



სსიპ – ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ზოგადი და შედარებითი
ლიტერატურისმცოდნეობის მიმართულება

თათია ობოლაძე

ახალი მითოლოგია და ქართული სიმბოლიზმი
ევროპულ კონტექსტში

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი
დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
სრული პროფესორი ირმა რატიანი

თანახელმძღვანელი: პროფესორი ალექსანდრე სტროევი,
ახალი სორბონა პარიზი 3 უნივერსიტეტი

თბილისი

2022

ანოტაცია

მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში ქართულ სალიტერატურო სივრცეში იქმნება პირველი სიმბოლისტური დაჯგუფება „ცისფერი ყანწები“. ახალგაზრდა პოეტების მთავარ მიზანს ნაციონალური და კულტურული იდენტობის ხელახალი გააზრება და ქართული ლიტერატურის დასავლურ მოდერნიზმთან დაახლოება, „ქართული მწერლობის ევროპული რადიუსით გამართვა“(ტ.ტაბიძე) წარმოადგენდა. სააზროვნო სივრცის გაფართოებისა და ქართული ლიტერატურის განახლების სურვილით, ქართველი სიმბოლისტები ევროპული სიმბოლიზმის ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივ პრინციპებს დაეყრდნენ. მიუხედავად ფრანგული და ქართული სიმბოლიზმის ასინქრონიულობისა, ცისფერყანწელებმა საკუთარი შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი პოზიციის ფორმირებისას მთავარ ავტორიტეტებად ფრანგი სიმბოლისტები, კერძოდ კი „დიდი ოთხეული“ – შარლ ბოდლერი, არტურ რემბო, სტეფან მალარმე, პოლ ვერლენი და სხვ. მიიჩნიეს.

სადისერტაციო ნაშრომის ინტერესისადა სამეცნიერო კვლევის საგანს წარმოადგენს არქეტიპული (მითოლოგიური) კრიტიკის გამოყენებით ქართულ სიმბოლისტურ ტექსტებში გამოვლენილი ძირითადი არქეტიპული სახე-ხატების, მოტივებისა და ახალი მითის კვლევა და ქართული სიმბოლიზმის მიმართების დადგენა ევროპულ (ძირითადად, ფრანგულ) სიმბოლიზმთან.

წინამდებარე ნაშრომი ინტერდისციპლინური კვლევების კატეგორიას ეკუთვნის. არქეტიპული სახე-ხატი, არქეტიპული მოტივი, კომპლექსური ფენომენია და მისი კვლევა დაუშვებელია სხვადასხვა სამეცნიერო დისციპლინაში – ანთროპოლოგია, ფსიქოლოგია, ფილოსოფია, რელიგიის ისტორია – დაგროვილი ცოდნის, ფართო კულტურული კონტექსტის გათვალისწინების გარეშე. მით უფრო, რომ მომიჯნავე დისციპლინებში აკუმულირებული ცოდნის საფუძველზე შეიქმნა არქეტიპული და მითოლოგიური კრიტიკა, როგორც „ვიზიონერული“ ტიპის (კარლ გუსტავ იუნგის ტერმინი) კვლევის უნივერსალური სტრატეგია. სადისერტაციო ნაშრომში ქართველ და ფრანგ სიმბოლისტ ავტორთა მხატვრულ ტექსტებთან ერ-

თად შესწავლილია მათი თეორიული მემკვიდრეობა - საპროგრამო წერილები, მანიფესტები, არამხატვრული მემკვიდრეობა.

სადისერტაციო ნაშრომის პრაქტიკულ ნაწილში განხილულია სიმბოლისტური ესთეტიკის ოთხი მითი. ა) ორ განსხვავებულ სიმბოლისტურ მოდელში ნარკოტიკულ ნივთიერებათა რეფლექსია – ოპიუმის, ჰაშიშისა და ღვინის მითი; ბ) ქალაქის მითი, რომელიც სიმბოლიზმის ერთ-ერთი მთავარი მითია. შესწავლილია ყოფითი სივრცე - პარიზი, თბილისი და მისი ანტითეზა – სოფელი; მითოლოგიური სივრცე – ქალდეა; გ) დედის და მამის უნივერსალური არქეტიპული სახე და მისი რეპრეზენტაცია სიმბოლისტურ ტექსტებში; დ) ნარცისის მითის მითოლოგიური, ფსიქოლოგიური და ლიტერატურული პლასტი, ნარცისის სახის სიმბოლისტური გააზრება. საგანგებო ყურადღებას ვუთმობთ იმ არქეტიპული სახეებისა და მოტივების კვლევას (ფატალური ქალი, გზა, ღვინო, ბოჰემა და ა.შ.), რომლებიც ამ ოთხ ცენტრალურ მითს უკავშირდება. ჩვენი ნაშრომი ითვალისწინებს ქართულ და ევროპულ სიმბოლისტურ პარადიგმაში საკვლევი მითების გააქტიურების და შექმნის მსოფლმხედველობრივი, ესთეტიკური, ისტორიული მიზეზების, მათი საზრისისა და ფუნქციის განსაზღვრას.

საკვანძო სიტყვები: ქართული სიმბოლიზმი, ცისფერი ყანწები, ახალი მითი, არქეტიპი, ევროპული სიმბოლიზმი

Summary

New Mythology and Georgian Symbolism in European Context

In the 10s of the twentieth century in the Georgian literary area, the first Symbolist group Tsisperi Qantsebi (The Blue Horns) came into being, with a clearly defined purpose and aesthetic position, which implied renewing the Georgian literature and including it into the Western context. Desiring to expand the thought area and to modernize Georgian literature, Georgian Symbolists rested on the philosophical and worldview principles of European Symbolism. Irrespective of the asynchrony of French and Georgian Symbolism, in forming of their artistic and worldview position, the Blue Horns regarded French Symbolists and particularly the “Big Four” – Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stefan Mallarme and Paul Verlaine as the main authorities.

The subject of interest and scientific research of the dissertation is an identification and analysis of the key archetypal motifs revealed in two different (Georgian and Western) cultural spaces and the new myth created in the symbolist model, studying of interrelations between Georgian and French Symbolism employing archetype (mythological) criticism.

The dissertation belongs to the category of interdisciplinary studies. Considering the complexity of the studied subject – archetypal image, motif, would be unacceptable, without due consideration of the knowledge gained in different scientific disciplines – anthropology, psychology, philosophy, history of religion, wide cultural context. Moreover, on the basis of accumulated knowledge in different disciplines, Archetypal (mythological) criticism was created as a universal research strategy of the “visionary” texts (C.G.Jung’s term). In this thesis, along with the artistic texts of the Georgian and French symbolist authors, their theoretical heritage is also analyzed – letters, manifestos etc.

In the practical part of the thesis, four myths of symbolist aesthetics are studied: a) Reflection of drugs in two different symbolist models – the myth of opium, hashish and wine; b) urban myth, which is one of the main myths of symbolism. Paris, Tbilisi and its antithesis (the village, mythological space Chaldea) are studied; c) universal archetypal image

of mother and father and its representation in texts; d)mythological, psychological and literary plaster of the myth of Narcissus and its new understanding.

We have also studied the archetypes and archetypal motifs that are associated with four main myths that we have considered (fame fatale, bohemia, travel, auto-myth, mask, village etc.).

Our goal is to define the worldview, aesthetic and historical reasons for the activation and creation of myths in the Georgian and European symbolist paradigms, as well as analyze their functions.

Key words: Georgian symbolism, Blue Horns, new myth, archetype, European symbolism.

მადლობა

განსაკუთრებულ მადლიერება მინდა გამოვხატო ჩემი სადისერტაციო ნაშრომის ხელმძღვანელის პროფ. ირმა რატიანის მიმართ, რომლის ნდობისა და მხარდაჭერის წყალობით გახდა შესაძლებელი ნაშრომის დაწერა. ყოველთვის განსაკუთრებული როლი გექნებათ ჩემს ცხოვრებაში! ნაშრომის ხელმძღვანელზე გაცილებით მეტს ნიშნავთ ჩემთვის და ეს იცით! მადლობა ყველაფრისთვის!

ულრმესი მადლობა ჩემი თემის თანახელმძღვანელს პროფ. ალ. სტროევს ფასდაუდებელი რჩევებისთვის და დახმარებისთვის.

დიდი მადლობა დედას, მამას და დას, ძალიან იღბლიანი ვარ, რომ არსებობთ და სულ გვერდში მიდგახართ! მიყვარხართ! შემდეგ სამადლობელ სიტყვას უფრო ფართომასშტაბიანი ღონისძიებიდან გიძღვნი.

შინაარსი

ანოტაცია.....	II
Annotation.....	IV
მადლობა.....	VI
შესავალი.....	1
I თავი: მითისა და არქექტივის თანამედროვე თეორიები.....	10
1.1. საკითხის ისტორია.....	10
1.2. მითის ანთროპოლოგიური გააზრება: ჯეიმს ფრეიზერის თეორია.....	12
1.3. მითისა და არქექტივის ფსიქოლოგიური გააზრება:	
კარლ გუსტავ იუნგის არქექტივის თეორია.....	20
1.3.1. ფსიქიკის სტრუქტურა.....	21
1.3.2. არამიზანმიმართული აზროვნება - სიზმარი, ფანტაზია, მითი.....	23
1.3.3. არაცნობიერის განსხვავებული განსაზღვრება:	
ზ.ფროიდი და კ.გ.იუნგი.....	25
1.3.4. არქექტივის - უნივერსალური სახე-ხატის თეორია.....	26
1.3.5. ოთხი ძირითადი უნივერსალური არქექტივი.....	29
1.3.6. ფსიქოლოგია და ლიტერატურა.....	34
1.4. მითის ფილოსოფიური გააზრება:	
მითი, როგორც კომპლექსური კულტურული რეალობა.....	38
1.5. თანამედროვე მითის თეორია (ერნსტ კასირერი, როლან ბარტი).....	43
II თავი: მითოლოგიური და არქექტივული კრიტიკა.....	48
2.1. საკითხის ისტორია.....	48
2.2. არქექტივული კრიტიკის ტრადიციული სკოლა.....	53
2.2.1. მოდ ბოდვინის არქექტივული თეორია.....	53
2.2.2. ნორთოპ ფრაის არქექტივული კრიტიკა.....	56
2.3. არქექტივული კრიტიკის თანამედროვე თეორია:	
ფრანგული სკოლა – ლიტერატურული მითი.....	65

III თავი: ქართული და ფრანგული სიმბოლოზმის კულტურული დიალოგი.

მითის სიმბოლისტური თეორია.....	70
3.1. სიმბოლოზმის ცნებისა და თვისებრიობის განსაზღვრისთვის.....	70
3.2. ქართული სიმბოლოზმის კულტურული კონტექსტი და მისი მიმართება ფრანგულ სიმბოლოზმთან.....	73
3.3. მითის აღორძინება სიმბოლისტურ სააზროვნო მოდელში: რიჰარდ ვაგნერის თეორია.....	84
3.4. გრიგოლ რობაქიძის მითის თეორია: დიონისური კულტის სიმბოლისტური აქტუალიზაცია.....	90
3.5. ვალერიან გაფრინდაშვილის მითის თეორია.....	95

IV თავი: არქეტიპი და მითი ქართულ და ფრანგულ სიმბოლისტურ

ტექსტებში.....	98
4.1. ახალი ნარკოტიკის მითი: ოპიუმი, ჰაშიში და ღვინო.....	98
4.1.1. ოპიუმი და ჰაშიში.....	99
4.1.2. ღვინო/დიონისეს მითი.....	116
4.2. ქალაქის მითი – პარიზი, თბილისი, ქალდეა.....	124
4.3. დედისა და მამის უნივერსალური არქეტიპი.....	143
4.4. ნარცისის მითის სიმბოლისტური გააზრება.....	149
შედეგები და დასკვნები.....	165
დამოწმებული ლიტერატურა.....	171

შესავალი

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის „ახალი მითოლოგია და ქართული სიმბოლიზმი ევროპულ კონტექსტში“ ინტერესისა და სამეცნიერო კვლევის საგანს წარმოადგენს არქეტიპული (მითოლოგიური) კრიტიკის გამოყენებით ქართულ სიმბოლისტურ ტექსტებში გამოვლენილი ძირითადი არქეტიპული სახე-ხატების, მოტივებისა და ახალი მითის კვლევა და ქართული სიმბოლიზმის მიმართების დადგენა ევროპულ (ძირითადად, ფრანგულ) სიმბოლიზმთან.

საკვლევ ტექსტებად შევარჩიეთ შარლ ბოდლერისა და ცისფერყანწელთა მხატვრული და თეორიული მემკვიდრეობა, რაც შემდეგი გარემოებით აიხსნება: სიმბოლიზმის, და ზოგადად დასავლური მოდერნიზმის, სათავეში შარლ ბოდლერი დგას, მიმდინარეობის ყველა ტენდენცია მის შემოქმედებაში ჩნდება და სიმბოლიზმის სხვადასხვა ინვარიანტიც სწორედ შარლ ბოდლერის ესთეტიკით საზრდოობს. რაც შეეხება ქართულ სალიტერატურო სივრცეს, „ცისფერი ყანწები“ სიმბოლისტური ლიტერატურული დაჯგუფების შექმნის პრეცედენტია.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში, ფრანგული სიმბოლიზმით გატაცებული ახალგაზრდა ქართველ პოეტთა ჯგუფის მთავარ ამოცანას ნაციონალური და კულტურული იდენტობის ხელახალი გააზრება, ქართული ლიტერატურის დასავლურ მოდერნიზმთან დაახლოება, „ქართული მწერლობის ევროპული რადიუსით გამართვა“ (ტ. ტაბიძე) წარმოადგენდა. ლიტერატურის განახლების სურვილით ქართველი სიმბოლისტები ფრანგული სიმბოლიზმის ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივ და ესთეტიკურ პრინციპებს დაეყრდნენ. მიუხედავად ფრანგული და ქართული სიმბოლიზმის ასინქრონულობისა, ცისფერყანწელებმა საკუთარი შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი პოზიციის ფორმირებისას მთავარ ავტორიტეტებად შარლ ბოდლერი, არტურ რემბო, სტეფან მალარმე, პოლ ვერლენი და სხვები მიიჩნიეს.

ქართული სიმბოლისტური ჯგუფის დაარსება, საბჭოთა კრიტიკაში გამოთქმული აზრის მიუხედავად, ცხადია, არ იყო და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო „ანტიეროვნული“, „უნიადაგოდ აღმოცენებული“ მოვლენა ან ფრანგული და რუსული

სიმბოლისტური სკოლის გაუაზრებელი და ზედაპირული მიზამევა. საბჭოთა კრიტიკის ტენდენციურობა პოსტსაბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობით დისკურსში დაიდგა, თანამედროვე კვლევებში (თ. დოიაშვილი, ბ. წიფურია, ი. რატიანი, გ. ლომიძე, ლ. ავალიანი, მ. ჯალიაშვილი, ი. კენჭოშვილი, თ. პაიჭაძე, ს. სიგუა და სხვ.) ქართული სიმბოლიზმი განიხილება არა ფრანგულ-რუსული სიმბოლიზმის ხელოვნურ ასლად, არამედ ევროპული სიმბოლიზმის ორიგინალურ ინვარიანტად. ჩვენც, ვიზიარებთ რა თანამედროვე ქართული კრიტიკის მიდგომას, სიმბოლისტური სკოლის დაარსება სრულიად კანონზომიერ რეაქციად მიგვაჩნია მე-20 საუკუნის 10-იანი წლების სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებიდან (რევოლუციები, რეაქციის პერიოდის რეპრესიები, ადამიანის ცნობიერებაში მომხდარი ცვლილებები, მეცნიერული და ტექნიკური პროგრესი, პირველი მსოფლიო ომის დასაწყისი) და ქართულ ლიტერატურაში არსებული მდგომარეობიდან გამომდინარე (იგულისხმება გაბატონებული ეპიგონური მწერლობა). თანამედროვე ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში პირველი ლიტერატურული დაჯგუფების შექმნის ისტორიული მნიშვნელობა რელევანტურად არის განსაზღვრული და ცისფერყანწელთა შემოქმედებაც ზემოთ დასახელებულ მეცნიერთა ფუნდამენტურ კვლევებში სიღრმისეულადაა შესწავლილი.

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის მიზანი რამდენადმე განსხვავებულია. ჩვენი კვლევა ითვალისწინებს ქართული და ევროპული სიმბოლისტური მოდელის შედარებითი ანალიზის საფუძველზე, ორ განსხვავებულ პარადიგმაში გამოვლენილი ძირითადი არქექტიპული სახეების, ლიტერატურული მითების და ახალი მითების აღმოჩენასა და შესწავლას.

მე-19 საუკუნის შუა წლებიდან სოციალურ-პოლიტიკური (სოციალური თანასწორობისა და თავისუფლებისთვის ბრძოლა) და მსოფლმხედველობრივი კრიზისის (ძველი ღირებულებების დევალვაცია და ახალი ღირებულებების ძიება) წიაღში იწყება მითის რენესანსი. მითის რეკონსტრუქცია გულისხმობს ისტორიული დისტანციის, კულტურული საზღვრების გაუქმებასა და დავიწყებულ საკრალურ ცოდნასთან, გამოცდილებასთან თავიდან ზიარებას, მიბრუნებას (Hendy 1993: 149-151). მითის აღორძინება რომანტიზმის სახელს უკავშირდება და სიმბოლიზმი, როგორც რომანტიზმის მემკვიდრე, ერთი მხრივ, აგრძელებს ამ ტენდენციას, მეორე

მხრივ, კი აახლებს არსებულ მითოლოგიურ პანთეონს (გაფრინდაშვილი). სიმბოლისტური სააზროვნო სივრცის სიღრმისეული ანალიზი სიმბოლისტურ ტექსტებში მითოლოგიური მოტივების, არქეტიპული სახე-ხატების შესწავლის გარეშე წარმოუდგენელია. ჩვენი კვლევა ითვალისწინებს პასუხის გაცემას შემდეგ აქტუალურ კითხვებზე: რომელი არქეტიპული მოტივები, ლიტერატურული მითები ვლინდება სიმბოლისტურ პარადიგმაში? როგორ არის ისინი გააზრებული ქართულ და ფრანგულ სიმბოლისტურ მოდელებში? რა ფორმით და როგორ ვლინდება ევროპული სიმბოლისტური ესთეტიკის რეცეფცია ქართულ სააზროვნო სივრცეში? რამდენად თვითმყოფადია ქართული სიმბოლიზმი? რომელი ახალი მითი იქმნება ქართულ და ევროპულ სახელოვნებო სივრცეში და რატომ?

სადისერტაციო ნაშრომის აქტუალურობას მეთოდისა და საკითხის განსხვავებული პრიზმიდან შესწავლა განაპირობებს. ქართულ და ევროპულ კულტურულ სივრცეში შექმნილი ტექსტების კვლევის მეთოდოლოგიურ ჩარჩოდ, საკვლევი ტექსტების სპეციფიკის გათვალისწინებით, შერჩეულია არქეტიპული (მითოლოგიური) კრიტიკა. ცისფერყანწელთა შემოქმედება ამ მხრივ დღემდე შეუსწავლელია.

მეოცე საუკუნეში შექმნილმა მითის თეორიებმა (ჯ. ფრეიზერი, ბ. მალინოვსკი, მ. ელიადე, რ. ბარტი, ე. კასირერი, ჯ. კემპბელი, კ. ლ. სტროსი და სხვ.) და კ. გ. იუნგის მიერ კოლექტიური არაცნობიერის აღმოჩენამ, ბუნებრივია, მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია არა მხოლოდ მწერლებსა და მხატვრული ტექსტის ბუნებაზე (მითოლოგიური მოტივების აქტუალიზაცია, მითოლოგიური ნაკადის შემოდინება), არამედ თავად ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების პროცესზე. მე-20 საუკუნიდან დაიწყო ლიტერატურის შესწავლის ახალი ეტაპი, შეიქმნა ახალი სტრატეგიები – ყურადღება ავტორის ბიოგრაფიიდან და ისტორიულ-კულტურული კონტექსტიდან უშუალოდ ტექსტზე გადავიდა.¹ არქეტიპული (მითოლოგიური) თეორიის მიზანიც კრიტიკის ახალი ფორმის შექმნა იყო, კერძოდ, ის, რომ ობიექტური კრიტერიუმების შემუშავებით, ლიტერატურული კვლევები ზუსტი მეცნიერებების კვლევის სპეციფიკასთან დაეახლოებინა და ობიექტური, გაზომვადი შედეგები მოეცა. ობიექტური

¹ ამერიკული „ახალი კრიტიკა“ და ტ. ს. ელიოტი იყო ნოვატორი, რომელმაც დაიწყო ავტორის ავტორიტეტის შესუსტების, ლიტერატურის „დეპერსონალიზაციის“ პროცესი (რატიანი, „ამერიკული ახალი კრიტიკა“, 2008).

კრიტიკიუმი კი არქექტიპული კრიტიკისთვის აღმოჩნდა არქექტიპული სახე-ხატების, მოტივების ამოცნობა, სისტემატიზაცია და კვლევა.

არქექტიპული (მითოლოგიური) კრიტიკა,² როგორც ლიტერატურათმცოდნეობითი თეორია, დაეფუძნა ორი აკადემიური დისციპლინის – სოციალური ანთროპოლოგიისა (ჯეიმს ფრეიზერი) და ფსიქოანალიზის (კარლ გუსტავ იუნგი) კვლევის შედეგებს. კემბრიჯის უნივერსიტეტის შედარებითი ანთროპოლოგიური სკოლის წარმომადგენელმა ჯეიმს ფრეიზერმა განსხვავებულ კულტურებსა და რელიგიებში მსგავსი რიტუალებისა და მითების, ე.ი. კულტურათა საერთო ძირების, არსებობა დაამტკიცა (მაგალითად, სიკვდილისა და ხელახალი დაბადების მითი ყველა კულტურაში გვხვდება). კ. გ. იუნგმა კი „არამიზანმიმართული აზროვნება“ (სიზმარი, ოცნება, მითი, ხელოვნება) კოლექტიური არაცნობიერიდან მომდინარე უნივერსალურ სურათ-ხატებს, არქექტიპებს დაუკავშირა. მისი თეორიის თანახმად, არქექტიპი ფსიქიკის „თანდაყოლილი დისპოზიცია“, ერთგვარი ბიოლოგიური პროგრამაა. არქექტიპული სურათ-ხატები სხვადასხვა ფორმით (სიზმარი, მითი, ხელოვნება) აღწევს ცნობიერებას და ინდივიდუალური არაცნობიერის შესაბამის შინაარსს იძენს (Jung 2004: 12-13). იუნგის არქექტიპის თეორიამ სრულიად შეცვალა ადამიანის შესახებ მანამდე არსებული ცოდნა-წარმოდგენა. სწორედ ამიტომ არქექტიპის თეორიის გავლენის არეალი გასცდა ფსიქოლოგიის სფეროს. უფრო მეტიც, გასულ საუკუნეში შექმნილი არაერთი თეორია დაეყრდნო მას. მაგ: ამერიკელი ლინგვისტისა და ფილოსოფოსის, ნოამ ჩომსკის „უნივერსალური გრამატიკის“ თეორია, ამერიკელი ფსიქოლოგის, ჯეიმს ჰილმანის ახალი მიმდინარეობა „არქექტიპული ფსიქოლოგია“, ნორთროპ ფრაის „არქექტიპული კრიტიკა“ და სხვ.

გასულ საუკუნეში სხვადასხვა სფეროში (ანთროპოლოგია, ფსიქოლოგია, ფილოსოფია, ლიტერატურათმცოდნეობა) აკუმულირებული ცოდნის შედეგად დადგინდა, რომ მითოსისა და, ზოგადად, ადამიანის ფსიქიკის – კოლექტიური არაცნობიერის – მსგავსად, განსხვავებულ კულტურულ კონტექსტში შექმნილი მხატ-

² ტერმინები „არქექტიპული კრიტიკა“ და „მითოლოგიური კრიტიკა“ სამეცნიერო ლიტერატურაში ხშირად ერთმანეთის სინონიმად იხმარება. ჩვენ მხოლოდ ნაწილობრივ ვიზიარებთ ამ ტერმინთა ერთმანეთით ჩანაცვლების მართებულობას. საკვლევი თემის გათვალისწინებით ვიყენებთ ორივე სახელდებას, როგორც ერთი მეთოდოლოგიის ორ განსხვავებულ სტრატეგიას (დაზუსტებულია სადისერტაციო ნაშრომის II თავში).

ვრული ტექსტებიც გარდაუვალად უკავშირდება ერთმანეთს. მსგავსებას სწორედ არქეტიპების, უნივერსალური მოტივების არსებობა განაპირობებს. არქეტიპული (მითოლოგიური) კრიტიკა მხატვრულ ტექსტში განმეორებად არქეტიპებს (რისიმე პირველსახე, საწყისი), მითებს იკვლევს. არქეტიპები განსაზღვრავენ ლიტერატურული ნაწარმოების ფორმასაც და მის საზრისსაც. არქეტიპული კრიტიკა, უნივერსალური სახე-ხატის, არქეტიპული მოტივის იდენტიფიკაციისა და ანალიზის საფუძველზე, საშუალებას გვაძლევს, შევისწავლოთ განსხვავებულ პოლიტიკურ, სოციალურ, კულტურულ თუ მსოფლმხედველობრივ კონტექსტში შექმნილი ტექსტები და მათი ურთიერთმიმართება. დავადგინოთ ინტერტექსტუალური და ინტერკულტურული კავშირები.

კვლევის მეთოდოლოგიად არქეტიპული (მითოლოგიური) კრიტიკის არჩევა რამდენიმე მიზეზით აიხსნება:

➤ სიმბოლისტურ ნაწარმოებს ჩვენ „ვიზიონერული“ (კარლ გუსტავ იუნგი) ტიპის კატეგორიას მივაკუთვნებთ. ვიზიონერული ტექსტი, იუნგის განმარტებით, არქეტიპული სახე-ხატებით, მოტივებითაა ნასაზრდოები. საკვლევი ტექსტების სპეციფიკიდან გამომდინარე, არქეტიპული (მითოლოგიური) კრიტიკა ქართული და ფრანგული სიმბოლისტური სააზროვნო მოდელის კვლევის სრულყოფილ ლიტერატურათმცოდნეობით მეთოდოლოგიად მიგვაჩნია.

➤ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ცისფერყანწელთა ტექსტებში გამოვლენილი არქეტიპული სახეები, მითები დღემდე არ არის მასშტაბურად ნაკვლევი, ისევე, როგორც ცისფერყანწელთა შემოქმედების მიმართება ევროპულ სიმბოლისტურ ტექსტებთან. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ცისფერყანწელთა შემოქმედების სათანადო შესწავლის, დასავლურ ლიტერატურასთან და სააზროვნო სივრცესთან მისი მიმართების დადგენის გარეშე რთული იქნება ქართული ლიტერატურული პროცესის ჯეროვანი შეფასება და შემდგომი ლიტერატურული ტენდენციების კვლევა.

➤ სადისერტაციო ნაშრომის მეორე თავში წარმოდგენილი არქეტიპული (მითოლოგიური) კრიტიკის ტექსტის კვლევის ზოგიერთი სტრატეგია, სრულიად ახალია ქართული ლიტერატურათმცოდნეობისთვის, ფაქტობრივად, აუთვისებელი მეთოდოლოგიური ჩარჩოა (მ. ბოდკინი, ფრანგული სკოლა). შესაბამისად, საკითხის

განსხვავებული რაკურსიდან კვლევა მიგვაჩნია სადისერტაციო ნაშრომის მთავარ სიახლედ და გამოწვევად.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გასული საუკუნის 60-70-იან წლებში ქართველმა კრიტიკოსებმა – აკ. ბაქრაძე, თ. ჩხენკელი, ს. სიგუა და ა.შ. მნიშვნელოვნად წასწიეს წინ საკითხის კვლევა. მათ დაიწყეს ქართველი მწერლების ცალკეულ ტექსტებში (ვაჟა-ფშაველა, კონსტანტინე გამსახურდია, გრიგოლ რობაქიძე და სხვ.) მითოლოგიურ მოტივთა ანალიზი.

არქეტიპული კრიტიკის არსისა და ფუნქციის საფუძვლიანად გაანალიზება და მისი პრაქტიკაში გამოყენება საკვლევი ობიექტის – არქეტიპული ხატის, მოტივის კომპლექსურობიდან გამომდინარე, დაუშვებელია სხვადასხვა სამეცნიერო დისციპლინაში – ანთროპოლოგია, ფილოსოფია, ფსიქოლოგია, რელიგიის ისტორია – დაგროვილი ცოდნის, ფართო კულტურული კონტექსტის გათვალისწინების გარეშე. შესაბამისად, სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში განვიხილავთ მე-20 საუკუნეში შექმნილი მითისა და არქეტიპის იმ თეორიებს (ჯ. ფრეიზერი, კ. გ. იუნგი, ზ. ფროიდი, ბ. მალინოვსკი. ე. კასირერი, რ. ბარტი, მ. ელიადე, კ.ლ. სტროსი და სხვ.), რომელთა შედეგებსა და კვლევის მეთოდს დაეფუძნა შემდგომ არქეტიპული კრიტიკა, რაც საშუალებას მოგვცემს, მითის არქეტიპული მოტივის განსხვავებული მხარე და ფუნქცია წარმოვაჩინოთ.

ტრადიციული და ახალი მითის თეორიების გარდა, ამავე თავში საგანგებო ყურადღება ეთმობა კ. გ. იუნგის არქეტიპების თეორიას და ლიტერატურის შესახებ დაწერილი ესეების ანალიზს. უაღრესად მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ მხატვრული ტექსტების იუნგისეული კლასიფიკაცია (ფსიქოლოგიური, ვიზიონერული), არამედ თავად კ. გ. იუნგისა და ზ. ფროიდის პოზიცია მხატვრული ტექსტის კვლევის პროცესში ფსიქოლოგიის ჩართულობისა და როლის განსაზღვრის შესახებ.

სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში გაანალიზებულია შემდეგი საკითხები: რატომ და როგორ შეიცვალა მითის გააზრება მე-19 -მე-20 საუკუნიდან; რით აიხსნება მოდერნისტულ სახელოვნებო სივრცეში მითოლოგიური სიუჟეტებისა და პერსონაჟებისადმი ინტერესის ზრდა; რა გავლენა იქონია არქეტიპული კრიტიკის ფორმირების პროცესზე სხვადასხვა დისციპლინაში დაგროვილმა ახალი ტიპის ცოდნამ (იგულისხმება ანთროპოლოგია, ფილოსოფია, შედარებითი მითოლოგია,

ფსიქოანალიზი, რელიგიის კვლევები); რა არის არქექტიპი; რა ფუნქცია აკისრია არქექტიპს ადამიანის „გამთლიანების“ პროცესში. დაზუსტებულია კვლევისთვის პრინციპულად მნიშვნელოვანი ტერმინები, როგორებიცაა – „არქექტიპული ხატი“, „არქექტიპი როგორც ასეთი (თავისთავადი)“ და უნივერსალური არქექტიპი. განხილულია არქექტიპული სახე-ხატის გამოვლენის მექანიზმი და მნიშვნელობა.

სადისერტაციო ნაშრომის მეორე თავში წარმოდგენილია კვლევის მეთოდოლოგიური ჩარჩო. განხილულია არქექტიპული კრიტიკის არსი. პირველ ეტაპზე განისაზღვრა საკვანძო ტერმინები – არქექტიპული და მითოლოგიური კრიტიკა. ტექსტის კვლევის განსხვავებული სტრატეგიები – არქექტიპული კრიტიკის ტრადიციული (ე. მ. ბოდვინი და ნ. ფრაი) და თანამედროვე (ფრანგული სკოლა – პ. ბრუნელი, ვ. ჟელი და სხვ.) თეორიები. აღნიშნულია, რომ არქექტიპული კრიტიკის სხვადასხვა სკოლის წარმომადგენლები, მართალია, იზიარებენ თეორიის მთავარ პრინციპს, კერძოდ, სხვადასხვა კონტექსტში შექმნილ ტექსტებში უნივერსალური სახე-ხატების, მოტივების მარადიული განმეორების იდეას, მაგრამ კვლევის მეთოდოლოგიისა და მიზნის განსაზღვრაში განსხვავებული პოზიციები აქვთ. თეორიის სხვადასხვა სტრატეგიის ანალიზი უაღრესად მნიშვნელოვანია მხატვრულ ტექსტში ისეთი კომპლექსური ფენომენის სრულყოფილად შესასწავლად, როგორიცაა არქექტიპული სახე და მოტივი.

აქვე უნდა დაზუსტდეს, რომ არქექტიპული კრიტიკის ტრადიციული სკოლისგან (ე. მ. ბოდვინი, ნ. ფრაი) განსხვავებით, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ იმ უნივერსალური სახე-ხატების იდენტიფიკაცია და კატეგორიზაცია, რომლებიც ქართულ და ევროპულ სიმბოლისტურ სააზროვნო პარადიგმაში ვლინდება, არამედ აუცილებლად მიგვაჩნია მათი ინტერპრეტაცია, მითოლოგიური კოდების გაშიფვრა, ლიტერატურული და ახალი მითების კვლევა და მათი შექმნის მოტივაციის განსაზღვრა (ვ. ჟელი, პ. ბრუნელი და ა.შ). სადისერტაციო ნაშრომის ფარგლებში დამუშავებულ დიდძალ სამეცნიერო კვლევებზე დაყრდნობით (ვ. გ. იუნგი, ზ.ფროიდი, მ. ბოდვინი, ნ. ფრაი, პ. ბრუნელი, ვ. ჟელი, ჯ. კემპბელი, ფ. გრაუბი, დ.ბრაუნი, თ. ს. ელიოტი, ლ. კუპე, ჯ.ბ. ვიკერი, ბ. მალინოვსკი, ე. კსაფო, კ.ლ. სტროსი და სხვ.), განვიხილავთ ლიტერატურული მითის რაობას; ვიკვლევთ, თუ როგორ გარდაისახება და რა ახალ საზრისს იძენს ტრადიციული მითი განსხვავებულ კულ-

ტურულ კონტექსტში, რატომ ან როგორ ცვლის ცალკეული სიმბოლისტი ავტორი მითს და რა ახალ ღირებულებას ანიჭებს მას. ვიკვლევთ სიმბოლისტურ ტექსტში კონკრეტული მითის გამოყენების მიზანსა და ფუნქციას.

სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცეში ლიტერატურული მითის და არქექტიპის სრულყოფილი შესწავლისთვის აუცილებელია მხატვრულ ტექსტებთან ერთად სიმბოლისტების თეორიული მემკვიდრეობის – საპროგრამო წერილების ანალიზი. მით უფრო, რომ ქართულ სინამდვილეში „ცისფერი ყანწები“ იყო პირველი ორგანიზებული დაჯგუფება, რომელსაც ჰქონდა პროგრამა და მკაფიო მიზნები. მათ მანიფესტებსა და წერილებში გახმიანებულია ორდენის მიზნები და მსოფლმხედველობრივი, ესთეტიკური პოზიცია. სადისერტაციო ნაშრომის **მესამე თავში**, ფრანგული და ქართული სიმბოლიზმის მსოფლმხედველობრივ და კულტურულ კონტექსტთან ერთად განხილულია მითის სიმბოლისტური თეორია (შ. ბოდლერი, ს. მალარმე, ვალ. გაფრინდაშვილი, ტ. ტაბიძე, გრ. რობაქიძე,) და სიმბოლისტების მიმართება მითის თანადროულ დასავლურ თეორიასთან (რ. ვაგნერი, ფ. ნიცშე), მითის აღორძინებისა და განახლების სიმბოლისტური გააზრება.

სადისერტაციო ნაშრომის **მეოთხე თავში** შესწავლილია ფრანგი (აქვე უნდა დაზუსტდეს, ძირითადად, შარლ ბოდლერი) და ქართველი (ცისფერყანწელები) სიმბოლისტების მხატვრულ ტექსტებში გამოვლენილი ძირითადი არქექტიპული სახეები და მოტივები. გამოკვეთილია სამი კატეგორია და ყურადღება გამახვილებულია შემდეგი საკითხების კვლევაზე:

1. **ქართულ და ევროპულ სააზროვნო სივრცეში „ახალი მითის“ შექმნის მოტივაციის განსაზღვრა და კვლევა.** ამ მიზნით შესწავლილია: ა) ნარკოტიკულ ნივთიერებათა რეფლექსია – ოპიუმის, ჰაშიშისა და ღვინის მითი; ბ) ქალაქის მითი – ყოფითი სივრცე – პარიზი, თბილისი და მისი ანტითეზა – სოფელი; მითოლოგიური სივრცე – ქალდეა;

2. **ცენტრალური არქექტიპული სახეების გამოვლენა და კლასიფიკაცია.** ამ მიზნით განხორციელებულია სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცეში დედისა და მამის (კერძო და აბსტრაქტული მშობლის სახე) უნივერსალური სახე-ხატებისა და მასთან დაკავშირებული არქექტიპების კვლევა;

3. სიმბოლისტურ ესთეტიკაში გააქტიურებული „ლიტერატურული მითის“ აღმოჩენა და ანალიზი. ამ მიზნით განხილულია ნარცისის მითის მითოლოგიური, ფსიქოლოგიური და ლიტერატურული პლასტი, შესწავლილია ორ განსხვავებულ სივრცეში ნარცისის სახის გაფართოებული კონოტაცია.

ამდენად, სადისერტაციო ნაშრომის მეოთხე თავში განხილულია სიმბოლისტური ესთეტიკის ოთხი მითი – ნარკოტიკის მითი; ქალაქის მითი; დედის და მამის არქექტიპული სახე; ნარცისის მითი. საგანგებო ყურადღებას ვუთმობთ იმ არქექტიპული სახეებისა და მოტივების შესწავლას (ფატალური ქალი, გზა, ღვინო, ბოჰემა და ა.შ.), რომლებიც ამ ოთხ ცენტრალურ მითს უკავშირდება. ჩვენი ნაშრომი ითვალისწინებს ქართულ და ფრანგულ სიმბოლისტურ პარადიგმაში საკვლევი მითების გააქტიურების და შექმნის მსოფლმხედველობრივი, ესთეტიკური, ისტორიული მიზეზების, მათი საზრისისა და ფუნქციის განსაზღვრას.

I თავი: მითისა და არქექტივის თანამედროვე თეორიები

1.1. საკითხის ისტორია

მე-20 საუკუნიდან შეიცვალა მიდგომა მითის ტრადიციული გაგებისადმი. მითი უკვე აღარ მიიჩნევა ღრმა საზრისს მოკლებულ და უფუნქციო გამონაგონად, ფიქციად. გაიმიჯნა მითისა და ზღაპრის, მითისა და ლეგენდის კატეგორიები. დაიწყო მითის გააზრება ისე, როგორც მას მითისმქმნელი საზოგადოებები აღიქვამდნენ.³ გადაიხედა მითის საზრისისა და ფუნქციის საკითხი, რამაც, ბუნებრივია, არსებითად შეცვალა მითის კვლევის ისტორია.

მითის ახლებური აღქმა მნიშვნელოვნად განაპირობა იმ კულტურულმა და პოლიტიკურ-ეკონომიკურმა პროცესებმა, რომლებიც გაცილებით ადრე დაიწყო და ევროპის ექსპანსიის ყველაზე ინტენსიურ პერიოდს მე-17-მე-20 საუკუნეებს დაემთხვა. აღნიშნული პერიოდი გამოირჩევა რადიკალური ცვლილებებით პოლიტიკური (სწრაფვა თანასწორობისკენ), ეკონომიკური (ინდუსტრიალიზმი), მსოფლმხედველობრივი და კულტურული თვალსაზრისით. ერიკ კსაფოს მართებული დაკვირვებით, ვერტიკალური თვალსაზრისით (კლასთა შორის) და ჰორიზონტალური თვალსაზრისით (კულტურათა შორის) ევროპა განსხვავებული აზროვნების მოდელისადმი უფრო ტოლერანტული და გახსნილი გახდა. მანამდე, ფაქტობრივად, არსებობდა ერთი, უნივერსალური ევროპული კულტურა და მისი სხვასთან შედარების, კულტურული რელატივიზმის აუცილებლობის საკითხიც მოხსნილი იყო. ახლა კი მითი ევროპისთვის საკუთარი კულტურული იდენტობის განსაზღვრის აუცილებელ მექანიზმად იქცა (Csapo 2005: 11-13). სავაჭრო ურთიერთობების, აღმოჩენებისა თუ კოლონიზაციის პროცესმა ევროპა „აიძულა“ სხვადასხვა ტიპის ურთიერთობა დაემყარებინა განსხვავებული წეს-ჩვეულებებისა და კულტურული ტრადიციების მქონე ხალხებთან. საჭიროებამ მოითხოვა უცხო რელიგიების, ტრადიციებისა და კულტურის გაცნობა. დაიწყო სხვადასხვა გეოგრაფიულ არეალში მცხოვრები ხალხების მითოსის, ტრადიციების შესწავლა, რაც მნიშვნელოვანი დასკვნების გაკეთების წინაპირობად იქცა, კერძოდ, ნათელი გახდა განსხვავებულ ქრონოტოპულ მოდელში კულტურული ანალოგიების არსებობა.

³ უძველეს ცივილიზაციებში მითი მიიჩნეოდა სამყაროში ორიენტირების სანიმუშო მოდელად, საკრალურ და თანაც რეალურ ამბად.

ცივილიზებულ სამყაროში აშკარად გაიზარდა მითოლოგიის გაცნობის სურვილი. მითოლოგიური სიუჟეტებისა და პერსონაჟებისადმი ინტერესმა ერთგვარად განსაზღვრა გასული საუკუნის სააზროვნო და კულტურული სივრცე. მართალია, მითის შესწავლას ხანგრძლივი ისტორია აქვს (ფრ. შელინგის ნაშრომი „მითოლოგიის ფილოსოფია“, სადაც ავტორი აღიარებს მითის ფილოსოფიურ საზრისს; მ.მიულერის მითების შექმნის ლინგვისტური თეორია და ა.შ.), თუმცა მითის ძირითადი თეორიები გასულ საუკუნეში შეიქმნა. დაიწყო მითის – კულტურული ფენომენის – განსხვავებული რაკურსიდან გაანალიზება.

არქეტიპული (მითოლოგიური) კრიტიკა თავისი ბუნებით ინტერდისციპლინური თეორიაა. ვინაიდან არქეტიპი ფსიქიკის უნივერსალური და კომპლექსური ელემენტია, მას ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური, კულტურული და სოციალური შრე აქვს და არქეტიპის, არქეტიპული მოტივის სიღრმისეული გააზრება მხოლოდ მისი სხვადასხვა პერსპექტივიდან შესწავლით მიგვაჩნია შესაძლებლად. შესაბამისად, გასულ საუკუნეში შექმნილი მითის მრავალი თეორიიდან, სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში განვიხილავთ იმ ავტორთა (ჯ. ფრეიზერი, ბ. მალინოვსკი, ზ. ფროიდი, კ. გ. იუნგი, ე.კასირერი, რ. ბარტი, მ. ელიადე) ძირითად დასკვნებს, ფუნდამენტურ ნაშრომებს, რომლებსაც არქეტიპული და მითოლოგიური კრიტიკა დაეფუძნა და ამასთან საშუალებას მოგვცემს, მითის არქეტიპული მოტივის განსხვავებული მხარეები და ფუნქციები წარმოაჩინოს.

წინამდებარე თავში ჩვენი მიზანია, განვიხილოთ და ამომწურავი პასუხი გავცეთ შემდეგ კითხვებს:

➤ რა როლი შეასრულა არქეტიპული და მითოლოგიური კრიტიკის ფორმირების პროცესში მე-20 საუკუნის დასაწყისში მომიჯნავე დისციპლინების სივრცეში წარმოებულმა კვლევებმა და მათ მიერ მიღებულმა დასკვნებმა, აკუმულირებულმა ახალი ტიპის ცოდნამ (იგულისხმება ანთროპოლოგია, ფილოსოფია, შედარებითი მითოლოგია, ფსიქოანალიზი, რელიგიის კვლევები)?

➤ რა არის არქეტიპი? რა ფუნქციას ასრულებს ეს კონცეპტია დამიანის, საზოგადოების, კულტურის „გამთლიანების“ პროცესში?

➤ რომელია უნივერსალური არქეტიპული სახე, მოტივი, თემა?

1.2. მითის ანთროპოლოგიური გააზრება:

სერ ჯეიმს ფრეიზერის თეორია

ანთროპოლოგია⁴ – მეცნიერება ადამიანის წარმომავლობის, რასების ევოლუციისა და ხალხების ყოფის შესახებ – იკვლევს, თუ როგორ ან რატომ იცვლება ადამიანი; განსხვავდებიან თუ არა რასები ერთმანეთისგან და რა ნიშნით? ცვალებადია თუ არა ადამიანის აზროვნების სტილი და ქცევითი ნორმები? ამდენად, ანთროპოლოგიის მიზანი ადამიანის ყოველმხრივი (რელიგიური რწმენა-წარმოდგენები, ენა, ქცევის მოდელი, აზროვნების ტიპი, გარეგნული მახასიათებელი და ა.შ) შესწავლაა. თანამედროვე ანთროპოლოგიაში გამოიყოფა შემდეგი ქვედარგები: კულტურული და სოციალური ანთროპოლოგია (სოციო-კულტურული ანთროპოლოგია), ლინგვისტური ანთროპოლოგია, ფსიქოლოგიური ანთროპოლოგია, ბიოლოგიური ანთროპოლოგია⁵ (Encyclopedic Britannica).⁶ ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა სოციო-კულტურული ანთროპოლოგია, რომელიც სწავლობს „კულტურათა ტიპებს და მათ ცვლილებებს თაობიდან თაობაში ინფორმაციის სოციალური (და არა ბიოლოგიური) გადაცემის მეშვეობით“ (აბაკელია 2013: 8) და მისი კვლევის შედეგები.

შოტლანდიელი ანთროპოლოგი და ფოლკლორისტი, კემბრიჯის უნივერსიტეტის ანთროპოლოგიური სკოლის წარმომადგენელი სერ ჯეიმს ფრეიზერი (1854-1941 წწ.) ედვარდ ტაილორთან (1832-1917 წწ.) ერთად ითვლება, ერთი მხრივ, კულტურული ანთროპოლოგიის ფუძემდებლად, მეორე მხრივ, კი კლასიკური ანთროპოლოგიის უკანასკნელ წარმომადგენლად. სერ ჯეიმს ფრეიზერიც, ე. ტაილორის მსგავსად, იზიარებდა მე-19 საუკუნეში ფართოდ გავრცელებულ ევოლუციურ

⁴ ბერძნული სიტყვა anthrōpos – ადამიანი, logos -გონება, ცოდნა.

⁵ ცალკე ქვედარგად გამოიყოფა ფილოსოფიური ანთროპოლოგია. ამ მხრივ აღსანიშნავია 1960-70- იან წლებში საქართველოს ფილოსოფიური ინსტიტუტის ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის განყოფილების წევრთა მოღვაწეობა (ა. ბოჭორიშვილი, ზ. კაკაბაძე და სხვ.) და მათ მიერ 1977 წელს გამართული დისკუსია „ადამიანის პრობლემა“.

⁶ ნინო აბაკელია წიგნში „მეოცე საუკუნის ანთროპოლოგიური თეორიები მითსა და რელიგიაზე“ ანთროპოლოგიის კლასიფიკაციისას ორ ცენტრალურ განშტოებას გამოყოფს: ბიოლოგიური (ფიზიკური) ანთროპოლოგია და კულტურული ანთროპოლოგია. ანთროპოლოგიის ერთ-ერთი მთავარი დარგია კულტურული ანთროპოლოგია. ის, თავის მხრივ, სამ ქვედარგს აერთიანებს: არქეოლოგიურ, ლინგვისტურ და კულტურულ ანთროპოლოგიას (აბაკელია 2013: 12-13).

თეორიას, რომლის თანახმად, მსოფლიოს ნებისმიერ გეოგრაფიულ არეალში მცხოვრებ ხალხებს ფიზიკური კონტაქტის არარსებობის შემთხვევაშიც კი მსგავსი რწმენა-წარმოდგენები, რიტუალები და ქცევითი მოდელები აქვთ. სხვადასხვა პრიმიტიული საზოგადოებები და კულტურები დროთა განმავლობაში მსგავს ფაზებს გადიან, ეს საზოგადოებები განსხვავებული ტემპით პროგრესირებენ, ზოგი გაცილებით სწრაფად, ზოგი კი-ნელა, თუმცა ყველა საზოგადოება მიისწრაფვის და მიემართება მარტივიდან რთულისკენ, ირაციონალურიდან რაციონალურისკენ. ამ თვალსაზრისით ევროპა სხვა კულტურებზე უპირატესად მიიჩნევა. ე. კსაფო კოლონიზატორი-კოლონიზებული ქვეყნების ურთიერთობას უფროსისა და ბავშვის ურთიერთობას ადარებს. ევროპას საკუთარ „ტვირთად“ და „პასუხისმგებლობად“ მიაჩნდა ნახევრად ველური ადამიანი ირაციონალური შიშისგან დაეცვა (Csapo 2005: 45). მსგავსი უთანასწორო დამოკიდებულება იჩენს თავს არა მხოლოდ სხვადასხვა კულტურის ფარგლებში, არამედ ერთ კულტურულ სივრცეში საზოგადოების სხვადასხვა კლასს შორის. გამოიყოფა ელიტა და მასა. პრიმიტიული ხალხების მაგიის, მითოლოგიის, ტაბუს შესახებ მოპოვებული მასალის დამუშავების საფუძველზე ს. ჯ. ფრეიზერმა განავითარა თავისი ევოლუციური თეორია.

სერ ჯეიმს ფრეიზერმა 1890 წელს გამოაქვეყნა ორტომეული ნაშრომი „ოქროს რტო: შედარებითი რელიგიის კვლევა“ (The Golden Bough: A Study in Comparative Religion),⁷ რომელიც მოგვიანებით განავრცო და საბოლოო ვერსია, წიგნი 12 ტომად, 1906-1915 წწ. გამოიცა. ს. ჯ. ფრეიზერის კვლევას დიდი გამოხმაურება მოჰყვა არა მხოლოდ ფოლკლორისტიკისა და ანთროპოლოგიის სფეროში, არამედ მან მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია მომიჯნავე დისციპლინების შემდგომ განვითარებაზეც.

ს. ჯ. ფრეიზერი ანთროპოლოგიური მასალის შესწავლის შედეგად ასკვნის, რომ რიტუალი არის მითის შექმნის საფუძველი და მითის შექმნის მთავარი მიზეზი სწორედ რიტუალის არსის ახსნის მცდელობაა. მითისა და რიტუალის თეორია არის მისი ანთროპოლოგიის საფუძველი (Coupe 2009: 19). მართალია, გარდაუვალი კავშირი არსებობს მითსა და რიტუალს შორის, თუმცა, რთულია, სარწმუნოდ მივიჩნიოთ მკვლევრის პოზიცია, რომ ყოველთვის რიტუალი უსწრებს და განაპირობებს მითის შექმნას. ასევე, ს. ჯ. ფრეიზერი წარმოგვიდგენს ყოვლისმომცველ სურათს, თუ როგორ

⁷ 1900 წელს წიგნის მეორე გამოცემის სახელწოდებაა „ოქროს რტო: რელიგიისა და მაგიის კვლევა“.

აზროვნებდა და მოქმედებდა პრიმიტიული ადამიანი. მისთვის მნიშვნელოვანი იყო არა მხოლოდ კონკრეტული ცივილიზაციების – ანტიკური, თანამედროვე – კვლევა, არამედ ევოლუციის შესწავლა, რის შედეგადაც პრიმიტიული ადამიანი თანამედროვე რაციონალურ ინდივიდად გარდაიქმნა. მეცნიერის კვლევის მეთოდის და შესაბამისად, მისი დასკვნების მიმართ გამოთქმული უამრავი სამართლიანი შენიშვნის მიუხედავად, რომელსაც ვრცლად ქვემოთ განვიხილავთ, არავინ დავობს მე-20 საუკუნის სააზროვნო სივრცეში „ოქროს რტოს“ გავლენის მასშტაბზე.

„ოქროს რტო“ იწყება ქურუმის მკვლელობით.⁸ სწორედ ნემის ქურუმის მკვლელობის მოტივის ახსნის მცდელობისას მიმართავს ს. ჯ. ფრეიზერი სხვადასხვა ხალხების მითოლოგიებს, რათა აღმოაჩინოს ქურუმის მკვლელობის ანალოგი (Frazer 1922: 11-13). ს. ჯ. ფრეიზერის დასკვნით, არიკიას ტყის მეფის ანალოგი და „ლიდერის“ მსხვერპლშეწირვის რიტუალი ყველა პრიმიტიული ხალხის ტრადიციაში არსებობდა. მეფე – როგორც ქურუმი, სულიერი ლიდერი, მხედართმთავარი, ნაყოფიერებისა და ადამიანთა დამცველი – ხალხის კეთილდღეობის ერთგვარ გარანტად ითვლებოდა. შესაბამისად, მისი სიცოცხლე, ანუ საზოგადოების კეთილდღეობა, ყველაზე მნიშვნელოვანი და გასაფრთხილებელი რამ იყო, რომლის დასაცავად ადამიანებმა შეიმუშავეს სიმბოლური თუ პრაქტიკული სტრატეგია. კერძოდ, მაგია, ტაბუ.

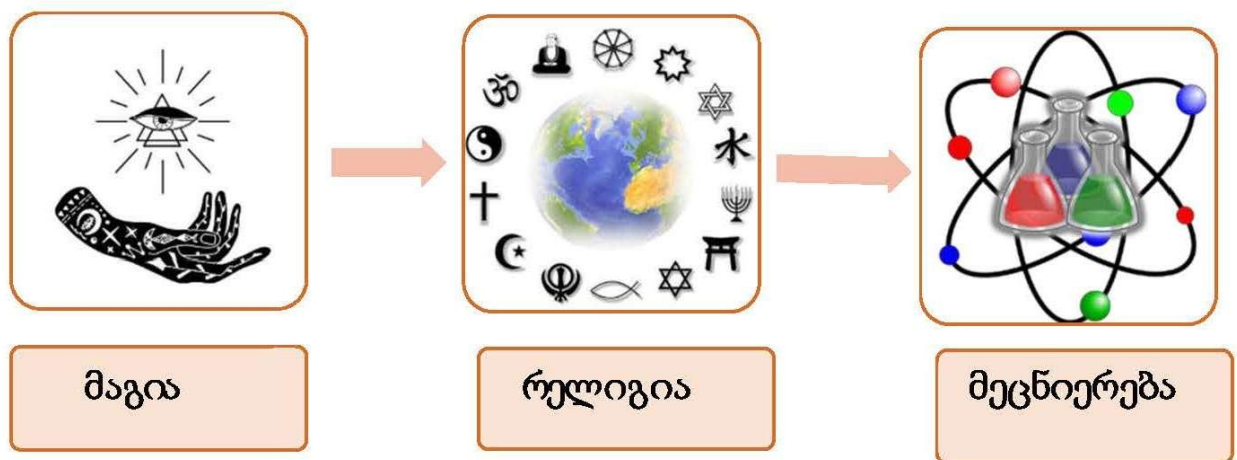
ს. ჯ. ფრეიზერის მოდელში მაგია ეფუძნება ორ მთავარ პრინციპს:

➤ **ჰომეოპათია-მსგავსების კანონი (Homoeopathic Magic)**, მსგავსების „საკრალური შეუღლების“ იდეა. „საკრალური შეუღლება“ ანაყოფიერებს არა მხოლოდ ადამიანს, ცოცხალ არსებას, არამედ მცენარეს და ყოველივე არსებულს. ქურუმის, მეფის ნაყოფიერება უნდა შენარჩუნდეს. ის უნდა დაიცვას სხვადასხვა რიტუალმა, ტაბუმ. პრიმიტიულ ადამიანს სწამდა, რომ სული სხეულს ტოვებს ძილის, სტრესის, ავადმყოფობის დროს. ის (სული) დროთა განმავლობაში (ასაკის მატებასთან ერთად) სუსტდება ან ზოგჯერ განზრახ ზიანდება ბოროტი სულების მიერ. სწორედ სულის დატოვების პრევენციის მიზნით შემუშავდა ტაბუს სისტემა, რომელიც ეფუძნება მაგიის მეორე მთავარ პრინციპს – გადადების იდეას.

⁸ არიკიასთან (იტალიის სანაპირო) ახლოს ნემის ტბის ნაპირას ქურუმი ელის უცნობ მოწინააღმდეგეს, რომელიც ერთდროულად იქნება მისი მკვლელიც და ჩამნაცვლებელიც.

➤ **მაგიის გადამდები ბუნება (Contagious Magic).** იმ შემთხვევაში, თუ ლიდერი მაინც დასნეულდა, ხალხმა ვერ შეძლო მისი დაცვა, სნეულების პირველი გამოვლენისთანავე იგი უნდა მოკვდეს, რათა მისი ღვთაებრივი სული, რომელიც წინაპრებისგან იმემკვიდრევა, შეურყვნელი სახით გადაეცეს მის მემკვიდრეს (Frazer 1922: 19-43). მეფის სიკვდილი და მისი ხელახალი დაბადება (სულის გადასვლა სხვა სხეულში) გავრცელებული მოტივია მითოლოგიაში (საკმარისია დავასახელოთ ოსირისი, ადონისი, სკანდინავიურ მითოლოგიაში – ბალდრი (ბალდერი) და ა.შ.).

ს. ჯ. ფრეიზერის თეორიაში რელიგია პრიმიტიული რწმენა-წარმოდგენების სრულყოფა, მისი გენეალოგიური გაგრძელებაა. მღვდლის წინაპარი არის შამანი, ხოლო მისი {მღვდლის} მემკვიდრე მეცნიერია. თუ კაცობრიობის განვითარების ადრეულ ეტაპზე მთავარი ძალა მაგია იყო, რომელიც რელიგიამ ჩაანაცვლა, თანამედროვე საზოგადოებაში რელიგია შეცვალა მეცნიერებამ. ს. ჯ. ფრეიზერის ევოლუციური თეორია სამსაფეხუროვანია და კაცობრიობის განვითარების შემდეგ სქემას გვთავაზობს:



„ს. ჯ. ფრეიზერის ურყევი რწმენით, ადამიანი მოძრაობს ველურობიდან ცივილიზაციისკენ. რელიგიის და, ზოგადად, საზოგადოების ევოლუცია ძირითადად, მთელ მსოფლიოში ერთნაირია და ადამიანის გონება ოპერირებს ფიქსირებული კანონების შესაბამისად“ (Muntean 1994: 6).⁹ სამყაროს შეცნობის თანდაყოლილი სურ-

⁹ Frazer clearly began and ended his work with the substantially unquestioned belief that man moves progressively from barbarism and savagery to a civilized culture, that the evolution of religion – and society in general – is basically the same everywhere in the world, and that the human mind operates in accordance with fixed laws (Muntean 1994: 6).

ვილით აიხსნება ადამიანის მუდმივი სწრაფვა პროგრესისკენ. პრიმიტიული ადამიანი ბუნებრივი მოვლენების ახსნისა და მისი დამორჩილების თუ მასთან შერიგების ერთადერთ საშუალებად მაგიას მიიჩნევს. თანამედროვე ადამიანმა კი მაგია მეცნიერებით ჩაანაცვლა. ერთი ეტაპიდან მეორეზე გადასვლას წინ უძღვის ღრმა კრიზისი. ადამიანი აცნობიერებს, რომ მისი წარმოდგენები, შეხედულებები სინამდვილეში არ ფუნქციონირებს და იწყებს ძველი ღირებულებათა სისტემის ჩანაცვლების რთულ პროცესს. სოციალური ანთროპოლოგიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ბრონისლავ კასპერ მალინოვსკი არ იზიარებს ს. ჯ. ფრეიზერის თეორიას, რომელიც მითს მხოლოდ კაცობრიობის – ისტორიის გარკვეულ საფეხურს უკავშირებს. მისთვის უსაფუძვლოა რწმენის ერთი ფორმის (მაგიის, რელიგიის) სრულიად სხვა ტიპად მეტამორფოზის იდეა. მისთვის მაგია, რელიგია, მეცნიერება გარკვეული სახით ყოველთვის თანაარსებობს და ამასთან ისინი ერთმანეთისგან არსით, ფორმითა და ფუნქციით განსხვავდებიან (Malinowski 1960:197). საკუთარი პოზიციის გასამყარებლად ბ. მალინოვსკი განიხილავს ავსტრალიის, ინდოეთის, პოლინეზიის ხალხების კულტურას და ასკვნის, რომ ადამიანი განვითარების ყველა საფეხურზე ფლობდა ემპირიულ ცოდნას, მაგ: ცეცხლის მოპოვება, საბრძოლო იარაღის შექმნა, ცხოველების ჩვევების შესწავლა და ა.შ. ელემენტარული მეცნიერული კანონების ცოდნის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა საკვების მოპოვება. ჩვენც არ ვიზიარებთ ს. ჯ. ფრეიზერის პოზიციას, რომ მაგია მეცნიერებად გარდაისახება, ვინაიდან მაგია (ირაციონალური, საკრალური სფერო) და მეცნიერება (რაციონალური სფერო) ფუნდამენტური ოპოზიციაა და გარკვეული სახით თუ სიძლიერით ნებისმიერი ცივილიზაციის განუყოფელი მახასიათებელია. 1930-იან წლებში თანამედროვე ანთროპოლოგია საბოლოოდ გაემიჯნა ე. ტაილორისა და ს. ჯ. ფრეიზერის ვიქტორიანულ ანთროპოლოგიას (Boon 2008: 71). თანამედროვე ანთროპოლოგიის წარმომადგენლები დააექვსა „ოქროს რტოს“ სამეცნიერო ღირებულებამ და ზოგადად, ს. ჯ. ფრეიზერის მეთოდოლოგიის რელევანტურობამ.¹⁰

¹⁰ ს. ჯ. ფრეიზერის მეთოდოლოგიის მიმართ ძირითადი ბრალდება არასანდო მასალის გამოყენებაა. ის თავად არ აწარმოებდა სავსე სამუშაოს, სწორად ამიტომ მოიხსენიებენ „კაბინეტის ანთროპოლოგად“ (Armchair anthropologist) (Eriksen & Nielsen 2013:64). ს. ჯ. ფრეიზერი ეყრდნობა არა სავსე კვლევის შედეგად მეცნიერთა მიერ მოპოვებულ მასალას, არამედ, ძირითადად, მისიონერებისა და მოგზაურების ჩანაწერებს. ბუნებრივია, თანამედროვე ანთროპოლოგიის პერსპექტივიდან, როცა უამრავი

უნდა აღინიშნოს, რომ „ოქროს რტოს“ უაღრესად მნიშვნელოვანი კულტურული ღირებულება ჰქონდა. ფართო საზოგადოებამ უცხო კულტურებში იდენტური მითების, რიტუალების არსებობის შესახებ სწორედ ს. ჯ. ფრეიზერის კვლევის წყალობით გაიგო. ბრიტანელი ანთროპოლოგის, გოდფრეი ლინჰარდტის მართებული შეფასებით, „ოქროს რტოს“ გავლენა გაცილებით დიდია მხატვრულ ლიტერატურაზე, ვიდრე სამეცნიერო ნაშრომებზე (Lienhardt 1993: 2). ლიტერატურული პერსპექტივიდან „ოქროს რტო“ გასული საუკუნის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ტექსტია. ს.ჯ. ფრეიზერმა, მართლაც, დიდი როლი შეასრულა მოდერნისტული საზოგადოებრივი მოდელის ფორმირების პროცესში. მის სახელს უკავშირებენ მითოლოგიური მოტივებისადმი მოდერნისტი ავტორების განსაკუთრებულ დაინტერესებას. მნიშვნელოვანი კვლევა მიუძღვნა აღნიშნულ საკითხს კალიფორნიის უნივერსიტეტის პროფესორმა ჯონ ბ. ვიკერიმ. მისი ნაშრომის „ოქროს რტოს ლიტერატურული გავლენა“ მიზანია, გამოავლინოს, თუ როგორ აირეკლა ს. ჯ. ფრეიზერის კვლევის შედეგები ლიტერატურაში. მისი აზრით, ფრეიზერმა პრიმიტიული ხალხების რწმენათა სისტემისა და რიტუალების აღწერით, თანამედროვე საზოგადოებას გააცნო მათთვის სრულიად უცხო სამყარო. პრიმიტიული ხალხებით და მათი რიტუალებით, მითოლოგიით „ოქროს რტომ“ დაინტერესა არა მხოლოდ ზიგმუნდ ფროიდი და კარლ გუსტავ იუნგი, არამედ ისეთი ავტორები, როგორებიც არიან თ.ს.ელიოტი, ჯეიმს ჯოისი, ერნსტ ჰემინგუეი, დევიდ ჰერბერტ ლორენსი და სხვ.. ისინი თავიანთ ტექსტებში იყენებენ და ავითარებენ „ოქროს რტოში“ დამუშავებულ

წყარო არსებობს პრიმიტიული საზოგადოებების ცხოვრებისა და აზროვნების მოდელის შესახებ, დაისმის „ოქროს რტოს“ სანდოობის საკითხი. ს. ჯ. ფრეიზერის კვლევის მეთოდს განიხილავს და აკრიტიკებს წერილში „მეფობა და ღვთაებრიობა“ (Kingship and Divinity). შოტლანდიელი ანთროპოლოგი, კემბრიჯის უნივერსიტეტის ანთროპოლოგიის სკოლის წარმომადგენელი, ედმუნდ რონალდ ლიჩი. ლექცია ჯეიმს ფრეიზერზე, რომელიც ოქსფორდის უნივერსიტეტში წაიკითხა 1982 წელს, პირველად მხოლოდ 2011 წელს დაიბეჭდა ჟურნალში „ეთნოგრაფიული კვლევების ჟურნალი“ (Journal of Ethnographic Theory). „ფრეიზერი ეთნოგრაფიულ მასალას ფრაგმენტულად იმოწმებს, წინასწარ შექმნილი თეორიის საილუსტრაციოდ. როდესაც მასალა არ შეესაბამება მკვლევრის პოზიციას, ის მას ცვლის“ (Leach 2011:279). ედმუნდ რ. ლიჩი ასევე ემიჯნება „ოქროს რტოში“ წამოყენებულ იდეას სხვადასხვა რელიგიის საერთო წინაპრის შესახებ. საერთო ჯამში, ასკვნის ლიჩი, ანტიკური შუა აღმოსავლეთის ყველა რელიგიური სისტემა მსგავსია, ახალი ღვთაებები სპონტანურად და უსაფუძვლოდ არ ჩნდება, შესაძლებელია მხოლოდ გარკვეულ სახის ვარიაციებად მივიჩნიოთ. არასწორი იქნება მათ შორის ტოლობის ნიშნის დასმა, ეს არ არის ზუსტი ანალოგი (Leach 2011: 297).

მასალასა და ს. ჯ. ფრეიზერის დასკვნებს (Vickery 2015).¹¹ შეიძლება გაზვიადებული მოგვეჩვენოს ჯ. ვიკერის მცდელობა, მე-20 საუკუნის ყველა მწერალთან ეძიოს ს.ჯ. ფრეიზერის ნაშრომის კვალი, მაგრამ ნამდვილად შეიძლება გასული საუკუნის ლიტერატურულ პროცესებზე „ოქროს რტოს“ პირდაპირი თუ ირიბი გავლენის შესახებ მსჯელობა.

„არცერთ ანთროპოლოგიურ ნაშრომს ისეთ გავლენა არ მოუხდენია თავისი დროის ფსიქოლოგიურ კლიმატზე, როგორც „ოქროს რტოს“. რაც ფროიდმა და ფსიქოანალიტიკურმა სკოლამ გააკეთა ინდივიდის გააზრებისთვის, ფრეიზერმა იგივე გააკეთა ცივილიზაციის, როგორც მთელის, ახსნისთვის; როგორც ფსიქოლოგია გვაძლევს საშუალებას, არაცნობიერის აღიარებით უკეთ გავიგოთ ინდივიდის ქცევა, რომელიც არაცნობიერში ფორმირდება, და იქიდან მომდინარეობს, ისე ფრეიზერი გვიმარტივებს საზოგადოებების ქცევის გაგებას პრიმიტიული ხალხების ტრადიციების კვლევის საფუძველზე“ (Muntean 1994: 5).¹²

მართლაც, 1913 წელს ზიგმუნდ ფროიდმა გამოაქვეყნა თავისი ერთ-ერთი ფუნდამენტური შრომა „ტოტემი და ტაბუ“. ტოტემისადმი ადამიანის ამბივალენტური დამოკიდებულება ბავშვის თავისივე სქესის მშობლისადმი დამოკიდებულებით ახსნა. ნაშრომში ფროიდი განიხილავს რა ტაბუს ფენომენს ფსიქოანალიზური პოზიციიდან, თანამედროვე ადამიანის აკვიატებული ნევროზისა და ტაბუს – ამ ორი

¹¹ ჯ. ვიკერის წიგნს, რომელშიც განხილულია „ოქროს რტოს“ ის მოტივები, კონცეპტები, რომელიც ლიტერატურაში აირეკლა, აკრიტიკებს და „კერპთაყვანისმცემლურ წიგნად“ მოიხსენიებს დანიელ ალბრაითი. დ. ალბრაითის აზრით, ჯ. ვიკერის კვლევის მანერა ფრეიზერის მსგავსია, „ვიკერი განიხილავს არა ოქროს რტოს გავლენას, ეს არ არის სიღრმისეული კვლევა, არამედ კმაყოფილება დასახელოს ტექსტები, სადაც მსგავსი მოტივები ჩნდება და ასეთ მოტივებს ის ყველგან პოულობს (კერძოდ, სტეფან დედალუსი „ულისეში“ – მღვდელი-ღმერთის ანალოგი; თ.ს. ელიოტის „უნაყოფო მიწა“ – ნაყოფიერების მითი)“ (Albright 1973: 462-463).

¹² No other work in the field of anthropology has contributed so much to the psychological climate of our own times. Indeed, what Freud and the psychoanalytic school did for the individual, Frazer did for civilization as a whole. Just as psychology gave us a better understanding of the behavior of the individual by recognizing the ruder world of the unconscious, where so much of our behaviour originates, Just as psychology gave us a better understanding of the behavior of the individual by recognizing the ruder world of the unconscious, where so much of our behaviour originates, so Frazer enlarged our understanding of the behavior of societies by laying bare the primitive concepts and traditional folk customs (Muntean 1994: 5).

ფენომენის ურთიერთმსგავსებაზე მსჯელობს (ფროიდი 2015). „ტოტემისა და ტაბუს“ შექმნისას ზიგმუნდ ფროიდი დაეყრდნო ს. ჯ. ფრეიზერის ნაშრომს და მის მიერ გამოყენებულ მონაცემებს.¹³ რაც შეეხება თავად ს. ჯ. ფრეიზერს, საინტერესოა, რომ მან უარყო ფსიქოანალიზი და ფროიდის ნაშრომების გაცნობაზეც კი უარი განაცხადა.

მართალია, თანამედროვე ანთროპოლოგიამ გააკრიტიკა ს. ჯ. ფრეიზერის მიერ გამოყენებული მეთოდოლოგია და შესაბამისად, გადასინჯა მისი კვლევის შედეგი, თუმცა, შეუძლებელია, ეჭვის ქვეშ დავაყენოთ ს. ჯ. ფრეიზერის გავლენის მასშტაბი, რომელიც მხოლოდ ანთროპოლოგიით არ შემოიფარგლა და მომიჯნავე დისციპლინების (ფსიქოლოგია, ლიტერატურა) განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა. ბრიტანელი ანთროპოლოგი გოდფრეი ლინჰარდტის შეფასებით, ფართო საზოგადოებაში ს.ჯ. ფრეიზერის პოპულარობა განპირობებულია არა ხალხის ინტერესით, შეიძინონ ანთროპოლოგიური ცოდნა უცხო ხალხების შესახებ, არამედ ს.ჯ. ფრეიზერი მათ უბიძგებს, ჩაულრმავედნენ საკუთარ თავს, აღმოაჩინონ საკუთარ თავში რაღაც უფრო საინტერესო და ამაღლებელი, გაიგონ მეტი საკუთარი არსის შესახებ (Lienhardt 1993:4). ს. ჯ. ფრეიზერმა სამართლიანად დაიკავა მნიშვნელოვანი ადგილი მე-20 საუკუნის მოაზროვნეთა შორის. არქექტიპული და მითოლოგიური კრიტიკის ფორმირების პროცესში ს. ჯ. ფრეიზერის დამსახურებად მიგვაჩნია:

ა) „ოქროს რტოს“ კვლევის შედეგი, რომელმაც მეცნიერულად დაამტკიცა კულტურათა საერთო ძირების, განსხვავებულ კულტურულ სივრცეში მსგავსი მითების (მოტივი, პერსონაჟი) არსებობა;

ბ) ფრეიზერის კვლევა გახდა მთავარი ბიძგი და სტიმული მომავალი კვლევებისა. მისი ნაშრომის გამოქვეყნებას უკავშირდება, ერთი მხრივ, მითოლოგიით ზ. ფროიდისა და კ. გ. იუნგის დაინტერესება, მეორე მხრივ, კი მოდერნისტულ ტექსტებში მითოსური ელემენტების აქტუალიზაცია.

¹³ „ერთ-ერთი მთავარი განსხვავება ფროიდისა და იუნგის თეორიებს შორის ის არის, რომ იუნგმა თავად აწარმოა ეთნო-მითოლოგიური კვლევა, მაშინ როცა, ფროიდი ფრეიზერის მასალებს დაეყრდნო, და ამიტომაც რადიკალურად განსხვავებული შედეგაც მიიღო“ (Muntean 1994: 9-10).

1.3. მითისა და არქექტივის ფსიქოლოგიური გააზრება:

კარლ გუსტავ იუნგის არქექტივის თეორია

შვეიცარიელი ფსიქიატრი და ფსიქოთერაპევტი კარლ გუსტავ იუნგი (1875-1961 წწ.) ანალიზური (ანალიტიკური) ფსიქოლოგიის ფუძემდებელია. ანალიზური ფსიქოლოგია იკვლევს ფსიქიკას, როგორც მთლიანობას, „გამთლიანების“ პროცესს და არა მის ცალკეულ ფუნქციებს.

კ. გ. იუნგი თვლიდა, რომ ადამიანი გაცილებით მეტია, ვიდრე ცნობიერება და მასში არსებობს თანდაყოლილი სტრუქტურები. სწორედ ამ უნივერსალური, თანდაყოლილი სტრუქტურების ძიებამ მიიყვანა ის ფსიქიკის სტრუქტურის ახლებურ განსაზღვრამდე. კოლექტიური არაცნობიერი და არქექტივი აღმოჩნდა იუნგის თეორიის ქვაკუთხედი, რომლის აღიარებით საბოლოოდ უარყო „ტაბულა რასას“ კონცეპტი. კ. გ. იუნგმა (ფროიდთან ერთად) გარდატეხა მოახდინა ადამიანის ფსიქიკის შესწავლის საქმეში, ახლებურად გაიაზრა ადამიანური გონი. მან შეცვალა არა მხოლოდ შესწავლის ობიექტი, კვლევის რაკურსი, არამედ მუშაობის სტილიც და ლაბორატორიებიდან კვლევა ყოფით გარემოში, ყოველდღიურობაში (ქუჩებში და ა.შ.) გადაიტანა.

კ. გ. იუნგის თეორიამ მნიშვნელოვნად განსაზღვრა გასული საუკუნის საზოგადოებრივი სივრცე. მისმა ნაშრომებმა ფსიქოლოგიის გარდა დიდი გავლენა იქონია ანთროპოლოგიის, ლიტერატურის, ფილოსოფიის, რელიგიის კვლევის შემდგომ განვითარებაზე.

ჩვენი კვლევის ინტერესის სფეროა არქექტივი, თუმცა აუცილებლად მიგვაჩნია მოკლედ მიმოვიხილოთ კ. გ. იუნგის ძირითადი პოსტულატები, ვინაიდან არქექტივის გაანალიზება იუნგის თეორიის სხვა კონცეპტებისგან დამოუკიდებლად, ფაქტობრივად, შეუძლებელია.

1.3.1. ფსიქიკის სტრუქტურა

კარლ გუსტავ იუნგი ნაშრომებში „ფსიქოლოგია და რელიგია“ (1938 წ.) და „არქეტიპები და კოლექტიური არაცნობიერი“ (1959 წ.) ფსიქიკის განსხვავებულ სტრუქტურას გვთავაზობს.

კ.გ. იუნგისთვის ფსიქიკა მოიცავს ორ ფუნდამენტურ სფეროს:

ა) ცნობიერს – უმეტესად აღქმისა და გარემოში ორიენტირების პროდუქტს;

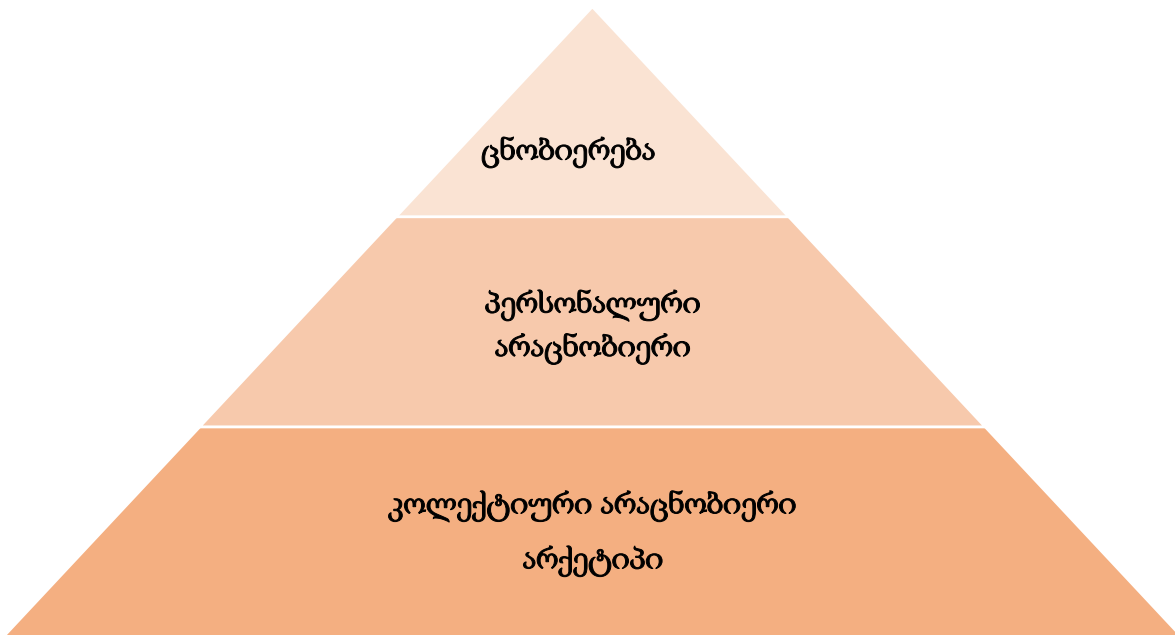
ბ) არაცნობიერს – ფსიქიკის ბუნდოვან, ღრმა უბანს. „არაცნობიერი ცნობიერის საპირისპირო აქტს კი არ ასრულებს, არამედ როგორც პარტნიორი, მის მოდიფიკაციაში მონაწილეობს“ (იუნგი 2005: 29).

ცნობიერება მთლიანი ფსიქიკის მხოლოდ ნაწილს წარმოადგენს და მისი სუბიექტია „მე“, მთელი ფსიქიკის სუბიექტი კი არის „თვითონ“ (Self). ამდენად „თვითონ“ მოიცავს „მე-ს“.

თავის მხრივ, არაცნობიერიც ორშრიანია: პიროვნული არაცნობიერი და კოლექტიური არაცნობიერი. პიროვნული არაცნობიერი ფსიქიკის ზედაპირული ფენაა და ინდივიდუალურ გამოცდილებებს (შთაბეჭდილებები, კომპლექსები და ა.შ.) უკავშირდება. არაცნობიერის მეორე ნაწილი კოლექტიური არაცნობიერია, ის ზეპიროვნულია, ზოგადია. ადამიანი არ იბადება ცარიელი ფსიქიკით, მასში არსებობს თანშობილი კოლექტიური, უნივერსალური წარმოდგენები (იუნგი 2013: 62; Jung 1991: 42-25).

ამდენად, ადამიანის ფსიქიკა აერთიანებს: ცნობიერებას – ეგო; ინდივიდუალურ არაცნობიერს – პირადი გამოცდილება, მეხსიერება; კოლექტიურ არაცნობიერს – არქეტიპული სურათ-ხატები.

რამდენადაც ინდივიდები ცნობიერების შინაარსით განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, არაცნობიერის თვალსაზრისით ისინი ერთმანეთის მსგავსნი არიან. „არაცნობიერი ზოგადი ფენომენია, რომელიც ინდივიდებს არა მარტო ერთმანეთთან, არამედ წარსული ეპოქების ადამიანებთან და მათ ფსიქოლოგიასთანაც აკავშირებს“ (იუნგი 2017: 238).



1.3.2. არამიზანმიმართული აზროვნება – სიზმარი, ფანტაზია, მითი

კ. გ. იუნგი წიგნში „მეტამორფოზის სიმბოლოები“ ორი ტიპის აზროვნებას გამოყოფს: მიზანმიმართული აზროვნება და არამიზანმიმართული აზროვნება.

მიზანმიმართული აზროვნება ენობრივი ფორმით ვითარდება, მას მიზანმიმართული ყურადღებაც შეიძლება ეწოდოს. ამ პროცესში აზრთა მდინარეა გარეთ არის მიმართული, რეალობას მიესადაგება და გარემოსთან ადაპტაციას უზრუნველყოფს. ამ ტიპის აზროვნება ადამიანისგან დიდ ძალისხმევას მოითხოვს. „მასალა, რომლითაც ვაზროვნებთ, ენა და ენობრივი ცნებაა, რომელიც ყოველთვის ხიდის ფუნქციას ასრულებდა და ერთადერთი დანიშნულება – გადმოცემა – ჰქონდა“ (იუნგი 2017: 18-19). მიზანმიმართული აზროვნების გამოხატულებად იუნგი მეცნიერებას მიიჩნევს.

არამიზანმიმართული აზროვნება ვლინდება ოცნების, სიზმრის, მითის საშუალებით. ის მოგონებათა სახე-ხატებისგან შედგება. არამიზანმიმართული აზროვნება წყვეტს რეალობასთან კავშირს და რეალობიდან მომავალში ან წარსულში გადაყვართ. ენობრივი ფორმით აზროვნებას კი, ამ შემთხვევაში, სურათ-ხატებით აზროვნება ანაცვლებს. მისი მამოძრავებელი მექანიზმი უმეტესად არაცნობიერი ბუნებისაა. დღის ოცნებები ღამით სიზმრად ფორმდება. შესაბამისად, დღის ოცნებასა და ღამის სიზმარს შორის მსგავსება უდავოა (იუნგი 2017: 27-28).

ამდენად, მიზანმიმართული აზროვნება იყენებს რა ენობრივ ელემენტებს, ინფორმაციის გადაცემას ემსახურება. ასოციაციურ, იგივე არამიზანმიმართულ, აზროვნებას არაცნობიერი მოტივები წარმართავს, იყენებს მოგონებებს და შესაბამისად, სპონტანურად ფუნქციონირებს. „პირველი ახალ სტრუქტურას ქმნის, ადაპტაციისა და იმიტაციის უნარი აქვს და ცდილობს, გავლენა მოახდინოს რეალობაზე. მეორე კი, პირიქით, ზურგს აქცევს რეალობას, ათავისუფლებს სუბიექტურ ტენდენციებს“ (იუნგი 2017: 29).

კ. გ. იუნგის აზრით, მეორე ტიპის აზროვნება, ანუ არამიზანმიმართული აზროვნება, დამახასიათებელია ბავშვობისთვის, იგულისხმება როგორც კაცობრიობის განვითარების ადრეული ეტაპი – ანტიკური პერიოდის ადამიანი, ისე ბავშვობის ასაკი – ადამიანის ჩამოყალიბების საწყისი ეტაპი. კაცობრიობის განვითარების ადრეულ საფეხურზე ადამიანის მიზანს სამყაროს ობიექტურად ასახვა არ წარმოადგენდა, მას ობიექტური სამყაროსთვის სუბიექტური ფანტაზიისა და ოცნების მისადაგება სურდა.¹⁴

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სიზმარი და მითიც არამიზანმიმართული აზროვნების ნაყოფია. „სიზმარი სურათ-ხატების სერიაა, რომელიც აბსოლუტურად წინააღმდეგობრივი და უაზროა, თუმცა ისეთი აზრობრივი მასალისგან შედგება, საიდანაც, მისი სწორად გაგების შემთხვევაში, სრულიად ცხადი აზრი გამომდინარეობს“ (იუნგი 2017: 13-14). შესაბამისად, სიზმრის (მითის) სურათ-ხატებს სიმბოლური მნიშვნელობები აქვთ და ამ დაფარული აზრის სწორად წაკითხვა, ამოცნობაა საჭირო.¹⁵ სიზმარი მეცნიერული ინტერესის საგანი და კვლევის ობიექტი გასული საუკუნიდან გახდა, მას ერთ-ერთი განმსაზღვრელი როლი აკისრია არა მხოლოდ კ.გ.იუნგის თეორიაში, არამედ მისი მასწავლებლის, ფსიქოანალიზის ფუძემდებლის, ზიგმუნდ ფროიდის კვლევებში. 1899 წელს ზიგმუნდ ფროიდმა გამოაქვეყნა ნაშრომი

¹⁴ სწორედ ამიტომ პირველყოფილი ადამიანი ყველაფერს ანთროპომორფულად ან ტერიომორფულად გამოსახავდა. **ანთროპომორფიზმი** (ბერძნ. „ანთროპოს“ ნიშნავს ადამიანს, ხოლო „მორფოს“ – სახეობას) – ადამიანის თვისების გავრცელება ბუნების მოვლენებსა და საგნებზე, **ტერიომორფიზმი** კი მოვლენებისა და საგნების ცხოველის ფორმით გამოსახვას ნიშნავს.

¹⁵ სიზმრის სიმბოლიკის შესახებ ამ უძველესმა მოსაზრებამ არათუ კრიტიკა, არამედ ოპოზიციური განწყობაც კი გამოიწვია. „ადამიანის ქედმაღლურ გონებას არაფერი მიაჩნია უფრო დიდ სენსაციად, ვიდრე ის, რომ სიზმარს გონივრულობა მიაწეროს და, შესაბამისად, გააანალიზოს“ (იუნგი 2017: 13).

„სიზმრის ანალიზი“. მასში განხილულია ის უნივერსალური ფენომენი, რომელიც მოგვიანებით „ოიდიპოსის კომპლექსის“ სახელით ფორმდება. ზ. ფროიდისთვის ნევროზის მსგავსად სიზმარიც დაუკმაყოფილებელი სურვილების მანიფესტაციის საშუალებაა. ერთი შეხედვით გაუგებარ და უაზრო სიზმარში ვლინდება ინდივიდის იდუმალი სურვილები, რომელიც აშკარად ვერ გამოითქმის და დამახინჯებული, შეცვლილი სახით გამოაშკარავდება (ფროიდი 2005: 9). ზიგმუნდ ფროიდისთვის სიზმარი შირმაა, რომლის უკანაც საგულდაგულოდ იმალება რაღაც. იუნგისთვის სიზმარი საკუთარ თავს თავადვე განმარტავს, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სიზმარს იმად ვიღებ, რაც არის... სიზმარი მაშინ იბადება, როცა ცნობიერება მიძინებულია და ნებელობა მოდუნებული“ (იუნგი 2013: 43).

კ. გ. იუნგისთვის გარდაუვალი კავშირი არსებობს, ერთი მხრივ, ანტიკური ეპოქის ადამიანის აზროვნებასა და ბავშვის აზროვნებას, მეორე მხრივ, კი უძველესი ეპოქის ადამიანთა აზროვნებასა და სიზმრებს, მითებს შორის. „ეპოქა, რომელიც მითებს ქმნიდა, ზუსტად ისევე აზროვნებდა, როგორც ჩვენ ვაზროვნებთ სიზმარში. მითოსური აზროვნების საწყისებს, კერძოდ, ფანტაზიის რეალობად მიჩნევის უნარს, რომელიც ისტორიას აცოცხლებს, ბავშვში სულ იოლად შევამჩნევთ“ (იუნგი 2017: 37). ამავე აზრს გამოთქვამს გერმანელი ფილოსოფოსი ფრიდრიხ ნიცშე ნაშრომში „ადამიანური, ერთობ ადამიანური“. ძილსა და სიზმარში ძველი კაცობრიობის გაკვეთილს კიდევ ერთხელ გავდივართ. სიზმარი კაცობრიობის უძველეს კულტურაში გვაბრუნებს და საშუალებას გვაძლევს, უკეთ გავიგოთ ის (Nietzsche 1910: 24-26). მითისგან კაცობრიობა ვერასოდეს გათავისუფლდება. არქაული, მითოლოგიური აზროვნება, რაც დამახასიათებელია ბავშვისა და პრიმიტიული ხალხებისათვის, თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებაშიც აქტიურად ვლინდება ფანტაზიის, სიზმრებისა და ხელოვნების გზით. არამიზანმიმართული აზროვნების

დროს სიზმრების, ¹⁶ ფანტაზიებისა თუ ხელოვნების საშუალებით თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებაში იჭრება უნივერსალური სურათ-ხატები – არქეტიპები.

1.3.3. არაცნობიერის განსხვავებული განსაზღვრება:

ზ.ფროიდი და კ. გ.იუნგი

კ. გ. იუნგი ესეიში „ფროიდი და იუნგი – კონტრასტები“ (Freud and Jung – Contrasts) განიხილავს ფროიდისა და საკუთარ თეორიას შორის არსებულ ძირითად განსხვავებებს და უთანხმოების ერთ-ერთ მთავარ მიზეზად არაცნობიერის ბუნების შესახებ გამოთქმულ მოსაზრებებს ასახელებს.¹⁷

¹⁶ კარლ გუსტავ იუნგი თავის სიცოცხლეში გამოცემულ უკანასკნელ წერილში „არაცნობიერთან მიახლოება“ (Approaching the Unconscious), რომელიც ფართო საზოგადოებისთვის დაწერა, კიდევ ერთხელ განიხილავს არაცნობიერის რაობას და აღნიშნავს, რომ გამოუთქმელისა და შეუცნობლის ასახვას ადამიანი სიმბოლური ხატებით ცდილობს. სიმბოლური ხატები ყველაზე ხშირად, არაცნობიერად და სპონტანურად, სიზმრის სახით ვლინდება (Jung & Franz 1964: 21). თავის მხრივ, სიზმრის მთავარი ფუნქცია ფსიქოლოგიური ბალანსის, ფსიქიკური წონასწორობის აღდგენაა. სიზმარი ერთდროულად აკომპენსირებს რაიმეს სიმცირეს, არქონას და, ამავე დროს, გვევლინება ერთგვარ გაფრთხილებად. განსაკუთრებით საყურადღებოა განმეორებადი სიზმრები. კ. გ. იუნგის აზრით, ჩვენი ცხოვრების ბევრ კრიზისულ პერიოდს ხანგრძლივი არაცნობიერი ისტორია აქვს. ჩვენ მისკენ ნაბიჯ-ნაბიჯ მივდივართ. უნდა აღინიშნოს, რომ სიზმარში ყველაზე ხშირად განმეორებადი მოტივების – დაცემა, ფრენა, დატყვევება და ა.შ. – ახსნა კონტექსტის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია. არც ერთი სიმბოლური ფორმა არ უნდა გავმიჯნოთ სიზმრის მნახველისგან. ვინაიდან არ არსებობს სიზმრის ინტერპრეტაციის მზა სისტემური გზამკვლევი, ერთსა და იმავე მოტივს იდენტური ახსნა ვერ ექნება (Jung & Franz 1964: 51-53). სიზმარი არაცნობიერის ექსპრესიის თავისებური ფორმაა, რომლის, ერთი შეხედვით, ქაოსურ ბუნებაში საზრისი იმალება. კ. გ. იუნგი, ბუნებრივია, არ უარყოფს, რომ სიზმარში ვლინდება პიროვნული არაცნობიერიც, ის მოვლენები, რომლებიც ცნობიერებამ გარიყა, ან მისთვის არარელევანტური ან უინტერესო აღმოჩნდა (ისინი არ ქრებიან). თუმცა, ამის პარალელურად ჩნდება ზეპიროვნული, უნივერსალური სახე-ხატები. სწორედ ამიტომ, იუნგი სიზმრის ინტერპრეტაციას მხოლოდ ცალკეულ სიზმარზე დაყრდნობით არასდროს ცდილობდა, ის სიზმარს მთელის ნაწილად განიხილავდა და არა ავტონომიურ ერთეულად. მისი აზრით, ცნობიერი ცხოვრების მსგავსად, რომელიც სისტემატურად ირღვევა ძილით, არსებობს არაცნობიერი პროცესების უწყვეტობაც. მხოლოდ სიზმრების ერთიანი სურათის დანახვის პირობებშია შესაძლებელი ინდივიდუალური და კოლექტიური არაცნობიერის მეტ-ნაკლები გამოიკვანა.

¹⁷ ვენის ფსიქოანალიტიკური საზოგადოების აქტიურ წევრს, კ.გ. იუნგს, ფროიდის რეკომენდაციით 1910 წლიდან საერთაშორისო ფსიქოანალიტიკური ასოციაციის პრეზიდენტად ირჩევენ (McLeod 2014). 1912 წელს, ამერიკაში სალექციო კურსის წაკითხვის დროს, იუნგმა საჯაროდ გააკრიტიკა ფროიდის ოიდიპოსის კომპლექსი და ლიბიდოს თეორია. იუნგი არ ეთანხმებოდა ლიბიდოს ცალმხრივ დეფინიციას და მის ერთ რომელიმე ლტოლვასთან დაკავშირებას. ლიბიდოს ფროიდისეული განმარ-

არაცნობიერი – ზიგმუნდ ფროიდის თეორიაში არაცნობიერს შეზღუდული მნიშვნელობა აქვს, კერძოდ, მხოლოდ დავიწყებული ან დათრგუნული სურვილების გამოვლინებაა და შესაბამისად, ექსკლუზიურად ინდივიდუალური ბუნებისაა. კ.გ.იუნგი, ბუნებრივია, არ უარყოფს, რომ არაცნობიერის ზედა შრე პიროვნულია, თუმცა მის უკან ძვეს კოლექტიური არაცნობიერი, რომელიც ფსიქიკის ყველაზე ღრმა შრეშია განფენილი და გამოხატულია არქეტიპებით და არა კომპლექსებით (როგორც პიროვნული არაცნობიერი). „პირველადია არაცნობიერი, შემდეგ კი მისგან და მის საფუძველზე ვითარდება ცნობიერება“ (ბრეგვაძე 2006: 431).

არაცნობიერის ბუნება	
ფროიდი	იუნგი
<ul style="list-style-type: none"> • ინდივიდის მიუღებელი და დათრგუნული სურვილები. • არაცნობიერს განდევნილი ცნობიერი ქმნის. 	<ul style="list-style-type: none"> • დათრგუნული ინდივიდუალური და კოლექტიური მოგონებები. • არაცნობიერი ავტონომიურია.

1.3.4. არქეტიპის – უნივერსალური სახე-ხატის თეორია

1919 წელს დაწერილ ესეში „ინსტინქტი და არაცნობიერი“ კარლ გუსტავ იუნგმა პირველად გამოიყენა ტერმინი არქეტიპი. იუნგის არქეტიპის თეორიამ სრულიად შეცვალა ცოდნა ადამიანის არსის შესახებ. არქეტიპის თეორიის გავლენის არეალი გასცდა ფსიქოლოგიის სფეროს. უფრო მეტიც, გასულ საუკუნეში შექმნილი არაერთი თეორია დაეყრდნო მას. მაგ: ამერიკელი ლინგვისტისა და ფილოსოფოსის, ნოამ ჩომსკის „უნივერსალური გრამატიკის“ თეორია (Universal Grammer), ამერიკელი ფსიქოლოგის, ჯეიმს ჰილმანის ახალი მიმდინარეობა „არქეტიპული ფსიქოლოგია“, ნორთროპ ფრაისის „არქეტიპული კრიტიკა“ და სხვ.

ტების მიხედვით, გარე სამყაროსადმი მიმართება მხოლოდ სექსუალური ინტერესით აიხსნება, რასაც იუნგი არ იზიარებს და შემოაქვს ტერმინი „ფსიქიკური ენერგია“. იუნგი აცხადებს, რომ ფროიდის სწავლება მხოლოდ ნევროტული გონების ანალიზის დროს გამოდგება, ვინაიდან „ფროიდი არ არის ჯანსაღი გონის ფსიქოლოგი“ (Jung 2001: 120).

რა არის არქეტიპი? როგორია მისი ბუნება? რა ფაქტორი განაპირობებს არქეტიპული სახე-ხატის წარმოქმნას? ამ კითხვებზე ცალსახა პასუხი რთული გასაცემია. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ არქეტიპი ადამიანის ფსიქიკის ყველაზე ღრმა შრეში – კოლექტიურ არაცნობიერში ვლინდება. არქეტიპი მემკვიდრეობით მიღებული წარმოდგენები კი არ არის, არამედ „თანდაყოლილი დისპოზიცია“, ერთგვარი ბიოლოგიური პროგრამაა. არქეტიპი სუბიექტისთვის ისევე დამახასიათებელია, როგორც ინსტინქტი.¹⁸ ის არ ვრცელდება მხოლოდ ტრადიციის, ენის, მიგრაციის წყალობით, შეიძლება აღმოჩნდეს ნებისმიერ ქრონოტოპულ მოდელში გარე გავლენების ჩარევისგან დამოუკიდებლად (Jung 2004: 12-13).

კ. გ. იუნგი ერთმანეთისგან განასხვავებს „არქეტიპულ ხატს“ და „არქეტიპს, როგორც ასეთს (თავისთავადს)“, რომელიც წმინდად ფორმალური ბუნებისაა და ცარიელია. მისი აზრით, ხშირად არასწორად არის გაგებული არქეტიპის რაობა, კერძოდ, არქეტიპი დეტერმინირებულია არა შინაარსით, არამედ ფორმით. დასაბამიერი ხატები (Primordial Image) ივსება ცნობიერი გამოცდილებით და შინაარსით, როდესაც ცნობიერების სფეროს აღწევს (Jung 2004: 13). არქეტიპი ხშირად გამოიყენება ორივეს – არქეტიპული მანიფესტაციისა და არქეტიპული დისპოზიციის – აღსანიშნად.

„არქეტიპული სურათ-ხატი“ „არქეტიპის, როგორც ასეთის (თავისთავადის)“ ზუსტი რეპრეზენტაცია არ არის. არასწორი იქნება არქეტიპი ობიექტურ ჭეშმარიტებად აღვიქვათ, ის სარწმუნოა მხოლოდ ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით.¹⁹ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კ. გ. იუნგის თეორიის მიხედვით, არქეტიპის სიმრავლე შეზღუდულია. რაც უნდა მრავალფეროვნად მოეჩვენოს ჩვენს ცნობიერებას ცვალებადი სიტუაციები, ისინი მეტ-ნაკლებად სახეცვლილი ფორმით, თუმცა მარადიულად მეორდება.

¹⁸ ინსტინქტი ცხოვრების იდუმალი მანიფესტაციაა, რომელსაც ნაწილობრივ ფსიქიკური და ნაწილობრივ ფიზიოლოგიური ხასიათი აქვს. ის ფსიქეს ყველაზე კონსერვატიული ფუნქციაა და მისი შეცვლა არათუ ძნელი, არამედ შეუძლებელიცაა (იუნგი 2017:187). ინსტინქტის შესაცვლელად ან ნაწილობრივ მის შესაზღუდად საჭიროა საპირისპირო ხასიათის შესაბამისი დიდი ენერგია, მაგ. შიში. უფრო მეტიც, ამ უკანასკნელს არქეტიპის ენერგია ზღუდავს და იმორჩილებს კიდეც (იუნგი 2017:214). არქეტიპი ინსტინქტების რეგულირებას ახდენს. მიიჩნევა, რომ არქეტიპული ხატები წარმოადგენენ თავად ინსტინქტების არაცნობიერ ხატებს და წარმოგვიდგენენ ინსტინქტების საზრისს (Shelburne 1976: 49).

¹⁹ კ. გ. იუნგი მაგალითისთვის მოიხმობს ღმერთის სახეს. ღმერთის არსებობა მეცნიერულად არ მტკიცდება, მაგრამ ღმერთის ხატის შინაგანი არსებობა ნამდვილად არის ფსიქოლოგიური რეალობა.

კ. გ. იუნგის აზრით, არქეტიპი გადალახავს რა ცნობიერების ზღურბლს, მსხნელ იდეად, გამოცხადებად და გონების განათებად აღიქმება. მაგ. მაგიური ჩვევები, მსხვერპლშეწირვა, ლოცვა და ა.შ. ეს რიტუალური ქმედებები ცნობიერსა და არაცნობიერს შორის ბალანსის დაცვისა და საკუთარი თავის მართვის ერთგვარი მექანიზმია. არქეტიპი ორბუნებოვანია, პოტენციურად ბოროტსა და კეთილ საწყისს აერთიანებს. ერთისთვის თუ ცხოვრების საზრისის შემცნობი შეიძლება იყოს, მეორისთვის – პირიქით და ა.შ. (Jung 2004: 74).²⁰

საფუძვლიანი ექვი შეიძლება გაჩნდეს, თუ რამდენად შესაძლებელია უნივერსალური სურათ-ხატის მართებული გაანალიზება. მით უფრო, რომ კოლექტიური არაცნობიერი ფსიქიკის მოუხელთებელი სფეროა და თანაც, ფსიქოლოგიის კვლევის მეთოდოლოგია არ არის სრულყოფილი. ამ მხრივ მნიშვნელოვანია თავად იუნგის პოზიცია. მას არ ჰქონდა ამბიცია, რომ არქეტიპი ამომწურავად იყო განმარტებული ან

²⁰ კარლ გუსტავ იუნგის მოსაზრებებს, ბუნებრივია, მომხრეებთან და მიმდევრებთან ერთად მოწინააღმდეგეებიც გამოუჩნდნენ. მოკლედ შევეხებით იმ ძირითად შეხედულებებს, რის გამოც იუნგის აკრიტიკებენ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ განვიხილავთ მხოლოდ იმ საკითხებს, რომლებიც ჩვენს საკვლევ თემასთან პირდაპირ კავშირშია. **პირველი საკითხი:** იუნგის მოწინააღმდეგეების მტკიცებით, არქეტიპები არ შეიძლება იყოს გენეტიკური მემკვიდრეობის ნაწილი, ისინი კულტურული კავშირების გზით გადაეცემა სხვადასხვა ხალხებს და არა გენეტიკური კოდით. სხვადასხვა რეგიონში მითოლოგიისა და რელიგიების მსგავსება არის დამთხვევა, და არა ჩვენს ტვინში მემკვიდრეობით გადმოსული ინფორმაციული მოდელი. ფსიქიატრი და ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ასოციაციის წევრი ჯინ კნოქსი წიგნში „არქეტიპი, მიჯაჭვულობა, ანალიზი“ განიხილავს კ. გ. იუნგის არქეტიპის თეორიას და გენეტიკის უახლესი დასკვნების საფუძველზე აღნიშნავს, რომ იუნგისეული არქეტიპი არ არის თანდაყოლილი, გენეტიკური სტრუქტურის ნაწილი. ესაა სივრცული მოდელები, რომლებიც ყალიბდება გონებრივი განვითარების ადრეულ ეტაპზე (Knox 2003: 66-67). ცოცხალ ორგანიზმებს შორის ინფორმაციის გადაცემის ორი გზა არსებობს: 1) გენეტიკური; 2) კომუნიკაციის რაიმე ფორმა. შარლოუ ამოდის ამ დებულებიდან და აცხადებს, როგორი გზითაც არ უნდა გადაეცემოდეს ინფორმაცია (არქეტიპი), მთავარია ის, რომ ეს მსგავსება არსებობს და ეს საერთო მემკვიდრეობაა. მარკ შარლოუ იზიარებს იუნგის შეხედულებას არქეტიპების გენეტიკურად გადაცემის შესახებ (Sharlow 2010). **მეორე საკითხი:** ამერიკელი სოციოლოგი და კულტურის კრიტიკოსი ფილიპ რიფი არქეტიპს ილუზიის, ფანტაზიის ფორმას უწოდებს. „იუნგმა მთელი ცხოვრება მიუძღვნა, შეექმნა ახალი რამ, რაც გადაარჩინა ილუზიას.“ ავტორის აზრით, არქეტიპის არსებობა კი არ არის საკამათო, არამედ ის ფორმატი, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელია მისი ინტერპრეტაცია. ის ექვეყნეშ აყენებს მეთოდოლოგიის სრულფასოვნებას. მისი აზრით, არ არსებობს სისტემა, მეთოდი, რომელიც არქეტიპის „სწორად, ზუსტად“ ინტერპრეტაციის საშუალებს მოგვცემს (Shelburne 1976: 96). ამ ბრალდებას იუნგი თავად პასუხობს: „არქეტიპი ვერ იქნება ბოლომდე ახსნილი. ახსნის საუკეთესო მცდელობაც კი არის მხოლოდ მეტ-ნაკლებად წარმატებული გადატანა სხვა მეტაფორულ ენაზე (ენა ხომ თავად სურათ-ხატია). გაშიფვრის პროცესში არქეტიპი დაუზიანებელი უნდა დარჩეს, რათა არქეტიპსა და ცნობიერებას შორის შენარჩუნდეს ადეკვატური და მნიშვნელოვანი კავშირი“ (Jung & Kerenyi 1969: 79).

შესაძლებელი იყო სრულყოფილად მისი წვდომა. მისი მიზანი იყო იმის ჩვენება, რომ ა) რეალურად არსებობს უნივერსალური სახე-ხატები; ბ) არქექტიპული სურათ-ხატები უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს ინდივიდუაციის პროცესში.

1.3.5. ოთხი ძირითადი უნივერსალური არქექტიპი

ნაშრომში „კ. გ. იუნგის კოლექტიური არაცნობიერის თეორია“ მკვლევარი ვოლტერ შელბურნი განიხილავს არქექტიპების რაობას და ასკვნის, რომ შეუძლებელია „არქექტიპის, როგორც ასეთის (თავისთავადის)“ რაოდენობის ზუსტი დადგენა (Shelburne 1976: 75-76). მკვლევრის აზრით, არქექტიპების ჩამოთვლის მცდელობა ამაოა, ვინაიდან ხშირად გაერთიანებული სახით ვლინდებიან და მათი ერთმანეთისგან გამიჯვნა მნიშვნელობების ურთიერთმონაცვლეობის გამო რთულია. მაგ. ჩრდილის არქექტიპის თვისებები შეიძლება გამოვლინდეს ანიმას ან ანიმუსის ხატში და ა.შ.

მართალია, შეუძლებელია არქექტიპების ზუსტი რაოდენობის განსაზღვრა, და ეს არც ჩვენი კვლევის მიზანს წარმოადგენს, მაგრამ თავად კ. გ. იუნგი გამოყოფს ყველაზე ხშირად განმეორებად არქექტიპებს. იქიდან გამომდინარე, რომ „ადამიანების არაცნობიერი უფრო მეტად ჰგავს ერთმანეთს, ვიდრე მათი ინდივიდუალური ცნობიერების შინაარსი“ (იუნგი 2017: 69), შესაძლებელია ცენტრალური არქექტიპული ხატების გამოვლენა.

კარლ გუსტავ იუნგი ოთხ ძირითად არქექტიპს ასახელებს:

1. პერსონა – სოციალური ნიღაბი;
2. ანიმა-ანიმუსი – ანიმა-ქალური სახე კაცის ფსიქიკაში, ანიმუსი პირიქით;
3. ჩრდილი – ადამიანის ცხოველური მხარე, ადამიანური გონის ბნელი მხარე;
4. თვითობა – მთელი ფსიქიკის ცენტრი, ადამიანის მთავარი მიზანია

თვითობის აქტუალიზაცია.

პერსონა – ნილაბი

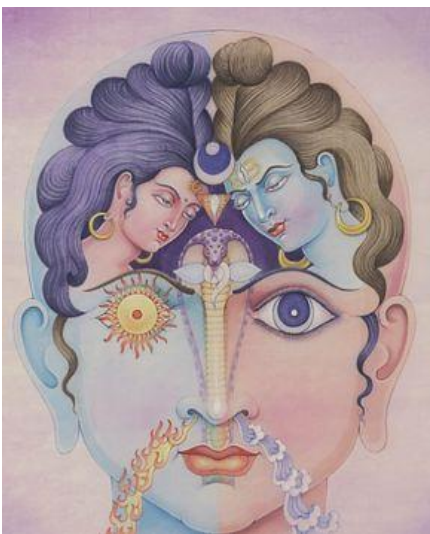


ლათინური სიტყვიდან Persona მომდინარეობს და აღნიშნავს ნილაბს, რომელსაც ეტრუსკები (ეტრუსკი მიმები) ატარებდნენ. ესაა ინდივიდის სოციალური ნილაბი, საჯარო სახე. ის, თუ როგორ წარვუდგენთ სამყაროს საკუთარ თავს. ნილაბი ეხმარება ადამიანს გარესამყაროსთან ადაპტაციაში, სწორედ ამიტომ, მის გარეშე არსებობა შეუძლებელია. ესაა გარეგნული სახე, რომელთანაც გაიგივება არ შეიძლება.

le Masque Africain, Galerie de la Louve,

<https://tribalart.be/collections/t1-002b-art-des-lega-warega-et-peuples-voisins-kumu-metoko>

ანიმა-ანიმუსი



Saira Hunjan, London Gallery

<https://thegirlwiththegoldenneedle.tumblr.com/post/82079979947>

კაცის ნაწილობრივი ფემინიზაციისა და ქალის ნაწილობრივი მასკულიზაციის პროცესი. ორივე ტერმინი ლათინურიდან არის აღებული, ანიმა გამოიყენებოდა სულის, ანიმუსი კი გონის, გონებრივი ძალის, გამბედაობის აღსაწერად.

ანიმა – მამაკაცის ქალური საწყისი. კაცის ფსიქიკაში ქალური ფსიქოლოგიური ტენდენციების პერსონიფიკაცია (ირაციონალიზმი, მგრძობელობა და ა.შ. არაცნობიერთან მისი ურთიერთობა). ანიმას ფორმას სძენს კაცის დედასთან ურთიერთობის ტიპი. თუ დედასთან ურთიერთობას ინდივიდი ნეგატიურად აღიქვამს, დედასთან კავშირს მისთვის სასურველი ფორმა არ აქვს, მისი ანიმა ნეგატიურად გამოიხატება – ჯადოქრის, ავი სულის, დემონის, ფატალური ქალის სახით. თუ დედასთან ურთიერთობის ფორმა ინდივიდისთვის დამაკმაყოფილებელი და პოზიტიურია, ეს აისა-

ხება მისი ანიმას ტიპზე. ის წარმოგვიდგება, როგორც ქალღმერთი, მარადქალური საწყისი.

აღსანიშნავია, რომ განსხვავებით ანიმუსისგან, ანიმას მანიფესტაცია ყველაზე ხშირად ეროტიკული ფანტაზიების ფორმით ხორციელდება. ეს არის ანიმას პრიმიტიული ასპექტი, განსაკუთრებით დამახასიათებელია მისი გამოვლენა მაშინ, როცა პიროვნების ცხოვრებისადმი დამოკიდებულება ინფანტილურია (Jung & Franz 1964: 177-179).

ანიმუსი – ქალში მამაკაცური საწყისი, ქალში მამაკაცის პერსონიფიკაცია. ანიმუსს მამა, მამასთან ურთიერთობა აყალიბებს. ანიმუსი, ისევე როგორც ანიმა ან ნებისმიერი სხვა არქეტიპი, შეიძლება იყოს პოზიტიურიც და ნეგატიურიც. როგორც უკვე ითქვა, მამასთან ურთიერთობა განსაზღვრავს ანიმუსის ტიპს, რითაც აიხსნება მისი ორგემაგე სახე. შესაძლებელია იყოს ავი სული, ქურდი, მკვლელი. ზღაპრებისთვის, მითებისთვის დამახასიათებელია ფაბულა, როცა ჯადოქარი პრინცს ურჩხულად ან გარეულ ცხოველად აქცევს. პრინცი საკუთარ სახეს მხოლოდ მაშინ იბრუნებს, როცა მას ნამდვილად შეიყვარებენ. ეს მოტივი მიიჩნევა სიმბოლურ პროცესად – ანუ ინდივიდის მიერ ანიმუსის გაცნობიერების პროცესად (მაგ. მზეთუნახავი და ურჩხული) (Jung&Franz1964: 193-194).

ჩრდილი



Source: pinteret.com

ჩრდილი – კიდევ ერთი უნივერსალური არქეტიპი, ადამიანური გონის ბნელი მხარე. მისი აღმოჩენა და იდენტიფიცირება შეიძლება მხოლოდ მისი აღიარების შემთხვევაში. ის არაცნობიერი დაბრკოლებაა. „ჩვენი წარსული ჩვენშია, რომელსაც მუდამ თან დავატარებთ, ანუ პრიმიტიულ და სულმდაბალ ადამიანს თავისი სურვილებითა და ემოციებით; ამ ტვირთისაგან გათავისუფლებას დიდი ძალისხმევა სჭირდება.

ნევროზი ყოველთვის გამლიერებულ ჩრდილთან არის დაკავშირებული. ნევროზის განკურნებისთვის აუცილებელია ადამიანის ცნობიერმა პიროვნებამ და ჩრდილმა თანაარსებობა შეძლონ“ (იუნგი 2013: 114-115). შეუძლებელია ჩრდილისგან გათავისუფლება, ის ყველა ადამიანში არსებობს. ადამიანმა მისი გაცნობიერებით მასთან ერთად ცხოვრება უნდა ისწავლოს.

მარია ლუიზა ფონ ფრანცი (1915-1998წწ.), შვეიცარიელი ფსიქოლოგი და მეცნიერი, რომელთანაც იუნგი სიცოცხლის ბოლომდე თანამშრომლობდა და რომლის წერილი „ინდივიდუაციის პროცესი“ (The Process of Individuation) შესულია იუნგის სიცოცხლეში გამოქვეყნებულ ბოლო წიგნში, აღნიშნავს, რომ ჩრდილი არ არის მთელი არაცნობიერის პერსონიფიკაცია. ის წარმოადგენს ეგოს უცხო მხარეს და შეიძლება იყოს როგორც ინდივიდუალური, ისე კოლექტიური არაცნობიერის ნაწილი. ჩრდილის დანახვა ადვილია სხვა ადამიანში – ეგოიზმი, მენტალური სიზარმაცე, არარეალური ფანტაზიები, სიმხდალე და ა.შ. (Jung & Franz 1964: 168) ჩრდილი სიზმრებში (ასევე მითებში) პერსონიფიცირებული სახით, იმავე სქესის ადამიანად წარმოგვიდგება. ჩრდილი მეგობრად იქცევა თუ მტრად, ეს ძირითადად ინდივიდზეა დამოკიდებული.

შეიძლება ითქვას, რომ ჩრდილის ფუნქცია ეგოს საპირისპირო მხარის ჩვენებაა. (ზოგჯერ რთული გასარკვევია ეგოს მეორე მხარეს ჩრდილი აჩვენებს თუ თვითობა). ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ აბსოლუტური ბოროტება ყოველთვის ნეგატიური კონოტაციის მქონე ჩრდილიც კი არ არის.

თვითობა



Source: pinterest.com

ადამიანს აქვს ორი ცენტრი. 1. ცნობიერების ცენტრი – „მე“ – ეგო; 2. არაცნობიერისა და ცნობიერის, ანუ მთელი ფსიქიკის ცენტრი – თვითობა (self) – ის მოიცავს განცდილსაც და განუცდელსაც. ინდივიდუაცია – გზა სრულყოფისკენ ამ ცენტრის თვითრეალიზაციაა.

თვითობის საზღვრების დადგენა შეუძლებელია, რადგან ის მოიცავს ცნობიერსაც და არა-

ცნობიერსაც. იუნგი თვითობას ღმერთის სახესთან აკავშირებს. წიგნში „პასუხი იობს“ კ. გ. იუნგი შეეცადა პასუხი გაეცა კაცობრიობის მთავარ კითხვაზე, „მაინც ვინ არის ღმერთი?“ ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, ღმერთი წარმოდგენათა კომპლექსია, რომელსაც არქეტიპული ბუნება აქვს და, შესაბამისად, გარკვეულ ენერგიას წარმოადგენს. „ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით ქრისტე, როგორც გმირი და ღმერთკაცი, თვითობას ნიშნავს. ის ყველაზე მნიშვნელოვან და ცენტრალურ არქეტიპს განასახიერებს. ფუნქციურად ეს არქეტიპი შინაგან სამყაროს, ანუ კოლექტიურ არაცნობიერს განაგებს. ქრისტეს ფიგურაში არქეტიპისთვის დამახასიათებელი კონტრასტულობა, ერთი მხრივ, ღვთის ნათელმოსილი ძისა და მეორე მხრივ, ეშმაკის ფიგურებად დაიშალა“ (ქრისტე – ანტიქრისტე) (იუნგი 2017: 517-518).²¹

ზემოთ დასახელებული ოთხი ცენტრალური არქეტიპის გარდა არსებობს სხვა მნიშვნელოვანი არქეტიპები და არქეტიპული მოტივები, რომლებიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ინდივიდუალის პროცესში. მაგ: დედის არქეტიპი, გმირის არქეტიპი და ა.შ.

ამდენად, არქეტიპის იუნგისეული თეორიის მიხედვით:

- არქეტიპი ფსიქიკის განუყოფელი ნაწილია. განსხვავებულ საზოგადოებებში მსგავსი არქეტიპების არსებობა კულტურული კონტაქტითა და გავლენებით ვერ აიხსნება;
- არქეტიპი არის დისპოზიცია, ფორმა და არა კონკრეტული შინაარსი. შინაარსს იძენს ინდივიდუალური არაცნობიერის შესაბამისს, როდესაც ცნობიერების საზღვარს აღწევს;
- უცნობია უნივერსალური სახე-ხატის ზუსტი რაოდენობა, თუმცა შესაძლებელია ძირითადი არქეტიპების გამოყოფა. ოთხი ცენტრალური არქეტიპი კი, თავის მხრივ, აერთიანებს სხვა არქეტიპებსა თუ არქეტიპულ მოტივებს. მაგალი-

²¹ ფსიქოლოგიური პოზიციიდან ქრისტე კონკრეტული, მიწიერი ადამიანივით ცხოვრობდა და მისი ცხოვრების ყველა არსებით ნაწილს არქეტიპული ხასიათი ჰქონდა. ის, რაც ქრისტეს ცხოვრებაში ხდება, ყოველთვის და ყველგან ხდება. ქრისტეს არქეტიპში ამ ტიპის ყველა ცხოვრების ნიმუშია მოცემული, რომლებიც კვლავ და კვლავ ვლინდება (იუნგი 2013: 133). ქრისტე მუდამ კვდება და მუდამ იბადება, რადგან არქეტიპის ფსიქიკური ცხოვრება ზედროულია. „ღმერთის სახე-ხატი ემთხვევა არა ზოგადად არაცნობიერს, არამედ თვითობის არქეტიპს. ემპირიულად ამ არქეტიპს ღმერთის სახე-ხატისგან ვერ გამოვაცალკევებთ“ (იუნგი 2013: 320).

თად, დედა, ქალაქი, ეკლესია, ღვთისმშობელი, ფატალური ქალი და ა.შ. კონცეპტუალურად უკავშირდება ანიმას არქეტიპს და ანიმას განსხვავებული გამოვლინებაა.

➤ არქეტიპი თავისი ბუნებით ამბივალენტურია. ჩრდილის არქეტიპსაც ვერ გავაიგივებთ ყოველთვის ნეგატიურ, ბოროტ საწყისთან. მტრად იქცევა თუ მეგობრად, დამოკიდებულია ინდივიდის ფსიქიკაზე.

1.3.6. ფსიქოლოგია და ლიტერატურა

კარლ გუსტავ იუნგმა ორი ესე მიუძღვნა ლიტერატურისა და ფსიქოლოგიის ურთიერთმიმართების საკითხს. 1922 წელს დაწერილ ესეში „პოეტურ ქმნილებასთან ანალიტიკური ფსიქოლოგიის მიმართების შესახებ“ (On the Relation of Analytical Psychology to Poetry) განსაზღვრავს მხატვრული ტექსტის ანალიზის პროცესში ფსიქოლოგიის მნიშვნელობას და დანიშნულებას. 1930 წელს გამოქვეყნდა მისი მეორე წერილი „ფსიქოლოგია და ლიტერატურა“ (Psychology and Literature). კ. გ. იუნგი მხატვრული ტექსტების კლასიფიკაციას მეორე წერილშიც აგრძელებს, ამასთან, შემოაქვს „კოლექტიური ადამიანის“ ცნება და ავითარებს აზრს, რომ ტექსტს საკუთარი ფსიქოლოგიური სტრუქტურა გააჩნია, რომელიც ყოველთვის ავტორის ფსიქოლოგიური მდგომარეობიდან, ავტორის პიროვნებიდან არ მომდინარეობს. შეიძლება ითქვას, რომ უპირისპირდება ზიგმუნდ ფროიდს, რომელიც მხატვრული ტექსტის კვლევისას ავტორის პიროვნებიდან ამოდიოდა. მართალია, ზოგიერთი ტექსტი ავტორის პიროვნულ არაცნობიერს ვერ სცდება, თუმცა არსებობს ტექსტების ნაწილი, რომლებშიც იჭრება კოლექტიური არაცნობიერი.

„ადამიანის ფსიქიკა მეცნიერებისა და ხელოვნების საშვილოსნოა,“ – წერს იუნგი (Jung 2001: 155).²² გარკვეული კავშირი უდავოდ არსებობს ხელოვნებასა და ფსიქოლოგიას შორის. ფსიქოლოგია და ხელოვნებათმცოდნეობა, კრიტიკა ხშირად ერთიმეორეს მიმართავს დახმარებისთვის. სწორედ ამ მიმართებას განიხილავს კარლ გუსტავ იუნგი წერილში „ფსიქოლოგია და ლიტერატურა“. მისი მთავარი გზავნილი, კითხვა, ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ – რა როლი შეიძლება შეასრულოს ფსიქოლოგიამ მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციისას?

²² The human psyche is the womb of all the sciences and arts (Jung 2001: 155).

ფსიქოლოგიის კვლევის ობიექტი შეიძლება იყოს მხოლოდ ნაწარმოების შექმნის პროცესი და არა ხელოვნების არსის განსაზღვრა, მისი ესთეტიკური ღირებულების დადგენა. ესეში „პოეტურ ქმნილებასთან ანალიტიკური ფსიქოლოგიის მიმართების შესახებ“ იუნგი განმარტავს:

„ხელოვნების მხოლოდ ის ნაწილი, რომელიც ნაწარმოების შექმნის პროცესს წარმოადგენს, შესაძლოა გახდეს ფსიქოლოგიური კვლევის ობიექტი, მაგრამ არა ის [ნაწილი], რომელიც ხელოვნების სპეციფიკურ არსს შეადგენს. ეს მეორე ნაწილი [ხელოვნებისა] ანუ საკითხი, რას წარმოადგენს ხელოვნება როგორც ასეთი, ვერასოდეს გახდება ფსიქოლოგიური კვლევის საგანი, – ის მხოლოდ ესთეტიკის კვლევის საგანია“ (იუნგი 2015: 20).

რა თქმა უნდა, შესაძლებელია ნაწარმოების მიხედვით ხელოვნაზე დასკვნის გამოტანა და პირიქით, თუმცა მსგავსი დასკვნები არასანდოა. მისი აზრით, დღემდე ფსიქოლოგიას არ გააჩნია ბერკეტი, ავტორსა და ტექსტს შორის ზუსტი კაუზალური კავშირი დაადგინოს, რასაც მეცნიერებისგან მოელიან (Jung 2001: 156).

დარგის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ფუნდამენტურად განსხვავებულია ლიტერატურული ტექსტის კვლევისას ფსიქოლოგიისა და კრიტიკოსის მიდგომები, რაც ერთისთვის ღირებულია, მეორისთვის უმნიშვნელო შეიძლება იყოს და პირიქით.

აღნიშნულ წერილში იუნგი გოეთეს „ფაუსტის“ მაგალითზე აყალიბებს თავის შეხედულებას და გამოყოფს ლიტერატურული ტექსტის ორ ტიპს: ერთს უწოდებს ფსიქოლოგიურს, მეორეს ვიზიონერულს (Visionary).

● **ფსიქოლოგიური ტიპის** ტექსტი ადამიანის ცნობიერების სფეროდან მომდინარე წყაროს ეყრდნობა. მაგ: ემოციური შოკი, ცხოვრებისეული გაკვეთილი, კრიზისი და ა.შ. ეფუძნება ყველაფერს, რაც ადამიანის ცნობიერ ცხოვრებას და განსაკუთრებით, მის ემოციურ ცხოვრებას ქმნის. ავტორის მიზანია, ცნობიერების შინაარსის ინტერპრეტაციის, მისი გამოვლენის გზით მკითხველი სიღრმისეულად ჩაახედოს ადამიანურ არსში, გამოიტანოს დღის სინათლეზე ის, რის გაანალიზებასაც მკითხველი გაურბის. ასეთი ტიპის ტექსტს იუნგი ფსიქოლოგიურს უწოდებს, რადგან მისი შინაარსი (გამოცდილება) და ფორმა მკითხველისთვის გასაგებია, მკითხველს შეუძლია არა მხოლოდ აღიქვას ტექსტის საზრისი, არამედ „რელევანტური“ ემოციები

აღეძრას (Jung 2001: 159). ლიტერატურის ამ კლასს ეკუთვნის უამრავი მხატვრული ტექსტი, მაგალითისთვის დასახელებულია ჰერმან მელვილის „მოზი დიკი“, ართურ კონან დოილის ტექსტები და ა.შ. იუნგის აზრით, ფსიქოლოგიას ნაკლებად აინტერესებს „ფსიქოლოგიური“ ტექსტები, ვინაიდან ამ ტიპის ნაწარმოები, როგორც წესი, თავად განმარტავს საკუთარ თავს.

- **ვიზიონერულ ტექსტებში** ანალიზისთვის არსებობს თავისუფალი, ღია სივრცე. ავტორს არ აინტერესებს გმირების ფსიქოლოგიური პორტრეტის აღწერა. საუკეთესო მაგალითად იუნგი გოეთეს „ფაუსტის“ მიიჩნევს, ფაუსტის პირველ ნაწილს ფსიქოლოგიურ ტიპს აკუთვნებს, მეორეს კი – ვიზიონერულს. მეორე ნაწილი მკითხველისთვის „გაუგებარია“ – „პირველყოფილი, დასაბამიერი სურათ-ხატები უდროობიდან, მითოლოგიური სიღრმიდან ამოიზრდებიან, უცხო და უჩვეულო, დემონური და გროტესკულნი არიან. მეორე ნაწილი არის მარადიული ქაოსის სასტიკი ნიმუში“ (Jung 2001: 160).²³ ფსიქოლოგიისთვის სწორედ ვიზიონერული ტიპის ტექსტებია მიმზიდველი. ამ ტიპის კატეგორიაში მოიაზრებს იუნგი ასევე ნიცშეს დიონისურ აღტკინებას, უილიამ ბლეიქის პოეზიასა და ა.შ.

ფსიქოლოგიური ტიპის ტექსტებისგან განსხვავებით ვიზიონერული ტექსტის გაცნობისას ჩნდება კომენტარებისა და ახსნის მოთხოვნილება, ვინაიდან თავად ეს გამოცდილება უცხოა, ამასთან, ის დაშიფრულია სხვადასხვა ლიტერატურული ხერხით, მანიპულაციით, მაგ: – ისტორიული ნარატივი, მითოლოგია (ვაგნერთან) და ა.შ.

ლიტერატურის განსხვავებულ კლასიფიკაციას გვთავაზობს იუნგი ლექციაში „პოეტურ ქმნილებასთან ანალიტიკური ფსიქოლოგიის მიმართების შესახებ“, რომელიც გერმანული ენისა და ლიტერატურის საზოგადოებაში წაიკითხა 1922 წ. ის გამოყოფს ორი ტიპის ტექსტებს: **ინტროვერტული** – როცა სუბიექტი თავის შეგნებულ ზრახვებსა თუ მიზნებს ობიექტის ნების საწინააღმდეგოდ განახორციელებს; **ექსტრავერტული** – სუბიექტი ემორჩილება იმ მოთხოვნებს, რომლებსაც ობიექტი კარნახობს მას, მაგ. ფაუსტის მეორე ნაწილი (იუნგი 2015: 30). არსებითად ეს იგივე კლასიფიკაციაა (ფსიქოლოგიური – ვიზიონერული) მხოლოდ შეცვლილი ტერმინოლოგიით.

²³ It (the second part of Faust) arises from timeless depths; it is foreign and cold, many-sided, demonic and grotesque. A grimly ridiculous sample of the eternal chaos (Jung 2001: 160).

ზიგმუნდ ფროიდისგან განსხვავებით, რომელიც თვლის, რომ მხატვრული ტექსტის გაგება ავტორის ნევროზებითაა შესაძლებელი, ტექსტის საზრისი ავტორის კომპლექსებშია საძიებელი, იუნგის აზრით, ეს ხილვები შეუძლებელია ავტორის ფსიქიკური მდგომარეობით, ვთქვათ ნევროტული აშლილობით, ავხსნათ. „თუკი ხელოვნების ნაწარმოების ახსნა ისევე შეიძლება როგორც ნევროზისა, მაშინ ან ხელოვნების ნაწარმოები ყოფილა ნევროზი, ანდა ნევროზი – ხელოვნების ნაწარმოები“ (იუნგი 2015: 22). ნამდვილი ხელოვნება კი მისთვის გაცილებით უფრო აღმატებულია. ჭეშმარიტი ხელოვნება კაცობრიობის ცხოვრებას მოიცავს და არ შეიძლება მისი დაყვანა პიროვნულ დონემდე, ავტორამდე. ეს ხილვები პირველყოფილი სიმბოლოები, ფსიქიკური რეალობის თავისთავადი ნაწილებია და მათში ჩანს კოლექტიური არაცნობიერი.

ყველა შემოქმედი ორბუნებოვანია: ერთი მხრივ, რიგითი ინდივიდი პერსონალური ცხოვრებით, მისწრაფებებით და მეორე მხრივ, უპიროვნო, კოლექტიური ადამიანი. „შემოქმედებით პროცესს კ. გ. იუნგი განიხილავს როგორც ცოცხალ არსებას, რომელიც ჩანერგილია ადამიანის ფსიქიკაში. ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ტერმინოლოგიით ამ ცოცხალ არსებას ავტონომიური კომპლექსი ჰქვია“ (ბრეგაძე 2008: 49). ხელოვნება თანდაყოლილი ენერჯიაა, რომელიც ხელში ჩაიგდება ინდივიდს და თავის ინსტრუმენტად აქცევს. „კომპლექსის ავტონომიურობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი თავს იჩენს და ქრება იმ დროს და იმგვარად, როგორც ეს მისთვის შინაგანად დამახასიათებელ ტენდენციებს შეესაბამება; ის ცნობიერების ნებისაგან დამოუკიდებელია“ (იუნგი 2015: 36). ხელოვანს, როგორც ინდივიდს, აქვს პიროვნული მიზნები და სურვილები, მაგრამ როგორც ხელოვანი, ის არის „კოლექტიური ადამიანი“ (Collective Man), რომელიც კაცობრიობის ფსიქიკურ ცხოვრებას ატარებს და ფორმას უცვლის არაცნობიერს. ხელოვანის ცხოვრება სწორად ამ ორბუნებობის გამო არის განსაკუთრებით საინტერესო ფსიქოლოგებისთვის. მასში ორი ძალა მუდმივ ორთაბრძოლაშია (Jung 2001: 172-173).

ჩვენი კვლევისთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა კ. გ. იუნგის ლიტერატურის შესახებ დაწერილი ესეები, რადგან სადისერტაციო ნაშრომის პრაქტიკულ ნაწილში განსახილველი მხატვრული ტექსტები (ქართველი და ფრანგი სიმბოლისტების ნაწარმოებები) თავისი ბუნებით, ცალსახად, ვიზიონერული ტიპის ტექ-

სტეხია, რომლებშიც ინტენსიურად იჭრება უნივერსალური სახე-ხატები, არქექტიპული მოდელები. კვლევის მეთოდოლოგიად არქექტიპული და მითოლოგიური კრიტიკის შერჩევა ტექსტების სპეციფიკით აიხსნება და ვფიქრობთ, სხვა ლიტერატურათმცოდნეობით მეთოდოლოგიებზე სრულყოფილად შეძლებს სიმბოლისტური სააზროვნო მოდელის კვლევას, სიმბოლისტური ტექსტების საზრისის დადგენას.

1.4. მითის ფილოსოფიური გააზრება:

მითი, როგორც კომპლექსური კულტურული რეალობა

რუმინელი ფილოსოფოსის, მირჩა ელიადეს (1907-1989 წწ.) კვლევის ძირითადი სფერო მითისა და რელიგიების ისტორიის შესწავლაა. ის სამართლიანად ითვლება გასული საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან მოაზროვნედ, რომლის სახელსაც დაუკავშირდა რელიგიების ისტორიის მიმართულელებით ახალი თეორიების შექმნა.

მირჩა ელიადე კარლ გუსტავ იუნგისა და სერ ჯეიმს ფრეიზერის მსგავსად იზიარებდა მსგავსი არქექტიპული მოდელების განსხვავებულ კულტურებში არსებობის იდეას და თვლიდა, რომ მითოსური აზროვნება ადამიანის თანდაყოლილი ნიშანია. არქექტიპული მოტივები შეიძლება შეინიღბოს, გარდაიქმნას, თუმცა მათგან ადამიანი ვერ განთავისუფლდება. შესაბამისად, ელიადეს კვლევის შედეგებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა არქექტიპული (მითოლოგიური) კრიტიკის, როგორც ლიტერატურათმცოდნეობითი თეორიის, ფორმირების პროცესში. მირჩა ელიადეს ნააზრევი ჩვენთვის საინტერესოა, რადგან სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში ჩვენი მიზანია, განსხვავებული რაკურსით (ანთროპოლოგია, ფსიქოლოგია, რელიგიის კვლევა, ფილოსოფია) მეტნაკლებად სრულყოფილად ვაჩვენოთ ძირითადი დებულება, კერძოდ, ნებისმიერ კულტურულ სააზროვნო სივრცეში იდენტური უნივერსალური სახე-ხატების, მითების არსებობა და მათი მნიშვნელობის მასშტაბი.

მითის არქექტიპული მოდელების განსაზღვრისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მირჩა ელიადეს პოზიციის გათვალისწინება. 1954 წელს გამოცემული ნაშრომის „მარადიული დაბრუნების მითისა“ და 1962 წელს გამოქვეყნებული წიგნის

„მითის ასპექტების“ საფუძველზე წარმოვადგენთ ელიადეს თეორიას „პირველყოფილ“ და თანამედროვე საზოგადოებებში მითის როლის და საზრისის შესახებ.

მირჩა ელიადეს განმარტებით მითი „ცოცხალი“, ყველა უმნიშვნელოვანესი ადამიანური ქცევის სანიმუშო მოდელია და ამ საკრალური ღირებულების მქონე „ნამდვილი ამბით“ აიხსნება ადამიანთა პროფანული ქმედებები. ელიადე განმარტავს:

პირველყოფილთა საზოგადოებაში მითი ჯერ კიდევ ცოცხალია. „ცოცხალი“ იმ გაგებით, რა გაგებითაც იგი ადამიანური ქცევის მოდელს აწვდის ამ საზოგადოებებს და ამით მათ არსებობას აზრსა და ღირებულებას ანიჭებს. ტრადიციულ საზოგადოებებში მითების სტრუქტურისა და დანიშნულების გარკვევა ნათელს მოჰფენს არა მხოლოდ ადამიანური აზროვნების ისტორიის რომელიმე საფეხურს, არამედ თანამედროვეობის ერთი კატეგორიის უკეთ გაგებაშიც დაგვეხმარება (ელიადე 2009: 7).

მითოსური ფესვების მიკვლევით ცნაურდება ადამიანის, საზოგადოების „უცნაურ ქმედებათა“ არსი, რაც, სხვა შემთხვევაში, მხოლოდ „ველურობის“ ან ინსტიქტების გამოვლინებად შეიძლება შეფასებულიყო. რთულია ჩამოაყალიბო მითის, როგორც კომპლექსური კულტურული რეალობის უნივერსალური განსაზღვრება, რომელიც, ერთი მხრივ, მოიცავდა ყველა ტიპის მითს, მეორე მხრივ, კი მითის ყველა ფუნქციას, თუმცა არსებულ განმარტებათა შორის ყველაზე სრულყოფილად მირჩა ელიადეს მიაჩნია მითის ასეთი ახსნა: „მითი მოგვითხრობს საკრალურ ამბავს; იგი აღწერს დასაბამიერი, „საწყისთა“ საარაკო დროის მოვლენას... თხრობა ყოველთვის რაღაცის „შექმნას“ ეხება [...] გვიყვება მხოლოდ იმას, რაც ნამდვილად მოხდა, სრულად გაცხადდა. სწორედ საკრალურის ეს დრამატული შემოჭრაა სამყაროს რეალურად რომ აფუძნებს და მას აქცევს იმად, რაც დღეს არის“ (ელიადე 2009: 10-11).²⁴ მირჩა ელიადეს თეორიაზე დაყრდნობით მითის შემდეგი მახასიათებლების გამოყოფაა შესაძლებელი:

²⁴ მირჩა ელიადე აფრიკული ტომების შესწავლის საფუძველზე ასკვნის, რომ იმ საზოგადოებებში, სადაც მითი ჯერ კიდევ ცოცხალია, ადგილობრივი მკვეთრად განასხვავებენ „ნამდვილ ამბებს“ (მითებს) არაკებისა და ზღაპრებისაგან, რომელთაც ისინი „გამონაგონ“ ამბებს უწოდებენ. „ნამდვილი ამბები“ ანუ მითი შეიცავს საკრალურსა და ზებუნებრივს, „გამონაგონი“ (არაკები, ზღაპრები) კი პირიქით – პროფანულს“ (ელიადე 2009: 13).

➤ მითით მოთხრობილი ამბავი მიიჩნევა აბსოლუტურ ჭეშმარიტებად, მითი საკრალურია და შესაბამისად, მხოლოდ დროის საკრალურ მონაკვეთში გადმოიცემა;²⁵

➤ მითი ყოველთვის რაღაცის შექმნას მოგვითხრობს, კოსმოგონიური ბუნებისაა და სამაგალითო მოდელს შეიცავს. პირველყოფილმა საზოგადოებებმა იცოდნენ, რომ მითი, განსხვავებით „გამოგონილი ამბებისგან“ (არაკი, ზღაპარი), გადმოგვცემს იმას, რაც უშუალოდ მათ ეხება, რაც მათ ცხოვრებაზე, მათ არსებობაზე ახდენს გავლენას;²⁶

➤ მითის ცოდნით საგანთა „საწყისებს“ ეცნობი, რის შედეგადაც მათ იმორჩილებ, მართავ ან სურვილისამებრ ხელმეორედ ქმნი. ამგვარ ცოდნას რიტუალურად „აცოცხლებ“ (ელიადე 2009: 21).

მირჩა ელიადე არქაული და ცივილიზებული საზოგადოებების შედარების საფუძველზე ასკვნის, რომ თანამედროვე ადამიანისგან არქაულ ადამიანს მითის პერიოდულად „განამდვილებს“ სურვილი განასხვავებს. ის ცდილობს, რიტუალებით გაიმეოროს ის, რაც საწყისში მოხდა.²⁷ ამდენად, „მისთვის მთავარია მითების ცოდნა არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მითები მას სამყაროს შესახებ ცოდნას და სამყაროში მისი საკუთარი არსებობის წესებს აწვდის, არამედ უფრო იმიტომ, რომ მათი გახსენება და მათი კვლავ განამდვილება უნარს ანიჭებს, გაიმეოროს ის, რასაც

²⁵ საყურადღებოა, რომ მითის საკრალურობის გამო მათ ქალებსა და ბავშვებს არ უთხრობენ, „არახელდასხმულთა თანდასწრებით არ ჰყვებიან“. მითებს უხუცესები ნეოფიტებს (რაიმე მოძღვრების, რელიგიის ახალ მიმდევრებს) ტყეში უამბობენ და ეს ხელდასხმის ცერემონიის ნაწილია (ელიადე 2009: 13).

²⁶ მირჩა ელიადეს აზრით, „ნამდვილ“ და „გამონაგონ“ ამბებს შორის არსებული განსხვავებების მიუხედავად (განსხვავებული ფუნქცია, განსხვავებული პერსონაჟები) ორივე კატეგორია „ამბავს“ ასახავს, ე.ი. გადმოგვცემს მოვლენათა სერიას. ორივე შემთხვევაში მათში გადმოცემული ამბები ყოველდღიურ ყოფით კატეგორიას არ მიეკუთვნება, თუმცა, განსხვავებით ზღაპრებისა და არაკებისგან მითი მათ არსებობაზე უშუალო გავლენას ახდენს.

²⁷ წიგნში „მითის ასპექტები“ მირჩა ელიადე საინტერესო პარალელს ავლებს ზიგმუნდ ფროიდის დასკვნებთან. მისი აზრით, საწყისის შემეცნების სურვილი ყველა კულტურისთვის მნიშვნელოვანია. თუ ფსიქოანალიზის პერსპექტივიდან საწყისი, დასაბამიერი, ინდივიდის ბავშვობის ხანით იწყებოდა, არქაული ადამიანისთვის ეს დასაბამიერი მითი და მითოსური დროა. ფროიდის აზრით, ინდივიდის ბავშვობის ტრავმით – დედასთან გახლეჩით – იხსენება დედასთან დაბრუნების („ოიდიპოსის კომპლექსით“) სწრაფვა, არქაული ადამიანი კი მითის „განამდვილებით“ ცდილობს საწყისებთან მისვლას. ამდენად, ფროიდის „უკან დაბრუნებასა“ და „მითების განამდვილებას“ შორის პარალელების შემჩნევა ადვილია.

წინაპრები ab origine (საწყისში) აკეთებდნენ (ელიადე 2009: 16). არქაული ადამიანი პროფანული დროის უარყოფით დროის ბარიერს გადალახავს და „საკრალურ“, „სიზმრისეულ“ დროში გადადის. შესაბამისად, არქაული ადამიანი უფრო შემოქმედი, ვინაიდან მითების „გაცოცხლებით“ მარადიულად იმეორებს კოსმოგონიურ აქტს. „ნებისმიერი საგანი თუ ქმედება რეალური მხოლოდ მაშინ ხდება, როდესაც ის ბაძავს ან იმეორებს რომელიმე არქეტიპს. რეალობა მხოლოდ განმეორების ან მონაწილეობის შედეგად მიიღწევა. იმას, რასაც მისაბაძი მაგალითი არ გააჩნია, „არც აზრი არ გააჩნია“, ანუ ის რეალობა არც არის“ (ელიადე 2017: 58). ისტორიული დროის გაქრობა მხოლოდ გარკვეული დროის მონაკვეთშია შესაძლებელი, კერძოდ, რიტუალის (ფართო გაგებით) ჩატარებისას. ცხოვრების დანარჩენი ნაწილი პროფანულ დროშია განფენილი და ყველანაირ მნიშვნელობას მოკლებულია.

მირჩა ელიადე ისტორიული დროის გაუქმებაზე უფრო ვრცლად საუბრობს ნაშრომში „მარადიული დაბრუნების მითი“. მისი აზრით, ყველა რიტუალი და ყველანაირი ქცევა დროის გაუფასურების სურვილითა და მისწრაფებით აიხსნება. შესაბამისად, პირველყოფილი ადამიანი უწყვეტ აწმყოში ცხოვრობს.

ისტორიული დროის წინააღმდეგ გამუდმებული ამბოხი არის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელი, რაც მირჩა ელიადეს აზრით, მითოლოგიასთან ერთად ლიტერატურას (ხელოვნების ყველა სხვა დარგზე უფრო მეტად) ახასიათებს. მითის მოსმენა და კითხვის პროცესი ისტორიული „დროიდან გასვლას“ და „ტრანსისტორიულ დროში ჩაფლობას“ გულისხმობს. და სანამ დროის გადალახვის სურვილი არსებობს, ადამიანი „მითოლოგიური ქცევის“ ზოგიერთ ნიშანს, კვალს ინარჩუნებს (ელიადე 2009: 168).

რა ფუნქცია აქვს მითს, არქეტიპულ მოდელს? რამდენად მნიშვნელოვანია მისი „განამდვილება“? და რა ფაქტორი განსაზღვრავს მის სიცოცხლისუნარიანობას?

➤ მირჩა ელიადეს აზრით, მითების, არქეტიპული მოდელების დანიშნულება სხვა, მიღმური ან წინაპართა სამყაროს ცნობიერების კონსერვაციაა. მითი მტკიცებულებაა, რომ არსებობს აბსოლუტური ღირებულებები, რომლებიც ადამიანურ არსებობას მნიშვნელობასა და საზრისს ანიჭებს.

➤ დასაბამიერი მოვლენის „განამდვილება“ „პირველყოფილ“ ადამიანს რეალობის გამორჩევასა და შენარჩუნებაში ეხმარება. იმის პერიოდული გამეორება, რაც

„მას ჟამსა შინა“ მოხდა, გვარწმუნებს, რომ რაღაც არსებობს აბსოლუტური სახით. ეს „რაღაც“ არის „საკრალური“, ე.ი. „ტრანსადამიანური“. დროის შეუქცევადობის წინააღმდეგ ჯანყი ადამიანს ეხმარება, გააუქმოს წარსული, კვლავ დაიწყოს თავისი სიცოცხლე და კვლავ შექმნას თავისი სამყარო (ელიადე 2009: 122-123). ელიადესეული „განამდვილები“ ალტერნატივაა მითის თქმა. ფრანგი ფილოსოფოსი და ანთროპოლოგი კლოდ ლევი სტროსი აცხადებს, რომ „მითი ენაა“. იმისთვის, რომ მითმა იარსებოს, ის უნდა ითქვას (Strauss 1955: 430).²⁸ ამასთან, მისი აზრით, მსგავსებას ქმნის არა მითის შინაარსი (რომელიც ცვალებადია), არამედ მითის სტრუქტურა (უცვლელი სისტემა).

➤ მითოლოგიურ აზროვნებას მრავალი კულტურა დაუპირისპირდა, თუმცა მითების სრულად განდევნის მცდელობა უშედეგო აღმოჩნდა.²⁹ მართალია, დასავლურმა კულტურამ ზურგი აქცია მითს, თუმცა მითი მაინც გადარჩა, ჯერ კიდევ ცოცხლობს.³⁰ მითის არსებობა ამტკიცებს, რომ მითოლოგიური აზროვნების ზოგიერთი ასპექტი და ფუნქცია ადამიანური არსების შემადგენელი ნაწილია და არა არქაული მენტალიტეტის „გადმონაშთი“ (ელიადე 2009: 158).

ამდენად, მირჩა ელიადეს სტრატეგია მითის, არქეტიპების (ისევე, როგორც რელიგიების) კვლევისას ეფუძნება ცენტრალური ოპოზიციის – საკრალურის (მარადიული, ტრანსისტორიული) და პროფანულის (ტემპორალური, ისტორიული) მუდმივ ჭიდილს. მითი თავისი ფუნქციით საკრალური კატეგორიაა, რომელსაც საკუთარი სიმბოლოთა სისტემა (ენა, არქეტიპი) გააჩნია და ყოფიერებას აზრს, ღირებულებას სძენს. არქეტიპულ მოდელს ადამიანი გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად მარადიულად „განამდვილებს“, ვინაიდან არქეტიპული მოდელებით ოპერირება მისი თანშობილი ფუნქციაა, რომლისგანაც გამიჯვნა შეუძლებელია.

²⁸ კლოდ ლევი სტროსის თეორიაში მითი ენის სტრუქტურის მსგავსი, მაგრამ მასზე კომპლექსურია. სწორედ ამიტომ, მითი უნდა დაიყოს მითებებად.

²⁹ მირჩა ელიადეს დაკვირვებით, მითის დამღევა შესაძლებელი გახადა მხოლოდ ისტორიის აღმოჩენამ, უფრო ზუსტად, იუდეო-ქრისტიანობაში ისტორიული შეგნების გაღვივებამ. ქრისტიანობამ „სიკრუისა“ და „ილუზიის“ სფეროს მიაკუთვნა ყოველივე ის, რაც რომელიმე საღვთო წიგნით არ იყო გამართლებული, ან დასაბუთებული (ელიადე 2009: 100).

³⁰ საწყისებთან მიბრუნება ევროპულ საზოგადოებასაც შემორჩა.; ნახატი ფილმების (კომიქსების) პერსონაჟები მითოლოგიური ფოლკლორული გმირების თანამედროვე ვერსიას წარმოადგენენ., მაგ. სუპერმენი; ასევე დეტექტიური რომანი, რომელშიც იშლება სამაგალითო ორთაბრძოლა სიკეთესა (დეტექტივი) და ბოროტებას (დამნაშავე – დემონის თანამედროვე განსახიერებას) შორის (ელიადე 2009: 161).

1.5. თანამედროვე მითის თეორია

(ერნსტ კასირერი, როლან ბარტი)

მე-20 საუკუნეში მითოლოგიისადმი, მითოლოგიური კვლევებისადმი ინტერესი ცალსახად გაიზარდა. შეიქმნა მითის არაერთი თეორია. მითების შესწავლამ მოიწვია მრავალი სამეცნიერო სფერო – ეთნოლოგია, ანთროპოლოგია, ფსიქოლოგია, ფილოსოფია, ლიტერატურათმცოდნეობა და ა.შ. ქართველი მეცნიერი რისმაგ გორდეზიანი წიგნში „მითების სიბრძნე“ გამოყოფს გასული საუკუნის ორ ძირითად ტენდენციას: ა) ფილოსოფიურს, რომელიც მითს ფილოსოფიური ანალიზისა და განზოგადების ობიექტად აქცევს; ბ) ფილოლოგიურ-ისტორიულს, რომელიც შემოიფარგლება მრავალრიცხოვანი წყაროების, ვერსიების ურთიერთშეპირისპირებითა და ამათუ იმ მითის თავდაპირველი ვარიანტის რეკონსტრუქციით ან მისი გარკვეულ ისტორიულ-არქეოლოგიურ მონაცემებთან შედარების ცდებით (გორდეზიანი 2005: 97).

მითოსის კვლევის ფილოსოფიურ ხაზს ავითარებს მე-20 საუკუნის გერმანელი ფილოსოფოსი, ნეოკანტიანური ფილოსოფიისა და ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის წარმომადგენელი ერნსტ კასირერი (1874-1945 წწ.). თავის ფილოსოფიურ მოძღვრებაში საკმაოდ დიდ ადგილს უთმობს მითოლოგიური აზროვნების არსის შესწავლას. ადამიანს „სიმბოლოების შემქმნელ ცხოველად“ განიხილავს. ადამიანი სიმბოლური სამყაროს მკვიდრია. ენა, მითოსი, ხელოვნება და რელიგია ამ სამყაროს ნაწილებია, რომლის საშუალებითაც იქმნება ადამიანური გამოცდილების კომპლექსური პალიტრა.

ერნსტ კასირერმა ძირითად ნაშრომებში „სიმბოლური ფორმების ფილოსოფია“ (1923 წ.), „ესე ადამიანის შესახებ“ (1944 წ.), „სახელმწიფოს მითი“ (1946 წ.), და ა.შ. სრულყოფილად ჩამოაყალიბა მითის ფილოსოფია. წიგნი „რა არის ადამიანი?“ (Was ist der Mensch?, შტუტგარტი, 1960 წ.) ავტორიზებული თარგმანია აშშ-ს უნივერსიტეტებში წაკითხული ლექციების სერიისა „ესე ადამიანის შესახებ“, რომელიც 1944 წელს გამოიცა. ავტორი განიხილავს კულტურის უმთავრეს ფორმებს: ენას, მითოსს, რელიგიას, ისტორიას, ხელოვნებასა და მეცნიერებას. მითოლოგიას ისევე, როგორც ენასა და ხელოვნებას, კულტურის სიმბოლურ ფორმად განსაზღვრავს და ამ ფორმათა საერთო ძირების წარმოჩენას ცდილობს. ადამიანური კულტურა მრავალსპექტრიანია

და საჭიროა მისი ყველა ასპექტის შესწავლა. ადამიანი არ წარმოადგენს მხოლოდ კოლექტივში მცხოვრებ და მოქმედ არსებას; იგი ენითა და გრძნობით უკავშირდება გარშემომყოფებს. ენა, მითოსი, ხელოვნება, რელიგია და მეცნიერება მაღალ საზოგადოებრივ ფორმათა ელემენტები და აუცილებელი პირობებია. მათი საშუალებით „არსებობის ფორმები“ საზოგადოებრივი ცხოვრების უფრო მაღალ საფეხურზე ადიან და, ბოლოს, ადამიანში სოციალურ ცნობიერებას აყალიბებენ (კასირერი 1983: 342).

მართალია, მითის „ლოგიკა“ შეუთავსებელია ჩვენი ემპირიული აზროვნების ფორმებთან, თუმცა ფილოსოფიისთვის ეს არგუმენტი ლეგიტიმურად ვერ ჩაითვლება, მისი აზრით, მითების წარმოქმნას აუცილებლად ექნებოდა ფილოსოფიური, გასაგები „საზრისი“. ამ საზრისის წვდომა, კი მხოლოდ ფილოსოფიას შეუძლია. მითოსური აზროვნების პრინციპების ამოსაცნობად, მითის კვლევისას ყურადღება უნდა გამახვილდეს მითის ქმნადობის მენტალურ პროცესზე და არა მითის ობიექტის „რეალურობაზე“.

ერნსტ კასირერი ერთმანეთს ადარებს თანამედროვე და პრიმიტიული საზოგადოებების აზროვნების მოდელებს. თუ თანამედროვე ადამიანი მკვეთრ საზღვარს ავლებს სხვადასხვა ნიშან-თვისებას შორის (მცენარეთა, ცხოველთა და ადამიანთა), განსხვავებულია პრიმიტიული ადამიანის აზროვნების ფორმა, რომელიც სინთეზურად აზროვნებს და ერთიმეორისაგან არ მიჯნავს ბუნებისა და ცხოვრების მოვლენებს. ერნსტ კასირერს მითოსი და რელიგია კაცობრიობის ყველაზე ძლიერ კონსერვატიულ ძალად მიაჩნია, ვინაიდან მათში ვლინდება ერთხელ წარმოქმნილ ფორმათა შენარჩუნების ტენდენცია.

ერნსტ კასირერის მოძღვრების მიხედვით:

➤ მითოსი არ არის მოუწესრიგებელი წარმოდგენების ერთიანობა, პირიქით, ის მოწესრიგებული სისტემაა. „თვით საკრალური სფეროც კი, რაც ჭეშმარიტად მითოსისა და რელიგიის სფეროა, რაციონალური თვისებების მქონეა. [...] მითოსური და პრიმიტიული რელიგიის აზროვნების ფორმები სრულიადაც არ არიან მოკლებული შინაგან მთლიანობას; მათი შინაარსები არც უაზროა და არც გონებასთან შეუთანხმებელი“ (კასირერი 1983: 135).

➤ მითების შემთხვევლი საზოგადოება სინამდვილეს თავისებურად აღიქვამს და სწორედ რეალობის ამ სპეციფიკური გაგების მეშვეობით ახერხებს მის გაგებას. შესაბამისად, მითი პირდაპირ კავშირშია რწმენის აქტთან (Cassirer 1965: 34-36);

➤ მითოსური აზროვნება გარდაუვალად უკავშირდება რწმენის აქტს და ემოციის აღძვრას. კაცობრიობას მართავს, სტიმულს აძლევს ემოციები და არა გონიერება. აქედან გამომდინარე, მითის მთავარი დანიშნულება ემოციების აღძვრაა და არა სამყაროს ახსნის მცდელობა (Cassirer 1979: 233- 241).

ამდენად, ერნსტ კასირერმა მითის კვლევისას განსხვავებულ აქცენტებზე გაამახვილა ყურადღება და მითოსის გრძნობითი მთლიანობის საკითხი წამოსწია წინ.

ერნსტ კასირერი თანამედროვე პოლიტიკურ-სოციალური მითის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს თეორეტიკოსად მიიჩნევა. მე-20 საუკუნის პოლიტიკური პროცესების შესწავლის საფუძველზე კასირერი ასკვნის, რომ თანამედროვე ეპოქაში, მითი ძალაუფლების მქონე პირების მიერ საზოგადოების მართვის ინსტრუმენტად იქცა. მითოსის მნიშვნელობისა და დანიშნულების ასეთი შეზღუდვის პირობებშიც კი (მითი აღარაა საკრალური და მისი ფუნქციაც შეიცვალა), მეოცე საუკუნეს „მითის ლოგიკა“ წარმართავს. ესეში „ჩვენი თანამედროვე პოლიტიკური მითების ტექნიკა“ (The Technique of Our Modern Political Myths, 1945 წ.) განიხილავს გასული საუკუნის პოლიტიკურ ცხოვრებას და ყველაზე მნიშვნელოვან და, ამავდროულად, შემამოფოთებელ ტენდენციად ახალი ძალის – მითოლოგიური აზროვნების – უცაბედ აღმასვლას მიიჩნევს. მისი აზრით, მე-20 საუკუნის პოლიტიკურ თეორიებში რაციონალურ და ლოგიკურ აზროვნებაზე უპირატესი, ცალსახად, მითოლოგიური აზროვნებაა. თანამედროვე პერსპექტივიდან მარტივი შესამჩნევია, რომ შეიძლება შეიცვალოს მითოსური აზროვნების, თავად მითის, ფორმა, თუმცა, შეუძლებელია, მისი სრულად დათრგუნვა. ერნსტ კასირერი თანამედროვე პოლიტიკურ მითს ადარებს „კლასიკურ მითს“ და მათ შორის მთავარ განმასხვავებელ ნიშნებს გამოყოფს. თუ მე-20 საუკუნემდე მითი არაცნობიერის „უკონტროლო“ რეპრეზენტაციად, კოლექტივის მიერ სპონტანურად წარმოქმნილ ამბად აღიქმებოდა, მისგან განსხვავებით თანამედროვე მითი კონტროლირებადი და რეგულირებადი პროდუქტია, რომელსაც საკუთარი პოლიტიკური მიზნებისთვის ლიდერი ხელოვნურად ქმნის.

„თანამედროვე მითი პოლიტიკურ ლაბორატორიაში წარმოებული ხელოვნური პროდუქტია“ (Cassirer 1979: 235-236).³¹ კაცობრიობის ისტორიაში ერთ-ერთ დიდ პარადოქსად მიიჩნევა კასირერი იმ ფაქტს, რომ მე-20 საუკუნეში მითი გონიერებას დაექვემდებარა და „რაციონალურ“ სფეროში გადაინაცვლა. მითს უწოდებს იარაღს, რომელშიც იმთავითვე არსებობს კონსტრუქციული და დესტრუქციული პოტენციალი.

ერნსტ კასირერის პოზიციას იზიარებს და ავითარებს მე-20 საუკუნის ფრანგი კრიტიკოსი, ფილოსოფოსი, ლინგვისტი როლან ბარტი წიგნში „მითოლოგიები“ (1957 წ.). მითი მისთვის, უპირველეს ყოვლის, სიტყვაა. მისი აზრით, მითი არ შეიძლება იყოს საგანი, კონცეპტი ან იდეა, ის აღნიშვნის წესია, კომუნიკაციის საშუალება, „შეტყობინების“ ფორმაა. განსხვავებით კარლ იუნგისა და მირჩა ელიადესგან, ერნსტ კასირერისა და როლან ბარტის აზრით, მითი დაცლილია საკრალური მნიშვნელობისგან, ის აღარ მიიჩნევა ზედროულ ფენომენად, არამედ მას აქვს წმინდად სოციალური, საკომუნიკაციო ფუნქცია, რომელიც კონკრეტული ისტორიული ეპოქით, განსაზღვრული სოციუმის ინტერესებითა და კონტექსტის გათვალისწინებით იცვლება. საზოგადოება შეიძლება ვერ აცნობიერებს, თუმცა თანამედროვე მითების შექმნა ობიექტური მიზეზებით არის განპირობებული, კერძოდ, მმართველი კლასის იდეოლოგიის საზოგადოებაში გავრცელებისა და მისი დამკვიდრების სურვილით. ამდენად, მითი იდეოლოგიის შექმნაში აქტიურად მონაწილეობს. მითი აღარ აღიქმება მარადიულ ფენომენად, ის ადვილად ცვალებადია, ვინაიდან ადამიანების მიერ კონკრეტული კონტექსტის გათვალისწინებით, განსაზღვრული მიზნით არის შექმნილი. როლან ბარტი სრულიად განსხვავებულად აღიქვამს არა მხოლოდ მითის არსს, არამედ მის ფუნქციასაც. „მითი არაფერს მალავს და არც არაფერს აცხადებს: ის ფორმას უცვლის; მითი არ არის არც ტყუილი და არც რაღაცის აღიარება, ის არის დამახინჯება, დეფორმირება,“ – აცხადებს ბარტი (ბარტი 2015: 298). მისთვის მითის ფუნქცია რეალობის გაუქმებაა. ერნსტ კასირერის მსგავსად, როლან ბარტიც თვლის, რომ თანამედროვე სამყაროში, მართალია, შეცვლილია მითის ფუნქცია და ის

³¹ From now on myth was no longer an incalculable and uncontrollable thing. It became an artificial compound manufactured in the great laboratory of politics (Cassirer 1979: 236).

იდეოლოგიურ იარაღად გამოიყენება,³² თუმცა მითოსური აზროვნება ადამიანური არსის იმდენად განუყოფელი ნაწილია, რომ მისი გაქრობა შეუძლებელია. მითოსური აზროვნება არის ადამიანური არსებობის პერმანენტული ნიშანი. ამასთან, ორივე ფილოსოფოსი აღიარებს განსხვავებულ კულტურულ სივრცეში იდენტური მითოსური წარმოდგენების არსებობა-გავრცელებას.

ამრიგად, სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში შევეცადეთ, ყოვლისმომცველი სურათის შექმნის მიზნით მითი და არქეტიპი ანთროპოლოგიური (ს. ჯ. ფრეიზერი, ბ. მალინოვსკი), ფსიქოლოგიური (ზ. ფროიდი, კ. გ. იუნგი) და ფილოსოფიური (მ. ელიადე, ე. კასირერი, რ. ბარტი) პერსპექტივიდან გაგვეანალიზებინა. მე-20 საუკუნეში სხვადასხვა დისციპლინაში შექმნილი თეორიები განსხვავებული გზებით, თუმცა საერთო დასკვნამდე მივიდა, კერძოდ:

ა) ფორმისა და საზრისის ცვლილების მიუხედავად მითოსური აზროვნება ადამიანური არსებობის განუყოფელი ნაწილია;

ბ) სხვადასხვა კულტურებში ერთმანეთის მსგავსი მითოსური მოტივები ვლინდება, არსებობს.

წინამდებარე თავში განხილული თეორიები მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ სწორედ დასახელებულ მოაზროვნეთა დასკვნების საფუძველზე შეიქმნა არქეტიპული და მითოლოგიური კრიტიკა – გასული საუკუნის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ლიტერატურათმცოდნეობითი თეორია; ნ. ფრაის, მ. ბოდკინის და თანამედროვე ფრანგი ლიტერატურათმცოდნეების კვლევები დაეყრდნო მე-20 საუკუნეში მითისა და არქეტიპის შესახებ აკუმულირებულ ახალ ცოდნას.

³² ერნსტ კასირერი 1944 წელს დაწერილ ესეში „იუდაიზმი და თანამედროვე პოლიტიკური მითები“ (Judaism and the Modern Political Myths) გერმანიის პოლიტიკური პროცესების მაგალითზე დაყრდნობით ვრცლად განიხილავს თანამედროვე პოლიტიკური მითის არსს, მისი შექმნის წინაპირობასა და მიზეზებს. თანამედროვე პოლიტიკური მითი იგივე „ლიდერის მითია“, ლიდერის, რომელსაც შეუძლია კოლექტივის სურვილების შესრულება, მათი ემოციების მართვა, ხალხის სახელით და მათი კეთილდღეობისთვის ბოროტებასთან, სიბნელესთან და დემონურ ძალებთან დაპირისპირება (Cassirer 1979: 238). პარალელი შეგვიძლია გავავლოთ, ერთი მხრივ, ჯოზეფ კემპბელის „გმირის მითის“ თეორიასთან, მეორე მხრივ, კი მსოფლიო მითოლოგიაში ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებულ მოტივთან – „ოქროს ხანასთან“. „ოქროს ხანა“ ესაა დაპირებული პერიოდი, როდესაც იმედები მართლდება, ოცნებები სრულდება და ბოროტება აღიკვეთება (გერმანია – ებრაელები). სწორედ ასეთ ოქროს ხანას დაპირდა გერმანელ ხალხს გასული საუკუნის ერთ-ერთი მთავარი მითი – ჰიტლერის მითი, რომელიც სხვა „ახალი“ მითების მსგავსად აპელირებდა ორი ყველაზე მნიშვნელოვანი ემოციით – იმედითა (მომავლის) და შიშით.

II თავი: მითოლოგიური და არქექტიპული კრიტიკა

2.1. საკითხის ისტორია

მეოცე საუკუნეში შექმნილმა მითის თეორიებმა ისევე, როგორც კ. გ. იუნგის მიერ კოლექტიური არაცნობიერის აღმოჩენამ, ბუნებრივია, მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების პროცესზე. მითი, რომელიც ქრისტიანობამ გამონაგონის კატეგორიას მიაკუთვნა, სრულიად ახლებურად იქნა აღქმული მე-19 საუკუნიდან. კერძოდ, რომანტიზმმა მითი თვითშემეცნების პროცესს დაუკავშირა. ამავე პერიოდიდან გაჩნდა ჰიპოთეზა მითების საერთო ძირების არსებობის შესახებ, დაიწყო მათი შეგროვება და შესწავლა.³³ ფრანგი მეცნიერი ფრანსუაზ გრაუბი თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „მითების შექმნა სიმბოლისტურ ეპოქაში“ მე-19 საუკუნიდან ხელოვნების ყველა დარგში მითოლოგიური თემებისა და მოტივების დიდი რაოდენობით „შემოჭრას“ ხსნის დასავლელი (რომანტიკოსი) ავტორების სურვილით, გაეგოთ მეტი საკუთარი წარმომავლობისა და რაობის შესახებ (Grauby 1994: 18-20).

მართლაც, მითოლოგიისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართების შესწავლა დღემდე აქტუალური საკითხია. არსებობს განსხვავებული პოზიციები. ტრადიციული გაგებით, მითოლოგია ლიტერატურის წინაპარია (მ. ელიადე), მითის დეკადანსი იქცა ლიტერატურის განვითარების წინაპირობად, თუმცა ფრანგი ლიტერატურათმცოდნე ვერონიკ ჟელი არ იზიარებს მსგავს შეხედულებას. კითხვაზე – იარსებებდა მითი, რომ არა ლიტერატურა? მკვლევრის აზრით, ცალსახა პასუხია – არა. მითი ვერ იარსებებდა ლიტერატურის გარეშე.³⁴ მისი ღრმა რწმენით, მითი და ლიტერატურა თანაბარმნიშვნელოვანია და ერთმანეთით საზრდოობს (Gely 1998: 8-14).

მე-19 საუკუნიდან დაწყებული მითის რენესანსი აიხსნება, ერთი მხრივ, რელიგიური რწმენის ნოსტალგიით, მეორე მხრივ, ზედროული ახალი ღირებულებების დამკვიდრების სურვილით. ორი ძირითადი მახასიათებელი, რომელიც მოდერნიზმის სახელით გაერთიანებულ სახელოვნებო პროცესს, მოდერნისტულ ტექსტებს

³³ მაქს მიულერი „შედარებითი მითოლოგიაში“ (1856 წ.) მზის მითს ყველა არსებული მითის წინაპრად განიხილავს.

³⁴ მაგ. ბერძნული და რომაული მითების დიდ ნაწილს, მკვლევრის აზრით, ლიტერატურული ტექსტების წყალობით ვიცნობთ. საკმარისია დავასახელოთ აპულეუსის „ოქროს ვირი“ – ფსიქეას მითი.

აერთიანებს, ენდრიუ ფონ ჰენდის აზრით, ფორმალური ექსპერიმენტები და მითის რეკონსტრუქცია (Hendy 1993: 149). მითი – რაციონალური გონისთვის მიუწვდომელი ფენომენი – მოდერნისტი ავტორებისთვის მიღმურ სამყაროსთან, ჭეშმარიტებასთან კომუნიკაციის საშუალებად იქცა. მითის რეკონსტრუქციით შემოქმედს შეეძლო ისტორიული დისტანციის გაუქმება და დავიწყებულ საკრალურ გამოცდილებასთან კავშირის ხელახლა დამყარება (Hendy 1993: 149-151). მოდერნისტი ავტორები თვლიდნენ, რომ თანამედროვე სამყაროში წინარეისტორიული კულტურების აზროვნება დაიკარგა. ეს სიბრძნე მხოლოდ ფოლკლორულ ტრადიციებში გადარჩა. მითთან დაბრუნება, მითის გაცოცხლება სწორედ ამ უნივერსალურ გამოცდილებასთან თანაზიარობის სურვილით შეიძლება ავხსნათ.

გასული საუკუნის დასაწყისში ანთროპოლოგიასა და ფსიქოლოგიაში შექმნილმა საეტაპო მნიშვნელობის მქონე ნაშრომებმა არა მხოლოდ ლიტერატურის კვლევის ახალი მეთოდის შექმნის აუცილებლობა განსაზღვრა, არამედ უდიდესი გავლენა იქონია თავად მწერლებზე და მხატვრული ტექსტის ბუნებაზე. ლიტერატურული ტექსტების ანალიზის განსხვავებული მიდგომის – არქექტიპული, მითოლოგიური კრიტიკის – შექმნას წინ უძღოდა სრულიად ახალი ტიპის, „მითოლოგიური მეთოდით“ შექმნილი, მხატვრული ტექსტები. ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოა თ. ს. ელიოტის რეცენზია, რომელიც ეძღვნება ჯეიმს ჯოისის „ულისეს“.³⁵ თ. ს. ელიოტი საგანგებო ყურადღებას უთმობს ჯ. ჯოისის აღწერის მეთოდს და მას „მითოლოგიურ მეთოდს“ უწოდებს. მისი აზრით, აღნიშნული მეთოდით შექმნილი ტექსტები არის, ერთი მხრივ, ლიტერატურის მომავალი, მეორე მხრივ, კი ამქვეყნიური ქაოსის მოწესრიგების ერთადერთი შესაძლებლობა (Eliot 1923). ხელოვნების განვითარების ყოველ ეტაპზე მითოლოგიისადმი ხელოვანის განსაკუთრებულ ინტერესს მოწმობს მითოლოგიური მოტივების, სახეების ჭარბი გამოყენება. მითის თანამედროვე კვლევებმა, ანთროპოლოგიურმა და ფსიქოლოგიურმა „აღმოჩენებმა“, რომლის საშუალებით სრულიად შეიცვალა მითის ბუნების, წარმოშობისა და ფუნქციის შესახებ მანამდე საყოველთაოდ მიღებული აზრი, როცა მითი უკვე აღარ აღიქმება ანტიკურობის რელიკვიად ან მკვდარ ფორმად, შესაძლებელი გახდა,

³⁵ წერილი დაიბეჭდა 1923 წელს მოდერნისტულ ლიტერატურულ ჟურნალში *The Dial*, „ულისეს“ გამოქვეყნებიდან ერთი წლის თავზე.

„მითოლოგიური მეთოდის“ ანუ სიმბოლური ფორმებით აზროვნების დამკვიდრება, და როგორც თ. ს. ელიოტი აღნიშნავს, ამ საქმეში პიონერი ჯეიმს ჯოისი და მისი რომანი „ულისე“ აღმოჩნდა. „მითის გამოყენებით, თანამედროვეობასა და ანტიკურობას შორის უწყვეტი პარალელებით ჯოისი იყენებს მეთოდს, რომელსაც მის შემდეგ სხვებიც გამოიყენებენ... ნარატიული მეთოდის ნაცვლად ახლა შეგვიძლია გამოვიყენოთ მითოლოგიური მეთოდი“ (Eliot 1923: 483).³⁶ თ.ს. ელიოტის ღრმა რწმენით, თანამედროვე ხელოვნება სწორედ ამ მეთოდს დაეფუძნება. ელიოტის პოზიციას იზიარებს კ.გ. იუნგი 1932 წელს გამოქვეყნებულ ესეში „ულისე: მონოლოგი“.³⁷ იუნგი აცხადებს, რომ ჯ. ჯოისმა შეძლო თანამედროვეობის ცნობიერების დაჭერა და ჩვენი დროის კოლექტიური ფსიქიკის წარმოჩენის თავისებური გზა იპოვა. „არასოდეს შევაფასებ „ულისეს“ შიზოფრენიის პროდუქტად... ესაა თანამედროვეობის კოლექტიური არაცნობიერის მანიფესტაცია“ (Jung 2003: 137).³⁸

მეოცე საუკუნიდან დაიწყო ლიტერატურული ტექსტის ანალიზისას მითის, უნივერსალური სახე-ხატების, არქეტიპული მოტივების შესახებ დაგროვილი ახალი ცოდნის გამოყენება. ცხადი გახდა, რომ სხვადასხვა ხალხების მითოსისა და ზოგადად ადამიანის ფსიქიკის – კოლექტიური არაცნობიერის – მსგავსად, განსხვავებულ კულტურულ კონტექსტში შექმნილი მხატვრული ტექსტები გარდაუვალად უკავშირდება ერთმანეთს. როგორი ორიგინალურიც არ უნდა ჩანდეს ცალკეული ტექსტი, ის, გარკვეულწილად, სხვა ტექსტებისა და კულტურების მსგავსია, მათთან მჭიდრო კავშირშია და ამ მსგავსებას სწორედ არქეტიპების არსებობა განაპირობებს. შესაბამისად, საჭირო გახდა, ტექსტების განსხვავებული მიდგომით კვლევა და უნივერსალური სახე-ხატის, თემის, მოტივის იდენტიფიკაციისა და ანალიზის საფუძველზე ინტერტექსტუალური და ინტერკულტურული კავშირების დადგენა. მხატვრულ ტექსტში განმეორებადი მოტივების, არქეტიპების კვლევა საშუალებას გვაძლევს შევისწავლოთ და ერთ სიბრტყეზე განვათავსოთ განსხვავებულ პოლიტიკურ, სოციალურ,

³⁶ In using the myth, in manipulation a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr Joyce is pursuing a method which others must pursue after him.... Instead of narrative method, we may now use the mythical method (Eliot 1923: 483).

³⁷ წერილი „Ulysses: A Monologue“ პირველად დაიბეჭდა ჟურნალში *Europische Revue* (Berlin, VIII: 2,9,1932).

³⁸ It would never occur to me to class Ulysses as a product of schizophrenia...It is not produced by any disease in the individual but is a collective manifestation of our time (Jung 2003: 137).

კულტურულ თუ მსოფლმხედველობრივ კონტექსტში შექმნილი ტექსტები და დავადგინოთ მათი ურთიერთმიმართების საკითხი.

არქეტიპული კრიტიკა ხშირად მითოლოგიური კრიტიკის სინონიმად გამოიყენება. სამეცნიერო ლიტერატურაში მეთოდოლოგიის შექმნა ორივე შემთხვევაში ნორთროპ ფრანს სახელს უკავშირდება. ტერმინი „არქეტიპი“ კ. გ. იუნგის თეორიაში სრულყოფილად არის განსაზღვრული და გაანალიზებული. მითის დეტერმინაცია კი მრავალგვარია. საუკუნეების განმავლობაში მითმა არაერთი კონოტაცია შეიძინა, ჯერ კიდევ გასულ საუკუნემდე, ის მხოლოდ ფიქციად, არასარწმუნო ამბად მოიაზრებოდა. ორაზროვნებისა და გაუგებრობის თავიდან აცილების მიზნით, იმისთვის, რომ კვლევის ობიექტი და თავად კვლევის მეთოდი ნათელი იყოს, დანიელ ბრაუნი გვთავაზობს მითოლოგიური კრიტიკის საპირწონედ არქეტიპული კრიტიკის დამკვიდრებას (Brown 1970: 465). მისგან განსხვავებით ფრანგი ლიტერატურათმცოდნეები (პიერ ბრუნელი, ვერონიკ ჟელი და ა.შ.) უპირატესობას ანიჭებენ ტერმინებს – „მითო კრიტიკა“ ან „მითოლოგიური კრიტიკა“. ჩვენ არქეტიპული და მითოლოგიური კრიტიკის ერთმანეთთან გაიგივებას და ერთმანეთით ჩანაცვლებას მართებულად არ ვთვლით. თითოეული მითი არქეტიპული სახით, მოტივითაა ნასაზრდოები და მითი თავის თავში აერთიანებს ამბავს და არქეტიპულ სახეს (სახეებს, მოტივებს). შესაბამისად, მითოლოგიური კრიტიკის სემანტიკური ველი გაცილებით ფართოა. ჩვენი კვლევის მიზანია ქართულ და ევროპულ სიმბოლისტურ ტექსტებში არა მხოლოდ ძირითადი არქეტიპული სახეების (დედის და მამის უნივერსალური სახე, ღვინო, ქალაქი), არამედ ორ განსხვავებულ კულტურულ სივრცეში შექმნილი ლიტერატურული მითებისა (ნარცისის მითი) და ახალი მითების (ოპიუმისა და ჰაშიშის მითი, ქალაქის მითი) გამოვლენა და ანალიზი. გამომდინარე იქიდან, რომ ტოლობის ნიშნის დასმა არქეტიპულ და მითოლოგიურ კრიტიკას შორის არ მიგვაჩნია მიზანშეწონილად და ამასთან, სადისერტაციო ნაშრომი მოიცავს ორივე თეორიის კვლევის ობიექტს (არქეტიპი, ლიტერატურული მითი), ვიყენებთ ორივე სახელდებას, ოღონდ არა როგორც ერთმანეთის სინონიმს, არამედ, როგორც ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებულ, თუმცა ტექსტის კვლევის ორ განსხვავებულ სტრატეგიას.

ქართულ და ფრანგულ სიმბოლიზმს შორის არსებული კავშირის დასადგენად და სიმბოლისტური ტექსტების შესასწავლად, არქეტიპული და მითოლოგიური

კრიტიკის, როგორც ძირითადი მეთოდოლოგიების, შერჩევა განაპირობა საკვლევ ტექსტების სპეციფიკამ. სიმბოლისტური ტექსტი ცალსახად „ვიზიონერული ტიპის“³⁹ (იუნგის ტერმინი) ტექსტია და მთლიანად არქექტიპული მოტივებით, უნივერსალური სურათ-ხატებითაა გაჯერებული. სწორედ ამიტომ, არქექტიპული კრიტიკა მივიჩნით სიმბოლისტური პოეზიის კვლევის უნივერსალურ მეთოდად.⁴⁰ ამასთან, ქართული სიმბოლისტური ტექსტები აღნიშნული მეთოდოლოგიით არ არის შესწავლილი და ვფიქრობთ, არქექტიპული მოტივების, სახე-ხატების ანალიზის გარეშე სრულად ვერ იქნება გააზრებული, ერთი მხრივ, ქართული სიმბოლიზმის არსი და მნიშვნელობა, მეორე მხრივ, კი მისი მიმართება ფრანგულ სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცესთან.⁴¹

სადისერტაციო ნაშრომის მეორე თავში, ჩვენი მიზანია:

➤ განვიხილოთ არქექტიპული კრიტიკის ტრადიციული (ემი მაოდ ბოდკინი და ნორთროპ ფრაი) და თანამედროვე (ფრანგული სკოლა – პიერ ბრუნელი, ვერონიკ ჟელი და სხვ.) თეორიები, როგორც ტექსტის კვლევის განსხვავებული სტრატეგიები;

➤ დასახელებულ მეცნიერთა ფუნდამენტური ნაშრომების, მათი თეორიების პოსტულატების გათვალისწინებით, დავადგინოთ, რა ფაქტორები განსაზღვრავს თეორიის სიცოცხლისუნარიანობას და რა როლი და ფუნქცია ეკისრება მას თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობით კვლევებში;

➤ განვიხილოთ ლიტერატურული მითის რაობა.

ნაშრომის პრაქტიკული ნაწილი, რაც ორ განსხვავებულ კულტურულ კონტექსტში შექმნილი ტექსტების კვლევას, არქექტიპებისა და არქექტიპული მოტივების, ახალი ლიტერატურული მითების იდენტიფიცირებასა და ანალიზს გულისხმობს, დაეფუძნება აღნიშნულ თავში განხილულ თეორიას.

³⁹ ვრცლად განხილულია სადისერტაციო ნაშრომის I თავში.

⁴⁰ სიმბოლისტური ტექსტების კვლევა არქექტიპული კრიტიკის გამოყენებით აპრობირებული მიდგომაა. „კრიტიკის ანატომიის“ შესავალ ნაწილში ნორთროპ ფრაი თავად წერს, რომ სიმბოლისტი.

⁴¹ ავტორის უილიამ ბლეიკის შემოქმედების კვლევისას გააცნობიერა ახალი ტიპის თეორიის შექმნის აუცილებლობა. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული კრიტიკა გასული საუკუნის 60-70იანი წლებიდან იკვლევდა ქართველი მწერლების შემოქმედებაში (ვაჟა-ფშაველა, კონსტანტინე გამსახურდია, გრიგოლ რობაქიძე და სხვ.) მითოლოგიურ მოტივებსა და სახეს (აკაკი ბაქრაძე, თამაზ ჩხენკელი, სოსო სიგუა და ა.შ.). განსაკუთრებით დასაფასებელია მათი შრომები, რადგან საბჭოთა კრიტიკაში ამ ტიპის კვლევა ფაქტობრივად იკრძალებოდა.

2.2. არქეტიპული კრიტიკის ტრადიციული სკოლა

2.2.1. მოდ ბოდკინის არქეტიპული თეორია

სამეცნიერო ლიტერატურაში კანადელი ლიტერატურათმცოდნის, ნორთროპ ფრაის ფუნდამენტური ნაშრომის „კრიტიკის ანატომიის“ გამოქვეყნების წელი – 1957 – ითვლება „არქეტიპული კრიტიკის“, როგორც ლიტერატურათმცოდნეობითი თეორიის, შექმნის თარიღად. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ „კრიტიკის ანატომიის“ გამოცემამდე გაცილებით ადრე, კერძოდ, 1934 წელს გამოიყენა ბრიტანელმა ლიტერატურათმცოდნემ, ემი მოდ ბოდკინმა ლიტერატურის კვლევის პროცესში არქეტიპული თეორია. თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „არქეტიპული მოდელები პოეზიაში: წარმოსახვის ფსიქოლოგიური კვლევა“ სიღრმისეულად პირველად სწორედ მან დააკავშირა ერთმანეთთან ანალიტიკური ფსიქოლოგია (კ.გ. იუნგის არქეტიპული თეორია) და ლიტერატურა.⁴²

ჩვენ, არქეტიპული კრიტიკის ათვლის წერტილად სწორედ 1934 წელს, ბოდკინის საეტაპო მნიშვნელობის კვლევის გამოქვეყნების თარიღს მივიჩნევთ. წიგნის შესავალშივე მეცნიერი აცხადებს, რომ მისი არქეტიპული კვლევა ეფუძნება ანთროპოლოგიისა და ღრმა ფსიქოლოგიის კვლევის შედეგებს. მისი მიზანია, პოეზიაში იმ თემებისა თუ სახეების მიკვლევა და ანალიზი, რომლებიც ლიტერატურულ ტექსტებში მარადიულად მეორდება. მისი ღრმა რწმენით, არქეტიპული მოტივები და მისგან გამოწვეული ემოცია წარმოადგენს ზოგადად ხელოვნების, და ამ შემთხვევაში ლიტერატურის, უდიდეს ძალასა და ღირებულებას.

მოდ ბოდკინი ლიტერატურას ორი მიმართულებით იკვლევს. პირველ რიგში, ის ეძებს და გამოყოფს იმ ძირითად არქეტიპულ მოტივებს, სახეებს, რომლებიც განსხვავებულ ეპოქასა და კულტურაში შექმნილ ტექსტებში გვხვდება, ასეთი უნივერსალური არქეტიპებია – *ხელახალი დაბადების მოტივი; სამოთხისა და ჯოჯოხეთის არქეტიპი; გმირის, ღმერთისა და დემონის არქეტიპული სახე*. მეორე მხრივ, კი მისი ინტერესი მიმართულია მკითხველის ემოციური რეაქციის კვლევისკენ, რომელსაც მხატვრულ ტექსტში გამოყენებული უნივერსალური სახეები აღძრავს. რო-

⁴² Amy Maud Bodkin – *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*, London: Oxford University Press, 1934.

გორც უკვე აღვნიშნეთ, მ. ბოდკინი კ. გ. იუნგის კოლექტიური არაცნობიერის თეორიას ეყრდნობა და ამის საფუძველზე ასკვნის, რომ თუ ყველა ადამიანის კოლექტიურ არაცნობიერში არსებობს მსგავსი არქეტიპები, შესაბამისად, არქეტიპის აღქმა, მისადმი ემოციური დამოკიდებულებაც ყველა ადამიანისთვის მსგავსი უნდა იყოს.

მოდ ბოდკინის თეორიის მიხედვით, თითოეულ არქეტიპულ მოტივსა და სახეს საკუთარი საზრისი, ღირებულება და ფორმა აქვს. ეს არქეტიპები პასიურად ყოველი ინდივიდის ფსიქიკაში არსებობს, ცნობიერებაში საკუთარი ესთეტიკური ღირებულების მატარებელია. როდესაც რომელიმე არქეტიპი ლიტერატურულ ტექსტში ჩნდება, მიუხედავად იმისა, რომ პოეტი აფართოებს, გარდაქმნის, გადაამუშავებს და ამდიდრებს მას, არქეტიპული სახეები არაცნობიერიდან ცნობიერების ზღურბლს აღწევს და აღმქმელში განცდილ გამოცდილებებს აცოცხლებს. ბრიტანელი მეცნიერის კვლევის რაკურსი სწორედ მკითხველისკენ არის მიმართული და მისი თეორიის მთავარი ქვაკუთხედი იმ ემოციური დამოკიდებულების, ემოციური უკუკავშირის დადგენაა, რასაც არქეტიპული მოდელების ტექსტში აღმოჩენა იწვევს. „ჩვენ არ გვანტერესებს, რამ განაპირობა ან როგორ შექმნეს ორესტეას ან ჰამლეტის სახე ესქილემ და შექსპირმა, ან როგორი გავლენა იქონია ბერძენ და ინგლისელ ხალხზე. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია მწერლისა და მკითხველის ურთიერთმიმართების კვლევა. რა გამოცდილებას გვახსენებს, როცა ვკითხულობთ, ვხედავთ ამ გმირებს“ (Bodkin 1963: 8).⁴³ მისი მტკიცებით, მიუხედავად განსხვავებული კულტურული, სოციალური, მსოფლმხედველობრივი, პოლიტიკური, ასაკობრივი და ა.შ. კონტექსტისა, ცალკეული ტექსტი მკითხველში მსგავს ემოციას აღძრავს, რაც ტექსტში გამოყენებული არქეტიპული სახეებით, მოტივებით არის განპირობებული. ის სრულად იზიარებს კ. გ. იუნგის პოზიციას და თვლის, რომ როგორი გადამუშავებულიც, შეფარულიც არ უნდა მოგვეჩვენოს მხატვრულ ტექსტში რომელიმე არქეტიპი, ჩვენს ფსიქიკას შესწევს ძალა, გაფილტროს, ძირითად მოტივამდე გაამიშვლოს ესა თუ ის არქეტიპი, რის

⁴³ In studying such poetry here, we are not asking what was in the mind of Aeschylus or of Shakespeare when he fashioned the figure of Orestes or of Hamlet, nor do we ask how these figures affected a Greek or an English audience. The question is between the writer and the reader of this book: what do the figures of Orestes and Hamlets stand for in the experience communicated to us, as we see, read, or vividly recall the tragedy (Bodkin 1963:8). აღსანიშნავია, რომ მ. ბოდკინმა სანდო შედეგის მიღწევის მიზნით ჩაატარა სოციალური გამოკითხვა, რომლის საშუალებითაც გაიგო, თუ რა ემოციას აღძრავდა სხვადასხვა ტექსტი, არქეტიპი მკითხველში.

შემდეგაც ჩნდება შესაბამისი ემოცია (Bodkin 1963: 32). განსხვავებულია ტექსტების კლასიფიკაციის მისეული მოდელიც, ნორთროპ ფრაისგან განსხვავებით, ტექსტებს ერთმანეთთან „ემოციური სიმბოლიზმის“ მიხედვით აკავშირებს. იმ ტიპის ტექსტებს აჯგუფებს ერთი მოდელის ფარგლებში, რომლებიც მკითხველში მსგავსი უნივერსალური სახე-ხატების გამო მსგავს ემოციურ რეაქციას იწვევს (Bodkin 1963: 42).

ამდენად, არქექტიპული კრიტიკით პირველად სწორედ ე. მ. ბოდკინი დაინტერესდა, მან დაახლოვა იუნგის თეორია ლიტერატურის კვლევას და თავისი ფუნდამენტური ნაშრომით ხელი შეუწყო სრულიად ახალი ტიპის თეორიის შექმნას. სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილი დიდძალი ტექსტების ანალიზის საფუძველზე გამოავლინა ძირითადი არქექტიპული სახეები და მოტივები. ვეთანხმებით მეცნიერის შეხედულებას, რომ ინდივიდს აქვს უნარი, გაშიფროს შენიღბული არქექტიპული მოტივები, თუმცა სრულებით არ ვიზიარებთ ბოდკინის თეორიის მთავარ დებულებას მსგავსი ემოციური უკუკავშირის არსებობის შესახებ. მიგვაჩნია, რომ მას სრულყოფილად არ აქვს გააზრებული იუნგის თეორია. მართალია, ყველა ინდივიდის არაცნობიერი მსგავსი არქექტიპული სახე-ხატებითაა განსაზღვრული, მაგრამ ყველა ინდივიდს ამ არქექტიპებისადმი იდენტური ემოციური დამოკიდებულება ვერ ექნება, რადგან არქექტიპი შინაარსს იძენს, როცა ცნობიერების ზღურბლს აღწევს. თუ რა საზრისს შეიძენს უნივერსალური სახე-ხატი, მეტწილად დამოკიდებულია ინდივიდის პიროვნულ არაცნობიერსა და ცნობიერებაზე. შესაბამისად, მსგავსი არქექტიპული სახე ყველა ინდივიდში განსხვავებული ემოციის ტრიგერი შეიძლება იყოს.

2.2.2. ნორთროპ ფრასის არქექტიპული კრიტიკა

„ლიტერატურის ანთროპოლოგად“ წოდებულ ნორთროპ ფრასს (1912-1991 წწ.) ფართო საზოგადოება ძირითადად თავისი ცენტრალური ნაშრომით „კრიტიკის ანატომიით“ იცნობს, რომელიც 1957 წელს პრინსტონის უნივერსიტეტის გამომცემლობამ გამოსცა.⁴⁴ „კრიტიკის ანატომიის“ გამოქვეყნების თარიღი აღმოჩნდა უდავოდ გარდამტეხი ეტაპი. მან არა მხოლოდ საფუძველი შეურყია ახალი კრიტიკის ბატონობას, არამედ განჭვრიტა ის დიდი ცვლილებები, რომლებიც ლიტერატურის კვლევის ისტორიაში 60-70-იანი წლებიდან დაიწყო. ნორთროპ ფრასის მკვლევარი შვარცი აღნიშნავს, რომ ნორთროპ ფრასიმ წინასწარ ივარაუდა ავტორის მნიშვნელობის გაუფასურება და ინტერდისციპლინური კვლევების „გაბატონება“ (Schwartz 1981: 89).

ნორთროპ ფრასის მიზანი, ერთი მხრივ, ახალი კრიტიკის ჰეგემონიის დაძლევა, მეორე მხრივ, კი ლიტერატურის თეორიის, როგორც დამოუკიდებელი დისციპლინის, ფუნქციისა და მიზნის ხელახალი განსაზღვრა, მხატვრული ტექსტის ახალი კრიტიკურიუმებით შესწავლა იყო. ნორთროპ ფრასი გარკვეულწილად გაჰყვა ახალი კრიტიკის ხაზს. ეს იყო კრიტიკის ახალი ფორმა, რომელმაც ყურადღება ავტორის ბიოგრაფიიდან და ისტორიულ-კულტურული კონტექსტიდან უშუალოდ ტექსტის ანალიზზე, ტექსტის ენობრივ სტრუქტურაზე გადაიტანა.⁴⁵ ნ. ფრასიმ გააფართოვა და გააღრმავა კვლევის არეალი და ყურადღება გაამახვილა იმ განმეორებადი მოდელების აღმოჩენასა და შესწავლაზე, რომლებზეც ლიტერატურული ტექსტია „დაშენებული“ და რომლებიც ინტერტექსტუალური კავშირების არსებობას განაპირობებს.

⁴⁴ ნ. ფრასის დაწერილი აქვს 14 წიგნი და 300-მდე რეცენზია. ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების პროცესზე მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია შემდეგმა კვლევებმა: „საშიში სიმეტრია: უილიამ ბლეიკის შემოქმედების კვლევა“ (*Fearful Symmetry: A Study of William Blake*), რომელიც 1947 წელს გამოიცა და მეცნიერის პირველ სერიოზულ ნაშრომად ითვლება; „დიადი კოდი“ (*The Great Code*, 1982 წელი) და „ძალაუფლების მქონე სიტყვები: ბიბლიისა და ლიტერატურის მეორე კვლევა“ (*Words with Power: Being a second study of the Bible and Literature*, 1991 წელი). ბოლო ორ ნაშრომში ნ. ფრასი ბიბლიის ევროპული ლიტერატურის ქვაკუთხედად განიხილავს.

⁴⁵ ლიტერატურის თეორიის 2008 წლის გამოცემაში „კრიტიკის ანატომია“ სტრუქტურალისტურ კვლევად არის შეფასებული (Eagleton 2008: 82). სტრუქტურალისტური სკოლის წარმომადგენლად მოიხსენიებს ნორთროპ ფრასის მკვლევარი ლ. კოუპეც (Coupe 2009: 150). ჩვენ მსგავსი შეფასება არ მიგვაჩნია მართებულად, ვინაიდან ნ. ფრასისთვის ტექსტი არის სტრუქტურა, მაგრამ სტრუქტურის თითოეულ ნაწილს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა და საზრისი აქვს. ამასთან, მხატვრული ტექსტის ანალიზისას ის ტექსტის მიღმა გადის და ინტერტექსტუალურ მიდგომას გვთავაზობს.

„პოლემიკურ შესავალში“ ნორტროპ ფრაიმ განსაზღვრა ლიტერატურული კრიტიკის მისთვის მისაღები ფორმა. მას სურდა, ლიტერატურის თეორია მაქსიმალურად დაეახლოებინა ზუსტი მეცნიერებისთვის. შეექმნა თეორია, რომელიც მხატვრული ტექსტის სისტემური კვლევის საშუალებას, გაზომვად შედეგს მოგვცემდა, თავად ტექსტს დაეყრდნობოდა. ნ. ფრაისთვის მიუღებელი იყო ტრადიციული კრიტიკა, მისი შეზღუდული კვლევის მეთოდოლოგია, კერძოდ, მხატვრული ტექსტის ეთიკური, იდეოლოგიური პოზიციიდან შეფასებაზე, ავტორის პიროვნებაზე ორიენტირებული კვლევა. მსგავსი ტიპის კრიტიკას „ლიტერატურულ ყბედობად“ მოიხსენიებს და 1951 წელს გამოქვეყნებულ წერილში „ლიტერატურის არქეტიპები“ აცხადებს: „უარს ვამბობთ უმნიშვნელო კრიტიკაზე, რომელსაც არ შეუძლია, ცოდნის სისტემური სტრუქტურების შექმნა“ (Frye 1951: 503).⁴⁶ ლიტერატურული ტექსტი უნდა ვიკვლიოთ არა როგორც იდეოლოგიური სისტემის ნაწილი, არამედ კრიტიკამ უნდა შეისწავლოს ინტერტექსტუალობა, ზოგადლიტერატურული ერთიანობა. ფრაისთვის კრიტიკის უმთავრესი მიზანი ერთიან ლიტერატურულ პროცესში ტექსტის ადგილის, როლისა და რაობის განსაზღვრა და მისი სხვა ტექსტებთან ურთიერთმიმართების დადგენაა.

ტექსტების კლასიფიკაციის კრიტერიუმს მისთვის არქეტიპი წარმოადგენს. ლიტერატურა საზრდოობს წინარელიტერატურული კატეგორიებით – არქეტიპი, რიტუალი, მითი, ფოლკლორი. უნივერსალური მოდელები, არქეტიპები, რომლებიც მხატვრულ ტექსტებს ერთმანეთთან აკავშირებს და ერთიან ლიტერატურულ ქარგას ქმნის, ლიტერატურაში მითოლოგიიდან გავრცელდა. მათ აქვთ საერთო კონვენციები, მოდელები, სიმბოლოები. „ლიტერატურის სტრუქტურული პრინციპები მჭიდროდაა დაკავშირებულია მითოლოგიასა და შედარებით რელიგიასთან“ (Frye 2000: 134).⁴⁷ მიუხედავად იმისა, რომ ნ. ფრაიმ კრიტიკის დამოუკიდებლობა გამოაცხადა, ბუნებრივია, ვერ უარყო ლიტერატურის გარდაუვალი კავშირი მითოლოგიასთან და შესაბამისად, გვერდი ვერ აუარა მომიჯნავე სფეროებში შექმნილ ფუნდამენტურ ნაშრომებს, რომლებმაც გარდამტეხი როლი შეასრულეს და, შეიძლება ითქვას, განსაზღ-

⁴⁶ Our first step, therefore, is to recognize and get rid of meaningless criticism: that is, talking about literature in a way that cannot help to build up a systematic structure of knowledge (Frye 1951: 503).

⁴⁷ Hence the structural principles of literature are as closely related to mythology and comparative religion (Frye 2000: 134)

ვრეს გასული საუკუნის სააზროვნო სივრცე. ვგულისხმობთ, ს. ჯ. ფრეიზერის „ოქროს რტოს“, კ. გ. იუნგისა და მ. ელიადეს კვლევებს.⁴⁸ მათი მოსაზრებები, მართალია, გამომუშავებული სახით, თუმცა აშკარად იჭრება ფრანს თეორიაში. ის ეყრდნობა ანთროპოლოგიის მეთოდოლოგიას, კ. გ. იუნგის არქეტიპების თეორიას, მ. ელიადეს რელიგიების საერთო ძირების შესახებ არსებულ კვლევას. „არქეტიპული თეორია“ ერთგვარი მეტათეორიაა, რომელიც სხვადასხვა დისციპლინაში დაგროვილ ცოდნას ეფუძნება. „კრიტიკის ანატომიის“ დასკვნით ნაწილში ნ. ფრანს თავადაც აღნიშნავს, რომ მის დამსახურებად შეიძლება ჩაითვალოს არსებული ცოდნის სისტემაში მოქცევა და არა უნივერსალური, ახალი თეორიის შექმნა.

განმეორებადი მოდელებისა და სახე-ხატების იდენტიფიკაციით, ნ. ფრანს ამტკიცებს ერთი ტექსტის სხვა ტექსტებთან მსგავსებას და არა ცალკეული ტექსტის განსაკუთრებულობას. არქეტიპული კრიტიკა სწავლობს იმ უნივერსალურ ხატებს, რომლებიც სხვადასხვა კულტურულ სივრცეში შექმნილ ტექსტებში მეორდება. შეიძლება ითქვას, რომ ტექსტების ერთმანეთთან ურთიერთობას იკვლევს.

ნ. ფრანს სამართლიანად ითვლება იუნგის თეორიას. მან იუნგის არქეტიპული თეორია ფსიქოლოგიის სფეროდან ლიტერატურათმცოდნეობაში გადმოიტანა და დაამკვიდრა. გაურკვევლობის თავიდან აცილების მიზნით, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა, დავადგინოთ, რამდენად იდენტურია არქეტიპის იუნგისეული და ფრანსისეული კონცეპტი და სწორად განისაზღვროს ტერმინოლოგია. ფრანს ესეში „ლიტერატურის არქეტიპები“ (1951 წ.) განმარტავს, რომ არქეტიპი, რომელზეც თავად წერს, იუნგის „არქეტიპის სურათ-ხატის“ სინონიმია და არა „არქეტიპის როგორც ასეთის“ (იუნგის ორ ტერმინს შორის განსხვავება იხილეთ სადისერტაციო ნაშრომი პირველ

⁴⁸ აღსანიშნავია, რომ მირჩა ელიადე და ნორტროპ ფრანს 1960 წელს გამართულ სიმპოზიუმზე „მითი დღეს“ შეხვდნენ ერთმანეთს. ისინი მანამდეც კარგად იცნობდნენ ერთმანეთის ნააზრევს. ფრანს რამდენიმე რეცენზიაც გამოაქვეყნა ელიადეს წიგნებზე – Birth and Rebirth; Yoga; Patterns in Comparative Religion და ა.შ. ერიკ ზიოლკოვსკი წერილში „მიმართება რელიგიასა და ლიტერატურას შორის: მირჩა ელიადე და ნორტროპ ფრანს“, რომელიც 1991 წელს დაიბეჭდა, განიხილავს მათი კვლევის მეთოდების მსგავსებას. მიუხედავად იმისა, რომ მათი საკვლევი ობიექტი განსხვავებულია, კვლევის სტილი ერთმანეთის მსგავსია: ა) ორივე მკაცრად მიჯნავდა თავად დისციპლინას და კვლევის ობიექტს – რელიგიის ისტორია, შედარებითი რელიგია და თავად რელიგია როგორც ასეთი; ლიტერატურის თეორია – ლიტერატურა; ბ) ორივე ცდილობდა, საკუთარი დისციპლინის ავტონომიურობის დამტკიცებას; გ) საკვლევი ობიექტს სწავლობდნენ არა იზოლირებულად, არამედ კროსკულტურულ, ფართო კონტექსტში; დ) ორივე თვლიდა, რომ გარდაუვალი კავშირი და ურთიერთგავლენა არსებობს რელიგიასა და ლიტერატურას შორის (Ziolkowski 1991: 502).

თავში (1.2.)). „კრიტიკის ანატომიის“ ლექსიკონში ავტორი არქეტიპს ამგვარად ხსნის: „სიმბოლო, ძირითადად ხატი, რომელიც ლიტერატურაში საკმარისად ხშირად მეორდება, რომ შეგვიძლია მივიჩნიოთ ლიტერატურის, როგორც მთელის ელემენტად“ (Frye 2000: 365).⁴⁹ უნდა აღინიშნოს, რომ კ. გ. იუნგის არქეტიპი გაცილებით კომპლექსური და მრავალშრიანი კონცეპტია და მოიცავს უნივერსალურ სახე-ხატს და არქეტიპს, როგორც ასეთს.

„კრიტიკის ანატომია“ შედგება ოთხი ურთიერთდაკავშირებული ესესა და პოლემიკური შესავლისგან.⁵⁰ მათში თანმიმდევრულად და დეტალურად არის განხილული მეცნიერის შეხედულება ლიტერატურის რაობის, და მისი, როგორც ხელოვნების ფორმის, ფუნქციონირების შესახებ.

პირველ ესეში „ისტორიული კრიტიკა: სახეობათა თეორია“ ნ. ფრაი მსჯელობს მხატვრული ტექსტის ტიპებზე და კლასიფიკაციისთვის სამ არსებით ასპექტს გამოყოფს:

➤ **პროტაგონისტის სტატუსი** – მოქმედი პირის სტატუსის განსაზღვრა. სუბიექტი მკითხველზე აღმატებული, თანასწორი ან ქვემდგომია.⁵¹ გმირის სტატუსის ცვლილება განაპირობებს ზოგადლიტერატურული ტენდენციების ცვლილებას;

⁴⁹ ARCHETYPE: A symbol, usually an image, which recurs often enough in literature to be recognizable as an element of one's literary experience as a whole (Frye 2000: 365).

⁵⁰ „ისტორიული კრიტიკა: სახეობათა თეორია“ (Historical Criticism: Theory of Modes) იკვლევს სახეობებს, ტიპებს; „ეთიკური კრიტიკა: სიმბოლოების თეორია“ (Ethical Criticism: Theory of Symbols) იკვლევს სიმბოლოებს; „არქეტიპული კრიტიკა: მითების თეორია“ (Archetypal Criticism: Theory of Myths) იკვლევს არქეტიპებს; „რიტორიკული კრიტიკა: ჟანრების თეორია“ (Rhetorical Criticism: Theory of Genres) იკვლევს ჟანრებს. ლიტერატურული გვარის ტრადიციული, ანტიკური კლასიფიკაციისგან განსხვავებით – დრამა, ეპოსი, ლირიკა, – რომლის მთავარი განმსაზღვრელი რეპრეზენტაციის ტიპია (გათამაშება, თქმა და სიმღერა). ფრაის აზრით, ბეჭდური ეპოქის პირობებში რეპრეზენტაცია ვეღარ იქნება კლასიფიკაციის განმსაზღვრელი. ფრაისთვის ჟანრის განმსაზღვრელი არის ამბავი mythoi. ის გამოყოფს ოთხ კატეგორიას: რომანტიკულ, ტრაგიკულ, კომიკურ, ირონიულ-სატირულ ჟანრს. იმის მიხედვით, თუ რომელ ჟანრს მიეკუთვნება ტექსტი, მკითხველს ამ მოდელისთვის სპეციფიკური სტრუქტურის, ხასიათის მოლოდინი უჩნდება. ჟანრები შეიძლება შეერწყას ერთმანეთს, მაგრამ ძირითადი ხაზი ყოველთვის გამოიყოფა. ამასთან, ყველა ჟანრი გადის 5 ფაზას, თითოეულ ფაზას საკუთარი ტიპის გმირი და თავისებური შინაარსობრივი მოდელი აქვს (Frye 2000: 162).

⁵¹ აშკარაა თანხვედრა არისტოტელეს ბაძვის თეორიასთან. ბაძვის ობიექტის ანტიკური კლასიფიკაცია. „რაკილა ყველა მიმბაძველი მოქმედ პირთ ბაძავს, რომელნიც აუცილებლად ან კეთილნი არიან, ან უკეთურნი... ამიტომ მიმბაძვის შედეგად ისინი წარმოგვიდგებიან ან როგორც ჩვენზე უკეთესნი, ან უარესნი, ან ისეთნი, როგორც ჩვენ ვართ (არისტოტელე 43).

➤ **ისტორიული ეპოქა** – თითოეულ ეპოქას სპეციფიკური ლიტერატურული ტიპი შეესაბამება. მაგ: კლასიკურ ლიტერატურას – მითოლოგია, შუასაუკუნეების ლიტერატურას – ეპოსი, და ა.შ.;

➤ **ნარატივის მოდელი** – ლიტერატურის ჟანრთა განსაზღვრისთვის მნიშვნელოვანია ნარატივის მოდელი. ასახელებს სამი ტიპის ნარატივს – კომიკურს, ტრაგიკულს, თემატურს.⁵²

ნ. ფრაი ლიტერატურის განვითარებას (ისტორიული ეპოქა) ხუთ ეტაპად ყოფს და განიხილავს ტექსტის ხუთ შესაბამის მოდელს:

მითოლოგიური მოდელი (Mythic) – პროტაგონისტი – ღმერთები (ადამიანებზე აღმატებულნი). ამბავი – მითი. ეპოქა – **ანტიკური, კლასიკური ლიტერატურა**.

ეპიკური მოდელი (რომანსი) (Romantic) – პროტაგონისტი – გამორჩეული გმირი. ეპოსის გმირი უკვე ამქვეყნიური ადამიანია. თავის მხრივ, ეპოსი ორ განსხვავებულ მოდელს აერთიანებს: საერო (რაინდი) და რელიგიურ (წმინდანი) ტექსტს. ეპოქა – **შუასაუკუნეები**. დომინირებს ლიტერატურაში რენესანსამდე (რობინ ჰუდი, ტარზანი, ბეტმენი და სუპერმენი, ვარსკვლავური ომების გმირები. ტექსტი რომელიმე მოდელს რომ მივაკუთვნოთ, მთავარია პროტაგონისტი და არა ისტორიული ეპოქა).

ძლიერ მიმეტური მოდელი (High Mimetic) – (ეპოსი და ტრაგედია.) პროტაგონისტი – წარჩინებული კლასის წარმომადგენელი, დიდგვაროვანი (ოტელო, ჰამლეტი, ოიდიპოსი). ეპოქა – **რენესანსი**.

ნაკლებ მიმეტური მოდელი (Low Mimetic) – კომედია, რეალისტური ფიქშენი. პროტაგონისტი – ჩვენი მსგავსი. ეპოქა – მე-18სს-დან მე-19 საუკუნის ჩათვლით (ჩარლზ დიკენსის „დიდი იმედები“ – პიპი და სხვ).

ირონიული მოდელი (Ironic) – პროტაგონისტი – ჩვენზე ქვემდგომი ძალით ან განათლებით. მოდერნისტული პოეზია და პროზა. ხშირად წარმოადგენს ეპოსის პაროდias (Frye 2000: 33-34). ეპოქა – **მე-20 საუკუნე** (ფრანც კაფკას „გარდასახვა“

⁵² გამოიყოფა სამი ტიპის ნარატივი: **ტრაგიკული, კომიკური და თემატური ამბავი**. თითოეული ტიპისთვის დამახასიათებელია სპეციფიკური პერსონაჟი და ფაბულა, რომელიც ისტორიული ეპოქის შესაბამისად იცვლება. ნ. ფრაი დეტალურად განიხილავს სამივე ტიპის ტექსტის სიუჟეტურ ქარგას და პერსონაჟს, რაც ჩვენი საკვლევი თემის ინტერესის არეალს ცდება. მოკლედ ასე შეიძლება ჩამოვყალიბოთ: ტრაგიკული ნარატივი ითვალისწინებს გმირის საზოგადოებისგან გამიჯვნას, პროტაგონისტის იზოლაციას. კომიკური კი პირიქით, საზოგადოებასთან გმირის ინტეგრირებას.

– გრეგორი ზამზა, ჯორჯ ორუელის „1984“ – უინსტონ სმითი, სამოელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“ – ვლადიმირი და ესტრაგონი და სხვ.).

ზემოთ დასახელებული ხუთი ეტაპი (მითოლოგიური, ეპიკური, ძლიერ მიმეტური და ა.შ.) განვლო არა მხოლოდ ცალკეულმა ჟანრმა, არამედ მთლიანად დასავლურმა ლიტერატურამ თავისი მრავალსაუკუნოვანი არსებობის მანძილზე. იგივე ფაზები გამოიყოფა ანტიკურ ლიტერატურაშიც. საგულისხმოა მოდერნისტი ავტორების მითოლოგიით დაინტერესების ფრაისეული ახსნა. მისი აზრით, მითებთან მიბრუნება „ახალი ციკლის“ დასაწყისის დასტურია. კულტურა ცოცხალი ორგანიზმის მსგავსია და ემორჩილება ბუნებრივ ეტაპებს: ის იზრდება, აღწევს სიმწიფის ასაკს, ბერდება და კვდება. ფრაის თეორიის მიხედვით, დასავლური კულტურის გაზაფხული იყო შუა საუკუნეები, ზაფხული – რენესანსი, შემოდგომა – მე-18 საუკუნე და ფრანგული რევოლუციით კი დაიწყო ზამთარი (Frye 1951: 508-509).

კრიტიკოსთა ნაწილის აზრით, ნ. ფრაის სისტემა არ არის სრულყოფილი და ბევრ კითხვას ბადებს. მაგალითად, ინგლისელი ლიტერატურათმცოდნე ლოურენს კოუპისთვის დამაბნეველი და საეჭვოა ძლიერ მიმეტურ მოდელში ტრაგედიასთან ერთად ეპოსის გაერთიანება. მისი აზრით, ჟანრული თვალსაზრისით ეპოსი გაცილებით მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს მითთან, ან პროტაგონისტის ტიპის თვალსაზრისით – „რომანსესთან“⁵³ (საილუსტრაციოდ განიხილავს გილგამეშს, ბაბილონურ ეპოსს) (Coupe 2009: 152-153). მკვლევარი ასევე აკრიტიკებს ნ. ფრაის მიერ შემოთავაზებულ სქემას, ვინაიდან ის მხოლოდ დასავლური (ევროპული) ლიტერატურის ისტორიას ითვალისწინებს და ეყრდნობა (Coupe 2009:153). ჩვენც ვიზიარებთ ლ. კოუპის „ბრალდებას“, თუმცა ჩვენთვის, ისევე როგორც, ზოგადად, მსოფლიო კრიტიკოსთათვის, ღირებულია ფრაის ინტენცია, მის მიერ შექმნილი პრეცედენტი და ამ შემთხვევაში, ნაკლებად მნიშვნელოვანია მისი სრულყოფილება.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ნ. ფრაის მიზანი იყო არქეტიპების იდენტიფიკაცია და კლასიფიკაცია. ის არ ცდილობდა მათ ინტერპრეტაციას, მეცნიერის

⁵³ Romance – შუასაუკუნეების რაინდულ რომანს უწოდებს მაკა ელბაქიძე სტატიაში „ვეფხისტყაოსნის ჟანრის განსაზღვრისათვის“. შუასაუკუნეების რომანსე განსხვავდება ეპოსისაგან. ის იყენებს და გადაამუშავებს ანტიკურ ლიტერატურასა და ფოლკლორს. მკვლევრის დასკვნით, ამ ჟანრის ფარგლებში შემუშავდა კურტუაზული სიყვარულის ეთიკა და მორალურ-ესთეტიკური კოდექსი (ელბაქიძე 2007: 42-58.)

აზრით, არქეტიპი უშრეტი საზრისის შემცველია და შესაბამისად, მისი უნივერსალური (ან ობიექტური) განსაზღვრება შეუძლებელია. სწორედ ამიტომ ნ. ფრაი ერთმანეთისგან მიჯნავს ორი ტიპის კრიტიკას: ალეგორიულსა (Allegorical Critic) და არქეტიპულს (Archetypal Critic). პირველი ცდილობს მხატვრული სახეების, ხატების, მითების კომენტირებას, მათ ინტერპრეტაციას, რაც ცალსახად სუბიექტური მიდგომაა. არქეტიპული კრიტიკა კი – მათ მოძიებასა და სისტემატიზაციას. არქეტიპული კრიტიკა ობიექტური კატეგორიაა და შეესაბამება ავტორის მთავარ მიზანს, კერძოდ, ლიტერატურული კრიტიკის ზუსტ მეცნიერებებთან დაახლოებას. ფრაის შეფასებით, ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობა ძირითადად ალეგორიულ კრიტიკას იყენებდა და ტექსტის სხვადასხვა კრიტერიუმით ინტერპრეტაციის ხაზს მიჰყვებოდა, თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისთვის კი ალეგორიული კრიტიკა აღარ შეიძლება იყოს საკმარისი და მისაღები, რადგან ის ბუნდოვანია და ხშირად თავად ემსგავსება საკვლევ ობიექტს – ლიტერატურას (Frye 2000: 341-342).

ამდენად, ნ. ფრაის არქეტიპული კრიტიკის მთავარი ამოცანა ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ:



ლიტერატურაში არსებული უამრავი არქეტიპული სახისა და მოტივის კლასიფიკაციისას ფრაიმ გვერდი ვერ აუარა თავისი ერთ-ერთი მთავარი მასწავლებლის კ.გ. იუნგის თეორიას, კერძოდ, იუნგის ოთხმაგობის კონცეფციას (4 ცენტრალური არქეტიპი, მანდალა) და ოთხ განსხვავებულ ფაზაში გააერთიანა არსებული არქეტიპები – წლის ოთხი სეზონი, დღის ოთხი მონაკვეთი (დილა, შუადღე, საღამო,

დამე), ცხოვრების ოთხი ეტაპი – ახალგაზრდობა, ზრდასრულობა, სიბერე, სიკვდილი. მთელი ლიტერატურა მისთვის განფენილია ოთხ „ნარატიულ კატეგორიაში“ – კომედია, ეპოსი, ტრაგედია, ირონია, რომლებიც შეესაბამება გაზაფხულის, ზაფხულის, შემოდგომისა და ზამთრის ოთხ მითს.

ნ. ფრაი გამოყოფს ოთხ ფაზას და მასში აერთიანებს ლიტერატურულ ჟანრებსა და არქეტიპებს. ამასთან, შესაბამის ფაზას უკავშირებს სიმბოლოთა მთელ რიგს: კერძოდ:

N	წელიწადის დრო	ჟანრი	სასიცოცხლო ციკლი	მითი, არქეტიპი
1.	გაზაფხული (განთიადი)	კომედია	დაბადება	მითები გმირის დაბადებაზე, გამოღვიძებაზე და განახლებაზე, სიკვდილის, სიბნელისა და ზამთრის დამარცხებაზე. დამხმარე სახეები: დედა, მამა.
2.	ზაფხული (ზენიტი)	რომანსე პოეზია	ახალგაზრდობა	აპოთეოზის, ღვთაებრივი ქორწილის და სამოთხეში შესვლის მითები. დამხმარე სახეები: მეგობარი, თანამგზავრი და პატარძალი. ⁵⁴

⁵⁴ ნ. ფრაის აზრით, ყველა ეპოქაში არსებობს ეპოსის თავისებური ფორმა. თუ შუასაუკუნეებისთვის დამახასიათებელია ძლიერი გმირები და ლამაზი ქალები, რომლებიც იდეალს წარმოადგენენ და ბოროტებას უპირისპირდებიან, განსხვავებულია თანამედროვე რუსული რევოლუციური რომანსი. როგორც არ უნდა შეიცვალოს საზოგადოება, ეპოსი/რომანსი ყოველთვის იარსებებს გარკვეული ფორმით. მისი ფაზის მთავარი ელემენტი ყოველთვის იქნება თავგადასავალი, მიემა, რომელიც წარმატებით სრულდება. ფაზულაში გამოიყოფა სამი ეტაპი: 1. სახიფათო მოგზაურობა და მოსამზადებელი უმნიშვნელო თავგადასავლები; 2. გადამწყვეტი შებრძოლება, რომელშიც გმირი ან მისი მოწინააღმდეგე, ზოგჯერ ორივე, კვდება; 3. გმირის განდიდება. ეს სამმაგი სტრუქტურა მეორდება ეპოსში (Frye 2000: 186-187).

3.	შემოდგომა (დაისი)	ტრაგედია, ელეგია	ზრდასრულობა, სიბერე	დაცემის, სიკვდილის, მსხვერპლთშეწირვისა და მარგინალი გმირის მითები. დამხმარე სახეები: მოლალატე, სატანა და ფატალური ქალი.
4.	ზამთარი (ლამე)	სატირა	სიკვდილი	ქაოსის დაბრუნების და გმირის დაცემის მითები. დამხმარე სახეები: დევი და კუდიანი, ჯადოქარი (Frye 1951: 510).

ნ. ფრის თეორიის მიხედვით, თითოეულ ჟანრს, მოდელს და ლიტერატურის განვითარების თითოეულ ეტაპს სპეციფიკური სიუჟეტი, არქეტიპულ სახეთა და მოტივთა სისტემა და შესაბამისი პროტაგონისტი ჰყავს. სწორედ ეს მახასიათებლები გვამღევეს საშუალებას, მხატვრული ტექსტი შესაბამის კატეგორიას დავუკავშიროთ. თუმცა, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს, რომ ხშირია ერთი ტექსტის ფარგლებში მოდელების ურთიერთმონაცვლეობაც.

უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენ მიერ შერჩეული მხატვრული ტექსტების ანალიზის პროცესში, მართალია, დავეყრდნობით ნორთროპ ფრის თეორიას, მაგრამ ვგეგმავთ კვლევის გაფართოებას, კერძოდ, ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის მიზანია არა მხოლოდ არქეტიპული სახე-ხატებისა და მოტივების ამოცნობა და სისტემატიზაცია, არა მხოლოდ ორ განსხვავებულ კონტექსტში – ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ სივრცეში – არსებული ინტერტექსტუალური კავშირების კვლევა, არამედ, თანამედროვე ფრანგული სკოლის მსგავსად, შევეცდებით, მოძიებული უნივერსალური სახე-ხატების ინტერპრეტირებას, მათი საზრისის დადგენას.

2.3. არქეტიპული კრიტიკის თანამედროვე თეორია:

ფრანგული სკოლა – ლიტერატურული მითი

არქეტიპული კრიტიკის ყველაზე ნაყოფიერი პერიოდი გასული საუკუნის 50-60-იან წლებს უკავშირდება. ამ დროს შეიქმნა რიგი ფუნდამენტური ნაშრომებისა,⁵⁵ თუმცა მითოლოგიური სახეებისა და მოტივების ანალიზი ლიტერატურათმცოდნეებისთვის დღემდე აქტუალური საკითხია. არქეტიპული კრიტიკის ტრადიციულ თეორიას აფართოებს თანამედროვე ფრანგული სკოლა – პიერ ალბუი, პიერ ბრუნელი, ვერონიკ ჟელი და ა.შ. მათი კვლევები მიმართულია არა მხოლოდ არქეტიპის, „ლიტერატურული მითის“ აღმოჩენისკენ, არამედ მოიცავს მათ ინტერპრეტაციასაც. ნ. ფრაისა და მ. ბოდკინისგან განსხვავებულ გზას ირჩევს ფრანგული სკოლა. ისინი იკვლევენ ტექსტში „ლიტერატურული მითის“ (ისევე, როგორც „ახალი მითის“) მნიშვნელობასა და საზრისს.⁵⁶

მეცნიერთა ნაწილი მხატვრული ტექსტის არსის განსაზღვრის აუცილებელ პირობად მიიჩნევს ნაწარმოებში გამოვლენილი არქეტიპული მოტივებისა და მითოლოგიური პერსონაჟების (ორფეოსის მითი, სატანა და ა.შ.) შესწავლას. თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ ამ ტიპის კვლევა დიდ სირთულეს ქმნის მასალის კომპლექსურობის, სიმრავლისა და მრავალგვარი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობის გამო. სწორედ საკითხის თავისებურებამ განაპირობა ლიტერატურათმცოდნეობაში მითისა და მითოლოგიური პერსონაჟების, არქეტიპების კვლევის განსხვავებული სტრატეგიების შემუშავება.

ფრანგმა ლიტერატურათმცოდნემ და სორბონას უნივერსიტეტის პროფესორმა, მე-19 საუკუნის ფრანგული ლიტერატურის მკვლევარმა და თეორეტიკოსმა პიერ ბრუნელმა 1992 წელს გამოაქვეყნა ნაშრომი „მითოკრიტიკა“, რომელიც მოგვიანე-

⁵⁵ რობერტ გრეივის „თეორი ქალღმერთი“, 1948 წ.; „ბერძნული მითები“, 1955 წ. (Robert Graves – *Greek Myths and The White Goddess*); ჯოზეფ კემპბელის „გმირი ათასი სახით“, 1949 წ. (Joseph Campbell – *Hero with a Thousand Faces*) და სხვ.

⁵⁶ უნდა აღინიშნოს, რომ ფრანგულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გავრცელებული ტერმინია „მითოკრიტიკა“ ან „მითოლოგიური კრიტიკა“, რომელსაც ჩვენ არქეტიპული კრიტიკის თანამედროვე სტრატეგიად განვიხილავთ.

ბით, 2016 წელს გადაამუშავებული და შევსებული სახით „მიტოკრიტიკა“ (თეორია და მიმდინარეობა) ხელახლა დაიბეჭდა გრენობლის უნივერსიტეტის გამომცემლობაში.⁵⁷

პ. ბრუნელი ნაშრომში ორ ძირითად პრობლემას განიხილავს:

1. რამდენად მართებულია „მიტის“ „თემასთან“ გაიგივება? „მხატვრულ ტექსტში ხშირად მიტის მნიშვნელობა იცვლება, ის „ვიწროვდება“ და მითოლოგიური გმირის სახელამდე ან „სპეციფიკურ სიტუაციამდე“ დაიყვანება. მაგ: დონ ჟუანის მიტი – „ცდუნების მოტივამდე“ (Brunel 2016: 28).⁵⁸ პ. ბრუნელისთვის კატეგორიულად მიუღებელია მიტის ცალმხრივი გააზრება. მიტი არის ერთი მთლიანობა და არ არის მართებული მისი არც კონკრეტულ სიტუაციამდე და არც „ტიპამდე“ – კონკრეტულ ხასიათამდე – დაყვანა (Brunel 2016: 29).

2. არსებითად მნიშვნელოვანი გამოწვევა მიტოკრიტიკისთვის, პ. ბრუნელის აზრით, „კლასიკური მიტის“ დადგენის საკითხია. ლიტერატურაში გამოვლენილი თითოეული მიტი ნაცნობი მიტის უკვე სახეცვლილი ვერსია, ახალი ვარიანტია. მიტს სწორედ ვარიანტების ერთობლიობა ქმნის. როდის შეიძლება ვუწოდოთ მიტს ახალი მიტი? მიტის რომელ ვერსიას შეიძლება დაეყრდნოს მკვლევარი?

დასახელებულმა ფაქტორებმა განაპირობა ლიტერატურულ ტექსტში მიტის განსხვავებული რაკურსით კვლევა. მეცნიერთა ნაწილი მიტოკრიტიკის მიზნად მიტის „ორიგინალის“ დადგენას ასახელებს. ამ პოზიციის მიხედვით, არსებობს ერთი „პრივილეგირებული“, სხვა ვარიანტებზე უპირატესი ვერსია და ლიტერატურულ მიტს მასთან მიმართებით იკვლევს (მაგ. ესქილეს „ორესტე“, როგორც ყველაზე ავთენტური ვერსია). ნაწილი კი ყველა მიტის ტოლმნიშვნელობას აღიარებს (მაგ. კლოდ ლევი-სტროსი). პ. ბრუნელის აზრით, ლიტერატურული მიტის კვლევის ნებისმიერი სტრატეგია დასაშვებია და მართებულია, თუკი მკვლევარი ზუსტად განსაზღვრავს კვლევის ობიექტს, კვლევის მიზანს და ტერმინოლოგიას (Brunel 2016: 31-35).

⁵⁷ საინტერესოა, რომ პიერ ბრუნელი მიტოკრიტიკის, როგორც „ახალი კრიტიკის“ ფუძემდებლად ფრანგ მეცნიერს, ჟილბერ დურანს (Gilbert Durand 1921-2012), ასახელებს და თეორიის შექმნის თარიღად 1970-იან წლებს მიიჩნევს. მისი კვლევის ძირითადი მიმართულება მითოლოგია და სიმბოლოების თეორია იყო. ბრუნელი თავის კვლევაში ნ. ფრანს ფუნდამენტურ ნაშრომს გვერდს უვლის (Brunel 2016: 13).

⁵⁸ En effet le mythe subit une double réduction: réduction au nom du héros mythique principal; réduction à une situation particulière. Comme exemple simple, on peut prendre le mythe d'Oreste, De la même manière, réduire le mythe de Don Juan à l'incarnation du 'motif du séducteur' (Brunel 2016: 28).

ფრანგი ლიტერატურათმცოდნე პ. ალბუი წიგნში „მითი და მითოლოგია ფრანგულ ლიტერატურაში“ ვრცლად განიხილავს „ლიტერატურული მითის“ კონცეპტს და კვლევის საზღვრების დადგენას ცდილობს. პიერ ალბუი გვთავაზობს ლიტერატურული მითის განსხვავებულ განმარტებას. მისი აზრით, ლიტერატურული მითი შეიძლება ვუწოდოთ მხოლოდ იმ ტიპის მითს, რომელიც მხატვრულ ტექსტში ახალი კონოტაციით იტვირთება, ახალ მნიშვნელობას იძენს. ავტორის თავისუფალი ნება და შემოქმედებითობა სწორედ მითის მოდიფიკაციის უნარში ვლინდება. „თუ ლიტერატურულ ტექსტში მითს ახალი მნიშვნელობა არ ენიჭება, ის არ შეიძლება ლიტერატურულ მითად მივიჩნიოთ“ (Albouy 2012: 27).⁵⁹ მეცნიერისთვის სხვადასხვა ტექსტში მსგავსი მითების, მითოლოგიური პერსონაჟების კვლევისას საჭიროა, განისაზღვროს, თუ როგორ გარდაიქმნება და რა ახალ საზრისს იძენს ტრადიციული მითი განსხვავებულ კულტურულ კონტექსტში. მისთვის მნიშვნელოვანია არა მითის სტრუქტურა, თუ რამდენად სრულყოფილად იყენებს ავტორი მითს, არამედ „ნედლ მასალაზე“ დაყრდნობით, რა ახალ შინაარსს სძენს მას, როგორ ან რატომ ცვლის. ჩვენ სრულიად ვიზიარებთ მეცნიერის პოზიციას. ლიტერატურული მითის კვლევა სწორედ იმიტომ არის მნიშვნელოვანი, რომ მწერალი უკვე ნაცნობ მოტივს, სახეს, საკუთარი ესთეტიკური პოზიციის, კონტექსტის გათვალისწინებით გადაამუშავებს. მანამდე არსებული საზრისი კი არ უქმდება, არამედ მას ახალი ფენა ემატება და იქმნება მრავალშრიანი და კომპლექსური პალიტრა. მართლაც, ლიტერატურული მითი წარმოგვიდგება გარკვეული ტიპის მონტაჟად, სადაც სხვადასხვა შინაარსი ერწყმის ერთმანეთს (Mortier 1994: 148). მითის ავტორისეული მოდულაციებია საინტერესო და საკვლევი პ. ბრუნელისთვისაც. მითოკრიტიკას აინტერესებს პირველადი მითების ანალიზი, რომელიც პიროვნულ მითებად ტრანსფორმირდება. სპეციფიკური მითის შექმნით ლიტერატურული ტექსტი წარმოგვიდგება დასაბამიერი რეალობის რესტავრატორად და შემქმნელად (Brunel 2016).

ამასთან, განსხვავებით არქეტიპული კრიტიკის ტრადიციული სკოლისგან, ფრანგული სკოლა იკვლევს ცალკეული ეპოქისთვის, სააზროვნო სივრცისთვის დამახასიათებელ არქეტიპულ მოტივებს, სახეებს, მითებს, ვინაიდან ყოველ ეპოქასა და

⁵⁹ Le mythe littéraire est constitué par ce récit, que l'auteur traite et modifié avec une grande liberté, et par les significations ne s'ajoute pas aux données de la tradition, il n'y a pas de mythe littéraire (Albouy 2012: 27).

კულტურაში გარე ლიტერატურული ფაქტორების ზეგავლენით სპეციფიკური მითი, არქეტიპული სახე აქტიურდება. მაგალითად, როგორც პ. ალბუი აღნიშნავს, მე-19 საუკუნეს – ამბოხის მითები (ძირითადი პერსონაჟები – სატანა, კაენი, პრომეთე), მე-20 საუკუნის დასაწყისს კი ნარცისის, ორფევსის მითი განსაზღვრავს (Albouy 2012: 31).

ამდენად, არქეტიპული (მითოლოგიური) კრიტიკა, რომელიც ლიტერატურის განსხვავებული რაკურსით, კერძოდ, უნივერსალური, განმეორებადი სახეებისა და მოტივების კვლევას მიიჩნევს მხატვრული ტექსტის არსისა და საზრისის გაგების ყველაზე ეფექტურ საშუალებად, გასული საუკუნის 30-იან წლებში შეიქმნა და ნორთროპ ფრაის „კრიტიკის ანატომიის“ გამოქვეყნების შემდეგ ერთ-ერთ დომინანტურ ლიტერატურულ თეორიად გაფორმდა. არქეტიპული (მითოლოგიური) კრიტიკა თავისი არსით ინტერდისციპლინური თეორიაა, რომელიც ეყრდნობა მომიჯნავე დისციპლინების (ანთროპოლოგია, სიღრმის ფსიქოლოგია და ა.შ.) კვლევის შედეგებს. მიუხედავად იმისა, რომ სტრუქტურალისტურმა და პოსტსტრუქტურალისტურმა მეთოდოლოგიებმა არქეტიპული კრიტიკის დომინანტური სტატუსი შეცვალა, მისი „სანდოობა“ კითხვის ნიშნის ქვეშ არასოდეს დამდგარა. არქეტიპული კრიტიკის სხვადასხვა სკოლის წარმომადგენლები, მართალია, იზიარებდნენ თეორიის საერთო ფასეულობას, ბუნებრივია, ყველა მათგანი თანხმდებოდა, რომ უნივერსალური მოდელები, მსგავსი არქეტიპები მხატვრულ ტექსტებში მარადიულად მეორდება, თუმცა, განსხვავებული დამოკიდებულება ჰქონდათ საკვლევი ობიექტის – არქეტიპების, მითების – მიმართ, განსხვავებულად აღიქვამდნენ არქეტიპული კრიტიკის კვლევის მიზანს. კერძოდ, თუ ნორთროპ ფრაი კმაყოფილდებოდა უნივერსალური მოდელების აღმოჩენითა და კლასიფიკაციით, მოდ ბოდკინი იკვლევდა მკითხველის ემოციურ რეზონანსს, არქეტიპული (მითოლოგიური) კრიტიკის ფრანგული სკოლის წარმომადგენლების ყურადღება ძირითადად მიმართულია არქეტიპული სახე-ხატის, მოტივის საზრისის დადგენისკენ როგორც ცალკეული ტექსტის, ისე ცალკეული სააზროვნო სივრცის ფარგლებში. ისინი იკვლევდნენ ტექსტში კონკრეტული მითის გამოყენების მიზანსა და ფუნქციას.

დროთა განმავლობაში არქეტიპული კრიტიკის კვლევის არეალი გაფართოვდა, კვლევის სტრატეგია გადამუშავდა და დღემდე აქტიურად გამოიყენება. შესაბამისად, ჩვენ, სრულიად არ ვიზიარებთ სამეცნიერო წრეში არსებულ შეხედულებას, თითქოს

არქეტიპულმა კრიტიკამ ამოწურა საკუთარი თავი და დღეს „მკვდარ თეორიათა“ რიგს უნდა მივაკუთვნოთ. პირიქით, მიგვაჩნია, რომ არქეტიპული (და მითოლოგიური) კრიტიკა მხატვრული ტექსტის კვლევის ერთ-ერთი სრულყოფილი თეორიაა, ვინაიდან ფრანგი ლიტერატურათმცოდნე ვერონიკ ჟელის მსგავსად, ვთვლით, რომ მითოლოგიური სიუჟეტები, სახე-ხატები ლიტერატურის განვითარების ყოველ ეტაპზე (და არა ლიტერატურის განვითარების მხოლოდ კონკრეტული ეტაპიდან) აქტიურად იჭრება ლიტერატურულ ტექსტებში (Gely 1998: 8-14). არქეტიპული კრიტიკა კი უდავოდ შეუცვლელი თეორიაა ე.წ. „ვიზიონერული“ ტიპის ნაწარმოებების კვლევისას. აქვე უნდა დავაზუსტოთ, რომ სიმბოლისტური ტექსტი ცალსახად „ვიზიონერულ“ კატეგორიას მიეკუთვნება.

ჩვენი ნაშრომის მთავარი სიახლე და, ამავდროულად, გამოწვევა არქეტიპული კრიტიკის გამოყენებით (გათვალისწინებული იქნება არქეტიპის, მითის კვლევის ტრადიციული და თანამედროვე გამოცდილება) ქართული სიმბოლიზმის ევროპულ სიმბოლიზმთან მიმართების შესწავლა და სიმბოლისტურ ტექსტებში გამოვლენილი არქეტიპული სახეებისა და მოტივების კვლევაა. სადისერტაციო ნაშრომის პრაქტიკულ ნაწილში დავეყრდნობით მეორე თავში განხილულ თეორიას და ყურადღებას გავამახვილებთ შემდეგი საკითხების კვლევაზე:

1. იმ ცენტრალური არქეტიპული სახეების, მოტივების იდენტიფიცირება და კლასიფიკაცია, რომლებიც ქართულ და ფრანგულ სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცეში გვხვდება (დედის და მამის არქეტიპი და ა.შ).

2. არქეტიპული სახეების ინტერპრეტაცია ორ განსხვავებულ კულტურულ სივრცეში – მითოლოგიური კოდების გაშიფვრა, შედარებითი ანალიზი.

3. სიმბოლისტურ ესთეტიკაში გააქტიურებული „ლიტერატურული მითის“ აღმოჩენა და ანალიზი: რა მიზნით და როგორ იყენებს ავტორი ლიტერატურულ მითს? რომელი ლიტერატურული მითი აქტიურდება სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცეში? რა კულტურული თუ ისტორიული რეალობა განაპირობებს მათ შექმნას? (ნარცისი, ჰამლეტი, ოფელია, და ა.შ).

4. ქართულ და ფრანგულ სააზროვნო სივრცეში „ახალი მითის“ შექმნის მოტივაციის განსაზღვრა და კვლევა (პარიზის მითი, ოპიუმისა და ჰამიშის მითი, ქალდეა და სხვ.).

თავი III: ქართული და ფრანგული სიმბოლიზმის კულტურული

დიალოგი: მითის სიმბოლისტური თეორია

3.1. სიმბოლიზმის ცნებისა და თვისებრიობის განსაზღვრისთვის

სადისერტაციო ნაშრომის მესამე თავში ჩვენი მიზანია, ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში ფრანგული სიმბოლისტური ტრადიციის (უპირველესად, შარლ ბოდლერის ესთეტიკის), გავლენის ანალიზი. სიმბოლისტ ავტორთა თეორიულ წერილებზე დაყრდნობით განვიხილავთ, თუ როგორ გაიაზრებს და რამდენად ღირებულია სიმბოლისტებისთვის მითისქმნადობის პროცესი,⁶⁰ რატომ და რა ფორმით იჭრება მითოლოგიური ნაკადი სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცეში და ვის სახელებს უკავშირდება სიმბოლისტური მითის თეორიის შექმნა.

ქართულ და ფრანგულ სიმბოლისტურ მოდელებს შორის არსებული კონცეპტუალური და სტილისტური მიმართების კვლევა მოითხოვს ფრანგული და ქართული კონტექსტის შედარებით ანალიზს.

მე-19 საუკუნის ფრანგული ლიტერატურის რელევანტური შეფასებისთვის ეპოქალური მნიშვნელობის აღმოჩნდა 1891 წელს გამოქვეყნებული ფრანგი ჟურნალისტის, ჟიულ ჰურეს, ინტერვიუების სერია 64 ავტორთან (Enquete sur l'évolution littéraire). ინტერვიუებში განსხვავებული რაკურსიდან არის გაანალიზებული მე-19 საუკუნის ლიტერატურული პროცესები და ძირითადი ტენდენციები. ჟურნალისტმა ავტორები და კრიტიკოსები ლიტერატურული სკოლების მიხედვით დააჯგუფა და თავი მოუყარა ფრანგული ლიტერატურული სივრცის გავლენიან ადამიანთა შეხედულებებს. სიმბოლიზმის განსაზღვრის თვალსაზრისით, ვფიქრობთ, საყურადღებოა პოლ ვერლენის პოზიცია. კითხვაზე „რა არის სიმბოლიზმი?“ – პოეტი პასუხობს: „სიმბოლიზმი? ...არ მესმის... გერმანული სიტყვა უნდა იყოს, არა? ... რას უნდა ნიშნავდეს ეს სიტყვა? მე, არ მალეღვებს.“⁶¹ – ვერლენის ირონიული და გაუგებარი

⁶⁰ ირმა რატანი განიხილავს რა არისტოტელესეულ *μῦθος* (Mythos)-ს, აცხადებს, რომ არისტოტელესეული მითოსი იერარქიულია და მოიცავს „პირველად ფაქტებს და მითებზე დაფუძნებულ მოვლენათა განვითარებას – მითისქმნადობას, რომელიც აყალიბებს მოქმედებათა საერთო-მხატვრულ სისტემას (რატანი 2011: 32).

⁶¹ Le symbolisme?... Comprends pas.. Ça doit etre un mot allemand.. hein? Qu'est-ce que ca peut bien vouloir dire? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche. (Huret 1891: 67).

განმარტება კიდევ უფრო გააბუნდოვანა ჩარლზ მორისის პასუხმა. ჟიულ ჰურეს კითხვაზე, არის თუ არა სიმბოლისტური სკოლის წარმომადგენელი, ჩარლზ მორისი პასუხობს: – „ამისთვის ის (სიმბოლისტური სკოლა), პირველ რიგში, უნდა არსებობდეს“ (Huret 1891).⁶² ამავე ინტერვიუების სერიაში ემილ ზოლა სიმბოლიზმს „ლაბორატორიულ პოეზიად“ მოიხსენიებს. ფრანგი ავტორების მსგავსი არასერიოზული კომენტარების მიუხედავად, შეუძლებელია გავანალიზოთ სიმბოლისტური ტექსტი, ვეძიოთ მათში არქექტიპული სახეები, თავად სიმბოლიზმის, როგორც სახელოვნებო მიმდინარეობის განსაზღვრის მცდელობის გარეშე.

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში სიმბოლიზმის მრავალგვარი დეფინიცია დაგროვდა. ჩვენი ნაშრომის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ყურადღებას შევაჩერებთ მხოლოდ რამდენიმე მოსაზრებაზე. სიმბოლიზმის ძირითადი რაგვარობა შემდეგნაირად შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ:

სიმბოლიზმი, როგორც „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“,⁶³ ვოლას ფოულის განმარტებით, არსებობს თავისთავად. ის არ ემსახურება რელიგიას ან მორალს (Fowlie 1990: 2). სიმბოლიზმს არ აინტერესებს ხელოვნების სოციალური, იდეოლოგიური და, ზოგადად, ექსტრალიტერატურული პროცესები. „სიმბოლისტი მიისწრაფვის აბსოლუტური შემოქმედებითი თავისუფლებისკენ, გამოხატვის შეუზღუდავი დიაპაზონისკენ, რეალისტური ხელოვნების მიერ თავსმოხვეული ფორმალური და ემოციური მოდელებისგან გათავისუფლებისკენ“ (Lehmann 1968: 47).⁶⁴

არტურ საიმონსი წიგნში „სიმბოლისტური მიმდინარეობა ლიტერატურაში“ აღნიშნავს: „სიმბოლისტებისთვის ხილული სამყარო აღარ აღიქმება რეალურად ისევე, როგორც უხილავი სამყარო აღარ აღიქმება ოცნებად“ (Symons 1908: 4). ის სიმბოლიზმის განვითარებას სააზროვნო მოდელის შეცვლას, სულიერების ძიების სურვილსა და არაცნობიერისადმი ინტერესის გაჩენას უკავშირებს.

⁶² Il faudrait d'abord qu'il y en ait une. Pour ma part, je n'en connais pas (Huret 1891: 87).

⁶³ 1835 წელს თეოფილ გოტიემ განაცხადა დოქტრინა „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“ თავისი რომანის (Mlle de Maupin) შესავალში. ცნება „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“ პარნასელებთან ასოცირდება. მათგან მომდინარეობს სიმბოლისტური პოეტიკის ცალკეული ასპექტები: ა) შემოქმედებითი პროცესის, როგორც გარკვეული ტიპის რელიგიად გააზრება; ბ) ბიბლიური ალუზიები (Genova 2002: 19).

⁶⁴ The Symbolist was seeking his liberty as a creator, and would pay any price for it. Was seeking an unrestricted range of expression, free from the formal and emotional patterns imposed by realistic art (Lehmann 1968: 47).

ტიციან ტაბიძე თავის საპროგრამო წერილში „ცისფერი ყანწებით“ ფრანგი პოეტისა და კრიტიკოსი, რემი დე გურმონის, სიტყვებს იმოწმებს, რაც მათი იდეების თანხვედრას მოწმობს. როგორც ჩანს, ცისფერყანწელებისთვის ყველაზე სრულყოფილი აღმოჩნდა გურმონის დეფინიცია. „სიმბოლიზმი არის ინდივიდუალიზმი ლიტერატურაში, შემოქმედებითი თავისუფლება, დასწავლილი ფორმულების უარისყოფა, ლტოლვა ყოველივე არაჩვეულებრივისაკენ. ის ნიშნავს იდეალიზმს, სოციალური ფაქტების სიძულვილს, ანტინატურალიზმს (Gourmont 2010: 10).⁶⁵ გურმონის პოზიციას განავრცობს ფრანგული ლიტერატურის მკვლევარი ბერნარდ მარჩალი. მისი განმარტებით სიმბოლიზმი ნოსტალგიით, ექსკლუზიური რელიგიითა და ეზოტერიკული ხელოვნებით ნასაზრდოები იდეალისტური რეაქცია და სახელოვნებო სივრცეში რეპრეზენტაციის ზოგადი კრიზისია (Marchal 2011: 39). ორდენის ერთ-ერთი წევრი შალვა აფხაიძე წერს: „სიმბოლიზმი იყო არა მხოლოდ ლიტერატურული მიმართულება, არამედ სინამდვილის თავისებურად ათვისების მეთოდი. საკუთარი მთლიანი, ორგანული მსოფლმხედველობით, ფილოსოფიურ შემოქმედებათა სისტემით“ (აფხაიძე 1936).

სიმბოლიზმმა უარი თქვა ტრადიციულ გამომსახველობით ფორმებზე (რიტმა და რიტმი), ნარაციის ტრადიციულ პრინციპებსა და საყოველთაოდ მიღებულ შეხედულებებზე ხელოვნების დანიშნულებისა და რაობის შესახებ. ღმერთს გატოლებული პოეტის მისიად ყოფიერების ზღურბლის გადალახვა და მისი ანტიპოდი, ჭეშმარიტი სამყაროს წვდომა იქცა, რომლის შემეცნების ერთ-ერთ საშუალებად ტრანსისტორიული და ტრანსკულტურული კატეგორია – უნივერსალურ სახე-ხატი, მითი – იქცა.⁶⁶

⁶⁵ What is the meaning of Symbolism? Practically nothing, if we adhere to the narrow etymological sense. If we pass beyond, it may mean individualism in literature, liberty in art, abandonment of taught formulas, tendencies towards the bizarre. It also means idealism, a contempt for the social anecdote, anti-naturalism (Gourmont 2010: 10).

⁶⁶ ტრანსცენდენტური სამყაროს წვდომის საშუალება სიმბოლისტიკისთვის მუსიკა იყო. პოეზიისა და მუსიკის დაახლოების მიზანმა განაპირობა მათი განსაკუთრებული ინტერესი ლექსის ფონიკისადმი, თუმცა მუსიკალურობის მიღწევის ერთადერთი საშუალება არ იყო ევფონიური ორგანიზაცია. „მართალია, სიმბოლისტიკები ქმნიდნენ რთულ პოლიფონიას, მდიდარს შინაგანი რითმებით, ალიტერაციებითა თუ ასონანსებით, მაგრამ ფონიკა, ორგანულად დაკავშირებული სახეთა დენადობასთან, განუზომლად დიდ ზემოქმედებას ახდენდა მკითხველზე“ (დოიაშვილი 2012: 293). თ. დოიაშვილის დასკვნით, „ცისფერყანწელებმა“ აირჩიეს გაცილებით რთული, სახეობრივი დენადობის – ბგერათა თანხმიერებით პოეზიის მუსიკასთან დაახლოების – გზა (დოიაშვილი 2012: 294). ბგერა როგორც სიმბოლო, მაცნე „უფრო ნამდვილი რეალობისა“ (დოიაშვილი 2012: 274-300).

3.2. ქართული სიმბოლიზმის კულტურული კონტექსტი და მისი მიმართება ფრანგულ სიმბოლიზმთან

პოლიტიკური და კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი კრიზისის ფონზე, ფრანგული სიმბოლიზმის დასრულებიდან რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ, 1916 წელს, საქართველოში იქმნება პირველი სიმბოლისტური ლიტერატურული დაჯგუფება – „ცისფერი ყანწები“.⁶⁷ ქართული მოდერნიზმის მკვლევარი კ. ბრეგაძე მართებულად შენიშნავს: „ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ფუძნდება როგორც თვითრეფლექტირებადი ფენომენი, რომელიც, ერთი მხრივ, აცნობიერებს თანამედროვე საქართველოს პოლიტიკურ, კულტურულ და ესთეტიკურ ჩამორჩენას და, მეორე მხრივ, აცნობიერებს საკუთარ მისიასა და პასუხისმგებლობას ქართული კულტურისა და ლიტერატურის წინაშე, რაც გულისხმობს ევროპულ/დასავლურ კულტურულ და ესთეტიკურ პარადიგმებზე ორიენტირებას“ (ბრეგაძე 2014: 96-97). მართლაც, ახალგაზრდა პოეტებისგან შემდგარი ორდენის უპირველეს მიზნად ქართული მწერლობის დასავლურ სივრცესთან „ხელოვნურად შეწყვეტილი“ (ბელა წიფურია) კავშირის აღდგენა იქცა.⁶⁸ ნაციონალური იდენტობის ხელახალი გააზრებისა და ქართული ლიტერატურის მოდერნიზაციის სურვილით, ცისფერყანწელები ფრანგული სიმბოლიზმის მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურ პრინციპებს დაეყრდნენ. სიმბოლიზმმა მნიშვნელოვნად განსაზღვრა მსოფლიო ლიტერატურის შემდგომი განვითარების ხაზი და მოდერნიზმის წიაღში შექმნილი ყოველი მიმდინარეობა გარკვეულწილად სწორედ სიმბოლიზმის ესთეტიკური პოზიციის გათვალისწინებით ჩამოყალიბდა (ობოლაძე 2017). (ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა ორდენის ერთ-ერთი წევრის, შალვა აფხაიძის, წერილი „ქართული პოეზიის პერსპექტივები“. პოეტი აღნიშნავს: „საქართველომ უნდა დაიმკვიდროს თავისი თავი კულტურულად. შემთხვევითი არაა, რომ განთავისუფლებულ საქარ-

⁶⁷ ცისფერყანწელთა ორდენი ოფიციალურად მართალია 1931 წლამდე არსებობდა, თუმცა ჯგუფის აქტიური შემოქმედებითი პერიოდი საქართველოს დამოუკიდებლობის ხანმოკლედ პერიოდს -1918-1921 წწ. ემთხვევა.

⁶⁸ პაოლო იაშვილი, ტიცინ ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, შალვა აფხაიძე, სანდრო ცირეკიძე, ნიკოლო მიწიშვილი, ალი არსენიშვილი, სერგო კლდიაშვილი, შალვა კარმელი, ლელი ჯაფარიძე, რაჟდენ გვეტაძე, გიორგი ლეონიძე.

თველოში ხელოვნების რენესანსის სადავე ახალმა შკოლამ – სიმბოლიზმმა დაიკავა ხელში. იგი სხვა გზას ვერ აირჩევდა“ (აფხაიძე, 1919, ქ. „მეოცნეზე ნიამორები“, N1). ამდენად, ქართული მწერლობის განახლებისთვის ცისფერყანწელთა სიმბოლიზმით, მოდერნიზმის პირველი მიმდინარეობით, დაინტერესება სრულიად გასაგებად გვესახება.

ქართულ ლიტერატურაში სიმბოლიზმი, ერთი მხრივ, დაკავშირებულია გალაკტიონ ტაბიძის სახელთან,⁶⁹ რომლის შემოქმედებაშიც ყველაზე სრულყოფილად გამოვლინდა სიმბოლისტური ტენდენციები, მეორე მხრივ, კი 13 პოეტისგან შემდგარ ორდენტან – „ცისფერ ყანწებთან“. არაერთი ქართველი მკვლევარი (თ. დოიაშვილი, ი. კენჭოშვილი და ა.შ) თვლის, რომ ქართულ სააზროვნო სივრცეში წმინდად სიმბოლისტი პოეტის სახელს ყველაზე მეტად გალაკტიონ ტაბიძე იმსახურებს. საკმარისია დავასახელოთ მისი „არტისტული ყვავილები“, რომელიც ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ მსგავსად ქართული „სიმბოლიზმის ბიბლიად“ მიიჩნევა. ი. კენჭოშვილი იზიარებს გალაკტიონის უპირატესობის იდეას და აღნიშნავს: „ცისფერყანწელთა“ მანიფესტები, დეკლარაციები – გართმული თუ გაურითმავი, გ. ტაბიძის „Art poetique“-ს მოსდევს (კენჭოშვილი 1974: 14-15). გალაკტიონი და/თუ ცისფერყანწელები – ამ პრობლემის განხილვაზე არ შევჩერდებით, ვინაიდან აღნიშნული საკითხი თანამედროვე ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში სიღრმისეულად არის ნაკვლევი (თ. დოიაშვილი, ბ. წიფურია, ი. რატიანი, ი. კენჭოშვილი, მ. ჯალიაშვილი, ლ. ავალიანი და ა.შ), ამასთან, სცდება ჩვენი კვლევის ინტერესის სფეროს. ჩვენი ნაშრომის მიზანი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში უნივერსალური სახე-ხატებისა და ახალი მითების კვლევასთან ერთად, ევროპულ (კერძოდ, ფრანგულ) სიმბოლიზმთან მისი კონცეპტუალური და სტილისტური მიმართების დადგენაა, ვინაიდან: 1. ქართულ მწერლობაში „ცისფერი ყანწების“ ორდენტის დაარსება იყო პრეცედენტი, შექმნილიყო ორგანიზებული ლიტერატურული სკოლა მკაფიოდ განსაზღვრული მიზნითა და ესთეტიკური პოზიციით; 2. ცისფერყანწელებმა არა მხოლოდ მხატვრული შემოქმედებითა და თე-

⁶⁹ საფრანგეთში სიმბოლიზმი 80-იან წლების ბოლოს შევიდა ჩიხში, რომელსაც დეკადანსი უწოდეს. ამირხანაშვილის აზრით, სიმბოლიზმის თეორიამ საქართველოში დეკადენტიზმის ნიშნით შემოაღწია. სწორედ ამიტომ გაემიჯნა გალაკტიონი ცისფერყანწელებს, მას არ სურდა დეკადანსის ჩარჩოებში მოექცია თავი (ამირხანაშვილი 2010: 242).

ორიული ნააზრევით, არამედ საზოგადოებრივი საქმიანობითაც უდიდესი როლი შეასრულეს ქართული მწერლობის ევროპეიზაციისა და ზოგადად, საქართველოს კულტურულ ცენტრად გარდაქმნის პროცესში. „ეს ორდენი საქართველოში რეალურად იღებს თავის თავზე ახალი კულტურული ფასეულობების, სიმბოლიზმისა და, ზოგადად, მოდერნიზმის დამკვიდრების ფუნქციას და მოიპოვებს კიდევ ამ ფასეულობათა ფლობის უპირატესობას“ (წიფურია 2002: 68). ჯგუფის წევრების მხატვრულ ტექსტებსა თუ კრიტიკულ წერილებში ადვილად ამოიკნობა ფრანგული სიმბოლიზმის კვალი. მანიფესტებით, კრიტიკული წერილებითა და შემოქმედებით ცისფერყანწელებმა მსოფლიო კულტურულ სივრცეში ქართული სიმბოლიზმის ადგილისა და როლის განსაზღვრასთან ერთად, ქართული ლიტერატურის დასავლური ორიენტირებიც მკაფიოდ შემოხაზეს. „მარგინალურ სტატუსზე“ (ბელა წიფურია) შეგნებულად თქვეს უარი და სახელოვნებო ცენტრად პარიზის – „თანამედროვეობის ელადას“ (რობაქიძე) – შემდეგ თბილისი გამოაცხადეს. ქართველმა სიმბოლისტებმა საკუთარი შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი პოზიციის ფორმირებისას ერთ-ერთ მთავარ ავტორიტეტად შარლ ბოდლერი აირჩიეს. ვალ. გაფრინდაშვილი ესეიში „ქართული სიმბოლისტური სკოლის შესახებ“ წერს: „ყოველი სიმბოლისტი საფრანგეთიდან იწყებს თავის გენეალოგიას... სიმბოლიზმის განვითარება სხვადასხვა ხალხებში სხვადასხვაგვარია... ჩვენვე მივიღეთ ბოდლერის დებულება – „კორესპონდანსი“ – „შესაბამება“. აქ მთელი ათვისებაა სამყაროსი: ყოველი საგანი რომელიმე თავისი ასპექტით სახავს მეორე საგანს“ (გაფრინდაშვილი 1990: 694). შ. ბოდლერის (და ზოგადად ფრანგი სიმბოლისტების) სახელისა და ტექსტების მოხსენიებით, მისდამი ლექსების მიძღვნით („ჩემს წინ ბოდლერი, გადაშლილი ვით სახარება“ (ვალ. გაფრინდაშვილი Interior)),⁷⁰ თარგმანებით და, რაც მთავარია, სიმბოლისტური ესთეტიკის დამკვიდრების მცდელობით ცისფერყანწელებმა ქართული ლიტერატურა ევროპული მოდერნიზმის ნაწილად გამოაცხადეს.

⁷⁰ მაგალითად, „მაგრამ ბოდლერის ცივი ლანდი თუკი მენდობა,/ხალხის წინაშე მე ვიქნები მუდამ მართალი“ (პაოლო იაშვილი „ავტოპორტრეტი“); „ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ ყვავილებს“ (ტიციან ტაბიძე „წიგნიდან ქალდეას ქალაქები“); ვალ. გაფრინდაშვილი „ბოდლერს“; შ. კარმელი „ბოდლერის ოფორტი“ და სხვ.

„ახალგაზრდები, რომელთაც თავიანთი ახალი სიმღერით ქუთაისის ქუჩების უდარდელი მყუდროება დაარღვიეს, იყვნენ დამწყები პოეტები ...აი, რა იყო მათი აღთქმის ახალი სჯულის კანონი. ქუთაისის დუქნები უეცრად პარიზის ლიტერატურულ კაფეებად გარდაიქმნა, სადაც ხრინწიანი ორდანი და აუცილებელი „მრავალჭამიერის“ გვერდით მოისმა ძვირფასი სახელები: ედგარ პოე და შარლ ბოდლერი, ფრიდრიხ ნიცშე და ოსკარ უაილდი, პოლ ვერლენი და სტეფან მალარმე, და სხვა“ (რობაქიძე 2013: 252).

ჩვენთვის საინტერესოა, ზუსტად განისაზღვროს, რა იმემკვიდრეს ქართველმა სიმბოლისტებმა ბოდლერის შემოქმედებიდან და რამდენად ან რა ფორმით აირეკლა ბოდლერის ესთეტიკა ცისფერყანწელთა ტექსტებში.

1789 წლის საფრანგეთის რევოლუცია ახალი ეპოქის დასაწყისად და შემდგომი რევოლუციების მოდელად იქცა არა მხოლოდ საფრანგეთში, არამედ მთელ დასავლურ სივრცეში. სოციალური თანასწორობის, თავისუფლებისა და ძმობის უტოპიური იდეა საზოგადოებაში რწმენის გაჩენის საბაზი გახდა, თუმცა პოლიტიკური ქარტეხილების, რევოლუციებისა და „დიდი ტერორის“ გააზრება არ იყო და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო ერთგვაროვანი. იმედი მალევე შეცვალა იმედგაცრუებამ. მე-18 საუკუნის მიწურულიდან მესამე რესპუბლიკის დაარსებამდე (1870 წელი) მრავალჯერ შეიცვალა საფრანგეთის მმართველობის სისტემა.

საფრანგეთისგან სრულიად განსხვავებული პოლიტიკური მდგომარეობა იყო საქართველოში. 1802 წლიდან რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში მყოფმა ქვეყანამ მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში (1918-1921 წწ.) რამდენიმე წლით მოიპოვა დამოუკიდებლობა, 1921 წლიდან კი იძულებით გახდა საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის ერთ-ერთი მოკავშირე ქვეყანა (ობოლაძე 2017).

განსხვავდებოდა ორი ქვეყნის კულტურული კონტექსტიც. მე-19 საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურაში რომანტიზმისა და რეალიზმის ტენდენციები (გარკვეული ვარიაციებით) თანაარსებობს. მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში რეალისტურ ხაზს აგრძელებს და ძირითად ლიტერატურულ მიმდინარეობად (მეინსტრიმად) ნატურალიზმი (ემილ ზოლას რომანები „ხაფანგი“ (1877 წ.) და „ჟერმინალი“ (1885 წ.), გი დე

მოპასანის მოთხრობების კრებულები და ა.შ.) გვევლინება, თუმცა ნატურალიზმის პარალელურად არსებობს რომანტიზმის სხვადასხვა ინვარიანტი – პარნასის სკოლა, სიმბოლიზმი, „ანტინატურალიზმის მანიფესტის და დეკადანსის ბიბლიად“ მიჩნეული იუისმანის რომანის „პირუკუს“ გამოქვეყნების შემდეგ, 1884 წლიდან კი – დეკადანსი (Marchal 2011: 50).⁷¹

მე-20 საუკუნის დასაწყისი ქართული კულტურის სტაგნაციის პერიოდი. მართალია, ცალკეულ ავტორთა შემოქმედებაში (ალ. აბაშელი, ს. შანშიაშვილი, გ. ტაბიძე და სხვა) ჩნდება მოდერნიზმის ესთეტიკური ნიშნები, ახალი ხელოვნების ტენდენციები, თუმცა, უმთავრესად, ეპიგონიზმია გაბატონებული.⁷² საფრანგეთისგან განსხვავებით საქართველოში რეალიზმმა მთლიანად ჩაანაცვლა რომანტიზმი და ნახევარსაუკუნოვანი ლიტერატურული ჰეგემონია დაამყარა. ქართულ ლიტერატურაში რომანტიზმის ტენდენციების ხელოვნური შეწყვეტით შეიძლება აიხსნას ცისფერყანწელთა შემოქმედების რაობა და მისი ეკლექტიზმი.

მართალია, მე-19 საუკუნის საფრანგეთისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული კონტექსტი მკვეთრად განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან, თუმცა სიმბოლიზმს ორივე ქვეყანაში პოლიტიკური, სოციალური, კულტურული თუ მსოფლმხედველობრივი კრიზისი უძღოდა წინ და სიმბოლისტური მიმდინარეობის ფორმირების ერთ-ერთ არსებით ფაქტორად სწორედ სხვადასხვა ფორმის კრიზისი გვევლინება.

რაც შეეხება ქრონოლოგიური ჩარჩოს განსაზღვრის საკითხს, ამ მხრივ ფრანგულ და ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში განსხვავებული პოზიციები ფიქსირდება. ფრანგულ კრიტიკაში ძირითადად სამი მოვლენა და თარიღი განიხილება ახალი მიმდინარეობის დასაწყისად:

⁷¹ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში საფრანგეთში 100-ზე მეტი ჟურნალი გამოდიოდა, მათგან ზოგიერთი მხოლოდ ერთ ან ორი ნომრით შემოიფარგლა, როგორებიცაა: Le Symboliste; La Revue Rose; Le Fou. სიმბოლისტური ტექსტები იბეჭდებოდა და სიმბოლისტურ პერიოდიკად მოიაზრება შემდეგი გამოცემები: La Revue Independante (may 1884-1885 April); Le Decadent (1886); La Vogue (1886); La Plume (1889-1905); Entretien Politiques et Litteraires (1890-93); L'Ermitage (1890-95); La Revue Blanche (1891-93); Le Mercure de France (1890- present) (Genova 2002).

⁷² ეპიგონიზმის ძირითადი წყარო რეალისტი პოეტის, მწერლის, საზოგადო მოღვაწის, აკაკი წერეთლის შემოქმედებაა.

ა) სიმბოლიზმის ისტორია ჟან მორეასის მანიფესტის გამოქვეყნებით 1886 წელს იწყება. „ახალი ხელოვნების მანიფესტაცია იყო მოსალოდნელი, აუცილებელი და გარდაუვალი“ აცხადებს მორეასი და სიმბოლისტური სკოლის წინამორბედად ბოდლერს, მალარმესა და ვერლენს ასახელებს. გაზეთ „ფიგაროში“ დაბეჭდილ მანიფესტში მტრობას უცხადებს „ყალბ მგრძნობელობას, ობიექტურ აღწერას“ და აღნიშნავს, რომ „სიმბოლისტური პოეზია ეძებს, შემოსოს იდეა შესაბამისი ფორმით“ (Moreas 1886).⁷³

ბ) სიმბოლიზმის და, ზოგადად, მოდერნიზმის ფორმირების პროცესი იწყება შარლ ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ პირველი გამოცემით (Peyre 1980). მოდერნიზმის მკვლევარი, იელის უნივერსიტეტის პროფესორი პ. ლევისიცი გუსტავ ფლობერის „მადამ ბოვარისა“ და შარლ ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ გამოცემის თარიღს – 1857 წ. მიიჩნევს ევროპული მოდერნიზმის დასაწყისად (Lewis 2011: 7).

გ) სიმბოლიზმი აერთიანებს ნატურალიზმის გარდა 1880-1914 წწ.-ში არსებულ ყველა ძირითად ლიტერატურულ ტენდენციას (Marchal 2011: 15-16).

ჩვენ ვემხრობით პოზიციას, რომლის მიხედვითაც ფრანგული სიმბოლიზმი ჟან მორეასის მანიფესტის გამოქვეყნებამდე გაცილებით დიდი ხნით ადრე დაიწყო და შარლ ბოდლერის შემოქმედებას უკავშირდება, რადგან სწორედ ბოდლერის ტექსტებში ვლინდება მიმდინარეობის (და ზოგადად მოდერნიზმის) ყველა ძირითადი მახასიათებელი. ფრანგული სიმბოლიზმის დასასრულად კი, პოლიტიკურ კრიზისისა და „არტისტული მღელვარების“ პერიოდი – ე.წ. Fin du Siècle უნდა მივიჩნიოთ,⁷⁴ კერძოდ, 1896 წელი, პოლ ვერლენისა და სტეფან მალარმეს სიკვდილი აღმოჩნდა გარდამტეხი თარიღი ფრანგული ლიტერატურის ისტორიაში. მნიშვნელოვანია, რომ თავად ცისფერყანწელებისთვისაც ბოდლერის სახელი ასოცირდებოდა ფრანგულ

⁷³ Ennemie de l'enseignement, de la declamation, de la fausse sensibilité, de la description objective, de la poésie symbolique cherche à venir l'idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'idée, demeurerait sujette (Moreas 1886). 1886 წელი მორეასის მანიფესტის გარდა სხვა მნიშვნელოვანი მოვლენებითაც გამოირჩევა: ა) ფრანგულ ენაზე პირველად ითარგმნა შოპენჰაუერის „სამყარო ვითარება ნება და წარმოდგენა“; ბ) გამოქვეყნდა რემბოს „გასხივოსნება“, რომელიც რემბოს შემოქმედების განახლების, უფრო სწორედ, „სხვა“ რემბოს დაბადების თარიღად სახელდება; გ) გამოიცა მალარმესა და ვაგნერის მიმდევრის, წარმოშობით ბელგიელი პოეტ რენე ჟილის ტექსტი Traite du Verbe (Marchal 2011: 65-67).

⁷⁴ 1891 წელს მორეასი ტოვებს სკოლას და უერთდება რომანის სკოლას.

სიმბოლიზმთან და მათი შემოქმედება კონცეპტუალური და სტილისტური თვალსაზრისით უფრო მჭიდრო კავშირს ამჟღავნებს „დიდ ოთხეულთან“ (ბოდლერი, ვერლენი, მალარმე, რემბო), ვიდრე ჟან მორეასის გარშემო შემოკრებილ სიმბოლისტ ავტორებთან (გუსტავ კანი, პოლ ადანი და ა.შ.). საკმარისია, ცისფერყანწელთა საპროგრამო წერილთა და შემოქმედების გახსენებაც, სადაც პირდაპირ ასახელებენ ბოდლერს ძმად და/ან მასწავლებლად. ტიცთან ტაბიძე წერილში „ირონია და ცინიზმი“ წერს: „მე ვამტკიცებ გადაჭრით, რომ ბოდლერის შემდეგ პოეზია ერთი ხაზითაც არ გახრილა. იდეოლოგია და თეორია სიმვოლიზმის, რამდენადაც ამას გვაძლევს ისტორია სიმვოლიზმის, ყველა ხაზებით ამოიწურება ბოდლერით“ (ტაბიძე 1923).

საკითხის ისტორიის კვლევის თვალსაზრისით, საინტერესოა, რომ გასული საუკუნის დასაწყისში ჟურნალ „ცისფერიყანწების“ გამოჩენამ მძაფრი, უმეტესწილად უარყოფითი, რეაქცია გამოიწვია.⁷⁵ მართალია, ცისფერყანწელებს გამოუჩნდნენ დამცველებიც (კ. აბაშიძე, არ. ჯორჯაძე და გრ. რობაქიძე), მაგრამ ქართული საზოგადოების დიდი ნაწილისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა ახალგაზრდა პოეტთა ეპატაჟურობა, ლიტერატურული ტრადიციის „უარყოფა“, დიდი ავტორიტეტების ხელაღებით გაკრიტიკება (ობოლაძე 2017).⁷⁶ მოგვიანებით კი, საბჭოთა კრიტიკამ ცისფერყანწელთა შემოქმედება „ანტიხალხურ“, ნეგატიურ მოვლენად შეაფასა. ირმა რატიანი წერილში „მოდერნისტები – მარგინალები?“ აღნიშნავს, რომ საბჭოთა ხელისუფლების მიერ ორგანიზებული „პოლიტიკური წმენდის“ შედეგად ქართული ლიტერატურა სრულიად მოსწყდა დასავლურ ლიტერატურულ პროცესს (რატიანი 2016: 128). საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ სოციალისტური რეალიზმი ერთადერთ მისაღებ ლიტერატურულ დისკურსად გაფორმდა. „ლიტერატურა, როგორც ახალი ხელისუფლებისათვის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი იდეოლოგიური ბერკეტი, მალევე გადაიქცა პოლიტიკური და სოციალური „დაკვეთების“ ავანსცენად: მავანნი სიამოვნებით დაემორჩილნენ ამ ტენდენციას, მავანნი – იძულებით, და მხოლოდ

⁷⁵ აღმანახის პირველი ნომერი 1916 წლის 28 თებერვალს გამოიცა ქუთაისში, მეორე ნომერი იმავე წლის დეკემბერში, რედაქტორი – პაოლო იაშვილი. ჟურნალის მხოლოდ ორი ნომერი გამოვიდა.

⁷⁶ საზოგადოება განსაკუთრებულად აღაშფოთა პაოლო იაშვილის მისტიფიკაციამ – ელენე დარიანის „ეროტიულმა“ ლექსებმა. იხ. ლალი ავალიანის წერილი „ლიტერატურული მისტიფიკაცია, როგორც მოდერნისტული პარადიგმა“. კრ. ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია თბ: მერიდიანი, 2016.

მცირედმა ნაწილმა გაბედა წინააღმდეგობის გაწევა“ (რატიანი 2013: 156). ცისფერყანწელებიც იძულებით დაემორჩილნენ საბჭოთა კონიუნქტურას, თუმცა უმრავლესობა მაინც რეპრესიების მსხვერპლი გახდა.⁷⁷ სრულიად ვიზიარებთ ბელა წიფურიას პოზიციას, რომ „ქართული მოდერნიზმი არა თუ დაუსრულებელი, არამედ შეწყვეტილი პროექტია. კულტურული პროცესის წყვეტა დაკავშირებულია სასტიკ და სისხლიან ისტორიულ პროცესთან“ (წიფურია 2018: 138).⁷⁸ საბჭოთა ტოტალიტარული მმართველობის პირობებში, მართალია, ქართული სიმბოლიზმი სრულყოფილად ვერ გამოვლინდა, თუმცა მისი, როგორც თვითმყოფადი მოდელის, არსებობა ეჭვს არ იწვევს.

ქართული სიმბოლისტური ჯგუფის დაარსება, საბჭოთა კრიტიკაში გაბატონებული აზრის მიუხედავად, არ იყო და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო „უნიადაგოდ აღმოცენებული“ მოვლენა ან ფრანგული და რუსული სიმბოლისტური სკოლის ბრმა მიბაძვა. „ე.წ. წმინდა ქართული სიმბოლიზმი სადავო რამ არის, რაგინდ დაჟინებული ჩანდეს „ცისფერყანწელთა“ სურვილი, მათ გატაცებას მყარი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური სკოლის სახე მიეღო... მით უფრო, რომ ამ „სკოლამ“ ვერც ერთი ტიპური, სულით ხორცამდე აშკარა წარმომადგენელი სიმბოლისტური მიმართულებისა ვერ მოგვცა“ (ცაიშვილი 1981: 293-294).⁷⁹ საბჭოთა კრიტიკის ტენდენციურობა პოსტ-საბჭოთა ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში დაიძლია, თანამედროვე კვლევებში (ი. რატიანი, თ. დოიაშვილი, ლ. ავალიანი, ბ. წიფურია, ი. კენჭოშვილი, გ. ლომიძე, მ.ჯალიაშვილი, ს. სიგუა, თ. პაიჭაძე და სხვ.) ჯეროვნად არის შეფასებული ცისფერყანწელთა როლი და ადგილი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში.

ჩვენ, სიმბოლისტური სკოლის დაარსება სრულიად კანონზომიერ რეაქციად მიგვაჩნია იმდროინდელი სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებისა (იგულისხმება, რევოლუციური მძვინვარება, რეაქციის პერიოდის რეპრესიები, ადამიანის ცნობი-

⁷⁷ 1937 წელს ჯგუფის დამფუძნებელმა პაოლო იაშვილმა მწერალთა სახლში თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე; ამავე წელს დახვრიტეს ჯგუფის მთავარი იდეოლოგები ტიცინ ტაბიძე და ნიკოლო მიწიშვილი; ცისფერყანწელთა „მაესტრომ“ – გრიგოლ რობაქიძემ ემიგრაციაში წასვლით გადაირჩინა თავი, სხვები კი საკუთარი სურვილის საწინააღმდეგოდ დაემორჩილნენ ახალ რეალობას.

⁷⁸ ქართველი მეცნიერი ლალი ავალიანი ცისფერყანწელების იძულებით აღსასრულად 1924 წელს მიჩნევს, ვინაიდან ამ წლის შემდეგ ჯგუფს არც ერთი პერიოდული ორგანო აღარ გამოუცია (ავალიანი 2016ბ: 107-118).

⁷⁹ ცაიშვილი მათ დამსახურებად ლექსის რეფორმაციას მიიჩნევს. (იხ. აგრეთვე თ. ჩხენკელი, წერილები).

ერებაში მომხდარი ცვლილებები, მეცნიერული და ტექნიკური პროგრესი, პირველი მსოფლიო ომის დასაწყისი) და 10-იანი წლების ქართული ეპიგონური მწერლობის გათვალისწინებით. ამასთან, ქართულ სიმბოლიზმს აღვიქვამთ არა ფრანგულ-რუსული სიმბოლიზმის ხელოვნურ, ეპიგონურ პროდუქტად, მიბადვად, არამედ ევროპული სიმბოლიზმის ორიგინალურ ინვარიანტად (ობოლაძე 2017).⁸⁰ ქართული სიმბოლიზმი ფრანგული სიმბოლიზმის განსხვავებული მოდელია, რომელიც ნაციონალური მიზნების გათვალისწინებით საზრდოობს არა უშუალოდ ფრანგული სიმბოლიზმით, არამედ ამ პირველწყაროს თავისებური ინტერპრეტაციით. ცისფერ-ყანწელთა მანიფესტში ვკითხულობთ: „სიმბოლიზმი ჩვენში რომ უცხოეთიდან მოდის, ამაში არაფერი საფრთხე არ არი... როცა ხალხი იღებს სხვისგან რამეს, იმას თავის ბრძმედში ატარებს. ნაციონალური აპერცეპციის ძალით ერი ითვისებს იმას, რაც მის ეროვნულ თავისებურებას ეგუება, რასაც იმასთან ახლობელი კავშირი აქვს“ (ტაბიძე, „ცისფერი ყანწებით“ 1916 წ.). ჯგუფის ერთ-ერთი წარმომადგენელი შ. აფხაიძეც საუბრობს ქართული სიმბოლიზმის თვისებრიობაზე:

„მართალია, სიმბოლიზმი, როგორც შკოლა დასავლეთიდან მოვიდა ჩვენში, მაგრამ მის უმაღლეს განვითარებისთვის არსად არ არის ნიადაგი მზათ ისე, როგორც ჩვენში. აქ უკვე გაჟღენთილია ჰაერი სიმბოლიური შემოქმედების ელემენტებით: აღმოსავლეთ თვალუწვდენი მისტიციზმი, ჰაერში გაფანტული სახეები, სპარსეთიდან მოტანილი ფერები და მეტყველი ხმები. დღეს ჩვენში არის უკვე ორი პოლიუსი ერთ დასაწყისის“ („ქართული პოეზიის პერსპექტივები“. ჟურ. „მეოცნებე ნიამორები“, 1919, N1).

ამდენად, იღებს თუ არა ქართული სიმბოლიზმი ფრანგული სიმბოლიზმის ესთეტიკურ პრინციპებს უპირობოდ? – რა თქმა უნდა, არა, და ამას მოწმობს ცისფერყანწელთა მანიფესტებიც. იყო თუ არა ქართული სიმბოლიზმი ხელოვნური მოვლენა? ხელოვნური არა, მაგრამ მიზანმიმართული კი, რაც პირდაპირ არის გაცხადებული საპროგრამო წერილებში.

⁸⁰ ფრანგული სიმბოლიზმის მკვლევარი ა. ბალაკიანი აღნიშნავს, რომ სხვადასხვა ქვეყანაში კონტექსტის გათვალისწინებით სიმბოლიზმის განსხვავებული მოდელი ჩამოყალიბდა. მკვლევრის აზრით, ეს აბსოლუტურად ბუნებრივი მოვლენაა და მის აღსანიშნად გვთავაზობს ცნებას ინვარიანტი (Balakian 1977: 9).

აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ცისფერყანწელთა იდეურ-ესთეტიკური პოზიცია არ იყო მყარი, მისი ეკლექტიზმის (გადახრა ფუტურიზმისა თუ დადაიზმისაკენ) გათვალისწინებით, ლალი ავალიანს მართებულად არ მიაჩნია „ცისფერი ორდენის“ „ქართულ სიმბოლიზმთან“ გაიგივება (ავალიანი 2012: 13). მის პოზიციას არ იზიარებს ლიტერატურათმცოდნე ბელა წიფურია, რომლის აზრითაც, ჯგუფის წევრების შემოქმედებაში აშკარად ვლინდება „მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური მთლიანობა“ ერთმანეთთან და სიმბოლიზმის ევროპულ მოდელთან (წიფურია 2018: 30). ცისფერყანწელთა მოღვაწეობის პირველ ეტაპზე, მართალია, მათ შემოქმედებას სიმბოლისტური ტენდენციები განსაზღვრავს, თუმცა ვერ უარვყოფთ სხვადასხვა ავანგარდისტული მიმდინარეობის, კერძოდ, ფუტურიზმისა და დადაიზმის, მახასიათებლების თანაარსებობას. ეკლექტიზმის ნათელი მაგალითია პაოლო იაშვილის პირველთქმა, რომელშიც, ერთი მხრივ, მარინეტისეული მოწოდებები (ქალაქის, ტექნიკის კულტი, წარსულის სრული უარყოფა) გაისმის, მეორე მხრივ, კი უშუალო მასწავლებლებად ფრანგი სიმბოლისტები არიან (ბოდლერი, მალარმე და ა.შ.) დასახელებული (იაშვილი, 1916, ჟ. „ცისფერი ყანწები“, N1).⁸¹ ქართულ სიმბოლიზმს ჰეტეროგენულ ფენომენად მიიჩნევს მ. ვარსიმაშვილი-რაფაელიც და ამ სიჭრელეს ქართულ ლიტერატურაში სიმბოლიზმის დაგვიანებული დამკვიდრებით ხსნის (Varsimashvili-Raphael 2011: 81). ლალი ავალიანიც განიხილავს პაოლო იაშვილის პირველთქმასა (მის მარინეტის ტექსტთან თანხვედრას) და კრიტიკოსთა გარკვეულ წრეებში მანიფესტით გამოწვეული დაბნეულობის მიზეზებს. მკვლევარი ყურადღებას ცისფერყანწელთა მანიფესტის გამორჩეულობაზე ამახვილებს და აღნიშნავს: „უპირველესი, რაც განასხვავებს „პირველთქმას“ არამცთუ ფუტურიზმის, არამედ სიმბოლისტურ სკოლათა საპროგრამო მანიფესტებისაგან, – ესაა სამშობლოს სიყვარული, საქართველოს განახლებისა და წინსვლის დაუოკებელი სურვილი“ (ავალიანი 2014: 14-15).

ცისფერყანწელთა შემოქმედების ეკლექტიზმის, ავანგარდისტული ტენდენციების თანაარსებობის მიუხედავად მიგვაჩნია, რომ ცისფერყანწელთა შემოქმედების

⁸¹ ქართულ ფილოლოგიაში შესწავლილია პაოლოს მანიფესტის თავისებურება. მეცნიერთა უმრავლესობა (ლალი ავალიანი, ბელა წიფურია, სოსო სიგუა, თამარ პაიჭაძე და ა.შ.) თანხმდება, რომ ის მართლაც წარმოადგენს ფუტურიზმისა და სიმბოლიზმის – ორი შეუთავსებელი მიმდინარეობის – სინთეზს.

საწყისი ეტაპი სიმბოლისტური ესთეტიკითაა განსაზღვრული. ჩვენი აზრით, ქართული სიმბოლიზმი იდეურ-ესთეტიკური სისტემის არმქონე ან მხოლოდ პირობითი ტერმინი არ არის. ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში აშკარად ვლინდება კონცეპტუალური და სტილისტური სიახლოვე ფრანგულ სიმბოლიზმთან, ფართოვდება თემატური რკალი, მეორდება თემები, სახეები, მოტივები, კერძოდ, ახალგაზრდა პოეტთა შემოქმედებაში ფრანგული ლიტერატურიდან მკვიდრდება: ტრანსცენდენტურის წვდომის სურვილი, ხელოვნების ელიტურობის იდეა; ნიღბის ესთეტიკა; მითის კულტი და არქეტიპული სახეების კოლაჟირება; ახალი მითის შექმნა; პოეტის, როგორც მაგის გააზრება; ეროტიზმი; ურბანიზმი; „სიმახინჯის ესთეტიკა“; ბოჰემის კულტი; სიკვდილის (თვითმკვლელობის) პოეტიზაცია; დენდიზმი; ალკოჰოლისა და ნარკოტიკების აპოლოგია, და სხვ. თუმცა, განსხვავებით ფრანგი სიმბოლისტებისგან, ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში პატრიოტიზმი ერთ-ერთ ცენტრალურ მოტივად გვევლინება. როგორც ლ. ავალიანი მართებულად შენიშნავს, „ქართული მოდერნიზმი ძირეულად გაემიჯნა ფრანგ სიმბოლისტთა ირონიულ დამოკიდებულებას ზოგადად პატრიოტიზმის ცნებისადმი“ (ავალიანი 2016ა: 49). მათ ტექსტებში სამშობლო, ტრადიცია, სარწმუნოება ღირებულ ტრიადულ მოდელად ფორმდება. „ცისფერი ყანწები, როგორც შკოლა, თავის თავს ამტკიცებს ეროვნულად,“ – წერს თავად ტიცინიც (ტაბიძე „ცისფერი ყანწები“ N2, 2011: 151).

ამდენად, ნაციონალური იდენტობის განსაზღვრისა და ქართული კულტურის მოდერნიზაციის სურვილით აიხსნება მათი შემოქმედების თავისებურება, კერძოდ, პროექცია ეროვნული საწყისისაკენ.

3.3. მითის აღორძინება სიმბოლისტურ სააზროვნო მოდელში:

რიჰარდ ვაგნერის თეორია

სიმბოლიზმის ესთეტიკური პოზიციის ჩამოყალიბებაზე, სიმბოლისტური ხელოვნების ფორმირების პროცესზე მრავალმა მოაზროვნემ იქონია გავლენა. სიმბოლისტებმა მიიღეს პლატონის ფილოსოფია – იდეათა სამყაროს არსებობის შესახებ, გერმანული იდეალისტური – იმანუელ კანტი, არტურ შოპენჰაუერი – ფილოსოფია, ანრი ბერგსონის ინტუიტივიზმი,⁸² ფრიდრიხ ნიცშეს დიონისოსა და აპოლონის კონცეპტები, რიჰარდ ვაგნერის მითის კულტი და ახალი ხელოვნების შექმნის იდეა. ჩვენი საკვლევი თემიდან გამომდინარე ყურადღებას შევაჩერებთ მხოლოდ იმ სახელებზე, რომლებმაც ცენტრალური როლი შეასრულეს სიმბოლისტი ავტორების მითოლოგიით, არქეტიპული მოტივებით დაინტერესების საქმეში.

სიმბოლისტური ესთეტიკის ორი ცენტრალური ტენდენცია – მუსიკის და მითის პრიმატი – რიჰარდ ვაგნერის სახელს უკავშირდება და მისი თეორიით საზრდოობს. სიმბოლისტური სააზროვნო სივრცის ფორმირების პროცესზე მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია გერმანელი კომპოზიტორისა და მოაზროვნის, რიჰარდ ვაგნერის (1813-1883) შემოქმედებამ, თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ფრანგებისათვის გაცილებით მისაღები და გასაგები აღმოჩნდა ვაგნერის თეორიული წერილები, მისი შეხედულებები, და ნაკლებად – მუსიკალური მემკვიდრეობა (Genova 2002: 267). ვაგნერის გავლენასა და პოპულარობაზე მოწმობს მისდამი მიძღვნილი ტექსტებიც (ბოდლერი, მალარმე, გალაკტიონი და სხვ. ასევე კოლაუ ნადირაძის „პოემა ტარანტული“).

რიჰარდ ვაგნერი ფრანგებმა 1861 წელს პარიზში გამართული „ტანჰოიზერის“ პრემიერით გაიცნეს. წარმოდგენამ დიდი სკანდალი და აზრთა სხვადასხვაობა

⁸² სიმბოლისტები ხელოვნების სრულ დამოუკიდებლობას აცხადებდნენ, ემიჯნებოდნენ საყოველთაო სიმართლეს, მატერიალურ რეალობას და პოეზიის ისეთ ელემენტებთან დაკავშირებას ცდილობდნენ, რომლებიც საზოგადოებისთვის უცხო და/ან დაუფასებელი იყო, მაგალითად, სიზმრები და სხვა მენტალური აქტივობები. ხელოვნება საკუთარი გონების ლატენტური, ფარული მხარეების შეცნობის ერთგვარ საშუალებად იქცა. სამყაროს „ჭეშმარიტების“ შემეცნების გზა კი რაციონალურიდან (მეცნიერება უძლურია ახსნას ჭეშმარიტება) ინტუიციურით შეიცვალა. სიმბოლისტები დაინტერესდნენ ფრანგი ფილოსოფოსის, ანრი ბერგსონის, ინტუიტივიზმის თეორიით. თანმიმდევრული ცოდნა ჩანაცვლდა ინტუიციური ცოდნით, რომელიც შეუძლებელია რაციონალურ სამყაროში არსებობდეს, ის არსებობს მხოლოდ ირაციონალურ სამყაროში და სწორედ აქედან მიდიან მისტიკამდე (Remy de Gourmont 2010: 26).

გამოიწვია.⁸³ ვაგნერის მითოლოგიური ოპერის, და ზოგადად, შემოქმედების, „დაცვა“ შარლ ბოდლერმა ითავა. დაახლოებით ამ პერიოდიდანვე იწყება ვაგნერისა და ბოდლერის ურთიერთობა (პირველი წერილი ბოდლერმა მისწერა 1860 წლის თებერვალში).⁸⁴ ვაგნერის პოპულარობა საფრანგეთში იზრდება 1870-იანი წლებიდან, განსაკუთრებით კი – 1885 წლიდან, როდესაც ედუარ დუჟარდენის თაოსნობით დაარსდა ჟურნალი *La Revue Wagnerienne*.⁸⁵ „რიჰარდ ვაგნერი – ახალი რელიგიის ფუძემდებელი ფრანგებისთვის „დაიბადა“ მისი გარდაცვალებიდან ორი წლის შემდეგ, 1885 წელს, როცა გამოიცა ჟურნალი“ (Marchal 2011: 64). ჟურნალის დაარსება ნათლად მოწმობს საფრანგეთში მისი შემოქმედებისადმი განსაკუთრებულ ინტერესზე. შეიძლება ითქვას, რომ ფრანგებს პარიზის პრემიერიდან რამდენიმე ათეული წელი დასჭირდათ ვაგნერის შემოქმედების, მისი განსხვავებული იდეების მისაღებად.

რ. ვაგნერის მუსიკა და მისი ახალი იდეები იტაცებდა და აღაფრთოვანებდა შარლ ბოდლერს, სტეფან მალარმესა და სხვა სიმბოლისტებს. ვაგნერის პოპულარიზაციაში განსაკუთრებული როლი შარლ ბოდლერს მიუძღვის. მისი ესე „რიჰარდ ვაგნერი და ტანჰოიზერი პარიზში“ (1861 წ) საეტაპო მნიშვნელობისაა და ვაგნერის თეორიის სიღრმისეული კვლევის ცდას წარმოადგენს. საინტერესოა, რომ ფრანგულ სივრცეში ვაგნერის შემოქმედების ანალიზის პრეცედენტის ავტორი სწორედ ბოდლერია. სამყაროს დუალისტური აღქმა, ოპოზიციათა მუდმივი ჭიდილი, მითოლოგიური ფონის გაძლიერება – ვაგნერისა და ბოდლერის შემოქმედების საერთო მახასიათებლებია.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სიმბოლიზმმა ვაგნერისგან ორი ძირითადი ნიშანი იმემკვიდრევა: მუსიკის პრიმატი და მითისადმი ინტერესი, რომელიც კომპოზიტორის თეორიაში ერთმანეთისგან გამომდინარეობს.

რიჰარდ ვაგნერის ნოვატორული იდეები ხელოვნების შესახებ ჩამოყალიბებულია 1861 წელს დაწერილ ნაშრომში „წერილი მუსიკის შესახებ“. ვაგნერის ღრმა რწმენით, ბერძნული დრამა იყო უნივერსალური ხელოვნების საუკეთესო ფორმა,

⁸³ „ტანჰოიზერის“ მეორე დადგმას – 1895 წელი – სრულიად განსხვავებული რეჟონანსი მოჰყვა და სრული ანშლაგით ჩაიარა.

⁸⁴ პრემიერის შესახებ იხ. შარლ ბოდლერი. „რიჰარდ ვაგნერი და ტანჰოიზერი პარიზში“. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2016.

⁸⁵ ჟურნალი 1885-1887 წლებში გამოდიოდა და მასთან აქტიურად თანამშრომლობდნენ სიმბოლისტი ავტორები – მალარმე, შურე, დუჟარდენი და სხვ.

ხელოვნების ყველა დარგის სრულყოფილი სინთეზი. ვაგნერმა მითის დავიწყებისა და ხელოვნების დარგების სეპარაციით ახსნა კულტურის დეკადანსი. ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ერთმანეთთან იზოლაციის კვალდაკვალ, მისი აზრით, დაირღვა ბერძნული ტრაგედიის სრულქმნილი ფორმა. ხელოვნება (დრამა) სრულიად დაშორდა ბერძნულ დრამას და მიიღო დაუსრულებელი და ნაკლოვანი ფორმა, რომლის საუკეთესო ილუსტრაციად ვაგნერი იტალიურ და ფრანგულ ოპერას ასახელებს. ესაა ხელოვნების მოდელი, რომელშიც დარღვეულია მთლიანობა, ხელოვნების დარგებს შორის ურთიერთმიმართება.⁸⁶ ვაგნერის აზრით, იტალიური და ფრანგული ოპერა ჩამოყალიბდა დამოუკიდებელ ჟანრად, რომელსაც არანაირი კავშირი აღარ ჰქონდა „ნამდვილ“, ე.ი. ბერძნულ, დრამასთან. გერმანული ოპერა კი წარმოადგენდა ფრანგული და იტალიური ოპერის მექანიკურ იმიტაციას, „გაგერმანულების“ წარუმატებელ მცდელობას.⁸⁷ რიჰარდ ვაგნერის მთავარი მიზანი ახალი სინთეზური ხელოვნების, ე.წ. „მუსიკალური დრამის“, ავთენტური გერმანული ოპერის შექმნა იყო. მიზნის რეალიზებისთვის მას უნდა მოეხერხებინა დრამისა და გერმანული მუსიკალური ნაკადის სინთეზი, მითის რეკონსტრუქცია. იდეალური მოდელის ძიებამ ის, ბუნებრივია, ანტიკურ დრამამდე მიიყვანა (Wagner 1861).

ვაგნერი ნაშრომში „ოპერა და დრამა“ მუსიკისა და პოეზიის ურთიერთმიმართებას განიხილავს. მისთვის პოეტური ენისგან განსხვავებით მუსიკის ენა უნივერსალურია, სუვერენულია. მას შესწევს ძალა, იდეები გრძნობებად გარდაქმნას, განაიარაღოს ლოგიკა და მიღმურ სამყაროში გადაიყვანოს მსმენელი. ასრულებს მედიატორის ფუნქციას (Wagner 1861: XII). შესაბამისად, მუსიკალურ დრამაში – ახალ სინთეზურ ხელოვნებაში – დროთა განმავლობაში დამოუკიდებლად განვითარებული ხელოვნების სხვადასხვა დარგი ერთიანი ძალით ცდილობს საერთო მიზნის მიღწევას, თუმცა მუსიკა აღემატება პოეზიას.

⁸⁶ მაგალითად, იტალიური ოპერის შემქმნელი მუსიკოსის უმთავრეს ამოცანასა და მიზანს წარმოადგენდა იმ ტიპის ოპერის დაწერა, რომელიც ვირტუოზო შემსრულებელს, მომღერალს საკუთარი ოსტატობის სრულყოფილად გამოვლენის საშუალებას მისცემდა. ლიბრეტოსა და სცენას კი მხოლოდ მეორეხარისხოვანი ფუნქცია ჰქონდა.

⁸⁷ იტალიური და ფრანგული ოპერისაგან განსხვავდებოდა გერმანული ოპერა. გერმანული კულტურისთვის ორგანული იყო საგუნდო და ინსტრუმენტული მუსიკა, ოპერა კი ეგზოტიკური და უცხო (მაგალითად, ბეთჰოვენის სიმფონიების შედარებაც კი შეუძლებელია მისივე ოპერა „ფიდელიოსთან“). სწორედ საოპერო ტრადიციის „არქონამ“ განაპირობა, ვაგნერის აზრით, გერმანული ოპერის ჰიბრიდული ფორმა.

ვაგნერის თეორიაში ცენტრალური ადგილი ეთმობა მითს. ანტიკური ტრადიციის აღდგენისა და პოეზიისა და მუსიკის დაახლოების ერთადერთ საშუალებად მას მითი ესახება. „ვაგნერისეული ხელოვნება ესაა მითის (კოლექტიური არაცნობიერის) დაკარგული ძალის აღდგენა“ (Marchal 2011: 123). ფრანსუა გრაუბის დაკვირვებით, მართალია, ვაგნერი ბერძნული კულტურით საზრდოობს, ესქილესგან სწავლობს მითთან მუშაობის სპეციფიკას, თუმცა, ძირითად მასალად იყენებს გერმანიკულ მითოლოგიას, რომელიც კონცეპტუალურად განსხვავებული ტიპისაა. კერძოდ, გამოირჩევა მოქმედების მრავალფეროვნებით, უცხოა ტრაგიკული ფინალი, და რაც მთავარია, ამტკიცებს ადამიანის სიცოცხლისუნარიანობას, ადამიანის პრიმატს. ვაგნერი მიუბრუნდა გერმანულ მითებს, ისესხა მითის ორიგინალური ვარიანტი და შექმნა საკუთარი მითი. ვაგნერმა, ფაქტობრივად, გადაწერა კაცობრიობის ისტორია, ვინაიდან მის მითში მკვდარი ღმერთების ადგილს ადამიანები იკავებენ. ვაგნერის მითი მოგვითხრობს ღმერთების მიერ დაღუპული კაცობრიობის შესახებ, რომელიც ადამიანმა გადაარჩინა (Grauby 1994: 62-63). ვაგნერის მსგავსად ცისფერყანწელებიც ანტიკურ ღმერთებს ადამიანით – ამ შემთხვევაში, პოეტით – ანაცვლებენ, ანტიკურ გმირებს – ლიტერატურული გმირებით (ჰამლეტი, ოფელია და ა.შ): „თუ წინათ პოეზიაში იყო აპოლონი, ახლა არის გოტიე, თუ წინათ იყო მედუზა და გოგონა, ახლა არიან ედგარი და მალდარორი... თუ წინათ პოეზიაში იყო ოლიმპი, ახლა არის წიწამური, ბირნამის ტყე... წინათ პოეტი შთაგონებული იყო ელინურ და რომაულ ღმერთებით და გმირებით, ახლა ის შთაგონებულია წარსულ პოეტების ფანტასტიურ სახელებით“ (გაფრინდაშვილი 1990: 445).

რიჰარდ ვაგნერის დიდი გავლენის მიუხედავად, სიმბოლისტებს იზიდავდა მისი იდეები, მაგრამ ისინი პირდაპირი სახით არ მიუღიათ. უფრო ზუსტი იქნება, ვაგნერის ნოვატორული შეხედულებები მივიჩნიოთ ინსპირაციის წყაროდ. მათ საკუთარი ესთეტიკური პოზიციის გათვალისწინებით „გადაამუშავეს“ ვაგნერის „მოწოდებები“. ფრანგ სიმბოლისტ პოეტებს უფრო მეტად იტაცებდათ საკუთარ ესთეტიკას მორგებული, მათ მიერ შექმნილი ვაგნერის პიროვნება (გამითებული ვაგნერის ხატი) და ნაკლებად თავად ვაგნერის იდეები, რომლებიც, ჩვენი აზრით, სრულად გააზრებული არ ჰქონდათ. შესაბამისად, ვაგნერიანიზმი და სიმბოლიზმი მჭიდ-

როდ უკავშირდება ერთმანეთს, თუმცა ერთი ესთეტიკის ნაწილად ვერ განიხილება რამდენიმე ფუნდამენტური ფაქტორის გათვალისწინებით:

პირველი მიზეზი: „მუსიკალურ დრამას“ უნდა გაერთიანებინა ხელოვნების სხვადასხვა დარგი. ვაგნერის შემოქმედების მიხედვით, ეს გაერთიანება არ გულისხმობდა თანაბარმნიშვნელოვანი კომპონენტების შერწყმას. მისთვის მუსიკას ჰქონდა გამაერთიანებელი ძალა. სირთულეს, ვაგნერის აზრით, წარმოადგენს „მუსიკის სწორ პოზიციაში დაყენება დრამის მიმართ, რადგან ისინი, თანაბარ კავშირს ვერ შექმნიან. მიზეზი ალბათ ის არის, რომ ამ სახელწოდებაში „მუსიკა“ გვესმის არა უბრალოდ როგორც რომელიმე ხელოვნება, არამედ როგორც ყოველგვარი ხელოვნების ერთიანობაც კი; „დრამა“ კი გვესმის როგორც ხელოვნების ქმედება“ (ვაგნერი 2013: 176). იქვე დრამისა და მუსიკის მიმართებას დედისა და შვილის ურთიერთობად განსაზღვრავს. ვაგნერისთვის მუსიკა, ცალსახად, სხვა ხელოვნების დარგებზე უპირატესია. შოპენჰაუერის მსგავსად (ვაგნერისთვისაც) მუსიკა არის სხვა დარგებზე აღმატებული, რადგან ის ასლია არა იდეის, არამედ სურვილის და მისი მიზანია მისტიკის ექსპრესია (Lehmann 1968: 216). სიმბოლისტები იზიარებდნენ ვაგნერის თეორიის ცალკეულ კომპონენტს, მაგალითად, იდეას, რომ მუსიკა არის ჭეშმარიტების წვდომის საშუალება და შუამავალი ამქვეყნიურ და მიღმურ სამყაროებს შორის, თუმცა განსხვავებული შეხედულება ჰქონდათ (ბოდლერი, მალარმე) მუსიკის უპირატესობაზე, მის დომინანტობაზე. „ბოდლერისთვის არ არსებობს ხელოვნების დარგებს შორის არც იერარქია და არც საზღვრები (Lehmann 1968: 219).⁸⁸ თანაბარმნიშვნელოვნად ასახელებს პოეზიასა და დრამას მალარმეც – „მუსიკა და ლიტერატურა ერთ სახის ორი მხარეა. პირველ შემთხვევაში წყვილია დისკენ მიქცეული, მეორე შემთხვევაში მოკაშკაშე... ერთ ხელოვნება მეორისკენ გადაიხრება და მასში განზავდება, კვლავ გამოეყოფა ნასესხებითურთ; ორთავე სახესხვაობა, დროდადრო მერყეობით, საბოლოოდ პოეზებს მთლიანობას (მალარმე 1979: 168). განსხვავებული მოსაზრება აქვს მეცნიერ ჰენრი პეირეს, რომლის აზრითაც, მალარმეს შემოქმედებაში მუსიკაზე ღირებული პოეზიაა, პოეტი აცხადებს პოეზიის პრიმატს და ამის საილუსტრაციოდ განიხილავს მალარმეს „წიგნის“ იდეას. „წიგნი“, რომლის შექმნაზეც

⁸⁸ Baudelaire's doctrine of universal analogies implies among other things an absolute equality. There is no hierarchy of more and less artistic art-media, no barrier between poetry and music (Lehmann 1968: 219).

მალარმე მუშაობდა, უნდა ყოფილიყო ვიზუალური პოეზია და არა სმენითი (აუდიო)“ (Peyre 1978: 184).⁸⁹

მეორე მიზეზი: ვაგნერიანიზმის მსგავსად სიმბოლიზმი მიუბრუნდა მითს და კონცენტრირდა როგორც ტრადიციული მითის აღდგენაზე, ისე ახალი მითოლოგიის შექმნაზე. ვაგნერისა და სიმბოლისტთა თეორიებში ცენტრალური საკითხია მითის რეკონსტრუქცია, მაგრამ ფუნდამენტური განსხვავება იკვეთება „მითის რეაბილიტაციის“ მიზნის განსაზღვრის ნაწილში. ვაგნერისთვის მითი ნაციონალური გენიის დამცველის ფუნქციას ასრულებდა, ანუ მითი მისთვის ნაციონალური იდეის კონსერვაციის საშუალებაა. სიმბოლისტებისთვის კი მითი უნივერსალურია, ტრანს-ნაციონალურია.⁹⁰ შესაბამისად, (ფრანგული) სიმბოლიზმისთვის მითი უფრო მასშტაბური ღირებულების მქონე ფენომენია და მისი რეკონსტრუქცია ვიწრო ნაციონალურ მიზანს არ ემსახურება. ამ მხრივ ცისფერყანწელთა პოზიცია გაცილებით ახლოს დგას ვაგნერის მითის თეორიასთან, ვინაიდან საქართველოს პოლიტიკური და კულტურული მდგომარეობის გათვალისწინებით ქართველ სიმბოლისტურ სივრცეში მითი იდენტობის ხელახალ განსაზღვრას დაუკავშირდა. ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში მითი ახალი ქართული იდენტობის შექმნის უნივერსალურ საშუალებად გაფორმდა.

მიუხედავად ფრანგი სიმბოლისტების მიერ რიჰარდ ვაგნერის თეორიაში შეტანილი „ცვლილებებისა“, მისმა ნააზრევმა უდიდესი გავლენა იქონია სიმბოლიზმის სააზროვნო მოდელის ფორმირების პროცესზე. ცისფერყანწელებიც იცნობდნენ ვაგნერის იდეებს და აუცილებლად მიაჩნდათ მისი შეხედულებების ქართულ სახელოვნებო სივრცეში დამკვიდრება.⁹¹ ხელოვნების სინთეზური დარგის შექმნა, მითის რეაბილიტაცია და ვაგნერის მითის თეორია საინტერესო და აქტუალური აღმოჩნდა ქართველი სიმბოლისტებისთვისაც.

⁸⁹ *Le Livre* the book that he dreamt of composing would marry sense and sound;...it would be visual, and not auditive poetry (Peyre 1978: 184).

⁹⁰ მაგალითად, მითი მალარმესთვის დეპერსონიფიცირებული და აბსტრაქტულია. ასოციაციებს აღვიძებს და ზოგადი ტიპის ალუზიას იწვევს – მაგ. ფატალური ქალი (Marchal 2011:126).

⁹¹ ლელი ჯაფარიძე 1918 წელს გამოქვეყნებულ წერილში „ქართულ – გერმანული ალიანსი“ საუბრობს გერმანულ კულტურასთან დაახლოებასა და კულტურული ურთიერთობების გაღრმავების საჭიროებაზე – „ჩვენ გვსურს ჩვენს სახელმწიფო თეატრში ქართულ ოპერასთან ერთად ვისმინოთ რიხარდ ვაგნერი... ქართველი პოეტები და მწერლები გერმანიის გულში შეიგნებენ და შეითვისებენ მის მაღალ კულტურას“ (ჯაფარიძე 1918).

3.4. გრიგოლ რობაქიძის მითის თეორია: დიონისური კულტის სიმბოლისტური აქტუალიზაცია

ქართული სიმბოლისტური პარადიგმა შეუძლებელია ვიკვლიოთ გრიგოლ რობაქიძის, ცისფერყანწელთა მაცეტროს, შეხედულებების ანალიზის გარეშე. გრ. რობაქიძეს მიიჩნევს ცისფერყანწელთა ორდენი საქართველოში, ერთი მხრივ, სიმბოლიზმის,⁹² მეორე მხრივ, კი ნიცშეს „მახარობლად“.⁹³ ტიცციანი საპროგრამო წერილში „ცისფერი ყანწებით“ წერს: „პირველი მოციქული სიმბოლიზმის სიტყვიერად ქადაგებდა მოდერნიზმის სახარებას. გრ. რობაქიძის აქაფებული სიტყვა, აღმაფრენი ფანტაზია, თვალისმჭრელი სახეები ძვირფასი მოგონებაა ჩვენი ახალგაზრდობისა... პირველად იმან მოგვასმინა ნიცშეს მწვალელებელი სიტყვა“ (ტ. ტაბიძე „ცისფერი ყანწებით“). ნიცშეს ფილოსოფიის კვალი, მისი ნააზრევის რეცეფცია, ბუნებრივია, იჭრება ქართველი სიმბოლისტების ტექსტებში, მათ სააზროვნო სივრცეშიც, რაც გრ. რობაქიძის „დამსახურებად“ უნდა ჩაითვალოს. გრ. რობაქიძემ ჯერ კიდევ 1911 წელს წაიკითხა ქართულ თეატრში ლექცია „ფრიდრიხ ნიცშე“ და ფაქტობრივად, პირველად სწორედ მან გააცნო ფართო საზოგადოებას მანამდე ქართულ პრესაში „ავაზაკურ ფილოსოფიად“ წოდებული ფრიდრიხ ნიცშეს შეხედულებები.⁹⁴

გრიგოლ რობაქიძის სახელთან ასოცირდება ასევე მითის აღორძინება. მისთვის პოეზია არ არსებობს მითის გარეშე.

⁹² გრ. რობაქიძე პარიზში ყოფნის დროს, 1907 წელს, სიღრმისეულად გაეცნო ფრანგულ სიმბოლიზმს. მის მხატვრულ და თეორიულ ტექსტებში ვლინდება მალარმეს, რემბოს, და, რაც მთავარია, ბოდლერის გავლენა. გრ. რობაქიძე წერილში „PRO DOMO SUA“ პირდაპირ ასახელებს ავტორებს, რომლებსგანაც დავალებულია – მითისმქმნელი ჰომეროსი, ნიცშე – რომელმაც დიონისო მისცა, დოსტოვესკი, ტკივილის პოეტი – შარლ ბოდლერი. „მე სიმბოლიზმიდან მოვდივარ, უპირველესად, სიმბოლიზმს განვიხილავ, როგორც ფილოსოფიურ მსოფლადქმას. ის ჩემთვის მისაღებია“ (რობაქიძე 2014: 411-413).

⁹³ 1911 წლის 18 მაისს გრ. რობაქიძემ ქართულ თეატრში წაიკითხა ლექცია „ფრიდრიხ ნიცშე“. ლექციის შესახებ ინფორმაცია გამოქვეყნდა გაზეთ „თემის“ ფურცლებზე, 1911 წლის 16 მაისი, N19. გვ.2.

⁹⁴ ფრ. ნიცშეს „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ მთარგმნელი გიორგი მესხი აღნიშნავს, რომ ნიცშეს გვარი ქართულ პრესაში პირველად 1899 წელს ანტონ ფურცელაძის წერილში გამოჩნდა, რომელიც გაზეთ „ივერიაში“ გამოქვეყნდა. მეორე წელს კიტა აბაშიძემაც ახსენა. ორივეგან ნიცშე ნახსენებია ნეგატიურ კონტექსტში, თანაც ზედაპირულად. მის ნააზრევს უწოდებენ „ავაზაკურ ფილოსოფიას“ და „ახალ კერპთაყვანისმცემლობას“. უფრო სერიოზულად ნიცშეს ნააზრევს კვლევა დაიწყო აკაკი ჩხენკელმა და გააგრძელა გერონტი ქიქოძემ (მესხი 2016).

„მითი არის შინაგანი გამოცდილების ხმა; მითი არის სამყაროს სიტყვა. ამიტომაც არის, რომ, ვისაც სურს, შუამავლობა იკისროს ადამიანსა და ღვთიური არსის მქონე სამყაროს შორის, ის უნდა გვესაუბროს მითის ენით. ... რომ ისაუბრო მითის ენაზე, უნდა განიცადო შენ მიერ თქმული, როგორც შენივე შინაგანი სამყაროს მოვლენა, უნდა განიცადო საკუთარი ცხოვრება, როგორც მითი. და მხოლოდ მაშინ შეიძლება იქცეს შენ მიერ ნათქვამი სხვებისთვის მითად, საყოველთაოდ, ყოვლისმომცველად“ (რობაქიძე 2014: 142).

რობაქიძის მიზანს წარმოადგენს მწერლობაში მითოსური ნაკადის აქტუალიზაციით ჩიხში შესული ქართული ლიტერატურის განახლება. სწორედ ამიტომ, დესაკრალიზებული ეპოქის ხელოვნებაში დიონისური ხელოვნების აპოლოგეტად გვევლინება. „ჩემი ღერბია დიონისოს მედალიონი“ – აცხადებს პოეტი ლექსში „ავტომედალიონი“ (ჟურ. „მეოცნებე ნიამორები“, 1922 წ. N 7).

გრ. რობაქიძის შემოქმედების „თაურფენომენი“ და ქართველი სიმბოლისტიკისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ნიცშეს მოძღვრება – დიონისურ და აპოლონურ დიქტომიაზე.⁹⁵ დიონისური და აპოლონური საწყისი განხილულია ვაგნერის მუსიკით, შოპენჰაუერის ფილოსოფიითა და ანტიკური ლიტერატურით შთაგონებული ნიცშეს პირველ და ერთადერთ სამეცნიერო ტიპის ნაშრომში „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ (1872 წ.). ფრ. ნიცშე ტრაგედიის წარმოშობას და ხელოვნების განვითარებას აპოლონურ და დიონისური საწყისებს უკავშირებს. აპოლონი – სინათლის ღმერთი, ასოცირდება ინდივიდის „მე“-ს ცნებასთან, რაციონალიზმთან, თავშეკავებასთან. დიონისე – „ღმერთი ქვეცნაურისა“, ღვინის, ლხენის ღმერთი, კი „მე“-ს რღვევასთან (რობაქიძე 2012: 218).⁹⁶ „ყოველი ხელოვანი წამ-

⁹⁵ ქართული მოდერნიზმის მკვლევარი კონსტანტინე ბრეგაძე გრ. რობაქიძისადმი მიძღვნილ წერილში აზუსტებს: „უმთავრესი და წარმმართველი იდეა ნიცშეს ფილოსოფიიდან მისთვის სწორედ დიონისურობის იდეაა, რაზეც რობაქიძე შემდგომ აფუძნებს საკუთარ დიონისურ მსოფლმხედველობასა და მოდერნისტულ ესთეტიკას. ოღონდ რობაქიძისთვის მხოლოდ საკრალურ-მისტიკური დიონისურობაა მისაღები“ (ბრეგაძე 2016: 209).

⁹⁶ „დიონისე და აპოლონი – ელინური სტიქიის ორი ესთეტიკური ფენომენი: მათში სრულად იხსნება ელინის სული. პირველი ფენომენი – თრობაა, მეორე – სიზმარი, პირველი – ორგიული თავდავიწყება, მეორე – ვიზიონერული პოვნა საკუთარი თავისა. პირველი – მუსიკალური ნაკადი, მეორე – სკულპტურული ხაზი; პირველი – მელოდიის ტალღა, მეორე – მარმარილოს ნატეხი“ (რობაქიძე 2014: 51). (მუსიკა დიონისური ხელოვნებაა, რადგან ემყარება ინსტინქტურ, ქაოსურ ემოციას მაშინ, როცა სკულპტურა აპოლონურ გონიერებას ეფუძნება).

ბადველია და ჭეშმარიტად ან აპოლონური ზმანების ხელოვანია, ან დიონისური თრობისა ან კიდევ ელინური ტრაგედიისა, როგორც ნიმუშის ამ ორი საწყისის გაერთიანებისა“ (ნიცშე 2016: 61). ანტიკური ტრაგედია,⁹⁷ როგორც ორი შეურიგებელი საწყისის ჰარმონიული სინთეზი, ნიცშეს აზრით, კვდება მუსიკის სულის – დიონისური ხელოვნების (მუსიკა როგორც დიონისური ხელოვნების საუკეთესო გამოვლინება) გაქრობასთან ერთად და მისი ხელახალი დაბადება მხოლოდ მუსიკის სულიდან არის შესაძლებელი. დიონისური საწყისის დაშრეტა განაპირობებს მითის, მითოსური მგრძნობელობის გაქრობას, რადგან მითი პირდაპირ დაკავშირებულია დიონისოს კულტთან. „მითს უკავშირებს დიონისოს, დიონისურობის კონცეპტს: ანუ, მითოსის ცნება, მითოსურობის იდეა გულისხმობს სწრაფვას საკრალური პირველსაწყისებისაკენ და მის დიონისურ განცდას, თავისებურ კოსმიურ აღტყინებას“ (ბრეგაძე 2016: 210). აპოლონური და დიონისური საწყისის დიქოტომიას და მათ ურთიერთმიმართებას განიხილავს ვალ. გაფრინდაშვილი ესეში „ორი სტიქია“. პოეტი ორი სტიქიის შესაბამის ორი ტიპის პოეზიასა და შემოქმედს განასხვავებს. აპოლონური პოეზია – პუმკინი, რუსთაველი და ა.შ. – კოსმოსის ნათელი და მშვენიერი მხარე. პოეზიის დიონისური სახე კი „ქაოსი, ესე იგი უსახურობა, სიმახინჯე, არის ფონი ყოველი მიწიერი სილამაზისა და ესთეტიკური მნიშვნელობა ასეთი მოვლენების, როგორც მრისხანე ზღვა და გრიგალი დამოკიდებულია იმისაგან, რომ ამ მოვლენებიდან გვიცქერის თვითონ ქაოსი“ (გაფრინდაშვილი 1990: 541). ასეთი ქაოსის, დიონისური ხელოვნების პოეტები არიან მისთვის სიმბოლისტები, რომლებმაც შეძლეს მარად დაპირისპირებული საწყისების „შედუღება“, აღადგინეს ძმური კავშირი, რაც მისთვის პოეტის პირდაპირი დანიშნულებაა. დღევანდელი პოეზია არის პოეზია ქაოსის, რადგანაც ქაოტურია თვით საზოგადოებრივი ცხოვრება (გაფრინდაშვილი 1990: 539-542).

აპოლონურ-დიონისურ საწყისებს შორის დისბალანსი განსაზღვრავს თანამედროვე სამყაროსა და ხელოვნებას. თანამედროვე ადამიანის თაურსახეც და თაურ-

⁹⁷ ანტიკური ტრაგედიის დაცემაზე პასუხისმგებლობას აკისრებს ევრიპიდეს და ტრაგედიაში მის მიერ შემოტანილ „სოკრატესულ პრინციპს“ (ცოდნა სიკეთეა. ცოდვა მხოლოდ უცოდინარობისგან წარმოსდგება. კეთილი ადამიანი ბედნიერია. ოპტიმიზმის ამ სამ ძირითად ფორმაშია ტრაგედიის სიკვდილი. ამიერიდან კეთილი გმირი დიალექტიკოსი უნდა იყოს. კავშირი აუცილებლად უნდა შეიცნობოდეს სიკეთესა და ცოდნას, რწმენასა და მორალს შორის). ევრიპიდემ დაარღვია დიონისურ-აპოლონური კავშირი, რამაც გამოიწვია ტრაგედიის სიკვდილი (იხ. ნიცშე 2016, თავი 12).

წინაპარიც სოკრატეა. ის გაემიჯნა ფესვებს, დიონისურ საწყისს, მითოსს და იქცა „მარადმწიერ ადამიანად, რომელიც არსებითად ბიბლიოთეკარი და კორექტორი, მტვრითა და ბეჭდური შეცდომებით საცოდავად დაბრმავებული“ (ნიცშე 2016: 176 – 204). მოდერნისტული ხელოვნების მთავარი გამოწვევა და მიზანი სწორედ ამ გაწყვეტილი კავშირების ხელახალი აღორძინება, ხელოვნებაში მითოსური მგრძნობელობის გააქტიურებაა.

აღსანიშნავია, რომ რიჰარდ ვაგნერისა და ფრიდრიხ ნიცშესთვის (ვგულისხმობთ მის პირველ ნაშრომს „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“) სრულყოფილება და მშვენიერება ანტიკურ ბერძნულ კულტურასთან იყო მჭიდროდ დაკავშირებული და ამ ანტიკური ტრადიციის, დიონისური საწყისის აღდგენა-აღორძინებაში ხედავდნენ დასავლური კულტურის აწმყოსა და მომავალს. გრ. რობაქიძეც იზიარებს ნიცშეს შეხედულების ცალკეულ ასპექტს, კერძოდ, ხელოვნების განახლებას დიონისური საწყისის აქტუალიზაციაში ხედავს. მისთვისაც ყოფიერების, ხელოვნების საზრისი მითოსურ „დიდ ჟამშია“ განფენილი, ოღონდ ნიცშესგან განსხვავებით, რობაქიძისთვის თაურარსი არა ანტიკურ მითოლოგიაში, არამედ ქართულ, კავკასიურ მითოლოგიაშია საძიებელი. მითოსში „შებრუნებით“ შეიძლება დესაკრალიზებული ისტორიის დაძლევა. მართალია, გრ. რობაქიძის ნააზრევი ნიცშეს ფილოსოფიითაა ნასაზრდოები, თუმცა მისი იდეები გრ. რობაქიძემ საკუთარ მიზანს, ესთეტიკას და ქართულ კულტურის სპეციფიკას შეუსაბამა და შექმნა საკუთარი უნიკალური მითის თეორია. თომას ჰოიზერმანის აზრით, რობაქიძისათვის მთავარი იყო ზიარება სპეციფიკურ ქართულ შემოქმედებით ენერჯიასთან და არა ქართული ლიტერატურის მორგება ევროპულ სტანდარტზე (ჰოიზერმანი 2006: 12). გრ. რობაქიძე ესეში „სიცოცხლის განცდა დასავლეთსა და აღმოსავლეთში“ ერთმანეთს ადარებს ყოფიერების ორ განსხვავებულ მოდელს: „აღმოსავლეთი ... კოსმიური ყოფიერებაა, რომელშიც მითის სუნთქვა აღმოცენდება ხოლმე. ადამიანი ამ ლანდშაფტში პატარა ჩანს. დრო აქ არ მიედინება, ის, სივრცეში ამაღლებული, გაქვავებულია – და წამი თავის თავში მარადისობას ინახავს“. დასავლეთში აღარაფერია ხელშეუხებელი. დრო სასრულია, წამი „უბრალოდ წელთაღრიცხვის მონაკვეთია“. „აღმოსავლეთის ადამიანი მთლად ნამდვილად ოდენ საკუთარ თავში ჩამირულობაშია, დასავლეთისა, მხოლოდ სწრაფვაში“ (რობაქიძე 2003). მისთვის საინტერესოა მითოსით „გაჯერე-

ბული“ აღმოსავლეთი. საქართველო, „როგორც ნატეხი აღმოსავლეთისა“ (რობაქიძე 2014: 395) და ქართული კულტურის განახლება მისთვის მამის წიაღში დაბრუნებასა და მითოსური მგრძნობელობის გაძლიერებას გულისხმობს. გრ. რობაქიძის შემოქმედება და ზოგადად მისი აზროვნების სტილი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგან ის უბრალოდ კი არ აცოცხლებს მითოლოგიას, არამედ სრულიად გარდაქმნის მას.

გრ. რობაქიძის მითის თეორია, მითის მისეული გაგება, ორი შეუთავსებელი საწყისის – წარმართობისა და ქრისტიანობის – ჰარმონიული შერწყმას, შერიგებას ითვალისწინებს. როგორც აკ. ბაქრაძე აღნიშნავს რობაქიძისთვის ქრისტიანობა წარმართობის გაგრძელებაა და არა მისი ანტაგონისტური ძალა: „რობაქიძეს ერთნაირად ხიბლავდა წარმართობის ხორციელება და ქრისტიანობის სულიერება. მისთვის სასურველი ხორციელებისა და სულიერების ის ერთიანობა იყო, რომელიც რენესანსმა გამოავლინა. მისი აზრით, ქართული კულტურის აღორძინება ამ ერთიანობას უნდა დაყრდნობოდა“ (წმინდა ნინოს არა მხოლოდ სულიერ მშვენიერებას არამედ ხორციელსაც ხატავს) (ბაქრაძე 2014: 126). რობაქიძეს მითური საქართველოს „თაურარსად“ ესახება კარდუს,⁹⁸ რომელიც თავის თავში მოიცავს ქრისტიანულ და წარმართულ კულტურას. კარდუს რობაქიძისეული გაგება აერთიანებს ქალურ (წმინდა ნინო) და ვაჟურ საწყისს (ლაშარი – წმინდა გიორგი).⁹⁹ ის უბრუნდება მითს – კარდუსს, იმისთვის, რომ გამოძერწოს ახალი იდენტობა.

სიმბოლისტურ ესთეტიკაში მითისადმი ინტერესი, არქექტიპული სახე- ხატების, მოტივების შემოღობვა დაკავშირებულია რიჰარდ ვაგნერისა და ფრიდრიხ ნიცშეს თეორიებთან. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ მოდერნისტულ სივრცეში ნიცშეს (გარკვეულწილად ვაგნერის) შეხედულებები სახეცვლილი ფორმით დამკვიდრდა, რაც გულისხმობდა აღმოსავლური და დასავლური, თანამედროვე და ტრადიციული ტენდენციების, ქრისტიანული და წარმართული მითოსის სინთეზს. საქართველოში მითის აღორძინება ასოცირდება ქართულ მოდერნიზმთან, უპირველესად, კი გრ. რობაქიძის სახელთან.

⁹⁸ აუღია ქართველთა ეთნარქის სახელი ქართლოს, მოუცილებია ბერძნული დაბოლოება ოს, მიუღია ქართუ, მისი ჟღერადობა რბილად მოჩვენებია, მერე კარდჰუს ეს კი ხერხემალმაგარი გამოსვლია. ამი ტომ წერისა და საუბრის დროს ხან კარდჰუს იყენებს, ხან ზომიერ კარდუს (ბაქრაძე 2014: 82).

⁹⁹ „ვაზისგან გამოჭრილ და ქალის თმით შეკრულ ჯვარს აღიქვამდა წარმართობისა და ქრისტიანობის კავშირად. თეთრი გიორგის დღესასწაული კი დიონისური ზეიმის ნაირსახეობად ესახებოდა“ (ბაქრაძე 2014: 88-89).

3.5. ვალერიან გაფრინდაშვილის მითის თეორია

ქართველი სიმბოლისტები დასავლელი თანამოაზრეებისგან განსხვავებით გაცილებით რთული გამოწვევის წინაშე იდგნენ. მათ უნდა შეექმნათ სრულიად ახალი ტიპის მოდერნისტული ლიტერატურა, დაემკვიდრებინათ და გაეთავისებინათ ახალი ხელოვნების ტენდენციები, ამასთან, ქართული ლიტერატურა კვლავ დაეახლოვებინათ დასავლურ კულტურასთან. სიმბოლისტური პოეზიის შექმნა ფორმალურ, შინაარსობრივ, ესთეტიკურ დონეზე ძირეული რეფორმების გატარებას მოითხოვდა. ცისფერყანწელთა შემოქმედების ჯეროვანი შეფასებისთვის აუცილებელია მათი თეორიული ნააზრევის გათვალისწინება, განსაკუთრებით მდიდარი მემკვიდრეობა ამ მხრივ ვალ. გაფრინდაშვილმა დატოვა.

ახალი რეალობა ტრადიციული მითოლოგიური სიუჟეტების რელევანტურობის გარკვევას, მის გადასინჯვას მოითხოვდა. ანტიკური და ქრისტიანული მითოლოგია, რომელიც ევროპული ხელოვნების რაობას განსაზღვრავდა, მოდერნისტული ლიტერატურისთვის აღარ აღმოჩნდა „საკმარისი“ და აქტუალური. „ყველაზე უფრო დიდი მითი ახალი დროის იყო ქრისტე... ქრისტიანობამ შექმნა თავისი საკუთარი მითოლოგია, რომელმაც გაამდიდრა ხელოვნების შინაარსი და აღმოაჩინა მარადისობის პერსპექტივა“ (გაფრინდაშვილი 1990: 543). თუკი რობაქიძისთვის ქრისტიანულისა და წარმართულის „შედულება“ იყო მნიშვნელოვანი, გაფრინდაშვილს სწამდა ახალი მითოლოგიის შექმნის საჭიროება. ახალი მითის, რომელიც უფრო ღირებული და ახლობელი იქნებოდა სიმბოლისტური ესთეტიკისთვის. ცისფერყანწელებმა საპროგრამო წერილებში ღიად გამოაცხადეს მითის კულტი. სიმბოლისტური მითოლოგიის ძირითად თავისებურებას ვრცლად განიხილავს ვალ. გაფრინდაშვილი, ქართული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი მთავარი თეორეტიკოსი, საპროგრამო წერილში „დეკლარაცია (ახალი მითოლოგია)“. ის ახმოვანებს ჯგუფის მიზანს, რომელიც ტრადიციული მითოლოგიისაგან გამიჯვნასა და რეალური სახეებიდან ახალი მითის შექმნას გულისხმობდა. „წარმართულმა და ქრისტიანულმა მითოლოგიამ დაკარგა თავისი კავშირი ჩვენ შეგნებასთან და პოეტიც სხვა ობიექტებს ეძებს თავისი შემოქმედებისთვის. ძველი მითები არავის არ სწამს, იმავე დროს ჩვენ გვინდა მითი, ჩვენ გვწყურია მითი“ (გაფრინდაშვილი 1990: 543-544). ვალ. გაფრინდაშვილის

აზრით, ახალი მითის „მასალა“ მრავალფეროვანია – პოეტის ბიოგრაფია, ლიტერატურული გმირი და ა.შ. „ტყუილად იკარგებოდა პოეტის ბიოგრაფია და სახელი. თანამედროვე პოეზიას სურს გამოიყენოს პოეტის ბიოგრაფია და მისი მაგიური სახელი, რომელიც არის მისი შემოქმედების სარკე და ეკვივალენტი“ (გაფრინდაშვილი 1990: 544). მათ შექმნეს ახალი პანთეონი და „ახალი მითოლოგიის მასკარადში“ შეიყვანეს არა მხოლოდ ერთმანეთი, არამედ ფრანგი ძმები. „შეიძლება ეს პირველი მაგალითი იყოს მსოფლიო პოეზიაში, როდესაც პოეტებმა მოინდომეს პირადი მეგობრობის გაზღაპრება, როდესაც პოეტებმა გარდაქმნეს ინტიმოზა პოეზიად და ინტიმურ გრძნობებს მისცეს უნივერსალური ლირიკის ხასიათი („ქალდეა“, „თბილისის ხერხემალი“). ინტიმოზა არის ხაზი, რომელიც განსაკუთრებულ ადგილს ანიჭებს ყანწელებს მსოფლიო პოეზიაში“ (გაფრინდაშვილი 1990: 546). მაგალითად: ტ. ტაბიძის სონეტი „ვალერიან გაფრინდაშვილი“, პ. იაშვილის სონეტი „ტიციან ტაბიძე“, პ. იაშვილის ლექსი „ალი არსენიშვილს“ და სხვა. ვალ. გაფრინდაშვილი იმავე იდეას ავითარებს 1919 წელს დაწერილ ესეში „შენიშვნები ლირიკაზე“: „პოეტმა უნდა გააზღაპროს თავისი ავტობიოგრაფია... ვინ იყო ცხოვრებაში ვერლენზე უფრო მახინჯი და წვირიანი, მაგრამ ის დღეს დიდებული კერპია, რომელსაც ჩვენ თაყვანს ვცემთ პოეზიის ტაძარში. ცხოვრება არის დანტეს ჯოჯობეთი, შემოქმედება განსაწმენდელი და ხელოვნება – შორეული სამოთხე“ (გაფრინდაშვილი 1990: 490).¹⁰⁰

ამდენად, სიმბოლისტური ხელოვნების ერთ-ერთი განმსაზღვრელი და უნივერსალური ნიშანი მითოლოგიური ნაკადის – არქეტიპული სახეების, მოტივების აქტუალიზაციაა. სიმბოლიზმის სახელის ქვეშ გაერთიანებული ავტორებისთვის შთაგონების წყარო ხდება არა მხოლოდ ნაცნობი ანტიკური მითოლოგია, აღმოსავლური მითოსი, არამედ სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცეში იქმნება ახალი მითი. მითისქმნადობის პრინციპი და, ზოგადად, მითოლოგიური აზროვნების აღორძინება ახასიათებს მიმდინარეობის ნებისმიერ ინვარიანტს. „აქ იწყება მითის ქმნა. გაძარცვულ სამსხვერპლოზე ჩნდებიან მითის მქმნელნი“ (ტ. ტაბიძე „ცისფერი ყანწებით“, 1916, N1). ამ თვალსაზრისით ცისფერყანწელთა შემოქმედებაც არ განსხვავდება. მათ ტექსტებში, მართალია, ვხვდებით ტრადიციულ მითოლოგიურ სა-

¹⁰⁰ ვალ. გაფრინდაშვილი ესეში „სახელების მაგია“ წერს: „დღეს ლირიკა ქანაობს სახელების საქანელაზედ.“

ხეებს (ჰეტერა, ქიმერა, მედუზა, სატურნი, ვენერა, დემონი და ა.შ), თუმცა განსაკუთრებული ესთეტიკური ფუნქცია ენიჭება ახალ მითს – ქალდეა, კარდუ, ლიტერატურულ მითს – ჰამლეტი, ოფელია და ა.შ.¹⁰¹

ქართულ სიმბოლისტურ სივრცეში უაღრესად საინტერესო და თვითმყოფადი მითის თეორია შეიქმნა. რ. რობაქიძე და ვალ. გაფრინდაშვილი მხოლოდ ნაწილობრივ ითვალისწინებენ მითის თეორიის დასავლურ მოდელს (რ. ვაგნერისა და ფ.ნიცშეს იდეებს). მათი თეორიის სპეციფიკურ ბუნებას წარმოადგენს, ერთი მხრივ, სხვადასხვა მითოლოგიური ნაკადის (წარმართული და ქრისტიანული, დასავლური და აღმოსავლური და ა.შ.) შერწყმა, მეორე მხრივ, კი სიმბოლისტურ სააზროვნო მოდელზე მორგებული, სიმბოლიზმის ტენდენციებით ნაკარნახევი მითოლოგიური პანთეონის განახლება და ახალი მითოლოგიის შექმნა. მითის აღორძინების ორივე გზა ცისფერყანწელთა უმთავრეს მიზანს ემსახურება, ვგულისხმობთ, ქართული ლიტერატურის მოდერნიზაციის პარალელურად ქართული კულტურის იდენტობის ხელახალ განსაზღვრას.

¹⁰¹ ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში ლიტერატურული მითის მნიშვნელობას მიმოიხილავს სოსო სიგუა. მეცნიერი აღნიშნავს, რომ ცისფერყანწელები ქმნიან ახალ ლიტერატურულ მითოსს, რომელიც ეფუძნება არა ანტიკურ წარმართულ პანთეონს ან ბიბლიას, არამედ ლიტერატურულ სახელებსა და სახეებს“ (სიგუა 2002: 200).

თავი IV: არქექტიპი და მითი ქართულ და ფრანგულ

სიმბოლისტურ ტექსტებში

4.1. ახალი ნარკოტიკის მითი: ოპიუმი, ჰაშიში და ღვინო

ტრანსცენდენტური სამყაროსკენ სწრაფვა სიმბოლისტური ესთეტიკის ერთ-ერთი უნივერსალური ნიშანია. სიმბოლიზმის ნებისმიერ ინვარიანტს (ქართული, ფრანგული, რუსული და ა.შ.) სწამს მიღმური, იდეალური სამყაროს არსებობა. კონცეპტი „იდეალური სამყარო“ კომპლექსური ფენომენია და მისი თვისებრიობის ზედმიწევნით განსაზღვრა რთულია. ეს ცნება თითოეულ შემოქმედთან სხვადასხვაგვარი შინაარსით იტვირთება. ბოდლერის იდეალური სამყარო განსხვავდება რემბოს ან/და ტიცინის სამყაროსგან და ა.შ. გაცილებით მარტივია, დავადგინოთ, თუ როგორი არ არის იმიერი მხარე, რომლისკენაც სიმბოლისტი მიილტვის. ერთმნიშვნელოვნად შეიძლება მხოლოდ განვაცხადოთ, რომ სიმბოლისტურ სააზროვნო მოდელში მიღმური სინამდვილე გარემომცველი სამყაროს ანტიპოდი და თანაც მასზე უპირატესია. უპირატესია იმდენად, რამდენადაც მხოლოდ ამ წარმოსახულ სამყაროშია შესაძლებელი იმ მიზნების მიღწევა, რომელთა განხორციელებასაც რეალობა აბრკოლებს (წიფურია 2016: 425). ალტერნატიულ რეალობაში გადასვლა მატერიალური სამყაროს უარყოფას, ყოფიერების ქაოსისგან გამიჯვნას გულისხმობს. არ. ჯორჯადის განმარტებით სინამდვილე ადამიანს „ღალატობს“, ტოვებს მარტოს და უმწეოს. სწორედ „ნავთსაყუდელის“ პოვნის იმედით ისწრაფვის ინდივიდი ახალი რეალობის შექმნისკენ: „რაკი სინამდვილეში ადამიანმა ვერ ჰპოვა ნუგეში, რაკი ხორცშესხმულ სამეფოში ვერ ნახა ადგილი მოსასვენებლად, მან გადალახა საზღვრები ამა ქვეყნისა და შეჰქმნა ახალი ქვეყანა, ახალი სამყარო, ახალი სიცოცხლე“ (ჯორჯადე 1911: 26-27). უნდა აღინიშნოს, რომ მრავალგვარია არა მხოლოდ მიღმური რეალობა, არამედ მასში გადანაცვლების გზები. ძიება ინდივიდუალურ გამოცდილებას ეფუძნება, ეს შეიძლება იყოს – მოგზაურობა, ხელოვნება, თრობა და სხვ. ცალ-ცალკე ან ერთად. შარლ ბოდლერი პირდაპირ მოგვიწოდებს – „თრობას მიეძალე. თრობაა ყველაფერი. ეგ არის ხსნა ერთადერთი, რათა არ შეიგრძნო ამაზრზენი ტვირთი დროისა, რომელიც დაგცემს, წელში გაგტეხს. ჰოდა, ამადაც თრობას მიეძალე,

გამოუნელებელს. ჰო, მაგრამ რითი? ღვინით, პოეზიით, სიქველით, რითაც გენებოთ, ოღონდ იყავი მთვრალი“ (ბოდლერი 1991: 119).

უნივერსალური ტენდენცია, რომელიც სიმბოლიზმის ყველა მოდელში ჩნდება თრობის განსხვავებული საშუალებების კულტი და სხვადასხვა ტიპის ნარკოტიკული ნივთიერების ზემოქმედების ქვეშ „განცდილის“ მხატვრულ ტექსტში რეფლექსიაა. სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცეში, ერთი მხრივ, იქმნება ახალი – ჰაშიშისა და ოპიუმის, მეორე მხრივ, კი აქტიურდება ღვინისა და თრობის ღვთაების, დიონისეს, მითი.

4.1.1. ოპიუმი და ჰაშიში

ჩვენი კვლევის მიზანია, შევისწავლოთ, რამ განაპირობა და როგორ შეიქმნა ახალი – ჰაშიშისა და ოპიუმის – მითი ქართულ და ფრანგულ სიმბოლისტურ სივრცეში, რამდენად მსგავსია შარლ ბოდლერისა და ცისფერყანწელთა დამოკიდებულება ფსიქოაქტიური ნივთიერებებისადმი? რა მხატვრულ ფუნქციას ასრულებს სხვადასხვა ნარკოტიკული საშუალება სიმბოლისტების ტექსტებში და რომელ არქეტიპულ მოტივს, სახე-ხატს ან კონცეპტს უკავშირდება. სადისერტაციო ნაშრომში პირველად იქნება განხილული არა მხოლოდ სხვადასხვა ნარკოტიკული ნივთიერების რეცეფცია ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში, არამედ ახალი მითის კონცეპტუალური მიმართება ბოდლერის შემოქმედებასთან.

ჩვენი კვლევისთვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა 2017 წელს გამოქვეყნებული ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნის, ემანუელ მიქელის, ფუნდამენტური კვლევა „ხელოვნური სამოთხეები ფრანგულ ლიტერატურაში“. ისტორიული და კულტურული კონტექსტის გათვალისწინებით მეცნიერი სწავლობს მე-19 საუკუნის საფრანგეთში ოპიუმისა და ჰაშიშისადმი გაზრდილი ინტერესის მიზეზებს, მათი თრობის შედეგებსა და ოპიუმისა და ჰაშიშის გავლენას ფრანგულ ლიტერატურულ პროცესზე. გვთავაზობს ისტორიულ რაკურსს. მართალია, ჰაშიში და ოპიუმი აქტიურად გამოიყენებოდა კაცობრიობის განვითარების უძველესი ეტაპიდან, მათი კვალი გვხვდება თითქმის ყველა ცივილიზაციაში, თუმცა, ე. მიქელის აზრით,

მკვეთრად განსხვავებულია ამ ორი ნარკოტიკული ნივთიერების მოხმარების მიზანი. ტრადიციულად, ოპიუმს სამედიცინო დანიშნულებით მოიხმარდნენ მესოპოტამიასა და ეგვიპტეში. ამასთან ოპიუმი, მეცნიერის მტკიცებით, კარგად ნაცნობი იყო ბერძნებისთვის, რადგან ეტიმოლოგიურად სწორედ ბერძნულ ენას უკავშირდება და ის გვხვდება ანტიკურ მითოლოგიასა და ლიტერატურაში (ჰომეროსის „ოდისეაში“ ელენე დამამშვიდებელი ეფექტის მისაღწევად იყენებს), სამედიცინო ნაშრომებსა და ტრაქტატებში (ჰიპოკრატე). უკვე რომაელი ექიმის, გალენოსის (129-200) ეპოქიდან კი იქცა პანაცეად და გამოიყენებოდა მრავალი დაავადების სამკურნალოდ (საძილე – შექსპირის „ოტელო“-ში; ტკივილგამაყუჩებელი – ბოკაჩოს დეკამერონის მეათე ამბავში; დამამშვიდებელი – მერი შელის „ფრანკენშტაინი“ და ა.შ.), მიუხედავად მისი ფართო მოხმარებისა, ამ ნივთიერების თვისებები ბოლომდე შესწავლილი, ბუნებრივია, არ იყო. სხვადასხვა ეპოქასა და კულტურაში ოპიუმის შესახებ განსხვავებული ცოდნა არსებობდა, მაგალითად, რენესანსამდე უცნობი იყო მისი ადიქციური ბუნება (Mickel 2017: 35-36).¹⁰²

ოპიუმისგან განსხვავებით ნაკლები ისტორიული წყარო მოიპოვება ჰაშიშის გამოყენებისა და გავრცელების შესახებ, ვინაიდან ის რელიგიური და მისტიკური რიტუალების (ინდოეთში, ჩინეთში, სპარსეთში) დროს გამოიყენებოდა. ჰაშიშის ზემოქმედების ქვეშ ადამიანს თავისუფლების მანამდე განუცდელი შეგრძნება უჩნდება, თავისუფლდება წარმოსახვა და სამყარო ფორმასა და ფერს იცვლის, რის გამოც ჰაშიში კონცეპტუალურად სპირიტუალიზმს, მისტიციზმს დაუკავშირდა. აქედან გამომდინარე, ევროპულ ლიტერატურასა და სამედიცინო ნაშრომებში ჰაშიში გაცილებით გვიან, კერძოდ, რენესანსის ეპოქიდან ჩნდება (ბოკაჩოს „დეკამერონი“, ლა ფონტინის ზღაპრები და ა.შ.) (Mickel 2017: 44-45; 48). ამდენად, ისტორიულად ოპიუმს ადამიანი სხვადასხვა დაავადებასთან საბრძოლველად, სამედიცინო მიზნით, ხოლო ჰაშიშის რელიგიურ რიტუალებში მონაწილეობისას მოიხმარდა.

¹⁰² ევროპა ოპიუმს კარგად იცნობდა. 1500-1700 წლებში თხუთმეტი ფუნდამენტური ნაშრომი დაიწერა ოპიუმის თვისებების შესახებ. 1700 წლიდან ინტერესი გაორმაგდა და 40 ვრცელი ნაშრომი შეიქმნა აღნიშნულ საკითხზე. 1800 წლიდან კი საშუალოდ წელიწადში ერთი ვრცელი კვლევა ქვეყნდებოდა. ძირითად შემთხვევაში, ეს ნაშრომები ოპიუმის სამედიცინო ასპექტებს იკვლევდა. ოპიუმი ცნობილი გახდა ასევე, როგორც აფროდიზიაკი (Mickel 2017: 58).

რაც შეეხება ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობას, სამწუხაროდ, სრულიად გამოუკვლეველია ოპიუმისა და ჰაშიშის რეფლექსია არა მხოლოდ ცისფერყანწელთა ტექსტებში, არამედ ზოგადად ქართულ ლიტერატურაში. მიუხედავად საკითხის შეუსწავლელობისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული რეალობა კარგად იცნობდა თრიაქს (იგივე ოპიუმი) და მისით თრობას. თრიაქით თრობა აღწერილია არა მხოლოდ ლიტერატურულ ტექსტებში (თრიაქით მთვრალი მეფე გიორგი კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში „დიდოსტატის მარჯვენა“ და სხვ.), არამედ საისტორიო წყაროებშიც, მაგალითად, „ქართლის ცხოვრება“ ქართლის მეფე სიმონ I-ის შესახებ იუწყება:

„და მას ჟამსა ეჭირა გორის ციხე ურუმთა, მაშინ დაჯდა სვიმონ მეფე გორიჯუარსა და დაუწყო ღვინოს სმა, რამეთუ, რაჟამს დაეტყუ-
ევებინა ყაენსა სვიმონ მეფე ციხესა ალამუტისასა, მაშინ გასწყობოდა
თრიაქის ჭამასა და ღვინის სმასა და მიერთგან ეწეობოდა თრიაქსა.
და მაშინცა, გორისჯუარს რომ მივიდა, **ჭამა თრიაქი და გამხი-
არულდა**“ (ქართლის ცხოვრება, სიმონ ყაუხჩიშვილის რედაქციით,
ტომი II, 1959 (2.16).

ოპიუმისა და ჰაშიშის მოხმარების ხანგრძლივი ტრადიციის მიუხედავად, დასავლეთისთვის თრობის ორივე საშუალება წმინდად აღმოსავლურ ფენომენად აღიქმებოდა.

სადისერტაციო ნაშრომის წინა თავში უკვე აღვნიშნეთ, რომ სიმბოლიზმმა, მრავალი თვალსაზრისით, რომანტიზმის ხაზი გააგრძელა და შესაბამისად, მისგან არაერთი ტენდენცია იმემკვიდრევა. ერთ-ერთი ასეთი „საერთო“ მახასიათებელი გახლავთ ეგზოტიკური აღმოსავლეთით განსაკუთრებული დაინტერესება, რაც ობიექტური – ეკონომიკური და პოლიტიკური – ფაქტორებით აიხსნება. კერძოდ, საფრანგეთში მე-17 საუკუნიდან დაიწყო (ლუი XIV მეფობის დროს) აღმოსავლეთთან პოლიტიკური, სავაჭრო და მისიონერული ურთიერთობის გაღრმავება. მე-18 საუკუნის ბოლოსა და მე-19 საუკუნის დასაწყისში ექსპედიციების ახალ ტალღას, კოლონიალიზაციის პროცესს ბუნებრივად მოჰყვა კულტურული კავშირების დამყარება, ახალი კონცეპტების ხელოვნებაში დამკვიდრება და ა.შ. აღმოსავლური კულტურის, ტრადიციის ცოდნა (ან თუნდაც აღმოსავლური ეგზოტიკური ნივთის ფლო-

ბა) ფრანგი არისტოკრატებისთვის ერთგვარ ტრენდად იქცა. მრავალი ერთმანეთისგან განსხვავებული კულტურა ევროპისთვის „აღმოსავლეთის“ კონცეპტის ქვეშ გაერთიანდა და ასოციაციურად პირდაპირ დაუკავშირდა – ახალს, უცხოს, შორეულს, რისკენაც ყველა ინდივიდს თანშობილი ლტოლვა აქვს.¹⁰³ დასავლურ სააზროვნო მოდელში აღმოსავლური კულტურა, მითოსი და ტრადიციები ეგზოტიკურისა და ფანტასმაგორიულის სინონიმად გაფორმდა და დასავლეთმა აღმოსავლეთი ოკულტიზმისა და მისტიციზმის კერად აღიარა. მაგალითად, როგორც მ. რაფაელ-ვარსიმაშვილი მართებულად შენიშნავს, რემბოსთვის აღმოსავლეთი გაიგივდა „დაკარგულ ედემთან“, ვინაიდან აღმოსავლეთისთვის უცხო იყო ტექნიკური პროგრესი და

„მოდერნისტული ეპოქის ტანჯვა“ (Varsimashvili-Raphael 2011: 283). დასავლურ სახელოვნებო სივრცეში ოპიუმისა და ჰაშიშის მითის შექმნა აღმოსავლური ტრადიციით გატაცებას უნდა დაუკავშიროთ. ამქვეყნიური მოწყენილობისგან, უწყესრიგობისაგან, რუტინისგან თავის დაღწევისა და რაღაც უჩვეულოს აღმოჩენის ყველაზე მარტივ გზად იქცა თრობა ოპიუმით, ჰაშიშითა ან/და ღვინით. დარდთან გამკლავების საშუალებად ესახება თრიაქი XI საუკუნის სპარს პოეტ ომარ ხაიამის:

დარდი შხამია, თრიაქი კი ღვინოა მხოლოდ.

სვი ეს თრიაქი და შენს დარდებს მოუღე ბოლო.

(რობაი 43)

ევროპისგან განსხვავებით, რომელიც „მისტიკურ“ აღმოსავლეთთან დაახლოებას, მასთან კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი კავშირების დამყარებას, ცალკეული ტრადიციისა და კონცეპტის პირდაპირი გადმოტანით ცდილობდა, საქართველო აღმოსავლეთის ორგანულ ნაწილად მოიაზრებდა საკუთარ თავს. ორდენის

¹⁰³ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მოგზაურთა ჩანაწერები, რომლებიც ევროპელი მკითხველის უფრო მეტად დაინტერესებისთვის არ ერიდებოდნენ ჰიპერბოლიზებულ თხრობას და ექსპრესიულად აღწერდნენ უცხო ხალხთა ტრადიციებსა და ჩვევებს – ოპიუმისა და ჰაშიშის მოხმარების წესს, ჩაისა და ყავის მომზადებისა და სმის ცერემონიალს, ოკულტურ რიტუალებსა და ა.შ. „აღმოსავლეთის“ გაცნობის თვალსაზრისით საფრანგეთში ისტორიული როლი შეასრულა ოცტომეულის „მოგზაურობის ისტორიის“ (Histoire Générale des Voyages) გამოცემამ, რომელიც 1745 წლიდან დაიწყო და გააერთიანა ყველა მანამდე სხვადასხვა ენაზე გამოქვეყნებული ჩანაწერი. ასევე, განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა 1704 წელს „ათას ერთი ღამის“ ფრანგული თარგმანის (Antoine Galland „Les Mille et Une Nuits“) გამოჩენა, რამაც, ბუნებრივია, დიდი კულტურული გავლენა იქონია.

ერთ-ერთი წევრი შ. აფხაიძე ასე განსაზღვრავს საქართველოს ადგილსა და მნიშვნელობას: „ჩვენ გვწამს საქართველოს მესიანიზმი: შედუღება დასავლეთის და აღმოსავლეთის კულტურისა. ... ეს მისია უნდა შეასრულოს ხელოვნებაში სიმბოლიზმმა... და თუ მართლაც დადლილ დასავლეთს ეჭირვება გადახალისება აღმოსავლეთის მისტიციზმით და მაგიური ქვეყნებით, ამას შესძლებს უეჭველად გამოცდილი დოსტაქარი – საქართველო“ (აფხაიძე, „ქართული პოეზიის პერსპექტივები“, 1919). ქართული სიმბოლიზმი, როგორც ეგზოტიკის განუყოფელი ნაწილი, ახალი პოეტიკის – სიმბოლიზმის – დამკვიდრების წინაპირობად საკუთარ ფესვებთან მიბრუნებას მიიჩნევს.¹⁰⁴ გრ. რობაქიძის აზრით, აღმოსავლური და დასავლური ტრადიციის სინთეზით უნდა დაიწყოს ქართული ხელოვნების მოდერნიზაციის პროცესი. „საოცარია აღმოსავლეთი: [...] საქართველოც ხომ ნატეხია აღმოსავლეთის! და ჩვენ არ უნდა დავივიწყოთ ჩვენი აკვანი. ძვირფასია დასავლეთი ევროპა, მაგრამ ევროპისათვის აღმოსავლეთს ვერ დავთმობთ. უმჯობესი იქნება მათი ქორწილი ქართული ნადიმით გადავიხადოთ“ (რობაქიძე 1917: 177). მართლაც, ცისფერყანწელები აერთიანებენ ორ ტრადიციას – „გაფიზის ვარდი მე პრუდომის ჩავდე ვაზაში, //ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ ყვავილებს“ (ტაბიძე 2015: 77) და ქმნიან ევროპული ლიტერატურისთვის უჩვეულო, ქართული კულტურისთვის კი ნაცნობ სინთეზურ სახელოვნებო პარადიგმას. როგორც ირ. რატიანი აღნიშნავს, აღმოსავლური და დასავლური კულტურის მიმართ ქართული მწერლობა ყოველთვის ტოლერანტული იყო და მოდერნისტ ავტორებს არ გასჭირვებიათ მე-16-მე-18 საუკუნეების პრაქტიკასთან დაბრუნება (რატიანი 2018: 154-155). ქართული სიმბოლიზმი უარს ვერ იტყვის ფრანგ მასწავლებლებზე, ფრანგულ კულტურაზე, ისევე, როგორც ფანტასმაგორიულ აღმოსავლეთზე, სადაც რაციონალიზმზე წარმოსახვა და ინტუიცია იმარჯვებს, სადაც შემოქმედი უბრუნდება კაცობრიობის ბავშვობის ხანას – მითოსს. პაოლო იაშვილიც საკუთარი იდენტობის განუყოფელ ნაწილად მიიჩნევს ორივე კულტურას. „მხოლოდ უალდის ყელსახვევით გაკვირვებული/მათრობს გამიში, სურნელება ძველი, სპარსული“ (პაოლო იაშვილი, „ავტოპორტრეტი“, 2004: 39).

¹⁰⁴ „საქართველო აზიაში სთვლემს, აზიაში დაგვიღამდა და აზიაშივე უნდა ველოდოთ ჩვენი ხელოვნების დილას“ (კოტეტიშვილი 1920: 197).

ამქვეყნიური რუტინით დაღლილი შემოქმედისთვის ოპიუმი და ჰაშიში მიმზიდველი ნივთიერება აღმოჩნდა რამდენიმე მიზეზით:

ა) მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით აღმოსავლურ კულტურასთან სიახლოვეზე მიანიშნებდა, აღმოსავლეთი კი, თავის მხრივ, რაციონალური, სამეცნიერო-ტექნოლოგიურ პროგრესზე ორიენტირებული დასავლეთის ანტითეზად მიიჩნეოდა. მ. მიქელი, რომელმაც აღმოაჩინა და შეისწავლა სხვადასხვა ფსიქოაქტიური საშუალებების რეცეფცია ონორე დე ბალზაკის, გუსტავ ფლობერის, თეოფილ გოტიეს, ჟერარ დე ნერვალის და სხვა ფრანგი ავტორების შემოქმედებაში, წერს: „ოპიუმი და ჰაშიში [მე-19 საუკუნის ლიტერატურაში თ.ო.] ჩნდება მაშინ, როცა ავტორებს სურთ აღმოსავლური კოლორიტი შემოიტანონ ან შექმნან ეგზოტიკური, მისტიკური ატმოსფერო“ (Mickel 2017: 82).¹⁰⁵

ბ) ნარკოტიკული საშუალებების მოხმარება არტისტული თავისუფლების, შემოქმედებითი ამბოხის ერთგვარ მანიფესტაციას წარმოადგენდა და „სუბკულტურის“ განუყოფელ ნაწილად იქცა.

გ) წმინდად პრაგმატული თვალსაზრისით კი, მე-19 საუკუნის სახელოვნებო სივრცეში ოპიუმისა და ჰაშიშისადმი გაზრდილი ინტერესი მათი ხელმისაწვდომობითაც აიხსნება.

დ) რაც მთავარია, სასურველი შედეგი, ე.ი. რეალობიდან გასვლა, სწრაფად მისაღწევი და გარდაუვალია.

სწორედ ამ ფაქტორებმა განსაზღვრეს სახელოვნებო წრეებში ნარკოტიკული ნივთიერებებით გატაცება და მისი ფართოდ მოხმარება. მათ პოპულარობაზე მეტყველებს მე-19 საუკუნის საფრანგეთში ჰაშიშის მოხმარებელთა კლუბების არსებობა (Gautier 2002: I). მაგალითად, 1840-იან წლებში ხელოვანთა დაჯგუფება, რომლის წევრები სხვადასხვა დროს იყვნენ ვიქტორ ჰიუგო, ალექსანდრე დიუმა, შარლ ბოდლერი, ჟერარ დე ნერვალი, ონორე დე ბალზაკი და სხვ. შემოქმედთა ეს წრე „გმირული დოზის“ მისაღებად და ერთმანეთისთვის უზვეულო გამოცდილების გასაზიარებლად პერიოდულად იკრიბებოდა პარიზის კაფეებში. რეკრეაციული მოხმარებით იწყებდნენ და მასზე დამოკიდებულნი ხდებოდნენ. იმდროინდელ

¹⁰⁵ Both opium and hashish are frequently used to contribute to the local color of an oriental setting or to help create an exotic, oriental atmosphere. Opium or hashish is often introduced in reference to a certain character or situation when the author wishes to create an aura of mystery around him (Mickel 2017: 82).

საზოგადოებას გაცნობიერებული არ ჰქონდა ნარკოტიკული ნივთიერებების მოხმარების საზიანო შედეგები (არც კანონმდებლობით იკრძალებოდა და არც ფუნდამენტური სამეცნიერო კვლევები არსებობდა). თუმცა მისი მავნე კვალი ადამიანის ფსიქიკასა და ემოციურ მდგომარეობაზე ლიტერატურული ტექსტებიდან მარტივად ამოსაცნობია.

თრობის სხვადასხვა საშუალებათა მნიშვნელობასა და პოპულარობაზე მეტყველებს არა მხოლოდ მათი პირდაპირი დაკავშირება სახელოვნებო საზოგადოებასთან – ბოჰემასთან, მხატვრულ ტექსტებში ნარკოტიკული თრობის ასახვა (თეოფილ გოტიეს „ჰაშიშის მომხმარებელთა კლუბი“ (Le Club de Hachichins, 1846)), არამედ ის „თეორიული ტრაქტატებიც“, რომლებიც ცალკეულმა ავტორმა მიუძღვნა ოპიუმისა და ჰაშიშის მოხმარების დროს განცდილ ემოციას. მაგალითად: თომას დე კვინსის „ინგლისელი ოპიუმის მომხმარებლის აღსარება“ (1821 წ.); შარლ ბოდლერის „ხელოვნური სამოთხეები“ (Les Paradis Artificiels, 1860). ბოდლერის ტექსტი მნიშვნელოვანი გასაღებია ჩვენთვის, რათა სიღრმისეულად გავიაზროთ სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცეში ფსიქოაქტიური ნივთიერებების მხატვრული ფუნქცია.

შარლ ბოდლერის შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი ხაზი სხვადასხვაგვარი თრობა და მისი ზემოქმედების რეფლექსიაა. ბოდლერის ცხოვრებაში, უდავოდ, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ნარკოტიკულმა ნივთიერებებმა და მათი მოხმარების დროს მიღებულმა გამოცდილებამ. პოეტის დამოკიდებულება ნარკოტიკის მიმართ ამბივალენტურია. სხვა ფრანგი პოეტებისგან განსხვავებით (მაგ. გოტიესთვის „ჩიბუხი ოპიუმი“ ნარკოტიკული თრობა შემოქმედებითი იმპულსს აძლიერებს),¹⁰⁶ ოპიუმი და ჰაშიში პოზიტიურ შინაარსთან ერთად ნეგატიურ საზრისსაც იძენს. ერთი მხრივ, რეალობისგან გაქცევის, სხვა რეალობაში გადასვლისთვის აუცილებელი საშუალებაა და სიახლის, უცხოის ძიების იმედს აძლევს. „მოდერნული ყოფისგან გაქცევა ბოდლერსაც სურს, მაგრამ ის სამოთხეები, რომელთაც ტოქსიკომანი ბოდლერი

¹⁰⁶ მოთხრობაში „ჩიბური ოპიუმი“ გოტიე აღწერს ექსტაზს, რომელიც გამოფხიზლებამ შეაწყვეტინა: „თეთრად მოსილი ქალი, მხრებზე გრძელი, შავი მოსასხამი რომ მოებურა, მსუბუქი ნაბიჯით შემოვიდა ოთახში... ისეთი მჭერმეტყველებით ლაპარაკობდა და იმდენ პოეზიას აქსოვდა ნათქვამში... ისეთი საუცხოო სილამაზის ლექსებით მეტყველებდა... ცხადზე უცხადესად ვხედავდი, რის თქმას აპირებდა, სანამ აზრი თავსა თუ გულში ჩამოუყალიბდებოდა და ბაგეზე გადმოედვრებოდა. ის კი არა და, მე თვითონ ვასრულებდი მისგან დაწყებულ ლექსსა თუ სიმღერას. მეც მისთვის იგივე მჭერმეტყველება მქონდა და ისიც თავისუფლად კითხულობდა ჩემს გულში“ (გოტიე 2016: 92-93).

ეტრფის, მხოლოდ „ხელოვნური სამოთხეებია“. მათში მხოლოდ ჰაშიშითა და ოპიუმით შეისვლება“ (ნახუცრიშვილი 2016: 18). მეორე მხრივ, კი პიროვნების ჩამოშლის, დაღუპვის წინაპირობად მიიჩნევა. თავისუფლების მიღწევის იმედით ადამიანი თავისუფალ ნებას კარგავს. თავისუფალი ნება, კი ბოდლერისთვის ყველაზე ძვირფასია. სწორედ ამიტომ პოეტი ნარკოტიკს სატანის ბრწყინვალე ინსტრუმენტს უწოდებს (Baudelaire 1860: 48). „ბოროტების ყვავილების“ პირველ ლექსშივე ჩნდება მინიშნება ნარკოტიკზე. მარიონეტად ქცეულ ადამიანს ეშმაკი მართავს და ქვესკნელისკენ მიაქანებს.

ეს ეშმაკია, ჩვენ რომ გვმართავს თავის ვაჟებით,
ზაფრის გარეშე, მყრალ წყვდიადში უხმო დაშვებით,
ვუახლოვდებით ჩვენ დღითიდღე ქვესკნელ-გეენას.

(ბოდლერი „მკითხველს“ 1992: 9)

ბოდლერი აცნობიერებდა ოპიუმისა და ჰაშიშის მოხმარებით მიღებულ სიამოვნების ხარისხსაც და მასთან დაკავშირებულ საფრთხესაც, რომელსაც დეტალურად განიხილავს 1860 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „ხელოვნური სამოთხეები“.¹⁰⁷ ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა „ხელოვნური სამოთხეების“ პირველი ნაწილი „ჰაშიშის ლექსი“ (Le Poeme du Haschisch), რადგან პოეტის პირად გამოცდილებას ეფუძნება. მასში სრულყოფილად აღწერილი ნარკოტიკული თრობის

¹⁰⁷ ბოდლერმა პირველად ნარკოტიკული თრობის შესახებ დაწერა 1851 წელს ესეში „ღვინოსა და ჰაშიშის შესახებ“, რომელიც გავრცობილი სახით შევიდა ნაშრომში „ხელოვნური სამოთხეები, ჰაშიში და ოპიუმი“. წიგნის პირველ ნაწილში დეტალურად აღწერს საკუთარ გამოცდილებას, მეორე ნაწილი, კი ეფუძნება ინგლისელი ესეისტის, ტომას დე კვინსის, 1821 წელს გამოქვეყნებულ სკანდალურ ნაშრომს „ინგლისელი ოპიუმის მომხმარებლის აღსარება“ (Thomas de Quincey (Confession of an English Opium Eater). დე კვინსი ნარკოტიკის მოხმარების რამდენიმე ფაზას განასხვავებს და მათ შესახებ წერს. აანალიზებს ნარკოტიკის გავლენას ინდივიდის სულზე, სხეულსა და გონებაზე. ბოდლერმა „გააფრანგულა“ და თავის წიგნში შეიტანა დე კვინსის ნაშრომის ორი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილი „ოპიუმით გამოწვეული სიამოვნებები“, რომელიც ეძღვნება ოპიუმის მოხმარების საწყის ანუ პოზიტიურ ფაზას და „ოპიუმით გამოწვეული ტკივილი“, რომელიც აღწერს დამოკიდებულების გაჩენის შედეგ – კომარების, ინსომნიის ხანგრძლივ და მტანჯველ ეტაპს. აღნუსხავს ნარკოტიკის მიღების სხვადასხვა ხერხს და, რაც მთავარია, თრობის ეფექტს, მაგ: ყავასთან ერთად მიღების შემთხვევაში ზემოქმედება უფრო სწრაფად იწყება, მშიერზე „თრობა“ უფრო უკონტროლოა და ა.შ. ნაშრომში დეტალურადაა აღწერილი, როგორ მოქმედებს დამწყებებზე და როგორ იცვლება განცდილი ემოციები მოხმარების გახშირების ან/და დოზის ზრდის კვალად.

დროს ადამიანის სხეულისა და გონების მდგომარეობა. ბოდლერის დაკვირვებით, ფსიქოაქტიური ნივთიერების ზემოქმედების ქვეშ იცვლება ადამიანის გარეგნობა და ქცევა, კერძოდ, ახასიათებს თვალების გაფართოება, უეცარი მოძრაობები და ა.შ. ბუნებრივია, ოპიუმისა და ჰაშიშის მოხმარება განაპირობებს ინდივიდის შინაგან ტრანსფორმაციასაც. შევეცდებით, თეზისების სახით დავასახელოთ ნარკოტიკული თრობის ძირითადი ნიშნები, რაც გაგვიადვილებს მხატვრული ტექსტების ანალიზის პროცესში ნარკოტიკული ნივთიერებების რეცეფციის ამოცნობას.

ნარკოტიკული თრობის მდგომარეობა კომპლექსურია და რამდენიმე ფაზას მოიცავს. უპირველეს ყოვლისა, თრობა ინტენსიურს ხდის ნებისმიერ ემოციას – პოზიტიურსა თუ ნეგატიურს. ადამიანი გრძნობს, ესმის და ხედავს იმას, რაც სიფხიზლეში არ შეეძლო. შეგრძნებების გამძაფრებით იწყება ჰალუცინაცია ანუ აღქმა იმისა, რაც დროის მოცემულ მონაკვეთში ობიექტურად არ არსებობს (Baudelaire 1860: 31). ნარკოტიკული ნივთიერების ზემოქმედების ქვეშ ინდივიდი იწყებს ახალი, უჩვეულო ასოციაციებით გაჯერებული რეალობის კონსტრუირებას. ასეთ კონდიციაში განსხვავებულია დროისა და სივრცის აღქმა. დროის მდინარეა განსხვავებულად მიდის. „ჰაშიშის მომხმარებელთა კლუბში“ იმავე კონდიციას აღწერს თ. გოტიეც: „დრო მკვდარია, ამიერიდან აღარ იქნება არც წელი, არც თვე და არც საათი. დრო მკვდარია და ჩვენ ამ სამგლოვიარო პროცესიას გავყვებით (Gautier 2002: IX).¹⁰⁸ „პარიზული მოზაიკის“ ციკლის ლექსში – „შვიდი მოხუცი“ ასახულია ჰალუცინაციური მდგომარეობა (პარალელი შეგვიძლია გავავლოთ პაოლო იაშვილის ლექსთან „ფარშავანგები ქალაქში“, რომელიც მთლიანად ფანტასმაგორიული ხილვებით გაჯერებული ტექსტია).

დულს, დულს ქალაქი, გავსებული მოჩვენებებით,
აქ დღის შუქზეც კი ართობს აჩრდილს კაცის წვალეზა,
და ვით გიგანტის ვიწრო არხნი სავსეა წყლებით,
ისე ყოველ მხრით აქ მოჟონავს იდუმალეზა.

¹⁰⁸ Le Temps est mort; désormais il n'y aura plus ni années, ni mois, ni heures; le Temps est mort, et nous allons a son convoi (Gautier 2002 :IX).

.....

ვგავდი რა ყოვლის ორად მხედველ ლოთს, მარდვაშლილი,
ზარდაცემული მოველ შინ და მივკეტე კარი...
მე, ამღვრეული, გათოშილი, თითქმის დაფშვნილი,
მისტერიით თუ უაზრობით მთლად ნატყვიარი.
ფუჭად ცდილობდა საჭის მართვას გონება ჩემი,
იფანტებოდა ის ქარიშხლის ერთ დაბერვაზე,
და სული ბუქნა-ბუქნაობდა, ვით ძველი გემი,
უანძოდ მრბოლი უნაპირო მრისხანე ზღვაზე!

(ბოდლერი, „XC – შვიდი მოხუცი“, 1992: 142)

ჰალუცინაციებისა და ლანდების სამყაროში გადასვლა არის აღწერილი ვალ.
გაფრინდაშვილის ლექსშიც „ცეცხლიან სარკეებში“.

ჭიქის სასახლე – ნაოცნები ავი ჰაშიშით,
კარებში სდგანან ქიმერები სასტიკ მცველებათ.
ფირუზ კიბეზე მე ავდივარ ნამალავ შიშით.
ნუ თუ მე ვინმე საყვარელი მომეშველება?

(ვალ. გაფრინდაშვილი, „ცეცხლიან სარკეებში“, 1990: 46)

უჩვეულო ხილვებისა და ნარკოტიკული თრობის თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა ლიტერატურის მუზეუმის არქივში დაცული პაოლო იაშვილის ლექსის „პოემა ჩემი რამდენადმე გარდასახვის“ პირველი კარის ვარიანტი.¹⁰⁹

ვარ...

ოპიუმი მზად არის!...

დავიწყებ მაგრამ გაგიჟებას მოვეხატრები...

გაფშიკებული თათარი

მიცინის, ხარობს, ხითხითებენ მწვანე თათრები...

¹⁰⁹ ლექსის აღნიშნული ვარიანტი პირველად ლიტერატურის მუზეუმის მიერ გამოცემულ პაოლო იაშვილის ორტომეულში დაიბეჭდა. ვარიანტის სათაურია „პოეტ ტიციან ტაბიძეს“ (თბილისი: სეზანი, 2004: 210).

მსურს ავასრულო სასწაული წესი მადმადის
მე თავდაღმართის არასოდეს არ მშინებია
მისთვის რომ ტვინი მშვენიერი ნაშენებია...
მე და თათრები ჩუმადა ვართ ჩაკეტილები,
ველით სიგიჟეს... ვართ გმირები და უკმეხები...
დამწიფებული გვასევია ყველას ტილები
ცხელ ოფლის სუნით საშინელად ყარან ფეხები.
ოთახი დალპა! კუბო მოდის... ტვინი გახურდა!
დაიწყო ცეკვა... კატასავით სიკვდილი ჩხავის...
მუხლმოდრეკილი მე მივდივარ დუქნის მსახურთან
კიდევ მთხოვნელი ოპიუმის და მაგარ ყავის.

(იაშვილი, 1918, წ., 2004: 45)

ნარკოტიკული თრობის დროს ყოფითი საგნები ფორმებს იცვლიან, იწყება საგანთა დეფორმაცია. ზოგჯერ პიროვნება სრულიად ქრება და გარდაისახება იმ ობიექტად, რომელსაც აკვირდება. „მოულოდნელად, ხანმოკლე ჩაკვირვების შემდეგ, შევერწყე ნივთს და თავად გარდავისახე საგნად“ (Gautier 2002: VI).¹¹⁰ ბოდლერის ლექსში „ფლაკონი“ ლირიკული გმირი, „დრო-ჟამით ნათრევი, მივიწყებული ფლაკონის“ მსგავსად „გაბზარული“ და უფსკრულის პირას აღმოჩენილი წარმოსახვაში იქცევა „ძველ ფლაკონად“.

– კაცთა ხსოვნიდან როს ამგვარად მეც წავიშლები,
როს ბნელ კარადის უჯრაში წლებს შეცვლიან წლები,
და ვიქნები მეც გაბზარული, ჟამის ნაქონი,
მტვრიან-ჭუჭყიან-წებოვანი ძველი ფლაკონი,

მაშინ მე კუბოდ გექცევი შენ – საამურ სნებას!
მე დავამოწმებ შენს ღვარძლსა და შენს ძლიერებას!
უძვირფასესო შხამო, თავად სერაფიმთ ქმნილო!
ო, ჩემი გულის სიცოცხლევ და მისივ სიკვდილო!

(ბოდლერი, XLVIII, ფლაკონი, 1992: 79)

¹¹⁰ Par un prodige bizarre, au bout de minutes de contemplation, je me fondais dans l'objet fixe, et je devenais moi-même cet objet (Gautier 2002: VI).

საგანთა დეფორმაცია და შეგრძნებების ჰიპერბოლიზება თრობის ჩვეული ეფექტია. ამ დროს იქმნება ანალოგიები და ფარული კავშირები, იძებნება პარალელები (გავიხსენოთ ბოდლერის „შესაბამისობა“). ბოდლერისეული სინესთეზია პირდაპირ თუ ირიბად სწორედ ნარკოტიკების მოხმარებასა და მათი ზემოქმედების ქვეშ მიღებულ გამოცდილებას უკავშირდება. ეს ფსიქოლოგიური ფენომენი პოეტმა მხატვრულ კატეგორიად აქცია. საინტერესოა ასევე, რომ ბოდლერისთვის ნარკოტიკულ ნივთიერებებსა და პოეტ-შემოქმედს მსგავსი თვისებები აქვთ. პირველ რიგში, ორივე მედიუმის როლს ასრულებს, მიღმურ რეალობაში გადაჰყავს ინდივიდი და ამასთან ორივე ეძებს შესატყვისობებს, ერთმანეთთან აკავშირებს მანამდე დაუკავშირებელ კონცეპტებს. როგორც ე. ბურტი აღნიშნავს, ბოდლერთან ნარკოტიკი და პოეზია მსგავსი სტიმულანტის როლს ასრულებს (Burt 2005: 123).

ფრანგული სიმბოლიზმისგან (ბოდლერის „ხელოვნური სამოთხეების“) განსხვავებით, ცისფერყანწელებს თრობის სხვადასხვა საშუალებების შესახებ თეორიული ტიპის ნაშრომი არ შეუქმნიათ, თუმცა ამ მხრივ განსაკუთრებულად ღირებულია ვალ. გაფრინდაშვილის წერილი „ბოგემა“. მასში ვრცლად და სიღრმისეულად არის განხილული სიმბოლისტური ხელოვნების ერთ-ერთი განმსაზღვრელი კონცეპტი „ბოჰემა“, რომელსაც სიმბოლისტურ სააზროვნო მოდელში რამდენიმე ახალი მითის დამკვიდრება უკავშირდება, მაგ. ქალაქის, ნარკოტიკული ნივთიერებებისა და თავად ბოჰემის. „საფრანგეთმა შექმნა მე-19 საუკუნეში შესანიშნავი ბოგემა, რომელიც კიდევ მოელის თავის ისტორიკოსს. [...] სიმბოლისტური და ფუტურისტული შკოლების დაარსებაში დიდი როლი ითამაშა ლოთმა ბოგემამ. სიმბოლიზმის თეორია პარიზის კაფეებში დაიბადა“ (გაფრინდაშვილი 1990: 509). ვალ. გაფრინდაშვილის მოსაზრებას იზიარებს ტიციან ტაბიძეც: „ცისფერყანწელთა“ ისტორია ეს არის ისტორია ბოჰემის, – წერს ტიციანი ჟურნალ „მეოცნებე ნიამორებში“. „ეს იყო დრო, როცა პოეზია და ღვინო დაახლოვდნენ. ანარქისტმა, უსახლკარო, სკანდალის მოყვარულმა და ტრაგიკულმა ბოჰემამ შექმნა თანამედროვე პოეზია“ (ტაბიძე 1923). გაფრინდაშვილი ბოჰემას უკავშირებს, ერთი მხრივ, სიღარიბისა და შიმშილის, მეორე მხრივ, კი ოპიუმისა და ჰაშიშის მისტიკას და მისგან გამოწვეულ უჩვეულო ხილვებს. სწორედ სიმბოლისტურ მოდელში ბოჰემის მიერ იქმნება ახალი – ოპიუმის, ალკოჰოლის, ჰაშიშის, საშინელებისა და ბოროტების, სიმახინჯის ესთეტიკა (გაფრინდაშვილი „ბოგემა“). მარ-

თალია, ბოჰემის სამშობლოდ პარიზი ცხადდება, თუმცა პარიზის შემდეგ „სუბ-კულტურის“ მთავარ ასპარეზად და ცენტრად თბილისი მოიაზრება. „ქართველ სიმბოლისტებს მხოლოდ „ბოროტების ყვავილები“ კი არ გადმოურგავთ, არამედ იმ ატმოსფეროს გადმოღება და მისი ქართული ვარიანტის დამკვიდრებაც შეძლეს... ლიტერატურული ბოჰემისა და ზოგადად, დენდიზმის ქართული ნაირსახეობაც არის არა მხოლოდ სოციალური დანაშრევი, არამედ ესთეტიკური ცნობიერების ტიპი და ინტელექტუალური პოზა“ (ტაბუცაძე 2016: 74-77).

ესეში „ბოგემა“ გამოთქმული მოსაზრებების მხატვრული ანალოგიაა გაფრინდაშვილის ლექსი „ბოგემის მონოლოგი“, ბოჰემის ჰიმნი და მანიფესტი, რომელშიც განსაზღვრულია მისი მთავარი მახასიათებლები: „კარიერა მარტოობის და ლოტობის“.

მე მეჯავრება პოეტისთვის რამე ხელობა.

მისთვის ვიწამე სამუდამოთ ეს კარიერა

სიგიჟე, ჭლეტი, ალკოგოლი და თვითმკვლელობა!

სიკვდილი იყოს ამ დუელში შავ ბარიერად!

(გაფრინდაშვილი, „ბოჰემის მონოლოგი“, 1990: 117)

პოეტისთვის ბოჰემა ურბანიზმთან, თრობასთან, შემოქმედებით თავისუფლებასთან ერთად ასევე მჭიდროდაა დაკავშირებული სიკვდილის – თვითმკვლელობის კონცეპტთან.¹¹¹ თვითმკვლელობა და, ზოგადად, სიკვდილის აღქმა სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცეში არ განიხილება დასასრულად ან ცალსახად ნეგატიურ მოვლენად, მათში შიშს აღძრავს სიცოცხლე, ყოფაში ყოფნა, და არა სიკვდილი – სხეულებრივი აღსასრული. „სიცოცხლე არის სიკვდილისათვის მზადება და საშუალება, რაც ადამიანს მიეცა მარადიული სასუფეველის დასამკვიდრებლად. ამ თვალსაზრისით მოდერნიზმის სიკვდილის აპოლოგია ქრისტიანობიდან იღებს სათავეს, რომელიც ესთეტიზებულია“ (სიგუა 2002: 244- 245). შეიძლება ითქვას, რომ სიკვდილი, ფიზიკური მოკვდინება სიმბოლისტებისთვის ტრაგიზმისგან დაცლილია. გათა-

¹¹¹ ბოჰემის ერთგვარი მანიფესტია არტურ რემბოს ლექსი „ჩემი ბოჰემა“ – „მე, გამორღვეულ ჯიბეებში ხელჩაწყობილი,/მივაბიჯებდი. შესაშური მეცვა ქურთუკიც./უძირო ცის ქვეშ, შენ გიკმე, მუზავ, გუნდრუკი./ ო! რა მშვენიერ ტროფობით ვიყავ გულშეპყრობილი!“ (რემბო:<https://burusi.wordpress.com/2010/09/13/arthur-rimbaud-2/>)

ვისუფლებისა და განახლების წინაპირობად აღიქვამს ბოდლერი სიკვდილს ლექსში „მიჯნურთა სიკვდილი“: „ოდნავ გვიან კი ანგელოზი კარს შემოადებს,/შემოვა, ცელქი და ერთგული როგორც ყოველთვის /და კვლავ აანთებს ბნელ სარკეთ და უშუქო ჭაღებს“ (ბოდლერი CXXI მიჯნურთა სიკვდილი 1992: 211).

მე-19 საუკუნის სახელოვნებო წრეებში ნარკოტიკული საშუალებების ფართო სპექტრიდან ძირითადად გავრცელებული იყო ოპიუმისა და ჰაშიშის მოხმარება და შესაბამისად, სწორედ მათი რეფლექსია გვხვდება სიმბოლისტურ ტექსტებში. ნარკოტიკული ნივთიერებები გაფორმდა სპლინისგან თავის დაღწევისა და ალტერნატიული რეალობის პოვნის საშუალებად. ამ გზით ცდილობდა ვალ. გაფრინდაშვილიც ყოფიერი პრობლემების დავიწყებას.

და ცის უფსკრულში აიღეწა კაფე ლანდური:

ახალ პოეტებს გაუმართავთ ლურჯი კაზარე,

იწვის არღანი, იკლავნება იქ ფისმანდური

და ჩემი ცქერა მოჩვენებას კვლავ შევაფარე.

ანგელოზები სამართებლით პარსავენ ლოთებს,

მსახურებს დააქვთ ოპიუმი მაღალ ვაზებით.

(გაფრინდაშვილი, „დაისი მესამე“, 1990: 61)

სიმბოლისტურ სააზროვნო პარადიგმაში, ცალსახად, ბოდლერის სახელს უკავშირდება ჰაშიშისა და ოპიუმის მითის შექმნა და მისი ფატალური ქალის კონცეპტთან დაახლოება. ზოგადად, ხელოვნებაში დემონური ქალის გააქტიურება რომანტიზმის ესთეტიკიდან მომდინარეობს და მეცნიერთა ნაწილი, ამ ტენდენციას ყოფითი მიზეზით – აღნიშნულ პერიოდში სხვადასხვა ვენერიულ დაავადებათა ფართო გავრცელებით – ხსნის.¹¹² მე-19 საუკუნეში სამედიცინო სფერომ ვენერიული დაავადებებისა და მენტალური აშლილობების მთავარ მიზეზად ქალი დაასახელა (Marchal 2011: 129). ოპიუმი კი ამ პერიოდში ფართოდ გამოიყენებოდა სხვადასხვა დაავადების (მათ შორის, ვენერიული დაავადებების) სამკურნალოდ (Burt 2005: 118). ბოდლერის წამალდამოკიდებულება სამედიცინო დიაგნოზმა – სიფილისმა –

¹¹² პოეტის ბიოგრაფების აზრით, ბოდლერს ჟან დუალისგან გადაედო სიფილისი და ამ მიზეზით, ჟან დუალი ითვლება ბოდლერის შემოქმედებაში ფატალური ქალის პროტოტიპად.

განაპირობა. სამკურნალო მიზნით დაწყებული ოპიუმის მოხმარება მისდამი დამოკიდებულების ჩამოყალიბებაში გადაიზარდა და პოეტმა დაკარგა თავისუფალი ნება. ამდენად, კონტექსტის გათვალისწინებით ნათელი ხდება, თუ რატომ და როგორ უკავშირებს ბოდლერი ოპიუმისა და ჰაშიშის მითს დემონური ქალის სახეს.

ოპიუმი და ჰაშიში ქალის მსგავსად ამბივალენტური კონცეპტია. ერთი მხრივ, ნეგატიური, გამანადგურებელი საზრისის შემცველი, მეორე მხრივ, კი პოზიტიური კონოტაციის მქონე. ქალი და ოპიუმი მისთვის ერთდროულად არის დაცემისა და ნუგეშის მიზეზი, ხან სპლინის, ხან იდეალის სინონიმი. (არაერთი სატრფიალო ლექსის) ადრესატი ერთდროულად არის ქალიცა და ნარკოტიკიც. ხშირად ლირიკული გმირის სხეულსა და სულზე ორივე ერთნაირად ზემოქმედებს. ქალის თმების სურნელი ეგზოტიკური ქვეყნების ნოსტალგიას იწვევს, უჩვეულო ადგილების წარმოსახვის საბაზი ხდება (მაგ: ბოდლერი XXII- უცხო სურნელი, XXIII თმა-ჩანჩქერი). ოპიუმისა და ჰაშიშის ზემოქმედების ქვეშ განცდილის იდენტურად აღწერს ქალის თმებს ლექსში „უცხო სურნელი“ – „წარმტაც ქვეყნებში ეს სურნელი მე მიმაქანებს, // ვხედავ ნაპირებს, აწვდილ ანძებს და იალქნებს“ (ბოდლერი, XXII უცხო სურნელი, 1992: 40).

ბოდლერის პოეზიაში ჩნდება ახალი ტიპის – ვნებიანი, მიწიერი, ეგზოტიკური, ფატალური ქალის კომპლექსური სახე. ლექსში „შხამი“ ნარკოტიკსა და ქალს ერთმანეთთან აიგივებს. ორივე ერთნაირად სახიფათოა მისთვის. ფატალურ ქალს და ნარკოტიკს, ამ შემთხვევაშიც, მსგავსი ზემოქმედება აქვს ლირიკულ გმირზე. უმძაფრებს სექსუალურ ლტოლვას და ამასთან სრულიად გარდაქმნის დროის აღქმას.

ოპიუმი ზრდის იმას, რასაც არა აქვს ზღვარი,
უსაზღვრობას კვლავაც აგრძელებს,
დროს ჩააღრმავებს, ავხორცობას უფრო ახელებს,
და შავბნელთა ტკბობათა ქარი
სულს ავსებს მეტად, ვიდრე იგი ატანას შეძლებს.
ეს ყველაფერი ვერ ედრება შხამს მომდინარეს
შენი მწვანე, მწვანე თვალებით.

...

და ეს ყოველივე ვერ ედრება საზარელ ჯადოს
ნერწყვის შენის, ძლიერ მსუსხავის,
ის ძირავს ჩემს სულს არხსოვნაში საკუთარ თავის
და, თავბრუდასხმულ-უილაჯოს,
მიათვიტოვებს კლდეებისკენ სიკვდილის შავის!

(ბოდლერი, XLIX-შხამი, 1992: 81).

ზოგჯერ ნარკოტიკულ ნივთიერებებზე, დემონზე უფრო ძლიერია ის ფატალური და ვნებიანი ქალის სახე, რომელიც „სპლინი და იდეალის“ ციკლის ლექსებში გვხვდება. ოპიუმზე მეტი საფრთხის შემცველია ქალი ლექსში „ვამპირი“: „– ბილწო, ვისზედაც მე ვარ მიბმული,/ვით კატორღელებს აბამს ბორკილი,/ ვით მოთამაშეს ჯიუტს – თამაში,/ ვით გალოთებულს – სპირტის სასმელი“ (XXXI ვამპირი 1992: 55). ქალი-დემონი ოპიუმზე უკეთ იმორჩილებს პოეტის სულს და ლირიკული გმირი ვერ ახერხებს მისი მონობისგან თავის დაღწევას.

ღამეს, ოპიუმს, ღვინოს მიჯობს ამ სულში ვღვარო
ტრფობით გაბღენძილ შენს ბაგეთა ცხარ-ელექსირი;
ოდეს სურვილთა ჩემთ ქარავანს შენსკენ აქვს პირი –
დარდებს მიქარვებს თვალთა შენთა წყლიანი ხარო.

(ბოდლერი, Sed Non Satiare, 1992: 47)

მართალია, ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში ოპიუმისა და ჰაშიშის მხატვრული ფუნქცია ბოდლერის ესთეტიკური პოზიციის მსგავსია, თუმცა ქართულ სიმბოლისტურ სივრცეში მსგავსი მიმართება ქალის სახესა და თრობის საშუალებებს შორის თითქმის არ შეიმჩნევა. ამის მიზეზი ალბათ ისიც არის, რომ ცისფერყანწელთა ტექსტებში ფატალური ქალის სახე ისეთი მძაფრი არ არის, როგორც ბოდლერთან. ქართულ სიმბოლისტურ მოდელში ქალის სახე ძირითადად მარადქალურ საწყისს უკავშირდება (ოფელიას ციკლის ლექსები, კოლომბინა და ა.შ). ამ მხრივ გამონაკლისად შეიძლება მივიჩნიოთ შალვა კარმელის ლექსი „დიფირამბი ჰეტერას“, რომელიც ყველაზე აშკარა პარალელს ავლენს ბოდლერის დასახელებულ ლექსებთან და,

ზოგადად, ქალისა და ნარკოტიკის ურთიერთმიმართების ბოდღერისეულ გააზრებასთან. მართალია, კარმელის ქალი ვნებიანი და ავხორცია, მაგრამ (ბოდღერისგან განსხვავებით) არაა ფატალური. მისი სახე, ისევე როგორც თრობა, მხოლოდ სიამოვნებასთან ასოცირდება, ჰედონიზმს უკავშირდება და არაა საფრთხის შემცველი.

ეგ შენი სხეული

დიფირამბს ელოდა,

როგორც ქალს, ავხორცს, ჰაშიში, ჰარემი.

ვნებით სიცხეული

ხარ სამეგრელოდან,

მენადებს გასევენ ცის შემოგარენი.

ჰეტერის ტკივილი ტანაშლილს გატირებს,

თხისფეხით გამორბი ნაპრაღზე სილენა,

სილენა დატევრილ მტევნებით რქებზე,

გვერდები ჩაენგრა გაღეშილ სატირებს

ტყეებში, კლდეებში და მთების ქვებზე.

წივილით სისხლს წოვენ მზეს მონაწილენი,

სილენა... სილენა მტევნებით რქებზე.

ფრენები, ფლეიტა, ფერხული – ვისია?

თაფლია ველური და ღვინო – თქეში...

ევოე... ევოე... ეს დიონისია,

მთვრალი და უსირცხვო ყველაზე თქვენში.

მღერიან ღმერთები

ცხრა მზეთ და ორ ცად,

და ჩვენც ავმღერდებით

გადახსნილ ხორცად.

სიტკბოში გატვრენას სქესები ეძებს,

ღმუილი გაჰყვება ატეხილ მხეცებს.

ტრიალებს ტრამალი და ვეტრფით ტრიალს,

შიშველა შროშნებს, თესლებით მტვრიანს.

ველები ივლება ვენახად ვაზის,
შავყელა ყვავილი დავყნოსეთ სხვაფრად,
შეშლილი ვეშვებით ფირუზა ფაზისს
და ტანებს ტალღები ტეხავენ მძაფრად!

(შალვა კარმელი, „დიფირამბი ჰეტერას“, 1917)

4.1.2. ღვინო/დიონისეს მითი

დასავლური ცივილიზაციისთვის ღვინის კულტი და ღვინის ღვთაება დიონისესთან დაკავშირებული მისტიკური კულტურული იდენტობის ნაწილია. ღვინო მართლაც არის სიმბოლო „ღვთაებრივი შეცნობისა, ხოლო ვაზი – უკვდავების“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2012: 102). ღვინოს ხანგრძლივი და მდიდარი ისტორია აქვს და უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს ადამიანური არსებობის ყველა სფეროში – სოციალურ (სუფრა),¹¹³ რელიგიურ (ზიარება) და კულტურულ ცხოვრებაში.

ღვინო ღვთაება დიონისეს კულტს უკავშირდება „ორგიაზმი, ღამე, ახმაურებული მუსიკა... ცეკვა: ჟივილ-ხივილით აღტკინება“ (რობაქიძე 2012: 216). საქართველოში დიონისეს კულტის არსებობის დამტკიცებას ცდილობს გრ. რობაქიძე 1917 წელს გამოქვეყნებულ წერილების სერიაში „დიონისოს კულტი და საქართველო“. ცისფერყანწელთა მაცეტრო დიონისოს კულტის გადმონაშთად თვლის თეთრ გიორგობას და მასთან დაკავშირებულ რიტუალს (14 აგვისტო, კახეთი, სოფ. აწყური).¹¹⁴

¹¹³ მე-19 საუკუნეში არსებობდა თბილისის დიდი სირაჩხანა – ღვინის დუქანი. ასევე ღვინის მნიშვნელობაზე მეტყველებს ილია ჭავჭავაძის პუბლიცისტური ნარკვევი „ღვინის ქართულად დაყენება“.

¹¹⁴ მაგალითისთვის, კახეთის თეთრი გიორგობის რიტუალი, რომელიც აღინიშნება 14 აგვისტოს, სოფ. აწყური: „გარე-სახე ამ პროცესის თითქო ქრისტიანულია, ხოლო შინა-სახე პირდაპირ წარმართული (ამ შემთხვევაში დიონისური) მიზეზი: 1. ეკლესიის შემოვლა ღამით გვაგონებს დიონისურ პროცესიას ღამობით; 2. გუნდების გალობა რიგ-რიგად უდრის „დიონისიების“ ჟივილ- ხივილს მუსიკით; 3. პროცესიაში ქალებია წინ: ეს გვითითებს: აქაც ქალები პირველობენ; 4. თეთრში მოცეკვავე ქალი, რომელიც იკრუნჩხება და გმინდა ამოუვარდება: ეს პირდაპირ დიონისური „აშლილობა“, საპროფნოს თავ-გადასვლა; 5. წმ. გიორგი „მონები“: ესენი იგივენი არიან, რაიც „მსახურნი“ დიონისოსი; 6. „ქადაგნი“ უდრიან „სიბილღებსა“ და „ბაკვიდებს“; 7. ხარი-მსხვერპლი: საქართველოს თითქმის ყველა რეგიონში – კახეთში, ფშავ-ხევსურეთში, ქართლში, სვანეთსა და აფხაზეთში. „საერთოდ: საქართველოში დიონისოს კულტი უთუოდ ყოფილა. მხოლოდ: დროთა სვლაში მას ან სხვა კულტი დართვია თავს, ან და თვითონ ნელი-ნელ მიმქრალა“ (რობაქიძე 2012: 224). ეს ნამდვილი ნაშთია დიონისოს მსახველი ხარ-ღმერთისა. 8. კარებში დავარდნილი კაცი: ეს ნამდვილი სიმბოლოა ადამიანის

ამასთან, დიონისოს კულტის კვალს პოულობს ღვინის დიდი ტრადიციის მიუხედავად, ქართულ ლიტერატურაში ღვინის კონცეპტის დამკვიდრება ქართველი რომანტიკოსების სახელს უკავშირდება. მართალია ღვინის კონცეპტი გვხვდება რომანტიკოსებამდეც, მაგალითად, რუსთაველი,¹¹⁵ სულხან საბა „ღვინის ძალა“, საიათნოვა „მომი საყვარელო“, თუმცა ანაკრეონტული ლექსების¹¹⁶ ავტორებად გვევლინებიან სწორედ – ალ.ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, ნ. ბარათაშვილი.¹¹⁷ ღვინოში ეძიებენ ლხინს და სიამოვნებას ქართველი რომანტიკოსები.

„ჰოი, ღვინოვ! ყოვლად ძლიერო!
ლხინით, შექცევით გულნი აღგვიგზნე!
გულის ჭირთ მდევნო! ნიჭო ციერო,
ვინ არს, რომელ გსვა და არ აღხინე?“

(გრ. ორბელიანი, „სადღეგრძელო ანუ ომის შემდგომ ღამე
ლხინი, ერევნის სიახლოვეს“)

ან: „ამავსებ ღვინით,
აგავსებ ლხინით.
შესვი? გაამოს!“

(ნ. ბარათაშვილი, „კნიაზ ბარათაევის აზარფეშაზედ“)

ვაჟა-ფშაველას ლექსშიც „დამისხი, დამალევინე“ ღვინო რეალობის, ყოფიერი პრობლემების დავიწყების საშუალებაა („დამისხი, დამალევინე, ეგ ღვინო, ოხერტიალი, /ეგება წადმა ვიფიქრო, ქვეყნის უკუღმა ტრიალი“).

მსხვერპლად შეწირვის; 9. დაცემულს კაცზე გადაივლიან: ეს უდრის მსხვერპლით ზიარებას უზენაეს არსისას; 10. ხარის რქებზე სანთლები: რქებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა დიონისოს კულტში: ხარ-ფეტიშს ხარი სახავდა. 11. ძაფის შემოვლება საყდრის რკალზე: ძაფი და საერთოდ ქსოვილი დიონისოს ატრიბუტთაგანია. ამრიგად. აწყურის დღესასწაული დიონისოს კულტის უტყუარი ნატეხია (რობაქიძე 2012: 221-222).

¹¹⁵ პური ჭამეს, გაიყარეს, ყმა მივიდა მისსა შინა,/ ღვინო-სმული, მზიარული, დაწვა, ამოდ დაიძინა;/ სადამო-ჟამ გაიღვიძა, შუქი ველთა მოაფინა,/ ფატმან უხმო „მომი მნახე, მარტო ვარო, თავის წინა“ (1500, ვეფხისტყაოსანი).

¹¹⁶ ანაკრეონტი, ბერძენი პოეტი, თავის პოეზიაში ხოტბას ასხამს სიყვარულს, ღვინოს, ლხინს. ანაკრეონტული პოეზია (სალალოხო პოეზია).

¹¹⁷ „რაგინდ ზამთარი ჰყინავდეს,/ გინდ ყვავიც ვეღარ ჰფრინავდეს,/ ვერ შეგვაშინოს სიცივემ,/ თუ თავში ღვინო ბრწყინავდეს“ (ალ.ჭავჭავაძე „მუხამბაზი ლათაიური“).

მართალია, ღვინის კონცეპტი ქართული ლიტერატურისთვის უცხო არაა, თუმცა სიმბოლისტურ ესთეტიკაში ღვინო უაღრესად მნიშვნელოვან კონცეპტად ფორმდება და დამატებით საზრისს იძენს. სრულიად ვიზიარებთ ღვინისმეტყველებაზე ქეთევან ელაშვილის პოზიციას: „ღვინომ ლიტერატურულ სიმბოლოდ ქმნადობის ურთულესი გზა მხოლოდ ცისფერყანწელებთან დაიწყო. ამაზე ამ ორდენის სახელდებაც მეტყველებს. მხოლოდ მათ შემდეგ ღვინის აუთვისებელი, დაგმანული შემოქმედებითი იმპულსის სიმბოლოს ყალიბში მოქცევა (ელაშვილი 2016: 295-296).

ქართულის მსგავსად ფრანგულ სიმბოლისტურ პარადიგმაშიც ღვინო თრობის სხვა საშუალებებზე (ოპიუმი, ჰაშიში) უპირატესია. ღვინისადმი სრულიად განსხვავებულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს შარლ ბოდლერიც. ამ მოსაზრებას ადასტურებს და შემთხვევითი არ არის „ბოროტების ყვავილებში“ ღვინისადმი მიძღვნილი ციკლი. ასევე, „ხელოვნურ სამოთხეებში“ შესულ ესეებში ბოდლერი ოპიუმს, ჰაშიშისა და ღვინოს ერთმანეთს ადარებს და პირველობას, ცალსახად, ღვინოს ანიჭებს. უპირველესად იმიტომ, რომ ჰაშიშისგან განსხვავებით, რომელიც ანგრევს, ანადგურებს ადამიანის ნებას, ღვინო მას აძლიერებს (Baudelaire 1860: 55). ღვინო ადამიანს სოციალურს ხდის, ჰაშიში ანტისოციალური ნივთიერებაა და ადამიანს მარტოობისა და თვითრეფლექსიისკენ უბიძგებს. ღვინო სასარგებლოა და უფრო ნაყოფიერს, ქმედითს ხდის მას მაშინ, როცა ჰაშიში აზარმაცებს. თრობის ორ განსხვავებულ მეთოდს განსხვავებული გავლენა აქვს ინდივიდის არა მხოლოდ მენტალურ და ემოციურ მდგომარეობაზე, არამედ ფიზიკურ ჯანმრთელობაზეც. ბოდლერისთვის ჰაშიში „თვითმკვლელობის იარაღი“, ღვინო კი – ელექსირია (Baudelaire 1860: 176).

ბოდლერის აზრს იზიარებს და ავითარებს ცისფერყანწელთა მანქანო გრ. რობაქიძე, რომელიც ღვინით თრობას ექსტაზს და „წმინდა შემოღობას“ უწოდებს. თრობის კონდიციაში, მისი აზრით, სული სხეულს სცილდება და ღვთაებრივს ეზიარება (რობაქიძე 2012: 216-217). გრ. რობაქიძე ღვინოს და ღვინის ღმერთ დიონისეს ნიღბის ესთეტიკასთან აკავშირებს, რადგან ორივე „სხვად“ ქცევას გულისხმობს. „ნიღაბი სხვისი სახეა... ის სამყაროს პირველად დიონისემ გამოუჩინა. სახე ყოფის გაფორმებული საზღვარია. დიონისე ყველა საზღვრის (შესაბამისად ყველა სახის) რღვევაა... სწორედ მისი საშუალებით ხდება ინდივიდუალური სახის რღვევა, თუმცა სწორედ მისივე საშუალებით ხდება პირადულის მიღმიერის მოპოვება. როცა

სპობს ყველა სახეს, დიონისე იღებს ნებისმიერ სხვა სახეს. და ის ყველა სახეს საუკეთესოდ ირგებს“ (რობაქიძე 2014: 404). აქვე უნდა გავიხსენოთ, რომ ნილაბი იუნგის თეორიაში ოთხი უნივერსალური არქეტიპიდან ერთ-ერთია და ინდივიდუაციის პროცესში უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს (განხილულია სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში). ნილბის ესთეტიზაცია სიმბოლიზმის სააზროვნო სივრცესთან ასოცირდება და ნილბის ფუნქციას სიმბოლისტურ ტექსტებში სხვადასხვა საგანი – ვუალი, ფანჯარა, სარკე, ღვინო და ნარკოტიკი – ასრულებს.¹¹⁸ თრობა პოეტს სხვად ქცევის, გარდასახვის საშუალებას აძლევს. გარკვეულწილად სიმთვრალის კონდიცია კარნავალური მდგომარეობაა, როცა გმირს შეუძლია მოირგოს ნებისმიერი ნილაბი და იქცეს ნებისმიერ პერსონად. მ. ბახტინის განმარტებით: „ნილაბი დაკავშირებულია ცვლილებისა და რეინკარნაციის სიხარულთან, გარდასახვასთან, ბუნებრივი საზღვრების რღვევასთან, დაცინვასთან. ემყარება რეალურისა და წარმოსახულის თავისებურ ინტერპრეტაციას, დამახასიათებელია უძველესი რიტუალებისა და წარმოდგენებისთვის“ (Bakhtin 1984: 39-40).¹¹⁹ მ. ბახტინის კარნავალური ლიტერატურის ანალიზისას ირმა რატიანი აღნიშნავს: „კარნავალი გაორებული მოვლენაა და დიალოგური ურთიერთობის ბახტინისეულ თეორიას ექვემდებარება: კარნავალი დაპირისპირებულობათა ერთიანობას განასახოვნებს, პარადოქსულ სიმბიოზს, რომელიც თავის თავში ამთლიანებს ნამდვილსა და წარმოსახულს, მითიურსა და რეალურს, სცენიურსა და ყოფითს“ (რატიანი 2008:32). ამ მხრივ საინტერესოა ბოდლერის ლექსი „მემველმანეთა ღვინო“, რომელშიც მთვრალი ლირიკულ გმირი საკუთარ თავს მეფედ აცხადებს, მეფედქცეული ლოთი მეფის მსგავსად იქცევა: „ის ფიცზე ფიცს დებს, ის ქადაგებს დიად კანონებს,/აღადგენს მსხვერპლებს, ანადგურებს ბოროტ ბატონებს“ (ბოდლერი 1992: 174).

ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ ესთეტიკაში, მართალია, სხვადასხვა ნარკოტიკული ნივთიერება მნიშვნელოვან მხატვრულ ფუნქციას იძენს, მაგრამ ღვი-

¹¹⁸ სიმბოლისტურ ესთეტიკაში ვუალის, როგორც ნილბის, საინტერესო განსაზღვრებას გვთავაზობს თ. დოიაშვილი: „სიტყვა „ვუალი“ სიმბოლისტური ცნობიერებისათვის შინაგანად მიმზიდველი სახეა – ვუალი ფარდაა, რომლის სიღრმიდან თვალთა იდუმალი სხივი გამოკრთის. იგი სახე- სიმბოლოა იმ საზღვრის, რომელიც ამიერ და იმიერ სამყაროებს აცალკევებს“ (დოიაშვილი 2016: 179).

¹¹⁹ The mask is connected with the joy of change and reincarnation... ..The mask is related to transition, metamorphoses, the violation of natural boundaries, to mockery and familiar nicknames.it contain the playful element of life. It is base on a peculiar interpretation of reality and image, characteristic of the most ancient rituals and spectacles. (Bakhtin 1984: 39-40).

ნოს სხვა სტიმულანტებისგან სრულიად განსხვავებული საზრისი აქვს. ღვინის პრიმატი მხოლოდ ფიზიოლოგიური და ფსიქოლოგიური რეაქციით, ზეგავლენით ვერ აიხსნება. მთავარ როლს სოციალურ მეხსიერებასთან ერთად კულტურული მეხსიერება თამაშობს. ღვინის ღვთაება დიონისე და მასთან დაკავშირებული მითები, დიონისური ტრადიცია ანტიკური ცივილიზაციის მემკვიდრე ევროპული კულტურის იდენტობის ნაწილი და მისი რაობის განმსაზღვრელია.¹²⁰ ღვინის საკრალურ მნიშვნელობას ადასტურებს სიმბოლისტთა შემოქმედება და მისდამი მიძღვნილი ტექსტები.

ღვინო შემოქმედებით იმპულსს აღვივებს, ხელოვანს ექსპრესიის საშუალებას აძლევს, შემოქმედებით თავისუფლებას ანიჭებს. პოეტის მსგავსად ღვინოც ორ რეალობას შორის მედიუმის ფუნქციას ასრულებს. სიმთვრალის მდგომარეობას უკავშირდება „დღის ზმანების“ ცნება – ყოფიერებისგან მოკლევადიანი გამოთიშვა.

ჩემთან მოვიდა ნოემბრის ჭინკა,
ხელში მას ღვინის ეჭირა ჭიქა,
იზმორებოდა.. და მოკლე ყბებით
მეკითხებოდა: ხომ წამომყვები?...
სად დავდიოდით, მე ეს არ ვიცი,
დავძრწოდით, როგორც დამფრთხალი კვირი.
სიჩუმე რაშით უკან მოგვზდევდა,
სიჩუმეს გულში ეხუტა სევდა.

(ტაბიძე, „პრინცი მაგოგი“, 2015: 69).

„ბოროტების ყვავილების“ ღვინის ციკლის ლექსების უკლებლივ ყველა ლირიკული გმირი (მეძველმანე, მკვლელი, მარტოხელა და ა.შ) სოციალური სტატუსით მარგინალია. ღვინო გარიყული ადამიანის თვითგამოხატვის ერთადერთი საშუალებაა, იმედია. თუმცა ნუგეში, რეალობისგან თავის დაღწევა, ეფემერულია. ამ მდგომარეობის ხანმოკლეობას აცნობიერებს და ურიგდება ლირიკული გმირიც. მაგ:

¹²⁰ დიონისორების იდეა ევროპულ და ქართულ საზოგადოებო სივრცეში, დიონისოს კულტი განხილულია სადისერტაციო ნაშრომის III თავში (3.4).

შენ მას უბრუნებ სიჭაბუკეს, სიცოცხლეს, იმედს
და სიამაყეს – უპოვართა განძს მოციმციმეს,
რომელიც გვხდის ჩვენ ყოვლისმძლეველს და ღმერთთა სადარს.

(ბოდლერი, CVII „მარტო კაცის ღვინო“, 1992: 179)

ან: დანესტავს ღამე და გამურავს დაქანცულ ქალაქს;
დავტოვებ ქუჩებს შხამიანებს და სხვებთან ერთად
შევალ კაფეში განისლული, ვიპოვი ალაგს,
ეგებ ვიყიდო დავიწყება მე აქ მანეთად.

(კ. ნადირაძე, „დავტოვებ ქუჩებს“, 1971: 254)

პიროვნებისთვის – სოციალური არსებისთვის, აუცილებელია, სოციალური კუთვნილების განცდა, ადამიანი ისწრაფვის სოციალურ იერარქიაში „ინდივიდის“ (და არა ბრბოს) სტატუსით მოიპოვოს და დაიმკვიდროს ადგილი. ღვინის ეფექტი ამ თვალსაზრისითაც განსხვავდება ოპიუმის და ჰაშიშის თრობის შედეგისგან. ალკოჰოლი ქმნიდა საზოგადოებისგან იზოლაციისა და მასთან ინტეგრაციის სურვილის კონტრასტს (Durand 1979: 241). ძირითად შემთხვევაში, ღვინო ინდივიდს სოციუმთან კომუნიკაციისკენ უბიძგებს.

მოდით სულყველა, მომიგონეთ, მომინახულეთ!
მომეცით ხელი, როგორც წინათ, სიყრმის ტოლებო!
ჯერ ხომ ჩვენს გულში სიყვარული არ ჩაუქრიათ?
ავავსოთ ჭიქა და მივუსხდეთ პატარა ბუხარს,
სადაც, ოდესღაც, ასე ტკბილად გვისაუბრია!

(კ. ნადირაძე, „დაბადების დღე“, 1971: 256)

ღვინო მრავალ საზრისს იძენს სიმბოლისტურ ესთეტიკაში. ის გვევლინება სპლინისგან თავის დაღწევის გზად, ლირიკულ გმირისთვის ინსპირაციის წყაროდ. „ღვინო, სიკეთის და სიავის ერთად მთესველი“ (ბოდლერი, „ჰიმნი მშვენიერებას“, 1992: 39). მისი ერთადერთი უარყოფითი თვისება ეფემერულობაა. მზის ამოსვლასთან ერთად მთავრდება სიმთვრალის მდგომარეობა და დღის დადგომასთან ერთად

იწყება სიფხიზლის აუტანელი ყოფა. მაგ: ლექსში „ღვინის სული“ ღვინო ჰპირდება: „მე მსურს ნათელი ძმობის ჰიმნით შეგეხმიანო!“, არწმუნებს, რომ არ არის „ავისქმნელი“, „შენ მე დამლოცავ და ნაწყენი არც თვით დარჩები“. ყოველგვარ კეთილდღეობას ჰპირდება, მათ შორის შემოქმედებით ინსპირაციას, „რომ ტრფობამ ჩვენმა პოეზია შვას მთვარეული, // ტანს რომ აიყრის ღვთისკენ, როგორც უცხო ყვავილი“ (ბოდლერი CIV – ღვინის სული 1992: 172).

ღვთაებრივი ელექსირი – ღვინო – ბოდლერის აზრით, ღმერთის მეტოქე ადამიანის პროდუქტია. ადამიანი ღმერთს გაეჯიბრა და შექმნა ღვინო. „ბოდლერი ღვინოს აღიქვამს არა ღმერთის საჩუქრად, მის წყალობად, არამედ ღმერთის მიერ განწირული ადამიანის მიერ შექმნილ ელექსირად“ (Wright 2005: 46).¹²¹ ღვინო ადამიანს მარწყხებისგან ათავისუფლებს და მოქმედებისკენ უბიძგებს.

ის კაცის ხელით თვის საკუთარ ძღვევაზე მღერის
და თავის ჭკუით მეფობს, ვით ნაღდ მეფეს შეჰფერის.
რათა ჩაუცხრეთ ბოღმა, სქელ კანს მოფარებული,

ამ ბებერ მზაკვრებს, სიჩუმეში რომ ხდებათ სული,
ღმერთმა, სინდისის ქენჯნით, შექმნა უებრო ძილი,
კაცმა კი ღვინო, მზის წმინდა და ნაკურთხი შვილის!

(ბოდლერი, CV „მეძველმანეთა ღვინო“, 1992: 174)

„ბოროტების ყვავილების“ ღვინის ციკლი სრულდება ლექსით „მიჯნურთა ღვინო“, რომელიც თავისი პოზიტიური ტონით ამ სექციაში შესული სხვა პოეტური ტექსტებისგან გამოირჩევა და პათოსით ცისფერყანწელთა განწყობას ენათესავება. დაკარგული სამოთხის პოვნასთან, იმედთან ასოცირდება ღვინო კ. ნადირაძის ლექსში „საქორწინო მოგზაურობა მთვარესთან“: „მოგვეჩვენება თვით სამოთხედ დუქანი ბნელი//და ისევ ღამე შეგვაერთებს მგზავრებს სნეულებს, // და ისევ ღამე, როგორც ჯვარცმა, იქნება მხსნელი“ (ნადირაძე 1971: 268).

¹²¹ Wine is shown to be no gift from God, but an invention of man, oppressed by God (Le Vin des chiffonniers). Wine can induce a sense of god-like ecstasy (Le Vin du solitaire) (Wright 2005: 46).

აუტანელ ყოფიერებასთან გამკლავების და მასში არსებობის, მასთან შერიგების ყველაზე მისაღები გზა ევროპელი და ქართველი სიმბოლისტებისთვის არის ღვინო, რომელიც შემოქმედებით იმპულსს ამძაფრებს, ეფემერულად, მაგრამ მაინც გადაჰყავს ინდივიდი სხვა რეალობაში, ქმნის სხვა სინამდვილეს. „იყავი რაც გინდა შავი, საცოდავი, // ცხოვრება, ხელში მაქვს მე შენი სადავე, // რომ ეს ჯოჯოხეთი სამოთხედ გაქციო“ – წერს ტიციან ტაბიძე „ავტოპორტრეტში“ (ტაბიძე 1971: 73). ან: „ღვინით მოვკალი ნევრასტენია/ და გადვიქანე ცოდვების ტინი (შ. კარმელი „ღუელი ქვეყანასთან“ 1921). ამასთან, ღვინო პირდაპირ დაკავშირებულია უნივერსალურ სახე-ხატთან – ნიღბთან და სიმბოლიზმისთვის ესოდენ მნიშვნელოვან ნიღბის ესთეტიკასთან.

ამდენად, ჩვენი კვლევის მიზნიდან გამომდინარე, რაც ცისფერყანწელთა ესთეტიკის ფრანგულ სიმბოლიზმთან (შარლ ბოდლერის შემოქმედებასთან) ურთიერთკავშირის დადგენას გულისხმობს, რელევანტურად მივიჩნიეთ სიმბოლისტური ტექსტების განსხვავებული პერსპექტივიდან წაკითხვა, კერძოდ, მათში ნარკოტიკული ნივთიერებების ზეგავლენის ძიება და კვლევა, მათი კონოტაციის განსაზღვრა (ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში ოპიუმისა და ჰაშიშის მითი დღემდე არ არის შესწავლილი). თრობის მდგომარეობა რაციონალური გონისთვის გაუგებარი და აუხსნელი, ფანტასმაგორიული ხილვებით გაჯერებული კონდიციაა. ასეთ მდგომარეობაში უქმდება დროისა და სივრცის ჩვეული აღქმა. ნარკოტიკული თრობა – სრულიად ახალი ტიპის გამოცდილებაა, რომელიც აფართოებს ადამიანის თვალსაწიერს და საშუალებას აძლევს, განჭვრიტოს, შეიგრძნოს მანამდე მისთვის უხილავი, განუცდელი რამ. სიმბოლისტურ სააზროვნო მოდელში ოპიუმი და ჰაშიში პირდაპირ დაკავშირებული იყო ეგზოტიკურ აღმოსავლეთთან, შემოქმედებით თავისუფლებასთან. მიიჩნეოდა მატერიალური სამყაროს მარწუხებისგან, ყოფიერების ქაოსისგან თავის დაღწევისა და წარმოსახვის სამყაროში გადასვლის უტყუარ საშუალებად. ფსიქოაქტიური ნივთიერებები ითვლებოდა საკუთარ თავში ჩაღრმავების, მიკროკოსმოსის გაცნობის წინაპირობად. სწორედ სიმბოლისტურ სახელოვნებო სივრცეს (ფრანგულ სივრცეში შარლ ბოდლერის, ქართულ სინამდვილეში კი ცისფერყანწელთა სახელს) უკავშირდება, ერთი მხრივ, ახალი – ოპიუმისა და ჰაშიშის – მითის შექმნა, მეორე მხრივ, კი ღვინის, ღვინის ღვთაება დიონისეს მითის აქტუალიზაცია.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ ტექსტებში განსაკუთრებული მხატვრული საზრისი მაინც ღვინოს ენიჭება, ვინაიდან დასავლური ცივილიზაციისთვის იდენტობის განუყოფელი ნაწილი სწორედ ღვინოა. ცისფერყანწელებისთვისაც ღვინო საკრალური ნივთიერებაა. ღვინოა მრავალსაუკუნოვანი კულტურული მეხსიერების რეზერვუარი. ღვინის ასეთი გაფართოებული საზრისით უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ ქართველ სიმბოლისტთა პოეტურ ტექსტებში, განსხვავებით ფრანგული სიმბოლიზმისგან, ღვინოს მჭიდრო ბმა აქვს მათი შემოქმედების ისეთ სპეციფიკურ კონცეპტებთან, როგორცაა ეროვნული იდენტობა, ტრადიცია, მამისეული – ქრისტიანული წიაღი.

4.2. ქალაქის მითი – პარიზი, თბილისი, ქალდეა

„მოდერნული ხელოვნება ღვიძლი შვილია ქალაქის... ქალაქმა შექმნა ახალი სახეები, აქ ჩაეყარა საფუძველი ლიტერატურულ სკოლას, რომელიც ცნობილია სიმბოლიზმად... პოეტის შეგნება დამძიმდა რუხრკინის ქალაქით და ამოხეთქა ახალ უცნობ სიმღერაში“ (ტაბიძე 1916) – წერს ქართველი სიმბოლისტი ტიცინი ტაბიძე საპროგრამო წერილში „ცისფერი ყანწებით“. პაოლო იაშვილი კი სიმბოლიზმის მანიფესტში ახმოვანებს ორდენის ამბიციურ მიზანს: „ჩვენ გვინდა, რომ საქართველო გადაიქცეს უსაზღვრო, მეოცნებე ქალაქად, სადაც ცოცხალი ქუჩების ხმაურობა შესცვლის ყვავილოვანი ველების ზურმუხტობას“ (იაშვილი 2011: 108-109). სიმბოლისტურ ესთეტიკაში ქალაქი-მეგაპოლისი, როგორც მატერიალური სამყაროს მიკრო-მოდელი, ერთ-ერთ მთავარ კონცეპტად ფორმდება. იქმნება ახალი – მრავალფეროვანი, თანამედროვე და ამავდროულად საშინელი ქალაქის მითი. საკვლევი თემის ფარგლებში განვიხილავთ შარლ ბოდლერისა და ქართული სიმბოლისტური სკოლის, „ცისფერყანწელების“ შემოქმედებას, რადგან ერთი მხრივ, ფრანგულ, მეორე მხრივ, კი ქართულ სალიტერატურო სივრცეში ქალაქის – პარიზი, თბილისი – ესთეტიკურ ფენომენად გააზრება, მისი პოეტიზაცია პირველად სწორედ მათ სახელებს დაუკავშირდა. ცისფერყანწელთა მკვლევარი ლ. ავალიანი მართებულად მიიჩნევს

ცისფერყანწელთა ორდენს ქალაქის აპოლოგეტად და ქართულ სინამდვილეში ურ-
ბანიზმის პიონერად (ავალიანი 2014: 17-18).¹²²

ფრანგული და ქართული კონტექსტი სოციალურ-პოლიტიკური და კულ-
ტურული თვალსაზრისით ერთმანეთისგან განსხვავდებოდა და, ცხადია, ქალაქის
(პარიზი, თბილისი) კულტურული ატმოსფერო თუ გავლენის მასშტაბი არ იყო
ერთგვაროვანი. მე-19 საუკუნის პარიზი მსოფლიო დედაქალაქი, „სახელოვნებო ექს-
პერიმენტების ცენტრი“ იყო (Samuels 2011: 13). ინდუსტრიალიზაციის განვითარებამ
და მეცნიერების პროგრესმა ხელი შეუწყო ქალაქის გაფართოებას. განხორციელდა
ნაპოლეონ III-სა და ბარონ ოსმანის პარიზის განახლების, ახალი ქალაქის „შექმნის“
ამბიციური პროექტი. „პარიზი, ოდენ ქალაქი არ გახლავთ, ის „ქალაქის იდეაცაა“.
მისი მხატვრული ღირებულება იმდენად დიდია, რომ მომავალში იგი ალბათ ჩვენს
შთამომავალთა ხსოვნაში ისტორიული ღირსშესანიშნაობიდან, როგორც ნიცმე
იტყოდა, „ესთეტიკურ განსაჯში“ გადავა,... პარიზი – თანამედროვეობის ჭეშმარიტად
შემოქმედებითი სტუდიაა“ (რობაქიძე 2014: 52).

მოდერნისტული ესთეტიკის ფორმირების პროცესში განსაკუთრებული მნიშვ-
ნელობა, პერიკლი ლევისის აზრით, ცენტრის და პერიფერიის თვითპოზიციონირებას
ენიჭება (Lewis 2011: 5-6). პარიზის მსგავსად, რომელიც საკუთარ თავს მსოფლიო
კულტურულ ცენტრად აფასებს, ცისფერყანწელებმა სახელოვნებო მექად თბილისი
გამოაცხადეს, რითაც კულტურული პერიფერიის სტატუსი უარყვეს. „საქართველოს
შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი. ადიდე, ხალხო, ეს ჩვენი მრისხანე ქალაქი,
სადაც გატაცებით ჯამბაზობდნენ ჩვენი ლოთი ძმები – ვერლენი და ბოდლერი,
მალარმე, სიტყვების მესაიდუმლე და არტურ რემბო, სიამაყით მთვრალი, დაწყევ-
ლილი პოეტი,“ – წერს პირველთქმაში პაოლო იაშვილი (იაშვილი 2011: 108).

სიმბოლიზმის მკვლევარი ანა ბალაკიანი დასავლური სიმბოლიზმის ერთ- ერთ
მახასიათებლად ნაციონალური მსოფლგანცდის არქონას მიიჩნევს. „სიმბოლიზმით
ხელოვნება წყვეტს ნაციონალიზმთან კავშირის. მისი მთავარი საზრუნავი არის
ადამიანის ატემპორალური, არელიგიური, არანაციონალური მდგომარეობა“ (Balakian

¹²² „ქალაქის მითი ქართულ და ფრანგულ სიმბოლისტურ ესთეტიკაში“ გამოქვეყნდა თათია ობოლაძის
ბლოგზე: <https://bluehornsblog.wordpress.com/>

1977: 10).¹²³ მართლაც, ფრანგი სიმბოლისტებისგან განსხვავებით, რომლებიც გარედამკვირვებლის პოზიციიდან უცქერდნენ პარიზის განახლებას, ცისფერყანწელები აქტიური თანამონაწილენი იყვნენ და თავად ქმნიდნენ ახალ რეალობას, თბილისის კულტურულ ატმოსფეროს. ქართველი სიმბოლისტები მჭიდროდ დაუახლოვდნენ რუსეთის იმპერიიდან გადმოსახლებულ კულტურის სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენლებს (ზიგმუნტ ვალიშევსკი, სერგეი სუდეიკინი, ვასილ კამენსკი, ალექსეი კრუჩონიხი, იგორ ტერემტიევი, ძმები ილია და კირილე ზდანევიჩები, სერგეი სუდეიკინი და სხვ.) და ხელი შეუწყეს თბილისში მათ შემოქმედებით მოღვაწეობას (ლიტერატურული სადამოების მოწყობა, საკუთარი ორგანოების დაარსება).¹²⁴ ცისფერყანწელთა მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი ძალისხმევის შედეგია, რომ „თბილისი მართლაც გახდა ახალი კულტურული ცენტრი – ერთი მხრივ, დაძლია კულტურული პერიფერიის სტატუსი და შეიფარა ბოლშევიკურ რევოლუციას და სამოქალაქო ომს გამოქცეული რუსი ხელოვანები; მეორე მხრივ კი, ზოგადად, დასავლური კულტურის კონტექსტში შექმნა უაღრესად საინტერესო პრეცედენტი აქტიური, მულტიკულტურული, მულტიეთნიკური მოდერნისტულ-ავანგარდისტული კულტურული სივრცის“ (წიფურია 2012:178).

ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე პამელა ჯენოვა მოდერნისტული ქალაქური ყოფის სამ ძირითად მახასიათებელს გამოყოფს. ა) კაფეები, რომლებმაც რომანტიზმის პერიოდის სალონები ჩაანაცვლეს; ბ) ლინგვისტური ნიღბები – ფსევდონიმების ბუმი; გ) სკანდალის პროვოცირება და მისტიფიკაციები (Genova 2002: 76). მოდერნისტულ ქალაქთან ასოცირდება და ურბანული კულტურული ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად ითვლება არტისტული კაფეები. „მონმარტრი მისი კაფეებით და ლათინური უბანი წარმოადგენენ სცენას, რომელზედაც ბოგემა ქმნის ლეგენდას... სიმბოლიზმის თეორია პარიზის კაფეებში დაიბადა“ (გაფრინდაშვილი 1990: 509-510), – წერს ვალ. გაფრინდაშვილი ესეში „ბოგემა“. პარიზის მსგავსად მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში თბილისშიც ჩნდება არტისტული კაფეები, რომლებმაც განსაკუთრებული როლი ითამაშეს თბილისის სოციალურ-კულტურულ ცხოვრებაში. ცისფერყანწელთა

¹²³ With symbolism, art ceased in truth to be national... Its overwhelming concern was the nont-temporal, non-geographic and non-national problem of the human condition (Balakian 1977: 10).

¹²⁴ იხ. ირ. კენჭოშვილის წერილი „თბილისი (1918-1920) – მულტიკულტურული ქალაქი“. კრ. ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია. თბილისი: „მერიდიანი“, 2016.

თაოსნობით და ხელშეწყობით „თბილისი პროექტების ქალაქი ხდება“ (ლომიძე 2016:89). იხსნება არტისტული კაფეები („ქიმერიონი“, „ფანტასტიკური სამიკიტნო“ და ა.შ.),¹²⁵ სადაც თავს იყრიდნენ სხვადასხვა ეროვნების, ხელოვნების სხვადასხვა დარგისა და განსხვავებული ესთეტიკური პოზიციის მქონე შემოქმედები. კითხულობდნენ ლექციებსა და განიხილავდნენ სახელოვნებო პროცესებს.

ქალაქი-მეგაპოლისი, ყოფითი სივრცე – დაჩქარებული ინდუსტრიალიზაციის პროცესითა და ცხოვრების რიტმით, „ქალაქური ავადმყოფობებით“ (ქოლერა, სიფილისი), ბოჰემით, ნევროტული საზოგადოებით – სიმბოლისტურ პოეზიაში ესთეტიკურ ღირებულებას იძენს და ერთ-ერთ მთავარ მითად ფორმდება. ქალაქის თემის ესთეტიზაცია მნიშვნელოვნად განაპირობა სოციალურ-პოლიტიკურმა, კულტურულმა თუ მსოფლმხედველობრივმა კრიზისმა, კერძოდ, ინდივიდის გაუცხოებამ რეალობასთან, ქალაქთან – მატერიალური სამყაროს მიკრომოდელთან. ქალაქი გაიზარდა „ხელოვნურ“ სივრცედ, რომელშიც დარღვეულია ადამიანთა შორის ემოციური კავშირები. მან შექმნა საზოგადოების, როგორც ერთიანი სოციალური სტრუქტურის მქონე ერთეულის, ილუზორული იდეა. სინამდვილეში, კი უნიფიცირებულ და დეპერსონალიზებულ სოციუმში ადამიანი მარტოსული, მარგინალი და გაორებულია. ბურტონ ჰაიკის დაკვირვებით, მოდერნისტულ ლიტერატურაში ორი ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული გმირი გვხვდება: „საზოგადოებისგან იზოლირებული, მგრძნობიარე, საშუალო-კლასის ინდივიდი, როგორც წესი, შემოქმედი და უნიფიცირებული მასა... მგრძნობიარე ინდივიდი ხშირად უპირისპირდება ძალაუფლების მქონე მგზნებარე ბრბოს, რომელსაც სააზროვნო ორიენტირები არ გააჩნია“ (Pike 1981: 100).¹²⁶ ამ „ხელოვნურ“ სივრცეში ჩნდება პარადოქსული დამოკიდებულება – გარშემომყოფები და ქალაქი ერთდროულად ნაცნობი და უცხოა. მარტო დარჩენილი ადამიანი ცდილობს საკუთარი თავის განსაზღვრასა და მიმართების დადგენას სხვებთან და ქალაქთან. „ადამიანი უმწეოა გარესამყაროსთან, რადგან არ შეუძლია მისი შეცნობა, და თავის შინასამყაროსთანაც, რადგან არ შეუძლია მისი მართვა. მიკროკოსმოსიცა და მაკროკოსმოსიც წალეკვით ემუქრება მას“ (წიფურია 1990: 182).

¹²⁵ „ძმური ნუგეში“, „ფარშევანგების კუდი“, „არგონავტთა ნავი“. იხ. გ. ლომიძის წერილი „ტფილისური ავანგარდი“. კრ. ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია. თბილისი: „მერიდიანი“, 2016

¹²⁶ The figure of the alienated and isolated middle-class individual, frequently an artist and a crowd of people as an undifferentiated mass, acting as a depersonalized collective character... In a few works sensitive individual confronts a passionate mob which has power but no insight (Pike 1981:100).

შარლ ბოდლერის ლირიკული კრებულის, „ბოროტების ყვავილების“ მეორე, 1861 წლის გამოცემას, დაემატა ახალი ციკლი „პარიზული მოზაიკა“. სწორედ ეს მოვლენა მიიჩნევა ფრანგულ პოეზიაში ქალაქის მითის შექმნის თარიღად. გერმანელი ფილოსოფოსის, ვალტერ ბენიამინის მსგავსად ტიმ რეინჰარდი თავის ნაშრომში „ქალაქი (ბოდლერი, რემბო, ვერჰარნი)“ შარლ ბოდლერს მიიჩნევს პირველ ურბანისტ პოეტად (Reinhard 1994: 1; Benjamin 2015: 31).

მართალია, მეგაპოლისი პარიზი ხშირადაა ასახული შარლ ბოდლერის თანამედროვეების – ვიქტორ ჰიუგოს, ონორე დე ბალზაკის, გუსტავ ფლობერისა და სხვათა შემოქმედებაში, მაგრამ ის ობიექტურ რეალობად, ყოფით სივრცედაა გააზრებული. ქალაქი მათ ტექსტებში გარკვეულწილად მონაწილეობს ინდივიდის ფორმირების პროცესში, თუმცა, ძირითად შემთხვევაში, წარმოადგენს ობიექტურ ფონს. ტიმ რეინჰარდი „ქალაქის პოეტებად“ შარლ ბოდლერთან ერთად ასახელებს მის მემკვიდრეებს – არტურ რემბოსა და ემილ ვერჰარნს. „მიუხედავად იმისა, რომ ეს სამეული დიდად არის დავალებული რომანტიკული ტრადიციით, მათ არა მხოლოდ აღმოაჩინეს მანამდე უყურადღებოდ დატოვებული ლირიკული განზომილება, არამედ დღის სინათლეზე გამოიტანეს ახალი რეალობა, ახალი ესთეტიკა... უნდა აღინიშნოს, რომ ქალაქი აღწერილი ორ ჟანრში (პოეზია და პროზა), განსხვავებული პოზიციებიდანაა აღქმული“ (Reinhard 1994: 2-3).¹²⁷

„ქალაქის პოეტებმა“ საკუთარ შემოქმედებაში ურბანისტული ნაკადის შემოტანით, ერთი მხრივ, უარყვეს უშუალო წინაპრების – რომანტიკოსებისა და პარნასელების ესთეტიკური კანონი, რომლებიც ურბანულ რეალობას ლირიკისთვის შეუსაბამო თემად მიიჩნევდნენ და რომლებმაც პოეზია მიმდინარე კონტექსტს დაამორეს, მეორე მხრივ, კი გაემიჯნნენ ქალაქის გააზრების რეალისტურ ტრადიციას. „ქალაქის პოეტებისთვის“ ქალაქი-პარიზი წარმოადგენს არა ნეიტრალურ, ობიექტურ განზომილებას, არამედ ცოცხალ, ავტონომიურ ორგანიზმს. მოდერნისტი მწერლის-

¹²⁷ Although they (Baudelaire, Verhaeren, Rimbaud) were deeply indebted to the Romantic tradition, these three poets were able to discover and explore a previously neglected lyric dimension, and thus bring to light a new view of reality and of aesthetics. ... Nevertheless, a careful scrutiny of the city in both genres reveals that the novelist and the lyric poets depicted the urban landscape from radically different points of view (Reinhard 1994: 2-3).

თვის ქალაქი არა მხოლოდ სააზროვნო გარემო, არამედ პერსონიფიცირებული მხატვრული სახეცაა, იმდენად, რამდენადაც, ის არის სიმბოლო დინამიკურობის, სიახლის (პაიჭამე 2018: 130-131). დასახელებული ავტორები თავიანთ შემოქმედებაში ქალაქს არატრადიციული პერსპექტივიდან აღწერენ, ვინაიდან რეალობისადმი მათი მიდგომა განსხვავებული, სიმბოლისტური ესთეტიკითაა განსაზღვრული. ფრანგი „ქალაქის პოეტებიდან“ ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა შარლ ბოდლერის შემოქმედება. ის ქმნის პირველად ქალაქის მითს და სწორედ მის პოეზიაში იძენს ქალაქი ესთეტიკურ ღირებულებას.

ურბანისტული პოეზიის პიონერი შარლ ბოდლერი თავად გახდა პოლიტიკური ძალადობის“ („ივლისის მონარქიის“ დასასრულისა და საფრანგეთის მეორე რესპუბლიკის შექმნის), პარიზის ინდუსტრიულ, კაპიტალისტურ ქალაქად გარდაქმნის პროცესის თვითმხილველი. პარიზის განახლებით იწყება პოეტის გარემოსგან გაუცხოების პროცესი (Gasarian 1995: 59). ბოდლერი ქალაქის მოდერნიზაციას უარყოფით კონტექსტში გაიაზრებს, სრულებით არ იზიარებს გარდაუვალი პროგრესის იდეას, ვინაიდან განახლებისას პარიზმა დაკარგა პოეტისთვის უაღრესად ფასეული სულიერი მემკვიდრეობა.

ბოდლერს ამბობით შეხვდა პარიზი,
როს დეკადანსით დასწვა ფრანგული.
მან აირჩია მზის ასპარეზი, –
მრუმ მირაჟებში გზა დაბნეული.
ქუჩის ყვავილთა გაბოროტებით,
შავ ვერანაზე აშრიტა ჟინი.
შეხვდა იდეალს დაფნის ტოტებით,
როცა ქალაქებს მოედვა სპლინი.

(შალვა კარმელი, „ბოდლერის ოქორტი“)

„პარიზული მოზაიკის“ ციკლის ლექსში „გედი“ ერთ-ერთი ცენტრალური მოტივი სამშობლოში (პარიზი) უსამშობლობის განცდაა. ჩნდება გედის სახე, როგორც პოეტის სიმბოლო, როგორც ნაკლოვან სამყაროში მშვენიერების იდეალი. მის თავშესაფრად მოიაზრება ძველი ქალაქი – „ასოციაციების წყარო და სიმბოლოების

საცავი, სარკე და ალეგორია პოეტის ცნობიერებისა“ (Reinhard 1994: 44).¹²⁸ ძველი პარიზი ფიზიკურად „განადგურებულია“ და მისი შეგრძნება მხოლოდ მეტაფიზიკურადაა შესაძლებელი. ბოდლერი არღვევს ტემპორალურ დისტანციას, მითური სამყაროდან გამოიხმობს ანდრომაქეს,¹²⁹ რადგან მხოლოდ მას შეუძლია სულიერი თავშესაფრის დაკარგვით გამოწვეული პოეტის ტრაგიზმის თანაგანცდა.

მე თქვენზე ვფიქრობ, ანდრომაქე! ეს შენაკადი
სარკე საბრალო, სევდიანი, სადაც მეფური
ირეკლებოდა უწინ თქვენი ქვრივული დარდი,
ცრუ სიმოისი, ცრემლით თქვენი ადიდებული,

გახდა მიზეზი ჩემი ხსოვნის გამოღვიძების,
როცა ახალი კარუსელი მე გადავჭერი.
ძველი პარიზი აღარ არის (ქალაქის ძვრების
მოკვდავის გულის ძვრებზე სწრაფი დამდგარა ჯარი!).

(ბოდლერი, „გედი“, 1992: 139)

ლექსში „პატარა ბებრუხანები“ – „გონჯი ეს ურჩხულები“, ოდესღაც მსახიობები, სიმბოლურ სახე-ხატებად უნდა გავიაზროთ. ისინი განასახიერებენ ღირებული და დიდებული წარსულის უარყოფელი თანამედროვე საზოგადოების სახეს.

ასე მიაღწევთ, უჩივილოდ, კარგი გაძლებით,
აფუთფუთებულ ქალაქების გუგუნა ქაოსს,
გულგასისხლულნი, მეძავნი თუ სულში ტაძრებით,
თქვენ, ვის სახელებს ახსენებდნენ ყველანი სხვა დროს.

(ბოდლერი „პატარა ბებრუხანები“, 1992: 145)

ბოდლერისთვის პარიზი იქცა ძველისა და ახლის, ტრადიციისა და თანამედროვეობის შეჯახების ავანსცენად. ის ერთდროულად ხედავს ორ დროს, ორ სამყაროს

¹²⁸ The landscape of the former city, repository for symbols and source of associations, was the mirror, the `allgorie` of the poet's conscioucness (Reinhard 1994: 44).

¹²⁹ ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, ტროას ომის გმირის, ჰექტორის, ცოლი. ერთგული და იდეალური მეუღლის სიმბოლო.

– პარიზს ჰუსმანამდე და პარიზს განვითარებულს; საფრანგეთს 1848 წლის რევოლუციამდე და საფრანგეთს კაპიტალისტური კულტურის აყვავების ხანაში; ძველი რეჟიმის დასასრულს და ახალ დროებას. პოეტი საკუთარ ცხოვრებასაც გაორებულიად უცქერს – დედას მეორედ დაოჯახებამდე და მას შემდეგ და ა.შ. უფრო მეტიც, მისი ამბივალენტური ხედვა არ იზღუდება მხოლოდ დროსივრცული კატეგორიით; ის ერთდროულად აღიქვამს ორ სამყაროს – იდეალურს და მატერიალურს (Meltzer 2011: 1). ბოდლერის პარიზი ბოდლერისთვის ასოცირდებოდა სიმახინჯესთან, აჩქარებული ცხოვრების რიტმთან, სიკვდილთან, მარტოსულობასთან, ავადმყოფობასთან და დაცემასთან; სივრცესთან, სადაც დაკარგულია ღირებულებები; სადაც ინდივიდუალიზმი უფასურდება და ინდივიდი ბრბოში იკარგება; ხმაურთან, რომელიც ალეგორიაა ქალაქის მოუწესრიგებლობის, სიგიჟის, შფოთვის (Chambers 2015:9). მიუხედავად ქალაქის ფენომენის ამგვარი გააზრებისა, მიუხედავად პოეტის მუდმივი მცდელობისა – გაექცეს ქალაქურ კომმარს ხელოვნურად შექმნილ სამყაროში – მას ტანჯავს ქალაქთან მიჯაჭვულობის განცდა. ამბივალენტურია პარიზისადმი მისი დამოკიდებულება. ერთ მხრივ, იზიდავს, როგორც შემოქმედებითი ინსპირაციის წყარო, მეორე მხრივ, კი სძულს, როგორც არსებობის მიუღებელი ფორმა. ქალაქი ასევე დაკავშირებულია სიმახინჯესთან, რომლის ესთეტიზაციაც სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცეში იწყება. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ვალ. გაფრინდაშვილის ესე „TERROR ANTIQUUS“. პოეტი წერს:

„სიმახინჯე ქმნის ახალ სილამაზეს. ეს სასწაული სიმახინჯის ფერისცვალებისა ხდება, ზედმიწევნით, ლირიკაში... ის რაც სინამდვილეში მახინჯია, ხელოვნებაში მშვენიერია... ხელოვნებაში მახინჯი არ კარგავს თავის გარეგან ატრიბუტს, თავის ფორმას, მაგრამ მისი შინაარსი სულ სხვა არის და ესთეტიურია ის ემოცია, რომელსაც ჩვენ ვიღებთ მახინჯიდან ხელოვნებაში“ (გაფრინდაშვილი 1990: 523- 524).

სწორედ ამიტომ, ბოდლერისთვის უფრო საინტერესოა ცხენის ლეში, ვიდრე მშვენიერი ბანოვანები. სიმახინჯის ჰიმნად ვალ. გაფრინდაშვილი მიიჩნევს ბოდლერის „ჰიმნი მშვენიერებას“ – „რალა აზრი აქვს, ო ფერიავ თვალებხავერდა,/სერაფიმი გმობს, სირინოზი, ღმერთი თუ ეშმა“ (ბოდლერი 1992: 39).

„ქალაქური მოზაიკის“ პირველ ლექსში, „პეიზაჟი“, ბოდლერი მარადიულ გაზაფხულს – გარდაქმნილ რეალობას, ტრანსცენდენტურ სამყაროს, უპირისპირებს მუდმივ ზამთარს – ობიექტურ რეალობას და თავად გვევლინება ალტერნატიული სივრცის, მითური პარიზის, შემოქმედად. ლექსში, ერთი მხრივ, აღწერილია პარიზი, რომელიც არსებობს, და მეორე მხრივ, პარიზი, რომელიც არასდროს არსებობდა და არც იარსებეს (Laforgue 1995: 84).

– ვნახავ აპრილებს, აგვისტოებს, მწიფობისთვეებს,
და როს ზამთარი ამოავსებს თოვლით კიბეებს,
ყველა კარსა და დარბაზს მე დავადებ რაზებს
და ავაშენებ ღამის ტბაში ზღაპრულ დარბაზებს.

(ბოდლერი, „პეიზაჟი“, 1992: 133)

თუ ლექსში „პეიზაჟი“ დაპირისპირებულ წყვილად ზამთარი-ზაფხული წარმოგვიდგება, ლექსებში „მწუხრი“ და „გარიჟრაჟი“ ბინარულ ოპოზიციას დღისა და ღამის დაპირისპირება ქმნის. ღამით ადამიანები ემორჩილებიან დახშობილ ინსტინქტებს. დემონები, რომლებიც ღამეში დაძრწიან, ადამიანის „შინაგანი იმპულსებისა“ და ინსტინქტების სიმბოლიზაციაა. ისინი აბუჩად იგდებენ რაციონალიზმს (Reinhard 1994: 57). ღამე – ირაციონალურ, დღე კი რაციონალურ საწყისს განასახიერებს. ღამით ადამიანი თავისუფლდება ობიექტური რეალობის ტირანიისგან, ესაა ოცნების სამყაროში გადასვლის შესაძლებლობა, თუმცა განთიადის დადგომასთან ერთად იღვიძებს ტანჯვა, მთელი თავისი საშინელებით, და ადამიანი რეალობის ტყვეობაში ბრუნდება.

ეს ის ჟამია, როცა სუსხში და სიმწარეში
მწვავდება მუცლის ტკივილები მშობიარეში;
მამლის ყივილი ისე აპობს ნამქერებს ნისლის,
თითქოს ცრემლებში ერევაო წვეთები სისხლის.

(ბოდლერი, „გარიჟრაჟი“, 1992: 169)

ბოდლერს მტანჯველი რეალობისგან – ურბანული ქაოსისგან – გათავისუფლების გზად ხელოვნების საშუალებით ალტერნატიული სამყაროს შექმნა („მზე“),

მოგონებებში ჩაძირვა („გაბზარული ზარი“), თრობა და/ან სიყვარული ესახება, თუმცა რეალობის მარწუხებისგან ხანგრძლივად თავის დაღწევას მაინც ვერ ახერხებს.

„პარიზული მოზაიკის“ ციკლის ლექსებში ცენტრალური პრობლემა მეტროპოლისში მარგინალის არსებობა და მისი „სხვებთან“ ურთიერთმიმართების საკითხია. ბოდლერის შემოქმედებაში მკაფიოდ ისმის საზოგადოების ჩაგრული ფენის, უმცირესობების ხმები. კურტიზანი, ბანდიტი, ხეივანი, მათხოვარი და ა.შ. მის პოეზიაში სუბლიმირებულია. როს ჩემბერის დაკვირვებით, „აუთსაიდერებისადმი“ ბოდლერის კეთილგანწყობა ორი ფაქტორით აიხსნება: „ერთი მხრივ, ისინი ქმნიან ქალაქის ატმოსფეროს, ქალაქური ხმაურის პერსონიფიცირებული სახეები არიან, მეორე მხრივ, კი მათ ქალაქთან კავშირით შეიძინეს ის სიბრძნე, რაც უცხო დარჩა ბურჟუაზიისთვის“ (Chambers 2015: 9).¹³⁰ მართალია, საზოგადოებისგან გარიყული ფენისადმი ბოდლერის სიმპათია და ემპათია, მათთან „ნათესაური კავშირი“ აშკარად იგრძნობა, თუმცა საკუთარ პერსონას მაინც ყველასგან იზოლირებულად და მარტოსულად აღიქვამს. ის მარგინალეებშიც გარიყულია.

მე მივალ მარტო და ჩემებურ დაშნით ვვარჯიშობ.

(ბოდლერი „მზე“, 1992: 135)

ან: – ეჰე, ქალაქო, ჩავარდნილო გართობის ჭაში!
სანამ ჩვენს ირგვლივ შენ ხარხარებ, მღერი და ბღავი,
შეხე, მივლოდავ მე, იმ ბრმებზე უფრო ბეჩავი,
და თან ვკითხულობ: რას ეძებენ ისინი ცაში?

(ბოდლერი „ბრმები“, 1992: 150)

რუსი ლინგვისტი და ფილოლოგი ვ. ნ. ტოპოროვი ქალაქის იდეის ორ ანტაგონისტურ ფორმას გამოყოფს: ქალაქი – წყეული, გახრწნილი, დაცემული, ქალაქი უფსკრულის პირას, რომელიც ელის ზეციურ სასჯელს და ახალი ქალაქი, რომელიც დედამიწაზე ზეციური ქალაქის ასლია. მათგან პირველის სახე არის ბაბილონი, მეორის – ზეციური იერუსალიმი. ბაბილონისა და იერუსალიმის, ამ ორი განსხვავ-

¹³⁰ On the one hand they form part of the city's atmosphere, personifying its noisy life in their fringe existence, while on the other they appear to have acquired a wisdom from their exposed existence that indoor dwellers – a metaphor for the bourgeoisie – are unaware of (Chambers 2015: 9).

ვებული ქალაქის, კონტექსტში გამოიყოფა: ქალაქი-ქალწული და ქალაქი-მეძავი (Топоров 1987). საინტერესოა, რომ ცისფერყანწელთა მაცხოვრებელი გრ. რობაქიძე რომანში „გველის პერანგი“ თბილისს ადარებს ქალწულს, „დედოფალია სასურვი?! საქმრო მრავალი ჰყოლია. ბიზანტიელი, რომაელი, თურქები... არაბები, ყივჩაღები, მონგოლები, რუსნი. არავის დანებებია. დარჩა გაუთხოვარი?!.. დარჩა ქალობა – გაუმლელი... ნეტავ ვის ელოდება?! ცრუ საქმრო ბევრი ახსოვს“ (რობაქიძე 1988: 219). ბოდლერის შემოქმედებაში კი, პარიზი შეიძლება გავიაზროთ როგორც ქალაქი-მეძავი. ვალტერ ბენიამინი მართებულად შენიშნავს, რომ ბოდლერის შემოქმედება არ არის სამშობლოსადმი აღვლენილი ჰიმნი, არამედ ესაა ალევორიული ცქერა, როგორ ეცემა ქალაქი (Benjamin 2015: 31). შარლ ბოდლერის პოეზიაში მეგაპოლისი-პარიზი ინდივიდის ქაოსურ, დისჰარმონიულ არსებობას, დარღვეულ კავშირებსა და დაკარგულ იდეალებს გამოხატავს. ბოდლერი დისტანცირდება ობიექტური რეალობისგან და ქმნის ალტერნატიულ სამყაროს. ქალაქის მითის ბოდლერისეული ვერსიის გაანალიზების შემდეგ უკვე შესაძლებელია ქართულ სალიტერატურო სივრცეში ქალაქის მითის კვლევა და პარიზის მითთან მისი მიმართების განსაზღვრა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქართულ ლიტერატურაში ქალაქის მითის შექმნა „ცისფერყანწელთა“ სახელს უკავშირდება.¹³¹ მართალია, ცისფერყანწელებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს თბილისის მულტიკულტურულ ცენტრად, „სახელოვნებო მექადა“ გარდაქმნის პროცესში, თუმცა ქალაქის, როგორც ესთეტიკური ფენომენის გააზრებისას, ისინი იზიარებდნენ ფრანგული სიმბოლისტური სკოლის პოზიციას. შარლ ბოდლერის მსგავსად ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში, ვგულისხმობთ მათ სიმბოლისტური პერიოდის ტექსტებს, ქალაქი, ერთი მხრივ, დაცემასთან, გარყვნილებასთან და, ზოგადად, დისჰარმონიულობასთან ასოცირდება, მეორე მხრივ, კი შემოქმედებით თავისუფლებასთან, სიახლესთან, პროგრესთან.

ძველი ხატების დიდ მინანქრებში
კვდება ტფილისი – ქართლის დიდება.
და მოგონებას ქვების ნამქერში
ჩემი თვალები გაეკიდება.

¹³¹ იხ. ლ. ავალიანის წერილი „ცისფერი ორდენი“ – ნოვატორობა, ტრადიცია, ეკლექტიკა. კრ. ლექსთ-მცოდნეობა, V (ცისფერყანწელებისადმი მიძღვნილი ლექსთმცოდნეობის მეექვსე სამეცნიერო სესია) თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

...

სანდრო! გვაწუხებს საშინელება,
ბაღლინჯოს სრესა, შმორი და წუმპე.

(შ. აფხაიძე, „წერილი სანდროს ტფილისიდან, 1921)

კ. ნადირაძის ლექსში „ავზნიანი ქალაქი“ თბილისი გააზრებულია ცოდვილი და მახინჯი სახეებით დასახლებულ ტოპოსად. ბოდლერის „მწუხრის“ მსგავსად ამ შემთხვევაშიც ღამე ადამიანთა ტრანსფორმაციას, მათი ინსტინქტების გამოვლენასა და რეალობის დაძლევას უკავშირდება.

მე ხშირად მიყვარს ეს ქალაქი მრუში და მყრალი,
ატალახებულ ქუჩებს მივყვები, ვუცქერ უკბილოდ დაღრეჯილ სახლებს.
ხარბად დავეძებ მახინჯ სახეებს,
მკლავებში მადრჩობს მე ვიწრო კვალი,
ავზნიანი და ცოდვებით მთვრალი.

(ნადირაძე, „ავზნიანი ქალაქი“, 1971: 295)

ქართულ პოეზიაში ერთ-ერთ პირველ ურბანისტულ ტექსტად მიჩნეულია პაოლო იაშვილის ლექსი „ფარშავანგები ქალაქში“. მასში ტრაგიკული სიმძაფრითაა წარმოდგენილი ქალაქის აპოკალიფსური ხილვა. გ. ასათიანის შეფასებით, ჰალუცინაციებით აღმოდებული ქალაქი პოეტს „წარმოუდგება მისტიკურ კოცონად, რომელშიც უმწეო, მშვენიერ ფრინველებთან ერთად სამუდამოდ იწვოდნენ პოეტის წმინდათა-წმინდა ილუზიებიც, და ეს სისხლიანი სასაკლაო, როგორც მთვრალ ხალხს, ისე იზიდავდა პოეტის შთაგონებას“ (ასათიანი 2004: 392).

ცხელ ჰაერის ცისფერ ხორცსა გლეჯდნენ მკაცრი ნისკარტებით
და ქალაქში მოფრენილი გაგიჟებულ მზის დარდებით,
ქუჩებს, ოქროს მდინარეებს, აკვნესებდნენ ახალ შიშით –
და აივსო ეს ქალაქი ხმაურობით და სიგიჟით:

ლიწინით სცვიოდნენ ხეების ტოტები
აინთნენ სახლები აღმურის მოდებით,
ხალხი ირეოდა კვნესით და ვაებით
ყვირილით მიჰქროდნენ ჩქარი ტრამვაები.

(პ. იაშვილი, „ფარშავანგები ქალაქში“, 2004: 25)

ქაოსში მარტოობის განცდა ბოდლერის მსგავსად ცისფერყანწელთა პოეზი-
ისთვისაც ნაცნობი მოტივია (ვიცი, ბევრი მყავს მე მეგობარი,/ ამ ღამეს ჩემთან მაინც
ვინ არი? (ტ. ტაბიძე „ტფილისიდან დედას“), თუმცა სულით ობლობის შეგრძნება მათ
ტექსტებში ისეთი სიმძაფრით არ ვლინდება, როგორც ცისფერყანწელთა ორდენისგან
განცალკევებით მდგომი პოეტის, გალაკტიონ ტაბიძის, ან ფრანგი სიმბოლისტების
შემოქმედებაში.

ქალაქი სიმბოლისტი ავტორებისთვის მხოლოდ ნეგატიური კონოტაციის
მქონე, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არ არის. ის თავისი საშინელებით, ქაოსით იზიდავს
პოეტს და შემოქმედებითი შთაგონების წყარო ხდება. თბილისის გარდა შემოქმე-
დებით თავისუფლებასთან ასოცირდება პარიზი – სახელოვნებო ცენტრი. მაგალი-
თად, ელენე დარიანის ლექსი „პარიზისაკენ“.

მაგრამ არ მინდა ლხინი ჭიქების,
მინდა მივიღე შეუცოდველი
ყრუ მონასტერში კათოლიკების,
სადაც მიკითხავს ლოცვას კლოდელი.

(ელენე დარიანი, „პარიზისაკენ“, 2000: 19)

ფრანგული სიმბოლისტური მოდელისგან განსხვავებით ცისფერყანწელების
შემოქმედებაში პოეტურ მექად დედაქალაქთან ერთად ქუთაისიც აღიქმება (შალვა
კარმელის „ავტოპორტრეტი პროფილში; ვალ. გაფრინდაშვილის ლექსი „ქუთაისი
ქარში“ – „საოცნებოა ქუთაისი საფირონ ქარში,/ ქალაქის სახე უცნაურობს მრავალ
პირბადით/ და იზმორება აღტაცებულ ნისლის სიზმარში“). თამარ პაიჭაძის აზრით:
„ქალაქი, როგორც მხატვრული სივრცე, გაფრინდაშვილისთვის ქუთაისი ცნობი-
ერდება და სიმბოლისტურ ანტურაჟშიც მას განიხილავს“ (პაიჭაძე 2018:140- 141).

ქუთაისის სრულიად განსხვავებულ ინტიმურ და მისტიკურ სივრცედ წარმოადგენს კოლაუ ნადირაძე ტექსტში „დათოვლილი ქუთაისი“:

„ჩვენ გვიყვარდა – განსაკუთრებით შემოდგომის დღეებში, როცა ქუთაისში მძვინვარებდა ქარი, ან განუწყვეტლივ წვიმდა – ქუჩებში ხეტიალი და ქუთაისის თავისებურ ღრმა სადარბაზოებში ყოფნა. ეს სადარბაზოები კარგად გვიცავდნენ წვიმისა და ქარისგან და თავისთავად პოეტურ განწყობილებას ჰქმნიდნენ... ვინ იცის, რამდენი ღამე გაგვითენებია ჩვენ აქ! ვინ იცის, რამდენ ოცნებას ბედნიერებაზე, სიყვარულზე, სამშობლოსათვის თავშეწირვაზე მოუჯადოებია, ნეტარებით დაუთრევია ჩვენი გული და ჩვენთან ერთად ჩასძინებია ამ სადარბაზოებში!“ (ნადირაძე 1964).

ბოდლერისეულ პოზიციას („გედი“) იმეორებს შალვა კარმელი. პოეტი ქუთაისს მკვდარ და სევდიან ქალაქად ასახელებს:

დღეს თითქო ჩემთვის ქუთაისი მკვდარი ბრიუგა.

ყველა წარსული დანგრეული მოდის ბაღებად,

...

თავზე გვეცემა ძველ ღმერთებით ცა შერყეული

უნდა გავექცე ამ ქვეყანას საგველეშაპოს...

მშობელო მიწავ! ორივენი ვართ ჩვენ წყეული

და ვერ ავცდებით დამარცხებას, სირცხვილს, ეშაფოტს.

(შალვა კარმელი „ქუთაისი – მკვდარი ბრიუგე“)

ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში ქალაქის საშინელების, ანუ მატერიალური სამყაროს მიკრომოდელის ანტითეზად სოფელი გვევლინება. „ჩვენ მწუხარება დიდ ქალაქში ვერსად დავმალეთ./და გვსურს ვეწვიოთ ახლა სტუმრად სულ მცირე დაბებს“ (კოლაუ ნადირაძე „საქორწინო მოგზაურობა მთვარესთან“ 1971: 268). ქალაქის ქაოსს, ხმაურს, ჭუჭყს სოფლის წესრიგი, სიწყნარე, სიწმინდე უპირისპირდება. „ცისფერყანწელები სინამდვილეში იყვნენ სწორედ ის გულჩვილი, გასული საუკუნის იდილიებზე გაზრდილი ბავშვები, რომლებიც ახალმა საუკუნემ დიდი ქალაქის

ქუჩებში გამოჰყარა და რომელნიც ამაოდ ცდილობდნენ ჭრელი ქაღალდის ნიღბებში დაემალათ თავიანთი შიში და ძრწოლა ამ უცნობი სინამდვილის წინაშე“ (ასათიანი 2004: 392). მათ ტექსტებში იგრძნობა სოფლის იდილიის ნოსტალგია. სოფელი ქართველი სიმბოლისტებისთვის ფასეულია, რადგან ის სიმბოლური სახე-იდეაა და ასოცირდება მშობლიურ კერასთან, ბავშვობასთან, ტრადიციებთან და იმ ღირებულებებთან, რაც თანამედროვე ქალაქში გაუფასურებულია.

სოფელი ურბანული გარემოს ალტერნატიულ სივრცედაა გააზრებული პაოლო იაშვილის ლექსში „წერილი დედას“. ქალაქი-სოფლის ამ ოპოზიციური წყვილის დაპირისპირება მეტი სიმბაფრით ააშკარავებს ქალაქის საზარელ სახეს. „სოფლური ყოფის სიწმინდისა და ზნეობრივი აუმიღვრეველობის ფონზე იკვეთება ქალაქის საშინელებანი, რაც პიროვნების სულიერი სამყაროს დაშლასა და დეფორმაციას, მისი ინდივიდუალობის კვდომასა და გადაგვარებას იწვევს“ (ნიკოლეიშვილი 1995: 227).

დავტოვე სოფელი,

მყუდრო სამყოფელი.

...

და დავიკუნტები

ქალაქის ქუჩებში მე – სალახანა.

...

დედა! ინახულე

შენ წმინდა ხახული!

წადი ფეხშიშველი,

ქალაქში დაკარგულ შვილისთვის ღამე გაათიე.

(პ. იაშვილი, „წერილი დედას, 2004: 33)

ლექსში ლირიკული გმირი გაორებულია, ქალაქისა და სოფლის კონტრასტი გამოხატავს ინდივიდის სულიერი სამყაროს დეკონსტრუქციას, ის ვეღარ ახერხებს თვითიდენტიფიკაციას სოფელთან და ახალ გარემოსთანაც გაუცხოებულია. ეს წუხილი არც არტისტული პოზაა და არც ცალკეული პოეტის პირადი სევდა. ლექსში გაცილებით ფართო კონტექსტი იკითხება, კერძოდ, მოდერნისტული ეპოქის მსოფლმხედველობრივი კრიზისი – როდესაც ადამიანმა დაკარგა სულიერი საყრდენი და

მისი ჩანაცვლება ახალი ღირებულებებით ვედარ შეძლო. ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში სოფლის დატოვებას ბელა წიფურია ადამიანის სამოთხიდან გამოსვლის აქტს ადარებს (წიფურია 1990: 181). მსგავსი განწყობილებითაა დაწერილი ვალ. გაფრინდაშვილის ლექსი „სოფლისკენ.“ თბილისი გააზრებულია, როგორც ციხე, რკინის ქალაქი, სოფელი კი – მონატრებული კერა, ნამდვილი სამშობლო. სოფლისკენ სწრაფვა საწყისთან დაბრუნების სურვილით აიხსნება და დაკარგული მთლიანობის, სულიერი სიმშვიდის აღდგენის ერთადერთ შესაძლო გზად ესახება პოეტს.

რად დაივიწყე სიმინდის ყანა,
დაგმე სიყალბე და ფუფუნება,
მოდი, უმღერე მიწას ოსანა!
წყეული იყოს დიდი ქალაქი,
ჩემგან ვით ციხე უარყოფილი.

(ვალ. გაფრინდაშვილი, „სოფლისკენ“, 1990: 151)

მშობლიურ სახლსა და ბავშვობას იხსენებს ბოდლერი „პარიზული მოზაიკის“ ერთ-ერთ ლექსში „არ მავიწყდება მე ქალაქის მახლობლად მდგარი, ჩვენი პატარა თეთრი სახლი, მშვიდი და წყნარი“ (ბოდლერი 1992: 163). დედასთან გატარებული ხანმოკლე პერიოდი სამუდამოდ სევდიან მოგონებად აღიბეჭდა ბოდლერის ცნობიერებაში.

სიმბოლისტების სწრაფვა, გაჰქცეოდნენ ევროპულ ცივილიზაციას – ქალაქს, არ გულისხმობდა მხოლოდ მატერიალური სამყაროს უარყოფას. მათ სურდათ, შეექმნათ ალტერნატიული რეალობა, „სხვა სამყარო“. ქალაქის იდეა ჩნდება მაშინ, „როდესაც ადამიანი განდევნილ იქნა სამოთხიდან და მას დაუდგა ცუდი ჟამი: ადამიანი აღმოჩნდა საკუთარ თავზე მინდობილი და ამ დროიდან საკუთარ თავზე თავად მას დაეკისრა“ (Топоров 1987).¹³² ადამიანი იძულებული ხდება იპოვოს ან შექმნას „ახალი სამოთხე“, ახალი საცხოვრისი. როგორც ტოპოროვი აღნიშნავს, „ახალი სამოთხის“ მიების პროცესი დაკავშირებულია დაცემასთან, ტანჯვასა და, გარკვეულწილად, ღმერთის უარყოფასთან. ქალაქში დასახლებით ადამიანი არსებობის ახალ ფორმაში

¹³² город возникает, когда человек был изгнан из рая и насупили плохие времена: человек оказался предоставленным самому себе и отныне заботиться о себе должен был он сам (Топоров 1987).

გადადის. უნდა აღინიშნოს, რომ შარლ ბოდლერისთვის მატერიალური სამყაროს – პარიზის – ანტითეზა ძველი პარიზია, რომელიც მხოლოდ მეხსიერებასა და წარმოსახვაში არსებობს. არტურ რემბოსთვის ჭაობი დასავლურ ცივილიზაციასთან ასოცირდება („მთვრალი ხომალდი“), „დაკარგულ ედემს“ კი შორეულ აღმოსავლეთში მოიაზრებს. ამ თვალსაზრისით ქართული სიმბოლისტური პარადიგმა განსხვავებულია. ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში ქალაქის (თბილისი, ქუთაისი) ალტერნატიულ სივრცედ წარმოგვიდგება, ერთი მხრივ, სოფელი, მეორე მხრივ, კი მითური ქალაქი-ქალდეა. ახალ სამყაროდ, ობიექტური რეალობის ალტერნატიულ სივრცედ ცისფერყანწელთა ერთ-ერთი მთავარი თეორეტიკოსისა და პოეტის, ტიციან ტაბიძის, შემოქმედებაში მოიაზრება მითური ქალაქი ქალდეა. „დღეს იწყება ძირიანად შეცვლა ქართული აზროვნების, საუკუნეებით დაჩრდილული წარსული ცოცხლდება და საქართველოს სახელმწიფოებრივი ტრადიციები დგებიან, დამონებული სული უბრუნდება თავის ძველ ბუდეს. რამდენადაც გაიზარდა ეროვნული შეგნება, იმდენად ჩვენ ვუახლოვდებით წარსულს და ინაკვეთება ქართული იდეა... რენესანსი პირველ ყოვლისა გულისხმობს წარსულის აღდგენას“ (ტაბიძე 2011: 150-152), – წერს ტ. ტაბიძე წერილში „ცისფერი ყანწებით“ (1916 წ.). ქართული კულტურის მოდერნიზაციის სურვილმა პოეტი მიიყვანა საკუთარი ფესვების ძიების იდეასთან – ქალდეასთან, ცივილიზაციის სათავეებთან.¹³³ ეროვნული და კულტურული იდენტობის განსაზღვრის მცდელობა განასხვავებს ცისფერყანწელთა შემოქმედებას ფრანგული სიმბოლიზმისგან, მათი პოეზია „აღმოცენებულია მაგარ ეროვნულ ფესვებზე“ (აფხაიძე 1964: 127). ქართველმა სიმბოლისტებმა უარი თქვეს დასავლური სიმბოლისტური სკოლის ერთ-ერთ მარკერზე – ნაციონალურ ნიჰილიზმზე. სრულიად ვიზიარებთ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოთქმულ მოსაზრებას, რომ

¹³³ ქალდეელებმა, რომლებიც ცნობილნი იყვნენ როგორც ჯადოქრები, მაგები, ასტროლოგები, შექმნეს ერთ-ერთი უძველესი ცივილიზაცია. არსებობს ვერსია ქალდეელებისა და ძველი ქართველური ტომების ნათესაობის შესახებ. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა გრიგოლ რობაქიძის პოზიცია. „ისტორიკოსები ქართველთა პირველ სამშობლოდ უძველეს ქალდეას ასახელებენ... 2700-3000 წლის წინათ ვანის ტბის სანაპიროზე მძლავრი ქალდეური სამეფო დამკვიდრდა. მისმა ერთ-ერთმა ხელმწიფემ, არგიშთიმ, ტბის კლდოვან ნაპირებზე ლურსმულის მსგავსი წარწერები ამოკვეთა, დღემდე რომ ვერავინ ამოიკითხა. ვარაუდობენ, რომ სვანურის მეშვეობით შეძლებენ მის გარჩევას. სვანთა ტომობრივ შეგნებაში დღესაც ცოცხლობს უძველესი სიტყვა „ქალდე“. მდინარე ენგურის ხევის ერთს გვერდზე მდებარე ფერდობზეა კლდოვანი უბე, პატარა სოფელი, რომელიც ამ სახელს ატარებს“ (რობაქიძე 2012ა: 7-8).

ქალდეა ტიციან ტაბიძის შემოქმედებაში კომპლექსური ფენომენია და საქართველოს სინონიმად უნდა განვიხილოთ. „პოეტმა ისტორიული კატეგორიის მქონე ცნებიდან თავისი მდიდარი პოეტური წარმოსახვის საშუალებით შექმნა მრავალი მხატვრული ნიუანსის შემცველი სახე-სიმბოლო – ქალდეა (აბულაძე 1961: 44).

ქალაქი უნივერსალური სახე-ხატია და კარლ იუნგის თეორიაში დედის არქეტიპთან არის დაკავშირებული. დედის არქეტიპი მოიცავს დედის რეალურ (დედა, ბებია, დეიდა) და აბსტრაქტულ (ქალღმერთები, ღვთისმშობელი, ეკლესია, ქალაქი) ხატებს. ქალაქის, როგორც დედის, არქეტიპის მოვალეობა თავის ბინადრებზე დედობრივი ზრუნვაა (Jung 2004: 15). თანამედროვე სამყაროში – მეგაპოლისში – დედა-შვილის ანუ ქალაქი-მოქალაქის არქეტიპული კავშირი დარღვეულია, დედასთან (ქალაქთან) ურთიერთობის არქონით ეცლება ინდივიდს მსოფლმხედველობრივი საყრდენი, მშობლის ზრუნავს მოკლებული მოქალაქე რჩება დაუცველი და მარტოსული. ალტერნატიულ სივრცეში, ამ შემთხვევაში მითურ ქალაქში, ქალდეაში, დედა-შვილის, ე.ი. ქალაქი-მოქალაქის, არქეტიპული მოდელი აღდგენილია.

ქალაქის არქეტიპის მნიშვნელობას განიხილავს რუმინელი მეცნიერი მირჩა ელიადეც ნაშრომში „მარადიული დაბრუნების მითი“. ქალაქი – მსოფლიო ცენტრი, სივრცე, სადაც ცა, მიწა და ჯოჯოხეთი ერთმანეთს ერწყმის – „ცენტრი უზენაესი საკრალური ზონაა, ... ცენტრისკენ მიმავალი გზა – „რთული გზაა“, ... ეს სირთულეები იმათთვისაა, ვინც საკუთარი თავის ძიების გზას ადგას, ვინც საკუთარი რაობის „ცენტრისკენ“ მიდის“ (ელიადე 2017: 38). ამ თვალსაზრისით ქალდეა ცენტრია და პოეტიც საკუთარი რაობის „ცენტრისკენ“ მიდის. ქალდეა შეესაბამება ბიბლიურ იერუსალიმს, ესაა ქალაქი-ქალწული. ქალდეას მითის შექმნა იყო კოსმოგონიური აქტი, რომელიც სამყაროს შექმნის რიტუალს იმეორებს და ქაოსის კოსმოსად გარდაქმნას ისახავს მიზნად. ტიციან ტაბიძის მიერ შექმნილი ქალდეა წარმოგვიდგება წარსულისა და მომავლის, ტრადიციისა და სიახლის გამაერთიანებელ რგოლად. ქალდეა არის მითური საქართველოს „თაურარსი“. გრიგოლ რობაქიძე ესეში „დემონი და მითოსი“ წერს: „აღმოსავლეთში კითხულობენ „საიდან?“ და აუჩქარებელ მოლოდინში ირინდებიან. დასავლეთში კითხულობენ „საით?“ და მოუთმენლობით მოუსვენრად დრტვინავენ“ (რობაქიძე 2012ბ: 49-51). დასავლურ ცივილიზაციაში უნდა მოვიაზროთ ქალაქური ყოფა, რაციონალიზმითა და პროგრესული იდეებით,

აღმოსავლეთში კი – კაცობრიობის მითოსური არსებობა იგულისხმება. საქართველო, როგორც „ნატეხი აღმოსავლეთისა“, საკუთარი არსის, რაობის განსაზღვრას მითოსში დაბრუნებით – მითური ქალდეას შექმნით – ცდილობს.

ტიციან ტაბიძის პოეზიაში ქალდეა, ბუნებრივია, რეალური, კონკრეტული ქრონოტოპით განსაზღვრული ყოფითი სივრცე არაა. ის „უწინ ქებული“ და „დღეს ნაცარი“ საქართველოს სახე-სიმბოლოა, სადაც მხოლოდ მოგვი წინაპრების მითური არსებობა შეიგრძნობა. პოეტი მას „არა ისტორიულად, არამედ მეტაფიზიკურად გაიაზრებს“ (რობაქიძე 2014: 399). მითოსში შებრუნებით ცდილობს წარსულთან დარღვეული კავშირის აღდგენას და ხედავს, რომ „გამობრწყინდება სიდონისკენ მიმავალი გზა, / თეთრ უდაბნოში გაიშლება საკურთხეველი“ (ტაბიძე „ქალდეას მზე“ 2015: 78) დაწყველილ და შხამიან ბაღში – რეალურ სამყაროში, სადაც მარტოობა ტანჯავს, პოეტს მითური ქალაქი – ქალდეა – შემოქმედებითი თავისუფლებისა და ჰარმონიული არსებობის უალტერნატივო სივრცედ ესახება.

ამდენად, სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცეში შეიქმნა ქალაქის მითი და სამართლიანად დაუკავშირდა შარლ ბოდლერისა და ცისფერყანწელთა სახელებს. ქალაქის გააზრება ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ მოდელში ერთმანეთის მსგავსია. ორივე შემთხვევაში ურბანიზმი დისჰარმონიასთან, ქაოსთან და მარადიული ღირებულებების დევალვაციასთან ასოცირდება. მისგან თავის დაღწევას ბოდლერი ძველი პარიზის გახსენებით ცდილობს, ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში კი ქალაქის ანტითეზად გვევლინება, ერთი მხრივ, სოფელი (მშობლიური წიადი, ტრადიცია და მამისეული სარწმუნოება), მეორე მხრივ, კი ქალდეა – მითური ქალაქი – საქართველოს მეტაფიზიკური არსებობის ფორმა.

4.3. დედისა და მამის უნივერსალური არქეტიპი

ქართული სიმბოლისტური მოდელის მარკერი ეროვნული საკითხის აქტუალიზაციაა. ცისფერყანწელთა შემოქმედებას განსაზღვრავს პროექციაა ეროვნული საწყისებისკენ, რაც ბუნებრივ რეაქციად მიგვაჩნია გასული საუკუნის ქართული პოლიტიკური, სოციალური თუ მსოფლმხედველობრივი კონტექსტის გათვალისწინებით. ამ თვალსაზრისით განსხვავებულია ფრანგული სიმბოლიზმი. ფრანგულ სიმბოლისტურ პარადიგმაში ნაციონალური ხელოვნების იდეას ზოგად-დასავლური კულტურის იდეა ანაცვლებს და მისი თავისებურება, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნაციონალური ნიჰილიზმია.

ქართველ სიმბოლისტთა ტექსტებში ეროვნული იდენტობის ძიების მოტივს მჭიდროდ დაუკავშირდა დედისა და მამის უნივერსალური არქეტიპები. ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში მშობლის სახე-ხატის სიღრმისეული გაანალიზებისთვის აუცილებელია, გავეცნოთ, თუ როგორ გაიაზრებს ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ფუძემდებელი კარლ გუსტავ იუნგი მშობლის არქეტიპის რაობასა და ინდივიდის ფორმირების პროცესში მის მნიშვნელობას.

კარლ იუნგის თეორიის მიხედვით, არქეტიპი წარმოადგენს კოლექტიური არაცნობიერის სახე-ხატს, რომელიც „თანდაყოლილი დისპოზიციაა“ და არა მემკვიდრეობით მიღებული წარმოდგენები (იუნგი 2017:69). არქეტიპის ტრანსპერსონალური ბუნებით აიხსნება ერთი და იმავე არქეტიპის გამეორება სრულიად განსხვავებულ მსოფლმხედველობრივ სივრცეში შექმნილ ტექსტებში. ამდენად, მხატვრულ ტექსტში არქეტიპების ძიება და მათი კვლევა ნაწარმოების უნივერსალურ კონტექსტში განხილვის საშუალებას გვაძლევს.

ინდივიდუაციის პროცესში,¹³⁴ კარლ იუნგის აზრით, ოთხ უნივერსალურ არქეტიპთან ერთად (აჩრდილი, ანიმა/ანიმუსი, პერსონა, თვითობა¹³⁵) განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს დედისა და მამის არქეტიპები.

¹³⁴ ინდივიდის ცნობიერებისა და ქვეცნობიერის გაერთიანება, რომელსაც იუნგი მანდალას სახით გამოხატავს.

¹³⁵ განხილულია სადისერტაციო ნაშრომის I თავში. მითისა და არქეტიპის ფსიქოლოგიური გააზრება: კარლ გუსტავ იუნგის არქეტიპის თეორია.

მამის სახე-ხატი აერთიანებს ბიოლოგიურ და სულიერ მამას, მოძღვარს, მენტორს, წარმოგვიდგება როგორც სამყაროს შემოქმედი. კაცობრიობის მთავარ კითხვაზე: ვინ არის ღმერთი? – იუნგი პასუხობს: ღმერთი წარმოდგენათა კომპლექსია, რომელსაც არქეტიპული ბუნება აქვს და ძირითად რელიგიურ სისტემებში მამის სახე-ხატად გვევლინება (უფრო ადრინდელ რელიგიებში კი – დედის სახე-ხატია) (იუნგი 2017: 517-518). მამის მითოლოგიურ სინონიმებად დასახელებულია მზე და წვიმა, როგორც გამანაყოფიერებელი ძალა; ღმერთი და ცეცხლი (მასკულინურ საწყისს უკავშირდება, ასევე შუბი, დანა, მზის სხივი და ა.შ.).

დიდი დედის არქეტიპი კი ადამიანებს სულიერ და ემოციურ საზრდოს ამლევს, მას უკავშირდება ღვთაებრივი სიბრძნე – სოფია, დედაქალაქი, სამშობლო, ღვთისმშობელი და ა.შ. დედის სიმბოლოა წყალი (სიცოცხლე წყლიდან იზადება) და სიცოცხლის ხე (მრავალი მითი აღწერს ხიდან ადამიანის დაბადების ფაქტს) (იუნგი 2017: 303).¹³⁶

ძირითად შემთხვევაში, ცალკეული ავტორის შემოქმედებაში დომინირებს ან დედის ან მამის არქეტიპული სახე. მაგალითად, ტიციან ტაბიძის შემოქმედება განსაზღვრულია მამის უნივერსალური სახე-ხატით. პაოლოსთან აქტიურდება უფრო დედის არქეტიპი და ა.შ. უნდა აღინიშნოს, რომ ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში მშობლის სახე-ხატი მნიშვნელოვანი კონცეპტუალური საზრისით იტვირთება და ფართოვდება მისი კონოტაციური ველი. დედისა და მამის არქეტიპები აერთიანებს სარწმუნოებრივ ტრადიციას, ეროვნულ საკითხებს, ბავშვობის ხანას. მშობლიური სივრცის დატოვება იწვევს ინდივიდის მწვავე სულიერ და მსოფლმხედველობრივ კრიზისს, მარტოსულობის განცდას.

ტიციან ტაბიძის შემოქმედებაში მამა კომპლექსური სახე-ხატია და დაკავშირებულია არა მხოლოდ ბიოლოგიურ მამასთან, ბავშვობის ნოსტალგიასთან, არამედ მკვდარ ღმერთთან, დაკარგულ სარწმუნოებასთან, გაუცხოებულ ტრადიციებთან. მამის არქეტიპი პოეტის შემოქმედებაში მოიცავს, ერთი მხრივ, კერძო, პიროვნულ (მამის წიაღიდან გამოსვლა პოეტისთვის პირადი ტრაგედიაა), მეორე მხრივ, კი ზოგად, კოლექტიურ (მამის – ღმერთის დაკარგვა, „ღმერთის სიკვდილი“, იდენტობის დაკარგვა) არაცნობიერს.

¹³⁶ დედის მუცლის ანალოგია კიდობანი, ყუთი, სკივრი, ისევე, როგორც ზღვა, რომელშიც მზე იძირება, რათა კვლავ დაიბადოს.

მამის მითოლოგიზებული სახე პოეტის ცხოვრების მთავარი ორიენტირია. გაუცხოებულსა და მარტოსულს მამის ხატება მუდამ თან სდევს, მხოლოდ მამის თვალეხს ხედავს. მისგან მოელის პოეტი დაცვასა და ხსნას.

ყოველი თვალი მომაგონებს ბრმა მამის თვალეხს,
ჩემზე სტირიან ეს თვალეხი თავის ღამეში.

(ტ. ტაბიძე, „სატურნი და მალიარია“, 2015: 87)

ან: ძვირფასო მამა, იქაც იყავ
ყოველთვის მშვიდი,
გახსოვდეს ქვეყნად, რომ
დატოვე შვილი პოეტი.
და მეათასეჯერ გადიხადე
იქ პანაშვიდი,
რომ დამიწყნარდეს
მე ცხოვრება მიეთმოეთი.

(ტ. ტაბიძე, „მღვდელი და მალიარია“ კუბოში“, 2015: 89)

ქაოსურ და ღირებულებადაკარგულ სამყაროში, როცა „ქარვის ტალახში ეფლობიან მძიმედ ფეხები/ყვითელ ფოთლებში მე ვიხრჩობი და ვიმარხები“ (ტაბიძე „ნოემბერი“ 2015:70), თითქოს მხოლოდ მშობელს, მამას შეუნარჩუნებია სულიერება. პოეტს ენატრება და აკლია ყოველივე ის, რასაც მამისეული სახლის კონცეპტი აერთიანებს (ყველა პანთეონს, თუ მერგება, თვითონ დიდუბეს – მე ისევ ვარჩევ ჩემ ორპირის გამომპალ უბეს („ორპირის სეზონი“ 2015: 87), მიუხედავად იმისა, რომ მამისეულ სახლთან, სარწმუნოებასთან კავშირი დარღვეულია, „მამის ოღარზე ობობების ქსელი მოება“ („მღვდელი და მალიარია“ 2015: 85). ბელა წიფურას აზრით, „ხორციელი მამის საცხოვრისთან კავშირი შეიძლება აღვიქვათ, როგორც ზეციური მამის სასუფეველში სულიერი დაბრუნების, მამისეულ სარწმუნოებასთან კვლავ-შეკავშირების იმედი“ (წიფურია 1999).

დედისა და მამის არქეტიპი სხვა ცისფერყანწელთა შემოქმედებაშიც ვლინდება და ამ შემთხვევაშიც ასოციაციურად ბავშვობას, სარწმუნოებასა და ღირებულებათა

ტრადიციულ სისტემას უკავშირდება. პაოლო იაშვილი დედისგან ელის ხსნას, დედას სთხოვს ქალაქში, ახალ ცნობიერებაში, დაკარგული შვილისთვის ილოცოს. თუ ტიცინანის პოეზიაში მამაა მთავარი ორიენტირი და მხსნელი, პაოლოს შემოქმედებაში ტიცინანის „მამას“ დედის სახე-ხატი ანაცვლებს.

დედა! ინახულე
შენ წმინდა ხახული!
წადი ფეხშიშველი,
ქალაქში დაკარგულ შვილისთვის ღამე გაათია,
ღმერთო! აპატიე –
მე თუ ვერ მიშველი,
დედას, რომ დაგინთოს ჩემ სიგრძე სანთელი,
მისთვის, რომ ჩემს გულში
დაყუჩდეს გრიგალი და კორიანტელი.

(პ.იაშვილი, „წერილი დედას“ 2004: 33)

ტიცინანისა და პაოლოს დასახელებული ტექსტების პარალელურად საინტერესოდ ცნაურდება მშობლის არქეტიპი შემდეგ ლექსებში: ვალ. გაფრინდაშვილის „ბავშვობა და ნისლები“, კ. ნადირაძის „ბავშვობის მოგონება“ და სხვ.

არ დამიბრუნებს ჩემს უდარდელ ყრმობას არავინ.
ეს ნისლები კი ბავშვობაზე უფრო ტკბილია,
აი გაჩერდა წყაროს თავზე ღრუბელთ კარავი
და აივანი ყვავილებით შემკობილია.

ჩემი ბავშვობა შორეული არის წარსული,
მაგრამ ეს წყარო ძველებურად მაინც ჩხრიალებს,
ღიახ! არა ვარ ჯერჯერობით მე გამარცხული,
სანამ ჩემს ახლოს ეს წაბლის ხე დინჯად შრიალებს.

ყველაზე მეტად მოხიბლული მე ვარ ნისლებით.
მადონასავით მევლინება აქ ჩემი დედა.

ვუცქერ ტაშისკარს, აღტაცებულ ლექსით ვიცლები,
წარსულთან ერთად მომავალსაც დაისში ვხედავ.

(ვალ. გაფრინდაშვილი, „ბავშვობა და ნისლები“ ,1990: 287)

ან: და მამა ჩემიც, საყვარელი, მომიკვდა წლეულს,
ვეღარ უშველის ის თავის შვილს დაკარგულს, სნეულს!

აქ დედაჩემი, უნუგეშო, ტირის თავისთვის,
ყვითელი ხელით დაუნთია სანთელი ღვთისთვის.

...

გადის თვეები და ყოველდღე ცახცახით ველი,
რომ დედაც წავა, არავინ ჰყავს საბრალოს მცველი.

დამტოვებს ისიც, და ნუგეშით ვიღას მივმართო?
მაღე ამ სახლში მე დავრჩები სულ მარტოდმარტო.

(ვ. ნადირაძე, „ბავშვობის მოგონება“, 1971: 276)

ფრანგულ სააზროვნო სივრცეში, თუ არ ჩავთვლით ცალკეულ ტექსტებს, (მაგალითად, ბოდლერის „პარიზული მოზაიკის“ ციკლის ორი ლექსი – XCIX და C; არტურ რემბოს „შვიდი წლის პოეტი“ და ა.შ.) დედის და მამის არქეტიპი არ არის აქტუალური ან ღიად, პირდაპირი სახით გამოვლენილი.¹³⁷

მწუხრზე, ბუხარი როს ტკაცუნებს, მოახლე წყნარი
რომ დამენახა სავარძელში უჩუმრად მჯდარი,
ერთ მოლურჯო და მსუსხავ ღამით, დეკემბრის თვეში,
რომ შემემჩნია მოკუნტული ერთ-ერთ კუთხეში,

¹³⁷ ფრანგული სიმბოლიზმისთვის ერთ-ერთი ცენტრალური მითი ქალაქის მითია. ქალაქი კი არქეტიპულ თეორიაში დედის არქეტიპთან ასოცირდება და დედის აბსტრაქტულ სახე-ხატს გამოხატავს. შარლ ბოდლერის ტექსტებში დედის არქეტიპზე მსჯელობა მხოლოდ პარიზთან მიმართებითაა მიზანშეწონილი.

თვის სამუდამო სარეკლიდან ჩუმად მოსული,
რათა შემავლოს დიდ ბავშვს თვალი სერიოზული,
რას, რას ვეტყვოდი მე მას, მზრუნველს და გულმოწყალეს,
როს მოწყდებოდა ცრემლი იმის ჩაცვნილ ავლებს?

(ბოდლერი, C 1992: 164)

უფრო მეტიც, ფრანგი ავტორების იმ ტექსტებში, რომლებშიც მშობლის არქეტიპი ჩნდება, მამის და დედის არქეტიპული სახის საზრისი შეზღუდულია, მისი მნიშვნელობა დავიწროებულია. კოლექტიური მეხსიერება (მშობლის ფართო და აბსტრაქტული გაგება) მთლიანად ინდივიდუალური (აღმზრდელის, მშობლის რეალური სახე-ხატი) გამოცდილებითაა ჩანაცვლებული.

ამდენად, ცისფერყანწელთა ტექსტებში მშობლის უნივერსალურ არქეტიპულ სახესთან ასოცირდება მამისეულ სახლთან და ფესვებთან გაუცხოება (კრამიტინი შენი სახლები/მე ველარ ვიცან,/ ორი თვით ასე თეთრად გახმები, მშობელო მიწა – პაოლო იაშვილი „აფთიაქარი“ 2004: 99) და ამ დარღვეული კავშირით გამოწვეული სევდა, ბავშვობის ნოსტალგია („როცა ჩამოდის მამა, /ჩამოაქვს სურნელი ძვირფასი“ – პაოლო იაშვილი „აფთიაქარი“). თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენ მიერ განხილულ ავტორთა შორის, ტიცინ ტაბიძის შემოქმედებაში იდენტობის დაკარგვისგან გამოწვეული კრიზისი დაძლეულია და ლირიკული გმირი მამისეულ სახლთან, ზეციურ მამასთან განშორების შემდეგ იწყებს ახალი სამყოფლის, ახალი ღირებულებების, „ახალი მამის“ ძიების პროცესს. ხელახალი დაბადება, მამის ძიება ყველაზე ხშირად განმეორებადი არქეტიპული მოტივებია ლიტერატურაში. კარლ იუნგი წიგნში „მეტამორფოზის სიმბოლოები“ საგანგებო ყურადღებას უთმობს მეორე მშობლის ფენომენს. „მეორე მშობლის მოტივს (დედობილი – მამობილი) შეიძლება მეორედ დაბადების მოტივიც ჩაენაცვლოს (მაგ. ქრისტიანობაში ნათლობა). მეორედ დაბადებით ინდივიდი ღვთაებრივი მისტერიის თანაზიარი ხდება“ (იუნგი 2017: 452). მირჩა ელიადე მამისგან წასვლასა და საკუთარი თავის ძიებას უნივერსალური ამბოხის ფორმად, მითოსურ „დიდ ჟამში“ დაბრუნების ნოსტალგიად მიიჩნევს (ელიადე 2017). ტიცინ ტაბიძემ, რომელმაც უარყო მამისეული გზა, სხვა ცისფერყანწელებისგან განსხვავებით მოახერხა და იპოვა ახალი საყრდენი, მამისეული წიაღი

ჩაანაცვლა მითური წინაპრებით დასახლებული ქალდეას ქალაქით. ამ საკითხზე საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს ბელა წიფურია „მაგი წინაპრებისა და მამას შორის არსებითი განმასხვავებელი ნიშანი არის სჯული. მამისეული საწმუნოება არ თანხვდება ქალდეველ წინაპართა წარმართულ რწმენას“ (წიფურია 1999: 192). ჩვენც სრულიად ვიზიარებთ ბ. წიფურიას პოზიციას და მიგვაჩნია, რომ ტიცინი განუდგა მამის სარწმუნოებას და არა მამას, როგორც წინაპარს, ვინაიდან ახალ სამყაროში ზეციური მამის სახე-ხატი ჩაანაცვლა მაგი წინაპრების მითოსურმა არქეტიპმა.

4.4. ნარცისის მითის სიმბოლისტური გააზრება

მხატვრულ ტექსტში მითის, არქეტიპული სახის აქტუალიზაციით იქმნება უნივერსალური კონტექსტი და უაღრესად საინტერესო კავშირები სხვადასხვა დროსა და სივრცეში შექმნილ ნაწარმოებებს შორის. კოლექტიური ნარატივისა (მითი, ლეგენდა) და მხატვრული ტექსტის ურთიერთმიმართების კვლევის საფუძველზე ამერიკელი მეცნიერი პამელა ჯენოვა ლიტერატურას (და ზოგადად ხელოვნებას), გარკვეულწილად, „მხსნელის“ ფუნქციას ანიჭებს და ასკვნის, რომ მის გარეშე ანტიკური მითოლოგია გაქრებოდა. მკვლევარი ლიტერატურულ მითს საკრალურისა და პროფანულის უნიკალურ რეკონსტრუქციასა და სინთეზს უწოდებს (Genova 1995:62). მითი სრულყოფილად ლიტერატურაში ვლინდება და ის ყოველთვის შეესაბამება ეპოქისა და კულტურის ღირებულებათა სისტემას, ესთეტიკას. ავტორი მითს – უნივერსალურ მოდელს – ახალ კონტექსტს არგებს, რითაც უკვე არსებულ შინაარსობრივ შრეებს ემატება ახალი საზრისი, შესაბამისად, ლიტერატურულ სივრცეში მარადიულად ცოცხლდება მითი. სიმბოლისტურ ლიტერატურაში ახალი მითების პარალელურად აქტიურად იჭრება მოდერნისტული მსოფლმხედველობრივი პერსპექტივიდან გადააზრებული ანტიკური მითოლოგიური მოტივები. ამ შემთხვევაში ჩვენი კვლევის მიზანია, ნარცისის მითის სიმბოლისტური ინტერპრეტაციის შესწავლა. გვინტერესებს, რა ფორმით და რატომ გამოვლინდა ნარცისის სახე სიმბოლისტურ ტექსტებში? რა ახალი შინაარსი შეიძინა მან და რამდენად მსგავსია ნარცისის სახის გააზრება ფრანგულ და ქართულ სააზროვნო მოდელში.

ნარცისის არქეტიპულ სახეს მითოლოგიური და ლიტერატურული იდენტობა აქვს.¹³⁸ ეს კომპლექსური არქეტიპი განსხვავებული ესთეტიკური პოზიციის მქონე მრავალი ავტორისთვის იქცა შთაგონების წყაროდ. ანტიკური პერიოდიდან დღემდე ხელოვნების სხვადასხვა დარგი არაერთხელ დაუბრუნდა და გადაამუშავა ნარცისის მითი.¹³⁹ საკმარისია დავასახელოთ: ოვიდიუსი „მეტამორფოზები“ (წიგნი III), კალდერონი „ექო და ნარცისი“, ჟან-ჟაკ რუსოს კომედია „ნარცისი, ანუ საკუთარ თავზე შეყვარებული“, პოლ ვალერის და ანდრე ჟიდის ტექსტები, მალარმეს „ჰეროდიადა“, ოსკარ უაილდი „დორიან გრეის პორტრეტი“, ჰერმან ჰესე „ნარცისი და გოლდმუნდი“ და ა.შ. ამასთან, კარავაჯოს, ჯონ უილიამ უოთერჰაუსის, ლუი ლაგრენეს, სალვადორ დალის და სხვათა ტილოები, პომპეიში აღმოჩენილი, ჯონ გიბსონის, პოლ დიუბუას და სხვათა ქანდაკებები.

განსაკუთრებით საინტერესოდ ნარცისის მითი – „თანამედროვე ადამიანის მითი“ – მოდერნიზმმა წაიკითხა (Goth1966: 12).¹⁴⁰ სიმბოლისტურ ტრადიციაში ნარცისის სახემ მეტაფიზიკური განზომილება შეიძინა და ხელოვანთა რეფლექსიისა და ექსპრესიის საშუალებად გაფორმდა. ნარცისის მითის გააზრების სრულიად ახალი ეტაპი იწყება მე-19 საუკუნიდან. ამ პერიოდიდან ნარცისის მითის „მორალიზებული ინტერპრეტაციები“ ნელ-ნელა ქრება.¹⁴¹ მითის ონტოლოგიური შრე (მშვენიერება, სიამაყე, ეროტიკული თავშეკავება, სასჯელი, მორალი და სხვ.) აქტუალურობას კარგავს და ნარცისის სახე მჭიდროდ უკავშირდება იდენტობის საკითხს, თვით-შემეცნების პროცესს, სუბიექტივიზმს (Johansson 2012: 20; Strauss 1995).

¹³⁸ ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით ნარცისისგან უარყოფილი ნიმფა ექოს ვედრება შეისმინა აფროდიტემ – „შეიყვაროს და ვერ შეეხოთ თავის სიყვარულს!“ ნარცისმა იხილა რა თავისი ანარეკლი წყაროში, მშვენიერებით აღტაცებულმა შეიყვარა საკუთარი თავი და ეს სიყვარული გახდა ტრაგედიის მიზეზი (მითოლოგიური ენციკლოპედია 2003: 92).

¹³⁹ ნარცისის მითის საინტერესო ინტერპრეტაციას გვთავაზობს ჯაკ დერიდა. ექო მხოლოდ კი არ იმეორებს ნარცისის სიტყვებს, არამედ მათ შორის დიალოგი შედგება. მათი ურთიერთობა ესაა ორი ბრმის სიყვარული, რომელიც განწირულია, რადგან სიბრმავე სიყვარულის ადგილის აღარ ტოვებს (Derrida 2007).

¹⁴⁰ Fin de Siècle საუკუნის დასასრულს უკავშირებს ნარცისის მითის ყველაზე მრავალფეროვან და თანაც სიღრმისეულ გააზრებას იტალიელი მკვლევარი იდა მერელიო (Merello 2010: 217).

¹⁴¹ მე-11 საუკუნიდან ძირითადად ქრისტიანულ დოგმაზე მორგებული გააზრება გვხვდება. ნარცისი სიამაყისა და ქედმაღლობის, მიწიერ ცხოვრებაზე მიჯაჭვულობის სიმბოლოდ არის გააზრებული (Johansson 2012: 13).

მოდერნისტულმა ესთეტიკამ შექმნა ნარცისის მრავალშრიანი სახე, შეუსაბამა ახალ სააზროვნო მოდელს. ნარცისის მითის ახლებურ წაკითხვაზე და, ზოგადად, სიმბოლისტთა მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკის ფორმირების პროცესზე უდიდესი გავლენა იქონია არტურ შოპენჰაუერის ფილოსოფიამ. გაფართოვდა სუბიექტის გააზრება, „ადამიანი შოპენჰაუერისთვის ის მიკროკოსმოსია, რომლის გამოცანის ამოხსნაც მთელი სამყაროს – მაკრო კოსმოსის – გამოცანას ამოგვაცნობინებს“ (ბუაჩიძე 2013: 37). შოპენჰაუერისთვის გარე სინამდვილე ისეთია, როგორადაც სამყაროს მატარებელი და ყოველივეს შემმეცნებელი სუბიექტის ცნობიერება აირეკლავს. „სამყარო არის ჩემი წარმოდგენა“ – ეს არის ჭეშმარიტება... ადამიანი არ იცნობს არც მზეს და არც დედამიწას, არამედ მხოლოდ თვალს, რომელიც ხედავს მზეს და ხელს, რითაც იგი მიწას შეიგრძნობს, რომ სამყარო, რომელიც მას გარს ერტყმის, არსებობს მხოლოდ როგორც წარმოდგენა“ (შოპენჰაუერი 2016: 57-58). შოპენჰაუერის ფილოსოფიამ შეცვალა ხედვის კუთხე და სიმბოლისტი ავტორები დააფიქრა ისეთ ფუნდამენტურ საკითხზე, როგორიცაა: ვინ ვარ მე – სუბიექტი და რა მიმართება მაქვს ობიექტთან – სამყაროსთან?

ჩვენი კვლევისთვის უაღრესად მნიშვნელოვანია, რომ ნარცისის მითოლოგიურ და ლიტერატურულ (ზოგადად სახელოვნებო) ტრადიციას მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან დაემატა ფსიქოლოგიური განზომილება.¹⁴² ქვეცნობიერის აღმოჩენამ სრულიად შეცვალა ადამიანის შესახებ მანამდე არსებული წარმოდგენა და, ბუნებრივია, მნიშვნელოვანი ზეგავლენა იქონია არქექტიპული სახეების, ამ შემთხვევაში ნარცისის, ტრადიციულ გააზრებაზე. გასული საუკუნიდან იწყება ნარცისის – ამ კომპლექსური არქექტიპული სახის – ახსნისა და განსაზღვრის მეცნიერული მცდელობა. ამ ინიციატივის ავტორი ზიგმუნდ ფროიდი, რომელმაც 1905 წელს გამოაქვეყნა ნაშრომი „სამი ნარკვევი სექსუალობის თეორიის შესახებ“. მასში შევიდა ესე „ნარცისიზმის შესახებ“. გავრცობილი სახით ესე პირველად 1914 წელს დაიბეჭდა. ნარცისიზმს ფროიდი ცალსახად სექსუალურ განვითარებას უკავშირებს. კითხვაზე, რა არის ნარცისიზმი? ფსიქოანალიზი შემდეგ განმარტებას გვთავაზობს: „გარე სამყაროსგან მოგლეჯილი ლიბიდო ეგოზე ფოკუსირდება და ამგვარად იქმნება

¹⁴² დღეს ნარცისისტული პიროვნული აშლილობა (NPD) ამერიკის ფსიქიატრიული ასოციაციის მიერ მენტალურ აშლილობათა ნუსხაშია შეტანილი.

მდგომარეობა, რომელსაც შეგვიძლია ნარცისიზმი ვუწოდოთ“ (ფროიდი 2017: ადგილი 388). ის „პირველად ნარცისიზმს“, ¹⁴³ რომელიც ბავშვობის ადრეულ საფეხურზე „დასაშვები“ და, გარკვეულწილად, ბუნებრივი მდგომარეობაა, განასხვავებს ზრდასრულის ნარცისიზმისგან. სიყვარულის განცდისას ინდივიდი კარგავს პირველადი ნარცისიზმის ნაწილს, და ის სიყვარულის ობიექტზე გადააქვს. ¹⁴⁴ ზოგადად, სიყვარულის მდგომარეობა გულისხმობს სუბიექტისა და ობიექტის არსებობას. ზრდასრულის ნარცისიზმის შემთხვევაში კი, ობიექტის არარსებობის გამო სუბიექტი ობიექტის ფუნქციასაც ითავსებს. სამეცნიერო თვალსაზრისით ზ. ფროიდის პოზიციას თანამედროვე ფსიქოლოგია აღარ იზიარებს, თუმცა მისი ნაშრომი მომავალი (უფრო სრულყოფილი) კვლევების კატალიზატორად იქცა. კულტურული თვალსაზრისით კი, ფროიდის თეორიას ნარცისიზმის შესახებ, ისევე, როგორც მის სხვა თეორიებს, უდავოდ, უდიდესი ღირებულება აქვს. ნარცისის მითის ფროიდისგან განსხვავებულ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს ფრანგი ფილოსოფოსი გასტონ ბაშლიარი. შეიძლება ითქვას, რომ ის არ იზიარებს ნარცისიზმის ფსიქოანალიტიკურ გააზრებას და მისი ნევროზით ან დათრგუნული და უარყოფილი სურვილებით ახსნას. ბაშლიარი სუბლიმაციას არა ინსტინქტებთან, არამედ იდეალთან აკავშირებს და აცხადებს, რომ წყაროსთან დაიბადა „იდეალიზებული ნარცისიზმი“ (Bachelard 1983: 23).

ნარცისიზმის ფენომენის შესწავლაში ფროიდის მსგავსად დიდი წვლილი მიუძღვის ნეოფროიდიანიზმის მიმართულების წარმომადგენელ გერმანელ ფილოსოფოს, ფსიქოანალიტიკოს და ფსიქოლოგ ერიხ ფრომს. მან შეისწავლა და დააჯგუფა ინდივიდუალური და საზოგადოებრივი ნარცისიზმის ფორმები (კეთილთვისებიანი

¹⁴³ „ადამიანს თავდაპირველად ორი სექსუალური ობიექტი გააჩნია: საკუთარი თავი და აღმზრდელი ქალი, ამასთან კი ყოველი ადამიანის შემთხვევაში დასაშვებია პირველადი ნარცისიზმი, რომელმაც ობიექტის არჩევის დროს შესაძლებელია დროგამოშვებით დომინირებადი მდგომარეობა მოიპოვოს“ (ფროიდი 2012: 3646 ადგილი).

¹⁴⁴ „ეგოს განვითარება უკავშირდება პირველადი ნარცისიზმისგან დაშორებას და კვლავ მასთან დაბრუნების ინტენსიურ ლტოლვას იწვევს. ასეთი დაშორება ხორციელდება ლიბიდოს გადაადგილებით ეგოს გარედან დასახელებულ იდეალზე, ხოლო დაკმაყოფილება – ამ იდეალის განხორციელებით, იმავდროულად, ეგო ობიექტებს გადასცემს თავის ლიბიდოიზურ ემოციებს. ამ ემოციებისათვის, როგორც ეგოს იდეალი, ის თავად ღარიბდება ლიბიდოსთან მიმართებით და მეორედ მდიდრდება ობიექტებისაგან დაკმაყოფილების გზით, რაც იდეალის განხორციელების მეშვეობით ხდება“ (ფროიდი 2012: 6790 ადგილი).

და ავთვისებიანი) და ტიპები (პირველად ნარცისიზმი, სულით ავადმყოფის ნარცისიზმი, აბსოლუტური ნარცისიზმი და ა.შ.).¹⁴⁵ ფრომის განმარტებით, ნარცისიზმი (პათოლოგია) ადამიანის ფსიქოლოგიური მდგომარეობაა, რომელიც გარე სამყაროსადმი ინტერესის გაქრობას ან არქონას, მისგან მოწყვეტას და მხოლოდ საკუთარ მეზე (ან ჯგუფზე) ფოკუსირებას გულისხმობს. ნარცისიზმის ფართო სპექტრი ვლინდება და კლასიფიკაციის მთავარი კრიტერიუმი ნარცისისტული ენერჯის სიმლიერის (რომლის ერთადერთი წყარო საკუთარი თავია) და ინდივიდის გარე სამყაროსთან კავშირის ხარისხის განსაზღვრაა.¹⁴⁶ აბსოლუტურ ნარცისიზმს ფსიქოზამდე მივყავართ. ამ მდგომარეობაში ინდივიდი საკუთარ თავს აღიქვამს და აიგივებს უმაღლეს ჭეშმარიტებასთან, იქმნება დამოკიდებულება – მე = სამყარო (ფრომი 2020). გარკვეული მსგავსება ნარცისიზმის ფრომისეულ განმარტებასა და სიმბოლისტი ავტორის თვითაღქმასა და თვითრეპრეზენტაციას შორის აშკარაა. ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ მოდელში ადვილი შესამჩნევია ნარცისისტული ენერჯის სიჭარბე. სიმბოლისტურ ტრადიციას უნდა დავუკავშიროთ პოეტის – ახალი სამყაროს შემქმნელის – როგორც ნარცისის იდეა. „პოეტი იქცა თითქოს სამყაროს ცენტრად და მამოძრავებელ ძალად“ (ჯალიაშვილი 2009: 43). ამ თვალსაზრისით, საგულისხმოა ანდრე ჟიდის ესე „ნარცისის ტრაქტატი“ (Le Trite du Narcisse, 1891). ჟიდი პოეტს ნარცისთან აიგივებს. ის, ვინც ჭკრეტს, პოეტია და რასაც ჭკრეტს – სამოთხე. სამოთხე, იდეალი ყველაფერშია, თუმცა მისი აღმოჩენა მხოლოდ პოეტს შეუძლია (Gide 2008:). სიმბოლისტურ ესთეტიკაში ნარცისის მსგავსად მხოლოდ პოეტს აქვს დაფარულის შეცნობისა და რეალობის გარდასახვის უნარი. ხელო-

¹⁴⁵ ერის ფრომი რამდენიმე ტიპის ნარცისიზმს განარჩევს: ა) „ახალშობილის ნარცისიზმი“ – ფროიდის მსგავსად ისიც ფიქრობს, რომ პირველადი ნარცისიზმი ბუნებრივი მდგომარეობაა, რადგან ახალშობილისთვის „არსებობს ერთადერთი რეალობა, ესაა საკუთარი თავი.“ ბ) „სულით ავადმყოფის ნარცისიზმი“, როდესაც გარე სამყარო, როგორც რეალობა, წყვეტს მისთვის არსებობას. გ) „აბსოლუტური ნარცისიზმი“ – განსაკუთრებული ფორმა, რომელიც ძალაუფლებას უკავშირდება და მთლიანად ძალაუფლების დონე განსაზღვრავს (ფრომი 2020).

¹⁴⁶ განსაკუთრებით საყურადღებოა ნარცისიზმის პათოლოგიაში ორი ფორმის გარჩევა: **კეთილთვისებიანი ნარცისიზმი** – ასეთ დროს ნარცისიზმის ობიექტს წარმოადგენს მუშაობის შედეგი. ენერჯია, რომელიც რაღაცის შექმნისკენ მოუწოდებს, აიძულებს რეალობასთან გარკვეული კავშირის ქონას. ნარცისიზმს გარკვეულ ჩარჩოებში აქცევს და მეტ-ნაკლებად კონტროლირებადს ხდის. **ავთვისებიანი ნარცისიზმი** – როდესაც ნარცისიზმის ობიექტია არა რაიმეს ქმნის, მუშაობის შედეგი, არამედ მოცემული მდგომარეობა (გარეგნობა, სოციალური სტატუსი და ა.შ.). ავთვისებიანი ნარცისიზმის დროს გარე სამყაროსთან კავშირი აღარ აღიქმება საჭიროდ (ფრომი 2020).

ვანის გამორჩეულ სტატუსს უსვამს ხაზს და ღვთისგან ხელდასხმულად აცხადებს სიმბოლისტ პოეტს ტიციან ტაბიძე „ახალი ქრისტეს ოთხი დავრჩით მახარობელი – პაოლო, გრიგოლ, ვალერიან, მე-იოანე (ტ. ტაბიძე „დროშა ქიმერიელთა“ 2015: 92).

უნდა აღინიშნოს, რომ სიმბოლისტურ ტრადიციაში განსხვავებულად გამოვლინდა ნარცისის მითი. მითის ნარატიული ჩარჩო, ფაქტობრივად, წაშლილია (თუ არ ჩავთვლით პოლ ვალერის ტექსტებს), და ის დაყვანილია კონკრეტულ არქექტიპულ სახემდე. იოჰანსონი ამ ფენომენის ასახსნელად გვთავაზობს ტერმინს – მითის დენარატივიზაცია (Denarrativisation) (Johansson 2012: 66). სარკის ესთეტიკა, რომელიც სიმბოლიზმის ყველა ინვარიანტის ერთ-ერთი არსებითი მახასიათებელია, ნარცისის არქექტიპულ სახეს და მის მოდერნისტულ ინტერპრეტაციას უნდა დავუკავშიროთ. სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცეში ინდივიდი საკუთარ ანარეკლს არა წყაროში, არამედ ფანჯარაში, სარკეში უცქერს და ქმნის „სარკის პოეზიას“.

კვლავ სარკისადმი ჩემი ტრფობა განუკურნელი,
ისევ და ისევ ვეოცნებე სარკის დაისებს –
იმის სიღრმიდან საიდუმლო მესმის სურნელი.
იქნება ბროლის სერაბიმი ჩემს სულს დაემებს!

(ვალ. გაფრინდაშვილი, „სურნელი სარკე“, 1990: 34)

ტრადიციულად, ნარცისის მითში წყალი (წყარო) უაღრესად მნიშვნელოვანი საზრისის კატეგორიაა. ნარცისი – მითოლოგიური პერსონაჟი – ჯოზეფ კემპბელის „მონომითის“ მოდელს მიჰყვება, მისი სამივე ფაზა – სეპარაცია, ინიციაცია და დაბრუნება წყალთან ასოცირდება (Campbell 2004).¹⁴⁷ ნარცისი გადის ჩვეულებრივი

¹⁴⁷ ჯოზეფ კემპბელი თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „გმირი ათასი სახით“ (The Hero with a Thousand Faces) ცდილობს, პასუხი გასცეს მთავარ კითხვას, კერძოდ, რით აიხსნება, ერთ მხრივ, მითების მსგავსება სხვადასხვა ცივილიზაციაში (ჩინეთი, ჩრდილოეთ ამერიკა, ინდოეთი და ა.შ.) და, მეორე მხრივ, მათი მარადიულობა. ის იუნგის პოზიციას იზიარებს და ფიქრობს, რომ „მითოლოგიური სიმბოლო იქმნება თავისთავად და ის ფსიქიკის სპონტანური ნაყოფია“ For the symbols of mythology are not manufactured; they cannot be ordered, invented, or permanently suppressed. They are spontaneous productions of the psyche, and each bears within it, undamaged, the germ power of its source (Campbell 2004: 3). ფსიქიკის ამ გაუცნობიერებელი გამოვლინებიდან ამოიზრდება და მას ეფუძნება ცივილიზაციების სააზროვნო სივრცე – რელიგია, ფილოსოფია, ხელოვნება. მისთვის ლიტერატურისა და მითოლოგიის განმსაზღვრელია „მონომითი“ – გმირის გზა. ნებისმიერ ამბავს აუცილებლად ჰყავს გმირი და ეს გმირი ერთი შეხედვით ყველაზე განსხვავებულ კულტურებშიც კი მსგავსია, მსგავს გზას გადის. გმირი მოგზაურობს სამ სკენელში და დიდი ტანჯვის შემდეგ ტრანსცენდენტალურ გამოცდილებს იძენს.

გმირის გზას, ოლონდ, ამ შემთხვევაში, გზა – ძიების ტრაექტორია – შინაგანია, წინააღმდეგობებიც და დაბრკოლებებიც შიდა სივრცეშია გადატანილი. ნარცისის დაბადება (ის არის ზღვის ღმერთი, კეფისოსი და ნიმფა ლირიოპეს ვაჟი (ენციკლოპედია 2004: 28)), გაცნობიერება და სიკვდილი პირდაპირ უკავშირდება წყალს. წყალი აერთიანებს მის წარსულს, აწმყოსა და მომავალს. ფრანგი ფილოსოფოსი გასტონ ბაშლიარი ნაშრომში „წყალი და ოცნებები“ (1942 წ.) განიხილავს და ერთმანეთს ადარებს ხელოვნებაში და, ზოგადად, სააზროვნო სივრცეში სარკისა და წყლის ფუნქციას. განსხვავებით სარკისგან, რომელიც „მეტისმეტად ცივილიზებული, გეომეტრიული, ხელმისაწვდომია“, ის უპირატესობას, ცალსახად, წყალს – უმანკოებისა და ბუნებრიობის გამო – ანიჭებს (Bachelard 1983: 21).¹⁴⁸ იდენტობის მაძიებელი ნარცისი საკუთარ თავს შეიმეცნებს სწორედ წყალში, რომელიც მოძრაობას და გარდასახვას გამოხატავს. კარლ გუსტავ იუნგის თეორიაში წყალი ერთდროულად არაცნობიერისა და დაბადების (აქ ხელახალი დაბადება, განახლება იგულისხმება) სიმბოლოა. „სიზმრებსა და ხილვებში ზღვა და ოკეანე არაცნობიერს ნიშნავს,“ – წერს იუნგი (იუნგი 2017: 303).¹⁴⁹ თითოეული ადამიანი მარტო და თანაც აუცილებლად გადის თვითშემეცნების რთულ პროცესს. არცოდნიდან შეცნობის ფაზაში მუდმივი გადასვლა შეესაბამება წყლის არამდგრადობას და მარადიულ მოძრაობას. შარლ ბოდლერი წყალს (ზღვას) ინდივიდის სხვა „მედ“ და „მოქიშპე ძმად“ განიხილავს.

¹⁴⁸ ნარცისის კომპლექსს განიხილავს ფრანგი სტრუქტურალისტი ჟერარ ჟენეტი თავის ნაშრომში „ფიგურები I“. მსჯელობს რა ბაროკოს პოეზიაში ნარცისის მითზე, ის ეყრდნობა გასტონ ბაშლიარის პოზიციას. ჟენეტი ნარცისის მითში აერთიანებს ორ ცენტრალურ მოტივს: ა) დინება (დინამიურობა); ბ) არეკლა (სტატიკა). *Le complexe de Narcisse se marient deux motifs déjà ambigus: celui de la Fuite et celui du Reflet* (Genette 1966: 21). არეკვლა მოიცავს სხვას და საკუთარ თავს (*le reflet est un double, c'est-à-dire à la fois un autre et un même*). ეს ამბივალენტურობა ბაროკოულ აზროვნებაში იდენტობას ფანტასმაგორიულ საბურველში ხვევს – მე ვარ სხვა *Je est un Autre* (Genette 1966: 21). ბაშლიარის მსგავსად ჟენეტიც ერთმანეთს ადარებს ნარცისის ანარეკლს სარკესა და წყალში. წყალზე რეაგირებს გარემომცველი რეალობა (ჩიტი, ქარი და ა.შ.), მასში ნარცისის გარდა მთელი სამყარო მოჩანს და შეიძლება ითქვას, რომ მუდმივად ცვალებადობის გამო წყალი უფრო სიღრმისეულად და მრავალმხრივ ავლენს ნარცისის სახეს (Genette 1966: 23-24).

¹⁴⁹ იუნგის თეორიაში ნარცისის არქეტიპული სახე უკავშირდება, ერთი მხრივ, „ჩრდილს“ – ეგოს ბნელ მხარეს (ჩრდილი აბსოლუტური ბოროტება არაა და მისი გაცნობიერების შემთხვევაში მისგან გათავისუფლება შესაძლებელია), მეორე მხრივ, ნარცისი შესაძლებელია გამოხატავდეს „თვითობის“ უნივერსალურ არქეტიპს. წყლის საშუალებით (წყალი – ქვეცნობიერის სიმბოლო) ქვეცნობიერი აღწევს ცნობიერების ზღურბლს. ქვეცნობიერის მანიფესტაციით იწყება ინდივიდუალიზაციის რთული პროცესი (Jung & Franz 1964). თუ რომელ არქეტიპს დაუკავშირდება ნარცისის სახე, ეს დამოკიდებულია ინდივიდზე და ნარცისისტული ენერჯის სიძლიერეზე.

ადამიანი და ზღვა ერთმანეთის მსგავსია – ორივე შეუცნობელი და ამოუწურავი შესაძლებლობების წყაროა. ერთმანეთი იზიდავთ და ამავდროულად ერთმანეთს ებრძვიან. პოეტი გვიხატავს ადამიანის სწრაფვას, შეიმეცნოს საკუთარი თავი.

ადამიანო, ოდითგანვე ზღვა შენ გიზიდავს!
იგი სარკეა, რომელშიც ჭვრეტ შენივ არსებას,
...
და თან მარადლე, რაკი მიჰქრის დრო უსამანო,
თქვენ ებრძვით ერთურთს უქენჯნოდ და შეუბრალებლად,
მარად სისხლის და ჟლეტის ვნება მოგყვებათ მხლებლად,
ო, მარადისო მოსისხლენო! მოქიშპე ძმანო.

(ბოდლერი, „ადამიანი და ზღვა“, 1992: 31)

სიმბოლისტი პოეტები (უპირველეს ყოვლისა, ბოდლერი) თამაშობენ ცნებებით: სარკე-წყალი-სარკმელი (Michaud 1959: 200). სიმბოლისტურ ტექსტებში წყლის სარკით ჩანაცვლება მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური პოზიციის გარდა ისტორიულ-კულტურული ფაქტორებითაც აიხსნება:¹⁵⁰ ინდუსტრიულმა და ტექნოლოგიურმა პროგრესმა ხელმისაწვდომი გახადა სარკის ფართომასშტაბიანი წარმოება. შედეგად, პარიზი იქცა, როგორც ვალტერ ბენიამინი უწოდებს „სარკეების ქალაქად“ (Benjamin 1999: 877).¹⁵¹ გარდა ამისა, სიმბოლისტურ სააზროვნო მოდელში „ქალაქის კულტის“ გამოცხადება და ახალი ურბანისტული მითების შექმნა გულისხმობდა ქალაქური ესთეტიკის დამკვიდრებას. ბუნებრივია, რომ წყარო – სოფლის, ბუნების კატეგორია – ჩანაცვლა სარკემ, ფანჯარამ – ურბანულმა ელემენტმა. ასევე, სარკის მრავალ – მაგიურ, მითოლოგიურ, საკრალურ¹⁵² – პლასტს ქვეცნობიერის აღმოჩენის

¹⁵⁰ მე-19 საუკუნის ინტერიერის აუცილებელი ნაწილი იყო ძვირადღირებული ვენეციური შუშის ქონა, ამ დროიდანვე სარკე ფრანგული ინტერიერის განუყოფელ ნაწილად იქცა (Stoljar 1990: 362).

¹⁵¹ ვოლტერ ბენიამინის ფრაზა (Walter Benjamin, *The Arcades Project*. trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (The Belknap Press of Harvard University press, 1999, p. 877; დამოწმებულია ეთერიჯის ნაშრომიდან – Etheridge 2016: 9).

¹⁵² ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში უცხო არ არის ღვთისმშობლის სარკით ხელში გამოსახვა. ბუდისტურ ტრადიციაში სარკე რვა საკრალური საგანთაგან ერთ-ერთია, იაპონურ ტრადიციაში დაკავშირებულია მზის სიმბოლიკასთან, აფრიკასა და აზიაში სარკე მაგიას უკავშირდებოდა. მას შეეძლო არა მხოლოდ „დაეკონსერვებინა“ ადამიანის გამოსახულება, არამედ „მიეტაცა“ მისი ენერგია. მას ბოროტი სულე-

შემდეგ ფსიქოლოგიური შრეც დაემატა. „სარკე ხომ უდიდესი სიმბოლოა ჩვენი ყოფისა. არაფერი ისე მისტიურად არ გამოხატავს ჩვენი ყოფნის ლანდურობას, ჩვენს ორობას, ჩვენს კავშირს წარსულთან და მომავალთან, როგორც სარკე“ (გაფრინდაშვილი 1990: 475). მე-19 საუკუნიდან სახელოვნებო სივრცეებში სარკე ნარცისის მითის სიმბოლისტურ ინტერპრეტაციას დაუკავშირდა და თვითგამოხატვისა და თვითრეფლექსიის საშუალებად გაფორმდა. სიმბოლისტური ლირიკული გმირის იდენტობას, „დისორიენტირებული და ფრაგმენტული სუბიექტის“ ცნობიერებას ყველაზე უკეთესად სარკე აირეკლავს (Stoljar 1990: 363).

დავამსხვრევ აჩრდილს ცივ სარკეში გაბრაზებული.

ნატეხებიდან იგი ახლა მიცქერის ასად...

შენ რამდენს მებრძვი, უმეტესად მტანჯავ გზნებული

და ერთის ნაცვლად მეჩვენები: უამრავ ხასად!

(შ. კარმელი, „ქალს ფენომენს“)

ნარცისის მითის გადამუშავებით სიმბოლისტურ ტექსტებში თვითშემეცნების მტანჯველი პროცესი აისახა. „ნარცისი ფუნდამენტური ჭეშმარიტების პოეტიკური გამოვლინებაა: არსებობა გულისხმობს მარტოობას, ის ნიშნავს საკუთარი „მეს“ ძიებას“ (Goth 1966: 18-19).¹⁵³ სარკის წინ მდგარი ინდივიდი ვერ აიგივებს საკუთარ თავს მასთან, ვინც სარკიდან უცქერს. სარკე აირეკლავს ლირიკული გმირის ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელ მხარეს, სხვა „მეს“, საკუთარ „ჩრდილს“ (ეგოს ბნელ მხარეს), რომელთან შეხვედრა, რომლის გაცნობიერებაც უკიდურესად მტკივნეული პროცესია, თუმცა „გამთლიანებისთვის“ – „ინდივიდუაციისთვის“ (იუნგი) („თვითობის“ – ცნობიერისა და არაცნობიერის ცენტრის – გაცნობიერება) აუცილებელი წინაპირობაა. ამ შიშისმომგვრელ შეხვედრას აღწერს ვალ. გაფრინდაშვილი ლექსში „მე-სარკეში“.

ბისგან მფარველი ამულეტის ფუნქციაც ჰქონდა. ადამიანებს სწამდათ, რომ მასში შეიძლებოდა აწმყოს, წარსულისა და მომავლის ხილვა (აბუხანიძე და ელაშვილი 2012: 45-46).

¹⁵³ Narcisse is the poetical figuration of the fundamental truth: to be means to be alone; to be means to be in search of one's own Self (Goth 1966: 18-18).

ასე სასტიკად რად მიცქერი მწუხარე ლანდო,
ჩემი წამება, უღმობელო, შენ ვინ მოგანდო?
ვინ გაგიმთვარა აგზნებული ტანჯული სახე,

...

სარკის მორევში ათრთოლებით რომ დავინახე?
გადიდდა სარკე – ზვირთებიან ზღვად გარდაქმნილი
და მის ტალღებში იძირება ჩემი აჩრდილი.

(ვალ. გაფრინდაშვილი, „მე სარკეში“, 1990: 31)

ან: „დუელს ერთმანეთს ვპირდებოდით ბოროტ მინაში“.

(ვალ. გაფრინდაშვილი, „დუელი ორეულთან“, 66).

ან: ბოდლერის L'HEAUTONTIMOROUMENOS (1992: 126)¹⁵⁴ – ლირიკული გმირი
საკუთარი თავის ძიების პროცესში გააცნობიერებს რომ:

მე ავბედითი სარკე ვარ შავი,
მე ვარ დანაც და ჭრილობაც ღია,
მე ვარ ლოყაც და სილაც გაწული,
ბორბალიც, ტანიც ზედ გაბაწრული,
და ჯალათიც და მსხვერპლიც მე მქვია.

სარკე არა მხოლოდ აირეკლავს ბინარულ ოპოზიციებს (ცნობიერი- არაცნობიერი, რეალური-ირეალური, წარსული-მომავალი, ყოფითი- შემოქმედებითი და სხვ.), არამედ აერთიანებს მათ. სრულიად ვიზიარებთ კორნბლატის პოზიციას, რომ სარკე მესამე ელემენტის ფუნქციას ასრულებს, ის ამთლიანებს სარკის წინ მდგომსა და მასში არეკლილს (Kornblatt 2009: 37). ბოდლერის შემოქმედებაში სარკეში აისახება მახინჯი, მიუღებელი თანამედროვეობა. „ბოდლერი იყენებს სარკეს, რომ შეაერთოს ერთმანეთის საპირისპირო კონცეპტები: წარსული აწმყოსთან, სუბიექტი ობიექტთან, იდეალი ყოფითთან, სუბიექტი ობიექტთან. ბოდლერი იყენებს სარკეს – ძლიერ სიმბოლოს, რათა აჩვენოს თანამედროვე ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი შეუსაბა-

¹⁵⁴ ბერძ. ლათ. საკუთარი თავის ჯალათი.

მობები“ (Etheridge 2016: 4).¹⁵⁵ მართლაც, ბოდლერისეული სამყაროს დუალისტური აღქმა უკავშირდება სარკის ესთეტიკასაც. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ლექსი „მიმზიდველი კომმარი“. თვალეები აირეკლავს ცას და ცაში სრულიად მოულოდნელად ჩნდება ჯოჯოხეთი.

ცანო, დახრულნო მსგავსად კონცხების,
ამ სიამაყის ხატო და სარკევ,
თქვენს დიდ ღრუბლებში მე ცხადად ვარჩევ
შავ ბალდახინებს ჩემი ოცნების,
და თქვენს ციაგში აირეკლება
ქვესკნელი, სადაც ეს გული ტკბება.

(ბოდლერი, „მიმზიდველი კომმარი“, 1992: 125)

სარკე – „ოცნების ინსტრუმენტი“ – შუამავლის როლს ასრულებს. ჰორიზონტალურ სიბრტყეზე ის ინდივიდსა და გარემომცველ რეალობას აკავშირებს ერთმანეთთან, ვერტიკალურ ჭრილში კი – მატერიალურ და სულიერ სამყაროებს (Michaud 1959: 212). სიმბოლისტურ სააზროვნო მოდელში ყოფიერება მახინჯი და მიუღებელია. სწორედ აქ ჩნდება შემოქმედის მისია, რაც გულისხმობს ამ სიმახინჯის მშვენიერებად გარდაქმნას, „მახინჯი სახე გავასაღე მშვენიერ კერპად“ (ვალ. გაფრინდაშვილი „კალიგულა, აშორდია და გაფრინდაშვილი“). ღმერთთან გათანაბრებული, სამყაროს მორგანიზებელი ხელოვანის დანიშნულებაა სახე უცვალოს მახინჯ სინამდვილეს. მხოლოდ მას შეუძლია „მიაღწერსმნოს წარმავალი“ (ცირეკიძე „პარალელები“ 2004: 28). სარკე სიმბოლისტურ ესთეტიკაში რეალობისგან გაღწევის ერთ-ერთი (ნარკოტიკი, თრობა, პოეზია და ა.შ.) საშუალებაა, პარალელურ სამყაროში გასასვლელი კარია. გარკვეულ წილად, ის იმედთანაც ასოცირდება. იმედთან, რომ მასში იხილავ ჭეშმარიტებას, მშვენიერებას. „რაც სარკეში ჩნდება, ის ყოველთვის უფრო იდეალურია, ვიდრე ის, რაც სარკის წინ დგას“ (გაფრინდაშვილი ესე „თეატრი ტიტანიკი“ 1990: 519). „მასში ილანდება თეთნულდი ინფანტა“ (ტ. ტაბიძე, „ავტო-

¹⁵⁵ Baudelaire uses the mirror to bring together opposing concepts: the past meets the present, the ideal meets with the base, and the subject meets the object. Baudelaire’s work uses the mirror as a powerful symbol of the ironic gaps and disparities that characterise modern life (Etheridge 2016: 4).

პორტრეტი“ 2015: 73). თეთრ სარკეში მხოლოდ პოეტისთვის გამოივლის ოფელია, თეთრი ასული (გაფრინდაშვილი, „როიალთან“).

სარკის მინიდან გამოსცურდა თვით ოფელია
და ყელსახვევი გამისწორა წვიმისფერ ხელით.

(ვალ. გაფრინდაშვილი, „ცეცხლიან სარკეებში“, 1990: 46)

ან: კვლავ გამოჩნდება ამორძალი სარკის მინაზე
და მე დავტკბები ხელუხლებელ სწრაფ მოჩვენებით
ვუცქერ ფანჯრიდან. დავივიწყე ხშირი დარდები.

(ვალ. გაფრინდაშვილი, „წვიმის ასული“, 1990: 51)

სიმბოლისტურ ტრადიციაში სარკე, ერთი მხრივ, ააშკარავებს ინდივიდის უცნობ მხარეს, მის არაცნობიერს, მასში შესაძლებელია საკუთარი თავის აღმოჩენა და შემეცნება, მეორე მხრივ, კი სარკე, ფანჯარა (ჩარჩო) გარემომცველი და წარმოსახული, მიკრო და მაკრო სამყაროების მიჯნაა, ერთდროულად აირეკლავს ამბივალენტურ რეალობას – ობიექტურად არსებულს და შემოქმედის მიერ წარმოსახულს, მის მიერ შექმნილს. „ფანჯარა (სარკე), როგორც მედიუმი, საშუალებას აძლევს პოეტს, გააღწიოს სხვა სამყაროში“ (Bechir 2005: 42).¹⁵⁶ სარკეში გამოისახება პოეტის სწრაფვის ობიექტი, მაგალითად, გაფრინდაშვილის ტექსტებში მარადქალური ოფელია,¹⁵⁷ ტიციან ტაბიძესთან – ქალდეა და ა.შ. „ცეცხლის სარკეში იბადება შენი ქალდეა“ (გაფრინდაშვილი, „ტიციან ტაბიძე“, 1990: 53). ფანჯრის ორ მხარეს ადარებს ერთმანეთს ბოდლერი და უპირატესობას შიდა სივრცეს ანიჭებს, რომელიც ინტიმური, საინტერესო და, შესაბამისად, მისთვის უფრო მიმზიდველია:

¹⁵⁶ The window becomes a medium, a negation of a negation, a bridge as it were that enables the soul of the poet to travel to another realm (Bechir 2005: 42).

¹⁵⁷ ვალ. გაფრინდაშვილის პოეზიაში ოფელია კომპლექსური, გარდამქმნელი ძალის მქონე სახეა, მიღმურ სამყაროსთან გმირის ერთადერთი მაკავშირებელი რგოლია, იდეალია. მარადქალურის ზმანება ლირიკული გმირისთვის შემოქმედებით იმპულსთანაა დაკავშირებული. „მგონია, რომ თვით ქალის სახე გამოიცვალა მას შემდეგ, რაც ოფელია არსებობს კაცობრიობის ხსოვნაში“ (გაფრინდაშვილი, „გედი პოეზიაში“ 1990: 695).

„არაფერია უფრო ღრმა, უფრო იდუმალი და მიმზიდველი, უფრო პირქუში და თვალისმომჭრელი, ვიდრე ფანჯარა, სანთლის შუქით განათებული შიგნიდან. ის, რასაც ვხედავთ მზის სინათლეში, სულაც არ არის იმდენად საინტერესო, როგორც ის, რაც ხდება მინის მიღმა. იმ მცირე, ჩაბნელებულ სივრცეში – ცხოვრებაა, ოცნებაა, ტანჯვაა ადამიანისა“ (ბოდლერი „ფანჯრები“, 1991: 122).

ამ ტანჯვასთან – ცხოვრებასთან – ბრძოლის ერთადერთ ბერკეტად პოეტი ხელოვნებას, ალტერნატიული რეალობის შექმნას აცხადებს. „ჩემი ლეგენდა მეხმარება მე ცხოვრებაში – მაძლევს შეგრძნებას არსებობისას, ჩემივე თავისას“ (ბოდლერი 1991: 123). ბოდლერის ტექსტის გადაძახილია მალარმეს იმავე სახელწოდების ლექსი „ფანჯრები“, სადაც მომაკვდავი საავადმყოფოს ფანჯრებთან მიდის იმ იმედით, რომ თავს დააღწევს აუტანელ ყოფიერებას. მას სურს, „რომ გაათბოს თვისი სხეული,/რომ ქვებზე სხივი დაინახოს.“ ლექსის მეორე ნაწილში თხრობა მესამე პირიდან პირველ პირში გადადის და ავადმყოფი პოეტად სახეცვლილი გვევლინება, რომელსაც შეუძლია ფანჯრებიდან უკვე ახალი, უკეთესი რეალობის ხილვა.

მე ჩემს თავს ვხედავ ანგელოზად სათუთ მინაში,
და ეს ფანჯარა ხელოვნებათ მომელანდება,
რომ გარდაქმნილმა მე ავმართო ოცნება ცაში,
სად სილამაზე დიადემით მუდამ ბრძანდება.

(მალარმე, „ფანჯრები“, 1979: 23)

სიმბოლისტურ ტექსტებში ზოგჯერ რთულია გამიჯვნა, სად სრულდება ობიექტური სინამდვილე და იწყება ავტორის მიერ შექმნილი რეალობა – ესაა ხილვებისა და მოჩვენებების სამყარო. როგორც შალვა აფხაიძე აღწერს, „დადის პოეტი ახალ სინამდვილეში, სადაც ყოველი საგანი მრუდე სარკეებშია გადავარდნილი ან დამდგარია ორი სარკის წინ და იძლევა დაუსრულებელ მოჩვენებებს სარკის სიღრმეში ჩაძირულთ“ (აფხაიძე 1923).

სარკესთან დაგებულ ხაფანგში გაება
თმაგაშლილი სოველი მარადი ოფელია..

....

მე და ჩემს ორეულს გვაკრავენ სარკეზე.

მიჰყავთ აუზიდან ჩემი ოფელია.

დამრჩება ხაფანგი ახლა უვარგისი.

უასულოდ ქვეყანა რა სამყოფელია.

(ვალ. გაფრინდაშვილი „მე და ოფელია“ 1990: 82)

სიმბოლისტურ ტექსტებში შეცვლილია მითის დრო-სივრცული პარადიგმაც, დღე და გაშლილი სივრცე ჩანაცვლებულია ახალი პოეზიისთვის ნიშანდობლივი ქრონოტოპით – ღამე და ჩაკეტილი სივრცე – ოთახი. „შევხვდებით ერთმანეთს საღამოს მინაში,/ისე, ვით ლანდები, ვით ნიამორები“ (ვალ. გაფრინდაშვილი, „წითელი ბატონები“, 1990: 92). სარკმელს მიღმა, მთვარის შუქზე, ინტიმურ სივრცეში „აენტება“ პოეტი „უზენაეს ოცნებას“ (ვ. ნადირაძე, „პოეტი-ჩემი ორეული“, 1971: 271). ღამით, ლანდები სარკეში ირეკლება და უჩინარდება, („და რაინდების სურათები გაფითრებული/მძიმე თვალებით აცილებენ მას სარკეებში“). გათენებისას კი ახლდება ტანჯვა – „და ისევ სპლინი, სპლინი განმეორებით,/თავად არ ვიცი რად მალონებს დილის ბუნება“ (ვ. ნადირაძე, „ინფანტა მწევართ“, 1971: 278).

უაღრესად საინტერესო და სხვა სიმბოლისტებისგან გამორჩეულია ნარცისის მითის პოლ ვალერისეული გადამუშავებული ვერსია. უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ მის ტექსტებში ნარცისის მითის სტრუქტურა მეტ-ნაკლებად შენარჩუნებულია.¹⁵⁸ ლექსში „ნარცისი საუბრობს“ (Narcisse Parle, 1891) ნარცისის პერსპექტივიდან არის წარმოდგენილი მისი ტრაგედია და ის მშვენიერების არქექტიპად გვევლინება. „– *ო ძმებო, სევდიანო შრომნებო, მე ვესწრაფვი მშვენიერებას.*“ ვალერისეული ნარცისი აცნობიერებს, რომ მშვენიერების ძიების პროცესში სხეული დაბრკოლებაა. სხეულისა და სულის დაპირისპირებაში სხეულის დამარცხება, ანუ სიკვდილი, განიხილება არა დასასრულად, არამედ იდეალთან, ჭეშმარიტებასთან ზიარების აუცილებელ წინაპირობად. ლირიკული სუბიექტი აცნობიერებს, რომ მშვენიერების პოვნა მხოლოდ

¹⁵⁸ Fragments du Narcisse (1919), La Cantate du Narcisse (1939).

რეალობისგან შორსაა შესაძლებელი. ლექსში აღწერილი ზღაპრული, ირეალური გარემო (ნიმფები, მთვარე, შროშანი, სიჩუმე, ვერცხლისფერი ბალახი) და ნარცისი, თავისი სრულყოფილებით, ავსებს ერთმანეთს. მისი სევდის მთავარი მიზეზი ამ მშვენიერების ეფემერულობაა.

სიმბოლისტურ ესთეტიკაში მშვენიერების უმაღლეს ფორმას პოეზია წარმოადგენს. ხელოვნების საკრალიზაციისა და წმინდა ხელოვნების იდეის ნარცისის მითთან (სარკესთან) დაკავშირება სრულყოფილად გამოვლინდა მალარმეს დრამატულ პოემაში „ჰეროდიადა“. ხელოვნების სტერილურობის იდეას ჰეროდიადა გამოხატავს. აღნიშნულ ტექსტში ნარცისისტული მოტივი ქალის სახეშია გადმოტანილი და სწორედ ის არის ხელოვნების სიმბოლო. „შემადრწუნებლად მშვენიერი“ აცხადებს: „მიყვარს ქალწულად, წმინდად ყოფნის საშინელება“ (მალარმე 2014, „ჰეროდიადა“, ადგილი 38572). აცნობიერებს, რომ ხელშეუხებელი, მარადქალწული იქნება, რადგან არავის შეუძლია მის მშვენიერებას, „უდიდეს საუნჯეს“ ეზიაროს. „ვინ შემეხება. ლომთან შებმის ვის აქვს სურვილი? ვარ, ვით ქანდაკი“. ჰეროდიადა არის სიმბოლისტური ესთეტიკის მანიფესტაცია. „დახურე ბარემ დარაბები სერაფიკული“ (მალარმე 2014 „ჰეროდიადა“ ადგილი 46333) პირდაპირ მოწოდებად ჟღერს მშვენიერების- ხელოვნების სასარგებლოდ უარი ითქვას ყოფიერებაზე. აქვე უნდა გავიხსენოთ, რომ ტრიადა – ნარცისი, ხელოვანი, ხელოვნების ნიმუში – სიმბოლისტი ავტორების მიგნება არაა. ეს იდეა ჯერ კიდევ ოვიდიუსის „მეტამორფოზებშია“ გაჟღერებული. ნარცისი მშვენიერებასთან, ხელოვნებასთან ანტიკურ ეპოქაშივეა გაიგივებული. სიმბოლისტურ ესთეტიკაში ნარცისის მრავალი არსებული შრიდან დიდი ნაწილი ქრება (ონტოლოგიური შრე – ნარცისის მორალიზებული ინტერპრეტაცია), ეს ფენა – მშვენიერება-პოეზია (ისევე როგორც ნარცისი – ჰომოსექსუალობის სიმბოლო) კი ცოცხლდება.

წყლის დაღვევისას დაატყვევა მისსავ შვენებამ,
ჩრდილს უსხეულოს, არსხეულქმნილ ოცნებას ეტრფის.
თავი აცვიფრებს თავისივე, გახევებული
დახრილა, ვითარ მარმარილოს ქვა პაროსისა.

(ოვიდიუსი 2013: 73)

ნარცისის მითით სახელოვნებო სივრცე ანტიკური ეპოქიდან დაინტერესდა, დღემდე ნარცისის მითის მრავალი ინტერპრეტაცია დაგროვდა. ნარცისის მრავალშრიანი სახე, მისი მითოლოგიური, ლიტერატურული და ფსიქოლოგიური პლასტი სიმბოლისტი ავტორებისთვისაც უაღრესად საინტერესო და აქტუალური აღმოჩნდა. ნარცისის მითი ახლებურად წაიკითხა სიმბოლიზმმა, რითაც აიხსნება მითის განსხვავებული ფორმით გამოვლენა. ტრადიციული მითის ელემენტების, მაგალითად, წყაროს მოდერნისტული ცხოვრების საგნებით ჩანაცვლება აახლებს მითს, ცვლის ხედვის კუთხეს, თუმცა კონცეპტუალური თვალსაზრისით, ამ შემთხვევაშიც, მთავარია ჭკრეტის, შემეცნების პროცესი და ნაკლებად – საშუალება (წყარო, სარკე, სარკმელი, თვალები). ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ ესთეტიკაში ნარცისის მითის გააზრება, მისი ახლებური წაკითხვა ერთმანეთის მსგავსია. სიმბოლისტური ტექსტების ანალიზის საფუძველზე შეგვიძლია გამოვყოთ შემდეგი ძირითადი ტენდენციები: ა) ორივე სააზროვნო მოდელში სარკის აღქმა უკავშირდება თვითშემეცნების პროცესს, საკუთარ „ჩრდილთან“ პირისპირ შეხვედრას, ასახავს მოდერნისტული ეპოქის ინდივიდის ფრაგმენტულ ცნობიერებას; ბ) ნარცისის სახესთან ასოცირდება პოეტის გამორჩეულობის იდეა; გ) ნარცისი, როგორც მშვენიერების არქეტიპი, ჭემმარიტ პოეზიასთან იგივდება; დ) სარკე წარმოდგენილია ტრანსცენდენტურ სამყაროში გაღწევის, იდეალის ძიებისა და ალტერნატიული რეალობის შექმნის საშუალებად.

შედეგები და დასკვნები

სადისერტაციო ნაშრომის მთავარ მიზანს ქართულ და ევროპულ (ძირითადად, ფრანგულ) სიმბოლისტურ მოდელში გამოვლენილი უნივერსალური სახე-ხატების, მოტივებისა და ახალი მითის კვლევა წარმოადგენდა. საკვლევ მეთოდოლოგიად შერჩეული არქეტიპული (მითოლოგიური) კრიტიკა სრულიად შეესაბამება სიმბოლისტური ტექსტის ბუნებას, რომელიც „ვიზიონერულია“ და საზრდოობს სწორედ არქეტიპული სახე-ხატებითა და მითოლოგიური მოტივებით. კვლევის მიღწევას წარმოადგენს, ერთი მხრივ, რელევანტური და ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში დაუმკვიდრებელი ერთ-ერთი ფუნდამენტური მეთოდოლოგიური ჩარჩოს შერჩევა და ცისფერყანწელთა შემოქმედების აღნიშნული მეთოდოლოგიური პერსპექტივიდან გაანალიზება, მეორე მხრივ, კი ქართული სიმბოლიზმის ფრანგულ სიმბოლიზმთან კავშირების კვლევა.

კვლევის პროცესში დამუშავებული სიმბოლისტა ტექსტებისა (ქართული და ფრანგული სიმბოლისტების – მხატვრული და თეორიულ-კრიტიკული ტექსტები) და სამეცნიერო კვლევების (ნ. ფრაი, მ. ბოდკინი, პ. ბრუნელი, ვ. ჟელი, რ. ვანგერი, პ. ალბუი, რ. ბარტი, ლ. სტროსი და ა.შ.) საფუძველზე გამოიკვეთე შემდეგი მთავარი დასკვნები:

სადისერტაციო ნაშრომის **პირველ თავში** მითისა და არქეტიპის ძირითადი თეორიების ანალიზის შედეგად (ს. ჯ. ფრეიზერი, ბ. მელინოვსკი, კ. გ. იუნგი, ზ. ფროიდი, მ. ელიადე, ე. კასირერი, რ. ბარტი და სხვ.) დადგინდა, რომ მე-19 საუკუნიდან შეიცვალა მითის, როგორც ფიქციის, გააზრება და ის კულტურული იდენტობის განსაზღვრის, თვითშემეცნების ბერკეტად იქცა. აღნიშნულ პერიოდს უკავშირდება „მითის დიდი რევოლუცია“ და მითოსით სამეცნიერო და სახელოვნებო სფეროს დაინტერესება. მე-20 საუკუნეში ანთროპოლოგიაში, ფილოსოფიასა და ფსიქოლოგიაში შექმნილ თეორიებზე დაყრდნობით დამტკიცდა ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებულ კონტექსტში უნივერსალური სახე-ხატების, მოტივების, კულტურათა საერთო ძირების არსებობა. ეს მსგავსება სხვადასხვა ხალხებს შორის აიხსნა არა კულტურული და პოლიტიკური გავლენებითა და კონტაქტებით, არამედ კოლექტიური არაცნობიერით, რომელიც არქეტიპული სახე-ხატების საშუალებით ვლინ-

დება (ამოდის ცნობიერების ზღურბლზე) და ადამიანის თანშობილი ნიშანი – „ფსიქიკის დისპოზიცია“, ადამიანური არსებობის განუყოფელი ნაწილია. შესაძლებელია შეიცვალოს მითის ფუნქცია (მე-20 საუკუნეში მითი იქცა პოლიტიკურ ლაბორატორიაში წარმოებულ და დესაკრალიზებულ ამბად) და ფორმა (შეინიღბოს არქეტიპული სახე), თუმცა მითოსური აზროვნებისგან გათავისუფლება შეუძლებელია. მითის ახლებური გააზრება და სხვადასხვა დისციპლინაში (ანთროპოლოგია, ფილოსოფია, ფსიქოლოგია) შემუშავებული მითის ახალი თეორიები, ბუნებრივია, აირეკლა მხატვრულ ტექსტებშიც. მოდერნისტულ სააზროვნო სივრცეში მითოლოგიური ნაკადის გაძლიერება იქცა ტექსტის კვლევის ახალი სტრატეგიების შექმნის წინაპირობად და კატალიზატორად. დადგინდა, რომ კოლექტიური არაცნობიერის, მითოლოგიის მსგავსად, დროსივრცული დისტანციისა და კონტექსტის მიუხედავად, მხატვრული ტექსტები გარდაუვალად უკავშირდება ერთმანეთს და საჭიროა ამ ინტერკულტურული და ინტერტექსტუალური კავშირების სიღრმისეული შესწავლა.

უნივერსალური სურათ-ხატების, მოტივების შესწავლის მიზნით გასული საუკუნის 30-იანი წლებში შეიქმნა არქეტიპული კრიტიკა (მ. ბოდკინი). მეთოდოლოგიური ჩარჩო განხილულია ნაშრომის მეორე თავში. არქეტიპული კრიტიკის ფარგლებში ორი ძირითადი სკოლა, ტექსტის კვლევის ორი ძირითადი სტრატეგია გამოვყავით: ტრადიციული (მ. ბოდკინი, ნ. ფრაი) და თანამედროვე (ფრანგული სკოლა – პ. ბრუნელი, ვ. ჟელი, და ა.შ). მართალია, კრიტიკის ორივე ხაზი იზიარებდა მეთოდოლოგიის ძირითად პრინციპებს, კერძოდ, ა) განსხვავებულ კულტურებში შექმნილ ტექსტებში მსგავსი უნივერსალური სახეების, მოტივების არსებობას, ბ) მათი კვლევის აუცილებლობას, თუმცა, განსხვავებულად აღიქვამდნენ არქეტიპული კრიტიკის კვლევის მიზანს.

არქეტიპული კრიტიკის ტრადიციული სკოლა დაკმაყოფილდა უნივერსალური მოდელების აღმოჩენითა და კლასიფიკაციით. ლიტერატურის სისტემატიზაცია შესაძლებელს გახდიდა ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევების სრულიად განახლებას და მის ზუსტი მეცნიერებების კვლევით სტანდარტებთან დაახლოებას. „სუბიექტური და მხატვრული“ (ნ. ფრაი) კრიტიკის თავიდან არიდების მიზნით, უარი ითქვა არქეტიპების ინტერპრეტაციაზე. მითების, არქეტიპების კლასიფიკაციასთან ერთად მათი განსაზღვრის, ახსნის საჭიროების საკითხი დასვა ფრანგულმა

ლიტერატურათმცოდნეობითმა სკოლამ. კრიტიკის ფრანგული სკოლის წარმომადგენლების ყურადღება ძირითადად მიმართულია ლიტერატურული მითის საზრისის დადგენისკენ, როგორც ცალკეული ტექსტის, ისე ცალკეული სააზროვნო სივრცის ფარგლებში.

სადისერტაციო ნაშრომის **მესამე თავში** ფრანგი და ქართველი სიმბოლისტების მხატვრულ ტექსტებთან ერთად, მათი საპროგრამო წერილებისა და მანიფესტების კვლევის საფუძველზე შესწავლილი გვაქვს მითის სიმბოლისტური თეორია. გაანალიზებულია, თუ როგორ გაიაზრა სიმბოლიზმმა მითის ფუნქცია და არსი, ახალი მითების შექმნის აუცილებლობა. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ სიმბოლისტურ სივრცეში უაღრესად საინტერესო და თვითმყოფადი მითის თეორია შეიქმნა. რ. რობაქიძე და ვალ. გაფრინდაშვილი მხოლოდ ნაწილობრივ ითვალისწინებენ მითის თეორიის დასავლურ მოდელს. მათი თეორიის სპეციფიკურ ბუნებას განსაზღვრავს, ერთი მხრივ, სხვადასხვა მითოლოგიური ნაკადის (წარმართული და ქრისტიანული, დასავლური და აღმოსავლური და ა.შ.) შერწყმა, მეორე მხრივ, კი სიმბოლისტურ სააზროვნო მოდელზე მორგებული, სიმბოლიზმის ტენდენციებით ნაკარნახევი მითოლოგიური პანთეონის განახლება და ახალი მითოლოგიის შექმნა. მითის აღორძინების ორივე გზა ცისფერყანწელთა უმთავრეს მიზანს ემსახურება, ვგულისხმობთ, ქართული ლიტერატურის მოდერნიზაციის პარალელურად ქართული კულტურის იდენტობის ხელახალ განსაზღვრას.

კვლევის საფუძველზე უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ სიმბოლიზმს მჭიდრო კონცეპტუალური და სტილისტური მიმართება აქვს ევროპულ სიმბოლიზმთან. ჩვენ ქართულ სიმბოლიზმს განვიხილავთ ფრანგული სიმბოლიზმის ინვარიანტად, რომელიც იზიარებს მიმდინარეობის ყველა არსებით მახასიათებელს, ტენდენციას, თუმცა საკუთარი კონტექსტის გათვალისწინებით იძენს ავთენტურ სახეს. ნაციონალური იდენტობის განსაზღვრისა და ქართული კულტურის მოდერნიზაციის სურვილით აიხსნება მათი შემოქმედების თავისებურება, კერძოდ, პროექცია ეროვნული საწყისისაკენ.

ქართულ და ფრანგულ სიმბოლისტურ ტექსტებში გამოვლენილი ყველა არქეტიპული სახე, მოტივი პირდაპირ თუ ირიბად სიმბოლიზმის მთავარი მიზნის – ყოფიერების ქაოსისგან თავის დაღწევისა და ტრანსცენდენტური სამყაროსკენ

სწრაფვის – მანიფესტაციაა. სადისერტაციო ნაშრომის მეოთხე თავში გამოკვლეულია ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ ტექსტებში მითის, არქექტიპული სახე-ხატის სამი ძირითადი მიმართულება: უნივერსალური სახე- ხატი, ახალი მითი, ლიტერატურული მითი. შესწავლილი გვაქვს ასევე ის არქექტიპები და არქექტიპული მოტივები, რომლებიც ჩვენ მიერ განხილულ ოთხ ძირითად მითს უკავშირდება (ფატალური ქალი, ბოჰემა, მოგზაურობა, ავტომითი, ნიღაბი, სოფელი და სხვ.) კვლევის შედეგები და დასკვნები:

➤ სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცეში შექმნილ მითებს შორის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ნარკოტიკის მითს. ქართველ სიმბოლისტურ ტექსტებში ოპიუმისა და ჰაშიშის მხატვრული ფუნქცია ბოდლერის ესთეტიკური პოზიციის მსგავსია, ორივე შემთხვევაში რეალობისგან გაღწევის სურვილის გამომხატველია და ეგზოტიკურ, მისტიკურ აღმოსავლეთთან ასოცირდება. ნარკოტიკული თრობა შემოქმედებითი თავისუფლების, ამბოხის მანიფესტაციაა და სიახლის, თვითშემეცნების პროცესთან, უჩვეულო შთაბეჭდილებების ძიებასთანაა დაკავშირებული. შარლ ბოდლერის მხატვრულ ტექსტებში ოპიუმისა და ჰაშიშის მითის ნაწილია ფატალური ქალის იდეა, ქართულ სიმბოლისტურ სივრცეში კი მსგავსი მიმართება ქალის სახესა და თრობის საშუალებებს შორის თითქმის არ შეიმჩნევა.

➤ სიმბოლიზმის ორივე მოდელში ღვინით თრობას, „წმინდა შემლილობას“ (რობაქიმე) ოპიუმისა და ჰაშიშისგან განსხვავებული საზრისი აქვს. ღვინო სხვა თრობის საშუალებებზე უპირატესია, ვინაიდან ის – საკრალური ნივთიერება – დასავლური ცივილიზაციისთვის კულტურული მეხსიერების რეზერვუარია.

➤ სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცეში შეიქმნა ქალაქის მითი და სამართლიანად დაუკავშირდა შარლ ბოდლერისა და ცისფერყანწელთა სახელებს. ქალაქი უაღრესად მნიშვნელოვანი საზრისის მქონე კონცეპტია, რადგან ქალაქი დედის არქექტიპის აბსტრაქტული სახეა. მეგაპოლისში (პარიზი, თბილისი) ქალაქი – მოქალაქის (დედა-შვილის) უნივერსალური არქექტიპული კავშირის დარღვევა პირდაპირ მაუწყებელია ინდივიდის მსოფლმხედველობრივი საყრდენის გამოცლის, ყველაზე ინტიმური და არსებითი კავშირის (დედასთან) გაწყვეტის, სრული იზოლაციისა და მარტოსულობის. სიმბოლიზმის ორივე მოდელში ურბანიზმი

დისკარმონიასთან, ქაოსთან და მარადიული ღირებულებების დევალვაციასთან ასოცირდება. თუმცა, ქალაქის ანტითეზა ბოდლერისა და ცისფერყანწელების ტექსტებში სხვადასხვაა, კერძოდ, ბოდლერთან – ძველი პარიზის მოგონება, ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში კი, ქალაქის ანტითეზად გვევლინება, ერთი მხრივ, სოფელი (მშობლიური წიაღი, ტრადიცია და მამისეული სარწმუნოება), მეორე მხრივ, კი ქალდეა – მითური ქალაქი – საქართველოს მეტაფიზიკური არსებობის ფორმა. ქალდეაში – დედა-შვილის, ე.ი. ქალაქი – მოქალაქის არქეტიპული მოდელი აღდგენილია.

➤ მშობლის – დედისა და მამის – უნივერსალური არქეტიპი უაღრესად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში. მათ ტექსტებში მამის არქეტიპი მოიცავს კერძო და აბსტრაქტულ სახეს (იუნგი) და შესაბამისად გაფართოებულია არქეტიპის გააზრება. ქართულ სიმბოლისტურ ტექსტებში მას უკავშირდება ბავშვობის ნოსტალგია, მამისეულ სახლთან და ღმერთთან გაუცხოება, ძველი ღირებულებათა სისტემის დავიწყება და მისი ახალი ღირებულებებით ვერ ჩანაცვლება. ამ მხრივ ქართული სიმბოლიზმი სრულიად განსხვავდება ფრანგული სიმბოლიზმისგან, განსაკუთრებით შარლ ბოდლერის შემოქმედებისგან, სადაც მშობლის არქეტიპი ძალიან ფერმკრთალია და ისიც მხოლოდ დედის კერძო სახეს მოიცავს. სწორედ მშობლის სახეში გაერთიანებული საზრისი (სამშობლო, ტრადიცია, სარწმუნოება) განასხვავებს ქართულ მოდელს და სიმბოლიზმის ავთენტურ ინვარიანტს ქმნის.

➤ სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცეში ახალ მითთან, განახლებულ მითოლოგიურ მასკარადთან ერთად აქტიურდება ტრადიციული მითები. სიმბოლიზმის ფრანგული და ქართული ინვარიანტი უბრუნდება და საკუთარი ესთეტიკური პოზიციის გათვალისწინებით გადაიაზრებს ნარცისის სახეს. ნარცისის მრავალშრიანი სახე განსაკუთრებით ფასეულია, რადგან მას მითოლოგიურ და ლიტერატურულ იდენტობასთან ერთად ფსიქოლოგიური პლასტიც აქვს. ნარცისის მითი ახლებურად წაიკითხა სიმბოლიზმმა, შეცვალა არა მხოლოდ ფორმა (დენარატივიზაცია, სარკის პოეზია, ქრონოტოპის შეცვლა), არამედ მისი ტრადიციული, ე.წ. მორალიზებული, ინტერპრეტაცია და ის ინდივიდის თვითშემეცნების, „გამთლიანების“ (იუნგი) პროცესს და საკუთარ აჩრდილთან შეხვედრას დაუკავშირა.

ნარცისის სახე იქცა მოდერნისტული ეპოქის ინდივიდის ფრაგმენტული ცნობიერების მანიფესტად. ამასთან, სიმბოლისტურ ესთეტიკაში ნარცისის ახალ ინტერპრეტაციასთან ერთად მითის უკვე არსებული შრეებიდან (ოვიდიუსის მეტამორფოზები) აქტიურდება ნარცისის, როგორც მშვენიერებისა და ხელოვნების სიმბოლოდ გააზრების ტრადიციული ხაზი.

სადისერტაციო ნაშრომის ფარგლებში ქართულ სალიტერატურო სივრცეში პირველად დამუშავდა არქექტიპული კრიტიკის თეორიული ნაწილი, რომელსაც **პრაქტიკული გამოყენებაც ექნება**. ეს მეთოდოლოგიური ჩარჩო შეიძლება გახდეს საფუძველი სხვა მკვლევრებისთვის, აღნიშნული სტრატეგიით აწარმოონ კვლევა, მით უფრო, რომ მითოლოგიური სიუჟეტები, არქექტიპები, ლიტერატურის განვითარების ყოველ ეტაპზე (და არა ლიტერატურის განვითარების მხოლოდ კონკრეტული ეტაპიდან) აქტიურად იჭრება ლიტერატურულ ტექსტებში (Gely 1998:8-14). არქექტიპული და მითოლოგიური კრიტიკა „ვიზიონერული“ ტიპის ტექსტების კვლევის უნივერსალური მეთოდოლოგიაა. მართალია, თანამედროვე ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ცისფერყანწელთა შემოქმედება ჯეროვნად არის შესწავლილი და საბჭოთა კრიტიკაში არსებული ვაკუუმი ამოვსებულია, მაგრამ ქართველ სიმბოლისტთა ტექსტებში არქექტიპული მოტივების **შესწავლის პრეცედენტი** წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომია და ასევე, ქართული სიმბოლიზმის ფრანგულ სიმბოლიზმთან (კერძოდ შარლ ბოდლერის შემოქმედებასთან) კონცეპტუალური და სტილისტური მიმართების კვლევის პირველი მცდელობაა.

რეკომენდაციები – საკითხის მასშტაბის გათვალისწინებით წინამდებარე ნაშრომი, მართალია, მნიშვნელოვან, თუმცა მხოლოდ პირველ ეტაპად გვესახება, იგეგმება კვლევის გაგრძელება – კულტურული კონტექსტის გაფართოება, კერძოდ, სიმბოლიზმის სხვა ინვარიანტების (რუსული, გერმანული), სხვა სიმბოლისტური ტრადიციის გათვალისწინება.

დამოწმებული ლიტერატურა

1. აბაკელია 2013: აბაკელია, ნინო. „მეოცე საუკუნის ანთროპოლოგიური თეორიები მითსა და რელიგიაზე“, თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2013.
2. აზიანიძე და ელაშვილი 2012: აზიანიძე ზაზა, ელაშვილი ქეთევან. *სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია* (ორ ტომად). თბილისი: ზაკმი, 2012.
3. აბულაძე 1961: აბულაძე, მირიან. *ტიციან ტაბიძის პოეზია*. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1961.
4. ავალიანი 2012: ავალიანი, ლალი. „ცისფერი ორდენი“ – ნოვატორობა, ტრადიცია, ეკლექტიკა. კრ. ლექსმცოდნეობა V (ცისფერყანწელებისადმი მიძღვნილი ლექსმცოდნეობის მეექვსე სამეცნიერო სესია). თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012. გვ.16-54.
5. ავალიანი 2014: ავალიანი, ლალი. „ცისფერყანწელები“. ჟურ: საგურამო, 2014. N4(10). გვ.7-26.
6. ავალიანი 2016ა: ავალიანი, ლალი. *ქართული მოდერნიზმის სათავეებთან*. კრ. ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია. თბილისი: მერიდიანი. 2016. გვ. 41-62.
7. ავალიანი 2016ბ: ავალიანი, ლალი. *ქართული მოდერნიზმის იძულებითი აღსასრული*. კრ. ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია. თბილისი: მერიდიანი, 2016, გვ.107-117.
8. ამირხანაშვილი 2010: ამირხანაშვილი, ივანე. *შენიშვნები თემაზე „გალაკტიონი და სიმბოლიზმი“*, კრ. გალაკტიონოლოგია, ტ. 5. თბილისი, 2010.
9. არისტოტელე. ლიტერატურის თეორია. ქრესტომათია I. რედ. ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა.
10. ასათიანი 2004: ასათიანი, გურამ. *პაოლო იაშვილი*. პაოლო იაშვილი საიუბილეო-საარქივო გამოცემა ორ წიგნად. წიგნი 2 (თარგმანები, მოგონებები პაოლო იაშვილზე), თბილისი: სეზანი, 2004. გვ. 387-401.
11. აფხაიძე 1919: აფხაიძე, შალვა. *ქართული პოეზიის პერსპექტივები*. ჟურ. მეოცნეუბე ნიამორები. 1919. N1 (ლიტერატურული ჟურნალები ტომი 2, ქართული ლიტერატურის მუზეუმის გამომცემლობა). აფხაიძე 1919, აფხაიძე შალვა,

- „ქართული პოეზიის პერსპექტივები“. ჟ. მეოცნეზე ნიამორები, N1, <http://niamorebi.ge/afkhaidze/4654/>
12. აფხაიძე 1921: აფხაიძე, შალვა. „წერილი სანდროს ტფილისიდან“. <http://niamorebi.ge/afkhaidze/>
 13. აფხაიძე 1923: აფხაიძე, შალვა. *ახლობელი პორტრეტები – ვალერიან გაფრინდაშვილი*. გაზ. რუბიკონი, №3, 1923, 28 იანვარი. <http://niamorebi.ge/afkhaidze/>
 14. აფხაიძე 1936: აფხაიძე, შალვა. *ხელოვნების შესახებ...* ლიტერატურის მუზეუმის საცავი 26946-2-ხ, 1936.
 15. აფხაიძე 1964: აფხაიძე, შალვა. *ადამიანები და წიგნები*. თბილისი.1964.
 16. ბარტი 2015: ბარტი, როლანდ. „მითი დღეს“ (თარგ. ნინო გაგოშაშვილი). ქრესტომათია ლიტერატურის თეორია ტ. 3. თბილისი: GCLA Press, 2015.
 17. ბარათაშვილი, ნიკოლოზ. „კნიაზ ბარათაევის აზარეშაზედ“, <https://poetry.ge/poets/nikoloz-baratashvili/poems/75.kniaz-barataevis-azarpeshazed.htm>
 18. ბაქრაძე 2014: ბაქრაძე, აკაკი. *კარდუ ანუ გრიგოლ რომაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი*. თხზულებანი ტ.2. თბილისი: ნეკერი, ლომისი, 2014.
 19. ბოდღერი 1991: ბოდღერი, შარლ. *პარიზის სკლინი (პოეზია პროზად)*. თარგ. ზვიად გამსახურდიამ. თბილისი: საქართველო, 1991.
 20. ბოდღერი 1992: ბოდღერი, შარლ. „ბოროტების ყვავილები“. თარგ. დავით აკრიანი. თბილისი: იანუსი, 1992.
 21. ბრეგაძე 2008: ბრეგაძე, ლევან. „ფსიქონალიზი და მხატვრული შემოქმედება“. კრ. ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობანი. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008. გვ. 46-51.
 22. ბრეგაძე 2016: ბრეგაძე, კონსტანტინე. *გრიგოლ რომაქიძე*. კრ. ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია. თბილისი: მერიდიანი. 2016. გვ. 207-263.
 23. ბრეგაძე 2014: ბრეგაძე, კონსტანტინე. *ქართული მოდერნიზმი როგორც ოქციდენტოცენტრიზმი*. კრ. ევროპული ღირებულებები და იდენტობა საერთაშორისო ინტერდისციპლინური კონფერენცია. თსუ, 2014: http://georgie-europe2014.tsu.ge/french_geo/EVROPULI-GIREBULEBEBI-DA-IDENTOBA-geo.pdf

24. **ბრეგვაძე 2006:** ბრეგვაძე, ბაჩანა. „კარლ გუსტავ იუნგი“. კრ. ახალი თარგმანები, ტ.2. თბილისი: ნეკერი, 2006.
25. **ბუაჩიძე 2013:** ბუაჩიძე, თამაზ. *არტურ შოპენჰაუერი*. წ. თანამედროვე დასავლური ფილოსოფიის სათავეებთან. თბილისი: Carpe diem, 2013.
26. **გაფრინდაშვილი 1990:** გაფრინდაშვილი, ვალ. ვალერიან გაფრინდაშვილი ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესეები, წერილები მწერლის არქივიდან. თბილისი: მერანი, 1990.
27. **გოტიე 2016:** გოტიე, თეოფილ. „ჩიზუხი ოპიუმი“. კრ. ფანტასტიკური მოთხრობები. თარგ, ნესტან იორდანაშვილი. თბილისი:, ოჩოპინტრე, 2016
28. **გორდეზიანი 2005:** გორდეზიანი, რისმაგ. „მითების სიბრძნე“. თბილისი: ლოგოსი, 2005.
29. **დარიანი 2000:** დარიანი ელენე. ლექსები. თბილისი: პოლორ-პრინტი. 2000.
30. **დოიაშვილი 2012:** დოიაშვილი, თეიმურაზ. *ლექსის ფონიკა*. კრ. ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი. თბილისი, GCLA Press გვ. 274-300.
31. **დოიაშვილი 2016:** დოიაშვილი, თეიმურაზ. *გალაკტიონი და სიმბოლიზმი*. კრ. ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია. თბილისი: მერიდიანი. 2016. გვ.166 – 188.
32. **ელაშვილი 2016:** ელაშვილი, ქეთევან. *ღვინო, როგორც ბედისწერა*. საიუბილეო კრებული – გალაკტიონ ტაბიძე 125, თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2016.
33. **ელბაქიძე 2007:** ელბაქიძე, მაკა. „ვეფხისტყაოსნის ჟანრის განსაზღვრისათვის“, ჟურ. სჯანი, 2007, N8, გვ 42-58.
34. **ელიაძე 2009:** ელიაძე, მირჩა. „მითის ასპექტები“ (თარგ. მ. ბაქრაძე, ბ. წვერაძე) თბილისი: ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009.
35. **ელიაძე 2017:** ელიაძე, მირჩა. *მარადიული დაბრუნების მითი. არქეტიპები და განმეორებადობა*. მთარგმნელი მზია გომელაური. თბილისი: ელფი. 2017.
36. **ვაგნერი 2013:** ვაგნერი, რიჰარდ. *სახელწოდება მუსიკალური დრამა*. წიგნი: მოთხრობები, წერილები, ესეები. თარგ. რუსუდან ღვინევაძე. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა. 2013. გვ.173-181.
37. **იაშვილი 2011:** იაშვილი, პაოლო. *პირველთქმა*. ჟურ. ცისფერი ყანწები. N 1, 1916. (ლიტერატურული ჟურნალები 1910-1920-იანი წლები. ტ.1 და ტ.2). თბილისი:

- ლიტერატურის მუზეუმი, 2011.
38. **იაშვილი 2004:** იაშვილი, პაოლო. წიგნი პირველი, ლექსები, თბილისი, დაიბეჭდა და აიკინდა შპს „სეზანში“, 2004.
 39. **იუნგი 2005:** იუნგი, კარლ გუსტავ. „ფსიქოლოგია და ალქიმია“ (თარგ. მ. ბადრიძე). თბილისი: დიოგენე, 2005.
 40. **იუნგი 2013:** იუნგი, კარლ გუსტავ. „ფსიქოლოგია და რელიგია. პასუხი იობს“ (თარგ. მ.ბადრიძე). თბილისი: დიოგენე, 2013.
 41. **იუნგი 2015:** იუნგი, კარლ გუსტავ. „პოეტურ ქმნილებასთან ანალიტიკური ფსიქოლოგიის მიმართების შესახებ“ (თარგ. ლ.ბრეგაძე). ლიტერატურის თეორია ქრესტომათია ტ. 3. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2015.
 42. **იუნგი 2017:** იუნგი, კარლ გუსტავ. „მეტამორფოზის სიმბოლოები“ (თარგ. მ. ბადრიძე). თბილისი: დიოგენე, 2017.
 43. **კარმელი 1917:** კარმელი, შალვა „დიფირამბი ჰეტერას“. <http://niamorebi.ge/karmeli/>
 44. **კარმელი 1021:** კარმელი, შალვა. „დუელი ქვეყანასთან“, <http://niamorebi.ge/karmeli/>
 45. **კარმელი, შალვა.** „ქუთაისი – მკვდარი ბრიუგე“. <https://www.aura.ge/349-leqsebi-qutaisze/8665shalvakarmeliquataisimkvdaribriuge.html>
 46. **კარმელი, შალვა.** „ქალს – ფენომენს“, <http://niamorebi.ge/karmeli/>
 47. **კასირერი 1983:** კასირერი, ერნსტ. „რა არის ადამიანი? ცდა ადამიანური კულტურის ფილოსოფიის გაგებისა“ (თარგ. ლ.რამიშვილი). თბილისი: განათლება, 1983.
 48. **კენჭოშვილი 1974:** კენჭოშვილი, ირაკლი. *გალაკტიონ ტაბიძე და ევროპული ლიტერატურა*. თბილისი: მეცნიერება. 1974.
 49. **კოტეტიშვილი 1920:** კოტეტიშვილი, ვახ. „აზიისკენ“. ჟ. „ლეილა N2. 1920. ლიტერატურული ჟურნალები, 1910-1920-იანი წლები. ტ.1. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმი, 2011. გვ.197-198.

50. **ლიტერატურული ჟურნალები 2011:** ლიტერატურული ჟურნალები, 1910-1920-იანი წლები. ტ.1 და 2. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმი. 2011. ცისფერ-ყანწელთა გამოცემები (შალვა კარმელი, სანდრო ცირეკიძე ლექსები).
51. **ლომიძე 2016:** ლომიძე, გაგა. *მოდერნიზმის ოპოზიციური რიტორიკა და საბჭოური იდეოლოგემა*. კრ. ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია. თბილისი: მერიდიანი. 2016. გვ.87-106.
52. **მალარმე 1979:** მალარმე, სტეფან. *მუსიკა და მწერლობა*. კრ. ლექსები და პროზა. ქუთაისი: საბჭოთა საქართველო. 1979.
53. **მალარმე 2014:** მალარმე, სტეფან. *ჰეროდიადა* კრ: პოლ ვერლენი და სხვა ფრანგი სიმბოლისტები (თარგ. ბადრი თევზაძე) გამომცემლობა აჭარა, 2014.
54. **მითოლოგიური ენციკლოპედია** ორ ტომად (ყმაწვილებისთვის). ავტ. ნანა ტონია, ზურაბ კვიციანი. თბილისი: გამომცემელი ბონდო მაცაბერიძე. 2003 და 2004.
55. **ნადირაძე 1964:** ნადირაძე, კოლაუ. *დათოვლილი ქუთაისი*. ლიტერატურის მუზეუმი 29192-40-ბ. <http://niamorebi.ge/nadiradze/>
56. **ნადირაძე 1971:** ნადირაძე, კოლაუ. *ერთტომეული*. თბილისი: მერანი, 1971.
57. **ნახუცრიშვილი 2016:** ნახუცრიშვილი, ლუკა. *ხელოვანი ბოდლერისა და ვაგნერის ეპოქაში და „ტანჰოიზერის“ სკანდალი პარიზის ოპერაში*. წიგნი: შარლ ბოდლერი. რიჰარდ ვაგნერი და ტანჰოიზერი პარიზში. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა. 2016, გვ.7-20.
58. **ნიკოლეიშვილი 1995:** ნიკოლეიშვილი, ავთანდილ. *პაოლო იაშვილის ცხოვრება და შემოქმედება*. ქუთაისი: საწუთრო.1995.
59. **ნიცშე 2016:** ნიცშე, ფრიდრიხ. *ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან*. მთარგმნელი გიორგი მესხი. თბილისი: ჩვენი მწერლობა, 2016.
60. **ობოლაძე 2017:** ობოლაძე, თათია. „ქალაქის მითი ქართულ და ფრანგულ სიმბოლისტურ ესთეტიკაში“, „ქართული და ფრანგული სიმბოლიზმი: კონტექსტი და გავლენები“. ბლოგი: <https://bluehornsblog.wordpress.com/>
61. **ოვიდიუსი 2013:** ოვიდიუსი. *მეტამორფოზები*. თარგ. ნათელა მელაშვილი. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2013.

62. **ორბელიანი, გრიგოლ.** „სადღეგრძელო ანუ ომის შემდგომ დამე ლხინი, ერევნის სიახლოვეს“, <http://buki.ge/library-7436.html>
63. **პაიჭაძე 2018:** პაიჭაძე, თამარ. *ქალაქი- კულტურული სივრცე სიმბოლისტურ ტექსტში(ინტერტექსტი და ქართული შემოქმედებითი გამოცდილება)*. ჟ. სჯანი N19. 2018, გვ.130-147.
64. **რატიანი 2008:** რატიანი, ირმა. *მიხეილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა*. კრ. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბილისი: ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.
65. **რატიანი 2011:** რატიანი, ირმა. *ვახუშტი და სიუჟეტი*, თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2021.
66. **რატიანი 2013:** რატიანი, ირმა. *რევოლუცია და შემოქმედებითი პროცესი*. ჟურ. სჯანი. N14. 2013. გვ.154-165.
67. **რატიანი 2016:** რატიანი, ირმა. *მოდერნიზმები – მარგინალები?.* კრ. ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია. თბილისი: მერიდიანი. 2016. გვ. 118-130.
68. **რემბო, არტურ.** „ჩემი ბოჰემა“ (თარგ. ბაჩანა ჩაბრაძე_ <https://burusi.wordpress.com/2010/09/13/arthur-rimbaud-2/>
69. **რობაქიძე 1917:** რობაქიძე, გრიგოლ. წინათქმა. ჟ. „ლეილა N1. 1917. ლიტერატურული ჟურნალები 1910-1920-იანი წლები. ტ.1. თბილისი: ეროვნული მწერლობა. 2011, გვ.177.
70. **რობაქიძე 2003:** რობაქიძე, გრიგოლ. *სიცოცხლის განცდა დასავლეთსა და აღმოსავლეთში*. კრ.: თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით. თბილისი: ინტელექტი, 2003.
71. **რობაქიძე 2012:** რობაქიძე, გრიგოლ. *დიონისოს კულტი და საქართველო*. ხუთტომეული წ.3. პუბლიცისტიკა. თბილისი: გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი. 2012. გვ.214-225
72. **რობაქიძე 2012ა:** რობაქიძე, გრ. *წინათქმა*. კავკასიური ნოველები. თბილისი: არტანუჯი. 2012. გვ.3-8.
73. **რობაქიძე 2012ბ:** რობაქიძე, გრიგოლ. *დემონი და მითოსი*. გერმანულიდან თარგმნა მანანა კვატაიაძე. თბილისი: არტანუჯი. 2012.

74. **რობაქიძე 2013:** რობაქიძე, გრიგოლ. *ქართული მოდერნიზმი* (თარგმანი მანანა კვატაიასი) ჟურ. კრიტიკა N8. 2013. გვ. 252-260.
75. **რობაქიძე 2014:** რობაქიძე, გრიგოლ. *ლათინური გენია; ომი და კულტურა; PRO DOMO SUA*. კრ. ომი და კულტურა. თბილისი: არტანუჯი. 2014.
76. **რობაქიძე 1988:** რობაქიძე, გრ. *გველის პერანგი. ფალესტრა*. თბილისი: მერანი, 1988.
77. **სიგუა 2002:** სიგუა, სოსო. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: დიდოსტატი. 2002.
78. **ტაბიძე 2015:** ტაბიძე, ტ. *პოეზია, თარგმანები. ორ წიგნად*. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმი, 2015.
79. **ტაბიძე 1916:** ტაბიძე, ტიცვან. *ცისფერი ყანწებით*. ჟურ. ცისფერი ყანწები. N1, N2, <http://niamorebi.ge/tabidze/>
80. **ტაბიძე 1923:** ტაბიძე, ტიცვან. *ირონია და ცინიზმი*. ჟურნალი „მეოცნებე ნიამორები“ N 9. 1923. (ლიტერატურული ჟურნალები 1910-1920-იანი წლები. ტ. 1. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმი. 2011. გვ.127-130)
81. **ტაბუცაძე 2016:** ტაბუცაძე, სოლომონ. *ცხოვრება როგორც ლიტერატურა და ლიტერატურა როგორც ცხოვრება*. კრ. ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია თბილისი: მერიდიანი. 2016. გვ.70-77.
82. **ფროიდი 2005:** ფროიდი, ზიგმუნდ. „ფსიქოანალიზი“(თარგ. ვ.კაკაბაძე). თბილისი: უნივერსალი, 2005.
83. **ფროიდი 2015:** ფროიდი, ზიგმუნდ. „ტოტემი და ტაბუ“ (თარგ ნ.თურმანიძე, ლ.ბულია). თბილისი: გეო, 2015.
84. **ფროიდი 2017:** ფროიდი, ზიგმუნდ. *ნარცისიზმის შესახებ*. თარგმანი ვახტანგ გორგიშელი. გამომცემელი ნინო ხუნდაძე. 2017.
85. **ფრომი 2020:** ფრომი, ერიხ. *ინდივიდუალური და საზოგადოებრივი ნარცისიზმი*. წიგნი: ადამიანის სული. თბილისი: აქტი. 2020. თავის ელ. ვერსია: <http://akti.ge/ka/blog/>
86. **ქართლის ცხოვრება 1959:** ქართლის ცხოვრება, სიმონ ყაუხჩიშვილის რედაქციით, ტომი II, 1959. (2.16) [https://wikisource.org/wiki/„ახალი_ქართლის_ცხოვრება“_\(პირველი_ტექსტი\)__\(1959\)](https://wikisource.org/wiki/„ახალი_ქართლის_ცხოვრება“_(პირველი_ტექსტი)__(1959))

87. **შოპენჰაუერი 2016:** შოპენჰაუერი, არტურ. *სამყარო ვითარება ნებ და წარმოდგენა*. ტ. I. გერმ. თარგმნა ვიქტორ რცხილაძემ. თბილისი: Carpe diem, 2016.
88. **ცაიშვილი 1981:** ცაიშვილი, სერგის. *ტიციან ტაბიძე*. კრ. მარადიული სახეები. თბილისი: საბჭოთა საქართველო. 1981.
89. **ცირეკიძე 2004:** ცირეკიძე, სანდრო. *პარალელები*. გახსენება. (რედ. იზა ორჯონიკიძე). თბილისი: ლიტერატურის მატთანე. 2004.
90. **წიფურია 1990:** წიფურია, ბელა. *ცისფერი ყანწები და სიმბოლიზმის ზოგიერთი პრინციპი*. ჟურ. პირველი სხივი. N22. 1990. გვ.180-187.
91. **წიფურია 1999:** წიფურია, ბელა. *მამისეული სარწმუნოების აღქმა ტიციან ტაბიძის სიმბოლისტურ ლექსებში*. კრ. სონეტები, რჩეული ლექსები, ესსე, წერილები ტიციან ტაბიძის შემოქმედებაზე. თბილისი: მეცნიერება. 1999.
92. **წიფურია 2002:** წიფურია, ბელა. „გალაკტიონი“ და „ცისფერყანწელები“. კრ. გალაკტიონოლოგია. ტ.1. თბილისი. 2002. გვ. 60-78.
93. **წიფურია 2012:** წიფურია, ბელა. „ცისფერი ყანწები“ და ავანგარდი. კრ. ლექს-მცოდნეობა V (ცისფერყანწელებისადმი მიძღვნილი ლექსთმცოდნეობის მეექვსე სამეცნიერო სესია) თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა. 2012. გვ. 172-183.
94. **წიფურია 2016:** წიფურია, ბელა. *ქართული ტექსტი საბჭოთა /პოსტსაბჭოთა /პოსტმოდერნულ კონტექსტში*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2016.
95. **წიფურია 2018:** წიფურია, ბელა. *ცისფერყანწელები*. ილიაუნის გზამკვლევი. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი 2018.
<https://guide.iliauni.edu.ge/books/tsispherqhantselebi/>
96. **ხაიამი, ომარ**. რობაი 43, მთარგ. თარგმნა მაგალი თოდუა. <https://www.aura.ge/101-poezia/4513-omar-xaiami--43e-robai.html>
97. **ჯალიაშვილი 2009:** ჯალიაშვილი, მაია. *ქართული პოეზიის დენდები – ცისფერყანწელები*. წ. შეხვედრა წიგნში. თბილისი: 2009.
- ჯაფარიძე 1918:** ჯაფარიძე, ლელი. *ქართულ-გერმანული ალიანსი*. გაზ. საქართველო, N180, 1918. <http://niamorebi.ge/leri-jafaridze/>

98. **ჯორჯაძე 1911:** ჯორჯაძე, არჩილ. *თხზულებანი არჩილ ჯორჯაძისა*. წიგნი მესამე ნააზრევი. ხელოვნება, ფილოსოფია, რელიგია. ტფილისი. 1911.
99. **ჰოიზერმანი 2006:** ჰოიზერმანი, თომას. *Amor Fati – ბედისწერის სიყვარული* (მთარგ. ლამარა ნაროუმვილი, ლამარა რამიშვილი). თბილისი: თანამედროვეობა და მემკვიდრეობა. 2006.
100. **Albright 1973:** Albright, D. *Shadow of the Golden Bough*. In: *The Virginia Quarterly Review*. Ed. J.B.Vickery. University of Virginia, 49(3), 1973. Available at: <http://www.jstor.org/stable/26435440> (Last seen on 08/06/2020)
101. **Albouy 2012:** Albouy, Pierre. *Avant-propos (1969). Mythes et Mythologies dans la littérature Française*. France: Armand Colin, 2012.
102. **Bachelard 1983:** Bachelard, Gaston. *Water and Dreams: An essay on the imagination of matter*. Translated by Edith R.Farrell. The Pegasus Foundation, Dallas. 1983.
103. **Bakhtin 1984:** Bakhtin, Michail. *Rabelais and His World*. Transl. Helene Iswolsky. Indiana University Press. Bloomington 1984.
104. **Balakian 1977:** Balakian, Anne. *The Symbolist Movement. A Critical Appraisal*. New York: New York University Press, 1977.
105. **Baudelaire 1860:** Baudelaire, Charles. *Les Paradise Artificiels*. collection les chefs d'oeuvre francais. Paris: Edition Baudiniere. 1860.
106. **Baudelaire 1861:** Baudelaire, Ch. *Les Fleurs du mal*. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70860g?rk=21459;2>
107. **Baudelre 1869:** Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris*. <https://www.poesie-francaise.fr/charles-baudelaire-le-spleen-de-paris/>
108. **Bechir 2005:** Bechir, Kenzari. *Windows*. In: *Built Environment*, 2005. Vol.31 No1. pp. 38-48. Published by: Alexandrine Press. https://www.jstor.org/stable/23289498?seq=1#metadata_info_tab_contents
109. **Benjamin 2015:** Benjuamin, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris : Editions Allia, 2015.
110. **Bodkin 1963:** Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*. London: Oxford University Press, 1963 (reprint of 1934).

111. **Boon 2008:** Boon, J.A. *The Birth of Anthropology out of a Pause of Pausanias*. In: *Ethnographica Moralia*. Fordham University, 2008. Available at: https://www.jstor.org/stable/j.ctt1x76fs8.8?seq=1#metadata_info_tab_contents (Last seen on 08/06/2020)
112. **Brown 1970:** Brown, Daniel. *A Look at Archetypal Criticism*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol.28. N4. pp. 465-472.
113. **Brunel 2016:** Brunel, Pierre. *Mythocritique. Theorie et parcours*. Grenoble: ELLUG, 2016.
114. **Burt 2005:** Burt, E. S. *Baudelaire and intoxicants*. In: *The Cambridge Companion To Baudelaire*. Ed. Rosemary Lloyd. UK: Cambridge University Press, 2005 (p.117-129)
115. **Campbell 2004:** Campbell, Joseph. *The hero with a thousand faces*. Bollingen Series XVIII, Princeton University Press: 2004.
116. **Cassirer 1965:** Cassirer, E. *The Philosophy of Symbolic Forms*. Vol2. *Mythical Thought*, Yale University Press, 1965.
117. **Cassirer 1979:** Cassirer, E. *Judaism and the Modern Political Myth; The Technique of Our Modern Political Myth*. In: *Symbol, Myth and Culture*. USA: Yale University Press, 1979.
118. **Chambers 2015:** Chambers Ross. *An Atmospherics of the City. Baudelaire and the Poetics of Noise*. New York: Fordham University Press, 2015.
119. **Coupe 2009:** Coupe, L. *Myth. The New Critical Idiom*. Routledge, 2009.
120. **Csapo 2005:** Csapo, E. *Theories of Mythology*. Wiley Blackwell, 2005.
121. **Delahoyde:** Delayoyde, M. *Archetypal Criticism*. Available at: <https://public.wsu.edu/~delahoyd/archetypal.crit.html> (Last seen on 08/06/2020)
122. **Derrida 2007:** Jacques Derrida: *Speech is blind* <https://www.youtube.com/watch?v=ya46wfeWqJk> (seen on 10 May, 2022)
123. **Durand 1979:** Durand, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre (de la mythocritique a la mythoanalyse)*. Paris: Berg International editeurs, 1979.
124. **Eagleton 2008:** Eagleton, Terry. *Structuralism and Semiotics*. In: *Literary Theory (Anniversary edition)*. Blackwell Publishing, pp.79-109. 2008.
125. **Eliot 1923:** Eliot, T.E. *Book Reviews: Ulysses, Order, and Myth*. In: *The Dial*, 1923 <https://www.bl.uk/collection-items/review-of-ulysses-by-t-s-eliot-from-the-dial#>

126. **Erikson &Nielsen 2013:** Erikson, T.H. and Nielsen, F.S. *Four Founding Father*. In: A History of Anthropology. Pluto Press, 2013. Available at: https://www.jstor.org/stable/metadata_info_tab_contents (Last seen on 08/06/2020).
127. **Etheridge 2016:** Etheridge, Kate. *Dynamic Reflections: Mirrors in the Poetic and Visual Culture of Paris from 1850 to 1900*. Lincoln College, Submission for DPhil Medieval and Modern Lanugages, 2016.
128. **Fowlie 1990:** fowlie, Wallace. *Poem and Symbol (A Brief History of French Symbolism)*. The Pennsylvania State University Press. University Park and London, 1990.
129. **Frye 1951:** Frye, Northrop. *The Archetypes of Literature*. In: The Kenyon Review, 1951.
130. **Frye 2000:** Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism* (With a Foreword by Harold Bloom). Princeton University Press: fifteenth printing, 2000
131. **Frazer 1922:** Frazee, J.G. *The Golden Bough. A Study of Magic and Religion*. Earth Publishing. Available at: <https://www.templeofearth.com/books/goldenbough.pdf> (Last seen on 08/06/2020).
132. **Gasarian 1995:** Gasarian, Gérard. *Diptyque parisien*. IN: L'Annee Baudelaire 1, Baudelaire, Paris, l'Allégorie. Editions Klincksieck, 1995. Pp. 57-70.
133. **Gautier 2002:** Gautier, Théophile. Le Club des Hachichins. Putbook.com 2002.
134. **Gely 1998:** Gely, Veronique. *Mythe et Recit Poetique*. France: Clemont-Ferrand, 1998.
135. **Genette 1966:** Genette, Gerard. Complexe de Narcisse. Dans: Figures I. Paris: Editions du Seuil, 1966.
136. **Genova 1995:** Genova A. Pamela. *Andre Gide: Myth as Individual History*. In: Dalhousie French Studies. 1995. Vol.33 pp.55-70. Published by: Dalhousie University <https://www.jstor.org/stable/>
137. **Genova 2002:** Genova, Pamela Antonia. *Symbolist Journals: A culture of Correspondence*. Ashgate Pub Ltd. 2002.
138. **Gide 2008:** Gide, Andre. *Le Trite du Narcisse (Theorie du sumbole)*1891. Published by: Ebooks libres et gratuits 2008
139. **Goth 1966:** Goth, Maja. *The Myth of Narcissus in the Works of Rilke and of Valery*. In: Wisconsin Studies in Contemporary Literature. 1966. Vol7. N1.pp. 12-20. Published by:

- University of Wisconsin Press, <https://www.jstor.org/stable/>
140. **Gourmont 2010:** Gourmont, Remy de. *The book of Masks*. Habu Press. 2010.
 141. **Grauby 1994:** Grauby, Françoise. *La Creation Mythique a L'Epoque du Symbolisme* (Histoire, analyse et interpretation des mythes fondamentaux du Symbolisme). Paris: Librairie NIZET, 1994.
 142. **Hendy 1993:** Hendy, Andrew. *The Modernist Contribution to the Construction of Myth*. In: *Modern Myths*. Edited by David Bevan. Amsterdam: RODOPI, 1993.
 143. **Huret 1891:** Huret, Jules. *Enquete sur l'évolution litteraire*. Paris : Bibliotheque Charpentier, 1891. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49807k/f7.image.texteImage>
 144. **Johansson 2012:** Johansson, Niclas. *In Memory of Narcissus: Aspects of the Late-Modern Subject in the Narcissus Theme 1890-1930*. Sweden Uppsala University, 2012. <http://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:614608/FULLTEXT01.pdf>
 145. **Jung & Franz 1964:** Jung, C.G., Franz, M.L. etc. *Man and His Symbols*. Anchor Press. 1964.
 146. **Jung & Kerenyi 1969:** Jung, C.G. & Kerenyi, C. *Essays on a Science of Mythology: The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*. Princeton University Press, 1969.
 147. **Jung 1991:** Jung, C.G. *The Archetypes and the Collective Unconscious* (Second Edition). London: Routledge. 1991.
 148. **Jung 2001:** Jung, C.G. *Modern Man in Search of a Soul*. London: Routledge Classics, 2001.
 149. **Jung 2003:** Jung, C.G. *The Spirit in Man, Art and Literature*. London: Routledge Classics, 2003.
 150. **Jung 2004:** Jung, C.G. *Four Archetypes*. Routledge Classics, 2004.
 151. **Knox 2003:** Knox, J. *Archetype, Attachment, Analysis Jungian Psychology and the Emergent Mind*. Brunner –Routledge, 2003.
 152. **Kornblatt 2009:** Kornblatt, J. D.. *The Wisdom Writings of Vladimir Solovyov*. Cornell University Press, 2009.
 153. **Laforgue 1995:** Lafourge, Pierre. *Note sur les Tableaux Parisiens*. In: *L'Annee Baudelaire* 1, Baudelaire, Paris, l'Allégorie. Editions Klincksieck, 1995.pp. 81-88.

154. **Leach 2011:** Leach, E. R. *Kingship and divinity*. In: HAU: Journal of Ethnographic Theory 1(1):pp 279-298, 2011.
155. **Lehmann 1968:** Lehmann, Andrew George. *The Symbolist aesthetic in France, 1885-1895*. Oxford: Blackwell, 1968
156. **Lewis 2011:** Lewis, Pericles. *Introduction*. In: European Modernism. Ed. Pericles Lewis. Cambridge University Press. 2011. pp. 1-9.
157. **Lienhardt 1993:** Lienhardt, G. *Frazer's Anthropology: Science and Sensibility*. In: JASO, Journal of the Anthropological Society of Oxford, XXIR(1), pp. 1–12. 1993.
158. **Malinowski 1960:** Malinowski, B. *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*. New York: Oxford University Press, 1960.
159. **Marchal 2011:** Marchal, Bertrand. *Symbolisme*. Armand Colin: 2011.
160. **Mcleod 2014:** Mcleod, S. *Carl Jung*. Available at: <https://www.simplypsychology.org/carl-jung.html> (Last seen on 08/06/2020).
161. **Meltzer 2011:** Meltzer, F.. *Beliefs (Assommons les pauvres!)*. In: Seeing Double. Baudelaire's Modernity. The University of Chicago Press, 2011. pp. 11-74.
162. **Merello 2010:** Merello, Ida. *De Narcisse a la sirene: Variations sur des theme mythiques dans l'imaginaire fin de siecle*. In: Simbolismo e naturalismo fra lingua e testo. Italy Vita e Pensiero 2010. pp. 217-232.
163. **Michaud 1959:** Michaud, Guy. *Le theme du miroir dans le symbolism francais*. In: Cahiers de l'Association International des Etudes Francaises, N11. 1959. Pp.199-216. https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2147
164. **Mickel 2017:** Emanuel J. Michel. *The Artificial Paradises in French Literature*. The University of North Carolina Press, 2017.
165. **Moreas 1886:** Jean Moreas, *Manifeste du Symbolisme*. <https://www.etudes-litteraires.com/manifeste-symbolisme.php> last seen: 11/03/2017
166. **Mortier 1994:** Mortier, Daniel. *Mythe Litteraire et Esthétique de la Reception*. In: Mythes et Littérature. Ed. Pierre Brunel. Paris: Presses de l'Universite de Sorbonne, 1994, pp.143-151.
167. **Muntean 1994:** Muntean, F. D. *Frazer 's The Golden Bough* □: *A Critical Appreciation*. In: History of Religions, 12, 1994.

168. **Nietzsche 1910:** Nietzsche, F. *Human all to Human*. Morrison & Gibb Limited, Edinburgh. 1910.
169. **Peyre 1978:** Peyre, Henri. *Poets against music in the age of Symbolism*. In: *Symbolism and Modern Literature*. Ed. Marcel Tetel. Durham N.C.: Duke University Press, 1978.
170. **Peyre 1980:** Peyre, Henri. *What is Symbolism?*. University of Alabama Press, 1980.
171. **Pike 1981:** Pike, Burton. *Individual and Mass*. In: *The image of the city in modern literature*. Princeton University Press, 1981. pp. 100-116.
172. **Reinhard 1994:** Reinhard, T. H. *The City (Baudelaire, Rimbaud, Verhaeren)*. New York: Peter Lang Publishing, 1994.
173. **Samuels 2011:** Samuels M. *France*. In: *European Modernism*. Edited by Pericles Lewis. Cambridge University Press, 2011. Pp.13-32.
174. **Schwartz 1981:** Schwartz, Sanford. *Reconsidering Frye*. In: *Modern Philology*, Vol 78. Pp.289-295. 1981.
175. **Sharlow 2010:** Sharlow, M.F. *Jung and His Skeptical Critics*. Available at: <https://www.eskimo.com/~msharlow/scratchpad/items/jungandhisskepticalcritics.pdf> (Last seen on 08/06/2020)
176. **Shelburne 1976:** Shelburne, W.A. *Jung's Theory of the Collective Unconscious*. University of Florida.
177. **Stoljar 1990:** Stoljar, Margaret. *Mirror and Self in Symbolist and Post-Symbolist Poetry*. In: *The Modern Language Review*. 1990. Vol.85, N2. pp. 362-372. Published by: Modern Humanities Research Association
https://www.jstor.org/stable/3731816?seq=1#metadata_info_tab_contents
178. **Strauss 1955:** Strauss, Claud levi, *The Structural Study of Myth*. In: *The Journal of American Folklore*, Vol.68, No270. <https://www.jstor.org/stable/536768>
179. **Strauss 1986:** Strauss, A. Walter. *Speculations on Narcissus in Paris*. In: *The Comparatist*. 1986. Vol.10. pp. 13-29. Published By: University of North Caroline Press. https://www.jstor.org/stable/44367123?seq=1#metadata_info_tab_contents
180. **Symons 1908:** Symons, Arthur. *The symbolist movement in literature*. Archibald Constable and Co. London, 1908.
181. **Valery Paul.** *Narcisses Parle*, <https://www.poemes.co/paul-valery.html>

182. **Varsimashvili-Raphael 2011:** Varsimashvili-Raphael, Maia. *Les Fleurs de Baudelaire dans le Jardin de Besiki. Le Symbolisme Georgien dans ses rapports avec la France et la Russie.* Universite Paris Ouest Nanterre La Defense Ecole Doctorale Lettres, Langues, Spectacle 2011.
183. **Vickery 2015:** Vickery, J. B. *The Literary Impact of The Golden Bough.* Princeton University Press, 2015.
184. **Wagner 1961:** Wagner Richard. *Lettre Sur La Musique*
[https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre sur la musique \(Richard Wagner\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_sur_la_musique_(Richard_Wagner))
185. **Wright 2005:** Wright, Barbara. *Baudelaire's poetic journey in Les Fleurs du Mal.* In: The Cambridge Companion To Baudelaire. Ed. Rosemary Lloyd. UK: Cambridge University Press, 2005, pp.31-50.
186. **Ziolkowski 1991:** Ziolkowski, Eric. *Between Religion and Literature: Mircea Eliade and Northrop Frye.* In: The Journal of Religion. Vol 71. Pp.498-522, 1991. –
https://www.jstor.org/stable/1203955?seq=1#metadata_info_tab_contents (Last seen 03.07.2020).
187. **Топоров 1987:** Топоров, В. *Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте* http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Babilon.html