



СЕМИОТИКА
SEMIOLOGIA
SEMIOLOGIA

14 / 2014

ს ე მ ი ო ტ ი კ ა
ს ე მ ი ო ლ ო გ ი ა



საქართველოს სემიოტიკის
საზოგადოება

სემიოტიკის აკადემიური ცენტრი

სემიოტიკა
სამეცნიერო ჟურნალი

XIV

SEMIOTICS
SCIENTIFIC JOURNAL

თბილისი
Tbilisi
2014

UDC 81'22

მთავარი რედაქტორი
ცირა ბარბაქაძე

Editor-in-Chief
Tsira Barbakadze

რედაქტორები

თამარ ბერეკაშვილი
გურამ ყიფიანი
მარინა გიორგაძე
გია ჯოხაძე
დავით ანდრიაძე

Editors

Tamar Berekashvili
Guram Kipiani
Marina Giorgadze
Gia Jokhadze
David Andriadze

© სემიოტიკის კვლევითი ცენტრი 2014

ISSN 1512-2409

დაგვიკავშირდით:
E-mail: semiotics@iliauni.edu.ge

შინაახსი

მეტაფორების სამყარო და სამყარო მეტაფორებში

თამაზ გაბისონია (თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი) მეტაფორები მუსიკაში	7
კონსტანტინე ბრეგაძე (თბილისი, ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი) ყოფნა და არაა: ედუარდ ჰოპერის მოდერნისტული მეტაფორები	22
ცირა ბარბაქაძე (თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი) ფრაზეოლოგიური მეტაფორები: დაპყრობა და მონადირეობა	28
ელიზბარ ელიზბარაშვილი (თელავი, იაკობ გოგებაშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი) ღრო, როგორც მეტაფორა და როგორც სინამდვილე	34
სალომე ოშიაძე (თბილისი, ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი) მეტაფორა – ტექსტონომიური შეცდომა	41
თენგიზ ვერულავა (თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი) „უხილავი ხელის“ მეტაფორა და ადამ სმითი	46
გრიგოლ ჯოხაძე (თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი) „მეორე ცა“ დავით აღმაშენებლის ნარატივში	67
გურამ ყიფიანი (თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი) ჰარმონიის მეტაფორა - მცხეთის ჯვრის ტაძარი	74

თამარ ტალიაშვილი (თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი) მეტაფორის კონსტრუირება ტექსტზე მუშაობის პროცესში	80
ნონა კუპრეიშვილი (თბილისი, თსუ, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი) საბჭოური სააზროვნო კლიშეები და „მესხიერებათა ომები“	87
დავით ბოსტანაშვილი (თბილისი, საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი) მეტაფორის არქიტექტურა	96
მაია ჯალიაშვილი (თბილისი, თსუ, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი) რომანი - მეტაფორა	106
რუსუდან მინცხულავა (თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი) ფსიქოთერაპია, როგორც მეტაფორა	117
შორენა ბარბაქაძე (ქუთაისი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი) სინდისის მეტაფორა ჰესიოდეს პოემაში – „სამუშაონი და დღენი“	124
ლალი დათაშვილი (თბილისი, ქართულ-ამერიკული უნივერსიტეტი) ხე, როგორც ოლაზური მეტაფორა	131
თამარ ლომიძე (თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი) მეტაფორა და მეტონიმია ქართულ რომანტიკულ პოეზიაში ...	142
თამარ ზიგერ-პოპიაშვილი (გერმანული ენის დოცენტი, საარლანდი, გერმანია) მეტაფორის აღქმის თავისებურებანი კულტურათშორისი კომუნიკაციის კონტექსტში.....	147

ადა ნემსაძე <i>(თბილისი, თსუ, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი)</i> მოთხრობა - მეტაფორა.....	151
მარიამ მარჯანიშვილი <i>(ქუთაისი, სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი)</i> მეტამორფოზა თაობათა აზროვნებაში.....	159
ნიკოლოზ წულუკიძე <i>(თბილისი, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო თეატრისა და კინოს ინსტიტუტი)</i> „თავისუფალი თეატრი“ - მეტაფორა.....	165
ნინო ჰოპიაშვილი <i>(თბილისი, ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)</i> მეტაფორა და ირონია მხატვრულ ტექსტში.....	172
ლაშა ჩხარტიშვილი <i>(თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი)</i> ლირის თეატრი, როგორც სამყაროს მეტაფორა.....	179
დიანა ანფიმიადი <i>(თბილისი, ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)</i> ერთი ლექსის თარგმანის პარალელური კორპუსის აგების პრინციპები	185
ზეინაბ კიკვიძე <i>(ქუთაისი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)</i> მეტაფორის მითოსური გენეზისი და მისი პარადიგმები	190
ეკა თხილავა <i>(თბილისი, კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი)</i> პოლიტიკური მეტაფორები სოციალურ რეკლამაში	196
ნინო დვალიძე <i>(ბათუმი, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)</i> მეტაფორული პარადიგმები რეკლამაში.....	201

თეა შავლაძე (ბათუმი, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი) სიმსივნე, როგორც მეტაფორა.....	208
ზეინაბ სარია (ზუგდიდი, შოთა მესხიას სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი) ერთი კონცეპტუალური მეტაფორა გრანელის პოეზიაში	215
მინდია ცეცხლაძე (ბათუმი, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, დოქტორანტი) კორპუსის ლინგვისტიკა და მეტაფორა	222
დალილა გოგია (თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი) ყვავის მეტაფორა ტედ ჰიუზთან	231
ნატალია ზარნაძე (დამოუკიდებელი მკვლევარი) მე-ს მეტაფორული განზომილებები.....	238
ინა იმედაშვილი (დამოუკიდებელი მკვლევარი) ერთი სიცოცხლის გათავება - დაძლეული ლიმინალური მიჯნები.....	247
თამარ ბერევაშვილი (თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი) ფენტეზის ლიტერატურული და ფილოსოფიური საფუძვლები	256
ირაკლი მჭედლიშვილი (დამოუკიდებელი მკვლევარი) მეტაფორის სამკვიდრო – “ხონა” და დრო-სივრცითი ვირტუალობა.....	263
ნანა ტრაპაიძე „სპარსული ამბის“ ენიგმა	276

მეტაფორები მუსიკაში

რიტორიკული ფიგურების პარალელები ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში

მუსიკა ყველაზე მოუხელთებელი, ირაციონალური ხელოვნებაა, სიყვარულივით აუხსნელი. შოპენჰაუერის სიტყვებით, მუსიკაში ვერ შეიძლება მსგავსება, ასახვა ჩვენი სამყაროს რომელიმე არსებისა. იგი არა იდეის, არამედ ნების ანაბეჭდია (შოპენჰაუერი 1919:3). კი, ვზომავთ, ვაანალიზებთ, ვასინთეზებთ, მაგრამ ვზომავთ მხოლოდ შედარების მეშვეობით. მუსიკალური ენის ობიექტივაციასაც ვერბალურის, მათემატიკურის, არქიტექტურული ასოციაციით ვცდილობთ. თანამედროვეობის ერთ-ერთი მოწინავე ეთნომუსიკოლოგის იზალი ზემცოვსკის აზრით, მუსიკის შედარება მეტყველებასთან, მეორე მხრივ კი – ხელოვნების სხვა დარგთან შანთა სისტემებთან მუსიკისმცოდნეობას დილეთანტიზმისკენ ექაჩება (ზემცოვსკი 1996: 98), წმინდა, სუბსტანციური მუსიკა უპროგრამოა.

ლაკოფის აზრით, „მეტაფორა ენას კი არ უნდა განვაკუთვნოთ, არამედ მას, თუ როგორ მიმდინარეობს ერთი მენტალური სივრცის (mental domain) ჩანაცვლება მეორით“ (Lakoff, 1993: 203) და მუსიკალური მეტაფორაც შეიძლება გაიგებოდეს, მხოლოდ როგორც ბილინგვისტური მოვლენა. და ამ ორ ენაში, უმეტეს შემთხვევაში, მხოლოდ

ერთია - მუსიკა. ეს მექანიზმი განსაკუთრებით აქტუალურია სწორედ ტრადიციულ, მე ვიტყვოდი - ფუნდამენტურ მუსიკაში. მაგალითად, სიმღერა „შავ შაშვში“ ძალღის ყეფის ბგერწერითი გადმოცემა ყოველდღიურობის მეტაფორაა მუსიკაში, ხოლო გლოვის გამაუქმებელი, ჭერის ახდის მიზნით „ფანდურის გატეხვა“, - ერთი-ორჯერ ფანდურზე სიმების ჩამოკვრა - მუსიკალური მეტაფორაა ყოველდღიურობაში.

იშვიათია მუსიკალური მეტაფორა მუსიკაშივე, მაგალითად, ხუხუნაიშვილების „ხასანბეგურაში“ კრიმანჭულის გადაკისკისებით შეცვლა, რაც, შესაძლოა, ერთგვარ ჰიპერბოლურ მეტაფორადაც ჩათვალოს. ამავე დროს, მეტაფორა მუსიკაში ზოგჯერ პრედიკატია (სპეციფიკატორი), ზოგჯერ კი - სუბიექტი (დომინანტი).

მუსიკის ასახსნელად ადამიანი ყოველთვის არამუსიკალურ ინსტრუმენტს მოიხმობდა. რატომღაც ჩვენამდე ნაკლებადაა მოღწეული მუსიკის ფენომენოლოგიური კვლევის ცდები. პითაგორას, არისტოტელეს, ბოეციუსის და შუასაუკუნეების მოღვაწეთა გვერდით, მუსიკალური აზრის არამუსიკალურ „კოლორდინატზე“ პროექციის მხრივ, განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს გვიანი აღორძინებისა და ბოროკოს ეპოქაში მუსიკაში რიტორიკული ფიგურების ძიებისადმი მიძღვნილი ტრაქტატები.

მე-17 საუკუნის მიწურულს ევროპაში გამოჩნდნენ მუსიკალური კომპოზიციის შესახებ მეცნიერების შექმნაზე ორიენტირებული შემოქმედები, ე.წ. *musicus poeticus*. ერთი - მათ შორის - კირხერი 1650 წელს წერდა: „ჩვენს მუსიკაში ფიგურები იგივეა, რაც კაზმულსიტყვაობა, ტროპები და გამოსახვის სხვა ხერხები რიტორიკაში“ (ხანანოვი 2001:1). მართლაც, მუსიკალური რიტორიკა ჩაისახა, როგორც ორატორული ხელოვნების პირდაპირი ანალოგი. საინტერესოა, რომ თემა, ძირითადი ჰანგი მუსიკალური ნაწარმოებისა ბურმაისტერთან (1606), წოდებულია „*affectio*“-დ, ანუ აფექტის გამომწვევად - ეს რეაქცია მუსიკის ერთ-ერთ ძირითად დანიშნულებად მიიჩნეოდა აღნიშნული პერიოდის მუსიკალურ ელიტაში. მართლაც, ძირითადი მიზეზი ბაროკოს მუსიკის სწრაფვისა რიტორიკისკენ ემოციური აფეთქების - აფექტის გამოწვევაა. ეს ტენდენცია ანტიკური და ბიზანტიური ეთოსების ტრადიციას ააღორძინებს. სიტყვა ლაზერით ერთ წერტილში ახდენს ემოციის კონცენტრაციას, რითაც მაქსიმალურად ქმედითს ხდის მას. მუსიკა მოკლებულია ამგვარი მძლავრი აფექტაციის უნარს, და ბაროკოს ნაწარმოებებიც, სხვათა შორის, არ გამოირჩევიან მასშტაბური აფექტური კონტრასტებით.

მართლაც, ბაროკოს პარადიგმის მთავარი მახასიათებელი ისაა, რომ მასში თანაბრადაა განვითარებული მუსიკალური შინაარსის სამი მხარე - ემოცია (აუცილებელი), გამომსახველობა და სიმბოლო/პირსის - ხატი-ინდექსი- სიმბოლოს ტრიადის პარალელურად (ხოლოპოვა 2002: 55).

მუსიკალური რიტორიკის წესები არ იყო ერთგვაროვანი და შეთანხმებული, რაც სრულიად ბუნებრივია ისეთი ირაციონალური ხელოვნებისთვის, როგორც მუსიკაა. ამასთან, მსგავსად ვერბალური რიტორიკისა, სადაც ლათინური მჭევრმეტყველება თანდათან ევროპული ენების განზომილებაში გადაითარგმნა, მუსიკაშიც თანდათან მოხდა რიტორიკის იდეის პროექცია სხვადასხვა ეთნიკურ მუსიკალურ ენებზე. ამის მაგალითია უკრაინელი ნიკოლაი დილეცკის მიერ შემოთავაზებული “Музыккйская Грамматика”, (ხანანოვი 2001:4) რომელსაც მტრული გამომხაურება მოჰყვა ევროპული მუსიკისმცოდნური „ისტებლიშმენტისაგან“.

სწორედ „კულტურა-ბარბაროსობის“ მსგავს ბინარულობაზე ყურადღების გამახვილების გამო მუსიკალური რიტორიკა, როგორც პრინციპი, მოგვიანებით ერთგვარ „დაქანცულ“ პარადიგმად რჩება, რომელსაც შეუფერხებლად ევლება თავზე რომანტიზმისა და სხვა მომდევნო მუსიკალური მიმდინარეობების ტალღები. თუმცა რიტორიკული ფიგურების გამოძახილი, როგორც „მუსიკის დაპროგრამების იდეა“, კვლავდაკვლავ იჩენდა თავს მოგვიანებითაც - შონბერგთან, ჰინდემიტთან, სტრავინსკისთან. ეს უკანასკნელი მიიჩნევდა, რომ რიტორიკში მუსიკაში ერთგვარი გამოწვევაა კომპოზიტორისათვის და სრულიადაც არ ზღუდავს მას.

მართლაც, რიტორიკულ ფიგურებს მუსიკის თეორიაში, როგორც გააზრებულ, კანონიზებულ სტრუქტურაში, გარკვეული რელატივიზმის ნიავეც შემოაქვს. მაგალითად, დისონანსის, როგორც მჭახენშიანობის ცნება, მდიდრდება „თეატრალური დისონანსის“ სემანტიკით (ჰაინიხენის ტრაქტატში), გარკვეული აზრობრივი დატვირთვის მქონე ლეგალიზებული მოვლენით (ხანანოვი 2001:2).

ასეა თუ ისე, შეიძლება ითქვას, მუსიკალური რიტორიკა იყო მუსიკალური სემიოზისის, დღევანდელი გამოთქმით, „სერიოზული პრაქტიკა“, რომელიც, მართალია, შეიძლება ითქვას, „დამარცხდა“ (რადგან არტახებში ვერ მოაქცია მოუხელთებელი მუსიკალური სუბ-

სტანცია), მაგრამ თავისი გაბრძოლებით მუსიკალური ლოგიკა დიდად დააწინაურა.

რატომ დავინტერესდი ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში რიტორიზმის შესაძლო გამოვლენით? ალბათ - იმ გამოწვევის საპასუხოდ, რომელიც ფოლკლორის იზოლირებულ არხში დინების კონცეფციიდან მომდინარეობს. ერთი შეხედვით, ბაროკოს მუსიკა მართლაც ხალხურის სრული ანტიპოდაა, ოპოზიტი, როგორც, თუნდაც, ელიტა და მასა. ბაროკო მუსიკას ტვირთავს პრაგმატული პროგრამით, ხოლო ფოლკლორის პირიქით, - ყოველდღიურობას ტვირთავს ემოციური პროგრამით.

მაგრამ სულაც არ ვიზრახავ, კონკრეტული რიტორიკული ფიგურები, მელოდიური, რიტმული თუ ჰარმონიული მოდელები, დაფიქსირებული აღორძინებისა და ბაროკოს მუსიკისმცოდნეობაში, როგორმე მივუსადაგო ქართულ ეთნომუსიკალურ სინამდვილეს. ჩემთვის მნიშვნელოვანია ქართული ტრადიციული მუსიკის სპექტრიდან ზოგადმუსიკალური ფერების-კოდების აბსტრაქცირება, რაც, იმედია, თუნდაც მცირედით, ქართული ეთნომუსიკალური სისტემის სიმწყობრეს უფრო გამოკვეთს.

გარკვეულწილად, მუსიკალურ რიტორიზმს და ფოლკლორს სიმბოლურობა აერთიანებთ კიდევ. ესაა მუსიკის ფორმალიზაციისკენ მისწრაფება, ოღონდ, პირველ შემთხვევაში მიზანმიმართულად, ავტორისეული კონცეფციით, ხოლო მეორე შემთხვევაში - კოლექტიური შემოქმედების პრინციპებით, უმეტესწილად - გაუცნობიერებლად, არაინტენციონალურად.

მართლაც, მეტაფორა შეიძლება შემსრულებელმა გვანიშნოს, მაგრამ შესაძლოა, მეტაფორა ადრესატმა მედიუმის გარეშე, თავად მონიშნოს. ეს არის მუსიკალური სახის სუბიექტური ხედვა, სუბიექტური ინტერპრეტაცია. როგორც რიტორისტი მატეზონი თვლიდა, რიტორიკული ხერხები უფრო ხშირად წარმოიქმნებიან მსმენელის „აზროვნების ბუნებრივი მოთხოვნებიდან“, და ამიტომ რიტორიკის როლი უფრო მეტად თეორიულია, post factum ახსნით (ზახაროვა 1983:244). მართალია, ხალხურ მუსიკაში მეტაფორის გამორჩევით ორმხრივად ვერ მივმართავთ ინფორმაციის ნაკადს უკან - თავად მედიუმსა და ობიექტზე, ვერ მივანიჭებთ მას კონვენციონალობას, მაგრამ მეტაფორის ობიექტივაცია, თუნდაც, მხოლოდ მსმენელის მიერ, ჩვენი აზრით, მის ლეგალიზაციასაც ნიშნავს. მსმენელები ხომ მუსიციერების პროცესის

განუყოფელი წევრები ვართ, მით უმეტეს - კოლექტიური, ტრადიციული, ხალხური მუსიკისა.

ამგვარად, ქართული მუსიკალური მეტაენის ამ თვალსაზრისით გასაანალიზებლად, შევეცადე, მოვლენები დამელაგებინა ფიგურა-კოდის (იმავე ნიშანი-სიმბოლო-მეტაფორის) პრაგმატიკული განზომილების მიხედვით, შემდეგ იარუსებად:

1. ფიგურა ატროფირებული მნიშვნელობით;
2. ფიგურა შემსრულებლისმიერი მნიშვნელობით;
3. ფიგურა მსმენლისმიერი მნიშვნელობით;

ამავე დროს, სიმბოლო-მეტაფორა ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში, ისევე, როგორც ბაროკოში, შესაძლოა, გამოძულაენდეს როგორც მოტივურ, ასევე - მთელი ნიმუშის მასშტაბით.

1. ქართულ სიმღერაში საინტერესოა გლოსოლალიის როლი, როგორც ატროფირებული ინტერპრეტანტას ნიშნისა. გლოსოლალიები „ნანინა“, „პარალე“, „დილა“ და ა.შ. იქცევა არავერბალურ სემანტიკურ ფონემებად, ლექსემებად, არტიკულაციურ მასალად, რის გამოც მასზე გაწყობილი მუსიკალური ტექსტი განსაკუთრებული იმპროვიზაციით გამოირჩევა - საპირისპიროდ სიტყვიერი ტექსტის მუსიციზაციისაგან, როცა რეზიტაციული მხარეა დაწინაურებული. შეიძლება ითქვას, ფორმაში მინამღერი/მისამღერი, სადაც ერთ-ერთი მათგანი გლოსოლალია-ზეა გამღერებული, ერთგვარი ბინარულობა გამოსჭვივის - ემოციური და ლოგიკური, სიტყვიერი და მუსიკალური არსისა. შეიძლება ითქვას, გლოსოლალიები, შინაარსდაკარგული მორფემები, ქართულ სიმღერაში შეუქცევადად უსიცოცხლო სიმბოლოებია და მხოლოდ დიაქრონულ ჭრილში აღიქმება.

ქართულ საგალობელში გლოსოლალიების გამღერების პარალელური მოვლენაა ექპარისტული უსიტყვო ფრაგმენტები, რომლებიც დასავლურეგროპულ იუბილაციებს ენათესავენ. ერთ მარცვალზე ამ ხანგრძლივ გამღერებაში ერთგვარად წმინდა მუსიკალური, უსიტყვო ლოცვაა წარმოდგენილი. ეს ფრაგმენტები ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში წმინდა მუსიკალური მეტაფორის ერთ-ერთი იშვიათი შემთხვევაა, ესაა მეტაფორა, რომელიც აღნიშნავს ქერუბიმთა (გავიხსენოთ - „რო-

მელნი ქერუბიმთა“) და სხვა ზეციურ ძალთა არამატერიალურ სამლოცველო-სადიდებელ ენას.

ყურადღებას გაავამახვილებთ ჭიანურზე, როგორც სულებთან მოსაუბრე, სიმებიან-ხემიან, საკრავზე. სიტყვა „გაჭიანურება“ მიუთითებს იმაზე, რომ ამ საკრავს უწყვეტი ბგერის აღება შეუძლია, რაც მას ადამიანის უნარზე ზევით აყენებს და ერთგვარად უდროობის, ტრანსცედენტულის სიმბოლოდ აქცევს. იქნებ სწორედ ამიტომაც ჭიანური ხშირად მიცვალებულთან დაკავშირებული რიტუალების აქტიური ფიგურანტი?

ყურადღებას იპყრობს კრიმანჭული - ერთგვარი ყვილი, არამქვეყნიური ხმა, რომელიც აშკარად მაგიური შინაარსისაა. კრიმანჭულის წარმომავლობის და მნიშვნელობების ვერსიებს (საბრძოლო ყიყინა, მწყემსების გადაძახილი, მგალობელი ჩიტების მიმსგავსება) დაუშვებლად მალალი ტესიტურისკენ სწრაფვას, რომელიც იმავე რიტორიკული ფიგურების მიხედვით, ზეცას მიანიშნებს, დაბალი ხმის მიწიერი მნიშვნელობის საპირისპიროდ. შესაძლოა, გარკვეული კორელაციაც მოვნიშნოთ გურული სიმღერების, ზოგადად, მალალ ტესიტურაში არტიკულაციის ტენდენციასა და საგალობლიდან მომდინარე გურული სიმღერების ასევე დიდ რაოდენობას შორის.

ტესიტურასთან დაკავშირებით გამოვყოფდით „კატაბაზისის“ რიტორიკული ფიგურის პარალელს - დაღმავალ ინტონაციას აღმოსავლეთ საქართველოს „მთიბლურებსა“ და „დატირებებში“. აქ კი ურთიერთობაა ქვესკნელთან. ამავე კონტექსტში აღიქმება წყვილი დაღმავალი სეკუნდების რიტორიკული ფიგურა - მწუნხარების ამსახავი, რაც ასე ხშირად გვხვდება თუშური სიმღერის (რომელშიც ხშირია ნაღვლიანი ტექსტები) სეკვენციურ დაღმასვლაში.

ზოგადად უნდა აღინიშნოს, რომ ლირიზმი, და შესაბამისად, მელოდიის პრიმატი, რომელიც საქართველოში ყველაზე მკაფიოდ მგრულ, ლაზურ და თუშურ სიმღერებშია გამოვლენილი, ზოგადმუსიკალურ პრაქტიკაში მინორული მიხრილობითაა უმეტესად გამოხატული.

ქართული საცეკვაო და საფერხულო სიმღერები შეიძლება აღვიქვათ ორი რიტორიკული ფიგურის - კიკლოსის (ანუ ტრიალის) (circulatio), რომელიც აღნიშნავს წრიულ მოძრაობას) და ანაფორას (განმეორების) ერთობლივ თანაქმედებად, რაც ემოციის ინტენსიურ ხაზგასმას და, ამავე დროს, წრებრუნვას, როგორც მარადიულობის

სიმბოლოს, აღნიშნავს. განსაკუთრებით მკაფიოდ ეს მეთოდი სიმღერა „ჰარირაში“ იკვეთება.

გაუცნობიერებულ მეტაფორად გამოვყოფდი ასევე ქართული სასიმღერო არტიკულაციის განსაკუთრებით მკაფიო ინდივიდუალობით აღბეჭდილ სახეობებს: მეგრულ მკენესარე, ჩივილის ინტონაციას, გურული „კბენისმაგვარ“, ე.წ. „პიჩიკატურ“ იერიშს, მთის სიმღერებში გლისანდირებას - ბგერიდან ბგერაზე უკონტრასტო გადასვლას. ძნელია ამ მეტაფორების ახსნა-დადასტურება. მე მაინც ვავბედავდი და მათ შესაბამისად - მეგრული გლენობის განსაკუთრებით მძიმე ისტორიულ ბედს, გურული სიმღერის საეკლესიო საგალობელთან ახლო კონტაქტს და მთის რეგიონების მაცხოვრებთათვის დამახასიათებელ ხმაძალაღი, შეყოვნებული აკორდული ბგერათწარმოქმნის ტექნიკას დაუკავშირებდი. აქ გვანსენდება ასევე რიტორიკული ფიგურა „სიმპლოკა“, ანუ შეერთება (complexus) - მუსიკალური ნაგებობა, ხმები როცა ისე ერთიანდებიან, „თითქოსდა, საიდუმლო შემთქმულებას აწყობენ“. საინტერესოა, რომ სვანურ მრავალხმიანობას დიდი ხანია, სწორედ კომპლექსური მრავალხმიანობით მოიხსენიებენ.

გარკვეული მეტაფორის მნიშვნელობას ვხედავთ ასევე გურულ ტრიოში - სამი გამოცდილი მომღერლით. თითქოსდა მათი სტატუსი მათ მიერ ნამღერის ყოველთვის რთული, განვითარებული მუსიკალური ტექსტის გარანტი უნდა იყოს, მაგრამ ტრიოს გუნდთან თანაქმედებისას ეს ხშირად ასე არ არის. ტრიოს მომღერლები გუნდთან ანტიფონში, უმეტესად, ტექსტს ამბობენ. ტექსტი და სტატუსი აქ უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე - გამჟღავნებული მუსიკალური ვირტუოზულობა. მაშასადამე, გურულ ტრიო-გუნდის ანტიფონში მჟღავნდება, ერთი მხრივ, ტრიოს, ხოლო მეორე მხრივ - ვერბალური ტექსტის პრიორიტეტი. გავიხსენოთ გამოთქმა: „სიმღერის თქმა“ (და არა - „მღერა“). ტრიოს ამ იერარქიულ გამორჩევაში კი იმ საკრალურ ტრიადასაც შევნიშნავდი, რომლებზეც ქვევით ვისაუბრებ.

2. გარკვეულ მეტაფორად შეგვიძლია აღვიქვათ ინფექციური სახადის დროს შესასრულებელი სიმღერა/დასაკრავის ესთეტიკურ ასპექტზე აქცენტი. ეს მუსიკა უნდა მოსწონებოდეთ „ბატონებს“, რათა ავადმყოფს თავს დახსნოდნენ. შეიძლება ითქვას, ქართული ტრადიციული მუსიკისათვის ეს უპრეცედენტო მოტივია. სხვაგან ასე არსად ზრუნავს შემსრულებელი მსმენელში აფექტის მიღწევაზე. საინტერესოა, რომ „იავნანას“, „საბოდიშოს“, „ბატონების“ არქაულად მიჩნეულ ჰანგში თითქმის ყველაგან „ანაბაზისის“ რიტორიკული ფიგურის პარა-

ლელი – აღმავალი მოძრაობა – გვხვდება, სხვათა შორის, – მეტად იშვიათი ქართულ არქაულ მოტივებში.

შეიძლება ითქვას, რომ მეტაფორის ერთ-ერთი ყველაზე კონკრეტული მაგალითი ქართულ სიმღერაში გადიდებული სეკუნდაა. ეს მოტივი, ზოგადად, დღესაც ცნება „აზიურის“ „აზიატობის“ მეტონიმად აღიქმება, მისი კვინტესენცია, ეთნიკური ბგერა-იდეალია – ცხადია, ქართველი შემსრულებლისთვის. ამის გამო, ცნობილი მომღერალი ვანო მჭედლიშვილი გასული საუკუნის შუა წლებში თავის ნამღერში მიზანმიმართულად „ძირკვავდა“ ამ შემორჩენილ ინტონაციას, რამაც საკმაოდ წარმატებული ნაყოფი გამოიღო. დღეს ქართულ-კახურ სიმღერაში გადიდებულ სეკუნდას აღარავინ მიმართავს.

მსგავსი სემანტიკისაა ევროპული ჰარმონიის სიმბოლოდ ქცეული თ-ის ფუნქციონალური ტანდემი, რომელიც განსაკუთრებით დასავლეთ საქართველოში და, განსაკუთრებით, იმერეთში, ქალაქურ სიმღერებშია გამოვლენილი. დომინანტიდან ტონიკაში ნახტომით გადაწყვეტა სიმღერას უშუალოდ „ქალაქურად“ აქცევს, ხოლო იგივე სვლა შევსებულად, შეფარულად მოცემულ ნიმუშს „ჰიბრიდულ“ ანუ გლეხურ-ქალაქურ სიმღერად წარმოგვიდგენს.

3. მსმენელის მიერ აღმოჩენილი „პროგრამა“ ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში, ძირითადად, საგალობელში იძებნება, რაც შესაძლოა, „კარგად დავიწყებული ძველის“ ეფექტის გამოძახილიც იყოს.

მსგავსად მუსიკალური ინტერპრეტაციის პერფორმატული და ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაციისა (ვერმაიერი 2006:106), მუსიკის სამეტყველო ინტერპრეტაციისას, ვფიქრობ, შეგვიძლია მივმართოთ როგორც სტრუქტურული, ასევე - სემანტიკური ანალიზის მეთოდს. ქართულ საგალობელში მეტაფორის საძიებელი ინტერპრეტაციისას სწორედ ჰერმენევტიკულ მეთოდს მივმართავ და, მიუხედავად არასასულიერო წოდებისა და გამოცდილებისა, ამას მკრეხელობად არ მივიჩნევ.

საინტერესოა, რომ იოანე პეტრიწის მეტაფორა სამების ერთიანობის იდეის გამოსახატად დღეს ქართულ სამგალობლო თეორიაში საკმაოდ აქტიურად განიხილება. მე ამ მოსაზრებას ერთგვარი „გვერდითა“ არგუმენტიტაც განვამტკიცებდი: კათოლიკურ პრაქტიკაშიც გვხვდება სამხმანობის, კერძოდ კი - სამხმოვანების წმინდა სამებად მოაზრების პრაქტიკა, რომელიც, მსგავსად ქართული საგალობლის

სტრუქტურისა, ბოლოს უნისონით – ერთარსების სიმბოლოთი მთავრდება.

საინტერესოა, რომ სამხმოვანება განსაკუთრებით აქტუალურია ყველაზე არქაულ ქართულ მრავალხმიანობაში - სვანურში. სვანური ჰიმნური სიმღერების პროტოტიპი რომ სავარაუდოდ საგალობელია, ამის თაობაზე ადრეულ მოხსენებაშიც აღვნიშნავდი (გაბისონია, 2012).

დავუბრუნდეთ პეტრიწს: ზედა ხმა „მზახრია“, მზრახველი. ვინ არის იგი? ლოგოსის გაგებით, ძე უნდა იყოს, მაგრამ ამავე დროს, იგი დამწეების კონოტაციისაცაა. ქვედა ხმა „ბამია“, როგორც თანმხლები, და ამავე დროს - ბმა, დამბძელი, გამაერთიანებელი, ისევე, როგორც სული წმინდა ეკლესიაში. „ჟირი“ - მეორე, შუა ხმაა. რატომ იწოდება იგი რიცხვით? იქნებ მეორე ჰიპოსტასს მიუთითებს? მაშასადამე, ჩვენ წინაშეა: დამწეები, მიმყოლი (ესეც ქართული შუა ხმის სახელია) და დამასრულებელი. იქნებ ეს ქრონოლოგია ქართულ გალობაშიც ღმრთის გამოცხადების თანმიმდევრობას უჩვენებს? პეტრიწთანაცაა ეს მიმდევრობა დადასტურებული: „მამისა მამისასა და შობასა ძისასა და გამოვლენასა სულისა წმიდისასა ... ერთობაი შეყოვლებისაი (პეტრიწი 1940: 220; ფირცხალავა 2003:114).

საინტერესოა, რომ ქართლ-კახურ, კარბელაანთ კილოში შუა ხმა მოძრავია, ხოლო, ზოგადად, მოძრაობა უფრო მატერიალიზებულია, ვიდრე უძრავია. იგი აქაც, შესაძლოა, ძის სიმბოლოდ აღიქმებოდეს, რომელიც გამოდის საგალობლის მთავარი („კანონიკური“) მელოდიიდან - ზედა ხმიდან. შუა ხმა, იგივე მოძახილი, მართლაცდა ზედა ხმის პარალელური გამეორებაა, თუმცა გამშვენებული, ზორცშესხმული, მოძრავი („კაცთა შორის იქცეოდა“), ხოლო ბურდონული, გაბმული ბანი უდროობის, მუდმივობის აღმნიშვნელია, გავიხსენოთ, რომ ბიზანტიურ იზოკრატიემას გაბმულ ბანში სულიწმინდად მოიაზრებენ.

გავიხსენოთ ქართლური სიმღერა „მეტივეური“, შეიძლება ითქვას, ერთადერთი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში, რომელშიც თავიდან ბოლომდე ერთსაფეხურიანი, გაბმული ბანი გვხვდება, თითქოსდა მტკვრის მღორე დინებას ასახავს. აქაც სულიწმინდის ასოციაციას ვხედავთ („სული ღმრთისაი იძვროდა წყალთა ზედა“).

ხმის მიყოლის ცოცხალი შთაბეჭდილების შექმნას შეიძლება ემსახურებოდეს ქართული გალობის კადანსში ბანის შეყოვნებული სინკოპა. ყველა ხმა თანაზომიერად მიემართება უნისონისაკენ. მაგრამ აი,

ბანი ჩერდება და თითქოს ზედა ხმებს უსმენს-ელოდება - თუ საით წავლენ. საინტერესოა, რომ კირხერი მაღალი რიგის სამი რიტორიკული ფიგურებიდან ერთ-ერთს სინკოპას გამოყოფდა (შეერთებასა და ფუგასთან ერთად): (ნასონოვი, 2009:9; Kircher A. *Musurgia universalis...* Roma, 1650. MU I, :366-368).

საინტერესოა ქართული საგალობლის მუსიკალური ტექსტის მიმართ კონცეპტი „ჭრელი“, რომელიც, ძირითადად, ერთგვარი კოდა - მოტივური კომპლექსის აღმნიშვნელი. ამავე დროს, იგი მნიშვნელოვანი ნიშნის - ნევმას უფრო გვიანდელი, გამარტივებული ვერსიაა. ამასთან ჭრელი გარკვეულად, კონოტაციურ მნიშვნელობას - „გამშვენებულსაც“ აღნიშნავს. შეიძლება ითქვას, ჭრელი ქართული ტრადიციული მუსიკის სივრცეში ყველაზე პირდაპირი გაგებით აღნიშნავს ცნება „რიტორიკულ ფიგურას“.

ძირითადი განმასხვავებელი თავისებურება ქართულ და დასავლეთევეროპულ საგალობელს შორის იმიტაციაა - მოტივის სხვადასხვა ხმაში განთავსება (რიტორიკული ფუგურა „ფუგა“). იმიტაცია არ არის ქართულ გალობაში. იგი არც დასავლურში იყო თავიდანვე, მაგრამ შემდგომში იგი ევროპული პოლიფონიის მთავარ მუხტად იქცა. ნუთუ ქართული გალობა ვერ განვითარდა იმიტაციამდე? ჩვენ ვიცით, რომ მე-18 საუკუნეში ქართული გალობა 5-6 ხმიანიც კი იყო. არსებობს გარკვეული ვარაუდები ამ საკითხზე, მაგრამ მათზე მსჯელობას დღეს სპეკულაციის (ცუდი გაგებით) ჟანრს უფრო განვაკუთვნებდი.

ასევე სახასიათოა, რომ ქართულმა საგალობელმა არ შემოინახა რვა-ხმის ეტოსები - რიტორიკული ფუგურების პროტოტიპები, თუმცა ზოგიერთი მკვლევარი მის კვალზე მიანიშნებს: მაგალითად, სუხიაშვილი აღნიშნავს დიდი მარხვის საგალობლებში მე-6 ხმის განსაკუთრებით ხშირ ხმარებას, რაც, ამ ხმის ეტოსის მიხედვით, სინანულს გამოხატავს.

სხვა რომელი მეტაფორა შეიძლება დაიძებნოს ქართულ გალობაში?

ხმათა პარალელიზმი - როგორც სამების ერთი ნება; ფრაზათა „აკინძვის“ პრინციპი, იგივე - განუმეორებლობა - როგორც განკაცების უქცევებლობა; შესვლადის შიდა კადანსში ოქტავური ანაბაზისი - როგორც ამაღლება. ხმათა გადაჯვარედინება, როგორც ჯვარი, ხოლო ამ გადაჯვარედინებისას ზედა ხმის შუა ხმაზე ქვევით ჩასვლა და შემდეგ

- კადანსში - ზევით ამოსვლა - როგორც ჯოჯოხეთად შთასვლა და აღდგომა. ევროპულ პოლიფონიაში მსგავსი ხმათა გადაჯვარედინება მე-11 საუკუნეში (გვიდო ღარეცოსთან) იჩენს თავს, ისიც კადანსში, ქართული საგალობლის მსგავსად (შულღიაშვილი 2001:106). საინტერესოა ისიც, რომ ქართულ გალობაში ხშირია შიდა კადანსირება კვინტაზე - ორ ხმაში, ხოლო საბოლოო - უნისონში. თითქოსდა, საგალობლის განმავლობაში, ქადაგებისას ქრისტეს ორბუნებოვნებაზეა მინიშნება, ხოლო კადანსის უნისონში - წმინდა სამების ერთარსებაზე.

ამასთან, ქართული საგალობლის კადანსი, უმეტესად, ზედა ტესიტურაზეა ორიენტირებული, რაც, განსაკუთრებით, ბანის ზეასვლითაა გამოხატული. ეს სვლა გვახსენებს რიტორიკულ ფიგურა „კლიმაქს“, ანუ გრადუატოს (gradatio), რომელიც ნაგებობების ზევით სეკვენტიური აღმასვლით ღმერთთან მიახლოებას მიუთითებს.

ცალკეა აღსანიშნი ქართულ საგალობელში ტონის შემომდერების ყველაზე გავრცელებული და ეკონომიური საქცევი - გრუპეტოა (ბიზანტიურად - სირმატიკი, ებრაულად - ცარკა), რომელიც ჯერ კიდევ ებრაული ღვთისმსახურებისას იყო ცნობილი. გრუპეტო ქართლ-კახურ გალობაში ასევე ხშირად შეგვხვდება თავისებური კადანსის სახით - ტონიკალური საფეხურის შემომდერებით. ეს მოძრაობა თითქოს ეპასუხება „ომოიონტოტონს“ - ფიგურას, რომელიც ერთნაირი დამთავრებით აღნიშნავს საზეიმო მტკიცებას (ან გაკიცხვას).

დასასრულ, ერთმანეთს შევუდარებ ბაროკოს მუსიკალური რიტორიკისა და ქართული ტრადიციული მუსიკის ზოგად პრინციპებს:

ბაროკო	ქართული ტრადიციული მუსიკა
პრიორიტეტი	
მსმენელი	კულტი
აფექტის გამოწვევა	თვითგამოხატვა
დარწმუნება	ტრადიციის

	რეპროდუქცია
დატკობა	დამაჯერებლობა
შემოქმედებითი ხერხი	
ავტორი - მსმენელი	კოლექტიური შემოქმედი
მეთოდის ძიება, გამომგონებლობა	-
ფოკუსირება ტექსტის (მუსიკალურის) მნიშვნელობაზე	-
განლაგების დაგეგმვა	-
ფრაზათა დეფინიცია	გამჭვირვალე მედიუმი
საავტორო კონცეფციის მეტ-ნაკლებად თავისუფალი ინტერპრეტაცია	+/-
ფუფუნება	-
ესთეტიკური ფუნქცია	+/-

ოსტატობა	+/-
ფიგურების მოტივირებულობა	+/-
ფორმულურობა	+
დროში გაგრძელებული აფექტი	+

როგორც ვხედავთ, ფუნქციონალური პრიორიტეტების მნიშვნელოვანი განსხვავების მიუხედავად, შემოქმედებითი ხერხების მხრივ, ბაროკოსა და ხალხურ მუსიკას აქვთ გარკვეული თანხვედრის წერტილებიც - იმ სფეროში, რომელიც არ უკავშირდება მიზანმიმართულ საავტორო დაგეგმვას.

ბაროკოსა და ხალხურ მუსიკას კიდევ ერთი ირიბი, არაარსობრივი საერთო ნიშანი ახასიათებთ: დღევანდელი გადასახედიდან ორივე ამ სივრცეში აქტუალურია ავთენტური შესრულების პრობლემა, რადგან ორივე მათგანი ის ცოცხალი პრაქტიკაა, რომელსაც წარსულის, სიძველის ძლიერი კონოტაცია აქვთ.

ეს რიტორიკული ფიგურებისა და ქართული ტრადიციული მუსიკის ინტონაციური ფორმულების ერთგვარად კალეიდოსკოპური, უწესრიგო მიმოხილვა ბადებს შთაბეჭდილებას, რომ მეტაფორა და სიმბოლო ქართულ სიმღერა-საგალობელში მხოლოდ შემთხვევითი ხასიათისაა და სისტემას ვერ ქმნის. და ეს მართლაც ასეა - ყოველ შემთხვევაში - დღეს. მაგრამ ერთი რამ შეგვიძლია დავასკვნათ: როგორც ბაროკოს რიტორიკას, ასევე ქართულ მუსიკალურ-ფოლკლორულ ინდექსებს ზოგადმუსიკალური ასოციაციური, ხატობრივი აზროვნების ურთიერთმსგავსი, ფორმალიზებული, ლოგიკური ფიგურები აქვთ, რაც კიდევ ერთხელ გვაცნობიერებინებს მუსიკის, როგორც მსოფლიო ენის, ჰუმანიზმის ენის როლს საკაცობრიო კომუნიკაციაში.

ლიტერატურა

- გაბისონია 2012:** გაბისონია თამაზ. ქრისტიანული კვალი სვანურ ჰიმნურ სიმღერებში. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პირველი ეთნოლოგიური კონფერენცია „არქაული ელემენტები საქართველოს მთის ეთნოკულტურაში“ (იბეჭდება);
- ვერმაიერი 2006:** Андреас Вермайер. Современная интерпретация - конец музыкального текста. Искусство XX века как искусство интерпретации. Сб. статей. Нижний Новгород, 2006. С. 104 - 112.
- ზახაროვა 1983:** Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. М., 1983.
- ზემცოვსკი 1996:** Земцовский, И.И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий; Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия "проблемы музыкознания", вып. 8. - СПб, 1996.
- ლაკოფი 1993:** Lakoff, G. The Contemporary Theory of Metaphor / G. Lakoff // Metaphor and Thought. Second Edition. Ed. By Andrew Ortony. – Cambridge: CUP, 1993. – P. 202-251.
- მორისი 1982:** Моррис, Ч.У. Основания теории знаков //Семиотика. Сборник переводов. Под ред. Ю. С. Степанова. М.: Радуга, 2002 (1 изд. — 1982). — с. 45 — 96.
- ნასონოვი 2009:** Насонов Р.А. Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 40-летию Астраханской государственной консерватории / Глав. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань, 2009. С. 115–121.
- ფირცხალავა 2003:** ფირცხალავა, ნინო. პეტრიწის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა. წურწუმია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ (რედ.). ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. (გვ. 109-126). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრა-

- დიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი (ქართულ და ინგლისურ ენებზე) 2003.
- შობენჰაუერი 1919:** Шопенгауэр А. О сущности музыки. Выдержки из соч. Шопенгауэра под. Историко-эстет. секции и со вступ. статьей К. Эйгес. – Петроград, Музыкальное государственное издательство, 1919.
- შულღიაშვილი 2001:** შულღიაშვილი, დავით. ქართული გალობის უნი-სონური „მრავალხმიანობა“. კრებულში: წურწუშია, რუსუ-დან (პ/მ რედ.). სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალ-ხმიანობის პრობლემები. ქრისტეშობის 2000 და საქარ-თველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. (გვ. 101-118). თბილისი: თბილისის ვ. სარა-ჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; ფონდი „ღია საზოგადოება – საქართველო“ (ქართულ ენაზე, ინგლისური რეზიუმითი) 2001.
- ხანანოვი 2001:** Ханнанов И. Риторика в Барокко и в Романтизме: позиционирование субъекта [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/12_3_2001.htm
- ხოლოპოვა 2002:** Холопова; В. Н. Три стороны музыкального содержания в сборнике: Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Первой Российской научно-практической конференции 4-5- декабря 2000 г., г.Москва. //Москва-Уфа, РИЦ УГИИ, 2002. С.55-76

ყოფნა და არარა - ეღუარდ ჰომეროს მოღერნისტული მეტაფორები

მოღერნისტული, როგორც ისტორიულმა ეპოქამ, რომელიც განსაზღვრულია „მეტაფიზიკური რყევითა“ (ნიცშე) და ტექნიკური ცივილიზაციის პროგრესით, ამ „მეტაფიზიკური რყევიდან“ გამომდინარე, გამოიწვია თავისებური „მოღერნისტული მგრძობელობა“, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სამგვარი, სამმაგი კრიზისი – შემეცნების, სუბიექტურობისა და ენის (Vieta 2001: 11-15).

შემეცნების კრიზისი გულისხმობს და აფიქსირებს ყოფიერების გონებით/რაციონით შემეცნების აპრიორულ შეუძლებლობას, ვინაიდან მოღერნისტული ეპოქაში განვითარებული სციენტიზმისა და ტექნოლოგიების შედეგად ყოფიერება უკვე ჩამოყალიბდა მრავალფეროვან და რთულ სტრუქტურად, რაც, მაგ., გამოაშკარავა ტრადიციული ნიუტონისტური ფიზიკის ფარგლებში შემუშავებული „ნაივური“ მექანიკის უკუგდება ატომური (ე. რეზერფორდი), კვანტური (მ. პლანკი, ნ. ბორი) და ფარდობითობის (ა. აინშტაინი) თეორიების მიერ (Andreotti 2009: 102). ამას დაერთო სუბიექტურობის კრიზისიც, რომელიც გულისხმობს სუბიექტის ანთროპოლოგიურ არსში გონების ინსტანციანზე არაცნობიერი ფსიქიკის დომინირებას და სუბიექტის, როგორც გონებით, თითქოსდა აპრიორულად მოქმედი არსის, გაუქმებას

(„მრავლობითობა“/“Vielheit”, ფრ. ნიცშე). ხოლო ამ ვითარებაში ენა აღარ არის ის თვითკმარი მოცემულობა, რომელსაც ძალუძს მრავალშრიანი ყოფიერების ფენომენტა ადეკვატური ასახვა და გადმოცემა. ამავდროულად, დესტრუირდება ენის საკომუნიკაციო ფუნქციაც, რაც შემდგომ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხელშემწყობი ფაქტორია მოდერნიზმის ეპოქაში დომინირებული ტოტალური გაუცხოების (შდრ., ე. წ. „ვენის მოდერნიზმის“ ავტორების, არტურ შნიცლერისა და პეტერ ალტენბერგის ნოველები და მინიატურები, ან მიქელანჯელო ანტონიონის ფილმები „დაბნელება“ და „Blow Up“/“ახლო ხედი“).

ამ პირობებში კი ვითარდება ეგზისტენციალური შიში, იდენტობის მოპოვებისა და კომუნიკაციის შეუძლებლობა, გაუცხოება, ფუნდება ყოფის საზრისმოკლებულობა და ისტორიის პროცესში ტელეოლოგიურობის გაუქმება. ჩემი აზრით, ეს *მოდერნისტული მგრძობელობა* მოდერნისტულ მწერლობაში თავისი აბსოლუტური სახით გამოვლენილია ფრანც კაფკას პროზაში, ხოლო XX საუკუნის მოდერნისტულ მუსიკაში – “The Rolling Stones”-სა და “The Doors”-ის კომპოზიციებში – “Gimme Shelter” (1969) და “The End” (1967).

ელუარდ ჰოპერის (1882-1967), როგორც მოდერნისტი ხელოვანის, ფერწერაში ზედმიწევნით ასახულია ამ სამგვარი, სამმაგი კრიზისით გამოწვეული ეგზისტენციალური გამოუვალობა და მის მხატვრობაში თანამედროვე ადამიანის ყოფა ემსგავსება ყოფნას არარასებულ განზომილებაში.

ამ ვითარების გადმოცემისას ჰოპერი, მისთვის დამახასიათებელი მასპსტრაგირებელი ინტენციის საფუძველზე, ხშირად მიმართავს დიდი ქალაქის ტოპოსსა და მის მარკერებს, რომლებიც იმთავითვე ფუნდებიან იკონურ მეტაფორებად: ოფისები, კინოთეატრები, სასტუმროები, ბარები, რესტორნები, მატარებლების კუპები, თანამედროვე საცხოვრებელი კორპუსების ბინები/ოთახები და ამ სივრცეებში გამოკეტილი გაუცხოებული, მარტოსული, თანამედროვე ადამიანები. შდრ., შემდეგი ფერწერული ტილოები: „რესტორან-ავტომატი“ [1927], „ოფისი ნიუ-იორკში“ [1962], „ოთახი ნიუ-იორკში“ [1932], „კინო ნიუ-იორკში“ [1939], „სასტუმროს ფანჯარა“ [1952], „ზაფხულის საღამო“ [1947], „ღამეულები“ („Nighthawks“) [1942].

ჰოპერის პერსონაჟები სწორედ „მოდერნისტული მგრძობელობით“ შეპყრობილი მელანქოლიკები არიან (ისევე, როგორც – თავად ჰოპერი) (Iversen 2004: 53), რომელთა მელანქოლია გამოწვეულია ტრანსცენდირების აპრიორული განუხორციელებლობით და მდებარე ყოფიერებაში საბოლოო „ჩარჩენით“, რაც ჰოპერის ტილოებზე მეტაფორულად გადმოცემულია პროტაგონისტთა დახურული სივრციდან გაულ-

წევლობით - იქნება ეს საკუთარი ბინის ოთახი, სასტუმროს ფოიე, რესტორნის დარბაზი, ოფისი, ბარი თუ სხვა (შდრ., გაულწევლობის ტოპოსი ფრანც კაფკასა პროზაში – „მეტამორფოზა“, „სოფლის ექიმი“, „განაჩენი“ და სხვ., ან ფედერიკო ფელინის „8-1/2“-ში).

ე. ჰოპერის ფერწერაში მუდმივად მოცემულია მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის დისოცირებული, დარღვეული/განრღვეული ეგზისტენციალური ვითარება, ჟ. ბოდრიარის ანალოგიით თუ ვიტყვით, მოცემულია თავისებური “მოდერნისტული მგრძობელობა” – გაუცხოების პროცესი, პარადიზული ყოფიერებისა და ეგზისტენციის საბოლოო დაკარგვა, ეგზისტენციალური შიშით შეპყრობილობა, თვითიდენტობის ვერმოპოვება, კომუნიკაციის შეუძლებლობა და საგანთსამყაროს განზომილებებით საბოლოო თვითშემოსაზღვრა. ყოველივე ამის მეტაფორებად ჰოპერის ტილოებზე მოცემულია სიცივის, სიჩუმისა და სიცარიელის ტოპოსები (შდრ. “სახლი რკინიგზასთან” [1925], ან “ექსკურსია ფილოსოფიაში” [1959]) (Renner 2009: 85):

ჰოპერთან ასახულია მარტოობა, ასევე მარტოობისგან მოგვრილი საშინელების განცდა. ჰოპერი აფიქსირებს ადამიანებს შორის არსებულ მდუმარე, ამოუვსებ დისტანციას, გაქვავებულ მდგომარეობაში მყოფ ადამიანს, რომელიც გამოკეტილია თავის სასრულობაში, რომელიც მარადისობად ევლინება მას. [...] მისი სუბიექტურობა ამ ცარიელ სივრცეში/ოთახში საკუთარ თავთანაა დარჩენილი და იგი ამ სიცარიელეში ქრება (თარგმანი ჩემია – კ. ბ.) (Schmid 1999: 19, 25).

ამიტომაც, რომანტიკოსებთან და, მათ შორის, ფრიდრიჰის ფერწერულ ტილოებზე დომინირებული დინამიკური და ცნოველმყოფელი სივრცე, როგორც ტრანსცენდირების ტოპოსი და ტრანსცენდენტურობის სიმბოლო, ჰოპერის ტილოებზე უკვე დარღვეული და გაუქმებულია: ჰოპერის ტილოებზე სივრცე კი არ იხსნება, არამედ იგი ხშირად „ჩამოჭრილია“, იზღუდება და ვიწროვდება, რაც სიმბოლურად განასახიერებს რომანტიზმისეული უსასრულობის რღვევასა და ადამიანის ემპირიულ სასრულობაში აპრიორულ მოქცევას. შესაბამისად, ეს დავიწროებული სივრცე არც პროტაგონისტში და არც მაცურებელში აღარ იწვევს ტრანსცენდირებას, არამედ აინტენსივებს მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სასრულობაში საბოლოო დეტერმინებულობას.

შემთხვევითი არაა, რომ სივრცისაკენ მიქცეული ჰოპერის პროტაგონისტების მზერა მუდმივად ეხლება გარეთ მყოფ ფუნქციონალურ შენობებს, ანუ მოდერნიზმის ეპოქის მიერ მოტანილ კონსტრუქციებს,

რომლებიც აბრკოლებენ პროტაგონისტის მზერას ტრანსცენდენტურობისაკენ – შდრ. ჰოპერის შემდეგი ფერწერული ტილოები: “კვირა დილა” [1930], “ოთახი ბრუკლინში” [1932], “ოთახი ზღვის პირას” [1951], “დილის მზე” [1952], “სასტუმრო რკინიგზასთან” [1952], “ოფისი პატარა ქალაქში” [1953], “მზის შუქი კაფეტერიაში” [1958], “ექსკურსია ფილოსოფიაში” [1959]) და სხვა.

ჰოპერის ფერწერისათვის დამახასიათებელია თავისებურება, როდესაც თითქოსდა ყოფითი სიტუაცია აპრიორულად იღებს აბსტრაგირებულ ნიშან-თვისებას და იკონურ დატვირთვას. ამას ჰოპერი აღწევს მაყურებლის მზერის მიჯაჭვულობით, „დაბმით“, რაც ჰოპერთან განვითარებულია დავიწროებული შეზღუდული სივრცის ინტენსივობით, თავისებური „ჩარჩოს ეფექტით“: კერძოდ, ჰოპერს მაყურებლის მზერა „იძულებით“ შემოჰყავს თავის სურათებზე და მაყურებლის მზერას მიაჯაჭვავს, ერთი მხრივ, ან შიგნიდან განათებულ, იზოლირებულ ოთახებზე, ოფისებზე, რესტორნებზე, ბარებზე, რომელთა გარშემოც არარა სუფევს, ან, მეორე მხრივ, მაყურებლის მზერის „დაბმა“ ხორციელდება სივრცის/სცენის მიზანმიმართული მოჭრით, კადრირების პრინციპისა და თავისებური „გეომეტრიზების“, “გაჩარჩობის“ საფუძველზე. მაყურებლის მზერის განათებაზე ან ჩარჩოზე „იძულებითი“ ფოკუსირებით არა მარტო პროტაგონისტები, არამედ თავად სურათის მაყურებლებიც გადაიქცევიან ამ არარას და მოდერნიზმის მელანქოლიის თანამონაწილეებად.

ამასთან, ჰოპერი საგნის/საგნების მინიმალური დეფორმაციითა და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ფერთა მეტყველებით - „ვეულგარული ფერები“, რომლებიც, ერთი შეხედვით, თითქოსდა გამოყენებით, ფუნქციონალურ, „მალიარულ“ საღებავებს მოგვაგონებს - აინტენსივებს კონკრეტული საგნის ან სცენის იკონურობასა და აბსტრაგირებულობას (შდრ., „სახლი რკინიგზასთან“ [1925], ან „ოთახი ნიუ-იორკში“ [1932]).

ჰოპერის ტილოების დისპოზიციაში მნიშვნელოვანია ორი სივრცის დაპირისპირება: შიდა - კამერული სივრცისა და გარე - ბნელი სივრცის. აქ განხორციელებულია რომანტიკულ ფერწერაში მოცემული რომანტიზების, სამყაროს გარომანტიულების (ნოვალისი) პოსტულატის თავისებური დეკონსტრუქცია: თუკი რომანტიკოსი პერსონაჟები აპრიორულად ისწრაფიან შიგნიდან გარეთ, გადიან შეზღუდული სივრციდან და მათი სწრაფვის საგანი არის სწრაფვა ტრანსცენდენტურობისაკენ (შდრ., კასპარ დავიდ ფრიდრიჰის ტილო „ქალი ფანჯარასთან“ [1818]), მაშინ ჰოპერის პერსონაჟები აპრიორულად მოკლებულნი არიან ტრანსცენდირების, სამყაროს გარომანტიულების უნარს, რამდენადაც შიგნი-

დან განათებული დახურული სივრცე, სადაც იმყოფებიან ჰოპერის პერსონაჟები, იმთავითვე გარშემორტყმულია არარასეული სივრცით ჰოპერთან ეს გადმოცემულია შავი ფერის სახისმეტყველებით. ეს გარემოება კი იმთავითვე გამოიცხადებს ჰოპერის პერსონაჟთა უნარს, საკუთარ ცნობიერებაში განავითარონ სამყაროს გარომანტიულება, რაც გულისხმობს შეზღუდულ ბიურგერულ და წარმავალ ყოფაში უსასრულობის მიგნებასა და მისკენ სწრაფვას („მაგიური იდეალიზმი“, ნოვალისი), ვინაიდან ჰოპერის პროტაგონისტთა მზერა იმთავითვე ეხლება ჩაბნელებულ სივრცეს, რაც არარას, ეგზისტენციალური ფინალობის სიმბოლოა.

ჰოპერის სურათებში ასევე ერთმანეთს უპირისპირდება ორი სხვა სივრცეც – ბუნებისეული და ცივილიზაციისეული. თუკი იმთავითვე ცხადია, რომ ჰოპერთან ცივილიზაციის სივრცე დისოციაციური სივრცეა, სადაც მოცემულია სრული გაუცხოება და სასოწარკვეთა, აქვე ირკვევა ისიც, რომ ჰოპერთან თვით ბუნებაც აღარ არის პარადიზული ყოფის სიმბოლო, როგორც ეს, მაგ., იმავე რომანტიკოს კ. დ. ფრიდრიჰთანაა ბუნება, ბუნებისეული სივრცე ჰოპერთან ასევე სიმბოლურად განასახერებს არარასეულ სივრცეს, ეგზისტენციალური ფინალობის სივრცეს და ამდენად, ბუნებისკენ სწრაფვა უკვე აღარ არის ღვთაებრივი ტრანსცენდენტურობის დამკვიდრების პროცესის სიმბოლური განსახიერება: შდრ., „სალამო კეიპ-კოდში“ [1939], „დილის შვიდი საათი“ [1948], „გაზის გასამართი სადგური“ [1940], „დილა სამზრეთ კაროლინაში“ [1955], „მარტოობა“ [1944] და სხვა.

ჰოპერთან ბუნება (და მასთან ერთად, მთელი ყოფიერება) გვევლინება შოპენჰაუერისეულ ან ნიცშეანურ „ბრმა“, „ბნელ“ ნებად, შთანთქმელ, ბნელ წიაღად (შდრ., „ღრმა შუალამე“/“tiefe Mitternacht” – ნიცშე), გვევლინება „ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების“ (ნიცშე) სივრცედ, რომელშიც ყოველ ცალკეულ სუბიექტს სრული ეგზისტენციალური გაქრობა, არარაში შთანთქმა მოელის, გამომდინარე იქიდან, რომ სამყაროს, ყოფიერების პირველსაწყისი ჰოპერისთვისაც (როგორც ეს შოპენჰაუერთან და ნიცშესთანაა) „ბრმა“ ირაციონალური პირველსაწყისია – *ნება/სიცოცხლე/ძალა* (Wille /Leben/Kraft), რომელიც მუდმივად, უსასრულოდ და ყოველგვარი მიზანმიმართულებისა და ტელეოლოგიის გარეშე ვლინდება ყოფიერებასა, ადამიანურ ყოფასა (Dasein) და ყოფნაში (Sein). ეს კი ჰოპერისათვის მუდმივად ერთი და იგივე, მარადიულად განმეორებადი აპრიორული ონტოლოგიური მოცემულობაა.

შესაბამისად ირკვევა, რომ მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ყოფნა (Sein) საბოლოოდ ექცევა არარასეული განზომილების ტყვეობაში. ამ-

გვარად, „ფორმალური“ დაპირისპირების მიუხედავად, როგორც ცივილიზატორული, ისე „ნატურალური“ სივრცე გაუცხოების სივრცეა და იმთავითვე გამორიცხავს ტრანსცენდირების შესაძლებლობას.

მოდერნისტი ჰოპერი თავისი ფერწერით ერთგვარად უპირისპირდება მის თანამედროვე ამერიკაში (მე-20 ს. 20-იან-30იანი წ.წ.) დომინირებულ მზარდი ურბანიზაციის პროცესებით აღფრთოვანებულ ბიურგერულ ოპტიმიზმს, უპირისპირდება ე. წ. პროგრესის რწმენით აღვისილ ამერიკელ ბიურგერობას, რომელიც მხოლოდ რეკლამებით განათებულ ვიტრინებში ჭვრეტდა კაცობრიობის ჭეშმარიტ განვითარებას. ამავდროულად ჰოპერი დაუპირისპირდა ე. წ. ამერიკულ „ცივილიზატორულ რეალიზმს“, მაგ., პრეციზიონისტ ჩარლზ შილეს (Charles Sheeler), რომელიც თავის „სოცრეალიზმის“ ტიპის, გარკვეულწილად, იდეოლოგიზებულ ფერწერაში აღმერთებს ტექნიკურ პროგრესს, თავიანთ სცემს მანქანურ ცივილიზაციას და სწამს ე. წ. მეცნიერული პროგრესისა (შდრ., ჩ. შილეს შემდეგი სურათები: „ამერიკული ლანდშაფტი“ [1930], „კლასიკური ლანდშაფტი“ [1931], „მგორავი ძალა“ [1939]). ამის საპირისპიროდ კი, ჰოპერი თავის მხატვრობაში ავითარებს სრულ ანტიტექნოკრატულ, ანტიცივილიზატორულ დისკურსს, რაც, ზოგადად, მოდერნისტი ხელოვანებისათვისაა დამახასიათებელი (თუ არ ჩავთლით ფუტურისტებს). ამას ადასტურებს ჰოპერის „სახლი რკინიგზასთან“ [1925], „ქალაქი“ [1927], „ქალაქში შესვლა“ [1946], „მანჰეტენ ბრიჯი“ [1928] და სხვ., ვინაიდან ჰოპერისათვის ურბანული სივრცე იმთავითვე განასახიერებს „მოდერნისტული მგრძნობელობისა“ და ეგზისტენციალური *გამოვადებულობის* (Geworfenheit) (მ. ჰაიდგერი) აპრიორულ ტოპოსს.

ლიტერატურა

- Andreotti, Mario. 2009.** *Die Struktur der modernen Literatur*, Bern/Stuttgart: Haupt Verlag.
- Iversen, Margaret. 2004.** *Hoppers melancholischer Blick* (S. 52-68); in: *Edward Hopper*, hrsg., von Sh. Wagstaff, Ostfildern-Ruit: Hatje Kantz Verlag.
- Renner, Rolf. 2009.** *Edward Hopper (1882-1967), Transformation der Wirklichkeit*, Köln: Taschen.
- Schmid, Wilhelm. 1999.** *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, 4. Aufl., Frankfurt/M.: Shurkamp.
- Vietta, Silvio. 2001.** *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, München: Fink Verlag.

ფრაზეოლოგიური მიტაფორები – დაპყრობა და მონადირეობა

როგორც ყველასთვის ცნობილია, ამ ორ ლექსემას (დაპყრობა და მონადირეობა) პირდაპირი მნიშვნელობების გარდა გადატანითი, მეტაფორული მნიშვნელობებიც აქვთ შესიტყვებაში: ქალის (მამაკაცის) დაპყრობა, ქალის (მამაკაცის) მონადირეობა.

რა თქმა უნდა, ფრაზეოლოგიური ტიპის მეტაფორები შემოქმედებითი ხასიათის არ არის, მაგრამ მათი გაანალიზება საინტერესო დასკვნებს გაგაკეთებინებთ.

მეტაფორები (მათ შორის, ენობრივი) იქმნება ანალოგიის საფუძველზე... საგნის საგანთან, მოვლენის – მოვლენასთან, ფაქტისა – ფაქტთან და, სულაც არ არის შემთხვევითი. ფრაზეოლოგიური მეტაფორები კონცეპტუალური ხასიათისაა და დაკავშირებულია ამ ენაზე მოლაპარაკეთა მენტალური სივრცის სტრუქტურებთან: მსოფლალქმასთან, ხედვასთან, გემოვნებასთან და სხვ.

ამ მხრივ, ფრაზეოლოგიური მეტაფორები – დაპყრობა და მონადირეობა – არ არის მხო-

ლოდ ქართული კულტურის საკუთრება. არსებობს უნივერსალური ენობრივ-ფრაზეოლოგიური მეტაფორებიც. სხვათა შორის, ენების კვლევა უნივერსალური მეტაფორების გამოვლენის მიზნით გაცილებით მეტი ინფორმაციას მოგვცემდა კულტურებზე. ვფიქრობ, რომ ეს მომავლის საინტერესო და სასარგებლო კვლევები იქნება.

მკითხველმა მინდა გაიხსენოს, როცა თავად წარმოუთქვამს ან სხვისგან მოუსმენია ფრაზები: ქალი (მამაკაცი) დავიპყარი, ან ქალის (მამაკაცის) გული მოვინადირე... თქვენი აზრით, რამდენად არის ეს ფრაზები სიყვარულთან დაკავშირებული და რას ნიშნავს ვინმეს დაპყრობა და მონადირეობა...?

მეცნიერების მიერ დადგენილია, რომ მეტაფორებს აქვთ მამოღებელი ფუნქცია, რაც იმას ნიშნავს, რომ ის, რაც მეტაფორაშია მოცემული – ორი საგანი, ფაქტი, მოვლენა... – ერთმანეთთან რეზონანსშია, ანუ ერთ მოვლენას ჩვენ ვხედავთ მეორე მოვლენის „თვალეზით“ და სემანტიკური ველი ერთიდან მეორეზე უცვლელად შეიძლება გადავიტანოთ.

მაშასადამე, როცა ვამბობთ „დავიპყარი“ – ნიშნავს, რომ მე ვარ დამპყრობელი, ქალი (კაცი) არის ტერიტორია და ვახდენ მის ოკუპაციას და ამით ვარ ბედნიერი და დაპყრობილიც, სავარაუდოდ, ბედნიერია... შესაბამისად, მე ვახორციელებ ყველა იმ მოქმედებას, რასაც დამპყრობელი: ვზვერავე, ვადგენ გეგმას, ვიჩენ თანამოაზრეებს, გადავდივარ შეტევაზე და ასე შემდეგ... ფსიქოლოგებიც არ აყოვნებენ და გთავაზობენ: როგორ დაიპყროთ სასურველი ქალი (მამაკაცი) – 9 გზა, 7 მეთოდი, 6 რჩევა და სხვა... მე მხოლოდ მეტაფორებში ჩადებულ აზრს ვეძებ, თორემ დაპყრობილი ქალები და კაცები, როგორც ტერიტორიები, არ მაინტერესებს...

როცა დამპყრობელი ხართ, ელოდეთ ახალ დამპყრობელსაც... სხვა და უცხო დამპყრობლის გამოჩენა თქვენგან უცილობლად ძალას მოითხოვს, რომლის გარეშეც „თქვენს ტერიტორიას“ სხვა მიითვისებს. ხოლო იმ შემთხვევაში, თუ ორი დამპყრობელი ერთმანეთს შეაკვდება,

„ტერიტორია“ სხვა არჩევანს გააკეთებს. ამ აზრის კლასიკური ნიმუშია ხალხური ბალადა: „შემომეყარა ყივჩაღი“, რომლის ფინალის ერთი ვარიანტი ასე სრულდება:

„აქეთ ის კვდება, იქით – მე, ქალი – წავიდა სხვისასა“.

მკვლევარმა და მწერალმა გიორგი შატბერაშვილმა ეს დასასრული ბუნებრივად არ მიიჩნია, რადგან ქართველი ქალისთვის შეუფერებელ ქცევად ჩათვალა, მაგრამ ტექსტს ქმნიან ავტორები (ამ შემთხვევაში, ხალხი) და არა მკვლევრები. ვფიქრობ, დამატებითი ვარიანტები სწორედ ამ დამოკიდებულების გამო გაუჩნდა ბალადას.

და რა ხდება, როდესაც თქვენ ვილაცის „გულს ინადირებთ“? მეტაფორული კავშირი ასეთია: გული – ნადირია... ამიტომ ის უნდა „დაამარცხო“, „განგმირო“ და ნანადირევად აქციო, მხოლოდ ამის შემდეგ ხდება ის შენი საკუთრება, შენ გეკუთვნის, რაკი მოინადირე. ამ მეტაფორის შემთხვევაშიც ისევ ფიზიკურ ძლასთან გვაქვს საქმე. უნდა იყო კარგი მეომარი, რაინდი, რომ გამუდმებულად იბრძოდე იმისთვის, რაც გინდა და შეიძლება, რომ შენიც იყოს... ან რაც შეიძლება, გადმოგეცეს, როგორც ჯილდო, როგორც გამარჯვებულს... მაგალითად, ქალი...

ბევრ ქალს (კაცს) უნდა, რომ მისთვის იბრძოდნენ, მას მოიპოვებდნენ, მისთვის სისხლს ღვრიდნენ, სხვებს ამარცხებდნენ... რადგან, ასეთ შემთხვევაში, ქალი შეეფარება ძლიერს სხვა ძლიერის, ან „ყივჩაღის“ საპირისპიროდ. ასეთ შემთხვევაში, „მსხვერპლს“ მოსწონს, როდესაც მისთვის იბრძვიან...

მეტაფორული კავშირი „სიყვარული ბრძოლა“ გამომდინარეობს უფრო დიდი მეტაფორული კავშირიდან: „ცხოვრება ბრძოლაა...“

ბუნებრივია, ეს ერთადერთი მეტაფორა არ არის არც ცხოვრების და არც სიყვარულის... თქვენ შეგიძლიათ, თქვენი მეტაფორა აღმოაჩინოთ... შეცვალოთ კიდევ, თუ დაინახავთ, რომ არ მოგეწონათ ის პარადიგმა,

რომელშიც უნებურად აღმოგაჩინათ ცხოვრების ჩვევებმა, ენობრივმა ჩვევებმა... კულტურამ (თუ უკულტურობამ)...

სიყვარულის ამგვარი ფრაზეოლოგიური მეტაფორების წყალობით, მოპოვება-მონადირეობის პარადიგმა მხატვრულ შემოქმედებაშიც გრძელდება... რადგან ზემოთ უკვე გითხარით, რომ მეტაფორებს აქვთ მამოძღვლირებელი ფუნქცია და ისინი ხშირად ჩვენგან დამოუკიდებლად, ჩვენს ქვეცნობიერში განაგრძობენ ახალი და მსგავსი მოდელების აგებას უკვე არსებულ ფუნდამენტზე... ამის დასტურად უამრავი ნიმუშის მოყვანა შეიძლება: ერთი ავტორის სულ ბოლოს წაკითხული ლექსის ფრაგმენტს დავიმოწმებ:

შალვა რამიშვილი

ლამაზი ქალი ქალაქია

ლამაზი ქალი ქალაქია,

კაცი კი – შარავზის ყაჩაღების სროვა

ლამაზი ქალის მონადირეობა ქალაქის ალებას უდრის.

აჰა...

ვდგავართ და ვუყურებთ ამ პატარა კონტა ქალაქს,

ჩანს ზურმუხტისფერი ბასტიონები,

ფირუზის გალავანიც ჩანს,

მიწათხრილია გარშემო...

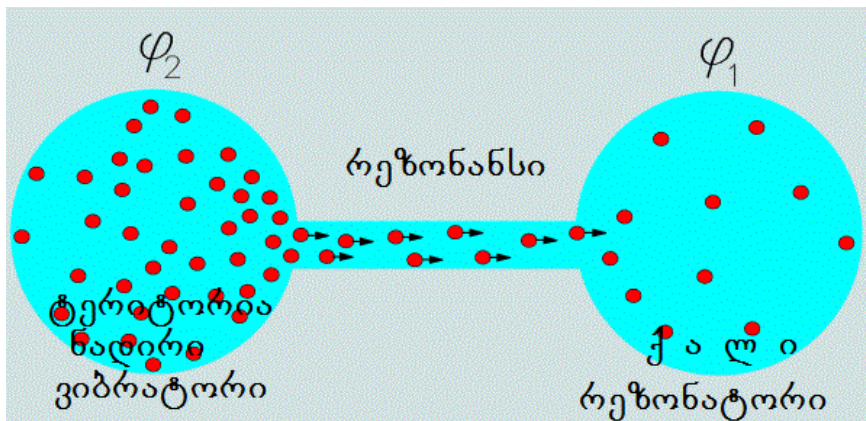
ნახე, რა კარგად იცავენ ქალაქს?!

მაგრამ, უნდა შევიჭრათ!....

და ასე შემდეგ... გრძელდება ეს ბალადაც, ვიდრე ქალაქის (ქალის), როგორც ტერიტორიის, დაპყრობამდე და მისი გულის მონადირებამდე... (სრულად ნახეთ აქ: <http://www.bu.org.ge/x3210?lang=geo>)

დიდი მწერლები ასეთ რჩევებსაც იძლევიან: „თუ ქალის მონადირება გინდა, მომეტებული ყურადღება არ უნდა მიაქციო“ (კონსტანტინე გამსახურდია).

ვთქვათ და, მონადირე... მერე...? მერე ექცევი ისე, ვით ნანადირევს... დაჰკიდებ, გაატყავებ და მიირთმევ...



დაპყრობა, მონადირება
ქალი - ტერიტორიაა, ნადირია

ლიტერატურა

არუთინოვა 1999: Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М.

ბარბაქაძე 2003: ცირა ბარბაქაძე, ქართული მჭევრმეტყველების პრაგ-
მატიკა; თბილისი.

უილრაიტი 1990: Ф. Уилрайт, Метафора и реальность, В кн: Теория
метафоры, Москва.

ჯონსონი და ლაკოფი 2003: George Lakoff and Mark Johnsen (2003)
Metaphors we live by. London: The university of
Chicago press.

რიფატერი 1984: Michael Riffaterre. Semiotics of Poetry. Bloomington:
Indiana University Press.

დრო, როგორც მიტაფორა და როგორც სინამდვილე

თავიდანვე ნათლად უნდა გავმიჯნოთ შემდეგი საკვლევო მიმართულებები ერთმანეთისგან: ერთი არის საკითხი დროის ბუნების შესახებ – რა არის დრო, რა არის დროის არსი, როგორია დროის სტრუქტურა; მეორე საკითხია იმის შესახებ, თუ როგორ “იქცევა” დრო, როგორი ფორმით მოქმედებს: წრიულად ბრუნავს

(ციკლური), სწორხაზობრივია

(ლინეალური) თუ რიზომორფულია

(მრავლობითი დრო). ამ კუთხით შეიძლება დაიწეროს დროის “ისტორიაც”, რომელშიც ნაჩვენებია იქნება ძველ სამყაროში ათასწლეულების მანძილზე როგორ ბრუნავდა დრო წრეზე; შემდგომ, შუა საუკუნეების დასაწყისიდან XX საუკუნის პირველ ნახევრამდე, დრო როგორ ამოძრავდა ლინეალურად და დღეს როგორ გამრავლდა იგი, მრავალ დროდ იქცა და მიიღო რიზომორფული სახე; ხოლო მესამეა ისტორიის გააზრების პარადიგმები, საკაცობრიო ცივილიზაციის ისტორიის მანძილზე რომ მოგვეპოვება. ესენია ისტორიის წრებრუნვის, ისტორიიდან გასვლის, ისტორიის მარადიული წინსვლის, ისტორიის სპირალური განვითარების, ისტორიის დასასრულის, ისტორიის ტურბულენტური ბზრიალის, ისტორიის შეწყვეტის პარადიგმები.

ჩვენ ამ შემთხვევაში გვაინტერესებს მხოლოდ დროის ბუნება, – რა არის დრო რეალურად, როგორია მისი არსი. ამისთვის კი წინასწარ განვმარტოთ ორი რამ – ცნება და მეტაფორა: ცნება არის რაიმე საგნის, მოვლენის, ფენომენის არსებითი ნიშნების ერთობლიობა და იგი პირდაპირი მნიშვნელობით ასახავს სინამდვილეს. მეტაფორა კი არის ბერძნული სიტყვა (metaphora), რომელიც ნიშნავს გადატანას. იგი არ ასახავს სინამდვილეს, არამედ მხოლოდ გადატანითი მნიშვნელობით მიანიშნებს რაიმეზე.

ფ. ნიცშეს ფილოსოფიის ინგლისელი მკვლევარი ჯონ ჰართმანი 1996 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში “ნიცშეს მიერ მეტაფორათა გამოყენება” (“Nietzsche’s use of metaphor”) საუბრობს მეტაფორების არსზე და მათ განმარტავს მიახლოებით, არაზუსტ, მოსახერხებელ ტყუილად, რომლებიც არ შეესაბამებიან სინამდვილეს. მაგრამ ავტორის აზრით, ყველა ცნებას (კონცეპტს) ასევე მეტაფორული წარმომავლობა აქვს. ცნებებიც მხოლოდ მეტაფორული კონცეპტუალიზაციებია და არ შეესაბამებიან სინამდვილეს, არ ასახავენ რეალობას. თუკი არისტოტელეს მიხედვით, მეტაფორები მიიღებიან ცნებათა გარდაქმნით და ტრანსფორმირებით, ნიცშესთან პირიქით – ცნებები მეტაფორების “მუმიფიცირების” შედეგია. (Hartmann 1996). მეორე ინგლისელი მკვლევარი სარა კოფმანიც ანალოგიურ პოზიციაზე დგას 1993 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში “ნიცშე და მეტაფორა” (“Nietzsche and Metaphor”), რომელშიც იგი წერს: “ცნებას არა აქვს უფრო დიდი ღირებულება ვიდრე მეტაფორას და ის არის მეტაფორათა კონდენსირება” (Kofman 1993).

ჯ. ჰართმანის აზრით, ფ. ნიცშემ გენეალოგიის მეთოდი სწორედ იმიტომ შემოიღო, რომ ეჩვენებინა, როგორ “მუმიფიცირდებიან” მეტაფორები ცნებებში და თითოეულ ამ მუმიფიცირებას აქვს ძალზე გრძელი ისტორია.

მაშასადამე, ინგლისელი მკვლევრების მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით, შეგვიძლია, გამოვყოთ სამი რამ:

- 1) ცნებები – არსებითი ნიშნების ერთობლიობა, რომელიც ასახავს რეალობას
- 2) მეტაფორები - გადატანითი მნიშვნელობები
- 3) ცნებები, – რომლებიც სინამდვილეში კონდენსირებული ანუ მუმიფიცირებული მეტაფორებია და არ ასახავენ არანაირ რეალობას, მაგრამ ჯერ კიდევ თავს გვიჩვენებენ ისე, თითქოს ასახავდნენ რეალობას.

ახლა ჩავატაროთ მოკლე ისტორიული ექსკურსი და ვნახოთ, სხვადასხვა ეპოქებში რომელი მეტაფორები გამოიყენებოდა იმის აღსა-

ნიშნავად, რასაც ჩვენ დროს ვეძახით. დავიწყოთ ძველი ვედებიდან. რიგ-ვედა II მანდალა:

“მდინარეები ვარუნას სამყაროული კანონის მიხედვით მოძრაობენ,

არ იღლებიან და არ ისვენებენ ისინი.

სწრაფად, როგორც ჩიტები ისე ფრენენ წრეზე.”

– ვხედავთ, რომ იმის აღსანიშნად, რასაც ჩვენ დროს ვეძახით, გამოყენებულია მდინარის მეტაფორა.

IV მანდალაში მავადევი უმღერის ღმერთ სავიტარს, რომელიც მართავს “დიად გზას”. ეს მზის გზაა, ანუ სამყაროსა და დროის მარადიული წრებრუნვის გზა.

– აქ დროის მეტაფორად მზის გზა გამოყენებული, როგორც – მონაკვეთი მზის ამოსვლიდან მის ჩასვლამდე.

I მანდალა: “უსასრულოდ ანთებულია ადრე ღვთაებრივი უშასი, და ახლაც აინთო იგი გულუხვი, და აინთება იგი ყველა მომდევნო დღეს.”

– უშასი რიგ-ვედაში განთიადის, აისის ქალღმერთია, რომლის მონაცვლეობა განასახიერებს დროის დინებას.

VII მანდალაში კი საუბარია ერთ-ერთ ღმერთზე, რომელზეც ნათქვამია რომ

“მან შექმნა მძლავრი კალაპოტები დღეების დინებისათვის”

– აქ დროს მეტაფორად გვევლინება მდინარეთა კალაპოტები, რომელშიც მიედინებიან დღეები.

რიგ-ვედას X მანდალაში კი ვკითხულობთ, თუ რა ხდებოდა სამყაროს შექმნამდე:

“მას შინა არ იყო რა: არცა ყოფნა და არცა არყოფნა...

არ იყო მაშინ არც სიკვდილი და არც სიცოცხლე,

არ იყო მაშინ ღლისა და ღამის სხვადასხვაობა,

მხოლოდ სუნთქავდა თავისთავად ერთი, ურხევ ნიავთაგან,

არა რა იყო თვინიერი მისა.”

– ვხედავთ, რომ აქ დრო არსებობდა თავად სამყაროს შექმნამდე და მისი მეტაფორა “თავისთავად ერთის სუნთქვაა“.

ახლა თუ გადავინაცვლებთ ანტიკურობაში, ჰერაკლიტესთან ვხვდებით დროის რელიეფურ მეტაფორებს. ბერძენი ფილოსოფოსი წერს: “ერთსა და იმავე მდინარეში შესულს ყოველ წამს ახალ-ახალი ტალღა ეხეთქება ტანს”.

(ჟურნ. ლარი. 1991. 101) - აქ დროის მეტაფორა მდინარეა, რომელიც ყველაზე გავრცელებულია ისტორიაში.

სხვა ფრაგმენტში ვკითხულობთ: “ეს სამყარო - ერთი და იგივე ყველა არსისთვის არ შეუქმნია არც ღმერთთაგანს და არც კაცთაგანს, არამედ ყოველთვის იყო, არის და კვლავ იქნება, როგორც მარად ცოცხალი ცეცხლი” (ჟურნ. ლარი. 1991. 103).

- აქ ცვალებადობისა და დროის გამომხატველი მეტაფორაა “მარად ცოცხალი ცეცხლი”.

ჰერაკლიტესთან მზესაც ვხვდებით, როგორც მარადიული განახლებისა და დროის მეტაფორას - “მზე არა მარტო მარადდღე ახალია, არამედ მარად - ახალიც” (ჟურნ. ლარი. 1991. 101).

ბერძენი ფილოსოფოსი დემოკრიტე რეალურ ფენომენს - რიგის მონაცვლეობას - იყენებს დროის გამომხატველ მეტაფორად. იგი წერს: “ქვეყანა ცვალებადობაა, ცხოვრება - რიგი” (დემოკრიტე, 1959, 147).

პლატონთან თავისებური მეტაფორა გვაქვს დროის გამოსახატავად - გამოქვაბულის კედელზე შექ-ჩრდილების მონაცვლეობა. დიალოგ “სახელმწიფოში” პლატონს აღწერილი აქვს მოჩვენებითი სამყარო გამოქვაბულის სახით, რომელშიც ადამიანები გვევლინებიან სახით კედლისკენ მიჯაჭვულ ტუსალებად. ისინი ამ კედელზე ხედავენ შექ-ჩრდილების მუდმივ მონაცვლეობას, რომელიც გამოქვაბულში მათ ზურგს უკან დანთებული კოცონისა და მათ შორის მოსიარულე ადამიანებისაგან იქმნება: სხვადასხვა საგნები უჭირავთ ხელში. ჩრდილების ეს მონაცვლეობა აღიქმება მათ მიერ ერთადერთ რეალურ პროცესად, მთელი ცხოვრება უმზერენ. ეს პროცესი, ეს მონაცვლეობა პლატონთან მეტაფორულად გამოხატავს დროს. ადამიან-ტუსალებს ეჭვიც არა აქვთ იმაზე, რომელსაც მათ ზურგს უკან არსებობს რეალური სამყარო (ΠΛΑΤΩΝ 1971 321).

რომაულ ფილოსოფიაში მარკუს ავრელიუსს ეკუთვნის ყველაზე მკაფიო მეტაფორა იმის სახატად, რასაც ჩვენ ვეძახით დროს. “ფიქრებში” (წიგნი IV) იგი წერს:

“დრო მდინარეა ქმნადისა და შმაგი ნაკადი, წარმოჩინდება თუ არა რაიმე, მეყსეულად წარიტაცებს დროის დინება. უჩინარქმნილს მეორე მოსდევს, მაგრამ მალე ისიც მიეფარება თვალს” (ავრელიუსი 1973. 43).

ჩვენ შეგვიძლია, კიდევ მრავალი მაგალითი მოვიყვანოთ ისტორიიდან, თუ როგორ გადმოსცემდნენ მეტაფორულად დროს სხვადასხვა ეპოქებში სხვადასხვა მოაზროვნეები, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში ისევ იმავე ან მსგავს მეტაფორამდე მივალთ.

რომ შევაჯამოთ ჩვენს მიერ ჩატარებული მოკლე ისტორიული ექსკურსი, დავინახავთ, რომ მდინარე, მზის გზა, განთიადის მონაცვლეობა, თავისთავად ერთის სუნთქვა, მზე, მარად ცოცხალი ცეცხლი,

შექჩრდილების მონაცვლეობა, ცვალებადობის რიგი - ეს ყველაფერი არის სხვადასხვა კულტურასა და ერში იმისი მეტაფორული მინიშნება, რასაც ჩვენ ვეძახით დროს. ყველაფერი ეს მეტაფორებია, რომლებიც მხოლოდ გადატანითი მნიშვნელობით მიანიშნებენ სინამდვილეზე და, ჯონ ჰართმანის ენით, მხოლოდ მიახლოებითი, არაზუსტი, მოსახერხებელი ტყუილია. ეს გასაგებია.

ახლა კი დავსვათ მთავარი კითხვა - რა არის თავად დრო, რა არის დროის ცნება, დროის კონცეფტი, როგორც აწმყოში მონაცვლე წერტილების ერთგანზომილებიანი ლინეალური კონტინიუმი? (დროის ცნებაში სწორედ ეს შინაარსი დევს) იგი ის ცნებაა, რომელიც პირდაპირი მნიშვნელობით ასახავს სინამდვილეს თუ (კოფმანისეული და ჰართმანისეული გაგებით) მეტაფორათა კონდენსირებაა და მათი მუმიფიცირებით იქმნება, არსობრივად, ისიც მეტაფორაა და კი არ ასახავს სიმანდვილეს, არამედ მიახლოებითი, არაზუსტი, მოსახერხებელი ტყუილია.

ამისთვის უნდა გავაანალიზოთ დროს ცნება. თუ დადგინდება, რომ ის, რასაც დროის ცნება გადმოსცემს, შეუძლებელია რეალურად არსებობდეს, მაშინ მტკიცდება, რომ დროის ცნება სინამდვილეში ის ცნება კი არ არის, რომელიც სინამდვილეს ასახავს, არამედ კონდენსირებული, მუმიფიცირებული მეტაფორაა.

არისტოტელემ ყველაზე პირველად ის გააკრიტიკა, რასაც დროის ცნება გადმოსცემს. “ფიზიკაში” იგი წერს: “ის, რომ დრო საერთოდ არ არსებობს, ან თითქმის არ არსებობს, როგორც რაღაც გაურკვეველი, დგინდება შემდეგის საფუძველზე. მისი ერთი ნაწილი იყო და უკვე აღარ არსებობს, მეორე მომავალშია და ჯერ კიდევ არ არის, ამ ნაწილებისგან კი შედგება უსასრულო დრო. ხოლო ის, რაც არარსებულებისაგან შედგება, შეუძლებელია, არსებობასთან იყოს კავშირში.” სტაგირელი მოაზროვნის ტექსტებში ფრაგმენტს წავაწყდებით, რომლებშიც იგი ამგვარი ლოგიკით აკრიტიკებს დროის არსს (Аристотель 1937. 91).

ნეტარი ავგუსტინე იზიარებს დროის არსის არისტოტელესეულ კრიტიკას და ნაშრომში - “ჴეშმარიტ რელიგიაზე” წერს: “მე არ შემიძლია მომავლის გაზომვა, რადგანაც იგი ჯერ არ არის, არ შემიძლია გაეზომო აწმყო, რადგანაც მასში არ არის ხანგრძლიობა და არ შემიძლია გაეზომო წარსული, რადგანაც ის უკვე აღარ არის.” სიდიდე კი, რომელიც არ იზომება, არ არსებობს (АВГУСТИН. 1992. 174).

ახალი მოაზროვნებიდან ფრანგ ფილოსოფოს ანრი ბერგსონს გამოვყოფთ, რომელიც ზუსტად ჩასწვდა დროის აბსურდულობას. იგი წერს: “ ჩვეული შემეცნება იძულებულია, როგორც მეცნიერული შემეცნება, საგნები განიხილოს პულველიზირებულ დროში, რომელშიც ხანგრძლიობის არმქონე მომენტები შეენაცვლებიან ერთმანეთს რიგის მიხედვით... მოძრაობა მისთვის - მდებარეობების ცვლილებების რიგია - თვისებების რიგია და საერთოდ ქმნალობა - მდგომარეობების რიგი. ის ამოდის უძრაობებიდან. და ამ უძრაობების ხელოვნური კომბინაციით, ის ქმნის მოძრაობების იმიტაციას, სანაცვლოდ თავად ნამდვილი მოძრაობისა: ეს ოპერაცია პრაქტიკულად მოსახერხებელია, მაგრამ თეორიულად აბსურდულია” (Бергсон. 1997. 17).

ვილჰელმ დილთაი ასევე აკრიტიკებს დროის ჩვეულ კონცეპტს, როდესაც წერს, რომ “დრო არ შეიძლება, გააზრებული იქნეს, როგორც გარკვეული ხაზი, რომელიც შედგება თანაბრადღირებული ნაწილებისგან... აწმყო არასოდეს არაა (Gegenwart ist niemals) და ის, რასაც ჩვენ განვიცდით აწმყოდ, ყოველთვის თავის თავში შეიცავს გახსენებას იმაზე, რაც ეს-ეს არის უკვე იყო აწმყო” (W.Dilthey BD. VII. 194)

ჟაკ დერიდა კი პირდაპირ წერს: “დრო შედგება ახლის მომენტებისგან... მომენტი არის ერთდროულად ის, რაც უკვე აღარაა, და ის, რაც ჯერ არ დამდგარა. თუკი ის, რაც მიიჩნევა დროდ, აღიარებული იქნება არსებულად, მაშინ დრო არ არსებობს, თუ ეს მართლაც დროა, მაშინ შეუძლებელია ის არსებობდეს” (Jacques Derrida 1972. 144).

ფილოსოფიის ისტორიიდან ჩვენ მრავლად შეგვიძლია მოვიყვანოთ დროის ცნების ანალოგიური კრიტიკა. ყველა ეს კრიტიკა თავს იყრის იმ ერთ აზრში, რომელიც შემდეგნაირად შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ:

დროის ცნება გულისხმობს სამ შემადგენელ სტრუქტურულ ელემენტს: წარსულს, აწმყოს და მომავალს. წარსული აღარ არსებობს, მომავალი ჯერ არ არსებობს, ხოლო აწმყოს არსებობა მოუხელთებელია, აწმყოს არსებობაც არ დგინდება. აქედან გამომდინარე, თუკი რაიმე ცნების შემადგენელი სტრუქტურული ელემენტებიდან არც ერთი ეს ელემენტი არ არსებობს, მაშინ ეს ცნება აბსურდულია და შეუძლებელია, გამოყენებულ იქნას სინამდვილის პირდაპირი მნიშვნელობით ამსახველ ცნებად.

ამიტომ, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ დროის ცნება არ ასახავს რაიმე რეალურს, არ გვატყობინებს რაიმეს ნამდვილ სინამდვილეზე, ის არის მეტაფორათა კონდენსირება, ათასწლეულების მანძილზე მუმიფი-

ცირებული, გამყარებული მეტაფორა, რომელიც სინამდვილეზე გადმოგ-
ვცემს მხოლოდ მიახლოებით, არაზუსტ, მოსახერხებელ ტყუილს.

აქედან გამომდინარე, ნიცშეს გენეალოგიის მეთოდის გამოყენე-
ბით, შესაძლებელი იქნება იმისი ჩვენება, თუ როგორ კონდენსირდა და
მუმიფიცირდა–გაქვავდა ჩვენს მიერ ზემოთ მოყვანილი მეტაფორები
დროის ტრადიციულ ცნებაში.

ლიტერატურა

- დემოკრიტე, ეპიკურე, 1959** ფრავმენტები, წერილები, „საბჭოთა სა-
ქართველო“, თბილისი
- მარკუს ავრელიუსი. 1972** ფიქრები, თბილისი
- ჟურნ. ლარი 1991** №1, ხელოვნება, თბილისი
- Августин 1992** Исповеди, Москва
- Аристотель 1937** Физика, М
- Бергсон А. 1997** Хрестоматия по философии М. Ригведа. Перевод
выполнен Т.Я. Елизаренковой internet – vedas/rigveda.htm
- Платон 1971** сочинения т3
- W.Dilthey.** Gesammeltte schiften. BD. VII
- Hartmann John 1996** "Nietzsche's use of metaphor" internet –
<http://www.yahoo.com>
- S. Kofman, 1993** Nietzsche and Metaphor, internet –
<http://www.yahoo.com>
- Jacques Derrida, 1972** "Ousia et gramme": Note sur une note de Sein
und. Zeit. ... Minuit,

მეტაფორა - ტაქსონომიური შეცდომა

მეტაფორის საკითხი ორი ათას წელზე მეტია, მოაზროვნეთა ინტერესის საგანია. ამ ხნის განმავლობაში, ბუნებრივია, მეტაფორის მრავალგვარი განმარტება გაჩნდა, თუმცა ეს დეფინიციები არისტოტელესეულ განმარტებას დიდად არ დაშორებია. მეტაფორას, როგორც ერთ-ერთ ყველაზე უცნაურსა და ამოუცნობ ენობრივ მოვლენას, ყველაზე ხშირად სტილისტიკურ ხერხად, მხატვრულ საშუალებად განიხილავდნენ. უკანასკნელი ორი ათეული წელია, რაც ლინგვისტიკის, ფსიქოლოგიისა და ფილოსოფოსების ყურადღება მეტაფორის ონტოლოგიის კვლევისაკენ არის მიმართული.

მეოცე საუკუნის ბოლომდე მეტაფორას თუ მხოლოდ გამოსატვის საშუალებად მიიჩნევდნენ, ოცდამეერთე საუკუნის კვლევებში იგი შემეცნების ერთ-ერთ ძირითად ხერხადაა სახელდებული. დადგენილ იქნა, რომ მეტაფორები ცნობიერების უნივერსალებია. სამყაროს მეტაფორულ ხედვას თანამედროვე ფსიქოლოგები ადამიანის, ადამიანური კულტურის გენეზისს უკავშირებენ და სავსებით შესაძლებლად ესახებათ მოსაზრება, რომ თვით პროტოენა იყო მეტაფორული, ხოლო პროტოკომუნიკაცია სწორედ მეტაფორულ დონეზე სორციელდებოდა.

მეტაფორის თეორიის შექმნისას ლაკოფი და ჯონსონი აღნიშნავენ: „მეტაფო-

რა მსჭვალავს ჩვენს ყოველდღიურობასა და არა მხოლოდ ენას, არამედ აზრსაც და ქმედებასაც. კონცეპტუალური სისტემა, რომლის ტერმინებითაც ვფიქრობთ და ვმოქმედებთ, თავისი ბუნებითაა მეტაფორული“ (Lakoff, Johnson 1980, 3). მათი თეორიის თანახმად, ადამიანები მეტაფორებს იმისათვის მიმართავენ, რომ თავიანთ ცნობიერებაში უფრო ზუსტად მოახდინონ როგორც არსებული, ასევე არარსებული „აბსტრაქტული“ კონცეპტის რეალიზება. მეცნიერები მეტაფორას სამყაროს შემეცნების ფუნდამენტურ გრძნობას უწოდებენ, რეალობის გამაფორმებელ საშუალებად განიხილავენ. მეტაფორა შემეცნების მძლავრი იარაღია, როცა ახალი კონცეპტის წვდომა უკვე ნაცნობ კონცეპტთან მისი შედარების გზით ხორციელდება. ანალოგიის მექანიზმები ფიქციურობის პრინციპს ეყრდნობა. მეტაფორას ეს პრინციპი უდევს საფუძვლად, ამ პრინციპით არსებობს იგი და არსებობას მაშინ წყვეტს, როდესაც სახელდების შინაგან ფორმაში ფიქციურობა აღარ შეიცნობა (Телия 1988, 26-51).

დროთა განმავლობაში მეტაფორები მოულოდნელობის ეფექტს, ესთეტიკურ ღირებულებას კარგავენ, მეტაფორულად რომ ვთქვათ, ხუნდებიან. მაგალითად, შესიტყვებები „დოქის ტუჩი“, „ჭიქის ფეხი“, „მაღალი აზრი“, „ტკბილი სიტყვა“, „თბილი სალაში“ თუ სხვ. მხატვრული ზემოქმედების თვალსაზრისით აღარ გამოირჩევიან, მათს შინაგან ფორმაში ფიქციურობა გამქრალია და, ამდენად, მეტაფორებადაც აღარ აღიქმებიან. წარმოშობით მეტაფორაა მეცნიერებაში დამკვიდრებული ჩვენ მიერ ზემოთ ნახსენები ტერმინი „შინაგანი ფორმაც“, თუმცა აღარც ამ ორი სიტყვის კავშირი ეუცნაურება დღეს ვინმეს. არადა ლექსემა „ფორმა“ მისივე სალექსიკონო დეფინიციით – გარეგნული მოხაზულობით – რომ შევცვალოთ, „შინაგან გარეგნულ მოხაზულობას“ მივიღებთ, რითაც ტერმინოლოგიური შესიტყვების ფიქციურობა აღდგება და მეტაფორის მთავარი მახასიათებელი – უცნაურობაც – ნათლად შესაგრძნობი გახდება.

და მაინც, როგორ იქმნება ეს უცნაურობა, როგორია მეტაფორათა შემქმნელი მექანიზმები? შ. ბალი წერდა: „ჩვენ აბსტრაქტულ ცნებებს გრძნობითი სამყაროს საგნებს ვადარებთ, რადგან ეს ერთადერთი ხერხია, შევიცნოთ და სხვებსაც გავაცნოთ ისინი. ამგვარია მეტაფორის წარმოშობა. მეტაფორა სხვა არაფერია, თუ არა შედარება, რომლის დროსაც გონება აბსტრაქტული ცნებისა და კონკრეტული საგნის დამახლოებელი ტენდენციის გავლენით მათ ერთ სიტყვაში აერთიანებს“ (Балли 1961, 221). მართალია, შედარება მნიშვნელოვანი ხერხია, რომლის საშუალებითაც შეგვიძლია, აბსტრაქტული რამ ადვილად აღსაქმელი და გასაგები გავხადოთ, მაგრამ შედარება უფრო ახლოსაა ემპირი-

ულ სინამდვილესთან, მეტაფორა კი – პოეტურთან. შედარებისას ორივე შესადარებელი ერთეული ინარჩუნებს შეფარდებითს ავტონომიურობას, მეტაფორაში კი ორი ერთეულის შეუქცევადი გარდასახვა ხდება მესამე, პოეტურ რეალობად.

მეტაფორათა შემქმნელი მექანიზმების გამოვლენა-აღწერა კონცეპტუალურ მეტაფორებზე მეტად ხატოვან მეტაფორებზე დაკვირვებითაა შესაძლებელი, რადგან ენის კრეატიული ფუნქცია ყველაზე ნათლად სწორედ პოეტურ ტექსტებში ვლინდება. მხატვრულ ენაში, ერთი მხრივ, წარმოდგენილია ენობრივი ერთეულები, როგორც პოეტური სტრუქტურების სამშენებლო მასალა, ხოლო მეორე მხრივ – აზრის ნიშნისმიერი აგება, რომელიც ითვალისწინებს ტრანსფორმაციის, იგივეობის, მეზობლობისა და კონტრასტულობის ოპერაციებს, რაც ენობრივ ერთეულებს სახეობრივ სტრუქტურებში აერთიანებს. ამასთანავე, არსებითი აქ სტრუქტურის ელემენტთა ურთიერთშესატყვისობის რეალობა კი არ არის, არამედ იმ მესამე მნიშვნელობის აქტუალიზაციის პროცესი, რომელიც აღნიშნულ ელემენტთა ურთიერთმიმართებით ჩნდება. მაგალითად, ოთარ ჭილაძის პოეტური სტრიქონის – „შემზარავია ეჭვისობობა“ – კომპონენტებს შორის ურთიერთობა გრამატიკული, უფრო ზუსტად, სინტაქსური თვალსაზრისით თუ გამართულია, ლოგიკური კლას-კატეგორიების მიხედვით, ტაქსონომიურ შეცდომად უნდა შეფასდეს, როგორც – შეუძლებელი შეხამება.

ლექსიკური სინტაგმატიკის ფუძემდებლის, ვალტერ პორცივის მიერ შემოღებული ელემენტარული ველის ცნება, რომელიც ორ სიტყვას შორის შინაარსობრივ მიმართებას ეფუძნება, სინტაქსურ ერთეულთა კომპონენტების სემანტიკურ თავსებადობის გამოვლენას გულისხმობს. სწორედ ამგვარ არსობრივ სემანტიკურ მიმართებათა რღვევით, შეუთავსებელთა შეთავსებით იქმნება მეტაფორა.

ისევ ჭილაძისეულ მეტაფორას დავუბრუნდეთ: რატომ „ეჭვისობობა“ და თანაც რატომ „შემზარავი“, რამ დააკავშირებინა პოეტს ისინი? ამ შესიტყვების კომპონენტთა სემანტიკური დაკავშირების მოტივაცია ის საერთო რამაა მათ შორის, რაც შედარების საფუძველს იძლევა: ობობაცა და ეჭვიც მსხვერპლს იპყრობს და სისხლს სწოვს, პირველი პირდაპირი, ხოლო მეორე – გადატანითი მნიშვნელობით. იქმნება ახალი აზრი, სხვათა შორის, ენაში უკვე არსებული მსგავსი გამოთქმისა „ეჭვის ჭია“ („ეჭვის ჭია შეუჩნდა“, „ეჭვის ჭია ღრღნის“). ფაქტობრივად, „ეჭვისობობა“ ნიშნავს ეჭვს, რომელიც ობობასავით მოქმედებს და ამიტომ არის შემზარავი. ინდივიდუალურ-საავტორო მეტაფორა იმითაცაა გამორჩეული, რომ მისი აღქმისას სხვადასხვა რიგის ასოციაცა ჩნდება. იმ სიტყვების სემანტიკის მიღმა, რომლებიც

მკითხველის ცნობიერებაში მეტაფორულ საზრისს ქმნის, აღმოცენდება სავსებით სუბიექტური, დამატებითი ასოციაციები, რომლებიც აღმქმელის ფსიქიკურსა და ინტელექტუალურ წყობას უკავშირდება.

მეტაფორებზე მსჯელობისას აქტუალურია კიდევ ერთი საკითხი: თუკი მეტაფორა ტაქსონომიური შეცდომის შედეგია, თუკი მისი ამოხსნა ლოგიკური წესებით შეუძლებელია, მაშინ როგორ აღწევს მისით გამოხატული სათქმელი ადრესატამდე? ამ კითხვას რამდენიმე პასუხი შეიძლება ჰქონდეს: მეტაფორული აზროვნების უნარი ზოგადამიანური თვისებაა; მეტაფორა არა მხოლოდ გამოხატვის საშუალებაა, არამედ – შემეცნების ერთ-ერთი ხერხიც; მეტაფორა ფუნდამენტურ კულტურულ ღირებულებებს ასახავს ეროვნულ-კულტურულ მსოფლხედვას ეფუძნება; მეტაფორა ახალი ცოდნის წვდომისათვის წარსულში მოპოვებულ ცოდნას იყენებს, იგი ახალ კონცეპტს სიტყვათა პირველადი მნიშვნელობებისა და მათი თანმხლები მრავალრიცხოვანი ასოციაციის გამოყენებით ქმნის. აქვე ჩნდება კიდევ ერთი კითხვა: საჭიროა თუ არა მეტაფორის ამოხსნა? პოეტური მეტაფორა არ საჭიროებს ინტერპრეტაციას, მისი დანიშნულება ესთეტიკური ზემოქმედებაა. მხატვრული მეტაფორის ამოხსნა მხოლოდ პოეზიის განადგურებითაა შესაძლებელი. ყოველი ამგვარი მეტაფორა პოეტური აღმოჩენაა, რომელშიც სამყარო მოულოდნელი კუთხით, ესთეტიკური პოზიციიდან ჩანს. რაც შეეხება კონცეპტუალურ მეტაფორებს, მათი შექმნის მექანიზმები უნივერსალურია და მნიშვნელობის გადატანას ეფუძნება, ამდენად, ამგვარ მეტაფორათა წვდომა ცალკეული ენობრივი პიროვნების ლინგვოკულტურულ დონეზეა დამოკიდებული.

გავრცელებული და ადვილად გასაზიარებელი აზრია, რომ პოეტურ ენაში პრაქტიკულად არ არსებობს სემანტიკურად შეუძლებელი შესიტყვება და რომ პოეზიის ენა ის სფეროა, სადაც ყოველგვარი მოულოდნელობა მოსალოდნელია. თუმცა ნაკლებად პოპულარულია მოსაზრება, რომ ყოფითი დისკურსი მეტაფორულობით მხატვრულს არ ჩამოუვარდება და მით უფრო, იმის მტკიცება, რომ გადმოცემის სიზუსტითა და ზედმიწევნითი ლოგიკურობით გამორჩეული სამეცნიერო ენა ხშირად იყენებს მეტაფორებს. არადა, მართლაც ასეა: მეტიც, მეტაფორა უნივერსალური ენობრივი მოვლენაა და ყოველ ენას ახასიათებს. მისი უნივერსალურობა ვლინდება სივრცესა და დროში, ენის სტრუქტურასა და მის ფუნქციობაში. ბევრი ლინგვისტი იმასაც ამტკიცებს, რომ მთელი ჩვენი ენა მეტაფორების სასაფლაოა. მეცნიერთა ეს ხატოვანი ფორმულირება „ენა – მეტაფორების სასაფლაო“, თავის მხრივ, იმის ნიმუშია, რომ ადამიანის ხედვაა მეტაფორული და, ამდენად, მე-

ტაფორისთვის ენის ფუნქციების შემოსაზღვრული უბნები არ არსებობს.

ლიტერატურა

Балли, Шарль. 1961. Французская стилистика. Москва:Изд-во Иностран. лит.

Телия, Вероника.1988. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция// Метафора в языке и тексте. Москва: Наука.

Lakoff, George and Mark Johnson. 1980. Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press.

„უხილავი ხელის“ მეტაფორა და ადამ სმითი

„უხილავი ხელი“ - ადამ სმითის ცნობილი მეტაფორაა. იგი გულისხმობს, რომ თითოეული ადამიანი მოქმედებს მხოლოდ პირადი ინტერესებით, საკუთარი კეთილდღეობისათვის, ხოლო ამ ქმედებებით „უხილავ ხელს“ იგი მიჰყავს ისეთი შედეგებისკენ, რომლებიც საერთოდ არ შედიოდა მის განზრახვაში და შესაბამისად, მისდაუნებურად განაპირობებენ საზოგადოების კეთილდღეობას.

დღეისათვის სმითის მეტაფორა საყოველთაოდ აღიარებულია, თუმცა, მეოცე საუკუნის შუა პერიოდამდე მისთვის არავის მიუქცევია განსაკუთრებული ყურადღება. ამას ადასტურებს ის გარემოება, რომ უხილავი ხელის მეტაფორა არ არის მოხსენიებული როგორც სმითის თანამედროვე, ისე შემდგომი პერიოდის ცნობილ მოაზროვნეთა შრომებში. იგი არ გვხვდება ბრიტანელი სახელმწიფო მოღვაწის თომას პაუნელის (1722-1805) ადამ სმითისადმი გაგზავნილ წერილებში (T. Pownall 1776), არც თომას მალთუსის (Malthus 1798), დევიდ რიკარდოს (Ricardo, 1817), ჯონ სტიუარტ მილის (Mill 1849), კარლ მარქსის (Marx 1887), მაკკულოჩის (McCulloch 1863) ნაშრომებში. „უხილავ ხელზე“ მინიშნებას ვერ ვპოულობთ 1876 წელსაც, როდესაც აღინიშნა წიგნის „გამოკვლევა ხალხთა სიმდიდრის

ბუნებისა და მიზეზების შესახებ“ გამოქვეყნებიდან 100 წლის ზეიმი. „უხილავი ხელის“ ციტირებას ახდენს ინგლისელი ისტორიკოსი ჰენრი თომას ბაკლი თავის ცნობილ შრომაში „ცივილიზაციის ისტორია ინგლისში“ (Buckle 1885 vol 1, 218-219), მაგრამ თავად მეტაფორა საერთოდ იგნორირებულია. ასევე, აუგუსტ ონკენი (August Onken 1874) ციტირებს „უხილავ ხელს“ ყოველგვარი კომენტარის გარეშე.

ფრაზა „უხილავი ხელი“ ფართოდ გავრცელდა და პოპულარული მეტაფორა გახდა მხოლოდ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრიდან (Rothschild 2001, 117-18). თანამედროვე ეკონომისტები უდიდეს როლს ანიჭებენ „უხილავი ხელის“ თეორიას (Stiglitz 2002, 460, 477; Stiglitz 2000, 1448, 1457). ამერიკელი ეკონომისტი, ნობელის პრემიის ლაურეატი ეკონომიკის დარგში, კენეტ ეროუ თვლის, რომ მეტაფორამ „უხილავი ხელი“ „ჭეშმარიტად ყველაზე მნიშვნელოვანი ინტელექტუალური წვლილი შეიტანა ეკონომიკურ აზროვნებაში“ (Arrow 1987, 71; Arrow & Hahn 1971, 1). ამერიკელი ეკონომისტ ჯეიმზ ტობინის მიხედვით, იგი „ერთ-ერთი უდიდესი და ყველაზე გავლენიანი იდეა ისტორიაში“ (Tobin 1992, 117).

მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრიდან „უხილავი ხელის“ ცნება უბრალო მეტაფორიდან თავისუფალი ბაზრის „პრინციპად“, „თეორიად“ და „პარადიგმად“, საბაზრო ეკონომიკის სიმბოლოდ იქცა (Ylikoski 1995). „უხილავი ხელის“ თეორიის მიმართ პოზიტიურად განწყობილნი მას ახასიათებენ, როგორც „ფაქის“ (Harris 1998), „ბრძენს“ და „შორსმჭვრეტელს“ (Joyce 2001), რომელიც „ადამიანთა ცხოვრებას აუმჯობესებს“ (Bush 2002), ხოლო მისი საპირისპირო, „ხილული ხელი“ სახელმწიფოს „მტაცებელი ხელია“, „მკვდარი ხელია“, „რკინის მუშტია“, რომლის „უხილავი ფეხი თელავს ადამიანთა იმედებს და ანგრევს მათ ოცნებებს“ (Shleifer da Vishny 1998, 3-4; Lindsey 2002; Bush 2002). მილტონ ფრიდმანის აზრით, „უხილავი ხელი“ თავისუფალი ბაზრის კოორპერაციული, თვითმარეგულირებელი ძალის „მთავარი გასაღებია... ჩვენი საკვების და ტანსაცმლის საწარმოებლად, ბინით უზრუნველსაყოფად“ (Friedman and Friedman 1980, 1). ადამ სმითის „ხედვა, თუ რა გზით უნდა მოხდეს მილიონობით ადამიანთა ნებაყოფლობითი ქმედებების კოორდინაცია ფასთა სისტემის მეშვეობით, ცენტრალური მმართველობის გარეშე, უაღრესად რთული და დახვეწილია“ (Friedman 1978, 17; Friedman 1981). ავსტრიული ეკონომიკური სკოლის მიმდევარი, ლეონარდ რიდი თავის ცნობილ წერილში „მე, ფანქარი,“ უხილავი ხელის ქმედებას ფანქრის შექმნაში ახასიათებს, როგორც „საიდუმლოს“ და „სასწაულს“ (Read, 1999 [1958], 10-11). მილტონ ფრიდმენიც მსგავს გამოთქმებს იყენებს (Friedman da Friedman 1980, 3, 11-13).

„უხილავი ხელის“ მიმართ კრიტიკულად განწყობილნი მას იყენებენ თავისუფალი ბაზრისადმი თავიანთი უარყოფითი დამოკიდებულების გამოსახატავად (Brennan and Pettit 1993; Hahn 1982). მათთვის იგი "დამბლადაცემული" (Stiglitz 2001, 473), "სისხლიანი" (Rothschild 2001, 119) და "რკინის მუშტების კონკურენცია" (Roemer 1988, 2-3). ფრენკ ჰანი აღნიშნავს, რომ უხილავი ხელის კონცეფცია გულისხმობს "ხარბი და ეგოისტი ადამიანების პირველყოფილი ცოდვის გრძობას" (Hahn 1982, 1, 5). თუმცა, მიუხედავად ასეთი დამოკიდებულებისა, თვით კეინზიანელი ეკონომისტებიც კი ხაზს უსვამენ "უხილავ ხელის საოცარ უნარს, გაუძევედეს უზარმაზარ მასშტაბებში არსებულ კოორდინაციის პრობლემას" (William Baumol and Alan Blinder. 2001, 214). ფრანკ ჰანი წერს: "რაც უნდა კრიტიკულად ვიყო განწყობილი ამ თეორიის მიმართ, იგი ერთ-ერთი უდიდესი ინტელექტუალური მიღწევაა... უხილავი ხელი განაპირობებს ჰარმონიას და ადამიანთათვის სასურველი გამოსავლის ზრდას" (Hahn 1982, 1, 4, 8). ჯორჯ სტიგლერი უხილავ ხელს უწოდებს „მთავარ განძს“. მისივე თქმით, "სმიტს ჰქონდა ერთი ძალზე მნიშვნელოვანი მიღწევა: ეკონომიკის ყურადღების ცენტრში მან დააყენა ადამიანთა ქცევის სისტემური ანალიზი, რომლებიც კონკურენციის პირობებში მოქმედებენ საკუთარი, პირადი ინტერესებით" (Stigler 1976, 1201).

უხილავი ხელის შესახებ ადრეული ცნობები

„უხილავი ხელი“ დიდი ხანია, აღიარებულია სმითის მეტაფორად, თუმცა, ეს ფრაზა არ არის მისი გამოგონება. არაერთ ადრეულ ლიტერატურულ წყაროში იხსენიება იგი. ცნობილია, რომ სმითს ჰქონდა მდიდარი ბიბლიოთეკა: სავარაუდოდ, იგი იცნობდა ამ ლიტერატურულ წყაროებს და იყენებდა მათ თავის შრომებზე მუშაობისას (Rothschild 2001, 116-56; Force 2003, 69-71; Buchan 2006, 1; Andriopoulos 1999, 739n-758; Bonar 1966).

ტერმინი "უხილავი ხელი" ჯერ კიდევ ჰომეროსის ილიადაში (ძვ. წ. VIII ს.) იხსენიება: „და უკნიდან ზევსმა ჰკრა მას [ჰექტორს] მეტად ძლიერი ხელით და გამოიწვია მასპინძელი მასთან ერთად“ (ილიადა. ქება XV. 695). ცნობილია, რომ სმითს ჰომეროსის სხვადასხვა გამოცემა ჰქონდა თავის ბიბლიოთეკაში.

სმითი კარგად იცნობდა ჰორაციუსის (ძვ. წ. 65-8) ოდებს, რომლებშიც გვხვდება „მეხთამტეხელი იუპიტერის ძლიერი ხელი“ (ოდები 3.3.6). „უხილავი ხელი“ მოიხსენიება აგრეთვე რომაელი პოეტის ოვიდიუს ნაზონის (ძვ. წ. 43 - 17) მეტამორფოზებში.

ნეტარი ავეუსტინე (354-430) თავის ნაწარმოებში „ღვთის ქალაქი“ საუბრობს ღვთის უხილავ ხელზე, რომელიც კურნავს და ქმნის ყველაფერს. იგი აღნიშნავს: „ღვთის ხელი მისი ძალაა, რომელიც ხილულს ქმნის უხილავად“ (წიგნი 12, თავი 23). უხილავი ხელი განიხილება ღმერთის აღსანიშნავად. ბიბლიაში განგებას ხშირად უწოდებენ „უხილავ ღმერთს“. პავლე მოციქული თავის ეპისტოლეში ტიმოთეს მიმართ წერს: „ხოლო საუკუნეთა მეუფეს, უხრწნელს, უხილავსა და ერთადერთ ღმერთს - პატივი და დიდება უკუნითი უკუნისამდე“ (1 ტიმოთეს მიმართ 1:17). კოლასელთა მიმართ ეპისტოლეში აღნიშნავს: „ეინც არის ხატი უხილავი ღვთისა, ყველა ქმნილებაზე უწინარესი, რადგანაც მასში შეიქმნა ყოველი, მიწიერიც და ზეციერიც; ხილული თუ უხილავი, საყდარნი თუ უფლებანი, მთავრობანი თუ ხელმწიფებანი - ყველაფერი მის მიერ და მისთვის შეიქმნა (კოლასელთა მიმართ 1: 15-16).

ფრანგი ბენედიქტელი პეტრუს კელენსისი (1115-1183 წწ.) მიანიშნებს ღვთის "უხილავი ხელის" მნიშვნელობაზე მუცლადყოფნისას ადამიანის სულის ფორმირებაში.

მეჩვიდმეტე საუკუნიდან იწყება ფრაზის „უხილავი ხელი“ უფრო ხშირად გამოყენება. იგი სხვადასხვა კონტექსტში ჩნდება ქადაგებებში, რელიგიურ ნაწერებში, ბიბლიის კომენტარებსა და ლიტერატურულ ნაწარმოებებში. დემონების და ანგელოზების საქმიანობა გადმოცემულია „უხილავი ხელის“ ქმედებებად. ზოგიერთ ქადაგებაში საუბარია, უფრო ზოგადად, სიკვდილის უხილავ ხელზე, რომელიც საბოლოოდ ყველას შეეხება. ამ პერიოდის ნაწარმოებების მიხედვით, ღმერთის უხილავი ხელი შეინიშნება მსოფლიო ისტორიაში, როდესაც ხდება ბოროტი ძალების შეჩერება და ქრისტიანული მრწამსის შენარჩუნება და აყვავება.

უხილავი ხელი გვხვდება უილიამ შექსპირის ტრაგედიაში „მაკბეტი“: „მაგ უხილავის, მოსისხლე ხელით შუა გასჭერ, წვრილად დაჰგლიჯე სიცოცხლის ძაფი, რაიც შიშის ჟრუანტელსა მგვრის“ (უილიამ შექსპირი, „მაკბეტი“, მოქმედება მესამე, სურათი მეორე, 46-50). აქ მაკბეტი ღამეს მიმართავს, დაფაროს მისი სისხლიანი საქმეები. ექსპერტთა აზრით, ეს პასაჟი სმითის მიერ „უხილავი ხელის“ გამოყენების ერთი შესაძლო წყაროა (Rothschild, E. 2001. 118-120).

ინგლისელი მწერალი, ფილოსოფოსი ჯოზეფ გლენვილი (1636–1680) თავის ნაშრომში „დოგმატიზმის ამაოება“ (1661) წერდა: „ბუნება მოქმედებს უხილავი ხელით ყველაფერში“. უხილავ ხელს იხსენიებს ვოლტერი თავის პიესაში „ოიდიპოსი“ (1718): „ძრწოდეთ, უბედურო მეფე, თქვენი მეფობა დასრულდა. უხილავი ხელი გმართავთ, ვიდ-

რე – თავი“ (ვოლტერი „ოიდიპოსი“, მესამე მოქმედება). დანიელ დე-ფო თავის რომანში „მოდ ფლენდერსი“ (1722) ამბობს: „თითქმის უხილავი ხელისაგან მოულოდნელმა დარტმამ ააფეთქა მთელი ჩემი ბედნიერება“. შვეიცარიელი მწერალი, ფილოსოფოსი ჩარლზ ბონე (1720-1793), რომელსაც პირადად იცნობდა ადამ სმითი (შეხვდა ჟენევაში 1765 წელს), თავის ერთ ცნობილ ნაწარმოებში წერდა: „იგი მიიყვანა დასასრულამდე უხილავმა ხელმა“.

ამგვარად, ადამ სმითამდე არსებული ლიტერატურული წყაროების ანალიზით, ფრაზა „უხილავი ხელი“ ყველაზე ხშირად მიეწერება ღმერთს, რომელიც ყველასაგან ფარულად აკონტროლებს სამყაროს, მის განვითარებას, კაცობრიობის ისტორიის მსვლელობას. უხილავი ღმერთი თავისი მიზნის მისაღწევად ფარულად ახდენს გავლენას ადამიანის ქმედებებზე. ღვთის უხილავი ხელი აძლევს ბიძგს ადამიანთა ბრძნულ გადაწყვეტილებებსა და სამეცნიერო-ტექნიკურ მიღწევებს, პროგრესს. ღმერთის ყოვლისმცნობელობის და ყველგანმყოფობის კონცეფცია ყველაზე მეტად გამოიყენებოდა მეჩვიდმეტე და მეთვრამეტე საუკუნეებში და, აქედან გამომდინარე, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ იგი ადამ სმითის მიზნების გამოხატულების ყველაზე შესაბამის ფონი იყო (Harrison, 2011).

„უხილავი ხელი“ სმითის ნაშრომებში

მათ, ვინც არ იცნობს სმითის ნაშრომებს, შეიძლება იფიქროს, რომ „უხილავ ხელს“ ძალიან დიდი ადგილი უჭირავს მის ნაწარმოებებში. თუმცა, სმითმა თავის ნაშრომებში მხოლოდ სამჯერ გამოიყენა ეს მეტაფორა, მხოლოდ სამჯერ გაიელვებს იგი იმ მილიონზე მეტ სიტყვათაგან, რომელიც დაიწერა 1744 წლიდან 1790 წლამდე პერიოდში, და რაც თვალშისაცემია, სამივე შემთხვევაში „უხილავ ხელს“ გაკვრით მოიხსენიებს ავტორი.

ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, სმითს საერთოდ არ ჰქონდა „უხილავი ხელის“ თეორია, ხოლო თავად ფრაზა სხვა არაფერია, თუ არა 18-ე საუკუნის საკმაოდ ცნობილი ლიტერატურული მეტაფორა; მათი მტკიცებით, სმითს კონკურენტუნარიანი ბაზრების თეორიაში არანაირი როლი არ მიუნიჭებია უხილავი ხელისთვის და მხოლოდ 1950-იანი წლების შემდეგ აქციეს იგი ეკონომისტებმა სმითის მოძღვრების უმთავრეს მეტაფორად (Kennedy, 2008). ზოგი ექსპერტის მიხედვით, „უხილავი ხელის“ მეტაფორას არც თავად ადამ სმითი ანიჭებდა დიდ მნიშვნელობას (Tobin 1992 cf Schneider 1979, 51).

მიუხედავად აღნიშნულისა, შეიძლება ითქვას, რომ „უხილავი ხელის“ მეტაფორით გამოხატული იდეით გამსჭვალულია ადამ სმითის

მთელი შემოქმედება. სწორედ „უხილავი ხელის“ მეშვეობით შეძლო სმითმა ეკონომიკის ფუნქციონირების ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი თეორიის შემუშავება.

სმითი „უხილავი ხელის“ მეტაფორას პირველად მოიხსენიებს თავის ნაშრომში „ასტრონომიის ისტორია“ (1982, გვ. 33-105), რომელიც 1751-1758 წლებში დაიწერა (გამოქვეყნდა 1795 წელს). შრომაში ადამ სმითს მოჰყავს „იუპიტერის უხილავი ხელი“ (1982, გვ. 49-50). იუპიტერს, როგორც ღვთაებას, თავიანთს სცემდნენ რომის მოქალაქენი. ისინი აღიარებდნენ იუპიტერის უხილავ ხელს, რომელიც წარმართავდა და წესრიგს ინარჩუნებდა სამყაროში, ერთმანეთს უხამებდა კერძო და საზოგადოებრივ ინტერესებს. რომაელები იუპიტერს ქანდაკებებში, ნახატებზე, მონეტებზე ხშირად გამოსახავდნენ ელვის მებნამტეხელი ღმერთის სახით. მას ხელში ეჭირა მებნამტეხელი, რომლის გასროლით უნდა დამარცხებულიყვნენ რომის მტრები, ან იმპერატორის წინააღმდეგ ამბოხებული შეთქმულები. რომაელთათვის „უხილავი ხელი“ არ იყო მეტაფორა. იგი იყო რეალური, ხილული და ჰადესის ყველა ძალას ფლობდა.

სმითი აღწერს ველური ადამიანის დამოკიდებულებას ჩვეულებრივი, ბუნებრივი და უჩვეულო მოვლენების მიმართ. ჩვეულებრივ მოვლენებს მიეკუთვნება საგნების ბუნებრივი თვისებები: „ცეცხლი წვავს, წყალი აგრილებს“ და ა.შ. ბუნების უჩვეულო მოვლენები მიეწერებათ ღმერთებს: ცერერას წყალობით უხვი მოსავლის მიღება, მისი უკმაყოფილების დროს კი - ცუდი მოსავალი, ან „იუპიტერის უხილავი ხელის“ მეშვეობით - ელვა და ჭექა-ქუხილი (Smith, 1982. გვ. 49-50).

სმითი ამბობს, რომ ასეთი სახის აზროვნებას წარმოშობს პოლითეიზმი (მრავალღმერთიანობა) და „ვეულგარული ცრურწმენა, რომელიც ყველა უჩვეულო ბუნების მოვლენას მიაწერს რომელიმე უხილავი ღმერთის წყალობას ან უკმაყოფილებას“. ადამიანები ცრურწმენის გამო მიაწერდნენ ბუნების მოვლენებს ღმერთებს (მაგ. იუპიტერის ხელს), რადგან მათ არ ჰქონდათ ბუნებრივ პროცესებზე სათანადო ცოდნა. ასევე, უხილავი ხელის ქმედება უკავშირდება ცრურწმენას, რომელსაც არ აქვს რეალური საფუძველი, და გამოხატავს ბუნების შეუცნობადი მოვლენებისადმი შიშს (Peukert, 2002).

რომაული ღვთაების, იუპიტერის უხილავი ხელი საბაზრო ეკონომიკის კონტექსტში შეიძლება შემდეგნაირად ავხსნათ: ადამიანებს ისევე არ ესმით საბაზრო მექანიზმების მუშაობის, როგორც ბუნების მოვლენების მიზეზები. შესაბამისად, როგორც აუხსნელი ბუნების მოვლენების მიმართ უვიტარდებთ ცრურწმენები, ასევე გარკვეული შიშს განიცდიან ბაზარზე განვითარებული შესაძლო შედეგების მიმართ (მაგ., უძუშევ-

რობა). შედეგად, საბაზრო მექანიზმებში ხედავენ განგების უხილავ ხელს, ისევე, როგორც ბუნების მოვლენებში იუპიტერის ღვთაების უხილავი ხელის გამოვლინებას (Peukert, 2002).

მეორე ნაშრომი, რომელშიც სმითი მოიხსენიებს ტერმინს „უხილავი ხელი“, არის „ზნეობრივი გრძნობების თეორია“ (1759 წ.). პარადოქსულია, მაგრამ საბაზრო ურთიერთობების ეთიკური პრინციპებისაგან ფორმალური უარყოფის საფუძვლებს ვხედავთ ნაწარმოებში, რომელიც ეძღვნება ზნეობრივ ფილოსოფიას. ნაშრომის ისტორიული კონტექსტია შუა საუკუნეების ევროპის მემამულეები, მოსამსახურეები, გლეხები და ძირითადად, ფეოდალური პოლიტიკური წყობის სტრუქტურები. სმითი გვიჩვენებს, თუ როგორ უწყობს ხელს სიმდიდრისა და ფუფუნებისაკენ ადამიანთა მისწრაფება მათ შრომისმოყვარეობასა და მწარმოებლურობას. იგი წერდა, რომ ისინი, რომლებიც თავიანთი ძალისხმევით შედეგად გახდნენ მდიდრები, შედარებით უკეთეს მდგომარეობაში არიან, ვიდრე მათთვის მომუშავე ღარიბი ადამიანები. მდიდარ მიწის მესაკუთრეს, მაგალითად, სურს მეტი ფუფუნება, მაგრამ შეუძლია მოიხმაროს იმ საკვების მხოლოდ მოკრძალებული წილი, რომელსაც ამ მისწრაფებების შედეგად მოიპოვებს. დანარჩენი უნდა გადაეცეს მათ, ვინც მას ემსახურება.

„საერთო მასიდან მხოლოდ მდიდრები ირჩევენ იმას, რაც ყველაზე ძვირფასი და იშვიათია. ფაქტობრივად, ისინი იმაზე მეტს არ მოიხმარენ, რამდენსაც ღარიბები. მიუხედავად თავიანთი გაუმადლობისა და ეგოიზმისა, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი (მდიდრები - თ.ვ.) მხოლოდ პირად სარგებელს ესწრაფიან, მიუხედავად იმისა, რომ ცდილობენ, დაიკმაყოფილონ მხოლოდ საკუთარი, ცარიელი და გაუმადლარი სურვილები, რისთვისაც იყენებენ ათასობით ადამიანთა შრომას, ისინი უკანასკნელ ღარიბთან ერთად იზიარებენ მათი ბრძანებებით წარმოებული სამუშაოების შედეგებს. როგორც ჩანს, რაღაც უხილავი ხელი აიძულებს მათ მონაწილეობა მიიღონ სიცოცხლისათვის აუცილებელი საგნების გადანაწილებაში... ამდენად, ყოველგვარი წინასწარი განზრახვის გარეშე, მდიდარი ემსახურება საზოგადოებრივ ინტერესს და ადამიანთა მოდემის გამრავლებას... განგებას, რომელმაც გადაუნაწილა მიწა რამდენიმე მესაკუთრეს, დავიწყებია ისინიც, რომლებსაც არ გააჩნიათ მემკვიდრეობა. ასე რომ, ისინიც იღებენ თავიანთ წილს იმისგან, რასაც აწარმოებს მიწა“ (Smith, 1969. 184-185).

მოყვანილ ნაწყვეტში "უხილავი ხელი" უკავშირდება განგებას. სმითი აღნიშნავს: „უძველესი სტოიკოსები გამოთქვამდნენ აზრს, რომ, როგორც მსოფლიოს მართავს ბრძენი, ძლიერი და კეთილი ღმერთის განგება, ასევე ყოველი შემთხვევა უნდა განვიხილოთ სამყაროს გეგმის

აუცილებელ, შემადგენელ ნაწილად, როგორც უნივერსალური წესრიგისა და საყოველთაო ბედნიერების ხელშემწყობი: კაცობრიობის მანკიერებანი ისეთივე აუცილებელი ნაწილია ამ გეგმის, როგორც მისი სიბრძნე და იგი თანაბრად ემსახურება ბუნების დიადი სისტემის კეთილდღეობას და სრულყოფას (Smith 1982 [1759], 36).

ამ ნაწყვეტში სმითი არ მოიხსენიებს უხილავ ხელს, თუმცა, იგი შეიძლება ვივარაუდოთ, როგორც განგების უხილავი ხელი. სმითი ნაწარმოებში ამ ღმერთს უწოდებს ბუნების შემოქმედს, მის მშენებელს, არქიტექტორს, გულთა დიდ მსაჯულს, სამყაროს ყველგანმხედ მოსამართლეს.

საინტერესოა, რომ მაქს ვებერი ადამ სმითის და მარტინ ლუთერის შეხედულებების შეპირისპირებისას, აღნიშნავს, რომ ლუთერთან "ამქვეყნიური საქმიანობა ხასიათდება მოყვასის მიმართ ქრისტიანული სიყვარულის გამოხატულებად. ამასთან, ლუთერის მტკიცებულებები საკმაოდ შორსაა სმითის ცნობილი მტკიცებისგან. შრომის დანაწილება თითოეულ ადამიანს აიძულებს, იმუშაოს სხვის სასარგებლოდ. ...ამქვეყნიური ვალდებულებების შესრულება კი ნებისმიერ შემთხვევაში ემსახურება ერთადერთ მიზანს - იყო ღვთისათვის მისაღები (ვებერი, 1990).

წიგნში „გამოკვლევა ხალხთა სიმდიდრის ბუნებისა და მიზეზების შესახებ“, რომელიც, დაახლოებით, 900 გვერდიანია, ფრაზა „უხილავი ხელი“ შეიძლება ვიპოვოთ მხოლოდ ერთგან, მეოთხე ნაწილის თავში: „ცალკეული საქონლის იმპორტის შეზღუდვები“. წიგნის ამ ნაწილში სმითი ცდილობს ახსნას, თუ რატომ არ არის იმპორტზე შეზღუდვები აუცილებელი. იგი წერს: „ყოველი ინდივიდი ცდილობს, ისეთნაირად ამოქმედოს საკუთარი კაპიტალი, რომ მან მაქსიმალური მოგება მოიტანოს. ჩვეულებრივ, მას განზრახვა არა აქვს, შემოქმედება მოახდინოს საზოგადოებრივ ინტერესებზე და არ იცის, რამდენად შემოქმედებს იგი მათზე. ინდივიდი მიისწრაფის მხოლოდ საკუთარი უსაფრთხოებისა და სარგებლობისაკენ, და მას უხილავი ხელი წარმართავს, რათა ბოლოს და ბოლოს ზეგავლენა მოახდინოს იმაზე, რასაც ის არ იზრახავდა. საკუთარი ინტერესების დაცვით იგი (ინდივიდი) ხშირ შემთხვევაში დიდად უწყობს ხელს საზოგადოების აყვავებას, ვიდრე იმ შემთხვევაში, თუკი ამას შეგნებულად შეეცდებოდა“.

შეიძლება ითქვას, რომ, სმითის მთელი წიგნია "უხილავი ხელის" მეტაფორა. მიუხედავად იმისა, რომ მთელ ამ სქელტანიან ნაშრომში ფრაზა „უხილავი ხელი“ მხოლოდ ერთხელ გვხვდება, კონტექსტში მისი არსებობა პირველი გვერდებიდან იგრძნობა. საკმარისია, მოვიყვანოთ უკვე ტრადიციულად ციტატა მეორე თავიდან: "ცივილიზე-

ბულ საზოგადოებაში ადამიანს მუდამყამს ესაჭიროება მრავალ ადამინთა დახმარება და თანამშრომლობა... და იგი ამოდ იქნებოდა ამის მომლოდინე მარტო მათი კეთილგანწყობილებისაგან. იგი უფრო მალე მიღწევს თავის მიზანს, თუ მოახერხებს მათი ეგოიზმი დაინტერესოს თავის სასარგებლოდ და დაანახვოს მათ, რომ მათთვისვე სასარგებლოა გააკეთონ მისთვის ის, რასაც იგი მაგათგან მოითხოვს... მომეცი, რაც მესაჭიროება, და შენ მიიღებ იმას, რაც გესაჭიროება, – ასეთია ყოველი ამგვარი შეთავაზების აზრი... არა ყასბის, ლუდის მხდელის ან მეპურის კეთილგანწყობილებისაგან მოველით ჩვენ ჩვენს სადილს, არამედ მათ მიერ მათი საკუთარი ინტერესების დაცვისაგან. ჩვენ მივმართავთ არა მათ ჰუმანობას, არამედ მათ ეგოიზმს, და მათ არასოდეს არ ველაპარაკებით ჩვენს საჭიროებაზე, არამედ მათს სარგებლობაზე“ (სმითი, 1938. გვ. 13).

IV წიგნში სმითი მკაცრად აკრიტიკებს მერკანტილიზმს, რომელიც მე-16 საუკუნიდან იღებს სათავეს. ბრიტანეთის კოლონიები ჩრდილოეთ ამერიკაში ექვემდებარებოდნენ ბრიტანეთის სავაჭრო მონოპოლიას, როგორც იმპორტის, ასევე ექსპორტის მხრივ. ამისათვის შემოღებულ იქნა სპეციალური სანავიგაციო კანონები, რომლებიც მოქმედებდნენ მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში ფართოდ განფენილ ბრიტანეთის კოლონიებში. სმითი აკრიტიკებს კოლონიური ვაჭრობის მონოპოლიზებით გამოწვეულ სიმახინჯეებს და ასეთი ვაჭრობის დასაცავად წარმოებულ ომებს, რაც ბრიტანეთის ეკონომიკის მნიშვნელოვან ხარჯებთან იყო დაკავშირებული.

სმითი აღნიშნავს: „ბრიტანეთის უდიდესი იმპერია შეიქმნა ერთადერთი მიზნით – გაეზარდათ მომხმარებელთა რაოდენობა, რომლებიც იძულებული იქნებოდნენ ჩვენი მწარმოებლებისაგან შეეძინათ ყველა ის საქონელი, რასაც ისინი აწარმოებდნენ. ფასზე იმ მცირედი ნამეტისთვის, რომელიც ამდაგვარ მონოპოლიას შეუძლია, რომ ჩვენ მწარმოებლებს მისცეს, ადგილობრივ მომხმარებლებს უნდა ეტვირთათ იმპერიის შენარჩუნებისა და დაცვის მთელი ხარჯები. მხოლოდ და მხოლოდ ამ მიზნით, ბოლო ორ ომში, ას სამოცდაათი მილიონით მეტი დაიხარჯა, ვიდრე ამავე მიზნით წარმოებულ წინა ღონისძიებებში. ამ დავალიანების პროცენტი ბევრად მეტი იყო არამარტო იმ მოგებაზე, რომელსაც იძლეოდა შემომგებიანი კოლონიალური ვაჭრობა, არამედ ვაჭრობის მთელ ბრუნვაზე ანუ იმ საქონლის მთლიან ღირებულებაზე მეტი, რომელიც გასაშუალოებული გათვლებით კოლონიებში იქნა ყოველწლიურად ექსპორტირებული“ (გამოკვლევა ხალხთა სიმდიდრის ბუნებისა და მიზეზების შესახებ, წიგნი IV, თავი VIII).

სმითი აღნიშნავს, რომ ვაჭრობის მონოპოლიზება პრივილეგიებს ანიჭებს მრეწველობის გარკვეულ დარგებს, რაც განაპირობებს „მრეწველობის ბუნებრივი ბალანსის“ დარღვევას. იგი წერს: „შოტლანდიაში, მინის სათბურებისა და კონდენსატების საშუალებით, შესაძლებელია, მივიღოთ კარგი ყურძენი, საიდანაც ძალიან კარგი ღვინო დადგება. ის ოცდაათჯერ ძვირი იქნება საზღვარგარეთიდან იმპორტირებულ, თითქმის ისეთივე ხარისხის ღვინოსთან შედარებით. განა ჭკვიანურად მოვიქცევოდით, რომ მიგველო ისეთი კანონი, რომელიც ყველა უცხოური ღვინის იმპორტს აკრძალავდა, მხოლოდ იმ მიზნით, რომ შოტლანდიაში ბორდოს წითელი და ბურგუნდიული ღვინის წარმოება წაგვეხადისებინა?... აქსიომაა, რომ ყველა კეთილგონიერი ოჯახის უფროსს, წესად აქვს სახლში არ გააკეთოს ის, რაც მზა ნაწარმის ყიდვაზე ძვირი დაუჯდება. ის, რაც კერძო ოჯახის ხელმძღვანელობისათვისაა კეთილგონიერი, კეთილგონიერია დიდი სახელმწიფოსთვისაც. თუ სხვა ქვეყანას ჩვენი იმაზე იაფი საქონლით უზრუნველყოფა შეუძლია, ვიდრე ჩვენ მისი წარმოება დაგვიჯდებოდა, უმჯობესია, ის ვიყიდოთ და ჩვენს ქვეყანაში ის ვაწარმოოთ, რაშიც უპირატესობა გაგვაჩნია... იმის მოლოდინი, რომ დიდ ბრიტანეთში ოდესმე თავისუფალი ვაჭრობა სრულად აღდგება, ისეთივე სისულელე იქნებოდა, როგორც უტოპიის განხორციელება. ამას, არამარტო საზოგადოების ურწმუნობა, არამედ, რაც უფრო ძნელად გადასალახია, მრავალ კერძო პირთა ინტერესი აღუდგება წინ (გამოკვლევა ხალხთა სიმდიდრის ბუნებისა და მიზეზების შესახებ, წიგნი IV, თავი II)

სმითის მიხედვით, შიდა პროდუქციის სტიმულირება განაპირობებს კაპიტალის გადამისამართებას დასაქმების დაუცველი სექტორიდან დაცულ სექტორში. იმპორტის მიმართ შემცირებული, ან აღმოფხვრილი კონკურენცია ამცირებს სამამულო მომწოდებლების ფასთა კონკურენციაზე ზეწოლას. შედეგად, მაღალი ფასების გამო, მომხმარებლები ვერ ყიდულობენ მათთვის საჭირო პროდუქციას. ეს წმინდა მოგება და ზარალი ამახინჯებს საზოგადოებაში კაპიტალის გადანაწილებას.

უხილავი ხელის კონცეფციის წინამძღვრები

შემთხვევითი, განუსაზღვრელი, წინასწარ დაუგეგმავი წესრიგის კონცეფცია, რომელიც საფუძვლად უდევს უხილავი ხელის მეტაფორას, არ წარმოადგენდა ახალს. იგი გვხვდება XVII საუკუნეში პეტისა და ლოკის ნაშრომებში. ზოგი ეკონომისტი ამტკიცებს, რომ ადამ სმითმა თავისი "უხილავი ხელის" კონცეფცია განავითარა ჰოლანდიელი ფსიქიატრისა და პუბლიცისტის ბერნარ მანდვეილის (1670 - 1733) სკანდალური ნაშრომის „იგავი ფუტკრებზე“ (1714) გავლენით.

ნაწარმოების პირველ ვერსიაში მანდვეილი მოგვითხრობს ამბავს ფუტკრის მზარდ სკაზე, რომელმაც ერთ დღეს განიზრახა ზნეობრივ საზოგადოებად გადაქცევა, რის შედეგადაც გაღარიბდა და განადგურდა. მეორე გამოცემაში მანდვეილმა აღწერა აყვავებული თანამეგობრობა, რომელშიც ყველა მოქალაქემ გადაწყვიტა, უარი ეთქვა ისეთ ჩვევებზე, რომლებიც მოითხოვდნენ მაღალ ხარჯებს. შედეგად, მათ განუვითარდათ ღებრესია, ჩავარდა ვაჭრობა. ამით, მანდვეილი ასკვნის, პირადი ინტერესი, მანკიერებანი, გაუმაძღრობა, ფუფუნებისადმი სწრაფვა, სიხარბე ხელს უწყობენ საზოგადოებრივ სიკეთეს, ზრდიან სოციალურ სარგებელს. "როდესაც ბოროტება ქრება, საზოგადოება დეგრადირდება და, შესაძლოა, განადგურდეს კიდევ" (Bernard Mandeville, *The Fable of the Bees*. 1714).

წიგნმა გამოცემისთანავე აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. ორი, სრულიად განსხვავებული მოაზროვნე – ფრიდრიხ ჰაიეკი და ჯონ მენინარდ კენისი დადებითად გამოეხმაურნენ მანდვეილის იგავს. ჰაიეკის მიხედვით, ადამ სმითი უკეთ ერკვეოდა შრომის დანაწილების, პირადი ინტერესის, ეკონომიკური თავისუფლების საკითხებში. მას კარგად ესმოდა მანდვეილის იდეა წინდაწინ დაუგეგმავი, გაუთვალისწინებელი შედეგების შესახებ (ჰაიეკი, 1984, 184-85). თუმცა, ცნობილია, რომ თავის „ზნეობრივი გრძნობების თეორიაში“ სმითი არ ეთანხმებოდა მანდვეილს, წიგნს უწოდებდა "სრულიად დამღუპველს" და "მცდარს". სმითი უარყოფდა მანდვეილის იდეას, რომ ეკონომიკური პროგრესი მიიღწევა გაუმაძღრობით, ამაობით და საკუთარ თავზე გადაჭარბებული სიყვარულით. თუმცა, მისი შემოქმედების მთავარი იდეა ის იყო, რომ ინდივიდუალურ ქმედებებს შეიძლება ჰქონდეს საზოგადოებისათვის სასიკეთო შედეგი. მისი აზრით, ეგოიზმი და გაუმაძღრობა არ არის ერთმანეთის მსგავსი, იგივეობრივი ცნებები. სმითის მიხედვით, მანდვეილი ერთმანეთისაგან ვერ ასხვავებს მანკიერებას და სათნოებას (Smith 1982 [1759], 308-10).

სმითის თანამედროვე, ადამ ფერგიუსონი (1723-1816) კერძო საკუთრებას და პოლიტიკურ ინსტიტუტებს განიხილავდა, როგორც „ადამიანური ქმედებების შედეგს, და არა – ვინმეს კონკრეტული განზრახვის შესრულების შედეგს“ (ა. ფერგიუსონი. „სამოქალაქო საზოგადოების ისტორიის გამოცდილება“, 1767). დევიდ იუმი (1711 - 1776) გამოთქვამდა იმავე მოსაზრებას. იგი მართლმსაჯულების სისტემის წარმოშობას განიხილავდა როგორც ინდივიდუალური ეგოისტური გადაწყვეტილებების შუალედურ შედეგს, რომლებიც მიმართულია კონკრეტული დავის მოსაგვარებლად. იგი ამტკიცებდა, რომ ისეთი ინსტიტუტები, როგორებიცაა ფული და ენა, წარმოიშვნენ ადამიანთა ქმედ-

ბების შედეგად, რომლებიც მიმართულია სხვა მიზნებისაკენ (დ. იუმი. ადამიანური ბუნების ტრაქტატი, 1740).

„უხილავი ხელის“ კონცეფცია

იმის განსახილველად, თუ რას გულისხმობდა ადამ სმითი მეტაფორაში „უხილავი ხელი“, ვნახოთ, როგორ აღწერს იგი მეტაფორის როლს თავის ლექციებში რიტორიკაზე (1763 წ.). შექსპირის მეტაფორებს განხილვისას სმითი უწოდებს "სიტყვის სახებას, როცა ერთი ობიექტი სხვაზე ანიშნებს", და მეტაფორა, შესაძლოა, განდეს „მშვენიერება“, „თუ იგი იმდენად შესაფერისია, რომ ობიექტს აძლევს სათანადო გამოხატვის ძალას და, ამავე დროს, მას გადმოგვცემს უფრო ნათელი და საინტერესო ფორმით" (Smith 1983, 29-32).

ამ ძალის შემწეობით, ერთი ადამიანის პირადი ინტერესი განაპირობებს სხვათა კეთილდღეობას. მანდევლის, ფერგიუსონის და იუმის მსგავსად, ადამ სმითმა თავის სისტემას საფუძვლად დაუდო დაკვირვება, რომ თითოეულ ადამიანს მხოლოდ პირადი ინტერესებია, ადამიანი მოქმედებს მხოლოდ პირადი ინტერესებიდან გამომდინარე. სმითი წერს: “ჩვენ საკუთარ პურს ვიღებთ არა პურის მცხოვლის (ხაბაზის) მოწყალებით, არამედ მისი ეკონომიკური ინტერესებიდან გამომდინარე”. ეკონომიკაში, პირადი ინტერესების დაკმაყოფილებისაკენ სწრაფვა ადამიანის თანდაყოლილი თვისებაა. ადამიანის ბუნებიდან გამომდინარე, მას მხოლოდ პირადი, ანგარებითი ინტერესები ამოძრავებს. ადამიანის პირადი ინტერესებით მოქმედებას აქვს დადებითი მხარე. იგი გამოსახავს ადამიანის ზრუნვას როგორც მატერიალური კეთილდღეობისადმი, ასევე სწრაფვას საკუთარი ღირსების ამაღლებისაკენ. სმითის აზრით, ისევე, როგორც ნიუტონის ფიზიკაში მიზიდულობა იყო მოძრაობის მიზეზი, ასევე პირადი ინტერესი, საზოგადოების ფუნქციონირების მამოძრავებელი ძალა. ვინც ფიქრობს, რომ სახელმწიფომ უნდა დაადგინოს საზოგადოების ცხოვრების მარეგულირებელი ნებისმიერი კანონები, სმითის აზრით, არ ესმის ადამიანის ბუნების ძირითადი თვისებები.

საკუთარი კეთილდღეობის განმტკიცებით, ადამიანი, საბოლოო ანგარიშით, ხელს უწყობს საერთო კეთილდღეობის გაუმჯობესებას. ამგვარად, პირადი ინტერესი ეხმიანება საზოგადოებრივ ინტერესებს. ეკონომიკური თვალსაზრისით, ადამიანი მოქმედებს რაციონალურად, მას ყოველთვის ამოძრავებს პირადი ინტერესები, გაზარდოს საკუთარი მატერიალური კეთილდღეობა. სწორედ პირადი მისწრაფებები განაპირობებენ ადამიანთა ყველა ქმედებას და, როგორც ამ ქმედებათა შედეგი, აყალიბებენ სამართლიან და რაციონალურ წესრიგს საზოგადოებაში. ეს გულისხმობს ჰარმონიას კერძო და საზოგადოებრივ ინტერესებს შო-

რის. ამგვარად, საზოგადოებრივი ინტერესები, ისევე, როგორც პირადი ინტერესები, გამოძინარეობს ადამიანის ბუნებიდან.

სმითი ასევე აღნიშნავს, რომ ადამიანის პირადი ინტერესები მხოლოდ მაშინ განაპირობებენ საზოგადოებრივ სიკეთეს, როდესაც ამას კონკურენტულ ბაზარზე სჩადიან, და რომ საზოგადოება მხოლოდ მაშინ ისარგებლებს, როდესაც ეს სიმდიდრე ინახება ქვეყნის შიგნით. ეს ორი პირობა ყოველთვის არ არის წარმოდგენილი. უფრო მეტიც, სმითის მიხედვით, ადამიანები ყოველთვის არ მოქმედებენ საკუთარი ინტერესით (Wealth of Nations. 346, 123, 907).

უხილავი ხელი ფასისმიერი მექანიზმია. უხილავ ხელს, ფასის მექანიზმის მეშვეობით, ბაზრები მოჰყავს ჰარმონიის, საერთო წონასწორობის მდგომარეობაში, ხოლო ეკონომიკას წარმართავს ისე, რომ ზრდის ხალხთა სიმდიდრეს (Grampp 1948, 334; Gordon 1968, 8: 548; Hahn 1982; Coase 1994, 82-83). მყიდველები და გამყიდველები, რომლებიც მოქმედებენ მხოლოდ საკუთარი ინტერესებისათვის, ბაზარზე ახდენენ გაცვლა-გამოცვლას იმ პირობით, რომ ორივე მხარე დარჩეს კმაყოფილი (Wealth of Nations, 26-27). შედეგად, მყარდება წონასწორობის მდგომარეობა. ამისათვის საჭიროა, რომ მყიდველსა და გამყიდველს შორის გაცვლა კონკურენტულ ბაზარზე მოხდეს.

უხილავი ხელი ადამიანის გაუთვალისწინებელი, განუზრახველი ქმედებების შედეგად წარმოშობს სოციალურ წესრიგს. „უხილავი ხელი“ არ არის იძულება. იგი არავის არაფერს აიძულებს, არ ავალდებულებს. ეკონომიკური სუბიექტები საერთოდ ვერ ამჩნევენ მისი რამე სახით გავლენას. ეს მეტაფორა მიგვანიშნებს ადამიანის ქმედებების გაუთვალისწინებელ შედეგებზე. ადამიანთა მოტივაციები არ არის მათი ქმედებების სოციალური შედეგების იდენტური.

რადგან ადამიანები სხვადასხვა შესაძლო ქმედებებს ახორციელებენ თავიანთი მოტივაციების და პირადი ინტერესების საპასუხოდ, ჩვენთვის უცნობია, რა შედეგები შეიძლება მოჰყვეს მათ. შედეგები შეიძლება იყოს როგორც დადებითი, ისე – უარყოფითი. ცხადია, ცუდი შედეგები ახდენენ „უხილავი ხელის“ კომპრომეტირებას. სმითს თავის ნაშრომის „ხალხთა სიმდიდრე“ I და II წიგნებში მოჰყავს პირადი ინტერესებით ქმედების უარყოფითი შედეგების 60 -ზე მეტი შემთხვევა (Kennedy. 2008).

სმითი აცხადებს, რომ უჩინარი ხელი ყოველთვის წარმართავს ინდივიდუალურ ეკონომიკურ გადაწყვეტილებებს, რომელთა შედეგები, მისდაუნებურად, ხელს უწყობს საზოგადოების კეთილდღეობას, ისე, რომ ეს არც არის წინასწარ განზრახული. მაგრამ არსად არსებობს მინიშნება, რომ ინდივიდუალური კერძო ინტერესები ყოველთვის, ყვე-

ლა შემთხვევაში განაპირობებენ საზოგადოების კეთილდღეობის ამაღლებას. სმითი არასოდეს თვლიდა, რომ არსებობს ბაზრის უნივერსალური კეთილი წესრიგი (Kennedy. 2008; Fleischacker 2004, 139).

კონკურენცია. უხილავი ხელი არის კონკურენცია. კონკურენცია დადებით შედეგებს განაპირობებს, რადგან იგი აიძულებს ადამიანებს, გონივრულად გამოიყენონ თავიანთი რესურსები, შემოსავალი, რაც თავის მხრივ, ხელს უწყობს საზოგადოების კეთილდღეობას (Rosenberg 1979, 24). თუმცა, უხილავი ხელი არ არის წარმოდგენილი ყველა კონკურენტულ ბაზარზე. ასევე, კონკურენციას არ შეუძლია ყველაფრის უზუნველყოფა, მაგალითად, ქვეყნის თავდაცვა. სმითი ამბობს: "დაცვა არის ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე სიმდიდრე" (Wealth of Nations, 464-65).

უხილავი ხელი ხელს უწყობს ქვეყნის უსაფრთხოებას. გარემო, რომელშიც უხილავი ხელი იმყოფება, არის შემთვევითობა, ბედისწერა, სადაც ერთი ადამიანის პირად, განსაკუთრებულ ინტერესსა და სხვა ადამიანთა საკმაოდ განსხვავებულ, მაგრამ შეთავსებად ინტერესს შორის, შესაძლოა, არსებობდეს მუდმივი ილბლიანობა, მაგრამ არა – ყოველთვის (Grampp, 2000). ვაჭარი დებს გარიგებას, რომელიც ზრდის მის სიმდიდრეს, რაც უდავოდ მის ინტერესშია. ამასთან, ეს გარიგება არ ამცირებს სხვათა კეთილდღეობას, არამედ ზრდის მას, რაც ასევე მათ ინტერესშია. მეწარმე ინახავს თავის დამატებით კაპიტალს სახლში, და ეს ასევე ყველას ინტერესშია, მათ შორის – თავად მეწარმისაც. ამის მიზეზია ის გარემოება, რომ შიდა სიმდიდრე არის რესურსი, რომელსაც ქვეყანა იყენებს ყველას უსაფრთხოებისათვის, თავდაცვისათვის. მეწარმე როდესაც ზრუნავს საკუთარ თავზე, ზრუნავს ყველაზე, ამასთან მას არც განუზრახავს სხვათა კეთილდღეობაზე ზრუნვა და არც ჰქონდა ეს გაცნობიერებული (Grampp, 2000).

თანამედროვე ეკონომიკის ენაზე უსაფრთხოება, თავდაცვა არის საზოგადოებრივი სიკეთე და დამოკიდებულია შიდა კაპიტალის ფონდზე. არსებობენ გარკვეული სავაჭრო გარიგებები, რომლებიც ზრდიან ფონდის მარაგს. ზრდა გარიგებების შედეგად მიღებული დადებითი გარე ფაქტორია, და ხელს უწყობს საზოგადოებრივი სიკეთის მოცულობის კიდევ უფრო გაფართოებას. ადამიანებს, რომლებიც ჩართულები არიან ასეთ ოპერაციებში, არ აქვთ განზრახული, თავიანთი წვლილი შეიტანონ ქვეყნის თავდაცვის საქმეში, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, უნებლიეთ, ისინი აკეთებენ ამას. მათი ქმედებები გვიჩვენებს, რომ ერთი მხრივ, რაც ერთი ადამიანისთვის არის კარგი, მეორე მხრივ, შეიძლება ყველასთვის კარგი აღმოჩნდეს. ასეთ შემთხვევაში, კერძო ინტერესები,

კერძო გარიგებები განაპირობებენ დადებით გარეფაქტორს, რაც ზრდის საზოგადოებრივ სიკეთეს (Grampp, 2000).

ზემოაღნიშნულიდან შეიძლება გამოვყოთ სმითის ოთხი იდეა: (1), დაცვა ეკონომიკური პოლიტიკის მიზანია, რაც იმას ნიშნავს, რომ პოლიტიკა არ უნდა იქნას შეფასებული მხოლოდ კეთილდღეობაზე თავისი გავლენით. (2) კეთილდღეობა არის ერთ-ერთი რესურსი, რომელსაც ქვეყანა იყენებს თავდაცვისათვის, და ქვეყნის შიგნით წარმოებული სიმდიდრე მისთვის გაცილებით მეტი უსაფრთხოებაა, აქედან გამომდინარე, უფრო მნიშვნელოვანია თავდაცვისათვის, ვიდრე – საზღვარგარეთ წარმოებული სიმდიდრე. (3) ადამიანთა კერძო ინტერესებს, შესაძლოა, თავისი წვლილი შეჰქონდეს ქვეყნის თავდაცვაში, თუ ეს ქმედებები კონკურენტუნარიანია. (4) ადამიანები, რომლებიც ჩართულნი არიან კონკურენტულ საქმიანობაში, არც ფიქრობენ, რომ მათი ქმედებების შედეგები ყველასათვის სასარგებლო იქნება, მათ არც აქვთ იგი გაცნობიერებული (Grampp, 2000).

სმითის აზრით, „უხილავი ხელის“ პოლიტიკა უნივერსალური მექანიზმია. რა როლსაც ასრულებს სამყაროში მსოფლიო მიზიდულობის კანონი, იმავე როლს თამაშობს ადამიანთა პირადი ინტერესი საზოგადოებაში. თუ ყოველ ადამიანს მიეცემა საშუალება იმუშაოს საკუთარი სარგებლობისათვის, მისი შედეგები სიკეთის მომტანია მთელი საზოგადოებისათვის (თოდუა, 2004. გვ. 601).

უხილავი ხელი, როგორც ლიტერატურული მეტაფორა

ნაწარმოებში არის ადგილები, რომლებიც ყველაზე უკეთ გადმოგვცემენ უხილავი ხელის შინაარსს, მაგრამ არსად არის ნახსენები ფრაზა "უხილავი ხელი", რაც ზოგიერთ მკვლევარს აფიქრებინებს, რომ სმითმა იგი გამოიყენა როგორც მხოლოდ ლიტერატურული მეტაფორა, რათა დაეხმაროს მკითხველს ძირითადი საკითხის უკეთ გარკვევაში, და არა – როგორც ახალი თეორია (Macfie 1967, 81; cf Schneider 1979, 53). სმითი ცდილობდა, დაერწმუნებინა თავისი სტუდენტები, კოლეგები, კანონმდებლები, პოლიტიკოსები, მკითხველები, შეეცვალათ ბრიტანეთის სავაჭრო სისტემა, რისთვისაც იყენებდა ყველანაირ ხერხს, მათ შორის – მეტაფორებსაც.

უხილავი ხელი და ბუნებითი წესრიგი

სისტემაში, სადაც ბაზარზე მოქმედ ეკონომიკურ სუბიექტებს აქვთ მაქსიმალური თავისუფლება, ხოლო ადამიანებს ამოძრავებთ მრავალფეროვანი მოტივაციები, – არსებობს წესრიგი. ყოველი გონივრული ინდივიდუალური არჩევანის მიღმა დგას ლოგიკა, სისტემა, წესრიგი. ქაო-

ტური ბაზრის მიღმა დგას მისი შემქმნელი ეკონომიკური სუბიექტების რაციონალური გაანგარიშება. ინდივიდუალური არჩევანის რაციონალიზმში, თუნდაც მრავალფეროვანი საქმიანობის მიზნების პირობებში, განაპირობებს ეკონომიკური ქცევის ფორმების მოწესრიგებას, პროგნოზირებად, ზოგადად აღიარებულ პრაქტიკას. ცხადია, საბაზრო წესრიგი შორსაა სრულყოფილებისაგან. მაგრამ ეკონომიკის ორგანიზაციის სხვა სისტემებთან შედარებით ასეთი წესრიგი ყველაზე მეტად ინარჩუნებს მრავალფეროვნებას, რადგან ეფუძნება ინდივიდების თავისუფალ არჩევანს, მათი საქმიანობის ნებაყოფლობით ხასიათს. მიღებული გადაწყვეტილებების ხარისხი დამოკიდებულია ინფორმაციის მოცულობაზე და სიზუსტეზე, რომელთაც ადამიანი ფლობს. ნოვაკი აღნიშნავს, რომ „წესრიგი, რომელსაც განასახიერებს საბაზრო ეკონომიკა, მეორე მხრივ კი – მისი მამოძრავებელი ძალები და მასში ჩართული ადამიანების მისწრაფებები, სხვადასხვა სიბრტყეზე არიან (Novak, 1982).

ბაზრის სპონტანური, ნებაყოფლობითი რაციონალიზაცია წარმოადგენს ეკონომიკური საქმიანობის კოორდინაციის უფრო ეფექტურ საშუალებას, ვიდრე დაგეგმილი ეკონომიკის მექანიზმები. უამრავი ერთმანეთთან შეუთავსებელი ინდივიდუალური გადაწყვეტილებებით შექმნილი წესრიგი უფრო რაციონალურია, ვიდრე ცენტრალიზებული დაგეგმვით ადამიანებზე თავსმოხვეული წესრიგი. „უხილავი ხელი“ ნიშნავს, რომ ბაზრის კეთილგონიერება მდგომარეობს არა მის მბრძანებლურ ხასიათშია, არამედ – ნებაყოფლობითობასა და სპონტანურობაში (Novak, 1982).

თავისუფალ ბაზარზე, სადაც მოქმედებს „უხილავი ხელი“, არც ერთ ადამიანს არ შეუძლია გავლენა მოახდინოს ბაზრის სტრუქტურაზე. სწორედ ასეთ გზას შეუძლია საზოგადოების კეთილდღეობის ამაღლების მაქსიმალურად ხელსაყრელი პირობების უზრუნველყოფა. დეცენტრალიზებული ეკონომიკა, სმითის თანახმად, უზრუნველყოფს „საჭიროებების მაქსიმალურ დაკმაყოფილებას“. ეკონომიკის ასეთი მოდელი მიაჩნდა ადამ სმითს ოპტიმალურად. სმითი წერდა: „სრულყოფილი სამართლიანობის, სრულყოფილი თავისუფლების და სრულყოფილი თანასწორობის დამყარება ყველა ფენისათვის კეთილდღეობის ყველაზე ეფექტური უზრუნველყოფის მარტივი საიდუმლოა.“

ეკონომიკური თავისუფლება ადამ სმითმა ძალიან მოკლედ და გასაგებად ჩამოაყალიბა: „იმისათვის, რომ სახელმწიფო თავისი განვითარების დაბალი, ბარბაროსული საფეხურიდან ამაღლდეს კეთილდღეობის უმაღლეს დონემდე, საჭიროა მხოლოდ მშვიდობა, მარტივი გადასახადები და ტოლერანტული მართვა, დანარჩენს უზრუნველყოფს საგნების „ბუნებრივი წესრიგი“.

ნიშანდობლივია, რომ ადამ სმითის მოძღვრებას გამოეხმაურა ილია ჭავჭავაძე თავის ნაშრომში „სატამოუნო პოლიტიკა ევროპაში. ფრიტედერობა და პროტექციონობა“, რომელიც გამოქვეყნდა 1887 წელს. ილია ჭავჭავაძემ მკაფიოდ გვიჩვენა თავისი დამოკიდებულება ადამ სმითის და მისი მოძღვრების მიმართ, სადაც ფრიტრედერობას, ანუ ალბ-მიცემობის თავისუფლებას ანიჭებდა უპირატესობას. იგი წერს: „[ფრიტრედერულმა] მოძღვრებამ ფეხი აიდგა ევროპაში ადამ სმითის მეცადინეობითა. ადამ სმითი მამამთავრად ითვლება საპოლიტიკო ეკონომიის მეცნიერებისა. რა თქმა უნდა, პირველ ხანებში ეს მოძღვრება თმას ცალყზე უყენებდა კაცობრიობას და კაცობრიობის სვებედის გამგებელთა, რომელთაც ჩვეული ჭირი ურჩევნიათ შეუმჩნეველს ღზინსა. მით ადამ სმითის მოძღვრებას ბევრი არა დააკლდა - რა და თანდათან უფრო ძლიერ ფეხს იკიდებდა“ (ჭავჭავაძე, ი. 1887).

ლიტერატურა

- თოდუა გ. 2004. ეკონომიკურ მოძღვრებათა ისტორია. ნაწილი 1, თბილისის უნივერსიტეტი;
- თოდუა, გ. 2000. ადამ სმითი და თანამედროვე ეკონომიკის აქტუალური საკითხები, თბილისი;
- სმითი, ა. 1938. გამოკვლევა ხალხთა სიმდიდრის ბუნებისა და მიზეზების შესახებ, ტომი I, თბილისი.
- ჭავჭავაძე ი. 1995. [1887]. სატამოუნო პოლიტიკა ევროპაში. ფრიტედერობა და პროტექციონობა. თხზულებათა სრული კრებული, ტ. IV.
- ხარიტონაშვილი ჯ. (2013). ადამ სმითი – ეკონომიკური მეცნიერების ფუძემდებელი. ეკონომიკა და ბიზნესი. თსუ. სამეცნიერო-პრაქტიკული ჟურნალი. მარტი-აპრილი.
- Arrow, K. 1987. Economic Theory and the Hypothesis of Rationality. In *The New Palgrave: a dictionary of Economics*, ed. John Eatwell, Murray Milgate and Peter Newman. London: Macmillan, 2-71.
- Arrow, Kenneth J., Hahn, F.H. 1971. *General Competitive Analysis*. San Francisco: Holden-Day.

- Baumol, William J., and Alan S. Blinder. 1988. *Economics: Principles and Policy*. 4th ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Blinder, Alan S. 1987. *Hard Heads, Soft Hearts*. Reading, MA: Addison-Wesley.
- Brennan, Geoffrey, and Philip Pettit. 1993. “Hands Invisible and Intangible.” *Synthese* 94: 191–225.
- Bush, George W. 2002. “President Honors Milton Friedman for Lifetime Achievements.” www.whitehouse.gov/news/releases/2002/05/20020509-1.html.
- Buckle, H. T. 1885 [1857]. *History of Civilisation in England*. London: Longmans, Green, and Co.
- Coase, Ronald H. “The Wealth of Nations.” In *Essays on Economics and Economists*. Chicago: Univ. Chicago Press, 1994.
- Ferguson, A. 1767. *An Essay on the History of Civil Society*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1966.
- Fleischacker, S. 2004. *On Adam Smith’s Wealth of Nations: a philosophical companion*. Princeton: Princeton University Press.
- Friedman, Milton, and Rose Friedman. 1980. *Free to Choose: A Personal Statement*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Friedman, Milton. 1978. “Adam Smith’s Relevance for 1976.” In *Adam Smith and the Wealth of Nations: 1776–1976 Bicentennial Essays*, ed. Fred R. Glahe. Boulder: Colorado Associated University Press, 7–20.
- Gordon, H. Scott. (1968) “Laissez-Faire.” In *International Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. 8, edited by David L. Sills. New York: Macmillan.
- Grampp, William D. 1948. Adam Smith and the Economic Man. *J.P.E.* 56 (August 1948): 315-36.
- Grampp, W. 2000. What Did Smith Mean by the Invisible Hand? *Journal of Political Economy*, Vol. 108, No. 3. The University of Chicago Press
- Hahn, Frank. 1982. “Reflections on the Invisible Hand.” *Lloyds Bank Review*, April, 1-21.
- Hahn, F. 1982. Reflections on the invisible hand. *Lloyds Bank Review* 144, April, 1—21.
- Harris, Sharon. 1998. “The Invisible Hand Is a Gentle Hand.” [HarryBrowne.org/ articles/InvisibleHand.htm](http://HarryBrowne.org/articles/InvisibleHand.htm) (September 14).

- Hayek, F. von. 1973. *Law, Legislation and Liberty*. Vol. 1, Chicago: University of Chicago Press.
- Hayek, F. 1960. *The Constitution of Liberty*. Chicago: University of Chicago Press.
- Harrison, P. (2011) *The Invisible Hand and the Order of Nature*. Harris Manchester College, Oxford. *Journal of the History of Ideas* 72.
- Hume, D. 1978 [1740]. *Treatise of Human Nature*. Oxford: Oxford University Press;
- Kennedy, G. 2008. *Adam Smith and the Invisible Hand: From Metaphor to Myth*. The Journal of the History of Economic Thought, 40th Anniversary Conference, University of Edinburgh;
- Lindsey, Brink. 2002. *Against the Dead Hand: The Uncertain Struggle for Global Capitalism*. New York: John Wiley.
- Malthus, T. R. 1798. *An Essay on the Principle of Population*. London: Johnson.
- Mandeville, B. 1924. [1714]. *The Fable of the Bees: or, Private Vices, Public Benefits*. Oxford: Oxford University Press, 1924.
- Menger, C. 1963. [1883]. *Problems of Economics and Sociology*. Urbana: University of Illinois Press.
- Marx, K. 1906 [1887]. *Capital: A Critique of Political Economy*. Chicago: Charles H. Kerr.
- McCulloch, J. R., ed. 1863 [1828]. *Smith's Wealth Of Nations, with a life of the Author, and introductory discourse, notes and supplemental dissertations*. Edinburgh: Adam and Charles Black.
- Mill, J. S. 1911 [1849]. *Principles of Political Economy*. London: Longmans, Green
- Novak, M. 1982. [The Spirit of Democratic Capitalism](#). [Simon and Schuster](#).
- Onken, A. 1874. *der Culturgeschichte*. Vienna
- Peukert, H. 2002. "Adam Smith's invisible hand", University of Hamburg (Germany),
- Pownall, T. 1987 [1776]. *A Letter from Governor Pownall to Adam Smith*. In *Correspondence of Adam Smith*, ed. E.C. Mossner and I.S. Ross. Indianapolis: Liberty Fund, 337-76.
- Ricardo, D. 1981. [1817]. *Principles of Political Economy and Taxation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Read, Leonard E. 1999. "I, Pencil." Irvington, NY: Foundation for Economic Education. (Originally published in *Freeman*, December 1958.)

- Roemer, John E. 1988. *Free to Lose*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Rothschild, E. 2001. *Economic Sentiments: Adam Smith, Condorcet, and the Enlightenment*. Cambridge: Harvard University Press.
- Shleifer, Andrei, and Robert W. Vishny. 1998. *The Grabbing Hand: Government Pathologies and Their Cures*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Skousen, Mark. The big three in economics : Adam Smith, Karl Marx, and John Maynard Keynes . 2007. Armonk, New York. London, England
- Smith, A. 1969. [1759]. *The Theory of Moral Sentiments*. New York: Liberty Classics.
- Smith, A. 1981. [1776]. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. Ed. R.H. Campbell and A.S. Skinner, New York: Liberty Press.
- Smith, A. 1978. *Lectures on Jurisprudence*, ed. R. L. Meek, D. D. Raphael, and P. G. Stein. Indianapolis: Liberty Fund.
- Smith, A. 1983. *Lectures On Rhetoric and Belles Lettres*, ed. J. C. Bryce. Indianapolis: Liberty Fund.
- Smith, A. 1982. „The Principles Which Lead and Direct Philosophical Enquiries; Illustrated by the History of Astronomy.” In *Essays on Philosophical Subjects*, edited by W. P. D. Wightman and J. C. Bryce. Indianapolis: Liberty Classics, 1982.
- Smith, A. 1987. *The Correspondence of Adam Smith*, ed. E.C. Mossner and I.S. Ross. Indianapolis: Liberty Fund.
- Stiglitz, Joseph E. 2002. Information and Change in the Paradigm of Economics. *American Economic Review* 92(3): 460-501.
- Tobin, J. 1992. The Invisible Hand in Modern Macroeconomics. In *Adam Smith’s Legacy: his place in the development of Modern Economics*, ed. Fry, M. London: Routledge, 117-129.
- Ylikoski, Petri. 1995. “The Invisible Hand and Science.” *Science Studies* 8: 32–43.
- ¹ „მეტამორფოზების“ ერთ-ერთი რედაქცია (The Loeb edition) მოიცავს შემდეგ თარგმანს: „there in his vitals twisted and plied his invisible hand“ [*Caecamque in viscera movit versavitque manum vulnusque in vulnere fecit.*] Ovid, *Metamorphoses* XII. 492-4, თარგმანი ფრანკ მილერის, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958-60), ტომი. 4, 215. სმითი ფლობდა ოვიდიუსის შრომების 1661-2 წწ. ედენის ლა-

- თინურ გამოცემას. ნახ. *Adam Smith's Library: A Catalogue*, გამ. Hiroshi Mizuta (Oxford: Clarendon Press, 2000), 183, მუხლი 1237.
- Petrus Cellensis, *Commentaria in Ruth*, commentarium: 2, linea: 326, *Library of Latin Texts, Series A*.
 - Hugh Blair, *Sermons*, 3rd edn. 4 vols., (London: 1794), vol. 4, 44f
 - John Flavel, *Divine conduct, or, The mysterie of Providence* (London, 1693), 6; Matthew Henry, *An Exposition of all the books of the Old Testament*, 6 vols., (London 1721-25), vol. 2, 185, 392; John Scott, *The Christian life*, Part II (London, 1687), 480.

„მეორე ცა“
დავით აღმაშენებლის
ნარატივში

ებრაული წარმოშობის რუსმა და ამერიკელმა ჟურნალისტმა და მწერალმა ფითერ უაილმა (1949-2009) ერთხელ, საბერძნეთში ყოფნისას, შეამჩნია, რომ საბარგო მანქანათა ძარებზე ეწერა ისეთი არაპროზაული და, ერთი შეხედვით, ისეთი არამანქანური სიტყვა, როგორიც „მეტაფორაა“. შეამჩნია და კულტურის ფაქტადაც აქცია იგი: პირველმა მანვე ჩაგვაღიმა იმაზე, რომ ეს ბერძნული სიტყვა ქართულად, სიტყვასიტყვით, „გადატანას“ ნიშნავს.

მოვინდომეთ, დაკვირვებოდათ, როგორ დახრიდნენ Deus ex machina ბიბლიურ და მისგან ინსპირირებულ ტექსტებში და როგორ გადააქვს აზრი და მნიშვნელობა ერთი ტოპოსიდან მეორეში. აქ დროებით (და, იქნებ, სამუდამოდაც!) უნდა გამოვემშვიდობოთ რწმენას, რომ რადგან წმინდა წერილით ღმერთი გველაპარაკება, ის ორაზროვნებას არ დაუშვებს. სწორედ რომ - პირიქით.

ჯერ ერთი, არა ღმერთისა თუ ღმერთთან ლაპარაკი, არამედ ყოველდღიური ადამიანური მიხლა-მოხლაც კი წარმოუდგენელია უმეტაფოროდ.

მეტიც: ბიბლიურ ტექსტებში თითქმის საერთოდ ვერ ვხვდებით კატეხიზმოსათვის ნიშანდობლივ ხისტ ფორმულირებებს, რო-

მელშიც ყველაფერი, როგორც იტყვიან, დაგვილ-დასუფთავებული და ჩაწიკვიკებულია. თუმცა, ფაქტია, რომ წმინდა წერილი სწორედ მეტაფორებით გაჯერებულ ტექსტს ეწოდა და არა - კატეხიზმოს. მეტაფორა, შეიძლება ითქვას, უმაღლესად ადამიანის გულს ელაპარაკება და ალაპარაკებს, ვიდრე - გონებას. იგავური მეტყველება აიძულებს ადამიანის შინაგან სამყაროს, შეიცვალოს ის, თუმცა, ისეც ხდება, რომ სწორედ რელიგიური ადამიანი გარდაქმნის ხოლმე მეტაფორას ფორმულად.

ქართული ნარატიული წყაროების უმრავლესობა ისეთი უზადო, დახვეწილი, მხატვრული ტრადიციის ისეთი ერთგული და ამიტომაც - ისეთი დაუფერებელია, უნებლიეთ, გავიწყდება შუა საუკუნეთა ლიტერატურული კანონი და თვით ისეთი ფიგურაც კი, როგორც დავით აღმაშენებელია, შესაბამისად - მთელი მისი ისტორიაც, მეტაფორა გგონია.

გასაკვირიც არ არის, რომ „ქართლის ცხოვრებაში“ შემავალი ტექსტის - „ცხოვრება მეფეთ-მეფისა დავითისის“ - გელათის აგებისადმი მიძღვნილი ფრაგმენტის მეტაფორიკა არაერთხელ გამხდარა სამეცნიერო რეფლექსიის საგანი.

გავიხსენოთ ეს პასაჟი.

წყაროში წერია, რომ დავითი, ღმერთის მიერ მისდამი სათნოების გამომჟღავნების სანაცვლოდ („ღმერთი ესრეთ განაგებდა საქმეთა დავითისთა... წარუმართებდა ყოველთა გზათა მისთა... მოსცემდა ჟამად-ჟამად ძლევათა საკვირველთა... უძლოდა ძალითი-ძალად...“ (ქართული პროზა 1982: 124), არ იღლებოდა „ტალანტთა გამრავლებად, არამედ სრულითა გულითა მსახურებდა და მათ იქმნოდა, რომელნი ნებისა ღმერთისად დაამტკიცნის და სათნოყოფილად მისდა აღუჩნდის“.

ტალანტების იგავი მათეს სახარებაში (თავი 25-ე), საკუთრივ, დიდი მეტაფორაა და მას, შესაძლოა, ცალკე მოხსენება დაეთმოს. ამიტომ მოკლედ ვიტყვით, რომ ეს იგავი შეგვაგონებს, როგორ ემსახუროს უფალს ყოველი ჭეშმარიტი მორწმუნე თავისი ნებით, მთელი თავისი საქმიანობით. აქ ზარმაცი მონის ხვედრი განიკითხავს ჩვენს უზრუნველობასა და უსულგულობას, აღვასრულოთ ჩვენი მოწოდება, მოვემსახუროთ მოყვასს ღვთის მიერ ბოძებული ნიჭითა და ტალანტით (მათეს სახარების განმარტება).

ღვთის კეთილგანწყობის ტალანტი დავითს საგანგებოდ არ დაუფლავს და უფლისთვის მონასტრის აშენებით უპასუხია; მეტიც, იმ მაღლს გამოურჩევია ადგილი, რომელიც მისთვის ღმერთს უბოძებია: („გამოირჩია მაღლმან საღმრთომან“) - ყოვლად მშვენიერი და ყოვლითურთ უნაკლულო. თუ ზედმეტ სკრუპულოზურობაში არავინ ჩამოგვართმევს, ვიტყვით რომ აქ მოგვესმის 22-ე ფსალმუნის ექვ: „უფალ-

მან მძვინვარებდა მე და მე არა მაკლდეს. ადგილსა მწუანვილოანსა მუნ დამამკვიდრა მე“.

შემდეგ ლაპარაკია იმაზე, რომ ეს ტადარი აღემატებოდა ადრე აშენებულთ ყოველგვარი პარამეტრით: სივრცით, ნივთებით, სიწმიდეებითა და პატიოსანი ნაწილებით, ტახტებითა და საყდრებით, სასანთლებითა და მოხატული კედლებით, დატყვევებული მტრებისთვის წართმეული გვირგვინებითა და მანიაკებით, ფიალებითა და სასმისებით; ასევე - მეფის მიერ მოწვეული სულიერად და ხორციელად გამორჩეული წმინდა მამებით. დავითს გაძევებული ლიპარიტის მამული სარჩოდ მიუცია მონასტრისთვის, ასე ვთქვათ, უზრუნველი ტრაპეზი განუჩინია. გელათი გამხდარა მთელი აღმოსავლეთის მეორე იერუსალიმი და სხვა ათენი (ქართული პროზა 1982: 124-125).

ამის დარად, იოანე შავთელი გელათს „ახალ რომს“ უწოდებდა და საბერძნეთს ადარებდა: „ახალო რომო, შენთვის თქვეს, რომო უფროს იქმნესო მყოფთა ყოველთა: ვნატრი ელადასა, თვით მას გელათსა, სად რომ დაჰკრძალვენ წმიდათ სხეულთა“ („აბღულმესიანი“).

ზემოთ მოხმობილი ფრაგმენტიდან ყველაზე პოპულარულია იმის აღნიშვნა, რომ დავითმა გელათი „მეორედ იერუსალიმად“ და „სხვად ათინად“ აქცია. ბარემ დავურთოთ: სასწავლოდ ყოვლისა კეთილისად, მოძღვრად სწავლულებისად, ფრიად უაღრეს მისსა საღმრთოთა შინა წესთა (ქართული პროზა 1982: 125).

პოპულარულია ამგვარი ინტერპრეტაცია: გელათი იყო ისეთი რელიგიური ცენტრი, ისეთი ღონის სასულიერო სავანე, როგორც იერუსალიმი, ქრისტიანული კულტურის თვალსაზრისით, და, მეორე მხრივ, ანტიური ელინური სიბრძნის ისეთი უდიდესი კერა, როგორც იყო ათენი; თან - „ფრიად უაღრეს მისსა“ ანუ მასზე დიდი, რადგან ათენი წარმართული გახლდათ, ხოლო გელათი - საღვთო წესებით გამდიდრებული და აღზევებული (გამსახურდია 1990: 90).

თუ გავიხსენებთ მე-2 საუკუნის წმინდა მამის, ნახევრად ერეტიკოსი ტერტულიანეს რიტორიკულ კითხვას: „რა საერთო აქვს ათენსა და იერუსალიმს, აკადემიას და ეკლესიას?“, მეორე ინტერპრეტაციას მის პასუხადაც კი მივიჩნევთ, რომლის თანახმადაც, სწორედ გელათში შეერწყა ერთმანეთს ანტიური და ქრისტიანული განათლების სისტემა; აქ ჩაეყარა საფუძველი ბიზანტიური ნეოპლატონიზმის ფორმით გადმოცემული ელინური ფილოსოფიის შესწავლასა და ნეოპლატონიკოსთა მიერ დამუშავებული არისტოტელესეული „ლოგიკის“ გამოყენებას ქრისტიანული მოძღვრების დასასაბუთებლად (დ. მელიქიშვილი 2006:23-34).

მაგრამ არავის უცდია იმ ადგილის გააზრება, რომელიც ჩვენც საგანგებოდ გამოვტოვეთ საქვეყნოდ ცნობილი პასაჟიდან. თვით კორნელი კეკელიძესაც კი, მარიამ დედოფლისეულ „ქართლის ცხოვრებაზე“ დაყრდნობით, ჩვენთვის საინტერესო ციტატა ასე მოჰყავს: დავითმა „მოიგონა აღშენება მონასტრისა და დაამტკიცა, რომელიცა გამოარჩია მადლმან საღმრთომან ადგილსა ყოვლად შუენიერსა და ყოვლითურთ უნაკლულსა, რომელსა შინა მერმე ცაი გარდაართხა, ტადარი ყოვლად წმიდისა ღმრთისმშობლისა...“ და ა. შ. (კეკელიძე 1980: 108).

საქმე ისაა, რომ „ქართლის ცხოვრების“ 1955 წლის გამოცემაში, რომელიც შედარებულია ყველა სხვა არსებულ ტექსტთან, ფრაზა: „რომელსა შინა მერმე ცაი გარდაართხა“, არ გვხვდება. „რომელსა შინა მერმე“, რაც, თავისთავად, შუასაუკუნეობრივ ტექსტში, რბილად რომ ვთქვათ, არადეკავატურობის განცდას ჰბადებს, შეცვლილია მეტაფორული ფრაზით; „რომელსა შინა, ვითარცა მეორე ცა, გარდაართხა ტადარი“... და ა.შ.

ტადრის ცასთან შედარება ახალი, ცხადია, არ არის: ტადარი სახეა როგორც უხილავი, ისე - ხილული ქვეყნისა. არქიტექტურულადაც კი, ტადრის ერთი ნაწილი - საკურთხეველი - როგორც უმაღლესი ძალებისადმი მიძღვნილი მღვდელმსახურების აღსასრულებელი ასპარეზი, უხილავ ზეცას გამოხატავს. ერთი თვალსაზრისით, საკურთხეველი განასახიერებს ხელთუქმნელ ზესთასოფელს, შუა ტადარი - ცას, სტოაკი - მიწას. ტადარი ცაა ქვეყანასა ზედა, უფლის სახლია, რომელიც მთელ გადარჩენილ და გადარჩენის მნებებელ ქვეყნიერებას მოიცავს. გუმბათით დასრულებული ტადარიც ცას გამოხატავს, და ა. შ.

ამგვარად, ყოვლად შვენიერსა და ყოვლად უნაკლულო ადგილზე, საღვთო მადლს რომ გამოურჩევია, დავითის მიერ ტადრის, როგორც მეორე ცის, გადაფენა, გადაჭიმვა თუ გადაკვრა (სწორედ ამ ზმნებს ვხვდებით „გარდართხმის“ სინონიმად ძველი ქართული ენის ცნობარებში), გასაკვირად არ უნდა დაგვრჩენოდა.

ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ეპითეტმა „მეორე“: „ვითარცა მეორე ცა“; დავით აღმაშენებლის მემატეიანეს უყვარს დავითის ამგვარი დახასიათებანი: ახალი ალექსანდრე, სხვა პტოლემეოსი და სხვა მისდარნი, რომლებიც „მეორის“ კონოტაციას ითავსებენ. სხვა რომ არაფერი, უკვე განხილული „მეორე იერუსალიმიცა“ და „სხვა ათინაც“ ამას ადასტურებს.

მაგრამ ეპითეტი „მეორის“ ახსნა უფრო რთული აღმოჩნდა ცის მიმართ, ვიდრე - იერუსალიმისა და ათენისა.

საქმე ის გახლავთ, რომ იოანე დამასკელის აზრით, ებრაული ენისთვის დამახასიათებელია ცის მრავლობითად წოდება (შამაიძე;)

(„ცანი ცათანი“; „განვლა ცანი“; „თვით მათ ცათა“ და სხვ.) და, შესაძლოა, ცის შვიდი სარტყელი სულაც შვიდ ცად მივიჩნიოთ, როგორც ეს გვიანდელ იუდაიზმშია (წმინდა იოანე დამასკელი <http://www.orthodoxy.ge/gvtismetkveleba/damaske-li/20.htm#sthash.XBlozeum.dpuf>).

თუმც, ბიბლიაში შვიდი ცა არ იხსენიება. მაგალითად, პავლე მხოლოდ მესამე ცას ახსენებს: „ალიტაცა... კაცი ვიდრე მესამედ ცადმდე“ (2 კორინთელთა მიმართ, 12, 2).

სულხან-საბა ორბელიანი სიტყვა „ცის“ , როგორც „ზე აღსახედის“, უწყინარი განმარტებისას ცხრა ცას ასახელებს. თუმც, სტატიის დასაწყისში მეტად საგულისხმო ინფორმაციას გვაწვდის, რომლის თანახმადაც, მხოლოდითი რიცხვის „ცაი“ გარეშეიცავს ყოველთა დაბადებულთა და შექმნილთა ნივთიერთა, ხოლო „ცანი“ - სასუფეველს, სადა არს საყოფელი ანგელოზთა და წმიდათა (სულხან-საბა ორბელიანი 1993:329).

ამგვარად, თუ „ცხრა ცის“ ადებტები გავხდებით, დავით აღმაშენებლის შესახებ დაწერილი ტექსტის „მეორე ცა“, ეგებ, საბასეულ ცორანოდ ანუ ჰერმესის ცად მიგვეჩნია, რომელიც ყოველთა დაბადებულთა და შექმნილთა გარეშეცველი ყოფილა, ვინაიდან დავითის ნარატივში „ცა“ სწორედ მხოლოდით რიცხვში იხსენიება.

მაგრამ აქვე ნათქვამია, რომ დავითმა ღვთის მიერ გამორჩეულ ადგილას „ვითარცა მეორე ცა, გარდაართხა ტადარი“.

სიტყვა „გარდართხმა“ ქართლის ცხოვრების პირველი ტომისათვის დართულ ლექსიკონში, ზემოთქმულისამებრ, „გადაფენად, გადაკვრად“ განმარტება (ქართლის ცხოვრება 1955: 435). გარდართხმა - „გარდაფენასავით“, - გვაუწყებს არც თუ მთლად დარწმუნებული სულხან-საბა ორბელიანი (სიტყვის კონა 1991: 147).

გასაკვირი არ იყო, რომ გულმა წმინდა წერილისაკენ გავვიწია, რომელშიც მართლაც მივაგენით ორივე ფიგურანტს: „ცასაც“ და „გარდართხმასაც“, და, რაც მთავარია, საძიებელ კონტექსტში: 103-ე ფსალმუნი უფალს უგალობს: „გარდაართხენ ცანი, ვითარცა კარავნი“; ესაიას წინასწარმეტყველებაშია: „ასე ამბობს ღმერთი, უფალი, ცათა შემოქმედი და მათი გარდამთხმელი“ (ესაია 42,5).

მეტეც: თითქოს ერთხელ და სამუდამოდ გამოკვლეულმა ენიგმამ - „ახალი იერუსალიმი“ - გაგვიკვალა გზა იმ ვარაუდისაკენ, რომ დავითის ნარატივში მოხსენიებული „მეორე ცა“ „მეორე“, „სხვა“, „უცხო“ იმდენადაა, რამდენადაც ის მანამდე უხილავს, მხოლოდ მეორედ მოსვლისას „გარდართხმულ ცას“ გულისხმობს.

საქმე ის განსვავთ, რომ ცას ბიბლიაში თავისი ნარატივი აქვს: მისი შექმნიდან ვიდრე მის წარხდომამდე, სამოსელივით დაძველებამდე, კვამლივით განქარებამდე... ახდება უფლის მიერ ესაიასთვის ნათქვამი სიტყვები: აჰა, შექმნი ახალ ცას... ახალ აღთქმაში სწორედ ამას მივლტვიან: „ახალთა ცათა და ახალსა ქვეყანასა მსგავსად აღთქუმისა მისისა მოველით“. და, ერთხელაც, ცა - დახსნილთა, გადარჩენილთა სამყოფლად გადაიქცევა. იგულისხმება უხილავი ცა, უზენაესის ტახტის დამტვეველი, რომელსაც წმინდა წერილში რამდენიმე სახელი ჰქვია: სამოთხე, სასუფეველი ცათა, უფლის სამეფო, ზეციური სამშობლო... და ბოლოს: ახალი და ზეციური იერუსალიმი.

იოანეს გამოცხადებაში ეს ნათლად ჩანს, რამდენადაც კი შეუძლია კაცს ღვთიური სინათლისთვის თვალის გასწორება: „და ვიხილე ცაი ახალი და ქუეყანაი ახალი, რამეთუ პირველ იგი ცაი და პირველ ქუეყანაი წარხდეს“ (იოანე, გამოცხადება, 21, 1); „და ქალაქი იგი წმიდაი, იერუსალიმი ახალი ვიხილე, გარდამოძავალი ზეცით ღმრთისაგან, განმზადებული ვითარცა სძალი, შემკული ქმრისა მიმართ თვისისა“ (იქვე, 2).

ამგვარად, დავით აღმაშენებლისადმი მიძღვნილ ტექსტში „ახალი ცის“ – „სამკვიდრებლისა ღმრთისა კაცთა თანა“ – გამოჩენა, იმას უნდა მოასწავებდეს, რომ გელათის აგებით დავითმა, როგორც განსხეულებულმა ღმერთმა (ამას არაერთხელ აღმოთქვამს მემატინანე), დაასრულა, წარახდინა, განაქარვა ძველი, ცოდვილი, დაცემული სამყარო და აქ - მიწაზე ახალი საღვთო ქალაქი, ახალი იერუსალიმი დაადგინა. „მეორე ცა“ და „ახალი იერუსალიმი“ აქ, ლამის, ერთურთის სინონიმებია.

ლიტერატურა

1. ქართული პროზა, წ.3. თბ., 1982, გვ. 124
2. მათეს სახარების განმარტება წმიდა მამების სწავლების თანახმად, http://www.orthodoxy.ge/tserili/zosime/25_14-30.htm#sthash.inYTy6gf.dpuf
3. ზ. გამსახურდია, საქართველოს სულიერი მისსია, თბ., 1990, გვ. 90
4. დ. მელიქიშვილი, გელათი-"სხუა ათინა და მეორე იერუსალიმი" : გელათი-900 , თბ., 2006, გვ.23-34
5. კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. 1, თბ., 1980, გვ. 108

6. **წმინდა იოანე დამასკელი**, მართლმადიდებელი სარწმუნოების ზედმიწევნითი გადმოცემა, თავი მეოცე, ცის შესახებ, <http://www.orthodoxy.ge/gvtismetkveleba/damaskeli/20.htm#sthash.XBlozeum.dpuf>).
7. **სულხან-საბა ორბელიანი**, ლექსიკონი ქართული, II, თბ., 1993, გვ. 329
8. **ქართლის ცხოვრება**, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1955, გვ. 435
9. **სიტყვის კონა ქართული**, რომელ არს ლექსიკონი, თბ., 1991, გვ. 147

ჰარმონიის მეტაფორა – მცხეთის ჯვრის ტაძარი

ტაძარს, რომელიც მდინარეების – მტკვრისა და არაგვის ხერთვისის მარცხენა კიდეზე წამომართულ მთაზეა აგებულ არაერთი ნაშრომი მიედვნა¹ და მის მიმართ ყურადღება არ წყდება, ასევე მრავალი ნაშრომი მიედვნა თვით ტაძრის არქიტექტურულ ტიპოლოგიურ მოდელს.² ცალკეა განხილული ტაძრის პროპორციები³ და ა. შ.

ამ წერილით მკითხველის ყურადღება მინდა მივაპყრო იმ კლდოვან მასივს, რომელზეც ტაძარია წამომართული, ანუ მოცემულობისა და ადამიანის ქმნილების (სტრუქტურის) ურთიერთკავშირს.

იმ მთის ძველი სახელწოდება, რომელზედაც წმინდა ნინოს ჯვრის სახელობის ტაძარია აღმართული, დაკარგულია. მას გააქრობდა თვით ტაძარი, როგორც მთის დავირგვინება.

¹ მე აქ მხოლოდ საწყისსა და ერთ-ერთ უკანასკნელ გამოცემას ვუთითებ გ. ნ. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб. 1948. გვ. 3 და შმდ; თ. ჩოჩუა, მცხეთის ჯვარი, თბილისი 1998. გვ. 5 და შმდ.

² А. Б. Еремян, Храм Рипсиме, Ереван, 1955, გვ. 5 და შმდ.

³ К. Афанасев, Пропорции Джвари, II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб. 1977, გვ. 1 და შმდ.

ყველა საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ეს განლაგეთ ის მთა, რომელზეც ქართლის მეხუთე მეფე ფარნაჯომი აღმართავს ღვთაება ზადენ-ს. „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ში არაერთხელ, დაწვეილებულად იხსენიება ერთმანეთის საპირისპირო მთებზე აღმართული წარმართული კატეგორიები - „არმაზ“ და „ზადენ“: „... ხოლო ამას ქუეყანისა ქართლისასა იყვნეს ორნი მთანი და მათ ზედა ორნი კერპნი; არმაზ და ზადენ, რომელნი იყნოსდეს სულმყრალობით ათასსა სულსა პირმშოთასა“. ან „... ესერა ღმერთნი, ... არმაზ და ზადენ“.⁴ გარდა ამისა: „წარმოქცეოდეს ორნი ესე მთანი - არმაზ და ზადენ“. ამ ორი მთის „წარმოქცევის“ შედეგად „... რეცა თუ ესრეთ ჩამოირღუევიდეს, და დააყენეს ორთავე წყალნი იგი“. და შემდგომ განმარტებაცაა მოცემული, რომ ეს ორი წყალი მტკვარი და არაგვია.⁵ აქ „მოქცევაჲ“-ს გეოგრაფია საკვებით შეესაბამება მთა ზადენს, როგორც ჯვრის ტაძრის მიერ დომინირებულ გარემოს. ისედაც, „მოქცევაჲ“-ს ტექსტის მიხედვით ჩანს, რომ ტექსტში მოხსენებული „ბორცვი“, რომელზეც განმანათლებელი ჯვარს აღმართავს, ღვთაება ზადენის სამყოფელია, ხოლო ის „ქვა“, რომელიც ნინოს ბრძანებით „გადანათლა“ მთავარეპისკოპოსის მიერ, და მასზე, როგორც ბაზისზე დააფუძნეს ზის ჯვარი, სწორედ ამ ზადენ-კერპის კვარცხლბეკი იყო. ტერმინი „ქვა“ „მოქცევაჲ“-ს ტექსტში გადაჭარავს სამსხვერპლოს, კერპის პედესტალს: „...ორთა მათთა შეჩუენებულთა – არმაზს და ზადენს, რომელთა ქვანიცა დაულპიან სისხლითა ჩვილთადთა“ – აქ „ქვა“, ბაზისი – სამსხვერპლოა, სხვანაირად – ისე გამოდის, რომ არმაზისა და ზადენის გარშემო უსისტემო ქვა-ღორღზე მიმდინარეობდა მსხვერპლთშეწირვის რიტუალი. საისტორიო წყარო უპირისპირებს „ქვას“ – „ლოდს“. განმანათლებელმა რომ ფარავნის ტბის ნაპირას ღამე გაათია, თავქვეშ „ლოდი“ დაიღო: „მოვიღე ლოდი ერთი და დავიდევე სასთუნელად თავსა“.⁶

თვით წმინდა ნინოს ჯვრის სახელობის ტაძარი თავისუფალი ჯვრის ლოგიკური, დიაგონალური განვითარების შედეგია, ესაა „ვარდული“, თავისი საწყისი სქემით, ან „ვარსკვლავი“, en fase რვაფურცლა სხეული. საწყისი მოდელის (ჯვრის) განვითარების შედეგად ჩამოყა-

⁴ შატბერდის კრებული X საუკუნისა. გამოსაცემად მოამზადეს ბ. გიგინეიშვილმა და ელ. გიუნაშვილმა. თბ. 1979. 337-338, 340, 344 და სხვ.

⁵ „შატბერდის კრებული“, 344.

⁶ „შატბერდის კრებული“, 333.

ლიბდა „მხატვრული კანონი“,⁷ რომელიც შემდგომ განვითარებას, გეგმარებითი სქემის გართულებას, გარსისა და მოცულობების ცვლილებას აღარ ექვემდებარება. ცენტრალურგუმბათოვანი ტაძრის (და მისი სქემის) განვითარების ეს გზა რადიკალურად განსხვავდება საქართველოს (და – არა მარტო საქართველოს) ჯვარგუმბათოვანი ტაძრების წარმომქმნელი სისტემებისაგან. მათი საწყისი სქემა „კვადრატი კვადრატის ცენტრში“ (ეს გეომეტრიული თემაა, რომელიც, ცხადია, პასტოფორიუმებს, რომლებიც, ტრადიციის მიხედვით, განკვეთილნი არიან სივრცობრივი კომპოზიციიდან, არ გულისხმობს).

ხაზგასმითაა აღსანიშნავი ისიც, რომ საქართველოში ჯვრის ტაძრის საწყისი გეომეტრიული სქემა – „ვარდული“ შენარჩუნებულია გეგმარებით კომპოზიციაში (ტაბ. I) ყველა მის შემდგომ ძეგლში, რომლებიც ამ „მხატვრულ კანონს“ იმეორებს (ატენის სიონი, ძველი შუამთა, მარტვილი და დრანდაც კი, სადაც, მისი გეგმის უკიდურესი გართულების მიუხედავად, საწყისი სქემა ნამდვილად შეიგრძნობა (ტაბ. II, 1-2-3-4)),⁸ განსხვავებით, თითქოსდა, ამავე მოდელის სომხური ძეგლებისაგან, სადაც მათი სივრცეები უგამონაკლისოდ მკაცრ სწორკუთხედშია ჩაწერილი და არც ერთი ელემენტის საზღვარი ამ გეომეტრიულ სახეს არ სცილდება⁹ (ტაბ. III).

ტაძრის შიდა სივრცის კომპოზიციური სქემა, მისი პროპორციები შესანიშნავადაა გაანალიზებული კირილ აფანასიევის ნაშრომში და, აქ შეიძლება, რომელიმე განსხვავებულ ნიუანსზე ვისაუბროთ მხოლოდ, რაც ამ წერილის მიზანი არაა, მაგრამ პატივცემული მკვლევარი გამოჰყოფს პირდაპირ თუ შეფარვით რამდენიმე, მხოლოდ ამ ძეგლისათვის დამახასიათებელ თვისებას. პირველი ისაა, რომ არქიტექტორისათვის პირველადია სივრცე და არა მოცულობა,¹⁰ ანუ ის აპროექტებს სივრცეს და, ჩემი გამოთქმით, კედლები მხოლოდ სივრცის დამაფიქსირებელი საშუალებაა.

ამას გარდა კ. აფანასიევს შეექმნა აზრი, რომ თითქოს, და მრავალი ფაქტორის მიხედვით, ჯვრის ტაძრის არქიტექტორი სივრცეს კლდოვან მასივში კვეთს.¹¹ პირადად, ეჭვი არ მეპარება რომ საწყისი

⁷ მხატვრული კანონის არსის შესახებ იხ: А. Ф. Лосев, О понятии художественного канона. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М. 1973, 6-15.

⁸ Г. Н. Чубинашвили, Памятники..... 67. სურ. 6,7.

⁹ А. Б. Еремян, Храм Рипсиме, ნახ. 35, 36, 37, 38 და სხვ.

¹⁰ К. Афанасьев, Пропорции Джвари, 1.

¹¹ К. Афанасьев, Пропорции Джвари, იქვე.

არა – ტაძრის სტრუქტურისათვის, არამედ მთლიანად მოცემულობისა და სტრუქტურის მთლიანობისათვის, სწორედ კლდეა. თუ მას პირობითად მოვაშორებთ ილუსტრაციაზე სტრუქტურას, ანუ ტაძარს, მივიღებთ უსახურ „ბორცვს“ (ტაბ. IV), სწორედ ისეთს, როგორადაც მას წმინდა ნინო აღიქვამდა, რადგან როცა ის ჯვრის აღსამართავად მიემართებოდა, ზადენ-კერპი, ძველი დომინანტი, იქ აღარ იდგა. აქ მხოლოდ საკითხის დასმის წესით უნდა შევეხო ერთ არცთუ უმნიშვნელო დეტალს, კერძოდ კი – დასავლეთის დიდ კედელ-პლატფორმას, რომელზეც ტაძარია აღმართული. ამავე დროს, ეს საკითხი მექანიკურად სვამს სხვა კითხვასაც ე.წ. „მცირე ტაძრის“ რაობისა და ქრონოლოგიის შესახებ.

რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, ამ პლატფორმის წყობის ანაზომი არ არსებობს და არც შესწავლილა ის სამშენებლო - კონსტრუქციული თვალსაზრისით. ამიტომ, ზოგადად მიჩნეულია, რომ პლატფორმა ჯვრის ტაძრის არქიტექტორის ქმნილებაა. მაგრამ მაშინ გასარკვევია ის, რომ თუ პლატფორმა არ არსებობდა, როდესაც „მცირე ტაძარი“ აიგო, რატომ შეირჩა მისთვის ესოდენ უსახური ადგილი ამ მთაზე, რატომ არ უნდა წარმოქმნილიყო იგი დომინანტად და არ დაეგვირგვინებინა მწვერვალი. თუ პლატფორმა ჯვრის თანადროული არაა და ის ფარნაჯომის ქმნილებაა, მაშინ „მცირე ტაძარი“ წმინდა ნინოს დიდი ტაძრის დანამატია და ქრონოლოგიურად – არც თუ მისგან დაშორებული, მისი ბაპტისტერიუმი.¹² თუ ნ. სევეროვის მიერ შესრულებულ გენერალურ გეგმას დავაკვირდებით, მივხვდებით იმას, რომ კლდოვანი რელიეფის კონტურები და მის მიერ შემოსაზღვრული არეები „მცირე ტაძრისათვის“ მხოლოდ მეორად საშუალებას იძლევა, დანამატის შესაძლებლობას (ტაბ. V). ცალკე საკვლევა მისი ძირითად ტაძართან „მიბმის“ ტექნოლოგიაც და აქ პირველადია სტრუქტურის დადგენის საკითხიც.

რაც შეეხება პლატფორმას, იგი ვიზუალურად ანტიკური, ისოლომური და შიგა და შიგ ფსევდოსოლომური წყობის ხასიათისაა და, მიუხედავად იმისა, რომ მის წყობაში არაერთი გვიანდელი რემონტის კვალი ჩანს, ძალიან ძნელია, მისი წარმოქმნა შუასაუკუნეებს მივაკუთვნოთ (ტაბ. VI). ეს მძლავრი კედელი-ტერასა ტიპური წარმომადგენელია, ზოგადად, ირანული სამშენებლო საქმისა - რელიეფის სირთულეთა მოწესრიგება ჰორიზონტალური ხელოვნური პლატფორმების მეშვე-

¹² A. Khachatryan, Les Baptistères Paleochrétiens, Paris, 1962, 14, 111.

ობით (ეს ტექნოლოგია მათ, როგორც დადგენილია, ურარტული სამყაროდან ისესხეს).¹³

ჯვრის ტაძრის არქიტექტორი იყენებს პლატფორმას, როგორც მზამზარეულ ნიველირებულ დონეს, და ზუსტად ირჩევს გეგმარებით პოზიციას, და მხოლოდ ამის შემდგომ, „მცირე ტაძრის“ ანუ ბაპტისტერიუმის ავტორი მის დასავლეთ კედელს უთანხმებს პლატფორმის კონტურს. სწორედ ამიტომ იღებთ ჯვრის ტაძარსა და „მცირე ტაძარს“ (ბაპტისტერიუმს) შორის ესოდენ დიდ განსხვავებას სამყაროს ღერძებისადმი დაქვემდებარებაში. „მცირე ტაძარი“ და თვით კლდის დასავლეთი კონტური, რომელსაც ამ ნაგებობის კედელი უსწორდება, დიდადაა აცილებული ღერძს, რაც არაფრით მოხდებოდა მისი პირველადობის შემთხვევაში.

როგორც აღინიშნა, მოცემულობის სახით გვაქვს კლდოვანი მასივი, მაგრამ არ თქმულა, რომ ეს მასივი შეიცავს ბუნებრივ გარდატეხას, რაც ძალიან კარგად იკითხება, როგორც სამხრეთის, ასე ჩრდილოეთის მხრიდან. გარდატეხა კლდოვანი მასივისა მყარია და უცვლელი.

სტრუქტურის სახით კი გვაქვს თვით ტაძარი და ერთიანობა; კლდე პლუს ტაძარი მნახველის მიერ ყოველი პოზიციიდან აღიქმება, როგორც – ერთიანი და მთლიანი. კლდე არქიტექტორის აზროვნებაში გადაიქცა არქიტექტურულ ფორმად, ანუ ხუროთმოძღვარმა მოცემულობა და ქმნილება წარმოგვიდგინა ერთ მთლიანობად და მოცემულობა აქცია ქმნილებად. ჩვენ აქ ვმორდებით იმ თემას, რაც გამოიხატება ტრადიციული ფორმულირებით – „ძეგლის ლანდშაფტთან წარმატებული შერწყმა“. აქ არქიტექტურული აზროვნების პრინციპულად ახალ საფეხურთანა გვაქვს საქმე: – მოცემულობა გააზრებულია არქიტექტურულ დეტალად და მთლიანის განუყოფელ ნაწილად.

ასეთი ჰარმონია შემთხვევით, ცხადია, არ მიიღება. ამას უნდა განაპირობებდეს კანონზომიერებათა სისტემა, რაც მთლიანისა და ნაწილების ურთიერთშეფარდებით გამოიხატება.

ტაძრის სიმაღლე იატაკიდან კეხამდე 22 მ-ია (ტაბ. VII). ეს ასე განსაზღვრა არქიტექტორმა, მაგრამ განსაზღვრა რაღაც ნიშნის მიხედვით და ეს ნიშანი მას მიანიშნა მოცემულობამ. ტაძარი ამ შემთხვევაში კლდის ანუ მოცემულობის თავია. 22 მ-ი კი მოდული გახდა ჩვენთვის, რომლითაც ვცდილობთ არქიტექტორის აზროვნების სისტემის რეკონ-

¹³ W. Kleiss, Terrassenanlagen in der iranischen Architektur. Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan. Berlin, 1998, 30. 227 და შმდ.

სტრუქციას. ამ კლდოვანი მთის კალთები წიწამურის ველზე ეშვება და ამ წერტილიდან მისი სიმაღლე, ტაძრის სიმაღლის გამოკლებით, 167,28 მ-ია. როგორც აღინიშნა, იგი კლდოვან გარდატეხასაც შეიცავს, რომელიც მთას ორ არათანაბარ ნაწილად ჰყოფს. გარდატეხიდან ქვედა და დიდი ნაწილის სიმაღლეა 116,48 მ, ხოლო მცირესი, თვით ტაძრის სიმაღლის ჩათვლით, 72,8 მ-ია. გარდატეხის ზედა ნაწილს, რომელიც შეიცავს 6 მ-ის სიმაღლის პლატფორმასაც, არქიტექტორმა ტაძრის სახით დაამატა 22 მ. მას სწორედ ეს განზომილება სჭირდება, რათა მიიღოს შეფარდება 5:8. იგი გამოიხატება, როგორც $0,625$ ($72,8:116,48 = 0,625$), ანუ „ოქროს კვეთი“-ს შეფარდება. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მარტივი რიცხვებით მიღებული ეს პროპორცია (5:8) ძველი სამყაროს ხუროთმოძღვრებისათვის ყველაზე უფრო პოპულარული პროპორცია იყო.¹⁴ ამავე დროს, ტაძრის სიმაღლე (22 მ), პლუს პლატფორმის სიმაღლე (6 მ) - 28 მ-ს უდრის და მისი შეფარდება კლდის გარდატეხამდე კვლავ 5:8 გამოიხატება (ტაბ. VIII).

ესაა შეფარდებათა სისტემები, რომლებიც ცხადია, ვიზუალურად არ „ანგარიშდება“, მაგრამ მოქმედებს ადამიანზე მუდმივად.

ამ მოკლე წერილის ბოლოთქმა სრულებით არ განეკუთვნება კვლევითი ხასიათის ტექსტს. ჩვენ ალბათ ნაკლებ ყურადღებას ვუთმობთ ბავშვთა აღქმადობას. ერთხელ მე და სამი წლის ბავშვი დიდხანს ვუმზერდით მცხეთიდან ჯვრის ტაძარს. ბავშვი გარინდებული იყო, შემდეგ მომიბრუნდა და მითხრა: „ეს ეკლესია ამ მთაზე, ალბათ, თვითონ ამოვიდა“, ცოტა ხნის შემდეგ კი: „ან იქნებ ვინმემ დარგო“ (ტაბ. IX).

¹⁴ Al. Badawy, The harmonic system of architectural design in ancient Egypt. Mitteilungen des Instituts für Orientforschung, Berlin. ტომი VIII, 1961, 5-9.

**მეტაფორების კონსტრუირება
ტექსტზე მუშაობის პროცესში,
როგორც მოსწავლეების
შემოქმედებითი აზროვნების
განვითარების მეთოდი**

ანტიკური დროიდან დაწყებული მეტაფორა გვევლინება ჰუმანიტარული დისციპლინების შესწავლის მუდმივ საგნად. "მეტაფორამ, როგორც ემოციური ზემოქმედების საშუალებამ, უნდა გამოაღვიძოს მკითხველის შინაგანი სამყარო: გააქტიუროს მისი ფსიქიკა, გამოწვიოს მასში თანაგანცდა და, შესაბამისად, ექსპრესიული ეფექტი" (არისტოტელე, 1988, 23.) მკვლევართა ყურადღების ცენტრში ხშირად იყო ასევე მეტაფორის, როგორც სწავლების განმავითარებელი მეთოდის, გამოყენების მდიდარი შესაძლებლობები. კერძოდ, როგორც ტექსტის ესთეტიკური აღქმის, წერისა და მეტყველების კულტურის, მოსწავლეთა წარმოსახვის უნარის განვითარების ხერხი, მაგრამ მეოცე საუკუნის უკანასკნელ ათწლეულში მეტაფორის შესწავლა გადავიდა თვისობრივად ახალ საფეხურზე და სწორედ საკითხის ახლებურმა გააზრებამ წარმოაჩინა მეტაფორის სწავლების მრავალმხრივი ასპექტები, რომლებიც საფუძვლად დაედო მოსწავლეთა კრეატიულობის განვითარების მეთოდოლოგიას.

მეტაფორის კვლევაში საეტაპო მნიშვნელობა აქვს ჯორჯ ლაკოფისა და მარკ ჯონსონის შრომებს, სადაც მეტაფორა განი-

ხილება, როგორც სამყაროს შემეცნების, ინტერპრეტაციისა და შეფასების საბაზისო საშუალება. მეცნიერებს მიაჩნიათ, რომ მეტაფორა, მათ შორის, კონცეპტუალური, ასახავს ადამიანის სამყაროსადმი დამოკიდებულებას. „ადამიანი არა მარტო გამოთქვამს საკუთარ აზრებს მეტაფორების დახმარებით, არამედ ის აზროვნებს მეტაფორებით“.....“ მეტაფორა ვრცელდება ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში და არა მხოლოდ ენაში, არამედ ჩვენს აზროვნებასა და მოქმედებაში, და, რომ მთლიანად ჩვენი ცნებათა სისტემა თავისი ბუნებით ფუნდამენტურად მეტაფორულია (ლაკოფი. 1990. 387). ასევე მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ ის ექსპერიმენტული კვლევები, რომლებიც საფუძვლად დაედო “კონცეპტუალური ინტეგრაციის” თეორიას. ამ თეორიის ავტორები ჟ. ფოკონიე და მ. ტერნერი მიიჩნევენ, რომ მენტალური სივრცეები, რომლებიც ინდივიდის ტვინშია განთავსებული, ერთმანეთთან ურთიერთზემოქმედების შედეგად რეპრეზენტირდებიან ენობრივ კონსტრუქციებში, რაც იმას ნიშნავს, რომ მენტალური სივრცეების ურთიერთქმედებისას წარმოიშობა სრულიად ახალი მენტალური სივრცე საკუთარი მახასიათებლებით. ამგვარად, მეტაფორის წარმოქმნის პროცესი, როგორც აზროვნების დინამიური ასპექტი, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც შემეცნების სინთეტიკური მეთოდი, როგორც "სინამდვილის ობიექტების შემეცნების, მხატვრული სახეებისა და ახალი მნიშვნელობების შექმნის ერთ-ერთ ძირითადი ხერხი.. მეტაფორა ასრულებს შემეცნებით, ნომინაციურ, მხატვრულ და აზრისმწარმოებელ ფუნქციას." (თელია, 1988, 35).

როგორც ვხედავთ, სპეციალისტები განიხილავენ კრეატიულობის მაჩვენებელს, "მეტაფორულობას", როგორც ინტელექტუალური უნარების კომპლექსს. ის ვლინდება, ერთი მხრივ, ფანტასტიკურ, "შეუძლებელ" კონტექსტში მუშაობისათვის მზაობაში, მეორე მხრივ, საკუთარი აზრების სიმბოლური, ასოციაციური საშუალებებით გადმოცემის, მარტივში რთულისა და რთულში მარტივის დანახვის უნარში.

მეოცე საუკუნის ბოლოს კოგნიტურმა ფსიქოლოგიამ დიდი გავლენა იქონია თანამედროვე პედაგოგიური ტექნოლოგიების ჩამოყალიბებაზე, რამაც თავისი ასახვა ჰპოვა ტექსტზე მუშაობის ამოცანებსა და ხერხებზე. პირველ რიგში, ეს არის ენისა და ლიტერატურის ინტეგრირებული სწავლება, სადაც მხატვრული ტექსტის ფილოლოგიური ანალიზი ლინგვისტური და ლიტერატურატმცოდნეობითი პოზიციიდან ემყარება ისეთ საკვანძო ცნებას, როგორცაა, მეტაფორა. მეტაფორის სწავლების პარადიგმა ამ კონტექსტში ტექსტზე მუშაობის რთული, მაგრამ მნიშვნელოვანი ამოცანაა. მოსწავლეებში შემოქმედებითი და კრიტიკული აზროვნების განვითარება ეროვნული სასწავლო გეგმის მთავარ მიზანს წარმოადგენს, მაგრამ ამ მიზნების პრაქტიკაში განხორ-

ციელება დიდად არის დამოკიდებული მასწავლებლის ფილოლოგიურ ინტუიციასა და პროფესიონალიზმზე. იგი მოითხოვს პედაგოგისგან თანამედროვე საგანმანათლებლო ტექნოლოგიების დაუფლებას, რომლებიც სამეცნიერო ლიტერატურაში განიხილება, როგორც მეტაფორის სწავლების ალგორითმები, რომლებიც არა მარტო განაპირობებენ მოსწავლეთა კრეატიულობის განვითარებას, არამედ მათი დახმარებით ხდება პრობლემური და შემეცნებითი სიტუაციების გადაჭრა.

რამი მდგომარეობს მეტაფორის კონსტრუირების ალგორითმი?

პირველ რიგში, მასწავლებელმა უნდა გაითვალისწინოს, რომ მეტაფორის კონსტრუირების პროცესი შედგება შემოქმედებითი ეტაპების თანმიმდევრობისაგან და მთლიანობაში მოითხოვს მოსწავლისგან იმ უნარების კომპლექსს, რომელიც განსაზღვრავს კრეატიული აზროვნების კომპონენტებს. მეტაფორიზაციის პროცესი ეყრდნობა რა წარმოსახვას, "აზრობრივი" პრობლემების გადაჭრისას წარმოადგენს ინტელექტუალურ-შემოქმედებით მოღვაწეობას (შრაგინა, 2000.61). მეტაფორის კონსტრუირების მექანიზმი შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც სააზროვნო ოპერაციების შემდეგი კავშირი:

1. პირველ ეტაპზე ხდება ავტორის ჩანაფიქრის დაბადება და მეტაფორის საფუძვლის – ობიექტის ძიება, რომელიც საშუალებას აძლევს მოსწავლეს გამოხატოს საკუთარი იდეა და ინტერესები. ასოციაციის კვალდაკვალ ჩნდება სახეები და წარმოდგენები, მათგან მოსწავლე ირჩევს იმას, რომელიც მის ჩანაფიქრს შეესაბამება. მეტაფორის ჩანაფიქრი – ეს არის სუბიექტის მისწრაფება დაასახელოს გააზრებული, მაგრამ ჯერ კიდევ "შეუმეცნებელი," ახალი, თანაც ნაცნობი, სახელდება, ვერბალიზებული ცნების დახმარებით.

2. მეორე ეტაპზე ხდება დამხმარე ობიექტის არჩევა, რომელიც წარმოადგენს მხატვრულ კომპონენტს. აქ ჩნდება ძირითადი სირთულე: რას შევადაროთ მეტაფორის ფუძე, როგორ შემოვიტანოთ დაშვება, რომელ სიტყვაში ვიპოვნოთ პოტენციურად ჩადებული ძალა, რომელიც არღვევს შეუძლებლის საზღვრებს, რომელსაც შეუძლია მოგვიახლოვოს შორეული და აამაღლოს ყოფითი.

3. მესამე ეტაპი – სინთეზი: "იდეალური რეალობის" შექმნა წარმოსახვაში იმ მიზნით, რომ უცხო მრავალპლანიანი ასოციაციებით მივიღოთ ახალი აზრობრივი პროდუქტი. როგორც სიტყვიერი კონსტრუქცია, მეტაფორა, შედგება ბუკვალური სიტყვიერი გამონათქვამისაგან, რომლებიც წარმოქმნის გარკვეული შეუთავსებლობის განცდას ობიექტურ რეალობასთან. სწორედ ამ "შეუთავსებლების ურთიერთქმედებაში", უფრო სწორედ კი მათ ნიშნებსა და თანმდევ ასოციაციურ

კომპლექსებს შორის, ჩნდება ახალი მოცულობითი აზრისშემცველი სახე, რომელიც აცოცხლებს ავტორის ჩანაფიქრს.

ექსპერიმენტულმა გამოკვლევებმა ცხადყვეს, რომ მეტაფორულობა, როგორც სუბიექტის (მოსწავლის) უნარი, საკუთარი შემოქმედების პროცესში მოახდინოს განსხვავებული დონის ხატოვნების მქონე მეტაფორების კონსტრუირება, გვაძლევს იმის დადგენის საშუალებას, თუ როგორ და როდის ხდება მოსწავლეთა ინდივიდუალური განსხვავებების გადასვლა იმ ახალ ხარისხობრივ საფეხურზე, რომელიც ფასდება, როგორც კრეატიული. მოსწავლეთათვის პრობლემური სიტუაციების, ღია თუ ფარული წინააღმდეგობების შემცველი სააზროვნო აქტივობების შეთავაზების საფუძველზე პირობითად გამოიყოფა მეტაფორის კონსტრუირებისათვის აუცილებელი შემოქმედებითი ამოცანების სირთულის სხვადასხვა დონე. მოსწავლეებისათვის ყოველი ახალი დონე წარმოადგენს მნიშვნელოვან ნაბიჯს შემოქმედებითი საქმიანობის გამოცდილებისაკენ.

მეტაფორის კონსტრუირების პირველი დონის სირთულის ამოცანები მიმართულია მოცემული ტროპის ბუნების შეცნობისაკენ. ამ ამოცანის გადასაჭრელად დაფაზე იწერება სიტყვა და კითხვა, რომელიც განსაზღვრავს წარმოდგენილი სიტყვის კავშირს სხვა სიტყვასთან, რომელიც უნდა შეარჩიონ ბავშვებმა და შეძლებისდაგვარად გახადონ ეს სიტყვათშეთანხმება მოულოდნელი და არასტანდარტული.

მაგალითად, მეხუთეკლასელი მოსწავლეები თავიდან წერენ პატარა მოთხრობას, განსხვავებული ტიპის მეტაფორების დახმარებით გაათამაშებენ ნაცნობ სიუჟეტებს ან განიხილავენ ავტორის მეტაფორებს მკითხველის პოზიციიდან, მხოლოდ ამის შემდეგ შეუდგებიან საკუთარი ტროპის კონსტრუირებას. მოსწავლეები აყალიბებენ და ავითარებენ წარმოდგენას მეტაფორაზე საკუთარი შემოქმედებითი სივრცის კონსტრუირების ფონზე, ისინი აღიქვამენ თავს ავტორის როლში.

მეორე დონის სირთულის ამოცანები მიმართულია მეტაფორების გარდაქმნის უნარის ფორმირებისაკენ. მათი შესრულებისას აქტიურდება შემოქმედებითი მუშაობა მეტაფორაზე, რომელიც იკავებს ძირითად ადგილს მხატვრული სახის დამახასიათებელი ნიშნების განსაზღვრისას. მსგავსი ტიპის ამოცანის შესრულებისას მეტაფორა იქცევა მეტყველების განვითარების საუკეთესო საშუალებად, იგი ხარისხობრივად ამდიდრებს მოსწავლეთა ლექსიკურ მარაგს და ხელს უწყობს მათი აზროვნებისა და კრეატიული უნარების განვითარებას.

მეტაფორის ცნების ჩამოყალიბების შემდეგ დონეზე ხდება მეტაფორების დამოუკიდებელი კონსტრუირება, რომელიც საშუალებას აძლევს მოსწავლეებს შემოქმედებით პროცესში ჩართონ პირადი გამოც-

დიდება – მესამე დონის შემოქმედებითი ამოცანები მიმართულია მეტაფორების გარდაქმნის უნარის ჩამოყალიბებისაკენ უკვე შეცვლილ სიტუაციაში. ამ ეტაპის ალგორითმი შესაძლებელს ხდის "ენობრივი პიროვნების" ასოციაციებისა და ნიშნების არჩევანის თავისუფლებას, შესაძლებელია შეუზღუდავად წარიმართოს ყველაზე ორიგინალური სიტყვათშეთანხმებების მიზანმიმართული ძიება, გააზრებულად იქნას გამოყენებული სისტემურობა მეტაფორების კონსტრუირების პროცესში.

მეტყველების განვითარების პრაქტიკულ მეცადინეობებზე აპრობირებული მეტაფორის კონსტრუირების ალგორითმი:

1. ჩაწერე სიტყვა, რომელიც აღნიშნავს იმ საგანს ან მოვლენას, რისთვისაც უნდა მოიფიქრო მეტაფორა – (მზე).

2. ჩაწერე სვეტად ამ საგნის ან მოვლენის, შენი აზრით, ყველაზე არსებითი ნიშნები:

- ანათებს დღისით
- ყოველდღე ამოდის და ჩადის;
- მრგვალი, ყვითელი, ოქროსფერი;
- ათბობს და ანათებს ბუნებასა და ადამიანებს.

3. ყოველ ნიშანს მიუწერე ის ასოციაციები, რასაც იწვევს ეს სიტყვები შენს წარმოსახვაში.

4. მოძებნე ეს ასოციაციები ბუნებაში, ტექნიკაში, ყოფაში, ზღაპრულ-ფანტასტიკურ პერსონაჟებს შორის (2 საგანი):

ანათებს დღისით – თვალი (თვალისჩინი), რომელიც არასდროს არ იხუჭება და თვალყურს ადევნებს ადამიანებს, ბუნებას და ყველას ყოველთვის ხედავს.

ყოველდღე ამოდის და ჩადის – ადამიანი, რომელსაც არ ეზარება შრომა; მგზავრი, რომელიც არასოდეს არ იძინებს და არ ღალატობს საკუთარ გზას რაც არ უნდა მოხდეს.

მრგვალი, ყვითელი, ოქროსფერი – მბრწყინავი სპილენძის მონეტა; ოქროს ბორბალი; ოქროს ბურთი.

ათბობს და ანათებს ბუნებასა და ადამიანებს – ბუხარი, რომელიც ყველას ათბობს, მაგრამ არ წვავს.

5. ჩაწერილი ასოციაციებიდან აარჩიე ისინი, რომლებიც უფრო ორიგინალურად გეჩვენება.

6. ჩაწერე განსაზღვრება, რომელიც აკავშირებს პირველი და მეორე საგნების ნიშან-თვისებებს: "მზე – ეს არის ყოვლისმხედველი თვალი, დაუღალავი მგზავრი, მაცოცხლებელი ბუხარი"...

მეტაფორის კონსტრუირების ალგორითმზე მუშაობის პროცესში მოსწავლეები იღებენ ტროპების განსხვავებულ ვარიანტებს:

ვაზი – სიცოცხლის ხე, რომელიც ჭირსა და ლხინს აერთიანებს,

ვარსკვლავები – ხუთი ხელიხელჩაჭიდებული ძმა, ცაზე გაფანტული ნაკვეთხლები, ჩუქურთმა-ტადრის სამკაული.

პრაქტიკულ მეცადინეობებზე მოსწავლეების მიერ გავრცობილი მეტაფორების მაგალითები გვანცვიფრებენ თავისი ხატოვნებით, ორიგინალურობით, სიახლით და უთუოდ წარმოადგენენ მხატვრულ ღირებულებას: "წიგნი – ბრძენი მეცნიერი, რომელიც მთელი ცხოვრება ფეხით დადის დედამიწაზე და აკეთებს აღმოჩენებს". "ზღვა – ძლევემოსილი ტიტანი, რომელიც შთანთქავს გემებს".

მოსწავლეთა შემოქმედებით აღმოჩენები წარმოაჩენენ მათ უნარს, უკვე პრაქტიკულ საქმიანობაში მოახდინონ შესწავლილი ცნებებით ოპერირება. ეს გარემოება ამყარებს მოსაზრებას მათ მიერ ცნება "მეტაფორის" კრეატიულ დონეზე ათვისების შესახებ. მასწავლებელთან თანამშრომლობისას მოსწავლეები იგებენ შემოქმედების და, კერძოდ, საკუთარი შემოქმედების ფასსაც. ამასთან ერთად მეტაფორის ფლობა ადასტურებს ასოციაციური აზროვნების არეალის გაფართოებას მოსწავლეთა შორის, მსგავსებათა აღმოჩენის და საპირისპიროსთან დაკავშირების უნარს. მეტაფორის კონსტრუირების სირთულის სამივე დონის შემოქმედებით ამოცანებზე დაკვირვებისას აღმოჩნდა, რომ მეტაფორის, როგორც სიტყვიერი კონსტრუქციის ფუნქცია, სცილდება მის შემადგენელ სიტყვათა მნიშვნელობების ჯამს. მეტაფორის თეორიულმა შესწავლამ და ასევე ქართული ენისა და ლიტერატურის გაკვეთილებზე მისი პრაქტიკული გამოყენების ანალიზმა, ცხადყო, რომ მეტაფორის შესაქმნელად აუცილებელია წარმოსახვის განვითარების გარკვეული დონე. სპეციალისტები ფიქრობენ, რომ შემოქმედების აზრი მდგომარეობს სააზროვნო სინთეზის უკანასკნელ ეტაპზე- სტერეოტიპების დაძლევის უნარსა და ასოციაციების მრავალფეროვნებაში: რაც უფრო შორეული სფეროდან არის აღებული ელემენტები ამოცანის გადასაჭრელად, მით უფრო კრეატიულია შედეგი.

ამგვარად, ტექსტზე მუშაობის პროცესში მეტაფორის კონსტრუირების იმპლიმენტაცია სულ უფრო მეტ აქტუალობას იძენს, რადგან ის შესაძლებელია განვიხილოთ, როგორც მოზარდების შემოქმედებითი საქმიანობის ორგანიზაციისა და მათი კრეატიული აზროვნების განვითარების ერთ-ერთი პროდუქტიული მეთოდი. თუკი მეტაფორა წარმოადგენს ადამიანის კრეატიული უნარების განვითარების საშუალებას, თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მისი შექმნის პროცესში კონცენტრირებული სახით რეალიზდება ლოგიკური, ასოციაციური და ხატოვანი აზროვნების პარამეტრები, რომლებიც ასახავენ კრეატიული პიროვნების

განვითარების საერთო დონეს. მხოლოდ მათი კომპლექსური ურთიერთქმედება ქმნის იმ განუმეორებელი ესთეტიკური მშვენიერების "თანაგანცდის" რეაქციას, რომელსაც კანტი განსაზღვრავდა როგორც შეშველებითი უნარების თამაშს.

ლიტერატურა

1. **Аристотель. 1988.** поетика
2. **Дж. Лакофф, М. Джонсон. 1990.** МЕТАФОРЫ, КОТОРЫМИ МЫ ЖИВЕМ..
3. **ТЕЛИЯ В.Н. 1988.** метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция // Метафора в языке и тексте
4. **ШРАГИНА. 2000.** оригинальные ассоциации о сходстве как компонент креативности, психологический журнал. №4Ф.

საბჭოური სააზროვნო კლიშეები და „მეხსიერებათა ომიჯი“

უკანასკნელ პერიოდში საკმაოდ აქტუალიზებული პოსტკოლონიური თეორიების მიხედვით, დღევანდელი ქართული კულტურა ჰიბრიდულია. ამგვარი დეტერმინების საფუძველს შესაბამის სფეროში მომუშავე მკვლევარები კულტურის განსაკუთრებული სახეობის სივრცეში ჩვენს მყოფობას ასახელებენ, რომლის გრავიტაციულ ცენტრად რუსეთია მიჩნეული. ჰიბრიდული ანუ „პერიფერიასა და ცენტრს, კოლონიასა და კოლონიზატორს შორის თანაარსებობისა და ურთიერთზემოქმედების განსაკუთრებული ნაზავი, როდესაც, მარტივად რომ ვთქვათ, ვერც მჩაგვრელი და ვერც ჩაგრული უერთმანეთოდ არსებობას ვერ ახერხებს. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ურთიერთობას ხშირად მტრობის სახე აქვს, რომლის დროსაც ორივე მხარე ყველაფერში ერთმანეთს ადანაშაულებს და საკუთარ პასუხისმგებლობას ივიწყებს“ (მაისურაძე, 2010, 45).

ისტორიის რეკონცეპტუალიზების მიმართულება, რომელიც, ფაქტობრივად, განსაზღვრავს ამგვარი მისწრაფების ლეგიტიმურობას, ეჭვქვეშ აყენებს მრავალ საბჭოთა სტერეოტიპსა და კლიშეს (შეგახსენებთ, რომ თანამედროვე ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში კლიშეს გაგების დიაპაზონი საკმაოდ ფართოა – ფსიქოლოგიურ, კულტურულ,

ფილოსოფიური კლიშედან – რიტორიკულ-სამეტყველო კლიშემდე. ი. როზენტალის „ლინგვისტურ ტერმინთა ლექსიკონში“ (1971) კლიშე განმარტებულია, როგორც „სამეტყველო სტერეოტიპი, შაბლონი და სტერეოტიპული სიტყვათშეთანხმება“. სტილისტური მარკირებით გამოირჩეოდნენ გაზეთების მოწინავე სტატიები, ბელადებისა და ფუნქციონერი კომუნისტების საყრილობო გამოსვლები, სამეცნიერო შრომების სავალდებულო შესავალი ნაწილები, თვითგამოხატვის ვერბალური და გრაფიკული საშუალებები - განსაკუთრებით, საბჭოთა პლაკატები, რომლებშიც აქტიურად გამოიყენებოდა ზომორფული მეტაფორები. იხ. დ. ვაისი „ცხოველები საბჭოთა პროპაგანდაში: ვერბალური და გრაფიკული სტერეოტიპები“, შვეიცარია, 2009 - და ა. შ., რომლებშიც კლიშე და შტამპი ამბივალენტურ ერთეულებად წარმოდგებოდა. საგაზეთო-პუბლიცისტური ტექსტების კომუნიკაციური პარამეტრები მასობრივი მკითხველის დონით განისაზღვრებოდა. საბჭოთა პერიოდში გვინერგავდნენ კლიშე-სტერეოტიპთა მთელ წყებას, დაწყებული საბჭოთა სამშობლოს ძლევადასრულებით, მისი შტირლიცების უსაზღვრო ხიბლითა და მოხერხებულობით - დამთავრებული ბედნიერი ბავშვობის კულტის დანერგვით). ამ ჭრილში იკვეთება დიფერენცირების პროცესის საკმაოდ მძიმე სურათი, რომელიც საბჭოური წარსულისგან გათავისუფლების მოწინააღმდეგეთა და ამ გათავისუფლების ხარჯზე მოსალოდნელი ცვლილებისათვის მზაობის მომხრეებს წარმოაჩენს. თუ გავიხსენებთ იმას, რომ ქართული კულტურული იდენტობა დღემდე რუსეთთან ოპოზიციონერობის გამომსახველ ფორმათა წრეში ტრიალებს, მაშინ უნდა შევთანხმდეთ იმაზეც, რომ რეფორმატორთა ან მათ თანამგრძნობთა რიცხვი ბევრად ჩამოუვარდება კონსერვატორთა რაოდენობას. არც ის ფაქტია უარსაყოფი, რომ თითოეული ჩვენგანის უფლება, იქონიოს გარკვეული მიმართება პირად და კოლექტიურ წარსულთან, ანუ დაამყაროს ემოციური და აზრობრივი კავშირი ამჟამინდელ „მე“-სა და წინანდელ ეპოქაში ჩამოყალიბებულ „მე“-ს შორის, უმნიშვნელოვანეს კულტურულ და ფსიქოლოგიურ პრობლემად რჩება.

შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ დასავლელი პოლიტოლოგები რუსეთის ორბიტიდან გამოსვლას მისი „დავიწყების დაწყებით“ გვირჩევენ, რაც, სხვათა შორის, პირველ ყოვლისა, იმავე რუსეთთან დაპირისპირების დისკურსიდან გადართვასაც გულისხმობს. გადაუდებელ საქმედ მიიჩნევა აგრეთვე ორასწლიანი თანაისტორიის მანძილზე ცენტრის მიერვე საგანგებოდ შექმნილი მითებიდან და სტერეოტიპებიდან ვექტორის გადამისამართება პერიფერიის მაიდენტიფიცირებელ, ძველსა და თანამედროვე კულტურულ სივრცეში საგანგებოდ მოძიებულ, მართებულად გააზრებულ ავთენტურ დისკურსზე ანუ მოძრაობაზე საკუთა-

რი თავისკენ. სწორედ ამ გზაზე იქმნება მრავალი დაბრკოლება, რომლებიც არა მარტო სოციალ-პოლიტიკური, არამედ ფსიქოლოგიური ხასიათისა.

XX- XXI საუკუნეთა მიჯნაზე დასავლეთში მოღვაწე სლავისტებმა და სოვეტოლოგებმა, განსაკუთრებით კი საბჭოთა წარსულისა და პოსტსაბჭოთა აწმყოს მქონე აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებმა, სერიოზულად მოჰკიდეს ხელი მათსავე ისტორიულ გამოცდილებასთან მიბმული წარსულის მაცოცხლებელ ნიშანთა საკმაოდ რთული სისტემის მეცნიერულ კვლევასა და გააზრებას. ამ მიმართულების მასშტაბურობა, ცხადია, განაპირობა სერიოზულმა მეცნიერულმა კვლევებმა, რომელნიც თავის დროზე აწარმოეს კეტი კარუტმა, დომინიკ ლაკაპრამ, რუთ ლინსმა, ჯორჯ ალექსანდერმა, ილია კუკულინმა და სხვებმა.

აღნიშნულ მიმართულებათა პროდუქტულობას ადასტურებს 2011 წელს კემბრიჯში, კინგს კოლეჯში გამართული საერთაშორისო კონფერენციაც, სახელწოდებით – „თეორია და მეხსიერება აღმოსავლეთ ევროპაში“. მონაწილეებმა და მოწვეულმა სტუმრებმა წაიკითხეს უაღრესად საინტერესო მოხსენებები, რომლებიც ტრავმული მეხსიერების პრობლემატიზების სხვადასხვა რაკურსს წარმოგვიდგენენ. კონფერენციის დასასრულს გაიმართა „მრგვალი მაგიდა“, რომელსაც უძღვებოდა ალექსანდრე ეტკინდი. ეს ის ალექსანდრე ეტკინდია, რომელმაც დევიდ ჩ. მურთან ერთად 2000 წლიდან, ფაქტობრივად, ერთ-ერთმა პირველმა დაიწყო სსრკს-თან მიმართებით პოსტკოლონიური თეორიის ჩამოყალიბება და კვლევა. ამ კვლევამ კი, თავის მხრივ, კლიშე-სტერეოტიპებისა და საბჭოურ-პოსტსაბჭოურ მეხსიერებათა პათოლოგიურ ხასიათზეც დაგვაფიქრა (Этकिनд А. Липовецкий М., 2008, 43). სხვათა შორის, კევინ პლათის წერილში „ტრავმა და დისციპლინა...“ (Платт, 2013, 96) გაზიარებულია ტრავმის შესახებ შექმნილ კლასიკურ ნაშრომებში გამოთქმული აზრი იმის შესახებ, რომ ტრავმული ისტორიული გამოცდილების შედეგები მთლიანობაში ერთნაირად პათოლოგიურია როგორც ინდივიდების, ისე საზოგადოებისთვის და ახალ საფრთხეს შეიცავს. ის გულისხმობს ისტორიის კომუნიკაციის ისეთ ფორმებს, როგორებიცაა ინდივიდუალური მეხსიერება, ძველი (ჩვენ შემთხვევაში, რევოლუციამდელი) გამოცემის წიგნები, ანეკდოტები თუ ქვეყნის შიგნით და გარეთ მოარული ხმები. კევინ პლათი პარალელურად საუბრობს ტრავმის დეზავუირების რიტუალიზებულ პროცესზე, რომელშიც ყოფილი საბჭოთა ადამიანების ერთი ნაწილი, მიუხედავად იმისა, რომ ასე თუ ისე, იციან, ხშირად კი თავად განუცდიათ იმ რეჟიმისა და, ვთქვათ, სტალინის მოღვაწეობის ძალადობრივი ან ფარისევლური ხასიათი, შეგნებულად არ მონაწილეობენ (რუსეთში, ვთქვათ, იმ მიზე-

ზით, რომ ეს ჯერ უკავშირდებოდა საბჭოთა სისტემის, ამჟამად კი ქვეყნის წინაშე არსებულ პატრიოტულ ვალს და მისთვის ლალატის შეუძლებლობას – კ.პ.; ჩვენთან ეს დამოკიდებულება უფრო ნოსტალგიურია და თავისუფლებისგან თვალშისაცემი გაუცხოების, მასზე უარის თქმის ერთ-ერთ საშუალებად განიხილება -ნ. კ.). რუსი კულტუროლოგი ილია კუკულინი (Кукулин, 2010) ასეთ შემთხვევებს „დუმის მეტად საზიფათო ზონების“ არსებობას უკავშირებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ დაუმუშავებელი კლიშეური აზროვნება და ტრავმა, არც მეთი, არც ნაკლები ტრავმირების ახალ ეტაპზე გადასვლას მოასწავებს. ამიტომ სკოლებსა და უმაღლეს სასწავლებლებში ამ მიმართულებით სწორი აქცენტების დასმა მეტად საშური საქმეა. ამ თვალსაზრისით, საკუთრივ, ჩვენი რეალობა ერთობ წინააღმდეგობრივია: ერთი მხრივ, გაიხსნა ოკუპაციის მუხეუმი, მოხდა სტალინის ძეგლის დემონტაჟი გორში, თუმცა, მეორე მხრივ, ვერ მოხერხდა იმავე სტალინის მუხეუმის საგამოფენო სივრცის დივერსიფიცირება, რაც საბჭოთა წარსულისა და პოსტსაბჭოთა რეალობის თანადროულ ინტერპრეტაციათა სრული ლეგიტიმაციის თვალსაჩინო მაგალითი იქნებოდა. სხვა სიტყვებით, ოთარ ჭილაძის რომან „გოდრის“ ძირითად იდეას თუ გავიხსენებთ, აღნიშნულ საკითხში გარღვევა კვლავ გადაიდო, რადგან კამელებმა თვითგადარჩენის ძლიერი უნარი გამოავლინეს.

საბჭოთა წარსულიდან შემორჩენილი მემკვიდრეობა ერთობ რეზონანსულია. დღემდე ჩვენს საზოგადოებაში სახელმწიფოს როლის იგნორირების ან მისდამი შიშისა და სრული უნდობლობის პარალელურად, შეინიშნება თავისუფალი, კრიტიკული აზროვნების შეზღუდული უნარი, შინაგანი ცენზურა, ზოგადად კი – სუსტი დემოკრატიული კულტურა. ამათგან ბევრი რამ, თუ ყველაფერი არა, წარსულის რეპრეზენტირების სტილური განსხვავებულობის შედეგადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. ვინაიდან წარსულის რეტროსპექცია ჩვენთვის უმნიშვნელო როლს არ თამაშობს და ზოგჯერ მისით არა მარტო აწმყოს, არამედ მომავლის გადაფარვაც ხდება, შესაბამისად, ისტორიული მეხსიერებისადმი სწორი დამოკიდებულების შექმნას, სრულიად გადაუჭარბებლად, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება.

ნიშანდობლივია, რომ პოსტკოლონიურობაც, რომელიც წარსულის გადაფასების კონტექსტში უნდა გავიაზროთ, ხშირად განსხვავებულად და საკმაოდ კონტრასტულადაც კი აღიქმება. მაგ. რუსი მეცნიერების დიდი ნაწილი არ ცნობს ამ თეორიის თავის უახლეს ისტორიასთან რაიმე ფორმით მისადაგების მიზანშეწონილობას. მეორე მხრივ, კი აფხაზები, რომლებმაც ერთობ თავისებურად დაამუშავეს (ან დაამუშავეს კი?) მეხსიერებისა და ტრავმის კონცეპტები და, პირობითად

რომ ვთქვათ, ასე გაიარეს, თვითიდენტიფიცირების პროცესი, საბჭოთა პერიოდს „ქართული კოლონიზაციის ხანას“ უწოდებენ (ი. კვიციანი, ახლახან კი გამოვიდა ვიქტორ შლისერმანის „მეხსიერებათა ომები“, რომელსაც ამიერკავკასიის რესპუბლიკებში, მათ შორის აფხაზეთში, ეთნოისტორიული მითოლოგიებისა და რეგიონში მომხდარი სამხედრო კონფლიქტების კვლევის პრეტენზია აქვს). ამიტომ აუცილებელია საკვლევი არეალის გაფართოება, მისთვის, დისციპლინათშორისი ხასიათის მინიჭება და კომუნისტურ და პოსტკომუნისტურ ნიშანთა სისტემის დაბალანსების მიზნით, კულტურული ტრავმის ადამიანთა გარკვეული ჯგუფების მიერ ისტორიული მეხსიერების პათოლოგიურ ტრანსფორმაციასთან ერთად განხილვა.

საკუთრივ ჩვენი კულტურული ტრავმის სიმძიმეს, ცხადია, განაპირობებს ის ისტორიული მოვლენები, რომლებიც ხდებოდა საზოგადოების სრული და უალტერნატივო კომუნიზაციის პერიოდში. ვგულისხმობთ ყველასთვის კარგად ნაცნობ მილიონობით ადამიანის ტრაგიკული ჩართულობის ამსახველ ისტორიებს როგორც ლენინური, სტალინური, ისე – პოსტსტალინური პერიოდებიდან. ბოჭუმის უნივერსიტეტის სლავისტიკის კათედრის ეროვნებით ქართველმა პედაგოგმა ელენე ჩხაიძემ პოლონელი სოციოლოგის პეტრე შტომპკას მიერ მიგნებული კულტურული ტრავმის თანმიმდევრობის 6 ეტაპის მიხედვით (ესენია: 1. სტრუქტურული და კულტურული წარსული – ტრავმის გაჩენისთვის ხელსაყრელი გარემო, 2. ტრავმული მოვლენები: დროებითი, რადიკალური, ეგზოგენური, მოულოდნელი, 3. მოვლენათა ინტერპრეტაციისა და გამოხატვის საგანგებო საშუალებანი, 4. ტრავმული სიმპტომები ანუ ქცევისა და წარმოდგენის გარკვეული სისტემები, 5. პოსტტრავმული ადაპტაცია, 6. ტრავმის დაძლევა) ჩვენი წარსული ფართო ისტორიულ კონტექსტში განიხილა, 1783 წლის გეორგიევსკის ტრაქტატიდან ვიდრე 90-იანი წლების მოვლენებამდე და მას შტომპკასეული დიფერენციებიდან პირველი-ორი ეტაპი მოარგო (ჩხაიძე, 2014, 57). ტრავმის მხატვრული რეალიზების ილუსტრირებისთვის კი ოთარ ჩხეიძის რომანების ციკლი „მატიანე ქართლისაი“ გამოიყენა. კულტურული ტრავმის ხსოვნაზე, როგორც ლიტერატურულ პრობლემაზე, 70-80-იანი წლების კულტურულ-ფსიქოლოგიურ სისტემასა და ოთარ ჭილაძის პროზაზე, აგრეთვე იმუშავეს ქართველმა მეცნიერებმა: ბელა წიფურიაძე, მანანა კვაჭანტირაძე. მეც ვცადე გამეანალიზებინა ემიგრანტი მწერლის, სტეფანე კასრაძის 1930-იან წლებში პარიზთან, სოშოში, დაწერილი და ჩვენამდე საკმაოდ გვიან, 1980-იან წლებში მოღწეული რომანი „თარი-არალე“, რომელშიც საბჭოური ფსევდოისტორიით გადაფარული დროის საკვანძო მონაკვეთი, კერძოდ კი, 1921

წელს დამოუკიდებლობის დაკარგვის პერიოდი და, ამ კონტექსტში – ბოლშევიკურ ძალასთან დაპირისპირებული ერთი ქართული ინტელიგენტური ოჯახისა და, განსაკუთრებით, მისი ახალგაზრდა წევრების გამოცდილებაა წარმოდგენილი. ტრაგემის სიმძიმეს განაპირობებდა „გზიდან გადახვევის, ისტორიული შანსის განუხორციელებლობის“ და ამ მოვლენის მაპროვოცირებელ ქართველ ბოლშევიკთა, მათთან ერთად კი – სოციალ-დემოკრატიული (სინამდვილეში – ნეოიმპერიალისტური) იდეოლოგიით გაბრუებული ჩვენი თანამემამულეების დიდი ნაწილის მისწრაფებათა კულტურულ-ისტორიული არსის ახლებური კუთხით დანახვის შესაძლებლობა.

ისტორიული ტრაგემის დამუშავების საუკეთესო საშუალება ლიტერატურა აღმოჩნდა, განსაკუთრებით კი ისეთი, რომელშიც „გადატანილი სირთულეებით თავს არ იწონებენ და არც მათ უარყოფას ცდილობენ“. პოეზია და პროზა ამ ამოცანას სხვადასხვაგვარად წყვეტენ. „პოეზია ქმნის ემოციონალობის ახალ სიმბოლურ მოდელებს, პროზა კი საუბრობს ისტორიულ და სოციალურ პრობლემათა მასშტაბურობაზე“. გასული საუკუნის ე. წ. სამოციანელთა თაობის წარმომადგენლებმა, რომლებსაც, ა. სინიავესკის ცნობილი რეპლიკა რომ გავიხსენოთ, „საბჭოთა რეჟიმთან სტილისტური უთანხმოება ჰქონდათ“, ამ პრობლემის მხატვრული ინტერპრეტირება ოთარ ჭილაძის „გოდრამდე“ აიყვანეს. თუმცა რუსმა კრტიკოსებმა, რომლებმაც მთლიანობაში ქართველი მწერლის ეს კონკრეტული რომანი დადებითად შეაფასეს, განაცხადეს, რომ იგი გაბედული, დაუნდობელი კვლევაა საკუთარი წარსულისა, ამასთან მიმართულია ადამიანებისთვის ჩვეული, მეხსიერების დაკარგვით გამოწვეული ტრანსის წინააღმდეგ, თუმცა პატიოსნად აღიარეს, რომ რუსეთი ასეთი თვითანალიზისთვის ჯერ მზად არ არის (იხ. ვლ. ოგენევისა და ბ. ევსეევის გამონათქვამი „გოდორზე“).

XX საუკუნის რუსული ლიტერატურის მკვლევარი მარიეტა ჩუდაკოვაც ამაზე წუხს. მისი აზრით, მიუხედავად კეთილსინდისიერად გამოცემული დოკუმენტების სქელტანიანი კრებულებისა, ტაბუირებული სამწერლო სახელების გახმოვანებისა (საქართველოში მდგომარეობა ამ მხრივ ნაკლებ დამაკმაყოფილებელია) ეს ოდესღაც სანატრელი მასალა საზოგადოებრივი აზრის ცირკულაციაში ისე არ მონაწილეობს, როგორც მოსალოდნელი იყო. შესაძლოა იმიტომ, რომ, ჩუდაკოვას სიტყვებით, ჯერ კიდევ არ არის შექმნილი ან სულაც გადაჭრილია ახალი ისტორიული ცოდნის არხი. სწორედ ამ ახალი ისტორიული ცოდნის არხის შექმნასა თუ აღდგენაში, ვფიქრობთ, გადამწყვეტი როლი უნდა შეასრულოს საბჭოური სტერეოტიპებისაგან გათავისუფლებისა და მეხსიერების დალაგების საყოველთაო ძალისხმევამ. თუმცა, ეს რთული

სამუშაოა. როგორც „ხსოვნის იკონოგრაფიის“, სხვაგვარად „ხსოვნის ევროპული პეიზაჟის“, შემქმნელმა ფოტოგრაფმა ჯეიმს იანგმა განაცხადა: „საჭიროა მეხსიერების არა უბრალოდ შენახვა, არამედ მასზე მუდმივად მუშაობა“. გარდა ამისა, „კულტურული ტრავმა უძლიერესი ინერციით გამოირჩევა, რადგან ყველა სხვა ტრავმაზე უფრო დროგამძლეა და ზოგჯერ რამდენიმე თაობის კოლექტიურ მეხსიერებაში ან კოლექტიურ ქვეცნობიერში რჩება“ (ჩხაიძე, შტომპკა). გარეგნული სტაბილურობის დროსაც ტრავმას, რომელიც დაუმუშავებელია, შეუძლია დაბრუნდეს და „გაუპატიოსნებელი ცხედრის აჩრდილივით“ (ალ. ეტკინდი) თავს დაგვადგეს. ამიტომაც ჩვენნაირ თვითანალიზის მოძულე საზოგადოებაში დავიწყებთ და მეხსიერების ოპოზიციები მუდმივად არსებობს და, შეიძლება ითქვას, მკვეთრადაა გამოსახული.

თავის დროზე წერის საბჭოური სტრატეგიების ტრანსფორმაციამ იმ კატალიზატორის როლი შეასრულა, რომელსაც სსრკ-ს დაშლა მოჰყვა. საბჭოთა კავშირის ენა, როგორც ესთეტიკური კატეგორია, ფაქტობრივად, კასტრირებას დაექვემდებარა (ლ. რუბინშტეინი). ოფიციალური კულტურა ე. წ. „ნოვოიანის“ საშუალებით არა მარტო ახდენდა თავისი პოლიტიკური ამოცანების დეკლარირებას (მაგ. 20-იან წლებში ქადაგებდა ახალგაზრდობის კულტს, რომელიც ცარიელ „უტრადიციო და უშკოლო“ ნიადაგზე საბჭოური სიანლის დამკვიდრებასთან ასოცირდებოდა, ისევე, როგორც 30-იან წლებში საყოველთაო სიჯანსაღეს, როგორც ბელომორარხისა და მაგნიტკის მშენებელთა ზესოციალური სტატუსი), არამედ პოპულარიზებას უწევდა სოცბანაკის ურყეობის, საყოველთაო მშვიდობაზე ფსევდოიდების, დასავლეთზე საბჭოეთის უპირობო უპირატესობის, მსოფლიო ისტორიაში ყველაზე ძლევაძლიერი 1941-45 წლების სამამულო ომის ხსოვნის რეპრეზენტირებას. ამან კი არა თუ შეანელა, არამედ წლების მანძილზე შეაჩერა მნიშვნელოვან „სხვისგან“ გამიჯვნის დინამიკა. სანაცვლოდ გაჩნდა, ერთი მხრივ, ანტიევროპულ-ანტიკაპიტალისტური ან უკეთეს შემთხვევაში ზოგადად გაურკვეველი რეფორმების „მსხვერპლის“ ნაციონალური ნარატივი. მასში, როგორც წარსულის უტყუარი ნიშნები, ცოცხლობენ საბჭოური ყოფის ამსახველი ლინგვისტური აბრუნდები ერთიანი ბედნიერი ქვეყნის დედაქალაქის, მოსკოვის, ხარისხიანი სამრეწველო და საყოფაცხოვრებო რუსული საქონლის, საბჭოთა ადამიანის პიროვნული და უფლებრივი დაცულობის, სრულყოფილი ჯანდაცვის, ჩვენი უანგარო მეგობრების - გრიბოედოვის, პუშკინის, გნებავთ, ევტუშენკოს თუ სხვათა მიერ ქართულ კულტურულ სივრცეში შეტანილი წვლილის შესახებ. არადა ამ პრობლემებით დაინტერესებული კიდევ ერთი მკვლევრის, განდის შვილთაშვილის, ლილი განდის აზრით, ასეთ

შემთხვევებში აუცილებელ გადაფასებაზე უარის თქმას მითოლოგიზებული დავიწყებამდე მივყავართ. ეს კი შეურიგებელს ხდის ისტორიულ-კულტურული წარსულის ორი ტრანსლატორის, პოსტკოლონიური რეფლექსიისა და პოსტკოლონიურ მითოლოგიზაციის თანაარსებობას (განდი).

აქედან გამომდინარე, ჩვენს სინამდვილეში სრულიად ლოგიკურად არსებობს მეხსიერებისა და დავიწყების ოპოზიციები. პასუხი კითხვაზე, თუ რატომ ადვას უმრავლესობა სწორედ დავიწყების და არა – მეხსიერებაზე მუშაობის გზას, მარტივია და ყველასთვის ცნობილი. არჩევანი განისაზღვრება პრინციპით: კარგია ის, რაც ადვილია. შესაბამისად, კომფორტულია „არჩევანის თავისუფლებაზე უარის თქმა და მისი რომელიმე ინსტანციისთვის მინდობა, შემდგომ კი ამ ინსტანციისთვის უსიტყვო და უკრიტიკო მორჩილების“ გამოხატვა. ამიტომაც არსებობს ჩვენზე, როგორც „ჩაკეტილ საზოგადოებაზე“, საუბრის რეალური საფუძველი (გ. მაისურაძე).

ზემონახსენები კემბრიჯის უნივერსიტეტის კონფერენციის დღის წესრიგში ჩვენთვის საინტერესო საკითხები მათი ამბივალენტურობის გათვალისწინებით იყო წარმოდგენილი: მეხსიერება, მისი გამოვლენის ფორმები და გაანალიზება-დაძლევის გზები, რომელთა გააზრების პროცესში ორგანულად იწერება ტრავმა და პირუკუ, წარმოაჩინეს „ტრავმა, რომელზედაც გავლებულია მეხსიერების კვლები“ (მ. კვაჭანტირაძე). თანამედროვე ამერიკელმა მეცნიერმა, კორნელის უნივერსიტეტის საპატიო პროფესორმა დომინიკ ლაკაპრამ ზიგმუნდ ფროიდის ცნობილი ნაშრომის „მწუხარება და მელანქოლიის“ საფუძველზე აღწერა ტრავმაზე მუშაობის ორი საშუალება: ტრავმის დამუშავება და გადათამაშება (acting – out da working- out). მართალია, მან საკვლევ მასალად მეორე მსოფლიო ომში ნაცისტური გერმანიის მიერ ებრაელთა დევნის ფაქტები გამოიყენა, თუმცა მიღებული დასკვნები სრულიად მიესადაგა ჩვენს ისტორიულ-კულტურულ გამოცდილებას. მ. კვაჭანტირაძე, წერილში „ტრავმული ხსოვნა პოსტსაბჭოთა ქართულ ნარატივში – ოთარ ჭილაძის „აველუმის“ მიხედვით“ (კვაჭანტირაძე, 2013,196) წერს: „ტრავმის დაძლევის ორ ზემონახსენებულ მეთოდთაგან ძველი თაობა (ცხადია, მხედველობაში აქვს მწერალთა ძველი თაობის ერთი ნაწილი -ნ.კ.) მის სერიოზულ დამუშავებას ირჩევს, ახალი კი გადათამაშებასა და ირონიზებას. თუ წინა თაობების ქართველი პოეტები, და განსაკუთრებით, პროზაიკოსები (არჩ. სულაკაურის „აბელის დაბრუნებიდან“ რეზო ინანიშვილის „ლარასა“ და ოთარ ჭილაძის „გოდრამდე“), „შინაგანი კოლონიზაციის“, ხანგრძლივი კულტურული სტრესით შექმნილი „მსხვერპლის“ კომპლექსის „გაუმტკივარების“ გზით ამზადებდნენ ნია-

დაგს მეხსიერების ობიექტივაციისათვის, იმისათვის, რომ ტრავმის, როგორც სტრუქტურის კონცეპტის, სწორ აღქმას გადამწყვეტი სოციალური მოვლენების დროს ჩვენთვის ნეგატიური, დისფუნქციური შედეგები აერიდებინა და იგი „გამოუტირებელი, გაუპატიოსნებელი“ ცხედრის სახით არ დაგვბრუნებოდა (ა. ეტკინდი,) თანამედროვე ქართველი მწერლები ამგვარ საჭიროებას უბრალოდ ვერ გრძნობენ. ამის ახსნა, მხოლოდ მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკათა თავისებურებების მეშვეობით თანდათან ჰკარგავს დამაჯერებლობას.

ლიტერატურა

- კვაჭანტირაძე მანანა 2013:** ვექტორები, ტრავმული ხსოვნა პოსტსაბჭოთა ქართულ ნარატივში, თბ.
- მაისურაძე გიორგი 2010:** პოსტსაბჭოთა კავშირი და განდევნილი წარსული, ჟ. ცხელი შოკოლადი, 2010, №58
- ჩხაიძე ელენე 2014:** დარღვეული დუმილის ისტორია, ჟ. ჩვენი მწერლობა, 2014, №18, 37
- Платт, Кевин 2013:** Травма и дисциплина , ж. НЛО , 2013, №124 , 108
- Кукулин, Илья 2011:** Историческая травма, как культурное явление, 2011, postnauka.ru
- Эткинд А. Липовецкий М. 2008:** Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман, НЛО , 2008, №94

მეტაფორის არქიტექტურა

მეტაფორა მუდმივი თემაა; ლიტერატურა, ფილოსოფია, ხელოვნების თეორიები მუდმივად გვაბრუნებენ მასთან. უმბერტო ეკოს აზრით, აურაცხელი გვერდების მიუხედავად, რომლებიც მეტაფორის შესახებ დაწერილა, არსებითად, ახალი არაფერი თქმულა, რაც განსხვავებული იქნებოდა არისტოტელესეული მსჯელობისგან (ეკო 1986, 87). სემიოტიკური კვლევები ასევე უბრუნდებიან მეტაფორას, მისი მკაცრი, ფორმალური განსაზღვრების მოსაძიებლად. გარკვეული აზრით, სემიოტიკა იმავეს გვეუბნება მეტაფორის შესახებ იმ განსხვავებით, რომ გამოყენებული ტერმინოლოგია განდობილთა ვიწრო წრისთვის არის გასაგები.

ზემოთ თქმულის გათვალისწინებით, ჩვენ არ შევეცდებით რაიმე ახალი ვთქვათ, ან გავაფართოოთ თავად მეტაფორის ცნება. ჩვენი მიზანია, განვიხილოთ – არქიტექტურის სემიოტიკის გამოცდილებით – მიმართებათა სირთულე არქიტექტურასა და მეტაფორას შორის. ამ მსჯელობაში გამოჩნდება, რომ ტერმინს "არქიტექტურა" ხშირად მხოლოდ შენობის (ან, ურბანული გარემოს) აღსანიშნად გამოვიყენებთ; აქედან, თემის ცენტრალური ინტერესი მიმართულია შენობათა მეტაფორული ინტერპრეტაციის შემთხვევებისაკენ.

მეტაფორის განსაზღვრების ნაცვლად ჩამოვთვალოთ მეტაფორის მიერ შესრულებული "სამუშაო": მეტაფორა საშუალებას

გვაძლებს, გავიგოთ და გამოვცადოთ ერთი სახის საგანი (მისი მნიშვნელობა) მეორის მეშვეობით; მეტაფორის საშუალებით ერთი ნიშნის თვისებები მეორე ნიშანზე გადადის; მეტაფორა აბსტრაგირებას ახდენს და მის გასაგებად წარმოსახვითი ნახტომის გაკეთებაა საჭირო; ინტერპრეტაციული ძალისხმევა სიამოვნების მომტან ცდად იქცევა.

ჩვენ იმის გარკვევა, რა როლი აქვს (შეიძლება ჰქონდეს) მეტაფორას არქიტექტურისთვის, როგორც სემიოტიკური სისტემისთვის – მისი წარმოების, მოხმარების და წაკითხვის ციკლში. ამ საკითხს ბოლოს განვიხილავთ; მანამდე ზედაპირულად მიმოვიხილავთ მეტაფორის და არქიტექტურის მიმართების სხვა შემთხვევებს.

პირველი შემთხვევა – არქიტექტურიდან ენისკენ – გულისხმობს ენაში არსებულ მეტაფორებს, რომლებიც იწარმოება შენობის, მისი ნაწილების ალმნიშვნელი სიტყვებიდან. თავად სიტყვა "არქიტექტურა" ყოველთვის მეტ საშუაოს ასრულებს, ვიდრე უშუალოდ, სფეროს აღნიშვნა. ტექსტები ხშირად წარმოგვიდგენენ სამყაროს, როგორც ნაგებობას; მის შემქმნელს, როგორც ხუროთმოძღვარს; ფასადს, როგორც ტყუილს, რომლის მიღმა საზარელი სინამდვილე იმალება; სვეტი ის საიმედო ბურჯია, რომელსაც ესა თუ ის სწავლება ეყრდნობა; ყოველი საქმე საიმედო საძირკვლის ჩაყრით უნდა დაიწყოს; ლაბირინთის ფართო მეტაფორულ მნიშვნელობებზე რომ არაფერი ვთქვათ.

ერთი მაგალითი აქვე განვიხილოთ: ფანჯარა, როგორც მეტაფორა. გვაქვს თუ არა საქმე მეტაფორასთან? ერთი მხრივ, ფანჯარა შენობის კონკრეტული ნაწილია. მეორე მხრივ, მისი სემანტიკური მხარე თავისთავად გულისხმობს (1) „სინათლის წყაროს“ (2) „გახედვის შესაძლებლობას“. ამ შემთხვევაში საქმე არ გვაქვს მეტაფორასთან – „ფანჯარა“. აქ პირდაპირი ფუნქციური ჰომოლოგიაა. მეტაფორას ქმნის არა "ფანჯარა", არამედ "გახედვა". ხედვა, დანახვა დომინანტური ტროპია: ჩვენ ყოველთვის ვიყურებით მომავალში, წარსულში, ვხედავთ პრობლემას, ტყუილს, სიმართლეს და ა.შ. „ფანჯარა“ მეტაფორულობის საინტერესო შემთხვევაა, რომელიც მეტაფორული ხდება არა მსგავსების კვალობაზე, არამედ უკვე-არსებული დომინანტური ტროპის მეშვეობით.

უფრო ზოგადად, თითქმის შეუძლებელია, ვისაუბროთ სისტემაზე არქიტექტურული ლექსიკონის გარეშე; თავად ტერმინი – „სტრუქტურა“, რომელმაც ასეთი კვალი დაატყო მე-20 საუკუნის აზრს, ამის კარგი მაგალითია¹. ეს მდგომარეობა ლოგიკურია, რამდენადაც არქი-

¹ ასევე გავიხსენოთ ტერმინი *დეკონსტრუქცია* – პირდაპირი არქიტექტურული მეტაფორა, რომელიც პარადოქსულად, როგორც ფილოსოფიური ცნება,

ტექტურა თავად არის ყოველგვარი წყობის და წყობილების არქინიშუ-ში. სწორედ ეს წყობა/წყობილება გადააქცევს უბრალო შენობას არქიტექტურად. „მნიშვნელობის ტაძარი, იგი [არქიტექტურა] ბატონობს და ამთლიანებს აღმნიშვნელ სისტემებს, იგი აიძულებს ყოველ მათგანს ერთი და იმავე საგნამდე დავიდნენ“ (ჰოლიე 1974, 193).

არქიტექტურა სივრცის ხელოვნებაა. აქედან, სივრცესთან დაკავშირებული ნებისმიერი მეტაფორა არქიტექტურული ლექსიკონის ნაწილად შეგვიძლია ჩავთვალოთ. ჯორჯ ლაკოფი და მარკ ჯონსონი გვაჩვენებენ, რომ ჩვენი ძირითადი ცნებითი რეპერტუარის საფუძველი რამდენიმე სახის მეტაფორაა. ამ ჩამონათვალიდან საინტერესოა ორიენტაციული მეტაფორები, რომლებიც სივრცით ორგანიზაციას უკავშირდებიან: ზევით/ქვევით, შიგნით/გარეთ, ახლო/შორი, სიღრმე/ზედაპირი, ცენტრი/პერიფერია (ჩენდლერი 1994).

არქიტექტურული მეტაფორებიდან, ზემოთ ნახსენები ლაბირინთის გარდა, შეგვიძლია, გავიხსებოთ ბორხესის ბიბლიოთეკა; ბაბილონის გოდოლი. ზოგადად ტაძარი უფრო მეტია, ვიდრე კოსმოსის მეტაფორა. ტაძარი-სამყაროს ჰომოლოგია აუცილებელი მოთხოვნაა, რომელსაც ხუროთმოძღვარი ემორჩილება. ამ მსგავსებას რწმენა ინახავს, „რწმენა არის ის, რაც ქმნის ხუროთმოძღვარს“ (ჰოლიე 1974, 194)².

აქ, პირველი შემთხვევიდან უკვე გადავდით მეორე შემთხვევაზე – ენიდან არქიტექტურისკენ - არქიტექტურის აღსაწერად, დასახსნისათებლად გამოყენებულ მეტაფორებზე, რომლებიც ასე დამაჯერებლად ფლერენ განმარტებით და კრიტიკულ ტექსტებში. პირველი შემთხვევა რომ შევაჯამოთ, აღმოჩნდება, რომ ჩვენ მხოლოდ ჩამოვთვალეთ და ზოგადად დავასკვენით, რომ მეტაფორულობით იდეოლოგიური სამუშაო სრულდება და აქ აშკარავდება არქიტექტურის იდეოლოგიური ფუნქცია.

დაუზბრუნდეთ მეორე შემთხვევას. ჩნდება (ხოლმე) საჭიროება, რაღაც ვთქვათ შენობის შესახებ (მეტი, ვიდრე მისი სარგებლიანობის

თითქმის ვერ უკავშირდება არქიტექტურის თეორიას და პრაქტიკას (ამ საკითხს თავად დერიდაც ეხება). ცნობილი დეკონსტრუქტივისტული არქიტექტურა სხვა პარადიგმების მემკვიდრედ უნდა ჩავთვალოთ. იხ.: ბროდბენტი 1994, 11-30.

² არქიტექტურასა და კოსმოსს შორის ჰომოლოგია გვახსენებს, რომ არქიტექტურა არ მისდევს მიმესისს, იგი სცილდება მეტაფორულობას. არქიტექტურა ქმნის არა ასლს, არამედ – მოდელს.

აღწერა). კონკრეტული შენობის მეტაფორული აღწერის გარდა, საინტერესოა ზოგადად არქიტექტურის დახასიათება. ცნობილი მეტაფორის გარდა – „არქიტექტურა გაყინული მუსიკა“ – მთავარი მეტაფორა ამგვარია: „არქიტექტურა სარკეა“ (შენობები მეტყველებენ ეპოქის შესახებ). სწორედ აქ ჩანს მეტაფორის მთავარი თვისება: იგი გვაიძულებს, იოლად დავიჯეროთ; ამ დაჯერების შედეგად ვიღებთ კლიშეს, რომელიც აღარ დგება ეჭვქვეშ, აღარ გვიბიძგებს ფიქრისკენ. არქიტექტურა, შენობები, ქალაქები იდეოლოგიის, კულტურის, პოლიტიკის, ეკონომიკის, ინდივიდუალური შემოქმედებითი სურვილების მიმართებათა რთული ბადის პროდუქტია – უფრო სწორად, ამ ბადეში აღმოცენდება, როგორც ბადის ერთ-ერთი კვანძი. კვლევითი სამუშაოს ჩატარების შემდეგ, ამ რთული ბადის ცალკეული ძაფების მოძიება შეიძლება – შეგვიძლია რაღაც ვთქვათ ეპოქაზე, საზოგადოებაზე; მაგრამ, როგორც ვთქვით, ძიების შედეგად, რაც უკვე სემიოტიკური ქმედებაა – ნიშანთა ინტერპრეტაციის შედეგია. აქ არანაირი სარკე არ არის – სარკე არ ითხოვს ინტერპრეტაციას, იგი მექანიკურად აჩვენებს იმას, რაც მის წინაშეა (ნიშანი კი სწორედ იმას მიუთითებს, რაც აქ და ახლა არ არის). სარკის მეტაფორის მოხმობა იმ იდეოლოგიის ნაწილია, რომელიც გვეუბნება, რომ რეალობა უშუალოდ ჩანს და არქიტექტურა ამგვარი არაიდეოლოგიური სისტემაა – იგი მხოლოდ ირეკლავს იდეოლოგიებს. დენის ჰოლიეს აზრით, მეტაფორა ყოველთვის იდეოლოგიურ სამუშაოს ასრულებს, მეტაფორის „შეკარა ხასიათი ის ნიადავია, რომელზე ფიქრიც უსაფრთხოდ მოძრაობს ძილში“ (ჰოლიე 1974, 192). ამგვარად, მეტაფორა თავად არ ლაპარაკობს. მეტაფორას რაღაც (ან ვიღაც) ალაპარაკებს. საბოლოოდ, ჩვენ გვაქვს არა სარკე, არამედ – მეტონიმი: არქიტექტურა მეტონიმურად მეტყველებს (ჩვენ ვაიძულებთ, იმეტყველოს) იმ მთელზე, რომლის ნაწილიც თავად არის.

განვავადოთ მეორე შემთხვევის მიმოხილვა: არქიტექტურული ობიექტის აღსაწერად (ესეისტურ და, ხშირად, სამეცნიერო ლიტერატურაში) მეტაფორები და მხატვრული შედარებები ხშირად გვხვდება. ამის მიზეზი, შეიძლება, სწორედ ის არის, რომ სინამდვილეში სრულად არ გვესმის, რა არის ზუროთმოდღვრება, რა აქვს მას საკუთარი. მის გასაგებად მხოლოდ შედარებების იმედად ვართ, სხვა საგნებმა უნდა გაგვაგებინონ მისი შინაარსი.

მეორე მხრივ, შედარებების გამოყენებით სწორედ იმის თქმა გვინდა, რომ შენობა ყოველთვის მეტია, ყოველთვის სხვაა. ყველაზე ცნობილი მაგალითია ტადარი, როგორც წიგნი – ჰიუგოს ტექსტში. აქაც ტექსტი თითქოს სცილდება მეტაფორულობას: საუბარია არა იმაზე, რომ ტადარი ჰგავს წიგნს, არამედ, კვლავ ფუნქციურ ჰომოლოგიაზე.

უმბერტო ეკოს თანახმად, ტადარი სწორედ რომ ენციკლოპედია იყო შუა საუკუნეების წერა-კითხვის უცოდინარი მრევლისთვის.

ასეთივე შემთხვევაა კორბუზიეს ცნობილი დასკვნა – "სახლი საცხოვრებელი მანქანაა". ამ აზრის მეტაფორული გაგება იოლია, რამდენადაც მნახველის თვალში მოდერნისტული არქიტექტურა სწორედ რომ მანქანურ, მექანიკურ ესთეტიკას ჰგავს თავისი სტერილურობით და ანონიმურობით. კორბუზიეს არ სურდა ამგვარი მეტაფორის შექმნა. ახალი არქიტექტურის პროგრამა გულისხმობდა არა მსგავსებით, არამედ – ფუნქციურ კავშირს: უნდა შეცვლილიყო პარადიგმა. ინდუსტრიულ ეპოქაში სახლი პროექტირდება, იწარმოება და მოიხმარება, როგორც მანქანა.

ბოლოს, გადავიდეთ მესამე, და ცენტრალურ საკითხზე, რომელიც ეხება მეტაფორას როგორც არქიტექტურული კომუნიკაციის ერთ-ერთ ხერხს.

პირველ რიგში, გავიხსენოთ უმბერტო ეკოს (ეკო 1968) და მის კვლავ, ჩარლზ ჯენკსის (ჯენკსი 1985) სემიოტიკური პოზიცია. ყოველი მნიშვნელობა კონვენციას ეფუძნება - შესაბამისად, კოდს. არ არსებობს ზემოქმედების მისტიკა, როდესაც ადრესატი არქიტექტურიდან, წინარე კოდების ფლობის გარეშე, მნიშვნელობას შეიტყობს.

თანამედროვე არქიტექტურა მეტწილად ისეთ შეტყობინებებს სთავაზობს ადრესატებს, რომელთა წასაკითხ კოდებს ისინი არ ფლობენ. ადამიანის ფუნდამენტური თვისება გამოიხატება სურვილში, დაადგინოს მნიშვნელობა. სწორედ აქედან იწყება "მეტაფორული" თამაში. ჩვენი მიზანია, დავადგინოთ, რამდენად აკმაყოფილებს ეს თამაში მეტაფორის განსაზღვრებას.

ყველაზე სხარტი განმარტება გულისხმობს, რომ მეტაფორა არის ის, რაც არ (ან ვერ) გაიგება პირდაპირ. მაშინ მთავარი შეკითხვა ასეთია: რა უნდა გავიგოთ შენობიდან? რა არის ის, რისი გაგებაც პირდაპირ შეუძლებელია რა შედეგი დგება, როდესაც შენობა არ გვესმის?

უნდა ვთქვათ, რომ შენობასთან მიმართებით, გაგების ნაცვლად გვაქვს ახსნა. ასოციაციურ-მეტაფორული ჯაჭვი იწყება მაშინ, როდესაც ადრესატი ვერ პულობს ახსნას. ეს სიტყვა კარგად გამოხატავს პრობლემის არსს: არქიტექტურასთან მიმართებით, ადრესატი დარწმუნებულია, რომ შენობა შეუძლებელია, იყოს რთული და წინააღმდეგობრივი აზრის მატარებელი – ის ხომ საინჟინრო პროდუქტია, რომლის ყოველი ელემენტი ერთგანზომილებიანი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის წარმოებულია. როგორც კი შენობა ამ "კოდს" არ ემორჩილება, ადრესატი იწყებს მარტივ ასოციაციურ თამაშს. არის თუ არა ეს მეტაფორის შემთხვევა? გარკვეული აზრით, ეს ასეა: მე არ მესმის არქიტექ-

ტურული (პირდაპირი) შინაარსი, ამიტომ ვცდილობ, იგი გავიგო მეტაფორულად. ამ აზრით არანაირ განსაკუთრებულ შემთხვევასთან არ გვაქვს საქმე, რადგან მეტაფორა გაგების უნარის საერთო საფუძველია. ქვემოთ მოვიყვანთ მაგალითებს და შევეცდებით, აღვწეროთ პროცესი ასოციაციებიდან – მეტაფორამდე.

არის შემთხვევები, როდესაც შენობის შემქმნელი ღიად გვიწვევს მეტაფორული წაკითხვისკენ: ხშირად პირდაპირი ვიზუალური ასოციაციების გამოყენებით. ყველაზე მარტივი შემთხვევა არის შენობა, როგორც საგანი. პოპ-არქიტექტურის ამ მაგალითებზე ყურადღება სამოცდაათიან წლებში გამახვილდა. აქ ვხედავთ ამგვარ სქემას: პირველ რიგში შენობა იკონურად იმეორებს საგანს. მეტაფორა იქმნება მაშინ, როდესაც საგანი უკავშირდება შენობის გამოყენებას. უნდა შევნიშნოთ, რომ, მაგალითად, ჰოთ-დოგის ფორმის ჯიხურის შემთხვევაშიც გარკვეული წინარე მოლოდინთა სისტემის ქონაა საჭირო, რომ ამგვარი ბანალური მეტაფორა შედგეს: შენობა ჯიხურის ზომისაა, აქ მხოლოდ გამყიდველის სამყოფი ფართია, ჰოთ-დოგებს ყიდნიან და ქუჩაშივე მიირთმევენ. შესაბამისად, გადიდებული ჰოთ-დოგი სხვა ვერაფერი იქნება, თუ არა ადგილი, სადაც შესაძლებელია იმის შექმნა, რასაც შენობა პირდაპირ წარმოადგენს ვიზუალურად. ეს თითქოს თავისთავად ცხადი პროცესი იმიტომ აღვწერეთ, რომ გაგვემეორებინა უმბერტო ეკოს დებულება: არქიტექტურა ვერაფერს ამბობს საკუთარ ფუნქციაზე, თუ ადრესატი არ ფლობს გარკვეულ კოდებს. თითქოს აშკარა ნათქვამი ("შე ვარ ჰოთ-დოგის ჯიხური") მოითხოვს ინტერპრეტაციულ ძალისხმევას. რობერტ ვენტური იყენებს მაგალითისთვის იხვის ფორმის შენობას. აქ ადრესატი ვერ იქნება თავიდანვე დარწმუნებული შენობის დანიშნულებაში. მან უნდა წამოაყენოს ჰიპოთეზა, აბდუქცია: აქ შემიძლია დავაგემოვნო იხვი. სინამდვილეში ვენტურის იხვი ფრინველებზე მონადირეთა მალაზიაა (ფორმისა და ფუნქციის ამ მიმართებას რობერტ ვენტური იკონურობას უწოდებს).

განვიხილოთ შემდგომი მაგალითები, როცა შენობის „გასაგებად“ მეტაფორული ინტერპრეტაციაა საჭირო.

პირველ მაგალითად მოვიხმობ ღუბაიში 1999 წელს აშენებულ სასტუმროს – „ბურჯ ალ არაბ“, რომელიც იალქნის ასოციაციას იწვევს, და სწორედ აქ იწყება მეტაფორული ჯაჭვი. პირველი ოპერაცია ასოცირების ოპერაციაა – ერთი საგანი (შენობა) გვაგონებს მეორე საგანს (იალქანი). გავიხსენოთ ბარტის აზრი, რომ: "რამეს დანახვისთანავე იგი რამეს უნდა დაემსგავსოს" (ციტ.: ჰოლიე 1996). აქ ჯერ მხოლოდ იკონურ ასოციაციასთან გვაქვს საქმე და არა მეტაფორასთან. მეტაფორისკენ მიმავალი ჯაჭვის შემდეგი ნაბიჯი უკვე გადადის სემაზე

„იალქანი“, რომლის სემანტიკური კომპონენტები ამგვარადაც შეგვიძლია ჩავეწეროთ (დენოტაციის დონე):

„იალქანი“ -> გემი -> ზღვა -> მოგზაურობა.

მის კონოტაციებად კი შეგვიძლია დავასახელოთ „თავისუფლება“, „თავგადასავალი“, „ფუფუნება“.

მეტაფორულობა ხორციელდება სწორედ მაშინ, როდესაც ნიშანი „სასტუმრო“ იღებს ნიშანს „იალქნის“ სემანტიკის ნაწილს. ამ მეტაფორის წყალობით, „სასტუმრო“, რომლის პირველადი დენოტაცია „დროებითი საცხოვრებელია“, ხოლო კონოტაციები – მერყევი (მაგ.: „არა-სახლი“) დამაჯერებლად იძენს აღსანიშნებს „თავისუფლება“, „თავგადასავალი“, „ფუფუნება“. მეტაფორის რიტორიკული ძალა იდეოლოგიურ სამუშაოს ასრულებს: სასტუმრო იდეოლოგიურად ხდება სასურველი ადგილი, ოცნების ადგილი (სწორედ სასტუმრო და არა – უბრალოდ, ის დასასვენებელი ადგილი, სადაც იგი დგას).

ამ მაგალითის დახმარებით გვსურს ხაზი გავუსვათ, რომ შენობის ეკონური ასოციაციურობა არ არის საკმარისი პირობა მეტაფორაზე სასაუბროდ. იგი მხოლოდ ჯაჭვის პირველი რგოლი შეიძლება იყოს. მეტაფორის მექანიზმი იწყება ეკონური ასოციაციით (შენობა ჰგავს ან იმეორებს სხვა საგნობრივ რეალობას); შემდგომ უკვე საგანი, როგორც მნიშვნელობის მქონე ერთეული, აგრძელებს ჯაჭვს და ბოლოს, შენობა იძენს საგნის კონოტაციას ნაწილს.

ამ მაგალითის განხილვას დავასრულებთ სამი დაკვირვებით: (1) ასოციაციური კავშირი იმდენად აშკარაა, რომ აღარ ტოვებს ადგილს წრმოსახვისთვის. (2) რა როლი შეასრულა მეტაფორამ ამ შემთხვევაში. კარგი მეტაფორა ახლის დანახვის და ცოდნის ინსტრუმენტი. ამ შემთხვევაში იგი მხოლოდ იდეოლოგიურ სამუშაოს ასრულებს. ბარტს რომ დავესესხოთ,³ დამზადდა ახალი *მითი* – „სასტუმრო“. (3) ჩვენ მიერ ზემოთ ჩატარებული ტექსტური სამუშაო ერთგვარი ინტერპრეტაციაა. ხომ არ არის საგნობრივ სამყაროსთან მიმართებით ნებისმიერი ინტერპრეტაცია უკვე მეტაფორული. ნებისმიერი ინტერპრეტაცია (კრიტიკოსის შეფასება, ისტორიკოსის ანალიზი) გადატანაა - საგანი ყოველთვის საგნად რჩება. ინტერპრეტაციული ძალისხმევით ჩვენ იგი გადაგვაქვს აზრის სივრცეში. ყოველთვის ჩნდება სემიოტიკური კვლევის მთავარი "შემაწუხებელი" შეკითხვა - ხომ არ არის მთელი ლინგვისტო-სემიოტიკური მეცნიერული აპარატი მხოლოდ მეტაფორა.

³ იხ. როლან ბარტის "მითოლოგიები" (1957).

მეორე მაგალითი სწორხაზოვნების შედეგია. აქ ჩვენ ვხედავთ შენობას რომლის ზედაპირი წნულის სტრუქტურას იმეორებს. თავად შენობა კი წნული პროდუქტების მწარმოებელი ფირმის ოფისია. ეს იგივე შემთხვევაა, როდესაც შენობა საკუთარი სახით მიგვანიშნებს მის დანიშნულებაზე. ეს კონკრეტული შენობა, ჰოთ-დოგის ჯიხურის ლოგიკიდან შორს არ წასულა. კვლავ შევნიშნოთ, რომ შეუძლებელია შენობის ფორმა გავდეს ფუნქციას: მეტაფორულობა იწყება მაშინ, როდესაც მე ვცდილობ დავაკავშირო საგნის კონკრეტულ ფუნქციურ პროგრამის აბსტრაქციულ ცნებასთან.

მესამე მაგალითად მოვიხმობთ თბილისის იუსტიციის სახლს, როდესაც „სოკობი“ გაუგონარი მეტაფორულობით უნდა დაუკავშირდნენ მნიშვნელობას „სახელმწიფო სარეესტრო მომსახურება“. აქ უნდა გადავდგათ თამამი ნაბიჯი და უარი ვთქვათ მეტაფორულ წაკითხვაზე. სწორედ აქ დგება ერთგვარი გამოწვევა: ჩვენ შენობა უნდა გავიგოთ პირდაპირი მნიშვნელობით, რაც ჩვენთვის მიუწვდომელია (ელმსლევისეული ტერმინებით არქიტექტურის შინაარსის ფორმა წვდომის მიღმა; შინაარსის სუბსტანციად მისი ფუნქცია მოიაზრება). იუსტიციის სახლი არქიტექტურული “ტერმინებით” “გვესაუბრება” საკუთარ შესაძლებლობებზე.

მეოთხე მაგალითად განვიხილავთ კვლავ ზღვის პირას აღმოცენებულ და ასევე „იალქნის“ იკონური ეფექტის მქონე სიდნეის ოპერის თეატრს. არსებითი განსხვავება არის ის, რომ თავად იკონური ასოციაცია აღარ არის სწორხაზოვანი - სიდნეის ოპერა მოგვავიწყებს ბევრ რამეს და ამავე დროს არაფერს. რამდენი იკონური ასოციაციაც წარმოიქმნება იმდენი მეტაფორის შესაძლებლობა ჩნდება. ზოგიერთი ასოციაცია მხოლოდ ასეთად რჩება და ვერ ახერხებს სრულყოფილი მეტაფორის შექმნას. ზოგადად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სემემა „ოპერის სახლი“ ვერ იკვეთება ვერც ერთ იკონურ ასოციაციასთან. ეს ორმაგობა - ერთის მხრივ შენობა ასოციაციების სიუხვით უხვ მეტაფორებს უნდა წარმოშობდეს, მეორეს მხრივ ვერც ერთს ვერ მივყავართ “ოპერამდე” არის ამ შენობის ძალა - იგი არასწორხაზოვანია. იგი არ ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ არქიტექტურის აღსანიშნი მისი დასახელებული ფუნქციაა. შესაბამისად, შენობა თავს აღწევს იდეოლოგიას, გვარულებს არქიტექტურისაკენ - აქ არ არის საჭირო, რომ მნიშვნელობა სხვაგან გადავიტანოთ. მნიშვნელობა თავად არქიტექტურის სიმღერაა.

სიდნეის ოპერის მსგავსად, ასეთი სიმღერა იყო მთაწმინდის კალთასთან აღმოცენებული „პოეზიის სასახლე“ (არქიტექტორი: შოთა ბოსტანაშვილი). ერთი მნიშვნელოვანი განსხვავება ის არის, რომ

„ოპერის სახლი“ ფუნქციონალური პროგრამის აღსანიშნია. „პოეზიის სასახლე“ არ აღნიშნავს პროგრამას. მისი სემანტიკური მხარე კულტურის ერთეულია. ამჟამად არ შევუდგებით ამ შენობის ანალიზს; დავძენთ მხოლოდ იმას, რომ სიღრმის ოპერისგან განსხვავებით, პოეზიის სასახლის ასოციაციური სერიები მრავალგან კვეთენ ცნებას „პოეზია“. აქ მნიშვნელობათა გადატანა იმ უსასრულო სერიად იქცევა, რომელიც თავად გადაიქცევა პოეზიად.

მეტაფორის წყალობით ერთი საგანი მეორის თვისების ნაწილს იღებს. ეს არის მეტაფორის მარტივი შემთხვევა. მსგავსების გარდა, მეტაფორის წარმოების მეორე გზა ამგვარია: შენობა იყენებს ისეთ ელემენტს, რომელიც უკვე დატვირთულია მნიშვნელობით (მაგ.: ფლეთილი ქვა, შუშა). ამ ელემენტის მნიშვნელობის თანამოზიარე ხდება მთლიანად შენობა (აქ ერთგვარ მეტონიმისთან გვაქვს საქმე), ხოლო შემდეგ ის, რასაც შენობა ემსახურება, იღებს ამ მასალის ერთ-ერთ „თვისებას“ – პოლიციის შენობა იყენებს შუშას: შუშა = გამჭვირვალე = შენობა გამჭვირვალე, საქმიანობა (პოლიცია) = გამჭვირვალე.

განსაკუთრების საინტერესო შემთხვევაა მემორიალური არქიტექტურა. აქ არქიტექტურული გამოსახვის მხარე უნდა დაუკავშირდეს შინაარსის მხარეს, რომელიც არ გულისხმობს უტილიტარულ გამოყენებას. მისი შინაარსის მხარე არის ის, რასაც მემორიალი ეძღვნება. ეს სრული ნარატივია. მაგალითად, დანგრეული, ჭრილობების მქონე ფიზიკური მატერია მეტაფორულად აღნიშნავს იმ ჭრილობას, რომელიც მიიღო საზოგადოებამ გარკვეული მოვლენის შემდეგ. აქ ორმაგ მეტაფორასთან გვაქვს საქმე. ტრაგიკული მოვლენა, როგორც ჭრილობა, და დახეთქილი ფორმა – ამ ჭრილობის დამლა.

დასკვნის გასაკეთებლად, მეტაფორული სერიების კიდევ ერთ მაგალითად, მოვიხმობ შოთა ბოსტანაშვილის სტუდიის „არქიტექტურის პოეტიკის“ ნამუშევრებს (სურათების სერია, ომლებშიც არქიტექტურული ელემენტები სხვა, არაუტილიტარულ კონტექსტში არიან მოქცეულნი). არქიტექტურის პოეტიკა არ გვაჩვენებს, რომ არქიტექტურა მეტაფორულია. სწორედ ის, რომ მისი გაგება მეტაფორულადაც შეიძლება, გვკარნახობს, რომ არსებობს წაკითხვა (მათ შორის მეტაფორული). ტრადიციულად, წაკითხვა დაკავშირებულია ერთჯერადი აზრის გაგებასთან, მნიშვნელობასთან. მოცემული ნამუშევრების მეტაფორულობის მიღმა იმალება სურვილი, რომ არქიტექტურა გათავისუფლდეს მნიშვნელობათა ტვირთისგან და გახდეს წაკითხვადი – ამ ტერმინის ბარტისეული გაგებით.

შეგვიძლია ვთქვათ, რომ როდესაც არქიტექტორი მოიხსენიებს, ციტირებს კულტურის რომელიმე სხვა ერთეულს, ანდა ვიზუალურ ქარ-

გილს, ეს არ ნიშნავს მეტაფორულობას. მეტაფორა იქმნება მნიშვნელობის გაგების წყურვილიდან – რაც გვაიძულებს, რომ ქარგილი მაინცდამაინც მნიშვნელობით იყოს გამოყენებული. იქნებ აქ გაურბის არქიტექტურა მნიშვნელობას და იგი ხშირად ვიზუალური ციტატების კოლაჟია? ეს ციტატები აღარ წარმოშობენ ცენტრალურ და პერიფერიულ მნიშვნელობებს. ეს ღიაობა არასდროს უშლის ხელს ადრესატს, რათა ჯიუტად აწარმოოს მნიშვნელობები და არქიტექტურას ტვირთად აჰკიდოს.

მეტაფორამ დამატებითი მნიშვნელობებით უნდა გაამდიდროს ტექსტი. იქნებ არქიტექტურასთან მიმართებით მხოლოდ ამ გაამდიდრებელი მნიშვნელობის ამარა ვრჩებით, ანუ ღარიბი წაკითვის ამარა?! მეტაფორა ხელს გვიშლის იმის გაგებაში, თუ რა უნდა გვითხრას თვითონ არქიტექტურამ.

მეტაფორა რიტორიკული რეპერტუარის ერთი მხარეა. სემიოტიკური გაგებით, რიტორიკა აღმნიშვნელი სისტემის მეორე დონეა, კონტრაციათა და მითოლოგიათა დონე. მეტაფორა, როგორც ყველა რიტორიკული ტროპი, კაზმულობაა. სწორედ შენობების კაზმულობა (არ ვგულისხმობ ჩუქურთმას) გადაიქცევა არქიტექტურად. სწორედ გეომეტრიის რიტორიკა გადააქცევს ფიგურას არქიტექტურულ ტექსტად. თუ მეტაფორა აღარ იბუცს და „კეტავს“ არქიტექტურის მნიშვნელობას, სხვა რიტორიკული ხერხები სწორედ მის ღიაობას უზრუნველყოფენ.

ლიტერატურა

1. **ბროდბენტი 1991:** Broadbent, Geoffrey. 1991. *Deconstruction. A student guide*. London: Academy editions
2. **ეკო 1968:** Эко У. 2004. *Отсутствующая структура*. Санкт-Петербург: Simposium.
3. **ეკო 1986:** Eco, Umberto. 1986. *Semiotics and the philosophy of language*. Bloomington: Indiana University Press,
4. **ჯენკსი 1985:** Дженкс Ч. 1985. *Язык архитектуры постмодернизма*. Москва: Стройиздат.
5. **ჩენდლერი 1996:** Chandler, Daniel. 1994. *Semiotics for Beginners*. URL <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html> [10.11.2014]
6. **ჰოლიე 1974:** Hollier, Denis. 1974. *Architectural Metaphors*. ციტ. Architecture Theory since 1968, edited by K. Michael Hays, Cambridge: The MIT Press.

რომანი – მეტაფორა

პროზა და პოეზია გამუდმებით გადაკვეთენ ერთმანეთს ბესიკ ხარანაულის შემოქმედებაში. მწერალი ახერხებს ყოველი ახალი წიგნით, უცნაური დროსივრცული მოდელებით მკითხველის გაოცებას, რადგან ჟანრობრივი თუ ენობრივი ექსპერიმენტების გზით ქმნის სრულიად განსხვავებულ პოეტურ სამყაროს. სწორედ ამგვარი არატრადიციული რომანი, ერთგვარი მეტაფორული მხატვრული ტექსტი, რომანი-მეტაფორა „სამოცი ჯორზე ამხედრებული რაინდი ანუ წიგნი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორებისა“. მწერალი სათაურიდანვე ცხადყოფს რომანის ნარატივის განმსაზღვრელ მეტაფორულობას. წიგნი წარმოჩნდება როგორც იდუმალ მეტაფორად, ხოლო მისი ცალკეული ნაწილები დამოუკიდებელი მეტაფორაა. ისინი ერთიანობაში ქმნიან მრავალპლასტიან, რთულ-სტრუქტურულ სისტემას, რომელიც მწერალს ეხმარება ეროვნული და საკაცობრიო მარადიული ღირებულებების წარმოჩენაში.

მეტაფორა ავტორ-მთხრობელისთვის შემოქმედებითი იმპულსების დაუსრულებელი წყაროა, ამიტომაც საკუთარ თავსაც, ერსაც და კაცობრიობასაც წარმოიდგენს იდუმალი მეტაფორის „შვილად“, რომელიც მარადიულად დაეძებს მამას და სჯერა, მისი პოვნით ყოფიერების საიდუმლოსაც ამოხსნის, ჩასწვდება სიცოცხლის მისტერიის მისტიკურ ფესვებს. ამგვარი ძიება მას ეხმარება დროის

უწყვეტ მდინარებაში, რომელიც საგნებსა და მოვლენებს სახეს უცვლის და ყოველივეს წარმავლობის მომაკვდინებელი ნიშნით აღბეჭდავს, მონახოს საყრდენი წერტილი, რომელიც შეაძლებინებს დარღვეული დროის გამთლიანებას, მარადისობის პერსპექტივის განჭვრეტას და არსებობის აზრის შემეცნებას.

„აიღე სტრიქონი, დაჰკარ მიწას და გზას გაუდექი“, – შეუძახებს ავტორი-მთხრობელი საკუთარ თავს და მერე სულ გზაშია, რომელიც მიემართება ყოველმხრივ: წარსულისკენ, მომავლისკენ, რეალობიდან წარმოსახვისკენ და პირიქით, ზღაპრისკენ, მითისკენ, ლეგენდისკენ, ძველი და ახალი აღთქმისკენ, აღმოსავლური და დასავლური ლიტერატურისკენ. ეს გზა სამყაროსავით უსაზღვროა. მკითხველის თვალწინ მთხრობელი განიცდის ათასგვარ მეტამორფოზას, რათა ჩასწვდეს ყოფიერების კანონზომიერებას და შეიმეცნოს არსებობის აზრი. ამ რთულ გზაზე მისი მთავარი საზრდო მეტაფორაა, ისაა მისი გზამკვლევიცა და შემწეც. ეს უპირველესი მეტაფორა კი უფალია, ამიტომაც წერს ავტორი: „სიტყვაში ვიქნები და სიტყვა მაცოცხლებს“.

მწერალი მკითხველს აჯერებს: „დასაბამიდან იყო ჰიპერბოლა და მეტაფორა. ისინი იყვნენ ღმერთის სიტყვაში, როგორც საისრეში. რადგან ღმერთი სახე კი არ იყო, არამედ – სიტყვა.“

და ჰიპერბოლა და მეტაფორა ღმერთის სიტყვაში, როგორც საისრეში. და სტყორცნა ღმერთმა ერთი ისარი და აღნიშნა – შეუძლებელი და უწოდა მას ჰიპერბოლა. მეორე ისრით მან აღნიშნა შესაძლებელი და უწოდა მას მეტაფორა, რადგან კაცისთვის ისევე საჭიროა შეუძლებელი, როგორც ის, რაც შესაძლებელია. ასე შექმნა ღმერთმა ჰიპერბოლა და მეტაფორა და უწოდა მათ ცა და მიწა. დაასახლა ისინი ერთად, დაუწესა ურთიერთსწრაფვა და დაუთქვა ერთმანეთის შეუსაბამობა“. „ჩვენს სინამდვილეში არსებობს ისეთი უხილავი განზომილება, სადაც ერთადერთი და განუწყვეტელი პროცესი მიმდინარეობს: მამა შვილს ეძებს: შვილი მამას, მკვდარი ცოცხალს და წარსული აწმყოს. მიმდინარეობს განუწყვეტელი რიტუალური დიალოგი ცისა და მიწისა, სიკვდილისა და სიცოცხლისა და უძებნი შვილი კი ყველას ავიწყდება.“

ამ განზომილებაში ჩვენი სულები ცხოვრობენ და ჰღვრიან ოფლს განუწყვეტელ ძიებაში.

იკითხავთ: – როდის ხდება ეს?

გიპასუხებთ: – როცა უნებურად თავს მოიკითხავთ, როცა უნებურად თავი გავიწყდებათ, როცა არ იცით, რას ფიქრობდით, როცა გგონიათ, რომ დაბნეული ხართ, როცა რაიმეს მოულოდნელად მიაჩნდებათ და არ იცით, რატომ...“ (ხარანაული 2010: 426), – წერს ბესიკ ხარანაული ახალ რომანში „სამოცი ჯორზე ამხედრებული რაინდი

ანუ წიგნი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორებისა“, რომელშიც ეს თემა – ძიება – ცენტრალურია.

მწერლისთვის მთავარია, არ შეწყდეს „რიტუალური დიალოგი ცისა და მიწისა“, რაც გულისხმობს ადამიანის (ერის) ჰარმონიულ არსებობას დროსა და სივრცეში. ამ დიალოგის შეწყვეტა ადამიანს (ერს) შუაზე გახლეჩს და დაღუპავს. ეს დიალოგი აუცილებელია, რათა დრო იყოს ერთიანი, თორემ თუ „დროთა კავშირი დაირღვევა“, მაშინ ადამიანი (ერი) თავგზაბნეული ატომივით დაიკარგება.

„აბა, გაიხედეთ, ყოველი არსი ქვეყანაზე განა თავისი ნამდვილი გვარ-სახელის საძებრად არ არის გარეთ გამოსული?! და მეც, ყველა სულელური მიზეზითაც კი ჩემს თავს არ ვეძებ?!“

-დელითა ვარ?

-მამით?

-ქარით ვარ მოღებული?

-თუ ჰიპერბოლათი და მეტაფორით“? (ხარანაული 2010: 51)

ამგვარი კითხვებით ავტორი გააღწევს მატერიალური ყოფის საზღვრებიდან და გადადის პოეზიაში, რომელშიც იგი სწორედაც რომ „ქარით არის მოღებული“ ან „ჰიპერბოლით და მეტაფორით“. პოეტური ნიჭია მისი მშობელი, ნიჭი, რომელმაც ის იმად შექმნა, რაც თუ ვინც არის – კონკრეტულ დრო-სივრცეს სხეულებრივად მიჯაჭვული, მაგრამ სულიერად მარადიულობასთან წილნაყარი. „ქარით მოღება“ ხალხური პოეზიის ხატია, იგი, უპირველესად, გამორჩეულს გულისხმობს, რომლის მამაც „რეალურად“ არ არსებობს. ეს შეიძლება უკავშირდებოდეს სახარებაში დაწერილს: „არა სისხლთაგან, არცა ნებითა ჯორცთადათა, არცა ნებითა მამაკაცისადათა, არამედ ღმრთისაგან იშენეს“ (იოანე, 1, 13), (ახალი აღთქმა 1991: 177). ქარი შეიძლება სულიწმინდის სიმბოლოდაც გავიაზროთ, „რომელი ყოველგან არს და ყოველივეს აღავსებს მადლით“ („მრწამსი“). იოანეს სახარებაში ვკითხულობთ; „სულსა ვიდრეცა უნებნ, ქრინ, და ჳმად მისი გესმის, არამედ არა იცი, ვინაჲ მოვალს და ვიდრე ვალს. ესრეთ არს ყოველი შობილი სულისაგან“ (იოანე 3, 8), (ახალი აღთქმა 1991: 180).

მწერალი ამის თაობაზე თავის დაკვირვებას ასე აზოგადებს: „ყველა გმირი ობლობითაა ამოზრდილი. ყველა ამბობს – არც ისე დაკარგული ვარო, მაგრამ დანამდვილებით არავენ იცის თავის ვინაობა“ (ხარანაული 2010: 405).

თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ „ქარია საქართველო“ (ლექსი „სად არიან შვილები, შვილები სად არიან“), მაშინ ქარით „მოღება“, როგორც საქართველოს შვილობა, ისე უნდა გავიაზროთ.

ამ წიგნის მთავარი გმირი პოეტია, რომელიც საკუთარი სიცოცხლის საზრისს ძიებაში ხედავს. იგი ზღაპრის გმირით გადის „შინიდან“ და დაეხეტება უსასრულო დრო-სივრცეში მამის, ბავშვობის, სიყვარულის, სინათლის, ადამიანობის... მოსაძებნად, ძველი ფასეულობების გასახსენებლად თუ ახლის აღმოსაჩენად. ეს ძიება დაუსრულებელია სიცოცხლესავით, რადგან ამ ძიების პროცესში ის გადაიქცევა სიმბოლოდ. ასე რომ, თვითონ ძიება, როგორც რომანის ხერხემალი, განაპირობებს ტექსტის კომპოზიციურ ფრაგმენტულობას და აზრობრივ სიღრმეებს, მის ფილოსოფიურ-რელიგიურ შეფერილობას. თვითონ ძიება კი „იწერება“ წიგნად, რომელიც იგივე პოეზიაა და მისი სტრუქტურები არასოდეს შეწყდება, რადგან ის მთავარი წიგნის – „სამყაროს წიგნის“ ნაწილია.

რომანში „შვილიც“ და „მამაც“ მრავალმნიშვნელოვანი ცნებებია. შვილი გულისხმობს კონკრეტულ დრო-სივრცეში მცხოვრებ ადამიანსაც, ვთქვათ, თვითონ მთხრობელს, ზოგადად, ქართველს და, იმავე დროს, ნებისმიერ ადამიანსაც. მამა – ხორციელი მშობელიც არის, ეთნოსიც, უფალიც, ზოგადად, კაცობრიობაც, პოეზიაც. ასე რომ, მრავალმნიშვნელობა რომანში ქმნის ერთმანეთზე წაფენილ შრეებს, რომელთა კონტექსტში ეს თემა სხვადასხვანაირად გაიაზრება. შეიძლება ითქვას, ეს რომანი პალიმფსესტურია. მწერალი თხრობისას გადაინაცვლებს სიღრმისკენ და „კითხულობს“ თითქმის „გადაშლილ“, ე.ი. დავიწყებულ ტექსტებს.

რომანი ჯვარსახოვანიცაა, როგორც რეზო სირაძემ არაჩვეულებრივად შენიშნა: „ჯვარსახოვნება მეტ-ნაკლებად ყოველ ტექსტშია, სულიერების იერარქიულობისდა შესაბამისად“. „ტექსტის ჰორიზონტალური მდინარება დროში ხდება, სულიერი ვერტიკალის შეგრძნება კი მყისიერი შეიძლება იყოს. გასტონ ბაშლიარი წერდა: „პოეზია წამიერი მეტაფიზიკააო. იგი წამიერებას ეძებს, ის ქმნის წამიერებას.. და მხოლოდ ვერტიკალურ დროში შეყოვნებული წამით იძენს პოეზია განსაკუთრებულ ენერგიას. არსებობს წმინდა პოეზიის წმინდა ენერგია და იგი განიფინება ვერტიკალურად ფორმისა და პიროვნების დროში“ (სირაძე 2008: 8). ამგვარი „ენერგიითა“ დამუხტული ეს რომანი. ჰორიზონტალურ ჭრილში ავტორის „ხორციელი“ თავგადასავალი წარმოჩნდება, ვერტიკალურში კი სულიერი – ამ ორივეს გადაკვეთის წერტილი კი მწერლის გულია, მწერლისა, რომელიც, როგორც პოლ ვალერი წერს, „თავისივე ფიქრების ჯვარზეა გაკრული“.

ბესიკ ხარანაულის ახალ რომანში, როგორც აღვნიშნეთ, სწორედ „რიტუალური დიალოგია ცისა და მიწისა“, რათა უძებნი შვილი მოძებნოს მამამ. ეს კი შეიძლება მოხდეს მხოლოდ „წიგნში“, რომელ-

საც ამჯერად ბესიკ ხარანაული თხზავს, რათა საკუთარი თავი ჯერ თვითონ იპოვოს, ამგვარად, გახდეს „ხილული“ უფლისთვის. მწერალმა ერთ ინტერვიუში აღნიშნა: „მე სანამ ცოცხალი ვარ, არ შევწყვეტ ბრძოლას იმისათვის, რომ გავიგო, ვინა ვარ, საიდან მოვდივარ... ადამიანს აქვს უფლება ეცადოს, მეტი არაფერი შეუძლია“ (ხარანაული 2010გ: 1).

თავის პოვნა კი, უპირველესად, გულისხმობს საკუთარი თავის, როგორც ერის „სახის“, გაცნობიერებას.

„ჩემი წიგნი რეალობის ასახვა არაა“, – აფრთხილებს მწერალი მკითხველს და გულწრფელად გაუმხელს, იმდენი ვიკითხე ჰიპერბოლებისა და მეტაფორების პოეზია, ანდრეზები და თხელ-თხელი ბროშურები და ნარკვევები მათ ცხოვრებაზე, რომ ავად გავხდი. ასაკმაც ხელი შემიწყო: სინამდვილე ვეღარ მაკვირვებდა. ამ წიგნებმა კი სარკით მომიტანეს წარსული...“ (ხარანაული 2010: 427). ამ სარკეში დაინახა მან საკუთარი თავი, როგორც უძებნი შვილი. და რადგან „დრო ისე კარგად არაფერში ინახება, როგორც წიგნში“, (ხარანაული 2010: 427) თვითონაც წიგნი დაწერა. „თუ სამყარო წიგნია, ადამიანიც მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია“ (ხარანაული 2010: 429). საკუთარ თავს, როგორც წიგნს, ისე კითხულობს, რათა შემდგომ ეს გახდეს საფუძველი „სამყაროს წიგნის“ შემეცნებისა. იგი ამ რომანს „ცხოვრებაში შესატყუებელ წიგნს“ უწოდებს, ხოლო ცხოვრება გაიაზრება, როგორც რეალობაზე აღმატებული, წარმოსახვაში გამრავალფეროვნებული და გამდიდრებული.

დიდი გზა გაიარა მწერალმა, რომ საკუთარი თავი აღექვა, როგორც „უძებნი“. ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს, რომ „ამ ბოლო წიგნის გამო გავმეცნიერდი კიდევ, იმდენი რამ წავიკითხე“ (ხარანაული 2010ბ:). აქ „გამეცნიერება“ ირონიას გულისხმობს საკუთარი თავის მიმართ, მაგრამ – თანვე მინიშნებასაც რაღაც მნიშვნელოვანზე. ასე „გამეცნიერდა“ ერთ მშვენიერ დღეს ვაჟა-ფშაველას გველისმჭამელი მინდია და შეიცნო სიცოცხლის არსი.

როგორც აღვნიშნეთ, მრავალ მნიშვნელოვან სახეთაგან რომანში გამორჩეულია „უძებნი შვილის“ პოეტური პარადიგმა. თუ გავიხსენებთ იმას, რომ ყოველი სიტყვა „პოეტური ნაწარმოებია“ (ბორხესი 2010: 23), ეს სინტაგმა „უძებნი შვილი“ უმაღლესი რანგის პოეზიად წარმოჩნდება – გამოთქმის ორიგინალურობით, ხატოვანებით, სიმბოლოურობით, ფილოსოფიური სიღრმით. პოეტის მიერ დაწერილ ამ „ენციკლოპედიურ რომანში“, რომელიც „პოეზიისა და პროზის პირშესაყარზეა“, მწერალი ქართველთა ეთნოსის ძირებს ჩრეკს და აანალიზებს.

რამ აქცია ბიბლიური „უძლები შვილი“ „უძებნად“?

უძღები შვილის პარადიგმა ხელოვნებაში და, კონკრეტულად, ლიტერატურაში, ძალიან მრავალფეროვნად არის წარმოჩენილი. ქართულ ლიტერატურაში ამის საუკეთესო მაგალითი გურამ დოჩანაშვილის „სამოსელი პირველია“. მისი მთავარი გმირი, დომენიკო, ბოლოს და ბოლოს, ბრუნდება მამის სახლში, რადგან ასეთია „ღვთაებრივი კანონზომიერება“.

ბესიკ ხარანაულის უძებნი შვილი ეხმიანება ბიბლიურ პარადიგმას და, რა თქმა უნდა, იმეორებს ნაცნობ გზას, მაგრამ აქ სიახლეა, უძღები (ძე შეცდომილი) უძებნად იქცევა.

ეს უძებნი შვილი მწერლის ალტერ ეგოა, მწერლისა, რომელიც ქართველთა ეთნოსის კონკრეტულ სახედ წარმოჩნდება რომანში. ის ჯერ უძღებია, რადგან „დავიწყებული“ აქვს „ფესვები“, მაგრამ იწყებს გახსენებას, გააზრებას, შემეცნებას და, ამგვარად, დაადგება გზას შინისაკენ, მაგრამ აქ ახალი დაბრკოლება ჩნდება, მას აღარ ელის „მამა“. გმირი დაკარგულია, თანაც, ნაგავსაყრელზე.

„ღმერთს უყვარს განწირული, მაგრამ არ უყვარს, ვინც განწირულებას ეგუება. ღმერთმა საკუთარი გამოცდილებით იცის, რომ: როცა შვილი მამას ედავება, მამა ჭაბუკდება, აგრეთვე იცის, ცუდი შვილი – საყვარელია“ (ხარანაული 2010: 135).

უხსოვარი დროიდან თვალმიუწვდომელ მერმისამდე გაშლილ დრო-სივრცეში მოგზაურობს ბესიკ ხარანაული და ნანახ-განცდილს-წაკითხულ-წარმოდგენილ შთაბეჭდილებებს საოცარი გზებითა და ვნებით გადმოგვცემს.

იგი უამრავ „მედ“ დაშლილი წარმოგვიდგება და მოხეტიალე ზეისტორიულსა თუ დროულ სანახებში – ქართველი კაცის კულტურაში; ზეპირსა თუ დაწერილში, ზღაპარ-მითებში, ლეგენდებში, ანდრეზებში, წეს-ჩვეულებებში, ტრადიციებსა და წარმოდგენებში. მწერალი ცდილობს ყოველივეს, რეალურსა და წარმოსახულს, მისწვდეს და მოიხილოს. ამის საშუალებას მას სიტყვა აძლევს – მეტაფორებსა და ჰიპერბოლებში გაცოცხლებული. ამიტომ მისი სტილი ამ რომანში ხატოვანია, სიმბოლური. ეს არის პოეტის დაწერილი პოეტური რომანი „პოეზიისა და პროზის პირშესაყარზე“.

მთელი წიგნი მკითხველთან დიალოგია, ოღონდ არა შეფარული, არამედ ჯიქური და პირდაპირი. და ვის იგულებს წერით დამაშვრალი ავტორი მკითხველად? ყველას – პოეტსაც და „მხვნელ-მთესველსაც“, ვისაც სიმამაცე შესწევს სიტყვასთან პირისპირ დგომისა, მისთვის თვალბეჭდისა, „აზრის ალებ-მიცემობისა“ (ილია).

წიგნის სახელწოდება ერთგვარი საიდუმლოა, რომელიც მკითხველს ამოცნობისკენ უბიძგებს: „სამოცი ჯორზე ამხედრებული რაინდი

ანუ წიგნი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორებისა“. ეს „ანუ“ ერთგვარ საზღვარს ავლენს ამ ორნაწილიან სათაურში. იგი თავიდანვე მიანიშნებს, რომ სათაურის პირველი ნაწილი პაროდიაა, რაინდი და ჯორი ცასა და დედამიწასავით შეუფერებელია, რიცხვი სამოცი კი წიგნის კითხვისას „ამოიხსნება“. სათაურის მეორე ნაწილი მკითხველის გზამკვლევაა – აქ ყველაფერი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორების საშუალებით წარმოჩნდება, უფრო ზუსტად, თვითონ ჰიპერბოლები და მეტაფორები იქნებიან მთავარი „გმირები“, ხან მთხრობელნი, ხან მონაწილენი. რა თქმა უნდა, ბესიკ ხარანაულისთვისაც ყველაზე მთავარი ჰიპერბოლა ან მეტაფორა თვითონ სამყაროა, ცხოვრება და ადამიანი. თითოეული კი უამრავი ჰიპერბოლისა თუ მეტაფორის მრავალფეროვანი „ნაზავია“.

იოანეს სახარების დასაწყისი: „პირველითგან იყო სიტყვა და სიტყვა იგი იყო ღმერთი“ ადამიანის მიერ აღქმული ჰიპერბოლაა და მეტაფორაც, რადგან ბოლომდე ვერ სწვდება და ვერ შეიმეცნებს ღვთის არსს.

ძიების სულითაა წიგნი თავიდან ბოლომდე გამსჭვალული. წიგნის გადაშლისას მკითხველი ჯერ სარჩევს ხვდება, რომელიც უღამაზესი, საიდუმლოებით მოცული ჭიშკარივითაა, ზედ ამოტვიფრული ორნამენტებითა და ნიშნებით. „სიმღერა სათაურებისა“ – ამგვარადაა შემოთავაზებული სათაურთა ჩამონათვალი, რომელიც პოეზიაა და მკითხველს წინასწარ განაწყობს წასაკითხად, ცნობისმოყვარეობას უღვიძებს და მოლოდინს უძმაფრებს. ცისფერყანწელი სანდრო ცირეკიძე წერდა: „ქმედითი სათაური თანაბარია თვითონ წიგნის და თავისთავად წარმოადგენს ესთეტიკურ ღირებულებას“ (ცირეკიძე 2010: 158). ამ წიგნში სწორედ ამგვარი სათაურებია, თანაც ორიგინალურად შემოთავაზებული. აქ არის მეტაფორული, სიმბოლური სათაურები, აგრეთვე, სათაურები–სენტენციები: მაგალითად: „ჰიპერბოლების წინაშე ცივილიზაცია პაროდირდება“, „რაც კი არსებობს, ანალოგის ძალით არსებობს“, „საზღვარი ნამცეცებისთვისაც საზღვარია“, „ყველა დრო სისხლიანი იყო“, „ზნეობა ქარიშხალივით მრისხანეა“, „წინ წარსულია“, „ადამიანებმა სიტყვა დაამძიმეს“, „გენიას უკვირს, რომ ცხოვრება სხვებს ეკუთვნის“, „ყოველი სიტყვა –ნათქვამი – არის მოკლება წყვილიადისა“, „პოეტი მოხუცია“ და სხვა.

წიგნი ექვსი სიმღერისგან შედგება და თითოეულში ბევრი პატარა ამბავია. ამგვარი კომპოზიცია ნოსტალგიაა უძველესი წიგნებისა (გილგამეშიანი, ილიადა და ოდისეა, სიმღერა ნიბელუნგებზე და სხვ). შეიძლება, ამ „სიმღერებით“ მწერალი მიანიშნებს იმ დროზეც,

როდესაც სიტყვა არ იწერებოდა და მხოლოდ წარმოითქმოდა, ან იმღერებოდა და ასე გადაეცემოდა თაობებს.

სარჩევის გაცნობა საკმარისია იმისთვის, რომ თვალწინ წარმოგიდგეს ჟანრულად ეკლექტური ნაწარმოები, რომელშიც ძიება მრავალმხრივ განითქვამს. ავტორი ერთგვარად აზუსტებს, როდესაც, სატიტულო ფურცლის შიდა მხარეს მოკრძალებულად მიაწერს – ეთნოფილიური რომანო. თუმცა ეს მინაწერი მკითხველს წიგნის გასაღებადაც შეიძლება გამოადგეს. მთავარი ძარღვი მართლაც ესაა – ძიება და მოხილვა საკუთარი ერის, ეთნოსის ფესვებისა. ამ წიგნში თითქოს თვითონ ქართული ეთნოსი გვიამბობს საკუთარ თავგადასავალს. აქ არის გადაძახილი ილიას „უკვდავ სულთან“, პოემა „აჩრდილში“ რომ ესაუბრება ავტორს ერის აწმყოზე, წარსულსა და მომავალზე. ამ თვალსაზრისით, გრიგოლ რობაქიძესაც ეხმიანება: „წვდით ცოცხალ ფესვებს საქართველოსა: მის გენიალურ ენას, მის უნივერსალურ მითოსს, მის ჰეროულ თავგადასავალს, მის ხალას სტილს სიცოცხლისა, წვდით ამ ფესვებს და ფესვები არწივის ფრთებად აგეხმით, და ამ გზით მოიპოვებთ თავისუფლებას“ (რობაქიძე 2009: 319). ეს ფესვები ბესიკ ხარანაულს, უპირველესად, ფშავ ხევსურთა ფოლკლორში ეგულება, რომელსაც „ღმერთთან ნაწილიანი“ ხალხი ქმნიდა (ხარანაული 2010: 37).

ყურადღებას იქცევს წიგნის ეპიგრაფი: „ყმათად ნაბრძანები აქვს: –მომიხვიდოდეთო! –რატომ არ მოუხვალთ?!“

ამ სიტყვებში სიმბოლურად ღვთისა და კაცობრიობის ურთიერთობა ირეკლება. ღმერთდაკარგულ ადამიანებს აღარ ესმით მშობლის ძახილი, მწერალი კი, როგორც „ღმერთთან მოლაპარაკე“, მასთან ახლოს მყოფი, „შუაკაცი“ – ფზიზლად თვალს ადევნებს და მარად შეახსენებს, რომ უნდა „მოუვიდნენ“. მაგრამ ეს არა მარტო მამა-ღმერთის, არამედ საკუთარი „ეთნოსის ძახილიცაა“ (ხარანაული 2010: 430). ძველად კი, სანამ წიგნების დაწერას დაიწყებდნენ, ადამიანები „საკუთარი ეთნოსის ამბავს წიგნებში კი არ ეძებდნენ, თავში ეფურცლებოდათ“ (ხარანაული 2010: 431)

„უძებნი“ – არაჩვეულებრივი სისავსით გამოხატავს ტრაგედიას ცხოვრებაში დაკარგული ადამიანისას, რომელიც ღმერთმაც მიატოვა და უპატრონოდ დარჩენილი დასალუპავადაა განწირული, მას არავინ, თვით ღმერთიც აღარ ეძებს, როგორც დაკარგულ ცხვარს. ის არაარაობაა, უსახელო და უარსებო. ეს სინტაგმა „უძებნი შვილი“ თანამედროვე კაცობრიობის სულიერი ავადობის ზუსტ დიაგნოზად წარმოგვიდგება. იგი არის „ცივილიზაციისაგან განდევნილი კულტურის შვილი“ (ხარანაული 2010: 433). როგორც მისივე პერსონაჟი შიო, რომელიც

ფიქრობდა, რომ „წიგნები უნდა დაფრინავდნენ“ და იხატება ფანტასმაგორიული სურათი: ფანჯრიდან წიგნები თავდახსნილი ფრინველებით მიფრინავენ, მაგრამ „ნაგავსაყარზე იყო ფინიში“ (ხარანაული 2010: 434)

მამის ძიების გზაზე პოეტი, უპირველესად, მიემგზავრება „ბავშვობაში“, „ოქროს ხანაში“ (ნოვალისი), რათა ახსნას „დაკარგვის“ მიზეზები და გარემოებანი.

მთავარი ბავშვობის ერთი ძვირფასი მოგონებაა: როგორ შეაშინა მთხრობელი სამოცმა, ჯორზე ამხედრებულმა, გასაყიდი ცოცხებით დატვირთულმა რაინდმა. რა იყო მწერლისთვის ბავშვობა: „ო, რა ლალი და თამამი ვიყავი. ვგრძობდი სივრცეს, რომელშიც უნდა გავზრდილიყავი. ყოველი ბავშვი ხომ მრავალია, ერთი არ არის, მერე შედენის ხოლმე ცხოვრება, ერთს მიაკუთვნებს და ერთი ხდება“ (ხარანაული 2010: 429). სწორედ მაშინ დაიკარგა, „ბავშვობაში“ და „ნაგავსაყარის ქვეყანაში“ აღმოჩნდა ტყვედ. ბავშვობა მთხრობელისთვის სამთხეა, ხოლო დიდობა – ტყვეობა, თანაც ნაგავსაყარელზე, რომელიც ცხოვრების სიმბოლოა. მისი აზრით, ცივილიზაციამ ქვეყნიერება ნაგავსაყარელად აქცია. ეს ეხმიანება ჟან ბოდრიარის თვალსაზრისს: „ყველაზე უარესი ის კი არ არის, რომ ჩვენს ირგვლივ სულ ნაგავია, არამედ ის, რომ თავად ჩვენც ამ ნაგავად ვიქცევით. მთელი ბუნებრივი გარემო ნარჩენებად იქცა, ანუ გამოუსადეგარ, უსარგებლო სუბსტანციად, რომელსაც, როგორც გვამს, ვერ ვიშორებთ“... „თავად ისტორია აღმოჩნდა საკუთარ სანაგვეზე გადაგდებული, სადაც თავს იყრიან არამხოლოდ ჩვენს მიერ განვლილი, არამედ მიმდინარე მოვლენებიც“ (ბოდრიარი 2010: 1).

უნდა გავიხსენოთ, რომ ცხოვრება როგორც ნაგავსაყრელი, წარმოჩენილია ზურა მესხის რომანში „სპაზმები“, რომელშიც მთავარი გმირის ცხოვრების „დამახინჯება“ გამოიწვია თავში მოხვედრილმა ნაგვის პარკმა: “მე მაქვს სპაზმები. ხუთი წლის რომ ვიყავი, მაშინ დამეწყო. მაშინ დავიწყე ნაგვის დანახვა და მთელი სიღამპლეების“ (მესხი 2009: 1).

წიგნში ძიების გზაზე ჩნდება სკეფსისიცი: „თავის ეთნოსს დაუწყებს ძებნას... და სადღა არის!“ (ხარანაული 2010: 409). ეს ეხმიანება ოთარ ჭილაძის რომან „გოდორს“, რომელშიც იტალიიდან ჩამოსულ ელჩს საქართველო თავის ადგილას აღარ ხვდება.

„ნაგავსაყარელზე“ პოეტს „ჰიპერბოლა და მეტაფორა“ გამოუჩინდებიან მხსნელებად და წაიყვანენ სიცოცხლის სხვადასხვა შრის მოსახილველად, როგორც დანტეს მიუძღოდა ვერგილიუსი. სწორედ „ჰიპერბოლა და მეტაფორა“ წარმოჩნდებიან ავტორის ნამდვილ „მშობ-

ლებად“ ახალ რომანში. ასე პოეტურად იხატება ქართველთა ეთნოსი. სწორედ ამ ეთნოსის შვილია იგი, მაგრამ ფესვებს მოწყვეტილი, დაკარგული და მშობელთა მონატრული, მათ მაძიებლად ქცეული.

მკითხველიც ავტორთან ერთად იმოგზაურებს „შემეცნების“ გზებზე და „აღმოაჩენს“: „სულ ნაქსოვია სამყარო. დედამიწა აბრეშუმი“ (ხარანაული 2010: 46).

„ვინ იყვნენ ისინი, ვიდრე ჩემის წყალობით ჰიპერბოლად და მეტაფორად შეირაცხებოდნენ?“ – კითხულობს მწერალი და მკითხველს არაჩვეულებრივი ხატოვანებით უყვება საქართველოს მთებში მცხოვრებ ტომთა ამბებს. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმაზე ამახვილებს, როგორ შეერწყა აქ ერთმანეთს წარმართული წარმოდგენები და ქრისტიანობა. მწერალი დეტალურად აღწერს, როგორი იყო ხატის ნაგებობა, როგორ ტარდებოდა სხვადასხვა რიტუალი. საინტერესოა მისი დაკვირვება ხუცესის დამწყალობების ტექსტზე, რომელშიც „მამაო ჩვენოს“ კვალს ამოიცნობს (ხარანაული 2010: 75).

ხანგრძლივი ძიების ერთი შედეგი რომანში ასეა გამჟღავნებული: „გგრძნობ, რომ ორივე ვარ – ჰიპერბოლაც და მეტაფორაც“ (409), ასე რომ, პოეზიაა მისთვის ერთადერთი რეალობა, რომელშიც იგი თავს პოულობს. თუმცა ეს პირობითი „შედეგია“, რადგან „ჰიპერბოლაცა“ და „მეტაფორაც“ კვლავაც შეუცნობელ სიღრმეებს ამხელენ.

ლიტერატურა

- ახალი აღთქმა 1991:** ახალი აღთქმა, ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი, სტოკჰოლმი, 1991
- ბოდრიარი 2010:** ბოდრიარი ჟან, ქალაქი და სიძულვილი, http://lib.ge/body_text.php?319
- ბორხესი 2010:** ბორხესი ხორხე ლუის, ჟურნ. „ჩვენი მწერლობა“, №20, 2010
- მანი 2008:** თომას მანი, წინათქმა „ჯადოსნური მთისა“, ჟურნ. „ქართული სიტყვა“, №2, თბილისი, 2008
- მანი 2010ბ:** თომას მანი, ხელოვანი და საზოგადოება, <http://burusi.wordpress.com/2010/10/02/thomas-mann-7/>
- მესხი 2009:** მესხი ზურა, <http://zigota.wordpress.com/2009/05/17>
- რობაქიძე 2009:** გრიგოლ რობაქიძე, მიმართვა ქართველ ხალხს, წიგნში, ქართველი მწერლები სკოლაში, გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, თბილისი, 2009
- სირაძე 2008:** სირაძე რეზო, კულტურა და სახისმეტყველება, გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2008

- ხარანაული 2010:** ხარანაული ბესიკ, „სამოცი ვორზე ამხედრებული რაინდი ანუ წიგნი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორებისა“, გამომცემლობა „სეზანი“, თბილისი, 2010
- ხარანაული 2010გ:** ხარანაული ბესიკ, ინტერვიუ ბესიკ ხარანაულთან, „ბესიკ ხარანაულის ვორზე ამხედრებული რაინდები და მომავლის მკითხველი“, http://arili2.blogspot.com/2010/08/blog-post_5345.html
- ხარანაული 2010გ:** ხარანაული ბესიკ, „მთვრალი მიწისმზომელი“. ინტერვიუ ბესიკ ხარანაულთან, ჟურნ. „ცხელი შოკოლადი“, ლიტერატურა, 25 იანვარი, <http://shokoladi.ge/node/3071?page=2>, 2010,
- ცირეკიძე 2010:** სანდრო ცირეკიძე, „სათაური პოეზიაში“, წიგნში „რაინდთა ლანდები“, ქუთაისი, 2010

ფსიქოთერაპია, როგორც მეტაფორა

ფსიქოთერაპია-კომუნიკაციის განსაკუთრებული ფორმაა, რომელშიც მეტაფორებს მნიშვნელოვანი და, ხშირად, განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა. უფრო მეტიც, თავად ფსიქოთერაპია, მისი ყველა ფორმისა და მიმდინარეობის ჩათვლით, შეიძლება გავიგოთ, როგორც გაშლილი მეტაფორა, ხოლო თერაპიული ეფექტი, – როგორც მეტაფორის რეალიზაცია. ფსიქოთერაპიის, როგორც ვიზუალური მეტაფორის, მკაფიო მაგალითია ფსიქოანალიზის პროცესში კლიენტის პოზა – მისი რელაქსაცია ფსიქოანალიტიკურ ტახტზე; ადამიანი ბიოლოგიურად საკვანძო მომენტებში სწორედ ჰორიზონტალურ მდგომარეობას იღებს – დაბადების, გამრავლების და სიკვდილის ჟამს. შესაბამისად, ფსიქოანალიზის პროცედურა ფროიდის თეორიის მეტაფორაა და მისი ილუსტრაცია; ეს მეტაფორული დაბრუნება ბიოლოგიის წიაღში, მისი განმკურნებელი საიდუმლოს გამხელის მიზნით. შეიძლება ითქვას, რომ ფსიქოთერაპია ადამიანისა და სამყაროს (გარეგანი თუ შიდა სამყაროს) დაკარგული ერთიანობის აღდგენას ემსახურება, რომლის რთულ და დრამატულ პროცესშიც მეტაფორა ერთგვარი გზამკვლევაა, ფსიქოპოპია, დანტეს ბეატრიჩეს მსგავსად.

ფსიქოთერაპიის განსხვავებულ სკოლაში-ფსიქოსინთეზში, რომელიც, მისი ავტო-

რის, რობერტო ასაჯოლის სიტყვებით, ფსიქონალიზის საპირწონედ შეიქმნა, აქტიურად გამოიყენება „ფანტაზმების“ პარადოქსული შეკავშირება; თერაპიული პროცესი გარკვეული წარმოდგენების, წარმოსახვითი ხატების აღმერისა და მათი ანალიზის მიმართულებით მიდის; თითოეული წარმოდგენა-ხატი გარკვეული ფსიქიკური პროცესის მეტაფორაა; მაგალითად, სახლის წარმოდგენა ფსიქიკის მეტაფორაა, მასში მცხოვრები პერსონაჟები კი – ფსიქიკის სტრუქტურასა და მის შინაარსს გამოხატავენ. „ჩემი სული ჩემი სახლია; მე მის კარებს ვაღებ, რომ გავიწყო და დავიხლოვო მისი მკვიდრნი“, – ასეთია ერთ-ერთი ფსიქოსინთეზური, მეტაფორული სავარჯიშოს არსი; კლიენტი სტუმრობს საკუთარ ფსიქიკას (სახლს) და მის მკვიდრთა მრავალფეროვნებით საკუთარ, მრავალგანზომილებიან ეგო-ს წვდება.

ფსიქოთერაპიის სხვადასხვა მიმართულებებში აქტიურად გამოიყენება კოგნიტური მეტაფორები; კლიენტის ობიექტ – წარმოდგენები ისევე, როგორც მისი მოქმედება თუ სოციალური ინტერაქციის ფორმა, განცდებთან კავშირდება და განცდების მეტაფორებად იქცევა; მაგალითად, რიტუალურ თერაპიასა და დრამა-თერაპიაში გამოიყენებული სავარჯიშო „წრე“ ადამიანთა კავშირის, ერთობისა და ერთიანობის მეტაფორაა, რომლის დროსაც წრეში მდგარი, ხელჩაკიდებული კლიენტები ქორეოგრაფიული ელემენტების გამოყენებით სხვადასხვა მოძრაობებს თუ თამაშებს ასრულებენ. ასევე, ჯგუფურ არტ-თერაპიაში კლიენტების მიერ კოლექტიური ნახატის, სახელწოდებით „გზა“, შესრულება მეტაფორებით მანიპულირების ნათელი მაგალითია; გზა, როგორც ადამიანის ცხოვრება და ცხოვრების რბოლა... აქვე მინდა გავიხსენო ფსიქიატრიის გარიჟრაჟზე ფიქსირებული მეტაფორა, რომელიც შიზოფრენიით დაავადებულს ეკუთვნის: თერაპევტის კითხვაზე „თავს როგორ გრძნობთ?“ – მან ლაკონურად და მხატვრულად უპასუხა: „კარგად, ოღონდ მე – მე აღარ ვარ!“

როგორც ცნობილია, მეტაფორა სხვა ტროპებისგან განსაკუთრებული ექსპრესიულობით გამოირჩევა. ის აახლოებს და აიგივებს სრულიად განსხვავებულ ობიექტებსა და მოვლენებს (მაგალითად, მე-ს და არა-მე-ს), მეტაფორა გარეგანი და შიდა-ფსიქიკური სამყაროს ახლებური, ინდივიდუალიზებული გააზრების სტიმულად იქცევა; მოიცავს მხატვრული ინფორმაციულობის მაღალ ხარისხს, მეტაფორას ობიექტი და მისი ამსახველი სიტყვა ავტომატური აღქმის ფარგლებიდან გაყავს. ამასთან დაკავშირებით გავიხსენებ ფროიდის ესსეს „ცეცხლის დამორჩილება“, რომელშიც ავტორი პრომეთესეულ ცეცხლს – სექსუალურ ენებასთან, ხოლო მისი ანთების არქაულ ინსტრუმენტს (მილისებერ ჯოხს) ფალოსთან აკავშირებს. ცეცხლის დაუფლება, ავტორის გაგე-

ბით, სექსუალური ინსტინქტითაა პროვოცირებული ან შთაგონებული, ხოლო მისი მოპოვების არქაული ტექნიკა აუტო-სექსუალური აქტის ერთგვარ იმიტაციაა.

საზოგადოდ, ზ. ფროიდის მეცნიერული ენა გაჯერებულია მეტაფორებით. და რაც განსაკუთრებულ აღნიშვნას იმსახურებს, ავადმყოფური სიმპტომი (როგორცაა მაგალითად, ინსომნია, ანორექსია, ფობია და სხვ.) ფსიქონალიზის მიერ გაიგება, როგორც კლიენტის ფსიქოლოგიური პრობლემის ან მისი არარეალიზირებული ბიოლოგიური მოთხოვნების სიმბოლური ჩანაცვლება თუ მისი მეტაფორა. მაგალითად, პაციენტი ქალის მხედველობის ისთერიულ (არაორგანულ) დეფექტს ფროიდი პაციენტის მიერ ფსიქოლოგიური პრობლემის არ-დანახვის, მისი იგნორირების, ცნობიერებიდან განდევნის მეტაფორად მიიჩნევს. შესაბამისად, ფსიქონალიზი სიმპტომს არაცნობიერი ფსიქიკური შინაარსების წვდომისა და გამჟღავნების ინსტრუმენტად აღიარებს.

მეტაფორებისა და სიმბოლოებისადმი ინტერესმა ფსიქონალიზი ლოგიკურად მიიყვანა მითოლოგიის, ფოლკლორის, ხელოვნების შესწავლამდე; კვლევის ობიექტად იქცა არა მხოლოდ სიმბოლურ-მეტაფორული სიზმრები, არამედ მითები, ზღაპრები და ხელოვნების ნაწარმოებები. მაგალითად, ერიკ ფრომის შესწავლის ობიექტია პრიმიტიულ-ტრივიალური „წითელ ქუდა“, რომელშიც ავტორმა სქესთა შორის ამბივალენტური ურთიერთობისა და სქესობრივი მომწიფების პროცესის მეტაფორები ამოიკითხა.

მეტაფორებს აქტიურად მიმართავენ ფროიდის ფსიქოლოგიურ სკოლაში; მაგალითისთვის შემოვიფარგლები ერიკ ფრომისა და კარლ იუნგის კარგად ცნობილი ნაშრომების – „ვინ არის ადამიანი – მგელი თუ ცხვარი?“ და „ფსიქოლოგია და ალქიმია“ – დასახელებით. თუკი ფრომი ფსიქო-სოციალურ პროცესებს მეტაფორულად უკავშირებს ცხოველთა სამყაროს და აგებს ადამიანთა შესაბამის ტიპოლოგიას („მგლები“ და „ცხვრები“), იუნგი ფსიქოლოგიის წინარემეცნიერების ძიებას ალქიმიაზე მიყავს და ამ უკანასკნელს ფსიქოლოგიის მეტაფორად განიხილავს; „სიბრძნის ქვის“ ალქიმიური ძიება ინდივიდუაციის – პიროვნული განვითარებისა და ზრდის პროცესის მეტაფორის სახით გაიგება. აღნიშვნას იმსახურებს ისიც, რომ მონოგრაფიის მესამე თავს უძღვის შემდეგი ფრაზა ალქიმიის მაგისტრის ტრაქტატიდან: „ სიმბოლოს მფლობელისთვის იოლია გარდასვლა“ (Habentibus symbolum facilis est transitus).

მითოლოგიურ-პანთეისტური, ჰილოძოისტური სამყარო და ცნობიერება იმთავითვე მეტაფორულია და არსებობის ამ ეტაპზე ცალკე აღებული მეტაფორის არსებობა არცაა საჭირო. ლიტერატურული მე-

ტაფორის აღმოცენებას მითოლოგიური ცნობიერების რღვევასთან აკავშირებენ. პანთეისტურ ცნობიერებაში კი, აღმქმელისა და აღსაქმელის დაუნაწევრებლობის გამო, ყოველივე ურთიერთდაკავშირებულია, ყოველი ადამიანი, ასევე, სხვა ადამიანისა, ერთი ადამიანი, იმავდროულად, ყველა ადამიანია და მთელი სამყაროც. შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ლიტერატურული მეტაფორა ამ არქაული ერთიანობისა და მთლიანობის ერთგვარი ნოსტალგიაა და კიდევ, იმის მაჟორული დასტურიც, რომ კავშირები ჯერ კიდევ არა არის სრულად დაკარგული. („მთები აჭრელდა, როგორც ჟირაფი, მატარებელი მიქრის ბინდებდა...“) თუმცა, მეორე მხრივ, ფართოდ გაგებულ მეტაფორა არსებობის ადამიანურ დონესთან მჭიდროდ კავშირდება; ენა, რელიგია, მეცნიერება, ხელოვნება და, ზოგადად, კულტურა – მეტაფორათა რთული სისტემაა, რომლის გარეშეც ქრება ადამიანის ფენომენი.

XIX, XX სს. მიჯნაზე ფსიქიატრიის ავანგარდში იდგა ჰიპნოზი, უძველესი ფსიქოლოგიური და, ზოგადად, თერაპიული მეთოდი. ჯერ კიდევ პრეისტორიულ ხანაში პირველყოფილ შამანთა პრაქტიკაში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭებოდა ჰიპნოზისა და შთაგონების ელემენტების გამოყენებას; ჰიპნოზი და შთაგონება არა მხოლოდ შამანისა და პირველყოფილი საზოგადოების ერთობის, არამედ მთელ, რეალურ თუ ირეალურ სამყაროსთან გაერთიანების პირობადაც იქცეოდა. შამანი ამ ყოველისმომცველი, განმკურნებელი კავშირის მაპროვოცირებელი და შუამავალი იყო. თუმცა, ხშირად ამ ყოველისმომცველ კონტაქტში (ღვთაებასთან ან უნივერსუმთან) აქტიურად მხოლოდ შამანი შედიოდა, რომელსაც „ბრმად“ და მორჩილად მიჰყვებოდნენ ადამიანები. ჰიპნოზის ამ ავტომატიზმის გამო, ფროიდმა მას ხატოვნად და მეტაფორულად „ორი ადამიანისგან შემდგარი ბრბო“ უწოდა.

შუა საუკუნეების გრძნეულები და ასევე, მე-18 საუკუნის მესმერიზმი, ჰიპნოტური ტრანსის („ცხოველური მაგნეტიზმის“) გამოწვევის მიზნით, აქტიურად მიმართავდნენ „მანათობელი სფეროს“ ტექნიკას, რომელშიც, მასზე მზერის ფიქსირებით, ჭეშმარიტება (მომავალი, სასურველი ობიექტი...) იხატებოდა და ამოიცნობოდა. ინგლისელმა ექიმმა, ჯეიმს ბრენდმა კვლევით დაადასტურა, რომ მბრწყინავ საგანზე მზერის ფიქსირება სხეულისა და გონების მდგომარეობის ცვლილებას იწვევს, რასაც მან 1843 წელს ჰიპნოზი უწოდა. საკრალური „მანათობელი სფერო“, რა თქმა უნდა, მეტაფორაა- რეალურ და ირეალურ სამყაროთა, როგორც ანტიპოდთა, გამთლიანების მეტაფორა! ჯაჭვზე მოქანავე სავსებით ტრივიალური ჯიბის საათიც, რომელმაც შემდგომ გრძნეულთა მანათობელი სფერო შეცვალა, ასევე მეტაფორაა, დაუძლეველი მონსტრის – დროის რბოლის მეტაფორა.

თანამედროვე ფსიქოთერაპიაში არსებობს დისკრეტული მეთოდიც – მეტაფორათერაპია, თანამედროვე არტთერაპიის ტიპი, რომელშიც, პაციენტების განცდებისა და გამოცდილების სიმბოლური გამოხატვის მიზნით, თერაპევტი საგანგებოდ შერჩეულ მეტაფორებს იყენებს. აღნიშნულ მეთოდში თერაპიული პროცესი „მკვდარი მეტაფორების“ გაცოცხლების, მათთვის ახალი მნიშვნელობების მინიჭების გზაზე გადის. მეტაფორა-თერაპიის საფეხურებია: 1. თერაპევტის მიერ მეტაფორის ვერბალიზება და მისი მნიშვნელობის წვდომა კლიენტების მიერ, 2. მეტაფორის გაშლა ასოციაციების, ემოციებისა და წარმოდგენების აღწერის გზით, 3. თამაში – შეჯიბრი მეტაფორის გაგების უნართან დაკავშირებით, 4. დისკუსიის პროცესში სავარჯიშოს დაკავშირება თერაპიულ მიზნებთან და მიღებული გამოცდილების საფუძველზე სამომავლო, ცხოვრებისეული ამოცანების დასახვა.

მაგრამ მეტაფორა, როგორც აღვნიშნეთ, მხოლოდ მეტაფორა-თერაპიის ან არტთერაპიის დამახასიათებელი ატრიბუტი არაა. მეტაფორა, როგორც „დიდი მაკავშირებელი“, არ ცნობს სხვაობას ობიექტებსა და მოვლენებს შორის, მისთვის არ არსებობს იზოლაცია და, პირიქით, მთელი სამყარო ერთიანია ისევე, როგორც გრძნეულთა საკრალურ „მანათობელ სფეროში“.

კ. იუნგის შეხედულებით, სიმბოლოებისა და მეტაფორების „გამომუშავება“ არაცნობიერ დონეზე, სპონტანურად მიმდინარებს, რაც არა მხოლოდ რეალობის წვდომის პირველადი ფორმაა, არამედ, ამავე დროს – ფსიქიკის აუტოთერაპიული პროცესიც. მეტაფორის სახით, განცდებისა და ობიექტების შეკავშირებით (ზოგჯერ პარადოქსული შეკავშირებითაც), ადამიანი სცდება ტრივიალურის, ფიქსირებულის (და ფიქსირებულობის გამო – პრობლემურის) ფარგლებს და ახალი, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით კი უფრო ადაპტური რაკურსიდან წვდება გარე თუ შიდა რეალობას.

თანამედროვე ნეიროლოგიურმა მეცნიერებამ თავის ტვინის ანატომიურ-ფიზიოლოგიური კვლევების საფუძველზე ემპირიულად დაადასტურა თავის ტვინის მარჯვენა ჰემისფეროს სტიმულირება – გააქტიურების პოზიტიური ეფექტი; მარჯვენა ჰემისფერო მხატვრული აზროვნების, ემოციებით დამუხტული ფანტაზიისა და ინტუიციის არეალია. როგორც აღმოჩნდა, თანამედროვე ადამიანის, რომელსაც „მარცხენა ჰემისფეროს ადამიანს“ უწოდებენ, ცხოვრებაში ლოგიკისა და პრაქტიკული მათემატიკის გადაჭარბებული მნიშვნელობის გამო, მარჯვენა ჰემისფეროსა და მეტაფორების არეალის აქტივირება თერაპიული ეფექტის მქონეა. ასეთი წმინდა „მატერიალისტური“ არგუმენტით დაასაბუთა

თანამედროვე ნეირომეცნიერებამ ადამიანისათვის არტეთერაპიისა და, უფრო სწორად, ხელოვნების ეფექტი და მნიშვნელობა.

ბორხესი „ათას ერთი ღამის მეტაფორებში“ სიზმარს რიგით მესამე მეტაფორას უწოდებს. მეტაფორათა ჩამონათვალის სათავეში წყლის, მდინარების ან დროის რბოლის მეტაფორაა, ხოლო მეტაფორების ჩამონათვალს ისევ დრო, ოღონდ უკვე გარინდებულ-ფიქსირებული (დროის „ბუნდოვან სფეროთა რუკა“) ასრულებს. ყოველი მეტაფორა, მრბოლავი და გარინდებული დროის ფარგლებში, ამ ჭეშმარიტი ღვთაების წიაღშია მოქცეული. ხელოვნებას (თეატრს, ლიტერატურას...) ბორხესი მესამე მეტაფორის სახელს, სიზმარს (სხვა სიტყვებით, ფსიქიკას, შიდაფსიქოლოგიურ რეალობას) უწოდებს. თუმცა ბორხესზე ადრე, კალდერონმა სიზმარი საერთოდ, ადამიანის ცხოვრებასთან გააიგივა – „ცხოვრება სიზმარია“.

ფსიქოთერაპია კალდერონის ამ სიტყვების საინტერესო პერიფრაზად შეიძლება წარმოვადგინოთ; ფსიქოთერაპიის პროცესში ვლინდება ფსიქიკაში ან სიზმარში ასახული თუ გარდატეხილი ცხოვრება; უფრო მეტიც, ფსიქოთერაპიის ერთ-ერთი უმთავრესი ამოცანა სწორედ ფსიქიკაში (სიზმარში) არეკლილი ცხოვრების გამოვლენაა. სიზმარი, როგორც გრძნეულთა „მანათობელი სფერო“, რეალური და ირეალური სამყაროს მომცველი და მაკავშირებელია. ამიტომაც უსაზღროა მისი ინფორმაციული (და არა მხოლოდ ინფორმაციული) მნიშვნელობა. სიზმრისეული რეალობის ასახვის მიზნით, არტეთერაპია ხელოვნებას და სიმბოლო მეტაფორებს მიმართავს, სიზმრის რეალიზებას ახდენს და ავლენს მას „აქ“ და „ამჟამად“, საგანგებოდ კონსტრუირებული არეალის ფარგლებში. ეს საგანგებო არეალი შეიძლება იყოს ჩაბნელებული პატარა ოთახი-კომფორტული ტახტით, ოვალური, სამმაგი სცენა, წრეში მდგარი სკამები და სხვა. უნდა ითქვას, რომ ფსიქოთერაპიისთვის შერჩეული თუ კონსტრუირებული ეს სპეციფიკური არეალიც თავისთავად მეტაფორაა. ამა თუ იმ ფსიქოთერაპიულ სკოლაში გამოყენებული სივრცე მნიშვნელოვან ინფორმაციას იძლევა ამ სკოლის ორიენტაციის შესახებ; ასე მაგალითად, ფსიქოანალიზის პროცესში გამოყენებული „ინტიმური გარემო“ (ჩაბნელებული ოთახი, ტახტი) ეროტიკული განცდებისა და სექსუალური ინსტინქტის დომინაციას ასახავს, ხოლო ფსიქოდრამის სცენა ადამიანში აქტიურ-შემოქმედებითი ძალების გადამწყვეტი მნიშვნელობის საზგასმაა...

ფსიქოთერაპია, მისი მიზნების სპეციფიკიდან გამომდინარე, ადამიანისა და სამყაროს (გარეგანი თუ შიდა სამყაროს) დაკარგული ერთიანობის აღდგენის მეტაფორაა. მაგალითად, ფსიქოდრამის ფინალურ ეტაპზე ერთიანობის აღდგენის ასახვისა და გამოხატვის მიზნით, საგან-

გებო სავარჯიშოები გამოიყენება; თერაპიული ჯგუფის წევრები ცდილობენ მხატვრული მოქმედების გზით მეტაფორულ- სიმბოლურად გამოხატონ მიღებული პოზიტიური გამოცდილება. ჩვენს ერთ-ერთ თერაპიულ ჯგუფში, კერძოდ, 2008 წლის ზაფხულში, რუსეთ-საქართველოს ომის შემდეგ, ცხინვალის რეგიონიდან ლტოლვილებთან მუშაობის ბოლო ეტაპზე ჯგუფის წევრებმა საკუთარი სხეულების გამოყენებით დახატეს ერთიანი საქართველოს რუკა - მათ მიერ წარმოდგენილი, „ცოცხალ ჯაჭვად“ შეკრული საქართველო დაკარგულ მთლიანობას მეტაფორულად ასახავდა.

ფსიქოთერაპია კომუნიკაციის განსაკუთრებული ფორმაა, რომლის საბოლოო მიზანი ფსიქიკის ინსაითური წვდომა და ემპათიური ან ორმხრივი კათარზისია. ამ რთულ და არც თუ ისე უმტკივნეულო პროცესში მეტაფორა და სიმბოლო გზამკვლევის მისიას ტვირთულობენ. იუნგის სიტყვებით, ადამიანი მაშინ მიმართავს ხატოვან ენას, როდესაც სათქმელი, მისი მნიშვნელოვნების გამო, ლოგიკური მეტყველების ყოველდღიურ ჩარჩოებს აღემატება. ფსიქოთერაპიას ითხოვს სწორედ ის, ვისაც ასეთი სათქმელი აქვს.

ლიტერატურა

1. **Borbely, A.F. (1998).** A psychoanalytic concept of metaphor. *International Journal of Psychoanalysis*, 79, 923-936
2. **Evans, M.B. (1988).** The role of metaphor in psychotherapy and personality change: a theoretical reformulation. *Psychotherapy*, 25(4), 543-551.
3. **Pollio, H.R., Barlow, J.M., Fine, H.J. & Pollio, M.R. (1977).** *Psychology and the Poetics of Growth: Figurative Language in Psychology, Psychotherapy, and Education.* New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
4. **Rogers, R. (1978).** *Metaphor: A Psychoanalytic View.* London: University of California Press Ltd.
5. **Sims, P.A. (2003).** Working with metaphor. *American Journal of Psychotherapy*, 57(4), 528-536.
6. **Ассаджолли, Р. 1994.** Психосинтез. М: REFL-book
7. **Методы эффективной психокоррекции (сб) составитель Сельчёнок, 1999.** Минск: ХАРВЕСТ
8. **Фром, Э. 1992.** Душа человека. М:РЕСПУБЛИКА
9. **Фрейд, З. 1997.** Основной инстинкт. М: ОЛИМП
10. **Юнг, К. 1991.** Архетип и символ. М: RENAISSANCE
11. **Юнг, К. 1997.** Божественный ребёнок. М: RENAISSANCE
12. **Юнг, К. 1997.** Психология и алхимия. М: RENAISSANCE

**სინდისის მეტაფორა
ჰესიოდეს პოემაში
- „სამუშაონი და ღლენი“**

ანტიკური ეპოსი არის განსჯა ადამიანის მორალურ კანონზე. ამდენად, მან დასაბამი მისცა ანტიკურ ეთიკას, რომელიც თვითონაც იქცა მის ცნებითად გაფორმებულ დასრულებად (საიდი 1999: 67). მორალური კანონი მოიაზრება, როგორც იდეალური წარმოდგენა სრულყოფილი (ღირსეული, სათნოებით სავსე) ცხოვრების შესახებ. ეს ის არის, რისკენაც უნდა მიმართავდეს ადამიანი თავის ცნობიერ ძალისხმევას და რაც მის ქმედებათა შეფასების უმაღლეს კრიტერიუმია (ვიტმარში 2001: 401).

ეპოსში არ გვხვდება სიტყვა სინდისი, ან რაიმე პირდაპირი მსჯელობა სინდისის ცნებასა თუ მეტაფორაზე, მაგრამ აქ არსებობს გმირთა ქცევების გარკვეული კოდექსი, მორალური კანონი, რომელიც აისახა ეპიკოსების: ჰომეროსის, ჰესიოდეს, აპოლონიოს როდოსელის პოემებში. ისინი ბევრი თვალსაზრისით იყვნენ პირველები, მათ შორის, იმითაც, რომ შეიცავდნენ ამ კანონს (შდრ. ვილი 1998:261). რას წარმოადგენდა ეს კანონი და იგულისხმებოდა თუ არა იქ სინდისი?

ჰესიოდე (ძვ. წ. მე-8 ს. დასასრული – მე-7 ს. დასაწყისი), ორი პოემის – „თეოგონია“ და „სამუშაონი და ღლენი“ ავტორი, ჰომეროსის მსგავსად, ესთეტიკური სტილის

პოეტია. ჩემთვის განსაკუთრებით საინტერესოა პოემა „სამუშაონი და დღენი“, რომელიც, ჰომეროსის საგმირო ეპოსისაგან განსხვავებით, დიდაქტიკური ეპოსის პირველი და კლასიკური ნიმუშია. ისინი განსხვავდებიან ზნობრივ ფასეულობათა თვალსაზრისითაც.

მოსალოდნელი იყო, რომ დიდაქტიკური ხასიათის ნაწარმოებში, რომელშიც ავტორი უამრავ რჩევა-დარიგებას იძლევა სხვადასხვა ცხოვრებისეულ მომენტზე და ზოგადად, ასწავლის სწორად ცხოვრებას ადამიანებს, აქვს მათთვის სხვადასხვა საკითხზე ჭკუის დარიგების და რჩევის მიცემის ამბიცია, იქნებოდა რაიმე მინიშნება მაინც – რას ნიშნავს სინდისიერი ცხოვრება და სინდისი, საერთოდ, როგორ უნდა იქცეოდეს სინდისით მცხოვრები ადამიანი. პირდაპირი გაგებით, ასეთი რჩევა-დარიგება პოემაში არ შეგვხვედრია, მაგრამ რამდენიმე ნიუანსს მივაქციე ყურადღება, როცა სტრიქონთა შორის სინდისიერებასა თუ უსინდისობასთან დაკავშირებით აზრის ამოკითხვა შეიძლებოდა. მაგალითად, ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ის ადგილი, სადაც ჰესიოდემ მსჯელობს მეხუთე, რკინის საუკუნის შესახებ და სიტყვებს – „არ ვყოფილიყავ ნეტავ კაცი მეხუთე მოდგმის, მისი მოსვლის წინ მოემკვდარიყავ ან მის მერე გავჩენილიყავ“ (174–175) – მოსდევს იმ მიზეზთა ნუსხა, რომელთაც ეს ათქმევინეს. მათ შორის: ამ მოდგმას ჯაფა-ტანჯვისაგან მოსვენება არ უწერია; თანხმობა მოიშლება მამა-შვილს შორის; წაეკიდება დამხვდური სტუმარს და მოყვარეს დათმობს მოყვარე; განქარდება და-ძმობის სიტკბო; მოხუცებულ მშობლებს პატივს არ მიაგებენ; უპატრონოდ დააგდებენ და სხვ. ამ მიზეზთა შორის დასახელებულია – „კეთილი კაცი, პატიოსანი, ფიცის ერთგული, აღარავის მოეწონება“ (190).

ჰესიოდემ თავისი პოემა მიუძღვნა პერსესისა და მსაჯულთა მძიმე სამართლიანობის ხელყოფას. ჰესიოდეს ეს ფაქტი აჰყავს ეპიკურ სიმაღლეზე, რომელიც ეთიკურ სიმაღლედაც იქცა. პერსესის საქციელში მან დაინახა ფაქტი, რომელიც იმსახურებს საყოველთაო ყურადღებას და უდიდეს მნიშვნელობას ყველასთვის, ვისაც აღელვებს, ზოგადად, ადამიანის ბედი. ჰესიოდემ პოემას იწყებს ჰიმნით ზევსისადმი, რომლის ნებით ხდება ყველაფერი (42,8) და რომლის დამსახურებაც, ჰესიოდეს მიხედვით, იყო ის, რომ პერსესმა კრაზი განიცადა. ზევსის ასეთი სასჯელი კი მან დაიმსახურა ცხოვრების არასწორი წესის გამო, რადგან, ჰესიოდეს მიხედვით, შეუძლებელია სამართლიანობის ხელყოფა დაუსჯელი დარჩეს (ჰეს.სამ.და დღ.61,15).

პერსესის საქციელს ჰესიოდემ განაზოგადებს და ამბობს, რომ ის არ გამოდინარეობს, უბრალოდ, მისი ხასიათის თვისებებისაგან. ეს უფრო მძიმე შემთხვევა – ადამიანის დაცემის ტიპური გამოხატულებაა.

ჰესიოდეს მიხედვით, ადამიანები განწირულნი არიან მძიმე შრომისათვის, ავადმყოფობების, ტანჯვისა და ათასგვარი უბედურებისათვის, რადგან ეს არის ზევსის სასჯელი არა მხოლოდ პრომეთეს საქციელის, არამედ ადამიანების არაკეთილსინდისიერად ცხოვრების გამო. ჰესიოდე ჰყვება მითს სუთი საუკუნის შესახებ, რომლებიც წარმოქმნიან თანმიმდევრობას, ადამიანთა დაბლა დაშვებას, ღვერადაციას რომ წარმოაჩენს – ოქროს საუკუნიდან (ადამიანები, ღმერთებისათვის რომ ცხოვრობდნენ, მშვიდად და შრომის გარეშე, მათ ახლოსაც არ ეკარებოდათ სიბერე, ისე კვდებოდნენ, თითქოს იძინებდნენ), ვერცხლის (როცა ადამიანებს არ სურდათ, პატივი მიეგოთ ღმერთებისათვის), სპილენძის (როცა საკუთარი ხელების ძალამ დაღუპა ადამიანები” (153), გმირთა (როცა ადამიანთა მოღვმის ხარისხობრივი გაუარესების ეს ხაზი შეწყდა ზევსის მიერ გმირების იმ თაობის შექმნით, რომელიც წინა თაობებზე სამართლიანი იყო და უკეთესიც, თუმცა „ისინიც დაღუპა ავბედითმა ომმა და საშინელმა ბრძოლამ” (161), რკინის საუკუნემდე (რომელსაც ჰესიოდემ განადგურება უწინასწარმეტყველა, როცა საბოლოოდ განვითარდება ყველა მისთვის დამახასიათებელი, ზემოთ ჩამოთვლილი ნაკლოვანება). მართალია, ამ ჩამონათვალში არ არის ასეთი: „როცა ადამიანები მოიქცევიან უსინდისოდ“, მაგრამ სხვა რა შეიძლება ეწოდოთ ადამიანებს, რომლებიც არ ცნობენ მამა-შვილობას, სტუმართ-მოყვრობას, და-ძმობას, მოხუც მშობლებს პატივს არ მიაგებენ, თუ ბოროტმოქმედებს არ ექნებათ არავის შიში, თუ ადამიანებს აღარ შერცხვებათ, არც სინანული შეაწუხებთ ჩაღვნილის გამო, თუ პატიოსან კაცს ბოროტს ამჯობინებენ, თუ უღირსი ღირსეულს გათელავს, ცილს დასწამებს და თან ცრუ ფიცით დაამტკიცებს ცილისწამებას, ვფიქრობ, ამას, ყველაფერს ერთად, ჰქვია უსინდისობა, ხოლო ჰესიოდეს ეს სტროფი (174–201) უსინდისობის კლასიკური დახასიათებაა.

ამ ზნეობრივი აპოკალიფსის შედეგი ასეთია: „შარავ ზებიან მიწიდან მაშინ მიაშურებენ ოლიმპოს მწვერვალს კრძალვა (αι’δώς), სირცხვილი, სინდისი (νέμεσις) და ნემესისი (სამართლიანი შურისგება, ჩივილი), მშვენიერ სხეულს შეიმოსენ თეთრი სამოსით, კაცთ დატოვებენ და უკვდავთა დასს შეერთვიან: ადამიანებს დარჩებათ ტანჯვა საზარელი და არ იქნება ხსნა არსაიდან“.

ჰესიოდე, ჩართულ იგავ-არაკში ბუღბულისა და ქორის შესახებ, ჰყვება: „ქორმა ჩაასო ბრჭყალები ბუღბულს და ეუბნება მას: „უბედურო, რას წიწინებ? მე ხომ შენზე ბევრად უფრო ძლიერი ვარ: როგორადაც უნდა იმღერო, სადაც მინდა, იქ წავიღებ” (207–208). თუ ამ იგავ-არაკის მორალს, როგორც ხდება ხოლმე, ადამიანებზე გადავი-

ტანთ, შეიძლება დავადგინოთ, რომ თუ შენზე უფრო სუსტს ისე ექცევი, როგორც გინდა, ატრიალებ მას საკუთარ ნება-სურვილზე, ხარ ცუდი: ასე უსინდისობები იქცევიან. სწორედ ასე, უსამართლოდ, უსინდისოდ მოქცევა, იმ გზიდან გადახვევა, რომელზეც დგას სამყაროს წესრიგი და რომელიც კარნახობს ადამიანებს მოწიწებით დამოკიდებულებას ღმერთებისადმი და სამართლიან დამოკიდებულებას ერთმანეთისადმი, არის, ჰესიოდეს აზრით, ყველა უბედურების საერთო მიზეზი.

შეუძლებელია ძალითა და ეშმაკობით ღმერთების მიერ დაწესებული კანონების და წესების გვერდის ავლა. შეუძლებელია ღმერთების მოტყუება იმ ფიქრით, თითქოს შენ მათზე ეშმაკი ხარ, და არ შეიძლება საკუთარი სარგებლობისათვის ზრუნვა კანონისა და სამართლიანობის გვერდის ავლით. ყველაფერი მთავრდება შეკითხვით: „რა მართავს ადამიანებს – მუშტი, ძალა თუ სიმართლე, კანონი?“ თავისი დიაგნოზის საილუსტრაციოდ, ჰესიოდე მოგვითხრობს ორი ქალაქის შესახებ, რომელთაგან ერთ-ერთი – ჰევაგის, მეორე კი ინგრევა: იქ, სადაც სასამართლო სამართლიანია და „არასდროს გადავა სიმართლეს, იქ სახელმწიფოც ჰევაგის და ადამიანებიც აყვავებულნი არიან“ (226–227), ხოლო მათ კი, ვინც „ბოროტ ქედმაღლობასა და უპატიოსნო საქმეებშია გახლართული“ (238), დიდი უბედურება, შიმშილი, ჭირი და უამრავი სხვა გასაჭირი შეჰყვრიათ, - იქამდე, რომ „ქალები ველარ შობენ შვილებს“ (244).

უსამართლო (უსინდისო) გზა, რომელსაც შესდგომია პერსესი და რომელიც იქცა მის უბედურებათა მიზეზად, ცუდი გზაა, ბოროტების გზა. მაშ, რომელი გზა იქნებოდა სწორი? სიკეთის, სათნოების, სინდისიერების ძნელი, მაგრამ შრომის კეთილმოქმედი გზა - ასეთია ჰესიოდეს პასუხი: „ბოროტებისაკენ გზა არა არის ჩვენგან შორს. მაგრამ სათნოება დააშორეს უკვდავმა ღმერთებმა, მძიმე ოფლით: ციცაბო, ძალი და გრძელი გზაა სათნოებად“ (α'ρετή) (288–290).

უსაქმურობა და უსამართლობა იმგვარადაა ერთმანეთთან დაკავშირებული, რომ უსაქმურობა წარმოშობს შურს სხვისი სიმდიდრისა და კეთილდღეობისადმი, წარმოშობს ისეთივე მდგომარეობის ტყუილითა და ძალით (ანუ უსინდისოდ) მიღწევის ცდუნებას. რა უნდა ქნან რკინის საუკუნის „გაფუჭებულმა“, უსინდისო ადამიანებმა, უპირველესად, პერსესმა, რომელიც ამ საუკუნის ტიპური წარმომადგენელია? ჰესიოდეს განაჩენი ასეთია: უნდა იყვნენ სამართლიანები, „ყური უგღონ სიმართლის ხმას და დაივიწყონ ძალადობაზე (უსინდისობაზე) ფიქრი“ (275).

ზევსს „ადამიანებისთვის დაწესებული აქვს კანონი“ (νόμος): მხეცები „ჭამენ ერთმანეთს“, „ადამიანებს კი კრონიდმა სიმართლე

(ἰκτ) უბოძა” (279–280). სიმართლე, სამართლიანობა ჰესიოდეს ესმის, როგორც ფიცის ერთგულება, მიუკერძოებელი სასამართლო, კანონის დაცვა. იგი უკავშირებს მას სამართალწარმოებას, რითაც ეთიკური-იურიდიულ მნიშვნელობას ანიჭებს ამ ცნებას.

ჰესიოდე ამბობს, რომ მხეცების, ფრინველებისა და თევზებისათვის უცნობია სიმართლე, ამიტომ ისინი უღმობელნი არიან ერთმანეთის მიმართ, ხოლო ადამიანებს ზევსმა უბოძა სიმართლე, როგორც უმაღლესი სიკეთე, და იქვე განმარტავს, რას გულისმობს: „როდესაც ვინმემ იცის ჭეშმარიტება და სწორად (τὰ δίκαια) იძლევა ჩვენებს” (280).

ჰესიოდე აამაღლებს სამართლიანობას, როდესაც ის იქცევა სათნოების უპირატეს განსახიერებად. ჰესიოდემ სამართლიანობის (რომელიც მას ესმოდა, როგორც კანონის დაცვა და პატიოსანი სასამართლო) მეშვეობით განსაზღვრა საზოგადოებრივი მორალის ძირითადი დომინანტი (ბეკერი 2004:198–200). რატომ – სამართლიანობა, წესიერება, სინდისიერება? იმიტომ, რომ სამართლიანობის კანონს ადამიანებისთვის აწესებს ზევსი და თავად ზევსია მისი უპირველესი დამცველი (280–281). ჰესიოდესთან ზევსი ასრულებს ეთიკურ ფუნქციას. აქ ზევსი თავად არის წესიერების და სამართლიანობის მაგალითი. შესაბამისად, იგი სჯის უსამართლოებს, არაწესიერებს, უსინდისოებს და იცავს სამართლიანი, წესიერი, სინდისიერი ცხოვრების წესის მიმდევართ.

ადამიანებს, ჰესიოდეს მიხედვით, მხოლოდ ერთი გზა აქვთ საიმი-სოდ, რომ მიუახლოვდნენ ღმერთებს, ეზიარონ მათ უკვდავებას: მათ უნდა დაიცვან ღმერთების მიერ დადგენილი კანონები და დაიმსახურონ მათი კეთილგანწყობა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ისინი შეიძლება ისეთ მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ, რომელშიც – რკინის საუკუნის ადამიანები, მთლიანად, და, კერძოდ – თვით ჰესიოდეს უმცროსი ძმა პერსესი.

რა უშლის ხელს ადამიანებს, რომ იარონ ღმერთების მიერ დაწესებული სიმართლის გზით? ღმერთებმა დაუწესეს ადამიანებს სამართალი, მაგრამ თვითონ ისინი უკვე უშუალოდ აღარ მონაწილეობენ ადამიანთა საქმეებში, არ აძლევენ მათ პირდაპირ მითითებებს, არამედ მხოლოდ თვალყურს ადევნებენ, როგორ იქცევიან ისინი. ჰესიოდე ამბობს, რომ ამ მიზნით დედამიწაზე ყველგან დადიან ზევსის მიერ წარგზავნილი უკვდავი მცველები, „ადამიანთა მართალ და ბოროტ (სინდისიერ და უსინდისო, შ.ბ.) საქმეთა დამკვირვებლები” (254) სამართლიანობის სადარაჯოზე დგას „ზევსის მიერ შობილი დიადი ქალწული დიკე”(256), რომელიც უმაღვე “ამცნობს მას ადამიანთა სიცრუეზე” (260).

ღმერთები მონაწილეობენ ადამიანთა საქმეებში, აფასებენ, აჯილდოებენ და სჯიან მათ მოგვიანებით. თვითონ საქმეები კი, გადაწყვეტი-

ლებები იმის თაობაზე, სათნოებისკენ იქნან ისინი მიმართული თუ ბოროტებისაკენ, ადამიანთა კომპეტენციაშია. ის, რომ ჯილდოსა და სასჯელს ასეთი ფარული ხასიათი აქვს, შეიცავს არასწორი არჩევანის შესაძლებლობას (ბიჩი 1958:2078-283). სათნოების გზაზე ორი ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული წინააღმდეგობა დგას – ცდუნება და სისულელე. პრომეთეს მიერ მათთვის მოპარული ცეცხლის გამო, ადამიანები, როგორც ზევსი ამბობს, „შეიყვარებენ იმას, რაც მათ ლუპავთ“ (58). სწორედ ამ მიზნით შექმნა მან პანდორა და მისი ყუთი. ყველაფრის იოლად და სწრაფად მოპოვების სურვილი უბიძგებს ადამიანს ბოროტებისკენ მიმავალ გზაზე, რომელიც არის პირველი, უახლოესი გზა, რადგან “ძალიან ახლოს მდებარეობს (288). ასეთი ადამიანი ხელმძღვანელობს უშუალო იმპულსებით, ბრმა ვნებებით, იგი ვერ იხედება წინ. ასეთებს „ჭკუა აქვთ დაბინდული ხარბი ლტოლვით ანგარებისადმი და გულიდან სირცხვილი გამოდევნილი აქვთ“ (323–324). და მართალია, „მხოლოდ ხანმოკლე დროის მანძილზე გაერთობა თავისი სიმდიდრით“ (326, „უპატიოსნობისთვის ადრე თუ გვიან მძიმე სასჯელი ელოდება“ (333–334). მიუხედავად ამისა, სინდისის ეს ხანმოკლე ვადა, ის ფაქტი, რომ სასჯელი შეიძლება გვიან დადგეს, ცუდი, მანკიერი საქციელის მოტივებია. “დაბოლოს, ამპარტავანს აუცილებლად შეარცხვენს სამართლიანი დასასრული. გვიან, როდესაც უკვე დაისჯება, მიხვდება ამას ბრიყვი” (217–218). ყველას არ შეუძლია დასასრულის დანახვა, დანახვა იმისა, რაც დაფარულია: სულელებმა არ იციან, რომ ზოგჯერ ნახევარი უფრო მეტია, ვიდრე ყველაფერი (10; 40–41). თუ საქციელი მანკიერია და ბოროტი, თუ ადამიანს შერცხვება და სინანულის განცდა დაეუფლება, თუ ეს ის არის, რაც საბოლოოდ სასჯელს დაიმსახურებს, მიუხედავად იმისა, არის თუ არა აქ ნახსენები სიტყვა სინდისი, შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ ამ კონტექსტში უსინდისობის წილი ადვილი შესამჩნევია (სპრინკლი 1994:455შმდ.).

ჰესიოდე ადამიანს განიხილავს ზნეობრივ-საგანმანათლებლო პერსპექტივაში. მისთვის ადამიანი საუკეთესოა, ვისაც შეუძლია თვითონ განსაჯოს და წინასწარ განჭვრიტოს, რა გამოვა ამა თუ საქმიდან. პატივისცემის ღირსია ის, ვინც ყურს უგდებს კარგ რჩევებს. ხოლო ის, ვისაც თვითონაც არაფერი ესმის და სხვის რჩევასაც გულთან ახლოს არ იკარებს, სრულიად უსარგებლო ადამიანია (293–297).

შეიძლება ითქვას, რომ ჰესიოდე კარგ რჩევებს იძლევა, ანუ თავად ეპიკოსი კარგი მრჩეველია („მე კი, ო, პერსეს, მსურს სუფთა სიმართლე გითხრა“ (9–10). შესაბამისად, ვინც მის პოემებს კარგად, სწორად წაიკითხავს, სწორად ცხოვრების წესსაც გაიგებს.

ლიტერატურა

- გორდეზიანი 2003:** გორდეზიანი რ., ბერძნული ლიტერატურა, გამომცემლობა “ლოგოსი”, თბილისი 2003.
- საიდი 1999:** Suzanne Saïd (1999), A Short History of Greek Literature, Publisher: Routledge.
- იტმარში 2001:** Tim Whitmarsh (2001), Greek Literature and the Roman Empire: The Politics of Imitation, Oxford University Press.
- გილი 1998:** Christopher Gill (1998), Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy: The Self in Dialogue. Clarendon Press.
- ბეკერი 2004:** Marilyn Beker (2004), Screenwriting with a Conscience: Ethics for Screenwriters, Lawrence Erlbaum Associates
- ბიჩი 1958:** Waldo Beach (1958), Conscience on Campus: An Interpretation of Christian Ethics for College Life, Association Press.
- სპრინკლი 1994:** Robert Hunt Sprinkle (1994), Profession of Conscience: The Making and Meaning of Life-Sciences Liberalism, Princeton University Press.

სე, როგორც ოლაფური მიტაფორა

ქრისტიანული ცხოვრების შუასაუკუნეობრივი წესი ოლაფურ ერთობას ეფუძნება, რაც გულისხმობს უფლისა და კაცობრიობის ორმხრივ ერთობას:

ერთი მხრივ, უფალი, როგორც ყოვლის შემოქმედი, ყოვლისმპყრობელი და ყოვლისმომცველი, მოიცავს მთელ ხილულსა თუ უხილავ სამყაროს, შესაბამისად, მთელ კაცობრიობასა თუ ნებისმიერ ინდივიდს;

მეორე მხრივ, ყოველი ადამიანი უფლით უხილავად უკავშირდება წინაპარსა თუ შთამომავალს – ნებისმიერს, ვისაც კი ამ სამყაროში უცხოვრია, ან ვინც ოდესმე იცხოვრებს. სულიერი თვალსაზრისით, ყველა ადამიანი უფლის შვილი და კაცთა მოდგმის სხვა წარმომადგენლის და ან ძმად, რამდენადაც კაცობრიობის სულიერი მშობლები მამა ღმერთი და ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობელი არიან, ხორციელი – ადამი და ევა;

სახარებაში უფალი ბრძანებს მორწმუნეებს:

„რაითა ყოველნი ერთ იყვნენ, ვითარცა შენ, მამაო, ჩემდამო, და მე შენდამი, რაითა იგინიცა ჩვენ შორის ერთ იყვნენ“ (იოანე 17, 21).

ხოლო პავლე მოციქული რომაელთა მიმართ ეპისტოლეში გვასწავლის:

„ჩვენ ყოველნი ერთ გუამ ვართ ქრისტეს მიერ, ხოლო თითოეული ურთიერთას

ასოებ ვართ“ (რომ. მიმ. 12, 5).

ოლამური ერთობის გამოსახატავად განსაკუთრებით საინტერესოდ მიგვაჩნია ხის მეტაფორა. ხე, ვარჯითა და ფესვებით, მემკვიდრეობითი კავშირების თვალსაზრისით წარმოჩინდება და რამდენიმე ასპექტითაა საყურადღებო:

ადამიანთა კავშირი უფალსა და ერთმანეთთან შესაძლოა გამოიხატოს „ხის“ სიმბოლოთი. ამ თვალსაზრისით, სამგვარი სიმბოლური გააზრებაა შესაძლებელი:

1. უფალი თვითონაა „ხე“ – „ხე ცხოვრებისა“;
2. იგი „რგავს“ ადამიანს;
3. ყოველი კაცი, როგორც „ხე ვარჯოვანი“, უკავშირდება წინაპრებსა თუ შთამომავლებს.

1. „ხე ცხოვრებისა“ თვით უფლის სიმბოლოა, „მამის ძეში მყოფობას გულისხმობს. როგორც ძველ, ისე ახალ აღთქმაში უფალი იესო ხშირად მოიხსენიება, როგორც „ხე“ ან „ყლორტი“. ესაია, იერემია და ზაქარია წინასწარმეტყველები უფალს მოიხსენიებენ განსაკუთრებული სახელით: „მორჩი“ (ლი 1993, 4-5).

უფალს იოანე მახარებელი ზეციურ იერუსალიმში ხედავს, როგორც თორმეტნაყოფიან ხეს, რომლის ფოთლები კურნავენ ყველა მსურველს:

„შორის სივრცესა მის ქალაქისასა და მდინარისა მის ამიერ და წიად ძელი ცხორებისაი, გამოძლებელი ათორმეტსა ნაყოფსა, ყოველთა თთუეთა მომცემელი თვისისა მის ნაყოფისაი და ფურცელნი იგი მის ხისანი საკურნებელად წარმართთა“ (გამოცხ. 22, 2).

ანდრია კესარია-კაბადოკიელი „გამოცხადების“ ამ ადგილის კომენტარისას ხეს ქრისტედ მოიაზრებს, თორმეტ ნაყოფს კი – თორმეტ მოციქულად:

„ძელი ცხორებისაი ქრისტე არს, რომელი სულსა შინა წმიდასა და გარემო სულისა გულისხმა-იყოფების, რამეთუ მის თანა არს სული წმიდაი, და სულისა მიერ თაყუანის-იცემების და მომცემელი არს სულისაი და მის მიერ ათორმეტნი იგი ნაყოფნი მოციქულთა კრებულისანი მოგუეცემიან, რომელ არს გულისხმის-ყოფაი მისი“ (კესარია-კაბადოკიელი 1992, 75).

ჩვენი აზრით, უფალი – თორმეტნაყოფიანი ხე – მაცხოვრისა და მთელი სამყაროს ურთიერთკავშირის ამსახველი მეტაფორაა; თორმეტი ნაყოფი უდრის თორმეტ თვეს, სრულ წელიწადს, ანუ „მთელ კალენდარს“, უფალი მთელი სამყაროს მომცველი „ხეა“, საკურნებელი და მაცხოვრებელია მისი ფოთოლი (ანუ მისგან მომდინარე სარწმუნოე-

ბა, მოციქულთაგან ნაქადაგები, რადგან ყოველ თვეს შეესაბამებოდა რომელიმე მოციქული – ლ. დ.).

სიმბოლოთა ენციკლოპედიაში თორმეტი ნაყოფი ზოდიაქოს ნიშნებს უკავშირდება:

„ხე ცხოვრებისა“ ბიბლიურ ზეციურ იერუსალიმში თორმეტ ნაყოფს ისხამს (საფიქრებელია, რომ ეს ზოდიაქოს თორმეტი ნიშანია)“ (ენციკლოპედია II, 2012, 153).

ასე რომ, ზოდიაქოს ნიშანი, ნაყოფი თუ თვის რაიმე სხვა სახით მინიშნება, ჩვენი აზრით, უფლისა (როგორც ხის) და სამყაროს (როგორც ტოტებისა და ნაყოფის) ოლაპურ ერთობას გამოხატავს.

სამობაო საგალობელში შეჰხარიან ბეთლემს, როგორც ქრისტეს – ცხოვრების ხის – დაბადების ადგილს:

„ბეთლემო, იხარებდ, რამეთუ ხე იგი

ცხორებისა შენ შორის აღმოცენდა დღეს“;

რუსთველის რწმენით, ხელმწიფე უფლის გამოხატულებაა დედამიწაზე: „მისგან არს ყოვლი ხელმწიფე სახითა მისმიერთა“. ამიტომ იგი მეფეებს, უფლის მსგავსად, ედემის ხის მეტაფორით მოიხსენიებს. ნესტანს ედემში დანერგილ ხეს უწოდებს ფარსადანი:

„რათგან ქალია სამეფოდ ჩვენგანვე სახელ-დებული,

ვინცალა ნახავს, აწ ნახოს, აჰა ხე, ედემს ხებული.“

მშვიდი, მორჭმული და ბედნიერი თინათინი სამოთხის წყლით მორწყული ხეა: „წყლად ევრატსა უხვად ერწყო ედემს რგული ალვა მჭევრი“;

ავთანდილიც ამგვარად მოიხსენიებს მას:

„მოგშორდი ედემს ნაზარდო, ტანო ლერწამო და ხეო.“

უფალია ჭეშმარიტი სიცოცხლის წყარო – წარუვალი სიცოცხლისა. მართალია, დედაკაცს, ევასაგან მოყოლებული, აქვს უნარი „რომელიც ღმერთმა მიანიჭა მას – განაგრძოს სიცოცხლე თავისივე მსგავსის შობით, მაგრამ ეს არ იყო ის სიცოცხლე, რომელიც მათ სიცოცხლის ხესთან ზიარებით უნდა მოეპოვებინათ“ (კიკნაძე 2012, 38).

უფალ-„ცხოვრების ხეს“ გამოსდის ზეთი მაკურნებელი და მაცხოვნებელი, რომლის ცხების შესაძლებლობა ადამმა დაკარგა სამოთხიდან გამოძევების შემდეგ. ამიტომ ნატრობს იგი თუნდაც ერთი ბეწო, კნინ ზეთს, ანუ უდიდეს საუფლო წყალობას (იხ. ადამის ცხოვრება 2003). ეს წყალობა კაცობრიობამ მაცხოვრის ჯვარცმის შემდეგ დაიბრუნა. დ. გურამიშვილი უფალ-ხეს ამიტომ ემადლიერება, რომ „მისგან ცხოვრების წყარომა ჩვენთვის დაიწყო დინება“;

რუსთველი სიცოცხლისა და ნეტარების მომნიჭებელ საუფლო წყაროს ამქვეყნიურ, ტკივილისა და ცოდვის გამამრავლებელ წყალს

უპირისპირებს. ნესტანის დაკარგვით შეჭირვებული ტარიელი ავთან-დილის თქმით, სოფლისგან დაზარალებული, ანუ სოფლის წყლით მორწყულია:

„ვპოვე ხე, ტანი ალვისა, სოფლისა წყალთა რწყულისა.“

დ. გურამიშვილი, როგორც მისთვის დამახასიათებელია, ორიგინალურ მეტაფორას გვთავაზობს – მაცხოვრის ჯვარცმას ხის მოჭრად მოიაზრებს, დიდად განიცდის, რომ მართო ადამის სამოთხიდან გამოდევნა არ იკმარა ეშმამ და უფალი – ხეც „მოაჭრევენა“ (ჯვარს აცმევენა) ცოდვილ კაცობრიობას: „გაყიდეს, მოსჭრეს, გამსყიდველს მიხვდა მით ცეცხლის მოღება.“

„ვეფხისტყაოსანში“ კი ედემის ხის მოჭრის მეტაფორა სამოთხიდან გამოდევნასა და საწუთროს ტყვეობაში აღმოჩენას გულისხმობს. მიჯნური ნესტანს ედემში დანერგილ, ოღონდ მოკვეთილ ალვად მოიხსენიებს, რადგან იგი დაკარგული და მშობლიურ ნიადაგს მოშორებულია: „ვინ მოგკვეთა, არა ვიცი, ხეო, ედემს დანერგულო!“

ავთანდილიც თინათინთან განშორების შემდეგ თავს ედემიდან წუთისოფელში გადმორგულ ალვასთან აიგივებს: „ვინ უწინ ედემს ნაზარდი ალვა მრგო, მომრწყო, მახია, / დღეს საწუთრომან ლახვარსა მიმცა, დანასა მახია.“ და გმობს ამქვეყნის მუხთლობას: „აწყა ვცან, საქმე სოფლისა ზღაპარია და ჩმახია!“

2. უფალს, როგორც ხეს, უკავშირდება ყველა ჩვენგანი. უფალი „რგავს“ კაცს, და ზრდის, ადამიანი „მაზე ბძულ ჩანს ფესვითა“; ზოგი დროით ახლოს ვართ იესო ქრისტესთან, ზოგი – შორს, თუმცა შტო და წყალობა ყველასთვის ერთია (და უდიდესი) – ასეთია უფალთან კაცობრიობის ოლამური ერთობა.

ფრიდონი გოცებულაია, უფალმა როგორ შექმნა ასეთი სილამაზე, როგორ „დარგო ასეთი ხე“. ტარიელი იგონებს: „გამიცადა, ღმერთსა ჰკადრა: „შენ ასეთნი ხენი ვით ხენ!“

ფრიდონის ყმებიც უფალს მადლობას შეჰკადრებენ ასეთი სილამაზის – ტარიელისთანა ადამიანის – „ახსმული ხის“ შექმნისთვის: „ჩემი თქვეს თუ: „ღმერთსა მადლი, ვინ ალვისა ხენი ასხნა!“

დავით გურამიშვილიც კაცს უფლისაგან დარგულ ხედ მოიაზრებს, რომელიც ფესვითა თუ ტოტებით მთელ კაცობრიობას უკავშირდება:

„მე, კაცი, ხის დარად, დამრგის, ქვე წყალი მისხისა.

ზედან გამომცის ნაყოფი, ფურცელი მკვიდრად მისხისა,

დარგულან ჩვენად საჩრდილად შრტოდ მონაბამნი მის ხისა“ (აქ „მე, კაცი“ დავითსაც გულისხმობს და ნებისმიერ სხვას – მაცხოვრის ხატად და მსგავსად შექმნილს).

ყოვლადწმიდა დედა უფალთან ყოფნას მის ჩრდილქვეშ ჯდომად მოიაზრებს. პოეტი სწორედ ასე დაატირებინებს ჯვარცმულ მაცხოვარს:

„ვით შტოზედ მორჩო ახალო, ფესვ-არსოანო ძირო და!

ვირემ შენს ჩრდილთა ქვეშ ვიჯექ, მე თავი არ მეშწიროდა“ („ტირილი ღვთისმშობლისა“).

დ. გურამიშვილის რწმენით, დავით მეფესალმუნეც უფალ იესოს „ჩრდილქვეშ“ ზის, რაც გულისხმობს ცხოვრების ხესთან დაბრუნებას, მისი ნაყოფის ხმეკას, მარადიულ ნეტარებას. ამის მიზეზად პოეტს მი-აჩნია წინასწარმეტყველის მიერ ცხოვრების გზის სწორად არჩევა: ის, ხომ შემოქმედი იყო და თავისი ფსალმუნებით განადიდებდა უფალს:

„მან დავით თავის ბაღშია იმყნა ცხოვრების ხენია,

ტკბილის ნაყოფის მომბმელი, სამკურნლოს ცვარის მცხენია;

დაუჯდა მას ქვეშ ჩირდილსა, არა სწვავს მას სიცხენია,

იმ უკვდავების სასმლითა მითვრა და მით მოლხენია.“

სულიერი მშვიდობისა და დაცულობის განცდის მაცხოვრის (როგორც ხის) „ჩრდილთა ქვეშ“ ჯდომის მეტაფორით გამოხატვა სოლომონ ბრძენის „ქება ქებათადან“ მომდინარეობს (იხ. ქება 8, 5).

თვით უფალი ბრძანებს იოანეს სახარებაში, რომ ის ვაზია, ჩვენ კი – შტოები, და ბედნიერი, „ნაყოფიერი“ მხოლოდ მასთან მარადის დაკავშირებული კაცი იქნება, „ნასხლევს“ დამსგავსებული კი „გახმება“:

„ვითარცა-იგი ნასხლევსა ვერ ხელ-ეწიფების ნაყოფისა გამოლუბად თავით თვისით, უკუეთუ არა ეგოს ვენახსა ზედა, ეგრეთვე არცა თქუენ უკუეთუ არა დაადგრეთ ჩემ თანა.

მე ვარ ვენახი და თქუენ – რტონი. რომელი დაადგრეს ჩემ თანა, და მე მის თანა, ამან მოიღოს ნაყოფი მრავალი“ (იოანე 15, 4-5).

„ვეფხისტყაოსანში“ ადამიანის ბედნიერება თუ უბედურებაც ხის მდგომარეობის მიხედვით გამოიხატება. რუსთველისეული მეტაფორით, ბედნიერი ადამიანები უფლისაგან დაცული ხეები არიან:

„ვისცა ღმერთი საროს მორჩსა ტანად უხებს, /მას ლახვარსა მოაშორვებს“.

ღმერთია ჩვენი „პური არსობისა“; დავითს (და – ყველა მორწმუნეს) „მისი ხილის ჭამით პირი არ გაუმწარდება“, მასზეა დამოკიდებული მარადიული სიცოცხლის, ანუ ძელი ცხოვლის ნაყოფის კვლავ ხმევის ბედნიერება. ამიტომაც ამბობს იესო:

„რომელმან სძლოს, მივსცე მას ჭამად ძელისა მისგან ცხორებისა, რომელი არს შორის სამოთხესა ღმრთისა ჩემისასა“ (გამოც. 2, 7).

დავითის მეტაფორული თქმით, სატანამ ეს ხე გაგვიხმო, ანუ მასთან მისვლა და მისი ნაყოფის ჭამა აგვიკრძალა: „ხე ვარჯოვანი დაგვახმო, აყოვა ნაკუნძალები“.

პოეტი გულისხმობს უფლის სასჯელს ადამისა და ევას ურჩობის გამო: „აწ ნუსადა მიყოს ხელი თვისი და მიილოს ხისაგან ცხორებისა და ჭამოს და ცხონდეს უკუნისამდე“ (დაბად. 3, 22).

ამით დაირღვა ოლამური ერთობა ღმერთთან და ახლა კაცობრიობა მისგანვე უარყოფილ უფალთან შეერთება-შერწყმის გზებს დაექმდეს, სხვაგვარად ბედნიერებას ვერ მოიპოვებს.

წმიდა მამები გვასწავლიან:

„ნორჩ ხეს სარზე აბამენ და ის სწორად და გამართულად იზრდება. ასევე, სული, რომელმაც თავისი ნება ღვთის ნებას მიუერთა, აღის ზეცაში უფალთან“ (მდელო 2005, 130).

იოანე ღვთისმეტყველი და მახარებელი გვმოდღვრავს:

„ნეტარ არიან, რომელნი იქმოდინ მცნებათა მისთა, რაითა იყოს ხელმწიფეობა მათი ძელსა მას ზედა ცხორებისასა, და ბჭეთა მათ მიერ შევიდენ ქალაქად“ (გამოც. 22, 14).

3. დავით წინასწარმეტყველზე – იესეს მიერ დარგულ ხეზე – საუბრისას დავით გურამიშვილი აგვიხსნის, რომ ნაყოფი კაცის მოღვაწეობა-მოქმედების შედეგია, ფურცელი და შტოები – მისი შთამომავლობა. დავითის ნაყოფია „ფსალმუნნი“, გოლიათის დამარცხება და სხვა მის მიერ აღსრულებული საქმეები, მისი შთამომავლები იესო ქრისტე და ბაგრატიონები არიან:

„ნერგად მას ვსახავ, იგ რაც ხე ისახა იესესითა;

ვინცა გამოსცა ნაყოფი თვისთა ნათქვამთა, ხეს ვითა;

შურდულ-ქვით სძლია მებრძოლთა დამბადებელის ესვითა,

შტო-მორჩად – ქართველთ უფალთა, ვინც მაზე ბმულ ჩანს ფესვითა“.

ამ მხრივ, საყურადღებოა ჰაგიოგრაფიაში დამოწმებული „ზეთისხილის“, „ფინიკის“, „ლიბანის ნაძვის“ სიმბოლოები „ძირკეთილი და ფესვდალოცვილი“ მოღვაწის აღსანიშნავად. „კონსტანტი კახის მარტვილობაში“ ამოვიკითხავთ, რომ ხის სიმბოლოს საგანგებოდ მიმართავდნენ „ორკერძოვე შემკობილ“ მოღვაწეთა დასახასიათებლად, რადგან ხე თავს იწონებს „ფურცლითა და ნაყოფითა“.

„ზეთისხილს, როგორც მარადმწვანე ხეს, თავისი პოხიერებისა და ნაყოფიერების გამო, უცვალელებელი რჩეულობისა და ღვთისგან დალოცვილობის სიმბოლოდ თვლიან“ (ლექსიკონი 1974, 325). „ფინიკი“ და „ლიბანის ნაძვი“ კი თითქოს ინაწილებენ ზეთისხილის ღირსებას: პირველი – პოხიერებით, მეორე – მარადმწვანეობით;

წმ. გრიგოლ ხანძთელმა – „ზეთისხილმა ნაყოფსავსემ“, „ფინიკ-მა კეთილმა“ „უდაბნოთა ქალაქყოფით“ გააძლიერა, ააყვავა და უფალ-თან აამალლა საქართველო;

არსენ ბერი დავით მეფეს მიმართავს: „მაღალ ხარ, ვითარცა ფინიკი ნერგთა შორის“;

გიორგი მთაწმინდელს ამკობს გიორგი მცირე, როგორც ფინიკსა და „ლიბანის ნაძვს“;

პეტრე იბერიელი არის „ხე კეთილი და შუენიერი“;

„მორჩი ნაყოფიერი“ უწოდა წმ. ექვთიმეს ეზრა მთაწმინდელმა.

„ველური ზეთისხილია“ წმ. აბო, რადგან მას არა აქვს კეთილი ძირი (არაბულ-ისლამური წარმომავლობის გამო), თუმცა უფალი „მოი-ღებს“ მას, გადმორგავს თავის „მტილში“ და „კურთხევის ნაყოფად“ გადააქცევს.

შვილები და მოწაფეები კი არიან „ახალნერგნი ზეთისხილისანი“ (ფს. 127, 4).

რუსთველი კაცის სიცოცხლეს გამოხატავს ხის მეტაფორით. ალვა სიცოცხლის სიმბოლოა ავთანდილის სიტყვების მიხედვით: „მე ნუთუმცა შემოვბრუნდი, ალვა ჩემი არ დაჭნა ხე“. ამით პერსონაჟი იმედოვნებს, რომ სიკვდილი (ანუ მისი ალვის ხის დაჭკნობა) ასცილ-დება და დაბრუნდება არაბეთში.

სულხან-საბა ორბელიანიც ჯუმბერს „ხედ“ მოიაზრებს, როდე-საც ათქმევინებს მას: „კარგის ნერგის ხილი ვარ, ხელოვანის მებაღის შეწვრთილი და ფრთხილის შემნახავის ბარბუღი“. ამ სახითაც წარ-მონიშნავს, რომ ღირსეულ კაცს მშობლის (ნერგის), გამზრდელისა (მე-ბაღის) და აღმზრდელის (შემნახავის) ერთობა ქმნის;

დ. გურამიშვილს არ გამორჩენია მისთვის განსაკუთრებით ახ-ლობელი – უმემკვიდრო კაცის სევდაც. დავითი, როგორც უშვილო, სხვა ასეთი ადამიანების მსგავსად, განზობისათვის განწირული, უტო-ტო და უფესვო ხეა:

„დავით გალად დანერგული ვარ უშრტო და მე უფეს[კ]ო.“ („ადამის საჩივარი“)...

უშრტო და უნაყოფო, ვით გალი განმხმარი,

უძეო, უასულო, არარად სახმარი. („ამ წიგნის გამლექსავის სუ-ლის მოხსენება“).

თუმცა, სარწმუნოებით გულგამაგრებული შემოქმედი იმედოვნებს, რომ პოეზიის ხეს დარგავს და ამ გზით „გამოიბამს ნაყოფს“. ამიტო-მაც შეჰღალადებს უფალს:

„აღმაყოვე, ვითა ხე, ნაყოფით კეთილად, / და ნუ მყოფ მე ხენე-შად ძირით მოკვეთილად!“

მისი მაგალითი კი დიდი წინასწარმეტყველია, როგორც ფსალ-მუნთა „ხედ დამრგველი“, ამ ხის ნაყოფს რომ „ურხევს“ ძველი თუ ახალი აღთქმის კაცობრიობას:

„დავით იშენა წალკოტი, ძოდან ვსთქვი, რაც რგო ხედაო;
ეგრეთ დაირგო, მოიბა, რომ[ე]ლსაც ჩვენ გვირხევდაო.“

ქართველი პოეტიც თავისი პოეზიით იმედოვნებს ამქვეყნიური გზის სწორად გავლასა და სასუფევლის დამკვიდრებას, რასაც გამოხატავს მუწუკისა და ხის მეტაფორებით:

„ამად ამ წიგნსა სახელად უწოდე „დავითიანი“,
დავით შევაწყვე, შევკონე, ვით ვარდნი და ვით იანი.
გულსა მოვსწყვიტე მუწუკი, მება ზედ ავი თიანი,
ზედ გულზედ ვიბი იგი ხე კაციანი და ღვთიანი.“

„დ. გურამიშვილს სწამს, რომ სახისქმნადობის გზით იგი უკუ-აგდებს როგორც პირველი ცოდვის, ისე საკუთარ ცოდვათა სიმძიმეს („გულსა მოვსწყვიტე მუწუკი, მება ზედ ავი თიანი“) და ეზიარება განკაცებული ღვთაების („ხე კაციანი და ღვთიანი“) ჭეშმარიტებას“ (მურღულია 1997, 117).

პოეტი ამით „ვარჯისა და ფესვების“ გაძლიერების, გადარჩენისა და უკვდავების ღვთისთვის სათნო გზას აგნებს.

ამგვარად, კაცის ხედ გააზრება უფალს უკავშირებს კაცის სიცოცხლესა და მისთვის ნაბოძებ ყოველივე ამქვეყნიურ სიკეთეს, რადგან უფალი ჩუქნის ადამიანს სიცოცხლეს, ხის დარად რგავს და წყალს უსხამს, აძლევს შრომის, მოღვაწეობისა თუ შთამომავლობის გზით სიცოცხლის გაგრძელების შესაძლებლობას.

კიდევ ერთ ასპექტს მივაქცევთ ყურადღებას ხის, როგორც ოლაძური მეტაფორის, გასაზრებლად.

საინტერესო და მნიშვნელოვანია „ცხოვრებისა“ და „კეთილისა და ბოროტის ცნობადის“ ხეების სიმბოლური სახისმეტყველებაც.

ორ ხეს შორის მდგომარე ადამის არჩევანი მხოლოდ ჭამით, ან უფლის ურჩობით როდი გამოიხატებოდა. მას ორი გზიდან ერთ-ერთი უნდა აერჩია: „მიელო ღმერთი, როგორც მარადიულო სიცოცხლე, ან სატანა, როგორც სიკვდილი“ (ლი 1993, 7).

„აღამს არ უნდა სცოდნოდა, რა არის კეთილი და რა არის ბოროტი. ვერც ეცოდინებოდა, რადგან ადამი ამ ნაყოფის გემოსხილვამდე აბსოლუტურ სიკეთეში იმყოფებოდა, ნაყოფის შემდეგ კი სიკეთის გასაცნაურებლად რეალობაში ბოროტის შემოსვლა გახდა საჭირო.“

ამიერიდან „შუქ-ჩრდილებზეა აგებული ეს სამყარო და მისი ეს-თეტიკაც ამაზეა დაფუძნებული“ (კიკნაძე 2013, 274).

პავლე მოციქული გვასწავლის:

„მის კაცისათვის ცოდვაი სოფლად შემოხდა და ცოდვისა ძლით – სიკუდილი“ (პრომ. 5, 12).

პირველადამიანმა პირველქმნილი ცოდვით უარყო სამოთხის პატივი და დედამიწაზე აღმოჩენილი კვლავ სასუფეველში დაბრუნებას ესწრაფვის.

ზემოთქმულის გათვალისწინებით, განსაკუთრებით საინტერესოდ გვეჩვენება, კაცობრიობის ისტორია გავიანთოთ, როგორც მსვლელობა ხიდან ხისკენ. ყოველივე იწყება „ხე ცხოვრებისას“ დაკარგვით და მთავრდება მისი „ნაყოფის ჭამის“ უფლების კვლავ მოპოვებით.

ამბის ანი და ჰოე გაცხადდება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ პირველმა ადამიანმა უფალს სთხოვა თესლი კეთილი, როცა მამა ღმერთის ბრძანებით სამოთხეს ტოვებდა, სურდა, მისი საკვები განსხვავებული ყოფილიყო ცხოველთა საზრდოსაგან. ცოდვით დაცემულმა ადამიანმა სამოთხიდან გამოიყოლა თესლი, როგორც ოცნება თავის მარადიულ სამყოფელზე, ადამ-კადმონზე, ასე მოულოდნელად რომ დაკარგა. თესლი თაობიდან თაობას მემკვიდრეობით გადაეცემოდა და აღმოჩნდა აბრაამის ხელში.

ერთხელ ლოთიმ აბრაამი განარისხა. ბიძამ სამი თესლი მისცა და უბძანა, უდაბნოში ჩაეთესა, საკუთარი ცრემლით მოერწყა მიწა. თუ რომელიმე თესლი განედღებოდა, ლოთის შეეძლო, შეცოდება მონანიებულად ჩაეთვალა. ასე მოიქცა დასჯილი. სინანულის ცრემლს აფრქვევდა უდაბნოში და საოცრება მოხდა, სამივე თესლი განედღა. ერთ ძირზე სამი ხე ამოვიდა: კვიპაროსი, ალვა სულნელი და ნაძვი ლიბანისა, მიმანიშნებელი წმ. სამებაზე.

აბრაამს, ცხადია, შეეძლო ლოთისთვის სხვაგვარად მიეტევებინა, მაგრამ ძმისწულს დანაშაულის შეგრძნებისა და აღქმა-გააზრებისაკენ მოუწოდა. ლოთის გულწრფელი სინანულის შედეგმა ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა: თესლი სინანულის ცრემლით განედღა და ის ხე აღმოაცენა, სასუფეველის დაკეტილი კარის გაღება რომ შეეძლო მაცხოვრის „დატევით“ (ჯვარცმით), იესო ქრისტესი, ადამს აფარობის დაღი რომ ჩამორეცხა.

აბრაამისგან ბოძებულ თესლზე არა მარტო ლოთის, მთელი კაცობრიობის მხსნელი ხე ამოვიდა, რადგან სწორედ ლოთის ხიდან გამოთალეს ძელიცხოველი (ის ჯვარი, რომელზეც უფალი აცვეს), ჯვარცმამ კი დაცემული კაცი კვლავ სასუფეველში დააბრუნა.

ათანასე ალექსანდრიელის სწავლებით, „ქრისტე იშვა, რათა მომკვდარიყო, ჩვენ კი იმიტომ ვკვდებით, რომ ვიბადებით. თავისი ადამიანური ბუნების სიკვდილით უფალმა კი არ მოიცილა სხეული, არამედ იმისთვის მიიღო ადამიანთაგან სიკვდილი, რომ სხეულით მკვდრე-

თით აღმდგარიყო და ადამიანებიც უკვდავი შეექმნა სხეულითაც, რამეთუ, როგორც კი სიკვდილი მის სხეულს შეეხო, უმაღვე თვით სიკვდილი განქარდა სრულიად“ (გამონათქვამები 2000, 14).

ამგვარად, ადამი კარგავს სასუფეველის ბედნიერებას, შესაბამისად, უკვდავებას, „ხე ცხოვრებისას“, თუმცა სინანულის გზით მიიღებს კეთილ თესლს, ამ თესლს ლოთის სინანული გაანედლებს, მიწიერ ხედ აქცევს, ახალი ადამის – იესო ქრისტეს წყალობით კი, რომელიც მონანიებს ადამიანთა მოდემის ცოდვებს, მიწიერი ხე „ხე ცხოვრებისად“ გადაიქცევა.

„ღმერთი ისევ ხსნის გზას ადამიანისათვის სიცოცხლის ხისაკენ... ანახლებს ადამის მიერ გაწყვეტილ კავშირს და სიკვდილის მიღებით ამტკიცებს ამ კავშირის აბსოლუტურ ხასიათს“ (ლექსიკონი 2009, 248-9). კაცობრიობა კი იბრუნებს დაკარგულ პატივს და კვლავ ბრუნდება სამოთხეში. მხოლოდ და მხოლოდ სინანულით, საკუთარი დანაშაულის შეგრძნებით სვლა დასაბრუნებლად დაცემულ კაცს უბიწო პირველსახესთან.

უფლის მიმართვა ცოდვით დაცემული, გაშიშვლებული ადამისთვის: „აღამ, სადა ხარ?“ ან კაენისთვის ნათქვამი: „სადა არს აბელ, ძმაი შენი? რაი ესე ჰყავ?“ – სწორედ ამ ფუნქციის მქონეა, ცოდვილ სულებში დაფიქრებისა და მონანიების სურვილს აღძრავს.

იოანე ნათლისმცემელმაც უფლის გზის „განსამზადებლად“ სინანული იქადაგა: „შეინანეთ, რამეთუ მოახლოებულ არს სასუფეველი ცათაი“ (მათე 3, 2).

წმ. ეფრემ ასური გვასწავლის:

„სინანული ის კიბეა, რომლის საფეხურებსაც ჩვენ აყვავართ სანეტარო ადგილას, საიდანაც ოდესღაც დავეცით“ (გამონათქვამები 2000, 19).

კაცობრიობაც, სიცოცხლის ზიდან წამოსული, ისევ სიცოცხლის ხემდე სინანულის კიბით ადის.

ლიტერატურა

- ადამის ცხოვრება 2003:** ადამის ცხოვრება (ადამის აპოკრიფული ცხოვრების ქართული ვერსია), თბ. 2003;
- გამონათქვამები 2000:** წმიდა მამათა გამონათქვამები, თბ. 2000;
- ენციკლოპედია II, 2012:** სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია (ზაზა აბზიანიძე, ქეთევან ელაშვილი), ტომი II, თბ. 2012;

- კესარია-კაბადუკიელი 1992:** ანდრია კესარია-კაბადუკიელი, თარგმანებაი იოვანეს გამოცხადებისაი, თბ. 1992;
- კიკნაძე 2012:** ზურაბ კიკნაძე, ზუთწიგნეულის თარგმანება, თბ. 2012;
- კიკნაძე 2013:** ზურაბ კიკნაძე, სიტყვითა და საქმითა (ჩანაწერები), თბ. 2013;
- ლექსიკონი 1974:** ბიბლიური ღვთისმეტყველების ლექსიკონი, ბრიუსელი, 1974, რუსულ ენაზე;
- ლექსიკონი I, 2009:** ბიბლიის ლექსიკონი ტომი I, ტომი II, თბ. 2009;
- ლი 1993:** უიტნეს ლი, ადამიანი და ორი ზე, მოსკოვი, 1993, რუსულ ენაზე;
- მდელო 2005:** სულიერი მდელო, თბ. 2005;
- მურდულია 1997:** გია მურდულია, „დავითიანის“ მხატვრულ სახეთა სისტემა, თბ. 1997.

მეტაფორა და მეტონიმია ქართულ რომანტიკულ პოეზიაში

გავრცელებული თვალსაზრისის თანახმად, რომანტიზმისა და სიმბოლიზმის ლიტერატურულ სკოლებში უპირატესი გამოხატულება ჰპოვა მეტაფორამ, ხოლო რეალისტურ მიმართულებაში – მეტონიმამ.

ისმის კითხვა: მოწმობს თუ არა მეტაფორათა ან მეტონიმიათა სიმრავლე ლიტერატურულ ტექსტში, რომ მასში დომინირებს მეტაფორის ან მეტონიმის პოლუსი, და რომელი მათგანი იჩენს უპირატესად თავს ქართველ რომანტიკოსთა მხატვრულ აზროვნებაში?

ამ ამოცანის გადასაჭრელად გავაანალიზეთ სპეციფიკური ნიშან-თვისებები, რომლებიც ახასიათებს აღქმისა და აზროვნების მეტონიმურსა და მეტაფორულ პოლუსებს; მეტაფორის პრინციპად აღიარებულ უნდა იქნას სელექცია, რომელიც ახასიათებს ახალ, ინდივიდუალურ და, ამასთან, ერთწევრ მეტაფორებს (რასაც მიემართება მეტაფორული სახე), ხოლო განმეორებადი („გაცვეთილი“), მყარი მეტაფორების აღქმა (მაგალითად, ბესიკთან ან ალ. ჭავჭავაძის პოეზიაში) არ უკავშირდება სელექციის ოპერაციებს და ამგვარი მეტაფორები სინტაგმების სახით გვევლინება. შესაბამისად, მყარი მეტაფორა, რომელიც ენობრივი კოლექტივის ცნობიერებაში სინტაგმად აღიქმე-

ბა, უნდა მივაკუთვნოთ აღქმისა და აზროვნების მეტონიმიურ (და არა მეტაფორულ) პოლუსს, განურჩევლად იმისა, როგორაა ის წარმოდგენილი ტექსტში – სინტაგმის, თუ პარადიგმის ერთ-ერთი ალტერნატიული წევრის სახით („ალვა“, „ბროლ-ბადახში“ და ა.შ.).

აქედან გამომდინარე, ტროპი, ამ სიტყვის ზუსტი გაგებით, მხოლოდ მეტაფორაა (იმ შემთხვევაში, თუ ის განეკუთვნება მეტაფორულ პოლუსს, ე.ი. როდესაც მეტაფორული პარადიგმა მოიცავს ორზე მეტ წევრს, ან თუ პარადიგმის წევრთა შორის არსებობს არა უზუალური, არამედ – ოკაზინალური კავშირი).

რაც შეეხება ისეთ ტროპებს, როგორებიცაა მეტონიმია, სინეკლოქე, ჰიპერბოლა, ემფაზა და ა.შ., ისინი გვევლინებიან მყარი სინტაგმების სახით ტექსტში ან ენობრივი კოლექტივის ცნობიერებაში. აქედან გამომდინარე, ტროპად მივიჩნევთ მხოლოდ მეტაფორას, სხვა ტროპებს კი (მათ შორის – მყარ, კლიშირებულ მეტაფორებს) მივაკუთვნებთ ფიგურებს (ე.ი. აღქმისა და აზროვნების მეტონიმიურ პოლუსს).

აღ. ჭავჭავაძის შემოქმედების სტილური თავისებურებიდან საყურადღებოა სახელთა მრავლობითი რიცხვის ფორმათა ხშირი გამოყენება, განმაზოგადებელი მეტონიმიების, აგრეთვე – სინეკლოქეთა და მყარ, კლიშირებულ მეტაფორათა სიმრავლე.

ობიექტური სამყაროს აღ. ჭავჭავაძისეული ხედვა, ფაქტობრივად, მისი „არხედვა“, რაც გულისხმობს ამ სამყაროსადმი პოეტის უარყოფით დამოკიდებულებას. ესაა „უცხო“ სამყარო, რომელშიც არ მოიპოვება დისკრეტული ობიექტები და ამიტომ ის დაუნაწევრებლად აღიქმება, უცხოენოვანი მეტყველების მსგავსად. აქედან გამომდინარე, აღ. ჭავჭავაძისთან მრავლობითი რიცხვის ფორმები, მეტონიმიები, სინეკლოქეები და კლიშირებული მეტაფორები („ვარდისა და ბულბულის" სიმბოლიკა, „მელნის ტბა", „ძოწი", „ლალი", „სადაფი", „მარგალიტი", „გიშერი", „ბადახში", „ჰინდთა ჯარნი", „სახმილი", „ტრფობის ალი", „სარო", „ალვა", „ლერწამი", „ზილფთა რყევა" და „ბროლის ფიცარი") იმავე როლს ასრულებს, რომელიც ეკისრება „ბინდის", „შემოღამების" მოტივს ნიკ. ბარათაშვილის პოეზიაში და, საერთოდ, მთელ რომანტიკულ მწერლობაში.

აღ. ჭავჭავაძის სატრფიალო ლექსების ყველაზე აშკარად გამოხატული სტილური თავისებურება სატრფოს გარეგნობის დეტალური აღწერაა. ერთი შეხედვით, ეს მანერა ბესიკის სტილს მოგვაგონებს, მაგრამ მათ შორის არსებითი განსხვავებაა.

კერძოდ, აღ. ჭავჭავაძის პოეზიაში ქალის სხეულის ნაწილი თვით ამ ქალის ერთგვარ ორეულად გვევლინება, რადგან ტრფობის ობიექტად დასახელებულია სწორედ ეს ნაწილი (ტანი, ბაგეები, თვა-

ლები, ლაწვები, წელი, „თმა-მდიდარი“ თავი და ა.შ.). ამგვარად, ობიექტს – ქალის ხატს – აქ ბინარული სტრუქტურა აქვს, ეს კი მეტონიმიური პოლუსის გამოვლინებაა.

აღსანიშნავია, რომ ამგვარი გროტესკული ორსხეულებრიობის ერთგვარ დასს ატარებს ნიკ. ბარათაშვილის „მერანიც“. ლექსის ცენტრალური სახე ერთიანობის ილუზიას გვიქმნის, ამიტომ მკვლევრები დიდხანს ვერ ამჩნევდნენ მის გაორებულ სტრუქტურას – იმას, რომ ნაწარმოებში მხედარსა და მერანს ურთიერთსაპირისპირო ნიშან-თვისებები და ბედ-იღბალი მიეწერება, რომ მხედარს აქ, ფაქტობრივად, პასიური როლი განეკუთვნება, მერანს კი – აქტიური; რომ ისინი ერთმანეთის ორეულებია; გროტესკული გაორება აისახა, აგრეთვე, ლექსებში „ხმა იღუმალი“ და „სულო ბოროტო“. ამასთან, ნიკ. ბარათაშვილთან ორსხეულებრიობა ლირიკული გმირის შინაგან, სულიერ გაორებადაა ტრანსფორმირებული.

ადამიანის სხეულის ნაწილთა გროტესკული განკერძოება, ორსხეულებრიობა, სამყაროს დანაწევრება „საკუთარ“ და „უცხო“ სამყაროებად მოწმობს, რომ ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედების ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანია მეტონიმიურობა. ალ. ჭავჭავაძეც და გრ. ორბელიანიც იყენებენ ორ განსხვავებულ ენას თავიანთ შემოქმედებაში, როდესაც გამოხატავენ ორ ურთიერთგანსხვავებულ მსოფლალქმას. სწორედ სტილური ეკლექტიზმის გამო ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედება უნდა მივაკუთვნოთ რომანტიზმს, რადგან პოეტის ყველა ნაწარმოების ერთიანი ტექსტის სახით (ანუ სინქრონულ ჭრილში) განხილვის შემთხვევაში თავს იჩენს სხვადასხვა „ხმის“ თანაარსებობა, ავტორის ცნობიერებაში არსებულ თვალსაზრისთა მრავალგვარობა, ეს კი სწორედ რომანტიკულ ლიტერატურას ახასიათებს.

გრ. ორბელიანის მხატვრული სტილიც მეტონიმიურია – მეტონიმიურია კლიშირებული მხატვრული სახეები, რომლებიც გვხვდება „ქალაქურსა“ და რომანტიკულ სატრფიალო ლექსებში. შედარებათა არსენალიც კლიშირებულია. ასეთივეა მყარი ეპითეტები. ქალაქური ლექსების სტილს განაპირობებს აღმოსავლური პოეზიის ლექსიკა, რომელიც აერთიანებს ჰიპერბოლებს, ოქსიმორონებს, მეტონიმიებს – მთელი ეს არსენალი მეტონიმიურ პოლუსს განეკუთვნება.

რაც შეეხება ნიკ. ბარათაშვილის პოეზიას, „ხმა იღუმალის“ ანალიზი ააშკარავებს, რომ ლირიკული გმირის „მე“ გაორებულია. ამასთან, გმირის შინაგანი ორეული არაერთმნიშვნელოვნადაა დახასიათებული, მისი არსი და ფუნქციები გაურკვეველია. გაუგებარია არა მარტო ის, თუ ვის განეკუთვნება იღუმალი ხმა, არამედ – ისიც, თუ რას კარნახობს ეს ხმა გმირს. იღუმალი ხმის არაერთმნიშვნელოვანი პრე-

დიკაცია მიუთითებს, რომ ლექსში ასახული სამყარო ქმნადი, პროცესულური მოცემულობაა. ეს სამყარო მეტონიმური და დანაწევრებული და ასეთივეა გმირის „მე“, რომელზეც ბატონობს (და, ფაქტობრივად, განსაზღვრავს მას) იდუმალი ხმა.

ლექსის – „ფიქრნი მტკვრის პირას“ – ბოლო სტროფში გამოთქმულია შეხედულება ადამიანთა აქტიურობის, „სოფლისთვის ზრუნვის“ აუცილებლობის შესახებ, ხოლო მთელი ტექსტი (ამ სტროფის გარდა) ასახავს თვალსაზრისს წუთისოფლის ამოების შესახებ, რომლის მიხედვითაც, „სოფლისთვის ზრუნვას“ ყოველგვარი აზრი ეკარგება. რომანტიზმის მსოფლალქმას შეესაბამება თვით ეს გაორება – საპირისპირო თვალსაზრისთა შეტოლება, მათი თანაბარუფლებიანობა, დიალოგი. ეს ორი თვალსაზრისი ურთიერთშენაცვლებადია. ამგვარი ტექსტი მეტონიმურია, რადგან ემყარება მხოლოდ კომბინაციურობის (მომიჯნავეობის) პრინციპს და არა – ლოგიკურ-სემანტიკურ კავშირებს ტექსტის ნაწილთა შორის, ანუ ტექსტის ერთიანობას.

„მერანში“ მეტონიმურია ლექსის ცენტრალური სახე. როგორც აღვნიშნეთ, ნაწარმოები იწყება პასიური კონსტრუქციით, რომელშიც ლირიკული გმირი წარმოჩენილია მერანის ქმედების ობიექტის სახით. ფაქტობრივად, ლირიკულ გმირს მეტონიმურად ენაცვლება (მის ნაცვლად მოქმედებს) მერანი.

ქართულ პოეზიაში რითმის ნაირსახეობათა გამოყენების მიხედვით, მკვეთრად იმიჯნება რომანტიკული და წინარე რომანტიკული ეტაპები – რომანტიზმში არაზუსტმა რითმამ სისტემური გამოხატულება ჰპოვა, რაც მის მნიშვნელოვან ფუნქციურ დატვირთვაზე მიუთითებს. წინამდებარე ნაშრომში შემოთავაზებული კონცეფციის მიხედვით, რითმა ყოველთვის განეკუთვნება მეტყველების პლანს (როგორც სინტაგმა), მაგრამ ის ზოგჯერ იხრება მეტაფორული, პარადიგმატული პოლუსისკენ (რითმის შემადგენელ სიტყვიერ ერთეულთა მსგავსებისას), სხვა შემთხვევებში კი – მეტონიმური, სინტაგმატური პოლუსისკენ (ამ ერთეულთა ფონოლოგიური განსხვავების შემთხვევაში). რითმის ამგვარი დეფინიციის მეშვეობით შესაძლებელია, ერთგვარად, გაბათილდეს შეხედულება რითმის, როგორც „სტრუქტურული სკანდალის“, შესახებ (რ. ბარტი). რომლის მიხედვითაც, რითმა ერთდროულად პარადიგმატა და სინტაგმატა.

ბუნებრივია, ტავტოლოგიური, ომონიმური, ზუსტი რითმები მიეკუთვნება პარადიგმატულ (მეტაფორულ) პოლუსს, ხოლო არაზუსტი რითმები – სინტაგმატურ (მეტონიმურ) პოლუსს. აქედან გამომდინარე, ნიკ. ბარათაშვილის (და, გარკვეულწილად, ალ. ჭავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის) შემოქმედების ეს პლანიც მეტონიმური ხასიათისაა.

მართლაც, არაზუსტი რითმების გამოყენება განაპირობებს შესაბამის სიტყვათა თავისთავადი მნიშვნელობების ხაზგასმას, თითოეული სარიტმო სიტყვის გარკვეულ დამოუკიდებლობას მეორისგან (სხვა სარიტმო სიტყვებისგან). ისინი შეკავშირებულია მარტოოდენ მომიჯნავეობის პრინციპის შესაბამისად.

არაზუსტრიტმიან სტრიქონებში სარიტმო სიტყვები სემანტიკურად გამოყოფილია არა მარტო ერთმანეთისგან, არამედ – სტრიქონის შემადგენელ სხვა სიტყვებისგანაც. მათ განსაკუთრებული ღირებულება ენიჭება ფრაზაში. ამიტომ შემთხვევითი არაა, რომ ბარათაშვილი ხშირად სალექსო სტრიქონის ბოლოს ათავსებს იმ სიტყვებს, რომლებიც ნაწარმოებთა სათაურებს ან მათ თემებს აღნიშნავს.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ გავრცელებული თვალსაზრისი რომანტიკული პოეზიის შესახებ და, კერძოდ, რ. იაკობსონისა და სხვა მეცნიერთა შეხედულება იმის შესახებ, თითქოს „რომანტიზმი – მეტაფორის პოეზიაა“, რელევანტური არაა ქართული რომანტიკული პოეზიის მიმართ. ეს დასკვნა საშუალებას იძლევა, ახლებურად განვიხილოთ ლიტერატურის ევოლუციის მრავალი საკითხი.

მეტაფორის ალქმის თავი- სიზუსტეები კულტურათ- შორისი კომუნიკაციის კონტექსტში

მეტაფორა მხატვრული გამოსახვის ერთ-ერთი ხერხია, რომელიც საგანს თუ მოვლენას ანალოგიებით წარმოადგენს. მეტაფორა, ძირითადად, სიტყვის ან სიტყვათა ჯგუფის გადატანით მნიშვნელობაზე აგებული.

ლექსიკოლოგიაში მეტაფორა სიტყვის ან ცნების სხვადასხვა მნიშვნელობათა სიმბოლური გამოხატულებაა. მეტაფორა ხშირად არის ესთეტიკური კატეგორია და სიტყვის კონკრეტული შინაარსის ტრანსფორმაციას ემსახურება. ის ყველაზე ცოცხალია ორიგინალში. რთულია მეტაფორის ტრანსლაცია კულტურიდან კულტურაში, ენიდან ენაში, თუმცა არსებობს უნივერსალური მეტაფორები, რომლებიც ადვილად თავსდება სხვადასხვა ენობრივ თუ კულტურულ გარემოში.

მეტაფორული აზროვნება უკარგავს სათქმელს სიცხადეს და აძლევს კონტექსტს სრულიად სხვა მნიშვნელობას. ცნობილია მეტაფორები, რომელთა შინაარსიც პირველადი მნიშვნელობისგან სრულიად დაშორებულია, თუმცა სრულიად ღირებულია მათში მეტაფორული აზროვნება.

მაგ.: Die Kuh vom Eis kriegen (გერმ. სიტყვასიტყვით: ძროხის ამოთრევა ყინულიდან) - პრობლემის მოგვარება

Auf den Zahn fühlen (გერმ. სიტყვასიტყვით: კბილზე დაჭრა) - უხერხული შეკითხვების დასმა.

A sunny smile (ინგ. სიტყვასიტყვით: მზის ღიმილი) - მანათობელი გაღიბება

A sun-drenched beach - მზით სავსე ნაპირი

Глаза боятся, а руки делают (რუს. თვალებს ეშინია, მაგრამ ხელები აკეთებს) - შეიძლება საქმე ძალიან ბევრი/მძიმე იყოს, მაგრამ მთავარია მისი დაწყება.

Дело мастера боится (რუს. საქმეს ოსტატის ეშინია) - რაც უნდა რთული იყოს საქმე, მისი დაძლევა შესაძლებელია შრომით.

უნდა აღინიშნოს, რომ მეტაფორული აზროვნება არ არის დამახასიათებელი მხოლოდ სიტყვიერი კულტურისათვის. მეტაფორა ხშირად გვხვდება მხატვრობაში. ფერწერაში მეტაფორა ახალი შეხედულებების, დამკვიდრებული ტენდენციის ალტერნატივაა. ის ხშირად სათქმელის, პოზიციის გამძაფრებას ემსახურება.

მეტაფორა, როგორც სინამდვილის შენიღბვა და გარდასახვა, ხშირად გასაგებია ერთი კულტურის კონტექსტში. არისტოტელე მეტაფორას გამოცანას უწოდებდა, რომელიც უნდა გაიხსნას, ამოიხსნას. შესაბამისად, ერთი კულტურისათვის გასაგები მეტაფორა, შესაძლოა, რთულად ამოსახსნელი გახდეს სხვა კულტურისათვის.

ცნობილია მეტაფორების რამდენიმე სახეობა:

- პერსონიფიცირებული მეტაფორები - ეს არის მეტაფორათა ჯგუფი, რომლებიც ადამიანურ თვისებებს მიაწერს უსულო საგნებს. მაგალითად: ვარსკვლავები მღერიან, ფოთლები ჭორაობენ, მთები ჩაფიქრებულან, მზე იცინის, ზამთარი გადის, გაზაფხული მოდის.

- მკვდარი მეტაფორები - მეტაფორათა ჯგუფი, რომლებმაც დაკარგეს მეტაფორული ბუნება. მაგალითად, მაგიდის ფეხი აღარ არის მეტაფორა. ეს მკვდარი მეტაფორაა. ამ ჯგუფს განეკუთვნება გერმანული სიტყვა Handschuh, რომელიც ქართულად ხელთათმანს ნიშნავს, ხოლო გერმანულში კომპოზიტია და სიტყვასიტყვით ნიშნავს ხელის ფეხსაცმელს. მკვდარი მეტაფორაა ასევე - სოფლის თავი. ეს უკვე იმდენად სტატიკური გამოთქმაა, რომ მეტაფორად აღარ აღიქმება.

- ლექსიკური მეტაფორები - ეს არის მკვდარი მეტაფორების ჯგუფი, რომელთა მეორე მნიშვნელობა დამკვიდრდა და მათი პირველი მნიშვნელობა დაიკარგა. ამის მაგალითია გერმანული სიტყვა Schloss (ქართულად: ციხე-სიმაგრე). ეს სიტყვა აღრე გამოიყენებოდა ხეობის "ჩამკეტის" მნიშვნელობით.

- ე. წ. მთარული მეტაფორები, რომლებიც მუდმივად არსებობს. მაგალითად: პირის დაკეტვა – გაჩუმება, გულის მოგება და სხვ.
- მუქი მეტაფორები, რომლებიც რთულად ამოსაცნობია. მაგალითად, გერმ. Drehtür-Effekt (ქართ. სიტყვასიტყვით, მოტრიალე კარის ეფექტი) – Schneller Wechsel zwischen zwei Zuständen – მდგომარეობის სწიბრი ცვლა.
- ევფემისტური მეტაფორები – როდესაც ტაბუირებული ან ნეგატიური მახასიათებლებით არის ახსნილი ესა თუ ის საგანი ან მოვლენა. მაგ. გერმ. Nusschale – (ქართ. სიტყვასიტყვით კაკლის/თხილის ნაჭუჭი) Kleines Boot – პატარა ნავი.

მეტაფორის თავდაპირველ მნიშვნელობებთან ერთად ლიტერატურათმცოდნეობასა და ენათმეცნიერებაში სწირად გამოიყენება შედარება და ალეგორია, როგორც მეტაფორის მნიშვნელობის მქონე საშუალებები.

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში ცნობილია ასევე მეტაფორათა ჯგუფი, რომლებსაც „აბსოლუტურ მეტაფორებს“ უწოდებენ. აქ მოიაზრება მეტაფორათა ჯგუფი, რომელიც არ არის რთულად ასახსნელი და ნებისმიერი კულტურის კონტექსტისათვის გასაგებია (ლავერკამპი 2007).

კულტურა, როგორც ფენომენი, განიხილება სხვადასხვა ასპექტის მიხედვით. ფართო აზრით, კულტურა, როგორც ფენომენი, ადამიანების შემოქმედება, ახალი სამყაროსა და საკუთარი თავის ქმნადობის პროცესია.

კულტურა უკიდურესად ინდივიდუალური და გამორჩეული ფენომენია, რომელიც თითოეულ ადამიანს, ადამიანთა ჯგუფს, თემს აქცევს უცხოდ. ამასთან, ცნობილია კულტურათა ურთიერთქმედების მრავალი სახე, კულტურათა აქტივობების ცვლა და სხვ. ამასთან, ცნობილია კულტურული უნივერსალიების ცნებაც, რომელშიც მოიაზრება ის, რაც ყველა კულტურისთვის დამახასიათებელი ნიშნების ერთობლიობაა. ჯორჯ მერლოკმა გამოყო კულტურული უნივერსალიების ჯგუფი: განათლება, სტუმართმოყვარეობა, ჩუქება, ხუმრობა, რელიგიური წესები, ენა და სხვ. (მერლოკი 1980). კულტურის შემადგენელი ძირითადი ელემენტებია:

1. ცნებები (კონცეპტები), რომლებიც ძირითადად ენაშია მოქცეული
2. მიმართება
3. ღირებულებები
4. წესები

კულტურული კონცეპტები ენის მიხედვით ფორმულირდება. ეს არის ენაში ასახული ადამიანის ცოდნა, გამოცდილება, ტრადიციები. ენა ხელს უწყობს კულტურის ერთიანობას. ენა ახარისხებს მთავარსა და მეორეულს, ამავე დროს, ენა გარკვეული სიმბოლოცაა.

ჯორჯ ლაკოფი თავის ნაშრომში «The Contemporary Theory of Metaphor» საუბრობს მეტაფორის შექმნის საშუალებებზე და მისი მხატვრული გამოსახვის ხერხებზე. ლაკოფის თეორიის მიხედვით, სიტყვა არის კონცეპტი, რომლის არაპირდაპირი მნიშვნელობა უნდა გამოვიყენოთ მეტაფორის შექმნის დროს. ლაკოფის აზრით, პროზაული ან პოეტური მეტაფორის არსი არა – ენაში, არამედ წარმოსახვაშია (ლაკოფი 1992). მაიკლ რედის მიხედვით კი, მეტაფორა ენაში, ყოველდღიურ საქმიანობასა და მეტყველებაში იბადება (რედი 1979). ლაკოფისა და რედის შეხედულებები მეტაფორის შესახებ, ერთი მხრივ, ურთიერთგამომრიცხავია, თუმცა უნდა ითქვას ისიც, რომ ორივე შემთხვევაში მეტაფორის შემქმნელი კულტურაა, რომელიც არსობრივად განუმეორებელი და განსაკუთრებულია.

უნდა აღინიშნოს, რომ ყოველ ენას აქვს როგორც საკუთარი, ინდივიდუალური, მხოლოდ ამა თუ იმ ენისათვის დამახასიათებელი, მხოლოდ მის ენობრივ სივრცეში წარმოშობილი მეტაფორა, ისე ზოგადად ენათა გარკვეული ჯგუფებისათვის ცნობილი - სხვათაგან გაზიარებული. თუმცა ზოგ შემთხვევაში ძნელი დასადგენია, რომელი კულტურის წიაღში იშვა, რომელი კულტურის განუყოფელ ქსოვილად შეიძლება მივიჩნიოთ ესა თუ ის მეტაფორული სახე.

ლიტერატურა

- ლაკოფი 1992:** George Lakoff, The Contemporary Theory of Metaphor <http://terpconnect.umd.edu/~israel/lakoff-ConTheorMetaphor.pdf>
- მერდოკი 1980:** Murdock, G. P. 1980. 'Theories of Illness: A World Survey'. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press.
- რედი 1979:** M. J. Reddy, „The Conduit Metaphor“ 1979 http://www.colorado.edu/linguistics/courses/LAM5430/5430e_reserves/Conduit_Metaphor.pdf
- ჰავერკამპი 2007:** Haverkamp A. Metapher. Die Ästhetik in der Rhetorik. — München: Wilhelm Fink Verlag, 2007.

მოთხრობა – ვიტაფორა

(გია ლომაძის „კროსვორდი“)

გასული საუკუნის 80-იანი წლები უმნიშვნელოვანესი პერიოდია საბჭოთა კავშირის ტერიტორიაზე მცხოვრები ხალხების საზოგადოებრივ აზროვნებაში. ამ დროს საქართველოში თანდათან ძლიერდება ეროვნულ-პატრიოტული მისწრაფებები, თუმცა გარდამტეხი ეტაპი მაინც 80-იანი წლების მეორე ნახევარი იყო, როდესაც მიხეილ გორბაჩოვმა კავშირის გადასარჩენად პოლიტიკური, სოციალურ-ეკონომიკური და კულტურული რეფორმები დაიწყო. გარდაქმნის პროცესმა ხელსაყრელი პირობები შექმნა დისიდენტური მოძრაობის იატაკქვეშეთიდან გამოსვლისა და ეროვნული მოძრაობის გაძლიერებისათვის. ამით მაშინვე ისარგებლა ქართულმა მწერლობამ, აქამდე მითოპოეტურ საბურველში გახვეულ ეროვნულ პრობლემატიკასა თუ ტოტალიტარულ მოდელებს სამოსელი შემოაცალა და გააშიშვლა, რისი ერთ-ერთი მკაფიო ნიმუშიცაა გია ლომაძის „კროსვორდი“ („განთიადი“, 1987 წ., №4). ეს მოთხრობა 80-იანი წლების ქართულ პროზაში გამორჩეულია მძაფრი პოლიტიკური კონტექსტით, სათქმელის სიღრმითა და მნიშვნელობით, ასახვის სპეციფიკური ფორმითა და ალეგორიულ-სიმბოლური პლანით. მისი გამოქვეყნების თარიღი იმაზე მიგვანიშნებს, რომ საბჭოთა ცენზურის პოზიციები უკვე საკმაოდაა შესუსტებული. წინააღმდეგ

შემთხვევაში ასეთი მოთხრობის დაბეჭდვას ვიზას ვერცერთი ჟურნალის რედკოლეგია ვერ მისცემდა („კროსვორდში“ დახატულ ტოტალიტარულ სახელმწიფოში ხომ საბჭოთა კავშირის ამოცნობა არც ისე ძნელია!). მოთხრობის თემატიკა და პათოსი დროის შესაფერისია, გამჭვირვალე მხატვრული ქსოვილი და გამოკვეთილი იდეოლოგიური ფონი კოდირებული სიტყვების ამოხსნისაკენ უბიძგებს რეციპიენტს.

არისტოტელე თავის „პოეტიკაში“ წერდა: „ყველაზე მნიშვნელოვანია, დახელოვნებული იყო მეტაფორებში. მხოლოდ ამისი გადაღება არ შეიძლება სხვისგან. ეს არის ტალანტის ნიშანი, რადგან კარგი მეტაფორების შექმნა ნიშნავს მსგავსების შემჩნევას“ (არისტოტელე 1979: 22). გია ლომაძე „კროსვორდით“ ერთ დიდ მეტაფორას ქმნის, შეიძლება ვთქვათ, მეტაფორათა ბლოკს, რადგან იგი მოიცავს რამდენიმე შემადგენელ მეტაფორას, რომლებიც ერთმანეთს ამთლიანებენ და ისე გამოხატავენ საერთო სათქმელს. „როტორიკაში“ მეტაფორის ორი სახეა გამოყოფილი: გასაგნობრივებისა და ანთროპომორფული. გია ლომაძე პირველ მათგანს მიმართავს (ჩვეულებრივ, ლიტერატურაში მეორე სჭარბობს). გასაგნობრივების მეტაფორა გულისხმობს უსულო სამყაროს მოვლენების მიმსგავსებას ადამიანთან, საგნის თვისებების გადატანას ადამიანურ სამყაროზე, რისი მხატვრული დადასტურებაცაა განსახილველი მოთხრობა. „კროსვორდის“ დაგეროიდული სახელმწიფოს ადამიანები – დაგეროიდები – სწორედ „გასაგნებული“ ადამიანები, იგივე რობოტები, არიან. გასაგნობრივება აქ პირდაპირ ქვეყნის სახელწოდებაშია ხაზგასმული. ამკარაა, მწერალი დაგეროიდს **დაგეროტიპისაგან** ქმნის. ეს უკანასკნელი კი ფოტოგრაფირების უძველესი ხერხით გადაღებულ სურათს აღნიშნავს, რომელიც ვერცხლისწყლის ორთქლით მჟღავნდებოდა და შემდეგ ნატრიუმის ქლორიდის ხსნარით ფიქსირდებოდა. ასე მიიღებოდა პოზიტიური გამოსახულება – დაგეროტიპი – რომლის გამრავლება შეუძლებელი იყო (*ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*, ტ. 10, 375). აქედან გამომდინარე, ცხადი ხდება, როგორ გადააქვს მწერალს უსულო საგნის თვისება ადამიანურ სამყაროზე, რათა ამით მეტაფორის შინაგან სათქმელს გაუსვას ხაზი. მეტაფორის სამკომპონენტოანობის (აღმნიშვნელი, აღსანიშნი და მათ შორის კავშირი) თეორიის თანახმად, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში აღმნიშვნელი, დაგეროიდი, უკავშირდება აღსანიშნებს – ამ სახელმწიფოში მცხოვრებ ადამიანებს პირველი ფოტოგრაფიული კადრის დაგეროტიპის გზით, მაგრამ სხვა ე. წ. „თავისუფალი“ ნიშნები, რაც ასოციაციურად უნდა ჩნდებოდეს აღმქმელი სუბიექტის ცნობიერებაში, ამ შემთხვევაში არ ჩანს, რადგან ფოტოკადრი ერთ მუდმივ ასოციაციას – უცვლელ და მუდმივ მსგავსებას იწვევს მხოლოდ. ამ თვალსაზრისით, აღნიშნუ-

ლი მეტაფორის ასოციაციური ჩარჩო, შეიძლება ვთქვათ, რომ „ღარიბი“ და ერთფეროვანია, თუმც უაღრესად ზუსტი და ფუნქციური – სახელმწიფოს სახელწოდებად პირველი ფოტოგრაფიული კადრის სახელის არჩევა მიანიშნებს ამ სახელმწიფოს მთავარ მისიაზე – ახალი, მართვადი ადამიანების გამოყვანა, რომლებიც ფოტოგრაფიული სიზუსტით გვანან ერთმანეთს.

მეორე მნიშვნელოვანი მეტაფორა მოთხრობაში **ღიადი დაგერიო-ღია**. ქართულ სინამდვილეში შექმნილმა ყველა იმ თხზულებამ, რომლებიც იმპერიული მოდელის გამოხატვას ისახავდა მიზნად, მოგვცა დიქტატორი ბელადის სახე. მათ შორისაა ვია ლომადის ღიადი დაგერიოდიც, რომელიც არავის ჰგავს, მიუხედავად იმისა, რომ აქვს დიქტატორის ყველა მახასიათებელი. მეტიც, მას ერთი კონკრეტული დიქტატორის ნიშნებიც კი შეიძლება ვუპოვოთ: „უბრალო, სადად შეკერილი ნაცრისფერი შარვალი, ყავისფერი პერანგი, სამხედრო ყაიდის ნაცრისფერივე კიტელი, ყოველგვარი რანგის და მდგომარეობის აღმნიშვნელი ატრიბუტიკის გარეშე, ისევე როგორც ყოველი რიგითი დაგერიოდის ჩაცმულობა...“ (ლომაძე 1989: 80). მიზანი კი ერთია – „ყოფითი დემაგოგია, მასების დაქვემდებარების და სიდიადის მიღწევის ერთ-ერთი მძლავრი საშუალება“ (ლომაძე 1989: 80). ჯერ კიდევ არისტოტელე შენიშნავდა, სადაც მეტაფორაა, იქ გამოცანაც არისო, შესაბამისად, მკითხველის გონებაც ამ გამოცანის ამოხსნისკენ ბუნებრივად მიიმართება. თუმც მეტაფორასა და გამოცანას შორის მაინცაა განსხვავება: „გამოცანა აუცილებლად მოითხოვს პასუხის გაცემას, მეტაფორა – არა. მეტაფორაში პასუხი შეიძლება იყოს ბუნდოვანი, არაკონკრეტული“ (ცანავა 2009: 24). გამოცანა და თამაში უძველესი დროიდან შესთავაზა კულტურამ ადამიანს (ჰაიზინგა) და ეს უკანასკნელიც ჩაერთო ამ თამაშში. სწორედ ასეთ თამაშში ვერთვებით „კროს-ვორდის“ კითხვისას, რადგან მასში გამოყენებული ყველა მხატვრული სახე მათი ამოხსნისა და გააზრებისაკენ გვიბიძგებს, უპირველესად კი, ამისკენ გვიბიძგებს სათაური. ღიადი დაგერიოდის სახე ერთდროულად კონკრეტულიცაა (მას აქვს ამის ნიშნები) და ზოგადიც, ასევეა თვით დაგერიოდული სახელმწიფოც.

ბუნებრივია, დიქტატორს უნდა ჰქონდეს თავისი სამოქმედო არეალი, რომელიც მხოლოდ მისი ნება-სურვილის აღმსრულებელი ხალხით იქნება დასახლებული. ავტორი დაგერიოდთა სახელმწიფოს სახით ქმნის ჩაკეტილ სივრცეს, რომელიც მთლიანად მინის ვეება ხუფითაა დახურული, რათა არავინ გაიგოს, რა ხდება მის გარეთ, ან რამე ხდება თუ არა. ამაზეც სახელმწიფომ იზრუნა და გარე, ღიადი დაგერიოდის მიერ უკონტროლო სივრცის შესახებ უარყოფითი განწყობა თა-

ვადვე შექმნა: „გუმბათს მიღმა არსებობენ რაღაც უკონტურო, უფორმო ქვეყნები და ქალაქები, დასახლებული მათდამი აგრესიულად განწყობილი მასებით და მთავრობებით“ (ლომაძე 1989: 119). დიქტატორს შემუშავებული აქვს სივრცის მართვის თავისი ბერკეტები, რასაც ხელს უწყობს ქვეყნის მოწყობის სისტემა: ხუთ კატეგორიად დაყოფილი და მკაცრად განსაზღვრული მოვალეობანი თითოეული კატეგორიისათვის: „მოლაპარაკე ანუ ნიჭიერთა უმცირესობა და უტყვი, ანუ უენო უძრავ-ლესობა“. ამას ყველაფერ ამას დიადი ახორციელებს სპეციალურად დაპროგრამებული ადამიანებით, რომელთა ტვინის ემოციის გამაკონტროლებელი ნახევარსფერო ელექტრონული კომპიუტერთაა შეცვლილი. ეს ტრანსფორმირებული ადამიანი-რობოტები (იგივე დაგეროტიპები) ტოტალიტარული მმართველობის მიერ სულიერად დამანინჯებულ ადამიანთა ავტორისეული მხატვრული ხატებია, ჩვენ მიერ უკვე აღნიშნული გასაგნობრივების მეტაფორები.

მოთხრობაში სახელმწიფო ინსტიტუციის მოწყობის საკითხი დეტალურად, ყველა სფეროსა და ყველა ფენის დაწვრილებითი აღწერით – წერილების სახითაა გადმოცემული. წარმოდგენა ამ სამყაროზე, რომელიც ქალაქია თუ ქვეყანა, ვერ გაურჩევია მოხრობელს, ჩნდება უშუალოდ თხრობის დაწყებამდე: „უცნაურია აქ ყველაფერი, უცნაური!.. მდინარეები მავთულის ბადეებითაა გადაკეტილი, ხოლო ნაპირებს მავთულხლართები გასდევს, ჩიტებიც უცნაური არიან აქ, არსად მიფრინავენ ზამთრობით; ...აქაური ჩიტები, რაღაცნაირად მძიმედ და დაბლა დაფრინავენ, ან უძრავად სხედან დაბალ, საშუალო ტანის კაცის სიმალლის ტელეგრაფის ბოძებზე; უძრავად, უსიცოცხლოდ, თითქოს ნაცრისფერი, დამტვერილი შუშისთვალეებიანი ფიტულები, მავთულზე დამაგრებულ-ჩამწკრივებულნი. თვინიერი მორჩილებით გიყურებენ, როცა უახლოვდები, ერთს არ შეირხევიან, ხელს როცა გაიწვდი ასაყვანად, არც გასხლტომას ცდილობენ და მერე, როცა გაუშვებ, ისევ იმ ადგილს უბრუნდებიან, საიდანაც აიყვანე...“ (ლომაძე 1989: 78). ამ ერთი შეხედვით, თითქოს უმნიშვნელო დეტალით მწერალი დაგეროიდული ქვეყნის ზოგად სახეს ხატავს: უსიცოცხლობა, უემოციობა, ნორმირებული ყოფა... მართლაც, დაგეროიდთა ქვეყანაში ყველაფერი წინასწარაა განსაზღვრული დიადი დაგეროიდის მიერ, ყოველი ადამიანის ცხოვრება დაგეგმილი და გაწერილია (კანონით განსაზღვრული შვილების რაოდენობა, ქორწინების ასაკი, ერთნაირი საჭმელი, სასმელი, ხელფასი, საცხოვრებელ სახლთა ფართობი და ოთახთა განლაგება, ავეჯი თუ საოჯახო ნივთები (გინდა-არგინდა, გონებაში თავისთავად ამოტივტივდება საბჭოთა პერიოდში ლეგენდად ქცეული ფილმი „ბედის ირონია ანუ გამომო“, რომელშიც ერთდროულად ლამაზად და სარკასტულადაა

გადმოცემული სწორედ ეს „ზემოდან“ დაგეგმილი ყოფა. საოცარია, როგორ მისცა ასეთი პოპულარობის საშუალება ფილმს რეჟიმმა!), ასეთივეა გარესამყაროც (ხეები ხუთი მეტრი სიმაღლისაა, რელიეფი – სწორი, მდინარეები – მდორე, ღრუბელი – თხელი და სიფრიფანა, ტემპერატურა – მუდამ +20 გრადუსი, წვიმა ყოველთვის თბილი და მოსაბეზრებელი...). აქედან გამომდინარე, გასაკვირი აღარც თითქმის გარობობებული ადამიანები არიან, სხვანაირად შეუძლებელი იქნებოდა დაგერიოდიული სახელმწიფოს აწყობა: ეს ხომ საათის მექანიზმია, სადაც ადამიანები უმცირესი ჭანჭიკებისა და კბილანების ფუნქციებს ასრულებენ მხოლოდ!

„კროსვორდში“ ვია ლომადის თითქმის ყველა ადრეული მოთხრობის მოტივმა და ინტერპრეტაციამ მოიყარა თავი, ყველა სამყარო, ყველა საზრისი, ყველა პრობლემა შეერთდა, გამთლიანდა... როგორც სხვა მოთხრობებში, ტყვეობა და ტრაგედია აქაც ინტელექტუალურია, თუმცა „თაბაშირის კაცის“ ურბანისტული კონტექსტი „კროსვორდში“ პოლიტიკური კონტექსტითაა შეცვლილი, პიროვნება დათრგუნულია სახელმწიფოს პოლიტიკური სისტემის მიერ (წოწონავა 1988: 147). მოთხრობის უმთავრესი პრობლემა თავისუფალი ნების გარეშე დარჩენილი (თუ დატოვებული) ადამიანია. ეს კი უკვე ღვთიური ნების, სამყაროსეული წესრიგის დარღვევაა. ერთი ადამიანის ფიქრი და, მისი ფიქრის შესაბამისად, მრავალი ადამიანის მოქმედება ტოტალიტარული რეჟიმის უმთავრესი ნიშანია (რაც 70-იან წლებში შესანიშნავად გამოხატა ჭაბუა ამირეჯიბმა არქიფო სეთურის სახით).

საინტერესოა სახელმწიფოში არსებული არამკვეთრი, მიბნედილი ფერები (ლამპიონების მოყვითალო ან მანქანის ჰანელის მომწვანო შუქი), რომლებიც მძაფრ ემოციებს არ გამოიწვევს და მუსიკა (მარში, რათა მუდამ მონოტონურად მოძრაობდეს ადამიანი). აქ მოძრაობაც კი გათვლილია, მარშის ინტონაცია ყოველ ტაქტში მკაცრად განსაზღვრულ დროით ერთეულს მოიცავს, რაც ასევე წინასწარ ვიდაცის მიერ დაგეგმილ, გამოზომილ მოქმედებას გულისხმობს, თანაც ფანტაზიისთვის, ოცნებისა და თავისუფალი აზროვნებისთვის ადგილს არ ტოვებს. მოთხრობა მდიდარია გამჭვირვალე, მაგრამ მრავლისმეტყველი, ფუნქციურად უაღრესად დატვირთული მხატვრული სახეებით, კერძოდ: დეკლარაციები და სახელმწიფო სტრუქტურები: „ლაპარაკის უფლების დეკლარაცია“, „დაგერიოდიული ქორწინების და ოჯახის სიმტკიცის დაცვის სამმართველო“, „დაგერიოდიო ნამატის მარეგულირებელი სამმართველო“, „ეთიკური ნორმების კომიტეტი“, „შრომის ეთიკის დაცვის მეთვალყურეთა სამეული“ (30-იანი წლების ცნობილი „ტროიკის“ აღუზია) და სხვა. ამგვარი მეტაფორული სახეებით დახუნძლულია

მთელი ტექსტი, მწერალს საბჭოთა სახელმწიფოს არც ერთი სფერო არ რჩება უყურადღებოდ, ყველაფერი მკაცრად სარკასტულია. მეტაფორა აქ მხოლოდ გამოხატვის საშუალება კი არაა, არამედ – აზროვნების იარაღი. დასახელებული სახელმწიფო სტრუქტურები და დეკლარაციები ანალოგიური მეტაფორებია, როდესაც თვისება გადატანილია საგნიდან საგანზე და, მიუხედავად მათი ამოსაცნობი ველის არც თუ ისე ბუნდოვანებისა, მაინც რჩება გარკვეული თავისუფლება ნაგულისხმევი მეორე წევრის მიმართ. ესაა მეტაფორის ბუნება.

დაგერიოდა ქვეყანაში ყველაზე მეტად შემოქმედებითი უნარის მქონე ადამიანებს აკონტროლებენ. ხელოვნების უმთავრესი დანიშნულება რომ ადამიანში თავისუფლების წყურვილის გაძლიერება და შემდეგ ამ თავისუფლების მასისთვის მონმარების სწავლებაა, ეს ყველა ტოტალიტარულ სახელმწიფოს ესმის. ამიტომ აქ ასეთი დევიზია: „გიყვარდეს მწერალი, რომელსაც თვითონ ასწავლე წერა და გძულდეს ის, ვინც თავისით ისწავლა“. ეს დევიზი ქვეყნის ბედნიერებისა და სიმშვიდის აუცილებელ პირობად მიაჩნია დიად დაგერიოდს, მაგრამ დაშვება, „ვინც თავისით ისწავლა“, უკვე იმაზე მიანიშნებს, რომ თვით გაუგონარი სისასტიკისა და დესპოტიზმის დროსაც კი შეუძლებელია, სრულად და მუდმივად აკონტროლო ადამიანები. ამაშია ნებისმიერი იმპერიის სიცოცხლის ხანმოკლეობის საიდუმლო. „დაგერიოდულ ლიტერატურაში არ არსებობს უარყოფითი მთავარი გმირი, არავითარი კონფლიქტი არ ხდება ნაწარმოებში, ხოლო სოციალური მოტივი საერთოდ არ იხსენიება“ (ლომაძე 1989: 114). ყველაფერი ეს საბჭოთა პერიოდში გავრცელებულ „დრამის უკონფლიქტობის თეორიასა“ და ე. წ. სოციალისტურ რეალიზმს მოგვაგონებს.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მეტაფორაა „საშინაო საქმეთა სამმართველო“, რომელიც დაგერიოდა ქვეყანაში ყველაფერს აკეთებს, აქვს ნებაყოფილობით ინფორმატორთა მთელი ქსელი და ყოველთვის იცის, სად რა ხდება. მწერალი ისე სკრუპულოზურად აღწერს ამ დაწესებულების სტრუქტურასა და მისი მუშაობის წესს, ფიქრისთვის დროც კი არაა საჭირო, რომელი კონკრეტული ინსტიტუცია შეიძლება იგულისხმებოდეს მის უკან, თუმც, ისევ მეტაფორის ბუნებიდან გამომდინარე, თავისუფალი ველი აქაც რჩება. წინა პერიოდის სიმბოლურ-ალეგორიული აზროვნების შედეგად შექმნილი პასაჟები (მაგ. კაციჭამია ვირთხის გამოყვანის ეპიზოდი „დათა თუთაშხიაში“ ან გამოსასწორებლად აღდგენით სამუშაოებზე ბესამე კაროს გაგზავნა „ვატერ(პო)ლოში“) გია ლომაძემ გაცილებით გამჭვირვალე გახადა. მწერალს, ბუნებრივია, გარკვეული მიზეზი ჰქონდა, როცა ასე გადაწყვიტა. მან ამით განსაკუთრებით დაამძიმა და გაამძაფრა ის უარყოფითი, ის სულისშემძვრელი ატ-

მოსფერო, რომლის მხატვრული ინტერპრეტაციაა „კროსვორდის“ დაგერიოილული სახელმწიფო. ეს სიმახინჯეა, რომელიც არა მარტო თრგუნავს ადამიანის ცხოვრებას, არამედ აზრს აცლის ადამიანურობას, ადამიანად არსებობას და ამით იმპერიულ-ტოტალიტარული მმართველობის წინააღმდეგ განაწყოებს მკითხველს.

„კროსვორდი“ სტრუქტურულ-კომპოზიციური თავისებურებითაც გამოირჩევა. ავტორი ძირითად ღერძად „ც“ კატეგორიის „ჟ“ ქვესექტორის №108998 დაგერიოიდის ამბავს იყენებს და თხრობას იწყებს იმ პერიოდიდან, როცა მასზე განსაკუთრებულ თვალთვალს დააწესებენ. ხოლო ამ უცნაური სახელმწიფოს მთელ ამბავს სწორედ ამ დაგერიოიდის შესახებ შედგენილ პატაკებს შორის მოგვითხრობს. კერძო და სახელმწიფოებრივი ამბების ამგვარი განლაგება ერთმანეთს ავსებს და სიუჟეტს ზოგადი თხრობისთვის დამახასიათებელი სქემატურობისაგან იცავს. პირველი ეჭვი №108998 დაგერიოიდის ქცევიდან ჩნდება (მისი საუბარი უცნაურობად ინათლება, რადგან დადგენილ ნორმაში ვერ თავსდება) და თვალთვალს აქედან იწყება. პირველი საგანგაშო მანიშნებელი კი ხსენებული დაგერიოიდის ხელოვნებისაკენ მიდრეკილება იყო ჯერ კიდევ სკოლაში. ამ სახელმწიფოში დიდ საფრთხედ არის მიჩნეული ფანტაზია, რადგან იქ სრული თავისუფლებაა. დაკვირვება სახლიდან იწყება. დაგერიოიდ №108998-ის სახლში აღმოაჩინენ კიდევ ხელმოსაჭიდს: მას საძინებელში ფერწერული ტილო უკიდია, რომელიც შინაარსით არ შეესაბამება დაგერიოიდა სახელმწიფოს „ტექნიკურ-შეცნიერული ძვრების ეპოქას“; გარდა სამი ცხენისა, რაც თავისუფალი სრბოლისა და ძნელადგასაკონტროლებელი სისწრაფის სიმბოლოა, აქ ფერებიც მიუღებელია: ვეება მწვანე მინდორი და თვალისმომჭრელად ლურჯი ცა. არაფერი არ უნდა იყოს კაშკაშა და სტანდარტსაცილებული, რადგან ამ სახელმწიფოს უპირველესი დანიშნულება ადამიანის სტანდარტის გამოყვანაა – უემოციო, ერთნაირადმოფიქრალი, ყოველგვარ ინდივიდუალობას მოკლებული ადამიანი.

მწერალი ამბავს, საბოლოოდ, ყველაზე ტრაგიკულ ელფერს იმით სძენს, რომ დაგერიოიდს დაასმენს საკუთარი შვილი, რომელსაც მამის დღიური, როგორც უცნაური ფაქტი, იმ ყოვლისშემძლე „სამმართველოში“ მიაქვს და წარმოდგენაც კი არ აქვს, ისე ხდება საკუთარი მამის ჯალათი. ასე უიმედოდ მთავრდება გია ლომადის მოთხრობა. საერთოდ, საზოგადოებისაგან გამორჩეულ ადამიანთა ბედზე ქართულ ლიტერატურაში არაერთი მოთხრობა თუ პოემაა შექმნილი, მაგრამ ყველა მათგანში დომინანტურია იმედიანი ფინალი – პროტაგონისტი კვდება, მაგრამ იღუა, რომელსაც ის ეწირება, ცოცხლობს და აუცილებლად გრძელდება სხვაში. გია ლომადესთან კი ფინალიც საოცრად

დამთრგუნველია: „ახალგაზრდა დაგერიოდი, ოცი წლის, კატეგორია „ც“ №3102452 მტკიცე, ჩქარი ნაბიჯით მიუყვებოდა ქუჩას. დაბალი ტელეგრაფის ბოძებზე თანაბარი ინტერვალებით დაშორებული რადიორეპროდუქტორებიდან საზეიმო მარშის ხმა ისმოდა, უქმე დღე იყო. ახალგაზრდა დაგერიოდი სამხედრო სავალდებულო სამსახურის მესამე წელს გადიოდა და ჩქარობდა, ყაზარმაში არ დაეგვიანა...“ (ლომაძე 1989: 156). შემზარავია და თითქოს წარმოუდგენელიც მამის ჯალათის ასეთი სიმშვიდე... მწერალმა ამ მოთხრობით დიქტატურის მეტაფორული სურათი შექმნა. სრული უიმედობის ატმოსფერო კი საპირისპირო განცდების, კერძოდ, იმედის აღმოცენებისათვის აუცილებელ ნიადაგად მიიჩნია და ამით კროსვორდის ამოსახსნელად განაწყო მკითხველი. „უცნაურია აქაურობა, უცნაური – ეს კროსვორდია, რომლის ამოხსნა მე ვერ შეეძელი – გასაღებს ვერ მივაგენი! ეს კროსვორდია, რომელიც ჩვენივე – დაგერიოდეების დუმილ-თანხმობით შეიქმნა და თაობები დასჭირდება, ალბათ, ამოსახსნელად!“ (ლომაძე 1989: 156). მთელი ტექსტი ასეთი ამოსახსნელი დეტალებითაა სავსე, ისინი თხრობაში უმთავრესი მეტაფორის – კროსვორდის – ცალკეული შემადგენელი ნაწილებია. ვია ლომაძემ რთული და, ამავედროულად გავრცობილი მეტაფორა შემოგვთავაზა, რომელშიც ცალკეულმა მხატვრულმა ფიგურამ, შესაძლოა, კამათი და აზრთა სხვადასხვაობაც კი გამოიწვიოს, მეტაფორაა, გამოცანა, სიმბოლო თუ ალეგორია, მაგრამ მიზანი ცხადია: მწერალს კროსვორდის ამოხსნის იმედი აქვს და მთელი მოთხრობაც სწორედ ამ იმედითაა დაწერილი.

ლიტერატურა

- არისტოტელე 1979:** *პოეტიკა*: წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები ს. დანელიასი. თბილისი: განათლება.
- ლომაძე, ვია 1989:** *კროსვორდი*. თბილისი: მერანი.
- ცანავა, რუსუდან 2009:** *მეტაფორა*: სერია ლიტერატურისმცოდნეობა. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა.
- წოწონავა, თენგიზ. 1988:** 145-150. სიმართლე. *ცისკარი*, დეკემბერი, №12.

მარიამ მარჯანიშვილი

მეტამორფოზა თაობათა აზროვნებაში

შტრიხები – აკაკი პაპავასა და ოთარ
ჩხეიძის შემოქმედებიდან

ქართველი ერის ცნობიერების ნაკადში კუნძულებივით მოჩანს XX საუკუნის დასაწყისისა და დასასრულის ცხოვრებისეული ფაქტები და მოვლენები. ბოლშევიკურმა რეჟიმმა და საბჭოურმა დიქტატურამ არამართო ჩამოშალა თავისუფალი და დამოუკიდებელი საქართველოს სახელმწიფოებრივი სხეული, არამედ მთავარი დარტყმა მიმართა ერის სულიერი დეგრადაციისაკენ და ხელისუფლების ავტორიტორად განადა შემოქმედი ადამიანები.

ამ რთულმა პერიოდმა შეცვალა დრო და შეცვალა ხალხის თავისუფლებისაკენ სწრაფვა. მძიმე წლებში ჩვენს ქვეყანაში რეპრესიებმა გატეხა ქართველი ხალხი. ბოლშევიკურმა მანქანამ სისხლის ზღვა დააყენა საქართველოში და ხალხის მასაც მიწებდა ტირანიას. თავისუფლებას ხუნდი დაედო. რკინის ფარდა ჩამოეშვა. შემოქმედს უნდა ეწერა იმაზე, რისიც არ სჯეროდა, მაგრამ „უნდოდა ეწამა“. ბევრ მწერალს სამშობლოს ტრაგედია, სევდა და ვარამი, კონსტანტინე გამსახურდიასა და ლევან გოთუას მსგავსად, ისტორიის ჭრილში გადაჰქონდა. დროსთან შეუგუებლები, პაოლო იაშვილის მსგავსად, დრამატული ფინალით ამთავრებ-

დნენ ცხოვრებას. ბევრმა, მათ შორის იოსებ გრიშაშვილმა და გიორგი ლეონიძემ, რომლებიც საუკეთესო მეხოტბეები იყვნენ, ხელისუფლების ინტერესებიდან გამომდინარე, იოლად და წარმატებით მოირგეს სტალინის თემა. მათ სატრფოს სადიდებელი ტროპიკა გადაიტანეს ბელადზე და იგი მეომარ ზეკაცად და ქართველთა მხსნელად წარმოსახეს.

ჩვენი ქვეყნის ეპოქის სრული სურათია ასახული ცნობილი ემიგრანტი მწერლის აკაკი პაპავას წერილში - „ფიქრები თბილისზე და მის მწერლობაზე“, სადაც ავტორმა თბილისის ისტორიაში „მოქცევის“ სამი უმთავრესი ეტაპი გამოყო: პირველი, ავტორის თქმით, ესაა დრო „ნამესტნიკობის“ თბილისისა: უხეში, კოლონიალური შემოტევით ქართველობაზე“. მაგრამ, მწერლის შეფასებით, „იმ ბნელ დროშიც, თბილისი თავდადებულ მამულიშვილებს თავს უყრიდა; ესენი დასტრიალებდნენ ქართულ ეროვნულ კერებს, ჰკრებდნენ მის პოტენციალურ ძალებს, აღვივებდნენ ბრძოლის ცეცხლს და აი, ამ ეროვნულმა ენერგიამ შვა ჩვენი თავისუფლება“... ასე მიეცათ დასაბამი თბილისის „მეორე მოქცევას“.

ა. პაპავას აზრით, ესაა დრო, როცა „მკვდრებით აღსდგა საქართველოს დამოუკიდებელი სახელმწიფო; თბილისმა ზეიმით გახსნა 26 მაისის კარები“. ამ პერიოდის უმთავრეს მონაპოვრად მწერალი „დედნილი ქართული სულის, ენისა და სახის“ გაშლა-აღზევებას მიიჩნევს. მაგრამ, სამწუხაროდ, ასე ღიღნანს არ გაგრძელებულა და „ამ ზეიმურ ქმედობას სულ მალე მოჰყვა „ჩვენთვის საბედისწერო „მესამე მოქცევა“, როცა „ჩვენს მზიურ თბილისს ღრუბლები გადაეფარა; ჩრდილოეთის სასტიკმა სუსხმა დაბერა, თავისუფლება ერისა წარგვტაცა და საქართველო შავის ძაძვით შემოსა“.

ა. პაპავამ უდიდესი გულისტკივილით საუბრობს იმ ტრაგიკულ მოვლენებზე, რომლებიც სწორედ „მესამე მოქცევის ხანაში დაატყდა საქართველოს: „მესამე მოქცევის“ სახიფათო რკალში მოხვედრილი ხელოვნებისა და პოეზიის დიდი ოსტატები“ ქვეყნად დამკვიდრებული იდეოლოგიური დიქტატურის გამო, მწერლის შეფასებით, არათუ მართალი სიტყვის თქმას ვერ ბედავდნენ, არამედ „ბორკილ დადებულნი მოჰყავთ და უბრძანებდნენ: სხვას და გააფორმოს, გაშალოს სიტყვით, მუსიკით და რითმით „სიყვარული“, „აღფთოვანება და თაყვანისცემა“ მისდამი, ვინც თბილისში 25 თებერვალს წითელ ტანკებით რკინის კარები შელევწა და მისი ხალხი „26 მაისის ტყვეობიდან“ იხსნა („სამშობლო“ 2009,66).

ყოველივე ზემოთქმულის დასტურად, ა.პაპავა კონკრეტულ მაგალითებსაც იხსენებს ჩვენი მწერლების შემოქმედებიდან და სინანულით ამბობს: „რა მათი ბრალია, რომ მტერი მოერია და მერე რა მტერიო.“

„მესამე მოქცევის“ ქართველ მწერალთა სიტყვას, ავტორის შეფასებით, „ხერხემალიც გადამტვრეული ჰქონდა და გულწრფელობაც სულიდან ამოცლილი“.

საქართველოში ბოლშევიკურმა რეჟიმმა და საბჭოურმა დიქტატურამ სახელმწიფო აპარატის გამოყენებითა და მწერლობისადმი ბარბაროსული მიდგომით ბევრი ნიჭიერი მწერალი დაღუპა. პაპავა აღნიშნავს, რომ „პიროვნულ, ინდივიდუალურ და, მაშასადამე, ეროვნულ ქმედობის სრულ დამორჩილებისათვის, „საბჭოთა“ კრიტიკამ მწერლობას „ყოველგვარი თავისუფალი გაქანება წაართვა, ემოციების და მხატვრულ აღმაფრენის გზები დაუხშო და ერისა და პიროვნების დამონება აპოლოგიად გაუხადა... მათ აიძულეს დღეის მწერალი, სამშობლოს წარსული გაეყალბებია და ჩვენი ეროვნული სიამაყისათვის გამცემლურად ფეხი დაედგა და ისეთი უმსგავსეობანი წარმოეთქვა, რის წაკითხვისას ყოველი ქართველი გაწითლდებოდა“ (პაპავა 1960,109-116).

აქედან გამომდინარე, აკაკი პაპავა ქართველ მწერლებს ორ ბანაკად ყოფდა. მისი აზრით, პირველ ბანაკს მიეკუთვნებოდნენ ნამდვილი ხელოვანები, ვინც ერისა და შემოქმედების თავისუფლების პრინციპით ცხოვრობდა. მათ ავტორი „მეორე მოქცევის მწერლებს უწოდებს“. მეორე ბანაკს კი იგი იდეოლოგიური დოგმატიზმით შეპყრობილ მწერლებს მიაკუთვნებდა და მათ „მესამე მოქცევის“ მწერლებს ეძახდა. აკაკი პაპავას აზრით, სრული თავისუფლებითა და სიმართლით მხოლოდ ემიგრანტთა შემოქმედება გამოირჩეოდა, მაგრამ მწერლობის დიდოსტატები სამშობლოში იყვნენ დარჩენილი და ისინი აქ გაცილებით მაღალ მხატვრულ ხელოვნებას ქმნიდნენ.

ა. პაპავას კრებულში – „1500 წლოვან თბილისს“ – შესულ ერთ-ერთ წერილზე „ფიქრები თბილისსა და მის მწერლობაზე“ ავტორს პოლემიკა გაუძარტა გრიგოლ რობაქიძემ: „ფიქრები თბილისზე და მის მწერლობაზე“. 1. ა. მოსაშვილი, კ. ლორთქიფანიძე, კ. ფედოსიშვილი – არ არიან გამოცალკევებული, როგორც მწერალნი „მესამე მოქცევისა“. ხელისუფლებამ კი არ „ათქმევინა“ მათ „ესა თუ ის“ – მათ თვითონ „თქვეს“ რაც აქვთ ნათქვამი. 2. „მეორე მოქცევის“ მწერალთაგან ნახსენებია: ა. აბაშელი, გ. გრიშაშვილი, კ. მაყაშვილი, გალაკტიონ ტაბიძე, ტიცვიან ტაბიძე, გ. ქუჩიშვილი... მოგყავს ნაწყვეტები მათი შაირებითგან. გალ. ტაბიძე და გ. ქუჩიშვილი გამოდიან წერილში ვითარცა „გადახრილები“ – იცი რისკენ. მხოლოდ ეს ორი. დანარჩენნი?! უნდა გაგახსენო: განსვენებული ა. აბაშელი „საბჭოურ“ შაირებსაც წერდა – ასევე საწყალი ტიცვიანიც, დაღუპული, რომლის გასაოცარი წინასწარმეტყველება წერილში მოგყავს; ი. გრიშაშვილი იქამდე მივიდა, რომ ჯალათს ბერიას ასე მიმართა: „უბრძანე მტკვარს და იგი

უკუდენას დაიწყებსო" (საერთოდ: რომელმა მწერალმა „მეორე მოქცევისა" აიცილნა ეს „გადახრა"?). კ. მაყაშვილს არ დასცალდა ხანგრძლივ ეცოცხლა გასაბჭოებულ სამშობლოში, თორემ „გადახრას", ვფიქრობ, ვერც ის აიცილენდა" (რობაქიძე 2012,453).

ქართველ საბჭოთა მწერალთა მიმართ გრიგოლ რობაქიძისეული მკაცრი შეფასების მიუხედავად, აკაკი პაპავა მაინც კომპრომისზე მიდიოდა და თავისი წერილის ბოლოს რწმენას გამოთქვამდა: „ყველა ამგვარი „ჩავარდნები" შეგვიძლიან ვაპატიოთ წამებულ, ჯაჭვით შეკრულ მწერალს; მაგრამ საშინელებაა, როდესაც ეს „დოკუმენტი" შემოქმედების დაჩენის და უშუალო დასახიჩრებისა, საქართველოს დღეის მწერლობის სახელით საღდება და თავსდება ჩვენი დედაქალაქისადმი საზეიმოთ მიძღვნილ კრებულში... მე მინდა ამ შორეთიდან მას ვაცნობო, რომ ჩემი და მრავალთა გული მას არ გადადგომია და არც გადუღგება, რადგან მის მაჯისცემას ახლოს მიჰყვებოდა და მიჰყვება...

სიშორეში მაინც ახლოს ვრჩებით მასთან... ჩვენს სიღარიბეში უღვეველი სიმდიდრეა, რადგან მისი სიყვარული გვათბობს. ამიტომ გვწამს, რომ თბილისი „მეოთხე მოქცევას" კვლავ იხილავს და მკვდრეთით აღმდგარი ჩვენს განაწამებ გულსაც სიხარულით აავსებს" (პაპავა 1960,92).

საბჭოური დიქტატის აპოლოგეტ მწერლებისათვის „ამ ბორკილდადებულ პოეტათვის", აკაკი პაპავა ცდილობდა, „ქვა არ ესროლა". მისი თქმით ეს ტრაგიკული მოვლენები, მაინც წარმატალი იყო და „მეოთხე მოქცევის" ხანაში „ჩვენი მწერლობა კვლავ გადაებმებოდა თავის ტრადიციულ სახელოვან ძირებს" (პაპავა 1960,9).

ა. პაპავას ვარაუდი წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა. 9 აპრილის ტრაგედია შეცვალა ხალხის ცნობიერება. შეიცვალენ მწერლებიც. ზოგი სასიკეთოდ, ზოგი სულაც დაღუშდა ან გადაგვარდა.

მთელი რიგი მწერლებისა ხარობდა სულიერი განახლებით, ქვეყნის თავისუფლებით, მაგრამ გასული საუკუნის 90-იანი წლების დეკემბერ-იანვრის ტრაგედია მკვეთრი ზღვარი გაავლო პატრიოტებსა და მედროვეებს შორის, რომელთა სახე რეალურადაა დანახული ოთარ ჩხეიძის რომანში „მატიანე ქართლისაი".

შეიძლება იმთავითვე ითქვას, რომ ოთარ ჩხეიძის ნააზრევი ეროვნული თვითშეგნებისა და თვითმყოფადობისათვის ბრძოლაში ილია ჭავჭავაძის სულიერი მემკვიდრეა. აქედან გამომდინარე, ამიტომაც თანხდება მისი ნაწარმოები ემიგრანტი მწერლის აკაკი პაპავას ნააზრევს „ფიქრები თბილისსა და მის მწერლობაზე". ოთარ ჩხეიძე ქართულ სინამდვილეს XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან მოყოლებული XXI საუ-

კუნის დასაწყისის ჩათვლით, ქვეყნის დაკნინებასა და ერის სულიერი სტრუქტურის რღვევას ორიგინალური სტილით წარმოაჩენს.

„ოთარ ჩხეიძე იყო პირველი ჩვენს მწერლობაში, რომელმაც უარყო, ერთი მხრივ, სოციალისტური რეალიზმის შაბლონი, მეორე მხრივ, იდეოლოგიური დოგმები, არა თეორიულად, არამედ შემოქმედებითი პრაქტიკით, მხატვრული სიტყვით“ (სიგუა 2004,3).

„სიტყვასთან საკრალური კავშირით, სიმართლის მოყვარეობითა და პიროვნული სიმტკიცით მან გაუძლო ტოტალიტარული რეჟიმის ზეწოლას, არ გახდა იდეოლოგიის მსახური, თავი დააღწია „მოთვინიერებული მწერლობის“ ჩარჩოებს, საკუთარი გზა გააკაფა და ქართულ ლიტერატურას შესძინა კონიუნქტურისაგან თავისუფალი, ჭეშმარიტ ღირებულებებზე ორიენტირებული ნაწარმოებები“ (ფიფია 2010,19).

XX საუკუნის 90-იანი წლების ტრაგიკული მოვლენებისადმი მიძღვნილი ტრილოგია: „არტისტული გადატრიალება“, „თეთრი დათვი“ და „ბერძენდის სამკუთხედი“ ერთ-ერთი ტრაგიკული ფურცელია ქართველი ერის ისტორიაში.

„არტისტული გადატრიალების“ მთავარი პერსონაჟის ზვიად გამსახურდიას პორტრეტი მწერალმა განუმეორებელი შტრიხებით წარმოგვიდგინა: „არაფერი რომ არ გაეგებოდათ: დეკლარაციებიც ამან რომ გააგებინა, პიროვნების თავისუფლებაცა, ერიცა და თავისუფლებაცა... ახლადახალი კოსტუმები ჩააცვა, შეკვანდა ასწავლა ჰალსტუხებისა, ამანა, ამანა, ყველაფერი ამან და თავისი ხელითაც შეუკვანდა თითქმის ყველასა, პირველ სესიაზე რომ მიჰყავდა უზენაესი საბჭოსი“ (ჩხეიძე 2002, 237).

თბილისის დატოვების უმძიმეს ეპიზოდშიც სხვადასხვა რაკურსით ვხედავთ ზვიად გამსახურდიას: ავტორი ერთი ფრაზით გვაგებინებს, ბოლო წუთებშიც რაზე ოცნებობდა ზვიად გამსახურდია და რისთვის სჭირდებოდა ის ავადსათქმელი პრეზიდენტობაც.

ოთარ ჩხეიძის ტრილოგიას რემარკად გასდევს „ერთმორწმუნე ჩრდილოელ მეზობელზე – რუსეთზე – სეირის მოყვარულ და საკუთარი სახელის განდიდებას გამოკიდებულ ადამიანთა სილუეტები, რომელთა ძალითაც 1921 წელს მივიღეთ საქართველოს ექსპანსია რუსების მიერ და „წითელყაბალახიანი“ საქართველო 70 წლის განმავლობაში. ასევე XX საუკუნის დასასრულსაც განდიდების მანიით შეაყრობილთა ორიენტაციის გაგრძელებაა ვითომ ქვეყნის ბედით დაინტერესებულ გარკვეული ჯგუფის მოქმედება, რომელთაც 90-იანი წლების საქართველოში დატრიალებული მოვლენები უკავშირდება. „ამ ჭრელ საზოგადოებაზე“ მწერალი ამბობს: „მოსკოვის სულით გაბერილან, მოსკო-

ვის თვალთ იცქირებიან, მოსკოვს აწონებენ თავსა" (ჩხეიძე 2002,190).

ეს ის ხალხია, აღნიშნავს ნაწარმოების დასასრულს მწერალი, – რომლებიც „ნიღბებს იცვლიან, კეკლუცობენ, სიკეთის მოციქულად გვისახავენ თავსა" (ჩხეიძე 2002,329).

XX საუკუნის დასაწყისისა და დასასრულის ეს რთული პერიოდი, რომელიც აკაკი პაპავასა და ოთარ ჩხეიძის შემოქმედებაში გამოიხატა, დღესაც გრძელდება...

მართალია, ახლა ყოველი დილა იმპერიის აგუგუნებული კურანტებით აღარ იწყება, მაგრამ 70-წლიანი იმპერიის მეტასტაზები ურეცივიდოდ დღესაც არ გამქრალა.

მეტამორფოზა ქვეყანაში და მეტამორფოზა ჩვენში ნელი პროცესით მიმდინარეობს, რადგან კომუნისტური რეჟიმის სუსხით, შიშით, ტერორით, სასიკვდილოდ განწირულთა სვე-ბედით, მონის სინდრომით დაღდასმული საზოგადოების გარკვეული ნაწილი და, მათ შორის, შემოქმედებითი ინტელიგენცია კვლავ განიცდის ღირსების დეფიციტს, რომელიც ისევ არყვეს ქართულ ცნობიერებას.

XXI საუკუნეშიც ამ გამოწვევების წინაშე ვდგევართ და ქართულ სალიტერატურო სივრცეში დღემდე მსჯელობენ ეროვნულ პრობლემატიკაზე.

ლიტერატურა

- იმნაძე, ანა.** „რეალობა და ლიტერატურულ ფიქსაცია" (ოთარ ჩხეიძის „არტისტული გადატრიალება), www.spekali.stu.ge.
- პაპავა, აკაკი. 1960.** „1500 წლოვან თბილისს" (ლექსები და წერილები). სანტიავო დე ჩილე: ავთანდილ მერაბაშვილის გამოცემა.
- რობაქიძე, გრიგოლი. 2012.** *თამარ და აკაკი პაპაევი*. ტ. IV. თბილისი: გამომცემლობა ლიტერატურული მუზეუმი.
- ჟურნალი „სამშობლო". 2009.** №1, თბილისი.
- ჟურნალი „ჩვენი მწერლობა". 2007.** 23-29 იანვარი, სიგუა ს. „ტრაგიკული ათწლეული". თბილისი.
- ფიფია, ნესტანი. 2010.** „XX საუკუნის 90-იანი წლების დოკუმენტური ქრონიკები" (ოთარ ჩხეიძის მხატვრულ-დოკუმენტური პროზა). თბილისი. რეფერატი.
- ჩხეიძე, ოთარი. 2002.** „არტისტული გადატრიალება", თბილისი.

თავისუფალი თეატრი – მიტაფორა

(ანდრე ანტუანი, კოტე მარჯანიშვილი)

25 საუკუნის განმავლობაში, თეატრალური ხელოვნება სამ მთავარ ე.წ. „მოთამაშეს“ ეფუძნებოდა - დრამატურგი, მსახიობი, მაყურებელი. XIX საუკუნის თეატრი უკვე ვეღარ იქნებოდა მხოლოდ ცალკეულ, ერთეულ, ე.წ. „ვარსკვლავ“ მსახიობებზე დაფუძნებული. საჭირო იყო ანსამბლური წარმოდგენის შექმნა, რომელიც ერთიან მხატვრულ გადაწყვეტას, იდეურ ჩანაფიქრს უნდა დაქვემდებარებოდა. თეატრალური წარმოდგენის შექმნის პროცესში, რეჟისორი მკაფიოდ გამოკვეთილი ლიდერი ხდება. იგი, ერთპიროვნულად ხელმძღვანელობს სარეპეტიციო პროცესს, განსაზღვრავს სპექტაკლის საერთო კონცეფციას; ასევე, იმას, თუ როგორი იქნება ესა თუ ის სცენა, ეპიზოდი, სურათი; რას წარმოადგენს თითოეული მოქმედი პირი; იგი, მსახიობთან ერთად, აყალიბებს პერსონაჟის ხასიათს, მისი საქციელების მოტივაციას... სპექტაკლი ძველებურად სახელდახელოდ ვეღარ დაიდგმებოდა. რეჟისორი დრამატურგისა და მსახიობების გარდა, მხატვარსა და კომპოზიტორთან იწყებს მუშაობას. მისეულ კონცეპტუალურ ჩანაფიქრს უნდა დაემორჩილოს სცენოგრაფია, კოსტიუმები, მუსიკალური გაფორმება, განათება, სასცენო მოძრაობა და ა.შ.

რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, „თავისუფალი თეატრი“ პირველად ანდრე ანტუანმა (1858-1943 წ.წ.) 1887 წელს პარიზში დააარსა. დღეს უკვე აღიარებულია, რომ მან ფრანგულ სცენაზე უდიდესი რეფორმა გაატარა. ანტუანს მიაჩნდა, რომ სცენა მხოლოდ მაღალმხატვრულ სპექტაკლებს ეკუთვნის, რომელიც მაყურებელს აქტუალურ, მტკივნეულ პრობლემებზე ესაუბრება; ზემოქმედებს მათ განცდასა და გონებაზე, იწვევს მათში თანაგანცდას. ადამიანებში სწორედ ამ უკანასკნელის გამოწვევას მიიჩნევდა იგი თეატრალური ხელოვნების უმთავრეს ამოცანად და მისიად. ანტუანი ასევე ილაშქრებდა ფრანგული სცენის ე.წ. აკადემიური ტრადიციის წინააღმდეგ. უფრო მართებულად თუ ვიტყვით, მას სურდა ყოველივე საუკეთესო შენარჩუნებინა (გარდასახვის ხელოვნება) და უარი ეთქვა პათეტიკის, ერთგვარი საზეიმო, ამაღლებული, წამღერებული დეკლამაციისათვის. რეჟისორი რეალისტური სცენური სახეების შექმნას უჭერდა მხარს. მსახიობი ზედმიწევნით მართალი, დამაჯერებელი უნდა ყოფილიყო ამა თუ იმ როლში. ის ორგანულად ვერ იტანდა სიყალბეს, ხელოვნურობას. აქედან გამომდინარე, ეძებდა ახალ სასცენო გამომსახველობით ხერხებს, საშუალებებს. ამისათვის ძალზე დიდ ყურადღებას უთმობდა თავისი თანამედროვე დრამატურგების ნაწარმოებთა დადგმას. ამ მიზნით, ხშირად იგი უარს ამბობდა კლასიკაზე. სიახლეს ეძებდა არა მხოლოდ პიესებსა და სამსახიობო ოსტატობაში, არამედ – წარმოდგენის სცენოგრაფიულ გადაწყვეტაშიც კი.

სარეპერტუარო პოლიტიკაში ანტუანი ეკლექტიკაზე აკეთებდა აქცენტს. „თავისუფალი თეატრის“ სცენა გახსნილი იყო ყველა მიმართულების თუ ნებისმიერი ჟანრის მიმდევარი თანამედროვე დრამატურგებისათვის. მათ შორის იყვნენ ისეთებიც, რომელთა ნაწარმოებები თავის დროზე დაიწუნეს დიდმა პროფესიულმა თეატრებმა; თვით საფრანგეთის უპირველესმა, ეროვნულმა თეატრმა, „კომედი ფრანსეზმაც“ კი!.. ამის შედეგად, თანამედროვე ავტორის 115 პიესა პირველად სწორედ „თავისუფალ თეატრში“ დაიდგა. მათ შორის არიან დრამატურგები: ემილ ზოლა, ეჟენ ბრიო, ძმები გონკურები.

ეს განვლილ ვეროპაში პირველი არაკომერციული თეატრი. მიუხედავად რეპერტუარის ეკლექტიურობისა, ანტუანმა მაინც რეალისტური თეატრი შექმნა, რომელიც არც თუ იშვიათად, ნატურალიზმისაკენ იხრებოდა. მისთვის მთავარი იყო სცენური სიმართლე, დამაჯერებლობა, უტყუარობა.

თუმცა, „თავისუფალი თეატრის“ დრამატურგებისათვისაც დამახასიათებელია ერთგვარი სწორხაზოვნება, ცალმხრივობა, შეზღუდულობა. ისინი ცხოვრებისეულ სიმართლეს ეძებდნენ ქალაქური ცხოვრების

ფსიქერზე, ჭუჭყში, სიბინძურესა და სიმახინჯეში. სწორედ ამ დრამატურგებმა შექმნეს ნატურალისტური დრამის ახალი ჟანრი, რომელსაც „კომედი როსს“-ს უწოდებენ. ამგვარ პიესებში დაუფარავად წარმოაჩენდნენ ადამიანის ცხოვრების იმ მხარეს, რომელსაც ზნეობის, მორალისა და ეთიკის ნორმების დაცვის გამო, მუდამ გაუბოდა ფრანგული მწერლობა თუ საზოგადოება. ისინი მოკლე, ლაკონიური სცენებისაგან, სურათებისაგან შედგებოდა, რომლებიც ერთმანეთთან არცთუ ისე მყარად, ორგანულად იყო დაკავშირებული. მაგრამ მათში უმთავრესი გახლდათ ყოველდღიურობის, ყოფის ფიზიოლოგიის, ნატურალურობის, უტყუარობის შეულამაზებლად, დამაჯერებლად ჩვენება. ამ ნაწარმოებების მთავარი მოქმედი პირნი იყვნენ: ბანდიტები, მეძავეები, ქურდები... საზოგადოების გარკვეული ნაწილი აპროტესტებდა კიდევ სცენაზე მათი გამოჩენის ფაქტს.

რეჟისორი, მის მიერ ნაქადაგები რეალისტური, ნატურალისტური თეატრის მეშვეობით, უპირისპირდებოდა გასართობ, კომერციულ, ასევე, ცივ, რაციონალურ ე.წ. აკადემიურ თეატრს. მისთვის აბსოლუტურად მიუღებელი გახლდათ ყველანაირი თეატრალური რუტინა, ხელოსნობა და ყოველგვარი „შტამპი“. ანტუანი ქადაგებდა მსახიობის ორგანულობას სცენაზე. მის მიერ ბუნებრივი, დამაჯერებელი გამომსახველობითი საშუალებების, ხერხების გამოყენებას. რეჟისორისთვის უმთავრესი იყო მოქმედი პირის საქციელთა მოტივაციის მართებულად, უტყუარად განსაზღვრა-წარმოჩენა.

კიდევ ერთი სიახლე, რომელიც ანტუანის თეატრში შეინიშნებოდა, განხლდათ სრული თავისუფლება წინასწარ განსაზღვრული, დადგენილი ამპლუისაგან. ვინაიდან, დასის ბირთვის ანუ აბსოლუტურ უმრავლესობას არაპროფესიონალები შეადგენდნენ, მათ არ ბოჭავდათ ამპლუის ვიწრო ჩარჩოები. ანტუანი თვლიდა, რომ „თავისუფალი თეატრის“ მსახიობმა ყველანაირი ხასიათის, ჟანრის, ამპლუის როლის განსახიერება უნდა შეძლოს. იგი, ამასთან აკრიტიკებდა საფრანგეთში ახალგაზრდა მსახიობის აღზრდის იმხანად არსებულ სისტემას, მეთოდოლოგიას. რეჟისორს მიაჩნდა, რომ ახალგაზრდას ღუპავენ საწყის ეტაპზე; ვინაიდან, მთელი აქცენტი კეთდება ცრუ, პათეტიური, ყალბი დეკლამაციის გამომუშავებაზე; აგრეთვე, დებიუტშივე დამწყებ მსახიობს მიაწებებენ გარკვეულ ამპლუას, რომელსაც ის სიცოცხლის ბოლომდე თავს ვერ აღწევს.

ზემოაღნიშნულისაგან განსხვავებით, ანტუანი ძალზე დიდხანს, მოთმინებით მუშაობდა მსახიობთან; არ ზღუდავდა მას ამპლუით; ითხოვდა ბუნებრივ მეტყველებას; სცენური გმირის საქციელთა მოტივაციის ამოხსნა-გააზრებას; სიმართლეს, უტყუარობას, დამაჯერებლობას;

ახალ, რეალისტურ გამომსახველობით ხერხებს, საშუალებებს... ანტუანი მოუწოდებდა, ურჩევდა მათ რეალურ ცხოვრებაში, ყოფაში დაკვირვებოდნენ ადამიანებს; იმას თუ ყოველდღიურ ცხოვრებაში ვინ როგორ იქცევა; როგორ დადის, როგორ მეტყველებს, როგორ იმზირება, როგორ გამოხატავს ემოციას (სინარულს, მწუხარებას)... ყოველივე ეს თანდათან, მარავის სახით უნდა დაეგროვებინა მსახიობს. შემდეგ კი, ამა თუ იმ როლზე მუშაობისას რეალურად გამოეყენებინა სცენური სახის დამაჯერებლად გასაცოცხლებლად.

დროთა განმავლობაში, ის რაც პროგრესულია, ახალია, თანდათან ყავლგასულად, მოძველებულად გარდაიქმნება. ნატურალიზმიც კარგავდა თავის აქტუალურობას. ხელოვნებაში არსებული სხვა მიმდინარეობების მსგავსად, ისიც ავლენდა საკუთარ ნაკლოვანებებს. ესენი გახლდათ: შეზღუდულობა, ცალმხრივობა, სწორხაზოვნება. ზოგიერთი კრიტიკოსი ხმამაღლა, დაუფარავად, მოურიდებლად აცხადებდა, რომ ნატურალისტ დრამატურგთა პიესები დროთა განმავლობაში ერთგვარ „დარვინულ ეტიუდებად“ იქცა. სპექტაკლები სტატიკურია; ადამიანი არასრულყოფილი; ვინაიდან, მთელი ყურადღება გამახვილებულია მის ფიზიოლოგიაზე, ნატურალისტები გატაცებულნი არიან მხოლოდ ადამიანის ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესებით; მთელი ყურადღება ეთმობა კლინიკურ შემთხვევებს, ავადმყოფურ, სნეულ, მოშლილ ფსიქიკას და ზღვარგადასულ ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებებს. საქმე იქამდეც კი მივიდა, რომ „თავისუფალი თეატრის“ ერთ-ერთ წარმოდგენაში სცენაზე ნამდვილი ზორცის ვეება ნაჭრებს იყენებდნენ. მოგვიანებით, მსოფლიო თეატრისათვის ნატურალიზმმა ორი მიმართულება შეა. ესენია: ე.წ. „საშინელებათა თეატრი“ და იმპრესიონიზმი.

უნდა აღინიშნოს, რომ „თავისუფალი თეატრის“ არსებობამ განსაზღვრა მსოფლიო თეატრის შემდგომი განვითარება. ძალზე დიდი აღმონჩნდა მისი ზეგავლენა ევროპის სხვადასხვა ქვეყნების თეატრალურ ცხოვრებაზე. დახურვიდან ორი წლის შემდეგ, 1898 წელს, კონსტანტინე სტანისლავსკი (ალექსეევი) (1863-1938 წ.წ.) და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანიენკო (1858-1943 წ.წ.) მოსკოვში ქმნიან სამხატვრო თეატრს, რომლის შემოქმედებითი კრედი, ძირითადი პრინციპები შორს არ არის ანტუანის თეატრისაგან. „თავისუფალი თეატრის“ მიბაძვით, ევროპაში არაერთი თეატრი შეიქმნა. მათ შორის აღსანიშნავია საფრანგეთსა და გერმანიაში დაარსებული თეატრები. ბერლინში ცნობილმა კრიტიკოსმა და რეჟისორმა ოტო ბრამმა (აბრაჰამსონი) (1856-1912 წ.წ.) გახსნა „თავისუფალი თეატრი“. იმავე პრინციპების ერთგულებით, ლონდონში (ინგლისი) დაარსდა „დამოუკიდებელი თეატრი“, ხოლო კოპენჰაგენში (დანია) – „თავისუფალი თეატრი“.

„ყოველდღიურობა თვითმიზანი გახდა...“ - ამ გამონათქვამის ავტორი კოტე მარჯანიშვილია. მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, თითქმის 3 წლიანი მოღვაწეობის შემდეგ, მან ისე დატოვა ეს საქვეყნოდ აღიარებული დასი, რომ საკუთარი მრწამსისათვის არ უღალატია. ვერც სტანისლავსკის, ვერც ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ავტორიტეტმა იგი ყოფითრეალისტურ, ნატურალიზმამდე მისული თეატრის ერთგულ მსახურად ვერ აქცია. ქართველ რეჟისორს მტკიცედ სწამდა - თეატრი მხოლოდ ზეაწეული, დღესასწაულებრივი უნდა იყოს. მას უყოყმანოდ სჯეროდა - სპექტაკლი რეალური ცხოვრების ზედმიწევნით ზუსტი ასლი ვერ იქნება. იგი ახალ, სხვაგვარ მხატვრულ სინამდვილეს ქმნის. წარმოდგენას აქვს ფორმა, რომელშიც იკითხება მისეული გადაწყვეტა, ჟანრი, გრძნობათა ბუნება: „თეატრი არის ცხოვრებისთვის ფორმის მიცემა...“

მოსკოვის სამხატვრო თეატრიდან წამოსვლის შემდეგ, მარჯანიშვილი იმავე წელს იწყებს ზრუნვას, რათა თავისი საოცნებო, სინთეზური თეატრი დააარსოს. მისი სურვილია, ეს იყოს ზეაწეული, ფერადოვანი, სადღესასწაულო, მრავალფეროვანი თეატრი; აქ შესაძლებელი უნდა იყოს, როგორც ტრაგედიის, დრამის, კომედიის, ისე ოპერის, ოპერეტის, ბალეტის, პანტომიმის დადგმა. მოკლედ, იმხანად ცნობილი ყველა თეატრალური ჟანრის სპექტაკლს თავი უნდა მოეყარა მის რეპერტუარში. თავისთავად, ეს ითხოვდა უნივერსალური მსახიობების ყოლას დასში. ერთი შეხედვით, ავანტიურას, უტოპიას უფრო წააგავდა მარჯანიშვილის „ახირება“. ყველაფერს რომ თავი დაეანებოთ, მყარი ფინანსური, მატერიალური ტექნიკური ბაზა, საძირკველი იყო საჭირო. იდეა მართლაც პროგრესული, იმ დროისათვის ნოვატორული გახლდათ. თუმცა, იმთავითვე განუხორციელებლად მიაჩნდა ბევრს.

საოცარია ის სიჯიუტე და რწმენა, დასახული მიზნისადმი ერთგულება, რომლისკენაც ნაბიჯ-ნაბიჯ მიიწევდა. თუმცა, ანტუნანისაგან, სტანისლავსკისაგან, ნემიროვიჩ-დანჩენკოსაგან განსხვავებით, იგი სულ სხვა შემოქმედებითი კრედოს თეატრს ქმნიდა. „დადგმა სრულიად უბრალოა... თავისი რეალისტური ოთახებითა და ა.შ მსახიობების თამაში ყოფითი და ფოტოგრაფიულ-ნატურალისტურია და ამდენად მოსაწყენი, ყველაფერი არაჩვეულებრივად უბრალოდაა... და მაინც სპექტაკლი შთაბეჭდილებას ახდენს.“ ესაა ამონარიდი წერილიდან, რომელიც მან 1931 წელს მოსკოვიდან თბილისში მეუღლეს, მსახიობ ელენე დონაურს გამოუგზავნა. იგი სამხატვრო თეატრში ა. აფინოგენოვის „შიშს“ დაესწრო. მიუხედავად სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითი პოზიციის მიუღებლობისა, რეჟისორი შეფასებისას მაინც ობიექტურია. აი, სწორედ ამ მოსაწყენ ერთფეროვნებას, მისთვის ასე საძულველ ყოფით-რეალიზმსა თუ ფოტოგრაფიულ ნატურალიზმს ებრძოდა მთელი თავისი შეგნე-

ბული ცხოვრების განმავლობაში. ახალი თეატრი ყოველივე იმას, რაც არსებობდა, პრინციპულად უნდა დაპირისპირებოდა. თუ მის შემოქმედებას თვალს ყურადღებით გადავავლებთ, დავინახავთ, რომ ის მთელი ცხოვრება ამგვარ თეატრზე ოცნებობდა.

1913 წელს, მოსკოვში, „თავისუფალი თეატრი“ მაინც გაიხსნა. დღეს, XXI საუკუნეში, მსოფლიო თეატრი მიისწრაფის სწორედ ამ სინთეზურობისა და უნივერსალურობისაკენ. მარჯანიშვილი ამას ერთი საუკუნის წინ ცდილობდა. თითქოს, განგების ბედით, მის გვერდით აღმოჩნდა ვ. სუხოდოლსკი. კაცი, რომელმაც საკუთარი სახსრებით იტვირთა „თავისუფალი თეატრის“ დაფინანსების საქმე. 1913 წელს „თავისუფალმა თეატრმა“ ფუნქციონირება დაიწყო. „ხელოვნებამ, თეატრმა, უპირველესად სიხარული უნდა მოგანიჭოს. აქ არ უნდა იყოს სიტლანქე. სიხარული მე მესმის, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ფართო გაგებით, არა როგორც მარტოოდენ სიცილი. თეატრში შეიძლება იტირო კიდევ...“ – აცხადებდა მარჯანიშვილი. ახლადშექმნილი თეატრის იდეურ-ესთეტიკური პროგრამა ამგვარი იყო: რეჟისორის თვითმიზანი სულაც არ განზღადათ მორიგი თეატრის დაარსება. იმჟამინდელი რუსეთის იმპერია, მართლაც არ უჩიოდა თეატრების ნაკლებობას. ეს არ იყო არც მარჯანიშვილის ახილება, ჰქონოდა საკუთარი, კერძო, პირადი თეატრი. 1913 წელს, კ. მარჯანიშვილმა რუსეთის არაერთი ქალაქის უამრავ დასთან იმუშავა. მათ შორის, მსოფლიოში სახელგანთქმულ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში. მას, როგორც რეჟისორს, უკვე ჰქონდა სოლიდური გამოცდილება, ურყევი ავტორიტეტი და მკაფიო შემოქმედებითი კრედიტ; ანუ, მარჯანიშვილს სურდა, შეექმნა იმგვარი თეატრი, რომელიც მისი მხატვრულ-ესთეტიკური თუ მოქალაქეობრივ-მსოფლმხედველობითი პრინციპების ზედმიწევნით შესატყვისი იქნებოდა. უნდა ითქვას, რომ წინააღმდეგობათა და სიძნელეთა მიუხედავად, „თავისუფალი თეატრის“ ძირითადი იდეურ-ესთეტიკური პროგრამა პოზიტიური იყო. რუტინისა და უხამსობისაგან თეატრალური ხელოვნების გათავისუფლების სურვილი, ომის გამოცხადება უნიჭობისა და უნიათობისათვის, სასოწარკვეთილებისა და პესიმიზმისათვის, თეატრში საზეიმო ატმოსფეროს შექმნა და სინთეზური თეატრის და სინთეზური მსახიობის იდეის განხორციელება – აი, როგორი იყო არსებითად ახლად დაწყებული საქმის ნოვატორული წინამძღვრები.“ სამხატვრო თეატრის მიერ ნაქადაგებ ყოფით რეალიზმს, ზედმიწევნითი სიმართლის შექმნის ილუზორულობას, ნატურალიზმამდე დასული ერთფეროვანი ყოველდღიურობის ჩვენებას სცენაზე, მარჯანიშვილი სწორედ სინთეზური თეატრის მეშვეობით უპირისპირებდა ზეაწეული, დღესასწაულის, საზეიმო, თვალისმომჭრელი, ფერადოვანი, დინამიკური სანახაობის ელემენტ-

ტებით გაფერებულ სპექტაკლებს. ჩემი აზრით, ეს გახლდათ ერთგვარი შემოქმედებითი პოლემიკა იმჟამინდელ ორ მანქანოსთან (კ. სტანისლავსკი და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო.)

სწორედ ამ სახელოვანმა წარსულმა და მეტაფორულმა სახელწოდებამ – „თავისუფალი თეატრი“ განაპირობა ჩვენში ასეთი პოპულარული ავთანდილ ვარსიმაშვილისეული თეატრის გახსნა...

მეტაფორა და ირონია მხატვრულ ტექსტში

(მასალები ლიტერატურათმცოდნეობის
ცნობარისათვის)

ტროპი ბერძნული სიტყვაა (ბერძნ. ῥόσ - შექცევა, შებრუნება) და ნიშნავს სიტყვის ან წინადადების გადატანითი მნიშვნელობით ხმარებას. რომელი იმპერატორი მარკუს ფაბიუს კვინტილიანე ასე განმარტავდა ტროპს: „ტროპი სიტყვის საკუთარი მნიშვნელობის ისეთი შეცვლაა, როცა მნიშვნელობა მდიდრდება“. ტროპი გულისხმობს სიტყვების ან წინადადების არაპირდაპირი მნიშვნელობით გამოყენებას, სადაც მთავარია, მკითხველმა, მსმენელმა შეძლოს „მნიშვნელობის გამდიდრების“ ხილვა, ანუ იმ ახალი აზრის დანახვა, რომელიც ჩნდება მხატვრულ ტექსტში სიტყვის „გარდასახვის“ მეშვეობით. ტროპის სახეებია: შედარება, ეპითეტი, მეტაფორა, ლიტოტესი, ალეგორია, ირონია, ჰიპერბოლა, მეტონიმია, პერიფრაზი, სიმბოლო, გაპიროვნება, ოქსიმორონი.

სიტყვების გადატანითი მნიშვნელობით გამოყენება ბუნებრივად იწვევს მნიშვნელობის ექსპრესიას. სათქმელი უფრო პოეტური, მაღალფარდოვანი, საზგასმული და აქცენტირებული ხდება. სიტყვა, ლექსემა კულტურულ-ისტორიული ოდენობაა. სიტყვებში დაფიქსირებულია ენობრივი კოლექტივის, ხალხის, ერის წარმოდგენები სამყაროზე, ცხოვ-

რებისეული გამოცდილების შედეგები. სიტყვების განსხვავებული მნიშვნელობით ხმარება აძლიერებს სათქმელის მნიშვნელობას. ლექსიკური პოლისემია (ბერძნ. მრავალმნიშვნელობიანობა), ანუ სიტყვების მრავალმნიშვნელობიანობა, შესაძლოა, სხვადასხვა მიზეზმა გამოიწვიოს. უმთავრესად კი, ეს შეიძლება იყოს შემთხვევითი (ნებისმიერი), ან მოტივირებული. სიტყვას აქვს უნარი აღნიშნოს მონათესავე ცნებები, თუმცა როდესაც სიტყვის პოლისემიური ველის გამოყენება მოტივი, განსაკუთრებით კი, პოეტური, მხატვრული მოტივი იწვევს, იცვლება სიტყვის შინაარსი, მაგრამ გასაგები რჩება აზრი, რათა საგანი თუ მოვლენა სათანადოდ წარმოჩნდეს. თანამედროვე დაზუსტებით, ტროპი არის მნიშვნელობის „გადანაცვლება“, მნიშვნელობის „გაორება“, „გახლეჩა“, „სემანტიკური პარალელიზმი“.

ტროპის სხვადასხვა ხერხის გამოყენებით აზრი დამატებით იძენს ემოციურ დატვირთვას. პოეტური წარმოსახვის გაფართოება და დამატებითი მახასიათებლების ჩართვა არ აბუნდოვანებს სათქმელს, მას კიდევ უფრო საინტერესოსა და მიმზიდველს ხდის. ვაჟა-ფშაველას ლექსში “არაგვს” სხვადასხვა მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებაა გამოყენებული:

“...ზაფხულში აყვავებიან
მკერდნიც კი სალის კლდისანი,
ყვავილთ პირს ეკონებიან
ცივნი ნამცვრევენი ცისანი.
გაჰყურებია ნიავესა
ჯიხვი, ყელ-ყურით ლამაზი,
აღარ აჩხერებს ქვიშათა
კლდით კლდეზე მხტომი გავაზი.
ხან რომ ცა მაიდრუბლება,
ჩაბნელდებიან ხეები,
გაჩნდება მეხთა ტკრციალი,
ათრთოლდებიან ხეები,
კლდეებზედ დაიკეცება
სვავთა და არწივთ ფრთეები.
თმებს უკუიყრის ნაკადი,
ცისაკ დაიწყებს ცქერასა,
შაჰყურებს გაოცებული
შავის ღრუბლების მღერასა.
რა ყურმა უნდა გაუძლოს
იმ მთების გულის ძგერასა?!”

(ვაჟა-ფშაველა, არაგვს)

მხატვრულ ტექსტში სიტყვების/ლექსემების მნიშვნელობების გარდასახვა იწვევს:

1. სიტყვის შინაარსის შევსებას, მნიშვნელობის გაფართოებას. მაგ.: „ერთხელ, სარკეში ჩაიხედა და სარკე მიწაზე დაანარცხა.

სარკემ უთხრა, რომ პირის მთვარიანობა დიდი ხანია რაც ჩაჰქრობოდა, ბროლის ნათელი, ლალის ბრდღვიალი გაჰხუნებოდა, შუქ-დამდგარ საღამოს მიჰკავდა. მისი ყვავილიანი სამზეო დაღუულიყო. წყალმა წაიღო სილამაზეც და თაყვანისცემაც!“ (გიორგი ლეონიძე, “ფუფალა”)

2. პოეტური ექსპრესიის გამძაფრებას. მაგ.:

„- წვიმა არ არის!-

საბას კაბა დაუსველა რამ?!

- თოვლი არ არის!-

საბას თავი გაუთეთრა რამ ?!

- ყინვა არ არის!- სულხან – საბას აკანკალებს რა?!

- რამ დაასველა?!

-რამ დაათეთრა?!

-რა აკანკალებს?!-

საქართველოა მისთვის: წვიმაც, თოვლიც, და ყინვაც!“

(მუხრან მაჭავარიანი, “საბა”)

მხატვრულ ნაწარმოებში გადატანითი მნიშვნელობით გამოყენებული სიტყვა სხვადასხვა მნიშვნელობას ასრულებს. შესაბამისად, ტროპის სხვადასხვა სახე მონაწილეობს ტექსტის მხატვრულ ასახვაში.

მეტაფორა მხატვრული შედარებაა, ეს არის პოეტურ-გამომსახველობითი საშუალება, რომლის მიხედვითაც მხატვრულ ტექსტს თავისი ემოციური დატვირთვა მკითხველამდე მიაქვს. მეტაფორა ხშირად გამოიყენება ხალხურ მეტყველებაში. მაგ.:

„ეს ჩემი გული რასა ჰგავს?

ცასა ჰგავს შემოდრუბლულსა,

პირშეკრულ, დამძიმებულსა,

საწვიმრად გამზადებულსა“.

(ხალხური)

მეტაფორაში საგნებსა და მოვლენებს ისეთი თვისებები მიეწერება, რომლებიც მას არ ახასიათებს. მეტაფორა მხატვრულ ნაწარმოებში განსაკუთრებულ ექსპრესიას, ავტორისეულ ჩანაფიქრს უსვამს ხაზს და ხშირად ავტორის ინდივიდუალური, ორიგინალური სტილის, წერის მანერის მაჩვენებელია. არისტოტელეს აზრით, პოეტს მოეთხოვება, დახელოვებული იყოს მეტაფორებში. მეტაფორა – ეს არის პოეტური გამოცანა, სადაც ერთი მხრივ, ნაჩვენებია საგნისა თუ მოვლენის მთავარი ნიშან-თვისება, მაგრამ მეორე მხრივ, ეს ისეა შენიღბული, სიმბოლიზებული, ამასთან, გამხატვრულებული, გარდასახული, რომ მკითხველის ემოციებს იწვევს.

შოთა რუსთაველის “ვეფხისტყაოსანი” ცნობილია მეტაფორების მრავალფეროვნებით. მათ შორის გამორჩეულია პოემის პერსონაჟების გარეგნობის აღწერის დროს გამოყენებული მეტაფორები. ლომ-ვეფხვის დანოცვის შემდეგ გულწასული ტარიელის გამოფხიზლებას ავტორი ასე აღწერს:

“ავთანდილ მკერდსა დაასხა მას ლომსა სისხლი ლომისა;
ტარიელ შეკრთა, შეიძრა რაზმი ინდოთა ტომისა,
თვალნი აახენა, მიეცა ძალი ზე წამოჯდომისა.
ლურჯად ჩანს შუქი მთვარისა, მზისაგან შუქ-ნაკრთომისა”.

(შოთა რუსთაველი, “ვეფხისტყაოსანი”).

მეტაფორა ხშირად გამოიყენება თანამედროვე ლიტერატურაში. მეტაფორა მრავალმხრივი პოეტური ხერხია. ის შეიძლება ასახავდეს საგნის ან მოვლენის კონკრეტულ თვისებას ან ზოგად ხასიათს. მაგ.:

“შენ ისე ღრმა ხარ, ქართულო ცაო,
შენ ისე ღრა ხარ,
სამკვიდრო შენს ქვეშ მტრად შემოსულმა
ვერავინ ნახა:
ვერცა ოსმალომ, ვერცა მონღოლმა
და ვერცა სპარსმა...
შენი დიდების მომდერალია
ოშკი და ზარზმა,
ბებერი ტაო...
შენ ისე ღრმა ხარ, ისე ფაქიზი,
ქართულო ცაო”

(ანა კალანდაძე, “შენ ისე ღრმა ხარ”.)

ირონია (ბერძნ. *Ἐἰρωνεία* (ეირონეია) – მოჩვენებითობა, თვალ-თმაქცობა) – ნიშნავს თავაზიანობით შენიღბულ დაცინვას, დამცინავ, გადაკვრით ნათქვამს თავშეკავებული, სერიოზული, მშვიდი ტონით, გარეგნულად აქცენტირებული პატივისცემით. ირონიას ფარულ დაცინვა-საც უწოდებენ. ირონიის, როგორც ჟანრის, ფუძემდებლად სოკრატეს მიიჩნევენ. სოკრატესეული ირონია ეფუძნება ავტორის მოჩვენებით გულუბრყვილობას მოწინააღმდეგის პოზიციის სისუსტის გამოსავლენად. სოკრატე ირონიას იყენებდა გარკვეული დოგმის ან საყოველთაოდ აღიარებული მოსაზრების აბსურდულობის საჩვენებლად. ეს დოგმები, როგორც შემდგომში გამოჩნდა, მოკლებული იყო ლოგიკას. სოკრატესეული ირონია თანდათანობით და თანმიმდევრულად ამხელდა მიღებული აზრის აბსურდულობას. ასეთი ირონია საუბრის ელევანტური, მიუკერძოებელი, თავაზიანი ხერხია, როდესაც ოპონენტის წინააღმდეგ კომპრომატებს არ მოიხმობენ და არც სხვა სახის სამხილებს წარმოაჩენენ.

ძველ რომში ირონია რიტორიკის დარგი იყო, რომელსაც იყენებდნენ სახალხო გამოსვლებში, მაშინ სიტყვას ან ფრაზას საპირისპირო დანიშნულება ჰქონდა.

ირონია ხშირად ასახავს საგნის ან მოვლენის საგანგებო გაზვიადებას. მაგ.:

„საკვირველია! რუსის მხატვრების სურათებზედ რა ლამაზად არის ხოლმე გამოყვანილი ამ სქელკისერა „იამშჩიკის“ ბრიყვი სახე, იმისი ოყრაცული სანახაობა, იმისი მიღუნ-მოღუნებული ზღაპრება, უადამიანო და პირუტყვეული მიხვრა-მოხვრა. რამოდენადაც სურათია კარგი, ორი იმოდენად საძაგელია ნამდვილი. მაგრამ ამბობენ: И ДЫМ отечества нам сладок и приятен. კვამლის სიტკობებაზედ კი უკაცრავად, და სიამოვნებაზედ კი ამას მოგახსენებთ, რომ კვამლი ფრიად სასიამოვნოა, – პირველი იმისათვის, რომ კვამლი თვალს ეფარება და მართლჭვრეტას უშლის, მეორე იმისათვის, რომ კვამლი ხშირად თვალიდამ ცრემლს გვაყრევინებს ხოლმე. ოჰ, მამულის კვამლო, მართლა-და ტკბილი და სასიამოვნო ხარ: ხანდისხან ისე აგვიბამ თვალებს ხოლმე, რომ ჩვენ ჩვენს საკუთარს უბედურებასაც ვერა ვხედავთ“ (ილია ჭავჭავაძე, „მეზავრის წერილები“).

ირონიაში განსაკუთრებით თვალნათლად ჩანს ავტორის ნეგატიური დამოკიდებულება გარემოს, მოვლენის მიმართ. ირონიას იყენებენ ავტორები, როდესაც რაიმე მოვლენის, მიღებული აზრის საპირისპირო შეხედულების წარმოჩენა სურთ.

„- ჭეშმარიტად, ვერელს არაფერი გამოცვლის. ჯოჯოხეთის კართანაც ის თავისი ქუჩური უნდა გადმოაპურჭყოს. სა-

მოცდაათი წლის კაცი ხარ, ჯოხით ძლივს და აბიჯებ, კიდე მე-უზღელები?

- წადი რა, ტოლი ნახე. ნოქრებში დადექი.

ამგვარ ხმატკბილათ მუსაიფობდა კაკლის ჩეროში ჩამომჯდარი ორი აზნაურიშვილი. შორიდან აღწევდა ნაირგვარი ხმა, ამ ტყის პირზე, გაშენებულ პარკში კი დასასვენებლად ჩამოსხდებოდნენ ხოლმე.

- თქვენ, ვაკელებს, ხო გაქო თქვენი პარკი. აქ რას მოეტენებით?

- ეს ქალაქი ყველასია, ბარემ შლაგბაუმი დააყენეთ.

- ყველასია... სოფლელების კი არ არი.

- ვინ არი სოფელი?

- ყველა ვაკელი სოფელია.

- უსმინეთ, ხალხო, ვაკელები სოფლელები ვართ, ეს ქალაქელია.

- მამაშენი ხო ჩამოვიდა?

- ვინა?

- ბაბუაშენი?

- ეგრე მეფე ერეკლეც ჩამოსული იყო.

- ვაკე სად იყო, ტო, ვერა რო იყო? ვაკე ტყე იყო, მინდორი. ჩამოვიდნენ სოფლელები და აიშენეს სახლები. ბებიაჩემი თხებს უშვებდა ვაკეში საბალახოდ. ყანები ქონდათ წყნეთელებს.

- ბებიაშენს თუ თხები ყავდა, ვერაც სოფელი ყოფილა და მიგაწეპეს ამ ქალაქს, გლდანით“.

(აკა მორჩილაძე, აგვისტოს პასეანსი)

არსებობს გამონათქვამი, ბედის ირონია (ინგლ. The Irony of Fate, რუს. [Ирония судьбы](#)), რომელიც გულისხმობს შეუცნობელი ძალის (ღმერთის, ბუნების...) მიერ ჩვეულებრივ მოკვდავებზე გამიზნულ ირონიას. მაგ. ბედის ირონიას უწოდებენ გენიალური კომპოზიტორის, ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის დაყრუბას.

ირონიის ისეთ ფორმას, როდესაც ავტორი კიდევ უფრო დრამატულად წარმოაჩენს სინამდვილეს, გაზვიადების, დადებითი კონტექსტის მოშველიებით, სარკაზმი ჰქვია. სარკაზმი (ბერძნ. σαρκασμός – დანაწევრება) ნიშნავს ინდივიდის ან ცხოვრების მანკიერი მხარეების, უარყოფითი, მიუღებელი საზოგადოებრივი მოვლენების მწარე, ღვარძლიან დაცინვას. სარკაზმი ებრძვის ბოროტებას, გულქვაობას, მანკიერებას.

ლიტერატურა

- ვაჟა-ფშაველა 1987:** ვაჟა-ფშაველა, თხზულებანი, თბ.
- კალანდაძე 1976:** ანა კალანდაძე, რჩეული, თბ.
- კვინტილიანე 2013:** მარკუს ფაბიუს კვინტილიანე, წიგნში: „აფორიზმები“, თბ.
- მორჩილაძე 2007:** აკა მორჩილაძე, აგვისტოს პასეანსი, თბ.
- მაჭავარიანი 1991:** მუხრან მაჭავარიანი, ერთტომეული, თბ.
- ლენონიძე 1990:** გიორგი ლენონიძე, ნატვრის ხე, თბ.
- ჭავჭავაძე 2011:** ილია ჭავჭავაძე, მგზავრის წერილები (ლექსები, მოთხრობები, პოემები), თბ.
- ხალხური პოეზია 1961:** ხალხური პოეზია (ტექსტები), შეადგინა ვახტანგ კოტეტიშვილმა, თბ.

ლირის თეატრი, რომორც სამყაროს მიტაფორა

(ჯორჯო სტრელერის დადგმის
„მეფე ლირის“ მიხედვით)

იტალიელმა რეჟისორმა ჯორჯო სტრელერმა შექსპირის „მეფე ლირი“ მილანის პიკოლო თეატრში 1972 წელს დადგა. ამ დროისთვის იგი უკვე საყოველთაო აღიარებული რეჟისორი იყო: „პიკოლო თეატრის“ კამერული ატმოსფერო ხელს უწყობდა სტრელერს, თავი დაეღწია პომპეზური დეკორაციებისა და სცენური სივრცის მონუმენტური გადაწყვეტისგან.

სტრელერის მიზანი იყო, „მეფე ლირის“ მაგალითზე მთელი იტალიისა და მსოფლიოსთვის ეჩვენებინა, რომ პოლიტიკური ლიდერი, რომელიც მხოლოდ იმიტომ მიდის ხელისუფლებიდან, რომ კულისებიდან მართოს სახელმწიფო, კრახს განიცდის და ტანჯვა, რომელიც მას ამ არჩევანის შემდეგ შეხვდება, ადამიანის ღირსებას შეაცნობინებს, რაზეც აქამდე არასდროს უფიქრია.

სტრელერის ექსპლიკაცია დიდხანს გამოკვებავს სხვადასხვა თაობის რეჟისორებს. სივრცე დამდგმელის მიერ დანახულია, როგორც ჭუჭყი და ნასისხლარი: რომ სადღაც ახლოს არსებობს სიკვდილის და სიცოცხლის შესაძლებლობა, დაბადება და გამოთხოვება წუთისოფელთან – ერთდროულად; აქაურობა განათებულია ბნელი შუქით;

დაბუდებულია სევდის და სიცარიელის შეგრძნება; ადამიანები გაგიჟდნენ და დაბრმავენენ, ყველაფერი ნისლშია გახვეული. სტრელერთან ეს ეპიკური სივრცეა. შეგიძლია იცხოვრო შენთვის, მარტო, განცალკევებულად, პერსონაჟებისაგან გაუცხოებული ლოგიკური ცხოვრებით, გამოუცნობი გრძნობებით. სწორედ, აქ არის კონტრასტი სამყაროს სივრცესთან და პირველყოფილ სიცარიელესთან.

ფორმის ექსპერიმენტულობის მიუხედავად, სტრელერის ნებისმიერი კონცეპტი „მეფე ლირის“ ინტერპრეტირების დროს, ექვემდებარება თავად შექსპირის კონცეფციას სამყაროსა და თეატრზე, რაც ვლინდება სპექტაკლში: მოქმედების არეალი მაქსიმალურად უახლოვდება მყურებელს, იჭრება მასში (როგორც შექსპირის თეატრში); ამავე დროს, სამყარო აღიქმება, როგორც თავად თეატრი, და წარმოდგენაში შემოდის ფორმა - „თეატრი თეატრში“.

„მეფე ლირის“ ექსპლიკაციაში სტრელერს ჩაწერილი აქვს: „ძირითადი სცენური სახე: თეატრი - სამყარო, უზარმაზარი და ცარიელი სივრცე, ჭუჭყი, რომელიც ბრწყინავს სამყაროს სხივების ქვეშ. ტალახზე და ჭუჭყზე გადებული ხიდები. კავშირი დარბაზთან. სპექტაკლში მოქმედება ვითარდება არა მარტო სცენაზე, არამედ დარბაზშიც“¹.

სტრელერი იყო პირველი, რომელმაც გააცოცხლა და გაათამაშა „ლირის თეატრი“. სპექტაკლის მოქმედი გმირები, პერსონაჟები, პარტიკიდან აღიან სცენაზე. მანამდე ისინი მყურებელს თამაშობენ. თავად ლირიც მსახიობია, რომელიც თითქოს ვერ ცნობს გადაცემულ კენტს. ლირი თამაშობს, რადგან ჯერ კიდევ არ სურს, აღიაროს თავისი შეცდომა-დანაშაულებანი. მასხარა ერთადერთია, რომელთანაც ლირი ვერ თამაშობს. სწორედ მასხარას გამოჩენისთანავე იწყება ლირის ეტაპობრივი გარდასახვა. ეს პროცესი რთულია - შემლილობის გზით განწმენდილ ადამიანამდე.

ელიოტის „უნაყოფო“ მიწა - ის პირობითი ადგილია, სადაც ვითარდება ეპიზოდები, მაგრამ საკვანძო სცენები გათამაშებულია ღია ცის ქვეშ, მიწიერ ჭუჭყლში, რომელზეც (სცენაზე) დაეხეტებიან შემლილები და ბრძენები, რომელზეც იბადებიან და ქრებიან ქარიშხლები.

როგორც ჩანს, ეს არის „ლირის“ მოქმედების ლოგიკური ადგილი სტრელერის წარმოსახვაში. რეჟისორმა ჩანაფიქრი პრაქტიკულად ასე გადაწყვიტა: „სცენა: თეატრი - სამყარო. თეატრი, რომელიც იქცევა სამყაროდ. შეიძლება იყოს სფერული, ელიფსის ფორმის, ან საერ-

¹ Джорджо Стрелер., Театр для людей., М., 1984., стр. 265.

თოდ, არასწორი ზედაპირით. დაფარული ტალახით. ეს სფერო არის ტრავიკული, პირველქმნილი ზედაპირი: მასზე ძლივს გადაადგილდებიან, ეფლობიან ტალახში, ისვრებიან, როცა ეცემიან. სცენა ცარიელია, მაგრამ არ არის ბნელი, რაც ბადებს სიმძიმის და უიმედობის განცდას. ჰაერი გაჯერებულია მკვეთრი სინათლით, მისი სხივები თითქოს ჭრილობას ეცემა. ქსოვილი ბრჭყვიალებს, როგორც შედეგებული სისხლი. ხიდები სცენის ცენტრში, რომლებიც მას სხვადასხვა მიმართულებით კვეთენ, - ეს ადგილი არის ინტერიერებისათვის – მეფის სასახლისათვის და სხვა. ხიდები, დარბაზში ხუმარასთვის და ლირის მოგზაურობისთვის „სამყაროში“², - ასე აღწერს სივრცეს თავად რეჟისორი.

ბუნებრივია, სტრელერმა სცენური სივრცის გადაწყვეტით თავი დააღწია ტრადიციებსა და არსებულ შტამებს. სცენაზე მკვრივი, შედეგებული მასა ეფინა, რომელზეც ადამიანთა ნაკვალევი აღიბეჭდებოდა და არ იშლებოდა. ასეთი გარემო ხელს უწყობდა მსახიობებსაც, განსხვავებულად (მძიმედ, მოუხერხებლად) გადაადგილებულიყვნენ სცენაზე. საზოგადოება, რომელიც ფიცარნაგზე მოძრაობდა, ხეიბრებს მოგვაგონებდა. მოქმედ პირთა უცნაური სიარული კი პერსონაჟთა ხასიათსაც ავლენდა. სცენური „მიწის“ ასეთი გადაწყვეტა, მხოლოდ ტექნიკური თვალსაზრისით როდი იყო მნიშვნელოვანი, არამედ – იდეური თვალსაზრისითაც.

სტრელერის სპექტაკლში, ლირი გარეგნულად არ გამოიყურებოდა, როგორც მოხუცი დესპოტი. მასში იყო დემონური და დესპოტური. ლირი თავის თავს „მოსიყვარულე მამას“ უწოდებს და ამ განცხადებაში არის სიმართლის მარცვალცი. სტრელერი ფიქრობდა, რომ „ყველაფერი ეს დაფარულია ფეთქებადი ხასიათით, ხელისუფლისათვის დამახასიათებელი თამაშით, სიბერისა და სიკვდილის შიშით. ლირი მხოლოდ ბოლოს გამოამჟღავნებს თავის ასაკს: „ოთხმოცამდე“, რადგან ბოლოს ის ნამდვილად ოთხმოცის იყო, დასაწყისში კი – არა. ლირი, არავითარ შემთხვევაში, არ უნდა გამოიყურებოდეს, როგორც დესპოტი მოხუცი, მაგრამ მასში უნდა იყოს რაღაც დესპოტური“³, - წერდა რეჟისორი თავის ექსპლიკაციაში.

სტრელერს სურდა, პირველი სცენა ჯადოსნურ-ზღაპრული ყოფილიყო, რაღაც გარდამავალი, საშუალო – თამაშსა და რიტუალს შორის, „რომელშიც ყველას სწამს, ან არ სწამს და მხოლოდ მეფის

² Il Piccolo teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. Milano, 1997. P. 46.

³ Джорджо Стрелер., Театр для людей., М., 1984., стр. 137

სჯერა უსიტყვოდ, მაგრამ, რამდენად ღრმად? სცენა, სადაც არქაული ურთიერთობები შენარჩუნებულია მხოლოდ ჩვევების გამო და ბოლო დღესასწაულს აღნიშნავენ მხოლოდ ტრადიციის გამო“⁴. ეს სცენა ჰგავდა სამყაროს, სადაც მოხუცები მარტოსულები არიან ახალგაზრდების ბრბოში, რომ წინა თაობისაგან მხოლოდ ისინი (ლირი, გლოსტერი) დარჩნენ ტრადიციების ერთგული მსახურები.

რიგი საკითხების გადაწყვეტისას, რეჟისორი ეყრდნობოდა ცხოვრებისეული რეალობის ასახვას, ერთგვარ ცხოვრების რიტუალს, როგორც თავისებურ ტესტს, რომელიც არკვევს გმირების მოტივაციებს. ძალებს, რომლებიც ეწინააღმდეგებიან რიტუალს, კორდელია განასახიერებს. სტრელერი ფიქრობდა, რომ „რიტუალი შეუძლებელია, იყოს შეცვლილი, ან, მით უმეტეს, უარყოფილი. ის შესტებისა და სიტყვების საკუთარ ლოგიკას მიჰყვება. ეს არ არის ლირის გასართობად ჩაფიქრებული წარმოდგენა. ეს ის არის, რაც უნდა გაკეთებულიყო, რომ პრაქტიკულად სანქცირებული ყოფილიყო ლირის წასვლა. კორდელია არღვევს მთელ ამ ისტორიულად შექმნილ რიტუალურ კონსტრუქციას - თამაშს, ამასთან არღვევს გაუფრთხილებლად, მოულოდნელად“⁵. ბუნებრივია, ლირი უკვე მოტივირებული იყო კორდელიას დასასჯელად და ის იწყებს ამ ოპერაციას. მის ნება-სურვილს წინ ვერავინ აღუდგება. არც არავის აქვს სურვილი. ერთადერთი კენტი, რომელიც კორდელიასავით ისჯება.

სამეფოს გაყოფის სცენა დაძაბულ ატმოსფეროში გრძელდება, რომელიც უამრავ პირობითობას შეიცავს. სამეფო რუკა ქსოვილის გრაგნილია. მეფე მას შუაზე ხევს. შუაზე იხევა ავანსცენაზე ჩამოშვებული გამჭვირვალე ფარდაც, რომელიც სცენასა და პარტერს ერთმანეთისგან ჰყოფდა, ლირის ქალიშვილები რომ დაეპატრონებიან და ახალგარეცხილივით თეთრეული, კეცავენ მას.

სიმბოლურად, ეს ფარდა სამეფოა, ორად გაყოფილი და განლეჩილი. სწორედ ამ ეპიზოდიდან იწყება სახელმწიფოს რღვევაც და ადამიანების გათავისუფლებაც. სწორედ ხელსაყრელ დროს ამოდიოდა პარტერიდან სცენაზე მომხიბლავი ედმუნდი. თითქოს აქამდე მოთმინებით ელოდა ხელსაყრელ გარემოს თავისი მიზნების განსახორციელებლად.

ცარიელ სივრცეში, რომელსაც პერსონაჟები ავსებდნენ, ყველა ბედნიერია და გამარჯვებული – კენტის, კორდელიასა და ლირის გარდა.

⁴ Джорджо Стрелер., Театр для людей., М., 1984., стр. 37.

⁵ იქვე, გვ. 11.

ტინო კარაროს მიერ წარმოდგენილ მეფე ლირს კორდელიას საძეგლადან გაძევებისთანავე ეტყობოდა, რომ აცნობიერებდა დაშვებულ შეცდომას. იკეთებდა სათვალეს, რაც სიმბოლურად იმის მაუწყებელი იყო, რომ უკვე უჭირდა რეალობის დანახვა და აღქმა. ამის მიუხედავად, გარეგნულად ლირი მეფურ დიდებულებას არ კარგავდა. ლირის გარეგნული მეტამორფოზა ქალიშვილებთან შეხვედრების შემდეგ იწყებოდა. ქალიშვილებთან კამათის შემდეგ, ის იხსნიდა სამეფო ატრიბუტიკას და გარბოდა სცენიდან მასხარასთან ერთად.

შინაგანი მეტამორფოზა კი ლირს გაცილებით ადრე დაეწყო. მაშინ, როცა მხსნელად მასხარა მოეკვლინა. მასხარა კორდელიას პირდაპირი ჩამნაცვლებელი აღმოჩნდა. კორდელიასა და მასხარას როლებს ერთი და იგივე მსახიობი – ოტავია პიკოლო ასრულებდა.

„თუ მე ვანდობ მასხარას და კორდელიას როლს ერთსა და იმავე მსახიობს, მივიღებ სცენაზე იმავე აღრევას, რომელიც იყო ელისაბედისეულ თეატრში“⁶, – წერდა ჯორჯო სტრელერი. თუმცა, ელისაბედურ თეატრში, პირიქით იყო. კორდელიას როლს კაცი ასრულებდა. ქალებს არ შეეძლოთ სცენაზე თამაში. სტრელერი თვლიდა, რომ ეს პასაჟი ნამდვილი რეკოლუცია იქნებოდა თანამედროვე იტალიურ თეატრში. ეს იქნებოდა შექსპირის ეპოქის თეატრალური ტრადიციებისა და ხერხების ერთგვარი აღორძინების მცდელობა. მაშინ ასეთი რამ თეატრში წარმოუდგენლად მიაჩნდათ.

სტრელერის ამ ხერხმა თავისებურად ახსნა პიესაში მასხარასა და კორდელიას მუდმივი მონაცვლეობის საკითხი, მასხარას მოულოდნელი გაუჩინარება. სტრელერი წერდა: „არის რაღაც იდუმალი კავშირი მასხარას და კორდელიას შორის. მასხარა, რომელსაც უყვარს კორდელია და იტანჯება, როცა მას აძევებენ, უფრო კორდელიას მასხარა იყო, ვიდრე ლირის. მეორე მხრივ, მასხარა გვაიძულებს, უფრო ძლიერად ვიგრძნოთ კორდელიას არყოფნა. მისი პირველი საყვედურები, გამოთქმული მეფის მიმართ კორდელიას საყვედურთა მსგავსია. მასხარა განუწყვეტელი სიკეთეა, რომელიც ყოველთვის რჩება – გაძევების შემდეგაც. მასხარასა და ლირს შორის ძნელად ასახსნელი კავშირია, ერთგვარად – ნაზიც. მასხარა სიკეთეა, რომელიც რჩება ლირის გვერდით“⁷.

⁶ Strehler Gioegio., *Per un Teatro umano.*, feltrinelli Editore., Milano, 1974. p. 9.

⁷ Strehler Gioegio., *Per un Teatro umano.*, feltrinelli Editore., Milano, 1974. p. 9-12

საფინანსო ეპიზოდში, როცა ლირს მკლავზე გადაწვენილი კორდელის ცხედარი შემოჰყავდა, სცენა ნამდვილ სასაფლაოს ჰგავდა, ლირი კი უკვე ნამდვილი სიგიჟის ახალ ფაზაში გადადიოდა. იგი ბოლომდე ვერ აცნობიერებდა მწარე რეალობას და იმედს არ კარგავდა, რომ კორდელის სიკვდილისგან იხსნიდა. მის გაცოცხლებას შეეცდებოდა, წამოაყენებდა, ხელებს აუთამაშებდა. ლირი ფიქრობდა, რომ კორდელის სძინავს, ამიტომ ცხედარს გვერდით მიუწვევბოდა და მასთან ერთად დაიძინებდა, ალბათ, სამუდამოდ.

სტრელერი ფინალში კორდელის გატეხილ თოჯინას ადარებს და ლირს ბოლო ფრაზას ათქმევინებს: „შენ ჩამოგახრჩვეს, ჩემო საბრალო მასხარავ!“ რეჟისორი კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამდა კორდელისა და მასხარას იდენტიფიკაციის საკითხს: „ლირის აღმოჩენა, რომ მისი კორდელია – ეს არის მასხარა – ყველაფერია. თუ მასხარა ჩნდებოდა თეთრი კლოუნის სახით, კორდელია ამ სცენაში შავ კაბაში გამოწყობილი. როცა ლირი ეთამაშებოდა კორდელის სხეულს, როგორც თოჯინას, კორდელის სახე მასხარას მოგვაგონებდა“.

სტრელერის შემოქმედების რუსი მკვლევარი, თეატრმცოდნე ვიქტორ გურჩენკო ასკვნის, რომ „სტრელერის მეთოდის განსაკუთრებულობა და მთელი სირთულე ისაა, რომ ეპოსი და ლირიკა, კოსმოსი და ყოფა მის თეატრში არის ორგანული ნაწილი, როგორც ერთი მთლიანობა“ ... მითი და რეალობა მის სპექტაკლებში ერთდროულად არსებობს, რაც კონტრასტს კი არ ქმნის, არამედ სინთეზურ თანაცხოვრებას. სტრელერის „მეფე ლირში“ კონფლიქტი ფორმებსა და გამომსახველობით ხერხებს შორის კი არა, სიტუაციებს შორისაა. ეს პასაჟი ერთ-ერთ იმ უმნიშვნელოვანეს ნიშანთაგანია, რომელიც სტრელერს სხვა რეჟისორებისგან გამოჰყოფს და განასხვავებს.

მუშაობის ასეთი მეთოდი ჯორჯო სტრელერს ბევრ სირთულესა და წინააღმდეგობას უქმნიდა, მაგრამ მან ყველა ბარიერი გადალახა და დასძლია. როგორც მკვლევრები მიიჩნევენ, შექსპირის „მეფე ლირი“ რეჟისორის შემოქმედებაში ამის ნათელი მაგალითია.

ერთი ლექსის თარგმანის პარალელური კორპუსის აგების პრინციპები

კომპიუტერული ტექნოლოგიების განვითარებამ და ამ მიმართულების მნიშვნელოვანმა ადგილმა მეცნიერების, კულტურის, ხელოვნების სფეროსა თუ საყოფაცხოვრებო დარგებში, შექმნა სხვადასხვა თეორიული საკითხის დამუშავებისა და გამოყენებითი ინსტრუმენტების განვითარების აუცილებლობა. მათ რიგს მიეკუთვნება ელექტრონული კორპუსი და კორპუსის ლინგვისტიკა, როგორც ენათმეცნიერების ახალი, აქტუალური და ყოველდღიურად განვითარებადი დარგი.

კორპუსის ლინგვისტიკა ბიძგს აძლევს სხვადასხვაგვარი კვლევითი ინსტრუმენტების შექმნას. მსოფლიო სამეცნიერო სივრცეში გავრცელებული „კორპუსული ციკლებ-ცხელება“, როგორც იქნა, ქართულ სამეცნიერო სივრცესაც აქტიურად გადაედო, რის შედეგადაც, დღეს, შეგვიძლია ვიამაყოთ, რომ რამდენიმე ძალიან მნიშვნელოვანი კორპუსის მფლობელები ვართ. თანდათან, კორპუსების რაოდენობა უფრო გაიზრდება, მათი მომხმარებლის უნარების განვითარების კვალდაკვალ, გვექნება მრავალი თემატური, პარალელური თუ მულტილინგვისტური კორპუსი, რაც კვლევის გამრავალფეროვნებას და გაადვილებას შეუწყობს ხელს.

პარალელური კორპუსი არის სხვადასხვა ენაზე შექმნილი, რთულად ორგანი-

ზებული ტექსტების სისტემა – ესე იგი, საყოველთაო გაგებით, ორიგინალი ტექსტის და თარგმნილი ტექსტის შეპირისპირება. ამ ინსტრუმენტის შექმნა ერთნაირად აუცილებელია როგორც ქართული ენის სრულყოფილად შესასწავლად, ისე ქართული პოეტური აზროვნების კვლევისა და, რაც მთავარია, მისი ადგილის მსოფლიო კულტურულ პარადიგმაში განსასაზღვრად.

მცირე პოეტური კორპუსი, რომლის ანოტირების პრინციპებზეც ამ სტატიაში ვისაუბრებთ, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელწიფო უნივერსიტეტის არნოლდ ჩიქობავას სახელობის ინსტიტუტის კომპიუტერულ მონაცემთა დამუშავების განყოფილებაში მზადდება და ქართული პოეტური კორპუსის სუბკორპუსად მოიაზრება.

ამ ქვეკორპუსში განთავსდება მსოფლიო პოეტური შედეგების ქართული თარგმანები. კორპუსის ექსკლუზივი ისაა, რომ ერთიან კორპუსულ სივრცეში განთავსდება ერთი ლექსის ყველა თარგმანი, სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა მთარგმნელის მიერ სხვადასხვაგვარი ტექნიკით შესრულებული.

კორპუსის ძირითადი მასალა გამომცემლობა „ინტელექტის“ მიერ გამოცემული სერია „ერთი შედეგის ყველა ქართული თარგმანი“, გარდა ამისა, კორპუსის ტექსტური ბაზა სხვა თარგმანებთან შეივსება, იგეგმება სპეციალურად ამ კორპუსისთვის თარგმანების მომზადებაც.

დღესდღეობით მსოფლიოში არსებულ სხვადასხვა პოეტურ კორპუსებში ანოტირების სხვადასხვაგვარი პრინციპებია, იმ მიზნიდან თუ შედეგიდან გამომდინარე, რომელიც კონკრეტულ რესურსს აქვს.

განსაკუთრებით პოპულარულია მორფოლოგიურად და სინტაქსურად ანოტირებული პოეტური კორპუსები. ოქსფორდის უნივერსიტეტის პოეტური კორპუსი, რომელიც მონაცემთა ვიზუალიზაციის საშუალებასაც იძლევა, ანოტირების ფონეტიკურ, მორფოლოგიურ და სინტაქსურ დონეს იყენებს, რუსული ნაციონალური კორპუსის ქვეკორპუსი – პოეტური კორპუსი, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას მორფოლოგიურ ანოტირებაზე აკეთებს. ასეთივე სტრუქტურა აქვს ამერიკული პოეზიის კორპუსს.

მნიშვნელოვანი და ქართული კორპუსული გამოცდილებისათვის სრულიად ახალია ჩვენი კორპუსის შედგენის მეთოდოლოგია, რაც, ფონოლოგიური, მორფოლოგიური ანალიზისა და ანოტირების გარდა სემიოტიკურ ანოტირებასაც გულისხმობს. ეს იმას ნიშნავს, რომ სემიოტიკურ ნიშანში აღმნიშვნელ–აღსანიშნის ურთიერთმიმართების სახეების – ხატის, ინდექსისა და სიმბოლოს – მიხედვით მოხდება მხატვრული საშუალებების მარკირება, რაც ერთიან, ადვილად გასაგებ და გამოსაყენე-

ბელ სისტემაში დააღაგებს მათ. აგრეთვე, საშუალებას მოგვცემს, დავაკვირდეთ კონკრეტული მხატვრული სახის მეორე ენაში გადმოცემის ალტერნატიულ საშუალებებს. მიღებული დასკვნები შესაძლოა წარმატებით გამოიყენონ ქართული ხელოვნური ინტელექტის შექმნაზე მომუშავე სპეციალისტებმა.

ქვეკორპუსი გააერთიანებს ქართულად ნათარგმნ პოეზიას, კერძოდ კი, პირველ ეტაპზე გამომცემლობა „ინტელექტის“ მიერ განხორციელებულ „ერთი შედეგის ყველა ქართული თარგმანის“ მასალას. აქ ერთი კონკრეტული პოეტური ტექსტის 50–ზე მეტი თარგმანია წარმოდგენილი, რომელიც სხვადასხვა დროს ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებულმა მთარგმნელებმა შეასრულეს, („ინტელექტმა“ 10–ზე მეტი ასეთი კრებული გამოსცა, რომლებშიც ცნობილი ლექსები თავიანთი მრავალი თარგმანით არის წარმოდგენილი). გარდა ამისა, გამოვიყენებთ სხვადასხვა მთარგმნელობითი კონკურსებისა და ლიტერატურული სემინარების (ვორკშოპების) სამუშაო ტექსტებს, სხვადასხვა დროს გამოცემულ პოეტურ თარგმანებსა და ანთოლოგიებს.

ასეთი ტიპის პარალელური კორპუსი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ლიტერატურული თარგმანის, როგორც კულტურის დარგისა თუ მეცნიერების, განვითარებისთვის.

მოკლედ განვიხილავ ერთი ლექსის თარგმანის პარალელური კორპუსის აგებისა და ანოტირების პრინციპებს:

როგორც უკვე აღვნიშნე, პირველ ეტაპზე კორპუსში განთავსდება გამომცემლობა „ინტელექტის“ ერთი შედეგის თარგმანის სერიის ტექსტები, ლიტერატურული კონკურსის მასალა, აგრეთვე სხვა ისეთი პოეტური ტექსტები, რომელთა თარგმანი ქართულ ენაზე რამდენიმე მთარგმნელმა შეასრულა.

ტექსტის ელექტრონული ვერსიის შიდასტრუქტურული დამუშავების, მარკირების და მეტამონაცემების დამუშავების, ბალანსირების შემდეგ ვიწყებთ ანოტირების ეტაპებს.

ფონეტიკური ანოტირება მოაწესრიგებს პოეტური ენისთვის დამახასიათებელ მრავალ სპეციფიკურ ელემენტს, როგორებიცაა:

- რითმის საკითხი – როგორც ზუსტი, ისე არაზუსტი
- მარცვლოვნობა
- მელოდიკური სტრუქტურა
- ფონოსემანტიკური საკითხები
- ლექსის ფონეტიკური პალიტრა–ასონანსი, დისონანსი, ეფფონია

და ა.შ.

- მახვილი და სხვა.

ძალიან საინტერესო საფეხურია მორფოლოგიური ანოტირება, რომელიც ტოკენებს გრამატიკული ფუნქციების მიხედვით მონიშნავს. ეს თარგმანის კორპუსისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ვინაიდან, ერთი მორფოლოგიური ერთეული შეიძლება სხვა ერთეულის საშუალებით ითარგმნოს, ან სულაც რამდენიმე ერთეული შეესაბამებოდეს, ამ ყველაფრის სტრუქტურული სახით წარმოდგენა განსაკუთრებით გააადვილებს მხატვრული თარგმანის ლინგვისტური შესწავლის პროცესს, შექმნის გარკვეულ პარადიგმას და გამოაჩენს უფრო მოხერხებული თარგმანის შესაძლებლობას. კორპუსის მორფოლოგიური ანოტირება წარიმართება ავტომატურად – გამოვიყენებთ ქართული სალიტერატურო ენის ანალიზატორს Geo Trans-ს. ომონიმიის მოხსნა ნახევრადავტომატური იქნება, რადგან ანალიზატორი თავად ქმნის მოსალოდნელი ომონიმიის მქონე სიტყვათა სიებს. შეიქმნება ლემატიზაციის შემოწმებისა და ომონიმიის მოხსნის პროგრამული ინსტრუმენტები (Tools), რომელთა საშუალებითაც მოხდება კონტექსტურ რეალიზაციებთან მიმართებით ომონიმური მნიშვნელობების დადგენა – ომონიმიის მოხსნა (დისამბიგუაცია).

ქართული კორპუსული გამოცდილებისათვის ერთგვარი ექსკლუზივისემიოტიკური ანოტირების ეტაპი, როდესაც ტოკენს მიენიჭება მარკერი იმის მიხედვით, თუ აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის როგორი ურთიერთმიმართებაა სიტყვაში. მაგალითად, ძირითადად, პოეტური შედარება ხატია იშვიათ შემთხვევაში – ინდექსი, მაშინ, როდესაც მეტაფორა, ძირითადად, სიმბოლოა. ამდენად, ერთი, სემიოტიკური ანოტირების შედეგად, ჩვენ შევძლებთ დავაკვირდეთ, როგორ იცვლის სემიოტიკურ ბუნებას, გნებავთ, სემიოტიკურ არსს პოეტური ნიშანი მხატვრული თარგმანისას, როგორი სისტემური ცვლილებები არსებობს, და ამ ცვლილებების მიზეზის დადგენასაც შევძლებთ. რაც მთავარია, პოეტური ენის კვლევის საშუალება ამ კორპუსის დახმარებით, ფაქტობრივად, უსაზღვრო იქნება, მაგალითად, ჩვენ შევძლებთ ვნახოთ ერთი ლინგვისტური ერთეული როგორ გამოიყენება სემიოტიკური ნიშნის სამივე სახეობის ფუნქციით, როგორ გადაიქცევა მარტივი ენობრივი ნიშანი პოეტური ენის ნაწილად, როგორი ფუნქცია და უნარი აქვს რომელიმე კონკრეტულ ენას, გამოხატოს ნიშნის სემიოტიკური ნიუანსები და აშ.

სპეციალურ რედაქტორში შესაძლებელი იქნება სემიოტიკურ ერთეულთა მონიშნა (taging) სპეციალურად შერჩეული მარკერებით (tag). ასეთი ანოტირების პროცესში შექმნილი სიები შეიძლება გამოვიყენოთ ახალი პოეტური ტექსტების ავტომატური სემიოტიკური ანოტირების ერთ-ერთ ინსტრუმენტად; პროექტის გასრულების შემდეგ

კორპუსში, გარდა ჩვეულებრივი კონკორდანსისა, შესაძლებელი იქნება სხვადასხვა სემიოტიკური ერთეულების ლექსიკონების, აგრეთვე რითმათა ინდექსის ავტომატურად გენერირება; სარიტმი ერთეულების ლექსიკურ-სემანტიკური, სიტყვაწარმოებითი და ფორმაწარმოებითი მანვენებლების სტატისტიკური წარმოდგენა; ალიტერაციის ყველა შემთხვევის ზუსტად აღნუსხვა და ა. შ. საინტერესო იქნება კოლოკაციებზე დაკვირვებაც, როგორც სინტაქსური, აგრეთვე პოეტური სემანტიკის თვალსაზრისით.

„ერთი ლექსის თარგმანის პარალელური კორპუსი“ ქართულ ენათმეცნიერებასა და თარგმანმცოდნეობაში კვლევის ახალ პერსპექტივებს გააჩენს, გარდა ამისა, ეს იქნება ძალიან მნიშვნელოვანი დამხმარე რესურსი მხატვრული ლიტერატურის მთარგმნელთათვის.

სხვადასხვა ენა სხვადასხვა მსოფლხედვას, – თუ ამ, უკვე ფრთიან გამოთქმად ქცეული, თეზიდან გამოვალთ, მაშინ თარგმანი არა მხოლოდ ტექსტის, არამედ მსოფლმხედველობის სხვა ენაზე წარმოდგენილ ვარიანტიად წარმოგვიდგება, შესაბამისად, ჩვენი პოეტური კორპუსი ქართული ენის უნარის – წარმოადგინოს სხვა ენის მეტაფორული აზროვნება სხვადასხვა საშუალებებით – ამსახველი ინსტრუმენტი იქნება.

ლიტერატურა

მ.თანდაშილი, ზ. ფურცხვანიძე, კორპუსლინგვისტური პარადიგმა ენათმეცნიერებაში, ფრანკფურტის ლინგვისტური წრე, 2014 წელი;

ერთი შედეგის ქართული თარგმანის სერია, გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2011 წ.

პოეზიის საერთაშორისო პორტალი – <http://lyricline.com/>

ინტერნეტბიბლიოთეკა lib.ge

თარგმანის კონკურსი, გამომცემლობა დიოგენე, მასალები;

Analysis of a Corpus of Poetry,

<http://www.123helpme.com/view.asp?id=37743>

მეტაფორის მითოსური ბენეფისი და მისი პარადიგმაზი

თანამედროვე ლიტერატურის-მცოდნეობაში მეტაფორა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ტროპია, რომელიც მუდმივად რჩება ლიტერატურული თხზულების მხატვრულობის განმსაზღვრელად. მისი წარმოშობა პრეისტორიულ ეპოქასა და სამყაროს მითოსურ მსოფლალქმას უკავშირდება. შესაბამისად, მეტაფორა დგას ანთროპომორფული წარმოდგენების სათავეებთან. მეტაფორას ხშირად განსაზღვრავენ როგორც მეტყველებითი ან ვიზუალური ინსტრუმენტის გამოხატულებას, რომლის ფუნქციური დანიშნულებაა განსაზღვრული ნიშან-თვისებების რეალობის ერთი შრიდან მეორე შრეში გადატანა. ჯეიმზ უოტსონისა და ენ ჰილის განმარტებით, მეტაფორა არ არის მხოლოდ გამომსახველობითი საშუალება, არამედ ენის ფუნქციის-როგორც რეალობის ამსახველისა და განმსაზღვრელის- შემადგენელი ნაწილია.

პირველყოფილი ადამიანის სამყაროსადმი დამოკიდებულებამ, აღქმამ და გააზრებამ ე.წ. „მითოსური“ ლოგიკა გააჩინა. რომლის უმთავრესი პრინციპი ის იყო, რომ პირველყოფილი ადამიანი საკუთარ მე-ს არ გამოყოფდა გარემომცველი სამყაროსგან – ბუნებისა და სოციუმისგან. ამავე დროს არ ხდებოდა ლოგიკური დიფუზიის ელემენტების გამიჯვნა ემოციური, აფექტურ-მოტორუ-

ლი სფეროდან. აქედან გამომდინარე, წარმოიშვა გარემომცველი საგნების მიამიტური გაადამიანება და საყოველთაო პერსონიფიკაცია, ფართო, „მეტაფორული“ გააზრება ბუნებრივი თუ კულტურული ანუ ადამიანთა ქმედების შედეგად გაჩენილი ობიექტებისა.

გარემომცველ ბუნებაზე, მის საგნებსა და მოვლენებზე ადამიანს გადაჰქონდა საკუთარი თვისებები, მიაწერდა მათ თავის გრძნობებსა და სიცოცხლეს. პირველყოფილ ადამიანს სწამდა, რომ მის ირგვლივ არსებულ სამყაროს მოვლენებსა და საგნებს ისეთივე შეგრძნებები ჰქონდათ, როგორც თავად მას. ამ წარმოდგენებს შექცევადი ხასიათიც ჰქონდა, ანუ გარემომცველი სამყარო უერთდებოდა ადამიანს, მასში ბადებდა ერთიანობის განცდას. ამის დასტურად შეიძლება ტოტემიზმიც დავასახელოთ, რომლის მიხედვით ადამიანი საკუთარ თავს აიგივებდა ცხოველთან ან მცენარესთან და სჯეროდა თავისი ტომის, კლანის ტოტემისგან წარმომავლობა. ყველაფერი ეს კი უკავშირდებოდა ღვთაებათა თავყვანისცემასა და მათდამი მიძღვნილ რიტუალს, რაც აისახებოდა ენაში და გადაეცემოდა თაობებს.

ენა იყო და არის მითოსური ინტერპრეტაციების ერთგვარი საცავი. ამის შესახებ კლოდ ლევი-სტროსი საუბრობს თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „პირველყოფილი აზროვნება“ (ლევი-სტროსი, 1992). მას ენა მიაჩნია უნივერსალურ სისტემად, რომელშიც კოდირებულია არქედროში ადამიანის მიერ შემუშავებული მსოფლალქმის ელემენტები, რომლებიც პირდაპირ კავშირშია მითოსურ წარმოდგენებთან. ენა ასახავს სამყაროს მთლიანობას, რომელიც უკავშირდება ე.წ. „არაცნობიერ სტრუქტურას“, რომელიც ძვეს თითოეული ტრადიციის, წეს-ჩვეულებისა თუ სოციალური წყობის საფუძველში. არაცნობიერი სტრუქტურიდან მომდინარე სახე-სიმბოლოები იგივე არქეტიპები ან პირველყოფილი სახეებია. ისინი გვევლინებიან გარკვეული წარმოსახვების წარმომქმნელად, რომლებიც, შესაძლოა, მერყეობდნენ დეტალებში, მაგრამ არ კარგავენ თავიანთ ბაზისურ სქემას (ლევი-სტროსი, 1992, 57).

მითი ანტიკურ ფილოსოფიაშივე მოიაზრებოდა პოეზიის საყრდენად, რამდენადაც მითოსურ ხედვაში საგნებსა და მოვლენებს აღმნიშვნელთან პირდაპირი დამოკიდებულების გარდა მეტაფორული, გადატანითი მნიშვნელობაც ჰქონდათ. ცნება „გადატანა“ არისტოტელეს მიერ „პოეტიკაში“ მეტაფორასთან დაკავშირებითაა გამოყენებული: „ყველაზე მნიშვნელოვანია, შეარჩიო კარგი მეტაფორა, ნიშნავს ზუსტად დააფიქსირო მსგავსება საგნებსა და მოვლენებთან. ნებისმიერი მეტაფორა მკითხველისაგან მოითხოვს, მწერლის ან პოეტის მიერ შექმნილი სახის წვდომისათვის დაძაბოს ყურადღება, მოიკრიბოს აზრი და აამოქმედოს წარმოსახვა“ (ხელოვნების ენციკლოპედიური ლექსიკონი, 1989).

უძველეს დროში მხატვრული აზროვნება მითოსის ფორმით ვლინდებოდა. ცალკეული მითოსური შინაარსის ჰიმნები და სიმღერები გამოხატავდა რომელიმე ღვთაებისადმი მოწიწებასა და მორჩილებას, მათი ხშირი შესრულების შედეგად მოსახლეობაში მყარდებოდა რწმენა და გროვდებოდა ცოდნა პოლითეისტური პანთეონის შესახებ. პლატონი მიიჩნევდა, რომ ბერძნული ცივილიზაცია, უპირატესად, ღვთაებრივი წესრიგის ანარეკლი იყო. კლასიკურ ლიტერატურაში მოქმედ პირებად ადამიანების გარდა ცენტრალურ ადგილს ღვთაებები და მითოსური არსებები იკავებდნენ. ადამიანთა საზოგადოებასთან მათი თანაარსებობა აღიქმებოდა ჩვეულებრივ მოვლენად. ანტიკური პერიოდის ადამიანებს არ ჰქონდათ იმის განცდა, რომ ღვთაებრივი საუფლო მათგან განყენებულად არსებობდა. ღმერთები ერეოდნენ მათ ცხოვრებაში, განუსაზღვრავდნენ არსებობის წესს, ადამიანების მსგავსად ჰქონდათ ემოციები და გრძნობები.

სამყაროს შეცნობის ასეთი მეტაფიზიკური დამოკიდებულება გამოსწვევის ყველა უძველესი კულტურის მქონე ერის მითოსში. მითოლოგიური მსოფლალქმა განაპირობებდა ენის ლექსიკურ წიაღში ძირითადი ვერბალური მნიშვნელობების გარდა კონოტაციური განსაზღვრებების წარმოშობას. მეტწილად ეს პროცესი უნდა დაკავშირებოდა მეტამორფოზულ მოვლენას (რ. ცანავა, 2009, 78).

„მითოლოგიაში მეტამორფოზა ნიშნავს ცოცხალი არსებების ან ნივთების გარდასახვას სხვა არსებებად ან ნივთებად. მეტამორფოზების არქაული ფორმები ასახავს ადრეული მითოპიკური პოეტური აზრის ყველაზე არსებით შტრიხებს, კერძოდ, წარმოდგენას, რომ ერთი შეიძლება გამოვლინდეს დაუთვლელი, შემოუფარგლავი, მრავლობითი სახით. მეტამორფოზას არსებითი ფუნქცია ეკისრება კოსმოგონიურ მითოსში. მსოფლიოს უძველესი კულტურების მატარებელი ხალხებისთვის კარგადაა ცნობილი მითი, როგორ შეიქმნა სამყარო მოკლული და დანაწევრებული (ღვთაების (მაგ. შუმერში თიამათი, ვეილა), გოლიათის, ან რომელიმე არსების) სხეულის ნაწილებით. ერთ-ერთი პოპულარული მოტივია ღვთაებების ღროებითი მეტამორფოზები. თვალსაჩინოა ეტიოლოგიური მითებისა და მეტამორფოზების ორგანული კავშირი, ასევე უსულო საგნების გასულიერებისა და გარდასახვის მოტივი.

პოეტიკის მიხედვით, მეტამორფოზა არც ტროპია, არც მეტყველების ფიგურა, მაგრამ მნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრება მხატვრულ ტექსტებში. ისმის კითხვა: რა დატვირთვა აქვს მეტამორფოზას პოეტიკის კონტექსტში? მეტამორფოზა წარმართული რელიგიური აზროვნებისა და მითოპოეტური აზროვნების შემაერთებელი რგოლია. მეტამორფოზა არის სააზროვნო მექანიზმი, თუ გნებავთ, უნივერსალური ფორ-

მულა, რომელიც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ქვეცნობიერისა და სამყაროს წვდომის ფენომენი. მეტამორფოზაში კოდირებულია ურთიერთობა აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის. იგი (მეტამორფოზა) ხელს უწყობს „ხატის“, „სიმბოლოს“, „ფიგურის“ წარმოშობას (რ. ცანავა, 2008).

მითოსური მსოფლალქმის ეპოქაში სამყარო არ იყოფოდა ობიექტური აღქმისა და სუბიექტური შეგრძნების ნაწილებად; თუმცა ამ ნაწილების არსებობა თავისთავად იგულისხმებოდა, მაგრამ არა ცალკე, არამედ ერთობლივად, ერთმანეთისაგან გამოუყოფლად. ფრიდრიხ კროიციერი თავის ნაშრომში „სიმბოლური ფორმების ალეგორია“ (ფრ.კროიციერი, 1978) მიუთითებს, რომ „მითოსურ წარმოდგენაში არ ხდება ტოტალური კომპლექსის დაშლა შემადგენელ ნაწილებად. არსებობს მხოლოდ ერთიანი, განუყოფელი მთლიანობა, რომელმაც არ იცის დაყოფა ობიექტური აღქმისა და სუბიექტური მგრძნობელობის ფაქტორებად, ამიტომაც მითოსური მსოფლალქმა თავის თავში აერთიანებს სემანტიკურ და ინტერპრეტაციულ დამოკიდებულებას აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის.

მეტამორფოზული პროცესების შედეგად ყალიბდება მეტაფორული დამოკიდებულება, რომელიც ითვალისწინებს ერთი არსიდან (საგნიდან, მოვლენიდან) მეორეში თვისებრიობის გადატანას. მასში დევს კოსმოგონიური ნიუანსი. როგორც მითოსური ასევე ბიბლიური პრინციპის შესაქმნე ითვალისწინებს მეტაფორულობას – „სახედ და ხატად ქმნას“. პირველარსი უნდა განმეორდეს, გადავიდეს სხვა არსში, ოღონდ ისე, რომ შეიქმნას სრულიად „ახალი“ და, ამავე დროს, „განმეორებული“. ფაქტობრივად, მეტაფორის ანატომია აუცილებლად გულისხმობს იმ მარადიულ წრებრუნვას, რომელიც ესოდენ დამახასიათებელია მითოსისათვის. მითი აღიარებულია მუდმივმოქმედ ფენომენად, რომელიც ზესივრცული და ზედროულია, რადგან არქედროსა და არქესივრცეში პირველმიზეზის მიერ შემუშავებული დამოკიდებულებები უსასრულოდ შეიძლება განმეორდეს. ამ საფუძველზე გაჩენილი მეტაფორები თანდათან მდიდრდება კონოტაციებით და სიმბოლოდ ყალიბდება. ხელოვნების ყველა დარგი სულდგმულობს ამ მრავალფეროვანი მნიშვნელობის მქონე მეტაფორებით, რომლებიც გადადიან ერთი თხზულებიდან მეორეში, თან მიჰყვებათ ასოციაციურ წარმოდგენათა ჯგუფი და ნებისმიერ დისკურსში იღებენ გაცილებით უფრო მეტ მნიშვნელობას, ვიდრე შემოქმედი გაითვალისწინებდა.

მითოსურ და პოეტურ მეტაფორებს შორის არ არის პრინციპული განსხვავება, რადგან ორივე შემთხვევაში საგნის ადგილას დგება ხატი ანუ სახე. ცვალებადი სინამდვილე მითის მარადიულ ელემენტებ-

ში ვლინდება, რომლებიც ეპოქიდან ეპოქას გადაეცემა და იღებს მუდმივი სიმბოლოს ფორმას. მეტაფორებში ერთიანდება რამდენიმე საგნობრივი მნიშვნელობა. ამის საფუძველზე საცნობარო ლექსიკონებში მეტაფორის ორ ტიპს გამოყოფენ: ერთია, როცა კონკრეტული საგანი მხოლოდ იგულისხმება, რაც საკმაოდ კარგად ჩანს. ამ ტიპის მეტაფორების საფუძველზე შესაძლოა აიგოს ალეგორია. მეორე ტიპში კი გაერთიანებულია რამდენიმე საგნობრივი მნიშვნელობა. ეს მეტაფორები მრავალმხრივ შეიძლება იქნას გაგებული და დაუახლოვდეს სიმბოლოს.

მეტაფორის ფუნქცია ფართოვდება ალეგორიზმის საფუძველზეც, რადგან აღმნიშვნელს უფართოვდება სემანტიკური ველი და საბოლოოდ, მეტაფორა ყალიბდება პოლიმერულ მხატვრულ სახედ, რომელიც აღარ არის მხოლოდ ერთი საგნის ან მოვლენის გადატანითი მნიშვნელობით განმსაზღვრელი. ის მოიაზრება დიაქრონიული და სინქრონიული პლასტების დამტვევ ენობრივ ერთეულად, რომელიც, ასევე, ითავსებს ასოციაციური მეხსიერების ჯაჭვს.

ალეგორიზმის პრინციპიც მსგავსების შემჩნევასა (ფიქსაციასა) და გადატანას ეფუძნება. მეტაფორაში ალეგორიულობის მნიშვნელობის ჩატვირთვა უშუალოდ მითოსურ ინტერპრეტაციასა და მეტამორფოზულ ქმედებებს უნდა უკავშირდებოდეს. ამ შემთხვევაში ყალიბდება მყარი ალეგორიული სახეები, რომლებიც აღნიშნავს ადამიანის რომელიმე თვისებას, თუმცა ისიც უნდა ვთქვათ, რომ ასეთი კონოტაციების არსებობა იგავ-არაკებში უფრო მყარდება, რადგან სწორედ იგავის ჟანრული თავისებურება მოითხოვს ალეგორიზმის პრინციპს. ადამიანურ თვისებათა გადატანა რომელიმე ცხოველზე ან ფრინველზე, ან კიდევ ქვეწარმავალზე მითოსური მსოფლალქმიდან გადმოსული ხერხია. უფრო სწორად, არქედროში ადამიანის აზროვნებაში გაჩენილი მითოსური დისკურსის ანარეკლია. მითოსურ ხედვაში უმთავრესი იყო ანალოგიების პრინციპი.

ლევინსონის აზრით, მეტაფორის ინტერპრეტაცია უნდა ეყრდნობოდეს ადამიანის ზოგად უნარ-თვისებას, იაზროვნოს ანალოგიებით. თუმცა მეტაფორა უფრო ფართო მნიშვნელობის დამტვევი ტერმინია. სწორედ ასოციაციური აზროვნება აფართოებს მეტაფორის სემანტიკურ ველს, რომელიც განფენილია დროსა და სივრცეში. ათვლის წერტილად კი ის არქეტიპები უნდა ჩაითვალოს, რომლებიც მითოსურ მსოფლალქმაში ჩამოყალიბდა. ეპოქიდან ეპოქაში კონკრეტული მეტაფორული გამონათქვამი ითავსებდა დროითი და სივრცითი ლოკალის პარადიგმას, მდიდრდებოდა ასოციაციური ცოდნის საფუძველზე და იქცეოდა მეტაფორა-სიმბოლოდ. ეს უკანასკნელი კი უამრავი პლასტის საშუალებას იძლევა.

ამდენად, მეტაფორა შეიძლება განვიხილოთ: როგორც მითოსური წარმოდგენების აღმნიშვნელი; როგორც ლიტერატურული მხატვრული სახე; როგორც ალეგორია და სიმბოლო; როგორც ადამიანის ცნობიერებაში არსებული სამყაროსადმი სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულების გამოხატვითი კონცეპტი.

ლიტერატურა

- კროიცერი 1978:** Фр.Кроицер .Философия символических форм. М.1978.
- ლევინსონი 1983:** S. Levinson, Pragmatics, Cambridge University Press
- miuleri 2005:** Ralph Müller, Creative Metaphors in Political Discourse. Theoretical considerations on the basis of Swiss Speeches, Amsterdam
<http://www.metaphorik.de/09/mueller.pdf>
- პეტრიაშვილი 2010:** ი. პეტრიაშვილი, მეტაფორა და პოლიტიკური დისკურსის პრაგმატიკა//OCTOBER 11, 2010<https://semioticsjournal.wordpress.com/tag>
- ლევი-სტროსი 1992:** К. Леви–стросс. Первобытное мышление. М. 1992
- ლევი-სტროსი 1970:** Структура мифов. Вопросы философии. №7. 1970..
- ცანავა 2008:** რ. ცანავა, მეტაფორა და მეტამორფოზა, სჯანი, 2008, №9
- ხელოვნების ენციკლოპედიური ლექსიკონი, 1989** //www.nplg.gov.ge

პოლიტიკური მიტაფორები სოციალურ რეკლამაში

ადამიანთა ყოფას, ცხოვრების წესს, დამოკიდებულებებსა თუ ფასეულობებს თანამედროვე მსოფლიოში მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს რეკლამის ფაქტორი. იგი კომუნიკაციის ერთგვარი რელევანტური საშუალებაა. მნიშვნელოვანია, რომ არ არსებობს აზროვნება მეხსიერების გარეშე, შეგრძნება კი - ემოციის გარეშე. რეკლამის მთავარი არსიც სწორედ ამ ნიუანსშია - აზროვნება, მეხსიერება, ემოცია, რომელიც ცვლის წარმოდგენებს კონკრეტული საგნების, ქვეყნებისა თუ ადამიანების მიმართ. რეკლამის ფსიქოლოგია მარტივიცაა და რთულიც - ადამიანის ცნობიერისა და ქვეცნობიერის მართვა სასურველი მიმართულებით; აქედან გამომდინარე, სარეკლამო ბიზნესი საკმაოდ სახიფათო და რისკიანი თამაშიცაა საზოგადოებასთან, რადგან არასდროს ვიცით, რეალურად ვის ან რას გვაწვდის მისი შემქმნელი, ქვეცნობიერის რა ნაწილში სურს შეღწევა და რატომ. რეალურად, რეკლამის მიზანია, მომხმარებელს შეუქმნას ფსიქოლოგიური განწყობა რაიმეს შესაძენად, მაგრამ ეს უნდა განხორციელდეს დარწმუნების ხერხების საფუძველზე. დარწმუნების ხერხები, თავისთავად, არაერთგვაროვანია და მოიცავს ფერს, ხმას, მოძრაობას და მიმიკას, რაც მთავარია, ის ითვალისწინებს განწყობას, რომლის უმთავრესი მისიაა საზოგადოე-

ბის მართვა კონკრეტული მიზნისკენ. ადამიანები ნებაყოფლობით, მაგრამ უმეტეს შემთხვევაში გაუცნობიერებლად ერთვებიან სახიფათო თამაშში. მარკეტოლოგი ჩაკ ბლორის აზრით, რეკლამა არის ადამიანის აზროვნების დამატყვევებელი ზუსტად იმდენი ხნით, რამდენიც საჭიროა მისგან დიდი რაოდენობის ფულის მისაღებად. მაშასადამე, რეკლამა „ის ლეგალური ქურდია“, რომელსაც ნებაყოფლობით ვაძარცვინებთ თავს ყოველდღიურად. თუმცა, ხიფათი ზოგჯერ სცილდება მხოლოდ ძარცვას და უფრო მასშტაბურ, ფსიქოლოგიურ განწყობას ქმნის, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. მისი როლი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პოლიტიკურ ჭრილში. არც თუ იშვიათად გვხვდება მსოფლიო სარეკლამო ბაზარზე ე.წ. პოლიტიკური მეტაფორები, ქვეტექსტები, რომლებიც კომერციულ მიზნებზე გაცილებით მეტია და სახიფათო როგორც პოლიტიკური, ისე ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით. საშიშია იმდენად, რამდენადაც პოლიტიკურ მეტაფორებსა და ქვეტექსტებს აქვს განსაკუთრებული ძალა, გააერთიანოს პრაგმატული და ლინგვისტური ცოდნა კულტურის, იდეოლოგიისა და ისტორიის გათვალისწინებით. გარკვეული პოლიტიკური მეტაფორის მატარებელია შოკოლადი „ტვიქსის“ რეკლამა, რომელიც რამდენიმე წლის წინ გადიოდა რუსულ სატელევიზიო არხებზე. ვიდუროგოლი უდავოდ მეტაფორული ხასიათისაა და გარკვეული გზავნილის მატარებელიც.

პოლიტიკური მეტაფორა იგრძნობა რეკლამის პირველი წამიდან, რომელიც ქართული „მრავალჟამიერით“ იწყება და „ცანგალა და გოგონათი“ მთავრდება. ამით რეკლამის შემქმნელები ხაზს უსვამენ ქართველთა სამრავალჟამიერო და საცანგალო განწყობას. გარდა ამისა, კავკასიელ მამაკაცებს, რომლებიც სიმღერას ასრულებენ, გონებაშეზღუდული იერი აქვთ. აღსანიშნავია, რომ გუნდის უკან, კედელზე, ჰკიდია მოხუცი მამაკაცის პორტრეტი, წარწერით –100. როგორც ჩანს, პირდაპირ ვერ გაბედეს მიეწერათ გეორგიევსკის ტრაქტატის ზუსტი წლები, მაგრამ მიგვანიშნებს, რომ ეს გონებაშეზღუდული და მოცანგალე ადამიანები 100 წელზე მეტია, მათთვის მღერიან და ცეკვავენ. რეკლამა მუქ ფერებშია. ძირითადად შავი ჭარბობს. გუნდის შუაგულში ორი „უთავო“ ყაბალახი ჩანს. ეს „ტვიქსია“ – ერთი შოკოლადის ორი განუყოფელი ნაწილი, რითაც „ჩრდილოელები“ მეტაფორულად მიგვანიშნებენ იმისაკენ, რომ ჩვენ, ქართველები, მათი განუყოფელი ნაწილი ვართ; მნიშვნელობა არა აქვს, მარჯვენა მხარეს აღმოვჩნდებით, თუ მარცხენას ავირჩევთ; ჩვენ მაინც „ტვიქსის“, ანუ რუსეთის „ერთიანობას“ წარმოვადგენთ და მათი ე.წ. „ტკბილი ქარხნის“ ნაწილი ვართ. როგორც ვხედავთ, ერთი შეხედვით უმტკივნეულო სოციალურ რეკლამაში, ერთი მხრივ, პოლიტიკური და, მეორე მხრივ, კომერციული

ინტერესები გაერთიანდა და, ვფიქრობ, რომ იგი სახიფათო გზავნილია ჩვენთვის, რადგან რუსეთმა კიდევ ერთხელ შეგვახსენა ჩვენც და რუსეთის თითოეულ მოქალაქეს, რომ ახლა დროა, ქართველებმა პაუზა გააკეთონ. „ტვიქსთან“ – „კეთილსა და ტკბილ“ ჩრდილოელ ძმებთან დაბრუნების დროა!

სახიფათო პოლიტიკური მეტაფორა და ქვეტექსტი გასდევს კიდევ ერთ რუსულ რეკლამას, რომელიც საბრძოლო მანქანა „ურალს“ შეეხება. ვიდეორგოლის თითოეულ დეტალში იკითხება სხვა სიღრმე და ხედვა; რეკლამის მთავარი პირები გმირები არიან რუსი ალპინისტები, რომლებიც რთულად, მაგრამ მაინც აღწევენ მიზანს და კავკასიონის მწვერვალს იპყრობენ (რაშიც, მეტ-ნაკლებად, უკვე იგრძნობა პოლიტიკური ქვეტექსტიც), თუმცა განარებულ ალპინისტებს უკან მიადგებათ რუსული საბრძოლო მანქანა „ურალი“, რომელიც ხმაურითა და საოცარი სიმარტივით, სიმსუბუქით უახლოვდება კავკასიონს. თვითმკაცოფილი მძღოლი სპორტსმენებს დახმარებას სთავაზობს: „კაცებო, თქვენ საით? შორს?“ შორს არის თუ ახლოს მანქანა „ურალი“ კავკასიონთან? არის რეალურად რეკლამის ქვეტექსტი? პოლიტიკური ნება რეკლამის განუყოფელი ნაწილია და მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მის არსს, დამოკიდებულებასა და ხასიათს. რუსი მძღოლის მიერ დასმული ერთი შეხედვით მარტივი კითხვა – „საით?“ – კონკრეტული რეკლამის ის პოლიტიკური მეტაფორაა, რომელიც მძიმედ აწევს ჩვენს ქვეყანას და ასევე სერიოზული საფრთხის შემცველია რამდენადაც ამ ტიპის ვიდეორგოლები მოქმედებს ადამიანის ფსიქიკასა და ქცევაზე არა მარტო გარე სამყაროს შესახებ ინფორმაციით, არამედ თავად ადამიანის - მისი მენტალიტეტის, ფასეულობების, ინტერესებისა და მოთხოვნილებების შეცვლის გზითაც. ამასთან, ის დიდ გავლენას ახდენს საზოგადოებრივ აზრსა და მორალზე. რეალურად, კავკასიისა და საქართველოს თემით დაინტერესებით, რუსეთი აფრთხილებს, პირველ რიგში, თავად რუსეთის მოსახლეობას, რომ ქართველები მათი სისხლხორცეული ნაწილი ვართ და, წინააღმდეგ შემთხვევაში, უნდა დაისვას მეტაფორული კითხვა: „საით?“ საით უნდა წავიდეს საბჭოური საბრძოლო მანქანა?!

პოლიტიკური მეტაფორები მხოლოდ რუსულ კომერციულ რეკლამებში არ გვხვდება, ცხადია. კვლევისას კონკრეტული თემით დაინტერესდით იმდენად, რამდენადაც საქართველოსთვის საფრთხის შემცველია თითოეული მათგანი და დაფიქრებას მაინც საჭიროებს.

პოლიტიკური მეტაფორის მატარებელია ბადენ-ბიურტერმბერგის კინოაკადემიის სტუდენტების მიერ გადაღებული სარეკლამო ვიდეორგოლი, რომელიც გერმანული ავტოგიგანტის - „დაიმლერის ავტოკორ-

პორაციის“ (Daimler AG) ლეგენდარული ბრენდის - „Mercedes-Benz“-ის მარკის ავტომობილს შეეხება. რეკლამა შესრულებულია მაღალ ტექნოლოგიურ დონეზე; ვიზუალი, ფერები, განწყობა, ადამიანური განცდები წარმოჩენილია პოზიტიური კუთხით. ნაჩვენებია პატარა გერმანული სოფელი, სადაც უბრალო ადამიანები ცხოვრობენ მყუდრო და მშვიდ გარემოში; თუმცა, მიუხედავად ერთგვარი სიმშვიდისა, რეკლამაში დომინირებს ნაცრისფერი, რაც მიუთითებს იმაზე, რომ ამ, ერთი შეხედვით, მყუდრო და იდილიურ გარემოში არის რაღაც (თუ ვიღაც), რაც (ან ვინც) სამყაროს განაცრისფერებისკენ, ფერთა გამის დაკარგვისკენ წაიყვანს.

კინოაკადემიის ახალგაზრდა სტუდენტებმა „Mercedes-Benz“-ი წარსულში „გადარსროლეს“ და გერმანიის პატარა, მშვიდ ქალაქში მოულოდნელად „შეიჭრა“ ახალი - მომწვანო ფერი, რომელიც ნელი და აუჩქარებელი მოძრაობით მიუყვება მტვრიან ქუჩებს, ფრთხილად ამუხრუჭებს ორი მშვენიერი გოგონას წინაშე და გზას უთმობს მათ; მძაფრი და დამმუხტველი მუსიკა, რომელიც სარეკლამო რგოლს გასდევს, მიგვანიშნებს მოსალოდნელ საფრთხეზე, რომელიც ფრანიანი, თითქოს შუშისთვალეებიანი პატარა ბიჭის სახით ჩნდება სოფლის ქუჩაში. მანქანის მუხრუჭების სულისშემძვრელი ხმა, „ნაცრისფერი“ დედის შეშლილი თვალები და სივრცეში გამოსახული ადოლფ ჰიტლერის სახე სარეკლამო რგოლის საკვანძო ნაწილია. სოფლის შუკაში პატარა ბიჭის, პატარა ადოლფის ცხედარი ჩანს და ისმის დედის ისტერიული კივილი: „ადოლფ!“ „Mercedes-Benz“-ი კი მშვიდად მიუყვება სოფლის შუკას, რომელსაც ნელ-ნელა უბრუნდება ფერთა გამა.

რეკლამის სლოგანი სულისშემძვრელი და დამთრგუნველი პოლიტიკური მეტაფორის შემცველია: „Mercedes-Benz“ -ი საფრთხეს მანამ ამოიცნობს, სანამ ის მოხდება!“

საინტერესოა, რომ თავად კომპანია „Mercedes-Benz“-მა ვიდეორგოლთან დაკავშირებით შემფოთება გამოთქვა, მაგრამ მხოლოდ და მხოლოდ - შემფოთება; არის თუ არა ეს კონკრეტული რეკლამა ეთიკური? ჰქონდათ თუ არა უფლება, მარკეტინგულ რეკლამაში პოლიტიკური ფიგურის სახე ამ კუთხით წარმოეჩინათ? ვფიქრობთ, რომ არა! მიუხედავად იმისა, რომ იდეა საინტერესოა და „Mercedes-Benz“-მა მსოფლიოს „ააცილა“ საშინელი საფრთხე, შეუძლებელია, ვითამაშოთ გრძნობებზე; ადამიანებში გავავლიძოთ სწრაფვა განადგურებისკენ, რადგან მომავალი ფიურერის ან მომავალი მარტინ ლუთერ კინგის ამოცნობას ვერავინ შესძლებს ადრეულ წლებში; და თუნდაც ამოვიცნოთ, შეუძლებელია, მსოფლიოს მოგუწოდოთ მათი ადრეულ ასაკშივე აღზევებისა თუ ამოხოცვისკენ.

რა არის რეკლამის ფსიქოლოგიური არსი? როგორც ჩანს, გერმანულ სტუდენტებს გაუცნობიერებლად (ან გაცნობიერებულად) აქვთ სირცხვილის განცდა მსოფლიოს წინაშე ჰიტლერის ფენომენის გამო და ამიტომ „გაუსწორდნენ“ მას ფიურერისვე მეთოდებით თავიანთ სარეკლამო რგოლში.

მაშასადამე, მარკეტინგულ რეკლამაში პოლიტიკური შტრიხების გამოყენება, ზოგადად, არ არის სახარბიელო. აღსანიშნავია, რომ PR სპეციალისტებისათვის მნიშვნელოვანია პროფესიულ პასუხისმგებლობა და ეთიკის საკითხები. ჩვენ მიერ მოყვანილ შემთხვევებში დარღვეულია ორივე მათგანი, რაც, საბოლოო ჯამში, საზოგადოების ცნობიერების არასწორ მართვას უწყობს ხელს.

ლიტერატურა

1. http://www.myvideo.ge/?video_id=784258
2. <http://www.youtube.com/watch?v=ytVdBLMmRno>

მიტაფორული პარადიგმაში რეკლამაში

(ინგლისურენოვანი და ქართული
რეკლამების მაგალითებზე)

ამერიკელი ლინგვისტი-სემიოტიკოსი მარსელ დინეზი აღნიშნავდა: „ცხოვრება სემიოზისია“ – იგი სავსეა მეტაფორებითა და ნიშნებით.

უფალმა შექმნა ადამიანი ხატად თვისა, „პირველად იყო სიტყვა და სიტყვა იგი იყო ღმერთი“...როცა იბადება სიტყვა, იგი „მშობელი გონის ყველა ძალას ატარებს“. ენა არის სამყაროს შემქმნელი ძალა. ენის შემსწავლელ მეცნიერებას ენათმეცნიერება ანუ ლინგვისტიკა ეწოდება. ენათმეცნიერებაში ნიშანთა ექვსი სახეა: „სიგნალი, სიმპტომი, ხატი, ინდექსი, სიმბოლო და სახელი. ყველა ეს ნიშანი სხვადასხვა სახით არის განფენილი მეტაფორებში.

მას შემდეგ, რაც, მეტაფორების კვლევის მამამთავრებმა – ლაკოფმა და ჯონსონმა – თავიანთი ცნობილი ნაშრომი: „მეტაფორები, რომლებიც ჩვენთან ერთად ცხოვრობენ“ (1980წ) გამოსცეს, მეტაფორის კონცეპტუალური თეორია დომინირებდა სხვა სახის მეტაფორების შესწავლისას. ამ სტატიის მთავარი პრინციპიც არის მეტაფორის განხილვა არა მარტო ენის, არამედ ფიქრისა და ნააზრევის ფუნქციონალ და პროდუქტად. თუმცა აქამდე მას შეისწავლიდნენ, მხო-

ლოდ, როგორც სტილისტიკურ საშუალებას, რომელიც გამოიხატება ვერბალურად. მეორე ფაქტორი, რაც მისი შესწავლის არეალს ზღუდავდა იყო ის, რომ ფოკუსირება ხდებოდა უფრო მეტად მასში ღრმად ჩანერგილი, (ნაგულისხმევი) მეტაფორების შინაარსობრივი მხარეების განხილვაზე, ვიდრე კონცეფტუალური მეტაფორის პარადიგმის კრეატიულობაზე. ამ პარადიგმების ფორმასა და გარეგნულ გამოვლინებებზე მსურს აქცენტების დასმა, როგორც ამას ლინგვისტი ბლეკი (1979წ) აკეთებდა. მეტაფორაში ჩანერგილ შინაარსზე ფოკუსირების შედეგი იყო ის, რომ შედარებით ნაკლები ყურადღება ექცეოდა იმ მთავარ მნიშვნელობას, რასაც კონცეპტუალური მეტაფორის ფორმა და გარეგნული მხარეები გვთავაზობენ ხოლმე და რაც არანაკლები მნიშვნელობისაა, ვიდრე მისი ღრმა სტრუქტურები. განსაკუთრებით თვალსაჩინოა და საყურადღებოა ეს რეკლამის დისკურსში (ლაკოფი და ტერნერი-1989).

თუმცაღა, კონცეპტუალური მეტაფორის ამდაგვარი განხილვა დამოკიდებულია იმ სატელევიზიო არხების რეკლამურ ინფორმაციაზე, რომელსაც ისინი სხვადასხვა ხერხებით გადმოსცემენ ხოლმე, სახელდობრ: ვერბალური განმარტებით, ჟესტიკულაციით, მიმიკით, დასურათხატებითა თუ მუსიკის თანხლებით. ცენტრალური ფაქტორი აქ არის ის, თუ როგორ ხდება ამ კონცეპტუალური მეტაფორების კონსტრუირება და ინტერპრეტირება. ყველაზე მართებული მიდგომა კონცეფტუალური მეტაფორის განხილვისას ალბათ, ის არის, რომელიც მას განიხილავს, როგორც ჩანაფიქრის, ზოგადად კი, ფიქრის მაკოსტრუირებელ ელემენტს და მუდმივად დააკვირდება და შესწავლის მის მულტიმოდალურ კრეატიულ გამოვლინებებს. მეტაფორის, როგორც არა მხოლოდ ვერბალური ფორმით გამოხატული, სტილისტიკური საშუალების შესწავლა, არამედ მისზე, როგორც არავერბალურ და მულტიმოდალურ კონცეპტუალურ გამოვლინებაზე დაკვირვება, საშუალებას მოგვცემს მოვახდინოთ მისი, როგორც მეტაფორული მულტიმოდლობის, გრადაცია და მისი შემსწავლელი ზოგადი მახასიათებლებიც ჩამოვაყალიბოთ. სწორედ ამ მიზანს ისახავს აქ წარმოდგენილი კვლევა, რომელიც ილუსტრირებულია ინგლისურ და ქართულენოვან სატელევიზიო და სხვა მასმედიის საშუალებებით გადმოცემული რეკლამებით. ისინი კომბინირებულია და არა მარტო დაწერილი, არამედ ზეპირი ვერბალური დისკურსით ხასიათდებიან. ასევე ახდენენ ამა თუ იმ მოვლენისა თუ საგნების რეკლამირებას სხვადასხვა ისეთი არავერბალური ხერხებით, როგორებიცაა (ფლორისა და ფაუნის) მიბაძვითი განმარტება ან დასურათება, ჟესტიკულაცია, მიმიკა, ავთენტური სიტუა-

ციების გათამაშება სხვადასხვა ხატოვანი სურათებისა თუ მუსიკის თანხლებით.

ზემოაღწერილი საკითხები თანამედროვე ფერწერული სემიოტიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სფეროა. ილუსტრირებული მეტაფორული პარადიგმები, თავისთავად მოიცავენ ჰიბრიდს ვერბალურ-არავერბალური დონეების ურთიერთმიმართებისა, და მათი სწორად აღქმა ხდება მაშინ, თუკი რეკლამაში გამოყენებულია ინფორმაციის გადაცემის ყველა საშუალება და არხი: მოძრაობა, კლიპად გადაღებული სცენები, ვიდეო-რგოლები, სატელევიზიო რეკლამები თუ ბილბორდებზე დასურათხატებული რაიმე პროდუქტი, ბრენდი თუ მოვლენა, რომლებშიც ძირითადი სათქმელი ყოველთვის მკაფიოდ არ გამოითქმის (თუ კი პოლიტიკოსებისა და ცნობილი ადამიანების პორტრეტები არ არის მათზე ასახული და პირდაპირი საარჩევნო აგიტაცია არ მიმდინარეობს).

ზოგადად, რეკლამის დისკურსი კარგად უნდა გაჯერდეს ფერებით, სურათებით, მიმზიდველი დასათაურებებითა თუ სხვადასხვა სახის კოგნიტური მეტაფორებითა და მუსიკით. აქვე მინდა განვმარტო, რას ვგულისმობ, როცა აღვნიშნავ, რომ რეკლამის დისკურსის მეტაფორები მულტიმოდალურია! მოგეხსენებათ, მოდალობა არის წარმოებული სიტყვისაგან “mood”, რაც ხასიათსა და დამოკიდებულებას აღნიშნავს საგნებისა და მოვლენებისადმი (მოდალური ზმნები) და, აქედან გამომდინარე, მეტაფორების მრავალმხრივი მოდალობა გამოხატულია, ძირითადად, 5 არხით, ანუ სათქმელის არაპირდაპირი გადმოცემის 5 ძირითადი გზა, 5 ფორმა (mode) არსებობს რეკლამირებაში. ესენია: ვერბალური (თხრობითი ნარატივი) და არავერბალური, პარალინგვისტური ისეთი ხერხები, როგორებიცაა სხვადასხვანაირი ჟესტიკულაცია-მიმიკა, მუსიკა და სურათები.

მაშასადამე, რეკლამის დისკურსის მეტაფორული პარადიგმების უპირველესი მახასიათებელია მისი მულტიმოდალურობა, კოგნიტურობა და ფერწერული დასურათებული ხატოვანება. ამიტომაც მივიჩნევ რეკლამის დისკურსს ფერწერული სემიოტიკის ერთ-ერთ საინტერესო და მიმზიდველ სფეროდ.

თუმცა რეკლამების ყურება და მოსმენა ყოველთვის როდის გვანიჭებს სიამოვნებას, ზოგჯერ იგი მომაბეზრებელია, განსაკუთრებით საინტერესო სატელევიზიო გადაცემების დროს ხშირი და ხანგრძლივი სარეკლამო ჩართვა გვაღიზიანებს კიდევ. მაგრამ არის რეკლამა, რომელსაც ახასიათებს მულტიმოდალობა, მეტაფორული შეფარვითი კოგ-

ნიტურობა და ხატოვანება: ასე მაგალითად: კომპანია



ის რეკლამა.

შეხედეთ სურათს და დაინახავთ, რომ ი სა და ექს ის გადაბმის ადგილას თეთრ ისარს ქმნიან, ეს წინ მიმართული ისარი ნიშნავს კომპანიის მუდმივ სწრაფვას განვითარებისკენ.

საინტერესოა, ასევე, თუ როგორ შეაფასეს ქართული რეკლამები უცხოელმა ექსპერტებმა. მაგალითად, ერთ-ერთ ყველაზე წარუმატებელ სარეკლამო სახედ დაასახელეს კახა კალაძე, რომელიც მაგთის რეკლამაში მონაწილეობდა. მაგთი, რომელიც, ასე ვთქვათ, სახალხო რეკლამებით იყო და არის ცნობილი და მისი “აქაცა რეკამს!” და “ხო გადმოვრეკე, აი!”, ყველამ კარგად იცის, უცებ სარეკლამო სახედ გვთავაზობს პერსონას, რომელიც ფერარით დადის და არმანით იმოსება. თავისთავად ცხადია, სარეკლამო სტრატეგია ასე ალოგიკურად არ უნდა შეიცვალოს. არა და მაგთისტატის რეკლამები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეების წარმომადგენელთა დიალექტურ ენაზე შესრულებული, ვფიქრობ, ყველზე მეტად წარმატებული და სახალისო რეკლამებია. (აშო ქომჩქელი ბონდო?!, მაგთიკუნა-სატიკუნა და სხვა).

http://www.youtube.com/watch?v=AU7FIHU_b-4

<http://www.youtube.com/watch?v=dnLBI6c0w6h><http://www.youtube.com/watch?v=dczy-H8kVQs>

<http://www.youtube.com/watch?v=Bb0Fe5oQl0l><http://www.youtube.com/watch?v=cM5OrmnKS4g>

<http://www.youtube.com/watch?v=ax659a5fjZo>

<http://www.youtube.com/watch?v=bReZMlll5ek>

ასევე წარუმატებელ რეკლამად დაასახელეს ნატახტრის ლუდის “ტრიდე-ს” რეკლამა, რადგანაც რეკლამაში მოყვანილი კადრები სრულიად არ შეესაბამებოდა ლუდის დალევის შემდეგ მდგომარეობას ანუ მარტივად რომ ვთქვათ, ლუდს კედლებზე არ გაყავხარ და ენერგიას არ გმატებს, პირიქით – გთენთავს. “ტრიდე-ს” შემქმნელებს ლუდი აშკარად რედბულში აერიათ.

რაც შეეხება წარმატებულ ქართულ რეკლამას და სარეკლამო კამპანიას, უცხოელმა ექსპერტებმა დაასახელეს, “თიბისი ბანკის” რეკლამა. <http://www.youtube.com/watch?v=f0FnOnP3Ejo>

ალბათ, ყველას გახსოვთ ეს თამაში, ედმონდ აბაშიძის მიერ დამარხულ ფულს რომ მთელი თბილისი ეძებდა და ბოლოს, 26 მარტს, საქართველო-ხორვატიის მატჩზე რომ იპოვა ბედნიერმა მოქალაქემ. გეცოდინებათ ალბათ, ამ თამაშმა რამდენი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია და საზოგადოების რაღაც ნაწილს თიბისის მიმართ ნდობაც დააკარგვინა, მაგრამ სარეკლამო კომპანიებმა ეს თამაში და მთელი კამპანია ორი ნიშნის გამო გამოარჩიეს – პირველი ის, რომ ყველაფერი ამის შემდეგ თიბისი ბანკში დეპოზიტების რაოდენობა 26 მილიონი ლარით გაიზარდა, როცა სხვა ბანკებში პირიქით, ანაბრების რაოდენობა კლებულადა, თიბისიმ დეპოზიტები 6 %-ით გაზარდა. და მეორე, ეს რგოლი, რომელიც სარეკლამო კომპანია WINDFOR'S-მა დაამზადა, გახდა მე-18 საერთაშორისო რეკლამის ფესტივალის ოლდენრუმ-ის გამარჯვებული.

ამ მაგალითის განზოგადება შეიძლება. სარეკლამო მეტაფორებში კიდევ ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებლის გამოკვეთა-ეს არის ანტი-რეკლამა, ანუ რეკლამა, რომელიც უკურექციას იწვევს. იგი თავისი ბუნებით ან აგრესიულია, ან არასასიამოვნო, არც ისე გამჭრიახი, ზოგჯერ ცოტა სულელურიც, სევდიანიც, მაგრამ უკურექციას იწვევს და, საბოლოოდ, თავის მიზანს მაინც აღწევს, მაყურებელს უფრო ამახსოვრდება, ვიდრე სხვა დადებითი თუ მხიარული განწყობის რეკლამები.

ახლა, განვიხილოთ ცნობილი უცხოური რეკლამა:

1. დეზედორანტ 'რექსონას' რეკლამა (ჰოლანდიის ტელევიზია)

მხიარული მუსიკის ფონზე ქუჩაში მოედინება არა მარტო ადამიანების ნაკადი, არამედ სხვადასხვა ცხოველების მთელი ჯგოგი: კამეჩები, ვეშაპები, მაიმუნები, ისინი ხელს უშლიან მოძრაობას და ხმაურით მოდიან, ამ დროს ეს სცენა ჩაჭრილია ახალი კადრით - მამაკაცი, რომელსაც სახეზე დროშა ახატია, სააბაზანოში სარკეში იყურება და ილღიაში რექსონას დეზედორანტს ისვამს. იგი უცბად საზარელ გორილად გადაიქცევა და საშინელ ყიჟინას დასცემს. ეს რეკლამა ეხმიანება სეზონის ყველაზე ცხელ მოვლენას – 2006 წლის ფეხბურთის ხმაურიან ჩემპიონატს. მეორე კადრი ამ რეკლამისა ისევ გორილაა, რომელსაც ტაქსის ფანჯრიდან თავი აქვს გამოყოფილი და გამარჯვებული, მხიარული იერით ყიჟინასა სცემს. მასავით იქცევიან სხვა ცხოველებიც: სელაპები მეტროს მატარებელს ელოდებიან და ხელს უშლიან ადამიანების ნაკადს, მალე გამოვიდნენ იქიდან, რადგან ფეხბურთის მატჩზე მიეჩქარებათ. რეკლამა მთავრდება ამ სიტყვებით: „Laat het beest in je los!” (“Release the animal in you!”). “Rexona for men sport offers you the right protection. ... Rexona, you can rely on it.”

რა შეიძლება ითქვას ამ რეკლამაზე? რა ადამიანებისა და ცხოველების შეპირისპირებით ხაზი გაესვა, ადამიანებისა და ცხოველების მსგავსებას და საერთო თვისებებს, მათ ინსტინქტებზე აყვლისა და ემოციების გამოხატვის ერთგვაროვნებას ეს სხვადასხვა არავერბალური პიკტორიალური მინიშნებითა და ველური ხმებით. მაგალითად, მაიმუნებსა და ადამიანებს ერთნაირი ფერების დროშა ახატიათ სახეზე და ცხვირ-პირზე. ცხოველებიც ისევე მოედინებიან დიდ ნაკადად ქუჩაზე, როგორც ადამიანები, ისევე გამოსცემენ ველურ ხმებს, როგორც ცხოველები. საბოლოოდ ზემოაღწერილი კადრები, გახმოვანებითა და პარალინგვისტური ხერხებით, ნათლად აისახება მაყურებლის ცნობიერებაში და მრავალფეროვნად დასურათსატებული კონცეპტუალური მეტაფორული პარადიგმები ცხადად გაიღვებს მაყურებლის გონებაში: ადამიანი უმაღლესი რანგის ცხოველია. ისინი გაიგივებულნი არიან ერთმანეთთან თავიანთი ქცევებით. ბოლოს რეკლამა მთავრდება ვერბალური მიმართვით: „გათავისუფლდით ცხოველური ინსტიქტებისაგან“. ამ რეკლამას აქვს სხვა მინიშნებებიც: არის რაღაც განსხვავებულად დადებითი მომენტები ადამიანის ცხოვრებაში, რომლებითაც იგი გამოირჩევა მაიმუნისაგან. თუნდაც იმით, რომ მას შეუძლია დეხედორანტი რექსონა მოიხმაროს და ცხოველებისაგან გამოირჩეოდეს უკეთესი სურნელითა და სექსუალობით.

ამგვარად,

მეტაფორული პარადიგმები რეკლამის დისკურსში ხასიათდებიან მულტიმოდალურობით, მრავალმხრივი მიზნებითა და გამოხატვის ფორმებით. სულ რამდენიმეწუთიან რეკლამაშიც კი შეიძლება იმდენი რამ ითქვას მეტაფორულად, ზოგჯერ დიდტანიანი ნაწარმოები ვერ გამოხატავს და გვიჩვენებს ისე თვალნათლად.

ამდენად, რეკლამა შეიძლება მხატვრული ტექსტების, ხელოვნებისა და კინემატოგრაფიის ჟანრებიდან, ცალკე ქვე-ჟანრადაც კი გამოვყოთ, და ვისაუბროთ არამართო მეტაფორულ პარადიგმებზე მასში, არამედ რეკლამის, როგორც ვერბალურ-არავერბალური, წერითი თუ ზეპირი დისკურსის სინთეზზე, მულტიმოდალურ და დასურათსატებულ კონცეპტუალურ, ასევე კოგნიტურ მეტაფორაზე.

„ცხოვრება ხომ სემიოზისია“, ყველაფერი მასში, მეტაფორული მინიშნება....

ლიტერატურა

- Crisp, Peter. 2002.** Metaphorical propositions: A rationale. *Language and Literature* 11: 7-16.
- Crisp, Peter, John Heywood** and Gerard Steen. 2002. Metaphor identification and analysis, classification and quantification. *Language and Literature* 11: 55-69.
- D'Andrade, Roy. 1981.** The cultural part of cognition. *Cognitive Science* 5: 179-95.
- Eich, Eric, John F. Kihlstrom,** Gorden H. Bower, Joseph P. Forgas and Paula M. Niedenthal. 2000. *Cognition and emotion*. Oxford: Oxford University Press.
- Fairclough, Norman. 1989.** *Language and power*. London: Longman.— . 1992. *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press.— . 1995. *Critical Discourse Analysis: The critical study of language*. Harlow: Longman Group Limited.— . 2003. *Analysing discourse: Textual analysis for social research*. London: Routledge.
- Fillmore, Charles J. 1975.** An alternative to checklist theories of meaning. *Berkeley Linguistic Society* 1: 123-31.— . 1982. Frame semantics. In *Linguistics in the morning calm*, ed, The Linguistic Society of Korea, 111-37. Seoul: Hanshin Publishing Company.
- Forceville, Charles. 1996.** *Pictorial metaphor in advertising*. London: Routledge.
- Gee, James P. 2004.** Discourse analysis: What makes it critical? In *An introduction to Critical Discourse Analysis in education*, ed, Rebecca

სიმსივნე, როგორც მეტაფორა

ყაზანის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორ ბ. გალეევს უთქვამს: „ენა მეტაფორების სასაფლაოა“, და ეს მართლაც ასეა. ბუნებაში არსებული თითქმის ყველა ცნების (სიკვდილი, სიცოცხლე, დრო და ა. შ.) მეტაფორული აღქმა არსებობს. ცხადია არსებობს ავადმყოფობის მეტაფორული აღქმაც. მოცემულ სტატიაში ჩვენი მიზანია, ვნახოთ როგორია ადამიანების მიერ „ყველა დაავადების იმპერატორად წოდებული“ – სიმსივნის მეტაფორული აღქმა, დავაკვირდეთ, რა როლს ასრულებს და რამდენად დადებითად ან უარყოფითად ზემოქმედებს საბრძოლო მეტაფორების გამოყენება პაციენტებზე, რა შემთხვევაში და რა სახის მეტაფორებს მიმართავენ ონკოლოგები და როგორია თავად პაციენტთა მიერ სიმსივნის მეტაფორული აღქმა.

დიდი ბრიტანეთის სიმსივნის კვლევის ცენტრის რეკლამაში სახელწოდებით ‘We Can Win This Fight’ ვკითხულობთ: - ‘A lot of people hate me, Sean’s no exception. He’ll never forget what I put him through. John and Audrey haven’t spent a day apart in 50 years. Because of me they won’t be together tomorrow. Will has been fighting for a long time now, he is about to find out if he’s won. Sophie’s getting stronger, more people like her are beating me, but this isn’t over yet.

Because I am Cancer.’ (‘ყველას ვეზიზღები. არც სინია გამონაკლისი. ის ვერასოდეს დამივიწყებს. ჯონს და ოდრის ერთი დღეც კი არ გაუტარებიათ ერთმანეთის გარეშე, სვალ კი მე მათ სამუდამოდ დავაშორებ. ვილი უკვე დიდი ხანია, მეტრძვის. სვალ გაიგებს, დამამარცხა თუ არა. სოფის მდგომარეობა დღითიდღე უმჯობესდება. უამრავი ადამიანი ცდილობს ჩემს დამარცხებას, მაგრამ ჯერ ვერ მოუხერხებიათ. მე ხომ სიმსივნე ვარ” – თარგმანი ჩვენია). წარმოდგენილ რეკლამაში სიმსივნე გაპიროვნებულია, მას ადამიანური თვისებები აქვს მინიჭებული, საუბარი შეუძლია და როგორც მტერი, ისეა წარმოდგენილი. როგორც წარსულში, ისე დღესაც სიმსივნეს ადამიანები უყურებენ არა როგორც დაავადებას, არამედ მტერს (აქედან გაცვეთილი მეტაფორა: Cancer is an evil enemy - სიმსივნე – ბოროტი მტერია), რომელიც ჯანმრთელობას დუელში იწვევს. საზოგადოებაში გავრცელებული აზრის თანახმად, სიმსივნე – მტერია, თუმცა არა უცხო მტერი, არამედ ორგანიზმში არსებული, ექიმი – მთავარსარდალია (ბრძოლის მოგება ექიმის ბრძანებების თუ მითითებების გარეშე შეუძლებელია), პაციენტი – მეომარია, ჯანდაცვის მუშაკები – არმიია, რომელიც მხარში უდგას მთავარსარდალს და მეომრებს, ხოლო ქიმიოთერაპია, ბიოფსია, თანამედროვე მედიკამენტები და ა. შ. ის საბრძოლო იარაღებია, რომლებითაც სიმსივნეს, როგორც მტერს უმკლავდებიან. ზოგიერთი ადამიანისთვის პაციენტი საბრძოლო მოედანს ჰგავს, ექიმი – მეტრძოლია, რომელზედაც ბრძოლის მოგება – წაგებაა დამოკიდებული, მკურნალობის პროცესი კი უშუალოდ ბრძოლაა, ომი.

ონკოლოგებიც „ყველა დაავადების იმპერატორად“ წოდებულ სიმსივნეს მტერთან აიგივებენ. აი, რას წერს ერთ-ერთი ამერიკელი ონკოლოგი სიმსივნის შესახებ: I’m going to kill you. Every day, I’m going to kill you. We’re going to hit you with chemo, and then hit you again, and hit you again. You are not going to walk’ (ყოველდღიურად ვცდილობ შენს განადგურებას და ვცდილობ ქიმიოთერაპიით მოგილო ბოლო. ერთ დღეს იქნება – შენ ველარ გაივლი – თარგმანი ჩვენია). ქიმიოთერაპიული პრეპარატების რეკლამირების დროსაც ხდება სიმსივნის მტერთან გაიგივება: Fight Hard and Fight Back in your battle against advanced breast cancer. სიმსივნით გარდაცვლილთა ნეკროლოგებში ხშირად ამოვიკითხავთ: ‘died after a heroic battle against cancer,’ ‘valiant fight against melanoma.’ ყველა ზემოთ დასახელებული მაგალითი ცხადყოფს, რომ მეტაფორა ‘cancer is war’ კლიშეაა ქცეული.

თანამედროვე ამერიკელი მწერალი და კრიტიკოსი ა. ბროიარდი, რომელიც 1990 წელს პროსტატის სიმსივნით დაიღუპა, თავის ავტობიოგრაფიულ რომანში ‘Intoxicated by My Illness’ სიმსივნის შესახებ

წერდა: ‘the sick man sees everything as metaphor’ (ბროიარდი, 2010, 36). მართლაც სიმსივნეზე, როგორც დაავადებაზე საუბარი, წარმოუდგენელია მეტაფორების გარეშე. მედიასაშუალებებით თუ ექიმ-პაციენტის კომუნიკაციის დროს ხშირად გავიგონებთ **საბრძოლო მეტაფორებს (martial/ fight/ military metaphors)** სიმსივნესთან მიმართებით: War on Cancer, magic bullets, silver bullets, the therapeutic armamentarium, agents of disease, the body’s defenses, doctor’s orders, global combat against cancer, killing the tumor cells, killer T cells, stopping the advance, fighting the cancer, nuke the tumor, aggressive tumour.

საბრძოლო მეტაფორები მედიცინის კუთვნილებაა მეჩვიდმეტე საუკუნის შუა ხანებიდან და მას საზოგადოებაში მძლავრად აქვს ფესვები გადგმული. პირველი, ვინც მილიტარისტული ტერმინები სამედიცინო დისკურსში გამოიყენა, გახლდათ მეჩვიდმეტე საუკუნის უდიდესი ექიმი, „ინგლისის ჰიპოკრატედ“ წოდებული თომას სიდენჰემი, რომელიც წერდა: ‘a murderous array of disease has to be fought against, and the battle is not a battle for the sluggard.’ უცილებელია ვახსენოთ ინგლისელი პოეტის, ჯონ დონის სახელიც, რომელმაც თავის ნაწარმოებში *Devotions Upon Emergent Occasions* ჯერ კიდევ 1627 წელს თავისი ავადმყოფობა (ციებ-ცხელება) ქვემეხების გრიანს და ალყაში მოქცევას შეადარა. რაც შეეხება გაცვეთილი მეტაფორის „სიმსივნე - ომია“ პირველწყაროს, იგი ამერიკის პრეზიდენტ რიჩარდ ნიქსონის სახელთან ასოცირდება (National Cancer Act, 1971).

ს.ზონტაგი, ცნობილი ამერიკელი ესეისტი და მწერალი წიგნში ‘Illness as a metaphor’ წერდა: ‘In the popular culture, cancer equals death and that cancer is treated as an evil, invincible predator, not just a disease’ (თანამედროვე საზოგადოება სიმსივნეს არა როგორც დაავადებას, არამედ როგორც სიკვდილს აღიქვამს და მოიაზრებს როგორც ბოროტ, უძლეველ მტაცებელ ფრთოსანს – თარგმანი ჩვენია), (ზონტაგი, 1978, 5).

ადამიანთა წარმოსახვა განსხვავებულია, ამდენად, ცალკეული ინდივიდები სიმსივნეს სხვადასხვაგვარად აღიქვამენ. მოჭადრაკისთვის იგი საჭადრაკო მატჩს ჰგავს (**Cancer is a chess match**), ათლეტისათვის იგი მარათონია (**Cancer is a marathon**), მსახიობისთვის – დრამა (**Cancer is a drama**), მთასვლელისთვის – ევერესტზე ასვლა (**Cancer is climbing Mount Everest**), მენეჯერისთვის – გრძელვადიანი პროექტი. ზოგიც სიმსივნესა და ზურგზე მოკიდებულ უზარმაზარ ზურგჩანთას შორის ხედავს ანალოგს: ‘**Cancer is the massive backpack that weighs you down and keeps you from the adventures you enjoy.**’ სიმსივნე

დაავადებულისთვის მართლაც უდიდესი ტვირთია, ტვირთი, რომელიც სავსეა დარდით, წუხილით, იმედგაცრუებით. საინტერესოა ამერიკის ონკოლოგიური საზოგადოების პრეზიდენტის, ჯ. სლეჯის მიერ შექმნილი მეტაფორა: **‘Cancer is a cable television. Thirty years ago you had three channels. Now you have 500.’**

ამერიკის სიმსივნის ცენტრის მიერ ჩატარებულმა კვლევებმა გამოავლინა, რომ სიმსივნით დაავადებული პაციენტები ყველაზე ხშირად სიმსივნეს მტერთან და ბრძოლასთან აიგივებენ (**Cancer is a battle with ‘self’; Cancer is a diabolical enemy**); გამოყენების სისხშირით მეორე ადგილზეა სიმსივნის სიკვდილთან გაიგივება (**Cancer is a little timer that hits you in the face and tells you "You are only mortal"** - სიმსივნე ის პატარა ტაიმერია, რომელიც მუდმივად ჩვენს მოკვდავობას გვახსენებს, სიცოცხლის დროს გვისაზღვრავს და სიკვდილისთვის გვამზადებს. მომდევნო მეტაფორაში **Cancer is a low bullet wound to the skull** – სიმსივნე თავში ნასროლ ტყვიასთან არის ასოცირებული. ორივე მოულოდნელია და სიკვდილის გამომწვევი. ტყვიები – სიმსივნური უჯრედებია. **Cancer is a plague** სიმსივნე - ჭირია. ორივე აგრესიულობით გამოირჩევა, საშიშია და სიკვდილს მოასწავებს. **Cancer is death**). საკმაოდ ხშირად სიმსივნე ხანგრძლივ და ძნელ მოგზაურობასთან არის გაიგივებული (**Cancer is a journey** - ავადმყოფის მიერ გასავლელი გზა კლდოვანია და შესაბამისად ძნელად გასავლელი. **Cancer is an obstacle on life’s journey** – ცხოვრება მოგზაურობაა, ხოლო სიმსივნე ხელის შემშლელი პირობაა, დატკბე მოგზაურობით, **Cancer is a big dog chasing you on the bike** – სიმსივნე უზარმაზარი ძაღლია, რომელიც ველოსიპედზე შემჯდარ ადამიანს უკან ასდევნებია.)

კვლევამ დაადასტურა, რომ პაციენტები სიმსივნეს და სხვადასხვა ბუნებრივ მოვლენას შორის ხედავენ კავშირს, აქედან მეტაფორები: **Cancer is a natural force** – როგორც მიწისძვრის, წყალდიდობის და სხვათა გაკონტროლება შეუძლებელია, ასევე შეუძლებელია სიმსივნის გაკონტროლება. ადამიანი მათ წინაშე უძლურია. **Cancer is volcano** – სიმსივნე ვულკანივით აქტიურია. ახალი სიმსივნური უჯრედები ლავას გავს, მიწა – ადამიანის სხეულია, დაავადების გავრცელება – ლავის მიერ ტერიტორიის განადგურებას ნიშნავს. ბევრ მეტაფორაში საზგასმულია სიმსივნის სწრაფად გავრცელების უნარი, რაც კარგად ჩანს მეტაფორებში: **Cancer is a fast growing vine** - სიმსივნე, როგორც ვაზი, სწრაფად ვითარდება და ყველა ორგანოს მოედება; **Cancer is a blooming flower** – სიმსივნესა და აყვავებულ ყვავილს შორის საერთო ნიშნებია: ორივე განვითარებადი, მზარდია. **Cancer is a horse** – სიმსივნესა და

ცხენს შორის დანახული კავშირი მიუთითებს სიმსივნის სისწრაფეზე. სიმსივნე სწრაფად ვითარდება. ექიმი - მხედარია, რომელიც მართავს ცხენს, ანუ სიმსივნის განვითარების პროცესს. ადამიანის სხეული კი ის მიწაა, რომელზედაც ცხენი მიდის. პაციენტთა ერთმა ნაწილმა სიმსივნესა და ბოროტმოქმედს შორის დაინახა მსგავსება: **Cancer is a criminal** – სიმსივნე ბოროტმოქმედია, რომელიც ძალით გეჭრება სახელში და სიცოცხლის ხელყოფით გემუქრება.

რაც შეეხება ონკოლოგებს, ისინი პაციენტთა მსგავსად ყველაზე ხშირად საბრძოლო მეტაფორებს მიმართავენ სიმსივნეზე საუბრისას. თუმცა ხშირად ისინი ხაზს უსვამენ სიმსივნის დაუდგენელ ხასიათს და მას გამოცანას, ან მოულოდნელად აღმოჩენილ მიწას ადარებენ: **Cancer is a real puzzle; Cancer is an unexpected terrain.** ასევე სიმსივნეზე საუბრისას ხშირია მისი მასწავლებელთან გაიგივებაც: **Cancer is a teacher** - იგულისხმება: სიმსივნე დიდი გამოცდილებაა და ბევრ ისეთ თვისებას დაგვანახებს საკუთარ თავში, რომელიც მანამდე არ ვიცოდით.

შევეცადეთ მსგავსი კვლევა ჩაგვეტარებინა ბათუმის პირობებში და დახმარებისთვის მივმართეთ ბათუმის ონკოლოგიური ცენტრის ექიმებს და მათ პაციენტებს. სულ შევხვდით 26 პაციენტს (5 პაციენტმა უარი განაცხადა გამოკითხვაში მონაწილეობის მიღებაზე. გამოკითხულთაგან ხუთმა პაციენტმა სიმსივნე მტერთან (**სიმსივნე დაუძინებელი მტერია, სიმსივნე უხილავი მტერია**), ხუთმა- ომთან / ბრძოლასთან (**სიმსივნე ცხრათაგან ურჩხულთან ბრძოლაა, სიმსივნე - ომია**) და ოთხმა - სიკვდილთან, სიბნელესთან და ჭირთან (**სიმსივნე ტანჯვით სიკვდილია, სიმსივნე - სიბნელეა, სიმსივნე მზეზე გადაფარებული ღრუბელია, სიმსივნე თავიდან მოუშორებელი ჭირია**) გააიგივა. ერთმა პაციენტმა სიმსივნე მახრჩობელა გველს შეადარა (**სიმსივნე მახრჩობელა გველია, რომელიც ყელზე გეხვევა და გახრჩობს**), ერთმა სიმსივნე ჭიას შეადარა (**სიმსივნე ვაშლის ნაყოფში მობინადრე ჭიას, რომელიც დღითიდღე ანადგურებს ნაყოფს**). კიდევ ერთმა პაციენტმა სიმსივნესა და ქვიშას შორის დაინახა კავშირი (**სიმსივნე ქვიშაა, რომელიც გითრევს და გძირავს, თუმცა ზოგს ძალუმს ქვიშიდან ამოდრომა**). გამოკითხულთაგან ორმა პაციენტმა სიმსივნე პარაზიტთან და მღრნელთან გააიგივა. ორმა ოპტიმისტურად განწყობილმა პაციენტმა სიმსივნე **სპორტულ მართონს** შეადარა. გამოკითხული ექიმების პასუხები კი შემდეგია: **სიმსივნე - ცრემლია; სიმსივნე პაციენტის თავზე დაცემული უზარმაზარი ქვაა, ხოლო ონკოლოგთა შრომა ხშირად სიზიფეს შრომაა; სიმსივნე ქაოსი და გაურკვეველობაა; სიმსივნე დაუპატიჟებელი, არასასურველი სტუმარია.**

როგორც ექიმები ამბობენ, მათთვის მეტაფორა ის იარაღია, რომელითაც ისინი პაციენტებს რთულ ბიოლოგიურ პროცესებს მარტივ და გასაგებ ენაზე უხსნიან, ხოლო პაციენტისთვის მეტაფორა იმდენადაა მნიშვნელოვანი, რამდენადაც ოპტიმიზმით ავსებს მას და ბრძოლისათვის განაწყობს. ამასთანავე ეხმარება პაციენტს სულით არ დაეცეს. პაციენტები მეტაფორებს მიმართავენ თავიანთი დაავადების აღწერის დროს, თუ როგორ მიდის მკურნალობა, ექიმები კი სიტუაციის ახსნისას – ინფორმაციის მიწოდების დროს ან პაციენტის, გასამხნეველად. სამედიცინო დისკურსის დროს მეტაფორების საჭიროების შესახებ წერს ა. ბროიარდი: *Metaphors may be as necessary to illness as they are to literature, as comforting to the patient as his own bathrobe and slippers. At the very least, they are a relief from medical terminology..... Perhaps only metaphor can express the bafflement, the panic combined with beatitude, of the threatened person. Metaphors foster clarity and transfer meaning effectively and economically* (ვიჯეიანტი, 2008, 843), (მეტაფორების გამოყენება მედიცინაში ისევე საჭიროა, როგორც ლიტერატურაში. მეტაფორა პაციენტისთვის იმდენად კომფორტულია, რამდენადაც საკუთარ საბანაო ხალათსა და ფლოსტებში ყოფნა. მეტაფორის საშუალებით ხდება სამედიცინო ტერმინოლოგიის თავიდან აცილება..... მხოლოდ მეტაფორას შეუძლია წარმოაჩინოს შეშინებული პაციენტის გულგატეხილობა და პანიკა... მეტაფორა ხელს უწყობს აზრის ეფექტურად, ნათლად და ეკონომიურად გამოხატვას – თარგმანი ჩვენია). მეტაფორების სამედიცინო დისკურსში გამოყენებას მხარს უჭერს მკვლევარი პენსონიცი: *'Although metaphors do not factually explain an illness, they can add clarity and depth of meaning... Metaphors are crucial in medicine, since a large information gap usually exists between the doctor and patient. Most patients cannot understand the medical jargon of cancer; metaphors can help bridge this gap and provide ways to conceptualize an otherwise cripplingly mysterious affliction.'* თუმცა აქვე უნდა მოვიტანოთ კიდევ ერთი მკვლევრის, კზენმაისტერის მოსაზრება ზოგადად მეტაფორის შესახებ. იგი მეტაფორას „ორლესულ მახვილს“ აღარებს და ამბობს, რომ „მეტაფორას შეუძლია, ერთი მხრივ, დადებითი ზეგავლენა მოახდინოს ინდივიდზე, მეორე მხრივკი, მისი შეცბუნება, სტერეოტიპთა რღვევა და სოციალური სტიგმა გამოიწვიოს“ (კზენმაისტერი, 1994, 29).

ამერიკის სიმსიენის ცენტრის მიერ ჩატარებულმა კვლევებმაც იგივე დაადასტურა. ზოგიერთი ექიმის მიერ შექმნილი სიმსიენის მეტაფორა არა თუ ამშვიდებს პაციენტს, არამედ პირიქით, აღიზიანებს მას. მაგალითად, ერთ-ერთმა ონკოლოგმა, რომელიც ცდილობდა აეხსნა პაცი-

ენტისთვის დაავადების სიმწვავე, პაციენტს მკერდის სიმსივნის ტიპები, სიმწვავის მიხედვით, სხვადასხვა ჯიშის ძაღლს (კერძოდ კი, პუდელსა და როტვეილერს) შეუდარა (Some cancers are poodles and some are Rottweilers). ასეთმა მეტაფორამ პაციენტის შეძრწუნება და შიშისაგან მოკუნტვა გამოიწვია. გაცილებით უარესი შედეგი მოჰყვა ონკოლოგის მიერ გამოყენებულ საბრძოლო მეტაფორას „ვებრძოლოთ და დაგამარცხოთ სიმსივნე!“ ექვსი წლის პაციენტთან. ბავშვმა წინადადების მნიშვნელობა პირდაპირ გაიგო და ექიმებსა და სამედიცინო პერსონალს წინსვლები უთავაზა.

ამგვარად, ონკოლოგის მიერ სწორად შერჩეულ მეტაფორაზე ბევრი რამაა დამოკიდებული. მეტაფორას შეუძლია, პაციენტი საბრძოლველად განაწყოს და პირიქით, გამოჯანმრთელების იმედი გაუქროს. უმჯობესია, ექიმი დააკვირდეს თავად პაციენტის ასოციაციებს, თუ რასთან აიგივებს იგი მისსავე დაავადებას, და მასთან საუბრისას ამ მეტაფორებით ისაუბროს. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაშია შესაძლებელი „თერაპიული ალიანსის“ წარმატება.

ლიტერატურა

1. **Broyard, Anatole. 1992.** *‘Intoxicated by his Illness and Other Writings on Life and Death.’* New York: Ballantine Books.
2. **Czechmeister, Catherine. 1994.** *‘Metaphor in illness and nursing: a two-edged sword. A discussion of the social use of metaphor in everyday language, and implications of nursing and nursing education’.*
3. **Fillion, Jannifer. 2013.** *‘Metaphor use in Interpersonal Communication of Body Perception in the context of Breast Cancer,’* Portland State University, Dissertations and Theses.
4. **Reistfield, Gary, Wilson, George. 2004.** *‘Use of Metaphor in the discourse on Cancer’*, Journal of Clinical Oncology.
5. **Semeno. E., Heywood. J., Short. M. 2004** *‘Methodological problems in the analysis of metaphors in a corpus of conversations about cancer,’* Journal of Pragmatics 36.1271-94.
6. **Sontag, Susan. 1990.** *Illness as Metaphor.* New York: Picador.
7. Teucher, Ulrich. 2003. *‘The Therapeutic Psychopoetics of Cancer Metaphors: Challenges in Interdisciplinarity,’* www.ucalgary.ca/hic/ISSN 1492-7810 2003· Vol. 3, No. 1.
8. **Vyjeyanthi S. Periyakoild. 2008.** *‘Using Metaphors in Medicine,’* Journal of palliative Medicine, Vol.11, Number

კონცეპტუალური მეტაფორა ტერენტი გრანელის პოეზიაში

სამყარო ადამიანებს მეტაფორებად გადაგვეშლება თვალწინ. მეტაფორა საბურველია, რომლის მიღმაც ამოსაცნობი რაობა გველოდება. პოეტს უხილავი სამყაროს ხელშესახები ანარეკლები ეძლევა ტროპის სახეებში და, მათ შორის, უპირველეს ყოვლისა, მეტაფორაში. იგი პოეტური ამოცანაა, ერთგვარი საიდუმლოებაა. ამ გაგებით, პოეტს ასედაც შეუძლია გვითხრას: “მოდი, დავიმალეთ მეტაფორაში...” და დაშიფრულად გაგვიმხილოს სათქმელი.

მკვლევართა ისეთ სერიოზულ თავყრილობაზე, როგორცაა ლიტერატურის ინსტიტუტის ეგიდით ჩატარებული ლექსმცოდნეობის სემინარი, გაისმა ბრალდებები, თითქოს 1. ტერენტი გრანელი სიკვდილითაა შთაგონებული, ნეკროფილია; 2. თითქოს საკუთარ დასთან ჰქონდა ინცესტი.

დასთან ინცესტს მკვლევარი (იმდენად არამართებულად მიმაჩნია ეს აზრები, რომ იმ პიროვნების დასახელებაც კი არა მსურს) “ასახუთებს” გრანელის პოეზიაში გაჩენილი სიტყვით “საშინელება”. მისი “არგუმენტი” ის არის, რომ ეს ლექსიკური ერთეული სხვას არაფერს შეიძლება ნიშნავდეს.

მაშ ასე, ჩვენ ვეძებთ მეტაფორა “საშინელების” მნიშვნელობას. **საშინელება** –

ასეთი უარყოფითი იმპულსის მეტაფორა რას ააფარა პირბადედ პოეტმა?

თუ ავიღებთ “ქართული სიტყვიერების” სერიით გამოცემულ მეორე წიგნს, რომელსაც ჰქვია “ტერენტი გრანელი” /გრანელი 2011:24/ და გადავშლით 24-ე გვერდზე, აქ დავხვდებით პოეტის სონეტი, რომელიც ფიროსმანს ეძღვნება. იგი მთავრდება ამგვარი ტაქებით:

“ცოდვილ ქალაქში დადიოდი ჩოხის ამარა,

საშინელებამ უცნაურად დაგასამარა.”

მეტაფორა **“საშინელებას”** დაუბრკოლებლად ჩაენაცვლება სემანტიკურად ფარდი /მაგრამ მარცვალთა ოდენობით არაფარდი/ სიტყვა **“სიკვდილი”**. უფრო მეტიც, მნიშვნელობის თვალსაზრისით, აქ არც ერთი სხვა სიტყვა ასე ორგანულად, ბუნებრივად ვერ ჩაისმება, როგორც ეს ლექსიკური ერთეული.

სიკვდილი – ეს ბოლო წერტილია, გაქრობის მაცნე, ხელოვანისათვის იმდენად არასასურველი რაობა, რომ “ვაშინერს”/კოლხურად რომ ვთქვათ/, იგი პირდაპირ ახსენო, ამიტომ პოეტი ტაბუს ადებს ამ სიტყვას და ანაცვლებს ლექსიკური ერთეულით **“საშინელება”**. პოეტის შინაგანი ხედვა თუ ხილვა ზედაპირზე ამოიწვევს და განსხეულდება ამ მეტაფორად /“საშინელება”/. გრანელი, რომელსაც ეკუთვნის ასეთი ნათქვამი: “ვამბობ: არ არიან სიტყვები გრძნობისთვის,” სიკვდილის მსახურად ბუნებას მძაფრად გრძნობს და მას არქმევს “საშინელებას”. ამ სიტყვამ აირეკლა ურბანიზებულ ქალაქში, ზოგადად, ადამიანის ეგზისტენციალური შიში და კონკრეტულად - უბინაო პოეტის სახიფათო ყოფიერება; პოეტისა, რომელსაც მთელი სამყარო ეცვა შიშველ სხეულზე, პოეტურ იმპულსებს ღია ციდან იღებდა და ლექსსაც ბოლოს ასე აწერდა: „თბილისი, 10 აგვისტო, ღამე, განთიადი. ქუჩა.”

მართლაც, ხელოვანისათვის რა უნდა იყოს უპირველესი მტერი, თუ არა სიკვდილი? ყველაფერი სხვა – სიდუხჭირე, მარტოსულობა, უიღბლობა – შეიძლება გარდაქმნა ხელოვნებად და აქედან გამოადნო უკვდავების ტოლფასი ქმნილებები. ერთადერთი, რაც ხელს შევიშლიდა ამ საქმის აღსრულებაში, სიკვდილია.

რამდენად სწორია ეს გაფიქრება?

პოეზიიდან გრანელის ყოფით რეალობაში გადმოვინაცვლოთ. პოეტი, რომელიც ყველა მიცვალებულის ჭირისუფლად თვლიდა თავს, განსაკუთრებული მწუხარებით აცილებდა უკანასკნელ გზაზე ნაცნობ ღირსეულ ადამიანებს. აი ფრაგმენტი მელიტონ ნარიშვილთან გამოსათხოვარი სიტყვიდან: “ღმერთო, რა ძნელი რამ არის სიკვდილის შინაარსის დახასიათება მთელი თავისი მახინჯი მნიშვნელობით”/ გრანელი 1991:263/.

და კიდევ ერთი ამონარიდი გრიშა ჯიქიასთან გამოსათხოვარი სიტყვიდან: ”არაფერია ისეთი საიდუმლო, მიუწვდომელი ადამიანის გონებისათვის, როგორც ეს წყეული სიკვდილის რაობა. აქ არის უმაღლესი ტრაგიზმის ბნელი ცეცხლები დანთებული, რომელიც მთელ მსოფლიოს დაფარფატებს თავზე, როგორც **საშინელების შავი აჩრდილი** /გრანელი 1991: 264/.

როგორც ვნახეთ, პოეტისავე სიტყვებით, სიკვდილის შინაარსი მახინჯი მნიშვნელობისაა, ხოლო სიკვდილი “საშინელების შავი აჩრდილია”. აი, გასაღები მეტაფორისა “საშინელება”, რაც რამდენიმეგან გვხვდება კიდევ მის ლექსებში, როგორც სიკვდილის მეტაფორა. ახლა კვლავ გადავინაცვლოთ პოეზიაში. ლექსში “პოეტი პატიმარი” არის ტაეპები:

“ციხე დგას, როგორც **საშინელება**,
დამძიმებული და კეთროვანი.”

აქ საშინელება თვითიგივეობრივი სიტყვაა, მაქსიმალურად ნეგატიურ მნიშვნელობას გამოხატავს.

“ციხის ელევიაში” პოეტმა სიტყვა “საშინელი” ასეთ ეპითეტად გამოიყენა:

“ჩემს მწუხარებას ზრდის სატუსალო
და ვგრძნობ საშინელ უმეგობრობას.”

სინტაგმაში “საშინელი უმეგობრობა” უკონტაქტობის მაქსიმალისმს გამოხატავს ეპითეტად გამოყენებული ლექსიკური ერთეული “საშინელი”.

ლექსში “ისევ დებს” არის ასეთი სტროფი:

“და ღამეებმა ხომ შეაწუხეს
იმ ანგელოზის მწუხარე სახე.
მე მთელი ღამე ვმფოთავდი წუხელ
და **საშინელი სიზმარი** ვნახე.”

განა შეიძლება ამ საშინელ სიზმარში ვიგულისხმოთ მაინცდამაინც ეროტიკული სიხლოვე დასთან? ბავშვობიდანვე სიკვდილის სიმწარე რომ გამოსცადა, იქნება კომმარულ სიზმარში სიკვდილს ხედავდა?.. რაღა უნდა ვიგულისხმოთ უსათაურო ლექსის /”დამწვა საკუთარ აღმა”/ სტროფში:

“მოდის შაბათი, კვირა,
საშინელ სურათს ვხედავ,
და მესიზმრება ხშირად
მიცვალებული დედა?”

ვხედავთ, რომ ძალიან უხერხულ მდგომარეობაში გვამყოფებს სიტყვა “საშინელის” უაპელაციოდ შემოთავაზებული ინტერპრეტაცია.

უბინაო გრანელი მუდმივად სიკვდილს უყურებდა თვალებში. მისი ყოველდღიური მტერი იყო შიმშილი, გაციება, ჭუჭყი, მზრუნველობის გარეშე დარჩენა... მუდმივი საფრთხე დასდევდა ფეხდაფეხ პოეტს. საფიქრებელია, ეს **საშინელი სიზმარი** და **საშინელი სურათი** უკავშირდებოდა სიკვდილს და არა ეროტიკულ სიახლოვეს დასთან, რაც არანაირი ბიოგრაფიული დეტალით არ დასტურდება. ამ მოსაზრებას განამტკიცებს ლექსი “ლოცვა მთვარესთან:”

“გლოვის ზარებით გამაქანებს თეთრი კარეტა
და ჩემი სული სამოთხეში მივა გოდებით.
ზამთრის ვარდები დაიმსხვრევა ბალის კარებთან.
გლოვის ზარებით გამაქანებს თეთრი კარეტა.

უშნო წარსულის სიმახინჯე მივლის გარედან.
საშინელებას მირაჟებით მე ველოდები.
გლოვის ზარებით გამაქანებს თეთრი კარეტა
და ჩემი სული სამოთხეში მივა გოდებით.”

ხომ ცხადია, რომ **საშინელება** სიკვდილის მეტაფორაა და არაფერი სხვა?.. მეტაფორა **“საშინელება”** მავანმა ფროიდისტული ჟინით წაიკითხა და გაიაზრა, როგორც დასთან ინცესტი. ეს გააზრება ხელოვნურია, არავითარი გამართლება არა აქვს, არც ბიოგრაფიული მოცემულობით დასტურდება და არც მხატვრული შემოქმედებით. ასეთი მოსაზრება ემყარება მავანის მცდარ ინტუიციას. ინცესტის თემა დასავლური ცნობიერებისათვის იქნება თავისებურად გასაგებიც იყოს, მაგრამ ჩვენი სოციალურ-კონტექსტისათვის ეგ შესაზარი რაობაა. ამგვარი ბრალდება იმას ნიშნავს, ხალხის ცნობიერებიდან ამოშანთო პოეტი. მისი ეპისტოლარული მემკვიდრეობა ნათლად გვიდასტურებს, რომ **საშინელება** სიკვდილის სახელია, მისი მეტაფორა. ამასვე ადასტურებს ლექსები: “დამწვა საკუთარ ალმა”, “ფიროსმანიშვილს”, “ლოცვა მთვარესთან”...

ახლა დავუბრუნდეთ პირველ ბრალდებას გრანელის ნეკროფილობის შესახებ.

“საშინელება” რომ გრანელთან სიკვდილის, არყოფნის, სასრულობის მეტაფორაა, რაც ეპისტოლარულ მემკვიდრეობაში გაბნეულ ფრაზებშიც დასტურდება და მხატვრულ შემოქმედებაშიც, ეს ძალზე მეტყველი რაობაა. აღნიშნული მეტაფორა თვითონ ამხელს და საკმაოდ ეფექტურადაც, რომ გრანელის სიკვდილთან მიმართება ნეგატიურია.

ტერენტი გრანელი ის ხელოვანია, რომელიც პოეტური შემოქმედების დასაწყისშივე სიკვდილის უღმობელ კლანჭებს გრძნობს. ოთხი წლისა იყო, როცა დედა გარდაეცვალა /ივლიტა ლუკავა/.

ჭაბუკობაში ჯერ მამა გარდაეცვალა, ერთი წლის შემდეგ – გულისხმიერი დედინაცვალიც. ასე რომ, სიკვდილის ავი ძალა პოეტმა ბავშვობიდან იგრძნო და იგივე ძალა ახალგაზრდობაშიც მოაცილებდა.

განა შეიძლება ტერენტი გრანელს ნეკროფილია დავდოთ ბრალად იმიტომ, რომ მის ლექსს მუდამ ცრემლი სდის, მეტწილად მგლოვიარეა?.. განა ამ ადამიანს არა სწყურია სიხარული? მაშ რატომ იწყებს ერთ-ერთ უსათაურო ლექსს ამგვარად: “ღმერთო! სიცოცხლის შუქი მადირსე!..” ხოლო ლექსში “მიცვალებულის დღიურიდან” /თემა სიკვდილის შემდეგ/ რატომ აქვს ასეთი ტაეპები:

“მსურდა სიბნელე რომ გამერღვია

და კვლავ ქვეყნისთვის თვალი მომეგლო?” თუ სიკვდილზეა შეყვარებული გრანელი, რატომ სურს არყოფნის წკვარამის გამორღვევა და კვლავ ამ ცისქვეშეთისათვის თვალის შევლება?..

განა ამ პოეტმა პირველმა გამოიგონა სევდა მხოლოდ და მხოლოდ სიხარულით სავსე დედამიწაზე? თითქოს ანტიკური ხანიდან არ შექმნილიყოს ელეგია, როგორც სევდის კამერტონი; თითქოს ნაღველი არ შეამხანაგებოდეს პოეტურ ხელოვნებაში ელეგიას /ჰორაციუსი 1981:32/; თითქოს კაცობრიობას ათასწლეულებში არ მოჰყვებოდეს ეკლესიასტეს გმინვა; თითქოს რენესანსის ეპოქიდან ევროპულ პოეზიაში ელეგიას არაერთგზის განახლება არ განეცადოს; თითქოს 1674 წელს დაბეჭდილ “პოეტურ ხელოვნებაში” /ნიკოლა ბუალო/ ძალზე ხელშესახებად არ ხასიათდებოდეს ამ ჟანრის არსი:

“მწუხარე ელეგიამ გლოვის სამოსელში

იცის კენესა, აგრეთვე თმაგაშლილმა – კუბოზე.”

/ბუალო 1998: 51/

თითქოს გერმანელ გოეთეს არ დაეწეროს “რომაული ელეგიები” და “მარიენბადის ელეგიები”; თითქოს ინგლისელ პერსი ბიში შელის კალამს არ გამოეხატოს ელეგიური ტონალობები, რაინერ მარია რილკეს არ შეექმნას “ღუინური ელეგიები”, თითქოს ეს ჟანრი უცხო იყოს ა. პუშკინისა და მ. ლერმონტოვისთვის, თითქოს ქართველ მკითხველს ვახტანგ VI-ის გულისმომკვლელი მოთქმა არ წაეკითხოს, ქართველ რომანტიკოსთა სევდით არ დაბინდვოდეს გული. აღარაფერს ვამბობ მე-20 საუკუნის ქართველ პოეტთა ცალკეულ ნაწარმოებებზე, ოღონდ მე-19 ასწლეულიდან განსაკუთრებით ვაჟა კი გამახსენდება, 1986 წელს დაწერილი ლექსით – “სიმღერა”:

“მე რო ტირილი მეწადოს,

თქვენ ვის რა გინდათ, ნეტარა?

ერთი იცინის, სხვა ატირის,

ესეთი არი ქვეყანა.

ვისაც არ მოგწონს ტირილი,
 ის ნუ დასჯდებით ჩემთანა;
 მტირალი სტვირის პატრონი
 ფეხს როგორ გავსწვდი თქვენთანა?!
 მაგრამ გავიგებთ ერთხელაც
 ვინ ახლო ვსდგევართ ღმერთთანა.”
 /ვაჟა 1979: 34/

გრანელის შემოქმედებაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ პოეტს სულაც არ ხიბლავს სიკვდილი. მის სევდას ნეკროფილია კი არა, სიცოცხლის საფრთხეში ყოფნის ტკივილი ასაზრდოებს. სასიცოცხლო გზების ძიება ერთ-ერთი გამოკვეთილი მოტივია მისი პოეზიისა. ამას ადასტურებს ლექსები: “სიცოცხლე”, “ისევ სიკვდილის შიში”, “ვარ ასეთი, ვარ ყოველთვის კენტი,” “ახლა ღამეა,” “მე მინდა მეგობარი”, “ისევ დებს,” “მე ავადა ვარ,” “დაბრუნება სოფელში”... ლექსში /“სიცოცხლე”/ ამბობს:

“უარვეყოფ სიკვდილს, ხელახლა მინდა
 ისევ სიცოცხლის გზები ვეძიო.”
 /გრანელი 1991 :13/

მაგრამ გრანელისათვის სიცოცხლე უიღბლობაა, **სიკვდილი – საშინელება**. ამიტომაც ეძებდა მესამე გზას.

ასე რომ, თუ დავრწმუნდით იმაში, რომ **“საშინელება”** გრანელთან სიკვდილის მეტაფორაა, იმავდროულად, მყისიერად იმაშიც ვრწმუნდებით, რომ ამგვარად სახელდებულ სიკვდილს პოეტი მკვეთრად ნეგატიურად აღიქვამს. ერთხელაც ჩაუღრმავდეთ: რა იწვევს გრანელის სევდას? სიცოცხლის საფრთხეში ყოფნის ტკივილი. ხოლო ამ საფრთხეს ის მუდმივად გრძნობდა: არც მშობლიური ჭერი ჰქონდა, არც თბილი ლუკმა, არც მზრუნველი ხელით დაუთოებული ტანსაცმელი და დების მოფერებაც ენატრებოდა.

ჩვენ ამ პატარა ნააზრევში ერთი კონკრეტული ტროპული სახის კვალდაკვალ ვიარეთ. **“საშინელება”** არ არის გრანელისათვის რიგითი მეტაფორა. ეს ის სახეა, რომელიც პოეტის მსოფლგანცდას ამხელს. ამასთან ერთად, ეს მეტაფორა მკითხველებში მძაფრ თანაგანცდასაც აღძრავს.

და თუ სწორია აზრი, რომ XX საუკუნის ქართული ლირიკული პოეზიის ისტორია ტერენტი გრანელმაც “დაწერა,” მაშინ ამგვარი ბრალდებები არ უნდა დარჩენილიყო უპასუხოდ. ვფიქრობთ, ამაში სწორედ ამ მეტაფორის გააზრება დაგვეხმარა.

ლიტერატურა

- ბუალო ნ. დ., 1998: პოეტური ხელოვნება, თბ., “ლომისი;”
გრანელი ტერენტი, 1991: ორტომეულის ტ. I, თბ., გამომც. “ქართული
თეატრი”, კოლპერატივი “აიეტი;”
გრანელი ტერენტი, 2011: თბ., ს.ს. საქპრესა;
ვაჟა, 1979: თხზულებანი ორ ტომად, ტ. I, გამომც. “საბჭოთა საქარ-
თველო”, თბ.;
პორაციუსი კვინტუს ფლაკუსი, 1981: პოეტური ხელოვნებისათვის,
თსუ გამომც., თბ.

კორპუსის ლინგვისტიკა და მეტაფორა

კორპუსის ლინგვისტიკა არის „ნამდვილ ცხოვრებაში“ ენის გამოყენების ემპირიული შესწავლა კომპიუტერებისა და ელექტრონული კორპუსების საშუალებით. უპირველეს ყოვლისა, „კორპუსი“ არის უბრალოდ ნებისმიერი დაწერილი ან ზეპირი ტექსტების კოლექცია. (Lüdeling... 2008, v). თავად ლინგვისტური კორპუსი, როგორც მეიერის ნაშრომში განიმარტება, არის „ტექსტების ან ტექსტების ნაწილების კოლექცია, რომლის ზოგადი ლინგვისტური ანალიზი შესაძლებელია.“ (Lüdeling... 2008, 1). პირველი ელექტრონული კორპუსი 1960 წელს შეიქმნა, თუმცა მანამდე არსებობდა პრეელექტრონული კორპუსებიც. (Lüdeling... 2008, 1)

ლიტერატურათმცოდნეობაში ამ მეთოდის გამოყენებას საფუძვლად უდევს მეოცე საუკუნის ფორმალისტების და სტრუქტურალისტების მცდელობები, შეესწავლათ ლიტერატურა მეცნიერული მეთოდებით და რადგან კულტურული სისტემები წარმატებით შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც „ენები“, გულისხმობს, რომ ჩვენ მათ უკეთ გავიგებთ თუ განვიხილავთ ლინგვისტიკის მიერ მოწოდებული ტერმინების გამოყენებით და გავაანალიზებთ ლინგვისტიკის მიერ გამოყენე-

ბულ პროცედურებზე დაყრდნობით. (Culler 2002, 7) თუმცა ეს მეთოდი ვერ ჩაანაცვლებს ლიტერატურათმცოდნეობას, იგი მხოლოდ დამხმარე და შემავსებელი მეთოდია, რასაც მიაწინებენ ან პირდაპირ მიუთითებენ კიდევ სხვადასხვა მკვლევარები კონკრეტულ კვლევებზე დაყრდნობით, რომელთაგან აღსანიშნავია: ერთი ავტორის ნაწამოებების შედარებითი ანალიზი (O'Keeffe... 2010, 522), სხვადასხვა ავტორების ნაწარმოებების შედარებითი ანალიზი (Viana..., 2007: 234), მეტაფორის და მეტონიმიის (Stefanowitsch... 2006, 9), ლიტერატურული მეტყველების რეპრეზენტაციის (O'Keeffe... 2010, 535-536) და კომპიუტერული სტილომეტრიის კვლევები (Lüdeling... 2008, 1070-1072). იგივეს აღნიშავენ მკვლევარები კორპუსის ლინგვისტიკაზე დაფუძნებული ახალი დარგის - კორპუსის სტილისტიკის განხილვისას (Fischer-Starcke 2010, 7).

კოგნიტიური ლინგვისტიკის მიხედვით, მეტაფორა განისაზღვრება როგორც ერთი კონცეპტუალური დომეინის გააზრება მეორის თვალსაზრისით. მაგალითად, როცა ჩვენ ვფიქრობთ ცხოვრებაზე, როგორც მოგზაურობაზე, ხოლო კამათზე, როგორც ომზე და ა.შ. ასე გაგებულ მეტაფორას ეწოდება კონცეპტუალური მეტაფორა. კონცეპტუალური დომეინი ეწოდება გამოცდილების ნებისმიერ თანმიმდევრულ ორგანიზაციას, მაგალითად ჩვენ გვაქვს თანმიმდევრულად ორგანიზებული ცოდნა მოგზაურობაზე, რომელსაც ვყვრდნობთ ცხოვრების გააზრებისას. (Kövecses 2010, 4) კონცეპტუალური მეტაფორის თეორია უარყოფს აზრს, რომ მეტაფორა არის დეკორატიული საშუალება, ენისა და აზროვნების პერიფერიული მოვლენა. ამის სანაცვლოდ, თეორია მიიჩნევს, რომ მეტაფორა ცენტრალურია აზროვნების და შესაბამისად ენისათვის. (Deignan 2005, 13).

თავდაპირველად განვმარტოთ რამდენიმე ტერმინი: კონცეპტუალურ დომეინს, რომლისგანაც ჩვენ ვთხზავთ მეტაფორულ გამოთქმას, რათა გავიაზროთ სხვა კონცეპტუალური დომეინი ეწოდება საწყისი დომეინი, მაშინ როცა კონცეპტუალურ დომეინს, რომელიც გააზრებულია ამ გზით, ეწოდება სამიზნე დომეინი. ამგვარად ცხოვრება და კამათი სამიზნე დომეინებია, ხოლო მოგზაურობა და ომი საწყისი. (Kövecses 2010, 4) ერთი დომეინი გააზრებულია მეორის საშუალებით ნიშნავს, რომ არსებობს მთელი რიგი სისტემური შესატყვისობებისა საწყის და სამიზნე დომეინებს შორის იმ გაგებით, რომ ერთის შემადგენელი კონცეპტუალური ელემენტები შეე-

სატყვისება მეორის შემადგენელ კონცეპტუალურ ელემენტებს, ამ კონცეპტუალურ შესატყვისობებს ეწოდება მეპინგები. (Kövecses 2010, 7)

მეტაფორისა და მეტონიმის კვლევის კორპუსზე დაფუძნებულმა მიდგომებმა ცხადად წარმოაჩინეს თავიანთი ეფექტურობა: რელევანტური მონაცემების შესწავლა უფრო ამომწურავად და უფრო სისტემურადაა შესაძლებელი ვიდრე უფრო ინტროსპექტული/ოპორტუნისტული მეთოდებით და ამან მიგვიყვანა რამდენიმე პოტენციურ ხელახალ შეფასებამდე წინა ანალიზებისა, რომლებიც ეხება მეტაფორის კონცეპტუალური თეორიის ზოგიერთ ცენტრალურ მტკიცებას.

გარდა ამისა, მეტაფორისა და მეტონიმის კოგნიტიურ ანუ კონცეპტუალურ ბუნებაზე ფოკუსირებამ მიგვიყვანა დეტალური, საფუძვლიანი ანალიზის გარკვეულ უარყოფამდე და შედეგად მეტაფორის ლინგვისტური ბუნების მრავალი ასპექტის უზუღვებელყოფამდე. ამასთან დაკავშირებით არსებობს მთელი რიგი საკითხების, რომლებიც თანდათან ხდება სისტემური განხილვის ობიექტი.

კონცეპტუალური მეპინგების კორპუსზე დაფუძნებული ანალიზი ეხება და უნდა მოიცავდეს გაცილებით ფართო დიაპაზონის მონაცემებს, ვიდრე ინტროსპექციული/ოპორტუნისტული მიდგომები. ბევრ შემთხვევაში ეს მონაცემების სიუხვე გარდაუვლად იწვევს ახალ აღმოჩენებს. მაგალითად მან შეიძლება დააყენოს მეპინგის განსაზღვრების ხელახალი ანალიზის აუცილებლობა. ყოვლისმომცველობის მცდელობა ასევე მოითხოვს მკვლევარისგან იმის გათვალისწინებას, რომ ლინგვისტურმა გამოთქმებმა შესაძლოა გამოავლინონ მეტაფორულობის ან მეტონიმიურობის სხვადასხვა ხარისხი. (Stefanowitsch... 2006, 6)

კორპუსის მონაცემების კვანტიტატიური ბუნება განსაკუთრებულად მონოლითურ მნიშვნელობას ანიჭებს ზოგიერთ ხშირად განხილულ მეპინგებს. რა თქმა უნდა, კონცეპტუალური მეპინგებთან დაკავშირებული სიხშირის მონაცემების გამოყენება არ შემოიფარგლება მოცემული მეპინგის მნიშვნელობის ზოგადი შეფასებით; მას შეუძლია ასევე გახდეს საფუძველი, რომელიც განსაზღვრავს თუ რომელი მეპინგებია ყველაზე მეტად ასოცირებული ცალკეულ სამიზნე დომენთან ან ცალკეულ ქვედომენთან სამიზნე დომენის შიგნით.

საბოლოოდ, კორპუსის მონაცემები საშუალებას გვაძლევს შევაფასოთ კონცეპტუალური მეპინგების სისტემატურობა. მაგალითად ელის დეინანმა აღმოაჩინა, რომ საწყისი

დომეინის ზედსართავი ანტონიმების წყვილიდან (როგორებიცაა „ცხელი“ და „ცივი“) მხოლოდ ერთი შეიძლება იყოს მეპინგი მოცემულ სამიზნე დომეინთან და სტეფანოვიჩი აღნიშნავს, რომ სამიზნე დომეინები, რომლებიც მიჩნეულია როგორც საპირისპირო მნიშვნელობის მქონეები, არაა სავალდებულო მნიშვნელოვანწილად ასოცირებული იყოს საწყის დომეინებთან, რომლებიც ასევე მიჩნეულია როგორც საწინააღმდეგო მნიშვნელობის მქონეები (მაგალითად, მაშინ როცა საწყისი დომეინი „სინათლე“ ცენტრალური მნიშვნელობისაა სამიზნე დომეინისათვის - „ბედნიერება“, საწყისი დომეინი „სიბნელე“ შედარებით ნაკლებად მნიშვნელოვანია სამიზნე დომეინისათვის „სევდა“). (Stefanowitsch... 2006, 7)

საწყის დომეინზე ორიენტირებული კვლევები და სამიზნე დომეინზე ორიენტირებული კვლევები ხშირად ავსებენ ერთმანეთს კონცეპტუალური მეპინგების ამ ასპექტების შესწავლაში. მაგალითად, მაშინ როცა საწყის დომეინზე ორიენტირებული კვლევები ხშირად წარმოადგენენ სამიზნე დომეინების გაცილებით ვრცელ ჩამონათვალს ნებისმიერი მოცემული საწყისი ერთეულისათვის, ვიდრე ჩვენ შეიძლება მოველოდეთ ამას ინტროსპექციული მონაცემების საფუძველზე; სამიზნე დომეინზე ორიენტირებული კვლევები ზღუდავენ ამ არეალს იმით, რომ საშუალებას გვაძლევენ დავადგინოთ ის მეპინგები და საწყისი დომეინები, რომლებიც მნიშვნელოვნადაა ასოცირებული მოცემულ სამიზნე დომეინთან.

ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო აღმოჩენა რაც გაკეთდა მეტაფორისა და მეტონიმიის კორპუსზე დაფუძნებული მიდგომით, არის ის, რომ განსხვავებები ლექსიკური ერთეულის პირდაპირ და გადატანით მნიშვნელობებს ან სხვადასხვა გადატანით მნიშვნელობებს შორის ხშირად მხოლოდ ფორმალურია.

მაგალითად, ელის დეინანმა აღმოაჩინა, რომ ლექსიკური ერთეულების მეტაფორული (და მეტონიმიური) გამოყენება ხშირად მიეკუთვნება განსხვავებულ სიტყვათა კლასს, ვიდრე პირდაპირი გამოყენება. ასევე პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობებით გამოყენება ხშირად ასოცირებულია სხვადასხვა გრამატიკულ მოდელებთან. დეინანმა ისიც კი აღმოაჩინა, რომ ერთი და იმავე საწყისი დომეინის ერთეულის განსხვავებული მეტაფორული მნიშვნელობები შესაძლოა განსხვავებულად იყოს ნაუღლები.

როგორც ჩანს, ჩვენ უბრალოდ უნდა მივიღოთ ის ფაქტი, რომ არსებობს ერთეულებისთვის სპეციფიური განსხვავებები

კონცეპტუალურ მეპინგებში საწყისი დომენის ლექსიკონის მონაწილეობასთან დაკავშირებით; ასეთი განსხვავებები ხშირად მხოლოდ კონვენციონალიზაციის შედეგია (ლექსიკალიზაცია, გრამატიკალიზაცია და ა.შ.), რომელიც ბუნებრივად იწვევს ლექსიკური ერთეულის სხვადასხვა გამოყენებისათვის უნიკალური ფორმალური თვისებების გაჩენას. მარტინ ჰილპერტი მიანიშნებს შესაძლებლობაზე, რომ ასეთმა უნიკალურმა თვისებებმა ითამაშონ მნიშვნელოვანი როლი მეტონიმიური გამოთქმების დამუშავებაში. (Stefanowitsch... 2006, 7-8)

კონცეპტუალურ მეპინგების კვლევაში კორპუსზე დაფუძნებული მიდგომები მკვლევარს საშუალებას აძლევს შეისწავლოს მეტაფორის და მეტონიმიის ტექსტუალური და კონტექსტუალური მახასიათებლები, რომელთა ინტროსპექტული/ოპორტუნისტული მეთოდებით აღმოჩენა შეუძლებელია. (Stefanowitsch... 2006, 8)

მეტაფორების კორპუსზე დაფუძნებული შესწავლა მოცემულ ჟანრში ან დისკურსში არ იფარგლება მათი ზოგადი სინშირის შეფასებით. არსებობს მეტაფორის ტექსტზე დაფუძნებული ანალიზის ტრადიცია მეტაფორის კონცეპტუალური თეორიის ფარგლებში, რომელიც წინ უსწრებს მკაცრად კორპუსზე დაფუძნებულ მიდგომებს და რომელიც ეხება მეტაფორის იდეოლოგიურ, სოციალურ, კომუნიკაციურ და კულტურულ ფუნქციებს. შესაძლებელია მანუალურ ექსტრაქციაზე დაფუძნებული დეტალური კვალიტატიური ანალიზის ასეთი სახეობის ნაყოფიერად შევსება კორპუსზე დაფუძნებული მეთოდებით. ამ კონტექსტში, მეტაფორული გამოთქმების პოტენციური ინტერტექსტუალობა წარმოადგენს კვლევის საინტერესო სფეროს.

საბოლოოდ, კორპუსზე დაფუძნებული კვლევები ქმნის კონტექსტუალურად განსაზღვრული ტექნოლოგიური ეფექტების შესწავლის სრულიად ახალ გზებს: მაგალითად მარტინ ჰილპერტი აღმოაჩინა, რომ მოცემული მეტაფორის არსებობა ზრდის ალბათობას, რომ იგივე მეტაფორა კვლავ შეგვხვდება უშუალოდ მომდევნო დისკურსში, მაშინ როცა ნაკლებია ალბათობა რომ საწყისი დომენი თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით შეგვხვდეს. ასეთი აღმოჩენების მნიშვნელობა მეტაფორის დამუშავების ფსიქოლინგვისტური მოდელებისათვის შეუფასებელია. (Stefanowitsch... 2006, 9)

80-იანი წლების დასაწყისიდან მეტაფორის შესწავლა იყო საფუძველი კვლევის პროგრამისა, რომელიც ცნობილია

როგორც კოგნიტიური ლინგვისტიკა და მისი განვითარება დაიწყო ლაკოფის და ჯონსონის 1980 წლის მონოგრაფიით „მეტაფორები რომლებითაც ვცხოვრობთ“. სხვა თეორიების მსგავსად ლაკოფის და ჯონსონის „მეტაფორის კონცეპტუალური თეორია“ ერთმანეთისგან განასხვავებს მეტაფორულ კონცეპტებს (ანუ კონცეპტუალურ მეტაფორებს) და მეტაფორულ გამოთქმებს. კონცეპტუალური მეტაფორები არის ზოგადი მენტალური მეპინგები საწყისი დომენიდან (ძირითადად კონკრეტული) სამიზნე დომენის (ძირითადად აბსტრაქტული) მიმართ, მაშინ როცა მეტაფორული გამოთქმები არის ინდივიდუალური ლინგვისტური ერთეულები, რომლებიც ამ მეპინგებს წარმოადგენენ. მაგალითად შემდგომ წინადადებაში მეტაფორული გამოთქმა გაანალიზებულია როგორც წარმომდგენი ზოგადი მეტაფორული კონცეპტისა „რისხვა არის ცეცხლი“:

„იგი მას გაცეცხლებული ელაპარაკებოდა“.

მეტაფორის კონცეპტუალური თეორია განსხვავდება ბევრი წინა მიდგომისაგან იმით, რომ იგი უპირველესად მეტაფორული კოგნიციის თეორიაა ვიდრე მეტაფორული ენის. მეტაფორული მეპინგი, როგორცაა „რისხვა არის ცეცხლი“ განიხილება როგორც „ერთი სახის საგნის მეორე სახის საგნის მეშვეობით გაგების და განცდის“ (ლაკოფი და ჯონსონი) ფსიქოლოგიური პროცესის მაგალითი და ამგვარად როგორც ფუნდამენტალურად არალინგვისტური ფენომენი: „ის, რაც მეტაფორას ქმნის, არ არის ცალკეული სიტყვა ან გამოთქმა. ეს არის ონტოლოგიური მეპინგი კონცეპტუალურ დომეინებს შორის.“ - აღნიშნავს ლაკოფი.

შესაბამისად, კოგნიტიური მეტაფორის კვლევა ფოკუსირებდა ზოგადი მეპინგების აღმოჩენაზე და არა ამ მეპინგების გამომხატველი სპეციფიკური ლინგვისტური გამოთქმების ამომწურავ აღწერაზე. კვლევები ძირითადად დაფუძნებულია ინტროსპექციაზე ანუ ინდივიდუალური ციტატების ეკლექტიკურ კოლექციაზე. ეს შეიძლება არ იყოს მთავარი პრობლემა თუ ჩვენი მიზანი მხოლოდ ცალკეული მეპინგის არსებობის დადგენაა, მაგრამ თუ ჩვენი მიზანი სპეციფიკური მეპინგის, საწყისი ან სამიზნე დომენის სისტემატური დახასიათებაა ეს იწვევს სულ მცირე 2 პრობლემას: პირველი ის, რომ შეუძლებელია გადაწყვიტო თუ რომელ წერტილში ამოვწურეთ რელევანტური მეტაფორების მოძიება; მეორე პრობლემა ისაა, რომ შეუძლებელია შედეგების რიცხვებში გამოსახვა რათა დავადგინოთ მოცემულ ენაში მოცემული მეტაფორა რამდენად მნიშვნელოვანია. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ძნელია ჩამოვყა-

ლიბოთ მტკიცე ემპირიული საფუძველი რათა შევეისწავლოთ კონცეპტუალური მეტაფორა ლინგვისტური პერსპექტივიდან.

ერთი შეხედვით, კორპუსლინგვისტიკა არაა იდეალური კანდიდატი ამ მეთოდოლოგიური პრობლემების გადასაჭრელად. კორპუსების წვდომის ძირითადი გზა გადის სიტყვის ფორმებზე (უფრო ზუსტად ორთოგრაფიულ სერიებზე) და რადგან მეტაფორული მეპინგები ზოგადად არაა დაკავშირებული ცალკეული სიტყვის ფორმებთან (ან ცალკეულ ლინგვისტურ ერთეულებთან ზოგადად) მათი ავტომატურად მოძიება არაა ადვილი.

თუმცა რამდენიმე სტრატეგია შემოთავაზებულ იქნა ამ პრობლემის მოსაგვარებლად. ერთ-ერთი ამ სტრატეგიის ძირითადი იდეა არის საკმაოდ სწორხაზოვანი: ვირჩევთ ლექსიკურ ერთეულს რომელიც უკავშირდება საკვლევ სამიზნე დომეინს და მოვიძიებთ კორპუსში. მოძიებულ ნიმუშებში ვახდენთ ყველა იმ მეტაფორული გამოთქმის იდენტიფიკაციას, რომლის ნაწილიცაა მოცემული საძიებელი სიტყვა და ვაჯგუფებთ მათ თანმიმდევრულ ჯგუფებად, რომლებიც წარმოადგენენ ზოგად მეპინგებს. ეს ზოგადი მიდგომა გამოიყენებოდა მეკლევარების მიერ მაგრამ არასოდეს იკვლევდნენ ამ გზით იდენტიფიცირებული მეტაფორული მეპინგები ნამდვილად წარმოადგენდნენ თუ არა სრულად მეტაფორულ მეპინგებს საკვლევ სამიზნე დომეინში. ჩვენი მიზანია იმის დემონსტრირება რომ ეს მეთოდი მეტაფორების იდენტიფიკაციის თვალსაზრისით ინტროსპექტულ მეთოდს არ ჩამორჩება თუ არ უსწრებს. შემოწმების მიზნით ჩვენ გამოვიყენეთ მეტაფორული გამოთქმები, რომლებიც დაკავშირებულია ძირითადი ემოციების სამიზნე დომეინთან, კერძოდ კი სიტყვებთან : „რისხვა, შიში, სიხარული, სევდა და ზიზღი“. მეორე მიზანია მეტაფორული მეპინგების სიხშირის დათვლის შესაძლებლობის მიერ გახსნილ კვლევის ახალ გზებზე მითითება. ვაჩვენებთ როგორ შეიძლება მოცემული მეტაფორული მეპინგის სიხშირე მოცემულ ლექსიკურ ერთეულთან გამოვიყენოთ ცალკეული სამიზნე სიტყვების/კონცეპტების მეპინგების იდენტიფიკაციისათვის და გამოვიკვლევთ განსხვავებებს ანტონიმების და თითქმის სინონიმების მეტაფორულ ქცევებში, იმის საჩვენებლად რომ რეპრეზენტატიულ ლექსიკურ ერთეულებზე დაყრდნობა მეთოდოლოგიური უპირატესობაა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს ერთი და იმავე სამიზნე დომეინის ლექსიკურ ერთეულებს შორის ოდნავშესამჩნევი განსხვავებები აღმოვაჩინოთ. (Stefanowitsch... 2006, 63-65)

იბადება კითხვება როგორ გავუმკლავდეთ ბუნდოვანებას, რომელსაც მეტაფორის ემპირიულად კარგად დაფუძნებულმა თეორიამ უნდა შესთავაზოს საჭირო პასუხები. კვლევა აჩვენებს, რომ მეტაფორა არის სინქრონული, ემპირიული სემანტიკური კლასიფიკაცია, თუმცა მისი საზღვრები ბუნდოვანია და უნდა განვასხვავოთ დინამიკური და კონვენციური მეტაფორები.

დინამიკური მეტაფორები შეთხზულია ad hoc რათა გამოხატოს რაღაც ახალი გაგება; კონვენციური მეტაფორა კი მხოლოდ ნორმალური ენის გამოყენების კიდევ ერთი სახეა. სულ მცირე რამდენიმე მეტაფორა მაინც დაკავშირებულია სინტაგმატური გამოხატულების ცალკეულ ჯგუფთან, რომელიც ეწინააღმდეგება სხვა, იგივე სიტყვების უფრო პირდაპირი მნიშვნელობით გამოყენების მოდელს. (Stefanowitsch... 2006, 17)

კორპუსის ლინგვისტიკის გამოყენებით მეტაფორის კვლევის კონკრეტული მაგალითია პატრიკ ჰენქსის კვლევა, რომლის თეორიული საფუძველია მაქს ბლეკის იდეა, რომ მეტაფორა დამოკიდებულია „რეზონანსზე“ არაუმცირეს ორ კონცეფციას შორის, რომელთაგან პირველი (პირველადი სუბიექტი) ინტერპრეტირებულია მეორის (მეორადი სუბიექტი) თვალსაზრისით. მაქს ბლეკი ამტკიცებს, რომ რეზონანსი შეიძლება გავზომოთ მეტაფორის ნამდვილი გამოყენების შესწავლით კორპუსში. იგი აცხადებს, რომ რეზონანსი (ე.ი. მეტაფორულობა) მით უფრო დიდია, რაც უფრო ნაკლები სემანტიკური თვისებები აკავშირებს ერთმანეთთან ორ კონცეფციას. პროტოტიპული ოაზისი არის ცხელ უდაბნოში, მაგრამ არსებობს აგრეთვე ანტარქტიკული ოაზისი, რომელიც არ არის პროტოტიპული და არ შეიძლება მისი როგორც პირდაპირი გაგებით ოაზისის კლასიფიცირება; ოაზისი დიდ ქალაქში უფრო მეტაფორულია ვიდრე ოაზისი ანტარქტიდაზე, ოაზისი გონებაში კიდევ უფრო მეტაფორულია. რეზონანსი ძლიერდება და ვრცელდება როდესაც სხვა, დაკავშირებული ცნებები და კონცეპტები შემოდის და შესაძლოა რეზონირებს კიდევ ისეთ ცნებებთან, რომლებიც ტექსტში ექსპლიციტურად არც არის რეალიზებული: მაგალითად ციტატები, სადაც ოაზისი ნახსენებია ქალაქის გარემოში, ქალაქს ანიჭებს უდაბნოს როლს, თუმცა ასეთ შემთხვევებში სიტყვა უდაბნო იშვიათადაა ექსპლიციტურად წარმოდგენილი. (Stefanowitsch... 2006, 31)

საბოლოოდ კორპუსის ლინგვისტიკის მეთოდი საშუალებას იძლევა უზარმაზარი რუტინული სამუშაო შესრულდეს სულ რაღაც წამებში მაქსიმალური ან სულაც აბსოლუტური

სიზუსტით და იმდენად რამდენადაც ლიტერატურათმცოდნეობა გარკვეულ შემთხვევებში საჭიროებს რაოდენობრივ ანალიზსაც კვალიტატიურთან ერთად ამ უკანასკნელის შედეგების გადამოწმების და გამყარების მიზნით, ამ მეთოდის გამოყენებას ლიტერატურათმცოდნეობაში დიდი მომავალი აქვს.

ლიტერატურა

1. Lüdeling, Anke. Kytö, Merja. 2008. *Corpus Linguistics An International Handbook*, Volume 1-2. Berlin.
<http://www.postgradolinguistica.ucv.cl/dev/documentos/91,1017,Ludeling,%20A,%20Corpus%20Linguistics,%20An%20international%20handbook.pdf>
2. O’Keeffe, Anne. McCarthy, Michael. 2010. *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. First edition. New York.
3. Viana, Vander. Fausto, Fabiana. Zyngier, Sonia. 2007. *Corpus linguistics & literature: a contrastive analysis of Dan Brown and Machado de Assis*. Rio de Janeiro.
4. Culler, Jonathan. 2002. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Padstow.
<http://books.google.de/books?hl=de&lr=&id=cBZCOD8SVzMC&oi=fnd&pg=PR7&dq=corpus+linguistics+literature&ots=sQe6wiaff9&sig=w01hZwj-RoP0E6OIOXGnU9Za5Dw#v=onepage&q&f=true>.
5. Fischer-Starcke, Bettina. 2010. *Corpus Linguistics in Literary Analysis*. Chennai: Continuum International Publishing Group.
6. Stefanowitsch, Anatol. Gries, Stefan Th.. 2006. *Corpus-Based Approaches to Metaphor and Metonymy*. Berlin.
7. Deignan, Alice. 2005. *Metaphor and Corpus Linguistics*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
http://books.google.ge/books?id=bp3dHiJEUNQC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true
8. Kövecses, Zoltán. 2010. *Metaphor, practical introduction*. New York: Oxford University Press, Inc..
<http://210.45.212.38/english/elang/resource/extend/%E8%AE%A4%E7%9F%A5%E8%AF%AD%E8%A8%80%E5%AD%A6/Metaphor%20Practical%20Introduction.pdf>
9. თანდაშვილი, მანანა. ფურცხვანიძე, ზაქარია. 2014. „კორპუს-ლინგვისტური პარადიგმა ენათმეცნიერებაში“. თბილისი.

ყვავის მითაფორა ტელ ჰიუზთან

მეოცე საუკუნის ერთ-ერთმა ყველაზე ცნობილმა ინგლისელმა პოეტმა, ინგლისის პოტმა-ლაურეატმა, ტელ ჰიუზმა 1970 წელს ცნობილი პოეტური ციკლი, „ყვავი: მისი ცხოვრება და სიმღერები“ გამოაქვეყნა. აღნიშნული ციკლი ჰიუზის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ეტაპს წარმოადგენს. მან გამოსვლისთანავე მწვავე კრიტიკა დაიმსახურა მასში მის მის მიერ ასახული ძალადობრივი, გროტესკული და ბოროტი სამყაროს გამო.

ტელ ჰიუზის ციკლი „ყვავი - მისი ცხოვრება და სიმღერები“

თავად პერსონაჟის, ყვავის არჩევა, რომელიც ამერიკელი სკულპტორისა და ტელ ჰიუზის მეგობრის, ლეონარდ ბასკინიდან მოდის, რომელმაც შესათავაზა ჰიუზს შეეთხზა ამბები მისი ნახატებისთვის.

ჰიუზმა ბიბლიურ და ბერძნულ მითოლოგიასა და სხვადასხვა ხალხების მითებსა და თქმულებებზე დაყრდნობით შექმნა ყვავი, როგორც არა ერთი ჩვეულებრივი ფრინველი, არამედ მიანიჭა მას მითიური და მისტიური თვისებებიც. მისთვის ყვავის, როგორც პერსონაჟის არჩევაში დიდი როლი ითამაშა შემდეგმა თვისებებმა: ყვავი თითქმის მთელ დედამიწაზე გავრცელებული, არის ყველა სხვა ფრინველისგან მკვეთრად განსხვავებული, ყველაზე გონიერი და ყველაზე ნაკლებად მუსიკალური. ამიტომაც,

რომ ყვავის სიმღერები კეთილზმონებას მოკლებული და უხეშია. მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ ყვავი ლემისმჭამელი ფრინველია, რაც, ჰიუზის აზრით, იმას ნიშნავს, რომ ის სიკვდილით იკვებება, მისგან იღებს სასიცოცხლო ძალას და ამით მასზე ძლიერია. სხვადასხვა კულტურებში ყვავი სხვადასხვა სიმბოლოდ გვევლინება, ის გვხვდება, როგორც გონიერების, სიბრძნის, კრეატიულობისა და სამართლიანობის, ასევე, როგორც სიკვდილისა და მოსალოდნელი უბედურების სიმბოლო. ჰიუზის ყვავი კი თავად ჰიუზის მეტაფიზიკური ხედვის მთელ სიმძიმეს თავისი მხრებით ზიდავს. მას არ აქვს ერთი გარკვეული სახე, ტედ ჰიუზი სხვადასხვა არქეტიპებზე დაყრდნობით, ქმნის ყვავის მრავალმხრივ ხასიათს. თავად ავტორი კი, ყვავის მეტაფორას ამოფარებული, იკვლევს სამყაროს, ადამიანის ქვეცნობიერს, ცხოვრებას. ეძებს პასუხს მარადიულ კითხვებზე: „ვინ ვარ, რატომ მოვევლინე ქვეყანას, საიდან მოვდივარ, საით მივდივარ.“ ერთი სიტყვით აქ ყვავი თავად ავტორის ალტერ ეგოს წარმოადგენს. როგორც კრიტიკოსები აღნიშნავენ, ტედ ჰიუზმა, „ყვავის“ ციკლით, პერსონალური მითოსი შექმნა.

ამასთან დაკავშირებით, აღსანიშნავია, რომ 1998 წელს ტედ ჰიუზი მეთიუ სვინის წერს:

„მანსოვს, როცა „ყვავს“ ვწერდი, ყოველთვის, როცა ვიწყებდი „იყო და არა იყო რა“, მივდიოდი რაღაც ამბავთან, მეტაფორულ ზღაპართან, ერთგვარ თამაშთან, რომელსაც ვერასოდეს ვცვლიდი, და რომელიც თავისით მოდიოდა თითქოს არსაიდან და ბოლოს ჩემთვისაც კი მოულოდნელ სახეს იღებდა. და მანსოვს, ვფიქრობდი - „თუ ყოველდღე, ერთ ასეთ ამბავს დავწერ, ორიოდე წელში რას მივიღებ? გარკვეული თვალსაზრისით, ჩემი მითიური ცხოვრების მთელ ავტობიოგრაფიას“.

ხოლო 1970 წელს, როცა „ყვავის“ ციკლი გამოქვეყნდა, ტედ ჰიუზმა მეგობარს, რიჩარდ მერფის თავისი შიში გაუმხილა: „მანტერესებს, რა რეაქცია ექნებათ ჩემს „ყვავზე“... არ ვიცი, როგორ გაიგებს ადამიანი, რომელიც არ მიცნობს, - როგორ უნდა გაიგოს ის ცალკე, ყველა სხვა მოვლენისგან დამოუკიდებლად. „

სხვა მოვლენები, კი, რომელზეც ტედ ჰიუზი ამ წერილში საუბრობს, მისი ბიოგრაფიის შემდეგ ტრაგიკული მოვლენებს უკავშირდება:

1963 წლის თებერვალში მისმა იმ დროს უკვე დაშორებულმა მეუღლემ, სილვია პლათმა თავი მოიკლა. იმ ხანად ტედ ჰიუზს სასიყვარულო ურთიერთობა ჰქონდა ასია ვევილთან, რომელთან ერთადაც ცხოვრობდა სილვიას სიკვდილის შემდეგ. 1969 წლის მარტში ასია

ვევილმა მოკლა მათი 4 წლის ქალიშვილი შურა და შემდეგ თავადაც მოიკლა თავი. „ყვავის“ წერა ტედ ჰიუზმა ასია ვევილთან ერთად დაიწყო და სურდა, სილვია პლატის თვითმკვლელობის მიზეზებს ჩაწვდომოდა, მაგრამ ასიასა და შურას სიკვდილის შემდეგ მან მთელი ციკლი მათ მიუძღვნა.

ტედ ჰიუზი ყვავს თავის შემოქმედებაში ყველაზე რთულ და დამაინტრიგებელ პერსონაჟს,

ისეთი არქეტიპულ მოდელებზე დაყრდნობით ქმნის, როგორცაა:

შამანიზმი, ბიბლიური ლეგენდები, დედალვთისას ხატება, ტრიქსტერების მითოსი,

ასევე სკანდინავიური და ამერიკელი ინდიელების მითოსი.

შეიძლება გამოვყოთ ყვავის ორი ძირითადი სახე, ორი არქეტიპული ხასიათი:

პირველი -

ტრიქსტერი, ანუ ზღაპრული ან მითოლოგიური გმირი, შამანი, მასხარა, თაღლითი,

და მეორე - განტევების ვაცი,

ტრიქსტერის ხასიათი ჰეროიკულ მითში, პირველი ძირითადი სტადიაა, რომელშიც, გმირი საკუთარ ინსტინქტებს ეყრდნობა, თავისუფალია კომპლექსებისგან, და ხშირად ინფანტილურიც კია. ტრიქსტერი თითქმის ყოველთვის მამაკაცია. გუსტავ იუნგი ტრიქსტერს შემდეგნაირად აღწერს: „ტრიქსტერი არის ფიგურა, რომლის ფიზიკური სურვილები ძირითადად წარმართავს მის ქცევებს; მისი მენტალიტეტი როგორც წესი, ინფანტილურია. მას არ გააჩნია ერთი კონკრეტული მიზანი, ის ზოგჯერ სასტიკია, ცინიკური, და უგრძობი.“

ტრიქსტერის საუკეთესო განსაზღვრებას ალბათ მაინც ჰაიდი გვადლევს: „ტრიქსტერი არის ის, ვინც საზღვრებს კვეთს.“ ეს ნიშნავს, რომ ტრიქსტერი კვეთს როგორც ფიზიკურ, ასევე სოციალურ საზღვრებს. ის ხშირად იცვლის სახეს, შეიძლება გადაიქცეს რაიმე არსებად, და გადაკვეთოს საზღვარი სამყაროებს შორის. ის, ხშირად აგრეთვე ღმერთის მაცნედაც გვევლინება. ტრიქსტერი ზოგჯერ უპასუხისმგებლოა, და ამორალურიც, თუმცა არ შეიძლება არ აღინიშნოს მისი შემოქმედებითი ნიჭი.

2. განტევების ვაცი.

განტევების ვაცი წარმოადგენს არქეტიპულ ფიგურას, რომელიც აღნიშნავს სამსხვერპლო ბატკანს, რომელსაც, როგორც წესი, ადანაშულებენ ან მსხვერპლად წირავენ სხვათა ცოდვებისა თუ შიშის გამო. სნაიდერის მიხედვით, განტევების ვაცი, როგორც წესი, ადამიანია, რომელსაც მსხვერპლად სწირავენ, სიკვდილით სჯიან, ან დევნიან სა-

ზოგადობიდან იმ საქციელის გამო, რომელიც ამ საზოგადოებისთვის მიუღებელია და ცოდვად ან დანაშაულად მიიჩნევა.

თავად ჰიუზის თქმით, ყვავის ისტორია ზეცაში დაიწყო: „ღმერთმა შექმნა სამყარო, და შემდეგ დაისვენა, თუმცა, ის ზშირად ნახულობდა კოშმარს, სადაც უზარმაზარი ხელი და რაღაც ხმა დასცინოდნენ მის შექმნილ სამყაროს და განსაკუთრებით, მის შედეგს, ადამიანს.

ღმერთი კი მათ უმტკიცებდა, რომ მისი შექმნილი სამყარო იყო იდეალური. მათი კამათი შეწყდა შეტყობინებით, რომ ადამიანს აღარ სურდა სიცოცხლე ღმერთის შექმნილ სამყაროში და ის ახლა ღმერთის ნახვას ცდილობდა, რათა მისთვის ეთხოვა, მისი სიცოცხლე უკან წაეღო. ამ ამბით თავზარდაცემულმა ღმერთმა უთხრა კოშმარს, თავად შეექმნა ვინმე უკეთესი, ვიდრე მისი შექმნილი ადამიანია. კოშმარის პასუხი ამ გამოწვევაზე არის ყვავის შექმნა.

ტედ ჰიუზის ციკლი „ყვავი“ ძირითადად სამ ეტაპად იყოფა: 1. ყვავის დაბადება, 2. ყვავის გამოცდილება. 3. ყვავის დაკვირვებები სამყაროზე.

ტედ ჰიუზი ყვავის დაბადების რამდენიმე ურთიერთგამომრიცხავ ვერსიას გვთავაზობს. ერთ-ერთი მათგანია „დაბადება“: რომელიც ასე იწყება: „პირველად იყო კივილი...“ ანუ ასე იწყება ყვავისთვის სამყარო - პირველად იყო არა სიტყვა, არა ღმერთი, არა ნათელი, არამედ შიში და სასოწარკვეთა. ის იყო პირველადი ენერჯია, რამაც საბოლოოდ შექმნა თავად ყვავი.

მას შემდეგ, რაც შეიქმნა, ყვავმა ბევრი ცდუნება, განსაცდელი, თუ ღვთის რისხვა გადაიტანა. ამ ყველაფერმა ის თითქოს შეცვალა, თუ არც შეცვალა, გარდაქმნა, თუ არც გარდაქმნა, წაკუწებად დაგლიჯა, შემდეგ ისევ გაამთელა, ის თითქოს ადამიანია, რომელმაც უნდა შეცვალოს ადამიანი, მაგრამ რა თქმა უნდა, ის ადამიანი არ არის, ის ყვავია, რომელსაც აქვს ამბიციის გახდეს ადამიანი, თუმცა ამ მიზანს ის ვერასოდეს აღწევს. თუმცა, თავად ყვავმა არც კი იცის, რას ერჩიან და თავს განტყვევების ვაცად თვლის, ის ვერ ხვდება, რატომ ერგო რთული ბედი, რაში მდგომარეობს მისი დანაშაული, ის არ ეგუება თავის ბედს, და გადარჩენისთვის იბრძვის.

სამყაროში, რომელშიც ყვავი დაიბადა, ყველაფერი ერთდროულად ხდება. იქ დასაწყისიც და დასასრულიც ერთდროულად აწმყო დროშია, ასევე აწმყოში მიმდინარეობს ყველა ისტორიული მოვლენა, თითქოს სამყარო ერთი გიგანტური სასტუმროა და ყველა მოვლენას თავისი ოთახი აქვს დაკავებული.

ყვავი ღმერთის შექმნილ სამყაროს აკვირდება. ის საკუთარ თავზე და მთლიანად, სამყაროზე თანდათან ბევრ რამეს იგებს. ის იგებს, რომ არსებობს ტკივილი, თუმცა, ზუსტად არც კი იცის, ეს რა არის. ყველაფერი, რაც მასშია, და რის გაცნობიერებაზეც უარს აცხადებს, ტკივილია. ყველა ტკივილი იწვევს უფრო დიდ ტკივილს. ის მისტიურად ხვდება ამას. ინფანტილური ყვავი უარს აცხადებს გააცნობიეროს რეალობა, ან, ამა თუ იმ მიზეზის გამო, არ ძალუძს რეალობის აღქმა, არც პასუხისმგებლობის აღება.

რაც უფრო მეტს იგებს ყვავი, მით უფრო მეტს ფიქრობს, მისი ძირითადი ამოცანა თავისი შემქმნელის მოძებნა ხდება. ცდილობს გაერკვეს თავის ბედისწერაში, და საერთოდ, ვინ განაგებს ბედისწერას.

სამყაროში მოგზაურობის ყვავი აწყდება სასწაულებს, სისულელეს, ზოგჯერ იზაფრება კიდეც. სამყაროს შესახებ თავის დასკვნებს აკეთებს. ზოგჯერ ბრახდება, უფრო მეტიც, ცოფდება კიდეც, და გადაწყვეტილებასაც იღებს, რომ თუ რამე მისთვის საიდუმლოებით მოცული რჩება, ძალის გამოყენებით ამოხსნას ის.

ჰიუზი ყვავის სახით საყვედურს ეუბნება ღმერთს მისი შექმნილი სამყაროს გამო და ცდილობს, დაანახვოს შეცდომები და შესწორებები შეიტანოს ამ სამყაროში. ის თავდაყირა აყენებს შესაქმის მითს.

ყვავის მიხედვით, ღმერთმა შექმნა სამყარო და მას მერე უბრალოდ ისვენებს, თვლემს და მისი შექმნილი სამყაროს ბედი აღარ აინტერესებს. მან თავისი უყურადღებობით საბედისწერო შეცდომა დაუშვა, ლექსში „ვაშლის ტრაგედია“ ღმერთი ვაშლის ღვინოს ასმევს ჯერ გველს, ხოლო შემდეგ კი ევას. მათ სიმთვრალეს კი სამყარო უიმედო არეულობამდე მიჰყავს და მას შემდეგ, დღემდე დედამიწაზე ცხოვრება ქალსა და კაცს შორის ერთი დაუსრულებელი ომია.

მთელი ციკლი ირონიითა და სატირითაა სავსე. აქ ქრისტიანულ ღმერთს აკრიტიკებენ. ყვავი გვევლინება, როგორც ტრიკსტერი-ღმერთი, ზებუნებრივი დემონური ძალა, სამყაროს სტიქიური ძალა და მოვლენა, გმირი, რომელიც ცდილობს, ადამიანი არამართო არასწორად შექმნილი სამყაროდან, არამედ მისი შემქმნელისგანაც იხსნას, ისაა პოეზიისა და ომის ღმერთი.

ჰიუზის აზრით, უპირველესი და მარადიული კონფლიქტი სინათლისა და წყვდიადის გაყოფაა. აქედან იწყება ყველაფერი, რადგან ეს არა მხოლოდ ნათელისა და ბნელის კონფლიქტია, არამედ ესაა კონფლიქტი წესრიგსა და ქაოსს, ღმერთსა და ქალღმერთს, რაციონალურსა და ირაციონალურს, მიზეზსა და ინსტინქტს შორის.

ყვავს კარგად ესმის, რომ ღმერთს კეთილი განზრახვა ჰქონდა, როცა სამყაროს ქმნიდა, და მისი სურვილი იყო, სიყვარული და

პარმონია ყოფილიყო სამყაროს ბაზისი. ყვავი ცდილობს, ღმერთს დაანახოს, რომ რეალურად ეს არ განხორციელდა.

ყვავი მთელ სამყაროში დაეხეტება და დაჟინებით ეძებს თავის შემქმნელს, ყველანაირად ცდილობს, თუმცა წარმატებას მაინც ვერ აღწევს. თანდათან ხედავს, რომ სამყარო მის ირგვლივ, უცნაურია და ტკივილითა და ტანჯვით სავსე, და ზოგჯერ, წყვილია მოცული. ხვდება, რომ ამ სამყაროში გადასარჩენად, საჭიროა ზებუნებრივი ძალა. თუმცა, ეჭვი არ ეპარება, რომ ის აუცილებლად უნდა გადარჩეს. მისი აღქმით, სამყარო საშიშია, და ყვავიც იბრძვის, რომ თავი გაართვას მის გამოწვევას. ყვავი იმასაც ხვდება, რომ მართალია, ღმერთმა ძალღონე არ დაიშურა კარგი სამყაროს შესაქმნელად, ის მაინც იშლება. და ღმერთი, ყვავის აზრით, დაიღალა ამასთან ბრძოლით.

თავისი შემქმნელის ძებნაში, ყვავი სამყაროს, მისი სხვადასხვა კულტურებს აწყდება და ასკენის, რომ ზოგადად რელიგია არის თამაში, სადაც ყველა ჩაბმულია, და რომ ერთი რელიგია მეორისგან უბრალოდ, ერთიდაიგივე საგანთა სხვადასხვაგვარი განლაგებით განსხვავდება, ის იმასაც ხვდება, რომ ამ საგანთა გადალაგება ნებისმიერს ძალუძს, და იმასაც, რომ ნებისმიერი განლაგება შეცდომაა.

თავისი მუდმივი ძიებისგან დატანჯული, ყვავი ხშირად თავს განადგურებულად გრძნობს. ჩვეულებრივი ადამიანური რეფლექსები, თუნდაც ისეთი მარტივი, როგორცაა სიცილი, მას საგონებელში აგდებს. თანდათან ხვდება, რომ ფიქრისა და აზროვნების უნარი, დიდი და რეალური ძალაა. ასევე უდიდესი ძალა აქვს სიტყვებს, თუმცა, როგორც ის ასკენის, არასაკმარისად დიდი.

მოგზაურობის დროს ის ისმენს უამრავ ამბავს, ერთი და იგივე ისტორიის სხვადასხვა ვარიანტს, უცქერს დრამას, სცენაზე. ის ასევე ხედავს, რომ ზოგიერთს უფრო მეტი სიმართლე აქვს, ვიდრე სხვებს. რაც უფრო მეტს იგებს, რაც უფრო უკეთ ართმევს თავს მოვლენებს, რაც იმ სამყაროში ხდება, ის იწყებს, თავისი საკუთარი დრამის შექმნას, თუმცა ის ბოლომდე დაუმთავრებელია და იშვიათად სცილდება ზოგად მონახაზს. ყვავი ქმნის პიესებსა და ისტორიებს, სადაც მხოლოდ ორი პერსონაჟით შემოიფარგლება. - ქალით და კაცით. ის აწყდება ოდიპოსის ისტორიას, კითხულობს სოფოკლესა და სენეკას, ეცნობა ფროიდს და ექმნება შთაბეჭდილება, რომ ისინი ყველანი ცდებოდნენ. და თავს ვალდებულად გრძნობს, თავისი საკუთარი ვერსია დაწეროს.

ყვავის მიზანი ხდება ჩაწვდეს ყველა მოვლენის ძირეულ სიმართლეს. „შესაძლოა სიმართლემ შემქმნა მე“ ფიქრობს ის. ხოლო ლექსი „სიმართლე ყველას კლავს“ გვეუბნება, რომ ყვავს მიაჩნია,

რომ მან უნდა მიიღოს ყველაფერი ისე, როგორც არის და სიმართლეს თვალი გაუსწოროს.

ტედ ჰიუზის ყვავი გვევლინება, როგორც მაცოცხლებელი ძალის სიმბოლო იმ სამყაროში, რომელიც საესეა მძინვარე, დამანგრეველი სტიქიური ბუნებრივი ძალებით, და სადაც გადარჩენა თითქოს შეუძლებელია.

ლიტერატურა

Christopher Reid “ letters of Ted Hughes.”

The Ted Hughes Society Journal “Crow”

Ted Hughes, The Art of Poetry No. 71

Faas, Ekbert: The Unaccommodated Universe. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1980)

მე-ს მეტაფორული ბანზომილიზები

მეცნიერების ისეთმა დარგებმა, როგორცაა ნეირობიოლოგია, ნევროლოგია, ფსიქოლოგია უკვე დიდი ხანია ჩამოაყალიბეს ის პრინციპები, რომლითაც საგნები, ფაქტები თუ მოვლენები ჩვენს ცნობიერებაში აღიბეჭდება და შეინახება. ინფორმაციის მიღება–გადაცემის პროცესში ტვინის უჯრედები – სხვადასხვა ტიპის ნეირონები მონაწილეობს. იმ მომენტში, როდესაც რამეს იხსენებთ, როცა ფიქრობთ, თქვენ ამყარებთ კიდევ ერთ ახალ შეერთებას ტვინში ნეირონების მეშვეობით. ბირთვული მაგნიტურ–რეზონანსული და ელექტრო–ენცეფალოგრაფიული მონაცემებით მაშინ, როდესაც ადამიანი პირველად შეხვდება რაიმე საგანს, ან მოვლენას, მის ტვინში გარკვეული ნეირონები აქტიურდება. ამ საგნის, ან მოვლენის შემდგომში კიდევ ერთხელ როგორც დანახვისას, ასევე წარმოდგენისას იგივე ნეირონები აღივზნება, რომლებიც ადამიანის ტვინში დაკავშირებულია პირვანდელ სახე–ხატთან.

აღსანიშნავია, რომ ნებისმიერი საგანი თუ მოვლენა შეუძლებელია, რომ ერთი კონკრეტული მახასიათებლისაგან შედგებოდეს. მაგალითად რომელიღაც ვაშლი, შეიძლება იყოს არა მხოლოდ მრგვალი, არამედ წითელიც, ტკბილიც, მწიფეც და სადიც. შესაბამისად ეს ვაშლი ჩვენს ცნობიერებაში მოიწმინება არა მხოლოდ როგორც ერთი კონ-

კრეტული საგანი, არამედ ნეირონები შეინახავენ მის სხვადასხვა მახასიათებელსაც და როდესაც რომელიმე წითელ და მრგვალ საგანს, მაგალითად მცირე ზომის სათამაშო ბურთს ავიღებთ ხელში, შესაძლოა გაგვანსნდეს ზემოთ ხსენებული ვაშლი, რადგან ამ დროს, როგორც მიხვდით, აქტიურდება ის ნეირონები, რომლებიც ვაშლის ისეთ თვისებებთან არის შეჭიდული, როგორცაა მისი ზომა, ფორმა, სიწითლე. ეს ყველაზე მარტივი, გასაგები, ტრაფარეტად გამოსაყენებელი მაგალითია, რომლითაც მეტაფორები, როგორც ტროპული, გადატანითი გამოსახვის საშუალებები მუშაობენ.

ლიტერატურაში ასე ფართოდ გამოიყენებული მხატვრული მეტაფორები ყველაზე ხშირად ანალოგიურობის გამო წარმოსადგენის პრინციპს ემყარება. აქედან გამომდინარე, განსაკუთრებულად საინტერესოა მეტაფორული აზრით გამოყენებული ცნებები, მათი კოდირებული მნიშვნელობები და აქედან გამოწვეული ასოციაციები.

მეტაფორების არსი მოდელირებულია ადამიანის აზროვნების ხერხების შესაბამისად – ეს ნამდვილი იზომრფიზმია ლიტერატურული მეტაფორების შემქმნა-გამოყენების პროცესსა და ადამიანის ყოველდღიურ, ყოფით, სრულიად არამხატვრულ სააზროვნო პროცესებთან. უფრო სწორი იქნება ითქვას, რომ მეტაფორა, როგორც მხატვრული ხერხი სწორედაც რომ ადამიანის ცნობიერების მიერ გამოყენებული ინფორმაციის ასახვის საშუალებებიდან ერთერთის კოპირებაა. მეტაფორა, როგორც მხატვრული ხერხი, რომელიც გულისხმობს საგნის, ან მოვლენის თვისებების გადატანას სხვა საგანსა თუ მოვლენაზე, აზრის ტრანსფერის მნიშვნელოვანი ხერხია თავად ჩვენი ფსიქიკისათვისაც, მაშინ როცა მას საკუთრივ ჩვენთვის სხვადასხვა სიგნალების მოწოდება სურს. ზიგმუნდ ფროიდისა და კარლ გუსტავ იუნგის მიხედვით, არაცნობიერი და ქვეცნობიერი ასოციაციური პრინციპებით გვესაუბრება და სათქმელი სიმბოლოებითა და მეტაფორებითა წარმოდგენილი (1) (2). რაც ვლინდება კიდევ ფსიქიკის მოქმედების ისეთ გამოვლინებაში, როგორიც სიზმარია.

სიზმრების ესთეტიკას, ანუ სიზმრების ენას მეცნიერები ახლაც იკვლევენ. საერთო ნიშნების მატარებელი, ან კონკრეტული პირის გამოცდილებიდან გამომდინარე ასოციაციებით დაკავშირებული საგნები და მოვლენები სიზმრებში ქვეცნობიერების მიერ გამოყენებულია როგორც საუბრის ენა საკუთარ თავთან.

„საკუთარი თავი“ ანუ „ეგო“ როგორც კონცეპტი ვლინდება ცნობიერებასთან გაიგივებაში, ამავედროულად ცნობიერებით მართვის როგორც სუბიექტთან (ანუ მმართველთან), ასევე ობიექტთან (ანუ მართულთან) გაიგივებაში. სხვანაირად რომ ვთქვათ საკუთარ თავზე ფიქ-

რი სარკით სარკეში ჩახედვის პროცესს გავს. ამას გარდა, „მე“-სთან გაიგივებული პირი ერთის მხრივ კონკრეტული ფიზიკური სხეულია, მეორე კუთხიდან კი ვხედავთ „მეს“ შინაარსის ღრმა კავშირს შეგრძნებებისა და წარმოსახვების სფეროსთან.

გუსტავ იუნგის მიხედვით ცნობიერება წარმოუდგენელია ეგოს გარეშე. თუ არ არის ეგო, მაშინ არც არავინაა რაიმეს შემცნობი: „არაფერი შეიძლება იყოს ცნობიერი „მე“-ს გარეშე, ურომლისოდაც ცნობიერება წარმოუდგენელია. რაც „მე“-ს არ უკავშირდება, არც არის ცნობიერი“ (3). აღნიშნულზე დაყრდნობით, ტექსტის მოდერნო ნაწილში ეგოსა და ცნობიერებას დაახლოებით გაიგივებული მნიშვნელობით გამოვიყენებ.

საკუთარ თავზე გააზრებული ფიქრი ადამიანის განსაკუთრებული შესაძლებლობაა. განათლების სფეროში (და არა მხოლოდ) უმაღლესი სააზროვნო უნარის გამოვლენად მეტაკოგნიტური აზროვნება გვეკვლინება. „მეტაკოგნიცია ნიშნავს საკუთარი შემეცნებითი (აზროვნების) პროცესების – აზრების, ფიქრების – გაცნობიერებას და მართვას. სხვა სიტყვებით, მეტაკოგნიცია არის აზროვნება აზროვნების შესახებ. ეს არის ცოდნა საკუთარი კოგნიტური სისტემისა და მისი ფუნქციონირების შესახებ და მისი კონტროლის უნარი. მეტაკოგნიციის დროს ხდება იმის შემეცნება, თუ რა ვიცით (მეტაკოგნიტური ცოდნა), იმის გაცნობიერება, თუ რას ვაკეთებთ, როგორ ვიქცევით (მეტაკოგნიტური უნარი), ან როგორია ჩვენი მიმდინარე კოგნიტური და ემოციური მდგომარეობა (მეტაკოგნიტური შეგრძნება)“ (4). აღნიშნულიდან გამომდინარე ამიტომ მეტაკოგნიტურობა ყველაზე მკვეთრად „მეს“ „მესთან“ მიმართებისას ვლინდება.

აღსანიშნავია, რომ მეტაკოგნიცია, ანუ აზროვნება აზროვნების შესახებ საკუთარი თავის ერთგვარად გარედან ხედვის მნიშვნელობასაც ატარებს, რაც აბსოლუტურად უცნოა ცხოველთა სამყაროსათვის და ალბათ ზედმეტი გამბედაობა არ იქნება საჭირო იმის სამტყვიცებლად, თუ ვიტყვით, რომ ზოგ ცნობილ ნიშანთან ერთად (როგორცაა: საზოგადოების შექმნის უნარი, მატერიალური ფორმით წარმოდგენილი სიმბოლოების შექმნის უნარი, ხელოვნების ფენომენი, რელიგიური გრძნობები, სინდისის განცდა და სირცხვილი, იარაღების შექმნის უნარი და სხვა) მეტაკოგნიცია ერთერთი განმასხვავებელი ნიშანია ადამიანსა და ცხოველს შორის.

ალბათ არც ის იქნება გადაჭარბებული, თუ ვიტყვით, რომ მეტაკოგნიციამ შექმნა ადამიანი, როგორც პროცესმა, რომლითაც ადამიანი საკუთარ აზროვნებას ადევნებს თვალყურს, აკონტროლებს მის ღინე-

ბას, აძლევს მიმართულებას, პროგნოზირებს შედეგებს და ამ შედეგებს კი ისევ აზრებად აქცევს.

გასაგები ხდება, რომ საკუთარ თავზე, ანუ „ეგო“-ზე ფიქრის პროცესი მნიშვნელოვანწილად დაკავშირებულია მეტაკოგნიტურ აზროვნებასთან.

პირველ რიგში „მე“ ში ჩახედვა, ჩაძირვა იწვევს უპირობო შეგრძნებას, რომ „შენ ხარ“, ანუ არსებობ და მერე ამ ყველაფერს აცნობიერებ აზროვნების იმ უმაღლესი უნარის მეშვეობით, რომელიც ჯერ ამოიზრდება გრძნობადი სფეროდან, შემდეგ ახერხებს მის დამზერას „გარედან“ და შემდეგ კვლავ გრძნობადში ჩაბრუნდება...

მე-ს შეგრძნობის ასპექტი ზოგადად არსებობის შეგრძნობასთანაა გადაჯაჭვული. არსებობის გარეშე კი წარმოუდგენელია განიცადო გარესამყარო რეალობად.

გავისვენებ აინშტაინისა და ბენგალელი ფილოსოფოსის რაბინდრანათ თაგორის დიალოგს, რომელიც 1930 წელს შედგა:

„დამოუკიდებელია, თუ არა ჭეშმარიტება ჩვენი ცნობიერებისგან, აქ იბადება პრობლემა“, სვამს კითხვას ფიზიკოსი ალბერტ აინშტაინი და მაშინვე იღებს პასუხს პოეტისა და მოაზროვნისაგან:

„რასაც ჩვენ ჭეშმარიტებას ვეძახით, რეალობის ობიექტურ და სუბიექტურ ასპექტთა ჰარმონიას შორის იმალება... მაგიდა, როგორც საგანი მხოლოდ გარეგნული სახეა და შესაბამისად, რასაც ადამიანის გონება აღიქვამს როგორც მაგიდას, სუბიექტივისტური გადმოსახედიდან არც იარსებებდა, თუ გონება გაქრებოდა. ამავდროულად, უნდა ვაღიაროთ ის ფაქტიც, რომ ფიზიკური რეალობა არაფერია გარდა მრავალი მბრუნავი ელექტრული ძალის ცენტრებისა, რომელიც ისეთივე ბუნებისაა, როგორც ადამიანის აზროვნება“, ამბობს თაგორი.

გონებას აქვს კანონზომიერებათა შემჩნევისა და შემეცნების, რეალობიდან ინფორმაციის მიღების, აღბეჭდვის, მისი ანალიზისა და შეფასების პროცესების წარმართვის უნარი. ექნებოდა ადამიანის გონს ჩამოთვლილი შესაძლებლობები ეს სამყარო მისთვის აბსოლუტურად განსხვავებული და უცხო რომ იყოს, ან მისგან კატეგორიულად განსხვავებული პრინციპებით მუშაობდეს?

„ეგო-ში“ მცხოვრები ეს სუბიექტური რეალობა, ანუ სამყაროს პირადი სენსორული სისტემით შემოფარგლული შემეცნება შეგრძნებების დონეზე იმდენად გაერთვაროვნებულია სინამდვილის გაცდასთან, რომ თავად „მე“ შეიძლება იქცეს რეალობის, სამყაროს მეტაფორად შენივე ქვეცნობიერისათვის. თუ არ არსებობ, არ არსებობს რეალობაც, რომელიც უნდა აღიქვას. გადატანითი აზრით რომ ვთქვათ: ჭეშმარიტება – ეს „მე“ ვარ, სამყარო – ესეც „მე“ ვარ. სუბიექტური გაგებით,

ცნობიერების გარეშე არ არსებობს სამყარო და განზომილებათა კონტინუუმიც—ეს ცნობიერების მოცულობაა. გონი თავად შეიძლება იყოს ყველა სხვა დანარჩენთან გადაჯაჭვული განზომილება.

სამყარო კი როგორც მატერიალისტურ ფილოსოფიაში, ასევე კოსმოლოგიაში გაიგივებულია სასრულ, ან უსასრულო დრო-სივრცულ კონტინუუმთან, რომელშიც მთელი მატერია და ენერგია არსებობს. ამავდროულად ტერმინის „სამყარო“ მნიშვნელობა კონტექსტუალურიცაა და დამოკიდებული იმ სისტემის არსზე, რომელშიც ის გამოიყენება.

დრო-სივრცის ერთმანეთისაგან განუყოფელი წნული სამყაროს იმ ფორმით არსებობის აუცილებელი პირობა, ან უფრო მანათიანებელია, რომელსაც ვიცნობთ, როგორც მოცემულობას. შეუძლებელია დროის, როგორც მე-4 განზომილების არსებობა, 3 განზომილებიანი სივრცის (სიგრძე, სიგანე, სიმაღლე) განფენილობის გარეშე. სივრცე წარმოუდგენელია მასში განფენილი მატერიის გარეშე, ხოლო მატერიის არსებობა კი წარმოუდგენელია უძრავად, მოძრაობა კი, თუნდაც ატომის მასშტაბების დონეზე თავისთავად დროის კონცეპტს წარმოშობს.

მათემატიკური ანალიზის ერთერთ ფუძემდებლს, ლაიბნიცს ჯერ სამყაროსეული სივრცე და დრო აქვს დაყვანილი ადგილისა და მატერიალურ საგანთა ურთირთგანლაგების კატეგორიებზე, შემდეგ კი საგნობრივ კავშირებზე, რელაციებზე და ბოლოს მათ განიხილავს, როგორც იდეურ მოვლენებს. ზოგიერთი მეცნიერის მიიჩნევს, რომ ის უარყოფდა სივრცისა და დროის რეალურობას. დასასაბუთებლად კი იხსენებენ მაგალითს სადაც ლაიბნიცი ამბობს, რომ სივრცეცა და დროც იდეური ობიექტების გამომხატველი ტერმინებია, ისევე როგორც რიცხვები გამოხატავენ იდეურ შესაძლებლობებს. თუმცა ის არ გამორიცხავდა სივრცისა და დროის რეალურობასაც. ის ფიზიკური სხეულის არსებობას გარკვეული მომენტების ერთიანობად აღიქვამდა. სივრცე მიაჩნდა საგანთა თანაარსებობის, ხოლო დრო კი მოძრაობათა თანამიმდევრობის წესრიგად და ამბობდა, რომ სივრცე ისეთ საგანთა წესრიგია, რომლებიც თანაარსებობენ გარკვეულ მომენტში. ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ: სივრცე ისეთი საგნების წესრიგია, რომელთა არსებობა ერთდროულად შეიძლება, დრო კი მართალია არა განსაზღვრული, მაგრამ ერთმანეთზე მიზეზ-შედეგობრივად დამოკიდებული შესაძლებლობების წესრიგია (5). დღესდღობით, წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ერთდროულ არსებობაზეც მსჯელობენ, თუმცა ეს უკვე სხვა საუბრის თემაა.

ეგოს, როგორც სამყაროს მეტაფორის ანატომია შესაბამისი მეტაფორული განზომილებებით შეიძლება დახასიათდეს. ეს საკმაო სიზუსტით გამოხატავს შინაგან კავშირსა და მსგავსებას ფიზიკურ განზომილებათა სფეროსთან. ცნობიერება განფენადი, ანუ სივრცობრივ-სხეულებრივი სუბსტანციისაგან სრულიად განსხვავებულია, მაგრამ მას გონითი, ანუ კოგნიტური სუბსტანციით განფენადი გარე სამყაროს, აღწერა-აღქმა და რაც მთავარია, აღბეჭდვა-შუძლია, რაც ნიშნავს იმას, რომ გარესამყაროს თავისი ფიზიკური განზომილებებით შეუძლია, რომ დაიკავოს ცნობიერი და მოთავსდეს მასში. ანუ „მე“-ში არის დროც და არის თავისებური ფიზიკურ-სივრცითი რეალობაც.

ეგოს მიმართება საკუთარ ეგოსთან, ანუ „ფიქრი მე-ში მე-ზე“ დაგვანახებს მის ერთერთ მნიშვნელოვან ფორმისეულ იდენტიფიკაციას – ადამიანის მიერ თავის აღქმას ფიზიკურ სხეულად, რომელიც ფიზიკური სამყაროს განზომილებების ყველა ნიშანს ატარებს თავისი მატერიალური ბუნების გამო, ამ მატერიის სივრცეში განფენილობით, სიგრძე-სიგანე-სიმაღლის მახასიათებლებით. მეტიც, თავად არის სივრცის მომცველი ჭურჭელი სივრცეში, დამოუკიდებლად მოძრავი მატერია მატერიაში, რომელშიც სისიცოცხლო, არსებობისათვის მახასიათებელი პროცესები ხორციელდება.

შენ ლოკალურად, რამდენადმე გამოცალკევებულად, რამდენადმე კი გარემოსთან გაზიარებულად არსებობ შენი ფიზიკური სამყაროთი, ანუ სივრცე-მატერიის თვისებებით და როგორც ეს ჭეშმარიტ ფიზიკურ სივრცე-მატერიაზე მსჯელობისას ხდება, აქაც საკამათოა, თუ რა არის შენი სხეული: ა) ერთინი ობიექტი, ბ) კავშირი აბსოლუტური სიცარიელის ფრაგმენტებსა და მატერიის ფრაგმენტებს შორის, თუ გ) კონკრეტულური ბაზისის ნაწილი?

საინტერესო ისიცაა, რომ „ეგოს“ სივრცის მონიშვნა სწორედ საკუთარი თავის გათვალისწინებით შეუძლია და მდებარეობის ათვლის მთავარი ორიენტირი, ცნება „აქ“ სწორედ საკუთარი ფიზიკური სხეულის კონკრეტულ ადგილას ყოფნით (ან კონკრეტულ ადგილას წარმოდგენით) განისაზღვრება.

მეს მიმართება მესთან არა მხოლოდ გარეთ გამოხდვის და ფიზიკურ სხეულად თავის შეცნობის პროცესია, საკუთარი ეგოს მოცულობითობაში ჩაღრმავებაცაა. საკუთარი ცნობიერის აღქმა როგორც ყოველწამიერ მოვლენათა დინებისა და ცვლილებათა ბმულის დამკვირვებლისა, ეგოს, ამავდროულად, საკუთარი სუბიექტური დროის მფლობელად აქცევს, დროისა, რომელშიც წარსულის მოგონებები, ან მომავლის წარმოსახვები მის შემცველობას წარმოადგენს. აქედან გამომდინარე მეხსიერება გონში არსებული დროის ნიშანი და ფიქსატო-

რია. ნათქვამი ნიშნავს იმას, რომ ეგო დროსაც, როგორც განზომილებას თავის თავში ატარებს და მხოლოდ დრო არ ატარებს „მეს“ საკუთარი მდინარის კალაპოტში. შენი დრო შენივე მოვლენების მწკრივია.

ამას გარდა, „ეგოს“, როგორც ადგილის შემთხვევაში, დროის მონიშვნაც სწორედ საკუთარი თავის მეშვეობით შეუძლია. დროის ათვლის საყრდენი წერტილი, ცნება „ახლა“ გადმოსცემს, თუ მოვლენათა მიმდევრობის წრფეზე რომელ მონაკვეთთან თანაარსებობს „მე“. ამ განმარტებიდან ყველაზე ნათლად ჩანს დროის განცდის სუბიექტური ბუნება, განსაკუთრებით კი იმ მაგალითის გათვალისწინებით, რომელშიც ფილმს ვუყურებთ, წიგნს ვკითხულობთ და ამ დროს მეგობარს ვუყვებით, რა ხდება მხატვრულ ნაწარმოებში „ახლა“, ანუ მოვლენათა ჯაჭვის რომელ რგოლში იმყოფება შენი ცნობიერი.

მსჯელობიდან გამოიკვეთა, რომ „მე“ კონცეპტია, რომელსაც ტოპოლოგიური, ანუ სივრცულ-სხეულებრივი, ასევე დროითი თვისებები შეესაბამება. „დრო არის სივრცის სული, ხოლო სივრცე – დროის სხეული“ – ამბობს საბუელ ალექსანდერი, მე-19 საუკუნის ინგლისელი ფილოსოფოსი(6).

მეტაფორული ხერხებით აზროვნება გზამკვლევის როლს კისრულობს იმაში, რომ უკეთესად გავიგოთ საკუთარ თავისაგან, ანუ სუბიექტური, პირადი დროისა და სივრცისაგან მოწვდილი სიგნალები. ამ ხერხებით მსჯელობიდან გამომდინარე საკუთარ ცნობიერების ჩაბნელებულ ნაწილში შესაძლოა თავად ვიყოთ დროისა და სივრცის მეტფორა. ჩვენთვის ცნობილი სამყარო კი დროისა და სივრცის ურთიერთმსჭვალავი, განუყოფელი ქსოვილია და მათი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად არსებობა წარმოუდგენელია.

ამიტომ აქვე იბადება მე-3 ნიშანი, რომელიც ფიზიკური განზომილებების ერთობლიობის თვისებას იმეორებს საკუთარი თავის განცდაში: ადამიანის სხეული, (ანუ სივრცე-მატერიის ჭურჭელი) და ცნობიერი (ანუ დროის ჭურჭელი) ერთობლიობაში „მეს“ განცდის კომპლექსურ და რეალისტურ პირობას ქმნიან, რაც პიროვნებას გამოსახავს, როგორც ყველა განზომილებით განმსჭვალულ კონტინუუმს იმ დიდ, მოცულობით ინსტალაციაში, რომელშიც დაშიფრული სახით არის დატანილი ყველა ინფორმაცია, რომელიც გვასხოვს, დაგვაიწყდა, ან არც არასოდეს გავგხსენებია.

მეტიც, სუბიექტივისტურად გონი თავად შეიძლება იყოს სრულფასოვანი განზომილება, რომელიც ყველა სხვა დანარჩენთან (სიგრძე, სიგანე, სიმაღლე, დრო) ისეთივე კორელაციაშია (ურთიერთშეჭიდულობა, ურთიერთგამსჭვალვა), როგორც დანარჩენები ერთმანეთთან. თუ

რომელიმე განზომილების გამოთიშვით სამყაროსეული რეალობა უაზრობად იქცევა და წარმოუდგენელია, მაშინ ამ პრინციპიდან გამომდინარე, გონების გაქრობა, სუბიექტურად რეალობას გააქრობს.

XX საუკუნის გერმანელი ფილოსოფოსი ჰერმან ვეილი კარგად აღწერს სამყაროს განზომილებების ბუნებას და ამბობს: “რეალობის მოქმედების სცენა არის არა ევკლიდეს სივრცე, არამედ ოთხგანზომილებიანი სამყარო, რომელშიც განუყოფელადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან სივრცე და დრო. ეს ოთხგანზომილებიანი კონტინუუმი, რომელიც არაა არც “დრო” და არც “სივრცე”. არამედ მხოლოდ ცნობიერება, რომელიც მოიხელთებს ნაწილს ამ სამყაროსი, განიცდის იმ ფრაგმენტს, რომელთანაც მას მოუწია შეხვედრა და შემდეგ ტოვებს მას საკუთარი თავის უკან, როგორც ისტორიას. ანუ როგორც პროცესს, რომელსაც დროში მიმდინარეობისას ადგილი აქვს სივრცეში“(7).

თუ ტექსტში ნახსენები მეტაფორული ნიშნების ძიება მეტაფიზიკას, ან ნიშნებში ნიშნების ამოცნობის აბსტრაქტულ პროცესს გავს, ნიშნებს აზრს მოვიხმობ, რომელიც ამბობს: „მეტაფორის გამყარება და ქვად ქცევა არანაირად არაა თავდები ამ მეტაფორის საჭიროებისა და უფლებამოსილებისათვის“(8).

ლიტერატურა

1. გიორგი ლაცაბიძე, სიზმარი – სიზმრების ფროიდისეული ანალიზი <http://dreams-laco.blogspot.com/2011/03/1.html>
2. გუსტავ უნგი საუბრობს სიზმრებზე, <http://merzannablume.wordpress.com>
3. კარლ გუსტავ იუნგი, ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები, თბილისი, 1995, გვ 12.
4. ავტორთა ჯგუფი (სიმონ ჯანაშია, შორენა სამაგლიშვილი, მზია წერეთელი...), განმარტებითი ლექსიკონი განათლების მუშაკებისათვის, მე-2 ნაწილი; ეროვნული სასწავლო გეგმების და შეფასების ცენტრი, 2008 წელი, გვ 8.
5. ლაიბნიცი და მისი მოსაზრებები დროის და სივრცის შესახებ, <http://kobabitsadze.wordpress.com>
6. Alexander Samuel, Space, Time and Deity. vol. I. London. 1927, gv. 269.
7. Weyl Hermann, Raum, Zeit, Mature, Berlin, 1923, gv.218
8. შესავალი თანამედროვე აზროვნებაში III, ფრიდრიხ ნიცშე, ჭეშმარიტებისა და სიცრუის შესახებ მორალის გარეშე აზრით, თბილი-

- სი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2007, გვ.220
9. ელიზბარ ელიზბარაშვილი, დროის “წაკითხვა” სამყაროს მეოთხე განზომილების სივრცითი კოორდინატის მიხედვით, <https://semioticsjournal.wordpress.com>
10. ცირა ბარბაქაძე, „ნიშნის ისტორია – ეს მისი „გაცნობიერების“ ისტორიაა“, <HTTP://SEMIOTICSJOURNAL.WORDPRESS.COM/>
11. ფროიდი და იუნგი, http://web-forum.ucoz.com/blog/proidi_da_k'arl_gust'av_iungi/2012-01-24-8

ერთი სიცოხლის გათავება – დაძლეული ლამინალური მიჯნები

“ადამიანთა ჯგუფისათვის, ისევე როგორც ცალკეული ინდივიდებისათვის, ცხოვრება ნიშნავს განცალკევებასა და კვლავ გამთლიანებას, ფორმისა და კონდიციის ცვლილებას, სიკვდილსა და თავიდან დაბადებას. ცხოვრება არის ქმედება და შეჩერება, მოლოდინი და შესვენება, და კვლავ ქმედება, მხოლოდ სხვაგვარი გზით. და მუდამ და მუდამ წარმოიქმნება ახალ-ახალი მიჯნები, რომლებიც დაძლეული უნდა იქნენ: მიჯნა ზაფხულსა და ზამთარს შორის; სეზონური, წლიური, თვიური ან სულაც დღიური მიჯნები; დაბადების, ყრმობის, სიმწიფისა და სიბერის მიჯნები და რაც მთავარია, მიჯნა სიკვდილსა და სიკვდილის შემდგომ ცხოვრებას შორის, მათთვის, ვისაც ეს სწამს.” – აღნიშნავს ტერმინისა და ცნების “ლიმინალობის” ავტორი ფრანგული პოზიტიური ანთროპოლოგიის თვალსაჩინო წარმომადგენელი არნოლდ ვან გენეპი (რატიანი 2005, 35)

„ერთი სიცოხლე გავათავე სანამ პასუხს გავიგებდი“... „ერთი სიცოცხლე გავათავე სანამ არ შევხვდებოდი“... „ერთი სიცოხლის გათავება მომიწია, რომ მიზნისთვის მიმეღწია...“ ისე შევშინდი, რომ ერთი სიცოცხლე გავათავე“ და ა. შ.

ხშირად გვსმენია ან თავადვე წარმოგვითქვია ასეთი სიტყვა შეთანხმება. მაინც

რას უნდა ნიშნავდეს? რა მდგომარეობაში აღმოჩნდება ხოლმე ადამიანი, როცა ერთ სიცოცხლეს ათვებს/ასრულებს? მაინც რამდენი სიცოცხლე აქვს ადამიანს? იქნებ ცხრა როგორც, მითს თუ დაუუჯერებთ, კატას აქვს? ან იქნებ სამი სიცოცხლე, თუ ქრისტიანულ სიმბოლიკას გავითვალისწინებთ? და თუ ერთი სიცოცხლე აქვს და ისიც თავდება რა იწყება მის მერე? იქნებ მეორე სიცოცხლე ან საერთოდაც ცხოვრება სიცოცხლის შემდეგ?

ადამიანი, რომლის არსშიც ყველაზე მნიშვნელოვანი რამ - თავისუფალი ნება დევს, ყოველდღიურად დგება არჩევანის წინაშე, ყოველდღიურად უწევს სხვადასხვა ლიბინალური საზღვრების გადალახვა, ყოველწამიერად, ყოველწუთიერად ვიმყოფებით იმ ზღვარზე რომლის ერთ მხარეს ის დგას რისი გადალახვა/შეცვლაც გვსურს, ხოლო მეორე მხარეს ახალი სამყაროა - თავისი კარგი და ცუდი მხარეებით. როდესაც ადამიანი აი, ამ ზღვარზე დგება, არც აქეთა და არც იქითა მხარეს, სწორად მაშინ ხდება ის საინტერესო - საკუთარი შიშებით, გრძნობებით, ვნებებით. ეს ზღვარი „გამოკიდებულია ჰაერში“, თითქოს ამოვარდნილია მატერიისგან, მიღმიურია, აქ ხომ არაფერი არ არის - უბრალოდ ხილია, გადასასვლელია, შემაერთებელია წარსულ მდგომარეობას და ახალს შორის, ხშირ შემთხვევაში, სწორედ ამ ხილზე დგომას, ამ ზღვარს ვუწოდებთ ხოლმე იმ კონდიციას, როდესაც „ერთ სიცოცხლეს ვათვებთ“ და ვიწყებთ მეორეს, შემდეგ იმ „მეორე სიცოცხლესაც ვათვებთ“ და ვიწყებთ, მესამეს, მეოთხეს, მეხუთე და ასე შემდეგ, იქამდე სანამ ბოლო სიცოცხლეს უკვე ფიზიკურად არ გავათავებთ და არ დაივიწყებთ იმას, რაც ბოლო სიცოცხლის გათვების შემდეგ იწყება და რასაც ჩვენ ადამიანები სიკვდილად ან სიცოცხლის შემდეგომ მდგომარეობად მოვიხსენიებთ. თუმცა, ვფიქრობ, რომ არც მაშინ არ სრულდება „სიცოცხლის გათავებები“, იქნებ მაშინ უფრო რეალურად და უფრო მძაფრად იწყება ხილებზე სეირნობა, საზღვრების გადალახვები, ახალი მდგომარეობები. თუ რელიგიებს ვენდობით, სული ხომ უფრო მსუბუქია ვიდრე მატერია/სხეული, მას არ უნდა გაუჭირდეს არჩევანის გაკეთება, მიჯნების დაძლევა - მაგრამ სულისთვის მიჯნებიც შესაფერისი იქნება.

დღევანდელ ეპოქაში, სულ უფრო და უფრო პოპულარული ხდება ფანტასტიკის ჟანრი (სამეცნიერო, ფენტეზი და სხვ.), ყველგან - კინოში, ლიტერატურაში. თანამედროვე ადამიანი უფრო და უფრო მიელტვის ირეალურს, სხვა სამყაროებს, სხვა განზომილებებს.

იქნებ სწორედაც ამ ლიბინალურ სივრცეში ჩნდება ის სამყაროები, რომლებიც საუკუნეებია ასე იზიდავს კაცობრიობას? და თითოეული ადამიანის ცხოვრებაში ზღვარზე ყოფნა რამდენ განზომილებას

შექმნის? უამრავს, დაუთვლელს. დრო რომ გავაჩეროთ და შენელებულ კადრებად გავუშვათ ჩვენი ცხოვრება, განსაკუთრებით ის ადგილები როდესაც „ერთ სიცოცხლეს ვათვებთ“, როდესაც გადაწყვეტილების მიღების მომენტში ვართ, როდესაც არჩევნის წინაშე ვდგავართ, რაღაცას ველოდებით, სუნთქვაშეკრულები, მოლოდინებით და შიშებით ვართ გარემოცულები, როდესაც არც აქეთა მხარეს ვართ და არც იქითა მხარეს, ჩვენს წინ უამრავი განზომილება, უამრავი სამყარო, უამრავი ალტერნატივა გადაიშლება. „იარეს ბევრი, იარეს და ერთ ტრიალ მინდორზე გავიდნენ. წინ წადგნენ. გზაგასაყარი ნახეს. ერთი ქვა იდო. ქვაზე ეწერა: აქეთ წახვალ - მოხვალ. იქით წახვალ - მოხვალ, ასე წახვალ -ველარ მოხვალ. უფროსი ძმა იქით წავიდა, საიდანაც მოვიდოდა, შუათანა იქით წავიდა, საიდანაც მოვიდოდა, უმცროსი იქით წავიდა, საიდანაც ვეღარ მოვიდოდა“. (ვირსალაძე, 1958, 23) დიახ, დიახ თქვენი ასარჩევია საით წახვალთ. თუმცა რა გზაც არ უნდა აირჩიოთ, ის ალტერნატივა რომელიც გვერდზე გადადეთ და სხვა არჩიეთ, თავისთავად მაინც იარსებებს, თქვენგან დამოუკიდებლად, ისე როგორც სინამდვილის სხვა განზომილება, ან სულაც სარკის მეორე მხარე. და როდესაც ბოლო, ფიზიკურ სიცოცხლეს ვასრულებთ და ვძლევთ მიჯნას სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის, აქეთ მხარეს, ადამიანების სამყაროში ჩვენი ალტერნატივები, განზომილებები ჩვენგან დამოუკიდებლად განაგრძობენ არსებობას, ჩვენი წარსული აჩრდილები კი მასში ხეტიან. თუნდაც ჩვენი შთამომავლობის გონში - რადგანაც ისინი იმ არჩევანის, იმ ალტერნატივის შედეგია, რომელიც ოდესღაც მიჯნაზე მყოფებმა გადაწყვიტეთ. გავთხოვდით გიორგიზე და არა ლაშაზე, ცოლად მოვიყვანეთ თამუნა და არა მარინა, ამიტომაც ჩვენს შვილს გიორგის/თამუნას გენი გამოყვა და არა სხვა რომელიმესი, ერთი სიცოცხლე გავათავეთ, სანამ გადაწყვეტილებას მივიღებდით, ასჯერ ვზომეთ და ერთხელ გავჭეროთ, აი ეს ასჯერ ზომვის პროცესია - ლიმინალური მიჯნა, ერთი სიცოცხლის გათავება.

მაგრამ რა მოხდებოდა რომ სხვა გზა ამერჩია? დედაჩემი რომ სხვა ყოფილიყო და პაპაჩემი კიდევ სხვა, მე ვინ ვიქნებოდი? ცხოვრებაც ზომ ფანტასტიკის ჟანრია - და ჩემი არ არსებული და ხელ ნაკრავი/უარყოფილი ალტერნატივები, ჩემი შესაძლებელი „მეები“ ან უფრო ამ „მეების“ აჩრდილები სადღაც, დამოუკიდებლად განაგრძობენ ფორიაქს, სადღაც ვიღაცის გონში, მამაჩემის ცნობიერში თუ უკვე მიცვალებული ბებიჩემის მიერ აქ დატოვებულ ალტერნატივა/განზომილებებში. რეალური სამყარო პირთამდე სავსეა სხვა სამყაროებით. ჩვენი ყოველი გადაწყვეტილება და ერთი სიცოცხლის გათავება, თავისთავად ბაღებს მინიმუმ სამ ალტერნატივას.

ლიტერატურის წიაღში განსაკუთრებით ჩნდება ლიმინალური მიჯნები და იქმნება უამრავი ალტერნეტივები, ამიტომ ამ “მისტიკური თამაშების” გამოსაამკარეველად ლიტერატურა საუკეთესო საშუალებაა.

მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობა “თეთრი კურდღელი” სწორედ ასეთი კუთხით ვითარდება.

მთელი მოთხრობა, სიდონიას ზღურბლზე, ლიმინალურ მიჯნაზე ყოფნის - ერთი დიდი ამბავია.

მოთხრობა იწყება სიდონიას ვნებებით და ტანჯვით, შემდეგ მოცემულია თუ როგორ მიაუახლოვდა გმირი ამ ზღურბლს, დასასრულს კი როგორ ლახავს სიდონია ლიმინალურ მიჯნას.

როდესაც სიდონია ცდილობს გააცნობიეროს შვილის სიკვდილი, მის წინ მაშინვე უამრავი ალტერნატივა იკვეთება:

ალტერნატივა 1: დალიოს საწამლავი, რომელიც კომოდის უჯრაში აქვს შენახული და ამით თავი აარიდოს სასტიკ რეალობას.

ალტერნატივა 2: თუ საწამლავის დაღევას ვერ გაბედავს, გაიქცეს ვერის ხიდზე, რომელიც მის სახლთან ახლოსაა და იქიდან გადახტეს.

ალტერნატივა 3: თუ ამასაც ვერ გაბედავს მაშინ: “პასუხისგება რკინის მორივით აიკიდოს და სიკვდილამდე ჰზიდოს – ათი, ოცი, ორმოცი წელიწადი უნდა ატაროს, როგორც აქლემი ატარებს თავის უშნო და ვეებერთელა კუხს.”

და ალტერნატივა 4: რადგან სიდონია თავის მოკვლას ვერ გაბედავს, პასუხისგების, სინდისის ქეჯნის და შვილის სიკვდილის დაჯერების კი საშინლად ეშინია და გაურბის, ამიტომ რჩება ერთი გზა: სიდონიამ თავი უნდა დააჯეროს რომ მისი შვილი არ მომკვდარა, ცოცხალია. უნდა გაექცეს სინამდვილეს, რეალურ სამყაროს და თავის ოცნებებში გადასახლდეს. ესეც ალტერნატივაა, მაგრამ ილუზიური, მოჩვენებითი ალტერნატივაა, ეს ხელმეორე მიჯნაა, მიჯნიდან ისევ მიჯნაზე გადადის სიდონია. აქ სჭირდება სწორედ შვილ მკვდარ დედას ორეული, ის ვინც ემპირიულს მოსწყვეტს და თავისივე გამონაგონ სამყაროში აცხოვრებს. ეს ორეული სწორედ თავად სიდონიაა - როგორც მისი ერთ-ერთ ალტერნატივის გმირი. ასეც ხდება ხოლმე, როდესაც სხვადასხვა განზომილების სამყაროებიდან ერთდაიგივე ადამიანი ხვდება ერთმანეთს. სწორად ამას უწოდებენ ორეულს.

მაშ ასე, აქედან იწყება სიდონიას „ერთი სიცოცხლის გათვება“, ხიდზე დგომა, იქამდე სანამ არ აირჩევს რომელი გზით წავიდეს - იქ, საიდანაც მობრუნება საწყის წერტილამდე ადვილია, თუ საიდანაც ვერ მობრუნდება.

სიდონია თავის ორეულს თვითონვე არქმევს სახელს: სალომეს.

“მაშ ასე: - განაგრძო ფიქრი თავისთვის, მე სიდონი მქვიან, ამას კი – სალომე. და ესეც სატევარიშვილის გვარისა იყოს, ედიშერის ცოლი.

მე ბედნიერი ვარ, რადგან ორივე შვილი ცოცხალი მყავს, შენ კი – საწყალო, უბედურო! – შენ პირმშო ჯუანი მოგიკვდა... აგერ ის, დღეს რომ დამარხე...

საწყალო დედავ!... უბედურო...! საბრალოვ...!” (ჯავახიშვილი 2005, 76)

გამოსავალი ნაპოვნია, ალტერნატივა, მიუხედავად თავისი ილუზიურობისა არჩეულია. სოდონიას პირმშო ისევე იქ, წალვერის ბაღში, მცხუნვარე მზის ქვეშ თამაშობს, ზამბახებს რგავს და მუსიკალურ კურდღელს უსმენს (რომ ვერ იმორებს ეხლა დედამისი), კურდღელი ვალსს “დილის სიზმარს” უკრავს, მართლაც რომ სიდონიას ცნობიარებაში დილის სიზმარს ემსგავსება თავს დატეხილი უბედურება. ქალი თავის თავს აჯერებს, უმტკიცებს, რომ იქით ოთახში, პატარა თეთრ კუბოში სალომეს ვაჟი წევს, ამიტომაც მიყვება ასე უდრეკად და უცრემლოდ შვილმკვდარი დედა შვილის კუბოს.

მოთხრობაში, თავიდანვე კიდევ ერთი გმირია, ექიმი, რომლის მოვალეობაცაა სიდონია იმქვეყნიურიდან ამქვეყნიურში დააბრუნის, აგრძნობინოს, მიახვედროს არჩეული ალტერნატივებს მყიფობა ილუზიურობა, ლიმინალური მიჯნა გადმოალახვინოს.

შვილის სიკვდილთან ერთად სიდონიას მარწუხებივით, საშინელი მაჯლაჯუნასავით სტანჯავს სინდისი. რომ არ დაეგვიანა იქნებ მისი ბიჭიკო ცოცხალი ყოფილიყო!

ამიტომ იყო, რომ სიტყვა “დაგვიანებული” ნაკვერჩხალივით ხვდებოდა სიდონის. სწორად ეს სინდისის ხმაა, რომელმაც ქალი ამ ილუზიურ სამყაროში გადმოისროლა.

იგი როდესაც პირისპირ შეეჯახა სასტიკ სამყაროს, შვილის სიკვდილს: “უცებ მოულოდნელად, დედის ტვინსა და გულში რაღაც შეინძრა, გარდაიქმნა, გადატრიალდა, სიდონია გაიჭიმა, აიგრიხა, გაინასკვა – თითქოს ორსულად იყო და შვილის შობისათვის დამწიფდაო.”

დროის ათვლა ხელ ახლა, თავიდან დაიწყო, დროის მსვლელობის ჩვეული რიტმი დაირღვა. სიდონიამ თავის წარმოსახვაში ალტერნატივა აირჩია, ხოლო რეალურად ლიმინალურ ზღურბლზე შედგა: ყოველგვარი კანონებისაგან და დროის მარწუხებისგან თავისუფალ მიჯნაზე, ამიტომ იყო რომ სიდონიამ წეს – ჩვეულებები, ტრადიცია უარყო და შვილი არც დაუტირებია (მისი შვილი ხომ ცოცხალი იყო!), და

დრო სიდონიას ცნობიერებაში, მის გარშემო გაიყინა, შედგა. სიდონისთვის დრო გაჩერდა, სიდონიმ დრო უარყო. და სიდონია სხვა განზომილებაში რეალურად გადასახლდა. დაიწყო მისი ერთი სოცოცხლის გათვების ხანგრძლივი, მტანჯველი პროცესი.

ქალი კალენდარს გაურბის, ფანჯრები ფარდებით ჩამობურა რეალურმა დრომ რომ არ მოსჭრას თვალი: სიდონია ხომ ზაფხულში ცხოვრობს, რეალურად კი ზამთარია და გარეთ თოვლი მოდის. სიდონია ამიტომაც არ იხდის ზაფხულის თეთრ კაბას და გამუდმებით სცხელა.

მშობიარობის ინსცენიერებას ბიჭის დაბადება მოჰყვა, სიდონიმ ჯუანშერი დაარქვა და ასე დაიწყო მისი ახალი “თეთრი” ცხოვრება. იგი ისევ ბედნიერია, ისევ ზაფხულია, მისი შვილი ისევ წალვერის ბაღში თამაშობს და ლურსმანივით ჩაისო თავში: “არ მომკვდარა!”, “არ მომკვდარა!”

ალტერნატივა არჩეულია. სიდონიას შეუძლია ამ განზომილებაში ცხოვრება, მაგრამ გარემო მას ამის უფლებას არ აძლევს, მისთვის სხვა განზომილება არსებობს, იქნებ ეს ბედისწერაა? იქნებ ავტორის ნებაც და პოზიციაც.

ექიმი (იგივე ავტორი) სიდონიას სხვა, მყარი და რეალური ალტერნატივისკენ უბიძგებს: “ამ ქვეყანას დაბრუნდი, ღრუბლებში ცხოვრება ძალიან სახიფათოა. ჩამოვარდები და დაიმსხვრევი.”

მომენტებში სიდონია, ცნობიერებითაც გადადის ოცნებების სამყაროში, ამ სამყაროსთან სიდონიას თეთრი კურდღელი აკავშირებს.

სიდონიასთვის დრო მოკვდა და გაიყინა.

“სიდონია ეხლაც წარსულშია, ან წარსულია სიდონიას სულში – ეს ხომ სულ ერთია! – სიდონიას სულსა და გულში – სამივე დრო შეიკრა და შელულდა: წარსული, აწმომ და მყოფადიც.”

ეს ყველაფერი ხომ ლიმინალური ფაზისთვის, კონდიციისთვის არის დამახასიათებელი. სიდონიას ცხოვრების ამ ეტაპზე დრო სარკალური გახდა.

ეს ქვეყანა მისთვის მეტისმეტად ცხადი, სინამდვილე კი მკაცრი აღმოჩნდა. ამ ქვეყნად ჯუანშერი მოკვდა, ხოლო იქ გაღმეულში კი ჯუანშერი ისევ ცოცხალია და ამიტომ სიდონიასთვის იქ ყოფნა უფრო საამური, სასურველი და მისაღებია.

ექიმი სიდონიას მყარ, რეალურ ალტერნატივებს სთავაზობს:

“დედას რომ შვილი მოუკვდება, დამარხავს, იტირებს, იგლოვებს და შემდეგ ისევ თავის გზით წავა.. მოვალეობა წინაშე ქმრისა, მშობლებისა და დანარჩენ შვილებისა.”

და ეს მოვალეობებია ზუსტად გადაწყვეტილებებს რომ გვაღებინებს, იმ სამყაროს გვარჩევინებს რომელშიც „უნდა“ ვიცხოვროთ და არა „გვინდა“ ვიცხოვროთ.

ავტორი სიდონიას ილუზიურ ალტერნატივას ისევ ზღურბლად გარდაქმნის და ექიმის აქტიური ჩარევით ცდილობს რეალურ, მყარ მდგომარეობაში გადაიყვანოს.

საინტერესოა ალტერნატივებშიც მოგზაურობა, როდესაც ერთი არჩევანიდან უცებ მეორეში გადავდივართ და პირველს ზიად ვაქცევთ, თუმცა ესეც ღრობითია, ერთში უნდა დავმკვიდრდეთ ბოლოს აუცილებლად. ასეთია წესი, წესი - ერთი სიცოცხლის გათვებისა.

ექიმი დაჟინებით აბამს ერთმანეთს შეცნობისა და ქვეშეცნობის სამყაროებს და ჰლამობს გაღმელი ისევ გამოღმა გამოიყვანოს.

ამ ჭიდილის შემდეგ, სიდონია ირეალურის და რეალური სამყაროებს შორის არსებული მიჯნიდან აბიჯებს, სინამდვილეს მთელი თავისი სისასტიკით იღებს და:

“თითქოს მიწის გულიდან შადრევანივით ამოხეთქა ოთხი თვის დაგუბებულმა ნაღველმა და ვაებამ, გმინვამ და ცრემლმა, ურვამ და ხარხარმა.”

სათამაშო თეთრ კურდღელს ექიმი უხევს სიდონიას, კურდღელთან ერთად ექიმის ხელით იხევა მისი თეთრი, ოცნებების სამყაროც. ნივთებს საკუთარი მისტიკა აქვთ, საკუთარი ისტორია, დანიშნულება - შეგვანსნენოს, დაგვკავშიროს სხვა განზომილებებთან.

სალომეს ნაცვლად, სარკეში ადგილს ისევ ნამდვილი, რეალური სიდონია იკავებს. ორეულის საჭიროება აღარ არსებობს, ორეული დაბრუნებულია იმ ალტერნატივაში, რომელიც როგორც იქნა უარყო სიდონიამ. თუმცა სალომე იარსებებს, სადაც სიდონიას რომელიღაც განზომილებაში.

სიდონია თეთრ კაბას იხდის, ნიშნად იმისა რომ ერთი სიცოცხლე უკვე გათავაბებულია. შავ კაბას იცმევს - ახალი რეალობის სიმბოლოს, თან მეორე შეილს ეაღერსება.

სიდონია დიდი მოგზაურობიდან დაბრუნდა. დაბრუნდა იქ სადაც უნდა ყოფილიყო, სადაც უნდა ეცხოვრა, რაც მიღებულია, რაც განსაზღვრა მისმა წინაპრების ალტერნატივმა/არჩევნებმა. - არა, სიდონია არ შეიშლება, ფსიქიკური გადახრები მის გენში არ დევს, მისი ყველა წინაპარი ფსიქიურად ჯანმრთელი იყო, ის ნორმალურია - რა უნდა ოცნებებში.

ექიმიც ადასტურებს სიდონიას არჩეული ალტერნატივის ჭეშმარიტებას:

“მარტო მიწაზეა ჭირიც და ლხინიც, ჭმუნვაც და სიხარულიც, სიცოცხლევც და სიკვდილიც. იქ კი – შენთან, მოგონილ ცაში არც ერთია, არც მეორე. იქ არაფერია, სრულებით არაფერი – გარდა ისევ შენგანვე შეითიხნილი სიცრუისა.” (ჯავახიშვილი 2005, 95)

თუმცა, თავისთვის სადაც მაინც განაგრძობს არსებობას სალომე, განაგრძობს არსებობას შეშლილი სიღონიაც და თეთრი კურდღელიც. ალტერნატივის განადგურება შეუძლებელია.

„ერთი სიცოცხლის გათავების“ ფენომენი ძალიან კარგად ჩანს ქართულ ხალხურ ზღაპრებშიც, სადაც იგი ინიციაციასთან არის გაიგივებული.

ინიციაციას კი გმირის უმეტესწილად ქვესკნელში ჩასვლით იღებს.

ინიციაცია იგივე “გდასვლის რიტუალი” ძველად თან ახლდა ადამიანის მეტ – ნაკლებად ცხოვრებისეულ მნიშვნელოვან მოვლენებს: დაბადება, მოწიფულობა, ქორწინება, სიკვდილი და ა.შ.

“გადასვლის რიტუალი” გვიჩვენებს, რომ ადამიანი გადავიდა ერთი ეტაპიდან გამოცდილებით მეორე ეტაპზე. “გადასვლის რიტუალის” დასრულება მეტყველებს სოციალურად აღიარებული განხდეს მისი ტრანსფორმაცია, დაიწყო ადამიანმა თავისი განვითარების ახალი ეტაპი” (ქურდოვანიძე 2002, 36).

ანუ როგორ დაძლია მიჯნა, როგორ გაათავა ერთი სიცოცხლე და დაიწყო მეორე.

მოზარდი სიმბოლურად უნდა მოკვდეს როგორც ბავშვი და დაიბადოს, როგორც მოწიფული, დაიწყო ახალი ციკლი.

ქართულ ხალხურ ზღაპრებში გმირი ჩადის რაიმეს ან ვინმეს მოსაპოვებლად, ხშირად საცოლის ან უკვდავების. ქვესკნელში გმირს უამრავი თავგადასავალი გადახდება უამრავ მავნე სულს (მაგალითად დევებს, ეშმაკებს) შეებრძოლება და ზესკნელში გამარჯვებული, გამოცდილებით აღჭურვილი ამოდის. ზოგჯერ ფიზიკურადაც ესპობა სიცოცხლე და მას მეორე სიცოცხლე ეძლევა, ან ნახევრად მკვდარი ხდება („დღისით მკვდარი“), იმის გამო რომ მზეს თვალი დაუბნელა, ასეთ მდგომარეობაში - ღამით გაცოცხლებული და დღისით მკვდარი, იწყებს ცხოვრებას - მიჯნაზე, რომელიც აუცილებლად უნდა შეიცვალოს, ასე ვერ გაგრძელდება, ვერავინ ვერ გაძლებს დიდხანს „სიცოცხლის გათავების“ მტანჯველ პროცესში. დიანს, ლიმინალურ ზღვარზე ყოფნა მოკვდათათვის მეტად მტკივნეულია. და რა თქმა უნდა მკვდარის გაცოცხლება და ერთი სიკვდილის შემდეგ მეორეს დაწყება, სწორადაც რომ სიყვარულს უკავშირდება, რადგან ეს გრძნობაა, რომელიც მოვალეობებთან ერთად ან ამ გრძნობისგან გამოწვეული მოვალეობები გვაიძუ-

ლებს ნაბიჯის გადადგმას ზღურბლზე, ალტერნატივის შეცვლას, და ახალი სიცოცხლის დაწყებას.

ამიტომაც, რომ მხოლოდ ქვესენელიდან ამოსვლის შემდეგ ირთავს ვაჟი ცოლს ან ქალი თხოვდება, ეს იმას ნიშნავს, რომ გამოცდა ჩაბარებულია, ყმაწვილობიდან მოწიფულობაში გადასვლის ეტაპი და დაწყებების დროა მოსული. ერთი სიცოცხლეც უკვე გათვებულია, მიჯნა დაძლეულია.

სიყვარულის დროა.

ლიტერატურა

- რატიანი, ირმა 2005** „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში“ .., თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- ჯავახიშვილი, მიხეილ 2005** „თხზულებანი“, ტომი 3, თბილისი, საქართველოს მაცნე.
- “რჩეული ქართული ხალხური ზღაპრები”, 1958** ე. ვირსალაძის რედაქციით.
- “ქართული ზღაპრები” 1974** შეადგინა, შესავალი და შენიშვნები დაურთო ალ. ლლონტმა.
- ქურდოვანიძე, თეიმურაზ** “ქართული ზღაპარი”, 2002, თბილისი, მერანი.

ფენტეზი, რომორც მიტაფორა

ლიტერატურული და ფილოსოფიური
საფუძვლები

ვისაც კი თვალი გადაუვლია თანამედროვე ლიტერატურისთვის ან კრიტიკულად შეუფასებია თანამედროვე ხელოვნება, უეჭველად შეუმჩნევია, რამდენად განსხვავებულია დღევანდელი მწერლობა იმ მწერლობისგან, რომელიც თუნდაც 15-20 წლის წინ იყო. ამას თავისი ახსნა აქვს. უამრავი მიზეზია, რომელმაც განაპირობა ხელოვნების ასეთი ტრანსფორმაცია. შეიცვალა ცხოვრების რიტმი, სრულიად ახალი ყოფითი გარემოა, განსხვავებულია პრიორიტეტები, ურთიერთობის ფორმები - შეიცვალა ადამიანი. ადამიანი მასობრივი მოხმარებისად იქცა, გლობალური სამყაროს ერთ რიგით ჭანჭიკად. სწორედ ამ გამწირების კომპენსაციის მცდელობაა, ჩემი აზრით, ადამიანის უფლებების, თანასწორობის და სხვა ბევრი ღირებულების თაობაზე კამათი, ბრძოლა მათ დასამკვიდრებლად და სხვ.

რაც უფრო მეტად აცნობიერებს ადამიანი თავის გამასობრივებას, სიმცირეს, სიმწირეს, მოწყვლადობას და უსუსურობას, მით უფრო უძლიერდება საკუთარი პიროვნულობის წარმოჩენის, თვითიდენტიფიცირების, აღიარების მოთხოვნილება.

რიგითობის გარღვევის ეს სურვილი

თავს იჩენს, უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნებაში, ყველაზე თვალნათლივ კი - მწერლობაში. ყოფითი სიკეთეები თანდათანობით მოყირჭებას იწვევს და, შესაბამისად, კვლავ ჩნდება ასკეტიზმის მოთხოვნილება, ასკეტიზმისა, რომელიც თითქოსდა ადამიანს ფუჩქერს აცლის და თავის ნამდვილ რაობასთან აახლოებს.

საზრისის, ჭეშმარიტების, ნამდვილობის ძიებაში, როდესაც მსოფლიო, და არა მარტო მსოფლიო, ომებმა ნიველირება მოახდინეს ყველა ღირებულების (რის გამოც აუცილებელი გახდა სასწრაფოდ ამ ღირებულებების ასახვა კანონებსა და მსოფლიო დეკლარაციებში), ამ დროს ჯერ მოდერნის და შემდეგ პოსტმოდერნის ხელოვნებამ საბოლოოდ დაქაჩა და გაამწირა კაცობრიობის მრავალსაუკუნოვანი მცდელობა, შეეკოწიწებინა, გაემთლიანებინა სამყარო. მდგრადობის, პროგრესის, ბედნიერების და კეთილდღეობის ძიებაში სულიერებამ, გონიერებამ ვიწრო რაციონალური განაცხადის სახე მიიღეს. ნიცშეს ნაწინასწარმეტყველებმა მრავალზმიანობამ ყოველივე არსებულს წონა და მნიშვნელობა დაუკარგა - ყველა იდგა თუ მისწრაფება თანაბრად უფლებამოსილია იარსებოს და იმოქმედოს. ამ ფონზე ყველაზე ხორციელი ლტოლვები და მისწრაფებები ბატონობენ მით უფრო, რომ „ღმერთი მოკვდა“. ის რომ, ღმერთი მოკვდა“, კიდევ უფრო ცხადი მაშინ გახდა, როცა გაიზარდა მისი დამცველების და მქადაგებლების რიცხვი.

„როდესაც გამოსავალი არა მაქვს, მე ყოველთვის ვბრუნდები სათავეებთან“, - ეუბნება დამბლადორი ჰარი პოტერს. ფენტეზი სწორედ სათავეებთან გვაბრუნებს. ახალი ადამიანი, რომელიც თავის თავში ატარებს მთელ იმ გამოცდილებას და სიმძიმეს, რომლებიც მას თანსდევს სათავეებიდან დღევანდელ ჩინამდე. შეუძლებელია, იგი დაბრუნდეს ამოსავალ წერტილში ისეთივე აუქმდრეველი მზერით და გულუბრყვილობით, როგორც მას ჰქონდა, გზას რომ იწყებდა. ამიტომ ეს ყოველთვის პირობითი სათავეა.

მეტაფორულად თუ დავახასიათებთ ფენტეზის, ეს სწორედ საფუძვლებთან, სათავეებთან დაბრუნებაა; ამ ზოგადსაკაცობრიო სათავეებთან ბრუნდება თანამედროვე ხელოვნება და, კერძოდ, ლიტერატურა.

შეუძლებელია არ დავეთანხმოთ ა. საპკოვსკის, რომელიც წერს, რომ ფენტეზის პირველწყარო მითია. მაგრამ თუ ფენტეზის ჟანრის პირველ ნაწარმოებებში ეს, ძირითადად კელტური მითია, დღეისთვის ეს მითი უფრო მრავალფეროვანია და, იმის მიხედვით, თუ სად იწერება ნაწარმოები: ინგლისში, პოლონეთში, რუსეთსა თუ საქართველოში, ამ ხალხის მითების თავისებურებები და საფუძვლები თამაშდება.

როდესაც ფენტეზის მითიურ საფუძველზე საუბრობენ, აღნიშნავენ, რომ ეს გამოიხატება იმ იდეების გამეორებაში, რომლებიც ახასია-

თებს მითს, ესაა: დაცემის არტეფაქტის და შემდგომ უკვდავების არტეფაქტის ძიება. არ ვარ დარწმუნებული, რომ მთავარი იდეები სწორედ ამ და მხოლოდ ამ არტეფაქტების ძიებაზე შეიძლება დავიყვანოთ; თუმცა ის, რომ ეს ერთ-ერთი და, შესაძლოა, უმთავრესი გასააზრებელი თემაა მთელი კაცობრიობისთვის დასაბამიდან დღემდე, ეჭვს არ იწვევს. უბრალოდ, არა მგონია, რომ ეს მხოლოდ ფენტეზისთვისაა სპეციფიური.

თუკი რაიმე ფენტეზის განსაკუთრებულად ახასიათებს, ეს „კვესტი“, ძიება - ძიება როგორც ფიზიკური, ისე სულიერი თვალსაზრისით და, სწორედ ამ ძიებაში ვლინდება და წარმოჩინდება ავტორის მიკუთვნებულობა XX – XXI საუკუნეებისადმი.

შუა საუკუნეების ადამიანისთვის მითი სინამდვილეა. მას არ ეპარება ეჭვი, რომ მეფე არტურიც და სიგურდიც არსებობენ. ისინი იმ სინამდვილეში განაგრძობენ ცხოვრებას. თანამედროვე მკითხველი, ისევე, როგორც ავტორი, კარგად აცნობიერებენ ამ მითთან მიმსგავსებული სიუჟეტის ილუზორულობას. მის მეტაფორულობას, თუ გნებავთ. აქ სუფევს არა რწმენა, არამედ ამ რწმენაში დაბრუნების სურვილი, რომელსაც ეღობება რაციონალური აზროვნება და ცოდნა იმისა, რაც ხდება ხოლმე სინამდვილეში და როგორია ის ღირებულებები, რომელნიც უმთავრესია დღეს, მაგრამ სრულად უცხო იყო შუა საუკუნის ადამიანისთვის. ფენტეზის მითოსური საფუძველი ლიტერატურული ფორმაა და სხვა არაფერი, რომელსაც ბიძგი მისცა პოსტმოდერნიზმამაც თავისი ორმაგი კოდირების ხერხით.

არაერთგზის ითქვა და მეც აღვნიშნავდი ჩემს წინა სტატიებში ფენტეზის თაობაზე, რომ, თავისთავად, მითის მოხმობა არ არის ახალი მოვლენა, და დამახასიათებელია არა მხოლოდ ფენტეზის ჟანრისთვის. ზღაპრული პერსონაჟები, შეთხზული სამყარო, მაგიური სინამდვილე – ყოველივე ეს არსებობდა ჯერ კიდევ ანტიკური ეპოქაში. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხდება მითებთან და ზღაპრებთან დაკავშირებული ლიტერატურა გარდამავალ ეპოქებში, როდესაც ხდება ღირებულებების გადაფასება, ახალი პარადიგმის ჩამოყალიბება, დისკურსის ცვლილება, და მით უფრო, როცა სახეზეა რაციონალურის, ფიზიკურის, „გონივრულის“ მოძალეება - აღორძინების ეპოქის ახალ ხედვებს პასუხობს რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“, ახალი დროის კლასიციზმს ეხმიანება შარლ პერო თავისი ზღაპრებით, განმანათლებლობის ამოტრიალებული ხატია ძმები გრიმების ზღაპრები და ბოლოს და ბოლოს, ტოლკინიც შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც პასუხი მოდერნიზმის რაციონალურ პესიმიზმზე.

დიდი კამათია იმის თაობაზე, თუ რომელი ნაწარმოები მიეკუთ-

ენება ფენტეზის ჟანრს და რომელია ჯადოსნური ზღაპარი. ამჟამად ამ საკითხს აღარ ჩაუვლრძაველები, ვინაიდან ამჯერად უფრო მაინტერესებს ის საფუძვლები, ის ლიტერატურული წყაროები, რომლებითაც იკვებება ფენტეზი. მართო ერთს აღვნიშნავ, რაც, ჩემი აზრით, ერთ-ერთი მთავარი განმასხვავებელი ნიშანია ფენტეზისა - ფენტეზი (და სწორედ ეს განასხვავებს მას მნიშვნელოვნად ჯადოსნური საავტორო ზღაპრისგან) ატარებს მრავალი წინამორბედი ჟანრის ნიშნებს. თვით მითის შექმნის მანერაც არაცალსახაა და „ნამდვილი“ მითისაგან განსხვავებით არასოდეს არის იმპერატიული ხასიათის, მისი მიბაძვა არ არის აუცილებელი, ის არ არის სავალდებულო მაგალითი ადამიანთა ცხოვრებაში, ის არ მოითხოვს რწმენას. ზღაპარი, იქნება ის ხალხური თუ საავტორო, ძირითადად, გასართობი ამბავია. ის უნდა მოუყვე ბავშვს ან მოზრდილ მოსაუბრეს გასართობად. ეს სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ ზღაპრის მხატვრული დონე დაბალია. ზღაპარი ქმნის განწყობას, ხასიათს, შეიძლება ჩაგაფიქროს, მაგრამ ის არასოდეს არის „სინამდვილის“ შემცველი, ცხოვრების წარმმართველი.

გ. კ. ჩესტერტონის სიტყვები: „მე არა ვარ დარწმუნებული ელფლანდის ყველა მუხლში, მაგრამ მჯერა მისი კანონის სულისკვეთების, რომელიც ვიცოდი მანამდეც, სანამ ლაპარაკს დავიწყებდი და რომელსაც შევინარჩუნებ მაშინაც, როდესაც წერას ველარ შევძლებ. მე დარწმუნებული ვარ, რომ ის ცხოვრებისეული მრწამსი, რომელიც ჩემში აღზარდა ჯადოსნურმა ზღაპარმა და განმიტკიცეს მარტივმა ფაქტებმა, სწორია“ ჩემი სიტყვების დადასტურებაა. ჩესტერტონი ლაპარაკობს ადამიანის სულის ირაციონალურობაზე, მის ისეთ მოთხოვნებსზე, რომელთაც რაციონალური საფუძველი არა აქვს, ვინაიდან ადამიანის სული, ადამიანის „ეგო“, ადამიანის მეობა იმდენადვე რაციონალურია, რამდენადვე ირაციონალური, იმდენადვე ცნობიერია, რამდენადვე არაცნობიერი.

თუ დავუბრუნდებით ფენტეზის, რომელიც მითივით ივება, ის ზღაპრისგან განსხვავებით, როგორც აღვნიშნე, მრავალი ჟანრით იკვებება და მითი, აქ შესაძლოა, მთავარი, მაგრამ მაინც ერთ-ერთი წყაროა.

სწორედ ამიტომ, ჯოან როულინგის „ჰარი პოტერი“, ჩემი აზრით უფრო მეტად ფენტეზისს ჟანრს მიეკუთვნება, ვიდრე ჯადოსნური ზღაპრისას.

მითი მოითხოვს, პირველ რიგში, იმის აღიარებას, რომ სამყაროში მოქმედებენ გაუგებარი და ადამიანის გონებისთვის მიუწვდომელი ძალები. ეს ძალები, ისევე, როგორც მითის მთელი სიუჟეტი, მუდმივია და საყოველთაო, ის არ თარიღდება დროით როდესაც ჰარი პოტერის

ჟანრზე კამათობენ, სწორედ იმ ფაქტით ასაბუთებენ მის მიკუთვნებულობას ზღაპრისადმი, რომ მასში მოქმედება ხდება XX საუკუნის 90-იან წლებში.

ამ მტკიცების პასუხად შემოიძლია ვთქვა, რომ ლიტერატურაში, ისევე, როგორც საერთოდ ხელოვნებაში, არ არსებობს დასკვნა, რომელც ერთი რომელიმე ნიშნის საფუძველზე გამოაქვთ. ჯერეთი, ჟანრის განვითარებისთან ერთად შეზღუდვები და მყარი კრიტერიუმები სუსტდება; ამასთან, ამ რომანში თანაარსებობენ ყველა დროის ადამიანები და სიტუაცია ისეა აღწერილი, რომ ის შეიძლება ნებისმიერ დროს ხდებოდეს. ის, რომ ჯადოქართა სამყარო თითქოსდა ჩვენი თანამედროვეა, სრულიად უმნიშვნელოა. ჩემი ხედვით, ჰარი პოტერი ატარებს არა მარტო ჯადოსნური ზღაპრის და ფენტეზის უტყუარ ნიშნებს, სხვა ჟანრების ნიშნებსაც, როგორებიცაა: „საბავშვო რომანი“, (აღმზრდელიობით, დიდაქტიკური რომანი), რეალისტური რომანი (განსაკუთრებით ბევრი საერთო აქვს ჩ. დიკენსის ისეთ რომანებთან, როგორებიცაა „დევიდ კოპერფილდი“, „პაწია დორიტი“, „ნიკოლას ნიკლბი“...), ეგზისტენციალიზმთანაც კი აქვს საერთო. გარდა ამისა, როგორც ფენტეზის ყველა ჟანრის რომანი, ის ენათესავება რომანტიზმს. რაც შეეხება მითს, მასთან მას აახლოებს არა მარტო ატრიბუტიკა (რაც, თავისთავად, ნაკლებ მნიშვნელოვანია), არამედ მითისთვის დამახასიათებელი ცალსახა სვლის აუცილებლობა, განგების მნიშვნელობა და მისი ერთგულება. როგორც კი გმირი არღვევს მასზე დაკისრებულ მოქმედების მწკრივს და არ იაზრებს თავის მისიას, იღუპება.

ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებები აუცილებლად ატარებენ ფილოსოფიურ საზრისსაც.

თითქმის ყველა ავტორთან ნათლად იკითხება ეთიკური (უპირველეს ყოვლისა) საკითხები და მიმდინარეობს მათზე მხატვრულ-ფილოსოფიური მსჯელობა. ხშირია ისეთი პრობლემების დასმა, როგორებიცაა ადამიანი და საზოგადოება; წუთისოფელი და მარადისობა; ბრძენი, მასწავლებელი, ფემინიზმი; „თავისი“ - „უცხო“; ჭეშმარიტება და სიყალბე, პოლიტიკა და ა.შ.

არაერთგზის აღენიშნე ფენტეზის და რომანტიზმის სიახლოვე. ეს, რასაკვირველია, ჩემი აღმოჩენა არ არის, მაგრამ მაინც უფრო ფრთხილად გავავლებდი პარალელს ამ ორ მიმართულებას შორის, ვიდრე ამას აკეთებენ თანამედროვე მკვლევრები (მაგ. ე.ჟარინოვი).

რომანტიზმის რამდენიმე ნიშანს შევეხები.

რომანტიზმს ახასიათებს სულიერების და მატერიალურობის დაპირისპირება. ისევე, როგორც დაპირისპირება ჩვეულის და არაჩვეულებრივის, მშვენიერის და მახინჯის, სიკეთის და ბოროტების.

ამასთან, ამ დაპირისპირების მიზნით, წინა ეპოქების ლიტერატურისგან განსხვავებით, ის არის, რომ სრული კეთილშობილება წარმოაჩინონ - მაღალი ღირებულების მატარებელი გმირი ხშირად მახინჯია (კვაზიმოდო, და არა მხოლოდ), ხოლო ბოროტების განმასახიერებელი გმირი - ლამაზი (დორიან გრეი). დადებითი გმირის სიმახინჯე მის კეთილშობილებას ხაზს უსვამს და კიდევ უფრო წარმოაჩენს, ხოლო უარყოფითი გმირის გარეგნული სილამაზე მის უზნეობას და ბოროტებას კიდევ უფრო აუტანელს ხდის.

ფენტეზის ჟანრის ლიტერატურაში ასე ცალსახად არ არის დაკავშირებული გარეგნობა და კეთილშობილება. უპირატესობა უეჭველად სულიერ ღირსებებს ეძლევა, მაგრამ გმირის ხასიათი და ქცევა ნაკლებად ხისტია და ხასიათდება არაცალსახობით და ადამიანური სისუსტეებით.

რომანტიზმს წარმოადგენენ ტიტანური პიროვნებები: ჟან ვალჟანი, ღონ ჟუანი, კარმენი, ... გმირი, როგორც წესი, განასახიერებს სტიქიური მოვლენის სადარ ადამიანს.

ფენტეზის ჟანრისთვისაც ეს ნაცნობია, თუმცა ხშირად ეს ტიტანურობა ვლინდება მოგვიანებით, მისი ქმედებების კვალდაკვალ. და ამასთან, გმირს ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებში ყოველთვის ჰყავს თანამოაზრენი, მეგობრები.

რომანტიკოსები ასულიერებენ ბუნებას. ის მათ ტექსტებში ერთ-ერთი მოქმედი პერსონაჟია. ამ მხრივ, ფენტეზიც რომანტიკოსების თანამიმდევარია. ბუნება მეტისმეტად აქტიურია მათ ნაწარმოებებში; გარდა ამისა, რომანტიკოსების მსგავსად, მათ რომანებში ცხოვრობენ გნომები, ელფები, გოლიათები, კენტავრები და სხვა მითიური არსებები. მაგრამ თუ რომანტიკოსებისთვის დამახასიათებელია მელანქოლია, ფენტეზისთვის ის უცხოა.

რომანტიზმთან ფენტეზის შედარებისას შეუძლებელია, არ აღვნიშნოთ ისეთი მნიშვნელოვანი ნიშანი, როგორცაა დაბრუნება მითებთან და ზღაპრებთან. ყველაზე დიდი მეზღაპრეებიც კი რომანტიკოსები არიან - ანდერსენი, ძმები გრიმები, ... რუსეთში - აფანასიევი, „ალისფერი ყვავილით“, მაგრამ რომანტიზმში მითები არ იქმნება, უფრო მეტად მისთვის დამახასიათებელია ალუზიები მითზე და მითის ატრიბუტიკის გამოყენება. ხშირია გმირის რჩეულობის განსაკუთრებული ამოსაცნობი დეტალით მონიშვნა.

მიუხედავად იმისა, რომ ფენტეზის რომანტიზმთან დაახლოებას ორივე ამ ჟანრის მიერ მითის განსაკუთრებული გამოყენების მოტივით ცდილობენ, ჩემი შეხედულებით, ფენტეზი და რომანტიზმი მითს იყენებენ განსხვავებული მოტივაციით.

რომანტიზმის განვითარებას ევროპაში წინ უძღოდა ე.წ. პრერო-მანტიზმი, რომელიც გამოიხატებოდა ვ. ჟირმუნსკის სიტყვებით, არა რაციონალური განმანათლებლური ესთეტიკის საფუძვლების უარყოფაში, არამედ ახალი მხატვრული ცნებების და ღირებულებების გაჩენაში „მშვენიერების“ სფეროში, რის შედეგადაც წაიშალა სილამაზის ძველი გაგება. ეს ახალი ცნებებია: „გოთური“, „რომანტიკული“, „ეგზოტიკური“ და სხვ.

ამგვარად, აქცენტები გადანაცვლდა, რის შედეგადაც თანდათანობით სრულიად განსხვავებული ესთეტიკური ღირებულებები ჩამოყალიბდა, რამაც რომანტიზმი მოგვცა. სიახლე, თავისებურება, უნიკალურობა – აი, რა გახდა მხატვრული ნაწარმოების შეფასების ძირითადი კრიტერიუმი.

რაც შეეხება ფენტეზის, ის არ გვთავაზობს ღირებულებების ტრანსფორმაციას. ეს ჟანრი არ ახდენს გადატრიალებას მხატვრულ ხედვაში. ფენტეზი, როგორც უკვე ითქვა, ძიებაა - ძიება იმ დაკარგული ღირებულებების, რომელნიც კაცობრიობამ დაკარგა და ამით დაკარგა სიდიადე, თუ შეიძლება ითქვას. რომანტიზმისგან განსხვავებით, ფენტეზი მსგავსი თემებით ცდილობს, დაიბრუნოს ის სიდიადე, რომელიც რომანტიზმმა უნიკალურობით ჩაანაცვლა. ფენტეზი დაბრუნებაა იმ სათავეებთან, როდესაც ადამიანს ძალა შესწევდა, შებრძოლებოდა ყველა ბნელ ძალას და, ზოგჯერ მაინც, გამარჯვებული გამოსულიყო ამ ბრძოლიდან.

ლიტერატურა

- ჩესტერტონი 1972:** Честертон Т.Л. Ортодоксии, М.
გადამერი 1991: Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного М.
მამარდაშვილი 1984: Мамардашвили М.К. Литературная критика как акт чтения, М.
რორტი 1993: Rorty R. The historiography of philosophy: four genres N. Y-L
ჟირმუნსკი 1914: Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. Спб. Тип. Суворина, «Новое обозрение».

მეტაფორის სამკვიდრო – „ხორა“ და ღრო-სივრცითი ვირტუალობა

მეტაფორაზე საუკუნის 70-იან წლებში ფრიდრიჰ ნიცშე წერდა: „ყველაფერი, რაც ბუნების კანონების შესახებ ვიცით, სინამდვილეში, ჩვენ მიერვე მათზე მიწერილი, თამიმღევრული და რიცხვითი სახის, ღროსა და სივრცეში განფენილი წარმოდგენებია“ (1, 6). ვარსკვლავთა მოძრაობის თუ ქიმიურ პროცესთა დაკვირვებისას აღმოჩენილი, ბუნების კანონთა შესაბამისი ყოველი თანაწყობა, როგორც ნიცშე ამტკიცებდა, სწორედ ჩვენ მიერ მინიჭებულ თვისებათა გამოვლინდება. ჩვენსავე ცნობიერებაში შედგენილი და ჩვენგანვე წარმოდგარი, საკუთარ წიაღში რიცხვთა კანონის მატარებელი ფორმების ბუნებრივ მოვლენებზე მორგება, მათი გარე სამყაროში პროეცირება კი სამყაროს სწორი აღქმის, ჭეშმარიტების შესაძლებელი წვდომის ილუზიურ წარმოდგენას წარმოშობს.

ამგვარი წარმოდგენები, ანდა, როგორც ნიცშე უწოდებდა, ანთროპომორფიზმები, სწორი პერცეპციის შეუძლებელი არსებობის, ანუ ობიექტის სუბიექტში ადეკვატური ასახვის წინააღმდეგობრივ და შეუთავსებელ პირობათა გამო ყალიბდება. ორ, აბსოლუტურად განსხვავებულ სუბიექტურ და ობიექტურ სფეროთა შორის, როგორც ნიცშე მიიჩნევდა, არც მიზეზობრივი და არც რაიმე

სხვა სახის მართებული, მდგრადი და გამოსახვადი კავშირი არსებობს. მათ შორის მხოლოდ ისეთი ესთეტიკური მიმართება მყარდება, რომელიც, თავის მხრივ, თავისუფალი ასოცირების შუალედური სფეროს შემოღებასა და შუამავალი ძალის აღძვრას განაპირობებს. ასეთ შუალედურ და შუამავალ, თვისებათა თუ სახელთა შთაგონების ძალით წამნაცვლებელ წყობას, ანდა მთარგმნელ-გადამტან სრულიად უცხო ენას, სწორედ მეტაფორული მიმართება წარმოშობს.

პოეტური და რიტორიკული ხერხებით გაწყობილ, შელამაზებულ და გაძლიერებულ ადამიანურ წარმოდგენათა, მეტაფორულ მიმართებათა ანაგებს, იმავე აუცილებლობის შესაბამისად ვქმნით, რომელიც ობობას ქსელის ქსოვას აიძულებს. მაგრამ, სწორედ იმიტომ, რომ ხანგრძლივი და უწყვეტი მონმარების შედეგად, წარმოდგენათა ამდაგვარ ანაგებს, ნიცშეს შეხედულებით, გამყარებული, კანონიკური და ეჭვმიუტანელი სახე ეძლევა, ადამიანებს ავიწყდებათ, რომ ჭეშმარიტ მიმართებათა თითქოსდა ამსახავი ანაწყობი სინამდვილეში წარმოსახვის ნაყოფია, და რომ ის მეტაფორებისგან შედგება. ამასთან, ისეთი მეტაფორებისგან – რომლებიც გაცვდა, რომელთაც გრძნობადი ზემოქმედების ძალმოსილება დაკარგეს: ანუ, ნიცშეს სიტყვებით, „ეს ის მონეტებია, რომელთა გამოსახულება წაიშალა და ახლა ისინი მონეტა კი არა, მხოლოდ ნივთიერება, ლითონია“ (1, 4).

ნიცშემდე კლასიკურ-ანტიკურ პერიოდში დამკვიდრებული და შუა საუკუნეების სააზროვნო სივრცეში გადასული ხედვა მეტაფორის მოღების არეალს მხოლოდ პოეზიისა და რიტორიკის სფეროთა ჩარჩოებით საზღვრავდა. პლატონის მიერ პოეტური შემოქმედების მსგავსად თუ მისსავე შესაბამისად უარყოფილ, ხატოვან-გადატანით მეტყველებას, „ადამიანთა დარწმუნების ხელოვნებას“ არისტოტელემ თავისსავე კატეგორიულ სისტემასთან შეთანადებული, ერთობ მწყობრი განაზრება მიუძღვნა. შემდგომში უკვე საყოველთაოდ მიღებულ და ტრადიციულად მიჩნეულ მეტაფორის თეორიას სწორედ არისტოტელეს სხვადასხვა ნაშრომში (ძირითადად, „რიტორიკასა“ და „პოეტიკაში“) გაბნეული, „ჩანაცვლების მოდელად“ წოდებული შეხედულებანი დაედო საფუძვლად.

ზოგჯერ „მსგავსების თეორიადაც“ წოდებული კლასიკური სახის ჩანაცვლების თეორია მეტაფორას სტილისტიკურ-ლიტერატურულ ფიგურად, ისეთ ხატოვან წარმონაქმნად მიიჩნევს, რომლის საშუალებითაც რაიმე მნიშვნელობის ერთი სიტყვიდან მეორეზე გადატანა ხდება. არისტოტელე, „პოეტიკაში“ განმარტავს: „საგნისათვის ისეთი სახელის მიცემა, რომელიც რაღაც სხვას ეკუთვნის, მეტაფორას შეადგენს“ (2, 1457 b5). ამგვარი ხედვით, მეტაფორა, ერთგვარ კატეგორიულ შეც-

დომად, ჩვეულ და ცალსახა მნიშვნელობისგან გადახრილ სიტყვიერ ცთომად წარმოდგება, რომლის შექმნაც „ცოცხალი“ ზემოქმედების შთაბეჭდილებათა მიღწევის მიზნით ხორციელდება. როგორც არისტოტელე „რიტორიკაში“ აცხადებს, ანალოგიაზე დამყარებული მეტაფორულ გამოთქმას სათქმელი თითქოსდა „თვალ-წინ-მოაქვს“. პოეზიაში კი, არისტოტელეს მიხედვით, მეტაფორა „მიმეზისის“ თუ „მხატვრული იმიტაციის“ საშუალებაა ის კათარზისული მდგომარეობის მიღწევის ესთეტიკურ მიზანსწრაფვას ემსახურება.

არისტოტელეს თეორიის ფილოსოფიური მნიშვნელობა, მისი საზრისული აღნაგობა კლასიკური სახის რეალისტური ეპისტემოლოგიის კონტექსტში ვლინდება. მეტაფორა და მასვე დაქვემდებარებული „შედარება“, მეტყველების ფორმათა არისტოტელესული ტაქსონომიის მიხედვით, არსებით სახელთა და ზმნათა წარმომქმნელ „ლექსის“/დიქციის ჯგუფს განეკუთვნება. „ლექსისის“ მოქმედების სფერო კი ისეთი ლოგოსური ერთიანობის შიგნით მოიაზრება, რომელიც არისტოტელეს მეტაფიზიკით პოსტულირებულ, ყოფიერების კატეგორიული სტრუქტურის შემადგენელ, ენისა და გონის სრული შესაბამისობის დაშვებას ეფუძნება. ანუ, უფრო გაშლილად რომ ითქვას, მეტაფიზიკური მიდგომის მიხედვით, ენის, გრძნობადი აღქმის, მენტალური მდგომარეობისა და გარე სამყაროს ურთიერთმორგება, შესაბამისობის მიმართებათა დაშვების, მეთოდოლოგიურ ბმათა სისტემური ერთიანობის საფუძველზე ხდება.

დასახელება-აღნიშვნისა და მითითება-ნიშნების (დენოტაციისა და რეფერენციის) ცალსახა მიმართება, რომელიც კლასიკური შეხედულებების მიხედვით, ენასა და მის ობიექტებს შორის მყარდება, შესაბამისობის ისეთ თეორიას წარმოშობს, რომლის მიხედვითაც, გარე სამყაროს გრძნობად აღქმასა და მისსავე შემეცნებას ენის ჭეშმარიტების მტვირთველი შესაძლებლობა სრულად ესატყვისება. ასე რომ, ამ თეორიის მიხედვით, ნამდვილი, სანდო და სრულყოფილი შემეცნება სწორედ ენის პირველადი დონის, პირდაპირ და ცალსახა მიმართებათა შესაბამისად თუ მათივე საშუალებით ხორციელდება.

მეტაფორა კი, ამავე თეორიის მიხედვით, ერთგვარ გადახრად, მეორეულ წარმონაქმნად, ისეთ მექანიზმად მიიჩნევა, რომელიც სახელთა წანაცვლებას კი ახდენს, მაგრამ პირველადი დონის ლოგიკურ წყობას არასოდეს არღვევს. ყოვლისმომცველი ერთიანობიდან გასულ, პირდაპირი, აღწერითი ენისგან განსხვავებულ მტკიცებით მნიშვნელობას ანდა რაიმე ახალ საზრისს მეტაფორა, კლასიკური შეხედულების მიხედვით, არასოდეს წარმოშობს. მისი მოქმედება ყოველთვის ჩვეულ, პირდაპირ მიმართებათა ლოგოსურ ერთიანობას ექვემდებარება, მაშინ,

როცა, თავად ენის პირველადი წყობა, იმავე, კლასიკური ხედვით, რაიმე მეტაფორულს სულაც არ მოიცავს.

კლასიკური შეხედულების საპირისპირო, ნიცშესეული წარმოდგენის თანახმად კი, მეტაფორული სწორედ რომ პირველადი ენაა. სიტყვის აღმნიშვნელ შესაძლებლობასა და საგნის ჭეშმარიტ რაობას შორის ნამდვილი და ცალსახა შესაბამისობის დამშვები ენობრივი წარმოდგენა, კონვენცია, ანუ საყოველთაო შეთანხმება, ნიცშეს აზრით, სრულიად პირობით და ილუზიურ ხედვას წარმოშობს. ყოველი სიტყვის დაბადება, მისთვის საწყისის მიცემა, როგორც ნიცშე აღნიშნავდა, ერთადერთი და ცალკეული, სავსებით ინდივიდუალური შთაბეჭდილების წყალობით ხდება. მაგრამ, ჩვენ მიერ მისი, ამ შთაბეჭდილებისა და შესაბამისი მნიშვნელობის, უთვალავ და მეტ-ნაკლებად მსგავს, სინამდვილეში კი, განსხვავებულ შემთხვევებზე მორგება არაიგივეურთა გაიგივებას ნიშნავს. ერთადერთი და უნიკალური გამოცდილების შესაბამისი მნიშვნელობის სხვა შემთხვევებზე გავრცობა-გადატანის ანუ მეტაფორული აქტის შედეგად, როგორც ნიცშე აცხადებდა, ყოველი სიტყვის კონცეპტად (იდეად თუ ცნებად) გადაქცევა ხდება.

ზემოთ ნახსენებ ნაშრომში ნიცშე, ენის აღმნიშვნელი მიმართების გარდა, თავად აღქმა-აზროვნების პროცესს, მენტალურ წარმოდგენათა ჩამოყალიბების აქტსაც მეტაფორულად მიიჩნევს. თუ ყოველი ჩვენგანისათვის „საგანი თავისთავად“, მისი X ილუმალება, ჯერ ნერვული სტიმულის, ნერვული ალგზების, შემდგომ იმიჯის თუ ხატის და ბოლოს, ხმოვანი ბგერების სახით ვლინდება, მაშინ ენის განეზისს, მის წარმომავლობას ლოგიკურად თანმიმდევრული სახე, ნიცშეს მტკიცებით, სულაც არ უნდა ჰქონდეს. აქ უფრო იმგვარ ილუზიასთან გვაქვს საქმე, რომელიც, ნიცშეს აზრით, განსხვავებულ სფეროთა შორის ნახტომებს, ანუ იმავე ნერვული სტიმულის იმიჯად გარდამქმნელ ბიჯურ წანაცვლებას უწყვეტ, გლუვ და თანმიმდევრულ გადასვლად მიიჩნევს. ასეთი, წანაცვლებითი ნახტომის მომცველი ილუზია, ნიცშეს სიტყვებით: „ყოველი ცალკეული კონცეპტის დედა თუ არა, ბებია მაინცაა“ (1, 4).

აზროვნების „მეტაფორიზაციის“ ნიცშესეულმა კონცეპტამ შემდგომი განვითარება მეოცე საუკუნის რიგ ფილოსოფიურ განაზრებებში ჰპოვა. მეტაფორის თეორიის მიმართ ყურადღებისა და აქტუალურ დაინტერესებათა კვლავ აღძვრას განსაკუთრებული ბიძგი ცნობიერების აღწერისა და ანალიზის ჰუსერლის ფენომენოლოგიურმა მეთოდმა მისცა. ნოეზისი, ანუ შემეცნება, ჰუსერლის მიხედვით, თავის მიზანს მხოლოდ მაშინ აღწევს, როცა შესაძლებელი გამოცდილების, შთაბეჭდილების მონახაზის ჩამოყალიბების პროცესში კონტექსტის ან ჰორიზონტის როლის გათვალისწინება ხდება. შემეცნებელს (ეგი-ს), გამოცდილების

ობიექტსა და ამ ობიექტის მომცველ ჰორიზონტს შორის, ჰუსერლის მიხედვით, შესაბამისი და სათანადო სტრუქტურული მიმართება მყარდება. ცნობიერების ასეთი ანაწყოები კი იმგვარი ჰუსერლის მიერ ინტენციონალურობად წოდებული გონის შესაძლებლობის თუ უნარის მიხედვით ყალიბდება, რომელიც სუბიექტური ცნობიერებისა და მისსავე ობიექტთა ერთმანეთთან დაკავშირებას, კორელაციას თუ მორგებას ფსიქოლოგიური აქტის საშუალებით ახდენს.

ფენომენოლოგიური მეთოდის თანახმად, ყოველი ცალკეული ობიექტის ამორჩევასა და ამოცნობას მხოლოდ მისი, როგორც ობიექტთა გარკვეული კლასის შემადგენელად მიმჩნევი მიმართების, მიხედვით ვახდენთ. „ფენომენის რეგიონად“ წოდებული, სუბიექტური გამოცდილების არეები თუ სფეროები გარკვეულ ერთიანობას, ისეთ მთლიანობას შემოსაზღვრავენ, რომელთა წყობა მდებარეობითი ანუ ვრცელგანთავსებადი მიმართებით ხასიათდება. „ტრანსცენდენტალურ იდეალიზმს“, ანუ ცნობიერების ტრანსცენდენტალურად სუბიექტური წყობისა და მისივე ტრანსცენდენტალურ ობიექტზე ორიენტირების ჰუსერლისეულ შეხედულებას მეოცე საუკუნის ბევრი მოაზროვნე შეიძლება არც იზიარებდა, მაგრამ მეტაფორის რაობის საკითხისადმი მიძღვნილ შემდგომი პერიოდის განაზრებებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა სწორედ ფენომენოლოგიური აღწერის სტრუქტურულ ხედვას მიეცა.

მარტინ ჰაიდეგერი, თავის ცნობილ ნაშრომში „ყოფიერება და დრო“ ცნობიერების ტრანსცენდენტალური წყობის ჰუსერლის მოდელის უარყოფასთან ერთად, თავად ფენომენოლოგიურ ძიებათა ონტოლოგიური, ყოფიერების მხილებისა და გამოვლენის მიმართულებით წარმართვას შეეცადა. ჭეშმარიტების ძიება ანუ „ყოფიერების დავიწყებულ ასპექტთა აღდგენა“, ჰაიდეგერის მიხედვით, ისეთი თვით-ინტერპრეტაციის საშუალებით მიიღწევა, რომელიც ადამიანური არსებობის (Da-sein-ის), მისი „სუბიექტურობის“ პოზიციიდან ხორციელდება. კანტისა და ჰუსერლის „ტრანსცენდენტალური ეფი“ ჰაიდეგერმა სუბიექტურობის ცნებით შეცვალა, ხოლო საზრისის თეორიული ამოცნობის თუ წვდომის ჰუსერლისეული მისწრაფება რეალობის გამოვლენის, მისი ექსპერიმენტულ კონტექსტში თუ ჰორიზონტში ძიება-კვლევის მიდგომით ჩაანაცვლა.

ყოფიერება, როგორც ჰაიდეგერს მიაჩნდა, ადამიანურ ცნობიერებაში თუ შეგნებაში თავდაპირველი და ცოცხლად განცდილი გამოცდილების ანდა შთაბეჭდილების სახით აისახება. ენა, მისი შეხედულებით, გაგების ისეთი შუამავალი საშუალებაა, რომელშიც ყოფიერების ყოველი ფორმის სუბიექტური სახით ასახულ წარმოდგენათა დავანება ხდება (სტატიაში „წერილი ჰუმანიზმის შესახებ“ ჰაიდეგერი აცხადებდა:

„ენა ყოფიერების ჭეშმარიტების სახლია“). საკაცობრიო გამოცდილება და ისტორია, როგორც ჰაიდეგერს მიაჩნდა, ამ მოსაზრებას სრულიად ცალსახად ადასტურებს – ყოველი დიდის და არსობრივის წარმოჩენა მხოლოდ მაშინ ხდება, როცა ადამიანურ ყოფიერებას, სახლის ქონასთან ერთად, ფესვი გადგმული ტრადიციაშიც აქვს. ამგვარ პირობათა ჭერა და ტარება, ჰაიდეგერის მიხედვით, მეტაფორათა და ნარატივთა მომცველ ტექსტურ წარმონაქმნთა საშუალებით ხორციელდება. მნიშვნელობათა კრებულს, ერთობლიობას თუ ველს, რომელიც ენობრივ-ტექსტურ სივრცეში ყოფიერების გამოვლენის თუ გამომჟღავნების, სუბიექტური გამოცდილების დაგროვების შედეგად ყალიბდება, ჰაიდეგერის შეხედულებით, სწორედ მეტაფორული ენა ესადაგება.

ნატოვან-მეტაფორულ ენას პოლ რიკიორი, ჰაიდეგერის მსგავსად, ადამიანის სამყაროსთან „შეყრის“, მისი ონტოლოგიური ჩართულობის შედეგად ჩამოყალიბებულ წარმონაქმნად მიიჩნევს. მეტაფორის თეორია, მისი ნამდვილი გაგება, სწორედ ამგვარი „შეყრის“ მომენტს, ანდა, როგორც რიკიორი ამბობს, „ჩვენი საარსებო ძალისხმევის კვლავჩართულობას“ უნდა ითვალისწინებდეს. რიკიორის განსაკუთრებულ დაინტერესებას, „ჩართულობის“ შესაბამისი, „ცოცხალი“ ზემოქმედების უნართან ერთად, მეტაფორის სხვა შესაძლებლობაც იმსახურებს. ენობრივ წიაღში განხორციელებად მეტაფორულ წანაცვლებას თუ გადატანას რიკიორი ახალ საზრისულ ფორმათა გამოვლენისა და შექმნის ძირითად საშუალებად მიიჩნევს. მეტაფორის აღმნიშვნელი შესაძლებლობა, მისი აზრით, კლასიკური თეორიის მიხედვით დადგენილ, სახელთა და ტერმინთა გადატანა-ჩანაცვლების ცალსახა და ნაკლები დონის ფარგლებს სცილდება. „მეტაფორის ძალმოსილება“, მისი შეხედულებით, უშუალოდ სენტენციათა თუ გამოთქმათა ანუ ტექსტურ სტრუქტურათა საზრისულ სფეროზე ვრცელდება.

სააზროვნო ველში, რომელიც „საზრისთა გადატანის“ ანუ მერეულ-მეტაფორული წყობის ტექსტურ წარმონაქმნთა დისკურსული დონის შესაბამისად თუ შედეგად ყალიბდება, სიმბოლური ენის ყოველი ფორმა, რიკიორის მტკიცებით, ყოფიერების ფენომენოლოგიურ გამოვლენას ახდენს. „ცოცხალ“ ანუ სიმბოლოთა და მეტაფორათა მომცველ ტექსტთა ნამდვილი და ღირებული ინტერპრეტაცია, რიკიორის ჰერმენევტიკური ხედვით, „სუბიექტურობის“, საკუთარი თავის გაგების მისწრაფებასთან ერთად, ყოფიერების ამოცნობის მცდელობასაც გულისხმობს. ამასთან, შემეცნების თუ ამოცნობის ამგვარი მცდელობა გაგების „შესაძლებლობათა ჰორიზონტს“ ანდა, უფრო ფართო მნიშვნელობით, ყოფიერების ლოგოსურად არტიკულირებული ანაწყობის დაშვების პირობასაც წარმოშობს.

ლინგვისტიკურ დიებათა გზაზე რიკიორზე უფრო შორს წასულმა ჟაკ დერიდამ, „მეტაფიზიკური“, ანდა „ლოგოცენტრული“ აზროვნების სტილის, „დეკონსტრუქციად“ წოდებულ კრიტიკულ გადახედვასთან ერთად, შესაბამისი, „კონცეპტთა მეტაფორიზაციის შებრუნების“ მცდელობაც განახორციელა. ენა, რომელსაც დეკონსტრუქციულ მიდგომათა შედეგად, გაბატონებულ და ავტონომიურ მდგომარეობასთან ერთად, საკმაოდ გაურკვეველი სახეც მიეცა, დერიდას შეხედულებით, მის წიაღს მიღმა არსებული ერთიანი ყოფიერების შესაბამის ძირეულ ტერმინებს აღარ უნდა ამკვიდრებდეს. ნაშრომში „თეთრი მითოლოგია“ ფილოსოფიურ ტექსტებში ფუნქციონირებად მეტაფორათა წარმოქმნას, მათ ჩამომყალიბებელ საქმიანობას ჟაკ დერიდა მონეტათა სალესი ქვით ტვიფრვის პროცესს აღარებს.

მეტაფორა, რომელიც ნიცშესთან მონეტასავით „ხმარებაში ცვდება“, დერიდას მიხედვით, შეფასებით და მიმოცვლით ღირებულებას შექმნისთანავე კარგავს. მეტაფიზიკოსები, რომლებიც ენას, როგორც დერიდას მიაჩნია, მხოლოდ საკუთარი თავისთვის ქმნიან, დანის გამძლეხვევით მოქმედებენ. ისინი, სწორედ რომ ნომინალ-გამოსახულება გადაშლილი მედლებისა და მონეტების მსგავს ნიშნებს, ორიგინალურ ნაჭდევეთა „გადამღესავ“ მეტაფორებს აფუძნებენ. ფიზიკურიდან მეტაფიზიკურ სფეროზე გადასვლის აღმნიშვნელი თუ ამგვარი შესაძლებლობის დამშვები ნიშნები სინამდვილეში სასრულ ღირებულებას დაცლებულ საზრის-იმიჯთა არსებობის გაურკვეველ და გაუგებარ იდეას წარმოშობენ.

სრულიად უადგილო „სიჭარბედ“ მიჩნეული ასეთი იდეა, საეჭვო ღირებულებას, დერიდას შეხედულებით, სწორედ შეგრძნების მეყსეულობიდან მოწყვეტის, დროისა და სივრცის კონკრეტულ ჩარჩოთაგან გამოთავისუფლების გამო იძენს. მეტაფიზიკოს ფილოსოფოსთა მეტაფორულ წარმოდგენათა ანაწყობის საპირისპირო პარადიგმულ მოდელად დერიდა, რაოდენ საკვირველიც უნდა იყოს, კვლავ მეტაფორულ წარმონაქმნს ირჩევს. მყარ და უცვლელ საზრის-იმიჯთა, მეტაფიზიკურ იდეათა უარმყოფელი, ყოფიერების უწყვეტი ქმნადობის შესაბამისი, მრავალფეროვან და მოუსხელთებელ განსხვავებულობათა დინებადი განზომილება, დერიდას აზრით, პლატონისეულ სათავსოს „ხორას“ ეთანადება.

„ხორას“, დერიდა, არსებულისთვის, რადიკალური „განსხვავებულობისთვის“ (différance-სთვის) „ადგილის მიმცემს“ უწოდებს. გრძნობად და ცნობიერ აღქმებს შორის მყოფი პლატონისეული „ხორა“ დერიდას აზრით, ისეთი წარმონაქმნია (ისეთი [subjectile](#)-ია), რომელიც, სუბიექტურსა და ობიექტურს ერთდროულად მოიცავს და, შესაბამისად,

დასწრებისა და არდასწრების მუდმივი ურთიერქმედების რიგობრივ სიმრავლესაც ითავსებს. მაგრამ თავად უთვისებო და გაურკვეველი, ფორმათა და თვისებათა დროებით შემაკავებელი, არც არსებული და არც არარსებული შორისული წიაღი, „ხორა“, პლატონის მიხედვით, ვრცეულობის ჩანასახიცაა.

ვრცეულ სტრუქტურას, პოლ რიკიორი, დერიდასაგან განსხვავებული, სწორედ რომ მეტაფიზიკურია ხედვის შესაბამისად მიმართავს. მეტაფორის სტრუქტურაწარმომქმნელ უნართა მონიშვნის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიმართულებად რიკიორი მისივე წიაღიდან ანუ ამ, როგორც ნიცშე უწოდებდა, „თავისუფალი ასოცირების შუალედური სფეროს“ შიგნიდან მოხილვის შესაძლებლობას მიიჩნევს. წერილში „ცოცხალი მეტაფორა“ ის აცხადებს, რომ თუ არსებობს წაკითხვის შედეგად მოცემული ორი A და C ობიექტი, მეტაფორული აქტის განსახორციელებლად საჭიროა რაღაც მესამე წარმონაქმნის, „...ისეთი B – გემტალტის შექმნა, ანუ ისეთი ხედვის წერტილის პოვნა, საიდანაც ამ ორი ობიექტის მსგავსების დანახვა ხერხდება“ (3, 451). თუმცა, ასეთი ხედვა რიკიორს კვლავ პრობლემური კითხვის წინაშე აყენებს – შეუძლია კი ამგვარი, მენტალური პოზიციიდან ანუ მეტაფორული წიაღის ღრეჩოდან დანახული რეალობის ერთგვარ რეპრეზენტაციას აქტუალური მიმართების თავად რეალობასთან დამყარება?

მსგავს პრობლემასთან თუ კითხვასთან შეყრა კანტსაც მოუწია – როგორ ვაცნობიერებთ კავშირს გაგების წმინდა კონცეპტ-კატეგორიებსა და დროსა და სივრცეში მოცემულ გრძობად ობიექტებს შორის? პასუხის ძიებამ კანტი შემდეგ დასკვნამდე მიიყვანა: „სრულიად ნათელია, რომ აქ რაღაც ისეთი მესამე უნდა არსებობდეს, რომელიც ჰომოგენური, ერთი მხრივ, კატეგორიის, ხოლო მეორე მხრივ, ფენომენის მიმართ უნდა იყოს და სწორედ ამიტომ ის ორივეს შეთანადების შესაძლებლობას უნდა წარმოშობდეს“ (4, 1). ასეთი „მესამე“, მენტალურ წარმოდგენათა კონსტრუქციისათვის სახასიათო და აუცილებელი „ტრანსცენდენტალური სქემა“ კანტს სწორედ დრო-სივრცით გააზრებასთან დაკავშირებით შემოაქვს. „სქემა“, მისი წარმოდგენა თუ გაგება გულისხმობს, რომ ცნობიერებაში შუამავალ და განმასხვავებელ წარმოდგენათა, წესთა თუ ოპერატორთა ისეთი ანაწყობი არსებობს, რომლის საშუალებითაც გრძობად ობიექტთა საყოველთაო და აუცილებელ მახასიათებლები.

„სქემატიზმის“ სტრუქტურული მხარდაჭერა რიკიორს მეტაფორის მიერ შექმნილი სემანტიკური სიანლისათვის აქტუალური, ჭეშმარიტ-ღირებული მნიშვნელობის მინიჭების საშუალებას აძლევს. სქემატური ხედვის ანუ ტრანსცენდენტალური წარმოსახვის წყალობით, მე-

ტაფორათა წარმოშობის ლინგვისტიკური ქმედების იმგვარ ჰერმენევტიკულ აქტად გადაქცევა ხდება, რომელიც აბსტრაქტულ გაგებასა და სასრულ, სასიცოცხლო განცდათა შორისი ნაპრაღის დაძლევის, მისი ვირტუალური კამარა-ხიდის გაღებით შეკვრის შესაძლებლობას წარმოშობს. აქვე, კვლავ უნდა აღინიშნოს, რომ მეტაფორული „გადატანის“ სტრუქტურაწარმომქმნელი ანუ სუბსტანციურ ზღუდეთა გამჭოლი, თავისუფალი ასოცირების შესაძლებლობა სწორედ რომ წანაცვლების ანუ სივრცული მომიჯნავეობის პრინციპის ყოვლის გამწვდომ დაშვებას ეფუძნება.

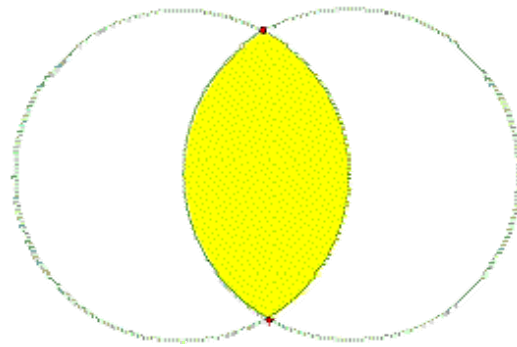
„სამყაროს ახლებურად შეფასების დაწყებისას, ... ჩვენ, ახლა კიდევ სხვა, მესამე ფორმის არსებობა უნდა გავაცხადოთ“ (5, 48e). ეს სიტყვები პლატონს ეკუთვნის და ისინი სწორედ ვრცეული სტრუქტურის გაგების მცდელობისას აღძრულ პრობლემათა გამო გამოითქვა. „გონით საწვდომში გონებაშიუწვდომელი გზით მონაწილე“ სივრცის პლატონისეულ წარმოდგენას ერთმანეთისგან მკვეთრად გამიჯნული ორი ფორმა ვერ ესადაგებოდა. მხოლოდ გონით წვდომად, მარად ერთგვაროვნად არსებულ და მის საპირისპირო, მხოლოდ შეგრძნებით აღქმად, ცვალებად და ფუჭებად ფორმებს პლატონმა მესამე, ვრცეულობის ჩანასახად მიჩნეული – „ხორა“ დაამატა.

„ხორას“ ერთობ გაურკვეველი კონცეპციის ახსნას პლატონი ანალოგიისა თუ შედარების საშუალებით შეეცადა. თავად ფორმათა შემკავებელ, არც არსებულ და არც არარსებულ შორისულ ბიჯს, ანდა ერთგვარ სათავსს, „ხორას“ (χώρα-ს) პლატონი „ოქროს ზოდს“, „ძერწვად ნივთიერებასა“ და შთამომავლობის წარმომშობ დედობრივ საწყისსაც ადარებს. მაგრამ ასეთი, თავად უთვისებო და სხვადასხვა თვისებათა დროებით შემთავსებელი, „აპეირონივით“ განუსაზღვრელი და, იმავდროულად, მდგრადი სათავსო ანდა შორისული წიაღი – ვრცეული ფორმის პითაგორული წარმოდგენიდან უნდა იღებდეს სათავეს¹.

საწყისი სიმრავლეს ანდა სამყაროს, პითაგორელთა აზრით, თვითკმარი „მონადიდან“ თვითჭვრეტისა და განმეორებადობის შედეგად

¹ „სასაზღვრო ქვებით“ (ἔπειτα), წერტილოვანი კენჭებით მოზომილ-რეგულარულად დასაზღვრულ არეს თუ ველს პითაგორელები „ხორას“ (χώρα-ს) უწოდებდნენ. გვიანდელ პითაგორელებთან, χασμῖον – მართკუთხედს, ხოლო χῶμα – აბაკისა (სანგარიშოსა) და ჭადრაკის დაფათა მინდორსაც აღნიშნავდა.

წარმოშობილი „ღიაღური“ გადასვლის შედეგად ეძლევა. „ღიაღა“, რომელსაც პითაგორელები ერთსა და მრავალს შორის გაჭრილ, ერთგვარ კარად მიიჩნევდნენ, სწორედ გარდამავალი ბუნების გამო, მათივე წარმოდგენით, ორმაგ ფუნქციას ითავსებს. ის ყოფს და აერთებს, განიზიდავს და იზიდავს, აცალკევებს და აერთიანებს. ღიაღური გადასვლისას, პითაგორელთა გეომეტრიული ხედვით, ორი მონადური სფეროს ცენტრთა გაზიარება ხდება და სფერულ ზედაპირთა თანაკვეთის შედეგად, *vesica piscis*-ად, ანუ „თევზის ბუშტად“ წოდებული ფიგურა წარმოიშობება. „ღედობრივ წიაღს (ანდა, უფრო სწორად, *vulva*-ს, საშოს) მიმსგავსებული „თევზის ბუშტი“ პითაგორელებმა ნაყოფიერების ცნებასთან დააკავშირეს და ის, შობის პროცესის ანალოგიით, სულიერი ზიარების სიმბოლურ გასასვლელად მიიჩნიეს“ (6, 1).



Vesica Piscis

ბოლო საუკუნეებში გაბატონებულმა მეცნიერულმა ხედვამ სივრცის აღნიშნული, ინტუიციური აღქმის თანადი, სიმბოლურად შემოღებული თუ მეტაფორულად განსაზღვრული, წარმომშობი და გარდამავალ-შედიაციური საწყისის მნიშვნელობა ჩრდილში მოაქცია. სამყაროს წყობის რაციონალურად გააზრებადი და პრაგმატულ-უტილიტარულ დანიშნულებას მორგებული სურათი ახლა მხოლოდ მათემატიკური, ანუ განსხვავებისა და განმეორების აღრიცხვადი სიზუსტის სივრცულ მიმართებათა წინ წამოწევის შედეგად მიიღება.

გასული საუკუნის სამოციან წლებში, მეცნიერულ წარმოდგენათა არადამაჯერებლობასა თუ მათ ნაკლებ ბუნებაზე საუბარი მარტინ ჰაიდეგერმა წამოიწყო. ნაშრომში „დრო სამყაროს სურათისა“ ის აღნიშნავს რომ სივრცის, როგორც ერთგვაროვანი განფენის „პროექტირება“, ახალ დროში მოხდა. ფიზიკის მათემატიკურად გაფორმებამ, „უკვე ცნობილად“ მიჩნეულზე დაფუძნებულმა ხედვამ, ანუ პროექტმა, რო-

გორც ჰაიდეგერი მიიჩნევს, წინასწარ განსაზღვრა, რომ გარემომცველი ბუნება სივრცესა და დროში ორიენტირებულ, მოძრავ წერტილოვან მასათა თავის თავში ჩაკეტილი სისტემაა.

სივრცის ჭეშმარიტი არსის დადგენას ჰაიდეგერი მნიშვნელობათა წარმოშობი გარემოს, ენობრივი წიაღის ჟღერად კვალთა „ყურის მიგდებით“ შეეცადა. „ვრცობის“ თუ „ფართობის“ (ანდა „ფათენის“), როგორც რაღაც განფენილი და გამწვდომი ველის, ზღუდეთა და დაბრკოლებათა გარეშე არსებული გასაქანის ღიაობა და თავისუფლება, ჰაიდეგერის წარმოდგენით, ადამიანის დაფუძნებისა და დამკვიდრების შესაძლებლობას წარმოშობს. ასე რომ, ვრცეული საწყისის თუ სივრცული სტრუქტურის წარმოშობ პირობას, ჰაიდეგერის ხედვით, არა პლატონის „ხორას“ მსგავსი, სიმბოლურად გარდამავალი და მედიაციური წარმონაქმნი, არამედ ადამიანური მკვიდრობის დამშვები, ყოფიერების ფორმები უნდა ქმნიდნენ. თუმცა, ჰაიდეგერი „ვრცობას“ გარდამავალ, „ადგილთა გამოთავისუფლებელ“ თვისებასაც მიაწერს და მისი წიაღის წარმოშობ შესაძლებლობასაც მიანიშნებს. მასში, ისევე, როგორც „ხორასში“, ჰაიდეგერის განსაზღვრებით, მოვლენა თუ ხდომილება „კიდევაც ვლინდება და კიდევაც ბუდობს“ (7, 97). აქვე, ალბათ, სასურველი იქნებოდა ყურადღების ხორასთან დაკავშირებულ კიდევ ერთ მხარეზე შეჩერება. „მეტაფიზიკური დასწრების“ თუ „წმინდა დასწრების“ კონცეპციის, ანუ ბოლო დრომდე მყარი და ურყევი დაშვების, აბსოლუტური ჭეშმარიტების, სინამდვილის წვდომის შესაძლებლობის უარყოფის მცდელობისას, დერიდა ძალზე საგულისხმო და ნიშანდობლივ მაგალითს მიმართავს. ყოვლის გამტარებელ, მაგრამ არა შემაკავებელ წიაღს თუ სათავსს, „ხორას“ ის გამოსახულების, „იმიჯის“ მჭერ საძირესა და ანარეკლის შემკავებელ სარკეს ადარებს. მოცემული მაგალითით, დერიდა, შესაძლებელია, უნებურადაც, სწორედ რომ მართებულ მინიშნებას თუ არსობრივ შეხსენებას აღძრავს. კერძოდ – ოპტიკა, მოძღვრება „სინათლისა და ხედვის“ შესახებ, სწორედ ანტიკურ წარმოდგენებს ეფუძნება. გრძნობადი, უმეტესწილად, ვიზუალურ-ტაქტილური აღქმის პრინციპის მიხედვით შედგენილი პითაგორა-პლატონური წარმოდგენის მიხედვით, „გამოსახულების დანახვა“ ერთგვარი, სუბიექტურ და ობიექტურ შემადგენელთა მომცველი „მხედველობითი სხეულის“ საშუალებით ხდება.

პლატონის „ტიმეოსის“ ოპტიკური ნაწილის შესაბამის კომენტარში ბაჩანა ბრეგვაძე “მხედველობითი სხეულის” სპეციფიკურობას ძალზე მართებულად მიანიშნებს: “ესაა განსაკუთრებული რეალობა, რომელიც თავისთავად არც სუბიექტურია და არც ობიექტური, თუმცა და თავისებურად უკავშირდება როგორც აღმქმელ სუბიექტს, ისე აღ-

საქმელ ობიექტსაც და, ამდენად, რეალობის ერთგვარ მესამე სახედ გვევლინება ... ფეერიული სიმბოლო, რომელიც რეალობასავით მოქმედებს“ (5, 417).

მოცემული შენიშვნის გათვალისწინებით, უკვე აშკარად შეიძლება ითქვას, რომ ამგვარ, როგორც პლატონი უწოდებდა, „ტრიტონ გენოს“ (τριτων γένος – „მესამე გვარის“) ფორმებს, თავად „ხორასა“ და მის მსგავს, შუამავალ და შუალედურ წარმონაქმნებს, „ვიზუალურ საგანს“, ანდა „ეიდოსურ ხატებს“, განსაზღვრება „ვირტუალური“ სრულიად მართებულად ესადაგება. ხოლო მეტაფორას, რომლის მიედიაციური, გადატანა-წანაცვლებისა და შეთანადების შესაძლებლობა ამავე, შუალედური და გარდამავალი წიადის ფარგლებში მოიაზრება, ვირტუალური განზომილების „მკვიდრი“ ასევე მართებულად შეიძლება ეწოდოს.

მეცნიერულ წარმოდგენათა, განსაკუთრებით კი დრო-სივრცით კონცეპციათა სიღრმისეულ საფუძველში ჩადებული, თუმცა კი, ახალევეროპულ სააზროვნო სივრცეში მივიწყებული ამგვარი ფორმები ბოლო დროს განსაკუთრებულად აქტუალურ მნიშვნელობას იძენენ. უკანასკნელ ათწლეულებში შემოსული, ელექტრო-მაგნიტური ტალღის სიჩქარით ამოქმედებული და ციფრული მოდელირების უსაზღვრო შესაძლებლობით აღჭურვილი, კომუნიკაციურ ტექნოლოგიათა სფერო „ვირტუალურ ფენომენტა“ მთავარ სათავსოდ, ერთგვარ, თანამედროვე „კიბერ-ხორად“ ჩამოყალიბდა. ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში უკვე აქტუალურად ამოქმედებული „ვირტუალური რეალობა“ მისი რეპრეზენტაციულობა, ანუ რეალობის იმიტაციის თუ სიმულაკრუმთა წარმოქმნის უნარი სწორედ სივრცე-დროითი ოპერატორის ანალოგიის თანახმად მოქმედ მეტაფორული წანაცვლება-მორგების პრინციპს ეფუძნება...

ლიტერატურა

1. **Frederich Nietzsche.** On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense. http://oregonstate.edu/instruct/phl201/modules/Philosophers/Nietzsche/Truth_and_Lie_in_an_Extra-Moral_Sense.htm
2. **Aristotle.** The Poetics. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text;jsessionid=BA61ECF9CE1D82D96581CF21FA9F11C4?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0056>
3. **Рикёр.** Живая метафора. Теория метафоры, М., 1990, с. 435
4. **Kant.** Critique of Pure Reason. Second Part. Transcendental Logic. http://www.philosophy-index.com/kant/critique_pure_reason/i_sf_ii_i.php
5. **პლატონი.** ტიმეოსი. თბ. “ირმისა”, 1994
6. Pythagoras and the Mystery of Numbers. The University of Georgia. Jim Wilson’s home page. <http://jwilson.coe.uga.edu/EMAT6680Fa06/Hobgood/Pythagoras.html>
7. **Хайдеггер М.** Искусство и пространство. В кн. «Самосознание европейской культуры XX века». М., 1991, с 95.

„სპარსული ამზის“ ენიგმა

„ყველაზე უკეთესი ქმნილება არის ის, რომელიც ყველაზე დიდხანს ინახავს თავის საიდუმლოს, ძალიან დიდხანს აზრად არ მოუვა ვინმეს, რომ ის, საერთოდ, ინახავს რაიმე საიდუმლოს.“

პოლ ვალერი

ლიტერატურული ტექსტი სხვადასხვაგვარად შეიძლება გავიაზროთ. ლიტერატურის ალტერნატიული ისტორიებიც იმის მიხედვით შეიძლება დაიწეროს, თუ რას დაუსაბამდება, რა კონცეპტუალურ ღერძს დაექვემდებარება მისი წაკითხვა. არსებობს ლიტერატურის წაკითხვის ტრადიცია, ჰეგელის მიერ დაფუძნებული, რომელიც ხელოვნებას, ლიტერატურას ისტორიისა და სოციალური ცვლილებების კონტექსტს უკავშირებს. ჰეგელი ეცადა აღმოეჩინა ხელოვნების განვითარების კავშირი საერთო ისტორიულ პროცესთან. ეს მიდგომა ლიტერატურის, როგორც სინამდვილის ფორმის, ისტორიაში მოაზრების ფაქტს წარმოადგენს. მაგრამ, ლიტერატურა, ერთდროულად, ისტორიაშიცაა და მის მიღმა; ლიტერატურა, უპირატესად მისი ეპიკური სტრუქტურა, აერთიანებს ისტორიას (სინამდვილეს) და მითს (გამონაგონს), როგორც სინამდვილის პროექციის ორ დონეს რაციონალურს/რეალურსა

და ირაციონალურს/წარმოსახვითს, რომლებიც ადამიანური ცნობიერების დონეებს წარმოადგენენ ამავედროულად.

ლიტერატურა, როგორც სივრცე, რომელსაც შეუძლია აღწეროს, ენობრივ მოცემულობაში ატვირთოს არა მარტო არსებული, არამედ შესაძლებელი, დროის გარეთ დგას. ზედროული, მხატვრული გადმოცემის ისტორიული რეპრეზენტაციის გზით, შეიძლება მოექცეს წაკითხვის/აღქმის ფოკუსში და გახდეს შესწავლის ობიექტი, რაც იმას ნიშნავს, რომ ლიტერატურა კი არ მოვიაზროთ ისტორიაში, არამედ ისტორია - ლიტერატურაში.

აქედან, ლიტერატურის წაკითხვის ტრადიციული კონცეპტის - მისი ისტორიზმის ჭრილში ექსპლიკაციის გვერდით, ჩვენ მხატვრული ქსოვილის მბადი ელემენტების - მეტადონეების პარადიგმული მნიშვნელობების დადგენისაკენ ვუთითებთ. ასეთი მნიშვნელობის მატარებლად ნებისმიერი სტრუქტურული ერთეული არ გამოდგება. პარადიგმული „ფეხვის“ (მი)კვლევა, მისი ლატენტური ბუნების გამო, რთულ ჰერმენევტიკულ ოპერაციებს გულისხმობს; მისი კავშირი შიდა და გარეტექსტობრივ მოცემულობებთან, ისევე როგორც მხატვრული ქმნილების სტრუქტურული დეტერმინიზმი, ჰერმენევტიკული ძიებების საგანია. ვფიქრობ, „ვეფხისტყაოსნის“ ორიგინალობის პრობლემაში კიდევ მოიძებნება ასპექტები, რომლებიც ამ, უკვე დადგრილ, საკითხს ახლებურად გადაიზრებს. ტექსტის დასავლურ-აღმოსავლური კულტურული ანტინომია, ამ მხრივ, კიდევ ბევრ საიდუმლოს ინახავს.

მსოფლიო ლიტერატურაში ალბათ ძნელად მოიძებნება კულტურულ-ესთეტიკური იდენტობის თვალსაზრისით უფრო მოულოდნელი ქმნილება, ვიდრე „ვეფხისტყაოსანია“. სიუჟეტური გეოგრაფიის სიჭრელე, რომელიც მხატვრული წარმოსახვის უპრეცედენტო სისშირეებს გამოხატავს, „ვეფხისტყაოსნის“ აზრობრივი დიაპაზონის ერთი მხარეა. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ამ სივრცეების სემიოტიკურ-სემანტიკური დარტვირთვა - ისტორიულ და მხატვრულ ხდომილებათა კავშირ-უკავშირობა. შესაბამისად, ამ უმაგალითოდ ინტერკულტურულ და მულტიკულტურულ მხატვრულ პროექციაში ორიგინალობის ტრადიციული ცნება უფრო ზუსტი დეფინიციით - (თვით)იდენტობის გაგებით შეიძლება ჩანაცვლდეს. ვფიქრობ, ორიგინალობის განსაზღვრა საკუთრივ ტექსტის თვითიდენტობის გვერდის ავლით ქმნილების მხატვრული სხეულის შესახებ ობიექტურ დებულებებთან მშრალ სივრცეში დავ-ვტოვებს და ვერაფერს გვეტყვის ტექსტის ცოცხალი ბუნების შესახებ, რომელიც სუბიექტურად განიცდება.

როგორ განვსაზღვოთ/გავმიჯნოთ ორიგინალობისა და თვითიდენტობის გაგებები? ტექსტის ორიგინალობას რეციპიენტი საზღვრავს. ამდენად, იგი შეფასებითი კატეგორიაა, რომელშიც ტექსტი ობიექტია. აქ ამოსავალი მიდგომა „უცხოობის“, განსხვავებულობის გამოაშკარავებაა, მნიშვნელობს დისტანცია სიახლესა და ტრადიციას შორის. ტექსტის თვითიდენტობა კი ნიშნავს ტექსტის საკუთარ, პირად უწყებას/არჩევანს განსაზღვროს თავისი იდენტობა - თავისი კულტურული გენეზისი, პოზიციები, პერსპექტივები. ამდენად იგი თვითშეფასებითი კატეგორიაა, აქ ტექსტი სუბიექტია, რომელიც საკუთარი თავის ობიექტივაციას ახდენს. იგი გვაუწყებს არა განსხვავებათა, არამედ მსგავსებათა, კავშირთა შესახებ მხატვრული გამოხატვის სივრცეში. ჩვენი მსჯელობების შინაგანი ვექტორი ტექსტ-ობიექტიდან ტექსტ-სუბიექტისაკენ - ორიგინალობის საკითხიდან (თვით)იდენტობის საკითხისაკენ მიემართება.

ორიგინალობა, როგორც შეფასებითი კატეგორია, ლიტერატურული ქმნილების, მხატვრული სახეების ემპირიული, კულტურული, ისტორიული „წინასახის“ გააზრებას, საგნისა და სახის, ტრადიციისა და სიახლის მიმართების დადგენას გულისხმობს.

შეუძლებელია ადამიანი იყოს იმ აზრით ორიგინალური, როგორც ღმერთი, რომელიც არარასაგან ქმნის. ადამიანური შემოქმედება უკვე არსებულის მოწესრიგებას/დამუშავებას გულისხმობს, შესაბამისად, ის წარმოადგენს გამეორებას, ბაძვას. აქედან, ორიგინალობა არსებულის, უკვეთქმულის გამეორებაა (და არა იგივეობა). ცნობილია, გოეთე თავისი დროის ახალბედა ავტორებს უკვე დამუშავებული სიუჟეტების გამოყენებას ურჩევდა. მისსავე „ფაუსტს“ გერმანულ ფოლკლორში მრავალი ვერსია უსწრებდა წინ და ეს გარემოება დამაბრკოლებელი სულაც არ აღმოჩნდა გოეთეს შემოქმედებითი წარმოსახვისთვის.

სტილური უნივერსალიზმი, რომელიც შუა საუკუნეებში ისახება, ზედაპირული შეხედვით, ზღუდავდა შემოქმედებით თავისუფლებას და ნერგავდა მხატვრულ კლიშეებს, მაგრამ სინამდვილეში იგი ცოდნის, როგორც გამოცდილების, აბსოლუტიზებას გულისხმობდა და მხოლოდ ეხმარებოდა შემოქმედებით თავისუფლებას. მაღალ ლიტერატურაში უნივერსალურ და პერსონალურ გამოცდილებათა მეტაფორული მთლიანობის რთული ლაბირინთი იგულისხმებოდა. თავისუფლების გზებსაც ისე არაფერი აჩენს, როგორც კანონი. მათ შორის შემოქმედებითი კანონი, რომელიც მხატვრული აზროვნების სტადიალურ განვითარებაში ახალ-ახალ სტილურ იმპერატივებად ყალიბდება ხოლმე. ორიგინალობა, სტილის სიმძაფრე, ტრადიციის უარყოფა ეს ის პოზიციებია, რომლებიც პიროვნების ინდივიდუალობისა და თავისუფლების სოციო-პოლიტი-

კურ იდეას მოყვა. მაგრამ მათ შორის ყველაზე უფრო რადიკალურები, სწორედ ტრადიციის ფლობაზე საუბრობენ (1).

ცოდნა ტრადიციის/ისტორიის, არსებულ გამოცდილებათა ფლობაა. ადამიანი მისი დამგროვებელ-მატარებელია. ასე რომ არ იყოს, გაგების აქტი ვერ შედგებოდა წარსულსა და აწმყოს, თაობებს, ადამიანებს შორის. არ იარსებებდა კულტურული კომუნიკაცია და მეტ-კვიდრეობითობა. მეტიც, კომუნიკაციის სერიოზულობა ყოველთვის მის სიღრმეზე, - ისტორიასა და ტრადიციაზე მიგვიითითებს. ამდენად, ქმნადობა, როგორც თავისუფლება (და თავისუფლება, როგორც ქმნადობა) არა ტრადიციის მიღმა, არამედ ტრადიციის წიაღში ძევს.

დაბოლოს, შემოქმედებითი აქტი, რომელიც ისტორიით არ არის აღბეჭდილი, წინ არაფერი უსწრებს, არ არსებობს. ასეთი მხოლოდ ღვთაებრივი შემოქმედებაა. ამ გაგებით, „აბსოლუტური“ ორიგინალობა ადამიანისთვის შეუძლებელია – მისი (შე)მოქმედება ყოველთვის იქნება „დაღდასმული“ ისტორიით, იმით, რაც მისგან დამოუკიდებლად უკვე არსებობს.

ორიგინალობის მიმართებით შინაარსშიც, სინამდვილეში, მხოლოდ ვექტორი შეიცვალა: თუ კლასიკურ პარადიგმაში იგი გარეთ – ადამიანიდან ისტორიისკენ, პერსონალურიდან ზოგადპერსონალურისკენ, საზოგადოებასკენ მიემართებოდა, პოსტკლასიკურში – შიგნით, ისტორიიდან ადამიანისაკენ – ზოგადპერსონალურიდან პერსონალურზე გახდა ორიენტურებული. ჩვენი რეალობა ინტერპერსონალურია. ხოლო ადამიანი „შიდაქსელური“ მეხსიერებითი სისტემა, რომელშიც ისტორიას ძინავს.

„ვეფხისტყაოსნის“ ორიგინალობის საკითხი მისი შესწავლის სათავეებთან დაისვა. საკითხის აქტუალობა თვითონ ტექსტის უწყებამ - „ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანევი“ წარმოშვა. არაერთმა მეცნიერულმა კვლევამ დაადასტურა პოემის ორიგინალობა, - ის, როგორც ამბავი, სიუჟეტი, არაფრის გამეორებას არ წარმოადგენს, მიუხედავად იმისა, რომ არსებობდა ფაბულები, რომლებიც, შესაძლოა, ავტორის სიუჟეტური მოდელის მოკარნახე ყოფილიყო.

„ვეფხისტყაოსნის“ მსოფლმხედველობრივი და გამომსახველობითი თავისებურების კვლევას არაერთი ნაშრომი მიეძღვნა. ურთიერთგანსხვავებული მიდგომებისა და დასკვნების მიუხედავად, არავინ დავობს იმაზე, რომ შუა საკუნეებში, გამაღებული რელიგიური და კულტურული კონფლიქტების პირობებში, რუსთველის პოემაში პოლარიზებულ

კულტურათა დაპირისპირება მოხსნილია. ამასთან, სამყაროს კულტურული პოლუსების ეპიკური პროექცია მხატვრული ქსოვილის ისეთ უწყვეტ და მთლიან სხეულს ქმნის, რომ გადაკვეთების, მიჯნების მიკვლევა, ან კიდევ კულტურული ელემენტების ერთმანეთისაგან გამოხშირვა შეუძლებელი ხდება. მაგალითად, აღმოსავლური ენობრივ-ტერმინოლოგიური აპარატით შეიძლება გამოთქმული იყოს ასტრალური სამყაროს შესახებ ბერძნულ-ლათინური სააზროვნო ტრადიცია; პერსონაჟთა პერსონალურ ეთოსში ნიველირებულია რელიგიურ განსხვავებულობათა საკითხი და რელიგიური უწყებების ოფიციალური სპეციფიკა.

რუსთაველი გენიალურად მანიპულირებს, თუ შეიძლება ითქვას, კინობითი თვითცნობიერების (უბრალო გამლექსავის - „ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანევი“) და აღმატებითი თვითცნობიერების (დიდი ხელოვანის - „აწ ენა მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვანება.“) პოზიციებით. ამ თვალსაზრისით, რუსთაველი, ალბათ, პირველი ავტორია, რომელიც ტექსტის პრივილეგიას ავტორის პრივილეგიას უპირისპირებს: იგი საკუთარ თავს ფორმალური მომწესრიგებლის („ლექსად გარდავთქვი“) რანგში წარმოადგენს. შეიძლება ვიფიქროთ, ამით იგი, ერთი მხრივ, ავტორ-გადამწერის შუასუკუნეობრივ იდეას მიყვება. ავტორ-გადამწერი კი არ ქმნის (თხზავს), არამედ ზემთაგონების კარნახით იწერს ღვთიურ ხმას; მეორე მხრივ კი ტექსტის პირველადობის, მისი ხალხურობის ხარისხში აყვანის ხელოვანებას და ამ გზით თვითლიკვიდაციით „ავტორის სიკვდილის“ სტრუქტურალისტურ კონცეპტსაც სწვდება, რომლის მიხედვით, იერარქია ავტორი-ტექსტი, იცვლება განფენილობითი პოზიციით - ტექსტი-ავტორი. შეიძლება ვთქვათ, საავტორო/ინდივიდუალური და ხალხურ/კოლექტიური შემოქმედება აღნიშნული ინვერსიის სხვადასხვა პოზიციებს გამოხატავენ, ამიტომაც ერთი (საავტორო ლიტერატურა) ნარაციული ფენომენია, რომელშიც ტექსტს ქმნის ავტორი, მეორე - ასევე ნარაციული, რომელშიც ტექსტი ქმნის ავტორ(ებ)ს.

უმაღლეს შემოქმედებით განცდასა და ოსტატობას შეუძლია ხელოვანის როლი პოსტპოზიციურად გადაანაცვლოს ავტორიდან (პერსონიდან) ტექსტისაკენ (უპიროვნო წერისაკენ) და ასე დაადასტუროს ხელოვნების ნამდვილყოფა, სინამდვილესთან დამოკიდებულებაში მისი უპირატესობის ჭეშმარიტება. ამ აზრით, ჰომეროსი, რუსთაველი, სერვანტესი, შექსპირი, ვაჟა-ფშაველა ხალხური ავტორები არიან. მათ „მოკლეს“ ავტორი, როგორც პიროვნული ფენომენი და აჩვენეს პიროვნულისაგან გასვლის/თავისუფლების ის სიმაღლე, რომელიც ერთდროულად ითვისებს კიდევ ყოველგვარ ლიტერატურულ წესრიგს, ტრადიციას და იმავდროულად გადალახავს მას, როგორც ამას ტრადიციის

არმცოდნე, „მარგინალური“ ხალხური სიტყვიერება სჩადის... ამდენად, რუსთაველის ორიგინალობა ხალხური ცნობიერების ორიგინალობაა (ამ აზრის არამორალისტური კონტექსტით). შემთხვევითი არაა მოსაზრება, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ ფაბულას ქართულ ხალხურ ზეპირსიტყვიერებასთან აკავშირებს (ა. ხანანაშვილი, მ. ჩიქოვანი, ე. ქორიძე). მიუხედავად იმისა, რომ, ფაქტობრივად, პოემა ამ „გავლენასაც“ უარყოფს, ტექსტის ღრმა ჰერმენევტიკული უწყება საკმაოდ ლოგიკურ და მოსალოდნელ მითითებას გამოხატავს პოემის ხალხური ფესვების ძიებისათვის.

მას შემდეგ, რაც პოემის სიუჟეტური ორიგინალობა საკამათო აღარ არის, მისი ორიგინალობის პრობლემა პოემის თავისთავადი ბუნების, ერთი მხრივ, პოეტური გამომსახველობის და, მეორე მხრივ, პოემის სინამდვილესთან მიმართების საკითხის დაზუსტებას უნდა დაკავშირებოდა; ხმაც, რომელიც ტექსტის თვითიდენტობის შესახებ გვაუწყებს, აქ უნდა გაუღერებულყოფო. ასეთი მიდგომა, რომელიც ტექსტის ჰერმენევტიკული ავტონომიის აღიარებიდან ამოდის, სიტყვიერებაში სინამდვილის პროექციის რაციონალური (რეალურ-ისტორიული) და ირაციონალური (წარმოსახვითი) დონეების ამოკითხვის სპეციფიკურ, მეთოდური თვალსაზრისით, განსაზღვრული პრინციპის არმქონე, ინტუიციურ რეფლექსიას უკავშირდება იმ საგულისხმო მითითების კარნახით, რომლის თანახმად, წარმოსახვითი სამყარო წარმოსახვის ძალით განიმარტება. ტექსტოლოგიურ-ჰერმენევტიკული კვლევა ორი შემხვედრი პოზიციას, რომლის შედეგადაც ტექსტური საიდუმლოებები ზედაპირისაკენ ამოდიან.

ამდენად, პოემის თვითიდენტობის საიდუმლოს ამოცნობა/გაგებისათვის რეზულტატური შეიძლება იყოს წაკითხვის არა ექსპლიკაციური, არამედ იმპლიკაციური „სტრატეგია“, რომლის მიხედვით ქმნილების მნიშვნელობით სინშირებს დროის მიმართ წრფივი განვცრობა აქვს, ხოლო სივრცის მიმართ წრიული. აქედან კითხვა/ამოცანა: რა არის „წერტილი“, სადაც დრო და სივრცე იკვეთებიან. თუ ხელოვნების მეტაფორულ-ალეგორიული გამომსახველობის დაფარული (იდუური) და „ზედაპირული“ (ფორმალური) ბუნების ამბივალენტობას ჩვენი გონებისა და ემოციების ველში მოვიხელოთ, კიდევ ერთი აღმომჩენები ვიქნებით იმისა, რომ ხელოვნება სინამდვილისაგან იქმნება. სინამდვილის სიმართლე იმდენად დიდია, რომ მას ვერ ვხედავთ და მხოლოდ ხელოვნების ფოკუსში შეიძლება შეიცნობოდეს. ტექსტი-მეტაფორა ეს არის სინამდვილის აკუმულირებული სიდიდე, რომლის აზრობრივი და ემოციური მოცულობა სინამდვილის უკუპროპორციულია და წარმოსახვის ძალის პირდაპირპროპორციული. რეალობა, სიმართლე

დაუჯერებლად გამჭვირვალედ გადადის ხელოვნებაში სწორედ იმ მყიფე კედლის გამო, რომელიც ხელოვნებასა და სინამდვილეს შორის არსებობს. მაგრამ მას შემდეგ, რაც ეს ზღვარი აღქმითი და დროითი ფენების წყალობით გასქელებას იწყებს, გადასვლის „ხაზი“ ძნელად შესამჩნევი ხდება, იღაბნება, რის გამოც მხატვრულ პროექციას აღმქმელის ცნობიერებაში ისტორიული (ნამდვილი) ეკვივალენტი ეკარგება. ამიტომ ის მთლიანად ფიქციის ასპექტს იძენს და ისტორიის მიმართ დგება როგორც ორიგინალური, - როგორც ემპირიული შეუძლებლობა-შესაძლებლობა...

ტექსტები, რომლებსაც ფართო კულტრული განვრცობა აქვთ, იმით ხასიათდებიან, რომ სინამდვილეს „უშუალოდ მიყვებიან“ (2). დროსთან ერთად, შორდება რა ისტორიულ ძირს, ტექსტი მით უფრო ეუფლება თავის მასშტაბს, რადგან მხატვრული „ეკრანი“ უკვე აჩენს არა მარტო იმას, რაც იყო, არამედ იმასაც, რაც შეიძლებოდა ყოფილიყო. მეტაფორის არაფიქსირებული და მოძრავი ბუნება ასეთია.

ყველაზე ალევორიული ტექსტები ყველაზე „ზედმიწვევითი“ ტექსტებია სინამდვილის მიმართ. „ზედმიწვევითობის“ სამალავი ემპირიული მასშტაბების სიდიდეა, რომელიც სწორედ სიდიდის გამო ხდება შეუმჩნეველი. ემპირიულ სიდიდეებს ხელოვნება მიკროდონებად - მეტაფორის ატომურ (დაუნაწევრებელ) ელემენტებამდე ამჭიდროებს, რითაც ვიღებთ სინამდვილის კონდენსაციის განსაკუთრებულ, თითქოს ჰერმეტიკულ, თვითკმარ განზომილებას, რომელსაც ტექსტ-მეტაფორას ვეძახით და რომელიც, თავის მხრივ, აზრობრივ-ემოციური სიმზურვალით ემპირიული „აფეთქებების“ ენერგიას ატარებს. ამდენად, სინამდვილისადმი ყოველგვარი რომანტიკული (ან რევანშისტული) განწყობის მიღმა, მხატვრული და არამხატვრული სამყაროების ურთიერთდაბადების ფიზიკურ-მეტაფიზიკური კანონით, ხელოვნება ისევე წარმოშობს სინამდვილეს, როგორც სინამდვილე - ხელოვნებას (3).

თუ მკითხველისათვის არც თუ მარტივი ინტელექტუალური ოპერაციებია ჩასატარებელი ხელოვნებისა და სინამდვილის მიმართების, ვიტყვით, უაღრესად დელიკატური საკითხის გარშემო, ხელოვანისთვის, შემოქმედებით გონში, ეს (მიმართების დელიკატურობა) იმთავითვე ნაგულისხმევ-განცდილია და მოულოდნელი მხატვრულ-აზრობრივი თამაშებით წარმოაჩენს ხოლმე თავს (4). ამგვარი თამაშის ფორმად შეიძლება ირონია მოგვევლინოს.

ირონია წარმოსახვის საწყისია. „ესე ამბავი სპარსული“ რუსთველური ირონიის ცენტრია, რომლის გარშემოც იძერწება ტექსტის რეალურ-მხატვრული და მხატვრულ-მისტიკური გრადაციები. იგი თავს ადასტურებს იქ, სადაც „ქართული“ ამბავი წარმოდგენილია როგორც

სპარსული. ირონია ჰოემაში ისახება როგორც ზღაპრისა და ისტორიის, ვიტყვი, ერთ მნიშვნელობით ასპექტში მოქცევის მხატვრული თამაში, რომელშიც ყველაფერი იყო და არა იყო, - სინამდვილისა და წარმოსახვის შერწყმის ანასხლეტი, რომელიც თვალს ჭრის, გაარჩიო მიჯნები..

მაგრამ რა ემპირიული, კულტურული გამოცდილებები დგას თვითონ ირონიული საწყისის უკან? აქ თამამად შეიძლება ვილაპარაკოთ ისტორიული, სოციალური, კულტურული სივრცეების შესახებ, რომელიც, ცნობილია, შუა საუკუნეების საქართველოში ფართოდ იყო გახსნილი. „გეოგრაფიული ბედისწერა“, რომელმაც განსაზღვრა ქართული კულტურის პროფილი, ერთდროულად სტაბილური ფენომენიცაა და დინამიურიც, რამდენადაც გეოგრაფია უცვლელია, ბედისწერა კი შეიძლება იცვლებოდეს(?)...

„სპარსული“ კულტურული გეოგრაფიის მომნიშვნელი უწყებაა, რომელიც, ცხადია, პირდაპირი აზრით სპარსულს არ უდრის. იგი ერთგვარი „საიდენტიფიკაციო კოდი“ა, რომელიც დროსთან ერთად იხსნება და სხვადასხვა შინაარსებს /ინტერპრეტაციებს შობს.

ქართული ლიტერატურის კულტურული კონტექსტი შუა საუკუნეებში ერთდროულად არის ებრაული, ბიბლიური სამყარო, წარმოდგენილი ქრისტიანიზაციის პოლიტიკური კურსით და იმ ორიგინალურ-მთარგმნელობითი კულტურით, რომლითაც ქართულ ნიადაგზე ბიბლიური სწავლების ათვისება ხდებოდა (ათონელთა მთარგმნელობითი სკოლა), რასაც ფუნდამენტური მნიშვნელობა ჰქონდა ქვეყნის სულიერი, კულტურული და პოლიტიკური რადიუსის განსაზღვრაში. და, მეორე მხრივ, რელიგიური მორალიზმისაგან თავისუფალი ეპიკური ესთეტიკური იმორალიზმი, რომელიც ჩვენში სპარსული ეპოსის სახით შემოვიდა და ცნობიერებისა და გემოვნების იმ სიმაღლეს ეფუძნებოდა და გამოხატავდა, რომელშიც ეთიკურისა და ესთეტიკურის წინააღმდეგობა ნიველირდება.

ვეფხისტყაოსნის მხატვრულ ველში მოხვედრილი კულტურული შრეები წარმოსახვითად, ფიქციურად აღიბეჭდავენ კულტურული გარემოს ღრმა ზედაპირს. ამ ველის მიხედვით მისი ემპირიული დონის რეკონსტრუირება სახიფათო საქმეა, რადგან ატარებს რისკს, ერთმანეთში აგვერიოს კულტურისა და ცნობიერების ცენტრები და პერიფერიები... მით უფრო, რომ რუსთაველის პოლისიუჟეტური სამყარო, უპირატესად, უტოპიურ-ანტიუტოპიური (ან/და ირეალურ-რეალური) დისკურსის მატარებელია, ხოლო სიუჟეტური სიბრტყის მექანიკური შეტრიალება საგნებსა და მოვლენებს ისტორიულ მდებარეობას ვერ დაუბრუნებს,

ისევე როგორც არც სწორხაზოვან იდენტიფიკაციებს შეუძლია ალაღვი-ნოს ისტორია.

ჯერ კიდევ რუსთველოლოგიის სათავეებთან დაისვა და შემდგომ დამუშავდა რუსთველის აზროვნების პლატონური, არისტოტელური, ნეოპლატონური, ქრისტიანული, მითოლოგიური, ფოლკლორული საფუძვლების შესახებ მეცნიერული მოსაზრებები (ვახტანგ VI, თ. ბაგრატიონი, მ. ბროსე, ი. აბულაძე, კ. კეკელიძე, ა. შანიძე, ივ. ჯავახიშვილი, შ. ნუცუბიძე, პ. ინგოროყვა, ალ. ბარამიძე, ვ. ნოზაძე, ზ. გამსახურდია, მ. გიგინეიშვილი, ელ. ხინთიბიძე, გ. იმედაშვილი, ზ. კიკნაძე, მ. კარბელაშვილი, ხ. ზარიძე და სხვა). ამ ვექტორებით განისაზღვრა პოემის კულტურული სიღრმე და არეალი. მაგრამ, საგულისხმოა ფაქტი, რომელიც გამოინახტება რუსთაველის შესახებ ისტორიული ქრონიკების დუმილში. ეს საკითხიც რუსთველოლოგიური კვლევების სათავეებისაკენ გვაბრუნებს... მაგრამ ჩვენ გვინდა შევნიშნოთ რუსთაველისა და მისი თანამედროვეობის მიმართების „გენეტიკური“ ასპექტი, გავაკეთოთ აქცენტი კითხვაზე – სად არის „ვეფხისტყაოსნის“ წარმოშობი წყარო: ისტორიაში (ემპირიაში) თუ ხელოვნებაში (შესაძლებლობაში/წარმოსახვაში). რა თქმა უნდა, - ორივეგან. მაგრამ საკმარისია დავიწყოთ არგუმენტების ძიება, რომ უმაღლ ვდგებით, ერთი მხრივ, სინამდვილის, ისტორიის დეფიციტისა და, მეორე მხრივ, მხატვრულად პროექტირებული რეალობის ფანტასტიკამდე ასული სიჭარბის წინაშე. ასე რომ, არც ცოდნა გვაქვს საკმარისი ისტორიის დანახვისათვის და რაც გვაქვს, საკმაოდ მოდელირებულია პოეტური ენისა და იდეოლოგიური აზრის მაქმანებით (რომლის მოხსნას თვითონ ისტორიის ფურცელი შეეწირებოდა); ამასთან, არც ხელოვნების ქმნილება ექვემდებარება „მამრავლებად“ დამშლელ კრიტიკულ რეფერენციას.

ამ კონტექსტში ჩნდება ახალი კითხვა: რას მიემართება განსაზღვრება „სპარსული“ მხატვრული ფიქციის გარეთ? (ვეფხისტყაოსანში „ქართული“ სამჯერაა სულ გამოყენებული: „არ შეამოკლოს ქართული...“, „რა ველარ მიხვდეს ქართულსა“, „ყმა ტკბილი და ტკბილქართული“). არც ერთ შემთხვევაში ის არ წარმოადგენს ქრონოტოპულ მნიშვნელობას. საკუთრივ სპარსული ქრონოტოპის შესახებ, როგორც საკმაოდ უხერხულის პოემის ზოგადიდეალიზებულ სივრცეში, ადრეც შენიშნულა. ეს აღნიშვნა საკითხის ობიექტური სირთულის - მეტაფორული პლასტის გათვალისწინებით, კვლავაც ელოდება ახალ განაზრებებს. საკითხის ისტორია კი აქცენტს პროლოგში მითითებულ „სპარსულზე“ აკეთებს, რომელიც მთელ სიუჟეტურ არეალს, ქრონოტოპს მოიცავს და თავისთავში ატარებს პოემის მხატვრულ დროსივრცულ გრადაციებს.

სააზროვნო გამოწვევების წინაშე გვაყენებს „ინდური“, „არაბული“, სხვა, სრულიად ვირტუალური ქრონოტოპები, რომელთაგან არც ერთს არ მიეწერება ამბის წარმოშობა. ფაქტია, „ვეფხისტყაოსანში“ წარმოსახვით და ისტორიულ სამყაროთა გადაკვეთები ერთდროულად ზღაპრის ილუზიაშიც გვტოვებს და თან კულტურათა დიალოგის შუა-საუკუნეობრივი რეალების იდუმალებისკენ გვითითებს.

სპარსული პოეზია ჩვენში ფუფუნებას წარმოადგენდა მათთვის, ვისაც მისი დედანში კითხვა შეეძლო. ასეთი, ცხადია, ფეოდალური არისტოკრატია იყო. თარგმანებიც, მიუხედავად მათი საქვეყნო პოპულარობისა, მასებისთვის არ იქმნებოდა. ეს თხზულებებიც თავიანთი სათაურებით, რომლებიც შინაარსს გამოხატავდნენ, ხალხში ლეგენდარულ სახელებამდე (ლეილი, მაჯნუნი, ვისი, რამინი, ხოსროვი, შირინი...) დადიოდა და ადამიანად ყოფნის, გარკვეული მორალური განწყობილების სიმბოლოებად კრისტალიზდებოდნენ მიუხედავად იმ წინააღმდეგობისა, რასაც ისინი კულტურების რელიგიურ-პოლიტიკური დაპირისპირების პირობებში აწყდებოდნენ. მეტიც, ქართულმა ნაციონალურმა გარემომ ხელიც კი მიჰყო მათ კულტურულ ადაპტაციას, ცხადია, იმ უნივერსალური ესთეტიკური და ეთიკური საფუძვლიდან, რომლითაც ეს ტექსტები და სახელები გაჩნდნენ და არსებობდნენ. ასეთად შეგვიძლია მოვიყვანოთ თეიმურაზ პირველის შემოქმედება, რომელიც თავის მთარგმნელობით საქმიანობაში სპარსული პოეზიის ქრისტიანიზაციას ცდილობდა.

ი. ჯავახიშვილი აღნიშნავდა: „თუმცა „მაჰნამე“ („როსტომიანი“) ფირდოუსისა, ვისრამიანი, ქილილა და დამანა, ლეილ-მაჯნუნიანი სპარსი მაჰმადიანი მგოსნების დაწერილი იყო, მაგრამ ქრისტიანი ქართველებიც გატაცებით კითხულობდნენ. მათთვის ეს თხზულებები ხელოვნების ძვირფასი განძი იყო. სხვათა შორის, ხომ სპარსული ხელოვნების წყალობით აღორძინდა ქართული საერო პოეზიაც... ქართველებისთვის სპარსულ მაჰმადიანური კულტურა უცხო რამ არ ყოფილა და თავისი პოლიტიკური მტრების მწერლობას, მეცნიერებასა და ხელოვნებას ისინი დიდ პატივსა სცემდნენ“ (ჯავახიშვილი 1973, 306).

შეიძლება ითქვას, სპარსული პოეზია შუა საუკუნეების საქართველოში იქცა კულტურის გამანაყოფიერებელ ელემენტად, რომლის გარეშეც თვითფორმირების ვერცერთი კულტურული თამაში ვერ შედგება. ისტორიულ ჭრილში, სპარსული ესთეტიკის არაოფიციალური ნმა (მე-11-12 სს.) იმ სივრცეს იჭერს, რომელიც ქრისტიანობის მიერ გაძევებულმა ელინურმა კულტურამ დატოვა. „ტერიტორიის“ ამგვარად ათვისება ბუნებრივი პროცესია კულტურის სიცოცხლისათვის. ამის გარეშე ის არ არსებობს. კვდება.

რუსთაველის მიერ ღმერთის, პოეზიისა და სიყვარულის შესახებ პროლოგად წარმოდგენილ ტრაქტატში თავისი ქმნილების „სპარსულად“ მოხსენიება ერთგვარი ალგორითმია, რომელსაც ტექსტის პოეტური და კულტუროლოგიური საზრისი უკავშირდება.

რუსთაველოლოგიური ტრადიცია „სპარსულს“ ძირითადად ორი აზრით განიხილავს: პირდაპირი (ტიმოთე გაბაშვილი, ნ. მარი) და გადატანითი (ვახტანგ VI - „სპარსშიდ ეს ამბავი არსად იპოება“, კ. კეკელიძე, ალ. ბარამიძე, რ. სირაძე, სხვები). პირველი აღიარებს, რომ პოემა სპარსული წარმოშობისაა, მეორე უარყოფს ამ აზრს და „სპარსულს“ სიუჟეტის გაუცხოების ხერხად მიიჩნევს. არსებობს სხვა, როგორც ტრადიციული, ისე ახალი კულტუროლოგიური მიმართება, რომელიც საკითხს სპარსულ ეპიკურ სამყაროსთან დიალოგურ პოზიციაში განიხილავს. ამ აზრის თანახმად, „ვეფხისტყაოსანი“ წარმოადგენს სპარსული სამყაროს დაძლევის მისი ბოლომდე ათვისების გზით, რაც ნიშნავს, რუსთაველი ბოლომდე მიყვება გავლენას და ამ გზით გადალახავს მას (ი. აბულაძე, რ. ხალვაში). „ვეფხისტყაოსნის“ ენობრივი თავისებურების შესახებ არსებულ გამოკვლევებში გაანალიზებულია სპარსიზმების საკითხი, გამოკვეთილია საკუთარ სახელთა კონცეპტუალური როლი პოემაში (ი. აბულაძე, კ. კეკელიძე, ე. ხინთიბიძე, დ. კობიძე, ზ. გამსახურდია, ა. გვანარია). ეს კვლევები პოემის მხატვრული და კულტურული შრეების ანალიზს ისახავდა მიზნად; მათ წარმოაჩინეს „ვეფხისტყაოსნის“ ენის პოეტური და სოციოლოგიური ასპექტები, ტექსტის სტრუქტურის, ერთი მხრივ, მეტაფიზიკური ბაზისი, მეორე მხრივ, კულტურული კლიმატის თავისებურებანი.

ვეფხისტყაოსნის „სპარსული“ გარდა აღნიშნული მნიშვნელობებისა, რომლებიც, ძირითადად, მის არამეტაფორულ და კულტუროლოგიურ არსს უკავშირდება, პოეტური კონცეპტის მატარებელიც უნდა იყოს. ამდენად, ჩვენ იმ პოზიციებს მივყვებით და ვავრცობთ, რომლებიც ამ მხატვრული ენიგმის პოეტური არსის გაშიფვრას ისახავდა მიზნად.

1. „სპარსული“ მინიშნებაა მხატვრული ქმნილების თემატური ქარგის შესახებ. მიჯნურის ველად გაჭრა სპარსული ლიტერატურისა და მისი მიმბაძველი რეგიონული ლიტერატურის მთავარი თემა იყო. „ვეფხისტყაოსნის“ თემაც, ამ გაგებით, სპარსულია (ამ თვალსაზრისით, აღსანიშნავია „თამარიანში“ მოყმე-მოგზაურის სათავგადასავლო ჩანართები).

2. ამასთან, „სპარსული“ გულისხმობს ეპიკურ თხრობასაც, რაც შუასაუკუნეებში სპარსული პოეზიის უმაღლესი ფორმა იყო. აქედან, „სპარსული“ ჟანრულ ტერმინადაც შეიძლება მოვიაზროთ. შემთხვევითი არ არის, რომ პროლოგი მნიშვნელოვან ადგილს უთმობს

არა მარტო პოეზიის უნივერსალური ბუნების, არამედ არსებული მხატვრული პრაქტიკის კრიტიკულ გააზრებას, მის ხარისხობრივ რანჟირების სწორედ ჟანრული ნიშნით;

3. რაც შეეხება „ამბავს“, იგი ფაბულას ნიშნავს. ტაეპის კონტექსტში კი პოეტური ამბის მითურობას, მოარულობას, ხალხურობას უნდა გულისხმობდეს. ამდენად, „ტარიელის ამბავი“ გავრცელებული, ცნობილი/არაპერსონალური გადმოცემის იდეას უკავშირდება, რაც პოემის იდეური და ფორმალური სიახლის, გნებავთ, საკუთრივ პოემის ორიგინალობის კონტექსტში ორაზროვან/ირონიულ უწყებად იკვეთება.

4. „სპარსული ამბის“ შუასაუკუნეობრივი სიმბოლურ-ალეგორიული საზრისი - „საღმრთო მიჯნურობის“ ბაძვა - გამჟღავნებულია პროგოლოგში: „მართ მასვე ჰბაძვენ, თუ ოდენ არ სიძვენ, შორით ბნდებიან“. ამ აზრით, „სპარსული“ აღმოსავლურ ესთეტიკასა და დასავლურ საზრისს ამთლიანებს. რუსთაველი, როგორც ეპიკოსი, - „ლექსთა გრძელთა“ მთხზველი, სამყაროს საზრისმატარებელ სურათს ქმნის. მისი ეპიკური ტილო მთლიანობის ესთეტიკას, კულტურულ ანტინომიათა ერთიანობას გადმოსცემს, რომელშიც შუასაუკუნეებისა და რენესანსული იდეალის, აღმოსავლური და დასავლური აზროვნების საზრისები ერთად იყრის თავს.

5. „სპარსული ამბავი“ „ველად გაჭრის“ საკრალურ-სიმბოლური პლანით კიდევ ერთ დაფარულ აზრს უნდა გამოხატავდეს: მიჯნურობა, როგორც სიმშაგე, ფეოდალური საუკუნეების კულტურულ და საზოგადოებრივ ცნობიერებაში, ვთქვათ ასე, ერთგვარი „კონტრკულტურული“ პოზიცია/განწყობილებაა, რომელსაც სამყაროს სოციო-პოლიტიკურ წესრიგში კოსმიური დისკურსი შემოაქვს. თანასწორობა, უპირობო ინტერპერსონალურობა, რომელიც სიყვარულის იდეას ახლავს, დრამატულ წინააღმდეგობაში მოდის ადამიანური სამყაროს იერარქიულ წესრიგთან. მიჯნურობა „ვეფხისტყაოსანში“ ზეკაცურ გონებრივ და სულიერ ძალისხმევას ნიშნავს, (ი)მორალურ და ყოველწამიერ არჩევანს, როგორც წამის (ყოფნისა და ცვალებადობის უმცირესი ელემენტის) და მარადისობის („უჟამო ჟამის“) წინაშე ერთადერთი ღირებული პოზიცია. ამიტომ მიჯნურთა და მიჯნურობის იდეალიზების საფუძველი კოსმიური წყობის, როგორც არსებულის, მაგრამ მიუწვდომლისა და იდეალურის აღიარებისა და დაფასების იდეიში ძევს. რუსთაველმა „კონტრ“ მოხსნა და მიჯნურობის მთელი ექსტრაორდინალური არსი საყოველთაო - საკაცობრიო წესრიგის სოციალურ-პოლიტიკურ სტრუქტურებს დაუსაბამა. შემთხვევითი არაა, რომ რუსთაველი პროლოგში ღმერთის, თამარისა და ტარიელის, როგორც გამოთქმისა და ქების საგნთა ტრიადას ქმნის. პირველი კოსმიური ძალაა, მეორე

ისტორიულ-საკრალური და მესამე – მხატვრულ-წარმოსახვითი. უკანასკნელი, - მხატვრულ-წარმოსახვითი, - ამთლიანებს კოსმიურსა და ისტორიულ საწყისს, რასაც ადამიანი სამიჯნურო ეთიკით - ინიციაციის („ველად გაჭრის“) შედეგად აღწევს.

დაბოლოს: რა მიმართებაა პოემის ორიგინალობას/თვითიდენტობასა და „სპარსულს“ შორის? „სპარსული“ რუსთველური აზროვნების ეტალონური საზომია, რომელსაც იგი აღიარებს და რომელთან მიმართებაშიც ქმნის თავის სამყაროს. აქ მიბაძვა და თავისუფლება ამბივალენტურ მნიშვნელობებად წარმოსდგება. რუსთაველი, ერთი მხრივ, დგას თავის თანამედროვე კულტურულ კონტექსტში, იღებს მას ეტალონურ საზომად და აქედან ეპაექრება მას. ეს არის ერთგვარი პოეტური, კულტურული გაპაექრება ტრადიციასთან, კულტურასთან, ტენდენციასთან. აღსანიშნავია, რომ ძველ სპარსულ და ქართულ სამყაროში არსებობდა გაპაექრების ტრადიცია. რუსთველოლოგიაში არსებობს კიდევ მოსაზრება ქართველი და სპარსი პოეტების, თვით რუსთაველისა და ნიზამი განჯელის გაპაექრების, როგორც ნამდვილი ფაქტის, შესახებ (დ.კობიძე 1978, 17-18). ეს არის შემოქმედებითი თავისუფლების ერთი „ხაზი“; და მეორე: რუსთაველი ამას (ქმნილებისაგან თავისუფლებას/გამიჯვნას) აღწევს პოემის არაპერსონალური წარმოშობის რწმუნებით. თავისთავად ეს ფაქტი ისევე არ წარმოადგენს ინდივიდუალური ტალანტის დაკნინების გამიჯნულ ხერხს, როგორც „სპარსული“ რაიმე ნეგატიურ კონცეპტს, რომელსაც რუსთაველი თითქოს „ტაქტიკურად უმკლავდებოდეს“. პირიქით, ისეთ წარმოდგენლად მაღალი ხარისხის ფიქციონალიზმში, როგორც „ვეფხისტყაოსანია“, სპარსულის კონცეპტუალური არსი ასე სწორხაზოვნად ვერ განიმარტება. მით უფრო, თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რამდენად შემოიკრებს პოემის მსოფლმხედველობრივი ბირთვი დასავლური ფილოსოფიური აზროვნების, ქრისტიანული ხედვის სიმაღლეებს.

„ვეფხისტყაოსანის“ ფორმალური სამოსლისა და შინაარსობრივი ესენციის პარადოქსული მიმართება ანტიინომიურად გადაიკვეთება „სპარსულის“ სემიოტიკაში, ხოლო გადაკვეთის ცენტრალური პუნქტი მხატვრული ირონიაა, რომელიც ერთდროულად ეუბნება ჰოსა და არას აღქმის ნებისმიერ პროექციას. ასე რომ, „სპარსული“ ენობრივი თამაშის ერთ-ერთ პირველ დასტურადაც შეიძლება მივიღოთ ლიტერატურის ისტორიაში, რომელიც რუსთაველმა ხელოვნების რეპრეზენტაციის ველზე ესოდენ ადრე წამოიწყო და ღრმად შეასრულა.

ვფიქრობთ, „სპარსულის“ ჰერმენევტიკის შემდგომი კვლევა განსაკუთრებული ინტერესის საგნად შეიძლება იქცეს როგორც ხელოვნებისა და სინამდვილის (წარმოსახვისა და ისტორიის) გადაკვეთის ფა-

რულ და გაცხადებულ უწყებათა ჩვენებისათვის(5), ისე სინამდვილის მხატვრულ-კრიტიკული ათვისების გააზრების თვალსაზრისით, რადგან, ვგონებ, ლიტერატურა, ამ მხრივ, უფრო მეტს ამბობს, ვიდრე ისტორიული ქრონიკების მტერიანი გამჭვირვალობა, ან, გნებავთ, თანამედროვე ტელე-რადიო-ინტერნეტ სივრცეების ტოტალური „გულწრფელობები“...

დანართი

1. ტრადიციის წინაშე ვალდებულების მოხსნის საფრთხეები, რომელსაც განმანათლებლობა გულისხმობდა, ჯერ კიდევ რუსომ იგრძნო, ხოლო რომანტიკოსებმა სცადეს იგი სულიერი ელიტიზმითა და თავისებური სოციალური ასკეზით დაეზღვიათ. გენიალობა, როგორც უკიდურესი პიროვნულობა, რომანტიზმმა იდეალად აქცია. ვინ არის გენიოსი? გენიოსია ის, ვინც „თვითონ არის ისტორია“ და არა მისი მატარებელი. მაგრამ რომანტიკულ ელიტიზმში ასეთი მხოლოდ რჩეული იყო, ისტორიაში ერთი. მოგვიანებით, დემოკრატიზმში რჩეულობის, ერთის იდეა მრავალში ნიველირდა, რომელშიც მნიშვნელობს ყველა.

საგულისხმოა, რომ გენიოსის ეს ეპოქისეული იდეა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პოლიტიკურ გემოვნებაშიც შეიჭრა, რომლის გამოხატულებაც იქცა ნაპოლეონი და რომელიც ასე ძლიერ აიტაცა ლიტერატურამ. იგი ადამიანის, როგორც ყოვლისმომცველისა და ყოვლისმპყრობელის პოლიტიკური იდეალია. ყოვლისმწვდომი და ცოდნითმპყრობელი იდეალის ლიტერატურულ ხატად კი წარმოსდგება ადამიანი, რომელიც ეძებს ცოდნას/დაფარულს, რაც სულის, როგორც იდეალური საწყისის - „უმეცარი სიბრძნის წყაროს“ დათმობას ნიშნავს. რელიგიურად ეს დაცემისა და ამპარტავნების ცოდვაა, - ცოდნის, მისი წყურვილის ცოდვა. ცოდნა ცოდვაში ძევს, ამიტომაც შეუძლებელი მისი ფლობა ეშმაკის, როგორც ბოროტების მეუფის გარეშე. აქედან, ფაუსტური თემა, გოეთეს მიერ სწორედ განმანათლებლობისა და რომანტიზმის ხანაში შექმნილი.

ადამიანის ისტორიიდან „გაყვანის“ პროექტი მეოცე საუკუნეში პოსტმოდერნულმა ქაოსმოსის იდეამ დაასრულა. მასში აისტორიულობა და ისტორიზმი შემხვედრი საპირისპირო მიმართულებებია, რომელშიც ისტორიის/დროის „ჩარხით“ გამართული მიკროკოსმოსი (ადამიანი) ცდილობს შეცვალოს მატრიცა.... ჯერ მხოლოდ წყვეტა და წყვეტის ეფექტები - ისტორიასთან თამაში ჩანს. დროის წრფეზე ახალ კოორდინატებს საყოველთაო სიცხადე ჯერ არ მიუღიათ...

2. სინამდვილეს „უშუალოდ მიყვება“ ბიბლია,- იგი ერთდროულად არის ძველ ებრაელთა ისტორია, რელიგია და პოეზია.

3. მაგალითისთვის: შექსპირის ჰამლეტი სინამდვილის/სიმართლის გამოსათქმელად მიმართავს ხელოვნებას/თეატრს, რომელშიც ის ფაქტობრივი სიზუსტით იმეორებს მომხდარ ამბავს, რითაც ცდილობს ამხილოს ბოროტ-მოქმედი. რაც უფრო მეტია კავშირი ხელოვნებასა და სინამდვილეს შორის,

რაც უფრო ღრმად შედის ხელოვნება სინამდვილეში, მით უფრო „ზედაპირზე“ ძვეს სიმართლე, ოღონდ მხოლოდ „დამნაშავეთათვის“, ხოლო „გულუბრყვილონი“ მას ვერც ხედავენ. აქ ხელოვანის სიბრძნე და სიშლეგე ერთმანეთთან ისეთ მიმართებაში გადადის, როგორც მეტაფორული ენის ერთდროული იდუმალება და სიცხადე.

4. შემოქმედებითი ცნობიერების ეს დონე, რომელიც ზედაპირული აზრით კი არ ირონირებს სინამდვილის მყოფობას, მის მოხელთება/მოუსხელთებლობას (რომელსაც დროით სისტემაში მუდამ და მხოლოდ ნამყო წარსული მოეპოვება), არამედ ირონიით წარმოადგენს „შემოქმედებითი უნდილობის“ სტიქიურ ფილოსოფიასაც და ნიშნულ შემოქმედებით ინფანტილიზმს, წარმოადგენილია ქართული ხალხური ზღაპრის ფრაზეოლოგიურ ექსპოზიციამში „იყო და არა იყო რა“.

5. „სპარსული ამბის“ სიუჟეტური დონე (არაბული და ინდური ნარატივის მიმართებითი ორაზროვნება) პოლიტიკური ასპექტით გვაფიქრებს და ჩვენთვის ბუნდოვანი ისტორიული რეალებისაკენ მიემართება. აქ, როგორც თემატურ, ისე იდეურ დონეზე პიროვნების თავისუფლებისა და სახელმწიფოს დილემა პრობლემატიზებული. როგორც არ უნდა ყოფილიყო ისტორიული სინამდვილე, ფაქტია, რომ ადამიანების, ხალხის თავისუფლების იდეას („ათავისუფლე მონები“ - მდაბიონი, ხალხი) წარმოშობის სათავე მხოლოდ პიროვნულ ცნობიერებაში – რუსთაველის გენიალურ წარმოსახვაში არა აქვს. იგი, ამასთან, პოლიტიკური ცხოვრების, - ფეოდალიზმის კრიზისულ წიაღშიც უნდა ამოზრდილიყო (მაგალითად, ყუთლუ არსლანის პოლიტიკური იდეები...).

ლიტერატურა

1. ი. აბულაძე, რუსთველოლოგიური ნაშრომები, თბილისი, 1967
2. კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბილისი, 1958
3. დ. კობიძე, ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი, III, თბილისი, 1978
4. გ.ლობჯანიძე, ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობების კვლევის ისტორია, იხ.:ქართულ-საზღვარგარეთული ლიტერატურული ურთიერთობების კვლევის ისტორია, რედაქტორი ე. ხინთიბიძე, თბილისი, 2011
5. ე. ქორიძე „ვეფხისტყაოსნისა და ხალხური „ტარიელიანის“ ურთიერთმიმართება, თბილისი, 1999
6. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, თბილისი, ტ. მე-2, 1973

7. **რ. ხალვაში**, სპარსულის გავლენა და გავლენის შიში „ვეფხისტყაოსანში“ // საერთაშორისო კონფერენციის მასალები – „ჰუმანიტარული მეცნიერებები ინფორმაციულ საზოგადოებაში“, ტ. II, ბათუმი, 2010



გამომცემლობა „უნივერსალი“

თბილისი, 0179, ი. ჭავჭავაძის გამზ. 19, ☎: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30

E-mail: universal@internet.ge