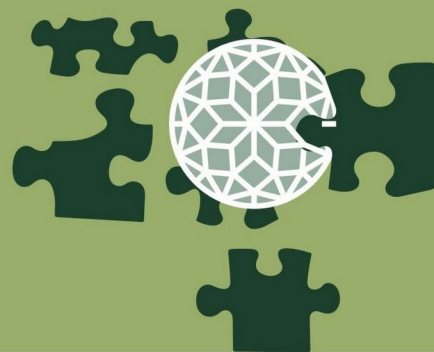




SEM IOTICS
SEM IOTICS

6 / 2009

ს ე მ ი ო ტ ი კ ა



საქართველოს სემიოტიკის საზოგადოება

სემიოტიკის ჯვრევის ცენტრი

ს ე მ ი ო ტ ი კ ი ა

სამეცნიერო ჟურნალი

VI

SEMIOTICS

SCIENTIFIC JOURNAL

**თბილისი
Tbilisi
2009**

UDC 81'22

სარედაქციო საბჭო

მთავარი რედაქტორი
ცირა ბარბაქაძე

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

რედაქტორები

თამარ ბერეკაშვილი
თამარ ლომიძე
იზაბელა ქობალავა
ხათუნა მაისაშვილი

Editorial Board

Editor-in-Chief
Tsira Barbakadze

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

Editors

Tamar Berekashvili
Tamar Lomidze
Izabela Kobalava
Khatuna Maisashvili

© სემიოტიკის კვლევის ცენტრი 2009

ISSN 1512-2409

დაგვიკავშირდით: E-mail: semiotics_journal@yahoo.com

შ ი ნ ა ა ხ ს ი

ენისა და ლიტერატურის სემიოტიკა

ცირა ბარბაქაძე

მზის სემიოტიკა პოეზიაში

7

კონსტანტინე ბრეგაძე

გალაკტიონი და ნოვალისი

26

ირაკლი ცხვედიანი

ჯეიმზ ჯოისის “ულისე“: ტექსტი და სტრუქტურა

38

თამარ ლომიძე

მეორეული სემანტიკა პოეტურ ტექსტში

55

კულტურის სემიოტიკა

ხათუნა მაისაშვილი

სამშობლო, ერი-სახელმწიფო და ქართული ელიტები

66

ირაკლი მჭედლიშვილი

სივრცობრივი ფორმა და ორი მთავარი მეტაფორა

80

იზაბელა პეტრიაშვილი

მეტაფორა და პოლიტიკური დისკურსის პრაგმატიკა

95

მამუკა სურმავა

არანმინდა გონების კრიტიკის ბუნებისთვის, მ. ფუკო —

ფრანკფურტის სკოლა

105

არქიტექტურის სემიოტიკა

გურამ ყიფიანი, ნოდარ ამაშუკელი

“მონესრიგებული ქაოსი“ ქართულ არქიტექტურაში

120

სემიოტიკა და კრიტიკა

დავით ანდრიაძე

ხელახალი RENDEZ-VOUS (კულტურსემიოლოგიური კონტამინაციები)

140

დალილა ბედიანიძე ლია სტურუას შემოქმედება და ფოლკლორი	150
მირიან ებანოძე ტექსტი და რეალობა (ვენის არშია)	157
გიორგი კეკელიძე არარსებული საზღვრების გამო	163
ნონა კუპრეიშვილი ენობრივი ორიენტაციიდან კულტურის ორიენტაციამდე	186
ცირა კილანავა “ქალაქი, სადაც ვერ იპოვეს ადამიანი”	195
მალხაზ ხარბედია ცინიკური სიბრძნე	205
ნანა ტრაპაიძე ტექსტის გაგების თანამედროვე პრობლემები	209
რეზიუმეები ინგლისურად	214

CONTENTS

Semiotics of Language and Literature

- Tsira Barbakadze**
The Sun Semiotics in Poetry 214
- Konstantine Bregadze**
Galaktion and Novalis 215
- Irakli Tskhvediani**
James Joyce's *Ulysses*: Texture and Structure 216
- Tamar Lomidze**
The Second Semantics in Poetic Text 217

Semiotics of Culture

- Khatuna Maisashvili**
The homeland, the nation-state, and the Georgian elites 218
- Irakli Mchedlishvili**
The spatial form and two main metaphors 219
- Mamuka Surmava**
The Critique of Impure Reason: Foucault and Habermas 220
- Izabella Petriashvili**
Metaphor and Pragmatics of Political Discourse 221
- Mirian Ebanoidze**
Text and Reality (Contour of „Wen’’) 222
- Giorgi Kekelidze**
Because of the non-existent borders 223

ენისა და დიჯიტალიზაციის სემინარი

ცირა ბარბაქაძე

მზის სემინარის პოეზიაში

ორი მზე

მიკროკოსმოსი – მაკროკოსმოსი

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა და კულტურის კვლევების ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი.

ძირითადი ნაშრომები: მონოგრაფიები: პოეზიის სემიოტიკა(2009); ქართული მჭევრმეტყველების ლინგვოპრაგმატიკა(2003); ქართული საკანონმდებლო სტილი (1996); პოეტური კრებულები: „დუმილის ა(მ)ბები“(2008); „გამოაღეთ სარკმელი“ (2003); „ლექსები“ (1996).

ინტერესთა სფერო: სემიოტიკა, რიტორიკა, სტილისტიკა, კრიტიკა.

„მსურის ქება და დიდება ნათლისა წარუალისა, მზეთა-მზის ვახში თავს მაძეს, მმართვეს გარდახდა ვალისა, ჭირს საცნაურის მზისაცა სწორედ გამართვა თვალისა, არამც-თუ უცნაურისა ცნობა გზისა და კვალისა“.

დავით გურამიშვილი

„ჯერ საჭიროა, მოვიპოვოთ ჭვრეტის ორგანო, რომელიც მსგავსი და ანალოგიურია თვით ჭვრეტის ობიექტისა. თვალი ვერასდროს დაინახავდა მზეს, ჯერ თვითონ რომ არ მიეღო მზის ფორმა.“

პლოტინი

*War nicht das Auge sonnenhaft,
Wie konnten wir das Licht erblicken?*

*Будь не солнечен наш глаз,
Кто бы солнцем любовался?*

Гете

ორი მზე – საცნაური და უცნაური! – ასე განმარტავს მას დავით გურამიშვილი. ერთი მზე – ასტრონომიული პლანეტა და მეორე მზე – უფლის მეტაფორა. საცნაური მზისთვის თვალის გასწორებაც კი ჭირს, ხოლო უცნაური მზის (უფლის) გზა-კვალის ცნობა კიდევ უფრო რთულია: „ო! ღმერთის სიმდიდრეთა და სიბრძნისა და შემეცნების სიღრმე! როგორ ჩაუნვდომელნი არიან მისნი სამართალნი და მიუკვლეველნი მისი გზები!“ (რომაელთა, 12, 33).

საინტერესოა მარინა ცვეტაევას „ორი მზეც“: ერთი – ცაზე რომელიც ანთია და მეორე – მკერდში...

„Два солнца стынут – о Господи, пощади! –
Одно – на небе, другое – в моей груди.“

პოეტი თითქოს მიკროკოსმოსია და სამყაროს ანალოგია... პოეტისთვის გარესამყარო და იქ არსებული მოვლენები ყოველთვის შინაგან განცდათა მეტაფორებია.

მ ზ ე – ერთ-ერთი უნივერსალური კონცეპტი და სახე – სიმბოლოა, რომელიც უამრავ კონოტაციურ მნიშვნელობას აჩენს. მათ შორის არის: ბიბლიური, არქეტიპული, მითოსური, ასტრონომიული, ასოციაციური, პოეტური და სხვა მნიშვნელობები. მაინც რას აღნიშნავს მზე? *ასტრონომიულად*: მზე ირმის ნახტომის გალაქტიკაში, მზის სისტემის ცენტრში, ყვითელი ვარსკვლავია, რომლის გარშემო, ორბიტაზე, მოძრაობენ სხვა ციური სხეულები და, მათ შორის, დედამიწაც. ის არის სინათლისა და სითბოს წყარო...

მზე გავლენას ახდენს ადამიანსა და ბუნებაზე იმით, რომ ის განსხვავებული სიჩქარის ენერგიებს ასხივებს... სინათლე და მაგნეტიზმი ქმნის მიწიერ ფორმებს.

მზე უმაღლესი კოსმიური ძალის სიმბოლოა, ყველგანმჭვრეტი ღვთაებაა, მიუხედავად იმისა, რომ სამყაროს უძველესი სურათები გეოცენტრულია, მზე არის სიმბოლური ცენტრი, კოსმოსის გული, ყოფიერების ცენტრი; ის არის აგრეთვე სიმბოლო ინტუიციური ცოდნისა, გონისა, გასხივოსნებისა, დიდებისა და დიდებულების, მეუფების... მზე სამყაროს „თვალა“, ღვთაებრივის ხილული ხატი, სინათლის ტრანსცენდენტული არქეტიპი; მზე „სამყაროს კარია“ – ცოდნასა და უკვდავებაში შესასვლელი.

ბევრ ტრადიციაში მზე არის მამაკაცური საწყისი, ზოგ კულტურაში – ქალური. ქართული ფოლკლორული ტრადიციის მიხედვით: „მზე – დედაა ჩემი, მთვარე – მამაჩემი, ბლუჯა-ბლუჯა ვარსკვლავები – და და ძმავა ჩემი!“

მზე – უძრავად მყოფი ცაზე – დროის მიღმაა. ეს არის მუდმივი „ახლა“.

ალქიმიკოსებისათვის: მზე გონებაა, Sol et Luna – ოქრო და ვერცხლი, მეფე და დედოფალი, სული და სხეული...

„მზის თავგადასავალი“ (როგორც თავად ავტორი უწოდებს მას) დაწვრილებით აქვს გამოკვლეული ვიქტორ ნოზაძეს *„ვეფხისტყაოსნის მზისმეტყველებაში“*. ამ თავგადასავლის გამოკვლევა მას სჭირდება იმისათვის, რომ თავისი ადგილი მიუჩინოს ამ ისტორიაში „ვეფ-

ხისტყაოსნის მზეს“. ჩვენ კი ვიხსენებთ ამ თავგადასავალს იმისათვის, რომ დავინახოთ როგორ ანათებს ქართული „პოეტური მზე“, რას აღნიშნავს, პოეტის რომელ განცდათა სიმბოლოა, რისი მეტაფორაა, რას ადარებენ მზეს ქართველი პოეტები და სხვა.

„ვეფხისტყაოსანში“ მზე არის პერსონაჟების მეტაფორა, ანუ: **მზე-ადამიანი**... ეს გამომდინარეობს უფრო დიდი მეტაფორიდან: *მზე უფლის ხილული სახეა*; გავიხსენოთ ავთანდილის მიმართვა მზისადმი: *„იტყვის: ჰე, მზეო, ვინ ხატად გთქვეს მზიანისა ღამისად, ერთ-არსებისა ერთისა, მის უჟამოსა ჟამისად“*... ადამიანი შექმნილია ღმერთის სახედ და ხატად, ამიტომ არის ის „მზის წილი“ ანუ: „უფლის წილი“; მით უფრო, ეს ითქმის შეყვარებულ ადამიანზე (*ღმერთი სიყვარული არს*). სწორედ ამიტომ: ქაჯეთის ციხეში გამოკეტილი ნესტანი სატრფოს წერს: *„მზე უშენოდ ვერ იქმნების, რადგან შენ ხარ მისი წილი“*.

აქაც ორი მზე: მზე – უფალი და მზე – ადამიანი.

„მზე – თვალი“ – უნივერსალური სემანტიკური ფორმულა ქართული ენის ლექსიკაში

«Из органов боги прежде всего устроили светоносные глаза, которые приладили с таким намерением: по их замыслу должно было возникнуть тело, которое не имело бы жгучих свойств огня, но доставляло кроткий огонь, свойственный всякому дню.

И боги сделали так, что родственный дневному свету огонь, находящийся внутри нас, вытекает очищенным через глаза, которые боги сгустили, особенно в середине, так, чтобы они задерживали грубейшую часть огня и пропустили только в чистом виде. И вот, когда дневной свет окружает поток зрения, тогда подобное, исходя к подобному, соединяется с ним и по прямому направлению лучиков образует в связи с родственным одно тело - где бы падающее изнутри ни натолкнулось на то, что встречает его извне. И как скоро все вместе, по подобию, приходит в состояние подобное, то прикасается ли к чему само или что другое прикасается к нему, действие тех предметов распространяет оно через все тело, до души, и производит то чувство, - которое мы называем зрением. А когда сродный огонь на ночь отходит - этот (т. е. огонь глаз) обособляется, потому что, исходя к неподобному, он и сам изменяется и гаснет, не соединяясь более с ближним воздухом, так как в нем нет огня».

Платон «Тимей»

მზის ერთ-ერთი გავრცელებული მეტაფორაა **„მზე – თვალი“**. ამ წყვილს შორის არსებული სემანტიკური კანონის მიხედვით, ეს მიმართება არის მიმართება: *მიკროკოსმოსი-მაკროკოსმოსი*, ანუ ადამიანის გრძნობის ორგანოებს სამყაროში დაეძებნება ანალოგი. ბევრ ენა-სა და კულტურაში ეს მიმართება აისახება არა მხოლოდ ლექსიკაში, არამედ მითებში, გამოსახულებებში, პოეზიაში...

საინტერესოა ამ მხრივ ქართული ენის მასალა. *მზე-თვალის* მეტაფორული მიმართება ყველაზე კარგად ჩანს სანყისში **„მზერა“**. ქარ-

თველ ენათმეცნიერთა სარწმუნო მტკიცებით: მზერა–ში სწორედ **მზ-** ძირი (ანუ მზე) დასტურდება. (მზ-ერ-ა; ამავე ტიპისაა წარმოების თვალსაზრისით ძგ-ერ-ა). მაშასადამე, თვალის ფუნქცია ყურება, ცქერა აღინიშნება ლექსებით, რომელიც სემანტიკურად მზეს უკავშირდება, რაც ძალიან საინტერესო და მნიშვნელოვანი მოვლენაა და რაც ადასტურებს ამ უნივერსალური მიმართების (მზე–თვალი) ქართულ ენაში არსებობას.

მზერას სულხან–საბა ასე განმარტავს: *ჭვრეტა*. მზერაცა ესრეთ განიყოფებიან: *ხედვა* არს რა თვალით კეთილად ხედვიდეს; *ჩენა* არს რა აკლდეს და მცირედ ხედვიდეს; *მზერა* არს რა შორით ხედვიდეს; *ჭვრეტა* არს რა ხანგრძლივით დაკვირვებით უმზერდეს რასმე; *ცქერა* არს გარჩევით ხილვისათვის ახლორე დაცქერით თვალი დააპყრას; *ჭვირობა* არს რა სარკმლით გარე გამოიხედვიდეს.

მზე არქეტიპი საერთოქართველური ფუძე-ენის დონისთვის აღადგინა გიორგი კლიმოვმა.

ქართ: მზე

მეგრ: მჟა/ბჟა

ლაზ: მჟა/ბჟა

სვან: მიჟ/მგჟ

მზე, როგორც არქეტიპული ფუძე, საინტერესო სიტყვანარმოებას ქმნის ქართულში.

ინარმოება ატრიბუტები: *მზიური, მზეგრძელი, მზებნელი, მზედაკრული, მზედალეული, მზედასანბლებელი, მზეთუნახავი, მზეჩამქრალი, მზისდარი, ენამზე და სხვა*. საწყისი: *მზეობა*; ზმნა: *ამზიანებს, მზეობს* („*მზე ველარ მზეობს ჩვენთანა, დარი არ დარობს დარულად*“ (შოთა)).

ადამიანის სახელები: *მზია, მზისა, მზექალა, ქალთამზე, მზევინარი, მზეჭაბუკი*;

ფრინველის სახელი: *მზენვია*;

ყვავილი: *პირიმზე, მზესუმზირა, მზიურა*;

სოფელი: *მზეთამზია*;

ადგილი: *მზისყური, სამზეო*;

საგალობელი: *მზეშინა და სხვა*;

„მზ“ ძირია აგრეთვე *მზირალში, მზირში, მზეერავში*;

მზირი ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში განმარტებულია: *ძვ. დამზვერავი, მოთვალთვალე; მსტოვარი, ჯაშუში*. („*მუნ ახლოს წყარო დიოდა, მასთან ტყე იყო ხშირადო, იქ მოგვეპარნენ, დავვისხდნენ თხუთმეტი კაცი მზირადო*“ (დ.გ)).

მზირალი – ვინც ან რაც უმზერს, – მაცქერალი, მაყურებელი, მჭვრეტელი;

თანამედროვე ქართული ენის სიტყვა **ზვარი** მომდინარეობს ძველი ფორმიდან: *მზვარე, მზვარი*, რაც ნიშნავს მზიან, უჩრდილო ადგილს (*პირ-მზითები ანუ მზვარეები, მალე შრება, იქ მალე იღებს თოვლს* (ვაჟა) (ქეგლი, ტ. V);

გამზირში აგრეთვე *მზირ* – ძირია, რომელიც, თავის მხრივ, *მზ*-იდან იწარმოება. საინტერესოა აგრეთვე **მწვეელი** ფორმა, რომელიც მომდინარეობს **მწვეელიდან**, და რომელშიც „მზ“ ძირი დასტურდება. (აღნიშნული ფორმა დასტურდება სულხან-საბასთან, *მწვეელი – მწვეელი, მომწვეი*).

ძველ ქართულში **მზის-თუალი** მზეს, მზის დისკოს აღნიშნავდა („განანათლოს ყოველი ქუეყანაი უფროის მზის-თუალისა“ – მ. სნ. 212, 13 – ილია აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი). აღნიშნულ ლექსემაში მზე და თვალი ერთად არის წარმდგენილი, რაც თვალისა და მზის უნივერსალურ ფუნქციურ კავშირზე მიუთითებს.

მზე ქმნის ქართულში იდიომებსა და ფრაზეოლოგიზმებს: *მზე ამოსდის, მზე დაუბნელდა, მზემ შეხედა, მზე მიყურებს, მზემ თვალი დახუჭა, მზემ თვალი გაახილა, მზე გაუქრა, მზის სინათლეზე გამოიტანა, მზე მოეკიდა, მზის დაკვრა, მზის გული, მზეთა-მზე... იდიომებსა და ფრაზეოლოგიზმებზე დაკვირვება აღმოგვაჩენინებს თვალი-მზის მეტაფორულ ურთიერთკავშირს, როდესაც თვალის ფუნქცია გადატანილია მზეზე და პირიქით, მზის ფუნქცია თვალზე. მაგალითად: თვალები გაუბრწყინდა, თვალის სინათლე, თვალები გაუნათდა, თვალეზის ცეცხლი – ყველგან მზის ფუნქცია – ნათება, ბრწყინვა, ნვა – არის გადატანილი.*

მზე შედის ფიცის ფორმულებშიც, მაგალითად: *ჩემმა მზემ, შენმა მზემ, ჩემს მზეს ვფიცავ... „შენმან მზემან, უშენოსა ვერვის მიჰხვდეს მთვარე შენი...“* (შოთა); და სხვა.

სეპირის მიხედვით: ადამიანები ცხოვრობენ არა მხოლოდ საგანთა ობიექტურ და საზოგადოებრივი შემოქმედების სამყაროში, ისინი მნიშვნელოვანწილად იმყოფებიან კონკრეტული ენის გავლენაში; იმ ენისა, რომელიც მოცემული საზოგადოების ურთიერთობის საშუალებაა.

შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ჩვენ შეგვიძლია ენის გარეშე სრულად გავაცნობიეროთ რეალობა; ენა არის დამხმარე საშუალება აზროვნებისა და ურთიერთობის ზოგიერთი პრობლემის გადასაწყვეტად. „რეალური სამყარო“ მნიშვნელოვანწილად იგება მოცემული ჯგუფის ენობრივი ნორმების საფუძველზე.

ჩვენ ვხედავთ, გვესმის და ვიღებთ ამა თუ იმ ფაქტსა და მოვლენას ასე თუ ისე იმის შემწეობით, რომ ჩვენი საზოგადოების ენობრივი ნორმები გვთავაზობს მოცემულ ფორმებს (სეპირი 1993:181).

ქართული პოეტური მზე

„ვარდთა და ნეხვთა ვინეთგან

მზე სწორად მოეფინების“

შოთა რუსთაველი

მზე – ღვთაება, უფალი, უზენაესია და ამიტომ პოეტისათვის მზე არის ორიენტირი, მარად შეუცნობელი, მზისკენ სვლა – მთავარი გზა!

„მზისკენ მიმაფრენს ფასკუნჯი,
ფასკუნჯს უფსკრულის აქვს კუჭი,
მენა საგზალი ვარ მისი,
მაგრამ ვეყოფი?!–
არ ვიცი!“; (მუხრან მაჭავარიანი)

„შენ კი, სამეფო ვისაც გეპყრა
უსაზღვროდ ვრცელი,
შენც –
ოფლი ვისაც გაღვრევიანა
მონის უღელმა, –
აღარ ხარ, –
რადგან მზის ხელთაა
სიკვდილის ცელი!
აღარ ხარ, –
რადგან სულერთია მზისთვის სუყველა!“;

„ფეხზე მაცვია ირმის ტყავით შეკრული ხამლი,
ვალმერთებ მზესა, ვანთებ ცეცხლსა,
და მზისკენ მიდის რძისფერი კვამლი...
ვალმერთებ მზესა, ვანთებ ცეცხლსა
და ვწირავ მსხვერპლსა...“; (ანა კალანდაძე)

„ეს სიმღერაა მზის სასალამო,
მარტისპირული.....“;

„თავს მოვიკაზმავ
სირაქლემას ლამაზი ფრთებით
და მზეს ვუმღერებ
ოკეანით მიმავალს მძიმედ“;

„მზე მთის წვერიდან ამობრიალდა

და მირიადი ჩაქრა ვარსკვლავი...
 სწორედ მასავით დაიწყე ბრწყინვა
 ჩემს კარვის კართან...
 ო, როგორ ჰგავდი შენ იმ ძველ ღმერთებს,
 რომ დაგყურებდნენ მთებიდან, ციდან,
 შენ ძირს დაუშვი გრძნეული მშვილდი,
 მზეთ უდიდესო!
 მადლი მივაგე დიდებულ მზესა,
 რომ დაგნათოდა ყორნისფერ თმებზე“;

„აქ დაიბადა „სულიკო“,
 მზისკენ გაფრინდა „მერანი“ ...

„მინას სწყდებიან ვერხვები მაშინ
 და გოლიათურ მხრების შერხევით
 მზისკენ მიდიან ზღაპრული რაშით
 ჩემი ვერხვები...“;

„ჰა, ლაყვარდები მცხუნვარე მზითა,
 კვლავ შენს თალებში ავარდნა მინდა,
 უსაზღვროებავ!...“ ...

მზე, როგორც უფალი, ყველგან და ყველაფერშია:

„იქნებ მზე ჩამოვარდა ბაბილონის გოდლიდან,
 ჩამოიმსხვრა დახლებზე და ღვინოდ გადმოდინდა?
 ანდა, დევმა საზამთრო დააგორა ზღაპრიდან
 და კლდის ძირას მიაფშვნა მტკვრის ელვარე ნაპირთან?
 მზით დახობდა ტყეები, ზვრებიც მზით მოიჩითა,
 მზე მოჟონავს ლელვიდან, მზე მონვეთავს ფიჭიდან,
 მზეს ყიდიან დოქებით, წონითა და ცალობით,
 ყელამდეა ეს მინა მზის მადლით და წყალობით.
 მზეა ხმაში, სიტყვაში, მზეა გამოხედვაში,
 მზეა, შემოდგომის მზე და სურნელი ზედაშის...“; (შოთა ნიშნიანიძე)

და როცა მზე თავდება სულში, მთავრდება ყველაფერი...

„ეხლა შენს სულში ყვავილისთვის მზე აღარ არის,
 მზე აღარ არის და არ არის არარაიმე!“ (გალაკტიონი)

„მზის სადღეგრძელოს მარადი ჭიქით
ვსვამ, მიხარია ცეცხლის კდემანი...“;

„მიუწვდომელო, შენ დაგეძებ ხელისცეცებით,
სხივი ხარ მზისა...“ (ჯანსუღ ჩარკვიანი)

„თუ პატრონი მზეს უგალობს,
საქართველოს რა მოკლავსო!“;

„მზისკენ მივდევდით გაფრენილ მერნებს!“;

„მწვანე ფოთლები, ტუჩებრძიანი,
ყვითლდებიან და მზისკენ მიდიან...“

„ის ათამაშებს ბურთივით მიწას,
უგზავნის წვიმას, თაკარა სიცხეს,
პურით და წყალით ჭორფლავს და წინწკლავს
და ცაზე ხატავს დროთა აღმრიცხველს.
ეხ, ჩვენი ბრალი, შენ რომ არ გვყავდე,
რა გვეშველება, მზეო, მაღალო,
იგანთიდა, ნუში აყვავდა,
მე კიდევ შენზე ფიქრმა დამლალა“;

„ჰე, მზეო, მზეო, ხელებგანვდილი
მე ვდგევერ შენ წინ...“;

„მე ვგრძნობ, ძვირფასო, მზისა მისარქმელს,
როგორ მივყავარ სინათლისაკენ...“;

„სულ მზისკენ ჰქონდათ გაჭრილი კარი...“; (ოთარ ჭილაძე)

„მზეო, ნურასდროს ნუ წახვალ ჩვენგან.
მზე ყველას უნდა და ყველას უჭირს
მისი გაყოფა და დარიგება,
რადგან ყველაფერს ადვილად ვიტანთ,
როცა სხეული მზითაა სავსე“;

მზე–ადამიანი

მეტაფორული კავშირი „მზე–ადამიანი“ ქართულ პოეზიაში დამახასიათებელი მოვლენაა, და რაკი მზე სულიერივით, ადამიანივით განიცდება პოეტების მიერ, ამიტომ მზეს ახასიათებს ადამიანის თვისებები:

„მზე იცინის, ვარდფურცლობის დარია“; (ანა კალანდაძე)

„მზის ღიმილი აღაჩინა ცამან“;

„შენ მისმენ ისე, ვით მზე უსმენს ოკეანეებს“;

„მზე იყო ცივი და მშვიდი“.

„დაცემულა რიყის ქვაზე,
მზეო, მახსოვს შენი სისხლი...“

ჭრილობაზე თუთუნს გაყრი,
პერანგს ვხევ და გიხვევ ფრთხილად,
სილაში კი, როგორც ბალდი,
ათინათი ამოთხვრილა.“

(ჯანსუღ ჩარკვიანი)

„თუმცა გველებმა ველი მოშხამეს
და მზის ხელები მოიგერიეს...“,

(ლადო ასათიანი)

„მზე მონადირე მეგონა,
სახუდარს მოფარებული“;

„მზე კი კუთხეში მიმჯდარა მიღეულ დედაბერივით,
აბრუნებს ოქროს თითისტარს ბიისფრად გადაფერილი“;

(შოთა ნიშნიანიძე)

მზე – სატრფო (მზე–სიყვარული)

„შენ ჩამოხვედი, ეტყობა, მზიდან,
რომ წამსვე ცეცხლის დამწვდნენ ღვარები,
გაქრნენ ქალები – პროსპექტზე დარჩი,
დაგინახე და გტაცე თვალები...“;

(მურმან ლებანიძე)

„ვაჟაო, დილის მზის სხივო“; (ანა კალანდაძე)

„ირგვლივ მზის ნათელი დასდგომია მთებსა,
ცაში გაფრენილან ნისლისნი მთები,

მზეი შენით მზეობს,
 მზედ ენთები, ზეობრ...
 ჩემი გულის ძახილს,
 ო, ლაღადის ჩემსას,
 შენ არსაით ისმენ?...“;

„რაც უფრო შორს ხარ, მით უფრო ვტკბები,
 მე შენში მიყვარს ოცნება ჩემი,
 ხელუხლებელი, როგორც მზის სხივი...“; (გალაკტიონი)

„წავიდა, გაქრა... ვერ შევეკითხე,
 რისთვის გამშორდა, რისთვის წავიდა...
 გამიქრა სულის ოცნება წმინდა...
 ილულება მზე, იძარცვება ტყე“;

„უსიყვარულოდ მზე არ სუფევს ცის კამარაზე“;

„დღეს ყველგან მზეა, ეხლა ამ ბაღებს
 და მყინვარს, მარალ ზრახვათა მეფეს,
 მაისი ალით ააზამბახებს,
 ვით შეყვარებულს და მეოცნებეს.“;

„რაც ცა უმზეოდ – დედამინაც დღეს იგივეა...
 გემიც უშენოდ იგივეა, რაც ცა – უმზეოდ“;

„თითქოს შენს სხეულში მზეა მომწყვდეული...“; (შოთა ნიშნიანიძე)

„შენ ამოდიხარ ზღვიდან მზესავით –
 თავისუფალი და მოთენთილი“; (ოთარ ქილაძე)

„შენი ხელივით თბილი და მშვიდი
 ჩემს სულში წვება მზის ანარეკლი“;

„შორიდან გიმზერ მზესავით დაღლილს“; (ჯანსუღ ჩარკვიანი)

მზე – დრო, ადგილი, ინდივიდუალობა

მზის ერთ-ერთი მთავარი ფუნქცია დროის აღნიშვნაა... მეტაფორულად მზე საათია, ამქვეყნად ყველაფერი დროში და დროით ცხოვ-

რობს... ყველაფერს თავისი დრო აქვს... თითოეულ ადამიანს ცხოვრების გარკვეული, თავისი წილი, თავისი საათი, პოეტები კი იტყვიან: რომ თავისი მზე აქვს... ის დრო, რომელიც მზით აღირიცხება, არის სიცოცხლე, ამიტომ ასეთ შემთხვევაში მზე – დროა და ეს უდრის სიცოცხლეს. სწორედ ეს სემანტიკა ჩანს ფიცის ფორმულებში: *შენს მზეს ვფიცავ... რაც ნიშნავს: შენს სიცოცხლეს ვფიცავ...*

არა მარტო ადამიანს აქვს თავისი დრო, ანუ მზე... არამედ ყველა დღეს, თვეს, ფაქტებსა და მოვლენებს, აწმყოს, წარსულსა და მომავალს... ყველაფერს აქვს თავისი მზე (ანუ სიცოცხლე), თავისი „საკუთარი“ მზე აქვს აგრეთვე ადგილსაც... მზე ერთია, რომელიც დედამიწას ანათებს და ათბობს, მაგრამ იგი სხვადასხვა მხარეში სრულიად განსხვავებულად განიცდება და აღიქმება, მითუმეტეს, პოეტების მიერ. ამიტომ ერთი მზე შეიძლება ბევრიც იყოს, გააჩნია, რას გულისხმობს პოეტი. მაგალითად, გალაკტიონი წერს: *„მაგრამ თვალმა დათვალა ბევრი მზე და ცხრათვალა... ოჰ, მზით გადანაცხარო, ცხრა მუხა და ცხრა წყარო!“*

„ყმანვილქალობამ წაიღო
მზეები, ოქრომფინარნი,
ნეტა კი ვინმე მომგონდეს,
რომ უმისობა ვინანო“; (ანა კალანდაძე)

„გარინდებულხარ აპრილის მზეზე...“;

„ოქტომბრის მზეში
აშოლტილი ვერხვების რიგის
და ღვთაებრივი ასკილის ხატი
დგას გულსა შიგან...“;
„ოჰ, როგორ მიდის ახალგაზრდობა,
დაუნდობელი სურვილი ლომის
და ყოველივე როგორ ნაზდება,
როცა ახლოა მზე შემოდგომის“; (გაკალტიონი)

„მაგრამ შენი მზე სიბნელეს გახევს
და დაადგება შუბლს ნათელივით...“;

„მზეო, თიბათვისა, მზეო, თიბათვისა,
ლოცვად მუხლმოყრილი
გრაალს შევედრები...“;

„ო, ყოველდღე მზეები ქიმერებში ვარდება,
ქარავანი დღეების მძიმედ მიემართება“;

„თუ გაზაფხულის მზითა ვარ მთვრალი“; (ოთარ ჭილაძე)

„იცინის გოგო და მიაბიჯებს საკუთარ მზეში,
საკუთარ მზეში და პურის მტვერში“;

„ჩემი წილი მტკვარი დაშრა,
ჩემი წილი მზე ჩავიდა...“;

„მამამ ცეცხლი დამაბარა,
ვარ ჩემი მზის ანაბარა...“; (ჯანსუღ ჩარკვიანი)

„თქვენი მზისა ვარ, თქვენი ტყისა ვარ“;

„თურმე გარბოდნენ ლამაზი წლები,
ჩვენ რომ გვეგონა გავრბოდით მზისკენ“;

„უნდა გავუძლო დღის გარინდებას,
ქართლის ცხელი მზის ნაამბორებთა...“;

„და ხმაში უდგას თბილისური მზე და ყირმიზი“;

„ჩვენ ისევ ზევით მივდივართ
შენი მზის მოსაგონებლად...“;

„მზე აქაური მიდულს მე სისხლში“; (მუხრან მაჭავარიანი)

„რა შეედრება ამ ჩვენს მხარესა?!
ამ ჩვენს მზესა და ამ ჩვენს მთვარესა?!“;

„ხვალ დილით სხვა მზე ამოვა...“; (ლადო ასათიანი)

„შენ ჩემი წიგნი სახსოვრად გქონდეს, –
მე მზის ქართულის მითქვამს სიცხოველე...“ (მურმან ლებანიძე)

მზე – საქართველო

„შორს კი, მთის ძირას,
სადაც მზეა, სადაც ვაზია.....“

მცირე დეფისად ჩასდგომია დიდ ევრ-აზიას –
ერთი პატარა, პანანინა საქართველოა“; (მურმან ლებანიძე)

„საქართველო – ეს ზღაპრული მზეა,
უკეთესის ბედისაა ღირსი!“; (გალაკტიონი)

„შენ, რომელიც მარად მზეებზე გვინათ,
არა გუშინ გაჩნდი თვალის ჩინად,
არამედ მზით ამოენთე ბრწყინვად –
ოცდაექვსი საუკუნის წინათ...“;

„სხვა მზე არა მნამს, შენი მზე
სხეულში გავინანილე...“; (ჯანსუღ ჩარკვიანი)

„რაიც მთავარია, ჩვენი მზე დავიცვათ,
ღმერთო, მოუმართე ხელი საქართველოს“;

მზე – სასმელი

„ხონჩით მზის სხივი მოგართვი,
მზის სხივის ჩამონაწერი“; (ჯანსუღ ჩარკვიანი)

„ბევრი მზით ვავსებ სულის ფიალას
და ვსვამ ბრძოლების დიდ სადღეგრძელოს“;

„თუ გაზაფხულის მზითა ვარ მთვრალი...“ (ოთარ ქილაძე)

მზე – სიცოცხლის სიმბოლო

*მზეო, დაუდე საზღვარი მწუხარე ფიქრთა ქროლასა,
– მზეო, ამოდი, ამოდი, ნუ ეფარები გორასა!
გალაკტიონი*

საინტერესოა მზის მეტაფორა ფოლკლორულ ტექსტებში. კერძოდ, „ხმით ნატირლებში“. მოტირალისათვის სააქაო და საიქიო ცხოვრება მოთქმის დროს უპირისპიდება ერთმანეთს. თუ ცოცხალთათვის სააქაო ცხოვრება, ეს ქვეყანა, ერთადერთი რეალობაა, სიკვდილით გამოწვეული მწუხარება ადამიანს იმ ცხოვრების – საიქიოს სიახლოვესაც განაცდევინებს. მოტირალის აზროვნება ძირითადად კონტრასტებზე იგება და შესაბამისი ენობრივი გამოხატულებითაც ფორმდე-

ბა. სააქაო–საიქიოს ახალი სინონიმები უჩნდება „ხმით ნატირლების“ ტექსტებში. სააქაოს, ამქვეყნის სინონიმებია: **სამზეო, მზის ქვეყანა:**

„თუკი გვაჩუქე ე ქალაი,
რად არ დიდი დღე დაუნესე,
რაად მასწყვიტე *სამზეოსა*?!

.....

„ძმაო, მამგონე გექნებოდა,
მამგონე, ძმაო, *სამზეოსა*“;

.....

„გამამაცხადე *სამზეოსაო*,
შენ ამადრახე სამზეურთაო“;

.....

„ძმაო, *სამზეოს* გათაულო,
ძმაო, *სამზეოს* დალეულო“.

ხოლო საიქიოს, იმ ქვეყნის სინონიმებია *სულეთი* და *შავეთი*:

„*სულეთის* ღმერთო, მადლიანო,
მამე ნებაი საუბრისაო“;

.....

„*შავეთის* კარი გამილოდი,
უკვენ არავინ დამაბრუნოს“;

.....

„ნეტავი გაუმარჯვოს, ღმერთსა,
შავეთსაც მისცა, *შავეთს*, კარი“.... და სხვა.

მოტირალი ხშირად შესტირის **მზეს**, როგორც სიცოცხლეს, მის-
თვის ხომ ეს ქვეყანა სამზეოა, მზის ქვეყანაა:

„*მზეს* ვერ შავხენებ უშენოდაო,
მზეს, უშენობით დაჩრდილულსაო“;

.....

„*მზეო*, დადეგ და ჩამოხენეო,
მოვა ყმანვილი უმზეურთაო“;

.....

„ცოცხალთ რა გვიჭირს, *მზეს* ვხედავთ,
დალამდება და გათენდება,
ბრალია, ვისაც დაულამდა,
ვისთვისაც აღარ გათენდება!“

.....

„დღეო, რაირა გამზიანებს,
მზეო, რაირა გეცინება?“

.....

„დაიცა, მზეო, არ დაბრძანდე,
ლამით მე ვერსა გავარიგებ“; და ასე შემდეგ...

სიკვდილს სიცოცხლე, მზე უპირისპირდება, შავეთს – სამზეო, დღეს – ღამე... ადამიანი კვდება, სიცოცხლე გრძელდება: ისევ თენდება და ამოდის მზე, თუმცა მოტირალი იტყვის: „მწუხარების მზე“ ვარო.

ლექსემების: **მზის** და სიკვდილის აქტუალიზება „ხმით ნატირლების“ ტექსტებში ალბათ ყველაზე უკეთ ხსნის მოტირალის კონტრასტებზე აგებულ აზროვნებას (ბარბაქაძე 2003:200).

მზის ინდივიდუალური პოეტიკა

მზის უნივერსალური პოეტიკის გამოკვლევის შემდეგ საინტერესოდ გვეჩვენება მზის ინდივიდუალური პოეტიკა ერთი პოეტის პოეზიის მიხედვით. ამ ნიშნით საინტერესოდ გვესახება შოთა ნიშნიანძის პოეზია.

„ფიცხობდა, სხიოდა მზის ცხელი დაირა,
სიცხე ძუნძულეზდა მთლად დათვისნაირად“;

„კლანჭიანი აგვისტოს მზე მიმინოსებრ ცერზე მიზის“;

„მზე კი ძნასავით ჩაშლილი,
მთელ საქართველოს შვენოდა“;

„მზე კი კუთხეში მიმჯდარა მილეულ დედაბერივით“;

„შაიბ, საყვარელო, მზის ოქროს მახვილი,
მეც წინაპარივით ქუდზე კაცს გავყვირი“;

„მზე საყელოში ხელს ჩამავლებდა
და გამიყვანდა გაკვეთილიდან“;

„მზე მხარზე გაიღო თოხივით
და მთვარე ნამგლად მოლუნა“;

„გაიღვიძა, გაიზმორა... დაიხურა მზის ჩაჩქანი“;
„და მზე ეხვევა ზებრასავით ყვითელ სილაში“;

„მზე კი ტორებს სცემს არაბული ბედაურივით“;

„და მზე ჰგავდა ცხენის ფლოქვით ახრჩოლებულ ღადარს“;

„ჩემი მზერისგან მზეც ყიოდა ყალყზე შემდგარი“;

მონღოლთა სისხლში მზე ჭიხვინებს უდაბნოების“;

„შემოდგომის უღელს მზე ხარივით უბია“;

„თოხისპირებზე გამოუკრავს მზე საგზალივით
და მინდორ–მინდორ სათოხარში მიდის აპრილი“;

„სარზე მამალმა ხმა ჩაინმინდა,
მზე გადაყლაპა თოხლო კვერცხივით“;

„იქნება ღამეს ეს მზე ჩახჩახა,
უჩინმაჩინის ქუდად ეხურა?“

მზე, მზე, ჩამობარდნე, მზიან ბუტკოებად“;

„მზე აღდგომის კვერცხს შევადარე...“;

„ეს მზე, ეს მითი დამხურეთ ქუდად“;

„მზის სვირინგებით მოხატულხარ ჭრელი გველივით“;

„მზე ამ გორაკებს სვაივით კორტნის,
მზით ჩაჟანგულა პაპის საძვალე“;

„და მზეც მეომარ მამალივით იგრძელებს კისერს“;

„მზე, როგორც დიდი, ნითელი ბუმტი“;

„სიტყვა მაცვია ჯაჭვის პერანგად,
მუხის ფოთოლი, მზე და მტევანი“;

„მზე გამაძლარი გლეხკაცივით მთლად გაზარმაცდა“;

„ჯერ კი ადრეა... მზე ვენახს წამლავს“;

„სამხრეთის ტილო, მზით ადღეებილი,
ლაჟვარდებით და მზით იხატება“;

მზის ინდივიდუალური პოეტიკა შოთა ნიშნიანიძესთან კარგად ხატავს იმ სამყაროს, რომელშიც პოეტი ცხოვრობს სულიერად. *მზე* შოთა ნიშნიანიძისათვის არის: *დათვი, მიმინო, ძნა, დედაბერი, მამალი, თოხი, ქუდი, ზებრა, ბედაური, სვავი, ხარი, საგზალი, თოხლო კვერცხი, აღდგომის კვერცხი, წითელი ბუშტი, სამოსი, გლეხკაცი, მევენახე და სხვა...*

აღნიშნული მეტაფორებით, შედარებებით, ჰიპერბოლებით და სხვა მხატვრული ხერხებით კარგად იხატება სოფლის გარემო, რომელიც კვებავს პოეტის ფანტაზიას... მზე პოეტისათვის ყველაგან და ყველაფერშია... სულიერ და უსულო საგნებშიც.

დასკენისთვის:

მაშასადამე, ქართული პოეტური *მზე* არის: *უფალი, ღვთაება, სიცოცხლე, ადამიანი, სატროფო, საქართველო...* ის ახდენს *ადგილისა და დროის* მეტაფორიზებას; ქართულ პოეზიაში *მზე* არის *ერთადერთი*, როგორც *უფალი* და *ამავე დროს, ბერი*, როგორც *ადამიანი...* ყველას და ყველაფერს აქვს თავისი წილი მზე, ანუ სიცოცხლე სამზეოში, ანუ დედამინაზე, მზის სამყოფელში; მზე ყველგან და ყველაფერშია, როგორც ღმერთი...

მზე, როგორც სიცოცხლის, სინათლისა და სითბოს წყარო, პოეზიაში ხდება შემდეგ განცდათა და გრძნობათა აღმნიშვნელი: სიყვარული, სიხარული, ბედნიერება, იმედი, ნუგეში... თუმცა, როდესაც ავტორს ნაღვლიანი განცდა გადააქვს მზეზე, მაშინ ის შეიძლება იყოს: „მკვდრის მზე“, „დაღალული მზე“, „საპყარი მზე“ („ღრუბლო შავო, მზეო საპყარო“ (ანა));

მზის ზემონარმოდგენილი მეტაფორული და სიმბოლური მნიშვნელობები ქართულ პოეზიაში უნივერსალური ხასიათისაა, მაგრამ ამ მნიშვნელობების გარდა თითოეული პოეტი საკუთარი „მზის პოეტიკით“ გამოირჩევა, რაც პოეტის ინდივიდუალობის შესასწავლად საინტერესო მეთოდია.

საკვლევ მასალაზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ ქართველი პოეტები შეგვიძლია ასეც დავახასიათოთ: მზის პოეტი, ქარის პოეტი, ნისლის პოეტი, მთვარის პოეტი, სისხლის პოეტი, წვიმის პოეტი, თოვლის პოეტი... ზოგჯერ კი რამდენიმე კონცეპტი თანაბრადაა ერთი პოეტის შემოქმედებაში.

თანამედროვე ქართულ პოეზიაში გამორჩეულად მზის პოეტები არიან გალაკტიონი და ანა კალანდაძე (თუმცა ანასთან ვარსკვლავები და ქარიც აქტუალურია).

ლიტერატურა

- არუთინოვა 1999:** Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М.;
- ბარბაქაძე 2003:** ცირა ბარბაქაძე, qarTuli mWevrmetvyelebis pragmatika, Tbilisi.
- ეკო 2004:** Умберто Эко, Открытое произведение, Санкт_Петербург.
- იაკობსონი 1975:** Р. Якобсон, Лингвистика и поэтика, Москва.
- ლოსევი 2008:** А. Ф. Лосев, Вещь и имя, Самое само, Санкт_Петербург.
- პოსტმოდერნიზმი 2002:** Постмодернизм: новая магическая эпоха, Харьков.
- ბარტი 1989** – Ролан Барт, Избранные работы, Семиотика, Поэтика, Москва;
- პირსი 2000** – Ч. С. Пирс, Избранные философские произведения, Москва;
- მორისი 2001** – Ч. У. Моррис, Основания теории знаков, в кн: Семиотика, антология, Екатеринбург;
- უილრაიტი 1990:** Ф. Уилрайт, *Метафора и реальность*, В кн: Теория метафоры, Москва;
- რიფატერი 1984:** Michael Riffaterre. Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana University Press;
- ლოტმანი 1972:** Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л.;
- ლოტმანი 1970:** Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.;
- კრისტევა 2004:** Крестева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.;
- ივანოვი 1985:** Иванов Вяч.Вс. Бессознательное, функциональная асимметрия, язык и творчество (К постановке вопроса) // Бессознательное: природа, функции, методы исследования. - Т. IV. - Тбилиси, 1985. - С. 254-259.

ბალაკტიონი და ნოვალისი

მხატვრული ლიტერატურის კომპარატიული მეთოდით კვლევისას, როდესაც ორი მეტნაკლებად თანაბარმნიშვნელოვანი ავტორის შემოქმედების შედარებით-ისტორიული კვლევა წარმოებს, შესაძლოა, რომ ერთი ავტორი მეორის მიმბაძველად წარმოჩნდეს. ამიტომ, ამგვარი კვლევისას იმთავითვე უნდა იქნას დაშვებული წინაპირობა, რომ ჭეშმარიტ შემოქმედთა შემოქმედებით პროცესში – განსხვავებით საშუალო შემოქმედთა შემოქმედებითი პროცესისაგან, სადაც დიდია მიმბაძველობისა და გავლენის წილი – a priori არსებობს შემოქმედებითი ინსპირაცია და არა გავლენა და მიმბაძველობა. ეს შემოქმედებითი ინსპირაცია ერთგვარი უცილობელი ესთეტიკური ონტოლოგიაა, რასაც ვერც ერთი დიდი შემოქმედი ვერ გაექცევა, რამდენადაც ავტორი არ ქმნის ცარიელ ადგილზე, მისი მხატვრული ტექსტი არ არის *საგანი თავისთავად*, არამედ კონკრეტული ონტოლოგიური, იდეოლოგიური და ესთეტიკური ინსპირაციის შედეგად წარმოქმნილი მოცემულობა (აქ ჩემთვის ამოსავალია ესთეტიკური ზედნაშენის პრინციპი). შესაბამისად, აქ რაიმე გავლენებზე საუბარი არამართებულია. ამ თვალსაზრისით საკმარისია ვახსენოთ, რომ მთელი დასავლეთევროპული მხატვრული ლიტერატურა, და ზოგადად კულტურა, ერთი მხრივ ბიბლიური, ხოლო მეორე მხრივ ძველბერძნული და ძველგერმანული მითოლოგიური არქე-

ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატი; ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასისტენტი-პროფესორი; შოთა რუსთაველის ლიტერატურის ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი;

ძირითადი ნაშრომები:

„ნოვალისის სახისმეტყველების ძირითადი ასპექტები“, „ნოვალისის ენის ფილოსოფია“, „ლიტერატურული და ენისფილოსოფიური ნარკვევები (ნოვალისი, გოეთე, ვ. ფ. ჰუმბოლდტი...)“.

ინტერესთა სფერო: გერმანული რომანტიზმი, ჰერმენევტიკა, ენის ფილოსოფია.

ტიპებით საზრდოობს და მათგან იღებს შემოქმედებით ინსპირაციას. შესაბამისად, ამა თუ იმ ავტორის სიდიადე და ორიგინალობა აღნიშნულ არქეტიპთა ინდივიდუალურ და უნიკალურ ესთეტიკურ გადამუშავებაში მდგომარეობს, რის შედეგადაც ავტორი ქმნის საკუთარ თვითმყოფად, განუმეორებელ პოეტურ სახისმეტყველებას (პოეტური და ტროპული მეტყველების სინთეზი), როდესაც ავტორი, ფრ. შლეგელის სიტყვით რომ ვთქვათ, აფუძნებს საკუთარ *პროგრესულ და უნივერსალურ პოეზიას* (progressive Universalpoesie), ხოლო ნოვალისის მიხედვით – *ტრანსცენდენტურ პოეზიას* (transzendente Poesie); ანუ, ავტორი ქმნის მხატვრულ ტექსტს, რომელიც არღვევს და აფართოებს ყოფიერების საზღვრებს და გადადის დროით და სივრცით განზომილებათა მიღმა (რუსთაველის ენაზე ამას *საღმართო სიახლე* ჰქვია). რუსთაველის, დანტეს, შექსპირის, გოეთეს მხატვრული ტექსტები სწორედ შემოქმედებითი ინსპირაციის ესთეტიკური გადამუშავების შედეგად შექმნილი ტექსტებია, რომელთა ესთეტიკური ინდივიდუალობა, ორიგინალობა და განუმეორებლობა მათს თვითმყოფად სახისმეტყველებაშია საგულვებელი, ისინი პროგრესულ-უნივერსალური და ტრანსცენდენტური პოეზიის ნიმუშებია.

ამდენად, მხატვრული ტექსტების კომპარატიული კვლევის დროს *a priori* ამოსავალი და გათვალისწინებული უნდა იყოს ამა თუ იმ ავტორის შემოქმედებით პროცესში იმთავითვე იმპლიციტურად მოცემული შემოქმედებითი ინსპირაცია. შესაბამისად, კვლევა უპირველეს ყოვლისა (ხაზს ვუსვამ, უპირველეს ყოვლისა) მიმართული უნდა იყოს სწორედ იმის წარმოსაჩენად, თუ რამდენად მაღალ ხარისხშია ამა თუ იმ ავტორის შემოქმედებაში ესთეტიკური ინსპირაციით მიღებული შთაბეჭდილებების ორიგინალურ-შემოქმედებითი, თვითმყოფადი ათვისება-რეცეფცია და არა რალაც გავლენების ჩხრეკა (რა თქმა უნდა, ამა თუ იმ „მეორად“ მწერალთან არსებული გავლენების წარმოჩენა და დადგენაც კომპარატიული ლიტმცოდნეობის სფეროა, რის მასალასაც უხვად იძლევა ეპიგონური მწერლობა, მაგრამ გავლენების მოძიება კომპარატიული ლიტმცოდნეობის მეორადი ამოცანაა). შესაბამისად, კომპარატიული ლიტმცოდნეობის ამოსავალი დებულება უნდა იყოს ინსპირაციის წყაროთა დადგენა და მიკვლევა და არა იმთავითვე არარსებული გავლენების გამოვლენა, რამდენადაც ლიტმცოდნეობისათვის ღირებულებას წარმოადგენს სწორედ ინსპირაციათა, და არა გავლენათა, ჰერმენევტიკა.

აქედან გამომდინარე, კომპარატიულმა ლიტმცოდნეობამ ორი მეტნაკლებად თანაბარმნიშვნელოვანი ავტორის, შესაბამისად, სხვადასხვა თუ ერთი და იმავე ლიტერატურულ მიმდინარეობათა წარმომადგენლების შემოქმედება, ერთი მხრივ, უნდა გამოიკვლიოს ტიპოლო-

გიური თვალსაზრისით (მაგ. რუსთაველი და ვოლფრამ ფონ ეშენბახი, ნოვალისი და ბარათაშვილი, გალაკტიონი და გეორგ თრაქლი და ა. შ.), ხოლო, მეორე მხრივ, ესთეტიკური ინსპირაციის თვალსაზრისითაც (მაგ. გერმანელი რომანტიკოსები და ფრანგი სიმბოლისტები, ფრანგი სიმბოლისტები და გალაკტიონი და ა. შ.), რაც კვლევის შემდგომ ფაზაზე ქმნის ავტორთა ორიგინალური და თვითმყოფადი პოეტური სახის-მეტყველების ინტერპრეტაციისა და რეცეფციის წინაპირობას.

როდესაც კვლევა წარმოებს ამა თუ იმ ავტორთან არარსებული გაფლენების მოძიების, და არა ინსპირაციების მართებული რეცეფციის მიმართულებით, აი, ამ „საცთურის“ წინაშე დგას მკვლევარი, როდესაც საქმე მიდგება გალაკტიონის პოეტური ტექსტების კომპარატიულ კვლევაზე. აქ მკვლევარი უნდა ეცადოს, რომ გალაკტიონი, მისდაუნებურად, არ წარმოაჩინოს სხვა ავტორთა გავლენების ქვეშ მყოფ ეპიგონ შემოქმედად. შესაბამისად, გალაკტიონის პოეტური ტექსტების კომპარატიული მეთოდით ინტერპრეტაციის პროცესში მკვლევარის მიზანი უპირველეს ყოვლისა უნდა იყოს გალაკტიონის პოეტური ტექსტების ინსპირაციის წყაროთა დადგენა და ამ ესთეტიკურ საწყისთა და გალაკტიონის პოეტურ ტექსტთა ტიპოლოგიური კვლევა, მათი ესთეტიკური რეცეფცია გალაკტიონის მიერ და შემდგომ, კვლევის ბოლო ეტაპზე თავად გალაკტიონის პოეტურ ტექსტთა ჰერმენევტიკა და ამის საფუძველზე მათი თვითმყოფადობისა და განუმეორებლობის წარმოჩენა.

დღეს გალაკტიონოლოგიაში აღიარებული ფაქტია შარლ ბოდლერის პრე-სიმბოლისტური პოეზიისა და ფრანგული სიმბოლიზმის, როგორც ერთ-ერთი შემოქმედებითი ინსპირატორის, როლი გალაკტიონის პოეზიაში. მაგრამ ნაკლები ყურადღება ეთმობა გერმანული რომანტიზმის შემოქმედებით ინსპირაციას გალაკტიონის პოეზიაში. მართალია, ამ პრობლემის ერთი ასპექტის „გახსნა“ რ. ბურჭულაძის გამოკვლევა „ვაგნერი და გალაკტიონი“ (ბურჭულაძე 1980: 63-94), მაგრამ, ჩემი აზრით, გერმანული რომანტიზმისა (და ზოგადად რომანტიზმის) და გალაკტიონის პოეზიის ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით კვლევა უნდა გაღრმავდეს და გაიშალოს და მხოლოდ ვაგნერის მუსიკით არ უნდა შემოიფარგლოს.¹

რაც შეეხება რ. ბურჭულაძის გამოკვლევას, ავტორის მიერ გალაკტიონის პოეტური ტექსტები ვაგნერის მუსიკასთან კავშირში ისეა გაანალიზებული, რომ წარმოჩენილია არა ამ ორი შემოქმედის იდეური და

¹ საინტერესოა, რომ თავის მხრივ ფრანგული სიმბოლიზმი შემოქმედებით ინსპირაციას იღებდა გერმანული რომანტიზმისაგან. კერძოდ, აქ საკმარისია ვახსენოთ თუნდაც იგივე რიჰარდ ვაგნერი და მისი მუსიკის „გავლენა“ ბოდლერსა და მალარმეზე, ანდა გერმანული რომანტიზმის უსასრულო მოგზაურობის მოტივის პოეტური რეცეფცია არტურ რემბოს მიერ (შდრ. მისი ლექსი „მთვრალი ხომალდი“ და ვაგნერის ოპერა „მფრინავი ჰოლანდიელი“, ანდა იოზეფ ფონ აიჰენდორფის რომანტიკული პოეზიის უსასრულო მოგზაურობის მოტივი) (ზაფრანსკი 2007: 214, 273-274).

კონცეპტუალური ერთიანობა ყოფიერების ესთეტიკური შემეცნების თვალსაზრისით (ტიპოლოგია), ავტორის მიერ გალაკტიონის ლექსები („ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, „მზეო თიბათვისა“, „გემი და-ლანდი“, „დაბრუნება“ და სხვ.) წარმოჩენილია არა როგორც თვითმყოფადი პოეტური ტექსტები, არამედ როგორც ვაგნერის ოპერების („ლო-ენგრინი“, „მფრინავი ჰოლანდიელი“) თავისებური პოეტური ილუსტრაციები, რის შედეგადაც გალაკტიონი წარმოჩენილია არა როგორც თვით-მყოფადი შემოქმედი, არამედ როგორც რიგითი, საშუალო ეპიგონი პო-ეტი. აშკარაა, რომ კვლევა მოიკოჭლებს მეთოდოლოგიური თვალსაზ-რისით, რისი მიზეზიცაა ჰერმენევტიკული მეთოდის უგულებელყოფა. ამიტომაც, ავტორის კვლევის სფეროში არ შემოსულა თავად გალაკტი-ონის ლექსების ჭეშმარიტი შინაგანი ლოგოსის ჰერმენევტიკა, ანუ, კომ-პარატიული კვლევის საბოლოო და უმაღლესი ფაზა.

ჩემი აზრით, შარლ ბოდლერის პრე-სიმბოლისტური პოეზიისა და ფრანგული სიმბოლიზმის გარდა, გალაკტიონის პოეზიის ერთ-ერთი შთაგონების წყაროა გერმანული რომანტიზმიც, კერძოდ, ნოვალისის (ფრიდრიხ ფონ ჰარდენბერგი, 1772-1801) რომანტიკული პოეზია, რი-სი აშკარა ნიმუშია გალაკტიონის თუნდაც შემდეგი ცნობილი ლექსი „ალარ არის მენესტრელი“ (რა თქმა უნდა, სხვა ლექსებიც), სადაც იგი პირდაპირ ახსენებს გერმანული რომანტიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებ-ლისა და უდიდესი რომანტიკოსი პოეტის ნოვალისის რომანტიკული პოეზიის უმთავრეს სიმბოლოს *ლურჯ ყვავილს* (die blaue Blume). ჩე-მი აზრით, მოცემულ ლექსში *ნოვალისის ყვავილის* (ანუ ლურჯი ყვავი-ლის) პოეტური კონცეპტი შემოქმედებით პროცესში წარმოქმნილი შემთხვევითობა კი არ არის, არამედ იგი ცნობიერად თუ არაცნობიე-რად გამოხატავს ნოვალისის პოეზიიდან მომდინარე შემოქმედებით ინსპირაციასა და იმპულსებს. ფაქტობრივად, ეს ლექსი უნდა გავიაზ-როთ, ერთი მხრივ, როგორც თავისებური პოეტური მიძღვნა ნოვალი-სისა და მისი რომანტიკული პოეზიისადმი, ხოლო, მეორე მხრივ, რო-გორც გერმანული რომანტიზმისა და გალაკტიონის კონცეპტუალურ-ესთეტიკური თანამოაზრეობა.²

² საინტერესოა, რომ გალაკტიონი თავისსავე ჟურნალის მონიშვნაში (იხ. *გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი* 2, 1922) ახსენებს გერმანულ რომანტიკოსებს ვილჰელმ ჰაინრიხ ვაკენროდერსა და ნოვალისს, რომელთა პოეზიას იგი აკავშირებს როგორც ზოგადად პოეზიის, ისე საკუთარი პოეზიის ონტოლოგიურ არსთან, რაც კონცეპტუალურად გუ-ლისხმობს პოეტურ ტექსტებში და პოეტური ტექსტებით ტრანსცენდენტურობისადმი სწრაფვასა და მის წვდომას, რასაც უპირისპირდება ემპირიული სინამდვილის პრაგმა-ტიზმი, წარმავლობა და ამაოება: *“მე ვიცოდი, რომ ადამიანებს შორის ალარ არის არა-ვითარი კავშირი, უსულო და უფულო ანგარიშების გარდა, რომ ამაოდ წყუროდათ ამ ადამიანებს იდეალი და ჰარმონია, რომ ეგოისტურმა ანგარიშებმა სრულიად წაღუქეს ლტოლვა არაქვეყნიურ ოცნებისადმი, გაჰქრა მწუხარება ვაკენროდერის, გაჰქრა ზმა-ნებები ნოვალისის”* (ტაბიძე 1975: 20). აქ იმპლიციტურად მოცემულია გალაკტიონისა და გერმანული რომანტიკული პოეზიის კონცეპტუალურ-ესთეტიკური სიახლოვე.

ჩემი სტატია არის გალაკტიონის ამ ლექსისა და მისი სხვა ლექსების საფუძველზე გალაკტიონის მოდერნისტული პოეზიისა და ნოვალისის რომანტიკული პოეზიის კონცეპტუალურ-სახისმეტყველებითი სიახლოვის ჩვენებისა (ტიპოლოგია) და გერმანული რომანტიზმის, როგორც გალაკტიონის პოეტური ტექსტების ერთ-ერთი მაინსპირებული წყაროს, წარმოჩენის ცდა.

თავდაპირველად აქ მთლიანად მოვიყვან გალაკტიონის ზემოთ აღნიშნულ ლექსს „აღარ არის მენესტრელი“:

*„ეს ოცნება არის ჭრელი
ფიქრი ბნელი ღამისა,
აღარ არის მენესტრელი
უნაზესი დამისა.*

*იყო ირგვლივ ზიანება
და ყორნების ჩხავილი,
თოვლმა სილას მიანება
ნოვალისის ყვავილი.*

*მაგრამ გულში დარდს ნუ ისევ,
ოცნება ნუ გშორდება,
ყოველივე იგი ისევ
ისე განმეორდება“ (ტაბიძე 1973: 192).*

ლექსში იკვეთება შემდეგი პოეტურ სახეები და კონცეპტები – *ღამე, ოცნება, (ნოვალისის) ყვავილი*. მართალია, პოეტური სახისმეტყველების თვალსაზრისით, აქ განსაკუთრებული არაფერია, ვინაიდან ნებისმიერ ეპოქაში ნებისმიერი პოეტის „საყვარელი“ პოეტური სახეები და კონცეპტებია *ღამე, ოცნება/სიზმარი, ყვავილი*. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ თავად ლექსის მთელ შინაარსობრივ-ესთეტიკურ კონტექსტს, ლექსში ეს პოეტური სახეები წარმოჩნდება როგორც კონკრეტული თვითმყოფადი შინაარსის (შინაგანი ლოგოსის) შემცველი პოეტური ხატები: კერძოდ, ისინი შემოქმედებით-კონცეპტუალურად უკავშირდებიან და მიანიშნებენ ნოვალისის რომანტიკულ პოეზიაზე, რამდენადაც ლექსში გალაკტიონი ერთი მხრივ პირდაპირ ახსენებს ნოვალისის რომანტიკული პოეზიის ცენტრალურ სიმბოლოს *ლურჯ ყვავილს* („ნოვალისის ყვავილი“), ხოლო მეორე მხრივ ლექსში არის ალუზიები ნოვალისის რომან „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენზე“ (სადაც სწორედ *ლურჯი ყვავილის* სიმბოლო გვხვდება), რაზეც მიანიშნებენ *ყვავილისა და მენესტრელის* პოეტური სახეები.

ამ თვალსაზრისით შეიძლება ითქვას შემდეგი: ნოვალისის რომანის ცენტრალური სიმბოლოა *ლურჯი ყვავილი*, რომელსაც რომანის

მთავარი გმირი (ჰაინრიხი) სიზმარში იხილავს და შემდგომ მთელს რომანში გმირის პერსონაჟისმიერი ონტოლოგია ამ *ლურჯი ყვავილითა* დეტერმინებული. ხოლო თავად რომანის მთავარი გმირის, ჰაინრიხის, პროტოტიპია შუასაუკუნეების მინეზენგერი (მენესტერლი), ანუ რაინდი-პოეტი ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი, ვოლფრამ ფონ ეშენბახის თანამედროვე. თუმცა ნოვალისის რომანის ჰაინრიხი და რომანში ასახული შუასაუკუნეობრივი ინტერიერი პირობითი, ფიქციური მოცემულობანია და ისინი ექვემდებარება ნოვალისისეული რომანტიკული პოეზიის პოეტიკისა და სახისმეტყველების პრინციპებს. შესაბამისად, ნოვალისის რომანის ჰაინრიხი არის საკუთრივ რომანის ტექსტის ჰაინრიხი და არა კონკრეტული ისტორიული პირი. აქედან გამომდინარე, გალაკტიონის *მენესტრელი* ერთი მხრივ არის სწორედ ნოვალისის რომანის პერსონაჟზე ალუზია, ხოლო მეორე მხრივ ამ პოეტური კონცეპტის ქვეშ გალაკტიონი გულისხმობს თავად ნოვალისსაც. ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ გალაკტიონი *მენესტრელთან* ერთად იქვე ახსენებს *ნოვალისის ყვავილსაც*, ანუ ნოვალისის რომანის მთავარ სიმბოლოს, *ლურჯ ყვავილს*, რაც რომანში არის ტრანსცენდენტურობის, უსასრულობის, საღვთო სიყვარულის პოეტური სიმბოლო (ბრეგაძე 2009: 28-69). აქედან გამომდინარე, გალაკტიონის ლექსის ტექსტში პოეტური კონცეპტები *მენესტრელი* და *ნოვალისის ყვავილი* ერთ სახისმეტყველებით სიბრტყეს ქმნის და საერთო პოეტური კონცეფციის ფარგლებში ჯდება: ლექსში *ნოვალისის ყვავილის* პოეტურ კონცეპტს იგივე მხატვრული ფუნქცია აკისრია, რაც ნოვალისის რომანში, – კერძოდ, იგი არის ტრანსცენდენტური საღვთო რეალობის სიმბოლო, რომლის მოხმობითაც გალაკტიონი მიაწინებს იმ ეგზისტენციალურ ჩიხზე, რაც გამონვეულია ღვთაებრივის, რომლის სიმბოლოც *ნოვალისის ყვავილია*, ყოფიერებასა და ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში რედუცირებით – „თოვლმა სილას მიანება ნოვალისის ყვავილი“.

ხოლო ამ სახისმეტყველებითი კონტექსტიდან გამომდინარე, როგორც ნოვალისის პოეტურ ტექსტებში, ისე გალაკტიონის აღნიშნულ ლექსში *ოცნების* პოეტური კონცეპტი ნარმოადგენს დაკარგულ ღვთაებრივ ყოფიერებაზე ოცნებისა და მოგონების ალუზიას, ხოლო *ღამის* პოეტური კონცეპტი მიაწინებს სწორედ იმ პირველქმნილ, მეტაფიზიკურ ღამეზე, რომლის ნიაღშიც იშვის შემდგომ ღვთაებრივი ნათელი.

თუკი გავითვალისწინებთ ზემოთქმულს, აბსოლუტურად არამართებული და მიუღებელია რ. ბურჭულაძის დასკვნა, თითქოს ეს ლექსი „დანერილია ალ. ბლოკის დრამის, *ვარდისა და ჯვარის* შთაბეჭდილებით“, რომ თითქოს ნოვალისისეული *ლურჯი ყვავილის*, და შესაბამისად, გალაკტიონისეული *ნოვალისის ყვავილის* პოეტური სიმბოლოები სიკვდილის პოეტური სახეებია (ბურჭულაძე 1980: 117). როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ნოვალისთან *ყვავილის* პოეტური სიმბოლო არის არა

სიკვდილის პოეტური სახე, არამედ ტრანსცენდენტურობის, უსასრულობის, სულიერი სრულყოფილებისა და უკვდავების პოეტური სიმბოლო. ხოლო *ყვავილის* სიკვდილის სიმბოლოდ გაგება უკავშირდება გერმანელი სიმბოლისტის შტეფან გეორგეს პოეზიას, და მისი პოეზიის სახისმეტყველების ცენტრალურ სიმბოლოს *შავ ყვავილს*. სავარაუდოა, რომ ალ. ბლოკისეული *შავი ვარდიც* სწორედ აქედან იღებს სათავეს. ნოვალისთან კი გვაქვს *ლურჯი ყვავილი*, რასაც რ. ბურჭულაძე არამართებულად იმავე სიმბოლურ დატვირთვას მიაწერს, რასაც ბლოკისეულ *შავ ვარდს* (შესაბამისად, გეორგისეულ *შავ ყვავილს*) (ბურჭულაძე 1980: 117).

ახლა მივუბრუნდეთ საკითხს, თუ რაში მდგომარეობს გალაკტიონისა და ნოვალისის პოეტური ტექსტების კონცეპტუალურ-ესთეტიკური და სახისმეტყველებითი თანამოაზრეობა და რა ფორმით ვლინდება გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში ნოვალისის რომანტიკული პოეზიის შემოქმედებითი ინსპირაცია. კერძოდ: ჩემი აზრით, ნოვალისისა და გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში საერთოა სატრფოს პოეტური სახის როგორც ტრანსცენდენტური საღვთო რეალობის სიმბოლოდ გაგება, რაც სათავეს სავარაუდოდ სწორედ ნოვალისის პოეტური ტექსტებიდან უნდა იღებდეს (შდრ. გალაკტიონის „აღარ არის მენესტრელი“, „ვინ არის ეს ქალი?“ „ქარი ქრის, ქარი ქრის...“, ასევე *მერის* ციკლის ლექსები, ხოლო ნოვალისის – „ღამის ჰიმნების“ პოეტური ციკლი). მათ პოეტურ ტექსტებში ასევე საერთოა *ღამის* როგორც ტრანსცენდენტურობის პოეტურ სიმბოლოდ გაგება, რაც სათავეს, ჩემი აზრით, ასევე ნოვალისის პოეზიიდან უნდა იღებდეს (შდრ. გალაკტიონის „მე და ღამე“, „მთანმნინის მთვარე“, „აღარ არის მენესტრელი“, „ლილიან ფრთებით“; ხოლო ნოვალისის „ღამის ჰიმნები“). გალაკტიონისა და ნოვალისის პოეტურ ტექსტებში საერთოა ასევე ღვთისმშობლის, მადონას კულტის პოეტური რეცეფცია, სადაც ღვთისმშობლის პოეტური სახე გვევლინება საღვთო სიყვარულისა და ტრანსცენდენტურობის სიმბოლოდ. გალაკტიონთან ამ ასპექტის ესთეტიკური ინსპირაციაც სავარაუდოდ ასევე ნოვალისის პოეზიაშია საგულვებელი (შდრ. გალაკტიონის „სილაყვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „ხომალდს მიჰყვება თეთრი მადონა“, „სალამო“, „დამშვიდობება“; ხოლო ნოვალისის – „ღამის ჰიმნებისა“ და „სასულიერო სიმღერების“ პოეტური ციკლები).³

³ ცალკე კვლევის თემაა *ლურჯი ფერის* სახისმეტყველება ნოვალისთან და გალაკტიონთან – ერთი მხრივ, *ლურჯი ყვავილის* სიმბოლო ნოვალისის რომან „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენში“, მეორე მხრივ, ლურჯი ფერის სიმბოლიკის ვაგნერისეული ლაიტმოტივი გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში („ლურჯა ცხენები“, „გვიანი ოცნება“, „სასაფლაონი“, „ლილიან ფრთებით“, „მე არაერთხელ მქონია ფრთები“, „დგება თეთრი დღეები...“, „სალამო“, „თოვლი“, „ი. ა.“ და სხვა). მაგრამ ამჯერად ეს პრობლემა ჩემი კვლევის საგანს არ წარმოადგენს და მას სტატიაში არ განვიხილავ. თუმცა ამ საკითხის ჰერმენევტიკას მომავალში უთუოდ გადმოვცემ.

ნოვალისთან სატრფოს პოეტური სახის როგორც ტრანსცენდენტურობისა და საღვთო რეალობის სიმბოლოდ გაგება გვხვდება მის პოეტურ-მისტიკურ ციკლში „ღამის ჰიმნები“ (ბრეგაძე 2009: 121-123), რაც შემდეგ ვარირებული სახით გადადის მისსავე რომანში „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“ (ბრეგაძე 2009: 53-62). ნოვალისის პოეტურ ტექსტებში ასახული სიყვარულის ისტორია, სატრფოსადმი გმირის ლტოლვა წარმოადგენს არა საყოფაცხოვრებო, „ბიურგერული“ სიყვარულის ამბავს, არამედ აქ სიმბოლიზებულია ინიციაციის პროცესი, ანუ შემეცნებელი სუბიექტის სწრაფვა სულიერი სრულყოფის, უსასრულობისა და ტრანსცენდენტურობისადმი (ბრეგაძე 2009: 53-62). შესაბამისად, ნოვალისთან სატრფოს პოეტური სახე გვევლინება ტრანსცენდენტურობისა და სამოთხისეული ეგზისტენციის სიმბოლოდ:

„ნისლში შთაინთქა მთა და ვიხილე სატრფოს ნათლითმოსილი ნაკეთები. მის თვალეში დაევანა მარადისობას. ხელი შევავლე სასურველს და ცრემლები იქცნენ მბრწყინავ უწყვეტ მიძვად. ათასწლეულები წარილტვნენ შორეთში, ვით ავდრის ქარები. მის ყელს დავადინე ნეტარების ცრემლები ახალი ცხოვრებისათვის. და ეს სიზმარი ერთადერთია. მხოლოდ მას შემდეგ ჩამესახა მარადი, შეურყეველი რწმენა ღამეული ზეცისა და მისი ნათლისადმი – სატრფოსადმი“ [ღამის ჰიმნები, III] (ნოვალისი 2007: 18).⁴

სწორედ ამგვარი სახისმეტყველებითი ფუნქცია აქვს გალაკტიონის ტექსტებში სატრფოს პოეტურ სახეს *მერისადმი* მიძღვნილი ლექსების ციკლში. („მერი“, „შენ ზღვის პირად მიდიოდი, მერი“..., „მერის თვალებით“..., „ო, დღეს შემოდგომაა...“). ამ შემთხვევაში, თუკი გავითვალისწინებთ გალაკტიონის პოეტური ტექსტების სპეციფიკას, რაც გულისხმობს იმას, რომ ისინი წარმოადგენენ *ტრანსცენდენტური პოეზიის* ნიმუშებს, ანუ რომელთა პოეტურ-ესთეტიკური ინტენციაც ტრანსცენდენტურობის „გახსნა“ და წვდომაა (ამ თვალსაზრისით მხოლოდ „ლურჯა ცხენების“ ხსენებაც კმარა), მაშინ ამ ქრილში გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში ინტენციურებული სიყვარულის თემისა და სატრფოს (მერის) პოეტური სახის საყოფაცხოვრებო სიყვარულის ამბავზე რედუცირება იმთავითვე გამორიცხულია. აქედან გამომდინარე, *მერის* ციკლის პოეტურ ტექსტებში სატრფოს პოეტური სახე უნდა გავიაზროთ როგორც ტრანსცენდენტურობისა და დაკარგული ღვთაებრივი პირველსაწყისის სიმბოლო. ოღონდ, ნოვალისისაგან განსხვავებით, გალაკტიონთან, სატრფოს სახით სიმბოლიზებუ-

4 სტატიაში ნოვალისის ციტატების თარგმანი სტატის ავტორს ეკუთვნის

ლი ღვთაებრივი ყოფიერება უკვე წარმოადგენს მიუწვდომელის სფეროს, რაც ონტოლოგიურად გალაკტიონის ლირიკული გმირისათვის (შესაბამისად გალაკტიონისათვის) წარმოშობს ეგზისტენციალურ ჩიხსა და შიშს: კერძოდ, მასში (ზეციური) სატრფოსადმი ლტოლვა და მისდამი ტრფობა უკვე აღარ იწვევს და აღარ ნიშნავს სულიერ სრულყოფასა და უსასრულო ტრანსცენდენტურობაში უკვდავ ეგზისტენციას:

*მიმაფრენდა ნაპირებზე ლურჯა ცხენი,
გადვიჩეხე,
უკურნებლად დაჭრილი ვარ...
დამეხსენი!*

.....
*ჩახმახის ნუთი. ბნელ სივრცეში აშლილი ბოლი,
შავი ყვავილის სამუდამოდ მკვდარი ფოთოლი.
ლ[უციფერი: –*

*ვინ არის ეს ქალი, ვინ არის ეს ქალი
ასეთი ცისფერი?“ [„ვინ არის ეს ქალი?“] (ტაბიძე 1973: 92).*

*[...] და შრიალებდა ტოტი ვერხვისა,
რაზე – ვინ იცის! ვინ იცის, მერი!
ბედი, რომელიც მე არ მელირსა –
ქარს მიჰყვებოდა, როგორც ნამქერი.*

*სთქვი: უეცარი გასხივოსნება
რად ჩაქრა ასე? ვის ვევედრები?
რად აშრიალდა ჩემი ოცნება,
როგორც გაფრენილ არწივის ფრთები?*

.....
*ქარი და წვიმის წვეთები ხშირი
წყდებოდნენ, როგორც მწყდებოდა გული
და მე ავტირდი – ვით მეფე ლირი,
ლირი, ყველასგან მიტოვებული“ [„მერი“] (ტაბიძე 1973:63).*

ნოვალისთან და გალაკტიონთან სატრფოს პოეტურ სახეს უკავშირდება ღვთისმშობლის (მადონას) პოეტურად გააზრებული და რეციფირებული სახე, რომელიც, ისევე როგორც სატრფოს პოეტური სიმბოლო, განასახიერებს საღვთო ყოფიერებას. აქაც, თუკი, ნოვალისის პოეტურ ტექსტებში ღვთისმშობლისადმი (მადონასადმი) ლირიკული გმირის მისტიკური სწრაფვა სიმბოლურად განასახიერებს დაკარგული საღვთო ყოფიერების კვლავ მოპოვებას და ამავდროულად იმპლიციტურად გულისხმობს ამ ღვთაებრივი ყოფიერების მოპოვების რწმე-

ნას ლირიკული გმირის პიროვნული ნებელობიდან გამომდინარე (ფიხტეანური ნაკადი), მაშინ გალაკტიონის ლირიკული მე აღარ ავლენს პიროვნულ ნებელობას, იგი უსახელო არარას წინაშე დგას და ექვემდებარება ყოფიერების მიერ შემოთავაზებულ ემპირიულ თუ მეტაფიზიკურ საგანთმიმართებებს – „როგორ შევიძლოთ უღვთისმშობლობა? ვით ავიტანოთ უმადონობა? გაჰქრა ზმანება, გაჰქრა ფერია...“ (ტაბიძე 1973: 274):

ნოვალისი:

*მარიამ გიხილე ათას ხატებში,
ვერვინ შეგიცნობს ვით სული ჩემი.
მე ვუნცი მხოლოდ, ნუთისოფელი
მას მერე სიზმრად განმიქარდება,
და უტკბილესი, უთქმელი ზეცა
მარად ჩემს სულში ჩამესახება“*
[„სასულიერო სიმღერები“ XV] (ნოვალისი 1981: 198).

*დედავ ღვთისაო, სატრფოვ!
ტანჯული კაცი თქვენით არის განათლებული.
მარადი წყალობა თქვენგან მოგვეცა.
ოჰ, ვიცი, მათილდე, შენ ხარ,
ჩემი ლტოლვის წმინდა მიზანი“*
[„ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“] (ნოვალისი 1981: 372).

გალაკტიონი:

*„დედავ ღვთისაო, მზეო მარიამ!
როგორც ნანვიმარ სილაში ვარდი,
ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია
და შორეული ცის სილაჟვარდე.
.....
სად არის ჩემთვის სამაგიერო?
საბედნიერო სად არის სული?
ვით სამოთხიდან ალიგიერი,
მე ჯოჯოხეთით ვარ დაფარული!*

*და როცა ბედით დაწყველილ გზაზე
სიკვდილის ლანდი მომეჩვენება,*

*განსასვენებელ ზიარებაზე
ჩემთან არ მოვა შენი ხსენება!*

*დავიკრეფ ხელებს და გრიგალივით
გამაქანებენ სწრაფი ცხენები!
ღამენათევი და ნამთვრალევი
ჩემს სამარეში ჩავესვენები“*

[„სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“] (ტაბიძე 1973: 141).

რაც შეეხება ღამის პოეტურ სიმბოლოს, ორივე ავტორთან ღამე გვევლინება საღვთო მისტიერიებისა და სულიერი შემეცნების (ინიცია-ცია) სფეროდ. ამასთანავე, როგორც ნოვალისი, ისე გალაკტიონი ღამის პოეტურ სახეს უკავშირებენ *სიკვდილის*, *სიზმრისა* (ოცნების) და *სატრფოს* პოეტურ კონცეპტებსა და სახეებს: *სიკვდილისა* და *სიზმრის* პოეტური სახეები როგორც ნოვალისთან, ისე გალაკტიონთან არის ინიციაციის შუალედური, გარდამავალი საფეხური ახალი საღვთო ეგ-ზისტენციისაკენ, რომლის გავლის შემდგომაც ხორციელდება ღირი-კული გმირის (ინიციატის) სულიერი სრულქმნა და ღვთაებრივ ყოფი-ერებაში დამკვიდრება. საინტერესოა, რომ ამ შემთხვევაში, ღამის პო-ეტური სახის გაგებაში გალაკტიონი დიამეტრულად უპირისპირდება მაგ. შარლ ბოდლერს, რომელთანაც ღამე აპოკალიფსური დაქცევისა და აღსასრულის სიმბოლოა და არა სპირიტუალური ჭვრეტის (ინიცია-ცია) სფერო, ახალი საღვთო ეგზისტენციის დასაწყისის წიაღი, როგორც ეს გალაკტიონთან და ნოვალისთანაა (ზაფრანსკი 2007: 121):

ბოდლერი:

*ღამეა, წვიმს და ჩამქრალა ზეცა,
თითქოს დასერეს სამრეკლოებმა.
ქალაქის გოთურ სილუეტს ლენავს
რუხი სიშორის ამაოება.
სახრჩობელებით სავსეა ველი,
გვამებს ყვავების ნისკარტი კორტნის,
სანუკვარ საკვებს მოელის მგელი,
ჰაერში ცეკვავს გვამთა ესკორტი.
ეკალ-ბარდები, ბუჩქები, ხენი
ფოთოლთა ყვითელ ზმანებებს ქმნიან
და მონახაზის პირქუში ფსკერი
მიჰყვება ქაოსს – ავბედით ნიავს. [...]*

[„ღამის ეფექტი“, თარგმნა ქეთევან მინდაძემ] (ანთოლოგია... 2004: 393).

ნოვალისი:

„და მე ვესწრაფვი იქით შორეთში წმინდა, უთქმელ, იღუმალ ლამეს. [...] კეთილშობილი ბალზამი იღვრება შენს (ლამის – კ. ბ.) ყაყაჩოთა თაიგულიდან. დამაშვრალ სულს ეზიდები ზეცად. ენითუთქმელი და მიუწვდომელია კაცთა გონებისათვის სულის ჩვენის აღტაცება. [...] და ჰა, ლურჯი შორეთიდან ეშვება სანატრელი მწუხრის საბურველი. სალხენად ჩემდა გაფანტა ნათელი დღისა – ბორკილი სულისა. გაქრა ნუთისოფლის დიდებულება, ნაღველი ჩემი განაქარვა ახალმა, ენითუთქმელმა სამყარომ. ღამემ და ზეცამ მომივლინეს მარადი ძილი. ქვეყანა შენივთდა და ზეცად აფრინდა ჩემი ახლადშობილი და გამოხსნილი სული. [...] ჩემი იღუმალთმეტყველი გული ღამისა და მისი ასულის – სატრფოს ერთგულია“ [ღამის ჰიმნები I, III, IV] (ნოვალისი 2007: 9-10, 18, 23).

გალაკტიონი:

და მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად, ოღონდ ვთქვა, თუ ღამემ სულში როგორ ჩაიხედა, თუ სიზმარმა ვით შეისხა ციდან ცამდე ფრთები, და გაშალა ოცნებათა ლურჯი იალქნები; თუ სიკვდილის სიახლოვე როგორ ასხვაფერებს მომაკვდავი გედის ჰანგთა ვარდებს და ჩანჩქერებს, თუ როგორ ვგრძნობ, რომ სულისთვის, ამ ზღვამ რომ აღზარდა, სიკვდილის გზა არაა არის, ვარდისფერ გზის გარდა; რომ ამ გზაზე ზღაპარია მგოსანთ სითამამე, რომ არასდროს არ ყოფილა ასე ჩუმი ღამე. რომ, აჩრდილნო, მე თქვენს ახლო სიკვდილს ვეგებები, რომ მეფე ვარ და მგოსანი და სიმღერით ვკვდები, რომ წაყვება საუკუნეს თქვენთან ჩემი ქნარი... ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი“ [„მთანმინდის მთვარე“] (ტაბიძე 1973: 64).

გალაკტიონისა და ნოვალისის ზემოთმოხმობილი პოეტური ტექსტების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე შესაძლებელია დავასკვნათ, რომ გალაკტიონის მოდერნისტულ პოეზიაში მოცემულია ნოვალისის რომანტიკული პოეზიისათვის დამახასიათებელი სახისმეტყველებისა და პოეტური კონცეპტების ახლებური პოეტური გააზრება და რეცეფცია, რის შედეგადაც ისინი ფუძნდებიან გალაკტიონის უნიკალურ პოეტურ სახისმეტყველებაში და გადაიქცევიან მის განუყრელ და ორგანულ შემადგენელ ელემენტებად (ამ შემთხვევაში კი გვაქვს

არა გავლენები, არამედ შემოქმედებითი ინსპირაცია). ამიტომაც, მიმაჩნია, რომ გალაკტიონის პოეზიის შემოქმედებითი ინსპირაცია ფრანგულ სიმბოლიზმთან ერთად შეიცავს გერმანული რომანტიზმიდან მომდინარე იმპულსებს.

ლიტერატურა

- ანთოლოგია... 2004:** ფრანგულ-ქართული ანთოლოგია: შარლ ბოდლერი, პოლ ვერლენი, სტეფან მალარმე, არტურ რემბო; შემდგენელი ზ. მეძველია, თსუ გამომცემლობა, თბილისი.
- ბრეგაძე 2009:** კ. ბრეგაძე, ნოვალისის რომანი „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“ ბიბლიური არქეტიპებისა და ესქატოლოგიის თვალსაზრისით (გვ. 28-75); წიგნში: *კ. ბრეგაძე, ლიტერატურული და ენისფილოსოფიური ნარკვევები*, გამომც. „მერიდიანი“, თბილისი.
- ბრეგაძე 2009:** კ. ბრეგაძე, ნოვალისის „ლამის ჰიმნების“ სახისმეტყველება (გვ. 119-133); წიგნში: *კ. ბრეგაძე, ლიტერატურული და ენისფილოსოფიური ნარკვევები*, გამომც. „მერიდიანი“, თბილისი.
- ბურჭულაძე 1980:** რ. ბურჭულაძე, ვაგნერი და გალაკტიონი (გვ. 63-94); წიგნში: *რ. ბურჭულაძე, მხოლოდ ინტეგრალები*, გამომც. „მერანი“, თბილისი.
- ზაფრანსკი 2007:** R. Safranski, Romantik. Eine deutsche Affäre, Hanser, München.
- ნოვალისი 2007:** ნოვალისი, ლამის ჰიმნები, გერმანულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო კ. ბრეგაძემ, გამომც. მერიდიანი“, თბილისი.
- ნოვალისი 1981:** Novalis, Werke in einem Band, hrsg. von H.-J. Mähl, Carl Hanser Verlag, München.
- ტაბიძე 1973:** გ. ტაბიძე, რჩეული, შემდგ. გრ. აბაშიძე და მ. ლებანიძე, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი.
- ტაბიძე 1975:** გ. ტაბიძე, თხზულებანი 12 ტომად, ტ. XII, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი.

ჯეიმზ ჯოისის „ულისა„: ტექსტი და სტრუქტურა

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სრული პროფესორი, ამავე უნივერსიტეტის დასავლეთევროპული და ამერიკული ლიტერატურის დეპარტამენტის კოორდინატორი

ძირითადი შრომები: *Myth in J. Joyce's Ulysses and W. Faulkner's The Sound and the Fury (Comparative Study)* (2002); „ულისეს“ მითოპოეტისა“ (2006); „ჯეიმზ ჯოისი და ჯონ დოს პასოსი: ტრანსატლანტიკური ლიტერატურული მოდერნიზმის პოეტისა“ (2006); „წმინდა“ რომანი და „ეპიკური“ რომანი: მოდერნისტული რომანის ორი შესაძლებლობა“ (2006); „Dante, Eliot and Joyce: Creating Order out of Chaos“ (2008); „Spatial Form in James Joyce's Ulysses: „Nausicaa“ Episode“ (2009)

ჯეიმზ ჯოისის „ულისეს“ სტრუქტურა შეიძლება პირობითად ორად გაიყოს: ზედაპირულ, გარეგან კონსტრუქციად და ინტერნალურ სტრუქტურად.

რომანის ზედაპირული კონსტრუქციის ასაგებად ჯოისი, ერთი შეხედვით, ტრადიციულ ხერხებს მიმართავს: „ულისესში“ მოქმედება ხდება ერთ დღეში და ერთ ქალაქში, ასე რომ, გარეგნულად მაინც, დაცულია სივრცისა და დროის ერთიანობის ტრადიციული, კლასიკური პრინციპი. გარდა ამისა, რომანი შედგება სამი ნაწილისაგან, რაც შეესაბამება კლასიკური რიტორიკის შესავალს, ექსპოზიციასა და დასკვნას. კ. სანდულესკუს აზრით, „ულისეს“ ფორმალურ სტრუქტურას ნათლად გამოკვეთილი კლასიკური იმპლიკაცია გააჩნია – რომანი სამ ნაწილად იყოფა არისტოტელესეული ტერმინების: დასაწყისის, შუა ნაწილისა და დასასრულის მიხედვით, რაც არისტოტელეს „პოეტისაში“ ხაზს უსვამს მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების მჭიდრო ერთობლიობას (სანდულესკუ 1979: 82).

„ულისეს“ თითოეულ ნაწილში დომინირებს რომანის რომელიმე მთავარი პერსონაჟი შემდეგი თანმიმდევრობით: სტივენი, ბლუმი, მოლი. სამივე ნაწილი სიმბოლურად იწყება მთავარ მოქმედ პირთა სახელების ინიციალებით: S – სტივენი; M – მოლი; P – პოლდი (ლეო-

პოლდ ბლუმში). უ. თინდალის ინტერპრეტაციით, „პირველი ნაწილი, რომელიც სტივენს ეძღვნება, იწყება S-ით, რაც მიაწინებს მის ერთგულებას საკუთარი თავისადმი. მეორე ნაწილი, რომელიც ბლუმს ეძღვნება, იწყება M-ით, რაც აჩვენებს მის ერთგულებას მოლისადმი. მესამე ნაწილი, რომელიც ეძღვნება მოლის, იწყება P-ით, რაც აჩვენებს მის გატაცებას პოლდით, ანუ ლეოპოლდით.“ ამასთანავე, S, M, P სილოგიზმის ნაწილების აღმნიშვნელი ტრადიციული ნიშნებია, რაც, უ. თინდალის აზრით, „ულისეს“ სტრუქტურის ლოგიკურ „პროგრესზე“ მიუთითებს (ტინდალი 1995: 126).

მჭიდრო ურთიერთკავშირი რომანის ფორმალურ ნაწილებსა და პერსონაჟთა განლაგებას შორის მხოლოდ ამ სამ ძირითად ნაწილთან მიმართებაში როდი მუდავდება. ეს ნაწილები, თავის მხრივ, ეპიზოდებისაგან შედგება. ყოველი ეპიზოდი ფოკუსირებულია ან ერთ რომელიმე პერსონაჟზე, ან ორი პერსონაჟის ურთიერთობაზე, ან დუბლინზე (X ეპიზოდი), რომელიც ერთგვარ მეოთხე პერსონაჟს წარმოადგენს. რამდენადაც ამ ეპიზოდებს შორის არ არსებობს თხრობის გაბმული ძაფი, რომანის კონსტრუქცია ეპიზოდურია, იგი წარმოადგენს ერთი შეხედვით დაუკავშირებელ სიტუაციათა ჯამს, ამიტომაც გაუმართლებელია, რომ ზოგიერთი მკვლევარი რომანის ეპიზოდებს „თავებს“ უწოდებს. გარდა ამისა, ისინი ეპიზოდებს წარმოადგენენ იმდენად, რამდენადაც თითოეულ მათგანს საკუთარი სტრუქტურული აგებულება და თხრობის ტექნიკა გააჩნია. როგორც ვლადიმირ ნაბოკოვი აღნიშნავდა კორნელის უნივერსიტეტში „ულისეს“ შესახებ ნაკითხულ ლექციაში, „რომანის ყოველი თავი განსხვავებული სტილითაა დაწერილი, უფრო სწორად, ყოველ თავში გარკვეული სტილი მეფობს.“ მწერალი იქვე დასძენს, რომ „არ იგრძნობა არავითარი განსაკუთრებული მიზეზი იმისა, რომ ერთ თავში თხრობა მარტივად, ყოველგვარი ოინების გარეშე, მეორეში მოჩუხჩუხე ცნობიერების ნაკადის მეშვეობით, მესამეში კი პაროდირების პრიზმის გავლით მიედინებოდეს“ (16, 83), მაგრამ საქმეც ის არის, რომ „ულისეში“ ყველაფერს „განსაკუთრებული მიზეზი“ გააჩნია: რომანის ეპიზოდების ტექნიკა, მათი სტილი, უწინარეს ყოვლისა, „ჰომეროსულ“ სათაურებს უკავშირდება, რაც ნათლად ჩანს თუნდაც III ეპიზოდში („პროტევისი“). მესამე ზღვის მრავალსახოვანი ღვთაების, პროტევისის ჯოისურ სახეს ქმნის ამ ეპიზოდში სტივენის შინაგანი მონოლოგის ისეთი ორგანული ელემენტი, როგორიც არის გარდასახვა, სახეცვლილება სტივენის ცნობიერებაშიც და მის მიერ აღქმულ გარემოშიც. სტივენის ფიქრთა დინება ინგლისურიდან უცებ ბერძნულ, იტალიურ თუ გერმანულ ენებზე „ხორციელდება“ (25, 356-357). „ულისეს“ ერთ-ერთი ეპიზოდის – „ლესტრიგონების“ საინტერესო ინტერპრეტაციას ამ კუთხით თავად მწერალი გვთავა-

ზობს: „ლესტრიგონებში“ სტომაქი დომინირებს და ეპიზოდის რიტმიც პერისტერული მოძრაობის რიტმია... სასაუზმოდ რომ მიეშურება, ჩემი გმირი, ლეოპოლდ ბლუმი, ფიქრობს მის ცოლზე და თავისთვის ამბობს: „Molly“s legs are out of plumb.“ დღის სხვა მონაკვეთში მას შეიძლება, იგივე აზრი საკვებზე ყოველგვარი მინიშნების გარეშე გამოეხატა, მაგრამ მე მიხდა, რომ მკითხველმა ყოველთვის მინიშნებით გაიგოს და არა პირდაპირი გადმოცემით“ (65, 21). ასე რომ, მართებულია რ. მილერ-ბუდნიცკაიას მოსაზრება, რომ „ულისეს“ სტილური სისტემა იქმნება მთელი რიგი ცალკეული სტილისაგან, რომელთაგან თითოეულს – მთლიანად ან ნაწილობრივ – ეთმობა ესა თუ ის ეპიზოდი, მოცემული ეპიზოდის იდეურ-ფილოსოფიური შინაარსისა და მისი ემოციური შეფერილობის შესატყვისად; ზოგჯერ ერთსა და იმავე ეპიზოდში რამდენიმე სტილი მონაცვლეობს ძირითად ფონზე“ (54, 166). თავად მწერლის განცხადებით, მისი განზრახვა იყო არა მარტო „გარდამექმნა მითი sub specie tempus nostri, არამედ თითოეული თავგადასავლისათვის მიმეცა საშუალება, თავად განეპირობებინა და შეექმნა კიდეც საკუთარი ტექნიკა“ (ბაჯენი 1960: 271).

როგორც ვხედავთ, თითოეული ეპიზოდის თემას ჯგონისა ისეთი ტექნიკა მიუსადაგა, რომელიც ისე შეესატყვისებოდა მას როგორც, უ. თინდალის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „glove to hand“ (ტინდალი 1995: 132).

ამრიგად, „ულისეს“ ზედაპირული სტრუქტურა საკმაოდ მარტივია: მოქმედების დრო მხოლოდ ერთ დღეს მოიცავს (1904 წლის 16 ივნისი), ადგილი მხოლოდ ერთი ქალაქია (დუბლინი), რომანში წარმოდგენილია ერთადერთი მოქმედება – სტივენ დედალოსისა და ბლუმის შეხვედრა, რომლებიც თავიდან სიმეტრიულად არიან დამორებული ერთმანეთისაგან და თანდათანობით უახლოვდებიან ერთმანეთს, მოლი ბლუმი კი წარმოდგენს ამბის განვითარების ერთ-ერთი ძაფის სანყისსაც და სასრულსაც.

„ულისეს“ ზედაპირული სტრუქტურის სიმარტივე განაპირობებს რომანის ინტერნალური ორგანიზაციის სირთულეს, მაგრამ აქვე არ უნდა დავივინყოთ ისიც, რომ ამგვარი დანაწევრება რომანის სტრუქტურისა დასაშვებია მხოლოდ პირობითად, კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე, ვინაიდან სტრუქტურის ცნება გულისხმობს, უპირველეს ყოვლისა, სისტემური მთლიანობის არსებობას. როგორც ცნობილია, სტრუქტურას სისტემური ხასიათი აქვს. მისი შემადგენელი ელემენტების თანაფარდობა იმგვარია, რომ რომელიმე მათგანის ცვლილება ინვევს დანარჩენის შეცვლასაც. ასე რომ, არ შეიძლება „ულისეს“ მრავალშრიანი სტრუქტურის კომპონენტების სრული გამიჯვნა და იზოლირება ერთმანეთი-

საგან, ვინაიდან ისინი ურთიერთზემოქმედებენ და გარკვეულ ურთიერთმიმართებას ამყარებენ, ქმნიან ერთ მთლიან სისტემას. მართლაც, ჯოისის მიერ „ულისეს“ ზედაპირული კონსტრუქციის რომანის სტრუქტურის სხვა შრეებისაგან იზოლირებულად განხილვისას იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ჯოისი დროისა და სივრცის ერთიანობის კლასიკური პრინციპის მოთხოვნებს იცავს, მაგრამ, თუკი ჯოისის რომანის პოეტიკის ძირითად თავისებურებებს გავითვალისწინებთ (ერთიანი სიუჟეტური ხაზის, თხრობის გაბმული ძაფის არარსებობა, ავტორის „გაქრობა“ ტექსტიდან, თხრობის რაკურსის განუწყვეტელი მონაცვლეობა, ერთი შეხედვით ერთმანეთთან დაუკავშირებელ დეტალთა ნატურალისტური სიზუსტით გადმოცემა და სხვა), ნათლად დავინახავთ, რომ მოქმედების დროისა და სივრცის „შეკუმშვა“ ჯოისთან სრულიად ახალ ფუნქციურ დატვირთვას იძენს¹ და, ამდენად, მხოლოდ გარეგნულად უკავშირდება ბერძნული ტრაგედიისა თუ კლასიციზტური დრამის (რომელთა სტრუქტურაც სრულიად განსხვავებულ კონსტრუქციულ პრინციპებს ეფუძნება) „სამი ერთიანობის“ კანონს და მისგან უაღრესად განსხვავებული მხატვრული დანიშნულების შესრულებას ემსახურება. ამრიგად, „ულისეს“ სტრუქტურის ანალიზისას მკვლევარის უმთავრესი ამოცანა მისი შემადგენელი ელემენტების ფუნქციური ურთიერთმიმართების დადგენაა, რაც, ბუნებრივია, მხოლოდ ჯოისის მხატვრული მეთოდის სპეციფიკის („ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკის თავისებურებანი, ლიტერატურულ-მითოლოგიური ალუზია-რემინისცენციები, ასოციაციური ხატოვანება, „ეპიფანიის“ ტექნიკა და სხვა), რომანის მხატვრულ ქსოვილში რეალიზებული მხატვრული ხერხების კომპლექსური სისტემის გათვალისწინებითაა შესაძლებელი. აქედან ნათლად იკვეთება რომანის სტრუქტურის ანალიზთან დაკავშირებული მეორე მნიშვნელოვანი ამოცანაც: ტექსტისა და სტრუქტურის ურთიერთმიმართების განსაზღვრა, სტრუქტურული (სისტემური) და არასისტემური ელემენტების ურთიერთგამიჯვნა, ვინაიდან, იური ლოტმანის თვალსაზრისით, მართალია, სტრუქტურა ტექსტისგან მეტი სისტემურობით, „სისწორით“, აბსტრაქტულობის სიჭარბით განსხვავდება, მაგრამ უმართებულო იქნებოდა მათი იმგვარი დაპირისპირება, რომ ტექსტს რეალურობის თვისება მივანეროთ, სტრუქტურა კი განვიხილოთ როგორც რაღაც გონებაჭვრეტითი მოცემულობა, რომლის არსებობა გაცილებით უფრო პრობლემურია... სტრუქტურა არსებობს ტექსტის ემპირიულ რეალობაში, ტექსტი და სტრუქტურა ურთიერთს განაპირობებს და მხოლოდ ამ ურთიერთთანაფარდობის მეშვეობით იძენს რეალურობას. თვით ტექსტი, ი. ლოტმანის მიხედვით, სტრუქტურასთან მიმართებაში გვევლინება, როგორც განსაზღვრულ დონეზე მისი რეალიზაცია და ინტერპრეტაცია. მაშასადამე, ტექსტი იერარქიულია. ეს იერარქიულობაც შინაგანი ორგანიზაციის, სტრუქტურულობის არსებითი ნიშანია და იგი

ორგანიზებულია აბსტრაქტულობის გაძლიერების ნიშნის მიხედვით (ლოტმანი 1988: 171).

ტექსტისა და სტრუქტურის ურთიერთმიმართების ეს ზოგადი მოდეელი ზედმინევენით შეესაბამება „ულისეს“ მხატვრულ ქსოვილს. „ულისეს“ სტრუქტურის ანალიზისას აუცილებელია, ერთი მხრივ, ტექსტის „ემპირიული ქაოსის“ ორგანიზებისათვის გამოყენებული იერარქიული შრეების განსაზღვრა და, მეორე მხრივ, ამ შრეების ურთიერთგანპირობებულობის, მათი მჭიდრო კავშირის წარმოჩენა, რაც საშუალებას იძლევა, რომანის კონსტრუქცია გავიაზროთ როგორც სხვადასხვა იერარქიული შრისაგან შემდგარი კომპლექსური, მთლიანი მხატვრული სისტემა. საამისოდ საჭიროა ჯოისის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებათა გათვალისწინება, ვინაიდან მისი თითოეული კომპონენტი ტექსტის „ემპირიული ქაოსის“ მონესრიგების ფუნქციას ასრულებს გარკვეულ დონეზე და, შესაბამისად, აბსტრაქტულობის გაძლიერების ნიშნის მიხედვით ორგანიზებული სტრუქტურის სხვა დონეებზე „მოქმედ“ კონსტრუქციულ პრინციპებსა თუ ხერხებს განუყოფლად უკავშირდება.

როგორც ცნობილია, „ულისეში“ ჯოისი უარს ამბობს რომანის ფორმის ორგანიზების კლასიკური პრინციპების გამოყენებაზე – რომანში არ გვხვდება ე.წ. სოციალური „ტიპები“, ემპირიულ დონეზე ერთმანეთთან დაკავშირებული სიუჟეტური მოვლენები, რაც ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ რომანის გარეგნული მოქმედება მხატვრულად არამოტივირებული შემთხვევითობებისაგან შედგება და ქაოტურია, მაგრამ ამ ქაოტურობის დაძლევა ემპირიულ დონეზე, ნაწილობრივ მაინც, რომანის ძირითადი პერსონაჟების „ცნობიერების ნაკადის“ საშუალებით ხდება – „ცნობიერების ნაკადი“ მჭიდროდ უკავშირდება რომანში გამოსახულ ემპირიულ რეალობას ურთიერთარეკვლის ხერხით: გარეგნული ფაქტები ხშირად წარმოადგენს ბიძგს გარკვეული ასოციაციებისათვის, რომლებიც იმავდროულად შინაგან ლოგიკას ექვემდებარებიან, ხანაც კი, პირიქით, შინაგანი მონოლოგი ემპირიული ფაქტების „ნაკადის“ ინტერპრეტაციას იძლევა. ასე მაგალითად, „კალიფსოს“ ეპიზოდში დაგლაჩის მალაზიიდან ბლუმის უკან დაბრუნებისას ღრუბელი მზეს ფარავს. ამ დროს ბლუმი თვალს მოჰკრავს წელში მოხრილ მოხუცს, ეს ყოველივე კი მას მისი ერის ამჟამინდელ სავალალო მდგომარეობასა და ბედკრულ ისტორიას აგონებს:

„A cloud began to cover the sun slowly, wholly. Grey. Far.

No, not like that. A barren land, bare waste. Volcanic lake, the dead sea, no fish,

wheedles, sunk deep in the earth. No wind could lift those waves, grey metal, poisonous foggy waters. Brimstone they called it raining down: the cities of the plain: Sodom, Gomorrah, Edom. All dead names. A dead sea in a dead land, grey and old. Old now. It bore the oldest, the first race. A bent hag crossed from Cassidy“s clutching, a nagging bottle by the neck. The oldest people. Wandered away over all the earth, captivity, multiplying, dying, being born everywhere. It lay there now. Now it could bear no more Dead: an old woman“s: the grey sunken cunt of the world.

Desolation“ (ვოისი 1986: 50).

ამავე დროს, პერსონაჟის ასოციაციების ასეთი მდინარეა გარკვეულ შინაგან ლოგიკას ექვემდებარება: მთელი დილის განმავლობაში ბლუმი ფიქრობს აღმოსავლეთის ფანტასტიკურ პლანტაციებზე, შემდეგ კი – მისი თანამემამულეების – ციტრონისა და მასტიანსკის ბედზე, მათთან ერთად გატარებულ დღეებზე, ბოლოს მისი ასოციაციური აზროვნება ციტრონისა და მასტიანსკიდან მთელი ერის ბედს გადასწვდება. ოცნება აღმოსავლეთზე, „აღთქმულ მიწაზე“ (The Promised Land) მთელი დღის განმავლობაში თან სდევს ბლუმს, რომელიც დუბლინში თავს გარიყულად, მარტოსულად გრძნობს. ამდენად, ბუნებრივია, რომ აღმოსავლეთთან დაკავშირებული ნებისმიერი დეტალი მასში აღმოსავლეთის ასოციაციას იწვევს. „ლოტოფაგების“ ეპიზოდში მისი ასოციაციებისათვის ამგვარი ბიძგის მიმცემად აღმოსავლური ჩაის კომპანიის ვიტრინაზე ამოკითხული რეკლამა გვევლინება:

„In Westland row he halted before the window of the Belfast and Oriental Tea“s Company and read the legends of leadpapered packets: choice blend, finest quality, family tea. Rather warm...

The far east. Lovely spot it must be: the garden of the world, big lazy leaves to float about on, cactuses, flowery meads, snaky lianas they call them. Wonder is it like that. Those Chinghalese lobbing about in the sun... not doing a hand“s turn all day. Sleep six months out of the climate. Lethargy. Flowers of idleness. The air feeds most. Azotes Hothouse in Botanic gardens. Sensitive plants. Waterlilies. Petals too tired to. Sleeping sickness in the air“ (ვოისი 1986: 59).

ასე რომ, „ცნობიერების ნაკადის“ დონეზე ასოციაციათა ერთი შეხედვით ქაოტური „დინების“ კომპოზიციური კავშირის ხარისხი მკვეთრად იზრდება. სწორედ შინაგანი მონოლოგი წარმოადგენს „თხრობის“ უმნიშვნელოვანეს მამოძრავებელს. რომანის ტექსტის „სინტაგმატური“ გაშლის კვალდაკვალ ხდება ცალკეული ფრაგმენტული, ემპირიული ფაქტების „ჩამონტაჟება“ საერთო სურათში და მათი კონცეპტუ-

ალური ნათელყოფა.

ამრიგად, რომანში „თხრობის“ ორი პლანი – რეალური (სკრუპულოზური, ნატურალისტური ხასიათისა) და წარმოსახვითი (პერსონაჟთა სუბიექტური ასოციაციები, რეფლექსიები და სხვა), რომლებიც „კონტრაპუნქტულად“ ვითარდება, ორგანულად უკავშირდება ერთმანეთს, რაც პერსონაჟთა ასოციაციების ირაციონალური დინების მონესრიგებისა და ემპირიული ფაქტების ქაოსის მხატვრულ მთლიანობად შეკვრის ამოცანას ემსახურება, მაგრამ „ულისეში“ უამრავი ისეთი ნატურალისტური დეტალია, რომელიც თითქოსდა აფერხებს „ამბის“ განვითარებას და მკითხველისათვის ართულებს როგორც პერსონაჟთა ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესების, ასევე ავტორის სათქმელის გაგებას, თუმცა ეს მხოლოდ ერთი შეხედვითაა ასე – ამ დეტალების მხატვრული დანიშნულების გარკვევა მხოლოდ მწერლის იდეურ-ესთეტიკური კონცეფციისა (პირველ რიგში – „ეპიფანიის თეორიის“) და მისი მხატვრული მეთოდის თავისებურებათა გათვალისწინებით ხერხდება.

ამგვარი დაინტერესება ყოფითი წვრილმანებით, შემთხვევითი შესტებით, განუზრახველი იმპულსური საქციელით, ერთი სიტყვით, გარეგნულად უმნიშვნელოსათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის მინიჭება ნიშანდობლივია არა მარტო ჯოისისათვის, არამედ საზოგადოდ, მისი ეპოქის მეცნიერული თუ მხატვრული აზროვნებისათვის, ვინაიდან სწორედ ეს იმპულსური ქმედებანი და შესტები, რომლებიც, ჩვეულებრივ, შეუმჩნეველი რჩება, წარმოაჩენს ადამიანის ჭეშმარიტ ბუნებას, მათ „რეპრესირებულ“ ნამდვილ „მე“-ს, რადგანაც ისინი არ არიან მართულნი ცნობიერების „ცენზურის“ მიერ. ყურადღების გამახვილება გარეგნულად უმნიშვნელო წვრილმანებზე თანაბრად ახასიათებთ ჯოისსა და, ვთქვათ, ზიგმუნდ ფროიდს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ჯოისი ფროიდის უშუალო გავლენას განიცდის და მისი ფსიქოანალიტიკური კონცეფციების მხატვრულ ილუსტრირებას ახდენს. უფრო საფიქრებელია, რომ, როგორც კლაუს რაიჰერტი აღნიშნავს, „უნწრილმანესი დეტალების ფოკუსში მოქცევა „ჰაერში ტრიალებდა“ სხვადასხვა სფეროში საუკუნის დასაწყისში“ („...an approach valorizing a focus on the minutest details was „in the air“ in various fields at the turn of the century.“) (რაიჰერტი 1997: 60)). სწორედ ტრივიალური საგნების ზედაპირული, გარეგნული მხარის მიღმა დაფარული არსის ძიებას ეფუძნება ჯოისის „ეპიფანიის“ თეორია, რომელსაც მწერალი ჯერ კიდევ თავისი შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე აყალიბებს რომანში „ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას“. ამ თეორიის მიხედვით, სათანადო ანალიზის შედეგად მიიღწევა „გასხივოსნება“ – საგნისა თუ მოვლენის ჭეშმარიტი, სიღრმისეული არსის წვდომა.

ამრიგად, ჯოისი, ერთი მხრივ, უაღრესად დიდ ყურადღებას იჩენდა ექსტერნალური დეტალების მიმართ, მეორე მხრივ კი, იყენებდა მათ რალაც შინაგანისა და ზოგადის წარმოსაჩენად და ამ გზით სიმბოლურ დატვირთვას ანიჭებდა მათ. ჯოისის მხატვრული მეთოდის ეს თავისებურება დავის საგნად არის ქცეული „ულისეს“ კრიტიკოსებს შორის: მათი ნაწილი „ულისეს“ ნატურალისტურ ნაწარმოებად მიიჩნევს, სხვანი კი ფიქრობენ, რომ იგი „სიმბოლისტური“ რომანია. ასე მაგალითად, რეზო ყარალაშვილი ჯოისის ტექნიკას ნატურალიზმის გაგრძელებას, უფრო მეტიც, „ექსტრემულ ნატურალიზმს“ უწოდებს, ექსტრემულს იმიტომ, რომ „მწერალი კიდევ უფრო აღრმავებს და ადამიანის შინასულიერ პროცესებზეც ავრცელებს ნატურალიზმისათვის დამახასიათებელ სკრუპულოზულად ზუსტი აღწერის ტენდენციას“ (ყარალაშვილი 1984: 74). სრულიად საპირისპირო პოზიციაზე დგას დეკლან კიბერდი, რომელიც მიიჩნევს, რომ თანამედროვე მწერლების გატაცებას პრიმიტიული, ნაივური ხელოვნებით თან ახლდა XIX ს-ის რეალიზმის უარყოფა და სინამდვილის ასახვაზე უარის თქმა, ვინაიდან მოდერნისტებს არ ჰქონდათ იმედი, რომ შესძლებდნენ, გასჯიბრებოდნენ ფოტოაპარატს ან ხმის ჩამწერს ამ თვალსაზრისით. აქედან – წერს დ. კიბერდი, – მათი აღტაცება ძველი, პრიმიტიული ხელოვნებით, რომელიც რეალური სამყაროს ზედაპირულ, გარეგნულ მხარეს კი არ ასახავდა, არამედ საკუთარ სამყაროს ქმნიდა. მკვლევარი იმონებებს გოეთეს აფორიზმს – „Art was art because it was not nature“ – და ასკვნის:

„Farewell Zola, goodbye Flaubert“ (კიბერდი 1992: 31).

შუალედური პოზიცია უჭირავს უილიამ თინდალს, რომელიც, ერთი მხრივ, აღიარებს, რომ ჯოისი ნატურალისტივით აკვირდებოდა თავის ქალაქს („Joyce observed his city as naturalist would“), მეორე მხრივ კი, მიიჩნევს, რომ მისი მეთოდი, არსებითად, ნატურალისტური კი არა, სიმბოლისტურია, მაგრამ დეკლან კიბერდისაგან განსხვავებით, მას სწორედ ფლობერისა და ბოდლერის წერის მანერას უნათესავენ (ტინდალი 1995: 127). მსგავს თავლსაზრისს გამოთქვამს სიდნი ბოტიც, რომელიც რეალიზმისა და სიმბოლიზმის შერწყმას მიიჩნევს ჯოისის შემოქმედებითი ნიჭის განსაკუთრებულ ნიშნად (ბოტიც 1992: 133). რ. მილერ-ბუდნიცკაიაც ფიქრობს, რომ რომანის ენციკლოპედიურ მრავალფეროვნებაში გამოიკვეთება ორი ძირითადი ურთიერთგამსჭვალავი სტილური ხაზი – ჯოისის შემოქმედების შუასაუკუნეობრივ-სქოლასტიკური ნაკადით განპირობებული სიმბოლიკა და ფროიდისტული მსოფლალქმით გამსჭვალული ნატურალიზმი. „ულისეს“ სიმბოლური პლანი, მიიჩნევს მკვლევარი, დაფარულია ნატურალისტური სახეების

ფენით, რომელიც ჯოისის ეპოსის ძირითად ფონს ქმნის. ამგვარი ნატურალიზმის გენეტიკურ ძირებს იგი გარკვეულწილად XIX საუკუნის ფრანგულ ნატურალისტურ რომანში ხედავს, რომლისგანაც ჯოისმა იმემკვიდრა მისწრაფება სიტყვის სიზუსტისა და სოციალურ ურთიერთობათა ბიოლოგიზებისაკენ. ჯოისისეული ნატურალიზმის გენეტიკური კავშირი ამ ტიპის რომანთან უშუალოდ კი არ მუდგენდება, არამედ დეკადენტობის (ჰიუისმანსი, მირობო) საშუალებით. XIX საუკუნის მიწურულის ფრანგულ დეკადენტობასთან ჯოისს ანათესავებს მიდრეკილება პათოლოგიის, სიმახინჯის, ღრმა პესიმიზმისა და სიცოცხლისადმი სიძულვილისაგან გამომდინარე ტანჯვის გამოსახვისაკენ, კავშირი მისტიკასთან, ნეოკათოლიციზმთან, ასევე მიბრუნება ცნობიერების შუასაუკუნოებრივი ფორმებისაკენ, იმ ეპოქის ხელოვნებისა და ფილოსოფიისაკენ (მილერ-ბუდნიცკაია 1934: 166-167, 171). როგორც ვხედავთ, მილერ-ბუდნიცკაია „ულისეში“ ორ, მართალია, ერთმანეთთან დაკავშირებულ, მაგრამ მაინც დამოუკიდებელ სტილურ ნაკადს – შუა საუკუნეების ცნობიერების სქოლასტიკური, ფეოდალურ-საეკლესიო ფორმისაგან ნამემკვიდრევი სიმბოლიკასა და ფროიდისტულ მსოფლალქმასთან დაკავშირებულ ნატურალიზმს – გამოჰყოფს, მაგრამ ჯოისის მხატვრული მეთოდის ამგვარი დანაწევრება გაუმართლებელი უნდა იყოს, ვინაიდან იგი მწერლის ერთიანი იდეურ-ესთეტიკური კონცეფციის გამოხატულებაა და არა მისი მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობრივი ასპექტების განსხეულება. ამ თვალსაზრისით, უაღრესად საინტერესოა ემილ ზოლასა და რიჰარდ ვაგნერის შემოქმედების თომას მანისეული შედარება: მიუხედავად მათ შორის არსებული უზარმაზარი სხვაობისა, მიიჩნევს მწერალი, ამ შემოქმედთა ქმნილებები საერთო ეპოქალური ნიშნითაა აღბეჭდილი. ადარებს რა ერთმანეთს „რუგონ-მაკარებსა“ და „ნიბელუნგების ბეჭედს“, იგი აღნიშნავს, რომ მათ აკავშირებს არა მარტო მისწრაფება უზარმაზარი მასშტაბებისაკენ, შემოქმედებითი ლტოლვა გრანდიოზულისა და მასიურისაკენ და არა მარტო (ტექნიკის თვალსაზრისით) ეპიკური ლაიტმოტივები. მთავარი, რაც მათ ანათესავებს, ნატურალიზმია, რომელიც სიმბოლომდე მალღდება და მითში გადაიზრდება:

„ვის შეუძლია, უარყოს ზოლას ეპიკაში სიმბოლიზმი და მისწრაფება მითიურობისაკენ, მის მიერ შექმნილ სახეებს სინამდვილეზე რომ აღამალლებენ? განა მეორე იმპერიის ასტარტა, იგი რომ ნანას უწოდებს, სიმბოლო, მითი არ არის? საიდანაა აღებული მისი სახელი?.. ნანა ბაბილონელი იშთარის ზედსახელთაგანია. იცოდა თუ არა ზოლამ ამის შესახებ? თუ არა, ეს თანხვედრა კიდევ უფრო განსაცვიფრებელია და მრავლისმთქმელი“ (მანი 1974: 104).

ზოლას შემოქმედების თ. მანისეული დახასიათება, გარკვეული მოდიფიკაციით, შეიძლება, ჯოისის რომანსაც მივუსადაგოთ: „ულისეს“ სიმბოლიზმი და ნატურალიზმი ორ ცალკეულ სტილურ ნაკადად კი არ გვევლინება, არამედ ნატურალიზმი „მალღდება სიმბოლომდე“ და მითში გადაიზრდება. ცხადია, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ჯოისის მხატვრული მეთოდი ზოლასას ენათესავება, ვინაიდან „სიმბოლიზმი და მითიურობისაკენ მისწრაფება“ ამ უკანასკნელის ეპიკაში, როგორც ჩანს, გაუცნობიერებელი რჩება, მაშინ, როდესაც ჯოისის „მითოლოგიზმი“ მწერლის მიერ გამოყენებული სავსებით გაცნობიერებული ხერხია. ეს ბუნებრივიცაა: ზოლას რომანები ტრადიციული, კლასიკური კომპოზიციური პრინციპების მიხედვითაა აგებული, ჯოისის ქმნილება კი ყველა კლასიკურ ნორმას არღვევს და მწერალს „მითოსური მეთოდი“ მათ საკომპენსაციოდ – რომანის სტრუქტურის ორგანიზებისათვის სჭირდება. ასეთი ფუნქციური მიდგომისას არსებითი მნიშვნელობა არცა აქვს იმას, იცოდა თუ არა ზოლამ, რომ ნანა ბაბილონელი იშთარის სახელთაგანია, ვინაიდან ჯოისის „ულისესაგან“ განსხვავებით, მის ნაწარმოებში მითოლოგიურ თუ სხვა სახის სიმბოლიკას (გაცნობიერებულს თუ გაუცნობიერებელს) კომპოზიციური ფუნქციები არ დაეკისრებოდა.

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ტერმინში „სიმბოლიზმი“ ვგულისხმობ არა კონკრეტულ ლიტერატურულ მიმდინარეობას ბოდლერიდან ალექსანდრ ბლოკამდე, არამედ სიმბოლიზმს როგორც აზროვნების, ლოგიკური ოპერირების მეთოდს, რომელიც თავისი ბუნებით არ წარმოადგენს შემოქმედებას. მართალია, ისინი ერთმანეთს უკავშირდებიან, მაგრამ ლიტერატურული „სიმბოლიზმი“ ლოგისტიკას შემოქმედებითად გადაამუშავებს, მხატვრულ შემოქმედებასთან მიმართებაში იგი ცენტრისკენულია, მოდერნიზმში კი კულტივირებულია საკუთრივ სიმბოლური აზროვნება, ის ცენტრიდანული ძალა, რომელსაც მოდერნისტებთან სწრაფად „გაყვავართ“ პერიფერიაში, შემდეგ კი – შემოქმედების ფარგლებს გარეთაც.

„ულისესადმი“ ამგვარი მიდგომისას უმთავრესი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, როგორ ახერხებს მწერალი „ნატურალიზმის სიმბოლომდე ამალღებას“, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, რა ხერხებს მიმართავს იგი იმისათვის, რომ უმნიშვნელო, ტრივიალურ დეტალს სიმბოლური დატვირთვა, ეპიფანიური „გასხივოსნება“ შესძინოს და განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭოს მას მკითხველის თვალში, თანაც ეს ისე მოახერხოს, რომ ემპირიული მასალის ქაოსის მონესრიგებას, სწორედ, სიმბოლიკის საშუალებით მიაღწიოს? ჯოისი საამისოდ ორ ერთმანეთ-

თან მჭიდროდ დაკავშირებულ ხერხს მიმართავს: ასოციაციური პარალელის გავლებას თხრობით დეტალსა და რომელიმე მოვლენასა თუ ობიექტს შორის (ე. წ. coincidental detail – თანმხვედრი დეტალი, სიდნი ბოლტის ტერმინია (ბოლტი 1992: 113)) და ლაიტმოტივის ტექნიკას.

პირველი ხერხის მკაფიო ნიმუშს წარმოადგენს ხომალდი, რომელსაც „ულისეს“ ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი, სტივენ დედალოსი ხედავს „პროტევის“ ეპიზოდში:

„Moving through the air high spars of a threemaster, her sails brailed up on the crosstrees, homing, upstream, silently moving, a silent ship“ (ჯოისი 1986: 42).

შინისაკენ დინების საწინააღმდეგოდ მცურავი ხომალდი, რასაკვირველია, ულისეს შინ დაბრუნებაზე მიანიშნებს, მაგრამ ჯოისის ხერხის სპეციფიკა, უწინარეს ყოვლისა, მჟღავნდება სიტყვაში „crosstrees“. ამ სიტყვამ მკითხველს ჯვარცმის ასოციაცია უნდა აღუძრას, ვინაიდან, წესით და რიგით, „ჯვარედინი სალინგების“ აღსანიშნად ჯოისს უნდა გამოეყენებინა საზღვაო ტერმინი „yards“; მის ნაცვლად სიტყვის „crosstrees“ გამოყენებით კი მწერალი მკითხველს მიანიშნებს, რომ იგი ამ დეტალს განსაკუთრებულ დატვირთვას ანიჭებს. ჯვარცმასთან ასოციაციას უნდა განამტკიცებდეს რიცხვი „სამიც“ – ხომალდი სამანძიანია („threemaster“). მიუხედავად ამისა, იმდენად დიდია განსხვავება თხრობით დეტალსა და მასთან შედარებულ ობიექტს შორის, რომ მკითხველმა, შეიძლება, მაინც ვერ აღიქვას ანალოგია. გარდა ამისა, გაურკვეველი რჩება, ეს ასოციაცია პერსონაჟის ცნობიერების მიმართ ინტერნალურია თუ ექსტერნალური, მაგრამ ეს სიტყვა მეორდება „ბიბლიოთეკის“ ეპიზოდში, სადაც სტივენი ღმერთს მოიხსენიებს როგორც „starved to crosstrees“. აქედან ნათელი ხდება, ხომალდის ასოცირება ჯვარცმასთან სტივენის ცნობიერებაში ხდება და ამავე დროს მკითხველსაც უადვილდება ამ ასოციაციის აღქმა. ამასთან, ცალკეული ასოციაციური დეტალების ამგვარი განმეორებით მწერალი მათ ერთგვარ „ნიშანსვეტებად“, პერსონაჟის ასოციაციათა „დინების ქაოსის“ მომწესრიგებლად აქცევს. მეორე მხრივ, ეს ხერხი მკითხველის ცნობიერებაში აუქმებს რომანის შინაგან მხატვრულ დროს და უზრუნველყოფს მის სიმულტანურ, მეყვსეულ აღქმას. სწორედ ამას გულისხმობს ჯოზეფ ფრენკი, როცა წერს:

„ჯოისის წაკითხვა შეუძლებელია – მისი მხოლოდ ხელმეორედ წაკითხვაა შესაძლებელი“ (ფრენკი 1988: 90).

ავილოთ კიდევ ერთი მაგალითი, ოლონდ ამჯერად სახე-სიმბოლო

რომანში თავიდან ექსტერნალურია პერსონაჟის ცნობიერების მიმართ და მხოლოდ შემდეგ იქცევა მისი შინაგანი მონოლოგის ორგანულ ნაწილად. ეს არის სტივენის იფნის ჯოხი (ashplant). ჯოისი მისთვის სიმბოლური დატვირთვის მისანიჭებლად აქაც იმავე ხერხებს მიმართავს: ნაცვლად იმისა, რომ დაენერა უბრალოდ „ash stick“, იგი იყენებს სიტყვას „ashplant“ (იფნის მცენარე), რითაც მიგვანიშნებს, რომ ეს ჩვეულებრივი კი არა, სიმბოლური ჯოხია. იგი მრავალგზის გვხვდება ლამის მთელი რომანის მანძილზე და უამრავ მეტამორფოზას განიცდის: „პროტევსის“ ეპიზოდში იგი სტივენის ცნობიერებაში ხან „იფნის ხმლად“ („ash sword“) იქცევა, ხანაც ავგურებისა თუ პილიგრიმის კვერთხად. „ბიბლიოთეკის“ ეპიზოდში სტივენი მას მოიხსენიებს, როგორც მის მუზარადასა და მახვილს („My casque and my sword“), და ბოლოს, „საროსკიპოს“ ეპიზოდში შეძახილით „Nothung!“ იგი ამ ჯოხით ამსხვრევს შანდალს (ჯოისი 1986: 475).

როგორც ვხედავთ, სტივენის „ashplant“ სხვადასხვაგვარ ასოციაციებს იწვევს: იფანი სკანდინავიური მითოლოგიიდან ცნობილია, როგორც სიცოცხლის ხე, სიმბოლო სამყაროს ერთიანობისა, რომელიც, თავისი მრავალფეროვნების მიუხედავად, განუყოფელია და მთლიანი. ამავე დროს, „უფროსი ედას“ მიხედვით, სწორედ იფნის ხის – იგდრასილის – ფესვებიდან მოედინება მსოფლიო სიბრძნის წყარო ურდი. ამ ხის ტოტებზე ჩამოიხრჩო თავი და ცხრა დღე და ღამე იყო ჩამოკიდებული ოდინი – ჩრდილოური წარმართული პანთეონის უმაღლესი ღვთაება, – რათა ჩასწვდომოდა რუნების საიდუმლოებას. აღსანიშნავია, რომ „საროსკიპოს“ ეპიზოდში სტივენი თავადვე ხსნის ამ სახესიმბოლოს: საროსკიპოში აყალმაყალში გარეული სტივენის დაყოლიებასა და შინ წაყვანას ცდილობს ლეოპოლდ ბლუმი და ეუბნება მას:

„Bloom: (Runs to Stephen): Come along with me now before worse happens. Here's your stick.

Stephen: Stick, no. This feast of pure reason“ (ჯოისი 1986: 490).

ამ პასაჟზე დაყრდნობით, შეიძლება, ვივარაუდოთ, რომ სტივენის იფნის ჯოხით „წმინდა გონებაცაა“ (pure reason) სიმბოლიზებული. ამავე დროს სტივენი შანდლის დამსხვრევისას მას „ნოთუნგთან“ – ზიგფრიდის მახვილთან აიგივებს. ამ მოქმედების ჯოისისეული კომენტარია: „ruin of all space“ (ჯოისი 1986: 475), მთელი ეს პასაჟი კი ვაგნერი-სეული ზიგფრიდის მიზანდასახულობის პაროდული რეინტერპრეტაციის ეფექტს ქმნის. გარდა ამისა, „ულისე“ აქ „ლია“ ტექსტად, ერთგვარ

„ინტერტექსტადაც“ გვევლინება და ამ პასაჟის ასოციაციურ-აზრობრივი სიმდიდრე კიდევ უფრო ღრმავდება, თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ „ხელოვანის პორტრეტში ახალგაზრდობისას“ ჯოისი სტივენს ნაწილობრივ ზიგფრიდთან აიგივებს. მართალია, მას ზიგფრიდით ახალი ხმალი – Nothung – არ გამოუჭედავს, მაგრამ, სამაგიეროდ, მიზნად ისახავს „to forge in the smithy of his soul the uncreated conscience of his race“ (ჯოისი 1996: 288), ანუ, ფაქტობრივად, იმასვე, რისი მიღწევაც სურდა ზიგფრიდს საკუთარი ხმლით ვაგნერის მუსიკალურ დრამაში. „პორტრეტში“ ზიგფრიდისა და სტივენის ერთმანეთთან პაროდული ასოცირების მიზნით ჯოისი ერთ დეტალს იყენებს: სტივენს ესმის „The bird call from Siegfried whistled softly“ (ჯოისი 1996: 270), რაც მასში გარკვეული ფიქრების აღმძვრელ იმპულსად გვევლინება:

„How could he hit their conscience (i.e. of Irish patricians) or how cast his shadow over the imaginations of their daughters, before their squires begot upon them, that they might breed a race less ignoble than their own?“ (ჯოისი 1996: 271).

„ულისეს“ ზემოთგანხილულ პასაჟში კი სტივენის ჯოისსა და ზიგფრიდის მახვილს შორის პარალელის გავლებით ჯოისი პაროდულ პლანში გვიხატავს როგორც ზიგფრიდის, ასევე სტივენის განზრახვებსაც.

ამრიგად, ამა თუ იმ საგნისა თუ დეტალისათვის სიმბოლური დატვირთვის მინიჭებას ჯოისი ორი ხერხის – ასოციაციური პარალელისა და ამა თუ იმ დეტალის გარკვეული სიხშირით განმეორების – ლაიტ-მოტივის ტექნიკის – კომბინირების საშუალებით აღწევს. თანაც, ეს ორი ხერხი მჭიდროდაა ერთმანეთთან დაკავშირებული: ჯოისი ამა თუ იმ თხრობით დეტალსა და რომელიმე ექსტრატექსტურ ობიექტს შორის ასოციაციური კავშირის დამყარებისას სრულიად უგულებელყოფს იმ გარემოებას, თუ რამდენად იძლევა ამგვარი კავშირის დამყარების საფუძველს თავად შესაძარებელი ობიექტები – რა შეიძლება საერთო ჰქონდეს, მაგალითად, ხომალდსა და ჯვარცმას? მწერლის მეთოდის ამ თავისებურებას ე. პაუნდი ჯოისის „მედიაველიზმს“ უწოდებს. „ლაიტ-მოტივის“ ტექნიკა ჯოისს სწორედ ნატურალისტურ ფაქტებსა და მათ უაღრესად „თვითნებურ“ სიმბოლურ თუ ფსიქოლოგიურ მნიშვნელობას შორის კავშირის დასამყარებლად სჭირდება: ცალკეული ფრაზის, სიტყვისა თუ დეტალის განმეორებით ან ვარირებით სხვადასხვა კონტექსტში მწერალი მისი სიმბოლური მნიშვნელობის „ვიზუალიზებას“ ახდენს. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ენიგმათა უმრავლესობა

„ულისეში“ ტექსტშივეა დეკოდირებული სწორედ ლაიტმოტივის ტექნიკის საშუალებით. მეორე მხრივ, ლაიტმოტივები გვევლინება კომპოზიციურ მექანიზმად, რომელიც ერთმანეთთან დაუკავშირებელ ფაქტებსა თუ შემთხვევით ასოციაციებს ერთ მთელად ჰკრავს და მათ კონცეპტუალიზაციას ახდენს.

ამრიგად, ლაიტმოტივები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ ცხოვრებისეული მასალის ფრაგმენტულობის, ქაოტურობის დაძლევაში. ისინი ერთგვარ „გამჭოლ თემებად“ გვევლინება. საყურადღებოა ისიც, რომ ჯოისი მუსიკალური ტექნიკის სხვა პრინციპებსაც იყენებს რომანში (მაგ., მწერლის მცდელობა სიტყვიერი ხერხებით მუსიკალური ფორმის იმიტირებისა „ულისეს“ ერთ-ერთ ეპიზოდში (ბარში სიმღერის სცენა), მისი მისწრაფება კონტრაპუნქტის ტექნიკის გამოყენებისაკენ რომანის კომპოზიციისაში). მუსიკის ასეთი კულტი რომანტიკოსებისა და შოპენჰაუერისაგან, უნინარეს ყოვლისა კი ვაგნერისაგან – ლიტერატურისა და მუსიკის სინთეზირების მისეული მცდელობისაგან მომდინარეობს. წმინდა ტექნიკური თვალსაზრისით, სწორედ ვაგნერის მუსიკალური დრამა ახდენს ყველაზე დიდ გავლენას ჯოისის მხატვრულ მეთოდზე: ვაგნერი ცალკეულ მუსიკალურ ერთეულებს – მელოდია იქნებოდა ეს, აკორდი, რიტმი თუ ინსტრუმენტები – თავისი ოპერის ამა თუ იმ თემასა და პერსონაჟებს უკავშირებდა ისე, რომ მსმენელი გარკვეული საყვირის სიგნალის გაგონებისას ხვდებოდა, რომელი პერსონაჟი უნდა შემოსულიყო სცენაზე. სწორედ ამას უწოდებდა ვაგნერი „ლაიტმოტივს“. ეს შედარებით მარტივი ხერხი მას უაღრესად რთული, ამოუწურავი კომბინაციების შექმნის საშუალებას აძლევდა. ამ გზით მას შეეძლო, თემებისა და პერსონაჟების განვითარების რთული საფეხურები გამოეხატა. ასე მაგალითად, როცა პერსონაჟი მღერის ერთ რომელიმე სიმღერას, ორკესტრის ამა თუ იმ აკორდს, მელოდიას, რიტმს შეუძლია აცნობოს მსმენელს, რომ ამ დროს პერსონაჟი სულ სხვა რამეზე ფიქრობს, ან რაღაც ისეთი იკვეთება, ყალიბდება მის არაცნობიერში, რის შესახებაც მან ჯერ კიდევ არაფერი იცის, ან რაღაც თუ ვიღაც ისეთი არსებობს მისი „მე“-ს რომელიმე შრეში, რომელიც მან მანამდე განდევნა თავისი ცნობიერებიდან. ამ გზით ვაგნერს ეძლევა საშუალება, სიმულტანურად წარმოადგინოს მისი პერსონაჟების ცნობიერების მრავალმხრიანი „ტოტალობა“ (ფროიდის ტერმინებით, მათი არაცნობიერი, ცნობიერი და სუპერ ეგო) ნებისმიერ მოცემულ მომენტში, თანაც პერსონაჟის სულის მოძრაობის სწრაფი თუ თანდათანობითი გრადაციებიც აღწუსხოს ორკესტრირებაში, ტონში, დინამიკაში ნიუანსური ცვლილებების შეტანით. მისი მიზანი იყო შეექმნა ერთგვარი Gesamtkunstwerk – „A Total Artwork“, ვინაიდან მისი პერ-

სონაჟების შინაგანი სამყაროს ამგვარი ღრმა წვდომა შეუძლებელი იქნებოდა ენის, კოგნიტური ქმედების გარეშე, მხოლოდ აბსტრაქტული მუსიკის საშუალებით. სწორედ ერთგვარი Gesamtkunstwerk-ის შექმნა ჰქონდა განზრახული ჯოისსაც. „ულისეში“ ის მიმართავს არა მარტო ყველა ლიტერატურულ ჟანრს – პროზასა თუ დრამას, სატირასა თუ პაროდისა, თხრობის სხვადასხვა სტილს, არამედ ისე იყენებს ენას, რომ უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მის ჟღერადობას, რიტმს, ერთი სიტყვით, მუსიკალურ ასპექტს. ამასთანავე, მას სურდა მოეცვა გრძნობადი აღქმის ტოტალობა, თანაც ისე, რომ ამა თუ იმ გრძნობადი აღქმის პროცესი დესკრიპციული ტერმინებით კი არ გადმოეცა, არამედ მოეხდინა მისი სრული ტრანსპონირება ენის ისეთ ნიშნებში, როგორცაა, ვთქვათ, სინტაქსური პროცედურები. სწორედ ამიტომაც, რომ სა-რა დანიუსმა „ულისეს“ უწოდა „თვალისა და ყურის მოდერნისტული მონუმენტი“ („A modernist monument to the eye and the ear“ (71, 250). თავად ჯოისიც თავის რომანს ფრენკ ბაჯენთან საუბარში „ადამიანის სხეულის ეპოსს“ უწოდებს („the cycle of human body“) (65, 21). დაახლოებით იმავე ტერმინებით ახასიათებს იგი „ულისეს“ კარლო ლინატისადმი მიწერილ წერილში: „ადამიანის სხეულის ციკლი“ („the epos of the human body“) (102, 146). როგორც ცნობილია, ჯოისმა თავისი რომანის თითოეულ ეპიზოდს სხეულის რომელიმე ორგანო შეუსაბამა, ტვინით დაწყებული, სქესობრივი ორგანოების, თვალისა და ყურის ჩათვლით. ერთად აღებული, ეპიზოდები ქმნიან ადამიანის სხეულის „ენციკლოპედიას“. თანაც, ამ შემთხვევაში ჯოისს მარტო შესაბამისობათა ფორმალური სქემა არ ჰქონია მხედველობაში. როგორც თავად განუმარტა ფრენკ ბაჯენს, მის წიგნში სხეული ცოცხლობს და მოძრაობს სივრცეში და ადამიანის მთლიანი პიროვნების სახლია, ხოლო სიტყვებს ისე იყენებს, რომ მათ გამოხატონ სხეულის ფუნქციები (ბაჯენი 1960: 21).

ამავე დროს, ვაგნერის დარად, ჯოისსაც სურდა, ჩასწვდომოდა მისი პერსონაჟების კოლექტიურ არაცნობიერს – ბლუმი, მისი ჩანაფიქრით, „ვერმიენი“ უნდა ყოფილიყო, მოლი კი – „საყოველთაოდ ქალურის“ („all women“) განსახიერება. ყველაზე დიდი გავლენა ჯოისზე მაინც ვაგნერის ტექნიკამ იქონია. როგორც კლაუს რაიჰერტი აღნიშნავს, ლაიტმოტივის ტექნიკა მწერალს საშუალებას აძლევდა, ტექსტში შეეტანა ენის შედარებით მცირე ერთეულები და მათი განვრცობით შეექმნა მიმართებებისა და გადაკვეთების მზარდი სისტემა (რაიჰერტი 1997: 77).

სწორედ ვაგნერის ტექნიკისაგან ისწავლა ჯოისმა, თუ როგორ წარმოედგინა პერსონაჟის ცნობიერების სხვადასხვა შრე სიმულტანურად

– როგორ მოეხდინა ფოკუსირება ერთდროულად „ცნობიერის“, „არაცნობიერისა“ და „ქვეცნობიერის“ შრეებზე. ამგვარი ლაიტმოტივის ნიმუშად გვევლინება ფრაზა „jaunty jingle“, რომელიც მრავალგზის მეორდება რომანში: „კალიფსოს“ ეპიზოდში მოლის სანოლის სპილენძის რგოლები ქრიალებენ:

„He heard then a warm heavy sigh, softer, as she turned over and the loose brass quoits of the bedstead jingled. Must get those settled really“ (ჯოისი 1986: 46).

„სირინოზების“ ეპიზოდში ამგვარსავე ხმას გამოსცემს მოლის საყვარლის – ბლეიზეს ბოილანის – ეტლი:

„He (Bloom-ი.ც.) eyed and saw afar on Essey bridge a gay hat riding on a jaunting car...“

Jingling on supple rubbers it jaunted from the bridge to Ormond quay... Jingle jaunted by the curb and stopped“ (ჯოისი 1986: 217).

ბლუმის ცნობიერებაში ეს ხმა ადიულტერის ასოციაციას იწვევს:

„By Bachelor“s walk jog jaunty jingled Blazes Boylan, bachelor, in sun in heat, mare“s glossy rump a trot... Horn. Have you the? Horn. Have you the? Haw horn“ (ჯოისი 1986: 222).

იგივე ხმა – „jaunty jingle“ – ისმის ბლეიზეს ბოილანის გამგზავრებისას, რომელიც მოლისთან შესახვედრად მიემუერება. ეს ფრაზა მრავალგზის ამოტივტივდება ბლუმის ცნობიერებაში, რითაც მწერალი მიგვანიშნებს, რომ მას არ შორდება ცოლის ღალატის მტანჯველი ეჭვი:

„Piano again. Cowley it is. Way he sits into it like one together, mutual understandings. Her high, long snore. Night we were in the box. Trombone, under blowing like a grampus, between. He acts, other brass chap unscrewing, emptying spittle. Conductor“s legs too, bagstrouses, jiggedy jiggedy. Do right to hide them.

Jiggedly jingle jaunty jaunty“ (ჯოისი 1986: 223).

იგივე ფრაზა გაიელვებს ბლუმის ცნობიერებაში მუსიკის მოსმენისას:

„Which air is that? asked Leopold Bloom.

– All is lost now.

Bloom bent leopold ear, turning a furnin of doyley down under the vase order...
In sleep she went to him. Innocence in the moon. Don't know their danger. Still
hold her back. Call name. Touch water. Jingle jaunty. Too late. She longed to go...
Yes: all is lost“ (ჯგოისი 1986: 224).

ამრიგად, ამა თუ იმ ფრაზისა თუ დეტალის განმეორება პერსონაჟთა ფსიქიკის სხვადასხვა შრეში მიმდინარე პროცესების სიმულტანურად გადმოცემას ემსახურება.

ამავე დროს ვაგნერის მუსიკალურ დრამებში, ისევე, როგორც ჯოისის „ულისეში“, ლაიტმოტივები უბრალოდ იდეის ილუსტრაცია კი არ არის, არამედ იდეის მელოდიური ჭვრეტა, ცხადია, იმ ესთეტიკური და ფუნქციური ასპექტით, რომლითაც „მელოსი“ ლიტერატურული შემოქმედების ნაწილად შეიძლება იქცეს. ამ თვალსაზრისით, უალრესად საინტერესოა ზ. ქარუმიძის შეხედულება მელოსის – „მუსიკის სულის“, რომლის ობიექტივიზაცია რიტუალში ხდება – რიტმულ-პროცესუალურ ბუნებაზე და მის მსგავსებაზე ეპიფანიის ბუნებასთან: „მელოსის რიტმულ-პროცესუალური ბუნება ენათესავება რიტუალის მეორე მნიშვნელოვანი საწყისის – ეპიფანიის – ბუნებას, რომელიც ისევე, როგორც მელოსი, უკავშირდება დაფარულის დაუფარაობის განცდას, მაგრამ, მოკლებულია ვრცეულობას და წარმოადგენს წამიერ აფეთქებას, „განსხვოსნებას“. ეპიფანიისაგან განსხვავებით, მელოსი, მუსიკა არა მარტო თან ახლავს რიტუალს, არამედ (ჰაიდეგერის ტერმინოლოგიით) „სრულდება“, „მიმდინარეობს“ რიტუალში დაფარულის დაუფარაობის განცდის რიტმულობისა და პროცესუალობის სახით“ (ქარუმიძე 1986: 191). ეს ორი საწყისი – „მელოსი“ და „ეპიფანია“ უკვე რომანის მხატვრულ ქსოვილში რეალიზებული კონკრეტული ხერხით – „ლაიტმოტივების“ ტექნიკის საშუალებით – უალრესად მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს და რომანის ტექსტის ორგანიზებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. მიუხედავად ამისა, მუსიკალური სტრუქტურა არ არის ლიტერატურისათვის, განსაკუთრებით კი რომანისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ნიშანი. როგორც მართებულად მიუთითებს ე. მელეტინსკი, „მუსიკალური საშუალებებით შეუძლებელია დანაკარგების სრული კომპენსირება რომანის მასალის შინაგანი ორგანიზაციის სფეროში“ (მელეტინსკი 1976: 307). მეორე მხრივ, „შინაარსის“ ორგანიზების თავისუფალი მუსიკალური პრინციპების მიბაძვა გზას უხსნის მითის სიმბოლური ენის გამოყენებას, მაგრამ ეს უკვე ცალკე კვლევის თემაა.

ლიტერატურა

- ბაჯენი 1960:** Budgen F., James Joyce and Making of Ulysses. Bloomington, 1960.
- ბოლტი 1992:** Bolt S., A Preface to James Joyce, NY: Logman, 1992.
- დანიუსი 1997:** Danius S., The Senses of Modernism: Technology, Perception and Modernist Aesthetics. Durham: Duke University Press, 1997.
- ელმანი 1975:** Ellman R. (ed.), Selected Letters of Joyce. London: Faber and Faber, 1975
- კიბერდი 1992:** Kiberd D., Introduction. In: James Joyce, Ulysses. London: Penguin Books, 1992.
- ლოტმანი 1988:** ლოტმანი ი., პოეტური ტექსტის სტრუქტურული ანალიზის ამოცანები და მეთოდები. რუსულიდან თარგმნა თ. ლომიძემ, „ახალი პარადიგმები“, 1988, №1
- მანი 1974:** Манн Т., Страдание и величие Рихарда Вагнера. В кн.: Манн Томас. Собрание сочинений в 10-ти томах. М., «Художественная литература». 1974, т. 10.
- მელეტინსკი 1976:** Поэтика мифа. М., «Наука», 1976.
- მილერ-ბუდნიცკაია 1934:** Миллер-Будницкая Р., Об «Улиссе» Джемса Джойса. «Литературный критик», 1934, №1.
- ნაბოკოვი 1999:** ნაბოკოვი ვ., ფრაგმენტი ლექციიდან „ულისეს“ შესახებ. კორნელის უნივერსიტეტში წაკითხული კურსი (1948-1958 წწ), „მნათობი“, 1999, №№11-12.
- რაიჰერტი 1997:** Reichert K., The European Background of Joyces“s Writing. In: Cambridge Companion to James Joyce. Ed. By Derek Attridge, Cambridge University Press, 1997.
- სანდულესკუ 1979:** Sandulescu C., The Joycean Monologue, Colchester: University of Essex, 1979
- ტინდალი 1995:** Tindall W., A Reader“s Guide to James Joyce, Syracuse University Press 1995
- ფრენკი 1988:** Frank J., Spatial Form of Modern Literature. In: Essentials of the Theory of Fiction. Ed: by Michael Hoffman and Patrick Murphy. Durham and London: Duke University Press, 1988.
- ქარუმიძე 1986:** Карумидзе З., Мифопоэзия и музыкальное формотворчество. „Литературная Грузия“, 1986, №6.
- ყარალაშვილი 1984:** ყარალაშვილი რ., დროის გაუქმება. ჯ. ჯოისისა და ჰ. ჰესეს თხრობაში. ჯ. ჯოისი 100 (საიუბილეო კრებული), ნ. ყაისაშვილის რედაქციით. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამ., 1984.

- ყიასაშვილი 1983:** ყიასაშვილი ნ., კომენტარები. ჯ. ჯოისი „ულისე“, ტ. I თარგმანი ნ. ყიასაშვილისა. თბილისი: „მერანი“, 1983
- ჯოისი 1986:** Joyce J., Ulysses. Ed by W. W. Gabler, London: Penguin Books, 1986
- ჯოისი 1996:** Joyce J., A Portrait of the Artist as a Young Man, London: Penguin Books, 1996.

მეორეული სემანტიკა პოეტურ ტექსტში

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

ძირითადი ნაშრომები:

„ქართული რითმის ისტორიიდან“, „ფერის მხატვრული ვაზრების თავისებურებები ნ. ბარათაშვილის პოეზიაში“, „თეორიული დაფუძნების პრობლემა პოეტიკაში, „მე“-ს კონცეფცია ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში“.

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

ქართულ მწერლობაში რითმის სახესხვაობების (ზუსტი, არაზუსტი) გამოყენების მიხედვით ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავდება წინარერომანტიკული და რომანტიკული პოეზია. კერძოდ, თუ პირველ მათგანში არაზუსტი რითმა მხოლოდ სპორადულად გვხვდება, რომანტიკულ პოეზიაში მისი გამოყენება სისტემურ ხასიათს იღებს და განპირობებულია რომანტიკოსთა მიერ ჩვეული, “ავტომატიზებული” ფონიკური ასოციაციებისა და სარიტმო სიტყვათა პარადიგმატული კავშირების უგულებელყოფით. არაზუსტი რითმა განაპირობებს სიტყვათა თავისთავადი მნიშვნელობების ხაზგასმას, თითოეული სარიტმო სიტყვის სემანტიკურ დამოუკიდებლობას (ზუსტ რითმაში კი სიტყვათა ბგერითი თანხვედრა მათი სინონიმის ილუზიას წარმოქმნის). ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ქართველ რომანტიკოსთა პოეზიაში აქცენტირებულია სარიტმო სიტყვათა სემანტიკური ასპექტი, და არა მათი კეთილხმოვანება. ამგვარი სარიტმო სიტყვების ურთიერთმართება წარმოადგენს, ძირითადად, განსხვავებულ და არა მსგავს (როგორც ეს ზუსტი რითმის შემთხვევაში გვაქვს) ელემენტთა სინტაგმატურ კავშირს.

ამასთან, ქართველ რომანტიკოსთა, და, განსაკუთრებით, ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტურ ტექსტებში ვლინდება ის ფენომენი, რომელსაც, ჩვენი აზრით, უშუალო კავშირი აქვს არაზუსტ რითმასთან და განპირობებუ-

ლია იმავე ფაქტორებით, რომლებმაც განსაზღვრეს ტრადიციული ზუსტი რითმის ჩანაცვლება არაზუსტი რითმით. ესაა ე. წ. **პარონიმული ატრაქცია**.

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში პარონიმული ატრაქციის პრობლემა საერთოდ არ არის შესწავლილი, არც თეორიულად და არც კონკრეტული მხატვრული ტექსტების მაგალითზე.

პარონიმული ატრაქცია სპეციფიკური ენობრივი მოვლენაა. ერთმანეთისგან განასხვავებენ პარონიმებსა და პარონიმias, ანუ პარონიმულ ატრაქციას. თუ **პარონიმებად** მიიჩნევა, ზოგადად, მსგავსი ჟღერადობის, მაგრამ განსხვავებული მნიშვნელობის მქონე სიტყვები (ე.წ. ომოფონები), **პარონიმული ატრაქცია** წარმოიშობა მაშინ, როდესაც ბგერითი თანხვედრა აკავშირებს სიტყვათა შემადგენელი მორფემების ნაწილებს და არა ამ მორფემებს მთლიანად.¹

პარონიმებს ერთმანეთთან აკავშირებს პარადიგმატული მიმართებები, ანუ ისინი მოცემულია **ენაში**, ხოლო პარონიმული ატრაქცია ახასიათებს სიტყვათა სინტაგმატურ მიმართებებს, წარმოიშობა **მეტყველებით ჯაჭვში** და აუცილებლად ანაწევრებს პარონიმული ურთიერთმიმართებით შეკავშირებულ სიტყვებს. ამ დროს ხორციელდება სიტყვათა ერთგვარი სემანტიკური დეფორმაცია, რაზეც ქვემოთ ვისაუბრებთ.

ამგვარად, პარონიმული ატრაქცია გულისხმობს სიტყვათა გარკვეული ელემენტების ფონეტიკურ მსგავსებას, იმ პირობით, რომ ეს ელემენტები აუცილებლად წარმოადგენს სიტყვათა შემადგენელი ამა თუ იმ მორფემის ნაწილს, ან, სხვაგვარად, ესაა სიტყვათა (ძირითადად, ორი სიტყვის) **კონსონანტური შემადგენლების** ომოფონური ურთიერთმიმართება. პარონიმული ატრაქციის შედეგად სიტყვებში გამოიყოფა არა ის მორფემები, რომლებიც კონვენციურად უკავშირდება ამ სიტყვების მნიშვნელობებს, არამედ – ე.წ. კვაზიმორფემები (კვაზიფუძეები).

პარონიმული ატრაქცია აკავშირებს ერთსა და იმავე, და, ასევე, სხვადასხვა გრამატიკული კატეგორიებისადმი მიკუთვნებულ სიტყვებს. დავაკვირდეთ შესაბამის ნიმუშებს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკულ ნაწარმოებებში:

არსებითი სახელი – არსებითი სახელი: ველსა – ყვავილნი (ვლ –

¹ „თუ ორი ფონეტიკური სიტყვის თანხვედრა იმგვარია, რომ თანხვედრი ნაწილების ზღვარი ემთხვევა წინსართის, ძირის, სუფიქსის ზღვარს, მაშინ – ამის წყალობით – გამოიყოფა მათი საერთო წინსართი, ძირი, სუფიქსი, მაგრამ აქ პარონიმია ჯერ არ არსებობს... მაგრამ თუ თანხვედრი ნაწილების ზღვარი გადის წინსართის, ძირის, სუფიქსის, დაბოლოების შიგნით, კვეთს თუნდაც ერთ-ერთს სიტყვის ამ ელემენტთან, მაშინ წარმოიქმნება პირობები პარონიმისათვის“ [სტეპანოვი 1975 : 35].

ვლ); გულისთქმა – სადგურს (თქ – დგ); მთოვარეს – ვარსკვლავი (ვრს – ვრს); მჭმუნვარება – მწუხრი (მჭ – მწ); არემარე – კამარას (მრ – მრ) (“შემოლამება მთანმინდაზედ“); ნათელი – თვალსა (თლ – თვლ) (“ლამე ყაბახზედ“); გვამში – გვირგვინსა (გვ – გვ) (“ნაპოლეონ“); სასუფეველის – სოფელი (ფვლ – ფლ) (“ჩვილი“); სადგური – მყუდროებისა (დგ – ყდ); ნავსა – ვნებისა (ნვ – ვნ) (“ჩემი ლოცვა“); სულის – წადილსაც (სლ – ლს); უსხივ – უცეცხლოდ (სხ – ცხ) (“***არ უკიჟინო, სატრფოო“); სევედა – წყვდიადი (ვდ – ვდ) (“***ვჰპოვე ტაძარი“); წყალი – კლდენი – ღრენი (ყლ – კლ – ღრ); მდელოთა – მინდვრის (მდ – მნდ); მოძმესა – სიძნელე (ძმ – ძნ) (“***მირბის, მიმაფრენს...“); აჩრდილსა – ქართლსა (რდლ – რთლ) (“საფლავი მეფის ირაკლისა“); ვარდთ – ველად (ვრ – ვლ); სიკვდილში – უკვდავებას (კვდ – კვდ) (“***მიყვარს თვალები..“); სოფლად – თავისუფლებას (ფლ – ფლ); ჯოჯოხეთს – სამოთხედა (ხთ – თხ) (“***სულო ბოროტო“); შრიალითა – ჩინარსა (შრ – ჩნრ) (“ჩინარი“);

არსებითი სახელი – ზმნა: ხელმწიფებამ – შემეძინა (მწ – მძ) (“ნაპოლეონ“); ნაბერნკალნი – მომაცარე (კლ – ყრ) (“ჩემს ვარსკვლავს“); გულისა – განიგრილებდეს (გლ – გრ) (“საყურე“); ღიმილით – სულდგმულობს (ღმლ – გმლ) (“ჩჩვილი“); საკრავისა – განახარებს (კრ – ხრ); მკერდზედ – ემუქმეკებოდნენ (მკ – მკ) (“..ნა ფორტოპიანოზედ მომღერალი“); ღრუბელს – ვუმღერდე (ღრ – ღრ) (“***აღმოჰხდა მნათი“); ნიავემანც – მოჩნდა (“მნც – მჩნ“) (“ლამე ყაბახზედ“); ვარდიცა – გარდაიშალოს (რდ – რდ) (“არ უკიჟინო, სატრფოო“); ნეტარება – ასადარებს (ტრ – დრ); უკვდავებით – აგვირგვინებს (კვ – გვ) (“***რად ჰყვედრი კაცსა“).

ზმნა – არსებითი სახელი: მოვშორდე – მშობელთა (მვშ – მშ) (“***მირბის. მიმაფრენს...“); წაგართო – შემოგარენი (გრ – გრ); „დია გ...ს“); ამხანაგად – მყავს (მხ – მყ) (“***მაღლი შენს გამჩენს“); გარდმოავლო – თვალი (ვლ – ვლ); იხილა – მსხვერპლი (ხლ – ხვ) (“ნაპოლეონ“); მიყვარს – ყრმის (ყვრ – ყრმ); განიცდის – საწუთროს (ცდ – წთ); ხარ – ყრმაო (ხრ – ყრ); ხარ – მომღერალი (ხრ – ღრ) (“ჩჩვილი“); განმასვენე – ვნებათაგან (ვნ – ვნ) (“ჩემი ლოცვა“); განაცოცხლო – სიცხითა (ცხ – ცხ) (“*** არ უკიჟინო, სატრფოო“); იკროდა – ქნარი (კრ – ქნრ) (“ვჰპოვე ტაძარი“); შევსწირავდი – სიყვარულს (რვ – ვრ) (“ვჰპოვე ტაძარი“); იკრძალვის – გრძნობა (კრძ – გრძ) (“სული ობოლი“); გაკურცხლე – სიცხესა (ცხ – ცხ); დამიტროს – სატრფომ (ტრ – ტრ) (“***მირბის, მიმაფრენს...“); დამქროლა ქარმან (ქრ – ქრ) (“***დამქროლა ქარმან სასტიკმან“); გაფრინდი – მერანო (რნ – რნ) (“***მირ-

ბის, მიმაფრენს“); აღსრულდა – აზრი (სრ – ზრ) (“საფლავი მეფის ირაკლისა“); დაიტანჯების – მიჯნური (ნჯ – ჯნ) (“ჩინარი“); მოვედით – სევდით (ვდ – ვდ); გიქარვოთ – გულისა (ქრ – გლ) (“***ვლოცავ დღეს ჩემის გაჩენის“);

ზმნა – ზმნა: გათენდება – განანათლებს (თნ – ნთ) (“შემოლამება მთანმიდაზედ“); მოდი – გამომედარე (მდ – მდ) (“ჩემს ვარსკვლავს“); დაანყლულე – ესალბუნები (ლბ – ლბ) (“თავადის ჭ...ძის ასულს, ეკ...ნას“); შეარხევეს – ოხრავს (რხ – ხრ) (“ჩინარი“); ვჭვრეტდი – შევეტრფოდი (ვრტ – ვტრ) (“...ნა ფორტოპიანოზედ მომღერალი“); ჰყვედრი – ემღური (დრ – დრ) (“***რად ჰყვედრი კაცსა...“).

არსებითი სახელი – ზმნიზედა: ფიქრთ – გასართველად (რთ – რთ) (“ფიქრნი მტკვრის პირას“); იდაყვ-დაყრდნობილ (დყვ – დყრ); მცენარეთ – განმაცხოვლებლად (მც – მც); სოფლისა – განსათავებლად (ფლ – ბლ) სიყვარული – სხვათაებრ (სყვ – სხვ) (“***არ უკიჟინო, სატრფოო“).

ზედსართავი (მიმღეობა) – ზედსართავი (მიმღეობა): დამაფიქრველნი – ვერანანი (რვლნ – ვრნ); გულდახურულთა – ღრუბლიანო (ხრ – ღრ); მცინარო – ცრემლიანო (ცნრ – ცრმლ) (“შემოლამება მთანმიინდაზედ“); სანატრი – დამდნარი (ნტრ – დნრ) (“***ცისა ფერს“); მდგარი – უქრობელი (გრ – ქრ) (“*** ვჰპოვე ტაძარი...“); შენამსჭვალე – ცვალებადია – ნარმავალი (ვლ – ცვლ – ნრმვლ) (“***რად ჰყვედრი კაცსა“); მაცთურო – ბოროტო (თრ – რტ) (“***სულო ბოროტო“); ნარმწყმედი – მაცხოვრებელი (წყ – ცხ) (“***შევიშრობ ცრემლსა“); მრავალ-შტოვანი – ჰაეროვანი (რვ – რვ) (“ჩინარი“); სწორთა – თანზრდილთა (წრ – ზრ) (“ხმა იღუმალი“).

ზმნიზედა – არსებითი სახელი: კრძალვით – ქურციკი (კრძ – ქრც) (“ლამე ყაბახზედ“); ზვირთებში – ლაყვარდი (ზვ – ჟვ) (“ფიქრნი მტკვრის პირას“); შერხევით – სიცხეს (შრხ – სცხ) (“საყურე“); პირველად – ფერს (პრ – ფრ) (“*** ცისა ფერს“); უპატრონოდ – მტერი (ტრ – ტრ) (“***მირბის, მიმაფრენს...“).

ზედსართავი (მიმღეობა) – არსებითი სახელი: მაცხოვრებელი – სიცოცხლის (ცხ – ცხ) (“***დამქროლა ქარმან სასტიკმან“); წრფელნი – ზრახვანი (წრ – ზრ) (“სულო ბოროტო“); ცრემლსა – ციურს (ცრ – ცრ) (“***ცისა ფერს“); საკვირველი – ნაღველი (კვრ – ღვლ) (“ხმა იღუმალი“); ტკბილის – ბულბულს (ბლ – ბლ) (“თავადის ჭ.ძის ასულს,

...ეკნას“); მშვენიერისა – ცვარი (შვ – ცვ); უხრწელი – გრძობათ (ხრწ – გრძ) (“***არ უკიჟინო, სატრფოო“); წარსრულთა – დროთა (რლთ – რთ) (“ჩონგურს“); ცრემლი – უცნაური (ცრ – ცნრ) (“***სატრფოვ, მახსოვს“); ციურთა – ცვართაგან (ცრ – ცვრ) (“***დამქროლა ქარმან სასტიკმან...“); მწირი – წრფელითა (წრ – წრ) (“***ვჰპოვე ტაძარი“); ხელთ – მოსალხინო (ხლ – ლხ) (“***ვლოცავ დღეს ჩემის გაჩენის..“); ქვეყნიერს – სიყრმითაგან (ყნრ – ყრმ) (“***ცისა ფერს“); შავ-თვალე-ბიანო – მთოვარე (თვლ – თვრ) (“***მადლი შენს გამჩენს“).

ზედსართავი (მიმღეობა) – ზმნა: უძლეველნი – აღიძვრიან (ძლვ – ძვრ) (“ფიქრნი მტკვრის პირას“); ჰაეროვანო – არონინებ (რენ – რნ) (“თავადის ჭ...ძის ასულს, ეკ...ნას“); წრფელი – რბიოდა (რფ – რბ) (“სული ობოლი“); მშვენიერის – ამიშლის (მშვ – მშნ) (“..ნა ფორტეპიანოზედ მომღერალი“); მიყრუებულნი – განმიახლო (ყრ – ხლ) (“***აღმოჰხდა მნათი“).

ზმნა – ზედსართავი: მეჩვენო – მშვენიერის (ჩვენ – შვენ) (“ჩემს ვარსკვლავს“).

ნაცვალსახელი – ზედსართავი: შენნი – მშვენიერნი (შნ – შვნ) (“***სატრფოვ, მახსოვს“).

მიმღეობა – არსებითი სახელი: ახრილს – საყურე (ხრ – ყრ) (“საყურე“); მოკლულის – გულის (კლ – გლ) (“ჩონგურს“);

არსებითი სახელი – მიმღეობა: ღანვნი – დამწველნი (წვნ – წვლნ) (“..ნა ფორტოპიანოზედ მომღერალი“); გულსა – მოკლულსა (გლ – კლ) (“***ვჰპოვე ტაძარი“).

ზმნიზედა – ზმნა: მეცნიერად – ხელმწიფებდეს (მც – მწ) (“ნაპოლეონ“); ვარდებრ – მოჰბერვენ (ბრ – ბრ) (“..ნა ფორტოპიანოზედ მომღერალი“); შეუპოვრად – მჭვრეტელობს (რდ – რტ) (“ჩჩვილი“); გულამოსკვნით – ვიგონებ (კვნ – ვვნ) (“***სატრფოვ, მახსოვს“).

ზმნა – ზმნიზედა: შევმოსე – საშვენად (შვ – შვ) (“ნაპოლეონ“).

ზმნა – მიმღეობა: არხევს – ახრილს (რხ – ხრ) (“საყურე“); დაკარგოს – მოკლებული (კრ – კლ) (“სული ობოლი“); გაციებული – ვფიცავ (ცბ – ფც) (“***ცისა ფერს“).

მიმღეობა – არსებითი სახელი: მჭვრეტი – სატრფო (რტ – ტრ) (“***როს ბედნიერ ვარ..“).

ზმნა – ნაცვალსახელი: მოელოს – ვილამ (მლ – ლმ) (“ფიქრნი მტკვრის პირას“); აღმიჩნდი – ჩემის (მჩ – ჩმ) (“***აღმოჰხდა მნათი“).

ზედსართავი (შედგენილი შემასმენლის ნევრად) – ზმნა: სასაცილოა – ყმანვილობდეს (ცლ – წვლ); საბრალოა – ბერიკაცობდეს (ბრ – ბრ) (“ჩემთ მეგობართ“).

ზედსართავი – ზმნიზედა: ბოროტო – აღმაშფოთრად (ბრტ – ფთრ) (“სულო ბოროტო“).

ზმნიზედა – ზედსართავი: ესრეთ – საზარი (სრ – ზრ) (“***აღმოჰხდა მნათი“).

საწყისი – ზმნა: ლოდინით – ვსულდგმულვარ (ლდ – ლდ) (“მადლი შენს გამჩენს“). ღრიალით – მომაყრის (ღრ – ყრ) (“მერანი“); სიშურიით – შემეუსრავს (სშრ – შმსრ) (“ჩინარი“).

ნაცვალსახელი – ზმნიზედა: ბევრი – უებროდ (ბვრ – ბრ) (“ნაპოლეონ“).

ნაწილაკი – არსებითი სახელი: ნაცვლად – ცვარს (ცვლ – ცვრ) (“***ცისა ფერს“).

ზედსართავი – კავშირი: მორბედი – რომ (მრ – რმ) (“***არ უკიჟინო, სატრფო“).

ზმნა – კავშირი: მრწამს – რომე (მრ – რმ) (“ნაპოლეონ“).

ზმნიზედა – არსებითი სახელი: გარე – ფიქრით (გრ – ქრ) (“ღამე ყაბახზედ“).

საწყისი – ზედსართავი: დაქანცულობით – თავგანწირულსა (ქნცლ – გნწრ) (“***მირბის, მიმაფრენს“).

საწყისი – არსებითი სახელი: ლელვა – გულსა (ლლ – გლ) (“ნაპოლეონ“).

მიმღობა – სანყისი: დამაშვრალი – ლელვით (ვრლ – ლვ) (“***გჰპო-ვე ტაძარი“).

კანონზომიერებები, რომლებიც შეიმჩნევა პარონიმული ატრაქციის ზემომოყვანილ ნიმუშებში, შეიძლება, ასე დავახასიათოთ:

1. თუ ორი კვაზიფუძიდან ერთ-ერთი წყვილთანხმოვნია (CC), მაშინ, როგორც წესი, მეორე მათგანი CVC ტიპისაა (მაგალითად, მწ – მიძ, ხრ – ყურ, ლოდ–ლდ და სხვ.), იშვიათი გამოწვევების გარდა.

2. ერთი კვაზიფუძის მყდერ თანხმოვნებს შეესაბამება მეორე კვაზიფუძის ყრუ თანხმოვნები (მაგალითად, კრძ - ქრც, ფლ - ბლ, ქნცლ - გნწრ, ხრ - ლრ, თქ - დგ და სხვ.), ანდა მკვეთრ ყრუ თანხმოვნებს შეესაბამება ფშვინვიერი ყრუ თანხმოვნები (მც - მწ, კრ - ქნრ, ცდ - წთ და სხვ.).

3. ხშირად გვხვდება თანხმოვანთა გადაადგილებები კვაზიფუძეებში: სლ – ლს, ხთ – თხ, ვრტ – ვტრ და ა.შ.

ვფიქრობთ, ყოველივე ეს მოწმობს, რომ პარონიმული ატრაქციის მრავალრიცხოვანი ნიმუშები ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში სიტყვათა შემთხვევით ბგერით თანხვედენად არ უნდა მივიჩნიოთ.

რა კავშირი შეიძლება არსებობდეს პარონიმული ატრაქციის სისტემურ გამოყენებასა და არაზუსტი რითმის ასევე სისტემურ გამოყენებას შორის ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში?

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, არაზუსტ რითმაში სარიტმო სიტყვების ურთიერთმიმართება წარმოადგენს განსხვავებულ (და არა მსგავს) ელემენტთა სინტაგმატურ კავშირს. ანალოგიურად, პარონიმული ატრაქციის გავლენით ერთსა და იმავე სიტყვაში ერთმანეთთან სინტაგმატურ მიმართებას ამყარებს ორი განსხვავებული მორფემა – ერთი მათგანი არის სიტყვის ფუძე, რომელთანაც ტრადიციის ძალით დაკავშირებულია სიტყვის უზუალური მნიშვნელობა, მეორე კი გამოიყოფა ამ სიტყვის გარკვეული ელემენტების სხვა სიტყვის ელემენტებთან სინტაგმატური ურთიერთმოქმედების წყალობით. ამგვარი სიტყვა სემანტიკურად თვითკმარიცაა (რადგან ის არსებობს ცალკე აღებულ სიტყვაში) და, იმავდროულად, თავისი სხვადაყოფნის სახითაც გვევლინება (სინტაგმატური მიმართებების გარკვეული სახეობის, ანუ პარონიმული ატრაქციის ზეგავლენით).

ამკარაა, რომ ასეთ შემთხვევაში შეინიშნება სიტყვისთვის ორმაგი სემანტიკის მინიჭების ტენდენცია, რომელიც მისი ორგვარი წაკითხვის შესაძლებლობას გულისხმობს. შესაბამისად, კონკრეტულ ტექსტშიც, სადაც გვხვდება პარონიმული ატრაქცია, წარმოიქმნება ამ ტექსტის ორგვარი წაკითხვის შესაძლებლობა, ანუ ტექსტის კონკრეტული მნიშვნელობა თვითკმარი აღარაა და ამიტომ დაუმთავრებლო-

ბის, სემანტიკური ბუნდოვანების, ერთგვარი ორაზროვნების შთაბეჭდილებას წარმოქმნის.

შესაძლებელია, ეს მეორე “ტექსტი” დავახასიათოთ, როგორც ინტერტექსტუალობის თავისებური გამოვლინება. ი.კრისტევას მიხედვით, “ნებისმიერი ტექსტი აიგება, როგორც ციტაციათა მოზაიკა, ნებისმიერი ტექსტი – ესაა რომელიღაც სხვა ტექსტის შეთვისება და ტრანსფორმაცია. ამის მეშვეობით ინტერსუბიექტურობის ცნების ადგილს იკავებს ინტერტექსტუალობის ცნება და შესაძლებელი ხდება პოეტური ტექსტის, მინიმუმ, ორმაგი წაკითხვა“ [კრისტევა 2004: 167].

მაგრამ როგორია ეს მეორე ტექსტი, რომელიც თავს იჩენს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკულ ნაწარმოებებში? შეესაბამება თუ არა ის ინტერტექსტუალობის კრისტევასეულ კონცეფციას?

აშკარაა, რომ ეს ტექსტი არ წარმოადგენს ციტაციის ნიმუშს, ამ ტერმინის ზუსტი გაგებით, ვინაიდან ის არაა სხვა კონკრეტული ტექსტის (ან ტექსტების) ფრაგმენტთა მოზაიკური ერთობლიობა. ის არც მკაფიოდ გამოხატული სემანტიკით ხასიათდება. ამ შემთხვევაში უცხო, მეორეული ტექსტი, რომელიც წარმოიშობა პარონიმული ატრაქციის შედეგად, შედგება “სიტყვებისგან” (კვაზიფუძეებისგან), რომელთაც შეიძლება ჰქონდეს ნებისმიერი სემანტიკა, ისე, როგორც ეს ხორციელდებოდა ენის განვითარების საწყის ეტაპებზე, როდესაც ნებისმიერი მნიშვნელობა შეიძლებოდა დაკავშირებოდა ნებისმიერ ბგერით კომპლექსს. ამგვარად, ამ “სხვა” ტექსტში თავს იჩენს არაცნობიერის შრეებში ჩაღეჭილი “წინარე” მეტყველების ნიშან-თვისებები. მისი ყოველი სიტყვა, რომელიც მონაწილეობს პარონიმულ ატრაქციაში, “თავისთავში ინახავს წინამორბედი ელემენტის ნაკვალევს და საშუალებას აძლევს მომავალ ელემენტთან თავისი მიმართების ნაკვალევს, რომ ამ უკანასკნელმა ძირი გამოუთხაროს მას“ [დერიდა 1967: 42]

ცხადია, ენობრივი ნიშნების კონვენციურ მნიშვნელობათა დესტრუქცია ბარათაშვილის პოეტურ ტექსტებში ხორციელდება საგანგებო დანიშნულებით. მისი შედეგია ტექსტის სემანტიკის გაორება, “დიალოგურობა“, რაც უშუალო კავშირშია ბარათაშვილის პოეზიის ისეთ თავისებურებებთან, როგორებიცაა ლირიკული გმირის “მე“-ს გაორებული სტრუქტურა, ერთსა და იმავე მოვლენის ორი ურთიერთსაპირისპირო დახასიათება და განსხვავებულ თვალსაზრისთა თანაბარუფლებიანობა ერთსა და იმავე ტექსტში. ამიტომ პარონიმული ატრაქციის გამოყენება ბარათაშვილის პოეტურ ტექსტებში მისი შემოქმედებითი მანერის ორგანულ ნაწილად უნდა მივიჩნიოთ. თვით ის ფაქტი, რომ ტექსტის ბგერითი ორგანიზაციის ამ ხერხს ესოდენ მნიშვნელოვანი როლი განეკუთვნება ბარათაშვილის შემოქმედებაში, ადასტურებს პოეტის საგანგებო ყურადღებას ენობრივი საშუალებების მი-

მართ. ისეთ მხატვრულ ფენომენს, როგორცაა ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია, ზუსტად ახასიათებს მ. მ. ბახტინის სიტყვები: “მხოლოდ პოეზიაში ააშკარავებს ენა მთელ თავის შესაძლებლობებს, ვინაიდან ამ შემთხვევაში მას მაქსიმალური მოთხოვნები წაეყენება,...და ენა აქ თავის შესაძლებლობებს აჭარბებს“ [ბახტინი 1986 : 65].

ლიტერატურა

- ბახტინი 1986:** Бахтин М.М. *Литературно-критические статьи*. М., „Художественная литература“.
- დერიდა 1968:** Derrida, J. *Théorie d'ensemble*. P., Seuil.
- კრისტევა 2004:** Кристева, Ю. *Слово, диалог и роман. Избранные труды*, М., РОССПЭН.
- სტეპანოვი 1975:** Степанов Ю.С. *Основы общего языкознания*. М., Просвещение.

ხათუნა მაისაშვილი

სამშობლო, ერი-სახელმწიფო და ქართული ელიტები

ეროვნული იდენტობის რეპრეზენტაცია
1990-1991 წლების ქართულ პრესაში

შესავალი

ამ სტატიის მიზანია მთავლიტის ცენზური-საგან გათავისუფლებული ქართული ბეჭდუ-რი მედიის როლის ჩვენება ეროვნული იდენ-ტობის შექმნაში სახელმწიფოებრივი დამოუ-კიდებლობის მოპოვების პირველ წლებში. კვლევა შეეხება: ა) მედიური რეპრეზენტაცი-ის მნიშვნელობას გაზიარებული კოლექტიუ-რი იდენტობის შექმნა-განვითარებაში საერ-თო ტერიტორიის გაზიარებული განცდის სა-ფუძველზე, და ბ) წყაროს ტიპის მნიშვნელო-ბასა და გავლენას მედიაში ეროვნული იდენ-ტობის დამამკვიდრებელი ენის, დისკურსის შექმნაში.

კვლევის მიგნებებს წარმოადგენს: ა) სახე-ლისუფლებო ელიტა და ინტელიგენცია იყვნენ ის ძირითადი აქტანტები, რომლებიც ქმნიდნენ ეროვნული იდენტობის გამამყარებელ ენას მედიაში; ბ) რომ ჟურნალისტები მხოლოდ უკან ან პარალელურად მიჰყვებოდნენ მათ ამ ენი-სა და დისკურსის შექმნაში.

სტატიის იდეა ეყრდნობა 1990-იანი წლებ-ში შობილ, ერნესტ რენანის, ბენედიქტ ანდერ-სონის, მაიკლ ბილიგის და სხვათა მიერ გამოთ-ქმულ კონცეპტუალურ მოსაზრებებს მედიის

ილია ჭავჭავაძის სახელო-ბის სახელმწიფო უნივერ-სიტეტის ფილოსოფიისა და სოციალურ მეცნიერე-ბათა ფაკულტეტის დოქ-ტორანტი, გაზეთ „ახალი 7 დღისა“ და ჟურნალ „სიტ-ყვის“ დამფუძნებელი და თანარედაქტორი.

ძირითადი შრომები: „ეროვნული იდენტობისა და ეროვნული იდეოლოგი-ის რეპრეზენტაცია ქარ-თულ ბეჭდურ მედიაში. 1990–1991 წლები“ (“*The Representation of National Identity and National Ideology in the Georgian Printed Press. 1990-1991*”). ნარკვევები ქართუ-ლი მედიის უახლესი ისტო-რიის შესახებ; „სად მიდიან „პროპის ადამიანები“?, ანუ ერთი მეთოდური ექსპერი-მენტის შესახებ“; სახელ-მძღვანელოს პროექტი „შე-სავალი კომუნიკაციათ-მცოდნეობაში“.

ინტერესთა სფერო: მედი-ური კვლევები, საინფორ-მაციო სტრუქტურები, კო-მუნიკაციური პროცესის მოდელები

როლის შესახებ ეროვნული იდენტობის რეპროდუცირებასა და ევოლუციონირებაში. ერნესტ რენანმა „ერის არსებობას“ „ყოველდღიური პლემბისციტი“¹ უწოდა. რენანისეულ „პლემბისციტის“ მეტაფორაში მოცემულია კავშირი ერად ყოფნის ფსიქოლოგიურ განზომილებასა (ერად ყოფნის ნება და სურვილი) და მის ყოველდღიურ მედიურ მანიფესტაციას შორის. რენანის გაცნობიერებული ნების ფსიქოლოგია წარმოსახვის ფსიქოლოგიის ძალით ბენედიქტ ანდერსონმა (1991) გაამყარა. ანდერსონი თავის ყველაზე გავლენიან ნაშრომში „წარმოსახვითი ერთობა“ განსაკუთრებულად წარმოაჩინდა მედიის დომინანტურ როლს ერის, როგორც წარმოსახვითი ერთობის, შექმნაში. მედიას ეროვნული იდენტობის ყველაზე გავლენიანი „შემხსენებლის“ ფუნქცია მაიკლ ბილიგმა განუსაზღვრა 1995 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „Banal Nationalism“². შეკითხვას: რატომ არ ივინყებენ ადამიანები თანამედროვე მსოფლიოში თავიანთ ეროვნულ იდენტობას, ბრიტანელმა მეცნიერმა ასე უპასუხა: იმიტომ, რომ მათ ჰყავთ შემხსენებელი - მედია, თავისი რუტინული სიმბოლოებითა და ენობრივი ჩვევებით.

რამდენიმე მნიშვნელოვანი ცვლილების შესახებ

გულუბრყვილობა იქნება იმის მტკიცება, რომ ახალი ქართული სახელმწიფოს შექმნისთანავე შეიქმნა ახალი ქართული მედია. 1990-იანი წლების დასაწყისში მიმდინარე ფორმაციული ცვლილებების ფონზე იქმნებოდა მოლოდინი, რომ ქართულ მედიაში, როგორც ღია სისტემაში, მზადდებოდა ნიადაგი ახალი მედიის სოციალური, კულტურული, ნორმატიული, ოპერაციული საფუძვლებისთვის.

ძალიან მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ იმ პერიოდის ქართული მედია არსებობდა პოსტ-გლასნოსტური საბჭოთა მედიის პარალელურად, რომელიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა მთლიანად პოსტ-საბჭოთა სივრცეში და რომელიც უზრუნველყოფდა ანტი-საბჭოთა (ანტი-სტალინისტურ) დისკურსს. ამ კვლევაში აღვნიშნავ მხოლოდ დამდგარ და არა მოსალოდნელ ცვლილებებს, რომლებიც ჯერ კიდევ გლასნოსტის პერიოდიდან იღებენ სათავეს და გრძელდებიან პოსტ-გლასნოსტურ პერიოდშიც. უპირველესად შეიცვალა *სივრცე*. იგი დავიწროვდა - საბჭოთა სამშობლოს მასშტაბებიდან - ახალ ერ-სახელმწიფომდე, საქართველომდე. სივრცე „საბჭოთა სამშობლო“ სხვადასხვა კომპონენტად დაიშალა ქართულ საზოგადოებრივ ცნობიერებაში და იდენტობით ბინარულობაში აისახა: „აქ“ და „იქ“, „ჩვენი“

¹ Renan, E. (1990) 'What is a nation?' in H.K. Bhabha (ed.), Nation and Narration. London: Routledge

² Billig, M. (1995) *Banal Nationalism*. Thousand Oaks, London: SAGE Publications

და „მათი“... მედია იქცა იდეოლოგიური შრომის იმ ნაირსახეობად, რომელსაც თავისი მკითხველებისათვის უნდა შეექმნა ერისა და ეროვნულობის, ნაციონალიზმის, როგორც იდეოლოგიისა და როგორც იდენტობითი ფენომენის, განსაზღვრება; უნდა უზრუნველყოს ნაციონალისტური დისკურსის რიტორიკული სივრცე და ეროვნულობის დამკვიდრება ყოველდღიური ცხოვრების პრაქტიკაში. ცხადია, ამგვარი იდეოლოგიური შრომა მიმართული იყო „ახალი“ მკითხველისადმი. *1990-იანი წლების მედია მკითხველს მიმართავდა, როგორც ერის წევრს.* სოციალურ-პოლიტიკურმა კონტექსტმა რადიკალურად შეცვალა მედიაში ის პრედიკატი, რომლის მიმართაც იდენტობის გაზიარებული განცდის შექმნა სოციალურად მოთხოვნადი იქნებოდა. მედიაში ასახულ კოლექტიურ იდენტობაში აქცენტმა კლასობრივი (მშრომელთა) სოლიდარობიდან ეროვნულ სოლიდარობაზე გადაინაცვლა.

ე. წ. ექსკოლონიური ქვეყნებისთვის სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის მოპოვების პირველ წლებში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს *ოფიციალური და არაოფიციალური ისტორიების ურთიერთიანაცვლების პროცესის* ასახვა მედიაში. ისტორიის საბჭოთა ვერსიები ადგილს უთმობენ ალტერნატიულ ისტორიას, ნარსული მოვლენებისა და პროცესების საბჭოთა ვერსიისაგან რადიკალურად განსხვავებული რაკურსით ასახვას.

თეორიული არგუმენტები საკვლევ საკითხის ჩამოსაყალიბებლად

ერთ-ერთი ყველაზე ცხადი ცვლილება მედიაში კომუნიკატორების, ადრესანტების, წყაროების სტრუქტურაზე აისახა. ის გარემოება, რომ პარტიული (კომუნისტური) ნომენკლატურა აღარ ქმნიდა მედიურ შინაარსს, არ ნიშნავდა ქართული მედიის იდეოლოგიური დომინაციისაგან გათავისუფლებას. 1990-იანი წლების ქართული მედია ნამდვილად იყო კომუნისტური იდეოლოგიისგან თავისუფალი, მაგრამ მასში ახალი, ნაციონალისტური იდეოლოგია მკვიდრდებოდა, და ამ იდეოლოგიას თავისი დამამკვიდრებელი და გამხმოვანებელი ძალები ჰყავდა. 2008 წლის ოქტომბერ-ნოემბერში ჩემს მიერ ჩატარებული საექსპერტო გამოკითხვის დროს, 1990-1991 წლებში ქართულ ბეჭდურ მედიაში მოღვაწე სხვადასხვა თანამდებობრივი ცენზის მქონე პიროვნებებს მივმართეთ შეკითხვით: წყაროს რომელი ტიპი მიგაჩნდათ უპირატესად ეროვნულ-იდენტობითი ენის შექმნაში 1990-1991 წლების ქართულ ბეჭდურ მედიაში? გამოკითხვაში მონაწილეობდა 18 რესპონდენტი. პასუხები ამგვარად განაწილდა:

ცხრილი 1. ძირითადი წყაროები ეროვნულ-იდენტობითი დისკურსის შექმნაში მედიაში

	პროცენტებში
საქართველოს პრეზიდენტი	22,2%
ინტელიგენცია	33,3%
სახელისუფლებო ოფიციალური პირები	5,6%
ჟურნალისტები	16,7%
საზოგადოებრივი აზრი	16,7%
საზოგადოებრივ/პოლიტიკური გაერთიანებები	5,6%

ზემოთ თქმულზე დაყრდნობით, მართებულია საკვლევი საკითხის შემდეგნაირად ჩამოყალიბება კონტენტ-ანალიზის მეთოდით გასაანალიზებელი ემპირიული მასალისთვის (1736 ერთეულისთვის):

1990-1991 წლების ქართულ ბეჭდურ მედიაში წარმოდგენილი რომელი ტიპის წყარო იყო დომინანტური კომუნიკატორი ეროვნული იდენტობის გამამყარებელი დისკურსის შექმნაში?

მეთოდი

კონსტრუქტის “ეროვნული იდენტობის დისკურსის” სიფართოვის გამო მე ვირჩევ მის სპეციფიკურ ვერსიას – „დისკურსი, რომელიც წარმოაჩენს მედიაში სამშობლოსა და ერ-სახელმწიფოს”. 1990-1991 წლების ქართული ბეჭდური მედია, როგორც ცნება, ამგვარად შეიძლება იყოს ოპერაციულად განსაზღვრებული: 1990-1991 წლებში გამოშვებული ბეჭდური გამოცემების სიმრავლე, რომელიც აერთიანებს: ა) სხვადასხვა კომუნიკაციური ფუნქციებისა და მიზნების გამოცემებს; ბ) რომლებსაც ახასიათებთ დამოუკიდებლობის სხვადასხვა ხარისხი; გ) გააჩნიათ სხვადასხვა სოციალური დამოკიდებულებების სტრუქტურა. საკვლევ პოპულაციად შეირჩა შემდეგი გამოცემები: “კომუნისტი”, “საქართველოს რესპუბლიკა”, “მამული”, “7 დღე”, “დრონი”. თითოეული მათგანის სრული კომპლექტის მკვლევარებისთვის ხელმისაწვდომობამ განაპირობა ემპირიული მასალის შესწავლის უწყვეტობა. მთლიანად გაანალიზდა 1736 საზრისისეული ერთეული: 142 – “კომუნისტიდან”, 998 – “საქართველოს რესპუბლიკიდან”, 231 – “7 დღიდან”, 194 – “დრონიდან”, 171 – “მამულიდან”.

კონტენტ-ანალიზის საზრისისეულ ერთეულად აღებულ იქნა შეტყობინების წყაროს ტიპი, ვინაიდან ჩემს საკვლევ ინტერესს წარმოადგენდა პრიორიტეტულობისა და განსხვავებულობის იდენტიფიცირება წყაროს ტიპებს შორის, რათა გამომეცადა მათი შეტყობინებების ეროვნულ-იდენტობითი ენა და ვალენტობები. გამოიყო ყველაზე ტი-

პური და ვალიდური წყაროების 5 კატეგორია: a – საქართველოს უზენაესი საბჭოს თავმჯდომარე/საქართველოს პრეზიდენტი; b – სახელისუფლებო ელიტა, რომელიც მოიცავს: პრემიერმინისტრს, მინისტრთა კაბინეტის წევრებს, სამინისტროების უმაღლესი რანგის მოხელეებს, უზენაესი საბჭოს წევრებს, ადგილობრივი მმართველობების მოხელეებს; c – არასახელისუფლებო ელიტა, რომელიც მოიცავს: ინტელიგენციის წარმომადგენლებს; ეროვნული კონგრესის წევრებს; d – ჟურნალისტები, თითოეული რელევანტური მედიური ამბის ავტორები, მიკუთვნებულ იქნენ ეროვნულ-იდენტობითი დისკურსის მატარებლებს; e – მოქალაქეები: წყაროების კატეგორია, რომელიც არ აკმაყოფილებს ზემოთ ჩამოთვლილ არცერთ კატეგორიას და მოიაზრებს საქართველოს მოქალაქეებს, რომლებიც ჩნდებიან ან კოლექტიურ წერილებში, ან ახალი ამბების გაშუქებისას.

წყაროების განცხადებები და კომენტარები კოდირებულ იქნა მათში ეროვნულ-იდენტობითი დისკურსის შემცველობის ნიშნით საქართველოს ტერიტორიის მედიური რეპრეზენტაციისას.

ატრიბუცია “სამშობლოს მინა-წყალი და სახელმწიფოს ტერიტორია”: ამ ცვლადისთვის კოდი “1” მიენიჭა წყაროებს, რომელთა შეტყობინებებში საქართველოს ტერიტორია წარმოჩენილი იყო როგორც ეთნიკურ ქართველთა სამშობლო; კოდი “2” მიენიჭა წყაროებს, რომელთა განცხადებებიც საქართველო წარმოჩენილი იყო როგორც საქართველოს ყველა მოქალაქის სახლი. ამ ჯგუფისთვის კოდირებულ იქნა 565 საზრისისეული ერთეული.

ატრიბუცია “საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობა”: ამ ცვლადისთვის კოდი “1” მიენიჭა წყაროებს, რომელთა განცხადებებსა და კომენტარებში საქართველოს ტერიტორია წარმოჩენილია როგორც ერთიანი და განუყოფელი; კოდი “2” მიენიჭა წყაროებს, რომელთა განცხადებებში საქართველოს მინა წარმოჩენილი იყო როგორც დანაწევრებული ან მოსალოდნელად დანაწევრებული - არსებული, ან მოსალოდნელი ეთნო-პოლიტიკური კონფლიქტების შედეგად. ამ ჯგუფში მთლიანად კოდირებულ იქნა 621 საზრისისეული ერთეული.

ატრიბუცია “რას ამბობს მსოფლიო ჩვენს შესახებ”: ამ ცვლადის მიხედვით, კოდი “1” მიენიჭა წყაროებს, რომლებიც თავიანთ განცხადებებსა და კომენტარებში საქართველოს წარმოაჩენენ როგორც შექების ღირსს თავისი ისტორიული დანიშნულების შესრულების გამო. კოდი “2” მიენიჭა წყაროებს, რომელთა განცხადებებსა და კომენტარებში საქართველო წარმოჩენილია, როგორც უგულვებლყოფისა და გაკიცხვის ღირსი, თავისი მისიის შეუსრულებლობის გამო. ამ მიმართების მხრივ კოდირებულ იქნა 550 ერთეული.

კოდირების პროცედურის დასრულების შემდეგ წყაროების ტიპები

განალიზდა ფაქტორული ანალიზის მეთოდით, რათა გამოკვეთილიყო თითოეული ფაქტორის მნიშვნელობა და მისი გავლენა სხვა ფაქტორებზე.

შედეგები. წყაროების ტიპები და შინაარსობრივი კატეგორიები. რაოდენობრივი და თვისობრივი ანალიზი

რაოდენობრივი ანალიზი წარმოდგენილია ორ ეტაპად. პირველ ეტაპზე კონტენტ-ანალიზის ტექნიკით გამოიცდება ეროვნულ-იდენტობითი დისკურსის ყალიბები შერჩეული წყაროს ტიპების მიხედვით. მეორე ეტაპზე კი მოხდება მათი მნიშვნელობისა და გავლენის განსაზღვრა ფაქტორული ანალიზის ტექნიკით.

საკვლევი საკითხის ტესტირების პირველ მოქმედებად მივმართავთ კროს-ტაბის პროცედურას წყაროს ტიპებსა და მათ შეტყობინებებში ეროვნულ-იდენტობით ვალენტობებს შორის.

ცხრილი 2. წყაროები მედიაშინაარსში. ეროვნული იდენტობის დისკურსის ვალენტობა

#	საქართველოს პრეზიდენტი (%)	სახელისუფლებო ელიტა (%)	არასახელისუფლებო ელიტა (%)	ჟურნალისტები (%)	მოქალაქეები (%)	χ^2 , df, p
სამშობლო თუ სახელმწიფო?	48	41	46	34	58	
1.ეთნიკური ქართველების სამშობლო	52	59	54	66	42	$\chi^2=20.3$; df=4; P<05
2.საქართველოს ყველა მოქალაქის სახელმწიფო მთლიანად	N=98	N=64	N=158	N=188	N=57	
ატრიბუცია საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობისადმი	45	58	37	39	34	
1.ერთიანი	55	42	63	61	66	$\chi^2=18.97$; df=4; P<05
2. დანაწევრებული მთლიანად	N=109	N=167	N=199	N=139	N=7	
ატრიბუცია "რას ამბობს მსოფლიო ჩვენზე"	36	48	39	46	0	
1.გვაფასებს/გვაქებს	64	52	61	54	0	$\chi^2=1.43$; df=4; p<02
2.გვარცხვენს/გულგრილია მთლიანად	N=313	N=24	N=196	N=17	N=0	

ამ შედეგების მიხედვით, დისკურსის მაღალი ეროვნულ-იდენტობითი ბუნება ყველა ტიპის წყაროსთვის მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელია. საქართველოს პრეზიდენტი, სახელისუფლებო და არასახელისუფლებო ელიტები დაახლოებით მსგავს სხვაობას ავლენენ სამშობლოს ცნების გამამყარებელ და სახელმწიფოს ცნების გამამყარებელ დისკურსებს შორის. ყველაზე დიდი ამპლიტუდა პირველი ატრიბუციის მიხედვით აღინიშნება ჟურნალისტთა დისკურსში: 32%-იანი სხვაობა სახელმწიფოს ცნების გამყარების სასარგებლოდ. ეს გარემოება ძალიან მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისით, რომ, მიუხედავად იდეოლოგიური დომინაციის არსებობისა ინდროინდელ ქართულ მედიაში,

ჟურნალისტები ცდილობენ, წინ აღუდგნენ ეთნიკური ნაციონალიზმის აღზევებას საზოგადოებაში. “სამშობლოს” გამამყარებელი ენა და დისკურსი გვხვდება მოქალაქეთა წერილებსა და კომენტარებში, რაც, ჩემი აზრით, განპირობებულია: ა) ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ქუჩის რიტორიკის გავლენითა და ინერციით, და ეს დისკურსი მის დაგვიანებულ ექოს წარმოადგენს; ბ) გარკვეული პოლიტიკური ძალების მიერ დაშვებით, რომ პირველი სიგნალები არსებული ან მოახლოებული ეთნო-პოლიტიკური კონფლიქტების შესახებ ყველაზე სტერეოტიპული და პრიმიტიული, ე.წ. “ხალხური” ნარატივით, სწორედ, მოქალაქეთა მიერ გაჟღერდეს. თუმცა, ნიშანდობლივია, რომ 1990-1991 წლების ქართულ ბეჭდურ მედიაში ეს მიმართება არ არის სწორხაზოვანი. იგი ორ ქვემიმართებას შეიცავს: ა) ქართველის, როგორც დომინანტი ერის წარმომადგენლის, წარმოჩენა და მისი უპირატესობა მისსავე ეროვნულ ტერიტორიაზე; და ბ) ქართველის დისკრიმინაცია საქართველოში, როგორც საბჭოთა ინტერნაციონალიზმის პრაქტიკა. პირველი ქვემიმართების ნიმუშებია: „საქართველო არის სახელმწიფო, ქართველებისაგან შემდგარი“³; „მხოლოდ ქართულმა ჯიშმა... უნდა იხსნას ქართული მიწა იავარქმნისაგან“⁴. დისკურსი ეთნიფიკაციურია, თუმცა არა აგრესიული, არა შედარებითი - არ ხდება დაპირისპირება სხვა ეთნოსისა თუ ეროვნებების წარმომადგენლებთან, ერთის, დომინანტის, უპირატესობის მტკიცება მეორესთან, არა-დომინანტთან, შედარებით. ამ მიმართების ნიმუშები რაოდენობრივად ბევრად ჩამოუვარდება მეორე ქვემიმართების ნიმუშებს. მეორე ქვემიმართებაში, - სხვადასხვა წყაროზე დაყრდნობით ან უშუალოდ მათ მიერ - იქმნება საქართველოს სახე, რომელშიც ქართველები დისკრიმინაციულ მდგომარეობაში იმყოფებიან, შევიწროებულები სხვა ეროვნების წარმომადგენლების მიერ. მაგალითად: „თუ აქამდე საქართველოში ქართველი მოსახლეობის დისკრიმინაცია იყო, ამჟამად ქართველი მოსახლეობის ინტერესები უნდა იყოს დაცული უწინარეს ყოვლისა, მაგრამ ჩვენ ამით არ გამოვრიცხავთ ზრუნვას ეროვნულ უმცირესობათა უფლებებზე“⁵; ან: „გაძლიერდა ინტერნაციონალისტური კურსი: არაქართველთა არნახული ექსპანსია საქართველოში, დრაკონული კანონები ქართველთა წინააღმდეგ“⁶.

მოქალაქეობრივ-სახელმწიფოებრივი მიმართებების ნიმუშების ანალიზმა საკმაოდ ბევრი ორაზროვანი ნიმუში წარმოაჩინა, - ნიმუშები, რომლებსაც არ შეეძლოთ ეთნიფიკაციური დისკურსის დრამატული სიმძაფრის დაბალანსება და რომლებშიც შენარჩუნებული იყო იდენ-

³ კომუნისტი, 1990, 8 ნოემბერი

⁴ საქართველოს რესპუბლიკა, 1990, 16 დეკემბერი

⁵ საქართველოს რესპუბლიკა, 1991, 1 იანვარი

⁶ საქართველოს რესპუბლიკა, 1991, 22 თებერვალი

ტობითი ბინარულობა - „ჩვენ“ და „ისინი“: „საქართველო მათთვის [არა-ქართული მოსახლეობისთვის - ხ.მ.] მშობლიური სახლი გახდა, თავისი მზით გაათბო, თავისი წყაროთი დაარწყულა, თავისი პურით გამოზარდა“⁷ (ტიპური ურთიერთობა სტუმარსა და მასპინძელს შორის, როცა მასპინძელი სტუმრისთვის მუდმივი დონორი ხდება). ეროვნული ერთობის, როგორც პოლიტიკური პრინციპის, რეალიზაციის პერსპექტივა მედიაში წარმოჩენილია წინაპირობებისა და დათქმების მთელი წყების ფონზე. ეთნიკურად არაქართველების მიმართ ქვეტექსტებში იკითხება ეჭვებისა და ვარაუდების ჯაჭვი: არიან თუ არა ისინი საქართველოს ახალი სახელმწიფოს შენების სრულფასოვანი მონაწილეები? თქვეს თუ არა მათ ეთნიკურ ქართველებთან ერთად და თანაბრად: „არ გვინდა რუსეთის იმპერიაში ყოფნა“? რა გაიღეს მათ, ეთნიკური ქართველების თანასწორად, ქართული სახელმწიფოს დამოუკიდებლობისათვის?

ნიშანდობლივ სახელმწიფოებრივ-მოქალაქეობრივ დისკურსს ვხვდებით "მამულის" მედიურ ნიმუშში; "დამოუკიდებელ საქართველოს ქმნის არა ქართული ეთნოსი, არამედ მთელი ქართველი ერი, ნაცია, სრულიად საქართველოს მოსახლეობა, ყოველი ეთნოსისა და მოქალაქის სახით. ... აფხაზისა და ოსის სამშობლო იფარგლება არა სტალინის მიერ მოხაზული საზღვრებით, არამედ მოიცავს მთელს რესპუბლიკას ფსოუდან ალაზნამდე, ლიახვის სათავეებიდან - ჭოროხამდე"⁸ (წყარო - ინტელიგენციის წარმომადგენელი). საფრთხე ეროვნული ერთობისათვის, ამ მედიური ნიმუშის მიხედვით, მდგომარეობს იმაში, რომ თავად ოსმა და აფხაზმა თავიანთ სამშობლოდ "სტალინის მიერ მოხაზული" ტერიტორიები აირჩიეს და არა მთელი საქართველოს ტერიტორია. საქართველოს მომავალი ერი-სახელმწიფო მათ ახალი სახელმწიფოებრივი რეინტეგრაციისაკენ მოუწოდებს.

მედიურ ნიმუშებში მოცემული განწყობა ხსნის წყაროების მიერ გამოჩენილ ტენდენციას საქართველოს ტერიტორია უფრო მეტად ფრაგმენტირებულად, დანაწევრებულად წარმოაჩინონ, ვიდრე ერთიანად და განუყოფლად. შეიარაღებული ეთნოპოლიტიკური კონფლიქტის დასაწყისი სამხრეთ ოსეთის ავტონომიურ ოლქში და მომავალი კონფლიქტის დიზაინის ჩამოყალიბება აფხაზეთში, სეპარატისტული განწყობების გაძლიერება უფრო მეტად ამძაფრებს სამშობლოსადმი მიბმულობის გრძნობის რეპრეზენტაციას მედიაში. აქ მედიაცია ხორციელდება იმ მიზნით, რომ მკითხველს შეახსენოს: ქართველისათვის სამშობლოს თუნდაც ერთი გოჯის დაკარგვა უკვე ერის არსებობას აყენებს საფრთხის ქვეშ. "როცა ქართველი დაკარგავდა ისედაც მცირე მამაპაპეულ ტერიტორიას, მის დიდ ნაწილს, როცა მას ოდნავაც გამოეცლებო-

⁷ საქართველოს რესპუბლიკა, 1990, 16 დეკემბერი

⁸ მამული, 1991, აპრილი

და ფეხქვეშიდან საქართველოს მიწა-წყალი და ნიადაგი, მისი, როგორც ეროვნების, არსებობა შეუძლებელი იყო”⁹; ან: “ეს მიწა ქართულია, ხოლო ოსებს სწადიათ, ნაგვართვან”¹⁰.

საქართველოს ტერიტორიაზე ღიად თუ ფარულად მიმდინარე ეთნოპოლიტიკური კონფლიქტების მედიური რეფრაქცია მიუთითებს, რომ განსაკუთრებით მტკივნეულია არა ზოგადად ტერიტორიის დაკარგვა, არამედ იმ ტერიტორიისა, რომელიც *წარმოსახვითი სამშობლოს შიგნით* მდებარეობს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ოფიციალური და არაოფიციალური ისტორიების ურთიერთჩანაცვლების ტენდენცია დამახასიათებელია მთელი პოსტკომუნისტური სივრცისათვის. საქართველოს გასაბჭოების, სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქის შექმნის, აფხაზეთში აპარტიდული რეჟიმის ჩამოყალიბების, ოსთა და აფხაზთა წარმოშობის შესახებ ისტორიული ვერსიები ქართულ მედიაში ჯერ კიდევ 1988 წლიდან აცხადებდნენ პრეტენზიას ისტორიულ სინამდვილეზე. ოპერატიული ბუნების გამო მასმედია გახდა განათლების ის უბანი, რომელსაც ახალი, “ნამდვილი” ისტორიები უნდა წარმოეჩინა. ისტორიები ბევრ ქვეყანაში, მრავალგვარად ცვალებად სოციალურ-პოლიტიკურ გარემოში ხელახლა იწერება. ეს ფორმაციული ცვლილების ჩვეულებრივი ნიშანია. მთავარი აქ არის ის, რომ ისტორიის ხელახლა დაწერა ასახავს ჰეგემონის ცვლილების მიმდინარე ბალანსს. ახალ ჰეგემონს შეუძლია, იმპერატიული ტონით განაცხადოს: “სასწრაფოდ უნდა შედგეს და განხორციელდეს საქართველოს ისტორიისა და მიმდინარე პოლიტიკური პრობლემების უცხოეთსა თუ საბჭოთა კავშირში სისტემური და ობიექტური გაშუქების პროგრამა”; ან: “სასწრაფოდ მომზადდეს და რამდენიმე ენაზე გამოიცეს “საქართველოს ისტორია”, როგორც ქართველ, ისე უცხოელ ისტორიკოსთა ავტორობით; სასწრაფოდ მომზადდეს და რამდენიმე ენაზე გამოიცეს საქართველოს კუთხეებისა და იქ მცხოვრებთა ისტორია პოპულარული გადმოცემით; აგრეთვე, ილუსტრირებული ფერადი ალბომი – “ქართული ცივილიზაცია”¹¹. ეს იმპერატიული დისკურსი, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ახალი ჰეგემონის დისკურსია. მედიაციას ეწევა არა ჟურნალისტი, არამედ მონვეული ავტორი – სამეცნიერო, კულტურული ელიტის წარმომადგენელი, პროფესიონალი, რომელიც, სტატუსიდან გამომდინარე, ჟურნალისტზე მეტად ავტორიტეტულ და პრესტიჟულ კომუნიკატორად აღიქმება.

რაც შეეხება მესამე ატრიბუციას “რას ამბობს მსოფლიო ჩვენს შესახებ”, მისი რეპრეზენტაცია ხდება დაფარული მიმართების ფონზე, რო-

⁹ *მომბე*, ციტირებული *მამულის* მიერ, 1990, დეკემბერი

¹⁰ *საქართველოს რესპუბლიკა*, 1991, მარტი

¹¹ *მამული*, 1991, იანვარი

მელსაც პირობითად, შეიძლება, ვუწოდოთ “შიში დამონებული მომავლის წინაშე”. მაგალითად: “საქართველოს მკურნალობა სჭირდება... საქართველო მხოლოდ გადავა ციხიდან ფსიქიატრიულში და ველარ მოესწრება კარების გახსნას”¹² (წყარო – ინტელიგენციის წარმომადგენელი); ან: “თავისუფლების გზიდან გადახვევა სამშობლოს ღალატია და შთამომავლობა ამას არ გვაპატიებს”¹³ (წყარო – სახელისუფლებო ელიტის წარმომადგენელი). ეს შიგნით მიმართული ვექტორი უჩვენებს, რომ თავისუფლების გზიდან გადახვევა რეპრეზენტირებულია, როგორც სულიერი მისიის შეუსრულებლობა. სიტყვათშეხამება “სულიერი მისია” ხშირად ჩნდება როგორც პოლიტიკოსების, ისე სამეცნიერო-კულტურული ელიტის წარმომადგენელთა ციტატებში, მათ საავტორო სტატიებში. “თუ საქართველოს სულიერი მისია სულიერი განვითარების, ინიციაციის, სულიერი აზროვნების აღორძინებაა, ქართველმა ერმა (ქართველურ მოდემასთან ერთად) კაცობრიობის სულიერი მოძღვრის პოზიცია უნდა დაიბრუნოს”¹⁴ (წყარო – არასახელისუფლებო ელიტის წარმომადგენელი). საქართველოს მისია, ამ მედიური ტექსტით, - ეს არის მოძღვრის მისია სხვა ერების წინაშე; რომ მას ისტორიულად ჰქონდა ეს მისია და ასრულებდა კიდეც (“უნდა დაიბრუნოს”). ამ მისიის განსახორციელებლად მან არ უნდა გადაუხვიოს თავისუფლების გზას, და ეს სხვა ერებმა უნდა დაინახონ და მოინახონ.

თომას შეფი (1995) მიუთითებს სირცხვილისა და ბრალის განცდაზე, რომელსაც ნაციონალიზმის რიტორიკა ახელებს: “თუ დავმარცხდით, თუ უარი ვთქვით ჩვენს ეროვნულ ღირსებაზე, მაშინ ჩვენ შეგვარცხვენენ; ჩვენ ველარ შევძლებთ იმის კეთებას, რისთვისაც ოდითგან ვიყავით მოწოდებულები; მაშინ ჩვენ უარყოფთ ჩვენს ათასწლოვან მემკვიდრეობას; ჩვენ ველარ ვიქნებით შუქურა ერებისათვის”¹⁵. ამგვარი პატრიოტული რიტორიკა ახელებს სირცხვილს, შემდეგ კი მრისხანებას მათ წინააღმდეგ, ვინც გვადანაშაულებს ჩვენ “ჩვენი” მემკვიდრეობის, “ჩვენი” დანიშნულების უარყოფაში... იქნებიან ისინი მტრები საზღვარგარეთ თუ მტრები ქვეყნის შიგნით... “ჩვენი მტრები საწინააღმდეგო ხმებს ავრცელებენ, თითქოს საქართველოდან მათი [არაქართული მოსახლეობის – ხ. მ.] გასახლება გვინდოდეს”¹⁶; ან: “ხმები დადის, რომ მანდ [საქართველოში – ხ. მ.] ხალხს ხოცავენო, თანაც რუსებსო, შემზარავი ქაოსი და სამოქალაქო ომიაო. ყველაფერი ეს განზრახ კეთდება. ამ ქორებს სუკი და საკდესი ავრცელებენ. სრული საინფორმაციო ბლოკადაა პრესაში. პროტესტს ვაცხადებთ, წერილებს

¹² *მაშული*, 1990, დეკემბერი

¹³ *საქართველოს რესპუბლიკა*, 1991, 18 დეკემბერი

¹⁴ *მაშული*, 1991, მარტი

¹⁵ Scheff, T. (1995) *Bloody Revenge : Nationalism, War and Emotion*. Boulder CO: Westview Press

¹⁶ *საქართველოს რესპუბლიკა*, 1990, 14 დეკემბერი

ვუგზავნით, მაგრამ არ აქვეყნებენ. აი, მათი სინდისი და მათი სიმართლე”¹⁷; (ორივე შეტყობინების წყარო – საქართველოს პრეზიდენტი ზვიად გამსახურდია).

გამსახურდია თავის მრავალრიცხოვან ინტერვიუებში უცხოელ და რუს ჟურნალისტებთან არაერთხელ აღნიშნავს საქართველოს უღიარებლობას მსოფლიოს მიერ, როგორც პრობლემას, ვინაიდან, მისი აზრით, ობიექტური წანამძღვრები საქართველოს აღიარებისათვის არსებობს: “ნუთუ ორიათასწლოვანი ერი, რომელმაც ქრისტიანობა მეოთხე საუკუნეში მიიღო და რომელიც იცავდა სამართლიანობასა და სამართალს, უნდა გმინავდეს მონობის ყულფში კისერგაყოფილი და რჩებოდეს სამოკავშირეო ხელშეკრულების უღელქვეშ?!”¹⁸. ხელისუფლების პათოსს იზიარებს არასახელისუფლებო ელიტა: “ჩვენ ღვთისმშობლის წილხვედრ მიწას ვიცავთ და ამით უზენაეს ვალს ვიხდით”¹⁹; ან: “საწყენია, რომ ბალტიისპირეთის რესპუბლიკები აყოვნებენ ამ საქმეს [საქართველოს აღიარებას – ხ. მ.]... 9 აპრილის ამბები რომ არა, ვერც აღმოსავლეთ ევროპა მიიღებდა დამოუკიდებლობას”²⁰.

საქართველოს როლის წარმოჩენა სხვა ერების წინაშე არ იყო მხოლოდ არარეალური წარმოდგენებით ნაკვები, სპონტანური და უსისტემო შეხედულებების კრებული. იგი საკმაოდ ძლიერ, “საყვარელი ეროვნული ხატებით” შექმნილ ედეოლოგიურ საძირკველზე იდგა, რომლის ერთ-ერთი ბურჯი სამშობლოს “ღვთითრჩეულად” წარმოდგენა იყო.

“საქართველო ღვთისმშობლის წილხვედრია”²¹, “რით მოკირწყლავს [საქართველო] ახალი ტაძრის გზას?”²², “სალოცავი მამული”, - სამშობლოს ღვთივრჩეულად წარმოსახვა არ არის უნიკალური საქართველოსთვის. “თითოეული სამშობლო, - წერს ბილიგი, - უნდა განიხილებოდეს, როგორც განსაკუთრებული ადგილი, ფიზიკურად და მეტაფორულად გამოცალკევებული სხვა სამშობლოებისაგან”²³. “ახალი ტაძრის” მედიური სახეები და ხატები წარსული საქართველოს სახიდან პროეცირდება მომავალზე: “მოგეცემათ რუსთაველის საქართველო – ეკონომიკურად ძლიერი, ამაღლებული ქვეყანა”²⁴ (შეტყობინების წყარო – ინტელიგენციის წარმომადგენელი). თუმცა უფრო ხშირია დაღმავალი ვალენტობის მქონე საზრისისეული ერთეულები: “ნაქცეული მხედარი”²⁵ (წყარო – ჟურნალისტი); “საქართველოს მრავალტან-

¹⁷ საქართველოს რესპუბლიკა, 1991, 19 მარტი

¹⁸ საქართველოს რესპუბლიკა, 1991, 31 აგვისტო

¹⁹ საქართველოს რესპუბლიკა, 1991, 31 მარტი

²⁰ საქართველოს რესპუბლიკა, 1991, 2 დეკემბერი

²¹ საქართველოს რესპუბლიკა, 1991, 31 მარტი

²² საქართველოს რესპუბლიკა, 1991, 27 თებერვალი

²³ Billig, M. (1995) : 75

²⁴ მამული, 1990, ოქტომბერი

²⁵ საქართველოს რესპუბლიკა, 1991, 31 მარტი

ჯულ მინას მრავალი წყლული აქვს მოურჩენელი”²⁶, თეორიულად ცნობილია, რომ ეროვნული იდენტობის შენარჩუნებისათვის აუცილებელია, რომ თითოეული ერი ავითარებდეს პოზიტიურ მითს სხვა ერებისაგან თავის გამოსარჩევად, საკუთარი არსებობის გასამართლებლად. ეს მითები, მიმართული “ერის კოლექტიური რაობისადმი, ისტორიული მოვლენების პოზიტიურ ჭრილში მოქცევით და სხვა ერებზე უპირატესობის გრძნობის ჩამოყალიბებით”²⁷, პროპაგანდირებულნი არიან უპირატესად მედიაში”²⁸. თითქოს პარადოქსულია, რომ ქართული მედია, როგორც შემსენებელი, მკითხველის ყურადღებას მიმართავს წარსული უარყოფითი გამოცდილების ყალიბზე.

ფაქტორული ანალიზი

აღწერითი ანალიზითა და კროს-ტაბით გამოიკვეთილი წყაროების ეროვნულ-იდენტობითი დისკურსის მოცულობა და ვალენტობა არ გვაძლევს საშუალებას, ვიმსჯელოთ წყაროების ტიპების, როგორც ფაქტორების, მნიშვნელობასა და გავლენაზე, ანუ ზუსტი პასუხი გავცეთ საკვლევ შეკითხვას. ანალიზის მომდევნო ეტაპად არჩეული ფაქტორული ანალიზი მიზნად ისახავს, სახელისუფლებო წყაროების მიმართ დავადგინოთ სხვა წყაროების მნიშვნელობა და თითოეული ფაქტორის გავლენა. ამისთვის საჭიროა წარმოვადგინოთ თითოეული ატრიბუციის შიგნით წყაროს ტიპების სტრუქტურა და მათი სიხშირე (რაოდენობრივი მონაცემები იხ. ცხრილში 2)

ფაქტორული ანალიზით წარმოჩენილია ფაქტორების (წყაროების): c – არასახელისუფლებო ელიტა; d – ჟურნალისტი; e – მოქალაქე, - მნიშვნელობა და გავლენა რაოდენობრივად ყველაზე რეპრეზენტირებული წყაროს (ab - სახელისუფლებო წყაროები) მიმართ. ცხრილი 1 გვიჩვენებს ცვლადების აღწერით სტატისტიკას.

Descriptive Statistics

	Mean	Std. Deviation	Analysis N
C	197,5	2,12132	2
D	78,0	86,26703	2
E	28,5	40,30509	2
Ab	306,5	43,13351	2

²⁶ საქართველოს რესპუბლიკა, 1990, 16 დეკემბერი

²⁷ Niebuhr, R. (1967) 'The Social Myths of the Cold War', in J. Farrel and A. Smith (eds), Image and Reality in World Politics. New York: Columbia University Press: 40-67

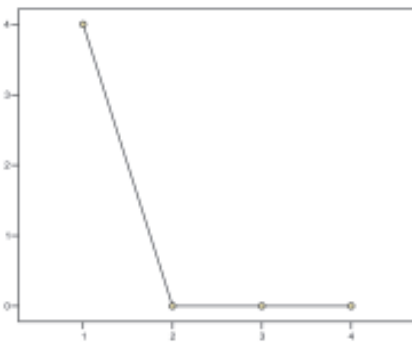
²⁸ Deutch, K. W. (1953)

კორელაციის მატრიციდან ჩანს, რომ ცვლადებს შორის გვაქვს 1-ს ტოლი, მაღალი კორელაცია.

Correlation Matrix

		g	d	E	ab
Correlation	C	1,000	1,000	1,000	-1,000
	D	1,000	1,000	1,000	-1,000
	E	1,000	1,000	1,000	-1,000
	Ab	-1,000	-1,000	-1,000	1,000

Scree Plot



ნახაზი გვიჩვენებს ფუნქციის **Factor Analysis: Extraction** გრაფიკის შედეგს. აქ გრაფიკულად არის წარმოდგენილი თითოეული ფაქტორის მნიშვნელობა. ფაქტორების მიერ განპირობებული ვარიაცია მკვეთრად ეცემა ფაქტორების ამოღებასთან ერთად. წერტილი, რომელშიც მრუდი სწორი ხდება, მდებარეობს სივრცეში პირველ და მეორე ფაქტორს შორის. ფუნქციის გრაფიკული კონსტრუქცია უჩვენებს, რომ მეორე ფაქტორს პირველზე ნაკ-

ლები მნიშვნელობა, გავლენა გააჩნია. ანუ, გავლენისა და მნიშვნელობის მიხედვით, არასახელისუფლებო ელიტა, როგორც შეტყობინების წყარო, დომინანტური კომუნიკატორია. შემდეგი მნიშვნელობის არის ჟურნალისტი.

როგორც ვხედავთ, ანალიზმა გამოკვეთა ორი გავლენიანი და მნიშვნელოვანი წყაროს ტიპი: სახელისუფლებო წყაროები (პრეზიდენტი და სახელისუფლებო ოფიციალური პირები, მოხელეები) და არასახელისუფლებო ელიტა (ინტელიგენციის დომინანტური მდგომარეობით). ქართველი ინტელიგენტების განცხადებები ეროვნული იდენტობის შესახებ ავლენენ ცნობიერ კომუნიკაციურ მისწრაფებებს საზოგადოებრივი აზრის მობილიზაციისა და საზოგადოებრივი სენტიმენტების მხარდაჭერის მიზნით. მათ დომინანტური მდგომარეობა ადასტურებს გვიანდელ საბჭოთა პერიოდის ინერციას, როცა ინტელიგენცია ქვეყნის სულიერი და ინტელექტუალური ცხოვრების უკონკურენტო ლიდერი იყო. თუკი სახელისუფლებო წყაროები ეროვნულ-იდენტობითი საკითხების წარმოჩენისას უფრო მეტად მიმართავენ მისი დაცვის დისკურსს, არასახელისუფლებო ელიტის წარმომადგენლების განცხადებებში სჭარბობს ანალიზი. ჟურნალისტები, მიუხედავად რაოდენობრივი რეპრეზენტაციულობისა აღწერით სტატისტიკაში, ფაქტორულმა ანალიზმა მნიშვნელობისა და გავლენის მიხედვით არასახელისუფ-

ლებო ელიტის შემდეგ საფეხურზე განათავსა. ჟურნალისტური განცხადებებისა და კომენტარების უმრავლესობა, მცირე გამონაკლისით, უფრო მეტად მიჰყვება და იმეორებს სახელისუფლებო და არასახელისუფლებო ელიტის ენას, ვიდრე ქმნის საკუთარს. ზოგადად, მედია და ჟურნალისტები საკუთარ გავლენას ავლენენ რესპონდენტებისა და გასაშუქებელი საკითხების შერჩევაში და არ იყენებენ ამ გავლენას საკუთარი აზრის საჯაროდ გამოხატვით. მაგრამ იმ კონკრეტულ პერიოდში თემები, დაკავშირებული “ქართველობასთან”, ქართველთა ღვთივრწმუნობასთან, აპოკალიპსური შიშებითა და კეთილისა და ბოროტის აპოკალიპსური ბრძოლის ჟინით შეპყრობილობასთან, “სხვების” გაშავებასა და დემონიზებასთან, ჟურნალისტებმა იდეოლოგიის მკეთებლებს დაუთმეს. საბჭოთა იდეოლოგიური წესი: “ადამიანები თავიანთი იდენტობის გააზრებითაც კი მთავრობასა და ინტელიგენციასზე უნდა იყვნენ დამოკიდებული” კვლავ ძალაში რჩებოდა.

დასკვნა

ეროვნულ-იდენტობითი დისკურსი, გამოხატული “ეროვნული ადგილისადმი” მიჯაჭვულობაში, იყო ის თემა, საკითხი, რომლის ირგვლივაც რაზმავდნენ იმ პერიოდის ახალი პოლიტიკური და ტრადიციული კულტურულ-სამეცნიერო ელიტები ქართულ საზოგადოებას სახელმწიფო დამოუკიდებლობისა და თავისუფლების იდეის ირგვლივ.

ახალი პოლიტიკური ელიტაცა და ინტელიგენციაც ირჩევდა სტრატეგიული პოლიტიკური კომუნიკაციის ტაქტიკას, როცა მედიური რესურსი პოლიტიკური გარემოს ზედმინევით ეფექტურად სამართავად გამოიყენება. ამ სტრატეგიის ძალით გუშინდელი “არაფორმალეები” და გუშინდელი “დისიდენტური” ან “კაბინეტური” ინტელიგენცია, ცდილობდა, წარმოეჩინა, რომ სწორედ იგი იყო ის ძალა, რომელსაც ჰქონდა “ახალი ქართველის სულიერი ლიდერის” თვისებები. ფაქტობრივად, ეს კომუნიკაცია ასახავდა ორი ფენომენის: “საბჭოთა ინტელიგენციისა” და ახალი “ელიტების” დაპირისპირებას და ერთიანობას.

კონცეპტუალურად, იმ პერიოდის ქართული ბეჭდური მედია იყო ნაციონალისტური/პატრიოტული ტიპის მედია, რადგან მისთვის ცენტრალური საკითხი იყო ერი, ამ ფენომენის ყველაზე მნიშვნელოვანი მახასიათებლებით - ენით, ტერიტორიით, წარსულით, რელიგიით, კულტურით, მემკვიდრეობით, ეთნიფიკაცია/მოქალაქეობრიობის დილემით, მომავლის პერსპექტივით, წარსული გამოცდილების შიშის პროექციებით მომავალზე.

ეროვნული იდენტობის რეპრეზენტაცია წარმოაჩენდა ნაციონალისტური იდეოლოგიის დომინანტურ მდგომარეობას იმ პერიოდის მედიაში, 1990-იანი წლების დასაწყისის ქართული ბეჭდური მედიის დომინანტური წყაროების სტრუქტურა ასახავდა ახალი ელიტების სტრუქტურას, მნიშვნელობასა და გავლენას, აგრეთვე ახალი ჰეგემონის ბალანსს ეროვნული იდენტობის გამამყარებელი დისკურსის მეშვეობით.

სივრცობრივი ფორმა და ორი მთავარი მეტაფორა

ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი, კინომცოდნე, ინჟინერ-ფიზიკოსი.

ძირითადი ნაშრომები:

„ციფრული გამოსახულება და ეიდოსური ხატი“, „კოსმოსი, სივრცე-დრო და ვირტუალური რეალობა“, „პერსპექტივა – ალორძინებიდან ციფრულ გამოსახულებამდე...“

სამეცნიერო ინტერესები:

ამჟამად ორი მიმართულებით ვმუშაობ: პირველი, ხმელთაშუა ზღვის კულტურათა და ცივილიზაციათა საფუძვლებში განმსაზღვრელი და დღეისათვისაც საფულისხმო მსოფლშეგრძნებითი, ანუ დრო-სივრცითი ხასიათის კონცეპტების გამოვლენა-შეპირისპირება; და მეორე – „ართრონი“, ანუ ელინური აზროვნების ის სიმბოლური წინაფორმა, რომელმაც შემდგომი, დასავლური კულტურის მსოფლშეგრძნებითი მიმართება განაპირობა.

დღესაც, XXI საუკუნეშიც, ზოგიერთ ადამიანსა და, ზოგჯერ, ერთიან საზოგადოებრივ წარმოდგენასაც მიაჩნია, რომ „დიდს“ ან „დიდას“ ყოველთვის „მეტის“ მნიშვნელობაც აქვს. გასული საუკუნის შუა ხანამდე ამ მოვლენის ცხოველმყოფელობა ევროპულ სივრცეში იმ დრომდე შემორჩენილ იმპერიულ კონტექსტშიც ვლინდებოდა. ამჯერად, იმპერიული პერიოდის მრავალ ავტორთაგან ერთი, ჩესტერტონი, გამოვარჩიეთ.

„სადღაც, ტიბეტში, ჩალის ქოხში მცხოვრები ადამიანი შეიძლება, ადვილად დააჯერო, რომ ის ჩინეთის იმპერიის ქვეშევრდომია და რომ ეს, ფართოდ გადაშლილი იმპერია, მართლაც, დიადი და შთამბეჭდავი რამ არის. ანდა, შეიძლება დაარწმუნოთ, რომ ის ბრიტანეთის იმპერიის ქვეშევრდომია – არა უშავს, მაინც აღფრთოვანდება. მაგრამ, რაოდენ საოცრადაც უნდა მოგვეჩვენოს, ასეთ მენტალურ მდგომარეობაში ამ ადამიანისათვის იმპერია, რომელსაც ვერ ხედავს, უფრო სარწმუნო შეიძლება იყოს, ვიდრე ქოხი, რომელსაც ხედავს.“¹

¹ ჩესტერტონის ეს ციტატა პერიფრაზაა იოანე მოციქულის ეპისტოლეს გამონათქვამისა: “რადგან თუ არ უყვარს თავისი ძმა, რომელსაც ხედავს, როგორღა შეიყვარებს ღმერთს, რომელსაც ვერ ხედავს?” (1 იოან., 4, 20). იხ. G. K. Chesterton. The Everlasting Man. Part 1, Chapter 3. The Antiquity of Civilisation. <http://www.worldinvisible.com/library/chesterton/everlasting/part1c3.htm>.

ჰოდა, თუ დიადი იმპერიის უშუალოდ უხილავი, მაგრამ ცნობიერად, გონით დანახული ხატი ასეთ ჯადოსნურ მიმზიდველობას ფლობს, მაშინ, იგივე თვისება იქნებ სხვა, თუნდაც სამართლიანი საზოგადოების სადღაც, წარმოსახულ ადგილას არსებულ, ანდა დროის მყოფად განზომილებაში მოაზრებულ მოდელსაც შეიძლება ჰქონდეს?

შეიძლებაო! მხატვრული წარმოსახვის, უტოპიური მოდელების შემქნელი მეოცნებენი თანადროული საზოგადოების ამგვარ შესაძლებლობაში დარწმუნებას ახალი ევროპის ადრეული ხანიდან ცდილობდნენ. XIX საუკუნიდან კი მათი მიმდევარნი სარწმუნო ვარაუდის მეცნიერულ დასაბუთებასაც გვთავაზობენ.

თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ადრეული უტოპიისა და შემდგომი, სოციალური გარდაქმნის მეცნიერული მოძღვრების თითქოს უშუალო, თავისთავადი და თანმიმდევრული კავშირი ერთ მნიშვნელოვან მომენტს ქრონოლოგიური ბმულობის გარეთ თუ მიღმა ტოვებს. კერძოდ, თითოეულის ხედვა თუ ჭვრეტა განსხვავებულ ქრონო-ტოპოსურ პოზიციას გულისხმობს.

ერთგან, ადრეულ უტოპისტებთან, „სამართლიანობის“ ამქვეყნიური გამოვლენა სინამდვილეში არარსებულ, უ-ტოპოსურ, მაგრამ, მაინც სივრცული განზომილების სტრუქტურის თანად, წარმოსახვით ადგილას ხდება. მეორეგან – სოციალური სამართლიანობის მეცნიერული მოდელის შემქმნელებთან კი, ამგვარი „ხსნის ადგილი“ წინასწარმეტყველურ პერსპექტივაში, ანუ დროით განზომილებაში მოიაზრება.

ღვთის რწმენის სანაცვლოდ ობიექტურ-მეცნიერულ მრწამსს მინდობილ სოციალიზმის თეორეტიკოსებს სხვა გამოსავალი არც უნდა ჰქონოდათ. მატერიალისტური და ათეისტური მსოფლხედვა ჭეშმარიტი თანასწორობისა და სამართლიანობისკენ სვლის ორიენტირს ან მიზიდულობის მიზანწარმართველ ცენტრს ვერც არამინიერ, ზეგანზომილებაში განათავსებდა, ვერც გარდამავალ, ემანაციურ იერარქიაში მოიაზრებდა და მას ვერც თეოლოგიურ, „ღვთის ქალაქისა“ და „მინიერი ქალაქის“ ტოპოლოგიას მოარგებდა. უტოპია, ანუ წარმოსახვითი „უტოპოსი“ კი, თავისთავად – იმის გამო, რომ მას რეალობის მატერიალურ-ობიექტური კრიტერიუმები არ ესადაგება, მეცნიერულობის პრეტენზიის მქონე მოდელისათვის გამოუსადეგარი იყო.

საზოგადოებრივი განვითარების კანონზომიერებათა განაზრების თუ გაგების მიზნით შექმნილი ბოლო საუკუნეების ყველა რელევანტური იერის მქონე სოციალური თეორია, პირდაპირ თუ ირიბად, ახალევროპული მეცნიერული ხედვის არსობრივ, საბუნებისმეტყველო პრინციპებს თუ მეთოდებს იმეორებს. ამის გამო, ობიექტურობის პრინციპი, რომელიც ფიზიკური გარემოს ან ბუნების (ბერძ. *physis* –

ბუნება) თავისთავად, ჩვენგან დამოუკიდებელ კანონზომიერებათა გაგებისა და კვლევის პოსტულირებულ პირობას წარმოადგენს, სოციალურ სფეროშიც გადმოდის. საზოგადოებრივი სივრცის დაკვირვება და შესწავლა მეცნიერულად, ანუ, სწორედ ობიექტური დამკვირვებლის პოზიციიდან ხდება.

ჭეშმარიტი ცოდნის კრიტერიუმის თანახმად კი, მოცემულ, საკვლევ არეში, დადგენილი მეცნიერული კანონზომიერება ყველგან და ყოველთვის ერთნაირი უნდა იყოს. ეს კი გულისხმობს, რომ არსებობს დაკვირვებისა და შემოწმების მექანიზმი, ერთგვარი აღმქმელი ორგანო, რომელიც ბუნების კანონების ობიექტურ შემეცნებას ახდენს. მაგრამ, ასეთად, – თუ ღმერთი გამორიცხულია, – მხოლოდ ადამიანი, უფრო სწორად, აბსტრაქტული ადამიანი შეიძლება წარმოვიდგინოთ. თუ ასეა, მაშინ გადმოდის, რომ მატერიალურ-საგნობრივი სამყაროს კანონზომიერებას ისეთი არსება ხედავს თუ ჭვრეტს, რომლის აღქმითი შესაძლებლობა ყოველთვის ობიექტურ, ანუ ადგილისა და დროის კერძო, შემთხვევით პოზიციურ ხდომილობათგან დამოუკიდებელ, აბსოლუტურ განზომილებაში მოიაზრება.

ობიექტური დამკვირვებლის, „აბსტრაქტული ადამიანის“ მეცნიერული დაშვება ბუნების მატერიალურ-საგნობრივ ერთგვაროვნებას არ არღვევს. ამგვარი ცალსახა წარმოდგენის ფარგლებში, ობიექტური დამკვირვებელი თავადაც საგნობრივ წარმონაქმნად ან ერთგვარ, აღმქმელ თუ აღმრიცხველ მექანიზმად წარმოდგება. მაგრამ მეცნიერული შეხედულება ფიქციად, არაკორექტულ ხედვად მაშინვე გადაიქცევა, როგორც კი სამყაროში, თავისთავად არსებული საგნების გარდა, ცოცხალი ადამიანური ორგანიზმის, ანუ სხეულოვანი გარსით გა მოცალკეებულ ცნობიერების თუ სულის არსებობაც დაიშვება.

დასაბამიდან მისჯილი გვამის (ან გუამის) ჯურღმულში გამოკეტილობა და ბოლოვადური არსებობა ადამიანმა ძირეულ, ეგზისტენციურ პრობლემად მხოლოდ პირველადი, განმამხოლოებელი განაზრების თუ რეფლექსიის შემდეგ გააცნობიერა. აქედან მოყოლებული, საყოველთაო ერთიანობისა და ბედისწერის დაკარგულ, მითოსურ განცდას განდევნისა და მდგმურის, მწირისა და ხიზნის მდგომარეობაში ჩავარდნილი ადამიანის თვითშეგრძნება და ჭმუნვა ცვლის.

„ვინაიდან მდგმურნი და ხიზანნი ვართ შენს წინაშე...“ (1 ნეშტ. 29, 15). რელიგია ერთიანობის აღდგენის სასოებას აბსოლუტური ინსტანციის „წინაშე“ თუ მის ყოვლისმომცველ წიაღში ეძიებს და ხსნის გზასაც ამავე განზომილებაში მოიაზრებს. ფილოსოფია კი ისეთ უნივერსალურ, ჭვრეტით მოდელებს აგებს, სადაც სათანადოდ შერჩეული მსოფლალქმითი პოზიცია და შესაბამისი ხედვა ყველა დანარჩენ არსებათაგან გამიჯნულ, სხეულში გამოკეტილ ადამიანურ „მე“-ს სამყარ-

როს ერთიან სურათთან გარკვეული წესით მორგებას აპირობებს.

მეცნიერული მიდგომა წარმოიშვა უკვე შემდგომ, იმ დროს, როცა რელიგიური და მსოფლალქმითი, სულიერი თუ ცნობიერი საფუძვლის წარმოდგენიდან მომდინარე ხედვამ ადამიანს სამყაროში განსაკუთრებული ადგილი „მიუჩინა“. რენესანსიდან მოყოლებული, ღვთის ხატად და მსგავსებად შექმნილი, სამყაროს ცენტრში მდგომი ადამიანი შემომქმედ-გარდამქნელის აქტიურ პოზიციასაც იკავებს. აქედან წამოსული, გვიანდელი, რაციონალიზმსა და მეცნიერულ ხედვაზე დაფუძნებული პროგრესული განვითარების ცალსახა მოდელი, მიუხედავად ობიექტურ-თვითკმარული იერისა, მაინც ძირეულ, სამყაროს ერთიანად მომცველ აღქმით თუ განცდით წარმოდგენაზეა მიბმული.

ამიტომაც, ადამიანთა სამართლიანი თუ სწორი თანაცხოვრების, ანუ, არსობრივად იმავე, ათასწლეულების წინ გაცნობიერებული განმხოლოებისა და მარტოობის ძირეული პრობლემიდან მომდინარე, XIX საუკუნეში წარმოშობილი მოძღვრების, კომუნისტური საზოგადოების ან, თუნდაც, „სოციალური ფიზიკის“ პროგრამის თუ მოდელის მეცნიერული დასაბუთების მცდელობა, სინამდვილეში, მთელის ნაწილით შეცვლის, შეიძლება ითქვას, ჩვეული და სახასიათო ცდომის განმეორებაა.

მეცნიერული დისკურსი სწორედ ძირეულ, ეგზისტენციურ პრობლემათა რელიგიური თუ ფილოსოფიური განაზრების შედეგად წარმოშობილ კორექტულ სააზროვნო ფორმათა არტიკულირებული ერთიანობის, კულტურული ველის შემადგენელია. ამგვარი, განმაპირობებელი კონტექსტის მრავალმხრივ მიმართებათა უგულვებელყოფა და მისი ცალმხრივი, ობიექტურ-მექანიკური კანონზომიერებით ჩანაცვლების მესიანისტური ელფერის მოძღვრებათა მისწრაფება თვით კულტურის საფუძველში ჩადებულ პრინციპთა სისწორესა და ვარგისიანობას ეჭვის ქვეშ აყენებს.

თავად ძირეულ პრინციპთა პირველი მონახაზი კი ადრეულ, ჯერ კიდევ იმ ეტაპზე წარმოჩნდა, როცა მითოსური ცნობიერების ადამიანი საკუთარი შეზღუდული არსებობის საკითხს მხოლოდ გუმანით სწვდებოდა თუ ხვდებოდა. ადამიანური სამყაროს მოწესრიგების უკვე საკმაოდ ნათლად გამოვლენილი, ქრონო-ტოპოსური ხასიათის მიმართებანი პირველადი დაყოფის, ნომადურიდან დაფუძნებულ ცხოვრების წესზე გადასვლის შედეგად წარმოშობილ, „აბელურ“ და „კაენურ“ ტრადიციებშიც შეიძლება მოინიშნოს². თუმცა, ამჯერად, უფრო მნიშვნელოვანი, ალბათ, ისევ თანამედროვე დასავლური ცივილიზაციის საწყისების კვლავმოხილვა უნდა იყოს.

² ვრცლად ეს საკითხი განხილულია: ირაკლი მჭედლიშვილი – „აბელურ და კაენურ ტრადიციათა დრო-სივრცითი სიმბოლიზმი“ – კრებ. „სემიოტიკა“, 1, თბ. 2007, გვ. 142-163.

Sôma sêma – სხეული საფლავია, სხეული ჯურღმულია – პითაგორელები ადამიანურ, ეგზისტენციურ სევდას ხუმრობანარევი ჩივილით, კალამბურული ფორმით ამოსთქვამენ. „სხეულოვანი რიცხვები“ პითაგორელებმა სწორედ სხეულში ჩაკეტილი ადამიანური „მე“-ს სამყაროსთან, კოსმიურ ჰარმონიასთან მორგების მიზნითაც მოიგონეს. და ასეთი, განმხოლოების პრობლემის სივრცულ-სხეულოვანი გადაწყვეტის პითაგორულ-პლატონური მოდელი თუ მცდელობა დასავლური კულტურისა და სააზროვნო სივრცის ერთ-ერთ დამახასიათებელ, ფორმისეულ თუ სტრუქტურულ პროტოტიპად იქცა.

ამასთან, უნდა აღინიშნოს, რომ ანტიკური, სხეულოვან-სივრცული წინაფორმა ამჟამად, რა თქმა უნდა, რენესანსის კულტურულ სივრცეში წარმოჩნდა, მაგრამ სიმბოლური თუ ანალოგიური სახით იქამდისაც, სულიერებაზე ორიენტირებულ ადრეულ-ქრისტიანულ კონტექსტშიც თანაარსებობდა. ასე რომ, არა მხოლოდ ბოლო საუკუნეების ახალევროპულ მსოფლხედვას, არამედ, როგორც შპენგლერი აღნიშნავს, „დასავლელი ადამიანის რელიგიურ შეხედულებასაც კი სივრცობრივი ფორმებისკენ სწრაფვის მუდმივი ტენდენცია აქვს.“³

საწყისს თუ დასაბამს ეს ტენდენცია კვლავ ადამიანის ძირეული პრობლემის არაერთგვაროვნებიდან იღებს. არსებობის ორმაგი, სხეულებრივად და ბოლოვადურად შემზღუდავი პირობა-მოცემულობის წვდომა თუ განაზრება ადამიანს მოდალურად განსხვავებულ მიმართებათა მიხედვით უწევს. სხეული, გარდა იმისა, რომ ადამიანურ „მე“-ს სხვა ყველაფრისაგან განაცალკევებს, ამასთან, ერთადერთია, რომელიც მას, ამ „მე“-ს გარე სამყაროსთან უშუალოდ აკავშირებს.

და ეს კავშირი კვლავ ორმაგი ბუნებისაა. ერთი მხრივ, შეგრძნების ორგანოები (უპირველესად კი ტაქტილური აღქმა) გარე სამყაროს საგნობრივ „შეყრა-შეხებას“ ასახავენ, ხოლო, მეორე მხრივ, ამ ასახვებს თუ ანაბეჭდებს თავად სხეულში არსებული კოორდინაციის ინტუიცია თუ გრძნობა გარკვეულ მდებარეობას ანიჭებს – ანუ, სხეული მათ თავისსავე ნაწევართა მიმართულების მიხედვით, მარჯვნივ ან მარცხნივ, წინ ან უკან, ზემოთ ან ქვემოთ აღიქვავს და განალაგებს. ამიტომაც, შეიძლება ითქვას, რომ გარე, საგნობრივი სამყაროს ასახვის გარდა ჩვენს სხეულში სივრცის შეგრძნება, განცდა თუ ინტუიციაც არსებობს.

დროსთან მიმართება კი სრულიად სხვაგვარია. სამყაროში გამოსულთ, დროის ნაღვანთან, უძღურებასთან, სიბერესთან და სიკვდილთან ყოველი შეყრა მამის სასახლიდან გამოპარულ პრინც გაუტამასავით გვაძრწუნებს⁴. და ეს ძრწოლა სრულიად „ბუნებრივია“, რადგან

³ Освальд Шпенглер. Закат Европы. Р-н-Д, «Феникс», 1998, стр. 271

ჩვენ ვერც დაბადება-სიკვდილის საიდუმლოს ვფლობთ და ვერც დაუდგრომელი ქმნადობის განუზღვრელი, თავბრუდამხვევი წიაღის სიღრმეს ან კიდეს ვწვდებით. ყოვლის მიმრქმელ და ყოვლის გამქარვებელ დროთა ყოველწამიერი ქმნადობის მოზიარე მგრძნობელობა ჩვენს სხეულოვან „მე“-ში არ არის.

დროთა დინების თუ სვლის მიერ მოტანილ, აურიდებელ და სასტიკ შედეგთან შეჯახებისას ადამიანს უმწეობის განცდასთან ერთად შიშისა და კრძალვის გრძნობაც ეუფლება („სიკვდილი ყველას გვაშინებს, / სხვას თუ ჰკვლენ, ცქერა გვნადიან“...). და ამგვარი, კრძალვითი თუ მონინებითი, დამოკიდებულების არეალში გაუგებარი, თვითნებური, თავისთავადი და, ამავე დროს, კანონზომიერი მოვლენის მიღმა ნაგულისხმევ, განგების მაგიურ, ნუმინოზურ ან ღვთაებრივ ძალებთან ერთად, განდობილ თუ საიდუმლოს ნაზიარევ, გამორჩეულ ადამიანთა ფიგურებიც ხვდებიან. ასეთ მენტალურ მიმართებათა ველში მყოფი ადამიანი წინასწარმეტყველთა, შამანთა, მმართველთა თუ ბელადთა მომადლებულ, მისტიურ უნარს თუ ქარიზმას ბრმად ენდობა და მათსავე ნებას უდრტვინველად მიჰყვება.

ელინებმა კი დაუშვეს, რომ სამყაროს კანონზომიერი წყობის მოხილვა ადამიანს შუამავლის გარეშე, თავადაც შეუძლია. თუ გარე სამყაროში მიმდინარე მოვლენათა უეჭველი და ნამდვილი აღქმა ჩვენს სხეულოვან „მე“-ს კვლავ შეჯახება-შეყრის ფორმით ეძლევა, მაშინ, „შეგრძნებადი ანმყოს“ ცალკეულ „ანაბეჭდთა“ თანმიმდევრულ რიგი სწორედ დროითი ხანგრძლიობის ასახვად შეიძლება მივიჩნიოთ. ანუ, დროის პრობლემა ანტიკურმა აზროვნებამ კვლავ სხეულოვან სინამდვილეს, სივრცულ კოორდინაციასა და სივრცეში ძვრადობას დაუკავშირა. მარტივად რომ ვთქვათ, დრო, ანტიკური ხედვით, „აქ“ არსებულ სხეულში გამოკეტილი „მე“-ს სხვაგან, დასახულ „იქ“ ადგილას მიღწევის, ანუ სივრცული შეზღუდვის გადალახვის შესაძლებელი აქტის საზომია.

აქვე, შენიშვნის სახით, უნდა ითქვას, რომ ბოლო გამონათქვამი სხეულის ტაქტილურ შეგრძნებასთან დაკავშირებულ სივრცულ-მიმართულებითი ორიენტაციის ოპტიკურ სიღრმეში თუ სიმორეში განფენასაც გულისხმობს. ეს მომენტი, გარდა იმისა, რომ ელინური მსოფლგანცდის ვიზუალურ-ტაქტილურ, ანუ სკულპტურულ ხასიათს მიგვანიშნებს, მნიშვნელოვანი იმითაც არის, რომ დროის ფენომენის ოპტიკასთან, სინათლის სხივთან „მიბმასაც“ ასახავს. ასე რომ, ახალე-

⁴ გაუტამა, უკანასკნელი ბუდას გვაროვნული სახელი. მოიხსენიება ასევე, სიდხართხად (საკუთარი სახელი) და შაკიამუნად. ლევენდის მიხედვით, ბუდად გახდომის გზაზე შედგომას ახალგაზრდა გაუტამა სამი საბედისწერო შეხვედრის – სიბერესთან, ავადმყოფობასთან და სიკვდილთან – შემდეგ გადანყვებტს.

როპული დროითი განაზრება სწორედ ბერძენთა მიერ ხელდასმული პრინციპიდან მოდის...

ახლა კი, ასეთი, საკმაოდ ზედაპირული თეორიული შემზადებისა და დასავლური აზროვნების სივრცულ ფორმებზე ორიენტირებულობის მონიშვნის შემდეგ მესიანური მუხტის სოციალურ თეორიათა არაკორექტულობა და ხინჯი უკვე საკმაოდ ნათლად შეიძლება წარმოჩინდეს. თუ სივრცობრივი ფორმა ანტიკური აზროვნებისათვის ერთგვარ, გარდამავალ წარმონაქმნს, ოპერატორს წარმოადგენს, რომელიც გარე სამყაროს მოვლენათა და ცოცხალი, სხეულოვანი „მე“-ს ურთიერთმორგებას აპირობებს, ახალევროპულ მეცნიერულ წარმოდგენაში, იგივე ფორმა მხოლოდ ობიექტურ-საგნობრივი სამყაროს უპიროვნო, აბსტრაქტული წესრიგისა და კანონზომიერების გამოვლენის დანიშნულებას იძენს.

ამიტომაც, მონესრიგებული სამყაროს მეცნიერული მოდელი, გინდ მატერიალური ბუნების თავისთავადი კანონზომიერებისა და გინდ ყოვლის სანყისად აბსოლუტური ინსტანციის აღიარებიდან ამოდიოდეს, მოვლენათა მიზეზობრივ, მექანიკური სახის კავშირს ყოველთვის გულისხმობს. ამგვარი, წმინდა საბუნებისმეტყველო ხასიათის პრინციპების საზოგადოებრივ სივრცეში გადატანისას ადამიანთა „შეყრა-შეჯახების“, ანუ სოციალურ ქმედებათა ბუნების გამარტივება, მისი სქემატურ, მიზეზ-შედეგობრივ წარმოდგენამდე დაყვანა ხდება.

მით უფრო მაშინ, როცა მატერიის პირველადობის აღიარებიდან მომდინარე მსოფლხედვა პიროვნულ-მენტალურ მისწრაფებასა და შინაგან, სულიერ აქტებს მეორეულ მოვლენად, ფიზიკურ-ბიოლოგიური პროცესების ჭარბულ დანამატად მიიჩნევს. ამიტომაც, ობიექტურ კანონზომიერებას მინდობილი მოძღვრება ადამიანის სამყაროსთან მიმართების ყოველთვის თავიდან დასადგენი აქტებისა და შესაბამისი, დასახსრული სივრცობრივი ფორმების თუ იდეების კულტურული ველის ტოპოლოგიის ნაცვლად, აღმავალი, მიზეზობრივი თანმიმდევრობის თავისთავადი სვლის წარმოდგენას ეფუძნება.

ეს კი ნიშნავს, რომ თუ მატერიის თვითგანვითარების პროცესი გონისა და ცნობიერების ჩარევის გარეშე მიმდინარეობს და, ამასთან, თუ ადამიანის აღქმა, სწორედ შეზღუდულობის გამო ამ პროცესს ვერ მოიცავს, მაშინ, იგულისხმება, რომ ბუნების ობიექტურ და ჭეშმარიტ მოვლენათა გაგება, მიზეზობრიობის ცალსახა ლოგიკის გაზიარება მხოლოდ სადღაც არსებული ან თუნდაც, სადღაც დაგროვილი, ფარული თუ განდობილი ცოდნის საშუალებით შეიძლება ხდებოდეს. მაგრამ, ყოფიერების პირველადობის აღმსარებელი მსოფლხედვის ფარგლებში, ობიექტური ცოდნა, თუ ის არც უსულო და უგონო მატერიაში „ბუ-

დობს“ და არც აბსოლუტური გონიდან მოდის, სუბიექტურ და მეორეულ მოვლენას, ცნობიერებას ისევ ადრეულის, რეფლექსიამდელი მსოფლგანცდისათვის სახასიათო და მისი მსგავსი მაგიური გზით უნდა გადაეცემოდეს.

მართალია, ასეთ მაგიურ მომენტს რაციონალურად „განყობილი“ სამართლიანი საზოგადოების მოდელი თუ კონცეპცია, ცალსახად და გადაჭრით უარყოფს, მაგრამ, იქვე გაცხადებული, ყოვლისმომცველი და ყოვლისამხსნელი ცოდნის, ანუ კაცობრიობის განვითარების იქამდე ცთომილი სვლისგან განსხვავებული, მართებული პერსპექტივის თუ ხედვის ფლობის პრეტენზია სწორედ აღნიშნული, წინაცივილიზაციური ხასიათის მომენტის წიალიდან უნდა მოდიოდეს.

ამიტომაც არის, რომ თითქოსდა მოდერნული, უახლესი იერის XIX საუკუნეში წარმოშობილი სოციალური მოძღვრება, სწორედ აღნიშნული მომენტის გამო ცოდნასა და მისი ლოკაციის (დავანების) ნაგულისხმევ ადგილს, ანუ რელიგიური „წმინდა ნაწერების“ ჩამნაცვლებელ, ყოვლისმომცველი მოძღვრების სათაო წიგნს პიეტეტური თუ საკრალური თაყვანისცემის კვარცხლბეკზე ათავსებს. ამასთან, ამგვარი, ცალსახა ღირებულებითი დამოკიდებულების თავისთავადი ლოგიკა ჭეშმარიტი კანონზომიერების მჭვრეტელი, გამორჩეული პიროვნების ან/და უკეთესთა შორის საუკეთესო გამგების, ბელადის თუ წინასწარმეტყველის შეურყეველ ავტორიტეტსაც აფუძნებს.

ასე და ამგვარად, მოკლე შეჯამების სახით, შეიძლება ითქვას, რომ ობიექტური სამყაროს მიზეზობრივი კავშირებიდან მომდინარე მეცნიერული იერის მქონე მსოფლხედვა ანტიკური პერიოდიდან მომდინარე, ადამიანურ „მე“-ს მიერ სამყაროს შეცნობის სივრცობრივ ფორმებზე დაფუძნებულ დაშვებას დროით მიმდევრობასთან ასოცირებულ, ბედისწერის მსგავს, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის საკრალური ცოდნის ფორმით ცვლის, რაც, კულტურის თუ ცივილიზაციის პრაგმატულ-უტილიტარულ საბურველს მიღმა, არსობრივ საფუძვლებში, შეუთავსებლობისა და მოურგებლობის დესტრუქციულ ენერგიათა დაგროვებას პირობას ქმნის.

ამგვარ ენერგიათა ფართო მასშტაბის ფეთქებადი განმუხტვა გასულ საუკუნეშიც ხდებოდა და, სამწუხაროდ, ალაგ-ალაგ, ახლაც ხდება. გლობალურად დაძაბული სიტუაცია, მრავლად განბნეულ, აალებად ლოკალურ კერათა არსებობა მხოლოდ წინა პერიოდის ინერცია ან ბოლომდე განუმუხტავ დესტრუქციულ ენერგიათა „კუდის მოქნევა“ არ უნდა იყოს. ბოლო დროს აქტუალურად განხილვადი კულტურათა ან ცივილიზაციათა დაპირისპირების კონტექსტი იმას უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ მარქსისტული მოძღვრება ცარიელ ადგილას არ წარმოშობილა, რომ ის, სწორედ რომ კულტურათა საფუძველში ჩადებულ,

განსხვავებულ მსოფლალქმით ტრადიციათა აღრევის შედეგია. და ალბათ, დროა, ნაკლებ სოციალურ მოძღვრებათა „გადასწორებისა“ და მათი ტექნოლოგიური მოდიფიცირების მცდელობიდან ყურადღება თავად ძირეულ კულტურწარმომქმნელ კონცეფციათა თავიდან გადააზრებისკენ იყოს მიმართული.

შეიძლება, მთელი წინა მსჯელობა ყოველდღიურობისგან ძალზე დაშორებულის, სრულიად განყენებულის, ძალზე ხელოვნურისა და ძალად თავსმომხვევის შთაბეჭდილებასაც კი ტოვებდეს. ანდა, შეიძლება მოცემული წერილი ე. წ. პოსტეპოქისათვის სახასიათო განბნეულობის, ინტელექტუალურ ტექსტთა თუ ნარატივთა „გათამაშების“ ჩვეულ ნიმუშადაც იყოს აღქმული. შეიძლება, შეიძლება... , მაგრამ, სინამდვილეში, ყველაფერი, ან ყველა გამოთქმული მოსაზრება, ადრე ნახსენებ, სრულიად მარტივ, ადამიანური „მე“-ს სივრცული შეზღუდულობის პრინციპს დიდად არ დაშორებია.

ტიბეტისა თუ სხვა, ნებისმიერ მათათა მასივის რაც უნდა მაღალ ადგილას მცხოვრები ადამიანის თვალსაწიერი უმრავლესობის ჩვეულ ხედვასთან შედარებით უფრო ფართო და შორს მწვდომი შეიძლება იყოს, მაგრამ ის მაინც ყოველთვის შემოსაზღვრულია. ჰორიზონტი, „გვამ-ჯურღმულის“ შემდეგ მეორე ზღუდეა, რომლის მიღმა ადამიანური შეგრძნების უნარი (ამ შემთხვევაში, ვიზუალური) ვეღარ ვრცელდება. ამიტომაც, იმპერიის, ზოგადად კი სამყაროს, ერთიანად მომცველი ხედვა მხოლოდ ცნობიერებაში შეიძლება ჩამოყალიბდეს. გონითი თვალთ დახახული ერთიანობა ისეთი მენტალური წარმონაქმნია, რომელიც ჰორიზონტის ხაზით თუ სხვა ზღუდეთი შემოსაზღვრულ ცალკეულ და ლოკალურ ვიზუალურ „ანაბეჭდთა“, ანუ ტოპოსურ ფორმათა შეთავსების შედეგად იქმნება. ხოლო, შეთავსება-მორგება – კვლავ უშუალო, სხეულოვან-ტაქტილური შეგრძნებიდან მომდინარე სივრცული კოორდინაციის მოდელის მიხედვით თუ შესაბამისად ხდება.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ შეთავსება-არტიკულირების ასეთი, ტოპოლოგიური მოდელი, არა მხოლოდ ვრცული განზომილების, მისი წყობის განაზრების განმსაზღვრელი, არამედ ანტიკურობიდან წამოსული დასავლური აზროვნების ზოგადი და ძირითადი მახასიათებელიც არის. ჯერ კიდევ საუკუნეზე მეტი ხნის წინ, ანრი ბერგსონი აღნიშნავდა, რომ ბერძნული ხედვა სამყაროს მარადმედინი ქმნადობიდან ცალკეულ, უძრავ და უცვლელ მომენტებს გამოჰყოფს და შემდგომ, ამგვარ, გამყარებულ ფორმათა მწკრივად და გვერდიგვერდ განთავსებით უწყვეტ დროით ხანგრძლიობას (Duréé-ს) სივრცობრივი ხასიათის თანამიმდევრობით ცვლის.

ბოლო დროის საკმაოდ გახმაურებული ფილოსოფიური განაზრებანიც დასავლური სააზროვნო სივრცის მსგავს, არსობრივ და კრიტი-

კულ გადახედვას ეფუძნება (მაგ.: დერიდას „დეკონსტრუქცია“ და სხვა). მაგრამ, სააზროვნო კონცეფციათა ჭეშმარიტობა-მცდარობის კრიტერიუმით გადაფასების მცდელობათა გაქანება მოცემული წერილის მიზანდასახულობის სფეროს სცილდება. საკმარისი და მნიშვნელოვანი ამჯერად იმის მონიშვნა უნდა იყოს, რომ შემოთავაზებულ და განხილვად დისკურსის არეში სივრცობრივ ფორმას დასავლური კულტურის ორგანული ერთიანობის განმაპირობებელი პრინციპის თუ დამსახსრავი რგოლის ფუნქცია შეიძლება მიეკუთვნოს.

თუ ასეა, თუ კულტურული სივრცე მორგებულ და დასახსრულ ფენომენტთა ერთობას თუ ველს შეადგენს, მაშინ, გასაგები ხდება, რომ ამგვარი ერთიანობის გამჭოლი პრინციპისგან განსხვავებული მიმართების ნებისმიერი ხდომილობა მას, ამ ველს, ვერ მოერგება. თუმცა, ხშირად, დასავლური კულტურის სისტემურ ველს ჩვეული, პრაქტიკული სალი აზრი (common sense) ისტორიულ-ქრონოლოგიური ან რაიმე სხვა რაციონალური პრინციპით (ვთქვათ, ნომინაციური – ჩამონათვალთა სია, არქივი, მუზეუმი, მონაცემთა ბაზა და სხვა) შედგენილ სისტემურ აღწერასთან აიგივებს, რაც ცალსახა, პრაგმატულ-მომხმარებლურ მიმართებათა დონის მოთხოვნილებას შეიძლება სრულად პასუხობდეს, მაგრამ, ამასთან ერთად, ასეთი მიდგომა არსობრივ წიაღსა და სულიერ განზომილებაში მოურგებელ სწრაფვათა, გაუზიარებელ მენტალურ ენერგიათა მუხტის დაგროვების პირობასაც ქმნის...

შეიძლება, ვინმემ მორგებულ და დასახსრულ ერთობად წარმოდგენილი კულტურული ველი წარმოსახვის ნაყოფად, განყენებულ აბსტრაქციად მიიჩნიოს და არცთუ უსაფუძვლოდ – ის, ასეთი ველი, არც ბუნებაში თავსდება და სრულად არც ობიექტურ ფაქტთა ისტორიულ სივრცეს განეკუთვნება. დიახ, ალბათ, ასეც არის – ამგვარ წარმოდგენაში წარმოსახვას, პირობითობას ანდა, შეიძლება ითქვას, ფიქცია-საც კი, სათანადო დატვირთვა თუ ფუნქცია ენიჭება. მაგრამ აქ, ამ აბსტრაქციაში, არსებობს კიდევ რაღაც, რაც უფრო მნიშვნელოვანი და განსაკუთრებით აქტუალური შედეგის მომტანია.

კერძოდ, წარმოდგენილ ველში, ყველაფერი, რაც ადამიანს პირველადი რეფლექსიის შემდეგ შეუქმნია, არტიკულირებული თუ ასხმული ისეთი ნაწევარის ან სახსრულ რგოლთა ძენკვის მიხედვით არის, რომელიც პიროვნული „მე“-ს სამყაროსთან მიმართების ყოველთვის თავიდან დასადგენ, ცოცხალ და უეჭველ ეგზისტენციურ აქტს მოიცავს. ეს კი ნიშნავს, რომ ელინებიდან წამოსული ძირითადი დაშვება თუ პრინციპი – მიუხედავად შეზღუდულობისა, ადამიანს სამყაროს შეცნობა თავად შეუძლია და ასევე, აქედანვე მომდინარე, შემოქმედგარდაქმნელი მისწრაფება, ყოველთვის ძალაში რჩება.

მართალია, ზოგჯერ, ერთგვარ ადამიანურ ცდუნებას თუ ამპარ-

ტავნებას, ყოვლისმომცველი განზომილების წვდომის ფაუსტურ სურვილსა და აბსოლუტურ ვერტიკალზე სვლის, „ბაბილონის გოდოლის“ თუ „იაკობის კიბის“ სინდრომს სწორედ ამ პიროვნულ აქტს უკავშირებენ, მაგრამ, ეს კვლავ შეხედულებათა ცთომის შედეგია.

თუ ობიექტურ-მეცნიერულ პრინციპს მინდობილი ხედავ პიროვნულ-ეგზისტენციურ აქტს მეორეულ მნიშვნელობას ანიჭებს და ამით, ფაქტობრივად, მის ღირებულებას უგულვებელჰყოფს, „ბაბილონის გოდოლის“ თუ „იაკობის კიბის“ სინდრომის შემთხვევაში, პირიქით – თავად ამ აქტიდან აღძრულ, მისგან მომდინარე სრულყოფისაკენ მარადიულ სწრაფვას თავისთავადი ღირებულება ენიჭება. ამიტომაც, ასეთ შემთხვევაში, აბსოლუტური ცოდნისკენ მსწრაფი სულის ცდომის თუ (ფაუსტურ) ცოდვათა გზაზე დგომა სწორედ წარმომშობ, სანყის და ძირეულ შემზღუდავ პირობათა არგათვალისწინების, მათი გადალახვის ყოველთვის თავიდან განხორციელებადი ძალისხმევის „მინწყების“ გამო ხდება.

ხოსე ორტეგა-ი-გასეტი ერთგან აღნიშნავს, რომ ადამიანის აზროვნება იძულების შედეგიაო. დიახ, ეს „იძულება“ მუდმივია, ის არახელსაყრელი სასიცოცხლო გარემოს გამონწვევათა და სწორედ არსობრივი, ბოლოვადური და სივრცული შეზღუდვის პირობათა გამო და მათსავე გადასალახავად ხორციელდება. თავად გადალახვა კი, არც ერთჯერადი აქტია და არც ობიექტურ კანონზომიერებაზე, სხვა რაიმე მექანიზმზე თუ ვინმეზე გადაბარებადი ძალისხმევაა. სულის წარმავალ, ხორციელ ვნებათგან განთავისუფლების რწმენითი აქტის მსგავსად და, ალბათ, შესაბამისადაც, ამგვარი ნებელობითი ძალისხმევის არც სიტყვიერი დასტურისა და არც რიტუალური ნაბაძვის უსიცოცხლო ნიშნებზე დაყვანა შეიძლება. ნაკლული ადამიანური ბუნების ძლევის აქტი, ყოველთვის თავიდან, ცოცხალი განცდის სივრცეში უნდა ხორციელდებოდეს, „ვინაიდან ღმერთის სასუფეველი სიტყვით კი არ არის, არამედ ძალით“ (1 კორ. 4, 20).

სულის ან გონის მიერ სუბსტანციურად განსხვავებული სინამდვილის, ანუ მიუნდომლის მინდომა თუ წვდომა, ძირეული შეზღუდულობის გადალახვა მხოლოდ წარმოსახვის, ნიცშესეული ფანტაზიის დროებითი საყრდენების, მეტაფორული მიახლოების საშუალებით შეიძლება. ამიტომაც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ფანტაზიის თუ ფიქციის მომენტი ამგვარ მოდელში ყოველთვის თანაარსებობს (ლათ. fictio – არა როგორც სიყალბის ან სიცრუის, არამედ – შექმნა, შედგენა, გამოგონება, თხზვის მნიშვნელობით). თუნდაც იმიტომ, რომ სინამდვილის ვიზუალურ ანაბეჭდთა, სივრცულ ფორმათა შეთავსება-მორგებისას დროითი ბიჯი, რომელიც ამგვარ წარმონაქმნთა შორის დევს, ყოველთვის უგულვებელყოფილია.

ერთდროულად რამდენიმე ობიექტის აქტუალურ აღქმას ვერც ჩვენი შეგრძნება და ვერც ჩვენი ცნობიერება ახერხებს. მეორე მხრივ, ადამიანი ვერც ერთსა და იმავე დინებაში შევა ორჯერ და ვერც ერთსა და იმავე სინამდვილეს დაინახავს. იმიტომ, რომ ყველაფერი ცვალებადობას ექვემდებარება. წარმოდგენა ვაშლზე, რომელიც ჩვენს წინ დევს, ცნობიერებაში ორი ხედის შეთავსებით იქმნება – ვაშლის ამ წამს, ამ წუთას ხილული ნაწილი და მეორე – ამ წამს, ამ წუთას უხილავი, მაგრამ ადრე დანახული. თუ დროით ბიჯს ან ქმნადობას გავითვალისწინებთ, ვაშლის ორი ნაწილის ერთიანობად წარმოდგენა სინამდვილეში არაკორექტული აქტია, რადგან ადრე დანახული ნაწილი ამ წამს, ამ წუთას შეცვლილი ან არარსებულიც კი შეიძლება იყოს...

წარმოსახვა, ფიქციური დაშვება კი თვლის, რომ სხვადასხვა ადგილიდან და სხვადასხვა დროს დანახულ ხატთა შეთავსება სამყაროს სტრუქტურის კორექტულ წარმოდგენას არ ეწინააღმდეგება. ამგვარი დაშვების გარეშე სამყაროს წყობის ვერავითარი მოდელი იარსებებს, რადგან, მარადმედინი ქმნადობის მიყოლის, ცვალებად, მოუხელთებელ და ეფემერულ ფორმათა „დაჭერის“ მცდელობა ცნობიერებას დაუსრულებელი დევნის აბსურდულ და უნაყოფო რეჟიმში ამყოფებს.

გამოდის, რომ გამოუვალ ჩიხში ვიმყოფებით – უცვლელ ფორმათა მოდელი ფიქციაა, ხოლო, მარადმედინი ქმნადობის დევნა – უაზრობა. აბსოლუტურ, უცვლელ და ჭეშმარიტ ფორმათა (იდეათა) ზეგანზომილება, რომელიც ბერძნებმა შემოიღეს, სწორედ ამგვარი ჩიხიდან გამოსვლის მცდელობას წარმოადგენს. მარადმედინი და მოუხელთებელი ცვალებადობის განივი, ანუ მიწიერი დონის პარალელურად უცვლელ, ჭეშმარიტ და აბსოლუტურ ფორმათა ზედონის დაშვება და მათ, ამ დონეებს, შორის აქსიალური მიმართების დადგენა აღნიშნული, განზნევის უსასრულო ციკლის თავიდან არიდების შესაძლებლობას თუ პირობას ქმნის.

ცვალებად ფორმათა დევნასა და „სამყაროს ტრიალის“ უძირო მორევში ჩათრევას ან უსასრულო ტრაექტორიაზე შლეგურ სრბოლას აზრმა თუ „გონითმა თვალმა“ თავი მხოლოდ უშუალო, გრძნობადი სინამდვილიდან გასვლით, ანუ თვითამაღლებით შეიძლება დააღწიოს (დაახლოებით იმგვარად, როგორც სახალისო ლიტერატურული გმირი, ბარონი მიუნჰაუზენი ჭაობიდან საკუთარი თავის ცხენიანად ამოწევას ახერხებს...). აბსოლუტურ და იდეალურ ფორმათა უფრო მაღალი წესრიგის დონეზე გადასვლა, – თვალსაწიერის გაფართოებასთან ერთად, – „გონით თვალს“ იმ ფორმებთანაც მიეახლებს, რომელთაც ცვალებადი და წარმავალი ქმნადობა ვერაფერს აკლებს.

ანუ, სხვანაირად, უფრო კი – პირობითად და სიმბოლურად, ზეგანზომილება ისეთ, ტიპეტის თუ სხვა, ნებისმიერ მათათა მასივზე უფრო

მაღალ, ზღვრულ დონედ შეიძლება წარმოვიდგინოთ, სადაც ჰორიზონტი თვალსაწიერს კი აღარ საზღვრავს, არამედ, თავად სინამდვილის უკიდევანო ცვალებადობის დინებას ცალკეულ, უცვლელ მომენტებად, უსხეულო წარმონაქმნებად ანანევრებს (ბერძ. *horizontos* – დამსაზღვრავი, განმაცალკეებელი). ამასთან, იგულისხმება, რომ მინიერი სინამდვილის შეგრძნებად-სხეულოვანი მოდელისა და უძრავ და უცვლელ იდეალურ ფორმათა გუნდის თუ კონსტელაციის, ანუ ზეგანზომილების სტრუქტურა ურთიერთანალოგიურია.

განზომილებათა შორის გარკვეული მიმართების არსებობასა და ანალოგიას სწორედ ორივეგან უფლებამოსილი თუ რელევანტური სივრცობრივ ფორმათა აღნაგობა, ანუ ადამიანურ „მე“-სთან მიბმული ტოპოლოგია განაპირობებს. თუმცა, შიდა მიმართებათა მიხედვით, ეს ორი განზომილება, როგორც ჩანს, ერთგვარ, ურთიერთშებრუნებულ, ინვერსიულ სივრცეებს უნდა წარმოადგენდეს. ამიტომაც, მინიერი სინამდვილის დონიდან განთავისუფლების, ანუ ზეგანზომილებაში გასვლის სათანადო გონით ძალისხმევას გრძნობადი აღქმის საპირისპირო, შებრუნებული აქტის სახე და მიმართულება უნდა ჰქონდეს.

თავად ჩაღრმავების თუ გადასვლის აქტი კი, როგორც ჩანს, უაღრესად ძლიერი სულიერი განცდის, მენტალურ წარმონაქმნთა ერთიანად მოცვის მცდელობის დაძაბულ ველში ხორციელდება და ზღვრულ, გენიალური ჭვრეტის შემთხვევაში, შეიძლება ითქვას, რომ ტიტანური ძალისხმევის შედეგადაც მიიღწევა. ამიტომაცაა, რომ დანტე ალიგიერის მხატვრული წარმოსახვა, დაღმავალ-განბნევადი გრძნობადი სინამდვილიდან გასვლის, აღმასვლისკენ შეტრიალების ინვერსიულ წერტილს სამყაროს ცენტრად, ისეთ ადგილად მიიჩნევს, სადაც ყველა სიმძიმეთა დანოლის შეყრა თუ შერწყმა ხდება.

ლიტერატურული ფიქციის, „ღვთაებრივი კომედიის“ სიმბოლიზმი სწორედ რომ ზუსტია – ხილული, გრძნობადი სინამდვილის მიღმა გასვლის, ანუ გონითი ჩაღრმავების მცდელობა მხოლოდ სხეულოვან-ხორციელ ვნებათა თუ ამქვეყნიურ, წარმავალ მისწრაფებათა უკიდურესი წვდომის, ჯოჯოხეთური წიაღის გავლის შედეგად და შემდეგ შეიძლება განხორციელდეს. ჯოჯოხეთი კი ისეთი ადგილია, სადაც ცოდვათა ჰორიზონტით შემოფარგულ გაულწეველ წრეთა და სარტყელთა შიგნით სხეულოვანი ტანჯვა-წამების უსასრულო ციკლი ბატონობს.

სივრცობრივ ფორმათა მიხედვით, საინტერესო და საგულისხმო დანტეს სიმბოლიზმში ისიც არის, რომ ჯოჯოხეთის წრეებიც, ზეცათა რიგიცა და ემპირეაც აბსოლუტურ, სფერულ სიმეტრიას უკავშირდება. ჯოჯოხეთური წრეები და სარტყლები ნახევარსფერული გუმბათის მინიერ-სხეულოვანი კვეთა, ანუ ჰორიზონტებია, ზეცათა რიგი, იგივე პითაგორულ სფეროთა ჰარმონია და მუსიკაა, ხოლო ჟღერად-ფერა-

დოვანი „სამოთხის ვარდი“ კი, კვლავ სფერული სიმეტრიის თანად, პლატონურ აკუსტიკურ ჰარმონიას უნდა ეთანხმებოდეს.

დანტე, რა თქმა უნდა, ანტიკურობიდან მომდინარე, იმ პერიოდში მიღებულ სამყაროს წყობის ხედვას მიყვება (პტოლემეუსის სისტემა, პლატონიზმი თუ ნეოპლატონიზმი, შუა საუკუნეების თეოლოგია...). მაგრამ განსაკუთრებული და სანიადაგო მნიშვნელობის მის ნაწარმოებში სხვა რამ არის – „ღვთაებრივმა კომედიამ“ იმ დროისათვის სრულიად ახალი სულიერი წვდომის მაგალითი გამოავლინა. მითიური და ლეგენდარული სიუჟეტები (ორფეოსის მიცვალებულთა სამეფოში, ჰადესში ჩასვლა, უშუალო „დასესხებით“ კი, ვერგილიუსის მიერ აჩრდილთა სამეფოში ენეოსისათვის მეგზურობის განევა) მან, ალიგიერიმ, არა რაიმე საოცარი ამბის თხრობის თუ დიდაქტიკური დამოძღვრის, ცოდვათა საზღაურის, საუკუნო ტანჯვა-წამების ან სასუფევლის მოპოვებისა და ნეტარების სიმბოლური აღწერის, არამედ, ადრეულისგან განსხვავებული, განსაკუთრებული მიზნით გამოიყენა.

ცდომათა უსიერი ტყის ბინდ-ბუნდიდან საიქიოს წიაღში ჩასვლის სიმბოლოთი დანტემ საკუთარი და, როგორც ჩანს, იმდროინდელი იტალიის საზოგადოების გზააბნეულობიდან თავის დაღწევის, სულიერი ძალისხმევისა და ზნეობრივი ამალღებისკენ სვლის მიმართულება და გზა მონიშნა. მან ერთდროულად სამყაროს შეცნობის პიროვნულ „მე“-სთან დაკავშირებული ანტიკური ხედვაც განაახლა და სამყაროს შუა-საუკუნეობრივ, ემანაციურ-იერარქიული წყობის წარმოდგენაში პიროვნული ნებისა თუ ძალისხმევის აქტის, ანუ ადამიანური განზომილების არსებობაც დაუშვა.

იქამდე, ე. ი. დანტემდე და უფრო კი რენესანსულ აზროვნებამდე, ანტიკურ და ასევე, შუა საუკუნეების წარმოდგენაში ცოცხალ, ადამიანურ „მე“-სა და გარემოცველ სამყაროს შორის მიმართება სხეულოვანი „შეყრა-შეჯახების“, ანუ ანაბექტის მოდელის მიხედვით, მოიაზრებოდა. ცნობიერებას სოკრატე ცვილის დაფას ადარებს, ცვილზე ანაბექტისა და ცარიელი დაფის მეტაფორას არისტოტელეც მიმართავს (იმავეს იმეორებს თომა აქვინელი – *tabula rasa*). გრძნობადი ანაბექტი ელინთა თანახმად: ან მატერიისგან გამოცალკევებული თვისებრიობა, ანუ ლოგოსური ფორმა (არისტოტელე) ან ისეთი ხატი, რომელსაც სულის უკვდავ ნაწილში უკვე არსებული, გახსენებადი, ჭეშმარიტი ფორმა, ანუ იდეა ეთანადება (პლატონი).

ახალვერობულ აზროვნებაში ანაბექტის მოდელი თუ შედარება ჭურჭლის ან შემცველობის მეტაფორით იცვლება. მაგრამ გადასვლა უცბად და ერთბაშად არ მომხდარა – ძირეულ მეტაფორათა ცვლილება ჯერ სქოლასტიკოსთა აზროვნებაში შემზადდა და უკვე საცნაურად, შეიძლება ითქვას, ხილულად, ვიზუალურადაც კი, შემდგომ, რენესან-

სული კულტურის სივრცეში წარმოჩნდა.

აღორძინების სააზროვნო სივრცეში ჩასახულმა მოდერნულმა (devotio moderna) მსოფლგანცდამ, „ანაბეჭდის“ შემცვლელმა ადამიანურმა განზომილებამ და მისმა განფენამ, ანუ პროექციამ, „ახალე-როპულ პროექტს“ დაუდო დასაბამი. ხოლო XIX საუკუნის სოციალურ მოძღვრებათა მეცნიერულმა მისწრაფებამ კი აღნიშნული პროექტის სივრცობრივიდან დროითი განფენის მოდელზე გადაყვანა განაპირობა. თუმცა, საუბარი ამ და სხვა თანამედროვე პრობლემათა შესახებ, ალბათ, შემდგომ წერილებში გაგრძელდება...

მეტაფორა და პოლიტიკური დისკურსის პრაგმატიკა

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარული ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი.

ძირითადი ნაშრომები:

ავტორისეული ნიაღვრების სემანტიკური და პრაგმატიკული თავისებურებები (მონოგრაფია); კონტექსტისა და ვოკაბულარის როლი რეკლამაში; დეიქსისის კატეგორიების რეალიზაცია ავტორისეულ ნიაღვრებში; ავტორისეული ნიაღვრების ლინგვისტურ-სტილისტური თავისებურებანი (ინგლისური რომანის მასალაზე); რეფერენცია და იმპლიკაცია ავტორისეულ ნიაღვრებში; სამეტყველო აქტების თეორია ავტორისეული ნიაღვრების პრაგმატული ანალიზის ჩრდილში.

ინტერესთა სფერო:

ლინგვისტური პრაგმატიკა, სტილისტიკა, სოციო-ლინგვისტიკა.

სტატია ეძღვნება პოლიტიკური დისკურსის ანალიზს და მეტაფორის პრაგმატიკულ როლს ამერიკელი და ქართველი პოლიტიკოსების საჯარო გამოსვლების მაგალითზე. ადამიანების უმრავლესობისთვის მეტაფორა არის მხატვრული წარმოსახვის ხერხი და რიტორიკული მაღალფარდოვნება და, აქედან გამომდინარე, თითქოს სცილდება ჩვეულებრივი/ნორმალური ენის ფარგლებს. უფრო მეტიც, მეტაფორა ტიპურად განიხილება როგორც მხოლოდ ენის მახასიათებელი, როგორც სიტყვები, და არა აზროვნება ან ქმედება. ამ მიზეზით უმეტესობა ადამიანებისა ფიქრობს, რომ მათ შეუძლიათ მშვენივრად იარსებონ მეტაფორის გარეშეც. ვიზიარებ ჯ. ლაკოფის და მ. ჯონსონის აზრს იმის შესახებ, რომ რეალურად სრულიად საპირისპირო შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, რომ 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 ... 1980).

მიჩნეულია, რომ მეტაფორა ეფექტურია მაშინ, როდესაც ის არის კოგნიტური თვალსაზრისით დამაჯერებელი და, ამასთანავე, ემოციური რეაქციის გამომწვევი. მეტაფორას აქვს დამარწმუნებელი ძალა, რადგან ის თავის თავში აერთიანებს პრაგმატიკულ, კოგნი-

ტურ და ლინგვისტურ ცოდნას კულტურის, იდეოლოგიისა და ისტორიის გათვალისწინებით (ჩარტერის-ბლეკი 2004).

ტრადიციული გაგებით აღიარებულია, რომ მეტაფორა სემანტიკის სფეროს მიეკუთვნება და სრულიადაც არ არის პრაგმატიკის საკითხი. ს. ლევენსონის აზრით, „ნებისმიერი მეტაფორის მნიშვნელოვანი ნაწილი, როგორც ჩანს, მოიცავს ე.წ. „კონოტაციურ ბუნდოვანებას“, სიტყვების რამდენადმე შემთხვევით, და არა განმსაზღვრელ მახასიათებლებს, რეფერენტების ფაქტობრივ თვისებებს და, აქედან გამომდინარე, ზოგად ცოდნას სამყაროს შესახებ. ყოველივე ეს კი ცდება სემანტიკის სფეროს“ (ლევენსონი 1983: 150).

მეტაფორისადმი პრაგმატიკული მიდგომა ემყარება იმ მოსაზრებას, რომ გამონათქვამის მეტაფორული შინაარსი გამომდინარეობს არა სემანტიკური ინტერპრეტაციიდან, არამედ, სემანტიკა უზრუნველყოფს გამონათქვამის პირდაპირი/სიტყვასიტყვითი მნიშვნელობისა თუ ტრადიციული შინაარსის დახასიათებას, ხოლო ამის შემდეგ, კონტექსტთან ერთად, პრაგმატიკამ უნდა უზრუნველყოს მეტაფორული ინტერპრეტაცია (ლევენსონი 1983: 156).

ჯ. ლაკოფი თავის ნაშრომში “მეტაფორის თანამედროვე თეორია” (ლაკოფი 1992) აღნიშნავს, რომ სიტყვა *მეტაფორა* განისაზღვრებოდა როგორც ახალი (novel), ან პოეტური/მხატვრული ლინგვისტური გამონათქვამი, რომელშიც რაიმე ცნების გამომხატველი ერთი ან მეტი სიტყვა გამოიყენება მისი ნორმალური, ტრადიციული მნიშვნელობის გარეთ მსგავსი ცნების გამოსახატავად. მთავარ განსხვავებად თანამედროვე და კლასიკურ თეორიებს შორის მას მიაჩნია განსხვავება პირდაპირი/სიტყვასიტყვით და ფიგურალურ მნიშვნელობებს შორის. მე-20 საუკუნის 70-იან წლებში მეტაფორაში იგულისხმებოდა ახალი, ადრე არ არსებული მეტაფორა (novel metaphor), ანუ შემოქმედებითი (creative) მეტაფორა, რადგან ტრადიციული (conventional) მეტაფორის უზარმაზარი სისტემა თითქმის შეუმჩნეველი რჩებოდა. მისი აზრით, “არსებობს ლინგვისტური გამოთქმების ახალ მეტაფორად ინტერპრეტირების სამი ძირითადი მექანიზმი: ტრადიციული მეტაფორის განვრცობა; ზოგადი მეტაფორები; და იმიჯ-მეტაფორები, ანუ ხატოვანი მეტაფორები. ყველაზე საინტერესო პოეტური მეტაფორა სამივე ამ მექანიზმს იყენებს” (ლაკოფი... 1989).

ცნობილია ჯ. ორუელის უარყოფითი დამოკიდებულება ზოგადად პოლიტიკის ენის მიმართ, თუმცა საინტერესოა მისი აზრი მეტაფორასთან მიმართებაში: „ახლად შექმნილი მეტაფორა აზროვნებას ეხმარება ვიზუალური ხატის აღძვრის გზით, მაშინ, როდესაც მეტაფორა პრაქტიკულად „მკვდარია“ (მაგ. *iron resolution*), ფაქტობრივად, ის გადაიქ-

ცევა ჩვეულებრივ სიტყვად და შეიძლება, გამოიყენებოდეს ისე, რომ არ დაკარგოს სიცხადე. მაგრამ, მეტაფორის ამ ორ კლასს შუა არსებობს გაცვეთილი მეტაფორების უზარმაზარი ნაგავსაყრელი, რომლებმაც დაკარგეს ემოციების აღმძვრელი ძალა და მხოლოდ იმიტომ გამოიყენება, რომ ადამიანებს ათავისუფლებს ახალი ფრაზების თავად შეთხზვის საჭიროებისაგან“ (ორველი 1968: 130)

ს. ლევენსონის აზრით, მეტაფორის ინტერპრეტაცია უნდა ეყრდნობოდეს ჩვენს ზოგად უნარ-თვისებებს, ვიაზროვნოთ ანალოგიებით. (ლევენსონი 1983: 161). პ. ფრიდრიხი კი თვლის, რომ “მეტაფორა არის ანალოგიის მხოლოდ ერთი სახეობა და გაცილებით უფრო დიდი კონტექსტის ანალოგიური ხერხებისა და ასოციაციური აზროვნების ნაწილი” (ფრიდრიხი 1986: 4).

ჩვენი გონება ერგება რეალობას ფრეიმების, მეტაფორების, სტერეოტიპების, პროტოტიპების მეშვეობით, რადგან ადამიანები აზროვნებენ სწორედ მათი მეშვეობით, რაც ხშირად არ ჯდება რაციონალურ აქტიურ მოდელში. მეტაფორა აერთებს ერთი სფეროს „ფრეიმებს“ მეორე სფეროს „ფრეიმებთან“.

ენის გამოყენება პოლიტიკურ დისკურსში შეიძლება აღვიქვათ, როგორც კონკურენცია პოლიტიკურ აქტორთა შორის, რომელთაც სურთ საკუთარი სამყაროს „პრომოცირება“. „პოლიტიკა მოიცავს განსხვავებათა შეჯერებას დისკუსიისა და დარწმუნების გზით. აქედან გამომდინარე, კომუნიკაცია მთავარია პოლიტიკისთვის“ (ჰეიგი... 1998: 3-4). ცხადია, რომ პოლიტიკური აქტივობა არ არსებობს ენის გამოყენების გარეშე, ხოლო ენის გამოყენებას პოლიტიკურ დისკურსში აქვს თავისი განსაზღვრული პრაგმატიკული დანიშნულება, ანუ ის, თუ რას ისახავს მიზნად ენის ესა თუ ის გამოყენება. პოლიტიკოსთა მეტყველებაში ენის (სხვადასხვა ვერბალური ფორმულირებების) მნიშვნელოვნება აღიარებულია თავად პოლიტიკოსების მიერ. ამიტომაცაა, რომ მიკრო დონეზე ისინი სულ უფრო მეტ მნიშვნელობას ანიჭებენ ენის ფორმულირების და ფრაზეოლოგიის (ე.წ. wording and phrasing) დიზაინს მათ წინაშე მდგარ გამოწვევებზე სათანადოდ რეაგირებისათვის და ამისთვის, ხშირად, პროფესიონალ speech-maker-ებს და ორატორებსაც კი (დღევანდელი ტერმინოლოგიით, PR-ს) მიმართავენ დახმარებისთვის.

მიკრო დონეზე (პოლიტიკოსთა ინტერაქციისას) პოლიტიკოსები იყენებენ სხვადასხვა მეთოდებს თავიანთი მიზნის მისაღწევად: დარწმუნებას, რაციონალურ არგუმენტაციას, ირაციონალურ სტრატეგიას, მუქარას, ქრთამს, მანიპულაციას – ნებისმიერ რამეს რაც, მათი აზრით, სასურველ შედეგს მოიტანს. ყველა ამ მეთოდის წარმატებით გამოყენება კი გულისხმობს ენაში არსებული სტრუქტურების, მათ შორის, მეტაფორის, წარმატებით გამოყენებას.

საკვლევი კორპუსი (როგორც ქართული, ისე ინგლისური) გვაძლევს შესაძლებლობას, გავანალიზოთ კოლოკაციები, რათა ჩავნვდეთ მეტაფორის კოგნიტურ მოტივაციასა და ექსპრესიულ კონოტაციას. „ტრადიციული და კოგნიტური სემანტიკის პრაგმატიკულ მიდგომებთან გაერთიანებით კიდევ უფრო ნათელი ხდება მეტაფორის მნიშვნელობა დარწმუნების ენაში“ (ჩარტერის-ბლეკი 2004).

პოლიტიკურ დისკურსში დარწმუნების ერთ-ერთი მთავარი ინსტრუმენტი, შეიძლება ითქვას, არის მეტაფორა, ხოლო ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი თემა პოლიტიკური რიტორიკის მკვლევართათვის არის სწორედ იმის გაანალიზება, თუ რატომ ვერ მოიპოვა გამარჯვება ამ თუ იმ კანდიდატმა. პასუხიც მზადაა - იმიტომ, რომ სწორად ვერ გამოიყენა რიტორიკული ხერხები ამომრჩეველთა მისამხრობად.

პოლიტიკური კუთხით, მნიშვნელობა აქვს მოსაუბრის/მთქმელის სანდოობას. დაეჯერება თუ არა მთქმელს, სავარაუდოდ, ეს მთელი რიგი სოციალურ-ფსიქოლოგიურ გარემოებათა კომპლექსური ჯაჭვია. იმის გამო, რომ ხშირად ფიზიკური რესურსები, რომლებიც მხარს უმაგრებს ამა თუ იმ პრაგმატიკულ მიზანდასახულებას, ყოველთვის არ არის ვიზუალურად წარმოდგენილი, *ვერბალურ კომუნიკაციას* საკვანძო მნიშვნელობა ენიჭება პოლიტიკურ დისკურსში.

შესადარებლად ავიღოთ ბარაკ ობამასა და ჯონ მაკკეინის გამოსვლები. თუ დავინწყებთ მოსაზრებით, რომ წარმატებული რიტორიკა მეტწილად დამოკიდებულია მეტაფორის ეფექტურ გამოყენებაზე, მაშინ შედარებისას კითხვა ასე უნდა დაისვას: ვისი მეტაფორაა უფრო ეფექტური და რატომ? საინტერესოა, რომ ორივე ამერიკული პოლიტიკური დისკურსის ერთსა და იმავე მეტაფორების (მაგ., „hard work“, „faith“, „dream“, „family“) განსხვავებულ ინტერპრეტაციას ახდენენ.

ობამას წარმატება განაპირობა იმან, რომ იგი ლაპარაკობს ფასეულობებზე და არა პოლიტიკაზე. ის არის ავთენტური, ადამიანები ენდობიან მას. მისი სტრატეგია ემყარება ფასეულობებს, ავთენტურობას, კომუნიკაციას, ნდობას და იდენტობას. პოლიტიკა თუ პიროვნულობა? მთავარი აქცენტი გაკეთებულია ადამიანებზე, და არა პოლიტიკაზე. მისი გამოსვლები სავსეა ადამიანების შესახებ მოთხრობილი ამბებით, რომლის მიღმაც იკითხება პოლიტიკა.¹ საგარეო პოლიტიკა ობამასთვის არის ადამიანები, შიმშილი, გარემოს დაცვა, ლტოლვილები, ქალთა განათლება, ბავშვთა შრომა, რაც მის მიერ მოთხრობილ ამბებში ნათქვამია ლიად.

¹ თუ შევადარებთ მ. სააკაშვილის წინასაარჩევნო გამოსვლებს, დავინახავთ, რომ იგივე აქცენტებია გაკეთებული, რაც კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ამ „საქმეს“ პროფესიონალი (ალბათ, ამერიკული) PR კომპანიები ემსახურებიან.

ობამა ძალას არ იშურებს, რომ **გაუძღვს მარშს „a march for a more just, more equal, more free, more caring, and more prosperous America“**. პოლიტიკურ მეტყველებაში ხშირია მეტაფორა, რომელიც ეყრდნობა ქვეყნის, როგორც „მზრუნველი მამის“, კონკრეტულ „ფრემს“ – nurturing parent – empathy – caring about others. მის ამ გამოსვლაშიც უხვადაა ოჯახის მეტაფორები: ქვეყანა არის ოჯახი, ქვეყნის მომავალი არის მისი/ჩვენი შვილები და ჩვენ უნდა მოვუაროთ ჩვენს შვილებს, მისი (ქვეყნის) წარსული არის ასაკოვანი მოქალაქეები, რომელთაც წარსული ნაკლოვანებების დალი ასვიათ: „The children of America are not those kids, they are our kids ...“

„America is a family and its future is our children – to be nurtured and attuned to nature; fed and housed well; educated to their capacities; kept healthy and helped to prosper; made whole through music and the arts; and provided with institutions that bring them together in these ongoing responsibilities“.

გავრცელებულია ისეთი მეტაფორები, რომლებშიც დაწესებულება დანახულია, როგორც ადამიანი, ხოლო ერი/ქვეყანა გაიგივებულია მის ლიდერთან. ობამა არის „ამერიკული ოცნების“ განსახიერება. ამერიკელი ხალხი ახდენს იდენტიფიცირებას მასთან და ქვეყანასთან ერთდროულად. როდესაც ის ამბობს: „I have brothers, sisters, nieces, nephews, uncles and cousins, of every race and every hue, scattered across three continents...“ ის აკეთებს განცხადებას საგარეო პოლიტიკის შესახებ, რომ საგარეო პოლიტიკა არის არა მხოლოდ ქვეყნებისა და ინტერესების შესახებ, არამედ ადამიანებისა და მსოფლიო ოჯახის შესახებ.

თითქმის ყველა გამოსვლაში ობამა უარს ამბობს ჩვეული სპორტის და ომის მეტაფორებზე და ირჩევს კულინარიის ენას, როგორც, მაგალითად ამ შემთხვევაში, როდესაც იგი ხუმრობით პასუხობს ანონიმურ ფიგურებს ისტებლიშმენტიდან, რომლებიც აკრიტიკებენ მის გამოუცდელობას და გულუბრყვილობას: „They say Obama has not been in Washington long enough. He needs **to be seasoned and stewed to boil all that hope out of him“**.

რასაკვირველია, ობამა იყენებს როგორც ახალ/კრეატიულ მეტაფორებს, ისე ტრადიციულ მეტაფორებს, როგორცაა მაგალითად, **The business you built your dreams upon that’s now hanging by a thread**; The cost of health care **eats up more and more of our savings** each year; A charter **expanded by the blood of generations**. Those **ideals still light the world**; Starting today, we must **pick ourselves up, dust ourselves off**, and begin again the work of remaking America და სხვ.

ახლა გადავხედოთ მაკკეინის მეტაფორებს: აქ უფრო ტრადიციული მეტაფორები ქარბობს (გმირები – ბოროტმოქმედები - ტიპისა (Heroes - Villains), თუმცა ახალ, კრეატიულ მეტაფორებსაც შეხვდებით. მაგალითად, ტრადიციული მეტაფორებია – **to reach out our hand to; get this country back on the road to prosperity and peace; someone who marches to the beat of his own drum; I learned an important lesson; rewarding hard work; keep the fruits of their labour; to shake up failed school bureaucracies; remove barriers; the engine of our future prosperity; the Cold War; can't turn a blind eye to aggression and international lawlessness; exhausted from the burdens he had borne; to build the foundations for a stable and enduring peace; We have to catch up to history; with hard work, strong faith; We have come to the end of a long journey.**

კრეატიული მეტაფორის მაგალითებია: **a government that unleashes the creativity and initiative of Americans; the old, big-spending, do-nothing, me-first, country-second Washington crowd,** და სხვ.

როგორც ვხედავთ, ორივე ამ პოლიტიკოსის გამოსვლებში ტრადიციული მეტაფორის გამოყენების სიხშირის ინდექსი გაცილებით მაღალია (შეიძლება ითქვას, დაახლოებით ათჯერ მეტია) ვიდრე კრეატიული მეტაფორის. ამასთანავე, ქარბობს ე.წ. *იმიჯ-მეტაფორები*.

აუცილებელია, პოლიტიკურ მეტყველებაში აისახოს შემოქმედებითი მიდგომა ახალი გამონჭვევების მიმართ. სწორედ მეტაფორა არის ახალ სოციალურ გამონჭვევებზე კრეატიულად რეაგირების ერთ-ერთი გზა. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მეტაფორა მარკირებულია სოციალურად და კულტურულად, რაც განსაკუთრებით კარგად ჩანს ქართულ პოლიტიკურ მეტყველებაში. ტრადიციული, თუ შეიძლება ითქვას, გლობალური მეტაფორების გვერდით, როგორცაა, მაგ. ხელის განოდება, გაკვეთილის სწავლა, მზრუნველი სახელმწიფო, ხანგრძლივი მოგზაურობა, მძიმე/დიდი სამუშაო, შრომის ნაყოფი და სხვ., ხშირია დღევანდელი რთული პოლიტიკური სიტუაციისათვის დამახასიათებელი ახალი, კრეატიული მეტაფორები, რომლებიც შემდეგ ქვეტიპებად შეიძლება დავყოთ: *იმიჯ-მეტაფორები, სასაუბრო მეტაფორები, მეტაფორული ალუზიები და ანდაზა-მეტაფორები.*

იმიჯ-მეტაფორები, ძირითადად, ტრადიციული ხასიათისაა და მათ გლობალური მნიშვნელობა აქვთ, თუმცა ხშირად ამ ტიპის ერთსა და იმავე მეტაფორას სხვადასხვა იმპლიკაცია აქვს, თუნდაც ლოკალურ კონტექსტში, მაგალითად, **დემოკრატიის შუქურა/ Beacon of Democracy** ჯ. ბუშის მიერ გამოყენებული იყო საქართველოსთან მიმართებაში, შემდეგაც არა ერთხელ იქნა ეს მეტაფორა სხვადასხვა ქართველი პოლიტიკოსის მიერ სხვადასხვა კონტექსტში (უმეტესად, ირონიულად) ნათქვამი, მაგალითად, კახა თარგამაძის მიმართ. ამ რიგის მეტაფორებს მიეკუთვნება, ასევე ამ ბოლო ხანს ძალიან ხშირად გამო-

ყენებული შემდეგი იმიჯ-მეტაფორები:

კედელი/ბერლინის კედელი: მაგ., დღეს უკვე მივედით კედელთან და ამ კედელს ან დავანგრევთ, ან ერთად დავილუპებთ. (ამავე კონტექსტში ხშირად იხმარება „უფსკრულის პირას ვდგავართ და გადავიჩეხებით“); მსოფლიო არავის მისცემს **ახალი ბერლინის კედლის** აშენების უფლებას (სეპარატისტულ რეგიონებთან მიმართებაში);

ღია კარი: ეს **კარები** მუდმივად **ღია** არ არის და ახტომა უფრო ძნელია, ვიდრე კიბეზე ასვლა; **კარი ღიაა** ოპოზიციისთვის; **კარი ღია** დატოვებთ აფხაზებისა და ოსებისთვის (ჯ. ბაიდენი).

მატარებელი: ეს ჩავლილი **მატარებელია**; ჩვენი **მატარებელი** უკვე გავიდა და მოასწარით ჩაჯდომა ამ **მატარებელში**; (ოპოზიციის მისამართით) სანამ **მატარებელი** ნელა მოძრაობს, ჯობია ეხლა შემოახტნენ.

გზა, მოგზაურობა/journey: **საქართველოს გზა**; ამ **გზაზე** დგება მთელი საქართველო; ჩვენ, ამერიკის შეერთებული შტატები, ვდგავართ საქართველოს გვერდით მთელი ამ გრძელ **გზის** მანძილზე (ჯ. ბაიდენი).

სისხლი: ხელები აქვს **სისხლში** გასვრილი; **სისხლი** უნდათ? **სისხლსაც** მიიღებენ. თუ პატრიოტებისა და ტირანების **სისხლით** უნდა მოირწყას თავისუფლების ხე დრო და დრო, და ეს მისი ბუნებრივი სასუქია...

სკამი: ეს **სკამი** და **სკამები** არ არის სააკაშვილის და ბურჯანაძის.

პოლიტიკოსი – ქვეყანა ტიპისა: თუ **ექიმმა** დაუშვა შეცდომა, ამას მოსდევს **პაციენტის** სიკვდილი; **შენობა** რომ იწვოდეს და ჩვენ არქიტექტურულ პროექტს ვიხილავდეთ; ეს (შეთავაზება დიალოგზე) იმას ჰგავს, **მომაკვდავს** რომ გრიმი (თუ მაკიაჟი) გაუკეთოთ. აქვე შეგვიძლია გავაერთიანოთ მეტაფორები, რომლებშიც სახელმწიფო/დანესებულება გაიგივებულია ადამიანთან: **მზრუნველი** სახელმწიფო; **სუფთა** სახელმწიფო; ხანგრძლივი, მძიმე ავადმყოფობის შედეგად **გარდაიცვალა** საქართველოს **პარლამენტი**.

ამ ტიპის ტრადიციული იმიჯ-მეტაფორებია, აგრეთვე: **ლახვარი ჩასცა** ქართულ ეკონომიკას; ხალხი, ვინც **ტალახს გვესვრის**, სააკაშვილი **ტალახს** აიტანს; ბურჯანაძე **თამაშობს ყველაზე ბინძურ თამაშს** დღეს; ჩვენ ვართ ყოველდღიურ **ბრძოლაში**; **გასაღები** ქართული სახელმწიფოს ფეხზე დაყენების; გვექნება დიდი **ბერკეტი** და სხვ.

იმიჯ-მეტაფორების ხმარებისას ხშირია ცხოველების სახელების გამოყენება, როგორცაა, მაგ., **ლომის ნილი** მსოფლიო ეკონომიკური კრიზისის მიხეილ სააკაშვილისგან მოდის; **პოლიტიკური გიენა**; დაძლევა ამ **ურჩხულის** და გაყვანა თამაშიდან; ძალიან უნდოდათ რომ ეთქვათ, **აქლემი** ხარო, მაგრამ არ გამოუვიდათ (ლ. გაჩეჩილაძის კომენტარი ნარკოლოგიურ შემონმებაზე).

შედარებით ახალი, **კრეატიული იმიჯ-მეტაფორების** მაგალითებია: 26 მაისს იქ (სტადიონზე) ესვენა საქართველოს **ცხელი გული**; მამისონი სიმაღლე კი არა, **სამყაროს ჭერი** იყო ვერერესტის შემდეგ; ეს (სვანეთი) არის **სამოთხე**, რომელიც ჰაერშია გამოკიდებული... ეს გზა დააკავშირებს მას **მინიერ სამოთხესთან** (სვანეთთან); ქვემო ქართლი არის **ბელელი**, რომლითაც იკვებება ხელისუფლების ხმები და სხვ. ამ ტიპის მეტაფორებს უფრო ის პოლიტიკოსები მიმართავენ, რომლებიც თვითონ არიან შემოქმედებითი ბუნების და რომლებიც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ მათ მიერ ნათქვამ სიტყვებს, და მეტადრე, მეტაფორების გამოყენებას თავიანთი პოლიტიკური მესიჯის უკეთ მისაწოდებლად.

სასაუბრო მეტაფორებში გავაერთიანე ის მეტაფორები, რომლებიც ჩვეულებრივი, სასაუბრო მეტყველებისას გამოიყენება, თუმცა ყველა ეს მეტაფორა მაღალი ტრიბუნიდან არის ნათქვამი: ჯიბეში რომ გვიზის (ოქრუაშვილზე); მირცხულავამ ყოფა უტირა მთელ ენერგეტიკას; ეს რყევა (რუსეთიდან) შეიძლება ეხლა იყოს მოფერებით და თავზე ხელის გადასმით; გაეროში ისეთი **ბრძოლა** იყო, რომ დედა შვილს არ აიყვანდა; ნადავლის გაყოფის მომენტში **ტორტის** ტკბილი ნაჭერი დააკლდათ; **3 (ტრი-დე – ლუდის ბრენდი)**: დაკვეთავ, დავბლოკავ, დავამთავრებ. ეს სამი უკანასკნელი მეტაფორა, იმავდროულად, იმიჯ-მეტაფორებიცაა.

საინტერესო სურათი გამოიკვეთა **მეტაფორული ალუზიების** გამოყენებისას, როდესაც პოლიტიკოსები მიმართავენ ალუზიებს, როგორც ქართული, ისე უცხოური ლიტერატურიდან, ისტორიიდან, მითოლოგიიდან და ა.შ. ქვემოთ მინდა ამ ტიპის რამდენიმე მეტაფორა მოვიყვანო მაგალითად: ჩვენ ვართ **მინდიას ერი**; **ჯაყო (კოლექტიური ჯაყო)**; თუ ებრძვით **პუტინს**, უნდა გახდეთ **ანტიპუტინი**; ლიბერალური პოლიტიკის ფლაგმანები ქართულ პოლიტიკაში, ჩვენ (რესპუბლიკელები) არ ვართ რაიმეს შემქმნელი ან **დამფუძნებელი მამები**; ჯ. ბაიდენტან შეხვედრის შემდეგ **წარმოვიდგინე** როგორები უნდა ყოფილიყვნენ ამერიკის **დამფუძნებელი მამები**; **ქაჯები** მიდიან, **ქაჯები** არ მოდიან (ამ მეტაფორის ავტორის, ს. ზურაბიშვილის განმარტებით, ალუზიაა „ვეფხისტყაოსანზე“, ამიტომაც გავაერთიანე ამ ჯგუფში); მზად ვართ საქართველოს სიყვარულში გაუფშავთ ხელი **პატარა მიშიკოს**²; **ნერონია** სააკაშვილი, რომ თავისი ცხენი დანიშნოს სენატორად? საქართველო **განხეთქილების ვაშლია** ამერიკასა და რუსეთს

² ალუზია „კავკასიური ცარცის წრის“ პერსონაჟზე, თუმცა, პოლიტიკური თვალსაზრისით, ძალიან საზიფათო მეტაფორაა მმართველი გუნდის ერთ-ერთი ლიდერის, მ. მაჭავარიანის მხრიდან, როდესაც იგი ამ მეტაფორას ხმარობს მიხეილ სააკაშვილის გადადგომის მოთხოვნით გამართული ოპოზიციის მასობრივი საპროტესტო აქციების ფონზე.

შორის; რესპუბლიკური საავადმყოფო არის ტიპიური **პოტიომკინის სოფელი**; აჰა, ძმაო, საღებავი, ა, ფუნჯი, შენ თვითონ შეარჩიე კოლორი და შენ თვითონ გადაღებე და გააკეთე³.

და ბოლოს, **ანდაზა-მეტაფორები**, როგორცაა: ციხის შიგნიდან გატეხვის მცდელობა; ქარს თუ დათესავ, ქარიშხალს მოიმკი; რაც არ უნდა საკენკი გადმოყარონ, ქართველი ხალხი მას არ შეჭამს; ყვავმა ყვავს უთხრა – ჩემზე შავი ხარო და სხვ.

რატომ არის მეტაფორა წარმატებული ხერხი პოლიტიკურ დისკურსში? ლინგვისტთა ინტერესს ყოველთვის ინვევედა ისეთი ლინგვისტური სტრუქტურების გამოყენება, რომლებიც ადრესატს პოლიტიკურად რელევანტურ მესიჯს მიაწვდის კონკრეტული ფუნქციის შესრულების მიზნით. ამ მხრივ მეტაფორას ძალიან დიდი პრაგმატიკული მნიშვნელობა ენიჭება. ის არა მხოლოდ „ალამაზებს“ უმეტეს შემთხვევებში უშინაარსო და არაფრისმთქმელ პოლიტიკურ ტექსტებს, არამედ, სხვადასხვა პრაგმატიკულ მიზნებს ემსახურება. ჩატარებულმა კვლევამ გვიჩვენა, რომ გარდა დარწმუნების ფუნქციისა, მეტაფორას შეუძლია:

- გადმოგვცეს ის, რისი პირდაპირ, სიტყვასიტყვითი მნიშვნელობით გამოხატვა რთულია;
- დაგვეხმაროს იმ სიტუაციებში, როდესაც არსებობს სახისთვის საფრთხის შექმნის საშიშროება, როდესაც უფრო მართებულია სათქმელის არაპირდაპირი გზით გამოხატვა;
- უფრო მეტი სიცხადე და ხატოვანება შეჰმატოს მეტყველებას;
- დაგვეხმაროს არგუმენტის სტრუქტურირებაში;
- ახალი თვალთახედვა წარმოგვიდგინოს საგანსა თუ მოვლენაზე.

ამ სტატიაში შევეცადე წარმოემჩინა ტრადიციული და კრეატიული მეტაფორის პოლიტიკურ დისკურსში გამოყენების ის ძირითადი ტენდენციები, რაც საერთოა როგორც ამერიკელი, ისე ქართველი პოლიტიკოსებისათვის. კრეატიული, ანუ ახალი მეტაფორა, იმავდროულად, მოითხოვს შემოქმედებით რეაქციას და მისი მიღების მზაობას აუდიტორიის მხრიდან წარმატებული კომუნიკაციის დასამყარებლად. თუკი მეტაფორა არ არის სათანადოდ აღქმული, ან არ/ვერ ხდება მისი ინტერპრეტირება აუდიტორიის მიერ, შესაბამისად, ვერ ხორციელდება მისი პოლიტიკურ-კომუნიკაციური ფუნქცია.

³ მ. სააკაშვილი პოლიციის მანქანებზე წარწერების შესახებ უნივერსიტეტის სტუდენტებთან შეხვედრისას; ალუზია ერთ-ერთ ეპიზოდზე ქართული მხატვრული ფილმიდან 'მიმინო'

ლიტერატურა

- ლაკოფი 2008:** G. Lakoff, How to Make Friends and Manipulate Irrational Voters, a paper presented at New America Foundation, June 03, 2008
<http://election2008ucdenver.wordpress.com/2008/09/16/lakoff-metaphors-and-08-campaign-oh-my/>
- ლაკოფი 2008:** G. Lakoff, Much More Than Race: what makes a great speech great, 24.03.2008
- ლაკოფი 1992:** G. Lakoff, The Contemporary Theory of Metaphor, in Ortony, Andrew (ed.), *Metaphor and Thought* (2nd edition), Cambridge University Press.
- ლაკოფი ...1989:** G. Lakoff, M. Turner, *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, University of Chicago Press.
- ლევინსონი 1983:** S. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge University Press
- მიულერი 2005:** Ralph Müller, *Creative Metaphors in Political Discourse. Theoretical considerations on the basis of Swiss Speeches*, Amsterdam <http://www.metaphorik.de/09/mueller.pdf>
- ორუელი 1968:** George Orwell, *Politics and the English Language*, in: George Orwell: *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell. In Front of Your Nose. 1945-1950*, Sonia Orwell/Ian Angus (ed.), vol. 4, London, 127-140.
- ფრიდრიხი 1986:** P. Friedrich, *The Language Parallax, Linguistic Relativism and Poetic Intermediacy*, Austin, TX, University of Texas Press.
- ჩარტერის-ბლეკი 2004:** J. Charteris-Black, *Corpus Approach to Critical Metaphor Analysis*, Palgrave MacMillan
- ჩილტონი 2004:** Paul Chilton, *Analysing Political Discourse, Theory and Practice*. Routledge
- ჰეიგეი... 1998:** Rod Hague *et al.*, *Comparative Government and Politics: An Introduction* (5th ed.)
- საილუსტრაციო მასალა
- ობამა 2008:** Barack Obama's March 18, 2008 Speech
- ობამა 2008:** Barack Obama's first address to a joint session of Congress on Tuesday, Feb. 24. http://www.nytimes.com/2009/02/25/us/politics/25obama.html?_r=1
- მაკკეინი 2008:** McCain's September 04, 2008 speech <http://portal.gopconvention2008.com/speech/details.aspx?id=84>
- ჯ. ბაიდენის** გამოსვლა საქართველოს პარლამენტში 23.07.09
- ქართველი პოლიტიკოსების:** მ. სააკაშვილის, შ. ნათელაშვილის, ლ. გაჩეჩილაძის, გ. თარგამაძის, ნ. ბურჯანაძის, დ. უსუფაშვილის, ს. ზურაბიშვილის, კ. დავითაშვილის, გ. ცაგარეიშვილის, გ. მისაშვილის, ლ. ვეფხვაძის, ვ. კუბლაშვილის, მ. მაჭავარიანის, ვ. რჩეულიშვილის, ასევე, გ. გაჩეჩილაძის გამოსვლები: www.myvideo.ge

არანმინდა გონების
კრიტიკის გუნებისათვის,
მ. ფუკო – ფრანკფურტის
სკოლა

შესავალი

ფილოსოფიის მეცნიერე-
ბათა დოქტორი, თბილისის
ივანე ჯავახიშვილის სა-
ხელმწიფო უნივერსიტე-
ტის ჰუმანიტარული ფა-
კულტეტის ასოცირებული
პროფესორი (კულტურის
მიმართულებით).

ძირითადი ნაშრომები:
*monograph - Collingwo-
od's Philosophy, articles:*
*Decline of Subject; Positi-
vism, Science and Politics;*
Ontological Meaning of
Information Technology
etc. Translation: „Morality of
Freedom“, by Josef Ratze;
Iorst Müller, Historical
*Memory and National Iden-
tity. Fields of Interest: Con-
tinental philosophy, histo-
ry of philosophy, social and*
*political philosophy, aes-
thetics, Cultural studies.*
**Memberships and Profession-
al Activities:** *Member of*
Society for Phenomenology,
Member of Society for
Philosophy, Scientific
Editor of Selected Works,
By Karl Popper, Tbilisi,
1999.

ინტერესთა სფერო:
კულტურის ფილოსოფია.

ცნობიერების (და ცნობიერების ფილოსო-
ფიის) რადიკალური კრიტიკა თანამედროვე
ფილოსოფიური აზროვნების ფუნდამენტური
ნიშანია. სტატიაში ეს ტენდენცია არანმინდა
გონების კრიტიკის სახელით არის დაფიქსირე-
ბული. აღნიშნული კრიტიკა აზროვნების სხვა-
დასხვა სისტემაში სხვადასხვანაირად ავლენს
თავს (მ. ჰაიდეგერი, კ. ლევი-სტროსი, რ. ბარ-
ტი, ჟ. დერიდა და სხვ.). მოხსენების მიზანი არა
მხოლოდ ცნობიერების კრიტიკის ზოგადი მა-
ხასიათებლების გამოვლენაა, არამედ კრიტი-
კის სხვადასხვა სტრატეგიას შორის არსებუ-
ლი განსხვავებისაც. ეს ფუკოს კრიტიკული გე-
ნეალოგიის ანალიზის გზით ხორციელდება.
ჩვენი მიზანი იქნება, დავახასიათოთ ფუკოს
კრიტიკულ-თეორიული კვლევების როგორც
ადრეული, ისე გვიანდელი კონცეპტუალური
სქემა, ამის ბაზაზე კი – არანმინდა გონების
კრიტიკის ფარგლებში თანამედროვე კრიტი-
კული თეორიის პერსპექტივა. ჩვენ შევეცდე-
ბით, ვუჩვენოთ ფუკოს როგორც ერთ-, ისე
მრავალგანზომილებიანი ონტოლოგიისათვის
დამახასიათებელი წინააღმდეგობები და ძირი-
თადი შედეგები, რომლებიც მისდამი თანა-
მედროვე კრიტიკული თეორიის ამბივალენ-

ტური დამოკიდებულების წინაპირობაა. მაგრამ, ვიდრე დასახული მიზნის განხორციელებას შევუდგებოდეთ, ამოცანის გასაადვილებლად მოკლედ მიმოვიხილოთ არანმინდა გონების კრიტიკის სახელით ცნობილი სტრატეგიის ძირითადი ინდიკატორები. მათი გამოვლენა, ვფიქრობთ, ფუკოს გენეალოგიური მიდგომისა და ფრანკფურტელთა კრიტიკული თეორიის შედარებითი დახასიათების გზით არის უპრიანი. დესკრიფცია შემდეგ ძირითად მომენტებს მოიცავს:

ა. როგორც ფრანკფურტის სკოლა, ისე თავად ფუკო კანტისეული კრიტიკის რადიკალიზაციას ახორციელებს. ისინი, ადამიანური გონების ბუნებისა და საზღვრების შესწავლას, – მისი ისტორიული, პოლიტიკური და სხვა რეალიებით განსაზღვრულობის პირობებში, – ფენომენოლოგიისა და ლინგვისტური იდეალიზმის საპირისპიროდ მხოლოდ სოციოკულტურული კონტექსტის ფარგლებში მიიჩნევენ შესაძლებლად;

ბ. ორივე, – ფუკოცა და ფრანკფურტის სკოლაც, – უარყოფს ავტონომიური, რაციონალური სუბიექტის კარტეზიანულ იდეას. მათი კონცეპტუალური მიდგომის თანახმად, შემეცნებელი და მოქმედი სუბიექტი სოციალური არსებაა, რომელიც გარემოებებითა და ინტერესებით არის განსაზღვრული;

გ. ტრადიციული იერარქიის საპირისპიროდ, ორივე მხარე იზიარებს თეორიულზე პრაქტიკულის უპირატესობას. შესაბამისად, კონცეპტუალური მახვილი ცნობიერებიდან სოციუმსა და კულტურაზე გადადის;

დ. ორივე მხარე მოითხოვს ცნობიერების მონაცემებისაგან დისტანცირებას და სოციალური პრაქტიკის კონტექსტში განხილვას, მათი იდეების ერთმანეთის კონტექსტში განხილვის ნაცვლად;

ე. როგორც ფუკოს გენეალოგია, ისე ფრანკფურტელთა კრიტიკული თეორია სოციალური პრაქტიკის ტრანსფორმაციის მიზნით თვითშემეცნების შეცვლისკენ არის ორიენტირებული (მათ შორის, ინსტიტუტების, რაციონალური იდეებისა თუ პრაქტიკების სოციოისტორიული ანალიზის გზით, რაც კრიტიკული დისტანცირების ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა);

დ. მართალია, ორივე მხარეს გონების კრიტიკა სოციალური პრაქტიკის საფეხურზე „გადმოაქვს“, მაგრამ სხვადასხვა შედეგებით: ფუკო, ნიცშეს მსგავსად, რაციონალიზმის რადიკალურ კრიტიკას ახორციელებს მაშინ, როდესაც ფრანკფურტელთა სამიზნე ტრადიციულთან შედარებით გონების უფრო ადეკვატური ცნების დაფუძნებაა;

ე. განსხვავება თავს იჩენს სუბიექტის ცნებასთან მიმართებაშიც. თუ მისი გადალახვა ფუკოს ესმის როგორც „ადამიანის დასასრული“, ფრანკფურტელები სუბიექტისა და ავტონომიურობის ცნებების მხოლოდ დეკონცეპტუალიზაციას ცდილობენ;

ვ. ფუკოსაგან განსხვავებით, ფრანკფურტელები არ თვლიან შეუთავსებლად ისეთ პრინციპებს, როგორებიც არის კონტექსტუალიზმი და უნივერსალიზმი;

ზ. დაბოლოს, განსხვავება კრიტიკის ფუნქციის გაგებაშიც იჩენს თავს. ფუკოსათვის გენეალოგია არ ემსახურება ჭეშმარიტებას, თავისუფლებასა და სამართლიანობას, რადგან იგი, აბსოლუტური დისტანცირების აზრით, ძალაუფლების მხრიდან გავლენას თავს ვერ აღწევს. ამის საპირისპიროდ, ფრანკფურტელებს იდეოლოგიის კრიტიკა მისგან თავის დაღწევის და არსებული სოციალური წესრიგის უფრო რაციონალური წესრიგით შეცვლის საშუალებად წარმოუდგებათ.

2

წარმოდგენილ ზოგად შენიშვნებზე დაყრდნობით, ჩვენ უფრო გამონწილვით შეგვიძლია, გავაანალიზოთ ფუკოს მიერ (ძალაუფლება/ცოდნის კონტექსტში) გონებისა და რაციონალური სუბიექტის რადიკალური კრიტიკა, რომელიც ფრანგმა მოაზროვნემ თავისი ინტელექტუალური განვითარების ადრეულ ეტაპზე (1970-იან წლებში) განახორციელა. ამ გზაზე, უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელია, გავისენოთ, რომ ფუკოს „გენეალოგიური პროექტი“ გონების კრიტიკის ნაირსახეობაა. იგი თავის თავში გულისხმობს გარკვეულ მსგავსებას მოდერნიტის (Modernity) ეპოქის კრიტიკულ პროექტებთან. მაგრამ თუ მოდერნიტის ფილოსოფია გონების, მისი წანამძღვრების, საზღვრებისა და პროდუქტების შესახებ („წმინდა“) რეფლექსიას წარმოადგენს, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ ცნობიერების ტერმინებში ხორციელდებოდა, თანამედროვე ფილოსოფიისათვის ამგვარი მიდგომა არასაკმარისი, მეტიც, არაადეკვატურია. მის ფუნდამენტურ ნიშნად გვევლინება ე. წ. „სოციოისტორიული შემობრუნება“, რაც იმას ნიშნავს, რომ ნებისმიერი რაციონალური პრაქტიკის შემეცნება (ე. ი. „კრიტიკა“) აუცილებლობით მოითხოვს იმ სოციალურ-ისტორიული კონტექსტის გათვალისწინებას, რომელშიც იგი წარმოიქმნება და ფუნქციონირებს. სწორედ ეს „იმპერატივი“ განაპირობებს მ. ფუკოსთან ძალაუფლების თემის აქტუალიზებას. ფუკოს თანახმად, ძალაუფლება მსჭვალავს რაციონალური პრაქტიკის კონტექსტსაც და თავად პრაქტიკასაც. როგორც იგი გამუდმებით შეგვახსენებს ხოლმე, „ჭეშმარიტება არ არის თავისუფალ სულთა ჯილდო“, არამედ იგი არის „ამ სამყაროს საგანი“, რომელიც „იძულების მრავალგვარგვარი ფორმის შედეგად იშობა“¹. ასეთ პირობებში ლოგიკურია, რომ ფუკოს ყურადღების ცენტრში ექცევა არა უბრალოდ გონება და მისი „წმინდა“ მონაცე-

¹ Foucault M. Power/Knowledge, New-York, 1980, გვ. 131.

მები, არამედ რაციონალური პრაქტიკისათვის კონსტიტუციური მნიშვნელობის მქონე წესები და პროცედურები, აგრეთვე, მასში² კოდირებული იერარქია და ასიმეტრიული მიმართებები. ეს მკაფიო ნიშანია იმისა, რომ ანალიზის ობიექტი ხდება ჭეშმარიტებისა და ცოდნის ერთგვარი პოლიტიკა (მისთვის ნიშანდობლივი სტიგმატიზაციით, ნახალისებით, დასჯით, ან კიდევ სხვა საშუალებებით, რათა ერთმანეთისაგან იქნას გამიჯნული, ერთი მხრივ, ირაციონალურობა, დევიანტობა, უსაზრისობა და, მეორე მხრივ, თითოეული ამ ფენომენის ოპოზიციური ელემენტი). მაგრამ გენეალოგიური ანალიზი არ შემოიფარგლება მხოლოდ დისკურსიული პრაქტიკების „მინაგანი“ წესებისა და რეგულაციების პოლიტიკური ასპექტების ანალიზით. იგი იკვლევს, აგრეთვე, თეორიული დისკურსების „გარე“ მიმართებებსაც, უფრო კონკრეტულად კი, „ადამიანის შესახებ მეცნიერებათა“ დისკურსების მიმართებას იმ პრაქტიკულ დისკურსებთან, რომლებშიც ისინი არიან გამოყენებული და ინტეგრირებული.³ სხვა სიტყვებით, ფუკოს გენეალოგიური მიდგომის ფარგლებში რაციონალური პრაქტიკ(ებ)ის საფუძვლად მდებარე წესებისა და პროცედურების ანალიზი გარდაუვალად მოითხოვს სოციოკულტურული კონტექსტის გათვალისწინებას.

ფუკოს თანახმად, „ნებისმიერ საზოგადოებას ჭეშმარიტების საკუთარი რეჟიმი აქვს“.⁴ ასეთ პირობებში გენეალოგიისათვის საინტერესო ხდება მიმართება, რომელიც, ერთი მხრივ, ჭეშმარიტების პროდუცირებასა და, მეორე მხრივ, ადამიანის მართვასა და კონტროლს შორის არსებობს. კერძოდ, ჰუმანიტარულ მეცნიერებებზე დაყრდნობით, ფუკო იკვლევს სხვადასხვა გზას, რომლითაც ძალაუფლებითი მიმართებები ადამიანის შესახებ ჭეშმარიტების პროდუცირების ერთდროულად წინაპირობაცაა და შედეგიც. ადამიანზე ორიენტირებულ კვლევებში სფეროში, ფსიქიატრიიდან და მედიცინიდან დაწყებული, დემოგრაფიული კვლევებით დამთავრებული, ფუკო ნათელს ხდის იმ კავშირებს, რომლებიც ძალაუფლებასა და მის ცოდნას შორის არსებობს. ამასთან, ადამიანის შესახებ მეცნიერებები არა მარტო წარმოიშობიან ძალაუფლების იერარქიული მიმართებებით სტრუქტურირებულ ინსტიტუციურ კალაპოტში, არამედ ფუნქციონირებენ კიდევ მასში. მისი აზრით, ის, რაც სპეციფიკურია თანამედროვე დისციპლინური რეჟიმისათვის, სხვა არაფერია, თუ არა იძულების უფრო სასტიკი ფორმებიდან ადმინისტრირების უფრო დახვეწილ ფორმებზე გადასვლა, რომელსაც მეცნიერულად განვრთნილი ექსპერტები ახორციელებენ.

² ე. ი. რაციონალურ პრაქტიკაში

³ აქ იგულისხმება ექიმების, მოსამართლეების, ადმინისტრატორების, სოციალური მუშაკების, განათლების მუშაკების და სხვათა დისკურსები.

⁴ Foucault M. Power/Knowledge, New-York, 1980, გვ. 131.

დამყარებული ტექნიკის გამოყენებით ახორციელებს. აქედან გამომდინარე, ფუკოს მიხედვით, ჰუმანიტარული მეცნიერებები მთავარი ძალაა განმანათლებლური აზროვნების ტრიუმფის საქმეში, ხოლო პანოპტიკური მეცნიერ-დამკვირვებელი ყველაზე აშკარა გამოხატულებაა უნივერსალური გონებისა, რომელსაც ამგვარი აზროვნება აფუძნებს. ადამიანის შესახებ მეცნიერებათა „მდაბალი“ ფესვების ილუსტრირების ფონზე გენეალოგია „ჭეშმარიტებისათვის ნებაში“ იმ კონსტიტუციურ ურთიერთკავშირს უსვამს ხაზს, რომელიც ადამიანის შესახებ მეცნიერებებსა და ძალაუფლების ისტორიულად ცვალებად სისტემებს შორის არსებობს („ძალაუფლება და კონტროლი პირდაპირ გულისხმობენ ერთმანეთს... სუბიექტი, რომელიც იმეცნებს, ობიექტი, რომელიც ამ ცოდნის ობიექტია, უნდა განვიხილოთ როგორც ცოდნა-ძალაუფლების ფუნდამენტური იმპლიკაციებისა და მათი ისტორიული ტრანსფორმაციების შედეგები“).

მართალია, ჰაბერმასი ეთანხმება ფუკოს, რომ ჭეშმარიტება „ამ სამყაროს ფენომენია“, მაგრამ იგი ერთმანეთისაგან მიჯნავს „ფუნდამენტურად განასხვავებულ კოგნიტურ მიდგომებს, რომლებიც მოქმედების, გამოცდილებისა და ენის ურთიერთგანსხვავებული კონსტელაციითა აღბეჭდილი“. ამას იგი იმისათვის აკეთებს, რომ დაუპირისპირდეს ინსტრუმენტალისტური და სტრატეგიული რაციონალურობის გაიგივებას საერთოდ რაციონალურობასთან. სოციოკულტურული რაციონალიზაციის ინტერპრეტირება ძალაუფლების ინსტრუმენტებისა და კონტროლის, აგრეთვე, დომინირებისა და ადმინისტრირების მზარდ ჰეგემონიად იმდენად არასწორი არ არის, რამდენადაც არასრული. ამგვარი ინტერპრეტაციისათვის შეუმჩნეველი რჩება კაპიტალისტური საზოგადოების უუნარობაა, ბალანსირების დაცვით განავითაროს რაციონალურობის სხვადასხვა განზომილება, რის შესაძლებლობასაც იძლევა სამყაროს ახალი გაგება. ვინაიდან ჩვენ არსობრივად ისევე ვართ ენის მომხმარებლები, როგორც იარაღისა, გონების წარმოდგენა მხოლოდ ინსტრუმენტალისტური და სტრატეგიული ფენომენის სახით არასწორია. მეორე მხრივ, ისიც აშკარაა, რომ რაციონალურობის აღნიშნული ტიპები, მართლაც, აღწევენ გარკვეულ დომინირებულ მდგომარეობას ჩვენს კულტურაში. ქვესისტემები, რომლებშიც ისინი არიან ინსტიტუციონალიზებული (მაგალითად, ეკონომიკა და სამთავრობო ადმინისტრაცია), სულ უფრო და უფრო მსჭვალავენ და იმსვავსებენ ცხოვრების სხვა ფორმებს. სწორედ ამიტომ, სიცოცხლის „მონეტარიზაციისა“ და „ბიუროკრატიზაციის“ ფონზე „სასიცოცხლო სამყაროს კოლონიზაციის“ სახელით ცნობილმა ვითარებამ ჰაბერმასის კომუნიკაციური მოქმედების თეორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა.

საბაზრო და ადმინისტრაციული ძალებით კოლონიზებული საზოგადოების სურათი დისციპლინებული საზოგადოების ფუკოსეული სურათისაგან, სხვა ასპექტების გარდა, იმ თვალსაზრისითაც განსხვავდება, რომ კრიტიკის სამიზნე ხდება არა ცხოვრების (გონებასთან დაკავშირებული) განმანათლებლური იდეა, არამედ ამ იდეისაგან განდგომა და გონების ისეთი მოდალობების გაუთვალისწინებლობა (თუ დაფუძნება), რომლებიც პრინციპულად იქნებოდნენ განსხვავებული სუბიექტზე ორიენტირებული ინსტრუმენტალისტური გონებისაგან. მართალია, ეს ორი სურათი ცხოვრების მრავალ სფეროსთან მიმართებაში ნაწილობრივ ემთხვევა კიდეც ერთმანეთს, როგორც, მაგალითად, ადამიანის შესახებ მეცნიერებებში ცოდნისა და ძალაუფლების ურთიერთმიმართების მხრივ, მაგრამ თუ ფუკო ცოდნისა და ძალაუფლების ინტერაქციას აბსოლუტურ მნიშვნელობას ანიჭებს ნებისმიერ ჰუმანიტარულ მეცნიერებასთან მიმართებაში მაშინ, როდესაც ჰაბერმასი ერთმანეთისაგან მიჯნავს ობიექტივიზებად (ბიჰევიორისტულ) მიდგომებს ინტერპრეტაციული (ჰერმენევტიკული) და კრიტიკული (გენეალოგიური, ანუ დიალექტიკური) მიდგომებისაგან. ინტერესები, რომლებიც მათ განსაზღვრავენ, – ამტკიცებს ჰაბერმასი, – ფუნდამენტურად განსხვავებულია, რისი შედეგიცაა, ჯერ ერთი, მათი ორიენტირებულობა ობიექტების სხვადასხვა სფეროებზე და, მეორეც, კვლევის ურთიერთგანსხვავებული ლოგიკა. ამ გადასახედიდან მხოლოდ პირწმინდად ობიექტივიზებადი მიდგომებია იმანენტურად მიმართული ადამიანებზე კონტროლის განვრცობისაკენ მაშინ, როდესაც სხვა მიდგომები მოწოდებული არიან, გააფართოონ ურთიერთგაგების ინტერსუბიექტურობა და მიაღწიონ რეფლექსურ დისტანცირებას უკრიტიკოდ მიღებული შეხედულებებისა და პრაქტიკებისაგან.

ფუკოსა და ჰაბერმასს შორის არსებობს პრინციპული თანხმობა იმასთან დაკავშირებითაც, რომ სოციალური კეთილდღეობის სახელმწიფოს გაძლიერება-გაფართოება სულ უფრო და უფრო დამოკიდებული ხდება სხვადასხვა სახის საექსპერტო ცოდნის წარმოებასა და გამოყენებაზე. ამ ასპექტით, კერძოდ, ფუკოს თვალსაზრისი ნორმალიზაციაზე ორიენტირებული სოციალური ინსტიტუტებისა და ამ მიზნებისათვის აუცილებელი ცოდნის ზრდის ურთიერთმიმართების შესახებ ენათესავება ჰაბერმასის შეხედულებას იმ კავშირ-ურთიერთობაზე, რომელიც არსებობს სასიცოცხლო სამყაროს ადმინისტრაციულ კოლონიზაციასა და ობიექტივიზირებადი სოციალური მეცნიერების წარმოქმნას შორის. თუმცა ისიც ცხადია, რომ აუცილებელია მათ შორის განსხვავების დანახვაც, კერძოდ, იმ მხრივ, თუ რამდენად შორს მიდის მათი კრიტიკული ხედვა. ფუკო რეპრესიული ხასიათის სისტემაში შობილი ცოდნის ანალიზიდან ამოდის და კრიტიკას საერთოდ

მთელ ჰუმანიტარულ ცოდნაზე ავრცელებს, რისი ერთ-ერთი შედეგიც არის ჰერმენევტიკისადმი არაადეკვატური მიდგომა. აქედან იღებს სათავეს მისი ადრეული გენეალოგიური პროექტისათვის ფუნდამენტური შინაგანი წინააღმდეგობაც. მხედველობაში გვაქვს ის თეორიული უხერხულობა, რომ გენეალოგიური ანალიზი თავადაც ძალაუფლებით ღონისძიებად გადაიქცევა, რითაც ლალატობს თავის ემანსიპაციურ ფუნქციას. ქვემოთ ჩვენ შევეცდებით ფუკოს ადრეული დოქტრინის სწორედ ამ ასპექტის და, კონკრეტულად, გენეალოგიური პრაქტიკის მეტათეორიის ისეთი არსებითი ელემენტების განხილვას, როგორც არის **ძალაუფლების ონტოლოგია და სუბიექტის – როგორც ძალაუფლების რეზულტატის – რეპრეზენტაცია**.

ძალაუფლება: ონტოლოგია სოციალური თეორიის წინააღმდეგ

ფუკოსა და ჰაბერმასს შორის არსებული განსხვავებები იჩქმალება იმ გავრცელებული მიდგომის ფარგლებში, რომელიც ერთმანეთს უპირისპირებს პირველის ნომინალისტურ პარტიკულარიზმს და მეორის აბსტრაქტულ უნივერსალიზმს. თავის ნიცშეანურ პასაჟებში ფუკო ისეთივე უნივერსალისტია, როგორც ჰაბერმასი. მიუხედავად იმისა, რომ იგი გაურბის ფუნდამენტალისტებისათვის დამახასიათებელ მიდგომას, მაინც ბეჯითად მიისწრაფვის სოციალურის ონტოლოგიისაკენ, რომელიც იკვლევს და განიხილავს დაქვემდებარებულობას, ჰომოგენიზაციას როგორც სოციალური პრაქტიკის გარდაუვალ ნაწილსა და შედეგს. და მართალია, გენეალოგიური ანალიზისათვის მისი მთავარი სამიზნე ძალაუფლების იერარქიით აღბეჭდილი სოციალური ინსტიტუტებია, ძალაუფლების მისი საკუთარი კონცეფცია უმნიშვნელოდ აქცევს კითხვებს იმის შესახებ, ვინ ფლობს ძალაუფლებას, რის საფუძველზე და სხვ. ერთადერთი, რასაც ამ კონცეფციით ვიღებთ, არის ის, რომ ნებისმიერ სოციალურ სისტემაში, რაციონალურ პრაქტიკასა თუ სოციალიზაციის პროცესში მოცემული იძულებებისა და თავსმოხვეული წესების მიმართ გამახვილებული მგრძნობელობაა. ტერმინის მნიშვნელობის უკიდურესად გაფართოების პირობებში, ძალაუფლება იმ „პროდუქტიულ სისტემად გადაიქცევა, რომელიც მთელ სოციალურ სხეულს მსჭვალავს“. ძალაუფლება სოციალურ-ონტოლოგიური ტოტალობაა, რომელიც „ქმნის რეალობას, ...ობიექტების სფეროსაც და ჭეშმარიტების რიტუალებსაც“. „ჭეშმარიტება არ არის თავისუფალი სულის პროდუქტი, არამედ შექმნილია იძულების მრავალფეროვანი ფორმების მიერ“ – ამბობს ფუკო. „ჭეშმარიტების ნებისმიერი რეჟიმი“ გულისხმობს დისკურსის გარკვეულ პრივილეგირებულ

ტიპებს, სანქციას აძლევს ჭეშმარიტების მცდარობისაგან განმასხვავებელ კრიტერიუმებს, უზრუნველყოფს ჭეშმარიტების მიღწევის სხვადასხვა ტექნოლოგიებს იმ სტატუსის მეშვეობით, რომლებსაც მიანიჭებს გარკვეულ ადამიანებს (ამ ტექნოლოგიების გამოყენებელთ). აქედან გამომდინარე, ნათელია, ფუკოსთან მოცემული გვაქვს ჭეშმარიტების (და არა მხოლოდ ჭეშმარიტების, არამედ ნებისმიერი ორგანიზებული სოციალური აქტივობის) „პოლიტიკური ეკონომია“, რაც ძალაუფლების ცნების ონტოლოგიზების პრინციპული შედეგია.

თვალსაჩინოა სიძნელეებიც. იძულებასთან შენივთებული ძალაუფლება იმ უკუნ სიბნელეს ემსგავსება, რომელშიც ყველა საგანი შავი ფერისაა. მავანის ბრალდების ობიექტად ქცევა ან, პირიქით, ნახალისება, მისთვის კომფორტის შექმნა ან დაპატიმრება, მასთან კოოპერირება, ან შენინააღმდეგება – ყოველივე ეს, ფუკოს ადრეული თეორიის ფარგლებში, ძალაუფლების გამოყენების თანაბარი ფორმებია. შეიძლება, ვიფიქროთ, რომ მისი მიზანი მოდელეებზე დაფუძნებული ინტერაქციის საფუძვლად მდებარე ნორმატიული მოლოდინებისა და სანქციების გამოვლენაა, მაგრამ ამ განზომილების გააბსოლუტურება, რაც თვალსაჩინოა, სოციალური თეორიისათვის აუნაზღაურებელი დანაკარგის მომასწავებელია. განსხვავება სამართლიან და არასამართლიან სოციალურ წესრიგს, პოლიტიკური ძალაუფლების ლეგიტიმურ და არალეგიტიმურ გამოყენებას, კოოპერაციულ და სტრატეგიულ, ძალადობასა და კონსენსუსზე დამყარებულ ურთიერთობებს შორის მარგინალიზებული და უგულვებელყოფილია. ცხადია, შეგვიძლია დავეთანხმოთ ფუკოს, რომ სოციალური მოქმედება ყველგან და ყოველთვის ძირეული მოლოდინების მიერ არის კონსტრუირებული, მათ საფუძველზე ჩვენ პასუხისმგებლად ვთვლით ერთმანეთს, ნებისმიერი დევიაცია ისჯება უარყოფითი რეაქციით, პასუხისმგებლობის გაცნობიერება მთავარი წყაროა „ნორმალური“ ინტერაქციისა, განვითარების თანამედროვე ეტაპზე გამრავლდა ცხოვრების სფეროები, რომლებშიც დომინირებს სოციალური ურთიერთმიმართების ინსტრუმენტალისტური, სტრატეგიული და ბიუროკრატიული ფორმები, მაგრამ ყოველივე ეს არავითარ საფუძველს არ იძლევა იმ სოციოლოგიურად და პოლიტიკურად მნიშვნელოვანი დისტინქციების უგულვებელსაყოფად, რომელიც ასე ფუნდამენტურია კრიტიკული სოციალური თეორიისათვის. ნენსი ფრეზერი ამ პრობლემას სასურველი სიცხადით ეხმაურება: „პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ ფუკო უამრავ საგანს უბრალოდ ერთ სახელს – ძალაუფლებას უწოდებს და ამაზე შორს არ მიდის. ... ნებისმიერი კულტურული პრაქტიკა შეიცავს იძულებებს. მაგრამ ისინი უამრავი სახისაა და მოითხოვს სხვადასხვა ნორმატიულ პასუხს... ფუკო ისე მსჯელობს, თითქოს საერთოდ აღარ ახსოვდეს ვებერიანუ-

ლი სოციალური თეორიის არსებობა მისი სკრუპულოზური დისტინქციებით ისეთ ცნებებს შორის, როგორებიც არის: ხელისუფლება, ძალა, ძალადობა, დომინირება და ლეგიტიმაცია. მასთან ფენომენები, რომლებიც მხოლოდ ამ ცნებების საშუალებით შეიძლება, იქნეს დიფერენცირებული, მათ შორის არსებული განსხვავების გაუთვალისწინებლად, უბრალოდ, ერთ ჯგუფში არიან ჩაყრილი. შედეგად, ნორმატიული ნიუანსების ფართო რანჟირება უგულებელყოფილია და რეზულტატი ნორმატიული ერთგანზომილებიანობაა“.

სუბიექტი: დეკონსტრუქცია რეკონსტრუქციის წინააღმდეგ

როგორც ერთგან ფუკო აღნიშნავს, სოციალური მკვლევარები ანალიზის ორი ფორმიდან უპირატესობას ერთ-ერთს ანიჭებდნენ: ან იმ ფორმას, რომელიც სუბიექტზე იყო ორიენტირებული, ან კიდევ იმას, რომელიც, საბოლოო ჯამში, ეკონომიკიდან ამოდიოდა. თავად იგი ერთსაც და მეორესაც უარყოფდა. ანალიზის მეორე ფორმის საწინააღმდეგოდ, ფრანგი მოაზროვნე თავის ნიცშეანურ კონცეფციაში ძალაუფლების სოციალურთან გაიგივებას ახორციელებდა. რაც შეეხება სუბიექტზე ორიენტირებულ ანალიზს, მასთან მიმართებაში თუ ადრეულ ეტაპზე სტრუქტურალისტური სემიოტიკის მიღწევებს იშველიებდა, რომელიც ინდივიდუალურ აქტებზე სიგნიფიკაციის სისტემის დომინირებას ცხადყოფდა, სტრუქტურალიზმისაგან დისტანცირების შემდეგ, – როცა ენისა და ნიშნის მოდელის ნაცვლად ომისა და ბრძოლის მოდელიდან ამოვიდა, – ინდივიდუალურ ქმედებებთან მიმართებაში განმსაზღვრელი როლი დისკურსების, პრაქტიკებისა და ინსტიტუტების ურთიერთდაკავშირებულ სისტემებს მიანიჭა. გენეალოგიის გადასახედიდან ფენომენოლოგიის მიერ ამოსავლად მიჩნეული სუბიექტი მაკონსტიტუირებელი ინსტანცია კი არ არის, არამედ თავად არის ისტორიისა და საზოგადოების მხრიდან კონსტიტუირების შედეგი, ფენომენოლოგია კი – უბრალოდ, დასავლური სუბიექტივიზმის ისტორიის ახალი თავი. აღნიშნული ტრადიციის ძირი ისტორიული პროცესის შემთხვევითი შედეგის ისტორიული პროცესის წყაროდ და მის ერთგვარ მამოძრავებლად ჰიპოსტაზირებაა, ამასთან, არა ცნობიერების, არამედ სუბიექტური ძალების ობიექტივიზმის სახით, რომელიც შემდგომში უკვე ცნობიერად უნდა იქნას დაუფლებული. ფუკო ამგვარ მიდგომას ევროპული ჰუმანისტური პროექტის მთავარ მახასიათებლად თვლის. პროექტი იმ ძალების დამორჩილებას ითვალისწინებს, რომლებიც ბლოკავენ ადამიანის ავტონომიურობას და, მაშასადამე, მის ჭეშმარიტ თვითრეალიზაციას. ფუკოს, აღორნოსა და ჰორკჰაიმე-

რის მსგავსად, ეს პროექტი, თავისი არსით, დომინირების პროექტად მიაჩნია, რომელიც განსაზღვრავს დასავლეთის ადამიანის ძალაუფლებრივ მიმართებას ყოველივე სხვაგვარობასთან. ასეთ ვითარებაზე ფუკოს რეაქცია მეტისმეტად რადიკალური ჩანს. ნაწილობრივ სტრუქტურალისტური სტრატეგიის გავლენით, რაც გენეალოგიური კვლევების ადრეულ ეტაპზე ჯერ კიდევ საგრძნობი გახლდათ, იგი მეორე უკიდურესობისაკენ იხრება და მახვილი სისტემაზე გადააქვს. შესაბამისად, მასთან აბსტრაქტული ინდივიდუალიზმის მხოლოდ და მხოლოდ არანაკლებ აბსტრაქტული ჰოლიზმით ჩანაცვლება ხდება. მაგრამ, ალბათ, ძნელი არ არის, დავეთანხმოთ იმ აზრს, რომ მტკიცება „ინდივიდუალობა შეუძლებელია შევიმეცნოთ როგორც... მარტივი ატომი“ აუცილებლობით არ გულისხმობს იმის მტკიცებასაც, რომ „იგი ერთ-ერთი მთავარი შედეგია ძალაუფლებრივი მიმართებებისა“. ამის ნაცვლად შეიძლება სხვა, ნაკლებად რადიკალური თეზისის დაცვა, რომ ინდივიდუალობა შინაგანად არის დაკავშირებული სოციალიზაციასთან, ანუ ინდივიდი სოციალიზაციის პროცესის გზით იმთავითვე მოცემულ სოციალური ურთიერთობების სისტემაში ყალიბდება. თუ საკითხს ასე შევხედავთ, შეიძლება, მოგვეჩვენოს, რომ ფუკო, როცა ინდივიდის ძალაუფლების რეზულტატად გამოცხადების პარალელურად ამტკიცებს, რომ ინდივიდი, ამავე დროს, ძალაუფლების არტიკულირების ელემენტი და იარაღია, უბრალოდ, გავრცელებული სოციოლოგიური აზრის დამცველია. კერძოდ, იმ აზრისა, რომლის თანახმადაც სოციალური სტრუქტურები არსებობენ და ტრანსფორმაციას განიცდიან მხოლოდ და მხოლოდ ინდივიდუალური აგენტების სიტუაციური ქმედებების გზით. მაგრამ, სინამდვილეში, ეს არ არის ფუკოს თვალსაზრისი. ამას ასაბუთებს ის გარემოება, რომ ასეთი მიდგომის პირობებში თანაბარი მნიშვნელობა ენიჭება აგენტსაც და სტრუქტურასაც (სოციალური პრაქტიკის გაგებისათვის) მაშინ, როდესაც ფუკოსათვის მისაღებია ანალიზის სხვა ფორმა. ამ ფორმის ფარგლებში კი სუბიექტი სხვა არაფერია, თუ არა ისტორიული სისტემის მხრიდან კონსტიტუირების შედეგი. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ფუკო უარყოფს არა მხოლოდ ტრანსცენდენტურ (მაკონსტიტუირებელ) სუბიექტს. იგი ანალიზიდან გამორიცხავს საერთოდ რაიმე აპელირებას ინდივიდუალურ შეხედულებებზე, ინტენციებსა და ქმედებებზე. ამიტომ მიიჩნევს იგი, რომ გენეალოგიური კვლევა უნდა მოერიდოს ძალაუფლების ცნობიერი ინტენციებისა და გადაწყვეტილებების საფეხურზე განხილვას.

კრიტიკის სახით უნდა აღნიშნოს, რომ ფუკოს გენეალოგიის ფარგლებში სოციალური კვლევები მრავალი გადაუწყვეტელი პრობლემის წინაშე დგება. ასე მაგალითად, შეუძლებელია სოციალური ინტეგრაციის შესახებ ადეკვატური წარმოდგენის შემუშავება, თუ სოციალუ-

რი ინტერაქციის ერთადერთი მოდელი ასიმეტრიული ძალაუფლებითი მიმართებები იქნება; ასევე გაუგებარი დარჩება სოციალიზაციის ბუნება, თუ იგი სხეულისათვის დისციპლინარული ძალების თავზე მოხვევასთან იქნება გაიგივებული. არანაკლებ პრობლემურ სახეს მიიღებს სოციალური ინტერაქციის მრავალი ფორმაც, თუკი აგენტებს მხოლოდ საჯაროდ სანქცირებული მოდელის საფუძველზე მოქმედ აგენტებად განვიხილავთ. სხვა სიტყვებით, აღნიშნული ფენომენების ადეკვატური შემეცნებისათვის აუცილებელია აგენტების მხრიდან სოციალური სტრუქტურების გაგებისა და კულტურული რესურსების რეფლექსური გამოყენების მხედველობაში მიღებაც. როგორც გოფმანი, შიუცი და მრავალი სხვა სოციალური მკვლევარი უჩვენებს, აგენტების მხრიდან სოციალური სიტუაციების ინტერპრეტირება, მოვლენათა მოსალოდნელი განვითარებისა და სავარაუდო რეაქციების წინასწარ წარმოდგენა ნებისმიერი ინტერაქციის ფუნდამენტური ელემენტებია, რისი გაუთვალისწინებლობაც სოციალური კვლევის წინაშე გადაულახავ პრობლემებს ბადებს. მათი გაუთვალისწინებლობის შემთხვევაში, ელემენტარულად, გაუგებარი რჩება აგენტის ნებისმიერი მოქმედება, რომელიც სხვადასხვა ალტერნატივას შორის არჩევანს გულისხმობს და კონკრეტული სიტუაციისათვის წესების მიყენების შედეგს წარმოადგენს. ფუკო სწორედ ასეთი პრობლემების წინაშე დგება. რადიკალური დესუბიექტივიზაცია, რომელსაც ვერ არბილებს ძალაუფლებისა და შეწინააღმდეგების ცნებების ურთიერთდამოკიდებულებაზე ფრაგმენტული აპელირება, ფაქტობრივად, საფუძველს აცლის გენეალოგიისათვის ისეთ ფუნდამენტურ ცნებებს, როგორიც არის დისციპლინა, რეჟიმი და სხვ. არანაკლები საფრთხის შემცველია იგი გენეალოგიური პრაქტიკისთვისაც. ვინ უნდა გამოიყენოს გენეალოგიური ანალიზის შედეგები? რა მოთხოვნები უნდა დაუყენოს ამ ანალიზმა მის მომხმარებლებს? რა იმედს ტოვებს იგი სიტუაციიდან თავის დაღწევის თვალსაზრისით? ეს კითხვები ფუკოს ადრეული გენეალოგიური მიდგომის პირობებში პასუხგაუცემელ კითხვებად რჩება, რაც მისი თეორიის პრობლემურ მხარეებზე მიუთითებს. აქვე სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ფუკოს შეუმჩნეველი არ დარჩენია თავისი თეორიის ეს უხერხულობანი. მოგვიანებით, 80-იან წლებში იგი აქტიურად შეეცადა გენეალოგიური მიდგომის კორექტირებას. ამ გზაზე მისთვის ამოსავალი გახდა კანტის მიერ განმანათლებლობისა და კრიტიკის ერთმანეთთან დაკავშირება, ანუ გონების გამოყენების გზაზე მისი წანამძღვრებისა და საზღვრების კრიტიკული შეფასების აუცილებლობის ხაზგასმა. ამიერიდან გენეალოგიაც ამგვარი კრიტიკული რეფლექსიის სტატუსს იღებს. ფუკოს ახალი მიდგომის თანახმად, „რაციონალურობის პრაქტიკული სისტემების“ კრი-

ტიკული ისტორია სხვა არაფერია, თუ არა ამ რაციონალური პრაქტიკების სუბიექტების გენეალოგია, იმ გზების კვლევა, რომლითაც ჩვენ საკუთარი თავის როგორც რაციონალური აგენტების კონსტიტუირებას ვახორციელებთ. ეს კი ფუკოს გვიანდელ შემოქმედებაში დესუბიექტივიზაციის ტენდენციის შერბილებასა და გენეალოგიის როგორც პრაქტიკული კრიტიკის პროექტის პოტენციალის ზრდაზე მიუთითებს.

ამ ფონზე მოდით, დავუბრუნდეთ სუბიექტისა და ძალაუფლების ცნებებს. მათ ბაზაზე უფრო ნათლად წარმოჩნდება ზემოთ დახასიათებული თეორიული მობრუნების ნამდვილი ბუნება, რაც დაგვეხმარება საბოლოო დასკვნების გამოტანაში.

კვლავ ძალაუფლება: სტრატეგიული და კომუნიკაციური ქმედება

ჩვენი ადრინდელი კრიტიკა ფუკოს ერთგანზომილებიან ონტოლოგიაზე იყო მიმართული. როგორც აღვნიშნავდით, ფრანგი მოაზროვნე სოციალურ სინამდვილეს, ჭეშმარიტებასა და სუბიექტს ძალაუფლების შედეგად თვლიდა. აღვნიშნეთ ისიც, რომ ამგვარი რედუქციონიზმისაგან თავის დაღწევას იგი 1980-იან წლებში შეეცადა, რისთვისაც მრავალგანზომილებიანი ონტოლოგია განავითარა. ფუკომ სამი ტიპის „ტექნიკა“ განასხვავა: 1. წარმოების ტექნიკა, 2. სიგნიფიკაციის ტექნიკა და 3. დომინირების ტექნიკა. შემდგომში მან მათ კიდევ ერთი, თვითობის ტექნიკაც დაუმატა, რომელიც სკრუპულოზური ანალიზის საგანი გახდა „სექსუალობის ისტორიის“ მეორე და მესამე ტომში. სწორედ ეს გვაძლევს საფუძველს, ვიმსჯელოთ მის მიერ მრავალგანზომილებიანი ონტოლოგიის დაფუძნებაზე. ახალი ონტოლოგიისათვის ნიშანდობლივი ხდება დისკურსული პრაქტიკების, ძალაუფლებითი მიმართებებისა და იმ ფორმების დისტინქცია, რომლებშიც ინდივიდები თავიანთ თავს სუბიექტებად აცნობიერებენ. ამ ოთხი ონტოლოგიური განზომილების შემოტანით ფუკოსთან ყურადღება დომინირების მიმართებებიდან სტრატეგიულ მიმართებებზე გადადის. მეტიც, ფუკო სოციალური ინტერაქციის სტრატეგიულ ინტერაქციასთან გაიგივებისაკენ იხრება. გარკვეულ ტრანსფორმაციას განიცდის ძალაუფლების ცნებაც. ძალაუფლების გამოყენება კვალიფიცირდება როგორც „გზა, რომლითაც გარკვეული ქმედებები სახეს უცვლიან სხვა ქმედებებს“. ძალაუფლებისათვის დამახასიათებელი მიმართება არც ძალადობაა და არც კონსენსუსი, არამედ „მართვა“, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, შესაძლებელი რეზულტატის მისაღწევად. ამ აზრით, ძალა თავსებადია ნებისმიერ სოციალურ ინტერაქციასთან, რადგან საზოგადოებაში ცხოვრება არსობრივად გულისხმობს სხვა ქმედებებზე

ზემოქმედების შესაძლებლობას. ამასთან, ძალაუფლება, ძალა აღარ არის დომინირების იდენტური, არამედ ეს უკანასკნელი ძალაუფლებითი სიტუაციის სპეციფიკურ ტიპს წარმოადგენს. ძალაუფლება არ არის ბოროტება – ამბობს ფუკო, – იგი სტრატეგიული თამაშია... პრობლემა მხოლოდ იმაშია, ვიცოდეთ როგორ ავიცილოთ თავიდან დომინირების შედეგები. ცხადია, ფრანგი მოაზროვნის ეს მსჯელობა სოციალური ინტერაქციის სტრატეგიულ ინტერაქციასთან გაიგივებისაკენ იხრება. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს ფუკოს მიერ კომუნიკაციური მოქმედების პრინციპის კრიტიკა, რომელიც ჰაბერმასის სახელთან არის დაკავშირებული. მისი აზრით, „სრულიად ტრანსპარანტული კომუნიკაცია“ უბრალო უტოპიაა, რადგან კომუნიკაცია ყოველთვის წარმოქმნის ძალაუფლების ეფექტს. ნებისმიერ შემთხვევაში, ფაქტია, რომ სოციალური ქმედების სტრატეგიულ ქმედებასთან გაიგივება პირდაპირპროპორციულად გულისხმობს სუბიექტისათვის გარკვეული ხარისხის თავისუფლების მიწერას.

კვლავ სუბიექტი: ავტონომია და თვითობა

ფუკოს გამახვილებული ყურადღება პრაქტიკული სისტემების სტრატეგიულ მხარეზე ერთადერთი ნიშა არ ყოფილა ინდივიდის პრობლემის გამძაფრებისათვის ფრანგი მოაზროვნის გვიანდელ შემოქმედებაში. ამ ასპექტით არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო თვითფორმირების პრინციპის შემოტანა. როგორც ფუკო აღნიშნავს, თუ ადრინდელ შრომებში მისი ყურადღების ცენტრში ფიგურირებდა იმ „ტექნოლოგიების“ შესწავლა, რომლებიც ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში მართავს ინდივიდებს, მოგვიანებით მან მკაფიო განსხვავება გაატარა, ერთი მხრივ, ნორმალიზებაზე ორიენტირებულ მე-ს ტექნოლოგიებსა და, მეორე მხრივ, ეთიკურ ტექნოლოგიებს შორის, რომელთა მიზანი მშვენიერი ცხოვრებით ცხოვრებაა. შესაბამისად, გენეალოგიურ-არქეოლოგიურ ანალიზში იკვეთება ახალი მიმართულება. იგი გულისხმობს არა სუბიექტურობის ნორმალიზირების ფორმების, არამედ მიმართების იმ ნაირსახეობის ექსპლიციურებას, რომელიც მე-მ უნდა დაამყაროს საკუთარ თავთან; სხვა სიტყვებით – იმ ტექნოლოგიების დესკრიფციას, რომლითაც სუბიექტმა უნდა განსაზღვროს, თუ როგორ უნდა იმოქმედოს მან, როგორც ეთიკურმა სუბიექტმა. ფუკო ერთმანეთისაგან განასხვავებს მორალურ სისტემებს ორიენტირის მიხედვით; ნესების კოდირებისა თუ ეთიკური ღირებულებებზე. და მართალია, მიუხედავად იმისა, ნებისმიერი მორალური სისტემა გულისხმობს თავის თავში ნესების კოდირებას, ინდივიდს მაინც რჩება გარკვეული გზა

საკუთარი თავის როგორც მორალური სუბიექტის კონსტიტუირებისათვის.

ყოველივე ამის გათვალისწინებით ნათელია, რომ ფუკოს გვიანდელ შემოქმედებაში სტრატეგიული და ეთიკური სუბიექტის თემატიზებით ინდივიდი აღარ არის კულტურული და ინსტიტუციური სისტემების ინსტრუმენტი, არამედ იგი იღებს ინტენციურად მოქმედი აგენტის სტატუსს. მიუხედავად ამისა, მაინც პრობლემური რჩება, რამდენად შორსმომავალია ეს ტრანსფორმაცია და რამდენად ორგანულია ინდივიდისა და ავტონომიურობის ცნებების კავშირი. სოციალური ინტერაქციის სტრატეგიულ ინტერაქციასთან გაიგივებით ფუკო, ფაქტობრივად, შეუძლებელს ხდის ავტონომიური სუბიექტის იდეის დაფუძნებას. ვინაიდან სტრატეგიული ქმედება მოუშორებელია ძალაუფლებითი ეფექტისაგან, ანუ გარედან განსაზღვრის მომენტისაგან, ეთიკური თვითგანსაზღვრა სოციალური ჩარჩოს მიღმა ექცევა. სხვა სიტყვებით, ესთეტიკური ინდივიდუალიზმის იდეა დისციპლინური სტრუქტურების, ინტერესების, ძალაუფლებითი მიმართებების მნიშვნელობის ხაზგასმის ფონზე ბოლომდე დაუფუძნებელი რჩება.

საბოლოო ჯამში, ერთგვარი დასკვნის სახით, შემდეგი შეიძლება ითქვას: კრიტიკული თეორიის გადასახედიდან, ფუკოს გვიანდელი ინტერპრეტაციული ჩარჩო ერთგვარად ეწინააღმდეგება ძალაუფლების მის ადრინდელ ონტოლოგიასთან. თუ ადრეულ ეტაპზე ყოველივე კონტექსტის, აპერსონალური ძალების ფუნქციაა, მოგვიანებით სიტუაცია იცვლება: ყურადღების ცენტრში ექცევა „ის ინტენციონალური და ნებელობითი ქმედებები, რომლებითაც ადამიანები არა მხოლოდ გარკვეულ წესებს განსაზღვრავენ თავიანთი ქმედებისათვის, არამედ საკუთარი თავის ტრანსფორმაციასაც ცდილობენ...“. მიუხედავად ამისა, არცერთი ეს სქემა – არც ადრეული და არც გვიანი – არ უზრუნველყოფს ოპტიმალურ კონცეპტუალურ კარკასს კრიტიკულ-თეორიული კვლევებისათვის. ძალაუფლების ონტოლოგია მეტისმეტად რედუქციული და ცალმხრივია ამ მიზნებისათვის. რაც შეეხება მრავალგანზომილებიან ონტოლოგიას, ისიც ნაკლოვანია, რადგან სოციალურ მიმართებებს წარმოსახავს როგორც სტრატეგიულს და, აქედან გამომდინარე, ფაქტობრივად, ადგილს არ ტოვებს კრიტიკული თეორიისათვის მნიშვნელოვანი ინდივიდის ავტონომიურობის პრინციპისათვის.

ამგვარი კვალიფიკაცია არ უნდა გავიგოთ როგორც ფუკოს ისტორიულ-კრიტიკული კვლევების ძალისა და მნიშვნელობის აბსოლუტური უარყოფა, არამედ როგორც ცდა შეფასებულ იქნას ფუკოსეული მიდგომის არსებითი მხარე მისეული მიდგომის წანამძღვრებისა და შედეგების გათვალისწინებით. მისი ძიებები ხშირად არ ემთხვევა კრი-

ტიკული სოციალური თეორიის მეინსტრიმს. მისი ნომინალიზმი, დესკრიპტივიზმი და ისტორიზმი ერთგვარი საპირნონეა ზოგადის, ნორმატიულისა და თეორიულისა. როგორც უნდა იყოს ორიენტირებული კრიტიკული თეორია ცნებებსა და პრინციპებზე, საკუთარი პრაქტიკული ინტერესების განხორციელების გზაზე იგი მაინც გარდუვალად მიადგება ცვალებადს, შემთხვევითს, რომელიც ასე მნიშვნელოვანია ფუკოსათვის. ამ თვალსაზრისით, მისი გამოკვლევები, მიმართული, ერთი მხრივ, ისტორიულ კონტექსტებზე, რომლებშიც სპეციფიკური „პრაქტიკული სისტემები“ წარმოიქმნებიან და ფუნქციონირებენ, და მეორე მხრივ, მორალურ-რაციონალური სუბიექტის ფორმირებაზე, ღირებული დამატებაა რაციონალიზაციის შესახებ უფრო გლობალური დისკურსისა. მეტიც, მის მიერ იძულების, იერარქიულობის და სხვა მსგავსი ფენომენების უკომპრომისო კვლევა რომლებიც მსჭვალავენ ყველა რაციონალურ დისკურსს, ერთგვარი იმპულსია კრიტიკული თეორიისათვის, კიდევ უფრო შორს წავიდეს ისეთი ძირეული ცნებების დეტრანსცენდენტალიზაციის გზაზე, როგორიცაა გონება, ქეშმარიტება და თავისუფლება.

გურამ ყიფიანი
ნოდარ ამაშუკელი

**„მონასრიგებულ ქაოსში“
ქართულ არქიტექტურაში
(თირის მონასტრის ღვთისმშობლის
ეკლესია)**

გურამ ყიფიანი

არქიტექტორი და არქეოლოგი, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი. ძირითადი ნაშრომები: კოლხეთის და იბერიის წარმართული ტაძრები და ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების წარმოშობის საკითხები, თბ., 2000; უფლისციხე, თბ., 2002; ძველი თბილისის ზოროასტრული ტაძარი, თბ., 2009.

ინტერესთა სფერო: ანტიკურობა და ადრექრისტიანული სამყარო.

ნოდარ ამაშუკელი

თბილისის სამხატვრო აკადემიის პროფესორი. არქიტექტურის ფაკულტეტის დეკანი;

ინტერესთა სფერო: მონუმენტური ხელოვნების ისტორიული ნაწარმოებები.

ეს წერილი ჩვენ მიერ ნაგულისხმევია, როგორც ერთგვარი მეგზური არქიტექტურული ძეგლის შეცნობისა და შეფასებისათვის. როგორც ქვესათაურშია აღნიშნული, განვიხილავთ თირის მონასტრის ღვთისმშობლის ეკლესიას.

ბატონიშვილი ვახუშტი გვამცნობს, რომ: „კვალად ქრცხინვალს ზეით არს, ლიახვის დასავლით, თამარაშენი, მცირე ქალაქი – თამარაშენს ზეით ერთვის თირის მონასტრის ხევი. ამ ხევზედ გორის ძირს არს აჩაბეთი, სასახლე და ციხე მეფეთა. ამის დასავლეთით არს მთაში თირის მონასტერი, უგუნბათო, არამედ ფრიად კეთილშენი, კეთილს ადგილას, ზის წინამძღუარი“.¹

იოანე ბაგრატიონის (ბატონიშვილის) მიხედვით, კი: „ქ. ქრცხინვალის ხეობასა და სამაჩაბლოს ხეობას რაც სოფლები სამეფო, სათავადო, სააზნაურო და საეკლესიო და დიდის ლიახვით ირწყვის სოფლები, არიან ესენი“: და ამ სოფლების ჩამონათვალში ირიცხება „თირის მონასტერი“-ც, როგორც დასახლება და ცოცხალი ორგანიზმი.²

¹ ქართლის ცხოვრება. IV, ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ., 1973, გვ. 371.

² იოანე ბაგრატიონი, ქართლ-კახეთის აღწერა, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთეს თ. ენუქიძემ და გ. ბედოშვილმა, თბ., 1986, გვ. 40-41.

მონასტრის ხუროთმოძღვრებას ნუგზარ ანდღულაძის შესანიშნავი მონოგრაფია მიეძღვნა,¹ და აქ მრავალ სახელოვნებათმცოდნეო საკითხთან ერთად დაწვრილებითაა აღწერილი ეკლესიის მდებარეობა და ლანდშაფტთან მისი დამოკიდებულება (სურ. 1).² მისი კვლევა არ ისახავს მიზნად იმ საკითხის განხილვას, რომელსაც ჩვენ შევეხეთ ჯერ კიდევ 1994 წელს³, თვით ძეგლი კი 1990 წელს მოვიხილეთ.

მონასტერი თავხელისძეთა საგვარეულოს ეკუთვნოდა, მოგვიანებით კი ის მაჩაბელთა გვარმა გაისაკუთრა. ძეგლი (ღვთისმშობლის ეკლესია) მრავალ ხელმოსაკიდ ელემენტს შეიცავს საიმისოდ, რომ იგი XIII ს-ის 80-იანი წლებით დათარიღდეს.⁴ ეს ის ეპოქაა, როცა არქიტექტურულ ნაწარმოებს ჯერ კიდევ პროფესიული გონება ქმნის და იგი შერწყმულია შემოქმედებასთან.

სამონასტრო კომპლექსის ძირითადი ნაგებობა, ღვთისმშობლის ეკლესია (სურ. 2.), ჩრდილოეთის მხრით თითქმის კლდეს ებჯინება. ეკლესია ძნელად აღსაქმელია, როგორც დასავლეთის, ასევე აღმოსავლეთის მხრიდანაც, სამაგიეროდ, მისკენ გაშლილი, თავისუფალი ხედი იშლება სამხრეთის მხრიდან და XIII ს-ის არქიტექტორიც სწორედ ამ ფასადს (სამხრეთისას) უთმობს განსაკუთრებულ ყურადღებას. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ დასავლეთიდან ეკლესიას კარი არცა აქვს, სამაგიეროდ, სამხრეთის მხრიდან იგი ორი, პორტალიანი ღიობითაა აღჭურვილი.

წერილის ძირითადი მიზანი თირის ღვთისმშობლის ეკლესიის ხუროთმოძღვრის, ანუ საუკუნეთა მიღმა მომქმედი ოსტატის, აზროვნების რეკონსტრუქციის ცდაა. მან ამისათვის დაგვიტოვა ყველაფერი, ანუ შემოქმედება (არ დაუტოვებია ტრაქტატი და მემუარები).

¹ ნ. ანდღულაძე, თირის მონასტრის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი. თბ., 1976, გვ. 8 და შმდ; ამ მონასტრის შესახებ იხ. აგრეთვე P. Мепишавილი, В. Цинцадзе, Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии – Шидкартли, Тб., 1975, გვ. 127-131; შიდა ქართლი I, პატარა და დიდი ლიახვის ხეობების არქიტექტურული მემკვიდრეობა, რედაქტორი ც. დადიანიძე, თბ., 2002, გვ. 191-194.

² ნ. ანდღულაძე, თირის მონასტრის... გვ. 10 და შმდ;

³ გ. ყიფიანი, ნ. ამაშუკელი, თირის ღვთისმშობლის ეკლესიის სამხრეთი ფასადი. საქართველოს აკად. შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი. მოხსენებათა თეზისები (ოქტ. 1994), თბ., 1994, გვ. 12-15.

⁴ ნ. ანდღულაძე, თირის მონასტრის... გვ. 101 და შმდ;

ამასთან გააზრებული გვაქვს ისიც, რომ ფართო მკითხველი ამდაგვარ კვლევებს რამდენადმე ეჭვით უცქერის და ამის მიზეზი არაერთია: ჯერ ერთი, როგორც ჩანს, მოუმზადებელ მკითხველს აბნევს გეომეტრიული სქემები, რაც აუცილებლად უნდა იყოს წარმოდგენილი შემოქმედის ქმედებათა თანმიმდევრობის რეკონსტრუქციისათვის, როგორც თუნდაც საილუსტრაციო მასალა. გარდა ამისა, არსებული კომპოზიციის სისტემის დადგენის ცდებს იგი შემთხვევითობად მიიჩნევს, არა და, „შემთხვევითობანი“ და „დამთხვევები“ არ შეიძლება უსასრულო იყოს, ანუ თუ არ არსებობს სისტემა, მას ვერავინ ვერაფერს, მიუსადაგებს. ჩვენი აზრით, ნაწილობრივ სკეფსისს ამდაგვარი კვლევების მიმართ უნდა იწვევდეს ნაკლები რწმენაც „წინა სამყაროს“ შემომქმედთა განვითარებულ სისტემურ აზროვნებაზე. და ბოლოს, და რაც მთავარია, ესაა ეჭვი იმისა, რომ მკვლევარმა, შესაძლოა, წინასწარ შემუშავებულ კონცეფციას დაუქვემდებაროს „სტატისტიკური მონაცემები“, ვთქვათ ანაზომი, და ასეთი რამ მართლაცაა შესაძლებელი, რადგან ეს პროცესი არაცნობიერადაც კი შეიძლება წარიმართოს.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ გამოქვეყნებულ ანაზომებში¹ ჩვენ არავითარი კორექტივი არ შეგვიტანია. ისინი ჩვენ მივიღეთ, როგორც „მოცემულობა“ კვლევისათვის.

ძეგლის მოხილვისას უპირველესად თვალში გვეცემა მისი „უცნაური“ სამხრეთის (და ფაქტობრივად ერთადერთი) ფასადი. აქ, ერთი შეხედვით, ვერც კი ვარკვევთ, რასთან გვაქვს საქმე – „წესრიგთან“ თუ „ქაოსთან“, მაგრამ იმაში კი შეიძლება შევთანხმდეთ, რომ მისი სახით ჩვენ წინაშე დეკორატიული პანოა.

გარეგნული ასახულობით, ეკლესია დარბაზული ტიპისაა, თითქოსდა ცალნავიანი, მაგრამ იგი ორი დარბაზისაგან შედგება: დასავლეთისა, შედარებით ვიწრო და სამხრეთიდან ჩრიდილოეთისაკენ მიმართული, ხოლო ცენტრალური, რომელიც აღმოსავლეთიდან ბემითა და საკურთხევლის აბსიდით ისაზღვრება, კვადრატული. გამოდის, რომ სამი სივცობრივი ერთეული ერთიან სისტემაში მხოლოდ სახურავის კონსტრუქციას მოჰყავს და ის არის კიდევაც ნავი (navis), რომელიც თავის სივრცეში ორ სივცობრივ სხეულს აერთიანებს (სურ. 3).

¹ ეკლესია ნაწილობრივ აუზომავს ლ. რჩეულიშვილს 1938 წელს, ხოლო მთლიანად კომპლექსი 1968-70-იან წლებში ნ. ალხაზიშვილსა და ნ. ანდლულაძეს. იხ. ნ. ანდლულაძე, თირის მონასტრის... გვ. 7, სქოლიო 15.

საკუთრებელის აბსიდა ამ ძეგლში განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს. მისი ჩრდილო და სამხრეთის მორკალული გვერდების ტენდენცია იმას გვაუწყებს, რომ ისინი ნახევარწრიულობისაკენ მისწრაფვოდნენ, მაგრამ იგი, ასე ვთქვათ, „გადაკეტილია“ სწორი ხაზით, ანუ ნაკვეთილი – სახზე გვაქვს კანონიკური აბსიდის დაუსრულებელი სახე. აქ ძნელი იქნება მისი განხილვა, როგორც ძეგლთა იმ რიგის შემადგენლისა, რომლებიც სწორკუთხა აბსიდებით ხასიათდება.¹ ამ ძეგლის არქიტექტორს უმტკივნეულოდ შეეძლო აღმოსავლეთით, თუნდაც 1,5 მ-ის სიგრძეზე, სტილობატი გაეგრძელებინა და სრულფასოვანი აბსიდის შექმნას ველარაფერი დააბრკოლებდა, მაგრამ მისი მიზანი, როგორც ჩანს (და გამოჩნდება), რაღაც თემისა და იდეის განხორციელებაა და ამიტომ იგი თავის თავს კანონიკური ნორმების დარღვევის უფლებას აძლევს.

ტაძარი სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან გვიანდელ მინაშენებსაც შეიცავს. ჩრდილოეთის მინაშენი სანახევროდ კლდის მასივში შეჭრილი სივრცეა. ცხადია, რომ როცა სამხრეთის ფასადის განხილვას შევუდგებით, მინაშენს „უკუვაგდებთ“, ანუ ფასადს თავისი თავდაპირველი „დაუფარავი“ სახით წარმოვადგენთ.

კვლავ გვემას უნდა მივუბრუნდეთ (სურ. 3). მისი შიდა ფართობის სიგანე 6,25 მეტრია, ხოლო სიგრძე – 14 მეტრი. ამ რიცხვთა შეფარდება – $6:14=0,4$, პირდაპირ გვეუბნება, რომ არქიტექტორმა ტაძრის შიდა ფართობს საფუძვლად დაუდო ისეთი სწორკუთხედი, რომელიც თავის თავში მრავალ დინამიურ თვისებას შეიცავს და მას ეწოდება სწორკუთხედი – $1 : \sqrt{5}$. ესაა ბოლო დინამიური სწორკუთხედი, რომელიც მიიღება კვადრატის თანდათანობითი, დიაგონალური განვითარების შედეგად. პირველ დინამიურ სწორკუთხედს ეწოდება – $1 : \sqrt{2}$: კვადრატის დიაგონალი უდრის $\sqrt{2}$ და თუ მისი სიგრძის ტოლი მონაკვეთით გავაგრძელებთ კვადრატის ორ პარალელურ გვერდს, მივიღებთ სხვა თვისების სწორკუთხედს, ვიდრე კვადრატია. კვადრატის გვერდს პირობითად ვუწოდოთ 1, ხოლო მის ორ პარალელურ გვერდს, და შესაბამისად, სწორკუთხედის სიგრძეს, თავისი სახელი უკვე აქვს – $\sqrt{2}$. ამ სწორკუთხედის, ანუ პირველ დინამიურ სწორკუთხედის სახელი თავისთავად გამოდის – $1 : \sqrt{2}$. ამ სწორკუთხედის დიაგონალი კი,

¹ იხ. და შდრ. Г. Чубинашвили, Зедазени, Клилкис джвари, Гвиара, ქართული ხელოვნება 7 (სერია А). თბ., 1971, გვ. 27 და შმდ.

ტოლია $\sqrt{3}$ და თუ ანალოგიურად განვავითარებთ წინამორბედ სწორკუთხედს, ვღებულობთ გეომეტრიულ სხეულს, რომელსაც ეწოდება – $1 : \sqrt{3}$. ამ უკანასკნელის დიაგონალის სიგრძე $\sqrt{4}$ -ს უტოლდება, მაგრამ მისი სიგრძის ერთ-ერთ გვერდზე გადაზომვით მიღებული სწორკუთხედი, მიუხედავად იმისა, რომ დინამიური განვითარებითაა შექმნილი, მაინც სტატიკურ ფიგურად ითვლება, რადგან სწორკუთხედი $1 : \sqrt{4}$, უბრალოდ, ორი კვადრატის ჯამია. მისი დიაგონალი $\sqrt{5}$ ტოლია და მისგან წარმოებულ სწორკუთხედს კი, შესაბამისად, ეწოდება სწორკუთხედი $1 : \sqrt{5}$. ეს ბოლო დინამიური სწორკუთხედი (სურ. 4). მართალია ის, რომ დიაგონალური განვითარების მეთოდით უსასრულოდ შეიძლება განვავითაროთ კვადრატი, როგორც საწყისი ფორმა, მაგრამ არქიტექტურის თეორიამ და პრაქტიკამ ამ შეფარდებაზე დასვა წერტილი, როგორც ერთ-ერთ სრულყოფილ გეომეტრიულ სხეულზე. შეიძლება ახლა გავაცნობიეროთ თირის ღვთისმშობლის ეკლესიის არქიტექტორის დამოკიდებულება არქიტექტურის კანონიკურობასთან. მან სწორკუთხედი $1 : \sqrt{5}$ აღარ გააგრძელა და არ შექმნა რაღაც ისეთი სწორკუთხედი, რომელიც აუცილებლად დაარღვევდა აღქმადობას, მან სწორკუთხედი არქიტექტურულ „კანონმდებლობას“ დაუქვემდებარა.

შენიშვნის სახით უნდა ვთქვათ, რომ სამივე დინამიური სწორკუთხედი და, გარდა ამისა, „ოქროს კვეთის“ სწორკუთხედი ჯერ კიდევ ძველი ეგვიპტის (ძვ. წ. IV ათასწლეულიდან მაინც) სატაძრო და სამარხეულ არქიტექტურას ედო საფუძვლად¹, მაგრამ ბერძნულმა კლასიკურმა არქიტექტურამ და ხელოვნებამ სწორკუთხედს – $1 : \sqrt{5}$, განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა, როგორც დიდი დინამიური შესაძლებლობების მქონეს. თუ მის ცენტრში კვადრატს წარმოვექმნით, მაშინ მისი გვერდების მოსაზღვრედ, მარჯვნივ და მარცხნივ ვერტიკალურად მდგომი „ოქროს კვეთის“ სწორკუთხედები წარმოიშობა (სურ. 5). გარდა ამისა, ეს სწორკუთხედი ორი, ჰორიზონტალურად განფენილი დიდი, „ოქროს კვეთი“-სა და მცირე, ვერტიკალურად აღმართული ამავ ეპროპორციის სწორკუთხედის² ჯამია (სურ. 6). თირის ღვთისმშობლის ეკლესიის გეგმაში ამ სწორკუთხედის ($1 : \sqrt{5}$) თვისებები

¹ В.Н. Владимиров, Пропорции в египетской архитектуре. Всеобщая история архитектуры, т. 1, 1970, გვ. 138-154

² დაწვრ. იხ. Д.Хэмбидж, Динамическая симметрия в архитектуре. М., 1936, გვ. შმდ.

სავსებით შეუფარავადაა გადმოცემული: ავტორმა ცენტრალური დარბაზი კვადრატს დაუქვემდებარა, ხოლო კვადრატი პლუს აბსიდა „ოქროს კვეთის“ სწორკუთხედთან მიაახლოვა, ასევე კვადრატული დარბაზი პლუს დასავლეთის „სათავსო“ კვლავ „ოქროს კვეთის“ შეფარდებას წარმოქმნის.

კვლავ შენიშვნის სახით, ორიოდ სიტყვა უნდა ითქვას „ოქროს კვეთზე“ და ამ შეფარდების მქონე სწორკუთხედზეც.

გერმანელმა მკვლევარმა ცეიზინგმა ფუნდამენტური შრომა მიუძღვნა ამ შეფარდებას და განსაზღვრა მისი არსიცი: „იმისთვის, რომ მთლიანი შედგენილი ორი არათანაბარი ნაწილისაგან გამოიყურებოდეს სრულყოფილად ფორმის თვალსაზრისით, მცირე და დიდ ნაწილს შორისაც ისეთივე შეფარდება უნდა არსებობდეს, როგორც დიდი ნაწილი შეეფარდება მთლიანს“¹, ანუ ესაა შეფარდება, რომელიც ჰარმონიულად აკავშირებს ერთმანეთთან მთელისა და ნაწილების სიდიდეებს. ეს შეიძლება, გავიაზროთ მონაკვეთზე, რომელიც ორ არათანაბარ ნაწილადაა გაყოფილი. $a : b = b : c$ (სურ. 7). ეს შეფარდება გამოისახება არითმეტიკული რიგით: ...0,056; 0,090; 0,186; 0,234; 0,382; 0, 618; 1, 0; 1,618; 2,618... და ა. შ. ამ რიგში ყოველი წინა როცხვის შეფარდება მომდევნოსთან გვაძლევს 0,618. დიდისა მცირესთან კი – 1,618. ეს შეფარდება პრაქტიკული საქმიანობის შედეგად ხშირად მრგვალდებოდა, ვთქვათ, როგორც 0,62 ან 0,6. ამასთან რიგი ადიტიურია, ანუ ყოველი რიცხვი მიიღება წინა ორი რიცხვის ჯამით. თვით შეფარდება გამოსახტული 0,618-ით მიახლოებითია; ზემოთ მოყვანილი რიგი ხომ მთლიანად ირაციონალური რიცხვებისაგან შედგება. პროპორცია გამოისახება ფორმულით

$\frac{\sqrt{5}-1}{2}$ (ამ ფორმულის გეომეტრიულ გასაღებს ბოლოს დავუბრუნდებით).

ძველი ბერძნები ამ პროპორციას „კიდურა და შუალედურ“ შეფარდებას უწოდებენ (კიდურა – მაგ., 0,146 : 0,090; შუალედური კი, ვთქვათ, 0,236 : 0, 382). შუასაუკუნეებში მას „ღვთაებრივი შეფარდება“ ეწოდა, აღორძინების ეპოქამ კი იგი „ოქროს კვეთის“ ეპითეტითაც შეამკო.

იმავე (ან დაახლოებით იმავე) თვისებებითაა აღჭურვილი მთელი რიცხვების რიგიც, რომელიც XIII ს-ში იტალიელმა მათემატიკოსმა

¹ Н. Васютинский, Золотая пропорция. М., 1990, გვ. 5-6.

ლეონარდო პიზელმა (ზედმეტსახელად ფიბონაჩი) აღმოაჩინა¹. ეს რიგი ადიტიურია და ასე გამოიყურება: 2; 3; 5; 8; 13; 21; 34; 55; 89; 144; 233; 377... და ა. შ., და ამ რიცხვების ურთიერთშეფარდება უახლოვდება „ოქროს კვეთისას“ – ე. ი. რიცხვითი მნიშვნელობებით – 0,618-ით გამოხატულ შეფარდებას. მაგ. $8 : 13 = 0,615\dots$; $13 : 21 = 0,619\dots$; $21 : 34 = 0,617\dots$ და ა. შ.

„ოქროს კვეთის“ სწორკუთხედი კი ისეთი თვისებების მქონეა, სადაც მისი პატარა გვერდის შეფარდება დიდ გვერდთან გვაძლევს შეფარდებას თუნდაც მიახლოებითი მნიშვნელობით მაინც: 0,6., მაშინ დიდი გვერდი ასევე შეეფარდება „მთლიანს“, ანუ პატარა და დიდი გვერდების ჯამს. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი, ანუ „ოქროს კვეთის“ სწორკუთხედი, ბუნებაში ყველაზე მყარი სწორკუთხედია თავისი მექანიკური თვისებებით.

თირის მონასტრის ღვთისმშობლის ეკლესიაში დარბაზის სიგანე 6 მეტრს უდრის. სიგრძე კი – ცენტრალური კვადრატული დარბაზი პლუს აბსიდა – 9,5 მ-ის ტოლია; ან დარბაზს პლუს დასავლეთის „სათავსო“ ასევე 9,5 მ-ს უთანაბრდება ($6 : 9,5 = 0,631\dots \approx 0,6$). სწორკუთხედ $1 : \sqrt{5}$. ჩვენ ზემოთ ყურადღება დავუთმეთ და თანდათანობით უფრო გასაგები უნდა გახდეს, თუ რატომ ნაკვეთა არქიტექტორმა „პროექტში“ აბსიდა. მას სწორედ სწორკუთხედი – $1 : \sqrt{5}$ სჭირდება და მის თვისებებს იგი სამხრეთის ფასადზეც დიდი შემოქმედებითი უნარით ავლენს.

როგორც ზემოთაც მივანიშნეთ, ტაძრის ხილვისას უპირველესად მისი სამხრეთის ფასადი გვხვდება თვალში. იგი დეკორატიული პანოა და თუ მასზე დასმულ „აქცენტებს“ ლაქების სახით წარმოვიდგენთ, უკეთ გავაცნობიერებთ (სურ. 8) მის მხატვრულ მნიშვნელობას და თვით „პანოს“ დინამიურ თვისებებს. სხვა თუ არაფერი, არქიტექტორი აქ უარს ამბობს სიმეტრიის ცენტრალურ ღერძზე, ე. ი. უარს ამბობს მართივ ალქმადობაზე², და, ამასთანავე, საფასადე სიბრტყესაც $1 : \sqrt{5}$ სწორკუთხედს უქვემდებარებს (მისი სიგრძე 15,75 მეტრი, სიმაღლესთან,

¹ Н.Н.Воробьев, Числа Фибоначчи. М., 1984, გვ. 8 და შმდ.; Э. Мессель, Пропорции в античности и в средние века. М., 1936. გვ. 21 და შმდ.

² სტრუქტურული ფსიქოლოგიის ერთ-ერთი არქიტექტურული პოსტულატი გულისხმობს: „ღერძისადმი დამოკიდებულება – ალქმა ადვილდება თუ მნახველი მოსახილველ ობიექტის ღერძზე იმყოფება“. – იხ. И. Араухо, Архитектурная композиция. М., 1982, გვ. 46.

სტილობატიდან კარნიზამდე – ქიმატიონამდე 7 მეტრი, სწორედ ამ შეფარდებას გვაძლევს, რაც ამ ბოლო დინამიური სწორკუთხედის – $1 : \sqrt{5}$ გვერდებს ახასიათებს: $7 : 15,75 = 0,44\dots$).

ფასადზე ლათინური ასო-ნიშნებით დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ (მარცხნიდან მარჯვნივ), მიმდევრობით აღვნიშნავთ საფანჯრე დეკორატიულ და პორტალებიან კარის ღიობებს: A – მცირე პორტალიანი კარის ღიობი; B – კარნიზისქვეშა მრგვალი სარკმელი; C – ანტროპომორფული სარკმელი; D – მრგვალი სარკმელი ფასადის ცენტრალურ არეში; E – დიდი პორტალიანი კარი; F – ნახევარსვეტებზე შესმული სარკმელი ფასადის ცენტრალურ არეში; G – აღმოსავლეთის „არე“-ს სარკმელი, გვიანდელი გადაკეთებისა და ადგილმონაცვლეობის შედეგი;¹ H – აღმოსავლეთის (მარჯვენა მხრის) კიდურა სარკმელი. ფასადზე იკითხება აგრეთვე კუთხის პილასტრებიდან სიბრტყეზე გამომავალი მრგვალი კვანძები. ფასადის პანოს დანაწევრებაში ისინი არცთუ მცირე როლს თამაშობენ. დასავლეთისას „W“-თი აღვნიშნავთ, აღმოსავლეთისას კი, შესაბამისად, „O“-თი.

საფასადე სიბრტყეზე, რომელსაც პანოდაც მოვიხსენიებთ ხოლმე, „ლაქები“ ქვედა მარცხენა (დასავლეთისა) კუთხიდან გარკვეული პროგრესიით მიემართება მარჯვენა ზედა კუთხისაკენ დიაგონალურად. შესაბამისად, რამდენამდე განტვირთულია ზედა მარცხენა და ქვედა მარჯვენა არეები. ეს ნამდვილი ქიაზმია, ერთგვარი კონტრაპოსტი, რომელსაც არქიტექტორი სიბრტყეზე შეფარდებათა სისტემებით ღებულობს.

მარცხნიდან პანოზე, ფასადის სიმაღლის გადაზომვით, ანუ კვადრატის მარჯვენა ვერტიკალური გვერდით, განისაზღვრა E პორტალის ღერძი, შემდგომმა საფეხურმა კი, კვადრატის დიაგონალურმა განვითარებამ და პროპორციამ – $1 : \sqrt{2}$, დააკონკრეტა F სარკმლის ღერძი. პროპორციას $1 : \sqrt{3}$ ნუ მივანიჭებთ აქ მნიშვნელობას, რადგან ამ სწორკუთხედის მარჯვენა არე ადგილმონაცვლეულ სარკმელს ეხება და ქმნიდა იგი აქცენტს თუ არა, სრული დარწმუნებით ვერ ვიტყვით. სამაგიეროდ, პროპორციამ, $1 : \sqrt{4}$, ანუ ორი კვადრატის ჯამმა, ბოლო, უკიდურესი აღმოსავლეთის ღიობის ღერძი დააზუსტა – H სარკმელი (სურ. 9).

1

ანალოგიური გზით ხუროთმოძღვარი კვადრატს მარჯვნიდან მარცხნივაც ავითარებს და შეფარდებით $1 : \sqrt{2}$ – E პორტალის დეკორატიული ჩარჩოს საზღვრებს აზუსტებს. $1 : \sqrt{3}$ -ით ანტროპომორფული C სარკმლის ღერძი განისაზღვრა, ხოლო ორმა კვადრატმა ($1 : \sqrt{4}$) – A ნერტილის ღერძი (სურ. 10).

გამოდის, რომ არქიტექტორმა საფასადაე სივრცე სამ სექტორად დაჰყო. ცენტრალურში და, ამავე დროს, კვადრატულ არეში – D, E და F ელემენტები განათავსა, მარცხენა ვერტიკალურ არეში (რაც „ოქროს კვეთის“ სწორკუთხედს შეესაბამება) A, B, C ელემენტები და ამავე თვისების მარჯვენა სწორკუთხა არეში G და H „ლაქები“. მან, ანუ არქიტექტორმა, ორი ერთგვაროვანი დინამიური სწორკუთხედიც, კერძოდ, $1 : \sqrt{2}$ ერთმანეთს დააფინა: მარცხნიდან და მარჯვნიდან – და ამით ცენტრალური აქცენტების საზღვრები დააზუსტა: მარცხენა პროპორციით F სარკმლის ღერძი და მარჯვენათი E პორტალის საზღვარი (სურ. 11). აქ აღსანიშნავია ის, რომ სწორედ $1 : \sqrt{2}$ პროპორციით განსაზღვრა ხუროთმოძღვარმა ცენტრალური ვერტიკალური აქცენტების (E, F) მდებარეობა, რადგან მონაკვეთი $\sqrt{2}$ „ოქროს კვეთით“ შეეფარდება $\sqrt{5}$ ($1,4142 : 2,2361 = 0,63\dots$) და, შესაბამისად, ფასადზეც მანძილი მარცხენა კუთხიდან E პორტალის მარცხენა კიდემდე „ოქროს კვეთით“ შეეფარდება სიგრძის დანარჩენ მონაკვეთს. მანძილი მარჯვენა კუთხიდან F ღერძამდე იმავე პროპორციით შეეფარდება მონაკვეთს F ღერძიდან ფასადის მარცხენა საზღვრამდე (სურ. 12).

როგორც აღვნიშნეთ, სწორკუთხედი $1 : \sqrt{5}$ თავის თავში შეიცავს „ოქროს კვეთის“ სწორკუთხედებს ანუ მაგალითად, მის ცენტრალურ კვადრატს პლუს ერთ-ერთი კიდურა „ოქროს კვეთის“ სწორკუთხედი თავისთავადაც ჰორიზონტალურად განფენილი „ოქროს კვეთის“ სწორკუთხედი. მისი დიაგონალის კვადრატის გვერდთან გადაკვეთის ნერტილით, ჰორიზონტალურად საფასადაე სიბრტყე ასევე „ოქროს კვეთის“ შეფარდებით იყოფა და სიბრტყეზე მას კუთხის პილასტრებიდან გამოზიდული მედალიონები აკონკრეტებს (W და O). ფასადის შემდგომი დანანევრებაც სისტემური ხასიათისაა და ისაზღვრება B – მრგვალი სარკმლის ადგილი და ა. შ.

არქიტექტორი აქ კვადრატის სხვა შესაძლებლობებსაც იყენებს, ეს შესაძლებლობები კი იმაში მდგომარეობს, რომ თავისსავე სხეულში მას შეუძლია, წარმოშვას დინამიური სწორკუთხედების იგივე სახეები, რაც მას შეუძლია დიაგონალების საშუალებით სიგრძეში თავის სხეულის საზღვრებს გარეთ მიიღოს. ანუ, კვადრატის დიაგონალსა და მოპირდაპირე კუთხეების შემაერთიანებელი რკალის გადაკვეთაზე აგებული სწორკუთხედი პირველი დინამიური სწორკუთხედაა, ე. ი. $1 : \sqrt{2}$. ამ უკანასკნელის დიაგონალსა და რკალის გადაკვეთაზე წარმოიქმნა სწორკუთხედი – $1 : \sqrt{3}$ და ა. შ. (სურ. 14). არქიტექტორმა ამ მეტოდით საფასადე სიბრტყეზე მკვეთრად გამოსახული და დიაგონალურად აწყობილი სამივე კვადრატის შიგნით კვადრატის შიდა დანაწევრების პრინციპით განსაზღვრა მცირე ელემენტთა და დეტალობი მიჯნები (სურ. 15).

ვფიქრობთ, რომ აქ ანალიზი უნდა შევწყვიტოთ, ზოგიერთი რამ აღარც კი დავაკონკრეტოთ და აღარ შევეხოთ დანარჩენ ფასადებს, ნაგებობის სივცობრივი კომპოზიციის საკითხებს და ა. შ. მკითხველმა, მითუმეტეს, თუ ის სტუდენტია, თავად უნდა შეძლოს ამ ნარკვევის გაგრძელება და დასრულება, ან რომელიმე სხვა ძეგლი უნდა მოიძიოს და აღადგინოს საუკუნეთა მიღმა მოქმედი არქიტექტორის აზროვნების სისტემა, ან არსებულ ნარკვევში, და ეს ყველაზე უკეთესი იქნება, უარყოს ავტორთა მონაცემები.

თირის მონასტრის ღვთისმშობლის ეკლესიის და განსაკუთრებით მისი სამხრეთის ფასადის, როგორც დეკორატიული პანო-ს ერთმნიშვნელოვნად განსაზღვრა ძალიან ძნელია. იგი ნამდვილადაა ხელოვნების ნიმუში. ამ ნიმუშით რომ საქმე „ქაოსთან“ გვაქვს, ეს ერთი შეხედვითაც შეიძლება რომ გავიაზროთ. „ნახატი“ შთაბეჭდილების შექმნას ემსახურება და ამ ნიშნით იგი იმპრესიონისტული პანოა. ეს სიბრტყე მთლიანად მოდელის შექმნის ცდაა, ნებიერი შემოქმედის სურვილების დაკმაყოფილება (გავიხსენოთ, რომ ამ დროს, ჯერ კიდევ რუსთაველის ეპოქის „თავისუფალი ნება“ დომინირებს შემოქმედებაში), მაგრამ იგი ინტელექტით მონესრიგებული ქაოსია, ატარებს თამაში-ს, როგორც ფსიქოლოგიურ-ესტეტიკური კატეგორიის ყველა ნიშანს.

P. S. განმარტება ფორმულისათვის $\frac{\sqrt{5}-1}{2}$, – მისი გეომეტრიული გასაღები: ორი კვადრატის ჯამს ანუ სწორკუთხედს $1 : \sqrt{4}$ თუ დიაგონალით

განვავითარებთ სიგრძეში ვლებულობთ სწორკუთხედს, მრავალი დინამიური თვისებების შემცველს და მას ეწოდება $1 : \sqrt{5}$. ეს ტექსტში-დაც არაერთხელ აღვნიშნეთ. ახლა კი ორი კვადრატის ჯამი წარმოვსახოთ ვერტიკალური დგომით და არაფერი გვიშლის ხელს, დიაგონალი გადმოვზომოთ, ვთქვათ, მარჯვნივ და ვინრო გვერდის პირობითი გაგრძელებით ავაგოთ სწორკუთხედი. მთლიანად ეს სწორკუთხედი ცოტათი კვადრატს ჰგავს, მაგრამ კვადრატი არაა და მას ქართულად დინამიური კვადრატიც შეიძლება რომ ვუწოდოთ, მაგრამ ორი კვადრატის (პირობით აღვნიშნოთ – 2) დიაგონალის განზომილების – $\sqrt{5}$, გადაზომვით მივიღეთ გვერდითი, ვერტიკალურად აღმართული სწორკუთხედი. $\sqrt{5}$ -ს რომ გამოვაკლოთ „1“, და უნდა გამოვაკლოთ, რადგან ისედაც გამოაკლდა კვადრატის გვერდი, მაშინ ორი კვადრატის გვერდით წარმოსახული სწორკუთხედი „ოქროს კვეთისაა“. მისი გვერდების შეფარდება სხვა გამოსავალს არ გვაძლევს. გეომეტრიული სქემა ასახავს ფორმულას: $\sqrt{5}$ (ორი კვადრატის დიაგონალი) გამოვაკლოთ 1, ანუ კვადრატის გვერდი, და ეს მონაკვეთი გავყოთ 2-ზე (ანუ ორი კვადრატის ტოლ მონაკვეთზე – სურ. 16).

სურ. 1. – თირის მონასტერი, ხედი სამხრეთ დასავლეთიდან.

სურ. 2. – თირის მონასტრის ღვთისმშობლის სახელობის ეკლესია, წინა პლანზე სამრეკლო.

სურ. 3. – გეგმა.

სურ. 4. – კვადრატის დიაგონალური განვითარება და დინამიურ სწორკუთხედთა წარმოშობა.

სურ. 5. – სწორკუთხედ $1 : \sqrt{5}$ ცენტრში წარმოქმნილი კვადრატი და გვერდითი სწორკუთხედები.

სურ. 6. – სწორკუთხედ $1 : \sqrt{5}$ დანაწევრება „ოქროს კვეთის“ დიდ, ჰორიზონტალურად განფენილ და მცირე, ვერტიკალურად აღმართულ, ამავე თვისებების სწორკუთხედად.

სურ. 7. – მონაკვეთის დანაწევრება „ოქროს კვეთის“ შეფარდებით.

სურ. 8. – „ლაქებით“ წარმოსახული ფასადი.

სურ. 9. – ფასადის ელემენტთა განვითარება კვადრატის განვითარების შესაბამისად დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ.

სურ. 10. – ფასადის ელემენტთა განვითარება აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ.

- სურ. 11. – ფასადზე სწორკუთხეების – 1 : $\sqrt{2}$ ურთიერთდაფენის შედეგად განსაზღვრული ელემენტები.
- სურ. 12. – საფასადე სიბრტყე დანაწევრებული „ოქროს კვეთი“-ს პროპორიციით.
- სურ. 13. – „ოქროს კვეთის“ სწორკუთხედების დანაწილების შედეგად მიღებული მონაკვეთები სამხრეთის ფასადზე.
- სურ. 14. – დიაგონალის და რკალის მეშვეობით განვითარებული კვადრატის შიდა ფართობი.
- სურ. 15. – საფასადე სიბრტყის დიაგონალური დინამიკა განსაზღვრული და დაკონკრეტებული კვადრატის შიდა განვითარების შესაძლებლობებით.
- სურ. 16. – „ოქროს კვეთის“ ფორმულის $\frac{\sqrt{5}-1}{2}$ გეომეტრიული გასაღები.

სურ. 1

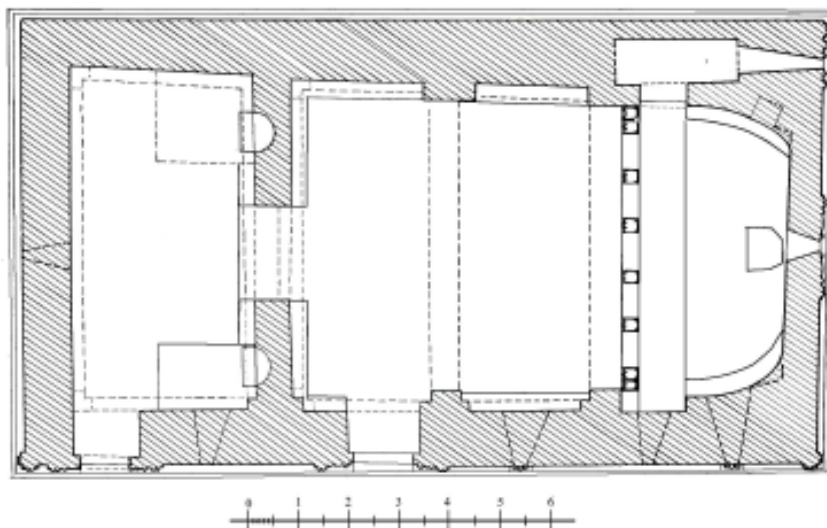
დანართი



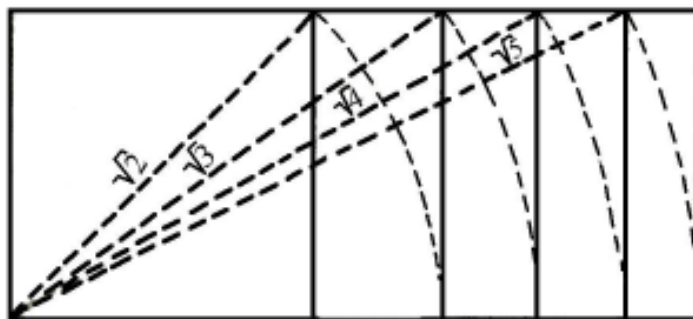
სურ. 2



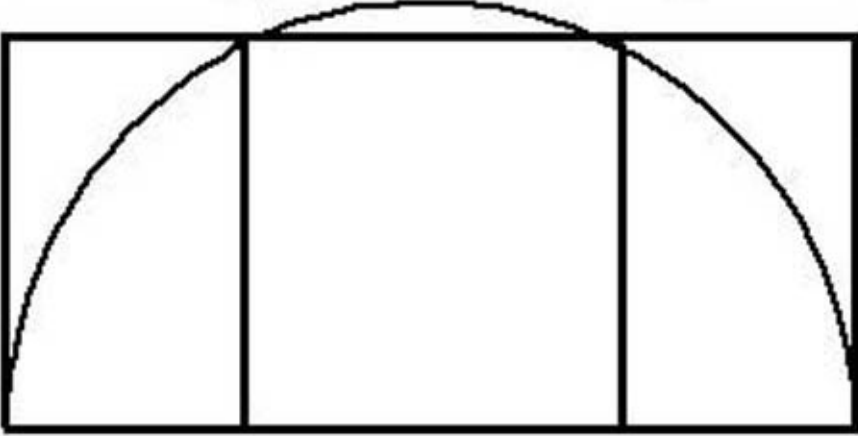
სურ. 3



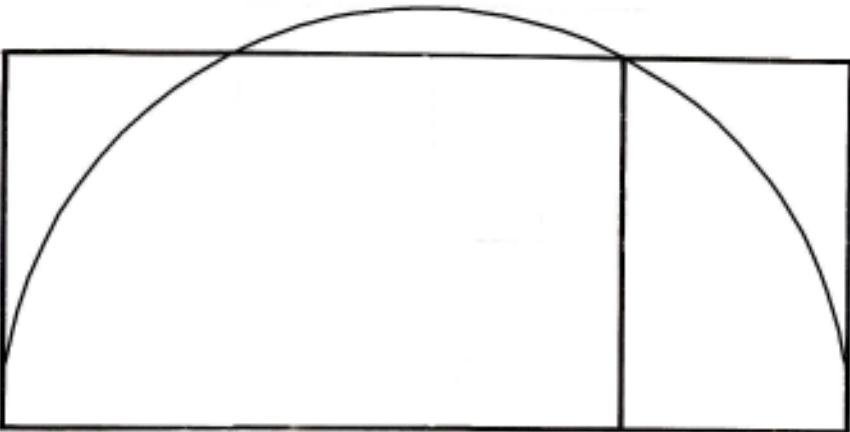
სურ. 4



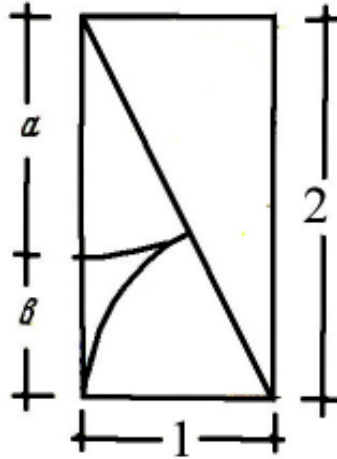
სურ. 5



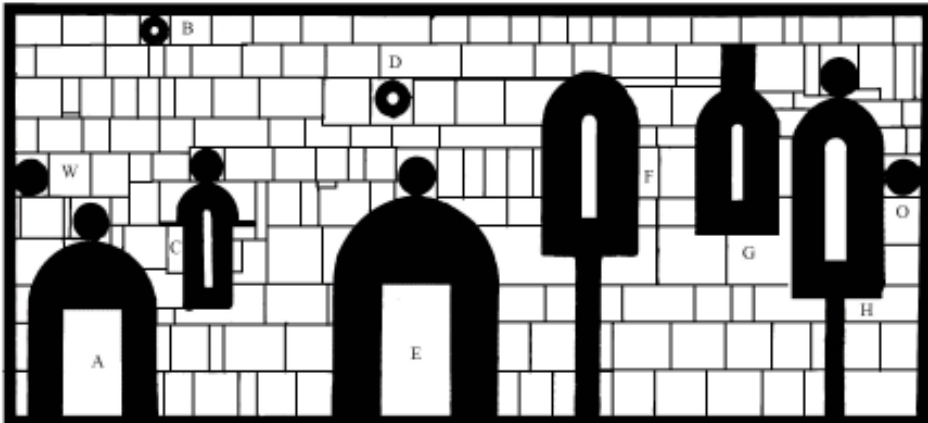
სურ. 6



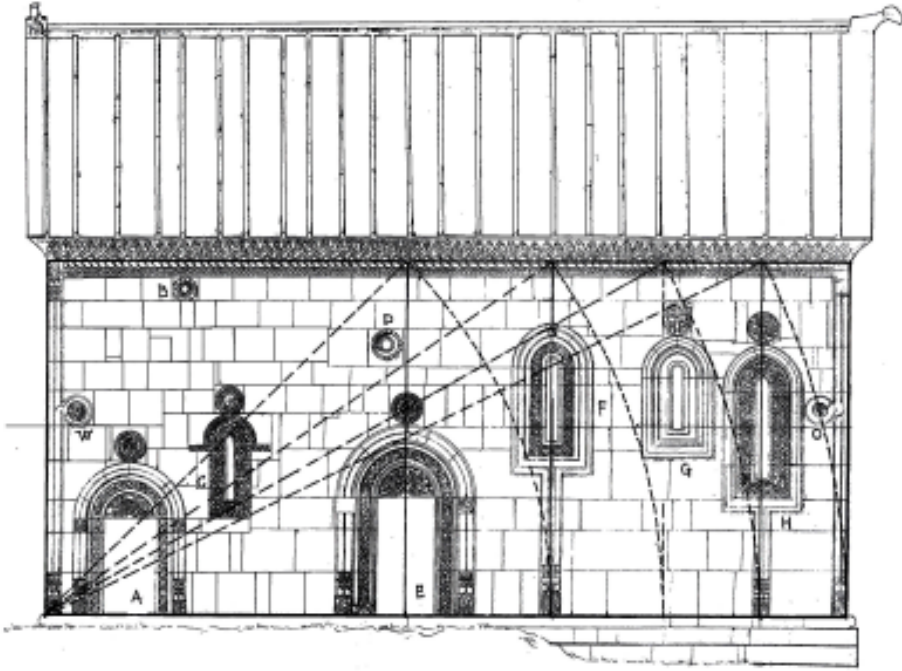
სურ. 7



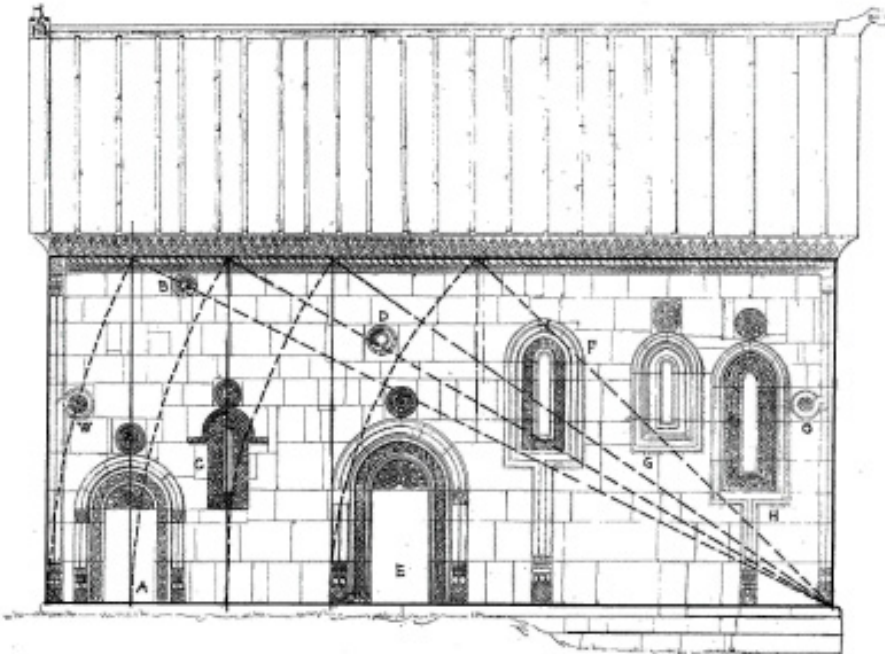
სურ. 8



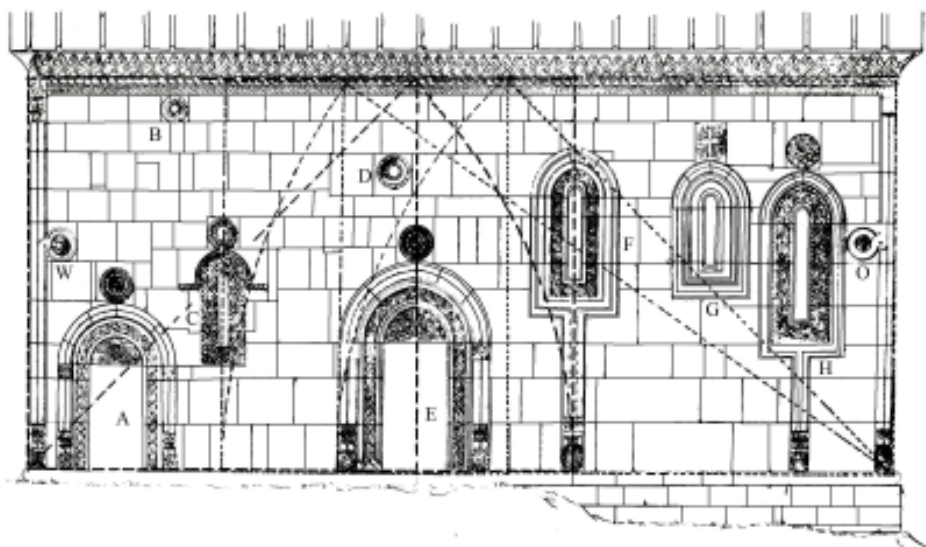
სურ. 9



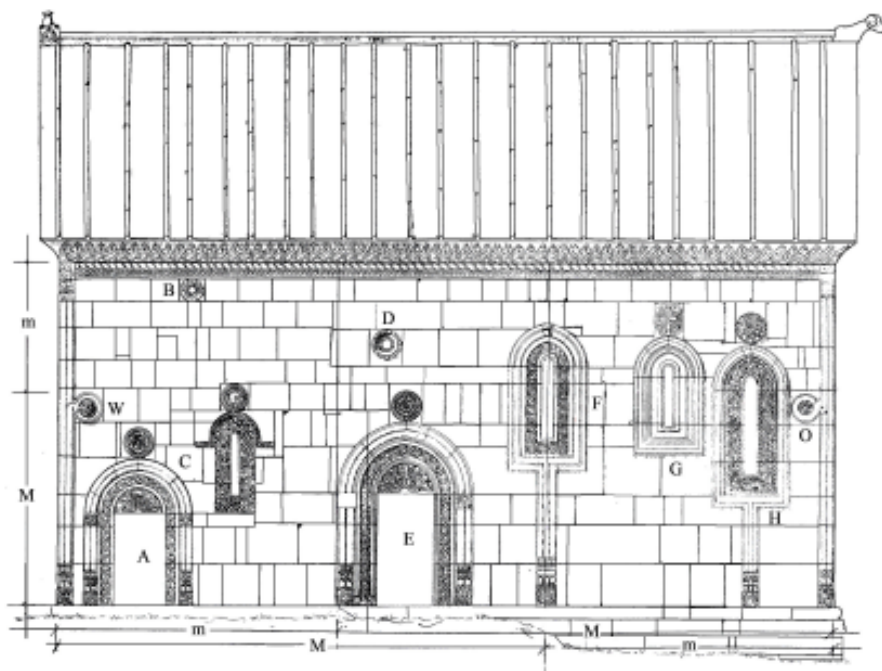
სურ. 10



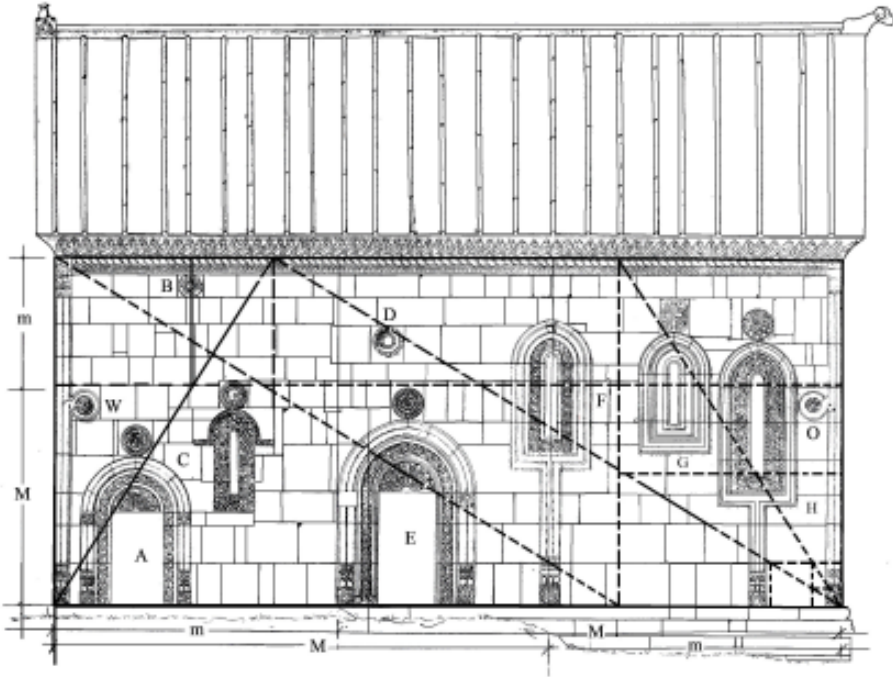
სურ. 11



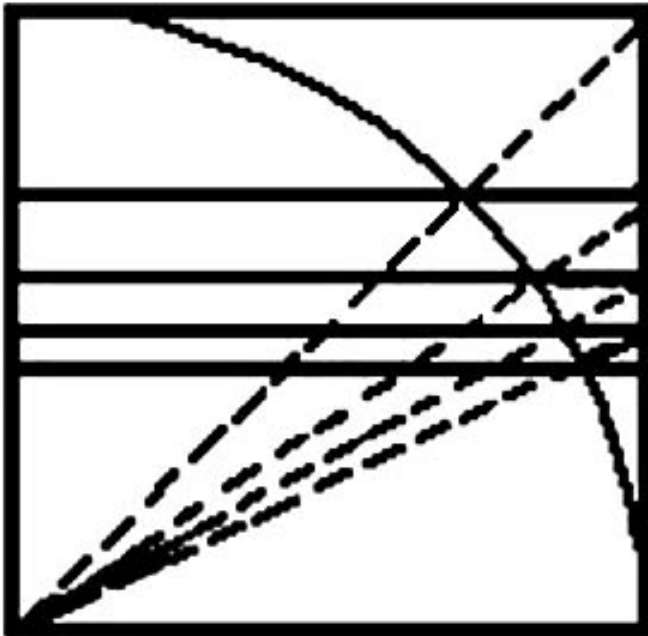
სურ. 12



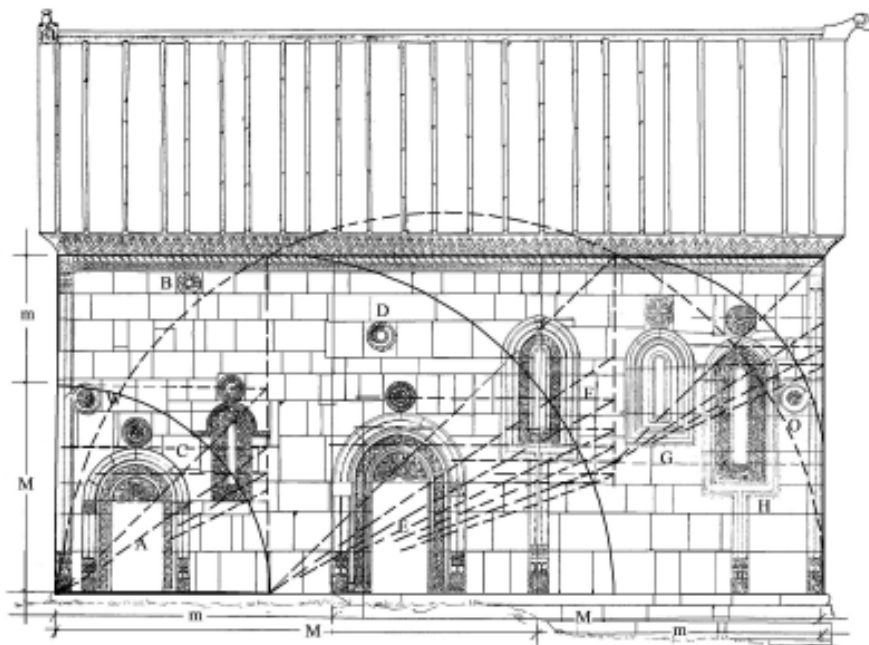
სურ. 13



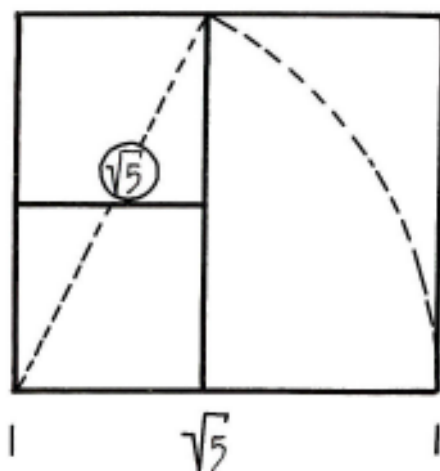
სურ. 14



სურ. 15



სურ. 16



ხელახალი RENDEZ -VOUS (კულტურსემიოლოგიური კონტამინაციები)

ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი, უფროსი პროფესორი „არტეფაქტის“ მთავარი რედაქტორი, ივ. ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი.
ძირითადი ნაშრომები: ფერწერა და იმეგინაცია (მონოგრაფია), იკონოლოგიური მარგალიები (მონოგრაფია), ლევიანთა და დაღუპულთა (მონოგრაფია) და სხვა.

ინტერესთა სფერო: კულტურის ფილოსოფია, ლიტერატურის კრიტიკა, არტკრიტიკა, ხელოვნების სოციოლოგია, სემიოტიკა.

ამას წინათ ერთმა ქართველმა მწერალმა – რა დასამალია და, თამაზ ჭილაძემ – მისთვის სრულიად უჩვეულო ამპლუაში – ტელემონოლოგში ასეთი რამ თქვა: „აღმოსავლური ნუმპე“...

კონტექსტით იგი ჩვენი „ცისფერყანწელეების“ მიერ ქართულ პოეზიაში დამკვიდრებული ევროპეიზმის ოდიოზურ საპირწონედ იყო მოხმობილი.

ბატონ თამაზს შემთხვევით არაფერი წამოსცდება – მუდამ აწონილი აქვს სიტყვა და მის ნათქვამს ამ შემთხვევაშიც სრულიად გარკვეული რეზონი ახლავს.

აღმოსავლეთი მართლაც „ნუმპედ“ აღიქმება ქართული კულტურული ცნობიერებისათვის, ახლა მენტალობას რომ ვეძახით, იმ კულტურისთვის, რომელიც, უკაცრავად და, ცოტა არ იყოს, „დაკომპლექსებულიც“ კია თავისი სათუო პროდასავლური (თუ ევროცენტრისტული) ორიენტაციის გამო.

შესაძლოა, ვცდებით, მაგრამ ასე გვგონია: რატომღაც, სულ იმის ცდაში ვართ, ამოვიშროთ ჩვენი ორიენტალისტური სისხლი (და ცრემლები), ხელოვნურად დავიბნელოთ აღმოსავლეთიდან (არა – რუსეთიდან) ამომავალი მზე და ზეზვასა და მზიას შთამომავლებმა “ჩამავალ მზით ნაფერი“ ევროპის დაისს

შევაფიცხოთ ბებერი ქართული ძვლები.

ხუმრობა იქით იყოს და, ჩვენს პროდასავლურ ინტენციებში, თითქმის გადამწყვეტ როლს თამაშობს ჩვენი კონფესიური ინერცია – ტრადიცია; ოღონდ ისიც გასათვალისწინებელია: ეგებ გეოპოლიტიკურად (და გეოკულტურულად) აღმოსავლეთ-დასავლეთის მიჯნაზე მდგომმა საქართველომ, ყბადადებული ენერგომატარებლებით პენეტრირებული ვირტუალური „დერეფნისა“ არ იყოს, მოხერხებულად მოიხრგოს ერთგვარი ინტერკულტურული მედიუმის მომგებიანი უნიფორმა, კიდევ ერთხელ ჩადოს „ჰაფიზის ვარდი პრუდონის ვაზაში“ ანდა დეცენტრალიზებული „ევროპოცენტრიზმიდან“ ორიენტალური პერიფერია – მარგინალიისაკენაც გააპაროს თვალი და სულაც ამ ორი კულტურული სივრცის ქაოსმოსურ მიჯნაზე გაათამაშოს თავისი პერვერსიულ – ტრაგიფარსული ისტორია.

„მიჯნებზე მუდამ გასაოცარ საგნებს ხედავენ“ – ქადაგებს კ. ლიხტენბერგის აფორიზმი; მ. ბახტინი კი გვარწმუნებს, „ყოველი კულტურული აქტი არსებითად საზღვრებზე ბინადრობს, ამაშია მისი სერიოზულობა“.

ასე რომ, თუ გვინდა „გასაოცარი საგნების“ დანახვა და, ამასთან, თუ კიდევ შეგვრჩა („კიდევ შეგვრჩა, თუ არა“) სურვილი, რომ ჩვენი კულტურული აქტებიც „სერიოზულად გამოიყურებოდნენ“ – ოღონდ, არც ამ დროს უნდა გვიღალატოს გროტესკული რეალიზმის გრძნობამ, – იქნებ, სწორედ ამ დასავლურ-აღმოსავლურ მიჯნებზე ვეძიოთ გა-დარჩენის საგანი. ბოლოსდაბოლოს, საგნის სიყვარული – კიდევ ერთი ციტატით გავაღიზიანებ მკითხველს – მისი მიჯნების სიყვარულს ნიშნავსო; ეს უკვე – გ. ჩესტერტონია. ამიტომ, ეგებ ჩვენც, ბავშვებით ვითაბამოთ, თუგინდ, „მოძველებული“ სელინჯერის გმირებით ვიანცოთ „ჭვავის ყანაში“ ანდა ჰესესეული იოზეფ კნეჰტივით „გავერთოთ“ განყვეტილი კულტუროლოგიური კრიალოსნით. „მძივობანას“ სიმბოლური კონოტაციის მარაო ხომ „ი ცზინის“ საკრალური საზრისის, შორეული აღმოსავლეთიდან მსუბუქად მონაბერ ნიავქვემ იშლება. ამ უძველესი ტრაქტატის სამოცდაოთხი ჰექსოგრა-მაც, „ი ცზინის“ პოსტულატების პროტოტიპებად იფანტება, გაფანტული მძივების ძიება კი კულტურის უნივერსალური, „დაკარგული“ ენის ძიებაა.

და მაინც, „ი ცზინი“ ჩვენთვის უცხო ხილია... ქართულ კულტურაში ჯერ არ მომწიფებულა ამგვარი ნაყოფი, თუმცა, რაც არ დათესილა, რა მომწიფდებოდა?! ცხადია, ჩვენ სწობურად კი არ ვქადაგებთ, მაინცდამაინც, გოეთესავით იპილიგრიმოს ქართველმა პოეტმა (თანაც, „ორ-ჯერ პოეტმა“) ძენის მისტიკურ სანახებში; ძენამდე ჩვენთვის ჯერ კიდევ შორი გზაა... და კიდევ: ბახტინისეული „გზის ქრონოტოპი“ აღ-

ბათ, ჩვენ ვერასოდეს შეგვახვედრებს.

სამაგიეროდ, ახლოს – ისლამია; ისლამი, ისლამი – ის ოდიოზური სიტყვა, ლამის „უკულტურობის“ („წუმპის“) სინონიმად რომ ჟღერს ჩვენში... ნეტავ, რატომ არ აღიქმებოდა ისლამი და მისი კულტურა, ვთქვათ და, პაულ კლექსათვის ამგვარ „ქაოსად“, როგორი თვალთაც გარდატეხა კლემ ისლამური ქალაქის ტოპოლოგია მისთვის იმანენტური ქრონოტოპის პრიზმაში?! რა საყვარლად ინფატილურია მის ნახატებში მეჩეთებისა და მინარეთების სილუეტები...

ჩვენთვის კი, როგორი აუტანელია მუსლიმანური ტაძარი, აუტანელი კი არა, გაუგებარია მუსლიმური ტაძრული ცნობიერება. მაგრამ, თვით „ნაფიცმა ევროპელებმაც“ ხომ გვიან აღმოაჩინეს ეს ფენომენი; პიონერი ანრი კორბენი იყო, ვისმა წიგნმაც („ტაძარი და ქვრეტა“) სათავე დაუდო იუდაისტურ, ქრისტიანულ და ისლამურ ტაძართა სინქრონულ ფენომენოლოგიურ ექსპლიკაციას.

ისლამისთვისაც ტაძარი და მისი საკრალური სივრცეა კულტურის ყოფიერების საშვი. ამიტომაც იყო, რომ თითოეული მუსლიმი ცხოვრებაში ერთხელ მაინც უნდა სწვეოდა მეჩეთს – მექაში, შესულიყო კა'ბაში და არაფატის მთამდე მიეღწია, ანუ ჩატარებია სრული ჰაჯი – პილიგრიმობის ეს დიადი აქტი.

ისლამურმა გონმა კარგად უწყის, რომ კა'ბას პროტოტიპი კარავია, თუ მექას ტაძარი იბრაჰიმის (აბრაამის) აგებულება, კარვის „ხუროთმოძღვარი“ მუსაა (მოსე); ამიტომაცაა, რომ არც სინაგოგა და არც ქრისტიანული ტაძარი არ ჩაითვლებიან მეჩეთის წინამორბედებად;

მგონი, ძალიან შევიჭერით ისლამის ტაძარში და ვინმემ „თა-თრობა“ რომ არ დაგვწამოს, დღეს, ესოდენ მოდური - პოლიტიკური რაკურსით შევეცდებით ისლამის „პროფანიზაციას“.

და მართლაც, „ისლამი“ პოლიტიკურ რეალობას უფრო აღნიშნავს და ჰომეინისეული თეოკრატიის ჩადრიან ასოციაციამდე დადის (დღემდე „აიათოლათი“ მოიხსენიებს საქართველოს პირველ პრეზიდენტს ერთი ჩვენი „სიმპოსიონისტი“ პოეტი) და კიდევ: „ისლამი“ მეჩეთიდან - ამ, როგორც დერიდა იტყოდა, „აქ-ყოფნის ერექციიდან“ – გადმომდგარ მოლას გამეივან ხმად (მტრის ხატი – დისკურსი) ჩაგვემის; დიდი მუხრანის პერიფრაზით: „ქართველი ამ ხმას ინატრებს? არა“; მით უფრო, როგორ ინატრებს: „ღმერთო, ღმერთო, ეგ ხმა ტკბილი გამაგონე ჩემს მამულში“... იქნებ ამიტომაც გვაშინებდა ე.წ. „თურქული უნივერსიტეტის“ გახსნის იდეა ბაზალეთის ტბის საკრალურ ტოპოსში, იდეა-სიმულაკრი, რომელმაც, როგორც მოსალოდნელი იყო, მგონი, ჩაილურის წყალი დალია.

რას იზამ, ასეთია „ისლამის იმიჯი“; მაგრამ, ეს სახელი თავიდანვე

გაუტყდა ისლამს, თავიდანვე ბარბაროსებად მოვევლინენ ისინი „კულტურულ“ ევროპას, დაუნდობლად ანადგურეს დაპყრობილი ქვეყნების ადგილობრივი ხელოვნება: ქრისტიანულიც, სასანიდურიც, ბუდისტურიც... ყოველივე ეს ჩვენ ვიცით, ზოგი წაგვიკითხავს, ზოგიც გვსმენია, „ათას ერთი ღამე“ გვითენებია ხალიფათა თუ ვაზირთა ქვეშქვეშობებისა და პიკანტური პოლიგამიური ისტორიების კითხვაში. მთელი ამ „მაკომპრომიტირებელი“ დოკუმენტების სათავეს ევროპული შუასაუკუნეების სიღრმეში მივყავართ, ჯვაროსნული ექსპედიციებიდან დაბრუნებული რაინდების მონათხრობითაც ვიცით ბევრი რამ...

უმეტესწილად, შუასაუკუნეების რაინდებმა განსაზღვრეს ისლამის სამყაროს „იმიჯი“ და თავისი გამოხატულება ჰპოვეს, თუნდაც, ნიკოლოზ კუზელის დიალოგებში... ისლამის ამგვარი ხატი დღესაც ცოცხლობს. „ისლამის იდეალი მეომარია და არა მწიგნობარიო“, – ამას მაქს ვებერთანაც ამოიკითხავთ, მაგრამ, ისლამი არა მხოლოდ მახვილით იპყრობდა ქვეყნებს. მახვილი სამხედრო უპირატესობის ნიშან-სიმბოლო იყო მათთვის, კალამი კი – რელიგიური ღვთისმოსაობისა და ინტელექტუალური უპირატესობისა. სწორედ „კალმის მფლობელნი“ ხდებოდნენ ხალიფათა ვაზირები. შემთხვევითი არაა, ხალიფა ალ-მამუნის ერთი ვაზირთაგანი „ორი ხელოვნების ოსტატის“ ტიტულს რომ ატარებდა.

* * *

საერთოდ, გარკვეული გაგებით, ნებისმიერი კულტურა მეორე კულტურისათვის ერთგვარი ჩასაფრებული საფრთხის რეპრეზენტაციაა. „Культура – это сигнал SOS, обращенный к другим культурам“, – ვ. ბიბლერის ამ პოეტურ-ფილოსოფიური ფორმულის ესქატოლოგიური სემანტიკა გულისხმობს კულტურათა ურთიერთგაფრთხილებას ურთიერთსაშიშროებასაც და გადარჩენის ერთობლივ ძალისხმევასაც. ამ მხრივ, აღმოსავლური კულტურა – დასავლურისთვისაა სიგნალი SOS, დასავლური კი – აღმოსავლურისათვის, ორივემ ერთად კი, საბოლოო ჯამში, წარღვნის მორევი ერთი ნავით უნდა გადაცურონ.

თავისი ეთნონაციონალური კულტურით, ისლამი მაინც „კარანტინის ზონაა“ ჩვენთვის, მაგრამ, რატომ ვართ იუდაიზმის ან სხვა ტიპის ეზოთერიზმისადმი უფრო ტოლერანტულნი? ეს კითხვა მაინც უპასუხოდ რჩება. მოკლედ, ისლამი უფრო პათოლოგიურად დაძაბული, ნევროტული მზერის, ვიდრე ჰერმენევტიკული გაგების ჰორიზონტია. და მაინც, იქნებ გვეცადა, ჯანსაღად მივაპყროთ ევროპულ-კონტემპლაციური თვალყური ამ „საშიშ სიტყვას“ (როგორც ერთხანობას „მყრალი“ დანიის პრინცს აღმოხდებოდა: „სიტყვები, სიტყვები, სიტყვე-

ბი...“), მოვუსმინოთ, და ჩვენც შევესიტყვოთ, ვიშვიში კი არ განვაგრძოთ ფუნდამენტალიზმის პოტენციური ბლოკირების – მასმედიის ამ ქარაფშუტულად გაზვიადებული ვერბალური ტერორის გამო და კი არ გავალრმავოთ უფსკრული ევროპეიზმსა და ორიენტალიზმს შორის, არამედ კულტურფილოსოფიურად ვეცადოთ ამ ისტორიული უფსკრულის, უფრო რბილად, ნაპრაღის „დაცემენტებას“.

ახლა, ვინმემ არ გვკითხოს: „აქამდე სად იყავითო?“... ისე კი, ჩვენგან – ამ „არამკითხე მოამბისგან“ (ისევე „იქნებ“?) მართლაც თავხედობა იყოს რეცეპტების გამოწერა. ამგვარი კადნიერების გამო, ალბათ, ღირსიც ვიქნები, „მიმტყობონ და მიმაგდონ“, მაგრამ წერას ატანილი, მაინც ჯიუტად შევეცდებით, ელემენტარულად, კიდევ ერთხელ მოვიგონოთ – და ამაში, ორიგინალობის პრეტენზია, „ალაჰსა ვფიცავ“, არა გვაქვს – დასავლური მეტაფიზიკისა და ისლამის კულტურის იმპლიციტური დიალოგის ზოგიერთი, მეტნაკლებად აპრობირებული საკითხი.

XX საუკუნის II ნახევარი დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ინტელექტუალურ აზრთა პროდუქტიული შეხვედრის ნიშნითაა აღბეჭდილი, – იტყვის შ. შუკუროვი – ეს დიდებული რუსულენოვანი მუსლიმი კულტუროლოგი. მაგრამ საკითხავია, არის თუ არა ამ ორი კულტურის დიალოგი სრულყოფილი; თანაც, დიალოგსაც გააჩნია. შეძლებისამებრ, უნდა დაზუსტდეს, რომელ რიტორიკულ ფიგურას ვგულისხმობთ დიალოგში: დიატრიბას (ბიონ ბორისთენიტეს „სტილში“), სიმპოსიონს, სოლილოკვიუმს (აპტისთენეს, ეპიქტეტეს, მარკუს ავრელიუსისა თუ ნეტარი ავგუსტინეს დისკურსიული პრაქტიკით) თუ კოლოკვიუმს?! თუმცა, ალბათ, უნდა არსებობდეს დიალოგის კიდევ ერთი ტიპი, რის ნიმუშადაც, შესაძლოა, გამოდგეს არჩილისეული „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა“ – ეს ვირტუალური კოლოკვიუმი (არაბ. „მუნა-ზარა“) ქართულ-აღმოსავლურ პოეტურ დისკურსთა პრეროგატივობის თემაზე; ქართველთათვის ეთნოფსიქოკულტურულად უფრო ახლობელი ისევე სიმპოსიონის ტიპის ნადიმური დიალოგია, ოღონდ არა მკაცრად პლატონისეული, არამედ აღმოსავლურ-ხაიამისეული დრამატურგიით, ხშირად „ჟამიანობის დროს ლხინს“ რომ მოგვაგონებს.

მოკლედ, შარიფ მუხამედოვიჩი კი იტყვის „პროდუქტიული დიალოგი“, მაგრამ, ახლა იური მიხაილოვიჩსაც მივცეთ სიტყვა: „კულტურათა სრული ურთიერთგაგება არაპროდუქტიულიაო“ – უთქვამს განსვენებულ ლოტმანს და დაუმატებია: „ამგვარი დიალოგის ჟამს მუდამ უნდა რჩებოდეს ერთგვარი „ღრიჭოები“ და ამისავე წყალობით ეძლევა კულტურას ტექსტად ქცევის შანსი. „მოსკოვ-ტარტუს სკოლის“ ამ დიდი მამის, თითქოსდა, სხვათაშორის ნათქვამს ა. პიატიგორსკი ი.სე-

ნოკოსოვთან დიალოგში იხსენებს; ეს უკანასკნელი კი, – რუსეთის ინტელექტუალური ელიტა თავგადაკლულ მამარდაშვილიანელად რომ იცნობს, - კულტურათა შორის ზემოხსენებულ გაუგებრობას „ფუნდამენტურს“ უწოდებს. დავიხსოვოთ: „ფუნდამენტური გაუგებრობა“! - მოგვიანებით ეს ტერმინი კიდევ გამოგვადგება.

ნუთუ, მართლაც, აღმოსავლეთ-დასავლეთის „ფუნდამენტური გაუგებრობა“ ამ ორი ეთნოკულტურის „პროდუქტიული დიალოგისა“ და მათი ტექსტად კონსტიტუირების ფუნდამენტი?! ყოველ შემთხვევაში, ამგვარი დიალოგის სტრატეგია უნდა იყოს როგორც „აღმოსავლეთი-დასავლეთში“, ისე პირუკუ: „დასავლეთი-აღმოსავლეთში“; საცდელ პოლიგონად (თუ „დერეფნად“) საქართველოს გამოცხადება არავინ დაგვასწროს!

ახლა, ისევ სერიოზულად:

ალბათ, მართლაც ნიშანდობლივია, რომ ზემოხსენებული ანრი კორბენი, ვისაც, ფაქტობრივად, არ იცნობს ჩვენი კულტუროლოგიური აზროვნება (ანდა იცნობს და გვიმაღლავს) მარტინ ჰაიდეგერის მონაფე იყო; თავად ჰაიდეგერის ფუნდამენტურ-ონტოლოგიური განაზრებანი კი, შესაძლოა, მართლაც სუფიური ტრაქტაციით იქნას ნაკითხული, ისევე, როგორც ესე პოეზიის არსის შესახებ, ჰოლდერლინისეულ ტექსტთა იმპლიკაციებს რომ ეფუძნება, გარკვეული აზრით, სპარსული პოეზიის არსსაც წარმოაჩენს.

ცხადია, მიუტყვევებელი ზერელობა იქნებოდა იმის დაშვება, რომ ჰაიდეგერი ფენომენოლოგიურ –ჰერმენევტიკულ გააზრებებში სუფიათა წარმოდგენებით ხელმძღვანელობდა ანდა პოეზიის დასავლური გაგებით - ანუ პოეტური ხატის შიდა ფორმის - პარტიტურით კითხულობდა პოეზიის „აღმოსავლურ გაგებაზე“, ანუ პოეტური ხატის „გარე ფორმაზე“, ორიენტირებულ სპარსელ პოეტებს.

„ყოფიერება და დროის“ ჰაიდეგერისეული პოეტური ექსპლიკაციები და მისი მიმართება სუფიურ პოეტურ მსოფლადქმასთან ონტოთეოლოგიურ საზრისს უფრო ფლობს და, ბუნებრივია, ტიპოლოგიური ანალიზების ზედაპირზე არ ტივტივებს. ყოველ შემთხვევაში, ჰაიდეგერიცა და მისი მონაფეებიც, სახელდობრ, კორბენი თუ პოლ რიკიორი, მზად აღმოჩნდნენ ისლამის მხურვალე თონეში გამომცხვარი „სულის პურის“ მისაღებად და მოსანელებლად, იმ საზრდოსი, პიტნასავით რომ არიდებდა ცხვირს ნიკოლაი ფიოდოროვი, ხოლო ის, რასაც „Философия общего дела“-ს ავტორი ვერ ღებულობდა, მისაღები აღმოჩნდა გვიანდელი ვლადიმირ სოლოვიოვისათვის.

ალბათ, ჩვენც შეგვიძლია „ფაჰრუს“ მოტივის შემოტანა ამ ოპუსში

და ჩვენი „ბასრი კალმისა“ და „გონიერების“ ავტოპაროდული თვითგანდიდება, თუმცა, არა! ისევ ქრისტიანული თვითგვემა სჯობს, ამიტომაც განვაგრძობთ: ვფიქრობთ, არცთუ აპლომბურად თავდაჯერებულ „ნოვატორად“ გამოვჩნდებით, თუ ვიტყვით, რომ დასავლეთისა და აღმოსავლეთის მეტაფიზიკური აზროვნება თანაბრად დასტრიალებს ყოფიერებისადმი ჰერმენევტიკული რელაციის საკითხს და, ამდენადვე, არ იძლევა გარკვეულ პასუხს. ყოველ შემთხვევაში, იმავე სუფიური ფილოსოფიის პასუხი ყოფიერების („გუჯუდ“) ნვდომის შესაძლებლობის შესახებ – ამბივალენტურია: „კიც“ და „არაც“; ჭეშმარიტების შეცნობის აქტი სუფიზმში თრობასთანაა გათანაბრებული; ჭეშმარიტება – ღვინოა, ჭეშმარიტების მაძიებელი კი – ღვინისმსმელი. იმისათვის, რათა ვწვდეთ ჭეშმარიტებას, ანუ არსებულში, აბსოლუტის გარდა, სხვა არაფერი ვჭვრიტოთ, აუცილებელია, ვფლობდეთ ღვთაებრივი სიმბოლოებითა თუ ნიშან-ინდექსებით ოპერირება – პრეპარირების უნარს.

შემდეგ: ჩვეულებრივი მოკვდავი სულიერ მოძღვართა, ბრძენთა მეშვეობით უნდა იკვლევდეს გზას... სწორედ ბრძენია – როგორც ჯალალედინ რუმის ერთ ტექსტშია – ის, ვინც ფლობს საკუთარ ჩირაღდანს და ასე მოუძღვება ქარავანს (შდრ. რუსთველისეული „არა ვიქმ, ცოდნა რას მარგებს ფილოსოფოსთა ბრძნობისა“); ჩვენ კი, ვისაც არც ბრძენად მოგვააქვს თავი (ცოტადა გვაკლია!), ოღონდ, არც ქარავანის „Man“-ურ შემადგენლობაში გვინდა ვიყოთ ანონიმურად ჩართული, შევეცდებით ქართული გონის ორიენტაციის ექსპლიკაციისათვის, ისევ და ისევ, დეციტაციის პრინციპს მივმართოთ და „წერა-კითხვის“ აქტივით განვაგრძოთ დეკონსტრუქტივისტული მანიპულირება. მით უფრო: „წერა – ცოდნის ნახევარიაო“. აქ კი, ვგონებთ, დერიდას „არახაზობრივი წერის“ თეორიაცაა ნაწინასწარმეტყველვეი.

ისლამის გრაფიკული დისკურსი საგნის ონტოლოგიზებას ახდენს, ასო-ასო შევეყავართ ისლამის ყოფიერებაში, არაბესკაც და ქუფის ლაბირინთული კონფიგურაციებიც ხომ, ბოლოსდაბოლოს, სამოთხის იკონიკური მეტაფორებია, ის „მასალეზია“ („ყურანში“ მცენარეულობის მეტაფორულ ხატს ხომ „მასალა“ ჰქვია), რომლებიც მუსლიმანთა ტაძრული ცნობიერების კონტექსტში მაშინ აქტუალიზდებიან, როდესაც მათ წინაშე წარმოსდგება ყოფიერების ჭეშმარიტი ხატი...

და მაინც, ძალაში რჩება ის, წყეული „კი-არა“! მართლაცდა, რა არის ის უთქმელი (წარმო-უთქმელი), ყოფიერების გაგების ფუნდამენტურ შეუძლებლობას რომ მოასწავებს; უთქმელი (წარმო-უთქმელი) და დაუ-დგენელი (და წარმო-უ-დგენელი) ერთია: ღმერთი (ყოფიერება).

ისიც ხომ წარმო-უ-დგენელია, რომ წმიდა იოანე დამასკელი ხალი-

ფას კარზეც ნაყოფიერად თანამშრომლობდა; იქნებ, ესეც კულტურათა დიალოგის, თანაც, ფუნდამენტურ გაუგებრობაზე დამყარებული დიალოგის ფორმა იყო?! კულტურათა დიალოგს რომ თავი დავანებოთ, მართლაც საგულისხმო წარმოსადგენია ორი, საპირისპიროდ (რომ არ ვთქვა – მტრულად) განწყობილი ორთოდოქსული რელიგიის რავვარი ტოლერანტობა იგულისხმება ამ ისტორიული ფაქტის მიღმა – ქრისტიანული ეკლესიის ეს „მამათაგანი“ ტურისტული ვიზით ხომ არ იმყოფებოდა დამასკოში?!

ისიც საგულისხმოა: თუ შევთანხმდებით, რომ წარსულისა თუ დღევანდელობის მაღალი ინტელექტუალური აზრი გარკვეულ მოვლენათა ისტორიული მნიშვნელობის პრობლემებით კი არ შემოიფარგლება, არამედ მათ თავისთავად „არანინაალმდეგობრივი“ ყოფიერების ზეისტორიულ მეტაფიზიკურ კონტექსტში განიხილავს, შესაძლოა, მართლაც არ აღმოვჩნდეთ ჭეშმარიტებისგან დაშორებულად.

და მაინც, XIX-XX საუკუნეთა ისტორიულ-პოზიტიური აზროვნების ძალისხმევით გახდა შესაძლებელი ადამიანის კონტროლერზული ისტორიული ცნობიერების რემოდელირება. ოღონდ, ესეცაა: იმავე ძალისხმევამ, უკუაგდო თუ არა, არიერსცენაზე მაინც გადაათამაშა ადამიანური შემეცნების გეოპოლიტიკურ, ეთნოკულტურულ თუ კონფესიურ საზღვრებს მიღმა დარჩენილი კონკრეტული წარმოდგენები; და ამ „აქციით“ კიდევ ერთხელ დადასტურდა, რომ საკუთრივ ისტორიულ, იმანენტურ ცოდნასთან ერთად არსებობს „სხვა“ ისტორიაც, ცოდნისა და რეფლექსიის სრულიად განსხვავებული, წერილს, დისკურსს რომ ეფუძნება...

ესაა ისტორია როგორც ნაწერი.

მეორე მხრივ, ზემოხსენებული „აქცია-წარმოდგენა“ კიდევ ერთხელ შეიძლება, გავიაზროთ, როგორც კაცობრიობის პროფანული ისტორია – საკრალური ისტორიის ფონზეც და მის უზრუნველ-ყოფილ ტოპოსშიც, ანუ შინა-აურულ სივრცეში; შესაძლოა, ეს იყოს პოზიცია, რომლის შეუფასებლობაც გაგვიჭირვებს კაცობრიობის ისტორიის პარადოქსთა შეფასებას. ოღონდ, ამგვარ, შემფასებელ სუბიექტად ისევ და ისევ „პოეტი“ თუ ივარგებს, „პოეტი“, რომელიც არ ითაკილებს კითხვებზე პასუხის უქონლობას, უკეთ: შეუპასუხებლობას (და არა – უპასუხისმგებლობას), „პოეტი“, რომელსაც იარაღად სიტყვაც ჰყოფნის (რა ცოტაა?!), „ცარიელი სიტყვა“... ისე როგორც, სახიობის და-მდგმელისათვის (ანუ რეჟისორისათვის), პიტერ ბრუკისა არ იყოს, „ცარიელი სივრცეც“ კმარა; ესეც ხომ (თუმცა, რატომ-ც?) მოქმედებაა.

მარინა ცვეტაევა ერთ მშვენიერ პოეტურ ტექსტში („Поэма конца“) ასე იტყვის: „Ведь действовать - пустовать“. როგორც ჩანს, პოეტი სი-

ცარიელეშიც - რასაც ლექსის სივრცეში პაუზა (ანდა ცეზურა) თუ შესატყვისება - მოხერხებულად მოქმედებს; ეტყობა, არათუ მიჯნებზე, სიცარიელეშიც (ცეზურა-პაუზებშიც) გასაოცარ საგნებს ხედავს პოეტი. ისიც ნიშანდობლივია, რომ სიცარიელის პოეტიკა სატიაციის ანუ გრძნობადი ინტენციებისაგან დაცლის (ავის)მომასწავებელიცაა.

ახლა, რა ხდება აღმოსავლეთში, ანუ „ნუმპის“ ქრონოტოპში?

სემიტურ ენებში, მათ შორის, არაბულში, სადაც არ „თამაშდება“ ზმნა „ყოფნა“, თურმე ნუ იტყვით და, წინადადების ფორმებს სწორედ პაუზა აკავშირებს, პაუზა, როგორც გრძნობადი სიცარიელის არავერბალიზებული, ოღონდ, მკვეთრად შესაგრძნობი ანალოგი, ესოდენ ლაღად რომ თამაშდება ისლამის ხელოვნებაში. სახელდობრ, პაუზა, ანუ სიცარიელე, გვევლინება პრედიკაციის ნიშნად და ამ თვალსაზრისით, ნებისმიერი „საგნის“ საწყისი თვით ყოფიერებაშია დაუნჯებული:

დამატებითი განმარტების აუცილებლობა იმის შესახებ, რომ „საგანი“ გვევლინება „რაიმედ“ ანდა „არის რაიმე“ - ზედმეტია.

ეს - სემიტური აზროვნების წესია, სემიტურისა, რომელიც ისევე განსხვავდება - რომ არა ვთქვა, ეწინააღმდეგება - არიულს ანუ ინდო-ირანულს, როგორც არაბული გრაფიკული აზროვნება - ირანულ ვიზუალურ აზროვნებას.

აქედან: „საგნის“ შესახებ დისკურსიც ინდო-ევროპულ, კერძოდ, ირანულ ენებში სრულიად სხვაგვარ კონსტრუქციაზე აიგება. აქ ერთი მცირე დაზუსტებაც არ იქნებოდა უადგილო: „ყოფნა“, რომელიც თავად არ იგულისხმება პრედიკატად, ყველა და-სახელებულ პრედიკატთა პირობად გვევლინება. თვისებათა მთელი მრავალფეროვნება: „იყოს როგორიღაც“..., „იმყოფებოდეს რალაცნაირ მდგომარეობაში“, „დროის“ ყოველგვარი შესაძლებელი ასპექტი და ა.შ. ცნება „ყოფიერებაზე“ დამოკიდებული. ეს - ემილ ბენვენისტია. ინდოევროპული ცნობიერებისათვის ცნება „ყოფიერება“ საგანთან მიმართებით ექსპლიცირდება. სწორად გა-კეთებული საგანი ნიშნეულია როგორც არა უბრალოდ დენოტატი, არამედ საკუთრივ თვითკმარი ღირებულების საგანი, რომლის სილამაზეც იმპლიკაციის სახით კი არ არსებობს აღსანიშნში, არამედ უშუალოდაა მასში განივთებული. მოკლედ, არიული ცნობიერება თავის სტატიკურ მისტიკურ მჭვრეტელობაში გრძნობადი ხატებით კმაყოფილდება; სწორედ, ზოროასტრიელებისგან ისესხეს იუდეველებმა სამოთხის იდეა, ანუ ის ესქატოლოგიური სახისმეტყველება, სამყაროს სემიტურ სურათს რომ აგვირგვინებდა.

ასეა თუ ისე, საგნის სიცარიელეში (პაუზაში) დაუნჯება, დიხაც, სემიტური ფენომენია და არა არიული; პოეტური დისკურსიც, საკუთ-

რივ, ამ სიცარიელეში ხორციელდება, აქვე ისახება „გასაოცარი საგნების“ ნახვის (თუ გა-და-ნახვის) ჰორიზონტი.

ქართულ პოეტიკაშიც ხომ არ დამდგარა ამგვარი „სიცარიელის დრო“. ეს, ალბათ, იგივეა, რაც „სივრცის დრო“ - ეს უცნაური ამფიბოლია თუ ოქსიუმორონი...

იქნებ, ეს კულტურული აქტიც, არა მხოლოდ საზღვრებზე, სიცარიელეშიც ხდება, თუგინდ ინტერკულტურულ-ინტერტექსტუალურ „ნუმპეში“, ოლონდ „შინაურ ნუმპეში“, ვინ იცის?!

„ჩვენი დრო ახალ რუსთაველს ელის“ - თქვა პოეტმა;

ჩვენი დრო „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის“ ახალ ავტორსაც ელის...

მთავარია, ეს არ იყოს „გოდოს მოლოდინში“... თუმცა, რატომაც არა!

მახლას, ქართულ კულტურას ისევ ელოდება RENDEZ-VOUS რუბრიკით „ჰაფიზის ვარდი პრუდონის ვაზაში“...

პრუდონის ვაზაში ჰაფიზის ვარდის ფურცლობის ნიშანი არის და დრო ახალი პაემანისა...

ლია სტურუას შემოქმედება და ფოლკლორი

შოთა რუსთაველის ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის განყოფილების მეცნიერი თანამშრომელი; პოეტი და კრიტიკოსი;

ინტერესთა სფერო: პოეზია, კრიტიკა, ფოლკლორი.

ლია სტურუას პოეტური შემოქმედება მრავალმხრივ არის საინტერესო. იგი გამორჩეული პოეტია იმ თვალსაზრისით, რომ არის უაღრესად თანამედროვე და მისი პოეტური სამყარო ხასიათდება ევროპული აზროვნებით, ამასთან – ქართული სინამდვილითაც არის ნასაზრდოები. მისი პოეზია ინტელექტუალურია, ემყარება განსწავლულობას და მოითხოვს განათლებულ, გაცნობიერებულ მკითხველს, რომელიც თანამედროვე მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესებში კარგად ერკვევა. ერთი სიტყვით რომ ვთქვათ, ლია სტურუას პოეზია ფრიად ელიტურია და მოუმზადებელი მკითხველი მისგან სიამოვნებას ვერ მიიღებს.

ლია სტურუას ლექსების ერთ-ერთი მასაზრდოებელი წყარო არის ფოლკლორი, როგორც ქართული, ასევე – ანტიკური. ანტიკური მითოსია გამოყენებული ლექსებში: „ოდა სიზიფეს“, „პენელოპე“, „ანტიკური სონეტი“, „სიზიფეს ლოდი“, „უცნაური არითმეტიკა“.

„ოდა სიზიფეს“ სონეტია (სტურუა 1999: 9), რომელშიც შემოქმედებითად არის დამუშავებული ანტიკური მითი სიზიფეს შესახებ, რომელიც იმდენად პოპულარულია, რომ აქ აღარ მოვიყვანთ.

„არ დაიჯერო, რომ დაკარგა ცამ მნიშვნელობა, რომ უაზროა სილურჯეში ხელის ფათური.

ნეტა, ღვთაებრივ სისადავეს რატომ ვართულებთ,

როცა აქვეა მწვერვალებიც და ქვესკნელებიც,
რომელთა შორის მითიური სიზიფე დადის,
კაცი შვეული, უძინარი და ბედნიერი,
რადგან სათავე უფსკრულში აქვს, მწვერვალზე – ვარდი,
ჩემს წვალებასაც რომ დაჰკრავდეს მისი იერი.
ჩემს ფიქრს, რომელიც კანონიერ ჩარჩოში არ დევს,
ლექსს კი არ უნდა წარეკვეთოს თავი და ზომა.
არ გაუფრინდეს ქარში თმები, ფესვი არ მოკვდეს,
ამაზე ფიქრი შეუმჩნეველად დღეებს ამოკლებს,
რომლებსაც მაინც ავივსებდი სიზიფეს შრომით,
თუ შეფასების ერთეულად მივიჩნევთ ვარდებს. . . „

თუ კარგად დავაკვირდებით ლექსს, შევნიშნავთ, რომ არსად არ არის ლოდი ნახსენები, რომელსაც სიზიფე მწვერვალისკენ მიაგორებს. ლოდს აქ ცვლის ვარდი, რომელიც ლია სტურუას ლექსში ღვთაებრივი ტვირთის მეტაფორად უნდა მივიჩნიოთ. პოეტის შრომა ამ ლექსში გაიგივებულია სიზიფეს შრომასთან, რომლის მიზანიც ამაოებასთან ბრძოლაა. სტრიქონში „ლექსს კი არ უნდა წარეკვეთოს თავი და ზომა“ გვხვდება გამოძახილი ყაჩაღი პროკრუსტეს მითისა და ამ სტრიქონში შემოქმედებითი თავისუფლებისაკენ მონოდებაც ამოიკითხება. ამაოებას შეჭიდებულ პოეტს, როგორც მითოსურ სიზიფეს ლოდი, ისე აქვს მინიჭებული ვარდი უფლისაგან ჯილდოდ იმისათვის, რომ მიუხედავად ყოველდღიური ამაოებისა, არ ეშვება საყვარელ საქმეს, რადგან ეს საქმე მისი არსებობის ერთადერთი გამართლებაა.

სიზიფეს თემაზე ლია სტურუას აქვს სხვა ლექსიც „სიზიფეს ლოდი“ (სტურუა 1986: 129-131), სადაც უკვე მთიდან დაგორებული ლოდის ამოტანაზეა საუბარი და ეს საუბარი ქვეცნობიერის დონეზე მიმდინარეობს, რამეთუ ლოდი მთიდან კი არა, „ტვინის წვეროდან დაგორდა“:

„შენ სიზიფეს ლოდს წამოგკიდებს
და მარტივ რიტმში აენყობა ცხოვრება;
მწვერვალიდან ქვევით,
იქიდან კი ლოდის სიმძიმე
სისხლის შვეულს ისევ ატყორცნის
ტვინამდე, ცამდე . . .“

როგორც ვხედავთ, აქ ლოდის მეტაფორა მოიცავს პოეტის შემეცნებაში მომხდარ აღელვებას, აღფრთოვანებას, გამონვეულს შემოქმედებითი შრომით და ამ შრომით დაღლილი პოეტის ერთადერთი გულშემატკივარი დედაა, რომელიც „სხვებთან ერთად იცდის, როდის ამოვიტან ლოდს. . . უნდა, მიეხმაროს, მაგრამ უკვე აღარ შეუძლია.“ მოკ-

ლედ რომ ვთქვათ, სიზიფეს თემა, სიზიფეს შრომა ღია სტურუსს ორივე ლექსში შემოქმედებითი შრომის სიმძიმესთან არის გაიგივებული, შედარებული, ამასთან – მშვენიერის და ამაღლებულის გამომხატველი მეტაფორით – ვარდით განსახოვნებული.

ლექსი „ანტიკური სონეტი“ (სტურუა 1999:99) თავისი ფორმით სონეტი და შეეხება ანტიკური მითოსის გმირებს, უფრო მომეტებულად – აქილევსს, რომელსაც წრთობის შემდეგ ქუსლი დარჩა სუსტი და გამოუნრთობი. ეს ლექსი მიჰყვება ანტიკურ მითოსს, ანტიკურ პოეზიას, რომელიც „თვალეზდათხრილი ჰეგზამეტრით იდგამდა ენას.“ აქ არის მინიშნება გმირთა საუკუნეზე, ანტიკურ ღმერთებზე, ანტიკურ ქანდაკებებზე და მთელი ლექსი განმსჭვალულია ანტიკური სამყაროს მშვენიერებისადმი და სინანულით ნაკლოვანებებისადმი, რომელიც ასეა გამოხატული: „სისხლის აღრევა, სისასტიკე, მრუში გენები“, ან – „როგორ უყვარდათ, რა მზე იყო, რა თეთრი ჭირი.“ ეს სახე – „თეთრი ჭირი“ – მზის გვერდით და შავი ჭირისგან განსხვავებით, ფრიად ორიგინალური მიგნებაა ანტიკურობის სულის გამოსახატავად. ლექსში გვხვდება ანტიკური მითოსის რემინესცენციები და გამოძახილი აქილევსის მითისა.

ლექსში „უცნაური არითმეტიკა“ გვხვდება ტროას ცხენების ხსენება. უნდა ვიფიქროთ, რომ აქ ტროას ომში მონაწილეთა ცხენებზეა მინიშნება, მთლიანად ტროას ომის მითზე (რომელიც, როგორც შლიმანმა გაარკვია, მითი კი არა, სინამდვილე იყო).

„შენ კი სამების ქვეშ დადიხარ,
ღვთაებრივი არითმეტიკის მონაწილე,
სადაც სამი ოთხზე მეტია.
მეც რომ წამოვალ აქეთ,
ტროას ცხენების ავი გარემოცვიდან,
ჩემს სისხლს არავინ არ აკოცებს,
სალამოსკენ გადახრილ ოთახში“...

ამ სტრიქონებში უნდა იგულისხმებოდეს, თუ რა წარმატებით შეცვალა წარმართობა ქრისტიანობამ, სამებამ, და ქრისტეს სისხლი ტყუილად არ დაიღვარა. ლექსის დასაწყისში ბრინჯაოს ცხენის ხსენება კი მიგვანიშნებს იმ ცხენზე, რომელიც ტროაში ღამით შეიტანეს აქაველებმა და მითოსურ სახედ იქცა.

ქართული ფოლკლორიც დიდი წარმატებით არის ასახული ღია სტურუსს პოეზიაში. ეს არის ლექსები „ნიქარა“, „სამშობლო“, „***ხომ შეიძლება“, „*** გამიგონია, მთიელ ხვარამზეს“, „ბალადა მოჭრილ მარჯვენაზე“, „ნითელა ბატონები“. ეს ლექსები მის წიგნში „ლექსები, პო-

ემები“ (1986) გამოყოფილიც არის საერთო სათაურით „ქართული ფოლკლორის თემებზე“. ლექსში „სამშობლო“ გამოყენებულია ქართული ფიცის ფორმულა „დედა შეერთოს ცოლად“:

„როგორც ამ ცის ქვეშ,
ჩემთვის უცხო მიწის ნაჭერზე,
რომელსაც ერქვა ძველი ელადა,
ჩემს გარშემო მარმარილოს ღვთაებრივი
ტორსები დადიოდნენ,
მათ წიაღში
გაუგონარი ცოდვის და მრუმობის
მენამული ჩანასახი ღვივდებოდა
და კათარზისის ნეტარებას მახლოვებდა,
ამ ნეტარების და უმაღლესი ქართული წყევლის
გულისგული
საკუთარ დედას ცოლად ირთავდა“ (სტურუა 1986: 78-79).

ლექსში ლაფსუსია გაპარული “ხომ შეიძლება“ იწყება ეპიტრაფით – ქართული ხალხური ლექსის „ვეფხვისა და მოყმის“ სტრიქონებით: „ეგება ვეფხვის დედაი ჩემზე მწარედა ტირისა.“ ეს ლექსი აგებულია „ვეფხვისა და მოყმის“ რემინესცენციებზე და ტექსტში ასევე გვხვდება თიხის ლაზარეს ხსენება, როგორც წვიმის მომყვანი ქართული ღვთაებისა და სტრიქონი ქართული ხალხური ლექსიდან „მზე დედა ჩემი“, რომელნიც ორგანულად ერწყმიან და სახეობრივად ამდიდრებენ ლექსის მხატვრულ ქსოვილს. ლექსის ფინალი: „ოღონდ მიეციტ დედაჩემს ძალა, რომ დედა ვეფხვი შეეცოდოს“ ორგანულ კავშირშია ხალხური ლექსის სტრიქონებთან, ეპიგრაფთან „ეგება ქართლის დედაი ჩემზე მწარეთა ტირისა“ და წარმოადგენს მის მხატვრულ დამუშავებას. ლია სტურუას ეს ლექსი დაწერილია პირველ პირში და წარმოადგენს მოყმის მონოლოგს.

და მაინც, ყველაზე უფრო ახლოს ქართულ ფოლკლორთან დგას ლია სტურუას უსათაურო ლექსი „***გამიგონია, მთიელ ხვარამზეს“. ამ ლექსსაც, ისევე, როგორც ქართული ფოლკლორის თემებზე აგებულ სხვა ლექსებს, ეპიგრაფად უძღვის ხვარამზეს ლექსი ვაჟიკას:

„ნეტავი თასად მაქცია,
რომ ღვინით აგვესებოდი,
შეფერილი მქნა წითლადა,
შემსვავდი, შეგერგებოდი.“

ეს ლექსი აგებული ვაჟიკასა და ხვარამზეს რომანტიული შეხვედ-

რის ეპიზოდზე. ვაჟიკა გვარად ნაკვეთაური იყო. ნაკვეთაურები ერთერთი უმდიდრესი ოჯახი იყო ფშავში. ვაჟიკა და ხვარამზე სხვადასხვა სოფლებიდან იყვნენ. მათ ერთმანეთი უყვარდათ, მაგრამ პატრონებმა ნებართვა არ მისცეს ქორწინებაზე. ხვარამზე სხვაზე გაათხოვეს. უხეირო ქმარი შეხვდა და ისევ ვაჟიკა უყვარდა. ერთ ნაწვიმარ დღეს ვაჟიკამ ხვარამზეს სოფელი ჩაიარა მათი სახლის გვერდით, ხვარამზემ მისი ცხენის ნაფეხურებს თურმე ლობე შემოავლო – არ წაიშალოსო (ქ.ხ.პ. 1978: 224).

ღია სტურუას ეს ლექსი მიჰყვება რომანტიულ ეპიზოდს და წარმოადგენს ცნობილი სიუჟეტის დამუშავებას.

„მან შემოავლო თავის სევდას
მაღალი ლობე
და მამაკაცის ნაფეხურები
იდგა მიწაზე,
როგორც პურის ან ღვინის მცენარე“ (სტურუა 1986: 84-86).

აქაც ლაფსუსია გაპარული – არა მამაკაცის, არამედ მისი ცხენის ნაფეხურებს შემოავლო ლობე ხვარამზემ.

„ბალადა მოჭრილ მარჯვენაზე“ (ანუ პოეტის იმპროვიზებული გასამართლება საქმიანი და მედროვე „მსაჯულების“ მიერ) იწყება ეპიგრაფით – ხალხური ლექსით:

„ხეკორძულას წყალი მისვამს,
მცხეთა ისე ამიგია.
დამიჭირეს, მკლავი მომჭრეს,
კარგი რატომ აგიგია.“

გარდა ამ ეპიგრაფად გამოყენებული ქართული ლექსისა, ლექსში გვხვდება ქართული ანდაზაც „მღვდელს ჭილოფშიც იცნობენო“ – შეცვლილი სახით „რადგან ბერი ჭილოფშიც იცნობა“. ეს ლექსი აღწერს, თუ როგორ მოკვეთეს მკლავი არსაკიძეს, რომელიც პოეტის თანამედროვე ადამიანად არის წარმოდგენილი და, სავარაუდოა, რომ პოეტის ალტერ ეგოს წარმოადგენს – ამის თქმის უფლებას გვაძლევს სტრიქონი „რომ მან ტაძარი ააგო და ლექსი დაწერა“. არსაკიძის დასჯის სცენა გაიგივებულია ჯორდანო ბრუნოს დასჯის სცენასთან, ვინაიდან ლექსში გვხვდება მისი სიტყვები: „ის მაინც ბრუნავს“. ამ ლექსში არსაკიძის სახე განზოგადებულია, მას მსოფლიო მითოსის გმირის მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული (სტურუა 1986: 89-92).

„ნითელა ბატონები“ დაწერილია მონოლოგის სახით და აღწერილია

წითელა ბატონებით ავადმყოფი პოეტის ხილვები:

„მე მანუხებს წითელა ბავშვობის ვალივით
და ვხედავ ბებიების მწითური თვალებით,
ჟღალი წვერით და მზიანი გონებით
და აჟღარუნებენ წითელ ზანზალაკებს,
რომლებმაც ლითონის ენებით ალოკეს
ჩემი ბავშვობა თაფლივით კეთილი
და მანდეს საიდუმლო ცხრადაკეტილი...
მე დავინახე, რასაც მიმალავდნენ,-
ის ჰგავდა წითელ შესანიშნავ მამალს,
სისხლის წვეთებისგან ქვასავით შეკრულს,
ის ჰგავდა თბილ და ნოყიერ ერკემალს...“ (სტურუა 1986: 92-93).

ლექსში სწორადაა დაფიქსირებული, რომ წითელა ბატონებს წითელ მამალს სწირავდნენ, ოღონდ ერკემალი ალბათ ზედმეტია, ესეც ლიცენზია პოეტიკას ბრალი უნდა იყოს. წითელა ბატონებთან დაკავშირებული რიტუალის აღწერაც ემთხვევა მათ ფოლკლორულ სახეს.

ლექსი „ნიქარა“ აგებულია ქართული ხალხური ზღაპრის „ნიქარას“ მოტივებზე, რომელთაგანაც დომონირებს მოტივი რქის გამთელებისა, რის სანაცვლოდაც ნიქარამ თავის თავისი ლეში უნდა აჭამოს. ლექსი დანერგულია ლირიკული მონოლოგის სახით. აქაც, როგორც ზემოთ განხილული ლექსების უმრავლესობაში, ლირიკული გმირი გაიგივებულია ლექსის ავტორთან და შემოქმედებითად არის დამუშავებული ლექსის თავისთვის დათმობის მოტივი:

„მე მონიფული კაცი ვარ, ნიქარა
და ლეშს ასე ადვილად ვერ გავიმეტებ,
შენ და ფუფალამ იტირეთ ბავშვი,
რომელსაც თავვი შეეცოდა
და თავის ლეშს შეპირდა.
მე კი მონიფული კაცი ვარ
და მელოდება ცეცხლისფერი ნოხების ხაო“ (სტურუა 1986: 94-95).

ამრიგად, ფოლკლორული სიუჟეტები, მოტივები და მხატვრული სახეები ამდიდრებენ ლია სტურუას ლექსებს, როგორც თემატურად, ასევე – მხატვრულად. როგორც ანტიკური, ასევე ქართული მითოსისადმი პოეტის დამოკიდებულება შემოქმედებითია. ფოლკლორი თანამედროვე ზნეობრივ პრობლემატიკასთან არის შეჯვარებული და კათარზისული დანიშნულებით გამოიყენება. თითოეული თემის, თითოეული

მოტივის თუ მხატვრული სახის დამუშავებას ლია სტურუა ახდენს თავის მდიდარ სულიერ ცხოვრებასთან შერწყმით, სულიერ პრობლემათა გადანწყვეტის წარმატებული მცდელობით. ანტიკური მითოსის გამოყენებას საერთაშორისო ასპარეზზე გაჰყავს პოეტი, მსოფლიო კულტურას ნაზიარები მკითხველის გულის გასახარად, ხოლო ქართული ფოლკლორი ეროვნულ მუხტს აძლიერებს მის ლექსებში.

ტექსტი და რეალობა (ვენიის არხია)

ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი. აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სრული პროფესორი ფილოსოფიაში; გელათის სასულიერო აკადემიის ლექტორი.

ძირითადი შრომები: დისკურსი და ენა. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2001. ფრაგმენტები დისკურსის პრობლემებზე. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2001. დისკურსი. ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ქუთაისი, 2006. „მარგალიტი და სიცარიელე“ (პოეტური კრებული) ქუთაისი, 2006

ინტერესთა სფერო: ლიტერატურა, სემიოტიკა, ფილოსოფია.

ტექსტი ლათინურად ქსოვილია. იგი განსხვავდება ინფორმაციისაგან, რომლის მიზანიც ტექსტის მიღმა გასვლაა. ინფორმაციისათვის ტექსტი მხოლოდ საშუალებაა. ქსოვილი თავისთავშივე ქსოვს ადრესატსა თუ რეციპიენტს, შესასვლელებსა და გამოსასვლელებს, სიღრმესა და ზედაპირს. როლან ბარტიწერს: „ტექსტი ნიშნავს ქსოვილს; თუმცა თუ აქამდე ამ ქსოვილს ფარდად გებულობდნენ, რომლის მიღმა წარმატებულად თუ წარუმატებლად იმალებოდა აზრი (ჭეშმარიტება), ჩვენ, ამ ქსოვილზე ლაპარაკისას, ხაზს ვუსვამთ დაბადების და წარმოების შესაძლებლობებს, რისი მეშვეობითაც ტექსტი იქმნება, უსასრულოდ იქსოვება მრავალი ძაფის გადახლართვით: ამ ქსოვილში ჩაკარგული სუბიექტი ქრება, ობობას მსგავსად“ (ბარტი).

არა მხოლოდ ის, რაც უნდოდა, ეთქვა ავტორს, ან რასაც იდეოლოგია განგვიმარტავს თავის ენაზე, არამედ მექანიზმი აზრთა წარმოებისა, სხვადასხვა მსოფლმხედველობა, სხვადასხვა ეპოქა ეძებს მასში საკუთარ სათქმელს.

„ტექსტი დასცინის ნებისმიერი კულტურული ტოპოსის პრეტენზიას, იბატონოს მასზე“. ჩვენ ვსწავლობთ ტექსტების გავლას, და არა მათთან დარჩენას. იდეოლოგია ტექსტების

კითხვით მიღებულ სიამოვნებას უკანონო გართობად მიიჩნევს.

„ვეფხისტყაოსანი“ შეიძლება, ვიკითხოთ, როგორც კლასთა ბრძოლის, ასევე ღვთისმეტყველების, ასტროლოგიის, რიცხვების მისტიკის, ზღაპრის, საერო რომანის პოზიციებიდან. სხვადასხვა ეპოქაში, სხვადასხვა იდეოლოგიის შუქზე.

შეიძლება, იკითხო მარცხნიდან მარჯვნივ, ან პირიქით. ვერტიკალურად, კომენტარებით. ბოლოს, უბრალოდ, სეირნობ, გზაში შემთხვევით დაგდებულ ნივთებს იღებ. ათვალეერებ. წიგნები, რომლებმაც შენი მარშრუტების კვალი შემოინახეს, არ გაძლევს იმის საშუალებას, რომ თქვა: ეს შენ იყავი. ეს მარშრუტებია: ნიცშედან ჰომეროსი, მალარმედან ჰეგელი, წმინდა მამებიდან რილკე. ბეკეტის სიჩუმე სიცილის აკომპანიმენტის და კომედიის დასაწყისია. ხშირად ვმალავთ წიგნებს, რომლებიც წაგვიკითხავს, მათ მაგივრად სხვებს ვასახელებთ, რომ არ მოგვაგონ. კითხვის გარდა, შეიძლება ამას ვუნოლოთ ცურვა, თევზაობა, ჭამა, მოსავლის აღება.

ტექსტის მასალა ენაა – ცოცხალი, რთული, საკუთარი ენერჯისა და კანონზომიერებების მქონე. ადამიანს შეუძლია, ილაპარაკოს მხოლოდ მაშინ, როცა მისით და მასში ლაპარაკობს მინა, ცა, მოკვდავი და ღვთაებრივი. მისი გამოჩენით რიტუალიზდება მარადიული დავა მიწისა და სამყაროსი, განხეთქილების იდეა და საწინააღმდეგო ძალთა ერთიანობა. ჩვენ კი არ ვლაპარაკობთ, ენა გვლაპარაკობს. პოეტი ისმენს და მიჰყვება. „უსმინო პირით“, როგორც ჰაიდეგერი ამბობს. დიალექტით ლაპარაკობს განსხვავებული ლანდშაფტები, ესე იგი მიწა. ტექსტი ამ დიალექტების შეჯახებაა, ენერჯიების გადაკვეთის წერტილი, მოვლენათა ცენტრი. ეგზისტენცია და კულტურა, ენა და ყოფიერება გადაიკვეთება. ზოგი ტექსტი ამ როლს ასრულებს ერთჯერადად. ზოგი ყოველთვის.

შეიძლება თუ არა, წიგნი მივიჩნიოთ იმ მთლიანობად, რაც წყვეტებისაგან დაგვიცავდა? წიგნის ერთიანობა ცვალებადი და შეფარდებითია. როგორც კი ის გამოკვლევის საგანი ხდება, იმწუთსავე კარგავს ერთმნიშვნელოვნებას და აღარ უთითებს საკუთარ თავზე, როგორც ერთეულზე. მისი ბუნების შესახებ ჩვენ შეგვიძლია, ვიმსჯელოთ დისკურსის რთული ველიდან ამოსვლით. წიგნი მიუთითებს სხვა წიგნებზე, წიგნების ერთობლიობაზე, რომლებიც წინ უსწრებს ან მოსდევს (მომავალში), ისევე, როგორც ლიტერატურის მიღმა დარჩენილ სოციალურ-პოლიტიკურ რეალობაზე. თუკი კლასიკური მეტაფიზიკა დის-

კურსის მიღმა ეძებდა წყაროს დისკურსისათვის ავტორის ან რეალობის სახით, ტექსტში თავად დისკურსზე და ენაზე ყურადღების გამახვილება მეოცე საუკუნის ლიტერატურაში გვათავისუფლებს გამოხატვის ფენომენისაგან. ენა კი არ გამოხატავს, არამედ ხატავს. იგი მხოლოდ საკუთარ თავზე მიუთითებს, და არა მის მიღმა არსებულ ფენომენებზე, რაც ბარტის ცნობილი ფორმულირებით, მიანიშნებს ავტორის სიკვდილზე. რეპრეზენტაციის, მიმეზისის, არტიკულაციის და სიმბოლიზაციის ნაცვლად, რაც ლიტერატურას გარეგან კანონზომიერებებს დაუმორჩილებდა, ფრანგული „ახალი რომანი“ ცდილობს, აღწეროს ინტერპრეტაციის გარეშე, დარჩეს ზედაპირთან, რაც დაფარულის, სიღრმის და ჭეშმარიტების ძიებისგან გათავისუფლებით მალარმესეულ იდეალურ ლიტერატურას მიგვაახლოებდა, თუმცა წერა ყოველთვის კავშირშია ძალაუფლებასთან, რაც ისევ კლასიკის თემასთან გვაბრუნებს. ლიტერატორთა ნაწილის აზრით, ტექსტი წარმოადგენს ძალაუფლებისგან თავდასხნის საშუალებას. ძალაუფლება ჩაბუდებულია ყველგან, თვით თავისუფლებით აღტყინებაში, რომელიც მის ამოძირკვას ცდილობს, რევოლუციაში. მას ქმნიან არა მარტო ისინი, ვინც „ფლობენ“ ძალაუფლებას, არამედ ისინიც, ვინც მას „არ ფლობს“. სახეზეა იზომორფიზმი, რაც წერას აახლოვებს სხვა სოციალურ პრაქტიკებთან. ძალაუფლება წერიტაც იქმნება. დელიოზი ლიტერატურას განიხილავს, როგორც მანქანას, რომელსაც მიმართება აქვს ომის მანქანასთან, სიყვარულის მანქანასთან, რევოლუციის მანქანასთან და ა. შ. „როდესაც წერ, არკვევ პრობლემას: ლიტერატურულმა მანქანამ რომ იმუშაოს, რომელ სხვა მანქანაზე შეიძლება და უნდა იყოს მიმაგრებული“. კლასიტი და ომის გიჟური მანქანა, კაფკა და ბიუროკრატიის უჩვეულო მანქანა. ეს თემები გზას ხსნის კლასიკის შემდგომი კვლევებისათვის, რაც გადალახავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის ფეტიშისტურ ტენდენციებს, გამოხატულს წერილის, ტექსტის ავტონომიური და თვითმკმარი ღირებულებით. ჩვენ არასდროს ვკითხულობთ, რისი თქმა უნდა წიგნს, რა არის წიგნი, აღმნიშვნელი თუ აღსანიშნი, მასში რაიმეს გაგებასაც კი არ ვცდილობთ, მაგრამ ვკითხულობთ, რა ამოძრავებს მას, რატომ ქმნის ან ვერ ქმნის სიხშირეებს, რა მრავლობითობებშია ჩაფლული, რის შედეგადაც გარდაიქმნება. ლიტერატურის რეტროსპექტული შესწავლა საშუალებას გვაძლევს, ვილაპარაკოთ ძალაუფლების ერთიან ველზე, ლიტერატურისა და სოციალურ-პოლიტიკური ფენომენების კავშირზე.

დასავლეთში პოეტი აზრს აძლევს სამყაროს და ფორმას აძლევს ქაოსს. მისი მთავარი იარაღი მეტაფორაა, რომელსაც სიტყვაში გადაჰყავს საგანი და, პირიქით, სიტყვას სიმბოლოდ აქცევს: ერთი ნიშნავს

მეორეს. აღმოსავლურ პოეზიაში საგანი რჩება „უთარგმნელი“, იგი ასრულებს იდეის, მეტაფორის და სიმბოლოს როლს, ისე რომ, არასდროს კარგავს თავის თავს და ყოველთვის საგნად რჩება. ასეთ ლექსებში იცვლება მკითხველისა და ავტორის ურთიერთობები. მეტაფორების პოეზია პოეტის წარმოსახვაში კრავს და ამთლიანებს სამყაროს და ერთიანობის სახეს აძლევს. საგნების პოეზია მკითხველს სთავაზობს, თავად შექმნას ამ საგნებიდან მთლიანობა. მხოლოდ მკითხველს შეუძლია, დაამყაროს სიტყვებით გამოუთქმელი კავშირი საგანთა და გრძნობათა შორის, რომლებსაც ისინი ინვევენ. აღმოსავლეთში პოეტი არ ლაპარაკობს გამოუთქმელზე, არამედ გვიჩვენებს მას. იგი გამოუთქმელს ტოვებს იმას, რაც ენას არ ემორჩილება. ასეთი პოეზია საშუალებას გვაძლევს, გავიგონოთ წარმოუთქმელი. იეროგლიფები არ არის ფერწერული სურათი ან სანახაობა, მაგრამ მისით გამოხატული ცნება „მრავალსახიანი“ და უფრო მეტად ემორჩილება მკითხველის ფანტაზიას. იგი, როგორც მთარგმნელი, მათგან მისანვდომს ირჩევს, საკუთარი სამყაროსათვის. ყოველ ეპოქას თავისი ხედვა შეიძლება ჰქონდეს. როგორც პაუნდი უწოდებს, არა translation, არამედ „translucences“.

ჩინურ პოეზიაში ერთი საგანი მეორესთან არ არის შედარებული. ისინი ერთად აწყვია, ერთ რიგში – როგორც ნატურმორტს, მათ აერთიანებს არა მიზეზ-შედეგობრივი, არამედ ასოციაციური კავშირი, რომელიც საშუალებას იძლევა, “ლექსი ქარის ქროლვით გაიხსნას” (მანდელშტამი). ფენ-ლიუ – ქარი და ნაკადი – ქარი კოსმოსის ღრმა ძალების გამოვლენაა – მატერიალურისა და სულიერის განუყოფლად, მოძრავი და გაჩერებული ერთდროულად.

სიტყვები კვლავ საგნებად იქცევიან, რომელთაგანაც ლექსი ისევე შედგენილი, როგორც დეკორაცია. აქ არ არის ალევორიული საგნები, რომლებიც სხვა რეალობაზე მიუთითებენ. ცალკე აღებული ბუნებრივი საგნის მატერიალობა არ ითარგმნება. სტროფებისა და სახეების კავშირი მყარდება რა გრამატიკულ, ან თუნდაც ლოგიკურ დონეზე – ის ასოციაციურია, ქვეცნობიერია – მინიშნება, რემინისცენცია, მეორე და მესამე პლანია საჭირო, რადგან პოეზიას არ შეუძლია პირდაპირ ლაპარაკი. სახეები უნდა შედგეს არა ნაწარმოებში, არამედ მკითხველის გულში.

არყოფნიდან ეს სტრიქონები ქალაქზე ვენის საიდუმლო არშით ლაგდება – ჩინურად ნიშნავს ლიტერატურას, თუმცა ასევე მსოფლიო არშიაა, დაოს მიერ ვარსკვლავების, მთებისა და წყლების მონაცვლეობით შექმნილი (მთებისა და მდინარეების პოეზია). სწორედ ამიტომ

არაა ზღვარი წერასა და რეალობას შორის. სუ ში ამბობდა ვან ვეის შესახებ: – მის პოეზიაში სურათებია, მის სურათებში – პოეზია.

კლასიკასთან გვაბრუნებს ტექსტის უმთავრესი თვისება: მას ცნობიერებაში შემოჰყავს ტექსტში, როგორც ჯადოსნურ ბროლში, არეკლილი სამყარო, როგორც მთლიანობა. პარადოქსულად, კვლავ რეალობას დავებრუნდით. ის რეალისტურია, მაშინაც კი, როცა დანტე ჯოჯოხეთში მოგზაურობს, „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები კი – მულაზანზარსა და გულანშაროში.

ლიტერატურა

- ფენოლოზა 1968:** Fenolloza E., The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. Ed. E. Pound. San Francisco, 1968.
- ბარტი 1994:** Барт, Р., Смерть Автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. М., 1994. С. 389.
- ჰაიდეგერი 1993:** Хайдегер, М., Время и Бытие. М. „Республика“. 1993.

არარსებულ საზღვრების გამო

მოკლედ – მიზეზებისა და მიზნის გამო

თბილისის თავისუფალი უნივერსიტეტის დოქტორანტი; ილია ჭავჭავაძის სახელობის სტიპენდიიანი (რუსთაველის ფონდი); ოთარ ჩხეიძის სახელობის სტიპენდიიანი; ლიტერატურულ პორტალ lib.ge-ს დამაარსებელი; მწერალი, 2009 წლის „საბას“ ლაურეატი (წლის საუკეთესო დებიუტი);

ნაშრომები: „პოსტმოდერნიზმი ქართულ პოეზიაში“, „ილია ჭავჭავაძის პუბლიცისტიკა მსოფლიო პუბლიცისტიკის კონტექსტში“, „დრამის პოეტიკა“ (მეცხრამეტე საუკუნე – მსოფლიო და საქართველო);

ინტერესთა სფერო: ლიტერატურის თეორია, კრიტიკა, პოეტიკა, სემიოტიკა.

1921 წელს რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსიამ, გარდა არაერთი არასახარბიელო შედეგისა, დაბადა ერთი უაღრესად საინტერესო ფენომენი – ქართული კულტურული ემიგრაცია. ევროპის და ამერიკის კონტინენტის ქვეყნებში დაფანტული ქართველი მეცნიერები, მხატვრები, მოქანდაკეები, მწერლები და, გნებავთ, მსახიობებიც. მიუხედავად სოციალური შეჭირვების და ნოსტალგიის მოძალებისა, ისინი მაინც ქმნიდნენ ღირებულ კულტურულ პროდუქტს. საბჭოთა კავშირის დაშლამდე ეს სახელები (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ გრიგოლ რობაქიძეს) საქართველოში მცხოვრებთათვის სრულიად უცნობი იყო.

ქართული ლიტერატურის ქრესტომათიასაც, ისევე, როგორც ხელოვნების სხვა დარგებს, მას შემდეგ, რაც პროფესორმა გურამ შარაძემ ემიგრანტული მემკვიდრეობის დიდი არქივი ჩამოიტანა, ქართული ემიგრაციის მუზეუმი შეიქმნა და ლამის ბესტსელერად ქცეული სამტომეული “უცხოეთის ცის ქვეშ” გამოიცა, წესით, ახალი სახელები უნდა შემატებოდა, მაგრამ XX საუკუნის მიწურულის კრიტიკამ გრიგოლ რობაქიძის მწერლური ტალანტი იმყოფინა და სხვა დანარჩენი ავტორის შემოქმედება ისევ ყამირად მოიტოვა. [ფაქტი ერთია, მე არ შემხვედრია ქართული პოეზიის მომრავლებულ ანთოლოგიებში უმეტესი მათგანის სახელი და არც

ამ ტექსტების ანალიზით აჭრელებული კრიტიკული აღმანახების ფურცლები მინახავს. არადა, ზოგიერთი მათგანი, გნებავთ მხატვრული დონის გამო და, გნებავთ, ისტორიული თვალსაზრისით, ნამდვილად იმსახურებს ამას].

ამ მხრივ, საეტაპო მნიშვნელობა ჰქონდა რუსუდან ნიშნიანიძის ორტომეულს “საქართველო სამანს აქეთ...და სამანს იქით” (თბილისი, 2005, “მერანი”. რედაქტორი როსტომ ჩხეიძე), რამდენადაც განხორციელდა წარმატებული მცდელობა, ლიტერატურისმცოდნის თვალთ დახახული ემიგრანტული მწერლობა გაეცნო მკითხველს.

ამ წიგნმა კიდევ ერთხელ დაანახა საზოგადოებას ის გასათვალისწინებელი მომენტი, რომ აუცილებელია “სამანს აქეთა” და “სამანს იქითა” ტექსტების ერთ, საერთო ქართული ლიტერატურის კონტექსტში განხილვა და მათი სეპარაცია არ არის მართებული. როგორც დაასკვნიდით, ჩვენი ნაშრომის მიზანიც სწორედ ის გახლდათ, რომ დაიძებნოს მსგავსი თემები, მოტივები და თუნდაც განსხვავებები იმ პოეტების შემოქმედებაში, რომლებიც XX საუკუნის დასაწყისში მოღვაწეობდნენ საქართველოში თუ ემიგრაციაში. ემიგრანტთაგან, დავძენთ, რომ განვიხილეთ მხოლოდ სამი, ჩვენი აზრით, უმთავრესი ავტორი (გრიგოლ რობაქიძესთან ერთად). გვიანდელი ემიგრანტი ავტორები: გიორგი ყიფიანი, გიორგი ლოლუა და ა.შ. არ განვიხილავს, რადგან, ვფიქრობთ, რომ ეს უფრო ახალი ესთეტიკური ნაკადია და სხვა ტიპის კვლევას საჭიროებს.

შევეცადეთ, შეგვედარებინა რამდენიმე სახე-სიმბოლო სხვადასხვა პოეტთან – სად იდენტური იყო, სად ანტაგონისტური და სად ავტონომიური. სიზმრის, ბედისწერის, გლოვის, მზის სიმბოლიკები დაამუშავა რუსუდან ნიშნიანიძემ, მის მიერ განხილული თემებიდან ჩვენ მხოლოდ “მგზავრს” მივმართეთ, რადგან, ალბათ, ეს არის ყველაზე რთული და მრავალნახნაგოვანი სახე, ყველაზე ფლექსიური მდგომარეობა ქართული ემიგრანტი პოეტებისთვის და არა მარტო - სათქმელის რეციპიენტამდე მისაწვდენად, შესაბამისად იგი არაერთ კომენტატორს ითხოვს.

ასევე მივმართეთ მცირე კვლევას სალექსო საზომთა, ვერსიფიკაციის დასადგენად ზოგიერთ ემიგრანტი ქართველი პოეტის შემოქმედებაში, რაც, თავის მხრივ, ახალი წამოწყებაა და სპეციალისტისთაგან მუშაობის გაგრძელებას მოითხოვს.

აქვე დავძენთ ერთ საყურადღებო გარემოებას – მიუხედავად იმისა, რომ ემიგრანტ პოეტებს წლების განმავლობაში ევროპულ ლიტერატურასთან უშუალო შეხების საშუალება ჰქონდათ და, ოცდაათიანი წლებიდან მოყოლებული, უამრავ სახელოვნობო ნოვაციას ადევნებდნენ თვალს – როგორც ფორმალური, ასევე თემატური თვალსაზრი-

სით, ისინი მაინც იმ პოეზიის ერთგულნი დარჩნენ, რომელიც XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის ადრეული წლებიდან იმემკვიდრევეს. სამომავლოდ, უინტერესო არ იქნება დაკვირვება, თუ რით არის გამოწვეული მათი გულგრილი დამოკიდებულება იმ პერიოდში მიმდინარე პროცესებისადმი – ქართველებისთვის მახასიათებელი ინტეგრაციის უნარის ნაკლებობით, სოციალური ფონის გამო გამოწვეული მოუცლევლობით თუ, უბრალოდ, წარსულისადმი გადაჭარბებული სიყვარულით (გნებავთ, – სამივეთი ერთად).

მგზავრის მოსვლის გამო

სიტყვა „მგზავრი“, გარდა სხვა არაერთი დატვირთვისა, რელიგიური სიმბოლოცაა და მის ძალიან ზოგად განმარტებას თუ მოვიტანთ – „წუთისოფლად გამვლელს“ ნიშნავს (სოლოვიოვი).

ემპირიულ რელიგიურ ცნობიერებაში მოგზაურობას, მიუხედავად რიგი ნიუანსური სხვაობებისა – მისიონერული ხასიათი აქვს და მაგალითის მიმცემია (ქრისტიანობაში, მთავარი მიმართულებების წარმომადგენლებთან ერთად, არაერთი დამოუკიდებელი ორდენის ბერი და სექტანტი, ისლამში – დერვიში, ჰინდუიზმში – სანიასი და ა.შ).

შესაბამისად, მგზავრი, რაც უნდა ირაციონალურ საბაბს გვთავაზობდეს, ბუნებრივია, კონკრეტულ შედეგზეა ორიენტირებული.

ეს მომენტი კარგად არის გამოყენებული ჰაგიოგრაფიაში, პატრისტიკაში. უფრო გვიან, შუასაუკუნეების სარაინდო რომანისა და რენესანსის ტექსტები, რა თქმა უნდა, მგზავრის სახეს სხვა ფორმით წარმოგვიდგენენ, თუმცა მიზნის მიღწევის და ამით დანარჩენი საზოგადოების ხსნის მოტივი შენარჩუნდა.

რომანტიზმის ეპოქაში პოეზიამ კიდევ უფრო გადაამუშავა ეს თემა და მგზავრობას ამსოფლიური, ზოგადადამიანური ტრაგიზმის ფუნქცია შესძინა (ბაირონი, მიცკევიჩი), ქართულ რომანტიზმში ამ მოტივის მთავარი დამწერგვი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, თითქმის კოჰერენტულია ევროპელი პოეტების და ასევე დავალებულია რელიგიური ეგზეგეტიკით, როცა ირაციონალურ, ანგარიშმიუცემელ სწრაფვას „გამართლებას“ უძებნის:

„და ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა
სიძნელე გზისა გაუადვილდეს,
და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი
შავი ბედის წინ გამოუქროლდეს“
(“მერანი”)

მეოცე საუკუნის მოდერნისტულმა ცნობიერებამ თემა უფრო ეგზისტენციალური გახადა. გენერალიზაცია რიგ შემთხვევებში იმდენად ფართო იყო, რომ მოგვიანებით სხვა დისციპლინებიც შეიერთა (მაგალი-

თად, ეგზობიოლოგია – მეცნიერება, რომელიც იკვლევდა სიცოცხლის დედამიწისგარეშე ფორმებს), თუმცა ჩვენს შემთხვევაში ამ მოტივის ის ფორმები გვიანტერესებს, რომელიც XX ს. საწყის წლებში და, კერძოდ, ქართულ ლიტერატურაში გამოვლინდა.

ვალერიან გაფრინდაშვილი სრულიად სამართლიანად მიიჩნევდა გალაკტიონის “ლურჯა ცხენებს” ბარათაშვილის “მერანთან” გაპაექრების მცდელობად. ორივე ლექსის გენეზისი აპოკალიფსურ ხედვებს უკავშირდება და მისი ერთგვარი ალუზიაა (თუმცა, აღნიშნავენ, რომ “ცეცხლოვანი ცხენი”, აღმოსავლურ ასტროლოგიურ ჰოროსკოპში მისი დომინირების გამო, უფრო ადრინდელი, რომელიმე “გაქვავებული კულტურის” პერსონაჟია).

თუ მეცხრამეტე საუკუნე, ქართული მაგალითის მიხედვით მაინც, ტექსტის ეპილოგურ ნაწილში ინდობს მკითხველს, ატომის პერიოდის ევტერპე გაცილებით მკაცრი და ტრაგიკულია, ქრონოტოპის გააზრება იმდენად სუბიექტურია მისთვის, რომ დროსაც და სივრცესაც ერთმანეთში უნესრიგოდ არეულად აღიქვამს, მასში მოგზაურისთვის კი სიტყვა “გადარჩენა”, ისევე როგორც “დალუპვა”, ირონიულადაც აღარ უღერს – იმდენად უცხო და არაიმანენტურია – ქოლა, ხეტიალი, მგზავრობა აქ არ გულისხმობს არც სიცოცხლეს, არც სიკვდილს, არამედ “რალაც სხვას – მესამეს” (ტერენტი გრანელი).

თვალსაჩინოებისთვის “ლურჯა ცხენების” ფინალი:

“მხოლოდ ნისლის თარეშში. სამუდამო მხარეში
ზევით თუ სამარეში, წყევლით შენაჩვენები,
როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები”

ეს ქართული სიმბოლისტური სკოლაა, უფრო სწორედ, ამ სკოლის ქრესტომათიული ნიმუში. ამ პერიოდის ნარატივის, დისკურსის ამოცნობა არ ჭირს, არც მისი იმპულსის დადგენაა რთული საქმე – კითხვა, რომელსაც ჩვენ ვსვამთ, ამ შემთხვევაში სხვა კუთხითაა მიმართული – რამდენად სინქრონულია ემიგრანტი ქართველი პოეტების აზროვნება თუნდაც ამ ნიმუშთან და, ზოგადად, ქართულ პოეზიასთან, რომელიც მათ “შინ დატოვეს” და რომელიც თავისი გზით განვითარდა.

მგზავრის თემა, როგორც ერთი განსაკუთრებული მახასიათებელი, მართებულად გამოყო თანამედროვე მკვლევარმა, რუსუდან ნიშნია-ნიძემ. მისი დეფინიცია, ამ შემთხვევაში, ზედმიწევნით ზუსტია. მოვიხმობ ციტატას:

“ერთი საინტერესო მხატვრული სახე, რომელიც სწორედ ამ დღეებიდან მკვიდრდება, ესაა – მგზავრი (ან მოგზაური), ადამიანი, რომელიც ფუძეს, კერას, თავის “შინ”-ს დაშორებია და გადახვეწილია. თუმცა მისი შინაარსი ერთგვარად შეიძლება გავიაზროთ, დედამიწაზე “შემოხეტებული” და სამშობლოდან წასული, გზაზე დამდგარი” (რუსუდან ნიშნია-

ნიძე, “საქართველო სამანს აქეთ და სამანს იქით”. თბილისი. 2005)

დაგვიანების გამო

XX საუკუნეში ქართული პოეზიის ლირიკული გმირი მძაფრად განიცდის ყველგან და ყოველთვის დაგვიანების შეგრძნებას.

1927 წელს, ყოფილი ფუტურისტი, სიმონ ჩიქოვანი, წერს ლექსს “მგზავრის სიმღერა”. ნაწარმოები, სიმართლე ითქვას, თავიდან არ გამოირჩევა პესიმისტური განწყობით:

“სადგურში მივალ დანიშნულ დროზე”

მაგრამ დასასრულისკენ ეს სიმყარე თანდათან იკლებს და ეჭვად იქცევა. თუმცა მკითხველისთვის ცხადია, რომ ეს ეჭვი წინასწარ დადასტურებულია და ავტორს სიტყვა “ალბათ”-ის ნაცვლად “ალარ” რომ დაენერა, თვისობრივად არაფერი შეიცვლებოდა:

“აგერ მივყვები უცხო ვაგონებს
შენზე მღერალი, ღამის მთევარი,
ახლა მის იქით ირემს მაგონებს
და მე სად მივქრი, შენი მდევარი
ალბათ ვიქნები სადგურში დროზე,
ჩაქრნენ ღამეში ჩრდილნი მთებისა.”

(და თუნდაც დროზე მიაღწიოს, ასევე ცხადია, რომ ეს ის სადგური არაა, სადაც ელიან)...

ტირენტი გრანელი უფრო მელანქოლიური და შემგუებელია, იგი კითხვებს არ სვამს, უბრალოდ იცის და განიცდის – როგორც აუცილებელს და მარადიულს:

“ახლაც შორეულ მეგობარს ველი

რომელმაც ასე დაიგვიანა” (“ქალის აგონია”)...

ლირიკული გმირი მიდის დანიშნულების ადგილზე. ფოლკლორული ტრადიციიდან მოყოლებული (“თავფარავნელი ჭაბუკი”, “შემომეყარა ყივჩაღი”) იგი “ვერ” ან “არ” ახერხებს ამას.

ტიციან ტაბიძის ლექსი “მე ყაჩაღებმა მომკლეს არაგვზე” “ძალად” მოგვიანე მგზავრის სიმღერაა – იგი ბედისწერას ეხმარება, აჩქარებს (“ვიცი, მომელის მაინც ეს ბედი”) და შინ მომავალი (სავარაუდოდ, სატრფოსკენ) სამუდამოდ აგვიანებს და თვითმკვლევლობას მხატვრული ეფექტებით ნიღბავს:

“მე ყაჩაღებმა მომკლეს არაგვზე”.

გალაკტიონ ტაბიძე თითქოს გამოსავალს პოულობს – გამოსავალი ნოვაციური არ გახლავთ მსოფლიო ლიტერატურისთვის, პირიქითაც – მაგრამ თითქოს პანაცეაა (პალიატივი მაინც) და ყველა მას მიმართავს – საზოგადოებისგან სეპარაცია, მარტოკაცობის პოეტური იდეა:

“წავალ და სადმე დავესახლები
ამ საუკუნის მგზავრი გვიანი
სადაც იქნება მტვერი ნაკლები
და უფრო ნაკლებ ადამიანი...”

გვიანი მგზავრის იდეას ამუშავებს ემიგრანტი ქართველი პოეტი სიმონ ბერეჟიანიც. “მგზავრი” (დაიბეჭდა 1982 წელს პარიზში გამოცემულ ლექსების კრებულში) ერთი შეხედვით ფოლკლორული ბალადის ინტერპრეტაციას მიაგავს:

“ვიყავი მეფე და ვგავარ ზღაპარს,
მოვკვდები, ისევ გამელვძიება
ძველ კომპებიდან ავანთებ ლამპარს
და მზეთ-უნახავს ჩავესიძები.
ეჯიბს ვუბრძანებ: დამაკლდა ხედვა
და ვიდრე ღამემ თმებში გამაბა,
მომგვარეთ კვიცი, მკვირცხლი, უხედნი
და საქორწილო მომართვით კაბა.
არც სინანული, არც თავის დახრა,
ზეცამ მარგუნა ეს ბედი წილად:
უძღური მეფე ქარში უმაყროდ
მივემგზავრები მე საქორწილოდ”.

ლექსი კომპოზიციური და დრამატულია, პროტაგონისტი განწირულია სიკვდილისთვის და ერთგან მას ასეთ ფრაზას ათქმევინებს ავტორი:

„და მეც გადავკრავ მგზავრი გვიანი
მონამლულ ღვინით ავსებულ თასებს”...

“გვიანი მგზავრობის” შეგრძნება გალაკტიონთან და სიმონ ბერეჟიანთან იდენტურია, პრობლემის გადანყვეტა კი – დიქტომიური. გიორგი გამყრელიძის ლექსი “როცა ცაცხვების გრძელი ჩრდილები” (დაინერა 1926 წელს. დაბეჭდილია კრებულში “გვიანი რთველი”, სანტიაგო დე ჩილე, 1960 წ.) სხვა განწყობით ავითარებს თემას.

ღირიკულ გმირს სამშობლოში დედა ელოდება (აქ, ალბათ, შენიშნავთ ნოსტალგიური ნარატივის ნიშნებს, მაგრამ იმავე წარმატებით შევძლებთ ზოგადკაცობრიულთან მიმართების დანახვას), გმირი კი სამუდამოდ დარჩენილა უცხო ქვეყანაში. იმდენად უპერსპექტივოა მისი ყოფა ამ მხრივ, რომ თავს აღარც იმ გვიან მგზავრად თვლის, რომელიც შებინდებისას ჩაივლის სოფელში:

“და თუ გაისმა ფეხის ხმა ნელი
მგზავრის გვიანის-სოფლის შარაში
შენ იმზირები სველ ფანჯარაში
და მე ამაოდ, ამაოდ მელი”

ცხენი – მგზავრის უმთავრესი ტრანსპორტი

ეს ტრადიცია (რა თქმა უნდა, მისტიკურ-ტროპული გაგებით) ნიკოლოზ ბარათაშვილის “მერნიდან” იღებს სათავეს და XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში ისევე ტრანსფორმირდება, როგორც სხვა არაერთი სიმბოლო.

გალაკტიონ ტაბიძე ყველაზე ხშირად და მასშტაბურად მიმართავს ამ თემას. მხედარი – ცხენი (ან ცხენები) – სამყარო (“ლურჯა ცხენები”, “ეფემერები” და ა.შ.). თუმცა არანაკლებია ამ მხრივ, ემიგრანტი პოეტის, გიორგი გამყრელიძის მემკვიდრეობა. აქვე დავძენთ, რომ გამყრელიძე იყო ახლო მეგობარი ტიცციან ტაბიძის და პაოლო იაშვილისა (ამ უკანასკნელს ბიძაშვილად ერგებოდა), ცხოვრობდა ქუთაისში, სადაც გიმნაზიაში გამოსცა ჟურნალი “ბაღდადის წეროები” (აქედანაც უნდა ვეძიოთ სიმბოლისტურ ნაკადთან მისი ასეთი ორგანული კავშირი). ცხენის, როგორც ადამიანის მამოძრავებელი (ამ სიტყვის ორგვარი – პირდაპირი და მხატვრული გაგებით) სიმბოლოს ხედვა პოეტის შემოქმედებაში ისე ვითარდება, თითქოს კომპოზიციურად ერთ სიუჟეტურ ქარგასთან გვექონდეს საქმე. დინამიკა დაღმავალია – ბარათაშვილის და გალაკტიონის მერნების იდეას ეხმიანება, მერე პრაგმატულ ხასიათს სძენს და ერთ-ერთ ლექსში სატირული განწყობით გვირგვინდება.

“ლურჯი მონოკლის” დასაწყისი „ლურჯა ცხენების” რიტმიკას გვაგონებს:

“გიჟური აშვებით და თავ ანაშვები
ეოლის რაშები დაჰქროდნენ ფრთამალი.
ოცნებას სციოდა, ღრუბლები სდიოდა,
გრიგალი ჰყიოდა და ცეცხლი გამალი”

განწყობა აქაც აპოკალიფსურია – გარდაუვალია და ყველაფერს წაღვეკვით ემუქრება:

“სახურავებზე ასდიოდა ქალაქს არული
და ეცემოდა სეტყვასავით რკინა და თუჯი
მელუპებოდა ამ ქალაქში ღრმა სიყვარული”

(სანუგეშოდ დარჩენილი “ლურჯი მონოკლი”, რომელშიც “ცისფრად სჩანდა ცეცხლის არული”, ერთი მხრივ, პოეტის თავშესაფარია, მეორე მხრივ, აქ შეიძლება გულუბრყვილო ალუზიის ნიშნები დავინახოთ) ლექსი “ცხენები” მსგავსი სურათით იწყება:

“მზე ქალაქს ედება ცეცხლიან ენებით
ასფალტზე იღვრება: კუპრი და მელანი”
და მოულოდნელი სიტუაციით გრძელდება:
“ქუჩაზე დამდგარან შებმული ცხენები

დაღლილნი, დაღლილნი არიან ყველანი”

დაღლილი და, განსაკუთრებით, შებმული ცხენები, უკვე სხვა ესთეტიკის ნიშანია, ახალი, ტექნიკური აზროვნების პრიმატის ნიშანი. უკეთ აღსაქმელად მოვიყვანთ ბოლო ორ სტროფს:

“პაუზა დაღლილებს. დაიპყრო ქიმიამ

ქვეყანა, ომიც და მებრძოლიც.

და ცხენის მაგიერ გვაძლევს ენერგიას

მოტორი: ელექტრო-ბენცოლი.

დამშვიდდით, ცხენებო! დრო დადგა ნეტარი

ყოფნაში შეიჭრა ახალი ფაქტორი:

ზეცაში მიაფრენს აპარატს მხედარი

მინისპირს მიაღწევს ტრაქტორი.”

ტექნოკრატული ტერმინების შემოჭრა ლექსში და პოეტური ოპოზიციების ნეოლოგიზმებით გამძაფრება, შეიძლება, თანამედროვე მკითხველს ცოტა ხელოვნურად მოეჩვენოს, თუმცა იმ ეპოქისთვის (1920-იანი წლები) ეს ძალიან ორგანული და შესაბამისი აზროვნება გახლდათ. განწყობა ირონიზდება და მძაფრდება სხვა ლექსში. ლექსის სათაური “როსინანტი”, რა თქმა უნდა, არის პირდაპირი მინიშნება – თუ რომელი ტიპის პერსონაჟის მიხედვით აგებს ავტორი ლექსს, მაგრამ აქვე ჩნდება ირიბი განცდა ბარათაშვილის ნაწარმოების ალუზიის:

“თქვენ ხომ იცნობდით საკვირველ მერანს!

(სადღაა ახლა მსგავსი ცხენები!)“

და დასასრულიც საოცრად ცხადად ეხმიანება ახლა უკვე XX საუკუნის ქართულ პოეზიას. ეს სტრიქონები, გნებავთ, რაჟდენ გვეტადის “ვირების მესიის” შორეულ რემინისცენციად ჩათვალეთ:

“და დარჩა სანჩოს და იმის ვირებს

მას შემდეგ ბურთი და მოედანი”

მერნის ვირად ქცევის იდეა სწორედ იმ დეკადენსური გარემოს პირ-მშოა, სადაც ემიგრანტი პოეტი შემოქმედებითად ყველაზე კარგად გრძობდა თავს (და იგი დიდად არ განსხვავდება, ვთქვათ, გიორგი ლეონიძის განწყობისგან - “რაშო, მინას მიჭედილო, ველარ აიქროლე”), საინტერესოა, როგორ ამუშავებს ამ თემას სიმონ ბერეჟიანი ხსენებულ ლექსში “მგზავრი”:

“ჩემო მერანო, გადიქეც ქარად!”

გაჰკაფე მკერდით ტყენი უვალი,

სად მამამ ბრძოლით დღეს გაიარა,

გაივლის მედგრად ხვალ მომავალი”

რემინისცენციულობისადმი ავტორის შეგნებული მიდრეკილების შესახებ რომ არ ვიცოდეთ, ეგებ გვეფიქრა, რომ პლაგიატობისკენ ნაუცდა ხელი, მაგრამ სიმონ ბერეჟიანის ტალანტის და გამოცდილების

მქონე პოეტზე საუბრისას ამის თქმა უპრინციპო სულსწრაფობა იქნება.

სიმონ ბერეჟიანი უფრო დიდ აქცენტს მხედრის ფენომენზე აკეთებს, რომელიც გაორებულია მეფურ დიდებას და რომანტიულ ხეტიალს შორის. დასასრულიც ბუნდოვანების შეგრძნებას იწვევს - პასუხგაუცემელი კითხვით:

“რომელი ცხოვრობს ახლა ჩვენ ორში!
 დღე მზის თვალებით ჩემში ვის ხედავს?
 ბედნიერ მეფეს თუ სველ მინდორში
 გაყინულ ცხენზე უსულო მხედარს?”

ემიგრანტი პოეტის, შალვა ამირეჯიბის, ლექსში “მოგზაურს” (“მინანქრები”, წიგნის გამომცემლობა არაბიძის და ამხ. თბილის. 1920), ისევე როგორც, თითქმის დიდი ნაწილი მისი პოეზიისა, დავალებული არის ქართველი რომანტიკოსებისგან – დანყებული ლექსიკა-ფრაზეოლოგიით, სათქმელის იდენტიურობით დამთავრებული (მაგალითისთვის - “გინახავს შენა, შორით მავალს, მგზავრო დაღლილო, ადგილნი მწირნი, უდაბურნი და ვერანანი” და ა.შ.). ზედმეტად არ გვეჩვენება, ვთქვათ, რომ მისი შემოქმედება ნეორომანტიზმის ჩარჩოებს უფრო ესადაგება, ვიდრე სიმბოლიზმის ან ნებისმიერი მოდერნისტული სკოლისა, რომელთა გამოვლინებასაც იმ პერიოდის ლიტერატურულ საქართველოში ჰქონდა ადგილი. სიცოცხლის, წუთისოფლის წარმავლობის იდეა მგზავრის სახეშია იდენტიფიცირებული, – ხედავს იმპერსონალისტურია (ვაიშნავიზმი, შოპენჰაუერი) ანუ საზოგადო, მსოფლიო სევდის მოტივების გამოძახილი, შესაბამისად, პესიმისტური განწყობა ჭარბობს – (“მოგზაური ვარ მეც შენებრი, ჰე წარმავალო”). შალვა ამირეჯიბის მგზავრი იმითაც არის გამორჩეული, რომ მას მერანი არ ჰყავს, თუმცა ბედისწერა იმავს უქადის, რასაც ბარათაშვილის პროტაგონისტს – “ვიცი წაშლიან ჩემთა ფერხთა ნატერფალს ქარნი და მზისა მტვერნი წაეყრიან ცრემლის გუბესა” – იმ განსხვავებით, რომ, როგორც აღვნიშნეთ, შალვა ამირეჯიბთან სამომავლო ოპტიმიზმის ნიშნები ამ კონკრეტულ ლექსში მაინც არ იკითხება.

P.S. მერნის სახე XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში ზოგიერთ შემთხვევაში მატარებელმა ჩაანაცვლა, თუმცა მისი ადგილის დაჭერა მაინც ვერ შეძლო.

თვალსაჩინოებისთვის, ალბათ, იმის გახსენებაც კმარა, რომ კომუნისტური ეპოქის იდეების ისეთი აპოლოგეტიც კი, როგორიც ალიო მირცხულავა გახლდათ, გვერდს არ უვლის ამ სახეს, მეტიც, ასპარეზზე საკუთარი ბედაურები გამოყავს და სხვებს მეტოქედ უყენებს:

„იმის მთების გუგუნი
 და სხივების ღრეობა,

ცაზე ღრუბლის რაშები
 ცეცხლს აჩენენ ჭენებით,
 ამ უდაბნო მიდამოს,
 ამ უკუნეთ ხეობას,
 ვერ გაივლის „მერანი“
 და ვერც „ლურჯა ცხენები“.
 („ნახტომი მზისკენ“)

უკანმოხედვის გამო

გიორგი გამყრელიძეს, რომლის შესახებაც ზემოთ უკვე მოგვიხდა საუბარი, აქვს კიდევ ორი საინტერესო ლექსი – “მგზავრის ამბავი” და “მოგზაურის ოცნება” (მათ ყურადღება მიაქცია რუსუდან ნიშნიანიძემაც).

“მგზავრის ამბავი”, გარდა ტიპური უიმედობის განცდისა, აღთქმული ადგილის ვერმოხილვით გამოწვეული ტრაგიზმისა (“მაგრამ ვერ მიხველ დაპირებულ ლურჯ ქვეყანაში, დაეცი გზაზე სასიკვდილოდ დაჭრილი შველი”), იმითაც არის საინტერესო, რომ მასში მოულოდნელად ჩნდება თამარ მეფის სახე (დასაწყისში და დასასრულში), ცალკე აღებული ლექსის ძირითადი ნაწილი სიმბოლისტური ტექსტის შთაბეჭდილებას ტოვებს – “სწერ ქარვის ლექსებს და შედიხარ მკრთალ ნირვანაში, როგორც თავადი გეკვარი, ძროხების მცველი”, “შენ გაიარე ფეხშიშველმა მრავალი ველი”, “და „ჭკნები მზეზე, ვით ალერდი გვალვით ყანაში ” და ამ დროს “შენ რომ გეცხოვრა, გეარსება ოქროს ხანაში, დაგიფარვდა თამარ მეფის ფიქალის ხელი”.

თამარ მეფის კულტის გადმოტანა პოეზიაში იშვიათი სულაც არ გახლავთ (ვრ. რობაქიძე, გ.ლეონიძე), მაგრამ ემიგრანტი პოეტის ამ ლექსში მას სულ სხვა დატვირთვა აქვს – სამშობლოს მაგივრობას სწევს. მგზავრი, რომელიც საქართველოს ვერასდროს მიაღწევს, ოცნებით წარსულს ელოდება, მასში ცხოვრებას ცდილობს, “დედოფლის შვენიერი ხელის” ეიმედება, მაგრამ მეოცე საუკუნის დეკადენტური სული აქაც ჩრის უიმედო “რომ“-ს და კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, მეოცე საუკუნეში ოცნებაც კორექტირებადია.

რუსუდან ნიშნიანიძე მიუთითებს გამყრელიძის მეორე ლექსის, “მოგზაურის ოცნების” პირდაპირ კავშირზე ბიბლიურ წიგნებთან და ძველი აღთქმიდან დაძრულ ასოციაციებს განიხილავს. მაგ.: “მოხდა სასწაული დიდ და ძვირ, დამიბრუნდა ეგვიპტეში გაყიდული შვილი” (შეადარეთ იაკობისა და იოსების ამბავი); ვირტუალურ რეალობაში დაბრუნებულ პოეტ-იოსებს სამშობლოც ვირტუალური აქვს:

“არა, ისევ მდიდარი ვარ,
 ძველი ოცნებით ვთბები
 ვენახიც მაქვს, სახნავებიც
 ტყეც და სათიბებიც”
 და მისი ოპტიმიზმიც პირობითია:
 “და თუ მიმცეს უცხოეთს
 მიწას ბედი ავი,
 თუ ჩემს საფლავს ვერ იტირებს
 ძმა და ნათესავი, –
 ოკეანეს გადმოლახავს
 საქართველოს ქარი
 და ჩამძახებს ”სალამს გითვლის
 რიონი და მტკვარი”

ესეც მგზავრობის ერთე-რთი ფორმა ქართულ ლიტერატურაში – სამ-
 შობლოდან და სამშობლოსკენ (პირველი – იძულებითი და განხორცი-
 ელებული, მეორე – ნებითი და განუხორციელებელი).

ეპისტოლეთა გამო

“წიგნი ვნახე მისი იყო”
 შოთა რუსთაველი

“საიდუმლო ბარათო
 მექმენმექმენ მარადო”
 აკაკი წერეთელი

“წერილი” XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ პოეზიაში ხშირად გვხვდე-
 ბა და მას ჩივილის ფორმა უფრო აქვს, ვიდრე უბრალო მოკითხვის. უმე-
 ტეს შემთხვევაში ის სოფელში ან სოფლიდან იგზავნება და ადრესატი,
 როგორც წესი, ოჯახის წევრია. წერილს არც საბურველშემოხვეული
 რომანტიკულ-მისტიკური ელფერი დაკრავს, როგორც ეს მეზობელ XIX
 საუკუნეს უყვარდა – იგი პირდაპირია და რეალისტური, ზოგჯერ ცი-
 ნიკურიც. ავტორი (ან, – რიგ მაგალითებში, – წერილის მიმღები, რო-
 მელიც მთავარ გმირად გვევლინება) შველას ნაკლებად ითხოვს, იგი
 უფრო იბარებს რაღაც მნიშვნელოვანს და სიცოცხლეზე მეტად აუცი-
 ლებელს.

ყველაზე ცნობილი ეპისტოლარული ჟანრის ლექსი, პაოლო იაშვილის
 “წერილი დედას” (1916 წ.) მონანიებანარევი სიტყვებით იწყება:

“დავტოვე სოფელი-
მყუდრო სამყოფელი...”

“თვითკრიტიკით” გრძელდება:

“და დავიკუნტები
ქალაქის ქუჩებში მე - სალახანა”

თანდათან ავტორი იმჩნევს, რომ, მიუხედავად “სოფლის სინმინდისა”, იგი მაინც ქალაქს (თუ პოეტებისაა) აირჩევს:

“როცა მე ქალაქში მანუხებს, მახელებს
ყველა ყელსახვევი. შავი ხელთათმანი”

ეს “შენუხება” და “გახელება”, რა თქმა უნდა, მხოლოდ დადებით კონტექსტში იხსენიება პარიზის ბოჰემებს თვალშენავლებ პაოლოსთვის. შემდეგ იგი ვერც იქაურობას იგუებს (ნებით თუ იძულებით):

“იქნებ ჩვენ თბილისი ხვალ ყველამ დავტოვოთ”

(იძულებაზე იმიტომაც მიუთითეთ, რომ მკითხველს ქართულ ემიგრაციაზე არცთუ შორეული ასოციაცია აღძვროდა).

ლექსი მინერილი თხოვნით მთავრდება, პოეტი გრძნობს, რომ სოფელი მის სამუდამო წარსულში დარჩა:

“დედა! ინახულე
შენ წმინდა ხახული!
ნადი ფეხშიშველი,

ქალაქში დაკარგული შვილისთვის ღამე გაათიე”

დედა პასუხს ოციოდე წლის დაგვიანებით მოიწერს. გიორგი გამყრელიძის ლექსი “ძველი ბარათი, ანუ დედის წერილი” 1938 წელს არის დაწერილი, საზღვარგარეთ უკვე დიდი ხნის გადახვენილი პოეტი საქართველოდან დედის თვალებით იყურება და დედის ხელით წერს:

“ძვირფასო შვილო!
ცხარე ცრემლი მინამავს სახეს

ამ წერილს რომ გწერ,
და დამწვარი ჩემი გულია,

ჩემი სურვილი:

შენ რომ ერთხელ კიდევ მენახე-
გულის კუნჭულში

სამუდამოდ შენახულია. ”

მერე მშობელს ელანდება, რომ მისი შვილი დაბრუნდა უცხო ცოლით და უნახავი შვილიშვილებით:

“და ჩემ მკვდარ გულში
კვლავ ინთება იმედის შუქი”

ამ სტრიქონების შემდეგ ლექსს სრულიად მოულოდნელი გადაწყვეტა აქვს; ერთმანეთს მოსდევს ფრაზები:

“მაგრამ მაინც გწერ,

ჩემო ბიჭო, ნუ დაბრუნდები!
 გზა არი ჩვენკენ
 მომავალი ბოროტი, ავი.
 ჩვენ მოვლილ ვენახს
 შეესია ეკლების ხვავი
 და ჩვენ სამრეკლოს
 დასჩხავიან ყვავთა გუნდები.”
 და მთავრდება ასე:
 “ნუ მოხვალ, შვილო!
 გითვლი დედა, მე მარიამი;
 საქართველოში –
 აღარ არის ჩვენთვის ალაგი”

არავინ იცის, რას ნიშნავს ეს სიტყვები, საბჭოთა ხელისუფლების პირ-
 დაპირ კრიტიკას თუ გარდაუვალი ვერდაბრუნების გრძნობის ფარულ
 შერბილებას – ფაქტი ერთია – ქალაქელ პოეტსა და სოფელელ დედას,
 ქართველ დედასა და საზღვარგარეთ გადაკარგულ შვილს შორის ხი-
 დი უიმედოდ ჩატყდა ან ჩაანგრის.

დედის წერილი ილო მოსაშვილმაც მიიღო, ოღონდ გაცილებით ადრე
 და თბილისში (“ბარათი” 1920 წ.):

“შენი წერილი მივიღე გუშინ,
 როგორ დაედო წამლად იარებს”

და პასუხადაც იმავეს უთვლის, რასაც მეგობარი “ცისფერყანწელი”:

“დედი, დაგტოვე, რა გამოვიდა,
 ცხოვრებამ უფრო ხელი დამრია!
 ვატყობ, სოფელში ველარ მოვიტან
 მკერდს ბალდადიანს და წელს ქამრიანს”

პაოლო იაშვილთან შედარებით, “ბარათის” ავტორი უფრო ტრაგიკუ-
 ლად აღიქვამს მოვლენას:

“მტანჯავს დღემუდამ ფიქრი არჯალი
 და მძიმე ჯვარი ზურგზე მკიდია,
 ჩემი ნიშნობის ქამარ-ხანჯალი
 ცოლს მეპურისთვის მიუყიდია”

ილო მოსაშვილს ცხადად წარმოუდგენია სოფლის სცენები – დედა სარ-
 თავით, მაყრული და მერცხლის ბუდე, ოღონდ ეს წარმოდგენები კი-
 დევ უფრო უმძაფრებს სადარდელს:

“თუმცა ვერც ნატვრას წამიერ ლხენით
 ვერც ყინულს დაძრავს წამით გაღლობა
 მე დამრჩეს გულში ოცნება თქვენი
 თქვენ – უზრუნველი ჩემი ბაღლობა.”

უადრესად ორიგინალური ფორმით (როგორც ვერსიფიკაციული, ისე

შინაარსის თვალსაზრისით) არის მონოდებული ემიგრანტი პოეტის, სიმონ ბერეჟიანის ლექსი “ელო” (წინადადებათა წყობით წააგავს უიტმენის სტილს, რომელსაც ქართულ ლიტერატურაში ყველაზე ხშირად მოგვიანებით მუხრან მაჭავარიანი მიმართავდა). ნეოლოგიზმების გარდა, ბერეჟიანი იყენებს ბარბარიზმებს, რითაც გიორგი ერისთავის დრამატურგიას ენათესავება, თუმცა, რუსიციზმების ნაცვლად, აქ ფრანგულია დომინანტი. ასევე ხშირად მიმართავს ასობგერა “ლას”-ით განწყობილ ლიტერაციას – შედარებისთვის აქ პაოლო იაშვილის “ასო ლასი” შეგვიძლია მოვიხმოთ)

ლექსის სიუჟეტი ასეთია – საფრანგეთში მცხოვრები ემლო საქართველოდან ელოს წერილს ელოდება. ლოდინი გაჭიანურდება.

“რა ვქნა, რა გახდა ლიონიი
რატო არ მოდის ფოსტალიონიი”

და აი ერთხელ:

“ერთ საღამოთი,
(იქნებოდა საათის ათი)
გასვრილი მტვერში
ერთთავად თეთრი
დაბრუნდა ოტელში
–მუსიო, ვორტ ლეტრ!
წერილი აილო.
–წყალმაც წაილო
თქვენი ფრანცია!
–მადამჯან, ტუჟურ კონტრიბუცია?!
შევიდა ოთახში...”

ემლო გაიშხლართება სანოლზე და წერილის კითხვას იწყებს:

“ქმარო-ჯან, მამა საყვარელო, ემლო ძვირფასო,
ცრემლით დასწერა შენმა ელომ ყოველი ასო
ეს, სამართალი არ არსებობს ჩემთვის ზეცაში!
რად დაგვაობლე, რითვინ წახველ ზაგრანიცაში”

და ა.შ.

დის, პელოს წერილიცაა:

“ემლო, ჯან, ემლო! რომ წამოხვალ, შენ გენაცვალე,
ორ-ორი ხელი წამოგვიღე ნარმის საცვალი.
ტანთა არა გვაქვს, ტიტლიკანებს გვწყურია, გვშია,
მეწველი ძროხაც კი წაასხეს კოლექტივიშია.”

ვფიქრობთ, კომენტარი გააუბრალოებს იმ სათქმელს, რაც სიმონ ბერეჟიანმა ამ ლექსში იგულისხმა.

გიორგი გამყრელიძეს, გარდა ძველი ბარათისა, აქვს კიდევ ერთი ლექსი, რომელიც წერილის ფორმით არის მონოდებული.

ეს ნაწარმოები სრულიად განსხვავდება აქამდე განხილული ტექსტებისაგან. ჰქვია – “ცოლის წერილი გამგზავრების წინ”. პოეტი ცდილობს, ქალისა და მამკაცის ინტიმური ცხოვრების დეტალები ირონიზებული გახადოს, და აღწევს თუ არა ამას, უფრო უკეთ პაოლო იაშვილის ერთ ლექსთან შედარებით დავასკვნით, რომლის სათაური არის “ძახილი” და ასევე ქალ-ვაჟის განშორების შემდეგ პერიოდს ეხება. მართალია, ამ უკანასკნელს, გ. გამყრელიძის ლექსისგან განსხვავებით, სავარაუდოდ, საფუძვლად კონფლიქტი უდევს, მაგრამ ჩვენ აქ უფრო მიმართების დამოკიდებულება გვანტიერესებს და, შესაბამისად, მოგვყავს მაგალითიც. ორივე შემთხვევაში ქალი საუბრობს:

“ძვირფასო გიორგი, საყვარელო
მეუღლე ჩემო!
მინდა ამ ბარათს მგზავრობის წინ
ცოტა რამ დავრთო,
მოიქცე ისე, როგორცა ვწერ
ყველაფერს ქვემოთ
იმ ხნის მანძილზე, სანამდე
ხარ უჩემოდ, მარტო” (გიორგი გამყრელიძე)

“მარგალიტები მოგხვია ყელზე სამწყება,
მარგალიტები, იაგუნდები.
არ შემიძლია შენი სახის გადავინწყება,
არ დაბრუნდები?” (პაოლო იაშვილი)

ცოლის წერილის ავტორი საყოფაცხოვრებო მომენტის შემოტანით უფრო და უფრო ამძაფრებს იუმორს:

“საყინულეში ძეხვია და ნაჭერი ლორის,
კარაქი, ყველი და კვერცხებიც,
რაც გინდა ყველა.
როცა იხმარო ფინჯანი და საინი ორი
გარეცხე საპნით ვახშმისთვის და
ყავის სასმელად” (გიორგი გამყრელიძე)

“არ შემიძლია დავინწყება შენი
სახისა
დავფარე დამე ბნელი
ნაწნავებით
ვიხუტებ ვნებით მსუბუქ ჰაერს ჩემს
ოთახისას
თეთრი მკლავებით”
(პაოლო იაშვილი)

როგორც ვხედავთ, ქართველი პოეტების წერილებში არაფერია ოპტიმიზის მსგავსიც კი – არც ავტორისთვის და არც ადრესატისთვის, იმდენად, რამდენადაც ეს ქვეთავი თამამად შეგვიძლია სიმონ ბერეჟიანის ლექსით დავასრულოთ:

“ელოდა, ელოდა
წერილს ემლო და
ნეტავ არ მიელო!”

პოეტის ცნებისთვის

XIX საუკუნის II ნახევრის ქართულმა მწერლობამ პოეტის ცნების სამი ავტორის დეფინიცია შესთავაზა მკითხველს. სამივეში მისი როლი მიღმიერ სამყაროსა და წუთისოფელში ნანილდება, იგია ერთგვარი მედიატორი ქვეყანასა და ზეციურ საუფლოს შორის:

“მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის
მიწიერი ზეციერსა;
ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ
რომ წარვუძღვე წინა ერსა”
(ილია ჭავჭავაძე)

“შუაკაცი ვარ უბრალო
ხან მიწისა ვარ, ხან ცისა”
(აკაკი წერეთელი)

“ვამაყობ იმით, რომ მიწას მიწად
და ცას ციურად მივეთავაზი”
(ვაჟა-ფშაველა)

XX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული ლირიკის მამოძრავებელ ძალად სიმბოლიზმი იქცა. ირაციონალურ, ფეერიულ ხილვებს ჩაჭიდებული პოეზიისთვის პატრიოტიზმის ცნება შედარებით დაბალი რანგის აღმოჩნდა, მას სხვა ინტერესები ჰქონდა:

“თეთრად ათენებ: თავს გესხმიან ავი ბოდვები,
ბნედა გერევა მიწის წყლულის ხილვით გაოსილს,
დამხრჩვალ კატებში გაგონდება მთვარის ცოდვები”
(გრიგოლ რობაქიძე, “ფრანგ პოეტს”)

ნაციონალიზმის შეგრძნება სრულიად გამოუსადეგარ იარაღად იქცა – პოეტი მსოფლიო მოქალაქე უნდა გამხდარიყო:

“მგოსნის გონება სარკეა სრული.
არ არის მისთვის სამშობლო კერძოდ.

ყველგან ერთია მუსიკა სულის
და სული ბრუნავს მსოფლიო ღერძად”
(ალექსანდრე აბაშელი, “შორეული ნაპირი”)

მეტიც, პოეტისთვის და პოეზიისთვის ყოველგვარი სოციალური ფაქტორი ნაიშალა, მაქსიმალურად თვითკმარი გახდა, გარეშე აზრისგან და გავლენისგან სრულიად დამოუკიდებელი:

“ჩემთვის მივდივარ და ჩემთვის ვმღერი”
(ვალერიან გაფრინდაშვილი, “პოეზია”)

ლექსი იქცა უპირველეს და უკანასკნელ თავშესაფრად:

“თუ სამშობლო მაინც არ მომეფეროს
მე მოვკვდები, როგორც პოეტს შეჰფერის.
სიმღერები ხალისის და ბრძოლისა:
პოეზია უპირველეს ყოვლისა”

(გალაკტიონ ტაბიძე, “პოეზია უპირველეს ყოვლისა”)

ლირიკული ნაწარმოები ავტორს საკუთარ სიცოცხლედ უღირს:

“მე არ ვწერ ლექსებს, ლექსი თვითონ მწერს,
ჩემი სიცოცხლე ამ ლექსს თან ახლავს.”

(ტიციან ტაბიძე, “ლექსი მენყერი”)

“და თუ ეს ლექსი უნდა იყოს უკანასკნელი
მაშინ ეს ძორი ყვაფებისთვის გასატანია”

(პაოლო იაშვილი, “პოეზია”)

პოეტის ფენომენი იმდენად გაფეტიშდა, რომ დედამიწაზე ტუსაღის როლი მოირგო:

“შავი ფიქრები გროვდება ისევ,
დგება წამების თეთრი საათი.
მინა არ მინდა და როგორც ქრისტე,
მეც ვემზადები გაფრენისათვის”
(ტერენტი გრანელი, “პოეტი პატიმარი”)

ამგვარი განწყობა მოდერნისტული სკოლის პოეტებისთვის სრულიად ბუნებრივი გახლდათ, ცოტა არაბუნებრივი, მათი ტექსტები უფრო მოგვიანებით, ისტორიული რეალობის მკვეთრი ცვლილებისა და საბჭოთა ხელისუფლების ტოტალური დიქტატის პირობებში ახმიანდა. (ამაზე უფრო ვრცლად საუბრობს აკაკი ბაქრაძე წიგნში „მწერლობის მოთვინიერება“). მასობრივი რეპრესიების შიშმა აიძულა ისინი, ერთხმად “მოენანიებინათ” ძველი პოზიცია და პოეზია ისევ კონკრეტულ წამონწყებათა (ამ შემთხვევაში რევოლუცია და პოსტრევოლუციური პერიოდი) დამხმარე იარაღად ექციათ. ამას ახალ დროებასთან ალავერდის გადასვლა (ტ. ტაბიძე) ეწოდა:

“მხიბლავდა მწუხრის პოეზიის შავი მანტია
ახლა კი ვამბობ: როცა ირგვლივ ცეცხლი ანთია

ბრძოლის მაგივრად ატირდება მხოლოდ ჯაბანი”
(ალექსანდრე აბაშელი, “პოეტებს”)

“სამშობლოსთვის, როგორც რიგითმა
მებრძოლმა, უნდა ვიხადო ვალი
ამინ! დე, ჩემი სათუთი რითმა
ომში ავარდეს, ვით ქარიშხალი”
(იოსებ გრიშაშვილი, “თბილისის პოეტი”)
“დავდგეთ იქ, სადაც ქარიშხალია
და სისხლიანი დგას ანგელოსი
ახალ გრიგალებს ვწირავთ სიცოცხლეს
ჩვენ, პოეტები საქართველოსი”

(გალაკტიონ ტაბიძე, “ჩვენ, პოეტები საქართველოსი”)

“ამხანაგებო, ნუ გეზარებათ
ჩამოცილება ძველი ფესვების
დროა გადიქცენ ოქროს ზარებად
აცრემლებული ჩვენი ლექსები”
(პაოლო იაშვილი, “პოეტი და ადამიანი”)

აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ, რომ პოეტი-მებრძოლის ფენომენი ლიტერატურული თვალსაზრისით, სულაც არ გახლავთ დასაძრახი. (მთელს მსოფლიოში, რომანტიზმის ზოგიერთი დიდი და რეალიზმის თითქმის ყველა წარმომადგენელი, სწორედ, ამ ნიშნით არის ცნობილი), უბრალოდ, ამ ავტორებისთვის ეს არ იყო მახასიათებელი განწყობა და, შესაბამისად, ხელოვნურობის შთაბეჭდილებას ქმნის (თუმცა ისტორიული კონტექსტი აუცილებლად არის გასათვალისწინებელი). იმ პერიოდის ქართულ ლიტერატურას ჰყავდა ისეთი პოეტი, რომლისთვისაც მოძრაობის კულტი, სიცოცხლის, როგორც ბრძოლის, იდეა განმსაზღვრელი და ბუნებრივიც იყო:

“დღევანდელი დღის პასუხ-მგებელო,
ჩაასვი სიტყვა ტყვია ტყვიაში!
მინას არ ახსოვს, იყოს პოეტი
გამომწყვდეული კუბოს წყვდიადში
(გიორგი ლეონიძე, “სიჭაბუკე და ლექსი ერთია”)

პატრიოტული სულისკვეთებაა მისი პოეტური ნარატივის უმთავრესი ხაზი:

“გულის ნათელი მე მიპოვია
ქართლის დიდების მე ვარ მნახველი
სამშობლო – ჩემი გულის ფეთქვაა
სამშობლო – ჩემი ლექსის სახელი”
(“ვუმღერ სამშობლოს”)

გიორგი გამყრელიძე პოეტის მისიაზე იშვიათად წერს. გამონაკლის-

თაგნია ლექსი “პოეტი და პოეზია”. ავტორი ნაწარმოებში “მართლის თქმის” და “ბოლომდე დახარკვის” პრინციპების გამტარებელია, მისთვის ილუზირებული მეტყველება ფუჭ და ყალბ ტექსტს გულისხმობს:

“თუ იტყვი განცდილს, დამდაგველს, მართალს,
თუ შიგ არ შეგყვა ჩმახვა მისხალიც,
მკითხველის გული დაიწყებს ფართხალს,
როგორც ანკესზე თევზი ცინცხალი.
პოეზიაა: გრიგალი ქარი,
სისხლი: მელანი და ნაწერები,
რითმა ლამაზი: კალმახი ჩქარი,
გრძნობა ანკესი და ფაცერები.”

ძნელია, ამ სტრიქონების მიხედვით გადაჭრით დაასკვნა: ზემოთ მოტანილ მაგალითთაგან თუ რომელი იდეის მომხრეა პოეტი – ალბათ უფრო შუალედური პოზიცია უჭირავს. ძალიან საინტერესო განვითარება აქვს სიმონ ბერეჟიანის “მგოსანს”. შინაარსით იგი თითქმის იდენტურია იმ ლექსებისა, რომლებიც ქართველმა პოეტებმა “ახალი ცხოვრების” დადგომას მიუძღვნეს, მაგრამ მათგან განსხვავებით ემიგრანტი ავტორი თავისუფალია ცენზურისაგან და მისი სათქმელი არაა ნაძალადევი, იგი გულწრფელი შეგნებით უარყოფს თავის ლირიულ სანყისს და მას პატრიოტული ჟინით ანაცვლებს, თან ისე, რომ არც წარსულს ინანიებს, – უბრალოდ, საკუთარ ადგილას ტოვებს, როგორც თავის დროზე მისაღებ ფორმას:

“დავცქერი მიწას ტყვიით დახურულს და ვამბობ ასე:
უნდა მივიღო დანყევლილი ხანა ახალი,
უნდა გავყინო ჩემში სხივი მაღალ პარნასის,
გავზარდო გულში ცივი გველი და ქარიშხალი.”

პირიქით, სინანული მას ახალი დროების მანტიის მოსხმის გამო უფრო აქვს, თუმცა მიზნის მისაღწევად ამ დანანებასაც მალე რისხვად გადააქცევს:

“რას ვაქნევ სიტყვას, ჰაეროვანს აწონილის მისხლით,
როს გარს მარტყია ეკლიანი რკინის მავთული!
მელნად დავნურე ნოყიერი ქართული სისხლი,
კალმად მიპყრია ხელში ბასრი ხმალი ქართული”
მგოსნის სიმონ ბერეჟიანისეული იდეაც ჩამოყალიბდა:
“ვარ ჩემი ქვეყნის გულდამწვარი ჭირისუფალი
ერის ბრწყინვალე მომავალით მსურს გავიხარო
თუ საქართველო არ იქნება თავისუფალი
დე, მტვრად ქცეული დამენახოს მთელი სამყარო.”

როგორც ვხედავთ, პოეტის, განსაკუთრებული, სოციალურად აქტიურის, გნებავთ, ტრიბუნის სახე ემიგრანტი პოეტების ტექსტებშიც ცოც-

ხლობს, – ეს ის სახეა, რომელიც 50-იანი, 60-იანი წლების ქართული ლიტერატურისთვის უმთავრეს, განმსაზღვრელ ნიშად იქცა.

.....

სახე-სიმბოლოთა შესახებ საუბარი, რა თქმა უნდა, ამ თემის ირგვლივ ამით არ ამოინურება. ჩვენი ყურადღება მიიქცია სარკის, რთველის, თოვლის, ზღვის სიმბოლიკათა მსგავსებებმა განხილული ავტორების შემოქმედებაში, თუმცა ეს სამომავლო კვლევის მიზნად გვაქვს გადა-ნახული.

საზომები

ფორმალისტული ძიებების კუთხით ქართველ ემიგრანტ პოეტთა შემოქმედება ნოვაციურობით არ გამოირჩევა. ავტორები გაურბიან ექსპერიმენტებს და, ერთი-ორი გამონაკლისი შემთხვევის გარდა, იმ ვერსიფიკაციულ ფორმებს ეყრდნობიან, რომელთა განახლებაც ქართულ პოეზიაში “ცისფერყანწელთა” ორდენს უკავშირდება.

ლექსების უმრავლესობა იზოსილაბურია, ჰეტეროსილაბიზმს მხოლოდ იშვიათად და ისიც ხშირად უნებლიედ დაშვებულს ვხვდებით. სონეტებს წერდა გროგოლ რობაქიძე. იგი ამ სალექსო მოდელის ერთ-ერთ პირველ დამამკვიდრებლად ითვლება ქართულ პოეზიაში. პოეტის ცნობილ ცამეტ სონეტს უკვე ჰქონდა გამოხმაურებები ლექსთმცოდნეობაში (აკაკი ხინთიბიძე – “გრიგოლ რობაქიძის სონეტები”, თამარ ბარბაქაძე – “შენს სონეტებში გადარევა შეკრული როკავს”), ამიტომაც მათზე აღარ შევჩერდებით. სონეტის გარდა, ერთადერთი ფორმა, რომელიც ხაზგასმით არის მითითებული, სტანსებია. მას, ძირითადად, შალვა ამირეჯიბი იყენებს.

სტანსები პროვანსულ ლიტერატურაში აღმოცენდა და პატარა სასიმღერო ხასიათის ლექსს ეწოდა. იგი განსხვავებულია გრძელი სასიმღერო კანცონებისგან და სხვა ჟანრული ფორმებისგან. ევროპულ სტანსებში სტროფების რიცხვი მერყეობს 4-დან 12-მდე. რუსულ სტანსებში დომინანტურია ოთხსტროფიანი იამბი, ჯვარედინი რითმითა და ოთხსტრიქონიანი სტროფით. სტანსებს მიმართავდა ა. პუშკინი (მათი თარგმანები ქართულ ენაზე პაოლო იაშვილს ეკუთვნის). სიტყვის გენეზისად ფრანგული „stance“ და იტალიური „stanza“, ანუ სადგომი ოთახი, დგინდება. ა. კვიატკოვსკის ლექსიკონის მიხედვით, სტანსების მთავარი მახასიათებელი არის ის, რომ ოთხტაქტიანი სტროფებისგან შედგენილი ლექსია და საერთო თემით არის გამთლიანებული. მისი ყოველი სტროფი დასრულებულია, როგორც შინაარსის (აზრის, სახის), ისე

ფორმის მხრივ. ყველა სტროფის რითმული სქემა ერთნაირია (მაგ: ჯვა-რედინი), მაგრამ რითმა არ მეორდება. თითოეული სტროფის ბოლოს აუცილებელია პაუზა. ანჟამბებანი არ გვხვდება.

ქართულ პოეზიაში გალაკტიონ ტაბიძის და პაოლო იაშვილის სტანსე-ბია ცნობილი.

შალვა ამირეჯიბის სტანსები არაკანონიკურია. იგი არღვევს ოთხტაე-პიანი სტროფის შემდეგ დასასმელი პაუზის პრინციპს, ერთმანეთის-გან პირველ და უკანასკნელ სტროფს მიჯნავს, ოთხტაეპედსაც არ ას-რულებს, თხრობა მომდევნო სტრიქონში გადააქვს:

“იცნობთ თუ არა, თქვენ სახეებს აქ აღბეჭდილებს,
თქვენ, რომელთაც კი გეკუთვნით ფიქრი და ზრუნვა!
იგონებთ თუ არ, დროებს წარსულს, განვლილ მანძილებს,
თქვენ, რომელთაც კი მომანიჭეთ ამდენი ჭმუნვა!
თქვენ, თქვენ გეკუთვნით საიდუმლო ჩემ გულის თქმათა”
("სტანსები" (იცნობთ თუ არა))

შედარებით უფრო მონესრიგებულია სხვა "სტანსები" (ლაურა კრენს). ერთ ლექსში, რომელსაც ასევე "სტანსები" აქვს სათაურად, პოეტი სხვა მხრივ თანმიმდევრულია, თუმცა სტროფების გამიჯვნას აქაც ზემოთ ხსენებული მეთოდით ახდენს.

ყველაზე პოპულარული ორი საზომია – მუხამბაზის ვარიაცია, ე.წ. "მცირე ბესიკური" (5/4/5) და სიმეტრიული ათმარცვლელი (5/5).

"ბესიკური", რომელიც "ცისფერყანწლებმა" აღადგინეს ქართულ ლექსში, გამოიყენა შალვა ამირეჯიბმა ("სტანსებში", "მოგზაურს", "კე-ისრის ცოლი", "მთელი სიცოცხლე", "იცი შენ მხარე", "ეხლა კი მჯე-რა"), გიორგი გამყრელიძემ ("ძველი ჰანგები", "ყველა სიმღერას მირ-ჩეენია", "ძველი ბარათი", "ჩვენი მხარე", "დამშვიდობება" და ა.შ.) ამ ფორმას არცთუ ხშირად მიმართავს სიმონ ბერეჟიანი, თუმცა მისი საპ-როგრამოდ სახელდებული ლექსი "მგოსანი" ამ საზომითაა გამართლე-ბული. მიიჩნევენ, რომ ეს ფორმა სათქმელის უფრო ადვილად და სრუ-ლად გამოხატვის საშუალებას იძლევა.

მაგალითისთვის:

“თუ გამარჯვება არ არსებობს სისხლის გარეშე,
მხოლოდ სისხლისთვის გიხმობს ჩემი ბუკი-ნაღარა
ისე არ ჩავალ, ცით მოსული, ბნელ სამარეში
თუ არ შევლებე მტრების სისხლით ჩემი ჭაღარა”
(სიმონ ბერეჟიანი, "მგოსანი")

“კმარა ზღაპრები, პოეტებო, უქმი ნუგეში:
მუსიკა, სევდა, ყვავილები, ლექსთა ნყოფები
მინაა მსუქან ბეჭემოტთა გახრწნილი ლეში;
კაცობრიობა: ბაცილები და მიკრობები”

(გიორგი გამყრელიძე, “მინაა ლეში ბეჭემოტის”)
 რეკორდსმენი მაინც სიმეტრიული ათმარცვლედია, შალვა ამირეჯი-
 ბის (“კოჯორს”, “ეზენამი”, “ნუ ეტყვი პოს”, “მერის”, “მასკარადი” და
 ა.შ.), სიმონ ბერეჟიანის (“მარადისობა”, “უკვდავება”, “მგზავრი”, “სამ-
 შობლო უცხოეთში” და ა.შ.), და გიორგი გამყრელიძის შემოქმედების
 უდიდესი ნაწილი სწორედ სიმეტრიული ათმარცვლედით განწყობილ
 ლექსებს უჭირავს (“ზღაპარი თბილისზე”, “ძველი სიმღერა”, “ნაპარ-
 ტახალი”, “ოცნება რთველზე”, “მთესველის სიმღერა”, “როსინანტი”,
 “დარდი”, “მე შავი ზღვისკენ გაყვები ქარებს”). ამ საზომით ძირითა-
 და ლირიკული, სევდიანი განწყობები გადმოიცემა:

“პირველი თოვლი დაეცა ქუჩებს.
 პირველი თოვლი მე მომაგონებს
 მიცვალებულის გაყინულ ტუჩებს
 და თეთრ კაბებში მოთულ გოგონებს”
 (სიმონ ბერეჟიანი, “სამშობლო უცხოეთში”)
 “კერკეთის ძირში დევს ეზენამი
 ანკარა არის მის წყალთა ლელვა
 მზეს სდევს ბურუსი და მთვარეს ნამი
 და მრისხანეა აქ ცისა ელვა”
 (შალვა ამირეჯიბი, “ეზენამი”)
 “მაგრამ დიდია გოდება უფრო,
 თუ საკუთარ თავს სარკეში ხედავ
 ვით მიცვალებულს, უჭირისუფლოს,
 ვით წყლის უფსკრულში ჩარჩენილ ცხედარს”
 (გიორგი გამყრელიძე, “დილით სარკესთან”)

გიორგი გამყრელიძეს, გარდა სიმეტრიული ათმარცვლედისა, ეკუთ-
 ვნის ათმარცვლედის იშვიათი ვარიაცია (4/4/2). ეს საზომი დასტურ-
 დება იოსებ გრიშაშვილთან – “ხახე”, გალაკტიონ ტაბიძესთან – “ატ-
 მის რტოო” (თ. ბარბაქაძე, “ქართული ლექსთმცოდნეობა და სხვა”.
 თბილისი. 2006 წ.), და სხვა პოეტებთან თითქმის არ გვხვდება. მას ერ-
 თგვარი წამღერების ინტონაცია აქვს:

“ატმის რტოო, დაღალულო რტოო,
 ატმის რტოო, სიმშვიდეა შორი.
 ქარიშხალი მოდის საიმდროო,
 ყვავილების ქარში მიჰქერის ტბორი”
 (გალაკტიონ ტაბიძე, “ატმის რტოო”)
 “მაგრამ მთიდან დაუბერა ქარმა
 შეარხია ფოთლები და წყალი
 მთებს ახადა მუქი ნისლის ჩაღმა
 გააქანა მთვარე, ოქროს ნალი”

(გიორგი გამყრელიძე, “სამი ლექსი”)

გიორგი გამყრელიძე, ფორმალისტური თვალსაზრისით, მეტი ფანტაზიის უფლებას აძლევს თავს. “მოგზაურის ოცნება” ჰეტეროსილაბური ლექსის ტიპს მიეკუთვნება, რომლითაც ემიგრანტი ქართველი პოეტების პოეზია ღარბია:

“ამ შარავზას რომ გავცდები (4/4)

ქარიანს და მტვრიანს (4/2)

დავინახავ კოხტა ეზოს (4/4)

და სახლს კრამიტიანს” (2/4)

იგი მიმართავს მელოდიურ თორმეტმარცვლედს (3/3/3/3). ამ ზომით წერდა გალაკტიონ ტაბიძე (“ჯვარს ეცვი, ჯვარს ეცვი, საშველი არ არი”). ლექსი მდორე რაფსოდias ნააგავს:

“და ისევ ზმორება, ვნება უწინდელი

კატასთან თამაში და თრთოლვით ხუმრობა

ძვირფასმა მაჩუქა პატარა ცინდალი;

მე მიყვარს ზამთარში სიჩუმის სტუმრობა”

(პაოლო იაშვილი, “ხშირია სიჩუმე”)

“მზე ქალაქს ედება ცეცხლიან ენებით

ასფალტზე იღვრება: კუპრი და მელანი;

ქურჩაზე დამდგარან შებმული ცხენები,

დაღლილნი, დაღლილნი არიან ყველანი”

(გიორგი გამყრელიძე, “ცხენები”)

შალვა ამირეჯიბი, გარდა რომანტიკოსებისა, დავალებულია XIX საუკუნის რეალიზმის წარმომადგენლებისგან, უფრო მეტად კი აკაკი წერეთლისგან. მაღალი შაირის (2/4) იმ სახეობას, რომელსაც აკაკი იყენებდა, ემიგრანტი პოეტი ხშირად მიმართავს.

“მე ჩანგური მისთვის მინდა

რომ სიმართლეს მსახურებდეს

განამტკიცოს აზრი წმინდა

გულს სინმინდით ახურებდეს”

(აკაკი წერეთელი, “ჩანგური”)

“ტურფავ, მახსოვს ჰანგი შენი

აკვნესებდა ჩემში გრძნობას

მიმღეროდი სიყვარულზე

თვით მიხდილი ტრფობით ცნობას”

(შალვა ამირეჯიბი, “ტურფავ”)

არც დაბალი შაირია (5/3) შალვა ამირეჯიბისთვის უცხო, აქაც მისი ინტონაციები აკაკისას ენათესავენ:

“მთანმინდა ჩაფიქრებულა,

შეჰყურებს ცისკრის ვარსკვლავსა,

მნათობი სხივებს მალლით ჰფენს
თავდადებულის საფლავსა.”

(აკაკი წერეთელი, “განთიადი”)

“ბეზირგნის შვილი არა ვარ,

არც აზნაური კუთხისა –

თევზის მჭირავი ვიყავი

და მკეთებელი ზუთხისა.”

(შალვა ამირეჯიბი, “მეთევზის სიმღერა”)

შვიდმარცვლედის (4/3) აკაკის გავლენით არის დანერგილი:

“მისთვის გიდებ უბეში,

გალბობ ცრემლის გუბეში,

ამისრულე, რაც გითხრეს,

თუ ხარ ჩემი ნუგეში!”

(აკაკი წერეთელი, “საიდუმლი ბარათი”)

“და შენ ცეკვავ, ცეკვავ შენ

ველარ გდევენ თვალეზი

ცეკვავ ლუნი, ცეკვავ კენტ

მე ვთვლი და ვილალები”

(შალვა ამირეჯიბი, “გესმის ხმა”)

უნდა აღინიშნოს, რომ თავისუფალ ლექსს ემიგრანტი პოეტები არ სწყალობდნენ. ვერბლანს (კონვენციური ლექსისა და ვერლიბრის ნაზავი), რომელიც ქართულ ლიტერატურაში XX საუკუნის ათიან წლებში დასტურდება (კონსტანტინე ჭიჭინაძე), მიმართავს სიმონ ბერეჟიანი ჩვენ მიერ ზემოთ სხვა კონტექსტში განხილულ ლექსში “ელო”.

უინტერესო არ უნდა იყოს იმის დადგენა, რა ტიპის რითმებს იყენებენ აღნიშნული ავტორები, რამდენად პოპულარულია მათ შემოქმედებაში იმ პერიოდისთვის მოდური კონსონანს-ასონანსური წყვილები. ამ კუთხით კვლევის წარმართვას ჩვენ შემდგომ ნაშრომებში ვაპირებთ.

ენობრივი ორიენტაციიდან კულტურის ორიენტაციამდე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, შოთა რუსთაველის ლიტერატურის ინსტიტუტის თანამშრომელი.

ძირითადი ნაშრომები: XX საუკუნის 20-იანი წლების მოდერნისტული პროზა; პოსტსტალინური ხანის კრიტიკული რეფლექსია; რეცეფციული ესთეტიკის სათავეებთან და სხვა;

სამეცნიერო ინტერესები: ლიტერატურის ისტორია, კრიტიკის ისტორია, სემიოტიკური კვლევები.

გასული საუკუნის 60-იან წლებში ქართულ სალიტერატურო პრესაში ენით დაუკმაყოფილებლობის საგულისხმო დეტერმინაცია გამჟღავნდა. ახალგაზრდა ენათმეცნიერმა არლი თაყაიშვილმა ჟურნალ „ცისკრის“ ფურცლებზე სერიოზული პოლემიკის საფუძვლად ქცეული რამდენიმე წერილი გამოაქვეყნა („ფრაზეოლოგიურ ერთეულთა თარგმნის საკითხისათვის“ - 1960 წ., „ნასაშლელი სტრიქონები“ - 1963 წ., „როგორ ვუშველოთ ქართულ ენას“ - 1966 წ., „ენა ძველი, ენა ახალი“ - 1968 წ., „მემკვიდრე-ჟამ დაჟინებით“ - 1968 წ.). მათში, ტექსტისადმი კრიტიკის სრული გულგრილობის პირობებში, მწერლისა თუ მთარგმნელის ენასთან დამოკიდებულების გადასინჯვის აუცილებლობა გამოიკვეთა: „არავისთვის უცხო ამბავი არაა, რომ ზოგჯერ ენა და სტილი მივინწყებულია ჩვენი კრიტიკოსების ნაწარმოებებში. ისინი ცდილობენ ღრმად ჩასწვდნენ მწერლის იდეურ-მხატვრულ კონცეფციას, ზედმინევნიტ დაახასიათონ გმირები, მაგრამ ენაზე რომ მიდგება საქმე, რატომღაც ენას კბილს აჭერენ...“ (თაყაიშვილი 1963: 116). ავტორი უფრო შორსაც მიდის. მისი მსჯელობის დევერსიფიკაციული ხასიათი, როგორღაც მიმართული „ენის მრავალსახეობის იმ დროისათვის დახურული პრობლემის“ გახსნისაკენ, ამავე პრობლემის ფუნქციონალური სტილის შესასწავლიტ ჩანაცვლებას ეწინააღმდეგე-

ბოდა. დროის იმ კონტექსტში, ანუ დეკომუნიზაციის ადრეულ ეტაპზე, როდესაც მხოლოდ ძალას იკრებდა ტოტალიტარიზმის ტყვეობაში მყოფი აზრის დეიდეოლოგიზაცია, სიტყვის იდეური სქემებისა და კონოტაციებისაგან განთავისუფლების პროცესი, როდესაც არა მხოლოდ სოციალისტური იდეოლოგია და სოციალიზმი, არამედ მეტანარატივის მთელი სისტემა ძირეულ ცვლილებებს უნდა დაქვემდებარებოდა, ასეთი პოზიციის შემუშავება სიმპტომურიც იყო და მრავლისმომასწავებელიც.

არლი თაყაიშვილსაც და მისი პუბლიკაციებით გამონვეული პოლემიკის მონაწილეებსაც (რევაზ თავაძე, ბაჩანა ბრეგვაძე, ზვიად გამსახურდია), მიუხედავად სალიტერატურო ენისა და ზოგადად ლიტერატურის პრობლემური საკითხებისადმი სერიოზული დამოკიდებულებისა, იმ ეტაპზე უთუოდ ბოლომდე გაცნობიერებული არც ჰქონდათ, რომ ერთგვობდნენ ე.წ. „დიდი ლინგვისტური შემოტრიალებით“ შექმნილ ახალ ინტელექტუალურ ველში და თანდათან იწყებდნენ ისეთი საკითხების ანალიზს, რომლებითაც დღეს ლინგვისტური კულტუროლოგიაა დაინტერესებული.

ახალგაზრდა ენათმეცნიერი, და ეს საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, ამკარად ეყრდნობოდა და გულწრფელად იზიარებდა კიდევ ენის საკითხებზე სხვადასხვა დროს მომუშავე ქართველ მეცნიერთა (არნ. ჩიქობავა, აკ. შანიძე, აკ. განერელია, გრ. კიკნაძე, ი. იმნაიშვილი, პ. ქავთარაძე და სხვ.) მთელ რიგ მოსაზრებებს, თუმცა არანაკლები ენთუზიაზმით იმონებდა მისთვის ასევე ცნობილ ავტორთა: ევროპული სტრუქტურალიზმის ფუძემდებლად მიჩნეული ფერდინანდ დე სოსიურისა და უშუალოდ მისი მოწაფის, ასევე ჟენევის სკოლის წარმომადგენლის, “ფრანგული სტილისტიკის” ავტორის, შარლ ბალის შეხედულებებს. ეს შეხედულებები თაყაიშვილის წერილებში საინტერესოდ ინტერპრეტირებული და გათავისებული იყო: ენა, როგორც ნიშანთა ყველაზე სრულყოფილი და გავრცელებული სისტემა, რომელიც იმავდროულად ფასეულობათა სისტემაცაა, იმაზე მეტ ინფორმაციას ინახავს, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს; „ინდივიდუალური და ნაციონალური მენტალიტეტის გაუცნობიერებელი ინტენციების სიმბოლურად ამსახველი“ (ლიტ. თეორია 2006: 91) იგი განუწყვეტლივ მოძრაობს, იცვლება (ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით, ავტორი ამერიკელი ლინგვისტის სვოდემის გამოთვლების შედეგებს იყენებს); ენის სტრუქტურის ამგვარი ღიაობა გამორიცხავს პურიზმის გამართლებას; არქაიზაცია, რომელიც ქართულ ორიგინალურ, განსაკუთრებით კი თარგმნილ, ლიტერატურაში იჩენს თავს, თვითმიზნურია, ენობრივი ორიენტაციის გამომხატველი უფროა, ვიდრე იმისა, რისიც უნდა იყოს, ანუ სტილისტური ხერხის; ვინაიდან „კულტურული ფენომენები განიხილება ენის, რო-

გორც ფორმათწარმოქმნელი პრინციპის პრიზმაში“ (ლიტ. თეორია 2006: 86), ამიტომ გვსურს თუ არა ეს ჩვენ, ენის მოძრაობა დღევანდელობიდან წარსულისაკენ წარსულის ერთგვარი მუმიფიცირებაა (ჭარბი არქივები, ფსევდოპოეტური ინტონაცია, პათეტურობა, ეპითეტომანია კი სწორედ ამ მიზანს ემსახურება) და გარკვეული ინფორმაციის მატარებელია იმდენად, რამდენადაც „მისი (ენის) მყოფობის საკითხი კულტურული იდენტობის პრობლემას უკავშირდება“ (თაყაიშვილი 1968: 126). ზოგადად ენა ხომ ყველა სისტემის ინტერპრეტატორია.

თაყაიშვილის მიერ სრულიად სამართლიანად „ნიჭიერებად“ მოხსენებულმა მთარგმნელებმა ენობრივი კონცეფციის ამგვარი გააზრებისათვის მზაობა ვერ გამოავლინეს.¹ მრავლისმეტქველი რეპლიკა: „ენა ენათმეცნიერთათვის როდი იქმნება“ ამ მოსაზრებას ნაწილობრივ ადასტურებს. ერთიანი, უწყვეტი, თხუთმეტსაუკუნოვანი სალიტერატურო პროცესის შესახებ უკვე ჩამოყალიბებულ (საბოლოოდ კი – მოგვიანებით გაცხადებულ) თვალსაზრისში, სადაც მოიაზრებოდა არა ძველი და ახალი, არამედ ერთიანი სალიტერატურო ენა (თვარაძე 1997: 44) დესტრუქციული ელემენტის, ბოლომდე გაუცნობიერებელი სიახლის, შემოტანის საფრთხე იგრძნეს. ამიტომაც პოლემიკის ინიციატორს „ჭიგინის საკითხებზე სასაუბროდ მოსული პირდაუბანელი ექიმი“ ეწოდა. (თვარაძე 1968: 86). ენათმეცნიერი, მართალია, არ უპირისპირდებოდა (საამისოდ იგი საკმაოდ კორექტული აღმოჩნდა), არამედ, როგორც თვითონ განმარტავდა, „ენის თანადროულობის საკითხებზე“ მხოლოდ სადისკუსიოდ იწვევდა ლიტერატორებს, მაინც ეჭვქვეშ დადგა თავსმოხვეული ტოტალიტარული მეტანარატივისაგან, ჯორჯ ორუელის ტერმინოლოგიით კი newlang-ისგან, იმავე „НОВОЯЗ“-ისგან (Оруэлл 1980: 200) თავდაცვის სტრატეგია, ამ სტრატეგიის შემმუშავებელთა ავტონომიურობა და ხელშეუვალობა. ძნელი მისახვედრი არ იყო, რომ კამათში ლიტერატორებს ზურგს უმაგრებდა კონსტანტინე გამსახურდიას მიერ ყველაზე კრიტიკულ პერიოდში, ჯერ კიდევ XX-ს 30-იან წლებში, წამოყენებული ე.წ. „ენის დიქტატურის“ იდეა (გამსახურდია 1934: 3), რომელმაც მაშინდელი საზოგადოება, იმავე ორუელის მოსაზრების მიხედვით, გააცოცხლა და იხსნა „с ЯЗЫКОВОГО КОНЦА“ (Хаиров 2004: 199), დაუპირისპირა რა ამით სტალინიზმის ენობრივ კულტურას თავისი ტოტალური ცენტრიზმით, უნიფიცირებითა და მკაცრი იერარქიულობით, რუსული ენის დომინანტური როლით. თუმცა შემდგომში ენის რეფორმატორი ეს დიდი მწერალი, განსაკუთრებით მიმბაძველთა სიმრავლის გამო, ენისავე განვითარების ერთგვარ შემაფერხებლადაც კი იქცა. საჭირო იყო ამ სტილის დემისტიფიცირება. არლი თაყაიშვილი მსგავს ნაბიჯზე, როგორც ჩანს, შეგნებულად

არ მიდის: ჯერ ერთი, მას მიაჩნია, რომ გამსახურდიას ენა (განსაკუთრებით კი ლექსიკური ისტორიზმების გამოყენება) ერთი კონკრეტული მწერლის მხატვრული სამყაროს კუთვნილებაა, მისი, ასე ვთქვათ, ავთენტური „ხელწერის“ გამოვლინებაა, ამიტომაც მისივე სრულფუნქციანობის ახსნა სწორედ ამ ლოგიკითაა შესაძლებელი. გარდა ამისა, მწერლის, ისევე როგორც ზოგჯერ მთელი ლიტერატურული სკოლის, ენა შეისწავლება (ყოველ შემთხვევაში, უნდა შეისწავლებოდეს) არა მარტო როგორც ესთეტიკური კატეგორია, როგორც ინდივიდუალური „სიტყვიერი ხელოვნება“, არამედ „მხატვრული ლიტერატურის ენისათვის მოცემულ პერიოდში დამახასიათებელი **საერთოს** მიხედვით, რომელიც არ წარმოადგენს არც ინდივიდუალური სტილის ფაქტს და არც საერთო სალიტერატურო ენის საკითხებს. სწორედ **საერთოსთან** მიმართებაში უნდა განიხილებოდეს **ნიშანდობლივი**“ (თაყაიშვილი 1968: 124). „ენის თავის თავში და თავისთვის“ გააზრების ამ მცდელობას იმავე ენის სტრუქტურალისტურ გაგებამდე მივყავართ. უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ლინგვისტური ეპისტემა ამ დროისათვის დასავლეთში უკიდურესად გაფართოებულია, იმდენად, რომ კომუნისტურ ბალტიისპირეთში იური ლოტმანი კითხულობს ლექციებს სტრუქტურალისტურ პოეტიკაში (1964 წ.), ხოლო ტარტუს სკოლა თითქმის ჩამოყალიბებულია და არსებობს, როგორც სემიოტიკური ფენომენი. ასე რომ, მიუხედავად საბჭოთა მონოკულტურის ჩაკეტილობისა, ოდნავ აწეული რკინის ფარდიდან „თეორიის დემონი“ იცქირება. არლი თაყაიშვილის „ლინგვისტურ-სტრუქტურალისტური ძიებანი“, ან ამგვარი ძიებებისკენ მიმართული მცდელობანი, ცხადია, ამ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ.

თუმცა, დავბრუნდეთ ოდნავ უკან და მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში ენის „ლინგვისტური პორტრეტირების“ უნიკალური ნიმუში გავნიხილოთ – გალაკტიონის „მშვიდობის წიგნი“. ის, რაც არ აპატიეს ენათმეცნიერს, უბრალოდ, ვერ გაუგეს დიდ პოეტს. „კომპეტენტურ“ ლიტერატორთა ერთი ნაწილის მიერ პოემა „მდარე ლექსით შესრულებულ აბდაუბდად“ იქნა მიჩნეული, გამომცემლებმა კი მისი მხოლოდ ფრაგმენტულად დაბეჭდვა მიიჩნიეს შესაძლებლად. სინამდვილეში გალაკტიონი, როგორც „ერის სულის ძიების მისტერიის“ (თავაძე 2001: 305) შემქმნელი, როგორც ჩვენი უკიდურესად შერყვნილი „ბუტაფორული აზროვნების მამხილებელი“ (ჯგუბერია 1988: 6) პოემაში ქართული ენის მეტაფიზიკური და ეთიკური მახასიათებლების კომბინაციას ქმნის. იგი გვევლინება ენის შესახებ ტრადიციული დისკუსიის არეალში (ტარიელი, ავთანდილი, თამარი, ლუარსაბი...) შექმნილი ახალი მითის ავტორად (ამას ლინგვისტურ მითისქმნადობასაც უწოდებენ), რომელსაც ენის, როგორც კულტურის წყაროს, როგორც

კულტურის სიცოცხლისუნარიანობის გარანტიის სჯერა.² ეტალონური ენის, იმავე მშვიდობის წიგნის, ძიება (... წიგნი ტარიელ, /ტარიელ წიგნი!...ან კიდევ „აქ ვხედავ ბეცებს, თვალს რას აცეცებ, / აქ წიგნს დაეძებ?/ აქ რა უნდა წიგნს?“) გალაკტიონისათვის უკავშირდება „ქართული ენის ცივილიზაციურ ძალას“, მის მოუშლელ მუხტს, რომელიც გადაარჩენს ქართულ კულტურასა და ლიტერატურას. თუ ვიხელმძღვანელებთ იოსიფ ბროდსკის ცნობილი ენობრივი კონცეფციით (Бродский 2000: 54) უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ კონკრეტულ მასალაში გალაკტიონს, როგორც უნიკალური სმენის, გნებავთ, პროსოდიული სმენის, შემოქმედს, „ენის, როგორც უსულო მატერიის ხმა“ ჩაესმის. პოემაში ხდება ის, რასაც 50-იანი წლების გამომცემლები, მიუხედავად პოეტისადმი დიდი პატივისცემისა, უბრალოდ ვერ ახსნიდნენ: „ადამიანური ვნებათაღელვა ადგილს უთმობს ლინგვისტურ აუცილებლობას“ (Бродский 2000: 47), ხოლო შთაგონების წყაროდ არა შეიდფრთიანი მუზა, არამედ თავად ენა, უფრო ზუსტად კი, „ენის დიქტატი“ გვევლინება. გენიოსის წარმოსახვაში ენის ფენომენის წვდომა „ენის გენის“ გაგებასთან, მასთან ერთად კი „ერის გენიასთან“ – ჩვენ რომ „ერის სულს“ ვუნოდებთ – ენისავე თვითრეგულაციისა და თვითმართვის საიდუმლოებრივი პროცესების მიზმას უკავშირდება. ამგვარი საიდუმლოს ამოხსნა კი საფუძვლიანი ოპტიმიზმის წყაროდაა ქცეული. პოემის ავტორის რწმენით, ჩვენს ენას დიდხანს არ მოუწევს „ლუარსაბობა“, იგი კვლავ „ტარიელად“ გარდაისახება, ანუ ენა დაძლევს მასში განფენილ ნოსტალგიურ სიმძიმეს და კვლავ ქართული წესრიგის გამომხატველის მისიას დაიბრუნებს. სამწუხაროდ, ეს გამოცდილება, რომელსაც თავის დროზე ყურადღება მიაქცია რ. თვარაძემ, შემდგომ კი მ. ჯგუბურიამ, ბოლომდე არ იქნა გააზრებულ-გათავისებული.

ამბივალენტური კავშირი ენისა კულტურასთან დღევანდელ ლინგვისტურ კულტუროლოგიაში ორგვარი სქემითაა წარმოდგენილი: მენტალიტეტი / კულტურა > ენა და პირუკუ: ენა > მენტალიტეტი / კულტურა. „ცისკარში“ განახლებული პოლემიკა, ასე ვთქვათ, მეორე სქემით წარიმართა. ამჯერად იგი გამოიწვია რევაზ თვარაძის სტატიამ „მთლიანი საქართველოს მესიტყვე“ (თვარაძე 1997: 40). შესაძლოა, მხოლოდ კონსტანტინე გამსახურდიას ლიტერატურულ პორტრეტად ჩაფიქრებული ეს წერილი პროგრამულად იქცა. მასში, ერთი მხრივ, ტრადიციონალიზმსა და საბჭოთა მეტანარატივს, მეორე მხრივ, ტრადიციონალიზმსა და თეორიული რეფლექსიების გამრავალფეროვნების ტენდენციებს შორის უკვე დაწყებული ან უახლოეს მომავალში მოსალოდნელი დაპირისპირების თავდაცვითი მექანიზმები აისახა, რაც, თავის მხრივ, კიდევ უფრო აღრმავებდა ენის მრავალსახეობის უკვე წამოწეულ პრობლემას. პოლემიკის მეორე ეტაპზე ძველებთან ერთად

ახალი ავტორებისა და პუბლიკაციების გამოჩენა (გ. ასათიანი, „მოდელები და სინამდვილე“ - 1970 წ.; გ. ასათიანი, „მეტი სინათლე“ - 1970 წ.; ზ. გამსახურდია „განმარტების სიტყვა“ 1970 წ.) ენის ტრადიციისადმი დამოკიდებულების აქტუალიზებას უწყობს ხელს, რაც კრიტიკული აზრის, კრიტიკული რეფლექსიის გააქტიურებას და მისი „მეთოდოლოგიური აღჭურვის“ მიზანდასახულობას უკავშირდება. ზ. გამსახურდია თომას ელიოტის საკუთარ თარგმანებს (მაგ. მის ერთ-ერთ წერილს „კრიტიკის დანიშნულება“) სწორედ ამ კუთხით იყენებს. არა მარტო ის, თუ როგორი უნდა იყოს თანამედროვე ხელოვნება, არამედ ისიც, თუ როგორ უნდა გარდაიქმნას კრიტიკა მასთან მიმართებაში? პოეტის ზედროულობა ენის მისეული ინდივიდუაციის ხარისხთანაა დაკავშირებული, მაგრამ თუ დიდი ნარატივებისა და ფუნქციონალური პარადიგმების, მაგ. მარქსიზმის, რღვევა შეუქცევად პროცესად იქცა, არანაკლებ მნიშვნელობას ტრადიციასთან დამოკიდებულების საკითხიც შეიძენს. იმავე ელიოტის მოსაზრებით, რომელსაც სავსებით იზიარებს ზ. გამსახურდია, „წარსული უნდა შეიცვალოს თანამედროვეობით“ ზუსტად იმდენად, რამდენადაც „თანამედროვეობას წარმართავს წარსული“ (ელიოტი 1989: 113). სწორედ აქ გადაიხლართა და ლამის „გორდიას კვანძად“ იქცა გ. ასათიანისა და ზ. გამსახურდიას მოსაზრებები. გ. ასათიანი განსაკუთრებით გააღიზიანა კრიტიკაში ინტუიტიური მეთოდისა და წარსულის ესთეტიკური გამოცდილებით ზედმეტად დავალებული ე.წ. სინთეტური ენის აპოლოგიამ (ზ. გამსახურდია მის უმთავრეს სამკაულს არა არქაიზმს, არამედ პოეტიზმს უწოდებდა). როგორც სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს ლევან ასათიანი-უმცროსი: „კამათი გასცდა ლიტერატურული პაექრობის ფარგლებს და შეეხო ევროპული მწერლობის, ფილოსოფიის, რელიგიის, მეცნიერების, ქართული სულიერი კულტურის ისტორიის უმნიშვნელოვანეს, არსებით საკითხებს...“ (ასათიანი 2001: 7). ამასთან, თავი იჩინა ჩვენი საზოგადოებისათვის დამახასიათებელმა ქრონიკულმა სენმა, იმან, რასაც სიუზან ზონტაგი „პოლემიკის უღმობელ სულს“ უწოდებდა. რომელ ლინგვო-კულტურულ ტიპს ეკუთვნის ქართული და როგორი კრიტერიუმებით უნდა ხდებოდეს კულტურაში უკუფენილი ქართული ცნობიერების შეცნობა? იგივე მოსაზრება აღნიშნული პოლემიკის შესახებ გამოთქმულ თავის ზეპირ გამოსვლაში თ. დოიაშვილმა ასე ჩამოაყალიბა: „როგორი უნდა იყოს ქართული ცნობიერება, განსაკუთრებულობით უნდა მოქმედეს თავი, თუ რაციონალისტურობით?“ „მოპაექრეთა განათლებამ, ბასრმა ინტელექტმა... ორიგინალურმა მიგნებებმა“ (ასათიანი 2001: 8) მკითხველთა ფართო წრის ყურადღება მიიპყრო. ცხადი იყო, რომ, როგორც გ. ასათიანი განმარტავდა, „იფეთქა კრიტიკულმა აზრმა და ის, რაც უჩინარი წინააღმდეგობის სახით არ-

სებობდა, მზის სინათლეზე ამოვიდა“ (ასათიანი 1970: 4). მოპაექრებს ქართული კულტურის კარდინალურ საკითხებზე, შეიძლება ითქვას, პრინციპში იდენტური მოსაზრებები ჰქონდათ, თუმცა ეს იდენტურობა უკავშირდებოდა „საბჭოთა ფილოსოფიურ აზროვნებასთან და ლიტერატურათმცოდნეობასთან“ ამ ინტელექტუალთა განსხვავებულ დამოკიდებულებას (გარდა ამისა, ზ. გამსახურდია თბილისის უნივერსიტეტის კურსდამთავრებული იყო, გ. ასათიანმა კი განათლება მოსკოვის სახელმწიფო უნივერსიტეტში მიიღო). კომპრომისული აზროვნებისაგან განთავისუფლება, რომელსაც აღნიშნულმა პოლემიკამ ხელი შეუწყო, მართებული, კარგად გააზრებული კულტურული ორიენტაციის მიგნების წინაპირობა იყო. საინტერესო ის აღმოჩნდა, რომ გ. ასათიანმა, მიუხედავად განუვლი წინააღმდეგობისა, პოლემიკის შედეგად მიღებული გამოცდილება ჯეროვნად გამოიყენა: „ზ. გამსახურდიას მითითებამ, ესესეს, როგორც ყველაზე პერსპექტიულ ლიტერატურულ-კრიტიკულ ფორმაზე, გარკვეულწილად ბიძგი მისცა უფრო ხშირად მიემართა ესეისტური თვითგამოხატვისათვის... ეროვნული სულის არსებობისა და მნიშვნელობის აქცენტირებამ ზ. გამსახურდიას მხრივ, მისი წერილების სულისკვეთებამ, მისმა მოსაზრებებმა ქართულ კულტურაზე (ცხადია, სხვა ობიექტურ მიზეზებთან ერთად), შექმნა „სათავეებთან“ (ასათიანი 2001: 8). აქ იწყება სწორედ არლი თაყაიშვილის პუბლიკაციებით დაწყებული პოლემიკის მესამე ეტაპი, როდესაც გ. ასათიანის ახალი წიგნის („სათავეებთან“) ფრაგმენტების გამოქვეყნებას მოჰყვა აკ. ბაქრაძის „მკვახე შეძახილი“ და ზ. გამსახურდიას „მკვახე შეძახილის ექო“. ენის იდენტობაზე დაწყებული საუბარი კულტურის იდენტობაზე საუბარში გადაიზარდა. თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის სახით უალტერნატივო პრიორიტეტები გამოიკვეთა და რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, აღნიშნულმა სამეტაპოვანმა პოლემიკამ 70-80-იანი წლების კრიტიკული აზრი ნაციონალური ნარატივის შემადგენელ ნაწილად წარმოგვიდგინა.

90-იანი წლების თაობამ მსგავსი პოლემიკები კრახით დასრულებული „ფილოლოგიური პროექტის“ მოსამზადებელ და შესაბამისად უნაყოფო ეტაპად მიიჩნია. ქართული კულტურის თვითმყოფადობისა და თვითკმარობის აქცენტირება მორიგი მითოგენერაციის დისკურსად, გაბრძოლება „სკეპსისის, უნუგემო კოსმოპოლიტიზმის“ დასაძლევად – პლაკატური ნაციონალიზმის, მეტიც, მილიტარული იდეოლოგიის გამოვლინებად.

სამწუხაროდ, ამ და მსგავს მოსაზრებათა ერთი ნაწილი საფუძველს მოკლებული არ იყო. კულტურული ფუნდამენტალიზმის საფრთხე, მართლაც, არსებობს და მისგან თავის დაღწევას თანადროულ პროცესებთან სინქრონული და კოორდინებული აზროვნება სჭირდება;

ისევე როგორც არსებობს იდეოლოგიური დემისტიფიკაციის პროცესის შემობრუნებისა და მისი ახალი მითოლოგიით ჩანაცვლების საფრთხეც; ამასთან, არც ჩვენში საგანგებოდ გადამალული ტრავმული გამოცდილების გამოდევნაა ჯერ დასრულებული. ეს საყოველთაოდ ცნობილი პრობლემებია, რომელთა გადაჭრა არა მარტო მხატვრული აღმოჩენებისა და ესთეტიკური რისკების მსურველთა ინტერესებში უნდა შედიოდეს.

რაც შეეხება ტრადიციული კულტურის დომინანტურობას, რომელიც 90-იან წლებამდე გაგრძელდა, იგი არც მხოლოდ ილუზორული და არც მხოლოდ საზიანო ყოფილა. თუმცა სავსებით ლოგიკური იყო მისი „მოდერნიზებულ გამოცდილებაზე დაფუძნებული მიმართულებით ჩანაცვლება“. ეს ტრადიცია სავსებით მართებულად მიაჩნია, ვთქვათ, ოთარ ჭილაძეს, რომელიც ამასთან დაკავშირებით გულისტკივილით აღნიშნავს: ...თუმცა მართებულს ვერ ვუნოდებ იმას, რომ მუდმივად მხედველობიდან გვრჩება ისინი, ვინც საბჭოთა ნიაღში ამ ცვლილებათა შეუქცევადობას ამზადებდა. ჩვენც ვიზიარებთ დიდი მწერლის ამ მოსაზრებას და მიგვაჩნია, რომ იმ პირობებში, როდესაც ესოდენ თვალშისაცემი იყო „საბჭოთა სინამდვილის რიტუალური შესტები და მორჩილების ეტიკეტი“, 60-70-იანი წლების აქ წარმოდგენილმა სამეტაპიანმა პოლემიკამ მწვავედ დასვა ქართული კულტურის ანტიტოტალიტარული იმუნიტეტის საკითხი. პოლემიკის მონაწილეთა მოსაზრებების იგნორირება კი, დღევანდელი გადასახედიდან, თვით ამგვარი იმუნიტეტის შესაძლებლობის უარყოფა იქნებოდა.

ლიტერატურა

- ასათიანი 1982:** ასათიანი გ. სათავეებთან. თბ. 1982.
- ასათიანი 2001:** ასათიანი გ. მოსაზრებანი და წინასწარმეტყველებანი. გაზ. „ჩვენი მწერლობა“. 2001. 16-23 XI.
- ბრეგვაძე 1968:** ბრეგვაძე ბ. მცდარი თვალსაზრისი. ჟ. „ცისკარი“. 1968. 7.
- გამსახურდია 1991:** გამსახურდია ზ. წერილები. ესეები. თბ. 1991.
- ელიოტი 1989:** ელიოტი თ. ტრადიცია და პიროვნული ნიჭიერება. ესეები. თარგმ. პ. და რ. ჩხეიძეების. თბ. 1989.
- თაყაიშვილი 1963:** წასაშლელი სტრიქონები. ჟ. „ცისკარი“. 1963. 1.
- თაყაიშვილი 1968:** ენა ძველი, ენა ახალი. ჟ. „ცისკარი“. 1968, 8.
- თვარაძე 1968:** თვარაძე რ. მათ შესაძლებლობებზე სკეპტიკურად ყურების დასტური. ჟ. „ცისკარი“. 1968. 6.
- თვარაძე 1997:** თვარაძე რ. გადასახედი. თბ. 1997.

- თვარაძე 2001:** თვარაძე რ. ლეგენდა გაკალტიონის ცხოვრებისა. თბ. 2001.
- ლიტერატურის თეორია 2006:** კვაჭანტირაძე მ. ენის სემიოლოგიური კვლევის მეთოდოლოგიისათვის. თბ. 2006.
- ჯგუბურია 1988:** ჯგუბურია მ. საუბრები აკაკი განწერელისთან. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1988. 6-VI.
- ჭილაძე – ჭილაძე ო.** „ბედნიერი ტანჯული“. თბ.
- Бродский 2000:** Бродский И. Большая книга интервью. М. 2000.
- Оруэлл 1989:** Оруэлл Дж. „1984„ и эссе разных лет. Приложение к роману „1984„. О новоязе. М. 1989.
- Оруэлл 1989:** Оруэлл Дж. Литература и тоталитаризм. М. 1989.
- Хаиров 2004:** Хаиров Ш. Языковая рефлексия и лингвистическое мифотворчество Иосифа Бродского – НЛЮ, 2004, №67.

„ქალაქი, სადაც ვერ იპოვეს აღამიანი“

და თქუა: ნუ რაი, უფალო, უკუეთუ ვიტყვოდი
მერმე ერთგ ზის-ლა
და იპოვნენ თუ ათნი? და თქუა: არა წარვწყმი-
დო ათათავის.
(დაბადება, 18; 32)

ილია ჭავჭავაძის სახელ-
მწიფო უნივერსიტეტის
ჰუმანიტარულ მეცნიე-
რებათა და კულტურის
კვლევების ფაკულტეტის
დოქტორანტი;
ინტერესთა სფერო: ლი-
ტერატურათმცოდნეობა,
კრიტიკა, სემიოტიკა.

მხატვრული ტექსტი მეტად ღია და, ამავე დროს, დახურული მოცემულობაა. მისი ნაკითხვა შესაძლებელია უამრავ კონტექსტში (ან სულაც – უკონტექსტოდ); ამასთან, არ არსებობს დადგენილი ფორმულა, რომლის მიხედვითაც დანამდვილებით ამოიცნობა ამა თუ იმ ტექსტის შინა არსი; შესაბამისად, მრავალგვარია ტექსტის დეკოდირების მოდელიც; თუმცა, დანამდვილებით მაინც ვერავინ იტყვის (მათ შორის, თავად ავტორიც), რომ საბოლოოდ ამოხსნა მხატვრული ტექსტის საიდუმლო. ლიტერატურის მთელი მიმზიდველობაც ალბათ სწორედ ესაა – ამოცნობის, ბოლომდე წვდომის მომწესხველი შეუძლებლობა...

ყველა ტექსტს (მით უფრო, მხატვრულს) თავისი ხიბლი აქვს, მაგრამ გამორჩეულად საინტერესოა ტექსტი, რომელიც რეციპიენტის ეპოქაში იქმნება და რომლის ღირებულებაცა და ადგილიც სხვა ტექსტებს შორის, ფაქტობრივად, არაა განსაზღვრული (ეს დროისა და ეპოქის პრეროგატივაა). ასეთ შემთხვევაში, თანაბარია თავისუფლებისა და პასუხისმგებლობის ხარისხი (ხელოვნებისა და მასთან დაკავშირებული პასუხისმგებლობის პრობლემა

ძალზე ღრმად და საინტერესოდ აქვს გაანალიზებული მიხაილ ბახტინს).

ეს წერილი ეხება თანამედროვე ქართველი პოეტის – გიორგი ზანგურის - ლექსს - „ქალაქი, სადაც“ (2005 წ.), რომელსაც სრული სახით წარმოვადგენთ:

*ბინძური ხალხით დასახლებულ ტერიტორიას –
ქალაქს, რომელსაც დაუნგრის სიცილის სკოლა,
სიზმრის მოყოლად გაუმხილეს მტერს ისტორია
და ყოველ ღამეს ტრადიციად გადაეცა სროლა;*

*სადაც კარგავენ მეგობრები ძმობის შეგრძნებას
და პოეტები განთიადებს აღარ ხვდებიან,
სადაც ქალისთვის სიყვარულის ახსნა შეგრცხვება
და ლოლოები მაისშიაც აღარ დნებიან.*

*ნაგავსაყრელზე რომ შეხვდება გოგონას ბიჭი,
ყვავილის ნაცვლად რომ მიართმევს გატეხილ სარკეს...
იქ, სადაც კვდება მიჯნურებში ალერსის ნიჭი
და ბუხარს შეშად უკეთებენ ბალზაკს და მარკესს.*

*ქალაქს, რომელსაც სასაფლაოს ვალავანი აქვს
და მტრედებს ჭამენ, ისე შიათ დაკარგვა რწმენის,
ღამე კახპებით დატვირთული ქარავანია,
სადაც სიცოცხლე სულელია, სიკვდილი – ბრძენი.*

*სადაც ყოველთვის საუბრობენ ძალიან ცოტას,
მაგრამ ნერვებით, ერთმანეთის ზიზლით, ხმამაღლა,
სადაც სიკეთე გამოცდაზე აბარებს ცოდვას
და სიყმანვილე ნაოჭებმა მტვერში დამარხა.*

*ასეთ ქალაქში შემოფრინდა ზაფხულის მაცნე,
პეპლების გუნდით, ყვავილების ლურჯი ნიავით,
ინრიალეს და საღამომდე ვერაფრით გაძლეს
ქალაქში, სადაც ვერ იპოვეს ადამიანი.*

ლექსი, სტრუქტურული და შინაარსობრივი თვალსაზრისით, ორ არათანაბარ ნაწილად იყოფა: პირველ მონაკვეთში (5 სტროფი) აღწერილია ქალაქი, ხოლო მეორე მონაკვეთში (ბოლო, მე-6, სტროფი) – მოვლენა, რომელიც ამ ქალაქის ცხოვრებაში განსაკუთრებული და საბედისწერო აღმოჩნდა.

ქალაქის სახეში (საინტერესოა, რომ ეს არაა გეოგრაფიული აღწერა) ყველაზე მეტად ორი მახასიათებელი იქცევეს ყურადღებას: ესაა *ბინძური ხალხით დასახლებული ტერიტორია*, რომელსაც „სასაფლაოს გალავანი აქვს“, ანუ ქალაქის, როგორც განსაკუთრებული სივრცის, აღმნიშვნელად აქ გვევლინება ნეიტრალური (და, მოცემულ კონტექსტში, ნეგატიური) სიტყვა – *ტერიტორია*, რომელიც შემოსაზღვრულია სასაფლაოს გალავნით, ე.ი. ამ ადგილს გარესამყაროსგან მიჯნავს სიკვდილი. შესაბამისად, ამგვარად იზოლირებული სივრციდან თავის დაღწევა გულისხმობს იმ ზღვრის გადალახვას, რომელიც ქვეყნიერებას ორ (ამ და იმ) ნაწილად ყოფს. ამიტომაც ლოგიკურია, ვიფიქროთ, რომ ქალაქის მცხოვრებთაგან არავინ გასულა ჩაკეტილი წრიდან. მაგრამ, როგორც ჩანს, გალავანი არც სხვაობს იმისგან, რასაც საზღვრავს, რადგან პრინციპულად ერთი და იგივეა სასაფლაო (მკვდართა ქალაქი) და ქალაქი (ნეკროპოლისი), რომელიც ლექსში იხატება. ეს, არსებითად, თვითიზოლაციაა (ტექსტში, ფაქტობრივად, არც ჩანს ნუხილი არსებული ვითარების გამო; არავინ განიცდის საშინელებას, რომელსაც თაობები ერთგვარი რიტუალურობით ეწირებიან მსხვერპლად). შეიძლება ითქვას, რომ ესაა სიკვდილით გარემოცული მასის ველური სწრაფვა თვითგანადგურებისკენ. სულიერი თვალსაზრისით, ნამდვილი სასაფლაო სწორედ ქალაქია. ამიტომაც, სიკვდილი აქედან გასვლა კი არ არის, არამედ – აქ დარჩენა.

ქალაქში მცხოვრებთ ავტორი აღნიშნავს მარკერით - *ბინძური ხალხი*, რომლის ცალკეულ ჯგუფებსაც წარმოადგენენ *მეგობრები, პოეტები, მიჯნურები...* მოცემულ შემთხვევაში, ეს ლექსიკური ერთეულები საკუთარ მნიშვნელობათა ანტონიმებად წარმოგვიდგებიან (მაგალითად, სიტყვა „მეგობარს“ აქ არავითარი საერთო არ აქვს თავის შინაარსთან...) და *კახპები*; ხოლო „ბინძური“, გარეგნულ მხარეზე მეტად, სწორედ შინაგანი სამყაროს მახასიათებლად გვევლინება.

საგულისხმო ფაქტია ის, რომ თითქმის ყველა ასაკობრივი კატეგორიის ჩამონათვალში ერთხელაც არ ფიგურირებს ბავშვი/ბავშვობა, სიტყვა „ადამიანი“ კი ლექსში ჩნდება ერთადერთხელ (უკანასკნელ სტრიქონში) და ისიც უარყოფითი კონტექსტით: „*ქალაქში, სადაც ვერ იპოვეს ადამიანი*“.

როგორც უკვე აღინიშნა, მთელი ტექსტი (ბოლო სტროფის გამოკლებით) ქალაქის აღწერას ეთმობა, მაგრამ არის ერთი (რიგით – მეორე) სტრიქონი, რომელშიც ჩანს ტრაგიკული ისტორიის დასაწყისი. ქალაქის ქცევა უსახურ ტერიტორიად, ფაქტობრივად, სწორედ აქედან იწყება. ამასთან, ესაა ერთადერთი სტრიქონი, რომელშიც ზმნას სუბიექტად ეწყობა *სხვა/სხვები* (კომპოზიციური, სიმეტრიული და წმინდა აზრობრივი თვალსაზრისით, ამ ფიგურასთან უშუალო კავშირს

ქმნის ბოლო სტროფის *ზაფხულის მაცნე*, როგორც თვისებრივად *სხვა, უცხო*).

ამ საზარელი სივრცის ისტორიაში მხოლოდ ორჯერ *ჩაერევიან გა-რედან* (ეს მომენტები ფორმოზრივადცაა ნაჩვენები ტექსტის პირველ და ბოლო, ე.ი. სასაზღვრო, სტროფებში მათი წარმოდგენით). [ისტორიის] *დასაწყისად გვევლინება ნგრევა (ქალაქს, რომელსაც დაუნგრი-ეს სიცილის სკოლა, რასაც მოჰყვება სიზმრის მოყოლად მტრისთვის ისტორიის გამხელა)*, მის დასასრულად კი იქცევა სულიერი აღდგომის ჟამის დადგომა (*ასეთ ქალაქში შემოფრინდა ზაფხულის მაცნე*). ორივე მომენტი ქალაქში *სხვის, უცხოს* შემოსვლას, ქმედებას უკავშირდება. თუ პირველი შემთხვევა *დაცემის* საწინდარი ხდება, მეორე *აღ-დგომის, განახლების* დასაბამად უნდა იქცეს, მაგრამ მხოლოდ ტრაგიკულ *დასასრულად* ფორმდება, რითაც საბოლოოდ მთავრდება მთელი ისტორია.

რატომ ხდება ასე?

ცხოვრების სტილის მიხედვით, ამ ქალაქში ორი ტიპის სიმპტომთან გვაქვს საქმე:

I ტიპის სიმპტომები – წესად ქცეული მოვლენები:

- ა) *ყოველლამეული სროლა;*
- ბ) *პოეტები განთიადებს აღარ ხვდებიან;*
- გ) *ლოლოები მაისშიაც აღარ დნებიან;*
- დ) *ბუხარს ცეცხლად უკეთებენ ბალზაკს და მარკესს;*

II ტიპის სიმპტომები – ფასეულობათა კარგვა:

- ა) *კარგავენ მეგობრები ძმობის შეგრძნებას;*
- ბ) *ქალისთვის სიყვარულის ახსნა შეგრცხვება;*
- გ) *კვდება მიჯნურებში ალერსის ნიჭი...*

ამ ორი ჯგუფისგან განცალკევებით დგას ერთი განსაკუთრებით შთამბეჭდავი სახე: *[და] მტრედებს ჭამენ, ისე შიათ დაკარგვა რწმენის* (ეს ერთგვარი რემინესცენციაა პირველყოფილი საზოგადოების საჯარო *ტოტემისტური ნადიმობებისა*). ამასთან, იგი, ფაქტობრივად, ზემოთ წარმოდგენილ ორივე ჯგუფში შედის (*მტრედების ჭამა* ტრადიციად ქცეული მოვლენაა; *რწმენის დაკარგვა* კი ამ ქალაქში ჯერაც *შიათ*). საკუთარ თავში რელიგიური საწყისის მოშთობის ეს ცხოველური მოთხოვნილება საზარელია თავისი სახეობრივი ნატურალიზმით: საკრალურის დესაკრალიზება აქ შესაბამისი სიტყვიერი ფორმულითაა

გადმოცემული: **მტრედის/სულიწმინდის სახეში საქმლის/ხორცის დანახვითა და რწმენის დაკარგვის მხეცური შიმშილით ადამიანები ღვთაებრივს ყველაზე მდაბალი ინსტინქტით „ეზიარებან.“**

სწორედ ამ ცენტრალური სიმბოლური სახით აიხსნება ისტორიის ასეთი ფინალი.

საზოგადოდ, ტექსტში *ისტორიის* სამი სახეა წარმოდგენილი:

1. ქალაქის დაცემამდელი წარსული – *სიზმრის მოყოლად გაუმხილეს მტერს ისტორია*;
2. ქალაქის დაცემის ისტორია – მთელი ლექსით გადმოცემული;
3. მეტაისტორია, რომელშიც უნდა ჩართულიყო და ვერ ჩაერთო ქალაქი (*ზაფხული*, როგორც მარადიული სიცოცხლისა და ესქატოლოგიურ მომავალთან დაკავშირებული სიმბოლო).

ამათგან პირველი, ფაქტობრივად, დაკარგულია (ხსოვნაში შემორჩენილია მხოლოდ მისი გამხელის ამბავი); მესამე ყოფიერების მიღმა და მალლა მდგომია, ხსოვნაში წამიერად გაელვებული; ეს ყველაფერი კი მოთხრობილია მეორე სახის ისტორიით, როგორც სულიერად მკვდარი ქალაქის ცოცხალი მატიანით.

ტექსტში წარმოდგენილია საინტერესო სიმეტრიული ქრონოტოპული მოდელი: *სივრცე* აღნიშნულია ოთხი სიტყვით: *ტერიტორია, ქალაქი, ნაგავსაყრელი* და განსაკუთრებით აქცენტირებული წევრ-კავშირით – *სადაც, დრო* კი მარკირებულია ასევე ოთხგვარად, სიტყვებით: *ღამე, მაისი, ზაფხული, სალამო*.

ორივე ჯგუფში შემავალი ლექსიკური ერთეულები ორ ქვეჯგუფად იყოფა:

- სივრცე*: ა) ტერიტორია, ქალაქი, ნაგავსაყრელი; ბ) *სადაც*;
დრო: ა) ღამე, მაისი, სალამო; ბ) *ზაფხული*.

ჯგუფებს შორის მიმართება პარადიგმატულ-სინტაგმატურია: ა ჯგუფში გაერთიანებული ერთეულები ქმნიან ერთ სახეობრივ სისტემას (მეტ-ნაკლებად კონკრეტული შინაარსით), ბ ჯგუფში წარმოდგენილი ერთეულები კი, თავიანთი სიმბოლური დენოტატებით (ესაა მათი ერთადერთი მნიშვნელობა) – მათს ოპოზიციურ მხარეს. სხვა სიტყვებით, სივრცის იმგვარი აღსანიშნი, როგორიცაა სიტყვა *სადაც*, გულისხმობს მხატვრული სახის (მოცემულ შემთხვევაში, ქალაქის) განზოგადებას, გაუცხოებას, აბსტრაჰირებას და იგი არ მიაწინებს გეოგრაფიულ მოცემულობაზე; ხოლო დროის ის მარკერი, რომელიც ლექსშია მოცემული (*ზაფხული*) ქრისტიანული რელიგიისთვის (და უძველეს ხალხთა წარმოდგენებშიც) ტრადიციული ბინარული ოპოზიციის – ზამთარ-ზაფხულის – სიმბოლიკით აიხსნება.

ბუნებრივია, პირველ ქვეჯგუფთა სიტყვებსაც აქვთ თავიანთი სიმბოლური მნიშვნელობები (განსაკუთრებული სიღრმით – დროის აღ-

მნიშვნელთ), მაგრამ მეორე ქვეჯგუფთა სიტყვები სწორედ იმით გამოირჩევიან, რომ მათი ინტერპრეტაცია შესაძლებელია მხოლოდ სიმბოლურ დონეზე, ემპირიული შინაარსისგან დამოუკიდებლად.

საზოგადოდ, **ქალაქის, როგორც განსაკუთრებული სივრცის, სიმბოლური მნიშვნელობა გამორჩეულად ორ კულტურულ არეალში ჩამოყალიბდა: ანტიკურ და ბიბლიურ სამყაროებში.** პირველში იგი დაუკავშირდა პოლისის ფენომენს (და შესაბამისად, სახელმწიფოებრივ აზროვნებას), მეორეში კი გამოვლინდა ანტინომიური წყვილის სახით, რომლის ერთ მხარეს ცოდვის ქალაქთა (*ბაბილონის, სოდომისა და გომორის*), მეორე მხარეს კი – ზეციური, მარადიული ქალაქის (*იერუსალიმის*) ფიგურები იდგა. განსხვავებული იყო, აგრეთვე, *მოქალაქის* ცნებაც (ერთ შემთხვევაში იგი უშუალოდ სოციალურ კონტექსტს გულისხმობდა, მეორე შემთხვევაში კი – რელიგიურს).

ამ თვალსაზრისით, უაღრესად საინტერესოა ქალაქთა დაარსებისა და განადგურების შესახებ ანტიკური და ქრისტიანული წარმოდგენების ანალიზი (მაგრამ ეს მეტად კომპლექსური პრობლემაა და მასზე აქ აღარ ვისაუბრებთ).¹

ქრისტიანული ტრადიციის შესაბამისად, *უდაბნოისა ქალაქმყოფლობა* სიმბოლურად დემონურ სივრცეში ღვთაებრივი წესრიგის დამყარებას ნიშნავდა (ანტინომიური წყვილი – უდაბნო-ქალაქი) და ამგვარი ღვანლის წინასახედ უდაბნოში მაცხოვრის გასვლა იქნა მიჩნეული. ძველი აღთქმის დონეზე კი დავით მეფსალმუნის მიმართვაში *იერუსალიმისადმი* (*ფს., 136, 5*) ერთდროულად კონკრეტული ქალაქიც იქნა მოაზრებული და – ზეციური ქალაქის არქეტიპიც:

*უკუეთუ დაგივიწყო შენ, იერუსალემ, დაივიწყენ მარჯუენეცა ჩემი!*²

ჩამოყალიბდა რელიგიურ და სახელმწიფოებრივ ცენტრთა (გამორჩეულ და წმინდა ქალაქთა) კულტურა; კაცობრიობის ისტორიაში შევიდა არაერთი განსაკუთრებული ქალაქის სახელი³...

ჩვენთვის საინტერესოა კუთხით, მსოფლიო ლიტერატურის ისტო-

¹ „სიმბოლოთა სისტემაში, კულტურის ისტორიაში რომ გამოუმუშავდა, განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს ქალაქი. ამასთან, გამოსაყოფია ქალაქის სემიოტიკის ორი მთავარი სფერო: ქალაქი, როგორც სივრცე და ქალაქი, როგორც სახელი” (Ю.М.Лотман. *Семносфера (Культура и взрыв внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки)*. С-П, 2004. გვ. 320).

² მათეს სახარების მიხედვით კი, ცოდვით დაცემული იერუსალიმის სახე იკვეთება მისდამი ქრისტეს მიმართვაში: „*იერუსალემ, იერუსალემ, წინასწარმეტყველთა მკვლელო და შენდამი მოვლინებულთა ქვებით ჩამქოლველო!*...” (მათე, 23, 37).

³ ამ თვალსაზრისით საინტერესოა XX საუკუნის ცნობილი არქიტექტურული ექპერიმენტის გახსენებაც. საქმე ეხება ბრაზილიის, როგორც მომავლის ქალაქის, შენების იდეას. ამის შესახებ საგანგებოდ საუბრობს უმბერტო ეკო თავის წიგნში (У. Эко., *Отсутствующая Структура (Введение в Семиологию)*, С-П, Symposium, 2006).

რიაში მნიშვნელოვანია *უტოპიურ ან აბსტრაქტულ ქალაქთა* სახეები (შუა საუკუნეების ტექსტებში ასახული ქალაქები შთაგონებულია, როგორც წესი, სწორედ რელიგიურ ქალაქთა სიმბოლური მნიშვნელობებით); სიმბოლისტი ავტორების ლექსთა ციკლები (სოფლისა და ქალაქის დიქტომიით); დასავლურ და აღმოსავლურ კინემატოგრაფში ასახული ქალაქები, **XX** საუკუნის მეორე ნახევრის მსოფლიო პროზაში შექმნილი ქალაქთა სახეები...

გიორგი ზანგურის ლექსში ნარმოდგენილი *ქალაქის სახის* ინტერპრეტირება ზემოთ ჩამოთვლილ თითქმის ყველა კონტექსტშია შესაძლებელი; განსაკუთრებით თვალშისაცემია მისი ტიპოლოგიური კავშირი *ბიბლიურ ცოდვის ქალაქებთან*, ასევე – შექსპირის *66-ე სონეტის* ინტონაციასთან, *რეი ბრედბერის რომანში „451 ფარენჰაიტით“ აღწერილ სამყაროსთან*, ეუენ იონესკოს *„მარტორქებთან“* და ა.შ.

ამ მომხიზლავ მასშტაბურობაში გადასვლამდე უთუოდ მართებელია მისი განხილვა, უწინარეს ყოვლისა, ქართული ლიტერატურის კონტექსტში, კერძოდ კი, *გალაკტიონის ლექსთან* („ი. ა“. 1916 წ.) კავშირში. მათ შორის, ფაქტობრივად, ერთსაკუნოვანი დროითი დისტანციაა; გარდა ამისა, თვალსაჩინო განსხვავებები უფრო მეტია, ვიდრე – მსგავსებები. მაგრამ ამ განსხვავებებს (ანუ *დაშორების ნერტილებს*), როგორც ირკვევა, ერთიანი სურათის რეკონსტრუირებისთვის ისეთივე მნიშვნელოვანი ფუნქციური დატვირთვა აქვს, როგორიც – მსგავსებებს (ანუ *შეხვედრის ნერტილებს*).

მაგისტრალური ხაზი, რომელიც ამ ორ ტექსტს ერთმანეთთან არსებითად აკავშირებს, არის **უადამიანო ქალაქის სახე**.

გალაკტიონის ტექსტში მთელ ტრაგიზმს ქმნის ბავშვის სიკვდილის დაუნახაობით გამონვეული საზარელი განცდა (საყოველთაო აპათიის საშინელების ვერდატევნით შეშლილი ქუჩა ერთადერთ ჭირისუფალად რჩება), უადამიანებო ქალაქის სულიერი სიცარიელე და უსახურობა; ზანგურის მიერ დახატულ *ქალაქში ბავშვის* (თუნდაც, გარდაცვლილის) ხსენებაც არაა (მისი სამყარო სიცილის სკოლის ნანგრევებშია დამარხული). ეს ქალაქი განწირულია, რადგან ვერ ცნობს ზეციდან მოსულ მაცნეს; განწირულია, რადგან ამ *ქალაქში, სადაც* ბინძური ხალხი ცხოვრობს, არ აღმოჩნდა *ადამიანი* (ბიბლიური სოდომისაგან განსხვავებით):

*ასეთ ქალაქში შემოფრინდა ზაფხულის მაცნე,
პეპლების გუნდით, ყვავილების ლურჯი ნიაკით,
იწრიალეს და საღამომდე ვერაფრით გაძღეს
ქალაქში, სადაც ვერ იპოვეს ადამიანი.*

მოცემულ სტროფში ლექსიკურ და აზრობრივ დონეზე რამდენიმე საინტერესო პარალელი ივლება გალაკტიონის ლექსის ცალკეულ სა-

ხეებთან: *მალენიავი – ლურჯი ნიავი – მოფრენა – ანგელოზები – მაცნე და უადამიანებო ქალაქი*. თუმცა, XX საუკუნის დასაწყისისა და XXI საუკუნის დასაწყისის ამ ტექსტთა მიმართების პრობლემა მხოლოდ ამით არ ამოიწურება. *მათ შორის არსებითი კავშირი ურთიერთდამოკიდებულებაშია და არა – ოდენ სახეობრივ სისტემათა შესაბამისობაში*. სხვა სიტყვებით – მართალია, ფრაგმენტული სახით, მაგრამ მაინც შესაძლებელია თანამედროვე ქართულ პოეზიაში ბიბლიური მოდელით შთაგონებული ქალაქის პოეტური ხატის ერთი ნახნაგის რეკონსტრუირება. კერძოდ, „ქალაქი, სადაც“ ერთგვარი გამოძახილია (შეიძლება ითქვას, *ცარიელ ადგილთა თავისებური შევსებაც კი*) ლექსისა „ი.ა“, უფრო ზუსტად – თუ ამ უკანასკნელში ბავშვის⁴ აღსასრულია ნაჩვენები, ზანგურის ლექსი საზარელი მოვლენის შემსწრე და დამვიწყებელი ქალაქის ისტორიის დასასრულს ასახავს. ესაა, ფაქტობრივად, ისტორია დაცემული და უმომავლო ქალაქისა, რომელსაც მოუკვდა (თუ რომელმაც მოკლა?!) ნუკრისთვალეობა და მიმოზისთმება⁵ ბავშვი და თავისი ცნობიერებიდან სამუდამოდ ამოშალა, მერე კი გამოსახსნელად მოვევლინა *ზაფხულის მაცნე*.

ლექსში ეს სახე გამორჩეულია თავისი ბუნდოვანებით, კოდირებულობით, რადგან არაა სახელდებული, მასზე მინიშნებულია მხოლოდ; ნათქვამია, რომ იგი არის *ზაფხულის მაცნე* და ქალაქში *პეპლების გუნდითა და ყვავილების ლურჯი ნიავით* შემოდის. ეს კონტექსტი მრავალმხრივ საგულისხმოა. პეპლების, ყვავილებისა და ნიავის ქრისტიანული სიმბოლური მნიშვნელობები, ფაქტობრივად, ერთმანეთის ადეკვატურია⁶ და სამივე მათგანი *სულს*, მისი უკვდავების იდეას უკავშირდება.

⁴ სიმბოლოთა ენციკლოპედიაში *ბავშვის სახის* ახსნისას სწორედ გალაკტიონის „ი.ა“ არის დამონებული თომას მანის რომანთან კავშირში: „საუკუნოვანი ტრანსფორმაციის შემდეგ, ეს სახე-სიმბოლო წარმოგვიდგება ჰანო ბუდენბროკად (თომას მანის რომანის „ბუდენბროკების“ პატარა გმირი), რომელიც ადამიანის ყველაზე სათუთ, ყველაზე მტკივან, ყველაზე დაუცველ ბუნებას განასახიერებს და ილუბება კიდევ... განა რაღაც მსგავსი განწყობა არაა გალაკტიონის ლექსში... ჰანო ბუდენბროკი ერთგვარი ილუსტრაციაა ფრიდრიხ ნიცშეს თეზისისა, რომლის თანახმადაც, „ბავშვი“ სიმბოლოა ასაკით მოტანილი შინაგანი განწყენისა და სისადავის („ასე იტყოდა ზარატუსტრა“), ხოლო „ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში სწორედ ბავშვებად გამოისახებიან მართალთა სულები“ (ზ. აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი. *სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია*. ტ. I, თბ., 2006 გვ. 31-33.)

⁵ საგულისხმო ფაქტია ის, რომ მიმოზის რელიგიური სიმბოლიზმი აღდგომის რწმენაში მდგომარეობს (დასახ. ნაშრ., გვ. 108).

⁶ სიმბოლური სახისმეტყველებით, პეპლა სულის განსახიერება (ბერძნულად ეს სიტყვა იმავდროულად *სულსაც* აღნიშნავდა), ყვავილის სიმბოლიკა კი დაბადების, სიცოცხლის, სიკვდილისა და აღორძინების მარადიულ წრებრუნვას უკავშირდება, ხოლო ნიავი სულიწმინდის გამოვლინების ერთერთი სახეა. ზედმეტიც კია იმის თქმა, რომ ლურჯი ფერი უშუალოდ ზეცას მიემართება.

მოცემულ კონტექსტში იგი გათავისუფლების, როგორც უმაღლესი ღირებულების, კონცეპტითაა გაშინაარსებული და მიმართულია სხვათა (მკვდართა ქალაქში დარჩენილების) ხსნისკენ.⁷ მაგრამ ქალაქი ვერ ცნობს ზაფხულის მაცნეს, რომლის სახეც უშუალოდ უფლის ანგელოზს უკავშირდება;⁸ უსაშველობის ტრაგიზმი კი განსაკუთრებული სიმწვავეთ ჩანს სიტყვებში: „ინრიალეს და საღამომდე ვერაფრით გაძლეს...”

თუ გალაკტიონის ტექსტში ნანარმოების ეთიკურ ცენტრად ბავშვის ფიგურა მოიაზრება (მოვლენები სწორედ მის გარშემო ვითარდება), ზანგურის ტექსტში ამგვარი ცენტრი არ არსებობს; გალაკტიონის ტექსტში ერთიანი სიუჟეტური ხაზია წარმოდგენილი, მაშინ როცა ზანგურთან ამბავი, როგორც ასეთი, მხოლოდ ტექსტის დასასრულს იწყება და მაშინვე წყდება

ქალაქის სახის ორ ფაზას შორის (წარსული და ახლანდელი) მნიშვნელოვან სხვაობას ქმნის, აგრეთვე, ხმის, როგორც ნიშნის, ორგვარობა: პირველ შემთხვევაში მის აღმნიშვნელად გვევლინება კივილი („შეშლილი სახით კიოდა ქუჩა“) და სიმღერა („და გაისმოდა დების სიმღერა“), მეორე შემთხვევაში კი – ხმამაღალი საუბარი („სადაც ყოველთვის საუბრობენ ძალიან ცოტას, მაგრამ ნერვებით, ერთმანეთის ზიზღით, ხმამაღლა“).

ორივეგან ერთია ხედვის რაკურსი – ესაა მიწიდან დანახული სამყარო („მოფრინდნენ ლურჯი ანგელოზები“// „შემოფრინდა ზაფხულის მაცნე“); ხაზგასმულია ზეცისა და მიწის ტრადიციული ბინარული ოპოზიციის პრინციპული მნიშვნელობა.⁹

მაგრამ თუ გალაკტიონის ლექსში მტვრიანი ქალაქის საპირისპირო მნიშვნელობის სივრცედ სოფელიც მოიაზრება („მზეზე ყვაოდა სოფლად ალუჩა“), ზანგურის ტექსტში ეს ალტერნატივა მოხსნილია; ზაფხულის (სიმბოლური შინაარსით, იგივე – გაზაფხულის) დადგომა არც კი იგრძნობა („ლოლოები მაისშიაც აღარ დნებიან“), აქ არავინ იყურება ცისკენ...

⁷ „ქალაქში შესვლისა“ და მისი „ხსნის“, სიკვდილის დაძლევისა და გამარჯვების (ტრიუმფის) მეტაფორებზე საუბარია ფრეიდენბერგის მრავალმხრივ საინტერესო ნიგნში „სიუჟეტისა და ჟანრის პოეტიკა“ (О. М. Фрейденберг. *Поэтика сюжета и жанра* (под ред. Н. В. Брагинской). М. 1997.).

⁸ ქრისტიანული საღვთო სიმბოლიზმის მიხედვით, ეს სახე, ამავდროულად, სულიწმინდასაც უკავშირდება, რომლის ხილული განსახიფთება, მტრედი, „უძველესი დროიდან ითვლებოდა ღვთაებრივი სინშინდისა და უმანკოების სიმბოლოდ. მასში ხედავდნენ ზეციურ მაცნეს, ერთგვარ „კურიერს“ ადამიანსა და უფალს შორის“ (ზ. აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი, „სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია. ტ. I, თბ., 2006 გვ. 153).

⁹ „მინიერი ცხოვრება უპირისპირდება ზეციურს, როგორც დროებითი მარადიულს და არა – სივრცობრივი თვალსაზრისით... გეოგრაფია წარმოდგება როგორც ეთიკური ცოდნის ნაირგვარობა“ (Ю.М. Лотман. *Семносфера (Культура и взрыв внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки)*. С-П, 2004. გვ. 298).

სწორედ ამიტომ მისთვის უცხო და საბოლოოდ განუხორციელებელია მარადიული გაზაფხულის სიხარულის შეგრძნება.

საზოგადოდ, საანალიზო ტექსტის ძირითად პასაჟთა განხილვა და არსებითი პრობლემის დადგენა თავისთავად უკვე აყალიბებს დასკვნებს. ამასთან, მიღებულ შედეგებს, განსაკუთრებული ფორმულირების სახით, მკითხველს საგანგებოდაც შეახსენებენ. მოცემულ შემთხვევაში, ეტიკეტის დაცვის აუცილებლობაზე მაღლა უსათუოდ დგას დაფიქრება აბრაამისა და უფლის დიალოგში სოდომის გადასარჩენად დასმულ უკანასკნელ კითხვაზე.

ცინიკური სიზრძნე

Field Guide to Melancholy

by Jacky Bowring

მელანქოლიის გზამკვლევი

ჯეკი ბაურინგი

მელანქოლიამ შეიძლება სისტემის სრულ ეფემერიზაციამდე და ნებისმიერი სოციალური ინსტიტუტის უარყოფამდე მიგვიყვანოს, და ეს იქნება საუკეთესო გამოსავალი თანამედროვე საქართველოში.

ბესიკ ხარანაულს აქვს ასეთი სტრიქონები: „რაც მოიწყინე, მას თავიდან ველარ მოიწყენ და ახალი მოსაწყენი უნდა ეძიო, ერთ მოწყენაში ორჯერ ვერ შეხვალ...“. 200-ზე მეტი წლის წინ კიდევ ერთმა ბესიკმა დაწერა: „სევდის ბალს შეველ შენაღონები: მოკრეფად მსურდა ვარდის კონები“. ასეთი მაგალითების მოყვანა ქართული სიტყვიერებიდან უსასრულოდ შეიძლება, რაც ჯეკი ბაურინგის იდეას ადასტურებს იმის თაობაზე, რომ სევდა ყველა ენაზე სრულყოფილად გამოიხატება და მისთვის აღმოსავლეთ-დასავლეთისა თუ სხვა კულტურული ცნებები სულერთია.

სევდა, მელანქოლია უნივერსალური მოვლენაა. ყველა ერთია, ფრანგული ennui და გერმანული Weltschmerz, ჩინელების bei qiu და იაპონელთა kanashii, პორტუგალიური saudade და რუსული тоска, ესპანური duende და თურქული hüzün.

ქართულ ენაშიც მრავალნაირად გამოიხა-

ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა და კულტურის კვლევების ფაკულტეტის დოქტორანტი, შოთა რუსთაველის ლიტერატურის ინსტიტუტის თანამშრომელი. ჟურნალ „ცხელი შოკოლადის“ ლიტერატურული რედაქტორი.

ძირითადი ნაშრომები: გალაკტიონის ქალაქური ტექსტი, პოეტური ნარცისიზმი და ინტერტექსტუალობა, „პირადი ბიბლიოთეკა“ (ეხსენები).

ინტერესთა სფერო: ლიტერატურათმცოდნეობა, კრიტიკა, მხატვრული თარგმანი.

ტება მელანქოლია: მონყენილობა, ქმუნვა, ნალველი, სევდა... ცოტა სხვა რამეს ნიშნავს დარდი და მწუხარება, ასევე ჯავრი, უგუნებობა, დაღრეჯილობა, ურვა და დაღონება, თუმცა ეს სიტყვები მაინც მელანქოლიის იმ დიდ სიტყვიერ წრეში თავსდება, რომელიც ადამიანის ფსიქიკურ მდგომარეობასაც გამოხატავს და კულტურულსაც.

თანამედროვე ფსიქიატრები ამ მოვლენას პათოლოგიურ დანაკლისს (abnormal bereavement) უწოდებენ, ან ფსიქოტურ დეპრესიას (psychotic depression), და ეს ცნებები, ჯეკი ბაურინგის აზრით, ძალიან მოუქნელია იმისთვის, რათა „ადამიანური არსებობის უმდიდრესი განზომილება“ გამოხატოს და მართლაც, შეუძლებელია ამ ორმა მუშა ტერმინმა თუნდაც ერთი ნახნაგი მოიცვას იმ ნაყოფიერი მდგომარეობისა, რომელსაც სევდა ჰქვია. ჯეკი ბაურინგი მელანქოლიის ნამდვილი ადვოკატია, იგი უარს ამბობს ამ სიმდიდრის მედიკალიზაციაზე და მკვეთრად აცალკევებს მას დეპრესიისგან. იგი არ ითვალისწინებს მელანქოლიისა და გლოვის ფროიდისეულ ოპოზიციას, სადაც მელანქოლია გაიგებოდა, როგორც რაღაც სტატიკური მდგომარეობა, რომელიც ნებისმიერი განვითარების ბლოკირებას ახდენდა. პირიქით, მელანქოლია ამ წიგნში კრეატივს უტოლდება, იგი შთაგონების წყაროა, წინსვლის საწინდარი. ავტორი, რომელიც, უკვე რამდენიმე წელიწადია ბაღებზე, პეიზაჟის არქიტექტურაზე და მოგონებათა სურნელებზე წერს, „მელანქოლიას“ ჩაუღრმავდა და მთელი წიგნი დაწერა ამ სულიერ მდგომარეობაზე. აქამდე, როცა საუბარი მელანქოლიაზე ჩამოვარდებოდა, ყველა, როგორც წესი, XVII საუკუნის ერთი ბევჯოთი ინგლისელის, რობერტ ბარტონის გიგანტურ ნაშრომს, 1500 გვერდიან The Anatomy of Melancholy-ს იხსენებდა ხოლმე. ახლა კი უკვე 240-გვერდიანი, ლაკონური, მოქნილი და თანამედროვე კვლევა გვაქვს, სადაც პლინიუსის გაქანების მქონე სწავლულის ნაცვლად, ახალგაზრდა მეცნიერი გვესაუბრება თანამედროვეობაზე.

ბევრს შეიძლება, გაუკვირდეს, რამ განაპირობა ჩემი ეს არჩევანი. ჩემი აზრით, დღეს სწორედ მელანქოლიის დეფიციტი იგრძნობა ჩვენს მედიატერორისტულ ქვეყანაში. დღეს, როცა, ერთი მხრივ, სწორხაზოვნება და რკინის მიზანმიმართულება მეფობს, მეორე მხარეს კი, დეპრესიითა და შიშით დაუძღურებული ადამიანები დგანან, მელანქოლია ერთ-ერთ ყველაზე ნათელ მდგომარეობად რჩება, რომელიც შეანელებდა დროის მსვლელობას და მოგვცემდა საგნებში შეღწევის საშუალებას. სევდა ახალისებს წარმოსახვას და სხვა კუთხით გვანახებს ყველაფერს, რაც ირგვლივ ხდება, იგი ისტორიასაც ახლებურად გვაკითხვს.

ფლობერს უთქვამს თავის „სალამბოზე“: „ცოტა ვინმე თუ ხვდება, რამხელა სევდა დამჭირდა, რათა კართაგენი აღმედგინა“-ო. მის გარ-

და, კიდევ ძალიან ბევრი ხელოვანი შეიძლება ჩამოვთვალოთ, ვინც ჭმუნვას იყო და არის აყოლილი. კინოში ანტონიონი, ბერგმანი და ტარკოვსკი, მხატვრობაში ედუარდ ჰოპერი და გერჰარდ რიხტერი. თანამედროვე მუსიკაში, რა თქმა უნდა, ტომ უეიტსი და ნიკ ქეივი არიან ჩამომსხდარი „წყლისა პირსა“, კლასიკურ მუსიკაში ჰილდეგარდ ფონ ბინგენი, ერიკ სატი, ოლივიე მესიანი და მესიანისვე გავლენით დასვედიანებული ჰენრიკ გურეცკი (მოდით, ბარემ გია ყანჩელიც მივაკუთვნოთ ამ მელანქოლიკებს, მერე რა, რომ სტრავინსკიდან მოედინება) და მრავალი სხვ. მელანქოლია ძალზე მრავალსახოვანია, არსებობს რელიგიური, ეროტიული, ნოსტალგიის მელანქოლია, ანდა სულაც „ჭეროიკული მელანქოლია“, რის საუკეთესო თანამედროვე ნიმუშადაც ჯეკი ბაურინგი ბეტმენს მიიჩნევს.

მე რომ მკითხოს კაცმა, მელანქოლია მთლიანად მომავალზე მიმართული, მიუხედავად იმისა, რომ ფსიქოლოგები წარსულის ვერდაძლევის უკავშირებენ ამ პათოსს. ჩემთვის იგი წინააღმდეგობაა, უარყოფა, გნებავთ, პოლიტიკური ბრძოლის ერთ-ერთი საშუალება (გაიხსენეთ ვალტერ ბენიამინის „მემარცხენე მელანქოლია“). მელანქოლია ხშირად ცინიკური სიბრძნეა, უძალო ადამიანთა მთავარი იარაღი, რომელმაც შეიძლება სისტემის სრულ ეფემერიზაციამდე და ნებისმიერი სოციალური ინსტიტუტის უარყოფამდე მიგვიყვანოს, და ეს იქნება საუკეთესო გამოსავალი თანამედროვე საქართველოში, საუკეთესო პასუხი ხელისუფლების იმ ეფემერულ დათმობებზე, კომისიებსა და გამოძიებებზე, რომლითაც სავსეა ქართული სატელევიზიო მედია. ყველაფერ ამას ისევ ყოვლისწამლევანი ცინიკური მელანქოლია მირჩევნია.

ტექსტის გაგების თანამედროვე პრობლემები

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი. ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის უფროსი მასწავლებელი.

ძირითადი შრომები: „დროისა და სივრცის ხედვა-განცდა ნ.ბარათაშვილის შემოქმედებაში“, „ბაძვის ფილოსოფიური კონცეპტი და მისი რუსთველური ინტერპრეტაცია“, „ნ.ბარათაშვილის ფილოსოფიური ნარატივი“, „ჭკვიანისა“ და „ზემხედველი ცნობიერების“ ბინარული ოპოზიცია“, „გ. ტაბიძე კლასიკურ და მოდერნისტულ პარადიგმათა კონტექსტში“.

ინტერესთა სფერო: ლიტერატურის თეორია, კრიტიკა, სიცოცხლის ფილოსოფია.

ლიტერატურა იმ სიახლეებით, როგორც ის დღეს ქართულ სინამდვილეში თავის თავს წარმოადგენს და მისი გაგება-წაკითხვის მეთოდები ხშირად არ შეესაბამება ერთმანეთს. ჯერ კიდევ მუშაობს წაკითხვის სტერეოტიპი, რომელიც აზროვნების კლასიკურ პარადიგმებს ეფუძნება. ეს სტერეოტიპი გარკვეულ გემოვნებას, პოზიციას ახმოვანებს და იგი, როგორც წესი, სკეპტიკურია ახალი პარადიგმებისა და გემოვნების მიმართ, და საერთოდ გამოტოვებს ან უგულბებელყოფს იმ ცვლილებებს, რომელიც ადამიანსა და სამყაროს შორის დამოკიდებულების სფეროში მოხდა და მიმდინარეობს.

ნებისმიერი სტერეოტიპი თუ გემოვნება ჭეშმარიტების თავისებურ გაგებას გულისხმობს. ჭეშმარიტების ის გაგება, რომელსაც კლასიკური აზროვნება გვთავაზობდა, გაგების თავისსავე გზებსა და მეთოდებსაც გამოიმუშავებდა...

მაგრამ ადამიანის მიერ სამყაროს გაგებისა და თვითგაგების კონცეპტუალური ცვლილებების პირობებში დასტურდება აცდენა ჭეშმარიტებასა და მეთოდს, აზრსა და გაგებას შორის. წარმოიშვა აცდენები ენასა და საგნებს, ენასა და აზრს შორის.

ამ ცვლილებებს წინ უძღვის სოციოკულტურულ სინამდვილეში მიმდინარე პროცესები, მსოფლმხედველობრივი გარდატეხები, ცხოვრების წესისა და მისი ღირებულებითი პრიორიტეტების გადახედვა. ამ თვალსაზრი-

სით ქართული სინამდვილე საკმაოდ ეკლექტიკურ სურათს ქმნის, რაც განსაზღვრავს კიდევ თანამედროვე ქართული ლიტერატურული პროცესების მთელ სპეციფიკას..

ტექსტის ანალიზის გავრცელებული სტერეოტიპის მიხედვით (რომელიც, ერთი მხრივ, ტრადიციულ მეთოდოლოგიას ეფუძნება, ხოლო, მეორე მხრივ, ხშირად არც ახალ მეთოდებს უსახავს რაიმე ახალ მიზნებს), თავად ტექსტი მეორად პოზიციებზე გადადის. იგი თეორიული პლანის, მსოფლმხედველობრივი და იდეოლოგიური კონტექსტების ილუსტრაცია ხდება ხოლმე. ცხადია, მნიშვნელოვანია გარეტექსტობრივი ინდიკატორები, რომლებიც უზრუნველყოფენ ტექსტის გაგებას, მაგრამ არის სხვა ალტერნატივაც – ავხსნათ ტექსტი თავისი თავისაგან, რაც ნიშნავს შევცვალოთ ვექტორი, ანუ ტექსტი მივმართოთ გარეტექსტობრივი რეალობებისაკენ და არა პირიქით.

ნებისმიერი დიალოგი, მათ შორის ტექსტთან (თუ ტექსტთა შორის) დიალოგი ექსპლიციტურად არასოდეს მიუთითებს თავის თავზე, ამდენად აქ ვდგებით სირთულის (ალბათ უხერხულობისა და რისკის) წინაშეც, ისაუბრო დუმილზე და თან არაფერი დააკლო მის მეტყველებას.

სხვაგვარად: დიალოგი ტექსტთან შეიძლება აღინიშნოს როგორც აღმქმელ სუბიექტსა და ტექსტს შორის ხელისჩამორთმევის აქტი. ეს მეტაფორა გამოხატავს იმ ინტიმურ შინაარსსაც, რომელმაც თვითონ შეხვედრის ფაქტი განსაზღვრა და რომელიც ამასთან თავსაც ითავისუფლებს საკუთარი თავის შესახებ რაიმე დაშიფრული კომენტარისაგან, ვერბალური ახსნისაგან. იგი შეიძლება იყოს გარკვეული გაგება, რომელიც წინ უსწრებს თავად გაგების აქტს, თავისებური ინტელექტუალური ტერიტორიაც, გნებავთ პოზიციაც, რომელიც აქ და ახლა შეიძლება წარმოსდგეს, როგორც ერთგვარი ექსპერიმენტი.

თანამედროვე ცხოვრების დინამიურობაში ცხოვრების განცდაც არამდგრადია და იგი შეხებათა მყისიერობაში სამყაროს, საკუთარი თავის გაცნობა-დავინწყების პერმანენტულ პროცესს წარმოადგენს. ამდენად, ჩვენი ეპოქის ნიშნული მდგრადი და სანდო გარანტიების შექმნაა, რომელშიც ადამიანს დასვენებისა და შეცდომების, ანუ ადამიანად ყოფნის უფლება ექნებოდა.. შესაბამისად, მთელი თანამედროვე სოციოკულტურული სინამდვილე შეთანხმებათა რთული სისტემაა, რომელიც გაზღვევს ადამიანად ყოფნის საფრთხეებისაგან. დაზღვევა თანამედროვე ჰუმანიზმია, რისთვისაც წინასწარ იხდი.

სტაბილურობაც კონვენციაა, რომელიც მუდმივად შეგვახსენებს თავის პოლიტიკურ და ეკონომიკურ პირობითობას მსოფლიო მშვიდობისა და ადამიანის უფლებებისა და თავისუფლებების ფუნდამენტური

პრინციპების (და)რღვევების წინაშე. მაგრამ საქმე ისაა, რომ პირობითობა, კონვენციურობა ამ სოციოკულტურული გარემოს თვითგაფორმების საფუძვლემდებარე პრინციპია. ფეოდალურ-კლასობრივი ვერტიკალი სახელშეკრულებო ჰორიზონტალით შეიცვალა. ადამიანი ნებისმიერ შემთხვევაში ტყვეა... შესაბამისად, ცნობიერება „ძველ“ სინამდვილეში მოითხოვდა გარემოებათა „ვერტიკალურ“ ანალიზს, მის ამოცნობას, ხოლო „ახალ“ სინამდვილეში იგივე პროცესი მიმართულია განფენილობითი პოზიციით შეთანხმებათა და პირობითობათა სემიოტიკური შინაარსის გაგებისაკენ.

პოლიტიკური და ეკონომიკური სისტემა, როგორც შეთანხმებათა და პირობითობათა სისტემა, სოციოკულტურულ სინამდვილეს ამ სისტემისთვის მაორგანიზებელი სემიოტიკური და კომერციული სტანდარტით ადგენს და აფორმებს.. ის, რომ ადამიანი პოლიტიკური ცხოველია, ამ სისტემაში აბსოლუტური მნიშვნელობისაა. მტერი და მოყვარე, როგორც ურთიერთპოზიციური მდგომარეობა, იმთავითვე პოლიტიკური ოპოზიციებია, რომელიც საჭიროებდა ენობრივ გაშუალებას, სემიოტიკურ პირობითობათა სისტემურობას, როგორც გარკვეულ კოდურ მოცემულობას, რომელიც ფუნქციურად აქტიურდება კომუნიკაციის პროცესში. მაშასადამე, „მტრისა“ და „მოყვრის“ (ო)პოზიციურ აცდენებში სემიოტიკური სისტემა სტაბილურობის გარანტიად ავლენს თავს. აქედან, ენა ორიენტირებული ხდება აღწეროს, აღნიშნოს აცდენათა სინამდვილე, როგორც გლობალური ექსისტენციალური სიმართლე ადამიანისა და სამყაროს დამოკიდებულებათა შესახებ.

რადგანაც თანამედროვე სამყარო პოლიტიკური გამჭოლობის უკიდურეს ხარისხს ატარებს, აქედან, ენაც ტოტალურად პოლიტიკურია, ანუ იგი გვაქვემდებარებს პოლიტიკის ყველა სემიოტიკურ კანონსა და კოდურ სისტემას, რომელიც ჩვენ მიერ მხოლოდ კომუნიკაციის აქტში ცნობიერდება. ენა საუკეთესო მასწავლებელია, რომელიც ფლობს სიბრძნეს ცნობიერებისა და საგნების, ცნობიერებისა და მეხსიერების ისტორიული და ემპირიული კავშირების შესახებ. ენის ფლობა ამ კავშირთა დაფარვა-გაცხადების საიდუმლოს ფლობაა და იგი ხელოვნების პრივილეგიაა.

აქედან, ლიტერატურაშიც, საგნობრივი და არასაგნობრივი რეალობები ტრადიციული სიმბოლოების ნაცვლად (რომლის თვითდამოკიდებულება იდუმალებაა და შიში არ გაცხადდეს საიდუმლო მეტაფორა), აღიწერებიან ნიშნებით, რომლებიც გამოხატავენ საგანთა გამოხატვის პირობითობას, მოკლებულნი არიან ყოველგვარ მისტიციზმს და ატარებს კომუნიკაციური მარცხის სრულ ცნობიერებას, ასევე შემოქმედებით ინფანტილიზმს ყოველგვარი მოზეიმე განწყობილების მიმართ რაიმე ერთმნიშვნელოვანი რაციონალური საზრისის, ლოგო-

სისა და აბსოლუტური ჭეშმარიტების ფლობის შესახებ (ეს მარცხი და ინფანტილიზმი ირონიულად მიემართება შემოქმედებითი ტრიუმფისა და სერიოზულობის ტრადიციული პოზიციებისაკენ..)

გაუცხოება ტოვებს უფსკრულს, მაგრამ ეს არ არის ცარიელი უფსკრული, ეს არის ის ადგილი, სადაც აცდენათა ნაპრალში ადამიანები ერთმანეთს, ან/და სულაც საკუთარ თავს გამოტოვებენ. ამასთან ამ ადგილას ცნაურდება მოხელთებათა, დიალოგთა და გაგებათა მყისიერობა, რომელიც ბედნიერება-უბედურების ემპირიულ ინვერსიებს ნიშნობრივად აწარმოებს. *ეს არის მარადიული აცდენების ჯადოსნური ტოპოსი, რომელიც გვაიძულებს არა უბრალოდ ვიმოდროთ, არამედ ვიმოდროთ და შევხვდეთ საპირისპირო მიმართულებით.*

აზრის სიმბოლური გამოხატვის საპირისპიროდ, ნიშნით აზროვნებას, რომელიც ნაცვლად ალეგორიისა მეტონიმიას აქცევს მხატვრული ასახვის მთავარ გამომსახველობით სტრატეგიად, თამაშებრივი არასწორხაზოვნება და დესაკრალურობა ახასიათებს. თამაშში გაგება წინ უსწრებს თავად გაგების აქტს, ანუ გასაგები უკვე გაგებულია. ამგვარ „ჰერმენევტიკულ წრეზე“ მყოფი აღმქმელი გაივლის მანძილს სუბიექტის გაგებიდან ობიექტის გაგებამდე. მიუხედავად შესაძლო გადაცდომებისა, შეცდომებისა, რომელიც გაგების დინამიკაში დასაშვებია, ეს წრე, როგორც (ავტო)კომუნიკაციური სისტემის ზრდადი ან მდგრადი ენტროპია, აღადგენს ტრადიციის, განწყობის, ავტორიტეტის უფლებებს მონაწილეობდეს გაგების აქტში ისე, რომ არ ახდენდეს ამ წრის გადაგვარებას. ის, რომ ეს წრე არ გადაგვარდა, გადამერი ჰაიდეგერს უმადლის, რომელიც ამ წრეს, „შემეცნების დადებით პირობად და ინტერპრეტაციასთან მისასვლელ ერთადერთ ხერხად მიიჩნევდა“.

ადამიანის შინაგანი ენტროპია, რომელიც შექცევად და შეუქცევად, ზრდად და მუდმივ პროცესთა შეკრულ (და არა ჩაკეტილ) სისტემას წარმოადგენს, პროეცირებულია პოეტური სინტაქსის ცვლილებაშიც – უკუქცევითობებში, სუბიექტ-ობიექტის ინვერსიაში, მაგ;

„ - კი მაგრამ ჩვენ ხომ მიწას დავენარცხეთ
და მერე წავიქეცით! თუ ნაქცევას არ აპირებდა,
რატომ დაენარცხა ეს კაცი მიწას?

- იცით, ეს კაცი ჯერ მოკვდა და მერე დაენარცხა მიწას, ”

დ.ბარბაქაძე,

„წესრიგის დამცველები“

„,არა, ისინი ჩვენ არ გვთამაშობენ“

სიტყვები მკვრივდებიან, დედებიან და მოვლენებად,
ნივთებად და შეხებებად გვიბრუნდებიან;

დ.ბარბაქაძე,
„კრისტალიზებული სიტყვების ჯამი“

„ცხოვრება გრძელდება ნარსულისკენ,
რომელიც კიდევე ბევრ ძვირფას შეხებას გაიყოლებს,
ერთმანეთით ამოავსებს ნივთებს შორის ცვალებად

მანძილს,

ერთმანეთში ჩაანაცვლებს სულ სხვადასხვა მიმართულებით
აჩქარებულ გამოცდილებებს”

დ.ბარბაქაძე,
„ცუდი ამინდის მერე“(3)

ტრადიციული პირდაპირი გზა, - საგნიდან აზრისკენ და აზრიდან სიტყვისაკენ, აღარ მუშაობს თანამედროვე პოეტიკაში, რადგან ასეთი უშუალო გზა დაკარგულია. სუბიექტი და ობიექტი გაშუალებული არიან ცნობიერების ინტენციით და გადმოიციემა ნიშანთა სისტემით, რომელშიც სუბიექტი საკუთარი თავის ობიექტი ხდება. გაგებისა და კომუნიკაციის აქტის პასუხისმგებლობასაც *ნიშანი* ატარებს. რაც მეტია ამგვარი პასუხისმგებლობა, მით მეტია კომუნიკაციური სიამოვნების ხარისხიც. სიტყვა და აზრი „ყოველ წამს ეცნობიან ერთმანეთს და მაშინვე ივიწყებენ ერთმანეთს. სიტყვასა და აზრს შორის მანძილი დრო-სივრცის ველზე იმდენად მცირეა, რომ გვაძულებს ორი ნებისმიერი თანაბარმნიშვნელოვანი ჭეშმარიტების პირისპირ აღმოჩენილებმაც კი ან ერთი ვირწმუნოთ ან – მეორე. მაშასადამე ერთის უკუგდების ხარჯზე მეორეს მივანიჭოთ უპირატესობა, რითაც განხორციელდება კომუნიკაციის აქტი, ხოლო პროცესი შეიძენს თვისებრივ და ფუნქციონალურ მაჩვენებელს, როგორც ხარისხს და როგორც ეტიკეტს“.

კომუნიკაციის პროცესში ცნობიერება ააქტიურებს პასიური მეხსიერების ანუ დავიწყებათა სფეროს და იგი იწყებს მოძრაობას ჰემენეტიკული წრის მთელ სიგრძეზე გახსენებებისა და ცნობისაკენ, რაც მთავრდება გაგებით, დიალოგით, რომელიც წინ უსწრებს ხოლმე თავად მოძრაობის შინაგან ენტროპიას. ამ მოძრაობაში დადასტურებუ-

ლი აცდენები გვაიძულებენ გავიხსენოთ, ანუ აღვადგინოთ, გადავწეროთ დიალოგი, რომელიც ჩვენამდე იყო და განვათავსოთ იგი მარადიულ ანმყოში.

ABSTRACTS

Tsira Babrakadze

The Sun Semiotics in Poetry

Davit Guramishvili assumes the existence of two Sun – cognitive and odd, The astronomical planet as well as God metaphor is considered. The conscious sun is out of sight while the odd one (God) is more inaccessible: 'Oh! God of wealth and wisdom and cognition depth! How mysterious are his justice and ways!' (To Romans,12,33).

Marina Tsvetayeva represents two special images of the Sun – shining in the sky and lit up in humans' breast.

The poet is microspace and exists by analogy with the world. Eternal events always represent metaphors of inner feelings sensed by the poet.

The Sun as an universal concept and symbol reveals lots of connotations, such as biblical, archetypical, mythological, astronomical, associational, poetical, and etc. And what does the Sun denote? Posing astronomical meaning, the Sun is the yellow star in Milky Way and the centre of Solar System. Celestial objects, even the Earth, continuously move around the Sun, that is the source of light and warmth...

The Sun influences people as well as the nature while emanating energy of various speed... Light and magnetism establish the earth forms.

The Sun appears to be the symbol of the space essential contemplating power. However, ancient pictures of the universe are geocentric, the Sun is the centre of symbol, the space and existence as well as the symbol of intuitive knowledge, intelligence, illumination, glory and majesty, sovereignty...Overall, the Sun is "an eye" of the universe contemplating the image of divinity, transcendental archetype of light, besides this, demonstrates "the door of the universe" leading to the entrance of knowledge and immortality.

The Sun is considered as masculine initiation in many traditions, while some cultures represent it as feminine phenomenon. Due to Georgian folklore: "the Sun is my mother, the Moon – father, flock of stars are my sisters and brothers!"

The still sun, that is in the sky, is not concerned about the time while it is eternal "now".

Alchemists consider the Sun in accordance with mind, – *Sol et Luna* – gold and silver, the king and the queen, soul and body...

"The Sun adventure" (due to the author) is researched in "The Sun in The Knight in the Panther's Skin" by Victor Nozadze establishing the Sun according to the poem in this history. Mentioning this adventure we are concerned about the Georgian "poetic sun" with the scope of symbols, metaphors and etc.

The Sun appears to be characters' metaphor – the Sun is the human in "The

Knight in the Panther's Skin". This point of view is formed in accordance with metaphor that the Sun is God's visible image.

The human is reflection of God's image, that is "the part of the Sun" or "God's part" especially the human in love (God is love). We deal with two Sun – the Sun-God and the Sun-human.

Researching materials reveal the Sun as: God, pagan, deity, life, human, time, beloved, plant, animal, motherland, Georgia...

Some poets promote individual poetics of the Sun representing their individual language space.

Konstantine Bregadze

Galaktion and Novalis

1. The point of departure for a comparative analysis of fiction must a priori be the creative inspiration implicitly presented in the process of creation. Consequently, a literary study must be focused on revealing in a particular artistic work the degree of creative reception of impressions received through aesthetic inspiration and not on a formal search for influences. Therefore, comparative literary studies must be predominantly aimed at tracing and unveiling the sources of inspiration and not at indentifying the existing influences, as it is exactly the hermeneutic of inspirations, and not of influences, what truly matters in terms of literary investigation.
2. Hence, comparative literary studies must explore two authors of approximately similar significance representing, consequently, similar literary trends in typological terms (e.g. Rustaveli and Wolfram von Achenbach, Novalis and Baratashvili, Galaktion and Georg Trakl, etc.) as well as from the perspective of aesthetic inspiration (e.g. German romanticists and French symbolists, French symbolists and Galaktion, etc.), which at the following stage of study will serve as a precondition to facilitate interpretation and reception of the original poetic topology of the authors.
3. Nowadays, it is widely agreed in Galaktion studies that French symbolists were among the creative inspirers of Galaktion's poetry. On the other hand, less interest is paid to German romanticism as the source of the Georgian poet's creative inspiration.
4. It can be argued with confidence that apart from French symbolism Galaktion's poetry was also inspired by German Romanticism, which is clearly manifested in his poem „No Minstrel Any More“, as well as other poems where he straightforwardly refers to „the blue flower“ (die blaue Blume), the central symbol of one of the founders of German Romanticism and a

great Romantic poet Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801). This poem can be interpreted as an original poetic dedication to Novalis and his romantic poetry on the one hand and as a conceptual-aesthetic agreement of German Romanticism and the Galaktion's poetry on the other.

5. What Novalis' and Galaktion's poetic texts have in common is the understanding of the image of the beloved as the symbol of transcendental divine reality, which is presumably rooted in Novalis' poetic texts (cf. Galaktion's „No Minstrel Any More“, „Who Is This Woman?“, „Sweeping Wind“, the cycle of poems about Mery and „Novalis' Hymns to the Night“). Another feature that Novalis and Galaktion have in common is the poetic reception of the cult of the Divine Virgin, Madonna, where the poetic image of the Mother of God appears as the symbol of divine love and transcendentalness. Presumably, the origins of the aesthetic inspiration of this aspect of Galaktion's works are likewise to be looked for in Novalis' poetry (cf. Galaktion's „Blueness, or A Rose in Sand“, „White Madonna Followed the Ship“, „Evening“, No Minstrel Any More“ and poetic cycles of „Hymns to the Night“ and „Spiritual Songs“).
6. Despite the creative inspiration conveyed by Novalis' romantic poetry, Galaktion is original and unique in his poetic intentions, which is attested by his unparalleled tropology. Galaktion's poetic texts must be regarded as one of the highest manifestations of transcendental poetry.

Irakli Tskhvediani

James Joyce's *Ulysses*: Texture and Structure

The present essay is concerned with the Joycean stream-of-consciousness technique and internal monologue, structural and compositional principles, stylistic devices as manifested in Joyce's mock-heroic epic *Ulysses*.

Symbolic leitmotifs, which can be traced back to Wagner's musical drama, became an instrument of material organization in modernist novel in general and in *Ulysses* in particular, on its way of classical forms transformation and detachment from the traditional 19th century realism. The social-historical approach determined the structure of the 19th century novel to a large degree. Attempts to go beyond its rigid framework or above its level could not but shatter this structure. Unavoidably the empirical life material, social material as it is, became more spontaneous and unorganized, which was compensated by the action becoming internal (inside monologues, stream of consciousness, subconscious complexes) and symbolic, even mythologically so. The technique of leitmotif and the synthesis of epiphany and

melos (the spirit of music) enabled Joyce to transform the ‘chaos of fragmented texture’ into a highly organized and structured aesthetic whole.

Tamar Lomidze

The Second Semantics in Poetic Text

For the first time in Georgian literary studies examples of the paronymic attraction have been traced in the poetic texts by Nikoloz Baratashvili, an eminent representative of Georgian romantic poetry. The fact is interesting, because sound organization of poetic texts is not paid much attention to and doesn't take an important place in Baratashvili's poetry. For example, inexact rhymes are used here systematically and apparently to reject habitual, automatized phonic associations and paradigmatic relations of words. We set a goal to state what relationship might exist between systematic using of paronymic attraction and systematic usage of inexact rhymes in Baratashvili's poetry.

Paronymic attraction is a specific linguistic phenomenon. Paronyms and paronymic attraction are differentiated. Whereas words of similar sounding but of differing meaning (the so-called omophones) are considered to be paronyms, paronymic attraction originates when sound coincidence or similarity links parts of morphemes forming words. For this reason, in each of the words linked with paronymic attraction, the so-called quasimorpheme (quasi-stem) coexists with the morpheme with which the meaning of the word is conventionally linked. The quasimorpheme is identified as a result of partial sound coincidence with some words. Singling out of quasi-stem causes the creation of a kind of additional „meaning“ in the word. In Baratashvili's works we come across with numerous specimens of paronymic attraction [e.g.: mr – mr (aremare - kamaras); chvn – shvn (mechveno – mshvenieris); gr – kr (gare – phikrit); sr – zr (esret - sazari); tsvl – tsvr (natsvlad – tsvars), etc.], hence, this phenomenon should not be taken for a casual sound coincidence.

The paper commences with the indication that the harmoniousness of vers is relegated to the background, semantics being assigned the leading role in Baratashvili's works. It is not fortuitous that here we find systematically specimens of the use of inexact, unharmonious rhyme. The interrelationship of rhyming words in inexact rhyme is a syntagmatic union of **differing** rather than similar (as it was in the case of exact rhyme) elements. Analogously, under the influence of paronymic attraction, two **differing** morphemes establish syntagmatic relationship in one and the same word - one of them is the stem of the word, with which the usual meaning of the word is traditionally connected, while the other is identified through syntagmatic relation of certain elements of this word with elements

of some other word (or words). The word becomes equipped with double semantics, which implies its dual reading. Accordingly, in a particular text too, in which paronymic attraction occurs, the opportunity arises of dual reading of this text. Hence, it may be conjectured that the use of paronymic attraction was due to the same factors that determined the replacement of exact rhyme with inexact rhyme.

What is this second „text“ that manifests itself in Baratashvili's works? Does it correspond to Kristeva's modern conception of intertextuality? Clearly enough, this text is not a specimen of citation in the precise sense of this term, for it is not a mosaic unity of some other particular text (or texts). Nor it is characterized by clearly defined semantics. In this case a strange, secondary text that originates as a result of paronymic attraction, is formed of „words“ (quasi-stems), which may have any semantics, as this was effected at the initial stages of the development of language, when any meaning may have become linked to any sound complex. Thus, the features of „proto“-speech deposited in the depth of the unconsciousness manifests itself in this „other“ text. Obviously, the destruction of the conventional meanings of linguistic signs in Baratashvili's poetry is effected with a special purpose. Its result is the duality of the semantics of the text, which is directly related to such already established specificities as the split structure of the „self“ of the lyrical character, mutually opposing characterization of one and the same phenomenon and the equal rights of differing points of view within the framework of one and the same text. Hence paronymic attraction should be considered an organic part of the manner of Baratashvili's works.

Thus, it is shown in the paper that in Georgian romantic poetry, particularly in that of Baratashvili, a special device of sound organization of text - paronymic attraction - is made use of; in this case paronymic attraction is pointed to be used in a new function – for destruction of conventional meanings of words and to reveal secondary texts having uncertain semantics in Baratashvili's poetic texts; it is stated that paronymic attraction is an organic element of works by Baratashvili as artistic system.

Khatuna Maisashvili

The Homeland, the Nation-state and the Georgian Elites. Printed Press of Georgia in 1990-1991.

The article aims to highlight the role of the Georgian media, after their coming out from the Communist censorship, in the creation of national identity during the first years of state independence. The research concerns: a) the importance of media representation in maintenance of a shared collective identity on the basis of

sharing a sense of common territory; b) the importance and influence of the type of sources in creation national identity-affirming language in the media.

The quantitative analysis (content-analysis and factor analysis) of 1736 units from five Georgian newspapers of the early 1990s and standardized interviews with publishers, editors and reporters from nine Georgian newspapers of 1990-1991 identify the relevant national context in the media. I argue that national identity discourse (expressed in attachment to „national place“) was at heart of the Georgian National Government’s and intelligentsia’s efforts to mobilize the Georgian public around the idea of independency through the communication strategies. Findings suggest that: a) government officials and intelligentsia were the main actors in creation of the media discourse of national identity, and b) that journalists just paralleled these themes in their coverage.

The idea of the article is based on the links between the media and three of the most influential opinions articulated in early 1990s: the first, the phenomenon of a ‘daily plebiscite’, or a psychology of the conscious will to be a nation (Renan, Ernest, 1990), the second, the phenomenon of the psychology of imagination to be a nation (Anderson, Benedict, 1991) and the third, the phenomenon of the psychology of reminding (Billig, Michael, 1995). To create homeland by every word, even if least significant one, to indicate the existence of the world of nations constantly, this was the challenge of the Georgian media in the early 1990s. This challenge would be resulted in every person reading a newspaper would accept imagined homeland and become a member of the nation, national community.

Irakli Mchedlishvili

The spatial form and two main metaphors

Since the person has conceived limited both in time and in space his existence, a question how to achieve a unification with the world became for him the basic, existential problem. Both religious and philosophical views offered the, especial attitudes for the decision of this problem.

The statement given by antique Greeks - the person can comprehend the order of the Universe, has laid down in a basis of all Western culture. Connected with perception of a human body the spatial form became the basic structural part not only for representation about a structure of the Universe, but also the western thinking as a whole.

The model of „impress“ which was the basic both in antique and in Christian the periods, in days of Revival was replaced by other spatial formation, a metaphor of a vessel or capacity. This, in emanational structure of medieval representation of the Universe had been brought „human dimension“.

Arisen during New Time, more precisely, in the beginning of XIX century, sociological views which have been focused on methods of natural sciences have replaced the basic until the structural pattern - the spatial form on temporary. That, in turn, probably has unpremeditatedly led to ignoring of the individual, human factor or measurement.

All humanitarian accidents of XX century in many respects occurred for this reason. It is thought, that mechanical mixing of basic paradigms forming culture is characteristic and for the beginning of XXI century. That suggests - in the near future there should be a new metaphor forming coherent vision...

Mamuka Surmava

The Critique of Impure Reason: Foucault and Habermas

Commentators have generally paid much more attention to Foucault's break with earlier forms of critical theory than to his continuities with them. But for purposes of developing a critical theory adequate to the contemporary situation, focusing only on discontinuities can become counterproductive. What unites Foucault with Critical Theorist thinkers is as significant as what divides them. In the article it is defined certain broad similarities beside of considerable differences between Foucault's genealogy and program of critical theory recently renewed by Jürgen Habermas. Both Foucault and Habermas call for transformation and radicalization of the Kantian approach to critique. The intrinsic impurity of reason – its embeddedness in culture and society, its entanglement with power and interest – makes its structures inaccessible to the sorts of introspective survey of the contents of consciousness favored by early modern philosophers and some twentieth-century phenomenologists. To explore the nature of human reason, we have to get at those practices, and this calls for modes of sociohistorical inquiry that go beyond the traditional bounds of philosophical analysis. The critique of reason is no longer understood as transcendental; it is sociocultural in origin. Correspondingly, both Foucault and Habermas reject the Cartesian picture of an autonomous rational subject set over against a world of objects that seeks to represent and, through representing, to master. Knowing and acting subjects are social and embodied beings, and the products of their thoughts and action bear traces of their situations and interests. But while both approaches seek to transform the critique of reason through shifting the level of analysis to social practice, Foucault sees this as leading to a critique that is radical and attacks rationalism at its very roots, whereas Habermas understand critique rather in the sense of determinate negation that aims a more adequate conception of reason. Finally, while Both approaches see critique of apparently rational practices as having the practical purpose of breaking their hold

upon us, Foucault does not regard genealogy as being in the service of reason, truth, freedom, and justice – there is no escaping the relations and effects of power altogether, – whereas Habermas understand the critique as working to reduce such relations and effects and to replace them with social arrangements that are rationale in other than instrumentalist sense.

Later Foucault's perspective had clearly shifted. He emphasizes the freedom we have to act within, upon, or against cultural and institutional systems. This may be described as a shift from the investigation of coercive practices to the study of practices of freedom.

Viewed from the perspective of social theory, Foucault's later framework of interpretation lies at the opposite extreme from his earlier social ontology of power. Then everything was a function of context, of impersonal forces and fields, from which there was no escape – the end of man. Now the focus is on 'those intentional conduct but also seek to transform themselves. Neither scheme provides an adequate framework for critical social inquiry. The ontology of power was too reductive and one-dimensional for that purpose; the later, multidimensional ontology still depicts social relations as strategic and thus forces the search for autonomy, so central to the critical tradition, onto the private path of *rappor à soi*. This is not at all to deny the power and insight of Foucault's historical-critical studies; it is to question his own accounts of their presuppositions and implications. I have been arguing that his work is better understood as a continuation and enrichment of the critical-theoretical tradition. His strengths are often weakness of mainstream critical social theory; his nominalism, descriptivism, and historicism a counterweight to the usual emphasis on the general, the normative, and theoretical. However universal critical theory may be at the level of concepts and principles, in pursuing its practical interests, it must finally reach the variable, contingent that so occupied Foucault and made his work so powerful a factor in the contemporary politics of identity. In this regard his investigation into historical contexts in which specific 'practical systems' arise and function and his studies of the formation of the moral-rational subject are a valuable complement to more global discourses about rationalization. Foucault's historical-critical studies challenge critical theorists to go further than they have in detranscendentalizing their guiding conceptions of reason, truth, and freedom.

Izabella Petriashvili

Metaphor and Pragmatics of Political Discourse

The study of political discourse, like that of other areas of discourse analysis, covers a broad range of subject matter. This article provides insight into the persuasive use of metaphor and its pragmatic functions in political discourse, based

on a collocational analysis of discourses in American and Georgian political speeches. Why are metaphors rhetorically successful? It is proposed that metaphors are effective when they are both cognitively plausible and evoke an emotional response. They persuade because they integrate pragmatic, cognitive and linguistic knowledge with awareness of culture, ideology and history. The article presents a series of corpus-based studies in which analysis of collocations, as well as the pragmatic use of creative/novel metaphors vs. conventional metaphors, provides insight into the cognitive motivation and expressive connotation of metaphor. By unifying traditional and cognitive semantic with pragmatic approaches, we become aware of the importance of metaphor in persuasive language in political discourse.

However, some of the possible effects of metaphor go beyond persuasion. It is important to bear in mind that persuasion is not the only function of creative metaphors. The study has revealed the following pragmatic functions of metaphors in American and Georgian political speeches:

- Metaphors may communicate something which is difficult to express in literal speech because literal words are lacking
- Metaphors may help in face-threatening situations in which it is more appropriate to speak about a topic in an indirect way
- Metaphors may add vividness to a speech
- Metaphors may help structuring the argument
- Creative metaphors may introduce new angles of sight

Changes in social practices may produce new discursive challenges which demand creative response from the audience, its readiness to comprehend creative/novel metaphors. In this respect, it is crucial to get politically relevant messages across to the addressees in order to fulfil a specific function. If a metaphor cannot be perceived or interpreted by the addressees in a proper way, consequently, its political-communicative function cannot be performed either.

Mirian Ebanoidze

Text and Reality (Contoure of „Wen”)

The classical metaphysics finds the source of text beyond it, in the image of the author or reality, the emphasis and focus on discourse and language in the 20th century literature frees us from phenomena of articulation and expression. Language refers only to itself. Therefore we have, “the death of the author“, formulated by Roland Barthes. Instead of representation, mimesis, articulation and symbolization, which make literature dependent to the extra circumstances, the French „nouveau roman“ tries to speak without interpretations and to stay on the surface, thus approaching Mallàrmean idealistic literature without seeking of depths, truth

and hidden sides, but writing is always connected to power. According to some critics, literature frees from power. They see nothing beyond the texts, but power is everywhere and everything is full of it. It is even in the ecstatic desire to be free or to make revolution. It is formed not only by those „possessing” power, but by those who „does not possess” it as well. Here we face isomorphism, which makes writing take its place among other social practices. Power is created by writing too. Deleuze views literature as a machine, connected to the machine of war, to the love machine, revolution machine, etc. Kleist and a mad machine of war, Kafka and strange machine of bureaucracy - the research of these themes overcomes fetishistic tendencies in modern literary studies, expressed in autonomic and self-sufficient values of writing; we never ask what a book says, what it is - signified or a signifier. We don't try to understand it, but we ask what makes it move, what frequencies it is or it is not engaged in, in what plurality it is involved to be changed.

There are no boundaries between text and reality in the chinese written tradition. We have to return to the term of „reality”.

Literature, as magic stone can express the world by some paradoxical way.

Giorgi Kekelidze

Because of the non-existent borders

Annexation of Georgia by Russia in 1921 except some poor results has born exceptionally interesting phenomenon - Georgian cultural emigration. In spite of social poorness and nostalgia - Georgian scientists, painters, sculptors, writers and artists dispersed in the continent of America and Europe created valuable cultural products. Before dissolution of the Soviet Union those names (except Grigol Robakidze) were unknown for Georgians living in Georgia.

When professor Guram Sharadze brought great archive of emigrants' heritage, there was created Georgian emigration museum and was published three-volume edition “Under the Foreign Sky” (probably bestseller), hence, that new names should have been added to the Georgian literature's reading-book as the other art field. But in the end of XX century Grigol Robakidze's writer talent critics was enough. (The fact is that, I haven't seen names of most of them in Georgian poetry anthology and I haven't seen analyze and critics of the text, but some of them (because of art level and historical point of view) deserves it).

Rusudan Nishnianidze's two-volume edition “Sakartvelo samans aket da samans iket” (Tbilisi, Merani 2005, editor – Chkheidze Rostom) was considerable, because was implemented successful experiment to familiarize emigrant writing to the reader by literary critic view.

This book once more showed to the society, that it is necessary to discuss texts of “Sonnet” in common Georgian literature context and it is incorrect to discuss them separately. As you concluded, the goal of our work is to search the same themes, motive and differences of those poets creation who acted in the beginning of XX century in Georgia and emigration. Only three were discussed from the emigrants, we have not discussed the principal authors (among them Grigol Robakidze) and later emigrants: Giorgi Kipiani, Giorgi Lolua and atc. We think that they are new aesthetic ones and require other kind of research.

We tried to compare some of them to the different poet, where it was identical, where – antagonistic and where – autonomous (Rusudan Nishnianidze has processed symbolic of dream, destiny, mourning and sun. Themes discussed by her, we addressed only “Mgzavri” (Traveler) because it is one of the difficult and many-sided face. It is extremely flexion state for Georgian emigrant poets and not only for reporting the view to the recipient, correspondingly it requires commentator – interesting form of traveling in Georgian Literature – from hometown and to the hometown (first – forced and implemented, the second – willing and unimplemented).

In XX century Galaktion Tabidze often and intensively addressed to “Merani”. As a horseman - horse (or horses) – world. (“Blue Horses”, ”Epemerebi” and atc.) Emigrant poets’ view about horse is interesting; they consider it as a human impellent symbol and their symbols see develops compositionally. Dynamic is descend – and coincides Baratashvili’s and Galaktion’s ideas about “Merani”, then it gives pragmatics character and topped as a satyr mood in one poetry. (Technocratic terms in their poetry and aggravation of poetical opposition by neologism may be a bit artificial for the modern reader, but in that time (1920) it was original and appropriate thinking).

The King Tamar’s cult transfer in literature was not rarely (Gr. Robakidze. G. Leonidze), but in emigrant poetry it has quite different meaning – substitute for homeland. The traveler who will never reach Georgia expects the past with dream and trying to live in it, “Beautiful hand of queen” – gives pope, but decadent spirit of the XX century see hopeless “that” and once more proves that dream is corecursive even in the XX century.

In the beginning of XX century we often meet “letter” in emigrant poetry and it seems to be more complaint, than simple regards. For most part, it is sent in village or from village and the consignee is the family member as a rule. The letter doesn’t have romantic-mystic shade as it was in the XIX century – it is straight and realistic, but some times a bit cynic. The author rarely requests someone’s help (the recipient of the letter mostly charges something important and something inevitable that the life).

Poet’s exceptional, socially active and tribune face is live in the texts of emigrant poets, - it is the face that become principal and determinant figure in the Georgian literature in 50-60 years.

Also, we made some research of poetry criterion to ascertain versification in some Georgian emigrant poets' creation. That is new initiator for its part and requires continuing work with specialists.

By the side of formalist search, creation of Georgian emigrants' poetry doesn't distinguish with innovation. The authors escape from experiments (except one or two excepting) and rely on such forms of versification which renewal in Georgian poetry is related to the order of "Tsisperkantslebi".

Most of the poetry is izosilabic, we meet heterosilabic rarely and mostly it is made unintentionally. Grigol Robakidze wrote sonnets. He is the founder of such poetry in Georgian literature. Poet's 13th poetry has already has response in prosody (Akaki Khintibidze – "Sonnets of Grigol Robakidze", Tamar Barbakadze "Sonnet"). Besides the sonnets there is indicated lonely form stanza. On the whole it is used by Shaklva Amirejibi.

Also add, one significant circumstance – despite that fact that, for many years emigrant poets had contact to the European literature and kept an eye on many art innovation from 30 years, they stayed devoted to that poetry both in formal and thematic points of view. They heritage it in the end of the XIX and in the beginning of XX century. In the future, it is interesting to know what cause their indifference toward the events in that period, lack of integration ability, business caused by the social background and exaggerated love of the past (or three of them together).



გამომცემლობა „უნივერსალი“

თბილისი, 0179, 0. შავსაწყისი გამზ. 19, ☎: 22 36 09, 8(99) 17 22 30
E-mail: universal@internet.ge