

საქართველოს სემიოტიკის
საზოგადოება

სემიოტიკის აკადემიური ცენტრი

სემიოტიკა
სამეცნიერო ჟურნალი

XV

SEMIOTICS
SCIENTIFIC JOURNAL

თბილისი
Tbilisi
2015

UDC 81'22

მთავარი რედაქტორი
ცირა ბარბაქაძე

Editor-in-Chief
Tsira Barbakadze

რედაქტორები

თამარ ბერეკაშვილი
გურამ ყიფიანი
მარინა გიორგაძე
გია ჯოხაძე
დავით ანდრიაძე

Editors

Tamar Berekashvili
Guram Kipiani
Marina Giorgadze
Gia Jokhadze
David Andriadze

© სემიოტიკის კვლევითი ცენტრი 2015

ISSN 1512-2409

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

შინაახსი

ქალაქის სემიოტიკა

- შორენა ბოლქვაძე** (*ბათუმი, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, დოქტორანტი*)
დიდი ქალაქების სემიოტიკა მემუარისტულად 7
- კონსტანტინე ბრეგაძე** (*თბილისი, ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*)
კონსტანტინე გამსახურდიას ურბანისტული ლირიკა 15
- თამაზ გაბისონია** (*თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი*)
ქართული ქალაქური ხალხური მუსიკის სემიოტიკური ასპექტები 22
- ნინო გოგიაშვილი** (*თელავი, იაკობ გოგებაშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*)
წყლიდან ამოზრდილი ქალაქის სემიოტიკა 31
- თენგიზ ვერულავა** (*თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი*)
იტალო კალვინოს “უხილავი ქალაქი” 37
- ხათუნა თავდგირიძე** (*თბილისი, გრ. რობაქიძის უნივერსიტეტი*)
ქალაქი და გამოქვაბული – მითოპოლიტიკური ნარატივის დასაწყისი 43
- ნესტან კუტივაძე** (*ქუთაისი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*)
ბედნიერი ქალაქი – საბჭოთა ტოტალიტარული სახელმწიფოს მეტაფორა 67

ინინე მანიუაშვილი (თბილისი, სდასუ, საქართველოს დავით აღმაშენებლის უნივერსიტეტი) თბილისი ტერენტი გრანელის პოეზიაში	72
ინაკლი მჭედლიშვილი (თბილისი, ფილოსოფიის დოქტორი, დამოუკიდებელი მკვლევარი) პოლისური სივრცე – სოციალური კოსმოსი და კოსმოპოლიტიზმი	83
მაკა სახურია (თბილისი, 1-ლი საჯარო სკოლა, ფილოლოგიის დოქტორი) „ვეფხისტყაოსნის“ ხუთი ქალაქის სემიოტიკა	103
ბელა ჩეკურიშვილი (თბილისი, ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, დოქტორანტი) დიდი ქალაქი – პიროვნების „გაქრობის“ ადგილი	110
მინდია ცეცხლაძე (ბათუმი, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, დოქტორანტი) ქალაქის მისტიკური ალევონია	118
მაია ჯალიაშვილი (თბილისი, თსუ, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი) თბილისური ეკლექტიკა	126
ქეთევან ჯიშიაშვილი (თბილისი, თსუ, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი) მიტინგის ქრონოტოპი	135

სემიოტიკა და სხვა

- ცირა ბარბაქაძე** (თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი)
ენა საზღვრებში და საზღვრებს მიღმა 146
- თამარ ბერეკაშვილი** (თბილისი, ილიას სახელმწიფო
უნივერსიტეტი)
სისულელის აქტუალობა 153
- ელიზბარ ელიზბარაშვილი** (თელავი, იაკობ გოგებაშვილის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი)
პლატონის გამოქვაბულის მითისა და ჰოუკინგი – პენროუზის
კინოდარბაზის მეტაფორები 161
- მაია ვაჭვაჭიშვილი** (ქუთაისი, კერძო სკოლა „გონი“,
მასწავლებელი)
ჰეზიტაცია ქუჩაში 165

ქალაქის სემიოტიკა

შორენა ბოლქვაძე

დიდი ქალაქების სემიოტიკა მემუარისტისტიკაში

მემუარისტისტიკა ინდივიდისა და საზოგადოების ხედვას აერთებს; გვიჩვენებს, რა რჩება ზოგადიდან კერძოში. ის მკითხველს ცნობილი ფაქტებისა თუ მოვლენების შესახებ უყვება, რადგან მათ რაღაც დოზით საერთო წარსული და წარსულის ხედვის საერთო ინსტრუმენტები აქვთ.

სემიოტიკა ინფორმაციის შეკუმშვას, მის კოდირებას დაყვანას ნიშნავს, ცხადია, ინფორმაციის შენახვის, გამარტივების მიზნით. ეს პროცესი მენსიერების ფენომენს უკავშირდება. თუ კი ამა თუ იმ სემიოტიკური ნიშნის სემანტიკა კოლექტიურ მენსიერებაში არაერთგვაროვანია, შეუძლებელი გახდება მისი გამოყენება – პრაგმატიკა. ჩვენთვის საინტერესოა ლიტერატურულ ტექსტში, კერძოდ, მემუარისტულ პროზაში მოცემული მეტაფორა თუ ალეგორია შემდგომში იქცა თუ არა ეპოქის, საზოგადოების სახეობრივი აზროვნების ნიშნად.

მემუარული პროზა, მხატვრულ-დოკუმენტური ჟანრის სინთეზის წყალობით, ერთდროულად გვთავაზობს რეალობის ფოტოგრაფიულ სურათსა და მხატვრულ ვერსიასაც. ინახავს ისეთ ავთენტურ საგნებსა თუ ცნებებს, რომელთაც განზოგადების პოტენცია აქვს.

მემუარისტისტიკაში გამოყოფენ მოგზაურობის ჟანრს. მოგზაურის ჩანაწერები ერთგვარი მხატვრულ-დოკუმენტური პროზის ნიმუშია, როგორც ლიტერატურული ჟანრი, XVIII- XIX საუკუნეების მიჯნაზე ყალიბდება და განსაკუთრებულ პოპულარობას XIX საუკუნის პირველ ნახევარში იძენს. „მოგზაურის ჩანაწერების“ გმირი რეალურ გეოგრაფიულ გარემოში მოგზაურობს და თავისებურად მოიაზრებს ნანახსა და განცდილს, გადმოგვცემს პირად დამოკიდებულებას აღწერილი მოვლენების მიმართ. მოცემულ პარადიგმაში განვიხილავთ სალომე ზურაბიშვილის მემუარებს „საქართველოსკენ“.

სიმბოლოთა სისტემაში, რომელიც შეიმუშავა კულტურის ისტორიამ, ქალაქი განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს. ამასთან, საჭიროა გამოვყოთ ქალაქური სემიოტიკის ორი ძირითადი სფერო: ქალაქი, როგორც სივრცე და ქალაქი, როგორც სახელი.

პოსტსაბჭოთა პერიოდის მემუარისტისტიკაში საბჭოთა ქალაქები საბჭოთა რეალობის სტრუქტურას ქმნიან, ამ ქსელში ფუნქციები საკავშირო მასშტაბითაა გადანაწილებული. ქალაქი, როგორც ჩაკეტილი სივრცე, ორმაგ დამოკიდებულებაშია მის ირგვლივ არსებულ მიწასთან. მას შეუძლია განასახიეროს სახელმწიფო ან სისტემის კომპონენტად წარმოდგეს.

გიორგი მერჩულე გრიგოლ ხანძთელს მოიხსენებს, როგორც „უდაბნოთა ქალაქთმყოფელს“. ქალაქი აქ მოწესრიგებული, ორიენტირებულ სოციუმად მოიაზრება და არა - ურბანული ტიპის დასახლებულ პუნქტად. მოწესრიგებულობა, ინფრასტრუქტურა ქალაქის არსებობის უმთავრესი პირობაა.

ამდენად, განვიხილავთ ქალაქს, როგორც სისტემას და ქალაქს – როგორც სისტემის ნაწილს.

იერუსალიმი, რომი, მოსკოვი სხვადასხვა ტექსტში მოიაზრება, როგორც გარკვეული სამყაროს ცენტრები (პირობითად, კონცენტრირებული ვუწოდოთ). თუმცა ქალაქი, შესაძლებელია, განლაგებული იყოს მოცემული მიწის არაცენტრალურ ნაწილში (ვუწოდოთ მათ ექსცენტრირებული ქალაქები). ასეთი ქალაქები, როგორც წესი, განლაგებულია კულტურული სივრცის განაპირას, ზღვის სანაპიროზე.

ქალაქი, როგორც რთული სემიოტიკური მექანიზმი, კულტურის გენერატორია, ამ ფუნქციას ის სწორედ იმის დამსახურებით ასრულებს,

რომ წარმოადგენს კოდებისა და ტექსტების სახარშ ქვას. ნებისმიერ ქალაქს სწორედ სემიოტიკური პოლიგლოტობა ხდის სხვა შემთხვევაში შეუძლებელი სემიოტიკური კოლიზიების ასპარეზად. სხვადასხვა ეროვნების, რელიგიის სოციუმის კოდებისა და ტექსტების შეჯახებით, ქალაქი წარმოქმნის სემიოტიკური თარგმანების ახალ ვერსიებს, ახორციელებს ხელახალ კოდირებას. ასე იქმნება სრულიად ახალი ინფორმაცია, რომელიც ყველა ახალ ამბავს ამ კონკრეტული ქალაქისას, რასაც, შეუძლებელია, ანალოგი ჰქონდეს. მაგალითად, მხოლოდ საბჭოთა ქალაქებში არსებობდა ჩეკების მალაზიები (თბილისში - „ციცინათელა“); „ბნედიანები“ – მხოლოდ „სახელოვანი“ საბჭოთა ფსიქიატრია იცნობს ამ ტერმინს; სპეციფიკური მოვლენაა „დეფიციტის“ ცნება საბჭოთა ეკონომიკაში; გემოვნების მიუხედავად, ყველა საბჭოთა მოქალაქეს ახსოვს ინდური ხსნადი ყავა და სიგარეტი „კოსმოსი“. ეს არის ის, რასაც შეუძლებელია, ანალოგი ჰქონდეს, რადგან ლოკალური დროის სემიოტიკას წარმოადგენს.

სემიოტიკური კოლიზიების წყაროდ შეიძლება იქცეს არა მხოლოდ სინქრონული მდგომარეობა სხვადასხვა სემიოტიკური წარმონაქმნისა, არამედ – დიაქრონულიც. გარდასული ეპოქების რელიკვიები წარმოგვიდგებიან, როგორც კოდური პროგრამები, რომლებიც მუდმივად ხელახლა გენერირებენ ტექსტებს ისტორიულ წარსულზე.

როცა ვუდი ალენმა „შუალაქე პარიზში“ გადაიღო, წარმოუდგენლად ჩათვალა ამ ქალაქის ჩვენება მეოცე საუკუნის ათიანი წლების პარიზის გაცოცხლების გარეშე და ლეგენდებად ქცეულ ქუჩებსა და შენობებს სიცოცხლე რომ დაბრუნებოდა, მოქმედება სწორედ ამ პერიოდის ქალაქში გადაიტანა. თითოეული ქალაქი, თავისი სემიოტიკით, ყველა კონკრეტული ეპოქის შესახებ, კულტურული, საყოფაცხოვრებო თუ პოლიტიკური წარსულის (ერთი კონკრეტული პერიოდის) აღმნიშვნელ ნიშანთა სისტემით.

ცხადია, ჩვენ მიერ განხილული ქალაქები არსებობდნენ საბჭოთა კავშირამდე, მაგრამ ამ ეპოქაში მათ ახალი ფუნქცია და სახე მიიღეს, შესაბამისად, მათი სემიოტიკური აღმნიშვნელობებიც განახლდა.

ჟაკ დერიდა სტრუქტურისა და ცენტრის მიმართებაზე საუბრისას აღნიშნავს: „ყოველთვის ითვლებოდა, რომ ცენტრი სტრუქტურაში ქმნიდა სწორედ იმას, რაც მართავს მას და, ამავე დროს, ის სტრუქტურის მიღმა რჩება. ამიტომაც სტრუქტურის შესახებ კლასიკური თვალაზრისისთვის პარადოქსულია ის, რომ ცენტრი მდებარეობს როგორც

სტრუქტურაში, ისე - მის მიღმაც. ის მდებარეობს რაღაც მთლიანის ცენტრში და, ამავე დროს, ამ მთლიანობას სხვაგან თავისი სხვა ცენტრიც აქვს“ (დერიდა 2000:408).

ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა მოსკოვის, როგორც მულტიკულტურული სივრცის, გააზრება საბჭოთა ადამიანისაგან, და შემდგომ - მისი გადაზრება პოსტსაბჭოთა პერიოდის მემუარისტულში (მოსკოვი – იმპერიის ცენტრი, სხვა მხრივ, პერიფერიაა ქურდული სამყაროსთვის, რომლის ცენტრი სხვა საბჭოთა ქალაქი გახლდათ).

მოსკოვი იმპერიის დედაქალაქია (კონცენტრირებულია, მისი ყველა წერტილიდან აქეთ მოილტვიან. ამიტომაც ხსოვნა ამ ქალაქზე უსათუოდ გულისხმობს რიგებს, გრძელ რიგებს. რიგია კრემლის ბუფეტშიც - ხიზილალაზე, ლენინის მავზელეუმშიც, კინოფესტივალის ბილეთებზეც, პიკასოს გამოფენაზეც).

მოსკოვს ცრემლების არ სჯერა, თუმცა ის გაკვირვებულია ქართველების ქონებით: „ჩვენი სიმდიდრე განსაკუთრებით რუსეთში გამოვლინდებოდა ხოლმე. აბა, რომელი რუსი სტუდენტი შეძლებდა კალინინის პროსპექტზე, „დომ კნიგიში“ გამოფენილი სეზანის, პიკასოსა თუ დიუფის 50-მანეთიანი უცხოური ალბომების ყიდვას, თუ არა ჩვენ, ქართველები...“ (გვახარია 2013:81). მდიდარი ქართველის ტიპაჟი საბჭოთა კინემატოგრაფიის ერთობ საყვარელი პერსონაჟიც ხდება.

საბჭოთა კავშირი იერარქიული სისტემა გახლდათ, თუმცა გამოიყოფოდა პარტიულ – თანამდებობრივი, ქურდული სამყაროს იერარქია და ინტელიგენტური (სამეცნიერო სფეროს) სუბორდინირებული საზოგადოება. შესაბამისად, გვაქვს სამი ცენტრი – მოსკოვი, ოდესა, ლენინგრადი.

„ოდესურ მოთხრობებში“ ბაბელმა რომანტიკულად აღწერა მეოცე საუკუნის დასაწყისის ოდესა, ებრაელი კრიმინალებისა და უბრალო ხალხის ცხოვრება, ძეგლი დაუდგა ქურდების, მძარცველების, ოსტატებისა და წვრილი მოვაჭრეების ეგზოტიკურ და ძლიერ ხასიათებს“ (ბერძენიშვილი 2010:130).

პეტერბურგის (მოვიანრებთ ექსცენტრირებულ ქალაქად) განსაკუთრებული მდგომარეობა მისი თვითშეფასების საკითხში. ეს გულისხმობს ერთგვარ გარეგან, არაპეტერბურგულ დაკვირვებას. ეს შეიძლება იყოს „მზერა ევროპიდან“ და „მზერა რუსეთიდან“. თუმცა ამ დროს მუდმივი

რჩება პეტერბურგის კულტურა, რომელიც თვითკონსტრუირებს გარეგან მხერას საკუთარ თავზე. ეს ხასიათი ამ ქალაქმა განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოხატა სწორედ საბჭოთა პერიოდში.

ლენინგრადი საბჭოთა ინტელექტუალური ინტელიგენციის (არსებობდა სოფლის ინტელიგენტის ცნებაც) პლაცდარმად და დისიდენტური ანდეგრაუნდის თავშესაფრად იქცა. „ზონის უფროსებისთვის „ლენინგრადელები“ და სინამდვილეში პეტერბურგელები ანუ „პიტერელები“ ნებისმიერი პოლიტიკური ზონის მნიშვნელოვან შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდნენ“ (ბერძენიშვილი 2010:105). სწორედ ინტელექტუალობისკენ მიდრეკილი ჩრდილოური დედაქალაქი ავსებდა საბჭოთა დისიდენტების რიგებს.

„70-იან წლებში ლენინგრადში პრაქტიკაზე თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტებს საშუალება ჰქონდათ, არამარტო აქაური „ნაშების“ გემო ეგრძნოთ, არა მარტო აქაურ სპეკულანტებთან გამოენახათ საერთო ენა და მაგრად დაშმოტკილიყვნენ, არა მარტო აქაური პლანის ნიუანსებში გარკვეულიყვნენ, არამედ ერთი თვალთ მანც შეეხედათ ერმიტაჟის შეღვერებისთვის...“ (გვანარია 2013:176).

„იგორმა ის მოხუცი ქალიც გამახსენა, რემბრანდტის ნახატს 40 წელიწადს რომ სდარაჯობდა. აღმოჩნდა, რომ მშობლები, ძველი ბოლშევიკები, 1937 წელს დაუხვრიტეს. ... ახალგაზრდა ლენინგრადელ მხატვრებთან მეგობრობდა და სახლში „ჩაის სმებს“ აწყობდა. „ერმიტაჟში“ „მთავარ დისიდენტკას“ ეძახდნენ“ (გვანარია 2013:181).

ქალაქური სემიოტიკის კვლევის თვალსაზრისით, მემუარისტული შინაარსის თხზულებათა შორის განსაკუთრებით ინფორმაციული აღმოჩნდა მოგზაურობის ჟანრის ტექსტები. მოგზაურობის ფაბულაზე აგებული ლიტერატურული ნაწარმოებების გმირი გეოგრაფიული მარშრუტის გავლასთან ერთად, შინაგანად, სულიერადაც მოგზაურობს, მამის სახლში დაბრუნება (ოდისეოსის შემთხვევაში) გულისხმობს გმირის სულიერ ინიციაციას, ზრდას, ზესწრაფვას. ჩვენთვის საინტერესოა, ამ კონტექსტით გმირისთვის რა ფუნქციას იძენს ესა თუ ის ქალაქი. არის ის გზის დასაწყისი, გზაჯვარედინი, უფსკრული (დაცემა) თუ პირიქით, მთაზე ასვლა – იერუსალიმი.

ამ თვალსაზრისით, საინტერესო ტექსტია სალომე ზურაბიშვილის მემუარი „საქართველოსკენ“ – ესეების კრებული. ემიგრანტი ქართველის საქართველოში დაბრუნება წინაპართა განვლილი გზის (არა მხოლოდ

- გეოგრაფიული) გაგრძელებითაა მოტივირებული, ეს ერთგვარი ეროვნული თუ გენეტიკური იდენტიფიკაციის წყურვილია.

საინტერესოა, ემიგრანტი ქართველის დიპლომატიური კარიერის კვალდაკვალ, როგორ აღინიშნებოდა მსოფლიოს დიდი ქალაქები მის ცნობიერებაში; ასევე, საინტერესოა საბჭოთა ქალაქებზე რკინის ფარდის მიღმა გაზრდილის პირველი შთაბეჭდილება – რა ვიზუალური ფორმით თუ ლექსიკით აღნიშნა მან ნანახი.

თბილისი – სტამბული – პარიზი ახლო წინაპრების მიერ განვლილი ეს მარშრუტი ამბიციური ახალგაზრდა დიპლომატისთვის არა განვლილის, გასავლელის უფრო მაცნეა. მემუარი, ცხადია, ...იწერება, ავტორი კი თავისი წარსულის რეფლექსიისას ყველაფერს ამ იდეაზე კინძავს. დიპლომატიური კარიერის ყოველი ქალაქი სამშობლოსკენ გასავლელი ტრაექტორიის მნიშვნელოვანი კვანძია.

რომი, (დიპლომატიური კარიერის დებიუტი სწორედ რომში შედგა), თავისი არქაულობით, არისტოკრატიზმის პედალირებისაკენ აქეზებს, რაც მისი რენომეს მთავარი შტრიხი ხდება. რომი მარადიულია, ის ყველაფერს ინახავს, რელიკვიად სახავს სალომეც სკივრს, საქართველოდან წამოღებულს, რომელიც მასთან ერთად აგრძელებს მოგზაურობას. „სწორედ ამ სხვენის ქვეშ, ანტიკვარებისა და ანტიკვარული ნივთებით სავსე თეატრალური დეკორაციის მსგავს ვია დე კორონარის ქუჩაზე, პირველად ვიგრძენი თავი „საკუთარ სახლში“ (ზურაბიშვილი 2013:30).

ნიუ-იორკი – „დიდი ვაშლი“, დღევანდელი მსოფლიოსთვის თავისუფლების, უსაფრთხოებისა და კეთილდღეობის სიმბოლო: „ჩემი სტუდენტობის ნიუ-იორკი 70–იანი წლების ქალაქი იყო... ის იღუმალეებით მოცული კონტინენტია, საშიში, გულისამრევი, მაგრამ მიმზიდველი....“ (ზურაბიშვილი 2013:66).

„1977 წელია. ამ ქალაქში მეორედ ჩავდივარ... მე სრულიად განსხვავებულ ნიუ-იორკს ვეცნობი... ეს ჩემი სტუდენტობის წლების ქალაქი აღარ არის: მაშინ თუ საშიში იყო, ახლა უსაფრთხოა“ (ზურაბიშვილი 2013:68).

მოსკოვი სხვაგვარად აღინიშნება არასაბჭოური თვალთახედვის არიდან: „პირველად ჩავდივარ სსრკ–ში, მოსკოვში – რკინის ფარდის იქით. ბრეჟნევის მმართველობა ზენიტშია. სრული უძრაობაა და არც

ეტყობა, ოდესმე რაიმე რომ ამოდრავდება. 1981 წლის ზამთარში მოსკოვი ძალიან პირქუშად გამოიყურებოდა: უსახური ვიტრინები, რომელთა სიცარიელეს ერთმანეთზე დაწყობილი კონსერვის კოლოფები ავსებდა“ (ზურაბიშვილი 2013:72).

გასაბჭოებული დასავლეთევროპული ქალაქი გაუცხოებულია ევროპულ სივრცეშიც:

ბერლინი: „ცივ და რუხ, მოღუშულ ქალაქში სეირნობისას ძალიან უცნაური გრძობა დამეუფლა... ქუჩაში მოსიარულე ადამიანთა ფენის ხმა არ ისმოდა; მერეღა შევნიშნე, რომ ეს უჩვეულო სიჩუმე რეზინის ძირებიანი ფეხსაცმელების ბრალი იყო, რომელსაც იმ დროს ატარებდნენ გდრ-ში“ (ზურაბიშვილი 2013:70).

ოთარ ჭილაძის ჩანაწერებში „ცა მიწიდან იწყება“ ქალაქი გაიაზრება, როგორც ადამიანის ფორმირების სივრცე. ის დაიბადა ბათუმში, იზრდებოდა სიღნაღში და დამკვიდრდა თბილისში. მის ჩანაწერებში არც ერთი ქალაქი არ რჩება სპეციალური აღნიშვნის გარეშე. „ორმოციანი წლების თბილისში პირველად მოხვედრილი კაცისთვის რომ გეკითხათ, ყველაზე მეტად რამ მიიქცია შენი ყურადღება ამ ქალაქშიო, დაუფიქრებლად გიპასუხებდათ – პიანინოს ხმამო“ (ჭილაძე 2015:133).

ამრიგად, პოსტსაბჭოთა პერიოდის მემუარისტკა წარმოგვიდგენს საბჭოთა კავშირის ქალაქების (მოსკოვი, ლენინგრადი, ოდესა) სემიოტიკას. მოსკოვი სტრუქტურის ცენტრია (რომი), პეტერბურგი – ევროპა, ხოლო ოდესა – შავი ქალაქი. თუკი ვიზუალიზაციას მივმართავთ, შეგვიძლია შევქმნათ პოსტერები (რიგები ცუმსა და გუმში ან კონსერვის ქილების პირამიდები ვიტრინებში).

მოგზაურობის, სახლში დაბრუნების, პარადიგმაში ქალაქების სემიოტიკა ასე გამოიყურება: არქაული რომი – „გენეტიკური“ წარსულის სკივრი; ნიუ-იორკი, დაკავშირებული შიშისა და უსაფრთხოების კონცეპტებთან. კულტურულ მარკერად მივიჩნიეთ ბერლინში – რეზინისძირებიანი ფეხსაცმელები და პიანინოს ხმა ფანჯრებიდან თბილისში.

ამდენად, მემუარისტკის კვლევამ ბუნებრივად მიიღო ინტერდისციპლინური ხასიათი, ის გასცდა ლიტერატურათმცოდნეობის ფარგლებს და სოციო-კულტუროლოგიურ და ისტორიოგრაფიულ პლასტებს შეეხო.

ლიტერატურა

- ბერძენიშვილი 2010:** ლევან ბერძენიშვილი, წმინდა წყვილი; თბილისი.
- გვახარია 2013:** გოგი გვახარია, ცრემლიანი სათვალე; თბილისი.
- დერიდა 2000:** Дерида Ж, Французская семиотика; Москва.
- ზურაბიშვილი 2013:** სალომე ზურაბიშვილი, საქართველოსკენ; თბილისი.
- ჭილაძე 2015:** ოთარ ჭილაძე, ცა მიწიდან იწყება; თბილისი.

კონსტანტინე გამსახურდიას ურბანისტული ლირიკა

მოდერნისტული ლირიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოეტოლოგიური და სტრუქტურული მახასიათებელია ის, რომ, ტრადიციული ლირიკისაგან განსხვავებით, რომელიც, ძირითადად, ორიენტირებულია ლირიკული გმირის/ლირიკული “მე”-ს მკვეთრად გამოხატულ სუბიექტურობასა და მის მსოფლმხედველობრივ და ემოციონალურ წიაღსვლებზე (მაგ. სენტიმენტალური, რომანტიკული ან რეალისტური პოეზია), რომელსაც შემდგომ ეფუძნება ტრადიციული ლირიკული ტექსტის მთელი იდეურ-მსოფლმხედველობრივი, სახისმეტყველებითი და სტრუქტურულ-კომპოზიციური სისტემა, მოდერნისტულ ლირიკაში ამის საპირისპიროდ უკანა პლანზე გადადის ან სრულიად გაუქმებულია ე. წ. ლირიკული გმირი/ლირიკული “მე” და მისი მკვეთრად გამოხატული სუბიექტურობა. შესაბამისად, მოდერნისტული ლირიკის ლირიკული “მე” ტექსტში უკვე აღარ ფუნდებს უმთავრეს საბაზისო სტრუქტურულ ერთეულად ანუ ავტორისა და ტექსტის ძირითადი მსოფლმხედველობრივი და ემოციონალური მთლიანობის მედიუმად, რომლის გარშემოც ტრადიციულ ლირიკაში შემდგომ იგება ხოლმე ლირიკული ტექსტის მთლიანი სტრუქტურულ-ფორმალური სისტემა (ტროპიკა, რიტორიკა, ვერსიფიკაცია).

შედევად, მოდერნისტულ ლირიკულ ტექსტში ე. წ. ლირიკული “მე” და მისი სუბიექტურობა ან სრულიად “განიტრალეზებულია”, უკანა პლანზე გადადის ან სულაც გაუქმებული და უკუგდებულია, მაგ., ექსპრესიონისტულ ლირიკაში [ანდრეოტი 2009: 306-329].

მოდერნისტულ ლირიკაში მოცემული ეს სტრუქტურული “რყევა”, ერთი მხრივ, გამოწვეულია სამყაროსეული ჰარმონიულობისა და ყოფიერების გონის წარმართულობისადმი მოდერნისტი ავტორის უნდობლობით და მიუღებლობით (ჰეგელის ნაკადის უარყოფა), მეორე მხრივ, გონების განმანათლებლური კულტისა და სუბიექტის სუბიექტურობის ყოვლისშემძლეობისადმი სკეპსისით (კანტიანურ და ფიხტეანურ ნაკადთა უარყოფა). აქ კი ვლინდება მენტალობის გლობალური და საყოველთაო ცვალებადობა - თეოცენტრისტული და ანთროპოცენტრისტული არქექტიპული პარადიგმების დესტრუირება, რაც გამოწვეულია ნიცშესეული „ღმერთის სიკვდილით“. ამიტომაც მოდერნისტულ ლირიკულ ტექსტებში იმთავითვე გაცხადებულია სუბიექტურობის კრიზისი და ლირიკული გმირის სუბიექტურობისაგან დაცლა, მისი განპიროვნება (Entpersönlichung), რაც, როგორც უკვე აღვნიშნე, აისახა მოდერნისტული ლირიკის თვით სტრუქტურულ დონეზეც კი, სადაც ლირიკული გმირის დისოცირებული, დაშლილი, დარღვეული სუბიექტურობა აღარ ფუნქციონირებს ლირიკული ტექსტის საბაზისო სტრუქტურულ ერთეულად.

კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული ლირიკა, სადაც იმთავითვე დომინირებს ურბანისტული ტოპოსები, ზედმიწევნით ასახავს, ერთი მხრივ, ამ სტრუქტურულ ტრანსფორმაციას, ხოლო, მეორე მხრივ, მენტალობის ცვალებადობით განსაზღვრულ სუბიექტურობის დაშლასა და რღვევას (**Ichdissoziation**), სუბიექტის განპიროვნებას. განპიროვნებული, დესუბიექტივირებული ე. წ. ლირიკული გმირი კი სწორედ დისჰარმონიულ, დისოცირებულ, დაშლილ სამყაროში ეგზისტირებს და სრულიად ატომიზდება მასში, საბოლოოდ ინთქმება და ქრება არარაში.

კ. გამსახურდიას ურბანისტული ლირიკა ექსპრესიონიზმის პოეტიკისა და მსოფლმხედველობის კონტექსტში ვითარდება, როდესაც იგი შემოქმედების პირველ ეტაპზე (დაახლ. 1918-1925) ექსპრესიონიზმის წინამძღოლი და მისი თანმიმდევრული გამტარებელია საქართველოში.

როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, ზოგადად, მოდერნიზმი და მისი მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილი ექსპრესიონიზმი (დაახლ. 1910-1920 წ.წ., უპირატესად გერმანიაში) თავის თავს ურბანისტულ ფენომენად, ურბანიზმის პროდუქტად და ურბანიზმისადმი დაპირისპირებად განიხილავს, ვინაიდან მოდერნიზმი აპრიორი სწორედ ქალაქურ სივრცეში ისახება და ამ სივრცესთან კონფლიქტში ავითარებს თავის ეთიკას, პოეტიკასა და ესთეტიკას. მოდერნიზმის ყველა ადებტი სწო-

რედ ამ გარემოებას უსვამდა ხაზს, მათ შორის ქართველი მოდერნისტებიც.¹

ცხადია, ექსპრესიონისტულ ლირიკაშიც უმთავრესი ტოპოსი სწორედ ქალაქური სივრცეა. აქ ქალაქისადმი დამოკიდებულება ამბივალენტურია: ქალაქი (ამ შემთხვევაში, „ბერლინი“), ერთი მხრივ, არის უსულო, დესაკრალიზებული, დეჰუმანიზებული მოდერნული ტექნიკური ცივილიზაციის კულმინირებული ტოპოსი, ამ სივრცეში ადამიანი იმთავითვეა განწირული საკუთარი სუბიექტურობის დაკარგვის, საკუთარ თავთან, სამყაროსთან გაუცხოებისა და თვითიდენტობის ვერმოპოვებისათვის (ე. წ. „მე“-ს დისოციაცია):

Wie Aderwerk gehn Straßen durch die Stadt,
Unzählig Menschen schwemmen aus und ein
Und ewig stumpfer Ton von stumpfem Sein
Eintönig kommt heraus in Stille matt.
(G. Heym, „Die Stadt“, 1911) [www.gutenberg... (a)]²

მაგრამ, მეორე მხრივ, დიდი ქალაქი, ამავდროულად, შესაძლოა, მესიანისტური აღტყინებისა ან ვიტალიზმის, სიცოცხლის ტოპოსიც იყოს, რაც ექსპრესიონისტი პოეტისათვის უმთავრესი ესთეტიკური ღირებულებაა. ამ განწყობითა და მსოფლგანცდით კი გერმანული ექსპრესიონიზმი იტალიურ ფუტურიზმთან ამჟღავნებს მცირე სიახლოვეს:

Wie schön ist diese stolze Stadt der Gierdel!
Ihr Elend und geschmähter Überfluss
Und schwere Straßen sehr verzerrte Zierde.
Schamloser Tag entdeckt dir die Konturen,

¹ შდრ.: „მოდერნული ხელოვნება დიდი შვილია ქალაქის. ბუნებას არ უწოვებია მისთვის ძუძუ, შავი ქალაქის ნისლით და მკრთომარე გაზით იზრდებოდა. ქალაქის ელექტრონის ფარნებზე წარმოუდგენელია ნანატრი წარსული“ (ტ. ტაბიძე, „ცისფერი ყანწებით“) [ჟურნალები... 2011(a): 121-122]; ასევე, შდრ.: „ახალი კულტურა შეუძლებელია სოფლური ელფერით, ახალი კულტურა დიდი ქალაქითაა მუდამ დაშტამპული“ (კ. გამსახურდია, „**Declaratia Pro Mea**“) [გამსახურდია 1983: 400].

² „ქუჩებმა ძარღვებივით დასერეს ქალაქი, ურიცხვ ადამიანთა მასსა ქრება და ჩნდება, მარად ყრუ ხმა გამოდის ყრუ ყოფისაგან და ერთფეროვან ხმად ვრცელდება მღუმარებაში“ (გეორგ ჰაიმის ლექსის „ქალაქი“ ციტატის პუკარელული თარგმანი ჩემია – კ. ბ.).

Die Häuser stehen befleckt mit Staub und Ruß...

(J. van Hoddis, „Stadt“, 1909) [www.gutenberg... (b)]³

თუკი გავითვალისწინებთ ექსპრესიონიზმის იმ არსებით თვისებას, რომელსაც *ანტინომიურობა* ქვია და რომელიც ფუნდამენტურ მსოფლმხედველობრივ სიბრტყეზე ექსპრესიონიზმში ვლინდება ე. წ. *მესიანისტური* და *აპოკალიფსური* დისკურსების ფორმით, გასაკვირი არაა, რომ *დიდი ქალაქის* მიმართაც გამოვლენილია ეს ამბივალენტურობა. მაგრამ ექსპრესიონიზმი, პირობითად „აპოკალიფსურია“ თუ „მესიანისტური“, ორივე შემთხვევაში *გამოცხადებითა* თავის შინაგან ფუნდამენტურ არსში.

კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული ურბანისტული ლირიკაც, უპირველეს ყოვლისა, *გამოცხადებითი* ბუნებისაა და ეს *გამოცხადებითობა* აქ ასევე ორივე მიმართულებით ვლინდება – მისი ურბანისტული ლირიკული ტექსტები შეიცავენ როგორც *აპოკალიფსურ*, ისე *მესიანისტურ* დისკურსებს, რომელთა ანტინომიურობა საბოლოოდ *კაიროსულ* პათოსში ერთიანდება და ნეიტრალდება. შესაბამისად, კ. გამსახურდიას ურბანისტულ ლირიკაში გადმოცემული და გაცხადებულია (გამოცხადებულია) ე. წ. *ახალი ადამიანის, განახლებული ადამიანისა* და საკრალურად გარდასახული ყოფიერების პროფეტული ვიზიონები.

სწორედ იოანე ნათლისმცემლისეული და იოანე ოქროპირისეული მესიანისტური „ეთიკითა“ და მამხილებელი პათოსითაა აღვსილი ლექსების – „ქრისტე პარიზში 1999 წელს“⁴ და „ბერლინი“ – ლირიკუ-

³ „რა მშვენიერია ეს მწყურვალი ქალაქი! რა მშვენიერია მისი სილატაკე და ფუფუნება, გადატვირთულ ქუჩების ორნამენტები. უბიწო დღე გიჩვენებს მონასტებს – სახლები ჩამდგარან მტვერსა და ნაცარში“ (იაკობ ვან ჰოდისის ლექსის „ქალაქი“ ციტატის პწკარედული თარგმანი ჩემია – კ. ბ.).

⁴ საბჭოთა პერიოდის ოფიციალურ გამოცემებში, როგორც ჩანს ცენზურის გამო (მაგ., იხ. „ქართული პოეზია“, ტ. 12, გვ. 616-620, 1982, გამ.-ობა „ნაკადული“), კონსტანტინეს ამ ლექსს ჰქვია „პარიზი 1919 წელს“, რაც არასწორია, ვინაიდან თავდაპირველად ჟურნალ „კავკასიონის“ №3-4-ში (1924) ლექსს ერქვა სწორედ ასე - „ქრისტე პარიზში 1999 წელს“ (ჟურნალები... 2011(ც): 327). გარდა ამისა, თარიღს „1999“ კონცეპტუალური დატვირთვა აქვს: თუკი გავითვალისწინებთ ექსპრესიონიზმის მსოფლმხედველობას და იმ ფაქტორს, რომ ამ ლექსს ექსპრესიონისტი კ. გამსახურდია სწორედ ექსპრესიონისტული მსოფლმხედველობის კონტექსტში ქმნის, მაშინ თარიღით

ლი გმირი. ეს პოზა კი იმთავითვე დამახასიათებელია მესიანისტური და გამოცხადებითი ექსპრესიონიზმისა და მისი ლირიკული გმირისათვის. აქვე შევნიშნავთ, რომ *პარიზი* და *ბერლინი* აღნიშნულ ლირიკულ ტექსტებში ფუძნდებიან მოდერნული დესაკრალიზებული ეპოქის იკონურ ტოპოსებად. ამასთან, აღნიშნულ ტექსტებში გამოვლენილია ქალაქური *ვიტალიზმის*, ქალაქური *სიცოცხლის* ესთეტიკურ ფენომენად გზნება და მის ახალ ესთეტიკურ საგნად ქცევა (“დიდი ქალაქის ავხორცობის წითელი რაში”), წარმოჩენილია ქალაქურ სივრცეში ადამიანის სუბიექტურობის დისოციაციის, ტოტალური დეჰუმანიზაციისა და დესაკრალიზაციის პრობლემატიკა, ასევე მინიშნებულია პირველყოფილი ბუნებისა (როგორც საკრალური, მითოსურ-ბიბლიური ტოპოსის) და მანქანურ-ტექნიკური ცივილიზაციის (ქალაქი-“მოლოზი”, ქალაქი-“სოლომი”) აპრიორული დაპირისპირება. ამის პარალელურად კი გადმოცემულია თავად ლირიკული გმირის პროფეტიზმი, რაც უკავშირდება საკრალური ცნობიერებითა და დიონისური გზნებით აღვსილი მომავალი კაცობრიობისა და ახალი ღვთაებრივი სულიერებით აღვსილი სამყაროს ვიზიონებს:

ოჰ, რარიგ მიყვარს ფეერის უხვი წუთები,
ქშენა, ზანზარი, თქარათქური, რბენა, განგაში,
ამ ქედმონრილთა ოფლიანი მკლავის კუნთები,
დიდი ქალაქის ავხორცობის წითელი რაში!

.....
დიდია შენი გარყვნილება, შენი ცთუნება,
ფერსა ჰკარგავენ შენს სხივებთან მნათობნი ცისა,
მე შენს წიაღში მავიწყდება დედა-ბუნება,
შენს ქარხნებს ასდით ოხშივარად ოხვრა მიწისა.

.....
აქ უფლის ნაცვლად ელექტრობას ევედრებიან,
ყვითელ ლითონსა შეუცვლია მაცხოვრის ხატი,
მილიონები თვალის ფშვენეტით ფეხზე დგებიან,

“1999” მინიშნებულია, ერთი მხრივ, კონკრეტული ეპოქის, გარკვეული ისტორიული ციკლის დასასრული, კერძოდ, დესაკრალიზებული და დეჰუმანიზებული მოდერნული ეპოქის, როგორც ციკლის, წრის, აღსასრული/დასასრული და, მეორე მხრივ, ახალი სპირიტუალური და “მითოსური”, ანუ პირველსაწყისებთან დაბრუნებული ეპოქის/ციკლის დასაწყისი და ე. წ. *ახალი ადამიანის*, ანუ ახალი სპირიტუალური ცოდნითა და სულისკვეთებით მოქცეული და განათლებული ადამიანის მოვლინება.

აქ ისარია მბრძანებელი და ციფერბლატი.
 (“ბერლინი”) [ჟურნალები... 2011(b): 251-252].

კრთოდეთ,
 მაღალო,
 თვალშეუდგომო
 სასახლეებო,
 ოტელებო,
 ღამის ბარებო.
 თქვენ:
 მოედნებო სენჟერმენის,
 კონკორდ და კლიში.
 არ გერიდებათ
 თქვენ უფლის ენის?
 ნუთუ არა გაქვთ
 მაცხოვრის შიში?
 შენც,
 ეიფელო,
 ბაბილონო ჩვენ საუკუნის,
 მოდის გრიგალი, ვერ გიშველის შენ მეხამრიდი.
 ეგ არ გეგონოს არც მაროკო, ალჟირ ან ტუნის,
 არც გერმანია,
 ალბიონი ცრუ და პირფლიდი.
 როგორც ლანქერი,
 ვაგრამის გზით და ეტუალით,
 ბრბო გაექანა ნოტრდამისკენ
 მირაბოს ხიდით.
 მოლანდებაა სინამდვილე ნახული თვალთ,
 ისმის ძახილი პოზაუნის კიდიდან კიდით.
 მოდის
 უფალი
 ფენშიშველა, გაუკითხავი
 და გეკითხებათ:
 “ეგ თქვენა ხართ, სულს ფულზე ყიდდით?”
 მოდის
 უფალი,
 მოკრძალებით დახარეთ თავი,
 ეპიფანიის სასწაული დღე არის დიდი.

(“ქრისტე პარიზში 1999 წელს”) [ჟურნალები... 2011(c): 328].

ამგვარად, მართალია კ. გამსახურდიას ურბანისტული ლირიკა არაა მრავალრიცხოვანი, თუმცა ურბანისტული ლირიკის ის რამდენიმე ნიმუში („ბერლინი“, „ქრისტე პარიზში 1999 წელს“, „ნოემბრის ქარი“), ალბათ, უნდა გავიაზროთ როგორც ცდა, შეიძლება ითქვას, რომ წარმატებული ცდა, ქართული ლირიკის მოდერნისტული პოეტიკით განახლებისა და „ევროპული რადიუსით“ გამართვის თვალსაზრისით, უნდა გავიაზროთ, როგორც ერთ-ერთი პირველი ცდა ურბანისტული ლირიკის ჟანრის ქართულ პოეზიაში დაფუძნებისა და მომავალი ქართველი ლირიკოსების ამ ახალ ჟანრზე ორიენტაციის თვალსაზრისით.

ლიტერატურა

- ანდრეოტი 2009:** M. Andreotti, *Die Struktur der modernen Literatur*, Bern: Haupt Verlag, 2009.
- გამსახურდია 1983:** კ. გამსახურდია, *თხზულებანი 10 ტომად*, გამ.-ობა “საბჭ. საქართველო”, თბილისი, 1983.
- ჟურნალები... 2011(a):** ტ. ტაბიძე, *ცისფერი ყანწებით; კრებულში: ლიტერატურული ჟურნალები, 1910-1920-იანი წლები, წიგნი პირველი*, ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, თბილისი, 2011.
- ჟურნალები... 2011(b):** კ. გამსახურდია, *ბერლინი; კრებულში: ლიტერატურული ჟურნალები, 1910-1920-იანი წლები, წიგნი პირველი*, ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, თბილისი, 2011.
- ჟურნალები... 2011(c):** კ. გამსახურდია, *ქრისტე პარიზში 1999 წელს; კრებულში: ლიტერატურული ჟურნალები, 1910-1920-იანი წლები, წიგნი მესამე*, ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, თბილისი, 2011.
- www.gutenberg... (a):** <http://gutenberg.spiegel.de/autor/georg-heyman-273>
- www.gutenberg... (b):** <http://gutenberg.spiegel.de/autor/autor/jakob-van-hoddis-1396>

**ქართული ქალაქური
ხალხური მუსიკის
სამიოტიკური ასპექტები**

ქალაქური მუსიკა – ისევე, როგორც კულტურის სხვა დარგები, ცივილიზაციასთან იგივედება, მაგრამ, ამავე დროს, ქალაქს აქვს სხვა მნიშვნელობაც – ესაა ქაოსი, სოციალურ თუ ეთნიკურ ჯგუფთა, სტილთა აღრევა. შედეგად კი – ამ მახასიათებელთა ორიგინალობის კარგვა, გაუფერულება. ქალაქი – ესაა ფართო არჩევანი და, ამასთან, რეგლამენტის თავისუფალი გადააზრება, რაც განსაკუთრებით თავს იჩენს მოსახლეობის შემადგენლობის მკვეთრი შეცვლისას, და ყოველივე ეს კი ქმნის ქალაქური მუსიკის ერთგვარ ექსტრამუსიკალურ კონტექსტს.

ჩვენი ინტერესის საგანი ქართული ქალაქური მუსიკაა, მისი ხალხური ძირის წინწამოწვევით, მაგრამ ცნება „ხალხურის“ ჩვენეული ინტერპრეტაცია ყურადღების მიღმა ტოვებს ეთნიკურ კომპონენტს. ეს მიმართება ქართული ეთნომუსიკის შესწავლისას ყოველთვის წინა პლანზეა წამოწეული. ამ შემთხვევაში ცნება „ხალხურის“ კოლექტიური შემოქმედების მნიშვნელობაა პრიორიტეტული, რაც ქალაქისთვის განსაკუთრებით აქტუალურია. ასევე, ნაკლებად მოტივირებულია ცნება „ქართული ქალაქური მუსიკა“, რომელიც შეიძლება მიანიშნებდეს როგორც საქართველოს ქალაქების, ისე – ქართული ეთნიკური დომინანტით განსაზღვრულ ხალხურ მუსიკას. ჩვენ აქაც განზე გადავდებთ

ეთნიკურ კომპონენტს, რადგან, ზოგადად, ქალაქისთვისაც იგი ნაკლებადაა აქტუალური, ვიდრე სოფლისთვის. ეთნიკური ფაქტორის პრიმატი დამახასიათებელია ქართული ეთნომუსიკოლოგიისთვის. ჩვენ ჯერ კიდევ ქართველი მუსიკის ფოლკლორისტები ვართ და არა ეთნომუსიკოლოგები, როგორც ვუწოდებთ თავს საბჭოთა სამეცნიერო პარადიგმიდან გამოქცეულები. ჩვენ ჯერ კიდევ პირველ ნაბიჯებს ვდგამთ ტრადიციული მუსიკის ფენომენის სოციუმში ფუნქციონირების ასპექტებზე დაკვირვების მხრივ. შეიძლება ითქვას, რომ ტრადიციული მუსიკის კვლევის ვექტორის ამგვარი შემოტრიალება ყოველთვის არ იწვევს სამეცნიერო ინტერესის ადეკვატურ გადანაწილებას ამ ფენომენის სხვადასხვა შემადგენელზე. ამ მხრივ, ქალაქური მუსიკა, როგორც ადრე, ნაწილობრივ – დღესაც, გლეხურ მუსიკალურ ფოლკლორთან შედარებით, გერის როლში რჩება. თუნდაც ქართული ეთნომუსიკალურ სივრცეში ყველაზე აქტუალური დისკურსი, რომელიც ხალხური მუსიკის ავთენტიკური და აკადემიური შესრულების პრობლემას განიხილავს, კვლავ და კვლავ სოფლურ სიმღერაზე ფოკუსირდება, ხოლო ქალაქური მრავალხმიანი სიმღერა და აღმოსავლური ვოკალურ-ინსტრუმენტული ნიმუშები (რა მიმართულებაც კვლავ ქალაქის სივრცეში იღებს სათავეს) განიხილება, როგორც მხატვრულ ღირსებას მოკლებული და ქართული ეროვნული კულტურისთვის უცხო პლასტები (მესხი, 2003:493). მსგავსი შეფასება მიეცემა ე.წ. „პარაფოლკლორსაც“ (გაბისონია 2014:39) – გლეხური ფოლკლორის სტილისტური ელემენტების გადამღერებით ფუნქციონირებად მიმართულებას, მაგრამ მას მაინც საკმაო ყურადღება ეთმობა, რადგან იგი ერთგვარად ებმის ტრადიციულ მუსიკას, როგორც ხშირად მისი ოპოზიტი.

გავიხსენოთ, თუ რა ტრადიცია გვაქვს დღესდღეობით ქალაქური ხალხური მუსიკის სხვადასხვა სახეთა განხილვის მხრივ. გრიგოლ ჩხიკვაძე 1961 წელს გამოცემულ ბროშურაში (ჩხიკვაძე, 1961) თანამედროვე ქართულ ფოლკლორად მხოლოდ საბჭოთა თემატიკის სიმღერებს მოიაზრებს. საკუთრივ ქალაქური მუსიკის საკითხს კი ყველაზე საფუძვლიანი კვლევა მიუძღვნა არჩილ მშველიძემ – როგორც წინასიტყვაობა სანოტო კრებულისა – ქართული ხალხური ქალაქური სიმღერა (მშველიძე, 1957). ძირითადად, ეს ნაშრომი აყალიბებს ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ამ მიმართებით არსებულ კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც, არის ქალაქური მუსიკის ორი შტო: აღმოსავლური – ორიენტალისტური სტილით, ძირითადად, ერთხმიანობით, და დასავლური – დასავლეთ საქართველოში გავცელებული ევროპული ფუნქციონალობის სამხმიანობით. საქმე ისაა, რომ აქ ცნებები „აღმოსავლური“ და „დასავლური“ მოცულობათა და შინაარსთა შეუსა-

ბამობას ამჟღავნებს. უფრო ზუსტი ვიქნებით, თუ აღმოსავლეთ-დასავლეთში ლოკალიზაციის პუნქტს მკაცრი კრიტერიუმის ფუნქციას მოვაშორებთ. საქმე ისაა, რომ ევროპული ჰარმონია გვხვდება როგორც თბილისში, ისე – აღმოსავლეთ საქართველოში. სტილისტურად დასავლური შტოს ქალაქური სიმღერის ერთი მთავარი წყარო – ოპერა ხომ თბილისში დაფუძნდა და არა – ქუთაისში. ასევე საცნაურია ისიც, რომ თავად ქუთაისშიც ბოლო დრომდე საკმაოდ პოპულარული იყო აღმოსავლური „დასტის“ მუსიცილება. ამიტომ, ვფიქრობ, რომ დასავლური სტილი, როგორც ევროპული ჰარმონიით მოტივირებული, და აღმოსავლური სტილი, როგორც ორიენტალური მონოდიით მოტივირებული, ქალაქისა და სოფლის კონცეპტებთან ერთად პარადიგმატიკულ ჭრილშიც უნდა განიხილებოდეს, და არა მხოლოდ – როგორც შემოსაზღვრული სინტაგმები: დასავლური – ძველქუთაისური და აღმოსავლური – ძველთბილისური. ეს მოსაზრება გარკვეულწილად ეხმაურება მ. ქავთარაძის შეხედულებას თბილისური კულტურის ქართული და არაქართული პლასტების „პოლიფონიურ“ ხასიათზე, „რაც ნიშნავს კულტურებისა და სუბკულტურების არა უბრალო თანაარსებობას, არამედ მათ დიფუზიასა და დიალოგს“ (ქავთარაძე, 2011:84). რა კრიტერიუმით შეიძლება, გაიმიჯნოს დღეს ქალაქური მუსიკის კონცეპტი არაქალაქურისგან? გამოვეყოფი შემდეგ არგუმენტებს:

1. არარეგლამენტირებულობით – თავისუფალი ინტერპრეტაციით;
2. ეთნიკური ელემენტის ნაკლები ხვედრითი წილით;
3. პოლიგენურობით;
4. ჰიბრიდულობით;
5. არტიკულაციის უნიფიკაციით;

ცხადია, განსხვავდება ქალაქური ხალხური და, ზოგადად, ქალაქური მუსიკა. თუმცა ამ ორ მოვლენას შორის ზღვარი დღითიდღე ბუნდოვანი ხდება.

„ქალაქურ მუსიკად“ მოვიზრებთ, ზოგადად, ქალაქური ცხოვრების წესით განპირობებულ მუსიკას, მათ შორის – როგორც პროფესიულ-საავტოროს, ისე – სპონტანურად ჩამოყალიბებულ მიმდინარეობებს; ხოლო „ქალაქურ ხალხურში“ – მის ქვესიმრავლეს – ტრადიციული კოლექტიური შემოქმედების მასივს.

ზოგადად, ქალაქურ მუსიკაში გამოვეყოფით:

1. პოსტფოლკლორს;
2. აკადემიურ მუსიკას;
3. საეკლესიო მუსიკას;
4. კინოსა და თეატრის მუსიკას;
5. სასულე ორკესტრის მუსიკას;

6. თანამედროვე პოპულარულ მიმართულებებს (მათ შორის – ეთნოროკს, ეთნოჯაზს, ფოლკჯაზს);

7. პარაფოლკლორს;

8. ქალაქურ ხალხურ (არა მხოლოდ ქართულ) მუსიკას. და რა პლასტები შეიძლება მოვიანზროთ ქართულ ქალაქურ ხალხურ მუსიკაში?

1. ევროპული ჰარმონიის ჰიბრიდული 3-4-ხმიანი სიმღერა;

2. ხალხურ საკრავთა ორკესტრების რეპერტუარი;

3. საბჭოთა თემატიკის სიმღერები;

4. აღმოსავლური ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი (ფანოლე-ბი);

5. ცალკეული ქართული ვიას კომპოზიციები;

6. ქართველ ლოტბარ-კომპოზიტორთა თხზულებები.

უნდა აღნიშნოს, რომ ეს უკანასკნელი ფენომენი ძნელია, მხოლოდ ქალაქური წარმომობით მონიშნოს. აქცენტს სოფლურ ტრადიციულ ინტონაციაზე აკეთებდნენ, მაგრამ თავად არახალხური, საავტორო მიდგომა, რაც, ძირითადად, მელოდიის მოცულობის გაზრდაში გამოიხატა, მათ ქალაქური მეთოდისადმი ერთგულებაზე მეტყველებს. ამგვარ კომპოზიტორებს რ. წურწუშია ეთნომუსიკის სფეროში ფოლკლორის აქტიურ მომხმარებლებს უწოდებს (წურწუშია, 2009:627). ქალაქის შვილია პოსტფოლკლორიც. ესაა ცხოვრების თანამედროვე მეთოდებითა და პირობებით განპირობებული ინტონირება; საეტიტარო თვითმოქმედება, „ბლატნოი სიმღერები“ (რუსული და ქართული), სტადიონის ფოლკლორი, ქუჩის მუსიკა, რესტორნის მუსიკა, რომელიც ყველაზე მეტადაა პუბლიკის მოთხოვნის ამსახველი, პოპ-როკის კოლექტიური რეპროდუქცია, სარეკლამო მუსიკალური სლოგანები, „ჰეფი ბერთდეი“ და სხვა;

სამწუხაროდ, ჩვენთვის ჯერ კიდევ დახურულ ფარდას იქითაა ხელოსანთა ამქრების მუსიკალური ტრადიციები. ყარაჩოღელების ინტონირება ჩვენში მხოლოდ „გინდ მეძინოს“-თან და ცეკვებთან ასოცირდება.

ტრადიცია/ქალაქი – ეს ოპოზიცია არა მხოლოდ საერო, არამედ სასულიერო მუსიკაშიცაა გამოხატული. 1990-იან წლებში ეროვნული მოძრაობის პარალელურად ახლადდანერგილი ტრადიციული გალობის მიერ გამოდევნილი ევროპული ფუნქციონალური ჰარმონიის გალობა (ე.წ. „სიონური“) დღესაც ეკლესიისთვის შეუფერებლად ითვლება. თავად არატრადიციული საგალობლის საბჭოთა პერიოდში ფუნქციონირების ისტორია კი, რამდენიმე აუდიოჩანაწერის გარდა, მთლიანად ბურუსითაა მოცული.

ზოგადად, ტრადიციის აპოლოგია ხშირად სწორედ რელიგიური და ეთნიკური ფაქტორებით საზრდოობს და ავთენტიკურობას ესწრაფვის. როგორ შესაბამისობაშია ცნება „ავთენტიკური –“ და „მეორადი მუსიკალური ფოლკლორი“ ქალაქურ და სოფლურ შტოებთან? ცნება „ავთენტიკურს“ ხალხური მუსიკით დაინტერესებული პირი დღეს სხვადასხვა მნიშვნელობას სძენს: აქ შესაძლებელია იგულისხმებოდეს: ეთნიკური, ძველი, ტრადიციულ-სტილური, ფუნქციური, ზეპირად გადაცემადი, ავტორიტეტული და არც თუ ისე ხშირად – სოფლური, ქალაქურის საპირისპიროდ (გაბისონია 2014:27-28). ე. გარაყანიძის თქმით, ნამდვილი ხალხური მუსიკა გლეხური მუსიკაა (გარაყანიძე, 2007:41). და ჩვენც ხშირად კვერს ვუკრავთ მას და ფოლკლორს მხოლოდ გლეხს და რიტუალში მის ინტონირებას ვუკავშირებთ, რაც, ცხადია, ცნება „ავთენტიკურის“ მოცულობის ხელოვნურად შევიწროებას წარმოადგენს.

ზემოთ ჩამოთვლილი კონოტაციებიდან გამოვყოფდით ავთენტიკურობის არათუ მოყვარულთათვის, არამედ სპეციალისტთათვის მნიშვნელოვან არგუმენტებს, როგორებიცაა ტრადიციული სტილი და ფუნქციურობა. უნდა აღინიშნოს, რომ ქალაქური სიმღერა დღეს უფრო მეტადაა ფუნქციური, ვიდრე – სოფლური. ქალაქური მუსიკა უფრო ადვილი შესასრულებელია, ძირითადად, საღალბო ჟანრისაა, ამიტომ იგი უფრო ხშირად და უფრო გატაცებით სრულდება სუფრასთან, ვიდრე – სხვადასხვა ჟანრის სოფლური სიმღერები (მათ შორის – თავად სოფლური სიმღერის შესრულებელთა მიერ). და საერთოდ, ტრადიციული სტილის კუთხით, მხატვრული ღირებულების მქონე სოფლური ავთენტიკა დღეს მხოლოდ ერთეულების სახითაა შემორჩენილი. მან დაკარგა კონტექსტი და კონსიტუაცია და, ფაქტობრივად, – ფოლკლორულობაც (ალექსევი, 1988:60). იგი, ძირითადად, მხოლოდ მოგონებებშია და ეთნოფორთა მიერ ინტერვიუს დროს გადმოიცემა.

რაც შეეხება მეორად ფოლკლორს ანუ – სასცენო და ზოგად საღალბო ჟანრად ტრანსფორმირებულ ნიმუშებს, ამ მხრივ სწორედ სოფლური ფოლკლორია წინა პლანზე, როგორც რეპრეზენტაციული ფოლკლორი (გაბისონია, 2014:30). აქ საკმაოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს ჩვენი ამ საამაყო ტრადიციის კომოდიფიკაციის პროცესს, რომელიც, ზოგადად, უფრო და უფრო მეტ ეთნომუსიკალურ მოვლენას ახარისხებს ფასის მიხედვით, რაც გლობალიზაციის ბუნებრივად თანამდევით მოვლენაა (რაისი, 2014:53).

ქალაქური მუსიკა სხვა მხრივაც ამჟღავნებს ამბივალენტურობას: ერთი მხრივ, რეგლამენტის შესუსტებისა და მრავალპლასტურობის გამო ამ სივრცეში ნაყოფიერი ნიადაგი ექმნება ქართული ხალხური სტი-

ლის აღმოსავლურთან და ევროპულთან ჰიბრიდიზაციას. მეორე მხრივ კი, დღეს სტილთა სიჭრელით გამორჩეულ ქალაქურ მუსიკას ამ სტილების განვითარების დამოუკიდებელი, ინდივიდუალური მეთოდი ახსნათებს.

მართლაც, სწორედ არა ჰომოგენურ სოფელში, არამედ ჰეტეროგენულ ქალაქშია გამოვლენილი ცალკეული მიმდინარეობებისადმი ერთგულება სხვათა მიმართ ცინიკური ან სულაც შეუწყნარებელი დამოკიდებულების წილ. მავანს არ მოწონს ბაიათები, მავანს – „პოპსა“, მავანს – სულაც კლასიკური მუსიკა. და აქვე არიან ამ მოვლენათა მუშტრებიც. ამგვარ სიმპათია-ანტიპათიას კი ზოგჯერ კვლავ პოლიტიკური სარჩული აქვს.

იმის გამო, რომ დამპყრობლებთან, ასევე, კულტურული ექსპანსიის წყაროსთან მჭიდრო ურთიერთობა სწორედ ქალაქში ყალიბდება, სწორედ ქალაქური სათავე აქვს დომინანტი ხალხის მუსიკის როგორც მოწონებას, ასევე – მოძულებას. ერთი მხრივ ესაა ერთგვარი „ავტორიტეტული მუსიკის“ ფაქტორი, ხოლო მეორე მხრივ – „დამპყრობელთა მუსიკისა“ (შემდეგი ქრონოლოგიით – სპარსული-თურქული, რუსული, ევროპული) (ქავთარაძე, 2003:511). მსგავსი სიტუაცია ცნობილია სხვა ხალხებშიც, მაგალითად, თურქული მუსიკა უნგრეთისა და ბალკანეთის ქალაქებში. გავიხსენოთ ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანი: „როსტომ მეფეს სპარსეთის ჩვეულება შემოუტანია საქართველოში და ის ჩვეულება ისე ეგრგინა მთელს საქართველოს ერსა, საერთოდ იზახდნენ თურმე ყიზილბაშებმა წაგვიღწეს და გაგვრყვნესო“ (ბახტაძე, 1986:99).

უფრო ტოლერანტულია რაფიელ ერისთავი: „მართლია, ბევრი სიმღერები მოიპოვება, რომელთა კილო და ხასიათი თათრებისაგან, ყიზილბაშთა და ოსმალებისგან არის მიღებული, მაგრამ ისინი როგორღაც შეთვისებინ ჩვენს ხალხს და სტუმრად აღარ ირაცხებიან.“ და შემდეგ ქორიძეს სთავაზობს ქართველი საზანდრები ჩაწეროს ნოტებზე (ბახტაძე 1986:100). ჩანს, ზოგი აპროტესტებდა ამ მოვლენას, ხოლო ზოგს კი მოსწონდა და ნერგავდა.

შეიძლება, მუსიკა მსმენელის პოლიტიკური შეხედულების ინდექსად იქცეს, მაგალითად – საზოგადოებრივ ტრანსპორტში აჟღერებული რუსული ესტრადა იმავე ტრანსპორტში მსხდომ ახალგაზრდათა პორტატულ აპარატებში მჟღერ ინგლისურენოვანი მუსიკის წილ, ანუ ევრაზიის კავშირი ევროკავშირის პირისპირ.

შესაძლებელია, ასევე, ვისაუბროთ საეკლესიო პირის მიერ გალობაში „კრიმანჭულის“ დაგმობის, ან ასაკონის მიერ ახალგაზრდული „ჯაგი-ჯუგის“ დაგმობის ფსიქოლოგიურ დეტერმინანტებზე, მაგრამ ამ-

ჟამად უფრო აქტუალურად გვეჩვენება აღმოსავლური ელფერის ქალაქური მუსიკის „შუქ-ჩრდილები“ ამ მიმართებით.

ერთ-ერთ მიზეზად აღმოსავლური ინტონაციის მოძულებისა და ვასახელებდი წინააღმდეგობას, გამოწვეულს კონკურენციის ქვეშეცნეული შიშით.

ფაქტია, რომ ბაიათის სტილის სიმღერები, კლარნეტი-დოლი-გარმონი-მომღერლის ანსამბლები, მართალია, თაობათა ცვლას ეწირება, მაგრამ სოფლად დღემდე აქტუალურია. მათ საბოლოოდ დაჩაგრეს მესტვირეთა და მეჭიბონეთა ტრადიცია. ეს შეიძლება დავუკავშიროთ „ფანოლური“ მუსიკის ერთ საინტერესო თავისებურებას – თავისი მელოდიის საშუალებით იგი მეტად ექსპრესიულად გამოხატავს ემოციას. თავად გადიდებული სეკუნდაც ხომ ერთგვარი ემოციურად უტრირებული ინტონაციაა!

კონკურენციის ასპექტში ასევე მნიშვნელოვან ფაქტორად უნდა მივიჩნიოთ აქცენტი მელოდიურ განვითარებაზე, რომელიც აღმოსავლური მუსიკის (ასევე – რუსულისაც) მძლავრი არგუმენტი. ქართულ სიმღერაში მელოდიური განვითარების ვექტორი იჩრდილება ჰარმონიული და მრავალხმიანური განვითარების ტენდენციით.

აღმოსავლური მუსიკის აქტუალობის ერთ-ერთი ფაქტორია პლენერული გარემოსთან მისი ილბლიანი ადაპტაცია. ეს მუსიკა უმეტესად ხმამაღლა ჟღერს, რასაც ხელს უწყობს საკრავთა ხმოვანება. ასევე მნიშვნელოვანია მკაფიო, საცეკვაო რიტმის ხაზგასმა.

აღმოსავლური მუსიკის ათვალწუნებას საქართველოში შესაძლოა, ხელი შეუწყოს ხალხური შემოქმედების კომუნისტურმა კონცეფციამ, რომელიც ცნება „ხალხურში“ მიანიშნებდა როგორც სოციალურ ასპექტს (დემოსი), ისე – ეთნიკურსაც – თანაბარი ღირსების ერების ძმობის ხაზგასასმელად. ამ მხრივ, უნდა ითქვას, რომ საბჭოთა პროპაგანდა ამბივალენტურ დამოკიდებულებას იჩენდა არარუსი ეთნოსების მიმართ – ერთი მხრივ, ეს უკანასკნელები ექცეოდნენ დიდი რუსი ხალხის ჩრდილქვეშ, ხოლო, მეორე მხრივ, ხდებოდა ეთნიკური ფაქტორის წინა პლანზე გამოტანა და ამგვარი ტუშირებისას წინ სწორედ ხალხურმა შემოქმედებამ წამოიწია.

შეიძლება ითქვას, დღეს ქალაქური მუსიკის კონცეპტს მომხმარებლები სხვადასხვაგვარად იაზრებენ:

- ქალაქური მუსიკა – ორიენტალისტური სტილის ძველი თბილისის მუსიკა – ძირითადად, დაბადებით თბილისელი უფროსასაკოვანი მსმენელის თვალთახედვით;

- ქალაქური სიმღერა – ძველი ხალხური სიმღერების ქალაქური შტო – დები იშხნელების სიმღერების ჩათვლით, მაგრამ არა შემდგომი – მუსიკის ფოლკლორისთვის;
 - ქალაქური სიმღერა – ევროპული ფუნქციონალობით, საგიტარო აკომპანემენტით და „ხმების გაშლით“ წარმოდგენილი სტილი – ლირიკული და სალაღობო სიმღერის მოყვარული საშუალო ასაკისა და ახალგაზრდა მომღერლები;
 - ქალაქური მუსიკა – თანამედროვე პოპულარული მიმდინარეობები – სოფლის მცხოვრების მოძველებური წარმოდგენით;
 - ქალაქური მუსიკა – სტილისტური თვალსაზრისით არახალხური (არა- ეთნიკური, ტრადიციულ-სტილისტური), მაგრამ სოციალური თვალსაზრისით, სწორედ ხალხური – არასაავტორო მუსიკა – პროფესიონალ მუსიკოსთა გადმოსახედიდან;
- ამგვარად, ქართული ქალაქური მუსიკის კონცეპტი მრავალმხარე-სიანია და რთული პრაგმატიკითაა გამორჩეული. შეიძლება ითქვას, რომ „ქალაქური მუსიკა“ არის მეტონიმი ტრადიციებისაგან შეუზღუდავად განვითარებადი და ფუნქციონირებადი მუსიკისა.

ლიტერატურა

- ალექსევი, 1988:** Алексеев, Эдуард. Фольклор в контексте современной культуры, рассуждение о судьбах народной песни. Москва. «Советский композитор».
- ბახტაძე, 1986:** ინგა ბახტაძე, ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან (XIX საუკუნის მეორე ნახევარი), საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი, „მეცნიერება“.
- გაბისონია, 2014:** Тамаз Габисония, Критерии „аутентичности“ в грузинском народном музыкальном исполнительстве, „Музикология“, Белград.
- გარაყანიძე, 2007:** ედიშერ გარაყანიძე. რჩეული წერილები. შემდგენელი ნატო ზუმბაძე, რედაქტორი მანანა ახმეტელი. საქართველოს მუსიკალური საზოგადოება, თბილისი.
- მესხი, 2003:** თამარ მესხი, საბჭოთა პერიოდის ქართული სამუსიკო ფოლკლორის შესახებ; ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები; თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალ-

ვალხმინობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, თბილისი, „ჩოხი“.

რაისი, 2014: Timothy Rice, *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*, Oxford University Press.

ქავთარაძე, 2003: მარინე ქავთარაძე, ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობადა ტრანსფორმაცია ტიპოლოგიურად უცხო კულტურულ გარემოში; ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები; თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, თბილისი, „ჩოხი“.

ქავთარაძე, ბაჩუკური, 2011: მარინა ქავთარაძე, ეკატერინე ბუჩუკური, პოლიფონიისა და მონოფონიის ურთიერთმიმართების პრობლემა ქართული ქალაქური ფოლკლორის მაგალითზე; ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები; თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, თბილისი, „ჩოხი“.

მშველიძე, 1970: ქართული ხალხური ქალაქური სიმღერები. მშველიძე, არჩილ (შემდგენელი). თბილისი: სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება (ქართულ და რუსულ ენებზე).

ჩხიკვაძე, 1961: გრიგოლ, ჩხიკვაძე, თანამედროვე მუსიკალური ფოლკლორი. თბილისი: პოლიტიკური და სამეცნიერო ცოდნის გავრცელების საზოგადოება.

წურწუშია, 2009: რუსუდან წურწუშია, ქართული მრავალხმიანობა თანამედროვე სოციო-კულტურულ კონტექსტში; ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები; თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, თბილისი, „ჩოხი“.

ნინო გოგიაშვილი

წყლიდან ამოზრდილი ქალაქის სემიოტიკა

ანუ ნიღბების, ხიდების, წმინდანებისა და
ვენების ვენეციური კარნავალი

„არხების ქალაქი“, იგივე „ხიდების ქალაქი“, „წყლის ქალაქი“, „ნიღბების ქალაქი“ ან „ადრიატიკის ზღვის დედოფალი“ - ულამაზესი ვენეცია - ჭაობიანი ვენეციის ლაგუნაში მდებარეობს და გადაჭიმულია მდინარეების - პოსა და პიავეს შესართავებს შორის. ვენეცია 118 პატარა კუნძულზეა განლაგებული, რომლებიც ერთმანეთთან ხიდებითაა დაკავშირებული. როგორც ამბობენ, ეს ხიდები ძველმა მეთევზეებმა ააგეს. უამრავი პატარა ხიდია გადებული ვენეციის არხებზე, მთავარ - დიდ არხზე კი, რომელიც Grand Canal-ის სახელწოდებითაა ცნობილი, უზარმაზარი თეთრი რიალტოს ხიდია (Rialto bridge) გადაჭიმული, რომელზეც განთავსებულია ვენეციის ყველაზე პრესტიჟული მაღაზიათა ქსელი. 1854 წლამდე ის Grand Canal-ზე გადებული ერთადერთი ხიდი იყო, XII საუკუნეში კი მას Ponte della Moneta-ს უწოდებდნენ ანუ ფულის ხიდს. რიალტოს ხიდი ერთადერთია, რომელიც ტურისტებში კონკურენციას Piazza San Marco -ს ანუ წმინდა მარკოზის მოედანს უწევს. Piazza San Marco ვენეციის უმთავრესი ღირსშესანიშნავი ადგილია და მისი სახელწოდება ქრისტეს სა-

მოცდათ მოციქულთაგან ერთ-ერთს - მახარებელ მარკოზს უკავშირდება, რომლის წმინდა ნაწილები 829 წელს ალექსანდრიიდან ვენეციაში გადააბრძანეს და ზუსტად ამ ადგილას დაიწვეს San Marco-ს ტაძრის მშენებლობა. თანამედროვე ბაზილიკას კი 1063 წელს ჩაეყარა საფუძველი და შემდგომ მთელი თავისი დიდებულებით წამოიძარა.

გადმოცემის თანახმად, ქრისტეს წმინდა მოციქული მარკოზი ვენეციის ლაგუნის ტერიტორიებზე ქადაგებდა და სწორედ ამიტომ გადმოასვენეს მისი წმინდა ნაწილები ვენეციაში. ის ამ ქალაქის მფარველ წმინდანად ითვლება. ფრთიანი ლომი კი, რომელიც წმინდა მარკოზის სიმბოლოა, ვენეციის ბევრ ნაგებობაზეა აღბეჭდილი და ვენეციის რესპუბლიკის გერბად იყო აღიარებული. ვენეციაში უამრავ დაწესებულებას წმინდა მარკოზის სახელწოდება აქვს - ყველაზე მერკანტილური Banco San marco - დან (წმინდა მარკოზის სახელობის ბანკი) დაწესებული, კვებისა და გართობა-დასვენების ობიექტებით დამთავრებული. ამ ქალაქში თითქმის ყველა თავშეყრის ადგილის სახელწოდება წმინდანებთანაა დაკავშირებული - წმინდა მარგარიტა, წმინდა ელენა და კიდევ უამრავი სხვა. მიდინარ მწვანედ მოლივლივე არხების პირას, ოდესღაც, ღარიბი ვენეტოელი მეთევზეების მიერ გადებულ ხის ძელებზე აშენებულ საოცარ არქიტექტურას აკვირდები, სადაც ბაროკოსა და გოთიკასთან შერწყმული აღმოსავლური ელემენტები ჭრის თვალს - ფერადშუშინი, მიჯრით ჩაწყობილი ვიტრაჟებით დაწესებული, აღმოსავლური თალებითა და ორნამენტებით დასრულებული, რიალტოს ხიდთან დიდი აბრა გხვდება: Stop mafia, Venezia e sacra! (შეჩერდი მაფია, ვენეცია წმინდა!), და გგონია, რომ სადაცაა, დარაბებიდან, კომპიურებიდან, ხიდებიდან ანგელოზები აფრინდებიან...

ეს მცირე ისტორიული ექსკურსი დაგვჭირდა იმის დასამტკიცებლად, რომ ვენეცია „წმინდანების ქალაქია“ - მის ძირეულ სემიოტიკურ ფუნდამენტში წმინდა მარკოზის ქრისტესთვის შეწირული სული და სხეული დევს, ამ მოცემულობისგან დამოუკიდებლად, მის გარშემო კი სულ სხვა ამბები ტრიალებს. ვენეცია, როგორც თომას მანი იტყოდა, „ყველაზე არნახული ქალაქი ქალაქებს შორის“, ამბივალენტური ვნებებისა და მეტაფიზიკური ძვრების ქალაქია - აქ შეიძლება, გიყვარდეს და აქ შეიძლება, მოკვდე. მანის „სიკვდილი ვენეციაში“ სწორედ ბიურგერულ ყოფას გამორიდებული, ამოხეთქილი ქვეცნობიერის თავისუფალი ბოგინის ჰიმნია, ჰიმნი, რომელიც ტრაგიკულია, დიდებული და ტრაგიკული. იქნებ სწორედ ასეთ თვითგამორკვევას გვთავაზობს რელიგია, პოსტულატით: შეიცან თავი შენი. ან, - ვინც უფრო ხილდება სულს, ის და-

კარგავს მას... დიდი მწერლის მიზანმიმართული პასაჟია, ნაწარმოების დასაწყისში ტაძარში განვითარებული უცნაური მოვლენა; უცნობის სახე, რომელიც ააფორიაქებს აშენბახს და განაწყობს მოგზაურობისათვის, აქეზებს გამოუცნობი ემოციის საძიებლად და ოთხმაგი ეგზისტენციალური სალტოსთვის ამზადებს. აქ ჩნდება მთავარი სემიოტიკური ნიშანი - ტაძარი, თავისი წმინდანებისა და სწავლებების პარადიგმული ჯაჭვით, რომლებიც, შესაძლებელია, სულაც არაა სწორად გაშიფრული და სულ სხვა ფასეულობებს იტევს. სწორედ ამიტომ მიემგზავრება გუსტავ ფონ აშენბახი აუცილებლად ვენეციაში, და არა - სხვა ქალაქში, რომელსაც ჩვენ „წმინდანების ქალაქი“ დავარქვით. ის მიემართება კუნძულ ლიდოზე, სადაც იწყება მისი სულიერი მეტამორფოზა და მზადება სიკვდილისათვის. აღსანიშნავია, რომ 13 წლის ულამაზესი ბიჭი - ტაძიო, თავისი საუცხოო, არამიწიერი გარეგნული მონაცემებით, იპყრობს ხანშიშესული მწერლის არსებას. ტაძიო - როგორც განსხეულებული მშვენიერება და ხელოვნების ცოცხალი ნიმუში, ერთიანად მოიცავს მწერლის გულსა და გონებას. ვფიქრობთ, ეს უკვე ჭეშმარიტ ხელოვნებასთან ზიარების ხდომილებაა, რომელსაც მთელი არსებით შეიგრძნობს ბიურგერული ყოფის ტყვე მწერალი. ტაძიო სიმბოლოა ხელოვნებისა, რომლის წინაშეც უძღურია ხელოვანი. როდესაც ვენეციაში ცხოვრობ და როდესაც წაკითხული გაქვს თომას მანის „სიკვდილი ვენეციაში“, ხედები, თუ როგორ შეიძლება დაკარგო თავი, დაიკარგო ამ აურაცხელ სილამაზეში, და გონდოლით, როგორც კუბოთი, გაემგზავრო სამუდამო განსასვენებლის კუნძულზე - ლიდოზე. წყალი, როგორც ქვეცნობიერის იპოსტასი, როგორც ინფორმაციის შემნახველი საუკეთესო სტიქია, როგორც საშიში, ბოროტი ძალების საუფლო, აპელირებს ადამიანის განცდებზე და, ანარეკლის ეფექტის თანახმად, აორმაგებს ვნებებს. ამასთან, ცნობიერში ამოატივტივებს რიგ უცნაურ სურვილებსა და მისწრაფებებს, რომლებიც აქამდე მშვიდად განისვენებდნენ ქვეცნობიერის უკიდევანო ფსკერზე და იოტისოდენა დისკომფორტსაც კი არ უქმნიდნენ მფლობელს.

ნიღაბი, რომელიც ვენეციის უცილობელი სემიოტიკური ნიშანია, დაკავშირებულია ცნობილ ვენეციურ კარნავალთან. კარნავალი იანვრის ბოლოდან 12 თებერვლამდე გრძელდება და მთელი მსოფლიოდან იზიდავს ტურისტების ნაკადს. კარნავალი აღდგომის დღესასწაულთანაა დაკავშირებული, დიდმარხვის დაწყებამდე, ყველიერის კვირაში იმართება და მისი ლათინური სახელწოდებაც ხორცის აკრძალვას ნიშნავს. ის 1094 წელს დოჟმა ვიტალე ფალიერმა შემოიღო, მოგვიანებით კი ვენეციის რესპუბლიკის სენატმა ოფიციალურ დღესასწაულად სცნო. ვე-

ნეციის კარნავალიც რელიგიას უკავშირდება, ზემოთ მოყვანილი მიზეზების გამო. კარნავალის ერთ-ერთი სიუჟეტიც რელიგიურია, როდესაც მუსლიმებისა და ქრისტიანების პირობითი ბრძოლის სანახაობა იმართება. ცხადია, ამ სანახაობაში გამარჯვებულები ქრისტიანები რჩებიან. კარნავალის მონაწილეები სხვადასხვაგვარი ნიღბებითა და საკარნავალო კოსტიუმებით მოდიან, ყველა მათგანი რაღაც ამბის, ლეგენდის, მითის პერსონაჟია. ყველაზე პოპულარულია მისტიკური ვენეციური სამოსი - ბაუტა, რომლის ქვეშაც იმალება არა მარტო პერსონის სახე, არამედ სქესიც. ის საუკეთესო ვარიანტია ანონიმური სასიყვარულო თამაშისას, დამალვისათვის. ვენეცია სასიყვარულო თამაშების, ვნებათაღელვების და ორგიების ქალაქიცაა. შეგვიძლია, ჯაკომო კაზანოვაც გავიხსენოთ. ნიღბებითა და კოსტიუმებით შეფუთული ქალბატონები გონდოლებით გადაჰყავდათ და მათი ვინაობის შეცნობა თითქმის შეუძლებელი იყო. ეს შუა საუკუნეების კარნავალი, რომელიც ვენეციის თანმდევი ფენომენია, ცხადია, ინსპირაციის წყაროა ბახტინის კარნავალის და „კარნავალიზაციისა“. როგორც ვენეციური, ისე – პოსტმოდერნისტული კარნავალი დესტრუქციული ხასიათისაა და მასში ირღვევა ყველა აქამდე არსებული დოგმა, წესი თუ სისტემა, თუმცა ასეთი ტოტალური რღვევის შედეგი მაინც ახალი - საკარნავალო სისტემის ჩამოყალიბებაა, რომელიც გაიძულებს მისი წესებით თამაშსა და ქმედებას. შუასაუკუნეობრივ კარნავალს რელიგიური და სიცოცხლის განახლების ძველი რიტუალები უდევს საფუძვლად, ბახტინის კარნავალი კი უფრო მიზანმიმართული თამაშია, სადაც ნიღბების ორომტრიალში იკარგება ინდივიდების შემოქმედებითი სტილი და მთელი ეს „კარნავალიზაცია“ პაროდის უსასრულო სივრცედ ყალიბდება.

ვენეციური ნიღბი, ვფიქრობთ, უფრო გახსნილობის, ვიდრე შენიღბულობის სიმბოლოა. რადგან ყოველდღიურ ცხოვრებაში ათასგვარი გარეგნული ნიღბით აღჭურვილი ადამიანი ვენეციურ კარნავალზე სრულიად გულწრფელი და ნამდვილია, - ნიღბი, რომელიც მასშია, რეალურად უკეთია სახეზე. ნიღბებისა და როლების შერჩევა ცხოვრებისეული ამბების პროექციაა და სემიოტიკურ ნიშნებად თავსდება ადამიანურ ყოფაში. შესაძლებელია, ხდება მათი „პერსონიფიცირებაც“ და რაღაც დროის მონაკვეთში ესა თუ ის კოსტიუმი გარკვეულ თვისებებსა და შეგრძნებებს სძენს მის მფლობელს. ნიღბის ქვეშიდან მომზირალი ადამიანი, რა პარადოქსულიც უნდა იყოს, უფრო ნამდვილი და ავთენტიკურია, რადგან რეალური ნიღბი არარეალური, შინაგანი, ურიცხვი მენტალური ნიღბების დაფარვის საშუალებას იძლევა.

როდესაც ვენეციაზე ვფიქრობ, პირველ რიგში, ხიდები მახსენდება, არხებზე გადებული მყარი ნაწილები, სუბსტანცია, სადაც შევიძლია, რომ სულ მცირე მოჭიდება იგრძნო, განიცადო მიწასთან შეხების იმიტაცია და შევებითაც კი ამოისუნთქო. ყველაზე ხშირად მაინც Ponte delle Tette-ზე ვფიქრობ, პატარა, არაფრით გამორჩეულ ხიდზე, რომლის სახელწოდებაც ითარგმნება, როგორც ძუძუების ხიდი. ეს ხიდი პროსტიტუციის ადგილი იყო და შილიფად ჩაცმული მეძავეები მომსახურებას სთავაზობდნენ გამვლელ მამაკაცებს. ამ ფაქტის საჭიროება წარმოიქმნა განშირებული და უკვე ეპიდემიასავით მოდებული ჰომოსექსუალიზმის გამო, რომელიც რეალურ საფრთხეს უქმნიდა ქალაქის დემოგრაფიას. ამ დროისათვის ვენეციაში 11 565 კურტიზანი მუშაობდა, 1519 წელს კი პროსტიტუციიდან შემოსული თანხა ძალიან დაეხმარა იტალიას არსენალეს გათხრებისთვის გაღებულ ხარჯებში.

ამ ქალაქში მშვიდად და შეწყობილად ცხოვრობენ წმინდანები და მეძავეები. ვენეცია თითქოს უცნაური განსხვავებაა სპეციფიკური ემანაციისა და წმინდანების ძვლებზე და სახელებზე უმტკივნეულოდ ფუნდებიან ბორდელები და კაზინოები. უმდიდრესი, პომპეზური ეკლესიები თითქმის ცარიელია, კანტიკუნტად თუ შეივლის რამდენიმე მორწმუნე, თუმცა, მათი რიცხვი იმდენად მცირეა, რომ შეგვიძლია, ვთქვათ - მასის ინტენცია სულისკენ ნაკლებად მიემართება. ამის საპირისპიროდ, სავსეა ბარები, რესტორნები, უბრალოდ, თავშეყრის ადგილები, გასართობი ცენტრები, სპორტული კლუბები, გაცხოველებულია ვაჭრობა, ყვავის ტურიზმი.

ვენეციის მთავარი სემიოტიკური ნიშანი მაინც წყალია, კოსმოგონიური წარმოდგენებით ბუნებრივ ოთხ ელემენტთაგან ყველაზე მეტად გაიგივებული სიცოცხლის ცნებასთან: ზეციურმა სუნთქვამ „პირველწყლები“ ორად დაჰყო - „ზეწყლებად“ და „ქვეწყლებად“. წყლის სიმბოლიკა ქალურ საწყისთანაც ასოცირდება და სიწმინდეს, სისუფთავეს, ჯანმრთელობას, სიმრავლეს და ღვთის მადლს მოიცავს. მეორე მხრივ, წყლის მეტაფორული კონტექსტი იტევს ბიბლიისეული წარღვნით მოგვრილ შიშს, სიკვდილს, განადგურებას. ქრისტიანულ სიმბოლიკაში წყალი განწმენდის, ნათლისღების სიმბოლოა, ანტიკურ ფილოსოფიაში კი წყალს დინამიკის, მუდმივი განახლების დატვირთვა აქვს.

დაბადება, შობა წყლიდან ხდება - ჩვილი თხევად გარემოშია დედის მუცელში და, აქედან გამომდინარე, წყალი ამ ქვეყნად მოვლენამდელ ეტაპთანაც გვაკავშირებს. წყლიდან ამოზრდილი ქალაქი დაბადების მაცოცხლებელი ძალითაც ბრწყინავს და, ამავე დროს, უკურნებელ სევ-

დას გვეგვრის - ეს ყველაფერი სწრაფწარმავალია, მოძრავია, გაივლის... ვენეციაში წყლის დონე წლიდანწლამდე რამდენიმე მილიმეტრით იწევს და პანიკური შიში გეუფლება - ოდესმე ჩაიძირება ეს მშვენიერება, ჩაიძირება თავისი ვნებებით, წმინდანებით, ნიღბებით, ხიდებით, და „წყალი წაიღებს ყველაფერს“, - ეს ქართული ფრაზეოლოგიზმი ზუსტი შესატყვისია ამ განცდისა.

წყალი ქვეცნობიერის იპოსტასიცაა, „წყალში დაფვლა“ ნათლისღებისას, წმინდანთა ყოფნის ადგილებში ამოსულ წყალში სამჯერ ჩაყვინთვა, ნაკურთხი წყლის სხურება ქრისტიანულ დოგმატიკასთან ასოცირდება და მაგიურ დატვირთავს ატარებს. ვფიქრობთ, ეს ქვეცნობიერში ყვინთვაა, გაუცნობიერებლის ნაწილობრივ გაცნობიერების მცდელობა, ჯოჯოხეთის კარიბჭესთან მიკაკუნება და უკან გამობრუნება - სულიერი სიმდიდრით, ახალი გამოცდილებით, სხვა მენტალური დიმენსიით. სწორედ ეს განცდაა, როცა ცხოვრობ ვენეციაში ან სტუმრობ მას. წყალში არეკლილი არქიტექტურა და მისი ხიბლი ხანდახან ვერ შველის განცდას, რომ გული „გაგიწყალდა“ და ამდენ მოხეტიალე ტურისტში, ამხელა ზმაურსა და მოძრაობაში მაინც ერთი „წყალწაღებული“ ადამიანი ხარ, შენი ადამიანური სასრულობით, და არხებში მოლივლივე გონდოლებიც მართლაც უფრო კუბოებს მოგაგონებენ, რომლებშიც ჩვენი ნებით ვსხდებით, რათა წყნარი ლაგუნის ტალღებზე ნარნარად ვილივლივოთ, - სრული სვლით, სიკვდილისკენ. ამ განცდას მხოლოდ გონდოლიერების სიმღერა ანელებს - O, sole mio! (ო, ჩემო მზეო!) - რომელიც წყლის ქალაქში მზის ცხოველი სხივივით აირეკლება.

თენგიზ ვერულავა

**იტალო კალვინოს
„უსილავი ძალაქი“**

“სამყარო, თავის სხვადასხვა
გამოვლილებაში,
ყოველთვის გამოიყურება უფრო
ფრაგმენტული, ვიდრე უწყვეტი.”
იტალო კალვინო

ლიტერატურაში ბევრია ნაწარმოები, სადაც მთავარი გმირი ტოვებს მშობლიურ ქალაქს და მიდის სამოგზაუროდ, მრავალ ადამიანთან ურთიერთობისას ხვდება, თუ რა არის მეგობრობა, სიყვარული, სიკეთე, ბოროტება, და ბოლოს ბრუნდება იქ, საიდანაც დაიწყო სვლა.

ჰომეროსის „ოდისეაში“ 20 წლიანი, ხანგრძლივი ხეტიალის შემდეგ ოდისეუსი თავის კუნძულს, მშობლიურ ითაკას უბრუნდება. რაინდულ ნაწარმოებთა კითხვით შთაგონებული დონ კიხოტი გადაწყვეტს, თვითონ გახდეს მოხეტიალე რაინდი და სწეული ბრუნდება შინ. გურამ დოჩანაშვილის „სამოსელ პირველში“ სამოგზაუროდ წასული დომენიკო, რომელმაც ქვეყნიერება მოიარა და თავის სოფელზე უძვობესი ვერა ჰპოვა, ბრუნდება შინ, ბრუნდება მამასთან, რათა დრო

რომ მოვა, თავად გახდეს მამა (ცანავა 2010).

იტალიელი მოგზაური და ვაჭარი მარკო პოლო (1254-1324) 17 წლიანი მოგზაურობის შემდეგ ბრუნდება მშობლიურ ვენეციაში და წერს „მარკო პოლოს წიგნს“, სადაც მოგვითხრობს უცნობი ცივილიზაციების შესახებ. 1972 წელს იტალიელმა მწერალმა იტალი კალვინომ „მარკო პოლოს წიგნის“ გავლენით დაწერა „უხილავი ქალაქები“ (*"Le città invisibili"*), სადაც პოლო მონღოლთა ხანს, იუანის სახელმწიფოს მმართველს ყუბილაის (1215-1294) მოუთხრობს მისი იმპერიის ქალაქებზე.

„უხილავი ქალაქები“ თითქოს სიზმრისა და სიცხადის, ირეალურისა და რეალურის ზღვარზეა. თავად ყუბილაი ხანი ასოცირდება ინგლისელი პოეტის სამუელ კოლრიჯის (1772-1834) პოემასთან „ყუბილაი ხანი“. წერის დროს პოეტი იყენებდა ოპიუმს და ერთხელ, პოემის სიუჟეტზე ოცნებისას, წიგნის კითხვის დროს ჩაეძინა. პოეტმა სიზმარში იმ პოემის სიუჟეტი იხილა, რომლის დაწერაზეც მთელი სიცოცხლე ოცნებობდა. პოეტს პერსონაჟები იმდენად ცხადად ედგნენ თვალწინ, რომ საწოლიდან წამოდგარი მაშინვე მაგიდას მიუჯდა და სიზმრის პოემად გადაქცევა დაიწყო. ასე სულმოუთქმელად, სანამ ოპიუმი ჯერ კიდევ მოქმედებდა, დაწერა „ყუბილაი ხანის“ პირველი 50 სტრიქონი. მოულოდნელად სტუმარი ეწვია და პოეტმა წერა შეწყვიტა. როცა სტუმარი გაისტუმრა, სიზმარი მეხსიერებიდან გაუქრა. კოლრიჯი ცდილობდა დაბრუნებოდა პოემას, მაგრამ საბოლოოდ უარი თქვა მის დასრულებაზე. მიუხედავად ამისა, „ყუბილაი ხანი“ მიჩნეულია მის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ ნაწარმოებად.

კალვინოს რომანი „უხილავი ქალაქები“ 55 თავისაგან შედგება. თითოეული თავი ცალკე მოთხრობაა და დაყოფილია თერთმეტ „თემატურ ჯგუფად“, რომელთა სახელები შერჩეულია აღწერილი ქალაქის რომელიღაც ერთი უპირატესი ნიშნის მიხედვით:

1. ქალაქები და მეხსიერება (*Le città e la memoria*);
2. ქალაქები და სურვილები (*Le città e il desiderio*)
3. ქალაქები და ნიშნები (*Le città e i segni*)
4. დახვეწილი ქალაქები (*Le città sottili*)
5. ქალაქები და გაცვლები (*Le città e gli scambi*)
6. ქალაქები და თვალები (*Le città e gli occhi*)

7. ქალაქები და სახელები (Le città e il nome)
8. ქალაქები და მკვდრები (Le città e i morti)
9. ქალაქები და ცა (Le città e il cielo)
10. გაგრძელებული ქალაქები (Le città continue)
11. დამალული ქალაქები (Le città nascoste)

მოთხრობები მცირე ზომისაა: ნახევარი გვერდიდან ორ გვერდამდე. თითოეულ მოთხრობაში აღწერილია ქალაქის ან მისი მცხოვრებლების ყველაზე დამახასიათებელი თავისებურება. რომანი ერთგვარი თამაშია, სადაც წესებს თავად მკითხველი ირჩევს. თითოეული თავი-მოთხრობა მკითხველს შეუძლია წაიკითხოს არა თანმიმდევრულად, არამედ შემთხვევითი რიგის მიხედვით, რითაც იქმნება თანამედროვე ქალაქების აბსურდული, მოჩვენებითი სურათი.

“უხილავი ქალაქების“ დრო და სივრცე აბსოლუტურად პირობითია. წიგნში აღწერილი ქალაქები თითქოს დროისა და სივრცის მიღმა არსებობენ. მასში არ გვხვდება არც ერთი ცნობილი ქალაქი. ისინი არ არსებობენ რუკებზე, არც ისტორიას ახსოვს მათი სახელები. თითოეული ქალაქი გამოგონილია. წიგნის კითხვისას მკითხველი მოგზაურობს წარმოსახვით, ირეალურ სამყაროში, სადაც სიმართლე და გამონაგონი ერთმანეთშია გადახლართული და ქმნის გასაოცარ ფანტასმაგორიულ სურათს.

რომანში აღწერილი ზოგიერთი ქალაქი მხოლოდ სიზმრებში არსებობს, ზოგი ჩნდება წყნარი ტბების ანარეკლში, ზოგი მიწის ქვეშ ღრმადაა ჩამალული, ზოგი ჰაერში დაფრინავს, ან უფსკრულზეა დაკიდული. ზმერალდინა იდუმალი ქალაქია, იზაურა - ათასი ჭის ქალაქი, არმილა – დაუსრულებელი ქალაქი, საკანალიზაციო მილებითა და ონკანებით გადახერგილი... ქალაქ დოროთეას ოთხი ალუმინის კოშკი აქვს, რომლის ქალწულები თავად ირჩევენ საქმროებს... ქალაქი ბაკიდას მობინადრებს სძულთ დედამიწა და ყოველნაირად ცდილობენ თავიდან აიცილონ მასთან რაიმე შეხება. ქალაქ ხლოაში ადამიანები ქუჩაში ერთმანეთს არ ესალმებიან და წარმოსახვით წარმოიდგინენ ერთმანეთს შორის შესაძლო საუბარს.

„უხილავ ქალაქებში“ საერთოდ არ იგრძნობა დრო. იგი გაყინულია. ისტორია უმოძრაოა. წიგნი იწყება და მთავრდება იმით, რომ ყუბილაი ხანი და მარკო პოლო სხედან ბაღში და სა-

უბრობენ ამბებზე, რომლებიც ფრაგმენტებადაა ქაოტურად მიმობნეული და ერთმანეთს არ უკავშირდება.

ისევე, როგორც მეოცე საუკუნის მოდერნისტულ ლიტერატურაში, „უხილავ ქალაქებში“ უარყოფილია სიუჟეტური სისრულე, ტრადიციული ფაბულა, კულმინაცია, კვანძის გახსნა ანუ ქრონოლოგიური დროის ფორმის ნაცვლად უპირატესობა ენიჭება სივრცობრივ ფორმას (ფრანკი 1945).

ფაქტობრივად, ნაწარმოები არსად არ წყდება, თხრობა დაუსრულებელია. ავტორი მკითხველს აძლევს შესაძლებლობას წიგნში თავად მოძებნოს დაფარული შინაგანი კავშირები, გაანალიზოს, თუ რა აერთიანებს ამ მოთხრობებს? მკითხველი თითქმის თანაავტორად იქცევა.

ქალაქი ბერენიცე მოგვაგონებს ჰეგელის თეზა-ანტითეზას, სამართლიანობისა და უსამართლობის მონაცვლეობას. პოლო ამბობს, რომ ჩვენ უკვე ვცხოვრობთ უსამართლო სამყაროში, "ჯოჯოხეთში." იგი გვთავაზობს ჯოჯოხეთიდან გაქცევის ორ მეთოდს: „პირველი ადვილია მრავალთათვის: მიიღო ჯოჯოხეთი და იქცე მის ნაწილად, ისე, რომ, შესაძლოა ვერასოდეს იხილო თავად ჯოჯოხეთი. მეორე მეთოდი მოითხოვს მუდმივ ძალისხმევას: ეძებო, ისწავლო გამოცნობა, თუ რომელ ჯოჯოხეთის ცეცხლში არ არის ჯოჯოხეთი, ხოლო შემდეგ იქონიო მოთმინება“. ამით, ავტორის აზრით, „უხილავი ქალაქები“ არ არის ჯოჯოხეთი და ხანგრძლივად შეიძლება მისი მოთმინა.

წიგნის ერთ-ერთ თავში ყუბილაი ხანსა და მარკოს შორის შემდეგი დიალოგი გაიმართება:

- დარჩა ერთი ქალაქი, რომელზეც არაფერი გითქვამს.

მარკო პოლომ თავი დახარა.

- ვენეცია, - თქვა ხანმა.

მარკომ გაიღიმა:

- და სხვა რაზე ვსაუბრობდი, შენი ფიქრით?

იმპერატორს წარბიც არ შეუხრია:

- მაგრამ მე შენგან ერთხელაც არ მომისმენია მისი სახელი.

პოლომ უპასუხა:

- ყოველთვის, როდესაც მე აღვწერ ამა თუ იმ ქალაქს, მე რაღაცას ვიღებ ვენეციისაგან... სახეები სიტყვებით გამოხატვის შემდეგ მეხსიერებიდან იშლება. იქნებ, ვენეციაზე საუბრის დაწყე-

ბით მეშინია, საერთოდ დავკარგო იგი. და, შესაძლოა, სხვა ქალაქებზე საუბრისას, მე ცოტათი უკვე დავკარგე იგი (XIII, 88).

ამ დიალოგის შემდეგ იწყება ქალაქის აღწერა, რომელიც ძალიან ჰგავს ვენეციას:

ზმერალდინაში, ქალაქში წყალზე, არხების და ქუჩების ქსელი ერთმანეთს კვეთენ... ასეთი გეოგრაფიული მომენტი შემთხვევითი არ არის. ვენეცია - ყველაზე საოცარი ქალაქია მსოფლიოში, რომელიც „სხვა რეალობის“ განცდას ტოვებს და არასწორხაზოვნობის პრინციპის გეოგრაფიული, სივრცითი განსახიერებაა.

„იმიტომ, რომ ერთი ადგილიდან მეორეზე მოხვდეთ, თქვენ ყოველთვის შეგიძლიათ, აირჩიოთ სახმელეთო და სანაოსნო გზებს შორის; და რადგანაც ზმერალდინაში უმოკლესი ხაზი ორ პუნქტს შორის არის არა სწორი, არამედ ზიგზაგობრივი, რომელიც სხვადასხვა ვარიანტებად იტოტება, თითოეულ მგზავრს ეხსნება არა ორი, არამედ ბევრი გზა და მათი რიცხვი კიდევ იზრდება მათთვის, ვინც ნავით გადასასვლელებს ხმელეთზე გადასასვლელებით ცვლის. (XIII, 89).

სამშობლოს მოშორებული მარკო პოლო თავის ხანგრძლივ მოგზაურობაზე საუბრისას უცხო ქვეყნის ქალაქებს კი არ აღწერს, არამედ თავის მშობლიურ ქალაქზე – ვენეციაზე გვიამბობს. “მშობლიური ქალაქის მიტოვება, – ეუბნება მარკო ყუბილაი ხანს, – წარმოსახვაში მშობლიურ ქალაქთან დაბრუნებაა. რაც უფრო ბევრს ხედავ, მით უფრო შეიცნობ იმ მცირეს, რაც შენია, შენი საკუთრებაა.”

დაბადებისას ახალშობილი ტოვებს დედის მუცელს და მოგზაურობას იწყებს მისთვის სრულიად უცნობ სამყაროში. ამ მოგზაურობის არც დასაწყისი იცის და არც დასასრული. წუთისოფლის მოულოდნელობებით სავსე, ქაოსურ გზაზე, სადაც ყველაფერი ბურუსითაა მოცული, არსებობს ერთადერთი ადგილი თუ დრო, რომელსაც ყოველთვის უბრუნდები. ეს არის მუცლადყოფნის პერიოდში გავლილი სანუკვარი ხანა. ადამიანს მხოლოდ სიზმარში შეუძლია განიცადოს მასთან დაბრუნების სიახლოვე. ამიტომაც ღებულობს ძილის დროს, გაუცნობიერებლად, მუცლადყოფნის პოზას, რადგან იგია მისი ყველაზე სანატრელი მდებარეობაც და მდგომარეობაც.

თითოეულ ქალაქს ავტორმა მისცა ქალის სახელი. მოგზაური მარკო პოლოსათვის, რომელსაც ენატრება თავისი სამშობლო, თითოეული ქალაქი ქალია და სურვილის ობიექტი. თავში „ქალაქები და სურვილი“ ქალაქ ზობეიდაში ქუჩები ისეა დაგეგმილი, რომ ემთხვევა კაცის ოცნებას - ლტოლვას წარმოსახვითი ქალისადმი.

მიუხედავად იმისა, რომ წიგნში დრო გაყინულია, არ არის კულმინაცია, კვანძის გახსნა, და სხვადასხვა ქალაქებში მოგზაურობაც უსასრულოდ გვეჩვენება, რომანში არის ცენტრი, სადაც ყველა ხაზი იკვეთება - ეს ცენტრია მშობლიური ქალაქი, ვენეცია. ისევე, როგორც ოდისევსი ბრუნდება მრავალწლიანი ხეტიალიდან საკუთარ ქალაქში, მარკო პოლოსთვის სამყაროს უკიდურეს სიშორეზე მოგზაურობისას ყოველთვის არსებობს ერთი ადგილი, რომელსაც ყოველთვის უბრუნდება, სადაც არ უნდა იყოს იგი. და ეს ადგილია საკუთარი სამშობლო, მშობლიური ვენეცია.

ლიტერატურა

- კალვინო 1980:** Calvino, Italo. Una pietra sopra. Torino, Einaudi.
- კალვინო 1993:** Calvino, Italo. Le città invisibili. Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- ფრანკი 1945:** Frank J. Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts. The Sewanee Review. Johns Hopkins University Press. Vol. 53, No. 4 (Autumn, 1945), pp. 643-653
- ცანავა რუსუდან 2010:** თანახეტიალი. ჟურნალი „არილი“. მარტი, 2010 წ.

ხათუნა თავდგირიძე

**ქალაქი და გამოქვაბული –
მითოპოლიტიკური
ნარატივის დასაწყისი**

ab urbe condita

„მას შემდეგ, რაც ქალაქი დაარსდა“ -

რომაელი ისტორიკოსები

ამ სიტყვებით აღნიშნავენ დროს,
საიდანაც მათი ისტორია იწყება.

მითოსურ პარადიგმათა თამაში

„In Illo Tempore“ / „მას ჟამსა შინა“
– ამ ფრაზით ლათინეებმა მითოსური სამყარო, მისი დრო და სივრცე შემოსაზღვრეს, როგორც წინარეისტორიული, ზედროული მოვლენა. იგივე ლათინელებმა ისტორიის დასაბამიც მონიშნეს, ის ათვლის წერტილი, საიდანაც ისტორია იწყებს თავის ლინეარულ, უსასრულო მდინარებას: *ab urbe condita* / „მას შემდეგ, რაც ქალაქი დაარსდა,“ - რომელი ისტორიკოსები ამ სიტყვებით აღნიშნავენ დროს, საიდანაც მათი ისტორია იწყება. აქ ცხადად იკვეთება უმთავრესი საზრისი: მითოსი და ისტორია ერთმანეთს ქალაქური – ურბანული ცივილიზაციის მიჯნაზე კვეთს. ცხადია, მითოსი აქ არ ასრულებს თავის ცხოვრებას, იგი ახალ ფაზაში – ქალაქის პარადიგმაში განაგრძობს

არსებობას, ახალი მორფოლოგიითა და თამაშის(პარადიგმათა თამაში) ახალი წესებით.

სამი დამო(უ)კიდებელი ცნება – ქალაქი, სახელმწიფო(ქალაქ-სახელმწიფო) და პოლიტიკა ერთი საერთო ძველბერძნული სიტყვიდან – „პოლისიდან”(ΠΟΛΙΣ) მომდინარეობს. ამით ენამ თავისთავად მონიშნა ქალაქისა და მასში(თუ მისით) განსხეულებული პოლიტიკის მთელი კონოტაციურ-სემანტიკური სივრცე, „პოლისის” არეალი, რომელმაც დასაბამი დაუდო პოლიტიკური ნარატივის, საზოგადოებრივი დისკურსის ტრადიციას. „პოლისი” არის საზოგადოებრივი, სამოქალაქო ნარატიული სივრცე, რომელიც დაუპირისპირდა წინარე საოჯახო-გვაროვნულ, არასამოქალაქო დისკურსს – „ოიკოსს,” სახლს. „ქალაქი – ეს ზე-სახლია, ეს სახლის გადალახვაა, ახალი და უფრო რთული სტრუქტურის შექმნა ვიდრე ოჯახური „ოიკოსი”(სახლი)” (გასეტი 1993) – წერს გასეტი „მასების ამბონში”.

ურბანული ცივილიზაციების დაარსების ეპოქა კლასიკური, განვითარებული მითოლოგიების ხანაზე მოდის. მიუხედავად არქაული მსოფლმხედველობის გადალახვისა და აზროვნების მაღალ საფეხურზე გადასვლისა, ურბანულ ცივილიზაციებშიც მითოლოგია ძლიერი წარმმართველი ძალაა და ჯერ კიდევ მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს სოციალური და პოლიტიკური სფეროების ფუნქციონირების ფორმა-შინაარსს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ძველი განვითარებული ცივილიზაციების ურბანული მსოფლმხედველობაც, არსებითად, მითოლოგიურ პარადიგმას აგრძელებს.

როგორია ქალაქის მითოსური პარადიგმა?

მივყვით მითოსურ ქრონოლოგიას, რომელიც დაგვანახებს, რომ **ქალაქის მითოზატი, მისი დაარსების მითოსური პარადიგმა, მითოსში ბუნების(ქალისი, უდაბნო) ან „ბუნებრივი სახლის” - გამოქცაბულის მითოზატის ანტიპოდად შემოდის.** ამასთან, ქალაქი-პოლისისა და მისი ანტიპოდების დაპირისპირება არის მითოპოლიტიკურ პარადიგმათა თამაშის განუმეორებელი ასპარეზი, სადაც მითოსი, მითორიტუალური სისტემა მის მონაწილეებს უმაღლესად გადააქცევს ფუნქციურ ფიგურებად და მოქმედებათა წრეებად, რომელთა კონფიგურაცია(გადაადგილება, როლების შეცვლა), ინტერპრეტაციათა განუსაზღვრელი შესაძლებლობის მიუხედავად, საბოლოოდ ლაგდება სამჯერად კლასიფიკაციად.

პირველი: საწყისი პარადიგმა - უდაბნოდან ქალაქამდე

ორი ენქიდუ, ორი გილგამეში

კულტურის დაფუძნება ბუნებისა და ადამიანის(/კულტურის) დაპირისპირების მითოსური პარადიგმით იწყება. ბუნებასთან პარტიციპაციის(ტოტემიზმის) გადალახვის შემდეგ, ბუნებასთან გაჩაღებული კონფლიქტი - უეცარი ადამიანური ამბოხი, არის პირველი ნაბიჯი, რომელიც ადამიანმა გადადგა გარესამყაროში საკუთარი ადგილის(ტერიტორიის) დასამკვიდრებლად(მოსაპოვებლად). ადამიანმა საშუალოდ მიატოვა ბუნება, უდაბნო და მოძებნა გამოქვაბული - პირველი ბუნებრივი სახლი, რომელშიც თავად გაბატონდა.

ბუნებისა და კულტურის კონფლიქტი მითოსში სხვადასხვაგვარად არის გაფორმებული, თუმცა საზრისი ყველგან ერთია: ქაოსი უნდა აილაგმოს, იგი უნდა გარდაიქმნას კოსმოსად და სოციალურ-პოლიტიკურ წესრიგად - პოლისად. ეს გარდაუვალია, რადგან, როგორც კარლ შმიტი ამბობს, „არ არსებობს არანაირი ნორმა, რომელიც ქაოსს მიესადაგება. წესრიგი უნდა დამყარდეს, რომ სამართლებრივ წესრიგს აზრი ჰქონდეს.“(შმიტი 2000:9).

ქალაქი და უდაბნო – ასეთია დაპირისპირებულთა ორი მხარე შუამდინარულ ეპოსში „გილგამეშიანი.“ ერთ მხარეს არის ურუქი, დიდი პოლისი და მისი მითიური მმართველი გილგამეში. ხოლო, მეორე მხარეს, - უდაბნო, ველური ბუნება და მისი მითიური არსება, ველური, ფაჩვნიერი ენქიდუ, რომელსაც „რბე ველურ ცხოველთა უწოვია, ქურციკის ჯოგთან ბალახი უძოვია.“(გილგამეშიანი 2009, II-10). **ერთადერთი მიზეზი/მოტივი, რის გამოც იქმნება ენქიდუ, მითოპოლიტიკურია:** მან გილგამეშის, როგორც ქალაქის მმართველის გადაგვარებული ბუნება, ქაოსური ძალმომრეობა - „გულის გრიგალი“(როგორც ამას მხატვრულად ამბობს ეპოსი) უნდა შეაჩეროს. მხოლოდ გილგამეშის ორეულს, გილგამეშის ქაოსური ძალის პროტოტიპს - ენქიდუს შეუძლია ამის გაკეთება: ამიტომ ეპოსი ენქიდუსა და გილგამეშს, ამ ჰეტეროგენულ წყვილს, ფიზიკურ და სულიერ ორეულებად სახავს. სწორედ აქ წარმოჩნდება მთელი სიცხადით საწყისი პარადიგმის არსი: **უდაბნო(ქაოსი) ქალაქის ერთადერი სწორუპოვარი, ფარდი ანტიპოლია(და არა სახლი-ოიკოსი):**

„არურუ, შენი შექმნილია მამაცი მამრი,

შექმენი ახლა მისი ორეული,

მის გულის გრიგალს გაუტოლდეს !

დაწყვილდნენ, ურუქს შვება მოეცეს”(გილგამეშიანი 2009: I-70).

ენქიდუ, მართალია ფაჩნინერია, ველურია, მაგრამ იგი ადამიანად არის დასახული და მისი ადგილი პოლისშია, თავისი ტყუპისცალის - გილგამეშის გვერდით, ამიტომ ძალიან მალე ენქიდუ ზურგს შეაქცევს ბუნებას, ზომორფულ სამყაროს და ურუქისაკენ - დიდი პოლისისასაკენ აიღებს გეზს. ასეთ დროს შეიძლება მას წარმოეთქვა სიტყვები, რომლებიც სულ სხვა ცივილიზაციაში ითქვა: - „მე არაფერი მაქვს საერთო მინდვრის ბალახებთან და ხეებთან, არამედ ჩემი საერთო არის ადამიანებთან ქალაქში.“(სოკრატე). აქ იწყება ენქიდუს დიდი მიგრაცია პოლისისაკენ, მისი გადაქცევა ჭეშმარიტ პოლისელად. ეპოსში ორი ენქიდუ - უდაბნოელი და ქალაქელი გადაიქცა ორ გილგამეშად - ორ ქალაქელად: უდაბნო ტრანსფორმირდა ქალაქად. თუმცა, ველური ბუნების მეტამორფოზა პოლისად მარტივი და უმტკივნეულო პროცესი არ არის. იგი დიდ კოსმოგონიურ ორთაბრძოლზე გადის. ამის შესახებ უკვე სხვა შუამდინარული ეპოსი, - „ენუმა ელიში“ გვამცნობს. პოლისი კოსმოსია, რომელიც ქაოსის დაძლევის შემდეგ, მისი სტიქიების ალაგმვით იქმნება. ამიტომაც, დრენაჟისა და ირიგაციის სისტემაზე დაფუძნებული(შუამდინარული ცივილიზაციის ქვაკუთხედი), ჭაობიან მიწა-წყალზე ნაყოფიერი კულტურის, ურბანული ცივილიზაციის აღმოცენება, „ენუმა ელისის“ მითოსმა შესაქმის კოსმოგონიური აქტით - წყლის ქაოსის ურჩხულის - თიამათისა და კოსმოსის ღმერთის - მარდუქის სამკვდრო-სასიცოცხლო შერკინებით გააფორმა. პოლისი რომ წარმოიშვას, შედგეს როგორც ქალაქ-სახელმწიფო, ამისათვის ქაოსი, უწყსრივობა უნდა დაითრგუნოს ნებისმიერი გზით, თუნდაც ძალადობრივი, აგრესიული მეთოდებით, თუნდაც დიდი მსხვერპლის ფასად. ქალაქ-სახელმწიფო რომ შედგეს, მას ჭირდება მსხვერპლი და ეს მსხვერპლი უცილობლად მისი ანტიპოდის, ზომორფული სამყაროს ნიშნით უნდა იყოს აღბეჭდილი. ამიტომაც იმარჯვებს მარდუქი და არა თიამათი, ამიტომაც კვდება ენქიდუ და არა გილგამეში, ამიტომაც შთანთქავს უფსკრული(საკუთარი ნებით რომ გადაეშვება) ქალაქ თებეს შესასვლელთან დაბუდებულ ურჩხულ სფინქსს და არა ოიდიპოსს - პოლისის(თებეს) ჯერ გაუცხადებელ მეფეს, რომელიც გამოიცინობს სფინქსის მითოსურ გამოცანას ადამიანზე, მოქალაქაზე, პოლისის „პოლიტიკურ არსებაზე.“ სწორედ ამ ოპოზიციაში(ბუნება - ქალაქი) იბადება ქალაქის თავდაპირველი მითოპოლიტიკური პარადიგმა, რომლის წილშიც სიცოცხლის, კოსმოსის პირველი ბორცვივით(როგორც ხელა-

ხალი შესაქმე) ამოიმართება ურბანული ცივილიზაციის პირველი კერა – ბუნებაში გაუქმებული ბუნების მითოხატი.

ქალაქ-სახელმწიფოს კედლების შიგნით მოქცეული ბუნების/მიწის ნაწილზე „უქმდება ბუნება, ეს „პატარა მეამბოხე მიწა“ და „გაუქმებული ბუნებაა,“ - როგორც გასეტი ამბობს, ეს პატარა „მეამბოხე მიწა“ ბუნებრივად გადადის ადამიანური კულტურის კატეგორიაში. ქალაქ-სახელმწიფოს შემოსაზღვრული კედლები აუქმებს ზოომორფული სამყაროს ორგანიზაციას - ინსტიტუტებით მართვის მექანიზმს და აფუნებს გონებით, სახელმწიფოებრივ-სამოქალაქო შეგნების მართვის პრინციპებს, რომელიც ადამიანს თავის ბუნებრივ ადგილს ქალაქის შიგნით მიუჩენს. ამიერიდან, ზოომორფულ სამყაროს გამიჯნული და პოლისს – ქალაქ-სახელმწიფოს შეფარებული ადამიანი გადაიქცევა „პოლიტიკურ ცხოველად“ („*ძონ პოლიტიკონ*“). ადამიანი, მიუხედავად იმისა, რომ ველური ბუნების ნაწილს – ცხოველურ ნიშნებსაც ატარებს, იგი პოლისის კუთვნილებაა, იგი „პოლისის ცხოველია“, იგი გაკულტურებული და პოლისის საზღვრებში შემოყვანილი ენქილუა, – თავდაპირველად ცხოველთა შორის მძოველი და შემდეგში მათგან ზურგშექცეული ურუქის დიადი მოქალაქე.

მეორე: მედიაციური პარადიგმა – ქალაქსა და ქალაქს შორის

❖ ურუქსა და არათას შორის. ლუგალბანდას გამოსვლა გამოქვაბულიდან

შიშველი ბუნებიდან, უდაბნოდან პირდაპირ ქალაქში ვერ მოხვდები. ჯერ გამოქვაბულის - „ბუნებრივი სახლის“ სტადია უნდა გაიარო. მეორე პარადიგმა აუქმებს დუალურ რადიკალიზმს (უდაბნო - ქალაქი) და შემოჰყავს შუა, მედიაციური რგოლი - გამოქვაბულის მითოხატი.

შუამდინარულ ეპოსში პირდაპირი სახით არ ჩანს გამოქვაბული, მაგრამ იგი ივარაუდება. ენქილუ პირდაპირ უდაბნოდან და ზოომორფული სამყაროდან, შუამავლის გარეშე კერავითარ შემთხვევაში მოხვდებოდა ურუქში. იგი პოლისში შესვლამდე ბუნებრივი ოიკოსის მკვიდრი გახდა. მისი გამოქვაბული იყო შამხათი და შამხათის მწიფე სხეული. იშთარის ტაძრის საღვთო როსკიპმა ველური კაცი საკუთარი სხეულის გავლით ადამიანურ კულტურას აზიარა:

„სამოსი დაფინა, დააწვა ენქიღუ,

დიაცის საქმე აჩვენა ველურს” (გილგამეშიანი 2009: I-170).

შემთხვევითი არ არის, რომ სახლის, ბუნებრივი გამოქვაბულის ფუნქცია მდედრის სხეულმა იტვირთა, სხეულიც ბუნებრივი სახლია, გამოქვაბულია და უპირისპირდება ადამიანის ხელით შექმნილ სახლს. ამასთან, მდედრული საწყისი კულტურაში ხთონური გამოქვაბულის, ბნელი სამყაროს არქეტიპია. ამგვარად, ენქიღუ ვიდრე ურუქელი, ქალაქელი გახდებოდა, იგი უწინარესად, შამხათის თანამეცხედრე - გამოქვაბულის მკვიდრი გახდა. მაგრამ ამით არსებითად არაფერი იცვლება: ქალის, ისევე როგორც გველეშაპის ხთონური წიაღი ქაოსის ეკვივალენტურია. შამხათის ეპიზოდშიც ქაოსისა და ქალაქის ოპოზიცია მეორდება. ეს ქაოსის გამოქვაბულია - თვითჩაკეტილი, შეუვალ-გაუვალი სივრცე. აქ ჯერ კიდევ არ დაბადებულა ახალი პარადიგმა.

ახალი პარადიგმა იბადება ქალაქსა და ქალაქს შორის არსებული გამოქვაბულის კვალდაკვალ. ამ ახალ პარადიგმაში საწყისი ქაოსი სრულიად ამოვარდნილია, გამოქვაბულიც ტრანსფორმირებულია - იგი ქალაქისკენ პირმიქცეული გახსნილი სივრცეა, რაც მთლიანად ცვლის თავდაპირველი პარადიგმის არსს: **ეს ის გამოქვაბული აღარაა, რომელსაც ბუნებიდან, უდაბნოდან გაქცეულმა ადამიანმა შეაფარა თავი, არამედ, ის სივრცეა, სადაც ქალაქიდან გაქცეული, გარიყული, თუ სხვა იდუმალ გარემოებათა წყალობით მოხვედრილი მოქალაქე აფარებს თავს. იგი ანათემისა და გარიყულობის მეტაფიზიკური მითოხატია** (ამიტომ ენქიღუსა და შამხათის ეპიზოდი ამ პარადიგმას აღარ შეესაბამება).

მედიაციური პარადიგმა გამოჩნდა ძველ, ენქიღუმდელი ურუქის ისტორიაში, გილგამეშის მითიური და ისტორიული წინამორბედის, ურუქის მესამე დინასტიის მეფის ლუგალბანდას მითოსურ თავგადასავალში.¹ შუმერ მეფეთა - ენმერქარისა და ლუგალბანდას მეფობის პერიოდი ქალაქ ურუქის დაარსებისა (ენმერქარი ურუქის დამაარსებელია) და თვითდამკვიდრების (/ჰეგემონობის) საკრალურ ხანას მოიცავს. ლუგალბანდას ეპოსი მოგვითხრობს ორი დიდი ქალაქის - რეალური ურუქისა და მითოსური არათას მეტოქეობისა და მათ შორის გაჩაღებული სამხედრო დაპირისპირებების შესახებ. უკაცრიელ მთებში მიაბიჯებს ურუქის მეფის - ენმერქარის დიდძალი ლაშქარი, რომელსაც წინ მიუძღვის მისი ვაჟი - ლუგალბანდა, რვა ძმას შორის უმრწემესი (მომავალი მეფე). მას გზად განსაცდელი შეხვდება - ძლიერ ავად ხდება

და მომაკვდავს ორ ქლაქს - ურუქსა და არათას შორის მოქცეულ, უდაბური მთების გამოქვაბულში ტოვებენ. ამ ეპიზოდში მთელი თავისი სისავსით იფეთქებს ქლაქის ახალი მითოპარადიგმა, როცა ეპოსი ლუგალბანდას ქლაქისაგან ფატალური მოკვეთილობისა და მშობლიურ ურუქში(იგივე ქულაბაში) დაბრუნების შეუძლებლობის სურათს დახატავს: „ნეტავ ურუქში წაიყვანდნენ, მაგრამ არ იციან როგორ წაიყვანონ. ნეტავ ქულაბაში წაიყვანდნენ, მაგრამ არ იციან როგორ წაიყვანონ...”(შუამდინარული 2009).

სხვა ეპიზოდი(ეპოსში სულ ორია ასეთი ადგილი) კიდევ უფრო ამძაფრებს ქლაქში პარადიგმული დაბრუნების აუცილებლობის დრამატიზმს. ლუგალბანდა გამოქვაბულში ვერ დარჩება, ისევ ქლაქში უნდა დაბრუნდეს - ან ცოცხალი, ან მკვდარი. აქ არსებითი პარადიგმული მარშრუტის გავლაა, მისი მისტიერიის აღსრულება: ქლაქი-გამოქვაბული-ქლაქი, რომლის ტრიქოტომიური საკრალური სამკუთხედის უკანასკნელ ფაზაში, გმირიც ფერნაცვალია(მასზე გადმოსულია სამეფო ღვთაებრივი დავლათი, შუმერულად „მელამი“) და ქლაქიც. შუმერული ეპოსი ლუგალბანდას ძმებსა და მეგობრებს დააკისრებს პარადიგმის აღსრულებაზე ზრუნვას, ამიტომაც ბჭობენ ისინი ერთმანეთში ამგვარად: „თუ ჩვენი ძმა უთუსავით საწოლიდან წამოდგება . . . მისი ფეხი მიწაზე მყარად დადგება, მთებიდან აგურნაშენ ქულაბამდე მიიყვანს. თუ უთუ ჩვენ ძმას წმინდა ადგილას, ძვირფას ადგილას მოუხმობს, სიცოცხლის ძალა დატოვებს მის სხეულს, მაშინ ჩვენ არათადან მობრუნებისას ჩვენი ძმის გვამს აგურნაშენ ქულაბასაკენ წავიღებთ”(შუამდინარული 2009). აქ ერთი გარემოებაც იქცევს ყურადღებას – მრავალი ღვთაებიდან, რომლებიც ლუგალბანდას თავს დასტრიალებენ(სიზმრად) ლუგალბანდას ბედს, მის გამოჯანსაღებასა და გამოქვაბულიდან გამოსვლას მზის ღვთაება უთუ განაგებს. ეს უკვე პარადიგმის ონტოლოგიური ნაწილია: მზის ნათელისა და მისი უშუალო ანტიპოდის, გამოქვაბულის ბნელი წიაღის დაპირისპირება. გამოქვაბულში მოხვედრილი გმირები(არა მხოლოდ ლუგალბანდა) იქიდან მზის შუქს გამოჰყავს. ამ ოპოზიის მეტაფიზიკას ჩვენ პლატონის გამოქვაბულის მითიდან ვიცნობთ და ეს მეტაფიზიკა არ გულისხმობს ქაოსისა და კოსმოსის დაპირისპირებას, ამ პარადიგმაში გამოქვაბული ურბანული ცივილიზაციის სახლის(ოიკოსის) მითოსური პროტოტიპია. გაკვეთ ამ ხაზს.

გამოქვაბული უდაბურ ბუნებას, უდაბნოს აგრძელებს(ოლონდაც არ იმეორებს)- იგი ბუნებრივი სახლია(ბუნების მიერ შექმნილი), მის შექ-

მნაში ადამიანს მონაწილეობა არ მიუღია. ამიტომ გამოქვაბულში მოხვედრილი ლუგალბანდა გარკვეული დროით ველურ ენქიდუს ემსგავსება, ენქიდუსავით ზომორფული ნიშნებით აღიბეჭდება. გამოქვაბულიდან გამოსული აღარაფრით ჰგავს ურუქელ გმირს, ჩლიქოსანი გარეული ნადირივით მოძრაობს. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ეპოსისათვის ზოგადად დამახასიათებელია ზომორფული მეტაფორიკა, რაც მითოსურ ტექსტებში იმთავითვე არქეტიპული საზრისის მატარებელია, ამ ეპიზოდში გამოკვეთილად ხაზგასმული მეტაფორიზება საკრალურ მეტაფორმოზამდე მიდის(ასეთ განცდას გვიტოვებს):

„ნეტარი ლუგალბანდა გამოქვაბულიდან გამოვიდა. . .

მან ერთი ჩლიქი მიწაზე ჩამოდგა,

იმ ადგილიდან ჩქარობდა კანჯარივით,

მთებზე გადავიდა შაქანივით,

დატვირთული, დიდი, ძლიერი, სახედარივით,

სირბილი წყუროდა, გარშემო ხტოდა, მოხდენილი სახედარივით”(ეპოსები 2009:69).

ლუგალბანდას „გაჩლიქოსნება” ეპიზოდური, წამიერი გაელვებაა და როგორც პრეისტორიული წარმავალი ხილვა მალევე ქრება. მაგრამ ამ ეპიზოდის ჩართვა, როგორც რაღაც ახლის დასაწყისის მიჯნა, აუცილებელი იყო. ლუგალბანდას ხანმოკლე გატყვიურების მოტივი გამიზნულად შეგვახსენებს თავდაპირველ პარადიგმას, რომ ამის შემდგომ, ახალი პარადიგმა მისი უარყოფის გზით განვითარდეს.

განვითარების ეს ხაზი ბუნების, უდაბნოს, ქაოსის უარყოფამდე, სრულ გაუქმებამდე მიდის: მართალია გამოქვაბული უდაბურ ბუნებას აგრძელებს, მაგრამ იგი ბუნებაში გამოყოფილი შემოსაზღვრული სივრცეა და რაც მთავარია(ახალი პარადიგმის ნარატივისთვის), **გამოქვაბული ზურვით უდგას უდაბნოს და პირი ქალაქისკენ აქვს მიქცეული.** ახალი პარადიგმა გამოქვაბულს გამოაცლის ქაოსის, სთონური სივრცის საზრისს და მას გადააქცევს სახლი-ოიკოსის მითოსურ ორეულად, რაც „ინიციაციის სახლს”(//„ტყის ქოხს”) გულისხმობს და რაც ე.წ. „გარდამავალი” მითორიტუალების აღსრულების ადგილია. ამას საგანგებოდ ხაზს უსვამს შუმერული ეპოსი, როცა გამოქვაბულის ქვაურ, ბუნებრივ სიხისტეს, მის უდაბურობას ურბანული ცივილიზაციის

ნიშნებით - საოჯახო-ყოფითი ინვენტარით გადაფარავს. ამ ეპიზოდში ეპოსი პირდაპირ მიუთითებს **გამოქვაბულში სახლის მოწყობაზე**: „თბილ ადგილას წაიყვანეს, ჩვრებისაგან ჩიტის ბუდესავით გაუკეთეს, ფინიკი, ლელვი, ყველი, პური და ტბილეული, რასაც სწული კაცი შეჭამს, დაუწყვეს. პალმის რტოებისაგან **სახლი აუშენეს**. . .” (შუამდინარული 2009). ამის შემდეგ ზედმიწევნითი სიზუსტით არის აღწერილი, თუ როგორ აავსებენ აუცილებელი სურსათ-სანოვაგითა და საჭირო ნივთებით გამოქვაბულს – ლუგალბანდას, ჯერაც გაუცხადებელი მეთვის დროებით თავშესაფარს ურუქელი თანამებრძოლები.

ამგვარად, ახალ პარადიგმაში, გამოქვაბული ქლაქსა და ქლაქს შორის ჩნდება, არა როგორც ქაოსის, უღაბნოს ფრაგმენტი, არამედ როგორც „სტრუქტურირებული ბუნების” მითოხატი. ქლაქს, როგორც ადამიანის ხელით სტრუქტურირებულ სივრცეს გაუჩნდა შესაფერისი ანტიპოდი - „სტრუქტურირებული ბუნება.” ამიტომ, *გამოქვაბული არის ანტიპოდიც, დაბრკოლება ქლაქისკენ მიმავალ გზაზე და ქლაქის მედიაციური ორეულიც, როგორც სტრუქტურირებული სივრცე, რომელიც ქლაქთან ვეაზლოვებს. იგი თავის საკრალურ წიაღში, ინიციაციისა და გარდამავალი რიტუალის აღსრულების სახლში, ქლაქისთვის, მოქლაქეობისთვის, მმართველობისთვის ამზადებს ინიციაციის გმირს.* სწორედ ამ გაორმაგების უნარით, გამოქვაბული ფიზიკურიდან სხვა, მეტაფიზიკურ არსებობაში გადადის. მეტაფიზიკურ განზომილებაში გადასვლა სიზმრის გზით ისხამს ხორცს: ქალმერთ ინანასაგან ძილმოგვრილ ლუგალბანდას სხვადასხვა ღვთაებები ეცხადებიან, ისინი მის გამოჯანსაღებაში, როგორც რიტუალში, ისე არიან ჩართულნი, ოღონდაც რიტუალის უკანასკნელ გადამწყვეტ აქტს - ლუგალბანდას გამოჯანსაღებას და გამოქვაბულიდან გამოყვანას მზის ღვთაება უთუ განასრულებს, როგორც ეს თავიდანვე, ძმების ბჭობაში იყო გამოთქმული. ისევ სოლარული მითოსის მეტაფიზიკა: „ჭაბუკმა უთუძ თავისი ბრწყინვალე სხივი ციდან მოაფინა, მთის გამოქვაბული თავისი თავისი ძელამით გაუნათა; ბრწყინვალე ლუგალბანდას მთის გამოქვაბულში უბოძა, მისი კეთილი უღუგი ციდან მოუვლინა; მისი კეთილი ლამა უკან გააყოლა.” (შუამდინარული 2009).

მეტაფიზიკური სიზმარი უხილავი ბეწვის ხიდია გამოქვაბულსა და ქლაქს შორის, რომელმაც პარადიგმა უკანასკნელ, გადამწყვეტ ფაზაში უნდა გადაიყვანოს – საბოლოო მიზანი გამოქვაბულს შეფარებული მეთვის გაცხადება, მისი ქლაქში შეყვანა და ინტრონიზაციაა.

შუმერულ ეპოსში გამოქვაბულიდან თავდაღწეული ლუგალბანდა ისევ ქალაქსა და ქალაქს - ურუქსა და არათას შორის მოძრაობს და საბოლოოდ, გამარჯვებაც მოაქვს თავისი ქალაქისთვის, რაც მის უზუნაეს პოლიტიკურ მომავალს უყრის საფუძველს – მას მომავალი მეფის ლეგიტიმურ სტატუსს სძენს.

**❖ ფარნავაზის გამოსვლა გამოქვაბულიდან
ქართული მითოპოლიტიკური ნარატივის დასაწყისი**

გამოქვაბულში, როგორც ინიციაციის სახლში მოხვედრილი ლუგალბანდას მითიური თავგადასავალი, მისი მეტაფიზიკური სიზმარი, სიზმრად მოვლენილი მნათობი, რომელიც გამოქვაბულიდან გამოსვლის, ქალაქში დაბრუნებისა და ინტრონიზაციის მომასწავებელია, მთელი თავისი მითოპარადიგმული სისავსით განმეორდება პირველი ქართველი მეფის – ფარნავაზის პოლიტიკურ მითოსში. ლეონტი მროველის(მე-11 ს.-ის მოღვაწე) ისტორიული მითონარატივის მთავარი გმირი ფარნავაზი, ურუქელი მეფის ლუგალბანდას გზას გაივლის(პარადიგმის დონეზე და არა ტექტობრივი სიზუსტით): ესაა მისტიური გზა და სახელმწიფოებრივ-სამეფო მისტერია სატანტო ქალაქიდან - მცხეთიდან გამოქვაბულამდე და გამოქვაბულიდან უკან მცხეთამდე.

პირველი ქართული მითოპოლიტიკური ნარატივი მეტაფიზიკური გამოქვაბულის პარადიგმას მიჰყვება კვალდაკვალ: „ფარნავაზის ცხოვრების” მითოსში ორი გამოქვაბულია – ფიზიკური და მეტაფიზიკური. ეს უკანასკნელი წინ უსწრებს, ნიადაგს უმზადებს ფიზიკურ გამოქვაბულს. სანამ ღვთაებრივ ირემს ადევნებული ფარნავაზი გამოქვაბულსა და მასში დაფლულ განძს იპოვის(მითოსი), იგი, თავდაპირველად, მეტაფიზიკურ გამოქვაბულში, ინიციაციის სახლში მოხვდება. ეს არის სიზმრის ეპიზოდი – მითოსი მითოსში. მხოლოდ ამგვარად შეიძლება და ყოფილიყო გადმოცემული ფიზიკური მითოსიდან მეტაფიზიკურ მითოსში გადასვლა(თუმც კი, ეს ცნებები მითოსში ერთმანეთს ემთხვევა): „მაშინ იხილა ფარნავაზ სიზმარი, რე-ცა იყო იგი სახლსა შინა უკაცურსა, და ეგულებოდა განსვლა და ვერ განვიდა. მაშინ შემოვიდა სარკუმელსა მისსა შუქი მზისა და მოერტყა წელთა მისთა, და განიზიდა და განიყვანა სარკუმელსა მას. და ვითარ განვიდა ველად, იხილა მზე ქუე-მდაბლად, მიჰყო ხელი მისი, მოჰხოცა ცუარი პირსა მზისასა და იცხო პირსა მისსა”(მროველი 2008).

ფარნავაზის პოლიტიკური მითოსი ზედმიწევნითი ტერმინოლოგიური სიზუსტით გააცხადებს ახალი პარადიგმის გამოქვაბულს მეტაფიზიკურ საზრისს - „უკაცური სახლი“ გამოქვაბული-ოიკოსია, ურბანული ცივილიზაციის სახლი-ოიკოსის მითოსური პროტოტიპი.

ცხადია, ფარნავაზისთვისაც, ურუქელი ლუგალბანდას მსგავსად, გამოქვაბული, როგორც პოლისიდან მოკვეთილი გაუცხადებელი მეფისა და მოქალაქისთვის, დროებითი თავშესაფარია, ქალაქის ნოსტალგიის ადგილია და რაც მთავარია – ინიციაციის სახლია, სწორედ ამიტომაც, უკან ქალაქში დასაბრუნებელი ერთადერთი მეტაფიზიკური(და ფიზიკურიც) საშუალება. მცხეთიდან იძულებით განიზნული ფარნავაზი(ამ დროისთვის იგი უკვე მეორედ, მცხეთიდან გაქცევასა და სპარსეთში – დელულეთში თავის შეფარებას გეგმავს), აქ, გამოქვაბულში გაივლის მეფისთვის(მეფე-ლვთაებისთვის) აუცილებელ ინიციაციის ორ ფაზას: პირველი - ნუმინოზური გამოცდილება მოდის მეტაფიზიკურ გამოქვაბულში, მზის შუქთან შეხვედრისას და მეორე, - ფიზიკურ გამოქვაბულში(ესეც მეტაფიზიკურის ნაწილია, როგორც მითიური თავგადასავალი) იგი, როგორც ქართლოსიანი, მცხეთოსის გვარიდან წამოსული, იძენს/იბრუნებს თავის კუთვნილ სამეფო დავლათსა და ძალაუფლებას. მხოლოდ გამოქვაბულის ინიციაციაში განიცდის ფარნავაზი მეფისთვის აუცილებელ მეტამორფოზს და მხოლოდ გამოქვაბულის „განძი“(ხორცშესხმული ფიზიკურ და მეტაფიზიკურ ასპექტში) აძლევს მას საშუალებას უკან პოლისს დაუბრუნდეს ლეგიტიმური მეფე-მმართველის სტატუსით. ამ გზით, გამოქვაბული და მისი „განძი“ - ფიზიკურად გაცხადებული სახელმწიფო საუნჯე(მეფე-ლვთაების სამეფო რეგალიების მითონატი), საფუძველს უყრის ქართულ მონარქიულ ინსტიტუციონალიზმსა და ქართულ სახელმწიფოებრიობას.

ვინ არის პირველი ქართული პოლიტიკური მითოსის მთავარი გმირი - ფარნავაზი?

ფარნავაზმა, გაცხადებულმა მეფემ, გაუცხადებელი მეფის – ღვთაებრივ ირემს ადევნებული მითიური ამირანის გამოქვაბულისკენ მიმავალი გზა გაიარა: „ხოლო მას დღესა შინა განვიდა ფარნავაზ და ნადირობდა მარტო, და დევნა უყო ირემთა ველსა დილომისასა. და ივლტოდეს ირემნი ღირღალთა შინა ტფილისისათა. მისდევდა ფარნავაზ, სტყორცა ისარი და ჰკრა ირემსა. და მცირეს წარვლო ირემმან და დაცა ძირსა კლდისასა“(მროველი 2008).

„ფარნავაზის ცხოვრების“ ეს პასაჟი, წინდაწინ გამყარებული სიზმრის მითოსემანტიკით(უკაცური სახლი და მზის შუქი) უძველესი

მითოლოგიური ეპოსის „ამირანიანის“ ცნობილ სალექსო ეპიზოდს იმეორებს:

„სანადიროდ წამოვიდნენ ამირან და ძმანი მისნი. . .
 მთას ირემი წამოუხტათ, ოქრო იყო რქანი მისნი. . .
 უცხო მთაზე კოშკი ნახეს, ანაგები ბროლის ქვისი
 სადაც რომ მზემ პირი მოჰკრა, ამირანმა – მუხლი მგლისი,
 კოშკმა პირი იქ გაალო, იქ შეება კარი მისი.“(„ამირანიანი 1947).

რა მოხდა გამოქვაბულში შესვლის შემდეგ?

ფარნავაზი გამოქვაბულიდან გამოდის როგორც გაცხადებული მეფე, გამოდის სამეფო დავლადით(განძით), ამირანი კი, გაუცხადებელი მეფე, გაუცხადებელივე რჩება გამოქვაბულში მიჯაჭვული.

ამირანიც მეფეა და სახელმწიფოს მმართველი(თუნდაც გაუცხადებელი). ეს ეპოსის უკანასკნელი ეპიზოდიდან ჩანს. მიჯაჭვული გმირის გათავისუფლების ამო მცდელობისას, ერთი ძალზედ მნიშვნელოვანი დიალოგი შედგება მასსა და ვინმე მწყემსს(ან მონადირეს) შორის. სწორედ ეს ეპიზოდი გააცხადებს ამირანის მიჯაჭვის ნამდვილ მიზეზს, თუ რატომ აუჯანყდა, დაუპირისპირდა გმირი ღვთაებას, საკუთარ ნათლიას(საიდანც წარმოიშვა ამირანის „ღმერთებრძოლების“ ცრუ მითი), რომელიც სინამდვილეში მეფე-ღვთაება და მმართველი პოლიტიკური ძალაა.

გამოქვაბულს, რომელშიც ამირანია მიჯაჭვული, კარი წელიწადში მხოლოდ ერთხელ ეხსნება. სწორედ ამ დროს აღმოჩნდა ვიღაც მეცხვარე ამირანის პირისპირ. ჩვენთვის საინტერესოა მათი დიალოგი: „ამირანი ეტყვის, რომ მე საწყლის და ღარიბის მოკეთე ვარ, რას მერიდები, მოდი ახლო. თურმე იმ კაცს ზურგზე პურის გუდა ჰკიდებია. ახლო მისულა, ამირანს ამოუღია გუდიდან პური, მოუჭერია ხელი. „ემ პურს როგორ სჭამო, თქვე საწყლებო, ასეთ შავ ოფლში არის მოხელილი“. შენ მას როგორ პურსლა ჭამო? – ეკითხნა თავისი მხრით გლეხსაც. აი როგორსაო, ეთქო ამირანს და მეეჭირებინა ხელი, რძე კი გასლოდა წურწურით. „მე რომ ავემო ქვეყანაზედ სისხლის პურის ჭამა აღარ იქნებაო“ – ეთქვა ამირანს დაღონებით. მე გიშველიო, დაემახა გლეხს“(ამირანიანი 1947:296-297). სწორედ ეს ეპიზოდი გააცხადებს მთლიანი ეპოსის მითოპოლიტიკურ პათოსსა და საზრისს – ამირანი არსებულ პოლიტიკურ რეჟიმთან დაპირისპირებული და გამოქვაბულში გამოკეტილი გმირია. პირველი ქართული მითოპოლიტიკური ნარატივიც გამოქვაბულში მიჯაჭვულ ამირანთან ერთად ჩაისახა, მაგრამ ვეღარ განვითარდა. ამ მითოპოლიტიკური ნარატივის განგრძობას უკვე ლეონტი მროველთან „ქართლის ცხოვრებაში“

ვკითხულობთ. „ფარნავაზის ცხოვრების” პოლიტიკური მითოსი უშუალოდ აგრძელებს ამირანის ეპოსის პოლიტიკურ მითოსს, მის მითოპოლიტიკურ იდეას ასხამს ხორცს:

მიჯაჭვული ამირანი თავისუფლდება და გამოქვაბულიდან გამოდის, ოღონდაც გამოდის ფარნავაზის სახით, როგორც გაცხადებული მეფე, როგორც პირველი ქართული სახელმწიფოს ფუძემდებელი. არსებობდა, აქ იწყება ქართული მითოპოლიტიკური ნარატივი.

ამდენად, გამოქვაბული ქაოსისა და პოლისის ნიშნებით აღბეჭდილი, მედიაციური კანონზომიერებით სტრუქტურირებული მეტაფიზიკური სივრცეა, ინიციაციის ადგილია, დროებითი თავშესაფარია, რომელმაც თავისივე განსაცდელში/ინიციაციაში უნდა ამყოფოს/შეიფაროს მომავალი მეფე. გამოქვაბული მეფეს გააცხადებს. გაცხადებული მეფე გამოქვაბულიდან მეტაფიზიკურ ძალას – სიზმრად მოვლენილ მნათობს(დვთაების კორელატი), მზის შუქს, მის ნათელს გამოჰყავს და გზას უხსნის სატახტო ქლაქისაკენ, მისი ინტრონიზაციის საკრალური ადგილისაკენ.

ასეთია ქლაქის მედიაციური პარადიგმის მითოხატი, მისი ფუნქციონირების მითოსური ქარგა.

მესამე: სპირალური პარადიგმა – ქლაქი-გამოქვაბული

„იდეალური ქლაქიდან” „გამოქვაბულამდე”

ფარნავაზის სიზმარ-ცხადი, თავისი მეტაფიზიკურ-მითოსური მოტივებით („უკაცური სახლი” და მასში მზის შუქის შემოსვლა და ფარნავაზის გასვლა; გამოქვაბულში მოხვედრა და განძი პოვნა), არის მეტაფიზიკური გამოქვაბულის მითი, რომლის დეტალურ აღწერასა და ონტოლოგიურ ინტერპრეტაციას პლატონის „სახელმწიფოს” მეშვიდე წიგნში ვკითხულობთ. ესაა „გამოქვაბულის მითის” სახელით ცნობილი ვრცელი ეპიზოდი.

პლატონი გამოქვაბულის ონტოლოგიურ საზრისთან ზოგადად მითოსის გზით მივიდა და მიუხედავად იმისა, რომ მას გარს ეხვია მთების მთელი არსენალი(ელინურიც და არაელინურიც), ეს გზა თავად, საკუთარი მითოგრაფული მოღვაწეობით გაკვალა. „სახელმწიფოს” მესამე წიგნში, პლატონმა, „იდეალური ქლაქის” საყოველთაო სიკეთის

უზრუნველსაყოფად, დაუშვა სახელმწიფოებრივი, ლეგიტიმური, „კეთილშობილი ტყუილი“ როგორც მითოსი: „სიცრუე ღმერთებისთვის უსარგებლოა, ადამიანებისთვის კი სარგებლობა მოაქვს, როგორც ერთგვარ წამალს“ (პლატონი 2003:389b). იქვე გვიყვება სოციალურ-პოლიტიკური კონტროლის მითოიარაღად, პოლიტიკურ მითოსად გარდაქმნილ ფინიკიურ ანთროპოლოგიურ მითს, რომელმაც იდეალური სახელმწიფოს სამწახნაგოვან იერარქიაში სიმშვიდე და წესრიგი უნდა უზრუნველყოს:

„ვეცდები დავარწმუნო ჯერ მმართველები და მცველები, შემდეგ კი – დანარჩენი მოქალაქეებიც, რომ ყველაფერი, რაც მათთვის გადაგვიცია და გვისწავლებია, სხვა არა არის რა, თუ არ სიზმარი, სინამდვილეში კი ისინი მიწის წიაღში ჩაისახნენ, იქვე იზარდნენ და ჩამოყალიბდნენ, - თვითონაც, მათი საჭურველიც და მთელი მათი აკაზმულობაც, - რის შემდეგაც დედამიწამ, მათმა მშობელმა, ამ ქვეყნად მოაგვლინა ისინი. ამიტომაც მართებთ, ისე ზრუნავდნენ თავიანთ სამშობლოზე, როგორც დედასა თუ ძიძაზე, - მომხვდურთაგან იცავდნენ მას და ისე ეპყრობოდნენ დანარჩენ მოქალაქეებს, როგორც მიწისგანვე შობილ ღვიძლ ძმებს. . . . თქვენ, ჩვენი სახელმწიფოს მოქალაქენო, ერთმანეთის ძმები ხართ, ასე ვიტყოდით ამ არაკის თანახმად, - მაგრამ ღმერთმა, რომელმაც გამოგძერწათ, ზოგიერთ თქვენგანს, ვისაც მმართველობის უნარი შესწევს ოქრო შეურია დაბადებისას, ამიტომაც მათი ფასი არავინაა ამქვეყნად; მცველებს – ვერცხლი, ხოლო მიწის მუშებსა და ხელოსნებს – სპილენძი და რკინა. დაბადებითვე ერთმანეთისთვის ტომნი ხართ, მაგრამ უპირატესად თქვენსავე მსგავსთა ბალებთ, თუმცა, ზოგჯერ ისედაც ხდება, რომ ოქროს მოდგმა ვერცხლის ნაშიერთ აძლევს დასაბამს, ვერცხლისა კი – ოქროსას; იგივე ითქმის დანარჩენთა მიმართაც . . .“ (პლატონი 2003).

აქ გამოჩნდა პირველად პლატონის გატაცება ლითონური, როგორც კოსმოსისა და სხვადასხვა კაცობრიული მოდგმის სუბსტანციურ პირველელემენტთა მითოკლასიფიკაციით, რაც არა მხოლოდ ელინურ-ბერძნული (აქ პლატონის უშუალო წყარო ბერძნული მითების ერთ-ერთი სისტემატიზატორი ჰესიოდე იყო), არამედ აღმოსავლური მითოსური ტრადიციითაც იყო გამყარებული (მაგ. ინდური კლასიფიკაცია ხუთ კოსმიურ დროზე). „სახელმწიფოს“ მერვე წიგნში პლატონმა ოთხი მითოკოსმიური ციკლიდან/ეპოქიდან თავის „იდეალურ ქალაქს“ „ოქროს ხანის“ პარადიგმაში მიუჩინა ადგილი, თუმცა იქვე მისი ჰარმონიის რღვევაც იწინასწარმეტყველა: „ვერც ჰესიოდესეულ სხვადასხვა მოდ-

გმას განასხვავებენ ერთმანეთისაგან და ვერც ოქროს, ვერცხლის, სპილენძისა თუ რკინის თქვენეულ მოდგმას. როცა რკინა ვერცხლი ჰკონიათ, სპილენძი კი ოქრო, ამას შედეგად მოსდევს თანასწორობის, სამართლიანობისა და ჰარმონიის რღვევა.”(პლატონი 2003:VIII-577ა-562ა.). პლატონი თავისი იდეალური ქალაქის „ოქროს ხანის” აღსასრულს გარდაუვალი ონტოლოგიური კანონზომიერებით ხსნის: „ძნელია შეარყო ამნაირი წყობილების მქონე სახელმწიფო, მაგრამ რაკი ყველაფერი, რაც იბადება, სასიკვდილოდ განწირულია, ვერც ეს სახელმწიფო გაძლებს სამარადისოდ.” ამდენად, იდეალური ქალაქ-სახელმწიფო, როგორც „ოქროს ხანა,” განუხორციელებელია(მყიფეა) თავად მითოსში და მის კვალზე, პლატონის „იდეალური ქალაქის” კონცეფციამიც(რასაც, ნებით თუ უნებლიეთ, ყურადღების მიღმა ტოვებდნენ ცნობილი უტოპისტები)². ოქროს ხანა საწყისი, ბენდიერი ეპოქაა, მაგრამ მისი სრულყოფილება(გადამეტების გზით) გადაგვარებადია და თანდათან სხვა, დაბალი რანგის ლითონების - ვერცხლი, სპილენძი, რკინა, კატეგორიებში გადადის, საბოლოოდ კი სრული კრახით - ექატოლოგიით სრულდება. აქ ნიშანდობლივია „სახელმწიფოს” ქრონოლოგია(„სახელმწიფოს” თავების/წიგნების ქრონოლოგიას ვგულისხმობ), რომელშიც გარკვეულ კანონზომიერებას ვჭვრეტთ: პლატონის ორი მითი ქრონოლოგიური კანონზომიერებით ლაგდება, სადაც „იდეალური ქალაქის” მითი(წიგნი მესამე) წინ უსწრებს „გამოქვაბულის მითს”(წიგნი მეშვიდე). მერვე წიგნი კი იდეალური ქალაქის კრახს გვამცნობს. მერვე წიგნი არის მხოლოდ შემაჯამებელი აქტი, განაჩენის გაფორმება, ის რაც იმთავითვე ნაგულისხმევი იყო გამოქვაბულის მითში.

პლატონი ორ, ერთმანეთისაგან განსხვავებულ მითს გვიყვება. თავდაპირველად ქმნის „ოქროს ხანის” ქალაქ-სახელმწიფოს მითოხატს, გვარწმუნებს მის უნივერსალურობაში, მაგრამ იქვე, სულ რაღაც ოთხი თავის(წიგნის) შემდეგ იწყებს თვითმხილებას:

პატიმრები თავიანთ წინ გამოქვაბულის კედელზე მოციმციმე ლანდების გარდა ვერაფერს ხედავენ, რადგან გაჩენის დღიდან თავის უკან მიბრუნებაც არ შეუძლიათ. კედლის ამ ლანდებს ისინი ნამდვილ საგნებად მიიჩნევენ. ხოლო გამოქვაბული რომელიც ექოსავით იმეორებს მგზავრების სიტყვებს, ეს ექო პატიმრებს მოციმციმე ლანდების საუბარი ჰკონიათ. ამდენად, ისინი ნამდვილ საგნებად აღიქვამენ ნადვილი საგნების ჩრდილებს. რა მოხდება მაშინ, თუ პატიმრებს ბორკილებს აპყრიან და გაათავისუფლებენ, დაიხსნიან ასეთი უმეცრებისაგან? . . .(პლატონი 2003).

მხოლოდ მითს შეუძლია მითისაგან განჯადობა, ამიტომაც პლატონს „სახელმწიფოს“ მეშვიდე წიგნში შემოაქვს „იდეალური ქალაქისაგან“ განჯადობის „გამოქვაბულის“ მითი. მეშვიდე წიგნი არის ის ზღვარი, საიდანაც იწყება მითოსისა და მისი ფანტაზმების მხილება, „იდეალური ქალაქისა“ და მისი მითოსის უარყოფა. ამგვარად, უხილავი ძაფები გაიბმება ქალაქსა და გამოქვაბულს შორის, სადაც ქრონოლოგია თავის სიტყვას ამბობს: **პლატონი, თავდაპირველად, ქნის „იდეალურ ქალაქს“, ქალაქის საკელთილდღეოდ შემოაქვს და ამკვიდრებს ოქროს ხანის პოლიტიკურ მითოსს და შედეგად იღებს „იდეალური ქალაქის“ მეტაფიზიკურ ორეულს - „გამოქვაბულს“, თავისი მოქალაქე-ტუსალებითა და კედლის მითო-ჩრდილებით.** პლატონი გვიჩვენებს, რომ ქალაქ-სახელმწიფოს პოლიტიკური მითოსი გამოქვაბულის კედლებით შემოსაზღვრავს პოლისის სივრცეს, რომელსაც გადააქცევს დიადი ფანტაზმის „იდეალურ ქალაქად“, ელინური ხანის „დისნეილენდად.“³ ქალაქშიც და გამოქვაბულშიც ჭეშმარიტებას ფარავს მითოსური „ჩრდილები“, უტოპიური ფანტაზმი. „იდეალურ ქალაქშიც“ და „გამოქვაბულშიც“ სიცრუე(მეტაფიზიკური) მეფობს, გაბატონებულია პლატონისეული „კეთილშობილი ტყუილი“, როგორც მითოსი, როგორც ახალი სოციალურ-პოლიტიკური ხილვა. იდეალური ქალაქის ვითომ თავისუფალ მოქალაქეს გამოქვაბულში ხელბორკილები ადევს. სწორედ ხელბორკილები და გამოქვაბულის ბნელი, დახურული სივრცე უჩვენებს იდეალური ქალაქის მოქალაქეს თავის რეალურ მდგომარეობას: ის მიჯაჭვულია მითზე(ერთსა და იმავე დროს, პოლიტიკურ და მეტაფიზიკურ მითზე), იგი ტუსადია და მხოლოდ ერთი მიმართულებით შეუძლია ცქერა – მითიური ფანტაზმის მიმართულებით.

ამდენად, პლატონის „სახელმწიფო“ გარკვეულ მითოპარადიგმულ სისტემას გააცხადებს, რომელსაც აღარაფერი აკავშირებს ტრადიციულ მითოსთან, არამედ, მისი მითოგრაფოსი თავად პლატონია. იგი თავად ამკვიდრებს არატრადიციულ პოლიტიკურ-ონტოლოგიურ მითოსს და „იდეალური ქალაქი“ მეტაფიზიკური გამოქვაბულის ჩიხში შეჰყავს: აქ პლატონი „ქალაქ-გამოქვაბულის“ - სრულიად ახალი ონტოლოგიური პარადიგმის ფუძემდებლად გვევლინება. ეს არის ორი საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრავი ქალაქ-გამოქვაბულის სპირალური პარადიგმა, რომელშიც ქალაქი და გამოქვაბული ერთმანეთს კვეთს, ერთმანეთს ემთხვევა; რომელშიც ქალაქი გამოქვაბულში ითქვიფება, ისევე როგორც რეალური საგნები ქარწყლდება თავისსავე შუქჩრდილებში(გამოქვაბულის მითი).

თითქოს ეს ორი მითი თავისი პათოსით ერთმანეთის საპირისპიროა: თუკი „იდეალური ქალაქის“ მითი „კეთილშობილ სიცრუეში“ არსებობისაკენ გვიბიძგებს, გამოქვაბულის მითი, ამის საპირისპიროდ, ცდილობს გაგვათავისუფლოს მითოსური ფანტაზმისაგან. მაგრამ ორივე მითი, საბოლოოდ, მაინც ერთსა და იმავე შემოსაზღვრულ სივრცეში გვებრუნებს, – ქალაქ-გამოქვაბულში, დიადი ფანტაზმების, მითოსური ხილვების პოლისში და მის ონტოლოგიურ პოლიტიკაში. ორივე მითი ერთად (და არა ცალ-ცალკე) ერთ საერთო სპირალურ პარადიგმას გამოხატავს: ქალაქისა და გამოქვაბულის სპირალური გადაკვეთის, თანხვედრის, შერწყმის პარადიგმას. ამიტომაც წერს ლეო შტრაუსი, პლატონის ინტერპრეტაციისას: „გამოქვაბულის დატოვებით ქალაქის მთელი ხედი და პოლიტიკური სფეროები ქრება თვალსაწიერიდან. თუკი ფილოსოფოსმა პოლიტიკური მმართველობა უნდა განახორციელოს, მას გამოქვაბულში დაბრუნება მოუწევს; ანუ მზის სინათლიდან ჩრდილების სამყაროში დაბრუნება.. .“ (შტრაუსი 2011:56).

გამოქვაბული პოლიტიკური ბუნავია, მხოლოდ აქ, ამგვარად მოდელირებულ სივრცეშია შესაძლებელი პოლისის, ანუ „პოლიტიკის“ განხორციელება. აქ არის ადამიანების, მოქალაქეების და მათი ფილოსოფოსი მმართველების (მეფე-ფილოსოფოსი) ადგილი. ამიტომაც აბრუნებს უკან, გამოქვაბულში იქიდან თავდაღწეულ უკვე ფილოსოფოსად ქცეულ „ყოფილ პატიმარს“ თავად პლატონი, სახელმწიფო ინტერესებისა და უზენაესი სამართლიანობის სახელით. სწორედ ამ ეპიზოდში გააცხადა პლატონმა, რომ მესამე წიგნის „იდეალური ქალაქი“ და მეშვიდე წიგნის „გამოქვაბული“ და ერთი და იგივეა:

„... მაგრამ როცა ამ სიმაღლეს მიაღწევენ და გულს იჯერებენ მისი ჭკრეტით, იმის ნებას კი აღარ მივცემთ, რაც ღღეს ნებადართულია მათთვის. . . . ამ სიმაღლეზე დარჩენისას, **თუკი აღარ ისურვებენ კვლავ დაუბრუნდნენ ჩვენს პატიმრებს, რათა, ავად თუ კარგად, მათი ჭირი და ღზინი გაიზიარონ.** . . . კანონი ერთი რომელიმე ფენის კეთილდღეობას კი არ ისახავს მიზნად, არამედ მთელი საზოგადოებისას. შეგონებით თუ იძულებით, ის უზრუნველყოფს ყველა მოქალაქის ერთიანობას, რათა ისინი ერთმანეთისათვის სასარგებლონი იყვნენ იმდენად, რამდენადაც შეუძლიათ ამით არგონ მთელ სახელმწიფოს. . . . ჩვენ უსამართლონი კი არ ვიქნებით ჩვენივე აღზრდილ ფილოსოფოსთა მიმართ, არამედ სამართლიან მოთხოვნებს წავუყენებთ და ვაიძულებთ მათ, როგორც მცველებს, სხვებზე იზრუნონ“ (პლატონი 2003).

მაგრამ პლატონი მეფე-ფილოსოფოსს ქალაქ-გამოქვაბულში - „დიადი ფანტაზმების“, პოლიტიკური მითის განსახორციელებლად აღარ აბრუნებს, არამედ პირიქით - გამოქვაბულის მითისაგან განსაჯადობლად: პლატონის ქალაქ-გამოქვაბულის პარადიგმა რომელიც სპირალურად მოძრაობს ორი საპირისპირო მიმართულებით - ქალაქიდან გამოქვაბულისკენ და გამოქვაბულიდან ქალაქისკენ, - მათი საბოლოო ფატალური შეერწყმის მიზნისკენ, ქალაქ-გამოქვაბული უნდა განაჯადოვოს თავისივე მითოსისაგან. პლატონი იქვე გვიჩვენებს, რომ ამაოა მითოსისაგან გათავისუფლების მცდელობა - **პოლიტიკური მითოსი სპირალური პარადიგმის ფუნდამენტური ნაწილია, იგი მთლიანად განსაჯდვრავს პლატონისეული პარადიგმის არსს:** ადამიანებს(გამოქვაბულის ტუსაღებს, მოქალაქეებს) არ სურთ ირწმუნონ ჭეშმარიტება მითიური ფანტაზმის მიღმა. გამოქვაბულში მიბრუნებულ გონებაგანათებულ ყოფილ პატიმარს „თუ მღვიმეში სამუდამოდ გამოწყვედულ პატიმრებთან კვლავ მოუწევდა პაექრობა ამა თუ იმ ლანდისა და მისი მნიშვნელობის გამო, განა მასხრად არ აიგდებდნენ ამ სიტყვებით: რას მიეხებოდა იმ სიმალეზე, სულ ტყუილად დაკარგა თვალის ჩინიო? ასე რომ, თუ ვინმე შეეცდებოდა ტყვეობიდან დაეხსნა და მალა აეყვანა ისინი, განა იმწამსვე სულ არ გააფრთხობინებდნენ, ხელში რომ ჩავარდნოდათ?“ (პლატონი 2003).

გამოქვაბულის ფანტაზმი არის იდეალური პოლიტიკური მითოსი გამოქვაბულის მოქალაქეებისათვის. ისინი არჩევენ „ჩრდილების“ სამყაროს ტყვეობაში - პოლის-გამოქვაბულში, პოლიტიკურ ბუნაგში დარჩენას. ამ „პოლიტიკური ბუნაგის“ თავისებური ექო გაისმის არისტოტელესთან, რომელიც პოლისის მოქალაქეს გამოქვაბულის ზოომორფული ნიშნით აღბეჭდავს. *არისტოტელეც პლატონის მსგავსად, ქალაქ-სახელმწიფოში, როგორც ერთგვარ „პოლიტიკურ ბუნაგში“ აბრუნებს იქიდან წასულ „პოლიტიკურ ცხოველს“: „ქალაქ-სახელმწიფო ბუნებრივი მოვლენაა და ადამიანი არის პოლიტიკური ცხოველი. ხოლო ადამიანს, რომელსაც არსებობა სახელმწიფოს გარეთ უნდა, ან ცხოველია ან ღმერთი. როგორც ჰომეროსიც ამბობს განკიცხვით: „ის იყო ბოვანო, კანონგარეშე და უსახლკარო . . .“* (არისტოტელე 1983: I-1).

არისტოტელე სხვა მხრივაც აგრძელებს პლატონის დაწყებულ მითოპოლიტიკურ ნარატივს. მისთვისაც, სახელმწიფოს მართვის, პოლიტიკური და სოციალური კონტროლის, კანონთა განხორციელების ინსტრუმენტად მითოსი გვევლინება. „მეტაფიზიკის“ მეთოთხმეტე წიგნის მერვე თავში არისტოტელე წერს: „მითის ფორმაში ძველ და უძ-

ველეს მოაზროვნეთა მიერ გაზიარებული შეხედულებით, ღმერთები ასეთნი არიან და ისინი მოიცავენ მთელ ბუნებას. **დანარჩენი მითიური კი დამატება იქნება მასის დასარწმუნებლად, კანონების განსამტკიცებლად და სარგებლობის მიზნით.**” არისტოტელე 1964:249.107-4b)). ოლონდაც, არისტოტელე გვერდს უვლის „კეთილშობილ ტყუილს.” როგორც კარლო გინმბურგი წერს, არისტოტელესთვის „მრავალთა ასალაგმავი იარაღი ჭეშმარიტების უარყოფა და სიცრუის შემოღება კი არა, მისი ანთროპომორფული შენიღბვაა.” სადაც „პირველადი შინა-არსი ნარჩუნდება მითოსის სახით. . . პლატონმა ბევრად უფრო სასტიკი სურათი დახატა”(გინმბურგი 2011:351).

მართლაც, პლატონი სასტიკ მითოსურათს ხატავს: იგი შექმნისა და შექმნილის უარყოფის გზით მიდის, „ოქროს ხანისა” და ესქატოლოგიის რადიკალიზმს მისდევს. არსებითად ასეთია სპირალური მითოპარადიგმა, „მარადიული ბრუნვის” მითი, სადაც საწყისი ყოველთვის აღსასრულთანაა და მას კვეთს.

როგორც ჩანს, პლატონი მანც ტრადიციული მითოსის პარადიგმაში მოძრაობს.

შენიშვნები

1.ჩვეულებრივ მითოსში ისტორიული ქრონოლოგია დარღვეულია და იგი მითოსურ ქრონოლოგიას შეესაბამება. ამიტომაც ჩვენ პარადიგმებს მითოსური მსოფლმხედველობის ქრონოლოგიით ვალაგებთ. კაცობრიობის კულტურისა და აზროვნების(მსოფლმხედველობის) ისტორიამ იცის, რომ დუალური მსოფლმხედველობა და მოვლენათა ბინარული დაყოფა-აღქმა აზროვნების პირველადი ფორმაა, ამიტომაც პარადიგმულად გილგამეშისა და ენქიდუს ფილოსოფიურ-ონტოლოგიური მითოსი წინ უსწრებს შუმერ მეფეთა – ენმერქარისა და ლუგალბანდას ეპოსების ეთნო-პოლიტიკურ მსოფლმხედველობას, სადაც უმთავრესი მითოპოლიტიკური პათოსი ურუქის, როგორც უპირველესი ქალაქ-პოლისის ჰეგემონობაა. შუმერულ-აქადური ტექსტის მთარგმნელი პროფ. ზ.კიკნაძე ძალიან ზუსტად განსაზღვრავს ამ ეპოსის ჟანრს: „ენმერქარისა და ლუგალბანდას ეპიკური ციკლები ნაციონალური ხასიათისაა, შეგვიძლია მათ ნაციონალური ეპოსები ვუწოდოთ, რამდენადაც მათში აშკარად ჩანს ურუქის ინტერესები, მისი სწრაფვა დასახლებულ სამყაროზე ჰეგემონიისკენ”(შუამდინარული 2009).

2. პლატონი პირველი ფილოსოფოსი იყო, რომელმაც თავისი დროის სამი წამყვანი დარგი – ფილოსოფია, მითოლოგია და პოლიტიკა ერთმანეთს შეუსაბამა. ეს იყო სისტემური და სტრუქტურული დაკავშირება, მითოსური მოდელების პოლიტიკის ფილოსოფიაში გადატანით. პლატონი პირველი ფილოსოფოსი იყო, რომელმაც კაცობრიობის მოდგმათა მითოლოგიური ლითონური კლასიფიკაცია პოლიტიკურ იდეოლოგიად აქცია და დასაბამი დაუდო უტოპისტურ თეორიებს. პლატონის იდეალური სახელმწიფო წყობის „ოქროს ხანის“ უტოპისტური მითოსისტემა სულ სხვადასხვა ეპოქებსა და იდეოლოგიებში ცოცხლდებოდა, კაცობრიობის მთელი არსებობის მანძილზე.

3. ჟან ბოდრიარსა(წიგნი „სიმულაკრები და სიმულაცია“1981წ.) და უმბერტო ეკოს(ესე - „მოგზაურობა ჰიპერრეალობაში“ 1975წ.) პოსტმოდერნული სამყაროს ჰიპერრეალობის თვალსაჩინო სიმბოლოდ/ნიმუშად „დისნეილენდი“ მიაჩნიათ.

ლიტერატურა

- ამირანიანი 1947:** მ.ჩიქოვანი, მიჯაჭვული ამირანი, თბ.1947.
- არისტოტელე 1983:** *Аристотель ПОЛИТИКА*. ВКН. *Аристотель*. Сочинения: В 4 т. Т. 4. – М.: Мысль, 1983.
- არისტოტელე 1964:** არისტოტელე, მეტაფიზიკა, მთარგმნელი – თ.კუკავა, თბ.1964.
- გასეტი 1993:** ზოსე ორტეგა ი. გასეტი, „მასების ამბოხი“, თბ.1993.
- გილგამეშიანი 2009:** „გილგამეშიანი“, ძველი შუამდინარული ეპოსი, აქადურიდან და შუმერულიდან თარგმნა ზურაბ კიკნაძემ, თბ.2009წ.
- გინბურგი 2011:** კარლო გინბურგი, ნაკვალევები, მითები, მიკროისტორია. ესსეები ევროპის ისტორიისა და კულტურის შესახებ, თბ.2011.
- მროველი:** ლეონტი მროველი, ფარნავაზის ცხოვრება. წიგნში: ქართლის ცხოვრება, რედაქტორი როინ მეტრეველი, თბ.2008.
- პლატონი 2003:** პლატონი, „სახელმწიფო“, თარგმანი ბაჩანა ბრეგვაძისა, „ნეკერი“, თბ.2003.

შმიტი: Карл Шмитт, ПОЛИТИЧЕСКАЯ ТЕОЛОГИЯ. четыре главы к учению о суверенитете, 2000.

შტრაუსი 2011: ლეო შტრაუსი, რა არის პოლიტიკური ფილოსოფია? „საუნჯე“, თბ.2011.

შუამდინარული 2009: შუამდინარული პოეზია, თარგმნა და წინასიტყვაობა დაურთო ზურაბ კიკნაძემ, თბ.2009.

ეპოსები 2009: შუმერ მეფეთა ეპოსები, თარგმნა და წინასიტყვაობა დაურთო ნინო სამსონიამ, თბ.2009.

**ბედნიერი ქალაქი, როგორც
საზოგადოებრივი ტოტალიტარული
სახელმწიფოს მეთაფორა**

ლევან ბოლქვაძის “ზღაპარში მოხვედრი-
ლი ბიჭის ამბის” მიხედვით

თანამედროვე ქართულ მწერლობაში ლიტერატურული ზღაპარი, როგორც ჟანრი, საკმაოდ პოპულარულია. ქართულ ლიტერატურულ ზღაპარს შესაძლებელია თვალი გადავადევნოთ XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან. ბუნებრივია, მას არაერთი საუკეთესო წარმომადგენელი ჰყავს. იმის დასადასტურებლად, რომ ქვეყნის უმნიშვნელოვანესი პრობლემების წარმოსაჩენად, სოციუმისათვის, ზოგადად ადამიანური ყოფისათვის დამახასიათებელი მრავალი თემის კულტივირება მხატვრული თვალსაზრით წარმატებულად მოხერხდა ამ ჟანრით, საკმარისია აკაკი წერეთლისა და ვაჟა-ფშაველას დასახელებაც. მიუხედავად იმისა, რომ XX საუკუნის დასაწყისი ამ კუთხით არ გამოირჩევა დიდი მრავალფეროვნებით (ნ. ლორთქიფანიძე, ს. ცირეკიძე, შ. არაგვისპირელი, ალ. აბაშელი, ს. კლდიაშვილი ...), მაინც შეიქმნა რამდენიმე საგულისხმო ტექსტი. XX საუკუნის II ნახევარში მიმდინარე მხატვრული ლიტერატურის თვისებრივი განახლების პროცესი შეეხო ლიტერატურული ზღაპრის განვითარებასაც. ამ პერიოდში და მოგვიანებით სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსულმა არაერთმა მწერალმა გამოაქვეყნა საყურადღებო ნაწარ-

მოებები (ა. სულაკაური, ო. იოსელიანი, ლ. ბოლქვაძე, ჯ. ქარჩხაძე, გ. პეტრიაშვილი, ნ. გელაშვილი, ზ. აბზიანიძე), რომელთაც საგანგებო შესაწავლა და ანალიზი სჭირდებათ.

ლიტერატურული ზღაპრის მხატვრული ქსოვილი არ შედგება მხოლოდ ხალხური ზღაპრის რელევანტური ელემენტებისაგან. მასში სულ უფრო დიდ ადგილს იჭერს „არაფოლკლორული“ შრეები და მწერლის ინდივიდუალური ხელწერა. ითვლება, რომ, თუ კოლექტიური ასპექტი ფოლკლორისტულ ზღაპარში დომინანტია, ნაკლებია მისი წილი საკუთრივ ლიტერატურულ ზღაპარში, ხოლო საავტორო ზღაპარში მინიმალისტურია ან ცალკეული დეტალებისა თუ ეპიზოდების სახით არის შენარჩუნებული (შკურატოვა 2015). ლიტერატურულ ზღაპარში ერთდროულად არსებული რეალური და ირეალური სამყაროს გამაერთიანებლად მიიჩნეულია “ჯადოსნური მოტივი” (ლუპანოვა 2015), რომელიც მოიცავს ჯადოსნური ქვეყნის არსებობას, გმირის მოხვედრას არაჩვეულებრივ ქვეყანაში, მაგიური თვისებებით დაჯილდოებულ ან ჯადოსნური საგნის მფლობელ გმირს, დროში მოგზაურობასა და სხვა მხატვრულ დეტალებს.

ცნობილია, რომ ლიტერატურული ზღაპარი ყოველ ეპოქაში ადაპტირდება დროისა და საზოგადოებრივი ვითარების შესაბამისად, რაც მისი ერთ-ერთი უმთავრესი მახასიათებელია. ჟანრის სპეციფიკა ავტორს მდიდარ საშუალებას აძლევს შექმნას მრავალპლანიანი ტექსტი, სხვადასხვა რაკურსით წაკითხვის საშუალებას რომ იძლევა. ზოგადად, ეს ასპექტი ფართოდ გამოიყენეს საბჭოთა პერიოდში მოღვაწე ქართველმა და არამხოლოდ ქართველმა შემოქმედებმა.

ამ ჭრილში მნიშვნელოვანია ლევან ბოლქვაძის თხზულება - „ზღაპარში მოხვედრილი ბიჭი“. ნაწარმოები საყურადღებოა როგორც პოეტიკის (სიუჟეტურ-კომპოზიციური მოდელი, პაროდირება-ირონიზირება, ჯადოსნური ზღაპრის კლიშეებთან მიმართება და ა. შ.), ისე მწერლისდროინდელი ეპოქის მხატვრული ინტერპრეტაციით. ტექსტში არსებული ბედნიერი ქალაქი, ბედნიერი ქვეყანა საბჭოთა ტოტალიტარული სახელმწიფოს მეტაფორული სახეა, რომელშიც პაროდირდება მთელი სისტემა თავისი არაერთი კომპონენტით (სიკეთის ბეგარა, ოქროს გალია, დაჩაგრულთა წალკოტი, სიკეთოლოგიის ლაბორატორია, ხალხის მტრები, ძალი-პოლიციელები...). ავტორმა, მხატვრული თვალსაზრისით, ძალზე დამაჯერებლად მოახერხა ტოტალიტარული სახელმწიფოს არსის მხატვრული ინტერპრეტირება ისე, რომ მთლიანად შეინარჩუნა ზღაპრის სტრუქტურისათვის დამახასიათებელი არაერთი რელევანტური ელემენტი და, რაც მთავარია, ცრუ გმირის გამოამკარავება და დამარცხება, რითაც გაბედულად და წარმატებულად პედა-

ლირებდა ზოგადად ტოტალიტარული სისტემის ნგრევაზე. სწორედ ამ პლანის გამო ზღაპარი სცდება გარკვეული ასაკისათვის განკუთვნილ ლიტერატურას და სულ სხვა დატვირთვას იძენს.

თხზულების მთავარი გმირი - ჭაბუკა ცხრა მთას იქით არსებულ ბედნიერ ქვეყანაში ხვდება. საგულისხმოა, რომ ბიჭი დაძინებულია და ეშმაკმა ტინიტომ მის გასაღვიძებლად უნდა თქვას ისეთი ლოცვა, რომელიც 200 წლის განმავლობაში აღარ წარმოუთქვამს. ეს შეიძლება პირველ მინიშნებადაც ჩაითვალოს. წიგნის გამოქვეყნებისას თითქმის 200 წელი იყო გასული საქართველოს იმპერიის ნაწილად ქცევიდან. საკმარისია, უფრო მახვილი თვალით შევხედოთ ბევრ საგანს, რომ მის დაფარულ არსში ტოტალიტარული ქვეყნისათვის დამახასიათებელი არაერთი ნიშანი ამოვიცნოთ.

ნიშანდობლივია ბედნიერი ქვეყნის უმთავრესი ლოზუნგები: „იფ-ხიზლე; დაიცავი სამართლიანი და გულმოწყალე მეფე ჩიგიდის ქვეყანა! ქვრივ-ობლების სამოთხე! დაჩაგრულთა წალკოტი“ (ბოლქვაძე 1978: 15). ზღაპრული ქალაქის „ღირებულებები“, მოქმედების შემდგომი განვითარება კარგად დაგვანახებს ამ დეკლარირებული ფრაზების იქით არსებულ საპირისპირო შინაარსს, მათს ირონიულ ხასიათს. ის ფაქტი, რომ „გულმოწყალე მეფე ჩიგიდი“ ტიპური ტირანია, ხოლო „დაჩაგრულთა წალკოტი“ არაერთი მკვიდრი ცდილობს სამართლის პოვნას, ამას ნათლად აჩვენებს. ერთ-ერთი მათგანია პატარა გოგონა - ინი ხაზს ქვემოთ, რომელსაც ევლინება შემწედ ჭაბუკა - ბოროტებისა და ფარსის (ცრუებების) მამხილებელი გმირი.

ერთ-ერთი საგულისხმო ნიშანი ბედნიერი ქალაქისა ისიცაა, რომ აქ ადამიანებს ანბანის ასოები ჰქვიათ და მათი დიფერენციაცია ხაზს ზემოთა და ხაზს ქვემოთა მდებარეობით განისაზღვრება. მწერლის რეპლიკა „წინათ ყველას ადამიანური სახელი ერქვა“ (ბოლქვაძე 1978: 18). კარგად აჩვენებს ამ სივრცეში როგორ ნიველირდება სამყარო. ამასთან, როგორც ტექსტიდან ირკვევა, ბედნიერ ქალაქში ანბანის ასოების მიხედვით, ნაწილს საკუთარი სახლიც აქვს და „გადღობაც“ ყოველდღე შეუძლია, ნაწილს - დღეგამოშვებით, ნაწილი კი სანახევროდ მშვიდია. ჩვეულებრივი სახელები კი მხოლოდ მდიდრებსა და დიდგვაროვნებს აქვთ და რაც უფრო მეტია დამსახურება მეფის წინაშე, მით უფრო გრძელია სახელიც.

თავისი დროისათვის საკმაოდ გამჭვირვალე და გაბედულ მეტაფორიზირებას მიმართა ავტორმა, როდესაც ყურადღება გაამახვილა ისეთ დეტალებზე, საბჭოთა სისტემისათვის დამახასიათებელი მოვლენების პირდაპირ ასოციაციას რომ იწვევდა. ასე მაგალითად: ბედნიერ ქალაქის ციხეს „ოქროს გალია“ ჰქვია და იქ ადამიანები შეიძლება

სიძღერის გამოც მოხვდნენ ან იმის გამო, რომ ყვავილები დაჭკნა, ან იმის გამო, რომ ტორტის ბისკვიტი არ ამოვიდა, რაც მწერლის შეფასებით და პროფესორ კომპოტინის განმარტებით, „უსიკეთობითა“ გამოწვეული. სასახლეს არ ჰყოფნის სიკეთე, ამიტომ არ ამოდის ტორტის ბისკვიტი და არ ხარობს ყვავილები. შესაბამისად, ბისკვიტის ამოსვლა იმის მიმანიშნებელი უნდა იყოს, რომ სასახლეში დასრულდა სიბნელის პერიოდი, რაც არ არის იოლი საქმე თუნდაც იმიტომ, რომ ადამიანები ამგვარ ყოფას ეჩვევიან. „ხალხი ისე შეეჩვია ბოროტების წყვდიადში ჯდომას, რომ სიკეთის შუქს მისი თვალი ვეღარ უძლებს“, - ასკვნის კეთილი მოხუცი, ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი გმირი (ბოლქვაძე 1978: 25). ეს უდავოდ მწერლის პოზიციაა, რომელიც კარგად არის შენიღბული ზღაპრის რეალობით.

მრავლისმთქმელია ისიც, რომ ბედნიერი ქვეყანა ორ ტიპის კანონით იმართება - „ურღვევით“ და „მეორეთი“. კანონებს მეფე არღვევს ან არ არღვევს საკუთარი შეხედულებისა და სურვილის მიხედვით. თავისთავად ცხადია, რომ ბედნიერი ქვეყანა ძალიან შორსაა ჰუმანიზმის მინიმალური გამოვლინებისაგან. აქ შესაძლებელია მარტოდ დარჩენილ მოხუც მშობლებს, 6 შვილი რომ შესწირეს სამშობლოს, გადასახადებისაგან გათავისუფლებაზე უთხრან უარი, რადგან ურღვევი კანონების წიგნი შეღავათებს მე-5 ან მე-7 შვილზე ითვალისწინებს. სიტუაციამ შესაძლოა ისეთი აბსურდის სახეც მიიღოს, როგორცაა რომელიმე ომის უსამართლოდ გამოცხადება და დაზოცილების წოდებაზე უარის თქმა, შესაბამისად, მათ ცოლ-შვილსაც ქვრივ-ობლებად აღარავინ მოიხსენიებს. რაც არ უნდა პარადოქსულად ჟღერდეს, ბედნიერ ქალაქში უამრავი მათხოვარი, დავრდომილი, ქვრივ-ობოლი და უპოვარი იყრის თავს. მათ ხელკეტებით არბევენ და ასე აძლევენ გზას მეფეს, რომელსაც დიდი გულმოდგინებით ადიდებენ. ტექსტის ამ ეპიზოდებშიც ზღაპრისათვის დამახასიათებელ უტრირებასთან ერთად აშკარაა ერთპიროვნულ მმართველობაზე დამყარებული ქვეყნის არაერთი ნიშანი.

თხზულებაში ტირანიის, ტოტალიტარიზმის ერთ-ერთი სიმბოლოა გაჩერებული დრო (საათი წიკწიკებს, მაგრამ ისრები არ იცვლება). მწერალი იწყებს საუბარს მეფე ჩივიდის განუსაზღვრელ წყალობაზე, რაც იმაში გამოიხატება, რომ მაისი დეკემბრად შეიძლება გამოცხადდეს და, შესაბამისად, ბავშვებიც საგუნდაოდ უნდა გამოიყვანონ. „ღევან ბოლქვაძე კარგად იცნობდა ძალაუფლების ბოროტად გამოყენების პირველ ნიშანს: ხელისუფალი დგას და გიმტკიცებს, რომ საგანი თეთრია, საგანი კი შენს ცხვირწინ საკუთარი მელნისფერი სიშავით იპყრობს ყურადღებას“, - კონკრეტულად ამ ნიუნსის გამო შენიშნავს გ.

ზედანია (ზედანია 2015), თუმცა მისი გავრცობა ტექსტის არაერთ მონაკვეთსა და დეტალზეა შესაძლებელი.

სასწაულების კასკადი, რომელიც მართებული მხოლოდ ზღაპრისათვის რელევანტურ სივრცეში არის, ამით არ მთავრდება. „რაც უფრო მეტ უზრობას სთხოვენ ხალხს, მით უფრო მეტი ხალხით და გატაცებით ასრულებს ყველა მოძალადეების სურვილს“ (ბოლქვაძე 1978: 36),- ესეც პროფესორ კომპოტინის კიდევ ერთი შეფასებაა ბედნიერი ქალაქის ყოფისა და იგი თავის თავში მოიცავს ბრბოდ გარდაქმნილი მასის ქცევის თავისებურებასაც.

გმირის წინაშე მდგარი ერთ-ერთი რთული დავალება საათზე ჯადოს ახსნაა, რათა დრო ჩვეულ მდინარებას დაუბრუნდეს და მეფე ჩივილი მოკვდავი გახდეს. ჭაბუკა, რა თქმა უნდა, ფუნქციურად გმირია, ჭეშმარიტი უფლისწულია, რომელმაც პრინცესა უნდა გამოიხსნას და რეალურ დროში დააბრუნოს ბედნიერი ქვეყანა. იგი ამისათვის დაჯილდოებულია არაჩვეულებრივი უნარით. გარდა ამისა, მის გვერდით აღმონღებთან შემწეებიც, რომ მათთან ერთად შეძლოს იმის მამის გამოხსნა და ბოროტი, სიკეთისაგან დაცლილი დროის დასრულება.

საყურადღებო მხატვრული სახეა პროფესორი კომპოტინი - გონიერი სწავლული, რომელიც ამასთანავე წესიერებითაც გამოირჩევა. კომპოტინის ისევე, როგორც გოგონას პაპის მხატვრულ სახეებს მწერალი ოსტატურად იყენებს მის მიერ გამოგონილი სამყაროსა თუ სხვა გმირების რეფლექსიისათვის. პროფესორის მოხსენებებით მეფემ კარგად იცის სინამდვილე. ბუნებრივია, სწავლული კარგად აცნობიერებს, რომ ქვეყანას დაღუპვა ელოდება. აქაც ერთი ოსტატურად მიგნებული ნიუანსის წყალობით, იოლად აღუზირდება ტოტალიტარული ეპოქის, ასევე, ერთ-ერთი არსებითი ნიშანი - მეფე მიხვდა, რომ „კომპოტინი ყველა მის მინისტრზე ჭკვიანი იყო და სწორედ ამიტომ ბრძანა გიჟად გამოაცხადეთო“- საბჭოთა სისტემაში საკმაოდ აპრობირებულ ხერხს მიმართავს ავტორი (ბოლქვაძე 1978: 71). მწერალს ეჭვი არ ეპარება იმაში, რომ ყველა ტირანი ახერხებს სათავისოდ შექმნილ სიტუაციის მეტ-ნაკლებად მართებულად შეფასებას: „ყველაზე უფრო კი იმისი ემინოდა, ამ ფრინველ-ყვავილების ურჩობას ხალხის ურჩობა არ მოჰყვესო“, - წერს ბოლქვაძე (ბოლქვაძე 1978: 72). ასეთი სისტემები რეალურადაც და ზღაპრის ძალზე ტრადიციული კლიშეთიც ყოველთვის წყვეტს არსებობას. შეუძლებელია მისი ტრანსფორმაცია. ადრე თუ გვიან ის აუცილებლად ინგრევა. ამდენად თითქმის შეუძლებელია გადარჩენის გზის პოვნაც. ამ ტექსტში მოძებნილი გამოსავალი - სიკეთოლოგიის ლაბორატორია მიკროსამყაროა, რომელშიც ირონიზირდება, პაროდირდება რეალური შინაარსისაგან დაცლილი და ხელოვნური

გადაწყვეტილებები, ამასთანავე კარგად რომ მიგვანიშნებს განწირულად დასალუბი ქვეყნის გამოუვალ მდგომარეობას. სიკეთის ბეგრის დაწესება, სიკეთისმცოდნეობის კურსები, ყველა მოქალაქემ 6-დან 70 წლამდე აუცილებლად რომ უნდა გაიაროს, სიკეთის საყოველთაო-სავალდებულო სამსახურის შემოღება და მისთვის თავის არიდების მეფისა და ქვეყნის ლალატად გამოცხადება, ჩიხში მოქცეული „ბედნიერი ქვეყნის სვებედნიერი მეფის“ ეპოქის განწირულობას უსვამს ხაზს და დასასრულს მოასწავებს ამკარად. ისეთი დეტალები კი, როგორებიცაა ყალბი ცნობები და სამეფო კომისიის მიერ საპატიო მიზეზით სამსახურისაგან გათავისუფლება მხოლოდ ნიუანსობრივად ავსებს ზემოთ აღნიშნულ ვითარებას და მკითხველს ეხმარება იოლად გახსნას მწერლის მინიშნება. ამასთან, კედლებზე გაჩენილი ტექსტები (საბჭოთა პერიოდში აპრობირებულ კედლის გაზეთთანაც რომ ასოცირდება), რომელთა ცალკეული ფრაზები ასეთია - იცი თუ არა, რომ ღარიბიც ადამიანია? სიკეთე სასრგებლოა, ხოლო მეფის ბრძანებით აკრძალული - კაცის კვლა, ბავშვებისა და ცხოველების წამება, მოხუცების ცემა, ასევე მეფის ბრძანებით შემოღებული მოყვასის სიყვარული, ერთმანეთის გატანა, სინდის-ნამუსი და ა.შ. (ბოლქვაძე 1978: 77-78) სხვა არაფერია თუ არა ზღაპრის (რეალისტური პოზიციიდან კი აბსურდის) საშუალებით მწერლისდროინდელი ეპოქის მხატვრული ასახვა. ტირანია ყველა ღირებულების დევაღვაციას ახდენს, მათ შორის სიკეთისაც, რომელსაც უძღურების ნიშნად მიიჩნევენ. ასე ხდება ბოლქვაძის მხატვრულ სამყაროშიც. ბედნიერი ქვეყანა უარს ამბობს განვითარების ბუნებრივ გზაზე და გონიერ პროფესორსაც, როგორც მოსალოდნელი იყო, აპატიმრებენ.

ნაწარმოებში ბედნიერი ქალაქის ალტერნატივადაა გააზრებული მშვიდი ქალაქი, სადაც გალობენ ჩიტები, ჰყვავიან ყვავილები და ერთნაირ ბავშვებს ერთნაირი ბებიები ჰყავთ. ეს არაბუნებრივი ჰარმონია არსებითად არაფრით განსხვავდება ბედნიერი ქალაქის გაჩერებული დროისაგან. თუ ბედნიერ ქალაქში სიკეთოლოგიის კურსები დაარსეს, აქ ყოფაქცევის ერთკვირიანი კურსები არსებობს, რომ კარგად აუხსნან ამ ქალაქში ცხოვრების წესები „უწესო ბიჭს“. მწერალიც საბოლოოდ უარს ათქმევინებს თავის გმირს იმ სამყაროზე, სადაც შესაძლებელია ლომები იონჯით გამოკვებო.

რა თქმა უნდა, ნაწარმოების მთავარი გმირი - ჭაბუკა ახერხებს საბოლოოდ აუშვას დრო და მის მდინარეებს დაუქვემდებაროს ყოველივე, ხოლო ის ფაქტი, რომ ამ ზღაპრის დასასრულს ბიჭი პრინცი აღმოჩნდება და პრინცესაზე ქორწინდება ნათლად მიგვანიშნებს ჯადოსნური ზღაპრის ესქატოლოგიურ მნიშვნელობაზე. „უნდა ვიფიქროთ, რომ ზღაპრის საიდუმლო მის დასასრულში არის გაცხადებული. მთავარი

გმირის ხასიათი, მისი ძიების საგანი, ზღაპრის ფუნქციათა არსი და თანამიმდევრობა – მთელი ეთოსი ზღაპრისა გვაფიქრებინებს, რომ ზღაპარი თავისი ბუნებით ესქატოლოგიურია, რაც იმას ნიშნავს, რომ მისი დროჟამი საბოლოო დასასრულისკენ არის მიმართული“ (კიკნაძე 2001: 260),- აღნიშნავს ზურაბ კიკნაძე. რა თქმა უნდა, საკუთრივ მწერლის მიერ შექმნილ ზღაპარში აღნიშნული კანონზომიერება არ იცვლება, თუმცა მთელ ტექსტში ეს ასპექტი აღიქმება, როგორც სიკეთის გამარჯვება და იგი იმ იდეოლოგიურ და მორალურ საყრდენად იქცევა, აუცილებლად რომ უნდა ჰქონდეს, ამ ტიპის თხზულებას, მით უფრო, თუ ის განკუთვნილია გარკვეული ასაკის ადმიანებისათვის. ერთიგვარად, ზღაპრის ამგვარი დასასრული კარგად აჩვენებს თუ ჰარმონიულ სამყაროში არა, ბუნებრივ ვითარებაში დაბრუნების გარდაუვალობას, რაც დღეს ერთგვარ წინასწარმეტყველებადაც შესაძლებელია ჩანდეს.

„ზღაპარში მოხვედრილი ბიჭის ამბავს“ ზოგადად როგორც მხატვრულ ნაწარმოებს და როგორც ლიტერატურულ ზღაპარს არაერთი სხვა მახასიათებელი აქვს, მაგრამ ჩვენ შევეცადეთ თხზულება წაგვეკითხა, როგორც ერთგვარი დაშიფრული ტექსტი, რომელშიც პაროდირდება რეალური დრო-სივრცე. ამგვარად რეპრეზენტირდება ავტორის მსოფლმხედველობა და შეხედულებები, რაც გაცილებით საგულისხმო მაშინაა, როდესაც ლიტერატურული ზღაპრის ჟანრი გამოყენებულია გარკვეულ სოციალურ თუ საზოგადოებრივ პრობლემაზე აპელირებისათვის, ამ შემთხვევაში კი, საბჭოთა პერიოდში მცხოვრები მწერალი ძალზე ოსტატურად ასახავს ყოფილი საბჭოთა კავშირის, როგორც ტოტალიტარული სახელმწიფოს, არსსა და უმთავრეს კონცეპტებს.

ლიტერატურა

ბოლქვაძე 1978: ლევან ბოლქვაძე, ზღაპარში მოხვედრილი ბიჭის ამბავი; თბილისი.

ზედანია 2015: გიგა ზედანია, ლევან ბოლქვაძის „ზღაპარში მოხვედრილი ბიჭის ამბავი“;

[https://burusi.wordpress.com/2010/05/20/giga-zedania-7/;](https://burusi.wordpress.com/2010/05/20/giga-zedania-7/),
მოძიებულია 10.10.2015.

კიკნაძე 2001: ზურაბ კიკნაძე, ავთანდილის ანდერძი; თბილისი.

- ლუპანოვა 2015:** Лупанова И. П. Современная литературная сказка и ее критики.
<http://smalt.karelia.ru/~filolog/pdf/lupanov2.pdf>; მოძიებულია 27.10.2015.
- შკურატოვა 2015:** Шкуратова М.В. Литературная сказка на рубеже XX-XXI вв.
http://pglu.ru/upload/iblock/143/uch_2011_iv_00032.pdf;
მოძიებულია 27.10.2015.

თბილისი ტერენტი ბრანელის პოეზიაში

თბილისი არაერთი შემოქმედის შთავონების წყარო გამხდარა. თუ გადავხედავთ მის ისტორიას, ვნახავთ, რომ არამარტო ქართველი ხელოვანები, პოეტები იყვნენ თბილისით აღფრთოვანებულნი, არამედ-- ბევრი უცხოელი მოგზაური თუ მწერალიც. თბილისის კოლორიტულობა და მისი შარმის საიდუმლო, ალბათ, განპირობებული იყო მისი გეოგრაფიული მდებარეობითაც, რადგან ის წარმოადგენდა აღმოსავლურ-დასავლურ კულტურათა სინთეზს. თბილისის მიმზიდველობას განსაზღვრავდა მაინც ის ღირებულებები და ტრადიციები, ერთგვარი თბილისური ესთეტიკა, რაც უშუალოდ მისთვის იყო დამახასიათებელი.

მე-20 საუკუნის დასაწყისი, კერძოდ, 20-იანი წლები, თბილისისთვის მეტად პროგრესული აღმოჩნდა. ამ პერიოდში დედაქალაქის კულტურული ცხოვრება პიკს აღწევს. უკვე 10-იანი წლებიდან თბილისს აქტიური მხატვრულ-ლიტერატურული ცხოვრება ჰქონდა. გრიგოლ რობაქიძე ასე აღწერს მაშინდელ თბილისს: „ტფილისი უცნაური ქალაქია, ხოლო 1919-20 წლებში კიდევ უფრო აუცნაურდა. გამორეკილი თუ გამოქცეული რუსები თავს აქ აფარებდნენ. ვინ არ იყო მაშინ ტფილისში?.. ტფილისი გახდა პოეტების ქალაქი. კაფე „ინტერნაციონალ-

ში“ კიდევ გამოაცხადეს პოეტების ქალაქად. კიდევ მეტი: გაიძახოდნენ, პოეზია მართო ტფილისშიაო... ქვეყანა მართლაც იქცეოდა და მხოლოდ ტფილისი იყო ერთადერთი ქალაქი, რომელიც ასეთ „ქცევას“ პოეტური მღერით ზვდებოდა. ასეთი იყო ტფილისის ფანტასტიკა...“ (რობაქიძე 1988:337-338).

პაოლო იაშვილმა ხმამაღლა განაცხადა კაფე „ინტერნაციონალში“, რომ არა პარიზი, არამედ თბილისი არის მსოფლიო კულტურის ცენტრი. სამწუხაროდ, 1921 წლის თებერვალში რუსეთის რევოლუციის ქარიშხალმა საქართველოსაც გადაუარა. იმ ადამიანების დიდი უმრავლესობა, ვინც თბილისი „პოეტების ქალაქად“ და საქართველო „ოაზისად“ აქცია, გადასახლებებსა და საკონცენტრაციო ბანაკებში აღმოჩნდა. ბევრიც შეეწირა 30-იანი წლების ტოტალურ რეჟიმს; ქართული ინტელიგენციის ნაწილი უცხოეთში გადაიხვეწა.

ეს მოკლე ისტორიული ექსკურსი იმისთვის დაგვჭირდა, რომ გავვეთვალისწინებინა ის მშვენიერი ატმოსფერო, რომელიც ტერენტი გრანელს დახვდა თბილისში. ის 1918 წელს ჩამოვიდა წალენჯიხიდან დედაქალაქში. ტერენტი კვირკველიას თბილისში ჩამოსვლის მიზანი იყო განათლების მიღება, მაგრამ, სამწუხაროდ, ამავე წელს გარდაეცვალა მამა და უსახსროდ დარჩა ოჯახი. ტერენტი იძულებული გახდა თბილისის რკინიგზის სადგურზე დაეწყო მუშაობა. შემდეგ მუშაობას იწყებს გაზეთ „სახალხო საქმის“ რედაქციაში შიკრიკად. აქვე დაიბეჭდა მისი პირველი ლექსი.

როგორც აღვნიშნეთ თბილისში ამ დროს საუკეთესო კულტურული ატმოსფერო სუფევდა და ტერენტიც გაიტაცა სიმბოლისტურმა პოეზიამ, მოდურმა ლიტერატურულმა მიმდინარეობებმა... თბილისში ჩასვლიდან ერთი წლის შემდეგ ის უკვე ადგილს იმკვიდრებს დედაქალაქში და 1919 წელს გამოსცემს სამხატვრო-სალიტერატურო გაზეთს „ია“ და ჟურნალს „კრონოსის სახე“. 1920-21 წლებში გამოსცა ლექსების ორი პატარა წიგნაკი, ხოლო 1922 წელს--ლექსების მოზრდილი წიგნი „სულიდან საფლავები“. 1924-26 წლებში მიაღწია პოპულარობის ზენიტს...

თბილისი იქცა მისი პოეზიის შთაგონების წყაროდ. დედაქალაქი ზოგადად ყველაზე დიდი ასპარეზია შემოქმედი ადამიანისთვის--თავისი სიჭრელით, აქტიური რიტმით, სოციალურ-კულტურული გარემოთი და სხვ. განსაკუთრებით თბილისს აქვს ერთგვარი შინაურული ატმოსფერო. ის ბინაც არის და თავშესაფარიც ბევრისთვის.

ტერენტი გრანელის პოეზიაში თბილისი არაერთგვაროვანი სემიოტიკური ნიშნით ვლინდება. მიუხედავად ამისა, ყველგან იგრძნობა პოეტის განსაკუთრებული დამოკიდებულება თბილისისადმი, დედაქალაქისადმი. გრანელის მბორგავი სულისთვის, რომელიც მარტოსულობისთვის იყო განწირული თავისი მირაჟული ხილვებით, ქალაქი, თბილისი აღმოჩნდა ნავსაყუდელი, „შინა“... თუმცა, ის არც აქ გრძნობდა თავს მშვიდად და ბედნიერად. ტერენტი გრანელის პორტრეტისთვის ეს ერთი ფრაზაც საკმარისია: „არა სიცოცხლე, არა სიკვდილი, არამედ--რაღაც სხვა...“ (გრანელი 1991:6) პოეტი მწვავედ განიცდის თბილისთან განშორებას: „ვშორდები თბილისს, მგონი დიდი ხნით.“ (გრანელი 1991:21) ამ პატარა ლექსში სამჯერ მეორდება ეს სტრიქონი, რომელიც უფრო ამძაფრებს განშორების ტკივილს. დედაქალაქი მისთვის „წმინდა თავშესაფარიც არის“ და ამავე დროს საფლავიც უნდა რომ იყოს... ცნობილია გრანელის დამოკიდებულება ზოგადად სიკვდილთან, სასაფლაოსთან. ეს თემა მისტიკური საბურველით არის მოცული; სიკვდილის გზა მიდის ცათა სასუფეველისკენ, სულის უკვდავების ძიებისკენ.

როგორც აღვნიშნეთ, პოეტის გამოთხოვება თბილისთან ყოველთვის ემოციურია. სულ იჩქარის, რომ დაუბრუნდეს ქალაქის ხმაურთან რიტმს. ალბათ, ამ ხმაურით უნდა ჩაახშოს თავისი მარტოსულობა და განწირულობის ძახილი:

„მე გუშინ თბილისს გამოვეთხოვე

და დღეს თბილისში მსურს დაბრუნება.“ (გრანელი 1991: 62)

ასეთივე განწყობაა ლექსში „გამგზავრება თბილისიდან“. დასაწყისშივე ლურჯი ფერი უკვე მწუხარების მანიშნებელია:

“იყო სილურჯე ჩემი მხლებელი

და მწუხარება ღუმილს ისვრიდა...”

მიჰქრის მატარებლით ტერენტი გრანელი და მას ეჩვენება, რომ სამუდამოა ეს განშორება დედაქალაქთან:

„განშორებისთვის გული მტკიოდა

და არ ველოდი მე დაბრუნებას.“ (გრანელი 1991:66)

თბილისის ქუჩებში ხეტიალი მისი ცხოვრების წესია... სოფლის ჩუმი, მშვიდი გარემო კიდევ უფრო უძძიმებს გულს.

„ისევ თბილისი მომაგონდება,

მე ვადიდებდი ქუჩას, ხეტიალს.

არ შემიძლია, გული ღონდება,

გული ღონდება და თორმეტია.“ (გრანელი 1991:72)

ან კიდევ:

„თბილისის ქუჩა სულ დავიარე,

გუშინ ციხიდან რომ გამოვედი.“(გრანელი 1991:126)

ასევე:

„მოდის გარინდება დილის

და მალე დავივლი თბილისს.“(გრანელი 1991: 145)

ტ. გრანელისთვის ქალაქი ყველაზე ახლობელი, ნუგეშიანი თავშესაფარია. მისი პოეტური აღქმით ის ცოცხალი არსებაა და ისევე განიცდის, როგორც თვითონ:

„ქალაქსაც ძვალ-რბილში უელის

სიცივე--თებერვლის სული.“(გრანელი 1991:74)

აღსანიშნავია, რომ გრანელის ლექსებში თბილისის სემიოტიკური გააზრება მრავალფეროვანია. არაერთ ლექსში ის ხაზგასმით აღნიშნავს თბილისის სიწმინდეს:

„თბილისი დარჩა წმინდა

მე წამოვედი გუშინ.

ისევ თბილისი მინდა,

თბილისი დარჩა გულში.“(გრანელი 1991: 91)

გრანელს ძალიან ინდივიდუალური, სულისმომხერ და მოკიდებულება აქვს დედაქალაქთან. ერთი დღეც ვერ ტოვებს თბილისს... მაშინვე თავს იჩენს მასთან განშორების დარდი („ისევ თბილისზე ვდარდობ“). თითქოს მისტიკურად არის მიჯაჭვული თბილისთან სხეულით, მთელი მისი არსებით.

ექვირფასება თბილისი იმ ურთიერთობებისთვისაც, რომელიც აკავშირებს დიდ გალაკტიონთან და სხვა პოეტებთან.

„ერთად ვხეტიალობდით თბილისის ბულვარებში,

რესტორნებში, ბაღებში,--მე არსად არ გტოვებდი.“(გრანელი 1991: 105)

ლექსში „თბილისის გარეთ“ ის მძიმე განწყობაა გადმოტანილი, რაც ეუფლება პოეტს „სიჩუმეთა სავანეში“. იქ, სადაც საოცნებო ველებია და ჩუმი მინდვრები, ძლიერდება მისი შინაგანი წამება. ამ ლექსში იკვეთება თბილისის კიდევ ერთი შტრიხი:

„იქ სამრეკლოა მაღალი,

აქ სიჩუმეთა სავანე“. (გრანელი 1991:114)

იმდროინდელ თბილისშიც მრავლად იყო მაღალი სამრეკლოები, რაც სიმბოლურად რწმენას და უფალთან სიახლოვეს გამოხატავს. თბილისი--„წმინდა ქალაქი“--ბევრგან გვხვდება ეს მეტაფორა.

ერთ-ერთ ლექსში პირდაპირ აღსარებასავით გვამცნობს პოეტი:

„ სოფლის მეშინია, თბილისს ვეფარები...“ („ისევ სიშორეზე“, გრანელი 1991:122)

სოფლის სიჩუმის ეშინოდა, რადგან იქ უფრო უმძაფრდებოდა სიმართლისა და უიმედობის განცდა. გრანელისთვის თბილისში დაბრუნება შინ, მშობლიურ სახლში დაბრუნების ტოლფასია:

„დღეს თბილისისკენ მივალ მე ისევ,

და მატარებელს ხვდება მემისრე,

დაძონძილია თოვლით ტოტები,

და ისევ თბილისს ვუახლოვდები“ (გრანელი 1991: 123)

მკითხველიც ავტორთან ერთად გრძნობს კახეთიდან მომავალი პოეტის თბილისთან მიახლოების სიხარულს.

ცნობილია, ტერენტი გრანელის დამოკიდებულება ბოლშევიკების მიმართ. ის მწვავედ განიცდიდა საქართველოს გასაბჭოებას, დამოუკიდებლობის დაკარგვას. მძაფრი პროტესტი უფრო კარგად ჩანს მის წერილებში. გრძნობდა მოწყენილი თბილისის სევდას, თუმცა არ კარგავდა იმედს მომავალი სიმშვიდისა და აღტაცებისა:

მოწყენილია ეხლა თბილისი,

მალე დადგება დრო დამშვიდების.

 ალბათ გამაფრენ ზეცისკენ, ქარო,

როცა დადგება დრო აღტაცების.

ნელა ღამდება და ახლა გარმონს

უკრავენ რუსი ჯარისკაცები.“(გრანელი 1991: 127)

ასეთივე განწყობაა და ქალაქის ტრაგიკულად აღქმა სხვა ლექსში:

ქალაქი ისე გაჩუმებულა,

თითქო ქალაქი დაღუპვის წინ დგას.“(გრანელი 1991:141)

პოეტს თბილისში აქვს განსაკუთრებულად საყვარელი ადგილები. ერთ-ერთი ასეთია მუშტაიდის ბაღი, სადაც ისმენს ფოთლების კვნესას და მისი ფიქრები მიფრინავენ ზეცისკენ:

„მე გული არ მინახია,

მესმის ფოთლების კვნესა.

ეს მუშტაიდის ბაღია

და მე ვსვირნობ დღესაც.“(გრანელი 1991:131)

პოეტის მგრძობიარე სულს უფრო მეტად აწუხებდა და სტკიოდა, ვიდრე უხაროდა რამე. მზიანი თბილისის ხილვა კი მართლა აძლევს სიხარულით ალტაცების მიზეზს:

„ჩანს დღეა თბილი,

თანაც ქარია.

დავყურებ თბილისს

და მიხარია.“(გრანელი 1991:134)

უფრო მეტიც, ტ. გრანელის გული მთელ თბილისს იტევდა და ეაღერებოდა:

„დროა ძილისთვის, დღენი იწვიან.

მთელი თბილისი გულში მიწყვია.“(გრანელი 1991: 157)

ტ.გრანელის ვერლიბრი „გული თბილისისათვის“ 1922 წელს დაბეჭდილია. ორიგინალური და ვერლიბრისათვის აუცილებელი ემოციური მუსტიით არის დაღდასმული ფინალური ტაეპი:

„ჩემი გული, რომელიც ჩამოვარდა წუხელ,

დღეს ქალებმა იპოვეს ბაღში.

მე ახლა აღარა ვარ.

ჩემი გული გადაეცით თბილისს

თუ აღმოჩნდა სადმე. (გრანელი 1979:283-284)

თბილისი იყო მოწმე მისი ფერიცვალების, თანდათან უკუსვლის და უფსკრულამდე მისვლის. თვითონვე აღნიშნავდა:

„და თბილისის წინაშე სანთელივით ვიღვები.“(გრანელი 1991:163)

ტერენტი გრანელის დამოკიდებულება თბილისთან სცილდება უბრალოდ დედაქალაქისადმი სიყვარულს და უფრო ფართო სემიოტიკური ნიშნით იტვირთება. თბილისი მისტიკურ ელფერს იძენს. მისთვის ერთადერთი ნუგეში და თილისმაა.

„ფრინველივით ვზივარ ღამის უბეში,
თბილისია ერთადერთი ნუგეში.

თბილისია და წამებას ავიტან,

დღევანდელი მზიანი დღე წავიდა.“(გრანელი 1991:165)

ბოლო პერიოდის ლექსებში დანაწევრებით აღნიშნავს, რომ ძალ-ღონე აღარ შესწევს თბილისის ქუჩებში ხეტიალისთვის და გულისტკივილით ემშვიდობება თბილისს:

„თბილისის ნახვა კიდევ მსურს ერთხელ,

მინდა დილაზე მთვარეს ვუმზერდე.

მესმის ქუჩაში როგორ მიდიან,

მე სიარული არ შემიძლია.

არა მაქვს ღონე, არა მაქვს ძილი,

ვემშვიდობები ჩემს ძვირფას თბილისს.“(გრანელი 1991:172)

სოფელში მყოფსა და დასნეულებულს თბილისის მონატრება კლავს, მისი შუქი იზიდავს, თბილისის ცა ენატრება. პოეტის საბოლოო სურვილიც ეს იყო, რომ თბილისის მიწაში ჰქონოდა საძუდამო განსასვენებელი.

„რა ვქნა, დღეს მინდა ვნახო თბილისი,

ვნახო თბილისი და მეუცხოვოს.

მალე მოგკვდები და ვიცი გულზე

რომ დამაყრიან თბილისის მიწას.“(იქვე, 173)

პოეტი იმდენად შესისხლხორცებულია ქალაქთან, რომ თბილისიდან შორსმყოფი დარწმუნებულია, მის გარეშე თბილისი გადასხვაფერებულია: „აღარ ექნება სახე ახლა უჩემო თბილისს.“(იქვე, გვ.201)

ტ.გრანელის პოეზიაში ზოგჯერ იგრძნობა სოფლისადმი ნოსტალგიაც, მაგრამ ასეთი განწყობა იშვიათია. სოფლის ღუმელი და სიმყუდროვე უფრო ამძაფრებს მის სულიერ კრიზისს. ლექსი „ქალაქიდან სოფელი“ ძალზე ხელშესახებად აგრძნობინებს მკითხველს სოფლის სიმშვიდეს, სისადავესა და უბრალოებას. ქალაქიდან დანახული სოფელი იღუპალებით არის მოცული.

„დანამულია ეზო, ყანები,

იქვე დგას ძროხა, იქვე ძაღლია.

ალბათ ბავშვები დედის ბრძანებით,

ვიღაც მეზობელ ქალს უძახიან.“(იქვე, 210)

კონტრასტი ხმაურიან ქალაქსა და სოფლის სიმყუდროვეს შორის უფრო აღრმავებს პოეტის ნოსტალგიას:

მოვარდნილ ქარში შრიალებს ალვა,

ტყე არ მინახავს დიდი ხანია,

დადგა მაისი, სოფელში, ალბათ,

უფრო ღუმელი და სიმწვანეა.“(იქვე, 210)

ტერენტიისთვის განსაკუთრებულად მშვენიერია ძაღლობიდან დანახული თბილისი:

„და ბოტანიკურ ბაღის მთებიდან

ხელის გულივით თბილისს დავყურებ.“(იქვე, 211)

ან კიდევ:

„უცებ მახლობელ მთაზე ავედი

და თვალწინ მედგა მთელი თბილისი.“(იქვე, 212)

ერთი ლექსის სათაური კი ასეთია--- „თბილისი ძაღლიდან“, სადაც თბილისის ძველ უბნებს სათითაოდ ეფერება პოეტი.

„ეს დილა ელავს, როგორც ლამპარი,

ქარმა ფიქრები ისევ დაშალა.

დახავსებული დგას ავლაბარი

და ძირს ბადებით წევს ორთაჭალა.“(იქვე, 227)

მისთვის ერთნაირად ძვირფასია დიდუბე, საბურთალო, ვერის ხიდი, მუხრანის ხიდი თუ ნაძალადევი.

მიუხედავად იმისა, რომ თბილისის დატოვება ყველაზე მეტად ეძნელებოდა („მოვშორდი ყველას, ვერ ვტოვებ თბილისს...“ გვ.212), მაინც მოუწია მასთან განშორება: „ასე აწეწილი ბედით, მინდა გავშორდე თბილისს“ (გვ.219).

„წუხს როიალი, მე რაღაც მტკივა,

დავტოვებ თბილისს და წავალ დასთან.

ვნახოთ, ეს ფიქრი სანამდე წავა,

ვნახოთ, ეს ტანჯვა სანამდე გასტანს.“(იქვე, გვ.236)

დიდხანს აღარც გასტანა ამ ტანჯვამ და კომპარულმა ხილვებმა და სურამის ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში დასრულდა მისი ამქვეყნიური წვალება. თბილისში, პეტრე-პავლეს სასაფლაოს მიაბარეს მისი ნაწამები სხეული(1934). სულით ხორცამდე თბილისთან დაკავშირებულმა პოეტმა თბილისის მიწაში ჰპოვა სამუდამო განსასვენებელი.

ლიტერატურა

ალიმონაკი 1990: ალიმონაკი ლ. “კვირის წირვები ანუ ცხოვრება ტერენტი გრანელისა”, “მერანი”, თბ.

გრანელი 1991: გრანელი ტ. ორ ტომად, “აიეტი”, თბ.

გრანელი 1990: გრანელი ტ. ლექსები, “ხელოვნება”, თბ.

გრანელი 1979: გრანელი ტ.რჩეული. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“

რობაქიძე 1988: რობაქიძე გრ. „გველის პერანგი“, „ფალესტრა“, თბ. „მერანი“

სირაძე 2008: სირაძე რ. „კულტურა და სახისმეტყველება“, „ინტელექტი“, თბ.

**პოლისური სივრცე -
სოციალური კოსმოსი და
კოსმოპოლიტიზმი**

დაკარგულ დიალოგში, „ფილოსოფიის შესახებ“, რიგ ძველ ავტორთა გადმოცემით, არისტოტელე აცხადებდა, რომ პოლისის წარმოშობა სრულიად გარკვეულ სიახლეთა, კანონთა შემოღებისა და ქალაქის ყველა ნაწილის ერთიანობაში მომყვან პირობათა გამოგონების შედეგად მოხდა. სიბრძნე, როგორც არისტოტელე თვლიდა, სწორედ ამგვარ სიახლეთა მომტან გამოგონებას ეწოდა, რამეთუ მისი შემქმნელების, პოლისის მოქალაქის ყველა ღირსების აღმომჩენი „შვიდი ბრძენის“ დამფუძნებელ-გარდამქმნელი შემართება, მათი საქმიანობა, მათსავე გონისძიერ მაღლს, აზრთა მწვედომ და მომკრებ ძალისხმევას დაეფუძნა.

უმეტეს თანამედროვე სწავლულთა, თითქმის საყოველთაოდ მიღებული აზრით, ქალაქურ დასახლებათა წარმოშობა „პირველად დაფუძნებას“, ანუ მომთაბარე და მონადირე-მომგროვებლურიდან, ერთ ადგილზე, შეზღუდულ არეალში ცხოვრების წესზე გადასვლის პროცესს უკავშირდება. „ნეოლითურ რევოლუციას“, აგრიკულტურის შემოსვლას, ასეთ, უპირატესად ეკონომიკური საფუძველიდან მომდინარე შეზღუდულებათა თანახმად, დასახლებათა წარმოშობა, ანუ ადამიანთა ადგილებზე დამაგრება და მოსახლეობის სიმჭიდროვის ზრდა მოჰყვა. შესაბამისად, ურბანულ არეთა წარმოშობის, ანდა ქა-

ლაქთა აღმოცენების მთავარ წინაპირობად, მახასიათებლად თუ განმსაზღვრელ ნიშნად, აღნიშნული შეხედულებით, სწორედ ემპირიულ-ეკონომიკურ გარემოებათა შედეგად წარმოქმნილი მჭიდროდ განსახლებების შესაძლებლობათა არსებობა მიიჩნევა. ამ მოვლენას, ანუ ქალაქური თანაცხოვრების არეალთა აღმოცენებას, წინა, მიწის შეზღუდულ არეზე დამაგრების წმინდა აგრარული პერიოდისაგან განსხვავების მიზნითა და იმის გამოც, რომ პირველ სახელმწიფო წარმონაქმნთა, ადრეულ ცივილიზაციათა შექმნა, სწორედ მართვის სადავეთა, ძალაუფლება-გავლენის ვექტორთა მოპკრებ ქალაქურ ინფრასტრუქტურათა წარმოშობას უკავშირდება, ზოგჯერ, „დაფუძნების“ თუ „შემჭიდროების“ მეორეულ ეტაპსაც უწოდებენ.

პოლისის, ანუ „ქალაქი-სახელმწიფო“ სახის ცივილიზაციის წარმოშობის წინაპირობაცა და მისი ქმნალობა-არსებობის ხასიათიც, სოციალური მოწესრიგების ისტორიულ ტენდენციას, „შემჭიდროების“ აღნიშნულ მისწრაფებას სრულად ესადაგება. ეკონომიკური და მმართველობით-პოლიტიკური სახის მამოძრავებელ ძალთა, თითქოსდა თავისთავად, „ბუნებრივად“ მოქმედი მექანიზმის მიხედვით შედგენილ და ჟამთასვლის თანმიმდევრულ, ქრონოლოგიურ რიგს შეთანადებულ, ცივილიზაციათა აღმასვლა-განვითარების სწორხაზოვან წარმოდგენას, ანდა ერთიან სურათს თუ სქემას, პოლისური ანაწყოების აღმოცენებისა და შემდგომი არსებობის ფაქტი, სულაც არ ეწინააღმდეგება. ამგვარი, ეკონომიკურ მიზანშეწონილობას ცალსახად მიდევნებული, პრაგმატული ხედვით, პოლისური წარმონაქმნი, ადრეულ, ე. წ., „მდინარისა“ და „სასახლის“ ცივილიზაციებს, სწორედ გარდამავლობა-მონაცვლეობის პრინციპის, ინტენსიფიკაციისა და მოსახლეობის სიმჭიდროვის ზრდის ნიშნის მიხედვით თუ შესაბამისად ეთანადება. მაშ, რომელ სიახლეზე თუ გამოგონებაზე საუბრობს არისტოტელე? იქნებ პოლისის წარმოშობ მთავარ ფაქტორად მიჩნეულ „სიბრძნეს“, არისტოტელე, სწორედ საზოგადოებრივი თანაცხოვრების ისტორიულ თუ ობიექტურ კანონზომიერებათა გაცნობიერების, მისი განვითარების თავისთავადი მექანიზმის, ანუ „ბუნებრივი სვლის“ პროცესის ჭკრეტის, ცოდნითი წვდომის თუ მოხილვის უნარს უწოდებდა?

სიბრძნე, ანუ „სოფია“ (σοφια), რომლის გამოგონებასაც არისტოტელე ძველ ბერძენ, „შვიდ ბრძენს“ მიაწერს, სწორედ რომ წინა, ადრეული პერიოდის მითოსური ცნობიერების მსოფლგანცდიდან გამოსვლას გულისხმობდა და ის, იმავდროულად, სამყაროს აღქმის სრულიად ახალ, იქამდე არ არსებულ ხედვათა შემოსვლასაც მოასწავებდა. მისტიკურ-საკრალური ცოდნისგან გამიჯნული ლოგოსური სახის აზროვნება, ზეადამიანურ ძალთაგან დამოუკიდებელ და წარმომავლობით-

გენეზისური რიგიდან გამოცალკეებულ, გამაერთიანებელ საწყისთა თუ პრინციპთა მოძიების მცდელობას წარმოადგენდა. მეტოქეობის (επιδικ-ისა) და სიყვარულის (φιλία-ს) დაპირისპირებულ ღვთიურ ძალთა პოლუსებს შორის, ბერძენთა წარმოდგენით მოქცეულ, მრავალ ცალკეულ ელემენტთაგან, ერთიანი, გაწონასწორებული და საყოველთაო მოწეს-რიგების მიღწევის შესაძლებლობას, ანდა, როგორც ორფიკოსები (თუ პითაგორელები) ამბობდნენ, ერთიანიდან მრავალის და მრავლისგან ერთიანის წარმოშობის პირობათა ერთობლიობას, ძიება-მოაზრება, ახსნა და სიბრძნითი, ანუ სისტემური ცოდნის სახით დაფუძნება სჭირდებო-და.

„სიბრძნის“ შემქმნელმა პირველმა ბრძენებმა, სწორედ ასეთი, პო-ლისის ყველა განსხვავებულ, ლოკაციურ, სოციალურ და პიროვნულ ნაწილთა ერთიან და გაწონასწორებულ მთლიანობაში მოქცევის პირო-ბათა რაციონალური ანაწყოების ჩამოყალიბების, მისი მოაზრებისა და დანერგვის პირველი მცდელობა განახორციელეს. ძირითადი კატეგორი-ები, ან აზროვნების ის ტიპი, რომელსაც საკაცობრიო ცივილიზაცია დღესაც ეფუძნება, პირველად, ძვ. წ. ა.-ის VII საუკუნეში, მცირე აზი-ის ბერძნულ ქალაქ მილეტში წარმოჩნდა. ახალი აზროვნების აღძვრის, ახალ ხედვათა გამოვლენის მთავარი პატივი, „შვიდ ბრძენთაგან“ უპირ-ველესად მიჩნეულ, მილეტის მკვიდრ, თალესს მიეწერება. ყველა ავტო-რი, ძველიც და ახალიც, მის სახელს წინ სიტყვა „პირველს“ უმძღვა-რებს. „ასტრონომიის შესწავლა, პირველმა, მან დაიწყო... სულის უკ-ვდავება, პირველმა, მან განაცხადა... საუბრები ბუნებაზე, პირველ-მა, მან წამოიწყო“ (1, I.1 24-28). ძველ ავტორთა დამოწმებით, თალე-სი თავის მიმდევრებს პირდაპირ ეუბნებოდა: „კოსმოსი ერთიან-ია!“. კოსმიური ერთიანობის პრინციპიდან მომდინარე თალესური ჰი-პოთეზა, რომლის მიხედვითაც, სამყაროში წესრიგის არსებობაცა და ადამიანის მიერ მისი შეცნობის შესაძლებლობაც დაიშვა, მთელ რიგ სწავლულთა აზრით, „დასავლური სააზროვნო ტრადიციის“ საწყისს წარმოადგენს.

თალესმა და მის შემდგომმა, არისტოტელეს მიერ „ფიზიკოსებად“ წოდებულმა ფილოსოფოსებმა, სამყაროს წესრიგი, კოსმიური ჰარმონია, ვრცეული პრინციპის თანადი ხედვის თუ მიდგომის თანახმად, გეომეტ-რიულ სქემათა სახით წარმოაჩინეს. თალესის მოწაფე, ანაქსიმანდრე, ნაშრომში, „ბუნების შესახებ“ (ანდა, უფრო ზუსტად, Ιστορία περι φυσικων - „ისტორია ბუნების შესახებ“) აცხადებდა, რომ კოსმიურ წეს-რიგს, არა „მონარქიული“, ანუ ერთი ზებუნებრივი ძალმოსილების არ-სებიდან მომდინარე, იერარქიულად დაქვემდებარებული წყობის, არამედ ტოლ-სწორი განლაგების, გეომეტრიული სახე აქვს. „ბუნების ისტო-

რია“, ანაქსიმანდრესთან, სწორედ ცოდნის ერთდროულ, ანუ ვრცეულ მოცვას, მოკრებას თუ აღქმას გულისხმობდა („ისტორია“ – აქ, ამ გამოთქმაში, არა ქრონოლოგიური მიმართებით, არამედ სიტყვა ἱστορία-ს პირველადი, გამორკვევის, გამოკვლევის თუ მცოდნეობის მნიშვნელობით ფიგურირებს).

ანაქსიმანდრეს კოსმოლოგიური თეორია, უპირატესად ვიზუალურ, სამყაროს „დამნახავ“ მიდგომას, მოხილვა-ჭვრეტის სივრცულ პრინციპს ეფუძნება (ტერმინ „თეორიის“ ძირეული სიტყვა θεωρεῖν, სწორედ დანახვას, დაკვირვებას, მოხილვას თუ ჭვრეტას ნიშნავს). ხოლო გენეზისური მნიშვნელობის, საწყისის, წყაროს და ფესვის აღმნიშვნელი სიტყვა, „არხე“ (ἀρχή), ანაქსიმანდრეს ნაზრევში, დროითთან ერთად სტრუქტურულ-ვრცეულ დატვირთვასაც იძენს. თანაბრად და მწყობრად განლაგების, წონასწორობის საწყისს თუ „საყრდენს“, ანუ „არხეს“, ანაქსიმანდრეს მიხედვით, სამყაროს ცენტრში უძრავ და გაწონასწორებულ მდგომარეობაში მოაზრებული დედამიწის მსგავსად, პოლისის შუაგულში, ყველასა და ყოვლისაგან თანაბრად დაშორებული „აგორა“ წარმოადგენს.

გეომეტრიას, პითაგორა, დოქსოგრაფთა გადმოცემით, „მარადიულად არსებულის ცოდნად“ მიიჩნევდა. თავისი თავის „სიბრძნის მოყვარულად“, ანუ ფილოსოფოსად მწოდებელ მოაზროვნეს, ძველ ავტორთაგან, ზოგი თალესისა და ზოგიც ანაქსიმანდრეს მოწაფეობას, საგულისხმოა, რომ მსგავს თუ ზიარ გეომეტრიულ შეხედულებათა გამო მიაწერდნენ. პითაგორასა და მის მიმდევართა მიხედვით, „სამყაროს რიცხვი მართავს“ და იგივე რიცხვი, ანუ „ყოფიერების ელემენტი“, მათსავე აზრით, ფორმათა და იდეათა, ანუ გეომეტრიულ წესრიგთა მმართველიც არის. ხოლო საწყისი ამგვარ, ფორმათა, იდეათა და საგანთა სიმრავლეს, ანუ სამყაროს, პითაგორელთა წარმოდგენით, თვითკმარი „მონადადან“, თვითჭვრეტისა და განმეორებადობის შედეგად წარმოშობილი „დიალური“ გადასვლის (1:2) შედეგად ეძლევა.

„დიადა“, რომელსაც პითაგორელები, ერთსა და მრავალს შორის გაჭრილ, ერთგვარ კარად მიიჩნევდნენ, სწორედ გარდამავლი ბუნების გამო, მათივე წარმოდგენით, ორმაგ ფუნქციას ითავსებს. ის – ყოფს და აერთებს, განიზიდავს და იზიდავს, ანცალკევებს და აერთიანებს. დიალური გადასვლისას, პითაგორელთა გეომეტრიული ხედვით, ორი მონადური სფეროს ცენტრთა გაზიარება ხდება და სფერულ ზედაპირთა თანაკვეთის შედეგად, „თევზის ბუშტად“ წოდებული ფიგურა წარმოიშევა. დედობრივ წიაღს მიმსგავსებული „თევზის ბუშტი“, პითაგორელებმა ნაყოფიერების ცნებასთან დააკავშირეს და ის, შობის პროცესის ანალოგიით, სულიერი ზიარების სიბოლოურ გასასვლელად მიიჩნი-

ეს. სწორ გეომეტრიულ ფიგურებად წარმოდგენილი „ვიზუალური რიცხვები“, პითაგორელთა მიხედვით, სწორედ დიადური თანაკვეთის წიაღიდან უნდა ვლინდებოდნენ.

პითაგორას მიმდევარი და სოკრატეს თანამედროვე მათემატიკოსის, ფილოლოაოსის აზრით, სამყაროს წყობის, კოსმოსისა და ყოველი მასში არსებულის შედგენა, ორი ძირითადი პრინციპის, „დამსაზღვრავისა“ და „დაუსაზღვრავის“ საშუალებით ხორციელდება. დაუსაზღვრავნი, ფილოლოაოსის წარმოდგენით, ისეთ, სტრუქტურულად და რაოდენებრივად განუსაზღვრელ ერთიანობებს წარმოადგენენ, რომელთაც ტრადიციულ, მიწის, წყლის, ჰაერისა და ცეცხლის მატერიალურ ელემენტთა გარდა, სივრცეც და ღრაც მიეკუთვნება. საზღვარს ასეთ წარმონაქმნებს, ანუ დაუსაზღვრავებს, ფორმისა და სხვა სტრუქტურულ პრინციპთა მომცველი დამსაზღვრავები უდებენ. მათი, დაუსაზღვრავისა და დამსაზღვრავის შეთანადება-შეთავსება, ანდა მოსახსვრა, სპონტანურად, შემთხვევითი გზით კი არა, „ურთიერთ მორგებით“, ანუ მათემატიკურად აღწერადი „ჰარმონიის“ საშუალებით ხორციელდება. სამყაროს ჰარმონიული წყობა, ფილოლოაოსის აზრით, სწორედ რიცხვით ან რიცხვთა თანაფარდობით, რაციოთი თუ პროპორციით აღინუსხება.

„და ნამდვილად ასეა, რიცხვი ყოველ შეცნობილ საგანს აქვს. მის გარეშე, ნებისმიერი რაიმეს გააზრება ან გაგება შეუძლებელი იქნებოდა“ (2, Fr. 4). რიცხვი, ფილოლოაოსის ამ გამონათქვამის მიხედვით, ეპისტემოლოგიურ, შემეცნებით ფუნქციას ატარებს. ის, როგორც ფილოლოაოსის კიდევ ერთი ფრაგმენტი (Fr. 5) გვამცნობს, უამრავ, თავად ყოველი საგნის მიერ მინიშნებულ ან „ნიშნის მიმცემ“ ფორმას იღებს. მინიშნების თუ მითითების ნიმუშად, ფილოლოაოსი, „მუსიკალური ჰარმონიის“ მაგალითს მოუხმობს. მუსიკალურ-აკუსტიკურ რიგში, ხმათა ერთობლიობა, მათი ჰარმონიული თანაწყობა თუ თანახმიანობა, ფილოლოაოსის მიხედვით, მთელ რიცხვთა თანაფარდობით (1 : 4/3 : 3/2 : 2), ანუ რაციოთი გადმოიცემა.

პლატონმა, როგორც დიოგენე ლაერტელი გადმოგვცემს, ფილოლოაოსის წიგნი („ბუნების შესახებ“) სამხრეთ იტალიაში ყოფნისას შეიძინა და თავისი „ტიმეოსი“, ზოგიერთ მწერალთა მონაჭორით, „...თითქოსდა იქიდან გადაწერა“ (1, VIII 7.85). რაციოს, პროპორციას, ანდა ბერძნული სიტყვით, ანალოგიას (ἀναλογία), პლატონი „ტიმეოსსა“ და სხვა ნაშრომებში, მართლაცდა ხშირად მიმართავს. მსგავსად პითაგორელებისა, დიადურ გადასვლას (1:2), პლატონი, უნივერსალურ, მრავალმხრივ დატვირთვას ანიჭებს, ყოველგვარი – ალოგიკური, თვისობრივი თუ არსობრივი გარდასვლა, ანდა ქმნადობა, პლატონის ნააზრევში, სწორედ მისი საშუალებით გამოისახება. ფილოლოაოსის მიერ აღწე-

რილი, „ოქტავად“ უკვე შემდგომ, გაცილებით გვიან წოდებული, ჰარმონიული თანაფარდობა კი, პლატონთან, აკუსტიკურის გარდა, ფიზიკურ ელემენტთა (მიწის, წყლის, ჰაერის, ცეცლის) და სწორ გეომეტრიულ სხეულთა (კუბის, იკოსაედრის, ოქტაედრის, პირამიდის) თანაწყობასაც ესადაგება.

პროპორციული მიმართებანი, პლატონს, გნოსეოლოგიურ თუ ეპისტემოლოგიურ სფეროშიც გადააქვს. ცოდნის, გონიერების (ან გაგების), რწმენისა და მიმსგავსების სახით დაყოფილი შემეცნებითი უნარებიდან, პლატონის მიხედვით, ბოლო ორი, ერთობლივად, წარმოდგენას, ანდა შეხედულებას (ბნ^გα^ν), ხოლო პირველი ორი კი – აზროვნებას (νοῦσ^ι) შეადგენენ. ამათგან, როგორც პლატონი „სახელმწიფოში“ ამბობს, „...წარმოდგენა, ქმნალობასა და აზროვნება კი, არსს ეთანადება და ეს მიმართება პროპორციით გამოისახება“ (3, 534a). აქვე ალბათ, ისიც უნდა ითქვას, რომ მსგავსი სახის მიმართებებს, პლატონი სოციალურ-ეთიკური სახის დატვირთვასაც აძლევს. დიალოგში, „გორგიასი“, სოკრატე ოპონენტთან კამათისას (508a ff.) აცხადებს, რომ ცასა და მიწას, ღმერთებსა და ადამიანებს, ისეთი ურთიერთობა და მეგობრობა აერთიანებს, რომელიც წესიერების, ზომიერებისა და სამართლიანობის ფორმით ვლინდება და რომ უდიდესი ძალმოსილება, ღმერთებსა და ადამიანებს შორის, სწორედ „გეომეტრიულ თანასწორობას“ (ანუ, იგულისხმე, ანალოგიას) ენიჭება...

არისტოტელე „მეტაფიზიკაში“ აღნიშნავდა, რომ პლატონის სწავლება, პითაგორელებისას, ნამდვილად წააგავს. ის სრულად თანხვდება მათ იმაში, რომ რიცხვები ყოვლის ყოფიერების მიზეზს წარმოადგენენ, „...მაგრამ ერთეული დაუსაზღვრავის ნაცვლად დიადის შემოღება და მისი „დიდისა და მცირეს“ მომცველის სახით დაფუძნება, დამახასიათებელი მხოლოდ მისთვის არის“ (4, 987 b23–27). ასე რომ, არისტოტელეს დამოწმებით, შეიძლება ითქვას, რომ პლატონმა ფილოლოსის მეტაფიზიკური სისტემის არა სრულად გადმოღება, არამედ მისი გადააზრება და გადასწორება მოახდინა. ასეთი გადააზრების თუ ინტერპრეტაციის შედეგად, დაუსაზღვრავი იმგვარ დაპირისპირებულ წყვილად გარდაიხსნა, რომელსაც რაციოს, ანდა ანალოგიას დამსაზღვრავი უწესებს. უფრო ფართო და ზოგადი მნიშვნელობით კი, რიცხვთა თანაფარდობით წარმოდგენილმა დიადური გადასვლისა და ანალოგიური მიმართების შემოღებამ, ცოდნის პლატონურ კონცეპციას, ანდა მოძღვრებას ფორმატა („ეიდოსთა“) შესახებ მათემატიკური ხასიათი შესძინა.

იმავე კლასიკურ ეპოქასა და უფრო ადრეულ პერიოდშიც, რაციოს, ანდა პროპორციულ მიმართებას, მაღალი მნიშვნელობა და სათანადო დანიშნულება, ფილოსოფიურ, მეტაფიზიკურ განაზრებათა თუ თეო-

რიულ წარმოდგენათა განზომილების გარეთაც, პრაგმატულ, პრაქტიკულ საქმიანობათა და გამოყენებით-სახელოვნებო სფეროებშიც ენიჭებოდა. ფილოლოგის უმცროსი თანამედროვე და გადმოცემით, პითაგორელთა მიმდევარი, მოქანდაკე პოლიკლეტოსი, „კლასიკური სტილის“ ბრინჯაოს ქანდაკებებს სწორედ რაციოს თანახმად ქმნიდა. მისი, „კანონად“ სახელდებული თეორიული ნაშრომი (და იგივე სახელწოდების ქანდაკება) ადამიანის სხეულის სრულყოფილ მოდელს, სხეულის ნაწილთა თანაზომადი წყობის შესაბამისად, „ჰარმონიული პროპორციის“ მიხედვით ადგენდა. სიმეტრიული, გაწონასწორებული და რიტმულად მწყობრი აღნაგობა, პოლიკლეტოსის „კანონის“ თანახმად, ადამიანის ნეკა თითის უმცირესი, განაპირა ფალანგის ზომის პროპორციულად განმეორადობის, ანუ „გეომეტრიული პროგრესიის“ მიხედვით იგება (რაციო ან თანაფარდობა, 1 : $\sqrt{2}$).

შენობებსა და ნაგებობებს, ადამიანი დასაბამიდან, როგორც ჩ. წ. ა.-მდე I საუკუნის, რომელი არქიტექტორი, ვიტრუვიუსი, თავის ათი წიგნისგან შემდგარ წაშრომში, *De architectura* აღნიშნავს, ფრინველთა და ფუტკართა მსგავსად, ბუნებრივი მასალით, ბუნებისავე სქტიქიათაგან თავდაცვის მიზნით ქმნიდა. შენების ხელოვნების სრულყოფისათვის, ბერძნებმა არქიტექტურაში, როგორც ვიტრუვიუსი გადმოგვცემს, პროპორცია (*ἀναλογία* – ანალოგია) და მისგანვე მომდინარე, სიმეტრია შემოიღეს. ნებისმიერი ტაძრის ან შენობის პროექტში, როგორც ვიტრუვიუსი აცხადებს, „...ნაკვეთთა შორის, ისეთ ზუსტ მიმართებას, როგორც კარგად აღნავი ადამიანის შემთხვევაში გვეძლევა, სიმეტრიისა და პროპორციის გარდა, ვერავითარი სხვა პრინციპი ვერ შემოიღებს“ (5, III-1). და იქვე, ამ ნაწყვეტის შემდეგ, ვიტრუვიუსი, „ბუნების უმშვენეირესი ქმნილების“, ადამიანის სხეულის სხვადასხვა ნაწილთა ზომების იდეალურ თანაფარდობათა ჩამოთვლას ახდენს...

სამყაროში არსებული კოსმიური მოწესრიგების შეცნობის შესაძლებლობის დაშვება, ანუ თეორიულ მოხილვას, ჭვრეტას თუ კონტემპლაციასა და გარემომცველი სინამდვილის გრძნობად აღქმას შორის, შექცვნების კლასიკურ-ბერძნული მოდელის მიხედვით შემოღებული ანალოგიური შესაბამისობა, ადამიანის სხეულს, განსაკუთრებულ, სასაზღვრო თუ გარდამავალ მდგომარეობასა და ადგილს უწესებდა. ასეთ, შესაბამისებელ თუ შემათავსებელ პირობათა ერთობლიობის შემოღების შედეგად და მისგანვე განპირობებული აზრობრივი კონსტრუქციის მიხედვით, ანტიკური მსოფლხედვის თეორიულ წარმოდგენათა აქტუალურ საქმიანობათა სფეროში ასახვა-გადასვლაცა და პრაქტიკულ უნარ-ჩვევათა გამოვლენაც, სწორედ სხეულის გავლით, მისი საშუალებით უნდა ხორციელდებოდეს. ამიტომაც, შეიძლება ითქვას, რომ იმ

დროის სააზროვნო სივრცესა და პრაგმატულ მიმართებათა ველში, სხეულისა და საზოგადოდ კი, მენტალურ-სომატური ეერთეულის, ადამიანის, პროტაგორას სიტყვებით რომ ითქვას, „ყოვლის საზომად“ დასახვა, სწორედ რომ კანონზომიერად ხდებოდა.

პორიზონტზე მდგომი, სასაზღვრო მდგომარეობაში მყოფი, ყოვლის მომხილავი ადამიანის აღორძინებისეული, „ანტიროპოცენტრული“ მოდელი, დიდწილად, „ადამიანი საზომის“, ანდა Homo mensura-ს ანტიკური წარმოდგენიდან ამოდიოდა. ჰუმანისტურ მსოფლხედვაზე დაფუძნებული რენესანსული აზროვნება, ანტიკურ წარმოდგენათა გეომეტრიული ხედვის, სამყაროს მწყობრი, ანალოგიურ-პროპორციულად დასახსრული მოდელის აღორძინებას თუ კვლავშექმნას ისწრაფოდა. ვიტრუვიუსის ნაშრომში მოცემული, ადამიანის სხეულთან დაკავშირებული, ჰარმონიულ თანაფარდობათა ჩამონათვალი, ლეონარდო და ვინჩის მიერ, „ვიტრუვიული ადამიანის“ ცნობილ ნახატ-დიაგრამად გარდაისახა. პლატონთან ასოცირებულ, „ოქროს კვეთის“ თანაფარდობას, ევკლიდეს „საწყისებში“ თუ „ოპტიკაში“ მოხსენიებულ და კიდევ სხვა, ანტიკურობიდან მომდინარე პროპორციებს, აღორძინების მოღვაწეთა განაზრებებში, განსაკუთრებული ადგილი მიენიჭა.

ანტიკურ ხედვათა საფუძველზე აღძრული რენესანსის მოღვაწეთა ინტელექტუალური ძიებანი, კულტურის, ხელოვნებისა და მეცნიერების მრავალ განხრათა მომცველ, მათსავე შემოქმედებაში აისახა. შენების ხელოვნებასა და არქიტექტურას მიძღვნილი, დიდი ჰუმანისტის, ლეონ ბატისტა ალბერტის, 1452 წელს გამოქვეყნებული წიგნი, ვიტრუვიუსის ნაშრომის საფუძველზე შეიქმნა. ხოლო არქიტექტორ ფილიპო ბრუნელესკის, იმავე, ლეონ ბატისტა ალბერტისა და საგულისხმოდ, ლეონარდო და ვინჩის მიერ, რენესანსული ხედვისათვის და ევროპული კულტურის შემდგომი განვითარებისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი, „ცენტრალური პერსპექტივის მეთოდის“ კვლავ ან თავიდან შექმნა, ვიტრუვიუსის წიგნში მოტანილ, ბერძნული თეატრის „სკენოგრაფიის“ აღმწერ ცნობათა საფუძველზე მოხდა...

ყოველივე ეს, მოგვიანებით, უკვე ანტიკურ-კლასიკური პერიოდის შემდგომ განხორციელდა. ძველი საბერძნეთის უფრო ადრეულ, წინაკლასიკურ პერიოდში კი, რაციოს, ანდა გეომეტრიულ ანალოგიას, უმეტესწილად, „სოციალური კოსმოსის“ მომწესრიგებელი დანიშნულება ეძლეოდა. მითოსური მსოფლხედვის ჩანაცვლება, ახალი აზროვნების, ანდა როგორც არისტოტელე უწოდებდა, „სიბრძნის“ წარმოჩენა, მაშინ მოხდა, როცა ბერძენნი, საზოგადოებრივი მოწყობის საკითხთა გამო, ზრუნვასა და ფიქრს მიეცნენ. სოციალურ ურთიერთობათა არსის ამოცნობას, მის ახსნას, ისინი იმგვარად, ისეთი ფორმულის საშუალებით

შეეცადნენ, რომელიც ადამიანურ გაგებას ექვემდებარებოდა. რიცხვისა და ზომის რაოდენობრივ წარმოდგენებს, მათ, სწორედ ამის გამო მიმართეს.

ფრანგი ფილოსოფოსი, ჟან-პიერ ვერნანი, ნაშრომში, „ძველბერძნული აზროვნების წარმოშობა“ აღნიშნავს, რომ მილეთელებმა გონიერების ერთერთი და ერთგვარი სახეობა, რაციონალურობის პირველადი ფორმა შექმნეს. „და თუ homo sapiens – გონიერი ადამიანი – ბერძენთა ხედვით, homo politicus-ს – პოლიტიკურ ადამიანს წარმოადგენდა, ეს ნიშნავს, რომ გონი თავისთავად, თავისი არსით, პოლიტიკური სახით ვლინდებოდა“ (6, 156). ანუ, გეომეტრიული ხედვა, იმ წინა თუ ადრეულ კლასიკურ ეტაპზე, როგორც ვერნანი მიიჩნევს, ფიზიკური სამყაროს საკვლევ მისწრაფებათა ნაცვლად, პოლიტიკურ, პოლისური სივრცის მოწესრიგების დანიშნულებას მიესადაგა. თუმცა, „სიბრძნეს“, გონიერებას, ანდა სააზროვნო ტრადიციას, როგორც ვერნანი შენიშნავს, აღნიშნული ხასიათი დიდ ხანს არ გაყოლია. პარმენიდეს დაწყებული, ბერძნული აზროვნება, ფილოსოფია, წესრიგის არსის, მისი წარმოშობისა და შენარჩუნების პირობათა ძიებიდან, ყოფიერებისა და ცნობიერების ბუნების, მათი ურთიერთმიმართების კვლევის საკითხებზე გადაერთო...

პოლისური ცივილიზაციის ადრეულ ეტაპზე კი, „სიბრძნის“, ანუ მოწესრიგების ახლადშექმნილი კონცეპციის ძირითად პრინციპს, თანასწორობა წარმოადგენდა. სოციალური ერთობა პოლისში, სწორედ ამ პრინციპის, ანუ, როგორც ბერძნები უწოდებდნენ, „გეომეტრიული თანასწორობის“ შესაბამისად, პროპორციულ მიმართებათა მიხედვით ყალიბდებოდა. საზოგადოებრივი თანაცხოვრების ქსოვილი ბერძნულ პოლისში, რაციონალურად მოწესრიგებულ, საგნობრივი მიმოცვლის ზომად-თვლად გარემოსაცა და გვაროვნულ-წარმომავლობით მიმართებათა თანმიმდევრულად ჩამნაცვლებელ, ადამიანურ ურთიერთობათა რაციონალურადვე გაწონასწორებულ ანაწყობს, მოქალაქეთა ერთობასაც მოიცავდა. კოსმიური ჰარმონიის თანადი პოლისური მოწესრიგება, ადრეული წარმოდგენით, „დამფუძნებელ მამათა“ აზრით, სწორედ სამყაროს მწყობრ მიმართებათა შესაბამის კანონთა ძალით მიიღწეოდა.

კანონს, იმ დროის „ნატურფილოსოფიურ“ განაზრებათა თანახმად, ყოველი მოქალაქის მიმართ ერთნაირი ძალმოსილება უნდა ქონოდა. შესაბამისად, ყველა მოქალაქეს, ანუ ურთიერთშემნაცვლებელ ყოველ „პოპლიტს“ თუ „პოლისურ ატომს“ თანაბარ მოვალეობასთან ერთად, თანასწორი უფლებანიც უნდა მინიჭებოდა (როგორც სოლონი ამბობდა – „თანასწორუფლებიანობა ომებს არ წარმოშობს“). ამგვარად მოაზრებულ და დადგენილ კანონმდებლობას, სოციალურ ურთიერთობათა წი-

აღში, პირველ ბრძენთა თუ ფილოსოფოსთა ხედვით, მოქალაქეთა შორის ანალოგიური (პროპორციული) მიმართება უნდა დაემყარებინა. წონასწორობის, წესრიგისა და ჰარმონიის პირობას, ასეთ სოციალურ სივრცეში, როგორც პლატონი ამბობდა, „უარესისა და უკეთესის თანახმიანობა“ ქმნიდა.

დესპოტიზმის მოძულე ბერძენი რეფორმატორები ცალსახად აცნობიერებდნენ, რომ პოლისის მოქალაქეთა მიერ კანონის მიღება, მისი აღიარება, დამატების გზით, მორჩილების თუ მოვალეობის გრძნობის თავსმომხვევით არ უნდა მიდწეულიყო. სოლონი თვლიდა, რომ სიტყვა საქმის წინახატია („სიტყვები კანონებსაც კი ცვლიან“) და რომ, პოლისის შუაგულში, საჯარო განხილვისთვის გამოფენილ მართალ სიტყვას, ხალხის ნება, ადრე თუ გვიან, კიდევაც აღიარებდა და კიდევაც დათანხმდებოდა. ოთხკუთხა ხის სვეტებზე ამოკვეთილი კანონები, სოლონი აგორაზე, ამიტომაც გამოფინა.

პირველი რეფორმატორები იმასაც ხვდებოდნენ, რომ ძველი, გვაროვნული წეს-ჩვეულებების, ანუ „ეთოსის“ შეცვლა, სრულიად ახალი ცნობიერების ჩამოყალიბებას საჭიროებდა. ამისათვის კი, ადამიანთა მითოსური ცნობიერების ამორფულ ველში, ანუ გასულიერებული სამყაროს ექსტენსიურად მომცველ წარმოდგენათა წიაღში, მათი აზრით, მოქალაქეობრივი ხედვის, რაციონალური და ინტენსიური აზროვნების უნარის ჩანერგვაც უნდა მომხდარიყო. მითოსის ლოგოსით ჩანაცვლება კი, სათანადო პიროვნულ ძალისხმევათა, იმგვარ აქტთა აღძვრას საჭიროებდა, რომლის აღმოცენებაც გარე, მაიძულებელი თუ თავსმომხვევი ზემოქმედებით ვერ მოხერხდებოდა. ასეთი რამ, მხოლოდ შიდა, სულიერი ძალისხმევის, ანდა მენტალური ძვრა-წანაცვლების, სათანადო აღზრდა-წვრთნისა და განსწავლის შედეგად მიიღწეოდა...

პლუტარქეს გადმოცემით, შავი ზღვის ჩრდილო სანაპიროდან ათენში ჩამოსული სახელგანთქმული სკვითი ბრძენი, ანახარსისი, ათენელი რეფორმატორის, სოლონის კანონთა კრებულს, ერთობ უნდობლად და ირონიულად მოეკიდა. წარმოდგენა, თითქოსდა დაწერილ კანონს უსამართლო ქმედებათა, მომხვეჭელობის ფინის შეკავება შეუძლია, მცდარი და წარმოსახვითია, რადგან, როგორც ანახარსისი ამბობდა, კანონი ობობას ქსელს გაგს – ღარიბები და სუსტები შეიძლება კიდევაც შეეგუონ, მაგრამ მდიდრები და ძალმოსილები, მას ადვილად გაარღვევენო. საპასუხოდ, სოლონს განუცხადებია – „ადამიანები შეპირებებს მაშინ ასრულებენ, როცა მათი დარღვევა არც ერთ მხარეს აწყობს. უარყოფასა და რღვევაზე მეტად, კანონთა სამართლიანად აღიარება უფრო ხელსაყრელი რომ უნდა იყოს, ყველა მოქალაქეს თავად შეუძლია მიხვდეს და გაიგოსო“ (7, 5.3).

მიხვედრა და გაგება, როგორც აღმოჩნდა, ახალ სოციალურ მიმართებათა, „პოლიტესის“, პოლისური ადამიანის ჩამოყალიბების ერთადერთ და საკმარის პირობას არ წარმოადგენდა. გრძნობად-განცდითი (ანუ მითოსური) აღქმიდან გამოცალკეებული თუ გამონთავისუფლებული, აბსტრაქტული და რაციონალური სახის აზროვნების პრინციპი, მართალია პატრიარქალურ, ბრძანებლობისა და მორჩილების ტრადიციას აღარ ეფუძნებოდა, მაგრამ, არც მოქალაქეებს შორის, გვაროვნულ თუ ოჯახურ მიმართებათა წიაღში დამყარებად, თანაცხოვრებითი სიმყუდროვის, ურთიერთნდობისა და სიახლოვის ემოციურ ბმათა მსგავს კავშირებს წარმოშობდა. ამიტომაც იყო, რომ პირველივე ბრძენი, „პოლისის მამები“, ტრადიციული, სისხლისმიერ ნათესაობაზე დაფუძნებული ცხოვრების წესის არა უარყოფას, არამედ მის გარდასახვას, გასულიერებული კოსმოსის ანალოგიური, ემოციურ-განცდითი პათოსით გაჯერებული პოლისური გარემოს შექმნას ცდილობდნენ.

ეპიმენიდე კნოსოსელი (კრეტელი), როგორც არისტოტელე აღნიშნავს, ოჯახს „ერთი ბაგადან მჭამელებს“ უწოდებდა. სპარტაში, ადრევე შემოღებული ტრადიცია, „ერთობლივი ტრაპეზის“ ინსტიტუტი, როგორც ჩანს, პოლისის „ერთ ოჯახად შეკვრის“ მისწრაფების ერთერთ გამოვლენას წარმოადგენდა. საერთო კერაზე მომზადებულ და საერთო მაგიდაზე გაზიარებულ საკვებს, კანონმდებელთა წარმოდგენით, მოქალაქეთა შორის თანასწორობისა და ურთიერთ ნდობის, სწორედ რომ ოჯახურის მსგავსი მიმართება უნდა დაემკვიდრებინა. ამგვარ ღონისძიებათა შედეგად მიღწეულ, ერთგვაროვნებისა და თანასწორობის შეგრძნებით, სიახლოვის განცდითი მუხტით გაჯერებულ პოლისურ ერთიანობაში, მოქალაქეს, მათი ჩანაფიქრით, „მომძეთა“ მოფრთხილები-სა და „პოლისური ოჯახის“ დაცვის, მალალი და ზიარი პასუხისმგებლობის შეგრძნებაც უნდა გავითარებოდა...

პოლისური სახელმწიფოს არსის სისხლისმიერ-ნათესაურ თუ ოჯახურ მიმართებათა პრინციპთან შეჯერება უფრო გვიანდელ, კლასიკურ ეპოქაშიც გრძელდებოდა. „პოლიტიკაში“, არისტოტელე, პოლისს დასახლებათა გაერთიანების შედეგად წარმოქმნილ, ერთგვარ, განსაკუთრებული სახის „დიდ ოჯახს“ უწოდებს. თუმცა, ჩვეულებრივ ოჯახსა და პოლისურ, იჯახისმაგვარ ერთიანობას, ის იქვე, მკვეთრად და ხაზგასმით განასხვავებს. ერთ სახლად მცხოვრებ ოჯახს თუ კომლს, არისტოტელე ადამიანურ ურთიერთობათა ისეთ ბუნებრივ წარმონაქმნად თვლის, რომელიც „...ყოველდღიურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების მიზნით წარმოიშვება“ (8, 1252b 10-15). ხოლო სახელმწიფო, იმავე ნაშრომში გამოთქმული მოსაზრების მიხედვით, თუმცა კი სასიცოცხლო მოთხოვნილებათა ძირიდან მომდინარეობს, მაგრამ, არა

მხოლოდ საყოფაცხოვრებო, არამედ და უპირატესად, „...ბედნიერი და მშვენიერი ცხოვრების მიღწევის მიზნით არსებობს“ (8, 1252b 30).

პლატონის გადმოცემით, პოლისური სახელმწიფოს სრულფასოვან და მყარ ერთიანობად ჩამოყალიბებას, სოკრატე, კანონის ძალით შემოღებულ, ნათესაური სიახლოვის მსგავს განცდათა საშუალებით იმედოვნებდა. პლატონის „სახელმწიფოში“ გამოთქმული, საერთო ცოლებისა და საერთო შვილების ინსტიტუტის დაფუძნების სოკრატესეული წინადადება თუ პროექტი, ჩანაფიქრით, მოქალაქეობრივ მიმართებათა გათანაბრებისა და გაერთგვაროვნების პირობათა შექმნას უნდა წადგომოდა. ასეთი ინსტიტუციის დაკანონების შემთხვევაში, პოლისურ სივრცეში, სოკრატეს წარმოდგენით, ყველასათვის მისაღები, თანასწორული და ძმური ურთიერთობა უნდა დამყარებულიყო.

იქვე, პლატონის „სახელმწიფოს“ III წიგნში, სოკრატე კიდევ უფრო საგულისხმო, სრულიად ფანტასტიკურ და დაუჯერებელ წინადადებას გამოთქვამს. სახელმწიფოსათვის ყოველგვარი სიყალბის, განსაკუთრებით კი, პოეტური გამონაგონისა და თავად პოეტების მავნებლად მიძინევი სოკრატე, ამ შემთხვევაში, პოლისის მმართველებს სრულიად გაცნობიერებული და გააზრებული იდეოლოგიური ფიქციის თუ გამონაგონის დანერგვას (და არა დაკანონებას) ურჩევს. თუმცა, ასეთი რამ, გასაკვირი და მოულოდნელი არც უნდა ყოფილიყო, რადგან, ცოტა კიდევ ზემოთ (389b ff.), სოკრატე აცხადებდა – მმართველებს, მტერთან და საკუთარ მოქალაქეებთან ურთიერთობისას, სახელმწიფოს კეთილდღეობის მიზნით, ზოგჯერ ტყუილის თქმაც მართებთო.

სოკრატე, ამ შემთხვევაში, ისეთ „კეთილშობილურ“ თუ „დიდებულ“ სიცრუეზე, ანუ გამონაგონზე საუბრობს, რომელიც, მისი აზრით, იდეალური სახელმწიფოს მმართველთა, მცველთა და საზოგადოდ, მოქალაქეთა სათანადო აღზრდის აუცილებელ პირობას უნდა წარმოადგენდეს. უკვე განსწავლულ აღსაზრდელებს, როგორც სოკრატე თვლის, უნდა ჩაეგონოს, რომ ყველაფერი, რაც მათ სწავლებისა და წვრთნის შედეგად მიიღეს, თითქოსდა დაბადებამდე, მიწის წიაღში ერთობლივად ყოფნისას შეითვისეს. მათ, ამას გარდა, ისიც უნდა დაიჯერონ, რომ, გამოზრდისა და წვრთნის შემდეგ, ყველანი დედამიწისგან იშვინენ. ამიტომაც, ქვეყანას, სადაც ცხოვრობენ, დედასავით უნდა მოუფრთხილნენ და „...იგივე მიწიდან დაბადებულ თანამოქალაქეებთან – ძმური ურთიერთობა უნდა ქონდეთ“ (3, 414e).

არისტოტელე სოკრატეს ამ ბოლო მოსაზრებას არც პირდაპირ და არც ირიბად ეხება, თუმცა, ძმურ-მოქალაქეობრივი საზოგადოებრივი წყობის მიმართ მისი უარყოფითი დამოკიდებულება, ამ, „კეთილი განაზრახვის“ თუ სახელმწიფოებრივი მიზანშეწონილების მიხედვით

შექმნილ ფიქცია-მიტოსზეც, უეჭველია, რომ ასევე ვრცელდება. საერთო ცოლებსა და საერთო შვილების სოკრატესეულ საკანონმდებლო პროექტს კი, არისტოტელე კრიტიკულთან ერთად, ირონიითა და გაკვირვებით მოეკიდა – განა შეიძლება ყველა, ყველას ძმა, მამა ან ბიძაშვილი იყოსო?! მხოლოდ კანონით დადგენილი საყოველთაო სიყვარულის თუ ერთგულების ძმური განცდა, საბოლოოდ, არისტოტელეს აზრით, აუცილებლად მინელდება და გაუფასურდება. ამასთან, იქვე გამოთქმული მოკლე ფრაზით, ზემო ლიბიის ზოგიერთ ტომში საერთო ცოლები ჰყავთო, არისტოტელე, სოკრატესეული მოსაზრების ბარბაროსული წეს-ჩვეულებებისკენ მიდრეკას თუ მათთან შესატყვისობასაც მიანიშნებს...

არისტოტელე პლატონის გეომეტრიულ ხედვას თუ წარმოდგენას თუმცა კი არ იზიარებდა, მაგრამ ჰარმონიული ერთიანობის დამსახვსრაავ, ანალოგიურ-პროპორციულ მიმართებას პოლისური მოწესრიგების მთავარ და ძირითად პრინციპად, მაინც მიიჩნევდა. პროპორციული თანაფარდობა, არისტოტელეს წარმოდგენით, მსგავს-თანასწორ მოქალაქეთა საქმიან ურთიერთობათა ველსაცა და უფლება-მოვალეობით მიმართებათა სამართლებრივ სივრცესაც აწესრიგებს („ნიკომახეს ეთიკა“). ამას გარდა, ადამიანის სულის წყობისა და ცნობიერების გრძნობად აღქმასთან კავშირის ახსნისას („სულის შესახებ“), არისტოტელე კვლავ ანალოგიურ-თანაფარდობითი სახის, სახსრულ (ართრონულ) მეტაფორას მიმართავს.

მართალია „ადამიანური ბუნების“ სამმაგი (ფიზიკური, ემოციური და რაციონალური) გაგებიდან ყველაზე მნიშვნელოვნად, არისტოტელე, რაციონალურ-კონცეპტუალურს მიიჩნევს, მაგრამ სახელმწიფო თუ სოციალური მოწესრიგების საკითხთა განხილვისას, საკმაოდ დიდ ყურადღებას, ის განცდით მიმართებებს თუ ემოციურ სწრაფვებსაც უთმობს. ამიტომაც არის, რომ პოლისური სახელმწიფოს მოქალაქეთა შორის, არისტოტელე, ძირითადი, რაციონალური ანალოგიის გარდა, ემოციურ კავშირთა არსებობის აუცილებლობასაც აღიარებს. ემოციური მიმზიდველობის მუხტი, მსგავსსა და თანასწორ ინდივიდთა შორის, მეგობრულ ურთიერთობას უნდა წარმოშობდეს, რადგან მეგობარი, არა გაურკვეველ ზრახვათა მქონე უცნობი ან „უცხო“, არამედ, როგორც არისტოტელე თვლის, „სხვა მე“ არის (alter ego-ა). ამიტომაც, მისი წარმოდგენით, უდიდესი მადლი სახელმწიფოსათვის, მოქალაქეთა შორის დამყარებულ ძმურ ურთიერთობას კი არა, მეგობრულ დამოკიდებულებას (φιλία-ს) მოაქვს. სოკრატეს მიერ აგრეირებად ქებული სახელმწიფო ერთობა კი, „...სწორედ კეთილმეგობრული ურთიერთობის შედეგად მიიღწევა“ (8, 1262b 5-10).

თანასწორულ-მეგობრული კავშირი, მართალია, ჯერ მხოლოდ ნაწილობრივ, მცირე რაოდენობის ადამიანთა, მოქალაქეთა შორის მყარდებოდა და ამასთან ერთად, პოლისური წყობა მონობის ინსტიტუტსაც ინარჩუნებდა, მაგრამ სამართლიანი სოციალური წესრიგის საოცრად მაღალი შესაძლებლობანი კლასიკური ეპოქის საბერძნეთის, სწორედ ამგვარმა საზოგადოებამ გამოავლინა. პოლისური, ერთიანი და გაწონასწორებული სამოქალაქო სივრცე, იდეალურ წესრიგზე ორიენტირებულ, რაციონალური სახის თანაფარდობათა თანახმადაცა და ეთიკურ პრინციპთა, ადამიანურ ვნებათა, ფსიქიკურ თუ განცდით სწრაფვათა გათვალისწინებითაც იგებოდა. ამასთან, მეორე, სულიერი მიმართება, ემოციური სახის კავშირი, იმავე პერიოდის წარმოდგენათა მიხედვით, ზე-წესრიგის, ჰარმონიის სტრუქტურწარმომქმნელ კანონებს უშუალოდ ან პირდაპირ, ნამდვილად არ ექვემდებარებოდა. ასე რომ, ანტიკური სამოქალაქო სივრცე ორ, გონით და გრძნობად საწყისთაგან მომდინარე პრინციპთა თუ მიმართებათა საკმაოდ მყიფედ მორგებულ თანაარსებობას ეფუძნებოდა.

ერთხელ აღქმრული, ჯერ მხოლოდ შეზღუდულ, პოლისურ სივრცესა და მცირე რაოდენობის ადამიანთა გამწვდომი, თავისუფლებისა და თანასწორობის მოქალაქეობრივი მისწრაფება შეზღუდულ არეალს დიდხანს ვერ იგუებდა... ზღვართა მომშლელი მოსაზრება იქვე, კლასიკურ ეპოქაში გამოითქვა — „მე არც ათენელი და არც ბერძენი, არამედ მსოფლიოს მოქალაქე ვარ“. სოკრატეს ეს ფრაზა, ცოტა მოგვიანებით, ცნობილმა კინიკოსმა, დიოგენე სინოპელმა აიტაცა. შეკითხვას, საიდან ხარ? — საბაზრო მოედანზე, კასრში მობინადრე დიოგენე, ასე პასუხობდა — მე სამყაროს მოქალაქე, ანუ კოსმოპოლიტი ვარო (ბერძ. $\kappa\omicron\sigma\mu\omicron\upsilon\lambda\iota\tau\eta$ + $\pi\acute{\alpha}\tau\iota\varsigma$). დღის სინათლეზე, ანთებული ფარნით, უმწიკვლო ადამინის ძიების დიოგენესეული მცდელობა, შეიძლება უნაყოფოდაც დასრულდა, მაგრამ, სოკრატედან წამოსულმა, „სამყაროს მოქალაქეობის“ ნოვატორულმა აზრმა ღირსეული მემკვიდრე თავადვე იპოვა.

ათენის ბიბლიოთეკაში, გემის დაღუპვის შემდეგ მოხვედრილი, ფინიკიური წარმომავლობის ვაჭარი, სოკრატეს ცხოვრების შესახებ წიგნიდან ამოკითხული ამბით იმდენად აღფრთოვანდა, რომ ფილოსოფიური ხიბლის ტალღამ, მისი განცდა-გონება, იქვე, ერთბაშად დასრულად წარიტაცა. უკვე შემდეგ, კინიკოს დამრიგებელთა შემწეობით, ფილოსოფიურ განსჯათა ოკეანეში ღრმად შესული ეს პიროვნება, თურმე იკვირვებდა — უიღბლო შემთხვევითობამ, გემის დაღუპვამ, რაოდენ ბედნიერ ნაოსნობას მაზიარაო?! მისი სახელი, ძენონი კიტიონიდან, ათენში საყოველთაოდ ცნობილი, მას მერე გახდა, რაც მის მიერვე დაარსებულმა „სტოიციზმის“ ფილოსოფიურმა სკოლამ დიდი გავლენა მოიპოვა.

პოლისური ცივილიზაციის ადრეულ ეტაპზე, ათენში ჩამოსულ სკვით ბრძენს, ანახარსისს მეგობრული ურთიერთობის დამყარება, ანუ ბერძენთა მიერ მისი, უცხოელის, თანასწორად მიჩნევის თუ აღიარების მიღწევა ძალზედ გაუჭირდა. იგივე დიოგენე ლაერტიელის (ასევე, პლუტარქეს) გადმოცემით, სოლონმა, დამეგობრების წინადადებით კარზე მომდგარ ანახარსისს შეუთვალა – ჩვეულებრივ, მეგობრებს საკუთარ სამშობლოში იძენენო. ჰოდა, სამშობლოში მყოფმა სოლონმა მეგობარი რატომ არ უნდა შეიძინოსო?! – ანახარსის ამ, მოსწრებული პასუხით მოხიბლულმა სოლონმა, მთხოვნელი სახლშიც შეუშვა და კიდევაც დაიმეგობრა.

უფრო გვიანდელ, ელინიზმის ეპოქაში კი, უკვე სახელგანთქმულმა და საკმაო პატივით მოსილმა ძენონმა, ათენელთა თანასწორ წოდებაზე, მოქალაქეობის მიღებაზე უარი განაცხადა, რადგან, როგორც ამბობდა – ფინიკიელი თანამემამულეები არ მინდა გავანაწყენიანო. საფიქრებელია, რომ ათენის მოქალაქეობა, მან უფრო თავისი კოსმოპოლიტური კრედოს გამო უარყო. სკვითი ბრძენის, ანახარსისგან განსხვავებით, ძენონი თავს, არც ფინიკიელად და არც არაათენელად, ანუ უცხოელად მიიჩნევდა. საჯარო სივრცეში, აგორას მიმდებარე სტოას სვეტებქვეშ მოქადაგე ძენონს, „სამყაროს მოქალაქეობის“ მრწამსული კონცეპცია, სიტყვებთან ერთად, ქმედებითაც უნდა დაედასტურებინა. სტოიკოსებისათვის ხომ ნებისმიერი, პოლისური თუ სხვა სახის წარმონაქმნი, უფრო მაღალი და ყოვლისგამწვდომი ერთობის, „ღმერთთა და ადამიანთა დიდი ქალაქის“, უნივერსუმის არასრულ ასლს წარმოადგენდა...

ელინურ გარემოში, ფინიკიელთა კვიპროსულ დიასპორაში აღზრდილი, ათენში მცხოვრები და იქვე მოღვაწე ძენონის ცნობიერებას, თუნდაც მხოლოდ ბიოგრაფიულ წინაპირობა-გარემოებათა გამო, საკუთარი „მე“, სწორედ რომ, პოლისურზე უფრო ფართო ერთობისათვის უნდა მიეკუთვნებინა. ალექსანდრე მაკედონელის იმპერიის მემკვიდრე სახელმწიფოთა სივრცეში, ბერძნულ და აღმოსავლურ კულტურათა სინკრეტული შეთანადების არეალში, მსგავსი განწყობა თუ ხედვა, როგორც ჩანს, მრავალ მოაზროვნე ადამიანს ჩამოუყალიბდა. ამიტომაც იყო, რომ სტოიკოსთა მსოფლხედვას, ელინიზმის ეპოქის თითქმის ყველა სახელმწიფოს მმართველი ელიტა იზიარებდა.

მრავალ ხალხთა და კულტურათა მომკრებ რომაულ მებობიზმზე იგივე ხდებოდა – სტოიციზმი აქაც ელიტურ წრეთა კუთვნილებას წარმოადგენდა (სენეკა, კატონ უმცროსი, მარკუს ავრელიუსი...). მანკიერ ვნებათა უგულებელმყოფი გონითი ძალისხმევით, სრულყოფილი და უმფოთველი არსებობის მიღწევის ეთიკური გზა, სტოიკოსური ცხოვ-

რების წესი, საყოველთაო აღიარებას ვერც საკუთარი, ბაძვის აღმშრელი მიმზიდველობითა და ვერც ძალმოსილების, ანუ „იმპერიუმის“ განმავრცობ, კომუნიკაციათა რომაული ქსელის საშუალებით მიაღწევდა. ახალი, როგორც შემდგომ წარმოჩნდა, მასიურად მიმზიდველი და მისაღები რელიგიური სახის მსოფლხედვა, იანუსურ ღიობთა, ორმხრივად გამჭოლ გზათა შემყრელ ქალაქში, სწორედ პერიფერიიდან აღძრულმა უკუდინებამ მიიტანა.

რომის შორეულ და განაპირა პროვინციაში, იუდეაში, ახალი რელიგიური განცდის შესაბამისი, მართლაც რომ გასაოცარი მსოფლხედვა აღმოცენდა. იუდეველთა შორის იმ დროს გამეფებული აშლილობის დაძლევა, აღრეულ გონთა ორივე სახის, კოლაბორაციონისტურ და მეამბოხურ განწყობათა შეცვლასა და ადამიანთა შორის სრულიად განსხვავებული განცდის დამკვიდრებას, იესო ნაზარეთელი შეეცადა. ამქვეყნიურის მიღმა არსებული აბსოლუტური საწყისისკენ მომიზნული, ხსნისა და გადარჩენის გზის დამდგენი ძალისხმევა, ქრისტეს ქადაგებათა მიხედვით, აქტუალურ ქმედებათა სინამდვილეში კი არა, პიროვნულ, სულიერ განზომილებაში უნდა ხორციელდებოდეს. ჭეშმარიტი თავისუფლებისკენ სვლის გეზს, როგორც ქრისტემ თანამემამულეები და კაცობრიობა დამოძღვრა, ღმერთის მადლის მიძღები ყოველი ადამიანი, თავისუფალი ნების სწორი არჩევანის მიხედვით უნდა მიეყვებოდეს. მაგრამ ქრისტეს მოწოდება, მაშინ, იმ დროს, მიმდევართა მცირე ჯგუფის გარდა, არც თანამემამულეებმა და არც უცხოტომელებმა შეისმინეს...

სრულიად ავტონომიურ ადამიანურ ნებასა და მასთანვე დაკავშირებულ არჩევანის პრინციპს, ქრისტიანულ მსოფლხედვაზე ადრე სტოიკოსებიც აღიარებდნენ. ღირსეული ცხოვრების წესი, ზნეობრივი და ინტელექტუალური სრულყოფილება, მათი წარმოდგენით, მტანჯველ და დამთრგუნავ პიროვნულ ვნებათა უარყოფელი, გონითი განსჯის წყალობით მიიღწევა. სიყვარულისა და თანაღმობის გამომვლენი, „თავში ჩადებულ და გულზე დაწერილ“ ღმერთის მცნებათა მატარებელი ადამიანის ქრისტიანული მოდელისგან განსხვავებით, პიროვნული არსებობის ღირებულება, ადამიანური ღირსება და სიქველე, სტოიკოსთა შეხედულებით, მხოლოდ გონით შესაძლებლობათა შესაბამისად, ნების ძალმოსილებისა და სწორი ცხოვრების წესის არჩევის უნარის მიხედვით ფასდება.

გონით სფეროს კი, სტოიციზმი ლოგიკური განსჯის შესაძლებლობასთან ერთად, ბუნებრივ პროცესთა გაგების, „ლოგოსის“ წვდომის უნარსაც მიაკუთვნებდა. „ლოგოსი“ ანუ უნივერსალური გონი, სტოიკოსთა მიხედვით, ყოველი არსებულის, სულიერისა და უსულოს გამჭოლი და განუყრელი შემადგენელია. ფაქიზი ლოგოსური სუბსტანცია, ინდი-

ვიდუალური და ზოგად-კოსმიური მოწესრიგების აქტიური და ქმნადი პრინციპის მატარებელი ძალის თუ სხეულოვანი წარმონაქმნის, „ცეცხლოვანი აირის“, „პნეუმას“ (πνεῦμα-ს) საშუალებით განივრცობა. ინერტული მატერიის მომწესრიგებელი ძალის, პნეუმას უმაღლესი ფორმა, სტოელთა მიხედვით, ღვთაებრივი სულის ნაწილს თუ ფრაგმენტს, ადამიანურ სულსაც წარმოშობს...

ლოგოსური განვრცობის პრინციპიდან მომდინარე სტოიკოსური წარმოდგენა, კლასიკურ-ანტიკურ კონცეპციებს ორმხრივად დასცილდა. ლოგოსური მოწესრიგების ქვეშ, გეომეტრიულ ფორმათა სწორ წყობას, სტოიკოსები შეიძლება კიდევაც გულისხმობდნენ, მაგრამ პროპორციულ მიმართებას, მათი მსოფლხედვა, სრულიად განზე ტოვებდა. ანალოგია, ანდა რაციო, სტოელთა ხედვით, არც წარმავალ სინამდვილესა და წესრიგის ტრანსცენდენტურ განზომილებას შორის მოიაზრებოდა და არც სოციალურ გარემოს, ადამიანთა ერთობას ესადაგებოდა. გონით ჭვრეტადი დასახსვრის ნაცვლად, სამყაროს სტოიკოსურ წარმოდგენაში, „პნეუმას“ სხეულოვანი განვრცობა-გამჭოლა და ლოგოსური ბედისწერა ბატონობდა. მეორე მხრივ კი, დამთრგუნავ ვნებათა თუ პათოსთა უგულველმყოფი სტოიკოსური მისწრაფება, მოქალაქეთა შორის ემოციურ-განცდითი სიახლოვის მნიშვნელობას, შეიძლება უნებურადაც, მაგრამ მაინც აკნინებდა.

თუ ერთიანი და საყოველთაო სულის გამოვლენა, როგორც სტოელები თვლიდნენ, ყველა ადამიანში ხდება, მაშინ ძმური სიყვარული თუ მეგობრული დამოკიდებულება საზოგადოებრივი თანაცხოვრების ზნეობრივ საფუძველს, სწორედ ბუნების კანონთა თანახმად და შესაბამისად უნდა ქმნიდეს. ლოგოსის, ანუ ბედისწერისა და ერთიანი უნივერსუმის ნაწილის, „ადამიანური ბუნების“ განაზრებითი წვდომა, სტოიკოსთა ჩანაფიქრით, ყოველგვარ, გვაროვნულ, ეთნიკურ თუ სხვა სახის ერთობათა, პირობით და ვიწრო ფარგლებს გამცდენ, კოსმიური გაქანების პიროვნებათაშორის მიმართებას უნდა აყალიბებდეს. მაგრამ დესტრუქციულ, დამანგრეველ და მტანჯველ ვნებათა უარმყოფელი, ცხოვრებისეულ სიამეთა მიმართ ინდიფერენტული, მათი არადმიმჩნევი სტოიკოსური განწყობა, ადამიანთა შორისულ, განცდით კავშირთა წარმოშობის შესაძლებლობას არსობრივად გამორიცხავდა. ამიტომაც, სტოიციზმის კოსმოპოლიტური მისწრაფება, საყოველთაო სიახლოვისა და ურთიერშემწეობის დამკვიდრების მისივე მცდელობა, სინამდვილეში, განუხორციელებელ, ვნებაგამოცლილ, ცარიელ და ფორმალურ მოწოდებად რჩებოდა.

„კოსმოპოლიტიზმი მხოლოდ ჭკუის ნაყოფია, ადამიანის კეთილგონიერებისა, მას ადამიანის გულთან საქმე არ აქვს...“. ვაჟას ეს გამო-

ნათქვამი სრულიად სხვა კონტექსტს, სხვა დროსა და სხვა სოციალურ სინამდვილეს ესადაგებოდა, თუმცა კი, ცნების ზოგად არსობრივი და როგორც საკაცობრიო გამოცდილება ცხადყოფს, მარად თანამდევითი თვისობრიობის გამოვლენას, სწორედაც რომ ზუსტად ახდენდა. კეთილი განაზრახით თუ კეთილგონიერებით ნაკარნახები „ჭკუის ნაყოფი“, მისი თვალსაწიერი, უხილავ, გონის თვალთ დანახულ, საკაცობრიო გაქანების ერთიანობას, თითქოსდა მოიცავს კიდევაც, მაგრამ იქვე, გვერდით მდგარ „სხვას“, უახლოეს მოყვასს, ძალზე ხშირად, მხედველობის არედან კარგავს...¹

ახალევროპულ სააზროვნო სივრცეში, სტოიკოსურ მსოფხედვასთან ძალზე დაახლოებულ კონცეპციათა, უკვე საუკუნეთა შემდგომი კვლავადმოცენება, „ადამიანური ბუნების“ ფიზიკურ სამყაროსთან მიმართების ორმაგ გაგებათა აღრევას შეიძლება მიეწეროს. ბუნების მოწესრიგებული სურათი, რომელიც ევროპელი ადამიანის ცნობიერებაში ახალი სამეცნიერო აღმოჩენების შედეგად ჩამოყალიბდა, სტოიკოსთა ერთიანი უნივერსუმის წარმოდგენას, მართლაცდა ემსგავსებოდა. ხოლო, გეოგრაფიულ აღმოჩენათა შედეგად გამოვლენილ, მრავალფეროვან და ეთნო-კულტურულად განსხვავებულ ადამიანურ მოდგმათა, ერთიან კაცობრიობად მოაზრების ახალევროპულ მისწრაფებას, საკმაო სიახლოვე სტოელთა კოსმოპოლიტიზმთან, ნამდვილად ქონდა.

კლასიკურ-ანტიკური წარმოდგენებიდან გამოხმოილი და ახალევროპულ „მეცნიერულ მეთოდთან“ შეთანადებული, რაციონალისტური, მათემატიკურად მწყობრი სააზროვნო ჰიპოთეზა, XVIII საუკუნის გამანათლებლური სულისკვეთების მსოფლხედვამ, ფიზიკური სამყაროს გარდა, ადამიანურ, საზოგადოებრივ მიმართებათა სფეროს გამწდომდაც მიიჩნია. ფენებად თუ კლასებად რაციონალურად დანაწევრებული საზოგადოებრივი ანაწყობის, მისი მატრიცული მოდელის საყოველთაო მართებულობის თუ ვარგისიანობის, XIX-XX საუკუნეების მეცნიერული იერ-სახის სოციალურ მოძღვრებებში დამკვიდრებულ რწმენას, ანუ გლობალური, კოსმოპოლიტური გაქანების მისწრაფებას, „ერთადერთად ჭეშმარიტი და სწორი ხედვის მფლობელი“, თითქმის ყველა იდეოლოგია იზიარებდა.

ზოგადსაკაცობრიო მომცველობის სოციალურ მოძღვრებათა ყოველი, მეცნიერულად მწყობრი სახის იდეოლოგია, კლასიკური ანტიკურობიდან მომდინარე, პოლისური ერთიანობის პირობათა, ანუ ცივილიზაციის განმაპირობებელ პრინციპთა შენარჩუნებას, სწორედ საყოველთაო, „კოსმოპოლიტური სოლიდარობის“ ვირტუალური განზომილების შემოღების ხარჯზე ცდილობდა. პოლისის ნამდვილი და კონკრეტულქმედითი ინფრასტრუქტურისა და მისივე, გარკვეულად და უშუალოდ

„ხელშესახებ“ მოქალაქეთა კრებულის ერთიანად დამსახსრავი ანალოგიური პრინციპის ნაცვლად, იდეოლოგიურ კონსტრუქციათა რწმუნებითი ძალმოსილება, უფლება-მოვალეობათა თანასწორული განფენის, თითქოსდა „ბუნებრივ“, თავისთავად, მაგრამ არსობრივად ფუყე, მიმდინარე ქმნალობიდან ცთომილ, სრულიად განყენებულ კონცეპცია-სიმულაკრუმს ეფუძნებოდა.

ისევე როგორც ყოველი სიმულაკრუმის დამაჯერებლობა, იდეოლოგიათა ზეობის ხანა, მათი ძალმოსილება, ეფემერული, დღემოკლე აღმოჩნდა. „იდეოლოგიათა დასრულებას“, ანდა მათსავე პოსტ-მოდერნულ დაქუცმაცებას თუ დისპერსიას, იმ, „დაუსაზღვრავ“, ბუნებრივ-სტიქიურ და ადამიანურ-პათოსურ დესტრუქციულ ძალთა ბორკვა და შფოთი მოყვა, რომელთა პოლისურ კალაპოტში მოქცევას, ანდა „დასაზღვრავს“ თანამედროვე ცივილიზაციის საწყისთა შემქმნელი, ანტიკური პერიოდის მოაზროვნენი „სიბრძნის“ საშუალებით ცდილობდნენ. თუმცა, აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ მიმდინარე, გლობალური განზომილების პრობლემათა წნულის თუ ზღართის გამოგება, მხოლოდ კოსმიური ჰარმონიის თანადი „სიბრძნის“, პოლისური ანალოგიის საშუალებით ვეღარ მოხერხდება.

სინათლის სიჩქარეზე ამოქმედებულმა თანამედროვე ტექნოლოგიებმა, ბოლო დრომდე ჩვეული და სარწმუნო წარმოდგენის, დრო-სივრცეში განფენილი სამყაროს აღნაგობა, იმდენად შეკვეცა, იმდენად შეამჭიდროვა, რომ ზოგი მოაზროვნე, „სივრცის გაქრობაზე“, ანუ ყველაფრის მანძილთა გარეშე, მხოლოდ ახლა, „ცოცხალ დროში“ მიმდინარეობაზე ალაპარაკდა. ასეთი, მყისიერი განვრცობა-წვდომის სასიცოცხლო გარემო, აქტუალურ მოვლენათა მოძალებით უადრესად წნეხილი სინამდვილე, შეიძლება „შემჭიდროების“ მესამე ეტაპადაც იქნას მიჩნეული. თუ ასეა, მაშინ ურბანულ არეალთა შემჭიდროების გზით განვითარებადი, ახალ ფაზაში შესული ცივილიზაცია, როგორც ჩანს, მომწესრიგებელი „სიბრძნის“ ახლიდან გადააზრებას საჭიროებს. მართალია სინამდვილემ, გარემომცველმა სამყარომ გარდასახვა განიცადა, მაგრამ მარად ცვალებად გარემო-პირობათა და გამოწვევათა პირისპირ, ერთი-ერთზე ნიადაგ მდგომი, მხოლოდ თავისი თავის იმედზე მყოფი ადამიანის მდგომარეობა, საკუთარი ადგილის ძიების, მისივე ეგზისტენციური მისწრაფების ხასიათი, კვლავ უცვლელი რჩება. ასე რომ, მომწესრიგებელ პირობათა განჭვრეტის, „სიბრძნის“ მაძიებლობის მოვალეობა და პასუხისმგებელობა, მისი სიმძიმე და ტვირთი, ისევ და კვლავ, სამყაროს გუმბათს ტიტანივით შებჯენილ ადამიანს, მის ყოვლისგამწლომ გონით უნარს აწვება.

თუკი კოსმიური ჰარმონიის თანადი ანტიკური მოდელი, მოქალაქეზე, როგორც ქვაკუთხედზე დამყარებულ მოწესრიგებას, ზომად-თვლად დასახსვრასა და სულიერ, ემოციურ-განცდით მორგებასაც ითვალისწინებდა, ხოლო მომდევნო, ქრისტიანული პარადიგმა, „ღვთის ქალაქის“ ჭეშმარიტებისკენ გონითა და გულით მსწრაფი ადამიანის წარმოდგენას ამკვიდრებდა, შემდგომი, კლასიკური ჰუმანიზმი კი, გარე, ვარსკვლავოვანი ზეცისა და შიდა ზნეობრივ კანონთა გასაოცარ ერთიანობაში მჭერ ადამიანს მოიხილავდა, ახალ ხედვათა ანაწყობიც, დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ კვლავ იმავე ღერძის, ანუ ადამიანური არსების, მისი მენტალურ-სომატური ნაწევარის გასწვრივ ჩამოყალიბდება. კერძოდ, შეიძლება გამოითქვას ვარაუდი, რომ დასახსვრ მიმართებებს, ალბათ, ფენომენტა ახალი, „ანტროპული ფაქტორის“ გამთვალისწინებელი განზომილებაც შეემატება...

ლიტერატურა

1. Diogenes Laertius. Lives of Eminent Philosophers. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0258>
2. Philolaus of Croton. Fragments. <http://www.philosophy.gr/presocratics/philolaus.htm>
3. Plato. Republic. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0168>
4. Aristotle. Metaphysics. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0052>
5. Vitruvius. The Ten Books on Architecture. http://www.gutenberg.org/files/20239/20239-h/29239-h.htm#Page_69
6. Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли. <http://sno.pro1.ru/lib/ver/index.htm>
7. Plutarch. Solon. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a2008.01.0063>
8. Aristotle. Politics. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0058>

**„ვეფხისტყაოსნის“ ხუთი
ქალაქის სემიოტიკა**

მხატვრული ტექსტის ქრონოტოპი ერთ-ერთი უმთავრესი ესთეტიკური კატეგორიაა, რომელიც ტექსტის დეკოდირებაში გვეხმარება. "ვეფხისტყაოსანში", როგორც ალეგორიულ, მისტიფიცირებულ, ეზოთერული სულიერების მატარებელ პოემაში, დრო და სივრცე მთლიანად მითოლოგიზებულია. პოემის სიუჟეტი და კოლიზიები, ზედროული და ზესივრცულია, ქალაქები სიმბოლურ-ალეგორიული სივრცეებია, რომელთა სემიოტიკა პოემის იდეური და სახეობრივი ქსოვილის ბევრ საიდუმლოს გვიმხელს.

მრავალფეროვან სივრცეებს შორის აქ უმთავრესი ხუთი ქალაქია: ტარიელის და ავთანდილის სამეფო ქალაქები, რომლებიც ერთმანეთის მსგავსია ყოველმხრივ, საიდუმლოებებით მოცულია და მათ სახელებსაც არ არქმევს რუსთველი. იქიდან იწყება სამყაროს გაკეთილშობილება, კაცობრიობის ხსნა, რენესანსულ ფაზაში გადასვლა, ადამიანური უნარების და სულიერების უმაღლეს რეგისტრში აყვანა.

ასევე გამორჩეულია სამი ქალაქი: მულაზანზარი, გულანშარო და ქაჯთა ქალაქი. ეს ხუთი ქალაქი ერთი გზაა, ერთი, უწყვეტი სიუჟეტური ხაზია, რომელთან ერთადაც პოემის უმთავრეს იდეას ესხმის ხორცი.

მულაზანზარი ცენტრია, საიდანაც პოემის მთავარი სიუჟეტური ხაზის კვანძის

გახსნა იწყება და ამ გზას გულანშარომდე, ფატმანის ქალაქამდე მივყავართ. ეს ფერად-ფერადი ვაჭართა ქალაქი ნესტანის - ანუ კოსმიური სიკეთის მხსნელი და მფარველია. ხოლო ქაჯთა ქალაქი განასახიერებს კაცობრიობის ბნელი, დაფარული, ბოროტი ძალების საუფლოს.

"ვეფხისტყაოსნის" მისტიკა ამ ხუთ ქალაქში იშლება მთელი სისავსით. ავტორმა უმნიშვნელოვანესი დატვირთვა შესძინა იმ სიმბოლოებს, რომლებიც ამ ქალაქების სამყაროს მახასიათებელია. პოემის მითოპოეტური სამყაროს ყველა გასაღები ამ ქალაქების კარებთან უნდა ვეძიოთ.

იმისთვის, რომ პოემის ქალაქების სემიოტიკურ მახასიათებლებზე და მათ მხატვრულ ფუნქციაზე ვისაუბროთ, შესავალშივე უნდა გავიაზროთ პოემის მითოპოეტური სამყაროს ძირითადი პლასტები. რუსთველის მიზანი იყო რენესანსული აზროვნების მიწოდება მკითხველისთვის, იდეალებისა და მოდელების შექმნა, ადამიანური შესაძლებლობების სრულქმნილების ზღვრის ჩვენება. ამ მიზნით მან დახატა ზღაპრული ქვეყნები და პერსონაჟები. როგორც წესი, მხატვრული ტექსტის იდეების რეალიზაცია ხდება გმირებსა და დრო-სივრცულ მოდელებში. არაბი და ინდოელი წყვილები ასახიერებენ კაცობრიობის ინოვაციურ ხედვას, კოლექტიური აზროვნებიდან გამოსვლას და პიროვნების ინდივიდუალიზმისკენ სწრაფვას. ნესტანი-ტარიელის წყვილი ამალღებულის ესთეტიკურ იდეალს განასახიერებს. ნესტანის გზა ინდოეთიდან ქაჯეთის სიბნელემდე გვაჩვენებს მოდელს იმისას, თუ რა ელის კეთილ არსს, მესიანურ სუბსტანციას, ხოლო ტარიელის გზა ნესტანის საძიებლად მშობლიური ქალაქიდან ქაჯთა შემუსვრამდე, მისი ზღვა-ზღვა ხეტიალი, დევთა გამოქვაბულის დაპყრობა და იქ თვითჩადრმავება, მედიტაცია, ნაგლეჯი თმებით ხევის ამოვსება (გავიხსენოთ ბიბლიური გლოვის ღელე, იგივე პატმოსის ჭალაკი), საკუთარი თავის შეცნობა გლოვასა და თვითგვემაში და ეზოთერული სიბრძნის დაგროვება, რასაც მეტაფორულად განასახიერებს ორმოცი ოთახის თვალ-მარგალიტი, რომელსაც ნესტანის გამოსხნის მერე ტარიელი ყველას ურიგებს, მაგრამ ამ განძეულს არაფერი აკლდება, ვინაიდან ის არა მატერიალური, არამედ ტარიელის მიერ დაგროვილი სულიერი საუნჯეა, გვაჩვენებს ადამიანური არსის სრულყოფილ წრებრუნვას ამალღებიდან დაცემამდე და საკუთარი თავის ძიებით, უფლის შეცნობით აღდგომა-ამალღებამდე.

ავთანდილის და ტარიელის ქალაქები ის იდეალური კოსმოსია, რომელმაც ცივილიზებულ კაცობრიობას მეგზურობა უნდა გაუწიოს. მათ სახელებიც კი არ ჰქვიათ, ისინი მისტიურ საიდუმლოს და ფილოსოფიური ჭეშმარიტების ძიებას განასახიერებენ. არაბეთი ძლევაძმოსილი და ლაღი სამეფოა, მეფე როსტევენი განასახიერებს მეფურ ღირსებას და

სამართლიანობას, მაგრამ გამეფდა თინათინი, რომელსაც მამის მიერ მიღწეული არ აკმაყოფილებს, იცის, რომ პროგრესის გზა უცხო მოყმის საიდუმლოზე გადის. ამიტომ პირადულს სატრფოსთან ერთად ნესტანის ძიების სამსხვერპლოზე დებს. ეს გზა იწყება ავთანდილის ქალაქიდან, რომელიც მხოლოდ ერთი სტროფით იხატება ვრცელტანიან პოემაში: “ქალაქი ჰქონდა მაგარი საზაროდ სანაპიროსა, / გარე კლდე იყო, გაიბბობ ზღუდესა უქვეთკიროსა”... (რუსთველი 2014; 48)

ეს კლდოვანი ზღუდე ქალაქის ფორპოსტია, კლდე მეტაფორაა უფლის ჭეშმარიტების და სულიერი ენერჯის. ავთანდილს არაბეთის დედაქალაქიდან თავის ქალაქამდე 20 დღე უნდა ევლო. ოცს “ვეფხისტყაოსანში” განსაკუთრებული ოკულტური დატვირთვა აქვს. ამ რიცხვიდან მოდის ქართული ზმნა “გა-ოც-ება”, რაც საიდუმლოს, საკვირველის, იდუმალის მნიშვნელობას ატარებს. 20 დღის სავალი მფრინავი რაინდისთვის იმას მიანიშნებს, რომ არაბეთი უზარმაზარი სამეფოა, გასაოცარი. დავაკვირდეთ ამ ეპიზოდს: “ოც დღე იარა, ღამეცა დღეს ზედა წაჰრთო მრავალი, / იგია ღზინი სოფლისა, იგია ნივთი და ვალი”... (რუსთველი 2014; 48)

ტარიელის ქალაქი ვეფხისტყაოსანი ჭაბუკის სულიერი სიმშვიდის, ხსნის, თავდაჯერებულობის, მედიტაციის ალაგია. ეს ქალაქი მისტიური საუფლოა, მას სახელი არ ჰქვია, ის რუსთველის ის მიკროკოსმოსია, რომელიც სიმბოლურად მაკროკოსმოსს განასახიერებს. ის ტარიელის მამის, სარიდანის, უმაღლესი პატრიოტული თვითშეგნების სიმბოლოც არის. სარიდანმა ეროვნული მთლიანობის იდეის სამსხვერპლოზე დადო პირადი ამბიციები და ინდოეთი გაამთლიანა. ეს ქალაქ-სახელმწიფო ინდოეთის სიმტიკის ზღუდე იყო. ეს იყო კეთილდღეობის, სინათლის და სილადის ქალაქი. აქ თვალმარგალიტს ოქროს ჯამებით აწვდიან საჩუქრად, როგორც ტარიელმა მიართვა ასმათს. ნესტანის სიყვარულით დაბნედილ ტარიელს სატრფოს სასახლეში წოლა თრგუნავდა და ნატრობდა საკუთარ სახლს... გახელებული მიჯნური ხშირად იმეორებს ასეთ ფრაზებს: “ჩემსა მივე”, “ჩემსა დავჯე”, “შევე, დავჯე ტახტსა ზედა”, “დღესა ერთსა საწოლს მოვე”, “საწოლს შემოვე”, “შინა მოვე”, “სახლსა ჩემსა მიმაწვინე”... “შევე, დავჯე ნადიმადვე”... ტარიელი შავ-წითელ დროშას აღმართავს... შავ-თეთრ-წითელი ფერის სკნელების და ცხენების მითოსური სიმბოლიკა გვაჩვენებს, რომ შავ-წითელი დროშა განასახიერებს შუასკნელის და ქვესკნელის ფლობას ინდოეთის მიერ, ხოლო ზესკნელის ნათლის მოპოვება დაკავშირებულია ნესტანის სახელთან... ტარიელის ნარატივებში უამრავჯერ გამეორებული “შინა მოვე” მიუთითებს იმაზე, რომ ტარიელის ქალაქი არ არის უბრალო ალაგი, არამედ შექცევისათვის მიუღწეველი ანუ ტრანსცენდენტური ცენტრია. ტარიე-

ლი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ქალაქების და სასახლეების აღწერას. მაგალითად, ნესტანის კომპის ის ასე ზღაპრულ ფერებში ხატავს: "მეფემან კომპი ააგო, შიგან საყოფი ქალისა, / ქვად ფაზარი სხდა, კუბო დგა იაგუნდისა, ლალისა, / პირსა ბაღჩა და საბანლად სარაჯი ვარდის წყალისა"... ან კიდევ: "სრა ედგა მოფარდაგული ოქსინოთა და შარდითა"... ანაც: "ღლე და ღამე მუჯამრითა ეკმეოდის ალვა თლილი"... (რუსთველი 2014; 335) ამგვარი ჰიპერბოლებით დახატული სასახლე, რასაკვირველია, არის სამოთხე, ქალღმერთის საცხოვრებელი, ალვა სამოთხის ხეა და მისი ნელსურნელება ყველგან არის უფლის მეტაფორა... ტარიელი ნესტანზე ამბობს: "მუნ იზრდებოდის ტანითა, გაბაონს განაზარდითა"... გაბაონი სამოთხეა, პალესტინის ერთ-ერთი ადგილი, სადაც ლამაზი ნაძვი იცოდა, სავარაუდოდ, ლიბანის ნაძვი, რომელიც ბიბლიაში სიმბოლოა სამართლიანობისა ("მართალი, ვითარცა ფინიკი აღყვავდეს და ვითარცა ნაძვი ლიბანისა განმრავლდეს" - ფსალ. 91,13) ... ნესტანი ხომ ღვთაებრივ სამართლიანობას განასახიერებს?! ქაჯეთის ციხიდან გამოგზავნილ წერილში ის სატრფოს სწორედ ამ სამართლიანობაზე ეუბნება: "ცან, სამართალი მართალი გულისა გულსა მივა რად (რუსთველი 2014; 372) ან ხვარაზმშას ძის თავიდან მოშორებაზე ნესტანი ამბობს: "ქმნა მართლისა სამართლისა ხესა შეიქმს ხმელსა ნედლად"... (რუსთველი 2014; 104)

ორ რაინდს ნესტანის ძიების გზაზე ათვლის წერტილად მულღაზანზარი ეგულება. ამ ქალაქს ტარიელი მაშინ ეწვია, როცა უკვე ნესტანის პოვნის ყველა იმედი გადაეწურა. თუ ტარიელის და ავთანდილის ქალაქები ზესკნელის სივრცეებია, მულღაზანზარი შუასკნელის, სიმბოლურად წითელი ფერის, მიწიერი სიკეთის და მშვენიერების განსახიერებაა. ნურადინ-ფრიდონი, მართალია, ძალიან მომხიბვლელი რაინდია, მაგრამ ავთანდილთან და ტარიელთან ის ვერ მივა. როცა სამი რაინდი ერთად მიდის, რუსთველი მათზე ამბობს - "ორნი მზენი, ერთი მთვარე"... ნურადინი თავის ქალაქს ასე აცნობს ტარიელს: "მულღაზანზარის ქალაქი, ახლოს მე მაქვსო რომელი... / ესე საზღვარი ჩემია, სადა ხარ გარდამხდომელი, / ცოტა მაქვს, მაგრა ყოველგნით სიკეთემიუწვდომელი"... (რუსთველი 2014; 178)

სიმბოლურ-ალეგორიული პოემის ტოპოსი თავადაც ამ ხასიათისაა და ის პოეტის თავისუფალი შემოქმედებითი ფანტაზიის ნაყოფია. ფრიდონი კი ამბობს, რომ მისი ქალაქი "ცოტაა", მაგრამ ტარიელი მოხიბლულია ამ ქალაქის სიტურფით, ხალხის ტემპერამენტით, ჰუმანიზმით, რაც რუსთველური ჰიპერბოლით ძალზე საინტერესოდ იხატება. ტარიელის დანახვაზე მულღაზანზარელები "პირსა იხოკდეს, გაჰყრიდეს ნახოკსა, ვით ნაფოტასა, / ეხვეოდინ, ჰკოცნიან ხრმალსა და

სალტე-კოტასა”, (რუსთველი 2014; 179) ხოლო ამ ტურფა და მდიდარი ქალაქის მაცხოვრებელთა საკვირველ სიმდიდრეზე მიანიშნებს ტარიელის ფრაზა: “ყველასა ტანსა ემოსა ზარქაში განაზიდარი”, ანუ ოქრომკედით ნაქარგი ოქროცურვილი ფარჩეულობა. ოქროსფერი ხომ “ვეფხისტყაოსნის” ფერთა სიმბოლიკაში მეფური დიდების და კეთილდღეობის გამომსახველია?! ამ დიდების კულმინაციაა ტარიელის და ფრიდონის ერთობლივი ძალისხმევით ფრიდონის მოსისხლე ბიძა-ძეთა დამარცხება და დაბეჭდილ საჭურჭლეთა მოპოვება. მსგავსი საჭურჭლენი მუდამ მეტაფორულია “ვეფხისტყაოსანში” და სულიერ სიკეთეებს და სამყაროს ფილოსოფიურ გააზრებას განასახიერებს. ომიდან გამარჯვებით მობრუნებულ რაინდებს ქალაქში აჯაბის მქმნელნი ანუ მეფოკუსეები ხვდებიან, მაგრამ ხალხის ყურადღებას ისინი მხოლოდ რაინდების დაბრუნებამდე იპყრობენ, ხოლო ტარიელის და ფრიდონის გამოჩენის შემდგომ “მოქალაქეთა ზარი ჩნდა, რომე ზმიდიან”, ანუ მულღაზანზარი ზანზარებს. ფონეტიკურ-ევეფონიურ პლანში ეს ტოპონიმი მუდამ ამგვარ ასოციაციას იწვევდა ჩემში: მულღაზანზარი აზანზარებს ქაჯეთს. ამ ქალაქში მოიპოვება ყველაფერი ქაჯთა შესამუსრავად.

გზა მულღაზანზარიდან გულანშაროსკენ, ვარდების ქალაქისკენ, მიდის. ფრიდონმა ზუსტად იცის, რომ თუ სადმე ნესტანის საიღუმლო ეცოდინებათ, ეს ვარდების ქალაქია, ზღვათა სამეფოს, ანუ კუნძულოვანი სახელმწიფოს დედაქალაქი. მართალია, არ ვემხრობი პოემის ტიპონიმთა რეალურ გეოგრაფიულ სივრცეებში ძიებას, მაგრამ ზღვათა სამეფოს პროტოტიპული ხატი თანამედროვე სეიშელის კუნძულებს მაგონებს. სეიშელის კუნძულების რეალობა აცოცხლებს ფატმან-ხათუნის ფერადი და უმდიდრესი ქალაქის შვება-სიამეთ. ამ მოსაზრებას არ აქვს არანაირი მეცნიერული მიგნების პრეტენზია. წმინდა სუბიექტური ემოცია და ასოციაციაა. ათი თვის სავალზე გადაჭიმული ქვეყანა უზარმაზარი და უზრუნველია. ვაჭართა ქალაქი არის “სავსე ტურფითა მრავლითა”. ხოლო 1075-ე სტროფში აღწერილი გულანშარო თითქოს თანამედროვე სეიშელის დედაქალაქი ვიქტორიაა: “აქა მოსვლითა გაყმდების, კაციცა იყოს ბერები, / სმა, გახარება, თამაში, ნიადაგ არს სიმღერები, / ზამთარ და ზაფხულ სწორად გვაქვს ყვავილი ფერად-ფერები”... (რუსთველი 2014; 310) სამყაროს ყველაზე ტურფა ნივთები და ამბები თავს ფატმან-ხათუნთან იყრიან. ფატმანი, ნესტანისთვის “ღედისა მჯობი დედა”, ამ ქალაქში სულიერ საზრდოს ვერ პოულობს. ასეთი სიმდიდრე და ვაჭრული ცხოვრების წესი, სულმოკლეობა და მიწიერებასთან მიჯაჭვულობა მას საშინლად თრგუნავს და დებრესიაში აგდებს. ფატმანი ზიზლით იხსენიებს თავის ქმარს, ვაჭართუხუცეს უსენს, რომელიც, როგორც სხვა ვაჭრები, არის “ცქაფი, უწრფელი, მსტრომელი”.

ფატმანი ჯერ ნესტანის და მოგვიანებით ავთანდილის დანახვისთანავე მიხვდა, რას ეძებდა, ამიტომ მათი უშურველი მხეველი გახდა. ჭაშნაგირთან მხოლოდ იმიტომ საყვარლობდა, რომ ის გარეგნულად ლამაზი იყო, მაგრამ, ვინაიდან ამ ჭაბუკისთვის უცხო იყო რაინდული ღირსება, ფატმანმა იოლად გაიძევა. სემიოტიკური ნიშან-სიმბოლოები უაღრესად საინტერესოა გულანშაროს დაძაბულ კოლიზიებში: მაგალითად, ჭაშნაგირის სახლი. ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალებში ღრმა იდეაა ჩაქსოვილი. უმდიდრესი სახლი უგემოვნოდ იყო ნაგები, რაზეც მიგვითითებს ფერთა სიმბოლიკა, შეუხამებელი, უგემოვნო, დაუხვეწავი. წითელ-მწვანე ქვით ნაგები სახლი პატრონის მდაბიურ ბუნებას ამხელდა: "ზღვის პირსა სახლი ნაგები დგა ქვითა წითელ-მწვანითა, / ქვეშეთვე სრითა ტურფითა, კვლა ზედათ ბანის-ბანითა, / დიდროვანითა ტურფითა, მრავლითა თანისთანითა"... (რუსთველი 2014; 322)

ვფიქრობ, ფატმან-ხათუნმა ვაჭართა ქვეყნის გაკეთილშობილების გზაზე უმნიშვნელოვანესი მისია შეასრულა. ტარიელიც ამას ეუბნება მელიქ-სურხავს, რომ ქაჯეთი მათ უნდა გადაეცეთ იმ როლისა და დამსახურებისთვის, რომელიც ფატმან-ხათუნმა შეასრულა ნესტანის ხსნისთვის. ფატმანმა მისცა ნესტანს ოქროს ქამარი თვალ-მარგალიტებით, რომელთა შორის თითო თითო ქალაქს იყიდდა. წელზე შერტყმული ქამარი სიმტიკის და რწმენის სიმბოლოა, ხოლო მარგალიტები - ფილოსოფიური ძიების. ნესტანი სწორედ ამ ქამარმა და მარგალიტებმა იხსნა ხალუმებისგან.

ქაჯთა ბუნება ფატმანმა დაუხატა ავთანდილს წვრილად, ხოლო ქაჯთა ქალაქი სამყაროს ყველაზე ამაღლევებელ სატრფიალო ბარათში, ნესტანის მიერ ქაჯეთის ციხიდან ტარიელისადმი გამოგზავნილ წერილშია აღწერილი:

"ციხეს ვზი ეზომ მაღალსა, თვალნი ძლივ გარდასწვდებიან,
გზა გვირაბითა შემოვა, მცველნი მუნ ზედა დგებიან,
დღისით და ღამით მოყმენი ნობათსა არ დასცდებიან,
მათთა შემბმელთა დაჰხოცენ, მართ ცეცხლად მოედებიან".(რუს-თველი 2014; 371)

ციხის გალავანი და გვირაბი ქაჯთა ქალაქს მიუვალს და აუღებელს ხდის. გვირაბს ბევრი, ანუ ათი ათასი, მცველი იცავს. ციხის კლდოვან გალავანს კი, რომელსაც სამი კარი ჰქონდა, სამ-სამი ათასი, ანუ სულ 9 ათასი მოყმე იცავდა. სულ ქალაქის შესასვლელს 19 ათასი მცველი ჰყავდა. ქაჯები, მართალია, ბოროტების მსახურნი იყვნენ, მაგრამ მათ ჰქონდათ უნიკალური ცოდნა, იყვნენ ჯადოქრები, ალქიმიკოსები, ყოვლისშემქმენებელნი. ვფიქრობ, ეს ცოდნა და სულიერება სიმბოლოურად გამოიხატება ქაჯეთის დამხობის შემდეგ რაინდების მიერ

იქიდან გამოტანილი განძეულით. სამი ათასი ჯორკიდებული ”მარგალიტი და თვალები, თვალი ყველაი დათლილი, იაგუნდი და ლალები”. ეს ყოვლად წარმოუდგენელი სიმდიდრე მეტაფორულად გამოხატავს ქაჯთა ცოდნას სამყაროს შემეცნების შესახებ და რაინდებმა ბოროტება ამ ცოდნისგან განაიარაღეს, აართვეს მათ ეს უძლეველი ძალა და სამოცი მეომარი დატოვეს დამარცხებული ქაჯეთის მცველად. სამი ოცი საკრალური რიცხვია. ტარიელს და მის მეგობრებს სულ სამასი მეომარი ჰყავდათ. სამასი მეომრის სიმბოლიკა ფართოდ არის გავრცელებული მსოფლიო მწერლობაში. სამასიდან ას ორმოცი დაიღუპა ციხის აღებისას და ას სამოცი გადარჩა. ას სამოციდან სამოცი დატოვეს ქაჯთა ქალაქში და ასი ანუ სრულქმნილება, გამთლიანება ისევ წამოიყოლეს უკან. თვალ-მარგალიტი ფატიმანს გადასცა ტარიელმა, ხოლო ქალაქი - ძელიქ-სურხავს ანუ ქაჯთა მისტიური ცოდნა გადაეცა მათ, ვისაც ეს ყველაზე მეტად სჭირდებოდა - ვაჭრებს, სულიერებისგან დაცლილ, მსუბუქი ცხოვრების წესს და განცხრომას შეჩვეულ საზოგადოებას.

რაინდების მიერ შეღწეული სამი კარი, დახოცილი მცველების გორები, ხვრელში გაძრომა იყო ნესტანის გამოხსნის და მთვარის გველისგან გათავისუფლების მითოსური პლასტებით ნასაზრდოები ნარატივი. ეს ამბავი პოემის უმთავრესი - ბოროტების დამარცხების იდეის რელიზაციაა. ნესტანის ძიებაში გავლილი გზა აეთანდლის და ტარიელის ქალაქებიდან მულაზანზარის და გულანშაროს გავლით ქაჯთა ქალაქისკენ, იქ ტრიუმფით მოპოვებული გამარჯვება განასახიერებს ”ვეფხისტყაოსანში” ადამიანურ სრბას სამ სკენელში, როგორც ამას გიორგი მერჩულე უწოდებს, ლტოლვას სულიერი გამთლიანებისგან, გაკეთილშობილებისკენ, ამაღლებისკენ, უფლის ძიებისკენ.

პოემის ხუთი ქალაქის სემიოტიკური ხატები არის რუსთველური შიფრ-კოდები, რომელთა დეკოდირება პოემის მითოპოეტური სამყაროს უმნიშვნელოვანეს საიდუმლოებს ნათელყოფს.

ლიტერატურა

- რუსთველი 2014:** ნოდარ ნათაძის რედაქციით, ვეფხისტყაოსნის სასკოლო გამოცემა; თბილისი.
- გამსახურდია 1991:** ზვიად გამსახურდია, ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება, თბილისი.
- ნოზაძე 1953:** ვიქტორ ნოზაძე, ვეფხისტყაოსნის ფერთამეტყველება, ბუენოს-აირესი.

**დიდი ქალაქი, როგორც
პიროვნების „ბაქროზის“
ადგილი**

რაინერ მარია რილკეს რომანში „მალტე
ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები“

ჩვენი სტატიის თემას წარმოადგენს პა-
რიზის, როგორც დიდი ქალაქის ფენომენი,
რომელიც პიროვნების განადგურებას იწვევს.
კვლევის წყაროა რაინერ მარია რილკეს მო-
დერნისტული რომანი „მალტე ლაურიდს
ბრიგეს ჩანაწერები“, რომლის მიხედვითაც
დიდი ქალაქი ის ადგილია, სადაც ადამიანი
საკუთარ ინდივიდუალურობას კარგავს და
მასის ნაწილად იქცევა.

„მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები“
1910 წელს გამოქვეყნდა და პირველ მო-
დერნისტულ რომანად მიიჩნევა. მოდერნის-
ტულ ლიტერატურაში ცენტრალური ადგი-
ლი უკავია ქალაქის თემას, რომელიც მხო-
ლოდ მოქმედების განვითარების ადგილს კი
აღარ წარმოადგენს, სადაც ურთიერთობის
ახალი ფორმები ყალიბდება. მოდერნისტული
ქალაქი, ე.წ. დიდი ქალაქია, რომელიც ალე-
გორიულად თავად ხდება ლიტერატურის
ობიექტი, მოქმედების პერსონაჟი. აქვე აღ-
ვნიშნავთ, რომ დიდი ქალაქის მოტივი ევ-
როპულ ლიტერატურაში სოფლის მოტივის
საპირისპიროდ განვითარდა და თანდათან ორ
განსხვავებულ თემად ჩამოყალიბდა. სოფლის
მოტივისთვის ნიშნულ თავისუფლებას, სი-
ჯანსაღეს და ინდივიდუალურობას მოდერ-

ნისტული ქალაქის შემთხვევაში მასობრიობა და ძალაუფლება დაუპირისპირდა. შეიცვალა ლანდშაფტიც - ქალაქი პროგრესისა და შეკუმშული რეალობის ადგილი გახდა, სადაც დღის წესრიგში დადგა ადამიანთა მიერ შექმნილი ინსტიტუციების ამბივალენტურობა, ხოლო ინდუსტრიალიზებულმა საზოგადოებამ დაარღვია ურთიერთობათა ის იდეალური სურათები, რითაც სოფლის გარემო გამოირჩევა. შესაბამისად, ქალაქური თემატიკა, მით უფრო, როცა ლიტერატურა დიდ ქალაქებს ეხებოდა, ნეგატიურ ასოციაციებს აღძრავდა.

დიდი ქალაქი ეს არ არის მხოლოდ რიცხობრივად გაზრდილი დასახლება, იგი დიდია თავისი საარსებო სივრცით, რომელსაც გარკვეული თავისებურებები გააჩნია. 1902 წელს, როცა რილკე პარიზს ეწვია, ქალაქი სამ მილიონამდე მაცხოვრებელს იტევდა. მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან ქალაქმა თანდათან დაკარგა ადამიანური მასშტაბი და გახდა თვალშეუვლები, მისი ცალკეული უბნები თითქმის ქალაქებია, ადამიანი კი მარტო დარჩა ამ უზარმაზარ სივრცეში საცდურთა პირისპირ და ერთადერთი, რაც შეუძლია, ისღაა, რომ შეინიღბოს. სოციალური კავშირები ძნელად გასაბმელი ხდება და ხშირად ძალიან ხანმოკლეა, რაც მის მცხოვრებთ მარტობისა და იზოლაციისთვის სწირავს.

ლიტერატურამ გამოძებნა გამოსახვის ფორმა დიდი ქალაქისათვის – მან ინდუსტრიალური "საფრთხობელა" შესანიშნავ მხატვრულ სახედ აქცია. როგორც ლიტერატურის კრიტიკოსი ლოტარ მიულერი ამბობს: „თუკი მოდერნიზმის მითოლოგია არსებობს, არსებობს ადგილიც, რომელზეც ის მოგვითხრობს და რომელთანაც ის დაკავშირებულია. ეს არის დიდი ქალაქი“. (მიულერი, 1988, 14)

გერმანელი სოციოლოგი და ფილოსოფოსი გეორგ ზიმელი 1903 წელს აქვეყნებს სტატიას „დიდი ქალაქები და სულიერი ცხოვრება“, სადაც ცდილობს, ეგრეთ წოდებული დიდქალაქელის ტიპაჟის გააზრებას. მისი თქმით, „ფსიქოლოგიური საფუძველი, რაზეც დიდქალაქელის ტიპი ყალიბდება, არის გამძაფრებული ნერვული ცხოვრება, რომელიც მიმდინარეობს გარე და შინაგანი შთაბეჭდილებების მუდმივი და სწრაფი ცვლით. ადამიანი განმასხვავებელი არსებაა, რაც ნიშნავს, რომ მისი ცნობიერი სტიმულირდება იმ სხვაობით, რასაც მომენტალური და ჩავლილი შთაბეჭდილებებით იღებს. დამახსოვრებული შთაბეჭდილებები, მათი დიფერენცირების არასაჭიროობა, მათი ჩვეული გეგმაზომიერი დინება და კონტრასტები ნაკლებ აღქმას ითხოვს, ვიდრე სწრაფად შემოჭრილი ცვლადი სურათები, რომლებიც დიდადაა დაშორებული იმისგან, რასაც ადამიანი ერთი თვალის შევლებით იღებს. იმით, რომ დიდ ქალაქში სწორედაც მსგავსი სიტუაციები იქმნება ქუჩის ყოველი გა-

დაკვეთას, ქალაქის ტემპით და მრავალმხრივი ეკონომიკური, პროფესიული, საზოგადოებრივი ცხოვრებით, ეს ჩვენი ფსიქიკის სენსორულ საფუძვლებში, ჩვენს ცნობიერში, როგორც განმასხვავებელ არსებებში, იწვევს ღრმა დაპირისპირებას პატარა ქალაქებისა და სოფლური ცხოვრების მიმართ, მათი წყნარი, თანაბარი რიტმით მიმდინარე ემოციურ-სულიერი ცხოვრების მიმართ”. (ზიმელი, 2006, 185)

რომანის სწორედ ერთგვარი დაპირისპირებაა დიდი ქალაქის ანონიმური, მასობრივი, ინდივიდუალურობადაკარგული ცხოვრებისა და სიკვდილისა, სოფლურ, თავისუფალ ცხოვრებასთან და სიკვდილთან. მიუხედავად იმისა, რომ რილკეს ღრმის პარიზი ელევანტურ და პროგრესულ ქალაქს წარმოადგენდა, რომანის პროტაგონისტის აღქმაში იგი მარტოობას, სილატაკესა და ავადმყოფობას უკავშირება, რასაც თავისი მიზეზები აქვს. მოდერნისტული ქალაქი გაუცხოების, მიუსაფრობის, ავადმყოფობის, სიკვდილის, სიგიჟის ადგილია, სადაც ადამიანის სულს შეება არსაიდან არ ელის.

რომანზე რილკე 1904-10 წლებში მუშაობდა. ჩანაწერებს მალტე მხოლოდ ერთ, დაწყების თარიღს უსვამს - 11 სექტემბერს, იქვე უთითებს პარიზული სასტუმროს მისამართს - ტულიეს ქუჩა და პირველივე წინადადებით გვამცნობს იმ განწყობას, რაც მას საფრანგეთის დედაქალაქში დაუფლებია: „ამ ქალაქს ყოველი მხრიდან აწყდება ხალხი, რათა აქ იცხოვროს. მე კი მგონია: აქ სიკვდილი უფრო ადვილია, ვიდრე სიცოცხლე”. მაგრამ რას გულისხმობს რილკე სიკვდილში?

მიუხედავად იმისა, რომ მალტე ბევრს საუბრობს სიკვდილზე, მათ შორის ოჯახის წევრებისა და ისტორიული პირების სიკვდილზე, პარიზის შემთხვევაში ეს არა მხოლოდ ფიზიკური სიკვდილია, არამედ ინდივიდუალურობის გაქრობის ყოვლისმომცველი პროცესი, რაც დიდი ქალაქისთვის გამხდარა ნიშნული. რომანის პარიზულ ნაწილში რილკე ადამიანთა ფიზიკურ სიკვდილს იყენებს როგორც ალეგორიას პიროვნების ინდივიდუალურობის განადგურების საჩვენებლად.

პირველი, რასაც პარიზში ჩასული მალტე ახსენებს, ეს ჰოსპიტლებია: „ვნახე ჰოსპიტლები”. მალტე ახსენებს ორ ჰოსპიტალს. ესენია Val-de-Grâce - სამხედრო ჰოსპიტალი და Hotel Dieu - 621 წელს დაარსებული თავშესაფარი და საავადმყოფო, სადაც „559 საწოლში ერთად კვდებიან. რასაკვირველია, ქარხნული წესით. ასეთი ჭარბი პროდუქციისას, ცხადია, ცალკეული სიკვდილი ცუდად სრულდება, თუმცა ამის დარდი ვილასა აქვს. აქ ზომ მთავარი რაოდენობაა”. (რილკე 2015, 11)

სიკვდილს პროცესს პარიზში ფარდა ახდია, ის აღარ არის საიდუმლო რიტუალი, Hotel-Dieu - ში მომაკვდავი ავადმყოფები პატარა

ომნიბუსებს მიჰყავს, და ეს ხდება მთელი ქლაქის დასანახად, და ყველამ იცის, რომ მათი აწყვეტილი სრბოლის წინაშე უნდა შეჩერდნენ, ხოლო ადამიანთა ფანტაზიას შეუძლია წარმოიდგინოს ის აგონიები, მათი რძისფერი ფანჯრების მიღმა რომ მიმდინარეობს. უფრო მეტიც, პარიზში ღია, სახურავგადახდილი ეტლებიც კი არსებობს, რომელთაც სასიკვდილოდ განწირულნი ორი ფრანკის ფასად მიჰყავთ. აქ სიკვდილს დაუკარგავს საკრალური სახე და ის ვულგარულ ამბად ქცეულა.

საგულისხმოა, რომ თუკი რილკე თავისი წინაპრების თუ ისტორიული ფიგურების სიკვდილის აღწერისას მათ გამორჩეულობაზე, ღირსებასა თუ სიამაყეზე საუბრობს, პარიზის ჰოსპიტლის შემთხვევაში მას ადარებს ქარხნულ პროდუქციას, სადაც წარმოებული ნივთებივით ყველა სიკვდილი ერთმანეთს ჰგავს. ამავე დროს, ტერმინები „ქარხნული“ და „ჭარბი პროდუქცია“ ინდუსტრიალიზაციის მიერ მოტანილი ცნებებია, რომელთაც შეცვალეს ქლაქის სახე და ადამიანთა ცხოვრება. „ქარხნული“ სიკვდილის მეტაფორას რილკე უპირისპირებს სიცოცხლისა და სიყვარულის მეტაფორას „გულს“, რომელიც ასევეა მატარებელი სიკვდილის, მაგრამ არა უპიროვნებო, უხეში სიკვდილის, არამედ სიცოცხლის საპირწონის, გამზრდელის და დამბადებლის. „ადრე იცოდნენ (ან შეიძლება გუმანით გრძნობდნენ), რომ სიკვდილი საკუთარ წიაღში ჰქონდათ, როგორც ნაყოფს თესლი აქვს გულში“. (რილკე 2015, 12)

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რილკეს დაკვირვებით, ამგვარი „ქარხნული“, ინდივიდუალობას მოკლებული სიკვდილი არა მხოლოდ დარბობს და უმწეოთა ხვედრია, მდიდრებისთვისაც სულ ერთი გამხდარა, როგორ, რა ვითარებაში გარდაიცვლებიან: „თვით მდიდარნიც კი, რომელთაც ღიხაც, ხელი მიუწვდებათ, რუღუნებითა და გულისყურით გარდაიცვალონ, დაუდევარნი და გულგრილნი ხდებიან. ადამიანს სულ უფრო იშვიათად უჩნდება სირვილი, მოკვდეს საკუთარი სიკვდილით“. (რილკე 2015, 11-12)

და რას ნიშნავს ეს „საკუთარი“ სიკვდილი? ამის ახსნაში უკეთესად დაგვეხმარება რილკეს რექვიემი („რექვიემი მეგობარი ქალისათვის“), სადაც სიკვდილს პოეტი განმარტავს, როგორც ნამდვილი ცხოვრების ნაყოფს, საკუთარ თავში ჩაღრმავებით შექმნილს: „სამაგალითო თვითჩაღრმავების რუღუნებით ქმნილი სიკვდილი. ის საკუთარი სიკვდილი, ჩვენ რომ ასე ვჭირდებით, რადგან სწორედ ჩვენ ვაცხოვრებთ ამ სიკვდილს, ვაპურებთ ჩვენით და არსადა ვართ მასთან უფრორე ახლოს, ვიდრე ჩვენს სიცოცხლეში“. (რილკე, 2015, 285)

როგორც “მალტეს” და “რეკვიემების” ქართულად მთარგმნელი ნაირა გელაშვილი აღნიშნავს, “ადამიანი, რომელიც თავის სულიერ შესაძლებლობებს, პიროვნების თვითდადგენას ახორციელებს, სახესა და აზრს აძლევს თავის ცხოვრებას, კვდება „საკუთარი,” ნამდვილი, დიდი სიკვდილით”, რადგან ქმნიდა და ამწიფებდა რა თავის ცხოვრებას, ქმნიდა, ზრდიდა და ამუშავებდა თავის სიკვდილსაც”. (გელაშვილი, 2015, 428)

სიკვდილზე დაკვირვებას მიჰყავს მწერალი მეორე დასკვნამდე: ადამიანებს დიდ ქალაქში დაკარგული აქვთ საკუთარი სიცოცხლე. „ღმერთო, ღმერთო, ამქვეყნად ყველაფერი მზამზარეული ხვდებათ. იბადებიან, პოულობენ მზა სიცოცხლეს და მორჩა. მხოლოდ ჩაცმალა სჭირდება”. (რილკე, 2015, 10)

„მზა სიცოცხლეს“, რომელიც ადამიანებს მიეცა, არაფერი აქვს საერთო ინდივიდუალურ განცდებთან, ტკივილთან თუ სიყვარულთან, სამყაროს აღქმასთან და ბოლოს - სიკვდილთან. დიდ ქალაქში თითქოს სიცოცხლეც მზაა, წინასწარ განსაზღვრული, გარემოებით განპირობებული და ადამიანი აღარ არის მისი შემოქმედი და მმართველი. აქ სიცოცხლეც ქარხნული გამხდარა, ისიც „პროდუქტია“, რომელიც ადამიანებმა ტანსაცმელივით შემოიცვეს და ერთმანეთს დაემსგავსნენ, საკუთარი ინდივიდუალური სახე კი დაკარგეს.

„სახე“ ან უფრო ზუსტად, „დაკარგული სახე“ კიდევ ერთი მეტაფორაა, რომელიც რომანში გვხვდება. ურბანისტულ გარემოში თითქოს ყველაფერი ქაოსს მოუცავს და მასში ინთქმება. ასეთ ქაოსში ადამიანები „იცვლიან” და „კარგავენ” სახეებს. მალტე თითქოს ერთ კონკრეტულ შემთხვევას იხსენებს, როგორ დარჩა ქალს სახე ხელებში და უსახო თავით გასწია თავის გზაზე, მაგრამ ასეთები პარიზში მთელ ფენას წარმოადგენენ. და მათ ერთიანი, ავადმყოფური იერი აერთიანებს. მაშინაც კი, როცა გაცილებულ სახეებს აღწერს, მწერალი არ ახასიათებს მათ სიცილს არც რომელიმე ემოციით, არც ჟღერადობით, რაც ინდივიდუალურობას შესძენდა მათ სიხარულს, არამედ სიცილი შედარებულია ჩირქთან, ხოლო ამ ასოციაციას იწვევს დიდი ქალაქის განათება: „სახეებზე ვიტრინებიდან გამოსული სინათლე ეფინათ და სიცილი ისე სდიოდა მათ პირებს, როგორც ჩირქი ღია ჭრილობას”. (რილკე, 2015, 45)

და რომ ადამიანთა ამგვარი “ავადობის” მიზეზი დიდი ქალაქია, ავტორი ამაზე მიგვანიშნებს რომანის დასაწყისშივე, როცა მალტეს მზერა ეტლში მძინარე ბავშვზე ჩერდება, რომელიც ქუჩაში დატრიალებულ “მიშისა და იოლოფორმის სუნს” ისუნთქავს: „მომწვანო ფერი ელო და შუბლზე მკვეთრად ემჩნეოდა გამონაყარი”. (რილკე, 2015, 7)

უნდა ითქვას, რომ მალტე პარიზულ სურათებს მუდამ აგებებს მოგონებებს როგორც თავისი ბავშვობიდან, ასევე ლიტერატურიდან თუ ისტორიიდან, რომელიც სავსეა გამოკვეთილი სახეებით და მათი სახელებით. ნაციონალურ ბიბლიოთეკაში ის კითხულობს ვერლენს, რომელმაც „იცის იმ გოგონათა ამბავი, მთელი ასი წლის წინ რომ ცხოვრობდნენ“ და რომელიც „გამოთქვამს მათ სახელებს, ამ ჩუმსა და ნატიფად მოყვანილ სახელებს მოგრძო ასოების ძველმოდური ჩუქურთმებით და მოზრდილ სახელებს მათი უფროსი დობილებისა“. (რილკე, 2015, 39).

ამის საპირისპიროდ კი პარიზი უსახელო ადამიანთა სამყოფელი გამხდარა, რომელიც მხოლოდ მასაა და მეტი არაფერი, ქუჩაში რომ „შედღებულნი ნიაღვარივით“ მიედინება. კიდევ ერთი მახასიათებელი, რომელიც მკითხველს თვალში ხვდება და რომელიც ასევე კონტრასტულად მივხვდებით პარიზსა და იმ სამყაროს, რომელსაც მალტე თავის ჩანაწერებში იხსენებს, სახელების არარსებობაა. პარიზში არცერთ ადამიანს არ აქვს სახელი, აქ მხოლოდ ქუჩების და ადგილების დასახელებებს ვხვდებით და არა – პერსონაჟების, მაშინ, როცა მალტეს ბავშვობისდროინდელი მოგონებებიდან არც ერთი პერსონაჟის სახელს მტკერი არ წაჰყრია და დავიწყებას არ მისცემია. ამის საპირისპიროდ მალტე მხოლოდ აღწერს პარიზსა და პარიზელებს, ის არავისთან შედის კონტაქტში, არ ეცნობა, არ ელაპარაკება და არც სახელით მოიხსენიებს. კომბოსტოს ბებერი გამყიდველი მისთვის არის კაცი, „რომელიც ყვიროდა“, ხოლო მათხოვარი ქალი კაფეების ტერასების წინ – „დაგრეხილი, გამხმარმკლავიანი ქალი“.

სახელებისა და გვარების ნაცვლად პარიზელთა მიმართ მალტე იყენებს განუსაზღვრელობით ნაცვალსახელს „ვიღაც“: „ვიღაც კიბეზე ამოდის. მოდის, მოიწევს შეუჩერებლივ. უკვე აქ არის. დიდი ხანია უკვე აქ არის. გამისწორდება და ჩაივლის. და შემდეგ ისევ ქუჩა. იქ ვიღაცა გოგო გაჰყვის : „Ah, tais-toi. Je ne veux plus“, ელმაგალი მოექანება გააფთრებული, გადაუვლის ამ ხმებს, ჩაახშობს და მერე გასცდება, გასცდება ყველაფერს. ისევ ხმა. ვიღაც იძახის. ვიღაცები ერთმანეთს უსწრებენ“. (რილკე, 2015, 8) (ხაზგასმა ჩვენია).

როდესაც მალტე დანგრეულ სახლს აღწერს, რომელსაც მოუჩანდა შიდა მხარე და იქ სხვადასხვა სართულის ოთახების ნარჩენები, მკითხველს ასოციაცია უჩნდება ბოდლერის ლექსთან „ლეში“, მით უფრო, რომ მალტე თავადაც იხსენებს თავის ჩანაწერებში ამ ლექსს და ამით ჩნდება ლოგიკური ალუზია მასთან. „აქა-იქ ჩამოკონწიალებული შპალერის ნაფლეთები და იატაკისა თუ ჭერის ნარჩენები. კედელს მთელ სიმაღლეზე, კიდემი ვიწრო, ჭუჭყიანი, მოთეთრო ზოლი დაჰყვე-

ბოდა და იქ ყოველად საზიზღარი, რბილი მოძრაობებით, როგორითაც მატლი საჭმელს ინელვს, მიიკლაკნებოდა, ჟანვით შეჭმული, ფეხსადგილის მიღების ღარი”... (რილკე, 2015, 43).

ანგელიკა კორბინო-ჰოფმანის აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ რილკე თავის ყურადღებას ღარიბებზე, ავადმყოფებზე და მოხუცებზე აჩერებს, მას ბოლღერისეული სოლიდარობა აკლია, ასევე არ იჩენს ძალისხმევას, სიმახინჯის უკან სილამაზეც შეამჩნიოსო. „უფრო მეტიც, იგი მათ სრულიად ცლის ინდივიდუალობისგან და მათ სიახინჯეთა რიგებში რიცხავს, რომელთა მიმართ ნებისმიერი ყურადღება გამორიცხულია. ბებრებს და ღარიბებს იგი იხსენიებს, როგორც „გაძევებულებს”. (კორბინო-ჰოფმანი, 2003, 89)

მართლაც მალტეს შიში იპყრობს, როდესაც მას მოხუცი ქალი აედევნება, არ იცის, რა უნდათ ამ ადამიანებს მისგან, როცა ყურადღებას მიაპყრობენ, მაგრამ ეს ამავე დროს სიგნალია, ნიშანია იმისა, როგორ ქრება საზოგადოებაში თანაგრძნობა, როგორც ირლვევა კომუნიკაცია და იწყება იზოლაცია. ბოლღერიდან მალტემდე ხომ თითქმის ნახევარი საუკუნეა გასული.

ურბანისტული გარემოსთვის ნიშნეულია პიროვნების გაუცხოების პრობლემა, ერთგვარი დაკარგულობისა და მარტოობის განცდა, რაც სოციოლოგიური კვლევის საგანია, და ასევე აქტუალური ლიტერატურული თემა მოდერნიზმიდან დღემდე. რილკეს პარიზი სავსეა „საკვირველი ცდუნებებით”, რომელიც ცვლის ადამიანთა ხასიათს, მათ მსოფლმხედველობას, ცვლის საგანთა აღქმის უნარს. პარიზში მალტეც იძენს დიდქალაქელის თვისებებს, რაზეც გეორგ ზიმელი თავის სტატიასში მიუთითებდა: იგი კარგავს არა მხოლოდ ემპათიის უნარს, მეგობრებისგანაც იზოლირდება, წერილების წერაც აღარ სურს: „გარკვეული თავისებურებანი გამიჩნდა, ახლა ადამიანთაგან უფრო ძლიერ რომ მაშორებენ, ვიდრე ყველაფერი, რაც დღემდე იყო. სახეცვლილი სამყარო, ახალი ცხოვრება, სავსე ახალი მნიშვნელობებით”. (რილკე, 2015, 65).

დასასრულ, გვინდა აღვნიშნოთ, რომ „მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერების” მიხედვით პარიზი ის ადგილია, სადაც ვეღარ ვხედავთ ადამიანებს საკუთარი სახელით; ვერ ვხედავთ წყვილებს, ოჯახებს, ადამიანური სინაზის გამოვლინებებს; მწერალი არ აღწერს არცერთ დიალოგს, რომელიც ამა თუ იმ პიროვნებას გამოკვეთდა. აქ თითქოს ყველაფერი გაობიექტებულია, სუბიექტებს კი ერთიანი ჯამური სახელი აქვთ: დიდქალაქელები. ეს კი სწორედ ის მასალაა, რითაც მწერალი თავის ტექსტს აშენებს.

ლიტერატურა

- გელაშვილი 2015:** გელაშვილი ნაირა, ერთი ძველი წიგნი, ანუ „მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები“; თბილისი.
- ზიმელი 2006:** Simmel Georg, Die Großstädte und das Geistesleben; Berlin.
- პოფმანი 2003:** Corbineau-Hoffmann Angelika, Kleine Literaturgeschichte der Großstadt; Darmstadt.
- მიულერი 1988:** Müller Lothar, Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel; Reinbek bei Hamburg.
- რილკე 2015:** რილკე რაინერ მარია, მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები; თბილისი.
- რილკე 2015:** რილკე რაინერ მარია, რექვიემი მეგობარი ქალისათვის; თბილისი.

ძალაქის მისტიკური ალეგორია

შალვა ბაკურაძის პოემა „თევზაობა“

რელიგიურ-მისტიკური დისკურსი მსოფლიო ლიტერატურული ტრადიციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტია. ქართული ლიტერატურა, როგორც უძველესი ქრისტიანული ლიტერატურა, ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვან სააზროვნო და სახეობრივ გამოცდილებას ქმნის “ვეფხისტყაოსნიდან” მოყოლებული თანამედროვე ავტორების ჩათვლით.

მისტიციზმის ძირითადი იდეაა მისტიკური გამოცდილება, რაც ეწოდება გაერთიანების ზეგრძნობად გამოცდილებას, რომლის შემდეგობითაც ხდება გაცნობა რეალობისა (ღმერთის), რომელიც მიუწვდომელია გრძნობის ორგანოებისთვის (უეინრაიტი 2007:141), რის გამოც მისტიკოსები მას ახასიათებენ როგორც სიბნელეს, არარას, თვითდაკარგვას (ანდერჰილი 1911:171).

მისტიკური გამოცდილების წინაპირობაა ინტენციონალური ობიექტების ელიმინაცია (ფორმანი 1999:131), საიდანაც ხშირ შემთხვევაში გამომდინარეობს სამყაროს უარყოფა, ესკაპიზმი და მკაცრი ასკეტიზმი რელიგიურ-მისტიკურ სოტერიოლოგიაში. ამის საპირისპიროდ, თანამედროვე მისტიკურ აზროვნებაში იკვეთება სამყაროს დასტურყოფის დისკურსი და ეს უკავშირდება პანენთეიზმს (კუპერი 2006:298), რაც გულის-

ხმობს, რომ ღმერთი არის “ყველაფერი ყველაფერში“, როგორც პავლე მოციქული იმეორებს რამდენჯერმე (სტენგი 2012:126) და რასაც ფსევდოდონისე არეოპაგელი ციტირებს კატაფატიკის დასაბუთებისას (სტენგი 2012:126): “ღმერთი შეიცავს ყველაფერს, სწორედ ამიტომ აღიღებენ მას ყოველი სახელით (არეოპაგელი 2015:1.5)”.

შალვა ბაკურაძის პოემის “თევზაობის” ლირიკული გმირი ამბობს, რომ მისი სახელია შიმშილი, სევდა, სიხარული, გარეული მტრელების ჩრდილი, ველური ხილის გემო და ა.შ. (ბაკურაძე 2013:11-12) ანუ ხდება სახელდება, კატაფაზისი, რომლის გარეშე შეუძლებელია აპოფაზისი. ფსევდოდონისე არეოპაგელი, რომლის მოტივებიც ხშირია ამ ავტორთან, მოქმედებს იმავე ნეოპლატონური ემანაციისა და დაბრუნების ლოგიკის ფარგლებში, რომელიც ნეტარი ავგუსტინესთან გვხვდება. კატაფაზისი ანუ ღვთის სახელდება შეესატყვისება ღმერთის ემანაციას, ხოლო აპოფაზისი გვაწვდის ღმერთთან დაბრუნების გზას (ჰოლიუელი... 2012:12).

პოემაში ველური “ომ” მარცვლის მინიშნებით (“ომინ”) და ზღვის, როგორც ღმერთის მეტაფორით შემოტანით, ხდება მინიშნება ვედანტური მისტიკის პანენთეიზმზე, სადაც ადამიანი და ღმერთი ისეთივე მიმართებაშია ერთმანეთთან, როგორც მდინარე და ზღვა; ხდება არა გაერთიანება, არამედ ერთიანობის შეცნობა (მეთიუზი 1999:86). ბუდიზმის გავლენით ადვაიტა ვედანტაში ჩნდება მატერიალური საგნების იდენტობანაკლულობის და მოჩვენებითობის იდეა (ქარი... 2005:165), პიროვნულობა, ეგო მცდარი თვითგანსაზღვრებაა, განსხვავება ადამიანს და ღმერთს შორის მოჩვენებითია (ქარი... 2005:192-193); შესაბამისად, ზემოხსენებული “თვითდაკარგვა”, რომელზეც მისტიკოსები საუბრობენ, ეგოს სიკვდილსაც უნდა მიანიშნებდეს (უაიტი 2013:7).

პოემის პერსონაჟი, მეთევზე ელიოზი, ბრძავდება ზღვის ხილვის შედეგად, შემდეგ კი დამასკოში აიხელს თვალს (ბაკურაძე 2013:9-10), ისევე როგორც პავლე, შესაბამისად ზღვა აქ ღმერთს მიანიშნებს; შემდეგ ელიოზი დგას გამჭვირვალე ჯებირთან (ბაკურაძე 2013:9), რაც მიანიშნებს, რომ საზღვარი ღმერთთან ანუ ეგო, პიროვნება ილუზორულია და არასუბსტანციური. ამ ავტორთან ზღვა ღმერთის მეტაფორაა ასევე ლექსში „ჯანა“ (ბაკურაძე 2013:26).

ველური დისკურსის შემოტანა მოტივირებულია იმითაც, რომ დასავლურისგან განსხვავებით, აღმოსავლურ მისტიციზმში სამყაროს დასტურყოფის დისკურსი გამოკვეთილია (გოლდენი 2008:46), ტანტრისტულ მისტიკაში არ ხდება სურვილების უარყოფა (ჰარპერი 2002: 20); ბუდიზმი გმობს უკიდურეს ასკეტიზმს (ქარი... 2005:248) და ცოდნის წყაროდ საკუთარ გამოცდილებას მიიჩნევს (ქარი...

2005:290), რაც, როგორც პლოტინის შემთხვევაში ვნახავთ, ასევე უკავშირდება დასტურყოფის დისკურსს. სურვილების არა დათრგუნვა, არამედ ტრანსფორმაცია ასევე სოტერიოლოგიის ნაწილია ტანტრისტულ ბუდიზმში.

არეოპაგელის ინსპირატორი პლოტინი, მიუხედავად იმისა, რომ საუბრობს ვნებების ზომიერ, მაგრამ მაინც დათრგუნვაზე (პლოტინი 2015:II,5), თვლის, რომ სამყარო ღვთაებრივი რეალობის მკაფიო, მშვენიერებით მოსილი ხატია (პლოტინი 2015:II,8), ღმერთი ყველაფერშია (პლოტინი 2015:VI,4-5), დაცემულ სულსაც აქვს რაღაც ტრანსცენდენტური (პლოტინი 2015: IV,4). მატერიალურ სამყაროში არის ბოროტება, რადგან იგი ღვთაებრივი ემანაციის ბოლო საფეხურია (პლოტინი 2015:I,8.6-7), თუმცა სულის დაშვება სხეულში აუცილებელია, რათა მან მიიღოს ბოროტების უშუალო გამოცდილება, რითაც უკვე შეიცნობს უზენაეს სიკეთეს ანუ ღმერთს (პლოტინი 2015:IV,8.7).

ასევე პლოტინის მიხედვით სხეული ბოროტების მიზეზია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა სული ეჯაჭვება მას და ეთიშება მიღმიერ რეალობას (პლოტინი 2015:I,8.4), სხვა შემთხვევაში კი სხეულზე ზრუნვა მისაღებია (პლოტინი 2015:IV,8.2). ნეოპლატონურ პრაქტიკაში პირველი საფეხური მატერიალური სამყაროს შემეცნებაა “თავის მრავალფეროვნებასა და ჰარმონიაში” (ჰარნაკი 1997:350-351), ამ ეტაპზე ხდება განწმენდა, რომელიც უნდა დასრულდეს “გრძობადი აღქმის ობიექტების ამოების გაცხადებით” (ალო 1993:122). ასევე სახარების მიხედვით “ცდუნებები უნდა მოვიდეს” (მათე 18,7) ანუ აუცილებელია ბოროტების უშუალო გამოცდილება, ამ პასაჟის უშუალო გაგრძელებაა გზაბნეული ცხვრის იგავი, სადაც მწყემსი შესაძლოა სწორედ ხსენებული გამოცდილების გამო, გზაბნეულ ცხვარს უფრო შეჰხარის, ვიდრე დანარჩენებს (მათე 18,10-13); ესაა ერთგვარი ეთიკურ-სოტერიოლოგიური ემპირიზმი.

ინტენციონალური ობიექტების ელიმინაციას, სამყაროსადმი ცხოველი ინტერესის დაკარგვას თავისთავად აადვილებს ამქვეყნიურობის ამოებაში საკუთარი გამოცდილებით დარწმუნება, რომ არაფერი ვთქვათ სურვილების და ვნებების დათრგუნვის, ჩანშობის პრობლემურობაზე, ვინაიდან, როგორც ქრისტიანი მისტიკოსი ხუან დე ლაკრუსი აღნიშნავს, თვითიძულებითი ასკეტიზმი აძლიერებს ეგოს, თუმცა დასაწყისში, ოღონდ ხანმოკლე დროით, ესეც საჭიროა, რადგან ეგო უნდა აიგოს, სანამ განადგურდება (ტერნერი 1995:233-236). ასევე ბუდიზმშიც, იმისათვის, რომ მოვიშორეთ ეგო, ჯერ უნდა გავაძლიეროთ

იგი (ვოუნზი 1993:180), ამგვარად რეპრესია შეიძლება იყოს მისტიკური პრაქტიკის მხოლოდ მცირე კომპონენტი.

პოემის სათაური დაკავშირებულია ღმერთის ძიებასთან, პოემის პერსონაჟი, მეთევზე ელიოზი ოქროს თევზს უფალს უწოდებს (ბაკურაძე 2013:6), თევზი უფლის ქრისტიანული სიმბოლოა და შესაბამისად, მეთევზე ღვთისმადიებელია. სამყაროს დასტურყოფის დისკურსს გამოხატავს ის ფაქტიც, რომ ოქროს თევზი სურვილებს ასრულებს.

ამ პოემით იწყება კრებული „დასდებლნი წმინდისა აღდგომისანი“; პოემაში, სხვა ლექსების მსგავსად, იკვეთება ორი პლანი: კონკრეტულ-ისტორიული და მისტიკური; პირველი პლანი, ომისა და სიკვდილის თემატიკის გამო, უნდა უკავშირდებოდეს სოხუმის დაკარგვას, თავად ავტორი სოხუმელია და სრულიად ახალგაზრდა იყო, როდესაც ომში მოუხდა ყოფნა; პოემას ეპიგრაფად აქვს ენდრიუ რენტონის ფრაზა "შინ გაგზავნილი წერილი ყოველთვის ხედის აღწერით იწყება" (ბაკურაძე 2013:3), რაც ასევე დასტურყოფაზეა მანიშნება, უპირველესად უნდა მოხდეს ხილული სამყაროს, "ხედის" შეცნობა, რათა დაუკავშირდეთ "შინ", ანუ დავბრუნდეთ მამასთან, სამშობლოში, როგორც პლოტინი ამბობს მეტაფორულად ემანაციის საწყისთან დაბრუნებაზე (მაგილი... 2009:28). პოემაც ქალაქის ხედის აღწერით იწყება.

ეს ქალაქი თევზით და რძით სავსეა (ბაკურაძე 2013:3), ამ ქალაქში **“არ დაიღვავა თევზი, თაფლი, ღვინო და პური”** (ბაკურაძე 2013:10), რაც ალუზიაა აღთქმული მიწის, სადაც მოედინება რძე და თაფლი (გამოსვლ. 3,17); ხდება ქალაქის, როგორც ამქვეყნიური სიუხვის და ტკობის ადგილის სიმბოლიზება, ქალაქი არის სიმბოლო მატერიალური სამყაროსი, რომელიც მოცემულია როგორც ღვთის საჩუქარი, აღთქმული მიწა, სადაც ამქვეყნიური სიკეთეებით ტკობა ღვთის მიერ არის ნებადართული და მოწოდებული. ამავე დროს თევზი ამ ტექსტში, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ღმერთის სიმბოლოა, ასევე რძე სიწმინდის, უცოდველობის სიმბოლოცაა (მალაგუცი 2006:181), შესაბამისად, ქალაქი, იგივე მატერიალური სამყარო სავსეა სიწმინდით, ღმერთით, თუმცა აქ ასევე საუბარია მახეში გაბმულ თევზებზე - სხეულში დაშვებული სული ეჯაჭვება სხეულის სიამოვნებას, რაც წარმოშობს ბოროტებას პლოტინის თანახმად.

მშობლიური ქალაქის სიყვარული ძირითადი მოტივია ასევე კრებული ბოლო პოემაში **“განგებულება ზორცთ”**, სადაც ასევე იკვეთება ეროტიზმის დისკურსი (ბაკურაძე 2013:99-107), რაც, ისევე როგორც სექსუალობის, ქალის გაღვთაებრივება თავად ამ პოემაში, სამყაროს დასტურყოფას უკავშირდება; ასევე ფრაზა **“ნუ დავივიწყებთ, რომ სხეულიც ჩვენა ვართ ჯერაც, პატივი ვცეთ”**, ლექსიდან **“საქორწინო**

ლოცვა” (ბაკურაძე 2013:48), ექსპლიციტურად გამოხატავს ავტორის შემოქმედებაში ალეგორიზებულ დისკურსს.

მეთევზე ელიოზი ილია ჭავჭავაძის „გაზაფხულის“ ალტერნატივად სახავს თავის ლექსს - „გაზაფხულს“ (ბაკურაძე 2013:9), ეს შესაძლოა პასუხია ილიას ლექსში დასმულ კითხვაზე და ხსნის პოემაში კონკრეტულ-ისტორიული და მისტიკურ-ალეგორიული პლანების გაერთიანების ფუნქციას: სამშობლოს გაზაფხული იქნება მხოლოდ ინდივიდების მისტიკური გაზაფხულის, გამოღვიძების, მათი ინდივიდუალური ტრანსფორმაციის შედეგი. ილია ჭავჭავაძესთან გადაძახილი საყურადღებოა იმითაც, რომ “განდევილიც” სწორედ სამყაროს უარყოფას ემიჯნება. ელიოზის “გაზაფხული” ასე იწყება:

**„მე ის კაცი ვარ ზღვა რომ იხილა და ვერ ელევა მაინც ხეტიალს
და აი ვდგავარ კართან, რომელიც მშვიდ დინებაში უნდა შემოდევს
და რომლის მიღმაც ჯერ არავის გაღუხედია.“** (ბაკურაძე 2013:9)

ზღვის ხილვა აქ ნიშნავს მისტიკური ერთიანობის დროებით განცდას, რადგან ხეტიალი გრძელდება, ტანტრისტულ ტექსტში „მაჰამუდრას სიმღერა“ მდინარის მშვიდი დინება გასხვივების ერთ-ერთი ბოლო სტადიის მეტაფორაა (ტილოპა 2015:3), სიმშვიდე ნიშნავს, რომ ახლოსაა შესართავი ზღვასთან. ბოლო სტრიქონში ტრანსცენდენტურობაზეა მინიშნება.

ელიოზს ჯიბეები მიწით აქვს გამოტენილი, ანუ მას აქვს მიწიერი ცხოვრების გამოცდილება; პანენთეიზმს გამოხატავს ელიოზის ლექსში უცხო მოხუცი, რომლის სხეულში ქალაქები და ვარსკვლავებია (ბაკურაძე 2013:9-10), რაც “ბჰაგავად-გიტას” ალუზიაა, სადაც არჯუნას კრიშნა ეცხადება როგორც ღმერთი, რომლის სხეულშიც სამყაროები და პლანეტებია (ბჰაგავად-გიტა 1983:75); მსგავსი ალუზია ასევე გვხვდება ამ ავტორის ლექსში - “ჯნანა” (ბაკურაძე 2013:27). ელიოზის ლექსი ასე გრძელდება:

“თიხის სურნელი სდის შენს ნაკვალევს.

ამ ნაკვალევში ზღვა გუბდება

და ნაპირებზე შენი შვილები აშენებენ კეთილ ქალაქებს

და ზღვის ყოველი ამოსუნთქვა ქალაქელებს ხეთა ენაზე ალაპარაკებს,

რომ ყოველ დამე თევზთან წევხარ

და შენს პირში თევზის წყლიანი ენა შრიალებს,

რომ არცერთ სულდგმულს გაზაფხული ისე არ ტანჯავს,

როგორც ხეებს და ადამიანებს”

პასაჟის პირველი ნაწილი იმანენტიზმს მიანიშნებს; ხე ღმერთის სიმბოლოა, პოემაში ღმერთის სიმბოლოს, თევზის საფლავზე დასმული ჯვარი ფოთლებს გამოისხამს და იქცევა ხედ (ბაკურაძე 2013:4), რაც

ღმერთის, რეგენერაციის, მარადიულობის გავრცელებული სიმბოლოა თავისთავად (სირლოტი 1971:347). პოემაში ღვთის სიმბოლოების სიმრავლეც არეოპაგელისეულ კატაფატიკაზე მიანიშნებს ერთგვარად. გაზაფხული ანუ ბუნების გამოღვიძება მტანჯველია, რადგან ესაა მისტიკური გამოღვიძება და შესაბამისად ეგოს მოკვდინების დასაწყისი, საკუთარი თავის ღმერთთან იგივეობის შეცნობა “კლავს” განცალკევებული არსებობის ილუზიას, მცდარ თვითგანსაზღვრებას ანუ ეგოს.

“რომ ეს ქალაქიც პატარა ზღვაა და ყველა კაცი ამ ქალაქში არის ნაპირი,

მათი ზღვისპირა სახლებისკენ გაგიძღვება

ქუჩა კეთილი და პირდაპირი,

რომ იმ სახლებში არ დაიღვეა თევზი, თაფლი, ღვინო და პური,

რომ უეჭველად მზეს აიხელს იმათ ჭერქვეშ

დამენათევი ყოველი მღვდური,

რომ

მხოლოდ და მხოლოდ დამასკოდან დაბრუნებული შეიგრძნობს

მარილსა და ლაფვარდს ამა ზღვის

და ღულუნს მტრედებისას ტაძრის გუმბათზე“ (ბაკურაძე 2013:10)

ქალაქი პატარა ზღვაა, რადგან მატერიალური სამყარო ღვთაებრივი ემანაციის ბოლო საფეხურია, მაგრამ მაინც ღვთაებრივია. ყველა კაცი არის ნაპირი ანუ ესაზღვრება ზღვას, ღმერთს გამჭვირვალე ჯებირით. აქ არის ალუზია ქუჩაზე, რომლის სახელია “პირდაპირი”, სადაც პავლე თვალს აიხელს (საქმეები 9, 3-18). მხოლოდ დამასკოდან დაბრუნებული შეიცნობს ღმერთს, რადგან სამყაროს შეცნობა, დასტურყოფა პირველი, აუცილებელი საფეხურია.

ღირიკული გმირი მისტიკური ტრანსფორმაციით გადალახავს მშობლიური ქალაქის დაკარგვით გამოწვეულ ტრაგიზმს, პოემის ფინალში ღირიკულ გმირს აღარ აღარდებს „რომ ის ქალაქი არ არსებობს, არც არსებობდა, არც იარსებებს“:

“რომ ერთადერთი სიცოცხლეა რაც მაცოცხლებს

რომ ერთადერთი სიყვარულია რაც მაცოცხლებს” (ბაკურაძე 2013:13)

მან გააცნობიერა სიყვარულის გამათავისუფლებელი ძალა („სიცოცხლის ტყვე ხარ და შენი ხსნა მხოლოდ სიყვარულს ხელეწიფება“ (ბაკურაძე 2013:10)) და სიცოცხლის ღვთაებრიობა, მისი თავისთავადი, თვითკმარი ღირებულება ანუ მოხდა ყველა სხვა კონკრეტული მიზნის, ობიექტებზე მიჯაჭვულობის, ზოგადად ინტენციონალური ობიექტების ელიმინაცია.

ამგვარად, პოემაში ქალაქის, როგორც ღვთაებრიობით გაჯერებული სამყაროს სიმბოლიზებით ხდება სამყაროს დასტურყოფა, ეთიკურ-სოტერიოლოგიური ემპირიზმის გაცხადება მისტიკური გზის კონტექსტში; მიწიერი ცხოვრების დასტურყოფით ლირიკული გმირი ღვთის შეცნობის პირველ საფეხურს გაივლის, რისი შედეგიცაა მისტიკური ტრანსფორმაცია და კონკრეტულ-ისტორიულ წარმავლობაზე მიჯაჭვულობის დაძლევა.

ლიტერატურა

- ადო 1993:** Hadot, Pierre; Plotinus Or the Simplicity of Vision; University of Chicago Press; Chicago and London.
- ანდერჰილი 1911:** Underhill, Evelyn; Mysticism: A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness; Christian Classics Ethereal Library; Grand Rapids.
- არეოპაგელი 2000:** The Areopagite, Dionysius; On the Divine Names and the Mystical Theology; Christian Classics Ethereal Library; Grand Rapids.
- ბაკურაძე 2013:** ბაკურაძე, შალვა; “დასდებულნი წმინდისა აღდგომისანი”; “საუნჯე”, თბილისი.
- ბჰაგავად-გიტა 1983:** “ბჰაგავად-გიტა”; „განათლება“, თბილისი.
- გოლდენი 2008:** Golden, Kenneth L.; Uses of Comparative Mythology (RLE Myth): Essays on the Work of Joseph Campbell; Routledge; London and New York.
- კუპერი 2006:** Cooper, John W.; Panentheism - The Other God of the Philosophers: From Plato to the Present; Baker Academic; Grand Rapids.
- მაგილი... 2009:** Magill, Kevin; Nelstrop, Louise; Onishi Bradley B; Christian Mysticism: An Introduction to Contemporary Theoretical Approaches; Ashgate Publishing Limited; Farnham.
- მალაგუცი 2006:** Malaguzzi, Silvia; Food and Feasting in Art; J. Paul Getty Museum; Los Angeles.
- მეთიუზი 1999:** Matthews, Alfred Warren; World Religions; Wadsworth Cengage Learning; Belmont.
- პლოტინი 2015:** Plotinus, Enneads;
<http://www.documentacatholicaomnia.eu/>
- სირლოტი 1971:** Cirlot, Juan Eduardo; A Dictionary of Symbols; Routledge; London.

- სტენგი 2012:** Stang, Charles M.; Apophasis and Pseudonymity in Dionysius the Areopagite: "No Longer I"; Oxford University Press; Oxford.
- ტერნერი 1995:** Turner, Denys; The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism; Cambridge University Press; Cambridge.
- ტილოპა 2015:** Tilopa, Ganga-Mahamudra-Upadesa of Sri Tilopa; <http://www.wayoflight.net/>
- უაიტი 2013:** White, Richard J.; The Heart of Wisdom: A Philosophy of Spiritual Life; Rowman and Littlefield Publishing Groups, Inc.; Plymouth.
- უეინრაიტი 2007:** Wainwright, William J.; The Oxford Handbook of Philosophy of Religion, Oxford University Press; Oxford.
- ფორმანი 1999:** Forman, Robert K. C.; Mysticism, Mind, Consciousness; State University of New York Press; New York.
- ქარი... 2005:** Carr, Brian. Mahalingam, Indira; Companion Encyclopedia of Asian Philosophy; Routledge; London and New York.
- ჯოუნზი 1993:** Jones, Richard H.; Mysticism Examined : Philosophical Inquiries Into Mysticism; State University of New York Press; New York.
- ჰარნაკი 1997:** Harnack, Adolf; History of Dogma, 7 Volumes; Wipf and Stock Publishers; Eugene.
- ჰარპერი 2002:** Harper, 2002: Harper, Katherine Anne (ed.); Robert L. Brown (ed.), The Roots of Tantra, State University of New York Press; New York.
- პოლივუდი... 2012:** Hollywood, Amy; Beckman, Patricia Z.; The Cambridge Companion to Christian Mysticism; Cambridge University Press; Cambridge.

თბილისური ეკლექტიკა

კოტე ჯანდიერის მოთხრობა
„დაპატიჟება კინოში“

ქართულ ლიტერატურაში თბილისის სახე არაერთგზის არის დახატული. პიტერ აკროიდის „ლონდონივით“, ან ორჰან ფაშუქის „სტამბოლივით“ ისიც ცოცხლობს და საუკუნეებს ნთქავს, ფენიქსივით იფერფლება და კვლავ განახლდება. კოტე ჯანდიერის მოთხრობაშიც თბილისი პერსონაჟებთან ერთად მონაწილეობს იმ ტრაგიკულ ამბებში, რომლებიც მის ხმაურიანსა თუ მყუდრო ქუჩებში, დიდსა თუ პატარა სახლებში ვითარდება.

თბილისი ამ მოთხრობაში წარმოჩენილია, როგორც ეკლექტიკური ფენომენი, აღოსავლურისა და დასავლური ესთეტიკის ნაზავი. თავის ეკლექტიკობას თბილისი პერსონაჟებსაც გადასდებს და იქმნება ფანტასმაგორიულ სივრცე, რომელშიც აწმყო, წარსული და მომავალი რაღაც მაგიით ერთდროულად თანაარსებობენ.

მოთხრობის გმირები საბჭოურ თბილისში ცხოვრობენ, მეოცე საუკუნის 70-იანი წლების შვილები არიან, ამიტომაც მნიშვნელოვანია, როგორ ახერხებს მწერალი დროის კონტექსტის შექმნას. თუმცა, აქ ეპოქაზე მნიშვნელოვანი ადამიანია, რომელიც ნებისმიერ დროულ კონტექსტში ებრძვის საკუთარ თავს, ვნებებს და ამ „გულის ჭიდილში“, როგორც ფოლკნერი იტყოდა, გამოავ-

ლენს, რამდენად „ახლოა ღმერთთან“ (ვაჟა-ფშაველა).

კოტე ჯანდიერის პროზისთვის, საზოგადოდ, დამახასიათებელია ინტერტექსტუალობა, რაც ნიშანდობლივია ყოველი ღირებული მხატვრული ნაწარმოებისთვის. მწერალი ეყრდნობა ძველთა ტრადიციულ გამოცდილებას, იყენებს აღიარებულ რელიგიურ, მითოლოგიურსა თუ სხადასხვა ტიპის კულტურულ სიმბოლოებს აზრის გამოხატვის ფერადოვნებისა და სიღრმისათვის, მკითხველზე ზემოქმედებისთვის. მაგალითად, ერთგან თხრობაში, სიკვდილზე ფიქრისას, ბუნებრივად შემოიჭრება ქარონის სახე, რომელიც ამჟამად გმირის შინაგანი მღელვარებისა და სასოწარკვეთილების გადმოცემას.

ამ ნაწარმოების მთხრობელი, წერის ნიჭით დაჯილდოებული, ახალგაზრდა კაცია, მაგრამ ცოტას წერს, რადგან „პური არსობისა“ მოსაპოვებელი აქვს სხვა გზით – მუშაობს პროზაულ „საქსანმთავ-შახტმშენში“. ეს კონტრასტულად წარმოაჩენს მის შეჯახებას რეალობასთან. ეს კონტრასტულობა – ცხოვრება და ხელოვნება – თავიდანვე წარმოჩნდება. ადამიანი თითქოს იხლიჩება რეალობასა და ოცნებას შორის, რაც ტკივილს იწვევს: „მთელი ცხოვრება მეგონა, რომ უკეთესი წიგნის დაწერას შევძლებდი და ასეთი ამპარტავნობისათვის დავისაჯე სიცარიელით, უფულობითა და შახტმშენით“. აქ ყოფის „ტრაგიკულობას“ ამსუბუქებს თვითირონია, რაც ასე დამახასიათებელი ჯანდიერის პროზისთვის.

მოთხრობაში ჩანს, რომ პერსონაჟს ტრადიციული ღირებულებები საყრდენად აღარ გამოადგება. შეფარულად ეს ასეა გამოქვამებული: „მტკვარი მძიჟა და ჩაშავებული. მის მღორე წყალში არაფერი არ ირეკლება. არც ღღე, არც ღამე“. ქვეტექსტად იგულისხმება ბარათაშვილის ცნობილი სტრიქონები: „ნელად მოდელავს მოღუდუნე მტკვარი ანკარა/ და მის ზვირთებში კრთის ლაჟვარდი, ცისა კამარა“ („ფიქრნი მტკვრის პირზედ“). თუ ბარათაშვილი სულიერ ობლობას, სასოწარკვეთილებას გადალახავდა, ერთი მხრივ, ბუნებასთან ერთობით („წარვედ წყალის პირს სევდიანი ფიქრთ გასართველად“), მეორე მხრივ, ბუნების მანუგეშებელი „მეგობრობიდან“ დაბადებული ღვთის რწმენით (წყალში ცას (ზეციურს, არამიწიურს, ამაღლებულს, ღვთაებრივს) ჭვრეტდა, არსებობის გამამართლებელ აზრს ურიგდებოდა: „მაგრამ, რადგანაც კაცნი გვქვიან.... უნდა კიდეცა მივდიოთ მას, გვესმას მშობლისა“), თანამედროვე გმირს ზეციდან მხოლოდ რისხვის მოლოდინი აქვს და არა წყალობისა: „ელვარებს დაისის ვიწრო ზოლი. ეს კაშკაშა ზოლი ჰგავს მოქნეულ ცელს, რომელიც სადაცაა მოსხეპს უფოთლო ჭადრების კენწეროებს, ქართული და სომხური ეკლესიების გუმბათებს, სახლების სახურავებზე აწოწილ უაზრო ტელეანტენებს და აბანოთუბანში

შემორჩენილ ერთადერთი მეჩეთის ცისფერ მინარეთს“ – თითქოს მეორედ მოსვლის წინათგრძნობაა. მკითხველი გრძნობს მოქნეული ცელი მხოლოდ პეიზაჟის ხატოვანი აღქმა როდია, არამედ გმირის სულში გაჩენილი რისხვის გამოძახილი. შინაგანად ის უჯანყდება ყოფის სიცარიელეს და აქვს მისი შეცვლის წადილი. ეს გვანსენებს იოანე ნათლისმცემლის ქადაგებას: „ცული ძირთა თანა ხეთასა ძეს. ყოველმან ხემან რომელმან არა გამოიღოს ნაყოფი კეთილი, მოეკუეთოს და ცეცხლსა დაედვას (მათე, 3,10).

გმირის გაუცხოებას მშობლიურ ქალაქთან კარგად გამოხატავს საკუთარი თავის მოლაპლაპე ვეშაპთან შედარება – „ეს ქალაქი ნერვებს მიშლის. მე ის ვეშაპი ვარ, რომელსაც ყელში ამოსვლია ოკეანის მლაშე წყლები და ხტება მაღლა ჰაერში, სველი და მოლაპლაპე, რათა მეორე წამს სხეულის სიმძიმემ კვლავ დააბრუნოს აუტანელი, მაგრამ მშობლიური სტიქიონის წიაღში“. პერსონაჟი აბსურდული გარემოს ტყვეა. მას გამოსავალი ვერ უპოვია და თვითმკვლელობაზე ფიქრი სტანჯავს, თუმცა გაბედულება აკლია განზრახულის შესასრულებლად. ეს გაუბედაობა კი კიდევ უფრო მეტად თრგუნავს.

მოთხრობაში თანამედროვეობა კარგად იხატება, რომლის ერთგვარ სიმბოლოდაც წარმოჩნდება „მყარალი კოლმეურნეობის მოედანი – ერთგვარი ნაგავსაყრელი“. თანვე აქვე იხატება ყვავილების ბაზარი. ჭუჭყისა და სილამაზის ნაზავი კარგად წარმოაჩენს სინათლისა და სიბნელის, ბოროტებისა და სიკეთის თანაარსებობას, როგორც ადამიანური ცხოვრების ტრაგედიის მიზეზს. „მთავარია, რომ ადამიანს, ომოსაპიენს-ს, შერჩა ძალა შეებრძოლოს მასშივე წარმოშობილ ახალ ადამიანს, Homo Faber-ს (მაქს ფრიშის ამავე სახელწოდების რომანში კარგად ჩანს ეს ბრძოლა), და სანაგვეზე არ მოისროლოს კულტურა. თუმცა ბესიკ ხარანაულის ახალ რომანში („სამოცი ჯორზე ამხედრებული რაინდი ანუ წიგნი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორებისა“) ეს საშიშროებაც იკვეთება. ავტორი თავს გრძნობს „ცივილიზაციისაგან განდევნილ კულტურის შვილად“. რომანის პერსონაჟი შიო ფიქრობდა, რომ „წიგნები უნდა დაფრინავდნენ“ და იხატება ფანტასმაგორიული სურათი: ფანჯრიდან წიგნები თავდასხნილი ფრინველებით მიფრინავენ, მაგრამ „ნაგავსაყარზე იყო ფინიში“ (ხარანაული 2010: 115).

ბესიკ ხარანაულის რომანის ერთი საგულისხმო შენაკადია, თუ როგორ დაიკარგა მოთხრობელი „ბავშვობაში“ და „ნაგავსაყარის ქვეყანაში“ აღმოჩნდა ტყვედ. ბავშვობა სამოთხეა, ხოლო დიდობა – ტყვეობა, თანაც ნაგავსაყარეზე, რომელიც ცხოვრების სიმბოლოა. მისი აზრით, ცივილიზაციამ ქვეყნიერება ნაგავსაყარელად აქცია. ეს ეხმიანება ჟან ბოდრიარის თვალსაზრისს: „ყველაზე უარესი ის კი არ არის,

რომ ჩვენ ირგვლივ სულ ნაგავია, არამედ ის, რომ თავად ჩვენც ამ ნაგავად ვიქცევით“... („ქალაქი და სიძულვილი“) (ბოდრიარი 2010: 3). უნდა გავიხსენოთ, რომ ცხოვრება როგორც ნაგავსაყრელი, წარმოჩენილია ზურა მესხის რომანში „სპაზმები“, რომელშიც მთავარი გმირის ცხოვრების „დამახინჯება“ გამოიწვია თავში მოხვედრილმა ნაგვის პარკმა: „მე მაქვს სპაზმები. ხუთი წლის რომ ვიყავი, მაშინ დამეწყო. მაშინ დავიწყე ნაგვის დანახვა და მთელი სიღამაღამების“ (მესხი 2009: 15).

კოტე ჯანდიერის მოთხრობაში დახატული გასაყიდად გამოტანილი ყვავილები თითქოს ადამიანთა სულების ანარეკლებია. ქაოსი მოხრობელის შინაგან სამყაროს ემუქრება: „მე ყველაფერზე ერთად ვფიქრობ და ჩემი თავი სავსეა ათასი ხარახურით, ფრაზების და მოგონებების ნაგლეჯებით, ეროტიკული სცენებით, ქვანახშირით, შახტის ჭრილებით, სენტიმენტალური მელოდიებით, ნახევრად დავიწყებული სახეებით, უცხოური კონიაკის ბოთლებით, სევდიანი პეიზაჟებით...“ თბილისის ეკლექტიური არქიტექტურაც, სიმბოლურად, საზოგადოების გაურკვევლობას, უსაყრდენობას, ზნეობრივ ღირებულებათა დაკარგვას წარმოაჩენს: „ლენინის მოედანზე ვართ. აქ ყველაფერი გალოკილია და ერთმანეთში არეული: ფსევდომაკრიტანული სტილი, სომხური ფსევდო ამპირი, ფსევდოკლასიციზმი, ფსევდოკონსტრუქტივიზმი, სტალიზმი და ა.შ. ყველაფერი ფსევდო“.

მოთხრობის კიდევ ერთი საგულისხმო გმირია ნინცო – „მყრალ საზოგადოებაში“ სისუფთავისა და სიწმინდის ერთგვარი სიმბოლო. მასაც რეალობასთან კონფლიქტი აქვს – „მისი ყველაზე დიდი ოცნება ის იყო, რომ მამამისი პავლე ინგოროყვა, გერონტი ქიქოძე ან ვინმე ეგეთი ყოფილიყო“. „დიდი სახელები“ დიდი თავშესაფრის ილუზიას ქმნის, სხვადაყოფნა თითქოს გაქცევის შესაძლებლობას აჩენს.

ნინცოს სიმბოლურ აღქმას ხელს უწყობს ისიც, რომ მოხრობელისთვის ნინცო რეალობას არ შეესაბამება – „რა უნდა ასეთ ქალს (თანაც თეთრ კაბაში გამოწყობილს) ამ სიმყრალეში“ (ჯანდიერი 2010: 69). მოთხრობის ერთი მთავარი საფიქრალაია, როგორ შეიძლება საყრდენი მოიპოვო ამ აბსურდულ გარემოში, სადაც არანაირი კანონ-ზომიერება არაა? „რა უფრო მთავარია – გქონდეს მიზანი თუ იყო კმაყოფილი?“ ჩნდება დაპირისპირება კლასიკური ლიტერატურის წარმოდგენასთან, რომლის მიხედვითაც, ცხოვრება თეატრია. გმირი კი ფიქრობს: „ცხოვრება არ არის თეატრი... თეატრი საინტერესოა. იქ ყოველთვის რაღაც ხდება“. „ცხოვრებას არა აქვს სიუჟეტი, ამიტომ მოსაწყენია“ (ჯანდიერი 2010: 78). ამიტომაც ლიტერატურა (ხელოვნება) იქცევა გამოსავლად. ხელოვანი რეალურ ცხოვრებას ჩაანაც-

ვლებს წარმოსახულით, რათა დაძლიოს მოწყენილობა, ერთფეროვნება, რაც ჯოჯოხეთის ტანჯვას ედარება. ასე დაძლია „მოწყენილობა“ ესპანეთის ერთი მიყრუებული სოფლის ერთმა ჩვეულებრივმა იდალგომ, სახელად ღონ კიხოტმა და ცხოვრებას „შეუქმნა სიუჟეტი“ – „გადაიქცა“ რაინდად, რომელსაც ბოროტი ძალები უნდა დაემარცხებინა.

საგულისხმოა ნინცოს ოცნება: „სულაც არ მინდა გავიზარდო“, რადგან გაზრდა, სწორედ ოცნებისეულ სამყაროსთან გამოთხოვებას გულისხმობს. ეს ეხმიანება გიუნტერ გრასის რომანს „თუნუქის დოლი“, რომლის გმირმაც ეს ოცნება აისრულა, არ გაიზარდა, მაგრამ ცხოვრების ტრაგიკულობა მაინც ვერ დაძლია. ნინცოს რწმენა: „ცხოვრება მშვენიერია, ღმერთი სამართლიანია და სამყაროს აქვს რაღაც ჩვენთვის დაფარული აზრი და დანიშნულება. ეგ არის, ხანდახან მეჩვენება, რომ ჩემ გარდა არავინ იცის ამის შესახებ“ – ეთანხმება მოლოდინს მკითხველისა, რომელიც კითხვისას იმის ძიებაშია, რომ წიგნში (წაკითხულში) მაინც მიაგნოს გამოსავალს და სანამ თავდახრილი სტრიქონებს ნთქავს, გავიდეს საკუთარი უბადრუკი არსებობის საზღვრებიდან და წიგნის გმირთა სამყაროთი, მათი იმედით ისუნთქოს.

წიგნის კითხვა პერსონაჟებისთვის, მართლაც, რეალობიდან თავდაღწევის ყველაზე უკეთესი გზაა, თავშესაფარია, თუმცა წარმოსახულ სამყაროში ხსნის იმედი ილუზიურია და მალევე ქრება: „ადრე წიგნის წაკითხვა იმედს აღმიძრავდა. ჩემი სული ნიადაგი იყო, მწირი, მაგრამ მაინც ნიადაგი“ (ჯანდიერი 2010: 70). მთავარი იყო, წიგნებიდან აეღოთ თესლი და იმედი ჰქონოდათ, რომ იხარებდა. სამწუხაროდ, „ნიადაგმა ტენი დაკარგა“, წარმოსახულ სამყაროს ცხოვრებამ შეუტია და ფერებისაგან განმარცხა: „ტილოს მიახმა ზეთის საღებავები, კედლის ბათქაში გამოშრა და ვეღარ იღებს ტემპერას. რამდენი ფერიც არ უნდა იყოს ჯეიმსის რომანში, ის უკვე ვეღარ შეავსებს ნახევრად გამომშრალ ფრესკას. ჩემი ფრესკა ნახევრად დახატული დარჩება სიკვდილამდე“ (ჯანდიერი 2010: 75).

ფიქრები მწერლობაზე, „კამათი ყოველ სიტყვაზე... ოთარ ჭილაძეზე, სარტრზე... – პერსონაჟებისთვის არის თავისუფლების შეგრძნების ტოლფასი. „ფრანგ მწერლებს ვბაძავდით: „ივერიის მყრალ სახინკლეში გაქონილ სადგომ მაგიდაზე ვწერდით წინასწარ მოფიქრებულ ფრაზებს, გეგონება, სახლში არ შეიძლებოდა ამის გაკეთება. გეგონება, სანდრარიები და ჟაკობები ვიყავით, ხოლო „ივერიის“ სახინკლე კი „კაჟე დეზ არტისტი“ ყოფილიყოს „ფოლი-ბერჟერის მანლობლად“.

წიგნებს გაჰყავს გმირები ჩაკეტილი სივრციდან სხვა სამყაროში. XX საუკუნის 70-80-იანი წლების საბჭოეთის თაობის ტკივილებს კარგად წარმოაჩენს ეს სწრაფვა უცხოსაკენ. გრივოლ რობაქიძე მათ-

თვის ის მწერალია, რომელმაც თავი დააღწია ტოტალიტარული რეჟიმის მარწმუნებს. აღსანიშნავია, რომ ამ დროს გრიგოლ რობაქიძის ხსენება ჯერ კიდევ იკრძალებოდა და მის ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად ქცეული წიგნების წაკითხვა კომუნისტური რეჟიმის წინააღმდეგ ფართული პროტესტის გამოხატულება იყო. მოთხრობაში ჰერსონაჟად იხატება მხატვარი ირაკლი თოიძე, რომელიც ახალგაზრდებს უყვება: „გრიგოლ რობაქიძეს მოვესწარი, ყმაწვილებო. საოცარი თვალები ჰქონდა, ცეცხლოვანი. დღეში რამდენიმე საათს ბნელ ოთახში ატარებდა ხოლმე. თურმე ამ დროს გუგები ფართოდება და თვალი განსაკუთრებულ ელვარებას იძენს“. ესეც იმედის მარცვალია, რომ შენც დააღწევ თავს. თაობის მანიფესტად წარმოჩნდება იტალიელი მწერლის, ჯოვანი პაპინის სიტყვები: „მე უნდა ვიფიქრო ჩემს სირცხვილსა და მარტოობაზე აბსოლუტურ მარტოობაში. რა გინდათ ჩემგან? როცა რამის თქმა მსურს, მე ამას ვბეჭდავ, როცა რამის გაცემა მინდა – მე ვიძლევი. თქვენი ცნობისმოყვარეობა გულს მირევს. თქვენი კომპლიმენტები შეურაცხმყოფს, თქვენი ჩაი მწამლავს! არავის ვალი არა მაქვს, მე პასუხს ვაგებ მხოლოდ ღვთის წინაშე – თუკი საერთოდ არსებობს“ (ჯანდიერი 2010: 72). ეს სიტყვები კარგად გამოხატავს დაეჭვებულობას ყოველივეში, ეს ნიშნავს უსაყრდენობას. სწორედ ამგვარი თაობის ტკივილები იხატება მოთხრობაში.

საგულისხმოა, რომ მოთხრობაში შემოიჭრება „თვითმფრინავის ბიჭების“ ამბავი – 1983 წლის 18 ნოემბერს თბილისში მომხდარი ტრაგედია – ახალგაზრდათა ერთმა ჯგუფმა სამგზავრო თვითმფრინავი გაიტაცა, რასაც მსხვერპლი და საზოგადოების არაერთგვაროვანი რეაქცია მოჰყვა. ეს საქართველოს უახლესი ისტორიის ერთი სისხლიანი ფურცელია, რომლის წაკითხვის გარეშე წარმოუდგენელია ქართველი ერის ვინაობის შეცნობა. კოტე ჯანდიერის ამ მოთხრობაში შესანიშნავად წარმოჩნდება ცოცხალი განცდა ამ მოვლენისა, ამიტომაც ამ მხრივაც საინტერესოა, რა გავლენას ახდენს შოკის მომგვრელი მოვლენები ადამიანებზე, როგორ აფხიზლებს მათ და უბიძგებს მოძრაობისკენ, დაჭაობებული სივრცის გარღვევისკენ. საგულისხმოა, რომ კოტე ჯანდიერმა მხატვრულ სამყაროში ერთ-ერთმა პირველმა წარმოაჩინა ეს ტრაგიკული ისტორია. მოთხრობაში კინოსთვის დამახასიათებელი მონტაჟის ტექნიკით კარგად იხატება ერთდროულად მიმდინარე მოვლენები. ახალგაზრდები კაფეში ესენინის პოეზიაზე საუბრობენ, ამ დროს კი შემოიჭრება ფრაზათა ნაგლეჯები: „გზები გადაკეტილია... აეროპორტიდან მიცვალებულები დახურული მანქანით მოჰყავთ... ფონიჭალაშიც ისერიან“ (ჯანდიერი 2010: 81).

მთხრობელი უძღურია რეალურ სივრცეში „მამების“ მიმართ პროტესტის გამოსახატავად. მისთვის მხსნელი ხელოვნებაა და, კონკრეტულად, ლიტერატურა. ის დაწერილით გეგმავს სამომავლო შურისძიებას უსულგულო საზოგადოებაზე, რომელმაც გულგრილად, ცხოველური სისასტიკით მოიკვეთა მისგან განსხვავებულად მოაზროვნეები: „გავაწლები და მე ამის შესახებ დავწერ წიგნს, რომელსაც ლოპე დე ვეგას სიტყვებით დავიწყებ, სახელად კი „სისხლიან ქორწილს დავარქმევ“. ეს იქნება წიგნი, სავსე ტკივილით, ხმაურითა და მწარე მონანიებით ჩვენი უღმერთოდ ჩავლილი, ჭეშმარიტ მცნებებს მოკვეთილი ცხოვრების გამო; ის იქნება სავსე ყვირილითა და უცნებურად გამოთქმებით, რომელთაც ვერავითარი ცენზორი და რედაქტორი ვერ ამოშლის, ხოლო იმისათვის, რომ ვინმემ არ მითხრას: „რა დაგემართათ? ეს რა სტილია? თქვენ პოზიირობთ და უხამსობით იწონებთ თავსო“, მე წინ დაუერთავ ასეთ შესავალს: „ძვირფასო მკითხველო! შენ შეიძლება შეურაცხყოფილი დარჩე ამ წიგნის პირველივე წინადადებით, მაგრამ მე სხვანაირად არ შემიძლო. რომ იცოდე, როგორ მომბეზრდა ინტელექტუალური ფარსის თამაში იდიოტური სიფათების წინ! როგორ მომბეზრდა ეს უსასრულო რევერანსები და ეტიკეტი, რომელიც მხოლოდ სიძარბოს დასამალავადაა მოგონილი“ (ჯანდიერი 2010: 86).

საგულისხმოა, რომ მწერალს სჯერა, თავდახსნა ყოველთვის შეიძლება, მთავარია დანაშაულისა და ცოდვის შეგრძნება არ დაკარგოს ადამიანი.

კოტე ჯანდიერი მოთხრობაში იყენებს კლასიკური მნსხვერპლშეწირვის მოდელს, რაც იმას ნიშნავს, რომ მოთხრობის ყველაზე „უცოდველი“ პერსონაჟი უნდა შეეწიროს მთავარი გმირის ან საზოგადოების თვალის ახელას. ეს მსხვერპლი ნინცოა, რომელიც ავტოავარიში იღუპება. სწორედ მისი სიკვდილი გააცნობიერებინებს გმირს, რომ ყოველივე „კანონზომიერად“ ხდება. მას სურს ნინცოს გადარჩენა, მაგრამ როგორ: „მე მხოლოდ გიჟური აზრებისა და და ერთმანეთთან დაუკავშირებელი სიტყვების მფლობელი ვარ. რა გიყო, ნინცო? როგორ გაქცო სიტყვად?“ (ჯანდიერი 2010: 67).

ნინცოს სტანჯავს ცხოვრების უაზრობა: „მითხარი, ვინ მოაწყო ასე საშინლად ეს ცხოვრება? ამ ქალაქში მთელი დღე რომ იარო, ცოცხალ ადამიანს ვერ ნახავ. თბილისი უდაბნოა, საშინელი, ცარიელი უდაბნო! ვისი ბრალია? ვინ არის ამ სამყაროს ავტორი?“ ნინცოს თავისი სიცოცხლის ერთადერთ გამართლებად 1978 წ. 14 აპრილს ქართული ენის დასაცავად გამართულ საპროტესტო აქციაში მონაწილეობა მიაჩნია, სხვა ყველაფერი კი უაზრობად. მას აქვს უსაშველობის განცდა. მოთხრობის გმირი, ერთი შეხედვით, უხერხემლო და არაფრის

მაქნისი „შემოქმედის“ განსახიერება, მკითხველის გულს საბოლოოდ მაინც იგებს, რადგან ვერ ურიგდება ამ დაჭაობებულ ყოფას და ამბოხის განცდა ეუფლება: „მე მეთერთმეტე მცნებას ყველაზე მსხვილი შრიფტით დავბეჭდავდი და მივაკრავდი ცხვირზე კაცობრიობას: „არ გეშინოდეს!“ (ჯანდიერი 2010: 75).

მოთხრობის ეპიგრაფად გამოტანილი ტიბერიუს კეისრის სიტყვები: „ყოველდღე ვკვდები“ – გამოხატავს ავტორის მთავარ სათქმელს – სიყვარულის გარეშე სიცოცხლე დროში გახანგრძლივებული სიკვდილია. სიყვარულის გარეშე არც თავისუფლებაა და არც სინათლე. მაშ, რაღა მნიშვნელობა აქვს სიცოცხლეს? ამიტომაც გაისმის გმირის სიტყვებში ყოველივეს არსებულის მიმართ შურისძიების წყურვილი: ეს ერთი დღეც მოკვდა. მე ის მივახრჩვე უჩუმრად. პროფესიონალი მკვლელის აუღელვებლობით. ეს იყო ნამდვილად ეროვნული, ჭეშმარიტად ქართული მკვლელობა, „მაგიური თატრებისა“ და და მოცარტის გარეშე. ჰერმან ჰესეს „ტრამალის მგელთან“ გადაძახილი ხელს უწყობს იმის შეგრძნებას, რომ ცხოვრება თავისთავად „უბიძგებს“ ადამიანს თვითგანადგურებისკენ. ამგვარი ცხოვრება, ცოდვებით სავსე, დასჯის ღირსია, ამიტომაც აქვს გმირს გარდაუვალი წარღვნის შიში. ამ მოთხრობაშიც მეორდება „განწმენდის“ მისტერია. მთავარია, რომ გმირს სჯერა ღვთის სამართლისა და იმისაც, რომ არ არსებობს დიდი და მცირე ცოდვა, ყოველივეს აქვს გამოძახილი, ამიტომაც ყველაზე მეტად საკუთარი თავი ეზიზღება, აღიარებს რა უძლურებას, რაიმე შეცვალოს. მოთხრობის ეს პასაჟი მკითხველში აჩენს ამაღლებულობის განცდას, ზეაწეული მსჯელობა ორკესტრალური ჟღერადობისაა, მაგრამ არა პათეტიკური: „წარღვნაში დამნაშავენი ჩვენა ვართ და ეს წარღვნა არ არის ღვთიური სასჯელი, რადგან ღმერთი არც მილიციონერია და არც პროკურორი. ეს მღვრიე წყლები ჩვენ თვითონ ვართ“ (ჯანდიერი 2010: 99).

მწერალი მკითხველს რწმენას უჩენს, რომ სიყვარულს შეუძლია წარღვნის მღვრიე წყლების შეჩერება, რათა სიცოცხლე გადარჩეს. ნინცოს შვილი – ანკა – სწორედ ამ თოთო, დასალუპავად განწირული სიცოცხლის სიმბოლოა. ანკა უნდა გადარჩეს და ამგვარად დაუსრულებლად განმეორდება სიცოცხლის მისტერია და „აღდგება“ სამყაროს კანონზომიერება. სულისშემძვრელია გმირის სიტყვები: „შენ გაიხრდები და შეძლებ იმას, რაც ჩვენ ვერ შევძელით, და გახსოვდეს, რომ ქმნილი სიტყვა ხომ ღმერთია“ (ჯანდიერი 2010: 111). მკითხველსაც სჯერა ტანჯვაში ახლად დაბადებისა.

ლიტერატურა

- ბოდრიარი 2010:** ბოდრიარი ჟან, ქლაქი და სიძულვილი, http://lib.ge/body_text.php?319
- მესხი 2009:** მესხი ზურა, <http://zigota.wordpress.com/2009/05/17>
- ჯანდიერი 2010:** კოტე ჯანდიერი, მოთხრობები, თბილისი, 2010
- ხარანაული 2010:** ხარანაული ბესიკ, სამოცი ჯორზე ამხედრებული რაინდი ანუ წიგნი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორებისა, გამომც. „სეზანი“, თბილისი, 2010

ქეთევან ჯიშიაშვილი

მიტინგის ქრონოტოპი

(80-90-იანი წლების ეროვნული მოძრაობის გამოცდილება)

თანამედროვე თბილისისთვის დღეს ძალზედ მწვავედ დგას ურბანისტული პრობლემები. ქალაქის სახეცვლილების საკმაოდ რადიკალური და ჩქარი პროცესი უამრავ კითხვას სვამს როგორც არქიტექტორთა და ურბანისტთა, ასევე მოქალაქეების წინაშე. ქალაქის განვითარების ვექტორის განჭვრეტა კულტუროლოგიურ სფეროში იჭრება: ამა თუ იმ მშენებლობისა თუ არქიტექტურული ლანდშაფტის ცვლილება სცილდება დარგის ვიწრო საზღვრებს და და ჩვენგან დედაქალაქის ღირებულების, მისი რაობის ღრმა შრეებში ჩაწვდომას ითხოვს. თბილისის ურბანული ქსოვილის მეტამორფოზაზე დაკვირვებისას განსაკუთრებულ ყურადღებას ბოლო ოც წლეულის მანძილზე განვითარებული სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენები იპყრობს: ყოველი ახალი ისტორიულ-პოლიტიკური კონტექსტი წარმოქმნის ახალ სოციალურ რეალობას, რომელიც გამუდმებით ზემოქმედებს ფიზიკურ გარემოზე და შესაბამისად, არქიტექტურული სივრცის აღქმისა და ინტერპრეტაციისათვის ახალ პირობას ბადებს.

პირველი თვალშისაცემი ურბანული ცვლილება 80–90 წლების ეროვნულ მოძრაობას უკავშირდება. მხედველობაში გვაქვს არა მხოლოდ არქიტექტურული ქსოვილის

ფუნქციები და იერსახე, არამედ ცხოვრების განსაკუთრებით ფაქიზი შრეების თანდათანობითი გადაწყობა-გადალაგება, რომლის კვალდაკვალ არსებულ ფიზიკურ სივრცეში ახალი დრო-სივრცული რიტმები მკვიდრდება. მასობრივი შეკრებები და დემონსტრაციები, მათში აკუმულირებული ძლიერი მუხტით, ერთგვარი ამოვარდნები იყო სტაბილური (ლინეარული) ყოველდღიურობიდან. ამგვარი რხევები უკვე აშკარად აღმატებოდა ქალაქისთვის ჩვეულ, თუნდაც ყველაზე ძლიერ სასიცოცხლო გამოვლინებებს.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა ეროვნული მოძრაობის დროინდელი მიტინგის თავისებურებების სიღრმისეული განხილვა, და მისი თანმხლები მოვლენები, რომლებიც უშუალოდ გადაეჯაჭვნენ ურბანულ ცვლილებებს დედაქალაქში.

ქალაქი ამ შემთხვევაში წარმოგვიდგება ადამიანის (მოქალაქისა) და სამშობლო(სახელმწიფოს) ურთიერთობის ასპარეზად, ერთგვარ გადაკვეთის წერტილად. სწორედ დედაქალაქმა გამონახა და დაუთმო სივრცე ეროვნული იდეის ხორცშესხმას, 9 აპრილის მოვლენებს, საბოლოოდ კი თავადვე გახდა მსხვერპლი ამ წიადში წარმოშობილი მოურიგებელი კონფლიქტებისა სამოქალაქო დაპირისპირების სახით.

პოლიტიკური მიტინგი თუ დემონსტრაცია გარკვეული მიზნის გარშემო გაერთიანებული ხალხის მიერ სივრცის დაკავებას გულსხმობს (დემონსტრაციის შემთხვევაში საქმე გვაქვს გეგმაზომიერ გადაადგილებასთან დაკავებულ სივრცეში). ასეთი მასშტაბის მასობრივი შეკრებები ორ ვითარებაში ხდება: ომისა და დღესასწაულის დროს. 80–90 იანი წლების მიტინგები აერთანებს ეროვნულ-გამანთავისფლებელი მოძრაობის საბრძოლო და სახალხო დღესასწაულის ნიშნებს. დღესასწაულის, სახალხო შეკრებებისა თუ რელიგიური რიტუალის ისტორიულად დამკვიდრებული მოდელი შეჯიბრით, თამაშობითა და ცეკვა-სიმღერით თბილისის მიტინგებისა და დემონსტრაციების დროსაც სხვადასხვა სახით იჩენს თავს, რასაც განაპირობებს ისიც, რომ დღესასწაული, როგორც კულტურის თვითგამოხატვის ფორმა და ამავე დროს, საზოგადოებრივი ინტეგრატორი, რიგი მიზეზების გამო საბჭოთა პერიოდში ფაქტიურად მიუწვდომელი რჩებოდა. განემარტოთ:

ძლიერ საბჭოურ სახელმწიფოს საკუთარი დღესასწაულები, საკუთარი აღსანიშნავი დღეები ჰქონდა, რაც მისი იდოლოგიური გავლენების გაძლიერებას ემსახურებოდა და ბუნებრივია, ეროვნულ დღესასწაულებს გამორიცხავდა. ათწლეულების განმავლობაში დღესასწაულების ამ ტრადიციას ფსევდოზეიმები ენაცვლებოდა. მაგალითად, 1 ან 9 მაისი, 7 ნოემბერი, 23 თებერვალი. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მათგანი გარკვეულად გამოხატავდა გამარჯვებული თაობის საზეიმო

განწყობას (მაგალითად, 9 მაისი). ეს იყო მხოლოდ საზოგადოების ნაწილის, გარკვეული ისტორიული რეალობის წიაღში შექმნილი დღესასწაული, რომელსაც არაფერი ჰქონდათ საერთო ტრადიციასთან, კულტურულ ფესვებთან ან თუნდაც, ადამიანის შინაგან მოთხოვნილებასთან, რასაც ეფუძნება ნებისმიერი ჩამოყალიბებული რიტუალი. ხშირ შემთხვევაში, იმ ადღუმებსა და ზეიმებში მონაწილეობა, რომლებიც საბჭოურ იდეას ეძღვნებოდა და სისტემას განადიდებდა, პროტესტის, აბსურდულობისა და ფარსის განცდას აღძრავდა, მით უმეტეს, რომ ეს მონაწილეობა ინსტიტუციონალურად ორგანიზებული და სავალდებულო იყო. სახალხო შეკრებები, თამაშობები, რომლებიც მე-19 საუკუნის თბილისში ჯერ კიდევ იმართებოდა, თბილისობის ფსევდოსახალხო დღესასწაულით ჩანაცვლდა და მხოლოდ სანახაობრივ-მომხმარებლურ კომუნიკაციას გულისხმობდა. არანაკლებ მნიშვნელოვანია რელიგიური დღესასწაულისა და რიტუალის გაქრობაც, რამაც კიდევ უფრო შეამცირა ტრანსცენდენტულთან ზიარების შესაძლებლობა. ასე რომ, ფაქტობრივად, მოიჭრა ყველა გზა მასობრივი განმუხტვისა და თვითგამოვლენისაკენ და ადამიანი ყოველდღიურობის ამარა დარჩა. მოწესრიგებული სოციალური გარემოსა და მოგვარებული ყოფითი პრობლემების მიუხედავად, არხი, რომელიც ადამიანის არამატერიალურ მოთხოვნილებებს დააკმაყოფილებდა, დახშული აღმოჩნდა.

სახალხო დღესასწაულების გაქრობა მხოლოდ საბჭოთა კავშირისთვის არაა დამახასიათებელი. მეოცე საუკუნეში მსგავსი ტენდენცია შეიმჩნევა დასავლურ კულტურაშიც, სადაც განსხვავებული განვითარების ხაზის მიუხედავად, საბოლოოდ იგივე სურათთან გვაქვს საქმე – სახალხო ზეიმებს „უიქ ენდების“ კულტურა ენაცვლება და ერთიანობის განცდა ოჯახურ, ინდივიდუალურ დონეზე განთავსდება. ამის შესახებ ოქტავიო პასი წერს: „მდიდარ ქვეყნებში დღესასწაულს ნაკლებად აღნიშნავენ, საამისოდ არც დრო აქვთ, არც განწყობა და არც საჭიროება, ისინი სხვა საქმით არიან დაკავებული და თუ ერთობიან, მხოლოდ პატარ-პატარა ჯგუფებად. თანამედროვე სამყაროში ხალხის მასა მართოსულების თავშეყრაა და სხვა არაფერი. განსაკუთრებულ შემთხვევებში, იმ დროს, როცა ადამიანები თავს იყრიან პარიზსა თუ ნიუ-იორკის ქუჩებსა და მოედნებზე, აშკარად იგრძნობა ხალხის არარსებობა: ვხედავთ წყვილებს, ჯგუფებს, მაგრამ არ იგრძნობა ის ცოცხალი ერთიანობა, რომელშიც ადამიანს შეუძლია გაითქვიფოს და გათავისუფლდეს.“ (პასი 1950: 23).

პირველი გარღვევა და განაცხადი ძალაუფლებაზე

ბუნებრივია, ეროვნული მოძრაობის გაძლიერების კვალდაკვალ, წინ გამოდის არა მხოლოდ პოლიტიკური თავისუფლების საკითხი, არამედ იწყება იმ დავიწყებული კულტურული მოდელის აღდგენა, რომლის მეშვეობითაც ქართველი იდენტობას შეიგრძნობს და უმაღლეს წესრიგს საკუთარი უნიკალური გზით ერწყმის. იზრდება ინტერესი ისტორიული ფესვებისა და ეროვნული თვითმყოფადობის მიმართ. მიტინგები გვეკვლინება იმ მთავარ სივრცედ, სადაც საბჭოთა წყობილების დროს აკრძალული ეროვნული ღირებულებები, სამომავლო გეზი და წარსული ტრადიცია რეალურ –მატერიალურ დონეზე უნდა განხორციელდეს.

პირველი, რადიკალური ნაბიჯი რითაც ადამიანი თავისუფლებაზე აკეთებს განაცხადს, დღესასწაულისა და მიტინგისთვის ერთი და იგივეა და გამყიფებული ნორმისაგან თავის დაღწევაში მდგომარეობს. მკვდარი წერტილი, საიდანაც დინამიური მოძრაობა უნდა დაიწყოს, ყოველდღიურობის ავტომატიზმია. მისი თავსმოხვეული, უსიცოცხლო წესრიგი იმორჩილებს ადამიანის ნებას და საკუთარ მოთხოვნებს უყენებს მას. მიტინგების შემთხვევაში, ნორმის ცნებაში საბჭოთა სახელმწიფო სისტემა და მის მიერ მართული სივრცე იგულისხმება. ეს არის თავსმოხვეული პოლიტიკური კავშირი, ჩაკეტილი სახელმწიფო საზღვრებით, რომელიც არ ეფუძნება თავისუფალ არჩევანს არც სახელმწიფოებრივ, არც ინდივიდუალურ დონეზე, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს ისტორიულად ფორმირებული მტრის სახეს და შესაბამისად, სისტემის (ნორმის, ყოველდღიურობის) გარღვევის სურვილს.

ყოველდღიურობის მარწმუნებისგან გაქცევას გულისხმობს დღესასწაულიც. რუტინული რიტმების დარღვევისა და განსხვავებული სივრცის მეშვეობით ადამიანი ცდილობს თავი დააღწიოს შეზღუდვებს და ქაოსს ზიარებულმა, საკუთარი თავი ხელახლა აღმოაჩინოს. როგორც გ.სეიგვორსი ამბობს: „ყოველდღიურობა არის ის იმანენტური ძალა, რომელიც ენერჯიას აცლის ადამიანს. ამის მიზეზი არც სხეულია და არც ცხოვრების რომელიმე სფერო, არამედ რუტინის ბანალური მოძრაობა“ (სეიგვორსი 2000: 13).

სახალხო შეკრებებისა და თამაშობების დროს ადამიანი შურს იძიებს ყოველდღიურობაზე. ამ გზით ავლენს ცხოვრებაზე ძალაუფლების ნებას და ამ რწმენით გაჟღენთილი, თავს მთელი სამყაროს ბატონ-პატრონად გრძნობს.

სახალხო მოძრაობა, საზოგადოებრივი გაერთიანება, მონოლითურ სხეულად ჩამოყალიბებული, ძლიერი და ერთიანი ნებელობითი მუხ-

ტით, გახვევებულ ყოფაში შემოდის და არღვევს ქალაქის თანაბარ რიტმს. მიტინგი, როგორც პოლიტიკური პროტესტის ფორმა, ძალაუფლების მოპოვების სამოქალაქო ფორმაა და უპირველესად, სივრცის დაკავებას გულისხმობს. მაგისტრალის დროებით გადაკეტვა ხელს უშლის ტრანსპორტის თავისუფალ გადაადგილებას, აფერხებს ქალაქის ჩვეულ ცხოვრებას, რაც საშუალებას აძლევს ადამიანს, საკუთარი ძალების დემონსტრირებით შეცვალოს მთელი ქალაქი. შესაბამისად, ირღვევა ქალაქის ფუნქციონირების სტაბილური რიტმი. ადამიანი ტოვებს თავის მოწესრიგებულ რუტინას და ალტერნატიული სივრცის ძებნას იწყებს. კანონმორჩილი უწყინარი მოქალაქე ამ დღეს შეამბოხებდნენ თავს. სწორედ ამ ამბოხის სისტემატიურ პრაქტიკას წარმოადგენდა შეკრებები მთავრობის სასახლის წინ „დაპყრობილ“ ტერიტორიაზე 80–90- იანი წლების მიტინგზე.

სივრცის მონიშვნა და დაკავება

სახეს იცვლის მატერიალურ გარემოც, რომელსაც მომიტინგეთა მასა იკავებს. პირველ რიგში, იცვლება ქუჩების ფუნქცია. ისინი მასათა შეხვედრის ადგილად იქცევიან – საერთო მიზნების, ემოციების მასპინძელ ანონიმურ სივრცედ. ქალაქის მთავარი სანტრასპორტო მაგისტრალი – თავისი მნიშვნელოვანი ადმინისტრაციული ნაგებობებით – ყოველდღიურ დანიშნულებას იშორებს, განსაკუთრებული სიმბოლიკით დატვირთულ, საგანგებოდ შექმნილ სივრცედ ყალიბდება და უკვე მთლიანად მასათა მიმოქცევას ემორჩილება. ეს არის ერთგვარი „მოსახმარი“ ტერიტორია, რომელიც მომიტინგეთა მოთხოვნებს პასუხობს. მხედველობაში მაქვს არა მხოლოდ მისი სიმბოლური გამოყენება, რის შესახებაც ქვემოთ გვექნება საუბარი, არამედ მისი ფიზიკური მოხმარებაც. არქიტექტურის ამ ფუნქციას აღნიშნავს უმბერტო ეკოც: „არქიტექტურა მსახურებაა, მაგრამ არა მხოლოდ მაღალი კულტურული იდეალებისა, არამედ ის მიეკუთვნება მომსახურების იმგვარ სფეროს, როგორცაა, მაგალითად, წყალმომარაგება ან გეგმიური მოხმარება. ამ შემთხვევაში არქიტექტურა არაფრით აღარ გამოდის ხელოვნება, რადგან ხელოვნების განმსაზღვრელი ნიშანი არის ის, რომ იგი მომხმარებელს სთავაზობს იმას, რასაც მისგან არ ელიან“ (ეკო 1998: 233).

მიტინგი – ახალი დროსივრცული ერთეული

მას შემდეგ, რაც სივრცის მონიშვნის, მისი დაკავებისა და მასზე საკუთარი წესრიგის გავრცელების პირველი ეტაპი სრულდება და მი-

ტინგები სტაბილურად განმეორებად სახეს იძენს, რუსთაველის პროსპექტზე ყალიბდება სამიტინგე სივრცე, რომელსაც მოლიანად იპყრობს 80 – იანი წლების ეროვნული მოძრაობის მისწრაფებები.

პირველი ნიშანი, რაც თავიდანვე იქცევეს ყურადღებას, არის მონაწილეთა შორის გამარტივებული კომუნიკაცია. მიტინგისა და დღესასწაულის რეჟიმი ადამიანს ათავისუფლებს სოციალური კლიშეებისაგან და ურთიერთობა პირველად, უშუალო სახეს უბრუნდება. მიზნისკენ ერთნაირად შეტირალბულ ადამიანთა შორის იხსნება „მე /სხვა“ ოპოზიცია. ასევე ხედავს დღესასწაულს მიხეილ ბახტინი: „აქ,საკარნავალო მოედანზე,გაბატონებული იყო თავისუფალი, ფამილარული ურთიერთობა ადამიანთა შორის, რომლებიც არაკარნავალურ ცხოვრებაში დაშორებულნი არიან ერთმანეთთან ისეთი გადაულახავი ბარიერებით, როგორცაა სოციალური თუ ქონებრივი განსხვავებები. საკარნავალო მოედანზე ადგილი ჰქონდა ადამიანთა შორის იერარქიულ ურთიერთობათა დროებით იდალურ–რეალურ გამარტივებას, რაც შეუძლებელი იყო ჩვეულებრივ ცხოვრებაში”(ბახტინი 1990:3).

80–იანი წლების ეროვნული მოძრაობის დროიდან დაწყებული, საზოგადოების ერთიანობა ცენტრალური იდეის – საქართველოს დამოუკიდებლობის მოპოვების ირგვლივ იკვრება. იდეის მასშტაბურობა და მისთვის მიკუთვნებულობის განცდა ანგრევს საზოგადოების სოციალურ იერარქიას, რაც მისი კულმინაციის მომენტში, 9 აპრილის ღამეს უმაღლეს ხარისხში ადის: პროცესში ერთვება სახელმწიფო მუშაკთა ის ჯგუფი, რომელიც მანამდე უშუალო მონაწილეობას არ იღებდა მიტინგებში: ადმინისტრაციული მოხელეები, მილიცია, პარტიული ფრთა. ამასთან, თბილისის მიტინგი მასპინძლობს და ასახავს საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსულ ჯგუფებს, თუმცა იმავდროულად შეკრებები იმართება დიდ ქალაქებშიც. მიტინგებში მონაწილეობენ ეროვნული უმცირესობის წარმომადგენლებიც.

აღნიშნულ სივრცეში განსაკუთრებულად განიცდება დრო–სივრცე, წარსული, აწმყო და მომავალი მჭიდრო კვანძს ქმნიან. წარსული შეიგრძნობა, როგორც ქვეყნის ისტორიულ–კულტურული მონაპოვარი, რომელიც ჩვენამდე ქართველ მეფეთა და მოღვაწეთა სახელოვანი საქმეები, რაინდობის, თავგანწირვის, ომებისა და გმირული გამარჯვებების ფონო–ხატებით ცოცხლდება. ლიდერთა ემოციური გამოსვლები მომავალ დამოუკიდებლობას და ძლიერი ქართული სახელმწიფოს ჩამოყალიბებას გვპირდება. მიზანი ბევრად უფრო მეტია, ვიდრე პოლიტიკური დამოუკიდებლობა. თითოეული მონაწილე ჩართულია ერთ საერთო შემოქმედებით პროცესში, რომელიც სამშბლოს იდეალური ხატის გაცოცხლება–გამოძერწვას გულისხმობს.

ასეთ დროს აწმყო ორმაგი პასუხისმგებლობით დატვირთული მონაკვეთია, სადაც ერთდროულად შემოდის წარსული, რომელიც უნდა შენარჩუნდეს და მომავალი, რომელიც მიღწეულ უნდა იქნას. შესაბამისად, ინდივიდუალურ დონეზე დრო და მიტინგის სივრცე განსაკუთრებული შინაარსით გაჯერებული, ინტენსიური და მძაფრია.

დღესასწაულისთვის სახასიათო მსუბუქ, უზრუნველ დამოკიდებულებას მიტინგების შემთხვევაში პასუხისმგებლობის განცდა ენაცვლება, თუმცა კულმინაციის მომენტებში სადღესასწაულო ფორმით, ცეკვა-სიმღერის მეშვეობით განიტვირთება.

საზეიმო თეატრალურ განწყობას ეხმიანება მიტინგების ერთგვარი სანახაობრივი ხასიათიც. დღესასწაულის შემთხვევაში ლხინი დღის ბოლოს დაძაბულობის განტვირთვის საშუალებაა. მიტინგების დროს გამართული ცეკვა-სიმღერა, მხიარულების სპონტანური ამოხეთქვები თითქოს პირდაპირ გადაიზრდება სახალხო დღესასწაულში. ხალხური სიმღერები კვლავ ფესვებისკენ ჩასვლას, ტრადიციების გაღვიძებას, ეროვნული განცდის გაღვივებას ემსახურება, ამასთან ზეაწეული განწყობის, ემოციების განმუხტვის ფორმა ხდება. ადამიანი ზედდადებული კულტურული საფარისგან თავისუფლება და მას ყოფიერების პირველად შრეებთან შეხვედრის ბედნიერება ეუფლება.

მიტინგების „ადგილის“ არქიტექტურული სხეული

საინტერესოა, როგორ ლაგდება ქალაქის არქიტექტურული სხეული ახალი სინამდვილის ფონზე. ამ ეტაპზე თავს იჩენს არქიტექტურული სივრცის ხელახალი კოდირება, რაც მიტინგების კონტექსტითაა გაპირობებული.

ცენტრალურ ნაგებობა – სიგანეში ფართოდ გაშლილი მთავრობის სასახლე – თაღებიანი ვერტიკალური კომპოზიციით იმ არქიტექტურულ ტიპს განეკუთვნება, რომლის მიზანიც ხელისუფლების დომინანტურობისა და კონტროლის განცდის გაღვიძებაა. (გავილოვსკა 2013:52) ეს არის „მტრის“ არქიტექტურული სახე, რომლის პირველადი დანიშნულება სისტემის მიერ მიღებული გადაწყვეტილებების გავრცელება და მართვაა. ფსევდო ფასადის მიღმა(ნიშანდობლივია, რომ ფუნქციური შესასვლელი უკანა ქუჩიდანაა) გაშლილი შიდა ეზოა, რომლის უკანაც ქვეყნის ადმინისტრაციაა განთავსებული. ამიტომ, ჩვეული დისტანციის შემცირება მთავრობის სასახლესა და მიტინგის მონაწილეთა შორის კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ფასადთან მიახლოების სიმბოლურ აქტს, რაც ფიზიკურ დონეზე მტრის გამოწვევის, მის პირისპირ დგომის აქტს წარმოადგენს. ხალხი საკუთარ

ბრძოლის ველს, დისლოკაციის ადგილს ირჩევს და მისი დაკავებით საკუთარ ძალაუფლებაზე აკეთებს განაცხადს.

აღსანიშნავია, რომ ამ მომენტში ორმაგ დატვირთვას იძენს და შესაბამისად, ერთმანეთს ერწყმის საბრძოლო და სადღესასწაულო ნიშნები. ერთი მხრივ, საქმე გვაქვს ბრძოლის ველთან, მეორე მხრივ კი, მთავრობის სასახლე, მიმდებარე შემაღლებული ვრცელი კიბეებით, თეატრალური სცენის დანიშნულებას იძენს, სადაც ლიდერთა ტრიბუნაა განთავსებული. ფრონტალურად გაშლილი თაღედი თეატრალურ დეკორაციებს მოგვაგონებს. შემაღლებულ კიბეებს უკან, ქვის თაღებს შორის კიდევ ერთი სივრცე – შიდა ეზო – იკითხება, რომელიც ერთგვარი კულისების არსებობაზე მიგვანიშნებს.

მიტინგების კონტექსტი ცვლის დანარჩენ ნაგებობათა მნიშვნელობას და მათი ხელახალი წაკითხვის საშუალებას იძლევა: ქაშუეთის ეკლესია ერთადერთი რელიგიური ნაგებობაა ქალაქის მთავარ გამზირზე, მისი დენტატი, პირველადი ფუნქცია უცვლელად ნარჩუნდება, რადგან იგი კვლავ მოქმედ ეკლესიად რჩება, მეტიც, სწორედ ეროვნული მოძრაობისას აქტიურდება ეკლესიის ფუნქცია. თუმცა ამასთან ერთად იწყება მისთვის იმ ახალი კონოტაციების მინიჭება, რაც უშუალოდ ეპოქისა და სოციუმის ნიშნებს ატარებს. ეკლესიურიობიდან დაცლილ საბჭოურ სისტემაში ქაშუეთი რწმენის სიმბოლოს ასახიერებს, რაც არაერთხელ იხსენიება გამომსვლელთა სიტყვებში. როგორც ეკო ამბობს, „სწორედ ასეთი განახლება ამავედროულად წარმოადგენს შენახვას, ახალი მნიშვნელობების ხელახალ აღმოჩენას...რაც შესაძლებლობას გვაძლევს არა მხოლოდ ანტიკვარი მოვათავსოთ ახალ დროში, მასში დავიჭიროთ წარსულის სული, არამედ შევიტანოთ მასში ახალი კონოტაციები” (ეკო 1998: 223). მსგავსი კომუნიკაციით შემოდის მხატვრის სახლიც, რომელიც თანამედროვე ქართული ხელოვნების ნიშანი ხდება და ავსებს ეროვნული კულტურული ღირებულებების ნუსხას.

ეს სამი ნაგებობა: მთავრობის სასახლე, ქაშუეთის ეკლესია და მხატვრის სახლი მიტინგების სივრცის ცენტრალური სხეულად იქცევა. მათ მიღმა კი სხვა ქალაქი იშლება. მკაფიოდაა გამოყოფილი საზღვრებიც. ეგრეთწოდებული „ოფიცერთა სახლი“ მიტინგების სივრცეში შედის და გარკვეულ მიჯნას, საზღვარს, ერთგვარ ბუფერულ ზონას ქმნის რუსთაველის პროსპექტის მხრიდან და საჭიროების შემთხვევაში, ცენტრალური სივრცის ნაწილად იქცევა. ეს არის ბოლო წერტილი, საიდანაც იწყება „თავისუფალი სივრცე“ – ქალაქის ის ნაწილი, რომელიც არ ეკუთვნის მიტინგებს და კვლავ საკუთარ სოციალურ ფუნქციას ასრულებს. ამ წერტილებიდან სუსტდება მასათა სიმჭიდროვე

და ხმის ინტენსივობაც. მსგავს საზღვრად თავისუფლების მოედნის მხრიდან შეგვიძლია ჩავთვალოთ პიონერთა სასახლე და საქართველოს ეროვნული მუზეუმი.

კულმინაცია, გარდამტეხი ეტაპი

გარკვეული პერიოდის შემდეგ ის ემოციური ყალიბი, რაც მიტინგების დროს შეიქმნა, არასაკმარისი აღმოჩნდება. ერთი მხრივ, საქმე გვაქვს ძალაუფლების მოზღვავებულ განცდასთან, რომელსაც ერთიანობა უღევს საფუძვლად, მეორე მხრივ, მუდმივად ხდება ილუზორულ მიზანთან დაახლოება. წარმოსახვითი სივრცე ისწრაფვის განხორციელებისაკენ და რეალურ მატერიას მოითხოვს სხეულად. პროცესების დინამიკა სულ უფრო მძაფრდება წარსულით სიამაყის, აწყმეოში მიღწეული ერთიანობის სიხარულსა და ძალაუფლების განცდასთან ერთად. შესაბამისად, ემოციური მუხტი ძლიერდება და დაძაბულობის უკიდურეს წერტილს უახლოვდება, რაც ახალ, უფრო ძლიერ საბრძოლო იმპულსებს წარმოშობს.

ადამიანი საბრძოლოდ თვით ბედისწერის ძალებს იწვევს, რადგან მხოლოდ ამ ხარისხის გამარჯვება შეიძლება იყოს მისთვის ღირებული. გარდაუვალთან ერთგვარი თამაში, ბედისწერის წინაშე პირისპირ დგომის სურვილი რუსთაველის მოედანზე 9 აპრილის ღამეს რეალურად ხორციელდება. როგორც ცნობილია, აშკარა საფრთხის მიუხედავად, დაშლაზე უარი იყო ნათქვამი. სიკვდილის გადალახვა, მასთან შეთანხმებული დამოკიდებულება ხშირად გვხვდება სახალხო დღესასწაულებში თამაშობების დროს, როცა ტკივილის, ხშირად სიცოცხლის ფასად ადამიანი ორთაბრძოლაში ერთვება და თითქოს ივიწყებს ყოველდღიურობისთვის ჩვეულ „ბრძოლას გადარჩენისათვის“ და მის საპირისპირო პოლუსზე აღმოჩნდება: ადამიანის მიზანი სიკვდილის გამოწვევა, მასთან გაპაექრება ხდება, რადგან სწორედ ამგვარი ამოფრქვევების წამს ეხება იგი ყოფიერების უმაღლეს რეგისტრს.

ამ ნებელობითი აქტით მიტინგის ქრონოლოგია სცდება ხალისიანი დღესასწაულის, ან თუნდაც პოლიტიკური მოძრაობის საზღვრებს, ქალაქის ყოველდღიურ ცხოვრებაში იჭრება და იგი ახალ განზომილებაში გადაჰყავს. მომხდარი ქმნის ისტორიულ ფაქტს, რაც ქვეყნისა და საზოგადოების ცხოვრებაში ახალ ათვლის წერტილად იქცევა. ადამიანთა ტრაგიკული ფიზიკური მონაწილეობა 9 აპრილის ღამეს მთლიანად ამოწურავს, ეროვნული მოძრაობის იდეურ მხარეს.

სივრცე, როგორც ბრძოლის ველი

ამ კონტექსტში თვალშისაცემია არქიტექტურული სხეულის სახეცვლილება, 9 აპრლის ღამეს შენობები ჩვეულ სიმბოლურ და სოციალურ ფუნქციას იშორებენ და რეალობაში განსაკუთრებული სახით ერთვებიან.

ხელახლა იცვლება გარემოს არქიტექტურული აღქმა. სამიტინგე სივრცე უთანასწორო ბრძოლის ველი ხდება. ნაგებობები რუსთაველის პროსპექტზე და მის მიმდებარე ქუჩებზე მხოლოდ ერთადერთ კონტექსტში განიხილება: რამდენად შეიძლება მათთვის თავის შეფარება და ამ გზით სიცოცხლის გადარჩენა. არქიტექტურა თითქოს პირველყოფილ ფუნქციას იბრუნებს, როცა მისი მთავარი დანიშნულება თავშესაფარი იყო. წინა პლანზე იწევს ნაგებობათა ისეთი ნიშნები, როგორიცაა იოლად შეღწევადობა, სამალავის ან უსაფრთხო კარის არსებობა, რაც ისეთი ტიპის არქიტექტურისთვის, როგორიცაა მხატვრის სახლი, ქაშუეთი, კინო რუსთაველი, ან რუსთაველის თეატრი – სრულიად უჩვეულო ფუნქციას წარმოადგენს. ჩვენს თვალწინ კულტურული თუ რელიგიური დანიშნულების შენობები საფორტიფიკაციო ნაგებობებად იქცევა.

ეს პერიოდი თითქოს გამყოფი წერტილია, საიდანაც რუსთაველის პროსპექტი ახალ ცხოვრებას იწყებს. მომდევნო ათწლეულების განმავლობაში განვითარებული მოვლენები კვლავ არაერთხელ ცვლის სივრცეს და ახალი კონოტაციებით ტვირთავს მას. ეს ბუნებრივია: „ქალაქი ეს არის მუდმივად ცვალებადი ნაკრები კონცეპტუალური შესაძლებლობებისა, ამავდროულად, საკმაოდ მყარი იმისთვის, რომ გაფართოვდეს და შეიკუმშოს მოთხოვნის შესაბამისად ისე, რომ არ დაკარგოს საკუთარი არსობრივი განსაზღვრულობა“ (ამინი...2002: 8). მთავრობასთან დაპირისპირება, კარვების გაჩენა მთავრობის სასახლის წინ, შემდეგ კი სამოქალაქო ომი თავის სავალალო შედეგებით ცალკე განხილვის საგანია. ყველა ეს სახეცვლილება ცხადყოფს, რომ ბოლო ოცდახუთი წლის განმავლობაში ქალაქის ეს კონკრეტული ნაწილი სახელმწიფოსთან დაპირისპირების, ეროვნული იდეების მანიფესტაციისა და პოლიტიკური ბრძოლის უალტერნატივო ტერიტორიად იქცა, რაც დღემდე გრძელდება და არ კარგავს აქტუალობას. რაც შეეხება ამ ადგილის არქიტექტურულ ხატს, იგი შეიჭრა არაერთი თაობის ცნობიერებასა და ბიოგრაფიაში, როგორც ნიშანი რუსული იმპერიის სისასტიკისა, ძლიერი ეროვნული განცდისა, თავისუფლებისთვის ბრძოლის, თავგანწირვის და წარსულის მტკივნეული შეცდომებისა. „ახორციელებს რა კვეთას სხვადასხვა ნაციონალურ, სოციალურ, სტილურ კო-

დებსა და ტექსტებს შორის, ქალაქი ახორციელებს სხვადასხვაგვარ ჰიბრიდიზაციას, ხელახალ კოდიფიკაციას, სემიოტურ გადატანებს, რომელიც მას ინფორმაციის ძლიერ გენერატორად აქცევს...ქალაქი, ეს არის მექანიზმი, რომელიც მარადიულად ხელახლა შობს საკუთარ წარსულს და საშუალებას აძლევს მას შეერწყას აწყმოს თითქოს სინქრონულად. ამ მხრივ, ქალაქი ისევე, როგორც კულტურა, არის მექანიზმი, რომელიც წინ აღუდგება დროს.“ (ლოტმანი 1999: 282).

ლიტერატურა

- ამინი... 2002:** Амин Э., Трифт Н. Внятность повседневного города. „Логос“ 3(24) 2002.–
<http://www.ruthenia.ru/logos/number/34/14.pdf>
- ბახტინი 1990:** Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. „Худож. Лит“. 1990.–
http://krotov.info/libr_min/02_b/ah/00_bahtin.html
- გავილოვსკა 2013,** Gawlikovska Anna. From semantics to semiotics, communication of architecture. „Architecture et Artibus“ 1/2013. –
<http://www.wa.pb.edu.pl/uploads/downloads/Artykul-4--1--2013.pdf>
- ეკო 1998:** Эко Умберто. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. „Петрополис“ ТОО ТК 1998
- ლოტმანი 1999:** Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семиосфера-история. „Язык русской культуры“ Москва 1999
- პასი 1950:** Paz Octavio. El laberinto de la soledad. „Ediciones Cuadernos Americanos“, México, 1950. –
<http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/paz/paz2.htm>
- სეიგვორსი 2000:** Sigworth G .J . Banality for cultural studies „Cultural Studies“ 2000. –
<http://www.envplan.com/epa/editorials/a39131.pdf>

სემიოტიკა და სხვა

ცირა ბარბაქაძე

ენა საზღვრებში და საზღვრებს მიღმა

„...ენა უმაღლეს ზღვარს ჰგავს, რომლის გადალახვამაც, შესაძლოა, სიტყვის ზებუნებრივი თვისებები აღმოგაჩინოს; ენა მოედანია, რომელიც წინასწარაა მომზადებული მოქმედებისთვის.“

ის ერთდროულადაა შეზღუდვაც და შესაძლებლობების დიაპაზონის აღმოჩენაც...“

როლან ბარტი, „წერის ნულოვანი დონე“

ბარტის ამ ციტატის აზრი შეგვიძლია მეტაფორულად გადმოვიტანოთ ენიდან ადამიანის ცნობიერებაზე... ცნობიერებაც (და მერე ცხოვრებაც) ხომ ერთგვარი სცენაა, წინასწარ მომზადებული სპექტაკლისთვის... ამ სპექტაკლების შემოქმედი ისევ ჩვენი ცნობიერებაა, ყველა საჭირო შემთხვევისთვის მყარ დისკზე აქვს შენახული სიუჟეტები (გაიხსენეთ ფრაზეოლოგიზმი: „რა სპექტაკლებს დგამ?“)

ემოციები, გრძნობები, განცდები მთავარი პერსონაჟები არიან... წინასწარმოცემული სცენარის განვითარება დიდ ინტერესს არ უნდა იწვევდეს, მაგრამ ცნობიერება ახალი პერსონაჟებით ჩანაცვლებულ სპექტაკლს სიასლელ აღიქვამს... და ეს ასეცაა. ახალი

პერსონაჟების თამაშში არის რაღაც მომხიბვლელი, რადგან განსხვავებული ელემენტები არიან. ერთ მშვენიერ დღეს (ან საღამოს) პერსონაჟი სცენარს (ავტორს) აღარ დაემორჩილება და იწყებს სიუჟეტის შეცვლას... აი, ეს არის საინტერესო და აქედან იწყება ბარტისეული „შესაძლებლობების დიაპაზონის“ აღმოჩენაც... წინასწარმოცემულობის გადალახვა... კოლექტიური ცნობიერებიდან გასვლა, კლიშეების დაძლევა, სტერეოტიპების მსხვერვა... ეს არის მდგომარეობა, როდესაც ენა (შესაბამისად, ცნობიერება) გადის საზღვრებიდან და სრულიად განსხვავებული პარამეტრების განზომილებაში ხვდება. ეს განზომილება შეიძლება აღიწეროს, როგორც ცნობიერების კვანტურობა, თუმცა, როგორც მეცნიერები ამბობენ, კვანტურობის აღწერა კლასიკური მეთოდებით შეუძლებელია... მხოლოდ მეტაფორულად და არაპირდაპირ... ასე რომ, მეც მეტაფორულად გამოვიყენებ.

ვფიქრობ, გასეტი ერთგვარად განავრცობს ბარტის აზრს, როდესაც მეტყველების აქტზე საუბრობს: „ენა გამოთქმის განუსაზღვრელი შესაძლებლობებითაა სავსე, ამიტომ მეტყველება შედგება არა მხოლოდ იმისაგან, რასაც თავისთავად ამბობს, არამედ იმ შესაძლებლობების აქტუალიზაციისაგან, გამოთქვას რამე მთელი სიტუაციის მნიშვნელობის გაცნობიერებით...“ (გასეტი, ადამიანი და ხალხი“).

ამ შემთხვევაში გასეტი საუბრობს ზეპირ მეტყველებაზე და იმაზე, როგორ შემოდის მეტყველების პროცესში მთელი გარემო, ის კონტექსტი, რომელშიც მეტყველება მიმდინარეობს. მათ შორის: მსმენელები, საგნები, მოვლენები... ყველაფერი, რაც „იქ და მაშინ“ ხდება. ამდენად, ასეთი უბნობა უნიკალურია და მისი განმეორება შეუძლებელი. გასეტი ასეთ კომუნიკაციაში გულისხმობს ნებისმიერ დეტალს, მაგალითად, საუბრობ და გარეთ თოვა იწყება... ყველაფერი ჩართულია აზრის ამ უნიკალურ ინტერპრეტაციაში, არა მარტო ენა... „ენა“ ხდება ყველაფერი, რაც გარშემოა და ატარებს გარკვეულ და შემავსებელ მნიშვნელობას მთლიანი აზრის გადმოსაცემად... ამიტომ ის გასულია ჩვეულებრივი საზღვრებიდან და ტრანსპერსონალურია.

პოეზიის ენის კვანტურობას კი კარგად ხსნის ოქტავიო პასი: „პოეზია, გარდა იმისა, რომ მეტყველების ფაქტად რჩება, იგი, ამავე დროს, მის საზღვრებს გარეთაც იჭრება ენის სტიქიის მოძრაობაში ჩაფლული, მისი ნაწილაკების გადაადგილებით გართული პოეტი ან თვითონ ირჩევს სიტყვებს, ან სიტყვები ირჩევენ პოეტს...“

როგორია საზღვრებს გარეთ „გაჭრილი“ ენა...? ეს ის მდგომარეობაა, როდესაც სუბიექტი და ობიექტი დაკარგულია, როდესაც შინაგანი და გარეგანი გახსნილია ერთმანეთში, როცა შინ და გარეთ აღარ არსებობს... პოეტი, რომელსაც ჰგონია, რომ სიტყვებს არჩევს აზრის

გადმოსაცემად, სხვა ფოკუსიდან ისე ჩანს: რომ სიტყვები არჩევენ მას... აქ ისევ ბარტის პოსტმოდერნული მეტაფორა გამოგვადგება „ავტორის სიკვდილის“ შესახებ. პოეტი -მედიუმი... ის, უბრალოდ, გამტარია... რომელი განზომილების აზრის გამტარი...? ამაზე ღირს ფიქრი, რადგან პოეზია (ისევე, როგორც მთლიანად, ლიტერატურა) შეუძლებელია ყოველთვის „ღვთაებრივი“ აზრის მიმღები იყოს...

ცნობიერების ტრანსპერსონალურ მდგომარეობაში პოეტის პიროვნული „მე“ იშლება, იფანტება... ხან სუბიექტი ობიექტად იქცევა... ხან - ყველად და ყველაფრად... „მე შენ ვარ“ - ამბობს ნოვალისი. მე - ეს სხვაა (ლაკანი), მე - ასეთი სიტყვა არ არსებობს (პრიგოვი)...

პაატა შამუგიას ერთ ლექსში - „ლინგვისტიკის წრე“- სწორედ ასეთი „კვანტური გასვლა“ აღწერილი: როდესაც პოეტი „სუპერპოზიციამია“ (ესეც მეტაფორულად) ხდება ის სიტყვა, რასაც წერს:

გამუდმებით ასეა:

ვხდები ის სიტყვა, რომელიც მე მომემართება,
და ყველა სიტყვა, რომელიც მე მომემართება,
და მახსენებს სივრცის სიმყარეს,
ცდილობს, მომცეს თავისი სახე,
თავისი გარსი და სურვილთა მყიფე ლოგიკა.....

.....

და მე - პოეტი,
მე - მეძავი,
მე - პატრიარქი,
მე - ტერორისტი,
ლიბერალი,
ავტომობილელი,
მე - ცირკის მუშა,
გენიოსი და ღვთისმშობელი...

.....

და ძილის წინ უკვე იმდენი ვარ,
ყველაფერს აზრი ეკარგება,
თვლას - მითუმეტეს....“

პოეტი იმ განზომილებიდან გველაპარაკება, სადაც სიმყარე არ არის და ამიტომ უფროხის სიტყვებს, როგორც მნიშვნელობის და ფორმის მქონე ელემენტებს, რომლებიც მას სადღაც კვანტურ და ტალღურ განზომილებაში „სივრცის სიმყარეს“ ახსენებს... ამგვარ სუპერპოზიციამში მყოფი კი ერთდროულად არის: პოეტი, მეძავი, პატრიარქი, ტერორისტი, ლიბერალი, პრეზიდენტი და ასე შემდეგ....

ცნობიერების კვანთურ მდგომარეობას განსხვავებულად აღწერს პოეტი დათო ყანჩაშვილი. მისთვის სასრულობა და უსასრულობა მატრიოშკების სამყაროთია წარმოდგენილი: ყველაფერი ერთმანეთშია ჩაღაგებული, ყველაფერი ერთმანეთში იხსნება და გაგადის და, საბოლოოდ, პოეტი აერთიანებს, მასშია ეს ყველაფერი:

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

პოეტი რატი ამაღლობელი კი ამ განზომილების დროისა და სივრცეიდან გასვლას ასე გამოხატავს:

მინდა გამოსვლა წამიდან,
ვეებერთელა ცა მინდა.
ვიწრო ბილიკის მაგიერ
ათი ათასი გზა მინდა.
გზა მინდა მნათობებიდან,
შენკენ მავალი გზა მინდა.....
ყველა ვარსკვლავში წვა მინდა,
ყველა ვარსკვლავში სვლა მინდა,
ყველა ვარსკვლავის ცვლა მინდა,
მინდა გამოსვლა წამიდან,
ვეებერთელა ცა მინდა... („სეკვენცია“)

პოეტი და ზღვა

„...და მინიშნებანი ოდითგან
ენაა ღმერთთა“
ჰიოლდერლინი

ენა ნიშანთა სისტემაა... და ამ ენით გამოთქმული ყოველი აზრიც ზოგისთვის უბრალოდ ტექსტია და ზოგისთვის - „მინიშნება“. მეტაფორები კიდევ უფრო ღრმა და კონცეპტუალური მინიშნებებია, მათი ახსნით ჩვენ ვწვდებით ისეთ სიღრმეებს, რომლებშიც უბრალო ლექსიკით ვერ ჩავაღწევთ...

აკაკი წერეთლის ერთ ლექსზე მინდა გესაუბროთ, ლექსს ჰქვია: „ზღვაო, აღელდი, აღელდი...“

რა კავშირია პოეტსა და ზღვას შორის...? უფრო სწორად, ზღვასა და პოეტის გულს შორის...?

გულსა და ზღვას შორის რომ კავშირია, ამას ადვილად დავადასტურებთ ქართული ენის ლექსიკის საფუძველზე, რადგან სიტყვა ველავ გულისა და ზღვის მეტაფორულ კავშირზე მიუთითებს და ლექსიკაში ეს ლექსემა ენობრივი მეტაფორაა. ასე რომ, შეიძლება ითქვას, ზღვა - გული უნივერსალურიცაა და კონცეპტუალურიც, ამავე დროს.

აკაკი წერეთლის ლექსში „ზღვაო, აღელდი, აღელდი“ - პოეტის გულის მეტაფორული კავშირი ზღვასთან ფილოსოფიურ-ეზოთერული მნიშვნელობისაა. ლექსის დასაწყისში საუბარია იმაზე, რომ პოეტი ზღვას აღლვებისკენ მოუწოდებს და არა სიმშვიდისკენ. მოგეხსენებათ, რომ აღლვება, დამშვიდება, მიქცევა-მოქცევა - ზღვის ხასიათია. ზღვა ყოველთვის ცვალებადია თავისი ბუნებით, რადგან ის ცოცხალია და ტბასავით დამდგარი არ არის. სიცოცხლის თვისება კი მოძრაობაა...

ზღვაო, აღელდი, აღელდი,
ქარტეხილს დაემორჩილე,
ამთავორე ტალღები,
კიდევებს გადააცილე!

შემდეგ სტრიქონში პოეტი განმარტავს, რატომ არ უნდა დამშვიდდეს და რატომ უნდა იღელვოს ზღვამ: განძი ზღვის გულში, ზღვის ფსკერზე ინახება და როდესაც ზღვა დამშვიდება, განძი დაფარულია, შეუძლებელია მისი ზედაპირზე ამოტანა... შეიძლება არც იცოდეს, რომ განძის მფლობელი ხარ. რა ასაჩინოებს დაფარულ განძს...? რა თქმა უნდა, ღელვა, ბობოქრობა, ტალღების კიდევებს გადააცილება... ასეთ დროს ნაკადი შეეხება ფსკერსაც და ამოჰყრის, თუ რამ დაფარულია...

მარგალიტების სალარო
შენი უფსკრული გულია,
მყუდროების დროს ის განძი
ქვეყნისთვის დაფარულია.

მზისა და მთვარის ენერგია ზღვას აბობოქრებს, სწორედ ეს აძლევს ძალას ტალღებს, რომ ფსკერიდან ამოჰყაროს მარგალიტები და უხილავი გახადოს ხილული:

მხოლოდ როდესაც მრისხანებ,
გულს უხსნი მზეს და მთავრესა,
იმ მარგალიტებს შესტყორცნი
შენ შემკვრელ არემარესა.

ამ აღწერის შემდეგ გადადის პოეტი მეტაფორის მეორე ელემენტზე: ეს არის პოეტი, უფრო ზუსტად კი, პოეტის გული. რეზონანსი მყარდება აღელვებულ ზღვასა და პოეტის გულს შორის... პოეტისათვის ეს აღელვება უბრალო ბრაზი ან შფოთვა კი არ არის, არამედ ერთგვარი სტიქია, მაღალი ძაბვა, მაღალი სიხშირე, რომლის წყალობითაც პოეტის გული სწვდება არა ყოველდღიურ ამბებს, არამედ მომავალში მოგზაურობს და, როგორც წინასწარმეტყველს, იმ მაღალი სიხშირიდან „მოაქვს ამბები“.

პოეტო! ნურც შენ ეკრძალვი
მრისხანე გულის ღელვასა!..
ძილის დროს ქუხილს ნუ მოშლი
და სიბნელის დროს ეღვასა!

ზღვა დაცულია.... როგორც არ უნდა აღელდეს და იბობოქროს, როგორც არ უნდა გადააცილოს კიდევებს ტალღები, ის მანც დაუბრუნდება კალაპოტს... პოეტის ღელვასაც თითქოს ღმერთი იცავს...

ნახეთ, როგორ ენათესავება აკაკი წერეთლის ამ ლექსს ჰიოლდერლინი შემდეგ სტრიქონში:

„... და მიჰქრის სული, როგორც არწივი,
შესაგებებლად ჭექა-ქუხილთა,
და ასახელებს თავის მომავალ ღმერთებს
წინასწარ.“

პოეტური მეტყველება თავისი არსით მეტაფორაა იმის მიუხედავად, ტექსტში არის თუ არა მეტაფორები. ეს არის ერთგვარი „პარალელური რეალობა“, ან „გზავნილი მომავლიდან“, რომლის სწორად წაკითხვამ შეიძლება ბევრი რამ დაანახოს ადამიანს, ერს, კაცობრიობას.

„პოეტური თქმა ამ მინიშნებათა დაჭერაა და შემდეგ მისი ხალხში განვრცობა, ამგვარი დაჭერა არის მიღება და, ამავე დროს, ხელახლა გაღება მაღლისა, რადგან პოეტი უკვე „პირველივე ნიშანში“ ჭვრეტს

უკვე საბოლოო სისრულეს. და ეს განჭვრეტილი თავის სიტყვაში შეაქვს, რათა იწინასწარმეტყველოს ჯერ არადსრულებული...“ (ჰიოდერლინი).

პოეზიის ამგვარი გაგება (ისევ მეტაფორულად) კვანტური ცნობიერების პროექციაა, რაც ნიშნავს, რომ ამგვარ ტექსტებში დარღვეულია დროის გაგება და ერთდროულად არსებობს წარსული-აწმყო-მომავალი.... პოეტი ერთგვარად წინასწარმეტყველია, მისი სიტყვა აფხიზლებს, აღვიძებს, აფრთხილებს, მიანიშნებს ადამიანებს...

პოეტის შესახებ ამ იდეიდან გამომდინარეობს შემდეგი მეტაფორა: პოეტი – გარემოების საყვირი.

ხან უგნური ვარ, ხან ბრძენი,

ხან არც ისა ვარ, არც ისა!

გარემოების საყვირი,

არც მიწისა ვარ, არც ცისა.

ნუ მკიცხავ, მნახო უგნურად,

ნურც გაიკვირებ ბრძნობასა:

სულ სხვა ჰყავს ხელისუფალი

ამ ჩვენს გონება-გრძნობასა...“

პოეტი, რომელიც „არც მიწას ეკუთვნის და არც ცას“ და, ამავე დროს, მიწისაცაა და ცისაც... და მისი გრძნობა-გონების ხელისუფალი „ღმერთია“.... ღმერთიც მეტაფორაა, სხვა უფრო ზუსტი სიტყვა გამოხატვისთვის არ გვაქვს....

თამარ ბერეკაშვილი

სისულელის აქტუალობა

სიბრძნე ადამიანთა არსებობის პირველივე დღიდან დიდი სიკეთე და ფასეული ღირსებაა. რაც შეეხება სისულელეს, ის, ერთი მხრივ, თითქოს სიბრძნეს უპირისპირდება, მაგრამ, მეორე მხრივ, სიბრძნის წარმოჩენის ფონია ანუ სიბრძნის ნაკლებობის მაღალი ხარისხი.

ამ სტატიაში ჩვენ ნაკლებად შევეხებით სისულელის განსაზღვრებებსა და მის ფილოსოფიურ ანალიზს, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ გაგება იმისა, თუ რა არის სისულელე, არ არის ცალსახა და მუდმივი. ის იცვლებოდა საუკუნეებისა და ეპოქების განმავლობაში, თუმცა ინარჩუნებდა შეფასების იმ ნიშნებსაც, რომლებითაც მას ახასიათებდნენ. სისულელე, შესაძლოა, საზოგადოების და კაცობრიობის ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი ნიშანია და კარგად წარმოაჩენს ეპოქას, დროს.

ხშირად სისულელე ერთმეხა ისეთ ცნებებს, როგორებიცაა სიბრძნე, უმეცრება, გონება-შეზღუდულობა, ნაივრობა, გამოუცდელობა და სხვა. ყველა ამ ცნებას აქვს ერთმანეთთან ერთგვარი კავშირი. სხვადასხვა დროს მისი სემანტიკა სხვადასხვა ტერმინს უახლოვდებოდა; თუმცა, მიუხედავად ამისა, მაინც ინარჩუნებდა თავის მნიშვნელობას.

შუა საუკუნეებში, როდესაც მორალური (ეთიკური) და ესთეტიკური შეფასების ძირითად კრიტერიუმებს საზოგადოებას ეკლესია უკარნახებდა ბიბლიაზე დაყრდნობით, სისულელე ცოდვის ერთგვარ სინონიმად აღიქმებოდა, რომელსაც გმობდნენ, მაგრამ მისთვის არ სჯიდნენ (სიმკაცრისა და უღმობლობის მიუხედავად, ეკლესიას არ შეეძლო ამოეხილა ან თუნდაც დაესაჯა ადამიანთა უმრავლესობა; სულელი ხომ ყოველთვის მეტია!)

სისულელე პირველად განხილულია მხატვრულ, ერასმუს როტერდამელის ცნობილ წიგნში, („შესხმა სისულელისა“), რომელიც უფრო გასართობ ლიტერატურად მოიაზრება, ვიდრე სერიოზულ თხზულებად. თავის დროზე ის არაერთგვაროვნად შეაფასა საზოგადოებამ და სრულებითაც არ აღიქმებოდა უწყინარ თხრობად.

საზოგადოდ, სისულელეზე საუბარი, ფიქრი, წერა განსაკუთრებით აქტუალური გახდა აღორძინების ეპოქაში (აკი როტერდამელიც აღორძინების ეპოქის პირმოა!). ეს უნდა უკავშირდებოდეს ესთეტიკური და ეთიკური ღირებულებების გადაფასებას, ანტიკური კულტურის და, განსაკუთრებით, ფილოსოფიის გავლენას. პლატონმა და არისტოტელემ უდიდესი როლი შეასრულეს ახალი მხატვრული და ფილოსოფიური სახეების ჩამოყალიბებაში, იმოქმედეს ადამიანის ახლებურ წარმოდგენაზე, ადამიანის მნიშვნელობაზე. ადამიანმა დაიბრუნა ანტიკური პეროდისდროინდელი დიდება და სრულყოფილება. ამ ვითარებაში სისულელე, რომელიც ჩრდილს აყენებს ადამიანის იდეალურ ხატს, განსაკუთრებულად თვალში საცემი გახდა. ცნობილია ამ პერიოდის არაერთი ნაწარმოები, მიძღვნილი სისულელისადმი, მაგრამ ჩვენ აღვნიშნავთ მხოლოდ ერთ ავტორს, რომელმაც თავისი შემოქმედების დიდი ნაწილი სწორედ ამ „ცოდვას“ დაუთმო. ეს არის იერონიმ ბოსხი. ფერმწერი იერონიმ ბოსხი გამოირჩევა არა მარტო თავისი განსაკუთრებული ხატვის სტილით, არამედ იმითაც, რომ მის ტილოებზე ყოველთვის ვხედავთ შეფასებას, განსჯას, მოთხოვნას, გულისწყრომას იმის თაობაზე, რომ ადამიანებმა დაივიწყეს ღმერთი, აღარ მისდევენ მოსეს სიბრძნეს, რაც, უეჭველად სისულელეა. აკი მის ერთ-ერთ ნაწარმოებსაც ეწოდება „სულელთა ხომალდი“ („სულელთა ხომალდი“ ლიტერატურული ნაწარმოებების თემაც იყო იმ პერიოდში). მისი მეორე ფერმწერი ტრიპტიქი „ადამიანის ცხოვრების გზებიც“ სწორედ სისულელის აღწერას ემსახურება. ვგულისხმობთ ტრიპტიქის შუა ნაწილს, სათაურით - „თივის ზვინი“, რომელიც გამოსახავს ყველა შესაძლო ცოდვას, უხამსობას, ადამიანის ღირსეულ ცხოვრებასთან შეუსაბამობას.

მაღლა ცაში გამოსახულ ქრისტეს არა იმდენად ამაღლებული და მშვიდი იერი აქვს, რამდენადაც - დაბნეული და შეწუხებული, სასოწარკვეთილიც კი. ყველა ადამიანს, რომელსაც გამოსახავს ბოსხი, დაუკარგავს ინდივიდუალური ადამიანური სახე, ისინი თითქოს უხეშად გამოჭრილი ხის თოჯინებია. მხოლოდ ქრისტეა გამოსახული ადამიანური სახით. ადამიანები ავხორცობენ, ივიწყებენ თავიანთ დანიშნულებას, მოვალეობას, ეტანებიან რაღაც ეშმაკურ სიახლეებს და გამოგონებებს, მაგრამ არ ახსოვთ პატიოსნება, შრომა, სიყვარული, სიკეთე, ... ისინი დაბნეულები არიან ვეებერთელა სამყაროში, რადგან არ იციან ნამდვილი საქმე. ეს ის სისულელეა, რომელიც ბოროტების ტოლფასია, და ადამიანები ამ ბოროტებას სჩადიან კიდევ - კლავენ, ძალადობენ, მუქთახორბობენ, მრუშობენ, იპარავენ. ამასთან, გამონაკლისი არ არსებობს. ცოდვილი, სულელი და ბოროტმოქმედი როგორც უბრალო გლეხი, ისე - მჭედელი, კარდინალი და პაპიც კი. ბოსხი ნათლად გამხატავს სისულელის მისებურ, და, როგორც ჩანს, მისდროინდელ განსაზღვრებას. სისულელე ცოდვია და ბოროტება. მაგრამ სიბრძნე, ჭკუა არამეცნიერული გონი, ინტელექტუალური გონიერება და ნიჭია, არამედ - ღვთის კანონების გაგება და ცოდნა, მათი დაცვა, სვლა არა - ჯოჯოხეთისკენ, რომელსაც ადამიანები თავისი ქმედებით, ცოდვილი და სულელური ცხოვრებით აქვე, დედამიწაზე ქმნიან, არამედ - სამოთხისაკენ.

სისულელე ცენტრალურ ადგილს იჭერს სამყაროს ხატის ჩამოყალიბებაში, ის ახასიათებს იმას, რაც არაღვთიური და ამაოა. სისულელე ფლობს ძალას, რომელიც უბიძგებს ადამიანს ბოროტებისკენ. სისულელე და ბოროტება ერთმანეთისაგან აღარ განირჩევა. ამასთან, ცოდნის შეძენის მცდელობა სისულელის პირველწყაროა - შეუძლებელია, ჩასწვდე იმას, რასაც ღმერთი არ განიჭებს (ადამიანის გაძევება სამოთხიდან, სოლომონის სიბრძნე). ბოსხი, რომელიც წარმოუდგენელია აღორძინების დროის ფართო აზროვნების და ახლებური მიდგომების გარეშე, უპირისპირდება და გმობს ამ ახალ ხედვას, აზროვნების თავისუფლებას, შეუზღუდავ შემოქმედებას.

იმის გააზრება, თუ რამდენად უკავშირდება სისულელე ცოდნას, უსასრულოა და დღემდე გრძელდება. სისულელე შეიძლება იყოს არცოდნაც და ცოდნაც იმისდა მიხედვით, თუ რისი არცოდნა და ცოდნა იგულისხმება. ბიბლიაშიაც უფრო ცოდვილი ისაა, ვინც სცოდავს არცოდნის, უმეცრების გამო, ადამიანი კი, რომელიც შეგნებულად სცოდავს, პატიების კარს ღიას ტოვებს.

ცოდნასთან სიბრძნის გაიგივება განსაკუთრებით განმანათლებლებისთვისაა დამახასიათებელი: „ჭკუა უხმარ არს ბრიყვთათვის, ჭკვა ცოდნით მოიხმარების“ - ამ სიტყვებს, ალბათ, ყველა განმანათლებელი მოაზროვნე გაიზიარებდა. მხოლოდ ცოდნას მოაქვს სიკეთე და ბედნიერება; ცოდნის გარეშე შეუძლებელია სიდუხჭირის დაძლევა. ყველა, ვინც ცოდნას უარყოფს, სულელი და მიაშიტი („კანდილი“ – მიაშიტი - ასე დაასათაურა ვოლტერმა თავისი წიგნი), მაგრამ მიაშიტი სძლევს თავის სისულელეს, სწავლობს, ნათლდება, იძენს ცოდნას, სულელი კი - ვერა.

ყოველდღიურ ცხოვრებაში სისულელე გონების განსაზღვრული თვისება ან მიდრეკილებაა - უზარობა, გონების სისუსტე, საღი აზრის სიმწირე, ნაჩქარევი მსჯელობა და დასკვნები და ა.შ. სისულელე არაადეკვატურობაცაა, შეუსაბამობა ქცევის აღიარებულ ნორმებსა და შეფასებებთან.

დროთა განმავლობაში იცვლება ღირებულებები და, შესაბამისად, ის ცნებები და იდეები, რომლებიც საყოველთაო განსჯის ან მეცნიერული ანალიზის საბიზნეა. სიბრძნე, რომელზეც წერდნენ და რომელსაც იაზრებდნენ საუკუნეების განმავლობაში, განმანათლებლობის პერიოდში უკვე აღარ ფიგურირებს მთავარ ღირებულებად: მას ენაცვლება ცოდნა და განათლება. შესაძლოა, ამის გამოა, რომ დღესაც სიბრძნე და ცოდნა სრულიად გამიჯნული ცნებებია და მეტიც, როგორც უკვე შევნიშნე, სისულელე სრულებითაც არ გამორიცხავს ცოდნას, განათლებას, მწიგნობრობას, რაც მკაფიოდაა ხაზგასმული „ახალ აღთქმაშიც“. წიგნიერებისა და უაზრო ცოდნის სისულელე გაკილულია ჯონათან სვიფტის „გულივერის მოგზაურობაში“: მეცნიერებს სრულიად დაუკარგავთ საღი აზრი და ყოფითი ჩვევები, ისინი ნამდვილ სულელეებად გვევლინებიან. გავიხსენოთ მოლიერის „ტარტიუფი“, გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“ და ბევრი სხვა. აღსანიშნავია ერთი რამ: ყველა ამ „განათლებულ სულელს“ აერთიანებს გულგრილობა ზნეობრივი ნორმებისადმი, უარყოფა მორალისა, ადამიანთა თანაცხოვრების წესებისა.

თანამედროვეობამ, ეგრეთ წოდებულმა მოდერნმა, სისულელეს კიდევ ერთი ნიშანი შესძინა - ეს არის წამყვანი პარადიგმის დამკვიდრება, ჩართულობა საყოველთაო პათოსში, ძირითადი მიზნისკენ სვლაში, უმრავლესობის დაინტერესება საკვანძო თემებით. ეს ტენდენცია საგრძნობი გახდა განმანათლებლობისას, როდესაც იდეალი, პროგრესი, ცივილიზურობა, ეტიკეტი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

ვინ არის სულელი? სულელია ის, ვინც არ იცის ქცევა საზოგადოებაში; სულელია უმეცარი, რომელიც არ ინტერესდება გაზეთებში აღწერილი თემებით, არ იცის, ვის როგორ მიმართოს, როგორ ჩაიცვას, ვინ შეაქოს და ვინ განსაჯოს, დაგმოს...

განმანათლებლობის შემდეგ რომანტიკოსები თითქოსდა უარყოფენ ასეთ „ერთსულოვნებას“, „სოციალურ გადაწყვეტილებას“ მთელ რიგ საკითხებზე, მაგრამ, ამასთან, ყველას სთხოვენ, ხაზი გაუსვან თავიანთ ორიგინალობას, უჩვეულობას, სულიერებას, რაც თავისთავად იქცევა ახალ წამყვან პარადიგმად. სულელია უმრავლესობის წევრი - ადამიანი, რომელიც არ წარმოაჩენს თავის უნიკალურობას და მაღალ სულიერებას, რომლისთვისაც უცხოა ბნელი ღამით ბობოქარი, მღვრიე სულების მოძალეა (განა გასაკვირია ამის შემდეგ ფროიდის გაჩენა?!). საზოგადოება შეივსო ობოლი, ამალღებული სულებით, რომლებიც სათითაოდ, ეულად, მაგრამ სუყველა, გადაჰყურებს მაღალი კლდიდან აბობოქრებულ ზღვას ან სევდიანად მიპყრობიან ხეს და ლექსებს წერენ.

მე-20 საუკუნე, რომელიც, ბევრი ნიშნის მიხედვით, დღევანდლობად უნდა ჩაითვალოს, ხასიათდება მასობრივი მოხმარების საზოგადოების ჩამოყალიბებით. ამასთან, განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ინდივიდუალურობის აქცენტირებას. სისულელეც დღეს მკვიდრდება, როგორც მასობრივი მოვლენა.

მასებზე, როგორც უმნიშვნელოვანეს ფენომენზე, ბევრი დაიწერა და იწერება (კანეტი, იუნგერი, ორტეგა, ჰაიდეგერი და ბევრი სხვა). ეს არის ცივილიზაციური მოვლენა, რომელსაც აქვს როგორც პოპულაციური, ისე ფილოსოფიური ხასიათი. მასობრიობის განვითარება ნიცშემაც შეამჩნია, თუმცა მე-19 საუკუნეში ეს ნაკლებტრივიალური მოცემულობა იყო. სწორედ მასობრიობას დაუპირისპირა ნიცშემ ინდივიდუალობის გენეზისი, რაზეც დღეს ამდენს წერენ.

მასა ფარის მსგავსია, ის უტყვია. მასაზე საუბრისას ფროიდი ყურადღებას ამახვილებს ხალხის ჯგუფურ არაცნობიერსა და მის დანიშნულებაზე. მასა იპყრობს ინდივიდს და ადამიანი ინდივიდად აღარ განიცდება.

მიუხედავად მასის ასეთი აქტუალობისა, მასა მოდერნის პროდუქტია ისევე, როგორც მისი დერივანტები - მასმედია, მასობრივი კულტურა და ა.შ. პოსტმოდერნი, მოდერნისგან განსხვავებით, ინდივიდსაც მასობ-

რივს ხდის. პოსტმოდერნი ადიარებს ყველას უფლებასა და თანასწორობას, მრავალხმიანობასა და მულტიკულტურალიზმს, რაც გამომდინარეობს მისი უმთავრესი თეზისებიდან: საგნის ამოუწურაობა, ნებისმიერი რაციონალური შემეცნებისა და პრაქტიკული გამოყენებისთვის გამოყენებლობა და სხვ.

თუ განვიხილავთ ძირითად განსხვავებებს მოდერნსა და პოსტმოდერნს შორის, დავინახავთ, როგორ ხდება ინდივიდი მასობრივი და ამით - სისულელის ხაფანგის ნადავლიც. მოდერნის და პოსტმოდერნის შედარებას გერმანელ მკვლევარს, პეტერ კოზლოვსკის დავესესხებით. კოზლოვსკის მიხედვით, საზოგადოება შეიძლება დახასიათდეს ამ ნიშნებით: თავისუფლება, პრაგმატიზმი, რაციონალიზმი, ლიბერალიზმი, კრეატიულობა, მორალურობა და ვოლუნტარიზმი (კოზლოვსკი 1997:29).

თავისუფლება მოდერნში განიხილება გაცნობიერებულ აუცილებლობად, ხოლო პოსტმოდერნში - საკუთარი სიცოცხლის საშუალებების ფლობად.

პრაგმატიზმი მოდერნში კონსტრუქციული წესების ქმედითი პრაქტიკის ფლობაა. პოსტმოდერნში ის დესტრუქციულია, დამანგრეველი პრაქტიკის ქაოსის გამომწვევი, თუმცა შემოქმედებით ფორმებს ავითარებს.

რაციონალიზმი მოდერნის შემთხვევაში ეფუძნება განათლების მოთხოვნას, ცოდნას. ადამიანმა იცის, როგორ იცხოვროს და შეუძლია ეს. პოსტმოდერნში გონის ინდივიდუალობა ცხადდება პრიორიტეტულად, რომელიც ეყრდნობა საღ აზრს, მაგრამ აზროვნება არაცოდნისეულია, ის არ ეფუძნება დოქსას, უფრო პოეტურია, მხატვრული...

თუ მოდერნისთვის მნიშვნელოვანია ცხოვრების პირობების ფლობა, პოსტმოდერნი არ კმაყოფილდება ამით და მოითხოვს არა მარტო ფლობას, არამედ განკარგვასაც.

მოდერნის დროს შემოქმედება რაციონალურად კონსტრუქციულია; შემოქმედების სახით გამოიხატება კულტურა ანუ კრეატიულობა მოდერნში ატარებს სოციალურ ხასიათს, ის ემსახურება საზოგადოებას და მის ინტერესებს. პოსტმოდერნში კრეატიულობა ანუ პიროვნული თვითგამოხატვა თავისუფალია და სრულებით არ ითვალისწინებს სოციალურ მოთხოვნებს, ის გულგრილია თავისი რაგვარობისადმი.

მორალურობა მოდერნში ნიშნავს სოციალურ პასუხისმგებლობას, თავისი ქმედების გამართლებულობას; პოსტმოდერნში ნებისმიერი მოვალეობა მოხსნილია, ადამიანი თვითნებურად მოქმედებს.

თუ ვოლუნტარიზმი მოდერნში გამოიხატება სოციალურად მნიშვნელოვანი ქმედებით, პოსტმოდერნში ის მიმართულია ისეთი ქცევისკენ, რომელსაც მატერიალური და კულტურული სარგებელი მოაქვს.

რამდენადაც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, პოსტმოდერნი უარყოფს საგნის სრულ შეცნობადობას და მისთვის სიცოცხლე ერთგვარი შემთხვევითობაც კია, სიცოცხლისადმი დამოკიდებულება არასერიოზულია მაშინ, როცა მოდერნიზმს სერიოზული დამოკიდებულება აქვს სიცოცხლისადმი; ის მოითხოვს კანონის პატივისცემას და ზრუნვას საერთო კეთილდღეობისათვის.

ამრიგად, პოსტმოდერნისტული ხედვის გაბატონების პირობებში პიროვნების კულტი, მისი უნიკალურობა და თვითმყოფადობა თითქოს განსაკუთრებით უნდა წარმოჩნდეს. ნაწილობრივ ეს ასეც არის, მაგრამ ადამიანების განმხოლოებას პიროვნებებად, პარალელურად, სდევს მასების მოზღვავება. პიროვნება მასობრივი ხდება ანუ ადამიანს, რომელიც გაჰყვრის თავის ერთადერთობასა და განსაკუთრებულ მეობაზე, უხდება ამ განსაკუთრებულობის დამტკიცება მასისთვის, წინააღმდეგ შემთხვევაში, მის უნიკალურობას არ აღიარებენ. აღიარების გარეშე კი თვითობა, იდენტობა ნაკლებია და სრულიც კი არ არის. მასა თავის მოთხოვნებს უყენებს პიროვნებას, რომელსაც ეს უკანასკნელი, ნებისით თუ უნებლიეთ, ემორჩილება. შედეგად, პიროვნება ერთგვარად ერწყმის მასას და, უკეთეს შემთხვევაში, იქცევა მასის გამორჩეულ სახედ, მის გამომხატველად ანუ მის „ერთ-ერთ“ ყველაზე „საცნობად“. რადგან მასა ყოველთვის ყველაზე მდარე, ყველაზე ზედაპირული და იაფფასიანი ღირებულებების მატარებელია, შეიძლება ითქვას, რომ თვითწარმოჩენისთვის, აღიარებისათვის, იდენტობის დამკვიდრებისათვის ადამიანს სჭირდება ერთგვარი გასულელება: სისულელე ხომ, როგორც წესი, ყველასთვის გასაგებია და ხშირად მისაღებიც!

თანამედროვე პოსტმოდერნში, როგორც მოდერნის გაგრძელებაში, კიდევ უფრო იზრდება ბრბოს აქტუალობა. ბრბო არის დინამიკური, მრავალსახა, არასტაბილური, არამყარი, აფეთქებადი. მისი მთავარი ნიშანია მოკლევადიანობა. მიუხედავად იმისა, რომ სახელისუფლო ინსტიტუტები (და არამარტო - სახელისუფლო) ცდილობენ ბრბოს მართვას (დღესასწაულები, საჯარო ღონისძიებები და ა.შ.) დროისა და ადგილის

მონიშვნით, ხშირად ბრბო დამოუკიდებლად იკრიბება. ბრბოში ქრება განსხვავებები მასში შემავალ ადამიანთა შორის, მასში არ არის ინდივიდი.

ეკოლუციამ ვერ მოხსნა ბრბო, მასობრიობა ერთგვარად უპირისპირდება ბნელი მასის - ბრბოს ჩამოყალიბებას, მაგრამ, მეორე მხრივ, დამატებით პირობადაც შეიძლება იქცეს. ბრბოს არსი ანთროპოლოგიურია და ეკოლუციონისტური. „ბრბო სისულელის ფენომენია. ის აჩქარებს სოციალურ პროცესებს, რამდენადაც აღვირახსნილია. ამ დროს ხდება ცნობიერების ერთგვარი „გათხევადება“. მას ახასიათებს ცნობიერების მერყეობა - ხდება გასულელება (დობროვსკი 2007). ბრბოს ცნობიერება ბრმაა და უაზრო. ეს მისი არსია. ამასთან ბრბოს ახასიათებს მოსწრებული ქმედება და შეუძლებლის რწმენა. ბრბოში ადამიანი სიმთვრალის მსგავს მდგომარეობაშია, მისი ცნობიერება დახშულია. ჩვეულებრივ, ბრბოში ეფლობა დაურწმუნებელი ადამიანი, ჩამოყალიბებული პიროვნება, ვინაიდან აქ ის ჰპოვებს თვითგანმტკიცებას და მისი დაურწმუნებლობა თავისუფალია, გამართლებულია. სისულელე საფუძვლიანი ხდება. ჩვენი დრო სისულელის მასობრივი ბოგინია: თავისებური, მაგრამ უფრო მასობრივი, ვიდრე - ოდესმე; ელიტას მასა ირჩევს ანუ იდენტურობას მასა განიჭებს. აქედან გამოსავალიც მასაში იაზრება და მისი სახელია ფენტეზი.

ლიტერატურა

- კოზლოვსკი 1997:** Козловски Петер – „Культура постмодерна», М. Республика.
- დობროვსკი 2007:** Dobrowolski Jacek. –“ Filozofia glupoty”, Wydawnictwo naukowe PWN Warszawa, 2007

ელიზბარ ელიზბარაშვილი

პლატონის გამოქვაბულის მითისა და ჰოუკინგი- პენროუზის კინოდარბაზის მეტაფორები

წიგნში „სივრცისა და დროის ბუნება“, რომელსაც საფუძვლად უდევს 1994 წელს კემბრიჯის უნივერსიტეტში წაკითხული ლექციების ციკლი, თანამედროვეობის ორი უდიდესი ასტროფიზიკოსი – სტივენ ჰოუკინგი და როჯერ პენროუზი - იმაზე საუბრობს, რომ ჯერ კიდევ ელემენტარულმა შემოტანეს დროის სტატიკური მოდელი: „ის (დრო) დაიყვანება იმაზე, რომ წარსულის, აწმყოს და მომავლის ყველა მომენტი ყოველთვის არსებობდა და ყოველთვის იარსებებს. ეს მხოლოდ ილუზიაა, რომ მომენტები მიჰყვება ერთმეორეს... სამყაროს ეს სურათი შეიძლება შევადაროთ კინოფირს: ყოველი კადრი უკვე არსებობს მანამ, სანამ გადიდებული სახით მოხვდება ეკრანზე, მაგრამ მაყურებელი მას მხოლოდ და მხოლოდ ამ მომენტში ხედავს. მოვლენები, ხდომილებები სინამდვილეში არსებობენ დასაბამიდან მარადიულად დაკავებულ ადგილებზე, ჩვენ კი მხოლოდ გადავკვეთთ მათ” (ჰოუკინგი, პენროუზი 1994. <http://www.scientific.ru>). ავტორები განაგრძობენ: „დრო და ადგილი ურთიერთდაკავშირებულია“... „დრო თავს ავლენს, როგორც სხვა სივრცობრივი განზომილება“. ფიზიკოსების აზრით, სამყაროს საწყის ეტაპზე ოთხივე განზომილება იქცევა ისე, როგორც სივრცობრივი განზომილება.

დრო შეიძლება გაგებული იქნას, როგორც სივრცის მეოთხე განზომილება. ს. ჰოუკინგისა და რ. პენროუზის აზრით, ეს არის სამყაროს გააზრების ახალი ალტერნატივა. ისინი წერენ (მე-ნ მონაკვეთში): „გააზრება იმისა, რომ დრო იქცევა ისე, როგორც ადგილი, წარმოადგენს ახალ ალტერნატივას“. მაგრამ ეს ახალი ალტერნატივა სულაც არ იქნება ახალი, თუკი გავიხსენებთ, რომ უპანიშადებიდან მოყოლებული, ბევრმა მოაზროვნემ დაინახა და გაიაზრა ის.

შეუძლებელია, კინოფირმა, ეკრანმა და ეკრანზე მოქმედებებმა პლატონის დიალოგ „სახელმწიფოში“ წარმოდგენილი „გამოქცაბულის მითი“ ისევ არ გაგვასხენოს: „წარმოდგინე ადამიანები, რომლებიც თითქოს მღვიმის მსგავს მიწისქვეშა დილეგში არიან გამომწყვდეულნი. დილეგს მთელ სივრცეზე გასდევს ჭრილი, საიდანაც შემოდის სინათლე. პატიმრებს კისერსა და ხელ-ფეხზე სიყრმიდანვე ბორკილები ადევთ, ასე რომ, არც განძრევა შეუძლიათ და არც უკან მიხედვა. ამიტომაც მხოლოდ წინ იყურებიან და მარტოოდენ იმას ხედავენ, რაც თვალწინ უდევთ. ბორკილებდადებული ზურგშექცევით სხედან კედლისაკენ, საიდანაც შემოდის სინათლე, რომელსაც შორს, მაღლა, მოგიზგიზე ცეცხლი ასხივებს. ამ გზას პატიმრებისაგან დაბალი კედელი ჰყოფს, იმ ფარდის მსგავსად, რომლის მიღმაც თვალთმაქცები თავიანთ თანაშემწეებს მაღავენ, მაღლა აწეული თოჯინებით რომ ართობენ ხალხს... კედლის გასწვრივ მიდი-მოდინ მგზავრები, რომლებსაც ხელში ნაირ-ნაირი საგნები უჭირავთ, მათ შორის, ხისა თუ ქვისაგან გამოთლილი ადამიანებისა და ცხოველების გამოსახულებანი, რომლებიც იმ სიმაღლეზე აუწევიათ, რომ კედლის მიღმა ჩანან...“ (პლატონი. 2013:265). პლატონის გამოქცაბულში მიჯაჭვული ტუსადი, რომელიც კედელ/ეკრანზე შუქ-ჩრდილების მონაცვლეობას შეჰყურებს, დინამიკური დროის მეტაფორაა, რომლისგანაც უნდა გავთავისუფლდეთ, უნდა ამოვიდეთ ამ დროის გამოქცაბულიდან, შევიცნოთ ნამდვილი ყოფიერება, რომელსაც დრო არ გააჩნია. პლატონი ამ მითით დროის სტატიკური თეორიის მხოლოდ ბაზისს ქმნის და ამაზე შორს არ მიდის ისევე, როგორც პარმენიდე. მაგრამ ამ მითში სხვა მინიშნებაცაა. რას ხედავენ პლატონის გამოქცაბულში მიჯაჭვული ტუსადები მოპირდაპირე კედელზე? ჩრდილებს, სინათლეთა თამაშს, მათ მოძრაობებს, სხვადასხვა გამოსახულებას, მათი მონაცვლეობით - მუდმივ პროცესს. ამასთანავე, რადგანაც ისინი მთელი ცხოვრება სხვა რამეს ვერც უყურებენ, არ იციან მათ ზურგს უკან არც კედლის, არც ცეცხლის და არც მათ შორის სხვადასხვა საგნით მოძრავე ადამიანების შესახებ, - ეკრანზე მიმდინარე პროცესი ერთადერთი რეალობა ჰგონიათ, ეკრანზე არსებული

საგნები - ნამდვილი საგნები, საიდანაც მომდინარე ხმა - მათი ხმა. მათთვის ესაა სამყარო, სინამდვილე თავისი ცვალებადობით, ისტორიული პროცესით. გამოქვაბულის კედელ-ეკრანზე მიმდინარე პროცესი სინამდვილეში სიმულირებული პროცესია, მოწყობილი იმ ადამიანების მიერ, რომლებიც ტუსალების ზურგს უკან მოძრაობენ. ადამიანი-ტუსალები სხვების მიერ დადგმულ სიმულირებულ წარმოდგენას უყურებენ გამუდმებით და ამ წარმოდგენაში ცხოვრობენ “უღარდელად”.

იქნებ ტექნოლოგიური შეზღუდვების ეპოქაში იგივე მეტაფორა წარმოგვიდგინა მაშინ პლატონმა, რაც თანამედროვეობაში ჰოუკინგმა და პენროუზმა? აი, რას ვგულისხმობთ: ჰოუკინგ-პენროუზის მეტაფორაში ჩვენ წინაშეა მუდამ ცვალებადი ეკრანი და მაყურებელი, რომელიც სახით ეკრანისკენ არის მუდმივად მიპყრობილი, მაგრამ მათ „მიღმა“ კინოდარბაზის სივრცეში არსებობს ისეთი რაღაც და ისეთი ვიღაც, როგორებიცაა კინოფირი, კინომანქანა, კინომექანიკოსები, გამადიდებელი ლინზა, ელექტროგანათება, რომელთა მეშვეობითაც მიიღწევა ის ეფექტი, რაც ეკრანზე ხდება. მათ მაყურებელი ვერ ხედავს, თუ არ დაინტერესდა იგი შეგნებულად, თუ არ ადგა, შემობრუნდა და არ დაიწყო კინოდარბაზის შესწავლა. ამის შემდეგ კი, იგი მიხვდება, რომ ის, რაც წამიერად გაიელვებს ეკრანზე, დარბაზის სივრცეში, კონკრეტულად - კინოფირზე კადრის სახით, მანამდეც არსებობს და ამ გაელვების შემდგომაც რჩება არსებულად და არსად ქრება. მაყურებელი მიხვდება, რომ, ამ ტექნიკური ინვენტარის გამოყენების მეშვეობით, მიიღწევა ეკრანზე გამოსახულებების მონაცვლეობის ეფექტი, რომ თითქოს რაღაც ჩნდება და რაღაც ქრება, მაგრამ ეს მხოლოდ ილუზიაა, ყველაფერი არსებობს დარბაზის სივრცეში, ბაბინაზე დახვეული კინოფირის ცალკეული კადრების სახით.

პლატონის გამოქვაბულის მითშიც, როგორც ერთ მთლიან მეტაფორაში, ჩვენ წინაშეა შუქ-ჩრდილებით მუდამ ცვალებადი კედელი/ეკრანი და ტუსადი, რომელიც ადგილზე ისეა მიჯაჭვული, რომ სახით მუდმივად ამ ეკრანისკენ არის მიპყრობილი, მაგრამ მის „მიღმა“, გამოქვაბულის სივრცეში არსებობს ისეთი რაღაც და ისეთი ვიღაც, როგორებიცაა ზურგს უკან კედელი, სხვადასხვა საგანი, საგნებით მოსიარულე ადამიანები, გამოქვაბულის ცენტრში დანთებული კოცონი, რომელთა მეშვეობითაც მიიღწევა ის ეფექტი, რაც კედელ/ეკრანზე ხდება. მათ ტუსადი ვერ ხედავს, თუ არ დაინტერესდა შეგნებულად, თუ მან არ აიწყვიტა ჯაჭვები, არ შემობრუნდა და არ დაიწყო გამოქვაბულის შესწავლა. ამის შემდეგ კი, იგი მიხვდება, რომ ის, რაც წამიერად გაი-

ელვებს კედელ/ეკრანზე, გამოქვაბულის სივრცეში, კონკრეტულად სხვადასხვა საგნის სახით, მანამდე არსებობს და ამ გაელვების შემდეგაც რჩება არსებულად უკან მოსიარულე ადამიანების ხელში ან რომელიმე ადგილას უკვე შენახული და არსად ქრება. ტუსადი მიხვდება, რომ, ამ ინვენტარის გამოყენების მეშვეობით, მიიღწევა კედელ/ეკრანზე შუქ-ჩრდილებით შექმნილი გამოსახულებების მონაცვლეობის ეფექტი, რომ თითქოს რაღაც ჩნდება და რაღაც ქრება, მაგრამ ეს მხოლოდ ილუზიაა, ყველაფერი არსებობს გამოქვაბულის სივრცეში, სადაც თაროებზე დალაგებული საგნების სახით.

ჩვენ ახლა ნათლად ვხედავთ, თუ როგორი იდენტურია ჰოუკინგი-პენროუზის და პლატონის მეტაფორები და როგორ ერთნაირად გადმოსცემენ დროის სტატიკური თეორიის შინაგან არსს – აღმქმელ ცნობიერებას ექმნება ილუზია ეკრანზე მონაცვლე ხდომილებების სახით, რადგანაც იგი „მოდრაობს“ კინოფირის ან საგნებით ხელში მყოფი ადამიანების მიმართ. სინამდვილეში კი, რაც ეკრანზე გაიელვებს, რეალობაში მანამდეც არსებობს და მის შემდგომაც იარსებებს.

ჩვენ მივედით იმ აზრამდე, რომ პლატონის გამოქვაბულის მითი უფრო მეტს გვეუბნება, ვიდრე ეს დინამიკური დროის არარეალურობის აღიარებაა, ბერძენი ფილოსოფოსი ამ მითშივე მიგვანიშნებს სტატიკური დროის არსებობასა და მის სტრუქტურაზე, რომ დრო არის არა რაღაცის გაჩენა და გაქრობა, არამედ აღმქმელი ცნობიერება/„ეკრანის“ მოძრაობა რაღაც სივრცის მიმართ (თუ ათვლის წერტილად კინოფირს მივიჩნევთ, ეს კინოფირი უცვლელია და ჩვენი მის მიმართ მოძრაობის წყალობით, სულ ახალ-ახალი კადრები წარმოჩნდება ერთი-მეორის მიყოლებით ეკრანზე ჩვენ წინაშე) – ეს სივრცე კადრების რიგისაგან შედგენილი ფირი იქნება თუ ხელში სხვადასხვა საგნების მჭერი ადამიანებისაგან შედგენილი რიგი.

ლიტერატურა

- პლატონი 2013** პლატონი. სახელმწიფო. მთარგმნელი: ბაჩანა ბრეგვაძე. თბილისი
- სტივენ ჰოუკინგი. 2014** დროის მოკლე ისტორია. მთარგმნელი: ირაკლი მაჩაბელი. თბილისი
- ჰოუკინგი, პენროუზი 1994.** Стивен Хокинг, Роджер Пенроуз. Природа Пространства и Времени <http://www.scientic.ru>

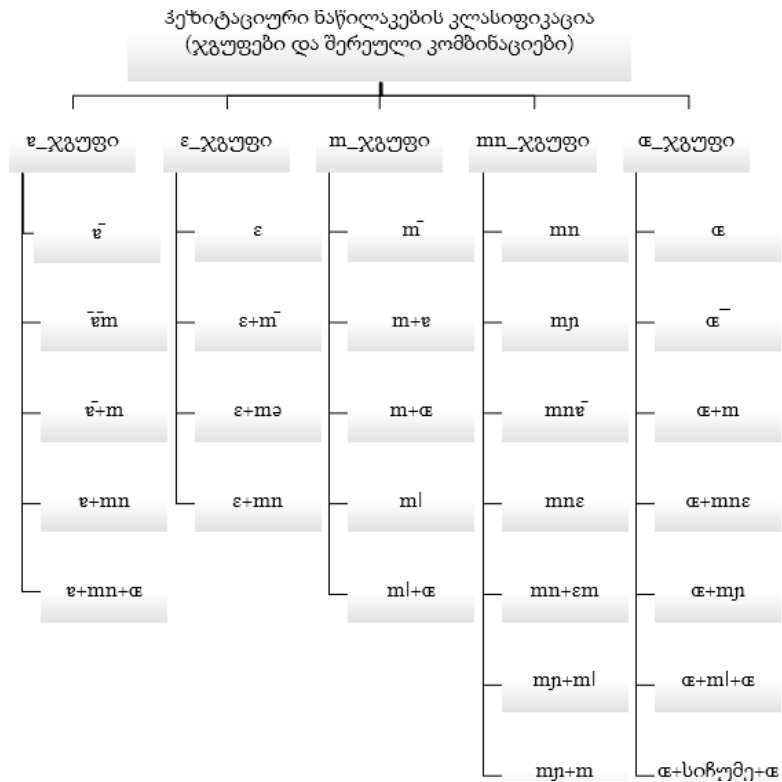
ჰეზიტაცია ქუჩაში

ჰეზიტაცია (ინგ. hesitation) ქართულად ნიშნავს: ყოყმანს, მერყეობას, საუბრის ან მოქმედების შენელებას. ჰეზიტაციური ნაწილაკი კი (ინგ. hesitation vowel, hesitation sound) ერთმარცვლიანი არალექსიკური სამეტყველო ბგერა ან ბგერათა ჯგუფია, რომელიც გამოიყენება ზეპირი მეტყველებისას. მას წინადადებაში სემანტიკური დატვირთვა არ გააჩნია. სამაგიეროდ, ზეპირმეტყველებაში აქვს პრაგმატული ფუნქცია. წინადადებაში ჰეზიტაციური ნაწილაკის მთავარი დანიშნულებაა დროის მოგება დაბნეულობის, ნერვიულობის ან ყოყმანისას.

ჰეზიტაცია ხშირად გამოიყენება: წინადადების ან ფრაზის დასაწყისში, მაშინ, როცა საუბრის დაგეგმვაზე დიდი ძალისხმევა იხარჯება; იმ ცნებების დასახელებისას, რომლებსაც სჭირდება კონკრეტული და უზუსტობის დაშვების ალბათობა დიდია (მაგალითად, ფერების, რიცხვების ან საკუთარი სახელების დასახელებისას).

მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ ენათმეცნიერებაში აღნიშნულ თემატიკას მიუძღვნა რამდენიმე სტატია (თურქია 2006, ამირიძე 2010), იგი მაინც ნაკლებად შესწავლილია და დგას საკითხის ემპირიული კვლევის პრობლემა.

სქემა 1.



ქართული ენის ჰეზიტაციური ნაწილაკების კლასიფიკაცია და ამ ექსპერიმენტის შედეგად გამოვლენილი ჰეზიტაციის თავისებურებები დაფუძნებულია სტრესულ გარემოში ჩაწერილი მასალის ანალიზზე. თუმცა, ჰეზიტაცია შეიძლება შეგვხვდეს ენის გამოყენების სხვადასხვა პრაგმატულ დონეზე. მასალაზე მუშაობისას გაჩნდა ჰიპოთეზა, რომ ჰეზიტაციის არსებობა შესაძლებელია, მაგალითად, ქურაში ყოველდღიური გადაადგილებისას. იმისათვის, რომ დაინტერესებულ პირს სასურველ ადგილამდე მისასვლელი გზა აუხსნათ აუცილებელია აბსოლუტური სიზუსტე. ამისათვის გვჭირდება: ქურის ან ობიექტის ზუსტი სახელწოდება, ქურის ნომერი, შესახვევის რიგითობა, გზის მიმართულება (მარჯვნივ, მარცხნივ, პირდაპირ). ჩვენი ვარაუდით, სწორედ ამ კონკრეტულ დაფიქრების მომენტში ენობრივ ასისტენტებს უნდა გამოეყენებინათ ჰეზიტაციური ნაწილაკები.

აღნიშნული ჰიპოთეზის შესამოწმებლად ჩავატარეთ მცირე ექსპერიმენტი: „ტურისტის“ გამვლელებს ეკითხებოდა, როგორ მისულიყო კონკრეტულ ქუჩაზე თუ შენობასთან. აუცილებელი მოთხოვნა იყო, რომ ენობრივ ასისტენტებს „ტურისტისათვის“ ესწავლებინათ საფეხმავლო გზა.

ექსპერიმენტის შედეგად გამოვლინდა, რომ ენობრივი ასისტენტების 95%-მა „ტურისტისათვის“ გზის მისწავლებისას ერთხელ მაინც გამოიყენა ჰეზიტაციური ნაწილაკი. ვვარაუდობდით, რომ ამ პროცესში ზემოთ დასახელებული კლასიფიკაციის ზუთივე ჯგუფის გამოყენება იქნებოდა შესაძლებელი. მაგრამ ენობრივმა ასისტენტებმა მხოლოდ α და ϵ ჯგუფის მოკლე ჰეზიტაციური ნაწილაკები გამოიყენეს. იშვიათად კი - ჰეზიტაციური ჯგუფები. თუმცა, არ გამოვრიცხავთ, რომ უფრო დიდი ემპირიული მასალის არსებობის შემთხვევაში ქუჩაში ორიენტაციისას სხვა ჰეზიტაციური ნაწილაკების გამოყენების შემთხვევებიც გამოვლინდეს.

ჩვენი მასალის მიხედვით, გზის სწავლებისას ჰეზიტაციის გამოყენების შემთხვევები ამ ოთხ თემატურ ჯგუფში შეიძლება გაერთიანდეს:

საუბრის დასაწყისში;

იმ მარშრუტის ახსნისას, რასაც თვითონ იშვიათად იყენებენ;

შესახვევების დაკონკრეტებისას (პირველი, მეორე; მარჯვენა მარცხენა);

იმავე მარშრუტის მოკლე გზის ახსნისას.

ენობრივ ასისტენტებს ჰეზიტაციური ნაწილაკები არ გამოუყენებიათ იმ მარშრუტებზე საუბრისას, სადაც თავად ყოველდღიურად უწევთ გადაადგილება (მაგალითად, სტუდენტებს უნივერსიტეტის მიმდებარე ტერიტორიაზე არსებულ ობიექტებთან დაკავშირებით).

სავარაუდოდ, ჰეზიტაცია ენის მოხმარების სხვადასხვა პრაგმატულ დონეზეა შესაძლებელი. ამის მეცნიერულად დადასტურება და ჰეზიტაციის გამოყენების კონკრეტული აპექტების დადგენა შესაძლებელია იმ პირობით, თუ იარსებებს ემპირიულად სოლიდური ენობრივი ბაზა.

ლიტერატურა

- ამირიძე 2010:** ნინო ამირიძე, “Placeholder verbs in Modern Georgian“, Typological Studies in Language, Fillers, Pauses and Placeholders.
- თურქია 2006:** თინათინ თურქია, „ტექსტობრივი პაუზის შევსების საშუალებები“, ქართველური მეტყვიდრობა, X.
- კაჭკაჭიშვილი 2015:** ჰეზიტაციური ნაწილაკების კლასიფიკაცია და ფუნქცია სტრესულ ზეპირმეტყველებაში; ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა მაგისტრის ხარისხის მოსაპოვებლად შესრულებული ნაშრომი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ქუთაისი.
- კლარკი, ფოქს თრი 2002:** Herbert H. Clark, Jean E. Fox Tree, Using uh and um in spontaneous speaking; Cognition 84. <http://www.journals.elsevier.com/cognition>
- ინტერნეტის ლინკები:**
<http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/hesitate> bolos nanaxia: 14.11.2015
<http://www.internationalphoneticalphabet.org/ipa-sounds/ipa-chart-with-sounds/> bolos nanaxia: 14.11.2015



დაიბეჭდა გამომცემლობა „უნივერსალი“

თბილისი, 0179, ი. ჭავჭავაძის გამზ. 19, ☎: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30
E-mail: universal@internet.ge