

საქართველოს სემიოტიკის საზოგადოება

სემიოტიკის აკადემიის ცენტრი

ს ე მ ი ო ტ ი კ ა

სამეცნიერო ჟურნალი

V

SEMIOTICS

SCIENTIFIC JOURNAL

თბილისი
Tbilisi
2009

სარედაქციო საბჭო

მთავარი რედაქტორი
ცირა ბარბაქაძე

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

რედაქტორები

თამარ ბერეკაშვილი
თამარ ლომიძე
იზაბელა ქობალავა
ქეთევან გენებაშვილი

Editorial Board

Editor-in-Chief
Tsira Barbakadze

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

Editors

Tamar Berekashvili
Tamar Lomidze
Izabela Kobalava
Ketevan Genebashvili

შინაახსი

ენისა და ლიტერატურის სემიოტიკა

რუსუდან ასათიანი, თინათინ ჯანელიძე მაპირისპირებული კავშირების ფუნქციონალური ანალიზი ქართულში	3
ცირა ბარბაქაძე ენის ფასცინაციური (მაგიური) ფუნქცია და ნისლის სემიოტიკა	20
ქეთევან ბეზარაშვილი მშვენიერების ცნება ბიზანტიურ, ძველ ქართულ ესთეტიკაში და რუსთაველთან	33
მამუკა ბიჭაშვილი დავით გურამიშვილი და “დავითიანი”	47
კონსტანტინე ბრეგაძე რომანტიზმის ისტორიის ფილოსოფია ნოვალისის “ლამის ჰიმნებში”	56
ნინო დარასელია შორისდებული ფრეიშული სემანტიკის თვალსაზრისით	66
მანანა კვაჭანტირაძე „ორი ძმის“ კონცეპტი. ინტერტექსტულობის ფსიქო-სოციალური ასპექტები	74
ადა ნემსაძე ლიმონის სიმბოლიკა ოთარ ჭილაძის რომანებში	83
ნანა ტრაპაიძე სიცილის პოეტიკა უახლეს მხატვრულ აზროვნებაში	92
ჯელტურის სემიოტიკა	
თამარ ბერეკაშვილი ესსე მარგინალობასა და მოწყენილობაზე	109
შოთა ბოსტანაშვილი, დავით ბოსტანაშვილი ნაშ/ენის პრეზენტაცია	117

იზაბელა პეტრიაშვილი გლობალური და ლოკალური კოდები რეკლამაში	124
გია ჯოხაძე სხეულის თავგადასავალი: ქართული ვერსია (მეორე წერილი)	131
სემიოტიკის და თეორია და ისტორია	
მირიან ებანოძე კლასიკის კვლევა არაკლასიკურის ბატონობის ხანაში	145
თამარ ლომიძე მეტაფორა და პეტონიმია	152
სალომე ოშიაძე კონცეპტის ცნება ლინგვოკულტუროლოგიაში	158
გიორგი შავგულიძე სემიოტიკიდან ფილოსოფიისაკენ	164
სემიოტიკა და სხვა	
დიანა ანფიმიაძი დანაშაულის სემიოტიკა	175
ნათელა არველაძე ნილაბი, თეატრის ვიზუალური ენა	180
მამუკა ბიჭაშვილი ისტორია მეცნიერებათა არქეოლოგიის შუქზე	194
მირიან ებანოძე „თანამედროვე“ ლიტერატურა	207
ხათუნა თავდგირიძე მითოსური სიმულაციები მშვენიერი ურჩხული	211
ზაზა შათირიშვილი როგორ უნდა დაიწეროს ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია?	243

CONTENTS

Semiotics of Language and Literature

Rusudan Asatiani, Tinatin Janelidze

Functional Analysis of Conjunctions Showing an Informational Contrast in Georgian 251

Tsira Barbakadze

Fascinating Function of Language and Fog Semiotics 251

Ketevan Bezarashvili

The Concept of Beauty in Byzantine, Old Georgian Aesthetics and Rustaveli's Poem 252

Mamuka Bichashvili

Author and His Work. Problem of Identity 253

Konstantine Bregadze

Philosophy of History in Romanticism in Novalis' 'Hymns to the Night' for the Hermeneutics of Hymn 5 253

Nino Daraselia

The Interjection from the Standpoint of Frame Semantics 255

Manana Kvachantaridze

The Concept of "Two Brothers". Psycho-social Aspects of Intertextuality 255

Ada Nemsadze

Symbol of Lemon in Otar Chiladze's Novels 255

Nana Trapaidze

Poetics of Laughter in Modert Fictional Concept 256

Semiotics of Culture

Shota Bostanashvili, Davit Bostanashvili

Presentation of nash/eni 256

Izabella Petriashvili

Global and Local Codes in Advertising 257

Gia Jokhadze	
The History of the Body: Georgian Version	258
History and Theory of Semiotics	
Tamar Berekashvili	
Essay on Marginality and Ennui	258
Mirian Ebanoidze	
“Exploring Classics in the Age of the Dominance of the Non-Classical”	259
Tamar Lomidze	
Metaphor and Metonymy	259
Salome Omiadze	
The Notion of Concept in Linguoculturology	260
Mirian Ebanoidze	
„Modern” Literature	261
Mamuka Bichashvili	
History on the Light of Archeology of Science	
David Bagrationi. His Language, History and Science	261
Khatuna Tavdgiridze	
Mythical Simulations	
Beautiful Dragon	262

ენისა და დიქციონარული სემიოტიკა

რუსუდან ასათიანი
თინათინ ჯანელიძე

მაპირისპირებელი კავშირების ფუნქციონალური ანალიზი ქართულში

I. შესავალი: საკითხის დასმა

ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი, საქ. მეცნიერებათა
აკადემიის გ. წერეთლის სა-
ხელობის აღმოსავლეთ-
მცოდნეობის ინსტიტუტის
წამყვანი მეცნიერი თანამ-
შრომელი.

ძირითადი შრომები:

ქართულ ენათა ტიპო-
ლოგიის საკითხები; *Con-
ceptual Representations of
the Verb Forms Creation
(on the Georgian Data);
Semantics and Typology of
Yes/No particles (on the
Georgian data); ძირითადი
სემანტიკური როლების
კონცეპტუალური წარმოდ-
გენა და სიტუაციის ლინ-
გვისტური სტრუქტურირება.*

ინტერესთა სფერო:

სინტაქსურ კონსტრუქცია-
თა ტიპოლოგია, კოგნიტიუ-
რი ლინგვისტიკა, საინფორ-
მაციო სტრუქტურები, ქარ-
თველურ ენათა გრამატი-
კული სისტემა და მისი ტი-
პოლოგიური თავისებურე-
ბები.

საზოგადოდ, 'ობექტური რეალობის' ლინ-
გვისტური სტრუქტურირება ხორციელდება
'მსგავსი და განსხვავებული' შინაარსების
შეპირისპირებებით, რის საფუძველზეც აიგება
გარკვეული ფორმალური ოპოზიციები. ეს
ოპოზიციები წარმოგვიდგენენ, სულ ცოტა, ორ
ერთეულს, რომელთაგან ერთ-ერთი მარკირებულია,
მეორე კი არა. ასეთი ფორმალური კონტრასტი,
როგორც წესი, ასახავს ინფორმაციის სტრუქ-
ტურირების განმსაზღვრელ ძირითად სტრატეგიას
– ინფორმაციის კონტრასტული ერთეულების
გამოვლენასა და მათ კონტრასტულ მარკირებას
ტოპიკალიზაციისა და/ან ფოკუსური შემაღენლის
გამოკვეთის საშუალებით [1], [2], [5], [9], [10].

ინფორმაციულად გამოკვეთილი კონტრასტუ-
ლი ერთეულების შეჯერებისათვის, როგორც წესი,
გამოიყენება სხვადასხვა სახის (ძირითადად, მა-
პირისპირებელი) კავშირები. კავშირების სემან-
ტიკური და ფუნქციური განსხვავებულობების
დადგენისათვის აუცილებელია გავითვალისწინოთ
წინადადების საინფორმაციო სტრუქტურის
შეფუთვისა და ინფორმაციის სტრუქტურირების
განსხვავებული სტრატეგიები.

II. კავშირი როგორც მეტყველების ნაწილი და მისი სპეციფიკა

კავშირი მიუთითებს იმ სემანტიკურ და ლოგიკურ მიმართებებზე, რომელთა საშუალებითაც ხორციელდება ტექსტის შემადგენელი ნაწილების ერთმანეთთან დაკავშირება (resp. გადაბმა) [3], [8]. კავშირი არასოდეს იცვლის ფორმას. ის აკავშირებს ერთმანეთთან ორ ან მეტ წინადადებას ან წინადადების შემადგენელ წევრებს. კავშირები უხვად არიან წარმოდგენილნი ყველა სახის ტექსტში, მაგრამ თვითონ არ არიან დამოუკიდებელი სემანტიკური შინაარსის მქონე დენოტატური ერთეულები. ისინი არაფერს აღნიშნავენ ობიექტურ რეალობაში და მხოლოდ იმ სიღრმისეულ სემანტიკურ გადაბმაზე მიგვანიშნებენ, რის საფუძველზეც გაერთიანდნენ ამ ტექსტის ნაწილები კონტრასტის, დაპირისპირების ან სხვა სპეციფიკური შინაარსების გამოსაკვეთად.

III. მაპირისპირებელი კავშირები

დაპირისპირებული შინაარსის გამომხატველი ინფორმაციის შემადგენელი ერთეულების გაერთიანებისათვის ღირებულია მაპირისპირებელი კავშირები, რომლებიც არა მარტო აკავშირებენ წინადადებებს ან სტრუქტურულად ერთგვაროვან წევრებს ერთმანეთთან, არამედ ახალ სემანტიკასაც ანიჭებენ მთლიან გამონათქვამს. მათ შემოაქვთ ახალი მნიშვნელობა – კონტრასტი. ქართულში ამ ფუნქციით გამოიყენება შემდეგი მაპირისპირებელი კავშირები: **მაგრამ, თუმცა, არამედ, ოღონდ, ხოლო, კი**; და, ასევე, მაჯგუფებელი კავშირები: **თუ, და**.

წინადადებაში კონტრასტული ინფორმაციის წარმოდგენისათვის შესაძლებელია საერთოდ არ იყოს გამოყენებული მაპირისპირებელი კავშირი და შინაარსობრივი დაპირისპირება ფორმალურად მხოლოდ შესაბამისი ინტონაციით გადმოიცეს. მაპირისპირებელი კავშირები ფორმალურად აძლიერებენ კონტრასტულ მიმართებებს წინადადებაში და ახდენენ წინადადების აქტუალიზებული წევრის საზგასმას, გამოყოფას. კავშირებით გაერთიანებისას შინაარსობრივი დაპირისპირება ფორმალურადაც არის სპეციალური სიტყვით (resp. კავშირით) გამოხატული; მაგალითად:

(1) *ერთი ხმაურობდა, მეორე წყნარად იჯდა.*

(2) *ერთი ხმაურობდა, მეორე კი წყნარად იჯდა.*

პირველ წინადადებაში, უკავშირო შეერთებისას, შინაარსობრივი დაპირისპირება *ხმაურობდა : წყნარად იჯდა*, მხოლოდ კონტრასტული ინტონაციის საშუალებით მიიღწევა, მეორეში კი ამ კონტრასტს ფორმალურად აძლიერებს კავშირი *კი*, რომელიც ინტონაციასთან ერთად მიგვანიშნებს სემანტიკურად შეპირისპირებულ მოვლენებზე.

გარდა შინაარსობრივად დაპირისპირებული გამონათქვამებისა, შესაძლებელია, ასევე, ისეთი გამონათქვამების კონტრასტული გაერთიანება, რომლებიც შინაარსობრივად არ გულისხმობენ უცილობელ კონტრასტს; მაგალითად:

(3) *კაცი წერდა, ქალი კითხულობდა.*

(4) *კაცი წერდა, ქალი კი კითხულობდა.*

ამ შემთხვევებში, (3) და (4) წინადადებების შინაარსობრივად არა-დაპირისპირებული შემადგენლები – *წერდა : კითხულობდა* – კონტრასტულ ოპოზიციას ქმნიან მხოლოდ და მხოლოდ შესაბამისი ინტონაციის (3) ან ინტონაციასთან ერთად ფორმალურად წარმოდგენილი მაპირისპირებელი კავშირის (კი) საშუალებით.

რადგანაც ყველა მაპირისპირებელ კავშირს ერთი საერთო, ზოგადი ფუნქცია აქვს – წინადადებაში გამოხატოს კონტრასტი/დაპირისპირება, ხშირ შემთხვევაში შესაძლებელია მათი ერთმანეთით ჩანაცვლება:

(5) *მეგობართან მივედი, მაგრამ სახლში არ დამხვდა.*

(6) *მეგობართან მივედი, ოღონდ სახლში არ დამხვდა.*

(7) *მეგობართან მივედი, თუმცა სახლში არ დამხვდა.*

(8) *მეგობართან მივედი, ხოლო ის სახლში არ დამხვდა.*

(9) *მეგობართან მივედი, სახლში კი არ დამხვდა.*

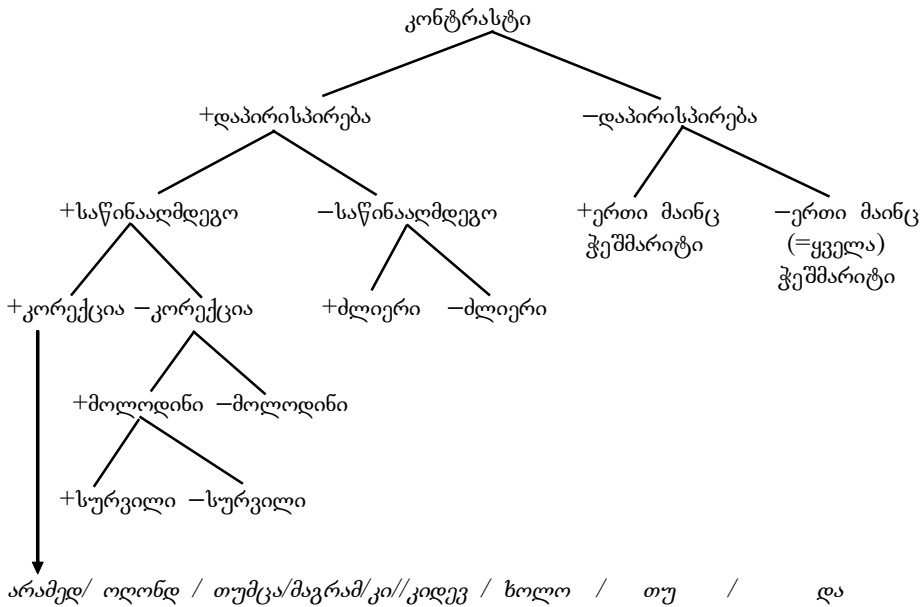
(10) *მეგობართან მივედი და ის სახლში არ დამხვდა.*

ზემოთ წარმოდგენილ მაგალითებში დაპირისპირება გამოხატულია სხვადასხვა კავშირით. როგორც ვხვდავთ მათ ძირითადი შინაარსი ერთნაირი აქვთ, განსხვავებულია მხოლოდ ‘კონტრასტის’ სახე. წინადადებები დალაგებულია კონტრასტის/დაპირისპირების ხასიათისა და ხარისხის ცვლის მიხედვით – (10)-დან (5)-მდე კონტრასტი სულ უფრო და უფრო ძლიერია, უფრო მეტად არის ხაზგასმული წინადადებებს შორის კონტრასტული დაპირისპირება; შეიძლება ითქვას, რომ ეს კავშირები კონტრასტს სხვადასხვა ხარისხით გამოხატავენ.

IV. მაპირისპირებელი კავშირების ფუნქციურ-სემანტიკური სხვაობის ამსახველი სქემა

მართალია, ზოგიერთ კონტექსტში მაპირისპირებელი კავშირების ერთმანეთით ჩანაცვლება შესაძლებელია, მაგრამ ეს კავშირები სინონიმურნი არ არიან – მათ თავიანთი ფუნქცია და დატვირთვა აქვთ, გამოირჩევიან მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებითა და თავისებურებებით. ამ განსხვავებულობების გამოსავლენად გავანალიზეთ სხვადასხვაგვარი ტექსტები და ზეპირმეტყველების ნიმუშები, გავითვალისწინეთ ქართულ გრამატიკულ ტრადიციაში დაფიქსირებული თვალსაზრისები [3],

[4], [6], [8] და ჩვენი დაკვირვების შედეგები შევაჯამეთ გარკვეული სქემის სახით, რომელიც ასახავს მაპირისპირებელი კავშირების ფუნქციურ და სემანტიკურ განსხვავებულობებს:



V. მაპირისპირებელი კავშირების ფუნქციათა განმასხვავებელი დიფერენციალური ნიშნები

როგორც სქემიდან ჩანს, მაპირისპირებელი კავშირების დასახასიათებლად გამოიყო 7 ბინარული დიფერენციალური ნიშანი, რომლებიც ღირებულია ამ კავშირებს შორის განსხვავებულობების აღსაწერად. განვიხილოთ ეს ნიშნები:

1. +/-[დაპირისპირება]

ყველა მაპირისპირებელი კავშირის საერთო ფუნქცია არის ის, რომ ისინი გამოხატავენ კონტრასტს, მაგრამ კონტრასტის გამოხატვა აუცილებლობით არ გულისხმობს გარკვეულ ერთეულებს შორის დაპირისპირების გახაზვას. ენობრივად კონტრასტული შეიძლება იყოს ნებისმიერი ორი (ან მეტი) ერთგვაროვანი შემადგენელი, რომელთა შორის შინაარსობრივი დაპირისპირების არსებობა აუცილებელი არც არის (შესაძლებელია გამორიცხულიც კი იყოს, მაგალითად, სინონიმების შემთხვევაში). კავშირები და და თუ შესაძლებელია აერთიანებდნენ კონტრასტული ხასიათის



შემადგენლებს, თუმცა ისინი ამ შემადგენლების დაპირისპირებას არ გამოხატავენ; მაგალითად:

- (11) ის ხან უცნაურად ტოკავდა და ხან საოცრად შეიფართხალებდა ხოლმე (აკ. წერ.).
- (12) საქმე იქამდე მივიდა, რომ დღეს თუ ხვალ სკოლიდან უნდა გამოერიცხათ (ი. გოგებ.).
- (13) დაინახეს თუ არა ეს მერცხლებმა, სწრაფად დაანებეს თავი და აფრინდნენ მაღლა (ი. გოგებ.).

მაშასადამე, და და თუ მაჯგუფებელი კავშირები შეიძლება დავახასიათოთ +/-[დაპირისპირება] ბინარული დიფერენციალური ნიშნის უარყოფითი შინაარსით (-[დაპირისპირება]), ხოლო მაპირისპირებელი კავშირები: მაგრამ, თუმცა, არამედ, ოღონდ, ხოლო, კი – ამავე დიფერენციალური ნიშნის დადებითი შინაარსით (+[დაპირისპირება])

2. +/-[ერთი მაინც]

მიუხედავად იმისა, რომ და და თუ კავშირები, ორივე, არადაპირისპირებული კონტრასტული გაერთიანების გამოსახატავად შეიძლება იყოს გამოყენებული, მათ შორის ფუნქციური სხვაობა მაინც დიდია:

და მაჯგუფებელი კავშირია და მისი უმთავრესი ფუნქცია დაკავშირებაა – მას შეუძლია ნებისმიერი სახის ერთგვარი წევრებისა თუ წინადადებების გაერთიანება. შედეგად მიღებული გამონათქვამი ჭეშმარიტი იქნება მხოლოდ და მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც გაერთიანებულ შემადგენელთაგან ყოველი იქნება ჭეშმარიტი. თუ კავშირიც აერთიანებს ერთგვარ წევრებსა თუ წინადადებებს, მაგრამ ისეთ შემთხვევაში, როდესაც გაერთიანებულ შემადგენელთაგან ერთ-ერთი მაინც არის ჭეშმარიტი. ასე რომ, შეიძლება ითქვას, რომ და კავშირი შეესაბამება ფორმალური ლოგიკის კონიუნქციას, ხოლო თუ – დიზიუნქციას.

თუ ხშირია შეკითხვებში, სადაც ფოკუსთა შესაძლებელი ვარიანტების რაოდენობა შემოსაზღვრულია; მაგალითად:

- (14) A: ნიკა კითხულობს თუ წერს?

შესაძლებელ ამომწურავ პასუხთაგან ყოველი ვარიანტი იქნება შემოსაზღვრული, დაკონკრეტებული:

- (14) B-1: ნიკა კითხულობს!

B-2: ნიკა წერს!

B-3: ნიკა კიდევაც კითხულობს და კიდევაც წერს!

მაგრამ თუ დავსვამთ კითხვას:

- (15) A: რას აკეთებს ნიკა?

შესაძლებელ პასუხთა ვარიანტები ფაქტიურად შემოუსაზღვრელი იქნება:

(15) B: ნიკა კითხულობს (წერს, ხატავს, თამაშობს...).

ამ ფუნქციით თუ კავშირი სელექციურ, კონტრასტულ ფოკუსზეა ორიენტირებული მაშინ, როდესაც და კავშირით გაერთიანებულ შემადგენლებიან კითხვაზე პასუხი მოითხოვს მთლიანად აზრის დადასტურებას ან უარყოფას:

(16) A: ნიკა წერს და კითხულობს?

B-1: კი.

პასუხი კი გულისხმობს, რომ ნიკა ორივე მოქმედებას ასრულებს: კიდეც წერს და კიდეც კითხულობს; ხოლო პასუხი არა გვატყობინებს, რომ ნიკა ან არც ერთ მოქმედებას არ ასრულებს (ეი არც წერს და არც კითხულობს), ან ერთ-ერთს მაინც ასრულებს, ამიტომ ამომწურავი პასუხი ამ კითხვაზე უნდა იყოს დაზუსტებელი:

(16) B-2: არა, მხოლოდ კითხულობს.

B-3: არა, მხოლოდ წერს.

B-4: არა, არც კითხულობს და არც წერს.

როდესაც თუ კავშირით გაერთიანებულია ორი (ან მეტი) წინადადება, მაშინ საქმე გვაქვს დაქვემდებარებულ კონსტრუქციასთან, სადაც აზრის დასრულებისათვის აუცილებლად უნდა იყოს წარმოდგენილი კიდეც ერთი (მთავარი) წინადადება, რომლის დაქვემდებარებულიც იქნება თუ კავშირით გაერთიანებული, თავისთავად რთული, წინადადება:

(17) ნინო ცეკვაავდა თუ ნიკა მღეროდა, მარის ეს უკვე აღარ აინტერესებდა.

ასეთი რთული ქვეწყობილი კონსტრუქცია არ არის აუცილებელი და კავშირით გაერთიანებული წინადადებების შემთხვევაში – აზრი დასრულებულია 'მესამე' წინადადების გარეშეც:

(18) ნინო ცეკვაავდა და ნიკა მღეროდა.

აქვე შევეცდებით თუ კავშირის ფუნქციურ გამიჯვნა-განსხვავების წარმოჩენას ან - ან მაცალკეებელი კავშირისაგან: ჩვეულებრივ, თუ-ს დროს გაერთიანებულ შემადგენელთაგან ორივე ან ერთ-ერთი მაინც ჭეშმარიტია; მაგალითად:

(19) დიდი თუ პატარა თავგამოდებით მუშაობდა (ვაჟა).

აქ იგულისხმება, რომ **ყოველი** – დიდიც და პატარაც, ანუ ორივე ერთად, მუშაობდა თავგამოდებით. (განსხვავებით და კავშირით გაერთიანებისას იგულისხმება, რომ **ყველა** – დიდი და პატარა მუშაობდა). განსხვავებული ვითარებაა (ან) – ან კავშირით გაერთიანებულ შემადგენლებთან:

(20) ან დღეს მოგვარდება ყველაფერი, ან ხვალ.

აქ იგულისხმება, რომ **მხოლოდ** ერთ შემთხვევაში (ან დღეს, ან ხვალ) მოგვარდება ყველაფერი. (შდრ: დღეს თუ ხვალ ყველაფერი მოგვარდება –

ნიშნავს, რომ **ნებისმიერ** დღეს (ან დღეს, ან ხვალ) შეიძლება მოგვარდეს ყველაფერი.)

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ მაშინ, როდესაც თუ კავშირი შეესაბამება ლოგიკურ დიზიუნქციას (resp. +[ერთი მაინც]), კავშირი ან – ან ფარდია ლოგიკის ე. წ. გამომრიცხავი დიზიუნქციისა (resp. +[მხოლოდ ერთი]); ხოლო ორივე უპირისპირდება და კავშირს, რომელიც ლოგიკის კონიუქციის შესაბამისია (resp. –[ერთი მაინც]; ანუ +[ყველა]).

3. +/-[საწინააღმდეგო]

კონტრასტულ დაპირისპირებას შესაძლებელია ქმნიდნენ როგორც საწინააღმდეგო შინაარსის (მაგალითად, ანტონიმები; ლექსემები, რომლებიც უშვებენ სემანტიკურად საპირისპირო შინაარსს; ფორმალურად უარყოფითი და დადებითი კონსტრუქციების შეპირისპირებით მიღებული გამონათქვამები; და სხვ.), ასევე, არასაწინააღმდეგო შინაარსის გამომხატველი განსხვავებული შემადგენლები. თუ დაპირისპირება საწინააღმდეგო შემადგენლებს აერთიანებს, მაშინ მიზანშეწონილია *ოღონდ, თუმცა, არამედ, მაგრამ* კავშირების გამოყენება; ხოლო თუ შეპირისპირებულია განსხვავებული, მაგრამ არასაწინააღმდეგო შინაარსის მქონე შემადგენლები, ძირითადად გამოიყენება *კი//კიდევ, ხოლო* კავშირები. ე.ი. *ოღონდ, თუმცა, არამედ, მაგრამ* კავშირები შეიძლება დასასიათდეს, როგორც კავშირები, რომლებიც აერთიანებენ +[საწინააღმდეგო] შინაარსებს, ხოლო *კი//კიდევ, ხოლო* კავშირები, როგორც კავშირები, რომლებიც აერთიანებენ –[საწინააღმდეგო] შინაარსებს. აღსანიშნავია, რომ, რამდენადაც ამ კავშირების ფუნქციაა ისე გააერთიანოს გამონათქვამები, რომ გახაზოს (ან არ გახაზოს) მათ შორის საწინააღმდეგო (ან არასაწინააღმდეგო) შინაარსები, ისინი შეიძლება გამოყენებულ იქნენ ამ ფუნქციით იმ შემთხვევაშიც, როდესაც დაპირისპირებულ ერთეულთა სემანტიკა აუცილებლობით არ არის შესაბამისობაში გაერთიანებულ შემადგენელთა საწინააღმდეგო ან არასაწინააღმდეგო შინაარსებთან; ანუ +[საწინააღმდეგო] კავშირებით შეიძლება გაერთიანდეს, ასევე, სემანტიკურად არასაწინააღმდეგო შინაარსის შემადგენლები და, პირიქით, –[საწინააღმდეგო] კავშირებით – არასაწინააღმდეგო შინაარსები, თუკი კონკრეტული სიტუაცია გულისხმობს ასეთ დაპირისპირებას. მაგალითები:

(21) *მას ბრძოლა უნდოდა, თუმცა ამ ყველაფრით ძალიან დაღლილი იყო* (ი. გოგებ.).

(22) *ჯერ არ მენახა მისი ლეკური, თუმცა ვაგონებით კი ბევრი გამეგონა* (აკ. წერ.).

(23) *ჩვენ, ირმები, ენით არ ვლაპარაკობთ, არამედ თვალებით* (ვაჟა.).

- (24) ძმანი ხერხეულიძენი არამც თუ არ შედრკნენ, არამედ ლომებად გადაიქცნენ (ი. ვოგ.).
 (25) ნინიამ დაახალა დათვის თოფი, მაგრამ ააცდინა (ვაჟა.).
 (26) წვიმამ გადაიღო, მაგრამ ცაზე ძზე მაინც არ ჩანდა (ვაჟა.).
 (27) ივარჯიშე, ოღონდ ძალიან ნუ გადაიღლები.
 (28) იმღერეთ, ოღონდ ნუ აბლავლდებით (მ. ჯავ).

ეს (21) – (28) მაგალითები უპირისპირდება (29) – (32) მაგალითებს, რომლებიც არასაწინააღმდეგო შინაარსთა კონტრასტულ დაპირისპირებას გამოხატავენ:

- (29) ძალიან მოიწყინა, ტირილს კი არ აპირებდა (აკ. წერ.).
 (30) ზამთარი იყო, ბავშვს კი ქუდი არ ეხურა (აკ. წერ.).
 (31) ერთი საცეკვაოდ წავიდა, ხოლო მეორემ დასვენება გადაწყვიტა. (აკ. წერ.)
 (32) ნადირის ხორციტ ძაღლებს ასუქებდნენ, ხოლო ტყავს ამარილებდნენ და ახმობდნენ (მ. ჯავ).

ამდენად, დიფერენციალური ნიშანი +/-[საწინააღმდეგო] ასახავს კავშირების ფუნქციურ სხვაობას – გააერთიანონ და დაუპირისპირონ შემადგენლები იმგვარად, რომ წარმოაჩინონ ამ დაპირისპირების საწინააღმდეგო ან არასაწინააღმდეგო ხასიათი.

4. +/-[დაპირისპირებულ შემადგენელთა ძლიერი გამოკვეთა]

არასაწინააღმდეგო, მაგრამ დაპირისპირებული შემადგენლების გამაერთიანებელი კავშირები კი/კიდევ, ხოლო ფუნქციურად მსგავსი კავშირებია. ისინი ხშირად ენაცვლებიან ერთმანეთს და გამოხატავენ შედარებით 'რბილ' დაპირისპირებას, თუმცა ეს მონაცვლეობაც თავისუფალი არ არის, რამდენადაც მათი პოზიციები შემოსაზღვრულია: ხოლო იწყებს დაპირისპირების ამსახველ მეორე შემადგენლურ კონსტრუქციას, კი კი მოსდევს მეორე წინადადებაში წარმოდგენილ დაპირისპირებულ შემადგენელს. ხოლო კავშირისგან განსხვავებით, კი შეიძლება უპირისპირებდეს როგორც მარტივ შემადგენლებს, ისე წინადადებებს. აქედან გამომდინარე, კი-ს უფრო მეტად შეუძლია გამოკვეთოს დაპირისპირების კონკრეტული ობიექტი – ტოპიკი ან ფოკუსი.

- (33) ზამთარი იყო. ყველას ქუდი ეხურა, საბრალო ბავშვს(T) კი არა.
 (34) A: ვინ წერს?
 B: ქალი(F) წერს, კაცი(F) კი არა.
 A: რას წერს?
 B: წერილს(F) წერს, წიგნს(F) კი არა.

ამდენად, *ხოლო/კი//კიდევ* კავშირების ფუნქციების განსასხვავებლად ღირებულად შეიძლება მივიჩნიოთ შემდეგი დიფერენციალური ნიშანი: +/- [დაპირისპირებულ შემადგენელთა ძლიერი გამოკვეთა]. ეს ნიშანი ასახავს იმ ფაქტს, რომ *კი//კიდევ* კავშირი უფრო ძლიერად გამოხატავს შემადგენელთა ტოპიკურ/ფოკუსურ ბუნებას, *ხოლო* კავშირი კი მთლიანად წინადადებების დაპირისპირებას გულისხმობს.

რაც შეეხება საწინააღმდეგო დაპირისპირების გამომხატველ კავშირებს: *მაგრამ, თუმცა, ოღონდ, არამედ* – მათი ურთიერთჩანაცვლებადობის წარისხიც მაღალია, თუმცა ურთიერთგამომრიცხავი გამოყენების შემთხვევების ანალიზი საშუალებას გვაძლევს მათი ფუნქციების განმასხვავებელი ძირითადი დიფერენციალური ნიშნებიც იქნეს მიკვლეული.

5. +/- [კორექცია]

კომუნიკაციის დროს ხშირად ხდება გარკვეულ გამონათქვამთა კორექცია, შესწორება: ადრე გამოთქმული მოსაზრების უარყოფა და ახლის მტკიცება. ასეთი ორი შემადგენლის დაკავშირებისას, ბუნებრივია, სახეზეა საწინააღმდეგო მტკიცების დაპირისპირებულ შემადგენელთა გაერთიანება. ამგვარ შემთხვევაში ყველაზე მიზანშეწონილია *არამედ* კავშირის გამოყენება: *არამედ* ამყარებს კავშირს მოვლენებს შორის იმგვარად, რომ უარყოფს მოცემულ დადებით მტკიცებას და მას საწინააღმდეგო მტკიცებას უპირისპირებს; მაგალითად:

(35) A: როგორც ჩანს, მაგრად წვიმს.

B: კი არ წვიმს, არამედ მხოლოდ ქუხს.

არამედ კავშირის ამ ფუნქციიდან გამომდინარე, ფორმალურად მკაცრად განსაზღვრულია ამგვარი კორექტივის ამსახველი გამონათქვამის ფორმალური სტრუქტურაც: როგორც წესი, *არამედ* კავშირით გაერთიანებულ შემადგენლებიდან პირველია უარყოფითი ფორმით წარმოდგენილი, რადგანაც ის ასახავს ადრე მოცემული მსჯელობის საპირისპირო მტკიცებას, მეორე კი უკვე კორექტირებულ მტკიცებას გამოხატავს. ამის გამო, პირველ შემადგენელ წინადადებასთან, როგორც წესი, ვხვდებით უარყოფით ნაწილაკებს: *არ, კი არ, ნუ, ნუ კი, არა თუ* და, ასევე, კითხვით ნაწილაკს *განა*, რომელიც გამოხატავს გაკვირვებას, ეჭვის შეტანას და, ამდენად, სემანტიკურად უარყოფის შინაარსი აქვს (ეს ნაწილაკი, როგორც წესი, იხმარება კითხვით წინადადებებში, როდესაც კითხვის ავტორი უარყოფით პასუხს მოელის). მაგალითები:

(36) კი არ გავალბ, არამედ გთხოვ.

(38) კი ნუ გაბრაზდები, არამედ დაფიქრდი.

(39) მეფე ერეკლე ამ დროს იყო არა უწინდელი ძალ-ღონით სავსე არწივი, არამედ ოთხმოცი წლის მოხუცი (ი. გოგებ.).

(40) *განა მართო ცოდნა ნიშნავს ბევრ რამეს, არამედ საქმეც უნდა შეგვეძლოს (აკ. წერ.).*

მაშასადამე, კავშირი არამედ საწინააღმდეგო დაპირისპირების გამოხატველ დანარჩენ კავშირებს: *ოლონდ, თუმცა, მაგრამ* – უპირისპირდება +/-[კორექცია] დიფერენციალური ნიშნის დადებითი მაჩვენებლით.

6. +/-[მოლოდინი]

საზოგადოდ, მოვლენათა შეპირისპირების დროს შესაძლებელია დაფიქსირდეს მოსაუბრის მოლოდინის საწინააღმდეგო მოვლენები. ამ შემთხვევაში გამოიყენება კავშირები: *ოლონდ, თუმცა*. ისეთი გაერთიანება, სადაც გახაზულია საწინააღმდეგოთა დაპირისპირება, თუმცა მოსაუბრის მოლოდინზე ყურადღება გამახვილებული არ არის, როგორც წესი, *მაგრამ* კავშირით ხორციელდება. *მაგრამ* კავშირი ყველაზე ძლიერად გამოხატავს საწინააღმდეგო მოვლენების დაპირისპირებულ გაერთიანებას, თუმცა აქ მოვლენებს შორის ურთიერთკავშირის და, შესაბამისად, ერთის გამო მეორის მოულოდნელობის გამოკვეთა არ ხდება:

(41) *წვიმს, მაგრამ არ ქუხს.*

საპირისპიროდ, *ოლონდ* და *თუმცა* კავშირები ასეთი მოლოდინის შესაძლებლობას განაზავენ:

(42) *წვიმს, თუმცა არ ქუხს.*

(43) *წვიმს, ოლონდ არ ქუხს.*

ამ შემთხვევაში, რამდენადაც წვიმის დროს ხშირია ქუხილიც, მოსაუბრე იმგვარად აღწერს სიტუაციას, რომ აფიქსირებს ამ ზოგადი მოლოდინის საწინააღმდეგო ვითარებას. შესაძლებელია მოსაუბრემ აირჩიოს განსხვავებული სტრატეგია და ყურადღება არ გაამახვილოს აღნიშნულ მოლოდინზე. მაშინ გვექნებოდა განსხვავებული წინადადება:

(44) *წვიმს, მაგრამ არ ქუხს.*

ვნახოთ ამ სახის სხვა მაგალითებიც:

(45) *მეამა, მაგრამ ცუდ გუნებაზე ავდექი მაინც (აკ. წერ.).*

(46) *ხოხბები ყურს უგდებდნენ, მაგრამ არ ელაპარაკებოდნენ (ვაჟა.).*

თუ არ ჩავთვლით ამ ინდივიდუალურ მახასიათებლებს, კავშირები *მაგრამ, თუმცა, ოლონდ* შესაძლებელია თავისუფლად ჩაენაცვლონ ერთმანეთს. სიძლიერის მიხედვით *მაგრამ* კავშირი *ხოლო/კი* კავშირებთან შედარებით ყველაზე მეტად გამოხატავს დაპირისპირებას და ზოგჯერ მას კიდევ უფრო აძლიერებს ნაწილაკი მაინც:

(47) *წვიმამ გადაიღო, მაგრამ ცაზე მზე მაინც არ ჩანდა (ვაჟა.).*

7. +/-[სურვილი]

მიუხედავად იმისა, რომ *თუმცა* და *ოღონდ* ფუნქციურად ძალიან ჰგვანან ერთმანეთს, მაინც მოხდა ამ კავშირებში ფუნქციური სხვაობის გამოვლენა. ისინი თითქმის ყოველთვის ენაცვლებიან ერთმანეთს, მაგრამ არის კონსტრუქციები, სადაც *ოღონდ* კავშირი მოლოდინთან ერთად გამოხატავს მოსაუბრის ძლიერ სურვილს ან შიშს, რომ მისი მოლოდინი შეიძლება არ გამართლდეს.

(48) *მოდი, ოღონდ არ დაიგვიანო!*

(49) *მოდი, თუმცა არ დაიგვიანო!*

ოღონდ კავშირის *თუმცა*-თი ჩანაცვლებამ (49) წინადადებაში მოგვცა განსხვავებული შინაარსი: მოსაუბრე აფრთხილებს მსმენელს, არ დაიგვიანოს, მაშინ როდესაც (48) წინადადებაში გამოხატულია მოსაუბრის ძლიერ სურვილი და/ან შიში იმისა, რომ საუბრის ადრესატი შეიძლება დაგვიანებით მოვიდეს. ვნახოთ ამ სახის სხვა მაგალითებიც:

(50) *შენ ოღონდ იმეცადინე, ამ საქმეს მე მივხედავ.*

(51) *ივარჯიშე, ოღონდ ძალიან ნუ გადაიღლები.*

(52) *შეგიძლია გაემგზავრო, თუმცა არა მგონია, გაქცევით საქმეს უშეგლო.*

(53) *სირბილი ძალიან დამღლელია, თუმცა ჯანმრთელობისთვის სასარგებლოა.*

ოღონდ კავშირს დაპირისპირებასთან ერთად აქვს, ასევე, დათმობის ფუნქცია და შედარებით 'რბილ' მოლოდინსა თუ გაფრთხილებას გამოხატავს:

(54) *ითამაშეთ, ოღონდ ძალიან ნუ იხმაურებთ!*

(55) *წადი სათევზაოდ, ოღონდ ღრმა წყალში არ შეხვიდე!*

საზოგადოდ, ბრძანებითი კონსტრუქციები სურვილის სემანტიკით უფრო *ოღონდ* კავშირიანი ფორმებისთვის არის ბუნებრივი (*ოღონდ იმღერე!*), *თუმცა* კავშირიანი ფორმებისთვის კი დამახასიათებელი არ არის (**თუმცა, იმღერე!*). *თუმცა* კავშირიანი ბრძანებითები უფრო გაფრთხილებას გამოხატავენ, ვიდრე სურვილს: *თუმცა, იმღერე რა, მე რა მენარველება, შენ შერცხვები!*

ასეთი სპეციფიკური კონსტრუქციები, სადაც მოსაუბრის სასურველი მოლოდინია ასახული, გვაძლევს ბიძგს ამ კავშირების განსასხვავებლად გამოვყოთ დიფერენციალური ნიშანი +/-[სურვილი], რომლის მიხედვითაც *ოღონდ* დახასიათდება, როგორც +[სურვილი]-ს გამომხატველი, *თუმცა* კი – გაფრთხილების, -[სურვილის] გამომხატველი.

VI. დასკვნა

ამგვარად, წარმოდგენილი 7 ბინარული დიფერენციალური ნიშანი საკმარისი აღმოჩნდა მაპირისპირებელ კავშირთა სემანტიკური და/ან ფუნქციური განსხვავებულობების აღსაწერად. დიფერენციალური ნიშნების მიხედვით კავშირთა ფუნქციების განმასხვავებელი ხე-სტრუქტურა (იხ. გვ. 5); შეიძლება შემდეგი ცხრილის სახითაც წარმოვადგინოთ:

	არამედ	ოლონდ	თუმცა	მაგრამ	კი	ხოლო	თუ	და
დაპირისპირება	+	+	+	+	+	+	-	-
ერთი მაინც	0	0	0	0	0	0	+	-
საწინააღმდეგო	+	+	+	+	-	-	0	0
ძლიერი გამოკვეთა	0	0	0	0	+	-	0	0
კორექცია	+	-	-	-	0	0	0	0
მოლოდინი	0	+	-	-	0	0	0	0
სურვილი	0	+	-	0	0	0	0	0

(*ცხრილში '0' მიუთითებს, რომ აღნიშნული ნიშანი მოცემული კავშირისათვის ჭარბია.)

აღსანიშნავია ისიც, რომ მაპირისპირებელი კავშირების ფუნქციური სხვაობების ამსახველი ხე-სტრუქტურა იმგვარად არის წარმოდგენილი, რომ ასახავს ამ კავშირების მიერ დაპირისპირებულობის გადმოცემის მიხედვით მზარდ (მარჯვნიდან მარცხნივ) იერარქიულ მიმართებებს:

არამედ > ოლონდ > თუმცა > მაგრამ > კი/კიდევ > ხოლო > თუ > და

საზოგადოდ, წარმოდგენილ სემანტიკურ-ფუნქციურ დიფერენციალურ ნიშნებს უფრო სარეკომენდაციო ხასიათი აქვთ, ვიდრე მკაცრად გრამატიკული მიმართებების აღწერის პრეტენზია. აუცილებელია შევნიშნოთ, რომ ზემოთ მოცემულ სქემაში მინუს ნიშნის ქვეშ წარმოდგენილმა კავშირმა, როგორც არამარკირებულმა, შეიძლება ზოგიერთ შემთხვევაში საპირისპირო, პლიუს ნიშნით ნაგულისხმები შინაარსიც გამოხატოს. მაგალითად, და კავშირით შეიძლება გააერთიანოთ საპირისპირო მოვლენები, მაგრამ კავშირმა შეიძლება მოლოდინიც და ზოგჯერ სურვილიც გამოხატოს; მაგრამ პირიქით, პლიუს ნიშნის ქვეშ მოთავსებულმა კავშირმა რომ გამოხატოს მინუსიანის სემანტიკა, ძნელი დასაშვებია. ამ დროს კავშირის არასწორად გამოყენებასთან გვექნება საქმე. სქემის სარეკომენდაციო ხასიათი შემდეგნაირად შეიძლება ჩამოვყალიბოთ: თუ მოვლენათა გაერთიანებისას გვსურს პლიუსით გამოხატული სემანტიკის დაფიქსირება, უმჯობესია, შესაბამისი, მის ქვემოთ მოთავსებული, კავშირი გამოვიყენოთ; ხოლო, თუ გვსურს მხოლოდ

დაპირისპირება/კონტრასტი დავაფიქსიროთ, მაშინ მის ქვემოთ მოთავსებული ყველა კავშირის გამოყენება თავისუფლად დასაშვებია. საზოგადოდ, ინფორმაციის სტრუქტურირება და მოვლენათა ამსახველი გამონათქვამების გაერთიანების სტრატეგიის შერჩევა, სიტუაციის გარდა, მნიშვნელოვანწილად მოსაუბრის მიზანსა და სურვილზეა დამოკიდებული. კავშირების პოლიფუნქციურობა ამის საშუალებას იძლევა. კავშირების ფუნქციების გარკვევა და მათი სწორად გამოყენება სათქმელის უფრო მოკლედ და ნათლად გამოხატვის შესაძლებლობას იძლევა.

ლიტერატურა

- ასათიანი 2007:** ასათიანი რ. ინტონაციის როლი წინადადების საინფორმაციო სტრუქტურის ფორმირებაში, *ენათმეცნიერების საკითხები*, თბილისი: “თსუ გამომცემლობა”. 22-33.
- ასათიანი 2007:** ასათიანი რ. ინფორმაციის სტრუქტურირების სინტაქსური მოდელები ქართულში. “*სემიოტიკა-II*”, ჭავჭავაძის სახ. უნივერსიტეტი. თბილისი: “უნივერსალი”. 7-29.
- გამყრელიძე 2003:** გამყრელიძე თ., კიკნაძე ზ., შადური ი., შენგელაია ნ. თეორიული ენათმეცნიერების კურსი, თბილისი; “თსუ გამომცემლობა”.
- კვაჭაძე 1966:** კვაჭაძე ლ. ქართული ენის სინტაქსი, თბილისი: “განათლება”.
- კრიფკა მ., 2008:** საინფორმაციო სტრუქტურის ძირითადი ცნებები; *ენა, ლოგიკა, კომპიუტერიზაცია*, II ტ. თბილისი: “დეგაპრინტი”. 7-40
- შანიძე 1980:** შანიძე აკ. ქართული ენის გრამატიკის საფუძვლები, III ტ. თბილისი: “თსუ გამომცემლობა”.
- შენგელაია 2000:** შენგელაია ნ. არასრული სიტყვები და ტექსტის სემანტიკური მთლიანობა, თბილისი: “დიოგენე”.
- ძიძიგური 1973:** ძიძიგური შ. კავშირები ქართულ ენაში, თბილისი: “თსუ გამომცემლობა”.
- ჩეიფი 1975:** Чейф У. Л. Старая и новая информация. *Значение и структура языка*. Москва: “Прогресс”. 241-267.
- ასათიანი 2007:** Asatiani R. The Main Devices of Foregrounding in the Information Structure of Georgian, *The 6th International Symposium on LLC*, Tbilisi-2005. Balden D.ten Cate&Henk W. Zeevat (Eds). Springer. 21-31. 2007.

ენის ფასცინაციური (მაგიური) ფუნქცია და ნისლის სემიოტიკა

აი, ჩვენს წინაშეა ტექსტი. იგი ობიექტი კი არაა,
არამედ რუქა – გეოგრაფიული აზრით,
ან ქარტია – კონსტიტუციურად.
ეს რუქაა, რომელსაც საკუთარი გზები და
უხილავი განშტოებები, მიწისქვეშა ბილიკები აქვს.

ჟაკ დერიდა

ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი, ილია ჭავჭავაძის
სახელმწიფო უნივერსი-
ტეტის ჰუმანიტარულ მეც-
ნიერებათა და კულტურის
კვლევების ფაკულტეტის
ასოცირებული პროფესორი.

ძირითადი ნაშრომები:

ქართული მჭევრმეტყვე-
ლების ლინგვოპრაგმატიკა,
ფოლკლორული რიტორიკა,
თანამედროვე პოლიტიკური
დისკურსის რიტორიკული
თავისებურებანი, ქართული
საკანონმდებლო სტილი...

ინტერესთა სფერო:

სემიოტიკა, რიტორიკა, სტი-
ლისტიკა, კრიტიკა.

ენათმეცნიერებაში კარგად არის ცნობილი
ენის კომუნიკაციური მოდელები, რომელთაც სა-
ფუძვლად უდევს იაკობსონის ფუნქციური სის-
ტემა. აღნიშნული სისტემა ენისა და მეტყველების
ფუნქციათა შორის ფიდეისტურ (მაგიურ)
ფუნქციასაც განიხილავს.

კომუნიკაციის თეორიაში ნებისმიერი
ურთიერთობის სიტუაცია ხასიათდება შემდეგი
კომპონენტებით:

ადრესანტი – ე. ი. მოლაპარაკე ან მწერალი;

ადრესატი – მსმენელი ან მკითხველი;

ურთიერთობის მიზანი: ადრესატზე ზემოქ-
მედება, ან თვითგამოხატვა, ან „სუფთა“
ინფორმირება, ან – სხვა;

ურთიერთობის სიტუაცია – ფართო გაგებით,
კომუნიკაციის კონტექსტი;

ურთიერთობის შინაარსი – გადასაცემი
ინფორმაცია;

ურთიერთობის არხი და კოდი – ზეპირი,
წერილობითი, სატელეფონო, კომპიუტერული;
სიმღერა, აქტი, მიმიკა; ურთიერთობის ენა და
სტილი და სხვა (იაკობსონი 1975:193).

იაკობსონმა კომუნიკაციის თეორიაზე დაყრ-
დნობით განსაზღვრა ენისა და მეტყველების ფუნ-
ქციების სისტემა. მან გამოყო სამი უნივერსალური

ფუნქცია ნებისმიერი ენისთვის ნებისმიერ ისტორიულ ეპოქაში. ესენია: შეტყობინების (ურთიერთობის) ფუნქცია, ექსპრესიულ–ემოციური ფუნქცია და მარეგულირებელი ფუნქცია. იაკობსონი მარეგულირებელი ფუნქციის კერძო შემთხვევად განიხილავს ენის(მეტყველების) *ფიდეისტურ(მაგიურ)* ფუნქციას, რამდენადაც სიტყვიერი მაგიის ადრესატი–თანამოსაუბრე, გრამატიკული II პირი კი არ არის, არამედ უხილავი III პირი, შესაძლოა, ეს არის უმაღლესი ძალა.

ენის *ფიდეისტურ(მაგიურ)* ფუნქციას ავლენს შელოცვების ენა, რომელიც განსაკუთრებული სემიოტიკური სისტემაა. ენობრივი ნიშანი აქ ამჟღავნებს არაკონვენციურ ხასიათს, რაც იმას ნიშნავს, რომ სიტყვა საგნის პირობითი აღმნიშვნელი კი არ არის, არამედ მისი უშუალო ნაწილია. ელენე ბლავატსკაია ამის შესახებ თავის „საიდუმლო დოქტრინაში“ მიუთითებს: ნიშანი გამოხატავს საგანს, საგანი (ფარული ან ოკულტური) არის ნიშნის თვისება. სიტყვის წარმოთქმა ნიშნავს, გამოიხმო აზრი და გახადო იგი არსებული. ოკულტურ სამყაროში ადამიანის მეტყველების პოტენციური მაგნეტიზმი არის ყოველგვარი გამოვლინების საწყისი. საგანი ჩვენთვის არის ის, რადაც სიტყვა ქმნის მას, როდესაც ასახელებს. სიტყვა (ზმნა) ან თითოეული ადამიანის მეტყველება, მათთვის სრულიად გაუცნობიერებლად, წარმოადგენს განდიდებას ან შეჩვენებას. დიახ, სიტყვები ან კეთილშემოქმედნი არიან, ან – ბოროტეულნი, ან – მომწამლავი, ან – ჯანმრთელობის მომტანნი (ბლავატსკაია 1998:129).

როგორც აღვნიშნეთ, შელოცვების ენა ავლენს მაგიურ ფუნქციას. აქ ნიშანი უპირობოა. „ნიშნის არაკონვენციურობა ცნობიერების თავდაპირველ ფიდეიზმში კი არ დევს, არამედ ადამიანის ფსიქიკაში სამყაროს ასახვის პირველად სინკრეტიზმში. ეს არის ლოგიკურ-აზროვნებამდელი აზროვნების ფუნდამენტური მახასიათებელი. ასეთი იყო პირველყოფილი ადამიანის აზროვნება“ (მეჩკოვსკაია 1998:42).

სიტყვის არაკონვენციური გაგება დამახასიათებელია ბავშვთა ფსიქოლოგიისათვის – „სიტყვა იგივედება საგანთან“ (ჩუკოვსკი). მაგალითად, პირველკლასელმა შეიძლება ჩათვალოს, რომ წინადადებაში: „აქ დგას ორი სკამი და ერთი მაგიდა“ – სულ სამი სიტყვაა, ან რომ სიტყვა „კანფეტი“ – ტკბილია. მამასადამე, ნიშნის არაკონვენციურობა ნიშნისა და აღსანიშნის, სიტყვისა და საგნის, საგნის სახელისა და საგნის არსის იგივეობრიობა ყოფილა.

როგორც სპეციალისტები აღნიშნავენ, ჯადოსნური და წმინდა სიტყვების რწმენა დაკავშირებულია თავის ტვინის მარჯვენა ნახევარსფეროს მუშაობასთან, განსხვავებით მარცხენა ნახევარსფეროს მექანიზმებისაგან, რომელიც განაპირობებს ინტელექტუალურ–ლოგიკური და აბსტრაქტული ინფორმაციების მიღებას და გადაცემას. მარჯვენა ნახევარსფერო პასუხს

აგებს ადამიანის ფსიქიკური ცხოვრების გრძობით—ემოციურ მხარეზე. თავის ტვინის მარჯვენა ნახევარსფეროშია აგრეთვე „მოთავსებული“ არაცნობიერი და გაუცნობიერებელი პროცესები. ასეთ ვითარებაში ნიშნის არაკონვენციურობის ფენომენი გვევლინება ძირითად ფსიქოლოგიურ-სემიოტიკურ მექანიზმად, რომელიც ქმნის ენასთან ფიდეისტური დამოკიდებულების შესაძლებლობას. ეს ის მარცვალია, რომლიდანაც ამოიზრდება რწმენა ჯადოსნური და წმინდა სიტყვებისადმი. ენობრივი ნიშნის უპირობობა ამა თუ იმ ფორმით განსაზღვრავს ენის დამოკიდებულებას მითოლოგიურ—რელიგიურ ცნობიერებასთან.

იაკობსონი ენის მაგიურ ფუნქციას „ანათესავებს“ ენის ესთეტიკურ (პოეტურ) ფუნქციასთან. გარკვეული აზრით, ეს მართლაც ასეა. ენის პოეტური ფუნქცია არ არის ორიენტირებული ტექსტის შინაარსზე. პოეზია მსმენელს(მკითხველს) განაცდევინებს ამაღლებულ გრძობას. ზეგავლენა მიიღწევა რიტმის, რითმის, სიტყვათა განსაკუთრებული რიგის, მეტაფორულობის და ა. შ. მეშვეობით. მაგალითად, გალაკტიონის „ქარი ქრის, ქარი ქრის, ქარი ქრის, ფოთლები მიქრიან ქარდაქარ... ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის... სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?“ — მსმენელზე ზემოქმედებს არა მხოლოდ შინაარსის მეშვეობით, მნიშვნელოვანია აგრეთვე მუსიკალობა, ბგერწერა, რიტმი, სტრიქონების შინაგანი ვიბრაცია...

მაგიურ სიტყვასა (შელოცვები) და პოეტურ მეტყველებას საერთო აქვს კიდევ ერთი ნიშანი: ადრესატზე ფასცინაციური ზემოქმედება, რაც გულისხმობს დარწმუნების მაღალ ხარისხს, შთაგონებას, „მოჯადოებას“, მაგრამ პოეზია, ჩემი აზრით, ამას აკეთებს ძალდაუტანებლად, ბუნებრივად, შემოქმედებითად, ადრესატის წინასწარი მომზადების გარეშე, მაშინ, როცა შელოცვების ენა ძირითადად ავტომატიზებული ტექსტია და არა შემოქმედებითი, სავსეა კლიშეებით, გაბუნდოვანებული სიტყვებითა და გამოთქმებით — აბრაკადაბრებით; შელოცვების ენის მხატვრულობა ბანალურია, განსხვავებულია კომუნიკაციური სიტუაციის კონტექსტიც. შელოცვების დროს ადრესატი (ე. წ. შემკვეთი) მზად არის „შთაგონებისათვის“ და შესაძლოა, შემლოცველზე მეტად სჯერა შელოცვის სიტყვების აზრისა (ამის მოდელია თანამედროვე ფსიქოთერაპიის პრაქტიკა), ამიტომ გამოლოცვის ტექსტის ბუნდოვანება და აბრაკადაბრების ტიპის გამონათქვამი მისთვის მხოლოდ საშუალებაა სასურველი მდგომარეობის მიღებისა; რაც შეეხება პოეტურ მეტყველებას, მას პრაქტიკული მიზანი არა აქვს. მაშასადამე, პოეზიასა და მაგიას შორის განსხვავება აღემატება მათ შორის ნათესაობას.

თუმცა პოეზიას თავისი მისტიკა აქვს, განსხვავებული „პრაქტიკული მაგიისაგან“, რადგან პოეზია არ არის ცნობიერების ჩვეულებრივი მდგომარეობა და, შესაბამისად, მისი აღქმაც მოითხოვს „გადაყვანას“ შემოქმედის, პოეტის

მდგომარეობაში, რათა მოხდეს ავტორისა და მკითხველის შეხვედრა. რა ხერხებითა და საშუალებებით აღწევს ამას მხატვრული სიტყვა, შეუძლია თუ არა მკვლევარს იმ იდუმალი კანონების მოხელთება, რომლებიც ნამდვილად არსებობს ტექსტში, მაგრამ არ ღვეს ზედაპირზე და შეუმჩნეველია, როგორ უნდა გაიზომოს ლექსის ზემოქმედების ხარისხი, მისი ენერგია – ეს კვლევის საგანია!

როდესაც პოეტური ტექსტი მეტაფორულია, მხატვრული სახეებით დატვირთული, მაშინ ვამბობთ, რომ ზეგავლენას ახდენს სწორედ ამგვარი მხატვრულობა, მაგრამ როდესაც ტექსტი დაცლილია მეტაფორულობისაგან და მხოლოდ უბრალო სიტყვათა სინთეზია, მაშინ? ასეთ შემთხვევაში იაკობსონი საუბრობს “გრამატიკის პოეზიაზე”, როდესაც აქტუალიზდება გრამატიკული კატეგორიები და ქმნის გარკვეულ ტროპულობას..., თუმცა ამგვარი მტკიცებულებაც შეიძლება სადავო გახდეს.

პოეზია „მიგნებული სიტყვის“ ხელოვნებაა, მაგრამ რას ნიშნავს „მიგნებული სიტყვა“ და როგორ ვზომავთ ამ მიგნებულობას? ჩვენ მხოლოდ დროში და დროით შეფასებული მხატვრული ტექსტები ვიცით, თუმცა ასეთ შემთხვევაშიც ზეგავლენის მექანიზმი ბუნდოვანი რჩება.

ენის ესთეტიკური (პოეტური) ფუნქცია ორიენტირებულია აღქმის მთლიანობაზე, ანუ ზემოქმედებას ახდენს ენის არა ერთი რომელიმე, არამედ მთელი მისი კომუნიკაციური შესაძლებლობები. ასეთ ნიშანს უმბერტო ეკო, მორისის მსგავსად, უწოდებს „იკონურ ნიშანს“ (ეკო 2004:89). მისი აზრით, პოეზიაში ლინგვისტური ნიშანი იქცევა ერთგავრ „სტიმულთა ველად“, ესთეტიკური ველი კი იმგვარადაა სტრუქტურირებული, რომ მის ასახსნელად საკმარისი არ არის უბრალო მოქმედებები, რომლებიც, მაგალითად, რეფერენციული შეტყობინების აღქმისთვის იქნებოდა საკმარისი.

შესაბამისად, პოეტური ენის აღქმის ამგვარი რთული მექანიზმი ტექსტის წაკითხვის მრავალ შესაძლებლობას აჩენს, რადგანაც აღქმა სუბიექტური პროცესია და განპირობებულია მრავალი ფაქტორით, მათ შორის, აღმქმელის შინაგანი მდგომარეობით და სხვა.

ერთი და იგივე ნიშანი პოეტურ ტექსტში და ჩვეულებრივ, პრაგმატულ მეტყველებაში მნიშვნელოვნად განსხვავებულია. ენის ესთეტიკური ფუნქცია ენის ზემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენაა და იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც პოეტურ ტექსტში არ არის მეტაფორა, სიტყვა, როგორც იკონური ნიშანი, არავითარ შემთხვევაში არ იგივდება ლინგვისტურ ნიშანთან, რომელიც სხვა დისკურსებში გამოიყენება (მაგალითად, ბუნების მოვლენები: წვიმა, თოვლი, ქარი, ნისლი.... პოეზიაში და მეტეოროლოგიურ პროგნოზებში საერთოდ განსხვავებულ კონტექსტებშია).

როგორც აღვნიშნეთ, ენის ესთეტიკური ფუნქცია გულისხმობს „მისტიკურ“ და „მაგიურ“ დონეებსაც და რაც უფრო მაღალმხატვრულია

ნაწარმოები, მით უფრო იზრდება ამგვარი ზემოქმედების ხარისხი. ამიტომ არის, რომ კარგი ლექსის მოსმენისას მსმენელს ეუფლება დუმილი და სიტყვებით ემოციას ვერ გამოხატავს გარკვეული პერიოდი. ამბობს, რომ ამ სტრიქონებმა „გააბრუა“, „გათიშა“, „თავბრუ დაახვია“, „დაამუნჯა“, „ენა წაართვა“ და სხვა.

ამ მდგომარეობას მისტიკის ენაზე „წაშლა“ ჰქვია, ანუ ჩვეულებრივი ცნობიერების ერთგვარი „დაბინდვა“, „დაცარიელება“... ანუ, ჩვეულებრივ ენაზე: ესთეტიკური სიამოვნების მიღება.

პოეზია – ეს არის სიტყვების გზით და სიტყვების მეშვეობით „დუმილის“ მოპოვება. ჭეშმარიტი პოეზია ის არის, რომელიც დუმილს ბადებს. „პოეტი – არის მისტიკოსი წამიერად, ხოლო მისტიკოსი – პოეტი მარადიულად“ (ოშო რაჯნიში).

ნ ი ს ლ ი ს პ ო ე ტ ი კ ა

შემომხედეთ, მე მზე ვარ და
გადავწიე ნისლის ფარდა,
ახალ გაზაფხულად მოველ,
რომ ვახარო უფლის ყანა.

ჯალალ ედ-დინ რუმი

პოეტურ ლექსიკაში შეიძლება გამოვყოთ იმგვარი სახე-სიმბოლოები, რომლებიც უფრო მეტად ატარებენ „მისტიკურობის“ და „მაგიურობის“ სემანტიკას. ერთი ასეთი სიტყვა-კონცეპტია **ნისლი**, რომელსაც სულხან-საბა ასე განმარტავს: „მზის სიმხურვალე წყალთა ქვეყანათა ნოტიოთაგან ორთქლსა აჰკრეფს და შეიქმნების ნისლი, უკეთუ მრავალი აღილო მისგან, იქმნების წვიმანი და თუცა მცირედი აღილო, მანანად შეიქმნების, ხოლო ნისლიცა ესრეთ განიყოფებიან: მცირესა და თხელსა ნისლსა ეწოდების *ფოშფოში*, ხმელსა და მტვრის მსგავსსა ნისლსა – *ბორიაცი*, ხოლო ნოტიოსა ნისლსა *ბორი* და ნისლსა მონათოვსა *ბუერი* და ნისლსა ზრქელსა და ძლიერად მქროლელსა, რომელი შეკრბების მათათა ზედა *არმური*“.

ნისლი – სიმბოლოა “ნაცრისფერი ზონისა” რელურსა და არარეალურს შორის. ძველი კელტური მითის მიხედვით, ის ფარავს დედამიწის ჩრდილო-დასავლეთს ამქვეყნიური სამყაროსა და იმქვეყნიურის საზღვარზე, ის არის აგრეთვე სიმბოლო ადამიანისთვის მიუწვდომელი სფეროებისა...

აღმოსავლურ-აზიურ ლირიკაში *ნისლი* არის უმთავრესად შემოდგომის და აფორიაქებული განცდების სიმბოლო, აგრეთვე – ავი სულებისა... ევროპულ ზღაპრებში ნისლი სიმბოლოა ხშირად ადამიანისათვის მომავლის და იმქვეყნიურის ჩაკეტილობისა, რაც მხოლოდ სინათლით შეიძლება გაიხსნას.

მხატვრულ ლიტერატურაში ნისლი აქტუალიზებული სახე-სიმბოლოა, რომელიც განსხვავებულ კონტექსტებში განსხვავებულ სემანტიკურ და ემოციურ კონოტაციებს აჩენს. ნისლი ბინდში ხვევს საგნებს და მოვლენებს, აფერხებს მოძრაობას, ბადებს გაურკვევლობის შეგრძნებას... შესაბამისად, გზაზე მიმავალი მგზავრი ჩერდება, ფერხდება.... ან აგრძელებს გზას და იკარგება... ნისლი ქაოსის მდგომარეობაა, რომლიდანაც შემოქმედი(მწერალი) ქმნის „ახალ წესრიგს“... ნისლი ფერისცვალების წინა ეტაპია, მასში იბადებიან მონსტრები, დემონები, ურჩხულები და ნისლიდან იბადება ანგელოზი, ღვთისმშობელი.... მისტიკური რელიგიები ნისლის სიმბოლიზმს მიმართავენ ინიციაციის დროს. სულმა უნდა გაიაროს სიბნელისა და ნისლის მდგომარეობა და გასწივოსნდეს, გავიდეს სიცხადეში. საინტერესოა ქართულ ენაში არსებული ისეთი ფრაზეოლოგიზმები, როგორებიცაა: *თვალზე ნისლი გადაძეკრა*, *კონება დამებინდა*, *ნისლში წავედი*, *ნისლი გადაძეფარა*... და სხვა, რომლებიც ცნობიერების ჩვეულებრივი მდგომარეობის დაკარგვას აღნიშნავენ, როდესაც ადამიანი შორდება რეალობას და დროებით „იკარგება“.

ორი უკიდურესობის კარგ ნიმუშს გვაძლევს ამერიკელი მწერალი ფანტასტიკისა და მისტიკის ჟანრში: *სტივენ კინგი(იგივე რიჩარდ ბახმანი)* პროზაულ ნაწარმოებში: *ნისლი (The Mist)* და ბრაზილიელი მწერალი პაულო კოელიო რომანში: *რიო პიედრას ნაპირზე ჩამოვჯექი და ავტირდი (By the River Piedra I Sat Down and Wept)*.

ერთ შემთხვევაში პატარა, პროვინციულ ქალაქში თითქოს არსაიდან მოსული ნისლი იპყრობს ქუჩებს და სახლებს, ნისლიდან იბადება მრავალსახოვანი სიკვდილი, რომელიც ნთქავს და ანადგურებს ადამიანებს... ხოლო პაულო კოელიოს ნაწარმოებში ნისლიდან იბადება, გამოდის ქალღმერთი... „ჩვენ გარშემო ნისლი თითქოს გამოცოცხლდა, შეიძინა თავისი საკუთარი ყოფიერება, გარდაიქმნა ერთგვარ წმინდა სუბსტანციად...“ (რიო პიედრას ნაპირზე ჩამოვჯექი და ავტირდი).

ნისლის საინტერესო, ამბივალენტური სემანტიკაა ფრანგი მწერლის ბორის ვიანის მოთხრობაში „სიყვარული ბრმა“ (*l'amour est aveugle*). სქელ ნისლში თანდათან ჩაძირულ ქალაქში ადამიანები ვეღარ ხედავენ ერთმანეთს, ამიტომ თავს უფლებას აძლევენ, რომ მიძინებულ ვნებებს გასაქანი მისცენ, რის შედეგადაც ყველა ბედნიერად გრძნობს თავს. „შესაძლებლის საზღვრები ფართოვდება, როცა არ გეშინია, რომ სინათლე აინთება“. და აი, რადიო აცხადებს, რომ ნისლი იფანტება და ქალაქის მოსახლეობამაც გამოსავალი მონახა: ყველამ დაითხარა თვალები, რათა გაეგრძელებინათ ბედნიერად ცხოვრება.

ქართული პროზიდანაც არაერთი ნიმუშის დამოწმება შეიძლება. მაგალითად, კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილიდან“: „...ნისლი თავს დასხმია ქალაქს, მთელი ქუჩები ნისლით დაგებულია. იხრჩობა ქალაქი

ნისლის წარღვნაში. ისლი ღვას კარებთან, ნისლი კედლებთან ატუზულა და კანკალებს...

... თაღნი ლანდები დალასლასებენ ნისლში ჩაძირულ ქალაქის ქუჩებში...

...ზაფხული მომკვდარა და ეს უშველებელი, ადამიანების ლანდების პროცესის თავჩაქინდრული მიჰყვება უკან ამ საარაკო ყეენობას...

...ნისლი ამდგარა ყინულოვან ოკეანედან, ნისლი ამდგარა ზღვების ფსკერებიდან და ამბოხებულა...

...ჩრდილოეთიდან მოსულა ქურდულად, ფეხაკრევით, ზამთრის სუნთქვა და ჩემი გული იკუმშება ვარამისაგან...

...მე მარად მინდა ვიყილო ამ ქვეყანაზე, თუ ჩემს სულს გათოშავს ჩრდილოეთის ნისლი, საქართველოში კი ბევრია მზე და ცის ნაჭერი... “

ამგვარი მაგალითები მსოფლიო ლიტერატურაში მრავლადაა და ნიშანდობლივია, რომ **ნისლი** ერთსა და იმავე ღროს არის სიკვდილისა და სიცოცხლის, კეთილისა და ბოროტის, დადებითისა და უარყოფითის აღმნიშვნელი. ის არის კონცეპტი, რომელიც მრავალინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა.

ნისლი დაბრკოლებაა, გაურკვეველობაა:

მთაო, გადმიშვი, მაღალო,
რას ნისლი მოგიხვევია,
მთას იქით ჩემი ლამაზი
სხვას ვისმეს ჩაუხვევია.

(ხალხური)

და ვიფიქრე: „ჩემი სატრფო სად არი?

ნისლი ჰბურავს, თუ დღე უღვას სადარი?“

(აკაკი წერეთელი, აღმართ–აღმართ)

დღემ მოიტანა ალაზნამდე,
ნისლის შავი ზღვა რომ გადათელა;
დღეო, ნეტავი აღარ დაღამდე,
თუ დაღამდები, არ გაგათენა.

(ტიციან ტაბიძე, ალავერდობა)

თითქოს ნისლია, არაფერს ვხედავ

და თითქოს მქონდა შავი ნიღაბი.

(ტერენტი გრანელი, სიზმარი)

ნისლი ადამიანებით სულიერია, ამიტომ პოეტი მიმართავს მას, როგორც თავისი სულის თანაზიარს, ან, უფრო სწორად, იდენტიფიკაციას

ახდენს მასთან, როგორც ვაჟა—ფშაველა, როდესაც ამბობს: „**ნისლი ფიქრია მთებისა**“ ან უსვამს საკუთარი თავისთვის დასასმელ კითხვებს:

რას ფიქრობ, ნისლო ტიალო,
შემჯდარო გორის ფხაზედა?
განა შენც რამე გაწუხებს
ამ ოხერ ქვეყანაზედა?

(არჩილ კიტოშვილი, ნისლი)

გაბრიელ ჯაბუმანური კი პირდაპირ ამბობს:

მე ვარ: გორზე რომ ლოცულობს ნისლი,
ღამის სიჩუმე ჩემი ფიქრია,
წყაროა ჩემი ცრემლი და სისხლი,
თმა არის, კლდეს რომ ქუჩი მიჰკვრია.

ზოგჯერ კი **ნისლი სატროფოა**:

ვაჟაო, დილის მზის სხივო,
ხან მთებზე ნისლთა დინებაე...

ან:

ნისლაურო, ნისლი ხარო,
გამიქრები: მზისი ხარო...
მე არაგვზე დავრჩებოდი,
მაგრამ, რა ვქნა, სხვისი ხარო...

(ანა კალანდაძე)

სხვაგან კი ანა წერს, რომ უნდა ისე განუყოფელი იყოს სატროფოსგან, როგორც ნისლი და მთები:

მოვედით სმადლოს ხევთან...
ნისლებში დანთქმულა ისიც...
მე მინდა, სულ ვიყო შენთან,
როგორც ეს მთები და ნისლი!

ტარიელ ჭანტურიას ლირიკული გმირები ლექსში: „**გოლგოთა, ზღვის დონიდან 7500 მეტრის სიმაღლეზე**“, შეყვარებულები, თოკით გადაბმულები, მიიწევენ ნისლში მწვერვალისკენ, რაც მეტაფორულად გამოხატავს იესოს გზას:

შეკრულებს ერთი თოკით და რწმენით—
ორივეს ბნელი უფსკრული გვიმზერს...
აქ არ არსებობს სანდო და ძველი
გზა.... ნისლებს ნისლი უსხლტებათ ქიმზე.

.....

ბედია: ზოგი აღწევს ღრუბლებთან...
და უფსკრულების წერაა ზოგი!
მე არ გემღური... გქონდა უფლება,
რომ გადაგეჭრა სიკვდილის თოკი....

პოეტ გუჩა კვარაცხელიას ლირიკული გმირისთვის სიყვარული სატრფოსგან შექმნილი ნისლი და ბურუსია:

მე შენით შექმნილ ბურუსში ვცხოვრობდი.
ჩვენ ამას სიყვარულს ვეძახდით. თუმცა
არასოდეს გითქვამს, რას გრძნობდი,
როცა ჩემი ნესტოების სუნთქვა გესმოდა.
ჩემს წერტილს ვეძებდი შენს კოორდინატთა სისტემაში.....
(გუჩა კვარაცხელია, ნუ დაყნოსავ ყაყაჩორას)

ნისლის საინტერესო სახეს გვთავაზობს აგრეთვე პოეტი რატი ამალლობელი, როცა მას სატრფოს თვალბთან და **ფერისცვალებასთან** აკავშირებს:

თვალეები შენი, ჩემი თვალბების ნისლი,
შენი თვალბების ნისლი,
ფერისცვალება მთვარის,
ფერისცვალება სიზმრის.....

სხვა შემთხვევაში პოეტი თეთრი ნისლით საგანთა ჭეშმარიტ ბუნებას სწვდება:

თეთრი ფერით, მკვეთრი ფერით
დაიფარა ყველაფერი.
თრთვილით, თოვლით, თეთრი ნისლით
გამოვლინდა ფერი მისი.
(რატი ამალლობელი, თეთრეული)

ნისლიდან იბადებიან გალაკტიონის **უსასრულობისაკენ და შეუცნობლისაკენ** მსწრაფი „ლურჯა ცხენები“, რომელზეც ანა კალანდაძე დაწერს:

თეთრი ნისლი ნისლებს ირევს –
ეს ხომ „ლურჯა ცხენებია“,
შეიდი ზეცა გადირბინეს,
არსად შეუსვენებიათ...

მანძლე კი თავად გალაკტიონი აღიარებს, რომ „ლურჯა ცხენები“ მხოლოდ „ნისლის თარეშში“ დაჰქრებიან:

მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში,
ზევით თუ სამარეში, წყველით შენაჩვენები,
როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!

და რადგან ნისლი შეუცნობლის მეტაფორაცაა, ის ყველა „მოგზაურის“
თანამდევია და ქროლვა უსასრულობისკენ, დაუსაბამობისკენ, შეუცნობლისკენ
და, საბოლოოდ, უფლისკენ – **ნისლში მოგზაურობაა**. ნიკო სამადაშვილის
ლექსში: „დაუსაბამობის ხილვა“ – პერსონაჟი ნისლშია გახვეული...

მე მივქროლავდი, როგორც უდაბნო,
ცხედარზე უფრო დაუზარებლივ...
და მსოფლიოდან ისევ მეძახდნენ
ცადაკარგული ხშირი ზარები.

სიტყვებს ვუგდებდი შეხვედრილ შარას:
ტერფებს ფოთლებით ვერ დამიამებ,
მონასტრის ზემოთ ვხედავდი შავად
სივრცეში გაკრულ ადამიანებს.

ნისლის სვეტები იდგნენ გარშემო,
ნისლებს შუადღეც ვერ ათენებდა.
გული იწვოდა და ლურჯი კვამლი
მსხვილად მდიოდა ბნელ თვალებიდან...

.....

„ნისლის გზა“ რჩეულთა გზაა, ამიტომ პოეტები „ავად არიან“ ნისლით,
როგორც „მსოფლიო სევდით“. ეს აზრი კარგად აქვს გამოხატული ნიკოლაი
გუმბილიოვს ლექსში „ნისლი“:

я верно болен на сердце туман
тумана нет на сердце я не болен
нет я не болен и тумана нет
ни в сердце нет ни даже в атмосфере
тумана нет и облачности нет
всё ясно значит ты наверно болен
неизлечимо на сердце туман

.....

ტერენტი გრანელის ლექსში „ექსკურსია ცისკენ“ „ნისლიანი უსაზღვრო
სივრცე“ აგრეთვე შეუცნობელის სიმბოლოა:

ისევ სიშორის ცეცხლი მიზიდავს,
 არ მინდა გული სამარეს მივცე,
 მე ხომ მინდოდა გასვლა მიწიდან,
 მე ხომ მინდოდა გაფრენა ცისკენ.
 იქ უხილავი მხარე მიცდიდა
 და ნისლიანი უსაზღვრო სივრცე...

ნისლისა და მგზავრის სემანტიკაა დაკავშირებული ნიკო სამადაშვილის ამ სტრიქონებში:

სალამო მოდის, **ნისლი** ზედაშეს
 სვამენ და დაისს მთები კენკავენ.
 ჩემო ლიახვო, ალბათ მე და შენ
 საქართველოდან გამოგვრეკავენ.
 რა ვუყოთ მერე, **ვილაცა მგზავრი**
 გაჰყვება სტვენით გზნების მოლალურს,
 და შეადარებს გაკმენდილ ზარებს
 მწყემსის უბეში მოკლულ სალამურს.

ალექსანდრე აბაშელი კი სიკვდილის წინ დაწერილ ლექსში ერთგვარად აჯამებს განვლილ „ნისლიან გზას“ და აფასებს, როგორც მოგზაური, რომელიც ამაოდ დაშვრა:

ხანდახან ფიქრი დამბურავს,
 ვწევარ და არ მეძინება.
 ვიტყვი ცხოვრების სამღურავს
 და ცრემლი დამედინება.
 გზას რომ გავხედავ ნისლიანს,
 ჩავქრები, ჩავიშრიტები:
 გზაზე რომ ყრია, ვისია,
 ფრთამოტეხილი ჩიტები?

 ვერაფერს გავხდი მზისაკენ
 მუდამ ხელების აშვერით,
 რაც გულს უნდოდა, ისა ვქმენ,
 მაგრამ ამაოდ დავშვერი!

როგორც ვხედავთ, ქართულ პოეზიაშიც ნისლს თავისი გზა აქვს, თავისი პოეტიკა და თავისი უღრმესი სემიოტიკა. ის ქმნის საკუთარ ზღაპარს და საკუთარ სიუჟეტს. ნისლი დამოგზაურობს პოეტიდან პოეტში, სტრიქონიდან სტრიქონში, ტექსტიდან ტექსტში... ის გაივლის შემოქმედ გულებს და სულებს... ანდა, სამუდამოდ რჩება მათში. ნისლი თვითონ წყვეტს, საით წავიდეს და ეს თვისება მას დააქვს პოეზიაშიც. ის არ არის ყველა პოეტის სტუმარი, ყველას არ წყალობს, მხოლოდ რჩეულებს და რჩეულთაგან მხოლოდ ერთეულები აღწევენ თავს და აი, სწორედ მაშინ დგება სულის მისტიკური გასხივოსნება – ინიციაცია...

ნისლის არსი და იდეა კარგად აქვს გახსნილი ერთ თანამედროვე ავტორს, ნიკა ჯორჯანელს, ლექსში „მე ზავრობა ნისლში“, რომლის სრულ ვარიანტსაც აქვე გთავაზობთ:

„ნაღვლიანი სივრცე ღია/ ბარდნის. დაზრნენ ეკალ—ბარდნი/ ძველი დროის თეთრი დღეა/ ძველი დროის ციდან ბარდნის/ თვალი ნისლში ლამის გადნეს/ ველარაფრის მჭვრეტი. თვითონ/ ნისლი ველზე ზანტად გადის/ ეშინიათ ღრუბლებს ციდან/ უცნაური ჩამოვარდნის/ წინათ თეთრზე რბოდა შავი/ ახლა უკვე თეთრის რონინს/ ვხედავ შავზე, გაიშალა/ უსაგნობის მთქმელი ფონი/ წაიშალნენ მიდამონი/ გაქრნენ კვამლნი, საკვამურნი/ გათანაბრდა ყველა ღონე/ ალაღბედად გაკვალულმა/ გზამ, რომელიც მართმევს ღონეს/ ველარასგზით მოარიდა/ თავი ნისლს და გაქრა ისევ/ ყველაფერი მომხდარიდან/ ერთი რაღაც რჩება — ნისლი/ მაგრამ მაინც, მაგრამ ვისი/ ანდა რისი ბოლო არის/ ის? რა ცხადის დასაწყისი?/ ვინ წერს ამ, ვთქვათ, მემუარებს?/ ნება რისი ასახვისა/ აღარაფრად აგდებს ფიქრს და/ აიგივებს სივრცეს ამგვარ/ ლანდთან, ჯვარს კი, ღმერთო, — იქსთან?/ უცებ „მე თუ მეძებ, აქ ვარ“/ მესმის ხვალის. მესმის, მაგრამ/ ის არ უნდა ყოფილიყო/ აქ. ვჭვრეტ მასში ჭმუნვის საგანს/ გაცრეცილი პროფილილა/ დამრჩენია სახისაგან/ ნისლს შიგნით ვარ. ჩემ შიგნით კი/ ნისლის მსგავსი არის რაღაც/ სინამდვილე, შემირიგდი/ მინახულე ზოგჯერ აქაც/ შენს კედელზე ფერმკრთალ ლაქას/ წარმოვადგენ ხვალის შუქზე/ ნუ იფიქრებ, რომ დრო გამყავს/ ნუ იფიქრებ, რადგან უკვე/ ხვალ არაფერს ნამდვილს არ ჰგავს/ დღე, რომელშიც ვსუნთქავ ჯერაც/ იმდენად ხარ სინამდვილე/ რამდენადაც ჩემი გჯერა./ ნახავ: ნისლში ვინადირებ/ კურდღლის მსგავსად მხტომ და მცირე/ გასასვლელზე გარეთ — შენში/ მაგრამ ვიცი, ავაცილებ/ ყველა ტყვიას და შენ შეგშლის/ ჩემი სროლა სასაცილო, ჩემი ხვალის სველი ცეცხლი/ ...ხვალეში ვარ. ის კი თითქოს/ ვერ გებულობს, რად ვიქცი, მოხვედრილი მასში. მიდგას/ ფიქრობს სული და აღმითქვამს/ თავისსავე ბოლოს კეთილს/ მეათასედ მისვამს კითხვას, თუ რა გარსი გავიკეთე/ მიღიმის და პასუხს ითხოვს.../ გზები, გზები, გამირბიან/ ერთადერთის გაყოლებით/ ორივე მხარეს სრამებია/ ნელა—ნელა, დაღონებით/ შეფერხებით, დაყოვნებით/ უხალისხოდ, არა ნებით/ მსრესენ ნისლის ვაგონები.../ ვმადლობ ხვალეს, თუ იქნება/ და ცოცხალი ვეგონები.“

ამ სტრიქონებში მთავრი პერსონაჟი ნისლია, ავტორი კი ნისლსშერთული ხმაა, რომლის ნებელობა გადაფარული და დაკარგულია... ყველაფერი წაშლილია, გათანაბრებული... არეულია დროც... ავტორი „ხვალე“-დან მოთქვამს, იქ არის... თუმცა ის ხვალეც არაფერს ნამდვილს არ ჰგავს... დანატულია ქაოსი, დაახლოებით „ჩანასახის“ მდგომარეობა, რომლიდანაც წუთი წუთზე უნდა მოხდეს დაბადება... დაბადება ახალ გარსში, ახალ ცნობიერებაში... რა დაიბადება ამ ქაოსიდან? ახალი ნისლი და გაურკვევლობა, თუ სიცხადე და სინამდვილე... ეს ჯერ არ ჩანს, თუმცა გარკვეული მინიმუმები ისმის „ჩანასახის“ ხმაში: „ფიქრობს სული და აღმითქვამს თავისსავე ბოლოს კეთილს“.

წარმოდგენილი კვლევებიდან შეგვიძლია ქართულ პოეტურ დისკუსიაში ნისლის ერთ-ერთი სემიოტიკური მოდელი გამოვიყვანოთ სიუჟეტის სახით:

მოქმედების ადგილი: ნისლი

მოქმედების დრო: გაურკვეველია

მოქმედების მიზანი: სწრაფვა სრულყოფილებისკენ, უფლისკენ

მოქმედი პირი: მოგზაური

მთავარი გზა: სიყვარულისა და ჰარმონიის

ნისლის გზა: უგზოობა

სხვა პერსონაჟები: შიში, მარტოობა, ნისლის ურჩხულები, ნისლის „ლურჯა ცხენები“... სულები...

მეტაფორა მნიშვნელოვანი მოვლენა სამყაროს შემეცნების პროცესში.

ახალი ცოდნის პარადიგმის კონტექსტში მეტაფორა განიხილება, როგორც ადამიანის უმნიშვნელოვანესი სააზროვნო მექანიზმი, რომელიც განსაზღვრავს ადამიანის მიმართებას სინამდვილესთან. სწორედ ამ მხრივ არის საინტერესო ჩვენთვის ბუნების მოვლენათა კონცეპტების მეტაფორული გააზრების რეპრეზენტაციული ვარიანტები ენობრივი ცნობიერების სტრუქტურებში და ამ შემთხვევაში ქართული პოეტური დისკურსის მასალების მიხედვით.

ბუნების მოვლენების კონცეპტებიდან *ნისლი* ერთ-ერთი ყველაზე უფრო აქტუალიზებული სემანტიკაა, რომელიც პოეტურ დისკურსში გამოირჩევა მეტაფორიზაციის მაღალი ხარისხით. ქართულ პოეზიაში ნისლი ქმნის საინტერესო პოეტიკას, რაც გამოიხატება არა მხოლოდ მეტაფორულ და სიმბოლურ სემანტიკაში, არამედ ემოციური მნიშვნელობების მრავალფეროვნებაშიც. *ნისლი* ერთსა და იმავე დროს არის როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი ემოციების აღმნიშვნელი, თუმცა საკვლევ მასალაში პროცენტულად დადებითი ემოციების სიჭარბე აღინიშნა. *ნისლი* პოეტების „მსოფლიო სევდის“ სიმბოლოცაა, რომლითაც პოეტები „ავად არიან“ და რომლიდანაც მათ არ უნდათ გამოსვლა... ნისლით გამოწვეული გაურკვეველობა ასოცირებულია იდუმალებასთან, იდუმალება კი ღვთაებრივის ნიშანია.

ლიტერატურა

ბარბაქაძე 2003: ცირა ბარბაქაძე, ქართული მჭევრმეტყველების პრაგმატიკა, თბილისი.

ეკო 2004: *Ō āāðōī Yēī, Īðēðūōī ā īðīèçāāāāīēā, Nāīēð-Īāðāðáóðā*

იაკობსონი 1975: *Ð Bēīāñīī, Èèīāāēñòèèà è iīyòèèà, Īī ñēāā.*

ბლავატსკაია 1998: *Ā. Āēāāāðñēāy, Ōāéīāy āīèððēīā, ò. 1, Nāīēð-Īāðāðáóðā*

მერკოვსკაია 1998: *Í. Ā. Īā÷ēī āñēāy, Bçūē è ðāēèāēy, Ìīñēāā.*

გრეიშასი...2007: *À. Æ. Āðāéīāñ, Æ. Ōīñòāīéè, Nāī è òèèà ñòðāñòāé, Īīñēāā.*

ლოსვეი 2008: *À. Ō. Èī ñāā, Āāūū è èīy, Nāīīñāīī, Nāīēð-Īāðāðáóðā*

პოსტმოდერნიზმი 2002: *Īñòīīāāðīèçī: íīāāy iāāè÷āñēāy yīīðā, Ōāðūēīā.*

მშვენიერების ცნება ბიზანტიურ, ძველ ქართულ ესთეტიკაში და რუსთაველთან

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა და კულტურის კვლევების ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის უფროსი მეცნიერი თანამშრომელი. გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებათა შემსწავლელი საერთაშორისო პროექტის წევრი (www.nazianzos.fltr.ucl.ac.be).

ძირითადი ნაშრომები:

გრიგოლ ღვთისმეტყველის პოეზიის ქართული ვერსია, 1990. მიქაელ ფსელოსის რიტორიკული ტრაქტატების თარგმანები, 1996. რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებათა ქართული თარგმანების მიხედვით, თბილისი, "მეცნიერება", 2004. (თანავტორებთან) *S. Gregorii Nazianzeni opera. Versio Iberica, I-V, in Corpus Christianorum, Turnhout, Leuven, Brepols publishers, 1998-2007.*

ინტერესთა სფერო:

კოდიკოლოგია, წყაროთმცოდნეობა, ბიზანტიური და ქართული ლიტერატურა, ქართული სამონასტრო და კულტურის კვლების მწიგნობრული ურთიერთობები ქრისტიანულ აღმოსავლეთში (ათონი, ანტიოქია, გელათი), ჰიმნოგრაფიის პრობლემები, ანტიკური და შუა საუკუნეების რიტორიკის თეორია, თარგმანის თეორია.

მშვენიერების ცნების ორი ასპექტი ბიზანტიურ ესთეტიკაში

მშვენიერების ცნების გაგება ისეთივე ორგვარი ასპექტის მატარებელია რიტორიკის ბიზანტიურ თეორიებში (გრიგოლ ღვთისმეტყველის ჰომილიებში, მათზე დართულ ბასილი მინიმუსის რიტორიკულ კომენტარებში, მიქაელ ფსელოსის ტრაქტატებში გრიგოლ ღვთისმეტყველისა და წმ. მამათა სტილზე), როგორც სტილთა თუ ბადვის ცნებები. ეს არის მშვენიერების, მოკაზმულობის, სიტკბოების (kallo-, cari-, kosmo-, gluku-, hdu- etc.) ცნების კლასიკური და ქრისტიანული გაგება, ანუ ფორმოზორი და შინაარსოზორი, იგივე ესთეტიკური და ტრანსცენდენტური. ტრადიციული გაგება გულისხმობდა საამურობის, ესთეტიკური ტკბობის და კარგი ლიტერატურული ფორმის ცნებებს, რაც გავრცელებული იყო რიტორიკის კლასიკურ თეორიებში.

მშვენიერების ცნების ანტიკური გაგება (არისტოტელე, დემეტრიოსი, დიონისე ჰალიკარნასელი, ჰერმოგენე და სხვ.)¹ რომელიც ბიზანტიურმა ესთეტიკამაც იმეძკვიდრა, გულისხმობდა გარეგნული გამომსახველობითი საშუალებების, რიტორიკული სამკაულების, რიტმულობის შემქმნელი ელემენტებისა და სხვათა სილამაზეს (Gr. Naz. Or. 26, c. 10. PG 35, 1241B. Or. 8, c. 3. PG

¹ J. Martin, Antike Rhetorik. Technik und Methode (Handbuch der Altertums wissenschaft II, 3), München, 1974, S. 338-9, 342-5; 169-70, 259.

35, 792 D5. Psellos, *Characteres*, c. 2. PG 122, 904D-905A; Mayer (ed.), Psellos, *Ad Pothum*, cc. 2, 3, 5, 7, 10, 12, 20).²

მშვენიერების ცნების შინაარსობრივი გაგება კი გულისხმობს საღვთო აზრის მშვენიერებას და ამაღლებულობას. იმავე კლასიკურ თეორიებში არსებული შინაარსობრივი, ამაღლებული აზრის მშვენიერება ქრისტიანულ ესთეტიკაში შეცვალა სახელდობრ საღვთო აზრის მშვენიერების კულტმა, ასე რომ, მშვენიერების ცნებამ ონტოლოგიურ, გნოსეოლოგიურ, ეთიკურ სფეროში გადაინაცვლა, რასაც წინ უძღოდა მეტაფიზიკური სილამაზის პლატონური და ნეოპლატონური გააზრება (Plat. *Sympos.* 210E-211D. Plotin. *Ennead.* I,6,1-2. შლრ. *Dion.Areop. De divinis nominibus*, IV,7. *De coelesti hierarchia*, 3 etc.). მშვენიერების მეტაფიზიკური კონცეფცია თეოლოგიური და თავად ღმერთის ატრიბუტი გახდა ქრისტიანულ ტრადიციაში, რასაც ღვთის მიერ შექმნილი სამყაროს მშვენიერებაც დაემატა.³ ბიზანტიელი ავტორების მიხედვით, გარეგნული, ესთეტიკური მშვენიერება ფასეულია მხოლოდ საღვთოსთან, ტრანსცენდენტურთან დამოკიდებულებაში. მშვენიერ შინაარსს მშვენიერი ფორმა უნდა შეესაბამებოდეს. წმ. გრიგოლის მიხედვით, ისევე როგორც სხვა წმ. მამების მიხედვით, მშვენიერების ცნება ქრისტიანთათვის სიტყვებში კი არ არის, არამედ ჭვრეტაშია, საღვთო იდეაშია (to kallo~ hmin ej qewria/- Gr. Naz. *Carmen* II, 1, n. 39, v. 51. PG 37, col. 1333). მშვენიერების ცნება რომელიც ელინისტური რიტორიკის თეორიებისაგან არის ნამემკვიდრევი, აქ წარმოდგენილია თავისი ახალი, ქრისტიანული გაგებით. კლასიკურ თეორიებში მას ჰქონდა გარეგნული რიტორიკული ფორმის მშვენიერების მნიშვნელობა. აქ კი მას აქვს ტრანსცენდენტური მშვენიერების მნიშვნელობა.⁴

² Mayer (ed.), Psellos, *Ad Pothum* = A. Mayer, Psellos' Rede über den rhetorischen Character des Gregorios von Nazianz, in: *Byzantinische Zeitschrift*, 20, 1911, S. 48-60. Migne (ed.), Psellos, *Characteres* = Michael Psellos, *Characteres Gregorii Theologi, Basilii Magni, S. Joannis Chrisostomi et Gregorii Nysseni*. PG 122, col. 901-908.

³ იხ. *В.В. Бычков*, Эстетика поздней античности, М., 1981, с. 231-232. ევროპულ ესთეტიკაში კი (რენესანსის პერიოდის შემდგომ) გავრცელდა სილამაზის ოდენ ესთეტიკური – პითაგორელებთან შემუშავებული, ნაწილთა პროპორციის პრინციპზე დამყარებული, მშვენიერების ვიწრო ცნება, რომელსაც აგრეთვე დიდი ეწოდა (*W. Tatarkiewicz*, *The Great Theory of Beauty and its Decline*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter, 1972, p. 165-180).

⁴ გრიგოლ ღვთისმეტყველი იყო ერთ ერთი პირველი წმინდა მამა, რომელმაც პოეტურად გაიაზრა ეს თეორიული ცნებები თავის ლექსში, ეწ. *Ars Poetica*-ში, ხოლო თეორიულად მოგვიანებით განიხილა ძირითადად მიქაელ ფსელოსმა. იხ. *K. Bezarashvili*, 'The Interrelation between the Classical Literary Form and Christian Contents Interpreted by Gregory the Theologian in his Poem 'On his Own Verses'', in: *Motivi e forme della poesia Christiana Antica tra Scrittura e tradizione Classica*, XXXVI Incontro di studiosi dell' anticità cristiana, Roma, 3-5 maggio, 2007 (*Studi Ephemeridis Augustinianum*, 108), Institutum Patristicum Augustinianum (Roma, 2008), 281-292.

მიქაელ ფსელოსმა თეორიულად გააფორმა სტილის კლასიკური და ქრისტიანული კანონის ახალი კავშირი: მიმესისით/ბაძვით მიღწეული თვითმყოფადი რიტორიკული ხელოვნების (τεχνη) სილამაზისა და საღვთო სიტყვის მშვენიერების ღვთიური საწყისის შერწყმა წმ. გრიგოლის თხზულებებში. გრიგოლ ღვთისმეტყველმა შეუთავსებელი შეათავსა, როცა სადა, მოუკაზმველი მშვენიერება დაუკავშირა მაღალფარდოვან სტილს (Psellos, Ad Pothum, c. 20). გრიგოლის ამ მეთოდის გააზრების შედეგად მიქაელ ფსელოსმა შემოიღო საღვთისმეტყველო მშვენიერების ახალი ცნება (to; qeologikon kai; hmerteron kallio - - საღვთისმეტყველო და ჩვენი მშვენიერება, ანუ საეკლესიო მშვენიერება. Mayer ed., c. 12, 214; შდრ. to; tou ouranou kallio - - ზეციური მშვენიერება. carisin aporhthoi - - დაფარული მშვენიერებით. c. 2, 6, 19, 19; შდრ. to; mustikon kallio - - მისტიკური მშვენიერება. Gr. Naz. Or. 2, c. 48. PG 35, 457 A2-3. qeia cari-, ahwqen cari - - საღვთო, ზეციური მშვენიერება. Photius, PG 101, 945C, 697D; PG 102, 861D, 657D), როგორც ზეციური მშვენიერების გამოხატულება, განსხვავებული მშვენიერების ცნების გრძნობადი (ესთეტიკური) გაგებისაგან.⁵

მშვენიერების ცნების ორი ასპექტი ეფრემ მცირესთან: ქრისტიანული და კლასიკური

ეფრემ მცირემ და ქართველმა ელინოფილებმაც კარგად იცოდნენ თავიანთი კოლოფონების მიხედვით რიტორიკული სამკაულებისა და მშვენიერების ცნებები. ეფრემი გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებათა მისეული კრებულის კოლოფონში (cod. Tbilis. Iber. A 292, a. 1800, f. 279v)⁶ 16 ლიტურგიკული სიტყვის ეფთვიმე ათონელისეულ თარგმანს უწოდებს “შუენიერს” და განასხვავებს იმავე ჰომილიების საკუთარი თარგმანის ბერძნულთან შედარებულობისაგან, ანუ ელინოფილურობისაგან (“რომელნი-ესე არა ქართულისა შუენებითა, არამედ ბერძულისა შედარებითა გვაქმნევიეს, რამეთუ ქართულად შუენიერი თვთ არს”). ჩანს, ეფრემი ტერმინ “შუენიერს” აქ ხმარობს თარგმანის ხელოვნების შესაფასებლად.

ფსალმუნთა განმარტებების მისეულ წინასიტყვაში ეფრემი საუბრობს, ერთი მხრივ, ფსალმუნთა წიგნის (კერძოდ, მისი გიორგი ათონელისეული თარგმანის) “ნაყოფთა შუენიერებაზე”,⁷ ანუ საღვთო შინაარსის მშვენიერებაზე. ამავე სულიერი შინაარსით საუბრობს იგი ფსალმუნის განმარტებების

⁵ ქ. ბეზარაშვილი, მშვენიერების ცნების გაგებისათვის ბიზანტიურ ესთეტიკაში და ეფრემ მცირესთან. “სჯანი”, ყოველწლიური ლიტერატურულ-თეორიული სამეცნიერო კრებული, III, თბ., 2002, გვ. 74-90; IV, 2003, გვ. 58-78.

⁶ თ. ბრეგვაძე, გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებათა შემცველ ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, თბ., 1988, გვ. 174.

⁷ ეფრემისეული “შუენიერის” ცნება kallio - - cari - ცნებათა ფარდი უნდა იყოს.

მიერ გონების “თაფლებრ დამატკობელობაზე”. იგი იქვე საუბრობს ისევე განმარტებებზე, როგორც ფსალმუნთა ღმრთივ-აღძრული სიტყვების დამამშვენებელ სამკაულზე (“ესევეითარი სამკაული შუენოდა გუამსა ღმრთივ-აღძრულთა ამათ სიტყუათა მისთასა, რა თა შეიმოსოს ძოწეული ბისონსა თანა და პორფირი მეწამულსა თანა”).⁸

მეორე მხრივ, ეფრემი საუბრობს ფსალმუნთა რიტმული ფორმის სიტკობებაზე (“და ამას ყოველსა თანა სახარულევან და ტკბილ ექმნების ყოველთა მუკლედად იამბიკოდ შემოკლებითა სიტყვსადთა. რამეთუ უმრავლესთა ფსალმუნთა რიცხუელობად და მარცულელობად ცხად არს საფსალმუნეთა შინა ებრაელთასა, დაღაცათუ სხუათა ენათა შინა ვერ დაუცავს თარგმანთა რიცხვ მარცულისად”). ცხადია, რომ ეფრემი იცნობს მშვენიერების ცნების ფორმობრივ ასპექტსაც რიტორიკის კლასიკური თეორიების მიხედვით, ისევე როგორც კარგად იცნობს ებრაულ, ბერძნულ და ქართულ ლექსთწყობას.

იოანე დამასკელის “დიალექტიკის” მისეული თარგმანის შესავალში ეფრემი საუბრობს იოანე დამასკელის საღვთო სიტყვის, ანუ მის მიერ გადმოცემული დოგმატური სწავლების “ნაყოფთა შუენიერებაზე” და “სიტკობებაზე” (cod. Tbilis. Iber. A 24, s. XII, f. 1v. შდრ. *ka|lo~, cari~, gl|ukurh-*), ე.ი. შინაარსის მშვენიერებაზე. აქვე საუბრობს იგი სიტყვის, ანუ ფორმის მშვენიერებაზე. სტილთა დონეებზე მსჯელობისას ეფრემი ერთმანეთს უპირისპირებს მდაბიურ სტილს, რომელსაც “სოფლურითა და უშუერითა სიტყვთა” აღწერილს უწოდებს და მაღალფარდოვან სტილს, “გარდაკაზმულს” (იგივე რიტორიკულ სტილს, მეტაფრასულს), რომელსაც “სიტყვთ განშუენებულს” უწოდებს (cod. A 24, f. 3v).¹⁰

იმავე საკითხზე საუბრობს ეფრემი სვიმეონ ლოლოთეტიცადმი მიძღვნილ მოსახსენებელში (cod. Tbilis. Iber. A 90, s. XIII; cod. Kutais. Iber. K 4, s. XVI).¹¹ აქ მეტაფრასტიკის ერთ-ერთ ნიშნად, გარდა არასრულყოფილი და ზოგჯერ მწვალებელთაგან შერყვნილი შინაარსის გამართვისა (გადასხვაფერებისა, კლებისა თუ მატებისა), დასახულია ძველი “ლიტონი და მარტივი” ტექსტის “განშუენება” რიტორიკული მაღალფარდოვნებით, ე.ი. ფორმის სრულყოფა. მშვენიერის ცნება აქ ფორმას ეხება — ენასა და სტილს. სვიმეონი აქ მოხსენიებულია, როგორც “განმკაზმველი წიგნთად”.

⁸ მ. შანიძე, შესავალი ეფრემ მცირის ფსალმუნთა თარგმანებისა. ძველი ქართული ენის კათედრის შრომები, 11, 1968, გვ. 78^{21-22.} 80^{8-9.} 81^{18-21.} “სიტკობება” უნდა იყოს ფარდი *gl|ukurh, hndur* ცნებებისა.

⁹ მ. შანიძე, შესავალი, გვ. 97^{33-36.}

¹⁰ იოანე დამასკელი, დიალექტიკა, ქართული თარგმანების ტექსტის მ. რაფაგასეული გამოცემა, თბ., 1976, გვ. 67, 68.

¹¹ ეფრემ მცირე, მოსახსენებელი მცირე სემეონისთვის ლოლოთეტიცა და თხრობად მიზენთა ამთ საკითხავთა თარგმანისათა (К. Кекелидзе, Симеон Метафраст по грузинским источникам, ეტიულები, V, თბ., 1957, გვ. 223-226).

სვიმეონმა კიმენური, ანუ არქექტიპული ტექსტები “შუენიერად შეცვალა უშუერებისაგან”. უშუერის გამშენიერება და კაზმვა აქაც, ისევე როგორც იოანე დამასკელის წინასიტყვაში, kallio- და kosmo-, kosmew ცნებებს უნდა შეესაბამებოდეს (შდრ. ფსელოსის ენკომიაში kallilogia - სიტყვა-მშენიერება. PG 114, 192 D15). იგივეა უკვე გარდაკაზმულის თხრობათა მშენიერება (dihghsewn cari- - PG 114, 196C14)¹² და ა.შ.

ტერმინების “შუენიერი”-“ტურფა” მატერიალურ-სულიერი მნიშვნელობა ძველ ქართულ მწერლობაში

“ვეფხისტყაოსანში” ტერმინები „შუენიერი” (როგორც ძველი ქართული) და “ტურფა” (როგორც შედარებით ახალი, შუაქართული), ისევე პარალელურად იხმარება, როგორც ხედვის ორივე ფორმა (ძველი ქართული “ხედვა” და შედარებით ახალი “ჭვრეტა”) და ორივეს აქვს ორ-ორი მნიშვნელობა – როგორც ფიზიკური, ისე სულიერი ხედვისა და მშენიერებისა. მაგ., გმირთა ფიზიკური მშენიერების ჭვრეტა, შერწყმული მათი სულიერი ღირსებების ჭვრეტასთან, გამოხატულია ნათლის სიმბოლიკით, რაც ალევორიულად ღვთის ჭვრეტასაც გულისხმობს:¹³ “მან მისთა მჭვრეტთა წაუღის გული, გონება და სული” (33); “ქალი მზებერ უჭვრეტს ყოველთა ცნობითა ზე-მხედველითა” (45) და ა.შ.

“ისტორიანსა და აზმანში”, რომელსაც, ისევე როგორც “ვეფხისტყაოსანს”, ემჩნევა იოანე პეტრიწის ტერმინოლოგიის კვალი,¹⁴ ასევე ორ-ორი

¹² ყველა ეს ცნება ვრცლად არის განხილული შრომაში: ქ. ბეზარაშვილი, რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა, თბილისი, 2004, გვ. 530-587.

¹³ ღვთის ატრიბუტების გადმოტანა ხოტბის ობიექტებზე – ადამიანებზე, რომლებიც შემკულნი არიან იმავე ეპითეტებით, რითაც ჰიმნოგრაფები ქრისტეს აქებენ, განხილულია სამეცნიერო ლიტერატურაში ქართული საერო ლიტერატურის (მეხოტბეებისა და რუსთაველის) შესახებ, რასაც ამჯერად დაწვრილებით ვეღარ შევეხებით. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ამის მიზეზი ისევე ღვთისმეტყველებაშია საძიებელი. მაგ., გრიგოლ ღვთისმეტყველის მიხედვით, ღმერთსა და ანგელოზებს ერთნაირი სახელები აქვთ, რადგან ანგელოზები ღვთის მსგავსი ბუნების მატარებელი არიან (Gr. Naz. Or. 28, c. 31. PG 36, 72 A 12-13). გრიგოლ ნოსელის “კაცისა შესაქმისათვის” მიხედვით კი, საღვთოსა და ადამიანურს აქვთ ერთი და იგივე ატრიბუტები, მაგრამ განსხვავებულია ის თვისებები, რომელშიაც ეს ატრიბუტებია წარმოდგენილი: ერთი შეუქმნელია, ხოლო მეორე – შექმნილი (PG 44, 184D). ეს საკითხი ცალკე მოითხოვს კვლევას.

¹⁴ ხოლო თავად იოანე პეტრიწის XII-XIII სს. მოღვაწედ და მათზე გავლენის მქონედ მიიჩნევენ (ე. ჭელიძე, იოანე პეტრიწის ცხოვრება და მოღვაწეობა, წერილი II, “რელიგია”, 1-3, 1995, გვ. 79). იოანე პეტრიწი იყენებს ორსავე ამ ტერმინს, მაგ., “ხოლო მესამე ხედვად ესრეთ იჭურბების” (81, 6) და სხვ. ეს არის ხედვის მშენიერება, როგორც უწოდებდა მას იოანე პეტრიწი: “იხილენ ხედვათა შუენიერებანი” (განმარტება პროკლესტუს დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვის, ტ. II, ტექსტი გამოსცეს და გამოკვლევა დაურთეს შ. ნუცუბიძემ და ს. ყაუხჩიშვილმა, ტფ., 1937, s.v. “შუენიერება” სალექსიკონო მასალებში – 154,28; იხ. აგრეთვე 62,28; 76,30).

მნიშვნელობით იხმარება “ჭვრეტა” და “ხედვა”.¹⁵ თამარის ფიზიკური და სულიერი მშვენიერება, ერთმანეთს შერწყმული, ასევე ერთმანეთს შერწყმული ორგვარი ხედვით არის საცნაური: “და თუთ თამარ საჭურეტლად პირთა მით ბრწყინვალთა და ნათელთა მფენთა...” (ისტ.-აზმ. 849); სულიერ ხედვას, ზე-მხედველობას გულისხმობს შემდეგი ფრაზა: “ყოვლითურთ შეეყო მაღალსა მას, ყოველთა ზედა მხედველსა და შემსჭუალა თუალი უმრუმედ მხედველი, რა თა მეცნიერ-ყოს და მხოლოსა ხედვიდეს” (ისტ.-აზმ. 357) და ა.შ.

რაც შეეხება სიტყვა “ტურფას” მშვენიერის მნიშვნელობით, იგი ჯერ კიდევ ძველ ქართულ თარგმანებში გვხვდება.¹⁶ თუმცა ამ თარგმანებისათვის უფრო დამახასიათებელია ტერმინის to; kalli- სიტყვა “შუენიერებით” გადმოცემა.¹⁷ “მშვენიერს” “სატრფო საჭვრეტელთან” და “ხედვასთან” ერთად სულიერი განცდის მნიშვნელობით ახსენებს “ისტორიათა და აზმათა” ავტორიც: “კუალად დაჯდა ცხებული ღმრთისა თამარ მეფე საყდართა მათ ცამდი აღმართებულთა შუენებითა მათ აფროდიტიანითა და სიუხუთა მით მზეებრითა აპოლინიანითა, სატრფო საჭურეტი დაბნედამდის და გაჭრამდის ყოველთა გამცდელ-მხელთა და შეპყრობამდის წყალ-ჯავართა მით უმსგავსოთა სახითა მით ღმრთივქმნულითა” (ისტ.-აზმ. გვ. 326).

“ვეფხისტყაოსანშიც” სიტყვები “ტურფა” და “შუენიერი” ერთმანეთის გვერდით არის ნახმარი ორივე მნიშვნელობით – ფიზიკური და სულიერი მნიშვნელობით, მაგ., “შესწირა ღმერთსა მადლობა ტურფამან დანაბადამან” (1244); “მზე მოეგება პირითა ტურფითა მოცინართა” (1423); “ტარიელ უთხრა: შენი მზე საჭურეტლად სატურფალია” (1554); “აწ ვინმე მოყმე მოვიდა შენიერითა პირითა” (1283); “უებროსა ზნედ და თვალად, შენიერსა პირსა, ტანსა” (1186); “რომე ვეფხი შუენიერი სახედ მისად დამისახავს” (657); მშვენიერი და ტურფა შეიძლება იყოს მეტყველება, წარმოქმნილი სიტყვა, ორატორული ხელოვნება: “ტარიელ მადლსა გარდინდის ტურფა სიტყვითა, ენითა” (1441); “შეაქცევს და ეუბნების საუბართა შენიერთა” (893); სიტყვა “უცხოც” საუცხოოს, მშვენიერის მნიშვნელობით იხმარება “ტურფასთან”, “შუენიერთან”: “მერმე აგვავსენ მრავლითა უცხოთა ტურფა ძღვენითა” (1441); ასეა ჩვენ მიერ ქვემოთ განსახილველ სტროფშიც:

¹⁵ ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი. – ქართლის ცხოვრება, ი. ანთელავას, ნ. შოშიაშვილის გამოცემა, თბ., 1996, გვ. 329.

¹⁶ ი. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბ., 1973, s.v. ტურფა.

¹⁷ იხ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის 16 ლიტურგიკული სიტყვის ქართული თარგმანების სალექსიკონო მასალები (Or. 14, 23, 104; Or. 42, 24, 88; Or. 45, 2, 7; Or. 12, 8, 38; Or. 43, 43, 186; Or. 43, 61, 250 და სხვ.); შდრ. იოანე პეტრიწის შრომებზე დართული სალექსიკონო მასალები: იოანე პეტრიწის შრომები, ტ. I: პროკლე დიადოხოსისა პლატონურისა ფილოსოფიისა კავშირნი. ქართული ტექსტი გამოსცა და გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ს. ყაუხჩიშვილმა, თბ., 1940 (42, 1; 20, 16).

“თვალთა ტურფა საჭვრეტელი უცხოდ რადმე ეშვენების” (793). აქ მთელი კრებულია ესთეტიკური ტერმინებისა “ტურფა”, “შვენება”, “უცხო” და ისინი დაკავშირებულია “საჭვრეტელთან”, სულიერ ხილვასთან, მზერასთან. ასეთი სიტყვათშეთანხმება “ვეფხისტყაოსანში” კიდევ გვხვდება. ასმათი და მონები ეუბნებიან ტარიელს: “თქვენ გიჭვრეტდეთ საჭვრეტელსა შვენიერსა, სატურფალსა” (652); “ავთანდილ მჭვრეტთა აშვენებს ტურფითა აერფერთა” (1009) და ა.შ.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ, ვფიქრობ, ცხადი უნდა იყოს, რომ რუსთაველის პოემის ფრაზებში მშვენიერების ცნება, გარდა ფიზიკურისა, დაკავშირებულია საღვთო სიყვარულისა და საღვთო ხედვის ცნებებთან. რუსთაველს იგი პატრისტიკული ღვთისმეტყველებისა და ბიზანტიური ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი პირველმშვენიერების, საღვთო მშვენიერების მნიშვნელობით უნდა ჰქონდეს წარმოდგენილი. განვიხილოთ ქვემოთ რამდენიმე მათგანი.

მშვენიერების ცნება (ჭვრეტისა და სიყვარულის ცნებებთან ერთად) რუსთაველის პოემის პროლოგსა და ავთანდილის ანდერძში

მშვენიერების პატრისტიკაში არსებული ონტოლოგიური გაგება, ღმერთი, როგორც მშვენიერება, შემჩნეული იყო სამეცნიერო ლიტერატურაში რუსთაველთანაც (“უკეთესი” კეთილობა-სახიერების გამო და “უზადო”, უნაკლულო, თვითსრული, მარტივი, როგორც მარად არსი – “ამ საქმესა დაფარულსა ბრძენი დივნოს გააცხადებს: / ღმერთი კარგსა მოავლინებს და ბოროტსა არ დაბადებს, / ... თავსა მისსა უკეთესსა უზადო ჰყოფს, არ აზადებს” - 1492). შენიშნული იყო აგრეთვე რუსთაველის საზეო სიყვარულის ონტოლოგიური ხასიათი (“ტომი გვართა ზენათა”, “შენ დაჰბადე მიჯნურობა” და მისთ.) და მისი კავშირი პატრისტიკულ “ეროსთან” და “აგაპესთან”, განსაკუთრებით დიონისე არეოპაგელის “ეროსთან”.¹⁸ მითითებული იყო აგრეთვე მოციქულთა წიგნები, როგორც წყაროები სიყვარულთან დაკავშირებული აფორიზმებისათვის რუსთაველთან.¹⁹ მაგრამ ჩვენთვის ამჯერად საინტერესოა არა ცალ-ცალკე აღებული ეს ცნებები, არამედ საღვთო სიყვარულის და სულიერი ჭვრეტის, როგორც მშვენიერების, ერთმანეთთან მიმართების არსებობა “ვეფხისტყაოსანში”. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ავთანდილის ანდერძის ერთი ადგილი და მისი კავშირი ამ

¹⁸ ვ. ნოზაძე, ვეფხისტყაოსნის ღმერთისმეტყველება, პარიზი, 1963, გვ. 150, 182. ციტატები მითითებულია ვეფხისტყაოსნის 1957 წ. გამოცემის მიხედვით (ა. ბარამიძე, კ. კეკელიძე, ა. შანიძე).

¹⁹ კ. კეკელიძე, ვეფხისტყაოსნის ავტორის მსოფლმხედველობისათვის. შოთა რუსთაველისადმი მიძღვნილი საიუბილეო კრებული, თბ., 1966, გვ. 227-275.

საკითხის პატრისტიკულ გაგებასთან. მაგრამ ვიდრე უშუალოდ ამის განხილვაზე გადავიდოდეთ, მოკლედ მიმოვიხილავთ მშვენიერების ცნებას და მის კავშირს სიყვარულის, ხედვის, იგივე თეორიის და სხვ. ცნებების ხასიათთან რუსთაველის პროლოგის მიხედვით.

ყველა ეს საკითხი რუსთაველს პროლოგშივე აქვს განხილული. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ საღვთო სიყვარული რუსთაველთან იწოდება “პირველ მიჯნურობად”. გამოკვლეულია, რომ იგი თავისი არსით ქრისტიანულია და ემყარება საღვთო წერილსა და ქრისტიანულ ღვთისმეტყველებას. “პირველი” ნიშნავს უმთავრესს, უმაღლესს, უზენაესს (“ვთქვა მიჯნურობა პირველი და ტომი გვართა ზენათა”, “საქმე საზეო”), რაც განასხვავებს მას ამქვეყნიური მიჯნურობისაგან²⁰ (ამავე დროს იგი უპირველესია სათნოებათა შორის. I კორ. 13, 13) და მათი მიზეზია. შდრ. *hlagaph ... twn agaqwn to;prwton* - Max. Conf. Ad Joannem cubicularium. PG 91, 401 C 7. შდრ. *Thal. 40. Amb. 21. PG 91, 1249 B*). აქვე მოიხსენიებს რუსთაველი მის საპირისპირო ამქვეყნიურ მიჯნურობას (“ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ჰხვდებიან”, “ქვე უც ბუნება”). “მიჯნურობა პირველი” ისეთივე ცნებაა, როგორც “სიბრძნე პირველი” – *sofia prwth* (იგივე საღვთო სიბრძნე – შდრ. I კორ. 2, 6) პატრისტიკაში, რომელიც განსხვავდება ამსოფლიური, საერო სიბრძნისაგან (“სიბრძნე პირველი არს სიბრძნისა [კაცობრივისა] შეურაცხყოფად, რომელი-იგი სიტყუათაგან ცუდთა შეიწმასნების” – *Greg. Naz. Or. 16,1 .PG 35, 936 C 4*. ეფთვიმე ათონელის თარგმანი. *Cod. Tbilis. Iber. A 1, f. 299r*). ასეთივეა *prwto- logo-* (*Greg. Naz. Or. 36, c. 12. PG 36, 279 A 1-4*) - პირველი, ანუ უმაღლესი მოძღვრება და ა.შ. ამავე პრინციპით აქვს რუსთაველს სახელდებული პოეზია “პირველად”, ანუ საღვთოს “ერთ დარგად” (“შაირობა პირველადვე სიბრძნისა ერთი დარგი, საღვთო საღვთოდ გასაგონი, ... კვლა აქაცა ეამების”). მართალია აქ ტერმინი “პირველადვე”, ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, წარმოშობის უძველეს დროს ნიშნავს და არა პოეზიის უმაღლესობის პირველობას, მაგრამ სიბრძნესთან დაკავშირების გამო, რომელიც “აქაურობას” უპირისპირდება და ამასთანავე “საღვთოდ”, უმაღლეს ღვთისმეტყველებად არის სახელდებული, ხოლო მის “ერთ დარგად” პოეზია იწოდება, შესაბამისად უნდა ვიფიქროთ, რომ პოეზიის საღვთო დანიშნულების მაჩვენებელია. ამის გამო ამგვარ პოეზიასაც შეიძლება “შაირობა პირველი” ეწოდოს, რომელსაც შემდგომ მეორე და მესამე, ანუ სულ სხვა მნიშვნელობის პოეზია უპირისპირდება (რაც ცალკე ვრცელი კვლევის საკითხია).

რამდენადაც რუსთაველს “მიჯნურობა პირველი” და “შაირობა პირველი” პატრისტიკაში გავრცელებული მეთოდით აქვს სახელდებული, ამდენად

²⁰ზ. გამსახურდია, “ვეფხისტყაოსანი” ინგლისურ ენაზე, თბ., 1984, გვ. 117, 94. რ. თვარაძე, არეოპაგელი და რუსთაველი. “თხუთმეტსაუკუნოვანი მთლიანობა”. თბ., 1985, გვ. 279-281.

მისთვის უცხო არ უნდა იყოს პირველი, გამორჩეული, ერთადერთი, ზენაარი, არქეტიპული *მშვენიერების* ცნებაც, რადგან პატრისტიკაში არსებობს ეს ცნება. მაგ., *kallō- ařiston prwton* – პირველი გამორჩეული მშვენიერება (Clem. Alex. Paed. 3, 11); *prwton kai monon kallō-* - პირველი და ერთადერთი²¹ მშვენიერება (Hom. Clem. 17,70); *to; uperousion kallōn* - ზენაარი მშვენიერება (Dion. Ar. A. n. 4, 70); *to; ařceitupon kallō-* - პირმშო შუენიერება (ეფთვ. ათონ.). სახისდასაბამი (ეფრ. მც.) (Greg. Naz. Or. 38, 13, 59); *blepei de; pro;- to; ařceitupon kallōn* - უმზერს არქეტიპულ მშვენიერებას (Greg. Nyss. hom. 5 in Cant.).²² პირველი მშვენიერების შესაბამისი ფრაზა, სადაც სიტყვა “პირველი” აღნიშნული იქნებოდა, რუსთაველთან არ ჩანს, მაგრამ იგულისხმება.²³ ამას მოწმობს თუნდაც ის, რომ რუსთაველი მშვენიერს (ტურფას) უწოდებს საღვთო მიჯნურობას (“მიჯნურობა არის ტურფა, საცოდნელად ძნელი გვარი”. შდრ. კლიმენტი ალექსანდრიელის გამოთქმასთან “სიყვარული მშვენიერიაო” (*eřsti kallō- ařqwrpwn ařgaph*. Clem. Alex. Paed. 3,1).²⁴ აქვე პროლოგშივე რუსთაველი, ისევე როგორც მიჯნურობისა და შაირობის შემთხვევაში, მიუთითებს საღვთო სიტურფის საპირისპირო მიწიერ სიტურფეზე – “მიჯნურსა თვალად სიტურფე”.

“შაირობა პირველი” და “მიჯნურობა პირველი” რომ საღვთო ხედვით “გასაგონი” და შესამეცნებელია (“კვლა მიჯნურსა მიჯნურობა უყვარდეს და გამოსცნობდეს”, “საცოდნელად ძნელი გვარი”), აღნიშნული იყო სამეცნიერო ლიტერატურაში²⁵ (ასევე განმარტავდა მას ვახტანგ VI-ც²⁶). რუსთაველი რომ იცნობს სულიერ ხედვას, ამას ცხადყოფს შემდეგი ტაეპები: “ქალი მზებრ უჭვრეტს ყოველთა ცნობითა ზე-მხედველითა” (45); “ანუ არის ბრძენი ვინმე მალალი და მალლად მხედი” (1184) და მისთ.

ბრძენის საქმე ხდება საღვთო სიყვარულის, საღვთო მშვენიერების ჭვრეტა და შემეცნება. ბრძენი რუსთაველთან ეწოდება საღვთო სიბრძნის

²¹ შდრ. “მას ერთსა მიჯნურობასა...” შდრ. *mono-* = *ei-* = *prwto-* (ერთადერთი = ერთი = პირველი). s.v. *mono-* = *ei-*. *И.Х. Дворецкий, Древнегреческо-русский словарь, т. I-II* Москва, 1958.

²² *G.W. Lampe, A Patristic Greek Lexikon, Oxford, 1968, s.v. to; kallō-*.

²³ განსაზღვრება “პირველი” ამ მნიშვნელობით შეიძლება ვიხმართ ყველა საღვთო ცნების მიმართ, რათა განვასხვავოთ იგი საეროსაგან.

²⁴ *G.W. Lampe, A Patristic Greek Lexikon, s.v. ařgaph*.

²⁵ ზ. გამსახურდია, “ვეფხისტყაოსანი” ინგლისურ ენაზე, გვ. 94, 98. ტერმინი “გამგონეობა” შემეცნებლობას, გონისეულ მჭვრეტელობას (*ноев*) ნიშნავს იოანე პეტრიწთან, რომლის ტერმინოლოგიის გავლენა რუსთაველზე, როგორც ვთქვით, დასმულია სამეცნიერო ლიტერატურაში (ე. ჭელიძე, იოანე პეტრიწის ცხოვრება და მოღვაწეობა, I, “რელიგია”, 3-4-5, 1994, გვ. 115-116; წერილი II, “რელიგია”, 1-2-3, 1995, გვ. 79).

²⁶ “საღმრთო სიბრძნისა” და “სოფლის საქმის” თუ “უსჯულოთა სჯულის” დაპირისპირების შესახებ იხ. შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, ვახტანგისეული გამოცემა, 1712 წ., თბ., 1975, გვ. სჟზ.

მატარებელს (ისევე როგორც სიბრძნე ეწოდება მასთან საღვთო სიბრძნეს – „სიბრძნისა ერთი ღარვი“ და სხვ.). იგი ეწოდება მოციქულებს („ბრძენთა უთქვამს სიყვარული, ბოლოდ მისი არ-წანდომა“ – 1544. შდრ. I კორ. 13, 8), წმინდა მამებს („ამ საქმესა დაფარულსა ბრძენი დიენოს გააცხადებს“ – 1492) და მისთ. ბრძნობა და საღვთოს ბაძვა მაგალითადაა დასახული პოემაში. ავთანდილი ტარიელს გამუდმებით ახსენებს ბრძენთა შეგონებებს. პროლოგშივე საღვთო სიყვარულის ბაძვა („მართ მასვე ჰბაძვენ“), იგულისხმება, რომ პავლე მოციქულის ანალოგიით არის დასახელებული („შეუდევით სიყვარულსა და ჰბაძევით სულიერსა მას“ – შდრ. I კორ. 14, 11; 4, 16; 11, 1; გალატ. 4, 18). მიჯნურის ერთ-ერთ ნიშნადაც სიბრძნეა დასახული სიტურფესთან ერთად („მიჯნურსა თვალად სიტურფე ჰმართებს მართ ვითა მზეობა, სიბრძნე, სოუხვე, სიმდაბლე ...“). საღვთოს ბაძვა ალეგორიის საფუძველი ხდება შუა საუკუნეების პოემაში.

ამგვარად, ჭვრეტა, ხედვა, თეორია ქრისტიანული ღვთისმეტყველებისა და ესთეტიკის მიხედვით დაკავშირებულია საღვთო სიბრძნესთან, საღვთო სიყვარულთან, საღვთო სიკეთესა და მშვენიერებასთან და მის ბაძვასთან, მისით ტკობასთან. ახლა ვნახოთ, თუ როგორაა მშვენიერება გააზრებული ავთანდილის ანდერძში. გავიხსენოთ მისი ერთი სტროფი, რომელიც ტარიელის დახმარების მიზნის გამო არის როსტევეანისადმი ნათქვამი:

„რაცა ღმერთსა არა სწადდეს, არა საქმე არ იქმნების.

მზისა შუქთა ვერ მჭვრეტელი ია ხმების, ვარდი ჭნების;

თვალთა ტურფა საჭვრეტელი უცხოდ რადმე ეშვენების;

მე ვით გავძლო უმისობა, ან სიცოცხლე ვით მეთნების“.

„არ დავიწყება მოყვრისა“ და მისთ. რომ საღვთო სიყვარულს უკავშირდება და ანდერძშიც მოციქულთა სიტყვებთან ერთად არის მოხმობილი, გასაგებია ქრისტიანული მსოფლმხედველობით, მაგრამ რა არის „მზისა შუქთა ჭვრეტა“ ან თვალისათვის იშვიათ მშვენიერებად დასახული „ტურფა საჭვრეტელი“? ოდენ მეტაფორის დონეზე იგი ნიშნავს შემდეგს: როგორც მზეა მაცოცხლებელი მშვენიერი ია-ვარდისათვის, სიცოცხლის სიხარულისა და სისრულისათვის, ასევე სულიერი ნათელია მაცხოვრებელი ადამიანისათვის, რომელიც მას სიკეთის ქმნით და სიყვარულით მოეფინება. ავთანდილიც ცდილობს სიყვარულით გამოაცოცხლოს ტარიელის უმზეოდ დამჭკნარი სული. ანდა კიდევ, ვახტანგ VI-ის განმარტების მიხედვით, „მზის შუქად ტარიელს ხდის, იად თავის თავს ამბობს, უმისოდ გაძლების შეუძლებლობას ამბობს“.²⁷ დაფარული საღვთო შინაარსის მიხედვით კი იგი იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ მხოლოდ საღვთო სიყვარული და ნათელი აკეთილშობილებს ამქვეყნიურ თუნდაც სრულყოფილ და უნაკლო საგნებს და მოვლენებს და ანიჭებს მათ ჭემმარიტ სიცოცხლეს და უკვდავებას („მზისა შუქთა ვერ მჭვრეტელი ია ჭნების, ვარდი ხმების“). სიწმინდის, ცოცხალი განცდის გარეშე, არამიწიერი ზეციური იდეალის გარეშე ვერ

²⁷ ვეფხისტყაოსნის ვახტანგისეული გამოცემა, გვ. ტლ .

იქნება მშვენიერი ადამიანის ცხოვრება. უმისოდ ირგვლივ მხოლოდ სიცარიელე, სიცივე, უსიცოცხლობა და მოწყენილობაა. ბიბლიური ეგზეგეტიკა რომ მოვიხმოთ და წმ. მამებს მივმართოთ, ეს არის სული წმიდის მადლი. სწორედ ეს სიყვარული და სულიწმიდის მადლი აკლდა ხუთ ქალწულს, რომელთაც სასუფევლის კარი დაეხშოთ, თუმცა მათ ქალწულება უნაკლოდ ჰქონდათ დამარხული, ანუ ყოველგვარი ამქვეყნიური სათნოება აღსრულებული ჰქონდათ (მთ. 25, 1).

მხოლოდ საღვთოსთან წილნაყარი ამქვეყნიური სიყვარულია უკვდავი, ცხოველი, სრულყოფილი და მშვენიერი. ამიტომ არის იგი შემეცნებისათვის იშვიათ და უხრწნელ მშვენიერებად დასახული “ტურფა საჭვრეტელი”. აღარ გავაგრძელებთ იმაზე საუბარს, რომ ავთანდილის ანდერძში პავლე მოციქულისძიერი სიყვარულისა და სხვა საღვთო ცნებების გამოყენება აშკარაა და შესწავლილი.

როგორც ზემოთ ვთქვით, ჭვრეტის, ხედვა-თეორიის ცნებამ ფილოსოფიიდან ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაში, საღვთო შემეცნებაში გადაინაცვლა. სულიერი ხედვით შესამეცნებელი გახდა საღვთო სიბრძნე, ნათელი, სიყვარული და მშვენიერება. ზემოთ ვნახეთ, რომ მშვენიერებად იწოდა სიყვარულიც და საღვთო შემეცნებაც ცალ-ცალკე (კლიმენტი ალექსანდრიელისა და გრიგოლ ღვთისმეტყველის მიხედვით). მაგრამ საყურადღებოა, თუ რა პატრისტიკული საფუძველი აქვს ავთანდილის ანდერძში მოციქულთა სიყვარულის კონცეფციის კავშირს “ტურფა საჭვრეტელთან”?

მივმართოთ, მაგ., მაქსიმე აღმსარებელს. “ნეტარი გონება, – ამბობს იგი, – უკან მოიბრუნებს რა ყოველივე [ნივთიერს], დაუსრულებლად ტკბება საღვთო მშვენიერების [ხილვით]” (Max. Conf. charit. I, 19. PG 90, 964 D 7). “სიყვარული (hlagaph. ი. 10, 9) ის კარია, რომლითაც შემაგალი წმიდა-წმიდათაში შედის და ღირსი ხდება იყოს სამეფო და წმიდა სამების მიუღწეველი მშვენიერების (...kai; tou ajprositou kail ou- th- abjia- kail basilikh- Triado-) მჭვრეტელი” (PG 91, 404 A 1-10).

გრიგოლ ნოსელის მიხედვით, ეს მგზნებარე მისტიკური სიყვარული, რომელიც უვნებო ვნებაა, ანუ განწმენდილი, განღმრთობილი სიყვარულია, მიიჩნევა სწორედ ღვთაებრივ მშვენიერებად (In cant. cant. hom. I. PG 44, 772 ABC). რაც უფრო მეტად მიეახლება სული ღმერთს, მით უფრო მეტია მასში ღვთაებრივი მშვენიერების (ta qeia carismata) პირისპირ ჭვრეტის სურვილი. მეთოდის პატარელის მიხედვით, სასძლოს (ეკლესიის) სურვილია სიძის (უფლის) ზეციური მშვენიერების დაუსრულებელი ჭვრეტა (PG 18, Symp. 11, 2). სვიმეონ ახალი ღვთისმეტყველი ჰიმნს უძღვნის განმადმრთობელ სიყვარულს, რომელიც არ აძლევს საშუალებას მის მოტრფიალეს შეიყვაროს ადამიანური მშვენიერებანი, რომლის ნაცვლად იგი ჭვრეტს მხოლოდ ამ ღვთაებრივი სიყვარულის მშვენიერებას.²⁸

²⁸ П. Минин, Главные направления древне-церковной мистики, в книге: Мисическое Богословие, Киев, 1996, с. 366-367, n. 1, 368, n. 1, 379.

რადგან ანდერძის დასახელებულ სტროფებში ავთანდილი უშუალოდ საღვთო სიყვარულთან მიმყვანებელ მოყვასის სიყვარულზე საუბრობს, ამდენად “ტურფა საჭვრეტელი” სწორედ ეს სიყვარული ყოფილა და არა ოდენ სიყვარულის ობიექტის ტარიელის გარეგნობა.²⁹ ფრაზა “მე ვით გავძლო უმისობა” კი, აქედან გამომდინარე, თავად სიყვარულის და მისი მშვენიერების ონტოლოგიურ, გნოსეოლოგიურ და ეთიკურ ხასიათს მიემართება და მხოლოდ ამის შემდეგ მეორე პლანით იგი შეიძლება მიემართებოდეს ტარიელსაც, ვითარცა საყვარელ მეგობარს – “მოყვარესა მოყვარულსა”. წარმმართველი ამ ორი სტროფის ურთიერთმიმართებაში და მოციქულთა სიყვარულისა და “ტურფა საჭვრეტელის” ურთიერთმიმართებაში არის ის ამაღლებული განცდა და რელიგიური ძალა, რომელთან ნაზიარებ ადამიანს, სულიერად განბრძნობილს (“კაცს ბრძენს”) აღარ ძალუძს სხვაგვარად ცხოვრება – მოყვასის სიყვარული და ამდენად, იგივე ღმერთის სიყვარული (სახარებათა მიხედვით ერთმანეთზე დამოკიდებული), ამ ამაღლებული სიყვარულის მშვენიერების ჭვრეტა-შემეცნება მისი სასიცოცხლო მოთხოვნილება ხდება. ამ სიმაღლესა და მშვენიერებას ნაზიარები იგი აქეთკენ მოუწოდებს როსტევეანსაც, რათა მან გულგრილობა არ გამოიჩინოს სიყვარულის ნაცვლად, არ დაუშალოს ავთანდილს მეგობრის დასახმარებლად ჩანაფიქრის განხორციელება და არ აიძულოს უსიცოცხლო პირვანდელ ყოფაში დაბრუნება, რომელიც უკვე მკვდარი და გაუსაძლისი ხდება.

ამგვარად, ამაღლებულის და მშვენიერის დაკავშირება განსაცვიფრებელთან მრავალთაგან რუსთაველის კიდევ ერთ პასაჟშიც გამოსჭვავის: “ტურფა საჭვრეტელი” ავთანდილის ანდერძში მოხსენიებულია მოციქულთა მიერ ნაქები საღვთო სიყვარულისა (“წავიკითხავს სიყვარულსა მოციქულნი რაგვარ წერენ... სიყვარული აღგვამაღლებს...” შდრ. I კორ. 13 და სხვ.) და ავთანდილის მიერ მოყვასისადმი გამოვლენილი სიყვარულის (“არ დავიწყება მოყვრისა” და სხვ.) კონტექსტში: “თვალთა ტურფა საჭვრეტელი უცხოდ რადმე ეშვენების”. ქრისტიანული სიყვარულის კონცეფციის (ἀγάπη - ღვთისა და ადამიანის სიყვარულის ერთიანობის - მთ. 22, 37-39 და სხვ.), საღვთო შემეცნების ორი გზის (საქმისა და ხედვის - *praxi-*, *qewria*) და მშვენიერების ცნების (*kallo-*) ონტოლოგიური, გნოსეოლოგიური და ეთიკური გაგების განხილვის შედეგად (პატრისტიკული მაგალითების მიხედვით) ცხადი ხდება, რომ რუსთაველის გამოთქმა “ტურფა საჭვრეტელი” ეფუძნება წმ. მამათა მოსაზრებებს. ესენია შეხედულებები საღვთო ხედვის მშვენიერების შესახებ, ღვთის ონტოლოგიური მშვენიერების ჭვრეტისა და შემეცნების შესახებ, სიყვარულის, როგორც ზეციური

²⁹ სხვათა შორის, ეს თეოლოგიური ნიუანსი შესანიშნავად არის გაგებული და გადატანილი შ. ნუცუბიძის თარგმანში, ვიდრე სხვა თარგმანებში (სადაც ტურფა საჭვრეტელი გაუაზრებლად მხოლოდ ტარიელის გარეგნობას მიემართება); ნუცუბიძის თარგმანში კი ეს ტერმინები საღვთო მშვენიერების ხედვას გამოხატავს: “თვალთა ტურფა საჭვრეტელი უცხოდ რადმე ეშვენების” (793) – *красота нетленным видом возвышает благородно* (784). Шота Руставели, Витязь в тигровой шкуре, пер. с грузинского Ш. Нуцубидзе, Тбилиси, 1988, с. 121.

მშვენიერების გამოხატულების შესახებ და ღვთის შემეცნებისა და განღმრთობისაკენ მიმყვანებელი ძალის შესახებ. ამიტომ არის განმარტობელი სიყვარული შემეცნებისათვის იშვიათ და უხრწნელ მშვენიერებად დასახული “ტურფა საჭვრეტელი”. რუსთაველის “ტურფა საჭვრეტელის”, ანუ მშვენიერი სახედველის (ხედვის მშვენიერი ობიექტის) კავშირი მოციქულთა სიყვარულის კონცეფციასთან, როგორც ვნახეთ, შესაძლებელია ახლებურად აიხსნას. ვფიქრობთ, ცხადია, რუსთაველის გამოთქმა “ტურფა საჭვრეტელი” პატრისტული ღვთისმეტყველებისა და ბიზანტიური ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი პირველმშვენიერების, საღვთო მშვენიერების მნიშვნელობითა და ტერმინოლოგიით იყოს აგებული. “ტურფა საჭვრეტელი” საღვთო სიყვარულის ის განცდაა, რომელიც ავთანდილმა შეიმეცნა ტარიელის სიყვარულითა და მოყვასისადმი თავდადებით.³⁰

საყურადღებოა ისიც, რომ “ტურფა საჭვრეტელი” უცხოა და განსაცვიფრებელი. სიტყვა “უცხოც” საუცხოოს, მშვენიერის მნიშვნელობით იხმარება “ტურფასთან”, “შვენიერთან”: “მერმე აგვავსენ მრავლითა უცხოთა ტურფა ძღვენითა” (1441); ასეა განსახილველ სტროფშიც: “თვალთა ტურფა საჭვრეტელი უცხოდ რადმე ეშვენების” (793). აქ მთელი კრებულია ესთეტიკური ტერმინებისა “ტურფა”, “შვენება”, “უცხო” და ისინი დაკავშირებულია გნოსეოლოგიურ ტერმინ “საჭვრეტელთან”, სულიერ ხილვასთან. ავთანდილის მიერ მოყვასის სიყვარულით გამოწვეული საღვთო სიყვარულის მშვენიერების ჭვრეტა და შემეცნება უცხოდ და განსაცვიფრებლად არის დასახული.³¹

დაბოლოს, ვფიქრობთ, რომ მთლიანად განსაცვიფრებელია და საღვთოდ მშვენიერი რუსთაველის კონცეფცია ღვთისმეტყველების ესთეტიკური კატეგორიებით, სალიტერატურო ფორმით მიწოდებისა არა მხოლოდ სულიერად ჩვილთათვის, არამედ ინტელექტუალთათვის და ბრძენთათვისაც; რადგან ესთეტიკურ ფორმაში წარმოდგენილი მაღალი დაფარული ღვთისმეტყველების ამოკითხვა უდიდესი რელიგიური, ინტელექტუალური და ესთეტიკური სიამოვნების მომნიჭებელია. სწორედ ეს არის ამაღლებულის, განსაცვიფრებლის, მშვენიერისა და სხვა ცნებების ანტიკურისაგან განსხვავებული, ახალი, ქრისტიანული გაგება და მათი ახლებური ურთიერთკავშირი.

დასკვნა:

ბიზანტიური რიტორიკის თეორიამ მრავალი ცნება იმეძკვიდრა კლასიკური რიტორიკის თეორიებისაგან. მისი სიტყვიერი მიმართება კლასიკურთან კარგად იყო შესწავლილი მეცნიერებაში, მაგრამ ყოველთვის ჭირდა ბიზანტიური რიტორიკის თეორიის ახალი მახასიათებლების გამოვლენა სწორედ იმ მარტივი მიზეზით, რომ მან მრავალი რამ შეითვისა ელინისტური თეორიებისაგან და გამოხატა ყოველივე ეს რიტორიკის

³⁰ წყაროებისათვის უფრო ვრცლად იხ. ქ. ბეზარაშვილი, ვეფხისტყაოსნის საღვთო სიყვარული და “ტურფა საჭვრეტელი”. წერილი I: შოთა რუსთაველის საიუბილეო კრებული, I, თბ., 2000, გვ. 107-131. წერილი II: რუსთველოლოგია, II, თბ., 2003, გვ. 73-89.

³¹ ქ. ბეზარაშვილი, ამაღლებულისა და განსაცვიფრებლის ცნება ძველ ლიტერატურულ-თეორიულ აზროვნებაში და რუსთაველთან, რუსთველოლოგია, IV, თბ., 2006, გვ. 74-90.

ანტიკური თეორიების ტრადიციული ტერმინებით (ისევე როგორც პატრისტიკულმა თეოლოგიამ ახალი მნიშვნელობა მიანიჭა ფილოსოფიის ანტიკური თეორიებისაგან შეითვისებულ ტერმინოლოგიას).

კვლევა ცხადყოფს, რომ ბიზანტიური რიტორიკის თეორია არა მხოლოდ კლასიკურის უბრალო მიმბაძველია, არამედ შემოქმედებითად ამთვისებული. იგი ძველის პარალელურად აყალიბებს ცნობილი ცნებების ახალ ასპექტებს. ასეთია მაგ., ბაძვის ცნების ორი ასპექტი (კლასიკურის პარალელურად ქრისტიანული), სტილთა ასპექტები (საეკლესიო სტილის ახალი ცნებით), მშვენიერების ცნების ასპექტები და სხვ.

მიქაელ ფსელოსმა ასევე თეორიულად გააფორმა საღვთო მშვენიერების ახალი ცნება. ეს აზრიც დასტურდება პატრისტიკაში და გულისხმობს ტრანსცენდენტურ მშვენიერებას. მშვენიერების ცნების ეს ახალი ასპექტი განსხვავდება ამ ცნების გარეგნული, ესთეტიკური, გრძნობადი მნიშვნელობისაგან, რაც ანტიკურ თეორიებში ძირითადად მოცემული იყო ლიტერატურისა და ხელოვნების ფორმის მშვენიერების სახით.

როგორც მიქაელ ფსელოსის ტრაქტატებში, ისე ეფრემ მცირის კოლოფონებში ბაძვის, სტილის და მშვენიერების ცნებების ორი ასპექტი მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან და ამავე დროს, შესანიშნავად თანაარსებობს. ამ თანაარსებობას მიქაელ ფსელოსი შეუთავსებლის შეთავსებას უწოდებს, რაც სწორედ ბიზანტიური ესთეტიკის ძირითად თავისებურებას წარმოადგენს და განასხვავებს მას ანტიკურისაგან.

ამ ფონზე საინტერესოა მშვენიერების ცნების ასეთივე ორი ასპექტი რუსთაველთან. ტერმინებით “მშვენიერი” და “ტურფა” მასთან ორივე ტიპის მშვენიერების – ბუნებრივის/ფიზიკურის და სულიერის/ზეციურის გამოხატულება სახეზეა. მიჯნურის “თვალად სიტურფე” ხორციელია, ხოლო “მიჯნურობა არის ტურფა, საცოდნელად ძნელი გვარი” – პროლოგში საღვთო და სულიერია. კვლევის შედეგად დგინდება რუსთაველის ზოგიერთი გამონათქვამის, მაგ., “ტურფა საჭვრეტელის” (ავთანდილის ანდერძიდან) ასეთივე საღვთო და თეოლოგიური მნიშვნელობა. ამგვარად, ცხადი ხდება, რომ რუსთაველის ესთეტიკური აზროვნებაც, მსგავსად ბიზანტიურისა და ძველი ქართულისა, ორგვარია. კონკრეტულად მშვენიერების ცნება (სხვა ცნებებთან ერთად, რასაც ამჯერად დაწვრილებით ვერ ვეხებით და შესაძარებლად მხოლოდ მოკლედ ვახსენებთ), მასთანაც ახალ საღვთო, ქრისტიანულ ასპექტს ღებულობს პატრისტიკულ ლიტერატურაზე დაფუძნებით ტრადიციულის და ფიზიკურის პარალელურად. ამის საფუძველზედაც რუსთაველის შემოქმედება ბიზანტიური თავისებურებების საუკეთესო გამოხატულებაა. რუსთაველის პოემის მიმართება აღმოსავლური ისლამური ესთეტიკის მახასიათებლებთან, რაც ასე აქტუალური იყო წარსულ მეცნიერებაში, ხელმეორედ ისევ საკვლევა ბიზანტიურთან შედარების თვალსაზრისით. ეს უკანასკნელი ამჯერად ცალკე გვაქვს წარმოდგენილი; ორივეს დაპირისპირება და ერთად შესწავლა კი ძირითადი დასკვნებისათვის აუცილებელია მომავალში.

დავით გურამიშვილი და “დავითიანი”

ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოსოფიის ფაკულტეტის პროფესორი.

ძირითადი ნაშრომები:

სამეცნიერო მოქმედების ანალიტიკური თეორია (1994); ინსტრუმენტარები ფიროსმანის ნარატიული დისკურსისათვის (1999); ლაიბნიცის მეტაფიზიკა და ენის ფილოსოფია (2005); პოლიტიკური თეორია (2006).

ინტერესთა სფერო:

ენის ფილოსოფია, პოლიტიკური ფილოსოფია.

წინამდებარე სტატიაში მინდა წარმოვადგინო თემა, რომელიც ნაგულისხმევია დავით გურამიშვილზე გამოქვეყნებულ ერთ ჩემს ადრეულ ნაშრომში (ბიჭაშვილი 1991). მაშინ ვცადე გურამიშვილის პოეზია წარმომედგინა ჰაიდგერის ექსისტენციალური ჰერმენევტიკის კონტექსტში, როგორც ყოფიერების ხმა. ამგვარი ანალიზი გვერდს ვერ აუვლიდა პოეტის და პოეტური ნაწარმოების ერთიანობის საკითხს, რაც გაკვირვებით მოხსენიებული იყო აღნიშნულ ნაშრომში. ახლა სწორედ ამ თემას შევეხები უფრო ფართოდ, თუმცა პრობლემის დასაყენებლად, ამჯერად სემიოტიკისაკენ გადავინაცვლებ და როლან ბარტს მივმართავ. მხედველობაში მაქვს ბარტის პატარა, მაგრამ ფრიად გახმაურებული სტატია, “ავტორის სიკვდილი” (ბარტი 1989). გულისშემძვრელი სათაურის მიუხედავად, სინამდვილეში საქმე არც ავტორის გარდაცვალებას ეხება და არც მის მკვლელობას. საკითხი, რომლის განხილვასაც ბარტი ცდილობს იმავე თემის ირგვლივ ტრიალებს, რაც ჩვენ გვინტერესებს. მოვხაზოთ ძალზე მოკლედ ბარტის თვალსაზრისი.

ბალზაკის ერთი მოთხრობის პატარა ფრაგმენტის გახსენების შემდეგ, რომელშიაც ძალზე ოსტატურადაა გადმოცემული გმირის ფსიქოლოგიური პროფილი, ბარტი სვამს კითხვას აღწერის ავტორის შესახებ: ვინ ერკვევა ასე კარგად ქალის ფსიქოლოგიაში, ვინ წერს ყველაფერ ამას? თავად ნაწარმოების გმირი?

ბალზაკი როგორც ინდივიდი, რომელიც აღწერაში თავის ცხოვრებისეულ გამოცდილებას ეყრდნობა, თუ ბალზაკი როგორც ავტორი, რომელიც ლიტერატურული სტანდარტების დაკმაყოფილებას ცდილობს? ტრადიციული მიდგომა ამ საკითხისადმი, რა თქმა უნდა, ავტორის სასარგებლოს ლაპარაკობს. ესა თუ ის ნაწარმოები ამ მიდგომის მიხედვით, სხვა არაფერია თუ არა ავტორის განცდები და ფიქრები. ამიტომ ნაწარმოების სრულყოფილი გაგება შესაძლებელი გახდება მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ჩვენ გულდასმით გავეცნობით ავტორის ცხოვრებას, ემოციურ სამყაროს, რისთვისაც მისი ბიოგრაფიის შესწავლაა საჭირო. ამ თვალსაზრისით, მაგალითად, ბოდლერის მთელი პოეზიის წყარო მისი თავმოუბმელი ცხოვრებაა, ხოლო ვან გოგის მხატვრობა გასაგები ხდება მისი სულიერი ავადმყოფობის ფონზე. ეს სასკოლო მიდგომა საკითხისადმი სრულადაა ასახული ჩვენი განათლების სამინისტროს მიერ რეკომენდირებულ ქრესტომათიულ კრიტიკაში (ქრესტომათიული: 2004), სადაც მყარად ფიგურირებს ქართველი მწერლების ბიოგრაფიული მონაცემები. საერთოდ ავტორის ფენომენი ევროპაში აქტუალური გახდა შუა საუკუნეების შემდეგ. ის უფრო ახალი დროის საკუთრებაა, როდესაც ევროპულმა როგორც რაციონალიზმმა, ასევე ემპირიზმმა სუბიექტი აქციეს ანალიზის ცენტრად და თუმცა, მისი საწინააღმდეგო არაფერი გვაქვს, ვფიქრობთ, იგი არ გამოხატავს ერთადერთ შესაძლო პოზიციას.

ბარტი გვარწმუნებს, რომ თუ ჩვენი მიდგომა წმინდა სემიოტიკური იქნება და კონცენტრირებულნი ვიქნებით თხზულებზე როგორც ნიშნების სისტემაზე, საერთოდ აღარ დარჩება ადგილი ავტორისათვის, რადგან წერილში იკარგება ყოველგვარი სუბიექტურობა, იკარგება ავტორი. წერილი, მისი აზრით, ავტორის სიკვდილს ნიშნავს.

პირველი, ვინც სრულად გააცნობიერა სხვადასხვა თხზულების სიტყვების მიღმა მდგარი ერთი და იგივე სუბიექტის, ავტორის ძიების უსარგებლობა, მალარმე იყო. ავტორის ნაცვლად წინა პლანზე მან ენა დააყენა. მისთვის ენობრივი აქტიობა, მეტყველება, თუ წერა იმთავითვეა დეპერსონალიზაციის პროცესი. ენაა ის პირველადი მოცემულობა, რომელიც სრულიად ზედმეტს ხდის მისი მფლობელის ძიებას. მსგავსადვე პოლ ვალერიმ, მიუხედავად იმისა, რომ "მე"-ს ფსიქოლოგიური თეორიით დიდად იყო გატაცებული და ამიტომ რამდენადმე შეარბილა მელარმეს პოზიცია, საბოლოო ჯამში მაინც რიტორიკის თეორიას მიმართა და ავტორის ფენომენი საეჭვოდ გაიხადა მას შემდეგ, რაც გააცნობიერა მისი შემოქმედების წმინდა ენობრივი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, წინასწარგანუზრახველი ხასიათი. მალარმე ლიტერატურის არსს სიტყვაში ხედავდა და მწერლის სულიერ ცხოვრებაზე აპელირება მხოლოდ ცრურწმენად მიაჩნდა. არანაკლები როლი - ბარტის აზრით - შეასრულა ავტორის

დესაკრალიზაციაში სურეალიზმმა და თანამედროვე ლინგვისტიკამ. პირველმა იმით, რომ წინ წამოწია ე.წ. კოლექტიური წერილი, ხოლო მეორემ იმით, რომ აჩვენა მეტყველების პროცესის თავისთავადი ხასიათი, რომელიც არ საჭიროებს პიროვნული შინაარსით ავსებას. ენამ, რა თქმა უნდა, იცის “სუბიექტი” მაგრამ სამეტყველო აქტიობისას არ იცის ამ სუბიექტის “პიროვნება”, რომელიც რაიმეს მფლობელი იქნებოდა ამ მეტყველების გარეთ. ვისაც ჯერ კიდევ სწამს ავტორისა, უნდა მიაჩნდეს, რომ წიგნთან მიმართებით ავტორი მხოლოდ წარსულში მოიაზრება; ავტორი წინ უსწრებს თავის ნაწარმოებს, ატარებს მას, განიცდის, იაზრებს, ცოცხლობს მისთვის. ამისგან განსხვავებით, თანამედროვე თვალსაზრისი ამჟობინებს ილაპარაკოს არა ავტორზე, არამედ სკრიპტორზე, რომელიც ტექსტთან ერთად იბადება და ამიტომ მას არ გააჩნია ტექსტის გარეთ და დამოუკიდებლად არავითარი სხვა ყოფიერება. ის არ არის სუბიექტი, რომლისათვისაც წიგნი პრედიკატი იქნებოდა. ასეთია, ბარტის აზრით, თანამედროვე შეხედულებები (ლაპარაკია გასული საუკუნის მეორე ნახევრის კრიტიკაზე) ავტორის შესახებ.

თუ ბარტის თვალსაზრისს გავიზიარებთ და ვამტკიცებთ ავტორის და მისი ტექსტის იდენტობას, მაშინ როგორ უნდა გავიგოთ ნაწარმოების კითხვის ან მისი ინტერპრეტაციის პროცესი? ბარტის მიხედვით, რომლისთვისაც უცხო არ არის სუბიექტურობის კატეგორია, სიმძიმის ცენტრი მკითხველის ირგვლივაა კონცენტრირებული. სწორედ მკითხველია ის ყოველგვარ ტელეოლოგიურობას მოკლებული ერთეული, რომელშიაც თავს იყრის წერილის სხვადასხვა ენობრივი ნიუანსები.

მაგრამ, სუბიექტზე ხომ მხოლოდ იქ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ სადაც ობიექტი გვაქვს? ჩვეულებრივ ეს ორი ცნება ერთმანეთის გარეშე არ არსებობს და ისინი სავსებით ურთიერთშენაცვლებადია. “ურთიერთშენაცვლებადობა” ამ შემთხვევაში მათ რელატიურ ხასიათზე მიგვანიშნებს. საკითხი იმის თაობაზე, თუ რომელი ელემენტი უნდა ავიღოთ სუბიექტად და რომელი ობიექტად, დამოკიდებულია იმაზე, თუ ვისი თვალთ შევხედავთ წერილს. მწერლისათვის ობიექტი მკითხველია, ვისზედაც მიმართულია სიტყვა. მეორე მხრივ, მკითხველისათვის მწერალიც ობიექტია, რომელიც მისი გაგების საგანი უნდა გახდეს. პრინციპში, თუ ვითარებას სუბიექტ-ობიექტის ტერმინებში აღვწერთ, ამ ურთიერთობებში ადგილი აღარ დარჩება მხატვრული ნაწარმოებისათვის როგორც რაღაც თავისთავადი ფენომენისათვის. როგორც ეს ჯერ კიდევ ბლუმფილდმა აჩვენა დამაჯერებლად, ენობრივი აქტიობის სუბიექტ-ობიექტის (სტიმულ-რეაქციის) ტერმინებში აღწერა ენობრივს გადააქცევს წმინდა მიმართებად, რომელიც მოკლებულია ყოველგვარ თავისთავად ღირებულებას და არის ორ ერთეულს შორის არსებული მხოლოდ განმაშუალებელი რგოლი. ჩვენი სტატიის პრობლემა,

შესაბამისი ამოცანებით სწორედ აქ იჩენს თავს. კერძოდ, ჩვენ გვანტერესებს (ა) შეიძლება თუ არა მოვიძიოთ ანალიზის იმგვარი ზოგადი ფონი, რომელიც თავიდან აგვაცილებდა, როგორც ჩვენ ეს გვეჩვენება, ბარტის პოზიციისათვის დამახასიათებელ უხერხულობებს და აგვაცილებდა არა მხოლოდ ავტორთან ურთიერთობის აუცილებლობას, არამედ მკითხველსაც? და (ბ) რამდენადაა შესაძლებელი “დავითიანის” სწორედ ასეთი ინტერპრეტაცია?

პირველ კითხვას უმჯობესია სტატიის მიწურულს ვუპასუხოთ. რაც შეეხება მეორე კითხვას, რაც ზემოთაღნიშნულ ჩვენს სტატიაში ნაგულისხმევი იყო, ის გახლავთ, რომ დავით გურამიშვილის “დავითიანი” ფლობს ყველა რესურსს ვამტიცოთ ავტორისა და მისი ნაწარმოების იდენტობა არა გასული საუკუნის მეორე ნახევრის აღმოჩენად, არამედ უფრო ადრეულ მოვლენად, რომელიც ძალზე მაღალი ხარისხით სავსებით რეფლექსურადაა წარმოდგენილი “დავითიანში”. დავიწყეთ ჯერ ამ საკითხის ანალიზით.

ისევ იდენტობის თეზისიდან გამომდინარე, “დავითიანი” როგორც დავითზე მოთხრობილი ამბავი ნაივური ინტერპრეტაციის შემთხვევაში, სხვა არაფერი იქნება, თუ არა გურამიშვილის ავტობიოგრაფია. რა თქმა უნდა, შეგვეძლო მხარი დაგვეჭირა მისთვის და შეგვენარჩუნებინა ავტორი როგორც ნაწარმოების გაგების წინა პირობა. მართლაც და ტექსტი ამის არა ერთ საშუალებას იძლევა:

“აქ ცხადად ითქმის ყველაი დასაბამ-დასასრულისა,
მეფის ვახტანგის ამბავი, მოწყალის სიბრძნით სრულისა,
მასზედან ქართლის არაკი, მტერთაგან გაბასრულისა,
მერმე თვით ჩემის თავისა, დაკარგულ, დაბაწრულისა” (წიგნი ა. ია. 184).

მაშინ ფრაგმენტი, რომელიც თითქმის ნაწარმოების შინაარსის გაცნობის ფუნქციის მატარებელია, მეტ დამაჯერებლობას შეიძენდა **ფაქტების** აღმოჩენის შემთხვევაში და “დავითიანს” პოეტურ ავტობიოგრაფიად აქცევდა. აი, ფაქტებიც:

“ათას-შვიდას-ოც და ცხრამეტს ხოტინის კარი დავლაშქრეთ კეტი
ორმოც-და-ორს ფინდრიღავანს ცეცხლით გამოვბუგეთ შვეტი
ორმოც-ჩვიდმეტს ბრუსის კოროლს შევურყივეთ ტახტის სვეტი
ორმოცთვრამეტს ბრუსმან დაგვკრა, თავსა დაგვახვია რეტი
მე ჩემს ძმებსა დამაშორა, ლუწისაგან დავრჩი კენტი
მელდებურგის ციხეშიგან დამსვა კარებ-დანაკლეტი”

(წიგნი ა. მგ. 586-587).

ასეთი ინტერპრეტაცია არა მხოლოდ შესაძლებელია, არამედ არსებობს კიდევაც არსებობის არანაკლები უფლებიანობით, ვიდრე ის თვალსაზრისია, რომლის შეთავაზებასაც ჩვენ ვცდილობთ მკითხველისათვის. რამდენადაც ინტერპრეტაციას საქმე აქვს მხოლოდ გაგებასთან და არა ჭეშმარიტებასთან, თუნდაც პირველი ამ უკანასკნელის წინა პირობა იყოს, ამდენად აზრის პლურალიზმი და ინტერპრეტაციების სიმრავლე სავსებით მისაღები ჩანს.

მათ შეუძლიათ მშვიდობიანი თანაარსებობა. ნაივური თვალსაზრისი, მიუხედავად იმ ხიბლისა, რაც ყველაფერ მარტივს გააჩნია, ჩვენი აზრით, მოიკოჭლებს “დავითიანის” რიგი პასაჟების გაგებისას. უფრო რთულ ფრაგმენტებს რომ თავი დავანებოთ, რომელთაც ქვემოთ შევხებით, როდესაც “დავითიანი” ავტობიოგრაფიად გვაქვს გააზრებული და, ამ დროს გვესმის: “თუმცა ბრმა ვარ კიდევ ვხედავ ქვეყნად ჩემზე უფრო ბრმათა” (1.წიგნი ა.; გ. 61)

უნდა ჩავთვალოთ თუ არა ავტორის ეს სიტყვები მისი სიბრძნის უტყუარ საბუთად? ან რამდენად სერიოზულად უნდა დავინტერესდეთ იმ კაცის ვინაობით პოეტის მწიფე ყანას რომ მიპარვია?

“მიდის-მოდის ეს სოფელი ქარტახილთა ზღვისებრ ღელავს
უკან დასდევს დრო და ჟამი, მის ნაქსელავს ქსოვს და სთელავს
ის მჭლე კაცი ცელს რას აქნევს, რასა სთიბავს, რასა სცელავს?
ამად ვსწუნობ საწუთროსა, სულ ბნელია, რსაც ელავს!

(1.წიგნი ა.; მბ. 261)

წმინდა ენობრივი თვალსაზრისით, ნაწარმოების მეტნაკლები სისრულით კვლევაზე რაიმე პრეტენზიის გარეშე, შეუიარაღებელი თვალითაც კარგად ჩანს, რომ “დავითიანი” ძალზე რთული სტრუქტურისაა და არაერთ სემანტიკურ შრეს გულისხმობს. რამდენადაც ჩვენ დავით გურამიშვილის და “დავითიანის” იდენტობის საკითხს ვსვამთ, უნდა ყურადღება მივაქციოთ იმას, რომ სირთულის მხრივ ყველაზე უფრო გამორჩეული ისევ სახელი “დავითია”. ბატონი რევაზ სირაძე საბავშვო მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკის სერიით გამოცემული “დავითიანის” წინასიტყვაობაში შენიშნავს, რომ “დავითიანი” დ. გურამიშვილის მიერ საკუთარი “მე” სამგვარადაა გააზრებული: პიროვნული “მე” (მე – დავით გურამიშვილი), ეროვნული “მე” (მე – ქართველი) და ზოგადადამიანური “მე” (მე, დავით გურამიშვილი – ადამიანი) (5.25). ავტორისეულ ამ სამ “დავითს” შეგვიძლია დაუმატოთ იგივე სახელით არაერთგზის მოხსენიებული ბიბლიური დავითი. თანაც მათი პოეტური სახეები განუწყვეტლივ და თითქმის შეუმჩნევლად გადადიან ერთმანეთში იმგვარად, რომ მათი მკვეთრი გამიჯვნა ნაწარმოების (არა სემანტიკური, არამედ უფრო) პოეტური საზრისის რღვევის გარეშე ძალზე რთულია. აქვე, უთუოდ, უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ დავით გურამიშვილი ქართულ საერო მწერლობაში ერთ-ერთი ყველაზე უფრო რელიგიური ავტორია. ეს მხოლოდ იმაში კი არ ვლინდება, რომ ის პრაქტიკულად თითქმის მთელი ახალი აღთქმის გალექსვას ცდილობს, არამედ იმაშიც, თუ როგორ ცდილობს ამის გაკეთებას გურამიშვილი. “დავითიანის” პრაგმატიკა, ანუ ენობრივი თამაშის ის წესები, რომლებიც ნაწარმოების სწორად წაკითხვის წინაპირობაა, აუცილებლობით გულისხმობენ ბიბლიურ იგავურ ენას, რომელიც მოცემულ მომენტში უნდა გავმიჯნოთ პოეტური სხისმეტყველებისაგან. ბიბლიური იგავის ენა

სტიქიურად როდი წარმოიშვება “დავითიანში”. ის გურამიშვილის მიზანდასახული ენობრივი შემოქმედების შედეგია რის თაობაზედაც იგი საგანგებოდ გაფრთხილებს:

“აჰხადეო ბადეო, თვალთა მიეც ანდეო

სცან ამ ლექსთა იგავი, თარგმნე თუ გიყვარდეო!

ქრთილის პურის ქერქშია შიგ თავთუხი ჩავდეო

ქერქი გაფრცქვენ განაგდე, შიგნით გულს-კი სჭამდეო

მე ეს ხიდი სავლელად დიად სწორეთ გავდეო,

შენ თუ მრუდით გაივლი, მე რა წყალში ვარდეო!

დავით სწორეთ მოგითხრობს, თუ შენ შეიგვანდეო” (1.წიგნი ა.; კვ. 373)

ამგვარი შეგონება გვიბიძგებს უფრო ფრთხილად მოვეკიდოთ ნაწარმოების თითოეულ სიტყვას, თუნდაც ეს იყოს ისეთი სტანდარტული პოეტური პროცედურა, როგორც “წიგნის გამლექსავის”, მისი ავტორის სახელისა და გვარის გამოცხადება: “დავითიანი ვსთქვი დავით გურამიშვილმან გვარადო”. წიგნის დასაწყისშივე გაჟღერებული ორივე სახელი, რომელთაგან ერთი უთუოდ ნაწარმოებს აღნიშნავს, ხოლო მეორე მის ავტორს, მხოლოდ საწყისი ეტაპია იმ გზისა, რომლის მანძილზე, სხვადასხვა ენობრივ თამაშებში, დამოუკიდებელ სუბიექტად მდგარი ავტორი, თანდათანობით გადაინაცვლებს და დაიძირება სიტყვასა და ტექსტში, გახდება ნაწარმოების ორგანული ნაწილი, მისი საკუთრება. ავტორის მის ნაწარმოებთან იგივეობის ჩვენი თეზისი, რა თქმა უნდა სულაც არ ნიშნავს იმის მტკიცებას, რომ კაცი სახელად დავით გურამიშვილი არ არსებობდა ან რომ მას არაფერი დაუწერია. ჩვენი თეზისი გაცილებით მარტივია და მხოლოდ იმას ამბობს, რომ ის, რასაც ჩვენ ვგულისხმობთ საკუთარი სახელით “დავით გურამიშვილი”, სხვა არაფერია, თუ არა “დავითიანი”. ანუ თუ ფრეგეს გავყვებით და არა რასელს, შეიძლება ითქვას, რომ “დავითიანი” არის “დავით გურამიშვილის” მნიშვნელობა რომლის გარეშე, ეს უკანასკნელი დაკარგავს არა მხოლოდ საზრისს, არამედ მთელ კონოტაციურ ველსაც. დავით გურამიშვილი კი არ გვიყვება “დავითიანზე”, პირიქით, “დავითიანიდან” ვიგებთ რას ნიშნავს “დავით გურამიშვილი”.

მინდა საგანგებოდ გამოვყო გურამიშვილის “დავითიანთან” იდენტიფიკაციისათვის რამდენიმე ბაზისური ეტაპი: პირველი, როდესაც ხდება ავტორის ნაწარმოებში შესვლა, მისი არსებითი ტრანსფორმაცია, რაც ხორციელდება გურამიშვილის მიერ “დავითიანის” შვილად აყვანით, რაც არაერთგზისაა გაცხადებული:

“მშვილდს მომიწივა მუხთალმა, ისარი გულში მამასო

არ მომცა ძე, არც ასული, არვინ მეძახის “მამასო”

მან დამიჩაგრა გონება და მტერი თავსა მამასო

დავჯექ და ლექსვა დავიწყე, ვსთქვი: თუ ვიშვილებ ამასო”

(1.წიგნი ა.; მბ. 555).

ან მანმადე:

“მითხარ, მტერო, დავის თხოვნით დავითისგან მოიგე რა?

რად უყვედრე უშობელსა, ბერწობ, ვერა მოიგე-რა?

იმას შვილად ვერვინა სჯობს, დავით ვინც მედ მოიგერა

ვინც გამოთქვა, ის იშვილა, მტერი იმით მოიგერა” (1.წიგნი ა.; მბ. 566)

მეორე, არანაკლები მნიშვნელობისაა უკვე გურამიშვილის გაბაასება საკუთარ ნაწარმოებთან. ამგვარი დიალოგი, რომლის ანალოგიები ან მსგავსებანი ლიტერატურაში ბევრი როდია, შესაძლებელი ხდება მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ყოფილი ავტორი ლიტერატურულ პერსონაჟად იქცევა, რეალობიდან შესაძლებლის მოდალობაში გადაინაცვლებს:

“შვილმან ჰრქვა: მამავ, ლექსთა წყობითა

მართლა არ მესმის მე შეტყობითა;

თქვენ ბრძანებთ იგავად მე მესმის იგ ავად, –

მიბრძანეთ ამბად.

... შვილო, თუ ამას არ შაისმენდე,

რასაც შენ მიკვეთ, მას არ ირწმენდე;

ბერს-კაცს თეთრ-წვერასა ნუ მიკვეთ წერასა

ცუდად ნუ გამრჯი” (1.წიგნი დ.; ი. 481; 495).

მესამე და ალბათ არანაკლებ საინტერესო ეტაპი ის გახლავთ, სადაც “დავითიანი” თითქოს იმაზე მოგვითხრობს, თუ როგორ დახატა მან გურამიშვილი ბიბლიური დავითის პარადიგმის მიხედვით. ამით არა მხოლოდ გაიხსნება “დავით გურამიშვილის” საზრისი, არამედ წარმოგვიდგება მისი მთელი კონოტაციური ველის პარადიგმა:

“დავით შევმოსე ხილთა, რომელიც მოსა ხე დავით;

მას ხეს მოხედა უფალმან კეთილის მოსახედავით.

ნუ მედავებით, მარიდეთ გულს ლახვრად მოსახედავით.

ის დავით კარგით მოსახით, მე დავით მოსახედ ავით (წიგნი დ.; იე. 6).

მსგავსადვე ჟღერს “დავითიანის” ბოლოს წინა სტროფი, რომელშიაც გამოყენებული წარსული დროის ფორმა დავითთან დაკავშირებით გვაიძულებს ვიფიქროთ, რომ სიტყვები სხვას მიეკუთვნება და არა მას, რადგან უკვე გარდაცვლილი ავტორი ვეღარ დაწერდა:

“თქვენ ვერ დასთმობდით ჩემნით ნათქვამსა,

რაც თქვენგნით თქმული აწ მე დავითმე,

მის ღვთის ძის მამის დავითის სეხნა

გურამისშვილი ვიყავი დავით მე”. (1.წიგნი დ.; კა. 16).

წარსული დრო ავტორთან დაკავშირებით სულაც არ არის მოულოდნელი და ის შემზადებულია ნაწარმოების წინა სტროფებით: სიკვდილთან გაბაასებით, ანდერძით ან, ბოლოს და ბოლოს, “საფლავის ქვაზე დასაწერით”, ეპიტაფიით. ამიტომ, თუ ბარტის კვალად ავტორის სიკვდილზე შეგვიძლია რომელიმე ნაწარმოების მიხედვით საუბარი, მათ შორის აუცილებლად იქნება “დავითიანიც”.

და მინც, რა აზრით ვლადარაკობთ აქ ავტორის სიკვდილზე, როდესაც სინამდვილეში არავის ეპარება ეჭვი იმაში, რომ “დავითიანის” ყოველი სტრიქონი დავით გურამიშვილს ეკუთვნის. მინდა დავუბრუნდე პირველ კითხვას რომელიც ანალიზისათვის საჭირო ფონის თაობაზე დაისვა. საპასუხოდ მოვიშველიებ ვიტგენშტეინის ენობრივი თამაშების სინთეზს თეორიასთან, რომელიც განავითარა ფინკმა სტატიაში “ადამიანური ყოფიერების ძირითადი ფენომენები”(ფინკი 1988). ამგვარი სინთეზი სავსებით შესაძლებელია იმდენად, რამდენადაც ორივე თვალსაზრისი თამაშის ფენომენს ემყარება. ვიტგენშტეინისაგან ამჯერად სავსებით საკმარისი იქნება ზოგადი თეზისი, რომ არსებობს ენობრივი თამაშების უსასრულო ველი, რომელშიაც თითოეული თამაშის ნაირსახეობას საკუთარი სუვერენული კანონიკა გააჩნია. ამ სიმრავლეში თავისი ადგილი აქვს პოეზიას, პოეტურ შემოქმედებას, რომელიც, ცხადია, ენობრივი თამაშის ნაირსახეობაა მისთვის დამახასიათებელი თამაშის წესებით. გარდა თითოეულისათვის ამ განსხვავებული წესებისა, თამაშებს რიგი თვისებებიც გააჩნიათ, რომლებშიაც უფრო მეტია საერთო, ვიდრე ვიტგენშტეინის მიერ რეკლამირებული წესების განსხვავებებია. ფინკის სტატია სწორედ ამ საერთოზე მოგვითხრობს. თავს შევიკავებთ კომენტარებისაგან თამაშის თვისებების მის მიერ წარმოდგენილი დახასიათებებზე და შევჩერდებით მხოლოდ ერთ საკითხზე – თამაშის ონტოლოგიურ ასპექტზე, ანუ თამაშზე როგორც შუახიდზე შესაძლებელსა და ნამდვილს შორის.

გვინდა პოეტური ენის თამაშზე გავავრცელოთ ყველაფერი ის, რასაც ფინკი სასცენო გათამაშებაზე მოგვითხრობს. მით უფრო რომ ორივე შემთხვევაში სამ-სამი ელემენტი გვაქვს:

1. მსახიობი – 2. სცენა – 3. მაყურებელი და
1. პოეტი – 2. ლექსი – 3. მკითხველი.

თუ, რაც ითქმება მსახიობზე როგორც სცენის მოთამაშეზე გავრცელდება პოეტზე, როგორც პოეტური ენით მოთამაშე აგენტზე, მაშინ ორიენტირებად უნდა ავიღოთ კვალიფიკაციები, რომელთაც ფინკი გამოთქვამს თამაშების და მოთამაშეთა შესახებ. არსებობს თამაშები - ამბობს ის – სადაც ადამიანი გარკვეულწილად კარგავს საკუთარ თავს. ახდენს თავის როლთან იდენტიფიკაციას თითქმის განუსხვავებლობამდე. ის იძირება თავის როლში და უსხლტება საკუთარ თავს. თამაშის სამყარო რა თქმა უნდა არარეალურია. მაგრამ ეს არარეალურობა წანამდღვარია იმისა, რომ მასში გამოვლინდეს რაღაც საზრისი, რომელსაც თავის მხრივ წამოჰყვება ისეთი რამ, რაც ფაქტებზე უფრო რეალურია. ფაქტების მიღმიურობიდან რომ საზრისმა გამოანათოს, სათამაშო სამყარო ფაქტებზე უფრო “უბადრუკი” უნდა იყოს და სწორედ ასეთ შემთხვევაში გამოჩნდება თამაშის არარეალურობაში ზერეალური არსება. თავის უწყებაში თამაში ყოველთვის რაღაც სიმბოლურია. ცნებითი აპარატი, ცნებითი გამოსახულებები ვერ ამოწურავენ მას. ის არ ოპერირებს არც ერთეულის და ზოგადის გამიჯვნით, არამედ მხოლოდ

სიმბოლოს საშუალებით გვაწვდის ხმას. ამ სიმბოლოში ერთ პარადიგმატულ ფიგურაში ერთმანეთს ემთხვევა ერთეული და ზოგადი. პარადიგმა “არა რეალურია”, რამდენადაც ის არ გულისხმობს არავითარ რეალურ ინდივიდს და იმავდროულად “ზე-რეალურია” რამდენადაც გულისხმობს არსებითსა და შესაძლებელს თითოეულში. თამაში არა ყოველთვის და, შესაძლოა, არა იმდენად სარკეა სინამდვილისა. ამიტომ ის, რაც გათამაშდება, აუცილებელი არ არის არსებობდეს. პოეტების ფანტასიას შეუქმნია სხვადასხვა სახის გამოგონილი არსებები და ზმანებების ქმნილებები შეუტანია წარმოდგენებში. მაგრამ ადამიანის თამაში უფრო მეტია ვიდრე სხვადასხვა სახის ქიმერების “თვითწარმოდგენა”. თავის პრაგმატულ, გამსაგნობრივებულ ხედვაში სათამაშო სამყარო, თამაში გაგვიხსნის სხვადასხვა შესაძლებლობებს და სწორედ მათ ვჭვრეტთ ჩვენ მოვლენილი ხილვების სახით (ფინკი 1988: 402-403). რაც ესოდენ მნიშვნელოვანია ფინკის კონცეფციაში ის გახლავთ, რომ თამაშის აქტიური მონაწილეა არა მხოლოდ გამთამაშებელი, არამედ მაყურებელიც. იგი არ არის სხვისი თამაშის უბრალო მოწმე. თამაშის პროცესში იძირება არა მხოლოდ მოთამაშე, არამედ მაყურებელიც, რომელიც უშუალოდ ჭვრეტს სათამაშო სამყაროს სივრცეს, რომელიც იმარჯვებს რეალურ სივრცეზე. (ფინკი 1988: 379-380). თავის მხრივ, ეს იმას ნიშნავს, რომ თუკი რეალურად გათამაშდება რაიმე, იქ თამაშის მიღმიური სუბიექტიც მოხსნილია და ობიექტიც. ერთადერთი, რაც ასეთ დროს მათი საშუალებით აჩვენებს თავს, არის არა რეალური საგნები და მოვლენები, არამედ შესაძლებელის მოდალობის მქონე არსებების სამყაროს ფენომენოლოგია და, თუ აქედან პოეტური ენის თამაშზე გადავალთ, ცხადი გახდება, რომ დავით გურამიშვილი იმ იშვიათი პოეტების რიგს მიეკუთვნება, ვინც ყველაზე უფრო რეფლექსურად განახორციელა ყოველივე ეს.

ლიტერატურა

- გურამიშვილი 1975:** დავით გურამიშვილი. ქართული პოეზია თხუთმეტ ტომად. ტომი 4. გამომც.“ნაკადული”, თბილისი 1975.
- ბიჭაშვილი 1991:** საწუთროს გურამიშვილისეული გაგება და ჭმუნვა. ჟურნ. “ლიტერატურა და ხელოვნება” № 6, 1991.
- ბარტი 1989:** А̀ა̀ბ̀б̀. Ё̀џ̀а̀д̀ѝѝу̀а̀ д̀а̀а̀ѝд̀у̀. N`a`i`e`d`e`e`, i`i`y`d`e`e`. I. «I`d`i`a`d`a`n`n`, 1989.
- ქრესტომათიული... 2004:** ქრესტომათიული კრიტიკა. XIX საუკუნე. თბილისი 2004.
- გურამიშვილი 1990:** დავით გურამიშვილი. დავითიანი. მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა ბავშვებისათვის. თბილისი, გამომც.“ნაკადული”, 1990.
- ფინკი 1988:** Y. O`e`i`e. I`n`i`a`i`u`a` o`a`i`n`a`i`u` ÷ a`e`i`a`a`÷a`n`e`i` a`i` a`u`d`e`y. A`e`i. I`d`i`a`e`a`i`a` ÷ a`e`i`a`a`e`a` a` ç`a`i`a`a`i`e` o`e`e`i`n`i`o`d`e`. E`ç`a. «I`d`i`a`d`a`n`n`. I`n`e`a` 1988.

რომანტიზმის ისტორიის ფილოსოფია ნოვალისის “ღამის ჰიმნებში”

მე-5 ჰიმნის ჰერმენევტიკისათვის

საკუთარი ისტორიის ფილოსოფია გერმანელმა რომანტიკოსმა პოეტმა და ფილოსოფოსმა ნოვალისმა (ფრიდრიხ ფონ ჰარდენბერგი, 1772-1801) გადმოსცა თავის პოეტურ ციკლში “ღამის ჰიმნები” (“Hymnen an die Nacht”), კერძოდ მეხუთე ჰიმნში. ნოვალისის ისტორიის ფილოსოფიის მიხედვით კაცობრიობის ისტორია სამ ეტაპად დაყოფილი:

1. *ეგ ზისტენციალური მონიზმი*: კაცობრიობის ბავშვობის ხანა, ანუ მითოსურ-სამოთხისეული ყოფიერება (გრძნობადობის ეპოქა). მეხუთე ჰიმნში კაცობრიობის ამ ბავშვურ-პარადიზულ საუკუნეს სიმბოლურად განასახიერებს ანტიკურ-მითოსური საბერძნეთი. აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს პირობითი, ფიქციონალური, პოეტურ-იმაგინატორული, სიმბოლური ანტიკური ელადია. აქ ასახული ძველი საბერძნეთი არ არის ისტორიულად არსებული ანტიკური საბერძნეთი, არამედ იგი კონციფირებულია უფრო მეტად სპირიტუალური გაგებით.

2. *ეგ ზისტენციალური დუალიზმი*: კაცობრიობის არაისტორიულ, მითოსურ ფაზას შემდგომ მოსდევს კაცობრიობის ზრდასრულობის ხანა, ანუ საკუთრივ ისტორიული ხანა (გონების ეპოქა). კაცობრიობის ბავშვურ-ნაივური ყოფიერებიდან, როდესაც ადამიანი ახლოს იყო ღმერთთან და თავის თავს მოიაზრებდა შესაქმის ერთ-ერთ შემადგემელ ელემენტად სხვა ელემენტებთან

ფილოსოფიის მეცნიერებათა
კანდიდატი;

ძირითადი ნაშრომები:

„ნოვალისის სახისმეტყვე-
ლების ძირითადი ასპექტები“,
„ნოვალისის ენის ფილო-
სოფია“, „ლიტერატურული
და ენისფილოსოფიური
ნარკვევები (ნოვალისი, გოეთე,
ვ. ფ. ჰუმბოლდტი...)“.

ინტერესთა სფერო:

გერმანული რომანტიზმი,
ჰერმენევტიკა, ენის ფილო-
სოფია.

ერთად, როდესაც იგი ჯერ კიდევ ბუნების განუყოფელი ნაწილი იყო, ისტორიულ ეპოქაში გადასვლით იწყება კაცობრიობის ინდივიდუალიზაციის პროცესი, მისი გონებისმიერი ქმედება, რის შედეგადაც ხდება მისი ემანსიპირება – იგი შორდება შემოქმედს, ბუნებას და მკვიდრდება ემპირიული რეალობის ფარგლებში. შესაბამისად, იგი ხდება მოკვდავი. ამ შემთხვევაში, თავისუფლების მოპოვება და ინდივიდუალიზაცია მიიღწევა არათავისუფალი უკვდავების გაუქმების ხარჯზე. აქ კაცობრიობის წინაშე წარმოიქმნება ერთგვარი დილემა, დუალიზმი – ერთი მხრივ საღვთო წიაღში უკვდავი, უსასრულო მაგრამ არათავისუფალი არსებობა, ხოლო მეორე მხრივ ემპირიულ რეალობაში თავისუფალი, მაგრამ სასრული, წარმავალი ეგზისტენცია. მეხუთე ჰიმნში კაცობრიობის გადასვლას მითოსური ეპოქიდან ისტორიულ ეპოქაში, მისი ღმერთისაგან გამოყოფისა და ინდივიდუალიზაციის პროცესს განასახიერებს სიკვდილის პოეტური სახე. კაცობრიობის ახალ ონტოლოგიურ საფეხურზე გადასვლა “ჰიმნებში” ასევე მინიშნებულია მეტაფორით “გამოფიტული რიცხვი და მკაცრი საზომი” (“dürre Zahl und strenge Mass”), რაც წარმოადგენს რაციოს, ანალიტიკური გონების ატრიბუტებს.

3. *ეგზისტენციალური სინთეზი*: კაცობრიობის ოქროს ხანა, ანუ ზეციური იერუსალიმის ეპოქა, რომელიც მკვიდრდება ემპირიულ, სასრულ სინამდვილეში ლოგოსის, ძე ღვთისას, იესო ქრისტეს მოვლინებითა და აღდგომის მისტერიის საფუძველზე (სპირიტუალური ეპოქა). კაცობრიობის სულიერი ისტორიის მესამე საფეხური არის მის წინაშე არსებული ეგზისტენციალური დუალიზმის გაუქმების ხანა, რასაც ახორციელებს იესო ქრისტე და მასთან ერთად მთელი კაცობრიობა “ძველი სიკვდილის” (“der alte Tod”) დამარცხებით, რომელიც “ჰიმნებში” არის წარმავლობის, სასრულობის, კაცობრიობის ეგზისტენციალური ჩიხის სიმბოლო: წარმავლობისა და სასრულობის ძლევით კაცობრიობა კვლავ იბრუნებს სამოთხისეულ ყოფიერებას.

ამგვარად, მეხუთე ჰიმნის მიხედვით იესო ქრისტე არის სინთეზი – იგი აუქმებს ეგზისტენციალურ მონიზმსა და დუალიზმს და აფუძნებს საღვთო წიაღში კაცობრიობის, ასევე სუბიექტის უკვდავ, უსასრულო და ამავედროულად თავისუფალ ეგზისტენციას. ეს არის ის სულიერი გზა, რომელიც უნდა განვლოს კაცობრიობამ, და რომელიც ამასთანავე თითოეული ინდივიდის ონტოლოგიური ამოცანაა. შესაბამისად, ნოვალისის მიხედვით, მეხუთე ჰიმნში ერთ ონტოლოგიურ მთლიანობას ქმნის საკაცობრიო და ინდივიდუალური ეგზისტენცია, კაცობრიობისა და სუბიექტის სპირიტუალური ყოფიერება.

ამავდროულად მეხუთე ჰიმნში ნოვალისის მიერ განვითარებულია ინტენცია, რომლის მიხედვითაც კაცობრიობის ისტორია განსხვავებულ და

დაპირისპირებულ ეპოქათა და კულტურულ სივრცეთა მექანიკური ნაზავი კი არ არის, არამედ ერთი მთლიანი სულიერი თავგადასავალია, ერთი სპირიტუალური მთლიანობაა. ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ მეხუთე ჰიმნში ერთი მხრივ მითოსურ-ანტიკური ელადა და მეორე მხრივ ქრისტიანობა ერთ სპირიტუალურ მთლიანობას ქმნის. ეს მთლიანობა და სინთეზი ემპირიული ისტორიის თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, არ არსებობს, მაგრამ ნოვალისის პოეტური წარმოსახვის ძალისა და მისი ისტორიის ფილოსოფიიდან გამომდინარე, მისთვის ანტიკურობისა და ქრისტიანობის მთლიანობა ემპირიულ ისტორიაზე მაღლა მდგომი, უმაღლესი სპირიტუალური რეალობაა, განსხვავებით ფრიდრიხ შილერისაგან (იხ. მისი “საბერძნეთის ღმერთები”, “Die Götter Griechenlands”, სადაც ერთმანეთს უპირისპირდებიან ანტიკური და ქრისტიანული სამყაროები). მეხუთე ჰიმნში სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქათა და კულტურულ სივრცეთა სპირიტუალურ მთლიანობას სიმბოლურად განასახიერებს წარმართი მგოსნის (der Sängers) პოეტური სახე. მას როგორც პოეტს აკისრია მოციქულებრივი მისია და გადის მოციქულთა გზას: წარმართული ძველი საბერძნეთიდან იგი მიემართება პალესტინაში, თავყვანს სცემს ყრმა იესოს, ეზიარება ქრისტეს სჯულს და იქიდან მიემუერება ინდოეთისაკენ (ე. ი. ზოგადად აღმოსავლეთისაკენ), რათა იქ პოეზიით იქადაგოს ქრისტეს სარწმუნოება. შემთხვევითი არაა ისიც, რომ მეხუთე ჰიმნში კაცობრიობის სამოთხისეული ყოფის სიმბოლიზირებისათვის ნოვალისი მასალას მიზანმიმართულად იღებს არა ბიბლიური მითოსიდან, არამედ ძველბერძნული მითოსიდან, რითაც ნოვალისი კვლავ და კვლავ მიანიშნებს კაცობრიობის ისტორიის სპირიტუალურ მთლიანობაზე.

აქედან გამომდინარე, მიუღებელია ნოვალისის მკვლევარ გ. შულცის თვალსაზრისი, თითქოს ნოვალისი მე-5 ჰიმნში რელიგიათა გაერთიანებისა და ერთიანი რელიგიის იდეას ავითარებდეს, რისი პოეტური სიმბოლოც მისი აზრით არის წარმართი მგოსნის მოციქულებრივი გზა. მართალია ნოვალისი თავის ზოგიერთ ფილოსოფიურ ფრაგმენტში ამ საკითხზე მსჯელობს, მაგრამ ეს იდეა მე-5 ჰიმნში საერთოდ არ არის განვითარებული, ტექსტში მსგავს ინტენციას საერთოდ არ ვხვდებით. ამის საპირისპიროდ მე-5 ჰიმნში განვითარებულია თვალსაზრისი კაცობრიობის სულიერ განვითარებაში ქრისტიანობის წამყვანი როლის შესახებ, ხოლო ქრისტიანობამიღებული წარმართი მგოსნის მოციქულებრივი გზა სწორედ ქრისტეს ნიშნის ქვეშ წარიმართება.

Konstantine Bregadze

*Die romantische Geschichtsphilosophie in den
“Hymnen an die Nacht” von Novalis.
Zur Hermeneutik der 5. Hymne*

Die Auffassung der Weltgeschichte, die Novalis in seinen *Hymnen an die Nacht*, und zwar in der 5. Hymne darstellt (Novalis 1981: 161-173), kann als eine einheitliche geistige Geschichte der Menschheit verstanden werden. Im Unterschied zu der Auffassung der Geschichte als einer mechanischen Mischung der verschiedenen Epochen und der unterschiedlichen kultureller Räume wird die Weltgeschichte bei Novalis eher als spirituelles Phänomen aufgefasst, und nicht als Summe chronologisch geordneter historischer Tatsachen. Daher ist es nicht zufällig, dass der romantischen Geschichtsphilosophie von Novalis nicht die real-historische Wirklichkeit als historische Quelle zugrunde liegt, sondern eine mythisch-mystische Wirklichkeit: In seiner Geschichtsphilosophie erscheint die Weltgeschichte in zwei spirituellen Formen – einerseits der altgriechische Mythos, andererseits die christlich-eschatologische Offenbarung (Geburt, Tod und Auferstehung Christi). Aber die benutzte Quelle selbst wird der romantisch-dichterischen Interpretation unterzogen, sie wird von Novalis auf der Grundlage seiner romantisch-dichterischen Tropenlehre umgearbeitet, in der die Phasen der geistigen Entwicklung der Menschheit codiert sind. Aufgrund dieser dichterischen Interpretation der Weltgeschichte (bzw. der Geschichte der Menschheit) wird in den *Hymnen* die neue Mythologie des romantisch verstandenen Individuums entworfen. Die Quelle dient als Stoff für das Projekt „*X-stentum*“, für den romantischen Entwurf eines freien Christen, eines modernen Menschen, der die religiöse Freiheit ausübt, gemäß einer freiheitlichen, individuellen (bzw. dichterischen) Auffassung des Christentums. Das meint in sich eine freie Tathandlung im Fichteschen Sinne - “Merke auf dich selbst...”, einen individuellen, unmittelbaren Bezug zu Gott, ohne jeglichen Vermittler, also auch ohne Vermittlung der Kirche. Darin besteht die eigentliche rationale Mystik von Novalis, von der sein ganzes Werk durchdrungen ist, und in besonderem Maße die *Hymnen*. Sich auf diesen Weg zu begeben ist die individuelle Aufgabe für jeden romantisch inspirierten modernen, postmodernen, postpostmodernen etc. Menschen.

Der spirituellen Geschichtsphilosophie von Novalis in der 5. Hymne folgend wird die Weltgeschichte, bzw. die Geschichte der Menschheit, in drei Phasen eingeteilt:

1. *Phase – Der existenzielle Monismus: Das Zeitalter der “Kindheit” der Menschheit, oder das mythisch-paradiesische Dasein innerhalb der göttlichen Dimension (die Epoche der Herrschaft der Sinne).* Während dieser kindlich-naiven Existenz befand sich die Menschheit in der Nähe zu Gott, der Mensch verstand sich als ein Element der Schöpfung, als Teil der Natur. In der 5. Hymne wird dieses kindlich-paradiesische Dasein durch die mythologischen Vorstellungen des alten Griechenlands symbolisiert. Mit dem in den *Hymnen* dargestellten Bild des altgriechischen Mythos wird zugleich die antike Welt im Allgemeinen charakterisiert.

2. *Phase – Der existenzielle Dualismus: Die Existenz der Menschheit innerhalb der historischen Dimension.* Der nicht-historischen, mythologischen Existenz der Menschheit folgt das Zeitalter des “Erwachsenseins” – also die eigentliche historische Epoche, die Epoche der Herrschaft von Vernunft. In dieser Periode beginnt der Prozess der Individualisierung der Menschheit, ihr Emanzipationsprozess: Der Mensch entfernt sich von Gott, grenzt sich von der Natur ab und findet sich im Rahmen einer empirischen Realität, innerhalb derer er aber sterblich ist. Der Mensch erreicht die Freiheit auf Kosten der Aufhebung einer nichtfreien, aber ewigen Existenz in der transzendenten, paradiesischen Dimension. Hier entsteht der Dualismus der Menschheit, das eigentliche Entweder-Oder: Einerseits die ewige, unendliche, jedoch nichtfreie Existenz in der göttlichen Dimension, andererseits die freie, aber endliche, vergängliche Existenz innerhalb der empirischen Wirklichkeit. Der Übergang der Menschheit von der mythisch-paradiesischen Realität zur historischen, Entfernung vom göttlich-paradiesischen Dasein wird in der 5. Hymne durch das poetische Symbol des *Todes* versinnbildlicht. Der *Tod* ist hier als Zeichen für das existenzielle Verhängnis der Menschheit zu verstehen, das die existenzielle Angst verursacht. Außerdem wird in der 5. Hymne auf den folgenschweren Übergang vom Transzendenten zur Empirie, vom Unendlichen zum Endlichen, vom Himmlischen zum Irdischen, auch durch folgende Formulierung hingewiesen: “die dürre Zahl und das strenge Maß”. *Zahl und Maß*, das sind die Attribute des analytischen Verstandes, wodurch er die sichtbare, empirische Realität erschließen und begreifen kann. Der Verstand bzw. die Vernunft ist jedoch nicht fähig, die transzendente Wirklichkeit zu erfassen, in der allein die Menschheit die Freiheit erringen kann. Die Formulierung *Zahl und Maß* kann als Anspielung auf das zeitgenössische aufklärerische Zeitalter verstanden werden, also auf jene Epoche, die die Herrschaft der Vernunft und des Verstandes besiegelte. Mit dieser Formulierung macht Novalis seine eigene Haltung zum zeitgenössischen aufklärerischen Geist deutlich, der alles Irrationale, Mystische überwinden will. Ganz ähnlich wird im bekannten Gedicht von Novalis “Wenn nicht mehr Zahlen

und Figuren...” auf eine Erweiterung und Ergänzung der Aufklärung hingewiesen (Novalis 1981: 406).

3. Phase – *Die existenzielle Synthese: Das sogenannte Goldene Zeitalter, das neue Jerusalem (die spirituelle Epoche)*. Diese Entwicklungsstufe in der geistigen Geschichte der Menschheit fängt mit der Offenbarung des Logos in der empirisch-historischen Wirklichkeit an, beginnt also mit Geburt, Tod und der Auferstehung des Gottes Sohnes – Jesus Christus. Die 3. Phase führt zur Aufhebung des existenziellen Dualismus der Menschheit. Der Prozess wird von Christus selbst exemplarisch vollzogen, indem er “den alten Tod” (also das ontologisch-poetische Zeichen für das existenzielle Verhängnis und die existenzielle Angst des Menschen) mit dem “neuen Tod” und der drauf folgenden Auferstehung überwindet. Das Geheimnis der Auferstehung und die Teilhabe daran ist die neue ontologische Perspektive, wodurch die Menschheit in jedem einzelnen Individuum das Unendliche erwerben und die verlorene himmlisch-paradiesische Existenz wiedergewinnen kann. Christus ist die Synthese, die der Menschheit und dem Einzelnen die freie und zugleich unsterbliche, unendliche Existenz verleiht und somit die Menschheit in eine neue ontologische Dimension führt, in das göttlich-paradiesische Dasein.

In der Perspektive der geschichtsphilosophischen Konzeption von Novalis entsteht in der 3. Phase der geistigen Entwicklung der Menschheit eine spirituelle Synthese aus der Antike, die in der 5. *Hymne* durch den altgriechischen Mythos symbolisiert wird, und dem neuen christlichen Zeitalter. Diese Synthese mag aus empirisch-historischer Sicht unmöglich sein, aber die poetische Einbildungskraft von Novalis (“die freie poetische Erfindung”) und die auf dieser Grundlage konzipierte Geschichtsphilosophie lassen eine solche Projektion zu: Demnach sind für Novalis, im Unterschied zu Friedrich Schiller (“Die Götter Griechenlands”), die Antike und das Christentum eine einheitliche spirituelle Ganzheit. In der 5. *Hymne* kommt diese spirituelle Ganzheit in der poetischen Gestalt des Sängers und in seine Apostelweg zum Ausdruck, denn er zieht aus dem heidnischen alten Griechenland nach Palästina, um dort dem neugeborenen Jesuskind zu huldigen. Hier wird er zum Nachfolger von Christus und zieht schließlich weiter nach Indostan (bzw. ins Morgenland), um dort mit der Poesie die Erscheinung von Jesus Christus in der endlichen empirischen Wirklichkeit zu verkünden.

Diesbezüglich bemerkt Gerhard Schulz, daß es bei diesem Zug des Sängers um die Vereinigung der Religionen und damit um eine Weltreligion gehe (Schulz 2001: 637). Ich denke aber, es geht hier weniger um eine Vereinigung der Religionen. Über diese reflektiert Novalis in den betreffenden Aufzeichnungen (Novalis 1977-1988: II, 272; III, 579), aber nicht hier in der 5. *Hymne*. Vom

Text her lässt sich jedenfalls davon nichts erschließen. Der Text der Hymne besagt etwas anderes: er erzählt von der führenden Rolle des Christentums in der geistigen Entwicklung der Menschheit, worauf der Wallfahrtsweg des Sängers symbolisch hinweist. Beachten wir: Der heidnische Sänger zieht vom Hellas nach Palästina, um dort den Christlichen Glauben anzunehmen. Danach zieht der christianisierte Sänger ins Morgenland, um dort mit dem poetischen Wort Christus zu verkünden. Der Weg, den der Sänger vollzieht, ist der poetisierte Apostelweg. Ich denke, dieser Zusammenhang ist von Anfang an auffallend. Der ganze Weg des Sängers steht also unter dem Zeichen von Christus. Daher ist es nicht zufällig, daß bei Novalis die Wende, der Beginn der neuen und letzten Stufe (*das goldene Zeitalter, die existenzielle Synthese*) in der geistigen Geschichte der Menschheit, mit dem poetisch aufgefassten christlichen Gott, mit dem poetisierten Christusbild verbunden wird (und nicht mit einer utopischen Herstellung der Weltreligion). Davon ausgehend kann bei Novalis in der 5. Hymne von einem Projekt der Weltreligion keine Rede sein.

Indem Novalis mit dem historischen Stoff romantisch-ironisch umgeht und die historischen Tatsachen aus eigener Sicht umarbeitet, erreicht er in der 5. Hymne aufgrund seiner poetischen Einbildungskraft die Fiktionalisierung der empirischen Weltgeschichte. So gibt es für Novalis in der Weltgeschichte keine Widersprüche, keine unterschiedlichen historischen Epochen und kulturellen Räume, sondern die Menschheitsgeschichte wird von ihm als ein spirituelles Ganzes aufgefasst, in dem es keine geistige Zerrissenheit gibt. In ihrem Zentrum steht für Novalis Jesus Christus.

Bibliographie

- Novalis 1977-1988:** *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenberg;* hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, in 4 Bdn und 1 Begleitband, 3. Aufl., Stuttgart.
- Novalis 1981:** Werke in einem Band, hrsg. von H-J Mähl, Carl Hanser Verlag, München/Wien.
- Schulz, Gerhard 2001:** Kommentar zu den *Hymnen an die Nacht*; in: Novalis, Werke, hrsg. und kommentiert von G. Schulz, 4. Aufl., Verlag C. H. Beck, München/Wien.

დ ა ნ ა რ თ ი

ნოვალისი (1772-1801) ლამის ჰიმნები* (მე-5 ჰიმნი, ნაწყვეტები)

მღუმარე ხელმწიფებით გამეფებულიყო რკინის ბედისწერა კაცთა მოდგმაზე. ბნელი და მძიმე სუდარა გადაკვროდა მის შიშითმოცულ სულს. უსასრულო იყო მიწა – ღმერთების სამყოფელი და მათი სამშობლო. შორეული დროიდან იღვა მისი იღუმალუბითმოცული ნაგებობა. განთიადის მეწამულ მთებს ზემოთ და ზღვის წმინდა უბეში ბინა დაედო მზეს – ყველგანმყოფ, ცხოველმყოფელ ნათელს.

მოხუც გოლიათს მხრებზე შეედგა კურთხეული მიწა. მთებქვეშ გამომწყვედელიყვნენ დედა–მიწის შვილთაშვილები. სრულიად ამაო იყო მათი დამანგრეველი მრისხნება დიადი ღმერთების ახალი მოდგმისა და მათი ნათესავის – ლალი ადამიანების მიმართ. ზღვის ბნელი, მწვანე სიღრმეები ქალღმერთის წიაღი იყო. ნათლითმოსილ კონცხებზე ილხენდა გალალბული ხალხი. მდინარეებს, ხეებს, ყვავილებსა და მხეცებს ადამიანური გრძნობები ჰქონდათ. უტკბესი ღვინო იღვრებოდა მზითმოვლენილი ჭაბუკის მწიფე ხელიდან – ღმერთი, ვაზის მტევნებით დამშვენებული. მოსიყვარულე, დედისალერსიანი ქალღმერთი მოიწვედა ოქროს თავთავების გვირგვინით შემკული. ტრფობის წმინდა ბანგი – ულამაზესი ქალღმერთის უტკბესი მსახურება. ზეცისშვილებისა და მიწისმცხოვრებთა მარადფერადი ზეიმი ასწლეულების მანძილზე აჩქოლებდა ცხოვრებას, ვით გაზახული. ყოველი მოდგმა და ჯიში ბავშვივით აღიღებდა საამურ, ათასფრთიან ცეცხლს, ვითარცა სამყაროს უზენაესს. მხოლოდ ერთი მოუცილებელი ფიქრი, ერთი საზარელი ჩვენება იყო კიდევ, რომელიც

მოველინა ძრწოლით ლხინის სუფრებს,
სული შეიპყრო საზარმა გრძნობამ,
თვით ღმერთებმაც არ უწყოდნენ გზა ხსნისა,
შეძრული გული ვერ შემოსა ნუგეშმა.
იღუმალიქმნა საზარელი განგება,
მრისხანება ვერ დააცხრო ვედრებამ.
სიკვდილმა შეკრა ლალი პურობა
ტკივილით, ცრემლებით, შიშით.

აღესრულა ძველი სამყარო. ადამის ძეთა ახალგაზრდა მოდგმის ლხენის ბაღნარი დაჭკნა – შორს, ცარიელ, უდაბურ სივრცეებში მიიწვედნენ გაზრდილი და დაბრძენებული ადამიანები. ღმერთები გაუჩინარდნენ თავის ამაღასთან

* იხ. ნოვალისი, “ლამის ჰიმნები”, გერმანულიდან თარგმნა კონსტანტინე ბრევაძემ; გამომცემლობა მერიდიანი, თბილისი, 2007. (გვ. 31-38)

ერთად. ეულად და უსიცოცხლოდ იდგა ბუნება. რკინის ჯაჭვით შეკრა ის გამოფიტულმა რიცხვმა და მკაცრმა საზომმა. სიცოცხლის უსაზღვრო ყვავილობა მტკერსა და ჰაერს გაატანეს ბნელმა სიტყვებმა. გამქრალიყო რწმენა და ყოვლისგარდამსახველი, ყოვლისშემრწმელი ზეცის დობილი – ფანტაზია. საზარლად ქროდა ჩრდილოეთის ქარი უდაბურ ველზე, და გაქვავებული საოცარი სამშობლო ზეცად განილტვა. ზეცის შორეთი აღივსო მანათობელი სამყაროებით. სამყაროს სული და მისი ძალნი წმინდა სიღრმეებში, სულის შორეულ სივრცეებში განქარდნენ, რათა იქ დაევიანათ, ვიდრე არ მოაწვედა ჟამი სამყაროს მომავალი დიდებულებისა. ნათელი აღარ იყო ღმერთების სამყოფელი და საღვთო ნიშანი – ღამის საბურველი მოიცვეს მათ. ღამე იქცა დიად საღვთო გამოცხადებათა წიაღად, მისკენ იბრუნეს პირი ღმერთებმა და ძილს მიეცნენ, რათა ახალ დიად სახეხად მოვლენოდნენ გამოცვლილ სამყაროს.

ერს, რომელიც ყველასგან მოძულებული იყო და ყველაზე ადრე ეუწყა სიბრძნე, და რომლისთვისაც უცხო დარჩა ახალი სულთფენის ღვთიეკურთხეული უმანკობა, პოეზიის ღარიბ ქოხში ჯერარნახული სახებით გამოეცხადა ახალი სამყარო – პირველი ქალწულისა და დედის ძე. აღმოსავლეთის წინათმგრძნობა და მადლიანმა სიბრძნემ პირველმა შეიცნო ახალი ჟამის დასაწყისი. მეფის ღარიბ ბავისკენ გზას უკვალავდა მათ ვარსკვლავი. შორეული მომავლის სახელით თავიანთი სცეს მას ოქროთი და საკმევლით, ბუნების უმაღლეს სასწაულებს. ზეციური გული ყოვლისშემძლე სიყვარულის ყავავილოვან თასად იქცა – მამის ძალადი სახე ჩაბეჭდილიყო მასში და ძვირფასი, ფიქრითმოცული დედის წინათმგრძნობელ მკერდზე მისვენებულიყო. განმღრთობილი გზებით ჭვრეტდა კურთხეული ყრმის სიბრძნისმეტყველი თვალი მომავლის დღეებს, თავის მიჯნურთა დასს – თავისი ღვთიური მოდგმის შთამომავლებს, უშფოთველად ჭვრეტდა თავისი მიწიერი ცხოვრების განგებას.

სულ მალე გარს შემოუდგნენ მას მხურვალე სიყვარულით შეპყრობილი ბავშვივით უმანკო სულნი. ყვავილივით ჩაისახა მის სიახლოვეს ახალი, უცნობი სიცოცხლე. უშრეტი სიტყვები და სანატრელი ამბები ნაპერწკლებივით იფრქვეოდა ღმერთთან წილნაყარი სულის სათნო ბაგეებიდან. შორეულ ნაპირებზე, ელაღის ნათელი ზეცის ქვეშ შობილი მგოსანი მოვიდა პალესტინაში და სული და გული უძღვნა საოცარ ყრმას:

შენ ხარ ჭაბუკი, მგლოვიარე, ვინც
ჩვენს საფლავებს მოევილინე უხსოვარი დროში;
სხივო ნუგემის –
კაცთა მოდგმის ღზენის საწყისო.
რამაც ჩაგვავდო მწარე ნალველში
ახლა აგვავსო ნეტარი ღტოლვით.
მარადი სიცოცხლე გაცხადდა სიკვდილში,
შენ ხარ სიკვდილი, გვაცხოვნე, მოდი.

ლხენითაღვსილი მგოსანი ინდოსტანისკენ გაეშურა – გული მისი უტკბესი ტრფობით იყო ნასვამი. ცეცხლოვანი სიმღერები დააფრქვია ნაზი ზეცის ქვეშ და ათასობით გული თაყვანს სცემდა მას – სასიხარულო ცნობა ათასგზით ვრცელდებოდა. სულ მალე, მგოსანთან განშორების შემდეგ, ნეტარი ცხოვრება მსხვერპლად შეეწირა ადამიანთა ცოდვითდაცემას. ის ჭაბუკურ ასაკში მიიცვალა, მოწყვეტილი თავის საყვარელ ქვეყანას, ცრემლებდალტობილ ღედას და თავის ძრწოლითაღვსილ მეგობრებს. ენითუთქმელი ტანჯვით სავსე თასი გამოსცალეს ძვირფასმა ბაგეებმა. საზარი შიშით მოიწვედა ახალი სამყაროს შობის ჟამი. მედგრად ებრძოდა იგი ძველი ჟამის სიკვდილის ძრწოლას. მძიმე ჯვარად აწვა მას ძველი სამყარო. უკანასკნელად მიაპყრო სათნო მზერა ღედას. და მოვლენილ იქნა მარადი სიყვარულის მხსნელი ხელი – მან მიიძინა.

სულ მცირე ჟამს გადაკვროდა ბნელი სუდარა აბობოქრებულ ზღვას, მოდგანდგარე მიწას. ურიცხვი ცრემლი დაღვარეს მიჯნურთა. ბეჭედი აეხსნა საიდუმლოს – ზეციერმა სულებმა ზეაღმართეს ლოდი ბნელი საფლავიდან. ანგელოზნი ჩამოსხდნენ მიძინებულთან. თავისი სიზმრებიდან დაბრუნდა იგი ახლადქმნილი, ახალი საღმრთო დიდებულებით აღვსილი და ამალდა ახლადშობილ სამყაროში. თავისივე ხელებით დაფლა ძველი ცხედარი მიტოვებულ მღვიმეში და თავისი ყოვლადმღიერი ხელით ლოდი დაადო ზედ, რომელსაც ვერარა ძალა ძვრას ვერ უზამს.

ჯერ ისევ ღვრიდნენ შენი მიჯნურნი ლხენის, აღტყინების და უსასრულო მაღლიერების ცრემლებს შენს საფლავეთან. და ლხენით აღვსილთა გიხილეს მკვდრეთით აღმდგარი, და ისინიც წამოგყვნენ შენ. გიხილეს, როს დედის კურთხეულ მკერდზე გზნებით დაალტე ცრემლები, როს გაეშურე მეგობრებთან, ფიქრით აღვსილი. სიტყვებს წართქვამდი, თითქოს ცხოვრების ხიდან მოწყვეტილს. გიხილეს შენ, როს ისწრაფვოდი ნეტარებით აღვსილი მამის ხელის საამბოროდ, რათა შვა კაცთა ახალი მოდგმა და მიართვა მას ოქროს საუკუნის დაუშრეტელი თასი. დედაც სულ მალე წამოგყვა ზეციური ტრიუმფით. ის პირველი გეახლა ახალ სამშობლოში. მას მერე მრავალმა ჟამმა განვლო და უმაღლესი სიდიადით შეიმოსა შენი ახალი ქმნილება. ათასნი ილტვიან შენკენ რწმენით, ნატვრით და ერთგულებით აღვსილნი, რომელთაც სძლიეს ტანჯვას და ტკივილს. სიყვარულის სამეფოში ივანებენ შენთან და ზეციურ ქალწულთან, მსახურობენ ზეციური სიკვდილის ტაძარში და სამარადისოდ შენთან არიან. [...]

შორისდებულის ფრაიფული სემანტიკის თვალსაზრისით

ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი.

ივანე ჯავახიშვილის სახე-
ლობის თბილისის სახელ-
მწიფო უნივერსიტეტის
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა
ფაკულტეტის ინგლისური
ფილოლოგიის მიმართუ-
ლების ასოცირებული
პროფესორი.

ძირითადი ნაშრომები:

„სინუპე - ზოგადი მახასია-
თებლები, განმაპირობებელი
ფაქტორები“, „გზა ენისაკენ“,
საქ.მეცნ.აკად.არნ.ჩიქობავას
ენათმეცნიერების ინსტიტუ-
ტი, 1998. „მეტყველების
ნაწილები როგორც არამკა-
ფიო სიმრავლენი“, „საენათ-
მეცნიერო ძიებანი“ № 28,
საქ. მეცნ.აკად.არნ.ჩიქობავას
სახ. ენათმეცნიერების ინს-
ტიტუტი, 2002. „On the
Nature of Interjections from
the Standpoint of Commu-
nicative Competence“, *Bul-
letin of the Georgi-
an Academy of Sciences*,
vol.170, #3. 2004 Novem-
ber-December. „შორისდე-
ბული როგორც სამეტყველო
აქტი“, „საენათმეცნიერო
ძიებანი“ № 26, 2007.

ინტერესთა სფერო:

კოგნიტური ლინგვისტიკა,
სემანტიკა, პრაგმატიკა.

როგორც ცნობილია, კოგნიტოლოგიაში
არსებობს ადამიანის გრძელვადიან მეხსიერებაში
სიტუაციათა სტერეოტიპული ცოდნის ამსახველ
კოგნიტურ სტრუქტურათა აღმნიშვნელი
რამდენიმე ტერმინი: ფრეიმი (მინსკი 1975,
ფილმორი 1982, ჩარნიაკი 1975, ჰეიზი 1979,
გოფმანი, 1974), სკრიპტი (შენკი, აბელსონი
1977), სცენარი (სენფორდი, გაროდი 1981), სქემა
(ბარტლემი 1932) სქემატა (ვან დეიკი 1986,
ტანენი 1979) ჩამოთვლილი ტერმინებისა და
მათ უკან მდგარი თეორიების არსი ეფუძნება
ადამიანის უნარს გამოიტანოს სტერეოტიპული
დასკვნები და გამოიმუშაოს გარკვეული დამო-
კიდებულება, განწყობა მის გარე სამყაროში არ-
სებული ჩვეული საგნებისა და მოვლენების მი-
მართ (ბრაუნი, იული 1983: 234-238). აღნიშნული
ტერმინოლოგიური მრავალფეროვნება არ გუ-
ლისხმობს ურთიერთსაწინააღმდეგო თეორიების
არსებობას; ეს ტერმინები მხოლოდ ალტერ-
ნატიული მეტაფორებია, რომლებიც ინდივიდის
მეხსიერებაში სამყაროს შესახებ ცოდნის ორგა-
ნიზების და დისკურსის ინტერპრეტაციისას აღ-
ნიშნული ცოდნის აქტივაციის მექანიზმებს
აღწერენ.

ადამიანის მეხსიერების დახასიათებისას
გამოყოფენ მის შემდეგ ფუნქციებს: ინფორმაციის
დაგროვების, ამოცნობის, მოძიების და გამოძახების
(კუბრიაკოვა et al. 1996: 11-12). კოგნიტოლოგთა
განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ის ენობრივი
ერთეულები, რომლებიც ფრეიმული ტიპის
კოგნიტური სტრუქტურების აქტივაციას იწვევენ
(კუბრიაკოვა et al. 1996: 12-13). დაკვირვებამ

ცხადყო, რომ ასეთ ენობრივ ერთეულთა რიცხვს შეიძლება შორისდებული მივაკუთვნოთ.

როგორც ვიცით, ადამიანის გრძელვადიან მეხსიერებაში როგორც რეალური, ასევე წარმოსახვითი სამყაროს შესახებ ცოდნა სხვადასხვა ტიპის რეპრეზენტაციების სახით არის წარმოდგენილი. მათ ნიშნობრივი, კერძოდ, სიმბოლური ხასიათი აქვთ. ისინი ადამიანის გონებაში ახდენენ სამყაროს ფრაგმენტის კოდირებას. ამასთან ერთად, ადამიანს შესწევს უნარი შექმნას არა მხოლოდ რეპრეზენტაციები სამყაროს შესახებ, არამედ ასევე რეპრეზენტაციათა რეპრეზენტაციები ანუ მეტარეპრეზენტაციები, ე.ი. აზრთა ენას შესწევს უნარი შეასრულოს საკუთარივე მეტაენის ფუნქცია (სპერბერი, უილსონი 1986: 74). შეიძლება გავავლოთ პარალელი სიღრმისეულ კოგნიტურ სტრუქტურებს – რეპრეზენტაცია-მეტარეპრეზენტაცია და ზედაპირულ ერთეულებს – შეტყობინება-მეტაშეტყობინება – შორის. როგორც ცნობილია, ცალკეული შეტყობინების ინტერპრეტაცია ორ დონეზე ხდება: შეტყობინებას აქვს რეფერენციული მნიშვნელობა და სიმპტომური მნიშვნელობა, ანუ ყოველ შეტყობინებას თან ახლავს მეტაშეტყობინება, რომელიც გვაწვდის ინფორმაციას შეტყობინების წარმომქმნელი ინდივიდის ინტენციასზე, განწყობასზე, ანუ მეტაშეტყობინება ქმნის ცალკეული გამონათქვამის ან მთლიანად დისკურსის მოდუსს. ჩემი თვალსაზრისით, შორისდებული სწორედ მეტარეპრეზენტაციის ვერბალური რეალიზაციის ერთ-ერთი ეფექტური საშუალებაა. ეს განსაკუთრებით მკაფიოდ შორისდებულის ერთერთ დისკურსულ ფუნქციაში – დისკურსის მარკერის ფუნქციაში – ვლინდება.

ზემომოყვანილი ორი თვალსაზრისის საფუძველს შორისდებულის კოგნიტური ბუნება იძლევა. შეიძლება ითქვას, რომ შორისდებულის კოგნიტური არსი მის ინდექსურობაში მდგომარეობს. ინდექსურობა მაღომინირებელი თვისებაა თვით ისეთი შორისდებულებისათვის, რომლებიც წარმოშობით სიმბოლოებს და ხატებს წარმოადგენენ. დაკვირვებამ ცხადყო, რომ შორისდებულის ინდექსური ბუნება განსაზღვრავს მის შემდეგ ლინგვისტურ მახასიათებლებს:

1. კონტექსტთან მჭიდრო კავშირს. შორისდებული, როგორც ნიშან-ინდექსი გულისხმობს ფაქტობრივ, რეალურ მოსაზღვრეობას აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის, რაც თავის მხრივ განაპირობებს შორისდებულის პოლისემანტურ ბუნებას; ცალკეული შორისდებული ასოცირდება რამდენიმე პროპოზიციასთან და ასევე რამდენიმე საკომუნიკაციო სიტუაციასთან, თუმცა, ერთერთ პროპოზიციას, ისევე როგორც ერთერთ სცენას პროტოტიპული ხასიათი აქვს.

2. შორისდებული eგო-ზე ორიენტირებული ენობრივი ერთეულია; იგი გამოხატავს სხვადასხვა ტიპის პროპოზიციულ მიმართებებს: eგო-ს

დამოკიდებულებას საკომუნიკაციო აქტის სხვადასხვა ელემენტის მიმართ—ადრესატის, დისკურსის თემის, საკუთარი თავისადმი, ან მთლიანად სამეტყველო სიტუაციის კონტექსტისადმი. ანუ შორისდებული ქმნის დისკურსის მოდლობას, მას დისკურსში უჭირავს მოდუსის სლოტი.

3. ინდექსურობა განსაზღვრავს შორისდებულის დეიქტურ ბუნებას და რაც განსაკუთრებით ღირებულია წინამდებარე ნაშრომისათვის, იგი განსაზღვრავს შორისდებულის ოსტენსურ ქცევის ტიპს დისკურსში.

საყურადღებოა, რომ ჩატარებულმა კვლევამ გამოავლინა მჭიდრო კავშირი ფრეიმულ სემანტიკასა და რელევანტურობის ცნებას შორის. დ. სპერბერისა და დ. უილსონის რელევანტურობის თეორიისა (1986) და მასში წარმოდგენილი კომუნიკაციის ოსტენსურ-ინფერენციული მოდელის თვალსაზრისით შორისდებულის ანალიზმა დამანახა, რომ კომუნიკაციისას შორისდებული ასრულებს ოსტენსური სტიმულის როლს, იგი იპყრობს ადრესატის ყურადღებას, მიმართავს მას რელევანტურ ინფორმაციაზე, ასრულებს დისკურსში მეგზურის როლს, ანუ ეხმარება ადრესატს ამოიცნოს ადრესანტის ინტენცია. კომუნიკაციისას შორისდებული არის რელევანტურობის პრეზუმციის, რელევანტურობის პრინციპის მატარებელი ენობრივი ერთეული. შესაბამისად, იგი ზღუდავს დისკურსის დასაშვებ ინტერპრეტაციათა ოდენობას და უადვილებს ადრესატს დისკურსის ადეკვატურ ინტერპრეტაციას (დარასელია 2002). შორისდებული, როგორც ოსტენსური სტიმული ახდენს ადრესატის აზროვნების სტიმულირებას და იწვევს გარკვეული ტიპის ფრეიმის ან ფრეიმთა ერთობლიობის აქტივაციას. ადრესატი კი შეტყობინების აღქმისას აგებს მენტალურ სივრცეს რომლის ფარგლებშიც (ჩარჩოში) იგი ახდენს ტექსტით ოპერირებას. აქტივირებული ფრეიმი/ფრეიმები ქმნის შეტყობინების ინტერპრეტაციისათვის ინფერენციულ საფუძველს.

აღნიშნულის საილუსტრაციოდ განვიხილოთ შემდეგი ინგლისური, ქართული და რუსული მაგალითები:

ინგლისური მაგალითი, საგაზეთო წერილი „The Guardian Weekly“-ს 1984 წლის 4 აპრილის ნომრიდან:

Unquiet flows the Neva

Oops! There goes Linda Blandford (March 4) choosing politely to overlook how few denizens of culturally-benighted Los Angeles can pick up on the reference made by that city's L' ermitage hotel to Leningrad's museum.

Perhaps it would be equally polite of me to pass over the fact that L' ermitage in Leningrad stands by the River Neva - whereas three sentences earlier the erudite Ms Blandford erroneously has the Neva flowing through Moscow.

John Western,

Temple University, Philadelphia

მოყვანილი საგაზეთო წერილი (დაბეჭდილია რუბრიკის Letters to the editor – ქვეშ) წარმოადგენს შორისდებულ oops-ის წერილობით დისკურსში გამოყენების საინტერესო ნიმუშს. ავტორიტეტული ინგლისურენოვანი ლექსიკონებისა და ინფორმანტების მონაცემების თანახმად შორისდებული **oops** არაოფიციალური რეგისტრისათვის, ძირითადად ზეპირმეტყველებითი დისკურსისთვის არის დამახასიათებელი. მან შეიძლება გამოხატოს ინდივიდის გაოცება, წუხილი, ერთგვარი მობოდიშება მოულოდნელი, ხშირად ინდივიდის მოუქნელობით გამოწვეული მარცხის გამო (განსაკუთრებით რაიმე ნივთის დაგდების შემთხვევაში). oops გამოიყენება აგრეთვე შეცდომის გასწორებისას, მაგალითად წარმოთქმითი შეცდომის (ესეც ხომ გარკვეული ტიპის მარცხია) ან შეცდომაზე ყურადღების გასამახვილებლად, იმის ხაზგასასმელად, რომ ეს უნებლიედ მოხდა.

მოყვანილ წერილში oops ამახვილებს რედაქტორისა და მკითხველის ყურადღებას „The Guardian Weekly“-ს 1984 წლის 4 მარტის ნომერში გამოქვეყნებულ ლინდა ბლენდფორდის პუბლიკაციაში დაშვებულ გეოგრაფიულ შეცდომაზე – პუბლიკაციაში მოსკოვი მოხსენიებულია როგორც ნევაზე გაშენებული ქალაქი. ამით აიხსნება ზემომოყვანილი წერილის სათაური „Unquiet flows the Neva“. დისკურსის მარკერის ფუნქციით ნახმარი oops რომელიც წერილის პირველსავე აბზაცში გვხვდება, იპყრობს ადრესატის ყურადღებას და აუწყებს მას გარკვეული ტიპის მარცხის შესახებ. ეს ქმნის oops-ით განხორციელებული ოსტენსური ქმედების ინფორმაციის პირველ ბაზისურ შრეს. მარცხის ტიპის დაკონკრეტება (ამ შემთხვევაში ეს არის რეპორტიორის შეცდომა) წერილში ხდება. შესაბამისად oops-ით განხორციელებული ოსტენცია რელე-ვანტურობის გარანტიის მატარებელია. იგი ადრესანტის ინტენციის – მიუთითოს შეცდომაზე და განმარტოს იგი – იმპლიკაციას შეიცავს. oops-ის მეშვეობით წერილის მე-2 აბზაცში მოცემული ექსპლიციტური განმარტება უფრო თვალსაჩინო ხდება, ეს კი უადვილებს მკითხველს შეტყობინების ინტერპრეტაციას. საყურადღებოა, რომ oops აღნიშნულ წერილში ასრულებს ერთგვარი შემარბილებელი ზღუდის (hedge) ფუნქციას. წერილში ჩანს ავტორის ირონია მაგალითად ლინდა ბლენდფორდის მიმართ ნახმარ ეპითეტში the erudite Ms. Blandford, oops-ის გამოყენებით კი (როგორც აღინიშნა, oops უნებლიე, შემთხვევით შეცდომას გულისხმობს) ხდება ირონიის შერბილება. მოყვანილ მაგალითში **oops** გლობალური მარკერია, ის ტექსტის შემკვრელი ენობრივი ერთეულია – მისი მეშვეობით აღნიშნული საგაზეთო ტექსტი ამყარებს მიმართებას როგორც ექსტრალინგვისტურ, ასევე ლინგვისტურ კონტექსტთან; ერთი მხრივ, oops წარმოადგენს რეაქციას წინარე დისკურსზე (გაზეთის წინა გამოშვებაში დაბეჭდილ პუბლიკაციაზე) და ამ მხრივ მოყვანილი საგაზეთო წერილი წარმოადგენს უფრო ფართო

საგაზეთო დისკურსის რგოლს, ხოლო, მეორე მხრივ, OOPS მიმართულია წინ, სათქმელისაკენ, იგი მოყვანილ წერილში გამოქვეყნებულ ინფორმაციაზე ორიენტირებული. საყურადღებოა, სხვა ტიპის დეიქტური მიმართებაც – აღნიშნულ შემთხვევაში OOPS ორიენტირებულია ადრესატზე (მკითხველი, რედაქტორი) და ასევე მე-3 პირზე – შეცდომის შემცველი პუბლიკაციის ავტორზე – ლინდა ბლენდფორდზე. აღნიშნულ შემთხვევაში OOPS ემსახურება არა ადრესანტის შეცდომის გამოსწორებას, არამედ მიუთითებს მე-3 პირის შეცდომაზე.

განვიხილოთ ქართული მაგალითი – ნაწყვეტი ინტერვიუდან მსახიობ თენგიზ არჩვაძესთან.

მანანა ჯურხაძე: გაიხსენეთ პირველი დამოუკიდებელი ნაბიჯი.

თ.ა.: ... ომის დროა, უკვე 14 წლისა ვარ. ცხონებულმა ბაბუაჩემმა, ნიკოლოზ მარკოზის ძე სხირტლაძემ, გაანათლოს უფალმა მისი სული, ცხენი შემიკაზმა, შემსვა, თან მითხრა – „შენს ტოლებს არასოდეს გამოაკლდეო“ და გამიშვა თამარის კლდის ძირას სოფელ ბოყვაში. იქ ჩვენი ახლობლები სახლობდნენ და ღამე მათთან უნდა გამეთია. წარმოიდგინეთ ახლა ჩემი მდგომარეობა, ასფალტზე გაზრდილი ბიჭი უცებ ცხენზე აღმოჩნდი, რაღა ბევრი გავაგრძელო და მშვიდობით ჩავედი. 12 ივლისია, პეტრე-პავლობა. მოსაღამოვდა, ცოტა ნაღვინებიც ვარ და ღამე დარჩენა აღარ მოვინდომე, შევჯექი ისევ ჩემს ცხენზე და სახლისაკენ წამოვედი. ჭალების გადასახვევს მივუახლოვდით, ცხენი იქით იწევს, მე პირდაპირ ვექაჩები, ბოლოს დამყვა... დილის რაბირიბო იყო, როცა იმერეთს გადავადექი, შევცბი, ტანში ჟრუანტელმა დამიარა, მივხვდი, რომ გზა დამებნა, უკან უღრანი ტყეა, მოვაბრუნე ცხენი, მივუშვი აღვირი და თვითონ ცხენმა მიმიყვანა სახლში. **ოო**, ცხენი ძალზე ჭკვიანია... ეს იყო ყველაზე პირველი დამოუკიდებელი და ჩემთვის მნიშვნელოვანი ნაბიჯი.

„ეპოქის ჭუჭყში გაუსვრელი კაცი“
„თბილისის უნივერსიტეტი“ 2001წ. 14 XII

მოყვანილ მაგალითში ემოციურ შორისდებულ ოო-ს შემოჰყავს მონაკვეთის დასკვნითი ნაწილი. ოო-ს აქ ემფატური დატვირთვა აქვს – ის წარმოაჩენს ცხენის როლს თ. არჩვაძის მიერ გაკეთებულ პირველ, დამოუკიდებელ ნაბიჯში. ცხენის ბუნება ერთგვარი აღმოჩენა იყო 14 წლის ბიჭისათვის. შორისდებულ ოო-ს გარეშე გამონათქვამი – ცხენი ძალზე ჭკვიანია – კარგავს თავის საკომუნიკაციო დატვირთვას (მიუხედავად იმისა, რომ გამონათქვამი შეიცავს ინტენსიფიკატორს – ძალზე). შორისდებულის გარეშე იგი აღიქმება, როგორც ჩვეულებრივი, მშრალი კომენტარი. ამრიგად, ამ შემთხვევაშიც, მსგავსად ინგლისური მაგალითისა, შორისდებული რელევანტურობის პრეზუმფციის მატარებელია. ამასთან

ერთად, ემოციური შორისდებული „ოო“ აქ არა მხოლოდ გამონათქვამის, არამედ დისკურსის მოყვანილი მონაკვეთის მოღუსს ქმნის.

ინტერესს იწვევს ასევე შემდეგი რუსული მაგალითი, ნაწყვეტი ბ. აკუნინის მოთხრობიდან „პრობლემა 2000“:

– Ёóèòè, íàíàäèáíí ìðèðíèðá! ×òí çà ðááÿ÷áñòáí! - æèðíùí ãè ìñ ñ àçúâäè èç èíðèáíðà Ñíè íáíáíèèíá, ìðáññááðòáèü ññóá íí-èðááèðííí ðíááðèùáñòáá «Äíáðúé ñàíàðÿíèí». - Ìù ñèíùááí áááðú!

Èíì àèðá, ááøá ñòáíáíñòáí, óñíáóíóèñÿ Èííñðáíðèí Èüáíáè÷, ñòí ÿ íáðáá áùñíèè ñòáðèííùí çáðèàè ñ. Áááðú áóáíááÿ, ñèðí íá ííááñòñÿ. À áí ííèóíí÷è ññòááðñÿ áñááí ððè ìèíóðù. Èàèèð-òí ððè ìèíóðù, è ááè çàèíí÷èðñÿ. Áíáñòá ñ íèì çàèíí÷èðñÿ è ìòñòááííé øòááñ-ðíðíèñòð Èóøèèè ííáóáèáííúé ñòðáñòÿíè è ìáíííé. Áóáü ìðíèèÿð òí ð ááíú è ÷áñ, èí ááá íí, èðáèíáò ìíñèí áñèèð ðáííðòáðíá, ááðíé Ááèññèèíñèí é èáííáíèè, ñíáèáñèèñÿ ñòáòü òíðááèÿþùèí ÿòíé ííáèíé èóíá÷áñèí é èááí÷èè. Ìíèüñðèèñÿ íà æàèíááíúá, ððáðÿòáæíúé ñííáíÿé, òíðíøè è áùáçá. Ёó÷øá áù ññòáèñÿ á ííèó - áèÿàèøü, ÿñèàáðííí áù óáá èíì áíáíáèè...

Óá ú, áááÿðíááòáðúé ááè íáòí íèèíí ìòñ÷èðùááè ñáíè ìííèááíéá ñáèóíáú. Ñáí æá Èííñðáíðèí Èüáíáè÷ ÿòí è áííèàçàè - íáááèþ íàçáá, íá ðíæááñòááíñèíí ááèó á Äíáèèèèííè èèóáá. Øáè íáú÷íé á íúíáøíáí ñáçííá ñííð í òíí, èí ááá íá÷íáðñÿ ááááòáðúé ááè - ñèááòþùáè çèííé, ñ 1901 áíáá, èèè æá íúíáøíáé, 1 ÿíááðÿ 1900-áí...

მოყვანილი ნაწყვეტი წარმოადგენს მოთხრობის საწყისს მონაკვეთს, რომელშიც თავიდანვე გამოიკვეთება კონტრასტი ორ განსხვავებულ სამყაროს – რაინდულ, ოფიცრული ღირსების ეპოქას – მე-19 საუკუნესა და პრაგმატულ, დამდეგ მე-20 საუკუნეს, და მთავარი გმირის ხედვით მასთან ასოცირებულ ვაჭრუკანათა წრეს შორის. წარსულის დაბრუნება შეუძლებელია, მთავარი მოქმედი პირი, ლუცკი მწვავედ აღიქვამს წარმავალი დროის მაჯისცემას, დაუნდობელ დროს ვერაფერი ვერ შეაჩერებს და მასთან ერთად ჩაბარდება წარსულს მე-19 საუკუნესთან ასოცირებული ფასეულობანი, მასთან ერთად ჩაბარდება წარსულს ლუცკის, როგორც პიროვნების ის ნაწილი, რომელიც ამ ფასეულობებით ცხოვრობდა. უსუსურობა წარმავალი დროის წინაშე, განუხორციელებელი ოცნებები და გეგმები და ამით მიყენებული ტკივილი და სინანული – ყოველივე ამან მთავარი მოქმედი პირი თვითმკვლელობის მცდელობამდე მიიყვანა, ყოველივე ეს არის ჩაქსოვილი შორისდებულ ობიექტ-ში, რომელიც ქმნის აღნიშნული მონაკვეთის მოღუსს, მკითხველს კარნახობს იმ ტონალობას, რომელშიც უნდა იქნას წაკითხული მოთხრობის ეს ნაწილი. საყურადღებოა, რომ ობიექტი ასოცირდება პოეტურ, მხატვრულ და ნაკლებად ყოფით მეტყველებასთან,

მოთხრობაში რამ წარმოადგენს ლუცკის სამყაროს აღმნიშვნელ ერთგვარ სიმპტომს. ამასთან ერთად, რამ არის მაკავშირებელი რგოლი მოთხრობის პირველ აბზაცებსა და მომდევნო მონაკვეთს შორის.

მოყვანილ მაგალითებში შორისდებულის მეშვეობით ადრესატის ყურადღების რელევანტურ ინფორმაციაზე გამახვილებით, ადრესანტი უადვილებს ადრესატს ინფორმაციის დამუშავების პროცესს, ამცირებს ძალისხმევას, რომელიც ამ პროცესისათვის არის საჭირო და ამით ქმნის წარმატებული კომუნიკაციის გარანტიას.

ამრიგად, ინგლისურ, ქართულ და რუსულ ენათა მასალაზე ჩატარებულმა კვლევამ ცხადყო, რომ შორისდებული მიეკუთვნება იმ ენობრივ ერთეულთა რიცხვს, რომლებიც კომუნიკაციისას ახდენენ ადამიანის გრძელვადიან მეხსიერებაში არსებული ფრეიმის ტიპის კოგნიტური სტრუქტურების აქტივაციას. კომუნიკაციისას დისკურსში საკვანძო მნიშვნელობის მქონე, რელევანტურობის პრეზუმფციის, რელევანტურობის პრინციპის მატარებელი შორისდებული ასრულებს ოსტენსური სტიმულის როლს – იგი იპყრობს ადრესატის ყურადღებას, მიმართავს მას რელევანტურ ინფორმაციაზე, ახდენს ადრესატის აზროვნების სტიმულირებას და იწვევს გარკვეული ტიპის ფრეიმის ან ფრეიმთა ერთობლიობის აქტივაციას. აქტივირებულ ფრეიმებზე დაყრდნობით ადრესატი აგებს მენტალურ სივრცეს, რომლის ფარგლებშიც (ჩარჩოში) იგი ახდენს ტექსტით ოპერირებას. აქტივირებული ფრეიმი/ფრეიმები ქმნის დისკურსის ინტერპრეტაციისათვის ინფერენციულ საფუძველს, რაც თავის მხრივ ზღუდავს დასაშვებ ინტერპრეტაციათა ოდენობას.

ლიტერატურა

- ბარტლეთი 1932:** Bartlett F. C., Remembering : A Study in Experimental and Social Psychology, Cambridge: CUP 1932.
- ბრაუნი,იული 1983:** Brown, G., Yule, G., Discourse Analysis, Cambridge : Cambridge University Press,1983.
- გოფმანი 1974:** Goffman, E., Frame Analysis, New York, Harper and Row, 1974.
- დარასელია 2002:** დარასელია ნ., „შორისდებული და რელევანტურობა“, „საენათმეცნიერო ძიებანი“ XII, საქ. მეცნიერებათა აკადემიის არნ. ჩიქობავას სახ. ენათმეცნიერების ინსტიტუტი, თბილისი, 2002.
- ვან დეიკი 1986:** van Dijk, Prejudice in discourse: An analysis of ethnic prejudice in cognition and conversation. Amsterdam,1986.

- კუბრიაკოვა et al. 1996:** Êóáðÿêî àà Å.Ñ., Äåìüÿíêî Å.Ç., Ìàíêðàö Ð. Æ, Êóççèà È.Æ., ñ Êðððêèé ñëíàððü êîñíèððèáíóð ðåðè è í í â, Ìíêêâ, 1996.
- მინსკი 1975:** Minski M., “A framework for representing knowledge”, in: (ed.) Winsto, P.H., “The Psychology of Computer Vision”, New York: McGraw-Hill. 1975.
- სენფორდი, გაროლი 1981:** Sanford A. J., Garrod S. C., Understanding Written Language, Chichester 1981.
- სპერბერი, უილსონი 1986:** Sperber D., Wilson D., Relevance: Communication and Cognition, Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- ტანენი 1979:** Tannen D., What’s in a frame? Surface evidence for underlying expectations, in (ed,) R. O. Freedle 1979.
- ფილმორი 1982:** Fillmore Ch. J., Frame Semantics//Linguistics in the morning calm; Selected papers from the SICOL, Seoul, 1982.
- შენკი, აბელსონი 1977:** Schank R. C., Abelson R.P., Scripts, plans, goals, and understanding: An inquiry into human knowledge structures, Hillsdale (N.J.), 1977
- ჩარნიაკი 1975:** Charniak E., “Organization and inference in a frame-like system of common-sense knowledge” in: (eds.) R.C.Schank and B.I. Nash-Webber, 1975.
- პეიზი 1979:** The Logic of Frames, in (ed,) D. Metzsig 1979.

გამოყენებული ლექსიკონები

- ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, რვატომეული, თბილისი, 1950.
- Cambridge International Dictionary of English, CUP, 1996.
- Chambers 21st Century Dictionary, Chambers, Edingburgh, 1996.
- Ñ. È. Íæåñîâ, Ñëíàððü ðóññêî ãî ÿçóèà, Èçä. «Ñíàððñèàÿ Ýíóèèñíààèÿ», Ìíêêâ, 1970.

„ორი ძმის“ კონცეპტი. ინტერტექსტულობის ფსიქო- სოციალური ასპექტები

ჩვენი ინტერესის საგანი ქართველი მკითხველისათვის კარგად ნაცნობი ორი მოთხრობაა: ილია ჭავჭავაძის „სარჩობელაზე“ და გურამ გეგეშიძის „შურისძიება“. პრობლემები, რომლებიც მათში დაისმის და შესაძლებლობას გვაძლევს, ისინი ერთ საანალიზო სიბრტყეზე დავაყენოთ, ორივე შემთხვევაში ეთიკურ-მორალური ხასიათისაა და განსაკუთრებით კარგად სოციალური და ფსიქოლოგიური რაკურსებიდან იმზირება. ავტორთა „მრწამსსა და პათოსს ჰუმანიზმის ცნების შინაარსისადმი განსაკუთრებული ინტერესი განსაზღვრავს“ (ნათაძე 2008: 217). ისიც ცხადია, რომ XIX-XX საუკუნეებს შორის არსებული ვებერთელა განსხვავების გამო იგი ვერაფრით ვერ იქნება ერთგვაროვნად გადაწყვეტილი. მოულოდნელი არც ისაა, რომ „ორი ძმის“ კონცეპტი კულტურის საერთო ტექსტში, ტრადიციულად, განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს და ლიტერატურულ ტექსტებს შორის გადაძახილების შესაძინევი სიმრავლით გამოირჩევა. მთავარია, როგორ წყვეტს კულტურის კონკრეტული დროსივრცე პრობლემას და რა კორექტივი შეაქვს მასში.

პრობლემატიკის გარდა, ორივე მოთხრობას ერთი რამ აერთიანებს: ავტორების ხაზგასმით სერიოზული, ტრაგიზმამდე მისული განცდა ადამიანის პრობლემისა; დაძაბული, დადარაჯებული მზერა მის სულში მიმდინარე პროცესების მიმართ (ილია ამ აბსტრაქტულ ტოპოსს აკონკრეტებს. ესაა გული: („ღმერთი გულს უფრო

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, შოთა რუსთაველის სახელობის ლიტერატურის ინსტიტუტის ქართული ლიტერატურის განყოფილების გამგე, ჟურნალ „კრიტიკის“ მთავარი რედაქტორი.

ძირითადი ნაშრომები:
„მე ჩემს საკუთარ შენობას ვაკვებ“, „ოთარ ჭილაძის მხატვრული სისტემის სემიოლოგიური ასპექტები“, „წერილები ლიტერატურაზე“, „გამეორება“.

ინტერესთა სფერო:
ლიტერატურათმცოდნეობა, კრიტიკა, სემიოტიკა.

შინჯავს, მინამ საქმეს“) და მკითხველის პასუხისმგებლობის აღძვრის შეუფარავი სურვილი. ამ სურვილს ილია პეტრესადმი, ანუ „საქრისტიანო საქართველოს“ სახელით მოლაპარაკე პესონაჟისადმი დასმული შეკითხვითა და ბრალდებით გამოხატავს, გურამ გეგეშიძე კი თავისი გმირის შინაგან მოძრაობას ღრმა ფსიქოლოგიური შინაარსით ტვირთავს და ამ მოძრაობის შესაძლო შედეგთან დაკავშირებით მკითხველთან აშკარა, ღია ინტელექტუალურ დიალოგს მართავს. ერთი რამ ამთავითვე უნდა ითქვას: „შურისძიება“ მოთხრობაა მოპოვებაზე, „სარჩობელაზე“ – დანაკარგის შესახებ გვიამბობს. გ. გეგეშიძე აგრძელებს ილიას ძმის საუბარს იმათზე, ვინც ვერ იცნეს, გარიყეს და გულგრილობით დალუპეს, თუმცა იქვე, მოთხრობაშივე ეძებს გამოსავალს და პოულობს კიდევ. ილიას ხედვის რაკურსი სოციალურია, გეგეშიძისა – ფსიქოლოგიური. ორივე ეს რაკურსი ერთმანეთს მორალურ-ეთიკურ სიბრტყეზე გადაკვეთს.

კულტურისა და ზოგადად, ცნობიერების სივრცეში ამ გადაძახილებების არსებობა სავსებით მოსალოდნელია, მეტიც, სწორედ მეხსიერებაა ამ ტოტალური ტექსტის ფუნდამენტური ნიშანი. გეგეშიძის გმირს უთუოდ ესმის ილიას ხმა, უფრო ზუსტად, უმცროსი ძმის ხმა, თითქოს წაკითხულიც აქვს მის მიერ პეტრესათვის გადაცემული „წიგნის“ არაჩვეულებრივად დამუხტული, „მხურვალე“ ტექსტი, რომელიც თავისი ენერგეტიკით უფრო გახმოვანებულ სიტყვას ჰგავს, ვიდრე დაწერილს.

ბიჭები – ორი ობოლი ძმა – ერთად მიდიან, თითქოს ვერც ამჩნევენ ერთმანეთს, მაგრამ უხილავი ჯაჭვით არიან გადაბმულნი ისევე, როგორც ილიას ძმები. ზუსტი და მეტყველი სურათების მთელი წყება ბავშვების მზერის რაკურსითაა მოწოდებული: ხარბად აცქერდებიან და თავისებურად „ითვისებენ“ გარემოს: საზამთროს, ბოშა ქალს... მათ მზერაში უფროსი ძმის ახლადგალვიძებული მამაკაცური ინსტინქტები ირეკლება, უმცროსისა – ბავშვური ცნობისმოყვარეობა, ორივეს – პირის ჩაგემრიელების უიმედო სურვილი. მათგან განსხვავებით, ილიას ძმებს ავტორის შემფასებელი სიტყვა მიჰყვებათ. მიუხედავად იმისა, რომ ილია ბიჭებს „გარედან“ ხედავს, მისი დამოკიდებულება „შინაგანია“. იგი შინაგანი ინტუიციით აფასებს ძმებს, თითქოს გვამზადებს იმისათვის, რასაც მოგვიანებით შევიტყობთ. გურამ გეგეშიძის გმირებს არანაკლებ გულგრილი, ანგარიშიანი გარემო ხვდებათ წინ, ვიდრე ილიას პერსონაჟებს. ის კაცი, ბიჭების მამის მეგობარი რომაა და ბიჭებს საზამთროს არ უყიდის – მაინც ვერ მიცნობენო, – პეტრეზე უარესია და არა უკეთესი. ფროიდის ფსიქოანალიზის თანახმად, მატრამვირებელი საწყისი ადამიანის შინაგან ბუნებაშია, ჰუმანისტური ფსიქოლოგიის მიხედვით კი – გარე რეალობაში დევს. ილია თითქოს ამ ორი მოძღვრების პოლრიზებას ხდენს ძმებს შორის, თუმცა მისი პრობლემა უმცროსი ძმაა, რომელიც ბუნებით კი არა, სოციალური გარემოს „წყალობით“

აღმოჩნდა განწირული. იმას, რასაც ილიას ეს პერსონაჟი ვერ ძლევს, გურამ გეგეშიძის გმირი ეჭიდება და იმარჯვებს კიდეც. ილიას პერსონაჟები თავიანთ სოციალურ როლს განუწყვეტელ შურისძიებაში ხედავენ, რეზიკოს შემთხვევაში კი გარემოსთან დაპირისპირების დესტრუქციული იმპულსი მიტევების კონსტრუქციულ გადაწყვეტილებაში გადაიზრდება. ილიას მოთხოვნაში უმცროსი ძმა გრძნობს სულის შინაგან ძახილს მაშინაც, როცა პეტრეს სიკეთე ააფორიაქებს და მაშინაც, როცა ძმასთან ერთად განვლილი გზის შეფასებას ახდენს, მაგრამ შურისძიების იმპულსსა და სწორ სოციალურ ქცევას შორის არჩევანი ვერ გაუკეთებია, მეტიც, გააზრებულად ამბობს უარს ამ უკანასკნელზე, ვერ იყენებს თავის ყველაზე ღრმა ადამიანურ შესაძლებლობას. ილია თავის გმირს წინასწარ ხედავს სახრჩობელაზე, რეზიკო კი იმ მნიშვნელოვან და მონატრებულ პასუხამდე მიდის, რომ ცხოვრებასთან ყოველი დაპირისპირება სინამდვილეში ადამიანებისკენ არის მიმართული და ამით ცხოვრება სულაც არ ხდება უკეთესი და სამართლიანი.

ქცევის ფსიქოლოგიაში გაზიარებული მოსაზრების თანახმად, განწყობა ქცევის მექანიზმი, ქცევისთვის მზაობაა. აქტივობაში ვლინდება ის, რაც განწყობაშია მოცემული, მაგრამ იმის დადგენას, გააზრებულია თუ არა ქმედება, გადაამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს პიროვნების ადეკვატური ფუნქციონირებისათვის. გაუაზრებლობა ფსიქოლოგიაში განისაზღვრება, როგორც „რედუცირებული კოგნიტიური აქტივობის მდგომარეობა, როდესაც ინდივიდი გარემოდან მოსულ სიგნალებს ავტომატურად ამუშავებს (ბალიაშვილი 2004:5). ასეთი რედუცირებული აქტივობის მაგალითია უმცროსი ძმის ცემის სცენა, როცა რეზიკო გაუაზრებლად, ავტომატურად სჯის ძმას, როგორც შესაძლო დამსმენს. ქცევის მოტივაცია ასეთია: რეზიკომ შეუცდომლად იცის, რა არის მისთვის ძმა და ამ სიყვარულის, ამ არაბავშვური თავდადების საპასუხოდ მისგან უსიტყვო მორჩილებას მოითხოვს. საკმარისია ერთი წინააღმდეგობა, ერთი შეპასუხებაც, და ჩვენს თვალწინ ღვარცოფივით გადმოიღვრება ყველაფერი, რაც ცხოვრებამ ჩააგუბა პატარა ბიჭის გულში: სიძულვილი, რისხვა, სისასტიკე, გაბოროტება. „მან არ იცოდა, რისკენ იყო მიმართული ეს სიძულვილი“ – ამბობს მწერალი. ეს გაუაზრებლობა ბადებს რეზიკოს ავტომატურ ქცევასაც.

ავტომატურად ვერ ჩაითვლება ომარას ეპიზოდი. ამ შემთხვევაში რეზიკოს მიზანი გააზრებულია იმდენად, რამდენადაც ძნელი შესასრულებელია: მოწინააღმდეგე მასზე ყველანაირად ძლიერია: ფიზიკურად, ასაკით, სოციალურად, თანაც, ომარაზე შურისძიებით რეზიკომ ძმის წინაშე ჩადენილი საკუთარი დანაშაული (თუ უსამართლობა) უნდა გამოისყიდოს. ძმის ფაქტორის გარდა, შურისძიების შინაგან მოთხოვნილებას განაპირობებს რეზიკოს „საძმოს“, ანუ იმ სოციალური ჯგუფის მოლოდინიც, რომლის

სოციალური მხარდაჭერაც მისთვის აუცილებელია, და რომელიც რიტუალამდე მისულ მის ყოველდღიურობას შეადგენს (ბანაობა, გოგოებზე საუბარი, სიგარეტის მოწევა და ა. შ.). მკითხველს იმ „შინაგანაწესსაც“ შევახსენებთ, რომლითაც მოთხრობაში აღწერილი ფსიქოსოციალური ჯგუფის წევრები თვითდამკვიდრებისათვის იბრძვიან. ეს ბრძოლა, როგორც წესი, აგრესიული ფორმით მიმდინარეობს. ძლიერი ცდილობს სუსტის დაჩაგვრას. ასე იქცევა ნოდარა რიჟას მიმართ, რეზიკო – ნოდარას მიმართ, ომარა – რიჟას მიმართ, და ბოლოს, რეზიკოც – ომარას მიმართ. ერთი სიტყვით, ჯგუფის შიგნით უმკაცრესი იერარქია და აუცილებელი ნორმატივებია, თუმცა მათი ქცევის კოდექსს სოციალური ერთიანობის განცდა და რიგი ჰუმანური ნორმებიც განსაზღვრავს. მაგალითად, მეგობრის ძმა არ უნდა დაჩაგრო, სამართლიანი უნდა იყო. თუკი საზამთროს შენივე „საძმოს“ წევრის ბალიდან იპარავ, ქურდობაზე, ფორმალურად მაინც, უფლება უნდა მოიპოვო, ანუ მას „სამართლიანი სასჯელის“ სახე მისცე. რეზიკოც ასე იქცევა და თავისი „სწორი“ ნაბიჯების გამო აქვს კიდეც ლიდერის სტატუსი მოპოვებული ჯგუფში.

საგულისხმოა, რომ როგორც ილიასთან, ისე გეგეშიძესთან პერსონაჟები სწორედ იმ ადამიანებს უპირისპირდებიან, რომლებიც სოციალური და ინტერპერსონალური ურთიერთობის თვალსაზრისით, შეიძლება ითქვას, მათთვის „მიმზიდველნი“ არიან. როგორც პეტრეს, ისე ომარასა და დედამისის მიმართ აშკარად ვლინდება მთავარ პერსონაჟთა განწყობის „დადებითი ვალენტობა“, მაგრამ არც ერთ, არც მეორე შემთხვევაში არ ხდება ამ „მიმზიდველობის“ გარდაქმნა სოციალურ გავლენად. ცნობილია, რომ „მიზეზი, რის გამოც ადამიანები ერთმანეთზე დამოკიდებულნი ხდებიან, უშუალო მიმართებაშია „მიმზიდველობის“ დინამიკასთან“ (მალრაძე 2004: 81). ჩვენს შემთხვევაში პერსონაჟები ხიფათს სწორედ ამ დადებითი განწყობის მხრიდან გრძნობენ. განწყობა მათ „მიმზიდველობის“ გავლენისაგან თავდაცვას კარნახობს. ამ მდგომარეობის შეფასება ილიასთანაა მოცემული: „კინალამ შენმა სიკეთემ არ მომინადირა“-ო – ისე ეუბნება ბიჭი პეტრეს, თითქოს ხიფათს დააღწია თავი. მაგრამ ილიას ამ „მიმზიდველობის“ სიძლიერეც არ რჩება შეუმჩნეველი („დღემდე მახსოვს“). გავლენის თეორია მიიჩნევს, რომ სოციალური და ინტერპერსონალური კავშირების გამაძლიერებელ ფაქტორებს შორის გადამწყვეტი სოციალური მხარდაჭერის მიმართულებაა. „ინდივიდი გვერდს უვლის, ვინც უარყოფს მას და ეძებს მათ, ვინც მიიღებს და მოიწონებს მისი აზროვნებისა და ქცევის გზას“ (იქვე). ასე რომ, ინტერპერსონალური „მიმზიდველობის“ მიუხედავად, პეტრეს სიკეთე ვერ შეცვლის ბიჭის არჩევანს, ვერ მოიპოვებს სოციალურ ნდობას, რადგან გადაწყვეტილების ბოლო წამს ბიჭი პეტრეს იმ სოციალურ ჯგუფს მიაკუთვნებს, რომელმაც ქურდობისკენ უბიძგა („ეგ რომ კაცი იყოს, მე არ

გამადარცვინებდა-მეთქი“). სამაგიეროდ, ძმის სახით იგი გენეტიკურთან ერთად, სრულ სოციალურ მხარდაჭერას გრძნობს („ერთადერთი ჩემი პატრონი და გულშემატკივარი“).

ამავე ტიპის არჩევანის წინაშე დგება „შურისძიების“ გმირიც. ეს ეპიზოდი პერსონაჟის ხასიათის ამოსაცნობად ძალზე მნიშვნელოვანია და მასზე ოდნავ მეტ ხანს შევჩერდებით: თავისი ამოცანიდან გამომდინარე, ომარასადმი კეთილგანწყობა რეზიკოსთვის სახიფათოა. მან შეიძლება ხელი შეუშალოს მოსალოდნელი ბრძოლის წინ. ძმის დაცვის სურვილი, შელახული თავმოყვარეობა, საკუთარი თავით უკმაყოფილება, ცხოვრების უსამართლობის გნცდა სიძულვილში გადაიზრდება და შურისძიების სახით გამოდის ასპარეზზე: ომარას სახლში მისული რეზიკო აღმოაჩენს, რომ ომარას აქვს ყველაფერი, რაც მას აკლია. ეს განცდა სწორედ აქ იბადება ბიჭში და არა სანაპიროზე, სადაც თითქმის ყოველდღე ხედავს ომარას და ძალიან მოსწონს – ძლიერი, ლამაზი, ხალისიანი. ეს ინტერპერსონალური მიმზიდველობა ყურადღების მიღმა ტოვებს იმ გარემოებას, რომ ომარა სოციალურად „სხვაა“. (სანაპიროზე და ბანაობის „ამპლუაში“, შესაძლოა, ეს „სხვაობა“ არც იყოს თვალშისაცემი). მწერალი რეზიკოს თვალთ ხედავს გარემოს – სახლს, ეზოს, ღობეს, რაც მთავარია – ომარას დედას – კეთილს, სანდომიანს. დიდი ფსიქოლოგიური სიზუსტით აღწერილ ამ ეპიზოდში მკაფიოდ ჩანს, როგორია დედა რეზიკოს წარმოდგენაში, როგორი იქნებოდა მისი სახლი და მთელი ის გარემო, რომელშიც, ცხოვრების უსამართლობა რომ არა, რეზიკოც იცხოვრებდა. რკინის ჭიშკარი, ბიჭს მშობლების სასაფლაოს რომ აგონებს, ცემენტის ბაგირი, ეზოს წინ რომ გაუჭიმავთ, არა მხოლოდ რეზიკოსა და ომარას შორის არსებულ სოციალურ განსხვავებაზე, არამედ ბიჭის რეალობასა და ფარულ ოცნებას შორის აღმართულ გადაულახავ ზღუდეზე მიგვანიშნებს.

რეზიკო უკვე სიძულვილს იწვევს, ზრდის თავის სულში და ამ სახიფათო გზას აკვირდება მწერალი. იგი შეგნებულად იშორებს ომარას დედისგან წამოსულ დადებით ენერგეტიკულ სიგნალებს, რათა ატრაქციამ არ დაასუსტოს. ქცევის ფსიქოლოგიის ენაზე რომ ვთქვათ, მისი ქცევა „უარყოფითად პროაქტიურია“, თუმცა მოთხრობაში დადებითი პროაქტიურობის ეპიზოდსაც ვხვდებით. დედის ასაკობრივი ჯგუფის ქალებთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით, იგი შესადარებლად საგულისხმო მასალას იძლევა და იმ ცვლილებებზე მიგვანიშნებს, რაც რეზიკოს ხასიათში მწიფდება. ამ ეპიზოდში რეზიკო გააზრებულად „ამუშავებს“ იმ უცნობი ქალისგან წამოსულ სიგნალებს, რომელიც, რეზიკოს ფიქრით, მის ძმას დაჩაგვრას უპირებს (ასეთივე სიგნალად აღიქმება გაწუწული გოგონას კვილიც). რეზიკოსთვის ისინი გარკვეული ფსიქო-სოციალური ტიპის ამოსაცნობი ნიშნებია: „თავიდანვე ამოიცნო ამ ქალის ხასიათი. ბუნდოვნად

გრძნობდა, რომ ამით იყო ასე კმაყოფილი“. ამ შემთხვევაში რეზიკოს „პროაქტიურობა“ მიმართულია საკუთარი გარემოს შექმნასა და კონსტრუირებაზე, ისეთი ველის შექმნაზე, სადაც ძმასთან ერთად თავს უსაფრთხოდ იგრძნობს. სიგნალების ამოცნობა კი პიროვნებად ჩამოყალიბების გზაზე მიღწეული წარმატების ნიშანია.

სხვა შემთხვევასთან გვაქვს საქმე მოთხრობის ბოლო ეპიზოდში. გავიხსენოთ, როგორ ებრძვის ილიას გმირი პეტრესგან წამოსულ სიკეთეს („იმ ღამეს ვერ დავიძინე“) და რა საბედისწერო აღმოჩნდება მისთვის მაშინ მიღებული გადაწყვეტილება („გაწყდეს, საცა წვრილია-მეთქი“). რეზიკოსთვის ანალოგიურია ომარას დედასთან შეხვედრის ეპიზოდი. სწორედ ამ მომენტიდან შეიძლება დაიწყოს რეზიკოს გადაგვარება. იმ წამიდან, ომარას კვალში რომ ჩადგება და წონასწორობას აკარგვინებს, დინჯად რომ უახლოვდება და ორთაბრძოლაში ატანილი გარდატეხით ტკბება, ცხადი ხდება, რომ რეზიკომ უკვე შეიგრძნო სიძულვილის ძალა და მასთან ახდენს საკუთარი ჯერაც ჩამოუყალიბებელი პიროვნების იდენტიფიცირებას. მწერალი გრძნობს, რა საშიშია რეზიკო, როცა მასში რაციონალისტი მოძალადე იბადება: გონებით, მიზანმიმართულად რომ იყენებს გაბოროტების საშინელ ძალას, მერე კი, ამ ახლად აღმოჩენილი „ჭემ-მარიტებით“ გაძლიერებული, ცინიკურად ტკბება მოსალოდნელი გამარჯვებით: „ახლა საშუალება ჰქონდა თავისთვის ძალა არ დაეტანებინა და ისე დასწეოდა. ის შინაგანად მოემზადა და აუჩქარებლად წავიდა წინ“.

ამ გამარჯვებით მკითხველი გრძნობს, რატომ ირჩევს რეზიკო იარაღად სიძულვილს. მაგრამ ამ ინციდენტმა ისიც უნდა გადაწყვიტოს, რა გზას დაადგება იგი სამომავლოდ ცხოვრებასთან, ადამიანებთან ურთიერთობაში. ამ არჩევანმა ადამიანი შეიძლება მიიყვანოს იქ, სადაც ილიას მოთხრობის ორი ახალგაზრდა გმირი მიიყვანა – მახათას მთაზე, ერთი – ახლანდელი, მეორე კი მომავალი განსასჯელის როლში. გურამ გეგეშიძე სხვა გამოცდილებას გვთავაზობს, თემის განვითარების განსხვავებულ გზას ირჩევს, ბრალდების ვექტორს ცვლის და გარედან შიგნით შემოაქვს. ილიას პერსონაჟი, როგორც ვთქვით, საზოგადოებას დებს ბრალს. ბრალდების ობიექტი „ოთარაანთ ქერივის“ „უთავბოლო, უსწორმასწორო წუთისოფელი“ კი არ არის, არამედ ყრუ, უგულო სოციუმი, რომელიც, გაბოროტების გარდა, აღარაფერს უტოვებს ადამიანს: „მძულს ქვეყანა და ადამიანი უფრო ... ჩვენს შორის საბოლოოდ ჩავტეხე ხიდი. მე ერთი აქეთ ნაპირას დავრჩი, თქვენ მრავალნი იქით“. გურამ გეგეშიძის პატარა გმირი კი სწორედ ამ უსწორმასწორო, უსამართლო ცხოვრებას უპირისპირდება – უფრო ზოგად და ბუნდოვან მოცემულობას, უფრო უმისამართოსა და უპიროვნოს, აბსტრაქტულსა და უხილავს, შესაბამისად, უფრო ძლიერსაც. ამ ვითარებაში სიძულვილიც მოუმართავია, მოკლებულია სამართლიანობას და რეზიკოც,

დამარცხებული ომარასაგან დაჩოქებას რომ მოითხოვს, სასტიკი და გაბოროტებული უფროა, ვიდრე სამართლიანი შურისმაძიებელი. მისი გაბოროტება სინამდვილეში ცხოვრებაზეა დამიზნებული და არა ომარაზე. ამას თვით რეზიკოც იგრძნობს და მისივე მორალური ინტუიცია – სულხან-საბას თქმით, „მამხილებელი გონი“ – მიტევებისკენ გადააგმევინებს ნაბიჯს, ილიას პერსონაჟისგან განსხვავებით, რომელიც სიძულვილის სასარგებლოდ აკეთებს არჩევანს. ილია საზოგადოებისგან ელის „სოციალურ აქტიურობას“, იმ პეტრესგან, „საქრისტიანო საქართველოს“ სახელით რომ უმასპინძლებს „მცირე ძმებს“ და მერე ბედის ანაბარად მიატოვებს. ილიასთან განხეთქილება რადიკალურია და შერიგებაც მხოლოდ შესაძლებლობის სახით არსებობს მოთხოვნის სივრცის გარეთ. გურამ გეგეშიძეს შერიგება მოთხოვნის შიგნით შემოაქვს, პიროვნების პრობლემად აქცევს, მისი გმირი თავადვე აგნებს თავისი წინამორბედის მიერ მიუგნებელ პასუხს. ამ ორ მოთხოვნას შორის გადაძახილი სწორედ პერსონაჟის ხასიათის განვითარების დონეზე იკითხება. აქ იმართება ფარული პოლემიკა ადამიანის სულის რაობაზე. გურამ გეგეშიძე პასუხს იძლევა ილიას მიერ დასმულ კითხვაზე – რა შუაშია პეტრე? რა თქმა უნდა, საზოგადოების დანაშაული აშკარაა, მაგრამ კაცობრიობის განვითარების თანამედროვე დონეზე პიროვნებამ თავად უნდა აიღოს პასუხისმგებლობა საკუთარ ქცევასა და გადაწყვეტილებაზე. გარემოს სოციალური გავლენის დაძლევა შესაძლებელია და აუცილებელიც იმ სულიერი და მენტალური პოტენციალის ფონზე, რასაც ადამიანი ფლობს. ამ აზრით, „შურისძიება“ არამხოლოდ ფსიქოლოგიური სიზუსტითაა მომხიბლავი, არამედ ადამიანის სულიერი ძალების რწმენითაც.

დავაკვირდეთ: საბოლოო გადაწყვეტილებას რეზიკო მოულოდნელად, თითქოს სპონტანურად იღებს. სოციალური და ფსიქოლოგიური კონტექსტიდან „ამორთულს“, თითქოს უცებ რაღაც სხვა ხმა ჩაესმის. ჩვენ ვერ ვგებულობთ, რამ ააღებინა რეზიკოს ხელი განზრახვაზე, რამ გაუჩინა მისი ადამიანობის მხსნელი განცდა სწორედ იმ მომენტში, ზნეობრივი უფსკრულის პირას რომ აღმოჩნდა. მისი სულის მოძრაობა ფარდის მიღმა რჩება. შესაძლოა, ეს „სხვად“, „უცხოდ“ აღქმული შენივე მსგავსის, „შენიანის“ დამცირების დაკმაყოფილებული ინსტინქტი იყო, მყისიერად გადასული მეორე უკიდურესობაში, ამ ლტოლვის სიმდაბლის გაცნობიერებულ აღქმაში. ნებისმიერ შემთხვევაში, საქმე გვაქვს ფსიქოლოგიური ველის მოულოდნელ ცვლილებასთან, მისი სტრუქტურის შეცვლასთან. ასე რომ, რეზიკოში მომხდარი ცვლილება ეხება არა მხოლოდ რეზიკოს, არამედ ომარასაც და მათ შორის ურთიერთობის ფორმას, სავარაუდოდ, სხვებთან მათი შემდგომი ურთიერთობის ფორმებსაც. დავაკვირდეთ განწყობის დინამიკას ფინალურ სცენაში: რეზიკოს დესტრუქციული განწყობის შედეგია ის, რომ იგი ომარას დაჩოქებას თხოვს, მაგრამ ამ მოთხოვნის სისასტიკე

განსაკუთრებულია და აშკარად არაა ომარას მიერ ჩადენილი საქციელის (შემთხვევითის, სახუმაროს – როგორც თვითონ ხსნის) და არც ომარას სიტუაციური ქცევის შედეგი. ამ მოთხოვნაში რეზიკოს არსებაში რაღაც ძალზე სახიფათო რამ ხდება, რაღაც საშიში, უცხო და ფარული განწყობა კონსტრუირდება. ამავე ტიპის განწყობის სხვა მაგალითი ძმის ცემის სცენაა. ორივე შემთხვევაში სისასტიკე გაცილებით აღემატება მოწინააღმდეგის შესაძლო დანაშაულს და „აცდენილია“ გამომწვევ მიზეზს. შეიძლება დაგვეშვა, რომ აქ თავს იჩენს უცნობი ფსიქოლოგიური ენერგია, რომლის მართვა რეზიკოს არ შეუძლია. როგორც ფროიდი ამბობს, „არაცნობიერს ჩვენ ვუწოდებთ ფსიქიკურ პროცესს, რომლის არსებობა უნდა დავუშვათ, რადგან მის შესახებ ვასკვნით შედეგიდან გამომდინარე ისე, რომ არაფერი ვიცით მის შესახებ (ფროიდი 1923: 343).

გურამ გეგეშიძის მიერ აღწერილი ძმის ცემის სცენა ფსიქიკურ გამოვლენებათა წინააღმდეგობრივ ხასიათზე, ე. წ. ამბივალენტობაზე მიგვითითებს. მიჩნეულია, რომ ნების სფეროში იგი ვლინდება ორმაგი ქმედებებისკენ მიდრეკილებაში. ემოციურში – ობიექტის მიმართ დადებითი და უარყოფითი განცდების ერთობლიობაში. ამბივალენტობა წარმოადგენს უნივერსალურ ფსიქიკურ მოვლენას და პიროვნების ფსიქიკურ გაორებას ასახავს. იგი გამოწვეულია სამყაროში პიროვნების პოზიციური არამდგრადობით და საფუძვლად უდევს მთელ რიგ მომენტალურ დესტრუქციულ ქცევებს, მაგალითად, მიდრეკილებას ობიექტების ნგრევისაკენ, სადიზმს და ა. შ. (ენიკევი 2002: 10). ზემოთმოტანილ ორივე სცენაში – ძმასთან და ომარასთანაც რეზიკოში აშკარად ვხედავთ დესტრუქციული ფსიქიკის ნიშნებს და იგი აღარაფრით ჰგავს იმ სამართლიან, მზრუნველ ბიჭს, მანამდე რომ ვიცნობდით.

ილიას პერსონაჟი ერთგან ამბობს: „გული სადღაც იწვედა, ვერ დავაოკეთ და ვერა“. ამ ფრაზით ილია ინდივიდის ნების წარმართველ ისეთ ძალაზე გვატყობინებს, რომელიც ცნობიერების კონტროლს არ ემორჩილება (რუსთაველი: „გული კრულია კაცისა, ხარბი და გაუძლომელი, / გულია ჟამ-ჟამ ყოველთა ჭირთა მთმო, ლხინთა მდომელი, / გული – ბრმა, ურჩი ხედვისა, თვით ვერას ვერ გამზომელი, / ვერცა ჰპატრონობს სიკვდილი, ვერცა პატრონი რომელი“). ამ ფონზე საყურადღებოა რეზიკოს ფინალური გადაწყვეტილება და ის მოსაზრება, რომელსაც განწყობის თანამედროვე თეორიები გვაწვდიან პიროვნების შესახებ: ფუნქციონალურ მოთხოვნილებებს, რომლებიც სპეციფიკურად ადამიანურ ფუნქციებში იღებენ სათავეს ღიაობის პოტენციული გააჩნით. ეს ღია ხასიათი ვლინდება მათ მუდმივობაში, არაციკლურობაში, დაკმაყოფილების ფიქსირებული დონის უქონლობაში, განვითარების, ზრდისა და რეალიზაციის სულ უფრო მაღალი დონეებისკენ სწრაფვაში (იმედაძე 2004: 64). რეზიკოს გადაწყვეტილებისგან განსხვავებით,

ილიას პერსონაჟის „აჰა, გადაგიშალე (გული – მ.კ.) და ლოდი ამეცალა“ – ამ სწრაფვის პასიური ფორმაა. რადგან დადებით გადაწყვეტილებაში არ გადადის. რეზიკოს შემთხვევაში იგი აქტიურია და მორალურ გამოცდილებაში გადაიზრდება. იმ ზნეობრივ იმპულსს, რეზიკო რომ მოთხრობის ფინალში საიდანაც ლებულობს, მას არაცნობიერი აწვდის, მაგრამ ამ შემთხვევაში ფროიდისეული „თანატოსის ინსტინქტი“, ფატალურად განსაზღვრული ფსიქიკური ენერგეტიკა ანუ „უარყოფითი ცნება“ კი არ მოქმედებს, არამედ სხვა, საპირისპირო. უზნადის განმარტებით, „დადებითი შინაარსის ცნება“, ანუ განწყობა. და რამდენადაც განწყობა „ნორმალური ადაპტაციის მექანიზმია (იმედაძე 2004: 65), ინციდენტი ამოწურულია. მწერალი აქ ემშვიდობება თავის გმირს. რეზიკომ უკვე იცის, რომ სიძულვილი არაფერს აძლევს ადამიანს, არც ვნებებს უკმაყოფილებას, არც სიამაყეს. ამ მომენტიდან იგი ბრძენი, თავისივე გამოცდილებით დაღინჯებული და დასევდიანებული პატარა კაცია. ამ ტანჯვით მოპოვებულ გამოცდილებას ანდობს ამიერიდან მწერალი პატარა ბიჭის ცხოვრებას „უზარმაზარ, ბნელ და ბურუსით მოცულ ქვეყანაში“.

ლიტერატურა

- ბალიაშვილი 2004:** ბალიაშვილი მ. სოციალური განწყობების როლი ქცევის ზოგად კონტექსტში. მაცნე, № 1, თბ.: 2004.
- ენიკევი 2002:** Аíèêåâ ß. È. Íáùàÿ è ñîòèàëüíàÿ ïñèõîëíãèÿ. Ì.: “Èçä-âî ÎÐÈÎ”, 2002.
- იმედაძე 2004:** იმედაძე ი. მასალები ფსიქონალიზისა და განწყობის თეორის შედარებითი ანალიზისათვის. მაცნე, № 1, თბ.: 2004.
- მალრაძე 2004:** მალრაძე გ. უმცირესობის გავლენა და განწყობის ვალენტურობა. მაცნე, № 1, თბ.: 2004.
- ნათაძე 2008:** ნათაძე ნ. ორი მოთხრობა. ქართული კრიტიკის სასკოლო ქრესტომათია. II. თბ.: გამომცემლობა „საუნჯე“, 2008.
- ფროიდი 1923:** Ôðeé ä Ç. Íñíîâíúâ ïñèõîëíãèè-ãñèèâ òâîðèè â ïñèõîâíãèèçã. Ì . 1923.

ლიტერატურის სიმბოლიკა ოთარ ჭილაძის რომანებში

ენა, მითი, რელიგია, ხელოვნება და მეცნიერება არის „სიმბოლოური ფორმა“, რომლის საშუალებითაც ადამიანი აწესრიგებს თავის გარშემო არსებულ ქაოსს.

კასირერი

XIX საუკუნის დესიმბოლიზებული ლიტერატურა XX საუკუნეში ღრმად სიმბოლიზებულმა ლიტერატურამ შეცვალა. გამოწვევის არც ჩვენი უახლესი მწერლობა ყოფილა. ამ თვალსაზრისით მეტად საინტერესო მწერალია ოთარ ჭილაძე. მისი რომანების მხატვრული სისტემა ტექსტის ქსოვილში ჩაღრმავებისას ინტერპრეტაციის უსაზღვრო საშუალებას იძლევა. ამის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი არის ე. წ. „ცნობიერების ნაკადის“ ლიტერატურასთან სიახლოვე, რაც თავისთავად განსაზღვრავს მწერლის ხელწერას: სათქმელის სიმბოლოებითა და კოდებით გადმოცემა. ყოველი სიმბოლოური ფორმა წარმოადგენს აქტის განსაზღვრულ მეთოდს, რომლის საშუალებითაც კონსტრუირდება „სინამდვილის“ საკუთარი, განსაკუთრებული ქვეყანა. თუკი მოვასწავროთ, ოთარ ჭილაძის სიმბოლოთა აზრობრივ რეზერვს ნაწილობრივ მაინც ჩავწვდეთ, მართლაც რომ საოცარ „ქვეყანაში“ აღმოვჩნდებით. ეს არის სამყარო, რომელშიც სულიერი ღირებულებანი და მორალური ფასეულობები ყველაფერზე მაღლა დგას, სადაც ყოფიერება გაკეთილშობილებულია, სადაც სიკეთის მარადიულობის პრობლემა საბოლოოდაა გადაჭრილი.

ოთარ ჭილაძის სიმბოლოები მრავალფეროვანია. მის რომანებში ბევრი რამის გააზრება შეიძლება სიმბოლოურად, მაგალითად: ირემი,

ფილოლოგიის მკვლევართა
ლოქტორი.

ძირითადი ნაშრომები:

„სივრცის იდენტიფიკაციის რღვევა ოთარ ჭილაძის რომანში “გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა”; ოთარ ჭილაძის “ყოველმან ჩემთან მპოვნელმან”: თვითიდენტიფიკაციის კრიზისი; იდენტობის პრობლემა თანამედროვე ქართულ მწერლობაში; “თხა და გიგოს” პოსტმოდერნული ვერსია.

ინტერესთა სფერო:

ლიტერატურათმცოდნეობა, კრიტიკა, სემიოტიკა.

მამალი, თოვლი, სახედარი, დიდი ცაცხვის ხე, ლიმონი, ნატადრალი („ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“); ზღვა, თეატრი, არყიან ბოთლში ჩადებული კიტრი, ლიმონი, ტყე, ცხვარი, ზამთრის ქოხი და მისი ბინადრები: ბრტყელსახიანი, აირწინალიანი და სათვალისანი („რკინის თეატრი“); მამალი, ლიმონი, ნატადრალი და მასში თავშეფარებული უცნობი, გიჟკოლას დაკარგული მამა, ვანო მასწავლებლის გაუჩინარებული გოგო („მარტის მამალი“) და სხვ. ამგვარი სახეები ტექსტებში მრავლად მოიპოვება. მათ შორის არის რამდენიმე მყარი სიმბოლო, რომელიც მეორდება სხვადასხვა რომანში და ყველა ცალკეულ შემთხვევაში საკუთარი მნიშვნელობა აქვს. ამჯერად ჩვენ ყურადღებას ლიმონის სიმბოლიკას მივაპყრობთ და შევეცდებით, გავხსნათ მისი არსი და დავადგინოთ ის კანონზომიერება, რაც სხვადასხვა რომანში ერთი და იმავე სიმბოლოს გააზრებას უკავშირდება.

ჯერ კიდევ სოსიური უპირისპირებდა ერთმანეთს სიმბოლოს და კონვენციურ ნიშანს, უსვამდა რა ხაზს პირველის იკონურ ელემენტს: სასწორი შეიძლება იყოს სამართლიანობის სიმბოლო, რადგან იკონურად გულისხმობს თანასწორობის (თანაწონადობის) იდეას, ხოლო საზიდავი – არა. სოსიურის ამ აზრის გათვალისწინებით, ლიმონის იკონური ელემენტი - მრავალწლიანი მარადმწვანე კულტურული მცენარე, ველურად არ არის შენიშნული; კავკასიაში მისი მოშენების ერთ-ერთი უმთავრესი რაიონია შავი ზღვის სანაპირო; აქვს სამკურნალო თვისებები - თავიდანვე მიუთითებს სიმბოლოს ზოგად სახეზე. მხოლოდ აქედან გამომდინარეც შეგვიძლია შევნიშნოთ, თუ რატომ მიმართავს მწერალი მაინცდამაინც ამ სიმბოლოს: იგი არის, ერთი მხრივ, ეროვნული იდენტობის მიმანიშნებელი (გავრცელების არეალით) და, მეორე მხრივ, დადებითი იდენტობის ნიშანი (სამკურნალო თვისებებით).

სიმბოლო, ტროპის ერთ-ერთი სახეობა, ისეთივე ძველია, როგორც ადამიანური აზროვნება. ამისთვის მხოლოდ პეტრე იბერის „არეოპაგეტული კრებულის“ დასახელებაც იკმარება, სადაც ყოველივე ხილული აღწერილია, როგორც სიმბოლო ღვთის „უხილავი, იდუმალი და განუსაზღვრელი“ არსისა. თუმცა სიმბოლოს ფილოსოფიურ-ესთეტიკური გააზრება შედარებით გვიანდელია, კულტურული განვითარების ნაყოფია. მისი უამრავი განმარტება არსებობს. როგორც იური ლოტმანი აღნიშნავს, „ნებისმიერი ლინგვისტურ-სემიოტიკური სისტემა არასრულყოფილია, თუკი არ იძლევა სიმბოლოს საკუთარ განსაზღვრებას. ...და მაშინაც კი, როცა არ ვიცით, რა არის სიმბოლო, თითოეულმა სისტემამ იცის, რა არის „მისი სიმბოლო“ და იგი მას სჭირდება საკუთარი სემიოტიკური სისტემის მუშაობისათვის“ (ლოტმანი 1992: 191). ჩვენც სიმბოლოს სხვადასხვა განმარტებაზე დაყრდნობითა და მხატვრული სისტემის კონტექსტის გახსნით შევეცდებით, შევაღწიოთ ტექსტის ლინგვისტურ ქსოვილში.

სიმბოლო არის ცნება, რომელიც აფიქსირებს მატერიალური საგნების, მოვლენების, გრძობადი სახეების თვისებას, გამოხატოს იდეალური შინაარსი, მათი უშუალო გრძობად-კონკრეტული ყოფიერებისაგან განსხვავებით (ავერინცივი 2001: 156). ეს განმარტება უკვე იძლევა იმის საშუალებას, რომ ლიმონში დავინახოთ ბევრი ურთიერთგანსხვავებული, მაგრამ არა ერთმანეთთან დაპირისპირებული მნიშვნელობა, რის შესაძლებლობასაც ოთარ ჭილაძის მხატვრული სისტემა ნამდვილად იძლევა.

რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ ამ სიმბოლოს ზვედრითი წილი სხვა დანარჩენ რომანებთან შედარებით მცირეა, მხოლოდ ერთგან არის ნახსენები, თუმცა ეს სულაც არ უმლის ხელს მისი ღრმა აზრობრივი ველის ჩამოყალიბებას. პეტრე მაკაბელი ცოლად ირთავს ზღვისპირელი თავადის ასულს. „პატარძალს ბაბუცა ერქვა, მიქელაძის ქალი გახლდათ, მის მოახლეს კი – ალათია. მოახლის გარდა, ფიცრის პატარა ყუთში ჩარგული ლიმონის ხე მოჰყვა (რომელიც ორი კვირის თავზე გახმა და ყუთიანად გადაადგეს)“. ლიმონის მნიშვნელობას აქ აზუსტებს კიდევ რამდენიმე დეტალი. ბაბუცას მასთან ერთად მზითევში მოჰყვა საკმაოდ ვრცელი ბიბლიოთეკა, მამისეული ხმალი და ჯვარი. ბიბლიოთეკა, ხმალი და ჯვარი – წიგნიერება, ეროვნული მებრძოლი სული და ქრისტიანული რწმენა – კიდევ უფრო აკონკრეტებს იმ მორალურ-ზნეობრივ ატმოსფეროს, რაც ბაბუცას უკავშირდება რომანში და რომლის შეტანასაც იგი ცდილობს მაკაბელთა ოჯახში. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ნათელი ხდება ლიმონის სიმბოლოს მნიშვნელობა. მასში მოიაზრება მხოლოდ დადებითი საწყისი. კეთილშობილი წარმომავლობის, უშიშარი მამის შვილი, ქართულ ტრადიციებზე აღზრდილი, კეთილი, სათნო ბაბუცა სრულიად საწინააღმდეგო სახეა მაკაბელებისა, რომელთა სახასიათო ნიშნებია: საეჭვო წარმომავლობა, მშიშრობა, ტრადიციების უქონლობა, ბოროტება. ის ფაქტი კი, რომ ლიმონი მაკაბელთა ოჯახში ვერ ხარობს და ძალზე მალე ხმება, ორი ურთიერთ-საპირისპირო საწყისის ერთმანეთთან შეუთავსებლობაზე მიუთითებს. ამას რომანში განვითარებული სხვა, უფრო მასშტაბური მოვლენებიც ადასტურებს: გიორგას დაღუპვა, ანას გაგიჟება, ალექსანდრესა და ნიკოს სახლიდან წასვლა, ანეტას უბედურება... აქედან გამომდინარე, ლიმონი რომანში არის დადებითი სოციალური და ფსიქოსოციალური იდენტობის ნიშანი. მისი გახმობა კი ამ სივრცეში დადებითი იდენტობის კრიზისის დასტურია.

სიმბოლო მყარი მხატვრული სახეა. იგი დიაქრონიულად არსებობს კულტურის მეხსიერებაში, საიდანაც ხვდება მწერლის მეხსიერებაში და ახალ ტექსტში ცოცხლდება. ეს არის სიმბოლოს სინქრონული სახე. ერთი და იგივე სიმბოლო გვხვდება ერთმანეთისაგან ძლიერ დაშორებულ ტექსტებში, რამდენადაც მას ამოუწურავი აზრობრივი ველი აქვს, განსხვავებული მნიშვნელობებით. თუმცა ამისთვის სულაც არაა აუცილებელი

ვრცელი პერიოდი, რის დასტურად ოთარ ჭილაძის „რკინის თეატრის“ სიმბოლური ველის ანალიზიც კმარა. ამ რომანში **ლიმონი** მრავალპლანიანი სიმბოლოა.

დიმიტრის ეზოში ლიმონი უცნაურ დროს, ადრიან გაზაფხულზე, ისხამს ნაყოფს. ამის შემდეგ კი უფრო საოცარი რამეც ხდება: ეზოში შემოსული სიკვდილი მას წყვეტს, წვენს გამოსწუწუნის, გადააგდებს და მიდის. „სიცოცხლის გემინოდეს, დიმიტრი, სიცოცხლის! ხარბია. ყველაფერი ბევრი უნდა. თანაც ახლავე. მე კი ვიცდი, ვიცდი და ვარ ამ ერთ ლიმონს მიჩერებული,“ – თან ამ სიტყვებს უტოვებს გაოცებულ მასპინძელს. დიმიტრი მაშინვე ხვდება, რასაც ნიშნავს არარსებული ლიმონის შეჭმა – იმის სიკვდილს, ვინც ჯერ კიდევ არ მოვლენია ქვეყანას. სიმბოლოს არსი აქ არც ისე ძნელი ამოსაცნობია: ლიმონი იგივე ნატოა, დიმიტრის ჯერ არდაბადებული და ერთადერთი ქალიშვილი. ამგვარი გააზრებისათვის ნიადაგი რომანში საკმაოდ მყარია: „[ნატო] ხანდახან ისე ღრმად შედიოდა ზღვაში, თავი ლიმონის ხელა მოუჩანდა“; პატარა ანდროს დედა „აყვავებული ლიმონით მობუბუნე და სურნელოვანი“ ეჩვენება. თუმც ეს ყველაფერი მხოლოდ ერთი სეგმენტია იმ რთული სახისა, რასაც განსახილველი სიმბოლო ამ რომანში იტევს.

ტროპის ეს სახე იმდენად ღრმა და ამოუცნობია თავისი არსით, რომ ლექსიკონები და ენციკლოპედიები ვერ იძლევიან მის აზრობრივ ველში შესაღწევ უალტერნატივო გზას. წმინდა რაციონალიზმი აქ უშედეგოა, რადგან „სიმბოლოს რაციონალიზება მხოლოდ ფარავს მის ჭეშმარიტ არსს და ცვლის ყოველგვარი სიყალბით. სიმბოლო „დუმს“, როცა ჩვენ მას რაციონალურად ვეკიდებით და „დუმს“ სწორედ პასიური ობიექტური დამოკიდებულების საპასუხოდ“ (ლოსევი 1972: 188). ამიტომაცაა, რომ მკვლევარები ერთხმად აღიარებენ - სიმბოლოს გააზრებისას მთავარია ტექსტის აზრობრივ ველში წვდომის უნარი მწერლის მსოფლმხედველობრივი და ენობრივი მოდელის გათვალისწინებით. თუმც, გარკვეულწილად, ზოგადი განმარტებები აქაც გვეხმარებიან. გარკვეულწილად იმიტომ ვამბობთ, რომ სიმბოლოთა ენციკლოპედიაში მოცემული განმარტება უმნიშვნელოა იმასთან შედარებით, რასაც ოთარ ჭილაძის მხატვრულ სამყაროში არსებული და ჩვენ მიერ საანალიზოდ გამოტანილი სიმბოლო საკუთარ თავში მოიაზრებს. „ქრისტიანულ სიმბოლოებში ლიმონი ერთგული სიყვარულის ნიშანია, ებრაულ სიმბოლიკაში კი აღნიშნავს მოსავალს“ (სიმბოლოთა ლექსიკონი). ეს სიმბოლური ველი თანახმიერობაშია ნატოს სახესთან: იგი არის გელას სიყვარულის ერთგული (რაც შეეხება ნატოს ურთიერთობას საბა ლაფაჩთან, ეს მხოლოდ სასოწარკვეთილი ქალის ფიზიკური იმპულსია, რასაც იმ დღესვე გამოისყიდის სიკვდილით) და

მისი ნაყოფიერების სახე (ანდროს დედობით ნატო გელას გენეტიკური ხაზის გამგრძელებელი ხდება).

მწერლის მიერ ნატოს სახის ამგვარი გააზრება – სიმბოლური გამოხატვა ლიმონში – უკვე მინიშნებაა პერსონაჟის ზოგად სახეზე, ხოლო სიკვდილის მიერ მისი გამოწვევა იმის მაუწყებელია, რომ იგი საკმაოდ მალე დაისაკუთრებს თავის „ლიმონს“.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლიმონი მრავალპლანიანი სიმბოლოა. ნატოს თავს დამტყდარი ყველა მოვლენა - ბედნიერება თუ უბედურება - მისი გზით შემოდის ტექსტში და, შესაბამისად, ჩვენი აღქმის არეალშიც: გელას პირველი გამოჩენისას ჟურნალების სახლში ლიმონის ტოტზე შემომჯდარი ჭრელი ჩიტი გამწარებული სტვენს, მეორე მხრივ კი, საბა ლაფაჩი მეჭეჭიან ნარინჯზე დანით ისარგაყრილ გულს ამოჭრის და ნატოს ეზოში აგდებს სიყვარულის ნიშნად. ამრიგად, მკითხველის მეხსიერების სიღრმეში ლიმონი რამდენიმე სხვადასხვა სიმბოლური სახით აღწევს: პირველ რიგში, ლიმონი არის ნატო, ამიტომ მასთან დაკავშირებული სიყვარულიც, უბედურებაც, სითბოც, სიკვდილიც მკითხველის აღქმის არეალში შემოდის ლიმონის სხვადასხვა ხატით - მობუბუნე, აყვავებული, დამჭკნარი, გამოწვენილი.

სიტყვიერი სიმბოლო თავის თავში კიდევ სხვა პარამეტრებსაც შეიძლება შეიცავდეს, ესენია: ფერი, სურნელი, ხმა, გემო. ლიმონის სიმბოლიკის კვლევა ამ კუთხით საკმაოდ საინტერესო შედეგს იძლევა. მას რომანში უკავშირდება ორი ფერი - ხასხასა მწვანე და ყვითელი. ხმა - ბუბუნი, შრიალი; გემო - მჟავე; სუნი - სურნელოვანი (ანუ სასიამოვნო). ყველა ეს კომპონენტი დამატებითი მნიშვნელობების შემცველია, რომლებიც ავსებენ ძირითად სიმბოლოს და მის სრულყოფილ სახეს და მრავალპლანიანობას განაპირობებენ. ის, რომ ლიმონი ერთდროულად არის მჟავეც, სურნელოვანიც და მობუბუნეც, მისი კონოტაციური ველის სიფართოვის მანიშნებელია.

ოთარ ჭილაძის რომანებში ლიმონის ასოციაციურ მნიშვნელობათა არეალი თანდათანობით ფართოვდება და ყველაზე დიდ აზრობრივ, და შესაბამისად, ესთეტიკურ ხვედრით წონას „მარტის მამალში“ იძენს. თუკი „რკინის თეატრში“ ლიმონი ნატოს სახის კოდირებას ახდენს, „მარტის მამალში“ ეს კოდირება ორმაგდება. აქ ლიმონი ვანო მასწავლებლის გოგოს მაგიერია. (ასე ამბობს თვითონ და ამასვე ეკითხება ნიკოც: „როგორ არის თქვენი გოგოს მაგიერიო?“) იგი უბრალოდ ყუთში ჩარგული ხე არ არის, აქ მისი გაჩენაც არარეალურია. არავინ იცის, როგორ მოხვდა იგი უფარაანთ ჭერქვეშ: „შუბლიდან გამოიტენა ალბათ ან გულიდან ამოიჭრა, რადგან არავის უნახავს, როგორ შეიტანა უფარაანთ ოჯახში ის ზღაპრული, ჯადოსნური ხე“. სიმბოლო არაა რეალისტური გამოსახვის ფორმა, რომ მისი პირველსახესთან მაქსიმალური მსგავსება მოვითხოვოთ. სიმბოლოს არსი არ გამომდინარეობს გარეგნული სახიდან. ის ამაზე ბევრად ღრმა და

მრავლისმომცველია. გარეგნულად თუნდაც სქემატური სიმბოლო შინაარსობრივად ორიგინალურია, მიუთითებს მისგან სრულიად განსხვავებულ საგანზე და ყურადღებას ამახვილებს მის შინაგან, არსებით ნიშანზე. სწორედ ამგვარ გააზრებას ვხვდებით „მარტის მამალში“. ლიმონის ღრმა სიმბოლოური ველი აქ კიდევ უფრო ძლიერდება, რასაც დამატებითი ელემენტები, ხის გაჩენის შესაძლო ვარიანტები, ემსახურება: შუბლიდან გამოიტანა (შუბლის ძარღვი - სინდისის მხატვრული სახე და თვით შუბლი - გონიერება) და გულიდან ამოიჭრა (გული - ყოველგვარი გრძობის, ამ შემთხვევაში დადებითის, საწყისი: სიკეთის, სიყვარულის...). ხეს აქვს სხვა სიმბოლოური ველიც – მარადიული ნაყოფიერება: „ნაყოფს რომ შეაწყვეტ, მაშინვე ახალს გამოიბამს, მაგიერს. ამიტომაც არავის ეუბნება უარს, ყველას აქედან მიაქვს ლიმონი. ხეს მაინც არაფერი აკლდება: ალაგ მწიფს, ალაგ კვირტი ასხია, ალაგ ყვავილი“.

საინტერესოა ერთი გარემოება. „მარტის მამლის“ ლიმონს გაცილებით მყარი, გამძლე სიმბოლოური მახასიათებლები აქვს, ვიდრე რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“. თუკი ამ უკანასკნელში არაჯანსაღ გარემოში მოხვედრის გამო იგი ორ კვირაში ხმება, უფარაანთ ჭერქვეშ დამკვიდრებულს ეს არ ემართება, მიუხედავად იმისა, რომ აქაური სივრცე დიდად არ განსხვავდება მაკაბელთა სივრცისაგან (უფარაანთ ჭერქვეშ ორი მკვლეელი ცხოვრობს: გოგია და მისი ბიძა). აქ ლიმონი თვითონ კი არ იღებს უარყოფით იმპულსებს, არამედ იქით გასცემს სიკეთეს, თანაც უსაზღვროდ და უხვად, რითაც კიდევ უფრო იტვირთება თვითონ. ეს სიკეთის მარადიულობისა და უკვდავების ოთარ ჭილაძისეული ინტერპრეტაციაა. ვანო მასწავლებელმა სიღნაღში მის მიერ შემოტანილი სიკეთე ისე ღრმად დათესა, რომ მის არსებობას საფრთხეს ვერანაირი ბოროტება ვეღარ უქმნის (თანაც მისივე სიტყვებს თუ გავიხსენებთ - „სიღნაღი თავშესაფერს ნიშნავსო“ - გამოვა, რომ მან სიკეთესაც გადასარჩენად შეაფარებინა აქ თავი). „მარტის მამლის“ ლიმონს ღვთაებრივ სიკეთესთან წილნაყოფის თვისება აქვს. ამას რომანის თუნდაც ის ფრაგმენტი ადასტურებს, როცა, მწერლის სიტყვით, ცეცხლწაკიდებული ხე „ამოვარდა ყუთიდან და თავდაღწეულმა, ფესვებზე მიწაშერჩენილმა, ფოთლებდაჭმუჭვნილმა ხემ ჭერი თავით გაიტანა და გუგუნ-შრიალით, ნაპერწკლებისა და ყვავილების ფრქვევით ცას მიაშურა, უკეთეს ქვეყანას“.

„მარტის მამალში“ გოგია და დედამისი ისე უპირისპირდებიან ვანო მასწავლებელს, როგორც მაიორის სახლი – გიორგას გომურს. ამ მუდმივ დაპირისპირებაში იკვეთება ლიმონის ყოვლისმომცველი ძალა. გოგიასა და დედამისს ვანო მასწავლებელი ლიმონს არასოდეს აძლევს თავისი ნებით, ისინი მხოლოდ იპარავენ მას. სამაგიეროდ, საკუთარი არსის შესაცნობად ლოგინს მიჯაჭვულ ნიკოს თავად მიაართმევს ხეს სახლში.

ზემოთ უკვე აღნიშნულ ხასხასა მწვანესა და ყვითელს აქ კიდევ ერთი ფერი ემატება: „თეთრად გადაპენტილი, ყვითლად დახუნძლული, მწვანედ გადახასხასებული“. „თეთრი სამყაროს აბსოლუტური ფერია და ამიტომაც სისუფთავის, ჭეშმარიტების, უცოდველობის და ღვთაებრიობის სიმბოლოა“ (ტრესიდერი 1999: 23), ამ შემთხვევაში კი უმანკო, წმინდა, შეურყენელ ბუნებაზე მიუთითებს, რაც აფართოვებს სიმბოლოს მნიშვნელობას.

რომანის ფინალში უკვე საბოლოოდ იხსნება და კონკრეტდება სიმბოლოს არსი და მიზანი. იგი არა მარტო სილამაზისა და სიკეთის სახეა, არამედ იმ თვისებათა გასაძლიერებლად და საყოველთაოდ დასამკვიდრებლად შემოტანილი, რასაც თავად გულისხმობს. სიკეთემ უნდა ამოძირკვოს ბოროტება და მისი ადგილი დაიკავოს. ამას ხვდება უკვე გამოჯანმრთელებული ნიკო, რომელიც ჩასწვდა წინაპრების მიერ ჩადენილი ყველა ცოდვის სიმძიმეს და თავი კი არ აარიდა მათ, არამედ გაიზიარა მათზე პასუხისმგებლობა, რითაც ურთულესი ამოცანა გადაჭრა: შეიცნო საკუთარი თავი და ახლა სხვის შველასაც შეეცდება. „ალარავის დაუთმობს ნიკო იმ ხეს ცოცხალი თავით... ის ხე აუცილებლად აქ უნდა დარჩეს, მიწაზე. ცაში უკვალოდ გაქრება, მიწას კი დააკლდება. მიწისაა, მიწისთვისაა გაჩენილი. აგერ ნახავთ, გოგიასაც თუ არ გამოცვლის გაზაფხული, გოგიასაც თუ არ გააკარგებს“... მიჩნეულია, რომ „ხე თავისი სიმბოლიკით განუზომელია. იგი მოიცავს მთელ სამყაროს. სამყარო მთლიანი ხეა, რომლის ჩრდილშიც დასახლდა ხალხი“ (ხავიერი 1983: 408). თუ ამ მოსაზრებას „მარტის მამლის“ სიმბოლურ ველს მოვარგებთ, ლიმონის სიმბოლიკა კიდევ უფრო გართულდება. იგი უკვე საკუთარ თავში მოიაზრებს არა მარტო კონკრეტულად ხის ერთი სახეობის (ამ შემთხვევაში, ლიმონის) მნიშვნელობებს, არამედ ზოგადად ხის სემანტიკასაც. სამყაროს ერთ დიდ ხედ გააზრების ტენდენციას რომანში ემატება ყოვლისმომცველი სიკეთის რწმენა, რისი დამკვიდრების იმედითაც იღვიძებს ერთთვიანი ძილიდან ნიკო და რაშიც მას ამიერიდან ვანო მასწავლებლის მოტანილი ლიმონის ხე ე-სახე-ბა შემწედ.

ამგვარად, სიმბოლო, როგორც კატეგორია, იხსნება სიტყვაში. იგი გაურბის სინამდვილის უშუალო იმიტაციას. მას ძალა შესწევს, გამოხატოს ბევრად მეტი, ვიდრე ჩვეულებრივი, გრძნობადი აღქმით შეგვიძლია. ამიტომაც მისი მნიშვნელობის გაშიფვრა გონების მარტივი ძალისხმევით შეუძლებელია. როგორც ავერინცევი ამბობს, მას უნდა „შეესისხლხორცო“. სიმბოლო იმავდროულად რეალობასთან დაკავშირებული უცნობი ძალის ნიშანიცაა - სახე, რომელსაც შეუძლია, თუკი ამის აუცილებლობა იქნება, გახსნას მთელი ნაწარმოების კონცეპტუალური ქვეტექსტი. ოთარ ჭილაძის რომანები ამის საუკეთესო დადასტურებაა.

სიმბოლოს აზრობრივი პოტენციული ყოველთვის უფრო ფართოა მის მოცემულ რეალიზაციაზე. სხვადასხვა კულტურულ არეალში ერთმა და იმავე სიმბოლომ შესაძლოა სრულიად განსხვავებული აზრობრივი მოცულობა შეიძინოს. ანდრეი ბელი წერს: „სიმბოლო არის სახე, აღებული ბუნებიდან (ცხოვრებიდან) და გარდაქმნილი შემოქმედებით. ის არის სახე, რომელიც თავის თავში აერთიანებს შემოქმედის განცდასა და ბუნებიდან აღებულ მასალას“ (ბელი 1910: 8). ოთარ ჭილაძე, ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო მაგალითია იმათ შორის, ვისაც ანდრეი ბელის ეს თვალსაზრისი ზუსტად მიესადაგება. ბევრი, ამ მხრივ საკმაოდ მნიშვნელოვანი, ლექსიკონი ლიმონის სიმბოლურ მნიშვნელობებზე დუმს (მაგალითად, ჯეკ ტრესიდერის, ქეთევან ელაშვილისა და ზაზა აბზიანიძის, ინტერნეტ-ლექსიკონები...). ის უამრავი ვარიაცია და ხაზი, რასაც მწერალი საკუთარ ტექსტებში გვთავაზობს, სხვა არაფერია, თუ არა მწერლის ქურაში გადაბუთებული „ბუნებიდან აღებული მასალა“, რის შედეგადაც ვიღებთ საოცრად ინდივიდუალურ, ღრმა და მრავალმრიან, რთულ მხატვრული სახეებს. სიმბოლოთა ოთარ ჭილაძისეული გააზრება თავისებურია. ამაზე თვით სიმბოლიზებისათვის აღებული საგანი - ლიმონი - მიუთითებს, რაც არც ისე გავრცელებული სიმბოლოა. ქართულ ტექსტებში იგი არ გვხვდება. ავტორის მიზანი აქ სხვაა. ოთარ ჭილაძის მხატვრულ სისტემაში ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა პიროვნული იდენტობის – სოციალურისა და ფსიქოსოციალურის – მოპოვებაა. ჩვენ მიერ გაანალიზებული სიმბოლოს არსი პირდაპირ კავშირშია მასთან. კერძოდ, იქ, სადაც ლიმონი ვერ ხარობს (მაგალითად, მაკაბელთა სახლი რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“), ფსიქოსოციალური იდენტობის კრიზისია, ხოლო სადაც ხარობს (მაგალითად, ნიკოს პაპის სახლი „მარტის მამალში“), იქ იდენტიფიკაცია ხორციელდება. ოთარ ჭილაძის მხატვრული ენის სპეციფიკაზე საუბრისას მ. კვაჭანტირაძე აღნიშნავს, მხატვრული ტექსტი ენის კონოტაციურ დონეს ანიჭებს უპირატესობას დენოტაციურთან შედარებით. ეს კი ქმნის „მოუხელთებელი და მგულისხმებელი აზრების სივრცეს“, სადაც მნიშვნელობა მიბმული არაა ნიშანთან (კვაჭანტირაძე 2005: 157). „მოუხელთებელი და მგულისხმებელი აზრების სივრცეში“, სხვა მნიშვნელობებთან ერთად, უთუოდ ლიმონის ის სიმბოლური მნიშვნელობებიც არსებობს, რაზეც უკვე გვქონდა საუბარი.

ლიტერატურა

- კვაჭანტირაძე 2005:** კვაჭანტირაძე მანანა, გამეორება (წერილები, ესეები). თბ.: გამომცემლობა „ეროვნული მწერლობა“, 2005.
- ავერინცევი 2001:** Аверинцев Н. Н. Ниôêÿ-Èîâîñ. 2-â èñí. èçä., 2001.

ბელი 1910: Áâëë À. Ñèîîëëçì. Ì.: 1910.

ლოსევი 1972: Èîñâ À. Ô. Èîãèèà ñèîîèà. Ì.: 1972.

ლოტმანი 1992: Èî ò ìàí Þ. Ì. Èçáðàííûá ñòàðüè. T. 1. Òàëëéí: 1992.

ტრესიდერი 1999: Òðñèèääð Äæ. Ñèîîàððü ñèîîèî èîâ. Ì.: èçääðâëüñèí - òðñèèé äñ Æðàíá, 1999.

სიმბოლოთა ლექსიკონი: Ñèîîàððü ñèîîèîèî. <http://symbols.ru/>

ჰავიერი 1983: Xavier Leon-Dutour. Dictionari of the New Testament: French edition by Terrence Prendergast, 1983.

სიცილის პოეტიკა უახლეს მხატვრულ აზროვნებაში

მე-19-20 საუკუნის მიჯნაზე ლიტერატურულ პროცესებში მნიშვნელოვანი ძვრები და ცვლილებები ხდება. იწყება ტრადიციის გადახედვის რთული ეპოქა. გადააზრების საგანი ხდება ყველა ესთეტიკური და მხატვრული კატეგორია, რომელზედაც შეიქმნა აზროვნებისა და გამოხატვის კლასიკური პარადიგმები.

კლასიკისადმი დამოკიდებულება (ნეგატიურ ფორმებში) ასე წარმოსდგება: ტრადიციული ესთეტიკისა და პოეტიკის დეკონსტრუქცია და ზურგშექცევა პაროდირებისა და ირონიის გზით. ეს გზა საკმაოდ ნაყოფიერი და გამომსახველობითი აღმოჩნდა თვითონ ტრადიციის ათვისებისა და მასთან პოზიციური გაფორმების თვალსაზრისით; ტრადიცია, პაროდულ-ირონიულად მოდელირებული, რომელიც ამგვარად აგრძელებს არსებობას, მოდერნიზმში ინტერტექსტურ დონეზე ადასტურებს თავის თავს, ხოლო პოსტმოდერნიზმში – ჰიპერტექსტურ დონეზე.

პაროდირება, ირონია ადამიანის სამყაროსთან (ყველა მის კონკრეტულ მოცემულობაში) გაუცხოების შინაგან მანძილს გამოხატავს. რაც მეტია გაუცხოების მანძილი, მით მეტია და ღრმა ირონიისა და პაროდის ფუნქციური მნიშვნელობა ტექსტში.

* * *

ნიცშესშემდგომ ეპოქაში გაუცხოების პრობლემა მხატვრული ათვისების უმთავრეს საგანს წარმოადგენდა. ნიცშეს ეპატაჟური

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი. ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის უფროსი მასწავლებელი.

ძირითადი შრომები:

„დროისა და სივრცის ხედავანცდა ნ.ბარათაშვილის შემოქმედებაში“, „ბაძვის ფილოსოფიური კონცეპტი და მისი რუსთველური ინტერპრეტაცია“, „ნ.ბარათაშვილის ფილოსოფიური ნარატივი“, „ჰკვიანისა“ და „ზემხედველი ცნობიერების“ ბინარული ოპოზიცია“, „გ. ტაბიძე კლასიკურ და მოდერნისტულ პარადიგმათა კონტექსტში“.

ინტერესთა სფერო:

ლიტერატურის თეორია, კრიტიკა, სიცოცხლის ფილოსოფია.

სიცილის ექო გამჭოლი და ხანგრძლივი აღმოჩნდა. კლასიკურ და მოდერნისტულ ეპოქათა მიჯნათშორისი რეალების მხატვრულ დონეზე პროექტირებისას ირონია მოდერნიზმში პარადიგმულ მნიშვნელობას იძენს.

ნიცშემ უარყო სულის უნივერსალიზმი, ღვთიური ნათლისა და წესრიგის კონცეპტი, მასზე დაფუძნებული რელიგიური აზროვნება და ცნებითი აზროვნების პრივილეგია. ღვთის ნების კონცეპტს ადამიანური ნება დაუპირისპირა, რის შედეგადაც ღმერთის იდეაში აღარც არაფერი განიხილება და აღარც არაფერი გადაწყდება.

ნიცშეს თანახმად, წესრიგისა და ჰარმონიის იდეა მითოლოგიურად ძვეს აპოლონურ საწყისში, ცნობიერების კონსტრუქციულობა აღიარებული და დადგენილი, როგორც იგი უწოდებს, – „ახალი დემონის“ – სოკრატეს ცნებით აზროვნებაში, ხოლო აგრარული წრებრუნვითი, ენტროპიული დროისა და ჩაკეტილი სივრცის გახსნა რელიგიურად საკრალიზებულია – ქრისტიანობაში. შედეგად ერთმანეთის პირისპირ აღმოჩნდნენ, ერთი მხრივ, სამყაროული წესრიგი, კოსმიური ჰარმონია, ცნობიერების კონსტრუქციულობა, „ლოგოსი“, ცნებითი აზროვნება, ვექტორული, მარადმდინი დრო და გახსნილი, ტრანსცენდენტური სივრცე და საკრალური აღდგომა; მეორე მხრივ, – ინსტინქტების კონსტრუქციულობა, არაცნობიერი საწყისი, მეტაფორული აზროვნების სირთულე, ციკლური დრო და მარადიული დაბრუნების, კვლავგანახლების დესაკრალიზებული იდეა, რომელიც მითოლოგიურად დიონისურ საწყისში მოიაზრება, ფილოსოფიურად – მის (ნიცშეს) აზროვნებაში, რელიგიური დონე კი ამ პოზიციას აღარ მოეპოვება, რადგან „ღმერთი მოკვდა“; მაგრამ თუ მაინცადამაინც ადამიანის რელიგიურ ყაიდაზე მოწყობილ ცნობიერებას ეს „სიცარიელე“ არ ეთმობა, იგი ისევ ახალი დროის სახარებაში (ანტისახარებაში) – „ზარატუსტრაში“ უნდა ეძიოს...

ნიცშეს ფილოსოფიაში სიცილის მეტაფორა უმთავრესია. განდევილი, რომელიც ჩამოდის გამოქვაბულიდან, ზემოთ მიმავალ მწირს უკან მიხედავს და იტყვის: „მჯეროდეს? ამ მოხუც წმინდანს თავის ტყეში ღმერთის გარდაცვალება ჯერ არ სძენია!“ და ისინი შორდებიან „მოცინარნი ვითარცა ბავშვები.“ (ნიცშე 1993:16). ზარატუსტრას ცნობიერების შინაგანი ვექტორი მიემართება არა ღმერთისაკენ, ტრანსცენდენტისაკენ, არამედ საკუთარი თავისაკენ, ამქვეყნიური, მიწიერი საწყისისაკენ – ადამიანისაკენ, განსხვავებით განდევილისაკენ, რომელსაც ღმერთი უყვარს და ამბობს: „ადამიანი აღარ მიყვარს, ადამიანი ჩემთვის უსრული ნივთია, ადამიანისადმი სიყვარული დამლუპავდა“ (ნიცშე 1993:15). ცნობიერებისა და სულის ეს პოლარული მოძრაობები გადაიკვეთებიან სიცილის მეტაფორაში. სიცილი ჭეშმარიტების მეტაფორაა. განდევილის სიცილი გამოხატავს ღმერთის არსებობის, რწმენის ჭეშმარიტებას, მწირისა – სიკეთისა და ბოროტების

მიღმა ყოფნის, ღმერთის დაძლევის ჭეშმარიტებას, შეიძლება ასეც ითქვას, რომ ეს არის სამყაროს მიმართ „ჰოსა“ და „არას“ ჭეშმარიტებათა დაპირისპირება, რომელთაც ნიცშე სიცილის პარადიგმულ სახეში „ათავსებს“. შესაბამისად, *სიცილი ნიცშესთან ნიშნავს „არგადახრის წონასწორობას“ – ჭეშმარიტების მოხელთების მყისიერობაში სრულ ფოკუსირებასა და კონცენტრირებას* (რაც ყოველთვის არაა შესაძლებელი). სწორედ ამ ცოდნის გადასაცემად ჩამოღის იგი ადამიანებთან მთიდან.

* * *

კირკეგორის, შოპენჰაუერის, ნიცშეს, ფროიდის, ჰაიდეგერის ფილოსოფიური სიანხლების შუქზე ევროპულ ლიტერატურაში იქმნება მდიდარი მხატვრული პრაქტიკაც, რომელსაც ქმნიან ჯოისი, ელიოტი, მანი, კაფკა, კამიუ, სარტრი და სხვები ...

ამ ავტორებმა ტრადიციის მიმართ სრულიად ახალი დამოკიდებულება შეიმუშავეს, მათ შექმნეს მხატვრული აზროვნების სრულიად სხვა პარადიგმები. ტ.ს.ელიოტი შემოქმედებით სიანხლეს, ტრადიციის სრული დაუფლების, ათვისების შემდეგ, პირად და შემოქმედებით გამოცდილებებში მისი სრული ამოწურვის რეზულტატად განიხილვას. მაშასადამე, ტრადიცია არ შეიძლება დაიკარგოს, ან გვერდი აეგლოს. ერთადერთი, რაც შემოქმედს თავის ინდივიდუალურ პროფილს შეაქმნევინებს ტრადიციასთან მისვლაა. *ის გზა, რომელსაც შემოქმედი ამ დროს გაივლის, არის გზა არა განსხვავების, არამედ (მი)მსგავსებისა, რომელიც განსხვავებებზე გადის, რადგან ყოველი განსხვავება უმაღლესგანსხვავებაზე მიანიშნებს და პირიქით.*

მეტი სიცხადისთვის ერთი ფრაგმენტი ტ.ს.ელიოტის წერილიდან „ტრადიცია და პიროვნული ნიჭიერება“: „ტრადიცია ბევრად ფართო მნიშვნელობის ცნებაა. ის მემკვიდრეობით არ გადმოგვეცემა და თუ გვწაღია, თავგადაკლული შრომის ფასად უნდა შევიძინოთ. ტრადიცია, უპირველეს ყოვლისა გულიანობს ისტორიის შეგრძნებას...ისტორიის შეგრძნება გულიანობს, რომ წარსული არა მარტო წარსულად აღვიქვათ, არამედ თანამედროვეობადაც...ისტორიის შეგრძნება, რომელიც შეგრძნებაა დროისა და წარმავლობისა – ორივესი ერთად – მწერალს ტრადიციულობას ანიჭებს...მწერალს უნდა ესმოდე, რომ ევროპული აზროვნება – აზროვნება მისი ქვეყნისა, აზროვნება ბევრად უფრო ფართო, აუცილებელი, რასაც თავის დროზე მიხვდება, ვიდრე მისი საკუთარი აზროვნება – არის აზროვნება, რომელიც იცვლება და მისი ცვალებადობა განვითარებაა, გზად რომ არაფერს ტოვებს...“ (ელიოტი 1989:407-409)

კლასიკისა და თანამედროვე ლიტერატურის მიმართების საკითხი უმთავრესი იყო ჯეიმზ ჯოისისთვისაც. კლასიკასა და მოდერნს შორის განსხვავება მისთვის უკავშირდება მხატვრული ინტერესების სფეროში

არსებულ არსებით სხვაობაზე მითითებას. „კლასიკური ლიტერატურა წარმოადგენს ადამიანის პიროვნების „დღის შუქს“, იმ დროს, როდესაც თანამედროვე ლიტერატურას აინტერესებს მწუხრი, უმაღლესი პასიური, ვიდრე აქტიური გონი.“(ყიასაშვილი 1983:14).

ამ პარადიგმულ „შუქრდილებში“ პაროდია და ირონია კულტურათ-შორისი კომუნიკაციური აქტის, მისი ისტორიული უწყვეტობის ფუნქციას ატარებს. სწორედ ამგვარი განმაზოგადებელი ფუნქცია უდევს საფუძვლად ტელიოტის ირონიასა და გროტესკს. ცნობილია, რომ ჯოისის „ულისეს“ გაგება ჰომეროსის „ოდისეას“ გარეშე შეუძლებელია, რადგან „ულისეს“ მთელი მოდერნისტული საზრისი პაროდიალურ კონტექსტზე გადის. ინტერტექსტური დიალოგი იმდენად ღრმაა და შინაგანი, რომ იგი რაიმე ფორმალურ მხარეში ვერ პოულობს გამოვლენას და მთლიანად აკუმულირებულია პაროდის შინაგან საზრისში. „ჰომეროსი ჯოისისათვის კაცობრიობის ჯანსაღი სიმბოლური გაბრძოლებაა შინაგანი სულიერი მთლიანობის, პიროვნული ჰარმონიულობის შენარჩუნებისათვის. სწორედ ეს ძირითადი ჰომეროსისეული იდეაა პაროდირებული მეოცე საუკუნის კეთილი, მაგრამ „წვრილფეხა“ ოდისეის, ლეოპოლდ ბლუმის ერთდღიანი მოგზაურობით ადამიანის დაწვრილმანებული, დაფლეთილი სულიერი სამყაროს ქაოტურ გზებზე.“(ყიასაშვილი 1983:27).

როგორც ზემოაღნიშნულმა მსჯელობებმა ცხადყო, ტრადიციის დაძლევა მისი ათვისების გზით ხდება. მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში ირონია ტრადიციის ათვისების ფორმად იქცა. იგი ერთდროულად ტრადიციის გაგრძელებისა და მისი წყვეტის გამოხატულებაა: შეიძლება ითქვას, ირონიაზე გადის სადემარკაციო ზღვარი კლასიკასა და მოდერნს შორის, ირონიაზე, რომელიც გამოხატავს მითითებას აცდენების შესახებ.

მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ პარადიგმებში ირონიის მხატვრული ფუნქციის გასააზრებლად თვალი მივადევნოთ ეპოქის მსოფლმხედველობრივ ტენდენციებს.

* * *

პირველ რიგში, უნდა დავიწყოთ იმით, რომ მოდერნიზმში ჩნდება გლობალური ირონიული კითხვები ღმერთის არსებობის მიმართ. ამ კითხვებში ეჭვქვეშ დგას თვითონ რელიგიური რწმენის მორალური საფუძველი და ცხოვრების ნამდვილობა. შესაბამისად, სინამდვილე გააზრებულ იქნა, როგორც ილუზია, რომელსაც არავითარი ერთმნიშვნელოვანი საზრისი და ობიექტურობა არ გააჩნია. ყველა ტრადიციული უწყება სინამდვილის შესახებ, როგორც ღმერთის იდეიდან აღმოცენებული, ყალბია და დასაგმობი. სამყარო, როგორც რეალობა შეიძლება იყოს მხოლოდ წარმოდგენა, რომლის შესახებაც გვაუწყებენ ნიშნები, გარკვეული პირობითობები. არადა, ეს რეალობა

მთელი ისტორიის მანძილზე გვარწმუნებდა თავის ნამდვილობას, აბსოლუტურობას და აპრიორულობას...

და თუკი არ არსებობს არავითარი აბსოლუტურობა,, რომელზეც იდგა ჩვენი (ქრისტიანთა) წარმოდგენები სიკეთისა და ბოროტების შესახებ, ტელეოლოგიზმი, რომელიც განსაზღვრავდა ადამიანის სულიერ მოძრაობებსა და ორიენტირებს, ტრანსცენდენტალიზმი, რომელიც იდეალურსა და უნივერსალურს ხდიდა ყველა ადამიანურ იდეასა და რწმენას, მაშინ შესაძლებელია შევთანხმდეთ ყველაფერზე – რაზეც გვინდა და როგორც გვინდა! მაგრამ ასეთ შემთხვევაში სადაც სხლტება თავად სინამდვილე, როგორც არამდგრადი და განუსაზღვრელი. იგი აღარ არის იქ, სადაც ტრადიციულად ეგულებოდით. სინამდვილის დინამიურობა აღარ განისაზღვრება სტაბილური შინაგანი ღერძით, მეტიც, ასეთი „ღერძი“ შეიძლება ცნობიერების სტაგნაციისა და საზოგადოების მორალური ბლევის, – რელიგიურ ყაიდაზე მოწყობილი ცნობიერებისა და აზროვნების წესის ინერციად და/ან მის სიმულაციადაც მოგვევლინოს, რაც უპირველესად თვითონ რწმენის საკრალური შინაარსის გაყალბებაა...

მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ადამიანმა უარი თქვა ისეთ უნივერსალურ გარანტიებზე, როგორცაა სტაბილურობა, სიმართლე და სიცხადე (გამჭვირვალობა), პირიქით, ალბათ მისთვის ეს გარანტიები ისე სასიცოცხლო და საბედისწერო არასოდეს ყოფილა, როგორც ახლა – ბირთვული და ქიმიური იარაღით აღჭურვილ და ნავთობით „მირონცხებულ“ სამყაროში. მეტიც, მოთხოვნა აღნიშნულ გარანტიებზე საფრთხის ტოტალობის პროპორციულია...

აქ კი მოდერნისტული „მეტაფიზიკა“ ადგილს უთმობს ირონიას, ისევე როგორც მეტაფორა მეტონიმას, სემანტიკა – რიტორიკას, მიზანი – თამაშს, იერარქია – ანარქიას, ტრანსცენდენტური – იმანენტურს...(იჰაბა ჰასანი). ასეთ დროს პოსტმოდერნისტი ქმნის ისეთ რეალობას, რომელიც უფრო ჰგავს ნამდვილს, ვიდრე ნამდვილი თავის თავს. ამგვარად ის, რაც მეორადია, პირველადის ადგილს იჭერს. მეტიც, მის გვერდით ისე თავსდება, რომ უპრობლემოდ და სრულუფლებიანად განაგრძობს პირველადობის სიმულაციას. მეორად რეალობას პირველადისაგან განსხვავებით ახასიათებს მეტი მდგრადობა, სტაბილურობა, გასაგებობა, მოლოდინის გამართლების მეტი ხარისხი. ანუ ყველაფერი ის, რაც პირველად რეალობაში მყისიერია დ მსხლტომი..

რადგან აღარ არსებობს ჭეშმარიტებისა და აბსოლუტურის კონცეპტი, შესაბამისად ირონია ქმნის ფართო სივრცეს სხვადასხვა იდეის, ინტერპრეტაციის, აღქმის მრავალგვარობისათვის, რომლებიც თანაბარუფლებიანნი არიან, ხელს არ უშლიან ერთმანეთს და რაც მთავარია, თავისუფალნი არიან ავტორთა ძალაუფლებისაგან; ანუ ირონია ემსახურება ტექსტობრივ და გარეტექსტობრივ რეალობათა თავისუფალ აღქმით ვარიაციებს.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ბარტის ტექსტის კონცეფციის სინთეზირების მცდელობა (ჩ.ჯეიკსი, ც.დანნი) პოსტმოდერნისტული ირონიის თეორიასთან (ჯეიმსონი და პირიერი). სწორედ მათ წამოსწიეს „ორმაგი კოდის“ კონცეპტი.

„ორმაგი კოდირება“ და მასთან დაკავშირებული „თხრობის ირონიული მოდუსი“ პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებებში გამომდინარეობს საკუთარი აზრის მიმართ სპეციფიკური დამოკიდებულებით, რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი ორიენტირებულია მკითხველის აღქმის ენობრივ სტერეოტიპზე. ამიტომ პოსტმოდერნისტები მიმართავენ მასობრივი ლიტერატურის ჟანრებისა და მეთოდების გამოყენებას და მათ პაროდირებას (თანამედროვე... 1999:195).

თხრობის პაროდული მოდუსი „სერიოზული მხატვრის ერთადერთი ექსისტენციალური პოზიციის“ გამოხატულებაა, რომელსაც ის აცნობიერებს. ჯეიკსი პოსტმოდერნიზმის მთავარ ნიშნად სწორედ „პაროდულ დუალიზმს“, იგივე ორმაგ კოდს მიიჩნევს. აქ მკვლევარი გულისხმობს ორი ან ორზე მეტი „ტექსტუალური სამყაროს“ პაროდულ შეპირისპირებას. „ამგვარად გაგებული პოსტმოდერნიზმი ერთდროულად გამოდის მოდერნისტული პრაქტიკის გამგრძელებლადაც და მის დამძლევადაც, რადგან იგი ირონიულად გადალახავს თავისი წინამორბედის სტილისტიკას“ (თანამედროვე... 1999:245)

კლასიკური მოდერნისტული პაროდის ნაცვლად პოსტმოდერნიზმში უკვე გვაქვს პასტიში (იტალიური პასტიცცო – ოპერა, სხვა ოპერის ნაწილებისაგან შემდგარი, პოპური). იგი პაროდისაგან იმით განსხვავდება, რომ ახლა გასაპაროდირებელი აღარაფერია, აღარ არის ის სერიოზული ობიექტი, რომელზეც შეგეძლო დაგეცინა. როგორც ო.მ.ფრეიდენბერგი ამბობს, პაროდირება შეიძლება მხოლოდ იმისა, რაც „ცოცხალია და წმინდა“, პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში კი არაფერია არც ცოცხალი და აღარც წმინდა (ხალიზევი 2000:154-157).

პოსტმოდერნიზმი, როგორც ერთგვარი ანტითეზა მოდერნიზმისა, თავის თავში აერთიანებს მსოფლიო კულტურულ გამოცდილებას და ეს მთლიანობა აბსურდის რანგში აჰყავს. შესაბამისად, აქ ირონია და გროტესკი კლასიკური შინაარსობრივ-თემატური სივრციდან ფორმალურ-კომპოზიციურ სივრცეში გადადის ანუ სტრუქტურული მათემატიკის სტატუსს იძენს. „კლასიკური გაგებით პაროდირება ხორციელდება იმ ყოფიერი ბაზისის სემიოტიკური უსაფრთხოებისა და მის მდგრადობაში დარწმუნებულობის სიტუაციაში, რომელთან მიმართებაშიც იგი იქმნება. პოსტმოდერნიზმი კი, რომელმაც მოგვცა კულტურის ისტორიაში ნორმების სამყაროსა და ანტისამყაროს ურთიერთგამსჭვალვის უნიკალური პრეცედენტი, უკიდურესად ახლოს მივიდა ქაოსის გაგებასთან“ (თანამედროვე 1999:86). ანტისამყაროს პოსტმოდერნისტული ქაოსის მათემატიკური კონსტრუქციის კარნავალური ნიღაბი, რომლის უკან მხოლოდ ქაოსი და აბსურდია (იქვე).

ანტიკური კარნავალური ქაოსი და „სიბნელე“ ადასტურებდა სიცოცხლეს, გამოხატავდა მას სხვა განწყობილებით რეალებში, რომელიც ეჭვქვეშ არ აყენებდა არსებობის სერიოზულ მოდელს, მაშინ, როცა პოსტმოდერნისტული კარნავალური გროტესკი წრმოიშობა „დაბნეულობის აფექტისაგან აზრის სხლტომისა და ნგრევის წინაშე“ (იურკოვი 2001:87).

დაბოლოს, თუკი კლასიკურ აზროვნებაში სიცილი, როგორც შემოქმედებითი აქტი დადებით დამოკიდებულებაში სიცოცხლის ჭეშმარიტების დადასტურება იყო, ხოლო უარყოფითი გაგებით მითითება რაღაც ცუდზე, ხოლო ორივე პოზიციაში საფუძველმდებარე არის წესრიგი, როგორც თვითონ სამყაროს პრინციპი, მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ პარადიგმებში სიცილი თავის ირონიულ გამოვლენაში არის მითითება აცდენაზე ქაოსურ მოძრაობაში.. ეს არის ტოტალური აცდენა ენასთან, კულტურასთან, ექსისტენციასთან. პოსტმოდერნისტული ტექსტის გაგება ამ აცდენის წაკითხვაში, ირონიის ამოხსნაში მდგომარეობს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ავტორი კი არ ადგენს ტექსტთან მიმართების გზებსა და საშუალებებს, არამედ რეციპიენტი. აქედან – თამაში ტექსტთან/სამყაროსთან მიმართებისა და (ავტო)კომუნიკაციის ერთადერთი ფორმა და საშუალება და ასახვის თანამედროვე სტრატეგიაა..

ფორმისა და შინაარსის ტრადიციული კლასიკური პარადიგმის დაძლევის შემდეგ სტრუქტურის მონისტურ პარადიგმაში ირონია აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის მაკონსტრუირებელ როლს თამაშობს, იგი სტრუქტურული კომპოზიციის ფუნდამენტური გაგება ხდება.

პოსტმოდერნისტული სტრუქტურირების სტრატეგია თამაშის სტრატეგიაა. რეალობამ, რომელმაც დაამხო ყველა ავტორიტეტი, ცხადია, მოკლანდობაც, როგორც დამოკიდებულება, რადგან აღარ არსებობს ის, რისკენაც შეიძლება იყოს იგი მიმართული. შესაბამისად, თამაში ახალ ეთიკურ რეალებს ქმნის, რომელშიც ტრადიციული ეთიკური ბინარულობები, დუალისტური მიდგომები, მონისტურ მნიშვნელობებზე დაიყვანება. ეს უმთავრესი, ამოსავალი მონისტური კონცეპტი კი არის სტრუქტურა, რომელიც თავის ფუნქციურ მოცემულობაში კომუნიკაციური მნიშვნელობის მატარებელია,

ტექსტობრივი სტრუქტურირების ველი ენის ველის თანაფარდია. ენა პოსტმოდერნისტულ აზროვნებაში გაიგება როგორც შეთანხმებითი, კონვენციონალური ფენომენი, ამდენად ენობრივი პირობითობის საკითხი თანამედროვე სიმბოლურ აზროვნებაში უმთავრესია, მეტიც, ამ აზროვნების განმსაზღვრელიც, რომელიც წარმოშობს ახალ მეტაენობრივ რეალობას, რაც ქმნის პოსტმოდერნისტული მეტატექსტების მთელ სპეციფიკას.

* * *

პოსტსაბჭოთა და პოსტეროვნულგამათავისუფლებელი ეპოქის ქართულ ლიტერატურაში კულტურული და მხატვრული მემკვიდრეობის საკითხი ეპოქალურ რეალიებთან ორგანულად გახდა დაკავშირებული. ერთი მხრივ, იდეოლოგიურად დეგრადირებული და ფალსიფიცირებული მხატვრული ცნობიერება, მეორე მხრივ, სტაბილური ნაციონალური ბირთვი, რომლის ფოკუსშიც ექცეოდა მხატვრული აზროვნების მთელი კულტურული ტრადიცია, ერთდროულად იქცა დაძლევისა და დეკონსტრუქციის საგნად. ამათგან, ეს უკანასკნელი ბევრად რთულ ამოცანას წარმოადგენს, რადგან იგი მხოლოდ ტრადიციის ბუნებრივი ამოწურვის, შემოქმედებითი სისავსის შედეგად შეიძლება დაიბადოს. თუ პირველ შემთხვევაში ანუ იდეოლოგიზირებული ხელოვნების უსახურ კლიშეთა დაძლევა შესაძლოა საზოგადოებრივი წახალისების, მეტიც, „საზოგადოებრივი დაკვეთის“ საგანიც იყოს, მეორეგან, თვით ყველაზე ლიბერალურ საზოგადოებაშიც კი, შეუძლებელია ასეთი შეკვეთა არსებობდეს. იგი ცნობიერების სრულიად თავისთავადი, შინაგანი და ამასთან კანონზომიერი მოვლენა თუ იქნება და არაფერი სხვა.

შემოქმედისათვის ეს საბედისწერო რისკიცაა იმ საზოგადოებაში, რომელსაც, საზოგადოდ, ისტორიულ გამოცდილებით მოცემულობაში უპირატესად უძევს (გა)თავისუფლება, როგორც პროცესი და არა თავისუფლება, როგორც მდგომარეობა. ამან კი უცნაური საზოგადოებრივი ეთიკა ჩამოაყალიბა – უღელი მორალურია, ამდენად სავალდებულოც, რადგან პოზიციურად მხოლოდ მასთან (უღელთან) შეიძლება გაფორმდე. გარდა ამისა, ეს პოზიცია უფლებას არ გიბოვებს დარჩე პირისპირ, მარტო (გნებავთ უღელთან) – ეს ხომ კოლექტიური პოზიციაა, სადაც პასუხისმგებლობა ყველასია და არავისი..

მართალია, ამ „პოზიციურ გაფორმებაში“ პოლიტიკური უღლ(ებ)ისაგან გათავისუფლების შუასაუკუნეობრივ-ფეოდალური პათოსი დღესაც (საუბედუროდ) უადგილო არ არის (შიგა და გარე პოლიტიკურ რეალიათა გათვალისწინებით...), მაგრამ ამ პათოსმა იმთავითვე (ვგულისხმობთ 80-90-იან წლებს) საშიში სტერეოტიპული განვრცობა შეიძინა, რაც გამოიხატება რეალური თავისუფლების სიძულვილში, რადგან იგი კოლექტიური პოზიციური მიდგომა კი აღარაა, არამედ პირადი, ინდივიდუალური მიდგომარეობა, რომელშიც პასუხისმგებლობის ხაზი მხოლოდ პიროვნებაზე გაივლის..

პირადი პასუხისმგებლობა პირად შეხედულებებზე გადის, პირადი შეხედულებები – პირად გამოცდილებასა და ისტორიაზე, აქ კი ჩინში შევდივართ, რადგან ჩვენში ჯერ კიდევ დომინანტური იყო (და გარკვეულად დღესაც რჩება) ისტორიის ორგვარი „ნარატივი“ – სხვისი ისტორია და

ერის ისტორია; მუდმივად „გადავწერთ“, ვიმეორებთ, ვიზეპირებთ ხოლმე ან ერთს, ან მეორეს, ან – ხან ერთს, ხან – მეორეს (ასეთ შემთხვევაში „ნამდვილი ტექსტიც“ შეიძლება დაიკარგოს და მისი წამკითხველიც). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ რაღაც უდავოდ შეიცვლებოდა, იმიტომ, რომ... უნდა შეცვლილიყო! (ისტორიასა და თანამედროვეობას „სქოლიოში“ მაინც უნდა გაკეთებოდა „პირადი კომენტარები“...), მხოლოდ შემოქმედებითად გადააზრებულმა პირადმა გამოცდილებამ შეიძლება აზიდოს ყველა დაწერილი თუ დაუწერილი ტექსტი, მხოლოდ ასე შეიძლება გათავისუფლება გავლენათა და ძალადობათა ყოველგვარი უხამსობისაგან!

როგორიც ჩვენა ვართ, ჩვენი სამშობლოც ისეთია. თუ რაიმეა ჩვენს ხელში, ეს სამშობლოს ბედი. მისი ბედი ყველაზე მთავარია, რადგან იგი ჩვენი ბედიცაა. ერთიცა და მეორეც ითხოვს უკეთესი იყოს, თუ ბედმა არ ისურვა და ამ „ბედკრულმა ქვეყანამ“ ყველა ომი წინდაწინვე არ წააგო!..

ლიტერატურა, ხელოვნება საზოგადოების თავისუფლების ტესტი იყო ყოველთვის (დიახ, ლიტერატურა და ხელოვნება და არა რუსული ბაზებისა და ამა თუ იმ ხელისუფლების წინააღმდეგ ბრძოლა, რომელთაგან გათავისუფლების პიროვნულ-მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობითი პოზიცია ისევე საეჭვოა, როგორც 70%-იანი თანხმობისა და ერთსულოვნების საფუძველი ნატოში შესვლაზე...).

თავისუფლება, გა-თავისუფლება, ერთი მხრივ, კლიშეებისაგან, სტერეოტიპებისაგან, მეორე მხრივ, მწვერვალებისაგან, რომელიც ისევე ტოტალურად ბატონობს აზროვნების თავისუფლების ხარისხზე, როგორც პირველი და არა ნაკლებ ახდენს ცნობიერების უზურპაციასა და სტაგნაციას, ქართული ლიტერატურული პერსპექტივის სარისკო გამოწვევა აღმოჩნდა, მეტიც, იგი გარდაუვალიც იყო. ეს გამოწვევა საკმაო გაბეღულებითა და ეპატაჟურობით იქნა მიღებული.

ჩვენი საუბრის საგანს არ წარმოადგენს ამ გამოწვევის ყველა კულტურული და მხატვრული წახნაგის ანალიზი. თუმცა, „თხრობის პაროდული მოდუსი“ ქართული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის გლობალურ ამოცანათა გასაღებია, მთელი ტექსტუალური სივრცის სიმძიმის ცენტრიც.

მაგრამ აქ უმაღლესი უხერხულობის წინაშე აღმოჩნდით: როცა ლიტერატურა მსოფლმხედველობრივი საკითხის „ილუსტრაცია“ და სტრატეგია ხდება, იგი მეორად მნიშვნელობას იძენს, ამ დროს თავად ლიტერატურა, მხატვრული სიტყვა, როგორც ფენომენი „იკარგება“ და მისი კონოტაციური მნიშვნელობა ხდება პირველადი. გარდა ამისა აქ ლიტერატურული პროცესების სრული მასშტაბიც ფრაგმენტულია და არასრული და გარკვეულ ტენდენციათა მონიშვნის ფარგლებს არ სცილდება...

ამ ხარვეზთა გათვალისწინება ალბათ შემდგომი კვლევის პერსპექტივაა, ამჟამად კი რამდენიმე ავტორზე შევაჩერეთ ყურადღება, რომელთა შემოქმედებითი თავისუფლება გვაყენებს კულტურული კონფლიქტის (როგორც დიალოგის ფორმის) წინაშე. ცხადია, ახსნა არ სჭირდება იმას, რომ კონფლიქტი კრიზისის შედეგია, კლასიკური პარადიგმები ქართულ ლიტერატურაშიც განიცდიან გამომსახველობით კრიზისს, რაც უმაღლესი მათი რევიზიისა და ახალი ფორმების საკითხს სვამს.

* * *

კლასიკური პარადიგმების დეკონსტრუქციის თვალსაზრისით უპირველესად უნდა აღინიშნოს დათო ბარბაქაძის „ტრფობა წამებულთა“. ვისაც ეს ტექსტი წაუკითხავს დამეთანხმება, რომ აქ კორექტულობა და მორალური ცენზურა ისეთივე ეროზიას განიცდის, როგორსაც ღმერთის იდეაზე დაფუძნებული კულტურა. მაგრამ იგივე მკითხველი ალბათ იმასაც იგულისხმებდა, რომ აქ ავტორის პირადი ნება და პირადი ეთიკა არაფერ შუაშია. ეს სინამდვილის ეთიკაა და (ალბათ) გარდაუვალობის ნება(?) (განა ყველა ნამდვილი მწერალი ყველა ღროში ამაზე არ წერდა?...). ერთი მხრივ, შემოქმედებითი კონსტრუქციულობა, ხოლო, მეორე მხრივ, (კულტურულ, სულიერ, მხატვრულ-სიუჟეტურ) მთლიანობათა ფრაგმენტაციისა და დეკონსტრუქციის კომპოზიციური გადაწყვეტა პარადიგმებისა და სინამდვილისადმი სარკასტული თავდასხმის გზით ხდება. აქ ირონიზებულია არა მხოლოდ თეოცენტრული ტრადიცია და ცნობიერება, არამედ თანამედროვე ფალოცენტრული ექსისტენცია. *კარნავალურ-ექსისტენციალური გროტესკი* შეიძლება ვუწოდოთ იმ ფორმას, რომელსაც უკიდურეს ფორმებში გვთავაზობს ავტორი და რომელიც ამ ხარისხით არსად გამოვლენულა, თუმცა კი ქართული პოსტმოდერნისტული დისკურსის არსებით კომპოზიციურ მოვლენად შემდგომშიც გვევლინება...

ეროტიკული ექსტაზი, რელიგიური ექსტაზის პაროდიული ინვარიაცია, რომელიც მასობრივ ქსელურ, ჯაჭვურ (ინტერ)აქციად არის წარმოდგენილი, რაც გადმოცემულია სახარებისეული გენიალოგიის (აბრაამ შვა ისაკ...) თემატური რემინისცენციით, უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა – ინტერტექსტი. ასევე, სასულიერო ლიტერატურის მხატვრული ენობრივი პოზიცია და უცენზურო ორგიასტული რიტორიკა ტოტალური და გლობალური, უკიდურესად გამჭოლი კულტურულ-ღირებულებითი აცდენების დამოწმებაა.

დაბოლოს ეს არის ტექსტი, რომელშიც ცნობიერებისა და გამოხატვის სფეროში არსებული ყოველგვარი ტრადიციული კონვენცია დარღვეულია და დისკრედიტირებული. სწორედ პოსტმოდერნისტული გროტესკის საშუალებით გამასხარავებელია „ექსისტენციალური ფერხულის“ კარნავალური განწყობა და პაროდირებული მისი სიმდაბლე, სიყალბე და

სიცარიელე. „ტრფობა წამებულთა“ აღწერს „ისეთ ცხოვრებას, როცა არა მხოლოდ ურთიერთობა აღარ არის სიყვარული (და არც ამ ურთიერთობის დასასრულის შემდეგ დარჩება სიყვარულის ისტორია) და სხეულთა მიერ ერთმანეთისაკენ ლტოლვა და შეჯახება აღარ წარმოქმნის ეროტიკულ მთელს, არამედ როცა ასეთი ცხოვრება გაცნობიერებული და ცნობიერების მიერვე ლეგიტიმირებულია...“ (ბარბაქაძე, მიმოწერა... 2006:128-131). აქედან გასაგებია, რომ „მსხვერპლთა აგიოგრაფიის“ შემოქმედის ექსისტენციალური კრიტიკა თუ რა დიალოგურ პოზიციაში შეიძლება იყოს ი.ჭავჭავაძის „ბედნიერი ერისა“ და მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ სატირასთან: „ტრფობა წამებულთა“ იყო იმ კითხვაზე პასუხის გაცემის სურვილი, თუ რატომ დაწერა ერთმა „ბედნიერი ერი“, მეორემ კი – „ჯაყოს ხიზნები“ (ბარბაქაძე, მიმოწერა... 2006:116-118).

ტრადიცია, როგორც ღირებულებითი, ისე გამომსახველობითი, ფონია, რომელშიც პაროდირებულია მისი აბსოლუტურობა და მონინიშნება ეპოქალური ჩიხი – „ექსისტენციალური შეჭირვება“ (ბარბაქაძე 1994:9), რომელშიც პიროვნება მხოლოდ მორალური მარცხის უპირატესობით აფორმებს საკუთარ თავს: მან იცის, რომ სათამაშო „აღარაფერია,“ ყველა თამაში უკვე გათამაშდა, მაგრამ იგი მაინც ხდება მოთამაშე წავებულ ომში... ექსისტენციალური კარნავალი, როგორც წარმოდგენა, თამაში, პიროვნული მორალის და-მიწების, კრიზისის ნევროზული, ისტერიული მასკარადია, ომის პაროდიაა, რომელშიც ომი და მშვიდობა ისეთივე ინვერსიულ და თან ნიველირებულ ოპოზიციად იქცევა, როგორც გამარჯვება და დამარცხება.

ენის, თხრობის, ცნობიერებისა და ემოციის ფრაგმენტაცია და დისკრეტულობა უკიდურესობამდე არის მიყვანილი მ. ებანოძის ლექსებში. ეს ტექსტები წარმოადგენენ ერთგვარ სემიოტიკურ პალიმფსესტებს, რომლებშიც ძველი ტექსტები გადაფხეკილია და ზედ გადაწერილია ახალი. ამ „გადაფხეკისა“ და გადაწერის პროცესში იქმნება ახალი მეტატექსტური პოეტიკა, – ერთგვარი სემიოტიკური ბილინგვა (ორმაგი კოდი), რაც სვამს სემიოტიკური არქეოლოგიის წარმართვის საკითხს...

გამოსახვის ენობრივი სტერეოტიპის კრიზისი ავტორს ყველა კლასიკური პოზიციის გარეთ აყენებს. სამყაროსა და ენას შორის პოსტმოდერნისტი ვერ დასვამს ტოლობის ნიშანს, რადგან ენა ყოველთვის ნაკლებია სამყაროზე. შესაბამისად, პოსტმოდერნისტი არ აყალბებს რეალობას ენის სასარგებლოდ, უბრალოდ, იგი მას ტოვებს, გადის გარეთ (მეტაფორულად – ალბათ იქ, სადაც ჰაერი უფრო გამჭვირვალეა და სუფთა და მზეც მუდამ შუბის ტარზეა, სადაც მხოლოდ შუქია და არა შუქჩრდილები ანუ – სადაც სინტაქსი და პუნქტუაცია სავალდებულო კანონის ძალას კარგავენ...). მეტიც, სამყარო ეს არის ის, სადაც „ადგილი

რჩება კანონალური აქტისათვის დაამახინჯო საკუთარი თავი და მოძებნო სიტყვები” („აკაკის სიტყვები”). ენის მიმართ ავტორის „ექსტერიორიზაციული” პოზიცია იმეორებს ღვთაებრივ პოზიციას სამყაროს მიმართ – იგი მასში არ მონაწილეობს, იგი მის გარეთაა. ეს „გამეორება” აკაკის რემინისცენციით ხდება (რისი ქვეცნობიერი საფუძველიც შესაძლოა აკაკის განუმეორებელი, ღვთიური შარავანდედი იყოს). რაც, თავის მხრივ, ავტორის რემინისცენციაა. ასე იკვრება პოსტმოდერნისტული პოეტური ინტეგრალი – ღმერთი-აკაკი-ავტორი.

„სიტყვათა დაკარგვა” ანუ ენის მიტოვება, ირონიული კონტექსტით ნიშნავს, რომ „ისინი უბრუნდებიან საკუთარ არსებობას” ანუ ყოფიერებას, რომელშიც

„ჩემი ქმარი ტანსაცმელების მაღაზიაში
არჩევს ჩემთვის კრემისფერ პალტოს
და არჩევს სიტყვებს,
რომლებმაც ჩვენი არყოფნა უნდა შეცვალონ
საწოლში, საფლაგში, მარადისობაში.”

(„აკაკის სიტყვები”(ებანოძე 2006:14)

სიტყვის, ენის ოპოზიციური გაგებაა სიცილი. სიცილი წონასწორობაა, ან – წონასწორობის სულიერი ღრამა. იგი ყოფიერების გარეთ ყოფნის ფორმაა, რომელიც მუდმივად ეჯახება ყოფიერების შიგნით ყოფნის ფორმას – ენას, სიტყვას.

სიცილი, რომელიც წაიღებს სიტყვებს
სიცილი, რომელიც წაშლის რკინიგზის ვაგზალს
სიცილი, რომელიც იბადება სმენით
და საკუთარ თავს ვეღარ უსმენს
ქრება სიტყვებსა და სიჩუმეში”

(იქვე)

ლექსში ირონიზებულია „ავტორის ნიღბის” პოსტმოდერნისტული კონცეპტი. „ყოველ ჩვენგანში”, „ღმერთში” და „არავინ-ში” კლასიკური სუბორდინაცია სრულიად ნიველირებულია, ღირებულებითი პრიორიტეტები გამქრალი. მაგრამ ირონია, რომელიც ტაეპთა კითხვით შინაარსში არის აკუმულირებული სწორედ აქ მოგვახელთებინებს ავტორს: ეს არის შემოქმედებითი დისტანცირებისა და/ან იდენტობის (ავტორის ნიღბის) პოსტმოდერნისტული პათოსი:

„ვინ მოაწერს ხელს ამ სიტყვებს,
ნებისმიერი ჩვენგანი, მათ შორის ღმერთი?
ნუთუ არავინ?”

(იქვე)

პოემის „მარგალიტი და სიცარიელე“ პოეტიკა სათაურშივე იმეორებს მარადისობისა და წარმავლობის, შემოქმედებისა და ყოფიერების ოპოზიციას. უდაბნო, სიცარიელე, მარგალიტი, ხმები მეტაფორებია. უდაბნო ყოფიერებაა, სიცარიელე – ყოფიერების შინაარსი. უდაბნოს თავისი მეფე ჰყავს, რომელსაც აინტერესებს მარგალიტის ფასი. მარგალიტი ხელოვნების მეტაფორაა, რომელიც „სიკვდილისაგან მზადდება, მაგრამ უფრო მეტია, ვიდრე სიკვდილი. იგი სიკვდილის შეგროვებაა ბატის ფრთის კალმით“, შესაბამისად მისი საფასური სიცოცხლეა, ხელოვანის სიცოცხლე და სიცოცხლის მთელი ღირებულებითი შინაარსი.

ეს მარადიული დრამა რუსთაველის პირადი დრამის წარმოსახვით რეკონსტრუქციას ედება საფუძველად. ხელოვანისა და პოლიტიკური ძალაუფლების (რომელიც თავის ძლევა მოსილებას მარგალიტების მსხვერვაში გამოხატავს) პოზიციური აცდენის მხატვრული პროექციით ირონიზებულია ამ აცდენის ფატალური გარდაუვალობა და რუსთაველის გარშემო ისტორიის დუმილის შესაძლო საფუძველიც.. თუ ამ ყველაფერს სიუჟეტური კონტექსტიდან მითის და სინამდვილის ურთიერთმიმართების სივრცეში გადავიტანთ, აღმოჩნდება, რომ ირონიზების საგანი სწორედ ეს მიმართებაა, უფრო სწორედ მითისა და რეალობის ემპირიული აცდენა. აქედან შეიძლება განვაზოგადოთ, რომ აცდენა სამყაროს (ემპირიულ რეალობათა) წესრიგის საფუძველში ძვეს, ხოლო დამთხვევა, მოხელთება – აზროვნებისა და წარმოსახვის. ეს ორი რეალობა, წარმოსახვითი და ემპირიული, ერთმანეთის წესებს ვერ დაარღვევს, მათი ონტოლოგიური მორფოლოგია ავტონომიურია. ორმაგი კოდირების პოსტმოდერნისტული კონცეპტი ტექსტის გრამატიკის, – სემიოტიკური სტრუქტურის გნო-სეოლოგიური (შემეცნებითი) გასაღებია. ამ წესრიგის იდეურ მაორ-განიზებლად კი განხილულ ტექსტში სწორედ რედუცირებული ირონია გვეკლინება:

„...დაამტვრიე, თქვა მეფემ გაოგნებულმა. არ დაიბნა აიაზი და ისე, რომ ვერავინ მოასწრო, კივილში და ჩოჩქოლში, მეფისა და ხალხის წინაშე დაამსხვრია მარგალიტი. მეფემ თვალებზე ხელი აიფარა. საკრებულო წამოიშალა. განა მეფის ბრძანებაზე მეტად ფასობს მარგალიტი? – იყვირა მონამ – თქვენ მხოლოდ მარგალიტს ხედავთ, ხოლო თქვენს მეფეს ვერა, წარმართებო, ქვა გააღმერთეთ, მიმართა ნაზირ-ვეზირთა დიდკაცურ მანერებს. მეფე არ გიყვართ, თქვენ მას ატყუებთ. მეფემ ჯალათს დაუძახა.

გედის ფრთის კალმით დაწერილი პოემა სასახლის კარზე დილის ცივ, ნამიან სიგრილეში მიუტანიათ. ზოგის აზრით, ის ვეფხვის ტყავზე დაიწერა.

უდაბნო ხმებით არის სავსე.”

„მარგალიტი და სიცარიელე“

(ებანოიძე 2006:14)

განსაკუთრებულ ინტერესს კარნავალური გროტესკის, პაროდისა და ირონიის მხატვრული მნიშვნელობის თვალსაზრისით იწვევს ზბურჭულაძის შემოქმედება. ზბურჭულაძის რომანებში გროტესკი, პაროდია, ირონია, კარნავალური სიცილი კულტურულ, ენობრივ და ჟანრულ კოდებს შორის კომპოზიციურ-კომუნიკაციური კორელაციის გარდა ავტორის ნიღბის ფუნქციასაც ასრულებს.

ასე მაგალითად, „მინერალური ჯაზის“ დასაწყისშივე ირონიზებულია ბიბლიურ, ყოფიერ და მხატვრულ-სიმბოლურ ხდომილებათა იმპლიციტური პროვიდენცია (ბიბლიური „სიტყვის“ კონცეპტი, – სამყაროს ევოლუცია, – მოსკოვური ცირკის გასტროლი თბილისში): „პირველად იყო სიტყვა, მერე ევოლუციის შეუქცევადი აქტი განხორციელდა, ხოლო ერთ მშვენიერ დღეს მოსკოვური ცირკი საგასტროლოდ თბილისს ეწვია“ (ზბურჭულაძე 2003:13). ამგვარ ხდომილებათა „ჯაჯვში“ (სინტაგმაში), რომელშიც მოხსნილია ყოველგვარი ღირებულებითი სუბორდინაცია, დესაკრალიზებულია შესაქმის აქტი და მისი ტელეოლოგიური საზრისი, რომელიც თურმე მიემართება არა განკითხვის დღისაკენ, არამედ მოსკოვური ცირკის თბილისში გასტროლისაკენ. სინტაგმა „ერთ მშვენიერ დღეს“ ასევე ირონიული დესაკრალიზაციის ფუნქციას ასრულებს.

მაგრამ ზბურჭულაძის რომანებში ეს ირონიული დესაკრალიზაცია მთელი სიუჟეტური და სიმბოლური პლანით გროტესკის განვითარებას იძენს, რაც გამოიხატება შემდეგში: **ყოფიერების აბსურდულობა** (პოლიტიკურ-იდეოლოგიური შინაარსით განსაკუთრებულად აქტუალიზებული რომანში „სახარება ვირისა“ მწერალთა კავშირის კრების სახით, რომელზეც განიხილებოდა გალაკტიონის არასაბჭოთა სიზმრები. „საბჭოთა მწერალი უნდა ხედავდეს მექანიკურ სიზმრებს, რომელიც სავსე იქნება ბედნიერი საკოლმეურნეო ცხოვრებით“ სახარება ვირისა“ გვ.85..), **კულტურულ-სულიერ და ყოფიერების ღირებულებით კორელატთა გათიშვა** („...რომელიდაც მეორეხარისხოვან მოთხრობაში გამოყენებულ შორისდებულზე რომ დაიცავ კაცი საკანდიდატოს ამაზე მამულიშვილური საქმე რაღა ვინდათ.“ „სახარება ვირისა“ 102 ან „...წამოვწვებოდი ლელვის ჩეროში და აღარაფერს აღარ ვიფიქრებდი. არამედ გაგაკეთებდი იმას, რასაც ჩემი წინაპრები აკეთებდნენ, ანუ ყოველგვარი ფიქრის გარეშე ავუწყობდი ბუნებას ფეხს...“ „მინერალური ჯაზი“ გვ.135), **თვითირონია** („...არა მგონია საკუთარი თავის ისეთი მეტკბე და ნებუკე სხვაცა ნახოთ, მე რომ ვარ“... „მინერალური ჯაზი“ 9), **ხალხურ და ლიტერატურულ იდიომათა და მხატვრულ სახეთა მიზნობრივი კალკირება-პაროდირება** („ასე ვნებით, ასე ჟინით და ამგვარი გატაცებით მგონი მარტო ზევსი აჭდობდა უკვდავ ტურებს ნექტრიანი თასის კიდზე...“ „სახარება ვირისა“ გვ.67, „...მურამ უნებლიედ გულამოხვინჩვით დაიწყო

ასკეცად ცრემლთა დინება”, „მინერალური ჯაზი”¹³⁰ „...ჩემთვის დღესაკვირ არის ნათელი, თუმცა ამავედროულად სულერთია რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა, მაგრამ ვიცი შთამომავლობისთვის არაა სულერთი რას ვეტყვი მე მას,” „მინერალური ჯაზი” გვ.142), **სიმულაკრები რელიგიურ და ფილოსოფიურ თემებზე** (იმთავითვე ჯერ თავად სათაური რომანისა „სახარება ვირისა”; „...რა ვქნა, ძველებურ ყაიდაზე გახლავარ გაზრდილი, მტკიცედ მწამს, რომ რაჟამს ადამის ძე უფალს ვანუღებება, ბუნებრივ რიდს დაკარგავს წმინდანთა მიმართ, ხატებს, მამათა სალოცავს შემურტლავს და შეაგინებს და საკუთრი ბედის მოწყობას თვითონ ანუ უფალთან შეთანხმების გარეშე შეეცდება, ზუსტად ემაშინ წახლება მისი საქმე... აქ შეიძლება შემომედაონ, ზემოთ არ იყო, რომ ცინიკოსობდი, ოდენ ქრისტეს კვართმა და ცისკრის ლოცვამ როგორ უნდა დაგვიცვასო? თუმცა ეს მხოლოდ ადასტურებს ჩემს აზრს. ქვესკნელის ყოვლისმთქმელი და მუსრის გამკლები ჭიალუების კერძი შევიქნე, და შევიქნები კიდეც, ამის დარდი თუ გექნებათ, ჩემო ბატონებო, ოდნავ გადაჭარბებული ან ზემოთ თუ მეთქვას, ან ახლა თუ ვამბობდე. ხან მწამს, ხან ეჭვის ჭია მხრავს. ეგრეა, ადამიენი ვარ და არაფერი ადამიანური არ მეუცხობა...” „მინერალური ჯაზი” გვ.127-128 ან – „...გულახდილად რომ მოგახსენოთ სულ მთლად გამოტვივნილებულხართ თუ მართლა გგონიათ, რომ მე ამ კითხვაზე გიპასუხებთ. ისე, მინიშნებით, შემიძლია მიგანიშნოთ, სად უნდა დააზუსტოთ: პასუხი იხ. „ჯადოსნური მთა”, თავი მეექვსე, „ცვლილებანი” „თუმცა კი მინდა გაგაფრთხილოთ, რომ სულ ამოდ დაშვრებით და მოცდებით, თუ ზემოთა თავში მართლა ჩაიხედავთ, რამეთუ იგივე იქნება, თუკი არისტოტელეს მეტაფიზიკას, ანდა იმავე მეტაფიზიკაზე დართულ თომა აქვინელის კომენტარებს იმ იმედით ჩაბულებულებით, რომ რასმე გაიგებთ...” „მინერალური ჯაზი” გვ.134).

ავტორის მიზანი ეძიროულ, სააზროვნო და კულტურულ პირველწყაროთა ფიქტიურობის ჩვენებაა, რაც საბოლოო ჯამში ყოველგვარი ტრადიციული სააზროვნო არსენალის გაუფასურებასა და უმაქნისობაზე მიუთითებს და შემოქმედებითი კრიზისის, მხატვრული აპოკალიფსის (როგორც აღსასრულის) დადგომას გვაუწყებს, რაც „მინერალურ ჯაზში” სიმბოლიზებულია შამუგიას აბსურდული გამოძიების დასასრულით (უფრო სწორედ დაუსრულებლობით) ინტერნეტკაფეში. ეს მოგზაურობა ინტერნეტში ჯოჯოხეთში მოგზაურობის მითიურ-სიმბოლოურ პარადიგმას იმეორებს.

იმას, რასაც ავტორი „შემოქმედებით კლიმაქსს” ეძახის შემოქმედებითი აპოკალიფსია, რომელშიც ირონიასა და თვითირონიას „ალსარების” ფუნქცია აქვს მინიჭებული, ხოლო გროტესკის მთელი ტრაგიზმი მიემართება იმ ცარიელი ადგილისაკენ, სადაც ადრე სამყაროს ღირებულებითი მთლიანობის „გარანტად” ღმერთი ეგულებოდათ. სიცარიელის ტრაგიზმი ზბურჭულადის რომანების კარნავალურ-პაროდული პროექციის, ენობრივ თამაშებსა და

ავტორის ნიღაბში მთლიანად ან ნაწილობრივ რედუცირებული ირონიის აზრობრივი უკუფენაა. და როცა მწერალი ამბობს „მე არ ვიცი როგორ იწერება კარგი წიგნი,“ ეს უნდა ნიშნავდეს იმას, რომ მან არ იცის როგორ უნდა მოექცეს, რა უყოს ამ სიცარიელეს – იტიროს თუ იცინოს! გროტესკის საშუალებით ავტორი დუალისტურად წყვეტს ემოციური და რაციონალური რეკეფციის საკითხს, რითაც ერთსა და იმავე დროს უზრუნველყოფს აღქმის დემოკრატიასაც, თხრობასა და იმპლიციტურ მკითხველს შორის კომუნიკაციური აქტის წარმატებულობას და ასევე ავტორის ნიღბის ირონიულ, დამცინავ ორაზროვნებას, რომელიც მიემართება კლასიკური „გულუბრყვილო“ აღქმისაკენ (აღქმელისაკენ), სტერეოტიპული წაკითხვისაკენ (წამკითხველისაკენ), რის მოლოდინსაც ავტორი ღიად, ირონიულად ადასტურებს ხოლმე თავის შემოქმედებაში.

* * *

დაბოლოს, სიცილის პოსტმოდერნისტული პოეტიკა წარმოაჩენს ლიტერატურული პროცესების შინაგან დინამიკას, მეტიც, მასში ხდება ტრადიციის კულტურული გადაფორმება-მეტაფორასტირება და მისი დამტკიცებაც. იგი ტრადიციისა და ნოვაციის, ნაციონალურ-საკაცობრიო კულტურისა და ინდივიდუალური თვითცნობიერების გამაერთიანებელ ბირთვს წარმოადგენს. ირონია, გროტესკი, პაროდია და კარნავალური სიცილი პოსტმოდერნისტული კრეაციის გამფორმებელი, მათგან განსხვავებული საწყისია.

აღნიშნულის გათვალისწინებით, უახლესი ქართული ლიტერატურული პროცესები, ერთი მხრივ, გამოხატავს ტრადიციის სტერეოტიპული წაკითხვისაგან განდგომის ტენდენციას, მეორე მხრივ, – ახალ თვითმყოფად ფორმათა ძიების პროცესს...

ყოველ დროში, ეპოქათა ზღვარზე, ტრადიციითა და წარსულით ეპიგონობასა და აუთვისებელ სიახლეთა მიმბაძველობას შორის არცთუ დიდი ადგილი რჩებოდა ხოლმე ჭეშმარიტი სიახლეებისათვის, ანუ ისტორიის რეალური დასრულებისა და შემდეგ ახალ ფორმებში მისი კვლავ აღდგენისათვის... შეიძლება ვილაპარაკოთ და ვიკამათოთ იმის შესახებაც, არსებობს თუ არა საქართველოში პოსტმოდერნისტული რეალობა, რომელიც მოითხოვდა ლიტერატურული პროცესების კურსის ისეთ ცვლილებას, რომელიც ბოლო პერიოდის ქართულ სინამდვილეში პოსტმოდერნისტული თეორიისა და პრაქტიკის ტალღის აგორებას მოჰყვა... ამჟამად იმის განხილვა, არსებობს თუ არა საქართველოში ისეთი „ყოფიერება“, რომელიც განსაზღვრავდა პოსტმოდერნისტულ ცნობიერებას, თუ პირიქით, და რომლისგანაც ბუნებრივად დაიბადებოდა ახალი ლიტერატურული პროდუქტი, არც წარმოადგენს ჩვენი საუბრის საგანს.

ფაქტია, არსებობს და იქმნება ლიტერატურა, რომელიც ცდილობს დაარღვიოს დრო-სივრცული ლოკალი, წერისა და აღქმის სტერეოტიპი.

თამარ ბერეკაშვილი

ესსე მარგინალობასა და მოწყენილობაზე

ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი, თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.

ძირითადი ნაშრომები:

„თანამედროვე ღირებულებები და იდეალები“, „პოსტ-მოდერნიზმი თანამედროვეობის კონტექსტში“ (კულტურის ფილოსოფია) და სხვა. გამოქვეყნებული აქვს რამდენიმე სტატია სოციალურ და პოლიტიკურ ფილოსოფიაში – „დემოკრატიზაცია“ (ვ. ჟორჟოლიანთან და მ. მუსხელიშვილთან ერთად), „თანამედროვე სოციალური ვითარება საქართველოში“ (რუსულ ენაზე ხარკოვის უნივერსიტეტის მასალებში) და სხვა.

ინტერესთა სფერო:

სემიოტიკა, კულტურის ფილოსოფია.

XX საუკუნის ხელოვნებამ, ისევე როგორც მთლიანად კულტურამ თვალნათლივ წარმოაჩინა ერთიანი მონოლითური სტილის, იდეოლოგიის, სტრატეგიის შეუძლებლობა. განვითარების ერთი მაგისტრალური ხაზის მოშლამ საფუძველი დაუკარგა ძველი ტიპის ლიდერების, კერპების არსებობას. მწერალმა და საზოგადოდ შემოქმედმა დაკარგა მასწავლებლის, მენტორის ფუნქცია, რაც სრულებითაც არ ნიშნავს გენიის, ნიჭის, შემოქმედების დაკნინებას, უბრალოდ შემოქმედმა დაკარგა თავისი „სიდიადის ტახტი“ (კრისტევა). ხელოვნების ნაწარმოები აღარ ემორჩილება რაღაც „მონომოთხოვნებს“, აუცილებელ კანონებს. ის გახდა პლურალისტური, „პოლიღირებულებრივი“ და ეს პოლიღირებულებები ნაკარნახევია ცალკეული ადამიანების, ავტორების გემოვნებითა და უნარით.

მაგისტრალური და ხშირად ანგაჟირებული ავტორების გვერდით სწორუფლებიანად წარმოჩინდნენ მარგინალური შემოქმედები და საერთოდაც მარგინალური ადამიანი გახდა არანაკლებ საინტერესო და მნიშვნელოვანი, ვიდრე ძირითადი დისკურსის მატარებელი პიროვნებები. სწორედ ექსცენტრიული ტიპი, რომელიც უპირისპირდება და აკნინებს არსებულ კერპებს, წარმოადგენს XX საუკუნის 60-ანი წლებიდან დღემდე მხატვრობის აქტორს.

ძველი წესრიგის და ჩვეული პარადიგმების დანგრევის წინასწარმეტყველური გრძნობა უკვე მე-19 საუკუნეში დაიბადა. აპოკალიპსისი XIX–XX საუკუნის მიჯნის ძირითადი მოტივია როგორც ხელოვნებაში ისე ფილოსოფიაში. Fin de siecle-ის განცდა შეეხო მთელ დისკურსიულ და სააზროვნო სფეროს. „ღმერთის სიკვდილი“, „მასების ამბოხება“,

მსოფლიო კატასტროფა, ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელი ხატია. სწორედ ამ ტალღაზეა მოსული მთელი ავანგარდი, „ვერცხლის საუკუნე“, სიურეალიზმი და აბსურდი.

და მართლაც, XX საუკუნე უამრავი უბედურების, ომის, რევოლუციის ეპოქა გახდა. გაუფასურდა ძირითადი უნიფიცირებული პრინციპი, ეჭვის ქვეშ დადგა ნაქები სტანდარტები, იერარქიულობა, მონორელიგიურობა. უნივერსალურმა საყოველთაო ნარაციებმა ადგილი დაუთმეს ერთსულოვან ლოკალურ პრაქტიკებს და შეხედულებათა და იდეათა ამ პლურალიზმში მარგინალური მიდგომები, გარიყულები, მარგინალები აქტუალური და საინტერესოები გახდნენ. კულტურაში დაიკარგა ერთიანი სტანდარტის მნიშვნელობა.

ვინ არის მარგინალი და რატომ გახდა მარგინალური ყოფა, მარგინალური ხედვა ეგზომ მნიშვნელოვანი და მისაღები?

ცნება მარგინალურობა (ლათ. *margo* – საზღვარი, კიდე, *marginalis* – საზღვარზე მყოფი) გამოიყენება სოციალურ და ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში, ფილოსოფიაში პიროვნების ან ჯგუფის ზღვრული მდგომარეობის აღსანიშნავად ძირითადი სოციალური ერთობლიობის მიმართ. ის განსაზღვრული, როგორც წესი, დაბალი სოციალური სტატუსის აღმნიშვნელია. მარგინალური პიროვნება უმცირესობას მიეკუთვნება, რომელიც იმყოფება სოციალური სტრუქტურის საზღვარზე ან მის გარეთ; ის ეწევა ზოგადმიღებული ნორმებისგან განსხვავებულ ცხოვრების წესს და იზიარებს განსხვავებულ ღირებულებებს. მარგინალობის ცნებას სოციოლოგიურის გარდა ონტოლოგიური განზომილებაც აქვს, რამდენადაც გამოხატავს ისეთ მდგომარეობას, რომელიც სპეციფიკური თვისებებით ხასიათდება. ეს არის საზღვარზე ყოფნის უნარი, ძალა ზღვრული პოზიციის წარმოჩენისა.

მარგინალურობამ, რომელიც ისტორიულად აღიქმებოდა როგორც ნეგატიური მოვლენა, როგორც ნორმალურის, პოზიტიურის დარღვევა და ამიტომ საშიშროების მატარებელი, მავნებლური, თანდათანობით შეიძინა დადებითი ღირებულება. (ვ. ტერნერი, მ. ელიადე). ტერნერი მიიჩნევს, რომ ახალი სოციალური სტრუქტურები ჩნდება მარტოოდენ ძველი სტრუქტურების საზღვარზე, პერიფერიაზე.

ფრანგულ სტრუქტურალიზმში უხვად გამოიყენება ტერმინები: „მარგინალური სუბიექტი“, „მარგინალური სივრცე“, „მარგინალური არსებობა“. ჟ. დერიდამ საზოგადოდ უარყო ნორმის იდეა და წამოაყენა „განსხვავებულის“ მნიშვნელობა. თანდათანობით ქრება „ცენტრის“ არსი. რ. ბარტი მარგინალობას განიხილავს როგორც სწრაფვას ახლისკენ, გზას კულტურული სტერეოტიპების რღვევისკენ“.

მარგინალობის ფილოსოფიურ განაზრებას წინ უსწრებდა ამ ფენომენის ასახვა და განმტკიცება ხელოვნებაში – ა. კამიუს „უცხო“, ბეკეტის „გოლოს მოლოდინი“, ე. იონესკოს „მარტორქები“, სელინჯერის და კეპოტეს, ვ. კაფკას, ჟ-პ. სარტრის ნაწარმოებები და სხვა.

მსოფლიო ომებმა და რევოლუციებმა ნათლად წარმოაჩინეს, რომ მარგინალობა ნებისმიერი ადამიანისთვის სრულიად ბუნებრივი და

მოსალოდნელი მდგომარეობაა. ე. გიდენსის აზრით, თანამედროვე კაცობრიობა უკვე არა იმდენად პროგრესისა და საყოველთაო კეთილდღეობისკენ იღწვის, რისი იმედიც დაკარგული აქვს, არამედ რისკების შემცირებისკენ, იმიტომ რომ კარგად აქვს გაცნობიერებული „ნორმის“ მყისიერება და მოწყვადობა.

სრულებით კანონზომიერია, რომ მარგინალობა გამოყენებადი გახდა არა მარტო სოციოლოგიაში, არამედ კულტურის ფილოსოფიაში. კონტრკულტურის ფენომენები სხვა არაფერია, თუ არა მარგინალობის აღზევა და ძირითადი კულტურის ტოლფასოვანი სტატუსის დამკვიდრების მცდელობა. მარგინალობის ფილოსოფიური ცნება ახასიათებს სხვადასხვა კულტურული ფენომენების სპეციფიურობას და ვრცელდება დომინირებული დისკურსის გარეთ. ის არ ეწერება აზროვნების გაბატონებულ პარადიგმაში. სწორედ მარგინალური ამზეურებს კულტურის მაგისტრალური მიმართულების წინააღმდეგობებსა და პარადოქსებს. ბახტინის აზრით, კულტურა ხორციელდება კულტურათა საზღვარზე. მქადაგებლები და ხელოვანები მიდრეკილნი არიან მარგინალობისა და ლიმინარობისკენ.

მდენად, მარგინალური ღებულობს პროგრესულის მნიშვნელობას აყალიბებს რა კონტრკულტურას. ავსტრიელი ისტორიკოსი და კულტურის თეორეტიკოსი ერნესტ ჰანს გომბრიხი ამტკიცებს, რომ ყველაფერი, რასაც ღღეს უწოდებენ თანამედროვე ხელოვნებას, ამოიზარდა დაუკმაყოფილებლობის გრძნობიდან. სულ უფრო მეტად აღიარებენ, რომ XX საუკუნის ხელოვნება და მთლიანად კულტურა მარგინალურია.

როდესაც ვლასარაკობთ მარგინალიზაციაზე, როგორც თანამედროვე კულტურის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მახასიათებელზე და მისი როგორც კონტრ-კულტურის ეფექტზე, სრულებითაც არ ვგულისხმობთ, რომ თავად კულტურის შემოქმედნი არიან სოციალური მარგინალები. მარგინალურია მათი ხედვა, მიდგომები, მარგინალურია მათი გემოვნება. საინტერესოა რა იწვევს ამ განსხვავებული ღირებულებების გაჩენას და დამკვიდრებას. რატომ უჩნდება ხელოვანს მოთხოვნილება შეცვალოს არსებული კანონები, სტილი, არსი. უეჭველია, რომ „ნოვატორობის“ ამ აქტს, მოთხოვნილებას დიდწილად იწვევს ჩვეულის, კარგად ჩამოყალიბებულის, მრავალჯერ გამეორებულის მოყვრება და ამის შედეგად წარმოქმნილი მოწყენილობის განცდა.

ფილოსოფოსთა უმრავლესობა მოწყენილობის ფენომენს განიხილავს როგორც ბოროტებას, თუმცა ასეთი შეფასება მაშინვე მეხამუშება, რა წამს ვინსენებ ობლომოს ან გერმანტებისკენ მოსეირნე სვანს, პრუსტის რომანის გმირს.

შემთხვევითი არ არის, რომ ვალტერ ბენიამინოვი აპირებდა მოწყენილობაზე წიგნის დაწერას. მოწყენილობა ხომ გაუგებრობაში არსებული ადამიანის გრძნობაა და სწორედ ამ გაუგებრობიდან გამოსვლის სურვილი გვიბიძგებს გააზრებისა და შემოქმედებისკენ. მოწყენილობაზე წერდა ბევრი ფილოსოფოსი და მწერალი დაწყებული პასკალიდან, დამთავრებული ისეთი თანამედროვე მწერლებითა და ფილოსოფოსებით, როგორცაა კამიუ ან კორტასარი. სოლომონის ამოებაც სხვა არაფერია, თუ არა მოწყენილობის

განცდა. და მაინც მოწყენილობა განსაკუთრებით თანამედროვე ადამიანის ხვედრია. ღმერთის სიკვდილზე შეიძლება ელაპარაკა მარტოოდენ თანამედროვე ერთფეროვანი ცხოვრებით ძალიან დაღლილ და მოწყენილ ადამიანს, რომლისთვისაც „კულტურამ“, გაგებულმა როგორც სიცოცხლის არსმა, მნიშვნელობა დაკარგა.

ფერნანდო პესსოა ასე წერს მოწყენილობაზე: „მოწყენილობა - იმდენად ექსტრემალური გრძობაა, რომ მისი დამარცხება არ შეიძლება თვითმკვლელობის აქტითაც კი, ეს შესაძლებელია მარტოოდენ რაღაც შეუძლებლის გზით, მარტოოდენ ისეთით, რაც საერთოდ არ არსებობს ბუნებაში“.

სწორედ ამ მოძლიერებული მოწყენილობით თანამედროვე ცხოვრებაში აიხსნება თანამედროვე ადამიანის მისწრაფება გართობისაკენ, „საინტერესოს“ ძიებისკენ, რაც მეორენაირად ხდის ჭეშმარიტი ღირებულებებისკენ სწრაფვას. ამ ფენომენის გამოხატულებაა საყოველთაოდ გავრცელებული მასობრივი კულტურა, რომელიც ინტელექტუალთა ყურადღებასაც იმსახურებს, თუნდაც მათ ეს უარყონ. მასობრივი კულტურა ხომ სწორედ თავისი ცვალებადობით, მყისიერებით, სიჭრელით გამოირჩევა, თავისი მუდმივი განახლებით. მასობრივი კულტურის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს და ძალიან პოპულარულ სახეობას წარმოადგენს მოდა, ტოპ-მოდელების მონაწილეობით დიდი ღეფილე, რაც წარმოადგენს „ახლის მუდამ დაბრუნებას“, ვალტერ ბენიამინოვის სიტყვებით. როცა ვსაუბრობთ მოდაზე, უპირველეს ყოვლისა ვგულისხმობთ სწორედ მის სანახაობრივ მხარეს, რომელიც ყველაზე მეტად ტანსაცმლის წარმოდგენაში წარმოჩინდება, მაგრამ თანაბრად შეიძლება ვილაპარაკოთ მოდაზე ნებისმიერ სხვა სფეროში – ავტომანქანები, ავეჯი, სამკაულები, ტელეფონი და ა.შ.

მოდის ნიმუში როგორც მოვლენა არ საჭიროებს განსაკუთრებულ ხარისხს, ის უნდა იყოს ახალი, ყოველთვის ახალი. უწყვეტად უნდა იქმნებოდეს ახალი საგნები, ობიექტები და სტილები. მოდასთან და საზოგადოდ მას-კულტურასთან დაკავშირებით ჩნდება რეკლამის ცნება. თავად რეკლამაც მასობრივ კულტურას მიეკუთვნება დიდწილად. რეკლამა აუცილებელია მასობრივი კულტურის ობიექტის გასასაღებლად, გასაყიდად. ამისთვის რეკლამა ცდილობს წარმოაჩინოს რეკლამირებადი ობიექტის განსაკუთრებულობა, თავისებურება, ხარისხი. ხშირად ბევრ რეკლამირებად ობიექტს რეკლამა ენაცვლება და რეკლამა ცხოვრობს დამოუკიდებლად, როგორც ერთი რაღაც სფერო, რომელიც სხვა სფეროებთან ერთად საზოგადოებას გარს ახვევია. საზოგადოებაში, სადაც უმთავრესი როლი ინფორმაციას მიეკუთვნება, და ეს ინფორმაცია ვ. ბენიამინოვის თქმით, გამუდმებით უნდა განახლდეს, „გამოცდილების აქციებმა ფასი დაკარგეს“. ინფორმაცია და არსი კი ძალიან განსხვავებული ცნებებია. თანამედროვე ადამიანის ცხოვრება მოწყენილობის გადალახვაა, რომელმაც ის შეიპყრო, იმის შემდეგ, რაც გაუჩნდა ბევრი თავისუფალი დრო.

რასაკვირველია მოწყენილობაც არაერთგვაროვანია. არსებობს მისი სხვადასხვა სახეობა. სვენდსენი ოთხი სახის მოწყენილობას განიხილავს:

1) სიტუაციურ მოწყენილობას, როდესაც ადამიანი რაღაცის მოლოდინშია, მაგალითად, მატარებლის ან კონცერტის;

2) გულგაცრუების მოწყენილობას, როდესაც ადამიანი ელოდება რაიმე მნიშვნელოვანს მოვლენისაგან, მაგრამ შედეგად ყველაფერი მტკნარი და უშედეგო აღმოჩნდება;

3) ეგზისტენციალური მოწყენილობა, როდესაც ისეთი გრძნობაა, რომ სული მოკლებულია შინაარსს და სამყარო ერთ ადვილზეა გაყინული;

4) კრეატიული მოწყენილობა, რომელიც ხასიათდება არა იმდენად შინაარსით, რამდენადაც შედეგით, მაგალითად, როცა ადამიანი იძულებულია გამუდმებით შექმნას რაღაც ახალი.

კულტურის ფილოსოფიით დაინტერესებული ადამიანებისთვის საინტერესოა სწორედ მოწყენილობის მესამე და მეოთხე ტიპი. ეგზისტენციალური მოწყენილობა შეიძლება გაჩნდეს გამოცდილების სიმცირის გამო. ამ მოწყენილობის გადალახვის მცდელობისას ადამიანი ეძებს სულ უფრო და უფრო ახალ შეგრძნებებს იმის მაგივრად, რომ თანდათანობით მიიღოს გამოცდილება.

ადამიანი, რომელიც რეალურ ცხოვრებაში ვერ პოულობს კმაყოფილებას, რომელიც გულგაცრუებულია და ამდენად მოწყენილი, ქმნის გამოგონილ სამყაროს. მოწყენილობა სტიმულს აძლევს შემოქმედებით აქტიობას. ხშირად სწორედ ხელოვნებაში ჰპოვებს ადამიანი წონასწორობას და ჰარმონიას. ბევრი მწერალი და მოაზროვნე მიიჩნევს, რომ მოწყენილობა რჩეულთა სულს ახასიათებს და ნაკლებადაა ცნობილი მდაბიობებისთვის. ასე მიიჩნევენ ლეოპარდი, შოპენჰაუერი, კირკეგორი, ნიცშე და სხვები. ნიცშე მიიჩნევს, რომ მოწყენილობა წინ უსწრებს კრეატიულ, შემოქმედებით მოქმედებას. შემოქმედებითი ნატურის ადამიანებისთვისაა დამახასიათებელი მოწყენილობა, მარტივი და მდაბიო ნატურები კი ცდილობენ მოიცილონ იგი, გაექცნენ მოწყენილობას. ნიცშესთვის ადამიანი თავს განამტკიცებს იმით, რომ თავს განიხილავს თანამედროვე სამყაროში როგორც სიხარულს. ეს სიხარული ისწრაფვის მარადისობისკენ, მაგრამ ეს მარადისობა ცირკულარულია და არა წრფივი. მარადისობა ახლათ. მოწყენილობას მისი გადალახვის შემთხვევაში სიხარულის მოტანა შეუძლია. მაგრამ ეს სიხარული ზეადამიანურია, მაშინ როდესაც მოწყენილობა ადამიანურია, მეტისმეტად ადამიანური. მაგრამ მოწყენილობის გადალახვა ყველას არ შეუძლია, თუმცა ყველამ უნდა სცადოს.

მიუხედავად იმისა, რომ ნიცშეს ეგზისტენციალისტებს ვერ მივაკუთვნებთ, შესაძინევი გახდება ერთგვარი პარალელიზმი თუ მათ ნააზრევს მოწყენილობის გააზრების კუთხით განვიხილავთ, ნიცშესა და ეგზისტენციალისტების თვალსაზრისით ადამიანზე. კამიუს მოწოდება, რომ ადამიანი აუფხანყდეს უბედურებებს – სიკვდილს, ავადმყოფობას, სინაცვისფრეს, მოწყენილობას – ენათესავება ნიცშესეულ ზეადამიანისკენ სწრაფვას, ხოლო სარტრის იდეა ადამიანის უნარზე გააკეთოს „სწორი“ არჩევანი და არ დარჩეს მცდარი ცდუნებების მსხვერპლი, სწორედ მოწყენილობის დათრგუნვის გზაა.

მოწყენილობაზე საუბრისას აუცილებლად ჩნდება ირონიის თემა. მოწყენილობაში თითქოსდა არაფერი კომიკური არ არის, მაგრამ მოწყენილობისას გააქტიურებული გააზრებისა და ანალიზის პროცესები უეჭველად ირონიასაც შეიცავენ. თავის თავში ჩაფლულ ადამიანს არ შეიძლება არ ჰქონდეს ირონია. ნიშანდობლივია რომანტიკოსთა განსაკუთრებული ირონია, როდესაც აწმყოთი, რეალურად დღეს არსებულით გულგაცრუებულები და მოწყენილები ისინი ცხოვრების არსს, მშვენიერს და კეთილს ეძებენ წარსულში, შორეულ ქვეყნებში, ველურ ბუნებაში. ირონიითაა გამსჭვალული სარტრის პიესა „დახურული ჭიშკარი“ („huit clos“). ცვლილება და სიახლე არღვევს ერთფეროვნებას და ჯოჯოხეთი სხვა არაფერია, თუ არა ჩვენ თვითონ, როდესაც ცუდი, ყალბი არჩევანის შედეგად, საძუძამო მოწყენილობას ვიმკით, როდესაც თვალის ხამხამის უნარიც კი დაკარგულია და აღმოჩნდება, რომ ხამხამი ეს თვალის დასვენებაა, სიხალისეა, შვებაა.

მოწყენილობის ფენომენი მეტად არსებითია სემუელ ბეკეტისთვის და მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრულ ნაწარმოებებში, პიესებში ის ამ სიტყვას თითქმის არ იყენებს, მოწყენილობის თემა მისთვის უმთავრესია და ბევრი ნაწარმოებისთვის განმსაზღვრელიც. მისი ადრეული „ესე პრუსტზე“ სწორედ მოწყენილობას ეხება. თავის განთქმულ პიესაში „გოდოს მოლოდინში“ მოწყენილობის კომიკურობას აღწერს, ეს მოწყენილობის კომედიაა.

„ხელოვნება – ეს შთაგონებული სიმარტივეა“, კომუნიკაცია შეუძლებელია და ნებისმიერი ხმა, სიტყვა მატყუარაა, ის გულგრილია იმის მიმართ, რასაც ამბობს. ყველა ველოდებით დიდი პატიების დღეს, რაღაც დიად დღეს, მაგრამ დადგება კი ეს დღე?

მოწყენილობა განიმარტება აქ როგორც პერსონალური არსის არარსებობა. ადამიანს არაფერი დარჩენია, გარდა იმისა, რომ ელოდოს ახალი არსის გაჩენას, პოვნას. მაგრამ ეს ლოდინი უსასრულოა და უშედეგო.

საინტერესოა, რომ ეგზისტენციალიზმის და აბსურდის განვითარება უკავშირდება ახალი გრძნობების, რეალობების, შეგრძნებების, თვალსაზრისების, ახალი ღირებულებების განვითარებას. თუ წინა საუკუნეებში მოწყენილობა (და მარგინალობა) როგორც პრობლემა, როგორც მნიშვნელოვანი და ხშირად ადამიანის ქცევის, ქმედების განმსაზღვრელი განცდა არც განიხილებოდა, ეგზისტენციალიზმი სწორედ მოწყენილობის ფენომენის ანალიზს ახდენს, თუმცა კი თითქოსდა უშუალოდ ეს არ არის მისი მთავარი მიზანი. მაგრამ განიხილავს რა ეგზისტენციას, არსებობას, როგორც ძირითად ცნებას, განმსაზღვრელს ადამიანის სიცოცხლის არსისა, ეგზისტენციალიზმი გვერდს ვერ უვლის მოწყენილობის ფენომენს.

ჰაიდეგერის თვალსაზრისით, არსებობს მოწყენილობის სხვადასხვა სახეები, დაწყებული ზედაპირულიდან და დამთავრებული ეგზისტენციალურით.

ჰაიდეგერს სურს გააღვიძოს მოწყენილობა, რომელიც შეიძლება თვლემდეს, რაც ძალიან საშიშია, იმიტომ, რომ ის ამ შემთხვევაში ღებულობს სხვადასხვა

ფორმას, მოძრაობს დროში და მაშინ, როდესაც ჩვენ თითქოსდა ვებრძვით მას, ის „იძინებს“ და მასთან ერთად იძინებს ფილოსოფოსობის განწყობა, განაზრების განწყობა. ეს დამანგრეველი ძალაა და ამიტომ საჭიროა გაღვიძება. უნდა გავიღვიძოთ, რათა მოვახდინოთ ჩვენი შესაძლებლობების რეალიზება. ანუ ჰაიდეგერიც ფრანგი ეგზისტენციალისტების მსგავსად მიიჩნევს, რომ შესაძლებელია და აუცილებელი მოწყენილობის გადალახვა.

მოწყენილობაზე მსჯელობისას ხშირად საუბრობენ მის დამანგრეველ ბუნებაზე. მოპენჰაუერი ლაპარაკობს იმაზე, რომ მოწყენილობამ შეიძლება მიიყვანოს ადამიანები თვითმკვლელობამდე ან კოლექტიურ თვითმკვლელობამდე. მაგრამ ხომ არ ხდება ეს რაღაც ციკლის, რაღაც „პროექტის“ დასრულების, სრულყოფის შედეგად, როგორც კი რაღაც „პროექტი“ სრულდება, აღწევს თავის სრულყოფას, იწყება მოწყენილობა, რომელიც ანგრევს ყოველივე ჩვეულს და დამდგარს.

მოწყენილობა როგორც თეთრი ფურცელი შეიცავს პოტენციალს. მოწყენილობაში სიცარიელეა, რომელიც შეიძლება მგრძობიარე იყოს ახლის მიმართ. მოწყენილობა არღვევს ჩვეულ კონტექსტს და საგნებსა და მოვლენებს ახალ კონფიგურაციებს ანიჭებს, ის სძენს მათ ახალ არსს, თუმცა შეიძლება სრულადაც დაუკარგოს ნებისმიერი არსი. ამდენად, ნეგატიური მნიშვნელობის პარალელურად მოწყენილობას შეუძლია პოზიტიური ცვლილებები მოახდინოს.

ამასთანავე მოწყენილობა ხელს უწყობს თავისი მეობის, თავისი არსის გაგებას, რაც თვითრეალიზაციის შესაძლებლობას იძლევა. ნიცშე მიიჩნევს, რომ „ის ვინც მოწყენილობის წინაშე დამცავ ნაგებობებს აშენებს, ის ამ დამცავ ნაგებობებს უშენებს საკუთარ თავს“.

ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ როგორც მარგინალიზაცია, ისე მოწყენილობის განცდა ერთგვარად ხელს უწყობს ღირებულებების გადაფასებას, ახლებურ ხედვას და ახალი სრულიად განსხვავებული სტრუქტურების შექმნას. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ერთი და იგივე, ან მსგავსი მოვლენების, ხატების გამეორება იწვევს მობეზრებას, ინტერესის დაკარგვას და მოწყენილობის განცდას. მოწყენილობა კი შეიძლება გახდეს ან გართობის, სხვადასხვა სწრაფად ცვალებადი მოვლენებისა და სანახაობებისაკენ სწრაფვის საფუძველი ან ახალი სამყაროს შექმნის საწინდარი, კონტრკულტურის ჩამოყალიბების წინაპირობა.

ახალი ღირებულებრივი სისტემის, განსხვავებული კულტურული სტილის შექმნის შესაძლებლობა უკვე გულისხმობს იმას, რომ პიროვნება ან პიროვნებათა ჯგუფი წარმოადგენს მარგინალურს.

აქ უნდა შევნიშნოთ, რომ სოციალური მარგინალიზაცია და კულტურული მარგინალიზაცია განსხვავებული ფენომენებია. კონტრკულტურის შემოქმედი სრულებითაც არ არის აუცილებელი, რომ იყოს სოციალური მარგინალი. სოციალური მარგინალიზაცია მძიმე ხვედრია. ალბათ დიდ წინააღმდეგობებს ეჯახება ისიც, ვინც განსხვავებულ ღირებულებებს იზიარებს კულტურის, ხელოვნების სფეროში, მაგრამ ასეთი მარგინალიზაცია არ არის დამაჯინებელი,

ის არ ახდენს პიროვნების სტიგმატიზაციას და თანდათანობით ლუმპერიზაციას. თუ სოციალური მარგინალიზაცია ორ კულტურულ თუ სოციალურ ერთიანობას შორისაა, მათ ზღვარზეა და ორივესგან გარიყული, მარგინალი, რომელიც ახალ სტილს ქმნის ხელოვნებისა თუ აზროვნების სფეროში, სრულიად მოწყვეტილია ძირითადი კულტურის სისტემას; ის ცნობიერად ემიჯნება მას, იმიტომ რომ არ იზიარებს ამ კულტურული სისტემის იდეებს. სოციალური მარგინალი კი არ ემიჯნება ძირითად კულტურას, არამედ მას უჭირს არჩევანი. ის არ არის პროტესტანტი, ის მსხვერპლია ორი სხვადასხვა სისტემისა, რომელთაც ის ერთდროულად ნაწილობრივ მიეკუთვნება და იზიარებს. მეორე მხრივ, ბოლომდე ვერ ესადაგება მისგან დამოუკიდებელი მოცემულობის გამო. შემოქმედებითი პოტენციალით სწორედ ის ადამიანი ხასიათდება, ვინც მთლიანად უარყოფს წამყვან, ცენტრალურ პარადიგმას.

ამგვარად, როგორც მარგინალიზაცია, ისე მოწყენილობა არ წარმოადგენს ერთმნიშვნელოვნად უარყოფითი შინაარსის ცნებებს. ბევრ შემთხვევაში ისინი ურთიერთდაკავშირებულია. მოწყენილი ადამიანი, რომელიც უფიქრდება გარემოს და მოვლენების აბსურდულობას, მარგინალია სიამებების მძებარ საზოგადოებაში, სადაც მრავალჯერის მეორდება ერთხელ დაწერილი სცენარი და სადაც ერთი და იგივე სიტყვები იმდენჯერ არის გამოყენებული, რომ მათ დაკარგული აქვთ მნიშვნელობა. მარტოოდენ მოწყენილობის ფსკერამდე ამოწურვის შემდეგ შემოქმედს შეუძლია მოწყენილობით გაფანტული ძველი ნატებისგან გათავისუფლებული სულით დაიწყოს ახალი ნატების და ახალი სიტყვების შექმნა, ყველასგან თვითგამიჯნულს და მარგინალიზებულს. ეს პროცესი უსასრულოა.

ლიტერატურა

- კრისტევა 1974:** Éðèñðàâà P. «Ðââî èþöèÿ ïîýðè-âñêî âî ÿçûèà. Áââíâððâ êîíóà XIX áâèà. Êîððââîíí è Ìæèððîâ» Ì. 1974
- ტერნერი 1984:** Òðíáð Á. «Ñèìâî è è ðèððàè», Ì. 1983
- ელიაძე 1998:** Ýèèàââ Ì. « Àçèàððèèèÿ àèðèèèÿ» Ì. 1998
- ბენიამინი 1997:** Áâíüÿèí Á. «Òâíððàèüíúé ïàðè» ÈË N 12 1997
- პესსოა 1997:** Ìâññîà Õ. «Ðàçðîçîáîíúâ ñððâíèèü» ÈË N 9 1997
- ნაცშე 1990:** Íèøðá Õ. «×âèíââ÷âñêî â ñèèøèí ÷âèíââ÷âñêî â Ñî÷. Á 2-õ ðîí ðð, ò. 2, Èçä. «Ìññü» Ì. 1990
- ნაცშე 1990:** Íèøðá Õ. «Ðîæââíèèà ððââââèè èèè Ýèèèñððâî è ïâññèèèè» Ñî÷. Á 2-õ ðîí ðð, ò. 1, Èçä. «Ìññü» Ì. 1990
- სარტრი 1998:** Ñàððð Æ-Ì «×ðî ðàèí â èèðâððððð», Ì. 1998
- სვენდსენი 1007:** Ñââíâñêî «Òèèññîðèÿ ñèóèè», Áèáè è îðâèà Áóîâð, ðàçââè «Òèèññîðèÿ» 2007

შოთა ბოსტანაშვილი
დავით ბოსტანაშვილი

ნაშ/ენის პრეზენტაცია

შოთა ბოსტანაშვილი:

საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტის არქიტექტურის ფაკულტეტის სრული პროფესორი; არქიტექტურის საერთაშორისო აკადემიის პროფესორი; პოეტი.

ძირითადი შრომები:

„არქიტექტურის პოეტიკა“; „თბილისის რიტუალების სასახლე“; „საზღვრების კონფლიქტი და ურბანული კონფლიქტის საზღვრები“; „ურიდოდ და უდერიდოდ“; „პროტოპოსტი, ანუ გავთენდ-ი“. ინტერესთა სფერო: ფილოსოფია, ფილოლოგია, ლიტერატურა.

დავით ბოსტანაშვილი:

არქიტექტორი. სტუ-ს არქიტექტურის დოქტორანტი.

ძირითადი შრომები:

„არქიტექტურა და ხელისუფლება“; „არქიტექტურის სემიოლოგია“; „ცასახლე“ ინტერესთა სფერო: კულტუროლოგია, ლინგვისტიკა, ლიტერატურა.

ეს ტექსტი “სემიოტიკის” წინა ნომერში (4, 2008) დაწვებული დისკურსის - “ნიშანი და ნაშენი” - გავრძელებაა. ნეოლოგიზმ **ნაშ/ენის**, პრეზენტაციით არქიტექტურის სემიოტიკის განსაკუთრებულ ბუნებაზეც მივანიშნებთ, რომელსაც ლინგვისტური ჰიბრიდი - **ნიშანაშენი** ვერ გამოხატავს.

ნაშენის დეკონსტრუქციით მიღებული **ნაშ/ენის** შესაძლებლობები (სათქმელი, უწყება, შეტყობინება, მესიჯი, მედიალურობა) გაიზარდა, გამდიდრდა და გართულდა. ასე მაგალითად: **ნაშ/ენის** გატეხვა (ამოღება, ამოღება, წაგრძელება, დამოკლება, ჩაგდება და მისთ.) ან/და: **ნაშ/ენით** მოხიბლვა, **ნაშ/ენად** გაკრეფა.

ნაშენის მორფემულ-გრამატიკული ტრანსფორმაცია **ნაშ/ენად** არ არის მხოლოდ ენობრივი თამაში, ახალი კონოტაცია, კონცეპტი, ან სემანტიკა; გნებავთ, ენის არევა, - დისემინაცია, ან სემიოზისი.

საქმე ის განლაგთ, რომ **ნაშ/ენით** წარმოდგენილია ისეთი რამ, რაც ერთდროულად მატერიალურია, - **ნაშენია** და ამავე დროს - **ენა**, **ნიშანია**, ერთიცაა, მეორეც და არცერთია, რაღაც სხვაა; აღმნიშვნელია, რომელსაც ორი აღსანიშნი აქვს და ორივე უსხლტება.

ასეც შეიძლება ვთქვათ: **ნაშ/ენად** წარმოდგენილია სიტყვის და საგნის, ლოგოსის და ტელოსის თანამყოფობა, - ენის მატერიალურობა და მატერიის **ენობა** (მეტყველება, რიტორიკა) - **შ/ენობა**. ენის მატერიალურობაში ვგულისხმობთ იმას, რაც თარგმანში იკარგება. “სიტყვიერი სხეული არ გვემორჩილება, რომ სხვა ენაში გადავიტანოთ” [დერიდა 2000: 268].

ბოლოსდაბოლოს, **ნაშ/ენის** პარადიგმატული სათავე, სიტყვის განსხეულება და სხეულის განსიტყვებაა.

ნაშ/ენით აღნიშნულია და წარმოდგენილია ისიც, რაც ერთდროულად არის და არც არის; ის, რაც თავის მყოფობა-არმყოფობაში ადასტურებს თავის *inter-esse*-ობას, ყოფნა-არყოფნას **შორის მყოფობას - საინტერესობას**, პოლისემანტურობა-დისემინაციის ერთდროულობას. ამ ნიშნით გვაგონდება პლატონის “ქორა”. “ქორა არ განეკუთვნება არც ეიდოსის სახეობას, არც მიმესისის სახეობას” [დერიდა 1998: 145]. ჟ. დერიდას და არქიტექტორ პ. ეიზენმანის ერთობლივი წიგნი “Chora L Works” ენობრივი თამაშია ქორასა და ქორალს შორის.

ისე, არც **არქიტექტურა** არის ერთი ბატონის მსახური ტერმინი (*terminus* - ლათ. საზღვრის მცველი). **არქიტექტურაში**, კონტექსტის კვალობაზე, ვგულისხმობთ, როგორც ნაშენს (კედელი, სახლი, ქალაქი) და მის აღკაზმულობას, ისე პროფესიას; ხელოვნების ან/და სახალხო მეურნეობის დარგს; ზოგადად კი, წესრიგის რომელიმე სივრცის მოწყობის დაგეგმვის წესს, კონცეფციას, გეგმას, სტრუქტურას და მისთ.

ბოლო ხანებში **არქიტექტურა** მეტისმეტად მეტაფორული (*metaphora* - გადატანა, გადასვლა) გახდა და იმ გადასასვლელად გადაიქცა, რომლითაც წესრიგის სხვადასხვა სივრცეები ერთმანეთს უკავშირდებიან (“პერეს-რტოიკის” არქიტექტურა, ახალი ევროპის არქიტექტურა და სხვა). ასე, რომ არქიტექტურაზე საუბრისას შეგვიძლია **ნაშ/ენით** (და *í à ø ენით*) ვილაპარაკოთ. “ჩვენი” ენით საუბარი კი მეტაკრიტიკის (და სემიოტიკის) მოვალეობაა. მისი ვალია “არა ის, რომ ‘აღმოაჩინოს’ ნამუშევარში თუ ავტორში რაიმე ‘დაფარული’, ‘ღრმა’ და ‘საიდუმლო’ რაც აქამდე შეუმჩნეველი დარჩა, ... არამედ მხოლოდ მიუსადაგოს მისი პერიოდის ენა ... კრიტიკული დისკურსი - როგორც, უფრო მეტად, ლოგიკური დისკურსი - სხვა არაფერია, თუ არა ტავტოლოგურობა: ის მთლიანად მეტყველებაში გამოიხატება, თუმცა მთელ თავის არსს დაყოვნებაში ათავსებს, ... კრიტიკული ‘დასაბუთება’, თუკი ასეთი არსებობს, დამოკიდებულია სათანადოობაზე, არა აღმოაჩინოს განსახილველი ნამუშევარი, არამედ საპირისპიროდ, რამდენადაც შესაძლებელია დაფაროს ის საკუთარი ენით” [ბარტი 1963]. **ნაშ/ენით** ლაპარაკი სწორედ ასეთ **დაყოვნებულ** და **საკუთარ ენას** წარმოადგენს. **ნაშ/ენის** ნეოგრაფიზმი ფუკოს აზრსაც ადასტურებს, რომ “დამწერლობის პირველადობა ეჭვგარეშეა” [ფუკო 2004: 79]. და ერთიც: **ნაშ/ენით** ლაპარაკი ის ლაპარაკია, რომლიდანაც არ შეგვიძლია გამოვიტანოთ საბოლოო განაჩენი, მაგრამ მნიშვნელობს და აფართოებს ჩვენს წარმოდგენებს. აი ყოველივე ის, რაც შეეხება **ნაშ/ენის** პრეზენტაციას და მის სემიოტიკურ დამკვიდრებას.

შენიშვნა: წინამდებარე ტექსტში **ნაშ/ენის** სახელით იმუშავებს თავად ენა იმ ენის შესახებ, რომელმაც უკვე მოიხელთა ნაშენი. ასეთი ენა განსწავთ არქიტექტურის ისტორია, თეორია და პოეტიკა.

აქვს თუ არა არქიტექტურას საკუთარი ენა, მერე ვარკვიოთ; ახლა კი ვაღიაროთ, რომ ხუროთმოძღვრული რეფლექსიები, ტრადიციულად, სამეტყველო და გრაფიკული ენით არის დავალებული, – დისკურსი და ნახაზია მისი მეტაენა.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ **ნაშ/ენის** გავლენის სფეროები შეზღუდულია ნათესაობითი (**ის**), მოქმედებითი - (**ით**) და ვითარებითი (**ად**) ბრუნვის ნიშნებით.

ნაშენი, როგორც სახელი (სახელობითი ბრუნვა) ენას ვერ ატრიალებს, ვერაფერს მოგვითხრობს (მოთხრობითი ბრუნვა); არც მიღება აქვს (მიცემითი ბრუნვა) და არც სუბიექტ-ობიექტია, ვისაც, ან რასაც შეიძლება მივმართოთ. სამაგიეროდ, “ჰყავს” დიდი სანათესავო, მოქმედებს და ცვლის ვითარებას.

ნაშ/ენის პოეტიკა

ენის და ლიტერატურის მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილება შეიძლება ხუროთმოძღვრებაში გადავიტანოთ და **არქიტექტურის პოეტიკა** ვუწოდოთ ხუროთმოძღვრებას (ამ სიტყვის ეტიმოლოგიური მნიშვნელობით), იმ ტექსტებს, რომლებიც ტრადიციულად წარმოგვიდგენენ ნაშენის არსს – კონცეფციას და იდეოლოგიას; განიხილავენ ნაშენის ესთეტიკის საკითხებს: კომპოზიციას, მეტრულ-რიტმულ სისტემებს, პროპორციებს, სიმეტრიას, პერსპექტივას, ორდერულ სისტემას და მისთ.

მეტაკულტურის ეპოქაში არქიტექტურის პოეტიკა ეს არის რეფლექსია თავად პოეტიკაზე, მის მიერ შე/**ქერებულ** ტექსტებზე (როგორც ნაშენზე, ასევე ნაწერზე) და საერთოდ სამყაროზე, საგნებსა და მოვლენებზე, როგორც **არტიფაქტებზე**. ამ გაგებით არქიტექტურის პოეტიკა დღეს – ეს არის **არქიტექტურის მეტაპოეტიკა**, ან/და **ნაშ/ენის პოეტიკა**. ლიტერატურათმცოდნეობის ანალოგიით წარმოვადგენთ მას სამ ნაწილად:

ზოგადი, აღწერითი და ისტორიული.

ნაშ/ენის პოეტიკის ამოცანები:

1. რეფლექსია მსოფლიო არქიტექტურაში უწყვეტად, ან ხანგამოშვებით მოქმედი პრინციპების (თემების) **ფორმალური ნიშნების კლასიფიკაციაზე**.

2. ნაშენის **ხუროთმოძღვრული ენის** და ყოფითი **სამშენებლო ენის** - **სპეციფიკის გარკვევა**.

3. ნაშენის **ფუნქციური, სტრუქტურული და სტილისტური** კლასიფიკაცია.

4. ნაშენის **კულტუროლოგიური ორიენტაცია**; ციფრულ ტექნ. ეპოქაში ახალ პარადიგმათა ფიქსაცია და სისტემატიზაცია.

ნაშ/ენის აღწერითი (დესკრიპციული) პოეტიკის ამოცანაა ამა თუ იმ არქიტექტორის, ჯგუფის ან სკოლის შემოქმედების **ინდივიდუალური ნიშნების** დადგენა.

ნაშ/ენის ისტორიული პოეტიკის ამოცანაა არქიტექტურაში ამა თუ იმ მიმდინარეობის, სტილის, კონცეფციის, ტენდენციის აღმოცენების ისტორიული პროცესის დადგენა და მათი ადგილის განსაზღვრა კულტურის საზოგადო პრობლემურ ველთან - **ეპისტემესთან** მიმართებაში.

წარმოდგენილი სისტემა განსაზღვრავს არქიტექტურის ფენომენს – ერთის მხრივ მის **მიწიერ რაობას**, მეორეს მხრივ **სიმბოლურ ტიპოლოგიას** – ნიშნებისა და კოდების სისტემას და იმ *inter esse*-ს (შორის ყოფნა), რითაც პოეტიკა უკავშირდება სემიოტიკას.

ნაშ/ენის პოეტიკა ხუროთმოძღვრების ისტორიის “ახალი წაკითხვის”, თუ გნებავთ, “კრიტიკული წაკითხვის” და “პარალელური თხრობის” კვალდაკვალ ცდილობს “გადაწეროს” ხუროთმოძღვრების ისტორია ტრადიციული ქრონოტოპული საზღვრების გაუქმებით: **სახეებით** განსხვავებულნი (სტილი, ეპოქა, ადგილი) დაახლოვოს **სახელებით - მასა, კედელი, რიდე, სვეტი, კიბე, ჩარჩო**.

მასა – სიმძიმის, მატერიის და ძალის დამკვიდრება; მასიურობის – არაინდივიდუალურობის გამოვლენა.

კედელი – ბარიერი, საზღვარი, კარჩაკეტილობა, შეუღწევადობა, გადაულახავობა, დაცვა და საიმედოობა.

რიდე – ნილაბი, ზღუდე, შეფუთვა.

სვეტი – გრავიტაციული მიზიდულობის მიმართულება, ორიენტირი.

კიბე – იერარქიული სტრუქტურა, სვლა, კავშირი.

ჩარჩო – რეგლამენტირება, თავმოყრა, გამოყოფა, წარმოჩენა, განსაკუთრებულობა.

არქიტექტურის პოეტიკის მანიფესტი

- შეიძლება ასწავლო მხოლოდ ის, თუ როგორ უნდა ისწავლოს.
- ჩემი ძალისხმევა მიმართულია არქიტექტურაში მითის და პოეტის დასაბრუნებლად, რაც გულისხმობს ჰუმანიტარული აზროვნების პრიმატს – ეს კი ბუნებასთან და ადამიანურობასთან დაბრუნებას ნიშნავს, იმის გათვალისწინებით, რომ XX საუკუნე უკვე მოხდა.

- მემკვიდრეობისადმი პატივისცემა ხელს არ უშლის იმის აღიარებას, რომ კულტურა ბარიერია, იგი ქმნის აზროვნების სტერეოტიპს, რომელიც უნდა დავძლიოთ.

- არქიტექტურის „გენი“ ირაციონალურია და მოწოდებულია მართოს სივრცე სიმბოლოებით და ნიშნებით.

- ნიშანი და ნაშენი ნანგრევის პოეტიკას გვიმხელს, - რომ შორეული და ახალი ქაოსის საშენი მასალაც არქიტექტურაა.
- არქიტექტურა იწყება იქ, სადაც მთავრდება პრაგმატიზმი და სარგებლიანობა, სადაც სულს მეტი სივრცე სჭირდება ვიდრე სხეულს; სადაც ცოდნას წარმართავს ინტუიცია და განცდა; სადაც ლოგიკას აღმატება ხილვა და წარმოსახვა.
- არქიტექტურა ხელოვნებაა და მეთოდურ ყალიბებს არ ემორჩილება.
- არქიტექტურა ხელოვნებაა – ეს კი გამორჩეული უნარია გამოხატო ემოციები და გააღვიძო სხვა ადამიანებშიც – ეს ნიშნავს შეინარჩუნო ბავშვობა და თამაშის აზარტი; გაოცებისა და აღტაცების უნარი; გაოცებისა იმით, რაც შენს გარშემოა და რასაც თითქოს პირველად ხედავ; აღტაცებისა იმით, რომ ყოფნა საოცრებაა და ხილვა დღესასწაული.
- ხელოვნება არის ის, რაც რეალობას აკლია, რასაც ის მალავს და რაც მისგანვე უნდა გა/მოვიტყუოთ. იქნებ რეალობა არაფერს მალავს და უბრალოა..., და ხელოვნება რეალობაზე “აკიდებული დანაშაულია”.
- არქიტექტურა ხელოვნებაა – ეს კი ის სამეფოა, სადაც არ ისჯებიან ღოვმატებისა და კანონის დარღვევისათვის, სადაც არ ისჯებიან დიქტატის, თავხედობის, ინტრიგებისა და პროვოკაციებისათვის, რადგან მშვენიერებას ამკვიდრებენ. მშვენიერების წყარო კი ემპირიული სინამდვილის მიღმაა, მოკლებულია სარგებლიანობას და უანგარო სიამოვნებას იწვევს. შოთა ბოსტანაშვილი. 1995.

ნაშ/ენის სემიოტიკა

ნიშანთა სფეროში საქმიანობა **სამ სახეობად** წარმოდგება:

1. **ნიშანთშეწყობა (-შესამება)**, მოიცავს ნარატიულ ნაირგვარობებს: ლიტერატურულს, რელიგიურს, მეცნიერულს, პოლიტიკურს, ყოფითს და სხვა. **ნიშანთშეწყობის ხუროთმოძღვრული პარადიგმები** უნდა აღვწეროთ ბუნების ან/და კულტურის ფორმათა ურთიერთგანლაგებებით, რაც პრაქტიკაში, მასშტაბისა და ფუნქციის ცვლილებების კვალობაზე, წარმოქმნის სივრცულ ნაირგვარობას (სიტუაციებს, მოდელებს, ფენომენებს): **ბალს, ეზოს, ბანს, ქუჩას, მოედანს, კომპლექსს, სოფელს, ქალაქს** და მათი კეთილმოწყობის ელემენტებს - მცირე ფორმებს. ეს ექსპლიკაცია-ექსპოზიცია ბუნებრივ ნიშნებთან ერთად (*მთა, ტყე, მინდორი, ზღვა, მდინარე, ჩანჩქერი* და სხვა) განსაზღვრავს სივრცულ ნაირგვარობათა პოეტიკას და სემანტიკას.
2. **ნიშანთაღწერილობა** გრამატიკის, ლექსიკონების და ლინგვისტური კვლევების საქმეა.

ნიშანთაღწერილობის ხუროთმოძღვრული ექსპლიკაცია განფენილია არქიტექტურულ ტექსტებში: ლექსიკონებში, ორდერული სისტემების ანალიზში, არქიტექტურული უნივერსალიების პარადიგმებში და არქიტექტურის მეტაპოეტიკის არქეტიპებში (გნებავთ, კონცეპტებში, ან/და სემანტიკებში). მათი გამაერთიანებელი ნიშანია **სახ(ე)ლი** - კონცეპტუალური სამწვერი **სახე - სახელი - სახლი** (ნიშუში, **ნიშანი** - სახელდება - **ნაშენი**).

შენიშვნა: **სახ(ე)ლი** ცალკე დისკურსის საგანია.

3. **ნიშანთ(აღ)შენება** დაინტერესებულია ახალი ნიშნების შემოტანით - ნეოლოგიით, ნიშანთშემოქმედებით და **სემიურგიით**.

სემიოტიკა - მეცნიერება ნიშნების შესახებ - დაკავებულია ნიშნებზე რეფლექსიებით (ნიშნური რეფლექსიებით) და განიყოფა სამ (+ ერთ) ნაწილად:

1. **სემანტიკა** - ნიშნის მიმართება მნიშვნელობასთან და აღსანიშნთან;
2. **სინტაქტიკა** - ნიშანთა ურთიერთობა;
3. **პრაგმატიკა** - ნიშნის და მომხმარებლის ურთიერთობა.

(მ. ეპშტეინს სემიოტიკაში შემოაქვს მეოთხე მიმართულება - **სემიონიკა**).

4. **სემიონიკა** - ეს არის მეცნიერება ახალი ნიშნების შექმნის შესახებ. ახალი ნიშნების შექმნა და მათი შეტანა პრაქტიკაში უკვე **სემიურგის** საქმეა.

ისმის კითხვა: რა პოტენციალი და რა მეთოდები არსებობენ ახალი ნიშნების აღმოსაგენებლად?

აქ უადგილო არ იქნება გოეთეს გახსენება: “პირველად იყო საქმე” და თუ ეს ასეა, მაშინ **სემიურგია ღემიურგია**; არქიტექტორიც, თუ ის ღემიურგია, მისი საქმეა სემიურგია. ამ კონტექსტში არქიტექტურა აღმნიშვნელ ფორმად წარმოდგება, მაგრამ რას აღნიშნავს ის? არის კი მასში მოცემული მნიშვნელობა? რა არის ის, რაც მისი “ღაწერის” შესაძლებლობას ქმნის? იქნებ არქიტექტურა არაფერსაც არ აღნიშნავს და თავად გვევლინება “თავდაპირველად”, სახელის მაძიებლად, აღსანიშნად?

შემდეგი პუბლიკაციები სწორედ ამ კითხვებზე პასუხების ძიებას მიეძღვნება. აქ კი გასაზიარებელია ის აზრი, რომ ნიშანთშემოქმედების სისტემური შესაძლებლობა უმთავრესად ინტერნეტთან იქნება დაკავშირებული. “მხოლოდ ქსელი, როგორც მთლიანობა, არის ნიშანთშემოქმედების ამოცანათა თანაზომადი ..., რომ კულტურის შემოქმედებით სფეროებში თანდათან მეტ ადგილს დაიჭერს ნიშნების გაჩენა [ეპშტეინი 2004: 654].

საინტერესოა, და იქნებ დამაჯერებელიც, აზრი იმის შესახებ, რომ ღროთა ვითარებაში ნიშანთშემოქმედნი (წიანნი აბბანნი) არანაკლებ როლს შეასრულებენ საზოგადოებაში, ვიდრე კანონთშემოქმედნი (წანნი იანნი). ამ ფიქრის მიზეზია ის, რომ კანონი ზღუდავს ყველას საერთო აუცილებლობით, ახალი ნიშანი კი უქმნის თვითგამოვლენის ახალ საშუალებებს. თუ ამ

აზრის პერიფრაზს გავაკეთებთ, მაშინ სამომავლოდ **მენაშენებს მენიშენი** არ ჩამოუვარდებიან. ასეა თუ არა ეს, სხვა საქმეა, ერთი კი ცხადია, რომ ყოველ ახალ სიტყვასთან ერთად ჩნდება ახალი აზრი, ახალი ნაშენის მოლოდინი და ახალი **ნიშანი - სასწაული**. დიახ, ნიშანი სასწაულია. “ნიშანი - ნიში, გინა სასწაული, ნიშანი სომხურია, სასწაული - ქართული” [საბა 1991: 595].

“აზროვნებ - ნიშნავს ხელახლა შექმნა ენა” [ეპშტეინი 2004: 655], ხელახლა შექმნა სასწაული. ის რადიკალური ტრანსფორმაციებიც სასწაულია, რასაც ბოლო ათწლეულებში ხუროთმოძღვრების ენა განიცდის. აქ მხედველობაში გვაქვს არქიტექტურის **შენების აღრევა** მარკეტინგის ენასთან.

მარკეტინგის სემიურგიული სფერო “ბრენდინგი” და “კრეატივი” დაკავებულნი არიან რა ახალი სასაქონლო ნიშნების შექმნით (სიტყვიერი, სახვითი, ბგერითი), ხშირად ფარავენ არქიტექტურის ტრადიციულ ენას, ლაპარაკს არ აცდიან, პირში უვარდებიან და სიტყვას აწყვეტინებენ. ასეთი არათავაზიანობის მაგალთებია რეკლამებით გადატვირთული ფასადები. მათი შემტევი ენერგია მისწვდა იატაკქვეშეთში გახიზნულ ხუროთმოძღვრებასაც - მეტროს. ჩვენს ქალაქში, ახალი საუკუნის დასაწყისამდე, არქიტექტურის უკანასკნელი მოჰიკანი მეტროს გვირახიანი სადგური იყო. რეკლამამ და ბილბორდმა ეს სალაპარაკო ღრუც დაუხშო ხუროთმოძღვრებას.

ჩვენს სინამდვილეში ახალი არქიტექტურა თავისი ბოლშევიკური ოდისეის დასაწყისშია, ბარბაროსულ სტადიაშია. კულტურის და ისტორიის გამოცდილებიდან გამომდინარე, ახალი დროის (ხ) **ხუროთმოძღვრების** მეთოდები დაიხვეწება, ს ზენა? ალბათ გაოცდებიან კიდეც, როცა შეიტყობენ, რომ სამყაროს პირველსახე დაეწყო და შედეგად მინის ამრეკლავი ზედაპირებისა და რეკლამების სივრცეში მოვექცევით, როგორც იტყვიან ქვა ქვაზე არ დარჩება. **განსხეულებული მედია** - იქნებ ეს არის ხუროთმოძღვრები ქვა და ნიჟარა იყო, - კვრივი და ფულურო - ვნახოთ, ვუყუროთ...

ლიტერატურა

საბა 1991: ორბელიანი ს.ს. *ლექსიკონი ქართული*, თბილისი: “მერანი” 1991.

ბარტი 1963: ბარტი რ. *რა არის კრიტიკა?* თარგ. ჟურნ. “აფრა” №13 თბილისი: 2008.

ფუკო 2004: ფუკო მ. *სიტყვები და სავნები*, თბილისი: გამომცემლობა დიოგენე 2004.

დერიდა 1998: *Àãððèää Æ. Ýññý íá èìáíè. Ñ.-Ïãðãðáóðã 1998*

დერიდა 2000: *Àãððèää Æ. Ïèñì è Ðàçèè÷èá. Ñ.-Ïãðãðáóðã 2000.*

ეპშტეინი 2004: *Äiððáéí Ì. Çíàè Ïðíááèä. Ì .: 2004*

გლობალური და ლოკალური კოდები რეკლამაში

ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი, ივ. ჯავახიშვილის
სახ. თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ჰუმანიტარული
ფაკულტეტის ენების ცენტრის
მასწავლებელი, ინგლისური
ფილოლოგიის მიმართულება.

ძირითადი ნაშრომები:

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

ინტერესთა სფერო:

ლინგვისტური პრაგმატიკა,
სტილისტიკა, სოციოლინგვისტიკა.

როგორც ცნობილია, რეკლამა თანამედროვე კულტურის არსებითი შემადგენელი ნაწილია. იგი არა მხოლოდ ბიზნესის მნიშვნელოვანი იარაღია, არამედ კომუნიკაციის რელევანტური საშუალება და დისკურსის განსხვავებული ტიპია გლობალიზებულ სამყაროში. თუმცა, ზოგჯერ რეკლამა იმ პროდუქტებზე, რომლებიც მთელ მსოფლიოში გამოიყენება, არ არის ეფექტური; ზოგიერთი სარეკლამო სლოგანი კარგად ვერ მუშაობს. აქედან გამომდინარე, წარმატებული რეკლამის შესაქმნელად მნიშვნელოვანია გლობალური კოდის არსებობა.

როგორ დავწეროთ ეფექტური რეკლამა – ეს არის ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემა, რომელსაც რეკლამის შექმნისას ვაწყდებით პოსტ-საბჭოთა საქართველოში. სტატიაში წარმოდგენილია ქართული და ინგლისური რეკლამების შედარებითი ანალიზი. მონაცემები გაანალიზებულია სტრუქტურულ, სემანტიკურ და პრაგმატიკულ ჭრილში. საანალიზოდ შერჩეულია ძირითადად ქართული საბანკო და ფარმაცევტული პროდუქტების რეკლამები და სლოგანები და შედარებულია სხვადასხვა უცხოელი ლინგვისტის მიერ განხორციელებულ ინგლისური რეკლამების ანალოგიურ კვლევებთან საერთო ლინგვო-პრაგმატიკული მახასიათებლების დადგენის მიზნით, რაც შესაძლებლობას გვაძლევს განვსაზღვროთ გლობალური და ლოკალური კოდები რეკლამაში. რეკლამის ენის ვერბალურ დონეზე რეპრეზენტაციისას ანალიზი ფოკუსირებულია გრამატიკულ სტრუქტურაზე, ხოლო არავერბალურ დონეზე მოკლედ არის განხილული

ფერის, ხატის, სიმბოლოს როლი რეკლამის 'მესიჯის' ინტერპრეტაციაში.

რეკლამის სტრუქტურულმა ანალიზმა გვიჩვენა მარტივი გრამატიკული სტრუქტურების გამოყენების სიჭარბე (მოკლე, მარტივი, ელიფსური წინადადებები და ა. შ.), რომლებიც მაინც აღწევს მიზანს, მიუხედავად იმისა რომ ხშირ შემთხვევაში ამგვარი წინადადებები არამართებული იქნებოდა ნორმალურ წერილობით გამოყენებაში. ლინის მიხედვით, 'დიზინფორმაციური სტილი' ანუ, გრამატიკულად ძალიან მარტივი ენა, გულისხმობს მის გამოყენებას ისეთ სიტუაციებში (მათ შორის რეკლამებში), რომლებშიც გრამატიკული სტრუქტურების ორგანიზების მაღალი ხარისხი არაეკონომიურად და ზედმეტად მიიჩნევა. ამგვარად, რეკლამებში გამოყენებული წინადადებების ტიპები, ბრძანებითი კილოს გამოყენება, უარყოფითი ფორმების თავიდან არიდება შეიძლება ჩაითვალოს გლობალურ კოდად სტრუქტურულ დონეზე.

რაც შეეხება რეკლამების პრაგმატიკულ ჭრილში განხილვას, აქ მრავალი ფაქტორი (როგორც ვერბალურ, ისე არა-ვერბალურ დონეზე) იყრის თავს. რეკლამის უმთავრესი ფუნქცია არის მყიდველის დარწმუნება იყიდოს ესა თუ ის პროდუქტი. თუმცა გარდა ამ ძირითადი ფუნქციისა, მას შეიძლება ქონდეს სხვა ფუნქციებიც, როგორცაა გართობა, ინფორმირება, გაფთხილება და სხვ. სწორედ ამ ფუნქციების წარმატებულად განხორციელებისათვის დიდ მნიშვნელობას იძენს ისეთი არა-ვერბალური ფაქტორები, როგორცაა რეკლამის დიზაინი, მუსიკა, ფერი, ხატი, ინდექსი, სიმბოლო. ნიშნის ცნება არსებითია რეკლამის ელემენტების სწორად გასაგებად. გარდა ამისა, არსებობს კიდევ ორი საკვანძო ცნება – პრესუპოზიცია და რელევანტურობა – რადგან სწორედ მათი მეშვეობით ხდება რეკლამის მიერ იმაზე მეტი ინფორმაციის გადაცემა, ვიდრე რეკლამაში ექსპლიციტურად აღმოცემული ინფორმაციაა. ამ მხრივაც, როგორც ინგლისური, ისე ქართული რეკლამების ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ყველა ეს ნიშანი შეიძლება აღვიქვათ როგორც გლობალური კოდი, თუმცა რეკლამის სწორად ინტერპრეტაცია შესაძლებელია მხოლოდ ლოკალური კოდის გათვალისწინებით.

სტატიაში ნათქვამია, აგრეთვე, რომ გაზიარებული უნდა იქნას ინგლისური ენის როგორც ლინგვა ფრანკას მიერ აკუმულირებული გამოცდილება. ინგლისური რეკლამის ტექნიკა უნდა იქნას აღებული როგორც გლობალური სარეკლამო კოდი, თუმცა, ამასთანავე, მხედველობაში უნდა იქნას მიღებული კულტურის სპეციფიკიდან გამომდინარე თავისებურებები.

GLOBAL AND LOCAL CODES IN ADVERTISING

Advertising is an important aspect of communication – who is communicating with whom and why, in what kind of society and situation, through what medium. Advertising is not only an important business dimension, but an integral aspect of communication in our modern globalized world, which focuses on issues from a range of fields including pragmatics of intercultural discourse. Some very creative minds come up with seductive combinations of sound, image and words, but tests show that we often don't remember the brand being advertised.

The article deals with the study of Georgian advertisement catchphrases and slogans, mainly for pharmaceutical products and bank services, to compare them with existing studies of English advertisements by different linguists in order to state some common linguo-pragmatic features which will make it possible to identify global and local codes in advertising. I will focus on the analysis of the grammatical structure as a verbal representation of the advertising language, and the role of some non-verbal features, such as colours, image and symbol in the interpretation of the message of advertisements.

The language of advertising must be a language of immediate impact and rapid persuasion. It must bring the advertised produce into attention, stress its qualities in the most attractive way, clearly outline the reason for buying it, and, preferably, leave a memorable echo of what has been said about the product ringing in the reader's/listener's/viewer's mind. Advertisements do differ amongst themselves according to the purpose for which they are designed, the medium in which they are presented and the places in which they are found. But there are nearly always certain linguistic features present in any advertisement that serve to mark it very clearly for what it is.

The linguistic features include a basically simple grammatical structure, especially as regards the sentences, most of which are short and many of which, in dispensing with anything that is not absolutely necessary, manage to work very effectively without parts that would be considered essential in normal written usage. In this respect Leech uses the term 'disjunctive style' as contrasted to 'discursive style' (under the word 'style' he means 'a variety of language the use of which is governed by contextual features other than the identity of the speaker/writer' i.e. 'register'). According to Leech (Leech 1963:257), 'disjunctive style', (i.e. grammatically very simple language), is generally found in situations where a high degree of grammatical organization would be uneconomical and redundant. This is generally so in the case of advertisements.

As for the sentence structures used in the language of advertising we meet all types of sentences (simple, compound, complex), as well as minor sentences, which do not have a verb used in advertising because information is put across to the consumer in a very brief manner (e.g. a cool mint gel; თქვენი და თქვენი

პირმშოს საიმედო დამცველი; დღე ტკივილის გარეშე! TBC Card – მეტი თავისუფლება!; and incomplete/elliptical sentences, e.g. Help! გტკივა? **სესხი ესპრესო** – სწრაფად და გირაოს გარეშე; ყველგან **ავერსი, ავერსი** თვენთვის! ტკივილიდან – შვებამდე ... 15 წუთი.

It is very frequent to use a series of short sentences for impact on the reader. This impact is especially clear at the beginning of a text, often using bold or large type for the headline or slogan to capture the attention of the reader. e.g. **გაყიდვების ლიდერი! მოხერხებულობა ხმარებაში. საიმედო. ოპტიმალური კომპლექტაცია.**; **TBC BROKER – CAPITAL +**, etc .

Many sentences consist of constructions which could usually only occur as a subordinate part of a sentence, but which become independent items in the language of advertising. e.g. უმოკლესი გზა ტკივილის დასამარცხებლად! ძლიერი, სწრაფი, უსაფრთხო! სახალხო ბანკი: დეპოზიტების აქცია - 17 წელი დამოუკიდებლობიდან.

Another very common grammatical feature of advertising language is the large number of imperative verbs: დაამარცხეთ ტკივილი 15 წუთში! შეხვდით გაზაფხულს ალერგიის გარეშე! დაივიწყეთ სტრესი, გაღიზიანება და დაღლილობა! დაზოგეთ დრო, გაიმარტივეთ გადასახადი. დეპოზიტი “პოზიტივი” ... მიიღეთ მაქსიმალური პოზიტივი.

Thus, all the above features of grammatical structure in advertisements can be viewed as a global code in the advertising language. Furthermore, as advertising normally emphasises the positive side of a product **avoidance of negatives** is another common feature, which can be regarded as a global code as well. In the material of my analysis negative sentences were practically not encountered.

Language has a powerful influence over people and their behaviour. This is especially true in the fields of marketing and advertising. The choice of language to convey specific messages with the intention of influencing people is vitally important.

Visual content and design in advertising have a great impact on the consumer, but it is language that helps people to identify a product and remember it. The target audience also puts its own meaning into certain words. Different people sometimes interpret language in different ways. That is where understanding the meaning in the context becomes most relevant and the principle of local interpretation is understood as the local code of the advertising language (which I deal with in my article: The Role of Context and Vocabulary in Advertising, საენათმეცნიერო ძიებანი, ტ. XXVIII, 2008).

The unusual aspects of language that are sometimes found in advertising can be fruitfully considered to be examples of “artful deviations”. As an illustration of this P. Sells and S. Gonzalez bring the following two examples.

VW ad (*Rolling Stone*, May 23, 2002): **re-tuned. re-conditioned. heck, it's been re-everything-ed.** Out of the blue, “to re-everything” would be hard

to interpret, but in the context provided by the advertisement, its meaning is clear.

In Cointreau (*In Style*, August 2002) a blend, “**Be Cointreauversial**”.

Besides the main function of advertising – persuading the addressees to buy – it may have other functions as well, such as amusing, informing, misinforming, worrying, warning. It is the complex interaction of society, its culture, values and beliefs of those people who make and experience it. Advertisements provoke social, moral and aesthetic judgments ranging from the most positive to the most negative. (Cook 2001)

Despite the peculiarities characteristic to the language of advertising everybody agrees that advertising is ordinary communication, and advertising language – ordinary language, and that the ideas from linguistics and semiotics that have been applied in many domains of language and cultural behavior carry over directly to the analysis of advertising.

Besides structural, semantic and stylistic features characteristic to the advertisements on the verbal level, which we consider as a global code, there are also other, non-verbal features crucial for understanding and interpreting the meaning of advertisements, such as the sound/music, image, sign, colour etc.

The concept of a sign is fundamental to understanding the meaningful elements in an advertisement. Beyond this, there are two key concepts, namely, *presupposition* and *relevance* which are important because they allow us to see the primary means by which advertisements can communicate much more information than what is explicitly presented in them. Presuppositions are a crucial part of advertising as they can cause the reader to consider the existence of objects, propositions, and culturally defined behavioral properties.

If we refer to C. S. Peirce’s (1960) three categories of denoting expressions or objects – *icon*, *index*, and *symbol*, in an advertisement any image of the product is an *icon*, representing the product more or less accurately. An *index* is generally quite culturally-bound, representing something by association, though there are globally accepted indexes. e. g. in TBC ad for quick consumer loans a clock indicates to the swiftness of actions, or a picture of a field full of flowers in anti-allergic drug ads, etc. These indexical components of advertisements have connotations, which typically connect the advertisement to a larger cultural context.

Symbols need little illustration; everyone can easily think of company symbols. e.g. globally recognized McDonald’s “Golden Arches” is, of course, originally indexical from the name. In terms of cultural significance, a company is well-served if its symbol becomes an index – a signifier which goes beyond what it directly signifies to some larger association. The symbol, too, may come to be indexical over time. This represents a very strong cultural establishment of the symbol, and may be a very powerful marketing tool. (e. g. the *Lion* in BOG ads, a *red cherry* for the mobile operator – Bali, as well as its Georgian initial letter B – ბ which graphically looks like a cherry).

One of the most important functions of an advertisement, besides informativeness, is persuasion. Different types of advertising may have different proportions of informative and persuasive content. Hermerén (Hermerén 1999) observes that even informative content may be persuasive, for example if it indicates superior performance of some product. In order for a communication to be persuasive, the reader must accept some or all of its emotional content, and to do that, the reader must have a reason for doing so. Hermerén distinguishes among the following kinds of power through which an advertisement may have a persuasive influence:

- reward power: the product promises some positive benefit.
- coercive power: the product is presented upon pain of threat or punishment.
- referent power: the message associated with the product fits into the reader's value system.
- expert power: the product is presented by an expert.
- star power: the product is associated with a celebrity figure (the latter is added by P. Sells, S. Gonzalez).

Colours contribute a great deal to the advertisements. The color choices advertisers make are more than aesthetic decisions; colors have been known to affect (and reflect) a person's mood or emotions, current style trends and cultural beliefs and symbols, as well as represent personalities. Colour choices can also correspond to levels of salience. Besides, Colours carry some message to the readers/viewers of the advertisements. e.g. in Georgian bank advertisements every bank has its clearly recognizable colours: e.g. **BOG (Bank of Georgia)** – orange (they were first in Georgia to make intensive use of the colour for advertising purposes). Besides dominating orange colour in their office facades or interiors, they have orange credit cards, their logo is an orange lion, there are even orange cabs in the city. Paint company Glidden suggests a very interesting interpretation of colours. According to them, **orange** is the color of autumn, spice, form and design. In bright tones, orange is jovial, cheerful and playful. Deepened, it becomes exotic and exciting. If orange is your choice, you have abundant energy with an eye for structure and organization. Your social nature finds you surrounded by family and friends. The latter meaning is undoubtedly considered in the symbol of **Aldagi-BCI Insurance Company**. Likewise, **People's Bank**'s colour is **red**, the single most dynamic and passionate color, symbolizes love, rage and courage. Demanding attention, red has great emotional impact. Those who select red are aggressive, impulsive and strive for success. **TBC** has cool and constant **teal** indicating stability and resistance to change. If teal is your favorite color, you are a sensitive individual, and have excellent taste. Optimistic and trusting, you have a high degree of faith and hope, easily trusting others. **VTB Bank** and **Basis Bank** choose the color of tranquility, **blue**, cool, soothing and orderly. The color of royalty, blue brings comfort and serenity to our lives. If you choose blue, you

have a basic need for a calm, harmonious, and tension-free existence. Capable, conservative and sensitive to others, you make a loyal and trustworthy friend. **PSP** Pharmaceutical Company uses **green** – the color of life, and represents freshness, security, and tranquility. Green creates an atmosphere that is calm and restful, and characterizes the intense power of nature. If you select green, you seek stability, balance and persistence. You are a moral and affectionate individual.

Perhaps the creators of these companies' images had some of these features in mind when they made their choices. Besides, these companies are easily remembered and easily recognized by their colour. Thus, colour can also be regarded as a global code of advertising. However, it can also carry some culture specific features and become at the same time a local code, as is the case with the colours of Bank Republic (**black, red and white**), which, besides the global meaning that these colours carry, for a Georgian they are also the colours of the first National Flag of Independent Georgia (though we have a different flag now).

Thus, the results of the study of the language of advertising proved that the experience accumulated by the English language (which serves as a lingua franca) should be shared; the English language and the techniques and features used in English advertising can be considered as a global code, though some culture-specific features constituting the local code should also be taken into consideration for successful creation of advertisements.

Bibliography:

Cook, G. 2001: *The Discourse of Advertising*. Routledge.

Hermerén, L. 1999: *A Study of the Language of Advertising*. Lund University Press.

Leech, G. N. 1963: Disjunctive Grammar in British Television Advertising. *Studia Neophilologica*. A journal of Germanic and Romance Philology. vol. XXXV. No. 2.

Peirce, C.S. 1960: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume 2*. C. Hartshorne.

Sells, P. Gonzalez, S. 2002: *The Language of advertising*.

<http://www.stanford.edu/class/linguist34/index.htm>

http://www.gliddenpaint.com/Ideas_Inspiration/psychology_of_color.html

**სსეულის თავგადასავალი:
ქართული ვერსია
(მეორე ნაწილი)**

ადამიანის სსეულია მიზეზი სენის გავრცელებისა, – იტყვის მიშელ ფუკო თავის „კლინიკის დაბადებაში“. მეტიც: სენი სსეულის მეშვეობით ვლინდება, სსეულში აწყდება სივრცეს, რომელსაც განსხვავებული კონფიგურაცია აქვსო [ფუკო 1998:8-9] და შუა საუკუნეთა ევროპის მედიცინაც ყველაზე დიდ გამოცდილებას ინფექციურ დაავადებებთან ბრძოლაში შეიძენს.

ამ ხანის გამაუკაცურებელი ეპიდემია შავი ჭირი იყო, რომლითაც განიხვნა და დაიხმო შუა საუკუნეთა კარიბჭე.

შავი ჭირის, როგორც „ბაქტერიოლოგიური იარაღის“, გამოყენების პირველი რეციდივი ჯერ კიდევ ძველ აღთქმაში გვხვდება: ფილისტიმელებს ღვთის კილობნის მისაკუთრებისთვის უფალი სჯის – „გვემდა მათ ბუერებით“, „ქალაქის მკვიდრთ დიდთან-პატარიანად... გამოაჩნდათ ბუერები... ცას მისწვდა ქალაქის ღაღადი“ (პირველი მეფეთა, 5, 5-12).

გამანადგურებელი ომებისა და ადამიანთა მასობრივ გადაადგილებათა სანიტარული შედეგი სამეურნეო ცხოვრების ყველა სფეროს მოშლა, შიმშილი და ფართომასშტაბიანი ეპიდემიები იყო. კაცთა მოდგმას საკვების არარსებობა თანგავდა.

907-დან 1014 წლამდე დასავლეთ ევროპაში დარეგისტრირებულია შიმშილობის 28 მტანჯველი წელიწადი. 1032-35 წლებში „დიდმა შიმშილობამ“ შეძრა საბერძნეთი, საფრანგეთი, ინგლისი... სტიქიათა მძვინვარება და არასახარბიელო კლიმატური პირობები იწვევდა შიმშილს.

ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა და კულტურის კვლევების ფაკულტეტის ასისტენტ-პროფესორი.

ძირითადი ნაშრომები:
“XIII–XIV საუკუნეების საქართველოს ისტორიიდან”, “ავგუსტინესეული პროვინციის დენცილიზმი და ჟამთააღმწერლის რელიგიური მსოფლმხედველობა” და “ისტორიული ესსეები”.

ინტერესთა სფერო:
ეკლესიისა და რელიგიის ისტორია და ისტორიული ანთროპოლოგიის პრობლემები.

ადამიანები ჭამდნენ ყველაფერს, რაზეც ხელი მიუწვდებოდათ.

კლუნის მონასტრის ბერის, რაულ გლაბერის ქრონიკის თანახმად, გარეული ცხოველებისა და ფრინველების შთანთქმის შემდეგ, დაუოკებელმა შიმშილმა ადამიანები აიძულა, მძორიც ეჭამათ და ისეთი რამეებიც ჩაედინათ, რისი თქმაც ქრონოგრაფს ძრწოლას ჰგვრიდა. ევროპა ლამის კანიალიზმს დაუბრუნდა. ამას თან ერთვოდა ანტიჰიგიენურობაც. რომის პაპმა კლიმენტ III-მ გამოსცა ბრძანებულება, რომლის თანახმადაც კვირაობით არათუ ბანაობა, პირის დაბანაც კი იკრძალებოდა, რომ აღარაფერი ვთქვათ სახარებისეული ეპიზოდის ვულგარიზებულ გაგებასა და გავრცელებაზე: ფარისეველთა კითხვას ქრისტემ ხომ ასე უპასუხა: „ხელდაუბანლად ჭამა არ ბილწავს კაცს!“ (მათე, 15, 2-20). ყინვამ („მცირე გამყინვარება“) კიდევ უფრო გაამძაფრა დასავლეთ ევროპაში შექმნილი ანტისანიტარული ვითარება: ცივი წყლით დაბანა არც თუ მომხიბლავი აქტი გახლდათ [კირიანოვი 2002:9]. სადაც შიმშილია, იქვეა სნეულებაც. გამოსაკვებად დაძრული მიგრაცია ყოველთვის ეპიდემიებს იმკის. 1087 წელს გერმანიასა და საფრანგეთში შავი ჭირის ეპიდემიამ იფეთქა. 1089 წელს საფრანგეთში, გერმანიაში, ინგლისსა და სკანდინავიაში პირველად გამოჩნდა ახალი სენი, ე.წ. „წმინდა ცეცხლი“ – ცხელება. 1092 წელს აღნუსხულია პირუტყვისა და ადამიანის დიდი სიკვდილიანობა. 1094 წელს ჭირი მოედო გერმანიას, საფრანგეთს, ნიდერლანდებს... 1147 წლის ჯვაროსნული ლაშქრობის დროს შიმშილმა და სნეულებამ გაანადგურა გერმანელთა ლაშქრის დიდი ნაწილი. ერთი ანონიმი ავტორის თქმით, ცოცხლები არ კმაროდნენ მკვდრების დასამარხად. 1212 წლის ბავშვთა ჯვაროსნულმა ლაშქრობამ – ანუ შიმშილმა და ავადმყოფობამ – ათობით ათასი ყმაწვილის სიცოცხლე იმსხვერპლა. XIII საუკუნეში შიმშილი მძინვარებს პოლონეთში, საფრანგეთში, ლივონიაში, ავსტრიაში, მორავიაში, ჩეხეთში... ადამიანები ჭამენ კატებს, ძაღლებს, ცხენებს, ცხედრებს, შხამიან მცენარეებს... [კირიანოვი 2002:9]. მუდმივად დაუნაყრებელმა სულდგმულმა დაკარგა ფიზიკური წინააღმდეგობის უნარი, რამაც თავისი როლი შეასრულა იმ გაუკაცურებაში, რომელიც 1384 წლის დიდ ჟამიანობას მოჰყვა. ცხედართა სიმრავლის გამო მათ დამარხვაზე ზრუნვა ამოიკარგა და იქცა. ერთ-ერთ ყველაზე კატასტროფულად მიიჩნევენ „შავი სიკვდილის“ (ჭირი და მისი თანამდევი დაავადებები) ეპიდემიას XIV საუკუნის შუა ხანებში. მეტროპოლიათა მოსახლეობის ნახევარზე მეტი გაწყდა – მთელ დასავლეთ ევროპაში 26 მილიონზე მეტი ადამიანი დაიღუპა [ლე გოფი 2000:104; 221].

სენი სიკვდილთან გაიგივდა. ცოცხლებისა და მიცვალებულების სამყაროთა ურთიერთობა დაირღვა. აიკრძალა სამგლოვიარო პროცესიები და ცერემონიები. მიცვალებულებს სახლის წინ ყრიდნენ. დასაფლავების რიტუალი საერთოდ არ ახსოვდათ, ან მისი უსაზღვროდ დამცრობილი

ვარიანტი სრულდებოდა. იდგა პანიკური შიში, სულიერი და ხორციელი განსაცდელი [ლუ გოფი, ტრიუნი 2008:101-104].

შავმა ჭირმა, ასევე სხვა ეპიდემიებმა, გამოავლინა სქოლასტიკური მედიცინის სრული უუნარობა. საშრობზე დასხმული მელანივით განტოტვილი სენიანობის შეჩერება ვერავენ შეძლო. ამან ძალზე შეარყია ექიმთა ავტორიტეტი. საძულველ პროფესიათა სიაში „ექიმიც“ შეაქვთ. ამას გარდა, შუა საუკუნეებში კვლავაც შემორჩენილია პირველყოფილი მენტალობის ნაშთები – პრიმიტიულ საზოგადოებათათვის ნიშანდობლივი აკრძალვა – უწინარესად – სისხლის ტაბუ: ის ვინც სისხლს ეხება, უწმინდურია! [ლუ გოფი 2002:64-67]. შუა საუკუნეთა დასავლეთის სისხლით გაუძაძდარი საზოგადოება თითქოს მერყეობს სისხლის თხევით გამოწვეულ ნეტარებასა და მისგან მოგვრილ ძრწოლას შორის, თუმც, შემდგომ ამგვარი დამოკიდებულება იცვლება [ლუ გოფი 2002:64-67]. მოქალაქეთათვის მიცემულ პროფილაქტიკურ რეკომენდაციათა შინაარსი ასეთია: „ყოველმხრივ შეეცადეთ, თავი აარიდოთ საჯარო მუსაიფს, რათა ერთმანეთის ჰაერი არ ჩაისუნთქოთ და ერთმა სნეულმა რამდენიმე არ დაავადოს. განმარტოვდით და უარი თქვით მოწამლულჰაერაინი გარემოდან მოსულთან შეხვედრაზე (პიეტრო და ტოსინიო, Tractatus de pestilentia).

შუა საუკუნეებისათვის ნიშანდობლივია მუდმივი დაავადებები, რომლებიც დიდხანს მძვინვარებდნენ ერთსა და იმავე ადგილებში. ასეთი იყო ე.წ. „ოფლიანა“, რომელსაც თან სდევდა ძლიერი ციებ-ცხელება და ოფლდენა; ჭლექი ანუ ტუბერკულოზური ადენიტი; აბსცესი, განგრენა, წყლულები, ეგზემა (წმ. ლავრენტის ცეცხლი), სიმსივნე, შანკრი, წითელი ქარი (წმ. სილვიანის მადლი), საყმაწვილო, ავიტამინოზით გამოწვეული სნეულებანი, სხვადასხვა სახიზრობანი, ნერვული დაავადებანი: ეპილეფსია (წმ. იოანეს დაავადება), მეორენაირად – ე.წ. „წმ. გის ცეკვა“, ტიფი, ყვავილი, დიზენტერია, მალარია, ყვიანახველა, ჯერ კიდევ VII საუკუნიდან მომდინარე კეთრი – შუა საუკუნეთა ყველაზე დიდი სანიტარული პრობლემა... [ლუ გოფი 2000: 222-226; ლუ გოფი, ტრიუნი 2008: 104].

თუმც, კეთრი სულიერი სატკივარიც იყო, რადგან იმდროინდელი ადამიანის ცნობიერებაში ნებისმიერი დაავადება სიმბოლიზდებოდა: კეთროვანი ცოდვილად აღიქმებოდა, რომელიც ესწრაფოდა თავისი სულ-ხორცის ბიწისაგან, განსაკუთრებით – ავსორცობისაგან განწმენდას. კეთროვნის წამებული სხეული სულიერ წყლულებზე მიანიშნებდა. ჩვეულებრივ, მიაჩნდათ, რომ კეთროვანი მშობლებმა აკრძალულ პერიოდებში – მარხვისას, შობის წინა დღეს და ა.შ. – ჩასახეს. კეთრი ცოდვის, თანაც, ყველაზე მძიმე – სექსუალური ცოდვის პროდუქტად კვალიფიცირდებოდა. ამის საფუძველიც ძველ აღთქმაშია: კეთროვნის წყლულის აღმოჩენის შემდეგ მღვდელი სნეულს უწმინდურად სცნობდა, რომელიც „განცალკეებით უნდა ცხოვრობდეს

თავისი საცხოვრებელი ბანაკის გარეთ” (ლევინი, 13, 46). კეთროვანი სამოქალაქო სიკვდილის პროცედურას გადიოდა, ცოცხალ მკვლად იქცეოდა – ართმევდნენ ქონებას, აცილებდნენ ოჯახს, სოციალურ გარემოს, ჩვეულ მატერიალურ წყობას. თუკი მაინც რთავდნენ გარეთ გამოსვლის ნებას, ჭრიალა უნდა აეხმაურებინა, ბუკისთვის უნდა ჩაებერა, ეჟვანი აეჟლარუნებინა, რათა სხვებს მისგან გარიდების დრო და საშუალება მისცემოდათ. კეთროვანი ერთგვარ მწვალებლად აღიქმებოდა: „მწვალებლობა სულის სენია, რომელიც სიმბოლოურად ეკლესიის ჯანსაღ სხეულს მოცილებულ სხეულ სხეულში ვლინდება, “ – ასე წერდნენ და ასე სწამდათ [ლევ გოფი, ტრიუნი 2008:105-107].

XIII საუკუნის ჯვაროსნული ლაშქრობების შედეგად (რაც ხელს უწყობდა კეთროს ფართოდ გავრცელებას) იქმნება საგანგებო ორგანიზაცია – წმ. ლაზარეს ორდენი. კეთროვანთა თავშესაფრებსაც ლაზარეთები ეწოდათ, თუმცა, ამგვარ სასწრაფოებს მეორე სახელიც ჰქონდათ: ლეპროზორიუმები (Lepra- კეთრი), რომელთა რიცხვი 1226 წელს საფრანგეთში ორიათასამდე აღწევს. 1250 წლისათვის კი ცენტრალური ევროპა 19000 ლეპროზორიუმმა დაფარა [კირიანოვი 2002:10]. მონასტრებთან სტაციონარული დაწესებულებების შექმნა, რომლებსაც თავს სწეულნი, მოხუცები და ინვალიდები აფარებდნენ, ალბათ, ბიზანტიიდან იღებს სათავეს. ევროპულ საავადმყოფოებში ექიმებად მონაზვნები მსახურობდნენ, რომლებიც, ძირითადად, „მარხვითა და ლოცვით” მკურნალობდნენ. თუმცა, გამორიცხული არ არის, სამონასტრო საავადმყოფოებში ხალხური მედიცინის დანატოვრითა და ანტიკურ ავტორთა თხზულებებში ამოკითხული მეთოდებითაც ესარგებლათ [კირიანოვი 2002:9]. 1163 წელს რომის პაპმა ალექსანდრე III-მ მონაზვნებს აუკრძალა მედიცინისა და სამოქალაქო სამართლის სწავლებისათვის მონასტერთა დატოვება. მედიცინისაკენ გზა საეროებსაც გაეხსნათ, რასაც ეკლესიის მიერ მოწონებული და ტირაჟირებული ორი მოტივიც ამყარებდა: საყოველთაო კეთილდღეობაზე ზრუნვისა და შრომის, როგორც ასეთის, მაღლიან საქმედ მიჩნევა [ლევ გოფი 2002:67].

ალბათ, ამიტომაც, „სწეული” „ლატაკის” სინონიმად აღიქმებოდა და – პირიქით. გლახაკად მიიჩნევდნენ არა მხოლოდ მატერიალურად ღატაკთ, არამედ – დაუცველთ, უუფლებოებს, ძალადობის მსხვერპლთ, ქვრივ-ობლებს, პილიგრიმებს, მონებს, ტყვეებს, მარტოხელა ქალებს, ხეიბრებს, დაჭრილებს, უძლურ მოხუცებს... აქედან გამომდინარე, იმდროინდელ ჰოსპიტალებში არა იმდენად მკურნალობდნენ, რამდენადაც თავშესაფრით უზრუნველყოფდნენ, უვლიდნენ, კვებავდნენ და ა.შ. [კირიანოვი 2002:10].

შუა საუკუნეთა ეპოქაში აღნუსხულ სასწაულთა უმრავლესობა განკურნებით გამოიხატება. აქ მთავარი პერსონაჟი წმინდანია. თუმცა, ქრისტეს პიროვნება ასეთ მიდგომასაც ამბივალენტურად აქცევს: კეთრი, როგორც

ცოდვის მთავარი სიმბოლო, ამავე დროს, ქრისტეს სიმბოლოცაა – ქრისტემ იტვირთა კაცთა მოღმის მთელი მანკიერება კაცობრიობის განსაკურნად. სხეული თან განკიცხულია, თან – რჩეული. ბიბლიური რწმუნება – *Christus medicus* – აქ განმსაზღვრელ როლს თამაშობს. ქრისტე სასწაულებრივად კურნავს ადამიანის სხეულსაც და სულსაც და კაცობრიობას ხსნის გზას ანიჭებს. ქრისტე წამალიცაა, რადგან ადამიანთა წყლულების განსაკურნად გამოიყენება. ის უღვიძებს სხეულს ტანჯვისა და თვინიერად დათმენის ღირებულებას. სულის წამლობით გვინერგავს მოთმინების მადლმოსილებას, აღდგომით კი ჩვენი დასწეულეული სხეულის გამოსყიდვის თავმდება. ამდენად, ქრისტე დაავადებული, ტანჯული სხეულიცაა.

კურნება ღვთის საქმეა. სამედიცინო გამოცდილება ევჯაჭვის მაგიასა და რელიგიას. ძირითადი როლი ენიჭება მაგიურ წეს-ჩვეულებებს, დაავადებულზე სიმბოლური ჟესტები „განსაკუთრებული“ სიტყვებისა და საგნების თანხლებით ზემოქმედებს. XI-XII საუკუნეებში ამ წეს-ჩვეულებებში გამოჩნდა ქრისტიანული კულტის საგნები, ქრისტიანული სიმბოლიკა. წარმართული შელოცვები ქრისტიანიზდებოდა. წარმოიშვა ახალი ქრისტიანული ფორმულები, გაიფურჩქნა წმინდანთა კულტი. წმინდანთა საფლავებზე უამრავი ადამიანი დადიოდა ჯანმრთელობის გამოსაკეთებლად. წმინდანებს უძღვნიდნენ საჩუქრებს, სთხოვდნენ შემწეობას, ცდილობდნენ, მათ რომელიმე ნივთს შეხებოდნენ და ა.შ. XIII საუკუნიდან გაფორმდა წმინდანთა ე.წ. „სპეციალიზაცია“ – წმინდანთა პანთეონის ნახევარს განსაზღვრული დაავადების მეურვედ მიიჩნევდნენ. გავრცელებული იყო ამულეტები, რომლებიც მთავარ პროფილაქტიკურ საშუალებად გამოიყენებოდა: სპილენძის ან ლითონის ფირფიტები, რომლებზეც ლოცვის ფრაგმენტი, ანგელოზთა სახელები იყო ამოტვიფრული; წმინდანთა ნაწილებით საკრალიზებული ავგაროზები; იორდანეს წყლით სავსე ფლაკონები, სამკურნალო ბალახები... მიიჩნევდნენ, რომ ნათლობა და ზიარება დადებითად მოქმედებს ადამიანის ჯანმრთელობაზე. შუა საუკუნეთა ნებისმიერ დაავადებას თავისი ლოცვა ან შელოცვა შეესატყვისებოდა. სამკურნალო თვისებებს მიაწერდნენ, ასევე, პურს, წყალს, მარილს, რძეს, თაფლს, სააღდგომო კვერცხებს...

შუა საუკუნეებში პოპულარულია ჰიპოკრატეს სიძის, პოლიბიოსის ე.წ. „ოთხი სითხის თეორია“: ადამიანის სხეული შეიცავს სისხლს, ბალღამს, ყვითელსა და შავ ნაღველს. ეს განსაზღვრავს სენსაც და სიჯანსაღესაც. ამასთან, სრული სიჯანსაღე მაშინაა შესაძლებელი, როცა სითხე – ხარისხობრივ-რაოდენობრივად – ურთიერთპროპორციულია და ერთმანეთთან საუკეთესოდ შეზავებული. სენი მაშინ ჩნდება, თუ რომელიმე სითხე ან ძალიან მრავლდება, ან ძალიან მცირდება და სხვებს გამოეყოფა. სხეულდება არა მხოლოდ ის ადგილი, საიდანაც ესა თუ ის სითხე უკუიქცევა, ტანჯვა

და ტკივილი განიცდება იმ ადგილასაც, სადაც სითხე გროვდება, რის შედეგადაც ძლიერი საცობი წარმოიქმნება.

სამხრეთიტალიელი ალკმეონ კროტონელის (დაახ. 500 წ. ჩვ. წ-მდე) აზრით, ჯანმრთელობა მიიღწევა სინოტივის, სიმშრალის, სითბოს, სიმწარის, სიტბოსა და სხვა მახასიათებლების თანაბართავსებადობით. ერთ-ერთის გაძლიერება, განსაკუთრებით – სითბოსა ან სიმშრალის მომატება – დაავადებას იწვევს. მათ შობს საკვების გადაჭარბებული ღოზით მიღება ან პირიქით – შიმშილი. სენი იბუდებს სისხლში, ძვლის ტვინსა და თავის ტვინში. სენს ხანდახან გარეგანი მიზეზები – წყალი, ადგილ-გარემო, სევდა და სხვა მისთანანი – განაპირობებს. ჯანმრთელობა ყოველივე ზემოთ ჩამოთვლილის შეთანადებაა.

ჟორჟ დიუბი თავის წიგნში „მამაკაცური შუა საუკუნეები“ აღნიშნავს, რომ XII საუკუნემდე ფეოდალურ კულტურაში საერთოდ არ იჩენდნენ ინტერესს სხეულის სატანჯველისადმი, ყოველ შემთხვევაში ეს ნაკლებად აღელვებდათ. ამას განაპირობებდა ცხოვრებისეული პირობების სისასტიკე და სირთულე, შუა საუკუნეთა იდეოლოგიის სამხედრო-მამაკაცური ხასიათი. აქაც ბიბლიური საფუძვლის ანარეკლი სხივდება: შემცდარ ევას ღმერთი ასე სჯის: „სატანჯველს გაგიმრავლებ და გაგიძნელებ ორსულობას. ტანჯვით შობ შვილებს“. ადამს კი ეუბნება: „პიროფლიანი ჭამდე პურს, ვიდრე მიწად მიიქცეოდე“. ამგვარად, პირველი ადამიანები არა მხოლოდ მოკვდავნი გახდნენ, არამედ – ტანჯულნიც. მამაკაცის ხვედრი შრომაა, ქალისა – ტანჯვა. რაკი ქალისთვის ტკივილია ნიშანდობლივი, მამაკაცმა ის არად უნდა ჩააგდოს. მამაკაცი არ იტანჯება, ყოველ შემთხვევაში, ამას არ გამოხატავს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ის დიაცის მდგომარეობამდე ეცემა. თუმცა, ასე მხოლოდ XII საუკუნემდე ფიქრობენ. შემდეგ ტკივილს არათუ გამოხატავენ, განადიდებენ კიდევც.

ფრანცისკ ასიზელი, რომელსაც მრავალი დაავადება ღრღნიდა, ცალკერძ, სხეულს ცოდვის ინსტრუმენტად, „მტრად“ მიიჩნევდა, რომელიც უნდა დაიურვო და ალაგმო, ცალკერძ – „ძმას“ უწოდებდა მას, დაავადებებს კი „ღებად“ მოიხსენიებდა. ეს პრაქტიკულადაც აისახა წმინდანის ცხოვრებაში: ჯერ თავისი სნეულებების განკურნვას ერთადერთი მკურნალისაგან – ქრისტესაგან მოელოდა, შემდეგ პაპის ექიმებსაც მიმართა. იესო ზირაქის სიბრძნეში არის ასეთი დებულება: „უფალმა მიწისაგან შექმნა წამლები და გონიერი კაცი არ უგულებელყოფს მათ“ (სიბრძნე ზირაქისა, 38,4).

სხეულმა ღირებულება შეიძინა. ჰუბერტ რომანელის სიტყვებიც ამის დასტურია: იგი მოუწოდებდა სულიერ ძმებს, არ გამოეფიტათ სხეული და არ უგულებელყოთ ჰიგიენა, რადგან ეს ასუსტებს ადამიანს და ქედმაღლად აქცევს. სხეული ყოველთვის სულიერი მიზნებისათვის უნდა გამოვიყენოთ, თუმცა, მის მისაღწევად ტანჯვა და დათმენა აუცილებელი არ არისო.

ქრისტეს გარდა შუა საუკუნეების ეპოქის ადამიანი სხვა მკურნალთაც მიმართავდა. დროთა განმავლობაში სულის მკურნალ მღვდელმსახურთა გვერდით სხეულის მკურნალი ექიმებიც გამოჩნდნენ. ისინი ერთდროულად იყვნენ სწავლულებიცა და პრაქტიკოსებიც. იქმნებოდა პროფესიული კორპორაციები, სამედიცინო სკოლები, უნივერსიტეტები. ექიმები პროფესიონალებად ყალიბდებოდნენ და ამაში გასამრჯელოსაც იღებდნენ: თუმცა, ეს გახლდათ არა მკურნალობის საზღაური (განკურნების უნარი საღვთო მადლად მიიჩნეოდა), არამედ – იმ შრომისა, რომელსაც ავადმყოფის ფეხზე დასაყენებლად სწევდნენ.

დიაგნოსტიკის ანტიკური პრაქტიკა, რაც პულისის გასინჯვასა და ენის შემოწმებას ეფუძნებოდა, შუა საუკუნეებში უროსკოპიამ შეცვალა. კორბეელმა ეგიდიუსმა (1165-1213) შემოიღო და შემდეგ ფართოდ გავრცელდა შარდის ანალიზი. მედიკოსთა კორპორაციულ ემბლემადაც შუშის ჭურჭელი *matula* გახდა, რომელიც ამ მეთოდისთვის გამოიყენებოდა. უროსკოპიასთან ერთად ხშირად მიმართავდნენ სისხლის გამოშვებასაც, განსაკუთრებით – მონასტრებში.

არც ექსპერიმენტებზე ამბობდნენ უარს, იგონებდნენ ახალ წამლებს, მაგრამ ეკლესიის იდეოლოგიური გავლენის შიშით, რომელიც ყოველგვარ სიხსლეს კრძალავდა, გალენის სახელით ინიღბებოდნენ, მის თხზულებაში ამოკითხულად ასაღებდნენ. გამოიგონეს გაუტკივარების ახალი ხერხი – „საძილე ღრუბელი“, რომელიც ლენცოფას, ინდური კანაფის წვენითა და ოპიუმით იყო გაჟღერებული.

დიაგნოსტიკის თვალსაზრისით არც იმას ივიწყებდნენ, რომ სხეულის მოვლენები ციურ სხეულთა განლაგებას შეესაბამება.

შუა საუკუნეთა მედიცინას უნდა ვუმაღლოდეთ ტრეპანაციას, მოტეხილ კიდურთა ჩასმას, ანალური ფისტულებისა და ბუასილის ოპერირებას. შუა საუკუნეების ქირურგებს შეეძლოთ სისხლდენის შეჩერება მოწვით, მაგნიტის მეშვეობით სხეულიდან უცხო მეტალების ამოღება, ჭრილობის შეკერვა. ფარმაკოლოგია სპირტისა და ვერცხლისწყლის გამოყენებით გამდიდრდა. სპირტი სწორედ ამ დროს აღმოაჩინეს და ანტისეპტიკურ საშუალებად აქციეს.

XIII საუკუნეს განეკუთვნება სხეულის გაკვეთის პრაქტიკა. ეკლესიას პირდაპირ არასოდეს აუკრძალავს ეს აქტი. ის მხოლოდ კუბოთა ამოთხრისა და ცხედართვატაცების წინააღმდეგ რეაგირებდა. თუმცა, სხეულის გაკვეთას უფრო იმისთვის მიმართავდნენ, რომ გალენის ესა თუ ის დებულება დაედასტურებინათ: მოკლედ, სხეულს ჯერ „კითხულობდნენ“ და შემდეგ ჭკრეტდნენ [ლე გოფი, ტრიუონი 2008:105-117].

სენი და სალმოზა

შუა საუკუნეთა საქართველოში ძალზე მკრთალად, მაგრამ მაინც ჩანს თითქმის სინონიმური სამედიცინო აქტივობა: ქსენონი გელათის მონასტერთან (ვარაუდობენ, რომ გელათის აკადემიაში ისწავლებოდა მედიცინა), ვარძიის აფთიაქი, სასნეულო ვანის ქვაბებში, თარგმნილი სამედიცინო ლიტერატურა... ი. ჯავახიშვილის მითითებით, „უძლურ-მყოფნი“, „დასნეულეულნი“ და „სნეულნი“ „სასნეულოში“ თავსდებოდნენ, სადაც მათ „მესნეულე“ – ერთგვარი მოწყალების ძმა უვლიდათ. სხვათა შორის, დიდი მეცნიერი დასაბეჭდად ამზადებდა კიდევ მონოგრაფიას „ადამიანის ჯანმრთელობა და ჯანმრთელობისათვის მზრუნველობა ძველ საქართველოში“ [ჯავახიშვილი 1984:55-56]. სამწუხაროდ, არ ვიცით, შესრულდა თუ არა ი. ჯავახიშვილის განზრახვა.

არსებობს ერთი ბელეტრისტული ჩანაწერიც: ქართული მედიცინის მკვლევარ მ. შენგელიასთან საუბარში აკადემიკოს გ. წერეთელს უხსენებია ერთი არაბული წყარო, რომლითაც თითქოს დასტურდებოდა თბილისში თამარის დროს არსებული „შესანიშნავად მოწყობილი სამეფო (სახელ-მწიფო) საავადმყოფო“ [შენგელია 1985: 29-30]. ამ წყაროს ბედი ჩვენთვის უცნობია.

ჟამთააღმწერლის „ასწლოვან მატიანეში“, რომელიც XIII საუკუნის საქართველოს საუკეთესო წყაროა, ადამიანები, ძირითადად, იმიტომ ავადდებიან, რომ უღვთოდ მოიქცნენ. ასეთი მიდგომა ბუნებრივია შუა საუკუნეებისათვის და ქართული ტექსტი გამონაკლისს რატომ უნდა წარმოადგენდეს?! მაგრამ მაინც გვიკვირს, რომ არ აყოვნებს ღვთის სასჯელი და სენს და საღმობას თითქმის მყისიერი სიკვდილი მოსდევს: თავისი ძის – დავითის მონღოლებთან მეფედ დასამტკიცებლად გამგზავნი რუსუდანი „ტკივილითა და უზომო მწუხარებითა შეიცვებოდა“, მოგვიანებით – „ტკბილისა შვილისათვის მწარედ ილეოდა და დასნეულეული გარდაიცვალა ტფილისს“, თანაც, თვითონვე ჰყვედრიდა თავს, „რა იგი ყო ძმისწულსა თვისსა დავითს ზედა, ვითარ ექსორია ჰყო“ [ქართული პროზა 1982:323-324].

ჟამთააღმწერლის თანახმად, ტკივილი და სენი ღვთის იარაღია უღვთოთა დასასჯელად – რუსუდანის სნეულებაცა და სიკვდილიც დავით ლაშა-გიორგის ძისადმი გამოვლენილმა მისმა უსამართლო დამოკიდებულებამ გამოიწვია.

დავით ლაშას ძეს, უკვე გამეფებულსა და დაცოლშვილებულს, უფალი სენის მოვლინებით იმიტომ სჯის, რომ „ჟამსა სიბერისა მისისა არა მართლად ვიდოდა წინაშე ღმრთისა... იწყო შლად საყდართა საეპის-კოპოსოთა. რომელი სანატრელთა მეფეთა შესავალნი სოფელნი მიენიჭნეს, განსცემდა, ეგრეთვე მონასტერთა“. დავით ლაშას ძე სიბიდან წამოსვლისას

„დასწეულდა საღმობითა მუცლისათა”, მაგრამ ღმერთმა არც ეს იკმარა: „სწრთვიდა ღმერთი არა ჩვენებითა, არამედ შვენიერებითა ძისა მისისათა სიკვდილისა გლოვითა”: დასწეულებული გიორგი მართლაც „სისხლისა მდინარებისგან აღსრულდა” [ქართული პროზა 1982:366-367].

თუ შემოქმედი ქრისტიანებისადმი ასეთი დაუნდობელია, ორმაგად ტანჯავს წარმართთ: „შეედვა საღმობა ბოროტი ყაენს არღუნს... სენი იგი განგრძობდებოდა ოთხისა თვისა ჟამთა” [ქართული პროზა 1982:401]. ნონებს ყაენის გამოკეთება შეუძლებლად მიუჩნევიათ, ლოდინი მობეზრებითა და სწეული წინამძღოლი მოუშთვიათ, თანაც, იმ დღეს (12 მარტს), როცა ყაენმა დიმიტრი II-ს მოჰკვეთა თავი. ჟამთააღმწერელი აზუსტებს: „საცნაურ იქმნა, ვითარმედ ამისთვის მოიწია სენი ბოროტი არღუნს ზედა, რომელ დასთხია სისხლი უბრალო მრავალი და იკადრა ცხებულსა ღმრთისასა ხელის შეხებად”. მორალი იგივეა: ყაენის დასწეულება სხვა უდანაშაულო ადამიანთა დახოცვასთან ერთად მეფის მკვლელობას გამოუწვევია.

ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ აქ უმიზეზოდ არავინ ავადდება. ცხადია, აქ არ იგულისხმება სამედიცინო მიზეზი: იმდროინდელ ქართველ ელიტას უკვე ძალუძს ზოჯაყოფილის „წიგნი სააქიმოსის” ქართული თარგმანის წაკითხვა და წარმოდგენაც აქვს, რა დაავადებას რა უღვეს საფუძვლად... მაგრამ შუა საუკუნეობრივ სქემაში თეოლოგიურ დებულებას – ყველაფრის მიზეზი ღმერთია – ეს ეპისტემა შთაუთქავს.

ჟამთააღმწერელი დაავადებას რამდენიმე სახელით მოიხსენიებს: „სენი”, „სწეულება”, „საღმობა” (სატკივარი). სენი შეიძლება იყოს „მცირე” (მსუბუქი დაავადება), „ბოროტი” (მძიმე დაავადება), „მწარე”, რაც ალბათ, მწვავე ტკივილს უკავშირდება... გვხვდება ასეთი ფორმაც: „საღმობა რამე” (გაურკვეველი სენი), თუმც ქართულ ტექსტში თითქმის ყველა სენი გაურკვეველია. ჟამთააღმწერლისთვის მნიშვნელოვანი ის კი არ არის, თუ რა დაავადება შეეყარა ამა თუ იმ ისტორიულ პერსონაჟს, არამედ ის, რომ სწორედ ის დაავადდა, ვინც დაამავა.

კიდევ რატომ არის თითქმის ყველა სენი უცნობი და სახელდაუდებელი?

შესაძლოა, აქ საქმე გვქონდეს იმის საწინააღმდეგო ვითარებასთან, რაზეც მიშელ ფუკო წერს თავის „კლინიკის დაბადებაში”.

შუა საუკუნეთა საქართველოში ავადმყოფს ჯერ კიდევ არ აღიქვამენ სუბიექტურ სიმპტომთა მატარებლად. სენი ჯერ კიდევ არ ქცეულა შეცნობის ობიექტად. ექიმი სენს კი არ ხედავს, არამედ წარმოიდგენს მას. არ ჩანს საქმიო დისკურსი. ტკივილი ჯერ კიდევ ნეიტრალური ცოდნაა. ამ იდუმალ კონფიგურაციას ენა საერთო, უფრო სწორად, ჯერაც დაუნაწევრებელი ტერმინით იხსენიებს [ფუკო 1988:8-9]. ამიტომ, ჯობს, სწეულება ბიბლიური მეტაფორით შეინიღბოს. ვთქვათ – ასეთით: „სენი იგი სოდომელთა და საღმობა გომორელთა მოიწია”... [ქართული პროზა 1982:365]. ამას ერთი

იდეოლოგიური მიზანი აქვს: უნდა დამკვიდრდეს, რომ ყველა სენი უკეთურ ქმედებას მოსდევს. მისი საერთო სახელია „სენი იგი სოლომელთა და სალმობა გომორელთა“. სოლომისა და გომორის მეტაფორა იმდენადვე ძრწოლისმომგვრელად უნდა ახმიანდეს, რამდენადაც – ქრისტიანთა შემაფხიზლებლად.

თუ ეს მსჯელობა ოდნავ მაინც ახლოს დგას სიმართლესთან, არც ის უნდა გაგვიკვირდეს, რომ მთელ ასწლოვან მატთანში სულ რამდენიმე სენია მეტნაკლებად დეტერმინებული. ძირითადად, ეს მუცლის სნეულებანია – „სალმობა მუცლისა“. კუჭ-ნაწლავის დაავადებანი მართლაც ფართოდ მოსდებოდა იმდროინდელ ევროპას. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ეს შეიძლება ყოფილიყო მუცლის ტიფი ან დიზენტერია. ი. ჯავახიშვილს ეს „სისხას მაგვარ მუცლის დაავადებად“ (სისხა – დიზენტერია) მიაჩნდა, თუმცა, დანამდვილებით ამის გარკვევა, ალბათ, მაინც შეუძლებელია [ჯავახიშვილი 1982: 86-87]. მუცლის ტიფი ჯერ კიდევ ძველი ბერძნებისთვის იყო ცნობილი. ჰიპოკრატე და გალენი აღწერდნენ ამ დაავადების მძვინვარებას ბერძენთა და რომაელთა არმიებში. ტერმინი „ტიფიც“ (typhus), რაც ქართულად „ნისლს“ ნიშნავს, ჰიპოკრატეს შემოღებულია. ეს ტერმინი ძველად ყველა იმ დაავადებას აერთიანებდა, რომლებსაც თან ციებ-ცხელება სდევდა. ტიფს ნაწლავური ბაქტერია – სალმონელა ავრცელებს: გამაღიზიანებელი ორგანიზმში დაბინძურებულ პროდუქტსა და წყალთან ერთად აღწევს. იმავეს თქმა შეგვიძლია დიზენტერიაზეც: ისიც უძველესი დროიდანვეა ცნობილი. დიზენტერიის ინფექციის წყარო დაავადებული ან ბაქტერიამატარებელი ადამიანია, რომელიც გამოყოფს დიზენტერიის მიკრობებს. დაავადებას ბუზიც ავრცელებს. დიზენტერიის მიკრობები ტიფის მიკრობების მსგავსადვე ხვდება ორგანიზმში.

სამწუხაროდ, ეს ქრესტომათიული ცნობები იმის გარკვევაში ნაკლებ გვეხმარება, თუ კერძოდ რა დაავადება იყო „სალმობა მუცლისა“, რომელსაც ასე წლის განმავლობაში არა ერთი ისტორიული პერსონაჟი მოუსრავს.

„მუცლის სალმობით“ არიან ავად დავით ლაშა-გიორგის ძეცა და მისი ვაჟი გიორგიც. ეს უკანასკნელი ავადმყოფობას ისე გაუთანგავს, თითქმის მკვდარი ჰკონებიათ: „იღვა უხმრად, უძრავად, სულთა აღმომგვინველი...“ ამოსუნთქვასაც ძლივს ახერხებდაო.

ამავე სენშეყრილი დავით ლაშა-გიორგის ძე ექიმებს ვერ განუკურნავთ და „ცხედრით“ (საკაცით) წამოუყვანიათ. მამაცა და შვილიც ამ დაავადებას უმსხვერპლია [ქართული პროზა 1982:365;377].

ტექსტში აღწერილია არღუნ ყაენის თავსდამტყდარი „სალმობა ბოროტი“: „განხმეს ყოველნი ასონი მისნი და მოლპესცა ხორცნი და ძვალნი ამოსცვივდეს... კნინლა მიმსგავსებული იყო მკვდარსა... განრღვეული

თავით ფერხადმდე...” [ქართული პროზა 1982:401]. ძნელია ამ აღწერით დაავადების ზუსტად დადგენა, ისე კი, ცნობილია, რომ არღუნ ყაენი (1284-1291) დამბლადაცემული გარდაიცვალა.

ყაზან ყაენიც „დასნეულდა სენითა მუცლისათა და მოკვდა”.

ვახტანგ III „მუცლის სალმობით” გარდაცვლილა.

უცნობი სენითა ავად სარგის ჯაყელი.

ვახტანგ დავით ნარინის ძეს „მცირე რამ სენი შეჰყრია”, თუმცა, ამ სიმცირის მიუხედავად, მაინც გარდაცვლილა [ქართული პროზა 1982:385-387; 402;423;426].

მუცლის ნეულებათა გარდა „ასწლოვან მატინანეში” იხსენიება კიდევ ერთი დაავადება – ნიკრისის ქარი, ე.წ. podagra: დავით VIII-ს „მით სენიცა შეეღვა ბოროტი, მიკრისი, ხელთა და ფერხთა, და უხმარ იქმნა... ბოროტსა სენსა ჩავარდნილი უღონოებდა” [ქართული პროზა 1982:422].

თუ გავიხსენებთ, რომ ამ დაავადების ბერძნული სახელი ქართულად „ფეხის მახელ” ითარგმნება, შესაძლოა ვირწმუნოთ ჟამთააღმწერლისა: ნიკრისის ქარი მართლაც ზღუდავს მოძრაობას, სახსარში შემაგალი ძვლები იშლება, სახსრის ფუნქცია ირღვევა და ავადმყოფი შრომისუუნარო ხდება.

დავუბრუნდეთ მუცლის სნეულებებს, რომელთაც იმდროინდელი ევროპისათვის ნიშანდობლივ ვითარებამდე მივყავართ: განუწყვეტელი ომები, ერთ ადგილას დაბანაკებული ჯარი, ცუდი სანიტარული პირობები ინფექციის წყარო ხდება. ჟამთააღმწერლის ტექსტში გარდაცვალების გამომწვევ მუდმივ მიზეზად „მუცლის სალმობის” დასახელებაც ეპიდემიაზე უნდა მიუთითებდეს. დავით ლაშას ძეცა და მისი ვაჟიც სიბაზე სნეულებიან. რა იყო სიბა?

ჟამთააღმწერლის ცნობით, ირანის მონღოლმა გამგებელმა ჰულაგუმ ჩრდილოეთის ულუსის შესაძლო თავდასხმის ასაცილებლად შირვანში, მდ. ჩაღანუსუნის პირას თავდაცვითი ნაგებობა ააშენებინა, რომელიც თხრილისა და ღობისაგან შედგებოდა. მონღოლებთან ერთად სიბაზე მორიგეობა შემოდგომიდან გაზაფხულამდე ქართველებსაც ევალებოდათ. ძნელი წარმოსადგენი არ არის, რა სანიტარულ პირობებში უნდა ეცხოვრა ერთად შეყრილ მასას! შედეგიც არ აყოვნებდა. ი. ჯავახიშვილის შენიშვნით, მეფეებიც თუ ვერ ახერხებდნენ ამ სენისათვის თავის აცილებას, უბრალო მოსახლეობა რა დღეში იქნებოდაო [ჯავახიშვილი 1982:86-87].

ინფექციებს ნოყიერ ნიადაგს ომების შედეგებიც უქმნიდა:

ჟამთააღმწერლის ტექსტში არაერთგანაა აღწერილი, თუ რა ძროლის-მომგვრელი ვითარება სუფევდა მომხდურთა საომარი ოპერაციების შემდეგ საქართველოს მხარეებში, ქალაქებში, სოფლებში: „სისხლისა მდინარენი დიოდეს. ტვინი კაცთა, დედათა, ბერთა, ჩჩვილთა თმა და სისხლი, თავი მხართაგან განშორებული, ნაწლევი ცხენთა მიერ დათრგუნვილნი ურთიერთას

აღრეულ იყო”. „კვლად ხედვიდეს ზოგნი საყვარელ შვილთა, ზოგნი ძმათა და მამათა, ცოლნი ქმართა და ქმარნი ცოლთა უპატიოდ მკვდარ მღებარეთა, ცხენთა მიერ დათრგუნვილთა და ფოლოცთა შინა ძაღლთა მიერ ზიდულთა. და არცა თუ დაფლვასა მიწასა შინა ღირს ჰყოფდეს”. „სავსე იყვნეს მოკლულთა მიერ ქალაქნი და სოფელნი, ველნი, ტყენი, მთანი და ხევნი”. ამას გარდა, ზოგი საბრძოლო ფანდის შედეგად შობდა ინფექციას: მაგ., ლამში ჩაძირული ცხენ-კაცი [ქართული პროზა 1982:300-309;422-423].

ეპიდემიების აფეთქებას ხელს უწყობდა შიმშილი. ამ უდიდეს საცთურზე მუდმივად გვახსენდება ს. ბულგაკოვის „სოციალიზმი და ქრისტიანობა”, რომელშიც ავტორი ადამიანს მეურნეობის ტყვეს უწოდებს. ეს გამოწვეულია ბუნებისადმი ადამიანის დამოკიდებულების ცვლილებით, რაც თვით ადამიანური არსების სულიერ შერყვნას მოჰყვება. სამყაროში სიკვდილმა დაივანა, სიცოცხლეს ზღვარი დაედო. აქედანაა ადამიანის დამლუპველი დამოკიდებულება საკვებზე, სამყაროს სტიქიებზე, რომელთა დაუფლებაც მას მაინც ვერ იხსნის ნაადრევი თუ ნაგვიანვე სიკვდილისაგან [ბულგაკოვი 1917:223]

მაგრამ ადამიანის ბედი მაინც ამ საცთურზე ჰკიდია და, ასეა ჟამთააღმწერლის ტექსტშიც: შიმშილი აიძულებდათ, ათასი უწმინდურობა ექაბათ და დაავადებულიყვნენო.

ვახტანგ III-ის ზეობისას „მესამედ იქმნა (!) პურის მოკლება, რამეთუ ყოვლად არა იპოებოდა სასყიდლად, არცა დიდითა ფასითა. ესეოდენ განძვინდა შიმშილი, რომელ მძორსა არაწმიდასა, ურიდად ჰამდეს... ყრმანი მკვდართა დედათა ძუძუთა ლეშეთა სწოვდიან” [ქართული პროზა 1982:415].

ჩანს, ანტიჰიგიენურობის პრობლემაც იდგა. ეს ფორსმაჟორულ ვითარებას უნდა გამოეწვია, თორემ იმდროინდელ საქართველოში დაბანას რომ უცხო ხილად არ აღიქვამდნენ, ჟამთააღმწერელიც ადასტურებს: დავით ლაშა-გიორგის ძე, შვიდი წლის განმავლობაში ბნელ ხაროში ჩაგდებული, ქართველ ღიდებულთა თხოვნისამებრ რუმის სულტანმა გაათავისუფლა და უწინარესად – განაბანინა. ამ აქტით იწყება მისთვის ხელახალი სიცოცხლე.

როცა ყაენმა აბალამ ნოინებს დავით ნარინზე თავდასხმა დაავალა, დავითს აბანოში მიუსწრეს: მეფე „ძლით შეესწრა ცხენსა, ერთითა კაბითა მარტო ივლტოდა” [ქართული პროზა 1982:333;378]

ადამიანები მხოლოდ სომატურ დაავადებათა მსხვერპლნი როდი ხდებიან: ტექსტში რამდენჯერმე აღინიშნება, რომ მათ სულიერი ტკივილიც ასწეულებთ: „რუსუდანი ტკბილისა შვილისათვის მწარედ ილეოდა”. დავით ლაშა-გიორგის ძე შვილის სიკვდილმა დააუძლურა [ქართული პროზა 1982:324; 372].

შუა საუკუნეთა სქემა ითვალისწინებს განკურნების პროცესში ღმერთის მონაწილეობას. ქართული ტექსტი ადასტურებს, რომ გავრცელებულია

- ქართული პროზა 1982:** ქართული პროზა, წიგნი III, მეთერთმეტე-მეთოთხმეტე საუკუნეების მწერლობა, ჟამთააღმწერელი, მონღოლთა-დროინდელი მატეიანე, თბილისი
- შენგელია 1985:** მ. შენგელია, რენესანსი და ძველი ქართული მედიცინა, თბილისი
- ჯავახიშვილი 1984:** ი. ჯავახიშვილი, თხზ., ტ. VI, თბილისი
- ჯავახიშვილი 1982:** ი. ჯავახიშვილი, თხზ., ტ. III, თბილისი

ს ე მ ი ო ტ ი ე ნ ის თ ე ო ხ ი ა დ ა ი ს ტ ო ხ ი ა

მირიან ებანოიძე

კლასიკის კვლევა არაკლასიკურის გატონობის სანაშუ

ფილოსოფიის მეცნიერებათა
დოქტორი.

აკაკი წერეთლის სახელ-
მწიფო უნივერსიტეტის
სრული პროფესორი ფი-
ლოსოფიაში;

გელათის სასულიერო აკა-
დემიის ლექტორი.

ძირითადი შრომები:

დისკურსი და ენა. თბილისის
უნივერსიტეტის გამომცემ-
ლობა, თბილისი, 2001.

ფრაგმენტები დისკურსის
პრობლემებზე. თბილისის
უნივერსიტეტის გამომცემ-
ლობა, თბილისი, 2001.

დისკურსი. ქუთაისის სა-
ხელმწიფო უნივერსიტეტის
გამომცემლობა, ქუთაისი,
2006.

„მარგალიტი და სიცარიე-
ლე“ (პოეტური კრებული)
ქუთაისი, 2006

ინტერესთა სფერო:

ლიტერატურა, სემიოტიკა,
ფილოსოფია.

ფუკოს ყოველი პროექტი ახლოს არის „კლასიკურ ტექსტებთან“. „დისკურსის წესრიგში“ ის თავად შენიშნავს, რომ ჰეგელის აჩრდილი პარადოქსულად კვლავ გახდა მნიშვნელოვანი (ფუკო 1996:92). ამაში მას ადანაშაულებს ჟაკ დერიდა წერილში „კოგიტო და სიგიჟის ისტორია“. ფუკო რაციონალიზმის აგრესიას იმეორებს, რაც სიგიჟეზე წერისას გამოვლინდა. სიგიჟეს არა აქვს ენა, ეს ფსიქიატრიის ენაა, შენიშნავს ის ფუკოს ცნობილ ნაშრომთან დაკავშირებით, სადაც სიგიჟის ისტორია დაწერილია თავად სიგიჟიდან გამომდინარე, „სუბიექტის ხმის გარეშე“, ესაა „სიტყვები ენის გარეშე“. „მე ვცდილობდი არა ამ ენის (იგულისხმება სიგიჟე) ისტორიის, არამედ ამ დუმილის „არქეოლოგიის“ დაწერას“ - წერს ფუკო. დერიდას აზრით, სიჩუმე, რომლის არქეოლოგიაზეც ვსაუბრობთ, აღარაა დუმილით წარმოშობილი ან არადისკურსული. თავად არქეოლოგია უკვე არის ორგანიზებული ენა, პროექტი, წესრიგი, სინტაქსი, შრომა. ენა და დასავლური გონება წარმოადგენენ სიგიჟის ობიექტივაციას, მის დაპყრობას. ამ ისტორიულ (ისტორიისშემქმნელ) დანაშაულს ვერავინ ვერ გაექცევა, ვინც ამ ენაზე ლაპარაკობს, ვერაფერი ვერ გაიქცევა ამ ენიდან. ფუკო იმეორებს ამ დანაშაულს დერიდას აზრით, რითაც წესრიგი ბრალდებული ხდება თავად წესრიგის შიგნით. თუ გარედამკვირვებლის სტატუსი მიუღებელია,

მაშინ ვინ წერს ამ სიგიჟის ისტორიას, თავად ფუკოს საყვარელი ფრაზა რომ ვიხმართ „ვინ ლაპარაკობს?“ რას ეყრდნობა ეს ენა და თუ არაფერს ემყარება, ვინ აცხადებს ამის შესაძლებლობას? რომელ ენაზე და ლოგოსის რა ისტორიული სიტუაციიდან იწერება სიგიჟის ისტორია? ლოგოსთან დაკავშირებით დერიდას ფუკოსგან განსხვავებული პოზიცია უჭირავს. თუკი ფუკო ბერძნული ლოგოსის მთლიანობაზე, „სოკრატეს შემრიგებლურ დიალექტიკაზე“ წერს, რითაც ლოგოსის ალტერნატივაზე თუ არა, მისგან განთავისუფლებაზე მაინც ფიქრობს, დერიდასთვის ბერძნულ ლოგოსს აქვს საწინააღმდეგო, ოღონდ საკუთარ თავში და არც სოკრატეს დიალექტიკაა შემრიგებლური. მისთვის უმნიშვნელოვანესია გაყოფა, განხეთქილება, რაც ლოგოსისთვის შინაგანია. გაძევება და განდევნა ლოგოსისა ხდება თავისივე თავიდან, ეს შეპარულია ყველგან, თვით კარტეზიანულ კოგიტოშიც, მის შედეგად ვლუბულობთ განსხვავებას და განსაზღვრებას. თავისი საწინააღმდეგოს შექმნით ის, როგორც წესრიგის ობიექტი დაფარულია, დაცულია მისით და იკითხება მასში. კიდევ ერთი სიტყვა, რითაც ამ პროცესს ახასიათებს დერიდა, არის გადაწყვეტა, რაც დაკავშირებულია ისტორიისა და ისტორიულობის შესაძლებლობასთან. როგორ შეიძლება ამ გაყოფის ისტორია დაიწეროს, თუკი იგი თავადაა ისტორიულობის შექმნელი? ისტორიულობის ისტორია? დერიდა ამას უწოდებს „სამიმ ლინგვისტურ გადატანას“, რაც თარგმანის პრობლემასთანაა დაკავშირებული (დერიდა). აზროვნების პირველი არტიკულაცია, პირველი სინტაქსური გამოყენება უკვე ქმნის დისკურსს. ეს უკვე „შრომაა“, ხოლო ფილოსოფოსი წარმოადგენს მოლაპარაკე სუბიექტს. ლაპარაკი „სიგიჟიდან“ შეუძლებელია, რადგან ის „შრომის არარსებობაა“, „დუმილის არქეოლოგია“ კი დეტერმინირებულ დუმილზე ლაპარაკობს და არა ისეთ დუმილზე, რაც თავისუფალია ისტორიისა და მეტყველებისაგან. სიჩუმე, ჩანს მთელი მეტყველება დაკავშირებულია ძალისხმევასა და აკრძალვასთან, რაც გვაძლევს ისტორიას და მეტყველებას, ლიმიტს აძლევს შრომას და იპყრობს ენას (დერიდა).

დერიდა ლაპარაკობს კოგიტოს ტემპორალიზაციაზე, რომელსაც ექვემდებარება დეტერმინირებული დუმილი, სიგიჟე, ნეგატიურობა. „სიგიჟე კოგიტოს აჩრდილია“. თავის წერილში მას მოჰყავს ჰერდერის სიტყვები: „უნდა არსებობდეს სისუფლე, რათა სიბრძნემ გადალახოს იგი“. ენა გამოცალკევებულია სიგიჟისგან მხოლოდ „გამჭვირვალე ზოლით“, რაზედაც ჯოისი წერს. ეს გამჭვირვალე ზოლი არის ენა და აზროვნება. ენა დამსხვრეულია სიგიჟით. ის ქმნის თავის თავს სიგიჟის წინააღმდეგ სიგიჟიდანვე და მისგან მხოლოდ გამჭვირვალე ზოლი ჰყოფს. აზროვნებას და არააზროვნებას საერთო ფესვი გააჩნია. ლოგოსში ენა და სიჩუმე არ არიან გაყოფილნი. ფუკო ახდენს ნეგატიურობის მითვისებას „მფარველობის

კარტეზიანული, ძალაუფლებრივი ჟესტიით“. ისიც ლაპარაკობს „ძალისხმევაზე“, რაც მეტაფიზიკისა და თეორიული ცოდნის საზომებში კეტავს აზროვნებას. „მე, რომელიც ვაზროვნებ, არ შეიძლება გიჟი ვიყო“ - ეს მნიშვნელობს მაშინ, თუ მე გიჟი ვარ, მიიჩნევს დერიდა. დეკარტე მის განდევნას მოითხოვს მხოლოდ დროებით, დასაწყისში, ეჭვის არაპიპერბოლური მომენტის განმავლობაში. მისი აზრით, ჩვენ მივეჩვიეთ კოგიტოს ჩარჩოს და ჩვენს თავში დარწმუნებულნი გავხდით. დეკარტესთან კი კოგიტო ნულოვანი წერტილია, რომელშიც დეტერმინირებული აზროვნება და არააზროვნება საერთო წარმოშობიდან მოდიან. აქედან იწყება ოპოზიციური დეტერმინირებული ფორმების ისტორია, დიალოგი, რომელიც გაქცევებულ მდგომარეობაში გადადის. ფილოსოფიისათვის ჩვეული ისტორიულობა დამყარებულია ტრანზიტზე, ჰიპერბოლასა და სასრულ სტრუქტურას შორის დიალოგზე, ტოტალობის დახურვასა და მისგან გაქცევაზე, ისტორიასა და ისტორიულობას შორის მიმოსვლაზე. სივრცის გახსნა მხოლოდ სიგიჟის დატუსაღებითაა შესაძლებელი. მცდარი აზრია, როდესაც სიგიჟეს განიხილავენ ზედროული აზრით და მის ტემპორალიზაციას დამატებით ფენომენად მიიჩნევენ. ტემპორალიზაცია სივრცის გახსნა სიგიჟისთვის, მოძრაობაა, რომელიც აერთიანებს მას ლოგოსის მოძრაობაში. მეტყველების ბოროტად გამოყენება მის ძალაუფლებრივ და დამპყრობლურ ხასიათს ფარავს, ფარავს დიალოგს, როგორც აბსოლუტურ ძალაუფლებას და მეტყველებასა და ცხოვრებას შორის კავშირს (დერიდა).

დეკარტთან დაკავშირებით დერიდა შენიშნავს, რომ, ტოტალობა არ გამორიცხავს მასზე აღმატებას, პირიქით, ემყარება მას. ამის საფუძველს თავად ტოტალობა იძლევა, რადგან იგი „დალაქავებულია სიგიჟით“. აქედან გამომდინარე, თუ სამყაროს ტოტალობა არ არსებობს, თუ არააზროვნება (უაზრობა) შეჭრილია სამყაროს ტოტალობაში, მასზე მალა დგას და ჩემი აზრის შინაარსს აყალიბებს, თუ მე არ შემიძლია მოვიხელოთ ტოტალობა და ამის მიუხედავად კვლავ ვქმნი პროექტს და ფორმულირებას ამისთვის, იგი შეიძლება განისაზღვროს, როგორც უსასრულო და არადეტერმინირებული ტოტალობის განჭვრეტაზე მიმართული. ეს პროექტი თავად წარმოადგენს სიგიჟეს და გაცნობიერება სიგიჟის, როგორც მისი თავისუფლების და სწორედ მისი უსაკუთრივესი შესაძლებლობის, მიმართულია საკუთარ თავში ჩადრმავებით „უაზრობის (არააზროვნების) ბოროტი გენიოსის“ ძალის წინააღმდეგ და ეს წინააღმდეგობა საკუთარ თავში ბუნებრივი ადამიანის რედუქციით ხორციელდება. ამ აზრით, თვლის იგი, არაფერია ნაკლებად შემრიგებლური, ვიდრე კოგიტო თავის ჩვეულ, ინაუგურალურ მომენტში. სამყაროს ტოტალობის დაძლევის პროექტი არაა უფრო შემრიგებლური, ვიდრე სოკრატეს დიალექტიკა, როცა არსებობის

ტოტალობაზე ამაღლება ხდება, ჩვენ აღმოვჩნდებით ფარული მზის სინათლეში, რასაც პლატონთან „epekeina tes ousias“ ჰქვია, ესაა სასწაულებრივი ტრანსცენდენცია, დემონური ჰიპერბოლა.

ურთიერთობა გონებას, სიგიჟეს და სიკვდილს შორის ეკონომიურია. ესაა განსხვავებათა სტრუქტურა, რომლის გაცალმხრივება დაუშვებელია. იგი შეუზღუდავია და დასაფასებელი. არაეკონომიური ხარჯვა მიიღება ეკონომიის მიერ და გადაილახება. „ეს ცდა-თქმა-დემონური-ჰიპერბოლა არ არის ერთ-ერთი ცდა სხვათა შორის – წერს დერიდა, - უფრო მეტიც, ეს არაა სიჩუმის საწინააღმდეგო, არამედ კონდიციონებულია მასში. ისაა სურვილის წარმომშობელი საფუძველი და ატარებს თავის თავში ძალა-უფლების კვალს (სურვილი არაა გაგებული როგორც ვოლუნტარიზმი, არამედ როგორც ისტორია, ვნება). ის უფრო დაწერილია (დამწერლობისეულია), ვიდრე თქმული, ანუ ეკონომიურია. ამ წერის ეკონომიას ქმნის რეგულარული ურთიერთობა იმასა, ვინც ექსციდირებს და ექსციდირებულ ტოტალობას შორის? გან-სხვავება აბსოლუტური ექსცესისა (დერიდა)“.

დერიდას აზრით, აქტი, რომელიც ხორციელდება, ვერასოდეს ვერ ცნობს საკუთარ თავს. მაშინ, როდესაც ფუკო დეკარტეს რაციონალიზმს უპირისპირებს სიგიჟეს, ის იმყოფება კვლავ დავიწყებისა და გახსნის, დაფარვისა და გამოვლენის ეკონომიურ ველში, სადაც სინამდვილეში ლოგოსი აძევებს საკუთარ თავს და არა სიგიჟეს. ესაა კლასიკა და არა დეკარტე, შენიშნავს დერიდა. იგივე მოდელი მუშაობს ჰუსერლთანაც. აქაც საფუძვლების დავიწყება და დაფარვა ქმნის კრიზისს, ობიექტივიზმის საფრთხეს გონებისათვის, ნორმალურობა კი ასოცირებულია ტრანსცენდენტალურ რელუქციასთან. ფაქტობრივი სამყაროს ნეიტრალიზაცია არის უაზრობის ნეიტრალიზაცია (ჩვენს შემთხვევაში სიგიჟის, ან კიდევ პირიქით, ლოგოსისა. ამას აქ დიდი მნიშვნელობა არა აქვს), ძალისხმევის მოუხელთებელი ფორმა. დერიდა ტრანსცენდენტალურ ფენომენოლოგიას აწმყოს მეტაფიზიკაზე დამყარებულად აცხადებს („ჰუსერლისეული ცოცხალი აწმყო არის აზროვნების განსაზღვრულობის, დამაჯერებლობის შემარიგებელი საფუძველი“), მაგრამ ფუკოს მოთავსება დეკარტესა და ჰუსერლის ტრადიციაში მხოლოდ ირონიულ შესტად შეიძლება მივიჩნიოთ, რასაც ასევე ჭირდება ძალისხმევა, თუმცა, რასაკვირველია არაკარტეზიანული. ფუკოს ნაწარმოების მიჩნევა კლასიკად შესაძლოა უფრო მყარ საფუძველს ემყარებოდეს. კლასიკის ცნების ელიოტისეული კრიტიკერიუმების მიხედვით, კლასიკურობა ობიექტური კორელატის შექმნით გამოიხატება. არა სიტყვების, არამედ საგნების შექმნა. ხილულობების სახით ფუკოს კლასიკურობაზე ლაპარაკის საშუალებას გვაძლევს ვიზუალიზაცია, რაც დისკურსის გვერდით ხორციელდება. თავიდან ფუკო ლაპარაკობს არადისკურსიულობაზე, მაგრამ მხოლოდ ნეგატიური მნიშვნელობით, რაც

გამონათქვამთა მათი დამატებითობით გამონათქვამთა ველისადმი, ეკონომიური და სოციალური ინსტიტუტები, პრაქტიკა არადისკურსიულია. მათ შორის დეტერმინაცია არ არსებობს და დისკურსიულობას და არადისკურსიულობას შორის დისკურსიული ურთიერთობებია, მაგრამ, საბოლოო ანგარიშით, არც მათი რელუცირება ხდება, სხვა ნაშრომებში კი უფრო მეტად იზრდება მათი როლი. გამონათქვამთა მიღმა რჩება პანოპტიკუმი „მეთვალყურეობა და დასჯაში“, ხედვის არქეოლოგია „კლინიკის დაბადებიდან“ და ა. შ. მართლაც, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი გადაიქცეოდა თანამედროვე ანალიტიკური ფილოსოფიის ერთერთი ვარიანტის შემქნელად და შემოიფარგლებოდა ენის პრობლემებით. ტრადიციული დამოკიდებულებისგან განსხვავებული ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა ჟილ დელიოზმა, რომელმაც გამონათქვამთა დისკურსიული პრაქტიკის გარდა ცოდნის ველის ფორმირებისთვის ხილულობის არადისკურსიული პრაქტიკის მნიშვნელობა გახადა თვალსაჩინო (ფუკო 1998:72-97). იგი სარგებლობს შინაარსისა და გამოსახვის ტერმინებით, მაგრამ ცდილობს გაექცეს სოსიურისეულ აღსანიშნ-აღმნიშვნელის დამოკიდებულებას, რისთვისაც მიმართავს ელმსლევს(ფუკო), თუმცა შინაარსის აღსანიშნისგან და გამოსახვის აღმნიშვნელისგან გამიჯვნა ზედმეტად თვითნებური გაგებაა ელმსლევისეული ცნებებისა. შინაარს აქვს თავისი ფორმა და სუბსტანცია, ისევე, როგორც გამოსახვას აქვს თავისი ფორმა და სუბსტანცია. (მათ არანაირი ეპოქა, არანაირი „წინამძღვრები“, არანაირი „weltanchnuung“ წინ არ უსწრებს). მათ შორის არ არსებობს არც მიზეზ-შედეგობრივი, არც სიმბოლური კავშირი. გამონათქვამის ობიექტი დისკურსიული ობიექტია და არა ხილული, თუმცა იზომორფიზმზე ყოველთვის ოცნებობდნენ, როგორც ფუკო აჩვენებს „კლინიკის დაბადებაში“, იქნება ეს ეპისტემოლოგიური ოცნება, როდესაც კლინიკა ცდილობს გააიგივოს სიმპტომი და ნიშანი, ჩვენება და მეტყველება, ანდა ესთეტიური ოცნება, როდესაც „კალიგრამა“ ერთ და იგივე ფორმას აძლევს ტექსტს და ნახატს, ლიგვისტურსა და პლასტიურს, გამონათქვამს და სახეს. მაგრიტის ნახატის კომენტარებისას ფუკო აცილებს ნახატის შინაარსს გამონათქვამისგან „ეს მილია“ (ცნობილი ვიტგენშტაინისეული „ეს ხეა“). შინაარსისა და გამოსახვის წარმოდგენა ბლანშოსეული „არა - დამოკიდებულებით“ ხდება შესაძლებელი, თუმცა, როგორც დელიოზი შენიშნავს, ბლანშოს „არადამოკიდებულება დეტერმინაციისა და წმინდა არადეტერმინირებულისა კარტეზიანულია, ფუკოსთან კი ორ ფორმას, დეტერმინაციასა და დეტერმინირებულს შორის „არადამოკიდებულება“, რაც უფრო კანტიანურია, კანტთანაც „ნივთი თავისთავად“ არ რელუცირდება და მისი დეტერმინირებულობა არ ემთხვევა აბსოლუტური დეტერმინაციის ფორმას („მე ვაზროვნებ“ პირველ შემთხვევაში და ღრო-სივრცის წმინდა დეტერმინირებულობის ფორმა). არა-დამოკიდებულება შეიძლება თუ არა

დამოკიდებულებას გამოხატავდეს? ბოლო პერიოდში ფუკო ყურადღებას ამახვილებს პრობლემატიზაციაზე, რითაც ჭეშმარიტება მოგვეცემა ურთიერთშეუსაბამო და გამომრიცხავი ურთიერთობებით. თუ ჩვენ ვაჩვენებთ რომ მერკანტილიზმი და ანტიმერკანტილიზმი XVII ს-ში ერთი და იგივე თამაშიდან წარმოიშვა, ვიცით, რას ნიშნავს პრობლემატიზაცია. ჩვენ შემთხვევაში ესაა დისკურსის კვალი საგნებზე და პირიქით. ესაა ბრძოლა, სადაც ორივე მხარე ატყვევებს ერთმანეთს, ანუ გამონათქვამები უსასრულოდ ეწევიან ხილულის დეტერმინაციას.

ბრძოლა ზედაპირზე, ფუკოს სიტყვებით თუ ვიტყვით, აფრონტაციის პირობებში მიმდინარეობს. ესაა თეატრი ადგილების გარეშე, სადაც დისკურსსა და არადისკურსიულობას შორის უსასრულო „ბრძოლა“ (დერიდა).

ხილულობა ფუკოსთან ესაა „ხილულობა ხედვის გარეშე“. იგი ისტორიულია და არ წარმოადგენს რეფერენტს, საგანს. თუ გამონათქვამი ენას ემორჩილება, ხილულობები სინათლის მიერ არის შექმნილი. უნდა გავიხსენოთ, რომ ფუკოსთვის შემეცნების სფეროში ახალი საგანი რომ შემოვიდეს, ამისთვის არ არის საკმარისი უბრალოდ „თვალის გახელა“, „ყურადღების მიქცევა, გაცნობიერება“. საგანი არ ელოდება მისაღებში ბრძანებას, რომელიც მას ხილულ ობიექტად გადააქცევდა. ახალი საგნის ჩამოსაყალიბებლად საჭიროა შემეცნების ველი ახლებურად აიგოს, მას ახალი სტრუქტურა მიეცეს. ფუკოს კანტის ტრანსცედენტალური აპრიორების ნაცვლად შემოაქვს ისტორიული აპრიორების ცნება. ისტორიული აპრიორი მსჯელობის საყოველთაო პირობას კი არ განსაზღვრავს, არამედ გამოთქმის რეალობის, სხვა გამოთქმებთან მისი თანაარსებობის პირობებს, იგი წარმოადგენს ამ გამოთქმათა წარმოშობის, ტრანსფორმაციისა და გაქრობის პრინციპებს. ისტორიული აპრიორის მიხედვით დასახსრული გამოთქმათა სისტემები არქივს წარმოადგენენ (ფუკო 1996:127-131). არქივი გაგებულია როგორც კანონი, რომელიც იმას განსაზღვრავს, რაც შეიძლება ითქვას, თუ დელიოზის ინტერპრეტაციას მივიღებთ, იმასაც, რაც შეიძლება დავინახოთ.

სურათს ხედავ?

როდესაც პოსტმოდერნიზმზეა ლაპარაკი, ყველა წიგნი ერთ მოდელზე ტრიალებს, ყველა ტექსტი ერთ გვერდამდე შეიძლება დაიყვანო, ბოდრიარი მოსაწყენია.

ფუკო ცოტა ლაბირინთულია, ანუ კლასიკური.

ის არღვევს კლასიკურ გზებს და ამიტომ არის ლაბირინთული, არა, პირიქით, „ვირგილიუსმა არ იცოდა, რომ კლასიკას ქმნიდა“.

სიმწიფე კლასიკის ნიშანია.

ხათუსი: სიმწიფე როგორ იზომება?

მიქაელი.: სიმწიფე ვინც არ იცის ვერ აუხსნი, ვინც იცის, ახსნა არ სჭირდება:

ეს სურათს ეტყობა

ხათუსი: კი მაგარი ფრაზაა, ოღონდაც მე გკითხე, შენთვის რას ნიშნავს სიმწიფე, ალბათ ვერ ახსნი.

მიქაელი.: შენმა სურათმა ეს იცის და ამიტომ არ ლაპარაკობს: მასაც ჰკითხე, რაა სიმწიფე.

ხათუსი: დამუწვდა სამყარო ჩემს წინააღმდეგ!

ქალი ისტორიით: ერთი ნიშანი ისტორიულობაა. სირთულე, ოღონდ არა თვითმიზნური, ნაკლები ორიგინალობა, ანუ მხოლოდ იქ შესამჩნევი, სადაც ორიგინალობას ცოტადა ამჩნევს. მაღალი კულტურის შედეგებით სარგებლობა. ორიგინალობა ხშირად მოუწიფაობის შედეგია და ასევე ამ კულტურის აუთვისებლობის.

ხათუსი: განვაგრძო პროვოცირება?

შემოკრება გაკლია შენივე ელემენტების, იმის რაც გარს გახვევია. ესეც კლასიკის ნიშანია, კი არ გაკლია ეს. პირიქით, ეს შენი თვისობაა. არა, შეკრება საჭიროა.

არ ვიცი როგორი იქნება „შემოკრებილი“. იქნებ აღარ იყოს საინტერესო.

მიქაელი.: ეზრა პაუნდით პროვინციელი ჭკუის მასწავლებელი. ფაშისტიც.

პაუნდი ფაშისტი რომ არ ყოფილიყო, არც საინტერესო იქნებოდა

სოფელელი აღარ იქნებოდა. მერე ყველაფერი მისი სოფელი გახდა. ვენეციაში სრულ სიჩუმეში. ფაშისტური, ხმაურიანი სიჩუმე, ნაზი სისასტიკე. მსხვერპლიც და ჯალათიც. დიადი გულგრილობა!

ეს მხიბლავს, თავმდაბლობის იმედის გარეშეც კი.

ფუკოს ყოველი პროექტი ახლოს არის „კლასიკურ ტექსტებთან“. „დისკურსის წესრიგში“ ის თავად შენიშნავს, რომ ჰეგელის აჩრდილი პარადოქსულად კვლავ გახდა მნიშვნელოვანი.

ლიტერატურა

დერიდა 1983: Derrida, Cogito and the history of madness, Berkley, 1983

ფუკო 1998: ორბელიანი. „Éçàðàäüñðâî ãîî àíèðàðíé èèðàðòðû“ 1998

ფუკო 1996: ორბელიანი. „Í è èà-òáíðð“. Èèââ. 1996

ფუკო 1996: ორბელიანი. „Íðÿäíé àèñéóðñà/ Áíÿ è èñðèíá. Í. 1996.

მეტაფორა და მეტონიმია

მეტაფორისა და მეტონიმის არსის შესახებ მსჯელობისას გასათვალისწინებელია, რომ მეტაფორა ქრონოლოგიურად უფრო ადრეული წარმომავლობისაა, ვიდრე – მეტონიმია. მეტაფორული აზროვნება ადამიანს ახასიათებდა მისი ისტორიის ადრეულ ეტაპებზე: „მეტაფორა, როგორც კომპლექსური და გამაიგივებელი აზროვნების ფორმა, წინ უსწრებს ენისა და მითოსის ურთიერთგამიჯვნას. მისი აღმოცენებისას ცნობიერების ელემენტები ჯერ კიდევ არაა გამოყოფილი და გაიგივების სწორედ ეს პროცესი – მეტაფორიზაციაა“ (ფრეიდეზბერგი 1998:116).

უნდა განვასხვაოთ მეტაფორული აზროვნება (მეტაფორული „ღერძი“) და ვერბალურად ფორმულირებული მეტაფორა. მართალია, ორივე მათგანი სინთეზის პრინციპს ემყარება, მაგრამ მეტაფორული აზროვნების თვისებაა სიტყვათა მნიშვნელობების ერთგვარი აგლუტინაცია, მაშინ, როდესაც ვერბალურად ფორმულირებულ მეტაფორაში იმპლიციტურად მონაწილეობს უარყოფის ელემენტი. კერძოდ, ა. ვეჟბიციკას აზრით, მეტაფორის სიღრმისეული სტრუქტურის სემანტიკური ექსპლიკაცია უნდა ჩამოყალიბდეს ამგვარი ფორმით: „შეიძლება ითქვას, რომ არა... არამედ...“ (ვეჟბიციკა 1990:148). თუ საკმაოდ გაცვეთილ მაგალითს მოვიშველიებთ („რიჩარდი ლომია“), მაშინ: „შეიძლება ითქვას, რომ ეს რიჩარდი კი არაა, არამედ – ლომი“. ასევე, იაკობ

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

ძირითადი ნაშრომები:

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

ინტერესთა სფერო:

სემიოტიკა, ლექსმცოდნეობა, ლიტერატურის ისტორია და თეორია, მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგია.

ცურტაველისეული მეტაფორა „მოვიდა მგელი იგი” საჭიროებს შემდეგნაირ ექსპლიკაციას: „შეიძლება ითქვას, რომ ეს ვარსკენი კი არ იყო, არამედ – მგელი”. ეს „შეიძლება ითქვას” მიგვანიშნებს, რომ უარყოფა მონაწილეობს მხოლოდ **პოეტური მეტაფორების** სემანტიკაში, მაგრამ არ შეიმჩნევა **მეტაფორულ აზროვნებაში**, რომელიც აუცილებლად როდი მოითხოვს სიტყვიერ გამოხატვას.

აზროვნების მეტონიმიური და მეტაფორული პლანების განსხვავება გამოიხატება აგრეთვე დიქტომიით: *ნაცნობი/უცნობი*. თვალსაჩინოა, რომ მეტონიმიის საფუძველია წარმოდგენა ნაცნობი, ანალიტიკურად გააზრებული საგნის შესახებ. მეტაფორა ემყარება უცნობი, სიმულტანურად აღქმული საგნების შესახებ წარმოდგენათა ურთიერთდაახლოებას. ჯერ კიდევ პოტენია აკავშირებდა ნაცნობი სახეების მხატვრულ ხორცშესხმას მათ მეტონიმიურ ბუნებასთან (პოტენია 1976:342). მართლაც, თუ შევეცდებით მეტონიმიის სიღრმისეული სტრუქტურის სემანტიკურ ექსპლიცირებას, აშკარად გამოვლინდება მისი ზემოაღნიშნული თვისება. მაგ., „ერთი კათხა ღავლიე” – **„ყველამ იცის**, რომ სიტყვა „კათხის” წარმოთქმისას მე ვფიქრობ ლუდზე”; ან: „თერგდალეულები ჩვენს ლიტერატურას შემოეჭრნენ, როგორც ნამდვილი რევოლუციონერები” (ვ. კოტეტიშვილი) – **„ყველამ იცის**, რომ სიტყვა „თერგდალეულთა” წარმოთქმისას მე ვფიქრობ მათ შესახებ, ვინც XIX ს. შუა ხანებში განათლება რუსეთში მიიღო და შემდგომ საქართველოში დაბრუნდა”.

„მეტონიმია ამქრქალებს საგნის კონტურებს”, – წერს რ. იაკობსონი მეტონიმიის კერძო ნაირსახეობის, სინეკდოქეს შესახებ (იაკობსონი 1990:330). მართლაც, მეტონიმიური დეტალის „მსხვილი პლანით” წარმოჩენა იწვევს აღქმული სუბიექტის ყურადღების გამახვილებას დეტალზე და არა მთლიანად საგანზე. მეტაფორა, თავის მხრივ, ამქრქალებს, აბუნდოვანებს საგნის შესაბამისი ტერმის კონკრეტულ მნიშვნელობას, გადაჰყავს რა ის კონტინუალურ სემანტიკურ ველში.

შემდგომ, მეტონიმია, როგორც სუქცესიური აღქმის შედეგი, ანაწევრებს დროსა და სივრცეს დისკრეტულ ნაწილებად, ხოლო „მეტაფორულ გამონათქვამში გამორიცხულია დროისა და ადგილის გარემოებათა მონაწილეობა” (არუტიუნოვა 1990:156).

ხაზგასასმელია, რომ მეტაფორა ლიტერატურის ევოლუციის პროცესში არსებით ტრანსფორმაციებს განიცდის. ესაა ისტორიულად ცვალებადი,

არამულმივი შინაარსის მქონე ტერმინი (ვეულისხმობთ მეტაფორას როგორც ტროპს, და არა მეტაფორის „ლერძს“). შესაძლოა, ფორმალურად მეტაფორის თვისებების მქონე ტროპი არ წარმოადგენდეს საკუთრივ მეტაფორას.

ამ დებულების დასასაბუთებლად უნდა გავიხსენოთ, რომ სელექცია (მეტაფორის პრინციპი) ყოველთვის გულისხმობს პარადიგმის წევრთა გაერთიანებას „ვირტუალურ, მნემონიკურ რიგში. მისი წევრები ყოველთვის in absentia გვხვდება“ (სოსიური 1977:156). ამასთან, ზოგიერთი მხატვრული სისტემა ითვალისწინებს მეტაფორის in praesentia ფუნქციონირებას (იხ. ამის შესახებ ქვემოთ). ეს მაშინ ხდება, როდესაც აქტუალურია განმეორებადი, ნაცნობი მეტაფორების გამოყენების ტენდენცია. გაქვავებული, მყარი მეტაფორები, როგორც **ნაცნობი** სახეები, ამ ნიშნით ინაცვლებენ მეტაფორული პლანიდან მეტონიმიურ პლანში. ამის მაგალითები უხვად გვხვდება, განსაკუთრებით – შუა საუკუნეების ლიტერატურაში.

* * *

ხშირად გამოითქმის შეხედულება იმის შესახებ, რომ გაუქმებულია (მაგალითად, დიალოგურობის ბახტინისეული კონცეფციის ზეგავლენით) ნიშნის ძველი, სოსიურისეული ბინარული გაგება, ისევე, როგორც ორპოლუსიანი კონცეფციები ენა/მეტყველება და სინქრონია/დიაქრონია (ლახმანი 2001:269). მაგრამ პოეტიკაში თანმიმდევრულად არაა გამოკვლეული ენისა და მეტყველების გამონათქვამები პოეტური ფიგურებისა და ტროპების სფეროში. არადა, აშკარაა, რომ ენისა და მეტყველების პლანების რეალურად არსებული ოპოზიცია საშუალებას იძლევა, შემუშავებულ იქნას ტროპების ახლებური კლასიფიკაცია, სადაც გამოიკვეთება მათი განსხვავებული ნიშან-თვისებები იმისდა მიხედვით, თუ რომელ პლანს განეკუთვნება თითოეული მათგანი. საერთოდ, თუ არ ჩავთვლით იაკობსონისეულ კონცეფციას, რომელშიც შეიმჩნევა ამგვარი თეორიის შექმნის ერთგვარი მცდელობა, ასეთი საკითხი პოეტიკაში არც კი წამოჭრილა.

პოეტიკაში საწყის, ამოსავალ აქსიომად ენისა და მეტყველების ოპოზიციური მიმართების აღიარება, უპირველეს ყოვლისა, განმარტავს იმ გარემოებას, თუ რატომ ეთმობა უპირატესი ყურადღება მეტაფორის არსის გაშუქებას, მაშინ, როდესაც სპეციალურ გამოკვლევებში სხვა ტროპებს მეორეხარისხოვანი ადგილი ეთმობა ხოლმე.

საქმე ისაა, რომ მეტაფორა, ჩვენი აზრით, წარმოადგენს ერთადერთ ტროპს, რომელიც განეკუთვნება ენის პლანს, ხოლო ყველა დანარჩენი ტროპი და ფიგურა შეიძლება დავაჯგუფოთ, როგორც მეტყველების პლანის სხვადასხვაგვარი გამოხატულებანი.

მეტაფორა ერთადერთი ტროპია, რომელიც უშვებს გარკვეულ თავისუფლებას ნაგულისხმევი მეორე წევრის მიმართ – ეს უკანასკნელი შეიძლება სხვადასხვაგვარად იქნეს აღქმული სხვადასხვა სუბიექტის მიერ. ამიტომ ჭირს მეტაფორის სრული ექსპლიკაცია. ის არასოდეს ემთხვევა საკუთარ განმარტებას. ნაგულისხმევი (ვირტუალური) სიტყვა ან წარმოდგენა სემანტიკური ბუნდოვანებით გამოირჩევა: „რაც უფრო დიფუზურია სიტყვის მნიშვნელობა, მით უფრო იოლია მისი მეტაფორიზება... აზრობრივი ნიუანსები წარმოიშობა მღვრიე სემანტიკურ გარემოში“ (არუტიუნოვა 1990:149).

მეტაფორა ერთადერთი ტროპია, რომელზეც ზემოქმედებს ენის პლანიდან მეტყველების პლანში გადაყვანა (ანუ პარადიგმიდან სინტაგმის წარმოქმნა). ასეთ შემთხვევაში მეტაფორა კარგავს თავის სპეციფიკას და შედარებად იქცევა: „შეიძლება ითქვას, რომ, გარკვეული გაგებით, ყველა მეტაფორა ელიფსურია ex definitione, რადგან მთლიანად ექსპლიციტურ მეტაფორას ჩვენ საერთოდ ვერ ვუწოდებთ მეტაფორას...“ (ვეჟიციკა 1990:149).

ვფიქრობთ, ექსპლიციტურია, აგრეთვე, გაცვეთილი, ტრადიციული მეტაფორები, რომლებიც ფორმალურად კვლავ მეტაფორებად რჩებიან, მაგრამ ინაცვლებენ მეტაფორის „ღერძიდან“ (მეტაფორული პლანიდან) მეტონიმიური „ღერძისკენ“ (მეტონიმიური პლანისკენ). მართლაც, მათი ვირტუალური წევრები ერთმნიშვნელოვნად გასაგებია (ნაცნობია) ენობრივი კოლექტივისთვის და სინტაგმების სახით აღიქმება. ამგვარ მეტაფორებს შეიძლება ვუწოდოთ „მეტონიმიური მეტაფორები“.* ვაფიქსირებთ რა, რომ ჭეშმარიტი

* როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მეტაფორას, იაკობსონის კვალობაზე, მივაკუთვნებთ პარადიგმატულ პოლუსს. პარადიგმის წევრები კი, სოსიურის განსაზღვრით, „არ არის ცნობიერებაში მოცემული გარკვეული რაოდენობის, ან გარკვეული მიმდევრობის სახით“ [სოსიური 1977:158]. ამიტომ განსაზღვრული სიტყვების (ცნებების) მყარი შეკავშირების გზით წარმოქმნილ სინტაგმებს მეტაფორებად არ მივიჩნევთ, განურჩევლად იმისა, როგორაა ისინი წარმოდგენილი მეტყველებაში – ორივე წევრით, თუ მხოლოდ ერთით. არსებითი აქ ისაა, რომ უკანასკნელ შემთხვევაშიც კი მკითხველის (ან მსმენლის) ცნობიერებაში წარმოიქმნება მყარი ასოციაცია ნაგულისხმევი მეორე წევრთან.

იაკობსონი მეტაფორის პრინციპად ასახელებს ხან სუბსტიტუციას (შენაცვლებას), ხან სელექციას, ხან კი – ორივეს. ვფიქრობთ, უფრო კორექტულია მეტაფორის პრინციპად მარტოოდენ სელექციის აღიარება, რადგან სუბსტიტუცია საფუძვლად უდევს არა მარტო მეტაფორას, არამედ – სხვა ტროპებსაც (ჟ. ჟენეტის აზრით კი – ყველა ტროპს [ჟენეტი 1998:34]). რაც შეეხება სელექციას, ე.ი. ალტერნატიულ ვარიანტთა შერჩევის ოპერაციას, ის დამახასიათებელია მარტოოდენ მეტაფორისთვის.

მეტაფორა განეკუთვნება ენის (პარადიგმატიკის) პლანს, მოკლედ ღაგანასიათებთ სხვა ტროპებს.

მ. ლ. გასპაროვის მითითებით, ტროპების მთელი სიმრავლე დაიყვანება ექვს სახეობამდე, რომელთაც დაემატა მეშვიდე ტროპი: „ტრადიციული რიტორიკული თეორიის ექვსი ტროპის გარდა, პოეტურმა პრაქტიკამ გამოიგონა მეშვიდე მათგანი, რომელსაც აქამდე არ მიუღია სახელწოდება და განსაზღვრა. ექვსი ტრადიციული ტროპი იყო: მეტაფორა – მნიშვნელობის გადატანა მსგავსების მიხედვით, მეტონიმია – მნიშვნელობის გადატანა მომიჯნავეობის მიხედვით, სინეკლოქე – მნიშვნელობის გადატანა ოდენობის მიხედვით, ჰიპერბოლა – მნიშვნელობის გაძლიერება, და, ბოლოს, ემფაზა – მნიშვნელობის შევიწროება („ეს ადამიანი ნამდვილი ადამიანი იყო“; „აქ გამირობა უნდა გამოიჩინო, ის კი მხოლოდ ადამიანია“). ამ ნუსხას ახალმა დრომ დაუმატა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ანტიემფაზა – მნიშვნელობის გაფართოება, გაბუნდოვანება” (გასპაროვი 1980:190).

განეკუთვნება თუ არა ყველა ეს ტროპი მეტყველების პლანს? ამ პლანისთვის დამახასიათებელი რა თვისებებით გამოირჩევიან ისინი?

მეტონიმია, როგორც ანალიტიკური ტროპი, სინტაგმატური ხასიათისაა. ის იმავე ნიშნით განეკუთვნება მეტყველების პლანს, როგორც, მაგალითად, მყარი („გაცვეთილი“) მეტაფორა. მეტონიმიის ვირტუალური წევრი აუცილებლად ცხადად, ერთმნიშვნელოვნადაა განსაზღვრული ენობრივი კოლექტივის ცნობიერებაში და მასში სინტაგმატურად ნაწევრდება წარმოდგენა ობიექტის შესახებ. ანალიტიკური ტროპების რიცხვს განეკუთვნება სინეკლოქეც, ანუ ობიექტის დეტალის მიხედვით ამ ობიექტის აღნიშვნა. ამგვარივეა ჰიპერბოლაც, რომელიც ემყარება განსხვავებული საგნების ან მოვლენების ურთიერთშეჯერებას, და, აგრეთვე, ემფაზა, რომელიც ანალოგიური ხერხით აიგება. ზემოჩამოთვლილი ტროპები მეტყველებაში იხმარება მყარი სინტაგმების სახით. შესაბამისად, ისინი შეიძლება

მეტაფორის წარმოქმნის პრინციპად სელექციის (და არა სუბსტიტუციის) აღიარება საშუალებას იძლევა, მკაფიოდ განვასხვაოთ ეს ტროპი სხვებისგან. ტერმინმა „სუბსტიტუცია“ ზოგიერთი მკვლევარი მიიყვანა ისეთ არაკორექტულ დასკვნებამდე, როგორცაა: „ყოველი ტროპი, მისი განსაზღვრის თანახმად, წარმოადგენს წევრთა სუბსტიტუციას და, მაშასადამე, გულისხმობს ამ წევრთა გარკვეულ ეკვივალენტურობას, თუნდაც მათ მიმართებაში არ იყოს არაფერი ანალოგიური: როდესაც ვამბობთ „ანძას“ იმის ნაცვლად, რომ ვთქვათ „გემი“, ჩვენ ვაქცევთ „აფრას“ „გემის“ სუბსტიტუციად, ე.ი. მის ეკვივალენტად” [იქვე]. სიტყვები „აფრა“ და „გემი“ ურთიერთს უკავშირდება მომიჯნავეობის მიხედვით, ამიტომ სიტყვა „აფრა“ სინეკლოქურად აღნიშნავს „გემს“. სუბსტიტუცია აქ მართლაც ხორციელდება, რის გამოც ძნელია მეტაფორისა და სინეკლოქეს მორგანიზებელ პრინციპთა ურთიერთგამიჯვნა. მაგრამ თუ მეტაფორის წარმოქმნის ერთადერთ პრინციპად სელექციას მივიჩნევთ, მაშინ ეს პრინციპი, რა თქმა უნდა, არ გავრცელდება სინეკლოქეზე, რომელიც არ გულისხმობს არავითარ სელექციას – „აფრა“ ყოველთვის სინეკლოქურად აღნიშნავს მხოლოდ და მხოლოდ „გემს“.

განვსაზღვროთ როგორც ფიგურები, ხოლო მეტაფორა – როგორც საკუთრივ ტროპი.*

რითაა განპირობებული მეტაფორისა და დანარჩენი ტროპების (ფიგურების) მიკუთვნება, შესაბამისად, ენისა და მეტყველების პლანებისადმი? ალბათ, იმით, რომ მეტაფორა იმთავითვე წარმოადგენდა არა ტროპს, არმედ – არქაული აზროვნების დამახასიათებელ თვისებას („მეტაფორულობას“) მაშინ, როდესაც მეტყველება ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებული იყო. ამით აიხსნება, რომ მის ვირტუალურ მეორე წევრს აუცილებლად უნდა ახლდეს ის სემანტიკური ბუნდოვანება, არაერთმნიშვნელოვნება, რომელიც ადამიანის აზროვნების, „მეტაფორული“ აზროვნების დამახასიათებელი ნიშანი გახლდათ ისტორიის გარიჟრაჟზე.

ლიტერატურა

- არუტიუნოვა 1979:** Àðððííàà Í.Ä. . ßçúêí ààý ìàðàðíðà (ñèíðàèñèñ è èàèñèèè) // Èèíàèñèèè è ïýðèèè. Ì., 1979.
- გასპაროვი 1980:** Āāñīāðīā Ì.Ē. Ēñðīðè÷āñèàý ïýðèèè è ñðāāíè-ðāèüíàý ñðèðī āāāíàèā // Ēñðīðè÷āñèàý ïýðèèè. Ì., 1980.
- ვეუბიცკა 1990:** Āāæàèðèàý À. Ñðāāíàíèā-āðāāàðèý-ìàðàðíðà // Õāíðèý ìàðàðíðū., Ì., 1990.
- თელისა 1988:** Õāèèý Í.Ā. Ìàðàðíðà èàè ìñāāèü ñìññèíðīèçāí āñòāà è āā yéññīðāññèāíí-íòāíí÷-íàý ðíóíèèèý // Ìàðàðíðà ā ýçúèā è ðāèñðā. Ì., 1988 .
- იაკობსონი 1990:** ßèíāñíí Đ.Ī. Āāà āñīāèðà ýçúèè è āāà ðè'ā àðàðè-÷āñèèð ìàððøāíèé. // Õāíðèý ìàðàðíðū. Ì., 1990.
- ლახმანი 2001:** Èàð'ìàí Đ. Āāíííðàæ èðāññīðā÷èý. Ñíá., 2001.
- პოტებნია 1976:** Īíðāáíý À.Ā. Ýñðāðèèè è èðèðèèè. Ì., 1976.
- ჟენეტი 1998 :** Æāíāðò Æ. Ðāáíðú ïî ïýðèèè, ò.2. Ì., 1998.
- სოსიური 1977:** Ñíññīð Õ. āā. Õðóāü ïî ýçúèíçíāíèþ. Ì., 1977.
- ფრეიდენბერგი 1998:** Õðāéāāíāāðā Í.Ì. Ìèð è èèðāððàðóðā äðāāíñòè. Ì., 1998.

* აღსანიშნავია, რომ ე.წ. „სინტაგმატურ“ ტროპებს აერთიანებს კიდევ ერთი ნიშან-თვისება, კერძოდ, „მომიჯნავეობის ასოციაციის მიხედვით ორგანიზებული ტროპები – სინეკდოქე, მეტონიმია და ა.შ. – ყველაზე ნაკლებად ემოციოგენურია. ეს ტროპები წარმოშობს უფრო სიმბოლოებსა და ზოგიერთ ეტალონიზებულ წარმოდგენას, ვიდრე ხატებს. საკმარისია გავისხენოთ, რომ ისეთი სომატიზმები, როგორებიცაა **ხელი, ფეხი, თავი, გული** და ა.შ., მათი გადააზრებისას განაპირობებს მეორადი მნიშვნელობის სიმბოლურ წაკითხვას (ხელი – ძალაუფლების, ნაცნობობის, სუბიექტთან მიახლოების და ა.შ სიმბოლოა) (თელისა 1988:32).

კონცეპტის ცნება ლინგვოკულტუროლოგიაში

ლინგვოკულტუროლოგიური კონცეპტის (შემდგომში – კონცეპტი) გაგება არ ემთხვევა ცნების კლასიკურ (ტრადიციულ) დეფინიციას, რომელიც საგნის არსებით ნიშანთა ერთობლიობას გულისხმობს. თანამედროვე კულტუროლოგიური და ლინგვოკულტუროლოგიური მიდგომა კონცეპტისადმი, უწინარეს ყოვლისა, სულიერი ღირებულების ცნებად მიიჩნევს მას, რაც ერთხელ კიდევ ამტკიცებს ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა პარადიგმის მორიგ ცვლას, როცა გასული საუკუნის დასაწყისში გაბატონებული სისტემურ-სტრუქტურული პარადიგმის ადგილს ანთროპო-ცენტრული პარადიგმა იკავებს. როგორც მკვლევრები აღნიშნავენ, ღირებულებების პრობლემა, როგორც წესი, ყოველთვის იმ ეპოქებში ჩნდებოდა, როცა ხდებოდა კულტურული ტრადიციის გაუფასურება, საზოგადოების იდეოლოგიური დისკრედიტაცია (ათენის დემოკრატიის კრიზისმა აიძულა სოკრატე პირველად დაესვა კითხვა: რა არის სიკეთე?). აქსიოლოგიური შეფერილობა, რომელიც კონცეპტს ახლავს, იწვევს მის განცდასაც. კონცეპტები, როგორც მენტალური ერთეულები, არამარტო გაიაზრებიან, არამედ განიცდებიან კიდევ, უფრო ზუსტად, მათ მიმართ ვლინდება სიმპათიისა და ანტიპათიის ემოციური მიმართება (სტეპანოვი 1997:41). გარდა განცდისა, კონცეპტის შემფასებლური შეფერილობა „სემიოტიკურ სიმჭიდროვესაც“ აჩენს: კონცეპტი გამოხატულების პლანში წარმოდგენილია მთელი რიგი ენობრივი სინონიმებით, თემატური ველებით, ანდაზებით, ფოლკლორული და ლიტერატურული

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.

ძირითადი ნაშრომები:

„შეუძლებელი შეხამებანი“ თანამედროვე პოეზიის ენაში; ქართული დისკურსის ლინგვოკულტურულ შემადგენელთა სტრუქტურა, სემანტიკა და ფუნქციონირება; ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის რვატომეული – ლინგვოკულტუროლოგიურ კვლევათა ფუნდამენტური წყარო; ეროვნულ-კულტურული კონცეპტები: „ბედი“, „წუთისოფელი“; თარგმანის ადეკვატურობის შესახებ კოგნიტიური მიდგომის თვალსაზრისით.

ინტერესთა სფერო:

სტილისტიკა, რიტორიკა, კოგნიტიური ლინგვისტიკა, სემიოტიკა, ლინგვოკულტუროლოგია.

სიუჟეტებით, ქცევის სტერეოტიპებით, მატერიალური კულტურის საგნებითა და სხვ., რაც მიუთითებს შესაბამისი კონცეპტების მნიშვნელოვნებაზე ადამიანის ცხოვრებაში.

ცნებისაგან კონცეპტის გამოყოფის საშუალებად ლოგიკური სემანტიკის წარმომადგენლებს (ფრეგე, ჩორჩი, კარნაპი...) მიაჩნიათ ცნების განშრეება ისეთ წყვილებად, როგორცაა „მოცულობა“ და „მინარსი“, „ექსტენსიონალი“ და „ინტენსიონალი“, „დენოტატი“, „სიგნიფიკატი“, „მნიშვნელობა“ და „საზრისი“. ამ წყვილთა მეორე წევრებს ენიჭება „კონცეპტის“ სახელი. აქ „კონცეპტი გულისხმობს რაიმე სახელის ცნებითი მინარსის სემანტიკური წარმოდგენის საშუალებას, ხოლო მნიშვნელობა – ობიექტთა კლასს (სიმრავლეს), რომელთანაც იგი გვგზავნის. თუ ამ დაყოფას გადავიტანთ აბსტრაქტულ ობიექტებზე – ცნება-უნივერსალებსა და სულიერ ღირებულებებზე, რომლებიც სინამდვილის საგანთა განუსაზღვრელად ფართო კლასის ჰიპოსტაზირებულ თვისებებსა და მიმართებებს წარმოდგენენ, აღმოჩნდება, რომ ამგვარი კონცეპტები უმოცულობო ცნებებია, წმინდა აზრობრივი კონსტრუქტები, რადგანაც დენოტატურად ისინი ობიექტთა „ცარიელ სიმრავლეს“ შეესაბამება... ისინი მხოლოდ აზროვნების სუბიექტის ცნობიერებაში არსებობენ“ (ვორკაჩევი 2004:19).

როგორც ს. ვორკაჩევი აღნიშნავს, კონცეპტის გამოყოფის თანამიმდევრულად ლინგვისტიკურ ნიშანს გვთავაზობს ნ. დ. არუთინოვა. მისი განმარტებით, კონცეპტები „ცხოვრებისეული ფილოსოფიის ცნებებია“, „მსოფლმხედველობრივ ტერმინთა ყოფითი ანალოგები“, რომლებიც განმტკიცებულია ბუნებრივი ენის ლექსიკაში და რომლებიც უზრუნველყოფენ ეთნოსის სულიერი კულტურის სტაბილურობასა და მემკვიდრეობითობას. კონცეპტები ამგვარი გაგებით წარმოდგენენ ყოფით-ფილოსოფიური (უწინარესად ეთნიკური) ცნობიერების ერთეულებს, ისინი კულტურულად ნიშნადი, აქსიოლოგიურად შეფერილი და მსოფლმხედველობრივ ორიენტირებულია. „ფილოსოფიური და ეთნიკური ტერმინების ყოფითი ანალოგები ბუნებრივი ენების ლექსიკის ფართო სფეროს ქმნიან“ (არუთინოვა 1993:31). მართალია, „კულტურულ კონცეპტს“ ამ შეხედულების თანახმად, ლინგვისტიკური სტატუსი ენიჭება და ამდენად იქმნება შესაძლებლობა ისინი აღიწეროს „სამყაროს ენობრივი სურათის“ ტერმინებით, მაგრამ, როგორც ვორკაჩევი სამართლიანად აღნიშნავს, მთლად ცხადი და უდავო არ უნდა იყოს აზრი, რომელიც ზემომოყვანილი სიტყვებიდან არაპირდაპირ გამოდინარეობს: წმინდა მეცნიერულ, მსოფლმხედველობრივსა და ეთიკურ ცნებებს რაიმე კულტუროლოგიური სპეციფიკა არ გააჩნია. ამას ეწინააღმდეგება „აზროვნების სტილთა“ და „მეცნიერულ პარადიგმათა“ – „აზროვნების კულტურათა“, როგორც საერთოდ კულტურის შემადგენელი ნაწილის, არსებობის ფაქტი“ (ვორკაჩევი 2004:16).

ენობრივი კონცეპტუალიზაცია, როგორც ლექსიკურ ერთეულთა შინაარსობრივი პლანის სემანტიკური წარმოდგენის საშუალებათა ერთობლიობა, როგორც ჩანს, სხვადასხვა კულტურაში განსხვავებულია (ვეუბიცკა 1997:238), მაგრამ სემანტიკური წარმოდგენის მხოლოდ სპეციფიკა არ უნდა იყოს საკმარისი კონცეპტის, როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური ცნების, გამოყოფისათვის. ყურადსაღებია სპეციალურ ლიტერატურაში გამოთქმული მოსაზრებები ამის თაობაზე. ფიქრობენ, რომ ენობრივი და კულტურული თავისებურებანი აქ უფრო მეტად შემთხვევითია და ისინი ვერ ასახავენ სემანტიკის ეროვნულ-კულტურულ (საკუთრივ ეთნიკურ) თავისებურებას, და არც ყველა განსხვავება ცალკეულ ლექსიკურ ერთეულთა შიდა ფორმებს შორის შეიძლება მივიჩნიოთ კონცეპტუალური თვალსაზრისით ღირებულად (დობროვოლსკი 1997:42). აქვე დგება საკითხი მენტალობისა და მენტალიტეტის შესახებ, კერძოდ, მათი ურთიერთმიმართებისა და არა იდენტურობისა.

ამა თუ იმ ენის მატარებელთა მსოფლალქმის სპეციფიკას ასახავს კონცეპტთა, როგორც სემანტიკურ ერთეულთა, ერთობლიობა, რომელიც ქმნის კონცეპტუალურ სფეროს. სწორედ ეს სფერო შეესაბამება მენტალობას, როგორც სამყაროს ხედვის საშუალებას. რაც შეეხება მენტალიტეტს, რომელიც ერის კოგნიტიურ, ემოციურ და ქცევით სტერეოტიპთა სიმრავლედ განიხილება, მის სფეროში შედის ეთნიკური სპეციფიკით ნიშანდებული კონცეპტები (მასლოვა 2001:49). მენტალობასა და მენტალიტეტს შორის საზღვარი ანუ განსხვავება კონცეპტთა ფართო და ვიწრო მნიშვნელობებს შორის არ არის მკაფიო. დღეს არც არსებობს ამა თუ იმ ლინგვოკულტურული ერთობის თანამედროვე მენტალიტეტის აღწერის ფორმალური საშუალებები. ერთადერთ კრიტერიუმად მიიჩნევენ ენის ლექსიკურ სემანტიკაში ასახული კოგნიტიური და ფსიქოლოგიური სტერეოტიპების მასობრიობასა და ინვარიანტულობას (თელია 1996:235).

ლინგვოკულტუროლოგიურ გამოკვლევებში ერთიანი აზრი არ არის იმის შესახებ, თუ ენის კონკრეტულად რომელი ერთეულები უკავშირდება კონცეპტს, თუმცა კავშირის არსებობას კონცეპტსა და გამოხატვის ვერბალურ საშუალებებს შორის ყველა აღნიშნავს. იგი მიაჩნიათ „სიტყვაში განზოგადებულ (სიგნიფიკაციურ) სახედ, რომელიც სამყაროს ეროვნული სურათის ფრაგმენტს ასახავს“; „კოლექტიური ცნობიერების ნებისმიერ დისკრეტულ ერთეულად, რომელიც ასახავს რეალური ან იდეალური სამყაროს საგანს და ვერბალურად აღნიშნული ინახება ეროვნული ენის მეხსიერებაში“ (ვორკაჩევი 2004:34).

მართლაც, ენაში არსებობს კონკრეტული ლექსიკური ერთეულები, რომლებიც ნომინაციური ფორმით წარმოადგენენ მატერიალურსა და სოციალურ კულტურას, იქნება ეს ყოფის სპეციფიკური რეალიები თუ

საზოგადოებრივი ინსტიტუტები, ხოლო სულიერი და ქცევითი კულტურა ლექსიკურ სემანტიკაში კონოტაციების სახით გვევლინება. ამდენად, კონცეპტისა და მისი რეალიზაციების საკითხი უკავშირდება საკუთრივ ენათმეცნიერულ პრობლემატიკას. კონცეპტის, როგორც ვერბალურად გაცხადებული საზრისის, შესწავლა უნდა გულისხმობდეს ამ საზრისის პოზიციების სფეროსა და მისი კომუნიკაციური რეალიზაციის დონის დადგენას. ამასთანავე, სიტყვა, როგორც ენის ლექსიკურ-სემანტიკური სისტემის ელემენტი, ყოველთვის რეალიზდება ამა თუ იმ ლექსიკური პარადიგმის შემადგენლობაში, რის გამოც იგი შეიძლება განვიხილოთ როგორც ამ სიტყვის ლექსიკურ-სემანტიკური ვარიანტებით აგებული ლექსიკური პარადიგმის ინვარიანტი, ასევე, განვიხილოთ როგორც ამავე სიტყვის ერთ-ერთი ლექსიკურ-სემანტიკური ვარიანტის შესაბამის სინონიმთა რიგის სახელი. ყველა შემთხვევაში კონცეპტი, როგორც წესი, მიემართება იმ სხვადასხვაგვარ სინონიმურ (ლექსიკურ, ფრაზეოლოგიურსა და აფორისტულ) ერთეულთა ერთობლიობის გამოხატულების პლანს, რომლებიც ამ კონცეპტს აღწერენ ენაში. ამგვარად, მთელ ლექსიკურ-სემანტიკურ პარადიგმას და არა პარადიგმის ერთ-ერთ წევრს უკავშირდება კონცეპტის ცნება.

რაც შეეხება ლინგვოკულტურული კონცეპტის შინაარსის პლანს, ისიც შეიცავს სემანტიკურ ნიშანთა, სულ მცირე, ორ რიგს: 1) მასში შედის კონცეპტის ენობრივი რეალიზაციებისათვის საერთო სემები, რომლებიც ლინგვოკულტურული, ეთნოსემანტიკური სპეციფიკით არის ნიშანდებული და დაკავშირებული ენის მატარებელთა მენტალობასთან ან ნაციონალური ენობრივი პიროვნების მენტალიტეტთან (ვორკაჩევი 2004:37). ეროვნულ-კულტურული სპეციფიკის ქონა სიტყვისთვის ის ნიშანია, რაც მას კონცეპტის სტატუსს ანიჭებს (ნეროზნაკი 1998:85).

როგორც ვხედავთ, კონცეპტი სემანტიკურად წარმოადგენს გარკვეულ აბსტრაქციას, რომელიც თავის ენობრივ რეალიზაციათა მნიშვნელობებს განაზოგადებს. აბსტრაქტულობის მაღალი ხარისხი აქვთ მეტაფიზიკურ კონცეპტებს, როგორცაა, მაგალითად, **სული, სიყვარული, ჭეშმარიტება, ბედნიერება, თავისუფლება** და მისთ. ისინი მიემართებიან სულიერ ღირებულებათა „უხილავ სამყაროს“. ამ მენტალურ არსთა საზრისი შეიძლება გაცხადდეს მხოლოდ სიმბოლოს, ნიშნის საშუალებით, რომლის ხატოვანი საგნობრივი შინაარსის მეშვეობით გამოიხატება აბსტრაქტულის შინაარსი. მკვლევართა აზრით, სწორედ ეს იწვევს ამგვარ კონცეპტთა შედარებით ადვილ „სინონიმიზაციასა“ და ე. წ. „კონცეპტუალიზებული სფეროს“ შექმნას, სადაც მეტაფიზიკურ საზრისებსა და საგნობრივი სამყაროს მოვლენებს შორის ჩნდება სემანტიკური ასოციაციები, ერთმანეთს ერწყმის სულიერი და მატერიალური კულტურები.

ამგვარად, კონცეპტთა რიცხვს მიეკუთვნება მხოლოდ სემანტიკური წარმონაქმნები, რომელთა სია საკმაოდ შეზღუდულია. ისინი საკვანძო ერთეულებს წარმოადგენენ ეროვნული მენტალიტეტის, როგორც მისი მატარებლების სამყაროსადმი სპეციფიკური მიმართების, გაგებისათვის. ენობრივი ნიშნის შინაარსობრივი მხარის ადეკვატური აღნიშვნისათვის ახალი ტერმინის შემუშავებამ, რომელიც მოხსნიდა ტრადიციული „მნიშვნელობისა“ და „საზრისის“ ფუნქციურ შეზღუდულობას და რომელშიც ორგანულად იქნებოდა შერწყმული ლოგიკურ-ფსიქოლოგიური და ენათმეცნიერული კატეგორიები, გააჩინა მეტოქე ნომინაციური ერთეულები: **„კონცეპტი“**, **„ლინგვოკულტურემა“**, **„მითოლოგემა“**, **„ლოგოეპისტემა“**. ამათგან უფრო სიცოცხლისუნარიანი პირველი აღმოჩნდა, რომელმაც გამოყენების სიხშირით ჩამოიტოვა სხვა დანარჩენები, მიუხედავად იმისა, რომ დასახელებულ პროტერმინთა შორის საერთო ის იყო, რომ ყოველი მათგანის მეშვეობით ცდილობდნენ აესახათ მოუხელთებელი, ე. წ. „ხალხის სული“, ანუ ენობრივ ცოდნათა წარმოდგენის ეთნიკური სპეციფიკა.

რაც შეეხება კონცეპტის დეფინიციურ ნიშნებს, მათ შორის შეიძლება დავასახელოთ შიდა დანაწევრება, „სემიოტიკური სიმჭიდროვე“, „კომუნიკაციური რელევანტურობა“, „განცდითობა“, „ეტიმოლოგიური მენსიერება“ აბსტრაქცია (ლექსიკურ რეალიზაციათა მნიშვნელობების განზოგადება, რომელიც მოცულობითა და სიღრმით აღემატება ჩვეულებრივი სიტყვის განმზოგადებელ ძალას), აგრეთვე, მრავალდონიანობა, რაც აღნიშნულ რეალიზაციათა სიმრავლეზე აბსტრაქციის ინტერვალით განისაზღვრება (იგულისხმება „პროტოკონცეპტები“ – მონოგლოსური კონცეპტები – პოლიგლოსური კონცეპტები). ამ ნიშანთაგან ზოგი ფაკულტატიურია. არსებითი კი ის არის, რომ კონცეპტის სემანტიკაში გამოიყოფა ცნებითი, ხატოვანი და ღირებულებითი კომპონენტები, ამასთანავე, ცნებითი შემადგენელი არ დაიყვანება უბრალოდ „საგნის არსებითი ნიშნების“ შესახებ ინფორმაციაზე, ხოლო მთლიანად კონცეპტი მოიცავს კომუნიკაციურად მნიშვნელოვან მთელ ინფორმაციას, იქნება ეს შიდასისტემური, პრაგმატიკული თუ ეტიმოლოგიური. ამგვარ კონცეპტთა ერთობლიობა ქმნის ენის კონცეპტურ სფეროს, სადაც კონცენტრირებულია ერის კულტურა ანუ იგი წარმოადგენს ენობრივ-კულტურულ ცოდნათა ერთობლიობას. კონცეპტოსფეროდან იგება ენის მფლობელის მსოფლ-გაგება. მაგალითად, ქართული მართლმადიდებლური ცნობიერების კონცეპტოსფეროში, სადაც ასახულია ჩვენი ხალხის მენტალიტეტი და სულიერი გამოცდილება, არის კონცეპტები: **ამაობა**, **ბოროტება**, **სათნობა**, **დამდაბლება**, **თანაღმობა**, **სასობა**, **ზიარება**, **მიტევება**, **ცხონება**, **ჯვარცმა** და სხვ., რომელთაგან თითოეული საკრალური აზრის შემცველია. აღნიშნულ მიდგომაში განმსაზღვრელია ლექსიკურ სემანტიკაში მოქმედი სამყაროს კონცეპტუა-

ლიზაციის ხერხი, ხოლო კვლევის ძირითად საშუალებას, როგორც მიიჩნევენ, წარმოადგენს კონცეპტუალური მოდელი, რომლის საშუალებითაც გამოიყოფა კონცეპტის სემანტიკის ბაზისური კომპონენტები და დგინდება მათ შორის არსებული მდგრადი კავშირები (მიხალჩუკი 1997:29).

ენის სიმდიდრე განისაზღვრება არა მარტო ლექსიკური მარაგისა და გრამატიკული შესაძლებლობების სიმდიდრით, არამედ კონცეპტური სამყაროს, კონცეპტოსფეროს სიმდიდრით, რომელშიც ყალიბდება ეროვნული ენობრივი პიროვნება (მასლოვა 2004:17).

ლიტერატურა

- არუთინოვა 1993:** Àðòðxíàà Í. Ä. Ââââíèà // Èîãè÷ãñèé àíàèèç ÿçúèà. Íàíðàèüíúâ ääñðàèÿ. Ì., 1993.
- დობროვოლსკი 1997:** Äíáðíâí èüñèé Ä. Í., Íàöèíâèüíí-èöüððíâÿ ñíâöèðèèà âí òðàçâíèâèè (I) // Äííðíú ÿçúèçíâèÿ. Ì., 1997, 16.
- ვეუბიცკა 1997:** Âææèöèèÿ Ä. ßçúè. Èöüðððà. Íçíâèè. Ì., 1997.
- ვორკაჩევი 2004:** Äîðèà-ââÑ.Ñ-àñòüàèè èèíâí èöüðððíúé èíóâíð. Ì., 2004.
- თელია 1996:** Ä. Í. Òæèÿ. Ðóññèàÿ òðàçâíèâèÿ. Ñâ ìàíðè÷ãñèé, ìðàâí àðè÷ãñèé è èèíâí èöüðððíèâè÷ãñèé àñíàèðú. Ì., 1996.
- მასლოვა 2001:** Ìàñèíâà Ä. Ä. Èèíâí èöüðððíèâèÿ. Ì., 2001.
- მასლოვა 2004:** Ìàñèíâà Ä. Ä. Ââââíèè à èíâèðèèóð èèíâèèððèé, Ì., 2004.
- მიხალჩუკი 1997:** Ì è ðàèü÷óè È. Ì. Èíóâíððàèüíúâ ìíâèè à ñâ ìàíðè÷ãñèé ðâñíðððèèè (èíâíâðííâñèí à ñíÿðèà “çâèí”) // ÈÄÍÈß. Õ. 56, 14, 1997.
- ნეროზნაკი 1998:** Íáðíçíâè Ä. Ì. Íò èíóâíðà è ñèíâÿ: è ìðíâèà à ò è èíèâè÷ãñèí àí èíóâíððàèèè à // Äííðíú òèèíèâèè è ìàðíâèèè ìðâíâââíèÿ èíñððâííó ÿçúèâ. Ìñè, 1998.
- სტეპანოვი 1997:** P. Ñ. Ñðâíâíâ. Èííðàíðú: ñèíâðü ðóññèé è èöüðððú. Ííúð èññèââíâèÿ. Ì., 1997.

სამიოტიკიდან ფილოსოფიისაკენ

აკაკი წერეთლის უნი-
ვერსიტეტის საერთაშორისო
ურთიერთობათა სასწავლო-
სამეცნიერო კვლევითი ინს-
ტიტუტის მეცნიერი თანა-
მშრომელი

ძირითადი ნაშრომები:

ფრანგული სტრუქტურისში
და როლან ბარტი რასინის
თეატრის შესახებ (2002 წ.)
ოჯახი, ლეგიტიმაცია და
ლეგიტიმურობა (2005 წ.)

ინტერესთა სფერო:

სტრუქტურალიზმი, სოციო-
ლოგია, პოლიტიკური ფი-
ლოსოფია.

ფრანგული სტრუქტურისში წარმომადგე-
ნლები, იკვლევენ სინამდვილის ერთ რომელიმე
კონკრეტულ მხარეს, – ეს იქნება ეთნოლოგია,
ფსიქოლოგია, ხელოვნებათმცოდნეობა, მეცნიერების
ისტორია, თუ ლიტერატურათმცოდნეობა,
თანამედროვე საზოგადოების ზოგადი პრობლემები
აისახება სტრუქტურალისტურ კონცეფციებში
და უნდა ითქვას, რომ კაცობრიობის მიერ
დაგროვილი ცოდნისადმი სტრუქტურალისტური
მიდგომა, ცოდნის, მეცნიერების ხილული ტექსტის
მიღმა არსებული ჯერაც აქამდე უხილავი
ტექსტის თეთრი სივარცელის დანახვას
ემსახურება (ფუკო). აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ,
რომ სტრუქტურალისტები უპირისპირდებიან
ცოდნის იმგვარ გაგებას, როგორც ჩამოყალიბდა
კლასიკური ეპოქის რაციონალისტურმა მიმარ-
თულებამ. ერთის მხრივ, მათი კონცეფციები
შეიცავს კრიტიკას კლასიკური რაციონალიზმის
მნიშვნელოვანი დებულებისა და მეორეს მხრივ,
აყალიბებენ შექმენების სრულიად ახალ ველს.
ასეთი წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება
კლასიკური ევროპული რაციონალიზმისადმი
გვიდასტურებს და მიგვანიშნებს ნეორაციონა-
ლისტური კონცეფციის რთულ ხასიათზე.

მეცნიერება, როგორც თეორიული ცოდნის
ფორმა, ფლობს იმ ხერხებსა და საშუალებებს,
რომლებიც გამოიმუშავენს საკუთარ რეფლექ-
სიას და მასზე დაყრდნობით ახდენს წინარე
ცოდნის საფუძვლების გააზრებას და აგებს ახალი
ცოდნის ველს.

სტრუქტურალისტების აზრით, მეცნიერებას
შეუძლია დაგვანახოს, რომ ადამიანური ცნობიერება

არ დაიყვანება მხოლოდ რაციონალური აზროვნების დონემდე, რომ ისტორიის წარსულ პერიოდებში, ეპოქებში შენივთებულია რაღაც მარადცოცხალი სპეციფიკა, რომელიც თანამედროვე მეცნიერებამ კი არ უნდა ჩაახშოს, არამედ უნდა მოახდინოს მისი რეკონსტრუირება. ეს პროცესები არ არის წინასწარგანსაზღვრული და ერთმნიშვნელოვნად დეტერმინირებული, რომლის ეკონომიკურ-მატერიალური და სულიერი ფაქტორები ურთიერთზემოქმედებენ და მუდმივად წარმოშობენ ამ პროცესებს.

სტრუქტურალისტური მოძღვრების კონსტრუქცია, რომელიც თითქმის „მსოფლმხედველობრივ“ დონემდე იქნა აყვანილი, იძლევა საკმაოდ შთაბეჭდავ სურათს, რომლის სრული და გაფორმებული სახით ჩამოყალიბება დაკავშირებულია კ. ლევი-სტროსის, ჟ. ლაკანის, რ. ბარტის და მ. ფუკოს სახელებთან. კ. ლევი-სტროსის, როგორც ეთნოლოგის მთავარი კრიტიკის საგანს წარმოადგენს ევროპოცენტრიზმი; მეცნიერების ისტორიკოსის მ. ფუკოსათვის – ევოლუციონისტური პროგრესიზმი; ფსიქოლოგ ჟ. ლაკანისათვის – რაციოცენტრიზმი; ლიტერატურათმცოდნე რ. ბარტის მთავარი თემა კი – აქრონიზმია (დროს გარეშე მდგომი ესთეტიკური ღირებულებები და იდეალები).

საბჭოური ფილოსოფიის წარმომადგენლებს, რომლებიც სტრუქტურალიზმს განიხილავდნენ დიალექტიკური მატერიალიზმის პოზიციებიდან, მიაჩნდათ, რომ სტრუქტურალიზმი არ შეიძლება განიხილებოდეს ერთიან მონოლითურ თვალსაზრისად (ავტონომოვია 1977: 51), რაც არა მართებულია, რადგან სტრუქტურალიზმის წარმომადგენელთა თეორიები ყველგან და ყოველთვის ემყარება შემდეგ პრინციპებს: 1. ენა, როგორც ნიშანთა სისტემა; 2. სისტემის გააზრება ცნობიერისა და არაცნობიერის ორგანულ მთლიანობად; 3. ელემენტი, როგორც სისტემის სტრუქტურა.

ლიტერატურათმცოდნე რ. ბარტი და მეცნიერების ისტორიკოსი მ. ფუკო ამუშავებდნენ ტრადიციული, ისტორიაგამოვლილი ევროპული კულტურის მასალებს, ჟ. ლაკანი – ფსიქოანალიზს, კ. ლევი-სტროსი საზოგადოებრივ ორგანიზაციას და პირველყოფილი ადამიანის სულიერ სტრუქტურას. კვლევა სტრუქტურალიზმისათვის დამახასიათებელი ზემოთაღნიშნული სამი პრინციპის გამოყენებით და მასზე დაყრდნობით ხორციელდებოდა, რამაც სტრუქტურალიზმი უდაოდ მონოლითურ მოძღვრებად წარმოაჩინა.

სტრუქტურალიზმის გამოჩენას XX საუკუნის 50-60-იანი წლების ფრანგულ მეცნიერებათა პარნასზე არც უკრიტიკოდ ჩაუვლია. ფრანსუა შატლეს წერილში „სადამდეა მისული სტრუქტურალიზმი?“ (შატლე 1967), საჩოთიროდ მიაჩნდა ამ „ფსევდომიმართულებაზე“ ყურადღების გამახვილება. შატლე თვითრეკლამას, ეკლექტიზმსა და „იდეოლოგიურ

დებოშს“ სწამებდა სტრუქტურალიზმს და ბოდიშს უხდიდა მკითხველს, ბრწყვალელებში ჩასმულ პრობლემაზე რომ სთავაზობდა მოკლე ბიოგრაფიას.

სტრუქტურალიზმის ირგვლივ ბუმი კლოდ ლევი-სტროსის შრომებთან არის დაკავშირებული, მაგრამ მისი შემდგომი კვლავ განხმაურება უკვე მიშელ ფუკოს სახელს უკავშირდება. საფრანგეთის ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ წრეებში განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია ფუკოს მეოთხე და მეხუთე წიგნმა – „სიტყვები და საგნები“ (1966 წ.), „ცოდნის არქეოლოგია“ (1969 წ.). გამოკვლევა აღიქვს, როგორც სტრუქტურალიზმის მორიგი გამოვლინება. კვლავ დაისვა საკითხი: ბოლოსდაბოლოს, რას წარმოადგენს სტრუქტურალიზმი?! შატლეს, სტრუქტურალიზმი არ მიაჩნდა ერთიან და რაიმე არსებითი ხასიათის მქონე მიმართულებად. მის წარმომადგენლებს უფრო ის აკავშირებს, რასაც თვით უკუაგდებენ და უარყოფენ, ვიდრე ის, რასაც ამტკიცებენო. შატლეს ეს შეხედულება სტრუქტურალიზმის მოწინააღმდეგეთა საერთო აზრს გამოხატავს.

შატლე სტრუქტურალიზმის წარმომადგენლებს ოთხ ძირითად ჯგუფად ჰყოფს: პირველი ჯგუფის სულის ჩამდგმელია ეთნოლოგი კ. ლევი-სტროსი, მის შრომებში განხილულია ეგრეთწოდებული „პრიმიტიული საზოგადოების“ სტრუქტურები, რომელთა შესწავლისას მკვლევარი ცდილობს დაშორდეს ამ საკითხზე მეცნიერებაში არსებულ სტერეოტიპებს და უშუალოდ რეალური ვითარებიდან გამომდინარე ახდენს ანალიზს. ამ ასპექტში შატლე არ კამათობს, მაგრამ სასაცილოდ მიაჩნია (მისი სიტყვებია) ლევი-სტროსის მიერ ერთი კონკრეტული დარგის საფუძველზე მიღებული დასკვნებისა და მეთოდოლოგიის გავრცელება სხვა ჰუმანიტარულ მეცნიერებებზე.

მეორე ჯგუფი, რომელსაც ჟაკ ლაკანი თაოსნობდა, ფროიდიზმის პერსპექტივაშია მოქცეული და კვლევა-ძიებას აწარმოებდა ფსიქიურ დაავადებათა პრობლემებზე დაყრდნობით. ფ. შატლეს აქაც მხედველობაში აქვს კონკრეტული შედეგები და უარს ამბობს მათ განზოგადებაზე.

მესამე ჯგუფმა შექმნა „ძალზე სხვადასხვანაირი შრომები, რომელთა შორის ყველაზე ცნობილი და მართებულია მიშელ ფუკოსა და როლან ბარტის იდეები“ (შატლე 1967). კრიტიკოსი ამ ჯგუფის მიმართ შედარებით ლმობიერებას იჩენს და მოუწოდებს მათ ნიცშეანური „ფილოსოფიური კეთილსინდისიერებისაკენ“ და გატკეპნილი გზისაგან განზე გადადგომას.

მეოთხე ჯგუფი, მარქსისტი სტრუქტურალისტებისა ლუი ალთუსერის თაოსნობით, ცდილობდა დიალექტიკური მატერიალიზმის მოძღვრების განვითარებას. ფ. შატლე ლევი-სტროსისა და ალთუსერს შორის ათავსებს მორის გოდელიეს, რომელიც მიზნად ისახავდა ისტორიული მატერიალიზმის ჩარჩოების გაფართოებას.

ჟან პოლ სარტრის აზრით, „ფუკო, ადამიანებს აწვდის იმას, რასაც ისინი საჭიროებენ: ეკლექტიკურ სინთეზს, სადაც რობ-გრიეი,

სტრუქტურალიზმი, ლინგვისტიკა, „ტელ-კელი“ და ლაკანი რიგ-რიგობით გამოყენებულია ისტორიული განჭვრეტის (reflexion historique) შეუძლებლობის დასამტკიცებლად“ (დექსი 1967). ჟან პოლ სარტრი ცდებაო, – ამბობს დექსი, – როდესაც იგი სტრუქტურალიზმს (მიშელ ფუკო) ისტორიის Praxi-ის უარყოფას სწამებს. ყველა მეცნიერებას ორი შემაღვენილი ნაწილი აქვს: პირველი, უმთავრესი, სტრუქტურების გამოყოფა და, მეორე, მათი გარდაქმნისა და ერთიმეორეში გადასვლის შესწავლა. სურათის გასამარტივებლად, შეიძლება ითქვას, პირველ მომენტს იკვლევს მიშელ ფუკო, მეორე მომენტი კი სარტრის ფილოსოფიის მიზიდულობის ცენტრს წარმოადგენს. მაგრამ ეს ორი მომენტი, პიერ დექსის აზრით, ერთიმეორეს კი არ გამორიცხავს, არამედ ავსებს. დექსის თვალსაზრისით, ფუკოს დამსახურება ისაა, რომ იგი აღადგენს ისტორიულ მანძილს, დისტანციას, საუკუნეთა ცვლაში ეძებს ევროპული აზროვნების ძირითად სტრუქტურებს.

სტრუქტურალიზმით გამოწვეულ პაექრობაში თვით სტრუქტურალიზმის ცნება გახდა დასადგენი. სარტრი მას ნეგატიურ ელფერს ანიჭებს და სისხლის შეგუბებას (stase) ამსგავსებს ისტორიის განვითარების სტრუქტურალისტურ ინტერპრეტაციას. პიერ დექსი ემხრობა პიაჟეს განსაზღვრებას, რომლის თანახმად „ჩვენს წინაშეა ცნებათა სამი დიდი კატეგორია: **სტრუქტურები ანუ ორგანიზაციის ფორმები; ფუნქციები, რაოდენობრივ ან ენერგეტიკულ ღირებულებათა წყარო და მნიშვნელობანი (significations)**“ (დექსი 1967).

სტრუქტურალიზმთან მიმართებაში საგულისხმოა ცნობილი ფილოლოგის ნორტროპ ფრაის სიტყვები, რომელიც სემანტიკური გამოკვლევების შესახებ შემდეგს წერდა: „ჩემთვის, რა თქმა უნდა, ცნობილია, რომ ახლა ვითარდება ახალი ტიპის ბობოქარი (იგულისხმება XX საუკუნის 60-იანი წლები) და ფრიად ბუნდოვანი ინტელექტუალური მოღვაწეობა... ამასთან ურთიერთკავშირში აღმოჩნდნენ ერთმანეთისაგან ისეთი დაცილებული ცოდნის დარგები, როგორებიცაა: უძველესი ისტორია და მათემატიკა, ლოგიკა და საინჟინრო საქმე, სოციოლოგია და ფიზიკა. ყველა იმ წიგნს, რომელშიც ეს ახალი იდეებია გადმოცემული, დაახლოებით ისე შევცქერი, როგორც მოსე მის წინ მთაზე მოვლენილ ღმერთს – კრძალული შიშით“ (ვეიმანი 1975).

* * *

ერთის მხრივ, საკმაოდ დამუშავებული მეთოდის არსებობამ და მეორეს მხრივ, კონკრეტულ მეცნიერებებში სტრუქტურული მეთოდოლოგიის დამკვიდრებამ საკვლევი მასალის სპეციფიკის გათვალისწინებით სრულიად ახალი რეალობის წინაშე დააყენა მთელი მეცნიერების სფერო, ვინაიდან იგი მკვლევარს უბიძგებდა საკვლევი ობიექტის სხვა რაკურსით

დანახვისაკენ. ამასთან დაკავშირებით ჟან-მაქს ოზიასი იტყვის: „სტრუქტურალიზმი ხდება მეთოდი, რომელიც მეტყველებს თავისი ობიექტის სუფთა ენაზე“ (ოზიასი 1971: 72).

როგორც ცნობილია, მეთოდი არასოდეს არ არის გულგრილი საგნის მიმართ, ყოველი ახალი ხერხი სრულიად სხვა თავისებურებებით წარმოგვიდგენს ერთი და იგივე საგანს და ამ შემთხვევაში არა მხოლოდ საგანი განსაზღვრავს მეთოდს, არამედ მეთოდიც ახდენს უკუქმედებას საგანზე, რაც სხვა ჭრილით გვიჩვენებს მას.

სტრუქტურული მეთოდის კონკრეტულ მეცნიერებაზე გამოყენებისას შეინიშნება ამ მეთოდისათვის დამახასიათებელი ორიგინალური თავისებურება, კერძოდ, იგი იწვევს ამ მეცნიერების ჩარჩოებში დამოუკიდებელი და განსაკუთრებული ნაწილის შექმნას და ამდენად, მკვლევარები ზოგჯერ არც მთლად უსაფუძვლოდ მიუთითებენ ორი მეცნიერების არსებობაზე – ტრადიციულზე და სტრუქტურულზე. მაგალითად, ტრადიციული ლინგვისტიკა, სტრუქტურული ლინგვისტიკა; ლიტერატურათმცოდნეობა, სტრუქტურული ლიტერატურათმცოდნეობა (ცვეტან ტოდოროვას ტერმინით პოეტიკა); ანთროპოლოგია, სტრუქტურული ანთროპოლოგია; ეთნოგრაფია, სტრუქტურული ეთნოგრაფია (ლევინ-სტროსის ტერმინით ეთნოლოგია).

ამ განსხვავებაში არსებობს რაღაც პირობითობა, ვინაიდან მეცნიერება განისაზღვრება პირველ რიგში თავის საგნით და ამოცანებით და არა გამოყენებული მეთოდით. **ახალი მეთოდოლოგიის გამოყენება არ იძლევა ახალ მეცნიერებას.** მეთოდოლოგიური ხერხის გამოყენება საშუალებას იძლევა გამოყოფილი იქნას განსაკუთრებული სფერო მეცნიერებაში და გაფართოვდეს ჩვენი ცოდნა საგნის შესახებ.

აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით, საინტერესოა ფრანგული სტრუქტურალიზმის წარმომადგენლის ცვეტან ტოდოროვას მოსაზრება. იგი თავის წიგნში „პოეტიკა“ (ტოდოროვა 1975) გვთავაზობს სტრუქტურული მეთოდოლოგიის გამოყენების გზით ახლებურად იქნეს აგებული მეცნიერება ლიტერატურის შესახებ. მას მიაჩნია, რომ ლიტერატურული მასალის კვლევისადმი ბიოგრაფიული მიდგომა არანაირ მეცნიერულ ღირებულებას არ წარმოადგენს და ამდენად იგი ლიტერატურათმცოდნეობის სფეროს არ უნდა განეკუთვნებოდეს. ასეთი დასკვნიდან გამომდინარე, ტოდოროვა ერთმანეთისაგან განასხვავებს და ასახელებს ლიტერატურათმცოდნეობის შესწავლის ორ უფრო შესაძლო ვარიანტს: პირველი ვარიანტი ლიტერატურული ტექსტის როგორც ასეთის შესწავლაა. ასეთ შემთხვევაში, ლიტერატურული ნაწარმოები წარმოადგენს ერთადერთ ობიექტს და კვლევის საბოლოო მიზანს, აქ მოცემულია მისი ინტერპრეტაცია. მეორე შესაძლო ვარიანტი გულისხმობს ცალკეული ნაწარმოებების განხილვას, როგორც რომელიმე აბსტრაქტული სტრუქტურის გამოვლინება.

ამ შემთხვევაში ანალიზის ობიექტი ხდება უკვე არა ცალკეული ნაწარმოებები, არამედ მისი ჯგუფები. მკვლევარი მიისწრაფვის საერთო კანონების დადგენისაკენ, რომელთა მიხედვით აიგება ნაწარმოები. ასეთ მიდგომას, ტოდოროვას აზრით, შეიძლება ვუწოდოთ მეცნიერული კრიტიკა, ვინაიდან აქ, ამ შემთხვევაში, ურთიერთთან მეზობლობენ გამოკვლევები ფსიქოლოგიასა და ფსიქონალიზში, სოციოლოგიასა და ენთოლოგიაში, ფილოსოფიასა და ისტორიულ მეცნიერებებში. ამ გამოკვლევებში უარყოფილია ლიტერატურული ნაწარმოების ავტონომიურობა, რომელიც განიხილება როგორც ლიტერატურული კანონზომიერებების გარე ფსიქოლოგიის, საზოგადოებრივი ცხოვრების ან ე.წ. „ადამიანის სულის“ სფეროს საკუთრება. ამ შემთხვევაში, ტოდოროვა თვლის, რომ მკვლევარის ამოცანას წარმოადგენს მხატვრული ნაწარმოების აზრის ასახვა ამ მიზნისათვის რომელიმე უფრო ღრმა ენაზე შერჩეული გამონათქვამის სახით. მხატვრული ნაწარმოების კვლევა ემსგავსება ამოშიფვრას ან თარგმნას, ვინაიდან მკვლევარის წინაშე ნაწარმოები მოცემულია როგორც „რალაც“ და მისი მიზანია, ამოცანაა გაშიფროს ამ „რალაცის“ პოეტიკური კოდი, იმის მიხედვით, თუ როგორი ბუნება გააჩნია ამ „რალაცას“, – ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური, სოციალური თუ კიდევ რომელიმე სხვა. ამისდა მიხედვით, განხილული ტიპის კვლევა შეიძლება მივაკუთვნოთ ცოდნის შესაბამის სფეროებს. ასეთი ხასიათის გამოკვლევებს, ტოდოროვას აზრით, მეცნიერებაზე პრეტენზია აქვთ იმდენად, რამდენადაც მათ ობიექტებს წარმოადგენენ სხვადასხვა მეცნიერებებში განწესრიგებული კანონები (ფსიქოლოგიური, სოციოლოგიური და სხვა) და არა ცალკეული ფაქტები, რომლითაც ხდება ამ კანონთა ილუსტრირება.

ლიტერატურული მასალისადმი მიდგომის ეს ორი ვარიანტი, ტოდოროვას აზრით, არ არის შეუთავსებადი, პირიქით, ისინი ავსებენ კიდევ ურთიერთს, მაგრამ იმისდა მიხედვით, თუ რაზე კეთდება ძირითადი აქცენტი, ყოველთვის შეიძლება ითქვას, თუ რომელი დომინირებს ამ ორი ვარიანტიდან.

ცალკეულ ნაწარმოებთა ინტერპრეტაციის გზით პოეტიკა ცდილობს არა ამ ნაწარმოებში მოცემული აზრის გარკვევას, არამედ იმ საერთო კანონების შემეცნებას, რომლებიც განაპირობებენ მის წარმოქმნას. მეორეს მხრივ, პოეტიკა მეცნიერებათა სფეროში მოცემულ კანონებს ეძებს თვით ლიტერატურაში. მაშასადამე, პოეტიკა გამოხატავს ლიტერატურისადმი როგორც „აბსტრაქტულ“ მიდგომას, ასევე გამოწვლილვით მიდგომას „მიგნიდან“.

აღნიშნულიდან გამომდინარე, როგორც ვხედავთ, სტრუქტურული პოეტიკის კვლევის ობიექტს წარმოადგენს არა ლიტერატურული ნაწარმოები თავის თავად, არამედ ისეთი განსაკუთრებული ტიპის გამოთქმების თვისებები, როგორიც არის ლიტერატურული ტექსტი. ამ

თვალსაზრისით, ყოველი მხატვრული ნაწარმოები განიხილება როგორც რომელიმე უფრო აბსტრაქტული სტრუქტურის რეალიზაცია. ამდენად, სტრუქტურული პოეტიკა დაინტერესებულია ლიტერატურულ ნაწარმოებების შესაძლო ქვეტექსტებით. მას აინტერესებს ის აბსტრაქტული თვისება, რომელიც წარმოადგენს ლიტერატურული ფაქტის განმასხვავებელ ნიშანს. ასეთი სახის კვლევის ამოცანაა არა ლიტერატურული ნაწარმოების თხრობა, არამედ ლიტერატურული ტექსტის სტრუქტურის და ფუნქციონირების თეორიის ჩამოყალიბება, – თეორიისას, რომელიც ითვალისწინებს ლიტერატურული შესაძლებლობების მთელ კრებულს, რომელშიც რეალური ლიტერატურული ნაწარმოებები დაიკავებენ განსაზღვრული კერძო შემთხვევების, რეალიზებული შესაძლებლობების ადგილს.

ლიტერატურათმცოდნეობის ამ ფორმით გაგებისათვის, და კიდევ უფრო ნათელი რომ გახდეს საკითხი, შევეხებით ლინგვისტური ფილოსოფიის პროფესორის მამუკა ბიჭაშვილის პოეტიკას „შაგრენის ტყავის მეორე მხარეს“ (ბიჭაშვილი 1996). მეცნიერი ბალზაკის ნოველიდან ეხება ტექსტს, რომელიც გამოსახული გახლდათ შაგრენის ტყავის ერთ მხარეს, „თუ მე მფლობე, ყოველივეს მფლობელი იქნები. მაგრამ შენი ცხოვრება ჩემი იქნება. ღმერთმა ასე ინება. ისურვე და შენი სურვილები შენს ცხოვრებას შეუფარდე. ეს ცხოვრება აქ არის. ყოველი შენი სურვილის მიხედვით მე ისევე შევმცირდები, როგორც შენი დღეები შემცირდებიან...“ (ბალზაკი 1952: 65-301). მისგან განსხვავებით მეცნიერს აინტერესებს ტყავის მეორე მხარის სრულიად უცნობი შინაარსი, ანუ ის, რაზედაც მიგვანიშნებს „ხილული ტექსტის თეთრი სიცარიელე“ (ფუკო).

ამ მიზნის განხორციელებისათვის მკვლევარი მიმართავს სემიოტიკური სტრუქტურისათვის დამახასიათებელ ტრიადას: **აღმნიშვნელი (დესიგნატი), აღსანიშნი (დენოტატი) და ნიშანი (საზრისი ანუ მნიშვნელობა)**. მოცემული სქემის მიხედვით შაგრენის ტყავზე გამოსახული ციტატა არკვევს ტყავის მფლობელის პრიორიტეტს და ენობრივ სისტემაში წარმოადგენს **აღმნიშვნელს**. სქემის მეორე ელემენტი – ასეთ შემთხვევაში, თავად შაგრენის ტყავი **აღსანიშნის** ფუნქციას ასრულებს. დასაძებნი რჩება ამ ორი ელემენტის რედუქციის პროდუქტი – **საზრისი**. ამის შემდგომ, მამუკა ბიჭაშვილი კვლავ მიმართავს „შაგრენის ტყავიდან“ კიდევ ერთ ფრაგმენტს, რომელიც პოეტიკის დასაწყისში ციტირებული პასაჟის კომენტარს წარმოადგენს. მოხუცი სოვდაგარი შემდეგნაირად უხსნის რაფაელ დე ვალენტენს ტყავის ერთ მხარეს ჩაჭედილი წარწერის საზრისს: „**ახლა მინდა ორიოდ სიტყვაში ადამიანური ცხოვრების დიდი საიდუმლო გაგიმზილოთ. ადამიანი იშრიტება ორ ინსტიქტურად შესრულებულ აქტში, რომელიც აშრობს მისი არსებობის წყაროებს. ორი სიტყვა**

გამონათავს სიკვდილის ამ ორი მიზეზის ყოველ ფორმას: სურვილი და ძალა... აქ, თქვა მან მაღალი ხმით და შაგრენის ტყავზე მიუთითა, აქ ძალა და სურვილია შეერთებული. აქაა თავმოყრილი თქვენი სოციალური იდეები, თქვენი გადაჭარბებულ სურვილები, თქვენი თავშეუკავებლობა, თქვენი სიზარული, რომელიც ადამიანს კლავს, თქვენი მწუხარება, რომელიც სიცოცხლეს ამძაფრებს, იმიტომ, რომ ტკივილი შეიძლება ცხარე სიამოვნება იყოს და სხვა არაფერი... და რა არის სიგიჟე თუ არა სურვილის და ძალის სიჭარბე“ (ბალზაკი 1952).

ამით უკვე მოძებნილი იქნა პირველადი ენობრივი სისტემის სამივე ელემენტი – ტყავის ერთ გვერდზე გაკეთებული წარწერა (აღმნიშვნელი), თავად ტყავის შესაბამისი მხარე (აღსანიშნი) და სურვილი (საზრისი). წარმოდგენილი სემიოტიკური ელემენტების შესაბამისი შინაარსების ექსპლიკაცია გვიჩვენებს, რომ შაგრენის ტყავის მთელი იდუმალეობა იმგვარი ძალის კონსტიტუციაში მდგომარეობს, რომელიც გარკვეული პირობების ხარჯზე ნებისმიერი სურვილების შემსრულებელია.

ამგვარად, მკვლევარის მიერ გამოვლენილი იქნა ნაწარმოების აბსტრაქტული სტრუქტურები და ამის შემდგომ მსჯელობაში შემოაქვს პოლიტიკური დისკურსი და აკეთებს დასკვნას, რომლის თანახმად, უპირველეს კანდიდატად იმ ძალისა, რომელსაც ნებისმიერი სურვილის შესრულება შეუძლია, სახელმწიფო და მმართველი პოლიტიკოსებია. ენობრივი სისტემის სტრუქტურაში აღმნიშვნელის „ძალის“ გვერდით, „სახელმწიფოს“ შეტანის შემთხვევაში იგი აღსანიშნის ადგილს დაიკავებს. და კვლავ, მეცნიერს ახლა დასაძებნი რჩება ამ ორი ელემენტის პროდუქტი. მიმართებამ უნდა გახსნას ლატენტური ენის საზრისი და მიგვანიშნოს იმაზე, თუ რა არის მოხაზული შაგრენის ტყავის უკანა მხარეს. მეცნიერი ასკვნის, შაგრენის ტყავის უკანა მხარეს გამოსახულია საქართველო, რომლის საზღვრები შაგრენის ტყავით ქრება,* ამ ქვეყნის პოლიტიკოსების დაუოკებელ ლტოლვებთან და მრავალფეროვან სურვილებთან შესაბამისობაში.

როგორც ვხედავთ, ამგვარი ხასიათის სამეცნიერო კვლევა არღვევს ლიტერატურის სფეროს ავტონომიურობას და მასში ჩართულია როგორც პოლიტიკა, ასევე ფსიქო-ანალიზი და ფილოსოფია. მკვლევარი მოხერხებულად იყენებს ენობრივ ნიშანთა ცვალებადობას, როცა იგი ერთის გარდა აღნიშნავს კიდევ სხვა საგანს, ისე რომ არ წყვეტს პირველი საგნის აღნიშვნას. აქვე დავძენთ, რომ ამგვარი ენობრივი სისტემა ალევორიულია, რადგან allegorie ნიშნავს ერთის თქმისას რაღაც მეტის თქმასაც.

* მაშუკა ბიჭაშვილის ნაშრომი „შაგრენის ტყავის მეორე მხარეს“ დაიწერა 1996 წ.

ამგვარად, კონკრეტული კვლევების სფეროში სტრუქტურულ ანალიზს მოაქვს დადებითი შედეგები, რომლებიც, ალბათ, იმით აიხსნება, რომ სტრუქტურალისტური ლინგვისტიკის წანამძღვრების უკან სწორი ანალიტიკური ხერხები დგას.

სტრუქტურული მეთოდის ნაყოფიერმა გამოყენებამ სხვადასხვა კონკრეტულ მეცნიერებებში, ე.წ. „სტრუქტურული მეცნიერებების“ წარმოშობამ მკვლევარები დააყენა საკითხის ფილოსოფიური გააზრების აუცილებლობის წინაშე. პროპი ლევი-სტროსთან სამეცნიერო კამათისას აღნიშნავდა: „თუ მთელი რიგი ფაქტებისა და მათი კავშირუბრუნების აღწერა და შესწავლა ხდება, მაშინ მათი აღწერა მოვლენის, ფენომენის ახსნაში გადაიზრდება, და ამგვარი ფენომენის ახსნა... ფილოსოფიურ ფიქრებსაც გვკვრის“ (პროპი 1984: 9).

* * *

დღის წესრიგში დადგა სტრუქტურული მეთოდის შეყვანა ზოგად ფილოსოფიურ პრობლემათა ოჯახში. მეთოდის ფართოდ გავრცელებამ სხვადასხვა მეცნიერებებში და ეფექტურმა გამოყენებამ სტრუქტურალიზმის თავყანისმცემლებიც შესძინა საფრანგეთში, რასაც ხელს უწყობდა, ერთის მხრივ, ეგზისტენციალიზმის კრახი (XX საუკუნის 60-იანი წლები). სტრუქტურალიზმმა პრეტენზია გამოთქვა არა მხოლოდ მეთოდოლოგიის როლზე, არამედ მთლიანად ფილოსოფიურ პრობლემატიკაზე, მის ძირეულ საკითხებზე, ისეთი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე, რომელიც გავლენას ახდენს პოლიტიკაზე და ცვლის მთლიანად სახელმწიფო იდეოლოგიას (გრეცკი 1971:10).

ფრანგი ინტელექტუალების მოღურ ფილოსოფიას ეგზისტენციალიზმს სტრუქტურალიზმი ჩაენაცვლა. არსებობის ეგზისტენციურმა კონცეფციამ და მისმა აბსურდის ფილოსოფიამ ასახა საზოგადოების ნამდვილი კრიზისი, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი ევროპული ცხოვრების ნიშანდობლივ მახასიათებელს წარმოადგენდა. მათ მიერ დასმულ კითხვას, – „როგორ ვიცხოვროთ“ – პასუხი ვერ გაეცა და ეგზისტენციალიზმი როგორც გაბატონებული კონცეფცია XX საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისში მიიცვალა. ქართველი ფილოსოფოსის გურამ თევზაძის მართებულ შენიშვნით, „როცა რაიმე მნიშვნელოვანი ფილოსოფიური მიმართულების მარცხი გამოჟღავნდება ხოლმე, ეს, როგორც წესი, ნიშნავს ყოვლისმომცველობაზე მისი პრეტენზიის უსაფუძვლობის გაცნობიერებას. მისი წარმომადგენლები ამას, საერთოდ, ფილოსოფიის დასასრულად მიიჩნევენ“ (თევზაძე 2002:528). ფუკომ სარტრი უკანასკნელ ფილოსოფოსად ჩათვალა და ასე დააყენა საკითხი: შეუძლია თუ არა ადამიანს სხვაგვარად იაზროვნოს, ვიდრე აზროვნებს, სხვაგვარად აღიქვას, ვიდრე აღიქვამს. XVIII

საუკუნის მოაზროვნის ბაუმგარტენის თეორიამ ფილოსოფიიდან მეცნიერებათა გამოყოფის შესახებ უკუპროცესი შეიძინა, მეცნიერები კვლევის ახალი გამდიდრებული მეთოდებითა და ხერხებით კვლავ დაუბრუნდნენ ფილოსოფიას. უწყვეტობა უკვე აღარ არის ისტორიის მთავარი და ძირეული კატეგორია, მის ადგილს წყვეტადობის კატეგორია იკავებს. ფუკოს აზრით, სწორედ ასეთი სახის კვლევას შეუძლია მოხაზოს სფერო, სადაც ფილოსოფია ესწრაფვის განვითარებას რაღაც მოცემულ გარკვეულ ეპისტემეში. მეცნიერების ისტორია ეს არის განზიდვისა და მიზიდვის შეუქცევადი პროცესი, ისევე როგორც ბუნებაში ზღვის ტალღათა მიქცევა და მოქცევა. სტრუქტურალიზმი ნამდვილ ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ისტორიის დასაწყისად გამოცხადდა და თუ აქამდე მსჯელობდნენ და მსჯელობენ პოსტმოდერნიზმზე არქიტექტურაში, ლიტერატურაში, ლინგვისტიკაში, პოლიტიკაში, ამის შემდგომ, პოსტმოდერნიზმი ისტორიის სხვადასხვა სფეროების კვლევის შედეგად ფილოსოფიაშიც დაკვიდრდა (თევზაძე 2002:515).

კაცობრიობის განვლილ, ისტორიის ხანგრძლივ და მომქანცველი გზის თითოეული ეტაპის (ეპოქის) ინტელექტით დაძლევის ადამიანი ახალი და ახალი ეპისტემითი ახერხებდა. ეპოქალური მოძრაობით დაგროვილ ეპისტემითა გროვაში ჩაიძირა ადამიანი და ადამიანურ მიმართებათა პირველი ბუნებრივი საწყისი, ის, რითაც (უკვე ინტელექტუალურად შიშველი) ადამიანი მოეკვინა სამყაროს.

ადამიანი, როგორც სტრუქტურის ელემენტი, ამყარებს კავშირს სტრუქტურის სხვა ელემენტთან ადამიანთან, ბუნებასთან, კულტურასთან (ადამიანი—A; ბუნება—B; კულტურა—C) $A \rightarrow A$; $A \rightarrow B$; $A \rightarrow C$; მიმართებათა კავშირში აისახება ადამიანის ქცევის მოტივაცია, რომლის სტრუქტურული მიმართება გვაძლევს საშუალებას სხვაგვარად აღვიქვათ სამყარო. სტრუქტურალიზმმა, როგორც მეთოდმა, შეძლო შეეღწია ადამიანის მოღვაწეობის სხვადასხვა სფეროების ღრმა ლაბირინთებში და მისი ელემენტების მიმართებათა გამოკვლევით სრულიად ახალი სინამდვილის წინაშე დაგვაყენა. აღნიშნული მეთოდით მსჯელობამ ეკონომიკასა და პოლიტიკაში „ახალი საზოგადოება“ მოგვცა, იდეოლოგიაში — „ახალი მემარჯვენეები“ და „ახალი მემარცხენეები“, ლიტერატურაში — „ახალი რომანი“, ლიტერატურათმცოდნეობაში — „ახალი კრიტიკა“, ისტორიოგრაფიაში — „ახალი ისტორია“ და ყველა ერთად „ახალი ფილოსოფია“.

ლიტერატურა

- ავტონომოვია 1977:** Ààòíííàà Í., Ôèëîñîðñêèà ïðíáëàì ñòðóê-
òóðííáí àíàëèçà á ñòè àíèðàòííóò íàóèàò, èçä. “Í àóèà”, Ì., 1977.
- შატლე 1967:** Châtlet F., Où en est le structuralisme? “La Quinzaine Littéraire”
I-er au 15 juillet 1967.
- დექსი 1967:** Daix Pierre, Sartre est-il dépassé? “Les Lettres fran caises”,¹
1168, fevrier 1967.
- ვეიმანი 1975:** Ááéíàí Ð., Èñòòðý èèðáòáòðò ò è ìèòíèíáèý, Ì., 1975.
- ტოლოროვა 1975:** Õ äíðíâ Õââðàí, Ìýðèèà. Ñòðóêòóðííóò: “çà” è
“íðòèè” (ñá. ñòàòáé, èçä. “Ìðíáðññ”, Ì., 1975).
- ბიჭაშვილი 1996:** ბიჭაშვილი მ., შავგენის ტყავის მეორე მხარეს, ჟურნალი
„ტეტრაპერონი“, თბ., 1996 წ.
- ბალზაკი 1952:** ბალზაკი ო., შავგენის ტყავი (თარგმანი გერონტი ქიქოძისა),
გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
- პროპი 1984:** პროპი ვ., ზღაპრის მორფოლოგია (თარგმანი მარიამ
კარბელაშვილისა), „მეცნიერება“, თბ., 1984.
- გრეცკი 1971:** Áðáòèèé, Õðáíóóçñêèé ñòðóêòóðííóò, “çíàíèá”, Ì.,
1971.
- თევზაძე 2002:** თევზაძე გ., XX საუკუნის ფილოსოფიის ისტორია,
გამომც. თსუ, თბ., 2002.

დანაშაულის სემიოტიკა

ენობრივი პათოლოგიები

ივ. ჯავახიშვილის სა-
ხელმწიფო უნივერსიტეტის
ზოგადი და გამოყენებითი
ენათმეცნიერების კათედრის
დოქტორანტი, პოეტი
(ლიტერატურულ კონკურს
„წერო“ს(2008) I პრემიის
მფლობელი) ელექტრო-
ნული ლიტერატურული
ბიბლიოთეკის lib.ge-ს თა-
ნაავტორი, ლიტერა-
ტურული ჟურნალის
“ლიდი” რედაქტორი,
არაერთი ლიტერატურული
პროექტის ავტორი და
თანაორგანიზატორი, რამდენ-
იმე სამეცნიერო და ლი-
ტერატურული პუბლი-
კაციისა და ერთი პოეტური
კრებულის – „შოკოლადი“
– ავტორი.

ინტერესები – ყველაფერი,
რაც კი ენის - ყოფიერების
სახლში ცხოვრობს,
ნიშანი – შექმნის პროცესში
და შემდეგ...

თანამედროვე კრიმინალისტიკური კვლევის ერთ - ერთ საინტერესო და აუცილებელ ნაწილს მეტყველების ფონოსკოპიური ექსპერტიზა ამგვარი კვლევისას წარმოადგენს. სადაც განსახილველი მასალის სპეციფიკურობა საინტერესო ენობრივი და ფსიქოლოგიური ნიშნების აღმოჩენის საშუალებას იძლევა.

სტატიის მიზანს წარმოადგენს დამნაშავის, როგორც სოციალური ცნებისა და ერთგვარი ფსიქო - სოციალური სემიოტიკური ნიშნის, გამოვლენა და მისთვის დამახასიათებელი ლინგვისტური თავისებურებები. შედეგად, გარკვეული ინტერსისტემური უნივერსალიების დადგენა და მათი წარმომშობი მიზეზების გამოაშკარავება.

ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ფსიქო - სოციალური და ლინგვისტიკური პრობლემატიკის გადაკვეთის ის წერტილი, რასაც ქცევისა და ცხოვრების წესის მეტყველებაში გამოხატვა ჰქვია.

საკითხი ინტერდისციპლინურია და ხანგრძლივ აუდიტორიულ კვლევას ემყარება.

გამოსაკვლევ მასალას შეადგენს ფონოსკოპიური ექსპერტიზისათვის საკვლევად წარმოდგენილი აუდიო და ვიდეო მასალა. (კონკრეტული მაგალითების მოყვანა გამოსაკვლევ მასალის სპეციფიკიდან გამომდინარე, არ მოხდება.)

ვისაუბრებთ ზოგად და კონკრეტულ ნიშნებზე საკვლევ მასალის კონკრეტიზაციის გარეშე.

გამოკვლეული მასალა და დიქტორთა მეტყველებაზე დაკვირვება, გვაძლევს იმ ვარაუდისა და ჰიპოთეზის დაყენების შესაძლებლობას, რომ დამნაშავის ფსიქოსოციალური ასპექტი და მის მიერ სა-მეტყველო ნარატივში გამოხატული ენობრივი პათოლოგიები ურთიერთმიმართებაშია.

დამნაშავე, როგორც სოციალური და იურიდიული ცნება, წარმოადგენს ნიშანს, სადაც აღსანიშნი არის ზოგადი დანაშაულის ცნება, ხოლო აღმნიშვნელი – დანაშაულის კონკრეტული ტიპი.

აღსანიშნსა და აღნიშვნელს შორის მიმართება მყარდება კონკრეტული ვითარებიდან გამომდინარე, ზოგად და კონკრეტულ ცნებას შორის მიმართება სიტუაციის პირობითობაზეა დამყარებული.

აღსანიშნი - ანუ ზოგადი დანაშაულის ცნება, თავის თავში ბევრ ქვეფაქტორსა და მიზეზს მოიცავს, როგორცაა – ფსიქოლოგიური ფაქტორი - პიროვნების არასწორი ფსიქოლოგიური ჩამოყალიბების პროცესი, კომპლექსები, ბავშვობის სტრესები, ბავშვობაში გადატანილი ავადმყოფობების ფსიქოლოგიური შედეგები და სხვა, და სოციალური - არასწორი აღზრდა, მძიმე ბავშვობა, განვითარების ცუდი პირობები, არეული ოჯახური მდგომარეობა..

ეს ფაქტორები, ხშირად ხდებიან დამნაშავის ფსიქოლოგიის ჩამოყალიბების წამმართველი მიზეზები.

ენობრივ პათოლოგიებზე დაკვირვებისას ცხადი ხდება, რომ შეძენილი ენობრივი პათოლოგიების მიზეზებსაც ხშირად ასეთივე ფსიქოლოგიური და სოციალური ასპექტები შეადგენს და ზოგჯერ პირიქით, ენობრივი პათოლოგიები გვევლინებიან მიზეზთა როლში.

ხანგრძლივი ენობრივი და ფსიქოლოგიური დაკვირვების შედეგად, შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ “დამნაშავის” ნიშნის ქვეშ მოაზრებული სოციალური სისტემის შემადგენელთა დიდ უმრავლესობას ახასიათებს ენობრივი პათოლოგიები, რომლებიც პიროვნების ფსიქოსოციალურ და სამეტყველო ინდივიდუალიზმთან მჭიდრო ურთიერთკავშირშია.

ექსპერტიზის წინაშე საკვლევ მასალად წარმოდგენილ ფონოგრამებზე დაფიქსირებულია სხვადასხვა ტიპის დამნაშავეთა მეტყველება. ზოგჯერ ეს არის ფარული ჩანაწერი, სადაც საშუალება გვაქვს დიქტორის ენობრივ კომპეტენციებზე ბუნებრივ გარემოში ვისაუბროთ, ან ე.წ ხმის ნიმუში, სადაც ბუნებრივ ნარატივზე მსჯელობა ძნელი ხდება, თუმცა, დიქტორთათვის დამახასიათებელი ენობრივი ინდივიდუალიზმი ასეთ შემთხვევებშიც ძირითადად შენარჩუნებულია.

გამოკვლევა მიმდინარეობს ენის სხვადასხვა საფეხურზე, ფონეტიკურიდან დაწყებული სემანტიკა - სინტაქსით დამთავრებული.

კვლევის კონკრეტული ნაწილი, რომელსაც აქ წარმოვადგენთ, ემყარება

დაახლოებით ასამდე დიქტორის მეტყველებას.

ეს პიროვნებები სხვადასხვა სოციალურ და საზოგადოებრივ წრეს ეკუთვნიან, განათლების სხვადასხვა დონე აქვთ, თუმცა აერთიანებთ ის, რომ ჩვენ მიერ გამოყოფილ სოციო - სემიოტიკურ ნიშანთა სისტემაში ჯდება.

პირველ რიგში უნდა გამოიყოს ენობრივ პათოლოგიათა ორი ჯგუფი:

1) შეძენილი

2) თანდაყოლილი

თუ შეძენილი პათოლოგია შეიძლება თავის თავში იმავე მიზეზებს შეიცავდეს, რასაც პიროვნების ფსიქიკის დამახინჯება და შედეგად დამნაშავის მიღებაა, თანდაყოლილი პათოლოგია პირიქით, მიზეზთა შორის გვევლინება.

მაგალითისათვის, ენაბლუობა შეიძლება რაიმე დიდი სტრესის შედეგი იყოს, მაგრამ თუ იგი თანდაყოლილია, შესაძლოა კომპლექსის მიზეზიც გახდეს, ხოლო კომპლექსი - დამნაშავის ფსიქოლოგიის ჩამოყალიბების ერთ-ერთი მთავარი მიზეზია.

კრიმინალური ფსიქოლოგია დამნაშავის მოქმედებას მრავალი საინტერესო კუთხით განიხილავს, მისთვის საინტერესოა დამნაშავის ფსიქოლოგია, კრიმინოგენული მოტივაცია, სოციალური წრე, შექმნილი სიტუაციის როლი, დანაშაულის გამომწვევი მიზეზები.

ყოველივე ეს გვაძლევს საშუალებას დავაკვირდეთ დამნაშავის ფსიქოლოგიის ჩამოყალიბების პროცესს, რომელშიც მრავალი სუბიექტური თუ ობიექტური ფაქტორი იღებს მონაწილეობას.

რაც შეეხება ამ წრის მეტყველებისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს, გარკვეული უხერხულობისა და საკითხის არასწორად გაგების საშიშროების თავიდან ასაცილებლად, არ ვილაპარაკებ თანდაყოლილ სამეტყველო დეფექტებზე, როგორცაა, სამეტყველო აპარატის ნებისმიერი სახის ანატომიური პათოლოგია. თუმცა, უკვე ვთქვი, რომ გარკვეული როლის თამაში ასეთ პათოლოგიებსაც შეუძლიათ, თუ პიროვნების დაბალი თვითშეფასებისა ან სხვადასხვა სახის კომპლექსების ჩამოყალიბების მიზეზებად იქცევიან, რასაც საზოგადოების მხრიდან არასწორი დამოკიდებულების შემთხვევაში, ინდივიდისა და სოციუმის გაუცხოება შეიძლება მოჰყვეს.

მაგალითისათვის წარმოვადგენ საექსპერტო დასკვნის ცხრილს, რომელიც აერთიანებს იმ ძირითად სამეტყველო პათოლოგიებს, რომელიც ახასიათებს ჩვენთვის საინტერესო სოციოჯგუფს. (ცხრილი მიღებულია სამეტყველო თავისებურებების შეჯერების საფუძველზე).

დასკვნითი ცხრილი მოცავს ენის ყველა დონეს, ფონოლოგიიდან დაწყებული სინტაქსითა და სემანტიკით დამთავრებული.

ცხრილი № 1
დამნაშავის” სოციომოდელისათვის დამახასიათებელი
მეტყველების თავისებურებები

ხმოვანთა ძალიან მოკლე, ან მეტისმეტად დაყოვნებული წარმოთქმა
ხმოვანთა მიდრეკილება რედუქციისაკენ
მიდრეკილება დიფთონგიზაციისაკენ
ი - მოკლე, სუსტი და ხანდახან უმარცვლო ალოფონით წარმოდგენილი
უ - მოკლე, სუსტი და ხანდახან მისი უმარცვლო ალოფონით წარმოდგენილი
ხმოვანთა ასიმილაცია
ხმოვანთა დისიმილაცია
ხმოვანთა რიგის ცვლა
თანხმოვანთა წარმოების ადგილის და რაგვარობის ცვლა
-რბილი ლ
რბილი რ
-ზოგადად, რბილად გამოთქმული სონანტები (რ, ლ, მ, ნ,)
ბოლოკიდურ თანხმოვანთა დაკარგვა
თანხმოვნების რედუცირება და ზოგ შემთხვევაში დაკარგვაც კი.
თანხმოვანთა ასიმილაცია, რეგრესული, კონტაქტური და დისტანციური ამოწეული და დარბილებული მკვეთრი თანხმოვნები, უმნიშვნელო ცვლილება ბგერათა წარმოთქმის რიგში, ბგერათა წინწარმოება
მკვეთრად გამოხატული მიდრეკილება ნაზალიზაციისაკენ
ყრუ თანხმოვანთა გამჟღერების ტენდენცია, რომელიც არ იძლევა მორფონოლოგიურ ცვლილებას, თუმცა შესაძრწნევია მოსმენისას.ამ დროს ყრუ თანხმოვანი იძენს მისივე რიგის მჟღერის თვისებებს, მაგალითად, ყ - ემსგავსება -ლ-ს, პ-ბ-ს, კ-გ-ს და ა.შ.ხსენებული მიზეზის გამო რიგ შემთხვევაში ხდება აფრიკატთა გამარტივება, ანუ დეზაფრიკატიზაცია
ადგილის ზმნიზედათა დიალექტური ვარიანტების გამოყენება
ბრუნვის ნიშანთა კარგვა მსაზღვრელ-საზღვრულის შემთხვევაში
ზმნის დროის ფორმათა არასწორი გამოყენება
ზმნის სუბიექტურ და ობიექტურ პირის ნიშანთა არასწორი ხმარება:
კონტაქტის ფორმათა არასწორი გამოყენება
I თურმეობითის არასწორი გამოყენება
თემის ნიშანთა არასწორი გამოყენება

მრავლობითი რიცხვის ფორმათა არასწორი გამოყენება
ზმნისწინთა დიალექტური ვარიანტების გამოყენება
თანდებულთა არასისტემური გამოყენება
სიტყვათა არასწორი შეთანხმება ბრუნვაში;
ძირითადად არეულია ქართული წინადადების წყობა, დიქტორი წინადადების წევრებს განალაგებს იმის მიხედვით, თუ რომელი წევრია მისთვის ამ ეტაპზე მნიშვნელოვანი
წინადადებას აწარმოებს სპონტანურად, რის გამოც, ხშირად, აზრობრივი ლაფსუსების შესავსებად იყენებს გამოთქმებს “რა ვიცი”, “რაღაცა”
უადგილო ინტონაციური მახვილი
მახვილის გამოყენება წინადადების აზრობრივი ცენტრის დასაფიქსირებლად, ხშირად მახვილით ახდენს წინადადების ლოგიკური ცენტრის ცვლილებას
თხრობით წინადადებაში იყენებს რამდენიმე მახვილს, აქცენტისა და ინტონაციის გასაძლიერებლად
მახვილის უფუნქციო გამოყენება
არასწორი სუნთქვითი ასევე მეტყველებით პაუზას, თუმცა, ხშირად ტექსტის აზრობრივი მხარე და პაუზა ერთმანეთს არ ემთხვევა.
უადგილო პაუზა
ჟარგონი, უცხო სიტყვები, ბარბარიზმები
სიტყვა – პარაზიტები (რა ვიცი, რაღაცა და ა.შ

ეს ცხრილი, რასაკვირველია, არ მოიცავს მთელს მონაცემებს, ცალკეულ შემთხვევაში მას შეიძლება გამოაკლდეს ან მიემატოს სხვადასხვა ნიშნები. ამას უმრავლეს შემთხვევაში თან ერთვის ინტელექტის დაბალი კოეფიციენტი, მწირი და ერთფეროვანი ლექსიკა და სხვა.

რასაკვირველია, არ შეიძლება იმის თქმა, რომ ამ ფაქტორთა არსებობა და ურთიერთმიმართება ყოველთვის გარკვეულ შედეგს იძლევა, რომ ნებისმიერ შემთხვევაში არასწორი სამეტყველო პროცესის ანალიზისას პიროვნების გარკვეულ ტიპთან გვაქვს საქმე. ეს მხოლოდ კონკრეტული, შეზღუდული რაოდენობის მასალაზე დაკვირვებით გამოტანილი დასკვნებია, გამოკვლეული მასალის 70 პროცენტი ჩვენ მიერ დასახელებულ ენობრივ ტიპში ჯდება, თუმცა არსებობს გამონაკლისებიც.

ამ მცირე გამოკვლევის სტატისტიკა გვაგარაუდებინებს, რომ ამ მიზეზ - შედეგობრიობას გარკვეული საფუძველი ნამდვილად აქვს და სამეტყველო ნარატივის თავისებურება პიროვნების ფსიქო - სოციალურ იდენტობასთან კავშირშია.

ნილაზი, თეატრის ვიზუალური ენა

ხელოვნების მეცნიერებათა დოქტორი, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სრული პროფესორი.

ძირითადი ნაშრომები:

მსახიობი, რეჟისორი, რეჟისორი (1978). თეატრის ისტორიის სწავლების საკითხისათვის (2002); თეატრმცოდნეობის კვლევის ფორმები (სპექტაკლ "სამშობლოს" შესწავლა რეკონსტრუქციის მეთოდით) (1998); თეატრზე და არა მხოლოდ... (2006).

ინტერესთა სფერო:

სათეატრო კრიტიკის ფორმათა ტრანსფორმაციის პრობლემა; თეატრის ისტორიის შესწავლა თანამედროვე მეცნიერული მიგნებების კონტექსტით; სათეატრო საკომუნიკაციო ენის სხვადასხვა ასპექტი; თეატრის სემიოტიკა.

მეცნიერებათა ურთიერთგამდიდრების პროცესმა, რაც ამჟამად უკვე თვალნათლივ გამოიკვეთა, თითოეულს შეუქმნა განვითარების უფრო მაღალი ფაზა. მიუხედავად იმისა, რომ მეცნიერების გარკვეული დარგის ხვედრითი წონა ამ პროცესში უფრო მეტია, ზოგისა – ნაკლები, ამჯერად თავად თვისების მნიშვნელობას გამოვყოფ, როგორც ფრიად საგულისხმო ფაქტს. ამ მხრივ საინტერესოა თეატრმცოდნეობითი ძიებანიც, როგორც სათეატრო ხელოვნების შემსწავლელი პრიორიტეტული დარგისა. თეატრის შესწავლისათვის ფასეულია სემიოტიკის, როგორც ერთგვარი “მეტამეცნიერების”, კვლევის ფორმათა, თუ მიგნებათა გააზრება, რაც გაამდიდრებს თეატრმცოდნეობით ძიებებს და კიდევ უფრო გამოიკვეთს მსჯელობის საბუთიანობას ეფემერული ობიექტის, სპექტაკლის, შემეცნება – შეფასებისათვის. თეატრის ისტორიის შესწავლის, თეორიისა თუ სათეატრო კრიტიკის შემდგომი განვითარებისთვის, მეტად საგულისხმოდ მესახება აღნიშნული მეცნიერებისთვის დამახასიათებელი შესაძლო ზუსტი მსჯელობის გააზრებით ეფემერული მოვლენის – სასცენო შემოქმედების – სხვადასხვა ასპექტის კვლევა.

როგორც ცნობილია, რეალობა თავისთავად არის ენა, ხოლო კულტურა განიხილება, როგორც ენათა კონგლომერატი. თეატრს, როგორც რეალობის სარკეს, მის მოდელს, როგორც კულტურის შემადგენელ ნაწილს, ისევე, როგორც ხელოვნების ნებისმიერ დარგს, თავისი ენა გააჩნია – ცოცხალი სასცენო ქმედება... ენა ხომ ნიშანთა სისტემით არსებული მოცემულობაა და ამდენად,

სათეატრო ხელოვნების სემიოტიკური კვლევა ამ ნიშანთა სისტემის გაშიფვრასა და ამოკითხვას ეფუძნება. ნიშანი, როგორც ცნობილია, სიმბოლოს ჩანასახობრივი ფორმაა (ლოკი), ხოლო ენა კი – ნიშანთა ზოგადი თეორიის ერთ სისტემას წარმოადგენს (ბარტი). ამრიგად, თეატრის სამეტყველო ენა, ნიშანთა ერთი სისტემის გაშიფვრა – ამოკითხვა, სპექტაკლის შესწავლის ერთ-ერთ ოპტიმალურ გზად, სახეობად შეიძლება მივიჩნიოთ, რაც კიდევ უფრო დასაბუთებულს ხდის დადგმაზე მსჯელობას და მის შეფასებას (უწინარესად მხედველობაში მაქვს ინტერპრეტაციის, მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპის, თამაშის წესის, ქვეტექსტის და სხვა პლასტების მიკვლევა, მათი სახელდება, წარმოდგენის აქტუალობის განსაზღვრა ზე-ზეამოცანის და ზეამოცანის მითითების შედეგად).

ამჯერად, სათეატრო ხელოვნების ნიშანთა ერთი სისტემის მხოლოდ ერთ ასპექტს განვიხილავ, რათა ნათელი მოეფინოს რამდენად მნიშვნელოვანია სემიოტიკური კვლევის გამოყენება სპექტაკლის წაკითხვა-შეფასებისთვის, მისი მასშტაბის წარმოჩენისათვის, ობიექტურობისა და საბუთიანობის ხვედრითი წონის ამაღლებისათვის.

ნილაბი, როგორც რელიგიურ-საკრალური მოვლენა, რიტუალის ნაწილი, ხოლო შემდგომ კი სათეატრო ქმედების ერთიანი სისტემის ნაწილიც, სასცენო ხელოვნების სპეციფიკური საკითხების შესწავლის დროს განსაკუთრებული ყურადღების ობიექტი აღმოჩნდა. თანამედროვე მეცნიერთა მიერ შესწავლილი და მითითებულია მისი არსი და მნიშვნელობა, მისი ფორმები და გენეზისი, ამასთანავე, მიკვლეულია ისიც, რომ მასში კოდირებულია გარკვეული ინფორმაცია. ამრიგად, ნილაბი ერთ-ერთი წყაროა დაფარული, საიდუმლო ცოდნის შეცნობისთვის.

როგორც ცნობილია, ანტიკური ეპოქის ბერძნული თეატრი სანახაობითი კულტურის, რელიგიურ-საკრალური რიტუალის წიაღიდანაა ამოზრდილი. დიონისეს კულტთან დაკავშირებული რიტუალიდან იშვა პროფესიული თეატრი და ამდენად, თეატრი თავისთავად ეყრდნობა და იყენებს რელიგიური, საკრალური, პირველქმნილი რიტუალის ფორმებს... ნილაბსაც – პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით (სახის შეღებვიდან დაწყებული და მატერიალური ნიღბებისა თუ ნილაბი – სიმბოლოების შექმნით დასრულებული). ბერძნული თეატრი იყენებდა მატერიალურ ნიღბებს, შუასაუკუნეებისა თუ აღორძინების ეპოქათა თეატრისათვის დამახასიათებელია სახის მთლიანი თუ სანახევროდ დაფარვა მატერიალური ნიღბით ან რთული გრიმის გამოყენებით. ეს თვისება შეინიშნება როგორც ევროპული და აღმოსავლური თეატრისთვის, აგრეთვე, სხვა კონტინენტთა სანახაობითი კულტურისათვის.

თანამედროვე თეატრმცოდნეთა გამოკვლევებსა თუ სათეატრო კულტურის სხვადასხვა ასპექტთა შესწავლისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში

ვხვდებით ნიღბის უფრო ფართო გაგებით გამოყენებას. სპეციალისტები სულ უფრო და უფრო ხშირად მიმართავენ ამ ტერმინს, როგორც მსახიობის მიერ შექმნილი პერსონაჟის აღმნიშვნელს. ამგვარი მიდგომა, ამ ტერმინის ასეთი შინაარსითაც გამოყენება თეატრის ისტორიისთვის ცნობილი ფაქტია. იტალიის “საერთო თამაშების” წიალიდან წარმოშობილი “ფიცარნაგული თეატრი“, პროფესიული, იმპროვიზაციული კომედია დელ არტე სამი ტიპის ნიღბით იყო ცნობილი და არა მარტო მატერიალური ნიღბის გამოყენებით. სათეატრო ლიტერატურის მიხედვით, ამ თეატრის სამი სახის ნიღბია ცნობილი : 1. სახალხო კომედიური (მსახურთა ნიღბები – პირველი და მეორე ძანი);

2. შეყვარებულთა ლირიული ნიღბები (ჯერ ერთ, ხოლო შემდეგ ორი წყვილი); 3. სატირულ-მამხილებლური ნიღბები (ბატონების ნიღბები: ტარტალია, პანტალონე, დოქტორი). ამ კლასიკური ნიღბების დამუშავებით, ახალი პლასეტებისა და ასპექტთა გამდიდრებით ხდებოდა სცენარის მიხედვით მოქმედების განვითარება. ჩემთვის სავსებით მისაღებია ნიღბის ამ შინაარსითაც გამოყენება და მისი დამკვიდრება სამეცნიერო თუ სხვა სახის სათეატრო ლიტერატურაში.

უძველესი რიტუალების მონაწილეთა, შემდგომ კი მსახიობთა პირისახის დაფარვა მატერიალური ნიღბით, ფერადი საღებავებით ან რთული გრიმით, რამდენიმე ობიექტურმა პირობამ წარმოშვა. მათ შორის, რელიგიური, სპეციფიკური, წმინდა პრაქტიკული მიზნით ხდებოდა (ახლაც ხდება) მისი გამოყენება. უმთავრესი კი არის თამაშის თანამდევი აუცილებლობა – საკუთარი მეს შემწეობით სხვისი, სხვა მე-ს წარმოდგენა და ამ პროცესის “შენიღბვა”, მისი იდუმალებით “შემოსვა”, ამით კი ერთგვარი ილუზიის შექმნა.

უძველესი რიტუალის მონაწილე, ნიღბის შემწეობით (ვერბალურ საშუალებებთან ერთად) წარმოსახავდა, ვთქვათ, ტოტემს, იმეორებდა მისთვის დამახასიათებელ ვიზუალურ – ვერბალურ თავისებურებას. ნებისმიერი ნიღბი (მატერიალური, სახის შეღებვა, მარტივი და რთული გრიმის გამოყენება) ამ პროცესის მონაწილე ხდებოდა. მისი გამოსახვის ფორმა რიტუალის, ამ საკრალური თამაშის, ამ იდუმალი აქტის (ღმერთებთან თუ მიღმიერ სამყაროსთან კავშირის ინსცენირების) გარკვეული ინფორმაციის მატარებელი რეალობაც გახლდათ. იმავე პროცესით გამოირჩევა უკვე თეატრალური თამაში. აქ სხვადასხვა რიტუალური აქტის განხორციელება (მსახიობ-ადამიანის მე-დან პერსონაჟი-ადამიანის შექმნა, წარმოსახვა), ამ ხილული და ამბივალენტური აქტის წარმოდგენა პერსონაჟთა ერთობლიობით, სასცენო ქმედებით ხდება. ამდენად, ნიღბი (მატერიალურიც და პერსონაჟი – სიმბოლოც) ერთიან სასცენო ნაწილს წარმოადგენს და შესაძლებელია ის განვიხილოთ, როგორც ნიშანი, გარკვეული ინფორმაციის მატარებელი,

უმეტესად ამბივალენტური მოცემულობა. იგი დამოუკიდებელ არსებობასთან ერთად, მთლიანი სანახაობის კონტექსტშიც განიხილება და ამდენად, მასში კოდირებული ინფორმაცია ამ ორმაგი ხასიათის გათვალისწინებითაც უნდა ამოიხსნას.

სპექტაკლი, სათეატრო ტექსტი, პერსონაჟთა და სხვა კომპონენტთა ერთიანი სისტემით, დინამიკაში არსებული მოცემულობაა. ყოველი პერსონაჟი თავისი ინდივიდუალური რიტმით, “თავისი დინამიკით” გამოირჩევა და ერთვება ამ საერთო დინებაში. მაგრამ ყოველი პერსონაჟის (აქ ვგულისხმობ არა მარტო დრამის ავტორის მიერ შექმნილ როლს, არამედ სპექტაკლის პერსონაჟს, თეატრის ყოველი კომპონენტის თანახმიერი მონაწილეობით შექმნილ მთლიანობას, უწინარესად კი მსახიობის ავტორობით წარმოდგენილ პერსონაჟს) იმპროვიზაციულ დინამიკაში არსებობს ინდივიდუალურთან ერთად ზედროული და სტატიკური მოცემულობა, როგორც მარადიულობის, უცვლელობის, სიმბოლო. ის ერთგვარი დვრიტაა ამ ტიპის, კაცობრიობის ამ მოდგმის, თუნდაც ამ გარკვეული სტატუსის განმსაზღვრელ მოცემულობისათვის. პერსონაჟის გარეგნობა, საქციელთა რიგი, ლაპარაკის მანერა, მთლიანად ფსიქო-ფიზიკური ხატი, წარმოსახავს გარკვეულ ტიპს, რომელიც ზოგადისა და ინდივიდუალურის ერთობლიობით მოქმედებს სცენაზე და ზემოქმედებს მაყურებელზე. ამ იმპროვიზაციულ დინამიკაში “ზის” და ზოგჯერ დომინანტურად ფუნქციონირებს სტატიკური, ზედროული მოცემულობა, მარადიულობის, თითქმის ხელშეუხებლობის მუდმივი შეგრძნებისთვის არსებული ნიშანი – სიმბოლო. ზოგადისა და ინდივიდუალურის თანაარსებობა, ამ ნაცნობი-უცნობის ერთიანობა, ამ იმპროვიზაციული მოქმედებით სპონტანურად დაბადებული შტრიხისა თუ შეფასებისა და სტატიკური სიმყარით არსებული “დვრიტას” თანახმიანობა, თავის მხრივ, ნიშანი – სიმბოლოს მთლიანობას მაშტაბს ჰმატებს და მრავლის ეს მოწესრიგებული თანაარსებობა ხასიათის სიმკვრივესაც ავლენს და მაყურებელზე ზემოქმედების პროცესში ასოციაციური ნაკადის მაშტაბსაც აძლიერებს. პერსონაჟი – ნილაბიც მთელი ამგვარი მოდგმის პერსონიფიცირებულ რეალობას ქმნის.

თანამედროვე თეატრში შეინიშნება ნილბის ნებისმიერი სახეობის არსებობა: მრავალშრიანი, ფერადოვანი ან თეთრი გრიმით “შემოსილი” პირისახე, რთული და ხატოვანი გრიმით დაფარული სახე, მატერიალური უნიფიცირებული ნილაბი, მატერიალური ნილბით ნახევრად დაფარული სახე, კანისფერი გრიმი, რომელსაც “ტონს” უწოდებენ და სხვა. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ნილაბი, მისი ფორმა და ფერი, იქმნება სპექტაკლის გადაწყვეტის პრინციპით და გამოხატავს იმ ინფორმაციას, რაც ჩაიღო მასში დრამის თეატრალური ანალიზის, ინტერპრეტაციის შედეგად. ნილაბი მიკროსამყაროს რაობის გამომხატველიც არის და ამდენად, ინფორმაციის

სიმრავლესაც იტევს. პერსონაჟი-ნიღბის ამბივალენტობა ინდივიდუალურისა და ზოგადის შენივთებითა და, ამასთანავე, აზრობრივი პარტიტურის სიმწყობრისა თუ მრავალგვარობის შედეგსაც წარმოადგენს.

რადგანაც მსახიობი ქმნის არა მარტო ერთ კონკრეტულ ინდივიდს, არამედ პერსონაჟით წარმოდგენილი და გაცხადებულია კაცობრიობის ამგვარი მოდემის საზოგადო ტიპიც, ეს თანაფარდობა ქმნის კიდევ ამ ახალი ინდივიდუალობის ნამდვილობისა და მოულოდნელობის (ნაცნობი-უცნობი) ეფექტს. რაც უფრო მყარია ამ ზოგადის ხვედრითი წონა, რამდენად ორიგინალურად “ზის” და “ფუნქციონირებს” ამ ზოგად-სტატიკურში ინდივიდუალურ-დინამიკური შტრიხები, ნიუანსები, შეფასებები, საქციელთა რიგი, მით უფრო რთული და მაშტაბურია შექმნილი პერსონაჟი-ნიღბი, რომელიც თავისთავად სათეატრო ენის ერთ-ერთი ნიშანია. ამგვარი პრინციპით განხორციელებული, თუ შეიძლება ითქვას,მატერიალიზებული აზრობრივი პარტიტურა, მსახიობთა ანსამბლი —უკვე ნიღბთა სისტემაა ანუ ნიშანთა სისტემა. იგი მთლიანი სანახაობის აზრობრივი პარტიტურის, მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპითა მატარებელი მოცემულობაა, პროტაგონისტია სხვა კომპონენტთა სცენაზე შეთანხმებული თანაარსებობისა.

დამხმარე კომპონენტები, სათეატრო ენის ნიშანთა სისტემის შემადგენელი ნაწილები ფუნქციონირებენ სპექტაკლში ორმხრივი შინაარსით: დამოუკიდებლადაც და კონტექსტითაც. ეს სუვერენობა და, ამასთანავე, დამოკიდებულობა (ქვეშევრდომობა) ნიჭიერი დამდგმელი გუნდით —გაწონასწორებულია, მიღწეულია შინაგანი თანახმიერება, ორგანული თანაარსებობა. ამ ერთობლივ ნიშანთა სისტემაში კოდირებულია გარკვეული ინფორმაცია, როგორც უკვე აღინიშნა, განპირობებული აზრობრივი პარტიტურით, მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპით (ზე-ზეამოცანით,ზეამოცანით,გამჭოლი მოქმედებით, საქციელთა რიგით, ვიზუალურ-ვერბალური სხვა გამოსახვის ფორმებით, რომელშიც, თავის მხრივ, კოდირებულია აზრობრივი, გრძნობათა და ფიზიკური პარტიტურები). შინახაობის, როგორც სათეატრო ტექსტის შესწავლა (შეცნობა-შეფასება), ამ ნიშანთა სისტემის, როგორც სათეატრო ენის ამოკითხვით არის შესაძლებელი.

* * *

მაყურებლის მიერ სპექტაკლის პერსონაჟთა პირველადი აღქმა, უმეტესად ვიზუალური საშუალების ერთობლიობით ხდება. ამდენად, მეტად საგულისხმოა რეჟისორისა და მხატვრის მიერ დეკორაციის, კოსტუმების, ბუტაფორიის, აქსესუარის და სხვა ვიზუალურ საშუალებათა გადაწყვეტა. ამჯერად განვიხილავ კოსტუმს, როგორც ნიღბის ვიზუალური “გაფორმების” ერთ-ერთ სახეობას, მის ნაწილს. პერსონაჟი-ნიღბი (მატერიალური-სულიერი გამოსახულება) თავისთავად ამბივალენტურია, “ინახავს” და გამოსატავს

მრავალგვარ და მრავალსახობრივ ინფორმაციას. ქსოვილის ფაქტურა, ფერი, ფორმათა შეხამება, გარკვეულ თარგზე გამოჭრა, სამკაულითა და მაქმანით ან ბეწვეულით და ნაქსოვი დეტალებით, ბრჭყვიალა მძივებით, მოქარგული გულისპირით გაფორმება – ყველაფერი ერთად, შესაძლებელია მივიჩნიოთ თეატრალური ტექსტის ვიზუალური პლასტიკის შემადგენელ ნაწილად. ამდენად, სპექტაკლის “წაკითხვისათვის” ძალზე მნიშვნელოვანია თითოეული ამ შემადგენელი ნაწილის სიმბოლური მნიშვნელობის გამოკვლევა, გამოვლენა, მათი ფუნქციის განსაზღვრით საერთო მანიშნებლის წარმოჩენა, მათი ურთიერთშეთანხმებით ახალი მთლიანობის, ახალი მოცემულობის მთელი სისტემის ამოცნობა, დაშიფრული კოდური სისტემის გაშიფრვა და შეფასება.

ფერთა სიმბოლური რაობა, ფერთა შეხამების გამიზნულობა, ემბლემატურ ფერთა მნიშვნელობა, რა თქმა უნდა, სპექტაკლის აზრობრივი პარტიტურის მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპზეც მიგვანიშნებს და იმასაც მიუთითებს – რა აზრის მატარებელია ეს ნიშანი. ამჯერად მხოლოდ ორიოდ მაგალითს მოვუხმობ ქართული თეატრის სინამდვილიდან.

კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლი **“ურიელ აკოსტა”** (კარლ გუცკოვის დრამა, ურიელი – უშანგი ჩხეიძე, ივლითი – ვერიკო ანჯაფარიძე, მხატვარი – პეტრე ოცხელი, კომპოზიტორი – თამარ ვახვახიშვილი, ქორეოგრაფი – დავით მაჭავარიანი, მარჯანიშვილის თეატრი, 1929 წელი) ივლითის კოსტუმის, როგორც ნიღბის გარეგნული პლასტიკის ანალიზი.

რეჟისორისა და მხატვრის მიერ დეკორაციისა და კოსტუმებით გადაწყვეტილ დომინირებად თეთრი, შავი, რუხი ფერი (ყვითელს შედარებით მოკრძალებული დატვირთვა ქონდა). ივლითის სამოსელი ამ სამი ფერის შეხამების ნაწილი გახლდათ. ამ ფერებით იგრძნობოდა პერსონაჟის ნათესაური, წოდებრივი კუთვნილება, ამ შემოსაზღვრული და მტკიცე რკალის გარღვევის მცდელობაც, მისგან თავდასხნის, გამიჯვნის წადილიც. ჯერ კიდევ აღორძინების ეპოქის მიერ მიკვლეული, დამუშავებული და წარმოჩენილი კონფლიქტი პიროვნების მოვალეობასა და გრძნობას შორის, დრამაში რელიგიური ფანატიზმის ფონით უერთდება ეპოქათა დილემას. ივლითი თავისი ისტორიული წინაპრების მემკვიდრეც არის და ერთგვარად ემიჯნება კიდევ მათ, შემოსაზღვრული ასპარეზიც გარღვეული ჩანს. ივლითი, მიუხედავად იმისა, რომ მოქმედების დრო ავტორს მითითებული აქვს (1640 წელი), განათლების ეპოქის ადეპტია და ამდენად, გონის პრიმატით მოქმედება ამ დროების წარმმართველ თვისებას ავლენს. ივლითი ჯერ კიდევ არ არის ემანსიპირებული ქალბატონი, რომელიც ახალი ეპოქის პირმშო გახდება, პიროვნების ამბოხითა და სოციუმთან დაპირისპირების მტკიცე ნებით, საკუთარი გამორჩეულობის დამკვიდრების ჟინით რომ

შეძრავს მსოფლიო სცენას. ახალი დრამა ამგვარი პერსონაჟის სასცენო ამბის გათამაშებითაც შევა თეატრის ისტორიაში.

რეჟისორისა და მსახიობის ინტერპრეტაციით (მთელი დამდგმელი გუნდის თანამოაზრებით) ივლითი ორმაგი კონტრაპუნქტით წარმოაჩენდა კონფლიქტის თვისებასა და ხარისხს, რომელსაც აძლიერებდა შვილის მოვალეობა, რწმენის სიდიადე და სიყვარულის ერთგულება. სოციუმის ფანატიზმი და ოჯახის კეთილდღეობისათვის თავდადება (მამის ნების გათვალისწინება!) ის მოცემული პირობა, რომლის ბორკილებსაც ეჭიდებოდა ქალის სულიერ სამყაროში აღმოდებული რწმენა, სიყვარული და შვილის მოვალეობა. გრძნობისა და მოვალეობის კონფლიქტი დროის მთხოვანთა შეფერილობით წარმოაჩინა მწერალმა და ასევე გათამაშდა სცენაზე, უკვე სხვა ეპოქის მოთხოვნათა კვალდაკვალ.

ივლითი – თვინიერი შვილი, შმაგი შეყვარებული, გულფიცხი მოწაფე, შემართული ახლადმოქცეული – ასეთ ადამიანურ თვისებათა ერთობლიობით გამორჩეული ქალის შესრულებას სთავაზობდა რეჟისორი მსახიობს. ამ თვისებათა დომინანტს რელიეფურად წარმოაჩენდა ვერიკო ანჯაფარიძე. ის თამაშობდა თამამად, ვნებიანად, გრძნობათა სიწრფელით, ტეხილი ექსპრესიითა და სახიერი პლასტიკური პარტიტურით, რისკიანი ინტონაციით. მაყურებელი თვალნათლივ ხედავდა, როგორ იმსხვრეოდა მისი სულიერი სამყარო საზოგადოების მყარად ნაგეზი მორალის ზღუდეთა, ფანატიკოსთა ჩაკირული მრწამსის კარიბჭეთა, ამ მკვიდრად ამოყვანილი ციხე-სიმაგრის სპონტანური განრღვევის წუთებში. თანამოდმეთა ორთოდოქსალური მსოფლმხედველობის იმპერატივით დაბინდული გონების, გაქვავებული ნების, თავდადრეკილი მორჩილების, ამ უღირსებო არსებობის მარწუნებისაგან დახსნის სამსხვერპლოზე ივლითს გამოჰქონდა უნიკალური შესაწირი – საკუთარი ნორჩი სიცოცხლე. რეჟისორული ჩანაფიქრი მსახიობის მაღალი რანგის ოსტატობით იყო წარმოჩენილი. ივლითი – ვერიკოს მიკრო სამყაროში აბობოქრებული ჭიდილი გამჭვირვალედ იყო გამოტანილი სასცენო ფიცარნაგზე, თვალნათლივ ჩანდა და იკითხებოდა შინაგანი დაპირისპირება ივლითი – შვილის თვინიერებასა (მოვალეობასა) და ივლითი – შეყვარებულის შეუპოვრობას (გრძნობას) შორის.

კონკრეტული სამყაროს გამოხატულებად გახლდათ ჩაფიქრებული დეკორაცია და პერსონაჟთა სამოსელის ფერები, მათი შეხამება და თანაარსებობა. ივლითის კოსტუმის თეთრი და რუხი ფერი, ღრმა გააზრების შედეგად დაიბადა. თეთრი – ჭეშმარიტების, ნათლის, უმანკოების, ღვთაებრიობის და სხვ. სიმბოლოა. დასავლური ტრადიციის გათვალისწინებით, თეთრი პოზიტიურის მიმანიშნებელია, ამასთანავე, ახლადმოქცეულის სიმბოლოდაც არის მიჩნეული. ამ მინიშნებათა ერთობლიობას თუ ჩაუკვირდებით, აღმოვაჩენთ რეჟისორისა და მსახიობის მიერ ივლითის

როლის ინტერპრეტაციასთან სიახლოვეს, შესაძლოა, ამ ჩანაფიქრის იდენტურობას, თუნდაც ფერთა სიმბოლიკასთან. უწინარესად, გასათვალისწინებელია დრამის ამბავი, რომელიც ეპოქის წინააღმდეგობათა, დაპირისპირებულ მხარეთა მსოფლმხედველობით განსხვავებულობაზეა აჭრილი. სპექტაკლიც ამ ამბის გათამაშების შედეგად წარმოაჩენდა უკომპრომისო პიროვნების (ამ შემთხვევაში ურიელის) შინაგან თავისუფლებასა და, ამასთანავე, რელიგიურ ფანატიკოსთა სისასტიკესთან შერკინების მასშტაბსაც. ივლითი ურიელ აკოსტას ღირსეული მოწაფე, მიმდევარი და ტრფიალი გახლდათ. ივლითი და ურიელი ამ ბრძოლის პროტაგონისტები არიან. მათი სამოსელის ფერთა გამაშიც შეიგრძნობოდა ეს კონტრასტი: კუთვნილება გარკვეული წრისა (თანამომძეთა), რაც კოსტუმის საერთო მოყვანილობის მსგავსებითაც შეიგრძნობოდა და მათგან განდგომის მოთხოვნილება, ამის შესაძლებლობის, ამ პოზიტიური სვლის გამოსახულება გახლდათ თეთრი ფერის სხივჩამდგარი გამონათება.

თეთრი ფერი ივლითის, როგორც ნეოფიტის ნიშან-სიმბოლოდაც იკითხებოდა, სამსხვერპლოდ განწირულ უმანკოებაზეც მიანიშნებდა. ამ შემთხვევაშიც თეთრი ფერი ამბივალენტური შინაარსის მიმანიშნებლად შეიძლება მივიჩნიოთ.

რუხი ფერის სიმბოლური გამოხატულება მიგვანიშნებს განდგომას, მორჩილებას, თავმოდრეკას. გარემო, რომლის წიაღშიც იშვა და აღიზარდა ივლითი, სწორედ თვინიერებას, თავდრეკას, მორჩილებას ითხოვს და ამკვიდრებს თანამომძეთა ნაშიერებში. ეს მსოფლმხედველობითი პრაგმატიზმითაცაა წარმოქმნილი. თეთრისა და რუხის თანაარსებობა მიგვანიშნებს საზოგადოების მძვინვარე მარწუხებზეც, უღიმღამო ყოფის ბორკილებზეც და მათგან თავდახსნის წადილზეც, შეუპოვრობის მნიშვნელობაზეც და შვილის მორჩილებაზეც, ერთსა და იმავე დროს. საზოგადოების უღიმღამო ყოფა და რწმენით გაცისკროვნება, მორჩილთა აგრესია და რწმენისა და სიყვარულის მშვენიერება – სამყაროს კონკრეტული არსებობა – ფერთა გამოთავც იყო დამოწმებული, ხოლო შავი ფერის გაელვება (ფონიც!) ავბელითი ფინალის პერსპექტივასაც მიანიშნებდა. ივლითის სიყვარული, ახლადმოქცეულის სიწმინდე, შვილის ვალდებულება – თავისთავად განწირული ჩანდა ამ მრუქე გარემოში. შთამომავლის თვინიერება (საერთოდ თვინიერება) და სიყვარულის ყოვლისმომცველობა, ყოვლისშემძლეობა შეუთავსებელი სიდიდეები გახლავთ. მსხვერპლშეწირვის მწუხარე აკორდი ასრულებდა ივლითისა და ურიელის უიღბლო ტრფობის დრამას. ამრიგად, როლის გადაწყვეტის, თამაშის წესის, კონფლიქტის ხარისხის მიმანიშნებელი აღმოჩნდა შერჩეული კოსტუმები: ქსოვილის სიკმკვრივე, სტილიზებული თარგი, ფერთა შეხამება, ფერთა თანაარსობით გაძლიერებული კონტრასტი.

ივლითის კოსტუმის შეფასება მხოლოდ მჭიდროდ ნაქსოვი ფლასის ფერთა შერჩევით საკმარისი არ არის. ეს მხოლოდ ერთი ასპექტია იმ მხატვრული ღირებულებისა, თავისთავად და სახიერად რომ მეტყველებს პეტრე ოცხელის გემოვნებასა და აზროვნების სიმწიფეზე. არანაკლები მნიშვნელობისაა სამოსელის მოყვანილობა, თარგი, რომელზეც არის გამოჭრილი ივლითის (სხვა პერსონაჟების) კოსტუმი. წელზე მორგებული თეთრი ზედატანი მთავრდებოდა თავისუფლად დაშვებული და ნაკეცებით გაწყობილი კალთებით, მარაოსავით გაშლილი მარჯვენა სახელოთი. ეს სტილიზებული, რეალური მოდისა და ირეალური მოყვანილობის თანაარსებობა, ზემოქმედების ეფექტს აძლიერებდა, შეუცნობელისა და უცხოს იერიითაც ავსებდა სასცენო სივრცეს. ივლითის ტენილი, სხარტი, ანაზღეული მოძრაობებით სხადასხვაგვარად იშლებოდა კალთის ნაკეცებიცა და სახელოს გაშლილი დაბლოებაც. ეს რიტმს, დინამიკას, ექსპრესიას გამოკვეთდა და აძლიერებდა, ამასთანავე, ჰეროვნებას, სილაზათესა და სიმშენიერეს ჰმატებდა არა მარტო მსახიობს, არამედ სასცენო სივრცესაც. კაბის მოყვანილობა ყველაზე მნიშვნელოვნად შეიგრძნობოდა ორი ეპიზოდის გათამაშებით: მენასეს ოჯახში წვეულების დროს, რომელიც ურიელის განდევნით დასრულდება და ივლითის მონოლოგის დროს, სინაგოგისკენ მიმავალ ურიელს რომ გასცქერის. მენასეს ვილაში მაღალი, თეთრი კიბის საფეხურზე ნელა ეშვებოდა დე სანტოსი, ალექსანდრე იმედაშვილი, წყევლის ყოველ მუხლზე წელში იხრებოდა ერთ მხარეს აღმოჩენილი სტუმრების მასა. ურიელ აკოსტა — უმანგი ჩხეიძე, ამაყად იღვა მოპირდაპირე მხარეს, იღვა მარტო, ყველასგან უარყოფილი. დე სანტოსის სიტყვების შემდეგ “ისე მოკვდები, რომ ვერ გაიგებ ვერცერთი ქალისგან მხურვალე ალერსს!”, ივლითი, ვერიკო, წელში გასწორდებოდა, გამოეყოფოდა თავდახრილ მასას, ძლიერად შეჰყვირებდა: “რაბინო, სტყუი!” და ურიელისაკენ გარბოდა მარაოსავით გაშლილი სახელოთი და სივრცეში გაშლილი ნაკეცებიანი კაბის კალთებით. ერთ არსებად ქცეული წყვილი ტრფობისა და შეუპოვრობის სიამაყედ ქცეულ ქანდაკებას ჩამოგავდა. ახლა ისინი უხმოდ უპირისპირდებოდნენ დე სანტოსსაც და მორჩილ, უსახურ მასასაც — თანამომძმეთა რუხ გუნდს, სცენის მეორე კუთხეში რომ შეჯგუფებულიყო. მკრეხელობით გაოგნებულს თითქოს თავში წაეშინა მარჯვენა. ბოლოს ივლითი-ვერიკო, იმავე კიბით მაღლა არობდა. ზევით, მაღალი კიბის თავზე შემდგარი, ჰაერში გაწვდილი მარჯვენათი და მტკიცე შეძახილით ასრულებდა ეპიზოდს: “ვისაც აქვს რწმენა და ნებისყოფა, ის მთელ ქვეყანას დაიმორჩილებს!” იმ წუთებში ივლითი ცის კაბადონზე გაჭრისათვის მზად მყოფ ფრთოსანს ჩამოგავდა, თავისუფალი ნავარდისთვის გაჩენილი, ფრთააშლილ ფრინველის ქანდაკებას ემსგავსებოდა. კაბის კალთის გაშლილი ნაკეცები ახლა მწყობრად ასრულებდნენ ზენაარისკენ მიმართული, მარაოსავით გაშლილი სახელოს

საერთო მონახაზს. დახვეწილი პლასტიკური მონახაზი და მუსიკის მაჟორული ფრაზა, ჩუქურთმასავით “ეხვეოდა” და ამშვენებდა მიზანსცენას, მეტაფორის რანგში ამაღლებული სასცენო სახიერება ზეალმტაც ზემოქმედებას ახდენდა მაყურებელზე.

ამრიგად, ნიღბის ვიზუალური გაფორმების ნაწილი, კოსტუმი, მისი ფერადოვნება, ქსოვილის ხარისხი, თარგი, აქსესუარები და სხვა, ერთიანი სისტემით “ინახავენ” და გამოხატავენ სანახაობის მიზანდასახულობას, დამდგმელი გუნდის ჩანაფიქრს, მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპს. როგორც ზემოთ აღინიშნა, მსახიობის ჩაცმულობა გამოხატავს ეპოქასაც, სტილსაც, ხასიათის არსსაც.

რობერტ სტურუას სპექტაკლი “ყვარყვარე” (პოლიკარპე კაკაბაძის კომედიის “ყვარყვარე თუთაბერის” თავისუფალი ინტერპრეტაცია, ყვარყვარე – რამაზ ჩხიკვაძე, მხატვრები- მირიან შველიძე, უშანგი იმერ-ლიშივილი, რუსთაველის თეატრი 1974წელი). განდიდების მანიით შეპყობილთა, ყვარყვარის სინდრომით შეპყრობილთა, მედროვე ბედის მებრძოლთა მსვლელობას გვიჩვენებდა რეჟისორი, ეპოქათა მონაცვლეობის ავბედითობას წარმოაჩენდა დამდგმელი გუნდი, როცა პირუთვნელად წარმოსახავდა პოლიტიკურ პირამიდაზე ყვარყვარეს აღმასვლის ამბავს. ფეხშიშველი ყვარყვარე-რამაზ ჩხიკვაძე, არსაიდან გამოეცხადებოდა სასწაულის მომლოდინე ხალხს, მესიად მოვლენილად შერაცხდა ყვარყვარეს საკუთარი ხვედრით სვეგამწარებელი, უსახური მასა. “რევილუციის ქაფით” აღზევებული, რევილუციონერი სევასტის „ხელდასმით“ წათამამებული მედროვე, ახლა რევილუციონერ წინამძღოლად ევლინებოდა გაოგნებულ მასას. მერე და მერე ბელადად, დემიურგად გარდასახული ყვარყვარე, ტირანად ეცხადებოდა გასავათებულ, უღიმღამო ყოფით გაჩანაგებულ ბრბოს. პოლიტიკურ სარბიელზე ამ ხელშესახებ ცვლილებას ეპოქათა მიმანიშნებელი ნიუანსების მონაცვლეობით წარმოსახავდა რეჟისორი. ამ პროცესის უმთავრესი “პროტაგონისტი” ყვარყვარე – ჩხიკვაძის მოდიფიკაციასთან ერთად, მისი ჩაცმულობაც გახლდათ. ამ მრავალმხრივი, მრავალპლასტიანი, ამბივალენტური ნიღბის არსის წარმოსაჩენად დამდგმელმა გუნდმა აირჩია მეტად რისკიანი, მაგრამ სახიერი, უპოვარი ყვარყვარე (ამის ნიშანი ის გახლდათ, რომ ყოველ სიტუაციაში, აღმასვლის ყოველ საფეხურზე ის ფეხშიშველი იმყოფებოდა) მყისიერად ირგებდა სხვადასხვა სამოსს, როგორც ახალი ეპოქის დადგომის ნივთმტკიცებას: მას ხან შინ ნაქსოვი ჯვალოს გრძელი თეთრი პერანგი ემოსა, (აქ თეთრი ფერის უბიწობა შერყვნილი გახლდათ პოსტმოდერნიზმის ირონიით, პაროდული ელფერით წარმოსახავდა ნებისმიერ ფასეულობას, თვით ფერთა სიმბოლიკაც თავდაყირა იყო წარმოსახული), ხან სამხედრო მუნდირის იმპერატივი ჰქონდა “წამოცმული”, ხან რუხი ფერის ასკეტური კიტელი, ან უმკლავებო და ყელმოსხნილი

მაისური, სანახევროდ რომ უფარავდა ტორსს. ამბის ზედროულობის ნიშანს აქ მსახიობის კოსტუმიც წარმოაჩენდა.

მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლი “ზაფხულის ღამის სიზმარი” (შექსპირის კომედია, მხატვარი – გიორგი - ალექსი მესხიშვილი, კინომსახიობთა თეატრი, 1992 წელი). ბუნების სიფხიზლის, სიყვარულის მცხუნვარების, ყმაწვილკაცური სიანცის, ზღვარდაუდები ფანტაზიის, სილალის რიტმით იყო აღსავსე სასცენო ამბავი, რომელიც შექსპირის კომედიის უმთავრეს თვისებაზე იყო ამოზრდილი – აქ ყველაფერი შესაძლებელია, შეყვარებულთა პლანეტაზე არაფერია ტაბუირებული! მშვენიერი იპოლიტა – მზია არაბულის სტილიზებული კაბის კალთა, მოჩითული ხალიჩასავით, ათასაფრად ჰქონდა გაწყობილი, ის ყვავილებით აჭრელებულ მელოდიასაც ჩამოჰკავდა. გიჟმაჟი სიცელქის, თავნება სიხალისის, ნატიფი ვნების “ნივთმტკიცებადაც” გვევლინებოდა მხატვრის უზადო გემოვნებით შექმნილი კოსტუმი, რომელიც სხვა პერსონაჟთა სამოსის ერთიან სისტემაში ორგანულად იხატებოდა და ახალგაზრდული სიჩაუქის ექოდ აღიქმებოდა. ეს ერთიანი სისტემა (ყოველი პერსონაჟი- ნიღაბის ჩაცმულობა) კი ზმანებასავით მოუხელთებელ, ახალგაზრდულად ონავარ, აღმოდებულ ტრფიალს, ამ გიჟმაჟ ვნებიანობას, მოლიცლიცე ირეალურისა და მკაცრი რეალობის თანაარსებობას, ორგანულად გამოხატავდა. ეს შეუსაბამობა (მაგალითად, ჰერმის ჰაეროვანი კაბა და თანამედროვე, უხეში, მოკლეყელიანი ჩექმა), ეს კონტრასტი იწვევდა იუმორს, ზომიერ ირონიასაც და ზღაპრულ სიამეს ჰკვრიდა მოულოდნელობის ეფექტით გაოცებულ მაყურებელს ზღაპარშიც, სიზმრადაც ზომ ყველაფერი შეიძლება მოხდეს!

გოჩა კაპანაძის სპექტაკლი “მარიამ სტიუარტი” (შილერი, რაზუმოვსკაიას ნაწარმოებთა მიხედვით, მხატვარი – ბაქარ ჯანაშია, კოსტუმების მხატვარი – ნინო ასათიანი, რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა, 1977 წელი) ფინალი. სცენის სიღრმიდან რამპისაკენ აუჩქარებლად, ამყად, ფიქრიანად მოდიოდა მარიამ სტიუარტი–მარინე კახიანი. ხასხასა წითელი, ფართოკალთიანი კაბა მოხდენილად ჰქონდა მორგებული კონტა სხეულზე. ამ გოროზ მსვლელობაში იგრძნობოდა პერსონაჟის დიდებულება, ყიოდა ჯიში და შთამომავლობა! შავი ფერის მძიმე ფარდების ფონი, კაემანსა და ავბედით წინათგრძნობას აძლიერებდა, თითქოს, დედოფალი მარიამი წყვდიადს განერიდა, მრუმე სიმკაცრიდან მოდიოდა წინ, რამპისაკენ. მოდიოდა ღირსეულად, წელგამართული, ქედმაღალი, მოდიოდა ტაატიო, მოდიოდა პეწიანი, ეშხიანი, მიმზიდველი სიღიადით, მოდიოდა და თან მოჰქონდა მამაკაცთა ტრფიალის სიმხურვალით განებივრებული მანდილოსნის თავდაჯერება, უიღბლო დედოფლის ფათერაკიანი ბიოგრაფიისაგან განდგომილი პიროვნების სიმშვიდე, სილამაზის სინატიფე და მსხვერპლის მიუსაფრობა. ის მოდიოდა ნელა, არ ირხეოდა კაბის

კალთაც კი, თავზე კი გერიგვინის ნაცვლად შარავანდედით ედგა ღირსების ღიადღმა. ის მოდიოდა ნელა, წარბებშეუხრელად, ამაყად თავაწეული, მოდიოდა ღიღნანს, “შოტლანდიის ყვავილის” მშვენიერი ჰანგის რიტმით (შოტლანდიის არ აღიარებული ჰიმნი), მიჰქონდა აურაცხელი მამაკაცის განუყოფელი ტრფიალის სითამამე და უგვირგინო დედოფლის ნაღვლიანი განდიდება. ეშაფოტისაკენ მიმავალი მარიამი თითქოს ახლადდაღვრილი სისხლის ნაკვალევს ტოვებდა ამ ეკლიან გზაზე. ელისაბედის ეპოქას ეს სისხიანი კვალიც შემორჩება—ინგლისის ჭირვეული დედოფლის მშვენიერ შოტლანდიელ დედოფალთან პიროვნული ქიშპის შედეგი- საჯალათო კუნძუზე დაგორებული მარიამის თავი! ანუ, უწინარესად, ელისაბედი-ქალისა და ელისაბედი-დედოფლის ლამაზი მსხვერპლის სიმბოლო. მსხვერპლთ-შეწირვის რიტუალი გამოისახა ამ მსვლელობით. ასე დასრულდა სანახაობა. რეჟისორი, უთუოდ წითელი ფერის სიკვდილ-სიცოცხლის მიმანიშნებელ ინტერპრეტაციას ითვალისწინებდა, როდესაც მხატვართან ერთად პერსონაჟის კაბის სტილს, ფერსა და ქსოვილს ირჩევდა. რეჟისორის ინფორმაციით, მას პაკისტანში შეუძენია წითელი ფერის ატლასი-აბრეშუმის ქსოვილი და მაქმანი მარიამ სტიუარტის კოსტუმისათვის. როგორც ჩანს, დამდგმელისათვის მეტიმეტად მნიშვნელოვანი ყოფილა მარიამის საფინალო სამოსელი, ამიტომაც არ დაუშურებია დრო, ენერგია, ფინანსები. მართლაც, ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე ქსოვილის ბრწყინვალეობა, ჰაეროვნება და სიმკვრივე, კაბის კონტა მოყვანილობა და პეწი. ეს ეფექტური კაბა და ღივი მსვლელობა, შთაბეჭდავი მუსიკალური თანხლება, შავი ფარდების ფონი, ნათელი სხივით განათებული მარიამის ფიგურა და მის პირისახეზე აღბეჭდილი კაქმანი — ურთიერთგანპირობებული მხატვრული გადაწყვეტა და მსახიობური შეფასება გახლდათ. მსახიობს შეენოდა ჩაცმულობა, მოხდენილად ატარებდა კაბას, ამ განგამის მაუწყებელი კოსტუმით მნიშვნელოვნად მოჰქონდა თან ამ მოვლენის მიღმა არსებული ქალური ბედნიერების ნეტარებაცა და დედოფლის ავბედითი ფინალის მშფოთვარე სევდაც, პიროვნებისა და ბანოვანის მარადიული მიუსაფრობაც. დედოფალი იქ, კულისებში მიიცივალა თითქოს, ახლა კი ეშაფოტისკენ მისი ამაყი სული მიემართებოდა მხოლოდ. როგორც ცნობილია, წინარეისტორიული ადამიანის ინტერპრეტაციით, სისხლი სულთან იყო გაიგივებული.

დავით ანდლულაძის სპექტაკლი **“შეორედ მოსვლა, ანუ ვიზიტი”** (ფრიდრიხ დიურენმატის “მოლოდინის ვიზიტი”, მხატვარი — აივენგო ჭელიძე, კოსტუმების მხატვარი — თემურ ნინუა, ირა შარაშიძე, ალექსანდრე ახმეტელის თეატრი, 2001 წელი). კლარა ცახანასიანი — ნანა ფაჩუაშვილის სამოსი მეტად შთაბეჭდავი გახლდათ (კლარას კაბა აბრამ ბაზელის სახელოსნოში შეუკერავთ ტაფტის, აბრეშუმისა და გამჭვირვალე ქსოვილის შეხამებით). შუა სცენაზე ქანდაკებასავით უძრავად იდგა გამეხებული კლარა. ფერმკრთალ

პირისახეზე იდუმალებისა და მოულოდნელობის სიცივე აღბეჭდილიყო. თეთრი, თვალისმომჭრელად ქათქათა, უზომოდ ფართოკალთიანი კაბა ნახევარ სივრცეს ფარავდა. ქოლგასავით გაშლილი კრინოლინი თითქოს მზრუნველედ ეფინებოდა მთელ ქალაქს, მთელს მოქალაქეებს. ერის სიმბოლიკა – უბიწოება, სინათლე, სიბრძნე... და კლარას მრუმე, ზღვარდაუდებელი შურისძიება – ურთიერთგამომრიცხავი სიდიდეები გახლავთ, ამ კონტრასტით აღწევდა რეჟისორი მიზანს – წარმოეჩინა კლარას მოჩვენებითი სიკეთე, მოჩვენებითი გულმხურვალეობა მოძმეთა სიდუხჭირის მიმართ, მოჩვენებითი კეთილგანწყობა ქალაქის მესვეურთა მიმართ. შურისმაძიებელი, სასტიკი ქალი და საკრალური, შეურყენელი სამოსი – ამ კონტრასტით წარმოჩენილი იყო მილიონერის ვიზიტის ზნეობრივი ასპექტი, რომელიც მეორედ მოსვლის რანგით შეაფასა დამდგმელმა, გამოიკვეთა კლარას ხასიათის სირთულეც, ეპოქის წინააღმდეგობრივი ხასიათიც. ამბივალენტური მოვლენა ხატოვანად და გამიზნულად გამოისახა კოსტუმის მხატვრული გადაწყვეტით. ამ კოსტუმით რეჟისორმა თითქოს კლარას აუხდენელი ოცნებაც გამოხატა – მას ზომ მთელი ცხოვრება ნატვრად ექცა ივთან ჯვრისწერა! ეს უშველებელკალთიანი, ქათქათა კაბა კლარას ფატალური ვნების სიმბოლოც იყო და მიცვალებულ მიჯნურთან სამარადჟამოდ დამაკავშირებელი ნიშანიც.

როგორც ვხედავთ, ფერთა სიმბოლური მინიშნება და მისი ამოცნობა უდიდეს მნიშვნელობას იძენს სცენოგრაფიისა და კოსტუმების გადაწყვეტის დროს, რაც, თავის მხრივ, აძლიერებს ნიღბის მთლიანობის შეგრძნებას. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლის შესწავლის პროცესში გასათვალისწინებელია არა მარტო ფერების, სილუეტის, თარგის, ქსოვილის ფაქტურის, სამკაულების, მაქმანის, ბეწვეულის და სხვ. შეხამება, არამედ ისიც, როგორ ჩაისახება კოსტუმების ერთობლიობა სანახაობის ერთიან სისტემაში. ფერთა სიმბოლური მნიშვნელობა განსაკუთრებულ ფუნქციას იძენს სცენოგრაფიის გადაწყვეტის პროცესში. აქედან გამომდინარე, იქმნება კიდევ მსახიობთა ჩაცმულობის მთლიანი სისტემაც, მათი სახიერებაც.

სანახაობის მთლიანობა თანამედროვე თეატრში მხოლოდ მსახიობთა შესრულებით როდი მიიღწევა. ამ პროცესში სათეატრო კომპონენტთა ჰარმონიული თანახმიერებაც იგულისხმება.. კოსტუმში არა მარტო პერსონაჟის ბუნების, მისი შინაგანი სამყაროს, მსოფლალქმის, ნათესაური თუ ცენზისმიერი კუთვნილების აღმნიშვნელი მოცემულობაა, არამედ სანახაობის “უკვდავი ფერის” თანაარსებობით შექმნილი სასცენო სამყაროს ნაწილიცაა (იმ შემთხვევაშიც კი, როცა თხრობის ფრაგმენტულობა დადგმის პრინციპით არის კულტივირებული, მსახიობთა მოკაზმულობა ამ “უთვალავ ფერთა” მიმანიშნებელიცაა, ესაა მისი თვისება, ხარისხს კი დამდგმელი გუნდის ნიჭიერება და ოსტატობა განსაზღვრავს). ფერთამეტყველების საფუძველიც შეიძლება იყოს სანახაობის ვიზუალური პარტიტურის ფართო და სახიერი

პანორამა. ის იქმნება დადგმის მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპით და ემსახურება დადგმის იდეის (ზემოცანის) გამოხატვას. მისი განხილვა შესაძლებელია ინდივიდუალურად, როგორც კერძო მოვლენის, მაგრამ უმთავრესია, მისი შესწავლა მთლიანი გამოსახვის საშუალებათა კონტექსტში, ხოლო შეფასების დროს გასათვალისწინებელია მაყურებელთა დარბაზზე ზემოქმედების ეფექტიც.

ამრიგად, ფერთამეტყველების გაცნობიერება, ფერთა სიმბოლური მნიშვნელობის ამოცნობა მეტად ფასეულია სპექტაკლის შესწავლისათვის, სანახაობის შეფასებისათვის.

ისტორია მეცნიერებათა არქეოლოგიის შუქზე

დავით ბაგრატიონი – ენა,
ისტორია, მეცნიერება

ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოსოფიის ფაკულტეტის პროფესორი.

ძირითადი ნაშრომები:
სამეცნიერო მოქმედების ანალიტიკური თეორია (1994); ინსტრუმენტარები ფილოსოფიის ნარატიული დისკურსისათვის (1999); ლაიბნიცის მეტაფიზიკა და ენის ფილოსოფია (2005); პოლიტიკური თეორია (2006).

ინტერესთა სფერო:
ენის ფილოსოფია, პოლიტიკური ფილოსოფია.

საველე სამუშაოები და არქივების ორგანიზაცია, გათხრებისას აღმოჩენილი ექსპონატების სათუთი მოვლა, დამუშავება, მათი შესაბამისი ინტერპრეტაცია – ეპოქის განსაზღვრა და კლასიფიკაცია, მხოლოდ ნაწილია იმ თავისთავად მიმზიდველი საქმიანობიდან, რომელსაც წარმოვიდგენთ ხოლმე, როდესაც სიტყვა შეეხება არქეოლოგიას, როგორც ისტორიული მეცნიერების ნაწილს. თუკი მთელ ამ საქმიანობას დავუმატებთ სიძველის პატივისცემას და საკუთარი ჰიპოთეზის ჭეშმარიტების ძიების დაუოკებელ წყურვილს, მეტ-ნაკლებად გასაგები გახდება სუბიექტური მოტივაცია, რომელიც შეიძლება ჰქონოდა, ვთქვათ, შლიმანს, რომელმაც მოახერხა დაუჯერებელი და ტროას ზღაპრად ქცეული მითი რეალური ისტორიის კუთვნილებად ექცია. არქეოლოგია ისტორიული და უფრო ზოგადად, ჰუმანიტარული მეცნიერებებიდან ერთ-ერთ იმ იშვიათ გამონაკლისს წარმოადგენს, რომელსაც ფაქტებთან მჭიდრო ურთიერთობა, ემპირიული მეცნიერებების მწყობრში ჩაყენებს და მასზე გაავრცელებს ამ მეცნიერებისათვის დამახასიათებელ ყველა უპირატესობას თუ სიმძნელეს. მიუხედავად იმისა, რომ არქეოლოგია, რომელზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი აღწერილი ტიპისა არ არის, იგი მაინც ინარჩუნებს, სიძველეების ძიების, მივიწყებულის გახსენების და ხდომილების ისტორიული მტკვერისაგან განთავისუფლების

საერთო შტრიხებს. რაზეა უფრო კონკრეტულად საუბარი?

მიშელ ფუკო უთუოდ ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ფიგურა იყო მათ შორის, ვინც თავი გამოიჩინა გასული საუკუნის მეორე ნახევრის ფილოსოფიასა და კულტურის მეცნიერებაში. ფუკო ძირითადად იკვლევდა ევროპული საზოგადოების მარგინალურ სტრუქტურებს და მარგინალიზაციის მიზეზებს. მან უაღრესად საინტერესო შრომები დაგვიტოვა იდეების ისტორიის, პენიტენციალური სისტემის, შეშლილობის და შესაბამისი ინსტიტუციების ისტორიის შესახებ. მაგრამ ამჟამად ფუკო ჩვენთვის უფრო საინტერესოა იმ წვლილით, რომელიც მან შეიტანა მეცნიერებათა მეთოდოლოგიაში. ფრანგული სრტუქტურალისტური ტრადიციიდან გამომდინარე, ფუკოს შრომებში სულ უფრო მზარდი ადგილი დაიკავა მეთოდოლოგიურმა ნოვაციებმა. ამ მიმართულებით გამოთქმული ახალი შეხედულებები პირველად გაჟღერდა ავტორის განხილულ შრომაში, “სიტყვები და საგნები. ჰუმანტარულ მეცნიერებათა არქეოლოგია”. მოგვიანებით, მკითხველმა “კლინიკის დაბადებაში” იხილა, თუ როგორ “მუშაობდა” ფუკოს არქეოლოგია კონკრეტული პრობლემის კვლევისას. კიდევ ერთი ნაშრომი, რომელმაც არა მხოლოდ შეაჯამა ფუკოს არქეოლოგიური ძიებანი, არამედ საგრძნობლად გააფართოვა საძიებო არეალი, გახლდათ “მეცნიერებათა არქეოლოგია”. ცხადია, აქ ადგილი არ არის იმისათვის, რომ წარმოვადგინოთ ფუკოს მეთოდოლოგიის დეტალური ანალიზი. ამ მეთოდოლოგიაზე წარმოდგენის შესაქმნელად სავსებით საკმარისი იქნებოდა უფრო ზოგადი აღწერა იმისა, როგორც იქცევა კვლევისას ფუკო და მივანიშნოთ იმაზე, რომ კონკრეტული პრობლემის კვლევისას, ფუკოს მიერ წარმოებული ანალიზისათვის ტიპიურია იდეების ისტორიის სიღრმისეული ფენებიდან ამა თუ იმ მივიწყებული, “მტკვრ-გადაყრილი” ავტორის დღის სინათლეზე გამოტანა. ამგვარი “აღმოჩენის” შემდგომი სამუშაოები, რომლებიც გულისხმობენ ისტორიული ეპოქის, ენის, ინტერპრეტაციის საკმაოდ რთული პრობლემების საჭირო ჰერმენევტიკული ველის გავლას, ისინი ორი მთავარი მიზნის გადაჭრას ცდილობენ. უპირველეს ყოვლისა, ზედმიწევნით კარგად უნდა გავცნოთ ჩვენს საარქივო მასალას, თავად ავტორს და მის ნაწარმოებს. ასეთი ანალიზისას, თუკი სიახლე ჩვენს გაკვირვებას გამოიწვევს, გამორიცხული არ არის გარკვეული ფილოსოფიური განწყობები, რადგან გაკვირვება ხომ არისტოტელეს მიხედვით, ფილოსოფოსობის წინაპირობაა. მეორე მიზანი, რა თქმა უნდა, მოცემული ისტორიული “აღმოჩენით” თავად ისტორიული მონაკვეთის გაგებაა. საქმე ის განლავთ, რომ ჩვენ გვაქვს ისტორიის არაერთი კლასიფიკაცია, რომელთა მონაკვეთებზე (ვთქვათ, ალორძინებაზე, ან ფეოდალიზმზე და ა.შ.) დროთა განმავლობაში გვიყალიბდება განხევებული სტერეოტიპები. ფუკოს არქეოლოგიური მეთოდის ერთ-ერთი მთავარი

ამოცანა ასეთი სტერეოტიპების დეკონსტრუქციაა, რასაც იგი დიდი ოსტატობით ახორციელებდა.

ახლა, სწორედ რომ დროა მოვიხსენიოთ ჩვენი ინტერესის ძირითადი საგანი, დავით ბაგრატიონის “წერილები” და “შემოკლებული ფისიკა”. მასალები გამოსაცემად მოამზადა, შენიშვნები და გამოკვლევა დაურთო ფილოსოფიის ინსტიტუტის თანამშრომელმა, გულნარა დედაბრიშვილმა. მიუხედავად იმისა, რომ ეს გამოცემები არ ყოფილა ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში დავით ბაგრატიონის ორიგინალური თვალსაზრისის პირველი გაჟღერება (“შემოკლებული ფისიკის” ერთი ნაწილი ჯერ კიდევ 1954 წელს გამოიცა ვახტანგ პარკაძის მიერ), ძნელია გადაჭარბებით შევაფასოთ ამ გამოცემების მნიშვნელობა. ფუკოს არქეოლოგიური მეთოდის კონტექსტში შეგვეძლო გვეთქვა, რომ ამ გამოცემით ისტორიის მტკვერი ჩამოცილდა ერთ ძალზე საინტერესო პიროვნებას, რომლის ნაწერიდან, როგორც უტყუარი წყაროდან, ჩვენივე ქვეყნის წარსული შემოგვეყურებს. ეს მასალა მზადაა შემდგომი ინტერპრეტაციისათვის მით უფრო, თუ დავით ბაგრატიონის ფილოსოფიური შეხედულებების ერთი ინტერპრეტაცია თავად გამოცემელმა შემოგვთავაზა (ბაგრატიონი 2002:3-20).

ამრიგად, დავით ბაგრატიონის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის სახით ჩვენ საქმე გვაქვს თავისთავად ისტორიასთან, რადგან ისტორია წარსული ინდივიდების და მათი საქმეების მეხსიერებაა. სწორედ ეს გახლავთ ისტორიული თხრობისათვის ერთ-ერთი უმთავრესი მოთხოვნა. თუ გავიხსენებთ ისტორიის მამის, ჰეროდოტეს სიტყვებს, რომლითაც იწყება მისი თხზულება, დავრწმუნდებით, რომ სავსებით დაცული გვაქვს ისტორიული კვლევისათვის საჭირო, ძალზე არსებითი პოსტულატი: “ჰეროდოტე ჰალიკარნასელის ისტორიის ეს გადმოცემა - წერს ის - მიზნად ისახავს იმას, რომ დროთა ვითარებაში არ იქნეს დავიწყებული ადამიანთა საქებარი საქმიანობა, არც ის დიდი და საოცარი საქმეები უნდა დარჩეს განუდიდებელი, რომლებიც აღასრულეს როგორც ელინებმა, ისე ბარბაროსებმა, არ უნდა იქნეს დავიწყებული ყველა სხვა და განსაკუთრებით კი ის მიზეზი, რისი გულისთვისაც ებრძოდნენ ელინები და ბარბაროსები ერთმანეთს” (ჰეროდოტე 1975:37).

ისტორიული ანალიზის მეორე მნიშვნელოვანი საკითხი ისტორიის უწყვეტობას შეეხება. აკად. სიმონ ყაუხჩიშვილი “ქართლის ცხოვრების” შემადგენლობაზე მსჯელობისას წერს შემდეგს: “ამ კრებულის წარმოშობა ჩვენ ასე წარმოგვიდგება. როდესაც დაიბადა იმის საჭიროება, რომ ჰქონოდათ ქართველი ერის თავგადასავალის შემცველი წიგნი ... დაძებნეს ცალკეული ეპოქებისათვის დაწერილი მიმოხილვები და საისტორიო შრომები, შეაერთეს ეს უკანასკნელნი ისე, რომ მოთხრობა თანმიმდევრული ყოფილიყო და გაუკეთეს საერთო რედაქცია. ... არ არის საეჭვო, რომ ორი სხვადასხვა

ისტორიკოსი, ლეონტი მროველი და ჯუანშერი ვერ დაწერდნენ თავიანთ საისტორიო შრომებს ისე, რომ მათი ბოლო და დასაწყისი ასე ბუნებრივად გადაბმოდა ერთმანეთს. ცხადია, აქ რედაქტორის ხელი უნდა ვივარაუდოთ: მას შეუცვლია როგორც ლეონტის თხზულების ბოლო, ისე ჯუანშერის შრომის დასაწყისი. ამგვარად, ცხადია, რომ “ქართლის ცხოვრებაში” შეტანილი თხზულებები ძველი ქართველი ისტორიკოსებისა ჩვენამდე მოღწეულია შეცვლილი სახით; ყოველ შემთხვევაში, ამ შრომების დასასრული და დასაწყისი რედაქტორთა მიერ იკვეცებოდა და იცვლებოდა” (ქართლის ცხოვრება 1955:7). როგორც ვხედავთ, უკვე წმინდა ენობრივ დონეზე ისტორია როგორც წარსული საქმეების თხრობის ერთიანი, უწყვეტი ხაზი სარედაქციო მოღვაწეობის შედეგია და როგორც ენობრივი აქტიობის პროდუქტი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ის წარმოადგენს არა ბაზისურ ენას, არამედ მეტაენას. გავიხადოთ სახელმძღვანელოდ ენისა და ყოფიერების მთლიანობის თეზისი, რომელსაც თანაბრად უჭერდა მხარს გასული საუკუნის ორი დიდი ფილოსოფოსი, ჰაიდეგერი და ვიტგენშტეინი და ვიკითხოთ, გვაქვს თუ არა ანალოგიური ვითარება უკვე ბაზისური ენის დონეზე?

ყაუხჩიშვილი, როგორც ვნახეთ, უარყოფით პასუხს იძლევა. იგივეს გვეუბნება ფუკოც. ერთიანი უწყვეტი ქრონოლოგიის ნაცვლად, ის ლაპარაკობს მოვლენების ქაოსზე და ხანმოკლე რიგითობებზე, რომლებიც ძნელად თუ ექვემდებარებიან ერთიან კანონს. თითოეულ ასეთ რიგითობას საკუთარი ისტორია გააჩნია. თუ აქამდე ცდილობდნენ ხდომილებათა წყვეტა ანალიზის პროცესში დაეძლიათ, ახლა ის უმნიშვნელოვანესი ელემენტი გახდა, რომელმაც უნდა განსაზღვროს პროცესების საზღვრები, გარდატეხის წერტილები და ა.შ. (ფუკო 1996:12). მაგრამ გვაქვს კი ასეთი ბაზისური მომენტი დავით ბაგრატიონის ნაწერებში? გულისხმობენ თუ არა ისინი წყვეტის ფენომენს აღნიშნული მნიშვნელობით?

ამ კითხვაზე დადებითი პასუხის დასტურად მოვიყვანთ დავით ბაგრატიონის 1801 წლის 10 იანვრის წერილის ფრაგმენტს ლამქარიოვისადმი: “ჩემო მოწყალეო ხელმწიფევე, სერგია ლაზარიჩ!

გიორგი ავალოვმა და ფალავანდოვმა ელიაზარმა გამომიცხადეს საიდუმლოთ ნება იმის დიდებულებისა, რომელმაცა დიდის მადლობით შევიწყნარე და სიხარულით ნება დავრთე. და რა ეს აზრები ვსცან, დღეის იქით ჩემი ქვეყანა რუსეთად აღმიარებია და ჩემი თავი მონად იმპერატორისად” (ბაგრატიონი 2006:46).

ამ განუზომელი სიხარულის არსი უფრო ნათლადაა გამოხატული დავით ბატონიშვილის გენერალ ლაზარევისადმი 1801 წლის 18 იანვრის რუსულ ენაზე დაწერილ წერილში:

“Аӣ А̄а̄е̄-÷-а̄н̄д̄а̄о̄ а̄е̄а̄ӣ о̄а̄ӣ а̄ӣ а̄ӣе̄ӣ, ÷-д̄ӣа̄ӣ ÿ, а̄о̄а̄о̄-÷-е̄ ӣд̄е̄ç̄ӣа̄ӣ і̄а̄ñ-е̄а̄а̄і̄е̄ е̄ӣ, о̄ӣд̄а̄а̄е̄ÿ-е̄ а̄ ñа̄ӣ ç̄а̄а̄ӣе̄е̄ А̄д̄б̄ç̄е̄а̄p, е̄ е̄а̄е̄ ÿ а̄ñӣӣ д̄а̄а̄ а̄ӣ ñ̄о̄а̄д̄ÿ,

იმედი გარდასწყვიტე, არას გახდებიან რა და რომ გეკითხა: რა ვქნათ, თუ გარემოვიდნენო, თოფი ვესროლო თუ არა? როგორც ლეკს ისე ესროლე, არ დათმო” (2.წ.№30). იგივე სულისკვეთების მატარებელია ზემოთ-ხსენებული მე-40 წერილიც: “... რადგან ეს ქვეყანა იმპერატორს შესწირა მამაჩემმა, ახლა თქვენ უნდა იზრუნოთ ამის წახდენისათვისაც და აშენებისათვისაც. წყალობას ვითხოვ, უბრძანოთ აქ მყოფ ღენერალს და ეს ბუნტი დააცხროს და დამიჯეროს ხოლმე კიდევ, რომელსაც მხარეს ჯარის დაყენებაა საჭირო, რადგან ესენი ამ ადგლების უმეცარნი არიან და თუ აქ წახდეს რამე, ჩემის პატივით მე მივსცე პასუხი ...”. ახალ პირობებში ქვეყნის უფრო ქმედითი ადმინისტრირების მზაობაა გაცხადებული 62-ე წერილშიც: “... ახლა წინამძღვარმა სანატრელის ბატონის პაპის ჩვენის განაჩენი მოგვიტანა და გუჯარი და იმათის ძალით შევიტყვეთ, რომ მონასტრის ყმანი ყოფილან. ახლავ ის ოქმიც უნდა გამოართვა და წინამძღვარს ავად მოპყრობით დაუმორჩილო და მამის ჩვენის მზემა, თუ კიდევ ისინი ჩემთან მოვიდნენ შენგანაც დიდად მეწყინება და იმათ სულ ნალველას ვასხმევენებ პირიდამა”.

იმპერატორის ასეთმა სამსახურმა იმელები არ გაუმართლა ბატონიშვილს. 1801 წლის ზაფხულის მისი წერილები მოწმობენ, რომ ის ჩამოცილებულია ქვეყნის მართველობისაგან რომელიც ოთხ თაღლით მედროვეს გადაეცა. ვითარების არასასურველი მიმართულებით ცვლილებამ, უფლისწულს მეტნაკლებად დაანახა საქართველოს მომავალი პოლიტიკური მოწყობის პერსპექტივა: “უბედურება სოფლისაგან დიდი ხანია ჩვეულებად შემოსულა და ვითომ მეც ერთი გაუუბედურდი, მაგრამ ამ მთელმა ქვეყანამ თავის შორის დამკვიდრებულის ერთ რა დააშავეს და ან რას შესცოდნენ, რომ ამისთანა უკანონოს და უწესოს უბედურებაში მიაწიეს, რომ ოთხ უწიგნოთა უწუვრთელთა და უისტორიოთა გვამთაგან ეს მრთელი სამეფო იტანჯებოდეს და ასე მოუვლელად და მწუხარედ რჩებოდეს?” (2.წ.№66). თუმცა უბედურების განცდა პოლიტიკური სიფხიზლის არასაკმარისი გარანტორი აღმოჩნდა. დავით ბაგრატიონი არ ყოფილა შორსმჭვრეტელი პოლიტიკოსი. მისი წერილები 1801 წლის ზაფხულიდან მთელი 1802 წლის განმავლობაში ილუზიებითაა ნაკვები. ის ხან რუს მოხელეებს სთხოვს იმპერატორის წინაშე შუამდგომლობას მეფის ტიტულის მისაღებად (2.წ.68), ხანაც რუსეთის ხელისუფლების ერთგულებას იფიცებს და აღიარებს, რომ გულში აღარ აქვს მეფობის სურვილი. ამავე დროს არ ავიწყდება არც მტრადყოფილი ბიძა, იულონი მისი უფლების აღიარებით ბაგრატიონთა სახლის გაძლოლაზე და სამეფოს აღდგენისაკენ მოწოდებით (2.წ.71). 1803 წლის 11 თებერვლის წერილიდან ვგებულობთ, რომ ამგვარი პოლიტიკური ქაოსი თავის ლოგიკურ დასასრულამდე მისულა და დავით ბატონიშვილი შინაგან საქმეთა მინისტრს რუსეთს გაუწვევია. ბატონიშვილი გამგზავრების გადასავადებლად ახლა

იმასლა ითხოვს, რომ “... ამ ყინვაში არ წაისვლება ჩემგან, ამიტომ, რომ გზაზედ ავადმყოფი უფრო ადრე შევიქნები და სიკვდილს მივეცემი და თქვენთვის რა სარგებელი არის” (2.წ.№79). 1803 წლის 20 მაისის პეტერბურგიდან გამოგზავნილი წერილი მეტყველებს, რომ დავით ბატონიშვილის ცხოვრებაში ახალი პერიოდი იწყება.

რუსული პერიოდი. ბატონიშვილის რუსული პერიოდი სრულიად განსხვავებული ცხოვრების წესით აღინიშნება. ამ მხრივ გამოვყოფდით მის ლიტერატურულ და კომერციულ საქმიანობას, აგრეთვე ურთიერთობას რუსულ ბიუროკრატიასთან,

ცნობილია, რომ ბატონიშვილის ფილოსოფიური ხასიათის შრომებს ანსილონის და ვოლტერის თხზულებების თარგმანის გარდა, ეკუთვნის კიდევ “კატეგორიები” და “შემოკლებული ფისიკა”. ჯერ კიდევ 1796 წლის მეფე ერეკლესადმი მიწერილ წერილში დავით ბატონიშვილი საუბრობს პაპისადმი მიერთებულ, სავარაუდოდ, “კატეგორიების” წიგნზე, “რომელ არს გზაი სიბრძნისა, გინა კლიტი მეცნიერებისა”(2.წ.№16). რუსეთში მყოფმა დავითმა “მოცალეობის ჟამს” თარგმნა ევროპული ნაწარმოებები, ანსილონისა და ვოლტერის თხზულებები (2.წ.№152). განსაკუთრებით მაღალი აზრისა იყო მთარგმნელი ანსილონის თხზულებაზე, რომლის გადამწერსა და რედაქტორს საგანგებოდ ეძებდა საქართველოში: “... იგი არს მაღალი და უზთაესი გვარი მეტაფისიკებრთა და ესტეტიკებრთა გამოკვლევათა ბუნებისათა და უკანასკნელ იგი არს უხვი წყარო პოეზიისა და შვენიერსიტყვებისა, სადაცა ქართველნი აშკინი შაირობათნი შემეცნებანი პოეზიასა და პოემასა არა უმაღლესსა გადმოცემასა ყოველთა სხოლათა შინა ევროპისათა, შემდგომად მოსმენისა ფილოსოფიისა და შვენიერ სიტყვაობისა შეამეცნებენ მოწაფეთა” (2.წ.№141).

თუ ღია ესთეტიზმს, სწავლა-მეცნიერებით და პოეზიით გატაცებას ბაგრატიონების საგვარეულო ნიშნად მივიჩნევთ და ამ მხრივ მხოლოდ იმასლა დავითოვებთ დავით ბატონიშვილს შესაბამისი ადგილი მივუჩინოთ წინაპრების რიგში, სრულიად მოულოდნელია მისი კომერციული ინტერესები და ამ მიმართულებით გაწეული აქტიობა. განსაკუთრებით საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ბატონიშვილი, რომელიც ყოველთვის არ წყვეტდა მიმოწერას სამშობლოში დარჩენილ მეგობრებთან, ცდილობდა მათ კომერციულ საქმიანობაში ჩაბმას. სატახტო ქალაქიდან გამოგზავნილი წერილები მოწმობს, რომ იგი, მოლოდინის საპირისპიროდ, არც თუ ცუდად მოწყობილა. იმპერატორ ალექსანდრეს, რომელსაც საკმაოდ წინდახედულად ერჩინა ცვალებადი განწყობების მქონე ბატონიშვილი თავისთან, სამშობლოდან შორს ყოლოდა, ჩანს პირადად მისი საწინააღმდეგო არაფერი ჰქონია. მართალია ბატონიშვილს მამულები ჩამოართვეს საქართველოში, მაგრამ სამაგიეროდ ჯერ კიდევ 1801 წლის 12 სექტემბრის მანიფესტი რუსეთის

საქართველოში ჯარის მეთაურს, კრონინგს ავალებდა საქართველოს ტახტის მემკვიდრე უზრუნველყო 6.000 ვერცხლით. რუსეთში გადასახლების შემდეგ, წართმეული ქართული მამულის სანაცვლოდ, ბატონიშვილმა ახალი მამული მიიღო რუსეთში 2.000 სული ყმით (ამასთან, თითოეული ყმა შეფასებული იყო 150 თუმნად) (2.წ.№111). გარდა ამისა, იმპერატორმა ცხოვრების და მეურნეობის მოსაწყობად მას 5 წლით 50.000 თუმნის კრედიტი გაატანინა ბანკიდან. მთელი ეს სახსრები დავითმა სახელმწიფო საკრედიტო ბანკში განათავსა საიდანაც წლიურად 12.000-ის შემოსავალი ჰქონდა. უფრო ღირსეული ცხოვრებისათვის, დავით ბატონიშვილმა იმპერატორს კიდევ ორი თხოვნა აახლა და დამატებით ჯერ პენსიის დანიშვნა მოითხოვა, ხოლო შემდეგ სასახლეში მისასვლელად ეკიპაჟი. ყოველივე ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ ბატონიშვილი მხოლოდ ხელისუფლების ხელისშემყურე იყო. წერილების ერთი რიგიდან ჩანს, რომ იგი ფხიზლად ადევნებდა თვალს საქონელზე ბაზრის ფასების მონაცვლეობას (2. წ.№142) და არც კომერციულ საქმიანობას თაკილობდა: “ჩემო საყვარელო მეგობარო, კნიაზ მანუჩარ! - წერდა დავითი მანუჩარ თუმანიშვილს - ... ამ ძვირობის მიზეზით აღმოსავლეთის ბროლი დაძვირდა. კარგი დიდროანი კენჭები ქოლოთისა და სტეფანწმინდისა, აგრეთვე დავით გარეჯას ხომ დახვალთ; ზოსიმე ბერია, იმას ჰკითხეთ – საუცხოო ბროლებია იქ ყვითელ-შავი და სხვა ფერები და თეთრის, მანუჩარ, ნურას დაზოგავ, ასიოდე გამომიგზავნე. იქნება მაგით, თუ აქ გამოდგა კარგი სოვდა გავაკეთოთ. მე აქ და თქვენ მანდ. ნურავის უბრძანებთ. ...”(2.წ.№104) და კიდევ “... ჩემის ცოდვითა და უბედურებით კიდევ ზიანი მომივიდა, თავლაფიანი ძაღლი უსჯულო ფრანციელის ჯარი რომ შემოვიდა ამ თვის სამს მოსკოვში, იქ საქონელი მქონდა, ველარა გავიგე რა იმისა და ვარ ასე დამაგრებული” (2.წ.№127).

დაბოლოს, აღვნიშნავთ ბატონიშვილის ახლო ურთიერთობას რუსეთის საიმპერიო ბიუროკრატიასთან. წერილებიდან კარგად არ ჩანს თუ რა პოსტი ჰქონდა მას სენატში (ის ლაპარაკობს “ჩვენს კომიტეტზე” 2.წ.№152), მაგრამ ფაქტია, რომ გარდა პირადი საქმეების მოსაგვარებელი მოძოწერისა, არაერთი საბუთია შემორჩენილი, საიდანაც ცხადი ხდება, რომ ვითარ საზოგადოდ ქართველთა წესია, იგი არც მეგობრებს ივიწყებს და ყოველგვარ შესაძლო დახმარებას აღმოუჩენს უცხო ქვეყნის მაღალ პოლიტიკურ წრეებში.

ამ მშვიდი და არცთუ შეჭირვებული ცხოვრების პირობებში ძალზე სარისკოდ გამოიყურება ბატონიშვილის 1817 წლის 11 მარტის ისევე, როგორც ზოგიერთი უფრო ადრეული წერილი იმპერატორისადმი, რომელშიც ის დაუფარავად ითხოვს საქართველოს სამეფოს აღდგენას და უფლებას დაბრუნდეს სამშობლოში. სანაცვლოდ, აღებულია ვალდებულება

საქართველომ რუსეთს ყოველწლიურად გადაუხადოს 1 მილიონი მანეთი ასიგნაციებით, მუდმივად შეინახოს მისი 6.000 ჯარისკაცი და მიიღოს საკუთარი ძალებით მონაწილეობა ყველა ექსპედიციაში, რომელსაც რუსეთი განახორციელებს თურქეთის ან ირანის წინააღმდეგ (2.წ.№155). იმ პოლიტიკოსისაგან, რომელიც ნაპოლეონის დამარცხების შემდეგ ევროპის ერთ-ერთ უგავლენიანესი მონარქი გახდა და რომელიც მის თანამედროვეთა მსგავსად უცხო ტერიტორიის დაქვემდებარებას წარმატებული პოლიტიკის უტყუარ ნიშნად აღიქვამდა, ცხადია, ასეთი “წყალობები” მოსალოდნელი არ იყო.

როგორ წარმოგვიდგება ახალი ეპოქის პროფილი ბატონიშვილის წერილებიდან? უპირველეს ყოვლისა, თვალსაჩინოა ნაციონალური მასშტაბის პოლიტიკური კატასტროფა, რაც დავით ბაგრატიონს, როგორც სამეფო ტახტის პრეტენდენტს, იმით გაუორმაგდა, რომ მან ვერ გააგრძელა საგვარეულო სამეფო ხაზი, ვერ შესძლო შეესრულებინა ნაციონალური ლიდერის ფუნქცია. მიუხედავად ამისა, ახალ ეპოქაში, პოლიტიკური სივრცის არ არსებობის პირობებში, თავისი ცხოვრების წესით, ბატონიშვილი ძალზე ახლოს დადგა იმ მოდელთან, რომელზედაც ნახევარი საუკუნის შემდეგ იღია მიუთითებს ქართველ საზოგადოებრიობას (ჭავჭავაძე 1955). ეპოქაში, რომელშიაც ნაციონალური ინტერესებისადმი გაჩენილ მანმადე უცნობ პრობლემებს ხმლის ქნევის მაგიერ ხალხები ეკონომიკური ზრდით და განათლება-მეცნიერების განვითარებით პასუხობენ, დავით ბაგრატიონი სრულიად ადექვატური იყო ახალ გამოწვევების მიმართ.

ბუნებისმეტყველება

დავით ბაგრატიონის “შემოკლებული ფისიკა” არ წარმოადგენს სახელმძღვანელოს ფიზიკაში ამ სიტყვის დღევანდელი მნიშვნელობით. იგი მოიცავს არა მხოლოდ ფიზიკის მეცნიერებისათვის განმსაზღვრელი საკითხების გადმოცემას, არამედ ქიმიის, ბიოლოგიის, ფარმაცევტიის და სხვა მსგავსი თემების გაშლას. ამის გათვალისწინებით, ბაგრატიონის “ფისიკა” უფრო ძველბერძნული მნიშვნელობისაა და “ბუნებისმეტყველებას” უახლოვდება. ამ მოსაზრებასთან სრულ თანხმობაშია განსაზღვრება, რომელსაც ჩვენი ავტორი აძლევს გადმოსაცემ საგანს: “ფისიკა არის ხელოვნება, გინა სწავლა, რომელიცა გვიჩვენებს თვისებათა ნივთთასა და განგვიცხადებს მიზეზთა ბუნებითა განცხადებათასა” (ბაგრატიონი 2002: 22).

ფიზიკის სახელმძღვანელოს შედგენისას ავტორის წინაშე ორი ძირითადი ამოცანა იდგა, რომელთაგან ერთი გულისხმობდა მოსწავლეთათვის

შესასწავლი საკითხების თანმიმდევრულ, გასაგებად და საინტერესოდ გადმოცემა-გაშლას. დავით ბარგატიონის სასარგებლოდ უნდა ვთქვათ, რომ მან ამ ამოცანას წარმატებით გაართვა თავი.

ჩვენ შეგნებულად ავარიდებთ თავს დავით ბარგატიონის “ფისიკის” სხვა კომენტატორების შეფასებებს. ამგვარი ანალიზი ჩვენს მიზნებს სცილდება და გაცილებით უფრო მეტ დროს მოითხოვს. ჩვენ შევეცდებით “ფისიკას” შევხედოთ უპირველეს ყოვლისა როგორც არტეფაქტს და შემოვიფარგლებით ბატონიშვილის მოცემული სახელმძღვანელოს კომპოზიციის დახასიათებით, აგრეთვე ორიოდ, ჩვენი აზრით, საინტერესო საკითხით.

დავითის მიერ ფიზიკის მეცნიერების განსაზღვრებას მოსდევს ცოდნის ამ სფეროსათვის რამდენიმე ფუნდამენტური ცნების დახასიათება. უპირველეს ყოვლისა, ეს შეეხება სხეულსა და მის თვისებას, აგრეთვე იმ საშუალებებს, რომლითაც ისინი შეიმეცნებიან. “ნივთი პოებული სოფელსა შინა და ქვეშე შევრდომი საგრძნობელთა, იწოდების სხეულად, ხოლო თვისება სხეულისა არს იგი რაისაცა მის შორის დამტკიცება ძალიდების” (ბარგატიონი 2002:22). ძალთა თვისებანი ორი გზით მიიწვდომება ერთი მათგანი გამოცდილებათა, ხოლო მეორე გასინჯვით. თუ ამ ემპირიული ცოდნის ავტორისეულ განსაზღვრებებს გავყვებით, “გასინჯვა” ჩვენი დღევანდელი ტერმინოლოგიით უფრო “დაკვირვებას” უახლოვდება, ხოლო “გამოცდილება” კი ექსპერიმენტს. დავით ბარგატიონი ამის თაობაზე წერს შემდეგს: “გასინჯვა არის განხილვა ნივთთა ბუნებითსა მდებარეობასა მათსა” (ბარგატიონი 2002:22). გასინჯვის, ანუ დაკვირვების სრულყოფილად განხორციელებისათვის აუცილებელია ჩვენი გრძნობის ორგანოების სიმართლე, ხოლო წინააღმდეგ შემთხვევაში საჭირო “იარაღი”, აგრეთვე შესაბამისი დრო, ადგილი და ყურადღების კონცენტრაცია. რაც შეეხება გამოცდილებას, ანუ ექსპერიმენტს, “და გამოცდილებანიცა არიან განხილვანი ნივთთა სადაცა ესრეთსა მდგობასა შინა მიიწთომის ძალითა და ხელოვნებითა” (ბარგატიონი 2002:22).

ნივთთა თვისებები ორად იყოფა, ერთი, რომელიც ყველასათვისაა დამახასიათებელი (მათ ავტორი “საზოგადო თვისებებს” ანუ “კომუნესს” უწოდებს) და თვისებები, რომლებიც მხოლოდ ზოგიერთ ნივთს ახასიათებს (“სათავითო” თვისებები, ანუ “პარტიკულარეს”). საკითხების შემდგომი გადმოცემა ამ დაყოფას მიუყვება; ჯერ ჩამოთვლილია და სათითაოდ განხილული ზოგადი მახასიათებლები, თვისებები, ხოლო მეორე ნაწილიდან, რომელიც მოცულობით აშკარად დიდად სჭარბობს პირველს, განიხილება ნივთთა კერძო თვისებები. რა თქმა უნდა, შეიძლებოდა “ფისიკაში” გადმოცემული მასალის სხვაგვარი დაჯგუფების წარმოდგენაც. შეგვეძლო, მაგალითად გვეთქვა, რომ პირველ ნაწილში განიხილება მექანიკის საკითხები,

ხოლო მეორეგან კი საკითხები, რომლებიც ქიმიის და ბოლოს, ბიოლოგიის სფეროებს უფრო მიეკუთვნება. რა თქმა უნდა, ასეთი დაყოფაც არ იქნებოდა უსაფუძვლო, რადგან განსხვავება საგანთა მექანიკურ და ქიმიურ შესწავლას შორის დავით ბატონიშვილს სავსებით რეფლექსურადა აქვს დაფიქსირებული §12-ში, როდესაც ის მსჯელობს შერწყმული სხეულების ორ სახეობაზე – რაოდენობრივზე და თვისობრივზე. განსხვავება მათ შორის – ავტორის აზრით – იმაში მდგომარეობს, რომ თუ პირველის დაშლა არ იწვევს არსების ცვლილებას, მეორე შემთხვევაში ასეთი ცვლილება გარდაუვალია. რაოდენობრივი დაშლა ავტორის მიხედვით, არის მექანიკური დაშლა, ხოლო თვისობრივი კი ქიმიური (ბაგრატიონი 2002: 27). მიუხედავად იმისა, რომ ქიმიის, ბიოლოგიის, თუ ანატომიის რიგი საკითხები დავით ბაგრატიონის მიერ შემოთავაზებულ განხილვაში თანდათანობით, თითქმის შეუმჩნეველად გადადის ერთმანეთში, ეს სულას არ ნიშნავს ამ მეცნიერებების საზღვრების გაუთვალისწინებლობას ავტორის მიერ. დასტურად, გარდა აღნიშნული §12-სა, შეგვიძლია კიდევ მივუთითოთ §3-ზე, სადაც ავტორის მიერ გატარებული განსხვავება განფენილობის ფიზიკურ და გეომეტრიულ შესწავლებს შორის მაღალ სპეკულაციურ ღონეს აღწევს.

“ფისიკის” შიდა სტრუქტურაში შეგვიძლო დაგვენანა გარკვეული კვალი სოკრატემდელი, ძველი ფიზიკოსების ტრადიციისაც, რომლებიც ბუნების კვლევას ოთხი სტიქიის ანალიზს უქვემდებარებდნენ. ბატონიშვილის წიგნის მეორე ნაწილის თემატიკა, მართლაც კონცენტრირებულია აირების, სითხეების და ნათელის (ცეცხლის) მოდიფიკაციების ირგვლივ, თუმცა ამგვარი ინტერპრეტაცია ნაკლებად მოძებნიანი გვეგონია არა მარტო იმიტომ, რომ მეოთხე სტიქიას, მიწას მხოლოდ ერთი პარაგრაფი ეთმობა, არამედ იმიტომ, რომ მას გაცილებით უფრო ძლიერ არგუმენტაცია ჭირდება, ვიდრე ეს ბაგრატიონის წიგნზე დაყრდნობით შეგვიძლია წარმოვადგინოთ.

მიუხედავად იმისა, რომ “ფისიკის” წიგნი საკმაოდ განყენებული და აბსტრაქტული განსაზღვრებებით იწყება, ის მართლაც სასწავლო დანიშნულებისაა და ბუნების ბევრ ისეთ მოვლენას პასუხობს, რომელიც შეიძლებოდა დაინტერესებულიყო შესაბამისი ეპოქის ყმაწვილი. მოთმინებით და ძალზე მარტივად ალაგებს ავტორი ბუნების ისეთ მოვლენების ახსნას, როგორცაა წვიმა, ქარი, ელვა, ქუხილი, ცისარტყელა, მიწიდან ამოხეთქილი მჟავე და ხცელი წყალის მიზეზები, დაბადება, სიკვდილი და ა.შ. მასალის ძალდაუტანებელი გადმოცემა ამ დროს სულაც არ ჰგავს ზღაპრების თხრობას. მოვლენების ცნებების დეფინიციებს, ჯერ ერთი სათანადო პარაგრაფებადაა დალაგებული და გარდა ამისა, სადაც კი ეს შესაძლებელია, განსაზღვრებებს თან სდევს შესაბამისი “დამტკიცებაც”. “დამტკიცების” ფუნქცია, როგორც წესი დაკისრებული აქვს კონკრეტული პრაქტიკული შემთხვევის აღწერას ან რაიმე წარმოსახულ ექსპერიმენტს. აი, ერთი

პატარა მაგალითი ასეთი განსაზღვრებისა შესაბამისი “დასაბუთებით”: “სიზრქედ სხეულისა – წერს ავტორი - ივულისხმების თვისებაი იგი სხეულისა, რომლისა ადგილსა ვერაოდეს დაიპყრობს ნივთი მეორეი, სადაცა პირველი მდებარეობს: თვისებაი ესე იწოდების სიზრქედ, ხოლო რაიცა შეადგენს სიმტკიცესა, ამას იწოდების ნივთიერებად.” ახლა ვნახოთ დასაბუთებაც: “უკუეთუ ლულასა თოფისასა აქნდეს თავი ერთი გამოცდილ და მეორესა შთადვა პრობკა მჭირმედ რომელ საშუალ ვერ ძალიდვას ჰაერ განვლა, მაშინ ვერა რაიმეთა ძალითა დაიყვნების ძირამდის და ესე დაამტკიცებს ვითარმედ ჰაერი არს ზრქელი სხეული” (ბაგრატიონი 2002:23). თუ ეს გადაჭარბებულ წიაღსვლად არ ჩაგვეთვლება პედაგოგიურ ფსიქოლოგიაში, გვინდა ვივარაუდოთ, რომ მსგავსი “დასაბუთებები” ყმაწვილებისთვის გაცილებით მეტი დამაჯერებლობისა, ვიდრე შიშველი თხრობა ან განყენებული არგუმენტაცია.

მეორე მნიშვნელოვანი პრობლემა, რომლის გადაჭრაც “ფისიკაში” დავით ბაგრატიონს მოუწია ენობრივი და ზოგადკულტურულია. მას ქართველ მკითხველამდე უნდა მიეტანა იმდროინდელი ბუნებისმეტყველების ტერმინოლოგია, რაც იოლი საქმე არ გახლავთ. თუ ვინმე დაკვირვებია, უცხოეთიდან შემოსული ტექნიკის თანმხლებ მრავალენოვან ინსტრუქციებს, დღესაც კი მათ შორის ძალზე ჭირს ქართული ახსნა-განმარტებების დაძებნა. ამის მიზეზი ჩვენი ქვეყნისადმი უპატივცემულობაში როდია. სიმციროს მიუხედავად, თუკი ვინმემ გადაწყვიტა ქართული ბაზრის ათვისება, ის, ცხადია, დაინტერესებულიც იქნება თავისი საქონელის დროული და მომგებიანი რეალიზაციით. პრობლემა, რომელიც აქ რეალურად არსებობს უფრო ენობრივია და გულისხმობს საჭირო ტექნიკური დეტალების აღმნიშვნელ ძალზე მწირ ქართულ ლექსიკურ მარაგს. დამატებითი საბუთი არა გვგონია დაჭირდეს მას, ვისაც ჰქონია ბედნიერება მოესმინა ავტომანქანების ჩვენი ტკბილმოუბარი ხელოსნებისათვის. უცხოეთიდან ხმარებაში შემოსულ ნივთებს თუ ტექნიკურ საშუალებებს, ჩვეულებრივ თან არ მოყვება შესატყვისი ლექსიკონები. ამ ან, თუნდაც ყოფითი სიახლეების აღმნიშვნელ ტერმინოლოგიას ამა თუ იმ ენაზე მოღვაწე კომპეტენტური ადამიანები გამოიმუშავენ და ან იგივე ენა გაითავისებს უცხო სიტყვებს იმ დონემდე, რომ აზრს დაკარგავს გერმანული “ლოზუნგის” შესა-ნარჩუნებლად ინგლისური “სლოგანის” საწინააღმდეგო კამათი.

ტექნიკიდან დიდი მანძილი როდია ბუნებისმეცნიერებამდე ისევე, როგორც პირიქით. ბუნებისმეტყველებაში ცნობილი მიზეზების გამო, ქართველები ვერ დაიკვირნდნენ ისეთივე მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილებით, როგორც, ვთქვათ ფილოსოფიაში. სწორედ ამიტომ იყრის თავს ბატონიშვილის წიგნში აძენი რუსული და ევროპული ტერმინი. ის ლაპარაკობს, მაგალითად “ბუტილიკაზე” (ბაგრატიონი 2002:36;38;39) და “ტაბლიცაზე” (ბაგრა-

ტიონი 2002:44), “სტაქანზე” (ბაგრატიონი 2002:47) და “პომპაზე” (ბაგრატიონი 2002:46). “პრობკაზე” (ბაგრატიონი 2002:23), რომელიც სხვა უნდა იყოს, რადგან არსებობს “ხუფი მინისა” (ბაგრატიონი 2002:38). “ჰიდროგენზე”, რომელიც ახსნილია როგორც “სინოტივის დასაბამი” (ბაგრატიონი 2002:37) და “ჰიპერსულფატზე”, რომელიც “გოვირდის ღვიძლია” (ბაგრატიონი 2002:38), “ოპიტზე”, რომელიც ფრჩხილებში განიმარტება როგორც “გამოცდილება” (ბაგრატიონი 2002:47). ერთმანეთისაგანაა განსხვავებული “სპირიტი”, “ოტკა” და “არაყი” (ბაგრატიონი 2002:45). ავტორს დაჭირდა არა მხოლოდ ენობრივი ნოვაციები, არამედ საენობრივი ახსნა-განმარტებებიც: “პლატინა არის მეტალი თეთრი ამერიკისა, უმჯობესი სიმტკიცისა გამო ოქროისა” (ბაგრატიონი 2002:24) ან “გასი არს ნივთი მსგავსი ჰაერისა, რომელსა აქვს მავნებელი თვისება და ამით განესხვავების ჰაერსა, რომელსაცა ვსუნთქავთ ჩვენ” (ბაგრატიონი 2002:25). მიგვაჩნია, რომ მოყვანილი მაგალითები საკვებით საკმარისია საიმისოდ, რომ კონკრეტული წარმოდგენა გვქონდეს პრობლემაზე, რომლის დაძლევაც მოუწია დავით ბატონიშვილს. ფაქტია, რომ როგორი არასრულყოფილიც არ უნდა იყოს ენობრივი ველის გაფართოება, იგი ძალზე მჭიდროდაა დაკავშირებული ერის გონებრივ განვითარებასთან და ამ მხრივ ძნელია დავით ბაგრატიონის ღვაწლი გადაჭარბებით იქნას შეფასებული, რადგან ქართულ ენაზე შექმნილი “ფისიკის” ადრესატი ზომ ქვეყნის მომავალი თაობა იყო.

ლიტერატურა

- ბაგრატიონი 2002:** დავით ბარგატიონი. შემოკლებული ფისიკა. თბილისი, 2002.
- ბაგრატიონი 2006:** დავით ბაგრატიონი. წერილები. თბილისი, 2006.
- ფუკო 2004:** მიშელ ფუკო. სიტყვები და საგნები. ჰუმანტიტარულ მეცნიერებათა არქეოლოგია. თბილისი, 2004
- ფუკო 1996:** Èðåëü Óóê. Àðñå îêîåý çíàîèý. Èçä., «Íèè-Öáíðð». Èèåå 1996.
- ჰეროდოტე 1975:** ჰეროდოტე. ისტორია. ტ. I. თსუ გამომც., 1975.
- ქართლის ცხოვრება 1955:** ქართლის ცხოვრება. ტ. I. თბილისი, 1955.
- ჭავჭავაძე 1955:** ილია ჭავჭავაძე. რა გითხრათ, რით გაგახაროთ. იხ. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ.V, თბ., 1955. საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა.

„თანამედროვე“ ლიტერატურა

დისკურსი გარკვეული კანონზომიერებებით მოწესრიგებული მეტყველებაა. ამ კანონზომიერებების შესწავლა მოითხოვს კავშირების, გადაბმის წესების, თანმიმდევრულობების აღმოჩენას. ეს თანმიმდევრულობები არ უნდა იქნას განხილული დიაქრონულად, ანუ დროში. აქ „მანამდე“ და „შემდეგ“ მხოლოდ მეტაფორებია. დისკურსი კალენდარის არსებობის პირობაა და არა პირიქით.

რას ნიშნავს დისკურსიული კანონზომიერების მიხედვით „თანამედროვე ლიტერატურის“ ცნება, რომელმაც მეოცე საუკუნეში განსაკუთრებული აქტუალობა შეიძინა დროის მოდერნისტულ პერცეფციებში, როგორია ლიტერატურის კავშირი დროსთან, შეიძლება თუ არა, ლიტერატურა იყოს თანამედროვე? სიტყვა „თანამედროვეს“ არა აქვს მხოლოდ ქრონოლოგიური მნიშვნელობა. იგი იდეოლოგიურ ხასიათს იძენს, თუმცა იშვიათი გამონაკლისების გარდა თეორიული და რეფლექსური აზროვნების საგანი ეს ტერმინი არ გამხდარა. ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, მხოლოდ და მხოლოდ რეტროსპექციული გზით შეგვიძლია გავიგოთ, რა არის თანამედროვეობა, არა იმიტომ, რომ ჩვენ უფრო წინ წავვლით, ამჯერად ჩვენი ხელით იქმნება ისტორია, ან საკუთარი დროის, ადგილის უპირატესობის ილუზიებით ვართ შეპყრობილნი, არამედ იმ მიზეზით, რომ რეტროსპექცია საშუალებას მოგვცემს წავიკითხოთ მეოცე საუკუნის ავტორთა ნაწარმოებები იმ გენეტიკური თანმიმდევრობების გარეშე, რომელთაც ლიტერატურის ისტორია გვთავაზობს დროის „უწყინარი“ კონცეფციის თანახმად, რაც აღიწერება „ტრადიციის“,

ფილოსოფიის მეცნიერებათა
დოქტორი.

აკაკი წერეთლის სახელ-
მწიფო უნივერსიტეტის
სრული პროფესორი ფი-
ლოსოფიაში;

გელათის სასულიერო აკა-
დემიის ლექტორი.

ძირითადი შრომები:

დისკურსი და ენა. თბილისის
უნივერსიტეტის გამომცემ-
ლობა, თბილისი, 2001.

ფრაგმენტები დისკურსის
პრობლემებზე. თბილისის
უნივერსიტეტის გამომცემ-
ლობა, თბილისი, 2001.

დისკურსი. ქუთაისის სა-
ხელმწიფო უნივერსიტეტის
გამომცემლობა, ქუთაისი,
2006.

„მარგალიტი და სიცარიე-
ლე“ (პოეტური კრებული)
ქუთაისი, 2006

ინტერესთა სფერო:

ლიტერატურა, სემიოტიკა,
ფილოსოფია.

„გავლენის“, „სიახლის“, „ორიგინალობის“ ტერმინებით. წიგნში „ცოდნის არქეოლოგია“ ფრანგი ფილოსოფოსი მიშელ ფუკო მიზნად ისახავს გაგვათავისუფლოს ხსენებული კონცეპტებისაგან და გვიჩვენებს, რომ ისტორიკოსებს საქმე აქვთ გასხლტომებთან, წყვეტებთან, ფრაგმენტულობასთან. ისინი იწყებენ ნაპრალების ამოვსებას, წყვეტების გათლიანებას, ფრაგმენტების დაკავშირებას, თანმიმდევრულობების, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების, აზრის, მიზნის შეტანას მათში – საკუთარი სხეულის ანალოგიით ნაწილების გამოყოფას, ისტორიისათვის „სახის“ მიცემას (ფუკო). ამ გენეტიკურ სტრუქტურაში უნდა მოექცეს მრავლობითობა. ლიტერატურა პარადოქსული ფენომენია, რომლის არსებობის წესი სხვა არსებულთაგან განსხვავდება, თუმცა ამ განსხვავებას ლიტერატურის ისტორია ჯიუტად უარყოფს, რადგან ამით მისი არსებობა დგება ეჭვქვეშ. ლიტერატურა სხვაგვარად ამყარებს კავშირს დროსთან, სხვა ობიექტებისაგან განსხვავებით, მისი არსებობა წაკითხვისა და ინტერპრეტაციის საშუალებით იძენს ყოფნის შესაძლებლობებს. ობიექტის სტატუსი ზედმეტად დიდია მისთვის, ან ზედმეტად მცირე. ლიტერატურის ისტორიკოსების აზრით, მეოცე საუკუნეში მას უფრო მეტი მოეთხოვება, იგი თანამედროვე უნდა გახდეს. როგორც რემბო მიიჩნევს, მას არ ჰყავს წინაპრები საფრანგეთის ისტორიაში. ერთადერთი, რაც პოეტს მოეთხოვება, არის „სიახლე“ – „du nouveau“, ანტონენ არტო კი მიიჩნევს, რომ „დაწერილი პოეზია მხოლოდ წამიერად ფლობს მნიშვნელობას, შემდეგ კი უნდა განადგურდეს.“ (პოლ დე მანი 1971:213) თანამედროვეობა გაგებულია ლიტერატურის ისტორიკოსთა მიერ, როგორც გათავისუფლება ისტორიისაგან, ერთგვარ მარადიულ აწმყოში გადასვლა, მაგრამ ეს თავად ლიტერატურის არსებობას აყენებს ეჭვქვეშ, რადგან იგი დაწერილია და მკვდარი, თუკი არტოს კატეგორიებით ვიმსჯელებთ. ეს არ არის ცეცხლი, არამედ ნაკვალევი, რომელსაც ეს ცეცხლი ტოვებს, ფერფლი, რომელიც მოდერნისტული პროექტის სასაფლაოდ იქცევა. ბოდლერი უარყოფით კონტექსტში ახსენებს სიტყვა „სტენოგრაფიას“, ანუ ჩანაწერს, რაც გამეორებას უკავშირდება, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო მოქმედების სპონტანურობასა და თანამედროვეობასთან. ფრანგი ფილოსოფოსი ჟაკ დერიდა აჩვენებს, რომ ლიტერატურა გამეორებაა და მას არაფერი აქვს თანამედროვეობასთან საერთო. დერიდა შენიშნავს, რომ არტო თავისი მოქმედების თეატრში ვერ ახერხებს განთავისუფლდეს რეპეტიციისაგან, რაც მისი სისასტიკის საფუძველია. აწმყოში არსებული ობიექტებისაგან განსხვავებით, ლიტერატურა აისტორიულია. აწმყო ზურგს აქცევს ლიტერატურას და გვევლინება მისი ისტორიულობის საფუძველად. პრობლემა ასე შეიძლება გამოიხატოს – ან უნდა გავთავისუფლდეთ ლიტერატურისაგან, რადგან ის გამეორებაა, ყოველთვის გვაბრუნებს და

გვაკავშირებს წარსულთან, ან ვიცხოვროთ ორივე დროში, აწმყომი და წარსულში, ავითვისოთ ნიცშესეული „დავიწყების ხელოვნება“. „საჭიროა დიდი ძალა, რათა იცხოვრო და შეძლო დავიწყება, რადგან ერთი და იგივეა, იცხოვრო და იყო უსამართლო“ (ნიცშე). მართალია, მოდერნიზმის თეორიული საფუძვლების კვლევისას ხშირად მიუთითებენ მკვლევარები ნიცშეს ფილოსოფიურ შეხედულებებზე, მაგრამ ნიცშეს დამოკიდებულება წარსულისა და ისტორიისადმი ბევრად უფრო რთულია, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს და შესაძლოა, არც არაფერი იყოს საერთო წარსულის უარყოფასა და პოზიტიურ, „დავიწყების“ ტექნიკას შორის, ნიცშესეული უარყოფა ისევე „ჰოს“ ნიშნავს. მისთვის აწმყოს პრობლემა წარსულთანაა გადაჯაჭვული, რაც „მარადიული მობრუნების“ იდეაში გამოიხატა, ეს ისევე „ლიტერატურის“ ფარგლებში გვტოვებს, აქედან მოდის ნიცშეს გადაჭარბებული, შეუსაბამო შესტები და მეტყველება. ის, რასაც დავიწყებისას უარყოფთ, კვლავ აგრძელებს არსებობას ამ უარყოფით. „წარსულის უარყოფა ყოველთვის ძალიან საშიში ოპერაციაა, საშიში თავად ცხოვრებისათვის, და ის ადამიანები და ეპოქები, რომლებიც ამ გზით ემსახურებიან ცხოვრებას, ანუ აყენებენ წარსულს სასამართლოს წინაშე, ანგრევენ მას, თავად არიან საშიში და სახიფათო ხალხები და ეპოქები, რადგანაც ჩვენ წარმოვადგენთ არა მარტო წინა თაობების, არამედ მათი შეცდომებისა და ვნებების და ცოდვების, ისევე, როგორც დანაშაულის პროდუქტს და შეუძლებელია, მთლიანად გათავისუფლება ამ ჯაჭვისაგან. ეს იქნებოდა მცდელობა, შეგვექმნა ჩვენთვის აპოსტერიორი ისეთი წარსული, რომლისგანაც ვისურვებდით წარმოვმოხილყავით, ნაცვლად იმ წარსულისა, რომლისგანაც სინამდვილეში წარმოვიშვით, – ეს მცდელობა ყოველთვის საშიშია, რადგან არაა ადვილი, მოძებნო საჭირო ზღვარი წარსულის უარყოფაში, რადგანაც მეორეები უმეტეს შემთხვევაში სუსტები არიან პირველებზე“ (ნიცშე). ნიცშეს იდეალი თითქოს აისტორიულობაა: „ჩვენ ვხედავთ ცხოველს, რომელიც მთლიანად მოკლებულია ისტორიულ გრძნობას და მოთავსებულია ჰორიზონტს შიგნით, რომელიც ერთ წერტილშია მოქცეული, ტკბება რა საყოველთაოდ ცნობილი ბედნიერებით, ან ყოველ შემთხვევაში ცხოვრობს ისე, რომ არაფერი იცის არც თვალთმაქცობის და არც ტყუილის შესახებ, ამიტომ, ჩვენ უნდა ჩავთვალოთ, რომ, არაისტორიულობის გრძნობის შესაძლებლობა უფრო მნიშვნელოვანია და თავდაპირველი, რადგანაც ის არის ფუნდამენტი, რომელზედაც, საერთოდ შესაძლოა აშენდეს რაღაც სწორი, ჯანმრთელი და დიდი, რაღაც ნამდვილად ადამიანური.“ (ნიცშე) მიუხედავად მცდელობისა, ცხოვრება წარსულის მავნე ზეგავლენისაგან დაიცვას, ნიცშე გრძნობს, რომ თანამედროვეობა და წარსული ოპოზიციას არ წარმოადგენს. თანამედროვეობა სწორედ ის ჯაჭვია, რითაც წარსულზე ვართ მიბმულნი. „ადამიანი საკუთარი თავის გამო არის გაოცებული, იმის გამო, რომ არ

შეუძლია ისწავლოს დაეიწყება, რომ ის სამუდამოდ არის მიჯაჭვული წარსულზე, და რა შორსაც და რა სწრაფადაც არ უნდა გაიქცეს იგი, ჯაჭვი გარბის მასთან ერთად.”(ნიცშე) ეს ჯაჭვი არის დისკურსი, როგორც გადაბმის, დაკავშირების, თანმიმდევრულობების შექმნის მექანიზმი, თუმცა იგი არ აღიწერება გავლენის, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების, ქრონოლოგიური თანმიმდევრობების გზით. ეს უფრო ომია ჰერაკლიტესეული გაგებით. აქ მომავალი განსაზღვრავს წარსულს, და არა პირიქით, ამიტომ არაფერია დასრულებული და ერთხელ და სამუდამოდ განსაზღვრული, როგორც ეს ლიტერატურის ისტორიკოსებს სურდათ. ლიტერატურა არსებობს სწორედ თვითუარყოფის გზით (ლიტერატურის, როგორც „ნაკვალევის” უარყოფის გზით, დერიდას ტერმინოლოგიით), რაც მას აწმყოში ყოფნის საშუალებას აძლევს, უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა – თვითუარყოფების გზით, რაც ქმნის თანმიმდევრულობებს, ანუ ხანგრძლიობებს, ანუ მოძრაობას. ლიტერატურა მუდმივად გადის თავისი თავის მიღმა და მუდმივად უბრუნდება მას. ამ თანმიმდევრულობების, ანუ დისკურსის წყარო სწორედ ომია ლიტერატურასა და არალიტერატურას შორის. მისი აღწერა უკვე არსებული კლასიფიკაციებით, ზედროული ცნებებით, ავტორის ავტორიტეტით, საღი აზრის მოდუსით, რეალობაზე მითითებით, დროის ობიექტური თუ სუბიექტური დინებებით შეუძლებელია, რადგან ომი ყველაფრის საფუძველია, იგი ქმნის კავშირებს და განსხვავებას.

ლიტერატურა

ფუკო 2004: ფუკო მ. სიტყვები და საგნები, „დიოგენე . 2004

ფუკო 1969: Foucault M. Archeology of knowledge. 1996

ნიცშე 1990: Íèöðå Ô. Ñî÷èíáíèý .ð.1.Ì. »Ìûñëü»1990

პოლ დე მანი 1971: Paul de man. Blindness and insight. Esseys in the rhetoric of contemporary criticism. N.Y. Oxford university press.1971

მითოსური სიმულაციები მშვენიერი ურჩხული

„რომ არა გარეგანი გამოვლინებები, სამყარო იქნებოდა სრულყოფილი დანაშაული. სხვაგვარად რომ ითქვას, დანაშაული დანაშაულის, მსხვერპლის და მოტივის გარეშე. დანაშაული, რომელშიც არ არსებობს სამხილი, ამიტომ სიმართლე დაფარულია უკუნისამდე და საიდუმლო რჩება საიდუმლოდ. მაგრამ რეალურად დანაშაული არ შეიძლება იყოს სრულყოფილი, რადგან სამყარო თავისთავს ხსნის გარეგანით – კვალი მომდინარე ჯერ კიდევ მისი არარსებობიდან. ეს კვალი წარმოადგენს უწყვეტ კავშირს არარასთან, რომლიდანაც სამყარო გვაწოდებს თავის საიდუმლოს. ამით საშუალებას გვაძლევს შევიგრძნოთ ის, საკუთარი თავის გარეგან გამოვლინებებში გამუდმებული დაფარვით“

ჟან ბოდრიარი.

„სრულყოფილი დანაშაული.“

წინათქმა

მეოცე საუკუნემ თითქოს საბოლოოდ დაასამარა ღმერთი. მაგრამ ღმერთის დასამარება ნიცშეს ერთი შეძახილით, თუნდაც ამით მთელი ეპოქის სული ყოფილიყო გამოხატული, ისევე შეუძლებელი აღმოჩნდა, როგორც ჰომეროსისა და ჰესიოდეს მიერ ბერძენებისთვის ღმერთების შექმნა (რომელთაც ჰესიოდემდეც და ჰომეროსამდეც ჰყავდათ ღმერთები), ჰეროდოტე რომ ასე დაჟინებით მიაწერდა ამ ორ გენიალურ ანტიკოს მწერალს. არადა ყველაფერი სულ პირიქით მოხდა: ჰომეროსმა და ჰესიოდემ, ისევე როგორც დანარჩენმა ანტიკოსმა მწერლებმა ბერძენებს წაართვეს ღმერთები, მითები, რომელთაგან გამოშრიტეს ღვთებრივი სუბსტანცია და პირველადი მითოსის ენიგმური სივრციდან ლიტერატურის პროფანულ რეალებში შერეკეს. ამიერიდან ჩვენ ვხედავთ სასოწარკვეთილ ღმერთებს, რომელთაც წინ კიდევ

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი; ბათუმის ნიკო ბერძენიშვილის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერი თანამშრომელი.

ძირითადი ნაშრომები:

„მითოლოგიური გადმოცემები აჭარაში (წერაქვეთას მითი, უკვდავების მაძიებელი ლუყმანი)“ (ბათ.2001); „აჭარული სამონადირეო მითოსი“ (ბათ.2004); „საწყისთან დაბრუნების“ ქართული კოსმოგონიური მითო-რიტუალური მოდელები“ (2008).

მხატვრული პროზა:

„HOMO TOTUS“ (2008).

ინტერესთა სფერო:

ლიტერატურა, ფილოსოფია, სემიოტიკა, მითის პოეტიკა, არქაულ კულტურათა კვლევები, კულტურის ფილოსოფია.

უფრო დიდი იმედგაცრუება ელთ. მაგრამ ეს ადამიანური და არა ღვთებრივი განაჩენია: ადამიანმა „განჭვრიტა“ ღმერთი ასეთად მაშინ, როცა ღმერთი ვეღარ „განჭვრიტა.“ ღმერთი კი ძველებურად მარადიული და შეუცნობელი დარჩა, მით უფრო ახლა, თავის ახალ სტრატეგიაში. ჟ.ბოდრიარი ამბობს: ღმერთის სტრატეგიაა გაქრეს საკუთარ გამოსახულებაში, ისე რომ არ დატოვოს საკუთარი არსებობის არანაირი კვალი. წინასწარმეტყველება ახდა: ჩვენ ვცხოვრობთ სამყაროში, სადაც უმაღლესი წინასწარდანიშნულება არის ნიშანი – დაფაროს სინამდვილე და ამასთანავე შენიღბოს მისი გაუჩინარება(ჟ.ბოდრიარი, „სრულყოფილი დანაშაული“(ბოდრიარი 1999).

„ღმერთის სტრატეგია – გაქრეს საკუთარ გამოსახულებაში,“ რომელიც ბოდრიარმა პოსტმოდერნისტულ სამყაროს მიუსადაგა, ჯერ კიდევ იმ დროიდან იწყებს აქტუალიზებას, რაც ღმერთის ამქვეყნიური სამყოფელი – მითი იმსხვრევა. ამ ნამსხვრევებში მოყოლილი ქრება საკუთარ გამოსახულებაში და გამქრალი, უჩინარი ღმერთი ზღაპარში განაგრძობს არსებობას. ზღაპარი, მიუხედავად თავისი ჯადოსნური და ფანტასტიკური სივრცისა უცხო გარემო აღმოჩნდება მისთვის და ამას ორივე მხარე იგრძნობს. ზღაპარი თავის წიაღში ისეთივე ეჭვით და შიშით განიცდის უჩინარი ღმერთის სიმძიმეს, როგორც განაყოფიერებული ქალ-ღვთაება სასწაულებრივად ჩასახულ ემბრიონს. ზღაპარი ორსულია ღმერთით, ორსულია ღმერთის ყველა ნიშნით და ღმერთის ყველა ატრიბუტით. მაგრამ ზღაპარი უძალიანდება საკუთარ ენიგმურ „ორსულობას“ და მის მოსალოდნელ შედეგებს, რადგან ზღაპარმა ჯერჯერობით, დასაწყისისთვის, თავისი ჯერაც სახლიდანგაუსვლელი გმირით, დანამდვილებით არაფერი უწყის არც ღმერთზე, არც წუთისოფელზე. მას წინ ელოდება ყოველივე: გზაჯვარედინები და აღმოჩენები. მანამ კი ბრმაა უხილავის სახილველად, შეუცნობლის შესაცნობად. ერთადერთი რასაც ზღაპარი წინდაწინ გრძნობს „სიმძიმეა,“ რომლის „ზიდვას“ მის თავიდან მოშორებას ამჯობინებს. ის ემსგავსება ურჩხულებრივ კოსმიურ ქალღმერთს, რომელსაც მასზე ძლიერი საკუთარი ნაშიერის განადგურება განუზრახავს. ამ წუთიდან ზღაპარიც იწყებს სტრატეგიის შემუშავებას. ის მიზანს ადვილად აღწევს, პირველივე გამოვლინებიდან(თავფორმულიდან - „იყო და არა იყო“) თითქოს უწყინარი, მაგრამ ორაზროვანი და დამაბნეველი ხდება. ამ ორაზროვნებასა და ჯადოსნურ ეკლექტიკაში უკვე იკვეთება მთავარი სიმულაცია: „გასაუჩინარებლის გაუჩინარების“ სტრატეგია. ზღაპარს თავისი ღვთაებრივი ემბრიონის მკვლელობა განუზრახავს, მაგრამ მან არ იცის რომ თავად ამ ღვთაებრივი ემბრიონის კარნახით მოქმედებს; მან არ იცის, რომ ღმერთის საკრალურ სიმულაციებში თავად არის სიმულირებული. ზღაპრის მიერ ჩადენილი „სრულყოფილი დანაშაული“ - ღმერთის მკვლელობა, თავად ღმერთის სტრატეგიას იმეორებს: ზღაპარი ჯერ ნიღბავს ღმერთს და შემდეგ კლავს

მას, რაც ღმერთის სიკვდილსაც ნიშნავს და იმავდროულად, მისი სიკვდილის გაუქმებასაც, რადგან ის ვინც მოიკვლება უკვე ღმერთი აღარ არის. ამგვარი ორმაგი სიმულაციით, ღმერთთან მებრძოლი ზღაპარი, სინამდვილეში მისი თავშესაფარია.

ვის ებრძვის ზღაპარი და ვინ შენიღბა ზღაპარმა?

ის ურჩხულია, მითის ნამსხვრევებს გადმოყოლილი მშვენიერი ურჩხული, რომელიც ვიდრე გველის ტყავს არ გაიხდის, არავინ იცის რომ მშვენიერია.

„ურჩხული მოკვდა!“ - გამუდმებით გვესმის ზღაპრებიდან პრენიცშეანული შეძახილი, რომლის ექოც, მთელს შემდგომ საუკუნეებს, ეპოქებს გასდევს სერიული მკვლელობების ლაიტმოტივად, როგორც რიტუალური, მრავალჯერადად განმეორებადი აქტი. ამ რიტუალურ მკვლელობას თავისი მნიშვნელობით მხოლოდ მითიურ დროში, სამყაროს კოსმოგენეზში მომხდარი მკვლელობა(მსხვერპლშეწირვა) თუ შეედრება. პრენიცშეანული შეძახილის ექოს უწყვეტობა კი ცხადყოფს რომ ვერც მითი, ვერც ზღაპარი ამ „შეძახილის“ ვერცერთ ჯერზე ვერ კლავს ურჩხულს, თუმც კი ბუნებრივად აკანონებს მის მუდმივ დევნას და ლეგიტიმაციას აძლევს მის შესაძლო მკვლელობას.

ურჩხულის ხილული გზა მითსა და ზღაპარზე(როგორც ხილვადი ყოფიერების ფორმებზე) გადის. ამიტომ შეგვიძლია ამ გზისთვის თვალყურის მიდევნება, მაგრამ უცნობი რჩება მითსა და ზღაპრის გარეთ არსებული გარემო, როგორც უხილავი, ტრანსცედენტური სივრცე. ამ მიზეზით ჩვენთვის უხილავია(და არა უცნობი) ურჩხულის იმანენტური საწყისი: შინაგანი ბუნება და გარეგნული ფორმა.

მითსა და ზღაპარში სამი სხვადასხვა გზა განვლო ურჩხულმა და ურჩხულად დარჩა:

1. კოსმოგონიურ მითოსში სამყაროს შესაქმე განახორციელა და ესქატოლოგიის პრეცედენტიც შექმნა: ეს არის გზა „კუდისმჭამელობიდან“ „ქალისმჭამელობამდე.“

2. სოციოგონიურ-ტოტემურ მითოსში „უცხო ტოტემზე“ – ქალზე იქორწინა, რითაც ეგზოგამიურ საქორწინო ურთიერთობებს და პირველად სოციუმებს ჩაეყარა საფუძველი. საბოლოოდ ეგზოგამიური ქორწინება „ერთად მძოველთა“ მითოსური სიმულაცია აღმოჩნდა.

3. ჯადოსნურ ზღაპარში ჩასახლებულმა წყალი და მზეთუნახავი მიიტაცა, რის შემდეგაც ან მესიანისტურ გმირს შეაკლა თავი, ან გველის ტყავი გაიხადა და მშვენიერი სახე გამოაჩინა.

ამ გზების დასასრულს ურჩხულმა უგრძესი სხეული მორკალა, კუდი პირში ჩაიდო და მიიძინა.

„ძილი“ ურჩხულის განსაკუთრებული მდგომარეობაა, „მიძინარე ურჩხული“ მარადისობის ხატია.

• „კუდისმჭამელობიდან“ „ქალისმჭამელობამდე“

„საშინელებით გარემოცულმა დავინახე უზარმაზარი გველი, წრემეკრული, მის შიგნით კი – ძალიან პატარა წრე.

და თქვა მან, რომელსაც მე შევხვდი: „იცი კი შენ, ეს რა არის?“

წრე – მიწაა, ხოლო გველი – ზღვა, რომლითაც გარემოცულია მიწა, ანუ მთელი სამყარო.”

„ალექსანდრია“.

შუასაუკუნეების ლათინურენოვანი რომანი.

ის რაც ფილოსოფიასა და ესთეტიკაში მშვენიერია, მითოსისთვის კოსმოსია(1). მითოსი კი არის კოსმოსი ანუ მშვენიერი ურჩხული.

მითოსი „კუდისმჭამელი“ ურჩხულია:



ამგვარად გამოისახება მითოსურ და ალქიმიურ იკონოგრაფიაში „კუდისმჭამელი“ ურჩხული. ეს კოსმოსის ხატია: ურჩხულს//გველს საკუთარი კუდი პირით უჭირავს, წრე აქვს შეკრული და სამყაროს ქაოტურ წყლებს კოსმოსის კალაპოტით შემოსაზღვრავს, რითაც კოსმიურ წესრიგს უზრუნველყოფს.

მაგრამ კუდიც ურჩხულისაა და პირიც მას ეკუთვნის, ამიტომ მასვე შეუძლია სალტემეკრული სხეულის წრფივად გაშლა, დასაბამისეული წყლების აშვება და „ქაოსის მობრუნება“.

ამიტომ მშვენიერი ურჩხული, რომელიც არის მშვენიერი ურჩხული, არ არის მშვენიერი ურჩხული.

ის ერთდროულად ატარებს კოსმოსის და ქაოსის სუბსტანციებს, რაც საბოლოოდ მხოლოდ ერთი საერთო სუბსტანციაა. სუბსტრატთა განლაგება-წყობა განსაზღვრავს სამყაროს ერთის მხრივ, ჰარმონიულ-კოსმოსურ და მეორეს მხრივ, უწესრიგო-ქაოსურ მდგომარეობას. სამყარო უნილავი ჯადოქრის ხელში კარგად მოხელთებულ ასაწყობ სათამაშოს ჰგავს, რომელსაც ხან ააწყობენ, ხანაც დაშლიან.

მითებსა და ზღაპრებში განძზე მრავალკეცად შემოხვეული მძინარი გველეშაპი, რომელსაც კუდი პირით უჭირავს, ურჩხულის ექსტენსიური -

„მძინარი“ მდგომარეობაა, რომელიც კოსმიურ წყობაში სტაბილურობას ასახავს. გველეშაპის მცირედი მოძრაობაც კი კოსმოსისთვის სახიფათო კატაკლიზმებს იწვევს – მიწისძვრებს, წარღვნებს და ა.შ. აფრიკული მითოსის აილო-ჰველო, ან სკანდინავიური მითოსის „კუდისმჭამელი“ ურჩხული ორმუგანდი, რომელსაც კული კბილებით უჭირავს და სალტესავით კრავს დედამიწას, რითაც იცავს მას ოკეანის წარმხოცველი წყლებისგან, ამ დემიურგულ კოსმოსურ ფაზაშიც მუდმივად ატარებს ანტიკოსმოსურ ინტენციას – „ქაოსის მობრუნების“ პასიურ, მაგრამ ინტენსიურ საფრთხეს. მითოსი გაჟღენთილია ამ პოტენციური საფრთხის მუდმივშით; მითოსი გამუდმებით გვახსენებს ამ საფრთხის გარდუვალობას, მიგვითითებს რომელიღაც განუსაზღვრელ, მაგრამ განსაზღვრულად არსებულ „მომავალ დროზე“, იმ მომავალ დროში კონკრეტულად არსებულ დრო-ჟამზე(ჟამიანობაზე), რომელსაც „სამყაროს აღსასრულის“ ჟამი ჰქვია. მაშინ ორმუგანდი პირიდან გაუშვებს თავის კუდს და ოკეანის წყლები წარხოცენ დედამიწას. წრფივად გაშლილი ურჩხული ქაოსის ხატია. ის აღარ არის „მშვენიერი ურჩხული“ საკუთარი სალტემეკრული სხეულით კოსმოსი რომ ეჭირა. ამ მომენტიდან საკუთარი კუდის მჭამელი („კუდისმჭამელი“) ურჩხული სამყაროს მჭამელად („კოსმოსისმჭამელად“) გარდაისახა, რადგანაც ის წყლები, რომელსაც თავისი სხეულით იჭერდა, სხვა არაფერია, თუ არა, მისივე ბნელი წიაღის ნივთიერი, სტიქიისმიერი ემანაცია - ხთონური და ზეციური წყლების(ოკეანეები, მდინარეები, წვიმები) და ხთონური და ზეციური ცეცხლის(მიწისქვეშა ვულკანები, ჭექა-ქუხილი, ელვა) ერთდროული ამოფრქვევა.

სამყაროს კოსმიურ წყობას საკუთარი სხეულით „იჭერს“ ორმუგანდის გაცილებით არქაული წინამორბედი და ტყუპისცალი, აფრიკული კოსმოგონიის „კუდისმჭამელი“ ურჩხული – აილო-ჰველო. იგი „ციური წყლების“ ბატონ-პატრონი „გველ-ცისარტყელას“ მითოლოგიური სახეა. ცის გველ-ცისარტყელას მითოსური მეტაფორა არ შეიძლება არ გვაგონებდეს ბიბლიური წარღვნის ფინალურ ეპიზოდს, სადაც ცისარტყელა ხელმეორე ესქატოლოგიის აღკვეთის აღთქმა და ღვთიური ნიშანია.

„კუდისმჭამელი“ ურჩხულის მითოლოგემა გულისხმობს შესაქმისა და წარღვნის მონაცვლეობის გარდუვალობას. „კუდისმჭამელი“ თავს უყრის და აერთებს სამყაროსეულ სუბსტრატთა თითოეულ, უმცირეს ინგრედიენტსაც კი, დრო და დრო კრავს და შლის მათ მთლიანობას. იგი სამყაროს ორ ნაწილად: ცად და მიწად ჰყოფს და თავადაც ამ ორი პოლარობის განსახონებაა: ურჩხულის თავი ცას ეკუთვნის, კული კი მიწას და მიწისქვეშეთს. ამგვარი დუალიზმი განამსგავსებს კიდევ მათ მითოლოგიურ სახეებს. მითოსს ორი საწყისის გველი ჰყავს: მღვდრული, ხთონური მიწისა და წყლის გველი/გველეშაპი – მიწისქვეშა ქაოსის

წყლების განმგებელი; და მამრული საწყისის მფრინავი ურჩხული - ცის გველი-ცისარტყელა – ზეციური წყლების ბატონი. ამ ორი საწყისის მთლიანობა, როგორც კოსმიური წყობის პირველადი, დუალური მოდელის უნივერსალური ხატი განსახოვნებულია წრეშეკრული, „კულისმჭამელი“ ურჩხულის მითოლოგიურ სახეში(2). „კულისმჭამელი“ ურჩხული გაუცალკევებელი(და არა გამთლიანებული) ორსქესოვანი, გერმაფროდიტული არსებაა. გველი ზოგადად ითვლებოდა კიდევ ორსქესოვან, ყველა თვითგანაყოფიერებადი და თვითმშობადი ღვთაების ემბლემად(3). სწორედ ორსქესოვნება-გერმაფროდიტიზმს გვიჩვენებს ურჩხულის მორკალული და პირით შეერთებული სხეული, სადაც გველის ზედა ნაწილი, თავი, რომელიც ცას განსახოვნებს - მამრობითია, რაც უკვე მაღალგანვითარებული მითოლოგიების ფორმირებულ პანთეონში ციური ღმერთების მამრობითობაში აისახა; ხოლო, მიწისა და მიწისქვეშა ხთონური ღვთაებების მდებრობითობა – გველისატრიბუტიანი ქალღმერთებით.

ამიტომ „კულისმჭამელი“ ურჩხული – კოსმოსი, სხვა არაფერია თუ არა „ქალისმჭამელი“ ურჩხული.

„ქალისმჭამელობა“ კოსმიური წესრიგის უმთავრესი აქტია; სამყაროს ნაწილებისგან შემდგარი მაგიური წრე - კოსმოსი, – „შეჭმა-შერწყმის“ გარეშე არ იკვრება. ეს მაგიური წრე, რომელიც მამრ ცასა და მდებარე მიწას ერთმანეთთან კრავს, წარმოადგენს კიდევ მითიურ პარადიგმულ დროში განხორციელებულ „საკრალურ ქორწინებას“(4), პირველ სექსუალურ აქტს, როგორც დემიურგული „შემოქმედებითი“ მოღვაწეობის უტყუარ პარადიგმას. „ქალისმჭამელობა“ არის კიდევ მამრის ის ძლიერი სექსუალური აგრესია საწინააღმდეგო სქესისადმი, რომელიც მთლიანად სუბლიმირებულია კოსმოსის შესაქმნელად. შესაბამისად, „ქალისმჭამელობა“ გამოხატავს და ნიშნავს კიდევ სექსუალურ აქტს ემპირიული მნიშვნელობითაც. „ქალისმჭამელობის“ კოსმოგონიური მეტაფორა, კოსმოგონიური მსოფლალქმის ჩამოყალიბებამდე(რაც მოგვიანებით, უფრო განვითარებულ მითოლოგიებში მოხდა) არქაულ კულტურებში დომინირებს სწორედ ემპირიულ-პრაგმატულ, ანუ ბიოლოგიურ დონეზე, სადაც „ჭამის“ აქტის მითოლოგიური, მეტაფორული ასპექტი გულისხმობს მასთან სემანტიკურად მჭიდროდ დაკავშირებულ წარმოდგენათა დამატებით ორ ბიოლოგიურ-მეტაფორულ კომპლექსს: „სქესობრივ კავშირს“ და „სიკვდილს.“ ამ სამკუთხედში (ჭამა-სქესობრივი აქტი-სიკვდილი) „სიკვდილი“ როგორც „მსხვერპლშეწირვის“ ბიოლოგიური მოდუსი, უმნიშვნელოვანესი ფენომენია შესაქმნი(5). თუ კი კოსმოგენეზის მსოფლიო მოდელს გადავხედავთ, ყველგან „მსხვერპლშეწირვა“(სხვადასხვა და ურთიერთმსგავსი ფორმებით) გვევლინება შესაქმნის აქტის განხორციელების მთავარ მექანიზმად. კოსმოსის „ნაწილების“ მიღება მხოლოდ ცოცხალ

არსებათა //„ორგანიზმთა“ (პირველწინაპარი, პირველკაცი, დემიურგი, ქალღმერთი) განწვალვის(//დახლენა-დაქუცმაცების) შედეგად არის შესაძლებელი. კოსმოგონიურ სისტემებში, უკლებლივ ყველგან დომინირებს მსხვერპლშეწირვის – „სიკვდილის“ აქტი, მისი წინარე მოვლენები კი - „ცისა და მიწის“, „მლაშე და მტკნარი ზღვების“ შეუღლება(შუამდინარული, ეგვიპტური, ინდური მითოსი) - „სექსუალური აქტი“(//„შეჭმა“) ხშირად გადაფარულია „ბრძოლის“ აქტით(ინდური, უგარიტული, ქართული მითოსი). როცა მითოსი მოგვითხრობს ორი არსების – ქაოსის გველეშაპისა და დემიურგის ბრძოლაზე, წყლისა და ხმელეთის ორთაბრძოლის ეს კოსმოგონიური ინტერპრეტაცია, იმავდროულად, მდედრი-გველეშაპისა და მამრი-დემიურგის სექსუალურ ჭიდილსაც გულისხმობს, რომლის ფინალშიც, სექსუალურად დაძლეული ქალი-ურჩხული „შეჭმული“ ანუ მოკლულია. ქართულ კოსმოგენეზში წყლის გველეშაპისა და ხმელეთის ხარის/ხმელეთის გველეშაპის(დემიურგის) ბრძოლის სიუჟეტის პარალელურად, არსებობს „მომაკვდავი ქალღმერთის“ მითოლოგიური ციკლი. ამ ციკლის პოეტური ტექსტებით გადმოცემულია „პირველქალთან“(მდედრი ურჩხული) დამყარებული სექსუალური კავშირი, რასაც მოსდევს კიდევ მისი სიკვდილი და კოსმოსის შესაქმე(თავდგირიძე 2008). კოსმოგენეზში განხორციელებული პარადიგმული მსხვერპლშეწირვა უმნიშვნელოვანესი აქტია კოსმოსის ისტორიაში, რომელიც მუდმივად მეორდება ყოველგვარ „მცირე“ თუ „დიდ“ სამყაროსეულ მოვლენებში, განსაკუთრებით გარდამტეხ ეტაპებზე. არქაული კულტურები ყოველმხრივ ადასტურებენ მსხვერპლშეწირვის გარდუვალობას, მის უნივერსალობას. მსხვერპლშეწირვის არსის ძიებისას ა.იენსენი სწორედ საწყის დროში განხორციელებულ პირველ პარადიგმულ აქტზე საუბრობს. მისი აზრით, მითიურ დროში მოხდა რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანი აქტი – მკვლევლობა, რომელმაც უდიდესი გავლენა მოახდინა ადამიანებზე. მითოსური აზროვნება განუწყვეტლივ უტრიალებს იმას, თუ რა მოხდა „იმ“ დროში (ცანავა 2005:44). მითიურ დროში მომხდარი „რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანი“ ეს არის პირველარსების „მკვლევლობა“ და მოკლულის „შეჭმა“ – ასევე მნიშვნელოვანი რიტუალურ-მაგიური აქტი. მხოლოდ მკვლევლობა ამაოდ გაღებული მსხვერპლი იქნებოდა, მასთან ზიარების გარეშე. ამ წარმოდგენებს უკავშირდება მსხვერპლის(ცხოველის/ღვთაების) სხეულის დაქუცმაცება//დაგლეჯის(„სპარაგმოს“) ტრადიცია და დაგლეჯილი სხეულიდან საღვთო-საკრალური ნაწილების (გული, ღვიძლი, სისხლი)გამოცალკეება და განსაკუთრებული თვისებების მინიჭება. ეს „საღვთო კანიბალიზმი“ უცილობელი ფაქტია არქაულ ხალხებში, სადაც „ჭამასა“ და „სქესობრივ აქტს“ შორის იმდენად მჭიდრო მენტალურ-ბიოლოგიური კავშირია, რომ მრავალ ენაში ეს ორი პროცესი აღინიშნება ერთი და იგივე სიტყვით. მაგალითად, კეიპ-იორკის ნახევარკუნძულზე,

იაო-ს ენაში „კუტა კუტა“, ატარებს ორმაგ მნიშვნელობას – ინცესტისა და კანიბალიზმის, როგორც სექსუალური კავშირისა და ჭამის ჰიპერბოლური ფორმებისა (ლევინ-სტროსი 1994:194). ამავე წარმოდგენათა სემანტიკურ კომპლექსში ექცევა სისხლის, როგორც „მკვლელობის ნიშნის“ კავშირი სექსუალურ ინტენციებთან. მელიადეს დაკვირვებით, სისხლის საიდუმლო ხშირად დაკავშირებულია საჭმლის საიდუმლოსთან (ელიადე 2002:99). ამ კონტექსტში მნიშვნელოვან როლს უნდა თამაშობდეს ქალწულის დეფლორაციის აქტი, რომლის პროცესშიც ფიზიოლოგიური სისხლდენა/ „სისხლისღვრა“ „მკვლელობის“ ფორმად გვევლინება (ამიტომ იყო ასე მნიშვნელოვანი ღვთაებათათვის მაინც და მაინც ქალწულების მსხვერპლად შეწირვა). ამგვარი მითოსური მეტონიმით ქალწულის პირველი დაუფლება, რომელსაც მოჰყვება „სისხლისღვრა“ (დეფლორაციული) ქალწულის მოკვდინების ეკვივალენტურია. ანუ ბიოლოგიურადაც არის ფიქსირებული „აგრესია“ (სისხლის სახით) და სექსუალური ლტოლვის ობიექტის „სიმულაციური განადგურება“. საყურადღებოა ამ არქაული ფენომენების თანამედროვე მენტალურ-სტრუქტურული გადააზრება. ლაკანი აღნიშნავს, რომ სურვილის დაკმაყოფილება შესაძლებელია მხოლოდ მისი მოხსნით – დანგრევით ან სასურველი ობიექტის ტრანსფორმირებით: მაგალითად იმისათვის რომ დავიკმაყოფილოთ შიმშილის გრძნობა, აუცილებელია „გავანადგუროთ“ საჭმელი. ლაკანისვე ცნობილი გამოთქმით, - „სიყვარული გვევლინება თვითმკვლელობის ფორმად“ (ილინი 1998:66).

„დეფლორაციული სისხლისღვრა“ თუ სხვა ნებისმიერი გენიტალური აქტი არქაულ კულტურებში მოწმობს, რომ მამაკაცი „მჭამელია“ ქალი კი „საჭმელი“, თუმცა ლევინ-სტროსის აზრით, მითოლოგიურ პლანში ხშირად ხდება ამ თანმიმდევრობის ინვერტირება, შებრუნება, რისი ნიმუშია „vagina dentata“, რომელიც მნიშვნელოვანწილად კოდირებულია „ჭამის“ აღმნიშვნელ ტერმინებში (ლევინ-სტროსი 1994:95). „მჭამელობის“ ინვერტირებისას კოსმოგონიურ-მითოსურ პლანში ქალის ფუნქციის გააქტიურების შემთხვევაშიც მამაკაცი ინარჩუნებს თავის საწყის მდგომარეობას. იგი ისევ „ქალისმჭამელად“ რჩება, მაგრამ ამავე პროცესში თავადაც „შეჭმულია“ „კაცისმჭამელი“ ქალი-ურჩხულის მიერ. „მჭამელობის“ ორმაგი კოდირება - მდებრი და მამრი ორი ურჩხულის „კოსმოგონიურ-სექსუალური წრე“ ცოტა უფრო მოგვიანებით ჩნდება მითოლოგიურ წარმოდგენებსა თუ ალქიმიურ იკონოგრაფიაში „ერთმანეთისმჭამელი“ წრეშეკრული ურჩხულების სახით. მეორე ურჩხული პირველის, ანუ აუთენტური, გერმაფროდიტული ურჩხულის საკუთარი საწყისიდანვე დუალურ-დიქტომიური გამოცალკევებით მიიღება. იგი საკუთარი მთლიანობიდან გამოაცალკევებს ნათელ და ბნელ, ციურ და ხთონურ, მამრულ და მდედრულ

საწყისებს. ეს ეტაპი მეორეულია და გამოისახება ერთმანეთის კუდისმჭამელი ორი ურჩხულის//გველის გამოსახულებით:



ამგვარი დუალური კოსმოგონია, აზროვნების პირველად მსოფლ-მხედველობრივ ფორმად გვევლინება. ჰორიზონტალურ-დუალური (ზედა-ქვედა) კოსმიური მოდელი არქაულ კულტურებში ყველგან წინ უსწრებს ვერტიკალურ-ტრიქოტომიურ (ზეესკნელი-შუასკნელი-ქვესკნელი) მოდელს. ეს უბველესი კოსმოგონიური დუალიზმი ზოგიერთ მაღალგანვითარებულ მითოლოგიებსაც შემორჩათ (მაგ. ხეთურ კოსმოგონიას).

ამ ორი „ურთიერთმჭამელი“ ურჩხულიდან ერთი ციურ მეუფებას მამრულ საწყის განასახოვნებს. იგი ფრთოსანი და გვირგვინოსანი – ინტრონიზირებული ურჩხულია. სკანდინავიური ორმუგანდი ნიშნავს კიდევ „ბუმბერაზ კვერთხს“, რაც ლოკალური მნიშვნელობით „მეფობის“ გამოხატველია, ხოლო კვერთხის კოსმოგონიური მითოლოგემა მასში სამყაროს ღერძს მოიაზრებს. მეორე ურჩხული უფრთო, მიწიქვეშა მცურავი, ხთონური გველია, შესაბამისად მდებარეული საწყისის გამოხატველი. მათი ერთობა ცისა და მიწის კავშირია, რომელთა შორის წრიული საზღვრის შიგა-სივრცეში კოსმოსია „ჩამდგარი“ თავისი კოსმიურ-მითიური წრიულ-ციკლური დროით. ეს დრო „მარადისობის“ ნიშნებით არის აღბეჭდილი. ამიტომაც არის მითიური დროის მოვლენები და საგნები პარადიგმული პირველმოვლენები და პირველსაგნები.

ურჩხულის გამომსახველობითი მდგომარეობა – წრიულობა/წრფივობა, ყოფიერების ფორმასთან – კოსმოსი/ქაოსი, ერთად უჩვენებს ორ – თვისობრივად სხვადასხვა დროს: ციკლურს და წრფივს. ციკლური მითიური დრო კოსმოსის დროა, ხოლო ის რაც ვერ მოექცევა მითიური დროის ფარგლებში (წრეში), ანუ „შინაში“, ის „გარე“, სხვა დროში, წრფივ დროში ექცევა. ამიტომ არის „წრეშეკრული“, „კუდისმჭამელი“ ურჩხული კოსმიური ჰარმონიისა და მარადიულობის ხატი - „მშვენიერი ურჩხული“, ხოლო წრფივად გაშლილი ურჩხული კი - მისი ანტიპოდი. სწორედ ამ ორი მოდელით არის კონსტრუირებული ქაოსისა და კოსმოსის ბრძოლის ზოო-ანთროპომორფული მითოსური სიუჟეტი, რომლის გაუთვალისწინებლად პარადიგმული სიუჟეტის ორმაგი სემანტიკური კოდირება - ჰომოლოგიური საწყისიდან მოულოდნელი ჰეტეროგენული გადახვევა გაუგებარი დარჩებოდა.

„კუდისმჭამელი“ ურჩხულის მითოლოგიამ თავისი ბინარული ბუნებით ტექსტობრივ-სიუჟეტურად განვითარების სწორედ ორმაგი, ურთიერთ-საპირისპირო გზა შეიძინა: ორი ქაოსური ძალის/ორი გველეშაპის ბრძოლა, ერთი სიუჟეტური ხაზის მიხედვით კოსმოსის დამკვიდრებით სრულდება, ხოლო მეორე სიუჟეტური ხაზი, სრულიად საპირისპირო მიმართულებას იღებს და ეს ორთაბრძოლა გარდაუვალი ესქატოლოგიზმის მოდუსში გადაჰყავს. კოსმოგონიური სიუჟეტის განვითარების ეს ორი გზა ფართოდ აისახა ქართულ მითოლოგიურ ტექსტებში, სადაც ორი გველეშაპის ბრძოლა ზოგჯერ ორი ხარის, ან გველეშაპის და ხარის ბრძოლით არის წარმოდგენილი. სიუჟეტს სხვადასხვაგვარი დასასრული აქვს. თქმულებათა ერთი ნაწილი შესაქმნიელია, კოსმოსი იმარჯვებს ქაოსზე და წყლისაგან გათავისუფლებულ ტერიტორიაზე სიცოცხლე იღვიძებს(კახური თქმულება); თქმულებათა მეორე ნაწილი ესქატოლოგიურია, მას მეორენაირად ”მცირე წარღვნის“ ციკლსაც უწოდებენ და სრულიად საპირისპიროს მოგვითხრობს: გამარჯვებული აქაც ხმელეთის ხარია, მაგრამ მომაკვდავი გველეშაპის უკანასკნელი ძალისხმევით ტბა სკდება, გადმოივლის და მთელ სოფელს (მიკროკოსმოსი) წყლით ფარავს (აჭარული თქმულებები ვერნებზე); დასტურდება მესამე სიუჟეტური რკალიც: ხარის მიერ გველეშაპის დამარცხება ხალხს იხსნის მოსალოდნელი წარღვნისაგან(ერწო-თიანეთის, ღუშეთისა და შილდური ვარიანტები)(თანდილავა 1996:85).

ასეთია ურჩხულის კოსმოგონიური გზა, რომლის დასასრულშიც ის სხეულს მორკალავს, კუდს პირში ჩაიდებს და დაიძინებს.

• „ერთად მძოველთა“ მითოსური სიმულაციები

„უძველეს დროში ადამიანები და ცხოველები ერთად ძოვდნენ ბალახს.

ერთხელაც ცხოველებმა თქვეს:

- ადამიანები ნუ ძოვენ, თორემ მალე სამოვარი აღარ გვეყოფაო.

მაშინ ადამიანებმა თავიანთი საკვები მიწაში ჩაფლეს

და იქიდან ქერი, ხორბალი ამოვიდა.

ამოსვლით კი ამოვიდა, მაგრამ ადამიანებმა არ იცოდნენ,

როგორ აეღოთ ეს ზღვად გამსკდარი მოსავალი.”

კავკასიური(ნოღაური) ფოლკლორი.

იყო დრო როცა ადამიანები და ცხოველები ერთად ძოვდნენ ბალახს. ეს მითიურ დროში ხდებოდა(6). მითიურ დროში ურჩხულიც ადამიანებთან ერთად ძოვდა ბალახს. ერთხელაც „ერთად მძოველნი“ დაშორიშორდნენ და ერთმანეთისგან წაიღეს ადამიანური და ცხოველური საიდუმლოებები. ამ ზღვარზე მალევე აღმოაჩინეს, რომ ერთმანეთი ჭირდებოდათ. ჭირდებოდათ ბუნების, სამყაროს შესათვისებლად. მიხვდნენ, რომ ბუნების გამოცანა ერთად

უნდა ამოეხსნათ. მაშინ კვლავშემაკავშირებელი გზების ძიება დაიწყეს. ეს პრობლემა გადაიჭრა ისეთი სოციალური ფენომენით როგორცაა ქორწინება. საქორწინო ურთიერთობები, რომელიც მათ შორის ადრევე არსებობდა, ამჯერად გაცილებით პროგრესული გახდა. ურთიერთგაუცხოებას ჰქონდა ერთი უმთავრესი სასიკეთო მხარე: ამიერიდან მათ შორის შემდგარი საქორწინო კავშირები წარმოადგენდა ორ „უცხო“ ტოტემს შორის განხორციელებულ ეგზოგამიურ ქორწინებას, რომელიც აუქმებდა წინარე ინცესტუალიზმს. ასეთი სქესობრივი კავშირები მუშაობდა „გენის კოდის“ სრულყოფისთვის და ტოტემის/გვარის სიცოცხლის გახანგრძლივებისთვის. თითოეული მხარე, ბიოლოგიური „გენეტიკური ფონდის“ გარდა, მეორე მხარეს ავსებდა თავისი ტოტემის ტრანსცედენტური და ემპირიული გამოცდილებით.

მითოსი, რომელიც ინახავს ასეთი ქორწინებების „ისტორიებს“, გვამცნობს ამ ისტორიების ფატალურ ფინალს – ცხოველზე დაქორწინებული ქალის უცილობელ დაღუპვას - „შეჭმას“. „ქალისმჭამელობის“ საიდუმლო გვარის, ტოტემის ტაბუთი არის დაცული. ერთმანეთის ხელახალი აღმოჩენის ამ ეტაპიდან „ერთად მძოველებმა“ უკიდურესი მითოსური სიმულაციებით შენიღბეს თავიანთი არსებობისა და ურთიერთობის ფორმები, თავიანთი გარეგანი გამოსახულებები და იქცნენ „ტოტემურ ნიშნებად.“ მათ ასე - ნიშნებში, სიმბოლოებსა და მეტაფორებში ამოფარებულებმა განაგრძეს „ბალახის ერთად ძოვა“.

მითოსი რომელიც აპელირებს „ერთად მძოველთა“ სიმულაციებზე, საშუალებას გვაძლევს ამოვხსნათ ეს პირველყოფილი „სიმულაციები“, რომელშიც კოდირებულია ცხოველურ-ადამიანური ეგზოგამიური ქორწინებების იმანენტური შინაარსი. იგი სრულად იმეორებს „ჭამისა“ და „სიკვდილის“ კოსმოგონიურ მითოლოგიას. არქაულ კულტურებში, როგორც კოსმოგონიურ, ისე სოციოგონიურ დონეზე „ჭამა“ და „ქორწინება“ ჰომოლოგიური ფენომენებია, რომლის არსშიც ძევს სიკვდილი - „მსხვერპლშეწირვა“, როგორც შედეგი. შედეგი უნივერსალურია: იგი ემსახურება „ახალ სიცოცხლეს“ (სოციოგონიაში – გენის კოდს) და კოსმოგენეზს (კოსმოგონიაში – კოსმოსის კოდს).

ამ ყველაფერში არის კიდევ ერთი, საყურადღებო ნიუანსი, რომელიც ფაქტობრივად გამჭვირვალეს ხდის ტოტემის ტაბუს: „ქალისმჭამელობა“ – მსხვერპლშეწირვა, მოტივირებულია ინცესტუალიზმით. ამავე მიზეზით არქაული ხალხები ტოტემის შეჭმას და ინცესტს ერთი და იმავე ტერმინით აღნიშნავდნენ. ამასვე გვეუბნება კოსმოგონიური მითოლოგემა, სადაც შესაქმე გერმანოლოგიური „კულისმჭამელი“ ურჩხულის თვითგანაყოფიერების - პართენოგენეზის აქტზე დგას: მითოსური მეტაფორით „საკუთარი თავის მჭამელობა“//„კულისმჭამელობა“ სიყვარულისა და სქესობრივი კავშირის

ინცესტუალურ ფორმად გვევლინება. ამ გაგებით, რეალურადაც, ემპირიულ ჭრილშიც ხორცს ისხამს ლაკანის მეტაფორული გამონათქვამი, რომ „სიყვარული თვითმკვლელობის ფორმაა.“

„ქალისმჭამელობის“ ინცესტუალური მოტივი (ინცესტუალობა რეალური ვითარება აღმოჩნდება) საერთო ფუნდამენტურ ბირთვს წარმოადგენს ამ ციკლის მითოლოგიურ ტექსტებში. დამაფიქრებელია, ამ ასპექტში მითის ასეთი ფუნდამენტური, სტრუქტურული ჩარევა: ქალის გველთან ქორწინების მითოსის მთელი დეკლამაციურ-ექსპლიციტური მუხტი სწორედ ამ მთავარი მოტივის შენიღბვა-გადაფარვას ემსახურება. იქმნება ფორმალური წარმოდგენა ორ „უცხო“ ტოტემს შორის განხორციელებული საქორწინო კავშირის ეგზოგამიურობაზე (რისკენაც არის მიმართული მთელი რიგი სიმულაციებისა, როგორც მენტალურ, ასევე სტრუქტურულ დონეზე). მაგრამ ეგზოგამიურობა საბოლოო ჯამში მხოლოდ მითოსური სიმულაცია აღმოჩნდება.

მითოსური სიმულაციები პირველადი ქორწინებების ინცესტუალიზმის შენიღბვას ემსახურება.

როგორ სიმულირებს მითი? მივყვით მოვლენათა განვითარებას.

არქულ მითებში ქალისა და გველის ქორწინება ყოველთვის ქალის „შეჭმით“ სრულდება, რაც სხვა არაფერია თუ არა, წარმატებულად განხორციელებული საქორწინო რიტუალი/სექსუალური აქტი. ეს მომენტი კარგად ჩანს გველისა და ქალის ქორწინების ციკლის ერთი ქართული მითოლოგიური ბალადიდან (აჭარული ტექსტი - „გველი ხრილსა მიძვრებოდა“), სადაც გველზე დაქორწინებული ქალი, ოჯახის თითოეულ წევრს სათითაოდ ატყობინებს თავისი ქმრის ურჩხულებრივ ბუნებას: „დღისით კაცათ გეჩვენება, ღამით გველეშაპიაო“, რაზეც პასუხად თითოეულისგან ერთსა და იმავეს იღებს: „ცოლ-ქმრობისა სიყვარული ჩვენაც გამოგვიცდიაო“. ბალადაში საბოლოოდ „ცოლ-ქმრული სიყვარული“ ქალის შეჭმით სრულდება, რითაც ტექსტში „სექსუალური აქტის“, „ჭამისა“ და „სიკვდილის“ მითოსური ჰომოლოგიზმია გატარებული.

ქალსა და გველს, როგორც ორ უცხო ტოტემს – ცხოველურსა და ადამიანურს შორის განხორციელებული საქორწინო კავშირები ძველი ინცესტუალური პარადიგმის გაუქმების და ახალი ეგზოგამიური პარადიგმის შემოღების მცდელობაა. თუმცა ამ ეტაპზე ეს მცდელობა მაინც კრახით მთავრდება, რადგან აღმოჩნდება რომ „ერთად მძოველთა“ კავშირი იმაზე მეტად მყარი და გაუთიშავია ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. გველზე დაქორწინებული ქალი გარდა თავისი კვაზიანთროპომორფული გარეგნული ნიშნებისა, სხვა მხრივ არაფრით განსხვავდება მეუღლე-გველისგან. გველ-ქალი გარკვეული მითოსური მექანიზმით ახერხებს თავისი ზოომორფული საწყისის ლატენტირებას. ზოომორფული საწყისის ლატენტირება არის

კიდევ ის სიმულაციური კოდი, რომლითაც მითი წარმატებით ახორციელებს პერსონაჟის შენიღბვას. „ლატენტური გველი“ ჩვენს მიერ შემოღებული ტერმინია ანთროპომორფული ქალის სახეს ამოფარებული დედალი გველის აღსანიშნავად. „ლატენტური გველი“ ქალისა და გველის ქორწინების მითოსის ცენტრალური პერსონაჟია. მასთან ქორწინებისას ეგზოგამია მოჩვენებითია, ისევე როგორც თავად ლატენტური გველი არის მოჩვენებითად აღმიანური. გველ-კაცის ქორწინება ლატენტურ გველთან ვერ იქნება ეგზოგამიური, რადგან ლატენტური გველი არ არის „უცხო“ ტოტემური გვარის წარმომადგენელი, არამედ მისივე ოჯახის(ფრატრიის) წევრია. პერსონაჟი გენეტიკურად „სრულად ზომორფულია“ (ორივე მხრიდან, მატრილინეარული და პატრილინეარული ხაზით გველია), ხოლო გარეგნული – „სრული ანთროპომორფულობა“ არაფერს წყვეტს. ამიტომ მათი შეუღლება გველის მოკვლას, ქალის დევიტალიზაციას და საბოლოოდ, „არშემდგარ სოციუმს“ განაპირობებს, რადგან სოციუმის წარმოშობა არქაულ კულტურებში უმაღლად არის დაკავშირებული ეგზოგამიურ ქორწინებებთან.

ახალი გვინების მითოლოგიაში ფართოდაა გავრცელებული ბილინური მოთხრობები „მამასახლისი“ გველისა და ქალისა საქორწინო ურთიერთობებზე. გველი მარსალაი („მარსალაი“ გველების, როგორც ზებუნებრივი არსებების აღმნიშვნელი საზოგადო სახელია იქაური ადგილობრივი ტერმინოლოგიით) მოტყუებით, ან იძულებით ახერხებს ქალის წაყვანას და ცოლად შერთვას, რის შემდეგაც ქალს მრავალი გამოცდა-განსაცდელი მოეწივს. ადგილი აქვს გაქცევის მცდელობებს, გველ-ქმრის მოკვლას და ა.შ. გველ მარსალაისთან ქორწინების გამო(მიუხედავად იმისა, რომ ქორწინება ნამძალადევა) ქალს უარყოფს და დევნის საკუთარი კოლექტივი, ხოლო გველ-ქმრის მოკვლისთანავე თავადაც იღუპება (პუტილოვი 1980:71). ასევე გავრცელებული სიუჟეტის მიხედვით, გველი ძვრება ქალის წიაღში, რასაც შედეგად მოსდევს განაყოფიერება-ჩასახვა და შვილის შობა. კოლექტივი ახერხებს გველის გატყუებას და მოკვლას. გველის მოკვლის შემდეგ ქალიც იღუპება. ქალის გველთან ქორწინების ახალგვინეურ მითებში ვ.პუტილოვი ხედავს არქაულ წარმოდგენებს ქალისა და გველის, ადამიანურისა და ზომორფულის ორგანულ კავშირზე, რომლის ძალადობრივ რღვევას მივყავართ სიკვდილთან(პუტილოვი 1980:59). შემდგომი ანალიზისას, ვ.პუტილოვი კიდევ უფრო აკონკრეტებს გველისა და ქალის ნათესაურ კავშირს, კერძოდ, მარსალაიზე დაქორწინებული ქალი, თავად მარსალაის – საიქიოში მყოფი ბებია-მარსალაის შთამომავლად მიაჩნია(პუტილოვი 1980:71).

ქალისა და გველის ქორწინების ტრაგიკული დასასრულის, როგორც გენეტიკურ-ნათესაური კავშირის რღვევის პუტილოვისეული ინტერპრეტაცია უნივერსალურია გველთან ქორწინების მითოსის ყველაზე არქაული

პლასტის ამოსახსნელად. მარსალაიზე დაქორწინებული ბებია-მარსალაის შთამომავალი ქალი, ის დედალი გველია, რომელსაც ჩვენ „ლატენტური გველი“ დავარქვით. მითოსი ცხადყოფს ამგვარ საქორწინო ურთიერთობებში „ნორმალური ეგზოგამიის“ მოჩვენებითობასა და მის მიღმა განხორციელებულ ინცესტუალურ ქმედებებს. მითში ყოველივე ილუზიებისა და „გადაფარვების“ კანონზომიერებებს ექვემდებარება. გველისა და ქალის ქორწინება, მიღებული როგორც „ნორმალური ეგზოგამია“ სრულიად მოულოდნელად ინცესტუალური, ხოლო „უცხო ტოტემი“ (გველი) ლატენტური „ახლო ნათესავი“ აღმოჩნდება. ლატენტური ნათესაობა მითში ბოლო წუთებამდე შენიღბულია და მხოლოდ ქალის დაღუპვის მომენტში გაცხადდება. ამდენად, ლატენტურობა ტექსტის სტრუქტურულ მექანიზმდაც გვევლინება, რომლის უშუალო ფუნქცია მითში „სტრუქტურული ცენზურის“ განხორციელებაა.

მითში პერსონაჟის ლატენტურობა, როგორც მითოსური სიმულაცია და სტრუქტურული მექანიზმი, „მითის ცენზურის“ ფუნქციას ასრულებს.

ტერმინი „მითის ცენზურა“ შემოგვაქვს ფსიქოანალიზში ზ.ფროიდის მიერ დაშვებული „სიზმრის ცენზურის“ ანალოგიით. ტერმინი „ცენზურა“ ზ.ფროიდმა გამოიყენა არაცნობიერად ფუნქციონირებადი რეგულატორის აღსანიშნავად, რომლის მიზანია, ცნობიერებაში გაატაროს მხოლოდ შესაფერისი მიდრეკილებები (ლტოლები) და აუცილებლობის შემთხვევაში ისინი შეზღუდოს და შეაკავოს. ზოგიერთ მდგომარეობაში, მაგალითად ძილის დროს, ან ძლიერი დაღლილობისას, ცენზურა სუსტდება, რომლის კვალობაზე სურვილები, მიდრეკილებები არღვევენ ცნობიერებას და შემოდიან შენიღბული ფორმით (მითის ფსიქოანალიტიკური... 1998:474). ამგვარ შენიღბულ საგანთა და მოვლენათა სახეები სიზმარში ერთ მთლიან სისტემას ქმნიან. სიმბოლოები და მეტაფორულ-სახეობრივი აზროვნება, რაზეც არის ფაქტობრივად აგებული მითის მორფოლოგიურ-მსოფლმხედველობრივი სტრუქტურა, ყველაზე მეტად აახლოებს მითს სიზმართან. მითსა და სიზმარს შორის არსებულ ახლო კავშირზე იმთავითვე მიუთითებდნენ ფსიქოანალიტიკოსები (ზ.ფროიდი, კ.იუნგი, კ.აბრაჰამი, ო.რანკი და ა.შ.), როცა თავიანთ გამოკვლევებში მითის ფსიქოანალიტიკურ კონცეფციას აყალიბებდნენ.

არის ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი: „მითის ცენზურა“ „სიზმრის ცენზურისგან“ განსხვავებით წარმოადგენს გაცნობიერებულ (და არა არაცნობიერ) მექანიზმს. მითში მუშაობს „გაცნობიერებული ცენზურა“, რომელიც ასევე გაცნობიერებულ მორალურ პრინციპებს ეფუძნება. ამ გავებით „მითის ცენზურა“ ფუნქციურად იმეორებს კანტის „ეთიკურ იმპერატივს“, რომელიც კანტის ეთიკურ მეტაფიზიკაში წარმოადგენს უცილობელ ზნეობრივ ბრძანებას, გამუდმებით რომ ახლავს გონებას და მორალის საფუძვლად ითვლება. ამ მხრივ საინტერესოა არქაულ ხალხებში პრომისკუიტეტის პირობებში დადასტურებული ინცესტუალური კავშირების აკრძალვების არსებობა, რომელსაც ინსტიქტების ღონეზე „გენის კოდი“ ამუშავებს. არქაული ხალხების შემთხვევაში „გენის

კოდს” „მორალის კოდიც” შეგვიძლია ვუწოდოთ, რადგან როგორც ა.ზოლოტარემა შენიშნა, ინცესტს არქაულ საზოგადოებაში ჰქონდა არა ბიოლოგიური, არამედ წმინდა მორალური გაგება, იმდენად, რამდენადაც მათ წარმოდგენაც არ ჰქონდათ სქესობრივ ურთიერთობასა და განაყოფიერება-გამრავლებას შორის არსებულ კავშირზე (ზოლოტარევი 1964:60). მათი რწმენით, ქორწინება ახლო ნათესაებს შორის ქალებში იწვევდა უნაყოფობას. უფრო მეტიც, ამგვარი ინცესტუალური ქორწინებები ბუნებაში განაპირობებდა კატასტროფებს: ცხოველები და მცენარეები წყვეტენ გამრავლებას, იშრიტება წყალსაცავები და ა.შ. (ზოლოტარევი 1964:57). ამდენად, „გენის კოდი,” რომლის გამოვლინებები უცნობია პირველყოფილი ადამიანისთვის, ჩანაცვლების პრინციპით მუშაობს ნაცნობ(ეთიკურ) გამოვლინებათა დონეზე: „გენის კოდი” ამუშავებს „მორალის კოდს.”

მითში მოქმედებს უხილავი „ცენზურა”, რომელიც ახორციელებს ნორმით დაუშვებელი, აკრძალული ქმედებების „გადამალვა-გადაფარვას”. ამ ნიადაგზე ჩანს წარმოშობილი მითოსის „ლატენტური პერსონაჟები”, რომელთაც არა მხოლოდ ტოტემურ-სოციოგონიურ, არამედ სხვადასხვა მითოსურ ციკლებშიც შევხვდებით. სწორედ „მითის ცენზურა” გვეკლინება იმ მითოსურ-სტრუქტურულ მექანიზმად, რომლის საშუალებითაც მითში ქალის(ლატენტური გველის) გველთან ქორწინებისას „ინცესტუალური ცოდვის” „გადამალვა-გადაფარვა ხორციელდება. თუმცა სოციოგონიურ-კოსმოგონიური მითოსი რომელიც სტრუქტურულ-მენტალური მექანიზმით მითის მსვლელობის ხანგრძლივ ინტერვალში „მითის ცენზურას” ამუშავებს, საბოლოოდ მაინც არ ტოვებს დაუსჯელად „ინცესტუალურ ცოდვას”. „მითის ცენზურა” მოქმედებს წყვეტს მითის ფინალში. „ცენზურის წყვეტა” და სიმულაციების დასასრული ტექსტებში მარკირებულია ქალის დაღუპვით: სოციუმში ან თავად ქალი(როგორც ძალადობის მსხვერპლი) უპირისპირდება ინცესტუალური ქორწინების ინიციატორს, მოძალადე გველ-კაცს, სდეგნის და კლავს მას. მითის ფინალი – გველის განადგურების შემდეგ ქალის მექანიკური სიკვდილი, ისეთივე მოულოდნელია, როგორც მითის დასაწყისში გველისა და ქალის ქორწინების ინცესტუალობა. სწორედ გველ-კაცსა და ლატენტურ გველ-ქალს შორის არსებული ნათესაური, ბიოლოგიურ-გენეტიკური კავშირის წყვეტა, გველთან ერთად ქალის დაღუპვასაც განაპირობებს. ეს არქაული მოდელი უდევს საფუძვლად იმ მრავალრიცხოვან მითებს, სადაც ქალისა და გველის ქორწინების, გველის მოკვლისა და ქალის დაღუპვის ამბავია გადმოცემული.

ქალისა და გველის ლატენტური ბიოლოგიურ-ნათესარი კავშირის მარკირება მითებში არ არის რეგლამენტირებული ფინალური ეპიზოდით. მითის ფინალში გველზე დაქორწინებული ქალის სიკვდილი, საბოლოოდ გააცხადება მთელი მითის მსვლელობისას განხორციელებული ნათესაური კავშირის გამომხატველი ეპიზოდური „სოციალურ-საკრალური

აქტებისა“: ამ ციკლის თითოეული ეპიზოდის ღრმა დაკვირვებას მივყავართ აღნიშნული „ბიოლოგიური ნათესაობის“ ყოველმხრივ აღიარებამდე. მაგრამ პრობლემის არსი იმაშიც მდგომარეობს, რომ განსხვავებულია თითოეული „აქტის“ გადაფარვის მექანიზმი და შესაბამისად, ლატენტურობისა და სიმულაციების ხარისხი.

ამ მიმართულებით საინტერესოა ქალის გველთან ქორწინების სიუჟეტის გავრცობა გოგონას (ლატენტური გველის) პირველწინაპარი ბებია-გველის მონაწილეობით, რომელიც ხტონური სამყაროდან, საიქიო-სულეთის ქვეყნიდან რჩევა-დარიგებებს აძლევს განსაცდელში ჩავარდნილ შთამომავალს. ხტონური სამკვიდროს პირველწინაპარი ბებია-ქალიც ლატენტური ფორმით ფლობს გველურ ნიშნებს, რომლის საბოლოო გამოვლენა ამ პერსონაჟის დაღუპვის მომენტში ხდება(მაგ: ახალგვინეური მითის მიხედვით, მარსალაების განადგურებისას ქალის ბებიაც იღუპება, რაკი ისიც, როგორც ერთ-ერთი მარსალაი, მათ შორის იმყოფება(პუტილოვი 1980:71). ამ სიუჟეტში გოგონა-მსხვერპლს ბებია-მსხვერპლი ჩაენაცვლება, გოგონას კი, გველ-ქმრის მოკვლის შემდეგ, რიტუალური განწმენდის გზით, გზა ეხსნება საკუთარ სოციუმში დასაბრუნებლად. ამ შემთხვევაშიც „მითის ცენზურა“ ერთ-ერთი ლატენტური პერსონაჟის დაღუპვამდე მოქმედებს, რადგან მეორე ლატენტურ პერსონაჟს „ინცესტუალური ცოდვისაგან“ რიტუალური განწმენდა ათავისუფლებს.

ქართულ თქმულებებში მემკვიდრეზე მზრუნველი ბებია-გველის სახე უნდა დაინახოთ იმ ფუძის გველებში, რომლებიც უშუალოდ არიან ჩართულნი ბავშვების მოვლა-პატრონობაში. ერთ-ერთი ასეთი ქართლური თქმულების მიხედვით, „ბავშვი აკვნიტ მდგარიყო და ტიროდა. ასულა გველი აკვანში და კუდი ჩაუღვია პირში და გაუჩუმებია ბავშვი“. სხვა გადმოცემის მიხედვით, გველი ბავშვებს ეალერსება, ლოკავს და აძინებს (რეხვიაშვილი 1963:214). ამ ციკლის სიუჟეტის განვითარება შვილიშვილი-გოგონას გველ-კაცთან ქორწინებამდე არ მიდის. იგი ლატენტური გველ-ქალის გენეზისს: ჩასახვის, შობისა და ჩვილობის პერიოდით არის რეგლამენტირებული.

მსგავსი თქმულებები ფართოდ არის გავრცელებული კავკასიაში. ფუძის გველის ციკლის კავკასიური თქმულებების სტრუქტურულ ანალიზსს ადამიანსა და ოჯახის გველს შორის არსებულ ნათესაური კავშირის აღიარებამდე მივყავართ(სინარულიძე 2004:23).

**• მარადისობა და ურჩხული:
„ურჩხულის მკვლელობის“ მითოსური სიმულაციები**

„ერთი მატერიიდან მეორეში გადაყვანისას უჩინარდება რეალობა, ის ხდება სიკვდილის ალევორია, მაგრამ თავად ამ მსხვერველით ის მყარდება, გარდაისახება რეალობად რეალობისთვის, ობიექტის რეპრეზენტაციის ნაცვლად – მისი უარყოფის ექსტაზი და რიტუალური განადგურება: ჰიპერრეალობა.“

**ჟ. ბოდრიარი. „სიმულაციების ჰიპერრეალობა.“
წიგნიდან: „სიმბოლური გაცვლა და სიკვდილი“**

პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია: უხსოვარი დროიდან ყველა ურჩხულის მოკვლას ცდილობს. დემიურგები, ღმერთები, მითიური და ზღაპრის გმირები. ურჩხული კი ყოველთვის ცოცხალია. პროვიდენციულია ურჩხულის დევნის, მკვლელობის და ამ მკვლელობის შეუძლებლობის ყველა ინტენცია. ურჩხულის პარადიგმა ემორჩილება(სინამდვილეში ის თავად არის პარადიგმა და თავად იმორჩილებს)სრულიად განსხვავებულ, მითისგან და ზღაპრისგან განყენებულ რომელიღაც ისეთ დიდ სტრუქტურას, რაც შეუძლებელია სხვა „მცირე სტრუქტურებში“ მოთავსდეს(7). ასეთი „მცირე სტრუქტურები“ მითი და ზღაპარია, რომლის დროს და სივრცეს ურჩხული იპყრობს, მაგრამ განუსაზღვრელი სიდიდის გამო ვერ თავსდება და ტოვებს.

ურჩხულის ხილული გზა მითსა და ზღაპარზე გადის. ეს გზა, როგორც დროებითი ტრანსმიგრაციული სამარშრუტო სივრცე, მითისა და ზღაპრისთვის ნიშნული „ფათერაკებით“ არის სავსე. მითი(პირველადი მითი) ზღაპართან შედარებით, ურჩხულისთვის ადაპტირებადი გარემოა და ვიდრე მას საკუთარი ნაშეიერები კოსმოსის სახელით ბრძოლას გამოუცხადებდნენ, თავს ნაცნობ გარემოში გრძნობს. საგულისხმოა, რომ ურჩხული მითში ქმნაღია – წარმოშობს საკუთარ ნაშეიერებს, ანუ ამკვიდრებს საკუთარ პარადიგმულ ნიშნებს. ჯადოსნური ზღაპრის სივრცე კი ურჩხულის „სასაკლაოა“. ზღაპარი არცერთი წუთით არ აყოვნებს, ურჩხულის გამოჩენისთანავე საგანგებოდ ქმნის „გმირს“, რომლის ერთადერთი და მარადიული ეპიური ინტენცია ურჩხულის მკვლელობაა. ურჩხულის არსებობა მითის და ზღაპრის არსებობის ერთადერთი საზრისია. არის თუ არა ურჩხულის არსებობის საზრისი მითისა და ზღაპრის არსებობაში? პასუხი ერთმნიშვნელოვნად უარყოფითია, რადგან ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ ურჩხულის პარადიგმა მითისგან და ზღაპრისგან განყენებულ რომელიღაც გაცილებით დიდ სტრუქტურას მოიცავს. ახლა კი უნდა ავხსნათ რატომ არის ურჩხულის პარადიგმა მითისა და ზღაპრის პარადიგმაზე დიდი.

ურჩხული რომელიც არის მარადიული ფენომენი - არსებული კოსმოსამდე, კოსმოსთან ერთად და კოსმოსის შემდეგ(8), ასევე არის ამ მოვლენებთან დაკავშირებული ტემპორალური ფენომენი(9): კოსმოსამდე და კოსმოსის შემდეგ არსებული მარადისობის და კოსმოსთან ერთად შექმნილი დროის(დროში შეჭრილი მარადისობის) ხატი. ურჩხული მარადისობიდან იჭრება მითსა და ზღაპარში, როგორც მედინ, წარმავალი ყოფიერების ფორმებში. ურჩხულს ვხედავთ მარადისობაშიც და სამად განწილულ დროშიც: მარადისობაში - ჯერ კიდევ ქაოტურ სუბსტანციაში, „არარაში“(ურჩხული ქაოსის, არარას ზოომორფული ხატი); „ნამყოში“ - ქაოსისა და კოსმოსის ბრძოლაში, კოსმოგენეზის პროცესში; მას ვხედავთ „აწყოში“ - კოსმოსში, როგორც კოსმიური წესრიგის, კოსმიური მოდელის გარანტს(სალტეშეკრული ურჩხული) და ურჩხულს ვხედავთ „მომავალშიც“, ესქატოლოგიის მოლოდინში - ურჩხულის სხეულის კოსმიური წრის გაშლას და „ქაოსის მობრუნების“ საფრთხეს მუდმივად ატარებს მითოსი.

ურჩხულის, მითის, ზღაპრის და ისტორიის ურთიერთ-მიმართების პრობლემა უწინარესად ტემპორალური პრობლემაა.

ეს მიმართებანი და მათ შორის წარმოქმნილი წინააღმდეგობანი ტექსტობრივ-სიუჟეტურ პლანში(სიუჟეტის პოეტიკის დონეზე და არა მხოლოდ,) ასახულია მითსა და ზღაპარში.

„სამყარო შექმნილია არა დროში(in temfore), არამედ დროსთან ერთად(cum temfore).“ - ეს სიტყვები ნეტარ ავგუსტინეს ეკუთვნის. ნეტარ ავგუსტინემდე ამას პლოტინი ამბობდა თავისი „ენალების“ VII ტრაქტატში - „მარადისობისა და დროისათვის.“ პლოტინამდე კი ექვსი საუკუნით ადრე - პლატონი წერდა თავის „ტიმეოსში“: „მან(დემიურგოსმა) განიზრახა შეექმნა მარადისობის ერთგვარი მოძრავი ასლი და, ცის წესრიგთან ერთად, უძრავი და ერთადერთი მარადისობის ხატად შეექმნა მოძრავი და მარადმედინი ხატება, რომელიც რიცხვთა კანონის თანახმად მიედინება და რომელსაც დროს ვუწოდებთ ჩვენ. რადგანაც ცის დაბადებამდე არც დღეები იყო და არც ღამეები, არც თვეები და წლები, არამედ მათი დასაბამი ციური წესრიგის შექმნასთან ერთად იქნა დასახული“ (ბრევეკაძე I 2006:71).

დრო კოსმოსის შექმნასთან ერთად შეიქმნა, მაშასადამე, იგი ისევე მედინი და წარმავალია, როგორც კოსმოსი, სიცოცხლე. „დრო ცასთან(კოსმოსთან) ერთად დაიბადა, რათა, ერთად დაბადებულნი ერთადვე დაშლილიყვნენ, თუკი ოდესმე მოუწევდათ დაშლა“(პლატონი). დრომდე და სამყარომდე არსებული წარუვალნი, მუდმივი სუბსტანცია მარადისობაა, რომლის მოხელთებას, როგორც საკუთარი მედინობის მუდმივობაში, წარმავლობის წარუვალლობაში გადაყვანის შესაძლებლობობას ესწრაფვის

დრო და კოსმოსი. დრო აქციდენტურია, მარადისობა კი სუბსტანციური. აქციდენტურობა დროის სნეულებაა. დრო სნეულია თავისი მედინობით, რომლის სწორხაზოვანი, წარმავალი გზის ბოლოს მხოლოდ აღსასრული მოსჩანს. დროის განკურნება ამ მედინობისგან მხოლოდ მარადისობას შეუძლია. ნიკოლაი ბერდიაევი წერს, რომ „მარადისობა, რომელიც არის თვისობრივი უსასრულობა, დროის პარადოქსის გადაჭრაა და დროის სნეულებისაგან განკურნება... მარადისობა იჭრება დროში და მის დინებას განსაზღვრავს. რაც მარადიული არ არის, არც მარადისობისაგან არის და არც მარადისობისთვისაა; ნამდვილი ღირებულება არ გააჩნია და უნდა გაქრეს. მომავალს მისთვის მოაქვს სიკვდილი, დროში დასასრული, რაც უპირისპირდება დროის დასასრულს. დრო მარადისობის გარეშე მარადისობისგან განდგომაა; მასთან ერთად კი მარადისობის მომენტი და ამიტომაც აქვს აზრი. ესაა ორმხრივი პარადოქსი დროისა, რომლის მოაზრებაც დროის კატეგორიაში შეუძლებელია შინაგანი წინააღმდეგობის გარეშე” (ბრეგვაძე I 2006:87).

მითოსი ატარებს დროის პარადოქსს და ამ პარადოქსის გადაჭრის თავისეულ გზებს სახავს. დროის პარადოქსის გადაჭრას ემსახურება ურჩხულის პარადიგმა, ამასვე ემსახურება ღმერთებისა და მეფე-დემიურგების საკრალურ „დრო-ჟამთან“ დაკავშირებული მითოლოგიები. დროისა და კოსმოსის(//ღმერთების) ერთდროული წარმოშობის იდეა ანტიკურ ფილოსოფიაში გაცილებით ადრე, ჯერ კიდევ მითოსშია გაცნობიერებული. ღმერთი ოდინი დაიბადა თითქმის დროსთან ერთად, - „როცა დრო იყო ძალიან ახალგაზრდა.“ ოდინმა იცის, რომ მისი სამყარო ბერდება და „მაღე“ - „მის დროში,“ მისი სამყარო დაიშლება და შეერწყება პირველარსებული წყლის სტიქიას. ოდინმა ასევე იცის, რომ სადღაც, ძალიან შორს, სამყაროს აღსასრულის მწუხრის ბინდბუნდში, ამოჩინდება შუქი ახალი დროისა და დაიბადება ახალი სამყარო(პიატიგორსკი 1996:4). ეს დროის პარადოქსია, რომელიც გვეუბნება:

დროის აღსასრული მითოსში არ ემთხვევა დროის აღსასრულს.

„ერთი დროის“, როგორც ყოფიერების ერთი ფორმის დასასრულის მიჯნაზე ბუნებრივად წარმოიშვება „ახალი დრო,“ რომლის დასასრულში - კიდევ ახალი და ასე უსასრულოდ. დროის ციკლური მონაცვლეობის იდეა დასტურდება თითქმის ყველა უძველეს ტრადიციაში, ჩამოყალიბებულია ციკლური, „მბრუნავი“ დროის ფილოსოფიური კონცეფციები; არქაული მითოსი კი მისთვის ნიშნული კოსმიურ-ტოტემისტური ნიშნებით აფორმებს ციკლურ ტემპორალობას. მითოსში დროს გააჩნია „გაგრძელების“ - რაც ატარებს მარადისობის უსასრულობის ნიშნებს, თვისობრივად განსხვავებული - „გენეტიკური სიცოცხლის,“ „ბიოლოგიური გამრავლების“ თვისება (10).

დროის პარადოქსი მითოსში გადაჭრილია „ბიოლოგიური ფენომენით.“

მითოსში დრო ფიზიომორფულია და მას გააჩნია პარტენოგენური თვითგამრავლების, „კოსმიური ინტიჩიუმის“(11) ენიგმური უნარი. „კოსმიური ინტიჩიუმის“ რიტუალი ხორციელდება დროში თავად დროის მიერ.

დროის ფენომენი მითოსში აგრეთვე გადაჭრილია დროის ფენომენით.

ეს მითის ფილოსოფიაა - მითებში გამჟღავნებული მარადისობის დროში შემოჭრის ნიშნების ფილოსოფია. მითი ამ მხრივაც უნიკალურია, მას უნარი შესწევს „ობიექტური დროის“ მიღმა ატაროს მარადისობის ფრაგმენტები. მითური და ისტორიული დროის აქტივობის პირობებში, მითში შეიმჩნევა რაღაც დროსთან მიახლოებული, მაგრამ დროისაგან გარეთ მდგარი - მარადიული მყოფობის ნიშნები. ის მარადისობის „ნასხლეტებია,“ მითური და ზღაპრული დროის ყველაზე დაფარულ, ყველაზე საკრალურ შრეში ჩაღებულ. მიუხედავად ენიგმურობისა, მათში მარადისობის ნიშნების ამოცნობა ადვილად შეიძლება, ის არ მოითხოვს გონების დაძაბვას, არც საგანგებო ინტუიტიურ ჭრეტას(ჩვენ ვიცით, რომ ინტუიტიურადაც შეიძლება მითის და ზღაპრის უტყუარი წაკითხვა). მარადისობა ხშირად ყოველგვარი შენიღბვის და მითოსური სიმულაციების გარეშე მითის ზედაპირზე ამოატივტივებს „არა-დროის“ საკრალურ ნასხლეტებს, როგორც მარადისობის მითოლოგიებს და სიუჟეტებად განფენს მითოსში. მითოსი და მისი მითოლოგემა გვეუბნება – **აქ დრო გაჩერდა.**

ქართული მითოსი ინახავს დროიდან გასვლის მითოლოგიას, რომელიც რამდენიმე მითოსურ ციკლთან არის დაკავშირებული. თამარის „მარადიული ზაფხულის“ მითოსი გვეუბნება, რომ თამარს, როცა ტახტი იალბუზის მთაზე ედგა, მის სამეფოში მარადიული ზაფხული იდგა. არ იყო სიკვდილი, რადგან დრო არ გადიოდა. ასე იმიტომ იყო, რომ თამარს - „დრო-ჟამის“ შუქურვარსკვლავი ჰყავდა დატყვევებული; „დრო-ჟამის“ შუქურვარსკვლავის დაჭერას ცდილობენ დვალთა მთაზე მსხდომი მეფენი. თქმულება გვეუბნება, რომ “უძველეს დროში, დვალთა მთაზე მეფენი ისხდნენ დროდადრო; ისინი ცდილობდნენ ერთი ციდან მოწყვეტილი ვარსკვლავი დაეჭირათ”(რობაქიძე 1991:260); „შეჩერებული დროის” - „ოქროს ხანის“ პარადიგმა ქართულ მითოსში დაკავშირებულია სვანურ სტარუშინის მთის მწვერვალის მითოსთან; აგრეთვე, ფშავის „მთაწმინდასთან”(კიკნაძე 1985:182); აჭარული მითოსის, კუმბურის გამოქვაბულთან(12). აჭარაში ცნობილია თქმულება კვირის ერთ-ერთი დღის - პარასკევის დაკარგვაზე. თქმულება გვეუბნება, რომ ძველად თურმე ქართველებს დაეკარგათ პარასკევი. დაკარგული პარასკევი გამოქვაბულში ეგულებოდათ და იქ ეძებდნენ, მაგრამ ვერ პოულობდნენ. გამოქვაბულში პარასკევის გამოსაყვანად შესული ადამიანი

იქედან უთავოდ გამოდიოდა, მას თავს აჭამდა დათვი(13). ამ თქმულებაშიც დრო პერსონიფიცირებულია, იგი ზომორფულ სახეში – დათვიანობაშია ობიექტივიზირებული. პარასკევი სულიერი ობიექტია, რომელსაც უნარი შესწევს დაიკარგოს, გამოქვაბულში დაიმალოს, ადამიანები შეჭამოს და ა.შ. „დაკარგული პარასკევი“ გამოხატავს შეჩერებულ დროს. პარასკევის გაქრობა მის დაბრუნებამდე აჩერებს დროს პარასკევის ზღვართან - ხუთშაბათთან. ამ მითში ხუთშაბათის დასასრული არის მიჯნა, საიდანაც დრო წყვეტს მედინობას და გადადის მარადისობაში.

ეს მცირე მითოლოგიური ექსკურსიც საკმარისია იმის წარმოსადგენად თუ როგორ აჩერებს მითი თავის წიაღში არსებულ მედინ დროს და გადაჰყავს მარადისობაში. უფრო ზუსტად მარადისობა შემოჰყავს მითიურ დროში. მარადისობა მითში მოხვედრისთანავე ტრანსფიგურაციულად მისთვის აქამდე უცნობ – მითიური დროის ნიშნებს იძენს და თავის მხრივ მითსაც ამდიდრებს აბსოლუტუმი ინგრედიენტებით. მარადისობას მითსა და ზღაპარში თავისი „მიკრიკი“ ჰყავს, კარგად შენიღბული და დაცული. მარადისობის „მიკრიკი“ თვითონ მარადისობაა. ის თვითობაა, როგორც აბსოლუტუმი, როგორც ღებურგოსული გონი, როგორც ღმერთის ატრიბუტი და უფრო მეტიც - თავად ღმერთის იდენტური(14). მარადისობის ობიექტივიზირებული ხილვადი ფორმა და ნიშანი, რომელიც მან საგანგებოდ მითისთვის და ზღაპრისთვის შეიძინა პოლიმორფული ურჩხულია. ურჩხულის გარეგნულ ფორმაში თავმოყრილია სამყაროსეულ გამოვლინებათა სრული სპექტრი იზომორფული ნიშნების დონეზე. სრული იმდენად რამდენადაც, მასში წარმოდგენილია მითოსურ მსოფლმხედველობაში დამკვიდრებული სამყაროსეული ფენომენების - მიმართულებების და უბნების(მაგ. ზესკნელ-ქვესკნელ-შუასკნელი; მიწა, წყალი, ცეცხლი, ჰაერი. . .) ყველა ძირითადი ნიშანი. ურჩხულის იზომორფული მითოსური აგლომერაცია, რომელშიც იმთავითვე განსაზღვრულია და მოწესრიგებულია სამყაროსეული ყველა ძირითადი მოცემულობა, ურჩხულის ტემპორალიზმის – ექსტენსიური მარადისობის პირდაპირპროპორციულია. ურჩხული გარეგნული ფორმა-ნიშნებით საწყისშივე სტაგნირებული, „უცვლელი“ ფენომენია. ის „უმომავლო“ „ბუნების უწყვეტობის“, „ბუნების დისკურსში“, როგორც ამას მიშელ ფუკო ამბობს ურჩხულის გარეგნულ მოცემულობაზე. ბრობინესის აზრით, ურჩხული ბუნების ევოლუციურ პროცესში „პროტოტიპის ბოლო ტიპად“ გვევლინება(ფუკო 2004:204-206). თუმც ჩვენი დაკვირვებით, ურჩხულის სტრუქტურა არანაირად არ ზის „ბუნების დისკურსსა“ და „ბუნების უწყვეტობაში.“ შესაბამისად, მას არც პროტოტიპები ჰყავს და არც თავად არის „პროტოტიპის ბოლო ტიპი.“ ის არც მითოსურ პერსონალიათა ევოლუციური უწყვეტობის პრინციპს ექვემდებარება. მიუხედავად თვალშისაცემი იდენტობისა, აქ ერთმანეთისგან უნდა გავმიჯნოთ

სამი სხვადასხვა ფენომენი: გველი, გველეშაპი და ურჩხული(//დრაკონი). გველეშაპი, როგორც მითოლოგიური პერსონაჟი რეალისტური გველის სახიდან განვითარდა(ეს ეტიმოლოგიურადაც დასტურდება: გველ-ვეშაპი) და ის შესაძლოა განვიხილოთ კიდევ „ბუნების დისკურსისა“ და „ბუნების უწყვეტობის“ სტრუქტურაში, მაგრამ ურჩხული განყენებულად, პირდაპირარსებული ფენომენია, ცხოველის, ფრინველის, ქვეწარმავლის, მცურავის ნიშნებით. ამდენად ურჩხული არა მხოლოდ „უმომავლოა“, ის „უწარსულოც“ არის. ის ერთსა და იმავე დროს გვევლინება პირველსახედ და ბოლოსახედ, ანუ - „პროტოტიპების ბოლო ტიპის პროტოტიპად.“ ურჩხულს მხოლოდ მარადიული „აწმყო“ აქვს და მარადიული ფორმა. შესაბამისად, ის ყველა დროსა და არადროში(დროის გარეთ) არსებობს მარადიულად.

მარადიული მხოლოდ ურჩხულია. ურჩხული თავად მარადისობაა. მარადისობა „ურჩხულის დროა.“

დრო და მარადისობა თვისობრივად სხვადასხვა ტემპორალური ფენომენებია. მარადისობა თვისობაა, მდგომარეობაა, როგორც ნბერდიაევი ამბობს - „თვისობრივი უსასრულობა“. დრო კი მოძრაობის მოღუსია, რომელიც განწილულია სხვადასხვა მონაკვეთებად და რაოდენობრივ, გაზომვად ფენომენს წარმოადგენს. პლატონის მიხედვით (რომლის თვალსაზრისსაც მთლიანად იზიარებს და ავითარებს მისი სულიერი მემკვიდრე პლოტინი.) „მარადისობა გონით საწვდომი სინამდვილის ერთადერთი ტემპორალური რეალობა, იდეალური, უძრავი და უცვლელი პირველნიშუშია, დრო კი – მისი მოძრავი ხატი”(ბრევეკაძე I 2006:100).

„უძრავობა“ – ექსტენსიურობა, როგორც თვისობრივი მდგომარეობა, მარადისობის მთელი პარადიგმის გარეგნულად გამოხატული ნიშანია. ეს ნიშანი გარეგნულადაც განამსგავსებს მას „მოძრავი“ - ინტენსიური დროისგან. სწორედ ამ გარეგნულ, ნიშნულ პლანში ვლინდება მითისა და ზღაპარის პოეტიკაში დაპირისპირებულობა ურჩხულთან, სადაც „კუდისმჭამელი“, „მძინარე“, უმოძრაო ურჩხულთან მოძრავი, მოქმედი გმირი, დემიურგია შეპირისპირებული. ამდენად, ერთ მხარეს დგანან მარადისობა და მისი ცოცხალი ტემპორალური ნიშანი - „მძინარი ურჩხული“, ხოლო საპირისპირო მხარეს თავს იყრის დროის, როგორც მოქმედი და წარმავალი ფენომენების კომპლექსი: მითი, ზღაპარი და ისტორია, მათი ცოცხალი ტემპორალური ნიშნით – გმირი.

„კუდისმჭამელი“ ურჩხული „მძინარი“ ურჩხულია. მისი მდგომარეობა ექსტენსიურია: ასეთია წყალთან ახლოს, განძსა და ხეზე მრავალკეცად შემოხვეული მძინარი გველეშაპი, რომელსაც კუდი პირით უჭირავს. ერთადერთი რისკენაც ურჩხული ილტვის „ძილია.“ მუდმივძილი ურჩხულის იმანენტური თვისებაა, რომლის გარეშეც ურჩხული ვერ იქნება

ურჩხული. მითებსა და ზღაპრებში გმირი ძალით აღვიძებს ურჩხულს. თუმცა გაღვიძებულიც ისევ ძილისკენ არის მიდრეკილი: გამუდმებით ეძებს მყუდრო, მშვიდობიან, სამარისებურ ადგილს ძილისთვის. ასეთი ადგილი კი ქვესკნელის ბნელი ჯურღმულებია. ურჩხულს ძინავს ქვესკნელის წყლებთან (პირველარსებული წყლები), რაც იწვევს „წყლის მიტაცების“ იმიტაციას, რომელიც სხვა არაფერია თუ არა შიში ურჩხულის უზარმაზარი, შეუცნობელი არსების წინაშე.

„ძილი“ ურჩხულის განსაკუთრებული მდგომარეობაა. „მძინარი გველეშაპის“ მითოლოგმა გვეუბნება, რომ **მძინარი გველეშაპი არ არის საშიში გველეშაპი.**

უვნებლობა ურჩხულს ხდის კიდევ უფრო შეუცნობელს, რადგან ის აუქმებს შიშს, საფრთხეს, რომლის არსებობაც უნდა ახლდეს ურჩხულის შიშისაღმძვრელ გარეგნულ ნიშნებს. ურჩხული კი სწორედ თავისი შეუცნობელი, ღმერთთან იდენტიფიცირებული მარადისობის თვისების გამო არის წარმოსახული ასეთი ამაზრზენი გარეგნული ნიშნებით. მასში შიშისაღმძვრელია აბსოლუტუმის ღვთაბრძვი სუბსტანცია: ღმერთის ხილვა უძველეს ტრადიციებში (ასევე ბიბლიურ წინასწარმეტყველთა გამოცდილებებში) ყოველთვის უდიდეს განსაცდელთან და შიშთან არის დაკავშირებული.

ურჩხული „მძინარია,“ მაგრამ ჩვენ ვხვდებით „მღვიძარ“ ურჩხულსაც, რომელსაც გმირი ებრძვის. ურჩხულს გმირი „აღვიძებს.“ ურჩხულთან ერთად იღვიძებს შიში და მთელი ის საფრთხე, რომელიც ურჩხულის არსების მიღმა მოიაზრება. ამ წუთიდან ის მოძრავი – ინტენსიური, დინამიური ხდება. სტატიური მარადისობის ღერძი დინამიური დროის სივრცისკენ (დრო სივრცეში) გადაიხრება და მათი შეხების მიჯნაზე წარმოიქმნება დროის სრულიად ახალი სინთეზური შრე, რომელიც მოძრავი დროისა და უძრავი მარადისობის ყველა ნიშან-თვისებით იქნება აღჭურვილი. ამ ზღვარზე წარმოშობილი ტემპორალური ფენომენი ატარებს მარადისობის – მითოსური „ძილის“ ექსტენსიურ ასპექტს და იმავედროულად, თავის ექსტენსიურობაში (ინტენსიურ, დინამიურ დროსთან შეხების ძალით - „ხახუნის ძალით“) აღმოაჩენს „ძილის“ აქტიურ, მოძრავ ფენომენს – სიზმარს. სწორედ სიზმრის - „სიზმრის დრო“ (drem time), აღმნიშვნელი ტერმინებით გამოხატავდნენ არქაული ხალხები განსაკუთრებულ საკრალურ-პარადიგმულ დროს, მითიურ ეპოქას: „ალთირა“, „ალჩერა“, „ჯუგური“, „ლალაუ“, „უნგუდი“ და ა.შ. (მელეტინსკი 1976:174; ლევი-ბრიული 1937:269) – ამ ტერმინების სიუხვე და სიზუსტე სიზმართან იდენტიფიცირებისას მიუთითებს არქაულ ხალხებში კარგად გაცნობიერებულ ტემპორალურ ფენომენზე, რაც უკვე ექსპლიციტურად ფორმდება მითოსურ ტექსტებში. „სიზმრის დრო“ მითის დროა, რომელიც მასში შეჭრილი

მარადისობის ძლიერი ზეგავლენის ქვეშ აქტივობს, სწორედ ამიტომ „სიზმრის“ ტემპორალური არსის მიღმა განიცდება „დინამიური მარადისობა“- ბილატერალური(ორმხრივი და გვერდითი) ტემპორალური რეალობა – „არადრო დროში“. ლევი-სტროსის აზრით, მითი ყოველთვის დაკავშირებულია წარსულის მოვლენებთან: „სამყაროს შესაქმემდე“ ან „საწყის დროსთან“ – ყოველ შემთხვევაში „ძველისძველთან“. მაგრამ მითის მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ დროის განსაზღვრულ მომენტში ადგილის მქონე მოვლენები არსებობენ არადროში. მითი თანაბრად ხსნის როგორც წარსულს, ასევე ახლანდელსა და მომავალს. მითის საფუძველში მრავალპლანიანობა ძვეს. ამიტომ მითიური დრო ერთსა და იმავე დროს შეუქცევადი და შექცევადია(ლევი-სტროსი 2001: 217-220).

ამდენად, განისაზღვრა ურჩხულის, როგორც ტემპორალური ფენომენის არსი, რომლის ფონზეც ბუნებრივად იკვეთება „ურჩხულის მკვლელობის“ მარადიული ინტენციის პარადოქსულობა(ეს პარადოქსულობა დროის პარადოქსულობის ფარდია). ურჩხულის მკვლელობის პარადოქსულობა კი იმაში მდგომარეობს, რომ „ურჩხულის მოკვლა“ მისი „ცოცხლად დატოვების“, დროში ჩატოვების ერთადერთი გზაა. ურჩხული ამ „მკვლელობით“ ნაწევრდება და უამრავ იდენტურ ურჩხულად გადამრავლდება. ამიტომ არის რომ „მოკლული ურჩხული“ კვლავინდებურად ცოცხალია ყოველ ახალ მითსა და ზღაპარში. ურჩხულის მკვლელობა მითში განხორციელებული მთავარი სიმულაციაა, რომელიც რეალობის შენიღბვით ახალ რეალობას, ზერეალობას - „ჰოპერრეალობას“(15) ქმნის.

მითსა და ზღაპარში გაცნობიერებულია „სიმულაციის ჰიპერრეალობა“ - „ურჩხულის მოკვლის“ ამბივალენტურობა. ეს მკვლელობა „ურჩხულის კვალს“ ინახავს. **ეს კვალი მხოლოდ ურჩხულის თვითუარყოფით წარმოიქმნება. თვითუარყოფა ურჩხულს სძენს კვალს – ფორმას, რომლითაც მისი ტემპორალობა – მარადისობა უკვე მითსა და ზღაპარშიც ხდება თავსებადი.** ე. ლევინასის ფილოსოფიის თანახმად, კვალი არის ის, რაც აღნიშნავს მიღმიერ (იქითა) ყოფიერებებს, საიდანაც მოდის ის სახე, რომელიც შეესაბამება აბსოლუტურად „არმყოფს“. მხოლოდ ტრანსცენდენტურ სამყაროს, აბსოლუტურ ყოფიერებას შეუძლია დატოვოს კვალი“ (ლევინასი 2004: 742).

ურჩხულის, როგორც „აბსოლუტურად არმყოფის“ კვალით მითსა და ზღაპარში მოცემულია ტრანსცენდენტური აბსოლუტუმიის სახე, რომელიც გარდა „კვალისა“ არ შეიძლება სხვაგვარად იყოს გამოხატული. ამდენად **„ურჩხულის მკვლელობა“ მორიგი მითოსური სიმულაციაა, რომელიც ხორციელდება ერთადერთი – „კვალის გაჩენის“ მიზნით. „კვალის გაჩენა“ ურჩხულის მითიდან და ზღაპრიდან გასვლას აუქმებს,**

რაც მარადისობის პარადიგმის „მცირე სტრუქტურებში“ ჩატოვებას და ახალი, ტემპორალური პარადიგმის გაჩენას მოასწავებს.

ამ ახალ პარადიგმას „ურჩხულის მკვლელობის“ დროში უწყვეტი, მარადიული რიტუალი უზრუნველყოფს.

მითისა და ზღაპრის წარმავალი დროის ურჩხულის მარდისობასთან (რომელიც „არარაა“) შერწყმით სამყაროსეული თვითგანადგურების, მითისა და ზღაპრის ესქატოლოგიური ინტენციია გამოხატული.

• გმირის ვნებები და ზღაპრის სიმულაციები

„დანაშაულის გრძნობა, შიში და სიკვდილი შესაძლებელია ჩანაცვლდეს დანაშაულის, სასოწარკვეთის, ძალადობის, სიკვდილის წმინდა სიმბოლოებით და ეს არის სწორედ სიმულაციის ეიფორია, მიმართული მიზეზისა და შედეგის, დასაწყისისა და დასასრულის გაუქმებისკენ, მათი დუბლირების ნაცვლად.“

**ჟ. ბოდრიარი. „სიმულაციების ჰიპერრეალობა.“
წიგნიდან: „სიმბოლური გაცვლა და სიკვდილი“**

„მშვენიერ ურჩხულთან“ ბრძოლა ზღაპრის, ნაწილობრივ მითის უმთავრესი მამოძრავებელი იდეაა. მითი უფრო ახლოს დგას რეალობასთან, შესაბამისად, მასში მეტია „სამართლიანობაც“. მითოსი კოსმოსის შესაქმეს სწირავს საუკეთესოს - „მშვენიერ მსხვერპლს“ (მითოსში უარყოფითი საწყისი ანტიმსხვერპლია და მას არ იწირავს „დადებითი“ ძალა). მითოსს გამუდმებით ახსოვს, რომ ურჩხული „მშვენიერი ურჩხულია“. არქაულ მითებში შემონახულია თავდაპირველი მითოსური პლასტი, რომელშიც ურჩხული არც მოძალადეა და არც მიმტაცებელი, ის ყველა იმ სამყაროსეული გამოვლინების გამჩენ-შემქმნელი, მფარველ-შემნახველი და მატერებელია, რის მიტაცება-განადგურებასაც მას შემდგომში მიაწერენ(განვითარებული მითოლოგიები და ზღაპრები). მითოსს გამუდმებით ახსოვს, რომ ურჩხული „კუდისმჭამელი ურჩხულია“, რომლის კოსმოგონიური მითოლოგემა გვამცნობს მშვენიერი ურჩხულის შესაქმისეულ-დემიურგულ ინტენციას – საკუთარი სალტემეკრული სხეულით შეაკავოს სამყაროს წარმხოცველი წყლები. ზღაპრებში წყალთან მრავალკეცად დახვეული „კუდისმჭამელი“ მძინარი გველეშაპი ძირითადი კოსმოგონიური მითოლოგემაა და სამყაროს კოსმიური წყობის მოდელს ასახავს. კოსმოგონიური მითოლოგემაა აგრეთვე ხეზე, როგორც სამყაროს ღერძზე მრავალკეცად შემოხვეული გველეშაპი. ამ კოსმოგონიურმა მითოლოგემამ ზღაპარში დესაკრალიზაცია განიცადა და წყალთან მრავალკეცად დახვეული მძინარი გველეშაპი „სამყაროს წარმხოცველი წყლების შემკავებლიდან“ „სასიცოცხლო წყლების“ მიმტაცებლად აქცია.

ზღაპრის გმირის კვაზიდემიურგული ინტენცია „მშვენიერი ურჩხულის“ ურჩხულად ქცევისაკენ არის მიმართული. ურჩხულის მკვლელობის მთავარი აზრი - „იდეოლოგიურად შეფუთულ“ მკვლელობაში ძევს. ამით იმის თქმა გვსურს, რომ ურჩხულის მკვლელობის აქტი უწინარესად „იდეოლოგიურადაც“ უნდა იყოს გამართლებული და მოტივირებული. ამას მოითხოვს ზღაპრის და მითოსის რელიგიურ-თეოსოფიური მსოფლმხედველობა. ურჩხული ყველა შემთხვევაში მოიკვლება, მშვენიერი ურჩხული ყველა შემთხვევაში იქცევა „მშვენიერ მსხვერპლად“, ოღონდაც ვიდრე კოსმოგონიაში – „კოსმოსის“, ზღაპარში კი - „სიკეთის“ და „მშვენიერების“ სახელით მსხვერპლშეწირვის უცილობელი აქტი აღსრულდება, საჭიროა მსხვერპლის „ბოროტებად“, „არამშვენიერად“ ქცევა(უკიდურეს შემთხვევაში ასეთად გამოცხადება). ზღაპარი, თავისი მორალური კოდექსით კლავს ურჩხულს, როგორც „საყოველთაო ბოროტებას“, მითი კი – „მსხვერპლშეწირვის“ გარდუვალობით.

ურჩხულის „ბოროტება“ ჭირდება ზღაპარს და ზღაპრის გმირს გმირად ქცევაში.

გმირი, რომელიც ურჩხულს აღვიძებს „სტრატეგიული“, ამ გზით ის „აბოროტებს“ ურჩხულს.

ურჩხულის რიტუალური მკვლელობის აქტს წინ უსწრებს ურჩხულის რიტუალური გაღვიძების აქტი. მისი „გამოღვიძება“ ყოველთვის გარეგანი, ხელოვნური ზემოქმედებით არის განპირობებული. გმირი არასოდეს ელოდება ურჩხულის ბუნებრივ გაღვიძებას, ამიტომ ჩვენ არ ვიცით, არც შეიძლება ვიცოდეთ, როგორია „ბუნებრივად გაღვიძებული“ ურჩხული. არ შეგვიძლია ვიცოდეთ, „ბოროტია“, „საშიშია“ თუ არა ასეთი ურჩხული. თითქოს ურჩხულს „მშვიდობისმყოფელად“ ყოფნის შესაძლებლობა განგებ გამოაცალეს. ის საგანგებოდ, მიზანმიმართულად „გააბოროტეს.“

ურჩხული არ ძალადობს გმირზე (და სამყაროზე), ურჩხული თავს იცავს უცხო გარემოში.

გმირი აღვიძებს ურჩხულს და ებრძვის. გმირი ქმნის ურჩხულის იმ სახეს, რომელსაც უნდა შეებრძოლოს: არამშვიდობიანს, არამძინარეს, აქტიურს, ბოროტს. ურჩხული ჯერ ცხადდება საყოველთაო ბოროტებად და შემდეგ ისჯება საყოველთაო სახელით. ეს ერთადერთი გზაა გმირისთვის საყოველთაო გმირად ქცევისა, სხვა შემთხვევაში გმირის მოღვაწეობა ერთ ლოკალურ, ეგზისტენციალურ მნიშვნელობას შეიძენდა. ამიტომ ურჩხული კიდევ ართხელ არის მსხვერპლი. ამჯერად ურჩხული გმირის ვნებების მსხვერპლია.

მაგრამ როდის და სად გაჩნდა გმირის ვნებები? ვინ ქმნის გმირის ვნებებს? ვინ მიუქსია ურჩხულს გმირი? იქნებ გმირიც მსხვერპლია, ბრმა

იარაღი რომელიდაც უფრო დიდი ძალის ხელში? არის თუ არა ეს ძალა ურჩხულზე ძლიერი და ურჩხულზე მართალი?

ეს ძალა თავად ზღაპარია, რომელიც უამრავი სიცრუის და სიმულაციის გზებზე, ბეწვის ხიდებზე დაატარებს გმირსაც და ურჩხულსაც, თუმც საბოლოოდ ვერ ძლევს მათ, რადგან ჩვენ ვიცით რომ ურჩხული არსებობს ზღაპრის გარეთ, არსებობს არა-დროში, სადაც ზღაპარს ხელი არ მიუწვდება.

ზღაპარი პრესიმულაციური სამყაროა. იგი ნამდვილი სიმულაციებისგან იმით განსხვავდება, რომ დასაწყისშივე(ზღაპრის თავფორმულა - „იყო და არა იყო რა“) გვაფრთხილებს მოვლენათა და საგანთა სიმულირების, არანამდვილობის შესახებ. ამგვარი გამჭოლი ეთიკური სვლით აკანონებს კიდევ თავის „სიცრუეს“, აძლევს მას ნამდვილობის ლეგიტიმაციას. მაგრამ ზღაპარშიც დგება გარდამტეხი ზღვარი, ეს ზღაპრის დასასრულის მიჯნაა, სადაც სიმულაციებიც უნდა დასრულდეს და აღსრულდეს ზღაპრის მთავარი მორალური კოდექსი თუ ალთქმა: - „ჭირი იქა/ლხინი აქა /ქატო იქა/ ფქვილი აქა.“

ზღაპრის ფინალი ზღაპრის ცოდვას ამხელს. ამხელს სიმულაციებს და ურჩხულის წინაშე ჩადენილ „სრულყოფილ დანაშაულს.“

სად არის ზღაპრის კეთილი დასასრული? –იქ სადაც ურჩხულს კლავენ და გმირი იმარჯვებს, რომელიც მზეთუნახავზე ქორწინდება, თუ იქ არის ზღაპრის ჭეშმარიტი სიკეთე სადაც გველისტყავიანი ჭაბუკი ურცხულის ტყავს გაიხდის, თავის მშვენიერ სახეს გამოაჩენს და მზეთუნახავზე იქორწინებს?

ზღაპარი რომელიც გველემშაპთან, როგორც საყოველთაო ბოროტებასთან მარადიული ბრძოლის პათოსს ბოლომდე ინარჩუნებდა, ფინალში უნებლიედ თავის თავთან წინააღმდეგობაში მოდის, როცა გველემშაპს გველის ტყავს გახდის და მშვენიერი ჭაბუკის სახეს დაგვანახებს. მაგრამ სწორედ საკუთარი სიცრუის მხილების გზით ზღაპარი თავის თავს აღმოაჩენს,იპოვის და დაამარცხებს ნამდვილ ურჩხულს, რომელიც თვითონაა და განჯადოვდება. განჯადოვდება მთელი ამ დროის მანძილზე მშვენიერი ურჩხულის დევნაზე ყურადღება გადატანილი, მოტყუებული გმირიც – ის „მინიურჩხულია,“(16) ურჩხულის სიმულაკრაა, რომელიც ზღაპარმა შექმნა მშვენიერი ურჩხულის მოსაკლავად. გმირიც ჯილდოვდება მზეთუნახავით მის წინააღმდეგ ჩადენილი ბოროტების სანაცვლოდ.

ზღაპრის გმირი და მშვენიერი ურჩხული მზეთუნახავზე(რომელიც მეფის ასულია, რითაც გაცხადებულია ინტრონიზაციის კოსმოგონიური მითოლოგემა) ერთდროულად ქორწინდებიან. ეს ქორწინება „ურჩხულის დროში“ მიმდინარეობს, მარადიულია და ესქატოლოგიური(17).

ჩვენ ვიცით, რომ ქალი რომელზეც ურჩხული იქორწინებს ქალი-ურჩხულია(ლატენტური გველი). ისინი საქორწინო სარეცელზე სალტეშეკრულნი, ვითარცა კოსმიურ ტაბლას ერთმანეთს „შესაჭმელად“ ეტანებიან. „ურთიერთშეჭმულნი“ კი არარაში ინთქმებიან. „არარა“, პირველარსებული სუბსტანციაა. ის ურჩხულის განზომილებაა – მარადისობაა და გრძელდება ad infinitum.

კომენტარები:

1. მითი პრინციპულად კოსმოგონიურია. მთელი მისი შინაგანი ინტენცია მიმართულია სამყაროში კოსმოსის, ჰარმონიის დასამყარებლად; შესაქმის შემდეგაც მითი არ წყვეტს თავის კოსმოგონიურ მოღვაწეობას და სხვადასხვა ფორმით განაგრძობს კოსმოსის შენარჩუნებისთვის ზრუნვას. კოსმოსი ანუ ჰარმონია სამყაროსეული წესრიგია. იგი შეესაბამება მშვენიერების ერთ-ერთ ფილოსოფიურ განსაზღვრებას. ანტიკურ ეპოქაში, ჯერ კიდევ პლოტინამდე(რომელსაც ეკუთვნის მშვენიერების კლასიკური განსაზღვრება, როგორც დიადისა და წარუვალისა, ოდნავ რომ გამოკრთის მატერიალური მოვლენებიდან)და მის შემდეგაც აქტუალური რჩებოდა მშვენიერების, როგორც ჰარმონიისა და წესრიგის გაგება, როცა რაღაც მთელის შემადგენელი ნაწილები ჰარმონიულად, შეთანხმებულად ესადაგებიან ერთმანეთს. მშვენიერების ამგვარი გაგება არსებობდა პითაგორიანელთა მოძღვრებაში. სწორედ აქ უნდა წარმოშობილიყო იდეა მათემატიკური წესრიგის როგორც ფუნდამენტური პრინციპის შესახებ,რომლსაც ეფუძნება მოვლენათა მთელი მრავალფეროვნება. პითაგორას აღმოჩენილი მათემატიკური სტრუქტურა – რიცხობრივი თანაფარდობა, ჰარმონიის პირველსაწყისად, წყაროდ იქცა ანტიკურ სამყაროში(ჰაზენბერგი 2006:349 350).

2. „კუდისმჭამელი“ ურჩხულის არქაულ მითოლოგიას ეხედავთ დუალური გნოსტიციზმის სიმბოლოში - „ურაბორასში“ (ურაბორასი - ბერძნულიდან ἰὸν ἰ - „კუდი“ და ბერძნული ἄϊν ἰ - „საჭმელი“. სიტყვასიტყვით - „კუდის(საკუთარი)მჭამელი.“), რომლითაც გამოხატულია ციკლური დროის უსასრულობა. ურაბორასი მარადისობისა და მთელი ალქიმიური პროცესების სიმბოლოა. ის არის თვითგანაყოფიერებადი და შესაქმეში – თვითკმარი. ურაბორასი ზოგჯერ გამოისახებოდა ნახევრად ნათელ და ნახევრად ბნელ არსებად, რითაც გამოხატული იყო სამყაროს დუალური დაყოფა, ორი საწყისი, მსგავსად ჩინური ინისა და იანისა.

3. განვითარებული მითოლოგიების კოსმოგონიებში, სადაც კოსმოგენეზის ზომორფულ მოდელს ანთროფომორფული მოდელი ენაცვლება, პირველარსებული გერმაფროდიტული ურჩხულის ადგილს ასევე ორსქესოვანი „პირველკაცი“ იჭერს, როგორც ეს არის სკანდინავიურ

მითოსში, პირველკაცი ტიტანი – იმირის სახით, რომლის სხეულის ნაწილებისგან იქმნება სამყარო. გერმანოლოგიური პირველარსების მითოლოგიას გარკვეულწილად უნდა ასახავდეს ბიბლიური „ევამდელი ადამი“, რომელიც თავისი არსით იმთავითვე ატარებს მდებარეულ(ევას) საწყისს.

4. „საკრალური ქორწინების“ შესახებ, იხ. ზ.კიკნაძე, შუამდინარული მითოლოგია, თბ. 1979.

5. ჭამის აქტი უძველესი ადამიანის წარმოდგენებში უერთდება სხვა წარმოდგენათა წრეს: სექსუალურ აქტს და სიკვდილს (ფრეიდენბერგი 1997:52).

6. მითიურ დროში ადამიანურსა და ცხოველურს შორის არ არსებობს სადერმაკაციო ხაზი, რომელიც მკვეთრად გამოიხატავდა ამ ორ, მომავალში ურთიერთდაპირისპირებულ მხარეს. როგორც ლევი-ბრიული მიუთითებს, მითიურ პერიოდში, ადამიანებსა და ცხოველებს ერთმანეთისგან ერთი ნაბიჯი ამორებით და მითებში, თითქმის ყოველთვის ეს ნაბიჯი გადადგმულია. ცხოველები იყვნენ ან ადამიანები, ან ადამიანური შესაძლებლობებით აღვსილნი, რაც მათ ხდიდა, უკიდურეს შემთხვევაში ადამიანების მსგავსს(ლევი-ბრიული 1937:339).

7. ურჩხულის პარადიგმის უნივერსალობის - როგორც ყველა სხვა პარადიგმის მომცველის შესახებ საუბრობს გიგი თევზაძე, თავის წერილში „პარადიგმა და ურჩხული“. „ურჩხული არ ექცევა პარადიგმაში. პირიქით, ის იქცევს თავის თავში ყველა პარადიგმას და გვიჩვენებს თავის თავს, როგორც პარადიგმაზე და მამასადაძე, პარადიგმულობაზე უფრო მეტს. ამიტომ ზღაპარი, რომლის ფუნქციაც ურჩხულის პარადიგმად ყოფნაა, ვერ იპყრობს მას ბოლომდე“(თევზაძე 2008:23).

8. ჩვენ ათვლის წერტილად ვიღებთ კოსმოსს, როგორც ხილვად, ემპირიულად საწვდომ ფენომენს და არა როგორც მოვლენათა ცენტრს და მთავარ მამოძრავებელ ღერძს. ჩვენთვის ხილვად კოსმოსზე დაკვირვება ემსახურება სწორედ მთავარი ღერძის – უხილავი, ტრანსცედენტური უსასრულობის მეტ-ნაკლებად მოხელთებას.

9. ტემპორალური ფენომენები სამყაროსეული სტრუქტურებისგან(არარა, ქაოსი, კოსმოსი) გაუმიჯნავია.

10. ეს მოვლენა უშუალოდ უკავშირდება მითისთვის ნიშნულ სამყაროს საყოველთაო გასულიერების, ბუნებასთან პარტიციპაციის არქაულ მსოფლალქმას - სამყაროს ანთროპომორფიზმს(//ზომომორფიზმს), რაც იწვევს კოსმოსის არასულიერ გამოვლინებებზე სულიერ არსებათა ყველა ბიოლოგიური თვისების გადატანას.

11. „ინტიჩიუმი“ (intichium) - ტოტემიზმში დადასტურებული საკუთარი ტოტემის მაგიური გამრავლების რიტუალი, სამყაროს საყოველთაო ზოლ-

ანთროფომორფიზმის ტენდენციის ძალით გავრცელება კოსმიურ მოვლენებზეც. „კოსმიური ინტიჩიუმის“ რიტუალი ხორციელდება დროში თავად დროის მიერ, მაშინ როდესაც ტოტემიზმში აღნიშნულ რიტუალს „გასამრავლებელი“ ტოტემის ქვეშ გაერთიანებული ადამიანთა ჯგუფები ახორციელებენ. თუმცა ეს გარეგნული, ზედაპირული შეფასება ჩანს და ტოტემიზმის შემთხვევაშიც იგივე ვითარებასთან უნდა გვქონდეს საქმე: „გასამრავლებელი ობიექტი“ იდენტიფიცირებულია „გამამრავლებელ სუბიექტთან,“ რადგან ტოტემური გაერთიანების წევრები მნიშვნელოვან-წილად იდენტიფიცირებულნი არიან იმ ტოტემურ ცხოველთან/(ფრინველთან) რომლის ქვეშაც არიან გაერთიანებულნი (ისინი სახელებად ატარებენ ტოტემის სახელებს, სიმბოლოებს, ნიშნებს, ატრიბუტებს). აქედან ტოტემური ინტიჩიუმი მეტაფორულად(მხოლოდ და მხოლოდ მეტაფორულად) შეგვიძლია გავიაზროთ, როგორც „პართენოგენური“ თვითგამრავლების რიტუალი.

12. აჭარის სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი, №717, 1978 წ.

13. თქმულება პარასკევის დაკარგვის შესახებ ორი ჩანაწერის (ურთიერთმსგავსი ვარიანტები) სახით აღმოვაჩინეთ აჭარის სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდში: ა) №384, 1948წ. გვ.67. ჭვანის ხეობა; ბ) №372, 1948წ. გვ.62. ხულოს რ-ნი სოფ ბარათაულისი.

14. პლოტინი „მარადისობას“ აიგივებს „მარად არსთან, ამიტომ ის „ღმერთის იდენტურად“ მიაჩნია: „ღმერთი მარადისობაში გვივლენს და გვიცხადებს თავს, როგორც მარად უცვლელი, თვითიგივეობრივი, წარუვალი და ასეთივე სიცოცხლით მოსილი არსი“ (ბრეგვაძე I 2006:77). მარადისობის ღვთაებრივ საწყისს აღიარებს ნეტარი ავგუსტინე, რომლის მტკიცებით, „მარადისობა უცვლელობისა და უძრაობის, უფრო ზოგადად კი ღვთაებრივი სუბსტანციის და თვით ღმერთის ატრიბუტია“ (ბრეგვაძე I 2006:77). მარადისობას „ღმერთის ატრიბუტად“ აცხადებს ჰოლანდიელი მოაზროვნე ბენედიქტე სპინოზა: „მარადისობა ატრიბუტია, რომლითაც ჩვენ ვწვდებით ღმერთის უსასრულო არსებობას“ (ბრეგვაძე I 2006:80).

15. მსგავს მოვლენებში ჟ.ბოდრიარი ხედავს „სიმულაციების ჰიპერრეალობას.“ მისი თქმით, „ერთი მატერიიდან მეორეში გადაყვანისას უჩინარდება რეალობა, ის ხდება სიკვდილის ალეგორია, მაგრამ თავად ამ მსხვერვეთ ის მყარდება, გარდაისახება რეალობად რეალობისთვის, ობიექტის რეპრეზენტაციის ნაცვლად – მისი უარყოფის ექსტაზი და რიტუალური განადგურება: ჰიპერრეალობა.“ (ბოდრიარი, სიმბოლური... 2000:149). სიმულაციებისა და ჰიპერრეალობის პირობებში შეუძლებელი ხდება სიკვდილი და დასასრული, შეუძლებელი ხდება გაქრობა, „აღარაფერი(ღმერთიც კი) არ ქრება მიღწეული თავის დასასრულს ან

- თევზაძე 2008:** გ.თევზაძე, პარადიგმა და ურჩხული, კრებ. „სემიოტიკა“, III, თბ.2008.
- ილინი 1998:** È. ÈËÛÈÍ, Ì ÎÑÒÌ ÎĀĀĐÍÈÇÌ îð èñòì êî á ä î êîí ò à ñòî éâðèÿ:ÿâî èþòèÿ í ð ÷ íñî ì è ò à.Ì . 1998.
- კიკნაძე 2001:** ზ.კიკნაძე, ზღაპრის ესქატოლოგია, წიგნში: ზ.კიკნაძე, ავთანდილის ანდერძი, თბ.2001.
- კიკნაძე 1979:** ზ.კიკნაძე, შუამდინარული მითოლოგია, თბ.1979.
- კიკნაძე 1985:** ზ.კიკნაძე, ქართულ მითოლოგიურ გადმოცემათა სისტემა, თბ.1985.
- ლევინასი 2004:** ÈĀĀèĭñ Ý. Èçáðĭíñ: Òðóĭñ ñĭĭ á ĭĀĀ, Ì., 2004.
- ლევინასი-ბრიული 1937:** È. ÈĀĀè-áðþèü, ÑĀĀðóüĀñòĀñòĀĀ íí ĭĀ ĭĀðĀĭĀúòíñ ìüøèĀíèè, Ì . 1937.
- ლევინასი-სტროსი 2001:** È. ÈĀĀè-Ñððñ, Ñððèðòðĭÿ ñòðòíñîĭñèÿ, Ì . 2001
- ლევინასი-სტროსი 1994:** È. ÈĀĀè-Ñððñ, ĭĀðĀĭĀúòíñ ìüøèĀíèè, Ì . 1994.
- მითის ფსიქოანალიტიკური... 1998:** ĭĀĀè ÝĀèíñ è ĭçèðèññ, ñòĭñĀĀĀĀĀ ĭñèðĭĀĀèðè÷Āñĕ é êîíĀĀĀèè ìè ò à, Ì . 1998.
- მელეტინსკი 1976:** ĭĀĀèðèññèè ĀĀ . ĭÿðèèè ìè ò à, Ì . 1976.
- პიატიგორსკი 1996:** Ā.ĭÿðèĀĭðñèè, ĭèðĭñèè÷Āñèè ðàçĭèøèĀĭèÿ. ÈĀèèè ðĭ òĀĭñĀĀĀĀèè ìè ò à, Ì . 1996.
- პრობი 1946:** ĀĀ ðĭ ĭ ĭ, Èñòðè÷Āñèè êĭ ðĭ è ĀĕøĀĀĀĀĀ ñèàçèè, Ì . 1946.
- პუტილოვი 1980:** ĭóðèèĀ ĀĀ ., Ì è ò, ĭĀðÿĀ, ĭĀñĭÿ ĭĭĀĀ é ĀĀèĀĀ, Ì ., 1980;
- რეხვიაშვილი 1963:** ნ.რეხვიაშვილი, სალოცავი „მზიური“(გიუნე), კრებ. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, XXIV- , თბ.1963.
- რობაქიძე 1991:** გ.რობაქიძე, საქართველოს სათავენი, ჟურნ. “ლიტერატურა და ხელოვნება”, თბ., 1991, № 2.
- სიხარულიძე 2004:** ქეთევან სიხარულიძე, მიწის ღვთაებები კავკასიაში, კრებ.: ქართული ფოლკლორი, 2(XVII), თბ.2004.
- ფრეილენბერგი 1997:** ÒðĀĀĀĀĀĀĀ ĀĀ ., ĭÿðèèè ñþĀĀðà è ĀĀĭðĀ, Ì ., 1997.
- ცანავა 2005:** რ.ცანავა, მითორიტუალური მოდელები. სიმბოლოები ანტიკურ მწერლობაში და ქართული ლიტერატურულ-ეთნოლოგიური პარალელები, თბ.2005.
- ჰაიზენბერგი 2006:** ვ.ჰაიზენბერგი, მეცნიერების აზრი და მნიშვნელობა ზუსტ მეცნიერებებში, წიგნში: ბბრეკვაძე, ახალი თარგმანები, II, Tb.2006.

როგორ უნდა დაინეროს ქველი ქართული ლიტერატურის ისტორია?

(საკითხის დასმისთვის)

დღემდე ქართული ლიტერატურის ისტორია შემდეგი სქემის მიხედვით იწერებოდა: ძველი ლიტერატურა (V – XVIII საუკუნეები), ახალი ლიტერატურა (XIX საუკუნე) და – უახლესი (XX საუკუნე). ამგვარადვე ისწავლებოდა ქართული ლიტერატურა უკანასკნელ დრომდე სკოლასა (მე-8/9 კლასი – ძველი ლიტერატურა, მე-9/10 – ახალი და მე-10/11 – უახლესი) და უნივერსიტეტში.

მოცემულ სქემას აქვს როგორც თავისი პოზიტიური, ისე – ნეგატიური მხარეები. პოზიტიური ისაა, რომ ასეთი კლასიფიკაცია კარგად გამოხატავს იმ კარდინალურ გარდატეხას, რაც ქართულ ლიტერატურაში XIX საუკუნის დასაწყისში მოხდა, ხოლო ნეგატიური ისაა, რომ V – XVIII საუკუნეები ერთ მთლიანობაშია მოქცეული. მიუხედავად იმისა, რომ ამ მთლიანობას ქვეპერიოდიზაცია ახასიათებს, ეს მაინც ვერ ასახავს ერთ მნიშვნელოვან ასპექტს. არადა, ეს ასპექტი კორნელი კეკელიძეს, გარკვეულწილად, მონიშნული აქვს: მისი ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის ორტომეული გაყოფილია მნიშვნელოვანი ოპოზიციის მიხედვით – პირველი ტომი სასულიერო ლიტერატურას ეძღვნება, ხოლო მეორე – საეროს.

ამით, თითქოს, აღიარებულია ის ფაქტი, რომ ძველი ქართული ლიტერატურის შესწავლისას ისტორიულ დაყოფასთან ერთად მნიშვნელოვანია – ტიპოლოგიურიც. მაგალითად, დავით გურა-

ფილოსოფიის მეცნიერებათა
დოქტორი, ჩიკაგოს უნივერ-
სიტეტის მიწვეული მეც-
ნიერი.

ძირითადი შრომები:

გაკალტიონის პოეტიკა და
რიტორიკა (2004), ნა-
რატივის აპოლოგია (2005).

ინტერესთა სფერო:

ლიტერატურის თეორია და
ლიტერატურის ისტორია,
კრიტიკა.

მიშვილი და ანტონ I თითქმის თანამედროვენი არიან, მაგრამ ერთის ადგილი I ტომშია, ხოლო მეორისა – II-ში. არადა, წმინდა პოეტიკური თვალსაზრისით, გურამიშვილი ბევრად მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს “ძველ ლიტერატურასთან”, ვიდრე – ანტონი, რომელიც მე-18 საუკუნის რუსულ-ევროპული საგანმანათლებლო სქემებით სარგებლობდა (სამი სტილის თეორიის ჩათვლით, თუმცა, ეს თეორია, თავის მხრივ, “მეორე სოფისტიკიდან” მანც იწყება) და რომელიც უფრო არქაისტი-მოდერნიზატორი იყო, ვიდრე გურამიშვილისნაირი “სპონტანური” ჰიმნოგრაფი.

კეკელიძის სქემაში კიდევ ბევრი პრობლემური მომენტიცაა. კერძოდ, საქმე ეხება საერო ლიტერატურის ამგვარ ჟანრობრივ სქემატიზაციას: ეპოსი – ლირიკა – დრამა. ამ დროს, როგორც სხვა ადგილას ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, თვითონ XV – XVIII საუკუნეების ლიტერატურამ ამგვარი დაყოფის შესახებ არაფერი იცის და თავისი საკუთარი კლასიფიკაცია აქვს, რომელსაც კეკელიძე თითქმის არ ითვალისწინებს.

არსებობს კიდევ ერთი რთული მომენტი: ალექსანდრე ჭავჭავაძე, რომლის რამდენიმე მნიშვნელოვანი ტექსტი, ჟანრობრივი თვალსაზრისით, სწორედ ძველი ლიტერატურის სფეროში თავსდება, მთლიანად გატანილია კეკელიძის ორტომეულის ფარგლებს გარეთ, როგორც ტიპური რომანტიკოსი. არადა, XVIII საუკუნის ბოლო და XIX საუკუნის 20/30-იანი წლები სწორედ იმით გამოირჩევა, რომ აქ საოცარი აღრევა და დიფუზიაა როგორც “ძველი” სასულიერო, ისე “ძველი” საერო და ახალი კლასიკურ-რომანტიკული ჟანრებისა. მაგალითად, იგივე გურამიშვილი, რომელიც ერთი მხრივ, თავისი თემატური ტოპოსებით დიდ სიახლოვეს ამჟღავნებს “ძველ სასულიერო” ლიტერატურასთან, გარკვეული აზრით, ამ პოეტის უნიკალური ჟანრული ინტუიციიდან გამომდინარე, ბევრად უფრო “მოდერნული” ავტორია, ვიდრე – რომანტიკოსი ბარათაშვილი.

მაშასადამე, როდესაც ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის წერას ვიწყებთ, კარგად უნდა გავისივრებეანოთ, რომ XIX საუკუნის პირველი 30-წლებულის გააზრების გარეშე შეიძლება ბევრი სერიოზული შეცდომა მოგვივიდეს.

მეორეც, არ შეიძლება არც წმინდა ისტორიული და არც წმინდა ტიპოლოგიური სქემების გამოყენება. ამ შემთხვევაში, ჩვენ კეკელიძისეული მიდგომა უნდა გავიზიაროთ, ოღონდ საჭიროა მისი მეთოდოლოგიური რევიზია და შემდგომი კონცეპტუალური რეფლექსია, მაგალითად, ჟანრის საკითხზე.

მესამე – აუცილებლად უნდა დავიწყოთ რეფლექსია იმის შესახებ, თუ რას ნიშნავს “ლიტერატურის” კონცეპტი. უფრო ზუსტად, უნდა განვსაზღვროთ, თუ რას ნიშნავდა “ლიტერატურა” ჩვენი “ძველებისთვის” – “სამღვდელოთათვის” და “საეროთათვის”. ამიტომაც, სრულიად აუცილებ-

ლად მიმაჩნია სულხან-საბა ორბელიანის ჟანრობრივი კლასიფიკაციის გათვალისწინება და მისი ნაწილობრივი გაზიარებაც კი, რაც, ცხადია, არ გამოირიცხავს (პირიქით), მთელ რიგს დაზუსტებებსას.

“ლიტერატურის” კონცეპტთან დაკავშირებით მინდა შეგახსენოთ ერთი პოლემიკის შესახებ, რომელიც XX საუკუნის 80-იან წლებში გაიმართა, მაგრამ, რომელიც, სამწუხაროდ, მალევე შეწყდა. მაშინ თემურ ლოიაშვილმა და ლევან ბრეგაძემ საკმაოდ თამამად დასვეს ამგვარი შეკითხვა: შეიძლება თუ არა, რომ აგიოგრაფიას ეუწოდოთ “ლიტერატურა” საკუთრივი გაგებით?

თუკი არავინ ჩათვლის, რომ ამ საკითხის განახლებით მე ალექსანდრე-კახა ლომაიას წისქვილზე ვასხამ წყალს, მინდა შევნიშნო შემდეგი: ლოიაშვილი და ბრეგაძე ერთდროულად მართლებიც იყვნენ და არც იყვნენ მართლები. მე მესმის, რომ ჩემი პასუხი ცნობილ ებრაულ იგავს წააგავს, მაგრამ მინდა დავაზუსტო.

საქმე ისაა, რომ ევროპულ ტრადიციაში “ლიტერატურას” გარკვეულ პერიოდამდე განსაზღვრავს “მიმეზისის” ცნება. მიმეზისი არისტოტელეს პოეტიკის ცენტრალური კატეგორიაა. ის ქართულად ითარგმნება როგორც “მიბაძვა”, მაგრამ, სინამდვილეში, ის “ფიქციურობის” გაგებას შეიცავს. თუ ასეა, მაშინ აგიოგრაფია, საკუთრივი გაგებით, არაა ლიტერატურა, რადგან, ერთი მხრივ, ის ისტორიულ ხდომილებაზე მოგვეთხრობს, ხოლო მეორე მხრივ, თუ აქ მიბაძვა მაინც ხდება, ეს ქრისტეს მიბაძვაა, რასაც ზერეალობის ასპექტი შემოაქვს.

მაგრამ, მეორე მხრივ, როგორც თანამედროვეობის ერთ-ერთი უდიდესი ლიტერატურათმცოდნე ჟერარ ჟენეტი შენიშნავს, ლიტერატურა მხოლოდ ფიქციურობას არ ნიშნავს, ის სტილის გაგებასაც მოიცავს. თუ ასეა, მაშინ “ნინოს ცხოვრება”, “გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება” ან “შუმანიკის წამება” ლიტერატურის კუთვნილებაა ბრწყინვალე ენის (ანუ სტილის) გამო, ხოლო “რაჟდენის წამება” – არა.

მაგრამ სწორედ ეს კოლიზია კარგად გვიჩვენებს რამდენიმე მნიშვნელოვან განსხვავებას, რაც არსებობს ქართულ ლიტერატურასა და ევროპულ ლიტერატურას (ლიტერატურებს) შორის.

პირველი განსხვავება ზედაპირზე დევს: ევროპულ კულტურაში, მაგალითისათვის, აგიოგრაფიული ტექსტები ლათინურ ენაზე იქმნებოდა. აქედან გამომდინარე, როცა ადგილობრივ ენებზე ლიტერატურა წარმოიშვა და შემდეგ ამ ლიტერატურის (ლიტერატურათა) სკოლაში შესწავლა გახდა საჭირო (ეს კი გაცილებით გვიან, XIX საუკუნეში მოხდა), აქ საკითხიც კი არ დასმულა “ფრანგული”, “გერმანული”, თუ “იტალიური” აგიოგრაფიის შესახებ, რადგანაც შესაბამისი ტექსტები ლათინურად იყო დაწერილი.

მაგრამ აქ თავს შეგვანსენებს მეორე, უფრო ფუნდამენტური, ასპექტიც. როგორც ცნობილია, არსებობს ლათინური საშუალო საუკუნეების ლიტერატურა, რომელსაც XX საუკუნის უდიდესმა ფილოლოგმა ერნსტ რობერტ კურციუსმა თავისი ცნობილი *opus magnum* მიუძღვნა სახელწოდებით – “ლათინური საშუალო საუკუნეები და ევროპული ლიტერატურა” (1948 წ.). ამ განსაცვიფრებელ გამოკვლევაში კურციუსი ძალიან ნათლად გვიჩვენებს, რომ ევროპული ადგილობრივი ლიტერატურების წარმოშობაში ლათინურ ლიტერატურას უდიდესი წვლილი მიუძღვის. უფრო მეტიც, ნაჩვენებია, რომ ევროპული ლიტერატურის უწყვეტობას ანტიკურობიდან ახალ დრომდე სწორედ ლათინური საშუალო საუკუნეები განაპირობებს. ეს ნიშნავს შემდეგს: მიუხედავად იმისა, რომ აგიოგრაფიული თუ ჰიმნოგრაფიული ტექსტები, ერთი მხრივ, და ლექსები თუ პოემები, მეორე მხრივ, ერთსა და იმავე ენაზე – კერძოდ, ლათინურად იქმნება, – მკითხველ აუდიტორიას ძალიან კარგად აქვს გააზრებული, რა განსხვავებაა ლიტერატურასა და, მაგალითად, აგიოგრაფიას შორის. საქმე ისაა, რომ ლათინური საშუალო საუკუნეებისათვის ლიტერატურის კლასიკური – ბერძნულ-რომაული – გააზრება გადამწყვეტია – საშუალო საუკუნეების ლათინი ავტორები მთლიანად ეყრდნობიან არისტოტელურ-ჰორაციუსისეულ პოეტიკასა და ჟანრულ კლასიფიკაციას.

სწორედ ეს ტრადიცია არ დგას საშუალო საუკუნეების ქართულენოვანი სიტყვიერების უკან. ამიტომაც, როცა რუსთველის პოემას XVI – XVIII საუკუნეების ქართველი ავტორები ტრადიციის დასაწყისად მიიჩნევენ (“მელექსეთ-დასაბამი შოთა”), ისინი სრულიად მართლები არიან. საქმე ისაა, რომ “ლიტერატურის” კონცეპტი ქართულ ენობრივ სივცრეში ირანული ლიტერატურიდან შემოდის, რადგანაც ირანული ლიტერატურიდან შემოდის სალიტერატურო ჟანრებისა და პოეტიკის გაგება.

აქ, რა თქმა უნდა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ირანულ ლიტერატურაში ლიტერატურული რეფლექსია და პრაქტიკა არაბული ლიტერატურის გავლენით იწყება, ხოლო თავად არაბულში ლიტერატურის კონცეპტუალური-ზაცია ბერძნული კულტურის, კერძოდ, არისტოტელეს პოეტიკის ზეგავლენით მოხდა.

სწორედ ესაა ქართული ლიტერატურის მთავარი “პარადოქსი”: **ძველი ქართული რელიგიური კანონი და ძველი ქართული სალიტერატურო კანონი ჰეტეროგენული წარმოშობისაა.** სწორედ ეს უმთავრესი გარემოება უნდა გავითვალისწინოთ, როდესაც ქართული ლიტერატურის ისტორიისა და, კერძოდ, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის წერას ვიწყებთ. ამიტომაცაა დღემდე დაწერილი ქართული ლიტერატურის ნებისმიერი ისტორია, რომელიც საშუალო საუკუნეების ქართული სიტყვიერებასაც მიმოიხილავს, საზოგადო მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით,

ან არაადეკვატური (მაგალითად, დონალდ რეიფილდის ნაშრომი), ან – ნაწილობრივ ადეკვატური (მაგალითად, ალექსანდრე ხახანაშვილის ფუძემდებლური გამოკვლევა). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, **XVI-XVIII საუკუნეების ქართულ ენობრივ სინამდვილეში რელიგიური კანონი – ქრისტიანულია, ხოლო სალიტერატურო – ისლამური (არაბულ-ირანული)**. ენობრივი თვლსაზრისითაც, ასევე საყურადღებო სიტუაციაა: რელიგიური სიტყვიერების ენა ბერძნულსა და შემდეგ სლავურ/რუსულზეა ორიენტირებული, ხოლო სალიტერატურო – ირანულსა და, ნაწილობრივ, თურქულზე.

ამ გარემოებას ერთ საყურადღებო ლიტერატურულ ფაქტთან მივყავართ: როცა თეიმურაზ I – თავისი მნიშვნელობით, რა თქმა უნდა, რუსთაველის შემდეგ ამ პერიოდის მეორე ავტორი – ირანული პოეზიის ადაპტაციას ასრულებს ქართულ ენაზე, ის ნიზამიდან მომდინარე ალევორიულ პოემებს – “ლეილმეჯნუნიანს”, “შამიფარვანიანს” და სხვ. – კვეცავს, აგდებს ალევორიულ ექსეგეზასა და მისტიკურ კონტექსტს ამ სიუჟეტებს მთლიანად აცლის. ასევე იქცევაა ნოდარ ციციშვილიც “ბარამგურიანის” შემთხვევაში. არადა, ნიზამი თავისი პოემის პროლოგში პირდაპირ აცხადებს, რომ მისი ნაწარმოები ესაა “ზარდახშა, რომელსაც ორი ძირი აქვს” – ეს მეორე ძირი სუფისტური ალევორიაა – ანუ ქალ-ვაჟის სიყვარულის მიღმა სუფისტისა და ალაჰის მისტიკური ურთიერთმიმართება იმალება.

საინტერესო ისაა, რომ XVI-XVIII საუკუნის ქართველი ავტორები დაახლოებით ისევე იქცევიან, როგორც XX საუკუნეში – საბჭოთა ცენზურა, რომელიც ჯალ-ედინ რუმის იგავებს მისი “მესნევიდან” და ლათინური საშუალო საუკუნეების ტექსტს – “გესტა რომანორუმს” – შესაბამისი ალევორიული ექსეგეზის (განმარტებების) გარეშე აქვეყნებდა. რა თქმა უნდა, ეს იყო, ჩვენი ძველი ავტორების შემთხვევაში, ქრისტიანული “თვითცენზურა” – ითარგმნებოდა პოემის სიუჟეტი ამ სიუჟეტის მისტიკური რეცეპციის გარეშე, მისი ქრისტიანული გადააზრება ვერ ხდებოდა, რადგანაც თეიმურაზის თანამედროვე ბერძნულენოვან ქრისტიანულ ლიტერატურაში არ მოიპოვებოდა ალევორიული ექსეგეზის მისაბადი მაგალითი – მოღელი, ხოლო გრიგოლ ნოსელისა თუ სხვა ადრეული ავტორების ტექსტებზე, სადაც ქრისტიანული ალევორიული ექსეგეზის ჩინებული მაგალითებია, სამწუხაროდ, სხვადასხვა გარემოებათა გამო ჩვენს ავტორებს ხელი უკვე აღარ მიუწვდებოდათ.

აქ, რა თქმა უნდა, არც დროა და არც ადგილი, რათა ალევორიული ექსეგეზის წარმოშობისა და ფუნქციის შესახებ ვისაუბროთ, მაგრამ სრულიად აუცილებელია, აღვნიშნოთ შემდეგი: ლიტერატურის ფუნქციისა და დანიშნულების შესახებ კამათი უკვე ანტიკურობაში წამოიშვა. მიაჩნდათ, რომ ჰესიოდე გვასწავლის, ხოლო ჰომეროსი, ამ გადასახედიდან,

პრობლემური ავტორი იყო. პლატონმა რადიკალურად დააყენა საკითხი, როცა აღნიშნა, რომ ჰომეროსი “უმართებულო ამბებს” გვიყვება ღმერთების შესახებ. გვიანდელმა პლატონიკოსებმა (რომელთაც ნეოპლატონიკოსებსაც უწოდებენ) პრობლემა შემდეგნაირად გადაწყვიტეს – მათ თქვეს, რომ ჰომეროსის პოემები ალეგორიულია, ჰომეროსის ნარატივის უკან ფილოსოფიური ალეგორია ამოიკითხეს და ამით პლატონი და ჰომეროსი შეათანხმეს.

სწორედ ასე გადაწყვიტეს მუალაკების პოეზიის საკითხი არაბებმა და ალეგორიული ექსეგეზის მეშვეობით ადრეული არაბული პოეზია ისლამურ კონტექსტში მოათავსეს. ეს გზა ფუნდამენტური აღმოჩნდა – პოეზია ისლამურ რელიგიურ კანონში მოთავსდა სწორედ იმის გამო, რომ მას აღმოჩნდა ალეგორიულ-მორალისტური დატვირთვა.

კამათი ვეფხისტყაოსნის შესახებ, რომელიც კარგად იკითხება ვახტანგ VI-ის **თარგმანებაში**, სწორედ ამ თემას ეძღვნებოდა: ამიტომაც, როგორც სხვა ადგილას უკვე აღვნიშნეთ, ვახტანგმა ვეფხისტყაოსანი წაიკითხა არა როგორც ალეგორიული ნარატივი (ამბავი), არამედ როგორც მორალისტური – საცოლქმრო ნარატივი, სადაც დროა დრო ისმის ავტორის – განდგომილი ბერის – შოთა რუსთველის ალეგორიული დისკურსი – ალეგორიული ხმა.

ვახტანგის ამ წაკითხვის უკან რეალური ჰერმენევტიკული პრობლემა იდგა, რომელიც პოემის პროლოგშივე ჩანს: შაირობა “საღვთოცაა” და “საეროც”. ნამდვილი “შაირობა” პირველ (“ზენა”) მიჯნურობას უნდა ეძღვნებოდეს. არადა, რუსთველი ამბობს, რომ მისი პოემა “მეორე” (“დაბალ”) მიჯნურობას ეძღვნება (“ვთქვი ხელობანი ქვენანი..”). მაშინ გამოდის, რომ რუსთველი არ არის “პირველი” – ჭეშმარიტი – მოშაირე. სწორედ ამ პრობლემის გადაჭრას შეეცადა ვახტანგი. ამდენად, ვახტანგისეული ექსეგეზა სავსებით ადეკვატურია. ის ბევრად უფრო ადეკვატურია, ვიდრე XIX-XX საუკუნეების რუსთველოლოგიის დიდი ნაწილი.

თუკი ნიჰამის პოემები, ნიჰამისავე განმარტებით, ესაა – “ზარდახშა, რომელსაც ორი ძირი აქვს”, ვეფხისტყაოსანი ესაა ზარდახშა, რომლის გასაღები დაკარგულია. როგორც კორნელი კეკელიძემ არაჩვეულებრივად აღნიშნა, ჩვენ სამი რამ არ ვიცით ამ პოემის შესახებ – არ ვიცით, ვინ დაწერა, როდის დაიწერა და სად დაიწერა ვეფხისტყაოსანი. ანუ ჩვენ არ ვიცით ამ პოემის უახლოესი კონტექსტი. აქედან ერთადერთი დასკვნა გამოდინარეობს: პოემის “უახლოესი” კონტექსტი ესაა XVI – XVIII საუკუნეების პოეზია (და ლიტერატურა).

შევაჯამოთ: XVI – XVIII საუკუნეების ქართული ლიტერატურა, რომლის ცენტრი ვეფხისტყაოსანია, რეგიონული ლიტერატურაა, რომელიც ირანული ზონური ლიტერატურის გავლენის ქვეშ იმყოფება. ხოლო თავად

ირანული ლიტერატურა არაბული – “თაური” – ლიტერატურის ზონური გადამტანია. მე ამ შემთხვევაში ვიყენებ მაღაური ლიტერატურის აღიარებული სპეციალისტის ლონდონის უნივერსიტეტის პროფესორის ვ. ბრაგინსკის ისტორიულ-პოეტიკურ მოდელს. **ქართული ლიტერატურის სპეციფიკა ისაა, რომ მას XIX საუკუნემდე ქრისტიანული რელიგიური კანონისა და ისლამური (არაბულ-ირანული) ლიტერატურული კანონის შესამება განსაზღვრავს.** ვახტანგი სწორედ იმიტომ აღნიშნავს, რომ “ეს ამბავი სპარსეთში არ არისო”, რომ სურს პოემის ქრისტიანული ინტერპრეტაცია, რისთვისაც ექსეგეზის საკმაოდ დახვეწილ და, გარკვეული აზრით, მოულოდნელ ხერხს მიმართავს.

ის, რაც XVIII საუკუნეში ქრისტიანულ-ისლამური კოლიზია იყო (ამგვარადვე უნდა წავიკითხოთ ტიმოთე გაბაშვილის რისხვიანი ინვექტივა ვეფხისტყაოსნის წინააღმდეგ – როგორც ყოფითი “ისლამიზაციის” წინააღმდეგ გალაშქრება), XIX საუკუნის მეორე ნახევარში გადააზრებულ იქნა ქართული ნაციონალიზმისა და ქართულ-სპარსული ლიტერატურული მიმართების კონტექსტში, რაც სხვა საუბრის თემაა.

მაგრამ სანამდე ეს მოხდება, კიდევ ერთი ავტორი უნდა განვიხილოთ, რომელსაც სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უნდა მივაკუთვნოთ ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. მას ისედაც აქვს ეს განსაკუთრებული ადგილი, მაგრამ, ისტორიულ-ლიტერატურული პოზიციიდან, ეს ფიგურა სრულიად უნიკალურად გამოიყურება. ცხადია, მე დავით გურამიშვილს ვგულისხმობ.

დავით გურამიშვილი XVI – XVIII საუკუნეების ერთადერთი პოეტია, რომელიც საკუთარი წიგნისა და საკუთარი თავის გენეალოგიის უზუსტეს კოორდინატებს იძლევა – ის თანმიმდევრულად იაზრებს ქართლის ამბებს ბიბლიურ კონტექსტში, ბაგრატიონების გენეალოგიას – ასევე, ბიბლიურ დავით მეფესთან დაკავშირებული გადმოცემის ფონზე; ამავე დროს, ის იძლევა საკუთარი არისტოკრატიული წარმომობის კოორდინატებს და საკუთარი თავის, როგორც პოეტის, გენეალოგიას.

მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ გურამიშვილი მთელი ქართული ლიტერატურის სისტემურ ექსეგეზასა და კლასიფიკაციას იძლევა. მან მოგვცა სალიტერატურო კანონის ხატი, რომელიც სამეფო დარბაზის ანალოგიურია და სადაც მეფის ტახტზე რუსთველი ზის (აქვე შევნიშნავთ, რომ სწორედ აქედან იწყება “მეფე-პოეტის” ის ხატი, რომელსაც ასე ფართოდ გამოიყენებს განსხვავებულ კონტექსტში გალაკტიონი); მანვე თანმიმდევრული ალგორითული ექსეგეზის მეშვეობით წაიკითხა რუსთაველი – ვინც “დარგო იგვათ-ხე” და საკუთარი თავი გაიაზრა როგორც შთამომავალი – ანუ საკუთარი შემოქმედება, ასევე, ალგორითულად წაიკითხა.

და, რაც მთავარია, გურამიშვილმა მთლიანად “გადაზილა” ერთმანეთში საერო და სასულიერო ჟანრული სისტემები – საერო პროსოდიამში

თეოლოგიური შინაარსი ჩაღვარა, ხოლო “შაირის” მეტრით დაწერილ ლექსებს “იამბიკო” უწოდა. ამ თანმიმდევრული და ტოტალური სისტემატიზაციით გურამიშვილი აბსოლუტური ნოვატორი და “მოდერნისტი” აღმოჩნდა. ძალიან მნიშვნელოვანია ისიც, რომ მას სრულიად ჰერმეტიულ კონტექსტში – მკითხველი აუდიტორიის გარეშე – უწევდა მუშაობა, რამაც განაპირობა ის, რომ გურამიშვილმა თავის პოეტურ სტრატეგიად თანმიმდევრული ალეგორიული ექსეგეზა აირჩია და “კიევი” ბაროკოს “ჰაერში” მოხელთება მოახერხა (მან ხომ, გარკვეული აზრით, საბედნიეროდაც კი, ბოლომდე ვერ ისწავლა ვერც რუსული ენა და ვერც – “ადგილობრივი დიალექტი”). გენიალური “ზუბოვკის” უკან, რა თქმა უნდა, ბიბლიური “ქება ქებათა” იმალება, როგორც მოდელი, ოღონდ ადგილობრივი – “კიევი” – კათოლიკური ბაროკოს კონტექსტში გამოვლილი.

ყოველივე ამის გამო გურამიშვილი, მიუხედავად სრულიად შუასაუკუნეობრივი ტოპოსებისა, ცდება ძველი ქართული ლიტერატურის ჟანრულ სისტემასა და პოეტიკას და ახალი პოეტიკის ზღვარზე იმყოფება როგორც ნოვატორი-არქაისტი (თუკი გენიალური ტინიანოვის ცნობილ კლასიფიკაციას გავიხსენებთ). მისი ორეული ნიკოლოზ ბარათაშვილია, რომელიც ფსალმუნების ენაში უკვე სრულიად რომანტიკულ ძელანქოლიას ათავსებდა, როგორც – არქაისტი-ნოვატორი.

და ბოლოს, **გურამიშვილთან, გარკვეული აზრით, ხდება “ისლამური” კონტექსტის ნეიტრალიზება, რის გამოც პირველად და უკანასკნელად ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში სალიტერატურო კანონი რელიგიურ კანონს ალეგორიული ექსეგეზის წყალობით “ბუნებრივად” ეხამება.** ამით გურამიშვილმა, ფაქტობრივად, იგივე რამ მოიმოქმედა, რაც გვიანდელმა პლატონიკოსებმა ჰომეროსის მიმართ ჩაიდინეს, ხოლო საშუალო საუკუნეების ქრისტიანმა სქოლასტებმა – ვერგილიუსის მიმართ, რომელიც ქრისტეს წინასწარმეტყველად აქციეს. ამ ყველაფერში, ცხადია, იყო ლოგიკა და ლიტერატურული ტრადიციის ფლობის უნარი. საგულისხმოა, რომ გურამიშვილმა ეს შეხამება სწორედ მაშინ შეძლო, როცა ქართული ლიტერატურის საშუალო საუკუნეობრივი პერიოდი (“ძველი ქართული ლიტერატურა”) უკვე თითქმის დასრულებული იყო.

ამიტომაც, ვინც მომავალში დაწერს ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიას, მან აუცილებლად უნდა გაითვალისწინოს გურამიშვილის გამოცდილება, მისი უნიკალური ჟანრული ინტუიცია და ჯეროვნად დააფასოს ამ გენიალური პოეტის ჰერმეტიკული ალღო.

A B S T R A C T S

Rusudan Asatiani, Tinatin Janelidze

Functional Analysis of Conjunctions Showing an Informational Contrast in Georgian

Linguistic structuring of reality based on the notions 'same-different' proceeds through 'oppositions'. An opposition means that there are at least two items one of which is 'marked' and another is 'unmarked'. Structuring of information, its packaging, also proceeds through the foregrounding of such contrastive constituents: one part of information stands out against a background of the other part of information. As a result different formal models of various types of topics and focuses arise.

The paper examines the role of conjunctions in the process of structuring of contrastive topics and/or focuses. On the basis of functional-semantic analysis of conjunctions seven binary differential semantic features are suggested: +/- [Contrast], +/- [Opposition], +/- [Correction], +/- [Expectation], +/- [Wish], +/- [At least one], +/- [Strong underlining]. The various combinations of the features express main functions of the conjunctions, which are relevant for the formal representations of contrastive topics and/or focuses.

Tsira Barbakadze

Fascinating Function of Language and Fog Semiotics

The metaphore tends to be the most important event in the world cognitive process. Due to paradigm of new knowledge the methapore is considered as a human's essential mental mechanism determining the person's relation with reality. According to this point of view we are concerned about metaphorical comprehension representative items of natural concepts dealing with language conscious stuctures in the Georgian poetry discourse.

Fog appears to be one of the most activated semantems among natural concepts representing certain high grade of metaphorisation in the poetry discourse.

Fog forms very special poetics considering the emotional meanings as well as metaphorical and symbolical systems in Georgian poetry. While demonstrating

negative and dominant positive emotions, fog is a concern to be a symbol of “The world sadness” suffering poets with “illness”.

Fog, challenging the illegibility, is associated as the mystery, that is supposed to be a divine sign.

Ketevan Bezarashvili

The Concept of Beauty in Byzantine, Old Georgian Aesthetics and Rustaveli’s Poem

In Byzantine rhetorical theory many concepts were inherited from their Classical counterpart. Their interrelation was well studied in scholarly literature. However, it has been always difficult to identify the new peculiarities of Byzantine theory of rhetoric for a simple reason: Byzantine theory inherited the concepts of Hellenistic theories, but expressed the new understanding of these concepts in traditional terms of the Classical theories of rhetoric (as well as Patristic theology introduced the new, theological meaning of philosophical terminology adopted by them from Classical Greek authors).

The study of the problem makes it obvious that the Byzantine rhetorical theory is not a mere imitation of Classical theories, but develops the new aspects of the traditional concepts. That is to say, these are the two aspects of the concept of mimesis (a new, Christian perception along with Classical), also the aspects of style (new notion of ecclesiastical style), beauty, etc.

Michael Psellos also issued a new concept of theological beauty. This idea is expressed in Patristic literature, too, and means transcendental beauty. This new aspect of the concept of beauty was different from the outward, sensible (i.e. aesthetic) meaning of it used in Classical theories mainly as the beauty of literary form and art.

In the treatises of Michael Psellos as well as in the colophons of Ephrem Mtsire the two aspects of the concepts of mimesis, style and beauty differ from each other and at the same time they co-exist. It is exactly the co-existence of opposite notions that is called by Michael Psellos combining incompatible things; this is the main peculiarity of Byzantine aesthetics that makes it different from its Classical counterpart.

The two aspects of the concept of beauty are also interesting in Rustaveli’s poem. The term “beauty” expresses two types here - natural/material and spiritual/ of heavenly origin. The notions mentioned in introduction of the poem have dual qualities; for example, the “visual beauty” of beloved person is material, while the

“beauty of love as difficult conceptual notion” is divine and spiritual. Studying the divine, theological meaning of Rustaveli’s some phrases, e.g., “contemplation of beauty/beauty of vision” (mentioned in Avtandil’s testament) makes clear that the aesthetical thought of Rustaveli has two aspects as well as it is in Byzantine and Old Georgian counterparts. The concept of beauty (along with other concepts, which is not possible now to analyze widely and only shortly is mentioned here), receives new, divine Christian aspect along with traditional, physical understanding. Regarding these data Rustaveli’s work is also good expression of Byzantine thought and based on patristic authors. The attitude of Rustaveli’s poem with the peculiarities of Oriental Islamic aesthetics that was so active in the researches of past period must be studied once again comparing with Byzantine theoretical ideas. The latter is presented here separately, while comparison of both methods and studying them together is precious for main conclusions in future.

Mamuka Bichashvili

Author and His Work. Problem of Identity

An article deals with problem of relationship between author and his work. Semiotics of Roland Barthes interprets this problem as became actual only after New Time, when in European philosophy conception of subjectivity was elaborated in detail. Literary criticism of New Time broadly accepted a point of view under which the understanding of work of art was possible only after high knowledge of its author, his life and emotions. Barthes’ conception gives different approach and insists on full identity of author and his work. The article tries to show, that something like Barthes just mentioned idea, 17 century Georgian poet David Guramishvili had in mind in his “Davitiyani”.

Konstantine Bregadze

Philosophy of History in Romanticism in Novalis’ ‘Hymns to the Night’ for the Hermeneutics of Hymn 5

In his poetic cycle ‘Hymns to the Night’ (‘Hymnen an die Nacht’), and more precisely in Hymn 5, the German Romantic poet and philosopher Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801) presented his own version of the

philosophy of history. According to Novalis, the history of human kind includes three stages:

1. *Existential monism*: the childhood age of the humankind, i.e. mythical-paradisaal existence (the age of sensitivity). In Hymn 5, this infantile-paradisaal age is symbolically represented by ancient mythological Greece. This is fictional, poetic-imaginary, symbolic Hellas. The ancient Greece pictured in the Hymn is not a historical country but a mental concept fostered by spiritual perception.

2. *Existential dualism*: The non-historical, mythic phase of humankind is followed by the age of adulthood, i.e. the historical age (the age of mind). Following the period of infantile-naïve existence, when a man was close to God and reckoned himself among the constituting elements of the Creation, when he was inherent with the nature, the historical age starts the process of individualization of humankind, the period when man is guided by his mind, which marks his emancipation – he distances himself from God, from nature and establishes himself within empirical reality. Consequently, he becomes mortal. In this case, freedom and individualization are achieved through the abolishment of non-free immortality. At this stage, humankind faces a certain dilemma, dualism – on the one hand, there is immortal, everlasting but non-free existence with God, while on the other hand there is free but transient and terminable being. In Hymn 5, transition of humankind from the mythic age to the historical one, man's departure from God and his individualization is conveyed through the symbolic image of death. Human transition to a new ontological stage is also implied in the phrase 'Dry Number and rigid Measure' ("dürre Zahl und strenge Mass"), which stands for ratio, and the attributes of analytical mind.

3. *Existential synthesis*: The Golden Age of humankind, the age of Heavenly Jerusalem, which is established in the empirical, terminable reality through the Birth of Logos, Son of God, through the mystery of Resurrection (the spiritual age). The third stage of the spiritual history of humankind is the age of abolishing the existential dualism which humans face. This is fulfilled by Jesus Christ, and the whole humankind with Him, through defeating 'old Death' ("der alte Tod"), which in the Hymns appears as the symbol of transience, the existential confinement of humankind: through overpowering transience and terminability humankind retrieves the paradisaal existence.

Nino Daraselia

The Interjection from the Standpoint of Frame Semantics

The paper examines English, Georgian and Russian interjections from the standpoint of frame semantics. The study has proved that because of its cognitive and discursal features the interjection can be considered a linguistic unit which serves as an ostensive stimulus during a communicative act. It stimulates the addressee's long-term memory activating a certain frame or a set of frames. The latter form the inferential basis for discourse interpretation and consequently limit the number of possible interpretations and ease the comprehension process.

Manana Kvachantaridze

The Concept of "Two Brothers". Psycho-social Aspects of Intertextuality

The concept of "two brothers" traditionally takes the special place in the common text of culture and is distinguished with the plenty of echoes among the literary texts. "On a Gibbet" by Ilia Chavchavadze and "A Vindictiveness" by Guram Gegeshidze offer the different solution of human's psycho-social problem. Ilia emphasizes the social aspect of confrontation between a person and a society, and Guram Gegeshidze emphasizes the psychological aspect.

Guram Gegeshidze answers the question stated in the final of Ilia's story and indicates that the right solution is in the person's moral choice.

Ada Nemsadze

Symbol of Lemon in Otar Chiladze's Novels

Otar Chiladze's symbolic world is distinguished in the Georgian literature of XX century. Many things used in his novels can be interpreted symbolically. For example, deer, coke, snow, lemon, sea, theatre, donkey, forest, etc. And now let's focus upon the symbol of lemon.

The Novel "Everyone Who Finds Me" provides for a lemon planted in the box brought by Babutsa to the Makabels which dies in two weeks. Here the lemon implies only a positive origin. And its death indicates on incompatibility of two mutually exclusive origins - the Good and the Evil.

His Novel “The Iron Theatre” provides for a wider symbolic path. Here the author depicts one of the main characters, Nato, symbolically as a lemon.

This encryption is doubled in “March Cock” where a lemon is represented by the Teacher Vano’s daughter and as absolute goodness. It does not die in a negative space, it grows more and more and becomes strong and that is Otar Chiladze’s interpretation of eternity and immortality of the Good.

One of the key problems in Otar Chiladze’s artistic system is to find personal, social and psycho-social identity. The essence of the lemon symbol is in direct relation therewith. When the lemon dies, there is a crisis of psycho-social identity, and where the lemon blossoms there we meet identification.

Nana Trapaidze

Poetics of Laughter in Modert Fictional Concept

Considering recent cultural and historical circumstances, classical paradigms of Georgian literary thinking undergo changes. We face the necessity to read classical fiction again.. Parody, irony, grotesque, carnival laughter serve as cultural chain together with being classic, therefore deconstruct it at the same time on the basis of reading and considering traditions again and again.

Shota Bostanashvili, Davit Bostanashvili

Presentation of nash/eni

By presenting the neologism *nash/eni* (ნაშ/ენი pronounced: [næʃ/[ni] - hybrid of two Georgian words: 1. ნაშენი [næʃ[eni] - something built; 2. ენა [[næ] - language) we hint at the specific nature of semiotics of architecture.

[næʃ/[ni] represents something, that is material - the *Built* - and at the same time is a *language*, a *sign*; being both and none at the same time, something other; a signifier with two intangible signifieds.

[næʃ/[ni] confirms it’s *being between* presence and absence, *inter esse*; that it is *interesting*; it’s simultaneous polysemantics/dissemination. With this regard we could mention Plato’s concept of “Chora”, with Jacques Derrida’s comment, that “Chora belongs neither to Eidos, nor Mimesis” [Derrida, “On the Name”: p. 145]. Also, J. Derrida’s and P. Eisenman’s book titled “Chora L Works” is a linguistic play between Chora and choral, choir (quire).

In the presented essay it is the language itself that works; language about the language that already took hold of the Built (history, theory and poetics of architecture).

The thesis introduces *metapoetics of architecture* - rewriting the history of architecture where the stylistically and historically difference come close together thematically (*Mass, Wall, Coloumn, Stair, Frame, Blob / surface / veil*). The text includes the manifest (1995) of Poetics of Architecture.

While discussing semiotics of [nŒf/[ni] two fields theorized by Mikheil Epstein are introduced: 1. *semionics* - science about the formation of new signs and 2. *semiargon* (from Greek: *semeion* - sign and *ergon* - work) the practice of sign production.

The architectural discourse overwhelmed by new signs of advertising and marketing would be an example of semiargon.

During the recent decades architectural language is transforming radically. At the same time we can observe the *confounding of languages* in architecture. "To think - means to re-create the language" [Epstein: p. 655].

The presented essay is not only about the creation of language, but also an example of such practice.

Izabella Petriashvili

Global and Local Codes in Advertising

As is known, advertising forms an essential part of modern culture; it is not only an important business tool, but a relevant means of communication, a distinctive type of discourse in the globalized world. However, sometimes advertisements for products that are used worldwide fail to be efficient; some advertisement slogans do not travel well. Hence creating a global code for successful advertisement writing is essential.

How to write an effective advertisement – this is one of the main issues the advertisement writing technique faces in the post-soviet Georgia. The paper presents a comparative study of Georgian and English advertisements. The data has been analyzed structurally, semantically and pragmatically. The article deals with the study of Georgian advertisement catchphrases and slogans, mainly for pharmaceutical products and bank services, to compare them with existing studies of English advertisements by different linguists in order to state some common linguo-pragmatic features which will make it possible to identify global and local codes in advertising.

The article focuses on the analysis of the grammatical structure as a verbal representation of the advertising language, and the role of some non-verbal features, such as colours, image and symbol in the interpretation of the message of advertisements. It argues that the experience accumulated by the English language (which serves as a lingua franca) should be shared, and the English advertising technique should be taken as a model for the global advertising code, though some culture specific peculiarities should also be considered.

Gia Jokhadze

The History of the Body: Georgian Version

The history of medicine, perhaps more than that of any other discipline or skilled occupation, illuminates broad social and cultural patterns of the period.

To a medieval mind, the distinction between natural and supernatural was not always very clear. This shows in the perception of the causes of ailments, and the obscure treatments thought to help sick patients. The Catholic Church played a large role in development as well as management of medieval medicine. It contained it within bounds of one religion, disallowing most pagan healing practices.

On the basis of the text of the Georgian anonymous historian of 14th century we try to prove that the situation in Georgia completely corresponds with a situation of Europe of the same period with medical and the ideological points of view.

Tamar Berekashvili

Essay on Marginality and Ennui

Modern art and peculiarities of its evolution show the relevance of some concepts, which historically were taken into account insufficiently or were not considered at all while analysing creative process.

Up-to-date marginality as well as ennui have been considered negative phenomena, but probably just these items are often the main conditions for creation of new paradigms in art and philosophy.

Mirian Ebanoidze

“Exploring Classics in the Age of the Dominance of the Non-Classical”

Foucault globally rejects the language of reason, which itself is the language of order (rationality) and he wrote the *archaeology of silence* „words without language”, but Derrida remarks, nothing within this language, and no one, among those who speak it, can escape the historical quilt. It is historical in a classical sense. Foucault's verdict unceasingly repeats the crime. Order is denounced within order. Placing Foucault in Cartesian and Husserl's tradition by Derrida can only be regarded as an ironical gesture. This kind of placing requires an effort, though the non-Cartesian one. Considering Foucault's work as classic might be more firmly grounded. According to Eliot, to be a classic means to create ‘objective correlative’. Visualization, realized alongside with discourse, enables us to refer to Foucault's classicism in terms of visibility.

When we talk about postmodernism, all books are appropriated to one model, any text can be reduced to one page and Baudrillard is boring. Foucault is more labyrinth-like, i. e. classic.

He deviates from classical venues and that's why he is labyrinth-like, on the contrary, this is classical, but „Virgil was not aware of the fact that he was creating a classic work.”

Maturity is a mark of classic, what is reached in Foucault's works.

Tamar Lomidze

Metaphor and Metonymy

The aim of the paper is to determine specific peculiarities of tropes – metaphor and metonymy and, on the other hand, of metaphorical and metonymical modes of thinking. On the basis of Saussurian dichotomy – speech/language – the experience of a new classification of tropes and rhetorical figures is realized.

The Notion of Concept in Linguoculturology

The understanding of a linguocultural concept (hereafter – concept) does not coincide with the classic definition of a notion, which implies the unity of the essential features of an object. According to the modern culturological and linguoculturological approach to the concept, it is primarily regarded as a notion of spiritual value, which once again proves the regular change of the paradigm of humanities, when the systemic-structural paradigm is replaced by the anthropocentric paradigm. The axiological colouring accompanying the concept leads to experiencing it as well. It is not only interpreted but experienced too – the emotional attitude of sympathy and antipathy is manifested towards it.

A concept may be represented by a number of linguistic synonyms, thematic fields, proverbs, folkloric and literary plots, etc. In all cases it refers to more than one lexical unit, the entire lexical-semantic paradigm and not one of the members of the paradigm.

N.Arutinova offers the linguistic feature of the definition of a concept, according to which, concepts “are notions of the philosophy of life”, “everyday analogies of weltanschauung terms”, which are consolidated in the vocabulary of the natural language and provide the stability and continuity of the spiritual culture of an ethnos.

Of the definitional features of a concept one can mention inner fragmentation, “semiotic compactness”, “communicational relevance”, “the quality of being experienced”, “etymological memory”, abstractiveness, as well as the multilevel and multilayer character. Some of these features may be facultative. The essential point is that, conceptual, figurative and value components are identifiable in the semantics of a concept, which together cover the entire, communicationally significant intrasystem, pragmatic or etymological information.

Concepts form the **conceptosphere** - the unity of linguocultural knowledge and notions, on the basis of which the world outlook of a native speaker of the language is built. For example, in the conceptosphere of the Georgian Orthodox consciousness, where the mentality and spiritual experience of our people are reflected, the following concepts are found: **ამაოება (vanity)**, **ბოროტება (evil)**, **დამდაბლება (humiliation)**, **ზიარება (communion)**, **თანაღმობა (compassion)**, **სასოება (hope)**, **მიტევება (forgiveness)**, **ცხოვნება (salvation)**, **ჯვარცმა (the Crucifixion)**, etc. each of which contains a sacral idea.

The richness of concepts shows the richness of the language.

Mirian Ebanoidze

„Modern” Literature

Literature is a paradoxical phenomenon. The rule of its existence differs from other things; however, this difference is constantly being rejected by the history of literature because this difference threatens its very existence. Discourse is a universal conditions of ordered speech (some argues, that condition of things and existence). Literature establishes connections with time in a different way; unlike other objects, it acquires the possibility to exist by means of reading and interpretation; the status of the object is either too much or too little for it.

According to the historians, it must comply with more demands in the 20th century: It must become modern. to take care on language and discourse, literature in 20th century avoids from phenomena of articulation and expression. Language refers only to itself. Therefore we have „the death of author”. Instead of representation, mimesis, articulation and symbolization, which makes literature dependent to the extra circumstances, the literature tries to speak without interpretations. It is malarmean idealistic literature, to stay on surface, without seeking of depths, truth and hidden side, but writing is always connected to power. It seems as isomorphism, which makes writing to take his place among other social practices. Power is created by writing too. By the point of some critics, literature makes free from power.

Historians of literature understand modernity/contemporeinity as an escape from history and transition to eternal now, but this makes the very existence of literature doubtful as it is written and dead.

Mamuka Bichashvili

History on the Light of Archeology of Science David Bagrationi. His Language, History and Science

In the article author considers 18-19 century Georgian Prince David Bagrationi's life under his writings, "Short Physics" and "Letters". David Bagrationi lived long time in st. Petersburg and was known as a follower of Voltair and atheist. Author does not examine such opinions, as well as questions of philosophical and religious orientations according to David Bagrationi. He uses Foucault's Archeological Method for deeper understanding of Batrationi literary

heritage. Author takes his writings as the facts of art, that are very important sources for the view of new epoch profile of Georgia.

Khatuna Tavdgiridze

Mythical Simulations Beautiful Dragon

Thing which is beautiful in philosophy and aesthetics is the space in myth, but myth is the space, that is a beautiful dragon a 'taileater' Dragon.

It went through three different roads, but it remained the same;

1. It carried out the universe origin in the cosmology myth and it made the precedent of Eschatology as well. This is the way from "taileater" to "womaneater".

2. In social totem myth it married "a strange totem" - a woman by which it founded exogamous marriage relationships and the very first society. Finally, exogamous marriage turned out to be "together grazers" mythical simulation.

3. Settled down in magic fairy tale it abducted a picture of beauty and water; afterwards either he was killed in the fight against the hero or it took off its snake skin and it showed its beautiful face. At the end of these roads the dragon made its body circular, put its tail into the mouth and fell asleep. "Sleeping" is dragon's particular position. "Sleeping dragon" is the face of eternity. The dragon is a temporary phenomenon of a myth and a fairy tale.