

ქართული რომანტიზმის პოეტიკა

თამარ ლომიძე



ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
თბილისი 2014

ქართული რომანტიზმის პოეტიკა
თამარ ლომიძე

სამეცნიერო რედაქტორები:

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფ. ირმა რატიანი;
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი გაგა ლომიძე

კომპიუტერული უზრუნველყოფა:

თინათინ კვირკველია

გარეკანი:

თამარ ბასილია

© 2014 ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ISBN 978-9941-18-219-8

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
ქაქუცა ჩოლოყაშვილის 3/5, თბილისი, 0162, საქართველო

ILIA STATE UNIVERSITY PRESS
3/5 Cholokashvili Ave, Tbilisi, 0162, Georgia

სარჩევი

წინათქმა	1
შესავალი	2
თავი პირველი	
ქართველ რომანტიკოსთა მხატვრული ენა	18
ა) ალ. ჭავჭავაძის „გოგჩა“	18
ბ) გრ. ორბელიანის „ჩემს დას ეფემიას“	23
გ) ნიკ. ბარათაშვილის „მერანი“	32
დ) ნიკ. ბარათაშვილის „ხმა იდუმალი“	40
ე) ფერის მხატვრული გააზრების თავისებურებები ნიკ. ბარათაშვილის პოეზიაში	43
ვ) ნიკ. ბარათაშვილის „ფიქრნი მტკვრის პირას“	49
ზ) ნიკ. ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“	51
თ) ნიკ. ბარათაშვილის რითმა	56
თავი მეორე	
რომანტიკული გროტესკის ელემენტები ალ. ჭავჭავაძის პოეზიაში	65
თავი მესამე	
კარნავალური მოტივები ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში	80
თავი მეოთხე	
„მე“-ს კონცეფცია ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში	95
დანართი	
მეტონიმია ჟენეტთან	116

რეზიუმე

ქართული რომანტიზმის პოეტიკა 123

Poetics of Georgian Romanticism 145

გამოყენებული ლიტერატურა: 164

საძიებლები 173

წინათქმა

წინამდებარე ნაშრომში პირველად არის მონოგრაფიულად შესწავლილი ქართველ რომანტიკოსთა მხატვრული აზროვნების პრობლემა და შემოთავაზებულია თეორიული ანალიზის თვისებრივად ახალი მეთოდოლოგია.

რომანტიკული მწერლობა ქართული ლიტერატურის ისტორიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ეტაპია. მისი ტროპული, სტილური და სტრუქტურულ-სემანტიკური თავისებურებების მონოგრაფიული შესწავლა აქტუალურია როგორც, ზოგადად, ლიტერატურის თეორიის, ასევე – ლიტერატურის ისტორიის მრავალი საკითხის გასაშუქებლად.

ქართველ რომანტიკოსთა ქმნილებები მრავალმხრივია შესწავლილი ჩვენს მეცნიერებაში. წინამდებარე ნაშრომი თეორიული ხასიათისაა და, ამასთან, ითვალისწინებს ალექსანდრე ჭავჭავაძის, გრიგოლ ორბელიანისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედების ანალიზს ახალი თეორიული კონცეფციის საფუძველზე. ამდენად, ქართველ რომანტიკოსთა მხატვრული ნააზრევის კვლევის ისტორია აქ განხილული არაა, თუმცა ვითვალისწინებდით არსებულ თვალსაზრისებს ამა თუ იმ კონკრეტულ საკითხთან დაკავშირებით.

მონოგრაფიის მიზანს წარმოადგენდა, პირველ ყოვლისა, თეორიული ანალიზის საგანგებო ინსტრუმენტარიუმის შემუშავება მეოცე საუკუნის გამოჩენილი ლიტერატურათმცოდნისა და ლინგვისტის, რომან იაკობსონის პოეტიკური კონცეფციის საფუძველზე და ამ ინსტრუმენტარიუმის მეშვეობით ქართველ რომანტიკოსთა მხატვრული აზროვნების სპეციფიკურ თავისებურებათა გამოვლენა – როგორც ცალკეული ტროპების, ასევე – მხატვრულ ნაწარმოებთა სტრუქტურის, მოტივების, სტილისა და მსოფლალქმის დონეებზე.

წინამდებარე მონოგრაფიაში ჩამოყალიბებულ **თეორიებსა და** დასკვნებს აქვს მეცნიერული ღირებულება როგორც, ზოგადად, ლიტერატურის თეორიისთვის, ასევე – ქართული ლიტერატურის ისტორიისთვისაც. დაკვირვებები ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაზე და თეორიული პოეტიკის საკითხთა კვლევის შედეგები დაეხმარება ამ საკითხებით დაინტერესებულ მეცნიერებსა და სტუდენტებს.

შესავალი

ქართული რომანტიზმის პოეტიკის კვლევის მეთოდოლოგიურ საფუძვლად შევარჩიეთ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თეორიული კონცეფცია, რომელიც მეოცე საუკუნეში იქნა შემუშავებული.

საზოგადოდ, მეოცე საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობაში ჩამოყალიბდა მრავალი ურთიერთგამომრიცხავი თეორიული კონცეფცია. თითოეულ მათგანს გააჩნია არა მარტო საკუთარი მეთოდოლოგია და დამოუკიდებელი ცნებითი აპარატი, არამედ უეჭველი პრეტენზიაც მეცნიერული ჭეშმარიტების „საბოლოო ინსტანციის“ წვდომაზე. ამასთან, ის თეორიები, რომლებიც უპირატესობას ანიჭებენ მხატვრული ნაწარმოებისადმი „სუბიექტურ“ მიდგომას, ემყარებიან ინტუიციურ მეთოდებს, ხოლო „ობიექტური“ ანალიზის მომხრენი მიმართავენ ფორმალიზებად მტკიცებებსა და დასკვნებს და გამორიცხავენ ინტუიციურად მიკვლეული დებულებებისადმი აპელირების ყოველგვარ შესაძლებლობას.

აღსანიშნავია თვით თეორიულ კონცეფციათა სიმრავლე ლიტერატურათმცოდნეობაში, რაც, უეჭველად მიუთითებს წინააღმდეგობაზე, რომელსაც მხატვრული ტექსტი უწევს მისი ანალიზის ყოველგვარ მცდელობას. ტექსტსა და მის ინტერპრეტაციას შორის ყოველთვის შეიმჩნევა ერთგვარი ნაპრაღი, რის გამოც მკვლევართა ყოველ ახალ თაობას არ აკმაყოფილებს არსებული მეთოდები და ისინი ეძიებენ ჭეშმარიტების წვდომის ახალ გზებს. ეს განსაკუთრებით ეხება იმ თეორიებს, რომლებიც განიხილავენ **პოეტური** ტექსტის ანალიზის პრობლემებს.

ყოველგვარი ტექსტის აღქმა მიმდინარეობს, როგორც ადრესანტის მიერ გარკვეული ინფორმაციის („შეტყობინების“) გადაცემა აღმქმელი სუბიექტისადმი („ადრესატისადმი“), მაგრამ, კონკრეტულად, როგორია ამ ინფორმაციის აღქმა, როდესაც შეტყობინება წარმოადგენს პოეტურ ტექსტს?

თავდაპირველად განვიხილოთ ინფორმაციის გადაცემისა და აღქმის თავისებურებები არაპოეტურ (ყოფით) მეტყველებაში:

„პარტნიორების რეპლიკებს ყოველთვის განაშუალებს შინაგანი მეტყველება, რომელშიც ინტეგრირდება ლექსი-

კური მნიშვნელობები და ყალიბდება ტექსტის საზრისი. დავუშვათ, ერთ-ერთმა პარტნიორმა წარმოთქვა რამდენიმე წინადადება. მეორე პარტნიორის მიერ მათი აღქმისას ეს წინადადებები სემანტიკურად იკუმშება სუბიექტურ, საგნობრივ-თვალსაჩინო და სქემატურ კოდში...“ შემდგომ, შინაგან მეტყველებაში, ...ტექსტი კვლავ იკუმშება და წარმოქმნის კონცეპტს (წარმოდგენას), რომელიც შეიცავს მთელი ტექსტობრივი მონაკვეთის აზრობრივ ბირთვს. კონცეპტი ინახება... მეხსიერებაში და შეიძლება აღდგენილ იქნას იმგვარ სიტყვათა მეშვეობით, რომლებიც ზედმიწევნით ზუსტად არ ემთხვევა აღქმულს. ამასთან, მათში ინტეგრირებულია იგივე საზრისი, რომელსაც შეიცავდა აღქმული გამონათქვამის ლექსიკური ინტეგრალი“ (Жинкин 1982, 84-85). (აქ და ქვემოთ ციტატების თარგმანი ჩემია – თ.ლ.)

მაშასადამე, ჩვეულებრივ (ყოფით) მეტყველებაში ხდება ტექსტის მნიშვნელობის შეკუმშვა შინაგან მეტყველებად, სადაც ერთი სიტყვა (შესაძლოა, ტექსტის სემანტიკურად ყველაზე ღირებული სიტყვა ან, საერთოდ, რაიმე ბგერათკომპლექსი) შეიცავს (აღნიშნავს) ტექსტის ზოგად საზრისს. ეს, რა თქმა უნდა, ენის – და არა მეტყველების – დონეა.

ამკარაა, რომ პოეტური მეტყველების აღქმა არ ექვემდებარება ზემოაღწერილ სქემას. ის, როგორც რიტმულად დანაწევრებული მეტყველება, ეწინააღმდეგება ტრანსფორმაციას შინაგან მეტყველებად ანუ „შეკუმშვას“ და კონკრეტული, ერთმნიშვნელოვანი საზრისის გამოყოფას; ვინაიდან პოეტური ტექსტის მნიშვნელობა განუყოფლადაა დაკავშირებული მის სიტყვიერ გამოხატულებასთან, შეუძლებელია ამგვარი ტექსტის დამახსოვრება აბსტრაქტიზებული „საზრისის“ სახით.

პოეტური ტექსტებისგან განსხვავებით, ყოფითი, აგრეთვე – მეცნიერული ტექსტები უშუალოდ უკავშირდება აზროვნების არაენობრივ სფეროს. აზრის ენობრივი გაფორმება აქ ხორციელდება მხოლოდ მაშინ, „როდესაც საჭიროა მიმართებებისა და კავშირების დადგენა ან კვლევის შედეგების მომზადება წერილობით გადმოცემისა ან ზეპირი მოხსენებისათვის“ (Исследование речевого мышления... 1985, 63). რაც შეეხება ლოგიკას, აქ აბსტრაქტული

აზროვნება განიცდის ენის ზეგავლენას, მაგრამ მის გარეშეც ხორციელდება (Ibidem, 65).

ის გარემოება, რომ მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნება უკავშირდება, ძირითადად, მეტყველების (და არა ენის) სფეროს, განაპირობებს ტროპებისა და ფიგურების სპეციფიკურ თავისებურებებს, რომელთა დასახასიათებლად აუცილებელია მათში სინტაგმატური და პარადიგმატული ნიშან-თვისებების გამოვლენა, რაც შეუძლებელია ლინგვისტური ცნებებისა და წარმოდგენების მოხმობის გარეშე.

* * *

თანამედროვე ლინგვისტიკის ფუძემდებლური ცნებები შემუშავებულ იქნა XX საუკუნის დასაწყისში, გამოჩენილი შვეიცარიელი ენათმეცნიერის, ფერდინანდ დე სოსიურის მიერ. სოსიურის სემიოტიკური კონცეფცია ფართოდ გამოიყენება ლიტერატურათმცოდნეობაში და, კერძოდ, პოეტიკაში. შეიქმნა საგანგებო დარგიც – ლინგვოპოეტიკა, რომლის განვითარებაში თვალსაჩინო წვლილი შეიტანა რუსმა ლინგვისტმა და ლიტერატურათმცოდნემ, რომან იაკობსონმა.

სოსიურის თეორიაში ჩვენთვის განსაკუთრებით ღირებულია ენისა და მეტყველების ცნებათა გამიჯვნა, რასაც შვეიცარიელი ლინგვისტი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს.

„ენა, – აღნიშნავს მეცნიერი, – არსებობს კოლექტივში, როგორც იმ ანაბეჭდთა ერთობლიობა, რომლებიც ინახება თითოეული ადამიანის გონებაში. ის წააგავს ლექსიკონს, რომლის სავსებით იგივეობრივ ეგზემპლარებს იყენებს მრავალი პიროვნება“ (Сосиур 1977, 57). ენა სხვა არაფერია, თუ არა გარკვეული კოდი. ის არსებობს მხოლოდ ვირტუალურად, ადამიანის გონებაში. ენა რეალიზდება მეტყველების სახით.

მეტყველება წრფივი ხასიათისაა: „სიტყვები მეტყველების დროს უერთდებიან ერთმანეთს და ამყარებენ გარკვეულ ურთიერთმიმართებებს. ეს ურთიერთმიმართებები ეფუძნება ენის წრფივ ბუნებას, რომელიც გამორიცხავს ერთდროულად ორი ელემენტის წარმოთქმის შესაძლებლობას“ (Сосиур 1977, 155). სიტყვათა წრფივ ურთიერთმიმართებებს სოსიური უწოდებს სინტაგმატურ

ურთიერთმიმართებებს. ამგვარად, სინტაგმატიკა მეტყველების პლანს ახასიათებს.

მეორე მხრივ, „მეტყველების პროცესის გარეშე, სიტყვები, რომელთაც საერთო ნიშნები აკავშირებს, ასოცირდება მესხიერებაში გარკვეული ჯგუფების სახით.. მათ საზღვრებში თავს იჩენს მეტად მრავალფეროვანი ურთიერთმიმართებები“ (Ibidem), რომელთაც სოსიური პარადიგმატულ ურთიერთმიმართებებს უწოდებს. პარადიგმატიკა ენის (და არა მეტყველების) პლანს ახასიათებს.

რომელ პლანს განეკუთვნება პოეტური ტექსტები – სინტაგმატიკას თუ პარადიგმატიკას? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად უნდა გავითვალისწინოთ, რომ პოეტური მეტყველება ყოფითი მეტყველების ნაირსახეობას კი არ წარმოადგენს, არამედ – მასზე აგებული „მეორადი მამოღელირებელი სისტემაა“. საგულისხმოა ისიც, რომ პოეტური ტექსტები, როგორც ვთქვით, ეწინააღმდეგება ტრანსფორმაციას შინაგან მეტყველებად. მათი არსი მჭიდროდ უკავშირდება მათსავე წრფივ სტრუქტურას, ე.ი. აუცილებლად სინტაგმატურია.

ამასთან, საინტერესოა, რომ სინტაგმის განსაზღვრა სოსიურ-თან გარკვეული წინააღმდეგობრიობით ხასიათდება. აღიარებს რა, რომ სინტაგმა მეტყველებითი ჯაჭვის ნაწილია, სოსიური იქვე აღნიშნავს, რომ ზოგიერთი სინტაგმა პარადიგმის ნიშნებს ავლენს. ესაა იმგვარი სინტაგმები, რომლებიც ხშირად გვხვდება ყოფით მეტყველებაში კლიშირებული გამონათქვამების სახით.

თუმცა სოსიური არ აზუსტებს, რა ნიშნით მიაკუთვნებს ამგვარ გამონათქვამებს პარადიგმატულ პლანს, მაგრამ ეს ადვილი მისახვედრია. მათში (მაგ., მოკითხვის გამოთქმებში: „როგორა ხარ?“ – „არა მიშავს“ და მისთ.) დარღვეულია სინტაგმის არსებითი პრინციპი, კერძოდ, დამოუკიდებელი (სემანტიკურად და ა.შ.) ლექსიკური ერთეულების შეკავშირება სინტაგმატურ მიმდევრობაში. კლიშირებულ გამონათქვამებში კი ორი ან მეტი სიტყვა წარმოქმნის ერთიან „სიტყვას“, რის გამოც ქრება მათ შორის არსებული ნაპრალი.

მაგრამ თუ მეტყველება, საზოგადოდ, სინტაგმატური ბუნებისაა, როგორ შეიძლება, რომ ესა თუ ის სინტაგმა პარადიგმის პლანს განეკუთვნებოდეს?

საქმე ისაა, რომ ფსიქიკის ფიზიოლოგიურ სუბსტრატში – ადამიანის თავის ტვინში – ფუნქციურად ერთმანეთისგან გამიჯნუ-

ლია, ერთი მხრივ, მეტყველების უნარის მქონე ნახევარსფერო (აღადმიანთა უმრავლესობისთვის მარცხენა ნახევარსფერო) და ამ უნარის არმქონე, „მუნჯი“ (მარჯვენა) ნახევარსფერო. ისინი განსხვავდება აზროვნებისა და აღქმის ტიპების მიხედვით, კერძოდ, მარცხენა, „მეტყველ“ ნახევარსფეროში მიმდინარე ფსიქიკური პროცესები ხორციელდება ანალიტიკური პრინციპით, ხოლო მარჯვენაში – სინთეზური პრინციპით, ანუ, ერთი მხრივ, სინტაგმატური და, მეორე მხრივ, პარადიგმატული პრინციპების შესაბამისად.

ამასთან, მეტყველ ნახევარსფეროში სხვადასხვაგვარადაა ლოკალიზებული სინტაგმატური (შუბლის ზონა) და პარადიგმატული (კეფა-ნათხემის ზონა) **ენობრივი** ფუნქციები.

(მარჯვენა ნახევარსფეროს „სიმუნჯე“ შეფარდებითია – ზემონახსენები კლიშირებული გამონათქვამები სწორედ მარჯვენა ნახევარსფეროს განეკუთვნება).

ამგვარად, განვასხვავებთ პარადიგმატულსა და სინტაგმატურ **სააზროვნო პროცესებს** (მარჯვენა და მარცხენა ნახევარსფერო) და, აგრეთვე, პარადიგმატულსა და სინტაგმატურ **ენობრივ ოპერაციებს** (მარცხენა ნახევარსფეროს უკანა და წინა ზონები): პარადიგმატული და სინტაგმატური სააზროვნო პროცესები გამოხატულებას პოულობს თავის ტვინის ნახევარსფეროთა სპეციალიზაციაში, ხოლო მეტყველების პარადიგმატული და სინტაგმატური პლანები – მარცხენა ნახევარსფეროს ზონების სპეციალიზაციაში.

შესაბამისად, პოეტური ტექსტები, რომლებშიც სუსტადაა გამოხატული ევფონიურობა, რიტმულობა და სხვა იმგვარი თვისებები, რომლებიც განახორციელებს ლექსიკური ერთეულების პარადიგმატულ ურთიერთშეკავშირებას, განეკუთვნება მეტყველებისა და აზროვნების **სინტაგმატურ პლანს**, ხოლო ისეთი ტექსტები, რომლებშიც ეს ტენდენციები მკვეთრად ვლინდება, წარმოადგენს იმგვარ **სინტაგმატურ** მიმდევრობებს, რომლებზეც გარკვეულ ზეგავლენას ახდენს აზროვნების პარადიგმატული პლანი.

მხატვრულ მეტყველებაში სინტაგმატური და პარადიგმატული პლანების ურთიერთმიმართების გარკვევის ცდა, რომელიც რ. იაკობსონმა განახორციელა, იმ უპირატესობით გამოირჩევა, რომ მეცნიერმა გაითვალისწინა ფსიქოლოგიის, კერძოდ ნეიროფსიქოლოგიის მონაცემები და განსაზღვრა აზროვნების უნივერსალურ კანონზომიერებათა გამოვლენის ფორმები. იაკობსონის ლინგვო-

პოეტოლოგიურ ნაშრომებში და, განსაკუთრებით, მის სტატიაში „ენის ორი ასპექტი და აფაზიურ დარღვევათა ორი ტიპი“ (1956) გამოამჟღავნებულა, რომ მეტაფორასა (პარადიგმატიკა) და მეტონიმიას (სინტაგმატიკა) გამოხატულებას პოეზიას ადამიანის სააზროვნო და მეტყველებითი მოღვაწეობის ფუნქციონირების პრინციპები.

ამასთან, იაკობსონის იდეებმა (რომლებიც მეცნიერის სხვა ნაშრომებშიც აისახა) ვერ პოვა ფართო განვითარება ფილოლოგიაში, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე ნაშრომს – ასეთია, მაგალითად, ი.პ. სმირნოვის „მეგაისტორია“ (Смирнов 2000), რომელშიც მსოფლიო ლიტერატურის განხილვის საფუძველზე უაღრესად საყურადღებო დასკვნებია გამოტანილი). ლიტერატურათმცოდნეები, ჩვეულებრივ, ივარგლებიან მხოლოდ შეფასებებისა ან კრიტიკული შენიშვნების გამოთქმით იაკობსონისეული დებულებების მიმართ და, როგორც წესი, არ ცდილობენ ზემოდასახელებული ნაშრომის ძირითადი პოსტულატების გამოყენებას ან განვითარებას.

იაკობსონის ამ ტიპის კვლევებს მოჰყვა ინტერესის გამძაფრება მეტაფორისა და მეტონიმიის მიმართ, რომელთა არსის კვლევისას გამოიყენებოდა, ჩვეულებრივ, ლოგიკის, ზოგადი ფსიქოლოგიის (მაგრამ არა აფაზიოლოგიის) და სხვა მეცნიერებათა მიერ შემუშავებული მეთოდები. შესაბამისად, „ლიტერატურათმცოდნეობაში დარჩა, – ირონიულად შენიშნავს ჟ. ჟენეტი, – ფიგურათა უზადო წყვილი, რომელიც გარდუვალად იწონებს თავს... ჩვენი დღევანდელი რიტორიკის საპატიო ადგილას – მეტაფორა და მეტონიმია“ (Женетт 1998, II: 20). ეს „ტროპოლოგიური რედუქცია“, ჟენეტის აზრით, განხორციელდა „უკვე რუსული ფორმალისმის პრაქტიკაში“ (Ibidem).

ჩამოვაცალიბებთ იაკობსონის ამ ნაშრომის დედააზრს.

სოსიურის დებულებათა კვალობაზე იაკობსონი შენიშნავს, რომ მეტყველებაში ხორციელდება ორი სახის ოპერაციები: ენობრივ ერთეულთა *შერჩევა* და მათი *კომბინირება*.

„ლექსიკურ დონეზე ეს სრულიად თვალსაჩინოა: მოლაპარაკე ირჩევს სიტყვებს და ახდენს მათ კომბინირებას წინადადებად, გამოყენებული ენის სინტაქსური სისტემის შესაბამისად; თავის მხრივ, წინადადებები ერთიანდება გამოთქვამებად. ამასთან, მოლაპარაკეს სრულიად არ ძალუძს

სიტყვათა თავისუფლად შერჩევა: ეს შერჩევა (სპონტანული ნეოლოგიზმების შექმნის იშვიათ შემთხვევათა გარდა) უნდა განხორციელდეს იმ ლექსიკური მარაგის საფუძველზე, რომელიც საერთოა მოლაპარაკისა და ადრესატისთვის“ (Сосиур 1977, 112).

ამ ოპერაციებს იაკობსონი კომბინაციასა და სელექციას (ზოგჯერ – სუბსტიტუციას) უწოდებს. მეცნიერი აქვე იმოწმებს სოსიურის მითითებას იმის შესახებ, რომ კომბინაცია „არსებობს in praesentia“, ე.ი. კომბინირებული ენობრივი ერთეულები აუცილებლად წარმოდგენილია „რეალურ ენობრივ ჯაჭვში“. რაც შეეხება სელექციას, ის, სოსიურის თქმით, „აერთიანებს ერთეულებს in praesentia, როგორც ვირტუალური მნემონიკური რიგის წევრებს“, ე.ი. სელექციისას ენობრივ ჯაჭვში მონაწილეობს მხოლოდ ერთ-ერთი ალტერნატიული ერთეული, რომელიც სხვა (მეხსიერებაში დარჩენილ) ენობრივ ერთეულებთან დაკავშირებულია **მსგავსების** მიმართებით. შევნიშნავთ, რომ in praesentia შეკავშირებულ ერთეულებს სოსიური უწოდებდა სინტაგმას, ხოლო in absentia შეკავშირებულთ – პარადიგმას.

იაკობსონი განიხილავს კომბინაციისა და სელექციის უნართა მრავალფეროვან დარღვევებს (აფაზიოლოგიის მონაცემთა საფუძველზე) და აღნიშნავს, რომ კომბინაციის უნარის დარღვევისას ირღვევა მომიჯნავეობის მიმართებები, ხოლო სელექციის უნარის დარღვევისას – მსგავსების მიმართებები. შემდგომ ის განაზოგადებს:

„მეტყველება შეიძლება განვითარდეს ორი აზრობრივი მიმართულებით... მსგავსების ან მომიჯნავეობის მიხედვით. პირველი შემთხვევისთვის აღნიშვნის ყველაზე შესაბამისი ხერხია „მეტაფორის ღერძი“, მეორისათვის – „მეტონიმის“ ღერძი, ვინაიდან ისინი ყველაზე კონცენტრირებულად გამოიხატება მეტაფორასა და მეტონიმიაში.“ (Якобсон 1990, 126).

აქვე იაკობსონი მიუთითებს, რომ ლიტერატურაში პერიოდულად თავს იჩენს ხან მეტაფორის ღერძი (ან პოლუსი), ხან კი – მეტონიმისა:

„არაერთხელ აღნიშნულია, რომ რომანტიზმისა და სიმბოლიზმის სკოლებში გაბატონებული იყო მეტაფორა, მაგრამ ჯერ კიდევ საკმარისად ვერ გავაცნობიერეთ ის ფაქტი, რომ სწორედ მეტონიმიის ბატონობა უდევს საფუძვლად ეგრეთ წოდებულ „რეალისტურ“ მიმართულებას, ეს უკანასკნელი კი შუალედური სტადიაა რომანტიზმის დაცემასა და სიმბოლიზმის ჩასახვას შორის და უპირისპირდება ორივე მათგანს“ (Ibidem, 127).

იაკობსონი საუბრობს ხან *ენის* ორპოლუსიანი სტრუქტურის, ხან კი მეტაფორული და მეტონიმიური „პოლუსების“ შესახებ. აშკარაა, რომ მეტაფორულსა და მეტონიმიურ „პოლუსებში“ იგულისხმება არა მარტო ენის პლანი, არამედ აზროვნებისაც, უფრო ზუსტად – სინთეზი და ანალიზი. ამდენად, მეტაფორული ან მეტონიმიური პოლუსი უფრო ზოგადი განსაზღვრაა და, კერძო შემთხვევაში, მოიცავს ენობრივ ასპექტსაც.

(დავამატებთ, რომ სოსიურის მიხედვით, სელექცია (პარადიგმატიკა) უკავშირდება *ენის* პლანს, ხოლო კომბინაცია (სინტაგმატიკა) – *მეტყველების* პლანს).

აშკარაა, რომ იაკობსონის მიერ განხორციელებული „ტროპოლოგიური რედუქცია“ (ჟ. ჟენეტის ტერმინი) განპირობებულია მეცნიერის ღრმა ინტერესით აზროვნების ზოგადი კანონზომიერებისადმი, რომელთა შესასწავლად მან მიმართა ნეიროფსიქოლოგიას. იმის დასადასტურებლად, რომ მეტაფორისა და მეტონიმიის „ღერძების“ ცნება მოიცავს არა მხოლოდ ენობრივ მოვლენებს, დავიმოწმებთ ცნობილი ნეიროფსიქოლოგის, ა. რ. ლურიას გამონათქვამს: „აღქმის პარადიგმატულ, სინთეზურ და, მეორე მხრივ, სინტაგმატურ, ანალიტიკურ ტიპებს უზრუნველყოფენ თავის ტვინის განსხვავებული სისტემები“ (თარგმანი ჩემია – თ.ლ.) (Лурия 1979, 18); იხ. აგრეთვე: „მარცხენა ნახევარსფეროში ინფორმაციის გადამუშავება... დისკრეტული, თანმიმდევრული ხასიათისაა, ხოლო მარჯვენა ნახევარსფერო მუშაობს ერთიანობის, ერთდროულობის, სინთეზურობის პრინციპით“ (Лурия 1973, 128).

ამგვარად, სინთეზი და ანალიზი (აზროვნებისა და აღქმის დონეზე) განაწილებულია თავის ტვინის მარჯვენა და მარცხენა ნახევარსფეროთა შორის. რაც შეეხება საკუთრივ სინთეზურ და ანალიტი-

კურ (პარადიგმატულ და სინტაგმატურ) ენობრივ ოპერაციებს, მათ განაგებს მარცხენა, „მეტყველი“ ნახევარსფეროს საგანგებო ზონები (კერძოდ, ტვინის ქერქის უკანა ზონების ფუნქციებს შეადგენს პარადიგმატული ენობრივი ოპერაციების უზრუნველყოფა, ხოლო შუბლის წილი განაგებს სინტაგმატურ სამეტყველო ოპერაციებს).

შეიძლება მოგვეჩვენოს (იაკობსონის ნაშრომთა სახით არსებული პრეცედენტის მიუხედავად), რომ ლიტერატურათმცოდნეობით ნაშრომში არაკორექტულია თავის ტვინის ზონების ფუნქციათა მითითება, მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ ლინგვისტიკის გამოცდილება. მისი პერსპექტიული დარგები – ფსიქოლინგვისტიკა და ნეიროლინგვისტიკა – აწარმოებენ ფრიად ნაყოფიერ მუშაობას. ისინი ამდიდრებენ, ერთი მხრივ, ლინგვისტიკას, მეორე მხრივ კი – ნეიროფსიქოლოგიას საინტერესო მიგნებებით.

თანამედროვე პირობებში, როდესაც მეცნიერებათა ინტეგრაციის პროცესი საყოველთაო ხასიათს იღებს, ეს გამოცდილება უთუოდ გასაზიარებელია. შევნიშნავთ, რომ ფსიქოლოგიის და, კერძოდ, აფაზიოლოგიის მონაცემებზე დაყრდნობით შეიქმნა ვიარკის. ივანოვის საყურადღებო ლიტერატურათმცოდნეობითი გამოკვლევები. ამ მონაცემებს ითვალისწინებდა ს.მ. ეიზენშტეინიც, რომლის თეორიულმა ნაშრომებმა ბოლო ხანებში ფართო პოპულარობა მოიპოვა, მათ შორის – ლიტერატურათმცოდნეთა შორისაც. საგულისხმოა ისიც, რომ მ.მ. ბახტინის კლასიკურ გამოკვლევას ქრონოტოპოსის არსისა და სახეობათა შესახებ, აგრეთვე მის ზოგიერთ სხვა ნოვატორულ იდეას საფუძველი დაუდო ფიზიოლოგ ა. უხტომსკის ლექციების მოსმენამ.

რა თქმა უნდა, შემოქმედებასა და აფაზიურ დარღვევათა შორის ანალოგიური ტენდენციების დაფიქსირება არ ნიშნავს უშუალო პარალელის გავლებას შემოქმედის ფსიქიკურ მდგომარეობასა და ნევროლოგიურ დაავადებებს შორის. უბრალოდ, „ყოველი ადამიანის ინდივიდუალურ თავისებურებათა ვარიაბელურობა ნორმაში განპირობებულია ქერქის ფორმაციების არათანაბარი განვითარებით, აგრეთვე – ქერქის ცალკეულ ფორმაციათა განვითარების უპირატესი დონით“ (Лурия 1975, 211), რაც განაპირობებს ამა თუ იმ შემოქმედისთვის დამახასიათებელი აღქმისა და აზროვნების ვარიაბელურობას, ანუ მისი ფსიქოლოგიის ინდივიდუალურ თავისებურებებს.

* * *

დავუბრუნდეთ იაკობსონის თვალსაზრისს იმის შესახებ, რომ „რომანტიზმისა და სიმბოლიზმის სკოლებში გაბატონებული იყო მეტაფორა“. მეცნიერის მითითებით, ეს შეხედულება მოარულია. „სამყაროს რომანტიკული გარდასახვის ძირითად ხერხს მეტაფორა წარმოადგენს, ამიტომ სტილის ისტორიის თვალსაზრისით, რომანტიზმი მეტაფორის პოეზიაა“ – აღნიშნავდა ვ.მ. ჟირმუნსკი (Жирмунский 1977, 205).

აღსანიშნავია, რომ ზემოაღნიშნული თვალსაზრისი ემყარება სტატიკურ წარმოდგენებს ტროპების – მეტაფორისა და მეტონიმიის – შესახებ და ითვალისწინებს მხოლოდ ამა თუ იმ სახის ტროპების რაოდენობრივ სიმრავლეს კონკრეტულ ნაწარმოებში ან კონკრეტულ მხატვრულ სისტემაში.

დაისმის კითხვა: შეიძლება თუ არა ჩაითვალოს, რომ მეტაფორათა და მეტონიმიათა სიმრავლე ლიტერატურულ ტექსტში მოასწავებს მასში მეტაფორის „ლერძის“ ან მეტონიმიის „ლერძის“ უპირატეს გამოვლინებას? და შემდგომ: რომელი „ლერძი“ (ანუ აზროვნებისა და აღქმის რომელი პრინციპი) დომინირებს ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში?

* * *

მეტაფორისა და მეტონიმიის არსის შესახებ მსჯელობისას გასათვალისწინებელია, რომ მეტაფორა ქრონოლოგიურად უფრო ადრეული წარმომავლობისაა, ვიდრე – მეტონიმია. მეტაფორული აზროვნება ადამიანს ახასიათებდა ადრეულ ისტორიულ ეტაპებზე. სამყაროს მეტაფორული აღქმის თავისებურებები ღრმად და ამომწურავად აღწერა ო.მ. ფრეიდენბერგმა: „სუბიექტისა და ობიექტის, სულიერი და უსულო სამყაროს, სიტყვისა და მოქმედების ურთიერთდამთხვევის შედეგად პირველყოფილი საზოგადოების ცნობიერება ოპერირებდა მხოლოდ იგივეობებით“ (Фрейденберг 1936, 54), და „მეტაფორა, როგორც კომპლექსური და გამაგიჟებელი აზროვნების ფორმა, წინ უსწრებს ენისა და მითოსის ურთიერთგამიჯვნას. მისი აღმოცენებისას ცნობიერების ელემენტები ჯერ კიდევ არაა გამოყოფილი და გაიგივების სწორედ ეს პროცესი – მეტაფორიზაცია“ (Фрейденберг 1998, 116).

უნდა განვასხვავოთ 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. ვეუბიცკას აზრით, მეტაფორის სიღრმისეული სტრუქტურის სემანტიკური ექსპლიკაცია უნდა ჩამოყალიბდეს ამგვარი ფორმით: „შეიძლება ითქვას, რომ არა... არამედ...“ (Вежбицкая 1990, 148). თუ საკმაოდ გაცვეთილ მაგალითს მოვიშველიებთ („რიჩარდი ლომია“), მაშინ: „შეიძლება ითქვას, რომ ეს რიჩარდი კი არაა, არამედ – ლომი“. ასევე, იაკობ 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 პოტებნია აკავშირებდა ნაცნობი სახეების მხატვრულ ხორცშესხმას მათ მეტონიმიურ ბუნებასთან (Потебня 1976, 342). მართლაც, თუ შევეცდებით მეტონიმიის სიღრმისეული სტრუქტურის სემანტიკურ ექსპლიცირებას, აშკარად გამოვლინდება მისი ზემოაღნიშნული თვისება. მაგ., „ერთი კათხა დავლიე“ – **„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

(Якобсон 1987, 330). მართლაც, მეტონიმიური დეტალის „მსხვილი პლანით“ წარმოჩენა იწვევს აღმქმელი 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, მეტონიმი, როგორც სუქცესიური აღქმის შედეგი, ანაწევრებს დროსა და სივრცეს დისკრეტულ ნაწილებად, ხოლო „მეტაფორულ გამონათქვამში გამორიცხულია დროისა და ადგილის გარემოებათა მონაწილეობა“ (Арутюнова 1979, 156).

ხაზგასასმელია, რომ მეტაფორა ლიტერატურის ევოლუციის პროცესში არსებით ტრანსფორმაციებს განიცდის. ესაა ისტორიულად ცვალებადი, არამუდმივი შინაარსის მქონე ტერმინი (ვგულისხმობთ მეტაფორას როგორც ტროპს, და არა მეტაფორის „ღერძს“). 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“ (Сосиур 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 (Исмаи 2001, 269). მაგრამ პოეტიკაში თანმიმდევრულად არაა გამოკვლეული ენისა და მეტყველების გამობატულებები 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“ (Арутюнова 1979, 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...“ (Вежницкая 1990, 149).

ვფიქრობთ, ექსპლიციტურია, აგრეთვე, „გაცვეთილი“, ტრადიციული, კლიშირებული მეტაფორები, რომლებიც ფორმალურად

კვლავ მეტაფორებად რჩებიან, მაგრამ ინაცვლებენ მეტაფორის „ლერძიდან“ (მეტაფორული პლანიდან) მეტონიმიური „ლერძისკენ“ (მეტონიმიური პლანისკენ). მართლაც, მათი ვირტუალური წევრები ერთმნიშვნელოვნად გასაგებია (ნაცნობია) ენობრივი კოლექტივისთვის და სინტაგმების სახით აღიქმება. ამგვარ მეტაფორებს შეიძლება ვუწოდოთ „მეტონიმიური მეტაფორები“* ვაფიქსირებთ

* როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მეტაფორას, იაკობსონის კვალბაზე, მივაკუთვნებთ პარადიგმატულ პოლუსს. პარადიგმის წევრები კი, სოსიურის განსაზღვრით, „არ არის ცნობიერებაში მოცემული გარკვეული რაოდენობის, ან გარკვეული მიმდევრობის სახით“ (Сосиур 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 ნაგულისხმევ 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 (Женетт 1998, II:34). რაც შეეხება სელექციას, ე.ი. ალტერნატიულ ვარიანტთა შერჩევის ოპერაციას, ის დამახასიათებელია მარტოოდენ მეტაფორისთვის.

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

რა, რომ ჭეშმარიტი მეტაფორა განეკუთვნება ენის (პარადიგმატიკის) პლანს, მოკლედ დავახასიათებთ 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, სინეკდოქე – მნიშვნელობის გადატანა ოდენობის მიხედვით, ჰიპერბოლა – მნიშვნელობის გაძლიერება, და, ბოლოს, ემფაზა – მნიშვნელობის შევიწროება („ეს ადამიანი ნამდვილი ადამიანი იყო“; „აქ გმირობა უნდა გამოიჩინო, ის კი მხოლოდ ადამიანია“). ამ ნუსხას ახალმა დრომ დაუმატა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ანტიემფაზა – მნიშვნელობის გაფართოება, გაბუნდოვანება“ (Гаспаров 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 სინეკდოქეც, 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 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, არამედ – არქაული აზროვნების დამახასიათებელ თვისებას („მეტაფორულობას“) მაშინ, როდესაც მეტყველება ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი 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.

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

თავი პირველი

ქართველ რომანტიკოსთა მხატვრული ენა

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ გავრცელებული შეხედულების თანახმად, „რომანტიზმი – მეტაფორის პოეზიაა“. გავერკვეთ, მართებულია თუ არა ეს თვალსაზრისი ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედების მიმართ. განვიხილოთ ამ მიზნით ალ. ჭავჭავაძის, გრ. ორბელიანისა და ნიკ. ბარათაშვილის ცალკეული ქმნილებები და მათი შემოქმედების ზოგადი ტენდენციები.

ა) ალ. ჭავჭავაძის „გოგჩა“

„გოგჩა“ მრავალმხრივად გამოკვლეული ქართულ ფილოლოგიურ ლიტერატურაში. აღიარებულია, რომ ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში მას განსაკუთრებული ადგილი უკავია. გ. ასათიანის შენიშვნით, ეს ნაწარმოები „აშკარად შეიცავს თვითუარყოფის, ე.ი. საკუთარი პოეტიკის დაძლევისა და გადაზრების ელემენტებს“ (ასათიანი 1974, 111). ეს „თვითუარყოფა“ იმაში გამოიხატება, რომ „აქ ალ. ჭავჭავაძე თავს ანებებს როგორც ტრადიციულ მეტაფორისტიკას, შტამებს, ისე რთულ ვერსიფიკაციულ წყობას, რეფრენულ სტრუქტურას, შინაგან რითმას, მაჯამებს და სხვა ფორმალურ სამკაულებს“ (Ibidem, 113).

შემოქმედებითი გარდატეხა, რომლის ნაყოფსაც „გოგჩა“ წარმოადგენს, მართლაც პარადოქსულია – მეტაფორული სტილით აღბეჭდილია ალ. ჭავჭავაძის კლასიციზტური ნაწარმოებები, ხოლო სწორედ იმ ქმნილებაში, სადაც ყველაზე მძაფრად ვლინდება რომანტიკული მსოფლალქმის ნიშნები, მეტაფორები თითქმის არ გვხვდება.

ცნობილია, რომ მეტაფორის საფუძველია ასოციაცია მსგავსების მიხედვით. კლიშირებული სახეებისა და მოტივების სიმრავლის გამო ალ. ჭავჭავაძის პოეზია გვევლინება როგორც არა მარტო მსგავსების, არამედ – მიმსგავსების პრინციპის ხორცშესხმა, როგორც გარკვეული „ნიმუშებისა“ და „ეტალონებისადმი“ ერთგულე-

ბა. სწორედ ამით აიხსნება ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედების სტილური მთლიანობა, ისევე, როგორც მისი არაორიგინალურობა.

ამ ფონზე განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ახლებური პოეტური აზროვნების ნიშნები, რომლებიც „გოგრაში“ იჩენს თავს.

ყოველი მხატვრული ნაწარმოები, როგორც გარკვეული სისტემა, გულისხმობს მისი თემის ხორცშესხმას ადეკვატური ხერხების მეშვეობით. ამ მხრივ საგულისხმოა, რომ „გოგრაში“ არსებითი როლი განეკუთვნება მეტონიმიებს. ალ. ჭავჭავაძე მიმართავს „თითოეული საგნის ირგვლივ მეტონიმიური ხეტიალის ხერხს“ (რ. იაკობსონისეული გამოთქმა). მეტონიმია *pars pro toto*-ს პრინციპით ასახავს სინამდვილეს, ე.ი. ამა თუ იმ დეტალის აღწერის გზით მიუთითებს ობიექტზე. ამგვარი დეტალებია: „ნაქცევნი... ძაძით მმოსველნი“, „ეს ნაქცევი, სახიერად მაჩრდილობელი“, „ესე კამარა...“, „ეს გროვა ქვათა...“ და ა.შ. მეტონიმიათა რიცხვს მიეკუთვნება აგრეთვე სიტყვა „ძალი“ სტრიქონში „აქაცა მჯდარა ძალი მაღალსა ტახტსა ამაყად“ (სიტყვის მნიშვნელობის მეტონიმიური გაფართოება); მეტონიმიურია „მშვენებანი“ სტრიქონებში: „რავდენი ბანოვანი მშვენებანი, ახლად მშლილობნი, /ჭავლის სიწმინდეს მიუზიდავს ნაპირს ამ ტბისას“ (არა ბანოვანნი მიუზიდავს, არამედ – მათი მშვენებანი).

ალ. ჭავჭავაძე ამძაფრებს მეტონიმიათა ემოციურ შთამბეჭდაობას ერთგვარი ხერხის მეშვეობით – ის აღწერს ამა თუ იმ მეტონიმიის ე.წ. პირველ კომპონენტს (ახასიათებს რა იმ მთლიანობებს, რომელთა ნიშნებადაც გვევლინებიან მეტონიმიები) ან ასახავს წარსულ ვითარებას, რომელიც ენაცვლება აწმყოს სურათებს:

ესე კამარა ძლივ საცნობო *ყოფილ ტაძარად...*

ეს გროვა ქვათა სახე შლილის ოთხკუთხედისა,

ადგილ არს, სადა *სავაჭრონი მდიდრად წყობილან...*

მიხედე ამა ვრცელსა ვაკეს, ქვა-ყრილსა ბნელად,

კვლავ ასპარეზსა, სად *ჰქონიათ ტაიჭთა სრბოლა,*

ჩოგნით ტაცება ჭაბუკთ მხედართ გამოსაცდელად,

შუბთა ტრიალი, ჯირითთ ტყორცნა და ისართ სროლა.

„პოეტური კოსმოსი, რომელსაც მეტონიმია მართავს, ამქრქალებს საგანთა კონტურებს“ (Якинсон 1987, 332). მაგრამ ამ შემთხვევაში შებრუნებულ პროცესთან გვაქვს საქმე – ყოველი მეტონიმი-

ური სახის მიღმა ოდესღაც არსებული წარსულის სურათები მეტად ფართოდაა აღწერილი, რაც ამქრქალებს თვით ამ სახეთა კონტურებს. მეტონიმიები წამიერად მოიხმობა, რათა წარსულ რეალობას დაუთმონ ადგილი.

განმარტებული, განვრცობილი მეტონიმიები ლექსში წარმოქმნიან პარალელურ სტრუქტურებს, რომლებიც ანელებენ პოეტური თხრობის ტემპს.

საინტერესოა ეპითეტთა თავისებურებებიც „გოგჩაში“ წარსულის აღწერისას გამოყენებული ეპითეტები გამოთქმებში: „ქალაქნი **დიდებულნი**“, „პალატნი **ჩინებულნი**“, მათნი ბინადარნი – „**ბედნიერი**“ და „**კმაყოფილნი**“ – ახასიათებენ არა მარტო ამ კონკრეტულ ობიექტებს, არამედ თვით წარსულსაც, ე.ი. იგულისხმება, რომ წარსული ღრობა იყო „დიდებული“, „ჩინებული“, „ბედნიერი“. ამგვარი ეპითეტები წარმოადგენენ იდეალიზებული წარსულის **ნიშნებს**. ამიტომ ისინი მეტონიმიური ეპითეტების სახით გვევლინებიან.

აწმყოს აღწერისას ალ. ჭავჭავაძე მიმართავს ისეთ ეპითეტებს, რომლებიც გამოხატავენ ლირიკული გმირის სუბიექტურ დამოკიდებულებას საგანთა მიმართ („**საგლოვო** ნაშთი“) ან მიუთითებენ საგანთა ოკაზიონალურ ნიშნებს („ნაქცევი, **სახიერად მაჩრდილობელი**“, „ქვანი **შავნი**, დღეს **დახავსილნი**“). აწმყოსა და წარსულის დასახასიათებლად გამოყენებულ ეპითეტთა თვისებრივი განსხვავება მეტად საგულისხმოა ალ. ჭავჭავაძის მხატვრული ჩანაფიქრის წვდომისათვის.

აღსანიშნავია, რომ სინამდვილის სურათი „გოგჩაში“ არც ისე კონკრეტულია, როგორც ზოგჯერ მიიჩნევენ ხოლმე. წარსულის აღწერისას ისტორიის ინდივიდუალური მომენტები არაა ნაჩვენები. წარსული რეალობა საკმაოდ ზოგადადაა მონიშნული, რასაც ადასტურებს მრავლობით რიცხვში დასმული არსებითი სახელები და მოქმედების მრავალჯერადობის აღმნიშვნელი ზმნური ფორმები: „სად **ჰყვავებულან** დიდებულად **ქალაქნი** ვრცელნი...“, „აჰა, **პალატთა** დიდებულთა ნგრეული ნაშთი, /აჰა, **ქალაქთა** ჩინებულთა ხვედრი უცილო...“, „...**მეფენიც** მოწიწებით **იდრეკდნენ** მუხლსა“, „აქაცა **მჯდარა** ძალი მაღალს ტახტსა ამაყად“ და ა.შ.

ამგვარი გაზოგადება კლასიციზმის პოეტიკას ახასიათებს, მაგრამ „გოგჩაში“ ზოგადი ნიშნებით აღწერილ წარსულს უპირისპირ-

დება კონკრეტული აწმყო, რაც განაპირობებს ნაწარმოების რომანტიკულ სულისკვეთებას.

კერძოდ, საინტერესოა, რომ აწმყოს სურათების ხატვისას მნიშვნელოვანი როლი განეკუთვნება ჟესტს, მითითებას მეტონიმიურ დენოტატზე, რისთვისაც გამოიყენება „ეს“ ჩვენებითი ნაცვალსახელი, აგრეთვე – „აჰა“ შორისდებული, რომელიც ფუნქციურად „ეს“ ნაცვალსახელს უტოლდება.

„ეს“ ნაცვალსახელის მეშვეობით ხორციელდება თითოეული მეტონიმიური დეტალის „მსხვილი პლანით“ წარმოჩენა. გარდა ამისა, ამ სიტყვას შემოაქვს ახალი განზომილებები და ინდივიდუალური პერსპექტივა, რომელიც უცხოა კლასიციზმისთვის. „ეს“ ცვალებადი, „ეგოცენტრული“ სიტყვაა (ბ. რასელი), რადგან ყოველ „მე“-ს გააჩნია საკუთარი „ეს“ ამ განზომილებების ფიქსირების მეშვეობით „მე“ გამოეყოფა გარემომცველ სამყაროს და უპირისპირდება იმას, რაც არაა „აქ“ და „ახლა“, „გოგჩაში“ **ეს** და **აჰა** სიტყვები ემსახურება ლირიკული გმირის „აქ“ და „ახლა“-ს აქტუალიზებას.

ლექსის ფორმალურ პლანში ნიშანდობლივია არაზუსტი რითმების სიჭარბე (ზუსტი რითმები სულ ოთხი წყვილის სახითაა წარმოდგენილი: წყობილან – ცნობილან, სრბოლა – სროლა, მქონე – ღონე, ტბისას – წყლისას); მბაძავი – უძრავი, ეროვანთა – ნატამალთა, აზიარებენ – ავსებენ და სხვ. ასეთი რითმებიც იმაზე მიგვანიშნებენ, რომ ასოციაცია მსგავსების მიხედვით, ე.ი. მეტაფორული პრინციპი შესუსტებულია და ფორმალურად მომიჯნავე, ეკვივალენტური სიტყვები ერთმანეთს უკავშირდებიან მხოლოდ მომიჯნავეობის პრინციპის მიხედვით. რითმის არაკეთილზმოვანების გამო მძაფრდება სარიტმო სიტყვათა სემანტიკური განსხვავებულობის შეგრძნება. ამგვარ სიტყვათა ურთიერთკავშირი მოტივირებულია მხოლოდ გარკვეული კონტექსტით და მხოლოდ სარიტმო პოზიციით. მაშასადამე, აქაც თავს იჩენს ასოციაცია მომიჯნავეობის მიხედვით, ე.ი. მეტონიმიური პრინციპი (მეტონიმიური პოლუსი). ეს ფაქტი მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ არაზუსტი რითმა, საზოგადოდ ქართველ რომანტიკოსთა პოეტიკის ზოგად ნიშან-თვისებას წარმოადგენს.

ამგვარად, მეტონიმიური სტილი „გოგჩაში“ ემსახურება რომანტიკული მსოფლალქმის გამოხატვის მიზანს.

ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში თავს იჩენს მეტონიმიური ღერძის სხვა გამოვლინებებიც. კერძოდ, გ. ასათიანის შენიშვნით,

„ალ. ჭავჭავაძის ლირიკაში იშვიათად შევხვდებით ახალ, დამოუკიდებელი გზით შექმნილ პოეტურ სახეებს. მისი მეტაფორული სისტემა მთლიანად კლასიკური, ლიტერატურული წარმოშობისაა. „ვარდისა და ბულბულის“ სიმბოლიკა, „მელნის ტბა“, „ძოწი“, „ლალი“, „სადაფი“, „მარგალიტი“, „გიშერი“, „ბადახში“, „ჰინდთა ჯარნი“, „სახმილი“, „ტრფობის ალი“, „სარო“, „ალვა“, „ლერწამი“, „ზილფთა რყევა“ და „ბროლის ფიცარი“ – აი ის ძირითადი პოეტური არსენალი, ის მზა მეტაფორული მასალა, რომლის საშუალებითაც იგი საკუთარ განცდებსა და განწყობილებებს გადმოგვცემს. ეს ტრადიციული სამკაულები ალ. ჭავჭავაძის ლირიკაში ჩვენ მოგვაგონებენ ძვირფას ფერად ქვებს, რომელთაც პოეტი თავისი ფანტაზიის მიხედვით განალაგებს და მათი ოსტატური შეხამებით ბრწყინვალე მოზაიკურ სახეებს ქმნის.

კლასიკური მეტაფორისტიკა აქ ყოველმხრივ გამოყენებულია, უაღრესად დახვეწილია და პოეზიის რთულ სიმბოლურ ენად არის ქცეული.

ალ. ჭავჭავაძის პოეტური ხელოვნების მთავარი ღირსება სწორედ ამ ტრადიციულ ფორმათა ოსტატურ დამუშავებაში და სრულყოფაში მდგომარეობს.

მის სატრფიალო ლირიკაში ჩვენ ამაოდ დავუწყებთ ძებნას ნოვატორულ ცდებსა და აღმოჩენებს“ (ასათიანი 1974, 106-107) და ა.შ.

„ალ. ჭავჭავაძე, – წერს გ. ქიქოძე, – ... თავისი რეალური და კონკრეტული განცდების გამოსათქმელად..., ნაწილობრივ ბესიკისა და საიათნოვას წაბაძულობით, ირანული პოეზიის მეტაფორულ ენას მიმართავს. ამიტომ მკითხველი ისეთ შთაბეჭდილებას ღებულობს, თითქოს ლაპარაკი იყოს არა ინდივიდუალურ საგნებსა და გრძნობებზე, არამედ მათს პირობით ნიშნებსა და იდეურ აბსტრაქციებზე... ენა დატვირთულია არქაიზმებით და ირანიზმებით“ (ქიქოძე 1985, 309).

თავისთავად, ეს ფაქტი, ე.ი. ალ. ჭავჭავაძის პოეზიაში მთავარი მხატვრული სახეებისა და მოტივების სიჭარბე მიუთითებს სწო-

რედ იმაზე, რომ პოეტის მხატვრული ენის თვისებრიობას განსაზღვრავს მეტონიმიური ლერძი, რაც ეწინააღმდეგება ტრადიციულ წარმოდგენას რომანტიზმის პოეტიკის შესახებ. იქნებ, ალ. ჭავჭავაძე მართლაც გახლდათ ძველი ქართული ლირიკის უკანასკნელი წარმომადგენელი (როგორც გ. ასათიანი მიიჩნევდა) ან, საერთოდ, სრულიად სხვა ლიტერატურული მიმდინარეობის ნიშან-თვისებები იჩენს თავს მის შემოქმედებაში და არა რომანტიზმისა, თუ არ ჩავთვლით თითო-ოროლა ნაწარმოებს? ამ საკითხის შესახებ ცალკე ვიმსჯელებთ.

ბ) გრ. ორბელიანის „ჩემს დას ეფემიას“

ლექსს „ჩემს დას ეფემიას“ გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. აღიარებულია, რომ „ეს მკაფიოდ გამოვლენილი რომანტიკული ხასიათის ლექსია, და არა მარტო თავისი ფორმით (მაგალითად, კომპოზიციური თავისებურებებით, რომელიც ასოციაციათა თავისუფალ მდინარებას ექვემდებარება), არამედ მასში გამოხატული ემოციური განწყობილებების შინაარსითაც.

სულიერი სიმარტოვის, „უდროოდ დაბერების“, ამქვეყნიურ მიწიერ მშვენიერებათა და სიამეთადმი „მიუნდობლობის“ მოტივები ამ ლექსს XIX საუკუნის ქართული რომანტიკული პოეზიის ერთ-ერთ ყველაზე ტიპიურ ნიმუშად აქცევს“ (ასათიანი 1974, 120).

შესაძლებელია ამ ნაწარმოების უშუალოდ დაკავშირება გრ. ორბელიანის ბიოგრაფიის ფაქტებთან, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში ის განიძარცვება პოეტური მრავალმნიშვნელოვნებისგან. მეორე მხრივ, შეიძლება მისი განხილვა დამოუკიდებელი ტექსტის სახით. ჩვენ მივმართავთ მეორეგვარ მიდგომას.

ლექსში ხორცშესხმული მოტივები და სახეები თავისებურებათა მთელი რიგით გამოირჩევა.

საინტერესოა, რომ დრო აქ ოთხგანზომილებიანია: ლირიკული გმირის აწმყო; მისი მომავალი; წარსული – ორი ურთიერთგანსხვავებული პერიოდით. სამყაროს დროითი მახასიათებლები თითქოს საგანგებოდაა გამიჯნული ერთმანეთისგან, რაც ამ სამყაროს წინააღმდეგობრიობის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის.

დროის პოეტური გააზრების ეს ორიგინალური ხერხი საგანგებო ანალიზს საჭიროებს.

წარსულის პირველი ეტაპი – ესაა გმირის სიცოცხლის „დილა...“, „მზისა ნათლით გაბრწყინებული“, ანუ სამშობლოში, „მეგობართ შორის“ გატარებული სიჭაბუკის წლები. ამ წარსულის აღწერას ეთმობა ლექსის მეორე სტროფი:

„სიცოცხლე ჩემი, ძლივს გაშლილი სასიხარულოდ,
ძლივს დილა ჩემი, მზისა ნათლით გაბრწყინებული,
მიჩვენებდნენ მე ამა სოფლის ყვავილთა მხოლოდ,
და ახლად ლამპარს აღმინებდა გულს სიყვარული,

რომლისა სხივნი თვით ეკალთა შეჰქმნიდნენ ვარდად,
რომლით აღვსილი არა ვჰსცნობდი ჭმუნვისა ცრემლთა,
მეგობართ შორის უზრუნველი დავმღერდი მარად
და სიამითა უმზერდიცა დღეთ მომავალთა!“

პირველ სტროფში აწმყო უარყოფითადაა შეფასებული ისეთი გამოთქმების მეშვეობით, როგორიცაა: „კვეთებანი ბოროტ მხვედრისა“, „ცხოვრების ბნელი გზა“ და „უდროოდ მწარ დამჭკნარი გული“:

მესამე სტროფში რეალიზებულია დროითი და სივრცობრივი ანტითეზა სიჭაბუკის წლებსა და წარსულის გარკვეულ პერიოდს შორის, რომელიც დახასიათებულია, როგორც „უფსკრული ვაებისა“:

„უცებ გრიგალმა უბედობის დამქროლა ესრედ,
რომ ცა მომფენი ჩემდა ნათლის ჰფარა ღრუბელთ ქვეშ;
სიტკბოს ფიალი წარიტაცეს მის წყეულთა ფრთეთ,
და დამცა უფსკრულს ვაებისას უმწედ, უნუგეშ,
სადაც ოხვრანი, აღმოსულნი გულისა სიღრმით,
არვის ესმოდენ და ჰქრებოდნენ ზღუდეთა შორის!
სადაცა ჰსწვავდნენ, ვითა ცეცხლი, ღაწვთ ცრემლნი დენით,
და მათ არ ჰსწყვეტდა არავისი ხელი ნუგეშის;
სად ვერა ჰსცნობდი ცისკრის ბრწყინვას, ვერც მწუხრის
ჟამსა,
სად დღე უნათლო იყო ღამედ, ღამე უფარსკვლავ,
და სად სიკვდილსა ვინატრიდი ვით ცის ნუგეშსა,
თუმცა სამარეს შეედრების, სადაცა ვიყავ.

გენიტივური მეტაფორა „უფსკრული ვაებისა“ აქ ინვერსიული წყობითაა წარმოდგენილი. სინტაგმის პირველი წევრის გავლენით

ამ მეტაფორას სივრცობრივი სემანტიკა ენიჭება, რასაც ხელს უწყობს „უფსკრულის“ შემოზღუდულობაზე მითითება:

„... ოხვრანი, აღმოსულნი გულისა სიღრმით,
არვის ესმოდნენ და ჰქრებოდნენ ზღუდეთა შორის!“

ლირიკული გმირი „ვაების უფსკრულში“ აღმოჩნდა „უბედობის გრიგალის“ ზეგავლენით (აქაც სივრცობრივი ნიუანსები გამოდის წინა პლანზე). ის თავს ვერ აღწევს ამ უფსკრულს. დრო და სივრცე აქ ირეალურია, გმირის არსებობა კი ჯოჯოხეთში შთასული სულის ხეტიალს წააგავს.

ლირიკული გმირი კარგავს უშუალო დამოკიდებულებას სიტყვასთან, მეტყველებასთან. სიმღერის ნაცვლად, ის ხრიალს გამოსცემს და „ხმა ეს უცნობი იყო ველურ და საზარელი“:

„გავვოცდი, ვჰსდუმენ და ხმა ჩემი მევე ვერ ვსცანი,
მის ჟამით ვიყავ, ვით სამარეს, უხმოდ, უსიტყვოდ
ვიდრე დასასრულ ვაების ბჭე არა განმიღეს.“

ეს „ხრიალი“, არსებითად, მდუმარების ტოლფასია, ხოლო მდუმარება, აგრეთვე – უფსკრული სიკვდილის მეტაფორებია.

ამ გაურკვეველ, ირეალურ ლოკუსში განცდილი ტანჯვა განსაზღვრავს გმირის აწმყოსა და მომავალს:

„ღრუბელი ჭმუნვის განმიბნიოს აწ ვისმან ღიმმან?
უდროდ დავბერდი და ცხოვრებით გული როს დასტკბეს?“

სივრცობრივ-დროითი მიმართებები ნაწარმოებში განსაზღვრული სემანტიკითაა დატვირთული. ლირიკული გმირის მარტოობა და სასოწარკვეთილება განაპირობა ამ „უფსკრულში“ ყოფნამ. ეს ერთობლივი სისტემა („უფსკრული ვაებისა“, აწმყო, მომავალი) უპირისპირდება ბედნიერი სიყმაწვილის პერიოდს, რისი მეშვეობითაც ზოგადდება „უბედობის“ მოტივი: ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ლალ სიტაბუკეს, როგორც წესი, მოსდევს უბედობის, „უბედურების“ პერიოდი. განვრცობილი მეტაფორა წარმოგვიდგება, როგორც ადამიანის ცხოვრების სიმბოლური ხატი.

ნაწარმოების ძირითად მოტივთაგან რომანტიკული ლიტერატურის იდეათა არსენალს განეკუთვნება წარსულის იდეალიზაცია,

აგრეთვე – ანტითეზა გამოცდილებასა („მიუწოდებელ, გამოცდილ თვალსა“) და გრძნობას (დისადმი სიყვარულს) შორის.

რომანტიკულია თუ არა ლექსის ლირიკული გმირის სახე?

მისი სპეციფიკის გამოსავლენად მივმართოთ ქართული რომანტიკული პოეზიის იმ ნიმუშს, რომელშიც ტიპიური რომანტიკული გმირია წარმოდგენილი. ასეთია ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანი“:

„მერანის“ გმირი თვით ილტვის მარტოობისკენ (რაც მისთვის თავისუფლების ტოლფასია). ის მზადაა, დატოვოს სამშობლო, ნათესავები, მეგობრები, სატრფო, გადალახოს „კლდენი და ღრენი“, რადგან თავისუფლება მისთვის აბსოლუტური ღირებულებაა. გრ. ორბელიანის ლირიკული გმირისთვის კი მარტოობა მხოლოდ ტრაგიკული განცდაა. ის არ უკავშირდება თავისუფლებას – ამ უკანასკნელის მოპოვების პრობლემა ლექსში არც წამოიჭრება. გმირი უძლურია ბედის წინაშე, მაშინ, როდესაც „მერანში“ წარმმართველია „ბედის სამძღვრის“ გადალახვის მოტივი.

გრ. ორბელიანის გმირს ვერ წარმოუდგენია თავისი არსებობა პატრიარქალური ყოფის გარეშე. მის ცხოვრებაში ტრაგიზმი მხოლოდ გარედან შეიტანება. ბედნიერებას ის პოვნებს მხოლოდ გარკვეული კერძო საზოგადოების – ერის ფარგლებში, ახლობლების გარემოცვაში, „სად სულსა სული თვისად მიაჩნის და გულსა გულის პასუხი ესმის“. სოფიო ლეონიძის ეს სიტყვები ზუსტად მიესადაგება გრ. ორბელიანის ნაწარმოებში გამოხატულ თვალსაზრისს. ამიტომ შემთხვევითი არაა მისი სათაური.

ლექსში შეიმჩნევა ერთგვარი „ნაპრაღი“ ზოგად რომანტიკულ კონცეფციასა და ლირიკული გმირის ხატს შორის. მართლაც, უნივერსუმი მასში რომანტიკულადაა გააზრებული, გმირის სახე კი არარომანტიკულია. ეს გმირი არაა შინაგანად თავისუფალი, დამოუკიდებელი სუბიექტი, რომლის დამოუკიდებლობა გულისხმობს შეპირისპირებას სხვა „სუბიექტთან“ – ხალხთან, კერძო საზოგადოებასთან ან პიროვნებასთან. მასში არ შეიმჩნევა არც გმირის შინაგანი გაორება, რომელიც ესოდენ მძაფრად იჩენს თავს ნიკ. ბარათაშვილის პოეზიაში.

ამდენად, გრ. ორბელიანთან რომანტიკულია მხოლოდ ლექსის ზოგადი კონცეფცია – წარსულის იდეალიზაცია, სამყაროს წინააღმდეგობრივი სივრცობრივ-დროითი სტრუქტურა, ფილოსოფიური რეფლექსია ცხოვრების როგორც „ვაების უფსკრულის“ შესახებ.

საგულისხმოა ისიც, რომ ნიკ. ბარათაშვილთან სამყარო ღია სტრუქტურისაა – გმირი ესწრაფვის თავისუფლებას და ეს მიზანი „მერანში“ მკაფიოდ იკვეთება ლირიკული გმირის წინაშე. გრ. ორბელიანის პოეტური სამყარო კი ჩაკეტილი სამყაროა, ერთგვარი „უფსკრული“, საიდანაც გამოსავალი არ არსებობს, ან კიდევ – ასევე ჩაკეტილი სოციალური წრე – საკუთარი ერი.

ლექსის მხატვრული ენა მოიცავს გაცვეთილ, კლიშირებულ მეტაფორებს. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ აქ, ისევე, როგორც ალ. ჭავჭავაძის „გოგრაში“, თავს იჩენს ალქმისა და აზროვნების მეტონიმიური „ღერძი“ (პლანი, პოლუსი), რომელიც ხორცშესხმულია ტექსტის მაკრო- და მიკროდონებზე.

მაკროდონებზე მეტონიმიურია „ვაების უფსკრულის“ იმგვარი სემანტიკური განზოგადება, რომ ლირიკული გმირის მთელი ცხოვრება წარმოგვიდგება ამგვარი უფსკრულის სახით. ამგვარად, ეს გენიტივური მეტაფორა მთელი ტექსტის მასშტაბში მეტონიმიად იქცევა.

ცალკეული სახეების დონეზე მეტონიმიურია გამოთქმები: „გული განჰგრილდეს“, „გული როს დასტკბეს“ და მისთ. გვხვდება მეტონიმიური პერიფრაზებიც: „ვიდრე ვაების ბჭე არა განმიღეს“, „ოდეს საუკუნოდ მივლულო თვალნი“ და სხვ.

რაც შეეხება, ზოგადად, გრ. ორბელიანის შემოქმედებას, მეტონიმიურია მისი „ქალაქური“ ლექსები, რომლებიც, ალ. ჭავჭავაძის სატრფიალო ლექსების მსგავსად, ქალაქური სტილისთვის დამახასიათებელი კლიშირებული ენითაა დაწერილი.

მეტაფორები, როგორც ტროპები, გრ. ორბელიანთან იშვიათად გვხვდება. სამაგიეროდ, უხვად გვხვდება მეტონიმიური მეტაფორები: „წინანდლის ვარდო“ („ეკატერინა ჭავჭავაძისას“); „ვარდებრივთა ღაწვთა ზედა მარგარიტი გადმოცვივის“ („მტირალ ნ...ს“); „ალი ტრფობის“ („მ...დმი“); „სიტკბოების ზღვასა შინა“; „ცეცხლი ტრფობის.“ („ლამე“); „რა მგამა, თუ ქვეყანაზე დასტკნების ვარდნი, იანი, / თუკი მაჩვენებ ღიმილით მარგალიტთ ბაგე-ლიანი“ (უსათაურო ორტაეპედი); „ტრფობის ცეცხლი“ (სატრფიალო ლექსები), „ვარდის ზღვას“ (ნაწყვეტები ურითმო და რითმიანი); „ჭავჭავაძე ჩვენი ბუღბული“ (Ibidem), „ბროლის მკერდზე“ (მუხამბაზი), „სიამის ვარდი“ („სავათნავას მიბაძვა“), „შვების ვარსკვლავი“, „ამა სოფლის ყვავილთა“, „გრიგალმა უბედობის“, „სიტკბოს ფიალი“,

„უფსკრულს ვაგებისას“, „ვაგების ბჭე“ („ჩემს დას ეფემიას“), „სატრფოს ხალი არს ტახტი სიყვარულის“ („მუხამბაზი“), „ემყის სადგურნი“, „სიხარულის ცა“, („სო... ორ...“), „ვარსკვლავი, მთარული ქვეყნად“ („ალბომში ღრაფინია ოპერმანისას“). როგორც ვხედავთ, გრ. ორბელიანი განსაკუთრებით ხშირად იყენებს გენეტიკურ მეტაფორებს, რომლებიც მეტონიმიური მეტაფორებია ორი მიზეზის გამო: ა) სემანტიკურად – რადგან ამ კერძო შემთხვევაში ეს პოეტური ფიგურები ტრადიციულ ლექსიკაზეა აგებული და ბ) სტრუქტურულად – რადგან გენეტიკური მეტაფორები სინტაგმებია და, ამდენად, მეტყველების პლანს (სინტაგმატიკა) განეკუთვნებიან და არა ენისას (პარადიგმატიკა).*

* ს.ლ. კაგანოვიჩი, რომელმაც თვალნათლივ გამოავლინა რომანტიზმისა და აღმოსავლური პოეზიის ტიპოლოგიური მსგავსება, შენიშნავს:

„როგორც რუსულ, ასევე – აღმოსავლურ რომანტიზმს სჩვევია სტილის ისეთი არსებითი თვისება, როგორიცაა გარკვეული სიტყვებისადმი გადატანითი მნიშვნელობების მყარად მინიჭება, – ის, რასაც უწოდებენ „სიტყვა-მინიშნებას“, „სიტყვა-სიგნალს“, და რამაც განაპირობა რომანტიკული სტილისთვის უაღრესად დამახასიათებელი ნიშანი – პოეტური ხატის ორპლანიანობა.

რუსულ პოეზიაში ამ ორპლანიანობამ გამოხატულება პოვა ეგრეთ წოდებული „მყარი სტილების“ პოეტიკაში, როდესაც „სიტყვა-სიგნალებს“ თან სდევს ისეთი ასოციაციები, რომლებიც განისაზღვრება, პირველ რიგში, არა მოცემული კონტექსტით, არამედ პოეტისა და მკითხველისთვის ჩვეული სტილის კონტექსტით. გარკვეული ლექსიკური რიგები „საკუთარ“ კონტექსტში აღიჭურვებიან ამა თუ იმ „მეორე პლანით“ და ყოველთვის უკავშირდებიან პოეზიის გარკვეულ შრეს, გარკვეულ „სკოლას“. „ცრემლები“ და „ოცნებები“, „სევდიანი“ და „საამო“ – ელეგიური სკოლის ამგვარი ლექსიკა, ჩვეულებრივ, წარმოაჩენს „სულის პეიზაჟს“, მაშინ, როდესაც „გმირი“ და „ტირანი“, „თავისუფლება“ და „მონობა“, „კანონი“ და „მოქალაქე“ ყოველთვის წარმოადგენს სამოქალაქო სტილის... ფორმულებს. ისინი ასევე უკავშირდება მკითხველისთვის კარგად ცნობილი „მეორე პლანის“ ცნებათა და ასოციაციათა წრეს“ (Каганович 1983: 210-211).

ანალოგიურ თვალსაზრისს გამოთქვამს თ. ნუცუბიძე ქართველ რომანტიკოსთა (კერძოდ, ნიკ. ბარათაშვილის) სტილის შესახებ: „ბარათაშვილის ელეგიური ხასიათის პოეტური ფრაზეოლოგია (ცხადია, არა მხოლოდ ელეგიური) ხშირად... „საერთო ადგილების“, მთარული სახეების ორიგინალური გამოყენების მაგალითს წარმოადგენს“ (ნუცუბიძე 1981, 56).

მეტაფორას გრ. ორბელიანთან ხშირად ახლავს დამატებითი ეპითეტები, რომელთა ფუნქციას წარმოადგენს მეტაფორის ემოციურ-შემფასებლური ელფერის ხაზგასმა და გამძაფრება. მაგ.: გენიტიური მეტაფორა პლუს ეპითეტები:

„სულისა ჩემის სადგურად არს თვალნი შენნი ცეცხლებრნი,
დამწველ-დამტანჯნი, მარამა ზოგჯერმე **დამატკბობელნი**“
(„ოთხთაეპიანი რითმიანი კუპლეტები“)

მხატვრული ეფექტის გასამძაფრებლად პოეტი იყენებს ორმაგ მეტაფორებსაც:

„ეგ ორნი თვალნი,
ორნი **ვარსკვლავნი**
ეშყის სადგურნი ბრწყინვენ გონებით“
(„სო... ორ...“)

ზმნური მეტაფორა პლუს შედარება:

„მზე ჩაესვენა. მის შუქი გამოსალმის ჟამს კავკასსა
თავსა ეხვევა ალერსით, ვით ქალი მამას მოხუცსა!
ბუმბერაზ მთანი მდუმარედ ცათამდის აყუდებულნი,
ჰსხედან ვით დევნი, სპეტაკის ყინულ-გვირგვინით **შემკვლ-**
ნი!“

(„სალამო გამოსალმებისა“)

ასე ცდილობს გრ. ორბელიანი კანონიზებული სახეების არსენალის გამრავალფეროვნებას (ნიშანდობლივია, რომ ნიკ. ბარათაშვილთან მსგავს სახეებს თითქმის ვერ იპოვით. ის გაცილებით იშვიათად მიმართავს ამგვარ მხატვრულ სამკაულებს. სწორედ ესაა ერთ-ერთი მიზეზი, რომელიც განაპირობებს ქართველ რომანტიკოსთა სტილურ სხვადასხვაობას).

გრ. ორბელიანის ლექსებში გამოიყენება სხვადასხვაგვარი შედარებების ერთი და იგივე არსენალი: „გულითა წმინდა, ვით მთისა წყარო“, „ვითა ცისკარი, ხარ მოცინარი“, „სიცოცხლე შენი მშვენიერებს, ვით ყვავილთ ჯაჭვი“, „დაგნათის ვით მზე, სიჭაბუკისა ნათელი ვარსკვლავი“ („ეკატერინა ჭავჭავაძისას“); „შენი წიგნი ასე მატკობს, მახარებს, ვით ყიზილბაშს ყალიონი და ჰალვა“ („დავით

ყორღანაშვილს“); „სულ-განაბული ვით ანგელოზსა, გიმზერდი...“ („მოგონება“); „რტო ალვისა შენი წელი მგონია, /მაგ წელზედა ცი-სარტყელა მგონია, /ეგ თვალები – ცაში ელვა მგონია, /ვარდის სუნ-თქვა – შენი სუნთქვა მგონია“ („მუხამბაზი“); „სიკვდილსა ვინატრი-დი, ვითა ნუგეშსა“ („ჩემს დას ეფემიას“). მათი მასალაა საგნობრი-ვი, კონკრეტული გარემო: მთვარე, მარგალიტი, პეპელა, წყარო, ყვავილთ ჯაჭვი, მზე, ცის ნამი, ფარვანა და ა.შ.

გრ. ორბელიანის მიერ გამოყენებული ეპითეტები შედარებით მცირერიცხოვანია. ესაა მყარი, განმეორებადი, კლიშირებული სა-ხეები, რომლებიც მოკლებულია საგნობრივ მნიშვნელობას და მხო-ლოდ ემოციურ-შემფასებლური ფუნქციით იხმარება: **ულმობელი** დრო; **საამური** სიზმარი; **ნათელი** ვარსკვლავი; **ტურფანი** თვალნი; **ცა მშობლიური**; **ურწმუნო** (ცრუ, დაუნდობელი) სოფელი; **მაცთუ-რი** ოცნება; თვალნი **დამწველ-დამტანჯნი**, **დამატკობელნი**; დღენი **დამწარებულნი** და ა.შ.

გრ. ორბელიანის ე.წ. ქალაქური ლექსების სტილს განაპირობებს აღმოსავლური პოეზიის ლექსიკა, ამასთან მათ აერთიანებს მხატვ-რული აზროვნების ისეთი ნიშანი, როგორიცაა განცდის ინტენსი-ვობა, სიმძაფრე, რაც, თავის მხრივ, გამოიხატება ჰიპერბოლების, კონტრასტების, ურთიერთსაპირისპირო ცნებებისა და მოვლენების შეკავშირებისკენ ლტოლვაში:

„ეს რა ცეცხლში ჩავვარდნილვარ, სადა ვარ?

გული მეწვის, სასიკვდილოდ მზადა ვარ!

... აბა შემომხედე ლამაზ თვალებით,

ნახე, როგორ გავდიდკაცდე, გავმეფდე?

მაშინ მნახავ, თავი ცამდის ამეღოს

ჩემზე მეტად არვინა ჰსჩანდეს!

შემიძლია მაშინ ვებრძო ქვეყანას,

შენი ემზი იმდენს მამცემს ძალასა!“

(„დიმიტრი ონიკაშვილის დარდები“)

„ორთაჭალის ბაღში მნახე, ვინა ვარ,

დარდიმანდის ლხინში მნახე, ვინა ვარ!

ჯამით ტოლუმბაში მნახე, ვინა ვარ!

აბა მუშტის კრივში მნახე, ვინა ვარ!“

(„მუხამბაზი“)

ასეთივეა გრ. ორბელიანის წმინდა რომანტიკული ხასიათის ლექსებიც:

„ვითა წყალობას ცისას ველოდი
შენს ერთ მოხედვას ღმობიერებით“

(„მოგონება“)

კონტრასტული მოვლენები შეკავშირებულია ოქსიმორონებში და ექსპრესიულობას ანიჭებს ნაწარმოებებს:

„შორით მოსული... მოყვრულად გვმტერობს“

(„ჰე, ივერიაჲ!“)

„ცრემლნი საამოდ, კვნესა ლხინად ვის ერვენების“

(„ოთხტაეპიანი რითმიანი კუპლეტები“)

„უღვინოდ ვარ მთვრალ შენის ეშხით...“

(„მუხამბაზი“)

მეტონიმიური პოლუსის ზემომითითებულ გამოვლინებათა გარდა, გრ. ორბელიანის ქმნილებებში გვხვდება საკუთრივ მეტონიმიებიც:

„თუ ტურფანი **თვალნი** შენნი ცრემლთ აფრქვევენ **მწუხარე-**
ბით...“

(„მტირალ ნ...ს“)

„ესრეთი **გული** ან ცრემლით, ან განშორებით განაქრობს
თვისსა სიყვარულს, თვით ტანჯვათ და მერმე ნებით კი
ლხინობს“

(„გამოსალმება“)

„**სიჭაბუკე** ვით მაისი მშვენიერად
აღყვავდების და მისებრ ჰქრების ჩქარად“

(„მუხამბაზი“)

„ჰეი, გონებაჲ, დაივიწყე ჩემს სანუგეშოდ...“

(„ჰეი, გონებაჲ...“)

გ) ნიკ. ბარათაშვილის „მერანი“

„მერანის“ ტრადიციული კვლევა გარკვეული ერთფეროვნებით გამოირჩევა. მხატვრულ სახეთა სისტემა სათანადოდ არაა გაანალიზებული; საფუძვლიანად არაა დასაბუთებული თვით ისეთი არსებითი საკითხი, როგორიცაა რომანტიკული პოეზიისადმი „მერანის“ მიკუთვნების მართლობიერება – ნაწარმოების ძირითად რომანტიკულ მოტივებად მიჩნეულია მხოლოდ მხედრის ჭიდილი ბედთან (ან ბედისწერასთან) და თავისუფლებისკენ სწრაფვა. ლექსის ანალიზი, როგორც წესი, ეფუძნება ტიპოლოგიურ მსგავსებათა ძიებას „მერანსა“ და სრულიად განსხვავებულ ეპოქათა ლიტერატურულ ქმნილებებს შორის. ასეთებია: რუსთველის „ვეფხისტყაოსანი“, ჩახრუხაძის „თამარიანი“, მიცკევიჩის „ფარისი“, ვახტანგ მეექვსის, დავით გურამიშვილის, გრიგოლ ორბელიანის ნაწარმოებები, ბაირონის, ლეოპარდის, ლერმონტოვის პოეზია, აგრეთვე – ფოლკლორი და მითოლოგია. ამასთან, როგორც წესი, აქცენტირდება არა ორიგინალური, თვითმყოფი აზროვნების ნიშნები, არამედ – ეგრეთ წოდებული „პარალელები“ და „ანალოგიები“.

ფართო ტიპოლოგიური პარალელების გავლება ყოველთვის როდია მიზანშეწონილი. ხშირად ის უბიძგებს მკვლევარს, დაინახოს მხატვრული აზროვნების ნათესაობა იქ, სადაც ეს ნათესაობა რეალურად არ არსებობს, ანდა – ნაკლებმნიშვნელოვანია. ამგვარი მიდგომის ნაკლია არაისტორიულობა და დილეტანტიზმიც კი, ვინაიდან მსგავს ნაშრომებში უგულვებელყოფილია ხელოვნების ევოლუციის ყოველი ეტაპის (და ცალკეულ ქმნილებათა) განუმეორებელი თავისებურებები.

„მერანის“ ცენტრალური სახის შესახებ ს. ჩიქოვანმა თავის დროზე მართებულად შენიშნა, რომ „ცხენოსანი რაინდის მიერ ბედთან ჭიდილი და წინააღმდეგობათა დაძლევა მოარული სურათია მსოფლიო პოეზიაში“ (ჩიქოვანი 1963, 132). მიუხედავად ამისა, მაინც გამოითქმის საეჭვო მოსაზრებები ცხენოსანი რაინდებისადმი მიძღვნილი ყველა ნაწარმოებისა და ბარათაშვილის „მერანის“ ნათესაობის შესახებ.

ლექსის ცენტრალური სახის ანალიზისას გასათვალისწინებელია, რომ ეგრეთ წოდებულ „პარალელურ“ პოეტურ ნაწარმოებებში ძირითადი როლი განეკუთვნება მხედარს როგორც ლირიკულ

გმირს, ბარათაშვილთან კი ლექსის ცენტრალურ სახეს შინაგანად დაპირისპირებული, გაორებული სტრუქტურა აქვს.

მერნის ჭენებას „არ აქვს სამძღვარი“, მოუთმენელ მხედარს კი მალე „შავი ყორანი გაუთხრის საფლავს“; მხედარი დისკრეტული, შემოსაზღვრული დროისა და სივრცის ბინადარია, მერანი კი ჯადოსნური რაშია, რომლის ყოფიერება ზედროულია და სივრცობრივად უსასრულო; მხედარი ესწრაფვის, ეზიაროს მერნის ყოფიერების უსაზღვროებას, მაგრამ სწორედ ეს უქადის დაღუპვას.

მერნისა და მხედრის სახეთა ურთიერთგამიჯნულობა ძალზე არსებითია. ის განსაზღვრავს ლექსის ტრაგიკულ ჟღერადობას. ამ წყვილური სახის შემადგენელი კომპონენტების ერთგვაროვანი დახასიათების შემთხვევაში ლექსის ძირითადი თემა იქნებოდა უსასრულო სრბოლის ან მოსალოდნელი დაღუპვის მოტივები, რაც ბანალურ ელფერს შესძენდა ბარათაშვილის ქმნილებას.

საფიქრებელია, რომ მხედრისა და მერნის, როგორც განუყოფელი მთლიანობის შესახებ ტრადიციული თვალსაზრისის ჩამოყალიბებას ხელი შეუწყო ერთმა გარემოებამ: მართალია, ლექსში შეპირისპირებულია დროის ორი მომენტი, მაგრამ იმ სტროფებში, სადაც მერანი მოიხსენიება, ძირითადია „ახლა“ პოზიცია, ანუ კონკრეტული, „ბედის სამძღვრით“ შემოფარგლული ყოფიერება. მხედრისა და მერნის სახეები „ახლა“ ჯერ კიდევ ერთიანია, თუმცა მომავალი ცნობილია – მხედრის თავისუფლება და მარტოობაში სიკვდილი.

ორი დროითი თვალსაზრისის გამოყოფა არ ნიშნავს მათი, როგორც „დადებითისა“ და „უარყოფითის“ შემფასებლურ დახასიათებას. მხედარი იმიტომ არ გაუზრბის აწმყოს, რომ ის „ცუდია“ და არც იმიტომ ისწრაფვის მომავლისკენ, რომ ეს უკანასკნელი „კარგია“. აწმყო კარგიცაა და ცუდიც – ის იტევს, ერთი მხრივ, შშობლებს, მამულს, ნათესავებს, სატრფოს; მეორე მხრივ, ის დამთრგუნველია ღირიკული გმირისთვის, რადგან არ გულისხმობს თავისუფლების მოპოვების შესაძლებლობას. მომავალი – თავისუფლების მომტანია, მაგრამ მარტოობასაც უქადის მხედარს ან, ყოველ შემთხვევაში, „მეგობართა, ნათესავთ, მოკლებულ“ ცხოვრებას. მერანი განსახიერებს იმ მარადიულ ძალას, რომელიც დამღუპველია, მაგრამ „მომჯადოებიცაა“ ყოველი მხედრისთვის, ყოველი ადამიანისთვის.

„მერანის“, როგორც რომანტიკული პათოსით გამსჭვალული ნაწარმოების ანალიზისას აუცილებელია აგრეთვე „ბედის“ და „ბედის სამძღვრის“ მნიშვნელობათა განმარტება, რადგან ლექსის სივრცე – ესაა, ძირითადად, „აქ“ – სივრცე, რომელიც შემოფარგლულია „ბედის სამძღვრით“.

„ბედის სამძღვრის“ გადალახვა, ჩვენი აზრით, არ წარმოადგენს ბედთან ბრძოლის, ბედის დაძლევის მეტაფორას (ან, უფრო ზუსტად, მარტოოდენ ბედთან ბრძოლას როდი აღნიშნავს), თუმცა, „მერანის“ შესახებ ტრადიციულად სწორედ ამგვარი თვალსაზრისები გამოითქმებოდა.

„მერანში“ გვაქვს გმირული შერკინება ბედთან: – წერს ა. გაწერელია. – „ფრთებასხმულ, სივრცეში მსრბოლ მერანზე მჯდარ მხედარს უკან მოსჩხავის ტრაგიკული აღსასრულის მაუწყებელი შავი ყორანი. პოეტიც უყივის თავის მერანს – გარდაატაროს ბედის საზღვარი. იმდენად ძლიერი და სტიქიონურია ნ. ბარათაშვილის ამბოხი ფატალური ძალების წინააღმდეგ, რომ იგი მზადაა დასთმოს მშობლიური მამული, ნათესავები და გულის სატრფოც, ტიალ მინდორში და უცხო ცის ქვეშ იპოვოს საფლავი, ოღონდ ბედისწერას არ ემონოს. ეს არის გმირული ყიჟინა სოფლის დათმობაზე, „გიჟური ლტოლვა“ კოსმიურ სფეროში გადასვლისათვის, ყველა მიწიერი, მატერიალური ხუნდებისგან თავის დაღწევა სრული განთავისუფლების მიზნით. ეს არის თავდავიწყებული ტკბობა თვითონ სრბოლით, ქროლვით“ (გაწერელია 1947, 116-117).

კიტა აბაშიძის აზრით, „ამ მერანის ახსნაში ილ. ჭავჭავაძეს უნდა დავეთანხმოთ, რომ ეს მერანი რაღაც სიმბოლური საგანია, შეიძლება პოეტის აზრს ნიშნავდეს, მის სულისკვეთებას ანდა სხვა რასმე. მერანმა გადათელა გზა უვალი, გადათელა მშობელთა უგულობა, სამშობლო ერის გულ-ცივობა, მოძმის, მოყვასის და მეგობრის საზიზღარი გულგრილობა, ადამიანთა აღვირწახსნილ ეგოიზმსა და პირუტყვობას არჩია „ვარსკვლავი თანამავალი“ და „ზღვის ლელვა“, „შავი ყორანი“ არჩია გულის სატრფოს ცბიერ ცრემლებს, ქარიშხალი მიწის დამყრელად – ადამიანის ხელს, ნათესავთა გლო-

ვას – სვავთა მყივართა ვალალი, უპატრონოდ და ოხრად
სადმე გადაკარგული სიკვდილი, რადგან იგივე უპატრონო,
იგივე ოხერი და იგივე ობოლი იყო თავის ტოლ-ამხანაგთა და
სწორთა შორისაც...“ (აბაშიძე 1962, 81).

ამჟვარაჲ, რომ კიტა აბაშიძე ცდილობს მოუძებნოს გარკვეული
გამართლება იმას, რომ ლექსის ლირიკული გმირი თმობს მშობ-
ლებს, „სამშობლო ერს“, „მომემს“ და ა.შ. ამიტომ ის აღნიშნავს, რომ
გმირი „უპატრონო“, „ოხერი“ და „ობოლი“ იყო „ტოლ-ამხანაგთა და
სწორთა“ შორის. აქ გარკვეული შეუსაბამობაა: თუ ბარათაშვილის
გმირი მარტოობას განიცდის სამშობლოში და, ამასთან, სამშობ-
ლოს საზღვრებს გარეთაც იგივე ბედი მოეწიოს, მაშინ გაუგებარია,
საერთოდ, რა მიზანი აქვს მის ძალისხმევას. თავისი თვალსაზრისის
გასამყარებლად კიტა აბაშიძე მიაწერს მშობლებს უგულობას, „სამ-
შობლო ერს“ – გულცივობას, მეგობრებსა და ახლობლებს – გულგ-
რილობას, სატრფოს – ცბიერებას და ა.შ. ამგვარად, ლექსი განი-
ძარცვება ყველა იმ ნიშან-თვისებისგან, რაც განაპირობებს მის რო-
მანტიკულ ხასიათს. სრულიადაც არაა აუცილებელი, იყო რომან-
ტიკული გმირი, რათა გაგიჩნდეს უცხო და საძულველი გარემოსგან
გაცლის სურვილი.

რაც შეეხება აკ. გაწერელის თვალსაზრისს, ბარათაშვილის შე-
დევრში „მიწიერი, მატერიალური ხუნდებისგან თავის დაღწევის-
კენ“ სწრაფვაზე სრულიადაც არაა საუბარი.

გ. ნადირაძის შეხედულებით, „არავითარი წინააღმდეგო-
ბა არ აკრთობს მეგრძოლ პოეტს, არც ქარიშხალი და ზღვის
ღელვა, არც კლდენი და ღრენი, არც სიციხე და ავდარი. ეს
სტიქიური მოვლენებიც სიმბოლურ სახეებს წარმოადგენენ.
ისინი გამოხატავენ მახინჯი სინამდვილის სხვადასხვა მოვ-
ლენებს, ზოგი – ადამიანთა სულმოკლეობასა და გაუტან-
ლობას, ზოგი – სიხარბესა და ვერაგობას, ზოგიც – საზო-
გადოებრივ ბოროტებას და ეროვნულ ტრაგედიას. პოეტს
მახვილი აღუმართავს ამ საზარელ დემონურ ძალთა წი-
ნააღმდეგ და ღრმად არის დარწმუნებული, რომ აუცილებ-
ლად გადალახავს „ბედის სამძღვარს“, გადალახავს, ვინაიდან
თვითონ მისი მერანის, ე.ი. მისი სულის ჭენება არის უსაზღ-
ვრო...“ (ნადირაძე 1961, 82).

აქაც თვალსაჩინოდ ვლინდება ის ტენდენცია, რომელიც შეინიშნება კ. აბაშიძის შეხედულებაში „მერანთან“ დაკავშირებით. კერძოდ, „მერანის“ გ. ნადირაძისეული ინტერპრეტაცია არ შეესაბამება ნაწარმოების ტექსტის შინაარსს. ბარათაშვილის გმირის ლტოლვა ბედის სამძღვრის გადალახვისკენ გაგებულია როგორც „მახინჯი სინამდვილისგან“ გაქცევა, თუმცა თვით „მერანში“ უარყოფითად არაა დახასიათებული არც სატრფო, არც მეგობრები და არც – მშობლები. აქაც იგივე უნდა ითქვას, რაც ვთქვით კიტა აბაშიძის თვალსაზრისის შესახებ, კერძოდ, ამგვარად გაგებული „მერანი“ სრულიად არ წარმოგვიდგება რომანტიკულ ნაწარმოებად. როგორც ჩანს, ორივე მოაზროვნე, ერთგვარად, ჩიხში მოაქცია იმან, რომ ბარათაშვილის გმირი გაურბის მამულს, „ტკბილმოუბარ“ სატრფოს, „სწორთა და მეგობართა“, მათი შეხედულებით, სრულიად უმიზნოდ.

გ. ასათიანი შენიშნავს, რომ „მერანში“ თავს იჩენს არა „ურწმუნო ჭკუა“, არამედ

„ჰეროიკული მოქმედებისთვის, შეგნებული თავგანწირვისთვის შთაგონებული, ცხოველი რწმენით ფრთაშესხმული, ყოვლისშემძლე გონება, რომელიც საცეხებით განწმენდილია პასიური სკეპტიციზმისგან... ბრმა ბედისწერასთან სამკედრო-სასიცოცხლოდ შერკინებული ინტელექტის შინაგანი რიტმი აქ იმორჩილებს პოეტის მთელ სულიერ ძალებს. აქ ხდება სრული მობილიზება ადამიანური ნებისყოფის, შემართების, გამბედაობის და „განწირული სულის კვეთებისა“. ეს შეუჩერებელი, დაუთრგუნავი, ზღვარდაუდებელი ლტოლვის რიტმი აქ გამოხატულია ზღაპრული ცხენის – მერანის თავდავიწყებულ ჭენებაში.

გონება აქ განწმენდილია ცივი ურწმუნოებისგან და, ამავე დროს, იგი ადგილს არ ტოვებს გულუბრყვილო ილუზიებისთვის:“ ბოლოს გ. ასათიანი ასკვნის: „მერანის ქმედითი, აქტიური, ოპტიმისტური მსოფლმხედველობა დამყარებულია არა საბოლოო მიზნის, იდეალის მიღწევის იმედზე. მის მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს იმის შეგნება, რომ ადამიანი გაჩენილია, მთელი თავისი არსებით მოწოდებულია ამ მიზნის მისაღწევად თავგანწირული ბრძოლისათვის“ (ასათიანი 1974, 171-172).

გავერკვეთ „ბედისა“ და „ბედის სამძღვრის“ სემანტიკაში.

გავიხსენოთ გრ. ორბელიანისადმი ნიკოლოზ ბარათაშვილის მიერ გაგზავნილი წერილი, სადაც პოეტი ნატრობს, იქნებ ვინმემ გაიყვანოს ვიწრო, „პატარა ღრე-კლდეს“ რა არის ეს ღრე-კლდე, თუ რა მისი სამშობლო, სატრფო, მეგობრები, ნათესავები? ბარათაშვილის ეს წერილი უშუალოდ ეხმიანება „მერანს“:

**„გაკვეთე ქარი, გააპე წყალი, გარდაიარე
კლდენი და ღრენი“**

ყოველგვარი ვიწრო, ვალდებულებებით დამძიმებული ცხოვრება ესაა „პატარა“, „ბედის სამძღვრით“ შემოფარგლული არსებობა – ბედი. რომანტიზმისთვის დამახასიათებელია სწორედ ამგვარი „ბედისგან“ განთავისუფლების მოტივი – არა იმიტომ, რომ (როგორც კიტა აბაშიძე ან გ. ნადირაძე ფიქრობდნენ) ეს ბედი (ანუ სატრფო, მშობლები, ახლობლები) სხვა „ბედზე“ უარესია (ანუ სატრფო ცბიერია, მშობლები და ახლობლები კი – გულგრილნი), არამედ იმიტომ, რომ ყოველგვარი „ბედი“ მიუღებელია მისთვის.

თუ შევადარებთ გრ. ორბელიანის „ჩემს დას ეფემიას“ და ბარათაშვილის „მერანს“, გამოაშკარავდება ლირიკულ გმირთა მკვეთრი განსხვავება. გრ. ორბელიანის გმირი მიილტვის „ბედში“ დაბრუნებისკენ, ბარათაშვილისა კი გაურბის „ბედს“.

ლექსის მხატვრული კონცეფციის მიხედვით, მერანს აქტიური და წარმმართველი როლი მიეკუთვნება, მხედარი კი შედარებით პასიურია, რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა გვეჩვენოს ასეთი შეხედულება. ლექსის პირველსავე ტაეპში ვლინდება ის, რომ მხედარი, ფაქტობრივად, მერნის ქმედების ობიექტია:

„მირბის, მიმაფრენს უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი...“

და ეს „უგზო-უკვლოდ“ ისეთ შთაბეჭდილებას წარმოქმნის, თითქმის მხედრისთვის უცნობია მისი საბოლოო მიზანი. მხედრის აქტიურობის ილუზიას გვიქმნის მისი მოწოდებები:

**„გასწი, მერანო, შენს ჭენებას არ აქვს სამძღვარი,
და ნიავს მიეც ფიქრი ჩემი, შავად მღელვარი!“**

აქედან გამომდინარე, უმართებულოა ბარათაშვილის ამ ნაწარმოების პარალელურად მსოფლიო ლიტერატურის იმ ნიმუშთა აღიარება, რომლებშიც გვხვდება „უგზო-უკვლოდ მქროლავი რაშის სახე“ (გ. ასათიანი). „მერანის“ სპეციფიკური თავისებურება ხომ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მისი ცენტრალური სახის ბინარულ სტრუქტურაში მდგომარეობს, რასაც ვერ ნახავთ ვერც ერთ „პარალელურ“ პოეტურ ნაწარმოებში.

ჩამოვაცალიბოთ ცნებათა ძირითადი სემანტიკური ოპოზიციები, რომლებიც წარმოქმნის „მერანის“ მნიშვნელობის საფუძველს:

მხედარი / მერანი	
ახლა, აქ / შემდგომ, იქ	
სასრული სამყარო	უსასრულობა, უსაზღვროება
(ბედის სამძღვარსაქეთა	(ბედის სამძღვარსმიღმა
სივრცე – დრო)	სივრცე – დრო)

ბედის სამძღვარსმიღმა სამყაროს ტრადიციული ინტერპრეტაცია გულისხმობს მისი, როგორც ირეალური სამყაროს გაგებას. ამდენად, შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ნაწარმოების ძირითად სემანტიკურ ოპოზიციათა რიცხვს მიეკუთვნება აგრეთვე სიცოცხლე/სიკვდილი.

მაგრამ ბარათაშვილი არ მიგვანიშნებს, რომ მხედრის სიცოცხლე შემოზღუდულია ბედის სამძღვრით. პოეტს არაფერი უშლიდა ხელს, ამ შემთხვევაშიც ისეთივე მკვეთრი ზღვარი გაეეღო „საწუთროებასა“ და ზენაართ სამყოფ სადგურს“ შორის, როგორიც გვხვდება მის მეორე შედევრში – „შემოლამება მთაწმინდაზედ“. „მერანში“ ამგვარი გამიჯვნის ნიშან-წყალიც არ შეიმჩნევა. ბედის სამძღვარსმიღმა ყოფიერება ცოცხალი ადამიანის, პიროვნების თავისუფალი ცხოვრების სინონიმია.

ამ ლექსში ბარათაშვილი ურთიერთს უპირისპირებს არა სიცოცხლესა და სიკვდილს, არამედ – „მამულში სიკვდილსა“ და „უპატრონოდ სიკვდილს“, „მდელოთა შორის ტიალის მინდვრის“.

ბედის სამძღვრით შემოფარგლული და მის გარეთ არსებული სამყაროები სიმეტრიულია ურთიერთის მიმართ (ასიმეტრიულობის ილუზიას წარმოქმნის ლირიკული გმირის სივრცობრივ-დროითი პოზიცია – „აქ, ახლა“).

ახლა, როდესაც „მირბის მიმაფრენს... ჩემი მერანი“, მხედარი სამშობლოში იმყოფება, მაგრამ მისთვის სანუკვარი სამძღვარსმილმა სამყარო.

აქ, „კლდეთა-ღრეთა“ შორის მყოფი მხედარი ნატრობს „ბედის სამძღვრის“ გადალახვას და „აღტაცებულს, გიჟურსა ლტოლვას“ სამძღვარსმილმა სივრცეში, სადაც ის თავისუფლად ამოისუნთქავს და „ხელმწიფურად გადახედავს“ თავის „ასპარეზსა“.

ამგვარად, „აქ-სივრცეში“ მხედარი გაურბის თავის „ბედს“ (რომელსაც არანაირად არ ახასიათებს, მაგრამ თვით ბედისგან გაქცევის მოტივმა, როგორც ვნახეთ, უბიძგა ზოგიერთ მკვლევარს უარყოფითი პრედიკატები მიეწერა „ბედისთვის“, ანუ მშობლებისთვის, სატრფოსთვის, მეგობრებისთვის და ა.შ.).

იმ სტროფებში, სადაც საუბარია სამძღვარსმილმა ყოფიერების შესახებ, ლირიკული გმირი დადებითად ახასიათებს „ბედს“, და თავისუფლებაში, რომელსაც სამძღვარსაქეთა სივრციდან ასე შეჰხაროდა, ამჩნევს მხოლოდ „ტიალ მინდორს“, „მყივარ სვავებს“ და ა.შ.

საინტერესოა, რომ სამძღვარსაქეთა სივრცის დასახასიათებლად მოხმობილ მრავალფეროვან სახეებსა და წარმოდგენებს სამძღვარსმილმა ყოფიერების აღწერისას ენაცვლება საკმაოდ მწირი და ერთმნიშვნელოვანი სურათები. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, მომავალი წარმოჩნდება არა დამოუკიდებლად, არამედ – მარტო-ოდენ აწმყოსთან შეპირისპირების მეშვეობით:

„ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაპართ საფლავებს
შორის;

ნუ დამიტუროს სატრფომ გულისა, ნულა დამეცეს ცრემლი
მწუხარის, –

შავი ყორანი გამითხრის საფლავს მდელითა შორის ტიალის
მინდვრის, –

და ქარისშხალი ძვალთა შთენილთა ზარით, ღრიალით მი-
წას

მომაყრის!

სატრფოს ცრემლის წილ მკვდარსა ოხერსა დამეცემიან
ციურნი

ცვარნი,

ჩემთა ნათესავთ გლოვისა ნაცვლად მივალალებენ სვავნი
მყივარნი!“

როგორც ვხედავთ, სამძღვარსმილმა სამყარო ხასიათდება მხოლოდ უარყოფითად: იქ არაა მამული, მეგობრები, ნათესავები, სატრფო. ამასთან, ლირიკული გმირი სწორედ ამ სამყაროსკენ მიისწრაფვის.

აქ შეიმჩნევა კარნავალური სივრცის რომანტიკული ტრანსფორმაცია. თუ კარნავალს ახასიათებს გადანაცვლება ვერტიკალური ღერძის გასწვრივ („მეფე მონას ეყმოს“; ბრძენი ხელად რებდეს“), „მერანში“ ხდება ჰორიზონტალური გადანაცვლება მამულიდან უცხო სამყაროსკენ. უცხო სამყარო წარმოგვიდგება, როგორც ცენტრი, რომლისკენაც მიისწრაფვიან მხედარი და მერანი. ამასთან, კარნავალურ სივრცეში „ცენტრი არ განსაზღვრავს თავისთავს, არამედ – მოითხოვს გარკვეულ მიმართებას გარედან, ე.ი. ცენტრი ვერ აღიწერება კატაფატიკურად, არამედ – მხოლოდ აპოფატიკურად“ (Падучева 2000, 317). გროტესკულ ლიტერატურაში ცენტრისკენ სწრაფვა განპირობებულია გარდასახვის მიზნით, მაგრამ, „მერანში“ გარდასახვა გააზრებულია რომანტიკული პოეტიკის შესაბამისად – როგორც სიკვდილი.

ლექსში მეტონიმიურია „ბედის სამძღვრის“ მოტივი, რადგან ის აღნიშნავს არა მარტო საზღვარს, არამედ – იმ სივრცესაც, რომელსაც შემოსაზღვრავს (მამული, ბედი).

მეტონიმიურია ლექსის ცენტრალური სახე. როგორც აღვნიშნეთ, ნაწარმოები იწყება პასიური კონსტრუქციით, სადაც ლირიკული გმირი წარმოჩენილია მერანის ქმედების ობიექტის სახით. ამგვარად, გმირს მეტონიმიურად ენაცვლება (მის ნაცვლად მოქმედებს) მერანი.

დ) ნიკ. ბარათაშვილის „ხმა იდუმალი“

„ხმა იდუმალი“ ერთ-ერთია ნიკოლოზ ბარათაშვილის იმ ნაწარმოებთაგან, რომლებშიც მთელი სისრულით გამოვლინდა პოეტის რომანტიკული მსოფლალქმა. ლექსის ტექსტი ყურადღებას იქცევს სპეციფიკური ნიშან-თვისებების მთელი რიგით.

„ხმა იდუმალის“ პირველი ორი ტაეპი შეიცავს ორ, შინაარსობრივად ურთიერთდაკავშირებულ შეკითხვას:

ვისი ხმა არის ეს საკვირველი?
რად აქვს გულს ესე ჩუმი ნაღველი?

მათგან განმსაზღვრელია, რა თქმა უნდა, პირველი ტაეპი. მასში დასმულია ის ძირითადი შეკითხვა, რომელზეც პასუხი უნდა გაეცეს ნაწარმოების ტექსტში. კითხვითი გამონათქვამები, უმთავრესად, ელიფსური ხასიათისაა; მათ, ჩვეულებრივ, აკლია (არა სინტაქსურ, არამედ – სემანტიკურ პლანში) ერთი ან რამდენიმე წევრი. ეს ხარვეზი უნდა შეავსოს პასუხებმა. თუ ამგვარი პასუხი რეალიზებულია პოეტურ ტექსტში, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ მოლაპარაკის (ამ შემთხვევაში – ლირიკული გმირის) სამყაროს მოდელი სრულია. თუ პოეტურ ტექსტში შესაბამისი პასუხი არ გაიცემა (ან არასრულად გაიცემა), მაშინ მასში დაფიქსირებულია სამყაროს არასრული მოდელი. ამგვარად, პირველი ტაეპის მეშვეობით წარმოიქმნება ერთგვარი მოლოდინის სიტუაცია, რომელმაც გადაწყვეტა უნდა პოვოს ტექსტის მომდევნო ნაწილებში. შეკითხვა: „ვისი ხმა არის...?“ მოითხოვს ამ ხმის სუბიექტის დესკრიფციასა და მისი ფუნქციების მითითებას.

ტექსტის მეორე სტროფში შემოდის ბავშვობასთან დაკავშირებული პატრიარქალური, იდილიური ყოფის თემა. სტროფის პირველი ნაწილი ეხმიანება „მერანის“ მესამე სტროფს, სადაც გმირის წინაშე წამოიჭრება დილემა პატრიარქალურ ყოფასა და თავისუფლებას შორის. ასევეა „ხმა იდუმალშიც“ ბავშვობის სამყაროსგან მოწყვეტისა და „წუთისოფლის ცნობის“ შემდგომ იწყება რეფლექსიის, თვითშემეცნების რთული გზა, როდესაც გმირი უპირისპირდება გარესამყაროს და, ამასთან, შინაგან კონფლიქტსაც განიცდის. აღსანიშნავია, რომ ბავშვობის სამყარო დახასიათებულია, როგორც „ადგილი, სადაც წრფელი რბიოდა ნათლად დრო ყმაწვილობის“, ე.ი. აქ დროის გარკვეული მონაკვეთი სივრცობრივადაა გააზრებული (მეტონიმური გადატანა), რასაც, როგორც ქვემოთ დავრწმუნდებით, არსებითი მნიშვნელობა აქვს.

ამავე სტროფიდან ვიგებთ, რომ იდუმალი ხმა მოუწოდებს ლირიკულ გმირს, ეძიოს თავისი „მხვედრი“ – და აქ, პირველად ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში, აისახება ბედის (ანუ ბედის „სამძღვრის“ (რადგანაც ბედი ყოველთვის უპირისპირდება თავისუფლებას, გარკვეულ ჩარჩოებში აქცევს მას) მოტივი. ტექსტის ამ ნაწილში იდუმალი ხმის მეტყველება უშუალოდ გადმოიცემა და მისი ფუნქციაც ერთმნიშვნელოვნად განიმარტება.

ამასთან, მესამე სტროფში ლირიკული გმირი თითქოს ივიწყებს ამ ხმის მოწოდებებს და სრულიად უგულვებელყოფს მათ. ის კითხულობს:

ნუთუ ხმა ესე არს ხმა დევნისა
შეუწყალისა სინიდისისა?

აქ, წინა სტროფისგან განსხვავებით, გმირის ამ თავისებურ ორეულს მიეწერება სინდისის შესაძლო ფუნქცია. შესაბამისად, შეინიშნება სტროფთაშორისი სემანტიკური კავშირის წყვეტა და თითოეული მათგანი დისკრეტული ერთეულის სახით წარმოგვიდგება. მართლაც, თუ მეორე სტროფში იღუმალი ხმა კარნახობს გმირს, ეძიოს თავისი „მხვედრი“, მესამე სტროფში მისი, როგორც სინდისის მოთხოვნაა გმირის შინაგან სამყაროში „ავი“, „საქენჯნავი“ ზნეობრივი თვისებების აღმოფხვრა. ამ მხრივ „ხმა იღუმალი“ ამჟღავნებს ნათესაობას ბარათაშვილის ისეთ პოეტურ ტექსტებთან, როგორიცაა „შემოღამება მთაწმინდაზედ“, „ფიქრნი მტკვრის პირას“ და „მერანი“, რომლებშიც სამყარო ასევე არაერთმნიშვნელოვნადაა დახასიათებული და გამოთქმულია ურთიერთსაპირისპირო თვალსაზრისები ამა თუ იმ მოვლენის შესახებ. იღუმალი ხმის ორგვარი პრედიკაცია ხორციელდება ერთი და იმავე ტექსტის ფარგლებში. მაშასადამე, არც ერთი მათგანი არ დაიყვანება თავისთავზე, არ უდრის თავისთავს.

ლექსის ბოლო სტროფი კვლავ შეკითხვებს შეიცავს და ასახავს ლირიკული გმირის მიერ იღუმალი ხმის იდენტიფიცირების ხელახალ მცდელობას. ეს პროცესი თითქოს სცილდება კიდევ ტექსტის ფარგლებს. გაუგებარია არა მარტო ის, თუ ვის განეკუთვნება იღუმალი ხმა (I-IV სტროფები), არამედ – ისიც, თუ რას კარნახობს ეს ხმა გმირს (II-III სტროფები). და თუმცა ლექსის პირველი ტაეპი აღძრავს იღუმალი ხმის არსის გარკვევის მოლოდინს, მაგრამ პოეტი სულაც არ ისახავს ამგვარ მიზანს. ნაწარმოებში თავს იჩენს სამყაროს არასრული მოდელი.

ძირითადი ფაქტორი, რომელიც წარმართავს ლირიკული გმირის ცხოვრებას, ესაა იღუმალი ხმა, რომელიც, გმირის აღიარებით, „თან სდევს ყოველთა ...ზრახვათა და საწადელთა.“ ის გარემოება, რომ გმირის ცხოვრების წარმმართველი, ანუ სამყაროს მისეული მოდელის ძირითადი მახასიათებელი ფაქტორი არაერთმნიშვნე-

ლოვნად ხასიათდება ტექსტში, მიუთითებს სამყაროს, როგორც ქმნადი, პროცესუალური მოცემულობის აღქმაზე. მართლაც, სამყაროს ერთ მდგომარეობას (იდეალური ხმა მოუწოდებს გმირს, ეძიოს თავისი „მხვედრი“) მყისვე ენაცვლება მეორე მდგომარეობა (იდეალური ხმა სინდისის ხმა და მოუწოდებს გმირს, აღმოფხვრას საკუთარი ავი, საქენჯნავი თვისებები). ეს ხმა თან სდევს ლირიკულ გმირს ბავშვობის პერიოდის დასრულების შემდგომ. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ბავშვობის პერიოდი გააზრებულია, როგორც გარკვეული „ადგილი“.

სამყაროს ქმნადობის, ანუ მისი არასტაციონარულობის მძაფრ აღქმას სუბიექტურად თან ახლავს ხოლმე მუდმივი მღელვარება და წუხილი, რაც „ხმა იდეალის“ ემოციურ ქვეტექსტს წარმოადგენს: „ქმნადობის... განუსაზღვრელობა აღსავსეა მოლოდინითა და იმედებით. მაგრამ ის არასოდეს გადაიზრდება განსაზღვრულობაში, ფორმაში, არასოდეს გაჯერდება, არასოდეს შეწყვეტს თავის ძიებებს, ამიტომ ქმნადობის განუსაზღვრელობა მტკივნეულია და კაემნიანი“ (Иосев 1994, 428).

სამყაროს ხედვა, რომელიც თავს იჩენს ბარათაშვილის ამ შედეგ-რში, მიუთითებს „აზროვნების მეტონიმიური ლერძის“ უპირატესი გამოვლინების შესახებ. მეტონიმიურადაა დანაწევრებული სამყარო, რომლის დისკრეტული მდგომარეობები მკვეთრად განსხვავდება ურთიერთისგან. მეტონიმიურია გმირის შინაგანი გაორებაც: ერთი მხრივ, მას ბავშვობის პერიოდიდან მოსდევს მონოლითური, ერთიანი „მე“, რომელიც უპირისპირდება იდეალურ „ხმას“, მეორე მხრივ კი – ამ „მე“-ს განუყოფელი ნაწილია თვით ეს „ხმა“.

ე) ფერის მხატვრული გააზრების თავისებურებები ნიკ. ბარათაშვილის პოეზიაში

ჩვეულებრივ, ყოველი მწერალი მიმართავს საგანთა ფერითი დახასიათების ხერხს. ზოგიერთი შემოქმედის ენა მდიდარია ფერის აღმნიშვნელი სახელებით. ხდება ისეც, რომ ფერთა პალიტრის სიძუნწე, მათი შერჩევითი გამოყენება მეტყველებს ამა თუ იმ ფერის საგანგებო ღირებულებაზე კონკრეტული მხატვრული სისტემის ფარგლებში. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია.

თამარ ნუცუბიძის დაკვირვებით,

„ნ. ბარათაშვილის ლექსებში საგანთა ფერითი მომენტის განსაზღვრება მინიმუმამდეა დაყვანილი... ნ. ბარათაშვილს არა აქვს გამოყენებული არც ერთი სპექტრული ფერი, გარდა ცისფრისა, და მხოლოდ „ბედი ქართლისას“ ცნობილ ლირიკულ გადახვევაში – „მორბის არაგვი, არაგვიანი“ – პოეტი მიმართავს მწვანე ფერს“ (ნუცუბიძე 1980, 52, 51).

ამკარაა, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში ცისფრის, უფრო ზუსტად კი – **ლურჯი** ფერის ფუნქცია განსაკუთრებით არსებითია, ხოლო ლექსში „ცისა ფერს“ ვლინდება პოეტის მსოფლალქმის საგულისხმო ნიშან-თვისებები.

ცნობილია, რომ რომანტიკოსები (ნოვალისი, ლერმონტოვი და სხვ.) საგანთა დახასიათებისას „ცისფერს“ (ან „ლურჯს“) უპირატესობას ანიჭებდნენ სხვა ფერებთან შედარებით.

ამასთან, ლურჯი ფერი ბარათაშვილთან არ უკავშირდება კონკრეტულ საგნებს, არ გამოიყენება ეპითეტის ჩვეულებრივი ფუნქციით. თუმცა ნაწარმოების ტექსტში გვხვდება ორი სინტაგმა – „ლურჯსა ცას“ და „ცა ლურჯი“, მაგრამ მათ სემანტიკაზე გარკვეულ ზემოქმედებას ახდენს პირველ სტროფში ლურჯი ფერისა და ცის ცნებების განსაზღვრა. კერძოდ, „ლურჯი“ აქ დახასიათებულია, როგორც პირველად ქმნილი, ანუ სხვა ფერებზე უფრო ადრე შექმნილი ფერი. ამ კონტექსტში „ლურჯი“ აღიქმება, როგორც გვარეობრივი ფერი სხვა ფერების მიმართ.

შემდგომ, „პირველად ქმნილი“ ფერი უნდა მივიჩნიოთ ასევე „პირველად ქმნილი“ ცის ატრიბუტად. ბიბლიის მიხედვით, ამგვარი „ცა“ – ესაა უხილავი ზეციური სამყარო, ღმერთის სამყოფელი. შესაბამისად, ზემოდასახელებულ სინტაგმებში ფერის სახელი და ცის ცნება საგანგებო მნიშვნელობით აღიჭურვება.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი ეპითეტის ფუნქციით იყენებს მხოლოდ ფერის სახელს – „ლაჟვარდი“ – ხილული ფერის აღსანიშნავად (ლექსებში „შემოღამება მთაწმინდაზე“ და „ფიქრნი მტკვრის პირას“). მაშასადამე, ხილული და უხილავი ცა აქ განსხვავებულია ფერის მიხედვით: პირველი მათგანი „ლაჟვარდია“, მეორე – „ლურჯი“.

ხილული და უხილავი ცის გამიჯვნა თავს იჩენს „შემოღამებაშიც“:

„ჰე, ცაო, ცაო, ხატება შენი ჯერ კიდევ გულზედ
მაქვს დაჩნეული!

**... გულისთქმა ჩემი შენს იქითა... ეძიებს სადგურს
ზენაართ სამყოფთ, რომ დაშთოს აქ ამაოება...**

ბუნებრივია, ლურჯის, როგორც პირველად ქმნილი ფერის დახა-
სიათება განაპირობებს ამ გამოთქმის უშუალო კორელაციას ბიბ-
ლიასთან. „დაბადებაში“ ვკითხულობთ:

„დასაბამად შექმნა ღმერთმან ცაი და ქუეყანაი.
ხოლო ქუეყანაი იყო **უხილავ** და **განუმზადებელ** და **ბნელი***
ზედა უფსკრულთა.“

ფერთა სემანტიკურ ექსპლიკაციებში, რომელთაც ა. ვეჟბიცკა
გვთავაზობს, ხაზგასმულია ლურჯის ის თვისება, რომ ესაა მუქი
ფერი:

„X – ლურჯია.
ზოგიერთ მომენტში შეუძლებელია ძალზე ბევრის დანახვა.
როდესაც ადამიანები ხედავენ რაიმეს, რაც X-ის მსგავსია, მათ
შეუძლიათ გაიფიქრონ ამგვარ მომენტებზე.“

აქვე მოვიყვანთ „მუქის“ განსაზღვრას:

„X – მუქია.
ზოგიერთ მომენტში ძალზე ცოტა რამ ჩანს.
როდესაც ადამიანები ხედავენ X-ის მსგავს საგნებს, შეიძ-
ლება
მათ გაიფიქრონ ამაზე“ (Вежбицкая 1997, 259, 249).

* „ბნელი გახლდათ იმ ნათლის არარსებობის ბუნებრივი შედეგი, რომე-
ლიც ჯერ კიდევ არ იყო შექმნილი დამოუკიდებელი სტიქიის სახით. ნათე-
ლი გამოიყო პირველადი ქაოსიდან მხოლოდ შემდგომ, სამყაროს შემოქმე-
დის ერთგვირეული მოღვაწეობის პირველ დღეს“ (Толковая Библия или...
1904-1907, 3). ამგვარად, პირველად ქმნილი ხილული და უხილავი სამყარო,
ანუ „ცაი და ქუეყანაი“ ბნელით იყო დაფარული. თვით ამქვეყნიური ნათ-
ლის შექმნის შემდეგაც ღმერთს გარემოიცავს ბნელი, ნისლი, წყვდიადი
(იხ. მაგ. ფსალმ. XVII, 10, 12; გამოსლვ. XXXIII, 9-10; ნეშტთა VI, 1), რასაც
შემდგომ პატრისტიკა „ნათელ წყვდიადს“ უწოდებს. უხილავობა ანუ „სიბ-
ნელე“ წარმოადგენს „ზენაართ სამყოფი“ ცის ატრიბუტს.

ვეუბიცასეული ექსპლიკაციები შეესაბამება „ლინგვა მენტალისს“, ანუ გონების, ცნობიერების სიღრმისეულ შრეებში ამა თუ იმ ფერის გააზრების არსს. ამდენად, ფერთა სემანტიკისა და მათი მხატვრული ფუნქციების ანალიზისას ამ ექსპლიკაციათა გათვალისწინება აუცილებელია.

აქედან გამომდინარე, ცხადია, რომ ბარათაშვილთან „ლურჯი“ გვევლინება, როგორც სამყაროს დასაბამიერი მდგომარეობის აღმნიშვნელი სიტყვა და არა როგორც გარკვეული ფერის სახელი. მისი გამოყენება მოტივირებულია იმით, რომ ესაა მუქი, ბნელი ფერი.

შეიძლება ითქვას, რომ ბნელი, სიბნელე აქ წარმოადგენს ფერის **არსსა და პირველსახეს**. მისი სინონიმია „ლურჯი“, რომელიც ბარათაშვილის მხატვრულ სისტემაში არასოდეს აღნიშნავს და არ შეიძლება აღნიშნავდეს კონკრეტული საგნის ფერს.

ბნელი სამყარო, ბიბლიის მიხედვით, თვისებრივად განუსაზღვრელი იყო. ის მხოლოდ პოტენციურად გულისხმობდა დანაწევრებისა და კერძო ობიექტების შექმნის შესაძლებლობას. ამგვარი სიბნელე, ბნელი წარმოგვიდგება როგორც ერთგვარი სუბსტანცია, რომლისგანაც ღმერთმა შემდგომ შექმნა კერძო საგნები. ლურჯის (როგორც „ბნელი“ ფერის) სუბსტანციურობას ნიკოლოზ ბარათაშვილთან ადასტურებს გამოთქმა: „**შევერთო** ლურჯსა ფერს“. მაშასადამე, ლურჯი ფერი სიმბოლურად აღნიშნავს სამყაროს პირვანდელ, თვისებრივად განუსაზღვრელ მდგომარეობას. როგორც მხატვრული სახე, სიმბოლო **მეტონიმიური ბუნებისაა**: „სიმბოლოს გააჩნია ნაწილის მეშვეობით მთელის წარმოდგენის მეტონიმიური უნარი“ (Посев 1994, 25).

ფერის სახელების უპირატეს გამოყენებას სიმბოლური (მეტონიმიური) ფუნქციით განაპირობებს ვიზუალური აღქმის გარკვეული სპეციფიკა (აღქმის სხვა მოდალობებისგან განსხვავებით). სახელდობრ, „ჩვენ არ გვესმის საგნები, არამედ – ბგერები, მაშინ, როდესაც, მეორე მხრივ, ჩვენ ვხედავთ საგნებს და არა მხოლოდ ფერებს“ (Wierzbicka 1980, 114). მართლაც, ფერი და შესაბამისი საგანი იმთავითვე სინთეზურად აღიქმება. ამიტომ, თუმცა ადამიანს ძალუძს ფერის განყენება საგნებისგან, მაგრამ ამგვარი განყენება მეტონიმიური ხასიათისაა – ფერები კონკრეტული საგნებისგანაა განყენებული. მეორე მხრივ, სმენითი აღქმისას ბგერები არ უკავშირდება გარკვეულ საგნებს და მხოლოდ გამოცდილების დაგრო-

ვების შემდეგ ხორციელდება სმენითი სიგნალების ასოციაციური დაკავშირება საგნებთან. ამგვარი გამოცდილების არარსებობის შემთხვევაში აუდიალური აღქმის აღმნიშვნელი სიტყვები გამოიყენება მეტაფორული ფუნქციით, ხოლო ჩვეული ბგერითი სიგნალების აღმნიშვნელი სიტყვები მეტონიმების სახით გვხვდება.

ლექსში „ცისა ფერს“ ლურჯი ფერის გააზრება ემყარება მეტონიმიზაციას (როგორც მენტალურ აქტს), ანუ განყენებას; როგორც მხატვრული სახე, „ლურჯი“ წარმოადგენს გარკვეულ სიმბოლოს.

ლურჯისა და ბნელის (როგორც სინონიმების) ამგვარი კონცეპტუალიზაცია თავს იჩენს ნიკოლოზ ბარათაშვილის მეორე ლექსშიც – „შემოღამება მთაწმინდაზე“:

ამ ნაწარმოებში ვლინდება ის სტილური თავისებურება, რომელიც, ერთი შეხედვით, დამახასიათებელი არაა რომანტიკული სტილისთვის – ბუნების მოვლენებს პოეტი მოიხსენიებს მრავლობით რიცხვში: „ცვარნი“, „ციაგნი“, „ადგილნი“, „ყვავილნი“, „ნაპრალთ“, „ნიაგნი“, „ლელეთა“, „შემოგარენი“ – და ამ გზით განზოგადებულად წარმოგვიდგენს მათ, კონკრეტული ნიშან-თვისებების მითითების გარეშე, როგორც ერთგვაროვანი საგნების სიმრავლეს. შეუძლებელია მსჯელობა მათი მსგავსების ან განსხვავების შესახებ. ზოგჯერ პოეტი იყენებს მხოლოდ ერთ რიცხვსაც: „კლდევ ბუნდოვანო“, „მთავ ღრუბლიანო“. ეს ეპითეტები ფუნქციურად მრავლობითი რიცხვის ტოლფასია – მათი დანიშნულებაა ბუნების ობიექტების კონკრეტული აბრისის გამქრქალება. სინტაგმებში – „ლამაზს ველსა“ და „ტურფას სერზედ“ – შემფასებლური ეპითეტები ვერ წარმოაჩენს „ველისა“ და „სერის“ დამახასიათებელ კერძოობით ნიშნებს. ამიტომ სამყარო, ამ ლექსის მიხედვით, წარმოგვიდგება როგორც **ერთგვაროვანი და თვისებრივად განუსაზღვრელი რეალობა**.

ამ ნაწარმოების ანალიზისას გ. ასათიანი მსჯელობს „შეგნებულად გაბუნდოვანებული ფონის“ შესახებ (ასათიანი 1974, 150), მაგრამ აქ გაბუნდოვანებულია არა ფონი, არამედ – საგნები, რომლებიც ერწყმიან საერთო ბნელ ფონს.

ბნელი (ან ლურჯი) ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში სამგვარი მნიშვნელობისაა:

1. ფერების პირველსახე, მათი გვარი, როდესაც არ არსებობდნენ საგნები, მაგრამ არსებობდა ბნელი, როგორც ფერების არსი;

2. გარკვეული სუბსტანცია, რომელიც სამყაროს წარმოქმნის საფუძველია;

3. ბნელი, მუქი, ლურჯი ფერი უბრუნებს საგნებს პირვანდელ განზავებულობას სივრცეში, პოტენციური არსებობის სტატუსს.

როგორ აღიქმება ამგვარი სამყარო? შეიძლება თუ არა, საზოგადოდ, მისი აღქმა? აღქმა ხომ სხვა არაფერია, თუ არა „სხვისი წვდომა პლუს საკუთარი თავის შეცნობა. ამასთან, პირველი მათგანი მოცემულია **დანაწევრებულად**, მეორის თვისება კი განურჩეველი დენადობაა“ (Посев 1994, 80) (ხაზგასმა ჩემია – თ. ლ.). „შემოღამებაში“ ასახული სამყარო სწორედ დაუნაწევრებელია, ე.ი. გარკვეულად, „არააღქმადია“. პოეტი თითქოს ვერ ხედავს გარესამყაროს. მისი მზერა არ ჩერდება ცალკეულ საგნებზე და თუ ჩერდება, ვერ აღიქვამს მათ. როგორც სინამდვილის ფრაგმენტებს.

ყოველივე ამის შედეგად წარმოიშობა სპეციფიკური ურთიერთმიმართება ლექსის ტექსტსა და მის შესაბამის რეალობას შორის.

თვისებრივად განუსაზღვრელი სამყარო არ შეიძლება წარმოადგენდეს **დანაწევრებული** ტექსტის ადეკვატურ დენოტატს. ტექსტი განიცდის იზოლირებას დენოტატისგან. ის უპირისპირდება დენოტატს, როგორც დანაწევრებული – დიფუზურს; აქტუალიზებული – პოტენციურს; როგორც ინდივიდუალური მოვლენა (მეტყველება) – ზოგადს და, ამიტომ, შეუცნობელს.

ამგვარი ტექსტი ემყარება მხოლოდ კომბინაციურ პრინციპს, რადგან თავისუფლდება საგანთა სამყაროსთან მიმართებისგან. შესაძლებელი ხდება ნებისმიერი ნიშნის ან კონცეპტის დაკავშირება ნებისმიერ სხვა ნიშანთან ან კონცეპტთან „მომიჯნავეობის“ პრინციპის მიხედვით, ანუ **მეტონიმურად**. საზოგადოდ, კომბინაციურობა (მეტონიმურობა) ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური აზროვნებისა და მხატვრული ენის ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანია.

კომბინაციურობა აქ მუდავნდება არა მარტო მეტონიმური სახეების სიმრავლეში. ის თავს იჩენს პოეტური მეტყველების „დიאלოგურობაშიც“, რომელსაც (ლოგიკურ პლანში განხილვისას) შეიძლება ვუწოდოთ **პრედიკაციის თავისუფლება**. ნიკოლოზ ბარათაშვილთან ხშირად ვხვდებით ერთი და იმავე მოვლენის ურთიერთსაპირისპირო ნიშნებით დახასიათების ან ერთსა და იმავე ტექსტში საპირისპირო თვალსაზრისთა გამოთქმის შემთხვევებს.

კერძოდ, „შემოლამებაში“ ამ მხრივ საყურადღებოა ორი უკანასკნელი სტროფი:

„ამგვარი იყო მთაწმინდაზედ შემოლამება!
ჰოი, ადგილნო, მახსოვს, მახსოვს, რასაც ვფიქრობდი
მე თქვენდა შორის და ან რასაც აღმოვიტყოდი!
მხოლოდ სული გრძნობს, თუ ვითარი სძლევნით მას შვება.

ჰოი, სალამოვ, მყუდროვ, საამოვ, **შენ დამშთი**
ჩემად სანუგეშებლად!
როს მჭმუნვარება შემომესევის, **შენდა**
მოვილტვი განსაქარვებლად!
მწუხრი გულისა – სევდა გულისა – **ნუგეშა ამას**
შენგან მიიღებს,
როს გათენდება დილა მზიანი და ყოველს ბინდსა
ის განანათლებს!“

აქ პრედიკატი – შვების მინიჭების, ნუგეშისცემის უნარი – მიეწერება ბუნების ორ ურთიერთგანსხვავებულ მოვლენას („დილა მზიანი“, ე.ი. ნათელი, და ბინდი, სალამო, ჩვეულებრივ, გაიაზრება როგორც ანტონიმები), რაც ლოგიკური შეუსაბამობის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

თავისუფალ პრედიკაციას მიმართავს პოეტი აგრეთვე ლექსებში „ხმა იდუმალი“ (იხ. ზემოთ) და „ფიქრნი მტკვრის პირას“, აგრეთვე – პოემაში „ბედი ქართლისა“.

ვ) ნიკ. ბარათაშვილის „ფიქრნი მტკვრის პირას“

ამ ნაწარმოებში ბარათაშვილი ურთიერთს უპირისპირებს მარადიულ მდინარებას, მარადისობას (მტკვარი) და ამქვეყნიურ საქმეთა ამაოებას, საწუთროს, დროს; კერძო საზოგადოებას („თავის მამულსა, თვისთა შვილთა“) და სამყაროს უსასრულობას, რომელშიც ოდესმე ჩაიძირებიან ეს „მამული“ და „შვილები“. „აქ ჩვენ წინ არის არა ჩვეულებრივი ლირიკული მონოლოგი, არამედ თავისებური მედიტაციური ფორმა, რომელიც მძაფრ შინაგან დიალოგს ემყარება, – შენიშნავს გ. ასათიანი, – ...უთანხმოება საბოლოოდ უკანასკნელ სტროფში შიშვლდება“ (ასათიანი 1974, 50).

ვერ ვიტყვით, რომ რომელიმე რომანტიკოსი პოეტისთვის (ისევე, როგორც ყველა ადამიანისთვის) უცხო ყოფილიყო ის შეხედულება, რომელიც გამოთქმულია ამ ლექსის ბოლო სტრიქონებში:

„მაგრამ რადგანაც კაცნი გვექვიან, – შვილნი სოფლისა,
უნდა კიდევცა მივდიოთ მას, გვესმას მშობლისა.
არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს,
იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნვოს!“ –

მაგრამ ის, საზოგადოდ, სპეციფიკური არაა რომანტიკული მსოფლალქმისთვის, ისევე, როგორც თვალსაზრისი წუთისოფლის ამოებების შესახებ, რომელიც გამოითქმის მთელ ტექსტში, თუ არ ჩავთვლით ბოლო სტროფს. რომანტიკულია თვით ამ ორი თვალსაზრისის შეტოლება, მათი თანაბარუფლებიანობა, მათი „დიאלოგი“, რის შედეგადაც ეს „ტრივიალური ჭეშმარიტება, რომელიც ყოველ მოკვდავს მზამზარეულად ეძლევა, ნიკ. ბარათაშვილთან იძენს ცხოვრების დამკვიდრების არაჩვეულებრივ ენერგიას, რადგან დაეჭვების, სკეპსისის, ნეგატიური და პოზიტიური საბუთების კარდინალური დაპირისპირებიდან არის გამოტანჯული“ (Ibidem, 326-327).

ორი ურთიერთსაპირისპირო თვალსაზრისის თანაბარუფლებიანობა ნიშნავს მათ გატოლებას, და, გარკვეული გაგებით, მათი დაპირისპირებულობის გაბათილებას, ე.ი. ორივე მათგანის უცილობლობას. ამგვარ პირობებში ეს თვალსაზრისები ურთიერთშენაცვლებადია, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ თითოეული მათგანი მეტონიმიურ მიმართებაშია მეორესთან.

საინტერესოა, რომ როგორც „შემოღამება“, ასევე – „ფიქრნი“ საგანგებო ლოგიკური სტრუქტურით გამოირჩევა. ნაწარმოების მთელი ტექსტი ეთმობა ერთი თვალსაზრისის შესახებ მსჯელობას („ფიქრნი მტკვრის პირას“) ან ლირიკული გმირის დამოკიდებულების ასახვას („შემოღამება“), ხოლო *უკანასკნელ* სტროფში თავს იჩენს საპირისპირო თვალსაზრისი ან ემოციური მიმართება. ამგვარად, მეორე თვალსაზრისი განთავსებულია ტექსტის *მიჯნაზე*, ე.ი. მის პერიფერიულ ნაწილში (შდრ. მიჯნა – სამძღვარი „მერანში“). „მიჯნის“ ამგვარი აქტუალობა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რომანტიკულ მსოფლალქმას ახასიათებს.

საგულისხმოა, რომ ბარათაშვილის ამგვარად სტრუქტურირებული ნაწარმოებებში პირველი თვალსაზრისი განმტკიცებულია ტექსტით, როგორც გარკვეული მოცემულობით, და ამ თვალსაზრისის უპირატესობა, „პერიფერიულ“ თვალსაზრისთან შედარებით, სწორედ აქედან გამომდინარეობს. რაც შეეხება „პერიფერიულ“ თვალსაზრისს, ის, როგორც მიჯნა, ტექსტის სივრცის ნაწილიცაა და, ამავე დროს, ესაზღვრება ცარიელ (არატექსტობრივ) სივრცეს, ე.ი. ლოგიკურ ასპექტში, მასაც მოიცავს. მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ პერიფერიულ თვალსაზრისს გააჩნია ორი ალსანიშნი (როგორც მიჯნას): ტექსტი და არატექსტი, რაც მას საეჭვოდ ხდის, ე.ი. არაჭეშმარიტ (არავტორისეულ) თვალსაზრისად აქცევს.

თუ ვივარაუდებთ, რომ ჭეშმარიტია პერიფერიული თვალსაზრისი, მაშინ ცენტრალური (ტექსტის მთელ სივრცეში ასახული) თვალსაზრისი პერიფერიულ თვალსაზრისად იქცევა, მთელი ტექსტი კი წარმოგვიდგება, როგორც მიჯნა ტექსტსა (უკანასკნელ სტროფსა) და არატექსტს შორის, ეს კი ეჭვის ქვეშ აყენებს პირველი თვალსაზრისის ჭეშმარიტებას (ავტორისეულობას).

ამგვარი ტექსტი მეტონიმიურია, რადგან ემყარება მხოლოდ ასოციაციას მომიჯნავეობის მიხედვით და არა ლოგიკურ – სემანტიკურ კავშირებს ტექსტის ნაწილებს შორის, ე.ი. ტექსტის ერთიანობას.

ზ) ნიკ. ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“

ზემოთთქმული მიმართებები აშკარად ვლინდება პოემაში „ბედი ქართლისა“. ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ამ პოემასთან დაკავშირებით ორი პრობლემა განიხილებოდა: 1. ნაწარმოების რეალისტური (ან რომანტიკული) მიზანდასახულობა; 2. ავტორის პოზიცია პოემაში დასმულ საკითხთან („ქართლის ბედთან“) დაკავშირებით.

მიუთითებდა რა „ბედი ქართლისას“ რეალისტურ ხასიათზე, კ. აბაშიძე წერდა: „რეალიზმის უმთავრესი თვისება და მოთხოვნილება ლიტერატურაში ის არის, რომ მწერალმა თავისი „მე“ დამალოს და არ გამოაჩინოს თავისი აზრები და გრძნობები შეაბორკილოს“ (აბაშიძე 1962, 85) და შემდგომ, „ერთი სტრიქონიც არ დაუწერია ბარათაშვილს ამ პოემაში, ერთი სიტყვაც არ წამოცდენია ისეთი,

რომლითაც ჩანდეს, მისი თანაგრძნობის სასწორი რომელი მათგანისკენ იწევს“ (Ibidem, 87).

ვ. კოტეტიშვილი, აგრეთვე, აღიარებდა პოემის რეალისტურობას, ხოლო ბარათაშვილის თვალსაზრისის გამოხატველ გმირად სოფიო ლეონიძეს მიიჩნევდა: „პოემაში პოეტი პირველი შეხედვით ობიექტურად აღწერს იმ მომენტს, როდესაც ერეკლე საქართველოს რუსეთთან შეერთებაზე ფიქრობდა, მაგრამ შიგ იმდენი მღელვარება შემოაქვს და იმდენია ლირიული განდგომა, რომ სრულიად გარკვეული გვეჩვენება პოეტის აზრი ამ ფაქტის შესახებ და მისი მელანქოლიის მთავარი მიზეზიც. ამ პოემაში არის ყველასთვის ცნობილი ლირიული განდგომა, სადაც პოეტი აღწერს სოლომონ მსაჯულის ცოლს სოფიოს, რომელიც ამბობს:

უწინამც დღე კი დამელევა მე!
უცხოობაში რაა სიამე,
სადაცა ვერ ვის იკარებს სული
და არს უთვისო, დაობლებული?

პოეტი ამ ჩვენებით აღფრთოვანდება და მის ლანდს მიმართავს:

ჰოი, დედანო, მარად ნეტარნო,
კურთხევა თქვენდა, ტკბილსახსოვარნო!
რა იქნებოდა, რომ ჩვენთა დედათ
სულიცა თქვენი გამოჰყოლოდათ!

ეს ადგილი არის მთელი პოემის გასაღები და პოეტის განცდების თუ სიმპათიების მაჩვენებელი“ (კოტეტიშვილი 1959, 123-124).

რეალისტურ ნაწარმოებად აღიარებდა ამ პოემას პ. ინგოროყვაც.

„ნ. ბარათაშვილი როგორც ერეკლეს, ისე სოლომონს თავიანთი აზრის გამოთქმისა და დასაბუთების სრულ შესაძლებლობას აძლევს. – აღნიშნავს აპ. მახარაძე. – ... იგი არასოდეს არ ცდილობს რომელიმე მოკამათეს თავს მოახვიოს თავისი საკუთარი შეხედულებანი. კიდევ მეტი: მხარეთა კამათი და თითოეული მათგანისგან წამოყენებული აზრთა საბუთიანობა აქ იმდენად ობიექტურია და დამაჯერებელი, რომ პოეტის პირადი შეხედულებანი აქ მაინცდამაინც არც კი ჩანს“ (ინგოროყვა 1922, 329).

აკ. გაწერელია ადასტურებს, რომ „ბედი ქართლისა“ რეალისტური ნაწარმოებია. მისი აზრით, „ნიკოლოზ ბარათაშვილის სიმპათია სოლომონ ლეონიძის მეუღლისკენაა და თავისუფლება მისთვის სიცოცხლისა და ბედნიერების უწინარეს პირობას წარმოადგენს“ (გაწერელია 1947, 80).

ალ. კალანდაძე ურთიერთისგან მიჯნავს, ერთი მხრივ, ერეკლეს პოზიციას, რომელიც

„რეალისტურია თავისი დროის სინამდვილის მიმართ“, მეორეს მხრივ კი – სოლომონ ლეონიძისას, რომელიც რეალისტურია „ახალი დროის მიმართ“: მეფის გადაწყვეტილება სწორი იყო თავისი დროის მოთხოვნაზე, მაგრამ არის თუ არა სოლომონ ლეონიძის პოზიცია სწორი პასუხი დროის მოთხოვნაზე? ეს არის პოემის ამაღლებული პრობლემა, პოეტის იჭვისა და ძიების საგანი. ეს კითხვა ნაწარმოებში ისევ ძიებისა და ტანჯვის საგნადაა დატოვებული. უფრო მეტიც, ავტორი მოერიდა ამ პრობლემის უშუალოდ მისი თანამედროვე სინამდვილის ფონზე დაყენებას..., ხოლო ძიების საგანს სწორედ ამის ამოცნობა შეადგენდა, ამ სინამდვილის მიმართ ძალაში რჩება მისწრაფებებსა და სინამდვილეს შორის კონფლიქტებზე აღმოცენებული სოლ. ლეონიძის რომანტიკული თვალსაზრისი, რომელიც კონკრეტულ მოთხოვნებზე კონკრეტულ პასუხს არ იძლევა“ (კალანდაძე 1972, 337).

„ნიკოლოზ ბარათაშვილი პრინციპულად ეროვნული თავისუფლების იდეის თავდადებულ მომხრედ გვევლინება, – წერდა გ. აბზიანიძე, – ამ მხრივ იგი ენმაურება სოლომონ ლეონიძის გრძნობებს და დიდი სიმპათიით გვისურათებს მას. მაგრამ იმ ისტორიულ სიტუაციაში, რომელშიც მოქცეული იყო მე-18 საუკუნის საქართველო, ბარათაშვილი ერთადერთ სწორ პოლიტიკად თვლის ერეკლე მეორის ორიენტაციას“ (აბზიანიძე 1955, 8).

გ. ასათიანი მიიჩნევდა, რომ „ბარათაშვილის პოემაში საბოლოოდ, ობიექტურად, მაინც ერეკლეს აზრი იმარჯვებს...“ (ასათიანი 1974: 144).

ადილი შესამჩნევია, რომ მკვლევრები განიხილავდნენ რეალურ ისტორიულ დილემას, რომელიც თავის დროზე წამოიჭრა ერეკლე

მეორის წინაშე და არა – პოემის მხატვრულ კონცეფციას, პოემას, როგორც მხატვრულ ფენომენს. ვფიქრობთ, უფრო მრავლისმთქმელია სწორედ უკანასკნელი მიდგომა, და კერძოდ, ის, თუ როგორაა აქ გააზრებული „ბედი“ და „თავისუფლება“.

შევნიშნავთ, რომ სოფიო ლეონიძის უშუალო, გულუბრყვილო წარმოდგენა თავისუფლების შესახებ არ ემთხვევა რომანტიკულ თავისუფლებას – მარტოობას.* სოფიოს სურვილია, დარჩეს თავის მამულში, სადაც „სულსა სული თვისად მიაჩნის და გულსა გულის პასუხი ესმის“.

„ – უწინამც დღე კი დამელევა მე!
უცხოობაში რაა სიამე,
სადაცა ვერ ვის იკარებს სული
და არს უთვისო, დაობლებული?
რა ხელ-ჰყრის პატივს ნაზი ბუღბუღი,
გალიაშია დატყვევებული!
და ველად იგი, ამხანაგთ შორის,
ჭირსაც, ვით ლხინსა, ერთგვარ დამღერის!
ესრეთ რას არგებს კაცსაც დიდება,
თუ მოაკლდება თავისუფლება?“

აშკარაა განსხვავება მის თვალსაზრისსა და „მერნის“ გმირის სიტყვებს შორის:

„ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაპართ
საფლავებს შორის;

* შდრ. გ. ასათიანის თვალსაზრისი:

„მსგავსად ბეთჰოვენის „სონატა აპასიონატა“-სი, ბარათაშვილის ამ პოემასაც ორი ძირითადი თემა, ორი ლაიტმოტივი გასდევს. მათი შეპირისპირებისა და გადაჯვარედინების საშუალებით გადმოცემულია ორი მტრული საწყისის – ბედისწერისა და ბედნიერების, აუცილებლობისა და თავისუფლების ორთაბრძოლა.

არის მომენტები, როდესაც მეორე საწყისი იმდენად გაძლიერებულია, ისე ინტენსიურად ჟღერს, რომ ჩვენთვის თითქმის ეჭვმიუტანელი ხდება მისი უპირატესობა.

ასეთ ჟღერადობას იძენს თავისუფლების თემა სოლომონ მსაჯულის მეუღლის, „სათნო სოფიოს“ მონოლოგში... თავისუფლება ბარათაშვილის პოემაში ქალის ხმით მეტყველებს“ (ასათიანი 1974, 138).

ნუ დამიტუროს სატრფომ გულისა, ნულა დამეცეს
ცრემლი მწუხარის“

– რომლებშიც გამოხატულია მზადყოფნა მარტოობისთვის, ვინაიდან მარტოობა მას შესაძლებლობას მისცემს, განახორციელოს „უდიდესი შებრძოლება, იდიდესი თავგანწირვა... რასაც ღმერთამდე ასული კაცის ბუნებამ მიაღწია“ (კაკაბაძე 1968, 263).

სოლომონ ლეონიძე და სოფიო არარომანტიკულ თვალსაზრისს გამოხატავენ. მათი თავისუფლების, მათი ყოფიერების მასშტაბი და აზროვნება განსხვავდება ერეკლეს აზროვნებისგან, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ ესაა ვიწრო თვალსაზრისი, რომელსაც არ ძალუძს კერძოობითობაზე და გრძნობიერ მიმართებებზე ამბობა. ამ პერსონაჟთა არსებობაში ტრაგიზმი გარედან შეიტანება, ერეკლეს არსებობის ფორმა კი, სავსებით ბუნებრივად, მარტოობაა. ერეკლე ყოველთვის მარტოა, ლეონიძეები კი, შესაძლებელია მარტონი აღმოჩნდნენ ფიზიკური (არა შინაგანი) გაუცხოების, „უცხოობის“ პირობებში. ერეკლე ფიზიკურადაც მარტოა – ის „მეფეა“ (ეს მისი სოციალური როლია), მეფის ფუნქცია კი ერზე „ზრუნვაა“, რაც თავისთავად გამოორიცხავს მას ერის ფარგლებიდან, ერზე მაღლა აყენებს.

ამ თვალსაზრისით, „ქართლის ბედის“ გადაწყვეტა ის თემაა, რომელიც ბარათაშვილის პოემაში ემსახურება პიროვნებისა (ერეკლეს) და საზოგადოების (ერის, „ქართლის“) ურთიერთდაპირისპირების ასახვას.

მაშასადამე, ერეკლე, ისევე, როგორც რომანტიკულ გმირთა უმრავლესობა, უპირისპირდება კერძო საზოგადოებას. მეფის მდგომარეობის ტრაგიზმი იმაშია, რომ ეს საზოგადოება მისი ერია. აღსანიშნავია ისიც, რომ სოფიოსა და მსაჯულის თვალსაზრისზე ამბობა, რასაც მეფეს გონება კარნახობს, „სულით დაობლებას“ ნიშნავს – და „ობოლი სული“ აქ სწორედ ერეკლეა.

ამასთან, ნ. ბარათაშვილის მიუკერძოებლობა რომელიმე გმირის თვალსაზრისისადმი არ ნიშნავს, რომ პოემა რეალისტური ხასიათისაა (უნდა განვსხვავოთ რეალიზმი, როგორც მხატვრული მეთოდი და რეალიზმი, როგორც ამა თუ იმ პრობლემის გადაწყვეტა „საღ განსჯაზე“ დაყრდნობით). უბრალოდ, ერეკლემ თავის დროზე რეალისტურად გადაწყვიტა „ქართლის ბედის“ საკითხი, მაგრამ სულ სხვა პოემის კონცეფცია. ის, როგორც ვაჩვენეთ, რომანტიკული

ლიტერატურისთვის დამახასიათებელ პრობლემას – პიროვნების დაპირისპირებას საზოგადოებასთან – ასახავს და სწორედ ამ კუთხით უნდა იქნეს განხილული.

ამ პოემას, ისევე, როგორც ზემოგანხილულ ლირიკულ თხზულებებს, ნიკოლოზ ბარათაშვილი აგებს მომიჯნავეობის პრინციპის მიხედვით. სწორედ ის უჩვეულო ფაქტი, რომ პერსონაჟთა თვალსაზრისები თანაბარუფლებიანია, რომ ავტორი თითქოს არ ერევა ნაწარმოების სტრუქტურასა და კონცეფციაში, ააშკარავებს ჩვენი დასკვნის სისწორეს. მომიჯნავეობის პრინციპი ანუ მეტონიმიურობა თავს იჩენს ნიკოლოზ ბარათაშვილის რითმაშიც.

თ) ნიკ. ბარათაშვილის რითმა

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის ისეთი არსებითი თავისებურება, როგორიცაა არაზუსტი რითმა, ტრადიციულად შემთხვევით თვისებადაა აღიარებული. კ. ჭიჭინაძის შეხედულებით, „ნაკლული რითმა დაკანონდა გრიგოლ ორბელიანისა და ბარათაშვილის პოეზიაში მათ მიერ ყალბად გაგებული რუსული ერთმარცვლიანი, ეგრეთწოდებული ვაჟური რითმის მიხედვით. მათ ეს რითმა აითვისეს, როგორც ეტყობა, თვალთ, ნამდვილად კი რითმა სმენისთვის არსებობს“ (ჭიჭინაძე 1981, 30).

მკვლევართა გაცემას ყოველთვის იწვევდა ის ფაქტი, რომ ბარათაშვილის ნაწარმოებებში გამოიყენება ესოდენ არაკეთილხმოვანი რითმები:

„მუსიკალური რითმები აქა-იქ ბარათაშვილის ლექსშიაც გვხვდება, – წერდა ს. გორგაძე, – მაგრამ მათი რიცხვი ისე მცირეა და იმავე დროს ეს რითმები იმდენს უხეირო რითმებთან არიან არეულნი, რომ მათს მუსიკალობას იქ არამცთუ სარგებლობა არ მოაქვს, პირიქით, მსმენელისა და მკითხველის ფსიქიკაში ერთგვარს კონტრასტის გრძნობას იწვევს (დისონანსი) და, სიამოვნების ნაცვლად, უსიამოვნებას ჰგვრის.

იკითხება: რაშია დამარხული ამ მოვლენის საიდუმლოება? სად უნდა ვეძებოთ ბარათაშვილის ლექსის მომხიბლაობის მთავარი მიზეზი? ... ეს მიზეზი უნდა ვეძიოთ არა ბარათაშვილის ლექსის გვართა სიმრავლეში და მრავალსახეობა-

ში, არა მათს ორიგინალობაში (ბესიკსა და გურამიშვილს უფრო მეტი გვარისა და ორიგინალური საზომების ლექსი მოეპოვებათ), არც მისი ლექსის სიმსუბუქესა და ბუნებრიობაში (რომელსაც ...ბარათაშვილის ლექსი ვერ დაიკვეხნის), არც რითმის მუსიკალობაში (რომელიც ბარათაშვილის ფრიად სუსტი აქვს და შედგენილობითაც მისი რითმა ლექსის საზომს იშვიათად შეეფერება), ერთი სიტყვით, არა ბარათაშვილის ლექსის ფორმაში, – არამედ, უეჭველია, მისი პოეზიის სხვა ღირსებებში...“ (გორგაძე 1922: 235).

ა. გაწერელია იზიარებს კ. ჭიჭინაძის შეხედულებას ქართველ რომანტიკოსთა მიერ რუსული ვაჟური რითმების თვალთ ათვისების შესახებ, მაგრამ აღნიშნავს, რომ რომანტიკოსთა რითმები „შეგნებული (გაცნობიერებული) პროსოდიული მანიფესტაციების ნიმუშები არაა. ისინი ფონიკური იმიტაციებია და ეს გარემოება ისტორიულად ამართლებს მათ“ (გაწერელია 1981ა: 436).

საპირისპირო პოზიციას გამოხატავს თ. ჩხენკელი. ის ეთანხმება დებულებას ნიკ. ბარათაშვილისა და გრ. ორბელიანის რითმათა წარმოშობის გარეგნულ მიზეზთა შესახებ (რუსული რითმის ზეგავლენა), მაგრამ ფიქრობს:

„ბარათაშვილთან, რომლის სტილი და სიტყვიერი პურიზმი რაფინირების ეტალონად დარჩება მუდამ, ქართული რითმის ბუნებრივი პროსოდიის დაკარგვა ამოუხსნელ პარადოქსად დარჩება... ძნელად დასაჯერებელია, რომ ისეთი ინტროსპექციული ბუნების პოეტს, როგორც ბარათაშვილი იყო, გაცნობიერებული არა ჰქონდა არამცთუ თვალსაჩინო ფაქტი ქართულ ენაზე უცხო პროსოდიის ზეგავლენისა, არამედ ამ ზეგავლენის მიზეზიც. მაგრამ პარადოქსი სწორედ ის არის, რომ მას, როგორც ჩანს, სრულებით არ ეჩვენებოდა ასეთი რითმა არაბუნებრივად, წინააღმდეგ შემთხვევაში წინააღმდეგობა მას. ეს გარემოება იმაზე მიუთითებს, რომ მიზეზი ამ ზეგავლენისა ფსიქოლოგიური ხასიათის წანამძღვრებშია საძიებელი, წანამძღვრებში, რომლებიც ეპოქალური გარდატეხის აუცილებელ თანამგზავრებს წარმოადგენენ“ (ჩხენკელი 1972: 9).

ა. ხინთიბიძის აზრით, რომანტიკოსების არაზუსტი რითმები ორ ფუნქციას ასრულებდა – ჯერ ერთი, ეს იყო ერთგვარი ესთეტიკური რეაქცია ბესიკის სკოლის ტკბილხმოვანების მიმართ (ხინთიბიძე 1981: 125); გარდა ამისა, „ბარათაშვილმა რითმის საგანგებო დაყრუებით მკითხველის თვალი და სმენა ჩამოაშორა სტრიქონთა ბოლოებს და ლექსის შიდა სამყაროში გადაიტანა. ამის შესაძლებლობა პოეტს მისცა რითმაში მახვილის უგულვებელყოფამ, რის საფუძველსაც ქართული ვერსიფიკაცია იძლევა“ (ხინთიბიძე 1976: 50).

საგულისხმოა, რომ ქართულ პოეზიაში რითმის ნაირსახეობათა გამოყენების მიხედვით მკვეთრად იმიჯნება რომანტიკული და წინარერომატიკული ეტაპები, რაც არაზუსტი რითმის მნიშვნელოვან ფუნქციურ დატვირთვაზე მიუთითებს. სწორედ არაზუსტი რითმის მეშვეობით მონიშნული ზღვრით დაიწყო მასში ახალი, რომანტიკული ნაკადის აღმოცენება-განვითარება.

* * *

იმისთვის, რათა (ნაშრომის ამოცანის შესაბამისად) გავარკვიოთ, რომელ პლანს (სინტაგმატურსა თუ პარადიგმატულს, მეტონიმიურსა თუ მეტაფორულს) მიეკუთვნება რომანტიკოსთა და, კერძოდ, ბარათაშვილის რითმა, გავერკვეთ თვით რითმის არსში.

როგორც წესი, მსგავსი ამოცანის წამოჭრისას განიხილავენ რითმას როგორც ასეთს, მისი ნაირსახეობების გათვალისწინების გარეშე. ასე, მაგალითად, რ. ბარტის აზრით, „ბგერით დონეზე, ესე იგი, აღმნიშვნელთა დონეზე, რითმათა ერთობლიობა წარმოქმნის ასოციაციურ სფეროს; მაშასადამე, არსებობს რითმული პარადიგმები. ეს ნიშნავს, რომ გარითმული გამონათქვამები ამ პარადიგმათა მიმართ წარმოადგენს სინტაგმადქცეული სისტემის ფრაგმენტს“ (Барт 1975, 56). ამიტომ, რ. ბარტის შეხედულებით, ამ ორი პლანის (სინტაგმატურისა და ასოციაციურის, ანუ პარადიგმატურის) „ნაპირები თითქოს გადაფარავს ურთიერთს, რაც არღვევს ნორმალურ მიმართებას სისტემასა (პარადიგმასა – თ.ლ.) და სინტაგმას შორის“ (Ibidem, 55). რითმა, მეცნიერის აზრით, ერთგვარი „სტრუქტურული სკანდალია“, რადგან ერთდროულად წარმოადგენს პარადიგმასა და სინტაგმას.

დავაზუსტებთ, რომ სოსიური ხაზგასმით აღნიშნავდა პარადიგმის შემადგენელი ერთეულების იმ თვისებას, რომ ისინი შეკავშირ-

რებული არიან გარკვეულ კოდში და მეხსიერებაში წარმოქმნიან ჯგუფებს, რომელთა ფარგლებშიც თავს იჩენს სხვადასხვაგვარი მიმართებები. რაც შეეხება სინტაგმას, „მისი ერთეულები შეუღლებულია კოდშიც და შეტყობინებაშიც ან მხოლოდ მოცემულ შეტყობინებაში“ (Coccioni 1977, 114). აქედან გამომდინარე, პოეტის მეხსიერებაში რითმული პარადიგმების არსებობა არ ნიშნავს, რომ რითმაში სინტაგმატიკისა და პარადიგმატიკის პლანები ურთიერთს გადაფარავს. რითმა ეფუძნება კომბინაციურ პრინციპს – სარიტმო ერთეულების ფონოლოგიური მსგავსებისა ან ამ მსგავსების უმნიშვნელოდ გამოხატვის შემთხვევაშიც, რადგან მისი წევრები აუცილებლად მოცემულია მეტყველებაში სინტაგმატური მიმდევრობის სახით, მაშინ, როდესაც სელექციისას (პარადიგმატული ოპერაციებისას) მეტყველებაში მონაწილეობს პარადიგმის მხოლოდ ერთ-ერთი წევრი.

თუ გავითვალისწინებთ რითმათა მრავალფეროვნებასაც, მაშინ უნდა აღვნიშნოთ, რომ სინტაგმის ესა თუ ის სახესხვაობა ზოგჯერ უახლოვდება არა პარადიგმატულ პლანს (რადგან სინტაგმა ყოველთვის ინარჩუნებს თავის არსს), არამედ – პარადიგმატულ (ანუ მეტაფორულ) ღერძს. ეს ისეთი შემთხვევაა, როდესაც მეტყველებითი ჯაჭვის მეზობელი წევრები უკავშირდებიან ერთმანეთს არა მარტო როგორც მომიჯნავენი, არამედ – როგორც მსგავსნიც. ამიტომ დაუშვებელია მსჯელობა „სინტაგმადქცეული სისტემის“ შესახებ. უბრალოდ, სინტაგმა მერყეობს აღქმისა და აზროვნების პარადიგმატულსა და სინტაგმატურ ღერძებს შორის.

მაშასადამე, რითმა (მისი შემადგენელი სიტყვიერი ერთეულების მსგავსებისას) იხრება მეტაფორული, პარადიგმატული პოლუსისკენ ან (ამ ერთეულთა ფონოლოგიური განსხვავების შემთხვევაში) – მეტონიმიური, სინტაგმატური პოლუსისკენ, მაგრამ ის ყოველთვის რჩება სინტაგმად, როგორც მეტყველებითი ჯაჭვის ნაწილი.

რიტმის ბინარული სტრუქტურა (ის, რომ რითმა შედგება, სულ ცოტა, ორი ერთეულისგან) მიგვანიშნებს, რომ ის უნდა გავიაზროთ, არა როგორც ბგერითი კომპლექსების თანახმიერება (თუნდაც მინუს ნიშნით), არამედ – როგორც ანტაგონისტური ბგერითი კომპლექსების ერთობლიობა.

აშკარაა, რომ ესა თუ ის სიტყვა განსხვავებულად აღიქმება იმისდა მიხედვით, თუ რომელი ადგილი განეკუთვნება მას სარიტომო წყვილში – პირველი თუ მეორე. პირველი სარიტომო სიტყვა თავისუფალია მომდევნო სიტყვების ზეგავლენისგან (როგორც ტაეპის ბოლო სიტყვა). ამიტომ მასზე ზემოქმედებს „სალექსო რიგის მიჯნის სემანტიკური წინწამოწევის კანონი“ (Тынянов 1924, 67). სემანტიკური ასპექტის გამძაფრება განსაზღვრავს ამგვარი სიტყვის ბგერითი შედგენილობის სიმულტანურ, დაუნაწევრებელ აღქმას. ამ დროს მოსალოდნელია რითმული პარადიგმების ამოტივტივება მეხსიერებაში, მაგრამ სარიტომო წყვილის მეორე წევრის აღქმამდე ის (პირველი სიტყვა) განუყოფელი მთლიანობის სახით წარმოგვიდგება. სწორედ სარიტომო წყვილის მეორე წევრის მეშვეობით ხორციელდება საკუთრივ გართიმვა, ანუ ის ანალიტიკური ოპერაცია, რომლის დანიშნულებაა სარიტომო სიტყვათა საერთო და განმასხვავებელი ფონოლოგიური ელემენტების გამოყოფა.

ბუნებრივია, ტავტოლოგიური, ომონიმიური, ზუსტი რითმები მიეკუთვნება პარადიგმატულ (მეტაფორულ) პოლუსს, ხოლო არაზუსტი რითმები – სინტაგმატურ (მეტონიმიურ) პოლუსს. აქედან გამომდინარე, ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედების ეს პლანიც (რიტმა) მეტონიმიური ხასიათისაა.

არაზუსტი რითმების გამოყენება განაპირობებს შესაბამის სიტყვათა თავისთავადი მნიშვნელობის ზაზგასმას, თითოეული სარიტომო სიტყვის გარკვეულ დამოუკიდებლობას მეორისგან (სხვა სარიტომო სიტყვებისგან). ისინი შეკავშირებულია მარტოოდენ მომიჯნავეობის პრინციპის შესაბამისად.

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

„მირბის, მიმაფრენს უგზო-უკვლოდ ჩემი *მერანი!*

(„მერანი“)

„მოვიდრეკ მუხლთა შენს საფლავს წინ *გმირო მცოვანო,*

და ცრემლთ დავანთხევ შენს სახელზე, *მეფე ხმოვანო!*
 („საფლავი მეფის ირაკლისა“)
 „განმარტოებულს ფრილოს კლდეზე სდგას *ალვის ხისა*
ნორჩი ახალი...
 ...მოქშუის მტკვარი, მოჰქრის ნიავი და შრიალითა
 არხევს *ჩინარსა...*
 („ჩინარი“)
 „წარვედ წყლისა პირს სევდიანი, *ფიქრთ გასართველად*
 („ფიქრნი მტკვრის პირზედ“)
 „საბრალთა მხოლოდ *სული ობოლი...*
 („სული ობოლი“)
 „მიყვარს, მიყვარს მე ტიკტიკი *ჩვილის ყრმის...*
 („ჩვილი“)
 „რად მრისხანებ, *ჩემის ბედის ვარსკვლავო?*
 („ჩემს ვარსკვლავს“)
 „ამგვარი იყო *მთაწმინდაზე შემოლამება...*
 („შემოლამება მთაწმინდაზედ“)
 „მაშა დუმილიც მიმითვალე შენდამი *ლოცვად!*
 („ჩემი ლოცვა“)

ბარათაშვილის ნაწარმოებთა სალექსო სტრიქონების სტრუქტურას მით მეტი ყურადღება უნდა მიექცეს, რომ ტროპები, ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით აქ იშვიათია, ხოლო მსგავს „არა-სახეობრივ“ პოეტურ ტექსტებში, რომან იაკობსონის შენიშვნით, ტროპების როლს გრამატიკული ფიგურები ასრულებს (ЯКОВСОН 1983, 469). კერძოდ, ბარათაშვილის ნაწარმოებთა უმრავლესობაში სტრიქონის ბოლოს, ე.ი. იმ პოზიციაში, რომელიც, წინადადების ე.წ. აქტუალური დანაწევრების თეორიის მიხედვით, განეკუთვნება ლოგიკურ პრედიკატს ანუ რემას (თემას, როგორც წესი, გამონათქვამში საწყისი პოზიცია უკავია), ძირითადად სახელები ან, უფრო იშვიათად, სახელზმნები გვხვდება.

შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ბარათაშვილისეული ტექსტების ამ თავისებურებას სემანტიკასთან არაფერი აქვს საერთო, მაგრამ ამგვარი თვალსაზრისი უმართებულოა, რასაც მოწმობს ორი ლირიკული შედეგრი: „ხმა იდუმალი“ და „სულო ბოროტო“.

„ხმა იდუმალის“ დასაწყისში პოეტი მიმართავს ჩვეულ სინტაქსურ აგებას. სარიტმო სიტყვებია: საკვირველი, ნალველი, წუთისოფელი, წრფელი, ყმაწვილობის, მეგობართ შორის და ა.შ. იდუმალი ხმის მეტყველება მიჰყვება ამ კანონზომიერებას და მხოლოდ პუნქტუაციური ხერხებით გამოიყოფა:

„ეძიე, ყმაო, შენ მხვედრი შენი,
ვინძლო, იპოვნო შენი საშენი“

სინტაქსური აგების ამ წესს არღვევს რეპლიკა:

მაგრამ მე მხვედრსა ჩემსა ვერ **ვჰპოვებ**
და მით კაემანს ვერღა **ვიშორებ!**

მომდევნო, სტილისტურად ნეიტრალურ მეტყველებაში დაცულია ჩვეული გრამატიკული წყობა, მაგრამ ბოლო ექვსტაქედის ორ კითხვით წინადადებაში რემის პოზიცია კვლავ გრამატიკულ პრედიკატებს უკავია:

ვინცა ხარ, მარქვი, რას **მომისწავებ,**
სიცოცხლეს ჩემსა რა **განუშზადებ?**

ამგვარად, „ხმა იდუმალთან“ შესიტყვებისას ნიკ. ბარათაშვილი იყენებს მეტყველების ორგანიზაციის განსხვავებულ ფორმას – სალექსო სტრიქონის ბოლოს, რემატულ პოზიციაში, ზმნაა დასმული. თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ ფრაზის ამგვარი სტრუქტურა არღვევს სალექსო სტრიქონის აგების საერთო კანონზომიერებას, შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ აქ მეტყველებს მესამე „ხმა“.

ლოგიკური და სინტაქსური პრედიკატები ერთმანეთს მაშინ ემთხვევა, როდესაც ავტორი იწყებს აქტიურ დიალოგს „იდუმალ ხმასთან“, ხოლო თუ მეტყველებს თვით ეს „ხმა“ (რომლის მეტყველება პუნქტუაციურად გამოყოფილია) ანუ თუ გადმოიცემა ლირიკული გმირის მეტყველება, გამოიყენება სტანდარტული (ბარათაშვილისთვის) სინტაქსური სტრუქტურა.

საყურადღებოა „სულო ბოროტოს“ ტექსტიც. ლექსში ლირიკული გმირის მეტყველება გაფორმებულია სარიტმო პოზიციაში დასმული სახელებით. განსხვავებული სტრუქტურა აქვს მეორე სტროფის ბოლო ორ სტრიქონსა და მესამე სტროფის მესამე სტრიქონს:

ტანჯვათა შორის სიამეთა **დამისახავდი**
და თვით ჯოჯოხეთს სამოთხედა **გარდამიქცევდი!**
...სულთ აღმშფოთო, მიპასუხე, **ნუ იმალები...**

აქაც, „ხმა იდუმალის“ მსგავსად, რემატულ პოზიციაში სინტაქსური პრედიკატების გამოყენების შემთხვევები იმ სტრიქონებში გვხვდება, სადაც ლირიკული ნაწარმოების ავტორი უშუალოდ მიმართავს „ბოროტ სულს“. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ ორ ნაწარმოებში შინაგანი დიალოგის სუბიექტთა დასახასიათებლად პოეტი მიმართავს სხვა გრამატიკულ ხერხებსაც. ასე, მაგალითად, ლექსში „ხმა იდუმალი“ რემატულ პოზიციაში დასმული ზმნები აწმყო დროის ფორმითაა გამოყენებული, თემატურ პოზიციაში დასმული ზმნები კი წარსულ ან მომავალ დროს განეკუთვნება. ლექსში „სულთ ბოროტო“ მეორე სტროფის სარიტმო „დამისახავდი“ და „გარდამიქცევდი“ უსრული ასპექტის ზმნებია. მესამე სტროფის ასეთივე „ნუ იმალები“-სთან ერთად ისინი უპირისპირდებიან ტექსტის დანარჩენ ზმნებს.

ნიკ. ბარათაშვილის მიერ სარიტმო პოზიციაში უპირატესად სახელებისა და სახელზმნების გამოყენება გარკვეული მხატვრული კონცეფციით უნდა იყოს ნაკარნახევი.

როგორ უნდა გაიშიფროს სალექსო სტრიქონის აგების განსხვავებული ხერხები? შეეჭველია ისინი განეკუთვნება მეტყველების რამდენიმე სუბიექტს. პარადოქსულია, მაგრამ აქ იკვეთება სამი (და არა ორი, როგორც მოსალოდნელი იყო) პოზიცია, სამი „ხმა“:

1. ლირიკული გმირისა, რომლის მეტყველება ხასიათდება სახელური რემებით;
2. სხვისა, ანუ ორეულისა, რომლის „ხმა“, აგრეთვე, ანალოგიური სტრუქტურისაა და გამოყოფილია პუნქტუაციურად;
3. ავტორისა, რომლის „ხმა“, ე.ი. მეტყველების სტრუქტურა ხასიათდება სახელური თემებით და პრედიკატული რემებით. ზემოთყვანილი

მაგრამ მე მხვედრსა ჩემსა ვერ ვჰპოვებ
და მით კაეშანს ვერლა ვიშორებ, –

სწორედ ავტორის მეტყველებას განეკუთვნება და აქ თემაა „მე“, ხოლო რითმებია – „ვერ ვჰპოვებ“ და „ვერლა ვიშორებ“.

საზოგადოდ, ლირიკული ტექსტი ავტორისათვის ყოველთვის „სხვისი“ ტექსტია. „ლირიკაში ავტორი ყველაზე მეტად (სხვა ლიტერატურულ ჟანრებთან შედარებით – თ. ლ.) ფორმალისტურია, ე.ი. განზავდება გარეგან ჟღერად და შიდა ფერწერულ-სკულპტურულ და რიტმულ ფორმებში. ამიტომ გვეჩვენება, რომ ის არ არსებობს, რომ ის ერწყმის გმირს, ან პირიქით – არ არსებობს გმირი, არსებობს მხოლოდ ავტორი. სინამდვილეში აქ გმირი და ავტორი უპირისპირდებიან ურთიერთს და თითოეულ სიტყვაში ჟღერს რეაქცია რეაქციის საპასუხოდ“ (ბახტინი 1986, 13). როგორც წესი, ეს დიალოგური ფორმა გულისხმობს ლირიკაში ორი „ხმის“ მონაწილეობას. ამიტომ შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ ლირიკული ტექსტის სინტაქსურად დასრულებულ მონაკვეთებს ახლავს (იმპლიციტურად) პროპოზიციული მიმართებები: „ის ფიქრობს, რომ...“, „მას მიაჩნია, რომ...“, „მას ჰგონია, რომ...“ და ა.შ. ამგვარ მეტყველებაში კი, როგორც ტ. დობჯინსკა ასაბუთებს, „ისეთი სტრუქტურის გამონათქვამი, რომლის თავკიდურ პოზიციაში მეტაფორაა დასმული, მხოლოდ ამ გამონათქვამის ავტორს („ზემდგომ ინსტანციას“) განეკუთვნება“ (Добжиньска 1990, 462). შესაბამისად, ის გამონათქვამები, სადაც სახელური სარიტმო სიტყვა-მეტაფორები გვხვდება, ლირიკული გმირის პოზიციას გამოხატავს.

მაშასადამე, ნიკ. ბარათაშვილის პოეტურ ქმნილებებში ავტორისეული პოზიცია და ლირიკული გმირის პოზიცია ურთიერთგანსხვავებულია. ლირიკული გმირი „სხვად“ აღიქმება ავტორის მიერ. დავაზუსტებთ, რომ ბარათაშვილის ლექსთა უმრავლესობაში შეიმჩნევა სწორედ ლირიკული გმირისთვის დამახასიათებელ სინტაქსურ სტრუქტურათა გამოყენება, ე.ი. მის ქმნილებებში ძირითადად „სხვისი“ თვალსაზრისი გამოიხატება.

ლირიკული გმირისა და ავტორის პოზიციათა განსხვავებულობა, რომელიც ბარათაშვილის სალექსო სტრიქონის სპეციფიკურ სტრუქტურაში აისახება, კიდევ ერთხელ მოწმობს, რომ აქ ძირითადი და წარმმართველი მნიშვნელობა ეკისრება აღქმისა და აზროვნების მეტონიმიურ პოლუსს.

თავი მეორე

რომანტიკული ბროტესკის ელემენტები
ალ. ჭავჭავაძის პოეზიაში

ალ. ჭავჭავაძის პოეზიაში მკვლევრები პოულობენ სრულიად განსხვავებულ ლიტერატურულ მიმდინარეობათათვის დამახასიათებელ ნიშნებს და, ამ უკანასკნელთა ინტერპრეტაციის შესაბამისად, მიაკუთვნებენ მის პოეტურ მემკვიდრეობას რომანტიზმს, კლასიციზმს, სანტიმენტალიზმს ან მიიჩნევენ ძველი ქართული ლირიკის განვითარების უკანასკნელ საფეხურად.

უნდა ითქვას, რომ პოლისტილურობა, რომლითაც აღბეჭდილია ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედება, საერთოდ, დამახასიათებელია XVIII ს. დასასრულისა და XIX ს. პირველი ნახევრის ლიტერატურისათვის. ასე, მაგალითად, რომანტიკული და რეალისტური პოეტიკის ნიშნები ერთდროულად გვხვდება „დიდი რეალისტის“, ბალზაკის „ადამიანურ კომედიში“; ასევე, პუშკინმა, რეალიზმის პოზიციებზე გადასვლისას, საბოლოოდ როდი შეაქცია ზურგი რომანტიზმს, არამედ დიდწილად თავისი სიჭაბუკისდროინდელი რომანტიკული მრწამსის ერთგული დარჩა. გ. გაჩევის თქმით, „ამ პერიოდში არსებობს ხელოვნებისა და ლიტერატურის ორი ტიპი: ერთი მხრივ გოეთე-შილერის, მოცარტ-ბეთჰოვენის სინთეზური ხელოვნება, მეორე მხრივ კი – რომანტიზმი“ (Гачев 1972, 150). საზოგადოდ, აღიარებულია, რომ რომანტიზმის ეპოქაში სრული განვითარება ჰპოვა სტილების ურთიერთჩანაცვლების, მათი „თამაშის“ იდეამ.

ტერმინი „სინთეზური“ აღწერითი ხასიათისაა და ვერ განმარტავს რომანტიზმის ეპოქაში პოლისტილური ხელოვნების ფართოდ გავრცელების მიზეზებს, თუმცა ის მაინც უფრო ადეკვატურია, ვიდრე ამგვარი ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი სტილური მრავალფეროვნების უგულვებელყოფა, რაც გამოიხატება, მაგალითად, ალ. ჭავჭავაძის პოლისტილური პოეზიის ხან ერთ, ხან – მეორე ლიტერატურული მიმდინარეობისადმი მიკუთვნებაში.

როგორც ჩანს, აქ გარკვეული როლი შეასრულა ე.წ. ასოციაციური აზროვნების ინერციამ, რომელიც გულისხმობს ორი მოვლენის (ამ შემთხვევაში – რომელიმე ლიტერატურული მიმდინარეობის

და, მეორე მხრივ, ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედების) შესახებ მეტ-ნაკლებად სტატიკურ წარმოდგენათა ურთიერთშეკავშირებას და, შედეგად, ცალმხრივი დასკვნების გამოტანას. ამგვარი კვლევისას მეცნიერის თვალთახედვის არის მიღმა რჩება შესასწავლი მასალის კონკრეტული, განუმეორებელი თავისებურებანი.

ასოციაციური აზროვნება (სემიოტიკის მამამთავრის, ფერდინანდ დე სოსიურის მიხედვით) ენის, ენობრივი პლანის ნიშან-თვისებაა. ის არ ითვალისწინებს ტექსტების არსებით ასპექტებს, კერძოდ, მათ სისტემურობას, მათში მონაწილე ელემენტების სინტაგმატურ ურთიერთმიმართებებს, ანუ ამ ტექსტების სტრუქტურას.

რას გულისხმობს ტექსტის ერთეულთა სინტაგმატური მიმართებების ანალიზი? ესაა ტექსტის განხილვა *მეტყველების პლანის* გამოვლინების სახით, ანუ გათვალისწინება იმისა, რომ ტექსტში როგორც სისტემაში „თითოეული წევრი ნიშნობრივი ღირებულებით აღიჭურვება მხოლოდ წინამორბედ ან მომდევნო (ან ორივე) წევრთან შეპირისპირების მეშვეობით“ (Сосиур 1977, 155).

ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ გამოკვლევებში მის ტექსტთა ურთიერთშეპირისპირების ნიშანწყალიც კი არ შეიმჩნევა. პირიქით, იზოლირებულად განიხილება პოეტის სატრფიალო ლირიკა, ეროვნული და სოციალური თემატიკისადმი მიძღვნილი ლექსები და, ბოლოს „გოგჩა“.

(სინტაგმატური მიმართებები, ანუ ტექსტის სტრუქტურა ყურადღების ცენტრში მოექცა ჯერ კიდევ რუს ფორმალისტთა ნაშრომებში, აგრეთვე – სტრუქტურალიზმსა და შემდეგდროინდელ თეორიულ კონცეფციებში. ამ მხრივ განსაკუთრებით დამახასიათებელია ბახტინისეული კონცეფცია დიალოგიზმის შესახებ და თვით ტერმინი **დიალოგურობა**, რომელიც აშკარად მიუთითებს ავტორის მიერ ტექსტის მეტყველების პლანისადმი მიკუთვნების შესახებ. ასოციაციური აზროვნების პრინციპები ვერასოდეს გამოავლენდა დოსტოევსკის რომანების პოლიფონიურობას, მათ დიალოგიზმს. **ენა დიალოგური ვერ იქნება, დიალოგური შეიძლება იყოს მხოლოდ მეტყველება**. პოლიფონიურობის ცნება შემდგომ მოგვევლინა ინტერტექსტუალობის საყოველთაოდ ცნობილი პრინციპის სახით).

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მეცნიერთა ერთი ნაწილი ლიტერატურის განვითარების სინთეზურ ანუ პოლისტილურ ეტაპს, რომელიც წინ უძღოდა რომანტიზმს, წინარერომანტიზმს, ანუ „პრერო-

მანტიზმს“ უწოდებს. მათი აზრით, ეს უკანასკნელი სწორად სტილური ეკლექტიზმის გამო არ მიეკუთვნება რომანტიზმს. ამასთან, თუ დადასტურდება, რომ სტილური ეკლექტიზმი რომანტიზმის სპეციფიკური ნიშან-თვისებაა, მაშინ XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ყოველი პოლისტილური ლიტერატურული ფენომენი რომანტიზმს უნდა მიეკუთვნოთ.

ასეთ შემთხვევაში უნდა ვაღიაროთ, რომ რომანტიზმის პოეტიკის პრინციპები პოლისტილურ ხელოვნებაში მეტად სპეციფიკური ფორმით ვლინდება.

ამავე თვალსაზრისის მიხედვით, ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში კლასიციზტური პოეტიკის ელემენტთა მონაწილეობა არ ნიშნავს, რომ პოეტი, თავისი მრწამსით, კლასიციზტი იყო. იგივე შეიძლება ითქვას სხვა მიმდინარეობათა თაობაზე.

* * *

ყოველთვის, როდესაც ამა თუ იმ ხელოვანის მიერ შექმნილ მხატვრულ ტექსტებში ვლინდება ურთიერთგანსხვავებულ მიმდინარეობათათვის დამახასიათებელი ნიშნები, შეიძლება ვიმსჯელოთ არა მარტო (და არა ყოველთვის) ავტორის მრწამსის ევოლუციის (ან კიდევ – „სინთეზურობის“) შესახებ, არამედ – სინქრონულ ქროლში – მის ცნობიერებაში სხვადასხვა თვალსაზრისისა და, შესაბამისად, ურთიერთგანსხვავებული „ხმების“ თანაარსებობის შესახებ. ისეთი შემთხვევებისგან განსხვავებით, როდესაც „ხმების“ დიალოგი წარიმართება ცალკეული ნაწარმოებების ჩარჩოებში (ამის ნიმუშს წარმოადგენს ნიკ. ბარათაშვილის ქმნილებები), მათი ურთიერთმიმართება ხშირად თავს იჩენს **ყველა ტექსტის როგორც ერთიანი სისტემის** (რომლის ელემენტებადაც გვევლინებიან ცალკეული ნაწარმოებები, ან მათი თემატურად, ან კიდევ – სხვა პრინციპით ორგანიზებული ჯგუფები) ფარგლებში.

სწორედ ალ. ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა თემატური შეპირისპირება იძლევა მათი ახლებურად გააზრების საშუალებას. კერძოდ, აქ გასათვალისწინებელია, პირველ რიგში, „გოგჩისა“ (და თემატურად რომანტიზმისადმი მიკუთვნებული სხვა ლექსების) და, მეორე მხრივ, ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედების მთელი დანარჩენი ნაწილის ურთიერთმიმართება. ამ უკანასკნელის შესაბამისობას პოეტის ჭეშმარიტ განწყობილებებთან, ერთგვარად, ეჭვქვეშ აყენებს „გოგჩა“;

მისი ტრაგიკული რომანტიკული მსოფლალქმით. ის ხელოვნურობის იერსაც კი ანიჭებს შესაბამის ნაწარმოებებსა და მათში ასახულ განწყობილებებს. შემთხვევით როდი წერდა კიტა აბაშიძე, რომ ალ. ჭავჭავაძეს „ერთხელაც არა მოუმართავს თავისი ქნარი ისე, რომ კვნესით აღსავსე ჰანგები არ დაემღერებინოს ზედა, ერთხელაც არ ჩამოუკრავს სიმები თავის ჩონგურისა, რომ ცრემლის მომგვრელი სამგლოვიარო ხმები არ გამოეცეს მის ჩონგურს“ (აბაშიძე 1962, 22).

დაახლოებით მსგავს თვალსაზრისს გამოთქვამდა გ. ასათიანიც: „ალ. ჭავჭავაძის პედონიზმი პესიმისტური წარმოშობისაა და სამყაროს გარდუვალ, სასტიკ ძალთა წინაშე ადამიანის ფიზიკური უმწეობის, მისი წარმავლობისა და ბედუკუდმართობის შეგნებაში ჰპოვებს თავის ნიადაგს“ (ასათიანი 1974, 104).

ეს ინტუიციურად მიგნებული მართებული დასკვნები დამატებით დადასტურებას საჭიროებს, რაც შეიძლება განხორციელდეს ალ. ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა ზოგიერთი სტილური ნიშნის ანალიზის მეშვეობით.

კერძოდ, ალ. ჭავჭავაძის ენობრივი სტილი, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იპყრობს სახელთა მრავლობით რიცხვის ფორმათა ხშირი გამოყენებით: „მდგმურთა“, „ჭურთა“, „მზაკვარნი სულნი“ („ვაჰ, სოფელსა ამას“); „ჰვენესს გული, ძმანო...“ („პყრობილისაგან თანაპყრობილთა მიმართ“); „შენობათა“, „ქალაქნი“, „პალატათა“, „ბანოვანთ“, „ხელოვანნი“ („გოგჩა“) და მრავალი სხვა.

გვხვდება განმაზოგადებელი მეტონიმიები: „**ძალი** დავალს ღიმით ნაქცევთა ზედა“ („ვაჰ, სოფელსა ამას“), „აქაცა მჯდარა **ძალი** მაღალს ტახტსა ამაყად“ („გოგჩა“) და სხვ.

განსაკუთრებით დამახასიათებელია სინეკდოქეებისა და მყარი, „გაცვეთილი“ მეტაფორების ხმარება. ყველა ამ ელემენტს ერთი და იგივე ფუნქცია აკისრია. კერძოდ, თუ მრავლობითი რიცხვი ახორციელებს საგანთა განზოგადებას და, შესაბამისად, მათი, როგორც თვისებრივად განუსხვავებელ ობიექტთა ერთობლიობის წარმოდგენას, სინეკდოქეები, თავის მხრივ, „ამქრქალებენ საგანთა კონტურებს“ (რ. იაკობსონი), და კლიშირებული მეტაფორებიც ერთგვარად ნილბავენ საგანთა კონკრეტულ ნიშან-თვისებებს.

ობიექტური სამყაროს ალ. ჭავჭავაძისეული ხედვა, ფაქტობრივად, მისი „არხედვაა“, რაც გულისხმობს ამ სამყაროსადმი პოეტის უარყოფით დამოკიდებულებას. „უცხო“ სამყარო – უძრავი, სტა-

ტიკური და ბრტყელია. ამ სამყაროში არ მოიპოვება დისკრეტული ობიექტები და ამიტომ ის დაუნაწევრებლად აღიქმება უცხოენოვანი მეტყველების მსგავსად...“; ამასთან, „უცხო საგნები და საგნობრივად აღქმული ცოცხალი არსებები წარმოქმნიან ერთიან, დაუნაწევრებელ, მტრულ მასას, რომელიც შედგება აბსოლუტურად იგივეობრივი, ერთი და იმავე სახელწოდების მქონე ერთეულებისგან“ (Пеньковский 1989, 58).

აქედან გამომდინარე, ალ. ჭავჭავაძესთან მრავლობითი რიცხვის ფორმები, მეტონიმიები, სინეკდოქეები და გაცვეთილი მეტაფორები იმავე როლს ასრულებს, რაც ეკისრება „ბინდის“, „შემოღამების“ მოტივს ნიკოლოზ ბარათაშვილთან და, საერთოდ, მთელ რომანტიკულ მწერლობაში. „ბინდის“ მოტივი წარმოქმნის სამყაროს როგორც „უცხო“, „შემზარავი“ მოცემულობის ხატს. ასევე აღიქვამს სამყაროს ალ. ჭავჭავაძე. ესაა „უცხო“ სამყარო, რომელშიც პოეტის თვალთახედვა ვერ არჩევს კონკრეტულ საგნებს მათთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური თვისებებით.

კიდევ უფრო საინტერესოა ალ. ჭავჭავაძის ქმნილებებში ხორც-შესხმული „მე“-ს კონცეფცია.

ფიქტობით, მართებული არაა თვალსაზრისი, რომლის თანახმად, „ალ. ჭავჭავაძის სატრფიალო ლირიკის მთავარ საგანს ადამიანის პირად, სუბიექტურ განცდათა სამყარო წარმოადგენს... ამ მხრივ იგი მართლაც ჩამოყალიბებული ინდივიდუალისტია, როგორც ეს არაერთხელ აღნიშნულა მისი შემოქმედების მკვლევართა მიერ“ (ასათიანი 1974, 105).

თუმცა ალ. ჭავჭავაძის პოეზიაში „სუბიექტურ განცდათა სამყარო“ მართლაც წარმოჩენილია, მაგრამ პოეტი სულაც არ გახლავთ ინდივიდუალისტი. ის არ ასახავს სამყაროს ორიგინალური თვალთახედვით. მისი განცდები – მისივე სოციალური წრის განცდებია.

პოეტის „მე“ წარმოგვიდგება, როგორც „ჩვენ“-ის, ე.ი. ჯგუფური, არაინდივიდუალური (და არა – ინდივიდუალისტური, საზოგადოებისადმი დაპირისპირებული) სუბიექტის *მეტონიმიური* გამოხატულება. ამგვარი „მე“ გამორიცხავს თვითანალიზს.

ალ. ჭავჭავაძის მსოფლშეგრძნებაში სამყარო ორადაა გაყოფილი: „ჩვენ“ და „ისინი“, „საკუთარი“ და „უცხო“ სამყაროები. ეს ანტინომია უკვე შეესაბამება პიროვნების რომანტიკულ კონცეფციას, მის გაორებას, წინააღმდეგობრიობას, თუმცა მას ჯერ კიდევ არ

მიუღწევია ნიკ. ბარათაშვილის მსოფლალქმის ტრაგიზმამდე, ანუ პიროვნებისა და საზოგადოების, პიროვნებისა და მისი შინაგანი ორეულის, პიროვნებისა და სამყაროს მძაფრ, გაშიშვლებულ, აშკარად გამოხატულ კონფლიქტამდე.

რა შინაარსი აქვს ამ „უცხო“ სამყაროს? და აქვს თუ არა მას, საერთოდ, კონკრეტული შინაარსი? აშკარაა, რომ „უცხო“ სამყარო მოიცავს ყოველივეს, რაც „ჩვენ“ არ არის, ხოლო „ჩვენ“, რა თქმა უნდა, პოეტის მიკროსამყაროა, „სადაც ადამიანი ჩვეული ატმოსფეროთი სულდგმულობს და მყარ ნიადაგზე თავს ლაღად გრძნობს“ (Ibidem, 149), ანუ ესაა მისი უახლოესი სოციალური გარემო.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ალ. ჭავჭავაძის პოლისტილური შემოქმედება ერთმნიშვნელოვნად განეკუთვნება არა პრერომანტიზმს, არამედ – საკუთრივ რომანტიზმს, ხოლო თვით ეს „პოლისტილურობა“ პოლიფონიურობის ერთგვარ გამოხატულებად გვევლინება. ვფიქრობთ, პოლისტილურობა და პოლიფონიურობა ურთიერთს ემთხვევა სწორედ რომანტიზმის ეპოქაში, როდესაც იწყება პიროვნების ცნობიერების მონოლითურობის რღვევა და საფუძველი ეყრება მისი შინაგანი გაორების პროცესს.

როგორ აღიქმება ამგვარ ფონზე ალ. ჭავჭავაძის სატრფიალო ლექსები, მისი „წარმართული სენსუალიზმი“?

ამ ნაწარმოებთა ყველაზე აშკარად გამოხატულ სტილურ თავისებურებას წარმოადგენს სატრფოს გარეგნობის დეტალური აღწერა. ერთი შეხედვით, ალ. ჭავჭავაძის ეს მანერა ბესიკის სტილს მოგვაგონებს, მაგრამ მათ შორის არსებითი განსხვავებაა.

ბესიკთან დეტალი სინეკდოქეს, ე.ი. pars pro toto-ს ფუნქციით გამოიყენება („ზილფო ნაშალო..“, „მთიებო პირო“), მაგრამ არასოდეს ჩრდილავს სატრფოს სახეს, მით უმეტეს, რომ სინეკდოქეს მასთან, როგორც წესი, მოსდევს უშუალო მიმართვა ამ toto-ს, ე.ი. სატრფოსადმი:

„ტანო ტატანო, გულწამტანო, უცხოდ მარებო!
ზილფო, კავებო, მომკლავებო, ვერსაკარებო,
წარბ-წამწამ-თვალნო, მისათვალნო, შემაზარებო,
ძოწ-ლალ-ბაგეო, დამდაგეო, სულთწამარებო,
პირო მთვარეო, მომიგონე, მზისა დარებო!“

(„ტანო ტატანო“)

აქ დეტალები – „ტანი ტატანი“, „ზილფი“, „კავები“ და ა.შ. ტრანს-ფორმირებულია სინეკდოქეზად წოდებით ბრუნვაში მათი ჩასმის გზით. როდესაც პოეტი მიმართავს „ტანს“, „ზილფებს“, „კავებს“, ამ დეტალებს უკვე ეკისრება მთელის, მთლიანობის, ანუ სატრფოს ხატის რეპრეზენტაციის ფუნქცია. სტროფის ბოლო სტრიქონში მეტონიმიური (ექსპლიციტებული) მეტაფორა „პირო მთვარეო“ და შედარება „მზისა დარებო“ უშუალოდ მიემართება თვით სატრფოს. ასეთივეა:

„მე შენი მგონე, ჭირს შემკონე, დამწვი, მალ ალო,
ზილფო ნაშალო, შემაშალო, მკვლელო დალალო,
მთიებო პირო, მიჯნურთ მჭირო, ბროლო და ლალო,
კეკლუცო, ნაზო, შენ ლამაზო, ბროლ-ფიქალალო!
მე შენსა ყარიბს და მიჯნურსა მაქვს სავალალო“
(„მე შენი მგონე“)

აქ „ზილფო ნაშალო“, „მთიებო პირო“ სინეკდოქეზებია, მაგრამ ისინი მხოლოდ და მხოლოდ „კეკლუცი“, „ნაზი“ სატრფოს გარეგნულ მშვენიერებას წარმოაჩენენ.

ბესიკისგან განსხვავებით, ალ. ჭავჭავაძე მიმართავს ქალის გარეგნობის ატრიბუტების, მისი სხეულის ნაწილების გროტესკულ განკერძოება-გაცოცხლებას და ტრფობის ობიექტთა სახით სწორედ მათ ასახელებს:

„საროს ტანისთვის დაგვეკარგვის სასუფეველი...“
(„მუხამბაზი“)

„ბაგე ვარდო, ნამით სველო, სუნნელთაგან მომსუნთქელო,
შუქმან შენმან განმანათლოს, ო, სპეტაკო ზამბახთ ველო!“
(„ჟამნი რბიან“)

„ვეტრფი სატრფოთა თვალთა,
ლაწვ-ვარდთა, ბაგე-ლალთა“
(„უწყვლივარ ჭირთა მალვას“)

„ალვას წვრილსა, ორ შტოვანსა გული ემონვის,
ექადის ხვევნად, უბის ვარსკვლავთ შორით ეკონვის...“
(„მუხამბაზი“)

„ვაქებ თავს თმა მდიდარსა, რომელსა, გლახ, უბამს, გული“
(„ვაქებ თავსა“)

„ბროლის ხელთ ქნევა, ზილფთა რყევა, წამ-ყოფა თვალთა,
მიშმაგვენ გულსა...“

(„მუსტაზადი“)

„მელნის ტბათა გარს მდგომელნო მცველადა,
შავნო ჰინდნო, მახვილთ მზიდნო,
ნუ მექმნებით მე, გლახ, მკვლელადა“

(„სიყვარულსა შევუპყრივარ“)

„... ვნახე და მყის მისმა სახემ
შემიპყრა და შე-ცა-მსჭვალა!“

(„... თავსა უფლად“)

და სხვა. სხეულის ნაწილები თითქოს გამოეყოფა სხეულს და დამოუკიდებელ ობიექტთა სახით გვევლინება.

ამ სტილური ხერხის მეშვეობით დეტალი სატრფოს სახის რეპრეზენტაციას (სინეკდოქეს პრინციპი) კი არ ახორციელებს, არამედ თვითონ იკავებს მის ადგილს. ეს კეთდება იმისთვის, რათა „გზა გაეხსნას *თამაშს* რეალობასთან, მისი ელემენტების დანაწევრებასა და თავისუფალ გადანაცვლებას, ისე, რომ ჩვეული მიმართებები და კავშირები... ამ ახლადაგებულ სამყაროში ძალას კარგავს, და ყოველმა წვრილმანმა დეტალმა შეიძლება კოლოსალური ზომები მიიღოს“, – ასე ახასიათებდა ბ. მ. ეიხენბაუმი გროტესკის სტილს (Эйхенбаум 1969, 191).

ნიშანდობლივია, რომ სატრფოს გარეგნობა ალ. ჭავჭავაძესთან ერთგვაროვანი გამოთქმებით აღიწერება – მისი ტანი ყოველთვის „საროა“ ან „ალვა“, ღაწვები და ბაგეები – „ვარდნი“, „ძოწნი“ და „ბალახში“, თვალები – „მელნის ტბანი“, რის შედეგადაც სატრფო წარმოგვიდგება უპიროვნო და უსიცოცხლო მარიონეტის სახით. სწორედ ამ ხერხით ხდება სატრფოს სახის გროტესკული დეფსიქოლოგიზაცია.

საყურადღებოა თვით სიყვარულის ალ. ჭავჭავაძისეული კონცეფცია. ლექსი „სიყვარულო, ძალსა შენსა“ უშუალოდ მიგვანიშნებს, რომ „ბერი, ერი, მეფე, ყმაცა“ სიყვარულს კი არ განიცდიან, არამედ – „ჰმონებენ“, რაც გულისხმობს ადამიანთა იერარქიული სოციალური და ა.შ. როლებისა და ფასეულობების ურთიერთშენაცვლებას. ეს დაღმასვლით, ზემოდან ქვემოთ ხორციელდება (შესაბამისად, ალ. ჭავჭავაძესთან: „მეფე მონას ეყმოს, ...ბრძენი ხე-

ლად რეზდეს“). მაშასადამე, სიყვარული მხოლოდ სახელწოდებაა იმ გარეშე ძალისა, რომელიც განახორციელებს ცხოვრების წესის შეცვლას, მის თავდაყირა შეტრიალებას.

მეფე და მონა, ბრძენი და ხელი (ან მასხარა) უძველესი არქეტიპული სახეებია. მათი როლების შენაცვლება ხდებოდა სატურნალიებში, შემდეგ კი – კარნავალებში.

„შუა საუკუნეებში დღესასწაული გაიაზრებოდა როგორც რეალური სამყაროს ერთგვარი ანტითეზა – დღესასწაულის დროს შესაძლებელი ხდებოდა ის, რაც შეუძლებელი იყო ყოველდღიურსა და რეალურ სამყაროში – უამრავი საჭმელი, უსაქმურობა, თავისუფალი ქცევა. მისთვის... დამახასიათებელი იყო ყოველგვარი ინვერსიები, ტრავესტიები, სტატუსურ მიმართებათა შეტრიალება. დღესასწაული გახლდათ აკრძალვათა ოფიციალური სისტემისა და იერარქიულ ბარიერთა დროებითი გაუქმება“ (Делюмо 2003, 386). მასხარა (ბრიყვი, შეშლილი) ენაცვლებოდა მეფეს, იკავებდა მის ადგილს, მეფე კი მონად იქცეოდა.

ამგვარ – კარნავალურ – სიტუაციას ალ. ჭავჭავაძე „აღრეულებს“ (რაც ენათესავება ბახტინისეულ ტერმინს «Бессвязность миропорядка») უწოდებს:

„აღრეულების შიშები ვისაც არ გამოეცადოს,
მან მშვიდობისა სწორფასი ვერ დასდვას,
რაზომც ეცადოს,
უბედურების ცხარს ცრემლსა ჯერ უნდა
ბევრჯერ ეხადოს,
რომ კაცი დასტკბეს შემდგომად, როს ბედი
გამოეცხადოს.“

ეს „აღრეულება“ არ უნდა მივიჩნიოთ ომად, ომიანობად („მშვიდობის“ ოპოზიციურ ცნებად), არამედ – სწორედ უწესრიგობად, ცვლილებად (იხ. მაგალითად, გამოთქმა „მელნისა ტბისა აღრეულება“ ლექსში „ავათმყოფობის ჟამს მიწერილი“), ცხოვრების კარნავალურ შეტრიალებად. სიტყვა „მშვიდობა“ კი აქ, როგორც ჩანს, ოდინდელ, კარნავალამდელ მსოფლწესრიგს აღნიშნავს.

აღრეულება ტოტალურია, მაგრამ დროებითი – ყოველგვარი კარნავალი აღრე თუ გვიან მთავრდება. კარნავალის დასასრული ალ. ჭავჭავაძის წარმოდგება, როგორც იმ ძველი პატრიარქა-

ლური ცხოვრების დაბრუნება, რომელსაც პოეტი „გოგჩაში“ ასე შენატრის.

სამყაროს, როგორც საშიშარი თეატრისა და ადამიანების, როგორც მარიონეტების გააზრება ცხადყოფს, რომ აქ საქმე გვაქვს რომანტიკულ გროტესკთან: „რომანტიკული გროტესკის სამყარო – მეტ-ნაკლებად შემზარავი და ადამიანისთვის უცხო სამყაროა. ყოველივე ჩვეული, ნაცნობი, ყოფილი, მკვიდრი, იქცევა **უცხო** სამყაროდ“ (Бахтин 1986, 331). სწორედ ასეთია არსებობის ჭეშმარიტი (ტრაგიკული) აღქმა, რომელიც თავს იჩენს ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში.*

* * *

სატრფოს ხატი, როგორც აღვნიშნეთ, ალ. ჭავჭავაძესთან გროტესკულადაა ასახული. ესაა, ფაქტობრივად, ნილაბი და არა ცოცხალი ადამიანის სახე. ნილაბი უცვლელია, უმოძრაო, გამომეტყველებას არ იცვლის, ემოციებს ვერ გამოხატავს, ისევე, როგორც სატრფოს ხატი ალ. ჭავჭავაძის ქმნილებებში. ის, ამასთან, იდუმალიცაა, რადგან ნილაბი რაღაცას მალავს, და გაურკვეველია, რა იმალება მის მიღმა. ამიტომ ნილაბი „უცხო სამყაროს“ ატრიბუტია.

ამასთან, ნილაბი ყოველთვის ასახავს ბინარულ – მოძრავსა და უძრავ, გარეგანსა (მოჩვენებით) და შინაგან (ჭეშმარიტ) არსს. რო-

* „ჩვენ“ და „ისინი“-ს დაპირისპირება თვალსაჩინოდ ვლინდება „მუსტაზადში“ („ისმინეთ, მსმენნო“). გროტესკული „ისინი“-ს „მამული“ სხვა არაფერია, თუ არა „ურიცხვი ტყენი, ტალახ-ბევრნი“. „ისინი“ არიან „ყოვლმშფოთველნი, სიტყვა ლაქათნი, ცხოვრება-ცუდნი, გულით მრუდნი, პირბნელნი სათნი“. მათთვის მიუწვდომელია სიკეთე და რწმენა („ჰქმნეს სავანენი საუკუნოდ, ვით უდაბურნი“). ლექსს განსაკუთრებულ ექსპრესიულობას ანიჭებს უარყოფითი მნიშვნელობის მქონე განსაზღვრებათა სიმრავლე.

„ტყეებში ცხოვრება“, „პირბნელობა“ და, აგრეთვე, ის, რომ „ისინი“ „საბრხეს უგებენ“ ადამიანებს და „ქაჯთ ყოფა-ქცევა“ სჩვევიათ, ავლენს ამ უცხო სამყაროს (რომელ რეალურ ხალხსაც არ უნდა გულისხმობდეს პოეტი) „საშიშარ, მელანქოლიურ, ტრაგიკულ“ თვისებებს; ესაა ეშმაკთა, დემონთა სამყოფელი, რომლის აღწერისას ალ. ჭავჭავაძე იყენებს მხოლოდ და მხოლოდ სიკვდილის მეტაფორებს. „რომანტიკული გროტესკის ხატები ასახავს შიშს სამყაროს წინაშე და ცდილობს, ჩააგონოს ეს შიში მკითხველებს“, წერდა მ.მ. ბახტინი (Бахтин 1986, 47), რის ნიმუშსაც ეს „მუსტაზადი“ წარმოადგენს.

მანტიზმში, ბახტინის მითითებით, „ნიღბის მიღმა ხშირად შემზარავი სიცარიელეა“ (Ibidem, 48). ასეთ შემთხვევაში სიყვარულს მოტივი ალ. ჭავჭავაძესთან, რა თქმა უნდა, გადააზრებას საჭიროებს, რადგან სიყვარული ნიღბის მიმართ შეუძლებელია.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ტრადიციულად ალ. ჭავჭავაძე მიჩნეული იყო სიყვარულის მგოსნად. მისი სატრფიალო ლექსები მკითხველებზე უშუალო განცდით შთაგონებულ ნაწარმოებთა შთაბეჭდილებას ტოვებდნენ. რაში მდგომარეობს ამ ეფექტის საიდუმლო?

საქმე ისაა, რომ ამ შემთხვევაში მოქმედებდა, დ. ს. ლიხაჩოვის ტერმინოლოგიით, ერთგვარი „ლიტერატურული ეთიკეტი“ ან, ი. მ. ლოტმანის თქმით, „იგივეობრიობის ესთეტიკა“. ალ. ჭავჭავაძის მიერ გამოყენებული სახეები და მოტივები ნაცნობი იყო ქართველი მკითხველისთვის შუა საუკუნეების პოეზიიდან, ხოლო „ტრადიციული ფორმულები, ჟანრები, თემები, მოტივები, სიუჟეტები იყო ის სიგნალები, რომლებიც მკითხველს უქმნიდნენ გარკვეულ განწყობილებას“, „მკითხველი... თითქოს მონაწილეობდა გარკვეულ ცერემონიაში, ერთვებოდა ამ ცერემონიაში, ესწრებოდა ერთგვარ „ღვთისმსახურებას“... მწერალი არა იმდენად ასახავდა ცხოვრებას, რამდენადაც გარდასახავდა და „კაზმავდა“ მას“ (Лихачёв 1971, 111).

მართალია, დ. ს. ლიხაჩოვი ამ შემთხვევაში ახასიათებს უშუალოდ შუა საუკუნეების პოეზიას, მაგრამ მისი მოსაზრებები რელევანტურია XIX ს. პირველი ნახევრის საქართველოსა და იმდროინდელი ქართული პოეზიის მიმართაც. რაც შეეხება ალ. ჭავჭავაძეს, მისი შემოქმედება იმდენად ახლოა (მოტივებითა და სახეებით) შუა საუკუნეების პოეზიასთან, რომ გ. ასათიანი შესაძლებლად მიიჩნევდა, დაეხასიათებინა ის, როგორც „ძველი ქართული ლირიკის განვითარების უკანასკნელი საფეხური“ (ასათიანი 1974, 100) (თუმცა, როგორც უკვე ვთქვით, ეს მსგავსება ზედაპირულია და არა – სიღრმისეული).

საგულისხმოა ისიც, რომ რომანტიზმი, საზოგადოდ, „იგივეობრიობის ესთეტიკას“ ემყარებოდა და, ამდენად, ალ. ჭავჭავაძე აქ გამონაკლისი როლია. არსებობდა

„დიალექტიკური დაპირისპირება რომანტიზმის თეორიასა (რომელიც უგულვებელყოფდა ყველა და ყოველგვარ

კანონებს) და მის პოეტურ პრაქტიკას შორის, რამაც მნიშვნელოვანწილად განაპირობა ახალი – ძველისგან მართლაც სრულიად განსხვავებული – კანონების წარმოშობა, მაგრამ ეს მაინც კანონები გახლდათ, რომლებიც ხასიათდებოდა საკუთარი სემანტიკით და საკუთარი ფორმალური დაპროგრამებულობით... რომანტიკული სახეების, „სიტყვიერი სიგნალების“, ლექსიკური კლიშეების, განმეორებადი მოტივების (სიყვარული, პეიზაჟი, „ქალწულის“ პორტრეტი და ა.შ.) მთელი სისტემა, თვით რომანტიკული პოემის კანონიზებული ტიპიც... ჩვენი აზრით, მოწმობს, რომ რომანტიზმში უდავოდ შეიმჩნევა „იგივეობრიობის ესთეტიკისადმი“ ლტოლვა“ (Каганович 1983, 202).

რა თქმა უნდა, რომანტიზმს მხოლოდ ეს ტენდენცია რომ ჰქონოდა, ის შუა საუკუნეების ლიტერატურის ტიპოლოგიურ პარალელად წარმოგვიდგებოდა, მაგრამ, ამ ციტატის ავტორის შენიშვნით, „სიზუსტისთვის უნდა აღვნიშნოთ, რომ რომანტიზმი თავისთავში ითავსებდა როგორც „იგივეობის ესთეტიკის“, ასევე „დაპირისპირების ესთეტიკის“ თავისებურებებს და წარმოადგენდა ერთგვარ გარდამავალ მოვლენას ხელოვნებაში“ (Ibidem).

ამგვარად, იმის გამო, რომ ალ. ჭავჭავაძის პოეზია მნიშვნელოვანწილად ენათესავებოდა შუა საუკუნეების პოეზიას, ე.ი. ტრადიციული სახეებითა და მოტივებით საზრდოობდა, მკითხველის ცნობიერებაში ამ პოეტის სატრფიალო ლექსები იწვევდა ასოციაციას უკვე არსებულ ესთეტიკურ გამოცდილებასთან და ეს ასოციაცია ჩრდილავდა, გადაფარავდა, ნილბავდა იმას, რაც ამ ნაწარმოებებში არატრადიციული და ნოვატორული იყო. კერძოდ, თუ გავითვალისწინებთ პოეტის პოპულარობას მის სიცოცხლეში, როგორც „სუბუქი ანუ ლბილი წყობილების“ მქონე ლექსების ავტორისას, ჩვენი ვარაუდი მართებულად უნდა ჩავთვალოთ. ამგვარად, ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედების გროტესკული ასპექტი შეუმჩნეველი რჩებოდა.

* * *

ვლინდება თუ არა რომანტიკული გროტესკის პოეტიკაში (კერძოდ ალ. ჭავჭავაძესთან) მეტონიმიური პოლუსის ნიშან-თვისებები?

სხეულის ნაწილების, როგორც დამოუკიდებელი ობიექტების ასახვა, როგორც ვთქვით, ემყარება სინეკდოქეს პრინციპს, მაგრამ, ამასთან, წარმოადგენს მის უტრირებულ გამოხატულებას. სინეკდოქეში დეტალი თუმცა „ამქრქალებს საგნის კონტურებს“, მაგრამ მაინც ამ საგნის ნაწილად აღიქმება.

რაც შეეხება იმ ხერხს (ე.ი. საგნის ნაწილის გროტესკულ განკერძოებას), რომელსაც მიმართავს ალ. ჭავჭავაძე, აქ „საგნის“, ანუ ქალის სხეულის ნაწილი თვით ამ ქალის ერთგვარ ორეულად გვევლინება, რადგან ტრფობის ობიექტად სახელდება სწორედ ეს ნაწილი (ტანი, ბაგე, თვალები, ღაწვები, წელი, „თმა-მდიდარი“ თავი, ხელები, წამწამები, სახე). მაშასადამე, ესაა ერთიანი ხატის არა შეფარდებითი, არამედ – სრული დანაწევრება. გროტესკი ძნელად ამოსაცნობი იმიტომაცაა (თუ არ ჩავთვლით ზემოთ დასახელებულ მიზეზს), რომ სხეულის ეს „განკერძოებული“ დეტალები წინა პერიოდის პოეზიაში ხოტბის შესხმის ობიექტებს წარმოადგენდა, თუმცა – არა გროტესკულად, არა განკერძოებით.

ამგვარად, ობიექტს – ქალის ხატს – აქ ბინარული სტრუქტურა აქვს. ეს კი სწორედ მეტონიმიური პოლუსის გამოვლინებაა. სატრფოს გროტესკულ-ბინარულ ხატს წარმოქმნის, აგრეთვე, მისი გარეგნობის დახასიათება კლიშირებული გამოთქმებით, რაც ამ გარეგნობას ნილბის სახით წარმოგვიდგენს. ნილაბი – ადამიანის მეორე სახეა, მისი თავისებური ორეულია. შესაბამისად, ალ. ჭავჭავაძის ეს მხატვრული მანერაც მეტონიმიური პოლუსის გამოვლინებად უნდა ჩავთვალოთ.

რომანტიკული გროტესკის პოეტიკა გამოხატულებას პოვებს ნიკ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში. გავიხსენოთ მისი „მერანი“. ლექსის ცენტრალური სახე იმდენად ერთიანია, რომ მკვლევრები დიდხანს ვერ ამჩნევდნენ მის გაორებულ სტრუქტურას – იმას, რომ ნაწარმოებში მხედარსა და მერანს ურთიერთსაპირისპირო ნიშანთვისებები და ბედ-ილბალი მიეწერება; რომ მხედარს აქ, ფაქტობრივად, პასიური როლი განეკუთვნება, მერანს კი – აქტიური, რომ ისინი ერთმანეთის ორეულებია;* ლირიკული გმირის ორეულია

* ეს გაორება „მერანში“ შეესაბამება ლირიკული გმირის „ღიაობას“ სამყაროს წინაშე და, რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა გვეჩვენოს ამ გმირის ტრადიციულ ინტერპრეტაციათა („ამაყი მხედარი“, მისი „შემართება, გაბედაობა“ და ა.შ.) ფონზე, ერთგვარ გაუბედაობას, შიშს, სიკვდილის ტრა-

„ხმა იდუმალი“ ამავე სახელწოდების ლექსში – ესაა გმირის შინაგანი ხმა, რაც ამ გმირის შინაგან გაორებაზე მეტყველებს; გაორებულია „სულო ბოროტოს“ ლირიკული გმირიც, „ხმა იდუმალის“ გმირის მსგავსად; ბოლოს, ბარათაშვილის სტილის ანალიზმა გამოავლინა, რომ ლირიკული გმირის, მისი ორეულისა და ავტორის მეტყველება ურთიერთგანსხვავებული სტილისტური ხერხებითაა მარკირებული. ამასთან, ალ. ჭავჭავაძისგან განსხვავებით, ნიკ. ბარათაშვილთან გაორება ინტერიორიზებულია, ლირიკული გმირის შინაგან, სულიერ პლანშია გადატანილი (მერანიც ხომ გარკვეული ძალის სიმბოლური ხატია, ამიტომ ეს ბინარული ხატი გმირის შინაგან გაორებას, მასში პასიური და აქტიური ძალების დაპირისპირებას ასახავს).

„აღსანიშნავია, – წერდა მ.მ. ბახტინი, – რომ ამბივალენტურობა რომანტიკულ გროტესკში, ჩვეულებრივ, იქცევა მკვეთრ სტატიკურ კონტრასტად ან გაქცევებულ ანტითეზად“. ...„გროტესკი უგულბელყოფს იმ ჩაკეტილ ზედაპირს, რომელიც მოიცავს და გამომიჯნავს სხეულს, როგორც გამოცალკევებულსა და დასრულებულ მოვლენას... „გროტესკული ხატები, არსებითად, აგებენ ორსხეულოვან სხეულს“ (Бахтин 1986, 353).

ყველა ეს ნიშან-თვისება, ანუ კონტრასტულობა, ანტითეზურობა (ბარათაშვილთან), ორსხეულებრიობა (ალ. ჭავჭავაძესთან) საკმარისად მკაფიოდ იჩენს თავს და, ამდენად, შესაძლებელია ვიმს-

გვიკულ მოლოდინს. ნიშანდობლივია, რომ პირველსავე ტაეპში ის ახსენებს მერნის „უგზო-უკვლოდ“ სრბოლას – თითქოს მხედარმა არც კი იცის, საით მიემართება, თითქოს ინიციატივას მთლიანად მერანს აკისრებს.

ამ ცენტრალური სახის მონოლითურობა (მერანი და მხედარი, როგორც ერთიანი ხატი) და, ამასთან, მისი გაორებულობა, გროტესკული რეალიზმისთვის დამახასიათებელი სხეულის ხატიდან მომდინარეობს, ან, ყოველ შემთხვევაში, მისი რომანტიკული სახესხვაობაა, რადგან გროტესკული სხეული – ესაა „მარად არამზა, მარად ქმნადი და მქმნელი სხეული... ორი სხეული ერთში“ (Бахтин 1990, 33).

მაგრამ, გროტესკული რეალიზმისგან განსხვავებით, გაორებას აქ საერთო არაფერი აქვს ფიზიკურ ნაყოფიერებასთან; სამაგიეროდ, შეიმჩნევა ახალი ტიპის „ნაყოფიერება“, რაც პიროვნების ახალი ტიპის წარმოშობას მოასწავებს.

ჯელოთ ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში რომანტიკული გროტესკის კონცეფციის არსებობის შესახებ.

რომანტიკული გროტესკის გარდა, ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში აისახა გროტესკული რეალიზმის (ბახტინის ტერმინი) ესთეტიკური კონცეფციაც.

თავი მესამე

კარნავალური მოტივები ქართულ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში

აღ. ჭავჭავაძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ერთ ნაწილს შეადგენს ის ნაწარმოებები, რომლებიც იშვიათად იპყრობდა მკვლევართა ყურადღებას ან სულაც იგნორირებული იყო. ასეთებია, მაგალითად, „მუხამბაზი ლათაიური“, „მართას ავათმყოფობა და ექიმის ნახვა“, „ღვინის თვისებისთვის“, „გუთნის დედა“, „ღვინო თვისებას არ ჰსცვალეს“.

გ. ასათიანის აზრით, „წარმართული სენსუალიზმი აღ. ჭავჭავაძის პოეზიაში უფრო შიშვლად და უფრო რელიეფურად არის გამოხატული, ვიდრე – ბესიკთან. ამ თვალსაზრისით, მისი სატრფიალო ლირიკის დამახასიათებელ ნიმუშს წარმოადგენს ლექსი „გუთნის დედა“, რომელიც თავისი საკმაოდ გაბედული ეროტიკული ორაზროვნებით ალექსანდრე პუშკინის ყველაზე ფრივოლურ ლექსებს მოგვაგონებს“ (ასათიანი 1974, 105).

„გროტესკული რეალიზმის“ დამახასიათებელია, რომანტიკული გროტესკისგან განსხვავებით, არა მარტო „ეროტიკული ორაზროვნება“, არამედ, ბახტინის თქმით, ცხოვრების „ხალხურ-კარნავალური“ აღქმაც, მასში არ გამოიხატება სუბიექტური, ინდივიდუალური მსოფლშეგრძნება; ყოველივე, რასაც რომანტიზმი ცხოვრების ტრაგიკულ მხარეებად მიიჩნევს, „გროტესკული რეალიზმის“ ლიტერატურაში ხალისიანი, საზეიმო განწყობილებითაა გამსჭვალული.

გროტესკული რეალიზმის ლიტერატურაში აისახა ხალხური კარნავალური ფორმები და სიმბოლოები.

* * *

კარნავალები (უფრო ადრე – სატურნალიები) ემთხვეოდა ბუნების, საზოგადოებისა და ადამიანის ცხოვრების კრიზისულ მომენტებს. კარნავალის დროს ბანალური ყოველდღიური ცხოვრების

ნაცვლად იწყებოდა საყოველთაო ზეიმი. შუა საუკუნეებში კარნავალი გაიზარებოდა, როგორც რეალური სამყაროს, რეალური ცხოვრების ანტითეზა – ის, რაც შეუძლებელი იყო რეალურსა და ყოველდღიურ ცხოვრებაში, კარნავალის დროს ნებადართული და შესაძლებელი ხდებოდა. ამასთან, მსოფლწესრიგის არსებული იერარქიის დროებითი უგულვებელყოფა შესაძლებელი იყო მხოლოდ იმიტომ, რომ შუა საუკუნეების დროინდელ კარნავალს ჰქონდა საკუთარი იერარქია. ამიტომ ის არა მარტო უარყოფდა არსებულ მსოფლწესრიგს, არამედ ადასტურებდა და განამტკიცებდა კიდევ მას.

როგორც ქრისტიანული დღესასწაული, კარნავალი განუყოფელი იყო დიდმარხვისგან და წინ უსწრებდა მას. ეს იყო ცოდვათა ერთგვარი გათამაშება მათი განდევნის, მათი თავიდან აცილების მიზნით. კარნავალის დროს იმართებოდა ნადიმები და ბუფონადები.

კარნავალი აღნიშნავდა ძველი წლის დასრულებასა და ახლის დაწყებას. მისი მიმდინარეობის მოდელი ამგვარია: ყოფითი, ყოველდღიური ცხოვრების დროის შეწყვეტა და დღესასწაულის ფიქტიურსა და საკრალურ სამყაროში ჩართვა; დროის უკუმდინარება, ნადიმები, შემდეგ – კარნავალის რეპრესიული ფაზა, როდესაც მთავრდებოდა კარნავალური რიტუალები და ხელახლა მყარდებოდა დროებით გაუქმებული სოციალური იერარქიები.

კარნავალის განმავლობაში მყარდებოდა საყოველთაო თანასწორობა. ეს იყო ჭეშმარიტად დემოკრატიული დღესასწაული. კარნავალის მონაწილენი მასხრად იგდებდნენ საერო და სასულიერო ხელისუფლების სიმბოლოებს. ამ წარმოდგენებში გამოიყენებოდა ძალაუფლების მპყრობელთა და სიკვდილის კომიკური ხატები. ევროპაში კარნავალის აუცილებელი აქსესუარი იყო კარნავალური ხომალდი, რომელშიც ისხდნენ სულელების, ეშმაკებისა და დემონების ეპისკოპოსი, აგრეთვე მასხარებისა და ურჩხულების მეფე – ეს იყო სიკვდილისა და ქვესკნელის კარნავალური ხატები, საერო და სასულიერო ხელისუფლების კარნავალური სიმბოლოები.

„ბრბოსთან შერწყმის საშუალება, – აღნიშნავს ჟან დელიუმო, – აგრეთვე – ნორმატიული გონისა და ყოველდღიური წესების დროებით გაუქმება, სრული თავისუფლება (განსაკუთრებით – სექსა და ნაყროვანებასთან მიმართებაში),

ხმაურისა და ძალმომრეობის მოკლე პერიოდი, ლანძღვა-გინებისა და მკრეხელობის ნებადართულობა, იერარქიის შეტყობილება, საკრალურ წეს-ჩვეულებათა გამოყენება ბურლესკური მიზნებით, ნიღბები და ნიღბოსნები – ყოველივე ეს ასრულებდა „დამცავი სარქველის“ როლს მთელი წლის განმავლობაში შეკავებული ინსტინქტებისთვის“ (Делюмо 2003, 165).

რა ფუნქციაც არ უნდა ჰქონოდა კარნავალს, ჩვენთვის მთავარია მისი ძირითადი წესები და საგანგებო კარნავალური „ენა“:

ბახტინის მითითებით, კარნავალს ახასიათებს:

1. ადამიანთა შორის დისტანციის მოსპობა და მათი ლალი, ფამილარული ურთიერთობა;

2. ადამიანთა ქცევისა და მეტყველების ექსცენტრიულობა, რომელიც იძლევა მათი სიღრმისეული არსის გამოვლენის საშუალებას;

3. კარნავალური მეზალიანსები, ანუ ფამილარული დამოკიდებულება ყოველგვარი ფასეულობების, აზრების, მოვლენებისა და საგნების მიმართ. სახელდობრ, კარნავალის დროს ისპობა მიჯნები წმინდასა და პროფანულს, „მაღალსა“ და „დაბალს“; დიადსა და უმნიშვნელოს, ბრძნულსა და ბრიყვულს შორის;

4. პროფანაცია, ანუ საკრალურ ტექსტთა კარნავალური პაროდიები, კარნავალური მკრეხელობა, უხამსი გამოთქმები, რომლებიც უკავშირდება მიწისა და სხეულის განაყოფიერების აქტებს (Бахтин 1979, 141-142).

ალ. ჭავჭავაძის „გუთნის დედაში“ (როგორც სჩვევია, საზოგადოდ, კარნავალურ ლიტერატურას, გროტესკულ რეალიზმს) სააშკარაოზეა გამოტანილი ადამიანის ის ინტიმური განცდები, რომლებიც, ჩვეულებრივ, პრივატული ცხოვრების სფეროს განეკუთვნება და საჯაროდ არ ცხადდება. ურთიერთშენაცვლებულია სხეულის ქვედა და ზედა ნაწილთა ფუნქციები და, შესაბამისად, სიყვარულს, როგორც ამალღებულ გრძნობას ენაცვლება შიშველი ეროტიკა.

გროტესკული რეალიზმის ძირითად ნიშნად ბახტინი ასახელებს მაღალის, სულიერის, იდეალურის, განყენებულის დამდაბლებას, ანუ მატერიალურ-სხეულებრივ პლანში, მიწისა და სხეულის განუყრელი ერთიანობის პლანში გადატანას. შესაბამისად, „გუთ-

ნის დედა,“ მისი აქცენტით სწორედ „სხეულებრივ“ პლანზე და არა სულიერ განცდებზე, „დაბალზე“ და არა „მაღალზე“, გროტესკული რეალიზმის გამოხატულებაა. ლექსში ასახულია გროტესკული სხეული, რადგან ამ უკანასკნელში „ყველაზე არსებით როლს ასრულებს ის ნაწილები, ის ადგილები, სადაც სხეული... სცილდება საკუთარ საზღვრებს: მუცელი და ფალოსი“ (Бахтин 1986, 351-352). შესაბამისად, სხეულის დაბერება „გუთნის დედაში“ წარმოდგენილია მარტოოდენ როგორც ფალიკური ფუნქციების დაკარგვა.

ესაა სწორედ კარნავალური მსოფლალქმის გამოხატულება: როდესაც სახეს ნილაბი ფარავს, ე.ი. როდესაც პიროვნება ანონიმურია, შეიძლება, გაშიშვლდეს სხეულის ნებისმიერი ნაწილი (რა თქმა უნდა, სახის გარდა) – ამის საშუალებას იძლევა კარნავალური თავისუფლება. აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია სხეულში მიმდინარე ფიზიოლოგიური პროცესების სააშკარაოზე გამოტანაც.

ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში კარნავალურ მოტივთა გამოვლენის თვალსაზრისით, საინტერესო მასალას იძლევა ლექსი „მართას ავანტიურა და ექიმის ნახვა“. ლექსის დასაწყისში პოეტი მოგვითხრობს, რომ სატანას ქვესკნელიდან ამოუგდია ყუთი, საიდანაც დედამიწაზე გავრცელდა ათასგვარი დაავადებები:

„ამათგან აკი ერთი ჩვენს მართასაც ხვდა წილად.
ხან ფეხს უჭერს, ხან მუხლებს ეპარება წვრილ-წვრილად,
ზოგჯერ სკუპით მუხლიდგან გულზე გადაახტება;
თუ იკითხავთ, იმ სენსა სიმსივნე ეწოდება.“

აქ ნიშანდობლივია პოეტის იუმორისტული კილო და დაავადების (სიმსივნის) სრულიად შეუსაბამო სიმპტომები.

მართა დაიმარტოხელებს ექიმ ავეტიქას და აუწერს თავისი დაავადების ნიშნებს. ექიმი ეკითხება ქალს, როგორ დაეწყო დაავადება. თურმე მართას მოუქსოვია ლამაზი „რედიკული“, რომელიც ნაცნობმა ქალებმა დაუწუნეს:

„რა ნახეს რედიკული, ჯერ ყველამ მითხრეს ქება,
მერე ცოტა ხანს უკან მიძაგეს შეხამება.
მერე სახისა მითხრეს, ამას ვერ ეწყობაო,
მერე მარგალიტისა, – ესეც არ უხდებაო.
ბოლოს ესეც კი მითხრეს, ბაწრის პაჭიჭსა ჰგავსო.“

და თუმცა თავდაპირველად მართა აჩვენებს ექიმს დასიებული ხელ-ფეხსა და სახეს, მაგრამ ავადმყოფობის მიზეზის – წყენის – დასახელებისას წამოცდება:

„ეს მუცლის შემობერვა სულ მას აქეთ დამჩმდა“.

მართას მონაყოლის მიხედვით, ის დააორსულა („მუცელი გაუბერა“) შეკავებულმა წყენამ („ვითმინე“) და გულში ჩახშულმა სიტყვებმა (სახარებისეული მოტივის კარნავალური ტრავესტია). „სიტყვა, რომელიც, ჩვეულებრივ ლოკალიზებულია პირსა და აზრებში (თავში), აქ მუცელში იბუდებს“ (Ibidem, 343). ნაწარმოებში თავს იჩენს კარნავალური ორაზროვნება – მართა ერთს ამბობს და სრულიად სხვას გულისხმობს. ავეტიქა ხვდება, რომ მართა დააორსულა არა წყენამ და შეკავებულმა სიტყვებმა, არამედ – მამაკაცმა, და ამიტომ უარს ამბობს ქალის მკურნალობაზე.

შემთხვევითი არაა ექიმის, როგორც პერსონაჟის შემოყვანაც ამ ნარატიულ ტექსტში: „ექიმს არსებითი დამოკიდებულება აქვს... მშობიარობასა და აგონიასთან: ის ესწრება დაბადებასა და სიკვდილს... საქმე აქვს არა დასრულებულ, დახშულსა და მზა სხეულთან, – არამედ სწორედ იმგვარ სხეულთან, რომელიც იბადება, იზრდება, ორსულია, მშობიარობს, ავადმყოფობს, კვდება, იშლება...“ (Ibidem, 198).

ამგვარად, სხეული ორივე ლექსში – გროტესკული სხეულია, მისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებით.

მ.მ. ბახტინი, როგორც აღვნიშნეთ, საუბრობს „ზედასა და ქვედას“, მაღალისა და დაბალის ურთიერთშენაცვლების შესახებ და ეს მართლაც გახლდათ კარნავალის ძირითადი პრინციპი. რაც შეეხება „გროტესკულ რეალიზმს“, ჩვენი აზრით, აქ გვხვდება არა ურთიერთშენაცვლება, არამედ დაბალის, ქვედას მიერ მაღალისა და ზედას ჩანაცვლება. მაღალი, საკრალური, სულიერი, სრულიად განდევნილი ან „დამდაბლებულია“ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, დაბალი, ქვედა, აქ მეტონიმიურად ენაცვლება მაღალს, ზედას, რომელიც წაშლილი და „გამქრქალებულია“.

მართლაც, ურთიერთშენაცვლების შემთხვევაში ქვედა, დაბალი, ობსცენური მოგვევლინებოდა ამაღლებული, განწმენდილი სახით, მაგალითად, ეროტიკა – როგორც ამაღლებული სიყვარული. სი-

ნამდვილეში კი სხვაგვარი ვითარებაა. სინეკდოქეს პრინციპის თანახმად, დაბალი სრულიად ჩრდილავს და განდევნის მაღალს.

შესაბამისად, ალ. ჭავჭავაძის ორ ზემოგანხილულ ნაწარმოებში წინა პლანზეა მხოლოდ სხეულის ქვედა ნაწილთა ფუნქციები, რომლებიც სინეკდოქურად ჩანაცვლებულია ამ სხეულის ზედა ნაწილთა ფუნქციებთან.

ოთხტაეპედში „კნენია თინიას“ კვლავ ვხვდებით ობსცენურის მიერ საკრალურის ჩანაცვლების მოტივს:

„მარხულნო, მანამ ცხონდებით,
ნეტა ქარებით რად კვდებით?!
ლობიო ღვინით დაარჩეთ,
თორემ აქავე წაწყმდებით“

აქ მარხვა, ე.ი. საკრალური, „მაღალი“ ქმედება წარმოდგენილია, როგორც, უბრალოდ, ლობიოს ჭამა, რაც, თავის მხრივ, „ქარების“ მიზეზია. მარხვამ (ან „ქარებმა“) შეიძლება „წაწყმედა“ გამოიწვიოს, ანუ მარხულებს ცხოვრება კარნავალურ ჯოჯოხეთად უქციოს.

კარნავალური განწყობილებითაა გამსჭვალული, აგრეთვე, უსათურო ლექსი „*** ღვინო თვისებას არ ჰსცვალებს“:

„ღვინო თვისებას არ ჰსცვალებს,
არამედ უმატებს ძალებს,
კეთილ თვისებათ მქონემან
ჯერ-არს სვას, კეთილს უმრავლებს.

ღვინოვ, გიქებ სასწაულსა,
შენ აქრობ მტრობასა, შურსა,
ერთის ჯამით დააზავებ
ბედნიერს და უბედურსა!“

ბედნიერის და უბედურის „დაზავება“, მტრობისა და შურის გაქრობა, საერთო საზეიმო განწყობილება, უთუოდ, კარნავალის თვისებაა.

„მუხამბაზი ლათაიურის“ შესახებ გ. ასათიანი შენიშნავს:

„უნდა ითქვას, რომ ამ ლექსს აქვს თავისებური მსუბუქი, იუმორისტული ინტონაცია, რომელიც თვით მისი ჟანრით

არის განპირობებული და რაც უფლებას არ გვაძლევს, ყოველი მისი „დებულება“ პრინციპული ხასიათის მსოფლმხედველობრივ მოსაზრებად წარმოვიდგინოთ... ღვინის, ბახუსის, შექცევის კულტი ალ. ჭავჭავაძის ლირიკაში „სიამოვნის“ ერთ-ერთი ნაირსახეობაა და თავისი შინაარსით იგი სავსებით ეტევა ანტიკური სამყაროდან მომდინარე წარმართული სენსუალისტური წარმოდგენების, კერძოდ, ალ. ჭავჭავაძისთვის მეტად ახლობელი ანაკრეონული მოტივების ნაკადში. ამ ლექსში უთუოდ არის პაროდის ელემენტიც. „დავეხსნათ ცოდნის ძეხნასა“ წინა ეპოქისთვის დამახასიათებელი დიდაქტიკური პათოსის აშკარად გაბიაზრებულ, უაზრობამდე, უხამსობამდე მიყვანილ უარყოფად ჟღერს“ (ასათიანი 1974, 102).

თუ „დიდაქტიკური პათოსის“ „უხამსობამდე მიყვანილ უარყოფაში“ ვიგულისხმებთ უხამსობით, უაზრობით დიდაქტიკური პათოსის ჩანაცვლებას, მაშინ გამოაშკარავდება ამ ლექსის სიახლოვე „გროტესკულ რეალიზმთან“. მაგრამ, რაც მთავარია, გასარკვევია ამ ნაწარმოების, და, საერთოდ, „ანაკრეონული მოტივების“ ადგილი და ფუნქციები ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში, როგორც ერთიან სისტემაში.

საინტერესოა, რომ ვ. კოტეტიშვილი „მუხამბაზი ლათაიურის“ შესახებ მსჯელობისას ახსენებს „ბახუსურ კარნავალს“ და ამგვარად განსაზღვრავს ლექსის სულისკვეთებას:

„პოეტი ბახუსის კულტს მიმართავს, რომ გრძნობით თრობაში და გაბრუებაში ჩაკლას ფხიზელი გონების შიში და საერთოდ ქვეყნის ამაოება. ეს ფსიქოლოგიური განწყობილება საუცხოვოდ აქვს პოეტს გამოთქმული ლექსში „მუხამბაზი ლათაიური“, რომელიც ისე შეესისხლბორცა ქართველი ადამიანის ბუნებას, რომ, „უამსა მხიარულებისას“, ყველგან ისმის ამ ლექსის მუდამ ამაღელვებელი მთვრალი ფრაზები:

„ლოთებო, ნეტავი ჩვენა, ჰარიარალი,
დღეს მოგვცა შვება-ლხენა, თარიარალი“.

„აქ გადალახულია სარწმუნოებრივი ნორმებიც, და სამღვთო წერილიც ჩაბმულია ამ ბახუსურ კარნავალში, როგორც სუსტი დასაწყისი, რომელიც ვერ გაუმაგრდება მგრძნობელობის ეტნას... ეს ლექსი საუცხოვო გამოხატულებაა ალექსანდრე ჭავჭავაძის ღრმა მელანქოლიისა, სოფლისადმი ურწმუნოებისა და სიცოცხლის უსაზღვრო წყურვილისა“ (კოტეტიშვილი 1959, 69-70-71).

თვით „მუხამბაზში“ აშკარად შეიგრძნობა „სიცოცხლის უსაზღვრო წყურვილი“, მაგრამ სრულიად არ იჩენს თავს „ღრმა მელანქოლია და სოფლისადმი ურწმუნოება“; კარნავალური ღრეობა აქ არის კოლექტიური, სახალხო ზეიმი – ავტორი ყველგან იყენებს პირველი პირის მრავლობითი რიცხვის ფორმებს: „ლოთებო, ნეტაი ჩვენა“, „ვაჟკაცო, მოდიო, დავლიოთ“, „ჩვენ სიცხე ვერას დაგვაკლებს, ვსთვრეთ“ და ა.შ. ნაწარმოებში მოხსენიებულნი არიან სხვადასხვა პროფესიისა და სოციალურ წრეთა წარმომადგენლები (რომელთაც ერთმანეთთან ათანასწორებს ღვინო – ტიპურად კარნავალური მოტივი): მოძღვარი, ბერები, ბრძენი, უიმედოდ შეყვარებული მიჯნური, ექიმი, მდიდრები. პოეტი ხოტბას ასხამს ღვინოს, რომელიც ავადმყოფს ავიწყებს ტკივილს, მიჯნურს კი – სევდას. მისი აზრით, ფრთხილ ბრძენს მამაცი „ღლეული“ სჯობს, და ამ შეხედულებას იზიარებენ მოძღვარიცა და ბერებიც. ამგვარად, სიბრძნე, სიმდიდრე, სიყვარული „დამდაბლებულია“ და განზავებულია საერთო საზეიმო, კარნავალურ ატმოსფეროში, სადაც შეიძლება ყველაფერი ითქვას და ეს ყველაფერი უნდა ითქვას უბრალო, „მდაბიური“ ენით.

შეიმჩნევა თუ არა გროტესკული რეალიზმის ნიშან-თვისებები გრ. ორბელიანის პოეზიაში? ამ საკითხის გადასაწყვეტად მივმართოთ, პირველ რიგში, მის იმ ნაწარმოებებს, რომლებიც თემატურად, ლექსიკით და ა.შ. ახლოა ხალხურ პოეზიასთან. ასეთია გრ. ორბელიანის ე.წ. ქალაქური ლექსები.

ამ ნაწარმოებთა შეუსაბამობა რომანტიკულ მსოფლალქმასთან შენიშნა ჯერ კიდევ კიტა აბაშიძემ. კრიტიკოსის განსაკუთრებული გაცემა გამოიწვია იმან, რომ გრ. ორბელიანს მუხამბაზი „არავისთვის მე ღლეს არა მცალიან“ დაუწერია ავლაბრის ყაზარმაში პატიმრობის დროს. „შეიძლება, – ვარაუდობს კ. აბაშიძე – უდარდელი, ქეიფისა და ღვინის მოსურნე ბეჟანის დახატვით უნდოდა კონ-

ტრასტი შეექმნა თავისი ცხოვრებისა და ან ცხოვრების გულქვაობა და გულგრილობა დაეხატა მით, რომ მაშინ, როცა „ბედმა დაამხო დიდ-კაცნი, ბეჟანს დარჩა ბურთი და მოედანი“ (აბაშიძე 1962, 60).

ვ. კოტეტიშვილის თვალსაზრისით, „აქ ირონია არის, არისტოკრატიული ირონია... რუსეთის ბიუროკრატია ჩვენი არისტოკრატია დაწიხლა, საქართველოს განთავისუფლებისთვისაც ამ არისტოკრატია გაშიშვლო თავი და ციხეშიაც ის აღმოჩნდა. ბეჟანები კი დარჩნენ უდარდელად, „იმათ დარჩათ ბურთი და მოედანი“ (კოტეტიშვილი 1959, 102-103).

ეს მუხამბაზი გამონაკლისი როდია. ავლაბრის ყაზარმაში ყოფნის დროს გრ. ორბელიანმა დაწერა აგრეთვე „სავათნავას მიბადვა“, მოგვიანებით კი – „სალომეს ბეჟანა მკერვალის მაგიერ“, მუხამბაზი („სულთ ერთნო...“), „დიმიტრი ონიკაშვილის დარდები“, მუხამბაზი („გინდ მეძინოს...“), „კინტოს სიმღერა“. ამიტომ საფიქრებელია, რომ ამ ნაწარმოებთა შექმნას ბიძგი მისცა არა რომელიმე კონკრეტულმა ფაქტმა, კერძოდ, იმან, რომ 1932 წლის შეთქმულების მონაწილეთა დაპატიმრების შემდეგ „ბურთი და მოედანი“ „ბეჟანებს“ დარჩათ, არამედ – უფრო ზოგადი ხასიათის მიზეზებმა.

მუხამბაზში „არავისთვის მე დღეს არა მცალიან“ ასახულია კარნავალური სიტუაცია – ცხოვრების ძველი მეფეები დაემხნენ და მათი ადგილი დაიკავა მასხარა, ბრიყვა, მდაბიო ბეჟანამ. ეს ლირიკული გმირი ლექსში იმგვარადაა წარმოდგენილი, რომ ეჭვი არ გვეპარება მისი, როგორც კარნავალური ცრუ-მეფის ახალ სტატუსში. მსოფლწესრიგი შეტრიალებულია. „დაბალი“ (მდაბიო) შეენაცვლა „მაღალს“, უმნიშვნელო – დიადს, ბრიყვი – ბრძენს.

ახალი „მეფე“ სიხარულით ემზადება თავისი ადგილის დასაკავებლად კარნავალურ ლხინში, სადაც ის „ჩამოგდებული მეფის“ ნაცვლად უნდა მიუჯდეს გვერდით სალომე ორბელიანს, ანუ უნდა მოხდეს მისი ერთგვარი „კურთხევა“ კარნავალურ მეფედ.

ამგვარივე ხასიათისაა „მირზაჯანას ეპიტაფია“. მირზაჯანა იმავე სოციალური წრის წარმომადგენელია, რომელსაც ბეჟანა ეკუთვნის. მირზაჯანა მოუწოდებს ყველას, ჩაერთვნენ კარნავალურ ლხინში:

„მუხთალს ამ სოფელს გსურს ვისაცა იყო ბედნიერ,
სიყვარულითა და ღვინითა ჩემებრ დაითვერ!
დალუპე ეწყში და ღვინოში ყოვლი სიმწარე,

რომ გზა ცხოვრების განვლო ლხინით, ვით მე ვიარე,
რომ შავბედის წინ შეუპოვრად ხმამალლივ დაჰმდერ!
თორემ გონებით გინდ ცა განვლო, ჩემებრ იქმნა მტვერ!”

საზოგადოდ, გრ. ორბელიანის ამ რიგის ქმნილებებში მთავარი მოტივია ტრფობა, ხოლო ფონი – ქეიფი, ლხინი, რომელიც საუკეთესო და თითქმის სავალდებულო საქმიანობადაა აღიარებული. ეს მოტივი მონაწილეობს ლექსშიც „იარალის“, რაც ესოდენ ალაშფოთებდა კიტა აბაშიძეს. კრიტიკოსის აზრით, „სადღევრძელოსთან“ შედარებით, „იარალი“ უფრო გარკვეული აზრის გამომთქმელია, რომ მეტის მეტი ადგილი არა ჰქონდეს დათმობილი „მოთალს, თევზს, მწვანილს“, რომ

ცხენთა თქრიალი, შუბთა ტრიალი,
ჯირითთ სრიალი, ყურთ-მაჯთ ბრიალი,
უზანგთა ცემა, ცხენით ქვე ხტომა,
კვალად შეხტომა და ხმაღთ კრიალი...

მეტის მეტად არ იტაცებდეს“ (აბაშიძე 1962, 58).

მართლაც, სამშობლოს გახსენებისას გრ. ორბელიანს აგონდება, პირველ რიგში, კახური ღვინო, ჯეირნის მწვადი, მწვანილი და ა.შ. პოეტის ერთგვარი „გამართლების“ მიზნით გ. ქიქოძე აღნიშნავს, რომ

„თავის ცნობილ ლექსში – „იარალის“ მან ისეთივე ვნებიანი და კონკრეტული ენით გამოთქვა უცხოეთში გადახვეწილი ქართველი პატრიოტის სევდა, როგორც მასზე ადრე დავით გურამიშვილმა და დიმიტრი სააკაძემ გამოთქვეს... გრიგოლ ორბელიანისთვის ემიგრაცია ნიშნავს მადის გამღვიძებელი, ყნოსვის დამატკბობელი ჯეირნის მწვადის, ღვინით სავსე აზარფეშის, მწვანილით და მოთაღით აჭრელეებული სუფრის, მცხუნვარე მზის და გამაგრილებელი ნიაგის, ბოლოს გმირულ ისტორიულ მოგონებებთან დაკავშირებული ადგილების დაკარგვას და სამაგიეროდ კვასისა, ყინვისა და უგარის მიღებას. ძნელია მეორე პოეტის დასახელება, რომელსაც ასეთი მატერიალისტური ენით გამოეხატოს სამშობლოს სიყვარული“ (ქიქოძე 1985, 314).

ხოლო გ. ასათიანის აზრით, „გრ. ორბელიანის მძაფრი კოლორიტის გრძნობაზე, მისი პოეტური სიტყვის ცოცხალ ფერადოვნებაზე მეტყველებს მისი ცნობილი ლექსი „იარალი...“ (ასათიანი 1974, 121).

ცხადია, ამ ლექსში სამშობლოს ხატს მეტონიმიურად ენაცვლება წარმოდგენა ქართული ლხინის შესახებ. სწორედ მას აღწერს პოეტი ნაწარმოების დასაწყისში და მასვე ნატრობს ბოლო სტროფში. ლექსში საუბარია აგრეთვე საქართველოს დიდებული წარსულისა (მოკლედ) და ერეკლეს ეპოქაში ქართველთა „ვაჟკაცობრივი შექცევის“ შესახებ. მაგრამ მთავარი აქ ისაა, რომ ნაწარმოების ბოლოს ნახსენები „დღენი წარსულნი ნეტარებისა“ უშუალოდ მოსდევს მოგონებებს აზარფემის, მწვანილის და ა.შ. შესახებ, რის გამოც ეს „ნეტარება“ უშუალოდ ასოცირდება სწორედ მათთან.

მირზაჯანა, დიმიტრი ონიკაშვილი, ლოპიანა, რომლებიც ცხოვრების დროებითი „მეფეები“ ზეიმობენ და თავს იწონებენ თავიანთი ღირსებებით:

„მტკვრის პირს, ჩარხთან, თავის ლაზათებითა,
სუფრა გაშლით, დამხვდნენ იქ დარდიმანდნი,
იქა მნახონ, რა შევქმნილვარ, ვინცა ვარ...“

(„დიმიტრი ონიკაშვილის დარდები)

„ორთაჭალის ბაღში მნახე, ვინა ვარ,
დარდიმანდის ლხინში მნახე, ვინა ვარ!
ჯამით ტოლუმბაში მნახე, ვინა ვარ!
აბა, მუშტის კრივში მნახე, ვინა ვარ!“

(მუხამბაზი „*** გინდ მეძინოს...“)

ეს ღირსებები განეკუთვნება არა „მაღალ“ სფეროს (კულტურა, განათლება, არისტოკრატიზმი და ა.შ.), არამედ, სიტყვასიტყვით, „დაბალს“, ე.ი. სხეულის ქვედა ნაწილებს (კუჭი, მუცელი). „აღამიანის ტრადიციული ხატი, – წერს ბახტინი, – გარდაისახება მისი ცხოვრების არაოფიციალური და არასიტყვიერი სფეროების ხარჯზე.“ (Бахтин 1986, 227). ამასთან, ხორციელდება „ფიზიკური ცხოვრების ყველა ფუნქციის ჰეროიზაცია... თვით ყველა ამ აქტის ჰიპერბოლიზაცია ხელს უწყობს მათ ჰეროიზაციას, რომლის მეშვე-

ობითაც ისინი იძარცვება მოარული, ყოფითი და ნატურალისტური „კოლორიტიგან“ (Ibidem).

გრ. ორბელიანის ზემოდასახელებულ გმირთა თავმოწონება და ტრაბახი იმ ღირსებებით, რომლებიც უკავშირდება სმა-ჭამას, ლხინს, აშკარად მოწმობს, რომ ეს ღირსებები მართლაც ჰიპერბოლიზებული და ჰეროიზებულია.

როგორც ალ. ჭავჭავაძე, ასევე – გრ. ორბელიანი მიმართავენ ორ განსხვავებულ ენას, როდესაც გამოხატავენ ორ ურთიერთგანსხვავებულ მსოფლალქმას.

გრ. ორბელიანის ტიპური რომანტიკული ნაწარმოებების ლექსიკა და ინტონაცია „მაღალ სტილს“ განეკუთვნება. „ქალაქურ“ ლექსებში პოეტური მეტყველების კილო ყოველთვის საზეიმოა, ხმა-მაღალი, საჯარო («площадный», ბახტინის ტერმინოლოგიით). ის მარკირებულია – ლოპიანა, ბეჟანა, მირზაჯანა ნახსენებიც რომ არ იყვნენ, შესაბამისი ლექსების ენა და ინტონაცია ააშკარავებს მეტყველების სუბიექტთა სოციალურ მდგომარეობას.

ალ. ჭავჭავაძესთან სატრფიალო ლექსების სტილი ძალზე ამაღლებულია (ხშირად – არქაულობის ხარჯზე), ხოლო კარნავალური ნაწარმოებები ხაზგასმულად მარტივი, „მდაბიური“ ენით გამოირჩევა.

ამგვარი ორენოვნება, თავისთავად, კარნავალური მსოფლალქმის გამოხატულებაა, რადგან ის მკაფიოდ მიჯნავს ერთმანეთისგან „ყოფილ მეფეთა“ და „დროებით მეფეთა“ მეტყველებას, ანუ „ზედასა“ და „ქვედას“, „მაღალსა“ და „დაბალს“.

დავსვათ კითხვა, რომელიც აშკარად არასოდეს დასმულა ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედების მკვლევართა მიერ (თუმცა ყოველთვის იგულისხმებოდა): რამ განაპირობა ალ. ჭავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის შემოქმედების სტილური მრავალფეროვნება (ან, სხვაგვარად, რა მიზეზებმა განაპირობა მათ პოეზიაში რომანტიკული გროტესკისა და გროტესკული რეალიზმის მოტივებისა და პოეტიკის შემოჭრა)?

* * *

ალ. ჭავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის შემოქმედების ის ნაწილი, რომელიც, ერთი შეხედვით, არ შეესაბამება რომანტიზმის პოეტიკასა და რომანტიკულ მსოფლალქმას, აზრთა სხვადასხვაობას იწ-

ვევდა და საფუძველს ქმნიდა იმისთვის, რათა გამოთქმულიყო შეხედულებები მათი ეკლექტიკურობის შესახებ.

ამ პრობლემის გადაჭრის მიზნით გ. ასათიანმა ალ. ჭავჭავაძის პოეზია ძველი ქართული ლირიკის განვითარების უკანასკნელ საფეხურად მიიჩნია, ხოლო გრ. ორბელიანის შემოქმედება განსაზღვრა, როგორც „გარდამავალი საფეხური ქართული რომანტიზმის ისტორიაში“ (ასათიანი 1986, 99, 115).

ამგვარად, გ. ასათიანის კონცეფციის თანახმად, ქართულ პოეზიაში რომანტიზმი წარმოდგენილია ორი პოეტიტ – გრ. ორბელიანითა და ნიკ. ბარათაშვილით.

გრ. ორბელიანის ეკლექტიზმი მკვლევარმა განმარტა პოეტის მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი ევოლუციით. ევოლუცია გულისხმობს ეკლექტიზმის ეტაპის შემდგომ ერთიანი, მყარი სტილით აღბეჭდილ შემოქმედებით ეტაპზე თანამიმდევრულ (ქრონოლოგიურად დადასტურებულ) გადასვლას, მაგრამ გრ. ორბელიანის პოეზიაში ამგვარი ტენდენცია არ შეიმჩნევა – ის ბოლომდე დარჩა „ეკლექტიკურ“ პოეტად. ამიტომ გრ. ორბელიანის შემოქმედება არ უნდა მივაკუთვნოთ რომანტიზმს, ან უნდა ვაღიაროთ, რომ მას არავითარი ევოლუცია არ განუცდია.

თუ მეორე თვალსაზრისს მივემხრობით, მაშინ ისიც უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეკლექტიზმი გრ. ორბელიანის (და, რა თქმა უნდა, ალ. ჭავჭავაძის) მხატვრული აზროვნების განუყოფელი ნიშანია. ასეთ შემთხვევაში ასახსნელია ამ ეკლექტიზმის მიზეზები.

ვფიქრობთ, სწორედ იმიტომ, რომ ძნელია გრ. ორბელიანის შემოქმედების ერთმნიშვნელოვნად მიკუთვნება რომანტიზმისადმი, ზოგიერთი მკვლევარი მიმართავდა მისი, როგორც **რომანტიკული პიროვნების** დახასიათებას. მაგ., „ჭაბუკი პოეტი“, „ჭაბუკურად თავდავიწყებული სიყვარული“, „ჭაბუკური ილუზიები“ (გ. ასათიანი). სიჭაბუკე რომანტიკული ასაკია, ამიტომ ზემომითითებული გამოთქმების საფუძველზე გვექმნება შესაბამისი წარმოდგენა ამ პოეტის შესახებ, „ესაა ვაჟკაცურად თავდაჭერილი ტემპერამენტის ადამიანი, ერთნაირად ძლიერი როგორც სიყვარულში, ისე სიძულვილში. ის რომანტიკოსია თავის პატრიოტულ განცდებში, პოლიტიკურ იდეალებსა და პოეტურ შემოქმედებაში“, – წერდა გ. ქიქოძე (ქიქოძე 1985, 311), ე.ი. გრ. ორბელიანს, უპირველეს ყოვლისა, რომანტიკულ პატრიოტიზმსა და რომანტიკულ პოლიტიკურ

იდეალებს მიაწერდა, შემდეგ კი ახასიათებდა მის შემოქმედებას, როგორც რომანტიკულს. მაგრამ რომანტიკული ხასიათის პატრიოტული განცდები და რომანტიკული პოლიტიკური იდეალები შეიძლება ჰქონდეს და ჰქონია კიდეც მრავალ არარომანტიკოს პოეტსა და არაპოეტს. გრიგოლ ორბელიანის პატრიოტული განცდებისა და პოლიტიკური იდეალების თვისებრიობა ვერ განსაზღვრავდა მისი პოეზიის რომანტიკულ ხასიათს. ვ. კოტეტიშვილს მოჰყავს გრ. ორბელიანის ბიოგრაფიული ეპიზოდები, შემდეგ კი დასძენს: „ჩვენ ყველაფერი ეს იმიტომ ამოვწერეთ, რომ გვგონია, მათი საშუალებით უფრო რელიეფურად მოჩანს ამ მღელვარე პოეტის გაბზარული სახე. მასში ორი ადამიანი იყო მოთავსებული, ერთმანეთის მოწინააღმდეგე, რომელთა შორის საბოლოოდ სძლია პოეტმა და ქართველმა ერმაც ეს პოეტი შეიყვარა“ (კოტეტიშვილი 1959, 87). გამოთქმებში „მღელვარე პოეტი“ და „საბოლოოდ სძლია პოეტმა“, სიტყვა „პოეტი“ შეესაბამება არა რომელიმე კონკრეტულ შემოქმედს, არამედ – საზოგადოდ, **პოეტის** რომანტიკულ ხატს.

ალბათ, ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედების ეკლექტიზმმა აიძულა კ. აბაშიძე, ამ პოეტის „რეაბილიტირების“ მიზნით აღენიშნა, რომ მას „ერთხელაც არ მოუმართავს თავისი ქნარი ისე, რომ კვნესით აღსავსე ჰანგები არ დაემღერებინოს ზედა, ერთხელაც არ ჩამოუკრავს სიმები თავისი ჩონგურისა, რომ ცრემლისმომგვრელი სამგლოვიარო ხმები არ გამოეცეს მის ჩონგურს“ [2, 22], თუმცა ალ. ჭავჭავაძის ქმნილებები ყოველთვის როდი იძლევა ამგვარი დასკვნის გამოტანის საფუძველს.

და მაინც, რამ განაპირობა ალ. ჭავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის შემოქმედების ეკლექტიზმი? რატომ აისახა მათ პოეზიაში „კარნავალური“ მოტივები და სახეები წმინდა „რომანტიკული“ ხასიათის თემებთან ერთად?

საქმე ისაა, რომ „წინააღმდეგობრიობა“, რომელიც თავს იჩენს ამ პოეტთა შემოქმედებაში, სხვა არაფერია, თუ არა ტრაგიკულისა და კომიკურის, მაღალისა და დაბალის ერთიანობა, რომელიც განუყოფელია კარნავალური მსოფლალქმისგან. ამგვარი „ამბივალენტურობის“ (ბახტინის ტერმინი კარნავალური ლიტერატურის ერთ-ერთი ძირითადი ნიშან-თვისების აღსანიშნავად) წყალობით, მათი შემოქმედება ეკლექტიკური კი არაა, არამედ – მონოლითური, ე.ი. გაერთიანებულია კარნავალური მსოფლალქმის საფუძველზე.

მაგრამ რა ფაქტორებმა განაპირობა ალ. ჭავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის შემოქმედების კარნავალიზაცია და რამდენად შეესაბამება ის რომანტიზმის ესთეტიკურსა და მსოფლმხედველობრივ კონცეფციას?

აქ უნდა გავიხსენოთ რაში მდგომარეობდა კარნავალის ფუნქციები. კარნავალის დროს ადამიანი თავისუფლდება ყოველგვარი შეზღუდვებისგან, თუ არ ჩავთვლით თვით კარნავალის კანონებს. პიროვნების თავისუფლება კი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ლოზუნგია, რომელიც რომანტიზმმა წამოაყენა. ამიტომ ლიტერატურის კარნავალიზება ასახავს პიროვნების სწრაფვას აბსოლუტური თავისუფლებისკენ, მათ შორის – ეროვნული თუ სოციალური ტრადიციებისა და პირობითობებისგან თავის დახსნისკენ.

გარდა ამისა, ზემოხსენებული წინააღმდეგობრიობა გულისხმობს სამყაროსა და ყოფიერების შესახებ თვალსაზრისთა სიმრავლეს, ანუ ერთსა და იმავე მხატვრულ სისტემაში მრავალფეროვანი თვალსაზრისების თანაარსებობას – სამყაროს პროცესუალურ აღქმას, როდესაც სამყარო და მისი თითოეული ნაწილი არ ემთხვევა თავისთავს, სცილდება საკუთარ საზღვრებს, „თვითწინააღმდეგობრივია“. ეს კი გამოხატულებაა რომანტიკული მსოფლალქმისა, რომელიც ამ მხრივ დაუპირისპირდა კლასიციისტური ხელოვნების სტატიკურობას, რაციონალიზმს, ერთმნიშვნელოვნებას. შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ ალ. ჭავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის შემოქმედება არაა ცალსახად განმარტებადი და უძრავი სისტემა, არამედ – „ცოცხალი“, თვითგანვითარებადი ორგანიზმი.

თავი მეოთხე

„მე“-ს კონცეფცია ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში

ტრადიციულად, აღიარებულია, რომ რომანტიზმმა შეიმუშავა პიროვნების ახლებური კონცეფცია და, კერძოდ, გამოავლინა ადამიანის სულიერი სამყაროს მთელი წინააღმდეგობრიობა და სირთულე. რომანტიკულ ლიტერატურაში პიროვნების „მე“ გარკვეული სიმრავლის (რამდენიმე „მე“-ს) სახით წარმოგვიდგა, რამაც საფუძველი ჩაუყარა ე.წ. „ორეულების პოეტიკის“ დამკვიდრებას.

გამოითქმის საპირისპირო შეხედულებებიც. ასე, მაგალითად, ს. ს. ავერინცევი კითხულობს: „როგორ უნდა მივედგეთ ადამიანის შინაგან სამყაროს – როგორც ღია და მრავალწევრიან სტრუქტურას, თუ როგორც ჩაკეტილ, თვითკმარსა და დაუნაწევრებელ მონადას?“, და ასკვნის: „მეორენაირი მიდგომა... ძალზე გვიან წარმოიშვა და გამოიყენებოდა ლიტერატურული ფაქტების მარტოოდენ ვიწრო წრეში. წარსულის დიადი ლიტერატურული ეპოქები სხვა კონცეფციებით სულდგმულობდნენ“ (Аверинцев 1972, 135). თავისი თვალსაზრისის გასამყარებლად მკვლევარს მოჰყავს სათანადო არგუმენტები ისეთი მასალიდან, როგორიცაა მითოლოგია, ძველი ბერძნული ლიტერატურა, შუა საუკუნეების მწერლობა, XIX ს. რეალისტური ხელოვნება, და, ბოლოს, იმოწმებს მ. მ. ბახტინის დებულებას: „ადამიანი არასოდეს ემოხვევა თავისთავს. მის მიმართ ვერ გამოვიყენებთ იგივეობის ფორმულას: A არის A.“ (Ibidem, 139). ამგვარად, ს. ს. ავერინცევის აზრით, პიროვნების ის კონცეფცია, რომლის წარმოშობასაც რომანტიზმის ეპოქით ათარიღებენ, გაცილებით ადრე ჩამოყალიბდა.

ამასთან, აშკარაა, რომ პიროვნების რომანტიკული კონცეფცია მეტად სპეციფიკურია და აერთიანებს ორივენაირ მიდგომას: პიროვნება ერთიანი „მონადაა“ სამყაროსთან მიმართებაში; მეორე მხრივ, ის „ღია სტრუქტურაა“, როდესაც განიხილება თავისთავად, ამ სამყაროსგან დამოუკიდებლად.

როგორია თვით სიტყვა „მე“-ს სემანტიკა? ბერტრან რასელმა „მე“ მიაკუთვნა იმ „ეგოცენტრულ სიტყვათა“ რიცხვს, რომელთა

მნიშვნელობას განსაზღვრავს მხოლოდ და მხოლოდ მოლაპარაკის მდგომარეობა დროსა და სივრცეში (Passel 1957, 103).

XX საუკუნეში განხორციელებულ სემანტიკურ კვლევათა შედეგად აღმოჩნდა, რომ „მე“ განუმარტავი სიტყვაა. სახელდობრ, ორიგინალური სემანტიკური თეორიის ავტორმა, ა. ვეჟბიცკამ მიზნად დაისახა, გამოეყენა ის სემანტიკური ერთეულები („პრიმიტივები“), რომლებიც, თავისთავად, განუმარტავია (ინტუიციურად ცხადი მნიშვნელობისაა), და რომელთა მეშვეობითაც შესაძლებელი ხდება ნებისმიერი სიტყვის ან გამონათქვამის განმარტება. მკვლევარმა დაასაბუთა, რომ ერთ-ერთი ამგვარი „პრიმიტივი“ არის სწორედ სიტყვა „მე“ (და, აგრეთვე, „შენ“, „ვიღაც“, „რალაც“, „სამყარო“ და ა.შ.) (Вежбицкая 1997).

ამგვარად, „მე“ განუმარტავი სიტყვაა, ის ვერ აიხსნება სხვა სიტყვების მეშვეობით (აქ ვგულისხმობთ არა ფსიქოლოგიურ, ფილოსოფიურ და ა.შ. ექსპლიკაციებს, არამედ – მხოლოდ სემანტიკურს), ე.ი. ის თავისთავად ცხადი მნიშვნელობისაა – „მე“ არის „მე“, ან „მე“ ვარ „მე“.

მაგრამ „მე“ ვარ „მე“ არის იმ ფილოსოფიური მოძღვრების პირველი (სამიდან) ძირითადი დებულება, რომელმაც, ფ. შლეგელის თვალსაზრისით, ბიძგი მისცა რომანტიზმის წარმოშობას. ვგულისხმობთ იოჰან გოტლიბ ფიხტეს „ზოგად მოძღვრებას მეცნიერების შესახებ“. ფიხტეს მიერ შექმნილი ფილოსოფიური სისტემის ეს პირველი დებულება ლოგიკურ ასპექტში ნიშნავს „მე“-ს თვითიგივეობრიობას, ხოლო სემანტიკურში (თუმცა ეს ასპექტი ფილოსოფოსს არ განუხილავს) – იმას, რომ „მე“ განუმარტავი ცნებაა.*

* ვეჟბიცკას თეორია მიზნად ისახავს იმის დამტკიცებას, რომ აზროვნების საფუძველია ელემენტარული, თავისთავად ცხადი ცნებები; აქედან გამომდინარე, აზროვნება წარმოგვიდგება როგორც სემანტიკურად დაფუძნებული პროცესი. ანალოგიურად, ფიხტესთან უთვისებო (განუმარტავი), თვითიგივეობრივი „მე“-ს ცნება ფილოსოფიური მოძღვრების ლოგიკური საფუძველია. ამგვარი „წერტილოვანი“ ცნებების შესახებ ვ. ს. ბიბლერი შენიშნავს: „ობიექტი შეიძლება იქცეს უფრო რთული ობიექტებისა და პროცესების არგუმენტად მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ეს ობიექტი შეიძლება გავიზაროთ, როგორც ერთიანი,... მისივე მყოფობის თვითკმარი აუცილებლობის წყალობით“ (Библер 1975, 205). ამგვარი თვითკმარი „ობიექტია“ „მე“ ვეჟბიცკას თეორიაშიც და ფიხტეს სისტემაშიც. ორივე შემთხვევაში „მე“-ს უთვისებობა (განუმარტავობა) ემსახურება „უფრო რთული ობიექტ-“

ფიხტე მოუწოდებს მკითხველს: „ჩასწვდი საკუთარ თავს, მოაცი-
ლე მზერა ყველაფერს, რაც შენ გარშემოა, და მიმართე ის საკუთარ
თავისკენ“ (Фихте 1993, 448); „მას, ვინც იცნობიერებს საკუთარ
თავისუფლებას და დამოუკიდებლობას გარემოსგან,... არ სჭირდე-
ბა საგნები თავისი „მე“-ს საყრდენად და ვერც ისარგებლებს საგნე-
ბით, რადგან ისინი აქარწყლებენ და ძირს უთხრიან ამ დამოუკი-
დებლობას“ (Ibidem, 460).

ფიხტეს ამ მსჯელობაში უკვე იგულისხმება პიროვნების ის კონ-
ცეფცია, რომელმაც გამოხატულება პოვა რომანტიზმში. თუ განვა-
ვითარებთ მის აზრებს, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ პიროვნების
„გარემოს“ წარმოადგენს, პირველ ყოვლისა „შენ“, ანუ პიროვნების
უახლოესი სოციალური გარემო. „თავისუფლებისა და დამოუკი-
დებლობის“ მისალწევად საჭიროა ამ „შენ“-ისგან „მზერის აცილება“;
ან...მისი ინტერიორიზაცია. ამიტომ „შენ“, როგორც გარემო („არა-
მე“), გადაინაცვლებს თვით „მე“-ს შიგნით და იქცევა მის შემადგე-
ნელ ერთ-ერთ კომპონენტად. წარმოიქმნება პიროვნების „მრავალ-
წევრიანი“ სტრუქტურა, მის გარშემო კი – სოციალური ვაკუუმი.
საფიქრებელია, რომ სწორედ ამგვარია რომანტიზმში „ორეულების
პოეტიკის“ დამკვიდრებისა და მარტოობის მოტივის გავრცელების
მიზეზები (სულ ერთია, ჰქონდათ ეს გაცნობიერებული რომანტიკო-
სებს თუ – არა).

დავუბრუნდეთ ფიხტეს მოძღვრების პირველ დებულებას – „მე
ვარ მე.“ ამ დებულების მიხედვით, სამყაროს ლოგიკური ცენტრია
„მე“, ანუ სამყარო ლოგიკურად ფუძნდება „მე“-ში, როგორც „საგან-
ში“. ეს ნიშნავს, რომ სხვა „საგნები“, „გარემო“ არ არსებობს. შესა-
ბამისად, რომანტიკულ ლიტერატურაში მკვიდრდება სამყაროს
ასახვის იმგვარი ხერხი, რომელიც წარმოაჩენს მის იდუმალებას
(უთვისებობას). პეიზაჟი ძირითადად „ღამეულია“, ბინდშია ჩაფლუ-
ლი. ასეთია გრ. ორბელიანის „საღამო გამოსალმებისა“. ნიკ. ბარა-
თაშვილის ლექსებში „ცისა ფერს“ და „შემოღამება მთაწმინდაზედ“
სამყარო გააზრებულია, როგორც „ბნელით მოცული“, თვისებრივად
განუსაზღვრელი მოცემულობა. ცალკეული საგნები თითქოს უჩი-
ნარდება, „არააღქმადია“. ამ თვალსაზრისს ადასტურებს ისიც, რომ
ბარათაშვილი ხშირად მიმართავს საგნებისა და მოვლენების თა-

ტების“ (ვეუბიცკასთან – სიტყვებისა და გამონათქვამების, ფიხტესთან
კი – „არამე“-ს) შემეცნებისა და განმარტების მიზანს.

ვისუფალ პრედიკაციას, ისე, თითქოს სამყაროში არ არსებობდეს კონკრეტული საგნები მყარი ნიშან-თვისებებით.

აღ. ჭავჭავაძის პოეზიაში სამყაროს ხატი გაუცხოებულია მეტონიმებისა და სინეკდოქების მეშვეობით; სინეკდოქე წინა პლანზე წამოწევს (აღქმის საგნად აქცევს) დეტალს, რის საფუძველზეც ხორციელდება ობიექტის, როგორც მთლიანობის დეფორმაცია. საზოგადოდ, სამყაროს გროტესკული ასახვა აღ. ჭავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში ეფუძნება ამ სამყაროსგან „მზერის აცილების“, როგორც მისი დეფორმაციის პრინციპს.

* * *

თავისი მოძღვრების პირველ დებულებას ფიხტე უწოდებს „სრულიად უპირობოს“. ესაა თავისთავად ცხადი დებულება, რომელიც ამ ნიშნით განსხვავდება მეორე დებულებისგან: „მე“ არ უდრის „არამე“-ს. მეორე დებულება, ფილოსოფოსის განსაზღვრით, „განპირობებულია თავისი შინაარსით“, ე.ი „მე“-ს პოსტულირება გარდუვალად გულისხმობს „არამე“-ს პოსტულირებასაც. რაც შეეხება მესამე დებულებას („მე“ უდრის „მე“-სა და „არამე“-ს“), მის მიხედვით, სასრული „მე“ და „არამე“ გაერთიანებულია ერთი და იმავე ცნობიერების ფარგლებში.

როგორია ლოგიკური საფუძველი, რომელმაც ფიხტე მესამე დებულებამდე მიიყვანა?

გერმანელი ფილოსოფოსის მიზანი და საბოლოო ამოცანაა „მე“-ს არსის შემეცნება, მისი, როგორც **ცნების** განსაზღვრა.

მაგრამ როგორ უნდა შევიმეცნოთ „მე“, რომელიც პრედიკატების არმქონე, თავისთავად ცხადი და განუმარტავია? რა თქმა უნდა, ეს შესაძლებელია მხოლოდ სხვა ცნებასთან მისი შეპირისპირების მეშვეობით. და ეს უკანასკნელი აუცილებლად უნდა იყოს... ისევ „მე“, მაგრამ პირველი „მე“-სგან განსხვავებული, რაც დასაშვებია მარტოოდენ მაშინ, როდესაც პირველი „მე“ და მეორე „მე“ (შინაგანი „არამე“, „შენ“) ერთი და იმავე ცნობიერების ფარგლებში იგულისხმება.

მართლაც, ცნების ჩამოყალიბების პროცესი ამგვარია: „ორი „საგნის“ ურთიერთშენაცვლებადობა წარმოქმნის „ცნების“ საფუძველს. თუ ორი განსხვავებული საგანი ურთიერთშენაცვლებადია გარკვეული სიტყვის მიმართ, მაშინ მოცემულ სიტყვაში ხორციელ-

დება მათი ინვარიანტის ან კონტაქტის განყენება და განზოგადება“ (Поршнев 1974, 474). ცხადია, ეს ორი (ან მეტი) საგანი აბსოლუტურად იდენტური არაა, არამედ გააჩნია არსებითი ერთგვაროვანი ნიშან-თვისებები, რომლებიც აუცილებლად განეკუთვნება ამ საგნებს და შეესაბამება მათ არსს.

ამგვარად, აბსოლუტური „მე“-ს დანაწევრება ფიხტესთან განპირობებულია „მე“-ს **ცნების** შემუშავების ამოცანით, რამაც გამოხატულება პოვა „მეცნიერების შესახებ ზოგადი მოძღვრების“ მესამე დებულებაში: „მე“ უდრის „მე“-სა და „არამეს“, სადაც პირველი „მე“ აბსოლუტური „მეა“, ხოლო მეორე „მე“ და „არამე“ მისდამი დაქვემდებარებულია. სანამ ფიხტეს ფილოსოფიის მესამე დებულებას განვიხილავდეთ, დავაკვირდეთ ქართველ რომანტიკოსთა მხატვრული აზროვნების ზოგიერთ სპეციფიკურ თავისებურებას.

* * *

ნიკ. ბარათაშვილის პოეზიაში თვალსაჩინოდ ვლინდება „ორეულების პოეტიკის“ დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები. „მერანში“ ლირიკული „მეს“ ორეულია „შენ“, ე.ი. მერანი, როგორც შინაგანი „არამე“.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლირიკული გმირი აქ პასიურია, ხოლო აქტიურობა, ქმედების უნარი მიეწერება მერანს, რომელსაც **მიჰყავს** ლირიკული გმირი ბედის სამძღვრისკენ. ზემოთ უკვე ვიმსჯელებთ იმის შესახებ, თუ რა ნიშან-თვისებებით განსხვავდებიან ერთმანეთისგან ამ ლექსში გმირი და მისი ორეული. ამ ნაწარმოების ერთ-ერთი ძირითადი მოტივია თავისუფლება, რომელიც ყოველგვარი სოციალური თუ სხვა სახის კავშირებისგან (მამული, სატრფო, ნათესავები და ა.შ.) განთავისუფლების ტოლფასია:

რაა, მოვშორდე ჩემსა მამულსა, მოვაკლდე სწორთა
და მეგობარსა;
ნულა ვიხილავ ჩემთა მშობელთა და ჩემსა სატრფოს
ტკბილმოუბარსა...
...ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაპართ
საფლავებს შორის;
ნუ დამიტეროს სატრფომ გულისა, ნულა დამეცეს
ცრემლი მწუხარის....

აქ საგნობრივი გარემოსგან განთავისუფლება, ზუსტად ისე, როგორც ფიხტე ფიქრობდა, ცნობიერების განთავისუფლების ტოლფასია და ასეთ პირობებში „მეს“ ძალუძს, „მიმართოს მზერა საკუთარი თავისკენ“ და შეიმეცნოს ეს უკანასკნელი თავისი შინაგანი „არამეს“ მეშვეობით.

(რა თქმა უნდა, ეს პროცესი საკმარისად მტკივნეულია, რადგან რომანტიკული გმირის თავისუფლება მის მარტოობას მოასწავებს. ლექსში „სული ობოლი“ ბარათაშვილი აღწერს ტრაგიკულ განცდებს, რომელთაც იწვევს არა ფიზიკური მარტოობა („მეგობართა, ნათესავთ“ დაკარგვა), არამედ – სულიერი ობოლობა, ანუ „სოფლისადმი ნდობის“ დაკარგვა, ე.ი. ისეთი მდგომარეობა, როდესაც ადამიანი მარტოობას განიცდის იმ შემთხვევაშიც, როდესაც ის გარშემორტყმულია მეგობრებითა და ნათესავებით:

არღარა აქვს მას ნდობა ამა სოფლის,
ეშინიან, იკრძალების, არღა იცის,

ვის აუწყოს დაფარული მან გრძნობა,
ეფიქრება ხელმეორედ მას ნდობა!

„სოფლისადმი ნდობის“ დაკარგვა აქ იგივეა, რაც რომანტიკული მარტოობა-თავისუფლება, თავისუფლება ზემონახსენები „საგნობრივი გარემოსგან“. ამ ლექსში არაა ასახული გმირის შინაგანი გაორება, მაგრამ საკმარისად მკაფიოდაა გადმოცემული უახლოესი გარემოცვისგან გაუცხოების მტანჯველი გაცდა.)

„ხმა იდუმალის“ ლირიკული გმირის ცხოვრებას განსაზღვრავს ამ ხმის მოწოდებები:

ცხადად თუ სიზმრად, იგი მე მარად
სულ ერთსა მიწვრთნის გულისა ჭირად:
„ეძიე, ყმაო, შენ მხვედრი შენი,
ვინძლო იპოვნო შენი საშვენი!“
მაგრამ მე მხვედრსა ჩემსა ვერ ვპოვებ,
და მით კაეშანს ვერღა ვიშორებ!

ამ ლექსშიც, ისევე, როგორც „მერანში“, აქტიურია შინაგანი ხმა (შინაგანი „არამე“), რომელიც იქვემდებარებს გმირს. გამონაკლისი არაა „სულს ბოროტოც“, რომლის პირველსავე ტაეპში ლირიკული

გმირი თავის „წინამძღვარს“, თავისი „გონებისა და სიცოცხლის აღ-
მაფეთთარს“ უწოდებს შინაგან ორეულს (იმაზე, რომ „სული ბო-
როტი“ ლირიკული გმირის **შინაგანი** ორეულია, მიგვანიშნებს შე-
სიტყვება „განვედი ჩემგან“) და ბრალად სდებს, რომ ეს მაცთური
„სული“ თავისუფლებას (მარტოობას) „სიამედ“ („ტანჯვათა შორის
სიამეთა“) უსახავდა მას:

ამას უქადლი ჩემსა ცხოვრებას, ყმაწვილკაცობას?
თითქოს მომცემდი ამა სოფლად თავისუფლებას,
ტანჯვათა შორის სიამეთა დამისახავდი
და თვით ჯოჯოხეთს სამოთხედა გარდამიქცევდი!

პოემაში „ბედი ქართლისა“ ორი ურთიერთსაპირისპირო პოზი-
ცია უკავიათ ერთი მხრივ, ერეკლეს, მეორე მხრივ კი – სოლომონ
და სოფიო ლეონიძეებს. გარკვეული თვალსაზრისით, შეიძლება
ითქვას, რომ აქ აქტიური როლი განეკუთვნება სწორედ ერეკლეს
(საბოლოო ანგარიშში, სწორედ ის წყვეტს ქართლის ბედს), ხოლო
ლეონიძეები პასიური პერსონაჟებია. თუ დავაკვირდებით სოლო-
მონის, და, განსაკუთრებით, სოფიოს არგუმენტებს, რომლებიც მას
მოჰყავს თავისი შეხედულების გასამყარებლად, დავრწმუნდებით,
რომ სოფიო სწორედ რომ დამოკიდებულია თავისი „საგნობრივი
გარემოსგან“:

უცხოობაში რაა სიამე,
სადაცა ვერვის იკარებს სული
და არს უთვისო, დაობლებული?
რა ხელ-ჰყრის პატივს ნაზი ბუღბუღი
გალიაშია დატყვევებული!
...ესრეთ რას არგებს კაცსა დიდება,
თუ მოაკლდება თავისუფლება?
თავის მამულში მას გაჭირვება
სხვადასხვა რიგად ენუგეშება:
მუნ სულსა სული თვისად მიაჩნის
და გულსა გულის პასუხი ესმის!

მოყვანილი ციტატა ააშკარავებს, რომ სოფიოსთვის „სულით
დაობლება“ ნიშნავს მშობლიური (უახლოესი საგნობრივი) გარე-

მოსგან იზოლირებას (ისევე, როგორც „სული ობოლის“ ლირიკული გმირისთვის), რაც მისთვის სრულიად მიუღებელია, ერეკლე კი „ქართლის ბედთან“ დაკავშირებული გადაწყვეტილების მიღებისას ამ ფაქტორს საერთოდ არ ითვალისწინებს. ის დამოუკიდებელია ამ გარემოსგან – უფრო მაღალი კატეგორიებით აზროვნებს. მისთვის მთავარია სამშობლოს ყოფნა-არყოფნის საკითხი და არა პატრიარქალური წყობისა და მისი ადათ-წესების შენარჩუნება. ამგვარად, ბარათაშვილის შემოქმედებაში თავს იჩენს „მე“-სა და „არამე“-ს შორის როლების ისეთი განაწილება, რომ „არამე“ ყოველთვის აქტიურია, „მე“ კი პასიური. (პოემაში „ბედი ქართლისა“ „მე“ და „არამე“ ჯერ კიდევ არაა მოქცეული ერთი და იმავე ცნობიერების ფარგლებში, თუ ავტორის ცნობიერებას არ ვიგულისხმებთ). სამაგიეროდ, მასში ვლინდება თავისუფალი პრედიკაცია – ორივე შემფასებლური თვალსაზრისი თანაბარუფლებიანია. მკითხველს შეუძლია, მიემხროს რომელიმე მათგანს საკუთარი ნება-სურვილის მიხედვით. სწორედ ამან განაპირობა მკვლევართა პოლემიკა იმასთან დაკავშირებით, თუ რომელ პოზიციას იზიარებდა ავტორი – ერეკლესას თუ ლეონიძეებისას. ყოველივე ზემონათქვამი ადასტურებს, რომ ბარათაშვილი არ ემხრობოდა არც ერთ მათგანს – ან იზიარებდა ორივეს.

შემთხვევითია თუ არა „არამე“-ს მიერ „მე“-ს დაქვემდებარება, რომელიც აისახა ბარათაშვილის ზემოგანხილულ ნაწარმოებებში? თუ ის განპირობებულია რომანტიზმის მსოფლალქმის სპეციფიკით? ამ კითხვებზე პასუხის გასაცემად ვნახოთ, როგორ განსაზღვრავს ფიხტე „მე“-სა და „არამეს“ ურთიერთმიმართებებს თავისი სისტემის მესამე დებულების განმარტებისას.

ფიხტე ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მოქმედება და რეალურობა ერთი და იგივეა. „მე“-ს თვითშემეცნება მოქმედებაა (გარკვეული აქტია) და, ამგვარად, „მე“ რეალურია. ამასთან, „მე“ შეიმეცნებს თავისთავს „არამე“-ს მეშვეობით, ანუ „არამე“-მ უნდა განსაზღვროს (განსაზღვრა კი მოქმედებაა – თ. ლ.) „მე“, ე.ი. მან უნდა გაანადგუროს ამ უკანასკნელში რეალობა. ეს კი შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც ის თავისთავში შეიცავს რეალურობას, რომელიც მან უნდა გაანადგუროს „მე“-ში. მაშასადამე, „არამე“-ს გააჩნია თავისთავში რეალურობა“ (Фихте 1993, 119).

ესაა ლოგიკური წინააღმდეგობა: ერთი მხრივ, რეალურობა მთლიანად მიეწერება „მე“-ს, მაგრამ გამოდის, რომ ის „არამე“-საც მიეწერება. ამ წინააღმდეგობის მოხსნის მიზნით ფიხტე მიაწერს „მე“-ს (რომელსაც განსაზღვრავს „არამე“) მოქმედების საპირისპირო მდგომარეობას – ვნებითს. (აქვე ფილოსოფოსი მიუთითებს, რომ ვნებითი მდგომარეობა არ გულისხმებს ამა თუ იმ მტანჯველ შეგრძნებას. ვნებითი მდგომარეობა აღნიშნავს, უბრალოდ, მოქმედების უარყოფას (Ibidem, 123). „არამე“-ს არ გააჩნია არავითარი რეალურობა, თუ „მე“ არ იმყოფება ვნებით მდგომარეობაში, ხოლო იმ შემთხვევაში, როდესაც მას („არამე“-ს) რეალურობა მიეწერება, ეს რეალურობა მოჩვენებითია.

მოქმედების საპირისპირო მდგომარეობას (ვნებითს) წარმოადგენს, ფიხტეს მიხედვით, აზროვნება, როდესაც ის მიმართულია, საზოგადოდ, ყოფიერებაზე და არ წარმოადგენს ასეთს (მოქმედება), როდესაც ის მიმართულია საგანზე (Ibidem, 129).*

ბარათაშვილის მხატვრული აზროვნებისა და ფიხტეს ფილოსოფიურ დებულებათა თანხვედრა არ ამოიწურება იმით, რომ ორივე მათგანი გაიაზრებს „მე“-ს, როგორც პასიურს (ვნებით მდგომარეობაში მყოფს), „არამე“-სგან განსხვავებით. „მერანში“ „მე“ (მეტყველების სუბიექტი) რეალურია (იმდენად, რამდენადაც რეალურია **ტექსტი**, რომლის მეშვეობითაც „მე“ გამოხატავს თავის თავს). „არამე“ (მერანი) რეალური არაა, რადგან არ გააჩნია არავითარი საგნობრივი დენოტატი (მერანი აღნიშნავს არა „ცხენს“, არამედ შინაგან „არამე“-ს). ამავე მიზეზების გამო რეალურია „მე“ ბარათაშვილის ყველა იმ ნაწარმოებში, სადაც ასახულია ლირიკული გმირის შინაგანი გაორება, და, შესაბამისად, არარეალურია მისი „არამე“. რაც შეეხება ლექსებს „შემოღამება მთაწმინდაზე“ და „ფიქრნი

* ყოფიერების გააზრება, ფიხტეს მიხედვით, ნიშნავს მის განსაზღვრას (შემოსაზღვრას, შეზღუდვას), რადგან „ყოფიერება უნდა შემოსაზღვროს იმისთვის, რათა შესაძლებელი გახდეს, საზოგადოდ, აზროვნება“ (Фихте 1993, 129). მაგრამ ყოფიერება, თავის მხრივ, განსაზღვრავს (შემოსაზღვრავს) აზროვნებას, ე.ი. ისინი ერთმანეთს განსაზღვრავს. ეს კი შესაძლებელია თითოეული მათგანის ნაწილობრივი განადგურებისას, მათი რეალურობის ნაწილობრივი შეზღუდვისას. ამიტომაც, რომ ფიხტეს ფილოსოფიურ სისტემაში აზროვნება ყოფიერების შესახებ ვნებით მდგომარეობად მიიჩნევა.

მტკვრის პირას“ აქ რეალურია პირველი გამოთქმული თვალსაზრისი, რომელსაც განამტკიცებს ტექსტის რეალურობა, მისი მყოფობა. მეორე (საპირისპირო) თვალსაზრისი უნდა მივაკუთვნოთ მეტყველების სხვა სუბიექტს („შენ“-ს, „არამე“-ს).

აღ. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში, სადაც გამოხატულება პოვა კარნავალურმა მოტივებმა და გროტესკმა, თავს იჩენს პიროვნების გარეგნული გაორება. ნილაბი „არამე“-ს ერთგვარი ნაირსახეობაა, რადგან ის ენაცვლება (ფარავს) ადამიანის სახეს. ასეთ შემთხვევაში ადამიანს აქვს ორი სახე: საჩინარი და უჩინარი, სოციალური და ინდივიდუალური, ჭეშმარიტი და არაჭეშმარიტი.* ჭეშმარიტი სახე, როგორც უჩინარი, პასიურია (არ ფუნქციონირებს). ადამიანი აღიქმება მხოლოდ მისი ნილბის მიხედვით.** ამ გაგებით, ვნებით მდგომარეობაშია „მე“, ხოლო აქტიურია „არამე“ (ნილაბი).*** ასევე, რეალურია (რადგან ჭეშმარიტია) ნილბის ქვეშ მიმაღული სახე, ხოლო არარეალურია (მოჩვენებითი რეალურობით ხასიათდება) ნილაბი.

გრ. ორბელიანის პოეზიაში „არამე“ ხორცშესხმულია კარნავალური ცრუმეფეების სახეებში. მათი არარეალურობა გამოიხატება იმაში, რომ ისინი სწორედ **ცრუმეფეები** და კარნავალის დამთავრების შემდგომ გადაინაცვლებენ „სიკვდილის ფაზაში“, ანუ კვლავ „მონებად“ იქცევიან. ამასთან, გრ. ორბელიანის (ისევე, როგორც

* ეს ფიზიკური ორსახოვნება ან ორსხეულებრიობა, რომელიც დამახასიათებელია გროტესკული რეალიზმისთვის, შემდგომ (ბარათაშვილთან) შიდა პლანში გადაინაცვლებს და იქცევა „მე“-სა და „შენ“-ის ინტერიორიზებულ ერთიანობად, რომელიც შეესაბამება უკვე არა გროტესკულ რეალიზმს, არამედ – რომანტიკულ გროტესკს. ეს უკანასკნელი კი, მ. მ. ბახტინის მითითებით, არის „ერთგვარი კარნავალი, რომელიც მარტოდმარტო განიცდება... კარნავალური მსოფლშეგრძნება თითქოს ითარგმნება სუბიექტურ-იდეალისტური ფილოსოფიური აზროვნების ენაზე და აღარ წარმოადგენს ყოფიერების მთლიანობისა და ამოუწურაობის კონკრეტულად შესაგრძნობ განცდას, როგორც ის იყო შუა საუკუნეებისა და რენესანსის დროინდელ გროტესკში“ (Бахтин 1979, 330).

** „ნილაბი არის ის, რაც ადამიანი, არსებითად, არ არის და, ამასთან – ის, რადაც მიიჩნევენ მას სხვა ადამიანები და თვით ეს პიროვნებაც“ (Бинлер 1975, 409).

*** აღსანიშნავია, რომ ნილაბი ცვლის პიროვნების ქცევასაც იმსავალდებულო წესების შესაბამისად, რომელთაც განაპირობებს კარნავალური სიტუაცია და თვით ეს ნილაბი – ადამიანი გარდაისახება თავის „არამე“-დ.

ალ. ჭავჭავაძის) შემოქმედებაში „მე“-სა და „არამე“-ს დაპირისპირება ვლინდება მაშინ, როდესაც მის ყველა ნაწარმოებს განვიხილავთ, როგორც ერთიან ტექსტს.

სწორედ იმიტომ, რომ „მე“ და „არამე“ ალ. ჭავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში ჯერ კიდევ გარეგნულადაა გაერთიანებული ან სხვადასხვა ტექსტშია მანიფესტირებული (ე.ი. გაერთიანებული არაა ერთი და იმავე ცნობიერების ფარგლებში), შეუძლებელია პიროვნების, „მე“-ს თვითშემეცნება „არამე“-ს მეშვეობით, ეს უკანასკნელი მხოლოდ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნაწარმოებებში იჩენს თავს. ალ. ჭავჭავაძესთან ისევე, როგორც გრ. ორბელიანთან, „მე“ მეტონიმიურად უდრის „ჩვენ“-ს, ე.ი. შენარჩუნებულია „უახლოესი სოციალური გარემო“, ამიტომ მათ ქმნილებებში ვერ შეხვდებით „არამე“-ს არსის შემეცნების მოთხოვნილებით ნაკარნახევ შეკითხვებს:

ანგელოზი ხარ, მფარველი ჩემი
ან თუ ეშმაკი, მაცთური ჩემი,
ვინცა ხარ, მარქვი, რას მომისწავებ,
სიცოცხლეს ჩემსა რას განუშადავ?
როს ვსცნა მე შენი საიდუმლობა...

ან

სულო ბოროტო, ვინ მოგიხმო ჩემად წინამძღვრად,
ჩემის გონების და სიცოცხლის შენ აღმაშფოთრად?

აქ „არამე“ გაუგებარია, იდუმალია – სულ ერთია, არის ის მერანი, იდუმალი ხმა თუ ბოროტი სული. ეს კანონზომიერიცაა – „შენ“ ისევე აუხსნელი და განუმარტავი ცნებაა, როგორც „მე“ სხვა შემთხვევაში, ე.ი. ის რომ გასაგები იყოს „მე“-სთვის, „შენ“ დაკარგავდა თავის რაობას.

ამასთან, ბარათაშვილთან „არამე“ განსაზღვრავს „მე“-ს. მერნის ქმედება განსაზღვრავს, განხორციელდება თუ არა ლირიკული გმირის მიზანი – „ბედის სამძღვრის“ გადაღახვა. „ხმა იდუმალში“ ეს ხმა განსაზღვრავს გმირის ცხოვრებას და ასეთივეა ბოროტი სულის ფუნქცია ლექსში „სულო ბოროტო“.

ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებაშიც ანალოგიური ვითარებაა – “არარომანტიკული” ნაწარმოებები განსაზღვრავს მისი შემოქმედების იმ თვისებებს, რომელიც საზოგადოდ, რომანტიზმს სჩვევია – ესაა ორპლანიანობა, წინააღმდეგობრიობა, „კონტრასტულობა“:

ფიხტეს მიხედვით, „იმას, რასაც მიეწერება *მოქმედება* და, ამდენად, არ მიეწერება ვნება, ეწოდება *მიზეზი*; ხოლო იმას, რასაც მიეწერება *ვნება* და, ამდენად, არ მიეწერება *მოქმედება*, ეწოდება *შედეგი*“ (Фихте 1993, 124). მიზეზისა და შედეგის ურთიერთიმართება არ გულისხმობს, რომ პირველი მათგანი დროში უსწრებს მეორეს: „მიზეზი და შედეგი გააზრებული უნდა იქნეს სინთეზური ერთიანობის მეშვეობით, როგორც ერთი და იგივე“ (Ibidem).

„მერანში“ ლირიკული გმირი და მერანი ტრადიციულად აღიქმებოდა, როგორც ერთიანი პოეტური ხატი, თუმცა მიზეზი, ე.ი. განმსაზღვრელი ფაქტორი, აქ მერანია, ხოლო შედეგი – მხედარი, მისი ბედი. ამ დაუნაწევრებლობის გამო ლექსის მხატვრულ კონცეფციაში მიზეზი და შედეგი ურთიერთს ემთხვევა (და სწორედ „მერანის“ საგანგებო სემანტიკური სტრუქტურის გამო საფრთხილოა მისი პარალელების ძიება სხვა ეპოქათა ქმნილებებში). ბარათაშვილის ქმნილებიდან მერანის სახის ელიმინირებისას (წარმოვიდგინოთ ასეთი ბარბაროსული ექსპერიმენტი) ლექსის კონცეფცია მთლიანად შეიცვლება და ასეთივე შედეგი მოჰყვება იმას, თუ ნაწარმოების ლირიკულ გმირს წარმოვადგენთ დამოუკიდებლად, მერნის გარეშე.

მჭიდროდაა ურთიერთდაკავშირებული იდუმალი ხმა და ლირიკული გმირის ცხოვრება ლექსში „ხმა იდუმალი“, ხოლო ბოროტი სულის ზემოქმედება არა მარტო განსაზღვრავს, არამედ ერწყმის კიდევ გმირის არსებობას „სულო ბოროტო“-ს მიხედვით.

მიზეზი და შედეგი დროში ერთმანეთს ემთხვევა იმ მხატვრულ კონცეფციაში, რომელიც საფუძვლად უდევს ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებას (თუ ამ უკანასკნელს განვიხილავთ როგორც ერთიან ტექსტს, ე.ი. თუ მის „რომანტიკულ“ ტექსტებს შევუპირისპირებთ „არარომანტიკულ“ ნაწარმოებებს). იგივე შეიძლება ითქვას გრ. ორბელიანის შემოქმედების შესახებ. ამასთან, მიზანშეწონილია ალ. ჭავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის ქმნილებათა სწორედ სინქრონული განხილვა, რაც ავლენს მათი, როგორც რომანტიკოსი პო-

ეტების ნიშანდობლივ თავისებურებებს. ამ მხრივ, საგულისხმოა მათ შემოქმედებაში გამოხატული „ორენოვნება“ („მაღალი“ ჟანრებისთვის დამახასიათებელი ენობრივი სტილის თანაარსებობა „დაბალ“, ზოგჯერ ვულგარულ ენასთან – ხალხურ მეტყველებასთან).

ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ფილოსოფიაში „მე“-ს ახალი კონცეფციის შემუშავებასთან ერთად, ის ყალიბდებოდა ლიტერატურაშიც, ესე იგი, ეს პროცესი ერთდროულად მიმდინარეობდა აბსტრაქტულსა და მხატვრულ აზროვნებაში. ამასთან, მხატვრული სახე ყალიბდება იმავე პრინციპების შესაბამისად, რომელიც საფუძვლად უდევს ცნების შემუშავებას.

ცხადია ისიც, რომ პიროვნების ამგვარი კონცეფცია, თავისი არსით, მეტონიმიურ პოლუსს განეკუთვნება, ე.ი. ანალიტიკურია და არა სინთეზური. „მე“-ს აქ მეტონიმიურად ენაცვლება „არამე“*

* * *

როგორც ირკვევა, ცნებითი აზროვნება გენეტიკურად მჭიდროდ უკავშირდება ხატოვან აზროვნებას და, ფაქტობრივად, ამ უკანასკნელის წიაღში აღმოცენდა. ეს პროცესი დეტალურად აღწერა ო. მ. ფრეიდენბერგმა თავის ნაშრომში „ხატი და ცნება“.

მეცნიერის მითითებით, ხატოვანი აზროვნების ჩამოყალიბებამდე, მითოლოგიური აზროვნების, ძირითად ნიშან-თვისებას წარმოადგენდა სახეთა, წარმოდგენათა პოლისემანტიზმი.

„ამგვარი მსოფლალქმის წანამძღვრები განპირობებული იყო გნოსეოლოგიური მიზეზებით – თვისებრივ მახასიათებელთა არარსებობით, წარმოდგენათა დაუნაწევრებლობით და იგივეობრიობით, რაც აიძულებდა ადამიანს, დაეყო სამყარო ისეთ ურთიერთსაპირისპირო მოვლენებად, როგორიცაა სიცოცხლე და სიკვდილი, სითბო და სიცივე, სინათლე და წყვდიადი და ა.შ. ისინი პერსონიფიცირდებოდა „მსგავს“ არსებათა წყვილებში რომელთაგან ერთი (დადებითი საწყისი) განასახიერებდა „თვისებას“, ხოლო მეორე (უარყოფითი

* „მე“ უნდა იქცეს შემეცნების პროცესის თვითდაფუძნებულ ამოსავალ წერტილად, რათა „არამე“-ს მეშვეობით განახორციელოს თვითშემეცნება. ეს კი გულისხმობს „მე“-ს პასიურობას, ვნებით მდგომარეობაში გადასვლას.

საწყისი) – მხოლოდ მის კონკრეტულ „მსგავსებას“ გარეგნულ იერს „თვისების“ გარეშე“ (Фрейденберг 1936, 235).

მაშასადამე, მითოლოგიური აზროვნება იწყებოდა იმით, რითაც დასრულდა „საგნის“ (კერძოდ „მე“-ს) გააზრება რომანტიზმის ეპოქაში – რომანტიზმმა „მე“-ს მიაწერა ბინარული სტრუქტურა, რომელშიც ერთ წევრს („არამე“-ს) ჰქონდა „თვისება“ (მოქმედების უნარი, აქტიურობა), მეორე კი – პასიური, ვნებით მდგომარეობაში მყოფი იყო.

როდესაც „მე“ გამოეყო „არამე“-ს, ე.ი. როდესაც სუბიექტი გაემიჯნა ობიექტს, საგანთა თვისებები განყენებულ იქნა ამ საგნებისგან. ორიგინალისა და მისი ორეულის უწინდელ იგივეობრიობას შეენაცვლა ორი განსხვავებული საგნის მოჩვენებითი მსგავსება, რაც გულისხმობდა საგნის თვისების გადატანას მეორე საგანზე. სწორედ ამგვარად წარმოიშვა მეტაფორა, რომელსაც ცნების ფუნქცია ჰქონდა.

„როდესაც ესქილე ამბობს, რომ მისი გმირი „შევიდა აბობოქრებულ ზღვაში“, ის არ განმარტავს თავის აზრს. ანტიკური მაყურებელი, რომლისთვისაც „ქარიშხალი“ და „ქარიშხლისგან აბობოქრებული ზღვა“, როგორც წესი, აღნიშნავდა „დაღუპვას“, თავის წარმოსახვაში ხატავს გამოუვალი უბედურების სურათს. ამასთან, გმირის გარშემო არაა არავითარი ზღვა, ის არსად შესულა და მისი მდგომარეობის ტრაგიზმი მორალური და რელიგიური ხასიათისაა. მაგრამ მაყურებელი, რომელიც ისმენს ზღვის შესახებ ნათქვამ სიტყვებს, ფიქრობს მორალური კოლიზიის შესახებ. ხატი მეტყველებს თავისი ხატოვანი ენით, ყოველგვარი ცნების გარეშე, ხოლო მსმენელი ყურს უგდებს ამბავს და აღიქვამს სრულიად სხვა რაიმეს – იდეის დონემდე განზოგადებულ ცნებას. ხატის სემანტიკა გადატანილია ცნებაზე. აბობოქრებული ზღვა ზნეობრივი კოლიზიაა. რა აქვს მათ საერთო? აბობოქრებული ზღვისა და გამოუვალი უბედურების სემანტიკა, „წყლის უფსკრულის“, როგორც სიკვდილის ხატის მითოლოგიური სემანტიკა. მაგრამ განა ესქილესთვის ეს აზრობრივი იგივეობა კვლავ ძალაში რჩება? ფიქრობს თუ არა V ს. მაყურებელი, რომ ესქილეს გმირი ზღვაში იღუპება? რა თქმა უნდა არა. მას ესმის, რომ

გმირი მორალურ, და არა ფიზიკურ განსაცდელშია, და რომ ის აბოზოქრებულ ზღვაში კი არ შედის, არამედ – „ვითომდა“, „თითქოს“ შედის“ (Фрейденберг 1998, 244).

ფრეიდენბერგი ვრცლად მსჯელობს *მეტაფორისა* და ცნების გენეტიკური ერთიანობის შესახებ. მართლაც, საგნის თვისების გადანა სხვა საგანზე სხვა არაფერია, თუ არა მეტაფორა, მაგრამ განეკუთვნება თუ არა მეცნიერის მიერ მოყვანილი მაგალითები და, საზოგადოდ, მეტაფორის მისეული გაგება ენობრივ პლანს (მეტყველების პლანისგან განსხვავებით)? თუ ასეა, მაშინ მეტაფორის წარმოქმნა უნდა ექვემდებარებოდეს სელექციის პრინციპს, ანუ თავისუფალ შერჩევითობას, ეს კი ხორციელდება იმ შემთხვევებში, როდესაც პარადიგმა მოიცავს *ორზე მეტ* წევრს, ან თუ ამ პარადიგმის წევრებს შორის არსებობს არა უზუალური, არამედ – ოკაზიონალური კავშირი.*

მაგრამ ანტიკურ ეპოქაში, როგორც ფრეიდენბერგი მიუთითებს, მეტაფორა წარმოიქმნებოდა მხოლოდ ორი განსაზღვრული საგნის სემანტიკური იგივეობრიობის პირობებში – საგნის თვისება არ გადაიტანებოდა ნებისმიერ სხვა საგანზე. ენობრივი კოლექტივის ცნობიერებაში „აბოზოქრებული ზღვა“ ყოველთვის გულისხმობდა გამოუვალ უბედურებას, ხოლო ჰომეროსისეული გამოთქმა „რკინის გული“ – შეუპოვრობას, ხასიათის სიმტკიცეს. ამგვარი მეტაფორები,

* „იმას, რომ მეტაფორის ძირითადი ობიექტია... „აზრის გაუფორმებელი მასა“, ადასტურებს მისი დაუმთავრებლობა, და, ამიტომ – „უთქმელობა“; „შემთხვევითობა უფრო მძლავრი კავშირია, ვიდრე – ყველაზე მჭიდრო ლოგიკური კავშირი“, – წერდა ი. ნ. ტინიანოვი პასტერნაკის მეტაფორის შესახებ (Тынянов 1977, 185); „რაც უფრო დიფუზურია სიტყვის მნიშვნელობა, მით უფრო იოლია მისი მეტაფორიზება... აზრობრივი ნიუანსები წარმოიშობა მღვრიე სემანტიკურ გარემოში“ (Арутюнова 1979, 149).

ამკარაა, რომ ეს თვალსაზრისები ადასტურებს ჩვენს დებულებას: „აზრის გაუფორმებელი მასა“ სხვა არაფერია, თუ არა პარადიგმატული რიგი, რომელიც არსებობს მოლაპარაკის (შემოქმედის) გონებაში და რომლის ფარგლებშიც ხორციელდება სელექციის ოპერაცია მეტაფორის „წარმოშობის“ დროს; ი.ნ. ტინიანოვის შეხედულება უშუალო კორელაციაშია ჩვენს დებულებასთან; რაც შეეხება „სიტყვის დიფუზურ მნიშვნელობას“, ანუ „მღვრიე სემანტიკურ გარემოს“, ისიც გამორიცხავს ორი სიტყვის (ცნების) მყარ კავშირს და მიუთითებს პარადიგმის წევრთა სპონტანური ურთიერთდაკავშირების შესახებ მეტაფორიზაციის პროცესში.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მეტონიმიური მეტაფორებია – ესაა სინტაგმები, რომლებიც გამორიცხავს ყოველგვარ სელექციას.

როდესაც პარადიგმის ერთი წევრი გარდუვალად უკავშირდება კონკრეტულ მეორე წევრს, ე.ი. გარდაიქმნება სინტაგმად, მაშინ „მეტაფორული“ ხატი (დავუშვათ, „აბოპოქრებული ზღვა“) აღმნიშვნელია, ხოლო სინტაგმის მეორე წევრი („გამოუვალი უბედურება“) – აღსანიშნი, მათი ურთიერთმიმართება კი მეტონიმიური ხასიათისაა. მაშასადამე, ცნებითი აზროვნება გენეტიკურად უკავშირდება არა მეტაფორას (როგორც ფრეიდეზბერგი ფიქრობდა), არამედ – მეტონიმიას.

ამგვარად, მხატვრული სახის სტრუქტურა ემთხვევა ცნების სტრუქტურას კაცობრიობის ისტორიის ორ უმნიშვნელოვანეს ეტაპზე – თავდაპირველად მაშინ, როდესაც დაიწყო, საზოგადოდ, ცნებითი აზროვნების პროცესი და, შემდგომ, იმ ეპოქაში, როდესაც საფუძველი ჩაეყარა პიროვნების ცნების ფილოსოფიურ გააზრებას.

* * *

„მე“-ს მრავალკომპონენტიანი სტრუქტურა, რომელიც თავს იჩენს რომანტიკულ ლიტერატურაში, განპირობებულია თვით ამ „მე“-ს ხატის ცნებითი სტრუქტურით, ანუ პიროვნების არსის შემეცნების მიზნით. ამგვარი პიროვნება (ისევე, როგორც გროტესკულ რეალიზმში) ღიაა, „ქმნადი“; ის უწყვეტ ცვლილებებს განიცდის, წინააღმდეგობრივია და არაერთმნიშვნელოვანი.

„რომანტიზმს ჰქონდა თავისი დადებითი აღმოჩენა უდიდესი მნიშვნელობისა – შინაგანი, სუბიექტური ადამიანის აღმოჩენა, მისი სიღრმითი სირთულითა და ამოუწურაობით (неисчерпаемость). ინდივიდუალური პიროვნების ეს შინაგანი უსასრულობა უცხო იყო შუა საუკუნეებისა და რენესანსის გროტესკისთვის, მაგრამ მისი აღმოჩენა რომანტიკოსების მიერ შესაძლებელი გახდა მხოლოდ იმის წყალობით, რომ მათ გამოიყენეს გროტესკული მეთოდი, რომელიც უპირისპირდება ყოველგვარ დოგმატიზმს, დასრულებულობასა და შეზღუდულობას“ (Бахтин 1986, 337).

როდესაც მ. მ. ბახტინი აანალიზებს გროტესკული სახეობრიობის ევოლუციას, დაწყებული გროტესკული რეალიზმით და დამთავრებული რომანტიკული გროტესკით, მას, რა თქმა უნდა, მხედველობაში არა აქვს ის, რომ გროტესკული რეალიზმის სახეობრიობა რომანტიზმმა მემკვიდრეობით მიიღო და ორგანულად შეითვისა (რამდენადმე ტრანსფორმირებული სახით), და რომ სწორედ ამ გზით ხდებოდა შესაძლებელი პიროვნების არსის წვდომა. უფრო ზუსტად, ის არ აანალიზებს პიროვნების რომანტიკული კონცეფციის არსს. გროტესკის პოეტიკის გამოყენება რომანტიზმში, მისი აზრით, „დოგმატიზმისგან, დასრულებულობისა და შეზღუდულობისგან“ განთავისუფლებისა (თავისუფლების რომანტიკული მოტივი), და „შინაგანი, სუბიექტური ადამიანის აღმოჩენის“ საშუალებას იძლევა, მაგრამ მეცნიერი არ აზუსტებს, როგორ, რა გზებით ხორციელდება ეს პროცესი რომანტიკულ ლიტერატურაში, და რას ემსახურება, რა მიზანს ისახავს ის.

შინაგანად გაორებული პიროვნება იმგვარი პიროვნებაა, რომლის უწყვეტი შინაგანი დიალოგი ასახავს მის არაერთმნიშვნელოვან, მუდმივად ცვალებად დამოკიდებულებას ამა თუ იმ თვალსაზრისის, მოვლენის, ფაქტის, ისევე, როგორც – საკუთარი თავის მიმართ, ანუ შინაგან ქმნადობას.

ლექსში „ფიქრნი მტკვრის პირას“ გამოთქმულია თვალსაზრისი წუთისოფლის ამაოების შესახებ: ერთი მხრივ, ცხოვრება „ალუსებელი საწყაულია“, რადგან არ არსებობს ადამიანი, რომელიც დაკმაყოფილდება ასრულებული ოცნებით, რაგინდ სანუკვარიც არ უნდა ყოფილიყო მისთვის ეს ოცნება. ბოლო არა აქვს ახალ მიზნებს, „ადამიანის სულიერი მოთხოვნილება განუზომელია, ზღვარდაუდებელია და, სწორედ ამის გამო, ბედნიერება მისთვის ყოველთვის მიუღწეველი რჩება“ (ასათიანი 1974, 155). თვით მეფენიც, რომელთაც თითქოს სურვილთა დაკმაყოფილების ყველაზე მეტი შესაძლებლობები გააჩნიათ, ისწრაფვიან ახალი მიწების დაპყრობისკენ და ზრუნავენ მამულსა და ქვეშევრდომებზე, რათა არ მისცენ „წყევით თვის სახელი შთამომავლობას“.

მეორე მხრივ, ლექსის ბოლო სტროფში გამოთქმულია შეხედულება ადამიანის აქტივობის, ქმედების აუცილებლობის შესახებ. ეს უპირისპირდება პასიურ მჭვრეტელობას, რომლისკენაც უბიძგებს ადამიანს იმ ფაქტის აღიარება, რომ ყოველგვარი ქმედება, ყოველ-

გვარი მიზანი, ყოველგვარი ღვეწა უაზროა ამ წუთისოფელში. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ეს ორი ურთიერთსაპირისპირო თვალსაზრისი ლექსში იმგვარადაა გამოთქმული, რომ ორივე მათგანი უცილობელ ჭეშმარიტებად აღიქმება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ავტორი იზიარებს შეხედულებას წუთისოფლის ამაოების შესახებ, და, ასევე სწამს „სოფლისთვის ზრუნვის“ აუცილებლობა.* მისი ცნობიერება „დიდა“, მისი თვალსაზრისი – თავისუფალი (იხ. ზემოთ „თავისუფალი პრედიკაციის“ შესახებ), ე.ი. ისევე, როგორც გროტესკულ რეალიზმში წარმოდგენილი იყო „ცხოვრება მის ამბივალენტურ, შინაგანად წინააღმდეგობრივ პროცესში“, სადაც „არაფერია მზა, და ესაა თვით დაუმთავრებლობა“ (Иосев 1994, 318), ასევე, ბარათაშვილის პოეტურ კონცეფციაშიც ადამიანი წარმოგვიდგება, როგორც „არამზა“, ამბივალენტური, შინაგანად წინააღმდეგობრივი არსება. განსხვავება იმაშია, რომ პირველ შემთხვევაში „არამზაობა“ და ამბივალენტურობა ფიზიკური ნიშანია, რომანტიზმში კი ესაა სულის, ცნობიერების დამახასიათებელი თვისება.

მსგავსი ამბივალენტურობა ვლინდება „შემოღამებაშიც“. კერძოდ, როგორც უკვე ვთქვით, ამ ნაწარმოებში შვების მინიჭების, ნუგეშისცემის უნარი მიეწერება ბუნების ორ ურთიერთგანსხვავებულ მოვლენას – პირველი მათგანია „დილა მზიანი“, მეორე კი – ბინდი, საღამო. ამჟამად, რომ სამყაროს თავისუფალი პრედიკაცია აქაც ასახავს არა სამყაროს ცვალებადობას (უფრო ზუსტად, არა მარტო მას), არამედ თვით ავტორის აზრების წინააღმდეგობრიობას და ცვალებადობას, ანუ „ორ სულს ერთში“ (თუ ბახტინის სიტყვების პერიფრაზირებას მივმართავთ).

ამბივალენტურობის, არაერთმნიშვნელოვნების გამოხატულებაა „მერანის“ ის სტროფიც, სადაც მხედარი საკუთარ ტრაგიკულ ძალისხმევას მიიჩნევს „მოძმეზე ზრუნვად“:

„ცუდად ხომ მაინც არ ჩაივლის ეს განწირულის
სულის კვეთება,

* პოეტი რომ უარყოფდეს პირველ თვალსაზრისს, მაშინ ეს ექსპლიციტურად იქნება გამოვლენილი ტექსტში. მაგრამ ბარათაშვილი ვრცლად მსჯელობს წუთისოფლის, როგორც „აღუვსებელი საწყაულის“ შესახებ და შემდეგ, ყოველგვარი გადასვლის გარეშე, გამოთქვამს საპირისპირო თვალსაზრისს.

და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო,
მაინც დარჩება;
და ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა
გაუადვილდეს,
და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ
გამოუქროლდეს!“

მართლაც, ამ ლექსის (რომელიც უკიდურესი ინდივიდუალიზმის სულისკვეთებითაა გამსჭვალული) ლირიკული გმირი ტოვებს „მოძმეებს“ – მიისწრაფვის „ბედის სამძღვრისკენ“ და მარტოობისკენ, მაგრამ, სრულიად მოულოდნელად, ვლინდება, რომ ამ სწრაფვის ერთ-ერთი მიზანია „მოძმისთვის“ „გზის სიძნელის გაადვილება“. ამგვარად, ორი მიზანი – ინდივიდუალისტური და ალტრუისტული – ნაწარმოებში ერთდროულადაა დეკლარირებული. ამ მხრივ, „მერანი“ გამონაკლისს არ წარმოადგენს ბარათაშვილის პოეზიაში.

ამასთან, „მერანში“ ვლინდება არა მარტო თვალსაზრისთა ამბივალენტურობა, არამედ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლირიკული გმირის შინაგანი გაორებაც, რაც პერსონიფიცირებულია მხედრისა და მერნის ამბივალენტურ და, ამასთან, ერთიან სახეში („ხმა იდუმალში“ ასეთივეა ლირიკული გმირი და იდუმალი ხმა, „სულო ბოროტოში“ – გმირი და ბოროტი სული).

შემთხვევითი არაა (გამომდინარე პიროვნების რომანტიკული კონცეფციიდან), რომ „მერანის“ ძირითადი მოტივი – სრბოლა ბედის სამძღვრისკენ – პროცესუალური ხასიათისაა. პიროვნების ბინარული სტრუქტურა რომანტიზმში იმიტომ შემოდის, რომ აქ ხდება „მე“-ს არსის ფილოსოფიური შემეცნება, რომელიც სხვაგვარად, თუ არა „მე“-სა და შინაგანი „არამე“-ს ურთიერთშეპირისპირებით, შეუძლებელია. თვითშემეცნება კი პროცესუალური, განგრძობითი მოვლენაა.* ამგვარადვეა წარმოდგენილი „არამე“-ს მეშვეობით

* საყურადღებოა, რომ „მერანის“ ტექსტი გამოირჩევა ზმნათა სიმრავლით. საწყის წყვილელს (მირბის, მიმაფრენს) მისდევს იმგვარ ზმნათა წყება, რომელთა დამოუკიდებელი, ავტონომიური მნიშვნელობები, ლექსის კონკრეტული სემანტიკური „ველის“ ზეგავლენით, ძირითადად, ბედის სამძღვრისკენ ლტოლვას აღნიშნავენ. საკუთარი და დამატებითი მნიშვნელობების ურთიერთშერწყმის შედეგად მათი სემანტიკა ფართოვდება, დიფუზური ხდება. ეს წარმოქმნის თითოეული მათგანის მრავალშრეობრიობის,

„მე“-ს თვითშემეცნება „ხმა იდუმალში“, სადაც თავდაპირველად ლირიკული გმირის ცხოვრებას (იდუმალი ხმის ამეტყველებამდე) ეწოდება „ადგილი“ (ე.ი. ის სტატიკურადაა გააზრებული), შემდეგ კი იწყება თვითშემეცნების *პროცესი* („მას აქეთ ხმა რამ *თან სდევს* ყოველთა ჩემთა ზრახვათა და საწადელთა!“); ლექსში „ფიქრნი მტკვრის პირას“ მტკვრის მდინარეა გმირის ფიქრების თანმდევი ფონია და, ამდენად, ამძაფრებს ამ ფიქრების პროცესუალური ხასიათის შეგრძნებას; „ჩინარში“ მიჯნურის ტანჯვა შედარებულია მტკვრის „ონხრასთან“ და მშფოთვარებასთან, ე.ი. მდინარის ხატი კვლავ საგანგებო (ტანჯვის განგრძობითობის აღნიშვნის) მიზნითაა მოხმობილი; „სულო ბოროტოში“ ლირიკული გმირის შეკითხვები გამოხატავს მის ერთგვარ *მოლოდინს*, ხოლო „შემოღამებაში“ თვით ნაწარმოების სათაურსაც კი პროცესუალური სემანტიკა აქვს – არა „სალამო“ ან „ლამე“, არამედ – „შემოღამება“.

ამგვარად, ყველა ამ ლექსში პრევალირებს დროის მომენტი, პროცესუალობა. ამასთან, ეს პროცესუალობა, ე.ი. თვითშემეცნება, ქმნადობა, ტრაგიკულად აღიქმება გმირის მიერ.

„ქმნადობა სულდგმულობს სწორედ იმით, რომ ის ამოუხსნელია (შდრ. „მირბის, მიმაფრენს *უგზო-უკვლოდ* ჩემი მერანი“, ან ლირიკული გმირის შეკითხვები „ხმა იდუმალსა“ და „სულო ბოროტოში“), სამარადისოდ და უსასრულოდ ამოუხსნელი, რადგან გაურკვეველია ისიც, ვინ მიისწრაფვის, ისიც, როგორ მიისწრაფვის და ისიც, თუ საით მიისწრაფვის“ (Ibidem, 428); „ქმნადობა არის არა, უბრალოდ, ყოფიერების არარსებობა (ფიხტესთან – „მე“-ს პასიურობა, მისი „ვნე-

პოლისემანტიკურობის ფეჟეტს. მაგალითად, ზმნური ფორმა „შემიმოკლე“ (მეორე სტროფის მეორე ტაეპი) მერნის სრბოლის სისწრაფის გაზრდის მოთხოვნას შეესაბამება; „ნუ შეეფარვი“ და „ნუ შემობრალე“ (ამავე სტროფის მესამე და მეოთხე ტაეპები) ამ სრბოლის აუცილებლობასა და გარდუვალობას გულისხმობს, ხოლო ზმნურ ფორმებს – „მოვაკლდე“ და „ნულა ვიხილავ“ (მესამე სტროფის პირველი და მეორე ტაეპები) სამშობლოდან გადახვეწის, ე.ი. მოძრაობის სემანტიკა აქვს.

საერთოდ, ყველა კონკრეტული თუ აბსტრაქტული ობიექტი „მერანში“ მოძრაობის უნარს ამჟღავნებს: ასეთია „ფიქრი“, რომელიც ნიავს უნდა გაჰყვეს, „მიეცეს“, „განწირულის სულის კვეთება“ უკავშირდება „არა ჩაივლის“ ზმნას, ხოლო ვარსკვლავნი – „თანამავალნია“.

ბითი“ მდგომარეობა თვითშემეცნების პროცესში – თ.ლ.), არამედ – იმგვარი ყოფიერების არარსებობა, რომელიც **უნდა არსებობდეს** (შდრ. „როს მხედეს ამ სოფლად ჩემი წილობა?“)... აქედან გამომდინარე, ქმნადობა არის ერთგვარი **მუდმივი მღელვარება და მუდმივი წუხილი**“ (Ibidem, 427).

ტერმინი „ქმნადობა“ ფიგურირებს (და მნიშვნელოვანი როლი განეკუთვნება) ოსვალდ შპენგლერის „ევროპის მზის ჩასვენებაშიც“, სადაც განვითარებულია რომანტიზმისთვის აქტუალური მრავალი იდეა შპენგლერის მიხედვით,

„მწუხარებით აღსავსე ლტოლვა, რომელიც წარმოიშობა შინაგანი ქმნადობის სისრულიდან და ნეტარებიდან, ყოველი სულის სიღრმეში თავს იჩენს, როგორც შიშის გრძნობა. ყოველი ქმნადობის მიზანია შექმნილი, რაც მის დასასრულს წარმოადგენს. ასევე, ქმნადობის წინარეგრძნობა, მწუხარე ლტოლვა, უკვე მოიცავს დასრულებულობის გრძნობას, შიშს. აწმყოში შეიგრძნობა აღსასრული, წარსულში – ხრწნა. აქ ბუდობს მარადიული შიში იმის წინაშე, რისი გამოსწორებაც შეუძლებელია, შიში აღსრულებადის, საბოლოოს, წარმატების, და თვით სამყაროს, როგორც უკვე განხორციელებულის წინაშე, სადაც გვერდიგვერდ ერთმანეთს ესაზღვრება დაბადება და სიკვდილი; შიში იმ წამის წინაშე, როდესაც შეუძლებელი ხორცს შეისხამს, სიცოცხლე შინაგანად აივსება და დასრულდება, როდესაც ცნობიერება მიაღწევს თავის მიზანს“ (Давыдов 1971, 87).

ამ შიშის გამოხატულებაა ის, რომ „მერანის“ გმირი თავის მომავალს, „სამძღვრისმილმა“ მყოფობას, მარტოოდენ აპოფატეკურად ახასიათებს; რომ ეს მომავალი მისთვის ბუნდოვანია, უცხო და საშიშარი. და ვინაიდან ქმნადობა აქ პიროვნების თვითშემეცნების პროცესის სახით წარმოგვიდგება, ეს შიში უნდა გავიაზროთ, როგორც შიში თვითშემეცნების საბოლოო მიზნის წინაშე, როდესაც „მე“ ჩასწვდება თავის არსს, თვალნათლივ და საბოლოოდ განჭვრეტს თავის რაობას.

ამგვარი თვითშემეცნება მიღწევადია მხოლოდ ბედის „სამძღვრის“ მიღმა, იქ, სადაც მოხდება „მე“-ს გარდასახვა, სადაც ის მარტო

(„უპატრონოდ“) იქნება. სამძლვარსაქეთა სივრცეში ეს შეუძლებელია, რადგან აქ „შენ“ (მშობლები, ნათესავები, მეგობრები, სატრფო...) ჯერ კიდევ შეადგენს გმირის გარემოცვას.

თვითშემცენება რომანტიკული გმირისთვის საბედისწეროა და ის ბედისწერის ძალით („იდუმალი ხმის“, „ბოროტი სულის“ კარნახით) ხორციელდება. „...ქმნადობა, მისი გარდუვალობით – შეუქცევადობით – შინაგანად სრულიად ეჭვმიუტანლად აღიქმება, როგორც რაღაც გარეშე. გარეშე რაღაც აქცევს მომავალს წარსულად, და ეს ანიჭებს დროს (სივრცის საპირისპიროდ) იმ წინააღმდეგობრიობით აღსავსე შემზარაობას და დამთრგუნველ გაორებულიობას, რომელთაგანაც მთლიანად თავს ვერ იხსნის ვერც ერთი მნიშვნელოვანი პიროვნება.“ (Ibidem).

თვით რომანტიკული გმირის კონცეფცია განაპირობებს იმას, რომ რომანტიზმში წინა პლანზე გამოდის დრო და არა – სივრცე. სამყაროს დროითი, პროცესუალური აღქმა დამახასიათებელია აზროვნების მეტონიმიური პოლუსისთვის. ამგვარად, ესაა კიდევ ერთი არგუმენტი იმ ჰიპოთეზის სასარგებლოდ, რომ ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში გამოხატულება პოვა აღქმისა და აზროვნების მეტონიმიურმა პოლუსმა, რომელიც აისახა ცალკეული ტროპების, მხატვრულ ქმნილებათა სპეციფიკური კონცეფციების, მოტივებისა და მსოფლალქმის დონეებზე.

დანართი

მეტონიმია ჟენეტთან

იაკობსონის კონცეფცია საფუძვლად დაედო მრავალ ფილოლოგიურ ნაშრომს, ძირითადად – თეორიული პოეტიკის სფეროში. ამიტომ საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს ის გამოკვლევები, რომლებშიც იაკობსონის დებულებები გამოყენებულია კონკრეტულ ლიტერატურულ ტექსტთა ანალიზის მიზნით. მათგან განსაკუთრებით საინტერესოა ცნობილი ფრანგი ლიტერატურათმცოდნის, ჟერარ ჟენეტის ვრცელი სტატია „მეტონიმია პრუსტის შემოქმედებაში“.

ჟენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „მეტაფორა და მეტონიმი“ შეუთავსებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი განამტკიცებენ და მსჭვალავენ ურთიერთს, მეორე მათგანის ჯეროვანი შეფასება სულაც არ ნიშნავს მეტონიმიოზა ერთგვარი ნუსხის (რომელიც კონკურენციას გაუწევს მეტაფორათა ნუსხას) შეადგენს, არამედ – იმის გამოვლენას, თუ როგორ მონაწილეობენ და ფუნქციონირებენ ანალოგიის მიმართებათა ფარგლებში „თანაარსებობის“ მიმართებები. ამგვარად, უნდა გამოაშკარავდეს მეტონიმიის როლი მეტაფორაში“ (Женетт 1998, II:37).

რატომ შეარჩია ჟენეტმა ანალიზის საგნად სწორედ პრუსტის შემოქმედება? იმიტომ, აღნიშნავს მეცნიერი, რომ თვით პრუსტის ესთეტიკურ თეორიაში, ისევე, როგორც პრაქტიკაში, მეტაფორულ (ანალოგიაზე დამყარებულ) მიმართებებს ძალზე არსებითი როლი განეკუთვნება, იმდენად არსებითი, რომ მათი მნიშვნელობა და როლი ძალზე გაზვიადებულია, სხვა სემანტიკურ მიმართებებთან შედარებით.

ჟენეტის ნაშრომის მეთოდოლოგიურ საფუძველს წარმოადგენს იაკობსონის ორი სტატია („ენის ორი პოლუსი და აფაზიურ დარღვევათა ორი ტიპი“ და „შენიშვნები პოეტ პასტერნაკის პროზის შესახებ“), ხოლო ძირითად პათოსს (როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ს. ზენკინი) – „მეტონიმიის უპირატესობის დამტკიცება მეტაფორასთან შედარებით“ (Зенкин 1998: 30).

იაკობსონის კვალბაზე, ჟენეტი საუბრობს მეტაფორული და მეტონიმიური მიმართებების (იაკობსონთან – „პოლუსების“, „ღერძების“) შესახებ და აქ გულისხმობს არა მარტო ტროპებს, არამედ, საზოგადოდ, ყოველგვარ სემანტიკურ მიმართებებს, რომლებიც აგებულია, შესაბამისად, ანალოგიისა და მომიჯნავეობის პრინციპების მიხედვით.

როგორ ესმის ჟენეტს ტერმინ „თანაარსებობის“ მნიშვნელობა და ემთხვევა თუ არა ის „მომიჯნავეობის“ იაკობსონისეულ გაგებას? ამ საკითხის გასარკვევად დავაკვირდეთ ჟენეტის მიერ პრუსტის ტექსტებიდან მოყვანილ ნიმუშებს და, აგრეთვე, იმას, თუ როგორ აანალიზებს მათ ფრანგი მეცნიერი.

ნაშრომის დასაწყისში ჟენეტი იმოწმებს სტივენ ულმანის შეხედულებას იმის შესახებ, რომ პრუსტთან გვხვდება იმგვარი მე-

ტონიმიური მიმართებები, რომლებიც ემყარება ორი შეგრძნების მომიჯნავეობას, მათ თანაარსებობას ერთსა და იმავე მენტალურ კონტექსტში. ასეთია, მაგალითად, კომბრეს ცის ქვეშ გამეფებული სიჩუმის „ლაჟვარდოვანი ზედაპირი“ ან ბალის კუტიკარზე მიმაგრებული ზანზალაკის „ოვალური“ და „მოოქროვილი“ ჟღარუნი. აქ სმენით შეგრძნებებს მიეწერება მხედველობითი აღქმის თვისებები (მიზეზის მეტონიმიური შენაცვლება შედეგით) და, ამგვარად, ჟენეტის თვალსაზრისით, ესაა მეტონიმიები, რომლებიც შენიღბულია **მეტაფორული პრედიკაციით**.

ამასთან, თვით იაკობსონის დებულებებიდან გამომდინარე, „ლაჟვარდოვანს“, ისევე, როგორც „ოვალურსა“ და „მოოქროვილს“ მეტაფორული პრედიკატები შეიძლება ვუწოდოთ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ტექსტში წინასწარ არ იქნება მოხსენიებული კომბრეს ლაჟვარდოვანი ცა, ან ის, რომ ზანზალაკი ოვალური ფორმისაა და მოოქროვილი. მაგრამ პრუსტთან ეს პირობა დაცული არაა და მკითხველი უშუალოდ უკავშირებს ამ ეპითეტებს ტექსტის წინამორბედ ნაწილებს. შესაბამისად, მისთვის არ არსებობს ამ ეპითეტთა ალტერნატიული ვარიანტები, მათი გარკვეული პარადიგმა (ე.ი. მკითხველს არ ეძლევა სელექციის მენტალური ოპერაციის განხორციელების საშუალება). რიტორიკული ფიგურა – ჰიპალაგა – აქ აგებულია წრფივ მიმართებებზე ტექსტის ნაწილებს შორის. ამიტომაც გამოთქმებში: „სიჩუმის ლაჟვარდოვანი ზედაპირი“, აგრეთვე – „ზანზალაკის ოვალური და მოოქროვილი ჟღარუნი“ შეინიშნება მარტოოდენ მეტონიმიური და არა მეტაფორული – პრედიკაცია.

ამგვარად, ჟენეტი უგულებელყოფს სინტაგმატიკისა და პარადიგმატიკის ტექსტუალურ გამოხატულებებს და ყურადღებას ამახვილებს, ძირითადად, ობიექტთა რეალურ მომიჯნავეობაზე. ეს ტენდენცია სტატიაში ბოლომდეა გატარებული.

მაგალითად, მკვლევარი საგანგებოდ განიხილავს ორ პასაჟს პრუსტის ქმნილებებიდან. პირველ მათგანში (რომანიდან „სვანის მხარეს“) მთხრობელი გასცქერის მეზეგლიზის ველს, სადაც, პურის ყანებს მიღმა, მოჩანს ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ტაძარი ორი მოჩუქურთმებული სამრეკლოთი: „სამრეკლოებს ჰქონდა წაწვეტიებული, ქერცლოვანი, უჯრედოვანი, გილიოშირებული, მოყვითალო, მარცვლოვანი სახურავები, რომლებიც ორ თავთავს წააგავდა“; მეორე ნაწყვეტში („სოდომი და გომორი“) გადმოცემუ-

ლია მარსელის ფიქრები სენ-მარსის ეკლესიის შესახებ, რომელსაც ის მეორე დღეს უნდა ესტუმროს: „სენ-მარსის ორი მრავალსაუკუნოვანი მოვარდისფრო სამრეკლო, მათი რომბისებრი ფორმის, ოდნავ ამოზნექილი და თითქოს მთრთოლვარე კრამიტის ფილებით, დღის ყველაზე ცხელ საათებში, როდესაც, ბანაობის გარდა ვერაფერზე ფიქრობ, მაგონებდა აწ გადაშენებულ, ქერცლით დაფარულ, თავწაწვეტებულ თევზებს, უძრავად რომ აღმართულიყვნენ წყლის გამჭვირვალე ლაჟვარდში“.

ამ ციტატებში ერთნაირ სამრეკლოთა ორი წყვილი შედარებულია ურთიერთგანსხვავებულ საგნებთან, ერთ შემთხვევაში – თავთავებთან, მეორეში კი თევზებთან. ჟენეტის აზრით, სამრეკლოთა შედარება თავთავებთან მოტივირებულია გარემოცვით (პურის ყანებით, რომლებიც გარს ერტყმის ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ტაძარს), თევზებთან შედარება კი – ბანაობის მოლოდინითა და ზღვის სიახლოვით. მეცნიერის შეხედულებით, გარემოცვა კი არ წარმოქმნის ამ მსგავსებას, არამედ – განაპირობებს მის შერჩევასა და აქტუალიზებას მრავალ ანალოგიურ შესაძლებლობას შორის. „აქ, – შენიშნავს ჟენეტი, – მომიჯნავეობა განსაზღვრავს და წარმოშობს მსგავსებას, და ყველა ამ შემთხვევაში მეტაფორის საყრდენსა და მოტივაციას წარმოადგენს მეტონიმი“ (Женетт 1998, II: 40).

როგორც ვხედავთ, აქაც მომიჯნავეობის მიმართებებში იგულისხმება საგანთა და მოვლენათა რეალური მომიჯნავეობა სივრცეში, მაშინ, როდესაც იაკობსონის კონცეფციაში, ისევე, როგორც მის ამოსავალ თეორიაში – ფერდინანდ დე სოსიურის ლინგვისტურ მოძღვრებაში, მომიჯნავეობა გაგებულია როგორც წრფივი მიმართებები ტექსტის ელემენტებს შორის.

ისმის კითხვა: რატომ არ შეიძლება, მომიჯნავეობის ცნება დაუკავშირდეს არა ტექსტის სინტაგმატიკას, არამედ – ობიექტთა რეალურ მეზობლობას სივრცეში? იქნებ, ჟენეტის პოზიცია უფრო მართებული და პერსპექტიულია პოეტიკისა და რიტორიკის პრობლემათა გადაწყვეტის თვალსაზრისით, ვიდრე იაკობსონისა?

აქ გასათვალისწინებელია, რომ იაკობსონის თეორიის ჟენეტიკური ინტერპრეტაცია საშუალებას არ იძლევა, ადეკვატურად განიმარტოს ტროპებისა და ფიგურების სემანტიკური სტრუქტურა; მეტიც, როდესაც საგნებისა და მოვლენების რეალური მსგავსებისა

ან მომიჯნავეობის საფუძველზე მეცნიერი ცდილობს ისეთი რიტორიკული ფიგურის დახასიათებას, როგორცაა სინეკდოქე, მისი მსჯელობა არადამაჯერებელია.

მაგალითად, სტატიაში „შეკვეცილი რიტორიკა“ ჟენეტი წერს: „აფრასა და ხომალდს არ აკავშირებს მომიჯნავეობა, სამაგიეროდ, მომიჯნავეობა არსებობს ანძასა და აფრას, ან აფრასა და ქანდარას და, საერთოდ, აფრასა და მთელ დანარჩენ ხომალდს, ანუ ყოველივე იმას შორის, რაც არის ხომალდი და არ არის აფრა“ (Ibidem, 22).

ამგვარად, ჟენეტის აზრით, სინეკდოქეს პრინციპს მომიჯნავეობა არ წარმოადგენს. მაგრამ ჟენეტი არ განმარტავს, სახელდობრ, როგორ აიგება სინეკდოქე, რომელ სემანტიკურ მიმართებებს ასახავს ის, თუ არა მომიჯნავეობას. ეს გაუგებრობა გამოწვეულია იმით, რომ მეცნიერი უგულებელყოფს სინტაგმატიკისა (მომიჯნავეობის) და პარადიგმატიკის (მსგავსების) ლინგვისტურ ინტერპრეტაციას, რომელიც გულისხმობს პირველი მათგანის მიკუთვნებას მეტყველების, მეორის კი – ენის პლანებისადმი. სწორედ ამგვარი გაგება უდევს საფუძვლად ტროპებისა და ფიგურების კლასიფიკაციის იმ მოდელს, რომელიც წინამდებარე ნაშრომშია წარმოდგენილი.

ამ მოდელის მიხედვით, მომიჯნავეობის მიმართება აკავშირებს სწორედ რომ ანძასა და ხომალდს როგორც ცნებებს და არა ანძასა და ხომალდის სხვა ნაწილს, მაგალითად, აფრას. მართლაც, ენობრივი კოლექტივის ცნობიერებაში ანძა ყოველთვის უკავშირდება (სინეკდოქურად) ხომალდს, ე.ი. მათი კავშირი სინტაგმატურია, წრფივი. ამასთან, ესაა უზუალური მიმართება და, ამიტომ, არ საჭიროებს სინეკდოქეს ორივე წევრის მოხსენიებას ტექსტში.

როგორ გაიაზრებს ჟენეტი მსგავსების მიმართების არსს?

„წაწვეტებულ, მოყვითალო და გილიოშირებულ სახურავს ძალუძს, – აღნიშნავს მკვლევარი, – ჩვენს წარმოსახვაში ერთნაირად ადვილად და ad libitum ამოატივტივოს დამწიფებული თავთავის (ან ზვინის), ან კიდევ – ოქროსფერი თევზის ხატი. ამ ორი ვირტუალური „მსგავსებიდან“ პრუსტი თითოეულ ჯერზე ირჩევს იმას, რაც უკეთ მიესადაგება სიტუაციას ან (რაც იგივეა) კონტექსტს“ (Ibidem, 39).

„პრუსტი *ირჩევს*...“ – ეს ფრაზა მიგვანიშნებს, რომ მხატვრული სახის სპეციფიკის განსაზღვრისას ჟენეტი ითვალისწინებს იაკობ-

სონის იმ დებულებას, რომლის თანახმად, მეტაფორის საფუძველია სელექცია (თუმცა სტატიაში ეს ტერმინი მოხსენიებული არაა და, როგორც წესი, საუბარია მეტაფორის (ან მეტონიმის) წევრთა სუბსტიტუციურობის შესახებ).

ის ფაქტი, რომ შემოქმედი (ამ შემთხვევაში – პრუსტი) სიტუაციის ან კონტექსტის მიხედვით ირჩევს, რას შეადაროს სამრეკლოები, არ ნიშნავს, რომ შესაბამისი მხატვრული სახე მეტაფორაა, ან მეტაფორულ მიმართებებზეა აგებული. ამა თუ იმ ტროპისა ან ფიგურის შექმნისას ყველა მწერალი მიმართავს სელექციის ოპერაციას, იმ შემთხვევებშიც კი, როდესაც ის ირჩევს კლიშირებულ, მზა ტროპს (რადგან მას შეუძლია, არ გამოიყენოს ეს ტროპი და აღნიშნოს დენოტატი მისი ჩვეული, ყოფითი სახელწოდებით). შემოქმედების პროცესში სელექციის განხორციელებისას საქმე გვაქვს ერთადერთ – ენობრივ პლანთან, რადგან ჯერ არ არსებობს ტექსტი, როგორც სინტაგმატური, წრფივი მოცემულობა. შესაბამისად, არ არსებობს არც ენისა და მეტყველების ოპოზიციური მიმართება, ამ უკანასკნელის გარეშე კი ვერ გამოვყოფთ მეტაფორულსა და მეტონიმურ ტექსტულურ პლანებს.

(რაც შეეხება სუბსტიტუციურობას, ის ახასიათებს ყველა ტროპსა და ფიგურას, ე.ი. მათი კომპონენტები, გარკვეული გაგებით, ურთიერთშენაცვლებადია (ზემოყვანილ ციტატებში ურთიერთშენაცვლებადია, ერთი მხრივ, სამრეკლოთა სახურავები, მეორე მხრივ კი – თავთავები და თევზები), თუ არ ჩავთვლით მეტაფორას, რომლის იმპლიციტური კომპონენტი ხშირად იმდენად „მღვრიე“ სემანტიკურ გარემოშია განზავებული, რომ მისი მკაფიო სემანტიკური განსაზღვრა ძნელდება. ამდენად, ტროპებისა და ფიგურების სუბსტიტუციურობა არაა კრიტერიუმი, რომელიც შეიძლება გამოვიყენოთ მათი კლასიფიკაციის მიზნით.).

სელექციისა და კომბინაციის ოპერაციები, რომლებიც განეკუთვნება ორ ენობრივ პოლუსს და შესაბამისად, მეტაფორულსა და მეტონიმურ პლანებს, აუცილებლად გულისხმობს ამ ორივე ოპერაციის ტექსტულურ ხორცშესხმას და, შემდგომ, მის აღქმას **რეციპიენტის** მიერ. იმ შემთხვევაში, როდესაც ეს უკანასკნელი ტექსტის აღქმისას ახორციელებს სელექციის ოპერაციას, შესაბამისი ტექსტულური ელემენტი უნდა მივაკუთვნოთ ენის (მეტაფორულ) პლანს, ხოლო როდესაც მას ამ ოპერაციის ჩატარება არ სჭირდება

და ენობრივი ერთეულები წარმოქმნის მყარ (ტექსტუალურად განმტკიცებულ ან ენობრივი კოლექტივის ცნობიერებაში არსებულ) სინტაგმებს, შეიძლება ვიმსჯელოთ ტექსტში მეტყველების (მეტონიმიური) პლანის მონაწილეობის შესახებ.

აქედან გამომდინარე, პრუსტთან ორივე შემთხვევაში გამოყენებულია შედარება, და არა მეტონიმიაზე პროეცირებული მეტაფორა: „...ორ თავთავს წააგავდა...“, „...მაგონებდა... თევზებს“ შედარების კომპონენტთა მსგავსება სულაც არ ნიშნავს, რომ ის მეტაფორული პლანის გამოხატულებაა. ფიგურა, რომლის ორივე წევრი ექსპლიციტურადაა მოცემული ტექსტში, სწორედ ამ ნიშნით განეკუთვნება სინტაგმატურ (მეტონიმიურ, მეტყველების) პლანს. პრუსტის მხატვრული მანერის ის თავისებურება, რომ შედარებათა კომპონენტებად შერჩეულია რეალურად მომიჯნავე ობიექტები, არ ნიშნავს, რომ ეს „მომიჯნავეობა“ ემთხვევა ამ ტერმინის მნიშვნელობას იაკობსონის თეორიაში. ფენეტიკური ანალიზი კორექტული იქნებოდა, იმ შემთხვევაში, ავტორს რომ მიზნად არ დაესახა რუსი მეცნიერის დებულებათა ილუსტრირება და ემსჯელა პრუსტის მიერ გამოყენებული ორიგინალური (საგანთა და მოვლენათა რეალურ მომიჯნავეობაზე აგებული) შედარებების შესახებ.

რეზიუმე

ქართული რომანტიზმის პოეტიკა

ნაშრომში პირველად არის მონოგრაფიულად შესწავლილი ქართველი რომანტიკოსების – პირველ რიგში, ალ. ჭავჭავაძის, გრ. ორბელიანისა და ნიკ. ბარათაშვილის – პოეტიკა. რომანტიკული მწერლობა ქართული ლიტერატურის ისტორიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ეტაპია. მისი პოეტიკის მონოგრაფიული შესწავლა აქტუალურია როგორც, ზოგადად, ლიტერატურის თეორიის, ასევე – ლიტერატურის ისტორიის მრავალი საკითხის გასაშუქებლად.

შესავალში ჩამოყალიბებულია დებულებები, რომელიც საფუძვლად დაედო ქართველი რომანტიკოსი პოეტების – ალექსანდრე ჭავჭავაძის, გრიგოლ ორბელიანის, ნიკ. ბარათაშვილის პოეტიკის ანალიზს.

ფ. დე სოსიურის ლინგვისტურ თეორიაზე დაყრდნობით, XX საუკუნის გამოჩენილი ლინგვისტი და ლიტერატურათმცოდნე რომან იაკობსონი მიიჩნევდა, რომ მეტყველებაში ხორციელდება ორი სახის ოპერაციები: ენობრივ ერთეულთა *შერჩევა* (სელექცია) და მათი *კომბინირება*.

ენობრივ მოვლენას, რომელშიც უპირატესად თავს იჩენს მომიჯნავეობის მიმართებები (სოსიურის ტერმინოლოგიით, ესაა მეტყველების პლანი, ანუ სინტაგმატიკა), იაკობსონი მიაკუთვნებს მეტონიმიურ ღერძს ანუ პოლუსს), ხოლო იმგვარ ენობრივ მოვლენას, რომელშიც ჭარბობს მსგავსების მიმართებები (სოსიურის ტერმინოლოგიით, ესაა ენის პლანი, ანუ პარადიგმატიკა) – მეტაფორულ პოლუსს, რადგან, მისი აზრით, ამ პოლუსთა ყველაზე უფრო კონცენტრირებულ გამოხატულებას წარმოადგენს, შესაბამისად, მეტონიმია და მეტაფორა.

ამასთან, იაკობსონის შეხედულებით, რომანტიზმისა და სიმბოლიზმის ლიტერატურულ სკოლებში უპირატესი გამოხატულება პოვა მეტაფორამ, ხოლო რეალისტურ მიმართულებაში – მეტონიმია.

წინამდებარე ნაშრომში დასმულია პრობლემა: იმის გათვალისწინებით, რომ მეტაფორის პრინციპია სელექცია (და, ასევე, იაკობ-

სონის მტკიცებით, სუბსტიტუცია), მეტონიმიისა კი – კომბინაცია, შეიძლება ჩაითვალოს თუ არა მეტაფორათა ან მეტონიმიათა სიმრავლე ლიტერატურულ ტექსტში იმის ერთადერთ კრიტერიუმად, რომ მასში აუცილებლად დომინირებს, შესაბამისად, მეტაფორის ან მეტონიმიის პოლუსი, და რომელი მათგანი იჩენს უპირატესად თავს ქართველ რომანტიკოსთა მხატვრულ აზროვნებაში?

აღსანიშნავია, რომ განმეორებადი („გაცვეთილი“), მყარი მეტაფორების აღქმა არ საჭიროებს სელექციის ოპერაციებს და ამგვარი მეტაფორები სინტაგმების სახით გვევლინება. შესაბამისად, მყარი (თუნდაც ელიფსური) მეტაფორა, რომელიც ენობრივი კოლექტივის ცნობიერებაში სინტაგმად აღიქმება, შეიძლება მივაკუთვნოთ მეტონიმიურ (და არა მეტაფორულ) პოლუსს, განურჩევლად იმისა, როგორაა ის წარმოდგენილი ტექსტში – სინტაგმის, თუ პარადიგმის ერთ-ერთი ალტერნატიული წევრის სახით.*

რაც შეეხება ისეთ ტროპებს, როგორებიცაა მეტონიმია, სინეკდოქე, ჰიპერბოლა, ლიტოტესი და ა.შ., ისინიც გვევლინებიან მყარი სინტაგმების სახით – ტექსტში ან ენობრივი კოლექტივის ცნობიერებაში. აქედან გამომდინარე, მეტაფორულ პოლუსს უნდა მივაკუთვნოთ მხოლოდ იმპლიციტური, ერთწევრა მეტაფორები, სხვა ტროპები კი (მათ შორის – ექსპლიციტური, მყარი, კლიშირებული მეტაფორები) – მეტონიმიურ პოლუსს.

აქედან გამომდინარე, ცხადია, მეტაფორების უპირატესი გამოყენება ამა თუ იმ პოეტურ ტექსტში არ მოწმობს, რომ მასში აუცილებლად ვლინდება მეტაფორული აზროვნება, მეტაფორული პოლუსი; თუმცა, ანალოგიურ დასკვნას ვერ გამოვიტანთ მეტონიმიების მიმართ: მათი უპირატესი გამოყენება მხატვრულ ტექსტში ნამდვილად ნიშნავს, რომ აქ თავს იჩენს მეტონიმიური პოლუსი.

სავარაუდოა ისიც, რომ მეტაფორის პრინციპი (სინთეზი, პარადიგმატიკა) და მეტონიმიის პრინციპი (ანალიზი, სინტაგმატიკა) თავს უნდა იჩენდეს არა მარტო კონკრეტულ ტექსტში გამოყენე-

* აქვე ხაზგასმულია, რომ მეტაფორის პრინციპად აღიარებულ უნდა იქნას სწორედ სელექცია და არა – სუბსტიტუცია, რადგან სუბსტიტუცია საფუძვლად უდევს არა მარტო მეტაფორას, არამედ – სხვა ტროპებსაც (ჟ. ჟენეტის თვალსაზრისით – ყველა ტროპს), ხოლო სელექცია, ე.ი. ალტერნატიულ ვარიანტთა შერჩევის ოპერაცია დამახასიათებელია მხოლოდ მეტაფორისთვის (ელიფსური ანუ იმპლიციტური მეტაფორისთვის).

ბულ ტროპებში, არამედ სხვა ტექსტუალურ დონეებზეც, ანუ (თუ კვლავ იაკობსონის ტერმინოლოგიას გამოვიყენებთ), მეტაფორულ ტექსტებში უპირატესად უნდა ვლინდებოდეს ელემენტების ეკვივალენტურობა (პარადიგმატიკა), ხოლო მეტონიმიურში – ელემენტების მომიჯნავეობა (სინტაგმატიკა).

გავითვალისწინეთ რა იაკობსონის თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ რომანტიზმის (ისევე, როგორც სიმბოლიზმის) ლიტერატურულ სკოლაში უპირატესი გამოხატულება ჰპოვა მეტაფორამ, გავანალიზებთ ქართველ რომანტიკოს პოეტთა მხატვრული ტექსტები იმ მიზნით, რომ დაგვედგინა, სამართლიანია თუ არა იაკობსონის თვალსაზრისი ქართული რომანტიკული პოეზიის მიმართ, ანუ უნდა გავგვერკვია: 1. რომელ ტროპებს ანიჭებდნენ უპირატესობას ეს პოეტები და, ზოგადად, რომელი პოლუსი – მეტაფორული თუ მეტონიმიური – პრევალირებს ამ ტექსტებში.

თავი პირველი: ქართველ რომანტიკოსთა მხატვრული ენა ნაშრომში გაანალიზებულია ქართველ რომანტიკოსთა მხატვრული ენა (ზემოდახასიათებული კონცეფციის საფუძველზე). საგანგებოდაა განხილული ისეთი ნაწარმოებები, როგორებიცაა ალ. ჭავჭავაძის „გოგჩა“, გრ. ორბელიანის „ჩემს დას ეფემიას“, ნიკ. ბარათაშვილის „მერანი“, „ხმა იღუმალი“, „ცისა ფერს“, „ფიქრნი მტკვრის პირას“, „ბედი ქართლისა“. ცალკე ქვეთავი ეძღვნება ნიკ. ბარათაშვილის რითმის პრობლემას.

ა) ალ. ჭავჭავაძის „გოგჩა“ ის ქმნილებაა, რომელშიც, საყოველთაო აღიარებით, გამოვლინდა პოეტის რომანტიკული მსოფლადქმნა. ლექსის მხატვრულ ქსოვილში არსებითი როლი განეკუთვნება სინეკდოქებს. საინტერესოა, რომ სინეკდოქეთა შემადგენელი წევრები დროშია განაწილებული: „*ესე კამარა ძლივ საცნობო ყოფილ ტაძარად*“, „*ეს გროვა ქვათა... ადგილ არს, სადა სავაჭრონი მდიდრად წყობილან*“ და ა.შ. იაკობსონის განსაზღვრით, მეტონიმი „ამქრქალებს საგანთა კონტურებს“. „გოგჩაში“ საპირისპირო ვითარებაა – ყოველი სინეკდოქური სახის მიღმა ოდესღაც არსებული წარსულის სურათები მეტად ფართოდაა აღწერილი, რაც ამქრქალებს თვით ამ სახეთა კონტურებს, სინეკდოქეები წამიერადაა მოხმობილი, რათა წარსულ რეალობას დაუთმონ ადგილი.

ლექსში გამოყენებული ეპითეტები: „ქალაქნი **დიდებულნი**“, „პალატნი **ჩინებულნი**“ და სხვ. ახასიათებს არა მარტო ამ კონკრეტულ ობიექტებს, არამედ – თვით წარსულსაც, ე.ი. იგულისხმება, რომ წარსული დროება იყო „დიდებული“, „ჩინებული“ და ა.შ. ამგვარი ეპითეტები – მეტონიმიური ეპითეტებია.

მეტონიმიური სტილი „გოგჩაში“ ემსახურება რომანტიკული მსოფლალქმის გამოხატვის მიზანს.

საზოგადოდ, აღ. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში შეინიშნება კლიშირებული სახეებისა და მოტივების სიჭარბე, რაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პოეტის მხატვრული ენის მეტონიმიური პოლუსისკენ გადახრის შესახებ მოწმობს.

ბ) გრიგოლ ორბელიანის „ჩემს დას ეფემიას“ გამოირჩევა იმ საინტერესო თავისებურებით, რომ დრო აქ ოთხგანზომილებიანია (ე.ი. დანაწევრებულია, რაც მეტონიმიური პოლუსის გამოვლინებას წარმოადგენს): ლირიკული გმირის აწმყო; მისი მომავალი; წარსული დრო ორი ურთიერთგანსხვავებული პერიოდით.

ლექსი მრავლად შეიცავს მეტონიმიური პოლუსის გამოვლინებებს. მაგალითად, მეტონიმიურია „ვაების უფსკრულის“ იმგვარი სემანტიკური განზოგადება, რომ ლირიკული გმირის მთელი ცხოვრება წარმოგვიდგება ამგვარი უფსკრულის სახით. ამიტომ ეს გენიტივური მეტაფორა მთელი ტექსტის მასშტაბში მეტონიმიად იქცევა.

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

გ) ნიკ. ბარათაშვილის „მერანის“ ძირითად რომანტიკულ მოტივებად, ტრადიციული თვალსაზრისით, მიჩნეულია ლირიკული გმირის ჭიდილი ბედთან და თავისუფლებისკენ სწრაფვა. ლექსის ანალიზი, ჩვეულებრივ, ეფუძნება ტიპოლოგიურ მსგავსებათა ძიებას

„მერანსა“ და სრულიად განსხვავებულ ეპოქათა ლიტერატურულ ქმნილებებს შორის, რაც კი არ ავლენს ნაწარმოების ინდივიდუალურ ნიშან-თვისებებს, არამედ, ერთგვარად, აბუნდოვანებს მათ.

ნაშრომში მითითებულია, რომ ლექსის ცენტრალურ სახეს ბინარული სტრუქტურა აქვს – მერნის ჭენებას „არ აქვს სამძღვარი“, მისი ყოფიერება ზედროულია და სივრცობრივად უსასრულო; მხედარი კი დისკრეტული, შემოსაზღვრული სივრცისა და დროის ბინადარია. მხედარი ესწრაფვის, ეზიაროს მერნის ყოფიერების უსაზღვროებას, მაგრამ სწორედ ეს უქადის მას დაღუპვას. ავტორის მიერ მერნისა და მხედრის სახეთა სხვადასხვაგვარი დახასიათება ძალზე არსებითია და განსაზღვრავს ლექსის ტრაგიკულ ჟღერადობას.

ამგვარად, ლექსში მეტონიმიურია ბინარული სტრუქტურის მქონე ცენტრალური სახე, რომელშიც გმირს მეტონიმიურად ენაცვლება (მის ნაცვლად მოქმედებს) მერანი.

დ) ნიკ. ბარათაშვილის ლექსის „ხმა იდუმალი“ ანალიზი ააშკარავებს, რომ ლირიკული გმირის „მე“ აქ გაორებულია. ამასთან, გმირის შინაგანი ორეული არაერთმნიშვნელოვნადაა დახასიათებული, მისი არსი და ფუნქციები გაურკვეველია. გაუგებარია არა მარტო ის, თუ ვის განეკუთვნება იდუმალი ხმა, არამედ – ისიც, თუ რას კარნახობს ეს ხმა გმირს. იდუმალი ხმის არაერთმნიშვნელოვანი პრედიკაცია მიუთითებს, რომ ლექსში ასახული სამყარო ქმნადი, პროცესუალური მოცემულობაა. ეს სამყარო მეტონიმიურადაა დანაწევრებული და ასეთივეა გმირის „მე“, რომელზეც ბატონობს (და, ფაქტობრივად, განსაზღვრავს მას) იდუმალი ხმა.

ე) ქვეთავში „ფერის მხატვრული გააზრების თავისებურებები ნიკ. ბარათაშვილის პოეზიაში“ – გაანალიზებულია, უპირველეს ყოვლისა ლექსი „ცისა ფერს“. მითითებულია, რომ ლურჯი ფერი ბარათაშვილთან არ უკავშირდება კონკრეტულ საგნებს, არ გამოიყენება ეპითეტის ჩვეულებრივი ფუნქციით. „ლურჯი“ ლექსში დახასიათებულია, როგორც „პირველად ქმნილი“, ანუ სხვა ფერებზე უფრო ადრე არსებული ფერი. ამ კონტექსტში „ლურჯი“ აღიქმება, როგორც გვარეობრივი ფერი სხვა ფერების მიმართ.

ეს „პირველად ქმნილი“ ფერი „პირველად ქმნილი“ ცის ატრიბუტია. ამასთან, ბარათაშვილი განასხვავებს ხილულსა და უხილავ ცას

ფერის მიხედვით: პირველი მათგანი „ლაჟვარდია“, მეორე – „ლურჯი“. „ლურჯი“, როგორც, „ლაჟვარდთან“ შედარებით, უფრო გაჯერებული და „ბნელი“ ფერი (ლურჯის, როგორც „ბნელის“ გააზრების შესახებ იხ. მისი ექსპლიკაცია თვალსაჩინო თანამედროვე მკვლევარის, ა. ვეჟუტიკას მიერ შემუშავებული „ლინგვა მენტალისის“ საშუალებით) ბარათაშვილთან სამყაროს დასაბამიერ მდგომარეობას აღნიშნავს. ამგვარად, ბნელი, სიბნელე, ამ ლექსში არასოდეს შესაბამება კონკრეტული საგნის ფერს, არამედ – ფერის არსსა და პირველსახეს. ლურჯი აქ სუბსტანციური მახასიათებელია და სიმბოლურად ასახავს სამყაროს თავდაპირველ, თვისებრივად განუსაზღვრელ მდგომარეობას. როგორც მხატვრული სახე, სიმბოლო მეტონიმიური ბუნებისაა და ნაწილის მეშვეობით წარმოადგენს მთელს. ამგვარად, ბარათაშვილის ამ ნაწარმოებში ლურჯი ფერის გააზრება ემყარება მეტონიმიზაციას (როგორც მენტალურ აქტს) ანუ განყენებას; როგორც მხატვრული სახე, „ლურჯი“ წარმოადგენს გარკვეულ სიმბოლოს.

ბნელის ამგვარი კონცეპტუალიზაცია თავს იჩენს ნიკოლოზ ბარათაშვილის მეორე ლექსშიც – „შემოღამება მთაწმინდაზედ“. ბნელში, ბინდში ჩაძირული სამყაროს სურათის აღწერისა და, აგრეთვე, ცალკეულ საგანთა ან მოვლენათა მრავლობითი რიცხვის ფორმებით დასახელების მეშვეობით პოეტი აღწევს სამყაროს „არააღქმადობის“ ეფექტს. მისი მზერა არ ჩერდება ცალკეულ საგნებზე და თუ ჩერდება, გარკვევით ვერ აღიქვამს მათ („კლდეც ბუნდოვანო“, „მთავ ღრუბლიანო“).

ამგვარი ტექსტი თავისუფლდება საგანთა სამყაროსთან მიმართებისგან. რადგან ეს სამყარო თვისებრივად განუსაზღვრელია. შესაბამისად, ტექსტი ემყარება მარტოოდენ კომბინაციურ პრინციპს – შესაძლებელი ხდება ნებისმიერი ენობრივი ნიშნის ან კონცეპტის დაკავშირება ნებისმიერ სხვა ნიშანთან ან კონცეპტთან „მომიჯნავეობის“ პრინციპის მიხედვით, ანუ – მეტონიმიურად. კომბინაციურობა თავს იჩენს ბარათაშვილის პოეტური მეტყველების იმ ნიშანში, რომელსაც ვუწოდებთ „პრედიკაციის თავისუფლებას“ ან „თავისუფალ პრედიკაციას“. კერძოდ, პოეტი ხშირად მიმართავს ერთი და იმავე მოვლენის ურთიერთსაპირისპირო ნიშნებით დახასიათებას, ან ერთსა და იმავე ტექსტში ურთიერთსაპირისპირო თვალსაზრისთა გამოთქმას. ამის მაგალითებს ვხვდებით არა მარ-

ტო „შემოღამებაში“, არამედ – ისეთ ნაწარმოებებშიც, როგორებიცაა „ხმა იდუმალი“, „ფიქრნი მტკვრის პირას“ და „ბედი ქართლისა“.

ვ) ლექსის – „ფიქრნი მტკვრის პირას“ – ბოლო სტროფში გამოთქმულია შეხედულება ადამიანთა აქტიურობის, „სოფლისთვის ზრუნვის“ აუცილებლობის შესახებ, ხოლო მთელი ტექსტი (ამ სტროფის გარდა) ასახავს თვალსაზრისს წუთისოფლის ამაოების შესახებ, რომლის მიხედვით, „სოფლისთვის ზრუნვას“ ყოველგვარი აზრი ეკარგება. რომანტიზმის მსოფლალქმას შეესაბამება თვით ეს გაორება – საპირისპირო თვალსაზრისთა შეტოლება, მათი თანაბარუფლებიანობა, დიალოგი. ეს ორი თვალსაზრისი ურთიერთშე-
ნაცვლებადია.

კერძოდ, პირველი თვალსაზრისი განმტკიცებულია ტექსტით, როგორც გარკვეული მოცემულობით, და სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი უპირატესობა „პერიფერიულ“ თვალსაზრისთან შედარებით. რაც შეეხება „პერიფერიულ“ თვალსაზრისს, ის, როგორც ტექსტის მიჯნა, ტექსტის ნაწილიცაა და, ამავე დროს, ესაზღვრება ცარიელ (არატექსტობრივ) სივრცეს, ე.ი., ლოგიკურ ასპექტში, მასაც მოიცავს. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ პერიფერიულ თვალსაზრისს გააჩნია ორი აღსანიშნი: ტექსტი და არატექსტი, რაც მას საექვოს ხდის, ე.ი. არაქვემდებარე (არავტორისეულ) თვალსაზრისად აქცევს. მეორე მხრივ, თუ ვივარაუდებთ, რომ ქვემდებარეობა ბოლო სტროფში გამოთქმული თვალსაზრისი, მაშინ ცენტრალური (ტექსტის მთელ სივრცეში ასახული) თვალსაზრისი პერიფერიულ თვალსაზრისად იქცევა და მთელი ტექსტი წარმოგვიდგება, როგორც მიჯნა ტექსტსა (უკანასკნელ სტროფსა) და არატექსტს შორის, რაც ეჭვის ქვეშ აყენებს პირველი თვალსაზრისის ქვემდებარეობას (ავტორისეულობას). ამგვარი ტექსტი მეტონიმიურია, რადგან ემყარება მხოლოდ კომბინაციურობის (მომიჯნავეობის) პრინციპს და არა ლოგიკურ-სემანტიკურ კავშირებს ტექსტის ნაწილთა შორის, ანუ ტექსტის ერთიანობას.

ზ). ნიკ. ბარათაშვილის პოემასთან – „ბედი ქართლისა“ – დაკავშირებით ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში განიხილებოდა ორი პრობლემა: 1) რეალისტურია თუ რომანტიკული ეს ნაწარმოები და 2) როგორია ავტორის პოზიცია პოემის ძირითადი თემის

(ქართლის ბედის) მიმართ. მკვლევრები, ჩვეულებრივ, განიხილავენ რეალურ დილემას, რომელიც თავის დროზე წამოიჭრა ერეკლე მეორის წინაშე, და არა – პოემის მხატვრულ კონცეფციას. იმის გამო, რომ ერეკლე პოემაში „რეალისტურად“ ე.ი. „საღ განსჯაზე“ დაყრდნობით წყვეტს ქართლის ბედის საკითხს, შემუშავებულ იქნა თვალსაზრისი პოემის რეალისტური მიზანდასახულების შესახებ. ამგვარად, მკვლევრები არ განასხვავებდნენ რეალიზმს, როგორც მხატვრულ მეთოდს ყოფითი რეალიზმისგან. წინამდებარე ნაშრომში გამოთქმულია ვარაუდი იმის შესახებ, რომ „ქართლის ბედის“ გადაწყვეტა ის თემაა, რომელიც ბარათაშვილის პოემაში ემსახურება პიროვნებისა (ერეკლეს) და საზოგადოების (ერის, „ქართლის“) ურთიერთდაპირისპირების ასახვას, რაც, თავისთავად, რომანტიზმის მოტივთა არსენალს განეკუთვნება.

ავტორის პოზიცია პოემაში აშკარად არ იჩენს თავს, რამაც გამოიწვია მეცნიერთა თვალსაზრისების სხვადასხვაობა იმასთან დაკავშირებით, ვინ წარმოადგენდა მის „რუპორს“ – ლეონიძეები თუ ერეკლე. საკითხი მარტივად წყდება იმ შემთხვევაში, თუ დავასკვნით, რომ ბარათაშვილის, როგორც რომანტიკოსი პოეტის შინაგანი გაორება აქ ვლინდება მიუკერძოებლობაში ამა თუ იმ გმირის თვალსაზრისისადმი. ის, როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაშიც არ ღალატობს დიალოგურობის პრინციპს და არ ემხრობა არც ერთ მათგანს – ან იზიარებს ორივეს. პერსონაჟთა თვალსაზრისები ამ ნაწარმოებში თანაბარუფლებიანია და, შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ პოემას, ისევე, როგორც ზემომითითებულ ლირიკულ თხზულებებს, ავტორი აგებს მომიჯნავეობის პრინციპის მიხედვით. ამგვარად, „ბედი ქართლისა“ წარმოადგენს მეტონიმიური პოლუსის გამოვლენის კიდევ ერთ ნიმუშს ნიკ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში.

თ) ნიკოლოზ ბარათაშვილის რითმის პრობლემას მრავალი სამეცნიერო გამოკვლევა მიეძღვნა. ლიტერატურათმცოდნეები პარადოქსულ ფაქტად მიიჩნევდნენ პოეტის ქმნილებებში ესოდენ არაკეთილხმოვანი, „ნაკლული“, „არაზუსტი“ რითმების გამოყენების ფაქტს, რასაც განმარტავდნენ რუსული ვაჟური რითმების „თვალთათვის“ მიზეზით (კ. ჭიჭინაძე, ა. გაწერელია), ესთეტიკური რეაქციით ბესიკის სკოლის კეთილხმოვანებაზე (ა. ხინთიბიძე),

ეპოქალური გარდატეხის თანმხლები ფსიქოლოგიური წანამძღვრებით (თ. ჩხენკელი).

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

ბუნებრივია, ტავტოლოგიური, ომონიმიური, ზუსტი რითმები მიეკუთვნება პარადიგმატულ (მეტაფორულ) პოლუსს, ხოლო არაზუსტი რითმები – სინტაგმატურ (მეტონიმიურ) პოლუსს. აქედან გამომდინარე, ნიკ. ბარათაშვილის (და, გარკვეულწილად, ალ. ჭავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის) შემოქმედების ეს პლანიც მეტონიმიური ხასიათისაა. მართლაც, არაზუსტი რითმების გამოყენება განაპირობებს შესაბამის სიტყვათა თავისთავადი მნიშვნელობების ხაზგასმას, თითოეული სარიტმო სიტყვის გარკვეულ დამოუკიდებლობას მეორისგან (სხვა სარიტმო სიტყვებისგან). ისინი შეკავშირებულია მარტოოდენ მომიჯნავეობის პრინციპის შესაბამისად.

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

კვლევის შედეგად გამოვლინდა, რომ ბარათაშვილის იმ სტრიქონებში, სადაც გამოყენებულია სახელური სარიტმო სიტყვა-მეტა-

ფორები, გამოხატულია ლირიკული გმირის პოზიცია; ლირიკული გმირის ორეულის პოზიცია გამოიხატება ანალოგიური სტრუქტურის სტრიქონებში და გამოყოფილია პუნქტუაციური ხერხებით; ავტორის „ხმა“, ე.ი. მისი მეტყველების სტრუქტურა ხასიათდება სარითმო პოზიციაში პრედიკატთა გამოყენებით. ამგვარად, სარითმო პოზიციაში მეტყველების სხვადასხვა ნაწილის გამოყენებისა და სტრიქონის საგანგებო სტრუქტურის მეშვეობით ბარათაშვილი ასახავს ლირიკული გმირის, მისი ორეულისა და ავტორის პოზიციათა განსხვავებულობას.

თავი მეორე: რომანტიკული გროტესკის ელემენტები ალექსანდრე ჭავჭავაძის პოეზიაში. ნაშრომში განხილულია, აგრეთვე, ალ. ჭავჭავაძის პოლისტილური პოეზიის რომანტიზმისადმი მიკუთვნების მართლზომიერება.

სტილური ეკლექტიზმის გამო ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედება უნდა მივაკუთვნოთ რომანტიზმს, რადგან პოეტის ყველა ნაწარმოების ერთიანი ტექსტის სახით (ანუ სინქრონულ ჭრილში) განხილვის შემთხვევაში თავს იჩენს სხვადასხვა „ხმის“ თანაარსებობა, ავტორის ცნობიერებაში არსებულ თვალსაზრისთა მრავალგვარობა, ეს კი სწორედ რომანტიკულ ლიტერატურას ახასიათებს.

ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედების სტილური თავისებურებებიდან საყურადღებოა სახელთა მრავლობითი რიცხვის ფორმათა ხშირი გამოყენება, განმაზოგადებელი მეტონიმიების, აგრეთვე – სინეკდოქეთა და მყარ, კლიშირებულ მეტაფორათა სიმრავლე. ყველა ამ ელემენტს ერთი და იგივე ფუნქცია აქვს. კერძოდ, თუ მრავლობითი რიცხვის ფორმები ახორციელებს საგანთა განზოგადებას და, შესაბამისად, მათი, როგორც თვისებრივად განუსხვავებელ ობიექტთა ერთობლიობის წარმოდგენას, სინეკდოქეები, თავის მხრივ, „ამქრქალებს საგანთა კონტურებს“ (რ. იაკობსონი) და კლიშირებული მეტაფორებიც ერთგვარად ნილბავს საგანთა კონკრეტულ ნიშან-თვისებებს.

ობიექტური სამყაროს ალ. ჭავჭავაძისეული ხედვა, ფაქტობრივად, მისი „არხედვაა“, რაც გულისხმობს ამ სამყაროსადმი პოეტის უარყოფით დამოკიდებულებას. ესაა „უცხო“ სამყარო, რომელშიც არ მოიპოვება დისკრეტული ობიექტები და ამიტომ ის დაუნაწევრებლად აღიქმება, უცხოენოვანი მეტყველების მსგავსად. აქედან

გამომდინარე, ალ. ჭავჭავაძესთან მრავლობითი რიცხვის ფორმები, მეტონიმები, სინეკდოქეები და კლიშირებული მეტაფორები იმავე როლს ასრულებს, რომელიც ეკისრება „ბინდის“, „შემოღამეზის“ მოტივს ნიკ. ბარათაშვილის პოეზიაში და, საერთოდ, მთელ რომანტიკულ მწერლობაში.

ალ. ჭავჭავაძის სატრფიალო ლექსების ყველაზე აშკარად გამოხატულ სტილურ თავისებურებას წარმოადგენს სატრფოს გარეგნობის დეტალური აღწერა. ერთი შეხედვით, ეს მანერა ბესიკის სტილს მოგვაგონებს, მაგრამ მათ შორის არსებითი განსხვავებაა.

ბესიკთან დეტალი სინეკდოქეს სახით გამოიყენება, რაც ხორციელდება დეტალთა აღმნიშვნელი სიტყვების (გამოთქმების) წოდებით ბრუნვაში ჩასმის გზით. მაგრამ სინეკდოქე არ „ამქრქალებს“ საგნის კონტურებს, რადგან მას, როგორც წესი, მოსდევს უშუალო მიმართვა სატრფოსადმი. ამიტომ სინეკდოქე ინარჩუნებს დეტალის ფუნქციას და არ ენაცვლება ობიექტს, როგორც მთლიანობას.

ბესიკისგან განსხვავებით, ალ. ჭავჭავაძე მიმართავს ქალის გარეგნობის ატრიბუტების, მისი სხეულის ნაწილთა გროტესკულ განკერძოება-გაცოცხლებას და ტრფობის ობიექტთა სახით სწორედ მათ ასახელებს.

ნიშანდობლივია, რომ სატრფოს გარეგნობა ალ. ჭავჭავაძესთან ერთგვაროვანი გამოთქმებით აღიწერება, რის გამოც სატრფოს სახე წარმოგვიდგება უპიროვნო ფიგურის, უსიცოცხლო მარიონეტის სახით. ამ გზით ხორციელდება სატრფოს სახის გროტესკული დეფსიქოლოგიზაცია.

საყურადღებოა თვით სიყვარულის ალ. ჭავჭავაძისეული კონცეფცია. ლექსი „სიყვარულო ძალსა შენსა“ უშუალოდ მიგვანიშნებს, რომ „ბერი, ერი, მეფე, ყმაცა“ სიყვარულს კი არ განიცდიან, არამედ – „ჰმონებენ“, რაც გულისხმობს ადამიანთა იერარქიული სოციალური და ა.შ. როლებისა და ფასეულობების ურთიერთშენაცვლებას. ის დაღმასვლით, ზემოდან ქვემოთ ხორციელდება („მეფე მონას ეყმოს“, ...„ბრძენი ხელად რებდეს“). მაშასადამე, სიყვარული მხოლოდ სახელწოდებაა იმ გარეშე ძალისა, რომელიც განახორციელებს ცხოვრების წესის შეცვლას, მის თავდაყირა შეტრიალებას.

კარნავალურ სიტუაციას ალ. ჭავჭავაძე „აღრეულებას“ (რაც თითქმის ზუსტად შეესაბამება ბახტინისეულ გამოთქმას «бессвязность миропорядка») უწოდებს.

სამყაროს, როგორც საშიშარი თეატრისა და ადამიანების, როგორც მარიონეტების გააზრება ცხადყოფს, რომ ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში აისახა რომანტიკული გროტესკის პოეტიკა. რომანტიკულ გროტესკში სხეულის ნაწილთა, როგორც დამოუკიდებელი ობიექტების ასახვა ემყარება სინეკდოქეს პრინციპს, მაგრამ წარმოადგენს მის უტრირებულ გამოხატულებას. კერძოდ, ალ. ჭავჭავაძის პოეზიაში ქალის სხეულის ნაწილი თვით ამ ქალის ერთგვარ ორეულად გვევლინება, რადგან ტრფობის ობიექტად დასახელებულია სწორედ ეს ნაწილი (ტანი, ბაგეები, თვალები, ღაწვები, წელი, „თმა-მდიდარი“ თავი და ა.შ.). ამგვარად, ობიექტს – ქალის ხატს – აქ ბინარული სტრუქტურა აქვს, ეს კი მეტონიმიური პოლუსის გამოვლინებაა.

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

ადამიანის სხეულის ნაწილთა გროტესკული განკერძოება, ორსხეულებრიობა, სამყაროს დანაწევრება „საკუთარ“ და „უცხო“ სამყაროებად მოწმობს, რომ ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედების ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანია მეტონიმიურობა.

თავი მესამე – „კარნავალური მოტივები ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში“

მონოგრაფიის მესამე თავში გაანალიზებულია ალ. ჭავჭავაძის ის ნაწარმოებები, რომლებიც იშვიათად იპყრობდა მკვლევართა ყურადღებას ან სულაც იგნორირებული იყო. ასეთებია, მაგალითად, „მუხამბაზი ლათაიური“, „მართას ავათმყოფობა და ექიმის ნახვა“, „ღვინის თვისებისათვის“, „გუთნის დედა“, „ღვინო თვისებას არ ჰსცვალეს“.

ალ. ჭავჭავაძისთვის დამახასიათებელი პოლისტილურობის შემთხვევაში, მის შემოქმედებაში ასახვა პოვა არა მარტო რომანტიკული გროტესკის პოეტიკამ, არამედ – ე.წ. გროტესკულმა რეალიზმმაც. რომანტიკული გროტესკისგან განსხვავებით, გროტესკული რეალიზმისთვის დამახასიათებელია „ეროტიკული ორაზროვნება“ და ცხოვრების „ხალხურ-კარნავალური“ აღქმა (მ.მ. ბახტინი). ყოველივე, რასაც რომანტიზმი ცხოვრების ტრაგიკულ მხარეებად მიიჩნევს, „გროტესკული რეალიზმის“ ლიტერატურაში ხალისიანი, საზეიმო განწყობილებითაა გამსჭვალული.

ალ. ჭავჭავაძის „გუთნის დედაში“ საამშკაროზეა გამოტანილი ადამიანის ის ინტიმური განცდები, რომლებიც, ჩვეულებრივ, საჯაროდ არ ცხადდება. ურთიერთშენაცვლებულია სხეულის ქვედა და ზედა ნაწილთა ფუნქციები და, შესაბამისად, სიყვარულს, როგორც ამალგებულ გრძნობას, ენაცვლება შიშველი ეროტიკა.

კარნავალურ მოტივთა გამოვლენის თვალსაზრისით, საინტერესო მასალას იძლევა ლექსი „მართას ავადმყოფობა და ექიმის ნახვა“. ნაწარმოებში თავს იჩენს კარნავალური ორაზროვნება – მართას მონაყოლის მიხედვით, ის დააოროსულა („მუცელი გაუბერა“) შეკავებულმა წყენამ და გულში ჩახშულმა სიტყვებმა (სახარებისეული მოტივის კარნავალური ტრავესტია). სხეული ორივე ლექსში – გროტესკული სხეულია, მისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებით.

ოთხტაეპედში „კნენინა თინიას“ კვლავ ვხვდებით ობსცენურის მიერ საკრალურის ჩანაცვლების მოტივს. მარხვა, ე.ი. საკრალური, „მაღალი“ ქმედება ლექსში წარმოდგენილია, როგორც, უბრალოდ, ლობიოს ჭამა, რაც, თავის მხრივ, „ქარების“ მიზეზია. მარხვამ (ან „ქარებმა“) შეიძლება „წაწყმედა“ გამოიწვიოს, ანუ მარხულებს ცხოვრება კარნავალურ ჯოჯოხეთად უქციოს.

კარნავალური განწყობილებითაა გამსჭვალული აგრეთვე უსათაურო ლექსი „*** ღვინო თვისებას არ ჰსცვალეს“ და „მუხამბაზი ლათიური“. ღრეობა უკანასკნელ ლექსში კოლექტიური, სახალხო ზეიმიია, რომელშიც ჩართულნი არიან სხვადასხვა პროფესიისა და სოციალური წრის წარმომადგენლები. მათ ათანასწორებს ღვინო, ლოთობა (ტიპურად კარნავალური მოტივი).

გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში გროტესკული რეალიზმის ნიშნები ვლინდება ე.წ. „ქალაქურ“ ლექსებში („არავისთვის მე დღეს

არა მცალიან“, „საათნავას მიბაძვა“, „სალომეს ბეჟანა მკერვალის მაგიერ“, მუხამბაზები და ა.შ.). ამ ნაწარმოებთა შეუსაბამობა რომანტიკული მსოფლალქმისადმი შენიშნა ჯერ კიდევ კ. აბაშიძემ.

მუხამბაზში „არავისთვის მე დღეს არა მცალიან“ ასახულია კარნავალური სიტუაცია – ცხოვრების ძველი მეფეები დაემხნენ და მათი ადგილი დაიკავა მასხარა, ბრიყვა, მდაბიო ბეჟანამ. ახალი „მეფე“ სიხარულით ემზადება თავისი ადგილის დასაკავებლად კარნავალურ ღზინში. ამავე ხასიათისაა „მირზაჯანას ეპიტაფია“. მირზაჯანა, დიმიტრი ონიკაშვილი, ლოპიანა ზეიმობენ და თავს იწონებენ თავიანთი ღირსებებით, რომლებიც განეკუთვნება არა „მაღალ“ სფეროს (კულტურა, განათლება, არისტოკრატიზმი და ა.შ.), არამედ, სიტყვასიტყვით, „დაბალს“ ე.ი. სხეულის ქვედა ნაწილებს (კუჭი, მუცელი). „ადამიანის ტრადიციული ხატი, – წერს ბახტინი, – გარდაისახება მისი ცხოვრების არაოფიციალური და არასიტყვიერი სფეროების ხარჯზე“. მეცნიერი აღნიშნავს, აგრეთვე, რომ გროტესკულ რეალიზმში ხორციელდება ფიზიკური ცხოვრების აქტების ჰეროიზაცია და ჰიპერბოლიზაცია, და სწორედ ამგვარადაა ასახული ეს „აქტები“ გრ. ორბელიანის „ქალაქურ“ ლექსებში, რომელთა გმირები თავს იწონებენ სმა-ჭამასთან, ღზინთან და ფიზიკური ცხოვრების სხვა ასპექტებთან დაკავშირებული ღირსებებით.

აღ. ჭავჭავაძეც და გრ. ორბელიანიც იყენებენ ორ განსხვავებულ ენას მათი შემოქმედების ორ ურთიერთგანსხვავებულ ნაწილში, როდესაც გამოხატავენ ორ ურთიერთგანსხვავებულ მსოფლალქმას.

გრ. ორბელიანის რომანტიკული ნაწარმოებების ლექსიკა და ინტონაცია „მაღალი“ სტილითაა აღბეჭდილი, ისევე, როგორც აღ. ჭავჭავაძის სატრფიალო ლექსებში. მეორე მხრივ, გრ. ორბელიანის „ქალაქურ“ ლექსებში ლირიკული გმირის მეტყველების კილო საზეიმოა, ხმამაღალი, საჯარო («площадный», ბახტინის ტერმინოლოგიით), ხოლო აღ. ჭავჭავაძის ის ქმნილებები, რომლებშიც აისახა გროტესკული რეალიზმის პოეტიკა, მარტივი, ხალხური, „მდაბიური“ ენით გამოირჩევა. ამგვარი ორენოვნება, როგორც ბახტინი მიუთითებდა, კარნავალური მსოფლალქმის გამოხატულებაა.

ნაშრომში განხილულია აღ. ჭავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში რომანტიკული გროტესკისა და გროტესკული რეალიზმის პოეტიკის ასახვის მიზეზები.

საქმე ისაა, რომ კარნავალური სიტუაცია ათავისუფლებს ადამიანს ყოველგვარი შეზღუდვებისგან, თუ არ ჩავთვლით თვით კარნავალის კანონებს, პიროვნების თავისუფლება კი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ღირებულებაა, რომელიც რომანტიზმმა წამოაყენა. შესაბამისად, ლიტერატურის კარნავალიზაცია ასახავს პიროვნების სწრაფვას აბსოლუტური თავისუფლებისაკენ, მათ შორის – ეროვნული თუ სოციალური ტრადიციებისა და პირობითობებისგან თავის დახსნისკენ ლტოლვას.

თავი მეოთხე: „მე“-ს კონცეფცია ქართულ რომანტიკოსთა პოეზიაში.

მონოგრაფიაში საგანგებოდაა გაანალიზებული „მე“-ს კონცეფცია ქართულ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში. ტრადიციულად, აღიარებულია, რომ რომანტიზმმა შეიმუშავა პიროვნების ახლებური კონცეფცია და, კერძოდ, გამოავლინა ადამიანის სულიერი სამყაროს მთელი წინააღმდეგობრიობა და სირთულე. რომანტიკულ ლიტერატურაში პიროვნების „მე“ გარკვეული სიმრავლის (რამდენიმე „მე“-ს) სახით წარმოგვიდგა, რამაც საფუძველი ჩაუყარა ე.წ. „ორეულების პოეტიკის“ დამკვიდრებას.

XX საუკუნეში განხორციელებულ სემანტიკურ კვლევათა შედეგად აღმოჩნდა, რომ „მე“ განუმარტავი სიტყვაა. ორიგინალური სემანტიკური თეორიის ავტორმა, ა. ვეჟბიცკამ მიზნად დაისახა, გამოეყენებინა ის სემანტიკური ერთეულები („პრიმიტივები“), რომლებიც, თავისთავად, განუმარტავია (ინტუიციურად ცხადი მნიშვნელობისაა) და რომელთა მეშვეობითაც შესაძლებელი ხდება ნებისმიერი სიტყვის ან გამონათქვამის განმარტება. მეცნიერმა დაასაბუთა, რომ ერთ-ერთი ამგვარი „პრიმიტივი“ არის სიტყვა „მე“:

ამგვარად, „მე“-ს კონცეპტის მნიშვნელობა გამოიხატება ტავტოლოგიური გამოთქმით – „მე“ არის „მე“; ან „მე“ ვარ „მე“.

მაგრამ „მე“ ვარ „მე“ არის იმ ფილოსოფიური მოძღვრების პირველი (სამიდან) დებულება, რომელმაც, ფ. შლესინგის თვალსაზრისით, ბიძგი მისცა რომანტიზმის წარმოშობას. ესაა ი. გ. ფიხტეს „ზოგადი მოძღვრება მეცნიერების შესახებ“. ვეჟბიცკას თეორიის მსგავსად, ფიხტესთან უთვისებო (განუმარტავი), თვითიგივეობრივი „მე“-ს ცნება გარკვეული კონცეფციის ლოგიკური საფუძველია.

ფიზიკე მოუწოდებს მკითხველს: „ჩასწვდი საკუთარ თავს, მოაცილე მზერა ყველაფერს, რაც შენ გარშემოა, და მიმართე ის საკუთარი თავისკენ“.

პიროვნების გარემოს (იმას, რაც „მის გარშემოა“) წარმოადგენს, პირველ ყოვლისა, „შენ“, ანუ მისი უახლოესი სოციალური გარემო. როდესაც „მე“ „მზერის აცილებს“ ამ გარემოს, „შენ“ გადაინაცვლებს თვით „მე“-ს ფარგლებში და იქცევა მის შემადგენელ ერთ-ერთ კომპონენტად. წარმოიქმნება პიროვნების „მრავალკომპონენტიანი“, ბინარული სტრუქტურა, მის გარშემო კი – სოციალური ვაკუუმი. როგორც ჩანს, სწორედ ამაში მდგომარეობს რომანტიზმში „ორეულების პოეტიკისა“ და მარტოობის მოტივის პოპულარობის მიზეზები.

ფიზიკეს მოძღვრების პირველი დებულების მიხედვით, სამყაროს ლოგიკური ცენტრია „მე“, ე.ი. სხვა „საგნები“, გარემო არ არსებობს. შესაბამისად, რომანტიკულ ლიტერატურაში მკვიდრდება სამყაროს ასახვის იმგვარი ხერხი, რომელიც წარმოაჩენს მის იდუმალებას (უთვისებობას). პეიზაჟი ძირითადად „ლამეულია“, ბინდშია ჩაფლული. ასეთია გრ. ორბელიანის „სალამო გამოსალმებისა“, ნიკ. ბარათაშვილის „ცისა ფერს“ და „შემოლამება მთაწმინდაზედ“, სადაც სამყარო გაზრებულია, როგორც „ბნელით მოცული“, თვისებრივად განუსაზღვრელი მოცემულობა. ბარათაშვილი ხშირად მიმართავს, აგრეთვე, საგნებისა და მოვლენების თავისუფალ პრედიკაციას, ისე, თითქოს სამყაროში არ არსებობდეს კონკრეტული საგნები მყარი ნიშან-თვისებებით.

ალ. ჭავჭავაძის პოეზიაში სამყაროს ხატი გაუცხოებულია მეტონიმიებისა და სინეკდოქეების მეშვეობით. საზოგადოდ, სამყაროს გროტესკული ასახვა ალ. ჭავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში ეფუძნება ამ სამყაროსგან „მზერის აცილების“ ან მისი დეფორმაციის პრინციპს.

ფიზიკეს მოძღვრების პირველი დებულება, ფილოსოფოსის განსაზღვრით, „სრულიად უპირობოა“. ესაა თავისთავად ცხადი დებულება, რომელიც ამ ნიშნით განსხვავდება მეორე, „თავისი შინაარსით განპირობებული“ დებულებისგან: „მე“ არ უდრის „არამე“-ს. რაც შეეხება მესამე დებულებას („მე“ უდრის „მე“-სა და „არამე“-ს), მის მიხედვით, სასრული „მე“ და „არამე“ გაერთიანებულია ერთი და იმავე ცნობიერების ფარგლებში. ეს უკანასკნელი დებულება, როგორც ჩანს, განპირობებულია „მე“-ს, როგორც ცნების, განსაზღ-

ერის მიზნით, რადგან ცნების საფუძველია ორი (ან მეტი) საგნის ან მოვლენის შეჯერება და განზოგადება. ამგვარად, „მე“-ს ცნების ჩამოყალიბებისათვის საჭიროა მისი შეჯერება კვლავ „მე“-სთან, ოღონდ ისეთთან, რომელიც რაიმე ნიშნით განსხვავდება პირველი „მე“-სგან. ასეთია შინაგანი „არამე“, რომელიც, „მე“-სთან ერთად, ერთი და იმავე ცნობიერების ფარგლებში იგულისხმება, მის ერთგვარ „ორეულს“ წარმოადგენს. საფიქრებელია, რომ ამავე ლოგიკას ექვემდებარება „ორეულების პოეტიკის“ დამკვიდრება რომანტიკულ ლიტერატურაში.

მაგალითად, ნიკ. ბარათაშვილის „მერანში“ ცენტრალური სახე ერთიანია, მაგრამ, ამასთან, ბინარული სტრუქტურა აქვს: ლირიკული „მე“-ს ორეულია მერანი, როგორც ლირიკული გმირის შინაგანი „არამე“. ამასთან, ლირიკული გმირი აქ პასიურია, ხოლო აქტიურობა, ქმედების უნარი მიეწერება მერანს, რომელსაც *მიჰყავს* ლირიკული გმირი ბედის სამძღვრისკენ. ამ ნაწარმოების ერთ-ერთი ძირითადი მოტივია თავისუფლება, რაც ლექსში გააზრებულია როგორც მატერიალური, საგნობრივი გარემოსგან (მშობლები, სატრფო, ნათესავები) განთავისუფლება. ამის მეშვეობით „მე“-ს ძალუძს, „მიმართოს მზერა საკუთარი თავისკენ“ და შეიმეცნოს ეს უკანასკნელი თავისი შინაგანი „არამე“-ს მეშვეობით. პასიურია „მე“, ხოლო აქტიური – შინაგანი ხმა (შინაგანი „არამე“), აგრეთვე, ლექსებში „ხმა იდუმალი“ და „სულო ბოროტი“. როგორც ჩანს, მათ შორის „როლები“ ამგვარი განაწილება განპირობებულია რომანტიკული მსოფლალქმით. ფიხტე, რომლის ფილოსოფიურ კონცეფციაშიც ეს მსოფლალქმაა ჩამოყალიბებული, მიაწერს „მე“-ს (რომელსაც განსაზღვრავს „არამე“) მოქმედების საპირისპირო მდგომარეობას – ვნებითს.

ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში, სადაც გამოხატულება პოვა კარნავალურმა მოტივებმა და გროტესკმა, თავს იჩენს პიროვნების გარეგნული გაორება. ნილაბი „არამე“-ს ერთგვარი ნაირსახეობაა, რადგან ის ენაცვლება (ფარავს) ადამიანის სახეს. ასეთ შემთხვევაში ადამიანს აქვს ორი სახე: სოციალური და ინდივიდუალური, არაჭეშმარიტი და ჭეშმარიტი. ჭეშმარიტი სახე, როგორც უჩინარი, პასიურია (არ ფუნქციონირებს). ადამიანი აღიქმება მხოლოდ მისი ნილბის მიხედვით. ამ გაგებით, ვნებით მდგომარეობაშია „მე“, ხოლო აქტიურია „არამე“ (ნილაბი). ასევე, რეალურია (რადგან ჭეშმარი-

ტია) ნილბის ქვეშ მიმალული სახე, ხოლო არარეალურია (მოჩვენებითი რეალურობით ხასიათდება) ნილაბი.

ზემოთქმულის საფუძველზე მონოგრაფიაში გამოტანილია დასკვნა, რომ ფილოსოფიაში „მე“-ს ახალი კონცეფციის შემუშავებასთან ერთად, ის ყალიბდებოდა ლიტერატურაშიც, ესე იგი, ეს პროცესი ერთდროულად მიმდინარეობდა აბსტრაქტულსა და მხატვრულ აზროვნებაში. გამოთქმულია შეხედულება იმის შესახებაც, რომ პიროვნების ზემოდახასიათებული კონცეფცია, თავისი არსით, მეტონიმიურ პოლუსს განეკუთვნება, ე.ი. ანალიტიკურია და არა – სინთეზური.

კითხვაზე – ხომ არ მოეპოვება ამ მოვლენას გარკვეული ანალოგი კაცობრიობის კულტურის ისტორიაში – პასუხის გაცემა შესაძლებელია იმ მეცნიერული გამოკვლევის საფუძველზე, რომელიც განახორციელა ცნობილმა რუსმა ფილოლოგმა ო.მ. ფრეიდენბერგმა თავის ნაშრომში „ხატი და ცნება“.

ფრეიდენბერგის მითითებით, ხატოვანი აზროვნების ჩამოყალიბებამდე, მითოლოგიურ აზროვნებაში, ძირითად პრინციპს წარმოადგენდა სახეთა, წარმოდგენათა პოლისემანტიზმი. ეს განპირობებული იყო გნოსეოლოგიური მიზეზებით – საგნების თვისებრივ მახასიათებელთა არარსებობით. ამიტომ ადამიანი ანაწევრებდა სამყაროს ისეთ ურთიერთსაპირისპირო მოვლენებად, როგორიცაა სიცოცხლე და სიკვდილი, სითბო და სიცივე, სინათლე და წყვდიადი. „ისინი პერსონიფიცირდებოდა „მსგავს“ არსებათა წყვილებში, რომელთაგან ერთი (დადებითი საწყისი) განასახიერებდა „თვისებას“, ხოლო მეორე (უარყოფითი საწყისი) – მხოლოდ მის კონკრეტულ „მსგავსებას“, გარეგნულ იერს „თვისების გარეშე“.

როდესაც საგანთა თვისებები განყენებულ იქნა ამ საგნებისგან, ორიგინალისა და მისი ორეულის უწინდელ იგივეობრიობას შეენაცვლა ორი განსხვავებული საგნის მოჩვენებითი მსგავსება, რაც გულისხმობდა საგნის თვისების გადატანას მეორე საგანზე. მეცნიერის აზრით, სწორედ ამგვარად წარმოიშვა მეტაფორა, რომელსაც ცნების ფუნქცია ჰქონდა.

იაკობსონის კონცეფციის მიხედვით, მეტაფორა განეკუთვნება ენობრივ პლანს, მეტონიმიისგან განსხვავებით, რომელიც მეტყველების პლანის კუთვნილებაა. ეს კონცეფცია ემყარება ნეიროფსი-

ქოლოგიის მონაცემებს და, ამდენად, განმტკიცებულია ემპირიული მონაცემებით. მაგრამ „მეტაფორა“, რომლის შესახებაც მსჯელობს ფრეიდენბერგი, წარმოიქმნებოდა მხოლოდ ორი განსაზღვრული საგნის სემანტიკური იგივეობრიობის პირობებში. ენობრივი კოლექტივის ცნობიერებაში ესქილესეული გამოთქმა „აბოხოქრებული ზღვა“ ყოველთვის გულისხმობდა გამოუვალ უბედურებას, ხოლო ჰომეროსისეული ხატი „რკინის გული“ – შეუპოვრობას, ხასიათის სიმტკიცეს. წინამდებარე მონოგრაფიაში შემოთავაზებული თვალსაზრისის მიხედვით, ამგვარი „მეტაფორები“, არსებითად, მეტონიმიური მეტაფორებია, რადგან ესაა სინტაგმები, რომლებიც გამორიცხავენ მეტაფორული პარადიგმის წევრთა ყოველგვარ სელექციას. ამგვარად, ცნებითი აზროვნების წარმოშობის ეტაპზე მეტაფორა მყარ სინტაგმად ჩამოყალიბდა. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ცნებითი აზროვნება უკავშირდება მეტონიმიას და არა მეტაფორას.

ამგვარად, ანტიკურ ეპოქაში, ცნებითი აზროვნების წარმოშობისას, ხატი გვევლინებოდა ცნების ფუნქციით. რომანტიზმის ეპოქაში, როდესაც ფილოსოფიური რეფლექსიის საგნად იქცა ადამიანისთვის უმნიშვნელოვანესი ცნება – „მე“-ს ცნება, ხატს (კერძოდ, „მე“-ს ხატს) იგივე ფუნქცია დაეკისრა.

„მე“-ს მრავალკომპონენტიანი სტრუქტურა, რომელიც თავს იჩენს რომანტიზმში, განპირობებულია „მე“-ს ხატის ცნებითი სტრუქტურით, ანუ პიროვნების არსის შემეცნების მიზნით. ამგვარი პიროვნება ღიაა, „ქმნადი“, უწყვეტ ცვლილებებს განიცდის, წინააღმდეგობრივი და არაერთმნიშვნელოვანია.

პიროვნების შინაგანი ქმნადობა აისახა ნიკ. ბარათაშვილის ისეთ ნაწარმოებშიც, როგორიცაა, მაგალითად, „ფიქრნი მტკვრის პირას“. აქ ორი ურთიერთსაპირისპირო თვალსაზრისი იმგვარადაა გამოთქმული, რომ ორივე მათგანი უცილობელ ჭეშმარიტებად აღიქმება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ავტორი იზიარებს შეხედულებას წუთისოფლის ამაოების შესახებ და, ასევე, სწამს „სოფლისთვის ზრუნვის“ აუცილებლობა. მისი ცნობიერება „ღიაა“, თვალსაზრისი – თავისუფალი. ამგვარად, ადამიანი წარმოგვიდგება, როგორც „არამზა“, ამბივალენტური, შინაგანად წინააღმდეგობრივი არსება. ამბივალენტურობა ახასიათებს „შემოღამებასაც“ როგორც აღვნიშნეთ, აქ ხორციელდება სამყაროს თავისუფალი პრედიკაცია, რომელიც

ასახავს არა მარტო სამყაროს ცვალებადობას, არამედ – თვით ავტორის აზრთა წინააღმდეგობრიობასა და ცვალებადობასაც, ანუ „ორ სულს ერთში“ (თუ ბახტინის გამონათქვამის პერიფრაზირებას მივმართავთ).

ამბივალენტურობის გამოხატულებაა ისიც, რომ „მერანის“ ლირიკული გმირი „მოძმეზე“ ზრუნვად მიიჩნევს საკუთარ ტრაგიკულ ძალისხმევას, რომელიც, ამასთან, უკიდურესი ინდივიდუალიზმის სულისკვეთებითაა გამსჭვალული („რაა, მოვშორდე ჩემსა მამულსა“ და ა.შ.). ორი – ინდივიდუალური და ალტრუისტული – მიზანი ამ ნაწარმოებში ერთდროულადაა დეკლარირებული. ამასთან, „მერანში“ ვლინდება არა მარტო თვალსაზრისთა ამბივალენტურობა, არამედ წარმოჩენილია ლირიკული გმირის შინაგანი გაორებაც, რაც პერსონიფიცირებულია მხედრისა და მერნის ერთიან და, ამავე დროს, ბინარულ ხატში („ხმა იღუმალში“ ასეთივეა ლირიკული გმირი და იღუმალი ხმა, „სულო ბოროტოში“ – გმირი და ბოროტი სული).

შემთხვევითი არაა, რომ „მერანის“ ძირითადი მოტივი – სრბოლა ბედის სამძღვრისკენ – პროცესუალური ხასიათისაა. პიროვნების ბინარული სტრუქტურა რომანტიზმში იმიტომ შემოდის, რომ აქ ხდება „მე“-ს არსის ფილოსოფიური შემეცნება, რომელიც სხვაგვარად, თუ არა „მე“-სა და შინაგანი „არამე“-ს ურთიერთშეპირისპირების მეშვეობით, მიულწეველია. თვითშემეცნება პროცესუალური, განგრძობითი მოვლენაა. ამგვარადვეა წარმოდგენილი „მე“-ს თვითშემეცნება „ხმა იღუმალში“, სადაც თავდაპირველად (იღუმალი ხმის ამეტყველებამდე) ლირიკული გმირის ცხოვრება წარმოდგენილია, როგორც „ადგილი“ (ე.ი. სტატიკურადაა გააზრებული), შემდეგ კი იწყება თვითშემეცნების პროცესი („მას აქეთ ხმა რამ **თან სდევს** ყოველთა ჩემთა ზრახვათა და საწადელთა!“); ლექსში „ფიქრნი მტკვრის პირას“ მტკვრის მდინარება გმირის ფიქრების თანმდევი ფონია და ამჟღავნებს ამ ფიქრების პროცესუალურობის შთაბეჭდილებას; „ჩინარში“ მიჯნურის ტანჯვა შედარებულია მტკვრის „ოხვრასთან“ და მშფოთვარებასთან, ე.ი. მდინარის ხატი კვლავ საგანგებო (ტანჯვის განგრძობითობის აღნიშვნის) მიზნითაა მოხმობილი; „სულო ბოროტოში“ ლირიკული გმირის შეკითხვები გამოხატავს მის ერთგვარ მოლოდინს, ე.ი. დროს უკავშირდება, ხოლო „შემოღამებაში“ თვით ნაწარმოების სათაურსაც კი პროცე-

სუალური სემანტიკა აქვს – არა „სალამო“ ან „ღამე“, არამედ – „შემოღამება“.

ყველა ამ ლექსში პრევალირებს დროის მომენტი, პროცესუალობა, ქმნადობა, რომელიც ტრაგიკულად აღიქმება ლირიკული გმირის მიერ. აშკარად შეიგრძნობა ლირიკული გმირის შიში მომავლის, ე.ი. თვითშემეცნების საბოლოო პუნქტის წინაშე, როდესაც „მე“ ჩასწვდება თავის არსს, თვალნათლივ და საბოლოოდ განჭვრეტს თავის რაობას.

თვით რომანტიკული გმირის კონცეფცია განაპირობებს იმას, რომ რომანტიზმში წინა პლანზე გამოდის დრო, და არა – სივრცე. სამყაროს დროითი, პროცესუალური აღქმა დამახასიათებელია აზროვნების მეტონიმიური პოლუსისთვის. ამგვარად, ესაა კიდევ ერთი არგუმენტი იმ ჰიპოთეზის სასარგებლოდ, რომ ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში გამოხატულება პოვა აღქმისა და აზროვნების მეტონიმიურმა პოლუსმა, რომელიც აისახა ცალკეული ტროპების, მხატვრულ ქმნილებათა სპეციფიკური კონცეფციების, მოტივებისა და მსოფლადქმის დონეებზე.

ბოლოს, წინასწარი ვარაუდის სახით უნდა ითქვას, რომ მეტონიმიურობა მხოლოდ ქართული რომანტიკული პოეზიის დამახასიათებელი არ უნდა იყოს. ვფიქრობთ, ის, საერთოდ, *რომანტიზმის* დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა, რასაც მომდევნო კვლევებით დავადასტურებთ. ეს ჰიპოთეზა იმასაც გულისხმობს, რომ რეალიზმის დამახასიათებელი უნდა იყოს მეტაფორულობა.

რომან იაკობსონის უდიდესი დამსახურება ისაა, რომ მან მეტაფორისა და მეტონიმიის (სინეკდოქეს) წარმოქმნის პრინციპები განაზოგადა და ივარაუდა, რომ განსხვავებულ ლიტერატურულ სისტემებისთვის დამახასიათებელია (არა მარტო ტროპების დონეზე, არამედ, ზოგადად, მხატვრული აზროვნების დონეზეც) უპირატესად სინთეზური, ან კიდევ – უპირატესად ანალიზური აზროვნება. მაგრამ თვით ამ კონკრეტული ლიტერატურული სისტემების დანახსიათებისას ის, როგორც ჩანს, ითვალისწინებდა მხოლოდ იმას, თუ რა სახის ტროპები ქარბობს თითოეულ სისტემაში. ამიტომაც მიაჩნდა, რომ „რომანტიზმისა და სიმბოლიზმის სკოლებში გაბატონებული იყო მეტაფორა“, ეს კი ეწინააღმდეგება თვით მისი კონცეფციის ზოგად აზრს, რაც ნათლად გამოვლინდა ჩვენ მიერ განხორციელებულ კვლევაში.

ბუნებრივად წარმოიშობა კითხვა, ხომ არ განაპირობა ქართული რომანტიზმის მეტონიმიურობა გარკვეულმა ლიტერატურულმა კონტექსტმა – მაგალითად, ბესიკისა და ე.წ. ქალაქური პოეზიის ტრადიციებმა და არა თვით რომანტიკული მსოფლალქმის თავისებურებებმა. ტროპების დონეზე, შესაძლებელია, ეს ვარაუდი სამართლიანად მოგვეჩვენოს, მაგრამ, როგორც ჩვენმა კვლევამ დაადასტურა, მეტონიმიურობა ქართულ რომანტიზმში ვლინდება არა მარტო ტროპების, არამედ – მხატვრულ ნაწარმოებთა სტრუქტურის, მოტივების, სტილისა და მსოფლალქმის დონეებზე. შესაბამისად, ტრადიციული ტროპები ამ ახალ სისტემაში – ქართულ რომანტიკულ პოეზიაში – ახალი ფუნქციებით აღიჭურვებიან და ამ სისტემის კანონზომიერ ელემენტებად იქცევიან. ფორმალურად ერთგვაროვანი ელემენტები სხვადასხვა სისტემაში – თუნდაც ქალაქურ პოეზიაში და ბესიკთან – ფუნქციურად განსხვავებულნი არიან და ფორმალური მსგავსება აქ არაფერს ნიშნავს. ამიტომ, განურჩევლად იმისა, ექნებოდა ამგვარი კონტექსტი თუ არა, ქართული რომანტიზმი, როგორც სისტემა, მაინც (შესაძლოა, რამდენადმე განსხვავებული სახით) მეტონიმიური იქნებოდა, რადგანაც ეს, როგორც ჩანს, რომანტიზმის საერთო პრინციპია. ამ ჰიპოთეზას დაადასტურებს საკვლევი მასალის გაფართოება და ქართული რომანტიზმის პოეტიკის შეფერება ევროპული რომანტიზმის პოეტიკასთან.

Poetics of Georgian Romanticism

The present work is the first monographic study of the poetics of Georgian Romantic writers focusing primarily of the literary heritage of Alexander Chavchavadze, Grigol Orbeliani, and Nikoloz Baratashvili. Romantic literature marks one of the most significant phases in the general history of Georgian literature. Monographic research of its poetics has relevance for covering a range of issues dealing with the general theory of literature as well as the history of literature.

The Introduction contains assumptions that serve as basis for the analysis of the poetics of Georgian Romantic authors: Alexander Chavchavadze, Grigol Orbeliani, and Nikoloz Baratashvili.

Based on De Saussure's linguistic theory, Roman Jakobson, a renowned 20th c. linguist and literary critic, suggested a hypothesis according to which two types of operations take place during speech: *selection* of linguistic units and their *combination*.

Jakobson ascribes the linguistic phenomenon in which linguistic signs relate predominantly by contiguity (De Saussure refers to it as the plane of speech (parole), i.e. syntagmatics) to the metonymic axis (pole) while attributing the linguistic phenomenon with prevailing relations of similarity (the Saussurean plane of language (langue), i.e. paradigmatics) to the metaphoric axis, since he believes that it is in metonymy and metaphor that these two axes, correspondingly, find their most concentrated expression.

At the same time, Jakobson believes metaphor to have a primary impact for the Romanticism and Symbolism literary schools, while metonymy to dominate the Realism literary school.

The problem posed in the present monograph is as follows: inasmuch as metaphor is based on the principle of selection (and also substitution, according to Jakobson), while metonymy rests on combination, can the presence of a set of metaphors or metonymies in a literary text be considered as the sole criterion for asserting that it is necessarily dominated by the metaphoric or metonymic axis, and if so then which of these two axes is primarily manifest in the artistic thought of Georgian Romantic authors?

Importantly, comprehension of the so called trite (fixed) metaphors does not require selection operations; such metaphors appear in the form

of syntagms. Consequently, trite (even elyptic) metaphor perceived as a syntagm in the consciousness of a speech community can be ascribed to the metonymic (rather than metaphoric) axis, irrespective of how it is presented in the text – as an alternative member of a syntagm or a paradigm.*

As regards the figures of speech (tropes) such as metonymy, synecdoche, hyperbole, litotes and others, they appear in the form of fixed syntagms – in texts or in the consciousness of a speech community. Subsequently, only implicit, single-member metaphors should be ascribed to the metaphoric axis, whereas other tropes (including explicit, trite or cliched metaphors) should be attributed to the metonymic pole.

Hence, it is obvious that predominant occurrence of metaphors in a poetic text does not presume that it conveys metaphoric thinking, i.e. the metaphoric axis. Analogous conclusion cannot be drawn with regard to metonymies; their predominant use in fiction does indicate that we have to do with the metonymic axis.

Assumably, both the metaphoric (synthesis, paradigmatics) and the metonymic (analysis, syntagmatics) principles should be manifest not only in the figures of speech employed in a specific text, but on other textual levels as well. In other words, (resorting to Jakobson's terminology again) metaphoric texts should primarily reveal the equivalence of elements (paradigmatics), while metonymic ones should mainly be based on the contiguity of elements (syntagmatics).

Taking into account Jakobson's assertion according to which metaphor has a prevailing position in the Romanticism (as well as Symbolism) literary school, we have analysed artistic texts of the Georgian romantic poets to find out whether or not Jakobson's argument is legitimate with regard to Georgian Romantic poetry. In other words, our goal was to determine: (1) which tropes the noted Georgian poets give preference to, and (2) which axis – metaphoric or metonymic – prevales in their texts in general.

* The present study underscores that it is exactly selection rather than substitution that should be upheld as the principle for metaphors, since substitution underlies not only metaphor but other tropes as well (according to Gerard Genette, all tropes), while selection, i.e. the operation of selecting alternative versions, is characteristic only to metaphors (elliptic i.e. implicit metaphors).

Chapter one: Artistic Language of the Georgian Romantic Authors

The study analyses artistic expressions used by the Georgian romantic authors (based on the concept described above). The analysed works include: 'Gogcha' („გოგჩა“) by Alexander Chavchavadze, 'To My Sister Ephemia' („ჩემს დას ეფემიას“) by Grigol Orbeliani, and 'Merani' („მერანი“), 'Mysterious Voice' („ხმა იდუმალი“), 'Sky Blue' („ცისა ფერს“), 'Meditation by the Mtkvari' („ფიქრნი მტკვრის პირას“), and 'Kartli's (Georgian's) Fate' („ბედი ქართლისა“) by Nikoloz Baratashvili. A separate chapter is devoted to the research of Nikoloz Baratashvili's rhyme.

a) It is universally believed that Alexander Chavchavadze's 'Gogcha' reveals the poet's romantic weltanschauung. Synecdoches take up an essential part of the poem's artistic fabric. Interestingly, the components of the synecdoches are distributed in time: *“The chamber bearly recognizable as a former temple”* [„ესე კამარა ძლივ საცნობო ყოფილ ტაძარად“], *“this pile of stones... is a place where tradesmen's shops were alligned richly”* [„ეს გროვა ქვათა... ადვილ არს, სადა სავაჭრონი მდიდრად წყობილან“] etc. In Jakobson's definition, metonymy “obscures the outlines of things”. We have quite an opposite situation in 'Gogcha': beneath every synecdochic image, we see pictures of the far gone past described in great detail. Synecdoches are evoked just for a split second to give way to some past reality thereby obscuring the outlines of the very images.

Epithets used in the poem, like *“magnificent cities”*, *“splendid chambers”* etc., characterise not only these specific objects but the very past itself, i.e. the past is implied to have been “magnificent”, “splendid” etc. Such epithets are metonymic epithets.

The metonymic style in 'Gogcha' serves the purpose of expressing the romantic weltanschauung.

In general, Alexander Chavchavadze's creations display an abundance of cliched images and motifs, which, as highlighted above, is indicative of the poet's artistic language shifting towards the metonymic axis.

b) Grigol Orbeliani's 'To my Sister Ephemia' singles our for an interesting peculiarity presenting time as four-dimensional (i.e. broken up – an indication of the metonymic axis): the persona's (lyrical character's) present, future, and past with two different periods.

The poem abounds with the expressions of metonymic pole. For example, the semantic generalization of the “abyss of suffering” („ვაების უფსკრულო“), showing the persona’s entire life to be something like that abyss, is metonymic. This genitival metaphor, subsequently, turns into metonymy throughout the text.

Grigol Orbeliani’s artistic style is overall metonymic – the cliched imagery encountered in “urban” and romantic love poems is metonymic. Similes are also cliched. The same can be said about fixed epithets. The eastern poetic vocabulary determines the style of the urban poems bringing together hyperboles, oxymorons, metonymies – all of them belonging to the metonymic axis.

c) The major romantic motifs of Nikoloz Baratashvili’s ‘Merani’ are commonly believed to be the persona’s strife with the destiny and the striving to achieve freedom. The analysis of the poem is, usually, based on the search of typological similarities between ‘Merani’ and literary creations of completely different epochs, which somewhat blurs the individual features of the work instead of revealing them.

The study highlights that the central image has a binary structure – Merani’s (a steed) gallop “knows no bound”; its being is supertemporal and infinite in space, while the rider is discreet, a resident of restricted space and time. He strives to achieve communion with the infiniteness of Merani’s being but this is exactly what portends him destruction. The author’s intent to characterise the images of Merani and the rider in different ways is very essential and, in fact, determines the poem’s tragic tone.

Thus, the central image of the poem has a binary structure and is metonymic: Merani metonymically substitutes the hero (acts in his place).

d) The analysis of Nikoloz Baratashvili’s “Mysterious voice” („ხმა იდუმალი“) reveals the split ego of the lyrical character. At the same time, the internal double of the character is ambiguous, its essence and functions are not clear. Not only is the question as to whom the mysterious voice belongs to perplexing but it is also unclear what the voice is prompting the character. The ambiguous predication of the mysterious voice indicates that the world reflected in the poem is an evolving and processual entity. The

world is metonymically divided and so is the persona's ego over whom the mysterious voice has ascendance (and, in fact, determines it).

e) The monograph subdivision entitled *Peculiarities of the Artistic Contemplation of Colour in Nikoloz Baratashvili's Poetry* deals primarily with the analysis of the poem 'Sky Blue'. It is observed that blue colour in Baratashvili's works is not related to specific objects; it is not used in the usual function of an epithet. "Blue" is described in the poem as "the originally created", i.e. the colour that preexisted the other colours. Within this context, "blue" is perceived as a generative colour with respect to other colours.

This "originally created" colour is an attribute of the "originally created" heaven. Herewith Baratashvili distinguishes between visible and invisible skies based on their colour: one is "azure", the other is "blue". "Blue" as a more saturated and "darker" colour compared to "azure" (for the conceptualization of blue as "dark", see its explication through the "lingua mentalis" developed by a prominent contemporary scholar Anna Wierzbicka) in Baratashvili's poetry denotes the premordial state of the universe. Thus, dark and darkness in this poem never correspond to the colour of a specific object but rather relate to the essence and prototype of colour. Blue here is a substantive characteristic and symbolically reflects the initial, intrinsically indefinite state of the universe. As an artistic image, symbol is of metonymic nature and presents a whole by means of its part. Thus, the contemplation of the blue colour in this poem is based on metonymization (as a mental act), i.e. abstraction; as an artistic image, "blue" acts as a certain symbol.

A similar conceptualization of the dark is evidenced in another poem by Baratashvili called "Nightfall on Mtatsminda" („შემოღამება მთაწმინდაზედ“). By providing a dark picture of the universe plunged in dusk as well as referring to separate objects or phenomena in plural, the poet achieves the effect of "incomprehensibility" of the universe. His gaze does not rest on individual objects, and even if it does, it does not clearly perceive them ("Oh dim rock" („კლდევ ბუნდოვანო“), "Oh cloudy mountain" („მთავ ღრუბლიანო“).

A text like this is free from the dependence on the world of objects as that world is intrinsically indefinite. Accordingly, the text of the poem is based solely on the principle of combinability – any linguistic sign or concept

can be connected with another sign or concept based on the principle of “contiguity”, i.e. metonymically. Combinability is a manifest feature in the idiosyncrasy of Baratashvili’s poetic speech called “freedom of predication” or “free predication”. Notably, the poet often resorts to characterizing one and the same phenomenon by opposite signs or by expressing contradictory views in the same text. The examples of this can be traced not only in “Nightfall on Mtatsminda” but in such poems as “Mysterious Voice”, “Meditation by the Mtkvari”, and “Kartli’s Fate”.

f) The final stanza of the poem “Meditation by the Mtkvari” is a reflection on the need for people to be active and “caring about the world”, while the entire text (except for that last stanza) cogitates the vanity of existence, according to which “caring about the world” is deprived of any sense. This duality – matching opposing viewpoints, showing their equality, and holding a dialogue between them – corresponds to the Romanticist world perception. The two viewpoints are mutually replaceable.

Specifically, the first viewpoint is reinforced by the text as a certain givenness, and this is what grants it priority over the “peripheral” viewpoint. As regards the “peripheral” viewpoint, being a boundary of the text, it constitutes its part, simultaneously bordering with an empty (nontextual) space, i.e., in the logical aspect, it encompasses it as well. Hence, it can be maintained that the peripheral viewpoint has two signifieds: the text and the nontext, which makes it dubious, i.e. turns it into a nongenuine (not belonging to the author) viewpoint. On the other hand, if we proceed from the assumption that the true viewpoint is the one expressed in the final stanza, then the central (cogitated in the entire space of the text) viewpoint becomes a peripheral viewpoint and the entire text is going to be a boundary between the text (the final stanza) and the nontext, casting doubt on the genuineness (belonging to the author) of the first assumption. Such a text is metonymic, as it is grounded solely on the principle of combination (contiguity) rather than logical and semantic connections between different parts of the text, i.e. the textual unity.

g) With regard to Nikoloz Baratashvili’s “Kartli’s Fate”, the two problems examined by the Georgian literary criticism are: 1) whether this piece is romantic or realistic and 2) what is the author’s stance towards the leading

theme of the poem (Georgia's fate). What typically concerned scholars was the actual dilemma facing Erekle II back in his time rather than the artistic concept of the poem itself. The assumption that Erekle II decides on Kartli's fate "realistically", i.e. rationally, yielded a perception about the poem's realistic purposefulness. Consequently, scholars did not differentiate between realism as an artistic method and the realism of everyday life. The present study suggests that the issue of deciding on Georgia's fate in Baratashvili's poem is the theme that serves the purpose of depicting the opposition between a personality (Erekle II) and the society (nation, "Kartli"), something that belongs to the realm of romantic motifs.

The poem does not clearly reveal the author's position, which has brought about a divergence in the opinions of scholars arguing as to who the author's "loudhailer" is: the Leonidzes or Erekle II. The issue is easily solved by construing that the internal dualism of Baratashvili as a romantic poet is expressed in the impartiality towards a particular character's vision. So, in this case again, Baratashvili is apparently consistent with the principle of dialogueness and either takes no side or endorses both views. The visions of the protagonists in the poem are based on parity and it can be consequently asserted that the author builds his poem as well as the afore lyrical works on the principle of contiguity. To summarise, the 'Kartli's Fate' is one more testimony of metonymic axis in Nikoloz Baratashvili's poetry.

h) A number of scholarly researches have been dedicated to the problem of Nikoloz Baratashvili's rhyme. Literary critics consider it paradoxical that the poet uses rather discordant "imperfect" or "oblique" rhymes in his works, to which they find several explanations: the influence of Russian masculine rhymes being "visually internalized" (K. Chichinadze, A. Gatserelia), a certain aesthetic reaction on the euphony of Besiki's (pseudonym of Besarion Gabashvili) school (A. Khintibidze), and the psychological implications accompanying the seminal changes (T. Chkhenkeli).

At the same time, based on the taxonomy of used rhymes, Georgian poetry makes a sharp division between Romantic and Preromantic stages – the oblique rhyme found systemic application in Romanticism, which indicates its important functional bearing. According to the hypothesis put forward in the present research, rhyme always appears to belong to the plane of speech (as a sintagm). However, in some cases it shifts to the metaphoric

or paradigmatic axis (during the similarity of the lexical units comprising a rhyme) and in other cases to the metonymic or syntagmatic axis (when the lexical units display phonological differences). This definition of the rhyme makes it possible to repudiate the contention about rhyme being a kind of “structural scandal” (Roland Barthes), functioning at once as a paradigm and a syntagm.

Tautological, omonymous or perfect rhymes, as a matter of course, belong to the paradigmatic (metaphoric) axis, whereas imperfect rhymes are linked to the syntagmatic (metonymic) axis. The plane of Nikoloz Baratashvili’s works (and to some extent that of Alexander Chavchavadze’s and Grigol Orbeliani’s) is, subsequently, of metonymic nature. In fact, the use of imperfect rhymes leads to emphasizing the intrinsic meanings of words, i.e. some kind of independence of rhyme words from one another (other rhyme words); such words are linked solely in accordance to the principle of contiguity.

In the stanzas with imperfect rhyme, the rhymed words are semantically separated not only from each other but also from other words comprising that stanza. They are attached a special value within a given phrase. Therefore, it is not accidental that Nikoloz Baratashvili often places the words denoting titles of the works or their themes at the end of a stanza.

As a result of the present study, it was possible to ascertain that: the stanzas containing nominal metaphoric words express the persona’s (lyrical character’s) position; the position of the persona’s double is expressed in the stanzas of analogous structure and are separated by punctuation; the author’s “voice”, i.e. the composition of his speech, is characterised by the use of predicates in the rhyme position. Subsequently, by using different parts of speech in rhyme position and structuring the stanza in a special way, Baratashvili accentuates the differences in the attitudes of the persona, his double, and the author.

Chapter Two: *Elements of the Romantic Grotesque in Alexander Chavchavadze’s Works*

The present monograph examines the expediency of attributing Alexander Chavchavadze’s polystyle poetry to Romanticism.

Alexander Chavchavadze’s works merit ascription to Romanticism due to the poet’s eclectic style. When examining all his works in the form of a

unified text (i.e. in a synchronic prism), what we witness is a coexistence of different “voices” – a diversity of viewpoints in the author’s consciousness, something so typical of Romantic literature.

Among the noteworthy stylistic peculiarities of Alexander Chavchavadze’s works is the frequent use of names in the plural form - a multitude of generalizing metonymies and synecdochies as well as trite or clichéd metaphors. All these elements have the same function. Notably, if the plural forms serve to generalize things and, consequently, present them as a set of intrinsically undifferentiated objects, synecdochies, in their turn, “obscure the outlines of objects” (R. Jakobson); the clichéd metaphors too, in a way, mask specific properties of things.

Alexander Chavchavadze’s conceptualization of the objective world is, in fact, its “non-conceptualization” signifying the poet’s negative attitude towards it. It is a “foreign” world deprived of discrete objects and, therefore, contemplated undividedly, like in the case of a foreign speech. Consequently, plural forms, metonymies, synecdochies, and clichéd metaphors in Alexander Chavchavadze’s pieces have the same role as the motif of “dusk” and “nightfall” in Nikoloz Baratashvili’s poetry and all of romantic literature in general.

The most striking stylistic peculiarity of Alexander Chavchavadze’s love poems is a detailed description of the lover’s outward appearance. This technique, at first sight, resembles Besiki’s style. However, there is an essential difference between the two.

In Besiki’s works, detail is used as a synecdoche that results from placing the words (expressions) denoting a particular detail in the Vocative Case. However, Besiki’s synecdoche does not “obscure” the outlines of the object, for it is, as a rule, followed by a direct appeal to the lover. Subsequently, synecdoche retains the function of a detail without replacing the object as a whole.

Unlike Besiki, Alexander Chavchavadze employs grotesque generalization-vitalization of attributes of female appearance and parts of female body identifying them as objects of love.

Characteristically, the lover’s appearance in Alexander Chavchavadze’s works is described by means of homogeneous expressions due to which it appears as a shape without a personality, as a lifeless puppet. This is how a grotesque depsychologization of the lover’s image takes place.

There is a further point to be made about how Alexander Chavchavadze perceives love itself. His poem "O Love's Devine" („სიყვარულო ძალსა შენსა") is a direct indication that "great and small, gallants, kings, and vassals" instead of feeling love, are "enslaved to it", which implies interchange of people's hierarchical social and other roles and values. This is achieved through a downwards motion, going from up down ("monarchs becoming enslaved to their slaves" („მეფე მონას ეყმობ"), ... "wise men succumbing to loitering" (... „ბრძენი ხელად რეზდეს"). Thus, love is just a name of an outward power that is prone to change one's lifestyle, turning it upside down.

Alexander Chavchavadze refers to the carnivalesque situation as "confusion" (which almost coincides with Bakhtin's expression "incoherence of the world order" (бессвязность миропорядка).

Contemplating the world as "incoherence of the world order", a dreadful theatre, on the one hand, and people as puppets, on the other hand, is a clear indication that Alexander Chavchavadze's poetry derives from the poetics of romantic grotesque. In the romantic grotesque, the depiction of parts of body as independent objects is based on the principle of synecdoche, albeit being exaggerated in expression. More specifically, a part of a woman's body in Alexander Chavchavadze's poetry is that very woman's double since it is exactly that part (body, lips, eyes, cheeks, waist, head "rich in hair" etc.) that is referred to as an object of love. Thus, objects – the image of a woman - in Alexander Chavchavadze's works acquire a binary structure corresponding to the metonymic axis.

Importantly, Nikoloz Baratashvili's 'Merani' also bears a mark of the grotesque doublebodiness. The central image of the poem creates an illusion of unity, which is why scholars had long been unable to notice its dual structure. The work ascribes the rider and Merani (steed) opposing properties as well as destiny. The rider, in fact, has a passive role, while Merani has an active one; they represent each other's doubles. Grotesque duality is reflected in Baratashvili's other poems as well, such as 'Mysterious Voice' and 'Evil Soul'. Overall, doublebodiness in Baratashvili's works is transformed into the persona's internal, spiritual duality.

The grotesque detachment of the parts of human body, doublebodiness, and division of the world into "one's own" and "foreign" worlds verify the validity of the assumption that metonymy is the major characteristic feature of Alexander Chavchavadze's works.

Chapter Three – Carnavalesque Motifs in the Works of Georgian Romantic Authors

The third chapter of the monograph deals with the analysis of the works by Alexander Chavchavadze that have rarely merited scholarly interest or have been altogether ignored. These include: 'Mukhambaz Lataian' („მუხამბაზი ლათაიური“), 'Marta's Sickness and Visit to the Doctor' („მარტას ავადმყოფობა და ექიმის ნახვა“), 'On the Property of Wine' („ღვინის თვისებებისათვის“), 'The Ploughman' („გუთნის დედა“), 'Wine does not Change its Properties' („ღვინო თვისებას არ ჰსცვალეებს“).

As expected from the multiple styles encountered in Alexander Chavchavadze's writings, his works reflect not only the poetics of romantic grotesque, but also the so called grotesque realism as well. Unlike romantic grotesque, grotesque realism is characterised by “erotic ambiguity” and “folk and carnivalesque” perception of life (M. M. Bakhtin). Everything that romanticism views as tragic sides of life is permeated with flamboyant and festive atmosphere in the “grotesque realism” literature.

Alexander Chavchavadze's 'The Ploughman' exposes intimate sensations of a person that are otherwise usually not made public. The functions of the upper and lower parts of the body are switched and, as a result, love, as a sublime feeling, is substituted by bare eroticism.

The poem 'Marta's Sickness and Visit to the Doctor' provides interesting material for exploring carnivalesque motifs. The poem conveys carnivalesque ambiguity: according to Marta's story, she became pregnant (“her belly got swollen”) as a result of restrained anger and suppressed words (carnival travesty of an evangelistic motif). The body in both poems is a grotesque body with its peculiar traits.

In the quatrain 'To Princess Tinia' („კნინა თინიას“) we again encounter the motif of the obscene replacing the sacral fasting, i.e. a sacral, “high” act is presented in the poem as merely eating beans, which, in its turn, causes “gazes”. Fasting (or “gazes”) may bring about “perdition”, i.e. may turn the life of those fasting into a carnivalesque pandemonium.

The same carnivalesque atmosphere permeates the untitled “**** Wine does not Change its Property, and 'Mukhambaz Lataian'”. The feast in the latter poem is a collective, public ceremony involving people of different professions and social backgrounds. It is wine and debauchery that make these people equal (a typical carnivalesque motif).

The signs of grotesque realism can be discerned in Grigol Orbeliani's so called "urban" poems ('I have no Time for Anyone Today' („არავისთვის მე დღეს არა მცალიან"), 'Emulating Saatnava' („საათნავას მიბაძვა"), 'To Salome in Bezhana Mkervali's Stead' („სალომეს ბეჟანა მკერვალის მაგიერ"), mukhambazes etc.). With regard to these works, already K. Abashidze observed their inconsistency with the romanticist weltanschauung.

A carnivalesque situation is depicted in the mukhambaz 'I Have no Time for Anyone Today': old kings ruling over lives have been overthrown and a joker, a silly commoner Bezhana, has taken their place. The new "king" is happily preparing to take his place amid a carnivalesque rejoicing. Similarly, in 'Mirzajana's Epitaph' („მირზაჯანას ეპიტაფია"), Mirzajana, Dimitri Onikashvili, and Lopiana are rejoicing and boasting their virtues that belong not to the "high" domain (culture, education, aristocracy etc.) but rather to the literally "lower" area, i.e. lower parts of the body (stomach, belly). "The traditional icon of a human being, – writes Bakhtin, – is transformed at the expense of the unofficial and nonverbal spheres of his life". The scholar also notes that heroisation and hyperbolization of the acts of physical life are commonly recurring phenomena in grotesque realism. Almost identically are these "acts" reflected in Grigol Orbeliani's "urban" poems whose heroes boast the virtues related to eating, drinking, rejoicing, and other aspects of physical life.

When expressing two different mindsets, both Alexander Chavchavadze and Grigol Orbeliani use two different languages in the two distinct segments of their creative work.

The lexicon and intonation of Grigol Orbeliani's romantic pieces are marked with a "high" style, just like Alexander Chavchavadze's love poems. The tone in which the persona speaks in Grigol Orbeliani's "urban" poems, on the other hand, is sonorous, loud, and vulgar ("areal" in Bakhtin's terminology), whereas Alexander Chavchavadze's works depicting the grotesque realism poetics single out by their simple, popular, and "lower" language. Such bilingualism, according to Bakhtin, is an expression of carnivalesque perspective.

The monograph looks at the reasons leading to the depiction of romantic grotesque and grotesque realism poetics in the works of Alexander Chavchavadze and Grigol Orbeliani.

Carnavalesque situation, as a matter of fact, liberates the individual from all kinds of restrictions other than the carnival laws themselves, whilst personal freedom is one of the most important slogans put forwards by Romanticism. Subsequently, carnivalising a situation constitutes a personal pursuit to absolute freedom, including the drive to dispose oneself of national or social traditions and conventionalisms.

Chapter Four: *The Concept of Ego in Georgian Romantic Poetry.*

A special emphasis in the monograph is placed on analysing the concept of ego ("I") in the works of the Georgian romantic authors. It has been traditionally believed that Romanticism has elaborated a new concept of an individual revealing the entire controversiality and complexity of the inner world of a human being. In romantic literature, an individual's ego is represented as a certain set (multiple egos). And this is where the so called "Poetics of Doubles" should stem from.

Semantic studies carried out in the 20th c. resulted in the conclusion that ego is an undefinable word. A. Wierzbicka, the author of an original semantic theory, set a goal to identify the semantic units ("primitives") which are undefinable in themselves (are intuitively understood) and by means of which it is possible to define any word or expression. The scholar has proved that the word "ego" is among these "primitives".

Accordingly, the meaning of the concept of ego is expressed through tautology – ego is ego ("I" is "I") or ego am ego ("I" am "I").

Bur "I" am I" is the first (out of three) assumption in the philosophical doctrine that according to F. Schlegel gave rise to Romanticism - Johann Gottlieb Fichte's *Doctrine of Science*. Similar to Anna Wierzbicka's theory, Fichte regards the supra-sensible (deprived of properties) concept of "ego", a thing-in-itself or thing *per se* (undefinable) to be a logical foundation for a concept.

Fichte calls upon the reader: "Fathom your own self, take your eyes away from everything surrounding you and direct them to your own self".

The environment of an individual (whatever is "around him"), first and foremost, is "you", i.e. his intimate social milieu; when "I" "looks away" from this environment, "you" moves within the very "I" and becomes its component, yielding a "multicomponent" and binary structure of an individual surrounded by a social vacuum. This is apparently what undelies

the popularity of the “Poetics of Doubles” as well as the solitude motif in Romanticism.

According to the first principle of Fichte’s doctrine, the logical center of the universe is ego i.e. other “things” and the environment do not exist. Subsequently, romantic literature endorses such a mode of portaying the world that displays its mysteriousness (supra-sensibleness). The landscape is basically “nocturnal”, immersed in dusk: Grigol Orbeliani’s poems ‘The Evening of Farewell’ (საღამო გამოსაღმეზისა), Nikoloz Baratashvili’s ‘Sky Blue’ („ცისა ფერს“) and “Nightfall on Mtatsminda” („შემოღამება მთაწმინდაზედ“). In these poems, the world is pictured as an undefinable suprasensible reality “covered with darkness”. Baratashvili often resorts to an arbitrary predication of things and events, as though there did not exist particular objects with their fixed properties.

In Alexander Chavchavadze’s poetry, methonymies and synechdochies serve to create a somewhat estranged image of the world. On the whole, the grotesque depiction of the world in the works of Alexander Chavchavadze and Grigol Orbeliani is based on the principle of “turning the gaze away” from the world or deforming it.

The first principle of the Fichtean doctrine, according to the philosopher’s definition, is “totally unconditional”. It is a principle that is obvious by itself. This feature distinguishes it from the second principle which is “preconditioned by its contents”: the ego is not equal to the non-ego. As for the third principle (“the ego is equal to the ego and non-ego”), in it, the finite ego and non-ego are united within the same consiousness. This last principle is, evidently, preconditioned by the goal to define ego as a concept, since concepts are formed based on collation and generalization of two (or more) objects and phenomena. Subsequently, to establish a concept of ego, it is necessary to collate it with an ego that would by some feature be different from the former ego. Such an ego is the internal non-ego which alongside the ego is meant to exist within the same conciousness, constituting, in a certain way, its “double”. This very logic assumably accounts for the “Poetics of Doubles” being embraced by romantic literature.

For example, the central image in Nikoloz Baratashvili’s ‘Merani’ is uniform but, at the same time, has a binary structure: the steed is the lyrical ego’s double representing the persona’s inner non-ego. Importantly, the persona in the poem is passive, and the active nature, i.e. the ability

to act, is ascribed to the steed that *leads* the persona to his final destiny. One of the central motifs of this poem is freedom which is perceived as emancipation from the material world, the world of objects (parents, lover, relatives). Acting in this way, the ego can “direct its gaze towards the self” and contemplate the latter with the help of its own inner non-ego. In the poems ‘Mysterious Voice’ and ‘Evil Soul’, the ego is passive, while the inner voice (the inner non-ego) is active. This distribution of “roles” is apparently preconditioned by the romantic vision. Fichte, who builds his philosophy around the above perspective, ascribes the ego’s (determined by non-ego) state that is opposite of action to passive voice.

Manifest carnivalesque motifs and grotesque in Alexander Chavchavadze’s works brought about the duality in the individual’s appearance. Mask is a certain variety of non-ego, since it replaces (covers) the human face. Under the mask, the person acquires two faces: social and individual, fake and true. The true face, being invisible, is passive (does not act). Therefore, the person is perceived only by his mask. In this sense, the ego is in passive state, while the non-ego (the mask) is active. Similarly, the face hidden behind the mask is real (since it is the true face), while the mask is unreal (marked by imaginary reality).

Based on the above, the monograph stipulates the following conclusion: alongside philosophy, the new concept of ego was taking shape in literature as well, i.e. this process proceeded concurrently in both abstract and artistic thought. The monograph also formulates an assumption that the above concept of the individual pertains quintessentially to the metonymic axis - in other words, it is analytical and not synthetical.

The question whether or not this phenomenon has an analogue in the cultural history of humankind can be answered based on the research carried out by an eminent Russian philologist O. M. Freidenberg in his work *Image and Concept*.

Freidenberg indicates that, prior creative thinking being shaped, the basic principle of mythological thinking was polysemanticism of images and perceptions, which, in its turn, was preconditioned by gnoseological reasons - non-existence of properties ascribed to things. Therefore, people divided the world into opposing phenomena such as life and death, warmth and cold, light and darkness. They were personified in the pairs of “similar” entities of which one (the positive element) represented a “property” and

the other (the negative element) was merely its specific “likeness” - outward appearance “deprived of any property”.

When the properties of things became detached from the very things, the previous sameness of the original and its double was replaced by a seeming likeness of two different objects, which meant transferring the property of an object to another object. According to Freidenberg, it was exactly how metaphor emerged, bearing the function of a concept.

In Jakobson's theory, metaphor belongs to the plane of language (langue), in contrast to metonymy which belongs to the plane of speech (parole). Jakobson's theory derives from the neuropsychological data and is, therefore, supported by empirical evidence. However, the “metaphor” that Freidenberg refers to could have only emerged in the presence of semantic identity (sameness) of two definite objects. Aeschylus's phrase “a stormy sea” in the consciousness of a speech community always implied an imminent disaster, while Homer's image of “the iron heart” signified valor and determination. According to the assumption put forward in the present monograph, such “metaphors” are, essentially, metonymic metaphors, since they are syntagms that preclude any selection of the members of the metaphoric paradigm. Thus, with the emergence of conceptual thinking, metaphor took shape of a fixed syntagm. Consequently, it can be asserted that conceptual thinking is related to metonymy rather than metaphor.

Thus, with the advent of conceptual thinking during the Antiquity, image acted as a concept whereas during Romanticism, when the crucial human concept of ego became an object of philosophic reflection, the same function was taken up by image (notably the image of ego).

The multicomponent structure of ego manifest in romanticism is preconditioned by the conceptual structure of the image of ego aimed at cognizing the essence of the individual which is open, “under creation”, undergoing constant changes, controversial, and ambivalent.

The internal process of creation was reflected in Nikoloz Baratashvili's such works as “Meditation by the Mtkvari” in which two mutually contradictory views are postulated in such a way that both are perceived as indisputable truths. So, on the one hand, the author shares the opinion of the vanity of this earthly life and, on the other, believes in the necessity of “caring for life”. His consciousness is “open” and his viewpoint is free. Hence, a human being appears as an “undone”, ambivalent, intrinsically

controversial creature. Ambivalence is apparent in the “Nightfall on Mtatsminda” as well. In this poem, we witness the aforementioned arbitrary predication reflecting not only the inconstancy of the world but also the controversy and inconstancy of the very thoughts of the author himself, i.e. we have to do with “two souls in one” (paraphrasing Bakhtin).

Another instance of ambivalence identified in ‘Merani’ is expressed in the fact that the lyrical character considers his tragic efforts as caring about a friend and yet is inspired by extreme individualism (“what is it to leave my land...” [„რაა, მოვშორდე ჩემსა მამულსა“] etc.). Thus, two goals – individualistic and altruistic – are simultaneously stated in the poem. Furthermore, ‘Merani’ reveals not only the ambivalence of viewpoints but also the internal duality of the lyrical character, personified in the uniform but, at the same time, binary image of the rider and the steed (other examples of ambivalence include the persona and the mysterious voice in ‘The Mysterious Voice’ and the character and evil spirit in ‘The Evil Spirit’).

It may be no accident that the major motif in ‘Merani’ – scurrying towards the final destiny – is processual. The binary structure of the individual was introduced in Romanticism because of the philosophical contemplation of the essence of ego taking place in it, which was impossible to achieve without contraposing the ego with the inner non-ego. Self-cognition is a processual, continuous phenomenon. Likewise occurs self-cognition of ego in ‘Mysterious Voice’ in which the persona’s life is originally (before the mysterious voice begins speaking) presented as “a place” (i.e. is static) and only afterwards the process of self-cognition ensues (“ever since a mysterious voice *accompanies* all my intentions and desires!” [„მას აქეთ ხმა რამ *თან სდევს* ყოველთა ჩემთა ზრახვათა და საწყადელთა!“]). In ‘Meditation by the Mtkvari’, the flow of the Mtkvari creates a background accompanying the protagonist’s thoughts and sharpens the impression of processuality of his thoughts. In ‘The Plane Tree’ („ჩინარი“), the suffering of the lover is compared to the “moaning” and turbulence of the Mtkvari, i.e. the image of the river again has a special purpose (to denote continuity of suffering). In ‘the Evil Spirit’, the questions posed by the persona express his expectation, i.e. are related to time, and in ‘Nightfall on Mtatsminda’, the very title of the poem is semantically processual – “nightfall” rather than “evening” or “night”.

Time, the process of creation, tragically perceived by the persona, prevails in all of these poems pervaded by the persona's dread of future, i.e. the final destination point of self-cognition, when ego perceives its essence and clearly and definitively contemplates its quiddity.

Bringing time rather than space to the fore in Romanticism is determined by the very concept of the romantic hero. Temporal, processual perception of the world is characteristic of the metonymic axis of thought and, therefore, serves as yet another argument to support the hypothesis that the works of Georgian Romantic authors pertain to the metonymic axis of perception and thought reflected on the level of individual tropes, specific concepts, motifs, and weltunshung of the artistic works.

In addition we can suppose, that not only Georgian Romanticism is metonymic. We do hope that our further investigations will prove this hypothesis.

The most important merit of Roman Jakobson was that he generalized the principles of metaphor and metonymy (synecdoche) and suggested that the principle of synthesis (metaphorical pole) or the principle of analysis (metonymic pole) dominate in different literary systems.

However, characterizing these systems, Jakobson, most likely, took into account only the prevalence of concrete tropes in each system and therefore suggested that "Romanticism is in close relation with metaphor, whereas such close bounds of realism with metonymy generally are not noticed". This inference contradicts his own concepts and that was verified by our investigation.

Quite naturally, the question arises, if the old literary traditions (such as the poetry of Besiki and the so called urban poetry) determine metonymic tendencies of Georgian romantic poetry;

On the level of tropes this suggestion might seem valid, but according to our explorations, Georgian Romanticism is not metonymic only on the level of tropes, but also on the levels of structure, motifs, style and worldviews. It is quite natural that in the new system, traditional tropes acquire new functions and become its organic elements.

Formally, in different systems, homogenous elements functionally differ from one another and their formal similarity as a rule don't have any significance. Accordingly, in our opinion, whatever the traditions and literary contexts might be, Georgian Romanticism as a system would be

metonymic in the like manner (though in a bit different way /form), for probably such is the principle of Romanticism in general, which should be proved by the investigations of broader data and comparative study of Georgian romantic poetry and European romanticism.

The conclusions highlight the following points: the present monograph represents a novel analysis of the artistic works belonging to Georgian romantic poets; the monograph has so far been the first study in the Georgian literary criticism aimed at exploring the peculiar ways in which the “carnavalesque” motifs appear in the works of Alexander Chavchavadze and Grigol Orbeliani; as a result of the study, it has been proved that the poetic image of ego in Nikoloz Baratashvili’s poetry has a conceptual structure; it has also been confirmed that conceptual thinking - in genetics as well as romantic literature - is related to metonymy rather than metaphor; a conclusion has been drawn stipulating that Georgian Romanticism, contrary to the traditional perception, draws on the metonymic axis reflected in individual tropes, specific concepts, motifs and *weltauschauung* of the artistic creations.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბაშიძე გ. ალექსანდრე ჭავჭავაძის პოეტური მემკვიდრეობა და XIX საუკუნის საზოგადოებრივი აზრი // ალექსანდრე ჭავჭავაძე (საიუბილეო კრებული). თბ., 1986;
2. აბაშიძე კ. ეტიუდები. თბ., 1962;
3. აბზიანიძე გ. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოვრება და შემოქმედება. თბ., 1955;
4. აბზიანიძე ზ. ორი პორტრეტი (ალექსანდრე ჭავჭავაძე, ვახტანგ ორბელიანი) // ლიტერატურული ძიებანი, 1999, XX;
5. აბზიანიძე ზ. გრიგოლ ორბელიანი (ლიტერატურული პორტრეტი) // ლიტერატურული ძიებანი, 2000, XXI;
6. ასათიანი გ. ქართველი ლირიკოსები. თბ., 1959;
7. ასათიანი გ. „მერანი“ და მისი ავტორი. თბ., 1969;
8. ასათიანი გ. „ვეფხისტყაოსნიდან“ „ბახტრიონამდე“. თბ., 1974;
9. ბენაშვილი დ. ბრძოლა კლასიკოსებისთვის. ტფ., 1931;
10. გამეზარდაშვილი დ. ალექსანდრე ჭავჭავაძე და ქართული რომანტიზმი. თბ., 1948;
11. გაჩეჩილაძე გ. „მერანი“ და მისი მკითხველი // ლიტერატურული საქართველო, 1983, №30-31-32;
12. გაწერელია ა. ნიკოლოზ ბარათაშვილი (მონოგრაფია). თბ., 1947;
13. გაწერელია ა. რჩეული ნაწერები ტ. I, თბ., 1962;
14. გაწერელია ა. რჩეული ნაწერები ტ. III1, თბ., 1981;
15. გაწერელია ა. რჩეული ნაწერები ტ. III2, თბ., 1981;
16. გორგაძე ს. ნიკ. ბარათაშვილის ლექსის ფორმა // ნიკოლოზ ბარათაშვილი. ლექსები. ბედი ქართლისა. წერილები. ტფ., 1922;
17. ევგენიძე ი. ქართული რომანტიზმის საკითხები. თბ., 1982;
18. ინგოროყვა პ. ნიკოლოზ ბარათაშვილი (ბიოგრაფიული ნარკვევი) // ნიკოლოზ ბარათაშვილი. ლექსები. ბედი ქართლისა. წერილები. ტფ., 1922;
19. კაკაბაძე მ. რომანტიზმის გმირის საკითხი და ნ. ბარათაშვილის პოეზია // ნიკოლოზ ბარათაშვილი (საიუბილეო კრებული). თბ., 1968;

20. კაკაბაძე მ. ქართული რომანტიზმის ეროვნული საფუძვლები. თბ., 1983;
21. კალანდაძე ალ. ლიტერატურული წერილები. თბ., 1972;
22. კაციტაძე კ. რომანტიზმის ფილოსოფიური საფუძვლები // ლიტერატურა და ხელოვნება, 1998, №1;
23. კენჭოშვილი ა. ალექსანდრე ჭავჭავაძე. თბ., 1959;
24. კენჭოშვილი ი. ალექსანდრე ჭავჭავაძე და „მსუბუქი პოეზია“ // ლიტერატურული ძიებანი, 1987, XVI (II);
25. კვიტაიშვილი ე. მეტაფორული აზროვნების თავისებურებანი ალექსანდრე ჭავჭავაძის პოეზიაში // ალექსანდრე ჭავჭავაძე (საიუბილეო კრებული). თბ., 1986;
26. კოტეტიშვილი ვ. ქართული ლიტერატურის ისტორია (XIX ს.) თბ., 1959;
27. მაჭავარიანი გ. ნიკ. ბარათაშვილის ლექსი „ფიქრნი მტკვრის პირას“ // ლიტერატურა და ხელოვნება, 2000, №1;
28. მახარაძე აბ. ქართული რომანტიზმი. თბ., 1960;
29. ნადირაძე გ. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოვრება და ესთეტიკური სამყარო. თბ., 1961;
30. ნუცუბიძე თ. ფერის პოეტური ფუნქცია ქართველ და ინგლისელ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში (შედარებითი ანალიზი) // მაცნე (ენისა და ლიტერატურის სერია), 1980, №1;
31. ნუცუბიძე თ. ქართული რომანტიზმის ტიპოლოგიის საკითხები. თბ., 1981;
32. ნუცუბიძე თ. ნ. ბარათაშვილის „მერანი“ და გმირული რომანტიზმი // ლიტერატურული ძიებანი, 1987, XVI (II);
33. ქიქოძე გ. წერილები, ესეები, ნარკვევები. თბ., 1985;
34. ჩიქოვანი ს. რჩეული წერილები. თბ., 1963;
35. ჩხენკელი თ. წერილები. თბ., 1972;
36. ჭიჭინაძე კ. ალიტერაცია ქართულ შაირში. თბ., 1981;
37. ხინთიბიძე ა. ქართული ლექსის ბუნებისათვის. თბ. 1976;
38. ხინთიბიძე ა. ქართული ლექსის განვითარების გზა. თბ., 1979;
39. ხინთიბიძე ა. პოეტიკური ძიებანი. თბ., 1981;
40. ხინთიბიძე ა. რომანტიკოსთა რითმა // ლიტერატურული ძიებანი, 2003, XXIV.

41. Аверинцев С.С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. М., 1972;
42. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. М., 1979;
43. Ахутина Т.В. Нейролингвистический анализ динамической афазии. М., 1975;
44. Ахутина Т.В. Единицы речевого общения, внутренняя речь, порождение речевого мышления в психолингвистике. М., 1985;
45. Бакина М.А., Некрасова Е.А., Эволюция поэтической речи XIX-XX вв. (Перифраза. Сравнение). М., 1986;
46. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М., 1975;
47. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983;
48. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979;
49. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979;
50. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986;
51. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990;
52. Бейн Э.С. Парафазии при различных формах афазии // Вопросы клиники и патофизиологии афазий. М., 1961;
53. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973;
54. Библер В.С. Мышление как творчество. М., 1975;
55. Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин или поэтика культуры. М., 1991;
56. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М., 1977;
57. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966;
58. Вежбицкая А. Из книги «Семантические примитивы» // Семиотика. М., 1983;
59. Вежбицкая А. Сравнение-градация-метафора // Теория метафоры. М., 1990;
60. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1997;
61. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М., 1976;
62. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968;
63. Выготский Л.С. Мышление и речь // Выготский Л.С. Собрание сочинений в 6-ти томах, т.2. М., 1982;

64. Выготский Л.С. История развития высших психических функций // Выготский Л.С. Собрание сочинений в 6-ти томах, т.3. М., 1983;
65. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. М., 1978;
66. Гайденок П.П. Философия Фихте и современность, М., 1979;
67. Гайм Р. Романтическая школа. М., 1891;
68. Гаспаров М.Л. Историческая поэтика и сравнительная стиховедение // Историческая поэтика. М., 1980;
69. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. М., 1968;
70. Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания. М., 1972;
71. Гейтинга А. Интуиционизм. М., 1965;
72. Глезер В.Д. Зрение и мышление. М., 1985;
73. Глезерман Т.Б. Психофизиологические основы нарушения мышления при афазии. М., 1986;
74. Греймас А.Ж., Курте Ж. Семиотика: объяснительный словарь теории языка // Семиотика. М., 1983;
75. Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык поэзии XIX-XX вв. М., 1985;
76. Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык лирики XIX века. (Пушкин, Некрасов). М., 1981;
77. Группа М (Ж. Дюбуа и др.). Общая риторика. Благовещенск, 1998;
78. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972;
79. Гуревич А.М. Романтизм в русской литературе. М., 1980;
80. Давыдов Ю.Н. Оскар Шпенглер и судьбы романтического мирозерцания // проблемы романтизма. М., 1971;
81. Делёз Ж. Логика смысла. М., 1971;
82. Делюмо Ж. Грех и страх. Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII вв.). Екатеринбург, 2003;
83. Добжинская Т. Метафорическое высказывание в прямой и косвенной речи // Теория метафоры. М., 1990;
84. Доброхотова Т.А., Брагина Н.Н. Функциональная асимметрия и психопатология очаговых поражений мозга. М., 1977;
85. Елистратова А.А. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960;
86. Женетт Ж. Работы по поэтике, т.1. М., 1998;
87. Женетт Ж. Работы по поэтике, т.2. М., 1998;

88. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. М., 1982;
89. Жирмунский В.М. Поэтика Александра Блока // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. М., 1977;
90. Зарубежная литература XIX века. Романтизм (Хрестоматия историко-литературных материалов). М., 1990;
91. Зейгарник Б.В. Патология мышления. М., 1962;
92. Зенкин С. Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма // Вступительная статья к кн.: Женетт Жерар. Работы по поэтике, т.1. М., 1998;
93. Золкин А.А. Пространственная структура карнавала // Логический анализ языка (Языки пространств). М., 2000;
94. Золян С.Т. О принципах организации поэтического текста // Проблемы структурной лингвистики - 1983. М., 1986;
95. Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976;
96. Иванов В.В. Чет и нечет. М., 1978;
97. Иванов В.В. О возможности реконструкции литературы как совокупности текстов // Исследования по структуре текста. М., 1987;
98. Иванова Н.Н. Поэтический язык XIX-XX вв. Лексикографический аспект изучения // Очерки истории языка русской поэзии XX века. М., 1990;
99. Исследование речевого мышления в психолингвистике. М., 1985;
100. Каганович С.Л. «Восточный романтизм» и русская романтическая поэзия // Контекст - 1982. М., 1983;
101. Кибальник С.А. Неоклассицизм в русской лирике конца XVIII – начала XIX веков // На путях к романтизму. Л., 1984;
102. Клайн М. Математика. Утрата определенности. М., 1984;
103. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986;
104. Лайонз Дж. Введение в теоретическую лингвистику. М., 1978;
105. Лакатос И. Доказательства и опровержения (Как доказываются теоремы) . М., 1967;
106. Лахман Р. Демонтаж красноречия. Спб., 2001;
107. Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983;
108. Линдсей П., Норман Д., Переработка информации у человека. М., 1974;
109. Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934;

110. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980;
111. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971;
112. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в древней Руси. Л., 1984;
113. Лосев А.Ф. Философия имени. М., 1990;
114. Лосев А.Ф. Миф, число, сущность. М., 1994;
115. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970;
116. Лурия А.Р. Травматическая афазия. М., 1947;
117. Лурия А.Р. Основы нейропсихологии. М., 1973;
118. Лурия А.Р. Проблемы нейролингвистики. М., 1975;
119. Лурия А.Р. Два вида нарушения понимания грамматических конструкций. // Проблемы афазии и восстановительного обучения. М., 1979;
120. Лурия А.Р. Письмо и речь (Нейролингвистическое исследование). М., 2002;
121. Манн Ю.В. О гротеске в литературе. М., 1966;
122. Матезиус В. О так называемом актуальном членении предложения // Пражский лингвистический кружок. М., 1947;
123. Московичуте Л.И. Нейропсихологические синдромы при артериовенозных расстройствах передних отделов мозга // Функции лобных долей мозга. М., 1982;
124. Нагель Э., Ньюмен Д.Р. Теорема Геделя. М., 1970;
125. Невская А.А., Леушина Л.И. Асимметрия полушарий и опознание зрительных образов. М., 1990;
126. Нейропсихологический анализ межполушарной асимметрии мозга. М., 1986;
127. Некрасова Е.А. Метафора и ее окружение в контексте художественной речи // Слово в русской советской поэзии. М., 1975;
128. Некрасова Е.А. Метонимический перенос в связи с некоторыми проблемами лингвистического анализа поэзии // Слово в русской советской поэзии. М., 1975;
129. Некрасова Е.А., Бакина М.А. Языковые процессы в современной русской поэзии. М., 1982;

130. Падучева Е.В. Пространство в облиии времени и наоборот (К типологии метонимических переносов) // Логический анализ языка (Языки пространства) М., 2000;
131. Пеньковский А.Б. О семантической категории «чуждости» в русском языке // Проблемы структурной лингвистики. 1985-1987 М., 1989;
132. Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории М., 1974;
133. Потебня А.А. Эстетика и критика М., 1976;
134. Прибрам К. Языки мозга М., 1975;
135. Рассел Б. Человеческое познание. М., 1957;
136. Сильман Т.С. Заметки о лирике. Л. 1977;
137. Симеончик Э.Г. Доминантность полушарий. М., 1978;
138. Смирнов И.П. Мегаистория. М., 2000;
139. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977;
140. Спрингер С., Дейч Т. Левый мозг, правый мозг. М., 1983;
141. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. М., 1985;
142. Телия В.Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция // Метафора в языке и тексте. М., 1988;
143. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса. М., 1988;
144. Теория метафоры. М., 1990;
145. Тодоров Цв. Теория символа. М., 1999;
146. Толковая Библия или комментарии на все книги Святого Писания Ветхого и Нового Завета, т.1. Пг., 1904-1907;
147. Томашевский Б.В. О стихе. Л., 1929;
148. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924;
149. Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977;
150. Фихте И.-Г. Сочинения в 2-х томах. т.1. М., 1993;
151. Фихте И.-Г. Сочинения в 2-х томах. т.2. М., 1993;
152. Франкфорт Г. и др. В преддверии философии. М., 1984;
153. Фреге Г. Смысл и денотат // Семиотика и информатика. Выпуск 8. М., 1977;
154. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л. 1936;
155. Фрейденберг О.М. О происхождении греческой лирики // Вопросы литературы, 1973, №11;
156. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998;

157. Фрумкина Р.М. Цвет, смысл, сходство (Аспекты психолингвистического анализа) . М., 1984;
158. Функции лобных долей мозга. М., 1982;
159. Хомский Н. Язык и мышление. М., 1972;
160. Чуприкова Н.И. Психика и сознание как функции мозга. М., 1985;
161. Шеллинг Ф.-В.-И. Сочинения в 2-х томах. М., 1987;
162. Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. Сочинения в 2-х томах. М., 1983;
163. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. М., 1969;
164. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «За» и «против». М., 1975;
165. Якобсон Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. // Семиотика. М., 1983;
166. Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987;
167. Якобсон Р.О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений. // Теория метафоры. М., 1990;
168. Berggren D. , The use and abuse of metaphor // The review of metaphysics, 1962, Vol. 16, # 2;
169. Black M., Models and metaphors: Studies in language and philosophy. N.Y, Ithaca, 1962;
170. Black M., More about metaphor // Metaphor and thought. Cambridge, etc., 1979;
171. Carbonell I., Metaphor: A key to extensible semantic analysis // Proceedings of the 18-th Meeting of the dissociation for computational linguistics. Prague, 1980;
172. Closs T.E., “Conventional” and “dead” metaphors revisited // The ubiguity of metaphor: Metaphor in language and thought. Amsterdam; Philadelphia, 1985;
173. Dauenhauer B., P. Ricoeur’s metaphor theory and some of its consequences // Southern J. Philosophy. 1983. Vol.21, # 1;
174. Gluchsberg S., Gilden P., Bookin H. On understanding nonliteral speech: Can people ignore metaphors // J. Verbal Learning and Verbal Behaviour. 1982, Vol. 21;

175. Greimas A. – J. Semantique structurale. P., 1996;
176. Hesse M. The explanatory function of metaphor // Logic, methodology and philosophy of science. Amsterdam, 1965;
177. Jacobson R. Brain and Language. Cerebral hemispheres and linguistic structure in mutual light. Columbus, Ohio, 1980;
178. Jacobson R. The Framework of Language. Ann Arbor, 1980;
179. Jensen J.V. Metaphorical constructs for problem-solving process // J. Creative Behaviour. 1975, Vol. 9, # 2;
180. Katz J., Fodor J. The structure of semantic theory // Language, 1963, Vol. 39;
181. Lakoff G., Johnson M. Conceptual Metaphor in everyday language // J. Philosophy. 1980, Vol. 77, # 8;
182. Loewenberg I. Identifying metaphors // Foundations of Language. 1975, Vol. 12, # 3;
183. Maccormac E. Metaphor and myth in science and religion. Durham, 1976;
184. Mackloskey M.A. Metaphors // Mind. 1964, Vol. 79, # 290;
185. Marcus S. The metaphors of the mathematical language // Revue Roumaine des sciences sociales. 1970, Vol. 14, # 2;
186. Matoré G. L'Espace humaine. P. 1962;
187. Metaphor and thought. Cambridge; London, 1979;
188. Metaphor: Problems and perspectives. Brighton, ets, 1982;
189. Molino J., Soublin F., Tamine J., Presentation: Problèmes de la métaphore // Langages. 1979, # 54 ;
190. Molino J. Métaphores, modèles et analogies dans les sciences // Langages. 1979, # 54;
191. Ortony A., Schallert D., Reynolds R., Antos S., Interpretating metaphors and idioms // J. Verbal Learning and Verbal Behaviour. 1978, Vol.17;
192. Richards I.A. The philosophy of rhetoric. Oxford, 1936; N.Y., 1960;
193. Soskice J.M. Metaphor and religious language. Oxford: Clarendon press, 1985;
194. Turbayne C.M. The myth of metaphor. New Haven, 1962;
195. Wierzbicka A. Lingua Mentalis: The semantics of natural language. Sydney, 1980;

ტერმინთა საძიებელი

- ანტიემფაზა – 16
- არაზუსტი რითმა – 21, 56, 58, 60, 130, 131
- გროტესკი, გროტესკული ლიტერატურა – 40, 71, 72, 74, 76, 77, 78, 84, 98, 104, 111, 133, 134, 135, 138, 139
- გროტესკული რეალიზმი – 78, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 87, 91, 104, 110, 111, 112, 135, 136
- დიალოგი, დიალოგურობა – 13, 48, 49, 50, 62, 63, 64, 66, 67, 111, 129, 130
- ემფაზა – 16
- ეპითეტი – 44
- თავისუფალი პრედიკაცია – 48-49
- იგივეობრიობის ესთეტიკა – 75, 76
- კარნავალი, კარნავალური მოტივები – 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 91, 93, 94, 104, 133, 134, 135, 136, 137, 139
- კარნავალური ტრავესტია – 84
- კომბინაცია, კომბინაციური პრინციპი – 8, 9, 48, 59, 121, 128, 129
- ლინგვა მენტალისი – 46, 128
- ლიტოტესი – 124
- მეტაფორა in praesentia – 4, 8, 13
- მეტაფორა in absentia – 4, 8, 13
- მეტაფორა ექსპლიციტური – 15, 124
- მეტაფორა გენიტივური – 24, 27, 28, 29, 126
- მეტაფორა იმპლიციტური – 124
- მეტაფორა კლიშირებული – 15, 27, 68, 124, 132, 133
- მეტაფორა ზმნური – 29
- მეტაფორული პოლუსი (ღერძი) – 9, 59, 60, 124, 125, 131
- მეტაფორული პრედიკატები – 118
- მეტონიმია – 7, 8, 9, 11, 12, 13, 16, 17, 19, 20, 27, 31, 48, 68, 69, 98, 110, 116, 117, 119, 121-126, 128, 132, 133, 138, 140, 141, 143
- მეტონიმიზაცია – 47, 128
- მეტონიმიური პოლუსი (ღერძი) – 9, 21, 27, 31, 59, 60, 64, 76, 77, 107, 116, 117, 123, 124, 125, 126, 130, 131, 134, 140, 143
- ოქსიმორონი – 31, 126

პოლისტილურობა, პოლისტილური ხელოვნება – 65, 66, 67, 70, 132, 135

რომანტიკული გროტესკი – 65, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 91, 104, 110, 111, 132, 134, 135, 136

სელექცია – 8, 9, 13, 15, 16, 110, 121, 123, 124, 141

სინეკდოქე – 13, 15, 16, 17, 68, 69, 70, 71, 72, 77, 85, 98, 120, 124, 125, 132, 133, 134, 138, 143

სუბტიტუცია – 8, 15, 121, 124

ჰიპალაგა – 118

ჰიპერბოლა – 16, 124

სახელთა საძიებელი

აბაშიძე, კ. – 34, 35, 36, 37, 51, 68, 87, 89, 93, 136

აბზიანიძე, გ. – 53

ავერინცევი, ს.ს. – 95

არუტიუნოვა, ნ. დ. – 13, 14, 109

ასათიანი, გ. – 18, 22, 23, 36, 38, 47, 49, 50, 53, 54, 69, 75, 79, 80, 89, 92, 111

ბაირონი, ჯ. – 32

ბალზაკი, ო. დე – 65

ბარათაშვილი, ნიკ. – 1, 26, 27, 32-38, 40-44, 46-57, 60, 61, 62, 64, 67, 70, 77, 78, 85, 97, 99, 100, 102, 103, 105, 106, 112, 113, 123, 125-131, 133, 134, 138, 139, 141

ბარტი, რ. – 58, 131

ბახტინი, მ.მ. – 10, 13, 64, 66, 73, 74, 75, 78, 82, 83, 84, 90, 93, 95, 104, 111, 112, 133, 136

ბესიკი – 58, 70, 71, 80, 133, 144

ბიბლერი, ვ.ს. – 96, 104

გასპაროვი, მ.ლ. – 16

გაჩევი, გ. – 65

გაწერელია, ა. – 34, 35, 53, 57, 130

გორგაძე გ. – 56

გურამიშვილი, დ. – 32

დავიდოვი, ი.ნ. – 115

დელიუმო, ჟ. – 73, 82

დობჟინსკა, ტ. – 64
 დოსტოევსკი ფ. მ. – 66
 ეიხენბაუმი, ბ. მ. – 72
 ესქილე – 141
 ვახტანგ VI – 32
 ვეჟიციკა, ა. – 12, 15, 45, 46, 96, 97, 128, 137
 ზენკინი, ს. ნ. – 117
 თელია, ვ. ნ. – 17
 იაკობსონი, რ. ო. – 4, 7-11, 13, 19, 61, 68, 116-120, 123, 125, 132, 140,
 143
 ინგოროყვა, პ. – 52
 კაგანოვიჩი ს. ლ. – 28, 76
 კაკაბაძე, მ. – 55
 კალანდაძე, ალ. – 53
 კოტეტიშვილი, ვ. – 52, 86, 87, 88, 93
 ლაჰმანი, რ. – 14
 ლეოპარდი, ჯ. – 32
 ლერმონტოვი მ. – 32, 44
 ლიხაროვი, დ. ს. – 75
 ლოსევი, ა. ფ. – 46, 48, 112
 ლოტმანი, ი. მ. – 75
 ლურია, ა. ა. – 9, 10
 მიცკევიჩი, ა. – 32
 ნადირაძე, გ. – 35, 37
 ნოვალისი – 44
 ნუცუბიძე, თ. – 28, 44
 ორბელიანი, გრ. – 1, 23, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 37, 87, 88, 89, 91, 92, 93,
 94, 97, 98, 104, 105, 106, 123, 125, 126, 131, 135, 136, 138
 პადუჩევა, ე. ვ. – 40
 პენკოვსკი, ა. ბ. – 69
 პორშნევი, ბ. ფ. – 99
 პოტეზნია, ა. ა. – 12
 პრუსტი, მ. – 116, 117, 118, 120, 122
 პუშკინი, ალ. – 65, 80
 შენეტი, უ. – 9, 15, 116 -120, 122, 124
 შინკინი, ნ. ი. – 3

ჟირმუნსკი, ვ.მ. – 11
რასელი, ბ. – 21, 95
რუსთველი – 32
სმირნოვი, ი. პ.
სოსიური, ფ. დე – 4, 5, 8, 9, 13, 15, 58, 59, 66, 119, 123
ტინიანოვი, ი. – 109
ფიხტე, ი.გ. – 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 106, 115, 116, 137, 138, 139
ფრეიდენბერგი, ო. მ. – 11, 12, 107, 108, 109, 110, 140
ქიქოძე, გ. – 22, 89, 92
შლეგელი, ფ. – 96, 137
შპენგლერი, ო. – 115
ჩახრუხაძე – 32
ჩიქოვანი, ს. – 32
ჩხენკელი, თ. – 57
ჭავჭავაძე, ალ. – 1, 18, 19, 20, 22, 23, 27, 65-78, 80, 82, 83, 85, 86, 91,
92, 93, 94, 98, 104, 105, 106, 123, 125, 126, 131-136, 138, 139
ჭავჭავაძე, ი. – 34
ჭიჭინაძე, კ – 56, 130
ხინთიბიძე, ა. – 58, 130
ჰომეროსი – 109, 141