

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტი

ნათია დავითიშვილი

**პოეტური მეტაფორა ინგლისურენოვან რომანტიკულ ტექსტში
(უილიამ ბლეიკის პოეზიაზე დაყრდნობით)**

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებელად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი **ნინო კირვალიძე**

თბილისი 2012

შინაარსი

შესავალი	6
თავი I. თანამედროვე მეტაფოროლოგია და ვერბალური რომანტიკული მეტაფორა როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა	
§ 1. თანამედროვე ანთროპოცენტრიზმი, ინტერდისციპლინარიზმი და პოეტური მეტაფორა, როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა	16
1.1. მეტაფორის პრობლემის ცენტრალური სტატუსი თანამედროვე ჰუმანიტარულ აზროვნებაში და ამ სტატუსის თეორიულ– მეთოდოლოგიური საწყისები	18
1.2. თანამედროვე ანთროპოცენტრიზმი და მისი ორი განშტოება: „კოგნიტურად“ და „კულტუროლოგიურად“ ორიენტირებული ანთროპოცენტრიზმი	20
§ 2. თანამედროვე ინტერდისციპლინარიზმი და მისი ორი მეთოდოლოგიური განშტოება	23
§ 3. კულტურა როგორც ფენომენი და მისი მიმართება მეტაფორის ლინგვოკულტუროლოგიურ კვლევასთან	27
§ 4. მხატვრული ვერბალური ტექსტი და მისი ლინგვოკულტურო– ლოგიური კვლევის თეორიული პრინციპები	31
§ 5. სემანტიკური სივრცე, როგორც ტექსტის ლინგვისტიკისა და თეორიული კულტუროლოგიის დამაკავშირებელი კონცეპტი	34
§ 6. ლექსიკურ–სემანტიკური სინტაგმატიკა და სემანტიკური დერივაცია როგორც სემანტიკური სივრცის თანმხლები და მეტაფოროლოგიისათვის მნიშვნელოვანი ლინგვისტური კონცეპტები	37
§ 7. ლინგვისტური მეტაფოროლოგია: ქრესტომათიული და პარადიგმული ასპექტები	41

7.1.	ლინგვისტური მეტაფოროლოგია ნომინაციის თეორიის მიხედვით	41
7.2.	თანამედროვე ლინგვისტიკის პარადიგმული დინამიკა და ლინგვისტური მეტაფოროლოგია	44
§ 8.	თანამედროვე ლინგვისტური პრაგმატიკა, როგორც ლინგვოკულ-ტუროლოგიური პარადიგმის წინა ეტაპი და მისი მიმართება ლინგვისტურ მეტაფოროლოგიასთან	47
8.1.	ლინგვისტური პრაგმატიკა და ენობრივი სუბიექტის პრაგმატიკული ცნება	49
8.2.	ინტერსუბიექტურობა, როგორც თანამედროვე ლინგვისტური პრაგმატიკის უმნიშვნელოვანესი ასპექტი	52
8.3.	პრაგმატიკულ კატეგორიათა სისტემა: მისი მიმართება ინტერსუბიექტურობის პრინციპთან და მისი მნიშვნელობა ლინგვისტური მეტაფოროლოგიისათვის	53
8.4.	ლოკაციის კატეგორიის ცენტრალური სტატუსი და მისი სავარაუდო მიმართება პოეტურ მეტაფოროლოგიასთან, მხატვრულ ტექსტთან და კულტურის მხატვრულ-ესთეტიკურ განზომილებასთან	57

თავი II. რომანტიკული მხატვრული კულტურა და პოეტური მეტაფორა როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა: მეტატექსტის იდეა და რომანტიკული მეტატექსტი როგორც კონსტრუქტი

§ 1.	მეტატექსტის იდეა თანამედროვე ჰუმანიტარულ აზროვნებაში და რომანტიკული მეტაფორა როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა	60
§ 2.	ინტერსუბიექტურობის პრაგმატიკული პრინციპი და მისი	

კავშირი თანამედროვე სემიოტიკურ ესთეტიკასთან როგორც მეტატექსტის ლინგვოკულტუროლოგიური მოდელის აგების წინაპირობა	70
§ 3. წარმოსახვა როგორც რომანტიკული მხატვრული კულტურის ცენტრალური კატეგორია და რომანტიკული მეტატექსტის კონსტრუირების პრობლემა	76
§ 4. ტექსტის თანამედროვე ლინგვისტური ტიპოლოგია და რომანტიკული მეტატექსტის კონსტრუირების პრობლემა	80
§ 5. მეგატექსტი, კონტექსტუალური ინვარიანტი და რომანტიკული მეტატექსტის პრობლემა	83
§ 6. მ. ბლეკის „ინტერაქციონისტული მეტაფოროლოგია“ და რომანტიკული მეტაფორის კვლევის პრობლემა	84
§ 7. ბლეკის მიერ შემოთავაზებულ მეტაფოროლოგიურ ტერმინ–კონცეპტთა კომპლექსი. მისი კრიტიკული ანალიზი	86
§ 8. მეტაფორის ბლეკისეული „ინტერაქციონისტული კონცეფცია“: მისი კრიტიკული ანალიზი და ინტერაქციონის–ტულობის ალტერნატიული გაგების აუცილებლობა	91

თავი III. რომანტიკული დისკურსი, რომანტიკული მეტატექსტი და უილიამ ბლეკის პოეტური მეტაფორა როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა

§ 1. ჩვენს მიერ უკვე განხორციელებული კვლევითი ეტაპები და ბლეკისეული პოეტური მეტაფორის ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევის ამოცანა	102
§ 2. ბლეკის როგორც რომანტიკული პოეტის ანთროპოცენტრიზმი და ამ ანთროპოცენტრიზმის მიმართება ჩვენს მეთოდოლოგიურ ანთროპოცენტრიზმთან	105

§ 3.	„უმანკოების სიმღერათა“ ციკლის შესავალი როგორც ბლეიკი– სეულ ცენტრალურ თემათა და მოტივთა შემცველი ტექსტი. ამ ტექსტის მიმართება რომანტიკულ მეტატექსტთან და ბლეიკი– სეულ მეტათემასთან	111
§ 4.	კვლევის დედუქციურ ასპექტში შემუშავებული კონცეპტუა– ლური სისტემა და მისი სინთეზური რეტროსპექცია როგორც ანალიტიკური აქტუალიზაციის წინაპირობა	120
	ა) ლინგვისტურად გაგებული ფაქტორები	120
	ბ) ლიტერატურათმცოდნეობითად გაგებული ფაქტორები	121
	გ) „შუალედური“ კონცეპტუალური „ზონა“	121
§ 5.	„უმანკოების სიმღერათა“ ციკლის შესავალი როგორც მეგამეტაფორა და მისი ლინგვოკულტუროლოგიური ანალიზი	122
§ 6.	„უმანკოების სიმღერათა“ მეტაფოროლოგიური ანალიზი	134
	 დასკვნები	179
	 რეზიუმე ინგლისურ ენაზე	186
	 რეფერირებული სამეცნიერო ლიტერატურა	200
	 ბლეიკის ციტირებული ლექსები	210

შესავალი

სადისერტაციო ნაშრომი ეძღვნება პოეტური მეტაფორის კვლევას ინგლისურენოვან რომანტიკულ ტექსტში, რასაც ვახორციელებთ უილიამ ბლეიკის პოეზიაზე, უფრო კონკრეტულად კი, „უმანკოების სიმღერათა“ ციკლზე დაყრდნობით.

ნაშრომის აქტუალობას განაპირობებს მისი პრობლემურობა, რომელიც მრავალასპექტოვან ხასიათს ატარებს:

1. პირველი ასპექტი გულისხმობს იმ განსაკუთრებულ ინტერესს, რომელსაც თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნება იჩენს მეტაფორის ენობრივი ფენომენის მიმართ. როგორც მეტაფოროლოგიის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი ნ. არუთინოვა აღნიშნავს, „ამ ენობრივი ფენომენის საიდუმლო ოდითგანვე იწვევდა უდიდეს მოაზროვნეთა ინტერესს – არისტოტელედან რუსომდე და ჰეგელამდე, შემდეგ კი კასირერამდე და ორტეგა-ი-გასეტამდე (Арутюнова 1990: 5)“. თუმცა, მიუხედავად მეტაფორის კვლევის ასეთი ხანგრძლივი ისტორიისა, მეცნიერთა ინტერესი ამ პრობლემისადმი ღრმავდება და ფართოვდება იმგვარად, რომ „ის იპყრობს ცოდნის განსხვავებულ სფეროებს – ფილოსოფიას, ლოგიკას, ფსიქოლოგიას, ფსიქო-ანალიზს, ლიტერატურათმცოდნეობას და ა.შ. (Арутюнова 1990: 5)“.

2. მეტაფორული ნომინაციის, პირველ რიგში კი პოეტური, ანუ მხატვრული ვერბალური მეტაფორის პრობლემურობის მეორე ასპექტი გახლავთ ის, რომ ამ ფენომენის კვლევა თანამედროვე ჰუმანიტარულ აზროვნებაში, შესაბამისად კი ლინგვისტიკაშიც, წარიმართება *ცალმხრივად*. შეიძლება ითქვას, რომ ის გამოკვეთილად მიმდინარეობს მხოლოდ კოგნიტურ პლანში და თითქმის მთლიანად იგნორირებულია მისი კვლევის ლინგვოკულტუროლოგიური ასპექტი. ეს კი გამოწვეულია იმით, რომ მეტაფოროლოგიური კვლევები ჯერ კიდევ მოკლებულია იმ პარადიგმულ საფუძველს, რომელსაც დღეს წარმოადგენს ანთროპოცენტრიზმი მისი ორი ძირითადი განშტოებით – კოგნიტივიზმით და თანამედროვე კულტუროლოგიით. ამ უკანასკნელის მნიშვნელობა იმდენად გაიზარდა ენობრივი მოვლენების განხილვისას, რომ დღეისათვის იგი ჩამოყალიბდა ფილოლოგიური და ლინგვისტური კვლევების დამოუკიდებელ, რიგით მესამე ლინგვოკულტუროლოგიურ პარადიგმად.

3. ნაშრომის აქტუალობის ბოლო მომენტს წარმოადგენს პოეტური მეტაფორის კვლევა უილიამ ბლეიკის რომანტიკულ პოეტურ ციკლში, რომელიც „უმანკოების სიმღერათა“ სახელით არის ცნობილი.

ბლეიკის პოეტური ტექსტის არჩევა კვლევის საგნად განპირობებულია იმით, რომ, ერთი მხრივ, ქრონოლოგიური თვალსაზრისით ბლეიკი ითვლება ინგლისური რომანტიზმის პირველ პოეტად¹, რის გამოც მას არ შეეძლო მიეღო და შემდგომ განეცხადებინა რომანტიკული დისკურსის უკვე ჩამოყალიბებული რაიმე მოდელი. მკვლევარები (Sagar 2002; Daugherty 1995; Kazin 1997; Paulson 1987; Larrissy 1985; Nathan 1975 და სხვ.) ერთხმად მიუთითებენ იმ უნიკალურ როლზე, რომელიც ბლეიკმა შეასრულა რომანტიკული ტექსტობრივი მოდელის შექმნაში, სადაც ინტუიცია ბატონობს რაციონალურ აზროვნებაზე, პასტორალი კი – ქალაქურ ყოფაზე. თანამედროვე ბლეიკისტი ჯეიმს დოგერტი აღნიშნავს, რომ „თავისი არაორდინალური, რადიკალური დამოკიდებულების გამო რელიგიის, მორალის, ხელოვნებასა და პოლიტიკისადმი, ბლეიკი მიჩნეული იყო ერთდროულად სოციალურ მეამბოხედ და რომანტიკულ გმირად, რომელიც ამტკიცებდა, რომ ‘ზუნება თავად არის რომანტიზმი. ხოლო პოეზია, მხატვრობა და სხვა შემოქმედებითი საქმიანობები გამოხატულების საშუალებებად წარმოგვიდგება (Daugherty 1995: 1-3)“.

მეორე მხრივ, სწორედ „უმანკოების სიმღერათა“ ციკლშია მოცემული ამ შემოქმედის ის ძირითადი მახასიათებელი, რომელიც, ჩვენი აზრით, სრულიად განსაკუთრებულ მიმართებაში იმყოფება მეტაფორასთან როგორც ტექსტობრივ ფენომენთან. ეს გახლავთ *წარმოსახვა (imagination)*, რომელიც, თანამედროვე ესთეტიკური და ფილოლოგიური კვლევების მიხედვით, რომანტიზმის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ატრიბუტად მიიჩნევა როგორც ადამიანური შემოქმედებითი პოტენციის უმთავრესი და უპირველესი ნიშანი. ბლეიკის შემოქმედების ექსპერტები აღნიშნავენ, რომ „ბლეიკისთვის წარმოსახვა არის ის უმაღლესი რანგის ღვთაება, რომელსაც იგი უძღვნიდა თავის აღფრთოვანებულ ჰიმნებს (Зверев 1982: 16).“ საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ სწორედ ბლეიკმა „პირველმა ევროპაში არა მხოლოდ დააფუძნა, არამედ ხორცი შეასხა კიდევ მთელი უნივერსუმის როგორც

¹ ის იმ „დიდ ექვსეულში“ (Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats) შედიოდა, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს ინგლისურ რომანტიზმს მე-18 საუკუნის ბოლოს და მე-19 საუკუნის დასაწყისში.

ხელოვნების აბსოლუტური ნაწარმოების აღქმას (Зверев 1982: 18; იხ. ასევე: Nathan 1975, Gillham 1973, Frye 1947, Gleckner 1959, Glen 1983, Leader 1981, Hirsch 1964 და სხვები). მიგვაჩნია, რომ სწორედ ბლექისეულ მეტაფორაში ჰპოვებს სახეებს და რეალიზებას ჩვენს მიერ ჩამოყალიბებული კვლევის პრობლემატიკა მთელი მისი ანთროპოცენტრისტული და ინტერდისციპლინური ასპექტებით.

აღნიშნულიდან გამომდინარე, ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის მიზანია, გამოვიკვლიოთ რომანტიკული პოეტური დისკურსის, კერძოდ, ბლექისეული პოეზიის მეტაფორული სტრუქტურა, ერთი მხრივ, თეორიულ მეტაფოროლოგიაზე, ხოლო მეორე მხრივ, მეტაფორის როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენის იმ გაგებაზე დაყრდნობით, რომელიც გამომდინარეობს თანამედროვე ლინგვისტიკისთვის დომინანტური ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმიდან. კვლევის საერთო მიზნიდან გამომდინარე, ნაშრომში ლოგიკური თანმიმდევრობით არის განხილული ერთმანეთიდან გამომდინარე შემდეგი კონკრეტული ამოცანები:

1. პირველ რიგში, ვახდენთ დღემდე არსებული კვლევების კრიტიკულ განზოგადებას, რის საფუძველზეც ვახორციელებთ მეტაფორაზე არსებული თეორიების დიფერენცირებას ორ სახედ. პირველი გახლავთ ე.წ. „ქრესტომათიული ანუ ტრადიციული მეტაფოროლოგია“, რომელიც თითქმის უნიფიცირებული სახით არის წარმოდგენილი სტილისტიკის საუნივერსიტეტო სახელმძღვანელოებში გალპერინის (Galperin 1977), არნოლდის (Арнольд 1981), ენკვისტის (Enkvist 1983), აზნაუროვას (Азнаурова 1973), კუხარენკოს (Кухаренко 1988) და სხვათა ავტორობით. ხოლო მეორე არის თანამედროვე პრობლემური მეტაფოროლოგია, რომელიც ამ რთული, მრავალგანზომილებიანი ენობრივი ფენომენის სხვადასხვა ასპექტს წარმოაჩენს. მათ განხილვას ეძღვნება ორტონის (Ortony 1979), დევიდსონის (Davidson 1979), ორტეგა-ი-გასეტის (Ortega-y-Gasset 1990), ბლექის (Black 1962; 1979), რიკიორის (Ricoeur 1978), ლევინის (Levin 1977), ლაკოფისა და ჯონსონის (Lakoff & Jonson 1980) და სხვათა კვლევები; გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან კი გამოდის მეტაფოროლოგიისადმი მიძღვნილი მნიშვნელოვანი კოლექტიური მონოგრაფიები «Теория Метафоры» (1990), “Metaphor and Thought” (1993), “Researching and Applying

Metaphor” (1999), “Metaphor and Symbol (1997), და ა.შ. . კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე მიგვაჩნია, რომ მხატვრული მეტაფორის კვლევა უნდა განხორციელდეს მისი ქრესტომათიული და პრობლემური ასპექტების სინთეზირების გზით.

2. მეორე ამოცანად მიგვაჩნია *მეტაფოროლოგიის განხილვა ინტერპარადიგმულ და ინტერდისციპლინურ კრილში*, რაც შესაძლებლობას იძლევა წარმოჩენილ იქნას თანამედროვე პრობლემური მეტაფოროლოგიის გენეზისი და მისი ევოლუცია. თანამედროვე მეტაფოროლოგია სრულიად თავისუფლად შეიძლება ჩაითვალოს ანთროპოცენტრისტულ მეტაფოროლოგიად. ანთროპოცენტრიზმი კი, როგორც კვლევის მეთოდოლოგიური პარადიგმა და პრინციპი ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა სპექტრში (მათ შორის ლინგვისტიკაშიც) წარმოდგენილია ორი სახით: როგორც კოგნიტური მეცნიერება და როგორც კულტუროცენტრიზმი (Вежбицкая 1990; Минюшев 2004; Маслова 2004; Мосолова 2001; Красных 2002; Карасик 2004; ლებანიძე 2000; ცანავა 2009). მიგვაჩნია, რომ მხატვრული მეტაფორის კვლევა მხოლოდ მაშინ მიაღწევს თეორიულ-მეთოდოლოგიურ და შედეგობრივ სისრულეს, როცა მოხდება ამგვარი კვლევის კოგნიტურ და ლინგვოკულტუროლოგიურ ასპექტთა სინთეზი.
3. შემდგომ და არანაკლებ მნიშვნელოვან ამოცანად უნდა მივიჩნიოთ კულტურის თანამედროვე თეორიათა გათვალისწინება და მათ ფონზე, ერთი მხრივ, კულტურის იმ კონცეპტის შემუშავება, რომელიც საფუძვლად დაედება ჩვენს მეტაფოროლოგიურ კვლევას; მეორე მხრივ კი, კულტურის მხატვრულ-ესთეტიკური განზომილების განსაზღვრა, რომლის უშუალო წარმომადგენლადაც მიგვაჩნია მხატვრული მეტაფორა (Хроленко 2004; Маслова 2004; Тюпа 2001; Кононенко 2003; Мосолова 2001).
4. აღნიშნულიდან გამომდინარე, კულტურის მხატვრულ-ესთეტიკური განზომილება პირდაპირ კავშირშია მხატვრული ტექსტის და იმ სპეციფიკის განსაზღვრასთან, რომლითაც ის გამოირჩევა სხვა ფუნქციური სტილის ტექსტებისაგან (Телия 1988; Домашнев, Шишкина, Гончарова 1989; Бабенко и Казарин 2004; Тюпа 2006 და სხვა). მიგვაჩნია, რომ, რამდენადაც

მხატვრული მეტაფორა წარმოადგენს მხატვრული ტექსტის კომპონენტს, მისი სპეციფიკაც ორგანულ კავშირში უნდა იყოს მხატვრული ტექსტის სპეციფიკასთან.

5. თუ მეტაფოროლოგიური კვლევის ფარგლებში კულტურა კონკრეტიზირდება მისი მხატვრულ–ესთეტიკური განზომილების გამოყოფით და ხაზგასმით, ხოლო ეს განზომილება თავის მხრივ კონკრეტიზირდება მხატვრული ტექსტის ასევე გამოყოფით და ხაზგასმით, აუცილებელ ამოცანად უნდა მივიჩნიოთ ამგვარ დაკონკრეტებათა ლოგიკური გაგრძელება, რომლის თანახმადაც აქსიომატურ ფაქტად უნდა ჩითვალოს ის, რომ ნებისმიერი მხატვრული ტექსტი ეკუთვნის ამა თუ იმ ისტორიულად წარმოშობილ და ასევე *ისტორიულად განსაზღვრულ მხატვრულ–ესთეტიკურ პარადიგმას*. რამდენადაც ჩვენი კვლევის საგანს წარმოადგენს მხატვრული მეტაფორა ინგლისურენოვან რომანტიკულ ტექსტში, იმდენად ჩვენს შემდგომ ამოცანად მიგვაჩნია სწორედ *რომანტიზმის* როგორც მხატვრულ–ესთეტიკური პარადიგმის განსაზღვრა და და შესაბამისად რომანტიკული მეტაფორის იმ თავისებურებების წარმოჩენა და განზოგადება, რითაც ის განსხვავდება მხატვრული მეტაფორის სხვა ვარიანტებისაგან.
6. და ბოლოს, როგორც სადისერტაციო ნაშრომის სათაურშია მითითებული, ინგლისურენოვანი რომანტიკული ტექსტი, რომლის ფარგლებშიც ვიკვლევთ მხატვრულ მეტაფორას, ჩვენს კვლევაში წარმოდგენილი იქნება უილიამ ბლეიკის პოეზიით (პოეტური ტექსტით), უფრო კონკრეტულად კი, მისი „უმანკოების სიმღერათა“ („Songs of Innocence“) ციკლით. გვინდა ხაზგასმით აღვნიშნოთ, რომ სწორედ *ბლეიკისეული პოეტური ტექსტის მეტაფოროლოგიური კვლევა* წარმოადგენს ჩვენ მიერ განხორციელებული კვლევის როგორც შემაჯამებელ ნაწილს, ისე მის ძირითად სიახლესაც.

აღნიშნული **ემპირიული მასალა** შერჩეულია არა მხოლოდ იმ დიდი მნიშვნელობის გამო, რომელიც მიეწერება ბლეიკს ინგლისურენოვანი პოეტური კულტურის ისტორიაში, არამედ იმიტომაც, რომ ბლეიკის პოეზიაში რომანტიკული დისკურსი გამოვლინდა თავისი ენობრივი, განსაკუთრებით კი მეტაფორული

სტრუქტურის მთელი სისავსით. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მოცემული მასალა გამოირჩევა ციკლისათვის დამახასიათებელი ისეთი შემოქმედებითი ასპექტებით, როგორც არის მეტათემა, მეტათემასთან დაკავშირებული მეტაკოჰეზიურობა და ა.შ..

საკვლევი პრობლემატიკიდან გამომდინარე, წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის მეთოდოლოგიურ საფუძველს წარმოადგენს ანთროპოცენტრიზმი, ინტერპარადიგმულობა და ინტერდისციპლინარიზმი. ბუნებრივია, რომ ჩვენს მიერ დასახული თანამედროვე მეტაფოროლოგიის კონკრეტული ამოცანების კვლევა აუცილებლად მოითხოვს კავშირის დამყარებას ისეთ ჰუმანიტარულ დისციპლინებს შორის, როგორიცაა:

- *ლინგვისტიკა* – იმდენად, რამდენადაც ვერბალური მხატვრული მეტაფორა ენობრივ ფენომენს წარმოადგენს;
- *ლიტერატურათმცოდნეობა* – იმდენად, რამდენადაც მეტაფორულ ნომინაციას ვიკვლევთ ლიტერატურული ნაწარმოების ფარგლებში;
- *მხატვრული კულტურის ისტორია* – იმდენად, რამდენადაც რომანტიზმი წარმოადგენს ერთ–ერთ მხატვრულ–კულტურულ პარადიგმას მხატვრულ პარადიგმათა ისტორიის ფარგლებში;
- *ზოგადი ესთეტიკა* – როგორც ამ დისციპლინათა გამაერთიანებელი.

გვინდა აღვნიშნოთ, რომ მიუხედავად მხატვრული მეტაფორის კვლევის ხაზგასმით ინტერდისციპლინური ხასიათისა, დომინანტურ სტატუსს ჩვენს შემთხვევაში ინარჩუნებს ლინგვისტური თვალსაზრისი.

რაც შეეხება კვლევის ჩვენს მიერ გამოყენებულ მეთოდებს, ისინი ერთობლივად ქმნიან გარკვეულ სისტემას, რომლის შემადგენელ ნაწილებს წარმოადგენს ინტერდისციპლინარულად ურთიერთდაკავშირებული შემდეგი **კონკრეტული მეთოდები**:

- ლინგვისტურ პლანში გამოიყენება *ნომინაციის თეორიაზე დაფუძნებული ანალიზის მეთოდი*, რომელიც შესაძლებლობას იძლევა ერთმანეთისგან გავმიჯნოთ პირდაპირი და ირიბი ნომინაცია;
- დისკურსის ზოგადი თეორიის პლანში გამოიყენება *„დისკურს–ანალიზის“ მეთოდი*, რომელიც ეფუძნება დისკურსის ფარგლებში ინტერსუბიექტურობის და ინტერაქციულობის პრინციპებს („დისკურსის

თეორიაში“ ინტერაქციულობა გულისხმობს კომუნიკანტთა თანამონაწილეობას ვერბალური ურთიერთობის პროცესში, ხოლო ინტერსუბიექტურობა გაიგება როგორც ფსიქოლოგიურად და ფენომენოლოგიურად განცდილი ერთობლიობა (Макаров 2003: 39);

- პოეტურ სტილთა თეორიის პლანში გამოიყენება რომანტიკული ტექსტის ანალიზის ის მეთოდი, რომელიც ეფუძნება ამგვარი ტექსტის ფარგლებში *წარმოსახვის ფენომენის დომინირებას*.

ხსენებულ მეთოდთა სინთეზი ემსახურება ისეთი ერთიანი მეთოდის რეალიზებას, როგორიც არის **ჰერმენევტიკული ანალიზი**, რომლის მიზანსაც ლინგვისტიკაში წარმოადგენს ტექსტის ინტერპრეტაცია როგორც მთლიანის აღქმა და გააზრება.

კვლევის სიახლე მთლიანად გამომდინარეობს პოეტური მეტაფორის კვლევის ანთროპოცენტრისტულ–ინტერდისციპლინური მიდგომიდან და იგი შეიძლება წარმოდგენილ იქნას შემდეგ ასპექტთა ერთობლიობით:

1. ნაშრომში მეტაფორა განიხილება როგორც ენობრივ–ტექსტობრივი ფენომენი, რომელიც შეიძლება მიჩნეულ იქნას არა მხოლოდ თანამედროვე ლინგვისტიკის და ფილოლოგიის, არამედ მთელი თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნების ერთ–ერთ ცენტრალურ პრობლემად. პრინციპულ სიახლედ მივიჩნევთ იმ ფაქტს, რომ ჩვენ პირველად ვახდენთ მეტაფორის კოგნიტური და ლინგვოკულტუროლოგიური, ანუ ინტერდისციპლინური კვლევის თეორიული და მეთოდოლოგიური ასპექტების მკაფიო გამიჯვნას. ზემოხსენებული ასპექტების გამიჯვნის შედეგად კი პირველად ხდება ვერბალური მეტაფორული ნომინაციის პრობლემის კვლევა *ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმის კრილში*.
2. ამავე დროს, მეტაფორის ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევა (ამოცანათა მთელი სპექტრის გამოყოფით და გათვალისწინებით) პირველად უკავშირდება ლინგვისტური კვლევის *ანთროპოცენტრისტულ პარადიგმას*, რის შესაბამისადაც ხდება მეტაფოროლოგიური კვლევის დაკავშირება კომუნიკაციური ლინგვისტიკის ისეთ თეორიულ

სფეროებთან, როგორც არის *ტექსტის ლინგვისტიკა* და *ლინგვისტური პრაგმატიკა*. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ პირველად ხდება მეტაფორის კვლევის პროცესში ამ ფენომენის პრაგმატიკული განზომილების ანთროპოცენტრისტული ინტერპრეტაცია.

3. ნაშრომში პირველად ხდება პოეტური მეტაფორის ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევა მხატვრული ტექსტის სპეციფიკასთან თანმიმდევრული დაკავშირების გზით. რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, სიახლეს წარმოადგენს ისიც, რომ მეტაფორის თეორიული კვლევა პირველად უკავშირდება მხატვრული ტექსტის ისეთ გლობალურ კატეგორიას, როგორც არის *სემანტიკური სივრცის კატეგორია*.
4. ჩვენი კვლევის სიახლედ უნდა მივიჩნიოთ ასევე ის, რომ ნაშრომში პირველად არის განხორციელებული პოეტური მეტაფორის ჰორიზონტალურ და ვერტიკალურ განზომილებათა გამოყოფა და გამიჯვნა. *ვერტიკალურ განზომილებად* მივიჩნევთ მხატვრული მეტაფორის პრობლემურ დაკავშირებას ლინგვისტური კვლევის ისეთ ზოგადპარადიგმულ მიმართულებებთან, როგორც არის სისტემურ-სემიოტიკური, ანთროპოცენტრისტული და ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმები; ხოლო *ჰორიზონტალურ განზომილებად* მივიჩნევთ მეტაფორის როგორც პრობლემის დაკავშირებას მხატვრული ტექსტის სემანტიკურ სივრცესთან და ლექსიკური სემანტიკის სინტაგმატიკასთან.
5. და ბოლოს, დომინანტურ სიახლედ უნდა იქნას მიჩნეული რომანტიკული პოეტური მეტაფორის კვლევა ბლეიკის „უმანკოების სიმღერათა“ ციკლზე დაყრდნობით, რადგანაც სწორედ ბლეიკისეული მეტაფორის როგორც რომანტიკული მხატვრული კულტურის ფენომენის კვლევისას ხდება ჩვენს მიერ ზემოთ ფორმულირებულ კვლევით სიახლეთა თანმიმდევრული სინთეზი.

კვლევის **თეორიული ღირებულება** გამომდინარეობს მეტაფორის ენობრივ-კულტურული ფენომენის ზოგადჰუმანიტარული მნიშვნელობიდან და მისი კვლევის მეთოდოლოგიური სიახლიდან. ნაშრომში პოეტურ მეტაფორას განვიხილავთ ინტერდისციპლინურად: ნომინაციის ლინგვისტურ თეორიაზე, დისკურსის

ზოგადდემიოტიკურ თეორიაზე, მეტატექსტის თანამედროვე კონცეპტზე და რომანტიკული დისკურსის თეორიაზე დაყრდნობით. ამგვარი ინტერდისციპლინურ-მრავალსპექტოვანი მიდგომა, ჩვენი აზრით, უნდა ნიშნავდეს მეტაფორის როგორც ფენომენის თეორიული თვალსაზრისით ახლებურ ხედვას.

კვლევის **პრაქტიკული მნიშვნელობა** კი იმაში მდგომარეობს, რომ მისი შედეგები შეიძლება გამოყენებულ იქნას, ერთი მხრივ, ისეთ საუნივერსიტეტო თეორიულ კურსებში, როგორიც არის ტექსტის ინტერპრეტაცია, ტექსტის ლინგვისტური ანალიზი, ინგლისური ენის სტილისტიკა და ინგლისურენოვანი რომანტიკული პოეზიის ისტორია. მეორე მხრივ, ჩვენი კვლევის შედეგები შეიძლება გამოყენებულ იქნას პოეტური ტექსტის როგორც საკუთრივ ლინგვისტური, ისე ინტერდისციპლინური ანალიზის დროს (განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, როცა საქმე გვაქვს რომანტიკულ ტექსტთან).

სადისერტაციო ნაშრომის სტრუქტურას განაპირობებს კვლევის მიზანი და კონკრეტული ამოცანები. შესაბამისად, იგი შედგება შესავლის, სამი თავის და დასკვნითი ნაწილისგან. ნაშრომს თან ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხა.

შესავალში დასაბუთებულია არჩეული თემის აქტუალობა, განსაზღვრულია კვლევის მიზნები და ამოცანები, მათი გადაჭრის მეთოდოლოგიური საფუძველი და ანალიზის კონკრეტული მეთოდები. ხაზგასმულია ასევე სადისერტაციო ნაშრომის მეცნიერული სიახლე, მისი თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება.

პირველ თავში – „თანამედროვე მეტაფოროლოგია და ვერბალური რომანტიკული მეტაფორა როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა“ – გაშლილი სახით და არგუმენტირებულად არის წარმოდგენილი საკვლევი თემის და მასთან დაკავშირებული პრობლემატიკის ის ფორმულირება, რომელიც ზოგადი სახით არის მოცემული შესავალში. ეს თავი, მეტაფოროლოგიური კვლევის პერსპექტივის გათვალისწინებით, როგორც თეორიულად, ისე მეთოდოლოგიურად უკავშირდება თანამედროვე ლინგვისტური და ჰუმანიტარული კვლევის ისეთ მიმართულებებს, როგორიცაა ანთროპოცენტრიზმი, კოგნიტივიზმი, კულტუროცენტრიზმი და ინტერდისციპლინარიზმი. შესაბამისად, ხაზგასმულია მეტაფორული ნომინაციის კომპლექსური კვლევის მთელი სპეციფიკა, რომელიც უკავშირდება საკუთრივ პოეტური კვლევის პრობლემატიკას.

მეორე თავში – *„რომანტიკული მხატვრული კულტურა და პოეტური მეტაფორა როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა: მეტატექსტის იდეა და რომანტიკული მეტატექსტი როგორც კონსტრუქტი.“* – ხდება პირველ თავში ფორმულირებული ზოგადი პრობლემატიკის უშუალო დაკავშირება მხატვრული კულტურის პრობლემატიკასთან. შესაბამისად, ხდება კვლევითი ინტერესის კონცენტრირება იმაზე, თუ როგორ უკავშირდება მეტაფოროლოგიური კვლევის პლანში ერთმანეთს ისეთი ესთეტიკური, ტექსტობრივი და ნომინაციური კატეგორიები, როგორიც არის პოეტურად რეალიზებული ტექსტობრივი კოჰეზიის და ასევე პოეტურად რეალიზებული დინამიური სემანტიკის ფენომენები. ამასთან დაკავშირებით საჭიროდ მიგვაჩნია, შემოვიტანოთ რომანტიკული მეტატექსტის კონცეპტი, მეტატექსტი კი გავიგოთ როგორც ამა თუ იმ მხატვრულ–ესთეტიკური პარადიგმისთვის დამახასიათებელ ტექსტთა ზოგადი მოდელი. სხვა სიტყვებით თუ ვიტყვით, ამ თავში ვცდილობთ წარმოვაჩინოთ რომანტიკული ვერბალური მეტაფორის როგორც ფენომენის მთელი ის თავისებურება, რომელიც თავის მხატვრულ–ესთეტიკურ და ენობრივ–ტექსტობრივ კონკრეტიკას გამოავლენს მესამე თავში ბლეიკისეული მეტაფორის კვლევისას.

მესამე თავი – *„რომანტიკული დისკურსი, რომანტიკული მეტატექსტი და უილიამ ბლეიკის პოეტური მეტაფორა როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა“* – დათმობილი აქვს წინა თავებში შემუშავებული კონცეპტუალური სისტემის აქტუალიზებას ბლეიკისეული მეტაფორის კვლევის პროცესში მისი თავისებურებების გამოვლენის მიზნით. ხდება არა მხოლოდ ბლეიკისეული მეტაფორის ზოგადი დახასიათება, არამედ მისი როგორც უაღრესად სპეციფიური და უნიკალური ფენომენის ტიპოლოგიზაცია, რასაც ლინგვისტურად ვახორციელებთ, ერთი მხრივ, ლექსიკურ სემანტიკაზე, ხოლო მეორე მხრივ, ანთროპოცენტრისტულ–კულტუროლოგიურ პარადიგმაზე დაყრდნობით. შედეგად, გამოვყოფთ და ვახასიათებთ ბლეიკისეული მეტაფორის ცალკეულ ტიპებს მათ ორგანულ ურთიერთკავშირში.

სადისერტაციო ნაშრომის ბოლო ნაწილში ხდება სამივე თავში მიღებული კვლევითი შედეგების რეზიუმირება და მისი წარმოდგენა განზოგადებული თეორიული დასკვნების სახით.

თავი I

თანამედროვე მეტაფოროლოგია და ვერბალური რომანტიკული მეტაფორა როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა

§1. თანამედროვე ანთროპოცენტრიზმი, ინტერდისციპლინარიზმი და პოეტური ვერბალური მეტაფორის პრობლემა

შესავალში ზოგადი სახით მოხაზული იყო სადისერტაციო ნაშრომის თემატურ-პრობლემური სტრუქტურა. მაგრამ ამ სტრუქტურის წარმოდგენა, ბუნებრივია, ატარებდა სტატიკურ ხასიათს, რადგან იგი ჯერ კიდევ არ მიუთითებდა – ყოველ შემთხვევაში, ცხადად და ერთმნიშვნელოვნად – თვით ჩასატარებელი კვლევის ეტაპობრივ სტრუქტურაზე. ამიტომ აუცილებლად მიგვაჩნია უკვე პირველი თავის დასაწყისში, ერთი მხრივ, ასევე ზოგადად მოვხაზოთ კვლევის ეტაპობრივი სტრუქტურა და, მეორე მხრივ, შევუდგეთ უკვე ამ სტრუქტურის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ნაბიჯ-ნაბიჯ პრობლემურ წარმოდგენას.

როგორც უკვე ნათქვამი იყო, ჩვენი კვლევის დომინანტურ თემას და პრობლემას წარმოადგენს ინგლისურენოვან რომანტიკულ ტექსტში ხორცშესხმული პოეტური ვერბალური მეტაფორის კვლევა – იმდენად, რამდენადაც ეს კვლევა განხორციელდება უილიამ ბლეიკისეული მეტაფორის, ან სხვანაირად რომ ვთქვათ, უილიამ ბლეიკის პოეტური შემოქმედების მეტაფორული განზომილების კვლევის სახით. ბუნებრივი იყო, რომ ნაშრომის თემატურ-პრობლემური სტრუქტურის სტატიკური სახით განსაზღვრისას პირველად დასახელებული იყო სწორედ ხსენებული დომინანტური თემა და პრობლემა, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ასევე ბუნებრივია მივიჩნიოთ შემდეგი: ის, რაც შესავალში თემატური სტრუქტურის ამგვარი განსაზღვრის დროს დასახელებული იყო პირველსავე ეტაპზე (ვგულისხმობთ დომინანტურ თემა-პრობლემას, ანუ პოეტური მეტაფორის კვლევას ბლეიკის „უმანკოების სიმღერათა“ ციკლზე დაყრდნობით), კვლევის კონკრეტული განხორციელებისას მოექცევა უკვე კვლევის დამასრულებელ ეტაპზე. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ჩვენი კვლევის ეტაპობრივი სტრუქტურა უნდა წარმოადგენდეს გზას, უფრო კონკრეტულად კი თემატურად და

მეთოდოლოგიურად სტრუქტურირებულ გზას, სწორედ ამ დომინანტური თემა-პრობლემისკენ.

როგორ უნდა გამოიყურებოდეს ჩვენი კვლევის ეტაპობრივი სტრუქტურა, თუკი მას სქემატურად წარმოვადგენთ (რა თქმა უნდა, იგულისხმება, რომ კვლევის პროცესი მიზნად ისახავს სწორედ ამ სქემატურობის მოხსნას)? ხსენებული სქემა მიიღებს შემდეგ სახეს:

1. პირველ ეტაპზე უნდა იქნეს წარმოდგენილი თანამედროვე მეტაფოროლოგია მისი როგორც თეორიულ, ისე მეთოდოლოგიურ საწყისებზე დაყრდნობით. ნაშრომის შესავლიდან გამომდინარე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ *მეტაფოროლოგიის თეორიულ საწყისად მივიჩნევთ თანამედროვე ზოგადჰუმანიტარულ ანთროპოცენტრიზმს, ხოლო მეთოდოლოგიურ საწყისად კი ასევე თანამედროვე ინტერდისციპლინარიზმს;*

2. იმის შემდეგ, როცა, ერთი მხრივ, ანალიტიკურად და კრიტიკულად წარმოდგენილი იქნება თანამედროვე მეტაფოროლოგია და ზოგადი სახით მინიშნებული იქნება მისი შინაგანი კავშირი პოეტური მეტაფორის პრობლემასთან, აუცილებელი იქნება იმ მიმართების განხილვა, რომელიც თანამედროვე თეორიულ მეტაფოროლოგიას უნდა აკავშირებდეს მხატვრულ-ვერბალურ კულტურასთან როგორც კულტურის (ამ შემთხვევაში კულტურას განვიხილავთ მის კონცეპტუალურ მთლიანობაში) მხატვრულ-ესთეტიკურ განზომილებასთან. ბუნებრივია, ჩვენ ეს ხსენებული კავშირი გვაინტერესებს იმდენად, რამდენადაც იგი შეიძლება იქცეს საყრდენ წერტილად რომანტიკული პოეტური მეტაფორის, კერძოდ კი ბლეიკისეული მეტაფორის კვლევისათვის;

3. და მხოლოდ იმის შემდეგ, რაც გავივლით პირველი ორი ეტაპით ნაგულისხმევ გზას, ჩვენი აზრით, შევძლებთ იმ პრობლემის განხილვას და გადაჭრასაც, რომელიც ჩვენ დომინანტურ პრობლემას წარმოადგენს. ანუ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, შევძლებთ პასუხი გავცეთ კითხვას: რას წარმოადგენს ბლეიკისეული მეტაფორა, თუ, თეორიული ანთროპოცენტრიზმიდან გამომდინარე, მას მივიჩნევთ რომანტიკული სუბიექტის ენობრივ-ტექსტობრივ ქმნილებად? იმის შემდეგ კი, როცა ამ კითხვაზე პასუხს გავცემთ, აუცილებლად მივიჩნევთ მისი ფუნქციური არსის გამოვლენასა და ტიპოლოგიზაციას.

1.1 მეტაფორის პრობლემის ცენტრალური სტატუსი თანამედროვე ჰუმანიტარულ აზროვნებაში და ამ სტატუსის თეორიულ– მეთოდოლოგიური საწყისები

სანამ ჩვენ ექსპლიციტურად და თანმიმდევრულად შევხებით თანამედროვე მეტაფოროლოგიის თეორიულ და მეთოდოლოგიურ საწყისებს, საჭიროდ მიგვაჩნია იმ უაღრესად დიდი აქტუალობის ხაზგასმა, რომლითაც მეტაფორის პრობლემა ხასიათდება არა მხოლოდ ლინგვისტიკაში, არამედ მთელ თანამედროვე ჰუმანიტარულ აზროვნებაში. ვფიქრობთ, ამ აქტუალობის ხაზგასმა და, რაც მთავარია, მისი შინაგანი შინაარსის წარმოჩენა დაგვხმარება იმაში, რომ უფრო ნათელი და ხელშესახები გავხადოთ ის, რასაც უკვე ვუწოდეთ „თანამედროვე მეტაფოროლოგიის თეორიული და მეთოდოლოგიური საწყისები“.

როგორც ითქვა, თანამედროვე ლინგვისტურ აზროვნებაში აღინიშნება ის დიდი ინტერესი, რომელსაც იწვევს მეტაფორის პრობლემა XX საუკუნისა და XXI საუკუნის ჰუმანიტარული, კერძოდ კი ლინგვისტური აზროვნების ფარგლებში. როგორც მეტაფორის ერთ–ერთი თეორეტიკოსი ამბობს, „ამ ენობრივი ფენომენის საიდუმლო ოდითგანვე იწვევდა მოაზროვნეთა ინტერესს – არისტოტელედან რუსომდე და ჰეგელამდე, ხოლო შემდეგ კასირერამდე და ორტეგა–ი–გასეტამდე“ (Арутюнова 1990: 5). როგორც მოყვანილი ციტატიდან ჩანს, მეტაფორის კვლევისადმი მეცნიერულ ინტერესს აქვს დიდი და ხანგრძლივი ისტორია, მაგრამ, როგორც იგივე ავტორი აღნიშნავს, ეს ინტერესი „არ ეფუძნება მხოლოდ ტრადიციას“. პირიქით, იგი ხდება სულ უფრო და უფრო ინტენსიური და სულ უფრო და უფრო ფართოვდება იმგვარად, რომ „იპყრობს ცოდნის განსხვავებულ სფეროებს – ფილოსოფიას, ლოგიკას, ფსიქოლოგიას, ფსიქო–ანალიზს, ლიტერატურათმცოდნეობას და სხვ.“(იქვე).

აუცილებელია აღინიშნოს, რომ მეტაფორისადმი, უფრო ზუსტად კი – „მეტაფორის საიდუმლოსადმი“ ესოდენ გაზრდილ ინტერესს თანამედროვე მეცნიერულ ლიტერატურაში ეძლევა ორი ერთმანეთისგან განსხვავებული ახსნა, თუმცა ამავე დროს ვერ ვიტყვით, რომ ექსპლიციტური სახით დანახული იყოს მათ შორის არსებული განსხვავება. ასე მაგალითად, კრებულის „მეტაფორა ენაში და ტექსტში“ წინასიტყვაობის ავტორი კითხვაზე – „რითია გამოწვეული ასეთი ფართო

ინტერესი მეტაფორის პრობლემისადმი?“ – იძლევა ორ, ჩვენი აზრით, სრულიად განსხვავებულ პასუხს, თუმცა არ ხედავს ამ განსხვავებას და არ მიუთითებს მასზე. მისი აზრით, მეტაფორისადმი ამგვარი ინტერესი გამოწვეულია „ცვლილებებით ჰუმანიტარული ცოდნის მეცნიერულ პარადიგმაში“ (Телия 1988: 3). ხსენებული ცვლილება კი, ავტორის აზრით, მდგომარეობს შემდეგში: „სამყაროს როგორც ელემენტთა მკაცრად მოწესრიგებული ერთობლიობის სტატიკურად ხედვამ ადგილი დაუთმო მის დინამიურ ხედვას...“ (Телия 1988: 4). როგორც ვხედავთ, აქ ლაპარაკია იმის შესახებ, თუ როგორია ტრადიციულისგან განსხვავებით სამყაროს თანამედროვე ხედვა. მაგრამ, ამავე დროს, ავტორი წერს: „ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა ადამიანის ქმედებათა ის ერთობლიობა, რომელიც მას აძლევს სამყაროში ორიენტაციის, მისი პრაქტიკული ათვისების ... საშუალებას (იქვე). როგორც ვხედავთ, მეტაფორის პრობლემისადმი ფართო ინტერესს ავტორი უკავშირებს, ერთი მხრივ, სამყაროს დინამიურ ხედვას, მეორე მხრივ კი, თანამედროვე აზროვნების ისეთ პარადიგმას, როგორიც არის *ანთროპოცენტრიზმი* (თუმცა იგი არ იყენებს ამ ტერმინს – ნ. დ.). მაგრამ, ჩვენი აზრით, მოცემულ კონტექსტში მთავარია ის, რომ ავტორი არაფერს ამბობს იმ შესაძლო კავშირზე, რომელიც შეიძლება არსებობდეს ზემოთ ხსენებულ ორ პარადიგმულ ცვლილებას შორის და, რც მთავარია, არაფერს ამბობს იმის შესახებ, თუ რა მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს ხსენებულ კავშირს მეტაფორის პრობლემისათვის.

მაგრამ, როგორც ეს ზემოთ მოყვანილი ციტატებიდან ჩანს, თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნება ხასიათდება არა მხოლოდ სულ უფრო და უფრო მზარდი ინტერესით მეტაფორის პრობლემისადმი; არა ნაკლებ მნიშვნელოვანია (და იქნებ უფრო მნიშვნელოვანაცაა) ის ფაქტი, რომ ხსენებულმა ინტერესმა სრულიად განსაკუთრებული როლი ითამაშა (და კვლავაც თამაშობს) თვით თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნების ფორმირებაში, თუ გავითვალისწინებთ ამ აზროვნების ისეთ ორ მაკონსტიტუირებელ ნიშან-თვისებას, როგორიც არის, ერთი მხრივ, *ანთროპოცენტრიზმი*, მეორე მხრივ კი – *ინტერდისციპლინარიზმი*. როგორც ზემოთ უკვე ციტირებული ერთ-ერთი სტატიის ავტორი ამბობს, „მეტაფორისადმი ინტერესმა ხელი შეუწყო მეცნიერული აზრის ზემოდასახელებულ მიმართულებათა ურთიერთზემოქმედებას, მათ იდეურ კონსოლოდაციას, რის შედეგადაც დაიწყო ფორმირება კოგნიტურმა მეცნიერებამ, ანუ იმ მეცნიერებამ, რომელიც იკვლევს

ადამიანის ცნობიერების სხვადასხვა ასპექტთა კვლევას. ამ ურთიერთდაკავშირების და ურთიერთზემოქმედების საფუძველად იქცა ვარაუდი იმის თაობაზე, რომ ადამიანის კოგნიტური სტრუქტურები (აღქმა, ენა, აზროვნება, მეხსიერება და ქმედება) განუყრელად არიან ურთიერთდაკავშირებული ერთი ამოცანის ფარგლებში და ეს ამოცანაა ცოდნის შეთვისება, გადამუშავება და ტრანსფორმაცია“ (Арутюнова 1990: 5).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჩვენი კვლევის ადეკვატურად წარმართვისათვის განსაკუთრებული და, ალბათ, პრინციპული მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს თანამედროვე მეტაფოროლოგიური და მეთოდოლოგიური საწყისების წარმოჩენას, რადგან სწორედ ამ საწყისებზე დაყრდნობას და გარკვეული თვალსაზრისით მათდამი კრიტიკულ მიდგომას (და მხოლოდ მას) ძალუძს ადეკვატური ფორმითა და შინაარსით უზრუნველყოს მეტაფოროლოგიის იმ კონკრეტულ ასპექტზე გადასვლა, რომელიც გულისხმობს სწორედ რომანტიკული პოეტური მეტაფორის კვლევას.

1.2. თანამედროვე ანთროპოცენტრიზმი და მისი ორი განშტოება:

„კოგნიტურად“ და „კულტუროლოგიურად“ ორიენტირებული ანთროპოცენტრიზმი

ზემოთ, როცა ლაპარაკი იყო მეტაფორისა და, შესაბამისად, მეტაფოროლოგიის აქტუალურობაზე თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნების ფარგლებში, ხაზგასმით ვთქვით, რომ აუცილებელია ნათლად გამოიკვეთოს ამ სააზროვნო კომპლექსის როგორც თეორიული, ისე მეთოდოლოგიური საწყისები. მაგრამ ამავე დროს საჭიროდ მიგვაჩნია არა მხოლოდ ამ ორი საწყისის გამოკვეთა, არამედ იმ იერარქიული მიმართების ხაზგასმაც, რომელიც უნდა იგულისხმებოდეს მათ შორის. ვფიქრობთ, ამით გავითვალისწინებთ იმ ბუნებრივ მიმართებასაც, რომელიც არსებობს თეორიასა და მეთოდოლოგიას შორის. აქედან გამომდინარე უნდა ვიფიქროთ, რომ სწორედ ანთროპოცენტრიზმი უნდა ჩაითვალოს თანამედროვე მეტაფოროლოგიის თეორიულ საწყისად, ანუ იმ საწყისად, რომელიც მოითხოვს და განაპირობებს კიდევ თვით ამ პრობლემის *ხედვას* (როგორც ცნობილია, „თეორია“ სწორედ „ხედვას“ ნიშნავს და გულისხმობს), ხოლო რაც შეეხება ინტერდისციპლინარიზმს როგორც

მეტაფოროლოგიის კვლევის მეთოდოლოგიას, იგი უნდა მივიჩნიოთ სწორედ მეტაფორის ანთროპოცენტრისტული ხედვის ბუნებრივ შედეგად.

ვფიქრობთ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს იმის დანახვას და ხაზგასმას, რომ თვით თანამედროვე ანთროპოცენტრიზმი არ ხასიათდება შინაგანი „უნიტარულობით“, ანუ ცალმხრივობით. როგორც გვიჩვენებს ჰუმანიტარული კვლევის მთელი კონტექსტი, იგი დღეისათვის არსებობს და ფუნქციონირებს ორი სახით – ა) კოგნიტურად და ბ) კულტუროლოგიურად ორიენტირებული ანთროპოცენტრიზმის სახით. ვფიქრობთ, ნათქვამის დაკონკრეტება და განმარტება უნდა მოხდეს შემდეგნაირად: როგორც ცნობილია, სწორედ ენის კვლევისადმი ანთროპოცენტრისტული მიდგომა წარმოადგენს იმ თეორიულ და მეთოდოლოგიურ პარადიგმას, რომელიც განსაზღვრავს თანამედროვე ლინგვისტური აზროვნების მაგისტრალურ მიმართულებას. მაგრამ ანთროპოცენტრიზმის ამგვარი, ანუ პარადიგმული თვალსაზრისით ცენტრალური სტატუსი სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ უნდა დაისვას იგივეობის ნიშანი ანთროპოცენტრიზმსა და კოგნიტივიზმს შორის. რა თქმა უნდა, სწორედ ანთროპოცენტრისტული პარადიგმაა ის მიმართულება, რომელსაც „წინა პლანზე გამოჰყავს ადამიანი“ (Маслова 2004: 8) და სწორედ ეს მომენტი, ანუ ენობრივ ფაქტთა და მოვლენათა ადამიანური პრიზმით ხედვა, უნდა მივიჩნიოთ ხსენებული პარადიგმის მაკონსტიტუირებელ ნიშნად. მაგრამ საქმე ისაა – და მიგვაჩნია, რომ სწორედ ამ ფაქტს უნდა ჰქონდეს გადამწყვეტი მნიშვნელობა მეტაფორული ნომინაციის ჩვენეული კვლევისათვის, რომ ანთროპოცენტრისტული პარადიგმა თანამედროვე ლინგვისტურ აზროვნებაში წარმოდგენილია მისი ორი განშტოებით (ორი სუბპარადიგმით) – კოგნიტური ლინგვისტიკით და ლინგვო-კულტუროლოგიით.

როგორც უკვე ვიცით, ჩვენი კვლევის მიზანს წარმოადგენს მეტაფორული ნომინაციის როგორც ფენომენის კვლევა კულტუროლოგიური თვალსაზრისით, თვით კულტუროლოგიური თვალსაზრისი კი დაკონკრეტებული უნდა იქნეს იმით, რომ მეტაფორა განხილული იქნება კულტურის მხატვრულ-ესთეტიკური განზომილების ფარგლებში, ანუ როგორც პოეტური (და არა როგორც კოგნიტური) ფენომენი. აქედან გამომდინარე, საწინამდებარე გამოვლენების მიზანს უნდა წარმოადგენდეს პოეტური მეტაფორის კვლევის ძირითად პრინციპებს, აუცილებლად მიგვაჩნია დავეყრდნოთ კოგნიტური ლინგვისტიკის და

ლინგვოკულტუროლოგიის იმ განსაზღვრას, რომლის ფარგლებში ხაზგასმულია როგორც მათი საერთო გენეტიკური საფუძველი, ისე მათ შორის არსებული პრინციპული განსხვავებაც. ზემოთ ციტირებულ ნაშრომში ხსენებული განსხვავება ფორმულირებულია შემდეგნაირად: „კოგნიტური ლინგვისტიკა იმ დისციპლინებთან ერთად, რომლებიც ერთობლივად წარმოადგენენ კოგნიტოლოგიას (პირველ რიგში უნდა ვიგულისხმოთ კოგნიტური ფსიქოლოგია და კოგნიტური სოციოლოგია) ცდილობს გასცეს პასუხი კითხვაზე, თუ როგორ არის ორგანიზებული ადამიანის ცნობიერება და როგორ შეიცნობს ადამიანი სამყაროს ..., ლინგვოკულტუროლოგიაში კი ადამიანი განიხილება კულტურულ სივრცეში. ლინგვოკულტუროლოგია ცდილობს გასცეს პასუხი შემდეგ კითხვებზე: როგორ წარმოუდგენია ადამიანს სამყარო? როგორია მეტაფორის და სიმბოლოს როლი კულტურაში? როგორია ფრაზეოლოგიზმთა როლი და რატომ ხდება, რომ ისინი საუკუნეების განმავლობაში ინარჩუნებენ თავის ადგილს კულტურაში? ...“(Маглова 2004: 8). ამ მოსაზრებიდან გამომდინარე, ავტორი იძლევა ლინგვოკულტუროლოგიის შემდეგ განზოგადებულ დეფინიციას: „ლინგვოკულტუროლოგია იკვლევს ენას როგორც კულტურის ფენომენს“ (იქვე).

ჩვენ, რატომ უნდა, უნდა გავითვალისწინოთ მეტაფორის ფუნქციური არსისა და მისი ტიპოლოგიზაციის ის მონაცემები, რომლითაც ხასიათდება თანამედროვე კოგნიტოლოგია, რადგან, ჩვენი აზრით, როგორი მრავალფეროვნებითაც არ უნდა ხასიათდებოდეს მეტაფორა როგორც ენობრივ-ტექსტობრივი თუ სააზროვნო მოვლენა, იგი მუდამ წარმოადგენს შინაგანად ერთიან ფენომენს. მაგრამ ამავე დროს სწორედ ამ ერთიანი ფენომენის მრავალფეროვნება და ის ფაქტი, რომ ჩვენი კვლევის დომინანტურ ობიექტს წარმოადგენს რომანტიკული მხატვრული ვერბალური მეტაფორა, იძლევა იმის საფუძველს, რომ ანთროპოცენტრიზმის იმ ორი განშტოებიდან, რომლებზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი, თეორიული და მეთოდოლოგიური პრიმატიც მივანიჭოთ კულტუროლოგიურად ორიენტირებულ ანთროპოცენტრიზმს. თუ ამავე დროს გავითვალისწინებთ იმ ფაქტსაც, რომ ვერბალური მეტაფორა პირველ რიგში და არსებითად წარმოადგენს ენობრივ მოვლენას, მაშინ კულტუროლოგიურად ორიენტირებულ ანთროპოცენტრიზმს მიეცემა ლინგვოკულტუროლოგიის, ანუ თანამედროვე ლინგვისტიკის დომინანტური პარადიგმის სახე.

§ 2. თანამედროვე ინტერდისციპლინარიზმი და მისი ორი მეთოდოლოგიური განშტოება

ზემოთ ლაპარაკი გვქონდა ანთროპოცენტრიზმზე როგორც თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნებისა და კერძოდ მეტაფოროლოგიის თეორიულ საწყისზე, ხაზი გაესვა იმ გარემოებას, რომ ამ დომინანტურმა თეორიულმა საწყისმა (პრინციპმა) მოგვცა ჩვენი კვლევის ობიექტის როგორც ენობრივ-ტექსტობრივი ფენომენის ანთროპოცენტრისტული ხედვის ორი განშტოება: კოგნიტოლოგია და ლინგვოკულტუროლოგია. რაკი ვლაპარაკობთ ლინგვოკულტუროლოგიაზე იმ შემთხვევაში, როცა ანთროპოცენტრისტული ხედვის რეალიზაცია ხდება ენობრივ ფენომენებთან დაკავშირებით, ამით ვგულისხმობთ, რომ მსგავს შემთხვევებში ლინგვისტიკა, ანუ მეცნიერება, რომელიც სწავლობს სწორედ ენობრივ-ტექსტობრივ ფენომენებს, უნდა დაუკავშირდეს კულტუროლოგიას და სწორედ კულტურამ როგორც ინტეგრალურად აღქმულმა ფენომენმა უნდა დააფუძნოს ენობრივ-ტექსტობრივი პრობლემისადმი ჭეშმარიტად თანამედროვე მიდგომა.

მაგრამ, თუ ზემოთ ანთროპოცენტრიზმი მივიჩნიეთ ჩვენთვის საინტერესო ფენომენთა, კერძოდ კი მეტაფორის ადკვატური თეორიული ხედვის პრინციპად და გარანტად, ინტერდისციპლინარიზმი, რომელიც ისევე განსაზღვრავს თანამედროვე მეტაფოროლოგიის თემატურ და პრობლემურ ასპექტებს, როგორც ანთროპოცენტრიზმი, უნდა მივიჩნიოთ ამგვარი კვლევის მეთოდოლოგიურ პრინციპად, შეიძლება ითქვას – მეთოდოლოგიურ პარადიგმად. მაგრამ ამ შემთხვევაში კვლავ მოგვიხდება ლაპარაკი ისეთ შინაგან (ამ შემთხვევაში უკვე მეთოდოლოგიურ) გაორებაზე, უფრო სწორად კი განშტოებაზე, როგორც ეს მოხდა ანთროპოცენტრიზმის შემთხვევაში. საქმე ისაა, რომ ორივე შემთხვევაში, სულ ერთია, მეტაფორისადმი კვლევითი მიდგომა ატარებს კოგნიტურ თუ, პირიქით, კულტუროლოგიურ (ანუ ლინგვოკულტუროლოგიურ) ხასიათს, კვლევის მეთოდოლოგიურ ბაზისად მოგვევლინება სწორედ ინტერდისციპლინარიზმი. გავიხსენოთ ის, რაც შესავალში ითქვა კოგნიტურ მეტაფოროლოგიაზე, რომ ის „იპყრობს ცოდნის განსხვავებულ სფეროებს – ფილოსოფიას, ლოგიკას, ფსიქოლოგიას, ფსიქო-ანალიზს, ლიტერატურათმცოდნეობას ...“ (Арутюнова 1990: 5). აქედან გამომდინარე უნდა

მივიჩნიოთ, რომ მეტაფორისადმი კოგნიტური მიდგომა გარდუვალად იქნება ინტერდისციპლინური, რადგან სწორედ ზემოთ ხსენებულ მეცნიერულ დისციპლინათა შორის კავშირი გახდა აუცილებელი კოგნიტური მეტაფოროლოგიისათვის.

ქვემოთ, უკვე მოცემული თავის ფარგლებში, ხაზგასმით გვექნება ლაპარაკი კოგნიტურ მეტაფოროლოგიაზე მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი მიზნებიდან გამომდინარე როგორც თეორიული, ისე მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით უპირატესობას ვანიჭებთ ლინგვოკულტუროლოგიურ მიდგომას. ჩვენი აზრით, ლინგვოკულტუროლოგიურმა მეტაფოროლოგიამ ბოლომდე და სრულად უნდა გაითვალისწინოს კოგნიტური მეტაფოროლოგიის მონაცემები, მაგრამ, რადგან უკვე თეორიულ დონეზე უპირატესობა მივანიჭეთ მეტაფორის როგორც ენობრივ-ტექსტობრივი ფენომენის ხედვას, აუცილებლად მიგვაჩნია იმის ზოგადი სახით აღნიშვნა მაინც, თუ რა თავისებურებებით უნდა გამოირჩეოდეს საკუთრივ ლინგვოკულტუროლოგიური ინტერდისციპლინარიზმი.

როგორც თვით ინტერდისციპლინარიზმის აღმნიშვნელი ტერმინის სემანტიკიდან გამომდინარეობს, ამგვარი მეთოდოლოგიური პარადიგმის ინვარიანტულ ნიშნად უნდა მივიჩნიოთ საკვლევი ფენომენისადმი მიდგომის მონოდისციპლინურ ვარიანტზე უარის თქმა. მაგრამ როგორ მოხდება ამ დისციპლინათა შორის შინაგანი კავშირის დამყარება, რომელთა მონაცემებიც უნდა გავითვალისწინოთ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში? და მეორე მხრივ, როგორი იქნება ინტერდისციპლინურად ურთიერთდაკავშირებულ მეცნიერებათა რაოდენობა? ამ კითხვაზე, რა თქმა უნდა, ინტერდისციპლინარიზმს როგორც მეთოდოლოგიურ კონცეპტს არ ძალუძს ყველა შესაძლო შემთხვევისათვის ღირებული პასუხის გაცემა, რადგან ყველაფერი დამოკიდებულია საკვლევი ფენომენის ხასიათზე და იმ გარემოებაზეც, თუ რომელ ფუნქციურ სტილს ეკუთვნის იგი და როგორია მისი ადგილი და როლი მოცემული ტიპის დისკურსისა და ტექსტის ფარგლებში.

გამომდინარე იქიდან, რომ ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის დომინანტურ თემას და პრობლემას წარმოადგენს პოეტური მეტაფორა, შეგვიძლია უკვე ამ ეტაპზე ზოგადი შტრიხებით მაინც მოვხაზოთ ჩვენი საკვლევი ობიექტისადმი ინტერდისციპლინური

მიდგომის კონტურები; და რომელია ის კითხვები, რომლებზეც მოგვიხდება პასუხს გაცემა? ვფიქრობთ, ეს არის შემდეგი კითხვები:

1. რომელია ის მეცნიერული დისციპლინები, რომელთა შორის პოეტური მეტაფორის კვლევისას უნდა დამყარდეს ინტერდისციპლინური კავშირი?
2. როგორ უნდა იქნას გააზრებული, ერთი მხრივ, კავშირი ამ ინტერდისციპლინურად დაკავშირებულ მეცნიერებებს შორის და, მეორე მხრივ, იმ დისციპლინას შორის, რომელმაც უნდა განსაზღვროს საკვლევი ფენომენის თეორიული ხედვა? როგორც უკვე ითქვა, მეტაფორისადმი ანთროპოცენტრისტული მიდგომის იმ განშტოებას, რომელიც მთელ ჩვენს კვლევას უნდა დაედოს საფუძვლად, ეწოდება კულტურაზე დაფუძნებული, ანუ კულტუროლოგიური ხედვა. მაგრამ, როგორ უნდა გამოიყურებოდეს კულტუროლოგიის განმსაზღვრელი და ფუნდამენტური როლი კულტუროლოგიურად ორიენტირებული ინტერდისციპლინარიზმის განხორციელების შემთხვევაში?

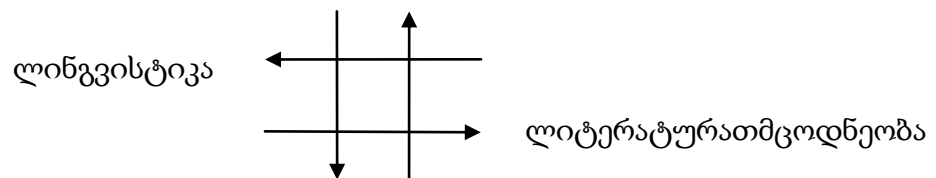
მეტაფორისადმი ლინგვოკულტუროლოგიური (კულტუროლოგიურად ორიენტირებული) ინტერდისციპლინური მიდგომა მთელი თავისი კონკრეტიკით, რა თქმა უნდა, განხორციელდება მაშინ, როცა მთლიანად და სისტემატიზირებულად განსაზღვრული იქნება ჩვენი კვლევის როგორც თეორიული, ისე მეთოდოლოგიური პრინციპები. მაგრამ ვფიქრობთ, რომ უკვე ამ ეტაპზე შეგვიძლია გავცეთ პასუხი ზემოთ დასმულ კითხვებზე და გრაფიკული საშუალებებით მოვხაზოთ ინტერდისციპლინარიზმის იმ ლინგვოკულტუროლოგიური ვარიანტის მოდელი, რომელმაც უნდა იფუნქციონიროს კვლევის უკვე დაკონკრეტებული ეტაპის რეალიზაციისას.

რაკი უკვე განსაზღვრული გვაქვს, რომ ვიკვლევთ პოეტურ მეტაფორას, თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, ინტერდისციპლინარიზმი ჩვენ შემთხვევაში უნდა ნიშნავდეს პირველ რიგში ორ ისეთ დისციპლინას შორის კავშირის დამყარებას, როგორიცაა ლინგვისტიკა და ლიტერატურათმცოდნეობა. ლინგვისტიკა იმიტომ, რომ ვერბალური მეტაფორა წარმოადგენს ენობრივ და ტექსტობრივ მოვლენას, ხოლო ლიტერატურათმცოდნეობა იმიტომ, რომ ტრადიციულად სწორედ ეს ჰუმანიტარული დისციპლინა იკვლევს მხატვრული კულტურის ვერბალური რეალიზაციის ყველა შესაძლო ვარიანტს. მაგრამ, როგორც უკვე ითქვა, ჩვენ გასაცემი გვაქვს პასუხი იმ

კითხვაზე, რომელიც ეხება კულტურის და შესაბამისად კულტუროლოგიის როლს ამ ორი დისციპლინის მონაცემთა შორის კავშირის დამყარების თვალსაზრისით. ჯერ წარმოვადგინოთ კულტუროლოგიურად ორიენტირებული მეთოდოლოგიის ჩვენი ვარიანტის მოდელი, შემდეგ კი შევეცადოთ მის კომენტირებას.

კულტურული პარადიგმა

(ამ პარადიგმის მხატვრული განზომილება)



ვფიქრობთ, ამ მოდელის მიხედვით პოეტური მეტაფორისადმი მიდგომის ჩვენი მეთოდოლოგია უნდა ხასიათდებოდეს პრინციპული ორგანზომილებიანობით, რაც ნიშნავს შემდეგს: მეთოდოლოგიას აქვს, ერთი მხრივ, ჰორიზონტალური, მეორე მხრივ კი, ვერტიკალური განზომილება. ჰორიზონტალური განზომილება ერთმანეთთან აკავშირებს დაახლოებით ერთი და იგივე სტატუსის მქონე ისეთ დისციპლინებს, როგორიც არის ლინგვისტიკა და ლიტერატურათმცოდნეობა. თუმცა ჩვენი კვლევის ფარგლებში ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია ხსენებულ მეთოდოლოგიაში ლინგვისტიკის მონაწილეობა, მაინც უნდა მივიჩნიოთ, რომ ამ ორ დისციპლინათაგან არც ერთს არ უნდა მიეცეს გადამჭრელი უპირატესობა: ორივე თანაბრად მნიშვნელოვანია. სწორედ ამ თანაბარ „უფლებიანობაზე“, ე.ი. თანაბარ დისციპლინურ სტატუსზე მიუთითებს ჩვენს მოდელში ორმხრივად მიმართული ისრები. მაგრამ, როგორც ვხედავთ, მოდელს აქვს ვერტიკალური განზომილებაც და ეს ვერტიკალური განზომილება წარმოდგენილია კულტურით, უფრო კონკრეტულად კი კულტურული პარადიგმით (უფრო ზუსტად, ამ პარადიგმის მხატვრული განზომილებით), რადგან, როგორც ვიცით, საქმე გვაქვს სწორედ პოეტურ მეტაფორასთან. მოდელის

ვერტიკალური განზომილება, რომელიც მინიშნებულია ორი ვერტიკალური ისრით, მიუთითებს იმაზე, რომ კავშირი ლინგვისტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობას შორის უნდა განხორციელდეს სწორედ მხატვრული კულტურის იმ პარადიგმაზე დაყრდნობით, რომლის ფარგლებშიც ხორცშესხმულია პოეტური მეტაფორის საკვლევი ვარიანტი.

§ 3. კულტურა როგორც ფენომენი და მისი მიმართება მეტაფორის ლინგვოკულტუროლოგიურ კვლევასთან

ვფიქრობთ, უკვე გამოიკვეთა ჩვენი კვლევის შემდეგი პარადიგმული ნიშანი: პოეტური მეტაფორის კვლევისას უპირატესობა ენიჭება ლინგვოკულტუროლოგიურ მიდგომას. ეს კი იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ აუცილებელია თავიდანვე გვეჩვენოს კულტურის როგორც ფენომენის ზოგადი ხედვა და, გარდა ამისა, პოეტური მეტაფორის ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევის ეტაპობრივი სტრუქტურის ჩვენებული მოდელი. ჯერ ვილაპარაკებთ სწორედ ამ ეტაპობრივ სტრუქტურაზე, შემდეგ კი დავეყრდნობით არსებულ კულტუროლოგიურ ლიტერატურას და შევეცდებით იმის განსაზღვრას, თუ რას წარმოადგენს კულტურა როგორც ფენომენი.

როგორი უნდა იყოს პოეტური მეტაფორის კვლევის ლინგვოკულტუროლოგიური, ანუ კოგნიტურისგან განსახვავებული „ვარიანტის“ ეტაპობრივი სტრუქტურა? შევეცდებით გავცეთ პასუხი ამ კითხვაზე:

1. პირველ რიგში, უნდა განისაზღვროს კულტურა როგორც ადამიანთან უშუალოდ დაკავშირებული ფენომენი;
2. კულტურის როგორც ფენომენის ზოგადი განსაზღვრის შემდეგ ხაზგასმული უნდა იქნას მისი მრავალგანზომილებიანი ხასიათი და კულტურის ამ მრავალგანზომილებიანი სტრუქტურიდან გამოიყოს და განისაზღვროს მისი მხატვრულ–ესთეტიკური განზომილება, ანუ ის განზომილება, რომელსაც ფუნდამენტური მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს პოეტური მეტაფორის კვლევის პროცესში;

3. ზემოთ აღნიშნული ორი კვლევითი ნაბიჯის შემდეგ უნდა განისაზღვროს თუ როგორ არის ინტერპრეტირებული კულტურის მხატვრულ-ესთეტიკური განზომილება თანამედროვე ჰუმანიტარულ აზროვნებაში ზოგადად და კერძოდ თანამედროვე სემიოტიკურ აზროვნებაში;
4. იმის შემდეგ, რაც განსაზღვრული გვექნება კულტურის მხატვრულ-ესთეტიკური განზომილების არსი და სპეციფიკა, აუცილებელი იქნება განისაზღვროს ხსენებული განზომილების ვერბალური ტიპის, ანუ ვერბალური მხატვრული ტექსტის არსი და სპეციფიკაც. ბუნებრივია მივიჩნიოთ, რომ სწორედ კვლევის ამ ეტაპზე უნდა მოხდეს კულტუროლოგიურ და ლინგვისტურ თვალსაზრისთა ისეთი სინთეზი, რომელიც საშუალებას მოგვცემს არსებითად და პრინციპულად განვასხვავოთ ერთმანეთისგან მეტაფორის კვლევისადმი მიდგომის კოგნიტური და ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმები – რა თქმა უნდა, მიდგომათა ამ ორი ტიპის იმ საერთო „გენეტიკური“ საფუძვლის გათვალისწინებისა და ხაზგასმის ფონზე, რომელსაც „ანთროპო-ცენტრიზმი“ ეწოდება. აქედან გამომდინარე, უნდა ვიფიქროთ, რომ სწორედ მხატვრული ვერბალური ტექსტის ლინგვოკულტუროლო-გიურმა გააზრებამ უნდა შექმნას ზოგადად მეტაფორისა და კერძოდ პოეტური მეტაფორის ანთროპოცენტრისტული და ამავე დროს კოგნიტურისგან განსხვავებული კვლევის პარადიგმული საფუძვლები;
5. იმის შემდეგ კი, როცა გადავწყვეტთ, რომ კვლევის ზემოთ დასახელებულმა სტადიებმა შეგვიქმნეს ჩვენი კვლევის ზოგად-თეორიული საფუძვლები, საჭირო გახდება ამ საფუძველთა დაკონკრეტება ინგლისურენოვანი მხატვრული, ანუ პოეტური მეტაფორის კვლევის გზით. უფრო კონკრეტულად თუ ვიტყვით, მეტაფორის ხსენებულ ტიპს ვიკვლევთ ინგლისურენოვანი რომანტიზმის ისეთი წარმომადგენლის ტექსტში, როგორიცაა უილიამ ბლეიკი.

ზემოთ შევეცადეთ ერთმანეთისგან გაგვემიჯნა ენობრივი ფენომენებისადმი კვლევითი მიდგომის კოგნიტური და ლინგვოკულტუროლოგიური მიმართულებები და ამავე დროს ხაზი გავუსვით იმ ფაქტს, რომ მათ აქვთ ერთიანი „გენეტიკური“

საფუძველი ანთროპოცენტრიზმის სახით. ამავე დროს მივიჩნით, რომ მეტაფორის ლინგვოკულტუროლოგიური, ანუ კოგნიტურისგან განსხვავებული კვლევის წინაპირობას უნდა წარმოადგენდეს კულტურის როგორც ფენომენის განსაზღვრა. ხსენებულ ფენომენს განვსაზღვრავთ ორი თანამედროვე კულტუროლოგიური ლექსიკონის მიხედვით და სწორედ ამ განსაზღვრათა შეჯერების გზით დავინახავთ ენობრივი ფენომენებისადმი ზემოხსენებული ორი მიდგომის გამიჯვნის თეორიულ საფუძველს.

ერთ–ერთი ამ ლექსიკონთაგანის ავტორი ბ. კონონენკო შემდეგნაირად განსაზღვრავს კულტურას: „კულტურა არის ადამიანის არსებობისა და ქმედების ორგანიზაციის და განვითარების ისეთი სპეციფიკური ფორმა, რომელიც წარმოდგენილია როგორც მატერიალური, ისე სულიერი შემოქმედების პროდუქტებით ... და რომელიც ასახავს ადამიანთა ერთობლივ დამოკიდებულებას ბუნების და საკუთარი თავის მიმართ“ (Кононенко 2003: 205). მეორე ავტორი, კ. ხორუჟენკო კი შემდეგნაირად განსაზღვრავს კულტურას: „ტერმინით ‘კულტურა’ აღინიშნება სოციალურად შეძენილ და თაობიდან თაობაში გადაცემულ სიმბოლოთა, იდეათა, ღირებულებათა, ჩვეულებათა, რწმენათა, ტრადიციათა და ქცევის წესთა ის ერთობლიობა, რომლის საშუალებით ადამიანები ახდენენ თავიანთი არსებობის ორგანიზებას“ (Хоруженко 1997: 229). როგორც ვხედავთ, კულტურის ფენომენის ამ ორ განსაზღვრას აერთიანებს შემდეგი მომენტი: ორივე ავტორის მიხედვით, კულტურა წარმოადგენს ადამიანთა არსებობის არა რომელიღაც ერთ ასპექტს თუ სფეროს, არამედ ამ არსებობას მის მთლიანობაში. მიგვაჩნია, რომ ხსენებულ მომენტს განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს სწორედ ჩვენი კვლევითი მიზანდასახულობის თვალსაზრისით. არ არის საკმარისი იმის ხაზგასმა, რომ ენობრივი ფენომენებისადმი კულტუროლოგიური მიდგომა განსხვავდება კოგნიტურისგან: პრინციპულად მნიშვნელოვანია ხაზი გაესვას იმასაც, რომ, მიუხედავად ადამიანთა კოგნიტური ქმედების დიდი მნიშვნელობისა, იგი მაინც წარმოადგენს იმ ყოვლისმომცველი ფენომენის მხოლოდ ერთ–ერთ ასპექტს, რომელსაც „კულტურა“ ეწოდება. კულტურასა და კოგნიციას შორის ეს ფუნდამენტური განსხვავება ნათლად ვლინდება ჩვენს მიერ უკვე ციტირებული ავტორის, კონონენკოს იმ გამონათქვამიდან, რომელშიც ერთი მეორის მიყოლებით ჩამოთვლილია კულტურის ფუნქციები: „კულტურა ასრულებს

ისეთ ფუნქციებს, როგორიცაა: ანთროპოგენური (ჰუმანიტარული), ინფორმაციული, შემცნებითი (გნოსეოლოგიური), კომუნიკაციური, რეგულაციური (ნორმატიული), შეფასებითი (აქსიოლოგიური), სიგნიფიკაციური (ნიშნობრივი), პრაქსეოლოგიური“ (Кононенко 2003: 205). როგორც ვხედავთ, შემცნებითი ანუ კოგნიტური ფუნქცია მიჩნეულია კულტურის ერთ–ერთ და არა მის ერთადერთ და ყოვლისმომცველ ფუნქციად. აქედან გამომდინარე ჩვენც უნდა მივიჩნიოთ, რომ ნებისმიერი ფენომენის კოგნიტური ხედვა შეიძლება იყოს ამ ფენომენის მთლიანური და, შესაბამისად, ქეშმარიტი ხედვის მხოლოდ ერთი (თუმცა მნიშვნელოვანი) მომენტი.

ვფიქრობთ, ჩვენი კვლევითი მიზნებისთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანი უნდა იყოს ის ფაქტიც, რომ ნებისმიერი ფენომენისადმი (და, რა თქმა უნდა, ვერბალური მეტაფორისადმი) კულტუროლოგიურ მიდგომას უნდა მიენიჭოს გარკვეული უპირატესობა კოგნიტური მიდგომის ფონზე იმიტომ, რომ იგი უფრო უშუალოდ და, შესაბამისად, უფრო არსებითადაც უკავშირდება ადამიანს; ეს კი იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ, რომ კულტუროლოგიურ მიდგომას უნდა მიენიჭოს უპირატესობა სწორედ ამ ორი მიდგომის საერთო „გენეტიკური“ საფუძვლიდან, ანუ ანთროპოცენტრიზმიდან გამომდინარე. როგორც იგივე ავტორი ამბობს, „ადამიანის მთელი სამყარო წარმოადგენს კულტურის სამყაროს და კულტურის პრობლემაც არსებითად უნდა მივიჩნიოთ თვით ადამიანის პრობლემად“ (Кононенко 2003: 205). იგივეს, თუმცა სხვა ფორმით, ამტკიცებს ხორუჟენკო: „კულტურის სუბიექტს წარმოადგენს ადამიანი: სწორედ იგი ქმნის, ინახავს და ავრცელებს მის მიერ შექმნილ კულტურულ ღირებულებებს“ (Хоруженко 1997: 229).

და ბოლოს, აუცილებლად მიგვაჩნია – იმდენად, რამდენადაც ჩვენ ვიკვლევთ პოეტურ მეტაფორას – ხაზი გაესვას კულტურის უშუალო კავშირს შემქმედებასთან როგორც სპეციფიკურად ადამიანურ ფენომენტთან. როგორც ზემოთ უკვე ციტირებული ავტორი ამბობს, „შემოქმედება შესაძლებელია მხოლოდ კულტურის ფარგლებში და ამიტომაც უნდა ითქვას, რომ ეს ორი ფენომენი – შემოქმედება და კულტურა – განუყოფლად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული“ (Хоруженко 1997: 229).

როგორც ზემოთ ითქვა, ჩვენი კვლევის შემდგომი ეტაპი გულისხმობს იმის განსაზღვრას, თუ როგორ უნდა იქნას გაგებული კავშირი კულტურასა და მხატვრულ შემოქმედებას შორის, ანუ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, როგორ უნდა იქნას გაგებული

მხატვრული შემოქმედების ადგილი კულტურის როგორც მრავალგანზომილებიანი ფენომენის ფარგლებში იმდენად, რამდენადაც ჩვენი კვლევის საგანს წარმოადგენს ვერბალური მეტაფორა როგორც პოეტური ტექსტის კომპონენტი და მის კვლევას ვაპირებთ ლინგვოკულტუროლოგიურად, ჩვენთვის პრინციპული მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს იმ გარემოებას, რომ თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნება შემოქმედებას განიხილავს კულტურის ცენტრალურ განზომილებად, ანუ იმ ერთადერთ გამზომილებად, რომელსაც ძალუძს წარმოადგინოს იგი მის მთლიანობაში. როგორც ლ. მოსოლოვა აღნიშნავს, მხოლოდ ხელოვნებას (და სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი საიდუმლო) ძალუძს მთლიანობაში წარმოადგინოს კულტურის ხატი“ (Мосолова 2001: 4). იგივე ავტორის მიხედვით, სწორედ „ხელოვნება წარმოადგენს კულტურის ‘სარკეს’, მის თვითშეგნებას“ (იქვე).

§4. მხატვრული ვერბალური ტექსტი და მისი ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევის თეორიული პრინციპები

შეიძლება ითქვას, რომ ზემოთ განვითარებულმა მსჯელობამ მიგვიყვანა სამ ჩვენთვის მნიშვნელოვან დასკვნამდე:

- ა) ანთოპოცენტრიზმის როგორც ხედვისა და კვლევის ერთიანი პრინციპის ფარგლებში გამიჯნულ უნდა იქნას ენობრივი ფენომენებისადმი ორი მიდგომა – კოგნიტური და ლინგვოკულტუროლოგიური;
- ბ) რაც არ უნდა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდეს კოგნიტურ მიდგომას, თეორიულ–მეთოდოლოგიური პრიმატი უნდა მიენიჭოს ლინგვოკულტუროლოგიურს იმ შემთხვევაში, თუ გვსურს აღვიქვათ და გავიაზროთ ენობრივი ფენომენი მის მთლიანობაში;
- გ) კულტურის როგორც სისტემური მთლიანის ფარგლებში მხატვრულ კულ–ტურას უკავია ცენტრალური ქვესისტემის ადგილი.

გამომდინარე იქიდან, რომ ჩვენი კვლევის საბოლოო და ცენტრალურ საგანს წარმოადგენს ვერბალური მხატვრული მეტაფორა და ამგვარი მეტაფორა, ბუნებრივია,

შეიძლება ფუნქციონირებდეს მხოლოდ ვერბალური მხატვრული ტექსტის ფარგლებში, აუცილებლად მიგვაჩნია იმის განხილვა, თუ როგორ არის დანახული თანამედროვე ფილოლოგიაში ვერბალური მხატვრული ტექსტის სტრუქტურა. ეს სტრუქტურა წარმოდგენილია შემდეგი სამი განზომილებით:

1. მხატვრული ვერბალური ტექსტის პირველ განზომილებად მიჩნეულია ის ფაქტი, რომ ამგვარი ტექსტი „შეიცავს არა მხოლოდ სემანტიკურ, არამედ ე.წ. მხატვრულ, ანუ ესთეტიკურ ინფორმაციასაც. ეს მხატვრული ინფორმაცია რეალიზებულია მხოლოდ ინდივიდუალური მხატვრული სტრუქტურის, ე.ი. კონკრეტული მხატვრული ტექსტის ფარგლებში. მხატვრული ინფორმაციის მატარებლად ტექსტში შეიძლება მოგვევლინოს ნებისმიერი მისი ელემენტი“ (Домашнев, Шишкина, Гончарова 1989: 22). ბუნებრივია მივიჩნიოთ, რომ პოეტური მეტაფორაც, როგორც მხატვრული ტექსტის ელემენტი, უნდა შეიცავდეს სპეციფიკური სახის და შინაარსის მხატვრულ ინფორმაციას და, შესაბამისად, ჩვენი კვლევის მიზანი უნდა იყოს ამ ინფორმაციის გამოვლენა. ვფიქრობთ, სწორედ ამით უნდა განისაზღვრებოდეს მეტაფორის კვლევის ლინგვოკულტუროლოგიური მეთოდოლოგიის ის მიზანი, რომელიც დაკონკრეტდება მხატვრული ვერბალური ტექსტის შემდეგი ორი განზომილებით;
2. „მხატვრული ტექსტის როგორც ესთეტიკური კომუნიკაციის სპეციფიკურ ნიშან-თვისებად (ანუ განზომილებად – ნ.დ.) მიიჩნევა მისი აბსოლუტური ანთროპოცენტრისტულობა, რაც გულისხმობს იმას, რომ *მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოებში სამყაროს შემეცნება და ასახვა მიმართულია პირველ რიგში ადამიანის შემეცნებაზე, ხოლო ტექსტში წარმოდგენილი ყველა ფაქტი და მოვლენა ემსახურება მის ყოველმხრივ ჩვენებას*“ (Домашнев, Шишкина, Гончарова 1989: 23). როგორც ვხედავთ, მხატვრული ტექსტის ეს მეორე განზომილება არა მხოლოდ მეტ კონკრეტულობას სძენს პირველს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ტექსტის მიერ მოწოდებული მხატვრული ინფორმაცია უნდა იყოს ინფორმაცია ადამიანის შესახებ; მხატვრული ტექსტის ანთროპოცენტრისტული ხედვა

კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს, რომ ენობრივ ფენომენტა კვლევისას სწორედ ლინგვოკულტუროლოგიურ მიდგომას უნდა მიენიჭოს თეორიულ–მეთოდოლოგიური პრიმატი. ბუნებრივია, რომ პოეტური მეტაფორის კვლევაც უნდა ხდებოდეს პირველ რიგში ანთროპოცენტრისტულად, ხოლო ანთროპოცენტრისტული მიდგომა გაიგივებულ უნდა იქნას ლინგვოკულტუროლოგიურ მიდგომასთან. გამომდინარე იქიდან, რომ ჩვენს მიერ საკვლევი მხატვრული ტექსტი მიეკუთვნება რომანტიზმს როგორც მხატვრული კულტურის დინამიკის ისტორიულ ეტაპს, რომანტიკული მხატვრული მეტაფორის კვლევაც უნდა ნიშნავდეს ადამიანის როგორც რომანტიკული სუბიექტის ხედვას და ინტერპრეტაციას;

3. მხატვრული ტექსტის მესამე განზომილებად მიჩნეულია მისი „პოლისემანტიკურობა“ (Домашнев, Шишкина, Гончарова 1989: 24). მონოგრაფიაში „მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაცია“ ავტორები მიიჩნევენ, რომ „მხატვრული ტექსტის პოლისემანტიკურობა ყველაზე უფრო მკაფიოდ ვლინდება ლირიკულ ტექსტთა ინტერპრეტაციისას და უფრო ნაკლებად მაშინ, როცა საქმე გვაქვს პროზაულ ფაბულის შემცველ ტექსტებთან“ (Домашнев, Шишкина, Гончарова 1989: 24). რაკი ჩვენც საქმე გვექნება ძირითადად რომანტიკულ ლირიკასთან, პოეტური მეტაფორის ანთროპოცენტრისტურ–ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევაც უნდა მიზნად ისახავდეს მისი შესაძლო პოლისემანტიკურობის გამოვლენასაც.

როგორც ვხედავთ, მხატვრულ ტექსტში გამოიყოფა სამი მისთვის სპეციფიკური განზომილება: ესთეტიკური ინფორმაციულობა, ანთროპოცენტრისტულობა და პოლისემანტიკურობა. რა კავშირი შეიძლება ჰქონდეს ამ სამ განზომილებას ჩვენი საკვლევი მიზნებისთვის? ვფიქრობთ, ეს კავშირი შეიძლება გამოხატული იქნას შემდეგი ორი მომენტით:

1. მხატვრული ტექსტის სამგანზომილებიანობა არ უნდა ნიშნავდეს სამივე განზომილების ერთი და იგივე სტატუსს. გამომდინარე იქიდან, რაც აქამდე ითქვა, ერთი მხრივ ზოგადად კულტურის, ხოლო მეორე მხრივ მხატვრული კულტურის შესახებ, უნდა იგულისხმებოდეს, რომ ტექსტის

ამგვარი სტრუქტურა ატარებს იერარქიულ ხასიათს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ტექსტის ესთეტიკური ინფორმაციულობა და პოლისემანტიკურობა უნდა არსებობდეს იმდენად, რამდენადაც ისინი “ემსახურებიან” ტექსტობრივ ანთროპოცენტრიზმს;

2. და, რა თქმა უნდა, ზემოთ ხაზგასმულ განზომილებრივ იერარქიას უნდა ჰქონდეს ფუძემდებლური მნიშვნელობა პოეტური მეტაფორის კვლევისას, რადგან ნებისმიერი ამგვარი მეტაფორა თავის თავში უნდა შეიცავდეს ანთროპოცენტრისტულად გაგებული პოლისემანტიკურობის შესაძლებლობას და ამ თვალსაზრისით პრინციპულად უნდა განსხვავდებოდეს სიტყვის მეტაფორიზაციის ყველა ისეთი შემთხვევისაგან, რომელიც ემსახურება მის ტერმინოლოგიზაციას (რადგან, როგორც ცნობილია, ტერმინისთვის დამახასიათებელია სწორედ მონოსემანტიკურობა).

§ 5. სემანტიკური სივრცე როგორც ლინგვისტიკისა და კულტუროლოგიის დამაკავშირებელი კონცეპტი

თუ გავაგრძელებთ მსჯელობას პოეტური მეტაფორის კვლევის თეორიულ-მეთოდოლოგიურ საფუძვლებზე, აუცილებელი იქნება ამ მსჯელობის შევსება მისი საკუთრივ ლინგვისტური ასპექტით. მაგრამ ამავე დროს არ უნდა დავივიწყოთ ისიც, რომ რომ ვერავითარი კულტუროლოგიური მსჯელობა ვერ შეერწყმის ლინგვისტურ მსჯელობას მექანიკურად, რადგან ორივე ამ დისციპლინას აქვს საკუთარი წარმომავლობა და საკუთარი კონცეპტუალური სტრუქტურა. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ჩვენი კვლევითი მიზნებისთვის და, ალბათ, ლინგვოკულტუროლოგიის როგორც აზროვნების ჭეშმარიტად სინთეზური მიმართულების დამკვიდრებისათვის, აუცილებელია კულტუროლოგიურ და ლინგვისტურ დისკურსთა ორგანული შერწყმა.

მაგრამ რა არის აუცილებელი ამგვარი შერწყმისთვის, ანუ კულტუროლოგიური დისკურსის შექმნისა და აგებისთვის? მიგვაჩნია, რომ ხსენებული სინთეზი უნდა

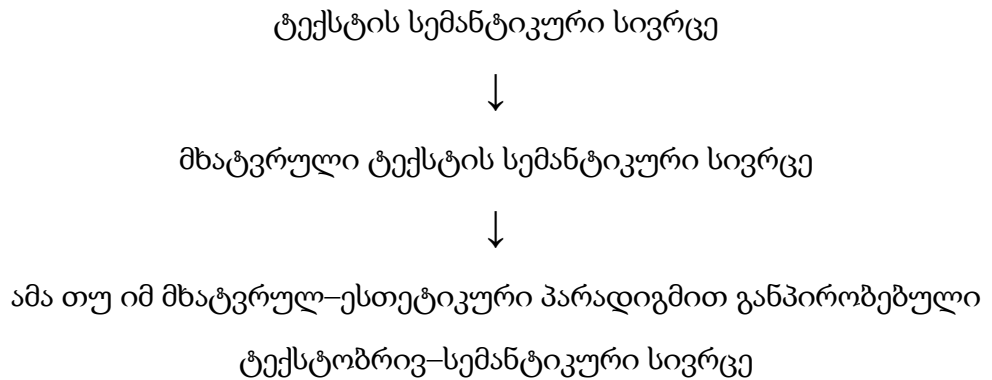
მოახდინოს, ე.ი. ამ ორ დისკურს შორის „შუამავლის“ როლი უნდა შეასრულოს ისეთმა კონცეპტმა, რომლის სემანტიკისთვის დამახასიათებელი იქნება ორი შემდეგი მომენტი:

- ა) იგი ერთნაირად მნიშვნელოვანი უნდა იყოს როგორც კულტუროლოგიური, ისე ლინგვისტური დისკურსისათვის;
- ბ) იგი მთელი თავისი სპეციფიკით უნდა მოითხოვდეს კიდეც ხსენებულ სინთეზს.

ვფიქრობთ, მოცემულ შემთხვევაში მსგავსი როლი უნდა შეასრულოს ისეთმა კონცეპტმა, როგორიც არის მხატვრული ტექსტის სემანტიკური სივრცე, რადგანაც ლინგვისტური თვალსაზრისიდან გამომდინარე, სწორედ ტექსტი წარმოადგენს იმ ენობრივ ერთეულს, რომელიც თავის თავში ახდენს ყველა დანარჩენი ენობრივი ერთეულის ინტეგრირებას, რაც თავისთავად გულისხმობს იმასაც, რომ ნებისმიერი ტექსტის სემანტიკური სივრცეც უნდა წარმოადგენდეს მთელი ენობრივი სემანტიკის ინტეგრაციას. კულტუროლოგიური თვალსაზრისიდან გამომდინარე კი შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ტექსტის როგორც მხატვრულის „კვალიფიცირება“ თავისთავად გულისხმობს, რომ იგი უნდა მივაკუთვნოთ კულტურის მხატვრულ–ესთეტიკურ განზომილებას.

შეიძლება ითქვას, რომ კონცეპტი „ტექსტის სემანტიკური სივრცე“ ჩვენს კვლევით კონტექსტში განიცდის *ტრანსფორმაციათა შემდეგ ეტაპებს*: ნებისმიერ, ანუ როგორც მხატვრულ, ისე არამხატვრულ ტექსტს აქვს გარკვეული სემანტიკური სივრცე, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ ყოველივე იმას, რაც ზემოთ ითქვა მხატვრული ტექსტის შესახებ, ხსენებული სივრცე უნდა განიცდიდეს *შინაგან თვისობრივ ტრანსფორმაციას*. მაგრამ აქვე გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ მხატვრული სივრცე განიცდის შემდგომი ეტაპის ტრანსფორმაციასაც იმის გამო, რომ იგი გარდუვალად მიეკუთვნება გარკვეული კულტურის მხატვრულ–ესთეტიკურ განზომილებას, და შესაბამისად, ეკუთვნის ამა თუ იმ მხატვრულ–ესთეტიკურ „–იზმს“–ს, მაგალითად რომანტიზმს, რეალიზმს და ა.შ.. შესაბამისად უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ნებისმიერი ტექსტობრივი ელემენტიც არა მხოლოდ ეკუთვნის ტექსტის სემანტიკურ სივრცეს, არამედ ერთდროულად ხასიათდება სამი აუცილებელად მოცემული სემანტიკური ატრიბუტით: ა) მუდამ არსებული კონტექსტუალური მნიშვნელობით, ბ) იმ მნიშვნელობით, რომელსაც მას „ანიჭებს“

ტექსტის მხატვრულობა და ბოლოს, გ) ის მნიშვნელობა, რომელსაც მას „ანიჭებს“ ის ფაქტი, რომ ნებისმიერი მხატვრული ტექსტი მიეკუთვნება ამა თუ იმ მხატვრულ-ესთეტიკურ „-იზმ“-ს. ვფიქრობთ, შეიძლება ზემოთ ნათქვამის შემდეგნაირი გრაფიკული გამოხატვა:



იმისთვის, რომ ტექსტის სემანტიკური სივრცის ზემოთ მოცემულმა დინამიკურმა მოდელმა შეიძინოს უფრო კონკრეტული ლინგვისტური შინაარსი, მივმართოთ ერთ-ერთ თანამედროვე ნაშრომს (Бабенко, Казарин 2004: 52), სადაც მოცემულია ხსენებული კონცეპტის განსაზღვრა. ამ ნაშრომის ავტორები იძლევიან ტექსტის სემანტიკური სივრცის შემდეგ დეფინიციას: „ტექსტის სემანტიკური სივრცე არის მენტალური წარმონაქმნი, რომლის ფორმირება ხდება ორი შემდეგი ფაქტორის ურთიერთზემოქმედებით: ეს არის პირველ რიგში თვით ვერბალური ლიტერატურული ნაწარმოები, რომელიც შეიცავს ავტორის ინტენციით განპირობებულ ენობრივ ნიშანთა ერთობლიობას – სიტყვებს, წინადადებებს, რთულ სინტაქსურ კომპლექსებს ...; მეორე ფაქტორს კი წარმოადგენს მკითხველის მიერ მოცემული ტექსტის ინტერპრეტაცია მისი აღქმის პროცესში“ (Бабенко, Казарин 2004: 52).

როგორც ვხედავთ, მხატვრული (თუმცა არა მარტო მხატვრული) ტექსტის სემანტიკური სივრცე იქმნება არა მხოლოდ ავტორის, არამედ აგრეთვე მკითხველის მიერ. მაგრამ ჩვენი კვლევითი კონტექსტიდან გამომდინარე ასევე მნიშვნელოვანი უნდა იყოს ის გარემოება, რომ ციტირებულ ავტორთა მიხედვით შეიძლება ვილაპარაკოთ ტექსტობრივი სივრცის ორ სახეობაზე: ა) „ვირტუალურ სივრცეზე“ – იმდენად, რამდენადაც გავითვალისწინებთ მხოლოდ ავტორისეულ ფაქტორს და ბ) „აქტუალურ სემანტიკურ სივრცეზე“, რომელიც იქმნება ტექსტის მკითხველის მიერ

ტექსტის აღქმის პროცესში. შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენს წინაშეა ტექსტის სემანტიკური სივრცის ტრანსფორმაციათა ორი მოდელი:

1. ვერტიკალური მოდელი, ანუ ის მოდელი, რომელიც ჩვენ ზემოთ ავაგეთ და რომლის დინამიურ სტრუქტურას განაპირობებს სემანტიკურ ტრანსფორმაციათა ვექტორი „ზევიდან ქვევით“ (ან პირიქით, „ქვევიდან ზევით“), ანუ ტექსტის აბსტრაქტული ცნებიდან მის კონკრეტულ ტიპამდე;

2. ჰორიზონტალური მოდელი, ანუ ის მოდელი, რომელიც გულისხმობს ტექსტობრივი სემანტიკის მოძრაობას არა უფრო მეტი აბსტრაქტულობიდან მეტი კონკრეტულობისაკენ, არამედ ვირტუალურობიდან აქტუალურობისაკენ.

როგორც ზემოთ მოყვანილი ციტატიდან ჩანს, ტექსტის სემანტიკური სივრცე ავტორების მიერ განიხილება როგორც „მენტალური“ წარმონაქმნი და, შესაბამისად, გამოთქმა „მენტალური სივრცე“ მათ მიერ გამოყენებულია როგორც „სემანტიკური სივრცის“ სინონიმი.

§ 6. ლექსიკურ–სემანტიკური სინტაგმატიკა და სემანტიკური დერივაცია როგორც სემანტიკური სივრცის თანმხლები და მეტაფოროლოგიისათვის მნიშვნელოვანი ლინგვისტური კონცეპტები

იმისათვის, რომ ბოლომდე გასაგები გახდეს ტექსტის სემანტიკური (მენტალური) სივრცის ცნებითი შინაარსი, აუცილებელია დავუკავშიროთ იგი მთელ ენობრივ სემანტიკას – იმ გასაგები გარემოების გამო, რომ სწორედ ტექსტი ახდენს ყველა ენობრივი ერთეულის ერთ სემანტიკურ ტექსტობრივ მთლიანში ინტეგრირებას. მაგრამ კვლევის მოცემულ ეტაპზე ტექსტის სემანტიკური სივრცე როგორც ფენომენი და ცნება ვერ მოექცევა ჩვენი ყურადღების ცენტრში: როგორც უკვე ვთქვით, ეს ცნება დაგვჭირდა იმისთვის, რომ ადეკვატური კონცეპტუალური გზით დავუკავშიროთ ერთმანეთს დისკურსის კულტუროლოგიური და ლინგვისტური ვარიანტები, ე.ი. შესაძლო გავხადოთ ამ ორი დისკურსის კონცეპტუალურად გამართლებული „შეხვედრა“. მაგრამ ჩვენ ისიც ვიცით, რომ არც ამ უკანასკნელი ამოცანის დასახვა და შესრულებაა თვითმიზანი, რადგან ერთიც და მეორეც, ანუ როგორც

ლინგვოკულტუროლოგიური მეთოდოლოგიის დაკონკრეტება, ისე იმ როლის განსაზღვრაც, რომელიც ამ დაკონკრეტებისას უნდა შეასრულოს სემანტიკური სივრცის კონცეპტმა, გვჭირდება იმისთვის, რომ მივაღწიოთ ძირითად მიზანს – გამოვიკვლიოთ პოეტური მეტაფორის ფუნქციური არსი და შეძლებისდაგვარად მოვხაზოთ კიდეც მისი ტიპოლოგიის კონტურები. მაგრამ სწორედ სემანტიკური სივრცისადმი ამგვარი, ე.ი., როგორც უკვე ითქვა, „შუამავლური“ მნიშვნელობის მინიჭება მოითხოვს იმ ლინგვისტურ კონცეპტებზე მითითების აუცილებლობასაც, რომელთა როლი მეტაფორული ნომინაციის როგორც ნომინაციის ტიპის ინტერპრეტაციის პროცესში უკვე დადგენილად შეიძლება ჩაითვალოს. რა თქმა უნდა, წინასწარ შეიძლება ითქვას შემდეგი: ჩვენი თეორიულ-მეთოდოლოგიური პოზიციის მიხედვით ვერცერთი ამ ლინგვისტურ კონცეპტაგანი „საბოლოო ანგარიშში“ ვერ შეძლებს პოეტური მეტაფორის ფუნქციური არსის ადეკვატურ ინტერპრეტაციას იმ სემანტიკური მთლიანობის გათვალისწინების გარეშე, რომელსაც მხატვრული (პოეტური) ტექსტის „სემანტიკური სივრცე“ ეწოდება. აქედან გამომდინარე ჩვენ დავასახელებთ ამ ლინგვისტურ კონცეპტებს და ამავე დროს ვიგულისხმებთ, რომ მხოლოდ ტექსტის სემანტიკური სივრცის როგორც დომინანტური კონცეპტის ფარგლებში შესაძლებელი იქნება მათი ეფექტური გამოყენება.

გვსურს პირველ რიგში დავასახელოთ ორი ამგვარი ლინგვისტური კონცეპტი – ლექსიკურ-სემანტიკური რელაციათა და სემანტიკური დერივაციის კონცეპტები. ვფიქრობთ, ხსენებულ კონცეპტთა ჩვენს მიერ წინა პლანზე წამოყენება ადვილად გასაგები უნდა იყოს იმ ცხადი და გამჭვირვალე მიმართულების გათვალისწინებით, რომელსაც ისინი ავლენენ მეტაფორასთან დაკავშირებით.

თუ გვსურს განვიხილოთ მეტაფორის ფუნქციური არსი ტექსტის სემანტიკურ სივრცეზე დაყრდნობით, მაშინ აუცილებელი იქნება დავუკავშიროთ მეტაფორული ნომინაციის წარმოშობის „მექანიზმი“ ლექსიკურ სინტაგმატიკას. როგორც ცნობილია, თანამედროვე ლინგვისტური სემანტიკა, განასხვავებს–რა ლექსიკური სემანტიკის ორ დონეს – ლექსიკურ-სემანტიკურ პარადიგმატიკას და ლექსიკურ-სემანტიკურ სინტაგმატიკას, ამ განსხვავების შესაბამისად გამოყოფს კიდეც სიტყვათა შორის სემანტიკურ მიმართებათა ორ ტიპს: „სემანტიკურ კორელაციებს“ და „სემანტიკურ რელაციებს“ (Konozeva 2004: 135): კორელაციები გვაქვს ლექსიკურ პარადიგმატიკაში,

რელაციები – ლექსიკურ სინტაგმატიკაში. ცხადია, რომ მეტაფორული ნომინაციის ფუნქციური არსი ვერ იქნება გასაგები იმ სინტაგმატურ მიმართებათა გაუთვალისწინებლად, რომლებიც მეტაფორას უკავშირებენ მის უახლოეს კონტექსტში შემავალ სიტყვებს; მაგრამ ასევე ცხადია, რომ თვით ეს უახლოესი კონტექსტიც ვერ იქნება ბოლომდე გასაგები იმ სემანტიკური სივრცის გათვალისწინების გარეშე, რომლის ფარგლებშიც იგი ფუნქციონირებს.

მეორე ლინგვისტური კონცეპტი, რომელზე დაყრდნობითაც უნდა ვიკვლიოთ მეტაფორული ნომინაციის წარმოშობის „მექანიზმი“, არის სემანტიკური დერივაციის კონცეპტი. წინა აბზაცში განხილული კონცეპტისაგან განსხვავებით იგი ხასიათდება შემდეგი ორი ისეთი მომენტით, რომლებიც, ჩვენი აზრით, ერთნაირად მნიშვნელოვანი უნდა იყოს ჩვენი კვლევითი მიზნებისთვის. ეს მომენტებია: ა) თუ წინა კონცეპტუალური წყვილი (სემანტიკური კორელაციები და რელაციები) ეკუთვნოდა ლექსიკური სემანტიკის პარადიგმატიკულ და სინტაგმატიკურ ასპექტებს, სემანტიკური დერივაციის ფენომენი განეკუთვნება ლექსიკური სემანტიკის შედარებით ახალ სფეროს – „დინამიურ სემანტიკას“, ანუ იმ სემანტიკას, რომელიც აგებს ლექსიკური სემანტიკის დინამიურ მოდელებს. როგორც დინამიური სემანტიკის ერთ–ერთი ფუძემდებელი ე. პადუჩევა აღნიშნავს, დინამიური ლექსიკური სემანტიკა განაგრძობს ენის დინამიური მოდელირების იმ მიმართულებას, რომელიც განხორციელებული იქნა ტრანსფორმაციულ გრამატიკაში. იგი წერს: „თავის დროზე ტრანსფორმაციულმა გრამატიკამ შემოიღო სინტაქსში წარმომშობი, ანუ დინამიური ექსპლიკაციური მოდელები. მიგვაჩნია, რომ ასევე საინტერესო უნდა გამოდგეს ლექსიკური სემანტიკისადმი ანალოგიური, ანუ დინამიური მიდგომა. მხედველობაში გვაქვს ისეთი მიდგომა, რომლის დროსაც ერთი მნიშვნელობა განიხილება, როგორც რომელიღაც სხვა მნიშვნელობის დერივატი. სინტაქსური ტრანსფორმაციები წარმოშობენ სინონიმურ სინტაქსურ მოდელებს, ამიტომაც საჭიროდ მიგვაჩნია გამოვიყენოთ ტრანსფორმაციის ეს თვისება ლექსიკურ სემანტიკაშიც, ხოლო ამ გზით სიტყვათა ახალი მნიშვნელობების წარმოშობა განვიხილოთ როგორც სემანტიკური დერივაცია. ამგვარად, ჩვენ განვასხვავებთ მსგავს დერივაციებს ლექსიკური დერივაციებისგან, რომლებსაც განიხილავს სიტყვათწარმოება“ (Падучева 2004: 7). ამის შემდგომ ხსენებული ავტორი შემდეგნაირად აკონკრეტებს სემანტიკური დერივაციის

ცნებას: „სემანტიკური დერივაცია წარმოადგენს სიტყვის მრავალმნიშვნელოვნების აღწერის მეთოდს. ამასთან, არ იგულისხმება, რომ ყველა ის სემანტიკური ტრანსფორმაცია, რომლებიც მხედველობაში გვაქვს, სინამდვილეში როდესღაც მომხდარა. უფრო უნდა ვიგულისხმოთ, რომ სახეზეა მნიშვნელობათა შორის სინქრონული მიმართება, ანუ ერთი მნიშვნელობის მოტივირებულობა მეორე მნიშვნელობით. შეიძლება ითქვას, რომ რეგულარული მრავალმნიშვნელოვნება მოდელირდება როგორც სემანტიკური დერივაცია – როგორც საწყისი მნიშვნელობის დერივაციულ მნიშვნელობაში გადასვლა“ (Падучева 2004: 14).

ჩვენთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს იმ ფაქტს, რომ ციტირებული ავტორი მეტაფორას განიხილავს სწორედ როგორც სემანტიკურ დერივატს და მიიჩნევს მას ლექსიკური დინამიზმის რეალიზაციის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მაგალითად.

როგორც ვხედავთ, თანამედროვე ლინგვისტიკაში მეტაფორული ნომინაცია განიხილება სემანტიკური დერივაციის თვალსაზრისით. მაგრამ, ჩვენი აზრით, *სემანტიკურ-დერივაციულ თვალსაზრისს შეუძლია გააკეთოს მინიშნება მეტაფორის კონკრეტულ შემთხვევაში წარმოშობის მექანიზმზე, მაგრამ მას არ შეუძლია იმის ჩვენება და ახსნა, თუ რას ემსახურება მეტაფორიზაციის ფენომენი და როგორია მისი ადგილი ტექსტში როგორც კომუნიკაციურ, პრაგმატიკულ და კულტურულ ფაქტორთა მიერ ერთობლივად შექმნილ სისტემურ მთლიანში*. იმისათვის, რომ პოეტური მეტაფორის კვლევამ შეიძინოს ყველა ეს ასპექტი, აუცილებელია მოვახდინოთ ყველა იმ კონცეპტთა სინთეზი, რომლებზეც აქამდე გვქონდა ლაპარაკი. რა თქმა უნდა, ხსენებული სინთეზის ბოლო და „დამაგვირგვინებელი“ ეტაპი გულისხმობს კონცეპტთა სინთეზის პროცესში კულტურის მხატვრული განზომილების თანმიმდევრული გათვალისწინებასაც.

§ 7. ლინგვისტური მეტაფოროლოგია: ქრესტომათიული და პარადიგმული ასპექტები

წინა პარაგრაფში ლაპარაკი გვქონდა სემანტიკური სივრცის კონცეპტზე როგორც იმ კონცეპტუალურ საშუალებაზე, რომელმაც უნდა დაამყაროს როგორც თეორიული, ისე მეთოდოლოგიური კავშირი კულტუროლოგიურ და ლინგვისტურ მეტაფოროლოგიას შორის. გარდა ამისა, შემოვიტანეთ ორი ლინგვისტური კონცეპტი, რომლებიც, ჩვენი აზრით, აუცილებლად თან უნდა ახლდნენ სემანტიკური სივრცის კონცეპტს მის მიერ ამგვარი, ანუ ინტერდისციპლინური კავშირის განხორციელების პროცესში. მაგრამ ყოველივე ის, რაც ითქვა ეკუთვნის ჩვენ მიზანდასახულობას: ჩვენ გვსურს განვახორციელოთ რომანტიკული მეტაფორის ლინგვოკულტუროლოგიური ინტერპრეტაცია უილიამ ბლეიკის ტექსტებზე დაყრდნობით. მაგრამ სწორედ იმისთვის, რომ ასეთი ინტერპრეტაცია შესაძლებელი იყოს, აუცილებლად მიგვაჩნია იმის მოკლედ მიმოხილვა მაინც, თუ როგორ გამოიყურება, ერთი მხრივ, ლინგვისტური მეტაფოროლოგია მის მონოდისციპლინურ „ვარიანტში“, ხოლო შემდეგ კი შევეცადოთ (კვლავ ლინგვისტიკის მონოდისციპლინური ჩარჩოების ფარგლებში, მაგრამ ამავე დროს მისი პარადიგმული დინამიკის გათვალისწინებით) იმის თქმას, თუ მთლიანობაში როგორი უნდა იყოს თანამედროვე ლინგვისტური აზროვნების წვლილი ჩვენი მიზნების განხორციელების პროცესში.

ზემონათქვამიდან გამომდინარე, გამოვეყოფთ ლინგვისტური მეტაფოროლოგიის ორ ასპექტს: პირველ ასპექტში ვგულისხმობთ იმას, თუ როგორ გამოიყურება მეტაფორა ზოგადად იმ ლინგვისტურ დოქტრინაზე დაყრდნობით, რომელიც დღეისთვის ქრესტომათიულად უნდა ჩაითვალოს – განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, როდესაც საქმე ეხება ლექსიკური სემანტიკის პრობლემატიკას. სხვანაირად რომ ვთქვათ: როგორ გამოიყურება ლინგვისტური მეტაფოროლოგია ნომინაციის თეორიის მიხედვით?

7.1 ლინგვისტური მეტაფოროლოგია ნომინაციის თეორიის მიხედვით

როგორც ცნობილია, თანამედროვე ლინგვისტიკაში ლაპარაკობენ ნომინაციის ორ ძირითად ტიპზე – პირველად და მეორად ნომინაციაზე. მეტაფორა, რა თქმა უნდა,

უნდა მივაკუთვნოთ მეორად ნომინაციას უკვე მისი დიდი ხნის წინათ დამკვიდრებული სახელწოდების მიხედვით („მეტაფორა“ ხომ „გადატანას“ ან „გადაყვანას“ ნიშნავს; შესაბამისად, თუ ნათქვამს ლინგვისტიკის ენაზე გადავიტანთ, იგულისხმება სიტყვის პირველადი, ანუ პირდაპირი ნომინაციიდან მეორე ნომინაციაში გადაყვანა). ამიტომ, თუ გვსურს ლინგვისტური მეტაფოროლოგიის ქრესტომათიულ საფუძვლებს შევხვით, განვსაზღვროთ ზოგად პლანში მეორადი ნომინაციის არსი: „მეორადი ლექსიკური ნომინაცია წარმოადგენს ენაში უკვე არსებულ ნომინაციურ საშუალებათა გამოყენებას სახელდების მათთვის ახალ ფუნქციაში. მეორადი ნომინაცია შეიძლება ატარებდეს როგორც ენობრივ, ისე სამტყველო ხასიათს. პირველ შემთხვევაში მეორადი ნომინაციის შედეგები მიღებულია ენის მიერ და კონვენციალურად დამკვიდრებულია როგორც ენობრივი ნიშანი. მეორე შემთხვევაში კი სახეზეა ლექსიკურ მნიშვნელობათა ისეთი ოკაზიონალური გამოყენება, როცა ხდება მათთვის უჩვეულო ნომინაციური ფუნქციის განხორციელებს“ (Телия 1988: 29).

საინტერესოა იმის აღნიშვნა, რომ მეორად ნომინაციაზე, მაგრამ უკვე მის საკუთრივ მეტაფორულ სახეობაზე ლაპარაკობს თანამედროვე ლინგვისტიკის ისეთი წამყვანი ფიგურაც, როგორიც არის ი. სტეპანოვი, მაგრამ უკვე ლექსიკური სემანტიკის ტერმინებში. მისი აზრით, მეტაფორასთან საქმე გვაქვს მაშინ, როცა „სიტყვის ფონეტიკური გარსი (მისი გამოხატულების პლანი) და მისი მნიშვნელობა (სიგნიფიკატი, ცნება) გარკვეული დროის განმავლობაში უცვლელნი რჩებიან, მაგრამ იწყება სიტყვის გამოყენება სინამდვილის სხვა საგანთან დაკავშირებით, ანუ იგივე სიტყვით სახელდება სხვა საგანი. სანამ ხდება ისე, რომ მეტაფორულად გამოყენებული სიტყვა სამეტყველო აქტის დასრულების შემდეგ კვლავ უბრუნდება თავის ენობრივ უჯრედს, ე.ი. უბრუნდება თავის დენოტატს, შენარჩუნებულია სიტყვის საკუთარ თავთან იდენტურობა..., მაგრამ როცა სიტყვა არ კარგავს თავის წინანდელ კავშირს დენოტატთან, მაგრამ იძენს ახალ კავშირსაც, ე.ი. კავშირს ახალ დენოტატთან, ჩვენს წინაშეა უკვე მეტაფორა როგორც ენობრივი მოვლენა“ (Степанов 1975: 119).

როგორც ვხედავთ, თანამედროვე ლინგვისტიკაში მეტაფორის როგორც ენობრივი ფენომენის კონცეპტუალიზაცია ხდება, ერთი მხრივ, ნომინაციის თეორიის, მეორე მხრივ კი, ლექსიკური სემანტიკის საფუძველზე. თუ გავიხსენებთ იმას, რომ რაც ითქვა წინა პარაგრაფში, დავინახავთ, რომ მეტაფორის ამგვარი კონცეპტუალიზაცია

იმღევა იმ ლინგვისტურ კონცეპტთა მეტაფოროლოგიური გამოყენების პირდაპირ საშუალებას, რომლებიც ზემოთ იქნენ დასახელებული: ვგულისხმობთ სემანტიკური სივრცის, ლექსიკური სინტაგმატიკის და სემანტიკური დერივაციის კონცეპტებს.

მაგრამ ლინგვისტური მეტაფოროლოგიის ქრესტომათიულ პლანში განხილვა აუცილებლად უნდა გულისხმობდეს ამ ენობრივი ფენომენის როგორც ტროპის განხილვასაც. ამიტომ აუცილებლად მიგვაჩნია შევჩხოთ იმასაც, თუ როგორ გაიგება ქრესტომათიულ პლანში ტროპი როგორც მხატვრული საშუალება. არნოლდის აზრით, „ტროპებად იგულისხმება ლექსიკური გამომხატველი საშუალებები, რომელთა ფარგლებშიც სიტყვა ან სიტყვათშეხამება გამოიყენება ტრანსფორმირებული მნიშვნელობით“ (Арнольд 1981: 88). ამ მკვლევარს მიაჩნია, რომ ტროპთა არსი მდგომარეობს იმაში, რომ „ცნება, გამოხატული ლექსიკური ერთეულის ტრადიციული გამოყენების გზით, შეპირისპირებულია ცნებასთან, რომელიც იგივე ლექსიკური ერთეულით გამოიხატება მხატვრულ მეტყველებაში“ (იქვე).

ჩვენი კვლევითი მიზნებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს არა მხოლოდ იმას, რომ სწორედ მეტაფორა მიაჩნია ავტორს ტროპთა უმნიშვნელოვანეს სახეობად, არამედ იმასაც, რომ იგი ასახელებს და ახასიათებს მეტაფორას როგორც პოეტური მეტყველების ერთ–ერთ ელემენტს ინგლისურენოვანი ისეთი ავტორის ტექსტზე დაყრდნობით, როგორიც არის უილიამ შექსპირი. ავტორი გამოყოფს მეტაფორის შემდეგ სახეებს:

1. „მეტაფორა ჩვეულებრივ განისაზღვრება როგორც ფარული შედარება, ანუ ისეთი შედარება, როცა ერთი საგნის სახელით ხდება სხვა საგნის სახელდება და სწორედ ამგვარი სახელდების საშუალებით ხაზი ესმის მის რომელიღაც ნიშან–თვისებას. მაგალითად:

‘O, never say that I was false of heart,
Though absence seemed my **flame** to qualify.”

(W. Shakespeare. Sonnet CIX)

იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენც მოგვიხდება (რა თქმა უნდა, სრულიად განსხვავებული მხატვრული პარადიგმის ფარგლებში) მეტაფორის როგორც პოეტური საშუალების განსხვავებულ სახეობათა გამოყოფა და დახასიათება, საჭიროდ მიგვაჩნია

იმის ციტირებაც, თუ როგორ ახდენს მოცემული ავტორი შექსპირისეულ მეტაფორათა კომენტირებას: „სიტყვა ‘flame’ ნახმარია მეტაფორულად, იგი აღნიშნავს სიყვარულს და ხაზს ულვამს მის უნებლიე ბუნებას. ამგვარი, ანუ ერთი ხაზით გამოხატული მეტაფორა მიიჩნევა მარტივ მეტაფორად, თუმცა მარტივი მეტაფორა შეიძლება არც იყოს გამოხატული ერთი სიტყვით:

“Sometimes too hot the **eye of heaven** shines”.

(W. Shakespeare. Sonnet XVIII)”

2. „გაშლილი, ანუ გაფართოებული მეტაფორა შედგება რამდენიმე მეტაფორულად გამოყენებული სიტყვისგან. ამგვარი მეტაფორა ქმნის ისეთ ერთიან ხატს, რომლის კომპონენტებს წარმოადგენენ ურთიერთდაკავშირებული და ურთიერთშემავსებელი მარტივი მეტაფორები.

“Lord of my love, to whom in vassalage

Thy merit hath my duty strongly knit,

To thee I send this written embassy,

To witness duty, not to show my wit“.

(W. Shakespeare. Sonnet XXVI)

ეყრდნობა–რა ენის ლექსიკური სისტემის ცნობილი მკვლევარის უელეკის ნააზრევს, არნოლდი ამბობს, რომ „პოეტური მეტაფორის ძირითად კომპონენტებს წარმოადგენენ ანალოგია, ორმაგი ხედვა და გრძნობითი ხატი. ამავე დროს, ოთხივე ეს კომპონენტი შერწყმულნი არიან სხვადასხვა პროპორციებში“ (Арнольд 1981: 83).

7.2 თანამედროვე ლინგვისტიკის პარადიგმული დინამიკა და ლინგვისტური მეტაფოროლოგია

ის, რაც ზემოთ ითქვა, წარმოადგენს მეტაფორის სწორედ რომ ლინგვისტური თეორიის ქრესტომათიულ ასპექტს – ქრესტომათიულს უკვე იმიტომ, რომ სწორედ ასე ხდება ამ ენობრივი ფენომენის ახსნა და განმარტება ლინგვისტიკის თანამედროვე სახელმძღვანელოებში. მაგრამ ბუნებრივია მივიჩნიოთ, რომ ამა თუ იმ თეორიის

ქრესტომათიული ასპექტი ჩვენთვის შეიძლება წარმოადგენდეს მხოლოდ კვლევის სასტარტო ეტაპს, ანუ იმ ეტაპს, რომელიც თანამედროვე პარადიგმებზე დაყრდნობით უნდა იქნას ახლებურად კონცეპტუალიზირებული. ამ ახლებურ კონცეპტუალიზაციას ჩვენ, ბუნებრივია, მოვახდენთ ლინგოკულტუროლოგიაზე როგორც ანთროპო-ცენტრისტულ და ინტერდისციპლინურ პარადიგმაზე დაყრდნობით. მაგრამ, ამავე დროს გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ინტერდისციპლინარიზმი, ჩვენი გაგებით, უნდა იყოს ცენტრირებული და, ჩვენს შემთხვევაში, ცენტრირებული ინგლისურად. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სანამ ჩვენ შევუდგებით პოეტური მეტაფორის ლინგოკულტუროლოგიურ განხილვას, აუცილებელია იმის თუნდაც ზოგადი კონტურებით მოხაზვა, თუ როგორ უნდა ყოფილიყო მეტაფორის ლინგვისტური ინტერპრეტაცია ამ მეცნიერული დისციპლინის შიდა პარადიგმული დინამიკის გათვალისწინებით.

როგორ შეიძლება დახასიათდეს მეტაფორის ის ქრესტომათიული ლინგვისტური კონცეპტუალიზაცია, რომლის შესახებაც ზემოთ გვქონდა მსჯელობა? ამ ამოცანის შესრულების მიზნით გავიხსენოთ ის, თუ რომელი ძირითადი ეტაპებისგან შედგებოდა თანამედროვე ლინგვისტიკის პარადიგმული დინამიკა. როგორც ვ. კარასიკი ამბობს, ეს დინამიკა უნდა გავიგოთ როგორც „მოდრაობა სტრუქტურული ლინგვისტიკიდან ფუნქციური ლინგვისტიკისკენ (Карасик 2004: 5).

ნათქვამის გათვალისწინებით გამოვყოფთ თანამედროვე ლინგვისტიკის პარადიგმული დინამიკის შემდეგ სამ ეტაპს. ესენია:

1. სისტემურ-სემიოტიკური პარადიგმა;
2. ანთროპოცენტრისტულ-კომუნიკაციური პარადიგმა;
3. ლინგოკულტუროლოგიური პარადიგმა.

თუ ვიმსჯელებთ ლინგვისტური მეტაფოროლოგიის იმ ამოცანებზე, რომელებიც აუცილებლად უნდა გათვალისწინებულ იქნას ჩვენი კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე, მაშინ ჩვენს მიერ ზემოთ ზოგადი სახით მოხაზული ლინგვისტური ქრესტომათიული მეტაფოროლოგია დახასიათდება შემდეგნაირად: თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მეტაფორის ამგვარი, ანუ ნომინაციის და ლინგვისტური სემანტიკის ფუნდამენტურ ცვლილებებზე დაყრდნობილი მეტაფოროლოგია მთლიანად შეესაბამება თანამედროვე ლინგვისტიკის პარადიგმული დინამიკის პირველ ეტაპს,

ანუ სხვანაირად რომ ვთქვათ, ეს არის *სისტემურ-სემიოტიკური ლინგვისტური მეტაფოროლოგია*. აქედან გამომდინარე, თვით ლინგვისტური მეტაფოროლოგიის ფარგლებში ისმის შემდეგი ორი ურთიერთდაკავშირებული პრობლემა:

- ა) აუცილებელია მეტაფორის *ანთროპოცენტრისტულ-კომუნიკაციური ინტერპრეტაცია*, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ კომუნიკაციური ლინგვისტიკის ცენტრალურ კონცეპტს წარმოადგენს პრაგმატიკა, მაშინ აუცილებელი ხდება მეტაფორული ნომინაციის პრაგმატიკული (ანუ პრაგმატიკის ტერმინებში) ინტერპრეტაცია და კონცეპტუალიზაცია;
- ბ) ლინგვისტური პარადიგმული დინამიკის მესამე ეტაპი სახელდება ლინგვისტური პარადიგმა, როგორც „ლინგვოკულტუროლოგიური ლინგვისტიკა“, ანუ *ლინგვო-კულტუროლოგია*. ეს იმას ნიშნავს, რომ ამ პარადიგმას აქვს არაერთნიშნა სტატუსი თვით ლინგვისტიკის ფარგლებშიც: ერთი მხრივ, იგი მიუთითებს ლინგვისტიკის როგორც ცალკე აღებული დისციპლინის განვითარების ეტაპზე და ამ გაგებით მას აქვს მონოდისციპლინური მნიშვნელობა; მეორე მხრივ კი, იგი მიუთითებს უკვე იმაზე, რომ ლინგვისტიკა აუცილებლად „ჩართული“ უნდა იყოს ინტერდისციპლინურ კვლევაში.

როგორ გავიგოთ ნათქვამი ჩვენი კვლევითი მიზნების შესაბამისად? პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, ქრესტომათიული ლინგვისტური მეტაფოროლოგიის სრული გამოყენებით უნდა მოხდეს ამ ენობრივი ფენომენის პრაგმატიკული ინტერპრეტაცია, ხოლო შემდეგ განხორციელდეს ამ პრაგმატიკულად ინტერპრეტირებული მეტაფოროლოგიის ლინგვოკულტუროლოგიური გააზრება.

**§ 8. თანამედროვე ლინგვისტური პრაგმატიკა როგორც
ლინგოკულტუროლოგიური პარადიგმის წინა ეტაპი და მისი
მიმართება ლინგვისტურ მეტაფოროლოგიასთან**

წინა პარაგრაფში შევეცადეთ ერთმანეთისგან გაგვემიჯნა ლინგვისტური მეტაფოროლოგიის ორი ასპექტი: ქრესტომათიული ასპექტი და ასპექტი, შინაგანად დაკავშირებული პარადიგმულ დიმანიკასთან. ამასთან ერთად, იყო ნათქვამი, რომ ამ ორ ასპექტს შორის არსებობს გარკვეული შინაგანი კავშირი და ეს კავშირი შეიძლება გააზრებული იქნას ორი შემდეგი მომენტის ხაზგასმით:

ა) ის, რაც დახასიათებული იქნა როგორც ქრესტომათიული მეტაფოროლოგია, უნდა მიჩნეულ იქნას მეტაფორის როგორც ფენომენის სისტემურ-სემიოტიკურ გააზრებად, ხოლო თანამედროვე ლინგვისტიკის პარადიგმულ დინამიკას უნდა დავუკავშიროთ მეტაფოროლოგიის საკუთრივ პრობლემური ასპექტი.

ბ) არსებობს მეორე უფრო მნიშვნელოვანი მომენტი და იგი მდგომარეობს შემდეგში: თუ გვსურს მიზნად დავისახოთ ლინგვისტური მეტაფოროლოგიის არა ქრესტომათიული, არამედ პრობლემური სფეროს აგება, აუცილებელია პირველ რიგში დავინახოთ ის დისტანცია, რომელიც, ლინგოკულტუროლოგიური მიდგომის თვალსაზრისით, არსებობს მეტაფორის გაგებისა და ინტერპრეტაციისათვის ამ ორ (ქრესტომათიულ და პრობლემურ) დონეს შორის.

ხსენებული ამოცანა მისი ეტაპობრივი სტრუქტურის თვალსაზრისით შეიძლება წარმოვიდგინოთ შემდეგნაირად: როგორც თეორიული, ისე მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით შეუძლებლად უნდა მივიჩნიოთ უშუალოდ ქრესტომათიული დონიდან ლინგოკულტუროლოგიურ დონეზე გადასვლა, რადგან, როგორც უკვე წინა პარაგრაფში ითქვა, მეტაფორის ლინგოკულტუროლოგიური ინტერპრეტაცია უნდა ნიშნავდეს მისი ანთროპოცენტრისტულ-კომუნიკაციური ინტერპრეტაციის გადააზრებას. ხსენებულ მოსაზრებას აქვს შემდეგი საფუძველი: რაკი ჩვენს საბოლოო და მთავარ მიზანს წარმოადგენს ინგლისურენოვანი რომანტიკული მეტაფორის ბლეიკისეული ვარიანტის ინტერპრეტაცია და ტიპოლოგიზაცია, აუცილებელია ეს ინტერპრეტაცია მოხდეს იმის სრული გათვალისწინებით და მხედველობაში მიღებით, თუ რას წარმოადგენს რომანტიკული სუბიექტი მის ენობრივ და ტექსტობრივ

განზომილებაში. აქედან გამომდინარე კი უნდა მივიჩნიოთ, რომ რომანტიზმისა და, კერძოდ, რომანტიკული სუბიექტის წმინდა ესთეტიკური თუ ისტორიულ-ესთეტიკური ინტერპრეტაციისაგან განსხვავებით, ლინგვოკულტუროლოგიური ინტერპრეტაცია აუცილებლად უნდა ეფუძნებოდეს სწორედ თანამედროვე ლინგვისტიკის პარადიგმულ დინამიკას და, რაც მთავარია, იმ მაგისტრალურ გზას, რომელიც გაიარა ამ დინამიკამ. ეს გზა კი უნდა გავიგოთ როგორც გზა ენის აბსტრაქტულად წარმოდგენილი სისტემის განხილვიდან ენობრივი სუბიექტის როგორც ენობრივი სინამდვილის ცენტრალური მომენტის განხილვამდე. მაგრამ ამავე დროს არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ენობრივი (და ტექსტობრივი) სუბიექტი ლინგვისტური კვლევის პრაქტიკაში შემოვიდა სწორედ ლინგვისტიკის პარადიგმული დინამიკის მეორე ეტაპზე და ეს მოხდა ძირითადად პრაგმატიკის როგორც ენობრივი ნიშნისა და ენობრივი კომუნიკაციური აქტის განზომილების გადააზრების გზით. ამიტომ აუცილებლად მიგვაჩნია შევჩერდეთ თანამედროვე ლინგვისტურ პრაგმატიკაზე სწორედ ლინგვისტური კვლევის ამ სფეროს იმ ასპექტში, რომელიც ეხება ენობრივი სუბიექტის ცნებას და მის მნიშვნელობას.

იმ დიდი მნიშვნელობის გათვალისწინებით, რომელიც უნდა მიენიჭოს ენობრივი სუბიექტის ცნებას მეტაფორის ლინგვოკულტუროლოგიური ინტერპრეტაციის პროცესში, ჩვენი აზრით, გამოყოფილი და დახასიათებული უნდა იქნას პრაგმატიკულად გაგებული სუბიექტის შემდეგი სამი მომენტი:

- ა) პრაგმატიკულად გაგებული *სუბიექტის* როგორც კონცეპტის მნიშვნელობა;
- ბ) *ინტერსუბიექტურობა* როგორც თანამედროვე ლინგვისტური პრაგმატიკის უმნიშვნელოვანესი ასპექტი;
- გ) *პრაგმატიკულ კატეგორიათა ის სისტემა*, რომელიც გამოიყოფა და ხასიათდება სწორედ სუბიექტთან და (რაც უფრო მთავარია) ინტერსუბიექტურობასთან მიმართებაში.

მიგვაჩნია, რომ ყველა ამ მომენტს გადამწყვეტი მნიშვნელობა შეიძლება მიეცეს რომანტიკული მეტაფორის ინტერპრეტაციის პროცესში, თუ გვსურს, რომ ეს ინტერპრეტაცია ატარებდეს ლინგვოკულტუროლოგიურ ხასიათს.

8.1 ლინგვისტური პრაგმატიკა და ენობრივი სუბიექტის

პრაგმატიკული ცნება

იმდენად, რამდენადაც მოცემულ ქვეთემას ეძლევა ასეთი მნიშვნელობა, აუცილებელია მოკლე განმარტების სახით მაინც ითქვას, თუ რაში მდგომარეობს ლინგვისტური პრაგმატიკის არსი. პირს–მორისისეული სამგანზომილებიანი სემიოტიკური მოდელის მიხედვით, ყოველი ნიშანი – იქნება ეს ენობრივი თუ არაენობრივი – ხასიათდება მიმართებათა სამი კოორდინატით:

1. პირველი კოორდინატი მოთავსებულია გარე სინამდვილეში, რამდენადაც ყოველი ნიშანი აღნიშნავს გარე სინამდვილის რომელიმე ასპექტს, ობიექტსა თუ ფენომენს. „მიმართებას ნიშანსა და გარე სინამდვილის იმ ფაქტს შორის, რომელსაც ნიშანი აღნიშნავს, ნიშნის სემიოტიკურ მოდელში ეწოდება ნიშნის სემანტიკა, ანუ სემანტიკური განზომილება/სემანტიკური მიმართება (ეს სამი გამოთქმა სხვადასხვა ნიუანსს გადმოსცემს);
2. მეორე კოორდინატი მდებარეობს იმ სისტემაში, რომელშიც შედის ნიშანი. ეს არის ნიშნის მიმართება სისტემაში შემავალ სხვა ნიშნებთან, რომელსაც სინტაქტიკა ან სინტაქტიკური განზომილება/სინტაქტიკური მიმართება ეწოდება;
3. მესამე კოორდინატი ფაქტიურად ის კოორდინატია, რომელმაც განაპირობა ნიშნის ამ მოდელის ის მნიშვნელობა ლინგვისტური აზროვნებისათვის, რომელიც მას დღეისათვის აქვს. იგი „ლოკალიზებულია იმ სუბიექტში, რომელიც იყენებს ნიშანს. მიმართებას ნიშანსა და იმ სუბიექტს შორის, რომელიც იყენებს ამ ნიშანს, პრაგმატიკა ან პრაგმატიკული გაზომილება / პრაგმატიკული მიმართება ეწოდება“ (ლებანიძე 2004: 93-94).

რაკი ჩვენ გვსურს დავეყრდნოთ ენობრივი (და ტექსტობრივი) სუბიექტის ცნებას არა ზოგადად, არამედ მეტაფორის კვლევასთან დაკავშირებით, მნიშვნელოვანი უნდა იყოს სუბიექტის ცნების მიმართების ხაზგასმა ენობრივი ნიშნის სტრუქტურასთან, რადგან, როგორც არ უნდა იყოს მეტაფორის ჩვენეული ინტერპრეტაცია, ნებისმიერ შემთხვევაში ვერ ავუვლით გვერდს იმ ფაქტს, რომ მეტაფორაც ენობრივი ნიშანია და,

შესაბამისად, მისი ინტერპრეტაციაც უნდა ხდებოდეს ამ ფუნდამენტური ფაქტის გათვალისწინებით. ამიტომ გავითვალისწინოთ ის, რაც ნათქვამია უკვე ციტირებულ მონოგრაფიაში სწორედ სუბიექტის ცნებასა და ენობრივი ნიშნის განზომილებრივი სტრუქტურის ურთიერთმიმართების პლანში: „ნიშნის და, პირველ რიგში, სინტაქსური ნიშნის ანუ წინადადების სტრუქტურაში გამოიყო სტრუქტურულ მომენთა ისეთი კომპლექსი, რომელთა ათვისება შეუძლებელი იყო ტრადიციულ სოსიურისეულ თუ სამკუთხედოვანი მოდელის საფუძველზე. გავიხსენოთ სამკუთხედოვანი მოდელი. ის ნიშნები, რომლებიც შეესაბამებოდა კომუნიკაციურ ფუნქციას, არ შედიან არც დენოტაციაში და არც სიგნიფიკაციაში. დენოტაცია და სიგნიფიკაცია ისეთი ცნებებია, რომლებიც თვით ერთიანდებიან ნომინაციის ფუნქციაში. მათ შორის განსხვავებაა: დენოტაცია – ესაა მიმართება რეალურ ობიექტთან ან მათ კლასთან, სიგნიფიკაცია კი – წარმოდგენა ამ კლასის შესახებ. ნომინაციური ფუნქცია შეიცავს ორივეს: როცა სიტყვა ან წინადადება რაიმეს ასახელებს, ეს დასახელება როგორც აქტი გულისხმობს როგორც იმას, რისი დასახელებაც ხდება, ისე იმასაც, თუ როგორ არის დანახული ენობრივ აზროვნებაში ის, რისი დასახელებაც ხდება. მაგრამ ცხადია, რომ ყველა ის სტრუქტურული მომენტი, რომელიც კომუნიკაციას ექვემდებარება, ვერც დენოტაციაში და ვერც სიგნიფიკაციაში ვერ შევა. ანუ ნიშნის სამკუთხედოვან მოდელს არ ძალუძს აითვისოს ყველა ის ცნება, რომლებსაც გულისხმობს კომუნიკაციური ფუნქცია. ენობრივი ნიშნის განმსაზღვრელ ფაქტორად, რომელიც არანაკლებ მნიშვნელოვანია ვიდრე გარე სინამდვილე თუ ენის შიდა სინამდვილე, გვევლინება მეტყველი სუბიექტი“ (ლებანიძე 2004: 95–96).

იგივე ავტორის აზრით, სწორედ „სუბიექტის შემოსვლა ლინგვისტურ აზროვნებაში მაქსიმალიზირებული სახით ნიშნავდა სუბიექტის ფუძემდებელი როლის დამკვიდრებას ლინგვისტურ აზროვნებაში; ამ როლს უკვე შეესაბამება სუბიექტის როგორც აუცილებელი ფაქტორის გათვალისწინება მთელი შესაძლო შინაარსით. თუ აქამდე ლინგვისტურ აზროვნებაში მოქმედებდა სუბიექტის რედუცირებული ვარიანტი (ასეთი სახით კი იგი ვერ იქნებოდა ფუძემდებელი მნიშვნელობის მატარებელი), ახლა დაიწყო ახალი მიმართულება – მაქსიმალიზაციის მიმართულება“ (ლებანიძე 1998: 97–98).

ჩვენ ვერ შევუდგებით ყველა იმ შინაარსობრივი ნიუანსის ხაზგასმას, რომლებსაც გულისხმობს სუბიექტის ცნების „მაქსიმალიზაცია“ და რომელსაც უკვე მოყვანილ ციტატაში გულისხმობს ავტორი, მაგრამ გამოვყოფთ მის ორ მომენტს, რომელსაც მიგვაჩნია, რომ უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ექნება ჩვენი კვლევის შემდეგი ეტაპისთვის. ეს მომენტებია:

- ა) სუბიექტის როგორც დიალოგის მონაწილის გაგება;
- ბ) ინტერსუბიექტურობა როგორც საკომუნიკაციო აქტის ცენტრალური განზომილება.

რაც შეეხება სუბიექტის ცნების მაქსიმალიზაციის დიალოგურ ვექტორს, ავტორი მიიჩნევს, რომ ენობრივი სუბიექტის როგორც ცნების გააზრება თანამედროვე ლინგვისტურ პრაგმატიკაში ხდებოდა მისი როგორც „არსებითად დიალოგური (ანუ დიალოგის საწყისის მატარებელი) არსების გააზრება: არა მარტო ის, რომ სუბიექტის აქტივობა საერთოდ (და კომუნიკაციური აქტივობა კერძოდ) მიმართულია რაღაცაზე, არამედ ვიღაცის მიმართაც; ამ აქტივობას აქვს არა მარტო საგანი, არამედ ადრესატიც. ლინგვისტური პრაგმატიკის პერსპექტივაში განხილვისას მეორე მომენტს არანაკლები მნიშვნელობა აქვს. ანუ: ადრესატის გარდუვალობას არანაკლები მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ყველა ჩამოთვლილ მომენტს“ (ლებანიძე 1998: 100). და არანაკლები მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს სუბიექტის ცნებაზე დაფუძნებულ დიალოგურობას ტექსტის სტრუქტურის განხილვასა და გაგებისათვის: „ტექსტი როგორც ენობრივი აქტივობის პროდუქტი თავის სტრუქტურაში განისაზღვრება არა მარტო კომუნიკაციური ინტენციით, კომუნიკაციური გეგმით, რეფერენტული სივრცითა და მისი თემატიზაციით, არამედ აგრეთვე ადრესატით. და რაც უფრო იშლება და ვითარდება კომუნიკაციური ლინგვისტიკა, სულ უფრო იზრდება ადრესატის როგორც ტექსტის შინაგანად შემქმნელი (მაკონსტიტუირებელი) ფაქტორის როლი, იგი სულ უფრო აღიქმება როგორც ტექსტის შინაგანი სტრუქტურის ერთ-ერთი შემქმნელი ფაქტორი, რომელიც შეიძლება არანაკლებ აქტიური და განმსაზღვრელია ტექსტისათვის, ვიდრე მეტყველი სუბიექტი, ანუ ადრესანტი“ (იქვე).

8.2 ინტერსუბიექტურობა როგორც თანამედროვე ლინგვისტური პრაგმატიკის უმნიშვნელოვანესი ასპექტი

როგორც უკვე ითქვა, ლინგვისტური პრაგმატიკის ცენტრალურ ასპექტად უნდა მივიჩნიოთ მისი ისტორიული განვითარების ის ასპექტი, რომელიც გულისხმობს ლინგვისტურ პრაქტიკაში სუბიექტის ცნების შემოტანას. მაგრამ როგორც პრაგმატიკის მთელი კონცეპტუალური შინაარსიდან, ისე ჩვენი კვლევითი მიზნებიდან გამომდინარე უნდა ითქვას, რომ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის თეორიული გაღრმავება, რომელიც სუბიექტის პრაგმატიკულმა ცნებამ ჰპოვა შემდეგში კომუნიკაციური აქტის ინტერსუბიექტურობის პრინციპის სახით.

უკვე ციტირებული მონოგრაფიის ავტორი შემდეგანაირად ახასიათებს ხსენებული პრინციპის „შემოსვლას“ კომუნიკაციური ლინგვისტიკის კონცეპტუალურ სფეროში, და რაც მთავარია, ამ პრინციპის კავშირს თვით კომუნიკაციის როგორც ფენომენის შინაგან სტრუქტურასთან. იგი აღნიშნავს, რომ „კომუნიკაციის ყოველი აქტი გულისხმობს მეტყველ სუბიექტს ანუ *ადრესანტს*. ეს იმას ნიშნავს, რომ პრაგმატიკის ფარგლებში უნდა გვქონდეს ის კატეგორიათა სისტემა, რომლებიც ასახავენ სწორედ მეტყველი სუბიექტის, ადრესანტის მთელ პოზიციას კომუნიკაციურ აქტში. გარდა ამისა, უნდა გვქონდეს კატეგორიათა ისეთი სისტემა, რომელიც დაკავშირებული იქნება *ადრესატთან*, მსმენელ სუბიექტთან. მაგრამ კომუნიკაციის ყოველ აქტში გვყავს არა მარტო ორი სუბიექტი, არამედ გვაქვს ურთიერთმიმართებაც მათ შორის, ანუ *ინტერსუბიექტურობა*“ (ლებანიძე 1998: 254).

დისკურსის თანამედროვე თეორიაში ინტერსუბიექტურობის ცნების პარალელურად შემოტანილ იქნა ინტერაქციულობის ცნებაც. მაკაროვის ცნობილ მონოგრაფიაში „დისკურსის თეორიის საფუძვლები“ ინტერაქციულობა განიხილება როგორც კომუნიკანტთა თანამონაწილეობა ვერბალური ურთიერთობის პროცესში, ხოლო ინტერსუბიექტურობა გაიგება როგორც ფსიქოლოგიურად და ფენომენოლოგიურად განცდილი ერთობლიობა“ (Макаров 2003: 39).

8.3 პრაგმატიკულ კატეგორიათა სისტემა: მისი მიმართება ინტერსუბიექტურობის პრინციპთან და მისი მნიშვნელობა ლინგვისტური მეტაფოროლოგიისთვის

რა თქმა უნდა, სწორედ ინტერსუბიექტურობა როგორც საკომუნიკაციო აქტის შინაარსობრივი სტრუქტურა და ამვე დროს ამ სტრუქტურის კვლევის პრინციპი უნდა მივიჩნიოთ თანამედროვე ლინგვისტური პრაგმატიკის და, ალბათ, მთელი კომუნიკაციური ლინგვისტიკის ძირითად კონცეპტუალურ მონაპოვრად. მაგრამ, როგორც უნდა მოხდეს ამ პრინციპის უშუალო დაკავშირება ზოგადად ტექსტის და, პირველ რიგში, მხატვრული ტექსტის კვლევასთან? და რაც ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი უნდა იყოს, როგორ უნდა მოხდეს ინტერსუბიექტურობის პრინციპზე დაყრდნობით პოეტური მეტაფორის კვლევა? სწორედ ამ კითხვაზე პასუხად უნდა მივიჩნიოთ ტექსტის პრაგმატიკულ კატეგორიათა ის სისტემა, რომელსაც გამოყოფს ავტორი ინტერსუბიექტურობის პრინციპზე დაყრდნობით. უკვე წინასწარ შეიძლება ვთქვათ, რომ ნებისმიერი პოეტური მეტაფორა ლინგვისტური თვალსაზრისით გაანალიზებულ უნდა იქნას არა მხოლოდ ინტერსუბიექტურად (რაც თავისთავად იგულისხმება), არამედ სწორედ ინტერსუბიექტურობაზე დაფუძნებულ *ტექსტობრივ კატეგორიათა* გამოყენებით. ამიტომ, ჩვენი აზრით, აუცილებელია იმ კავშირზე მითითება, რომელიც არსებობს ინტერსუბიექტურობის პრინციპსა და ტექსტობრივ კატეგორიათა შესაბამის სისტემას შორის, ხოლო შემდეგ კი, რა თქმა უნდა, აუცილებელია თვით ამ სისტემის სტრუქტურული დახასიათებაც. ავტორი შემდეგნაირად გამოხატავს იმ კავშირს, რომელიც უნდა ვიგულისხმოთ ინტერსუბიექტურობის პრინციპსა და ტექსტობრივ კატეგორიათა ხსენებულ სისტემას შორის: „დღევანდელი გაგებით სუბიექტის ფაქტორი გულისხმობს სუბიექტურობას მთელი იმ თვალსაზრისით, რომელიც ეფუძნება კომუნიკაციის აქტის თანამედროვე მოდელს. მაგრამ, რადგან სუბიექტურობის ფაქტორი კომუნიკაციის აქტში მოცემულია ამ სამი სახით, პრაგმატიკული კატეგორიის ცნება უნდა მოიცავდეს ხსენებულ სამ სისტემას. ამის თქმა არ ნიშნავს იმას, რომ დღევანდელი ლინგვისტური პრაგმატიკის ფარგლებში ეს სამი ქვესისტემა ერთნაირადაა განვითარებული“ (იქვე).

როგორც უკვე მოყვანილი ციტატებიდან გამომდინარეობს, პრაგმატიკულ კატეგორიათა სისტემა ინტერსუბიექტურობის პრინციპთან კავშირში უნდა გულისხმობდეს თვით ამ სისტემის დიქტომიზაციას შემდეგი გაგებით: უნდა გამოიყოს კატეგორიები, რომლებიც შინაარსობრივად უკავშირდება მეტყველ სუბიექტს, და კატეგორიები, რომლებიც შინაარსობრივად უკავშირდება მსმენელ სუბიექტს, ანუ სხვანაირად რომ ვთქვათ, უნდა გამოიყოს ადრესანტთან და ადრესატთან შინაარსობრივად დაკავშირებულ კატეგორიათა ორი ქვესისტემა. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ ხსენებული ქვესისტემა ერთნაირად შესწავლილია და გამოყოფილია თანამედროვე ლინგვისტიკაში: „დღეისათვის პრაგმატიკულ კატეგორიათა ის სისტემა, რომელიც მეტყველ სუბიექტს უკავშირდება, ბევრად უფრო განვითარებულია, ვიდრე დანარჩენი ორი ქვესისტემის კატეგორიები (იგულისხმება კატეგორიები, დაკავშირებული ადრესატთან და კატეგორიები, რომლებიც უნდა ასახავდნენ ადრესანტისა და ადრესატის ურთიერთკავშირს – ნ.დ.). ყველა, ვისაც დღეს სურს იმუშაოს პრაგმატიკაში, მუდამ დგება ასეთი სინამდვილის წინაშე: ერთი მხრივ, მას ხვდება უკვე დამუშავებული სახით მეტყველ სუბიექტთან დაკავშირებული ეგოცენტრისტული სისტემა და მან უნდა გამოიყენოს ეს სისტემა. მეორე მხრივ, მან უნდა იცოდეს, რომ, კომუნიკაციური ლინგვისტიკის თვალსაზრისით, არა ნაკლებ მნიშვნელოვანია სუბიექტურობის ორი დანარჩენი ფაქტორის გათვალისწინება“ (ლებანიძე 1998: 255).

ამ ავტორის აზრით, კატეგორიათა ის სისტემა, რომელიც უკავშირდება და ასახავს მეტყველ სუბიექტის როლს, გამოიყურება შემდეგნაირად:

- ა) ლოკაციის კატეგორია;
- ბ) მოდალობის კატეგორია;
- გ) შეფასების კატეგორია;
- დ) ემოციურობის კატეგორია;
- ე) დისტანტურობის კატეგორია (იქვე)

დავახასიეთოთ მოკლედ ეს კატეგორიები და ზოგადი სახით მივუთითოთ იმ როლზე, რომელთა შესრულება მათ შეუძლიათ მხატვრული ტექსტის მეტაფო-როლოგიური ანალიზის პროცესში:

„ლოკაციის ფორმულა: ‘მე – აქ – ახლა’, ე.ი. ლოკაციის კატეგორიას აქვს სამი ასპექტი: პერსონალური, საკუთრივ ლოკალური და ტემპორალური. ლოკაციის კატეგორიის ასეთი დახასიათებიდან უკვე ჩანს, რომ პრაგმატიკას როგორც ენობრივი ნიშნის განზომილებას აქვს გამჭოლი პრინციპის სტატუსი“ (ლებანიძე 1998: 257). თუ ლოკაციის კატეგორიის შინაარსს გავიგებთ ისე, როგორც მითითებულია მოყვანილ ციტატაში, მაშინ გასაგები გახდება ის სიღრმისეული კავშირი, რომელიც მას შეიძლება ჰქონდეს პოეტური მეტაფორის ლინგვოკულტუროლოგიურ ანალიზთან. ფორმულა „მე – აქ – ახლა“ შეიძლება, და აუცილებელიცაა, გავიაზროთ იმ კულტურული პარადიგმის საფუძველზე, რომელსაც ეკუთვნის გასაანალიზებელი ტექსტი, ხოლო ლოკაცია მის მთლიანობაში უნდა გავიგოთ ისე, როგორც ამას მოითხოვს რომანტიზმის როგორც ესთეტიკურ–მხატვრული პარადიგმის შესაძლო შინაარსი.

შეფასების კატეგორია: ტრადიციულად ის, რაც აღინიშნება ამ კატეგორიით, მიჩნეული იყო ენობრივი ნიშნის, მაგალითად, სიტყვის კონოტაციურ კომპონენტად. „შეფასების კატეგორია ეყრდნობა იმას, რომ ყოველი გამონათქვამი და, პირველ რიგში, გამონათქვამის ლექსიკური ელემენტები მუდამ შეიცავენ არა მარტო რეალობის უბრალო ნომინაციას, არამედ მის შეფასებასაც, ხოლო ეს შეფასება საბოლოო ანგარიშში მუდამ გულისხმობს კარგისა და ცუდის ოპოზიციას. როგორც არ უნდა იყოს სიტყვის შეფასებითი შინაარსის სირთულე, იგი მუდამ დაიყვანება ამ ოპოზიციაზე. ლაპარაკობენ **შეფასებით სემაზე**“ (იქვე). ვფიქრობთ, არა ნაკლებ ცხადია ამ კატეგორიის შესაძლო კავშირი მხატვრული პოეტური მეტაფორის ანალიზთან: რომანტიზმი როგორც მსოფლხედვა გარდუვალად უნდა შეიცავდეს (და შეიცავს კიდევ) სამყაროს შეფასების მომენტს, ხოლო რომანტიკული მხატვრული ტექსტის ანალიზისას აუცილებელი იქნება იმის დაკონკრეტება, თუ როლს ასრულებს ავტორისეული მეტაფორიკა ხსენებული შეფასების ვერბალიზაციის პროცესში.

ემოციურობის კატეგორია: უნდა ითქვას, რომ ემოციურობის კატეგორია თანამედროვე ლინგვისტიკაში ნაკლებადაა გაანალიზებული სწორედ პრაგმატიკული თვალთახედვით. მისი შესწავლა ტრადიციულ ლინგვისტიკაში უფრო ხდებოდა, მაგრამ იმდენად, რამდენადაც ემოციები განყენებულად არ არსებობს, არამედ სუბიექტს ახლავს, ესეც პრაგმატიკული კატეგორიაა“ (ლებანიძე 1998: 258). ვფიქრობთ, ემოციურობის კატეგორია უშუალოდ და ორგანულად უკავშირდება შეფასების

კატეგორიას, რაც თავისთავად უკვე მეტყველებს იმაზე, თუ რა როლი შეიძლება შეასრულოს ამ კატეგორიამ პოეტური მეტაფორის ტექსტობრივი ანალიზის პროცესში.

დისტანტურობის კატეგორია ასახავს მეტყველი სუბიექტის დაინტერესებულობას გამონათქვამის შინაარსით, იმით, თუ რამდენად არის იგი პირადად ჩართული გამონათქვამში. რა თქმა უნდა, დისტანტურობის დონე დამოკიდებულია არა მარტო გამონათქვამის შინაარსზე, არამედ იმაზეც, თუ რომელ ფუნქციურ სტილს ეკუთვნის იგი. მაგალითად, მეცნიერულ სტატიაში ეს ფაქტორი უფრო ნაკლებადაა გამოვლენილი, ვიდრე მხატვრულ ტექსტში“ (იქვე). დისტანტურობის როგორც კატეგორიის ამგვარი დახასიათებიდან უშუალოდ გამომდინარეობს მისი მნიშვნელობა მეტაფოროლოგიური ანალიზისთვის. შეუძლებელია, რომანტიკოსი ავტორისთვის მეტაფორას არ ჰქონდეს მსოფლმხედველური ფუნქცია იმიტომ, რომ მეტაფორა მუდამ ნიშნავს სამყაროს ელემენტთა არა უბრალოდ ახლებურად ნომინაციას, არამედ ამ ნომინაციის მსოფლმხედველური შინაარსით შევსებასაც.

მოდალობის კატეგორია: მოდალობის კატეგორიას კვლევის ხანგრძლივი ისტორია აქვს ლინგვისტიკაში და როგორც ცნობილია, იგი აღნიშნავს გამონათქვამის შინაარსის მიმართებას რეალობასთან. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ რომანტიზმის როგორც ესთეტიკურ–მხატვრული პარადიგმის მსოფლმხედველურ შინაარსს, გასაგები იქნება ამ პრაგმატიკული კატეგორიის მნიშვნელობაც მეტაფოროლოგიური ანალიზისთვის: ნებისმიერი პოეტური მეტაფორა როგორც მეორადი ნომინაციის აქტი აუცილებლად დაგვანახებს პოეტური გამონათქვამის მიმართებას რეალობასთან.

8.4 ლოკაციის კატეგორიის ცენტრალური სტატუსი და მისი სავარაუდო მიმართება პოეტურ მეტაფოროლოგიასთან, მხატვრულ ტექსტთან და კულტურის მხატვრულ–ესთეტიკურ განზომილებასთან

როგორც ჩვენი კვლევის მთელი კონტექსტიდან გამომდინარეობს, პრაგმატიკულ კატეგორიებზე ჩვენი ყურადღების შეჩერება სრულიადაც არ გულისხმობს იმას, რომ ამ სისტემის კვლევა ჩვენთვის წარმოადგენდეს თვითმიზანს: ჩვენი მიზანია, დავეყრდნოთ ამ კატეგორიათა სისტემას, დავინახოთ იგი, ერთი მხრივ, როგორც თანამედროვე ლინგვისტიკის ანთოპოცენტრისტულ–კომუნიკაციური პარადიგმის ძირითად, ცენტრალურ მიღწევად, რადგანაც ამ სისტემის ფუძემდებელ სისტემად მივიჩნევთ ინტერსუბიექტურობას, ხოლო შემდეგ განვახორციელოთ ის, რასაც მოითხოვს ინტერსუბიექტურობის პრაგმატიკული პრინციპის ლინგვოკულტურო–ლოგიური ინტერპრეტაცია.

რა უნდა იყოს პრაგმატიკულ კატეგორიათა ამგვარი ინტერპრეტაციის საბოლოო და ძირითადი მიზანი? რა თქმა უნდა, როგორც უკვე ითქვა, ძირითად მიზანს უნდა წარმოადგენდეს ამ სისტემაზე დაყრდნობა, ერთი მხრივ, მხატვრული ტექსტის სპეციფიკის გათვალისწინებით, მეორე მხრივ კი, იმ სპეციფიკის გათვალისწინებითაც, რომელსაც მხატვრული ტექსტი უნდა იძენდეს მხატვრული კულტურის რომანტიკული პარადიგმის ფარგლებში. მაგრამ სანამ ჩვენ დავადგებოდეთ ჩვენი კვლევისთვის ესოდენ მნიშვნელოვანი ინტერპრეტაციის გზას, აუცილებელია კიდევ ერთხელ გავიაზროთ პრაგმატიკულ კატეგორიათა ჩვენს მიერ უკვე დახასიათებული სისტემა მისი შინაგანი სტრუქტურირებულობის თვალსაზრისით. ვფიქრობთ, სწორედ ზემოთ დასახული მიზნებიდან გამომდინარე ფრიად საყურადღებოდ უნდა მივიჩნიოთ ლოკაციის კატეგორიის ის სტატუსი ხსენებულ სისტემაში, რომლის შესახებაც ლაპარაკობს ჩვენს მიერ უკვე ციტირებული ავტორი. ჯერ მოვიყვანოთ შესაბამისი ციტატას, შემდეგ კი შევეცდებით იმის სავარაუდო და წინასწარ განსაზღვრას, თუ როგორი უნდა იყოს ლოკაციის კატეგორიის ლინგვოკულტუროლოგიური ინტერპრეტაციის ჩვენეული ვექტორი. როგორც ავტორი ამბობს (იმის შემდეგ, როცა უკვე განსაზღვრულია ლოკაციის ფორმულა „მე – აქ – ახლა“): „როცა რამეს ვამბობთ, ეს

შეიძლება გამოიხატოს როგორც ლექსიკურად, ისე ზმნური კატეგორიით. რაც შეეხება ტემპორალურ ასპექტს, ისიც გამოიხატება ორივე საშუალებით და ა.შ.. აქედან უკვე ჩანს, რომ ლოკაციის კატეგორიას აქვს გამონათქვამის შინაარსის მთლიანური განპირობების უნარი. ყოველი გამონათქვამის შინაარსის ანალიზისას შეიძლება გავმიჯნოთ მისი საკუთრივ სემანტიკური ასპექტი ლოკაციური ასპექტისაგან“ (ლებანიძე 1998: 257). რას უნდა ნიშნავდეს ლოკაციის კატეგორიის ამგვარი ფუნქციური ხედვა ჩვენს მიერ უკვე განსაზღვრული კვლევითი მიზნების გათვალისწინებით? იმას, რომ, ერთი მხრივ, ნებისმიერი ზემოთ განხილული გრამატიკული კატეგორია თავისი ტექსტობრივი როლით დამოკიდებული უნდა იყოს სწორედ ლოკაციის კატეგორიაზე; მეორე მხრივ კი, ეს კატეგორია მთელი თავისი სემანტიკით იძლევა სწორედ ლინგვოკულტუროლოგიურ კონტექსტში მისი უაღრესად პროდუქტიული გადააზრების საშუალებას. ჩვენი აზრით, *ლოკაციის კატეგორია უნდა მივიჩნიოთ რიგით მეორე კატეგორიად* იმ როლის მიხედვით, რომელიც თანამედროვე ლინგვისტიკის კატეგორიულმა სისტემამ უნდა შეასრულოს ამ სისტემის ლინგვო-კულტუროლოგიურ ქრილში „გადაყვანის“ თვალსაზრისით. როგორც გვახსოვს, *სემანტიკური სივრცის კატეგორია მივიჩნიეთ იმ პირველ კატეგორიად*, რომელმაც ამგვარი „ტრანზიტული“ როლი უნდა შეასრულოს წმინდა ლინგვისტურად გაგებული ტექსტიდან კულტუროლოგიურად გაგებული ტექსტის კვლევაზე გადასვლისას. მაგრამ, რაც შეეხება სწორედ ამგვარ, ანუ ასევე ტრანზიტულ როლს, რომლის შესრულებაც ძალუმს ლოკაციის კატეგორიას, უნდა ითქვას შემდეგი: სწორედ ტექსტის სემანტიკური სივრცის კატეგორიასთან ერთად და მასთან ორგანულ კავშირში ლოკაციის კატეგორიამ უნდა შეასრულოს ეს როლი ინტერსუბიექტურობის პრაგმატიკული კონცეფციიდან ინტერსუბიექტურობის ლინგვოკულტუროლოგიურ კონცეფციაზე გადასვლის პლანში. წინასწარ შეიძლება ითქვას, რომ ლოკაციის კატეგორიის ამგვარი, ანუ ინტერპარადიგმული გამოყენების შესაძლებლობას იძლევა თვით ლოკაციის როგორც კონცეპტის სემანტიკა: თუ ლოკაცია თავდაპირველი სემანტიკური მნიშვნელობით ნიშნავს რაიმესთვის (საგნისთვის, ფენომენისთვის, თუ აზრისთვის) ადგილის მიჩენას, ყოველივე დამოკიდებული იქნება იმისგან, თუ როგორ გავიაზრებთ თვით ამ ადგილს. თუ თავიდანვე უნდა ვივარაუდოთ, რომ ადგილი შეიძლება გავიგოთ როგორც სივრცობრივად, ისე დროულად (ანუ ადგილის მიჩენას

შეიძლება მიეცეს როგორც სივრცითი, ისე ტემპორალური მნიშვნელობა) და თუ ასე მივუდგებით ლოკაციის კონცეპტს, მაშინ გვექნება სრული უფლება ვიფიქროთ და ვილაპარაკოთ ენობრივი ფენომენებისადმი ისეთ ტემპორალურ სივრცეში ადგილის მიჩენაზე, როგორც შეიძლება იყოს კულტურის მხატვრულ–ესთეტიკური განზომილება და სწორედ ლოკაციის კატეგორიის ამგვარი, ანუ ინტერპარადიგმული როლის გააზრების შესაძლებლობა და აუცილებლობა გვიკარნახებს ვილაპარაკოთ *მესამე კატეგორიაზე – ქრონოტოპის კატეგორიაზე*, რომელსაც ასევე უნდა მიენიჭოს ტრანზიტული, ანუ ინტერპარადიგმული როლი ჩვენს მეტაფოროლოგიურ კვლევაში. ქრონოტოპის კატეგორია თავისი სემანტიკური სტრუქტურით გვიკარნახებს მისთვის ამგვარი როლის მინიჭების შესაძლებლობას: „ქრონოს“ ნიშნავს დროს, „ტოპოს“ კი ნიშნავს ადგილს, ანუ ქრონოტოპი გულისხმობს სწორედ ადგილს დროში, რაც ვფიქრობთ, დიდი მნიშვნელობის მატარებელი უნდა იყოს სწორედ ლოკაციის მხატვრულ–ესთეტიკური გააზრების თვალსაზრისით. აი, როგორ არის დანახული თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში ქრონოტოპის კატეგორია: „ქრონოტოპის ცნება ნასესხებია საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა სფეროდან და ლიტერატურათმცოდნეობაში შემოტანილია მ. ბახტინის მიერ იმისთვის, რომ, როგორც იგი ამბობს ‘გამოიხატოს სივრცობრივ და დროით მიმართებათა არსებითი ურთიერთკავშირი, ანუ ის კავშირი, რომელიც რეალიზებულია მხატვრულ ლიტერატურაში’. ბახტინის აზრით, ლიტერატურულ–მხატვრული ქრონოტოპის დამახასიათებელ თავისებურებას წარმოადგენს ის, რომ ‘დრო აქ თითქოს იკუმშება და შესაძლებელი ხდება მისი მხატვრული თვალსაზრისით ხედვა; სივრცე კი განიცდის ინტენსიფიკაციას, ექცევა დროის სიუჟეტის და ისტორიის მოძრაობის ორბიტაში” (Ноздрина 2004: 97).

თავი II

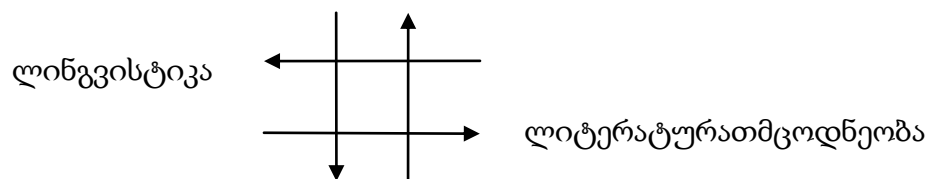
რომანტიკული მხატვრული კულტურა და პოეტური მეტაფორა
როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა: მეტატექსტის
იდეა და რომანტიკული მეტატექსტი როგორც კონსტრუქტი

§ 1. მეტატექსტის იდეა თანამედროვე ჰუმანიტარულ აზროვნებაში და რომანტიკული მეტაფორა როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა

ჩვენი ნაშრომის წინა თავში ნათლად გამოიკვეთა იდეა, რომლის გარეშეც, ჩვენი აზრით, ძნელი განსახორციელებელი იქნებოდა ჩვენს მიერ შემუშავებული ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევის ის მოდელი, რომელშიც რეალიზებას ჰპოვებს მონოდისციპლინურ (ლინგვისტურ და ლიტერატურათმცოდნეობით) კატეგორიათა ინტერდისციპლინური, ანუ ლინგვოკულტუროლოგიური სინთეზის კონცეფცია და რომელიც გამოიყურებოდა შემდეგნაირად:

კულტურული პარადიგმა

(ამ პარადიგმის მხატვრული განზომილება)



მაგრამ ეს მოდელი, რა თქმა უნდა, ატარებს უაღრესად ზოგად ხასიათს და გვიჩვენებს იმას, რასაც, ალბათ, ფუძემდებელი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს ნებისმიერი ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევისთვის: კვლევა უნდა ატარებდეს ინტერდისციპლინურ ხასიათს და მას უნდა ჰქონდეს ორი ძირითადი განზომილება – ჰორიზონტალური, რომელიც გულისხმობს ლინგვისტიკისა და ლიტერატურათ-

მცოდნეობის მონაცემთა სინთეზს და ვერტიკალური, რომლის მიხედვით, ეს სინთეზი უნდა ხორციელდებოდეს კულტუროლოგიის მიერ ნაგულისხმევ კვლევით სივრცეში.

ბუნებრივია, მთელი ჩვენი შემდგომი კვლევა შეიძენს სწორედ ასეთ მიმართულებას, ე.ი. მოგვიხდება ყოველივე იმის სინთეზირება, რასაც გვეუბნება პოეტური მეტაფორის შესახებ, ერთი მხრივ, ლინგვისტიკა, მეორე მხრივ კი – ლიტერატურათმცოდნეობა თანამედროვე კულტუროლოგიის მიერ განსაზღვრულ კვლევით სივრცეში. მაგრამ, ამავე დროს არ უნდა დაგვავიწყდეს შემდეგიც: კვლევის ლინგვოკულტუროლოგიური მოდელი აუცილებლად უნდა ეფუძნებოდეს თანამედროვე აზროვნების იმ ზოგადჰუმანიტარულ ტენდენციას (პარადიგმათა) სინთეზს, რომელიც საბოლოო ანგარიშში წარმოდგენილი უნდა იყოს ორი შინაგანად ურთიერთდაკავშირებული კონცეპტის – დისკურსისა და ტექსტის – შინაგანი ერთიანობის სახით. მაგრამ, როგორ უნდა იქნას მიღწეული ეს ფუნქციურ-სემანტიკური ერთობა? სანამ ამ ჩვენთვის მნიშვნელოვან კითხვაზე გავცემდეთ პასუხს, აუცილებლად მიგვაჩნია კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ ის კვლევითი გზა, რომელიც დაიწყო ჩვენი ნაშრომის შესავალში და რომელმაც ბუნებრივი გაგრძელება ჰპოვა პირველ თავში. როგორც გვახსოვს ეს კვლევითი გზა მოიცავდა არა მხოლოდ ისეთ კვლევით პარადიგმათა სინთეზის მცდელობას, როგორიცაა ანთროპოცენტრიზმი და ინტერდისციპლინარიზმი, არამედ იმ კონცეპტუალურ შუალედურ რგოლსაც, რომელიც წარმოდგენილი იყო შემდეგი კონცეპტებით: ტექსტის სემანტიკური სივრცე, ლექსიკური სინტაგმატიკა და დინამიური სემანტიკა. გვახსოვს ისიც, რომ სწორედ სემანტიკური სივრცის ცნება მივიჩნიეთ იმ ცენტრალურ კონცეპტად, რომელზე დაყრდნობითაც უნდა მოგვეხდინა ჩვენი უშუალო ობიექტის, ანუ რომანტიკული პოეტური მეტაფორის კვლევა (თუმცა, რა თქმა უნდა, თავისთავად იგულისხმებოდა, რომ ამ შუალედური კონცეპტის თანმხლებ ცნებებად აუცილებლად უნდა გვეგულისხმა სწორედ ლექსიკური სინტაგმატიკა და დინამიური სემანტიკა როგორც სემანტიკური სივრცის ის ასპექტი, რომლის გარეშე შეუძლებელია მეტაფოროლოგიური კვლევა).

კიდევ ერთხელ უნდა გავუსვათ ხაზი იმ გარემოებას, რომ ჩვენი კვლევა წარმოადგენს *თეორიულ-მეთოდოლოგიურ გზას* და ამ გზის საბოლოო კვლევით პუნქტად წარმოგვიდგენია ბლეიკისეული რომანტიკული ტექსტის მეტაფორული

ასპექტის ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევა. ბუნებრივია მივიჩნიოთ, რომ ნებისმიერი მხატვრული ტექსტის ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევა აუცილებლად უნდა შეიცავდეს როგორც თავის ორგანულ შემადგენელ მომენტს მხატვრული კულტურის იმ პარადიგმის თავისებურებათა სრულ გათვალისწინებას, რომელსაც ეკუთვნის (უნდა ეკუთვნოდეს) ჩვენს მიერ საკვლევი მეტაფორული ნომინაცია. ამ შემთხვევაში, ასეთი მხატვრულ–ესთეტიკური პარადიგმის როლში უნდა გამოვიდეს რომანტიზმი როგორც ისტორიულად აღიარებული მხატვრულ–ესთეტიკური ფენომენი. აქედან გამომდინარე კი ასევე ბუნებრივია მივიჩნიოთ, რომ ბლეიკისეული მეტაფორის ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევა გულისხმობს როგორც თეორიული, ისე მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით *რომანტიკული ტექსტის კვლევას*, რადგან სწორედ ტექსტზე, მის სემანტიკურ სივრცეზე დაყრდნობით შეიძლება შინაგანად დავუკავშიროთ ერთმანეთს ანთროპოცენტრიზმი და კულტუროცენტრიზმი როგორც ჩვენთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონე პრინციპები. რომელია ის დასკვნა, რომელიც უნდა გამოვიტანოთ ზემოთ განვითარებული მსჯელობიდან თუ გვსურს შესაძლებელი გახდეს ბლეიკისეულ ტექსტზე და, რაც მთავარია, ტექსტის მეტაფორულ ასპექტზე გადასვლა? ჩვენი აზრით, ეს გადასვლა უნდა მოხდეს კვლავ და კვლავ ტექსტზე როგორც ჩვენთვის ცენტრალურ კონცეპტზე დაყრდნობით და ამავე დროს ისე, რომ მთლიანად იქნას გათვალისწინებული ტექსტის სემანტიკური სივრცის ის შუალედური მნიშვნელობა, რომლის შესახებაც აქამდე გვქონდა საუბარი.

არსებობს თუ არა თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნების სივრცეში კონცეპტი, რომელსაც შეუძლია შეასრულოს ჩვენს მიერ უკვე განხორციელებული ზოგადი მსჯელობიდან უშუალოდ ბლეიკისეულ ტექსტზე და მის მეტაფორულ ასპექტზე გადასვლისათვის აუცილებელი როლი? ჩვენი აზრით, ასეთი როლი უნდა შეასრულოს ისეთმა კონცეპტმა, როგორიც არის მეტატექსტის კონცეპტი. როგორც ამ კონცეპტის ტერმინოლოგიური ასპექტი გვიჩვენებს, საქმე უნდა გვქონდეს არა უბრალოდ ემპირიულად არსებულ ტექსტთან ან ტექსტებთან, არამედ ისეთ ტექსტთან, რომლის შინაგან სპეციფიკაზე მიუთითებს პრეფიქსი "მეტა–". როგორც ჩანს, ეს უნდა იყოს ტექსტი როგორც კონსტრუქტი, ანუ ტექსტი იმ გაგებით, რომლის აგებისას და გაგებისას ერთდროულად უნდა ვიხელმძღვანელოთ აზროვნების შემდეგი ორი მეთოდით – ინდუქციურით და დედუქციურით, რაც იმას ნიშნავს, რომ ხსენებული

კონცეპტის აგება–გააზრებისას აუცილებელია მივმართოთ ორივე ამ მეთოდს, თუმცა ამავე დროს უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ინდუქციურ და დედუქციურ მეთოდთა ურთიერთმიმართების განსაზღვრისას გარკვეული უპირატესობა უნდა მიენიჭოს დედუქციის მეთოდს, რადგან, როგორც ამას თანამედროვე ლინგვისტიკის კვლევითი გზაც გვიჩვენებს, სწორედ დედუქციური მეთოდი ასრულებს წამყვან როლს ამ მეცნიერების ცნებითი სისტემის აგებისას.

როგორ უნდა მივიღოთ მეტატექსტის ჩვენთვის სასურველი კონცეპტი, ანუ ის კონცეპტი, რომელიც საშუალებას მოგვცემს ჩვენი ზოგადთეორიული მსჯელობიდან გადავიდეთ უშუალოდ ბლეიკისეული მეტაფორის კვლევაზე? პირველ რიგში, ვფიქრობთ აუცილებელია ყოველივე იმის შეძლებისდამაგვარად გათვალისწინება, რაც დღეს ითქმის მეტატექსტის როგორც ტერმინის შესახებ და ალბათ ამ შემთხვევაში შეგვიძლია ვილაპარაკოთ გარკვეული თვალსაზრისით ინდუქციის მეთოდის გამოყენებაზე. თუმცა, სწორედ ამ მეთოდის გამოყენება დაგვანახებს, რომ დედუქციური მეთოდის გარეშე შეუძლებელი იქნება დასახული ამოცანის შესრულება.

სწორედ ზემოთ გამოთქმული მიზნიდან გამომდინარე განვიხილავთ ტერმინ „მეტატექსტის“ გამოყენების რამდენიმე შემთხვევას და შევეცდებით კიდევ ამ შემთხვევათა გარკვეულ ტიპოლოგიზაციასაც, ანუ იმის თქმასაც, თუ რა განსხვავებაა მათ შორის ტიპოლოგიური თვალსაზრისით. ამგვარი მიდგომა კი აუცილებლად მიგვაჩნია, რადგან მეტატექსტი როგორც ტერმინი და როგორც კონცეპტი ჯერ კიდევ იმყოფება ფორმირების პროცესში. მიგვაჩნია, რომ ყველა ის მკვლევარი, რომელიც ლინგვოკულტუროლოგიურ პარადიგმას ეყრდნობა, გარდუვალად უნდა ეყრდნობოდეს ტერმინ „მეტატექსტის“ მნიშვნელობის საბოლოო დადგენას.

განვიხილოთ ტერმინ „მეტატექსტის“ თანამედროვე გამოყენების რამოდენიმე შემთხვევა: როგორც ამბობს მეტატექსტის როგორც კონცეპტის ფორმულირების პროცესში „ჩართული“ ერთ–ერთი მკვლევარი, „მეტატექსტი ისეთი ცნებაა, რომელიც მკითხველს (და, ალბათ, მკვლევარსაც – ნ.დ.) თავს ახვევს „უსასრულო თამაშს“. მაგრამ, როგორია დასახელებული ავტორის აზრი იმის თაობაზე, თუ რას წარმოადგენს მეტატექსტი, ანუ შეიძლება თუ არა მოიძებნოს მასთან ამ ცნების განსაზღვრა? მისი აზრით, მეტატექსტი არის „კოდი, რომელიც იძლევა იმ ტექსტის აღქმის საშუალებას, რომელიც ავტორის მიერ განკუთვნილია მკითხველისათვის“(Гурочкина 2009).

განაგრძობს—რა მსჯელობას მეტატექსტის თაობაზე, ავტორი გამოყოფს ამ ცნების გაგების ორ ვარიანტს, რომლის მიხედვითაც, ეს კოდი ან წინასწარ ცნობილია მკითხველისათვის (ე.ი. არსებობს ტექსტის ფარგლებს გარეთ, ან ამ კოდს შეიცავს თავად ტექსტი. პირველი ვარიანტი, ავტორის აზრით, უფრო დამახასიათებელია ტექსტის ტრადიციული აღქმისთვის, მეორე კი – ეს ის ვარიანტია, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება მეტატექსტის ცნებას. ზოგადად კი უნდა ითქვას, რომ ყოველ ტექსტში ერთდროულად არსებობს მისი აღქმის ორივე ვარიანტი და ამ შემთხვევაში „თვით ტექსტი შეიძლება აღმოჩნდეს იმ მეტატექსტის როლში, რომელიც მოგვცემს იმ ეპოქის წაკითხვის საშუალებას, როცა იგი იქნა დაწერილი“ (Гурочкина 2009).

როგორი უნდა იყოს ჩვენი დამოკიდებულება მეტატექსტის იმ განმარტების მიმართ, რომლის ფიქსირებაც ჩვენ ზემოთ გვქონდა? ჩვენი აზრით, ყველაზე მნიშვნელოვანი ამ მეტატექსტურ მსჯელობაში იყო მომენტი, რომელიც იმპლიციტურად მაინც შეიცავდა დედუქციური და ინდუქციური მეთოდების ურთიერთმიმართების მინიშნებას მეტატექსტის კონცეპტის ფორმირების პროცესში. მეტატექსტის გაგების პირველი ვარიანტი, ე.ი. ის ვარიანტი, როცა მისთვის აუცილებელი კოდი „გარედან შემოგვაქვს“, როგორც ჩანს, გულისხმობს დედუქციური მეთოდის პრიორიტეტულობას. ჩვენ შემთხვევაში, ე.ი. იმ შემთხვევაში, როცა ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენს რომანტიკული მეტატექსტი, ხსენებული მომენტი უნდა ნიშნავდეს შემდეგს: ჯერ ვეცნობით რომანტიზმს როგორც ლიტერატურულ–ესთეტიკურ პარადიგმას და ვეყრდნობით ამ პარადიგმის შინაარსს იმისთვის, რომ განვსაზღვროთ რომანტიკული მეტატექსტის ძირითადი „პარამეტრები“. მაგრამ, როგორც ვნახეთ, ავტორი მიუთითებს მეტატექსტის გაგების მეორე ვარიანტზე – როცა ნებისმიერი ტექსტი შეიძლება თავად გამოვიდეს მეტატექსტის როლში. ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში გარკვეულ უპირატესობას იძენს ინდუქციური მეთოდი, რადგან ნებისმიერი კონკრეტული ტექსტი ეკუთვნის უკვე თვით ემპირიულ სინამდვილეს. და, რაც მთავარია, ზემოთ მოცემულ ციტატაში ხაზგასმულია *ორი რეალობის –ტექსტის და ეპოქის – ის ორგანული ურთიერთკავშირი*, რომლის გარეშეც, ალბათ, საერთოდ შეუძლებელი იქნებოდა მეტატექსტის ისეთი კონცეფციის აგება, რომელიც შეძლებდა ჩვენი საყრდენი ყოფილიყო იმ მიზნის მიღწევის პროცესში, რომელიც გვაქვს დასახული: ბლეიკისეული მეტაფორის ლინგვოკულტუროლოგიური ანალიზი.

მეტატექსტის განმარტების მეორე შემთხვევა უკავშირდება ე. მილიუგინას სახელს (Милюгина 2002). ამ ავტორის მსჯელობაში (ზემოთ განხილული ნაშრომის ფონზე) მნიშვნელოვანია ის მომენტი, რომ იგი ერთმანეთს უკავშირებს ისეთ ორ ტექსტოლოგიურ ცნებას, როგორიცაა *მეტატექსტი* და *ჰიპერტექსტი*. როგორც მისი მსჯელობა გვიჩვენებს, მეტატექსტის მისეული გაგება პრინციპულად არ განსხვავდება უკვე ციტირებული ავტორის მეტატექსტური კონცეფციისგან. მაგრამ, რაც შეეხება ჰიპერტექსტს, იგი იძლევა მის შემდეგ განსაზღვრას: „ჰიპერტექსტი – ეს არის ის მხატვრული მთლიანობა, რომელიც აერთიანებს საკვლევი ეპოქის ესთეტიკურ და შემოქმედებით მრავალფეროვნებას, მის ინდივიდუალურ და კონკრეტულ ტექსტებს და ეს გაერთიანება ხდება ისეთი იდეურ–ესთეტიკური კომპლექსის ნიშნის ქვეშ, როგორიც არის ადამიანი, სივრცე და დრო“ (Милюгина 2002: 29).

ვფიქრობთ, ჩვენი კვლევითი მიზნებისთვის არ უნდა იყოს ინტერესს მოკლებული მეტატექსტსა და ჰიპერტექსტს შორის მიმართების ის განმარტება, რომელსაც იძლევა ავტორი. თუ ჩვენ ამ განმარტების არსიდან ამოვალთ, მაშინ შესაძლებელი იქნება თვით მეტატექსტის როგორც ფენომენის არა აბსოლუტური, არამედ ფარდობითი გაგებაც. რა თქმა უნდა, ერთი მხრივ, შეიძლება რომანტიკულ ტექსტთა მთელი ერთობლიობა მივიჩნიოთ ჰიპერტექსტად, მაგრამ ამავე დროს შეიძლება ვილაპარაკოთ რომელიმე ავტორისათვის დამახასიათებელ მეტატექსტზე და ჰიპერტექსტის სტატუსი კი მივანიჭოთ მის მიერ შექმნილ ტექსტებს.

თუ გავითვალისწინებთ მეტატექსტის ამგვარი გაგების შესაძლებლობას, მაშინ, ალბათ, შესაძლებელი იქნება წარმოვიდგინოთ მეტატექსტთა გარკვეული იერარქიაც და ამ შემთხვევაში საქმე გვექნება, ერთი მხრივ, „ყოვლისმომცველ“ რომანტიკულ მეტატექსტთან, ხოლო მეორე მხრივ, ნებისმიერი ცალკე აღებული რომანტიკული ავტორისათვის დამახასიათებელ მეტატექსტთანაც. ბუნებრივია, განსხვავებულ იერარქიულ საფეხურებზე მდგომი მეტატექსტები უნდა განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან აბსტრაქტულობის და კონკრეტულობის განსხვავებული დონით. ზოგადრომანტიკული მეტატექსტი როგორც ტექსტობრივი მოდელი, ბუნებრივია, იქნება ბევრად აბსტრაქტული, ვიდრე რომელიმე რომანტიკული ავტორისათვის დამახასიათებელი მეტატექსტი, მაგრამ ამავე დროს ზოგადრომანტიკულ მეტატექსტს ექნება ის უპირატესობა, რომ იგი შეიძლება (და, ალბათ, აუცილებელიცაა) აღვიქვათ

როგორც ეპოქისა და მხატვრული შემოქმედების უშუალოდ დამაკავშირებელი სემიოტიკურ–ესთეტიკური ფენომენი.

ჩვენთვის განსაკუთრებულ ინტერესს უნდა წარმოადგენდეს ისეთი ავტორის „მეტატექსტური მსჯელობა“, როგორიც არის ნ. სმირნოვა (Смирнова 2002), რადგან თავის სადისერტაციო ნაშრომში („ინგლისური რომანტიზმის მეტატექსტის ევოლუცია: ბაირონი, უაილდი, ჰარდი, ფაულზი“) იგი იკვლევს სწორედ ინგლისურენოვანი რომანტიზმის მეტატექსტს. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ჩვენთვის მნიშვნელობა აქვს (ყოველ შემთხვევაში კვლევის ამ ეტაპზე) იმასაც, თუ როგორ აქვს ავტორს გაგებული თვით მეტატექსტის ცნება. საინტერესოა, რომ ავტორი ლაპარაკობს რომანტიკოსთა „შემაჯამებელ მეტატექსტებზე“ და ასევე მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ხსენებული ავტორი ხედავს მჭიდრო კავშირს მეტატექსტსა და დისკურსის ფენომენებს შორის. მისი აზრით, „რომანტიკული მეტატექსტი უნდა გავიგოთ როგორც რომანტიკული დისკურსის მაფოკუსირებელი (მაინტეგრირებელი) ფენომენი“ (Смирнова 2002).

ჩვენ კვლავ დავუბრუნდებით ამ ავტორის კონცეფციას ჩვენი მსჯელობის იმ მომენტში, როცა აუცილებლად მივიჩნევთ რომანტიზმის როგორც მხატვრულ–ესთეტიკური პარადიგმისა და რომანტიკული მეტატექსტის ურთიერთკავშირის განსაზღვრას და ამ განსაზღვრის შედეგად თვით მეტატექსტის როგორც კონცეპტის განმარტებას. მსჯელობის ამ ეტაპზე კი აუცილებლად მიგვაჩნია, ერთი მხრივ, მოვახდინოთ ხსენებულ ავტორთა გამონათქვამების მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულების გამოვლენა, მეორე მხრივ კი – იმის განსაზღვრა, თუ როგორი უნდა იყოს მეტატექსტის ჩვენს მიერ შემუშავებული კონცეფცია, რომელსაც დავეყრდნობით ბლეიკისეული მეტაფორის კვლევისას. ამიტომ დავსვით კითხვა, რომელიც საშუალებას მოგვცემს უშუალოდ გადავიდეთ ზოგადრომანტიკული და ბლეიკისეული მეტატექსტის იმ მოდელის შექმნაზე, რომლიც გარეშეც, ალბათ, შეუძლებელი იქნებოდა ჩვენი კვლევითი მიზნების მიღწევა.

ვფიქრობთ, შეიძლება ითქვას შემდეგი: მეტატექსტის შესახებ მსჯელობათა ის კომპლექსი, რომელსაც ზემოთ გავეცანით, გვიჩვენებს თვით ამ ცნების (კონცეპტის) არსებობის და გამოყენების აუცილებლობას. მაგრამ ამავე დროს, ჩვენი აზრით, სწორედ მთელი ამ კომპლექსისთვის დამახასიათებელია გარკვეული ნეგატიური მომენტიც, რომელიც უკავშირდება შემდეგ გარემოებას: ავტორები ლაპარაკობენ

„მეტატექსტზე“, რითიც აღიარებენ, რომ ნებისმიერ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ტექსტის ნაირსახეობასთან, რომელიც განმსაზღვრელი მოდელის როლს ასრულებს ტექსტთა ნებისმიერი ერთობლიობისათვის. მაგრამ, ამავე დროს, ჩვენი აზრით, მსჯელობათა ამ კომპლექსს აკლია მეტად თუ ნაკლებად ექსპლიციტურად გამოხატული კავშირი საკუთრივ ტექსტის თეორიასთან და, რაც მთავარია, ტექსტის იმ ლინგვოსემიოტიკურ თავისებურებებთან, რომელთა გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ნებისმიერ ტექსტზე მსჯელობა – სულ ერთია, რომელ იერარქიულ დონესაც არ უნდა ეკუთვნოდეს იგი. ამიტომ მიგვაჩნია, რომ მეტატექსტზე მსჯელობისას აუცილებელია საყრდენ წერტილად მივიჩნიოთ ტექსტობრივ კატეგორიათა ის სისტემა, რომელსაც გამოყოფს თანამედროვე ტექსტის ლინგვისტიკა, და ამავე დროს ამ სისტემის ზოგადსემიოტიკურ ჭრილში დანახვა. რა თქმა უნდა, ტექსტობრივ კატეგორიათა სისტემა უბრალოდ ტექსტობრივ და მეტატექსტობრივ დონეზე სრულიადაც არ არის ერთი და იგივე, მაგრამ ცხადია ისიც, რომ ტექსტობრივ კატეგორიათა გარეშე შეუძლებელია მეტატექსტს ჰქონდეს ის, რის გარეშეც იგი კარგავს თავის ტექსტობრივ სპეციფიკას. ამიტომ, ვფიქრობთ, კვლევის ამ ეტაპზე ჩვენს წინაშე დგას შემდეგი ორი ამოცანა:

1. დავუკავშიროთ მეტატექსტის ცნება ტექსტობრივ კატეგორიათა იმ სისტემას, რომლის შესახებაც უკვე გვქონდა ლაპარაკი პირველ თავში;
2. გამოვიყენოთ ეს სისტემა მისი მეტატექსტობრივი ინტერპრეტაციის შემდეგ, რათა დავუკავშიროთ ერთმანეთს ჩვენთვის საინტერესო ორი ფენომენი: რომანტიზმი როგორც მხატვრული აზროვნების პარადიგმა და რომანტიკული ტექსტი; და დავუკავშიროთ იმ მიზნით, რომ განვახორციელოთ მათი ჩვენთვის აუცილებელი სინთეზი.

თუმცა ამავე დროს, არ უნდა დავივიწყოთ ისიც, რომ არამც თუ მეტატექსტის, არამედ თვით ტექსტის ცნებაც და უფრო ფართო გაგებით ტექსტის თეორიაც ჩვენთვის მნიშვნელოვანია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ვიკვლევთ პოეტურ მეტაფორას როგორც ბუნებრივ ტექსტობრივ ფენომენს. ამიტომ წინასწარ ხაზი უნდა გაესვას შემდეგ გარემოებასაც: თუ გვსურს რომანტიკული მეტატექსტის და, აქედან გამომდინარე, ბლეიკისეული მეტატექსტის ისეთი კონცეფციის აგება, რომელიც იქცევა ბლეიკისეული მეტაფორის კვლევის საფუძვლად, აუცილებელი იქნება მოვახდინოთ პირველ თავში განხილული ყველა ცნების ისეთ ერთ პრობლემურ ფოკუსში მოქცევა,

რომლის გარეშეც მეტაფორული ნომინაციის ადეკვატური კვლევა შეუძლებელი იქნებოდა. საქმე ისაა, რომ, რა მნიშვნელობაც არ უნდა ჰქონდეს მეტაფორულ ნომინაციას როგორც ტექსტობრივ ფენომენს, როგორც წესი, იგი გვევლინება შიდატექსტობრივ ფენომენად და არა მთელ ტექსტად. ამიტომ ბუნებრივი იქნება, რომ იმ შემთხვევაში, თუ გვექნება, ერთი მხრივ რომანტიკული, მეორე მხრივ კი საკუთრივ ბლეკისეული მეტატექსტის როგორც კონსტრუქტის კონცეფცია, საჭიროა იმის წინასწარი თეორიულ-მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით ხაზგასმა, თუ რა როლი უნდა „დაეკისროს“ ისეთ შიდატექსტობრივ მომენტთა ერთიანობას მთელი ტექსტის ფარგლებში, როგორიცაა ლექსიკური სინტაგმატიკა და სემანტიკური დერივაცია. სწორედ ამ ორი შიდატექსტური ფენომენის ურთიერთდაკავშირების გზით უნდა მოხდეს მეტაფორული ნომინაციის ჩვენთვის საინტერესო ყველა შემთხვევის განხილვა. შესაბამისად, შეგვიძლია გამოვყოთ მეტაფორული ნომინაციის ტექსტოლოგიური კვლევის ორი დონე:

1. მაკროტექსტობრივი დონე, რომელიც უნდა დაეფუძნოს ჩვენს მიერ უკვე ხაზგასმული მეტატექსტის ცნებას და შესაბამისად მოდელს (როგორც ზოგადრომანტიკულ, ისე საკუთრივ ბლეკისეულ დონეებზე);
2. მიკროტექსტობრივი დონე, რომელიც გულისხმობს სწორედ ზემოთ დასახელებული ლექსიკური სინტაგმატიკისა და სემანტიკური დერივაციის როგორც ტექსტობრივ მომენტთა ურთიერთზემოქმედებას.

ბუნებრივია, შეიძლება დაისვას კითხვა, თუ რომელი უფრო მნიშვნელოვანია ამ ორი ტექსტობრივი დონიდან. ვფიქრობთ, ამ კითხვაზე შეიძლება გაიცეს მხოლოდ ერთი პასუხი, რომ ორივე მნიშვნელოვანია, მაგრამ განსხვავებული თვალსაზრისით: მეტატექსტის კონცეპტს უნდა მიენიჭოს ჩვენს მიერ განსახორციელებელი კვლევითი პროცესის განმაპირობებელი ვერტიკალური განზომილების როლი, რადგან ამ კონცეპტს, როგორც წინა ჩვენი მსჯელობიდან გამომდინარეობს, მივყავართ კულტურის მხატვრულ-ესთეტიკური განზომილების ისეთ ეპოქალურ მოვლენამდე, როგორიცაა რომანტიზმი. რაც შეეხება მიკრო დონეს, იგი, ჩვენი აზრით, მიეკუთვნება მეტაფორული ნომინაციის განმაპირობებელ ტექსტობრივ, მაგრამ უკვე ჰორიზონტალურ განზომილებას. როგორც ნათქვამიდან გამომდინარეობს, ამ შემთხვევაში უნდა დავინახოთ გარკვეული პარალელი ლინგვოკულტუროლოგიური

კვლევის იმ მოდელთან, რომელიც უკვე ფიგურირებდა ჩვენი ნაშრომის პირველ თავში, სადაც აგრეთვე გვქონდა საქმე მოდელის ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ განზომილებებთან.

§ 2. ინტერსუბიექტურობის პრაგმატიკული პრინციპი და მისი კავშირი თანამედროვე სემიოტიკურ ესთეტიკასთან როგორც მეტატექსტის ლინგვოკულტუროლოგიური მოდელის აგების წინაპირობა

წინა პარაგრაფში განვიხილეთ ტერმინ „მეტატექსტის“ გამოყენებისა და მისი როგორც ტერმინის სემანტიკური ინტერპრეტაციის რამდენიმე ტიპობრივი შემთხვევა და უკვე შევეცადეთ მათ მიმართ გამოგვეხატა ჩვენი კრიტიკული დამოკიდებულება. ამ კრიტიკულობის საფუძვლად კი მივიჩნიეთ ის გარემოება, რომ „მეტატექსტის“ როგორც ტერმინის გამოყენების არც ერთ ამ შემთხვევას არ ჰქონდა ტექსტის არსებულ თეორიასთან ექსპლიციტურად გამოხატული კონცეპტუალური კავშირი.

ვფიქრობთ, ნათქვამს შეიძლება დაემატოს შემდეგი: თამამად შეიძლება ითქვას, რომ გაუმართლებლადაც კი მიგვაჩნია განხილულ კონცეფციათა ფარგლებში თვით ტერმინ „მეტატექსტის“ ფიგურირება, რადგან მთელი ის კონტექსტი, რომელიც ამ ტერმინის გამოყენებას ახლავს თან, არ მეტყველებს მისი გამოყენების აუცილებლობაზე: საბოლოო ანგარიშში შეიძლება ითქვას, რომ იმ ისტორიულად დაფიქსირებულ ესთეტიკურ ფენომენზე საუბარი, რომლებსაც უკავშირდება ეს ტერმინი, შეიძლებოდა ამ ტერმინის გამოყენების გარეშეც. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ ტერმინ „მეტატექსტის“ არ შეუძლია შეასრულოს მნიშვნელოვანი კონსტრუქციული როლი ნებისმიერი წარმომავლობის მხატვრული ტექსტის ამა თუ იმ ასპექტის კვლევისას იქიდან გამომდინარე, რომ ნებისმიერი ასეთი ტექსტი წარმოადგენს ამა თუ იმ სწორედ ისტორიულად დაფიქსირებული ესთეტიკური ფენომენის ტექსტობრივ ვერბალიზაციას. და თუ ეს ასეა, შეუძლებელია ამგვარ

ვერბალიზაციას ხსენებულ ფენომენტა ფარგლებში არ ჰქონდეს სტრუქტურულ–სემანტიკური თვალსაზრისით ტიპობრივად ერთნაირი ნიშნები.

მაგრამ, როგორი უნდა იყოს რომანტიკული მეტატექსტის როგორც კონცეპტისა და მოდელის ჩვენებული კონცეფცია, თუ ეს კონცეფცია დაეფუძნება ტექსტის თანამედროვე ლინგვოსემიოტიკურ კონცეფციას? შევეცდებით გავცეთ პასუხი ამ კითხვას, თუმცა ამავე დროს აუცილებელია აღინიშნოს შემდეგიც: რა თქმა უნდა, მეტატექსტის კონცეპტი უნდა დაეფუძნოს ტექსტის ლინგვოსემიოტიკურ თეორიას, მაგრამ თვით ხსენებული თეორია მთელი თავისი შინაარსობრივი სპეციფიკით მოითხოვს იმასაც, რომ გათვალისწინებული უნდა იყოს იმ დისკურსის ფუნქციური თავისებურებაც, რომელიც წარმოშობს მოცემული ტიპის ტექსტს. რამდენადაც მოცემულ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ვერბალურ ტექსტთან, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მხატვრული ტექსტიც როგორც სტრუქტურულად, ისე ფუნქციურად უკავშირდება მხატვრულ დისკურსს და შეუძლებელიცაა არსებობდეს მის გარეშე; მხატვრული დისკურსი კი განხილულ უნდა იქნას ენობრივი კომუნიკაციისა და კომუნიკაციის იმ ტიპის ურთიერთდაკავშირების გზით, რომელსაც ესთეტიკური კომუნიკაცია, შესაბამისად კი მხატვრულ–ესთეტიკური დისკურსი ეწოდება; და თუ შევეცდებით ნათქვამის განზოგადებას, მაშინ უნდა ითქვას: ტექსტის ლინგვისტური თეორია უნდა დავუკავშიროთ მხატვრული დისკურსის სემიოესთეტიკურ თეორიას, ანუ იმ თეორიას, რომელიც თავის თავში აერთიანებს დისკურსისადმი სემიოტიკურ და ესთეტიკურ მიდგომებს.

ზემონათქვამიდან გამომდინარე, მოცემულ პარაგრაფში უნდა შევეცადოთ მოვხაზოთ ზოგადად მეტატექსტის და კერძოდ რომანტიკული მეტატექსტის ლინგვოსემიოტიკური კონცეფციის კონტურები, შემდეგ კი ამ კონტურებს მივცეთ სემიოესთეტიკური ინტერპრეტაცია. ჩვენი აზრით, მხოლოდ ამგვარად იქნება შესაძლებელი არა უბრალოდ მეტატექსტზე მსჯელობა, არამედ მეტატექსტის ლინგვოსემიოტიკური კონცეპტისა და მოდელის აგება.

ინტერსუბიექტურობის პრაგმატიკული პრინციპი და მეტატექსტის კონცეპტუალური მოდელის აგების ამოცანა

ხსენებული ამოცანის დასახვა და მისი შემდეგისდამავარად შესრულება უნდა გულისხმობდეს ტექსტის თანამედროვე ლინგვოსემიოტიკური თეორიის შემდეგი ორი მომენტის თანმიმდევრულად გათვალისწინებას და დაკავშირებას. ეს მომენტებია:

- 1) ინტერსუბიექტურობის პრაგმატიკული პრინციპი, რომლის გარეშე არ არსებობს ტექსტი როგორც ენობრივი მოვლენა;
- 2) ტექსტობრივ კატეგორიათა ის სისტემა, რომელიც უკავშირდება ინტერსუბიექტურობის პრინციპს და რომელიც შეუძლებელი იქნებოდა მის გარეშე.

როგორც ინტერსუბიექტურობის პრინციპზე, ისე პრაგმატიკულ კატეგორიათა მასთან დაკავშირებულ სისტემაზე უკვე გვქონდა საუბარი ნაშრომის პირველ თავში და, ბუნებრივია, აღარ არის აუცილებელი უკვე ნათქვამის უბრალო გამეორება. მაგრამ, ჩვენი აზრით, ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომელიც უშუალო კავშირშია ჩვენს კვლევით მიზნებთან. ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში, მოგვიხდება გავითვალისწინოთ ერთდროულად როგორც ის, რაც უკვე ითქვა შესავალში პირველი თავის საწყის პარაგრაფებში მეტაფორის როგორც ფენომენის იმ ზოგადჰუმანიტარულ სტატუსზე, რომელიც დღეისთვის აღარ იწვევს ეჭვს; მეორე მხრივ კი, ასევე აუცილებელია უკვე ამ ეტაპზე დავუკავშიროთ მეტაფორის ამგვარი, სრულიად განსაკუთრებული სტატუსი თანამედროვე ჰუმანიტარულ აზროვნებაში იმ მხატვრულ–ესთეტიკურ ფენომენს, რომელსაც „რომანტიზმი“ ეწოდება. როგორც გვახსოვს, მეტაფორა როგორც ფენომენი და, შესაბამისად, მეტაფორული ნომინაცია მთელი თავისი მნიშვნელობით უკავშირდება ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთმიმართებას – პირველ რიგში სამყაროს დინამიურ ხედვას და ადამიანის შემოქმედებით დამოკიდებულებას სამყაროს მიმართ. შესაბამისად, სწორედ ამ ორ მომენტზე დაფუძნებით მივიჩნიეთ, რომ შეუძლებელია მეტაფორული ნომინაციის ადეკვატური ინტერპრეტაცია ანთროპო–ცენტრიზმის როგორც პრინციპის თანმიმდევრული გათვალისწინების გარეშე. მაგრამ ასევე ითქვა, რომ თანამედროვე ლინგვისტური ანთროპოცენტრიზმი წარმოშობს ორ

ურთიერთდაკავშირებულ, მაგრამ ამავე დროს განსხვავებულ „ანთროპოცენტრისტულ შტოს“ – კოგნიტურსა და ლინგვოკულტუროლოგიურს.

როგორ უნდა იქნას ზემოთ დასახული ამოცანის დასახვისა და გადაჭრის რეალიზაცია, თუ გვსურს დავეყრდნოთ ტექსტის თანამედროვე ლინგვოსემიოტიკურ თეორიას? იქიდან გამომდინარე, რომ წინა თავში საფუძვლიანად მიმოვიხილეთ ინტერსუბიექტურობის პრაგმატიკული პრინციპი და ასევე განვიხილეთ ტექსტობრივ კატეგორიათა ის სისტემა, რომელიც წარმოადგენს ამ პრინციპის რეალიზაციას, დავეყრდნობით ამ ჩვენს მიერ უკვე მიმოხილულ პრინციპებს და შევეცდებით იმის ჩვენებას, თუ როგორ ხდება თანამედროვე ფილოლოგიაში ინტერსუბიექტურობის პრაგმატიკული პრინციპის ინტერპრეტაცია იმ შემთხვევაში, როცა ლაპარაკია არა ტექსტზე ზოგადად, არამედ ესთეტიკურად ღირებულ ტექსტზე, ანუ მხატვრულ ტექსტზე. როგორც ცნობილია, იმ თეორიულ სფეროს, რომლის ფარგლებშიც განიხილება მხატვრული ტექსტი სემიოტიკის, კერძოდ კი პრაგმატიკის თანამედროვე პრინციპებზე დაყრდნობით, ეწოდება სემიოტიკური ესთეტიკა, ანუ „სემიოესთეტიკა“. ვფიქრობთ, იმისთვის, რომ თეორიული საფუძველი ჩავუყაროთ მეტატექსტის როგორც კონსტრუქტის აგების პროცესს, რათა შემდეგ უკვე რომანტიზმზე როგორც ისტორიულად რეალიზებულ ესთეტიკურ მიმდინარეობაზე დაყრდნობით მოვახდინოთ რომანტიკული მეტატექსტის როგორც კონსტრუქტის ზოგად კონტურებში აგება, მიმოვიხილოთ თანამედროვე სემიოესთეტიკის ძირითადი მომენტები იმდენად, რამდენადაც ისინი უკავშირდებიან ტექსტის პრობლემას. ამ ამოცანის შესრულებისას დავეყრდნობით სემიოესთეტიკის ისეთი წარმომადგენლის მოსაზრებებს, როგორიც არის ვ. ტიუპა (Тюпа 2006). მაგრამ, სანამ ამ ავტორის საკუთრივ სემიოესთეტიკურ მოსაზრებებს შევხებით, გავიხსენოთ, რომ ჩვენი ამოცანა, ანუ მეტატექსტის კონსტრუქციის ამოცანა, წარმოადგენს ისეთი ზოგადთეორიული ამოცანის კერძო შემთხვევას, როგორიც არის იდენტიფიკაციის ამოცანა (იგივე ავტორი, ახდენს–რა მეცნიერული შემეცნების პროცესის ზოგადი მოდელის კონსტრუქციას, გამოყოფს ამ პროცესის ხუთ საფეხურს, ანუ მეცნიერულობის ხუთ მოდულს. ესენია: ფიქსაცია, სისტემატიზაცია, იდენტიფიკაცია, ახსნა და ინტერპრეტაცია). როცა ლაპარაკია იდენტიფიკაციაზე, იგულისხმება მეცნიერულ ფაქტთა ამა თუ იმ ერთობლიობის როგორც განზოგადებული სახით წარმოდგენილი ფენომენის კერძო

შემთხვევად გაგება. როგორც ვ. ტიუპა აღნიშნავს, „იდენტიფიკაცია როგორც მეცნიერებულობის მოდუსი გულისხმობს, რომ უნდა განისაზღვროს ჩვენთვის საინტერესო მოვლენის ტიპი, კლასი, ანუ ემპირიულად გამოვლენილი კერძო სისტემის ფაქტები უნდა დავუქვემდებაროთ უფრო მაღალი დონის გარკვეულ სისტემას. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ფაქტების კონფიგურაციის მოცემული ვარიანტი უნდა დავუქვემდებაროთ გარკვეულ ინვარიანტს“ (Тюпа 2006: 84).

თუ იდენტიფიკაციის როგორც მეცნიერებულობის მოდუსის ამ განსაზღვრას დავეყრდნობით, შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომ მეტატექსტის როგორც კონცეპტის და მისი შესაძლო მოდელის აგების ამოცანა უნდა განვიხილოთ იდენტიფიკაციის ზოგადმეცნიერული ამოცანის ერთ-ერთ კერძო შემთხვევად. აქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ რომანტიკული მეტატექსტი უნდა წარმოადგენდეს ისეთ კონცეპტს, რომელსაც ექვემდებარება ნებისმიერი რომანტიკული მხატვრული ტექსტი ისე, როგორც ვარიანტი ექვემდებარება ინვარიანტს.

იმის შემდეგ, როცა ამგვარი ზოგადმეცნიერული სტატუსი მივანიჭეთ მეტატექსტის კონცეპტის აგების ჩვენეულ ამოცანას, ვნახოთ, თუ როგორ აღიქმება თანამედროვე სემიოესთეტიკის ფარგლებში მხატვრული კომუნიკაცია, ანუ დისკურსის ის ტიპი, რომლის შედეგადაც „იბადება“ მხატვრული ტექსტი. ბუნებრივია მივიჩნიოთ, რომ მხატვრულ ტექსტს მეტატექსტურ დონეზე უნდა ჰქონდეს დისკურსის იგივე სტრუქტურა. როგორც ავტორი ამბობს, ამ შემთხვევაშიც, ისევე როგორც კომუნიკაციის ყველა სხვა შემთხვევაში, საქმე უნდა გვქონდეს „ურთიერთობის ინტერსუბიექტურ სივრცესთან“ (Тюпа 2006: 124). იგივე ავტორი გამოყოფს მხატვრული დისკურსის (კომუნიკაციური ხდომილების) სამ ასპექტს:

- 1) კრეაციულს, რომელიც გულისხმობს კომუნიკაციური ინიციატივის სუბიექტს, ანუ ავტორს;
- 2) რეფერენციულს, რომელიც გულისხმობს ინტენციონალური კომუნიკაციის ობიექტს, ანუ გამონათქვამის საგნობრივ-აზრობრივ მხარეს;
- 3) რეცეფციულს, რომელიც გულისხმობს ადრესატის განუყოფელ ფიგურას, რომელსაც უნდა ჰქონდეს კომუნიკაციური კომპეტენტურობის ესა თუ ის დონე .

ვფიქრობთ, მხატვრული კომუნიკაციის ყოველი ის ასპექტი ამა თუ იმ სახით აუცილებლად უნდა იყოს მოცემული მეტატექსტის იმ კონცეპტითა და მოდელით, რომლის აგებასაც ჩვენ შევცდებით.

შეიძლება ითქვას, რომ ზემოთ განვითარებული სემიოესთეტიკური მსჯელობით გადავდგით პირველი კონკრეტული ნაბიჯი რომანტიკული მეტატექსტის ზოგადი მოდელის აგებისკენ: ვგულისხმობთ ამ ერთი შეხედვით თითქოსა—და თავისთავად ცხად ფაქტს, რომ რომანტიკული დისკურსი, ანუ დისკურსის ის ისტორიულ—ესთეტიკური ტიპი, რომელიც წარმოშობს რომანტიკულ მხატვრულ ტექსტს, აუცილებლად უნდა „ფლობდეს“ ზემოთ დასახელებულ ყველა ტექსტობრივ მომენტს – რომანტიკულ კრეატორს, რომანტიკულ კომუნიკატს და რომანტიკულივე რეცეფციის სუბიექტს.

მაგრამ ამავე დროს მიგვაჩნია, რომ, თუ გვსურს მეტატექსტის ჩვენეული მოდელი დავუკავშიროთ რომანტიკულად ინტერპრეტირებულ სემიოესთეტიკურ პრინციპებს და ასევე გვსურს, რომ იგი შინაგანად დაკავშირებული იყოს ტექსტის თანამედროვე ლინგვისტურ თეორიასთან, აუცილებელია ამ სემიოესთეტიკურ პრინციპთა საკუთრივ ტექსტობრივი ინტერპრეტაცია.

სანამ შევუდგებოდეთ რომანტიზმის როგორც მხატვრულ—ესთეტიკური მიმდინარეობის ძირითად ასპექტთა მიმოხილვას, ზოგადი სახით მაინც უნდა მივუთითოთ რომანტიკული მეტატექსტის იმ საკუთრივ ტექსტობრივ ასპექტებზე, რომლებიც ახლახან ვახსენეთ. ჩვენი აზრით, რომანტიკული მეტატექსტის მოდელი აუცილებლად უნდა პასუხობდეს შემდეგ ორ კითხვას:

ა) როგორც წინა თავში ითქვა, პრაგმატიკულ კატეგორიათა სისტემას ვყოფთ სამ ქვესისტემად: უშუალოდ ადრესანტთან დაკავშირებულ, უშუალოდ ადრესატთან დაკავშირებულ ქვესისტემებად და იმ ქვესისტემად, რომელიც უნდა ატარებდეს უკვე სინთეზურ, ინტერსუბიექტურობის გამომხატველ ხასიათს. აქედან გამომდინარე ისმის კითხვა: როგორი კვალიფიკაცია უნდა მიეცეს ზოგადრომანტიკული მეტატექსტის იმ კატეგორიალურ განზომილებას, რომელმაც გადამწყვეტი როლი უნდა შეასრულოს ჩვენი საკვლევი ობიექტის, რომანტიკული მეტაფორის ინტერპრეტაციისას? რომელ ქვესისტემას უნდა დაეფუძნოს ეს ინტერპრეტაცია – პირველს, მეორეს თუ მესამეს? თუ გავიხსენებთ ყოველივე იმას, რაც შესავალში და პირველ თავში ითქვა მეტაფორული

ნომინაციის თანამედროვე აღქმის თაობაზე, ბუნებრივი იქნება გამოვთქვათ შემდეგი ჰიპოთეზა: რომანტიკული მეტაფორის როგორც შიდატექსტობრივი ფენომენის ინტერპრეტაცია უნდა ატარებდეს პრაგმატიკული გაგებით სინთეზურ ხასიათს, ე.ი. ამ ინტერპრეტაციის პროცესში გათვალისწინებული უნდა იქნას მთელი პრაგმატიკული კატეგორიალური სისტემა, რადგან სხვანაირად, ალბათ, წარმოუდგენელი იქნებოდა ისეთი ფენომენის სრული ინტერპრეტაცია, როგორც არის მეტაფორა.

ბ) მაგრამ, ასევე არ უნდა დავივიწყოთ მეტაფორის თანამედროვე აღქმის ის მომენტიც, რომელიც, ერთი შეხედვით, თითქოს სცილდება ამ ფენომენის საკუთრივ ლინგვისტურ განზომილებას. ვგულისხმობთ იმ გარემოებას, რომ მეტაფორის თანამედროვე გაგება განუყოფელია ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთმიმართების პრობლემისაგან; და თუ ეს ასეა, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მხატვრული ტექსტის სინტაქტიკურ და სემანტიკურ განზომილებებს ისეთივე მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს მეტაფორული ნომინაციის კვლევისათვის, როგორც პრაგმატიკულს. ამ ჰიპოთეზის გამოთქმის საფუძველს იძლევა არა მხოლოდ მეტაფორული ნომინაციის ის თანამედროვე გაგება, რომლის შესახებაც ზემოთ ჩვენ კიდევ ერთხელ მივუთითეთ. როგორც გვახსოვს, ნაშრომის პირველ თავში მეტაფორულ ნომინაციას უშუალოდ დავუკავშირეთ ისეთი ენობრივი ფენომენები, როგორიცაა ლექსიკური სინტაგმატიკა და სემანტიკური დერივაცია, რაც იმას ნიშნავს, რომ შეუძლებელია მეტაფორული ნომინაციის კვლევისას მხედველობაში იქნას მიღებული მხოლოდ ტექსტის პრაგმატიკული განზომილება: როგორც ლექსიკური სინტაგმატიკა, ისე სემანტიკური დერივაცია ერთნაირად უკავშირდებიან ტექსტის სამივე ნიშნობრივ რელევანტურ განზომილებას – სინტაქტიკურს, სემანტიკურს და პრაგმატიკულს. აქედან გამომდინარე შეგვიძლია, ალბათ, გამოვთქვათ კიდევ ერთი და უფრო „მაღალი“ თეორიული დონის ჰიპოთეზა: მეტაფორული ნომინაციის კვლევა უნდა ატარებდეს პრინციპულად სინთეზურ (სამგანზომილებიან) ხასიათს, თუმცა თვით ეს სინთეზი როგორც კვლევითი ამოცანა დაკონკრეტებული უნდა იქნას სემიოესთეტიკურ პრინციპებზე და ტექსტის ლინგვისტურ თეორიაზე დაყრდნობით.

§ 3. წარმოსახვა როგორც რომანტიკული მხატვრული კულტურის ცენტრალური კატეგორია და რომანტიკული მეტატექსტის კონსტრუირების პრობლემა

თუ გვსურს განვიხილოთ მეტაფორული ნომინაციის როლი და მნიშვნელობა ბლეიკის პოეზიაში და გვსურს ამავე დროს ეს განვიხილოთ მოხდეს, ერთი მხრივ, მთელი უკვე რეალიზებული ლინგვისტური შიდაპარადიგმატიკის გათვალისწინებით, მეორე მხრივ კი, რომანტიზმის როგორც მხატვრული კულტურის პარადიგმის პრინციპთა გათვალისწინებით, აუცილებელია ამგვარ განხილვას საფუძვლად დაედოს ზოგადრომანტიკული მეტატექსტის კონცეპტი და მოდელი. ამგვარი ამოცანის დასახვისა და განხორციელების გარეშე, ვფიქრობთ, ჩვენი კვლევა ვერ დაეფუძნება ინტერდისციპლინურობის იმ პრინციპს, რომლის ცენტრალური მნიშვნელობაც ხაზგასმულ იქნა ნაშრომის შესავალსა და პირველ თავში. ხსენებული მეტატექსტის გარეშე ამგვარი სახის კვლევამ შეიძლება შეიძინოს ან ცალმხრივად ლინგვისტური, ან ცალმხრივად ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათი.

არაერთხელ გვექონდა ხაზგასმული ის გარემოება, რომ ჩვენს საბოლოო მიზანთან, ანუ ბლეიკისეული პოეტური მეტაფორის ლინგვოკულტუროლოგიურ განხილვამდე მისვლა აუცილებლად გულისხმობს გარკვეული გზის გავლას და ამგვარი გზის გავლა კი თავის მხრივ მოითხოვს შემდეგი მომენტის გათვალისწინებას: გამოვყავით კონცეპტები, რომლებმაც უნდა შეასრულონ განსხვავებულ დისციპლინათა წიაღიდან მოსულ პრინციპთა და მეთოდთა შუალედურ-გამაერთიანებელი როლი. ამგვარი როლის შესრულება ჩვენს კვლევაში დაეკისრა ისეთ კონცეპტს, როგორიცაა ტექსტის, კერძოდ კი მხატვრული ტექსტის სემანტიკური სივრცე. მაგრამ, კვლევის ამ ეტაპზე აუცილებელია ისეთი კონცეპტიც, რომელიც კატეგორიალურ დონეზე ცენტრალური იქნებოდა რომანტიზმისთვის და ამავე დროს ექნებოდა შინაგანი პოტენციალი იმისა, რომ ყოფილიყო ინტერპრეტირებული და კონცეპტუალიზირებული ტექსტის კატეგორიალური სტრუქტურით (წინა პარაგრაფში მითითებული იყო ამ სტრუქტურის პრაგმატიკულ ასპექტზე როგორც წამყვან განზომილებაზე).

ვფიქრობთ, ამგვარ კონცეპტუალურ კატეგორიას წარმოადგენს წარმოსახვის კატეგორია ((*imagination*)). თუ გავითვალისწინებთ ყოველივე იმას, რაც უკვე ითქვა მეტაფორის შესახებ ნაშრომის შესავალში და პირველ თავში და ყოველივე იმასაც, რითაც ხასიათდება რომანტიზმი როგორც მხატვრული კულტურის პარადიგმა მისდამი მიძღვნილ თანამედროვე მეცნიერულ ლიტერატურაში, ადვილი იქნება იმაში დარწმუნება, რომ სწორედ წარმოსახვამ უნდა შეასრულოს ჩვენი კვლევის ლინგვისტურ და ლიტერატურათმცოდნეობით ასპექტებს შორის საბოლოოდ და არსებითად დამაკავშირებელი კატეგორიის როლი.

ბუნებრივია, რომ ჩვენი კვლევის ფარგლებში არ შეგვიძლია მოვახდინოთ სრული სახით რეფერირება ყოველივე იმისა, რაც ითქვა რომანტიზმზე როგორც მხატვრული კულტურის პარადიგმაზე; ამავე დროს კი ვფიქრობთ, რომ მაინც მოგვიხდება ამ პარადიგმის მნიშვნელოვან ასპექტებზე მსჯელობა მაშინ, როცა მოვახდენთ ბლეიკისეული მეტაფორის ანალიზს. ამ ეტაპზე კი გვსურს იმის ჩვენება, თუ რა ადგილი უკავია წარმოსახვის ფენომენს ყველა იმ შემთხვევაში, როცა სამეცნიერო ლიტერატურაში ლაპარაკია რომანტიზმზე. გამოვიყენებთ ამ მიზნით იმ ინგლისურენოვან ტექსტებს, რომლებიც მოვიძიეთ ინტერნეტში. ასე მაგალითად, ტექსტში „Characteristics of Romanticism“ (2010) ნათქვამია, რომ რომანტიზმისთვის დამახასიათებელია მხატვრის როგორც უმაღლესი დონის ინდივიდუალური შემოქმედის გაგება. მიიჩნევა, რომ მისი როგორც შემოქმედის სული უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ფორმალურ წესთა ტრადიციულ პროცედურათა დაცვა. წარმოსახვის ხაზგასმა შეგვიძლია მივიჩნიოთ იმად, რასაც უნდა ეწოდოს რომანტიკული შემოქმედის გზა სულიერი ჭეშმარიტებისაკენ. როგორც ვხედავთ, ამ ტექსტის მიხედვით წარმოსახვა უნდა ჩაითვალოს არა რომანტიკული შემოქმედის ერთ-ერთ ასპექტად, არამედ იმ ასპექტად, რომელიც, შეიძლება ითქვას, შინაგანად აფუძნებს პოეზიის რომანტიკულ პრინციპს. ასევე ხაზგასმულია წარმოსახვის ფუძემდებელი მნიშვნელობა მეორე ტექსტში „Introduction to Romanticism“ (Morner & Rausch 1997). მაგრამ, ამავე დროს, მოცემულ სტატიაში გამოყოფილი და განხილულია წარმოსახვის ცალკეული ასპექტები. ვფიქრობთ, ამ ასპექტთა დასახელებას და დახასიათებას მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს ჩვენი შედგომი კვლევისთვის. კონკრეტულად კი დასახელებულ სტატიაში ნათქვამია, რომ „რომანტიკოსებს

ახასიათებთ იმის ტენდენცია, რომ ელაპარაკათ წარმოსახვაზე როგორც ყველაზე დიდ შემოქმედებით ძალაზე – დაახლოებით ისეთ ძალაზე, რომელიც შეიძლება მიჩნეულ იქნას როგორც ბუნების ან თვით ღვთის შემოქმედების ადამიანურ ექვივალენტადაც კი. წარმოსახვა წარმოადგენს დინამიურ, აქტიურ ძალას, რომელიც ამავე დროს ხასიათდება მრავალფუნქციურობით, რომელიც შეიძლება განისაზღვროს შემდეგნაირად:

1. წარმოსახვით ხდება სინამდვილის აგება და შექმნა წმინდა ადამიანური თვალსაზრისით, რადგან რომანტიკოსთა აზრით, ჩვენ არა მხოლოდ აღვიქვამთ ჩვენს გარშემო არსებულ სამყაროს, არამედ ნაწილობრივ ვქმნით კიდევ მას;
2. წარმოსახვა დახასიათებულია როგორც ადამიანთა ის მასინთეზირებელი უნარი, რომლის საშუალებითაც ხდება სამყაროში არსებულ სხვაობათა და წინააღმდეგობათა „ერთმანეთთან შერიგება“;
3. აქედან გამომდინარე, საპირისპიროთა გაერთიანება (შერიგება) უნდა მივიჩნიოთ ცენტრალურ რომანტიკულ იდილიად;
4. და ბოლოს, სწორედ წარმოსახვა უნდა იქნას მიჩნეული იმ „ძალად“, რომელიც იძლევა ბუნების როგორც სიმბოლოთა სისტემის „წაკითხვის“ შესაძლებლობას (ხაზგასმულია ჩვენს მიერ – ნ.დ.).

თუ გავიხსენებთ ჩვენს მიერ უკვე ფორმულირებულ თეზისს იმის შესახებ, წარმოსახვამ უნდა შეასრულოს ჩვენი კვლევის ლინგვისტურ და ლიტერატურათმცოდნეობით ასპექტთა დამაკავშირებელი როლი, მაშინ არ იქნება ძნელი დავისახოთ შემდეგი ამოცანა: წარმოსახვის ზემოთ მოცემულ მახასიათებლებზე დაყრდნობით უკვე წინასწარ და კონკრეტულადაც წარმოვიდგინოთ, თუ როგორი იქნება ამ მედიატორული როლის შესრულების ძირითადი შინაარსობრივი ფუნქციური ასპექტი. მიზანშეწონილად მიგვაჩნია გავიმეოროთ, რომ როგორც მეტაფორა, ისე წარმოსახვა წარმოადგენს ფენომენებს, რომელთა ანალიტიკური განხილვისთვის, ალბათ, აუცილებელი იქნება მხატვრული ტექსტის მთელი კატეგორიალური სისტემის აქტუალიზაცია. მაგრამ, ამავე დროს კვლავ უნდა გაესვას ხაზი იმ ფაქტსაც, რომ შეუძლებელია ამ შემთხვევაში ცენტრალური როლი არ დაეკისროს პრაგმატიკას როგორც კატეგორიალური სისტემის ცენტრალურ განზომილებას. ამ შემთხვევაში კი

ჩვენთვის მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტი უნდა იყოს არა მარტო პრაგმატიკის ის ცენტრალური მნიშვნელობა, რომელიც აღიარებულია თანამედროვე ლინგვისტიკაში, არამედ სუბიექტის როგორც შემოქმედის იმ აქტიური როლის ხაზგასმაც, რომელიც ასე დამახასიათებელია საკუთრივ რომანტიზმისთვის. ორივე მომენტს ექნება გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჩვენი შემდგომი მსჯელობისათვის. იმისთვის, რომ ზემოთ ნათქვამი ბოლომდე დამაჯერებლად ჟღერდეს, მოვიყვანთ ციტატას თანამედროვე სემიოტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებლის ჩარლზ მორისის ცნობილი ნაშრომიდან, სადაც იგი ლაპარაკობს პრაგმატიკაზე როგორც ენობრივი ნიშნის განზომილებაზე: „პრაგმატიკა არის დისციპლინა, რომელიც იკვლევს მიმართებას ნიშნებსა და მათ ინტერპრეტატორებს შორის“ (Morris 200: 78).

რატომ გახდა საჭირო ამ ციტატის მოყვანა და რა შეიძლება გვითხრას მან ჩვენი კვლევის ობიექტთან, ანუ მეტაფორულ ნომინაციასთან დაკავშირებით? ჩვენი აზრით, ამ ციტატის მნიშვნელობა მდგომარეობს შემდეგში: როგორც წესი, პრაგმატიკის როგორც ენობრივი ნიშნის განზომილების თანამედროვე განმარტებებში დომინირებს მისი ის განსაზღვრა, რომლის თანახმადაც პრაგმატიკა უნდა გავიგოთ როგორც მიმართება ნიშანსა და იმ სუბიექტს შორის, რომელიც მას იყენებს. ვფიქრობთ ტერმინი „მიმართება“ ნაკლებად ასახავს იმ ჭეშმარიტ სტატუსს, რომელიც უნდა მიეწეროს ენობრივ სუბიექტს ზოგადად და, კერძოდ მხატვრული დისკურსის სუბიექტს. მიგვაჩნია, რომ სწორედ მორისის მიერ გამოყენებული ტერმინი „ინტერპრეტაცია“ მიგვანიშნებს არა მხოლოდ სუბიექტის, არამედ მთლიანობაში ენის იმ მიმართებაზე სინამდვილესთან, რომლის გარეშეც შეუძლებელი იქნებოდა მხატვრული ტექსტის სპეციფიკის გაგება: ვგულისხმობთ ენის აქტიურ დამოკიდებულებას სინამდვილის მიმართ – იმას, რომ ენა ზოგადად, ნებისმიერი ტექსტი და მით უმეტეს მხატვრული ტექსტი, წარმოადგენს სინამდვილის ინტერპრეტაციას. ჩვენი აზრით, სწორედ პრაგმატიკის ამგვარი, ინტერპრეტაციული გაგება შეიძლება იქცეს რომანტიკული მხატვრული ტექსტის და, პირველ რიგში, რომანტიკული მეტაფორის ადეკვატური კვლევის საფუძვლად – მით უფრო, თუ შუალედურ კატეგორიად ტექსტის ლინგვისტიკასა და რომანტიზმს როგორც მხატვრული კულტურის პარადიგმას შორის მივიჩნევთ წარმოსახვას. თუ გავითვალისწინებთ ამ ესთეტიკური კატეგორიის განმარტების ზემოთ ჩვენს მიერ მოყვანილ კონტექსტს და ამავე დროს მეტაფორის

როგორც ენობრივი ფენომენის აღქმის მთელ თანამედროვე კონტექსტსაც, მეტაფორა (ლაპარაკია კონტექსტუალურად ღირებულ მეტაფორაზე) მუდამ წარმოადგენს სინამდვილის ამა თუ იმ ფრაგმენტის ინტერპრეტაციას, და, უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით, მის ახლებურ ინტერპრეტაციას. ბუნებრივია მივიჩნიოთ, რომ ეს ასეა ზოგადად, მაგრამ, ალბათ, მეტაფორის ასეთ გაგებას მოითხოვს, პირველ რიგში, რომანტიკული მხატვრული კონტექსტი.

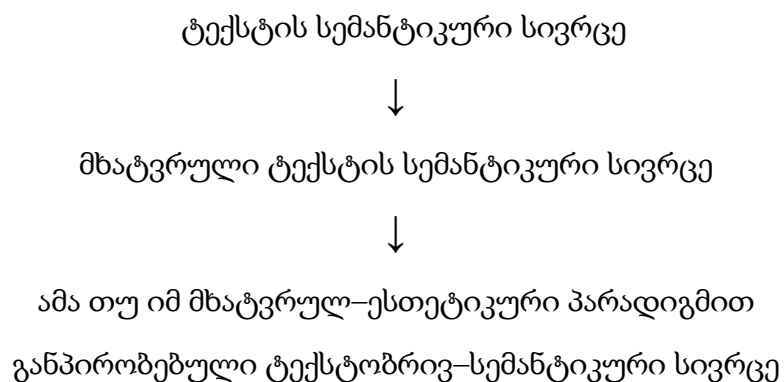
§ 4. ტექსტის თანამედროვე ლინგვისტური ტიპოლოგია და რომანტიკული მეტატექსტის კონსტრუირების პრობლემა

ზემოთ ვიმსჯელებთ იმის შესახებ, რომ წარმოსახვა როგორც რომანტიზმისადმი განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე ესთეტიკური კატეგორია უნდა მივიჩნიოთ ჩვენი კვლევითი კონტექსტისათვის რელევანტური ორი ფენომენის – ტექსტის ლინგვისტური თეორიისა და რომანტიზმის როგორც მხატვრული კულტურის პარადიგმის დამაკავშირებელ კონცეპტუალურ „რგოლად“. მაგრამ ასევე არ უნდა დაგვავიწყდეს შემდეგი, ერთი შეხედვით ელემენტარული, მაგრამ ამავე დროს მნიშვნელოვანი ფაქტი: ტექსტის თანამედროვე თეორია შეიცავს არა მხოლოდ ამ ფენომენის ლინგვოსემიოტიკურ ხედვას და არა მხოლოდ მისი კატეგორიალური სისტემის აღწერისა და ტიპოლოგიზაციის მცდელობას, არამედ ტექსტის ზოგად ტიპოლოგიასაც. ამ ბოლო მომენტის ხაზგასმა მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია იმიტომ, რომ საბოლოო ანგარიშში რომანტიკული მეტატექსტის კონსტრუირების პრობლემა, ჩვენი აზრით, წარმოადგენს სწორედ ტექსტთა ტიპოლოგიზაციის პრობლემასთან დაკავშირებულ მომენტს. და როგორ გამოიყურებიან ტექსტის ლინგვისტური ტიპოლოგიის ის ძირითადი მომენტები, რომელთა გათვალისწინება აუცილებელი უნდა იყოს ჩვენი კვლევითი მიზნის მისაღწევად? დასმულ კითხვაზე პასუხის გასაცემად მივმართავთ მ. გვენცაძის ნაშრომს „კომუნიკაციური ლინგვისტიკა და ტექსტის ტიპოლოგია“ (გვენცაძე 1986). აუცილებლად მიგვაჩნია გამოვეყნოთ მისი ის შინაარსობრივი ასპექტი, რომლის მიხედვით ტექსტთა ტიპოლოგიის პრობლემა

ორგანულად უკავშირდება ენის ფუნქციური სტილის პრობლემას. ხსენებული მოსაზრება ავტორის მიერ გამოხატულია შემდეგი გრაფიკული სქემით (გვ. 71):



რატომ არის ჩვენი კვლევითი კონტექსტისთვის ზემოთ მოყვანილი გრაფიკული სქემა მნიშვნელოვანი? იმიტომ, რომ ჩვენი ნაშრომის პირველ თავში ჩვენც გვქონდა ტექსტის სემანტიკურ სივრცესთან დაკავშირებული იერარქიული გრაფიკული სქემა:



როგორც ვხედავთ, ზემოთ მოყვანილ ორივე სქემაში მის ცენტრალურ ასპექტს წარმოადგენს ის, რასაც ზოგადად შეიძლება ვუწოდოთ „იერარქიის იდეა“ და, ალბათ, სწორედ ამ იდეას უნდა დავეყრდნოთ იმ შემთხვევაში, თუ გვსურს ტექსტთა ზოგადი ტიპოლოგიის ფარგლებში მოვუნახოთ „ადგილი“ ჯერ რომანტიკულ მეტატექსტს, ხოლო შემდეგ ამ მეტატექსტის ბლეიკისეულ ვარიანტს. ვფიქრობთ, გვენცადის იგივე ნაშრომი დაგვეხმარება იმაში, რომ ადეკვატურად გავიაროთ ის თეორიულ–მეთოდოლოგიური გზა, რომელსაც გულისხმობს ჩვენს მიერ ნათქვამი ფრაზა: „ტექსტთა ზოგადი ტიპოლოგიიდან რომანტიკულ მეტატექსტამდე“. საყურადღებოა, რომ სწორედ იერარქიის ეს იდეაა წარმოდგენილი განვითარებული სახით გვენცადის

ნაშრომში. ნათქვამის საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ ამავე ავტორის მიერ შემოთავაზებულ მეორე სქემას, რომლის ფარგლებშიც, ჩვენი აზრით, განსაკუთრებული ადგილი უკავია „მეგასტილის“ ცნებას. წინასწარ კი მოვიყვანთ ხსენებული კონცეპტის თაობაზე ავტორის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას: „მეგასტილი არის სტილისტური სისტემის გლობალური სფეროს ისეთი კატეგორია, რომელსაც შეუძლია მოიცვას ფუნქციურ სტილთა მთელი ჯგუფი“ (გვენცაძე 1986: 83). ვფიქრობთ, რომანტიკული მეტატექსტი შეიძლება მივიჩნიოთ ისეთ კონცეპტად, რომლის ფუნქციის და სტრუქტურის დასახასიათებლად ნამდვილად გამოსადეგი იქნება მეგასტილის ცნება.

მეორე სქემა, რომლის ფარგლებშიც ხდება მეგასტილის როგორც კონცეპტის რეალიზაცია, გამოიყურება შემდეგნაირად:

სტილისტური სისტემა	ტიპოლოგიური სტილი
<i>მეგასტილი</i> (მაგალითად მასობრივი კომუნიკაციის ტექსტები)	<i>ტექსტთა სუპერკლასი</i> (მაგალითად მასობრივი კომუნიკაციის ტექსტების)
<i>ფუნქციური სტილი</i> (მაგალითად საგაზეთო)	<i>ტექსტთა ფუნქციურ-კომუნიკაციური სტილი</i> (მაგალითად საგაზეთო ტექსტთა)
<i>ჟანრული სტილი (ქვესტილი)</i> (მაგალითად საგაზეთო სტილის ინფორმაციული სტილი)	<i>ტექსტთა სუბკლასი</i> (მაგალითად საგაზეთო საინფორმაციო ტექსტები)
<i>ტექსტის ტიპის სტილი</i> (მაგალითად საინფორმაციო ცნობის)	<i>სამეტყველო ჟანრი</i> (მაგალითად საინფორმაციო ცნობა)

§ 5 მეგატექსტი, კონტექსტუალური ინვარიანტი და რომანტიკული მეტატექსტის პრობლემა

ჩვენი კვლევითი მიზნებიდან გამომდინარე, ასევე საინტერესოდ მიგვაჩნია გლობალური კონტექსტის ის განსაზღვრა, რომელსაც იძლევა უკვე ციტირებული ნაშრომის ავტორი. მისი აზრით, „საკომუნიკაციო აქტის გლობალური კონტექსტი (მაკროკონტექსტი) მოიცავს საკლასიფიკაციო კონტექსტის მთელ სივრცეს: ურთიერთობის სფეროს კომუნიკაციურ–პრაგმატიკული კონსტანტები კონკრეტიზირდება სამეტყველო ჟანრებში, ხოლო ჟანრობრივი გარესიტუაციური კონსტანტები თავის მხრივ კონკრეტიზირდება კლასობრივ კონსტანტებში. ყოველივე ამის შედეგად კი ურთიერთობის სფეროს ამა თუ იმ მასშტაბებში იქმნება ის, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ ‘კონტექსტუალური ინვარიანტი’ (გვენცაძე 1986: 103). ჩვენი აზრით, ყოველივე იმის გათვალისწინებით, რაც ითქვა, ბევრად უფრო მართებული იქნებოდა, რომ მაკროკონტექსტისგან განსხვავებით ვილაპარაკოთ მეგაკონტექსტზე, ხოლო მაკროკონტექსტი მივიჩნიოთ მეგაკონტექსტისადმი იერარქიულად დაქვემდებარებულ კონტექსტუალურ ერთეულად. მაგრამ, ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია მოყვანილი ციტატების ის ასპექტი, რომელიც იძლევა იმის დანახვის საშუალებას, თუ რამ უნდა შეასრულოს კონცეპტუალური შუამავლის როლი ენობრივ სისტემასა და გარკვეულ მეგასტილს (მაგალითად, რომანტიკულ მეგასტილს) შორის. მეორე მხრივ კი, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია სწორედ ის, რომ ტექსტთა ტიპოლოგიის იერარქიულ სივრცეში შემოვიდა კონტექსტუალური ინვარიანტის ცნება. გავიხსენოთ, რომ მეცნიერული აზრისთვის ზოგადად დამახასიათებელია ის მომენტი, რომ ნებისმიერი ინვარიანტი რეალიზებული უნდა იქნას ვარიანტთა გარკვეული სიმრავლის სახით; და თუ ეს ასეა, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ კონტექსტუალური ინვარიანტის ცნებას შეუძლია შეასრულოს დამაკავშირებელი როლი ზოგადრომანტიკულ მეტატექსტსა და ტექსტთა იმ ტიპის კონტექსტს (კონტექსტებს) შორის, რომელიც დამახასიათებელი ინდა იყოს ბლეიკისთვის.

როგორც მთელი ჩვენი კვლევითი კონტექსტიდან ნათლად გამოჩნდა, ჩვენი საბოლოო მიზანია ბლეიკისეული პოეტური მეტაფორის ისეთი კვლევა, რომელიც დაეფუძნება, ერთი მხრივ, თანამედროვე ლინგვოსემიოტიკას, მეორე მხრივ კი,

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობას, ხოლო ამ ორი კვლევითი სისტემის ურთიერთმიმართების განსაზღვრისას მთავარი და გადამწყვეტი იქნება ტექსტის, კონკრეტულად კი მხატვრული ტექსტის თანამედროვე თეორია. მაგრამ ამავე დროს მივიჩნიეთ, რომ სწორედ ტექსტის ცენტრალური როლიდან გამომდინარე აუცილებელია დავეყრდნოთ მეტატექსტის თანამედროვე იდეას, თუმცა ამავე დროს დავრწმუნდით იმაშიც, რომ სწორედ მეტატექსტის თანამედროვე იდეა გამოირჩევა თავისი შინაგანი ორაზროვნებით და არათანმიმდევრულობით: ერთი მხრივ ცხადია, რომ ამ ტერმინის ცენტრალურ კომპონენტს წარმოადგენს „ტექსტი“; მეორე მხრივ კი ვხედავთ, რომ ყველა იმ შემთხვევაში, როცა ლაპარაკია ამა თუ იმ დონისა თუ მასშტაბის „მეტატექსტებზე“, ადგილი აქვს თვით ტექსტის ცნების მივიწყებას. მაგრამ ამავე დროს შეუძლებელია არ მივიჩნიოთ, რომ კვლევის ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია, რომელსაც ლოგიკურად გულისხმობს ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმა, უნდა ეყრდნობოდეს სწორედ ტექსტის ცნებას. ამ მოსაზრებიდან გამომდინარე, კვლევის ამ ეტაპზე ყველაზე მნიშვნელოვნად უნდა მივიჩნიოთ ისეთი კონცეპტის განსაზღვრა და მოდელირება, როგორიც არის რომანტიკული მეტატექსტი, ხოლო შემდეგ კი იმის განსაზღვრაც, თუ როგორი უნდა იყოს ბეიკისეული მეტაფორის ჩვენეული კვლევა.

ზემოთ ნათქვამი გულისხმობს, ერთი მხრივ, მთელი იმ სისტემის ერთ კვლევით ფოკუსში მოქცევას, რომელიც თანმიმდევრულად იქნა წარმოდგენილი ჩვენს ნაშრომში. როგორც გვახსოვს, ჩვენს მიერ შემოთავაზებული იყო ისეთი თეორიულ–მეთოდოლოგიური ხასიათის კონცეპტები, როგორიცაა მხატვრული ტექსტის სემანტიკური სივრცე, ლექსიკური სინტაგმატიკა და სემანტიკური დერივაცია – კონცეპტები, რომელთა ერთობლიობა გულისხმობს სწორედ იმ კვლევითი კონტექსტის კონსტრუირებას, რომლის გარეშეც შეუძლებლად უნდა მივიჩნიოთ მეტაფორის კვლევა. მაგრამ იმისათვის, რომ დასახელებული კონცეპტუალური სისტემა ინტეგრირებული იქნას მეტატექსტის კონცეპტში, ხოლო ეს კონცეპტი მთლიანად „მოემსახუროს“ ბლეიკისეული პოეტური მეტაფორის ლინგვოკულტუროლოგიურ და ინტერდისციპლინურ კვლევას, გვჭირდება ბოლო ნაბიჯის გადადგმა იმ კვლევით გზაზე, რომელმაც უშუალოდ უნდა მიგვიყვანოს ჩვენს საბოლოო მიზანთან. ამ ბოლო ნაბიჯის გადადგმისთვის აუცილებლად მიგვაჩნია მეტაფორის როგორც ენობრივი,

უფრო ზუსტად კი ენობრივ-კულტურული ფენომენის თანამედროვე კვლევის იმ ზოგადი სურათის განხილვა, რომელიც მოცემულია ხსენებული ფენომენის თანამედროვე კვლევის ერთ-ერთ ყველაზე ავტორიტეტული მკვლევარის მ. ბლეკის სტატიაში „მეტაფორა“ (Black 1962; Блек 1990). ამ სტატიის შინაარსის რეფერირება-განხილვის შემდეგ, ვფიქრობთ, შეგვეძლება უშუალოდ შევუდგეთ ბლეკისეული მეტაფორის კვლევას.

§ 6. მ. ბლეკის „ინტერაქციონისტული მეტაფოროლოგია“ და რომანტიკული მეტაფორის კვლევის პრობლემა

როგორც ვნახეთ, ჩვენს მიერ აქამდე განვლილი გზა ნიშნავდა იმისკენ გამიზნულ გზას, რომ შეგვეძლებოდა რომანტიკული პოეტური მეტაფორის, კერძოდ კი ბლეკისეული მეტაფორის ადეკვატური ინტერპრეტაცია. ამავე დროს კი იგულისხმებოდა, რომ ინტერპრეტაციის ადეკვატურობა უნდა ნიშნავდეს მის დაფუძნებულობას კვლევის დღეისთვის დომინანტურ ლინგვისტურ პარადიგმაზე; ასეთად კი თავიდანვე განსაზღვრული იქნა ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმა.

რატომ მივმართავთ ჩვენი ნაშრომის მეორე თავში მეტაფორის ბლეკისეულ კონცეფციას, თუკი ზემოთ უკვე ნახსენები ჩვენეული კვლევითი გზა უკვე შეიცავდა შემდეგ სამ თეორიულ-მეთოდოლოგიურ მომენტს:

ა) შეძლებისდაგვარად გათვალისწინებული იყო ის სრულიად განსაკუთრებული ადგილი, რომელიც უკავია მეტაფორის პრობლემას არა მხოლოდ თანამედროვე ლინგვისტიკაში, არამედ მთელ თანამედროვე ჰუმანიტარულ აზროვნებაშიც. როგორც დავრწმუნდით, თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნების ერთ-ერთ ცენტრალურ ტენდენციას წარმოადგენს კოგნიტივიზმი, რომლის ყურადღების ცენტრშია მოქცეული მეტაფორის პრობლემა. ამავე დროს ხაზი გავუსვით იმ გარემოებასაც, რომ თანამედროვე ანთროპოცენტრიზმი ჰუმანიტარული თვალსაზრისით გულისხმობს არა მხოლოდ საკვლევი ობიექტისადმი კოგნიტურ, არამედ

კულტუროლოგიურ მიდგომასაც; უფრო მეტიც, იყო გამოთქმული აზრი, რომ კულტუროლოგიური მიდგომა ლოგიკურად წინ უნდა უსწრებდეს კიდეც კოგნიტურს;

ბ) სწორედ წინა პუნქტში გამოთქმული მოსაზრების შესაბამისად გამოვკვეთეთ მეტაფორისადმი ლინგვოკულტუროლოგიური მიდგომის ძირითადი კონტურები. აღნიშნული იქნა, რომ ლინგვოკულტუროლოგიური მიდგომა წარმოადგენს თანამედროვე ლინგვისტური აზროვნების არა მხოლოდ და არა უბრალოდ დომინანტურ პარადიგმას, არამედ იმ პარადიგმასაც, რომელიც უნდა ეყრდნობოდეს წინა პარადიგმათა და, პირველ რიგში, ანთროპოცენტრისტულ-კომუნიკაციური პარადიგმის მიღწევებს;

გ) ვცდილობდით გამოგვეყო თანამედროვე ლინგვისტიკის ცნებითი სისტემიდან ის კონცეპტუალური სისტემა, რომელიც თავისი შინაგანი კონსტიტუციით ყველაზე უფრო მისადაგებული იქნებოდა მეტაფორის კვლევისათვის. სხვანაირად რომ ვთქვათ, გვჭირდებოდა ისეთი კონცეპტუალური სისტემა, რომელიც შესძლებდა შეესრულებინა სწორედ „კონცეპტუალური შუამავლის“ როლი თანამედროვე ლინგვისტურ აზროვნებასა და ბლეკისეულ მეტაფორას შორის. ასეთი კონცეპტუალური სისტემა წარმოვადგინეთ ტექსტის სემანტიკური სივრცის, ლექსიკური სინტაგმატიკის, სემანტიკური დერივაციის და ტექსტთა ფუნქციური ტიპოლოგიური ცნებებით. ამავე დროს გამოვთქვით აზრი, რომ ჩვენს მიერ გამოყოფილი კონცეპტუალური სისტემა შეიძლებოდა ყოფილიყო რომანტიკული მეტაფორის კვლევის საფუძველი მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ თავის შინაარსობრივ დასრულებას ჰპოვებდა მეტატექსტის კონცეპტში.

ჩვენს მიერ განვლილი კვლევითი გზის ამგვარი რეზიუმირების შემდეგ ბუნებრივია დავუბრუნდეთ კითხვას, რომელიც დასმული იქნა პარაგრაფის დასაწყისში: რისთვის გვჭირდება მივმართოთ მეტაფორის ბლეკისეულ კონცეფციას? ამ კითხვაზე პასუხი შეიძლება გაიცეს ორნაირად – ლაკონიურად, მაგრამ არსებითად, და უფრო გაშლილი სახით. ბუნებრივია, რომ პასუხის ამ მეორე (გაშლილმა) ვარიანტმა უნდა მოახდინოს პირველის (ანუ ლაკონიურად გაცემული პასუხის) სრული და ჩვენი კვლევითი მიზნებისთვის აუცილებელი ინტერპრეტაცია.

ლაკონიურ პასუხს კითხვაზე თუ რა მიზნით მივმართავთ ბლეკისეულ კონცეფციას იძლევა მოცემული პარაგრაფის სათაური „მეტაფორის ბლეკისეული

ინტერაქციონისტული კონცეფცია“. მიგვაჩნია, რომ ბლეკისეული ეს გამოთქმა–სათაური დანახული უნდა იყოს ორნაირად, მისი ორი შემდეგი ასპექტის გათვალისწინებით: ა) პირველი და ჩვენთვის მნიშვნელოვანი ასპექტი გულისხმობს იმ კონცეპტუალურ–ტერმინოლოგიური კომპლექსის დაფიქსირებას და განმარტებას, რომელსაც შეიცავს ინტერაქციონისტულად განსაზღვრული ბლეკისეული კონცეფცია, ხოლო ბ) მეორე ასპექტი კი გულისხმობს თვით ინტერაქციონისტულობის როგორც ფუნდამენტური კონცეპტის კრიტიკულ გააზრებას, რომელიც თავის მხრივ გულისხმობს არა მხოლოდ იმ მნიშვნელობის ხაზგასმას, რომელსაც ბლეკი ანიჭებს ინტერაქციონისტულობას როგორც ტერმინსა და კონცეპტს, არამედ ამ მნიშვნელობის გადააზრებასაც. ვფიქრობთ, რომ ხსენებული გადააზრება აბსოლუტურად აუცილებელია როგორც მეტაფოროლოგიური კვლევის ინტერესებიდან გამომდინარე, ისე თანამედროვე ლინგვისტური აზროვნების პარადიგმული სიტუაციის მოთხოვნით. ამავე დროს მიგვაჩნია, რომ არ არსებობს აუცილებელი და მკაცრად განსაზღვრული კავშირი ბლეკისეული კონცეფციის ორ ხსენებულ ასპექტს შორის: ბლეკის მიერ შემოთავაზებული ტერმინოლოგიურ–კონცეპტუალური კომპლექსი შეიძლება განმარტებული და ათვისებული იქნას ინტერაქციონისტულობის იმ გაგებიდან რამდენადმე მაინც დამოუკიდებლად, რომელსაც ბლეკი გვთავაზობს.

ამგვარად შეიძლება ითქვას, რომ ბლეკის მეტაფოროლოგიური კონცეფციის რეფერირება და ანალიზი მოცემულ პარაგრაფში ჩვენს მიერ გაყოფილი იქნება ორ ნაწილად: ჯერ შევხებით ხსენებულ ტერმინოლოგიურ–კონცეპტუალურ კომპლექსს, შემდეგ კი გამოვხატავთ ჩვენს დამოკიდებულებას ინტერაქციონისტულობის როგორც კონცეპტის მიმართ.

§ 7. ბლეკის მიერ შემთავაზებულ მეტაფოროლოგიურ ტერმინ–კონცეპტთა კომპლექსი და მისი კრიტიკული ანალიზი

ვფიქრობთ, ხსენებულ კომპლექსს შეუძლია შეასრულოს მთელი ჩვენი კვლევისათვის მნიშვნელოვანი შემდეგი ფუნქცია: გადოს „კონცეპტუალური ხიდი“ ჩვენს მიერ უკვე გამოყოფილ და რამდენადმე შემუშავებულ ცნებათა სისტემასა და

ზოგადად პოეტური მეტაფორის კვლევას შორის. იმისთვის კი რომ ბოლომდე გასაგები გახდეს მეტაფორის ბლეკისეული კონცეფციის ამგვარი შეფასება, გამოვყოთ ამ კონცეფციის ჩვენთვის მნიშვნელოვანი რამოდენიმე ასპექტი.

ასპექტი, რომელზეც გვინდა ყურადღება შევაჩეროთ მოცემულ პარაგრაფში, არის კონცეპტუალურ-ტერმინოლოგიური ასპექტი, რომელიც საფუძვლად უდევს მეტაფორული ნომინაციის ბლეკისეულ კვლევას. ამგვარი ნომინაციის ფარგლებში ბლეკი გამოყოფს ორ ასპექტს: მეტაფორის ფოკუსს (Focus) და მეტაფორის ჩარჩოს (Frame). იმისათვის, რომ გასაგები გახდეს ამ ტერმინ-კონცეპტთა მნიშვნელობა, დავესესხოთ ბლეკს მისი პირველი მაგალითი: *The chairman ploughed through the discussion*. ამ წინადადების ფარგლებში ბლეკისთვის *ploughed* არის ფოკუსი, ამ სიტყვის მთელი გარემოცვა კი არის ჩარჩო. რატომ არის ჩვენთვის მნიშვნელოვანი ბლეკის ერთი შეხედვით ფრიად მარტივი ცნებითი სისტემა „ფოკუსი“ და „ჩარჩო“? პირველ რიგში იმიტომ, რომ მეტაფორის შემცველი წინადადების ასეთი სტრუქტურირებით ბლეკი პასუხობს ლექსიკური სინტაგმატიკის იმ შინაარსს, რომელსაც ჩვენ ხაზი გავუსვით წინა თავში: ლექსიკური პარადიგმატიკისაგან განსახვავებით, ლექსიკური სინტაგმატიკა გულისხმობს მეტყველებაში აქტუალიზირებულ ლექსემათა შორის სემანტიკურ ურთიერთკავშირს. მაგრამ, რამდენად საჭირო და მნიშვნელოვანია ამ კავშირის გათვალისწინება მეტაფორული ნომინაციის კვლევის შემთხვევაში? ვფიქრობთ, სწორედ ამ კითხვაზე პასუხობს მეტაფორის ბლეკისეული ხედვა: „ჩარჩოს“ ცნება გვიჩვენებს, თუ რა საზღვრებში უნდა მოხდეს მეტაფორულ ფოკუსად მიჩნეული ლექსემის სინტაგმატური ინტერპრეტაცია. თუმცა, ამავე დროს მიგვაჩნია, რომ მეტაფორული ნომინაციის ამგვარი (ფოკუსისა და ჩარჩოს შემცველი) ხედვა იმპლიციტურად შეიცავს იმ მომენტსაც, რომელზე დაყრდნობით შეიძლება შევასრულოთ ორი შემდეგი ამოცანა:

1. დავინახოთ ის კონცეპტუალური ორაზროვნება, რომელსაც შეიცავს ბლეკისეული კონცეფცია;
2. გამოვიყენოთ ეს ორაზროვნება იმისთვის, რომ გავაფართოვოთ (ისევ ბლეკზე დაყრდნობით) მეტაფოროლოგიისათვის აუცილებელი ლექსიკური სინტაგმატიკის საზღვრები.

ეს გულისხმობს იმას, რომ ბლეკისეულ კონცეფციაში არაერთმნიშვნელოვნად არის დანახული თვით მეტაფორული ნომინაცია. საქმე ისაა, რომ ბლეკის მიხედვით, მეტაფორულ გამოთქმად უნდა მივიჩნიოთ არა მხოლოდ ის, რასაც იგი მეტაფორის ფოკუსად მიიჩნევს, არამედ ფაქტობრივად ფოკუსისა და ჩარჩოს ერთიანობა, ანუ ის ენობრივი მთლიანი, რომლის ფარგლებშიც ადგილი აქვს მეტაფორულ ნომინაციას. და სწორედ აქედან გამომდინარე, მაინც უნდა დაისვას მეტაფოროლოგიისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი კითხვა – მნიშვნელოვანი იმიტომ, რომ ბლეკისეული მეტაფორის ანალიზისას მოგვიხდება პრინციპულად განვასხვავოთ ერთმანეთისგან წინადადება და ტექსტი იმ თვალსაზრისით, თუ რომელ მათგანს უნდა მიენიჭოს „მეტაფორული ჩარჩოს“ სტატუსი, ანუ მოგვიხდება იმის განსაზღვრა, თუ როგორი უნდა იყოს ლექსიკური სინტაგმატიკის ის „არეალი“, რომელზე დაყრდნობითაც უნდა მოვახდინოთ ბლეკისეული მეტაფორის ლინგვოკულტუროლოგიური ინტერპრეტაცია. ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში ჩვენს თეორიულ საყრდენად შეიძლება გამოდგეს ტექსტის ლინგვისტიკაში არსებული მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ტექსტის ცნება შეიძლება გააზრებული იქნას ორ კრიტერიუმზე დაყრდნობით – იგულისხმება ფუნქციური და სტრუქტურული კრიტერიუმები. როგორც გ. ლებანიძე თავის წიგნში „კომუნიკაციური ლინგვისტიკა“ ამბობს, „თანამედროვე ლინგვისტიკაში გვაქვს ტექსტის როგორც ლინგვისტური ცნების ორი გაგება. ეს ორი გაგება არ ეწინააღმდეგება ერთმანეთს, მაგრამ მათ განსხვავებაში აისახება სწორედ ის განსხვავება, რომელიც არსებობს ტექსტის ლინგვისტიკის გენეტიკურ და თეორიულ ასპექტებს შორის“ (ლებანიძე 2004: 277). როგორც ავტორი მიიჩნევს, „ფუნქციური გაგება უფრო სრულად და უფრო უშუალოდ ასახავს ტექსტის ცნების თეორიულ ასპექტს, ვიდრე სტრუქტურული. ფუნქციური თვალსაზრისით არა აქვს მნიშვნელობა იმას, თუ რა სტრუქტურული შემადგენლობისაა ეს ენობრივი წარმონაქმნი, რომელსაც ლინგვისტური გაგებით „ტექსტს“ ვუწოდებთ. ეს წარმონაქმნი თავისი მოცულობით (სტრუქტურული შემადგენლობით) შეიძლება უდრიდეს ერთ სიტყვას, შეიძლება შედგებოდეს წინადადებათა მთელი თანმიმდევრობისაგან – ამ მხარეს მნიშვნელობა არა აქვს; *თუ ენობრივი წარმონაქმნი დამოუკიდებლად ასრულებს კომუნიკაციის ფუნქციას* და ასრულებს ისე, რომ საფუძვლად უდევს კომუნიკაციურ ლინგვისტიკას, მაშინ *ეს წარმონაქმნი წარმოადგენს ტექსტს* (ლებანიძე 2004: 277–278). ციტირებული ავტორის

სიტყვით, „ფუნქციურ თვალსაზრისს უპირიპირდება სტრუქტურული თვალსაზრისი, რომლის თანახმადაც ტექსტად უნდა ჩაითვალოს თემატურად ურთიერთდაკავშირებულ წინადადებათა თანმიმდევრობა: ის, რაც წინადადებათა თანმიმდევრობას აქცევს ტექსტად, ეს არის სწორედ თემატიკური ურთიერთკავშირი ანუ ტექსტის წინადადებებში ასახული თემის ერთიანობა“ (ლეხანიძე 2004: 279). ჩვენი აზრით, მთავარი და გადამწყვეტი არის სწორედ ეს მომენტი, რომ მნიშვნელოვანია „არა ენობრივი წარმონაქმნის მოცულობა წმინდა რაოდენობრივი თვალსაზრისით, არამედ მისი ფუნქციური გაგება.

არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ არაკომუნიკაციურ ლინგვისტიკაშიც წინადადება შეიძლება წარმოდგენილი ყოფილიყო სიტყვით და ეს არ გვიშლიდა ხელს იმაში, რომ ეს სიტყვა აღგვექვა და გაგვეგო როგორც წინადადება. ზუსტად ასევე, ტექსტიც შეიძლება წარმოდგენილი იყოს ერთი წინადადებით, წინადადება კი შედგებოდეს ერთი სიტყვისგან. თუ მსჯელობას ლოგიკურ ბოლომდე მივიყვანთ, მაშინ არამც თუ სიტყვა, არამედ ისეთი სამეტყველო მოვლენაც, როგორიცაა პაუზა და ისეთი სემიოტიკური ფენომენიც კი, როგორიცაა ქესტი, შეიძლება მივიჩნიოთ ტექსტად, თუკი ისინი კომუნიკაციურ ფუნქციას ასრულებენ, თუ საქმე გვაქვს ჭეშმარიტ კომუნიკაციურ ქმედებასთან“ (ლეხანიძე 2004: 278). ჩვენი აზრით, ასევე მნიშვნელოვანია ის ზოგადთეორიული საფუძველი, რომლის თანახმადაც ავტორი მიიჩნევს, რომ გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს სწორედ ფუნქციურ გაგებას, რადგანაც „ეს განსხვავება ტექსტის ფუნქციურ და სტრუქტურულ გაგებას შორის უაღრესად მნიშვნელოვანია და კიდევ ერთხელ მიუთითებს იმაზე, რომ, როცა საქმე გვაქვს ჭეშმარიტ ადამიანურ ცნებებთან, რაოდენობრივ ასპექტს არა აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა“ (იქვე).

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, მეტაფოროლოგიური კვლევის ფარგლებში ჩვენ უპირატესობას ვანიჭებთ ფუნქციურ მიდგომას, რადგანაც ტექსტის ფუნქციური გაგება ფაქტობრივად ხსნის შესაძლო წინააღმდეგობას იმასთან დაკავშირებით, თუ რომელი ერთეული – წინადადება თუ ტექსტი – უნდა მივიჩნიოთ იმ ენობრივ რეალობად, რომელზე დაყრდნობითაც შესაძლებელი იქნება მეტაფორული ნომინაციის ადეკვატური ინტერპრეტაცია. შესაბამისად, საბოლოო დასკვნამ უნდა მიიღოს შემდეგი სახე: *მეტაფორულ ჩარჩოდ უნდა მივიჩნიოთ ტექსტი, თუმცა*

ფუნქციური თვალსაზრისის პრიმატის გამო სავსებით შესაძლებელია, რომ მოცემულ კონკრეტულ კონტექსტში წინადადებაშეასრულოს ტექსტის ფუნქცია.

მაგრამ ამ შემთხვევაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ის ლინგვისტური კონცეპტი, რომელსაც ჩვენ პირველ თავში მივანიჭეთ მაინტეგრირებელი ფუნქცია, ანუ ფუნქცია იმისა, რომ მოახდინოს ლინგვისტურ, ლიტერატურათცოდნეობით და ესთეტიკურ თვალსაზრისთა ერთ კონცეპტუალურ კონტექსტში ინტეგრირება – ვგულისხმობთ ტექსტის სემანტიკური სივრცის ცნებას. შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ზემოთ ჩვენს მიერ განვითარებულმა მსჯელობამ არა მხოლოდ მიანიჭა მეთოდოლოგიური პრიმატი ტექსტს, არამედ ერთმანეთთან დააკავშირა *ლექსიკური სინტაგმატიკისა და სემანტიკური სივრცის ცნებები*: თუ იმ ენობრივ მთლიანობად, რომლის ფარგლებშიც ფუნქციურ-სემანტიკური თვალსაზრისით გაერთიანებული გვაქვს „მეტაფორული ფოკუსი“ და „მეტაფორული ჩარჩო“, მივიჩნევთ ტექსტს, მაშინ ლექსიკური სინტაგმატიკის ფუნქციური არეალი დაემთხვევა ტექსტის არეალს და საბოლოო ანგარიშში ფუნქციური პრიმატი მიენიჭება ტექსტობრივი დომინანტის ფენომენს.

როგორც აღვნიშნეთ, ბლეკის ძირითად მიზანს ციტირებულ სტატიაში წარმოადგენს მეტაფორის საკუთარი, ე.წ. „ინტერაქციონისტული კონცეფციის“ შემოთავაზება და მეორე, ამ ძირითადი მიზნისადმი დაქვემდებარებულ მიზანს კი – არსებულ მეტაფოროლოგიურ კონცეფციათა კლასიფიკაცია. ამ კლასიფიკაციის ფარგლებში ბლეკი გამოყოფს ორ კონცეფციას, რომელსაც იგი შესაბამისად უწოდებს – „სუბსტიტუციურს“ და „შედარებითს“. პირველი კონცეფციის არსს იგი ხედავს შემდეგში: მეტაფორული ნომინაციის ავტორს სურს შეცვალოს საგნის თუ მოვლენის უკვე არსებული ნომინაცია ახალი ნომინაციით და გამონათქვამის ადრესატს „ევალება“ მიხვდეს და დაინახოს ამ ცვლილების არსი და მნიშვნელობა. მეორის არსი კი იმაში მდგომარეობს, რაც, ჩვენი აზრით, უკვე კარგა ხანია ცნობილია ისეთი ლინგვისტური დარგისთვის, როგორიც არის სტილისტიკა: მეტაფორა წარმოადგენს „შეკუმშულ“ შედარებას. ამასთან დაკავშირებით იგი ამბობს: „შედარება მეტაფორისგან განსხვავდება მხოლოდ ფორმით, რადგან შედარების შემთხვევაში *მსგავსებას ამტკიცებენ*, მეტაფორის შემთხვევაში კი იგი *ნაგულისხმევია*“ (Блек 1990: 161). ბლეკი მიიჩნევს, რომ „მეტაფორის შედარებითი კონცეფციის მთავარი ნაკლი მდგომარეობს

იმაში, რომ მას ახასიათებს „ბუნდოვნება“ – ისეთი ბუნდოვნება, რომელიც უშინაარსობამდეც კი მიდის“ (Блек 1990: 162). როგორც ვხედავთ, ბლეკისთვის მიუღებელია მეტაფორის უკვე არსებული ეს ორი ძირითადი კონცეფცია („სუბსტიტუციური“ და „შედარებითი“) და სწორედ მათი კრიტიკული ანალიზის შემდეგ იგი გვთავაზობს საკუთარ კონცეფციას, რომელსაც თავად უწოდებს „მეტაფორის ინტერაქციონისტულ“ „ხედვას. ბლეკს მიაჩნია, რომ მისი ეს კონცეფცია „მოკლებულია როგორც სუბსტიტუციურ, ისე შედარებით თვალსაზრისთა ნაკლებს და გამოხატავს მეტაფორული ნომინაციის არსს“ (Блек 1990: 162).

§ 8. მეტაფორის ბლეკისეული „ინტერაქციონისტული კონცეფცია“:

მისი კრიტიკული ანალიზი და ინტერაქციონისტულობის

ალტერნატიული გაგების აუცილებლობა

როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, ჩვენი დამოკიდებულება ბლეკის მეტაფოროლოგიური კონცეფციის მიმართ ერთდროულად პოზიტიურიცაა და ნეგატიურიც. პოზიტიური პირველ რიგში იმიტომ, რომ, როგორც ეს უკვე გვიჩვენა ჩვენმა ანალიზმა, კონცეფციათა კლასიფიკაციის და თვით საკუთარი თვალსაზრისის შემოთავაზებისგან დამოუკიდებლად ბლეკმა უკვე „გამდიდრა“ თანამედროვე მეტაფოროლოგია მეტაფორული ნომინაციის ისეთი კონცეპტუალური ხედვით, რომელსაც, ჩვენი აზრით, არ შეიძლება არ დაეყრდნოს მეტაფორული ნომინაციის თეორია: ვგულისხმობთ, ერთი მხრივ, ბლეკისეულ ტერმინოლოგიურ-კონცეპტუალურ კომპლექსს, რომელიც გვთავაზობს მეტაფორული ფოკუსისა და ჩარჩოს ცნებებს; მეორე მხრივ კი, ხსენებული ნომინაციის ისეთ ფართო გაგებას, რომელიც საშუალებას იძლევა, მეტაფორული ჩარჩო დანახულ იქნას ტექსტობრივი მასშტაბით. წინასწარ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მეტაფორული ჩარჩოს ამგვარ, ანუ ტექსტობრივ გაგებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ექნება პოეტური მეტაფორის კვლევისთვის.

მაგრამ, მიუხედავად ყოველივე ზემოთქმულისა, ჩვენთვის მაინც მთავარია მეტაფორული ნომინაციის საკუთრივ ბლეკისეული, ანუ როგორც თვით ბლეკი უწოდებს მას, „ინტერაქციონისტული“ კონცეფცია. ამ კონცეფციას იგი გაშლილი სახით

გვთავაზობს ისეთი მეტაფორული გამონათქვამის ანალიზის საფუძველზე, როგორიცაა *Man is a wolf* (ადამიანი მგელია.). ამ გამონათქვამის ფარგლებში იგი გამოყოფს „ორ სუბიექტს – მთავარს (Principal subject) და დამხმარეს (Subsidiary subject)“ (Блек 1990: 163). პირველში იგულისხმება „ადამიანი“, მეორეში კი – „მგელი“. ამასთან დაკავშირებით იგი ამბობს: „ბუნებრივია, თუ მკითხველმა საერთოდ არაფერი იცის მგელთა შესახებ, გამონათქვამის ჭეშმარიტი მნიშვნელობა მისთვის გაუგებარი იქნება, თუმცა მკითხველს ამ შემთხვევაში მოეთხოვება არც ისე ბევრი: საჭიროა მან იცოდეს სიტყვის „მგელი“ სტანდარტული სალექსიკონო მნიშვნელობა და შეეძლოს მისი ამ ძირითადი მნიშვნელობით გამოყენება (Блек 1990: 163). ჩვენი აზრით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ავტორის შემდეგი გამონათქვამი: „მთავარია, მკითხველმა იცოდეს ის, რასაც შემდგომში დავარქმევ საყოველთაოდ მიღებულ ასოციაციათა სისტემას“ („The system of associated commonplaces“) (იქვე). შემდგომ, როცა შევუდგებით მეტაფორული ნომინაციის ანალიზს რომანტიკული მეტატექსტის ფარგლებში, დავინახავთ, თუ რა დიდი მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს ბლეკის მიერ შემოთავაზებულ ამ რთულ ტერმინს – „საყოველთაოდ მიღებულ ასოციაციათა სისტემას“ (აქვე ვიტყვით, რომ ამ ტერმინის გარდა ავტორი სინონიმურად ხმარობს ოდნავ განსხვავებულ ისეთ ტერმინებსაც, როგორიცაა „სტანდარტულ ასოციაციათა სისტემა“ და „იმპლიკაციათა სისტემა“). ამის თქმის საფუძველს გვაძლევს ავტორის შემდეგი სიტყვები: „მიმაჩნია, რომ ერთი და იგივე კულტურის წარმომადგენლებს პასუხები ამგვარ ტექსტზე უნდა ჰქონდეთ საკმარისად ერთმანეთთან მიახლოებული“ (Блек 1990: 163-164). ვიტყვით წინსწრებით, რომ ბლეკის მიერ შემოთავაზებულ კონტექსტში სიტყვა „კულტურის“ ხმარება უკვე „დატვირთულია“ ჩვენთვის მნიშვნელოვანი ქვეტექსტით: საქმე ისაა, რომ რომანტიზმი, რომლის ფარგლებშიც ფიგურირებს ჩვენი საკვლევი ობიექტი, ანუ რომანტიკული მეტაფორა, წარმოადგენს სწორედ კულტურის გარკვეულ ტიპს, უფრო ზუსტად კი – ესთეტიკური კულტურის ტიპს (სხვანაირად რომ ვთქვათ, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მხატვრული კულტურის რომანტიკულ სახეობაზე, რაც საშუალებას იძლევა ვილაპარაკოთ ამგვარი ტექსტის ადრესანტზეც და ადრესატზეც როგორც ერთი და იგივე კულტურის წარმომადგენლებზე). ის, რასაც შემდეგ ბლეკი ამბობს, ვფიქრობთ, კიდევ უფრო ამართლებს ჩვენს მიერ ზემოთ გამოთქმულ აზრს: „მეტაფორისთვის მნიშვნელობა აქვს არა ამ ასოციაციათა ჭეშმარიტებულობას, არამედ

იმასაც, რომ ცნობიერებაში ხდება მათი სწრაფი აქტივიზაცია. სწორედ ამიტომ მეტაფორა შეიძლება იყოს ეფექტური ერთი კულტურის ფარგლებში, მაგრამ შეიძლება აბსურდულად იქნას მიჩნეული სხვა კულტურის ფარგლებში. მაგალითად, თუ ფიქრობენ, რომ მგლებში სახლდებიან გარდაცვლილ ადამიანთა სულები, მაშინ გამოთქმა „ადამიანი მგელია“ იქნება სრულიად სხვაგვარად ინტერპრეტირებული – არა ისე, როგორც ჩვენს კულტურაში“ (Блек 1990: 164).

რამდენადაც მეტაფორის ბლეკისეულ კონცეფციას დიდი მნიშვნელობა ექნება რომანტიკული მეტაფორის გაგებისათვის შემდეგ თავში, მოვიყვანთ მის კიდევ ერთ ციტატას: „ყველა ეს შესაძლო მსჯელობა (ანუ ის, რასაც მოცემული კულტურის ფარგლებში ფიქრობენ მგლებზე – ნ.დ.) მყისიერად უნდა დაიბადოს ცნობიერებაში და მაშინვე უნდა შეუერთდეს ძირითად სუბიექტზე (ანუ მსჯელობის საგანზე) ჩვენს წარმოადგენას. ... თუ მეტაფორა პრინციპში მისაღებია, ყველაფერი უნდა მოხდეს ასე – ყოველ შემთხვევაში, ზოგადად მაინც. მოცემულ შემთხვევაში იმისთვის, რომ მსმენელმა ააგოს იმპლიკაციათა სისტემა მთავარი სუბიექტის შესახებ, მას მოუხდება გამოიყენოს მგლებზე მის განკარგულებაში არსებულ იმპლიკაციათა სისტემა. მიღებული იმპლიკაციები არ დაემთხვევა იმ საყოველთაოდ მიღებულ ასოციაციებს, რომლებსაც იწვევს სიტყვა „ადამიანის“ ჩვეულებრივი გამოყენება. ახალი იმპლიკაციები კი განპირობებული იქნება იმ იმპლიკაციათა სისტემით, რომლებიც აქტუალურნი არიან სიტყვა „მგლის“ ხმარებისას. ადამიანისთვის დამახასიათებელი ის ნიშან-თვისებები, რომლებიც თავისუფლად შეიძლება მივიჩნიოთ მგლებისთვისაც დამახასიათებლად, მაშინვე გახდებიან ძალიან მნიშვნელოვანნი. სხვა ნიშან-თვისებები კი უკანა პლანზე გადაიწევიან. ადამიან-მგლის მეტაფორა აუქმებს დეტალთა ერთ ჯგუფს და ხაზს უსვამს სხვა დეტალებს, რითაც განაპირობებს ჩვენს მიერ ადამიანის ახლებურ ხედვას“ (Блек 1990: 164-165).

მაგრამ რაში მდგომარეობს მეტაფორის ამგვარი ხედვის „ინტერაქციონისტული“ არსი ბლეკის მიხედვით? მას მიაჩნია, რომ თუ გამართლებულია მეტაფორის ამგვარი ხედვა, მაშინ „ზოგიერთი ნიშან-თვისება ‘საყოველთაოდ მიღებულ ასოციაციათა’ სისტემიდან თავიდან განიცდის მეტაფორიზაციას დამხმარე სუბიექტიდან მთავარ სუბიექტზე გადასვლისას“ (Блек 1990: 166). როგორც ვხედავთ, როდესაც ბლეკი ლაპარაკობს ინტერაქციაზე, იგი გულისხმობს ურთიერთზემოქმედებას მეტაფორული

გამონათქვამის მთავარ და დამხმარე სუბიექტებს შორის – რა თქმა უნდა, ამ ორი ტერმინის მისეული გაგებით.

როგორი უნდა იყოს ჩვენი დამოკიდებულება მეტაფორული ნომინაციის ბლეკისეული კონცეფციისადმი? ამ დამოკიდებულებაში გამოვყოფთ შემდეგ ორ მომენტს:

ა) საინტერესოდ და პერსპექტიულად მიგვაჩნია ის ორაზროვნებანი და პარადოქსულად ურთიერთსაწინააღმდეგო მომენტები, რომლებსაც, ჩვენი აზრით, შეიცავს ბლეკის კონცეფცია;

ბ) მთავარი კი არის ის, რომ აუცილებლად მიგვაჩნია ინტერაქციონისტულობის როგორც ბლეკისთვის ცენტრალური კონცეპტის სრულიად განსხვავებული, შეიძლება ითქვას, ალტერნატიული ინტერპრეტაცია.

მიგვაჩნია, რომ თუ გავითვალისწინებთ განსახილველი კონცეფციის ორივე ამ მომენტს და, პირველ რიგში, ბლეკის მიერ შემოთავაზებულ მეტაფოროლოგიურ ტერმინოლოგიურ კომპლექსს, მაშინ შესაძლებელი იქნება ბლეკისეული კონცეფცია მივიჩნიოთ ჩვენს ძირითად საყრდენად შემდგომ თავში, როცა შევუდგებით ბლეკისეული რომანტიკული მეტაფორის კვლევას.

წინააღმდეგობანი ბლეკისეულ კონცეფციაში

ამ თვალსაზრისით გამოვყოფთ ორ მომენტს, რომლებიც, ჩვენი აზრით, არა მხოლოდ საინტერესოა თვით ბლეკის მეტაფოროლოგიური აზროვნების განვითარების პლანში, არამედ შეუძლიათ კიდევ შექმნან პოზიტიური პერსპექტივა მეტაფოროლოგიური ნომინაციის ჭეშმარიტად თანამედროვე დონეზე კვლევის თვალსაზრისით.

პირველი ასეთი წინააღმდეგობა მდგომარეობს შემდეგში: თავისი სტატიის მესამე გვერდზე ბლეკი ამბობს: „თუ გავითვალისწინებთ განსხვავებას სინტაქსსა და სემანტიკას შორის, მაშინ მეტაფორა უნდა მივაკუთვნოთ სემანტიკის სფეროს“ (Блек 1990: 156). ე.ი. ბლეკის მიხედვით, მეტაფორის პრობლემა უნდა მივიჩნიოთ სემანტიკურ პრობლემად. მაგრამ იგივე სტატიის შემდეგ, ანუ მეოთხე გვერდზე ბლეკი

ამბობს: „არსებობს მეტაფორის ისეთი თავისებურებანი, რომლებიც უნდა მივაკუთვნოთ უფრო პრაგმატიკას, ვიდრე სემანტიკას და შეიძლება აღმოჩნდეს, რომ სწორედ ეს ასპექტები იმსახურებენ განსაკუთრებულ ყურადღებას“ (Блек 1990: 158). როგორც ვხედავთ, ბლეკი ყოყმანობს იმ თვალსაზრისით, რომ ბოლომდე ვერ გადაუწყვეტია – სემანტიკის თუ პრაგმატიკის საკვლევ ობიექტად უნდა იქნას მიჩნეული მეტაფორა. ჩვენი აზრით, განსაკუთრებით საყურადღებოა ზემოთ მოყვანილი ციტატის შემდეგი სიტყვები: „ეს ის ასპექტებია, რომლებიც იმსახურებენ განსაკუთრებულ ინტერესს“, ე.ი. სწორედ პრაგმატიკას და არა სემანტიკას უნდა დაეკისროს განსაკუთრებული როლი მეტაფორული ნომინაციის კვლევისას.

როგორი უნდა იყოს ამ წინააღმდეგობის ჩვენეული შეფასება? რა თქმა უნდა, შეიძლებოდა გვეთქვა, რომ ბლეკის მიხედვით მეტაფორა როგორც ენობრივი ფენომენი უნდა მივაკუთვნოთ როგორ სემანტიკას, ისე პრაგმატიკას და ორივე ეს „კვლევითი“ ვარიანტი უნდა ჩაითვალოს ერთნაირად მართებულად. მაგრამ, ამავე დროს არ უნდა დაგვავიწყდეს სემანტიკასა და პრაგმატიკას შორის ის მეთოდოლოგიური განსხვავება, რომლითაც ხასიათდება მთელი თანამედროვე ლინგვისტური აზროვნება. როგორც ვიცით, თანამედროვე ლინგვისტური კვლევის ცენტრალურ, დომინანტურ პარადიგმად მიიჩნევა ანთროპოცენტრისტულ–კომუნიკაციური პარადიგმა, რომლის ფარგლებშიც სწორედ პრაგმატიკას უნდა მიენიჭოს თეორიულ–მეთოდოლოგიური პრიმატი არა მხოლოდ სინტაქტიკის, არამედ სემანტიკის მიმართაც. თუ მივყვებით ხსენებულ პარადიგმულ ტენდენციას და ამავე დროს გავითვალისწინებთ თვით ბლეკის მიერ გამოთქმულ აზრს, მაშინ ვფიქრობთ, ბუნებრივი იქნება მეტაფორის კვლევისას წამყვანი როლი მივაკუთვნოთ სწორედ პრაგმატიკას ყველა იმ შედეგის გათვალისწინებით, რომლებიც შეიძლება მოყვეს პრაგმატიკისადმი ამგვარი როლის მინიჭებას.

ასევე მნიშვნელოვანია, ჩვენი აზრით, შემდეგი აშკარად წინააღმდეგობრივი მომენტი მეტაფორის ბლეკისეულ კონცეფციაში: როგორც უკვე ვნახეთ, ბლეკის მიხედვით, მეტაფორის ფუნქციონირების თვალსაზრისით აბსოლუტურად აუცილებელია, რომ მეტყველების პროცესში ამ პროცესის ორივე სუბიექტს – თანამედროვე ტერმინოლოგიით, ადრესანტს და ადრესატს – ჰქონდეთ ერთი და იგივე „სტანდარტული შეხედულებები“ იმ ობიექტის მიმართ, რომლის მეტაფორული

ნომინაციაც ხდება. ამგვარი იდენტური, სტანდარტული შეხედულებები კი, ბლეკის აზრით, შეიძლება ჰქონდეთ მხოლოდ „ერთი და იგივე კულტურის“ წარმომადგენლებს. მიგვაჩნია, რომ ბლეკის ამ აზრს, რომელიც გულისხმობს – თუნდაც ქვეტექსტურად, ანუ აშკარად ხაზგასმის გარეშე – *კულტუროლოგიური თვალსაზრისის* მნიშვნელობას მეტაფორის კვლევისას, დიდი და გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს მეტაფორის პრობლემისადმი პრინციპული პოზიციის დაკავებისას. მაგრამ ამავე დროს აღსანიშნავია ბლეკის შემდეგი გამონათქვამიც: „ლექსებში ან კარგ პროზაში მწერალს შეუძლია შექმნას იმპლიკაციათა ახალი სისტემა იმისთვის, რომ ფუნქციურად დატვირთულ სიტყვებსა და გამოთქმებს მიენიჭოს მეტაფორული მნიშვნელობა“ (Блек 1990: 166). სამწუხაროდ, თვით ბლეკის კონცეფციის ფარგლებში ზემოთ გამოთქმულმა მოსაზრებამ ვერ ჰპოვა ვერავითარი განვითარება. რას ნიშნავს მიერ გამოთქმული აზრი, რომ „მწერალს შეუძლია შექმნას იმპლიკაციათა ახალი სისტემა“? ნიშნავს ეს თუ არა იმას, რომ მწერალს შეუძლია გამოვიდეს იმ კულტურის საზღვრებიდან, რომელსაც უნდა ეკუთვნოდეს არა მხოლოდ იგი, არამედ მკითხველიც? და თუ ეს პრინციპულად შესაძლებელია, რას უნდა ნიშნავდეს ამგვარი ფაქტი ზოგადად მეტაფორის და განსაკუთრებულად კი პოეტური მეტაფორის კვლევის პერსპექტივისთვის? მიგვაჩნია, რომ ხსენებული მომენტი ისევე საინტერესო და მნიშვნელოვანი შეიძლება აღმოჩნდეს მეტაფორული ნომინაციის კვლევისთვის, როგორც სემანტიკისა და პრაგმატიკის ურთიერთმიმართების „დამაფიქსირებელი“ მომენტი. როგორც ჩანს, მეტაფორის კვლევისას აუცილებელია გავაფართოვოთ კულტურის ცნებით ნაგულისხმები სფერო და ვილაპარაკოთ ამ ფენომენზე (კულტურაზე) არა მხოლოდ ზოგადი გაგებით, არამედ ხაზგასმით გამოვყოთ მხატვრული კულტურის სფერო, ანუ კულტურის როგორც ზოგადად არსებული ფენომენის მხატვრულ–ესთეტიკური განზომილება. როგორც ჩანს, სტანდარტულ შეხედულებათა ბლეკისეულმა ცნებამ შეიძლება შეიძინოს სწორედ ამგვარი, ანუ მხატვრულ–ესთეტიკური ასპექტიც, რაც სავსებით შეესაბამება იმ ისტორიულ ფაქტს, რომ მხატვრული კულტურის ფარგლებში ერთი მეორეს მისდევენ ისეთი ესთეტიკური ტენდენციები, რომლებიც ხასიათდებიან არა მხოლოდ ენობრივი ფენომენებისადმი, არამედ მთლიანად სამყაროსადმი საკუთარი დამოკიდებულებით.

მაგრამ, როგორც უკვე იქნა აღნიშნული, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ინტერაქციონისტულობის ის კონცეპტი, რომელსაც ბლეკი ეყრდნობა მეტაფორული ნომინაციის საკუთარი კონცეფციის შემოთავაზებისას. ამ პრობლემაზე, ანუ ურთიერთქმედებაზე საუბრისას ბლეკი გულისხმობს იმ დინამიურ მიმართებას, რომელიც, მისი აზრით, არსებობს მეტაფორული გამოთქმის „ძირითად“ და „დამხმარე“ სუბიექტებს შორის (ბლეკის ტერმინოლოგიით). ისმის კითხვა: როგორი უნდა იყოს ჩვენი დამოკიდებულება ინტერაქციონისტულობის ბლეკისეული ხედვის მიმართ? ამ შემთხვევაშიც გვსურს გამოვყოთ შემდეგი ორი ძირითადი მომენტი ჩვენს დამოკიდებულებაში:

ა) არაფერი გვაქვს ბლეკის იმ მოსაზრების საწინააღმდეგო, რომ მეტაფორული გამოთქმის ფარგლებში (სულერთია, მეტაფორულ გამოთქმას აღვიქვამთ წინადადების თუ ტექსტის დონეზე) ხდება ან შეიძლება მოხდეს სემანტიკური ურთიერთქმედება მთავარსა და დამხმარე სუბიექტებს შორის. მაგრამ საკითხავია, უნდა დავრჩეთ თუ არა ინტერაქციონისტულობის როგორც კონცეპტის გაგებისას ამ დონეზე, თუ აუცილებელია მისი გაგების როგორც გაფართოება, ისე გაღრმავება? უფრო მეტიც, შესაძლებელია თუ არა ინტერაქციონისტულობის ისეთი ალტერნატიული გაგებაც, რომელიც შეიძლება საფუძვლად დაედოს მეტაფორის როგორც ფენომენის სინთეზურ კონცეფციას, რომელიც, ერთი მხრივ, არ უარყოფდა და გაითვალისწინებდა ამ ფენომენის ირგვლივ არსებულ ყველა მოსაზრებას და ამავე დროს საფუძველს ჩაუყრიდა მეტაფოროლოგიის განვითარების სრულიად ახალ ეტაპს.

როცა ვამბობთ, რომ მეტაფორის კვლევისას შესაძლებელია, ერთი მხრივ, შევინარჩუნოთ ინტერაქციონისტულობა როგორც ტერმინი და კონცეპტი, მაგრამ ამავე დროს უნდა მოვახდინოთ ამ ტერმინ-კონცეპტის სრულიად განსხვავებული და მთლიანად ალტერნატიული ინტერპრეტაციაც, ვეყრდნობით შემდეგ ორ თეორიულ-მეთოდოლოგიურ მოსაზრებას:

ა) როგორც მეტაფორის თანამედროვე კვლევამ დაგვანახა (ბლეკისეული კონცეფციაც ამ კონტექსტში განიხილება) ამ ფენომენის არა მხოლოდ საკუთრივ ენობრივი, არამედ ზოგადკულტურული მნიშვნელობაც შინაგანად უკავშირდება ისეთ ფენომენტსა ურთიერთკავშირს, როგორიცაა *ადამიანი, ენა, სამყარო* (ვგულისხმობთ ადამიანის მიერ სამყაროს აღქმას) და ა.შ. ეს კი, ჩვენი აზრით, საბოლოო ანგარიშში

იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ აუცილებელია მეტაფორის კვლევისას ერთმანეთს დავუკავშიროთ თანამედროვე ლინგვისტური კვლევის ორი ისეთი პარადიგმა, როგორიცაა, ერთი მხრივ, *ანთროპოცენტრისტულ-კომუნიკაციური პარადიგმა* (ეს კი იმას ნიშნავს, რომ განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა მიეცეს მეტაფორის პრაგმატიკულ განზომილებას) და, მეორე მხრივ, *ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმა*. ვფიქრობთ, მხოლოდ ამ ორ პარადიგმაზე სინთეზურად დაყრდნობას შესწევს უნარი „თავი გაართვას“ ისეთი რთული ფენომენის ადეკვატური კვლევის ამოცანას, როგორიც არის მეტაფორული ნომინაცია;

ბ) მეორე მომენტი კი მდგომარეობს იმაში, რომ სწორედ მეტაფოროლოგიური კვლევის მთელი თანამედროვე კონტექსტი და, როგორც უკვე ითქვა, ბლეკისეული კონტექსტიც გვკარნახობს ამ ფენომენის კვლევის პრაქტიკაში ღია და თანმიმდევრული სახით ისეთი კონცეპტის შემოტანას, როგორიცაა *დისკურსის* კონცეპტი. ჩვენ უკვე განვიხილეთ, რომ მეტაფორის როგორც ფუნქციური, ისე შინაარსობრივი „დატვირთვა“ განპირობებულია იმ *კულტურული კონტექსტით*, რომლის ფარგლებშიც ხდება მისი როგორც პროდუცირება, ისე აღქმა. მაგრამ თანამედროვე ლინგვოსემიოტიკის განვითარება მეტყველებს იმაზე, რომ როგორც ზოგადად კულტუროლოგიური, ისე ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევა აუცილებლად გულისხმობს ამ კვლევის ისეთ განხორციელებას, როცა სწორედ დისკურსი იკავებს თეორიულადაც და მეთოდოლოგიურადაც ცენტრალურ სტატუსს. ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ ყოველი კულტურა ხასიათდება მისი სპეციფიკის განმაპირობებელი დისკურსით და სწორედ დისკურსთა შორის არსებული შესაძლებელი განსხვავება ბადებს კულტურული თვალსაზრისით განსხვავებულ ტექსტთა არსებობის შესაძლებლობას.

თუ ერთდროულად გავითვალისწინებთ ზემოთ გამოთქმულ თვალსაზრისს, მაშინ გარდუვალად მივალთ შემდეგ დასკვნამდე: აუცილებელია, ერთი მხრივ, შევინარჩუნოთ ინტერაქციონისტულობის ის ტერმინ-კონცეპტი, რომელსაც გვთავაზობს ბლეკი, მაგრამ ამავე დროს უნდა მოვახდინოთ მისი სრულიად *ახალი ინტერპრეტაცია* და ეს ინტერპრეტაცია დავაფუძნოთ დისკურსის იმ კონცეფციას, რომლითაც ხასიათდება ამ ფენომენის თანამედროვე თეორია. სწორედ ამ თვალსაზრისით ჩვენთვის გადაწყვეტი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს იმ ფაქტს, რომ დისკურსის თეორიაში დომინირებს ამ ფენომენის ინტერაქციონისტული კონცეფცია.

ეს კი იმას ნიშნავს, რომ თუ ჩვენ აღვიქვამთ და გავიაზრებთ მეტაფორის პრობლემას ყველა ზემოთ განხილულ მომენტთა გათვალისწინებით, მაშინ უნდა დავეფუძნოთ სწორედ ამ ფენომენის ინტერაქციონისტულ გაგებას, მაგრამ ინტერაქციონისტულობა როგორც ფუნქციური ნიშან-თვისება უნდა მივაწეროთ არა მთავარ და დამხმარე სუბიექტებს (როგორც ეს ბლეკთან ხდება), არამედ მეტაფორული დისკურსის იმ სუბიექტებს შორის, რომლებსაც თანამედროვე ლინგვოსემიოტიკა განიხილავს როგორც ადრესანტს და ადრესატს.

ვფიქრობთ, სწორედ დისკურსის ინტერაქციონისტულ კონცეფციას ძალუძს საბოლოოდ გადაჭრას მეტაფორული ნომინაციის პრობლემა, თუ, რა თქმა უნდა, მეტაფორულ გამოთქმას გავიგებთ როგორც *ტექსტს*, ე.ი. ვილაპარაკებთ მეტაფორულ ტექსტზე, ხოლო თვით მეტაფორულ ტექსტს შინაგანად – როგორც გენეტიკურად, ისე ფუნქციურად – დავუკავშირებთ დისკურსს. საბოლოო ანგარიშში საქმე გვექნება იმ მეტაფორულ დისკურსთან, რომელიც კულტურის ისტორიაში არსებული ტექსტების სახით გვთავაზობს ამგვარი დისკურსის მხატვრულ-ესთეტიკურად ღირებულ ნიმუშებს. სწორედ ამგვარ ნიმუშებად უნდა მივიჩნიოთ ბლეიკისეული პოეტური მეტაფორა, რომლის ანალიზს შევუდგებით შემდეგ თავში. მაგრამ, სანამ ამგვარი ანალიზის ეტაპთან უშუალოდ გვექნება საქმე, აუცილებლად მიგვაჩნია მივუთითოთ, ერთი მხრივ, დისკურსის ინტერაქციონისტული კონცეფციის კავშირზე თანამედროვე ლინგვისტურ პრაგმატიკასთან, მეორე მხრივ კი, ჩამოვაყალიბოთ დისკურსის ხსენებული კონცეფცია ისე, როგორც ამას მოითხოვს თანამედროვე დისკურსოლოგია.

თუ განვიხილავთ თანამედროვე დისკურსოლოგიას ჩვენი კვლევითი მიზნების თვალსაზრისით, მაშინ შესაძლებელი იქნება ამ თეორიული დისციპლინის ისეთი ხედვა, რომელიც მიჩნეული იქნება ჩვენი კვლევის ერთ-ერთ თეორიულ საფუძვლად. თუ დავაკონკრეტებთ გამოთქმულ აზრს, მაშინ უნდა გავიმეოროთ ის მოსაზრება, რომელიც უკვე გამოითქვა ზემოთ თანამედროვე დისკურსოლოგიასა და ბლეიკის მეტაფორული კონცეფციის ურთიერთმიმართების თაობაზე: თანამედროვე დისკურსოლოგია საშუალებას გვაძლევს შევინარჩუნოთ ინტერაქციონისტულობის ის მომენტი, რომელსაც შეიცავს ბლეიკის კონცეფცია და ამავე დროს წამოვაყენოთ *ინტერაქციონისტულობის სრულიად განსხვავებული, შეიძლება ითქვას, ალტერნატიული კონცეფცია და მოდელი*.

გავიხსენოთ ჩვენს მიერ უკვე რეფერირებული და კრიტიკულად გაანალიზებული ბლექისეული მეტაფოროლოგია და აღვნიშნოთ ის მომენტები, რომლებიც იძლევიან ამ კონცეფციის თანამედროვე დისკურსოლოგიასთან კონცეპტუალური დაკავშირების საშუალებას. ეს მომენტებია:

ა) როგორც ვნახეთ, ბლექი ლაპარაკობს არა მხოლოდ მეტაფორული გამოთქმის ფოკუსზე, არამედ *მთელ მეტაფორულ გამოთქმას ანიჭებს მეტაფორული ჩარჩოს ფუნქციას*. ზემოთ უკვე ითქვა, რომ მეტაფორული ჩარჩო არამც თუ შესაძლებელია, არამედ აუცილებელიცაა გაგებულ იქნას ტექსტობრივად: სწორედ *ტექსტი* უნდა მივიჩნიოთ ამგვარ ჩარჩოდ, მაგრამ თუ ეს ასეა, მაშინ ნებისმიერი ამგვარი „ჩარჩო“ როგორც გენეტიკურად, ისე შინაარსობრივად აუცილებლად უნდა უკავშირდებოდეს მოცემული ტექსტის წარმომშობ დისკურსს. თუ მეტაფორის ჩარჩოდ მივიჩნევთ რომანტიკულ ტექსტს (როგორც ამას ჩვენი კვლევითი ამოცანა მოითხოვს), მაშინ არა თუ შესაძლებელი, აუცილებელიც იქნება მეტაფორული ტექსტი დაუკავშირდეს *რომანტიკულ დისკურსს*. ვფიქრობთ, სწორედ რომანტიკული დისკურსი წარმოადგენს იმ ფუძემდებელ კონცეპტს, რომელსაც შეუძლია პერსპექტიულად დაუკავშიროს ერთმანეთს მეტაფორასთან დაკავშირებული ლინგვისტური, ლიტერატურათმცოდნეობითი და კულტუროლოგიური პრობლემები;

ბ) ამავე დროს ჩვენ ვნახეთ, რომ, მართალია, ბლექი მეტაფორის განხილვისას არამც თუ არ ეყრდნობა წარმოსახვის ცნებას, არამედ საერთოდ არც ახსენებს ამ ცნებით ნაგულისხმევ ფენომენს, მაინც ვერ უვლის გვერდს *კულტურის ფენომენს* როგორც მეტაფორისთვის მნიშვნელოვან ფაქტორს: მას მიაჩნია, რომ სტანდარტული წარმოდგენები, რომლებიც აუცილებელნი არიან მეტაფორული ნომინაციის განხორციელებისთვის, აუცილებლად მიეკუთვნებიან ერთი და იგივე კულტურის არეალს და შეუძლებელიც იქნებოდნენ მის გარეშე;

გ) და ბოლოს, როცა ბლექი ლაპარაკობს ზემოთ ხსენებულ სტანდარტულ წარმოდგენებზე, იგი ამ წარმოდგენათა სუბიექტებად განიხილავს როგორც მეტაფორული ნომინაციის *უშუალო ავტორს*, ისე მის *რეციპიენტსაც*, ანუ ბლექი გულისხმობს მეტაფორული გამოთქმის *ადრესანტს* და *ადრესატს*.

მიგვაჩნია, რომ, თუმცა ბლექი პირდაპირ და უშუალოდ არ უკავშირებს ერთმანეთს მეტაფორის პრობლემას და თანამედროვე დისკურსოლოგიას, მისი

კონცეფციის ყველა ძირითადი „პუნქტი“ არამც თუ იძლევა ამგვარი კავშირის ხაზგასმის საშუალებას, არამედ მოითხოვს კიდევ მას. ყოველივე ზემოთ ნათქვამის შემდეგ აუცილებლად მიგვაჩნია მოვიხმოთ თანამედროვე დისკურსოლოგია, უფრო კონკრეტულად კი დისკურსის ინტერაქციული მოდელი და ვაქციოთ ის ჩვენი კვლევის აქტიურ „მონაწილედ“. როგორც დისკურსის ერთ–ერთი ცნობილი მკვლევარი მ. მაკაროვი ამბობს, „კომუნიკაციის ინტერაქციული მოდელი . . . თავის ძირითად პრინციპად მიიჩნევს იმ ურთიერთზემოქმედებას, რომელსაც ადგილი აქვს სოციალურ–კულტურულ სივრცეში“ (Макаров 2003: 38). ამ ავტორის მიხედვით, „ამ მოდელის ყურადღების ცენტრში კომუნიკაცია მოიაზრება როგორც ქცევა“ (იქვე). მაგრამ მთავარია ის, თუ როგორ არის გაგებული თვით კომუნიკაცია: კომუნიკაცია ხდება არა როგორც ინფორმაციის ტრანსლაცია და ინტენციის მანიფესტაცია, არამედ როგორც აზრთა (საზრისთა) დემონსტრაცია ... და ამ დროს მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მეორე, აღმქმელი სუბიექტის აქტიურობა, ე.ი. კომუნიკანტთა თანამონაწილეობის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ტრანსლირებულ მნიშვნელობათა (საზრისთა) ინტერპრეტაცია. შეიძლება ითქვას, რომ მნიშვნელობათა ეს ინტერპრეტაცია ხორციელდება გამუდმებულ შეთანხმებათა გზით და ამის მიზანია იმ ინტერსუბიექტურობის მიღწევა, რომელიც გაიგება როგორც ფსიქოლოგიური, ისე ფენომენოლოგიური თვალსაზრისით და გაიგება როგორც ერთად ყოფნის განცდა“ (Макаров 2003: 38-39).

ვფიქრობთ, მოყვანილი ციტატა იძლევა იმის საშუალებას, რომ შევინარჩუნოთ ბლექისთვის ასე მნიშვნელოვანი ინტერაქციონისტულობის კონცეპტი და ამავე დროს მივანიჭოთ მას ალტერნატიული, სახელდობრ კი დისკურსოლოგიური მნიშვნელობა და სტატუსი.

თავი III

რომანტიკული დისკურსი, რომანტიკული მეტატექსტი და უილიამ ბლეიკის პოეტური მეტაფორა როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა

§ 1. ჩვენს მიერ უკვე განხორციელებული კვლევითი ეტაპები და ბლეიკისეული პოეტური მეტაფორის ლინგვოკულტუ- როლოგიური კვლევის ამოცანა

როგორც ჩვენს მიერ წინა თავებში ჩატარებულმა კვლევამ გვიჩვენა, ამ კვლევას ჰქონდა სამი ძირითადი მიმართულება:

1. პირველი მიმართულება მდგომარეობდა შემდეგში: აუცილებელი იყო აღგვექვა და გაგვეაზრებინა მეტაფოროლოგიური კვლევის ადგილი როგორც თანამედროვე ლინგვისტიკის, ისე მთელი თანამედროვე კოგნიტურად და კულტუროლოგიურად ორიენტირებული ჰუმანიტარული აზროვნების ფარგლებში. ამ მიმართულებამ ნათლად და მკაფიოდ დაგვანახა, რომ მეტაფორა, მიუხედავად მისი არსებობისა და ფუნქციონირების მკვეთრად გამოხატული ენობრივი ფორმისა, არ უნდა იყოს მიჩნეული მხოლოდ ენობრივ ფენომენად და იგი უნდა აღვიქვათ როგორც *ადამიანსა და სამყაროს შორის ურთიერთმიმართების გამომხატველ ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტად*. მაგრამ ამავე დროს, სწორედ ამ მიმართულების ფარგლებში ცხადი გახდა, რომ მეტაფორისა და ადამიანის ურთიერთმიმართების განსაზღვრისას ჩვენს წინაშე ჩნდება შემდეგი *მეთოდოლოგიური დილემა*: რომელ კვლევით მიმართულებას უნდა მიენიჭოს ლოგიკურ-თეორიული პრიმატის სტატუსი – კოგნიტურს თუ ლინგვოკულტუროლოგიურს? ამ დილემის წინაშე ჩვენი საკუთარი პოზიციის გამოხატვის აუცილებლობამ მიგვიყვანა იმ შემდეგ მეთოდოლოგიურ არჩევანთან, რომელმაც გარკვეული გაგებით განსაზღვრა კიდევ ჩვენი შემდგომი კვლევის კონტექსტიც და მიმართულებაც.

2. მეორე მიმართულება კი ატარებდა წმინდა ლინგვისტურ ხასიათს და გულისხმობდა თანამედროვე ლინგვისტიკის ფარგლებში იმ კონცეპტთა ერთობლიობაზე ყურადღების კონცენტრირებას, რომლებიც, ჩვენი აზრით,

მაქსიმალურად ახლოს არიან მეტაფორის როგორც რთული კომპლექსური ფენომენის საკუთრივ ენობრივი განზომილების ფუნქციურ არსთან. ამ მიმართულების განსაზღვრისას, როგორც გვახსოვს, ჩვენი ყურადღების ობიექტად ვაქციეთ ძირითადი ლინგვისტური კონცეპტები – *ტექსტი* თავისი ისეთი ატრიბუტებით (ანუ მახასიათებელი ნიშნებით), როგორიც არის *ტექსტობრივი სემანტიკა* და *ტექსტის დომინანტა*, *ლექსიკური სინტაქტიკისა* და *სემანტიკური დერივაციის კონცეპტები*, და როგორც ამ მიმართულების ფინალური ეტაპი, განვიხილეთ მეტაფორის ის კონცეფცია, რომელსაც შეიცავს ბლევის უკვე არაერთხელ ციტირებული სტატია; თუმცა აქვე უნდა ითქვას შემდეგი: მიუხედავად იმისა, რომ ამ სტატიაში წარმოდგენილ კონცეპტუალურ სქემას გადამწყვეტი მნიშვნელობა მიენიჭება მესამე თავში, ანუ ჩვენი კვლევის საკუთრივ ანალიტიკურ ასპექტში, პრობლემად მიგვაჩნია არა მხოლოდ ბლევისეული კონცეფციის უკვე ჩატარებული კრიტიკული ანალიზის შედეგთა „პრაქტიკული“ გამოყენება, არამედ იმის აუცილებლობაც, რომ სწორედ კონკრეტული ანალიზის განხორციელებისას გაიდოს „ხიდი“ ჩვენს მიერ უკვე დასახელებულ დ კვლევის ადრეულ ეტაპზე გამოყოფილ ლინგვისტურ კონცეპტს შორის. თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ ჩვენს მიერ განხილული ამ ორი ლინგვისტური ბლოკის ურთიერთმიმართების გარკვევას შევეცდებით არა იმდენად წმინდა თეორიული მსჯელობის, არამედ საკუთრივ ანალიტიკური კვლევის განხორციელების პროცესში.

3. რაც შეეხება ჩვენ მიერ აქამდე ჩატარებული კვლევის მესამე მიმართულებას, ეს მიმართულება, როგორც ვნახეთ, ატარებდა წმინდა *კულტუროლოგიურ* ხასიათს და გულისხმობდა იმ არჩევანისადმი ადეკვატური კვლევის განხორციელებას, რომლის შესახებაც ლაპარაკი იყო პირველი მიმართულების დახასიათებისას: როგორც საკუთრივ მეტაფორის კვლევისას, ისე ამ კვლევის ანთროპოლოგიური (ადამიანის ხედვასთან უშუალოდ დაკავშირებული) განზომილების განხილვისას ლოგიკურ-თეორიული პრიმატი მივანიჭეთ *ლინგვოკულტუროლოგიურ* მიმართულებას; მაგრამ, რა თქმა უნდა, სწორედ კვლევის ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმა მოითხოვს იმას, რომ ერთნაირი „ხვედრითი წონით“ გათვალისწინებული იქნას ამ პარადიგმის ორივე კომპონენტი – როგორც ენობრივი, ისე კულტურული, ხოლო მეტაფორისადმი კვლევითი მიდგომა წარმოადგენდეს ამ ორი კომპონენტის არა მექანიკურ, არამედ *სინთეზურ*, ე.ი. ორგანულ ურთიერთდაკავშირებას. სწორედ ამ

მესამე, ანუ კულტუროლოგიურად ორიენტირებული მიმართულების ფარგლებში განხილულ იქნა რომანტიზმის როგორც მხატვრულ–ესთეტიკური კულტურის სპეციფიკა და გამოყოფილ იქნა ამ სპეციფიკის ისეთი შინაგანად დომინანტური ასპექტი, როგორიცაა *წარმოსახვის* რომანტიკული კონცეფცია. ითქვა, რომ სწორედ წარმოსახვის ფენომენის თანმიმდევრულმა გათვალისწინებამ ბლექისეული მეტაფორის ანალიზისას უნდა მოგვცეს იმ კვლევითი აქცენტების განსაზღვრის საშუალება, რომელთა მიზანი იქნება განსაზღვრელი ფენომენის ანთროპოლოგიურ, ლინგვისტურ და კულტუროლოგიურ მომენტთა ურთიერთდაკავშირება.

მაგრამ, რა თქმა უნდა, მეთოდოლოგიის ჩვენს მიერ თავიდანვე არჩეული მიმართულება, ანუ *ლინგვოკულტუროლოგიური მიმართულება* (ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმა) ვერ იქნება – და ამის ხაზგასმა კიდევ ერთხელ აუცილებლად მიგვაჩნია – ზემოთ დასახელებულ მიმართულებათა უბრალო მექანიკური გაერთიანება. და სწორედ ამ გადამწყვეტი მომენტის გათვალისწინებით ნაშრომის მეორე თავში განვსაზღვრეთ ის ორი ძირითადი სინთეზური შინაარსის მატარებელი კონცეპტი, რომლებზე დაყრდნობითაც მესამე თავში უნდა მოხდეს დასახელებული სამი მიმართულების ერთ და საბოლოო ლინგვოკულტუროლოგიურ პარადიგმად გაერთიანება – მათი ინტეგრირება ამ პარადიგმის ფარგლებში. ასეთ სინთეზურ კონცეპტებად მოგვევლინა ჯერ *მეტატექსტის*, შემდეგ კი *დისკურსის* კონცეპტები; და თუ გავითვალისწინებთ ერთი მხრივ თანამედროვე ლინგვისტიკის, მეორე მხრივ კი მთელი თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნების პარადიგმულ სიტუაციას, ძნელი არ იქნება იმის ხაზგასმით თქმა, რომ ამ სიტუაციის ცენტრალურ და ამავე დროს პრობლემურ ასპექტს წარმოადგენს სწორედ *ტექსტის* და *დისკურსის* ურთიერთმიმართება. მაგრამ თუ ამ მიმართებას აღვიქვამთ და გავიაზრებთ ლინგვოკულტუროლოგიურ კონტექსტში, მაშინ აუცილებელიც იქნება ხსენებულ კონცეპტთა შორის ურთიერთმიმართების შემდეგნაირად ფორმულირება: თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნების პარადიგმული სიტუაციის ცენტრალურ პრობლემად უნდა მივიჩნიოთ კულტურული თვალსაზრისით განსაზღვრული დისკურსისა და ამ დისკურსის შესაბამისი მეტატექსტის ურთიერთმიმართება. ჩვენს კვლევით კონტექსტში, რა თქმა უნდა, ეს ფორმულირება მიიღებს შემდეგ სახეს: ბლექისეული მეტაფორის კვლევა უნდა ნიშნავდეს იმ მიმართების ანალიტიკურ

განხორციელებას, რომელიც ჩვენი საბოლოო და გადამწყვეტი თეორიული მოსაზრების მიხედვით უნდა არსებობდეს *რომანტიკულ დისკურსსა და რომანტიკულ მეტატექსტს* შორის.

§ 2. ბლეიკის როგორც რომანტიკული პოეტის ანთროპოცენტრიზმი და ამ ანთროპოცენტრიზმის მიმართება ჩვენს მეთოდოლოგიურ ანთროპოცენტრიზმთან

მოცემული თავის წინა პარაგრაფში ჩვენ შევეცადეთ მოგვეხდინა იმის რეზუმირება, რამაც უნდა წარმართოს ბლეიკისეული მეტაფორის კვლევის კონცეპტუალური და მეთოდური ასპექტები. მაგრამ არა ნაკლებ მნიშვნელოვანი უნდა იყოს ბლეიკისეული პოეზიის (და რა მხოლოდ მისი პოეტური მეტაფორის) იმ ცენტრალური ასპექტის განსაზღვრაც, რომელსაც ბუნებრივად უნდა დაუკავშირდეს კვლევის ზემოთ დასახელებული ასპექტები – როგორც კონცეპტუალური, ისე მეთოდოლოგიურ–მეთოდური. ამიტომ აუცილებლად მიგვაჩნია მოკლედ შევეხოთ უილიამ ბლეიკის პოეზიის იმ არსებით ასპექტებს, რომლებზეც მითითება კეთდება მისდამი მიძღვნილ თანამედროვე კვლევით ლიტერატურაში. ქვემოთ გამოვყოფთ ამგვარ ასპექტებს, მაგრამ, სანამ მათზე ვიმსჯელებთ, ასევე აუცილებლად მიგვაჩნია მივუთითოთ ორ მომენტზე:

1. არსებობს თუ არა ბლეიკის შემოქმედების ისეთი ასპექტი, რომელიც, ერთ მხრივ, მიუთითებდეს ამ შემოქმედების რომანტიკულ არსზე, მეორე მხრივ კი, განმსაზღვრელი იყოს ბლეიკისეული მეტაფორის ჩვენეული კვლევისათვის?
2. შესაძლებელია თუ არა მიეთითოს ისეთ კვლევაზე ბლეიკისადმი მიძღვნილი ლიტერატურის ფარგლებში, რომელშიც გამოყოფილი და ხაზგასმული იქნება სწორედ ამ შემოქმედების ზემოთ ნაგულისხმევი ასპექტი?

რა თქმა უნდა, ჩვენთვის მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტი იქნება იმის თქმა, თუ რამდენად შეესაბამება ამ ცენტრალური ასპექტის შინაარსობრივი არსი მთელ იმ

პარადიგმულ მიმართულებას, რომელიც, ვფიქრობთ, უკვე მკაფიოდ გამოიხატა წინა თავებში და მასში შემავალ პარაგრაფებში.

ზემოთ ნათქვამის თანახმად დავასახელებთ, პირველ რიგში, იმ ნაშრომს, რომელიც, ჩვენი აზრით, მთლიანად პასუხობს სწორედ ჩვენი კვლევის ზემოთ ხაზგასმულ პარადიგმას (კიდევ ერთხელ გავუსვათ ხაზი ამ პარადიგმის არსს: ეს არის ანთროპოცენტრისტულად განპირობებული ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმა). მიგვაჩნია, რომ ასეთ ნაშრომს წარმოადგენს ქართული ბლეიკისტიკის ფარგლებში განხორციელებული კვლევა, რომელიც ეკუთვნის მ. მაისურაძეს (Maistryadze 1990). რატომ უნდა მივიჩნიოთ, რომ სწორედ ეს ნაშრომი უნდა იქცეს ჩვენს ერთ-ერთ ძირითად საყრდენად ბლეიკისეული მეტაფორის კვლევის პროცესში? ვფიქრობთ, ამ კითხვაზე პასუხი უშუალოდ გამომდინარეობს თვით მაისურაძის ნაშრომის სათაურიდან², იმიტომ რომ ამ ნაშრომში სწორედ *ადამიანის* თემა არის მიჩნეული ბლეიკის ცენტრალურ თემად. სხვანაირად რომ ვთქვათ, შესაძლებელია და აუცილებელიცაა ვილაპარაკოთ ბლეიკისეულ ანთროპოცენტრიზმზე როგორც ისეთ შემოქმედებით პრინციპზე, რომელიც ერთდროულად უნდა მივიჩნიოთ ზოგადად რომანტიზმის შემოქმედებით პრინციპადაც.

ბუნებრივია, ზემოთ ნათქვამის ადეკვატურობის განსაზღვრისათვის არ არის საკმარისი მხოლოდ ხსენებული ნაშრომის სათაურის დასახელება – აუცილებელია იმის ჩვენებაც, რომ სწორედ ბლეიკისეული ანთროპოცენტრიზმი წარმართავს ამ ნაშრომის კვლევით მიმართულებას. მ. მაისურაძის აზრით, „ბლეიკის როგორც პოეტისა და მოაზროვნის აქტუალურობა ჩვენი თანამედროვეობისთვის განპირობებულია, პირველ რიგში, იმით, თუ როგორ ან რამდენად მასშტაბურად და თავისებურად არის წარმოდგენილი მასთან *ადამიანის* თემა“ (Maistryadze 1990: 2). ვფიქრობთ, ასევე მნიშვნელოვანია ბლეიკისეული ანთროპოცენტრიზმის როგორც ესთეტიკური ფუნქციის ის დაკონკრეტებაც, რომელსაც იძლევა ავტორი: ბლეიკთან ადამიანის თემა აერთიანებს თავის თავში ორ ასპექტს – ადამიანის მსოფლ-მხედველურ იდეას და მის პოეტურ ხატს“ (იქვე). ქვემოთ ჩვენ უფრო საფუძვლიანად

² **მაისურაძე მ. ვ.**, *Идея и образ человека в лирических циклах У. Блейка «Песни Невинности» и «Песни Опыта»*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. ТГУ им. И. Джавахишвили. Тбилиси, 1990.

შევეხებით მაისურადის ნაშრომის იმ კვლევით ასპექტებს, რომლებზე ორიენტაციაც საშუალებას ვიკვლიოთ ბლეიკისეული მეტაფორა. მაგრამ, სანამ უშუალოდ დავიმოწმებთ მაისურადის ნაშრომს, მივუთითოთ თანამედროვე ბლეიკისტიკაში გამოთქმულ იმ ორ მოსაზრებაზე, რომლებიც ასევე მნიშვნელოვანი უნდა იყოს ჩვენთვის, და რომლებზედაც დეტალურად მსჯელობა გვექნება მოგვიანებით:

- ა) როგორც ცნობილია, ბლეიკისთვის როგორც შემოქმედისთვის დამახასიათებელია ორი მომენტი: იგი მიიჩნევა არა მარტო პოეტად, არამედ მოაზროვნედაც, ე.ი. მოაზროვნე პოეტად;
- ბ) მეორე მომენტი კი მდგომარეობს იმაში, რომ ბლეიკი იყო არა მხოლოდ პოეტი და მოაზროვნე, არამედ, თამამად შეიძლება ითქვას, იყო გენიალური მხატვარიც.

და სწორედ აქედან, ანუ ბლეიკის როგორც შემოქმედის ამგვარი ყოვლისმომცველი მასშტაბურობიდან გამომდინარე, მიგვაჩნია დავასახელოთ და განვსაზღვროთ ამ შემოქმედის ის ასპექტი, რომლის ფარგლებშიც მოგვიხდება ბლეიკისეული მეტაფორის კვლევა. და მეორე მომენტი: რადგან ჩვენ ვიკვლევთ მეტაფორას არა მისი არსებობისა და ფუნქციონირების მთელი შესაძლო სპექტრის ფარგლებში, არამედ ვიკვლევთ ვერბალურ მეტაფორას ბლეიკის პოეზიაში, ბუნებრივია, მოგვიხდება თვით ამ პოეზიის ფარგლებშიც განვსაზღვროთ ჩვენი საკვლევი სფერო. და სწორედ ჩვენს ამგვარად დასახელებულ ამოცანასთან დაკავშირებით მოვიყვანთ ციტატას თანამედროვე ბლეიკისტიკიდან: რაც შეეხება მოაზროვნისა და პოეტის ურთიერთმიმართებას ბლეიკის როგორც შემოქმედის „ფარგლებში“: აღინიშნება, რომ, მიუხედავად ამ ორი ასპექტის ორგანული ურთიერთკავშირისა, ბლეიკი იყო „პირველ რიგში და ძირითადად დიდი პოეტი“ (Зверев 1982: 13).

მაგრამ, როგორც უკვე ნათქვამი იყო, არა ნაკლები მნიშვნელობისა უნდა იყოს იმის განსაზღვრა, თუ რა უნდა მივიჩნიოთ ყველაზე ძირითად ასპექტად თვით ბლეიკის პოეზიაში. კარგად არის ცნობილი, რომ ბლეიკის პოეზია ისევე მრავლისმომცველია, როგორც მთლიანად მისი შემოქმედება. მაგრამ, მიუხედავად ამისა გამოიყოფა – და ჩვენი არჩევანიც ასეთია – მისი ე.წ. „სიმღერები“ („Songs“). ამასთან დაკავშირებით დ. გილჰეიმი წერს: „ეს მოკლე ლექსები (short poems –

იგულისხმება სწორედ სიმღერები – ნ.დ.) არა მხოლოდ ყველაზე ადვილი გასაგებია ბლეიკის პოეტურ შემოქმედებაში, არამედ ყველაზე მნიშვნელოვანიც. რაც ამ ლექსებს აკლიათ სიგრძეში, მთლიანად ანაზღაურებულია მათ ხარისხში; სწორედ ისინი წარმოდგენენ ბლეიკის შემოქმედების საუკეთესო ნაწილს“ (Gillham 1973: VIII). ვიღებთ მხედველობაში თვით ბლეიკისეული სიმღერების მასშტაბურობასაც და იმ ფაქტს, რომ ეს სიმღერები მოიცავს ორ სიღრმისეულად ურთიერთდაკავშირებულ პოეტურ ციკლს – „უმანკობის სიმღერებს“ („Songs of Innocence“) და „გამოცდილების სიმღერებს“ („Songs of Experience“). ბლეიკისეული მეტაფორის კვლევის ჩვენეულ სფეროდ მივიჩნევთ პირველ ციკლს – „უმანკობის სიმღერათა“ ციკლს.

როგორც პარაგრაფის დასაწყისში ითქვა, ჩვენ, რა თქმა უნდა, ვითვალისწინებთ მთელი თანამედროვე ბლეიკისტიკის მიღწევებს, თუმცა მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით ძირითადად გამოვყოფთ მ. მაისურადის უკვე ზემოთ ხსენებულ სადისერტაციო ნაშრომს, თუმცა, რა თქმა უნდა, ჩვენი ამ გადაწყვეტილების მართებულობას სჭირდება არგუმენტირებული დასაბუთება. რაში უნდა მდგომარეობდეს დასაბუთების ძირითადი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, აზრობრივი „ბირთვი“? იმაში, რომ ხსენებულ ნაშრომში ბლეიკისეული პოეზიის აქტუალურობა თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნებისთვის მდგომარეობს, პირველ რიგში იმაში, რომ „ბლეიკთან განსაკუთრებული ორიგინალურობით და მასშტაბურობით დამუშავებულია ადამიანის თემა“ (Maishuradze 1990: 2). გარდა ამისა, აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ, როგორც უკვე ითქვა, ავტორის მიხედვით ბლეიკის შემოქმედებაში ერთნაირად მნიშვნელოვანია ხსენებული თემის ორი ასპექტი – ადამიანის იდეა და მისი პოეტური ხატი. უფრო მეტიც, ნაშრომის ავტორი ლაპარაკობს ბლეიკისეულ „პოეტურ ანთროპოლოგიაზე“ კი – იმ ანთროპოლოგიაზე, რომელმაც ძირითადი გამოხატულება ჰპოვა მის ზემოთ ნახსენებ ორ პოეტურ ციკლში. ქვემოთ, როცა კონკრეტულად შევხებით ჩვენთვის მნიშვნელოვან ორ პრობლემას – ერთი მხრივ საკითხს იმის თაობაზე, თუ რა თავისებურებებით ხასიათდება ბლეიკთან ზოგადრომანტიკული მეტატექსტი და, მეორე მხრივ კი საკითხს იმის თაობაზეც, თუ რა ადგილი უკავია ამ მეტატექსტში (ანუ ბლეიკისეულ მეტატექსტში) ბლეიკისეულ მეტაფორას, უფრო საფუძვლიანად შევხებით ზემოთ ნახსენები „პოეტური ანთროპოლოგიის“ ძირითად ასპექტებს. მაგრამ მოცემულ ეტაპზე, ე.ი. ჩვენი კვლევის

იმ ეტაპზე, როცა გვსურს ერთნაირად ხაზი გავუსვათ როგორც ბლეიკისეული პოეზიის მნიშვნელობას რომანტიკული მეტაფორის კვლევისათვის, ისე მეორე მხრივ, იმ გარემოებასაც, რომ სწორედ მაისურადისეულ კვლევაში მოხდა ბლეიკისეული ანთროპოლოგიის პრობლემური აქცენტირება, შევხებით *წარმოსახვის* ადგილს და მნიშვნელობას ბლეიკის შემოქმედებაში. წინა თავში უკვე შევხეთ წარმოსახვის თემას იმ მნიშვნელობის თვალსაზრისით, რომელიც ამ ფენომენს (წარმოსახვას) აქვს მთელი რომანტიკული მიმდინარეობისათვის. ამასთან დაკავშირებით მაისურაძე ამბობს: „ბლეიკთან როგორც საერთოდ რომანტიკოსებთან, სწორედ წარმოსახვა ფიგურირებს როგორც ის პრინციპი და ძალა, რომელიც განაპირობებს როგორც ადამიანის, ისე ზოგადად სამყაროს ბუნებას“ (Maistryadze 1990: 7). და შემდეგ: „წარმოსახვას უკავია ცენტრალური ადგილი ბლეიკის პოეზიაში და სწორედ იგი განსაზღვრავს მასთან ადამიანის თემის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. სწორედ წარმოსახვა წარმოადგენს იმ ფაქტორს, რომელიც მოწოდებულია აღადგინოს ჰარმონია ადამიანში და, შესაბამისად, თვით სამყაროშიც კი“ (Maistryadze 1990: 9).

როგორც უკვე ითქვა, ჩვენ უფრო კონცენტირებულად შევხებით ბლეიკისეული პოეტური „ანთროპოლოგიის“ ჩვენთვის მნიშვნელოვან ასპექტებს. მაგრამ ჩვენ მხედველობაში ვიღებთ იმ გარემოებას, რომ მოცემული თავის შემდეგ პარაგრაფში აუცილებლად იქნება როგორც რომანტიკული მეტატექსტის ზოგადი კონტურების მოხაზვა, ისე იმის განსაზღვრაც, თუ რა თავისებურებებით უნდა ხასიათდებოდეს ხსენებული მეტატექსტი ბლეიკის შემოქმედებაში. ამიტომ უკვე მოცემულ პარაგრაფში დავასახელებთ ზოგადად ბლეიკისეული ციკლების და კონკრეტულად „უმანკოების სიმღერათა“ როგორც ძირითად *თემებს*, ისე ძირითად *მოტივებს*, რადგან სწორედ ბლეიკისეული პოეზიის თემატურ და მოტივურ ასპექტებს უნდა ჰქონდეთ განმსაზღვრელი მნიშვნელობა როგორც მისეული მეტატექსტის, ისე ამ მეტატექსტის ფარგლებში მისეული მეტაფორის არსისა და ფუნქციის აღქმისა და გააზრების თვალსაზრისით.

მაისურაძე აღნიშნავს: „ბლეიკის ძირითად თემებს წარმოადგენს, ერთი მხრივ, ბავშვობის თემა, მეორე მხრივ კი ქრისტე ღმერთის თემა. რაც შეეხება სხვა თემებს – ალბათ, უკეთესია ვთქვათ, ქვეთემებს, ანუ ზრუნვის ქვეთემას, მშობელთა და შვილთა ურთიერთობის ქვეთემას და დაკარგულობის ქვეთემას – შეიძლება თქვას, რომ

ქვეთემათა მთელი ეს ერთობლიობა ექვემდებარება უკვე დასახელებულ ორ ძირითად თემას“ (Маисურაძე 1990: 12). შესაბამისად, ბლეიკისეული მეტაფორიკის როგორც „დაფიქსირება“, ისე ლინგვოკულტუროლოგიური ინტერპრეტაციაც უნდა ხდებოდეს ძირითადად ამ ორი ხსენებული თემის ფარგლებში.

ასევე მნიშვნელოვანია, ჩვენი აზრით, ბლეიკისეული პოეზიის *მოტივური სტრუქტურა* (გავიხსენოთ, რომ პოეტური თემისგან განსხვავებით, მოტივი არის ის ადამიანური, თუ ეგზისტენციალური სიტუაცია, რომელთანაც მიმართებაში ხდება მოცემული თემის განვითარება). უკვე ციტირებული ნაშრომის ავტორი გამოყოფს ორ ძირითად მოტივს – *დღისა და ღამის* მოტივებს. იგი ამბობს, რომ „უმანკოების სიმღერათა“ ციკლის ფარგლებში ადგილი აქვს „ამ ორი მოტივის განუწყვეტელ ურთიერთმონაცვლეობას; და უფრო მეტიც: მისი აზრით, ციკლის შინაგან რიტმს ქმნის სწორედ ამ მოტივთა, ანუ დღისა და ღამის მოტივთა ურთიერთმონაცვლეობა“ (Маисურაძე 1990: 13).

რა შეიძლება ითქვას ბლეიკისეული ციკლური პოეზიის ზემოხსენებული ორი ასპექტის – მისი თემატური და მოტივური ასპექტების მნიშვნელობის შესახებ ჩვენი შემდგომი კვლევის თვალსაზრისით? მომდევნო პარაგრაფებში, როცა შევეცდებით მოვხაზოთ ბლეიკისეული რომანტიკული მეტატექსტის ჩვენს მიერ დანახული კონტურები, ხსენებული თემები და მოტივები, წარმოსახვასთან ერთად, აღქმული იქნება როგორც მეტატექსტის შემადგენელი კომპონენტები, რომლებიც სხვა ელემენტებთან ერთობლიობაში მის შრეობრივ სემანტიკურ სტრუქტურას ქმნიან.

გარდა ამისა ვფიქრობთ, რომ მისაღები უნდა იყოს ჩვენს მიერ შემდეგი ანალიტიკური სქემის შემოთავაზება: „უმანკოების სიმღერათა“ მთელ ციკლს წმინდა რაოდენობრივი თვალსაზრისით გავყოფთ ორ არაერთგვარ შემადგენელ ნაწილად – ერთი მხრივ გამყოფთ *შესავალს*, რადგან მივიჩნევთ, რომ სწორედ შესავალი უნდა შეიცავდეს თავის თავში ორივე ციკლის გამაერთიანებელ მეტათემას მის ძირითად მომენტებში; ხოლო შემდეგ, სწორედ შესავლის მეტათემატური ანალიზის შემდეგ, შევეცდებით „ბლოკებად“ დავაჯგუფოთ და გავანალიზოთ ციკლში შემავალი შემდგომი ტექსტები იმ თემატურ და მოტივურ ოპოზიციებზე დაყრდნობით, რომლებიც მეტათემის კომპონენტებად გვევლინება.

**§ 3. „უმანკობის სიმღერათა“ ციკლის შესავალი როგორც ბლეიკისეულ
ცენტრალურ თემათა და მოტივთა შემცველი ტექსტი. ამ ტექსტის
მიმართება რომანტიკულ მეტათემასთან**

წინამდებარე პარაგრაფში გთავაზობთ „უმანკობის სიმღერათა“ ციკლის *შესავლის* ლინგვოკულტუროლოგიურ ინტერდისციპლინურ (ტექსტის ლინგვისტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაზე დაფუძნებულ) კვლევას, რასაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ბლეიკის პოეტური ხედვის მთლიანური გაგებისათვის.

მას შემდეგ, რაც წიგნი პირველად გამოიცა სრული სახით თავად ავტორის მიერ 1794 წელს, ლიტერატურის კრიტიკოსები კამათობენ იმის შესახებ, თუ რისი თქმა სურდა ავტორს *შესავალში*. ერთნი მიიჩნევენ, რომ მასში ბლეიკს უნდოდა გადმოეცა საკუთარი აზრები და კომენტარები ლექსის თხზვის შემოქმედებით პროცესზე; მეორენი კი ფიქრობენ, რომ მას უბრალოდ სურდა ლექსად წარმოეჩინა უმანკობის მდგომარეობის მისეული ხედვა, რომლის თანახმადაც უმანკოება გვევლინება ზოგჯერ როგორც ჯერ კიდევ შეურყვნელი გამოცდილებისაგან, ზოგჯერ კი მისით უკვე დაღდასმული. მაგალითად, ჯოსეფ უიქსტიდი (Wicksteed 1928), უილიამ ბაუდენი (Bowden 1953), რობერტ გლეკნერი (Gleckner 1959) და ერიკ დონალდ ჰირშ უმცროსი (Hirsh Jr. 1964) *შესავალს* აღიქვამენ როგორც ბლეიკისეულ კომენტარს ლექსის თხზვის შემოქმედებით პროცესზე. შესაბამისად ისინი ამტკიცებენ, რომ მასში სიმბოლურად არის გადმოცემული, თუ როგორ იქნა ბლეიკი შთაგონებული შეექმნა „უმანკობის სიმღერები“. სხვები, მათ შორის ნორთროფ ფრაი (Frye 1947), ჰოვარდ ჯასტინი (Justin 1952), ზაქარი ლიდერი (Leader 1981) და სხვები ყურადღებას ამახვილებენ ბავშვებსა და ბავშვობაზე როგორც უმანკობის ბლეიკისეული კონცეპტის ორ ძირითად კომპონენტზე. ხოლო ჩვენს მიერ უკვე განხილული მაისურადის ნაშრომში კი ძირითად თემებად მიაზრება ბავშვობის და ქრისტე ღმერთის თემები (Маисурадзе 1990: 12).

მათგან განსხვავებით, ჩვენი ანალიზი ორიენტირებულია „უმანკობის სიმღერათა“ *შესავლის* შრეობრივ პრეზენტაცია-ინტერპრეტაციაზე, რაც შესაძლებლობას გვაძლევს ახლებურად მოვიაზროთ მისი თემატური და მოტივური სტრუქტურა და წარმოვაჩინოთ ის ბლეიკისეული პოეზიის ციკლურ სტრუქტურასთან კავშირში. შესაბამისად ნაშრომში ხსენებულ ტექსტს განვიხილავთ ერთ „დიდ“

მეტაფორად ანუ მეგამეტაფორად, რომელშიც კომპლექსურად, მაგრამ უაღრესად შეკუმშული ფორმით არის წარმოდგენილი ბლეიკის ორივე ციკლის („უმანკოების სიმღერებისა“ და „გამოცდილების სიმღერების“) გამაერთიანებელი მეტათემა მისი შემადგენელი კომპონენტებით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბლეიკის მეტაფორიკის ჩვენს მიერ შემუშავებული კვლევითი პერსპექტივა ითვალისწინებს მისი სიმღერების თემატური და მოტივური სტრუქტურის ანალიზს ციკლურ სტრუქტურასთან კავშირში, რომელიც, ჩვენი აზრით, წარმოდგენილ უნდა იქნას სამ ტექსტობრივ დონეზე:

1. **მეგადონეზე**, რომელიც ბლეიკის ლექსების ორივე ციკლს აერთიანებს ერთ განუყოფელ მთელში როგორც დილოგიას. ამ ლექსების კრებულის ქვესათაური გვიჩვენებს, რომ ბლეიკი თავად განიხილავდა უმანკოებას და გამოცდილებას როგორც „ადამიანის სულის ორ საპირისპირო მდგომარეობას“ (“The Two Contrary States of Human Soul” – Blake 1794). ბლეიკის პოეზიის კრიტიკოსები (Justin 1952; Gleckner 1959; Sagar 2002; Kazin 1997 და სხვები) ერთხმად აღნიშნავენ, რომ შეუძლებელია ჭეშმარიტი უმანკოება არსებობდეს გამოცდილების გარეშე. გლეკნერის აზრით, „უმანკოება არის დროებითი მდგომარეობა, რომელიც გულისხმობს ან უკან დახევას და დაბრუნებას ინფანტილზმთან, ან პროგრესს და წინსვლას, გამოცდილების შეძენით, უმანკოების უფრო მაღალი საფეხურისკენ“ (Gleckner 1959: 87). მიგვაჩნია, რომ სწორედ ამ ციკლთა შორის არსებული სიღრმისეულ–აზრობრივი კავშირი ქმნის იმას, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ ბლეიკის სიმღერათა კრებულის „მეტათემას“, რომელიც თავისი არსით მრავალშრიანობრივია. ეს გულისხმობს იმას, რომ ბლეიკის ხსენებული ციკლების თემატური სტრუქტურა შედგება ორი, ზედაპირზე განთავსებული ცენტრალური თემისაგან: „უმანკოების“ თემისგან, რომელიც დაკავშირებულია ბავშვობასთან, და „გამოცდილების“ თემისგან, რომელიც ასოცირდება მოწიფულობის ხანასთან. ეს ორი თემა ერთმანეთთან დაკავშირებულია სიღრმისეულად, ერთი მხრივ, ქრისტიანობის ფუნდამენტალური ღირებულებებისა და სიმბოლოების საშუალებით, მეორე მხრივ კი, ხატოვანი წარმოსახვებით, რომლებშიც ბლეიკის ის გამოცდილება და გზა აირეკლება, რომელიც მან განვლო ამ სიმღერების შექმნისას „მესტვირედან ბარდამდე“ (Gleckner 1959). ცენტრალურ თემებს შორის არსებული სწორედ ამგვარი მედიაციური სიღრმისეულ–აზრობრივი ურთიერთკავშირი ქმნის „უმანკოების და გამოცდილების

სიმღერათა“ ციკლების მთლიანობას და შესაძლებლობას გვაძლევს ვიმსჯელოთ მათი გამაერთიანებელი მრავალშრობრივი მეტათემის არსებობაზე „უმანკოების სიმღერათა“ შესავალში.

2. **მაკროდონეზე**, რაც გულისხმობს ხსენებული მეტათემის არსებობას და ფუნქციობას ამ ორი ციკლიდან თითოეულის შიგნით;

3. **მიკროდონეზე**, როდესაც მეტათემა აღიქმება ყოველი ცალკეული ლექსის პრიზმაში.

ამრიგად, ბლეიკის მეტაფორიკის კვლევას ვაფუძნებთ ჩვენს მიერ შემუშავებულ კონცეფციას მრავალშრობრივი მეტათემის შესახებ, რომელიც არსებობს მისი პოეზიის სამ ტექსტობრივ დონეზე: მეგადონეზე, როდესაც მეტათემა აერთიანებს ლექსების ორივე ციკლს ერთ კოჰეზიურ მთელში; მაკროდონეზე, რომელიც „მონოციკლურია“ თავისი არსით, რადგანაც მეტათემა ამჯერად ახდენს ტექსტების ინტეგრირებას თითოეული ციკლის შიგნით; და მიკროდონეზე, როდესაც მეტათემა ფუნქციობს ცალკეული ტექსტის ფარგლებში.

ტექსტობრივი დონეების კლასიფიკაციიდან გამომდინარე, „უმანკოების სიმღერათა“ ციკლის *შესავალი* მიჩნეულ უნდა იქნას ბლეიკის მეტათემის გამოხატვის მიკროდონედ. მაგრამ, ბლეიკის პოეზიის ექსპერტები ხაზგასმით მიათითებენ იმ განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე, რომელიც *შესავალს* აქვს არა მარტო „უმანკოების სიმღერების“, არამედ ორივე ციკლის მთლიანობაში, ე.ი. დილოგიად აღქმაში. ამგვარ აზრს გამოთქვამს, მაგალითად, ჯ. უიქსტიდი, რომელიც ამტკიცებს, რომ ეს პოემა წარმოადგენს მიკროკოსმოსს „სიმღერების“ მთელი კრებულისათვის (Wicksteed 1928: 61). იგი აღნიშნავს, რომ ამ *შესავალს* ფაქტიურად უფრო მეტი დატვირთვა აქვს ვიდრე ჩვეულებრივ, რიგით შესავალს. უიქსტიდის აზრით, „ეს *შესავალი* იმ ადრეულ სონატას წააგავს, რომლის ფორმაც შემდგომი სიმფონიების ფორმას გვკარნახობს (“It is like an early sonata whose form was to dictate that of the later symphonies”. - Wicksteed 1928: 81). ანალოგიურ აზრს ავითარებს ზაქარი ლიდერიც. იგი *შესავალს* განიხილავს „უმანკოების სიმღერათა“ ციკლში შემავალი ლექსების გამაერთიანებელ მოდელად, რომელიც სტიმულს აძლევს მკითხველს, თითოეული მათგანი აღიქვას როგორც „კრავისადმი“ მიძღვნილი მესტვირის სიმღერა (Leader 1981: 75). რონალდ პოლსონი კიდევ უფრო აფართოვებს *შესავლის* მნიშვნელობას და მოქმედების სფეროს: იგი

ამბობს, რომ „პოეტური განვითარება, რომელიც ‘უმანკობაში’ იწყება და ‘გამოცდილებაში’ მთავრდება სათავეს იღებს ‘უმანკობის სიმღერათა’ *შესავალში*“ (Paulson 1987: 131). აღნიშნულიდან გამომდინარე, მიგვაჩნია, რომ „უმანკობის სიმღერათა“ ციკლის *შესავალი* აუცილებლად უნდა შეიცავდეს ორივე ციკლის გამაერთიანებელ მეტათემას მთელი თავისი კომპლექსურობით, თუმცა მაქსიმალურად შეკუმშული ფორმით.

იმისათვის რათა განვავითაროთ წინამდებარე პარაგრაფის სათაურში მოცემული იდეა, უნდა განვმარტოთ, თუ როგორ არის დაკავშირებული „უმანკობის სიმღერათა“ *შესავალი* ზოგადად რომანტიკულ მეტატექსტთან (ანუ ტექსტის სტერეოტიპურ მოდელთან), და კერძოდ, ბლეიკის – მეტათემასთან. საკვლევი ტექსტის განხილვა ამგვარი ორმხრივი ინტერპრეტაციული მიდგომით შესაძლებლობას გვაძლევს გამოვავლინოთ მისი მეგამეტაფორული არსი და წარმოვაჩინოთ ის როგორც ერთი „დიდი“ მეტაფორა.

როგორი უნდა იყოს რომანტიკული მეტატექსტის როგორც მხატვრულ–ესთეტიკური ფენომენის კონტურები, თუ ამ კონტურების განსაზღვრას მოვახდენთ *ინტერდისციპლინურად* – *ლინგვისტურ და ლიტერატურათმცოდნეობით კატეგორიათა სინთეზირების გზით*? რა თქმა უნდა, მსჯელობის ამ ეტაპზე ეს სინთეზი იქნება განყენებული ხასიათის, მაგრამ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ბლეიკისეულ ტექსტთა თანმიმდევრული კვლევა მოხსნის განყენებულობის ამ მომენტს, რის შედეგადაც მოხდება, ერთი მხრივ, სწორედ რომანტიკული მეტატექსტის უფრო კონკრეტული მოდელირება, მეორე მხრივ კი – თვით ბლეიკისეულ ტექსტთა ადეკვატური გაანალიზება.

ცნობილია, რომ ნებისმიერი ტექსტის ცენტრალური კატეგორია, ანუ ის კატეგორია, რომელიც თავის თავში ახდენს ნებისმიერი სხვა კატეგორიის (იქნება ეს სინტაქტიკური, სემანტიკური თუ პრაგმატიკული) ფოკუსირება–ინტეგრირებას, არის კოჰეზიურობის კატეგორია. ეს ის კატეგორიაა, რომელიც, შეიძლება ითქვას, „ტექსტს აქცევს ტექსტად“ (Halliday & Hassan 1976). ჩვენ არ შევუდგებით ამ მომენტში ტექსტობრივ კატეგორიათა იმ სისტემის განხილვას, რომელიც დღეისათვის ჩამოყალიბებულია და საკმაოდ კარგად არის შესწავლილი ტექსტის ლინგვისტიკაში (Halliday and Hassan 1976; Beaugrande and Dressler 1981; Galperin 1981 და სხვ.).

ყურადღებას შევაჩერებთ მხოლოდ *კოჰეზიურობაზე*, რამდენადაც მიგვაჩნია, რომ სწორედ ამ კატეგორიის ფარგლებში და მასზე დაფუძნებით უნდა იქნას გააზრებული რომანტიკული მეტატექსტი როგორც კონცეპტი და როგორც მოდელი.

მეორე მხრივ, ლიტერატურათმცოდნეობის (უფრო ზუსტად კი ლიტერატურათმცოდნეობითი ესთეტიკის) მხრიდან ძირითად საყრდენ კატეგორიად უნდა მივიჩნიოთ *წარმოსახვის კატეგორია* (imagination), რადგან სწორედ ეს კატეგორია ასრულებს რომანტიკულ მხატვრულ კულტურაში – როგორც ვერბალურში, ისე არავერბალურში – დამფუძნებელი, მაკონსტიტუირებელი მეტაკატეგორიის ფუნქციას (Зверев 1982; Маисурадзе 1990). შესაბამისად უნდა დავსვათ კითხვა იმის თაობაზე, თუ რა უნდა წარმოადგენდეს რომანტიკული მეტატექსტის კონცეპტუალურ ბირთვს, თუ მოვახდენთ ტექსტის ლინგვისტიკის პოზიციიდან კოჰეზიურობის, ხოლო ლიტერატურათმცოდნეობის პოზიციიდან წარმოსახვის კატეგორიათა სინთეზს? ვფიქრობთ, ამ კითხვაზე შეიძლება გაცემულ იქნას მხოლოდ ერთი პასუხი: რომანტიკული ტექსტის კოჰეზიურობა პრინციპულად უნდა განსხვავდებოდეს არარომანტიკული ტექსტის კოჰეზიურობისაგან სწორედ იმიტომ, რომ *რომანტიკულ ტექსტში ხდება კოჰეზიურობის როგორც ტექსტობრივი კატეგორიის რომანტიკული ტრანსფორმაცია*. და რას უნდა ნიშნავდეს „ტრანსფორმაცია“ ამ შემთხვევაში? ეს უნდა ნიშნავდეს იმას, რომ, თუ კოჰეზიურობა ზოგადად ახდენს ტექსტობრივ კატეგორიათა თავისთავში ინტეგრირებას, რომანტიკულ მეტატექსტში ეს ინტეგრირება უნდა ხდებოდეს წარმოსახვის როგორც მატრანსფორმირებელი ფაქტორის გათვალისწინებით.

აღნიშნულიდან გამომდინარე უნდა ვიგულისხმოთ, რომ რომანტიკული *ტექსტის სემანტიკური სივრცე არის წარმოსახვის მიერ უწყვეტად ტრანსფორმირებული სივრცე*. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, რომანტიკული ტექსტი – რომელ რომანტიკულ პოეტსაც არ უნდა ეკუთვნოდეს იგი – უნდა წარმოადგენდეს ერთ „დიდ“, შეიძლება ითქვას, *ტექსტის მთელ სივრცეზე განვრცობილ მეტაფორას*, რადგან სწორედ მეტაფორა უნდა მივიჩნიოთ სინამდვილის შემოქმედებითი ტრანსფორმაციის სიმბოლურ საშუალებად.

შესაბამისად, მეტაფორულობა როგორც ფენომენი რომანტიკული ტექსტის ფარგლებში უნდა წარმოადგენდეს *ვარდობით ცნებას* და სხვანაირად ვერც იქნებოდა:

თუ მთელ რომანტიკულ ტექსტს წარმოვიდგენთ ერთ „დიდ“ მეტაფორად, ანუ „მეგამეტაფორად“, რაც, ჩვენი აზრით, გარდუვალია როგორც თეორიულად, ისე მეთოდოლოგიურად, მაშინ, რა თქმა უნდა, სწორედ ამ მეგამეტაფორის ფარგლებში (მის წიაღში) გამოიყოფა ის, რასაც, ალბათ, უნდა ვუწოდოთ „მეტაფორები მაკრო– ან მიკროდონეზე“, ანუ მეტაფორები „ჩვეულებრივი“ გაგებით (Goatly 1997). კვლევის ამგვარი პერპექტივა აუცილებელს ხდის მივმართოთ არა მხოლოდ მეტატექსტის, არამედ *მეტათემის* ცნებასაც, რადგან შესავალი ტექსტი, რამდენად შემოფარგლულიც არ უნდა იყოს მისი ტექსტობრივი საზღვრები, განსხვავებული იქნება სხვა ტექსტებისგან სემანტიკური თვალსაზრისით (ამ შემთხვევაში ტერმინ „სემანტიკას“ ვხმარობთ ფართო გაგებით სინტაქტიკასა და პრაგმატიკასთან მისი დაპირისპირების გარეშე). და ეს განსხვავება მდგომარეობს იმაში, რომ იგი აუცილებლად თავის თავში უნდა ახდენდეს იმ პოეტური ციკლის მეტათემის ინტეგრირებას (ფოკუსირებას), რომლის შესავალსაც იგი წარმოადგენს.

საჭიროა ორიოდე სიტყვით მაინც შევხვით მეტათემის ცნებას ამ ტერმინის ციკლური გაგებით. ამ მიზნით დავეყრდნობით მეტათემის იმ კონცეფციას, რომელიც შემოთავაზებული აქვს ნინო მატარაძეს (მატარაძე 2005). ხსენებული ავტორი ლაპარაკობს ლაპარაკობს „ციკლურობაზე როგორც მხატვრული მთლიანობის ისეთ ფორმაზე, რომელიც რეალიზებულია ურთიერთდაკავშირებულ ტექსტთა დონეზე. ის შინაგანი მთლიანობა, რომლითაც მხატვრული სინამდვილე უნდა ხასიათდებოდეს, ადეკვატურად რეალიზდება ურთიერთდაკავშირებულ ტექსტთა ისეთ მთლიანობაში, როგორიც არის ციკლი. ყოველი ჭეშმარიტი მთლიანობის პრინციპიდან, უნდა ჩვევალდოთ, რომ მის მიერ მითითებული სემანტიკა აღემატება მის შემადგენელ ნაწილთა (ცალკეულ მხატვრულ ტექსტთა) სემანტიკას. ცნობილია, რომ ნებისმიერი კომპოზიციური ფორმის მქონე ტექსტის ძირითადი კატეგორიალური ნიშნებია *თემატურობა* და *კოჰეზიურობა*, რომლებიც ციკლის შემთხვევაში გარდაიქმნებიან *შინაგან მეტათემად* და შესაბამისად, *მეტაკოჰეზიად*, ანუ ისეთი დონის თემატურ და კოჰეზიურ მთლიანობად, რომლის ეტაპობრივ განხორციელებად უნდა ჩაითვალოს ციკლში შემავალი ყოველი ცალკეული ტექსტის თემატურ–კოჰეზიური კომპლექსი. ციკლურობის კატეგორიას უშუალოდ უკავშირდება *გზის* კატეგორია, რამდენადაც მას შეუძლია გამოხატოს ის შინაგანი დინამიზმი, რომლითაც ხასიათდება ციკლის

დასაწყისში ინიცირებული და მის ფარგლებში განვითარებული *შინაგანი მეტათემა*“ (მატარაძე 2005: 17). როგორც ვხედავთ, მოცემულ ციტატაში ავტორი ერთ კონტექსტში აქცევს ჩვენი კვლევის მიზნებისთვის მნიშვნელოვან ისეთ თემებს, როგორიც არის თემატურობა, კოჰეზიურობა, მეტაკოჰეზია, და მეტათემა და, რაც მთავარია, ცნებათა მთელ ამ ერთობლიობას განიხილავს ციკლათან როგორც პოეტურ ფენომენთან დაკავშირებით.

ბოლო მეთოდოლოგიური მომენტი, რომელზეც გვსურს ყურადღების გამახვილება, არის ტექსტის ანალიზისადმი ინტერპრეტაციული მიდგომა, რაც გულისხმობს *ინტერაქციულობას ტექსტსა და მკითხველს შორის*. ლინგვისტურ ლიტერატურაში მითითებულია, რომ ამ ტიპის ანალიზი თავისი არსით დინამიური და პროცედურულია, რამდენადაც იგი მოითხოვს მკითხველის მენტალურ აქტივობას, მის მიერ ტექსტობრივი სამყაროს წარმოსახვას ცნობიერებაში, რასაც ის ჩვეულებრივად ახორციელებს საკუთარი ფონური ცოდნის და იმის გათვალისწინებით, თუ როგორ ხდება რეალურ ცხოვრებაში მოვლენების და სხვადასხვა მდგომარეობის ტიპობრივი რეალიზება. ამ დროს მკითხველს უხდება არა მარტო საკუთარი ცოდნის აქტუალიზება და ინფერენციების განხორციელება, არამედ ტექსტის მისეული ინტერპრეტაციის სისტემატურად შეფასება და გადამოწმება მის სოციოკულტურულ კონტექსტში, რათა გამოავლინოს თუ როგორ არის ავტორისეული ჩანაფიქრი ვერბალურად განივთებული ტექსტში (Beaugrande and Dressler 1981: ch. III; Kirvalidze 2008: 19-25). როგორც ცნობილი მკვლევარი ვოლფგანგ აიზერი აღნიშნავს, „მკითხველი მთლიანად არის ჩართული ტექსტობრივ მოვლენებში და ხდომილებებში და მას უწევს იმის ინფერენცია, რაც არ არის ტექსტში ექსპლიცირებული. ფაქტობრივი ინფორმაცია მხოლოდ მაშინ იძენს ესთეტურ–შემეცნებით მნიშვნელობას, როდესაც მკითხველი ახერხებს ავტორისეულ იმპლიკაციებში წვდომას“ (Iser 1980: 111). ლინგვისტურ ლიტერატურაში ცნობილია, რომ თუ მკითხველი ახდენს ტექსტში ჩადებული ავტორისეული მესიჯის ადეკვატურად ინტერპრეტაციას, შეიძლება ითქვას, რომ შედგა მკითხველის „ვირტუალური შეხვედრა“ ავტორთან (Kirvalidze 2008: 19; მატარაძე 2005: 21).

ამრიგად, ჩვენი კვლევითი პერსპექტივა გულისხმობს ტექსტის ლინგვო–კულტუროლოგიურ ინტერდისციპლინურ (ლინგვისტურ და ლიტერატურათ–მცოდნეობით) და ინტერაქციულ–ინტერპრეტაციულ ანალიზს, რომელიც

შესაძლებლობას გვაძლევს წარმოვაჩინოთ, თუ როგორ არის ბლეიკის სიმღერების ორივე ციკლის მეტათემის მრავალშრეობრივი არსი რეალიზებული „უმანკოების სიმღერათა“ *შესავლის* სტრუქტურაში. წარმოგიდგენთ ამ *შესავალს* (Blake 1794):

Introduction

Piping down the valleys wild,
Piping songs of pleasant glee,
On a cloud I saw a child,
And he laughing said to me:

‘Pipe a song about a Lamb!’
So I piped with merry cheer.
‘Piper, pipe that song again.’
So I piped: he wept to hear.

‘Drop thy pipe, thy happy pipe;
Sing thy songs of happy cheer:’
So I sang the same again,
While he wept with joy to hear.

‘Piper, sit thee down and write
In a book, that all may read.’
So he vanish'd from my sight;
And I pluck'd a hollow reed,

And I made a rural pen,
And I stained the water clear,
And I wrote my happy songs
Every child may joy to hear.

თავდაპირველად *შესავალში* გამოვყოთ ის არსებითი სახელები, რომელთა ერთობლიობაც ქმნის ტექსტის თემატურ სტრუქტურას. ჩვენი აზრით, ასეთი ლექსემებია: *piper*(მესტვირე), *child*(ბავშვი), *Lamb*(კრავი), *song*(სიმღერა), *book* (წიგნი) და *pen*(კალამი). შემდეგ გამოვყოთ ზმნები – *to pipe*(სტვირზე დაკვრა), *to laugh*(გაცინება), *to weep*(ტირილი), *to sing*(მღერა), *to write*(წერა), *to stain*(ამღვრევა), რომლებიც ასევე მიათითებენ ტექსტის თემატურ სტრუქტურაზე. ამ პროცესის განხორციელებისას უნდა გავითვალისწინოთ არა მხოლოდ ტექსტის ის თემატური სტრუქტურა, რომელიც დედუქციურად გამოგვყავს როგორც რომანტიზმის, ისე თვით

ბლეიკისეული პოეზიის გარკვეული წინასწარი ცოდნიდან, არამედ ისიც, რომ ყოველი გამოყოფილი ლექსემა აუცილებლად უნდა ხასიათდებოდეს სემანტიკური არაერთმნიშვნელოვნებით, რამდენადაც სწორედ მათი ეს პოლისემანტიკურობა უნდა იყოს პირდაპირ კავშირში მათივე მეტაფორულობასთან. ამავდროულად უნდა გვახსოვდეს, რომ თუმცა ჩვენ ვმიჯნავთ ერთმანეთისგან ტექსტის თემატურ და მოტივურ სტრუქტურებს (ეს უკანასკნელი ბლეიკის სიმღერების ორივე ციკლში წარმოდგენილია დღისა და ღამის მოტივებით³), ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ ტექსტის ამ ორ ასპექტს შორის არის რაღაც უფსკრული. პირიქით, თემა ყოველთვის გულისხმობს მოტივს, ხოლო მოტივი – თემას.

როგორ უნდა გამოვყოთ ტექსტის მოტივური სტრუქტურის მიმნიშნებელი ლექსემები *შესავალში*? თავიდანვე უნდა ვთქვათ, რომ ტექსტის მოტივური სტრუქტურა მინიშნებულია ნაკლები პირდაპირობით, თუმცა ზედაპირულ ანალიზსაც კი შეუძლია მისი აღმოჩენა. მიგვაჩნია, რომ ისეთი არსებითი სახელები, როგორიც არის *glee* (მხიარულება; სიმღერა რამდენიმე ხმისათვის), *cloud* (ღრუბელი), *cheer* (სიხარული, მხიარულება), *joy* (მხიარულება, სიხარული) და ა.შ., ზმნები – *to laugh* (გაცინება), *to pipe* (სტვირზე დაკვრა), ზედსართავეები – *pleasant* (საამური, სასიამოვნო), *merry* (მხიარული) და *happy* (ბედნიერი) ირიბად მიუთითებენ „დღის“ მოტივზე, ანუ მიუთითებენ იმაზე, რომ მესტვირესა და ბავშვს შორის (შესაბამისად პოეტსა და უმანკო ადამიანს შორის) დისკურსი ხდება დღისით, მაშინ როდესაც ლექსემები *sit thee down* ირიბად (იქნებ ძალიან შორეულ ირიბად) მიუთითებს „ღამის“ მოტივზე, რომ დროა დაჯდომის და წერის, რაც, ალბათ, ნიშნავს იმას, რომ საღამო ხანია. ეს ვარაუდი მოგვიანებით მყარდება ფრაზით *vanish'd from my sight*, რომელშიც ექსპლიცირებულია ბავშვის გაუჩინარება მესტვირის მხედველობის არედან, რაც ასევე ირიბად მიუთითებს იმაზე, რომ უკვე დაღამდა და ბავშვი გაუჩინარდა ღამის სიბნელეში.

შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ჩვენს მიერ ზემოთ განხილული ლექსემების გამოყოფა არ ატარებს ბოლომდე ზუსტ ხასიათს, რაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იმით აიხსნება, რომ შეუძლებელია ზუსტი „სადემარკაციო ხაზის“ გავლება თემასა და

³ ბლეიკის „უმანკოების და გამოცდილების სიმღერათა“ ციკლების მოტივურ სტრუქტურაციასთან დაკავშირებით იხ.: Маисурадзе М. В., Идея и образ человека в лирических циклах У. Блейка «Песни Невинности» и «Песни Опыта». Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. ТГУ им. И. Джавахишвили. Тбилиси, 1990.

მოტივს შორის. ამიტომ ვფიქრობთ, რომ სრულებითაც არ არის საკმარისი ლექსემათა თემატური ან მოტივური ნიშნებით გამოყოფა და მთავარია სწორედ იმის თქმა, თუ რა ხასიათს ატარებს მათი მეტაფორულობა. შესაბამისად, ჩვენი ანალიზის შემდეგი ეტაპი უნდა ატარებდეს საკუთრივ მეტაფოროლოგიურ ხასიათს.

§ 4. კვლევის დედუქციურ ასპექტში შემუშავებული კონცეპტუალური სისტემა და მისი სინთეზური რეტროსპექცია როგორც ანალიტიკური აქტუალიზაციის წინაპირობა

ნებისმიერი ტექსტის მეტაფოროლოგიური ანალიზი ეფუძნება მასში მოცემული იმ ლექსემების ანალიზს, რომლებიც განიცდიან მეტაფორიზაციას. აღნიშნულიდან გამომდინარე, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია კიდევ ერთხელ რეზიუმირებული სახით იმის ხაზგასმა, თუ რა ფაქტორების ზემოქმედებით ხდება ხსენებული მეტაფორიზაცია. ამ ფაქტორებს წარმოვადგენთ იმ ტერმინოლოგიით, რომლითაც ისინი ჩვენი კვლევის თეორიულ (დედუქციურ) ნაწილში იწოდებოდნენ. ვფიქრობთ, ამით მოვახდენთ კიდევ კვლევის დედუქციურ და ინდუქციურ ასპექტთა კონცეპტუალურად ექსპლიციტურ ურთიერთდაკავშირებას.

გთავაზობთ მეტაფორიზაციის მექანიზმის ფაქტორების ჩამონათვალს:

ა) ლინგვისტურად გაგებული ფაქტორები:

სემანტიკური სივრცე, რომელსაც უნდა ჰქონდეს თავისი დომინანტა ან დომინანტები; ამ სივრცის ფარგლებში უნდა გვექონდეს ის სემანტი, რომლის ფარგლებშიც *ლექსიკური სინტაგმატიკა* ბადებს მეტაფორული სემანტიკური დერივაციის *აუცილებლობას* და *შესაძლებლობას*. შესაბამისად, უნდა განვასხვავოთ და ამავე დროს ერთმანეთს დავუკავშიროთ მეტაფორიზაციის როგორც ენობრივი ფენომენის ორი მომენტი – აუცილებლობა და შესაძლებლობა.

ჩვენი კვლევის დედუქციურ ასპექტზე დაყრდნობით უნდა ვთქვათ, რომ მეტაფორიზაციის *აუცილებლობას* ქმნის ტექსტის მთელი სემანტიკური სივრცე

თავისი შიდა დომინანტური სტრუქტურით, *შესაძლებლობას* კი – ტექსტის ესა თუ ის ლექსიკურ–სინტაგმატური სეგმენტი, რომლის ფარგლებშიც უნდა მოხდეს ამა თუ იმ ლექსემის მეტაფორულად ორიენტირებული სემანტიკური დერივაცია.

ბ) ლიტერატურათმცოდნეობითად გაგებული ფაქტორები:

ფუნქციურ სტილთა სისტემა და ლიტერატურული ენის სტილი როგორც ამ სისტემის კომპონენტი: ფუნქციურმა სტილმა უნდა განსაზღვროს ტექსტის სემანტიკური სივრცის ის ტიპი, რომლის ფარგლებშიც შეიძლება მოხდეს მეტაფორიზაცია;

კულტურა მის მთლიანობაში და მისი *მხატვრულ–ესთეტიკური განზომილება* – ის ფაქტორი, რომელიც აკონკრეტებს ფუნქციური სტილის მიერ შექმნილი ტექსტის სემანტიკურ სივრცეს იმ გაგებით, რომ მიაკუთვნებს მას კონკრეტულ მხატვრულ–ესთეტიკურ მიმდინარეობას;

რომანტიზმი როგორც ის მიმდინარეობა, რომელიც მხატვრული ტექსტის სემანტიკურ სივრცეს აკონკრეტებს იმ გაგებით, რომ ანიჭებს მას რომანტიკულობის ატრიბუტს;

წარმოსახვა როგორც ის ფაქტორი, რომელიც ტიპოლოგიურად აკონკრეტებს მხატვრული ტექსტის სემანტიკურ სივრცეს იმ გაგებით, რომ ეს სივრცე წარმოადგენს *წარმოსახულ სამყაროს*, ანუ წარმოსახვის საშუალებით გარდაქმნილ სამყაროს.

გ) „შუალედური“ კონცეპტუალური „ზონა“

1. „შუალედური“ კონცეპტუალური „ზონა“ გულისხმობს თანამედროვე მეტაფოროლოგიის ბლეკის მიერ შემუშავებული მეტაფორული ნომინაციის ინტერაქციონისტური კონცეფციის ტრანსფორმირებული ვარიანტს, რომლის არსიც მდგომარეობს შემდეგში: თუ ბლეკს ინტერაქციულობა ესმის როგორც მეტაფორული ნომინაციის ფარგლებში „მთავარი და დამხმარე სუბიექტის“ ურთიერთზემოქმედება, დისკურსის თანამედროვე თეორიაზე დაყრდნობით, ჩვენ ინტერაქციონისტულობა გაგებული გვაქვს როგორც ურთიერთზემოქმედება *მეტაფორული დისკურსის ადრესანტსა და ადრესატს შორის*.

მომდევნო პარაგრაფში გიჩვენებთ, თუ როგორ ხდება ჩვენთვის დომინანტური კონცეპტის საშუალებით ამ ფაქტორთა ისეთი სინთეზირება, რომელიც გვაძლევს ბლეიკის პოეტური მეტაფორის ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევის საშუალებას. წინასწარ ვიტყვით, რომ ამგვარი სინთეზირება მოხდა *დისკურსის* როგორც ინტერდისციპლინური სტატუსის მქონე კონცეპტის საშუალებით, რაც ნიშნავს შემდეგს: ბლეიკისეული ტექსტი უნდა მივიჩნიოთ რომანტიკული დისკურსის იმ ენობრივ განზომილებად, რომელიც განსაზღვრავს ხსენებული ტექსტის მეტაფორულ ასპექტს.

§ 5. „უმანკობის სიმღერათა“ ციკლის შესავალი როგორც მეგამეტაფორა და მისი ლინგვოკულტუროლოგიური ანალიზი

როგორც წინა პარაგრაფში აღვნიშნეთ, ბლეიკის მეტაფორიკის კვლევას ვაფუძნებთ ჩვენს მიერ შემუშავებულ კონცეფციას შრეობრივი მეტათემის შესახებ, რომელიც არსებობს მისი პოეზიის სამ ტექსტობრივ დონეზე: მეგადონეზე, როდესაც მეტათემა აერთიანებს ლექსების ორივე ციკლს ერთ კოჰეზიურ მთელში; მაკროდონეზე, რომელიც „მონოციკლურია“ თავისი არსით, რადგანაც მეტათემა ამჯერად ახდენს ტექსტების ინტეგრირებას თითოეული ციკლის შიგნით; და მიკროდონეზე, როდესაც მეტათემა ფუნქციონირებს ცალკეული ტექსტის ფარგლებში. ტექსტობრივი დონეების კლასიფიკაციიდან გამომდინარე, „უმანკობის სიმღერათა“ ციკლის შესავალი მიჩნეულ უნდა იქნას ბლეიკის მეტათემის გამოხატვის მიკროდონედ. მაგრამ, წინა პარაგრაფში ჩვენ უკვე ვიმსჯელებთ იმ განსაკუთრებულ როლზე და მნიშვნელობაზე რომელიც *შესავალს* აქვს არა მარტო „უმანკობის სიმღერების“, არამედ ორივე ციკლის მთლიანობაში, ე.ი. დილოგიად აღქმაში.

როგორც უკვე ითქვა, საქმე გვაქვს არა უბრალოდ ბლეიკის ერთერთ ტექსტთან, არამედ *პირველი ციკლის შესავალთან*. მაგრამ რაკი „უმანკობის სიმღერათა“ ციკლი წინ უსწრებს „გამოცდილების“ ციკლს, შეიძლება მივიჩნიოთ – ასეთია ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზა – რომ მოცემული ტექსტი უნდა წარმოადგენდეს საერთოდ ბლეიკისეული

მთლიანი დილოგიის შესავალსაც. შესაბამისად, სადისერტაციო ნაშრომში ხსენებულ ტექსტს განვიხილავთ ერთ „დიდ“ მეტაფორად, ანუ მეგამეტაფორად, რომელშიც კომპლექსურად, მაგრამ უაღრესად შეკუმშული ფორმით არის წარმოდგენილი ბლეიკის ორივე ციკლის („უმანკოების სიმღერებისა“ და „გამოცდილების სიმღერების“) გამაერთიანებელი მეტათემა მისი შემადგენელი კომპონენტებით. და სწორედ ამ მეტათემიდან გამომდინარე უნდა მოვახდინოთ ჩვენი მეტაფოროლოგიური ანალიზი.

რაკი ვახსენეთ „მეტათემა“ და ამ ტერმინით მივუთითეთ გასაანალიზებელი ტექსტის შინაარსობრივ, ანუ სტრუქტურულ–სემანტიკურ მთლიანობაზე, ბუნებრივი იქნება დავინახოთ და გავაანალიზოთ ეს მთლიანობა იმ კონცეპტზე დაყრდნობით, რომელმაც უნდა გამოხატოს ნებისმიერი რომანტიკული ტექსტის გენეტიკური არსი, ანუ მისი ესთეტიკურ–მხატვრული წარმომავლობა. ასეთ კონცეპტად უნდა მივიჩიოთ *რომანტიკული დისკურსის* კონცეპტი და ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ბლეიკისეული ტექსტის მეტაფორული სტრუქტურა სათავეს უნდა იღებდეს იმ დისკურსიდან, რომელიც ამ ტექსტს წარმოშობს. რა თქმა უნდა, ჩვენს წინაშეა ის ენობრივი მოცემულობა, რომელსაც „ტექსტი“ ეწოდება და არა უშუალოდ დისკურსი, მაგრამ დისკურსის კონცეპტზე დაყრდნობის გარეშე შეუძლებელია ვილაპარაკოთ არამც თუ რომანტიკულ ტექსტზე, არამედ ტექსტზე ზოგადად. შესაბამისად უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ჩვენ თეორიულ საყრდენს წარმოადგენს *დისკურსის ინტერაქციონისტული თეორია*, რომელიც შემუშავებულ იქნა ბლეიკის მიერ.

კრიტიკოსები (Daugherty 1995; Kazin 1997; Larrissy 1985; Nathan 1975 და სხვები) ერთხმად აღნიშნავენ, რომ ბლეიკის სახით საქმე გვაქვს არა უბრალო რიგით რომანტიკოსთან, არამედ პოეტთან, რომელიც, შეიძლება ითქვას სათავეში უდგას მთელ ინგლისურენოვან რომანტიზმს. ის იყო იმ გამოჩენილ ექვს პოეტს შორის (Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats), რომლებიც „დიდი ექვსეულის“ სახელით არიან ცნობილი, და რომლებმაც ისტორიულად ჩაუყარეს საფუძველი რომანტიკულ მიმდინარეობას ინგლისში მე–18 საუკუნის ბოლოს და მე–19 საუკუნის დასაწყისში. რამდენადაც ბლეიკი ასაკობრივად ყველაზე უფროსი იყო მათში, მას არ შეეძლო გამოეყენებინა რომანტიკული დისკურსის ასე თუ ისე უკვე დამკვიდრებული და ჩამოყალიბებული რაიმე სტრუქტურა. პირიქით, ის აქტიურად მონაწილეობდა ახალი ტიპის პოეზიის მოდელის შექმნაში, სადაც ინტუიცია და წარმოსახვა ბატონობდა

რაციონალურ აზროვნებაზე, ხოლო პასტორალი (სოფლის იდილია) – ქალაქურ ყოფაზე, რითაც ხაზი ესმებოდა ადამიანისა და ბუნების განუყოფლობას.

უაღრესად საინტერესოდ მიგვაჩნია ამერიკელი კრიტიკოსის ჯეიმს დოგერტის შეფასება ბლეიკის განსაკუთრებულ როლზე რომანტიზმთან მიმართებაში. იგი აღნიშნავს, რომ „თავისი არატრადიციული, რადიკალური შეხედულებების გამო რელიგიის, მორალის, ხელოვნების და პოლიტიკის საკითხებთან დაკავშირებით, ბლეიკი აღიარებული იყო, ერთი მხრივ, როგორც სოციალური მეამბოხე, ხოლო მეორე მხრივ – როგორც ‘წარმოსახვის გმირი’ (‘hero of imagination’), რომელმაც გადამწყვეტი როლი შეასრულა რაციონალიზმის წინააღმდეგ რომანტიკული ამბოხების მოწყობაში“ (Daugherty 1995: 1-3).

აღნიშნულიდან გამომდინარე უნდა მივიჩნიოთ, რომ რომანტიკული დისკურსი თავისი ინტერაქციონისტული შიდა სტრუქტურით ჩართულია „უმანკოების სიმღერათა“ შესავალის სტრუქტურაში. შესაბამისად გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება იმის გამოვლენას (ამოკითხვას), თუ როგორ არის რეალიზებული ეს ინტერაქციულობა ჩვენ საკვლევ ტექსტში, რომელიც წარმოადგენს დიალოგს იმას შორის, ვინც ტექსტში აღნიშნულია დეიქტური ნაცვალსახელით “I”, და იმას შორის, ვინც წარმოდგენილია არსებითი სახელით “child”. ჩვენი აზრით, უკვე ამ დიალოგის ორივე სუბიექტი I და child წარმოდგენილნი არიან მეტაფორულად; თუმცა ცხადია, რომ ამ ორ მეტაფორას შორის არის თვისობრივი განსხვავებაც.

როგორ უნდა იქნას გაგებული მეტაფორიზაციის ის დიალოგური სტრუქტურა, რომელიც თავის მხრივ საფუძვლად უდევს მთელი ამ ტექსტით ნაგულისხმევ დიალოგურ მეტათემას, რომლის საფუძველზეც „შესავალი“ აღიქმება როგორც მეგამეტაფორა? ამ მიზნით, პირველ რიგში, თანმიმდევრობით უნდა გავანალიზოთ ყველა საკვანძო ლექსემა მის ზედაპირულ სტრუქტურაში და მათ შორის აზრობრივი კავშირების დადგენის და განზოგადების საფუძველზე შევეცდებით ჩამოვაყალიბოთ მარეზიუმირებელი დასკვნები.

შესავალი იწყება ფრაზით – *Piping down the valleys wild* – რომლითაც ავტორი გვიხატავს ჩეულებრივ პასტორალურ, სოფლის იდილიას. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მასში თითოეული სიტყვა მეტაფორულად გამოიყენება. პირველი სიტყვაა *piping*, რომელიც სტვირზე დაკვრას ნიშნავს. მაგრამ რომანტიკულ დისკურსში ლექსემა *piping*

მეტაფორულ მნიშვნელობას იძენს, რის შედეგადაც იგი ფიგურალურად გამოხატავს ზოგადად პოეტურ შემოქმედებას, ანუ რომანტიკულ პოეტობას, თუ შეიძლება ასე ითქვას. შესაბამისად მისი დერივატივი *piper* უნდა წარმოადგენდეს უკვე პოეტის მეტაფორას. როგორ ხდება ამ სიტყვების სემური სტრუქტურის მეტაფორული ტრანსფორმაცია? ალექსანდრე გორლი, ბლეიკის პოეზიის ტერმინოლოგიის, სახელებისა და ცნებების განმარტებითი ლექსიკონის ავტორი, სიტყვას *piper* (*მესტირე*) განმარტავს როგორც „არკადიას მწყემსი–პოეტი, რომელიც ტრადიციულად მთელ დღეებს ატარებს სტვირზე დაკვრაში და სიმღერების შეთხზვაში სიყვარულზე, დაკარგულ გრძნობებზე და ბუნებაზე“ (Gourlay 2008). თავად „არკადია“ კი პოეტური სიმბოლოა პასტორალური იდილიის და ველური ბუნების. მომდევნო სიტყვებია *down the valleys wild*, სადაც *valleys* ნიშნავს *ვებს*, მაგრამ რომანტიკული დისკურსის არსიდან და ინტენციიდან გამომდინარე, *valley* უნდა იყოს მეტაფორულად მინიშნებული ბლეიკის თანამედროვე ადამიანური სამყარო. შემდეგი სიტყვა *wild* ნიშნავს *ველურს*, მაგრამ, როგორც ჩანს, *wild* ამ შემთხვევაში მეტაფორულად მიაწვდის სწორედ ისეთ სამყაროს, რომლის წარმომადგენლები არიან საკუთარი თავის ჯერ არ შეცნობილი ადამიანები – ის ადამიანები, რომლებიც უმანკოების პირველ (და არა უმაღლეს) საფეხურზე იმყოფებიან, რადგან უმაღლესი საფეხურის მიღწევა შეიძლება მხოლოდ გამოცდილების შეძენის შემდეგ. ლექსმა *wild*-ის ეს მეტაფორული მნიშვნელობა შეიძლება ლოგიკურად გამოვიყვანოთ მისი სემანტიკური სტრუქტურიდან, როგორც ის მოცემულია ინგლისურენოვან განმარტებით ლექსიკონებში, სადაც მახვილი კეთდება ბუნებრივ თავისუფლებაზე ყოველგვარი შეზღუდვებისგან და რეგულაციებისგან.

მეორე ბჭვარი – *Piping songs of pleasant glee* – სემანტიკურად აგრძელებს მის წინამორბედ ფრაზას, რადგან ისიც მეტაფორულად ქმნის იმ ფსიქოლოგიურ სიტუაციას, რომელშიც უნდა შედგეს დისკურსი მესტირე–პოეტსა და ბავშვს შორის. ვფიქრობთ, რომ *songs of pleasant glee* ამ კონტექსტში – ზმნასთან *pipe* – მეტაფორულად მიაწვდის ისეთ პოეტურ გზავნილს, რომელიც ჯერ არ არის იმ რომანტიკული მესიჯის მატარებელი, როგორიც ის ხდება *ბავშვთან* დიალოგის შემდეგ: *songs of pleasant glee* სწორედ ამგვარი შინაარსის უქონლობას გულისხმობს. თუ მხედველობაში მივიღებთ *შესავალში* რეალიზებული მეტათემის მრავალშრიობრივ არსს, *Piping songs*

of pleasant glee უნდა განვიხილოთ როგორც მისი ერთერთი ქვეთემის იმპლიკაცია, რომელიც ქვეტექსტურად მიაწვდის იმ გამოცდილების და გზის საწყის ეტაპზე, რომელიც ბლეიკმა განვლო „მესტვირე–პოეტიდან“ ბარდამდე. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ეს არის ეტაპი, როდესაც პოეტი ჯერ კიდევ ის მესტვირეა, რომელიც მხოლოდ გასართობად ქმნის თავის ლექს–სიმღერებს მანამდე, სანამ არ გამოეცხადება ღრუბელზე მჯდომარე ბავშვი:

On a cloud I saw a child,

და აი, ტექსტში შემოდის დომინანტური არსებითი სახელი *child* (ბავშვი). როცა ავტორი ამბობს: *I saw a child*, ამით იგი, შეიძლება ითქვას, ძალიან შეკუმშულად გამოხატავს მთელი თავისი რომანტიკული დისკურსის არა მხოლოდ სტრუქტურას, არამედ ინტენციასაც: *child* მეტაფორულად მიუთითებს ადამიანზე (თუ ადამიანებზე), რომლებიც იმყოფებიან უმანკოების პირველ საფეხურზე და რომლებსაც მიმართავს რომანტიკული დისკურსის ადრესანტი (I) და მიმართავს იმ განზრახვით (ინტენციით), რომ მისეულმა დისკურსმა დააყენოს ეს ადამიანი ჯერ საკუთარი უმანკოების შეცნობის, შემდეგ გამოცდილების მიღების და ბოლოს უმანკოების ახალი, თვისობრივად სრულყოფილი და უფრო მაღალი საფეხურის მიღწევის გზაზე (შედარებისათვის იხ. Gleckner 1959). ჩვენი ვარაუდის გამყარება შეიძლება ფრაზით *on a cloud*, რომელიც ასევე მეტაფორულად მიაწვდის იმაზე, რომ ბავშვი ზის ისეთ არამყარ ნიადაგზე, როგორიც არის *cloud* (ღრუბელი). ამ შემთხვევაში ღრუბელი გულისხმობს არა მხოლოდ არამყარ ნიადაგს, არამედ გამოცდილების ნაკლებობასაც, რომელიც ასე დამახასიათებელია ბავშვობისათვის, როგორც ადამიანის ცხოვრების უმანკოების ხანისათვის. აქედან გამომდინარე ცხადია, რომ ღრუბელზე მჯდომარე ეს ბავშვი არის მესტვირე–პოეტის წარმოსახვის ნაყოფი, რომელიც ამავედროულად მოწიფული ცნობიერების მატარებელია, რამდენადაც მას შესწევს უნარი შეიცნოს წუხილი მოჩვენებითი მხიარულობის ქვეშ და ამავედროულად იტიროს სიხარულისგან.

ბლეიკი თავად განიხილავდა უმანკოებას და გამოცდილებას როგორც „ადამიანის სულის ორ საპირისპირო მდგმარეობას“ (Blake 1794). იგი ბავშვობის უმანკო სამყაროს უპირისპირებს მოწიფულობის კორუფციულ ხანას, რადგანაც მიიჩნევს, რომ არ არსებობს პროგრესი დაპირისპირების გარეშე. ამავედროულად ბლეიკს სჯეროდა,

რომ გამოცდილების გარეშე შეუძლებელია ჭეშმარიტი უმანკოების მიღწევა. ბლეიკის პოეზიის ერთერთი მკვლევარი ქ. სეგარი აღნიშნავს, რომ ბლეიკის მიზანს სრულიად არ წარმოადგენს მკითხველისთვის მტკიცება ტრუიზმად აღიარებული იმ სენტენციისა, რომ უმანკო სიხარული სჯობს გამოცდილების წუხილს. ის მხოლოდ ცდილობს, მოახდინოს კონფლიქტის შედეგად წარმოქმნილი ენერგიის ტრანსფორმირება შემოქმედებით ენერგიად, რომელიც ორიენტირებულია ურთიერთ მისაღებობაზე, თანხმობასა და ჰარმონიაზე (Sagar 2002).

უმანკოებისა და გამოცდილების ბლეიკისეული კატეგორიები სამყაროს აღქმის ორ მოდელს წარმოადგენს, რომელიც რომანტიზმისთვის არის დამახასიათებელი და რომლის მიხედვითაც, ბავშვობა არის ხანა და მდგომარეობა დაცული „უმანკოების“, თუმცა მას არ გააჩნია იმუნიტეტი კორუმპირებული სამყაროს და მისი ინსტიტუტების მიმართ. როგორც სეგარი აღნიშნავს, ეს სამყარო ხშირად ხელყოფს ბავშვობას და თითოეული ეს ხელყოფა ადამიანს სძენს გამოცდილებას, რომელიც მარკირებულია ბავშვობის სიხალისის დაკარგვით, შიშით, აკრძალვებით და კორუფციით (Sagar 2002). აღნიშნულიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ არსებითი სახელი *child* როგორც მეტაფორა ქმნის იმ მეტაფორულ ტექსტობრივ სემანტიკურ სივრცეს, რომლის დომინანტასაც იგი წარმოადგენს და რომელიც, შეიძლება ითქვას, წარმართავს შინაგან ვექტორს ლექსმათა მთელი ერთობლიობის, რომლებიც მეტაფორულად მიათითებენ რელიგიურ თემებსა და სიმბოლიკაზე, რომლითაც ასე მდიდარია ბლეიკის პოეტური ქმნილებები.

ლექსემა *ბავშვის* მეტაფორული და ტექსტის მორგანიზებელი არსის განხილვის შემდეგ, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ყურადღება გავამახვილოთ იმ ფრაზებზე, რომლითაც იწყება დისკურსი ბავშვსა და მესტვირე-პოეტს შორის, რა დროსაც ავტორს შემოჰყავს ტექსტში იესო ქრისტესა და ქრისტიანობის თემები, რომლებსაც ცენტრალური ადგილი უკავიათ ბლეიკის პოეზიაში და რომლებიც მისი შთაგონების წყაროს წარმოადგენს:

And he laughing said to me:

‘Pipe a song about a Lamb!’

„უმანკოების სიმღერათა“ შესავალში ბლეიკი უფალს მოიხსენიებს მეტაფორულად, ახდენს—რა აღუზირობას ბიბლიური კრავის, რომელიც იესო ქრისტეს

სინონიმად გამოიყენება, თუმცა ამ სიტყვის ნომინაციური სტრუქტურა ბლევისეულ ტექსტში აშკარად პარადოქსულ ხასიათს ატარებს. ლექსმა *Lamb* მოცემულია ასომთავრულით და ამით ცხადი ხდება მისი არა უბრალოდ მეტაფორული, არამედ სიმბოლიზირებული მნიშვნელობაც, მაგრამ ამავე დროს მას თან ახლავს განუსაზღვრელი არტიკლი – *a*, ნაცვლად განსაზღვრული არტიკლისა – *The Lamb*, რომლითაც ჩვეულებრივად აქტუალიზდება მოცემული ლექსმა, რადგან მთელმა ქრისტიანულმა სამყარომ იცის, ვისზეა აქ საუბარი. რა თქმა უნდა, იმისათვის ვინც წარმოთქვამს ამ ფრაზას – ‘*Pipe a song about a Lamb!*’ – მთლიანად და ბოლომდე ცხადი უნდა იყოს ამ სიტყვის ეს მეტაფორულ–სიმბოლური მნიშვნელობა და შეუძლებელი იქნებოდა, რომ მას ამ შემთხვევაში ეხმარა განუსაზღვრელი არტიკლი. ბლევის პოეზიისადმი მიძღვნილ კრიტიკულ ესეებში ეს ლინგვისტური ფაქტი, ანუ არსებითი სახელის *Lamb* გამოყენება განუსაზღვრელ არტიკლთან ერთად იესო ქრისტეს სინონიმად, რატომღაც კომენტარების გარეშე არის დატოვებული (მაგალითად, Gualdoni 2010: 3). ჩვენ კი ვფიქრობთ, რომ ამ ენობრივ მომენტს თავისი შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს. საქმე ისაა, რომ, რომ ასეთი პარადოქსული ნომინაციური სტრუქტურა – *a Lamb* (განუსაზღვრელი არტიკლით და ასომთავრულით მოცემული *Lamb*), სიღრმისეულ, შეიძლება ითქვას, ქვეტექსტურ შესაბამისობაშია წინა სტროფთან, სადაც მითითებულია, რომ ამ ფრაზას წარმოთქვამს ღრუბელზე მჯდომარე *ბავშვი*; და თუ გავიხსენებთ, რომ ეს მეტაფორაა, მაშინ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ „საქმე გვაქვს“ ადამიანთან, რომელსაც ძალზე ბუნდოვანი წარმოდგენა აქვს იმაზე, რასაც ან ვისაც გულისხმობს ეს სიმბოლოდ ქცეული მეტაფორა. სხვანაირად შეუძლებელი იქნებოდა ამ პარადოქსული ნომინაციური სტრუქტურის ახსნა. მთელი ეს ფრაზა – ‘*Pipe a song about a Lamb!*’ – წინა სტროფთან კონტექსტში ნიშნავს: კი ნუ მღერი უბრალოდ მხიარულ სიმღერას (*songs of pleasant glee*), არამედ იმღერე სიმღერა, ე.ი. თქვი რამე იმის შესახებ, ვინც იწოდება „კრავად“. და ამას ამბობს ადამიანი, რომელსაც არა აქვს ნათელი წარმოდგენა და ცოდნა იმის შესახებ, თუ რას წარმოადგენს სინამდვილეში იესო ქრისტე, სახარება და, რაც მთავარია, სახარებისეული გზავნილი. მესტირე ასრულებს *ბავშვის* თხოვნას:

So I piped with merry cheer.

საინტერესოა შევადაროთ ერთმანეთს *pleasant glee* და *merry cheer*. რა თქმა უნდა, როგორც *glee*, ისე *cheer* ატარებენ მეტაფორულ ხასიათს და აუცილებლად მიუთითებენ იმ განსხვავებულ განწყობაზე, რომელიც იგულისხმება მესტვირე-პოეტის შემოქმედებაში „ბავშვთან“ საუბრამდე და მასთან დიალოგის შემდეგ. აშკარაა, რომ ფრაზა – *I piped with merry cheer*. – ქვეტექსტურად მიანიშნებს, რომ „ბავშვს“ უნდა მოესმინა ქრისტეს დაბადების ისტორია, რომელმაც მას ინტერესი აღუძრა უფრო მეტი შეეტყო უფლის შესახებ:

‘Piper, pipe that song again,’
So I piped: he wept to hear.

„ბავშვის“ ეს მეორე ფრაზა ქვეტექსტურად მიუთითებს იმაზე, რომ მან მოისმინა ჭეშმარიტი სახარებისეული ისტორია. იგი უკვე ვეღარ იტყვის *A Lamb*, მისთვის *A Lamb*, უკვე იქცა *The Lamb* -ად და ამაზე მეტყველებს ფრაზა *he wept to hear*: მან განიცადა ის, რაც მოისმინა და იგულისხმევა, რა თქმა უნდა, ქრისტეს ჯვართცმის ისტორია. შევადაროთ ერთმანეთს: *And he laughing said to me* და *He wept to hear*. ეს ორი კონტრასტული სემანტიკის ზმნა გვიჩვენებს ცვლილების მთელ იმ მასშტაბურობას, რომელიც მოხდა „ბავშვში“. შესაბამისად, თუ თავდაპირველად „ბავშვს“ აღვიქვამთ როგორც ბედნიერი უმანკოების სიმბოლოს, რომლისთვისაც „კრავი“ მხოლოდ ქრისტეს ბავშვობის განსახიერებაა, მოგვიანებით მის გულუბრყვილო რწმენას უკვე წუხილის ბზარი აქვს გაჩენილი ქრისტეს ჯვართცმის გამო. იგი სთხოვს „მესტვირეს“ კვლავ განაგრძოს ქრისტეს ამბის თხრობა:

‘Drop thy pipe, thy happy pipe;
Sing thy songs of happy cheer:’
So I sang the same again,
While he wept with joy to hear.

როგორც ვხედავთ, არამც თუ ერთი სტროფიდან მეორეზე გადასვლა, არამედ ერთი უაღრესად საინტერესოდ მიგვაჩნია ამერიკელი კრიტიკოსის ჯეიმს დოგერტის შეფასება და იგივე სტროფის ერთი ბწკარიდან მეორეზე გადასვლაც ხდება იმ ქვეტექსტის გათვალისწინებით, რომელიც თან ახლავს „მესტვირესა“ და „ბავშვს“, ანუ პოეტსა და უმანკოების პირველ საფეხურზე მყოფ ადამიანს შორის დიალოგს. პირველად ეს ქვეტექსტი შევამჩნიეთ მაშინ, როცა დავინახეთ, რომ ბავშვი ატირდა და

ვთქვით, რომ ატირდა, რა თქმა უნდა, იმის შემდეგ, როცა მოისმინა ქრისტეს ჯვართცმის ისტორია – *So I piped: he wept to hear*. მაგრამ, რას უნდა ნიშნავდეს ეს გადასვლა: *he wept to hear* და *songs of happy cheer*? ჩვენი აზრით, ნიშნავს იმას, რომ მან მოისმინა არა მარტო იესოს ჯვართცმის ისტორია, არამედ მისი აღდგომის ისტორიაც.

ამავე სტროფის შემდეგ ორ ბჭვარში კი ფრაზა – *he wept with joy to hear* – მიუთითებს იმაზე, რომ ბავშვმა (ადამიანმა) სახარებისეული ისტორია აღიქვა უკვე მის მთლიანობაში, რის შედეგადაც ხდება ძირეული გარდატეხა მის ფსიქოლოგიაში. ის ფაქტი რომ ბავშვი ატირდა ორივეჯერ – როგორც წუხილის, ისე სიხარულის დროს – მეტყველებს იმაზე, რომ ადამიანის ეს ორი სულიერი მდგომარეობა (წუხილი და სიხარული) სინამდვილეში გაცილებით უფრო ახლოა ერთმანეთთან, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. ბლეიკის მკვლევარები (Sagar 2002; Zverev 1982) აღნიშნავენ, რომ ჩვენს ყოველდღიურ მეტყველებაში, ისე როგორც ფილოსოფიასა და თეოლოგიაში, ორმაგი ანუ ანტინომიური აზროვნება (dualistic thinking) იმდენად არის გამჯდარი, რომ სხვაგვარად უკვე აღარ შეგვიძლია ფიქრი. და აი, ბავშვი სთხოვს მესტვირეს:

‘Piper, sit thee down and write
In a book, that all may read.’

მიგვაჩნია, რომ შემდეგი სტროფის ამ ორ ბჭვარედში გამოხატულია ბლეიკის რომანტიკული დისკურსის ინტერაქციული, ანუ ლინგვისტურად თუ ვიტყვით, ინტერსუბიექტური შინაარსი უკვე მის მთლიანობაში. ეს ფრაზა მიუთითებს იმაზე, რომ შედგა ბლეიკისეული რომანტიკული დისკურსი, შედგა კომუნიკაცია ორ სუბიექტს შორის, ადრესანტსა და ადრესატს შორის: ერთი მხრივ, ადამიანმა აღიქვა რომანტიკოსი პოეტის პოეტური გზავნილი სწორედ იმ ტექსტად, რომელიც მას უქმნის უფრო მყარ საფუძველს, ვიდრე ის, რომელიც მეტაფორულად იყო მითითებული არსებითი სახელით – *cloud* (ღრუბელი). მეორე მხრივ, ეს ბჭვარები მიუთითებენ სწორედ იმაზე, რომ ის, რაც უთხრეს პოეტს, იყო ნათქვამი მთელი სერიოზულობით, რაც ნიშნავს იმას, რომ მას, როგორც რომანტიკოს პოეტს, მიეცა შესაძლებლობა იმისა, რომ შეასრულოს თავისი მისია და ლექსად დაწეროს წიგნში უფლისა და ქრისტიანობის ისტორია იმგვარად, რომ ყველამ შეძლოს მისი წაკითხვა – *write in a book, that all may read*. ამ სიტყვებით, ბავშვი უჩინარდება მესტვირეს მხედველობის არედან:

So he vanish'd from my sight,

ბავშვის სიტყვებით შთაგონებული მესტვირე მარტო რჩება თავის დავალებასთან. აქ ის დგება არჩევანის წინაშე: ან ის უნდა დაუბრუნდეს თვითკმაყოფილ მხიარულებას (selfish glee), რომელშიც ის იმყოფებოდა ლექსის დასაწყისში, ან მასში მომხდარი გარდატეხის ბუნდოვანი შეგრძნებები უნდა დახვეწოს და აქციოს შემოქმედებით პროცესად. ბუნებრივია, რომ მესტვირე ირჩევს პოეზიისქმნადობის შემოქმედებით პროცესს, რომელიც ყველაზე ღვთაებრივ ქმედებად არის მიჩნეული, რაც კი შეიძლება ადამიანმა განახორციელოს. ჩვენი აზრით, უაღრესად მნიშვნელოვანია ბლეიკის ამ სტროფის გლექნერისეული ინტერპრეტაცია, რომელშიც ასახვას ჰპოვებს ადამიანის სულიერი და შემოქმედებითი სრულყოფის ევოლუცია (Gleckner 1959: 88). გლექნერი მიიჩნევს, რომ „როგორი მშვენიერიც არ უნდა იყოს წარმოსახვითი შთაგონება (მსგავსად ღრუბელზე მჯდომარე ბავშვისა), პოეზიის ქმნადობის შემოქმედებით პროცესში ყოველთვის ჩართულია ჩვენი ცოდნა მანკიერებისა და სილამაზე–სიმშვენიერის შესახებ, რომლებიც ჩვენი წარმოსახვითი უნარის საშუალებით ერთმანეთს უპირისპირდებიან, რათა შემდგომში ერთად შეირწყნენ უფრო დიდი და მაღალი ხარისხის სიმშვენიერის შესაქმნელად... . და მხოლოდ იმ მოწიფულ, კონცეპტუალურ შემოქმედებით პროცესს შეუძლია შექმნას ამგვარი სრულყოფილი სიმშვენიერე, რომელშიც სიხარულთან ერთად მწუხარებაც მონაწილეობს (Gleckner 1959: 88-89). ანალოგიურად, ბლეიკის სხვა კრიტიკოსებთან (Justin 1952; Sagar 2002; Kazin 1997 და სხვები) ერთად, გლექნერი ფიქრობს, რომ შეუძლებელია ჭეშმარიტი უმანკოების არსებობა გამოცდილების გარეშე. მისი აზრით, „უმანკოება არის დროებითი მდგომარეობა, რომელიც გულისხმობს ან უკან დახევას და დაბრუნებას ინფანტილზმთან, ან პროგრესს და წინსვლას, გამოცდილების შეძენით, უმანკოების უფრო მაღალი საფეხურისკენ“ (Gleckner 1959: 87).

ლექსის დამასრულებელ, კულმინაციურ სტროფში ბლეიკი მეტაფორულად აღწერს მესტვირეს პოეტად გარდაქმნის პროცესს:

And I pluck'd a hollow reed,
And I made a rural pen,
And I stain'd the water clear,
And I wrote my happy songs
Every child may joy to hear.

მესტვირეს ამ თვისობრივ ტრანსფორმაციას, ჩვენი აზრით, აქვს როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი მხარეები. ერთი მხრივ, ეს გარდაქმნა დადებითია, რამდენადაც მესტვირე თავის თავზე იღებს პასუხისმგებლობას შეასრულოს რომანტიკოსი პოეტის მისია და ნაცვლად მხიარული, გასართობი სიმღერებისა შექმნას ღრმა აზრით გამსჭვალული სიმღერა–ლექსები. მეორე მხრივ, პოეზიის ქმნადობის შემოქმედებითი პროცესი ყოველთვის ასოცირდება ცოდვის და კორუფციის იდეებთან, რაზეც მიანიშნებს ფრაზა – *And I stain'd the water clear*. ბლეიკისტები გვთავაზობენ ამ ფრაზის სხვადასხვა ინტერპრეტაციას, რომლებიც ორიენტირებულია მისი ორაზროვნების მოხსნაზე. მაგალითად, ჰოვარდ ჯასთინი მოცემულ ფრაზას ორ ახსნას აძლევს: “by dipping my pen in the water, I stained it,” and “I stained the water into clarity” (Justin 1952: 1). ჯასთინი „კალამს“ აღიქვამს ხელოვნების სიმბოლოდ, ხოლო „წყალს“ კი – ბუნების სიმბოლოდ, რითაც ცდილობს დაამტკიცოს, რომ ხელოვნება ყოველთვის ტოვებს თავის კვალს ბუნებაზე რათა ნათელი გახადოს და წარმოაჩინოს ის. ედვარდ ლარისიც აკავშირებს წყლის გაჭუჭყიანება–შედევას გაფუჭებასა და კორუფციასთან, როდესაც ანვითარებს აზრს იმის შესახებ, რომ სიმღერების (ანუ ლექსების) ჩაწერის პროცესით მესტვირე უკვე კარგავს და აფუჭებს შთაგონების საწყის იდეას (Larissy 1985).

“უმანკოების სიმღერათა“ *შესავლის* ბოლო აბზაცში იმპლიცირებული ფასეულობების შეუთავსებლობა კიდევ უფრო მძაფრდება, რაც უფრო ღრმად ვაანალიზებთ ტექსტს. ჩვენ სრულად ვიზიარებთ ჰიდერ გლენის (Glen 1983) მოსაზრებას იმასთან დაკავშირებით, რომ ლექსის თხზვის შემოქმედებით პროცესში პოეტი ერთდროულად განიცდის დანაკარგის და ძალაუფლების გაორებულ და წინააღმდეგობრივ გრძნობას: ერთი მხრივ, წიგნის წერა მოითხოვს რეალური ცხოვრებიდან გარკვეულწილად განცალკევება–აბსტრაქტიზებას, რასაც თან სდევს პირისპირი კომუნიკაციის უშუალო ხიზლის და სპონტანურობის დაკარგვა; მეორე მხრივ კი, სწორედ ასეთი აბსტრაქტიზება აძლევს შესაძლებლობას პოეტს მიმართოს უფრო ფართო აუდიტორიას და მოახდინოს მათი წარმოსახვის სტიმულირება იმგვარად, რომ ყველამ შეძლოს წაკითხულით ტკბობა:

And I wrote my happy songs,
Every child may joy to hear.

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ის ფაქტი, რომ *songs* (სიმღერები) არის მრავლობით რიცხვში, მიუთითებს იმაზე, რომ ამ მრავლობითი რიცხვით მინიშნება კეთდება არა მხოლოდ „უმანკოების სიმღერათა“ ციკლზე, არამედ მთლიანად ბლეიკისეულ რომანტიკულ პოეზიაზე. ხოლო *every child* გულისხმობს იმას, რომ ეს პოეზია იქმნება ბლეიკისეული სამყაროს ადამიანებისთვის.

ამრიგად, ჩვენ შევეცადეთ წარმოგვეჩინა „უმანკოების სიმღერათა“ *შესავლის* მეგამეტაფორული არსი, რომელშიც კომპლექსურად, მაგრამ უაღრესად შეკუმშული ფორმით არის წარმოდგენილი ბლეიკის ორივე ციკლის („უმანკოების სიმღერებისა“ და „გამოცდილების სიმღერების“) გამაერთიანებელი მრავალშრეობრივი მეტათემა მისი შემადგენელი კომპონენტებით. ჩვენ ასევე შევეცადეთ გვეჩვენებინა, თუ როგორ არის მასში ერთმანეთთან სიღრმისეულად დაკავშირებული ხსენებული ციკლების ცენტრალური თემები, ბავშვობასთან ასოცირებული „უმანკოების“ თემა და მოწიფულობასთან დაკავშირებული „გამოცდილების“ თემა, ერთი მხრივ, ქრისტიანობის ფუნდამენტალური ღირებულებებისა და სიმბოლოების საშუალებით, მეორე მხრივ კი, ხატოვანი წარმოსახვებით, რომლებშიც ბლეიკის ის გამოცდილება და გზა აირეკლება, რომელიც მან განვლო ამ სიმღერების შექმნისას. ცენტრალურ თემებს შორის არსებული სწორედ ამგვარი მედიაციური, სიღრმისეულ–აზრობრივი კავშირი ქმნის „უმანკოების“ და „გამოცდილების სიმღერათა“ ციკლების მთლიანობას და შესაძლებლობას გვაძლევს ვიმსჯელოთ მათი გამაერთიანებელი შრეობრივი მეტათემის არსებობაზე „უმანკოების სიმღერათა“ *შესავალში*. ეს მეტათემა წარმოდგენილია ისეთ დომინანტურ ლექსებათა ერთობლიობით, როგორიც არის *piper*(მესტკირე), *child*(ბავშვი), *song*(სიმღერა), *Lamb*(კრავი), *pen*(კალამი), *write* (წერა) და *book*(წიგნი), რომლებშიც მეტაფორულ რეალიზებას ჰპოვებს უმანკოებისა და გამოცდილების პრიზმაში დანახული პოეტის, შთაგონების, ბავშვობის, ქრისტიანობის და პოეზიისქმნადობის განუყოფლობა–ერთიანობა.

ვფიქრობთ, *შესავლის* ჩვენეულმა მეტაფოროლოგიურმა ანალიზმა შეგვიქმნა იმის საფუძველი, რომ ამგვარი ანალიზის ობიექტად ვაქციოთ „უმანკოების სიმღერათა“ მთელი ციკლი, რასაც ეძღვება ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის მომდევნო პარაგრაფი.

§ 6. „უმანკობის სიმღერათა“ მეტაფოროლოგიური ანალიზი

„უმანკობის სიმღერათა“ ციკლში შემავალი ტექსტების მეტაფოროლოგიური ანალიზისას არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ნებისმიერი ამ ტექსტისათვის რელევანტურია შემდეგი ორი მომენტი:

- ა) მიუხედავად შესაბამის ციკლთან შინაგანი შინაარსობრივი კავშირისა, ყოველი ტექსტი მეტად თუ ნაკლებად ინარჩუნებს თავის ტექსტობრივ ავტონომიას;
- ბ) მაგრამ ამ ტექსტთაგან ნებისმიერის ბოლომდე ადეკვატურად გაანალიზება ამავე დროს უნდა დავუკავშიროთ ციკლის, როგორც პოეტური მთლიანის, ერთობლივად გააზრებულ შინაარსს.

სწორედ ამ ორ მომენტზე ერთდროულად დაყრდნობა უნდა წარმოადგენდეს, ჩვენი აზრით, ბლეიკისეული მეტაფორიკის კვლევის საფუძველს თავად ციკლის ფარგლებში, რომელიც განპირობებულია უკვე საკუთრივ ბლეიკის როგორც შემოქმედის თავისებურებით.

მას შემდეგ, რაც „უმანკობის სიმღერათა“ *შესავლის* მეგამეტაფოროლოგიური კონცეფციის ანალიზისას სქემატურად მოვხაზეთ იმ კონცეპტთა სისტემა, რომლებსაც წმინდა დედუქციური თვალსაზრისით უნდა დაეყრდნოს ხსენებულ ციკლში შემავალ ტექსტთა მეტაფოროლოგიური ანალიზი, უკვე შეგვიძლია ჩვენი მსჯელობა გადავიყვანოთ ინდუქციურ პლანში, რათა მოვახდინოთ ჩვენს მიერ შემუშავებული კონცეპტუალური სისტემის ვერიფიცირება ციკლში შემავალი ტექსტების ანალიზისა და ინტერპრეტაციის გზით.

მაგრამ როგორ უნდა მოხდეს ამ ორი მეთოდის სინთეზი, ანუ როგორი იქნება ხსენებული ციკლის მეტაფოროლოგიური ანალიზი, თუ ამ ანალიზის დროს მართლაც და სრულად დავეყრდნობით ჩვენს მიერ აქამდე მოპოვებულ კონცეპტუალურ საფუძველს? ვფიქრობთ, რომ პირველ რიგში არ უნდა დავივიწყოთ ნებისმიერი ჭეშმარიტი ციკლის არსებობისა და ფუნქციონირებისათვის მნიშვნელოვანი შემდეგი სტრუქტურული მომენტი: რამდენადაც ციკლი წარმოადგენს მასში შემავალ *ტექსტთა თანმიმდევრობას*, იმდენად ციკლის შინაარსობრივი ანალიზი (სულერთია, მეტაფოროლოგიური თუ სხვა მიმართულების) უნდა დაექვემდებაროს ამ

თანმიმდევრობით განსახიერებულ *ლინეარულობის პრინციპს*, ე.ი. უნდა მოხდეს ციკლში შემავალ ტექსტთა ერთი მეორეს მიყოლებული ანალიზი. მაგრამ, რაკი ციკლი არსებობს და ფუნქციონირებს მის ფარგლებში აქტუალიზებული და რეალიზებული ამა თუ იმ მეტათემის საფუძველზე, ანალიზი საბოლოო ანგარიშში, ანუ თავის დამასრულებელ ეტაპზე ვეღარ დაექვემდებარება *ლინეარულ პრინციპს*. ჩვენ უკვე ვიცით, რომ ბლეიკის „უმანკოებისა“ და „გამოცდილების სიმღერათა“ ციკლებს აერთიანებს მრავალშრეობრივი მეტათემა, რომელიც ზოგად კონტურებში, უაღრესად შეკუმშული ფორმით ფიგურირებს „უმანკოების“ *შესავალში*, რის გამოც ეს უკანასკნელი აღიქმება მეგამეტაფორად. ამავდროულად, კვლევის შედეგად უკვე *შესავალშივე* გამოვავლინეთ და განვსაზღვრეთ ამ *მეტათემის შინაგანი საზრისობრივი ვექტორის* არსი როგორც გზა უმანკოების დონიდან გამოცდილებისაკენ, და გამოცდილების დონიდან უფრო მაღალი და თვისობრივად სრულყოფილი უმანკოებისაკენ. შესაბამისად მიგვაჩნია, რომ „უმანკოების სიმღერათა“ *ლინეარული მეტაფოროლოგიური ანალიზის* შედეგები უნდა დაჯგუფებულ იქნას ბლოკების სახით, ხოლო თითოეული ბლოკის შინაარსობრივ საფუძველს უნდა წარმოადგენდეს *შესავალში* რეალიზებული შრეობრივი მეტათემის შემადგენელი თემატური და მოტივური კომპონენტები.

ამრიგად, „უმანკოების სიმღერათა“ ციკლში შემავალი ტექსტების მეტაფოროლოგიურ ანალიზს განვახორციელებთ ერთმანეთთან ურთიერთდაკავშირებული *ლინეარულობის* და *მეტათემატურობის პრინციპების* მიხედვით, რაც თავის მხრივ განპირობებულია შესავალი ტექსტის მეგამეტაფოროლოგიით და მათორგანიზებული მნიშვნელობით, რამდენადაც აუცილებლად დავინახავთ იმას, რომ ჯერ კიდევ შესავლის ანალიზმა მოახდინა ამ ეტაპზე გამოსავლენ მეტაფოროლოგიურ თემატურ მომენტთა ანტიციპაცია–პროგნოზირება.

The Shepherd

(პირველი ტექსტი *შესავლის* შემდეგ)

How sweet is the Shepherd's sweet lot!
From the morn to the evening he strays;
He shall follow his sheep all the day,
And his tongue shall be filled with praise.

For he hears the lamb's innocent call,
And he hears the ewe's tender reply;
He is watchful while they are in peace,
For they know when their Shepherd is nigh.

ამ ტექსტზე უბრალო დაკვირვებაც კი გვიჩვენებს მის შინაგან კავშირს წინა ტექსტთან, ანუ ციკლის შესავალთან და ამ კავშირის არსებობა უკვე ნათლად არის გამოკვეთილი ტექსტის სათაურში. ვინ არის ის, ვის ნომინაციასაც ახდენს ეს სათაური? იგი, რა თქმა უნდა, ატარებს მეტაფორულ ხასიათს და, შესაბამისად, წარმოადგენს ლექსემა *shepherd*-ის („მწყემსი“) მეტაფორიზაციის შედეგს. მაგრამ რა უნდა მივიჩნიოთ ამ შემთხვევაში მეტაფორიზაციის ძირითად და დამხმარე სუბიექტებად? როგორც ჩანს, ბლეიკისეული ციკლის მეტაფოროლოგიური ანალიზი შეუძლებელი იქნება ციკლურობის პრინციპის გათვალისწინების გარეშე. ამ შემთხვევაში ვხედავთ, რომ სწორედ ციკლურობა როგორც პრინციპი ახდენს ლინეარულობის ერთდროულად ორი მიმართულებით რეალიზაციას: სიტყვა „shepherd“ ერთდროულად უკავშირდება წინა ტექსტს, და ამავე დროს, შეუძლია გახდეს შემდგომ ტექსტთა მეტაფოროლოგიური ანალიზის საფუძველიც. ამიტომ უნდა მივიჩნიოთ, რომ *shepherd*, რა თქმა უნდა, წარმოადგენს მეტაფორიზაციის ძირითად სუბიექტს (იმიტომ რომ ხდება მისი სემანტიკის მეტაფორიზაცია), მაგრამ დამხმარე სუბიექტი ამ შემთხვევაში უნდა ვეძიოთ არა ბლეიკისეული სამყაროს მიღმა (ლინგვისტური ენით რომ ვთქვათ, არა „ექსტრალინგვისტურ სინამდვილეში“), არამედ მეტაფორიზაციის იმ აქტში, რომელიც შესრულებული იქნა პირველ ტექსტში.

წინა ტექსტის, ანუ *შესავლის* ანალიზის პროცესში ამგვარი ანალიზის საფუძველად მივიჩნიეთ რომანტიკული დისკურსის ბლეიკისეული „ვარიანტი“ მის მთლიანობაში და ამაზე მოგვცა საფუძველი იმისა, რომ მოგვეხდინა ხსენებული ტექსტის მთლიანი მეტაფოროლოგიური ანალიზი. მაგრამ წინა აბზაცში ნათქვამის საფუძველზე მოცემულ ტექსტში („The Shepherd“) ვხედავთ, რომ იქმნება თითქოს და „ჯაჭვური“ მეტაფორული კავშირი ამ ორ ტექსტს შორის (თუმცა, თავიდანვე უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ტექსტს შორის ეს მეტაფორული ჯაჭვური კავშირი შეიძენს ციკლურ ხასიათს და საბოლოო ანგარიშში, რა თქმა უნდა, დაექვემდებარება მეტათემატურობის იმ პრინციპს, რომლის შესახებ უკვე გვქონდა ლაპარაკი. რაში

მდგომარეობს მეტაფორული „ჯაჭვის“ ხსენებული პრინციპი და როგორ „მოქმედებს“ იგი ჩვენი ანალიზის მოცემულ ეტაპზე? თუ მივიჩნევთ (და წინა ანალიზი ამის საფუძველს უკვე იძლევა), რომ ლექსმა *shepherd* მეტაფორულად მიუთითებს თვით პოეტზე, რომლის რომანტიკულმა დისკურსმა უნდა გარდაქმნას ადამიანური სამყარო და გარდაქმნას სწორედ ისე, როგორც ამას გულისხმობს წინა ტექსტში უკვე ნახსენები *კრავის* (ანუ ჯვართცემული ქრისტეს) მოძახილი, მაშინ მთელი მოცემული ტექსტი როგორც ერთი მთლიანი მეტაფორული ჩარჩო უნდა წარმოვიდგინოთ როგორც წინა ტექსტში განხორციელებული „მეგამეტაფორიზაციის“ შედეგი.

From the morn to the evening he strays;

From the morn to the evening : როგორც ჩვენს თეორიულ შესავალში ითქვა, დილა–სადამოს წყვილი ქმნის ბლეიკისეული ციკლის ძირითად მოტივურ სტრუქტურას და ამავე დროს ვიცით ისიც, თუ რა მნიშვნელობა აქვს ამ ორ ლექსემას ცალკ–ცალკე: მათი მნიშვნელობები მეტაფორულად მონაცვლეობენ იმის აღსა–ნიშნავად, თუ რამდენად არის სახარებისეული ცოდნით განათებული ადამიანური სამყარო; მაგრამ როცა ნათქვამია – *From the morn to the evening* – ე.ი. როცა საქმე გვაქვს ამ მოტივური სტრუქტურის აღმნიშვნელ ლექსემურ წყვილთან, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ეს წყვილი მეტაფორულად ნიშნავს „მთელი სიცოცხლის განმავლობაში“, „მუდამ“ და „მარადჟამს“. ის, რომ ამ შემთხვევაში მართლაც საქმე გვაქვს ამ მნიშვნელობის მეტაფორიზაციასთან, გვიდასტურებს შემდეგი ბჭკარი, სადაც ნათქვამია: *He shall follow his sheep all the day*. აქაც *all the day* სინონიმურად ნიშნავს „მუდამ“, „მარადჟამს“, თუმცა, რა თქმა უნდა, *From the morn to the evening* აძლიერებს ამგვარ დროით სემანტიკას.

And his tongue shall be filled with praise.

რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაშიც გვაქვს მეტაფორიზაციის ელემენტი, რადგან *tongue* უნდა გავიგოთ როგორც იმ ტექსტთა ერთობლიობა, რომელთა საშუალებითაც რომანტიკოსი პოეტი მიმართავს ადამიანებს როგორც ამ დისკურსის ადრესატებს. ლექსმა *praise* კი, ალბათ, უნდა აღვიქვათ როგორც იმ კრავის ქება–დიდება, რომელიც ნახსენები იყო წინა, შესავალ ტექსტში და რომელიც ბიბლიური მეტაფორიზაციის მიხედვით ნიშნავს იესო ქრისტეს.

For he hears the lamb's innocent call,

lamb's innocent call: ამ შემთხვევაში *lamb* იმეორებს თავის უკვე რეალიზებულ მნიშვნელობას, *call* კი, რა თქმა უნდა, მეტაფორულად მიუთითებს მთელ იესოსეულ მოძღვრებაზე.

And he hears the ewe's tender reply;

ewe არის სინონიმი სიტყვისა *sheep*, რომელიც გვეყვება წინა სტროფში, *tender reply* კი მიუთითებს იმ დიალოგურ გამოძახილზე, რომელიც უნდა იყოს რომანტიკული დისკურსის „წარმატებული“ შედეგი. ამავე დროს შეუძლებელია არ მივაქციოთ ყურადღება ორი ისეთი სიტყვის ერთიან მიკროკონტექსტში მოქცევას, როგორც არის *lamb* და *tender*. როგორც ჩანს, *reply* არა უბრალოდ მეტაფორიზებულია წმინდა დისკურსული თვალსაზრისით, ანუ წარმოადგენს ადრესატის გამოძახილს ადრესანტის სიტყვაზე, არამედ უნდა მივიჩნიოთ, რომ ამ გამოძახილის შინაარსი (მისი სემანტიკა) განპირობებულია ლექსმა *lamb*-ის მთელი შინაარსობრივი კონტექსტით.

He is watchful while they are in peace,
For they know when their Shepherd is nigh.

როგორც ჩანს, მეორე სტროფის მესამე ბჭკარი *He is watchful while they are in peace* მიუთითებს იმაზე, თუ როგორი უნდა იყოს მთლიანობაში რომანტიკული პოეტის დამოკიდებულება თავისი „მრევლისადმი“. მაგრამ ამავე დროს მეორე სტროფის ბოლო ბჭკარები ანაფორულად უკავშირდება თვით ტექსტის სათაურს “The Shepherd” და, შეიძლება ითქვას, ახდენს მის სემანტიკურ ტრანსფორმაციას. თუ აქამდე მოცემული ტექსტის შინაარსი გვიჩვენებდა საფუძველს, რომ ლექსებით *shepherd* გვეგულისხმა რომანტიკოსი პოეტი (და სწორედ ეს იყო მისი მეტაფორიზებული შინაარსი), ხსენებული ბოლო ბჭკარი მიუთითებს ამ ლექსემის მეტაფორიზებული შინაარსის მეორე, შეიძლება ითქვას, უფრო ღრმა მნიშვნელობაზე: საბოლოო ანგარიშში ჭეშმარიტი მწყემსი არის არა პოეტი და არა ვინმე ადამიანთაგან, არამედ ის, ვინც როგორც წინა, ისე მოცემულ ტექსტში იგულისხმება „კრავად“; თუმცა ამავე დროს ამ ლექსემის (*shepherd*) ის მეტაფორიზებული შინაარსი, რომლის შესახებ აქამდე

გვეონდა საუბარი, ირიბად, მაგრამ ამავე დროს არსებითად მიუთითებს თვით პოეტის მისიაზე: იგი უნდა იყოს იმის წარმომადგენელი, რომელსაც „კრავი“ ეწოდება.

წინა ტექსტის ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ბლეიკისეულ ციკლში საქმე გვაქვს იმასთან, რასაც ჩვენ „მეტაფორული ჯაჭვი“ ვუწოდეთ და თუ ჩვენს მიერ ბლეიკისეული ციკლის ამგვარი მეტაფორული ნომინაცია გამართლებულია, მაშინ ეს უნდა ნიშნავდეს ყოველი შემდეგი თუ ცალკეული ტექსტის ხსენებული ჯაჭვის მიხედვით აღქმას, ანუ იმის დადგენის მცდელობას, თუ რა ადგილი უკავია მას ამ „მეტაფორული ჯაჭვის“ ფარგლებში. როგორი უნდა იყოს ქვემოთმოცემული შემდეგი ტექსტის ჩვენეული აღქმა, თუ დავეყრდნობით გასაანალიზებელი ციკლის ამგვარ, ანუ ჯაჭვურად რეალიზებული მეტაფორიზაციის პრინციპს?

The Echoing Green

The Sun does arise,
And make happy the skies;
The merry bells ring
To welcome the Spring;
The skylark and thrush,
The birds of the bush,
Sing louder around
To the bells' cheerful sound,
While our sports shall be seen
On the Echoing Green.

Old John, with white hair,
Does laugh away care,
Sitting under the oak,
Among the old folk.
They laugh at our play,
And soon they all say:
“such, such were the joys
When we all, girls and boys,
In our youth time were seen
On the Echoing Green”

Till the little ones, weary,

No more can be merry;
The sun does descend,
And our sports have an end.
Round the laps of their mothers
Many sisters and brothers,
Like birds in their nest,
And sport no more seen
On the darkening Green.

პირველი, რაც ალბათ უნდა ითქვას მოცემული ტექსტის აღქმისას, უნდა წარმოადგენდეს იმის ხაზგასმას, რომ ეს ტექსტი იძლევა ბედნიერად არსებული ხალხის სურათს. რა თქმ უნდა, ამგვარი ტექსტი შეიზლება წარმოვიდგინოთ ციკლის გარეშე, მაგრამ, ბუნებრივია, არ უნდა დაგვავიწყდეს ის, რომ საქმე გვაქვს ბლეიკისეულ ციკლში ორგანულად „ჩართულ“ ტექსტთან, რაც გვაძლავს მის ციკლურ აღქმასა და გააზრებას. ვფიქრობთ, ეს ტექსტი უნდა აღვიქვათ იმ საკმაოდ შინაგანად დატვირთული მეტაფორიზაციის ფონზე, რომელიც გვხვდებოდა წინა ორ ტექსტში. რა იყო ამ მეტაფორიზაციის ავტორისეული მიზანი? როგორც ითქვა, მიზანი იყო ადამიანური სამყაროს როგორც ადრესატად აღქმა და მისადმი ისეთი მიმართვა, რომელიც ნიშნავდა პოეტის არა მხოლოდ და არა უბრალოდ პოეტური, არამედ რომანტიკული მისიის დამკვიდრებას. ვნახეთ ისიც, რომ ორივე წინა ტექსტი, და რა თქმა უნდა პირველ რიგში *შესავალი*, თითქოს და ინტენციური სახით შეკუმშულად შეიცავდა მთელი ბლეიკისეული მეტათემის შინაარსს.

უნდა ვიფიქროთ, რომ ამგვარი მეტაფოროლოგიური ძალისხმევის შემდეგ ციკლის ამ მესამე ტექსტში ავტორი ისახავს სრულიად განსხვავებულ, თუმცა წინა მიზანთან ორგანულ კავშირში მყოფ მიზანს – დაგვიხატოს ისეთი ადამიანური სამყაროს მიზანი, რომელიც მისი აზრით ნაზიარევია წინა ტექსტებში გამოთქმულ რომანტიკულ „პროგრამას“ და არსებობს (განაგრძობს არსებობას) სწორედ ისე, როგორც უნდა არსებობდეს ამ რომანტიკულ ინტენციას ნაზიარევი სამყარო – არსებობს ბედნიერად და რაში გამოიხატება ეს ბედნიერება? პირველი, რაც უნდა ითქვას არის ის, რომ ამ ტექსტში დახატული სურათი აღწერილია მზის ნათების როგორც სამყაროს შინაგანი მდგომარეობის ნიშნის ქვეშ, მაგრამ ჩვენ უკვე ვიცით, რომ მზის ნათება ბლეიკისეულ ციკლში ნიშნავს დღის როგორც მოტივის ამ ტექსტის ფარგლებში

რელევანტურობას. მეორე კი, რაც უნდა ითქვას იმის განმარტების მიზნით, თუ როგორ უნდა იქნას გაგებული ამ შემთხვევაში ადამიანური სამყაროს „ბედნიერად არსებობა“ უნდა მდგომარეობდეს, ალბათ, შემდეგში: ადამიანები არსებობენ ისე, როგორც მათ უნდა კარნახობდეს ადამიანური სინამდვილის, ადამიანთა შორის ბუნებრივი არდარღვეული წესის ლოგიკა. ჩვენ ვხედავთ როგორია ადამიანთა ისეთი განსხვავებული კატეგორიების არსებობა, როგორიცაა მოხუცები, ბავშვები და დედები. მოხუცები ისვენებენ და ბჭობენ ამქვეყნიურ ამბებზე; ბავშვები დარბიან და მხიარულობენ, და მაშინ როცა იღლებიან ამ სირბილით და მხიარულობით ისვენებენ დედათა კალთებში.

როგორც უკვე ვთქვით, მოცემული (ანუ ციკლის მესამე ტექსტი) არსებითად განსხვავდება წინა ორი ტექსტისგან, თუმცა ამავე დროს ამჟღავნებს სიღრმისეულ, შეიზლება ითქვას, ქვეტექსტურ შინაარსობრივ კავშირს მასთან.

მაგრამ, ჩვენი აზრით, არ უნდა იყოს საკმარისი ზემოთ ნათქვამი იმისთვის, რომ მთლიანად და ბოლომდე შევძლოთ მოცემული ტექსტის ადგილისა და სტატუსის აღქმა ბლეიკისეული ციკლის ფარგლებში. ჩვენი აზრით, არსებობს პრინციპული განსხვავება პოეტური მეტაფორის არსებობისა და ფუნქციონირების ორ შემთხვევას შორის: ა) პირველია ის შემთხვევა, როცა მეტაფორიზაცია ხდება ყოველგვარ ციკლურობას გამიჯნულ, დამოუკიდებელ ტექსტში; ბ) მეორე კი ის შემთხვევაა, როცა მეტაფორიზაცია ხდება ციკლის ფარგლებში. და რაში უნდა მდგომარეობდეს ეს განსხვავება? ვფიქრობთ, მოცემული ტექსტი იძლევა ამ კითხვაზე პასუხს გაცემის საშუალებას. მართალია ციკლის ამ ტექსტს აქვს თავისი შინაარსი, შეიძლება ითქვას, თავისი „სიუჟეტიც“ კი (სიტყვა „სიუჟეტს“ ვსვამთ ბრჭყალებში, რადგან ტექსტში გვაქვს არა თხრობა, არამედ გაშლილი სახით ის სამეტყველო კომპოზიციური ფორმა, რომელსაც დინამიური აღწერა ეწოდება). მაგრამ ამავე დროს ვხედავთ იმასაც, რომ შინაარსობრივად ეს ტექსტი პირდაპირ უკავშირდება წინა ტექსტებს. მიუხედავად იმისა, რომ წინა ტექსტებში ადამიანური სამყარო არ არის დაყოფილი ასაკობრივი ნიშნით და არც ყოფილა ამგვარად დეტალიზირებული არც დროითი და არც სივრცითი თვალსაზრისით, ჩვენ მაინც ვხედავთ მოცემული ტექსტის შინაარსობრივ, შეიძლება ითქვას, გენეტიკურ კავშირს წინა ტექსტებთან. მაგრამ ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ ის ფაქტი, რომ ბლეიკისეულ პოეზიაში არა უბრალოდ „გვხვდება“ მეტაფორა როგორც

ერთ-ერთი პოეტური სახე, არამედ შეიძლება ითქვას – და ეს ფაქტი მთლიანად ეფუძნება რომანტიკულ პოეტიკას – ამგვარი ტექსტის შემთხვევაში საქმე გვაქვს ისეთ ერთიან, ყოვლისმომცველ მეგამეტაფორასთან, რომლის ფარგლებში შეიძლება მეტაფორიზაციის მაკრო- და მიკროდენეები. მაგრამ თუ ასეა, როგორ შეიძლება აღქმულ იქნას მოცემული ტექსტი სწორედ მეტაფორული თვალსაზრისით? როგორც წინა აბზაცში ითქვა, აქ უკვე არ გვაქვს ღია ექსპლი-ციტური სახით ის, რასაც ვუწოდებთ „მეტაფორული ძალისხმევა“. ჩვენი აზრით, ამ კითხვაზე პასუხს გავცემთ, თუ მეტაფორას, როგორც პოეტური მეტყველების ფენომენს, დავუკავშირებთ ისეთ მოვლენას, როგორიც არის სიმბოლო.

სპეციალურ ლიტერატურაში გამოიყოფა სიტყვიერი სიმბოლოს ორი ტიპი. ა) პირველი ტიპი უკავშირდება მხატვრულ დეტალს და წარმოადგენს მის ერთგვარ ტრანსფორმაციას. როგორც ვ. კუხარენკო აღნიშნავს, „გარკვეულ შემთხვევებში მხატვრული დეტალი შეიძლება იქცეს მხატვრულ სიმბოლოდ“ (Кухаренко 1988: 117). ბ) მაგრამ საქმე ისაა, რომ არსებობს სიმბოლოს მეორე და არა ნაკლებ მნიშვნელოვანი გაგებაც, რომლის მიხედვითაც სიმბოლოურობა „უკავშირდება ორი ან ორზე მეტი არაერთგვაროვანი მოვლენის ურთიერთმსგავსებას – ისეთ ურთიერთმსგავსებას, რომლის საშუალებითაც ხდება ერთი მათგანის განმარტება“ (იქვე). მაგრამ, თუ გავიხსენებთ მეტაფორის ენობრივი ფენომენის მნიშვნელობას, დავინახავთ, რომ სიმბოლო შეიძლება წარმოადგენდეს იგივე მეტაფორას, მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა მეტაფორა იძენს მთელი მოცემული ტექსტისთვის და, შეიძლება ითქვას, მთელი მოცემული მხატვრული სინამდვილისთვის გადამწყვეტ და პრინციპულ მნიშვნელობას. ჩვენი აზრით, ბლეიკისეულ ციკლში ისეთი ტექსტის არსებობა, როგორიც არის გასაანალიზებელი ტექსტი, მეტყველებს მეტაფორის როგორც პოეტური ფენომენის შემდეგ სტრუქტურაზე: რა თქმა უნდა, მეტაფორის „საწყისად“ უნდა გვქონდეს ის, რაც საერთოდ ახასიათებს ნებისმიერ მეტაფორას, ანუ როცა ერთი მოვლენა თუ ფაქტი მსგავსების საფუძველზე თავის თავზე იღებს მეორე მოვლენის თუ ფაქტის წარმოდგენას. მაგრამ როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ზუსტად ასეთივე ფუნქცია შეიძლება ჰქონდეს სიმბოლოს, თუმცა სიმბოლოს კონტექსტუალური მნიშვნელობა გაცილებით ფართო უნდა იყოს. შესაბამისად, ტუ განვიხილავთ მეტაფორიზაციის როგორც ენომენის სტრუქტურას ბლეიკისეულ

ციკლში, შეიძლება ეს სტრუქტურა წარმოვადგინოთ შემდეგნაირად: მეტაფორიზაციის პირველ საფეხურზე, რა თქმა უნდა, უნდა გვქონდეს ის, რასაც ბლეიკი დამხმარე სუბიექტს უწოდებდა; მეორე საფეხურზე – უკვე ძირითადი სუბიექტით წარმოდგენილი მეტაფორა, ხოლო მესამე საფეხურის სახით უნდა გვქონდეს – და მოცემულ ტექსტში ასეც ხდება – მეტაფორის სიმბოლოდ ქცევა (არამეტაფორული სიტყვა → მეტაფორა → სიმბოლო).

შეიძლება ითქვას, რომ ის, რაც ითქვა წინა ტექსტებთან დაკავშირებით, სახელდობრ ის, რომ საქმე გვაქვს რომანტიკულ ტექსტთან როგორც ერთიან და მთლიან მეგამეტაფორად ზემოთ წარმოდგენილი ფორმულის მიხედვით შეიძლება ერთი კორექტივის შეტანით ითქვას მოცემულ ტექსტზეც: საქმე გვაქვს ერთ მთლიან მეგასიმბოლურ რომანტიკულ ტექსტთან – ისეთ ტექსტთან, რომელიც შეიძლება მივიჩნიოთ ისეთი აამიანური სამყაროს სიმბოლოდ, რომელიც თავისი არსით და სტრუქტურით ამკვიდრებს რომანტიკული წარმოსახვით შექმნილ სინამდვილეს.

ყოველივე ზემონათქვამის აზრობრივი დასრულების მიზნით (თუმცა, რა თქმა უნდა, სიტყვა „დასრულებას“ ვხმარობთ ფარდობიტი გაგებით იმდენად, რამდენადაც საქმე გვაქვს ტექსტთან როგორც ციკლის კომპონენტთან) აუცილებელია ითქვას შემდეგი: თუ კიდევ ერთხელ გავუსვამთ ხაზს ზემოთ შემოთავაზებულ იმ მოდელს, რომელიც უნდა გამოხატავდეს პოეტურ ციკლში განხორციელებული მეტაფორიზაციის ჯერ კიდევ დაუსრულებელ, თუმცა ამავე დროს გარკვეული სისრულის ნიშნის მატარებელ სქემას (არამეტაფორული სიტყვა → მეტაფორიზებული სიტყვა → მეტაფორიზებული სიტყვის სიმბოლიზაცია), მაშინ შესაძლებელი იქნება, ალბათ, ვილაპარაკოთ უკვე განხილული მესამე ტექსტის შემდეგ როლზე ციკლის ფარგლებში: ეს ტექსტი თითქოს–და ასრულებს მეტაფორიზაციის გარკვეულ ეტაპს და ამავე დროს სწორედ დასრულების ამ აქტით მიუთითებს კიდევ იმაზე, თუ რას უნდა ნიშნავდეს საბოლოო ანგარიშში რომანტიკულ ტექსტში განხორციელებული მეტაფორიზაცია – იგი უნა ნიშნავდეს სამყაროს რომანტიკულ სიმბოლიზაციას. შეიძლება ითქვას, რომ ამით ჩვენ არა მხოლოდ ვადგენთ და ხაზს ვუსვამთ ბლეიკისეული ტექსტის სემანტიკურ ასპექტს, არამედ ირიბად მაინც მივუთითებთ იმაზეც, თუ როგორი უნდა იყოს რომანტიკული მეტატექსტის მეტაფორიზაციასთან დაკავშირებული ასპექტი: ეს ასპექტი უნდა გულისხმობდეს სინამდვილის რომანტიკულ სიმბოლიზაციას.

განვიხილოთ მომდევნო ტექსტი:

The Lamb

Little Lamb, who made thee?
Dost thou know who made thee?
Gave thee life, and bid thee feed
By the stream and o'er the mead;
Gave thee clothing of delight,
Softest clothing, woolly, bright;
Gave thee such a tender voice,
Making all the vales rejoice?
Little Lamb, who made thee?
Dost thou know who made thee?

Little Lamb, I'll tell thee,
Little Lamb, I'll tell thee:
He is called by thy name,
For he calls himself a Lamb;
He is meek and he is mild,
He became a little child:
I a child, and thou a lamb,
We are called by his name.
Little lamb, God bless thee!
Little lamb, God bless thee!

წინა ტექსტებზე მსჯელობისას ჩვენ არა მხოლოდ ვეყრდნობოდით ჩვენთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონე თეზისს, რომ საქმე გვაქვს არა უბრალოდ რომანტიკულ პოეზიასთან, არამედ რომანტიკულ ციკლთან და არა უბრალოდ ციკლთან, არამედ ისეთი პოეტის ციკლთან, რომლითაც, შეიძლება ითქვას, დაფუძნდა ინგლისურენოვანი რომანტიკული პოეზია. ყოველივე ეს ნიშნავდა იმას, რომ ნებისმიერი ამ ტექსტის მეტაფოროლოგიური თუ ზოგადად ლინგვოკულტუროლოგიური ანალიზისას უნდა დავეფუძნოთ იმ მეტათემას, რომლის განუყოფელ შინაარსობრივ მომენტს წარმოადგენს ნებისმიერი ამ ტექსტთაგანი; და სწორედ ამ მეტათემის შინაარსობრივი რეალიზაციის პროცესში შემოვიტანეთ ჩვენს მეტაფოროლოგიურ დისკურსში ისეთი ცნება, როგორიც არის ციკლის ფარგლებში რეალიზებული „მეტაფორული ჯაჭვის“ ცნება. მაგრამ, რა თქმა უნდა, მთავარი იყო არა

ამ ცნების შემოტანა, არამედ მისი შენარჩუნებაც მთელი ამ ციკლის ლინგვოკუტუროლოგიურ–მეტაფოროლოგიური ანალიზის დროს, და არა უბრალოდ მისი, ანუ „მეტაფორული ჯაჭვის“ შენარჩუნება, არამედ იმის დანახვაც და კონცეპტუალური განსაზღვრაც, თუ რა შინაგან ტრანსფორმაციებს განიცდის ეს „ჯაჭვი“ ყოველი ახალი ტექსტის ჩვენს ანალიზში „შემოსვლის“ დროს. რა უნდა ითქვას სწორედ ამ თვალსაზრისით მოცემული ტექსტის თაობაზე? რა სახით არის ამ შემთხვევაში შენარჩუნებული „მეტაფორული ჯაჭვი“ და რა სახის ტრანსფორმაციას განიცდის იგი?

პირველი, რაც გვეცემა თვალში მოცემული ტექსტის კითხვისას არის ის, რომ ეს ტექსტი თავისი ენობრივ–კომპოზიციური ფორმით იმეორებს *შესავლის* კომპოზიციურ ფორმას იმ გაგებით, რომ იგი ისევე წარმოადგენს *დიალოგს*, როგორც წარმოადგენდა მას პირველი ტექსტი: შესავალში, როგორც გვახსოვს, გვექონდა დიალოგი, რომელიც განვსაზღვრეთ როგორც დისკურსი რომანტიკოს პოეტსა და ადამიანური სინამდვილის ისეთ წარმომადგენელს შორის, რომელსაც ჯერ კიდევ არა აქვს ცხოვრებისეული გამოცდილება და რომელიც უმანკოების საფეხურზე იმყოფება (და, რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაში მოხდა მეტაფორული ნომინაცია როგორც რომანტიკოსი პოეტისა – მას ავტორმა *piper* უწოდა – ასევე მასთან დიალოგში შესული ადამიანისაც, რომელსაც შესაბამისად *child* ეწოდა). და სწორედ მაშინ, როცა შესავლის შემდეგ გავაანალიზეთ უკვე ორი ტექსტი, ვთქვით, რომ ბლეიკისეული ტექსტი წარმოადგენს რომანტიკულად სიმბოლიზირებულ ადამიანურ სინამდვილეს, ხოლო ამ ტექსტში შემავალ სიმბოლოთა ერთობლიობა კი უნდა აღქმულ იქნას როგორც სიმბოლოდ ქცეულ მეტაფორათა ერთობლიობა.

ამგვარად სიმბოლიზირებული რომანტიკული სამყაროს აღქმის შემდეგ ჩვენ განმეორებით გვაქვს საქმე დიალოგთან. პირველი, რაც უნდა ითქვას ნებისმიერი დიალოგის აღქმისა და ანალიზის დროს, არის შემდეგი: ვის და ვის შორის აქვს ადგილი ამ დიალოგს? დიალოგის ერთი მონაწილე, სახელდობრ ადრესატი.რა თქმა უნდა, დასახელებულია უკვე პირველ პეკარში: *Little Lamb*. ეს არის ის, ვისაც ადრესანტი უწოდებს „პატარა კრავს“, ხოლო თვით ადრესანტი კი დასახელებულია უკვე ტექსტის ბოლოს რეფრენტთან მიახლოვებისას *I a child, and thou a lamb* და იგი დასახელებულია როგორც „ბავშვი“(child). თუ ჩვენ არ დავივიწყებთ ციკლურობის

პრინციპს და არ დავივიწყებთ სწორედ ციკლის მეტათემას, მაშინ უნდა ვთქვათ, რომ საქმე გვაქვს ციკლში რეალიზებული „მეტაფორული ჯაჭვის“ ფარგლებში მომხდარ რომანტიკული სამყაროს ისეთ ტრანსფორმაციასთან, როცა ერთმანეთს ხვდება ციკლში მომხდარი რეტროსპექციისა და ციკლშივე არსებული ისეთი ორი სააზროვნო ნაკადის შეხვედრა, როგორიც არის რეტროსპექცია და პროსპექცია. რეტროსპექციაზე მიუთითებს უკვე ლექსემა *child*, რომელიც შეგვხვდა პირველ ტექსტში, ანუ *შესავალში*: „On a cloud I saw a child“ და გვახსოვს, თუ როგორი იყო მისი მეტაფორული მნშვნელობა – იგი ასახელებდა იმ ადამიანური სამყაროს ერთ–ერთ (და, უნდა ვიგულისხმოთ, რიგით) წარმომადგენელს, რომელსაც მიმართავდა „მესტირედ“ წოდებული რომანტიკოსი პოეტი. მაგრამ ამ შემთხვევაში ტექსტში „The Lamb“ იმის როლი, ვისაც იქ მეტაფორულად *child* ეწოდა, შეიძლება ითქვას, ინვერტირებულია: იგი გამოდის უკვე არა ადრესატის, არამედ ადრესანტის როლში. როგორ უნდა გავიგოთ ეს ინვერსია და, შესაბამისად, როგორ უნდა გავიგოთ ამ ინვერსიიდან გამომდინარე ბლეიკისეულ „მეტაფორულ ჯაჭვში“ მომხდარი შინაარსობრივ–აზრობრივი ტრანსფორმაცია? რა თქმა უნდა, არ უნდა ვიფიქროთ (და არც ვიფიქრებთ), რომ ნომინაციური ადრესატი სიტყვისა *child* შეცვლილი იყოს. ამ შემთხვევაში მართალია იგულისხმება ადამიანური სამყაროს რიგითი წარმომადგენელი, მაგრამ წარმომადგენელი, რომელშიც მომხდარია ღრმა მსოფლმხედველური შინაგანი ტრანსფორმაცია: „ბავშვად“ წოდებული ადამიანი უკვე თვითონ არის მზად რომანტიკული წარმოსახვის საფუძველზე, ანუ იმ წარმოსახვის საფუძველზე, რომლის ასეთი შინაგანად შორს მიმავალი ზემოქმედება მან თვითონ განიცადა, მიმართოს თვით ამ ადამიანურ სამყაროს და მიმართოს ისე, რომ უკვე თავად მეტყველებდეს როგორც ქრისტე–ღმერთის წარმომადგენელი. ვინ არის ამ შემთხვევაში მოაზრებული ადამიანური სამყაროს წარმომადგენლად? თუ წინა ტექსტში სამყარო როგორც ასეთი გაიგივებული იყო ადამიანურ სამყაროსთან და ამ სამყაროს წარმომადგენლებად გვევლინებოდნენ, როგორც გვახსოვს, ადამიანთა სამივე თაობის წარმომადგენლები, ამ შემთხვევაშიც ლაპარაკია სამყაროზე, მაგრამ არა საკუთრივ ადამიანურ სამყაროზე, არამედ სამყაროზე უკვე ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, ე.ი. სამყაროზე იმდენად, რამდენადაც მისი წარმომადგენელი შეიძლება იყოს „პატარა კრავი“ (*little lamb*). ეს იმას ნიშნავს, რომ რომანტიკული წარმოსახვით ტრანსფორმირებული და ამავე დროს

ამგვარივე წარმოსახვის მეშვეობით სამყაროს აღმქმელი ადამიანი მზად არის პატარა კრავის სახით თვით სამყაროს დაელაპარაკოს ქრისტე-ღმერთის სახელით. მაგრამ ტექსტის სემანტიკურ სივრცეში ხდება არა მხოლოდ ადამიანისა და პატარა კრავის შეხვედრა, არამედ ხდება სახარებისეული სამყაროსა და თანამედროვე სამყაროს შეხვედრაც. ბევრის მეტყველია ამ თვალსაზრისით ტექსტის სათაური *The Lamb*. როგორც გვახსოვს, პირველ ტექსტში (*შესავალში*) არსებითი სახელი *Lamb* შემოტანილი იყო ასომთავრულით და განუსაზღვრელი არტიკლით, რაც მიანიშნებდა, ერთი მხრივ იმ ბიბლიურ მეტაფორაზე და ამავე დროს იმ ბიბლიურ სიმბოლოზე, რომელიც, რა თქმა უნდა, უნდა მიუთითებდეს ქრისტე-ღმერთზე. მაგრამ ამავე დროს განუსაზღვრელი არტიკლი ამ მიმართვას ანიჭებდა, შეიძლება ითქვას, გაუმჭირვალეობის (ან ბუნდოვნობის) ელფერს. მაგრამ ახლა უკვე, იმის შემდეგ რაც გავლილი გვაქვს სამი ტექსტით „დაფუძნებული“ გზა, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ არა მხოლოდ სათაურს *The Lamb*, არამედ თვით ამ სიყვას მთელი ტექსტის ლინეარულ სტრუქტურაში აქვს ერთდროულად, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მულტი- ან პოლიმეტაფორული მნიშვნელობა: *The Lamb* ამ შემთხვევაში ნიშნავს პირველ რიგში ნებისმიერ პატარა კრავს, მაგრამ ამავე დროს შეიძლება ნიშნავდეს ნებისმიერ ბავშვსაც – რა თქმა უნდა, ამ სიტყვის უკვე სხვა, შეიძლება ითქვას, ჭეშმარიტად ბავშვური და იქნებ უფრო ბავშვური მნიშვნელობითაც კი, ვიდრე ეს მნიშვნელობა ჰქონდა ლექსემას *child*. მაგრამ, როგორც ცნობილია, „კრავი“ ამავე დროს ნიშნავს ბიბლიური გაგებით ქრისტე-ღმერთსაც. ასე რომ, მთელი ამ ტექსტით რეალიზებულ დიალოგს აქვს მრავალგანზომილებიანი მიმართვითი სტრუქტურა: ერთი მხრივ, ეს ტექსტი ამ ორი ლექსემური წყვილით – *Lamb* და *Child* – რეტროსპექტულად უკავშირდება *შესავალს*, მაგრამ ეს რეტროსპექცია მიდის უფრო შორს, შეიძლება ითქვას, მიდის ქრისტიანული რწმენის სიღრმემდეც კი. მაგრამ ამავე დროს ეს რეტროსპექცია ტექსტის ყოველ მონაკვეთში ტრანსფორმირდება პროსპექციით, რადგანაც აქ გულისხმობს სამყაროს ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით და არა მხოლოდ ადამიანურ სამყაროს. ადგილი აქვს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, რწმენით ტრანსფორმაციას – ტრანსფორმაციას, რომელიც შეუძლებელი იქნებოდა იმ რომანტიკული წარმოსახვის გარეშე, რომელიც ყოველ ტექსტში მოქმედებს მატრანსფორმირებელი ეფექტით (თუმცა ყოველ ახალ ტექსტში მას აქვს თავისებური და მხოლოდ მოცემული ტექსტისათვის დამახასიათებელი სახე).

The Little Black Boy

My mother bore me in the southern wild,
And I am black, but oh! my soul is white.
White as an angel is the English child,
But I am black as if bereaved of light.

My mother taught me underneath a tree,
And, sitting down before the heat of day,
She took me on her lap and kissed me,
And pointing to the east began to say:

"Look on the rising sun, - there God does live
And gives his light, and gives his heat away;
And flowers and trees and beasts and men receive
Comfort in morning, joy in the noonday.

And we are put on earth a little space
That we may learn to bear the beams of love;
And these black bodies and this sunburnt face
Is but a cloud, and like a shady grove.

For when our souls have learned the heat to bear
The cloud will vanish, we shall hear his voice
Saying: 'Come out from the grove, my love and care,
And round my golden tent like lambs rejoice!' "

Thus did my mother say, and kissed me;
And thus I say to little English boy:
When I from black and he from white cloud free,
And round the tent of God like lambs we joy,

I'll shade him from the heat till he can bear
To lean in joy upon our father's knee;
And then I'll stand and stroke his silver hair,
And be like him, and he will then love me.

ჩვენს წინაშეა ბლეიკისეული ციკლის, უფრო ზუსტად კი მისი პირველი ციკლის მეხუთე ტექსტი. როცა ვამბობთ „მეხუთე ტექსტი“, ამით, რა თქმა უნდა, ხაზს ვუსვამთ ციკლის ლინეარულ სტრუქტურას და, შესაბამისად, გვსურს დავინახოთ, თუ რა ხდება ციკლის ამ ლინეარულ განზომილებაში – თუმცა ამავე დროს გვსურს დავინახოთ ისიც, თუ რა ხდება ციკლის მეორე და ბევრად უფრო მნიშვნელოვან, ანუ არალინეარულ განზომილებაში – იმ განზომილებაში, რომელიც ჩვენ მეტათემატურ განზომილებად მივიჩნიეთ. ყოველივე ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ტექსტის ჩვენეული მეტაფოროლოგიური ინტერპრეტაცია უნდა ეფუძნებოდეს ამ ორი განზომილების, ანუ ლინეარულ და სიღრმისეულ განზომილებათა შერწყმასა და ურთიერთ-ზემოქმედებას, რაზეც მსჯელობა უკვე გვქონდა მოცემული პარაგრაფის შესავალ, თეორიულ ნაწილში.

რა შეიძლება ითქვას მეხუთე ტექსტზე ხსენებული პრინციპიდან გამომდინარე? ჩვენი აზრით, არის გარკვეული პარალელი და დიალოგური გადაძახილიც კი მეხუთე და მესამე ტექსტს შორის. და რატომ უნდა ვთქვათ ასე, რა გვიჩვენებს ამგვარი დიალოგის არსებობას? მესამე ტექსტში, როგორც გვახსოვს, მოხდა ბლეიკისეული *რომანტიკული მეგამეტაფორის* პირველი რეალიზაცია: დავინახეთ, თუ როგორ სრულდება რომანტიკოსი პოეტის სწრაფვა იმისკენ, რომ მისეული სამყარო ამავე დროს გახდეს ქრისტესმიერი სამყარო, თვით ეს სამყარო კი ნაჩვენები იყო მის პირველ სიფართოვეში – როგორც ადამიანური სამყაროს *მთლიანობა* ადამიანთა ასაკობრივი სიმრავლის ყოვლისმომცველობის თვალსაზრისით.

და რა ხდება მეხუთე ტექსტში, რა ხდება იმის შემდეგ, რაც წინა, ანუ მეოთხე ტექსტში უკვე „რომანტიზებული“, გაქრისტიანებული სამყარო მოცემული და ნაჩვენები იყო არა მისი სიფართოვით და ყოვლისმომცველობით როგორც მესამე ტექსტში, არამედ ვიციტ, მხოლოდ ერთ სიმბოლოზე – კრავის სიმბოლოზე დაყრდნობით; და ჩვენ ვნახეთ, თუ როგორ მოხდა ისეთი მეტაფორული სიტყვის სიმბოლოდ გარდაქმნა, როგორიც არის „კრავი“. ამით პოეტის სწრაფვას, რომ მთელი მისეული, ანუ ადამიანური სამყარო დაინახოს ქრისტესმიერულად, ანუ გაქრისტიანებულად, წინა ტექსტის სიმბოლურმა მნიშვნელობამ მისცა თითქოს–და ახალი იმპულსი. და სწორედ ამ ახალი იმპულსის წყალობით მეხუთე ტექსტში თვით ეს გაქრისტიანებული სამყარო დანახულია ახალი სიფართოვით. რაში მდგომარეობს ამ

სიფართოვის სიახლე? შეიძლება ითქვას, რომ ამ შემთხვევაში ადამიანური სამყარო ფართოვდება უკვე *რასობრივი* ნიშნით: გაფართოების *ბლეიკისეული ციკლური კონსტანტა* (უწყვეტი, მუდმივი ნიშანი) იძენს უკვე მეორე, ანუ რასობრივ ნიშანს. მაგრამ ასევე შეიძლება ითქვას, რომ მეხუთე ტექსტს მესამესთან შინაგანად აერთიანებს არა მხოლოდ ხსენებული ქრისტიანული სამყაროს გაფართოების ეს ბლეიკისეული კონსტანტა, არამედ ის შინაარსობრივი ასპექტიც, რომელშიც მესამე ტექსტიდან „შემორჩენილია“ ასაკობრივი მომენტი – თუმცა, რა თქმა უნდა, ეს მომენტი დაყვანილია მინიმუმზე: თუ მესამე ტექსტი დახატული იყო ადამიანური სამყარო ყველა ასაკობრივი ნიშნის მიხედვით და სწორედ ასაკობრიობის სპექტრი იღებდა თავის თავზე ადამიანური სამყაროს მეტაფორულად წარმოდგენას, აქ იგივე მომენტი დაყვანილია, როგორც ითქვა, მინიმუმზე და წარმოდგენილია მხოლოდ დედაშვილური ურთიერთობის გარკვეული ნიუანსით. მაგრამ ამავე დროს ხდება არა უბრალოდ ქრისტიანულად, ანუ ამ შემთხვევაში რომანტიკულად წარმოდგენილი სამყაროს უბრალოდ გაფართოება (ე.ი. კიდევ ერთი ნაბიჯი იდგმევა ამ მიმართულებით), არამედ იგულისხმება ისიც, რასაც თავისთავად მოითხოვს ქრისტიანობა როგორც პრინციპი: ის, რომ მამა–ღმერთისთვის და ძე–ღმერთისთვის ყველა ადამიანი თანასწორუფლებიანია. დღეს, რა თქმა უნდა, ამის თქმა ადვილია, მაგრამ ბლეიკის ეპოქაში ეს სულაც არ იყო ასე ადვილი და ნიშნავდა სწორედ ქრისტიანული პრინციპის გავრცელებას მთელ ადამიანურ სამყაროზე მიუხედავად ამ სამყაროსი არსებული რასობრივი დისკრიმინაციისა. სწორედ ასეთია მეხუთე ტექსტში დედა–შვილის საუბრის შინაარსი, უფრო სწორად კი ის, რასაც დედა ეუბნება შვილს. მთელ ტექსტს აქვს დიალოგური სტრუქტურა: ტექსტი იწყება შავკანიანი ბავშვის სიტყვებით და ამ შემთხვევაში უნდა ვიგულისხმოთ დიალოგური გადამახილი არა მხოლოდ მეხუთე და მესამე ტექსტებს შორის, არამედ მეხუთე და პირველ ტექსტს შორისაც, რადგან გვახსოვს, რომ *შესავალშიც* დიალოგის ინიციატივას თავის თავზე იღებდა ბავშვი, თუმცა ეს, რა თქმა უნდა, იყო ან თეთრკანიანი ბავშვი, ან „ბავშვი“ ამ სიტყვის სიმბოლური გაგებით. ვხედავთ, რომ უკვე ტექსტის დასაწყისში ამ ნიშნით, რომ სწორედ დიალოგის ინიციატივას თავის თავზე იღებს შავკანიანი ბავშვი, უკვე გამოჩნდა ადამიანური სამყაროს ბლეიკისეული ქრისტიანული აღქმა. მაგრამ თუ ტექსტი დიალოგით იწყება, მაშინ ვის მიმართავს ეს შავკანიანი ბავშვი, როცა ამბობს:

My mother bore me in the southern wild? რა თქმა უნდა, მიმართავს თეთრკანიან ბავშვს. ე.ი. ტექსტში ხდება არა მხოლოდ ქრისტიანულად წარმოდგენილი სამყაროს ის გაფართოება, რომელზეც უკვე იყო ნათქვამი, არამედ თვითონ ეს გაფართოებული სამყარო დანახულია დიალოგურად – როგორც თეთრკანიანისა და შავკანიანის დიალოგი. მაგრამ ნათქვამით არ ამოიწურება ის დიალოგური კავშირი, რომელიც არსებობს მეხუთე და პირველ ტექსტებს შორის.

‘For when our souls have learn’d the heat to bear,
The cloud will vanish; we shall hear His voice’

ეს, რა თქმა უნდა, იმ „ღრუბლის“ სიმბოლური ორეულია, რომელიც გვქონდა პირველ ტექსტში და რომელიც, როგორც გვახსოვს, გაქრა ბავშვსა და მესტვირე-პოეტს შორის დიალოგის შემდეგ. მაგრამ უნდა გვახსოვდეს ისიც, თუ რისი მეტაფორა იყო *cloud*: იგი იყო ადამიანთა იმ მსოფლმხედველური ნიადაგის არასიმყარის მეტაფორა, რომელიც მუდამ „ემუქრება“ ადამიანს, თუ იგი არსებობს და სუნთქავს არაქრისტიანულ სამყაროში. *The cloud will vanish*: სდება ის, რაც მოხდა პირველი ტექსტის ბოლოს და ჩვენ ვხედავთ კავშირს ციკლის მეტათემასა და მის ლინეარულ სტრუქტურას შორის: ლინეარული სტრუქტურა ექვემდებარება მეტათემატურ სტრუქტურას.

And round my golden tent like lambs rejoice.

მოცემულ ტექსტში ორჯერ ვხვდებით სიტყვას *Lamb*, რომელსაც უკვე მიენიჭა ბლეიკისეული ციკლის ფარგლებში არა უბრალოდ მეტაფორის, არამედ სიმბოლოდ ქცეული მეტაფორის ფუნქცია და არა უბრალოდ სიმბოლოდ ქცეული მეტაფორისა, არამედ ისეთი სიმბოლოდ ქცეული მეტაფორისა, რომელიც ეკუთვნის არა მხოლოდ ბლეიკის რომანტიკულ წარმოსახვას, არამედ მთელ ადამიანურ ისტორიასაც. პირველ შემთხვევაში, როცა გვხვდება *Lamb*, ნათქვამია: *And round my golden tent like lambs rejoice*, მეორე შემთხვევაში კი: *And round the tent of God like lambs we joy*. ეს იმას ნიშნავს, რომ მოხდა არა უბრალოდ რომანტიკულად დანახული გაქრისტიანებული სამყაროს რასობრივი თუ გეოგრაფიული თვალსაზრისით გაფართოება, არამედ მოხდა თვით ისეთი სიმბოლოდ ნაგულისხმევი სამყაროსეული სიღრმის რეალიზაციაც, რომელიც მინიშნებულია სიტყვა-სიმბოლო „კრავით“ (*Lamb*).

როგორც გვახსოვს, წინა ტექსტთა მეტაფოროლოგიურმა ანალიზმა მოგვცა იმის საშუალება, რომ ბლეიკისეული ციკლის ისეთი ასპექტის პარალელურად, როგორიცაა

ამ ციკლოზობით დაბადებული და განპირობებული *მეტათემა*, დაგვესახელებინა ის ციკლური ასპექტიც, როგორც არის „მეტაფორული ჯაჭვი“. იმის შემდეგ კი, როცა გამოყოფილ იქნა ციკლის ეს მეორე ასპექტიც, ბუნებრივი უნდა იყოს, ჩვენი აზრით, ბლეიკისეული ციკლის ამ ორი საკუთრივ ციკლური განზომილების შეპირისპირება. ცხადია, რომ ისინი ერთმანეთს გულისხმობენ, თუმცა ვფიქრობთ, არც ისე ძნელი დასანახია მათ შორის განსხვავებაც. *მეტათემა*, როგორც, ალბათ, უკვე ითქვა, არ ატარებს *ლინეარულ ხასიათს* – იგი, შეიძლება ითქვას, ატარებს *სიდრმისეულ ხასიათს*, ხოლო „მეტაფორული ჯაჭვი“ კი, პირიქით, ატარებს *ლინეარულ ხასიათს*.

რა ფუნქცია ეკისრება ლინეარული ხასიათის მატარებელ „მეტაფორულ ჯაჭვს“? ჩვენი აზრით, მისი ფუნქცია მდგომარეობს შემდეგში: წმინდა ლინეარული ენობრივ-პოეტური საშუალებებით მან უნდა მიგვანიშნოს იმ შინაარსობრივ ტრანსფორმაციებზე, რომლებსაც ადგილი აქვთ მეტათემის არალინეარულ სტრუქტურაში. ვფიქრობთ, უკვე შეგვიძლია მივუთითოთ ამ „მეტაფორული ჯაჭვის“ მიერ განხორციელებულ ასეთ მინიშნებებზე: ხსენებული „ჯაჭვის“ სათავეში, როგორც უკვე ვნახეთ, იმყოფებოდა ციკლის *შესავალი* და სწორედ ამ შესავლის შინაარსს წარმოადგენდა ის, რასაც ჩვენ ვუწოდეთ „*ბლეიკისეული რომანტიკული მეგამეტაფორა*“ და სწორედ ეს მეგამეტაფორა მთელი თავისი პროგრამული სიდრმით თითქოს და ბადებს იმ ლინეარულ სტრუქტურას, რომლის სეგმენტებს წარმოადგენენ ცალკეული ტექსტები. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ის მსოფლმხედველობითი ტრანსფორმაცია, რომელსაც როგორც პროგრამას გულისხმობდა ციკლის *შესავალი*, ავტორის მიერ მიჩნეულია იმდენად მნიშვნელოვნად, შეიძლება ითქვას, იმდენად ყოვლისმომცველად და შინაგანად მრავალფეროვნად, რომ მისი განხორციელება უნდა დაექვემდებაროს გარკვეულ რიტმს; და სწორედ ამგვარი რიტმის არსებობაზე მიანიშნებენ ტექსტები, რომელთა სემანტიკური სივრცე გვიჩვენებს თითქოს–და ნაბიჯ–ნაბიჯ, მაგრამ ამავე დროს განუხრელად და ხსენებული პროგრამით ნაგულისხმევ სამყაროსეულ ტრანსფორმაციებს – სამყაროს რომანტიკული ნიშნით განხორციელებულ გაქრისტიანებას. მსგავსი, ანუ შინაგანად ამგვარად „დატვირთული“ ტექსტები მონაცვლეობენ ტექსტებთან, რომლებიც მეტყველებენ არა იმდენად განხორციელების პროცესში მყოფ ტრანსფორმაციებზე, არამედ უკვე მათ შედეგზე.

მსგავსი ტექსტები, როგორც უკვე ვნახეთ, აღბეჭდილნი არიან სიმშვიდით და შინაგანი მხიარულებითაც კი. სწორედ ასეთია ტექსტი *The Blossom*.

The Blossom

Merry, merry sparrow!
Under leaves so green,
A happy blossom
Sees you, swift as arrow,
Seek your cradle narrow
Near my bosom.

Pretty, pretty robin!
Under leaves so green,
A happy blossom
Hears you sobbing, sobbing,
Pretty, pretty robin,
Near my bosom.

ეს ისეთი ტექსტია, რომელიც ასრულებს ამგვარ, ანუ, თუ შეიძლება ითქვას, სიმშვიდის მომტან „განტვირთის“ ფუნქციას – რა თქმა უნდა, ამ ციკლის ფარგლებში (იგივე ტექსტი რომ შეგვხვედროდა ციკლის გარეშე, იგი აღიქმებოდა უბრალოდ ბუნების მშვენიერებისადმი მიძღვნილ პატარა ლირიკულ შედევერად. მაგრამ ციკლის ფარგლებში მოცემულობა მას ანიჭებს სწორედ იმ ფუნქციას, რომელზეც ვილაპარაკეთ).

სულ სხვა ხასიათისაა მომდევნო მეშვიდე ლექსი *The Chimney Sweeper*.

The Chimney Sweeper

When my mother died I was very young,
And my father sold me while yet my tongue
Could scarcely cry ‘weep!’ weep!’ weep!’
So your chimneys I sweep, and in soot I sleep.

There’s little Tom Dacre, who cried when his head,
That curl’d like a lamb’s back, was shav’d: so I said
‘Hush, Tom! never mind it, for when your head’s bare
You know that the soot cannot spiol your white hair.’

And so he was quiet, and that very night,
As Tom was a-sleeping, he had such a sight! –
That thousands of sweepers, Dick, Joe, Ned, and Jack,
Were all of them lock'd up in coffins of black.

And by came an Angel who had a bright key,
And he open'd the coffins and set them all free;
Then down a green plain leaping, laughing, they run,
And wash in a river, and shine in the sun.

Then naked and white, all their bags left behind,
They rise upon clouds and sport in the wind;
And the Angel told Tom, if he'd be a good boy,
He'd have God for his father, and never want joy.

And so Tom awoke; and we rose in the dark,
And got with our bags and our brushes to work.
Tho' the morning was cold, Tom was happy and warm;
So if all do their duty they need not fear harm.

წინა ტექსტებთან შედარებით მათ ფონზე ამ ტექსტის ფუნქცია მდგომარეობს, შეიძლება ასე ითქვას, არა იმის ხაზგასმადი, როგორც წინა ტექსტებში გვქონდა, მაგალითად *The Lamb*, *The Little Black Boy* და მითუმეტეს ტექსტში *The Blossom*, არა სამყაროს გაქრისტიანების როგორც რომანტიკული მსოფლმხედველური ამოცანის ადვილად და მშვიდად განხორციელების ჩვენებაში, არამედ პირიქით იმაში, თუ რაოდენ დიდია ეს პროგრამა და რამდენ მძიმე პრობლემას მოიცავს იგი შინაგანად. მოცემული ტექსტი შინაარსობრივად შეიძლება პირობითად, მაგრამ არა უსაფუძვლოდ, დაიყოს სამ ნაწილად და ეს შესაძლებელია იმიტომ, რომ იგი ატარებს ჟანრობრივი თვალსაზრისით ბალადის ხასიათს. აქ მოთხრობილია ინგლისელი ბუხრების მწმენდავის ამბავი, შეიძლება ითქვას მისი ბიოგრაფიული ისტორია. პირველი სტროფი გვიჩვენებს, თუ რაოდენ მძიმე იყო თუ არის მისი ეს ცხოვრებისეული ისტორია და ამავე დროს, ქვეტექსტურად გვიჩვენებს იმასაც, თუ რა შორს არის ჩვენი ადამიანური სამყარო ქრისტიანული იდეალებისაგან. კერძოდ ნათქვამია, რომ ბუხრების მწმენდავი, როცა იგი პატარა იყო მამამ გაყიდა, როგორც ჩანს, მონად და აქედან უკვე ჩანს, თუ როგორ ქვეყანაში მოუხდა ცხოვრება და

მოღვაწეობა ციკლის ავტორს და თუ მას სურდა დაენახა გაქრისტიანებული ინგლისი, რა დიდი ძვრები უნდა მომხდარიყო ამ პროგრამის რეალიზაციის შემთხვევაში. სწორედ ამ ბალადის ენით ნათქვამია, რომ პატარა ტომი, როგორც ჩანს მასინ, როცა იგი მამამ გაყიდა, გაკრეჭილ იქნა სწორედ იმ მიზნით, რომ იგი გამხდარიყო ბუხრების მწმენდავი. სწორედ ამ კონტექსტში ნათქვამია, რომ გაკრეჭამდე მისი თავი დაფარული იყო ისეთივე ხუჭუჭა თმით, როგორც პატარა ბატკანი და სწორედ ამ ერთი შეხედვით პატარა, მაგრამ თავისი როგორც საზრისობრივი, ისე ისტორიული მასშტაბის და სიმბოლოდ ქცეული ქცეული მეტაფორის ხსენებით ავტორი კიდევ ერთხელ გვეუბნება იმას, რაც წარმოადგენს ქრისტიანული რწმენის ერთ–ერთ დიდ საიდუმლოს და ჭეშმარიტებას: რომ ყოველი ადამიანი, რომელიც უსამართლოდ იჩაგრება შინაგანად თავისი ამქვეყნიური ხვედრით, ახლოს არის ქრესტე ღმერთის ამქვეყნიურ ხვედრთან და ისიც არის მსხვერპლად შეწირული კრავი. ბალადის მეორე მონაკვეთში ნათქვამია, თუ როგორ დაიძინა პატარა ტომმა ბუხრის სხვა პატარა მწმენდავებთან ერთად, როგორ გამოეცხადა მას ღვთის ანგელოზი, როგორ გაანთავისუფლა იგი იმ კუბოებიდან, რომელშიც მათ (ლაპარაკია სიზმარზე) ეძინათ და ვხედავთ, რომ თითქოს ამდენი ბავშვის ასეთი ძილი სწორედ მიუთითებს იმაზე, თუ როგორია ეს ქვეყანა, თუ მას აკლია ქრისტეს მიერი ღვთიური მადლი და სწორედ ღვთის მიერ გამოგზავნილი ანგელოზი ანთავისუფლებს ბუხრის პატარა მწმენდავებს. ბალადის მესამე ნაწილი კიდევ ერთხელ თითქოს გვაგზავნის ციკლის დამფუძნებელ *შესავალთან* იმ მეტაფორული სიტყვით, რომელიც ერთდროულად გვიჩვენებს არაქრისტიანულ სამყაროში მცხოვრებ ადამიანის ასევე არამყარ არსებობაზე და ამავე დროს თითქოს შეიცავს თავის თავში მომავლის გარკვეულ იმედს ის, რაც უკვე იყო ნათქვამი *შესავალში*. საინტერესოა იმის თქმა და ამ შემთხვევაში ჩვენ კიდევ შინაგანად ვუკავშირებთ ერთმანეთს ციკლის მეტათემასა და მის პარალელურ მეტაფორულ ჯაჭვს, რომ სწორედ ამ წინა ტექსტისგან განსხვავებით, პრობლემურ ტექსტში ჩვენ გვაქვს მეტაფორული წყვილი *Lamb* და *Cloud*, რომლებიც, რა თქმა უნდა, ერთდროულად თითქოს–და ანაფორულად გვაგზავნიან *შესავლისკენ*.

Then naked and white, all their bags left behind,
They rise upon clouds and sport in the wind;

Rise upon clouds ნიშნავს იმას, რომ, რა თქმა უნდა, ისინი ღრუბლებზე კი არ არიან, არამედ სწორედ ღვთის მიერ გამოგზავნილი ანგელოზის წყალობით ისინი ამდლებულნი არიან ამ არამყარი ნიადაგის მიმნიშნებელ „ღრუბელზე“. ვთქვით, რომ ზოგიერთი წინა ტექსტისგან განსხვავებით მოცემული ტექსტი ატარებს პრობლემურ ხასიათს და ამაზე მიუთითებს ის ფაქტიც, რომ ყოველივე ის, რაც ახლა ითქვა შინაარსობრივად, არის ტომის სიზმარი და როცა იგი იღვიძებს *in the dark* დილა ისეთივე ცივია, როგორიც იყო, თუმცა ამავე დროს:

Tom was happy and warm;
So if all do their duty they need not fear harm.

იგი, შეიძლება ითქვას, გამთბარია მის მიერ ნანახი სიზმრით და მიუხედავად იმისა თუ როგორი მძიმე შეიძლება იყოს მონად გაყიდული პატარა და, შესაბამისად, უკვე ობოლი ბავშვის ბედი ამ ცივ და სასტიკ სამყაროში, ბალადის სახით შექმნილი ბლეკისეული ტექსტი გვეუბნება, რომ ღმერთი არ დასტოვებს უბედურებაში არავის და მით უმეტეს პატარა ობოლ ბავშვს.

The Little Boy Lost

‘Father! father! where are you going?
I do not walk so fast.
Speak, father, speak to your little boy,
Or else I shall be lost.’

The night was dark, no father was there;
The child was wet with dew;
The mire was deep, and the child did weep,
And away the vapour flew.

შეიძლება ითქვას, რომ ლექსი *The Little Boy Lost* აგრძელებს წინა ტექსტში ნაჩვენებ იმ სიძნელეს და სიმძიმეს, რომელიც თან ახლავს ადამიანურ სამყაროს მიუხედავად იმისა, რომ ღმერთი არ სტოვებს ადამიანებს და მოდის მათ საშველად. რა თქმა უნდა, ეს, როგორც წინა ტექსტში იყო ნათქვამი, შეიძლება ხდებოდეს სიზმარში, მაგრამ თვით სიზმარი იმდენად შინაგანად იყოს დატვირთული შველისა და ხსნის მუხტით, რომ უკვე ღვთის მიერ მინიშნებული ამ ნუგემის წყალობით ადამიანი მაინც იმედით არის სავსე.

The Little Boy Found

The little boy lost in the lonely fen,
Led by the wand'ring light,
Began to cry; but God, ever nigh,
Appear'd like his father in white.

He kissed the child & by the hand led
And to his mother brought,
Who in sorrow pale, thro' the lonely dale,
Her little boy weeping sought.

ტექსტები *The Little Boy Lost* და *The Little Boy Found* ქმნიან თითქოს–და პოეტურ წყვილს, შეიძლება ითქვას პოეტუ რდუეტსაც კი, ტრაზეც მიუთითებს მათი სათაურიც. ამ პოეტურ წყვილში თუ დუეტში აქტუალიზირებულია ექსპლიციტურადაც და იმპლიციტურადაც მთელი ის რომანტიკული მეტაფორიკა, რომელიც ასე დამახასიათებელია ბლეიკის ციკლისთვის. ამ შემთხვევაშიც სახეზეა ბალადის ჟანრობრივი ელემენტი, რომელიც გვქონდა ტექსტში *The Chimney Sweeper*. პატარა ბიჭი ჩვენს ცნობიერებაში აცოცხლებს ამ სიტყვის *boy (child)* მთელ იმ მეტაფორულ მნიშვნელობას, რომელიც მანუკვე შეიძინა ციკლის დასაწყისში. როგორც ეს პატარა ბიჭია დაკარგული ბნელი ღამით და როგორც ის უხმობს მამას, სწორედ ასე, ბლეიკის ჩანაფიქრის მიხედვით, ყოველი ადამიანი არის დაკარგული და იმყოფება უგზო–უკვლოდ მარტო ბნელი ღამის მაგვარ თავის ამქვეყნიურ არსებობაში ღვთის გარეშე და ღმერთი სწორედ მთელი წიგნის მეტათემის მიხედვით მეტაფორულად დასახელებულია სიტყვით *father*. რა თქმა უნდა, ეს ორი მეტაფორა *boy* და *father* ქმნიან ამ პოეტური წყვილის დომინანტურ რომანტიკულ სემანტიკას, თუმცა ამავე დროს შეიძლება ითქვას, რომ ამ წყვილის სემანტიკური სივრცე წარმოადგენს ველს, სხვანაირად რომ ითქვას, ხასიათდება ველის სტრუქტურით. ველის ცენტრში გვაქვს ამ ორი მეტაფორული წყვილით *boy* და *father* შექმნილი და განსახიერებული სემანტიკა – ის სემანტიკა, რომელიც გულისხმობს ადამიანის ობლობას ღვთის გარეშე და ადამიანის ხსნას მის გულში ღვთის გაჩენის შემთხვევაში. ყველა დანარჩენი სიტყვა ამავე დროს მოქცეულია მეტაფორულ პერიფერიაში, ასეა სიტყვა *night* და მისი პრედიკატივი *dark*, რომელიც ღვთის მიერ ჯერ კიდევ ვერ გამთბარი ადამიანური

სიცოცხლის მეტაფორად უნდა აღვიქვათ და თუ შენთან არ არის ღმერთი, მაშინ შენი არსებობა იგივეა, რაც ბნელი ღამე – *no father was there*, ე.ი. უღმრთოდ არსებობა იგივეა, რაც პატარა ბიჭის არსებობა ბნელ ღამეში. მაგრამ ამგვარი ცხოვრება მარტო ბნელ ღამეს არ წააგავს – *The mire was deep* – იგი მეტაფორულად დახასიათებულია სიტყვით *mire*, რომელიც წუმპეს ნიშნავს და შემდეგ ჩვენ ვხედავთ მეორე ტექსტში როგორ გრძელდება და ღრმავდება ღვთის გარეშე წარმართული ადამიანის ცხოვრების მეტაფორული დახასიათება. წინა ტექსტში გვქონდა ასეთი ცხოვრება როგორც „ბნელი ღამე“, როგორც „ღრმა წუმპე“, მეორე ტექსტში კი გვაქვს *lonely fen*, მაგრამ ამავე დროს ვხედავთ, რომ ამ „ბნელ ღამეშიც“, ამ „წუმპეშიც“ ადამიანს აქვს შესაძლებლობა იმისა, რომ დაინახოს ღვთიური ნუგეშის ნაპერწკალი *the wand'ring light* და თუკი ადამიანი აღიქვამს ამ *wand'ring light*-ს მაშინ დამოჩნდება ისიც, ვისი გამოგზავნილის არის ეს *wand'ring light*.

Laughing Song

When the green woods laugh with the voice of joy,
And the dimpling stream runs laughing by;
When the air does laugh with our merry wit,
And the green hill laughs with the noise of it;

When the meadows laugh with lively green,
And the grasshopper laughs in the merry scene,
When Mary and Susan and Emily
With their sweet round mouths sing 'Ha, Ha, He!'

When the painted birds laugh in the shade,
Where our table with cherries and nuts is spread,
come live, and be merry, and join with me,
To sing the sweet chorus of 'Ha, Ha, He!'

აქამდე, როცა ვცდილობდით ამოგვეკითხა ბლეიკისეული ციკლის მეტაფორული სტრუქტურა, ყოველი ცალკეული ტექსტის ამ თვალსაზრისით განხილვისას ვეყრდნობოდით იმ ციკლურ მთლიანს, რომელიც ჩვენს მიერ დასახელებული იყო, ერთი მხრივ ციკლური მეტათემის, მეორე მხრივ კი ციკლის

მეტაფორული ჯაჭვის საშუალებით და ვხედავდით, რომ მეტაფორული ჯაჭვი არა უბრალოდ არსებობდა და ფუნქციონირებდა მეტათემის ფონზე, არამედ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, შინაგანად ახდენდა მის სტრუქტურირებასაც. მაგრამ ბლეიკის მეათე ტექსტი იძლევა იმის საშუალებას, რომ უკვე ხსენებული და გამოყენებული კონცეპტუალური წყვილი – მეტათემა და მეტაფორული ჯაჭვი შეივსოს მესამე მსგავსი, ანუ ციკლის მთლიანობასთან დაკავშირებული კონცეპტით და ეს კონცეპტი, როგორც ჩანს, უნდა იყოს მეტაფორული რიტმი. რა იძლევა ამის საშუალებას, ანუ რა გვაძლევს იმის საფუძველს, რომ აქამდე ჩვენს ხელთ არსებული კონცეპტუალური დიადა ვაქციოთ ტრიადად, ისეთ ტრიადად, რომლის „სრული შემადგენლობა“ უნდა გამოიყურებოდეს ასე: მეტათემა, მეტაფორული ჯაჭვი და მეტაფორული რიტმი. ამის საფუძველს იძლევა მოცემული ტექსტის *Laughing Song* შინაარსობრივ-სტრუქტურული და ამავე დროს ემოციური მსგავსება მესამე ტექსტთან, რომლის სათაურიც იყო *The Echoing Green*. რაში მდგომარეობს ეს მსგავსება? მდგომარეობს იმაში, რომ ამ ტექსტშიც ასახულია ის სამყაროსეული აღტკინებული ზეიმი და მხიარულება, რომელიც ბლეიკის როგორც რომანტიკოსი პოეტის ჩანაფიქრის მიხედვით უნდა დაეუფლოს სამყაროს იმ შემთხვევაში, თუ ამ სამყაროს არსებობის მოდუსში შემოდის მაცხოვრისეული კანონი და განწყობა. ჩვენ დავინახეთ წინა ტექსტებში, რომ სამყაროს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ბლეიკისეული რომანტიკული ქრისტიანიზაცია, ისევ ბლეიკის მიხედვით სულაც არ არის ადვილად და უბრალო ინერციით განსახორციელებელი პროცესი და ვნახეთ, თუ როგორ ხდებოდა ურთიერთმონაცვლეობა ამ პროცესის ისეთი მომენტებისა, როცა პროცესის წარმატებულობას ენაცვლებოდა მისი დაბრკოლება. სწორედ ხსენებული პროცესის როგორც დროში განფენილი ხდომილების აღქმიდან (ვგულისხმობთ მის როგორც ავტორისეულ, ისე მკითხველისეულ აღქმას) გამოიკვეთა ის, რასაც ვუწოდეთ სწორედ ციკლის მეტაფორული რიტმი. რას ნიშნავს ეს რიტმი? ნიშნავს როგორც ჩანს შემდეგს: რაც არ უნდა დიდი დაბრკოლებები ხვდებოდეს წინ სამყაროში მაცხოვრისეული კანონისა და განწყობის შემოსვლას, საბოლოო ანგარიშში ეს კანონი და განწყობა მუდამ იმარჯვებს. ვხედავთ, რომ როგორც ეს იყო ციკლის მესამე ტექსტში *Echoing Green*, როცა ბუნება და ადამიანი ერთად სრული ჰარმონიულობით ზეიმობენ სამყაროში არსებობის მაცხოვრისეული პრინციპის მოსვლას და გამარჯვებას, ისე მეათე ტექსტშიც

(თუმცა უფრო ინტენსიურად), ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთგაგებისა და ურთიერთშერწყმის გზით ნაჩვენებია სწორედ ის განწყობა – სიხარული, მხიარულება და ზეიმი, რომლითაც სამყარო ხვდება მაცხოვრის მოსვლას.

მეტაფორულ რიტმზე ჩვენი საუბარი არა მხოლოდ მიუთითებს იმ სიხარულზე, ზეიმზე და მხიარულებაზე, რომელიც ეუფლება სამყაროს მის მთლიანობაში, არამედ ამ რიტმს აქვს კიდევ მეორე, შეიძლება ითქვას, ციკლის როგორც ერთიანი მეტატექსტის დამახასიათებელი ფუნქციის გამოვლენის დანიშნულება. ეს იმას ნიშნავს, რომ ყოველი ცალკეული ტექსტი, და ამის მაგალითები ჩვენ უკვე გვქონდა, თავისი შინაარსობრივი სტრუქტურით უბრუნდება *შესავალს*, ხოლო შესავალი კი როგორც გვახსოვს წარმოადგენდა ისეთ ბლეიკისეულ მეგამეტაფორას, რომელი თავის თავში თითქოს შეკუმშული სახით მოიცავდა მთელ ბლეიკისეულ მეტატექსტობრივ სტრუქტურას. შეიძლება ითქვას, რომ ზუსტად ასეთ განმეორებულ მეგამეტაფორად მოგვევლინა ჩვენ მესამე ტექსტი და იგივე მეორდება მეათე ტექსტში. თუმცა, რა თქმა უნდა, როცა ვლაპარაკობთ ტექსტის მეგამეტაფორულ ფუნქციაზე მთლიანი ციკლის შემადგენლობაში, არ უნდა ვიგულისხმოთ ის, რომ იქნება ლაპარაკი მესამე თუ მეათე ტექსტზე, რომ ეს ტექსტები ახდენენ შესავალი ტექსტის სრულ განმეორებას. ამგვარი განმეორება შეძლებელია ორი თვალსაზრისით. პირველი თვალსაზრისი მარტივად გამოიყურება, რადგან ის ნიშნავს, რომ შეუძლებელია შინაარსობრივად და სტრუქტურულად განსხვავებული ტექსტი წარმოადგენდეს რომელიმე სხვა ტექსტის სრულ განმეორებას. მაგრამ ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია მეორე მომენტი – ის, რომ თუ შესავალი ტექსტი იყო შინაარსობრივად მრავალგანზომილებიანი და მრავალასპექტიანი, მსგავსი ტექსტები (ვგულისხმობთ ისეთებს, როგორიც არის მესამე და მეათე) ახდენენ შესავლის მხოლოდ ერთი, მაგრამ მნიშვნელოვანი შინაარსობრივი ასპექტის გაცოცხლება–განმეორებას, იმ ასპექტისა, რომელიც გულისხმობს საბოლოო პერსპექტივაში იმის სამყაროსეულ გამარჯვებას, რისი განსახიერებაც არის პატარა კრავი. ეს ნიშნავს იმას, რომ მოცემული ტექსტი ერთი მხრივ მართლაც ატარებს მეგამეტაფორულ ხასიათს, მაგრამ ამავე დროს, რა თქმა უნდა, მისი მეგამეტაფორულობა არ უდრის *შესავლის* მეგამეტაფორულობას.

მაინც რითია გამორჩეული მეათე ტექსტის ხსენებული მეგამეტაფორულობა, თუნდაც მესამე ტექსტის მეგამეტაფორულობისაგან? მესამე ტექსტში, როგორც

გვახსოვს, იყო რეალიზებული ბუნებისა და ადამიანის ჰარმონიული შერწყმა, მაგრამ გვახსოვს ისიც, რომ აქცენტი ამ შერწყმის ფარგლებში მაინც იყო ძირითადად სამყაროს ადამიანურ ასპექტზე და ეს აქცენტი იმდენად ძლიერი იყო, რომ ადამიანში ხაზგასმული და გამოყოფილი იყო მისი, ანუ ადამიანის ასაკობრივი სპექტრით ნაგულისხმევი მთლიანობა. მეათე ტექსტში კი, რა თქმა უნდა, ასევე ხდება ბუნებისა და ადამიანის ერთ მოზეიმე მთლიანობაში გაერთიანება, მაგრამ აქ, პირიქით, აქცენტირებულია ბუნება და ადამიანი ნახსენებია მხოლოდ მეორე სტროფის ბოლოსწინა პწკარში *Mary and Susan and Emily*. სწორედ ამ ადამიანთა და როგორც ჩანს ბავშვთა სამმაგ ნომინაციას წინ უსწრებს და მოსდევს ინტენსიურად დახატული ბუნებისეულ სურათთა ერთობლიობა. ჯერ ლაპარაკია ტყეებზე, შემდეგ მდინარეზე, მხიარულობით აღსავსე ჰაერზე, გორაკზე, მდელოებზე, მწერებზე (*grasshopper*), ხოლო იმის შემდეგ, როცა ხდება ადამიანის, კონკრეტულად კი ბავშვის სამმაგი ნომინაცია, კვლავ გრძელდება ბუნებისეულ მომენტთა იგივე საზეიმო განწყობით დასახელება – ლაპარაკია ჩიტებზე, შემდეგ ხილზე და ბობლოს ტექსტი მთავრდება მოძახილით, რომელიც არა უბრალოდ გვიხატავს ადამიანისა და ბუნების ამ საზეიმო ერთიანობას, არამედ წარმოადგენს კიდევ მოწვევას, რომ ბუნებამაც და ადამიანმაც მიიღოს მონაწილეობა ამგვარ ერთიანობაში:

Come live, and be merry, and join with me
To sing the sweet chorus of ‘Ha,Ha,He!’

შეუძლებელია, ამ მოწვევაში გამოვარჩიოთ რომელი ადრესატი იგულისხმება – ბუნება თუ ადამიანი, რადგან იგულისხმება ორივე, და სწორედ ბუნებისა და ადამიანის არა მხოლოდ გამოხატულ, არამედ ნანატრ ერთიანობაში გამოიხატება ამ ტექსტის ის მეგამეტაფორული ფუნქცია, რომელიც მას შინაგანად აერთიანებს როგორც მესამე ტექსტთან, ისე *შესავალთანაც*.

უკვე არა ერთხელ ითქვა, რომ ბლეიკის ციკლი ხსიათდება მისი სწორედ ციკლური მტლიანობის შემქმნელი და ამავე დროს ამ მთლიანობის გამომხატველი ორი ურთიერთდაკავშირებული განზომილებით: მეტათემით და მეტაფორული ჯაჭვით. და სწორედ ამ ორი განზომილების ურთიერთზემოქმედებით გამოიკვეთა ციკლის არა მხოლოდ მსოფლმხედველური, არამედ ამ მსოფლმხედველურობის კონცენტრირებულად გამომხატველი მეტაფორული სტრუქტურაც. გვქონდა

შესაძლებლობა დაგვეჩვენა ეს მეტაფორული სტრუქტურა – ვგულისხმობთ საკუთრივ მეტაფორულ სტრუქტურას და არა მხოლოდ იმ ორ განზომილებას, რომლებიც ბლეიკისეულ ციკლს როგორც ციკლს ახასიათებს. ამ მეტაფორულ სტრუქტურაში კი ნათლად გამოიკვეთა, ერთი მხრივ, ციკლის *მეგამეტაფორული ასპექტი* და ვნახეთ, რომ ამ ასპექტს მთელი შესაძლო აზრობრივი კონცენტრაციით გამოხატავს *შესავალი*, და ასევე მკაფიოდ გამოიხატა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ციკლის *მაკრომეტაფორული* და *მიკრომეტაფორული* ასპექტებიც. ვიყავით ასევე მოწმე იმისა, თუ როგორ ხდებოდა ბლეიკისეული ციკლის ამ ორი არსებითი განზომილების ურთიერთ–ზემოქმედება: ვგულისხმობთ, ერთი მხრივ, ურთიერთზემოქმედებას ციკლის საკუთრივ ციკლურ განზომილებებს, ანუ *მეტათემასა* და მსაზე უშუალოდ ორიენტირებულ *მეტაფორულ ჯაჭვს* შორის, ხოლო თვით მეტაფორულ სტრუქტურაში კი სწორედ ამ მეტაფორული ჯაჭვის *დონეებრივი სტრუქტურის* არსებობას – მეგამეტაფორიდან მიკრომეტაფორათა თანმიმდევრობამდე. როგორც ვხედავთ, მეტაფორული ჯაჭვი წარმოგვიდგება საკუთრივ ციკლურობასა და ამ ციკლურობის ფარგლებში რეალიზებულ ნომინაციათა ურთიერთდამაკავშირებელ მომენტად.

მაგრამ ამავე დროს აუცილებელია დასახელდეს და ახასიათდეს ბლეიკისეული ციკლის მესამე სტრუქტურული მომენტიც: ვგულისხმობთ იმას, რასაც შეიძლება, ალბათ, ვუწოდოთ ციკლის „ხდომილებრივი სტრუქტურა“. რას ვგულისხმობთ ამით? ვგულისხმობთ შემდეგს: ვნახეთ, თუ რას წარმოადგენს ამ ციკლის ფარგლებში ბლეიკის როგორც რომანტიკოსი პოეტის მთავარ და ცენტრალურ ინტენციას: ეს ინტენცია მდგომარეობს იმასი, რომ ტუნდაც თავისი პოეტური შემოქმედების ფარგლებში მას *სურს გარდაქმნას არსებული სამყარო* ისე, რომ ეს სამყარო გახდეს ჭეშმარიტად ქრისტიანული. მაგრამ, რა თქმა ნდა, ამგვარი ინტენცია გულისხმობს იმას, რომ იგი უნდა განხორციელდეს და ეს განხორციელება უნდა წარმოადგენდეს მოვლენას, პროცესს და არა სტატიკურად წარმოდგენილ ფენომენს. სხვანაირად რომ ვთქვათ, სამყაროს ასეთი გარდაქმნა უნდა წარმო–ვიდგინოთ როგორც დინამიურობით აღბეჭდილი მოვლენა, ანუ პოეტური წარმოსახვის ფარგლებში – როგორც *სამყაროსეული ხდომილება*. რას ვგულისხმობთ ამ შემთხვევაში, როცა ვლაპარაკობთ ბლეიკისეული ციკლის *ხდომილებრივ განზომილებაზე*? დაახლოებით ციკლის პირველ ნახევარში ხდება ის, რაც საზრისობრივად წინ უნდა უძღოდეს იმას, რასაც

სამყაროს „წარმოსახვითი გარდაქმნა“ შეიძლება ეწოდოს. სწორედ ისეთი ტექსტები, როგორიც არის პირველ რიგში *შესავალი* იმ თავისი მეგამეტაფორული სტრუქტურით, რომელიც თავის თავში შეიცავს თითქოს–და ბლეიკის პოეტურ პროგრამას და ისეთი ტექსტი, როგორიც არის *The Shepherd*, სადაც პირველად *შესავლის* შემდეგ ჩნდება ციკლის მაკრომეტაფორული სტრუქტურა. როგორც გვახსოვს, სწორედ ამ მაკრომეტაფო–რული სტრუქტურის პირველ წევრად შეიძლება მივიჩნიოთ სიტყვა *Shepherd*, რომელიც სიღრმისეულად უკავშირდება სიტყვას *Lamb* და, შეიძლება ითქვას, უნდა მიჩნეულ იქნას ამ უკანასკნელის („კრავის“) სიმბოლური საზრისის ჰიპოსტასად.

მეორე ტექსტის შემდეგ დასაბამი ეძლევა იმას, რაც შეიძლება მივიჩნიოთ ბლეიკის პოეტურ ინტენციასა და ამ ინტენციის სინამდვილედ ქცევის როგორც ერთი მთლიანური ხდომილების შუალედურ საფეხურად. როგორც ვნახეთ, პირველი ასეთი ტექსტი იყო *The Echoing Green*, რომელშიც ხდებოდა სამყაროს ბლეიკისეული საზრისობრივი ტრანსფორმაცია, შემდეგ კი მომდევნო ტექსტებში იწყება ამ ტრანსფორმაციის სხვადასხვა მომენტთა პოეტურ–მეტაფორული გამოხატვა. და სწორედ ამ პროცესის ფარგლებში ვხედავთ, თუ როგორ ხდება უკვე *შესავალში* კონცენტრირებულად მოცემულ მეტაფორათა სისტემის თითქოს–და მთელი ციკლის ფარგლებში „გაფანტვა“, მაგალითად, როგორ აგრძელებს *cloud* როგორც მეტაფორა თავის, ერთი მხრივ, შენარჩუნებული, მეორე მხრივ კი, გარდაქმნილი ფუნქციის შესრულებას. ვხედავთ, რომ ბლეიკი გამოყოფს სამყაროს ამგვარი გარდაქმნის ისეთ მომენტებს, რომლებიც მისი თვალსაზრისით ყველაზე მნიშვნელოვანია და რომლებიც, ამავე დროს, სათავეს იღებენ სწორედ ციკლის *შესავალში*. ვხედავთ, თუ როგორ იკვეთება მეგამეტაფორული ასპექტის გვერდით ჯერ მაკრომეტაფორული ასპექტი, ხოლო შემდეგ კი მიკრომეტაფორულიც, წარმოდგენილი თუნდაც ისეთი მეტაფორული სიტყვებით, როგორიც არის *Chimney Sweeper, Little Boy(Lost და Found)*. ჩვენ ვასახელებთ ამ მეტაფორიზებულ სიტყვებს როგორც მიკრომეტაფორებს იმიტომ, რომ საბოლოო ანგარიშში სწორედ ისინი წარმოადგენენ იმ მიკრომეტაფორის „ჰიპოსტასებს“, როგორიც არის *Child*; ხოლო რაც შეეხება ისეთ მეტაფორიზებულ სიტყვას, როგორიც არის *Lamb*, იგი რა თქმა უნდა ეკუთვნის უკვე ციკლის მეგამეტაფორულ სტრუქტურას.

შეიძლება ითქვას, რომ უკვე მეათე ტექსტიდან (*Laughing Song*) ბლეიკი იძლევა გარდაქმნილი სამყაროს გაშლილ სურათს. სწორედ ამ გაშლილი სურათის ცალკეულ მომენტებად უნდა აღვიქვათ მოცემული ციკლის ყველა ის ტექსტი, რომელიც ამ ტექსტს მოსდევს.

გამომდინარე იქიდან, რომ კონცეპტუალურად უკვე გამოვყავით ბლეიკისეული ციკლის ყველა ის ასპექტი თუ განზომილება, რომლებიც მის მეტაფორიკას გამოხატავენ, შეგვიძლია მივყვეთ ციკლის იმ ნაწილსაც, რომელიც იწყება ტექსტით *Laughing Song* და წარმოადგენს შინაგანად დიფერენცირებულ, მაგრამ სემანტიკურად ერთიან ხატს იმისა, რასაც, ალბათ, უნდა ვუწოდოთ „გაქრისტიანებული სამყაროს ბლეიკისეული ხატი“.

Cradle Song

Sweet dreams, form a shade
O'er my lovely infant's head;
Sweet dreams of pleasant streams
By happy, silent, moony beams.

Sweet sleep, with soft down
Weave thy brows an infant crown.
Sweet sleep, Angel mild,
Hover o'er my happy child.

Sweet smiles, in the night
Hover over my delight;
Sweet smiles, mother's smiles,
All the livelong night beguiles.

Sweet moans, dovelike sighs,
Chase not slumber from thy eyes.
Sweet moans, sweeter smiles,
All the dovelike moans beguiles.

Sleep, sleep, happy child,
All creation slept and smil'd
Sleep, sleep, happy sleep,
While o'er thee thy mother weep

Sweet babe, in thy face
Holy image I can trace.
Sweet babe, once like thee,
Thy Maker lay and wept for me,

Wept for me, for thee, for all,
When He was an infant small.
Thou His image ever see,
Heavenly face that smiles on thee,

Smiles on thee, on me, on all;
Who became an infant small.
Infant smiles are His own smiles;
Heaven and earth to peace beguiles.

პირველ ასეთ ტექსტს წარმოადგენს *Cradle Song*. რა შეიძლება ითქვას მასზე, ერთი მხრივ, ციკლის მთლიანური შინაარსის და, მეორე მხრივ კი, ბლეიკისეული მეტაფორიკის თვალსაზრისით? თუ აქამდე ბლეიკის „რომანტიკული პროექტი“ – თუ შეიძლება ასე ითქვას – თავის გამოვლინებას პოულობდა ადამიანური სამყაროს მთლიანურ, ინტეგრალურად დანახულ ასპექტში (ჩვენ ვნახეთ, რომ ეს მთლიანური ასპექტი ჯერ იყო დანახული ასაკობრივი, შემდეგ კი რასობრივი თვალსაზრისით), მოცემულ ტექსტში ბლეიკი თითქოს ხელახლა იწყებს სამყაროს რომანტიკულ–ქრისტიანული ხედვის გამოხატვას. ეს ხელახალი ხედვა კი ნიშნავს იმას, რომ ამგვარ სამყაროს ბლეიკი აღიქვამს პირველ რიგში ადამიანის საწყის სასიცოცხლო ეტაპზე ყურადღების კონცენტრაციით. შესაბამისად, ამ ტექსტში (*Cradle song*) გამოხატულია დედაშვილური ურთიერთობის ისეთი სურათი, როცა დედა ცდილობს ბავშვს უკვე საწყის სასიცოცხლო ეტაპზე შთააგონოს სიტყვით, ინტონაციით, ტემბრით და ყოველივე იმით, რაც მისი როგორც ქალისა და დედის განკარგულებაშია, ის, რასაც ზოგადად შეიძლება ვუწოდოთ სიცოცხლისა და სამყაროს ქრისტიანული ხედვა. აი როგორ მიმართავს იგი ბავშვს:

Sweet babe, in thy face

Holy image I can trace

Holy image, რითაც, რა თქმა უნდა, იგულისმევა მაცხოვრის ხატი. დედა ეუბნება შვილს, რომ ზუსტად ასევე ახლად დაბადებული მაცხოვარი იწვა და ტიროდა, თუმცა,

ამავე დროს მაცხოვრის ეს ბავშვური ტირილი გაგებულია როგორც ადამიანთა შებრალების და ადამიანებისთვის თანაგრძნობის გამომხატველი ღვთიური აქტი.

Wept for me, for thee, for all,
When He was an infant small.
Thou His image ever see,
Heavenly face that smiles on thee,

Smiles on thee, on me, on all;
Who became an infant small.
Infant smiles are His own smiles;
Heaven and earth to peace beguiles.

ტექსტის ეს ორი ბოლო სტროფი კი გვეუბნება, რომ მთელი სამყარო, შეიძლება ითქვას, გამთბარია მაცხოვრის იმ ბავშვური ტირილის ღიმილად გადაქცევით; მაცხოვრისეული ბავშვური ტირილი, როგორც შებრალების ღვთიური აქტი, ყველას ეხებოდა, ყველასკენ იყო მიმართული და ასევე ყველასკენ იყო მიმართული მაცხოვრის ღვთიური ღიმილი.

სწორედ ზემოთ ნახსენები სამყაროსეული ხდომილება (ბუნებრივია, ამ გამოთქმის ბლეიკისეული გაგებით) იკავებს ბლეიკისეული ციკლის თითქმის მთელ „დამავირგვინებელ“ ნაწილს, მის ბოლო მონაკვეთს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ბლეიკისეულ აღქმაში სამყარო იმენს სწორედ იმ ქრისტიანულ შიდა სახეს, რომლისკენაც მას მოუწოებდა რომანტიკოსი პოეტი. ამიტომ, აქედან გამომდინარე, ყოველი შემდგომი ტექსტის ჩვენეული ინტერპრეტაცია უნდა იყოს ორიენტირებული სწორედ ამ სამყაროსეულ ხდომილებაზე და ხდომილების ამ დინამიურ სტრუქტურაში გამოყოფდეს და ასახელებდეს მის ცალკეულ ასპექტებს. თუმცა ჩვენთვის ინტერპრეტაციათა ამ ჯაჭვის ფარგლებში მთავარი უნდა იყოს ის, რასაც გულისხმობს მთელი ჩვენი კვლევა – კვლავ და კვლავ მეტაფორული ნომინაციის ადგილი ამ ხდომილების შინაგან სტრუქტურაში.

The Divine Image

To Mercy, Pity, Peace, and Love
All pray in their distress;

And to these virtues of delight
Return their thankfulness.

For Mercy, Pity, Peace, and Love
Is God, our Father dear,
And Mercy, Pity, Peace, and Love
Is man, His child and care.

For Mercy has a human heart,
Pity a human face,
And Love, the human form divine,
And Peace, the human dress.

Then every man, of every clime,
That prays in his distress,
Prays to the human form divine,
Love, Mercy, Pity, Peace.

And all must love the human form,
In heathen, Turk, or Jew;
Where Mercy, Love, and Pity dwell
There God is dwelling too.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ციკლის ამ დამასრულებელ მონაკვეთს წინ უძღვის არა თვით ზემოთ აღნიშნული ხდომილების მთლიანად ან ცალკეული ასპექტებით დასახელება, არამედ ღვთიური სიყვარულის იმ ფენომენალური რიგის შინაგანი არსის განმარტება, რომელთა მეშვეობით, ბლეიკის აზრით, ქრისტე ღმერთი აპირებს სამყაროს გარდაქმნას. ღვთიური ძალის გამოვლინების ეს ოთხი სახეა მოწყალება (mercy), შებრალება (pity), მშვიდობა (peace) და სიყვარული (love). ტექსტში *The Divine Image* ბლეიკი არა მხოლოდ ასახელებს ზემოთ აღნიშნულ ღვთიურ ფენომენებს (და მისთვის ეს, რა თქმა უნდა, მთავარია), არამედ ხაზს უსვამს იმ არსებით პარალელსაც, რომელიც უნდა იგულისხმებოდეს აღნიშნულ ფენომენტა ღვთიურ და ადამიანურ განზომილებებს შორის. მისი აზრით, შეწყალებას აქვს ადამიანური გული, შებრალებას – ადამიანური სახე, სიყვარულს – ადამიანური ფორმა, მშვიდობა კი შეიძლება აღქმული იქნას როგორც „ადამიანური სამოსელი“. ასევე მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ სწორედ ქრისტიანული რწმენის არსის შესაბამისად

პოეტი სიყვარულის ამ ღვთიურ–ადამიანურ ფორმას განავრცობს მთელ კაცობრიობაზე – სულერთია, იქნება კაცობრიობა წარმოდგენილი წარმართით, თურქით თუ ებრაელით: სადაც არის შეწყალება, სიყვარული და სიბრალული, იქ არის თვით ღმერთიც.

რა შეიძლება ითქვას მოცემულ ტექსტზე, თუ ამ ტექსტს აღვიქვამთ არა როგორც რიგით, არამედ სწორედ იმ მონაკვეთის თითქოს–და შესავალს, რომელიც მთლიანობაში სამყაროსეულ ხდომილებას წარმოადგენს? ჩვენი აზრით, ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად აუცილებელია კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ და დავასახელოთ ბლეიკისეული ციკლის ის საზრისობრივი განზომილებები, რომელთა გამოყოფა მოგვიხდა ამ ციკლის მეტაფოროლოგიური ანალიზის დროს. როგორც გვახსოვს ეს განზომილებებია:

1. *მეტათემა* (იმდენად, რამდენადაც საქმე გვაქვს არა უბრალოდ თემასთან, არამედ ციკლისეულ თემასთან, ანუ მეტათემასთან);
2. *მეტაფორული ჯაჭვი* (იმდენად, რამდენადაც, როგორც დავრწმუნდით, მთელი ციკლი წარმოადგენს მეტაფორულ ნომინაციათა გაბმულ თანმიმდევრობას);
3. *მეტაფორული ჯაჭვის დონეებრივი სტრუქტურა* (იმდენად, რამდენადაც უკვე ვნახეთ, რომ ამ ჯაჭვში გამოიყოფა ისეთი მეტაფორული დონეები, როგორიც არის მეგა–, მაკრო– და მიკრომეტაფორიკა;
4. და ბოლოს, ჩვენ მივუთითეთ ბლეიკისეული ციკლის ისეთ განზომილებაზეც, როგორიც არის *ციკლის ხდომილებრივი განზომილება* (იმდენად, რამდენადაც ბლეიკის როგორც რომანტიკოსი პოეტის ინტენციას წარმოადგენს არა უბრალოდ სამყაროს აღწერა, არამედ მისი გაქრისტიანება, ანუ გარდაქმნა ქრისტიანობის შინაარსის თანახმად).

მაგრამ ჩვენი ანალიზის ამ ეტაპზე, როცა ჩვენს წინაშეა უკვე ციკლის დამასრულებელი ეტაპი–განზომილება, ანუ სამყაროსეული ხდომილება მის შედეგობრივ ასპექტში, შეგვიძლია გარკვეული და, ვფიქრობთ, ჩვენი ანალიზისათვის გადამწყვეტი თვალსაზრისით დავასახელოთ და დავახასიათოთ კიდევ მთელი ბლეიკისეული ციკლი უკვე საკუთრივ მეტაფორული ნომინაციის როგორც არა სტატიკური, არამედ დინამიურად აღსაქმელი ფენოემნის თვალსაზრისით

(ბუნებრივია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ საქმე გვაქვს, ერთი მხრივ, პოეტურ მეტაფორასთან, მეორე მხრივ კი, არა ერთ რომელიმე იზოლირებულ პოეტურ ტექსტთან, არამედ სწორედ *ციკლოთან* – ციკლურობა კი არა მხოლოდ უნდა შეიცავდეს მეტაფორულ ნომინაციას როგორც ენობრივ ფაქტს, არამედ უნდა შეიცავდეს მას ჭეშმარიტად ციკლურ მოცემულობაში, ანუ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, უნდა შეიცავდეს *მეტაფორულ ციკლურ ნომინაციას* როგორც გარკვეული შიდა ვექტორის მქონე გზას).

როგორ შეიძლება აღვიქვათ ბლეიკისეული მეტაფორული ნომინაცია როგორც მთელი ციკლით ნაგულისხმები და მთელ ციკლში განხორციელებული პოეტური აქტი? ჩვენი აზრით, როგორც აქამდე განხორციელებული ანალიზი, ისე ამ ანალიზის დამასრულებელი ეტაპი, რომელიც მთლიანად ეძღვნება სამყაროსეული ხდომი-ლების ანალიზს, საშუალებას გვაძლევს გამოვყოთ ამ უკვე ერთიანი მეტაფორული ნომინაციის ფარგლებში ორი ურთიერთდაკავშირებული, მაგრამ ამავე დროს პრინციპულად განსხვავებული ეტაპი, ხოლო ამ ორი ეტაპის „წყალგამყოფ“ ციკლურ მომენტად აღვიქვათ სწორედ ტექსტი *The Divine Image*. რას ვგულისმობთ ამით? იმას, რომ ბლეიკისეულ ციკლში მეტაფორული ნომინაცია როგორც ერთი ციკლურად დანახული პოეტური აქტი მთლიანობაში არამც თუ მხოლოდ მოიცავს, არამედ, შეიძლება ასეც ითქვას, თითქოს–და ქრესტომათიულად „აცოცხლებს“ მეტაფორიზაციის როგორც ფენომენის ყველა შესაძლო შიდა ეტაპს. როგორც გვახსოვს, არსებობს შინაგანი და არსებითი სიახლოვე ისეთ ფენომენებს შორის, როგორიც არის *მეტაფორა* და *სიმბოლო*. ყოველი მეტაფორა, თუკი ამის შესაძლებლობას და საფუძველს იძლევა მისი შემცველი პოეტური ტექსტი, შეიძლება იქცეს სიმბოლოდ, ხოლო ნებისმიერმა სიმბოლომ კი, თუკი იგი მოექცა ახალ ტექსტობრივ სივრცეში, შეიძლება კვლავ შეასრულოს მეტაფორის როლი. ვფიქრობთ, ჩვენი ციკლის ფარგლებში და, რაც მთავარია, ამ ციკლის უკვე ჩვენს მიერ გაანალიზებულ ასპექტებში გვქონდა მეტაფორულ და სიმბოლურ ნომინაციათა ურთიერთშენაცვლების ორივე აქტი. ვნახეთ, თუ როგორ „ცოცხლდებოდა“ და სრულიად ახალ ნომინაციურ „ძალას“ იძენდნენ ისეთი უძველესი ქრისტიანული მეტაფორები, როგორიცაა „კრავი“ და „მწყემსი“ და ვნახეთ ისიც, თუ როგორ იძენდნენ სიმბოლურ მნიშვნელობებს უკვე საკუთრივ ბლეიკისეული წარმომავლობის მეტაფორები. მაგრამ ციკლია ამ ეტაპზე, ე.ი. იმ ეტაპზე, რომელიც იწყება ტექსტით *The Divine Image* და როემლიც, როგორც

უკვე ითქვა, მოწოდებულია გვიჩვენოს ბლეიკისეული პოეტური ინტენციის შესაბამისი სამყაროსეული ხდომილების შედეგობრივი ასპექტი, დომინანტურ სტატუსს იძენს უკვე *მეტაფორათა სიმბოლური ფუნქცია*: მთელი სამყარო მის განსხვავებულ, მაგრამ ამავე დროს ურთიერთდაკავშირებულ ასპექტებში გვევლინება როგორც გაქრისტიანების ან საბოლოო შედეგის, ან ჯერ კიდევ როგორც პროცესის მაჩვენებელი ფაქტი. საგულისხმოა, რომ, როგორც უკვე ითქვა, სამყაროსეული სიმბოლიზაციის მთელ ამ პროცესს წინ უძღვება ღვთიურ ძალათა ის ოთხეული, რომელზეც ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა.

Holy Thursday

‘Twas on a Holy Thursday, their innocent faces clean,
The children walking two and two, in red and blue and green
Grey-headed beadles walk'd before, with wands as white as snow,
Till into the high dome of Paul's they like Thames' waters flow.

O what a multitude they seem'd, these flowers of London town!
Seated in companies they sit with radiance all their own.
The hum of multitudes was there, but multitudes of lambs,
Thousands of little boys and girls raising their innocent hands.

Now like a mighty wind they raise to Heaven the voice of song,
Or like harmonious thunderings the seats of Heaven among.
Beneath them sit the aged men, wise guardians of the door;
Then cherish pity, lest you drive an angel from your door.

მოცემული ტექსტი *Holy Thursday*, ვფიქრობთ, ადასტურებს ზემოთ ნათქვამს. ვნახავთ, რომ შემდგომი ტექსტები გვიჩვენებენ გაქრისტიანებული სამყაროს ცალკეულ ასპექტებს – ისეთებს, როგორიც არის „ღამე“, „გაზაფხული“, „ძიძის სიმღერა“ და ა.შ. . მაგრამ უკვე დასახელებული ტექსტები თითქოს–და უშუალოდ ერწყმის წინა ტექსტს: წინა ტექსტში დასახელებული ღვთიურ ძალათა ოთხეულის სიმბოლური მნიშვნელობის რეალიზაცია გვიჩვენებს ბავშვურ სამყაროს, თანაც ბავშვურ სამყაროს არა ზოგადად და აბსტრაქტულად, არამედ მისი ერთდროულად ქრისტიანული და ბავშვური სახის იმ გამოვლინებით, რომელიც სახეზეა წმინდა ხუთშაბათის დღეს. ასევე მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, , რომ ბავშვთა მსვლელობა ტაძრისკენ დანახულია

მთელი იმ კონკრეტულობით, რომელიც გულისხმობს ამ მსვლელობას არა პლანეტის რომელიღაც ნებისმიერ გეოგრაფიულ წერტილში, არამედ სწორედ ბლეიკის სამშობლოში – ლონდონში და თემზის ფონზე. ბავშვთა სიმრავლე აღქმულია როგორც კრავთა სიმრავლე და ვხედავთ, რომ ახალი აღქმისეული ეს მეტაფორა („კრავი“), რომელიც თავიდანვე სიმბოლოდ იყო ქცეული, კვლავ გვევლინება თავისი სიმბოლური არსითა და სახით, ოღონდ ისე, რომ ითავსებს თავის თავში უკვე ნათლად აღქმულ მეტაფორულ ფუნქციასაც – იმდენად, რამდენადაც ბავშვები არიან აღქმული როგორც კრავები.

Night

The sun descending in the west,
The evening star does shine;
The birds are silent in their nest,
And I must seek for mine.
The moon, like a flower,
With silent delight
Sits and smiles on the night.

Farewell, green fields and happy groves,
Where flocks have took delight.
Where lambs have nibbled, silent moves
The feet of angels bright;
Unseen they pour blessing,
And joy without ceasing,
On each bud blossom,
And each sleeping bosom.

They look in every thoughtless nest,
Where birds are cover'd warm;
They visit caves of every beast,
To keep them all from harm.
If they see any weeping
That should have been sleeping,
They pour sleep on their head,
And sit down by their bed.

When wolves and tigers howl for prey,

They pitying stand and weep;
Seeking to drive their thirst away,
And keep them from the sheep.
But if they rush dreadful,
The angels, most heedful,
Receive each mild spirit,
New worlds to inherit.

And there the lion's ruddy eyes
Shall flow with tears of gold,
And pitying the tender cries,
And walking round the fold,
Saying 'Wrath, by His meekness,
And, by His health, sickness
Is driven away
From our immortal day.

'And now beside thee, bleating lamb,
I can lie down and sleep;
Or think on Him who bore thy name,
Graze after thee and weep.
For, wash'd in life's river
My bright mane for ever
Shall shine like the gold
As I guard like the gold
As I guard o'er the fold.'

ტექსტი *ღამე (Night)* თითქოს–და იმეორებს იმ სამყაროსეულ სურათებს, რომელიც უკვე გვქონდა ციკლში, მაგრამ სულ სხვა მოტივით. თუ წინა სურათები გვიჩვენებდნენ სამყაროს მის ქმნადობაში, ანუ ქრისტიანული რწმენის შინაგანად გათავისების პროცესში, აქ, ა, ტექსტში, თითქოს–და იგივე სამყარო დანახულია *მედევობრივად*. ტექსტში ნაჩვენებია ცხვართა (უფრო სწორად კი კრავთა) ფარა და ამავე დროს ნაჩვენებია ისიც, თუ როგორ იცავენ ამ ფარას ზეციდან მოვლენილი ანგელოზები. პოეტი კვლავ უბრუნდება კრავის როგორც მეტაფორა–სიმბოლოს შიდა არსს და კვლავ ეყრდნობა ამ შიდა არსის მიწიურ განსახიერებას – რეალურ კრავებს – იმისთვის, რომ არა მხოლოდ მიუთითოს კრავის როლზე როგორც ქრისტიანული

მეტაფორა–სიმბოლოს უკვე კარგად ცნობილ არსზე, არამედ დაგვანახოს ისიც, თუ როგორ შეიძლება რეალურად და ბოლომდე დამკვიდრდეს ამ სიმბოლოდ ნაგულისხმევი არსი რეალურ სამყაროში – თუნდაც ისეთ დაუცველ არსებათა დონეზე, როგორიც არის რეალური კრავი.

Spring

Sound the flute!
Now it's mute.
Birds delight
Day and night;
Nightingale
In the dale,
Lark in sky,
Merrily,
Merrily, merrily, to welcome in the year.

Little boy,
Full of joy;
Little girl,
Sweet and small;
Cock does crow,
So do you;
Merry voice,
Infant noise,
Merrily, merrily, to welcome in the year.

Little lamb,
Here I am;
come and lick
My white neck;
Let me pull
Your soft wool;
Let me kiss
Your soft face:
Merrily, merrily, to welcome in the year.

შემდეგი ტექსტი კი „გაზაფხული“ (*Spring*) კვლავაც აგვიწერს არა უბრალოდ გაზაფხულს, არამედ გაზაფხულს, აღქმულს თითქოს–და ზეციური მადლის მფარველობის ქვეშ მყოფ რეალობას. აქაც, ისევე როგორც წინა ტექსტში, სამყაროსეული გაზაფხულის (თუ გაზაფხულისეული სამყაროს – ასეც შეიზლება ითქვას) აღქმის ცენტრში იმყოფება „კრავი“ (*Little Lamb*) და აქაც ვხედავთ იმას, რაც შეიძლება მივიჩნიოთ ბლეკისეული სამყაროსეული ხდომილების ცენტრად: ყველაზე დაუცველი არსებაც კი, ისეტი, როგორიც არის პატარა კრავი, უნდა მოექცეს ღვთიური მფარველობის ქვეშ, რადგან სწორედ იგი განასახიერებს სიმბოლურად მაცხოვრის სახესა და არსს.

Nurse's Song

When the voices of children are heard on the green,
And laughing is heard on the hill,
My heart is at rest within my breast,
And everything else is still.

‘Then come home, my children, the sun is gone down,
And the dews of night arise;
Come, come, leave off play, and let us away
Till the morning appears in the skies.’

‘No, no, let us play, for it is yet day,
And we cannot go to sleep;
Besides, in the sky the little birds fly,
And the hills are all cover’d with sheep.

‘Well, well, go and play till the light fades away,
And then go home to bed.’
The little ones leaped and shouted and laugh’d
And all the hills echoed.

შემდეგი ტექსტი *Nurse's Song* თითქოს–და იმეორებს წინა ტექსტის *Cradle Song* მოტივს და აქაც ვხედავთ ამ მოტივის განსხვავებულად წარმოდგენის კიდევ ერთ შემთხვევას. თუ წინა ტექსტში გამოთქმული იყო სამყაროს ქრისტიანულად „მოქცევის“ სურვილი და ეს „მოქცევა“ დანახული იყო სწორედ ბავშვურ დონეზე (როგორც

გვახსოვს, დედა თავის ინგლისურენოვან იავნანაში ეუბნება ბავშვს, რომ სწორედ მისებურად ტიროდა და იღიმებოდ მაცხოვარი, როცა იგი ასევე პატარა იყო). ამ ტექსტში კი (*Nurse's Song*) თითქოს–და აღსრულებულია იმ ტექსტში გამოთქმული სურვილი და ოცნება. მოცემულ ტექსტში არ არის ნახსენები კრავი (*Lamb*), მაგრამ მთელი ატმოსფერო მეტყველებს სწორედ იმაზე, რაც ზემოთ იყო ნათქვამი: რომ ჩვენს წინაშეა ჭეშმარიტად გაქრისტიანებული და ამდენად ჭეშმარიტად ბედნიერი სამყარო.

Infant Joy

'I have no name:
I am but two days old.'
What shall I call thee?
'I happy am,
Joy is my name.'
Sweet joy befall thee!

Pretty Joy!
Sweet Joy, but two days old.
Sweet Joy I call thee
Thou dost smile,
I sing the while,
Sweet joy befall thee!

ტექსტი *Infant Joy* კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს ციკლით და ციკლში განხორციელებულ ბლეიკისეულ მანერას – ჯერ დაგვანახოს, თუ როგორ ტრანსფორმირდება სამყარო ქრისტიანული რწმენის საფუძველზე, ხოლო შემდეგ კი დაგვანახოს ამ პროცესის შედეგი, თვით ეს შედეგი კი აღქმული იქნას არა აბსტრაქტულად, არამედ რეალური სამყაროსეული არსების – ადამიანის, ბავშვის ან თუნდაც ცხოველის კონკრეტულად გაბედნიერებული სახითა და ყოფით. სწორედ ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ის ფაქტი, რომ წინა ტექსტს „მიძის სიმღერა“-ს მოსდევს მოცემული ტექსტი (*Infant Joy*). ბავშვი აღიქმება როგორც სიხარული და აქ ძნელია გაარჩიო, თუ რომელი არსებითი სახელი რომლის მეტაფორად არის ქცეული – ბავშვი სიხარულის მეტაფორად თუ სიხარული ბავშვის მეტაფორად. თუმცა ამავე დროს უნდა ითქვას, რომ ციკლის მთელი წინა მონაკვეთის წყალობით თითქმის ყოველი არსებითი

სახელი , რომელიც ნახმარია ამ პატარა ტექსტში, იძენს მეტაფორულ ფუნქციას. ფრაზაში – *Joy is my name* – *Joy* განიხილება როგორც ბავშვური არსის მეტაფორა, *name* – როგორც ამგვარად გაგებული ბავშვური არსის მეტაფორული სახელი, მაშინ როდესაც *Pretty Joy*–ში, *Joy* უკვე აღიქმება როგორც მეტაფორა იმ ღვთის მიერ დამკვიდრებული ბედნიერებისა, რომელიც არ იქნებოდა მაცხოვრის გარეშე და .შ.

A Dream

Once a dream did weave a shade
O'er my Angel-guarded bed,
That an emmet lost its way
Where on grass methought I lay.

Troubled, 'wilder'd, and forlorn,
Dark, benighted, travel-worn,
Over many a tangled spray,
All heart-broke I heard her say:

'O, my children! do they cry?
Do they hear their father sigh?
Now they look abroad to see:
Now return and weep for me.'

Pitying, I dropp'd a tear;
But I saw a glow-worm near,
Who replied: 'What wailing wight
Calls the watchman of the night?

'I am set to light the ground,
While the beetle goes his round:
Follow now the beetle's hum;
Little wanderer, hie thee home.'

ზემოთ უკვე ითქვა იმის შესახებ, თუ როგორია ბლეიკისეულად აღქმული სამყაროსეული ხდომილების *შინაგანი ვექტორი*: იგი მიემართება სამყაროს ყველაზე უფრო დეტალურად აღქმული სტრუქტურის წიაღისკენ და ამის მაჩვენებელია თუნდაც ტექსტი *A Dream*. თუ აქამდე ამ სამყაროსეული ხდომილების მიმნიშნებელი

ყველა ქმედება სრულდებოდა საკუთრივ ადამიანურ სამყაროში, აქ ქმედება სრულდება მწერთა დონეზე. პოეტი ხედავს სიზმარში, თუ როგორ კარგავს გზას პატარა ჭიანჭველა, მაგრამ ხედავს იმასაც, თუ როგორ უწვდის მას დახმარების ხელს მეორე მწერი – ხოჭო. რა თქმა უნდა, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ ტექსტში საქმე გვაქვს, ერთი მხრივ, სწორედ სიზმრისეულ რეალობასთან და სიზმარში კი, როგორც ვიცით, შეიძლება მოცემული იქნას ნებისმიერი ასპექტი, ამავე დროს კი ყოველივე ის, რაც ამ სიმღერა–ბალადაში ხდება, იძენს მეტაფორულ მნიშვნელობას: ურთიერთდახმარება და ურთიერთხსნა იქცევა (ან უნდა იქცეს) სამყაროსეული რეალობის შიდა სახედ.

და ბოლოს: ციკლი *Songs of Innocence* მთავრდება იმით, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ პოეტ–რომანტიკოსის „ქრისტიანული მონოლოგი“. ეს არის ქრისტიანული რწმენის ისეთი გამოხატულება, რომელიც უკვე თავისი შინაარსით აღარ საჭიროებს მეტაფორული ნომინაციის ყოველ იმ განზომილებასა და დონეს, რომელიც აქამდე იქნა პოეტის მიერ გამოყენებული.

On Another's Sorrow

Can I see another's woe,
And not be in sorrow too?
Can I see another's grief,
And not seek for kind relief?

Can I see a falling tear,
And not feel my sorrow's share?
Can a father see his child
Weep, nor be with sorrow fill'd?

Can a mother sit and hear
An infant groan, an infant fear?
No, no! never can it be!
Never, never can it be!

And can He who smiles on all
Hear the wren with sorrows small,
Hear the small bird's grief and care,
Hear the woes that infants bear,

And not sit beside the nest,
pouring pity in their breast;
And not sit the cradle near,
Weeping tear on infant's tear;

And not sit both night and day,
Wiping all our tears away?
O, no! never can it be!
Never, never can it be!

He doth give His joy to all;
He becomes an infant small;
He becomes a man of woe;
He doth feel the sorrow too.

Think not thou canst sigh a sigh,
And thy Maker is not by;
Think not thou canst weep a tear,
And thy Maker is not near.

O! He gives to us His joy
That our grief He may destroy;
Till our grief is fled and gone
He doth sit by us and moan.

ასეთია ბლეიკის „უმანკოების სიმღერათა“ ციკლის ჩვენეული ანალიზი, რომელმაც დაადასტურა შესავალის მეგამეტაფორულობა და მოახდინა მასში რეალიზებული მეტათემის შინაარსობრივი სტრუქტურის სიღრმისეული პერიფიცირება.

დასკვნები:

კვლევის ძირითადი შედეგები შეიძლება განზოგადებულ იქნეს შემდეგი დასკვნების სახით:

2. გამომდინარე იქიდან, რომ მეტაფორა (მეტაფორული ნომინაცია) როგორც ენობრივი ფენომენი წარმოადგენს მნიშვნელოვან პრობლემას არა მარტო ლინგვისტიკისთვის, არამედ მთელი თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნებისთვის, მისი საკვლევ თემად არჩევა გარდუვალად ბადებს კვლევის *პოლი-თემატურობას*, ანუ მის მეტად თუ ნაკლებად რთულ თემატურ სტრუქტურას. ამ თემატური სტრუქტურის ფარგლებში საკუთრივ მეტაფორული ნომინაცია იკავებს ნაშრომის როგორც მეცნიერული დისკურსით წარმოშობილი *ტექსტის დომინანტის*, ანუ მისი მაფოკუსირებელი კომპონენტის ადგილს. საკვლევ *ქვეთემებად* კი წარმოდგენილი გვაქვს თანამედროვე *ანთროპოცენტრიზმი*, *კოგნიტივიზმი*, *ლინგვოკულტუროლოგია*, *ფუნქციურ სტილთა* და *ქანრთა თანამედროვე თეორია* და ა.შ.; დომინანტური თემის ცენტრალურ სეგმენტად მივიჩნევთ ასევე რომანტიკულ პოეტურ მეტაფორას, რის შესაბამისადაც, ბუნებრივია, რომ ერთ-ერთ საკვლევ ქვეთემად გვევლინება მხატვრული კულტურის ისეთი ისტორიული პარადიგმა, როგორიცაა *რომანტიზმი*.

3. ამგვარი პოლითემატურობის ფონზე გამოიკვეთა საკვლევ პრობლემის, ანუ რომანტიკული პოეტური მეტაფორის ფუნქციური არსის და სტრუქტურის შემდეგი ასექტები: გამომდინარე იქიდან, რომ თანამედროვე მეტაფოროლოგია წარმოშობილია და ვითარდება თანამედროვე კულტუროცენტრიზმის ფარგლებში, ხოლო თვით კულტუროცენტრიზმი არსებობს ისეთი ორი განშტოების სახით, როგორიც არის კოგნიტოლოგია და ლინგვოკულტუროლოგია, მეტაფორული კვლევის ერთ-ერთ ცენტრალურ ამოცანად მივიჩნიეთ სწორედ *ანთროპოცენტრიზმის* ხსენებულ *განშტოებათა* გამიჯვნა, ხოლო ამ გამიჯვნის შედეგად წამოყენებულ იქნა შემდეგი თეზისი: რაკი მეტაფორა აღიქმება როგორც შემოქმედებითი ფენომენი, ხოლო თვით შემოქმედება კი – როგორც ადამიანისა და კულტურის შინაგანად გამაერთიანებელი ფენომენი, ამიტომ და აქედან გამომდინარე უპირატესობა ენიჭება *მეტაფორული ნომინაციის კვლევას ლინგვოკულტუროლოგიური თვალსაზრისით*.

4. მეტაფორული ნომინაციისადმი ანთროპოცენტრისტულ–ლინგვოკულ–ტუროლოგიურმა თეორიულმა მიდგომამ განაპირობა ჩვენი *კვლევის მეთოდოლოგიური ინტერდისციპლინარიზმი*, რომლის სტრუქტურულ მომენტებადაც გვევლინება კვლევის ზოგადესთეტიკური, კულტუროლოგიური, ლიტერატურათმცოდნეობითი და ლინგვისტური ასპექტები. მაგრამ იქიდან გამომდინარე, რომ მეტაფორული ნომინაცია წარმოადგენს, პირველ რიგში, ენობრივ ფენომენს, ამგვარი ინტერდისციპლინურობა ჩვენ ნაშრომში ატარებს *ლინგვისტურად ცენტრირებულ* ხასიათს, რის შესაბამისადაც იგი მიზნად ისახავს მეტაფორული ნომინაციის ლინგვისტური არსის გამოვლენას.

5. რაკი მეტაფოროლოგიური კვლევა ატარებს, ერთი მხრივ, ინტერდისციპლინურ ხასიათს ზემოთ განმარტებული გაგებით, მეორე მხრივ, კი იგი არის ლინგვისტურად ცენტრირებული, შეიქმნა იმის აუცილებლობაც, რომ კვლევის ერთ-ერთ ცენტრალურ მომენტად ვაქციეთ *მეტატექსტის* როგორც ინტერდისციპლინურ–სინთეზური კონცეპტის თანმიმდევრული გამოყენება: მეტატექსტი მივიჩნიეთ ისეთ კონცეპტად, რომელიც, ერთი მხრივ, ატარებს ხაზგასმით ლინგვისტურ ხასიათს, მეორე მხრივ კი, მას აქვს უნარი იმისა, რომ საკვლევი ტექსტი მიაკუთვნოს ამა თუ იმ მხატვრულ–ესთეტიკურ პარადიგმას. შესაბამისად, ერთმანეთისგან გავმიჯნეთ მეტატექსტის როგორც ინტეგრალური ხასიათის კონცეპტის *სტრუქტურული დონეები*; და რაკი ჩვენი კვლევის ემპირიული ასპექტი წარმოდგენილია ინგლისურენოვანი რომანტიკოსი პოეტის უილიამ ბლეიკის მეტაფორით, ამგვარ დონეებად ჩვენს კვლევით კონტექსტში ვიგულისხმეთ რომანტიკული და საკუთრივ ბლეიკისეული მეტატექსტები და – რადგან ბლეიკი წარმოგვიდგება როგორც რომანტიკულ ციკლთა ავტორი – ის მეტატექსტიც, რომელიც საფუძვლად უდევს ამა თუ იმ ბლეიკისეულ პოეტურ ციკლს.

6. მეტაფორული ნომინაციისადმი ლინგვისტურად ცენტრირებულმა ინტერდისციპლინურმა მიდგომამ მოითხოვა იმ ლინგვისტური კონცეპტების თანმიმდევრული გამოყენება, რომელზე დაყრდნობაც აუცილებელია მეტაფორული ნომინაციის კვლევისათვის როგორც ზოგადთეორიულ პლანში, ისე ამ კვლევის ისეთი სახით დაკონკრეტების შემთხვევაშიც, როცა ხდება ამა თუ იმ მხატვრულ–ესთეტიკური მიმდინარეობისათვის (ჩვენს შემთხვევაში რომანტიზმისთვის) დამახასიათებელი

პოეტური მეტაფორის კვლევა. ასეთ ლინგვისტურ კონცეპტებად ნაშრომში მიჩნეულია *ტექსტის სემანტიკური სივრცე*, *სინტაგმატური სემანტიკა* და *დინამიური სემანტიკა*, რომელთა ერთობლიობამ შექმნა ისეთი კონცეპტუალური ინსტრუმენტული კომპლექსი, რომელსაც მოუხდა კვლევის პროცესში კულტუროლოგიურ და ლინგვოკულტუროლოგიურ კონცეპტუალურ სისტემებთან ურთიერთზემოქმედება.

7. სწორედ კვლევის მეტატექსტური სტრუქტურის განსაზღვრის ამოცანამ მოითხოვა ის, რომ შუალედურ მეთოდოლოგიურ ზონად მივიჩნიეთ თანამედროვე მეტაფოროლოგიის ბლეკის მიერ შემუშავებული მეტაფორული ნომინაციის ინტერაქციონისტური კონცეფციის ტრანსფორმირებული ვარიანტი, რომლის არსიც მდგომარეობს შემდეგში: თუ ბლეკს ინტერაქციულობა ესმის როგორც მეტაფორული ნომინაციის ფარგლებში „მთავარი და დამხმარე სუბიექტის“ ურთიერთზემოქმედება, დისკურსის თანამედროვე თეორიაზე დაყრდნობით, ჩვენ ინტერაქციონისტულობა გაგებული გვაქვს როგორც ურთიერთზემოქმედება *მეტაფორული დისკურსის ადრესანტსა და ადრესატს შორის*.

8. ნაშრომში ბლეკისეული რომანტიკულ–პოეტური მეტაფორის კვლევა განხორციელებულია რომანტიკული მეტატექსტის როგორც თეორიული კონსტრუქტის ფონზე და ამ კონსტრუქტის ტექსტობრივ კონსტანტად (მუდმივად) მიჩნეული გვაქვს *წარმოსახვის* როგორც ზოგადრომანტიკული ფენომენის *პრაგმატიკული ინტერპრეტაცია*, ანუ ისეთი ინტერპრეტაცია, რომელიც ამავე დროს ეყრდნობა რომანტიკულ–მეტაფორული დისკურსის *ინტერსუბიექტურ* და ინტერაქციულ მოდელს.

9. გამომდინარე იქიდან, რომ ბლეკის პოეტური შემოქმედება ატარებს ციკლურ ხასიათს და, შესაბამისად ხასიათდება ციკლური სტრუქტურით, საკუთრივ *ბლეკისეული მეტატექსტი ნაშრომში დახასიათებულია შემდეგი განზომილებებით*:

- ა) *ტექსტობრივი დომინანტით*, რომელიც აუცილებლად გულისხმობს წარმოსახვის რომანტიკული ფენომენის ტექსტის პრაგმატიკულ ასპექტად ტრანსფორმირებას;
- ბ) *მეტათემით* – იმდენად, რამდენადაც ბლეკისეული შემოქმედება ატარებს ციკლურ ხასიათს, ციკლურობა კი გულისხმობს ცალკეულ თემათა ერთიან მეტათემად გაერთიანებას;

- გ) კოჰეზიურობით – იმდენად, რამდენადაც ტექსტის ცენტრალურ კატეგორიად გვევლინება კოჰეზია, ხოლო პოეტური ციკლის შინაგანი მეტათემა გარდუვალად ბადებს მეტაკოჰეზიის ციკლურ სახეს;
- დ) *მეტაფორული ჯაჭვით* როგორც ბლეიკისეული მეტატექსტის განზომილებით, რაც გულისხმობს იმას, რომ ნებისმიერი ბლეიკისეული ტექსტის მეტაფორული სტრუქტურა წარმოადგენს წინა ტექსტის ან ტექსტების გაღრმავებას, რომელიც ამავე დროს მომდევნო ტექსტებს უქმნის შემდგომი სემანტიკური გაღრმავების საფუძველს;
- ე) *ხდომილებრივი სტრუქტურით*, რომლის არსიც მდგომარეობს შემდეგში: რაკი ბლეიკისეული მეტატექსტის როგორც ზოგადრომანტიკული მეტატექსტის ორგანულ განზომილებას წარმოადგენს წარმოსახვის პრაგმატიკულ–ენობრივი ინტერპრეტაცია, ხოლო თვით წარმოსახვა კი წარმოადგენს ინტენციონალურ კონცეპტს, ამიტომ ბლეიკისეული ციკლი გულისხმობს, ერთი მხრივ, წარმოსახვას როგორც ინტენციას, მეორე მხრივ კი, სამყაროს რომანტიკულ გარდაქმნას და სწორედ ხსენებული გზა ინტენციიდან ამ ინტენციის აღსრულებამდე გვევლინება ციკლის ხდომილებრივ სტრუქტურად.

10. საკუთრივ ბლეიკისეული რომანტიკული მეტატექსტის კვლევის დამახასიათებელ მომენტად მივიჩნიეთ მეტაფორის (მეტაფორული ნომინაციის) ისეთ დონეთა გამიჯვნის აუცილებლობა, როგორიც არის მეგამეტაფორა, მაკრო– და მიკრომეტაფორა. თავის მხრივ, ეს დიფერენცირება დავუკავშირეთ ბლეიკისეული მეტათემის ციკლურ სტრუქტურას, რომელიც ჩვენს მიერ შემუშავებულ კონცეფციის შესაბამისად არსებობს მისი პოეზიის სამ ტექსტობრივ დონეზე:

- ა) მეგადონეზე, როდესაც მეტათემა აერთიანებს ლექსების ორივე ციკლს ერთ კოჰეზიურ მთელში;
- ბ) მაკროდონეზე, რომელიც „მონოციკლურია“ თავისი არსით, რადგანაც მეტათემა ამჯერად ახდენს ტექსტების ინტეგრირებას თითოეული ციკლის შიგნით;
- გ) მიკროდონეზე, როდესაც მეტათემა ფუნქციონირებს ცალკეული ტექსტის ფარგლებში.

11. ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზის შესაბამისად, „უმანკოების სიმღერათა“ ციკლის *შესავალი*, მისი განსაკუთრებული როლის გამო ორივე ციკლის მთლიანობაში, ანუ დილოგიად აღქმაში, განვიხილეთ *მეგამეტაფორად*, რადგანაც მასში კომპლექსურად, მაგრამ უაღრესად „შეკუმშული“ ფორმით ზოგად კონტურებში არის რეალიზებული ბლეიკის ორივე ციკლის („უმანკოებისა“ და „გამოცდილების“ ციკლის) გამაერთიანებელი მეტათემა მისი სტრუქტურული კომპონენტებით და მოტივური ელემენტებით.

მას შემდეგ, რაც „უმანკოების“ და „გამოცდილების სიმღერათა“ ციკლები პირველად გამოიცა ცალკე წიგნად სრული სახით თავად ავტორის მიერ 1794 წელს, ლიტერატურის კრიტიკოსები კამათობენ იმის შესახებ, თუ რისი თქმა სურდა ავტორს *შესავალში*. ერთნი (Wicksteed 1928; Bowden 1853; Gleckner 1959; Hirsh Jr. 1964 და სხვ.) მიიჩნევენ, რომ მასში ბლეიკს უნდოდა გადმოეცა საკუთარი აზრები და კომენტარები ლექსის თხზვის შემოქმედებით პროცესზე; მეორენი (Frye 1947; Justin 1952; Leader 1981, Майсупадзе 1990 და ა.შ.) კი ფიქრობენ, რომ მას უბრალოდ სურდა ლექსად წარმოეჩინა ბავშვობასთან დაკავშირებული უმანკოების მდგომარეობის მისეული ხედვა, რომლის თანახმადაც უმანკოება გვევლინება ზოგჯერ როგორც ჯერ კიდევ შეუღებავი გამოცდილებისგან, ზოგჯერ კი მისით უკვე დაღდასმული.

მათგან განსხვავებით, ჩვენი ანალიზი ორიენტირებულია „უმანკოების სიმღერათა“ *შესავლის* შრეობრივ პრეზენტაცია–ინტერპრეტაციაზე, რაც შესაძლებლობას გვაძლევს ახლებურად მოვიაზროთ მისი თემატური და მოტივური სტრუქტურა და წარმოვაჩინოთ ის ბლეიკისეული პოეზიის ციკლურ სტრუქტურასთან კავშირში. ტექსტობრივი მასალის კვლევის შედეგად დავასაბუთეთ ბლეიკისეული მეტათემის მრავალშრიანობა, რაც გულისხმობს იმას, რომ ხსენებული ციკლების თემატური სტრუქტურა შედგება ორი, ზედაპირზე განთავსებული ცენტრალური თემისგან: „უმანკოების“ თემისგან, რომელიც დაკავშირებულია ბავშვობასთან, და „გამოცდილების“ თემისგან, რომელიც ასოცირდება მოწიფულობის ხანასთან. ემპირიული მასალის მეტაფოროლოგიურმა ანალიზმა გვიჩვენა, თუ როგორ არის ეს ორი თემა ერთმანეთთან დაკავშირებული სიღრმისეულად, ერთი მხრივ, ქრისტიანობის ფუნდამენტალური ღირებულებებისა და სიმბოლოების საშუალებით, მეორე მხრივ კი, ხატოვანი წარმოსახვებით, რომლებშიც ბლეიკის ის გამოცდილება და

გზა აირეკლება, რომელიც მან განვლო ამ სიმღერების შექმნისას „მესტვირედან – ბარდამდე“. მიგვაჩნია, რომ ცენტრალურ თემებს შორის არსებული სწორედ ამგვარი მედიაციური სიღრმისეულ–აზრობრივი ურთიერთკავშირი ქმნის ორივე ციკლის მთლიანობას და შესაძლებლობას გვაძლევს ვიმსჯელოთ მათი გამაერთიანებელი მრავალშრივობრივი მეტათემის არსებობაზე „უმანკოების სიმღერათა“ შესავალში. ეს მეტათემა წარმოდგენილია ისეთ დომინანტურ ლექსემათა ერთობლიობით, როგორიც არის *piper* (მესტვირე), *child* (ბავშვი), *song* (სიმღერა), *Lamb* (კრავი), *pen* (კალამი), *write* (წერა), *stain* (ამღვრევა) და *book* (წიგნი), რომლებშიც მეტაფორულ რეალიზებას ჰპოვებს ბლეიკის მიერ უმანკოებისა და გამოცდილების პრიზმაში დანახული პოეტის, შთაგონების, ბავშვობის, ქრისტიანობის და პოეზიისქმნადობის ის განუყოფლობა–ერთიანობა, რაც მის რომანტიკულ დისკურსს განუმეორებელ ინდივიდუალურობას ანიჭებს.

12. კვლევის შედეგად უკვე შესავალში გამოვავლინეთ და განვსაზღვრეთ ამ მეტათემის შინაგანი საზრისობრივი ვექტორის არსი როგორც გზა უმანკოების დონიდან გამოცდილებისაკენ, და გამოცდილების შეძენით – თვისობრივად უფრო მაღალი საფეხურის და სრულყოფილი უმანკოებისკენ. ამავდროულად, შესავალშივე გამოვყავით და ერთმანეთისგან გავმიჯნეთ ბლეიკისთვის დამახასიათებელი ისეთი მოტივური სტრუქტურა, რომელიც წარმოდგენილია „დღისა“ და „ღამის“ მოტივებით. აღსანიშნავია ისიც, რომ ბლეიკის როგორც მეტათემატური, ისე მოტივური სტრუქტურა ატარებს გამჭოლად მეტაფორულ ხასიათს და ეს გამჭოლი მეტაფორულობა ხორციელდება ბლეიკისეული მეტატექსტის ზემოთ აღწერილი განზომილებრივი სტრუქტურის ფარგლებში.

13. რაკი „უმანკოების სიმღერათა“ ციკლს განვიხილავთ მის მთლიანობაში, ხოლო ამ მთლიანობას კი აღვიქვამთ მეტაფორული თვალსაზრისით, შესაბამისად ციკლის გამჭოლ სტრუქტურულ კომპონენტად მივიჩნიეთ დინამიური სქემა: *არამეტაფორული სიტყვა* → *მეტაფორა* → *სიმბოლო*, რადგანაც ვფიქრობთ, რომ სწორედ სამყაროს სიმბოლიზაცია გვევლინება როგორც იმ რომანტიკულ მიზნად, რომელსაც ემსახურება ბლეიკისეული ციკლურობა, ისე თვით ბლეიკისეული მეტაფორიკაც. საბოლოო ანგარიშში ზემოთ ნახსენები სამყაროსეული ხდომილება როგორც წარმოსახვითი ინტენციის ფაქტად ქცევა ბლეიკთან ნიშნავს ისეთი

სამყაროსეული სიმბოლიკის დამკვიდრებას, რომელიც მეტყველებს მის (სამყაროს) საბოლოო გაქრისტიანებაზე (ასეთებად ციკლში გვევლინება ისეთი მეტაფორა–სიმბოლოები, როგორიც არის *Lamb, shepherd, piper*, და სხვები).

14. „უმანკოების სიმღერათა“ ციკლში შემავალი ტექსტების ანალიზის საფუძველზე, ბლეიკისეულ მეორე სიღრმისეულ კონსტანტად მივიჩნიეთ სამყაროს ხედვის თანმიმდევრული მეტაფორიზაციის ისეთი მომენტი, როგორიც არის „გაფართოება“: ბლეიკი ადამიანურ სამყაროს ხედავს სულ უფრო და უფრო მასშტაბური გაფართოების ნიშნით, ხოლო თვით გაფართოება კი თანმიმდევრულად ეყრდნობა ისეთ ადამიანურ მომენტებს, როგორიც არის ასაკი, რომელიც მისი განზომილებებით ქვეტექსტურად ასოცირდება ბავშვობისა და მოწიფულობის ხანასთან, და რასა.

საბოლოო ანგარიშში, სწორედ სამყაროსეული ხდომილება – ერთი მხრივ მისი სიმბოლიზაცია, ხოლო მეორე მხრივ ამ სიმბოლიზაციის გაფართოვებულად და გაღრმავებულად წარმოდგენა – მიგვაჩნია ბლეიკისეული ციკლური მეტაფორული ნომინაციის შიდა ვექტორად, რომლის ზოგადი კონტურები ჯერ კიდევ „უმანკოების სიმღერათა“ შესავალში გამოიკვეთა და განისაზღვრა როგორც გზა უმანკოებიდან, ანუ ბავშვობიდან მოწიფულობის ხანის გამოცდილებისაკენ და გამოცდილების შეძენით – თვისობრივად უფრო მაღალი საფეხურის უმანკოებისაკენ.

Poetic Metaphor in the English Romantic Text

(Based on William Blake's Poetry)

The thesis is devoted to the study of poetic metaphor in the English romantic text, which is carried out on the material of William Blake's poetry, to be more concrete, on the basis of his "Songs of Innocence".

The relevance of the research is predetermined by the following factors:

1. Despite the fact that metaphorical thought has been a subject for special studies since the time of Aristotle, the scope of the research still continues to broaden and at present it attracts the attention of philosophers, logicians, linguists, psychologists, literary critics and many others, who focus on different aspects of this complex phenomenon;
2. Another factor, that predetermines the relevance of our research, is the unilateral character of the works devoted to the study of metaphor as they are mostly oriented on the cognitive aspect of this verbal phenomenon while its linguocultural aspect is completely ignored;
3. The last factor, that makes our thesis more important, is the significant role Blake and his poetry played in the development of romanticism in Britain. Critics (Daugherty 1960; Larrissy 1985; Nathan 1975, and others) claim that he was among those famous six poets, known as the "Big Six," who are historically supposed to have formed the core of the Romantic movement of late 18th and early 19th century England. Being chronologically earliest among these writers (Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats), Blake could not have adopted any established model of romantic discourse. He was actively engaged in trying to create a new kind of poetry that emphasized intuition and imagination over reason and the pastoral over the urban, focusing on the reconciliation of man and nature. Such an attitude reflects what might be called the dominant theme of Romantic Poetry: the filtering of natural emotion through the human mind in order to create art, coupled with an awareness of the duality created by such a process. By bringing his unconventional perspective to bear on such subjects as religion, morality, art, and politics, Blake has become recognized both as social rebel and as a 'hero of the

imagination' who played a key role in advancing the Romantic revolt against rationalism (Daugherty 1960: 23). Blake held the radical view that "Nature is imagination itself, and that exercise of the imagination leads to wisdom and insight, and that poetry, painting and other imaginative pursuits serve as 'vehicles for vision'" (Daugherty 1960: 24).

Proceeding from the above-mentioned, **the aim of our research** is the interdisciplinary linguocultural study of romantic discourse on the basis of Blake's cycle "Songs of Innocence" which is regarded to be crucial in understanding his poetry.

In accordance with the general aim of the research, the following **specific objectives** have been attained:

7. We have studied and critically generalized a number of works on metaphor on the basis of which we differentiate metaphorical theories into two types: a) classic, i.e. *traditional metaphorology* that is represented in the university textbooks on stylistics by Galperin, Enkvist, Kukharensko and others, and b) *modern problematic metaphorology* that is focused on different aspects of this multidimensional verbal phenomenon (Cf. Ortony, Davidson, Black, Ricoeur, Levin. Cf. also monographs: "Metaphor and Thought – 1993", "Researching and Applying Metaphor – 1999", "Metaphor and Symbol – 1997". We consider that the study of poetic metaphor should be based on the synergy of these traditional and modern problematic theories;
8. We have considered poetic metaphors via interparadigmatic and interdisciplinary analysis that enabled us to reveal the genesis and evolution of modern metaphorology on the basis of which we have been able to define its anthropocentric essence. We have shown that the relevant research of poetic metaphor requires the synthetic study of its cognitive and linguocultural aspects;
9. Accordingly, we have worked out specific research methodology with its conceptual apparatus that is of paramount importance for carrying out interdisciplinary metaphorological research;
10. And finally, we have studied Blake's "Songs of Innocence" via interparadigmatic and interdisciplinary analysis on the basis of which we have revealed and defined the megametaphoric and metathematic essence of its "Introduction" that finds its further realization in the songs which follow it.

The scientific novelty and theoretical value of the present paper are determined by the fact that the linguocultural research of the above-mentioned problems with the help of the interdisciplinary methodology implying the synergy of linguistic (i.e. text-linguistic based) and literary studies enabled us to reveal and define the metaphoric structure of Blake's "Songs of Innocence" on three textual levels – mega-, macro- and microlevels according to which we consider the "Introduction" to the "Songs of Innocence" as a megatext, resp. a megametaphor containing the metatheme that integrates Blake's both cycles "The Songs of Innocence and of Experience" into one whole as a dilogy.

The practical value of the thesis lies in the fact that it contains interesting material that can be successfully used in such theoretical university courses as text linguistics and text interpretation, stylistics of the English language and the history of British romantic poetry.

As for the methods, employed in our research, they represent a system of such interrelated **concrete methods** as componential and contextual analyses of lexical entities that enabled us to define their metaphorical essence, and discourse analysis of lingual units, implying their analysis via interactional and intersubjective principles.

The structure and volume of the work are consistent with the aim and objectives of the research. The dissertation consists of an introduction, three chapters and conclusion, followed by the list of references.

In the introduction we give arguments for the choice of the research problem, define the aim and objectives of the thesis, focus on its scientific novelty and relevance as well as on its theoretical and practical values. In the introduction we also formulate the interparadigmatic and interdisciplinary methodology of research that forms a theoretical basis for carrying out linguocultural analysis of Blake's poetry.

In the first chapter – "Modern Metaphology and Verbal Romantic Metaphor as a Linguocultural Problem" – we substantiate and develop the research problematic in details. This chapter is theoretically and methodologically related to such paradigms of modern linguistic research as anthropocentrism, cognitivism, culturocentrism and interdisciplinarity, the synergy of which underlies our research of Blake's poetic metaphorology.

In the second chapter – "Romantic Literary Culture and Poetic Metaphor as a Linguocultural Problem: the Concept of 'Metatext' and Romantic Metatext as a Construct" – we associate

the set of general problems already discussed in the previous chapter with the problems of romantic poetic culture. We concentrate on the interaction of such aesthetical, textual and denotational (nominational) categories as cohesion, metatext and metatheme; in other words, we introduce and define the set of concepts that will find its practical application in the final chapter.

The third chapter – “Romantic Discourse, Romantic Metatext and Blake’s Poetic Metaphor as a Linguocultural Problem” – is devoted to the interdisciplinary linguocultural study of Blake’s cycle “Songs of Innocence”. We focus on the metathematic multilayered structure of the “Introduction” to “Songs of Innocence” which is crucial to an understanding not only of Blake’s “Songs of Innocence”, but his whole poetry as well.

In the conclusion we summarize the main findings and results of our research.

Linguocultural Analysis of Blake’s “Songs of Innocence”

Blake’s Romantic Discourse and the *Introduction* to *Songs of Innocence* as a Megametaphor. Ever since the book was first issued in 1794 by the author himself, literary critics have debated the question of whether in this poem Blake intended to present his own commentary on the process of poetic creation, or simply to express in verse different visions of the state of innocence as either untainted by experience, or already penetrated by it. For instance, Joseph Wicksteed (1928), William Bowden (1953), Robert Gleckner (1959) and Eric Donald Hirsh Jr. (1964) read the *Introduction* as a Blakean commentary upon the process of artistic creation claiming that the poem represents a symbolic account of the way Blake was inspired to compose the *Songs of Innocence*. Others, among them Northrop Frye (1947), Howard Justin (1952) and Zachary Leader (1981) concentrate on children and childhood as two components of Blake’s conception of innocence.

Research novelty. Different from them, our analysis is focused on the multilayered reading of the *Introduction* which helps to reassess its thematic and motif structure. We consider the text under study as one “large” metaphor, i.e., a megametaphor, expressing in a rather compressed way the metatheme of Blake’s cycles *Songs of Innocence and of Experience* in its complexity.

Our research approach to the study of Blake's metaphors is connected with the thematic and motif structure of his songs which can be represented on three textual levels:

1. on the megalevel uniting Blake's both cycles of poems – *Songs of Innocence* and *Songs of Experience* – into a whole as a diology. As the subtitle of the collection indicates, Blake himself characterized innocence and experience as “the Two Contrary States of Human Soul” (Blake 1794). Critics of Blake's poetry (Justin 1952; Gleckner 1959; Zverev 1982; 1997 and others) are unanimous to articulate that true innocence is impossible without experience. Gleckner claims that innocence is a temporary state which implies either a retreat to infantilism or a progress to a higher innocence through experience (Gleckner 1959: 87). We assume that it is the underlying sense connectivity of these cycles that creates what we term the “metatheme” of Blake's collection of songs, which is multilayered. It implies that the thematic structure of Blake's cycles is made up of two central themes: the theme of “innocence” connected with the stage of childhood, and the theme of “experience” associated with adulthood. These two themes are interconnected via fundamental values and symbols of Christianity, as well as exact and expressive imagery reflecting the experience Blake has undergone in composing his songs “from a piper to a Bard” (Gleckner 1959). It is just this kind of mediate relationship of the central themes that creates the wholeness of *Songs of Innocence and of Experience* and enables us to speak about the existence of the multilayered metatheme.

2. on the macrolevel implying the existence and functioning of the above-mentioned metatheme within either of these two cycles;

3. on the microlevel when the metatheme is perceived through the lens of each single poem within the cycle.

Thus, our study of Blake's metaphors is based on the idea of the multilayered metatheme which exists on the above-mentioned three textual levels of his poetry: on the megalevel, when the metatheme unites both cycles into a cohesive whole; on the macrolevel, “monocyclic” by nature, as the metatheme refers to the set of texts within either of these two cycles; and on the microlevel, when it functions within each single text.

Proceeding from this classification of the textual levels, the *Introduction* to *Songs of Innocence* should be considered as a microlevel expression of Blake's metatheme. However, critics focus on the paramount importance of the “Introduction” to an understanding of the songs

which follow it. For instance, Joseph H. Wicksteed suggests that this poem is a microcosm for the entire book of 'songs' (Wicksteed 1928: 61). Later he concludes that the "Introduction" is in fact more than an introduction to the Songs of Innocence; it is like an early sonata whose form was to dictate that of the later symphonies" (1928: 81). Zachary Leader also considers the "Introduction" as the model for reading the rest of the poems in 'Innocence', claiming that the *Introduction* "unifies Innocence by encouraging us to think of each plate that follows as one of the Piper's songs about 'a lamb'" (Leader 1981: 75). Ronald Paulson broadens the scope of the poem asserting that "the poetic development beginning in Innocence and ending in Experience commences in the 'Introduction' to Innocence" (Paulson 1987: 131).

We therefore consider that the *Introduction to Songs of Innocence* should contain the metatheme in its wholeness, though in a maximally compressed way. In order to develop the above-given idea, we have to define how the *Introduction to Songs of Innocence* is related to the romantic metatext (i.e., stereotype model of a text) in general, and to Blake's metatheme in particular. Such a bilateral interpretative approach to the text under study reveals its megametaphoric essence, presenting it as one "large" metaphor.

The interdisciplinary methodology of research. The central linguistic category of any text integrating within itself all other categories, be it of syntactic, semantic, or pragmatic nature, is the category of **cohesion** which "makes text a text" (Halliday and Hassan 1976; Beaugrande and Dressler 1981; Galperin 1981). We focus on cohesion inasmuch as we think that romantic metatext ought to be interpreted both as a concept and as a model within the framework and as based on this textual category. On the other hand, from the viewpoint of literary theory (or rather literary aesthetics) it is the category of **imagination** that is considered as the kernel one since it is just the category that performs the generative function of the metacategory in romantic artistic culture, uniting both its verbal and non-verbal forms.

Accordingly there arises a question: What should be considered as the conceptual nucleus of the romantic metatext if we make a synthesis of the categories of cohesion and imagination? There is only one possible answer to this question: cohesion of a romantic text is different from that of a non-romantic text since cohesion as a textual category undergoes romantic transformation in a romantic text. Proceeding from this idea, we assume that the **semantic space of a romantic text** is a space that is continuously being transformed by imagination. In other words,

a romantic text, whichever romantic poet it belongs to, should represent one “large” metaphor, extended and covering the space of the whole text, since it is metaphor that should be considered as a symbolic means of artistic transformation of reality.

Correspondingly, “metaphoricity” as a phenomenon within the framework of a romantic text presumably represents a relative notion the essence of which lies in the following: if we consider the whole romantic text as one “large” metaphor or as a “megametaphor”, this being inevitable both theoretically and methodologically, then it is within this megametaphor that we single out what can be called “metaphors on macro- or microlevels”, the term “metaphor” being understood in its traditional meaning (Goatly 1997). Such research perspective makes it necessary to refer not only to the notion of **metatext** (i.e. a stereotype of a romantic text), but to that of a **metatheme** as well, because an introduction, however limited its textual borders might be, will differ semantically from the rest of the texts that follow it (the term “semantics” being used in its widest sense, i.e., without being contrasted to syntax or pragmatics). The peculiarity of this difference implies that an introduction should integrate within itself the metatheme of the poetic cycle the introduction to which it represents.

The last methodological moment we would like to focus on is the interpretative approach to text analysis which implies **interaction between the text and its reader**. This kind of analysis is dynamic and procedural by nature as it emphasizes the mental activities of the reader who is engaged in building the world of the text, which is based on his/her background knowledge of the world in general, and how states and events are characteristically manifested in it. The reader has to activate such a knowledge, make inferences and constantly assess his or her interpretation of the text through the lens of its socio-cultural context in order to figure out how the author’s ideas are verbally embodied in the text (Beaugrande and Dressler 1981: ch.III; Kirvalidze 2008: 19-25). As Wolfgang Iser claims, “The reader is drawn into the events and made to supply what is meant from what is not said. What is said only appears to take on significance as a reference to what is not said; it is the implications and not the statements that give shape and weight to the meaning. But as the unsaid comes to life in the reader’s imagination, so the said ‘expands’ to take on greater significance than might have been supposed” (Iser 1980: 111). And if the reader succeeds in interpreting the author’s message conveyed in the text adequately, text analysts consider it as the reader’s “virtual meeting” with the writer (Kirvalidze 2008: 19).

Text Analysis. Thus our research perspective implies the interdisciplinary (literary-linguistic) and interactional interpretative analysis of the text that will enable us to show how the multilayered essence of the metatheme of Blake's cycles is realized within the structure of the *Introduction to Songs of Innocence*. Here is the *Introduction* (Blake 1794):

Introduction

Piping down the valleys wild,
Piping songs of pleasant glee,
On a cloud I saw a child,
And he laughing said to me:

'Pipe a song about a Lamb!'
So I piped with merry cheer.
'Piper, pipe that song again.'
So I piped: he wept to hear.

'Drop thy pipe, thy happy pipe;
Sing thy songs of happy cheer:'
So I sang the same again,
While he wept with joy to hear.

'Piper, sit thee down and write
In a book, that all may read.'
So he vanish'd from my sight;
And I pluck'd a hollow reed,

And I made a rural pen,
And I stained the water clear,
And I wrote my happy songs
Every child may joy to hear.

Let us first single out in the *Introduction* the nouns, the set of which makes the metathematic structure of the text. In our opinion such lexemes are: *piper*, *child*, *Lamb*, *song*, *book* and *pen*. Let us also single out the verbs – *to pipe*, *to laugh*, *to weep*, *to sing*, *to write*, *to stain* – that have the same function in the text. While doing so, we should certainly take into consideration not only the thematic structure which we logically deduce from our background knowledge of both romanticism (in the general sense of the term) and Blake's poetry, but also the fact that

each lexeme should be loaded with a certain polysemanticism which reveals its metaphoric essence. At the same time we think it necessary to underline that though we discriminate between the thematic and the motif structures of the text, the latter being represented by two motifs in the *Introduction* – that of Day and that of Night, it does not mean at all that there is a gap between these textual aspects: a theme necessarily implies a motif and vice versa.

How are we supposed to single out the lexemes indicating the motif structure of the “Introduction”? We would like to remark from the very beginning that the motif structure of the text is indicated with less directness, though even a superficial analysis of the text can make it tangible. We think that nouns such as *glee, cloud, cheer, joy*, etc., verbs – *to laugh, to pipe*, adjectives – *pleasant, merry and happy* refer indirectly to the “day” motif; in other words, they imply that the discourse between the piper and the child (respectively between the poet and an innocent man) is taking place during a daytime; while the words *sit thee down* refer indirectly to the “night” motif pointing out that it is high time to sit down and write, time being probably associated with the evening. This idea is supported later by the phrase *vanish’d from my sight* as it implies the child’s disappearance in the darkness of the night that has fallen.

We may certainly assume that the selection of these lexemes is not a very precise one, but we have already mentioned that it is impossible to draw a “demarcation line” between a theme and a motif of the text. We therefore think it is not sufficient to single out lexemes according to the thematic or motif features they imply. What seems crucial is to define their metaphoric essence. Consequently the following stage of our analysis should be exclusively of metaphorological nature. We’ll single out and analyze the lexemes that undergo metaphorization. At the same time we should remember that the *Introduction* represents a “large” metaphor or a megametaphor whereas the lexemes under discussion will be considered as the dominant constituents of this megametaphor. Hence we think it essential to find out under the impact of which factors these lexemes are subjected to metaphorization.

As it has already been mentioned above, we have to deal not just with one of the texts by Blake, but with the *Introduction* to the first cycle. Since the cycle of *Innocence* precedes the cycle of *Experience*, we can assume – and it is the hypothesis underlying our research – that the text under study is supposed to represent an introduction to Blake’s both cycles as a whole, as a megatext. We think that such an assumption is of paramount importance for our metaphoro-

logical analysis. It implies that the *Introduction* to *songs of Innocence* should contain within itself the metatheme of the dilogy, in however compressed a form, and this will serve as the basis for both the surface and underlying sense connectivity of its constituent cycles. Therefore we consider the metatheme as crucial for our metaphorological analysis.

The term “metatheme” having been defined as the basis for the cohesion, that is, structural-semantic integrity of the text under study, it would be natural to observe and analyze this integrity via the concept which should express the genesis of any romantic text, i.e., its artistic and aesthetic origin. We think that the role of such a concept should be ascribed to the concept of **romantic discourse** as it is just this kind of discourse to which Blake’s poetry owes its metaphoric essence. We therefore consider it crucial to reveal how romantic discourse with its “interactionalistic” inner structure finds its realization in the *Introduction* to *Songs of Innocence* which represents a dialogue between the one represented by the deictic *I* and the one denoted by the noun *a child*. It is clear that both participants of the dialogue (*I* and *a child*) are represented metaphorically, but how should this dialogical structure of metaphorization underlying in its turn the metatheme of Blake’s cycles be understood? To reveal the megametaphoric essence of the *Introduction* we’ll first analyze all the key lexemes in the surface structure of the text in their sequential order and then by establishing meaningful relationships among them we’ll try to draw up our summarizing conclusions.

The *Introduction* opens with the line – *Piping down the valleys wild* – where each word is used metaphorically depicting a usual pastoral scene. The word *piping* means playing the pipe, though in romantic discourse *piping* acquired a metaphorical meaning figuratively denoting poetic art. Alexander S. Gourlay, the compiler of the glossary of terms, names and concepts in Blake’s poetry, defines the word *piper* as “the shepherd-poet of Arcadia who traditionally whiles away his days playing a homemade panpipe and making up songs of love, loss, and the natural world” (Gourlay 2003: 285). *Valleys* indicate fields, meadows but, proceeding again from the pastoral essence of romantic discourse, it is supposed to refer metaphorically to the human world, contemporary of that of Blake’s. As for the following word *wild*, it seems to modify figuratively the world as represented by the humans who have not as yet cognized themselves, and who are at the first stage of innocence, since its highest stage may be reached only after acquiring life experience. This figurative meaning of the lexeme *wild* can be inferred

from its semantic structure as presented in dictionaries where the emphasis is placed on a natural state of being free from restraint or regulation, the state of being uncontrolled, untamed or uncultivated.

The second line – *Piping songs of pleasant glee* – semantically continues the preceding line, referring to the psychological atmosphere in which a discourse between the piper-poet and a child should take place. This line also bears metaphorical meaning: we assume that *songs of pleasant glee* in this co-text with the verb *pipe* should indicate metaphorically a pleasant state of selfish glee experienced by the piper at the moment when his piping does not carry yet the romantic message into which it turns after the dialogue with the child. If we take into consideration the multilayered essence of the metatheme contained in the *Introduction*, we should consider *Piping songs of pleasant glee* as an implication of one of its subthemes concerning the initial stage of the experience Blake has undergone from a poet to a Bard. To be more precise, it is the stage when the poet is busy “piping” poems for pure pleasure until he is interrupted by the visionary appearance of a child perched on a cloud: *On a cloud I saw a child*.

We assume that by these words Blake expresses, in however dilute a form, not only the structure of his romantic discourse but its intention as well: *a child* metaphorically refers to a man who is at the first stage of innocence, and whom the poet hopes his discourse would enable first to perceive (cognize) his own innocence and then to gain some experience so that in the end he might reach a qualitatively new and higher, i.e., more complex stage of perfect innocence (cf. Gleckner 1959). Our assumption can be substantiated by the phrase *on a cloud*, which figuratively denotes the unsteady grounding of the child, implying lack of experience, so characteristic of childhood as the stage of innocence in man’s life. However, this child who appears to the piper *on a cloud* is no image from the real world of childhood but a visionary being born of his mind, and this child of the piper’s imagination contains and reflects the world of adult awareness: to sense sorrow beneath apparent happiness and to cry for joy.

Blake himself considers innocence and experience as "the Two Contrary States of the Human Soul" (Blake 1794). He juxtaposes the innocent world of childhood against an adult world of corruption as “without contraries there is no progression”. At the same time Blake believed that true innocence is impossible without experience. His categories of "Innocence" and "Experience" are modes of perception that tend to coordinate with a chronology that would be-

come standard in Romanticism: childhood is a time and a state of protected innocence, but not immune to the fallen world and its institutions. Therefore we consider *a child* as a dominant metaphor which creates the textual semantic space directing the inner vector of the set of lexical entities which metaphorically refer to religious themes and imagery, so characteristic of Blake's poetry.

Having discussed the metaphoric and text-organizing essence of the word *child*, we would like to focus on the lines opening a discourse between the child and the piper-poet during which the author introduces into the text the themes of God and Christianity. Certainly God and Christianity figure centrally in Blake's works, constituting their intellectual centre from which he drew inspiration. In the *Introduction* Blake refers to God metaphorically, making allusion to a Biblical lamb which is used as a synonym for God:

And he laughing said to me:

'Pipe a song about a Lamb!'

Generally, Christianity is full of allusions to lambs, such as Agnus Dei / Lamb of God, Christ as the shepherd, and the lamb that "lays with the lion" as a sign of peace and meekness. Since it is common to capitalize a regular noun when it symbolizes God, Blake too capitalizes "Lamb" when he refers metaphorically to Christ saying: *Pipe a song about a Lamb!* What attracts our attention is the use of an indefinite article that seems a bit paradoxical in this case: *a Lamb* – instead of *the Lamb*. We assume that in the given co-text this use of an indefinite article with *Lamb* symbolizing God has some significant meaning which requires a special interpretation. If we refer back anaphorically to the speaker who produced these words, we'll see that they were uttered by *a child sitting on a cloud*; in other words, we have to do with an innocent, inexperienced person who is supposed to have rather a vague idea about Jesus Christ or the Gospel, or what the message of the New Testament is. But the child is eager to learn more about these things, so he asks the piper instead of playing some merry tune (i.e., *songs of pleasant glee*) to say something about the person known as a Lamb: *Pipe a song about a Lamb!* This is the inference that can be drawn from the co-text in which the child's words occur. The piper does what he is asked to do: *So I piped with merry cheer.*

We think that the use of the phrase *merry cheer* which describes the way how the song about the Lamb was piped suggests the idea that the child should have heard the story of Jesus

Christ's birth, and that this should have evoked his further interest to learn more about God: '*Piper, pipe that song again*'. Now we see that the child can't refer to God as *a Lamb* because, having probably heard the true story from the Gospel, Jesus has already become for him *the Lamb*. Therefore he prefers to employ anaphoric reference *that song again* to identify a Lamb with God. So the piper pipes again: *So I piped; he wept to hear*.

From the child's reaction to the song that *he wept to hear* we can infer that this time the child should have heard the story of Christ's crucifixion as he is overcome with sorrow and deep feelings for Jesus. If we compare the verbal phrases describing the child's mood before (*And he laughing said to me*) and after the discourse with the piper (*he wept to hear*), the contrast between their semantics indicates the full scale of the transformation the child has undergone since he heard the story of God. Accordingly, we read the *child* first as a symbol of happy innocence who understands the *Lamb* only as the infant Christ while in the later part the child's innocent faith is already tinged with sorrow by the knowledge of his crucifixion. The child then asks the piper:

'Drop thy pipe, thy happy pipe;

Sing the songs of happy cheer:'

What might this passage from the last phrase of the previous stanza *he wept to hear* to *the songs of happy cheer* mean? It certainly means that the child presumably has heard not only the story of Christ's crucifixion, but that of the resurrection as well.

So I sang the same again,

While he wept with joy to hear.

It is just this phrase – *he wept with joy to hear* – on the basis of which we come to the conclusion that the child has conceived the Gospel story in its integrity. Besides this, the fact that the child wept for both joy and sorrow perhaps indicates that these two states of the human soul are actually closer than they seem. Therefore we can suppose that dualistic thinking is so built into our ordinary language that the words hardly exist to enable us to think non-dualistically, i.e., holistically. The child urges the speaker:

'Piper, sit thee down and write

In a book, that all may read.'

We assume that the content of these two lines expresses the interactional or, if put in linguistic terms, the intersubjective essence of Blake's romantic discourse, suggesting the idea that the communication between the two subjects of the discourse has been established: on the one hand, man has perceived the poet's romantic message as the kind of knowledge that provides him with a steadier grounding than the one which is metaphorically referred to by the noun *cloud*; on the other hand, the piper has been given an opportunity of carrying out the mission of a romantic poet to write about God and Christianity so that *all may read*.

Having inspired the piper to write his songs in a book, the child then vanishes, leaving the poet to his task. Here the piper faces a choice: either he may return to the state of selfish glee in which he opened the poem, or he may crystallize his vague feelings of change into a creative act. The piper chooses creation, "the most divine act a human can perform". We find Robert F. Gleckner's interpretation of this passage of paramount importance. He claims that "though the visionary inspiration (like the child on a cloud) be lovely, creation involves knowledge of both ugliness and loveliness, joined with the imaginative ability to fuse both into a larger and higher loveliness. ... and only a mature conceptual creation in which both joy and sorrow are present will produce this higher loveliness" (Gleckner 1959: 88-89).

So the piper drops his instrument to fulfill his task by converting his freely composed song into written verses. The concluding stanza metaphorically describes the process of the piper turning into a poet:

And I pluck'd a hollow reed,
And I made a rural pen,
And I stain'd the water clear,
And I wrote my happy songs
Every child may joy to hear.

We consider this transformation both positive and negative. It is positive because the poet takes on a responsibility to compose not only pleasurable songs, but songs that are fraught with specific profound meaning. On the other hand, the artistic process of writing poetry is associated with the idea of sin and corruption: *And I stain'd the water clear*. Critics offer different interpretations of this line which elucidate its ambiguity. For instance, Howard Justin proposes two readings of this line: "by dipping my pen in the water, I stained it," and "I stained the water into clarity" (Justin 1952: 1). He interprets the "pen" as art, and the "water" as nature, thus

claiming that art leaves a blemish upon nature in order to clarify it. Edward Larrissy also associates the staining of water with corruption, suggesting that in writing down the songs the piper has corrupted the original inspiration of the idea (Larrissy 1985).

The incongruity of the values implied in the concluding stanza of the *Introduction* deepens when we continue with the further analysis of the text. As Heather Glen (1983) indicates, in the process of artistic creation the poet experiences a dual sensation of loss and empowerment since writing a book involves abstracting from real life that brings about the loss of face-to-face communication and spontaneity. However, such abstraction allows the poet to address a wider audience, stimulating their faculty of imagination so that *Every child may joy to hear*.

Conclusion. Thus, our analysis has revealed the megametaphoric essence of the *Introduction* containing within itself in a rather compressed way the multilayered metatheme of Blake's cycles *Songs of Innocence and of Experience* in its complexity. We have shown how the central themes of Blake's cycles – the theme of “innocence” connected with the stage of childhood, and the theme of “experience” associated with adulthood – are interconnected in the *Introduction* via fundamental values and symbols of Christianity, as well as exact and expressive imagery reflecting the experience Blake has undergone in composing the songs which follow. It is just this kind of mediate relationship of these two central themes that creates the wholeness of *Songs of Innocence and of Experience* and enables us to speak about the existence of their multilayered metatheme in the *Introduction* represented by a set of such lexemes as *piper*, *child*, *song*, *Lamb*, *pen* and *book*, metaphorically expressing the union of poet, inspiration, Christianity and writing poetry through the lenses of innocence and experience. The analysis of the rest of the songs (18 of them) that follow “the Introduction” has confirmed the correctness of our hypothesis concerning megametaphoric and metathematic essence of the “Introduction” since all the songs are integrated into one whole via the constituent elements of the metatheme, each finding its further development in particular songs.

რეფერირებული სამეცნიერო ლიტერატურა:

1. გამყრელიძე თ., კიკნაძე ზ., შადური ი., შენგელაია ნ., თეორიული ენათმეცნიერების კურსი. თბილისი: „თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 2003.
2. გაჩეჩილაძე ს., ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი. თბილისი, 1955.
3. გვენცაძე მ., „კომუნიკაციური ლინგვისტიკა და ტექსტის ტიპოლოგია“, თბილისი: „თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1986.
4. გრიგალაშვილი თ., კოგნიტური მეტაფორა ინგლისურ და ქართულ ენებში. ფილოლოგიის მეცნ. კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2005.
5. დავითიშვილი ნ., ლინგვისტური მეტაფოროლოგია და პოეტური მეტაფორის კვლევის პრობლემატიკა: ქრესტომათიული და პარადიგმული ასპექტები.// საქართველოს მეცნიერებისა და საზოგადოების განვითარების ფონდის საერთაშორისო პერიოდული სამეცნიერო ჟურნალი „ინტელექტი“, №3 (35), 2009: 98-100.
6. დავითიშვილი ნ., მხატვრული კულტურა და მეტაფორული ნომინაცია როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა. // საქართველოს მეცნიერებისა და საზოგადოების განვითარების ფონდის საერთაშორისო პერიოდული სამეცნიერო ჟურნალი „ინტელექტი“, №2 (34), 2009: 151 – 154.
7. დავითიშვილი ნ., მეტაფორული ნომინაცია როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი. // თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა: „ენა და კულტურა“, თბილისი, 2006: 72 – 78.
8. ენუქიძე რ., ლინგვისტური პრაგმატიკა და მხატვრული ტექსტის პროცესუალობა. თბილისი: „თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1990.
9. კირვალიძე ნ., ანთროპონიმთა მეტაფორიზაცია როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი და მათი ინფორმატულობა ტექსტში. //“ენა და კულტურა“, ფილოლოგიური სერია № 2, 2005. თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის ენისა

და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა: „ენა და კულტურა“, თბილისი, 2005: 187 – 191.

10. კირვალაძე ნ., კობახიძე შ., მეტაფორული აზროვნება და ხატოვანი შედარებები (თანამედროვე ინგლისურენოვანი პროზის მასალაზე). თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა: „ენა და კულტურა“, თბილისი, 2006.
11. ლეხანიძე გ., კომუნიკაციური ლინგვისტიკა. თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა: „ენა და კულტურა“, თბილისი, 2004.
12. ლეხანიძე გ., კულტუროლოგიის საფუძვლები. თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა: „ენა და კულტურა“, თბილისი, 2000.
13. ლეხანიძე გ., ანთროპოცენტრიზმი და კომუნიკაციური ლინგვისტიკა. თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა: „ენა და კულტურა“, თბილისი, 1998.
14. მატარაძე ნ., მხატვრული დეტალი როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი და ქვეტექსტური სემანტიკა მეოცესაუკუნოვან მხატვრულ ციკლში (ერნესტ ჰემინგუეის „მცირე პროზის“ მასალაზე). ფილოლოგიის მეცნ. კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი. თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი, 2005.
15. ნათაძე მ. და მნათაძე გ., რა არის ტროპი და როგორ აისახება მის ცვლაში ეპოქების სვლა. // „დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა: XX საუკუნე“. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომათა კრებული. თბილისი, 1988: 194 – 259.
16. სირაძე რ., ქართული კულტურის საფუძვლები. თბილისი, 2000.
17. ცანავა რ., მეტაფორა. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, სერია: ლიტერატურათმცოდნეობა. ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი, 2009.
18. ჭილაია ა., ლიტერატურისმცოდნეობის ძირითადი ცნებები. თბილისი, 1971.

19. **ჭილაია რ.**, ლიტერატურათმცოდნეობა. ენციკლოპედიური ცნობარი. თბილისი, 2007.
20. **Beaugrande, Robert and Wolfgang Dressler** (1981) Introduction to Text Linguistics. London: Longman. (Digitally reformatted 2002). http://www.beaugrande.com/introduction_to_text_linguistics.htm
21. **Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology**, J. Fernandez (Ed.). Stanford, CA: Stanford University Press, 1991.
22. **Black M.**, Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy. Itahaca-London: Cornell University Press, 1962: 25 – 47.
23. **Black M.**, How Metaphors Work. A Reply to Davidson. // Critical Inquiry, Vol. 6, 1979: 131 – 143.
24. **Blake, W.**, Songs of Innocence and of Experience, 1794. <http://www.online-literature.com/Blake/songs-of-innocence-and-experie/1/>
25. **Bowden, W.**, Blake's *Introduction to Songs of Innocence*. Explicator 11, Item 41, 1953.
26. **Chandler S.**, Metaphor comprehension: A connectionist approach to implications for the mental lexicon. // "Metaphor and Symbolic Activity" . A Quarterly Journal Vol. 6(2). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1991: 227-258.
27. **Characteristics of Romanticism**. Retrieved from: http://www.readwritethink.org/files/resources/lesson_images/lesson1142/CharacteristicsRomanticism.pdf, 2010.
28. **Chiappe D. & J. Kennedy**, Literal Bases for Metaphor and Simile. // "Metaphor and Symbol", Vol.16, No.3, 2001, pp. 249-276.
29. **Chiappe D., J. Kennedy**, Are Metaphors Elliptical Similes?// "Journal of Psycholinguistic Research", Vol. V29, No. 4, 2000, pp. 371-398.
30. **Cognition and Figurative Language**, R. Honeck and R. Hoffmann (Eds.). Hillsdale, NJ: Erlbaum. 1980.
31. **Cooper D.**, Metaphor, Oxford: Blackwell. 1986.
32. **Daugherty, J.**, William Blake, Retrieved from: <http://www.enotes.com/william-blake-criticism/blake-william> Source: Poetry Criticism, ©1995 Gale Cengage.
33. **Davidson D.**, What metaphors mean. In: On Metaphor, S. Sacks (Ed.). Chicago, IL: University of Chicago Press. 1979.

34. **Edwards, D.** Discourse and Cognition. London: Sage, 1997.
35. **Enkvist N.E.,** Linguistic Stylistics. The Hague: Mouton, 1983.
36. **Fernandez, J.W.** Persuasions and Performances: The Play of Tropes in Culture. Chicago, IL: University of Chicago Press. 1986.
37. **Fogelin, R.J.** Figuratively Speaking. New Haven, NJ: Yale University Press. 1988.
38. **Frye, N.,** Fearful Symmetry. Princeton: Princeton University Press, 1947.
39. **Galperin I. R.** Stylistics, second edition. Moscow: "Higher School" 1977.
40. **Gibbs, R.W. & H. Colston.** The cognitive psychological reality of image schemas and their transformations. In: "Cognitive Linguistics", 6: 1995. 347-378.
41. **Gibbs, R.W.** Process and products in making sense of tropes. In: Metaphor and Thought, A. Ortony (Ed.). New York: Cambridge University Press. 1993.
42. **Gillham D.** "William Blake" Cambridge University Press, 1973.
43. **Gleckner, R. F.,** The Piper and the Bard. Detroit: Wayne State University Press, 1959.
44. **Glen, H.,** Vision and Disenchantment: Blake's Songs and Wordsworth's Lyrical Ballads. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
45. **Glucksberg S. & C. Haught.** On the Relation Between Metaphor and Simile: When Comparison Fails. // "Mind & Language", Vol. 21, No.3, 2006, pp. 360-378.
46. **Glucksberg, S. & B. Keysar.** Understanding metaphorical comparisons: Beyond similarity. // Psychological Review, 97 (1). 1990: 3-18.
47. **Glucksberg, S. and M. S. McGlone.** When love is not a Journey: What metaphors mean. Paper presented at the Metaphor and Cognition Conference, Tel Aviv, Israel. 1992.
48. **Goatly A.,** The Language of Metaphors. London: Routledge. 1997.
49. **Goatly, A.,** The Language of Metaphors. London: Routledge, 1997.
50. **Gordon W. J. J.,** The Metaphorical Way of Knowing. Cambridge, MA: Porpoise. 1966.
51. **Gourlay, A.,** An Emergency Online Glossary of Terms, Names and Concepts in Blake, 2008. <http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/glossary.xq?chunk.id=glossary&toc.depth=1&toc.id=0>
52. **Gualdoni, A.,** Reflections on William Blake's "The Lamb": Analysis of a Peaceful, Spiritual Poem. Feb 10, 2010. <http://www.suite101.com/content/reflections-on-william-blakes-the-lamb-a199619>
53. **Halliday, M. & R. Hassan,** Cohesion in English. London: Penguin Books, 1975.

54. **Harris R., M. Lahey & F. Marsalek.** Metaphors and images: Rating, reporting and remembering. In: "Cognition and Figurative Language", R. Honeck and R. Hoffmann (Eds.). Hillsdale, NJ: Erlbaum. 1980: 84-102.
55. **Hawkes T.,** Metaphor (2-nd edition). London: Routledge.1984.
56. **Hirsch, E. D. Jr.,** Innocence and Experience: an Introduction to Blake. Chicago: University of Chicago Press, 1964.
57. **Holyoak K. & P. Thagard,** Analogical mapping by constraint satisfaction. // "Cognitive Science", 13. 1989: 295-355.
58. **Indurkhaya B.,** Metaphor and Cognition: An Interactionist Approach. Dordrecht: Kluwer. 1992.
59. **Morner R. & R. Rausch,** Introduction to Romanticism. In: NTC's Dictionary of Literary Terms. Chicago: NTC Publishing Group, 1997. Retrieved from: <http://www.uh.edu/engines/romanticism/introduction.html>, 2010.
60. **Iser, W.,** 'Interaction between Text and Reader.' In: Sulleiman, Susan R. and Ingve Crossman (eds), The Reader in the Text. Princeton: Princeton University Press, 1980: 106 – 119.
61. **Justin, H.,** "Blake's 'Introduction' to the Songs of Innocence." Explicator 11, Item 1, 1952.
62. **Kazin, A.,** An Introduction to William Blake. 1997. <http://www.multimedialibrary.Com/articles/kazin /alfred/blake.asp>
63. **Kintsch W. & A. Bowles,** Metaphor Comprehension: What Makes a Metaphor Difficult to Understand? // "Metaphor and Symbol", Vol.17, No.4, 2002, pp. 249-262.
64. **Kirvalidze, N.,** A University Course in Text Linguistics. Tbilisi: Ilia Chavchavadze State University Press, 2008.
65. **Kittay E.,** Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure. Oxford: Oxford University Press. 1987.
66. **Lakoff G. & M. Johnson,** Metaphors We Live By, University of Chicago Press, Chicago 1980.
67. **Lakoff G. & M. Turner,** More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1989.
68. **Lakoff G.,** The contemporary theory of metaphor. In: Metaphor and Thought, A. Ortony (Ed.) 2nd edition. New York: Cambridge University Press. 1993: 125-138.
69. **Larriissy, E.,** William Blake. Oxford: Basil Blackwell, 1985.

70. **Leader, Z.**, Reading Blake's Songs. Boston: Routledge and Kegan Paul, 1981.
71. **Leech G.**, A Linguistic Guide to English Poetry. London: Longman, 1969.
72. **Levin S.R.**, The Semantics of Metaphor. Baltimore, PA: John Hopkins University Press, 1977.
73. **MacCormac E.R.**, A Cognitive Theory of Metaphor. Cambridge, MA: MIT Press, 1985.
74. **Mahon J.E.**, Review of 'The Poetics of Mind' by R. Gibbs. // International Journal of Philosophical Studies, 4. 1996: 202-203.
75. **Metaphor and Symbol**, Quarterly Journal, ISSN: 1092 – 6488 (Print), 1532 – 7868 (Online), Taylor & Francis Group, 1997 – current.
76. **Metaphor and Thought**, A. Ortony (Ed.). New York: Cambridge University Press, 1979:
77. **Miall D. (Ed.)**. Metaphor: problems and perspectives. Brighton: Harvester. 1982.
78. **Miller G.**, Images and models, similes and metaphors. In: "Metaphor and Thought", A. Ortony (Ed.). New York: Cambridge University Press, 1993: 67-81.
79. **Murphy G.**, On metaphoric representation. Cognition, 60. 1996: 173-204.
80. **Nathan N.**, Prince William B. (The Philosophical Conceptions of William Blake). The Hague – Paris: "Mouton" 1975.
81. **Ortony A.**, The role of similarity in similes and metaphors. In: "Metaphor and Thought", A. Ortony (Ed.). New York: Cambridge University Press, 1979: 126-139.
82. **Paulson, R.**, "Blake's Revolutionary Tiger." In: William Blake's Songs of Innocence and of Experience. New York: Chelsea House, 1987: 123 – 132.
83. **Pollio H. & M. Pickens.**, The developmental structure of figurative competence. In: "Cognition and Figurative Language", R. Honeck and R. Hoffmann (Eds.). Hillsdale, NJ: Erlbaum. 1980: 214-222.
84. **Quinn N. & D. Holland (Eds.)**. Cultural Models in Language and Thought. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
85. **Quinn N.**, The cultural basis of metaphor. In: "Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology", J. Fernandez (Ed.). Stanford, CA: Stanford University Press, 1991: 167-175.
86. **Researching and Applying Metaphor (Cambridge Applied Linguistics)**, Lynne Cameron & Graham Low (Eds.), Cambridge University Press, 1999.

87. **Ricoeur P.**, the Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling. // Critical Inquiry, 1978, vol.5, № 1, pp. 143 – 159.
88. **Sacks S.(Ed.)**. On Metaphor. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1979.
89. **Sagar, K.**, Reading Blake: Songs of Innocence and Experience. <http://www.keithsagar.Co.uk/Blake/index.html> [Copyright Keith Sagar 2002].
90. **Searle J.**, Metaphor. In: “Metaphor and Thought”, A. Ortony (Ed.). New York: Cambridge University Press, 1979: 264-276.
91. **Singer M.**, Discourse inference processes. In: “Handbook of Psycholinguistics”, M. Gernsbacher (Ed.). New York: Academic Press, 1994: 118-127.
92. **Steen G.**, Understanding Metaphor in Literature: An Empirical Approach. London: Longman, 1994.
93. **Utsumi A.** Interpretive Diversity Explains Metaphor-Simile Distinction. // “Metaphor and Symbol”, Vol. 22, No.4, 2007, pp. 291-312.
94. **Wicksteed, J.H.**, Blake’s Innocence and Experience. New York: E.P. Dutton and Company, 1928.
95. **Zverev, A.**, ‘William Blake’ (in Russian). In: Foreign Literature, Moscow, 1997, #7. <http://www.philology.ru/literature3/zverev-97.htm> (Зверев, Алексей. Уильям Блейк. Иностранная литература, Москва, 1977, № 7).
96. **Азнаурова Э. С.**, Очерки по стилистике слова. Ташкент: «Просвещение», 1973.
97. **Арнольд И.**, Стилистика современного английского языка, Ленинград: «Просвещение», 1981.
98. **Арутюнова Н.**, Метафора и дискурс, In: «Теория метафоры», Москва, «Прогресс», 1990: 5-33.
99. **Бабенко Л., Ю. Казарин**, Лингвистический анализ художественного текста, Москва: «Флинта», 2004.
100. **Бахтин М.М.**, Эстетика словесного творчества. Москва: «Искусство», 1979.
101. **Блек М.**, Метафора. В кн.: «Теория Метафоры», Арутюнова Н.Д. (Ред.) Москва: «Прогресс», 1990: 153-172.
102. **Борботько Л. А.** О разграничении понятий «метатекст», «паратекст», «интертекст» и «сверхтекст» (на материале современных пьес). // Вестник МГОУ Серия «Лингвистика», №2, 2011: 19 – 23.

103. **Вежбицкая А.**, Сравнение – Градация – Метафора. В кн.: «Теория Метафоры», Арутюнова Н.Д. (Ред.). Москва: «Прогресс», 1990: 133-152.
104. **Вежбицкая Анна**, Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики; Москва: «Языки славянской культуры», 2001.
105. **Вежбицкая А.** Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. М., 1978. С. 402 – 422.
106. **Гальперин И. Р.**, Текст как объект лингвистического исследования. Москва: «Наука», 1981.
107. **Гурочкина А.Г.**, Метаязык, метакоммуникация, метатекст (к объему содержания понятий).//Исследование познавательных процессов в языке: Когнитивные исследования языка. Выпуск V., 2009: <http://cognitiveres.ralk.info/files/kiapdf/volumeV/52-57.pdf>
108. **Девидсон Д.** Что означают метафоры. В кн.:«Теория Метафоры», Арутюнова Н.Д. (Ред.). Москва: «Прогресс», 1990: 173-193.
109. **Домашнев А., И. Шишкина, Т. Гончарова**, Интерпретация художественного текста, Москва: «Просвещение», 1989.
110. **Зверев А.**, Величие Блейка. In: “William Blake Selected Verse”, Moscow: “Progress Publishers”, 1982: 533-584.
111. **Карасик В.**, Языковой Круг (личность, концепты, дискурс), Москва: «Гнозис», 2004.
112. **Кобозева И.**, Лингвистическая семантика, Москва: «УРСС», 2004.
113. **Кононенко Б.**, Большой толковый словарь по култорологии, Москва: «Вере. Арт», 2003.
114. **Красных В;** Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология. Москва: «гнозис», 2002;
115. **Кубрякова Е., В. Демьянков, Ю. Панкрац, Л. Лузина**, Краткий словарь когнитивных терминов, Москва, 1996.
116. **Кухаренко В.**, Интерпретация Текста, Москва: «Просвещение», 1988.
117. **Лакофф Д. И М. Джонсон**, Метафоры, которыми мы живём. В кн.: «Теория Метафоры», Арутюнова Н.Д. (Ред.). Москва: «Прогресс», 1990: 387-415.
118. **Левин С.**, Прагматическое отклонение высказывания. В кн.: «Теория Метафоры» Арутюнова Н.Д. (Ред.). Москва: «Прогресс», 1990: 342-357.
119. **Лингвистический энциклопедический словарь.** М.: «Советская Энциклопедия», 1990.

120. **Маисурадзе М. В.**, Идея и образ человека в лирических циклах У. Блейка «Песни Невинности» и «Песни Опыта». Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. ТГУ им. И. Джавахишвили. Тбилиси, 1990.
121. **Макаров, М.**, Основы Теории Дискурса, Москва: "гнозис", 2003.
122. **Маслова В.**, Лингвокультурология, Москва: "Academia", 2004.
123. **Милюгина Е. Г.**, Метатекст барокко как лабиринт. In: Мировая культура XVII-XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». Серия "Symposium", выпуск 26. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002: 29-32/
124. **Минюшев, М. И.**, Социальная Антропология. Москва: «Академический Проект», 2004.
125. **Моррис Ч.**, Основания Теории Знаков. In: «Семиотика» (Антология), Москва: «Академический Проект», 2001: 76-89.
126. **Мосолова Л. (ред.)**, Основы теории художественной культуры, Санкт-Петербург: «Лань», 2001.
127. **Ноздрина Л.**, Поэтика Грамматических категорий, Москва: «Тезаурус», 2004.
128. **Ортега-и-Гассет Х.**, Две великие метафоры. В кн.: «Теория Метафоры» Арутюнова Н.Д. (Ред.). Москва: «Прогресс», 1990: 68-81.
129. **Ортон Э.**, Роль сходства в уподоблении и метафоре. В кн.: «Теория Метафоры» Арутюнова Н.Д. (Ред.). Москва: «Прогресс», 1990: 219-235.
130. **Падучева Е.**, Динамические модели в семантике лексики. В кн.: Языки славянской культуры, Москва, 2004.
131. **Рикёр П.**, Живая метафора. В кн.: «Теория Метафоры» Арутюнова Н.Д. (Ред.). Москва: «Прогресс», 1990: 435-455.
132. **Рикёр П.**, Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение». В кн.: «Теория Метафоры» Арутюнова Н.Д. (Ред.). Москва: «Прогресс», 1990: 416-434.
133. **Смирнова Н. А.**, Эволюция метатекста английского романтизма: БАЙРОН-УАЙЛЬД-ГАРДИ-ФАУЛЗ. Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора филологических наук. Москва, 2002.
134. **Степанов Ю.**, Основы общего языкознания, Москва: «Просвещение», 1975.

135. **Степанов, Ю.**, Константы: Словарь русской культуры. Москва: «Академический проект», 2001.
136. **Телия В.**, Вторичная номинация и её виды, In: «Языковая номинация», Москва: «Наука», 1977: 214-231.
137. **Теория метафоры**, Арутюнова Н. Д. (Ред.) Москва, «Прогресс», 1990.
138. **Телия В.**, Предисловие. In: «Метафора в языке и тексте», Москва: «Наука», 1988: 3-18.
139. **Тураева З. Я.**, Лингвистика текста (Текст: структура и семантика). Москва: «Просвещение», 1986.
140. **Тюпа В.**, Анализ Художественного Текста, Москва: «Academia», 2006.
141. **Тюпа В.**, Аналитика Художественного, Москва: «Лабиринт», 2001.
142. **Хоруженко К.**, Культурология (энциклопедический словарь), Ростов-на-Дону: «Феникс», 1997.
143. **Хроленко А.**, Основы лингвокультурологии. Москва: «Наука», 2004.

უილიამ ბლეიკის ციტირებული ლექსები:

W. Blake, *Songs of Innocence*, <http://www.theotherpages.org/poems/blake02.html#innocence>