საქართველოს სემიოტიკის საზოგადოება

სემიოტიკის ჯვლევის ცენტრი

სემიოტიკა

სამეცნიერო ჟურნალი

X

SEMIOTICS

SCIENTIFIC JOURNAL

თბილისი
Tbilisi
2011

UDC 81′22

მთავარი რედაქტორი
ცირა ბარბაქაძე

Editor-in-Chief
Tsira Barbakadze

რედაქტორები

Editors

თამარ ბერეკაშვილი
თამარ ლომიძე
გია ჯოხაძე

Tamar Berekashvili
Tamar Lomidze
Gia Jokhadze

© სემიოტიკის კვლევის ცენტრი 2011

ISSN 1512-2409

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

შინაარსი

დრო ენასა და კულტურაში, დროის სემიოტიკა

ელიზბარ ელიზბარაშვილი *(თელავი, იაკობ გოგებაშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
ჟან ბოდრიარის კულტურული ბულიონი და ქართული "ბულიონის" დრო 7

ინგა მილორავა *(თბილისი, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი)*
"ნივთი", როგორც დროის და კულტურული სივრცის სიმბოლო მოდერნისტულ ტექსტში 17

ადა ნემსაძე *(თბილისი, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი)*
კიტრიანი არყის ბოთლი/მზის ამოსვლის კუნძული (ორი ქრონოტოპული სიმბოლოს ანალიზისთვის) 29

რუსუდან ზექალაშვილი *(თბილისი, ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
დროის ფენომენი და მისი მეტაფორული ინტერპრეტაცია ენაში 37

მაია ჯალიაშვილი(*თბილისი, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი)*
დროის მეტაფიზიკა ქართულ მოდერნისტულ რომანში 48

ზეინაბ კიკვიძე *(ქუთაისი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
ერის ცნობიერებაში არსებულ იდიომათა დრო-სივრცული სემანტემები.....68

სალომე ომიაძე *(თბილისი, ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
პუნქტუალურობა, როგორც დროის კონცეპტის ერთ-ერთი შემადგენელი 77

ტარიელ დათიაშვილი *(ქუთაისი, დამოუკიდებელი მკვლევარი)*
უძრავი და მოძრავი (გლობალური და ლოკალური) დრო 81

ნინო გოგიაშვილი *(თელავი, იაკობ გოგებაშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
გზის სემიოტიკა ქართული მასალების მიხედვით 90

გია ჯოხაძე *(თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
დრო და ხსოვნა.....96

ნინო აბაკელია *(თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
"ორნამენტიზებული" დრო და სივრცე საქართველოს ტერიტორიაზე დაცულ ბრინჯაოს არტეფაქტებზე 104

სემიოტიკა და სხვა

ლალი გულედანი *(თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
"მამათა შეგონებანის" იდეურ-თემატური თავისებურებანი... 113

რუსუდან მირცხულავა *(თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
სიმბოლოს "ნამდვილობა" არტ-სესიაზე (არტ-თერაპიასა და ფსიქოლოგიურ არტ-ტრენინგში).....127

დალი ბახტაძე *(თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
გერმანული და ქართული კულტურის სემიოტიკა ხატოვანი აზროვნების ენობრივ სუბსისტემებში 136

დავით შავიანიძე *(ქუთაისი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
სიზმრის სემიოტიკა ეთნოგრაფიულ მასალებსა და მხატვრულ ლიტერატურაში 144

მაია მიქაუტაძე, გიგა ქამუშაძე *(ქუთაისი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
სამეტყველო კოდთა შერევით გამოწვეული სემანტიკური თავისებურებანი იმერხეველთა მეტყველებაში 152

ლაშა ჩხარტიშვილი *(თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, დოქტორანტი)*
სცენურ-სივრცითი მეტაფორის სემანტიკა რობერტ სტურუას სპექტაკლში "მეფე ლირი" 160

თამარ კიკნაველიძე *(თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, დოქტორანტი)*
პატრის პავის "თეატრალური ლექსიკონის" მნიშვნელობა თანამედროვე თეატრმცოდნეობაში 169

ლუიზა ხაჭაპურიძე, ია ხაჭაპურიძე *(ქუთაისი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
კულტურათა ინტეგრაცია და ენობრივი დესემანტიზაცია (მეგობარი/შეყვარებული/ბოიფრენდი) 176

ნანა ტრაპაიძე *(ბათუმი, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
ვერაგობა და/თუ სიყვარული 182

ირინე ჩაჩანიძე *(ქუთაისი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
სქესი და გენდერი: ლექსიკოგრაფიული პანორამა 196

შოთა ბარბაქაძე *(ქუთაისი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, მაგისტრი)*
"ღია" ადამიანები " ღია საზოგადოებაში".....204

თამარ ლომიძე *(თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
უცნაურისა და გაუცნაურების ცნებათა სემანტიკა მე-20 საუკუნის 10-20-იანი წლების კულტურაში 214

ათინათ მამაცაშვილი *(თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
წინააღმდეგობის გამომხატველი *სიტყვა* ფრანსის პონჟის და გიორგი ლეონიძის შემოქმედებაში 222

ცირა ბარბაქაძე *(თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
დაგინება და ფურთხება ქართულ საბჭოთა პოეზიაში 235

დავით თინიკაშვილი *(თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, დოქტორანტი)*
დროის აღქმა ავგუსტინესთან ანუ "შენში, სულო ჩემო, ვზომავ დროს" 242

ლალი ზაქარაძე *(ბათუმი, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
მერაბ მამარდაშვილი: ევროპული იდენტობის აღქმა – გზა თვითგამორკვევისკენ 247

თამარ ბერეკაშვილი *(თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი)*
იდენტობის პრობლემა – დრო და სარკე 253

ᲓᲘᲠᲝ ᲔᲜᲐᲡᲐ ᲓᲐ ᲧᲣᲪᲢᲣᲘᲐᲨᲘ ᲓᲘᲠᲝᲘᲡ ᲡᲔᲛᲘᲝᲢᲘᲙᲐ

ᲔᲚᲘᲖᲑᲐᲠ ᲔᲚᲘᲖᲑᲐᲠᲐᲨᲕᲘᲚᲘ

ᲟᲐᲜ ᲑᲝᲓᲠᲘᲐᲠᲘᲡ ᲙᲣᲚᲢᲣᲠᲣᲚᲘ ᲑᲣᲚᲘᲝᲜᲘ ᲓᲐ ᲥᲐᲠᲗᲣᲚᲘ "ᲑᲣᲚᲘᲝᲜᲘᲡ" ᲓᲠᲝ

ფრანგი ფილოსოფოსი ჟან ბოდრიარი თანამედროვე ევროპული პოსტინდუსტრიული საზოგადოების ანალიზისას გამოჰყოფს სოციო-კულტურული სივრცის რამდენიმე მახასიათებელს – მათ შორის ერთ-ერთ მთავარს – "ჟანრთა აღრევის კანონს". ეს არის სიტუაცია, როდესაც მოხსნილია სოციო-კულტურული სივრცის ტრადიციული, შინაგანი დიფერენციაცია და მისი ყველა სფერო ერთ დიდ "კულტურულ ბულიონში" (ბოდრიარის ტერმინი) აღირევა. 1990 წელს გამოცემულ წიგნში – "ბოროტების გამჭვირვალობა" (თავი "ორგიის შემდგომ") ფრანგი პოსტმოდერნისტი წერს, რომ თანამედროვე სივრცეში სექსი, ეკონომიკა, პოლიტიკა, მეცნიერება, ხელოვნება, სპორტი ერთმანეთისაგან გამიჯნულ "ტერიტორიებზე" აღარ არსებობს, ყოველი სფერო განიცდის "დეკომპენსაციას" – გადაიჟონება დანარჩენ სხვაში, განზავდება ყველაში და კარგავს თავის სპეციფიკას. ყოველი დისკურსი ყველგან "სახეზე მყოფია". ამ "პოლიტიკური და ინფორმაციული კულტურის ბულიონში" სექსუალურობა გარდაიქმნება ტრანსსექსუალურობად, ეკონომიკა – ტრანსეკონომიკად, პო-

ლიტიკა – ტრანსპოლიტიკად, ესთეტიკა – ტრანსესთეტიკად. ეს არის ისეთი მდგომარეობა, როდესაც ყველაფერი სექსუალურია, ყველაფერი პოლიტიკურია, ყველაფერი ესთეტიკური. წიგნის ცალკეული თავი თითოეული ფენომენის განხილვა-ილუსტრირებას ეთმობა.

ტერმინ „ტრანსპოლიტიკა"-ში იგულისხმება, რომ პოლიტიკა მოჩვენებით, მეორად არსებობაშია გადასული. მას არსებობა კი არ შეუწყვეტია და ამ სახით კი არ გამქრალა, არამედ უფრო ფარულ, თვალთმაქცურ არსებობას განაგრძობს. ეს ნიშნავს, რომ პოლიტიკა, როგორც რეალური ფენომენი, თავისუფლდება თავისი იდეებისაგან, კონცეპციებისაგან, თავისი არსებისაგან, ღირებულებისაგან, თავისი წარმომავლობისა და დანიშნულებისაგან და ადგას უსასრულო თვითწარმოების გზას. თითქოს ყველაფერი განაგრძობს ფუნქციონირებას, მაშინ როდესაც არსებობის საზრისი გაქრა. პოლიტიკური სფერო განაგრძობს ფუნქციონირებას საკუთარი შემადგენლობისადმი სრულ გულგრილობაში. ავტორი აქ დასძენს: „პარადოქსი ისაა, რომ ასეთი ფუნქციონირებით სულაც არ ზარალდება იგი, არამედ პირიქით – სულ უფრო სრულყოფილი ხდება" („ბოროტების გამჭვირვალობა" გვ. 12). ეს არის დიდი საზოგადოებრივი აგრეგატი, რომელიც თითქოს „ცარიელ სიჩქარეზე" მუშაობს. ანუ პოლიტიკიდან დიდი ხანია გაქრა იდეები, მაგრამ პოლიტიკური მოღვაწეები კვლავ განაგრძობენ თავიანთ თამაშებს. ეს არის პოლიტიკის ფორმალურ-ცარიელი თამაშები, როდესაც მისი მოქმედი პირები სრულებით გულგრილნი რჩებიან საკუთარი „ფსონებისადმი". მათ არ აინტერესებთ იდეები, მათი განხორციელება-განუხორციელებლობა, აინტერესებთ მხოლოდ კარიერული თამაშები: შეჯიბრი, წინსვლა, გამარჯვება, დამარცხება. აღარ არსებობს პოლიტიკური ავანგარდი, რომელიც გარდაქმნისა და ცვლილებების იდეების ძალით კრიტიკას შეძლებდა. პოლიტიკა მთლიანად მოჩვენებით არსებობაში გადადის. იგი იქცევა სპექტაკლად, რომლისაც აღარავის სწამს. ამ სპექტაკლის მიღმა არავითარი იდეათა ჭიდილი არ იმალება. ყველაფერი ცარიელი თამაშებია, სადაც აღარ არსებობს რეალური პოლიტიკური პროცესები. ბოდრიარი ასკვნის: „ყოველივე ამის შედეგად მივიღეთ სრული გაურკვევლობა და შეუძლებლობა იმისა, რომ კვლავ დავეუფლოთ საგანთა პოლიტიკური განსაზღვრის პრინციპებს" („ბოროტების გამჭვირვალობა", გვ. 18). „ჩვენ ვსახლობთ ტრანსპოლიტიკურში, სხვაგვარად – პოლიტიკურის ნულოვან ნიშნულზე, რომელიც მისი კვლავწარმოებისა და უსასრულო სიმულაციისათვისაა დამახასიათებელი" („ბოროტების გამჭვირვალობა", გვ. 19). და რადგანაც არ არსე-

ბობს ორიგინალური პოლიტიკური სტრატეგიები, აღარ ხდება სოციალური ურთიერთობების გონიერი, სწორი მართვა, სახელმწიფო კარგავს თავის სოციალურ არსს. სახელმწიფო „აღარ ფუნქციობს პოლიტიკური ნების შესაბამისად, მას მართავს შანტაჟი, დაშინება, თვალთმაქცობა, პროვოკაცია ან საჩვენებელი პრობლემები.“ „ის იგონებს პოლიტიკას, რომლისთვისაც გულგრილობაა დამახასიათებელი“ („ბოროტების გამჭვირვალობა“, გვ. 117).

ეს არის პოლიტიკის დასასრულის ერთი ასპექტი. მეორე ასპექტია პოლიტიკის ყველგან და ყველაფერში შეჭრა. აი, მისი ეს აქცენტი გვაინტერესებს ჩვენ ყველაზე მეტად. ფრანგი პოსტმოდერნისტის აზრით, დღეს პოლიტიკა შეიჭრა საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში: ბიზნესში, ხელოვნებაში, მეცნიერებაში, სპორტში, სექსში. ყველაფერი გახდა პოლიტიკური. პოლიტიკა შეიჭრა სხვა სფეროებში იმდენად, რამდენადაც ისინი კარგავენ თავიანთ სპეციფიკურ ხასიათს და „აღრევისა და დასენიანების ერთიან პროცესში ხდებიან ჩათრეულნი“. მათგან თითოეული სფერო, როგორც პოლიტიკის სფერო, თანაბარი ხარისხითაა შეპყრობილი, დაავადებული „ჯაჭვური რეაქციით,“ შემთხვევითი და უაზრო გამრავლებით, მეტასტაზირებით“ („ბოროტების გამჭვირვალობა“, გვ. 14).

რას ნიშნავს წარმოდგენილი სფეროების ურთიერთდაინფიცირება? ეს იმას ნიშნავს, რომ სფეროები ურთიერთშენაცვლებულია, „ჟანრები აღრეულია“. ანუ სექსი დღეს არსებობს არა მხოლოდ სექსში, როგორც ასეთში, არამედ მის ფარგლებს მიღმა, რომ პოლიტიკა აღარაა კონცენტრირებული პოლიტიკაზე და ეხება ყველა სფეროს: ეკონომიკას, მეცნიერებას, ხელოვნებას, სპორტს. სპორტიც გავიდა სპორტის მიღმა და იგი ბიზნესშიცაა, სექსშიც, პოლიტიკაშიც. სპორტის ასეთი განსვლა საკუთარი თავიდან იმაში ჩანს, რომ „ყველაფერი უპირატესობის, ძალისხმევის, რეკორდის, ინფანტილური თვითგადალახვის სპორტული კოეფიციენტითაა გაჟღენთილი.“ შედეგად ვიღებთ ერთიან კულტურულ „ბულიონს“, სადაც აღარ არსებობს „დიფერენცირებული ველი“ და „განსხვავებული საგნები.“

ეს არის „ჟანრთა აღრევის“ „კანონი“: ყველაფერი სექსუალურია, ყველაფერი პოლიტიკურია, ყველაფერი ესთეტიკურია. წიგნში „ბოროტების გამჭვირვალობა“ ვკითხულობთ: „ყველაფერს, განსაკუთრებით 1968 წლიდან, პოლიტიკური საზრისი ენიჭება: ყოველდღიური ცხოვრებაც, სიგიჟეც, ენაც, მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებიც, სურვილებიც პოლიტიკური ხასიათისანი არიან... ამავე დროს, ყველაფერი

სექსუალური ხდება, ყველაფერი სურვილის ობიექტია: ძალაუფლება, ცოდნა... ამავდროულად, ყველაფერი ესთეტიკურია; პოლიტიკა გადაიქცევა სპექტაკლად, სექსი – რეკლამად და პორნოგრაფიად" („ბოროტების გამჭვირვალობა", გვ. 16). მაგალითად, ენდი უორჰოლი ესთეტიკის ტრანსვესტიტია, რადგანაც იგი ხელოვნებათა და ესთეტიკათა უნივერსალურ აღრევას ახდენს, მისთვის ყველაფერი ესთეტიკურია. კულტურული „ბულიონი" ნიშნავს იმას, რომ თითოეული სფერო მიდრეკილია საკუთარი თავის უმაღლესი ხარისხით განვრცობისაკენ. ამით კი, ავტორის აზრით, თავიანთ სპეციფიკას კარგავენ და ყველა დანარჩენში განზავდებიან. ეს არის საგანთა პარადოქსული მდგომარეობა, როდესაც უარყოფა და ლიკვიდაცია სიჭარბითა და საკუთარ ფარგლებს მიღმა გაფართოებით მიიღება.

ჟან ბოდრიართან როგორც ტრანსპოლიტიკურობაა პოლიტიკურობის დასასრულის მაუწყებელი, ისევე ტრანსსექსუალურობა – სექსუალურობის დასასრული. ფრანგი ავტორი ტრანსსექსუალურობის ცნებას ბიოლოგიურ-ანატომიური ჩარჩოებიდან სოციო-კულტურულ განზომილებამდე აფართოებს, რომლის არსიც სიმბოლოთა, ნიშანთა და ორგანოთა აღრევა-მასკარადში მდგომარეობს. სექსუალურობისა და ტრანსსექსუალურობის გამიჯვნის ერთ-ერთი მთავარი კრიტერიუმი ისაა, რომ სექსუალურობა ორიენტირებულია სიამოვნებაზე, ტრანსსექსუალურობა კი – ხელოვნურობაზე. ჩიჩოლინა, მადონა, მაიკლ ჯეკსონი – პოპკულტურის სივრცის ტრანსვესტიტები არიან, რადგანაც ისინი ცხოვრობენ სიმბოლოთა, ნიშანთა და ორგანოთა აღრევით, ისინი არიან სქესებს შორის „გადამრბენები". სექსუალური გათავისუფლება ორგიის ეტაპია დასავლურ კულტურაში, ტრანსსექსუალიზმი კი – მასკარადის დრო, რადგანაც, ბოდრიარის აზრით, სურვილების გათავისუფლებას მოსდევს სექსუალურობის ჩაკარგვა გაურკვეველ თეატრალიზებულ ზედმეტობებში. ამიტომაც სურვილების განდევნის სტრატეგია სექსუალური გათავისუფლების დროს ერთია, ხოლო ტრანსსექსუალიზმის დროს – მეორე: სურვილების „ძველი, კეთილი" რეპრესია იცვლება ამ სურვილების ზედმეტი, გადაჭარბებული დემონსტრირებით. ეს მექანიზმი, ფილოსოფოსის აზრით, უფრო ეფექტურად განდევნის სურვილებს. შესაბამისად, ტრანსვესტიტის ცხოვრების წესი „მე ვარსებობი"-დან იცვლება „მე ვარ დანახვადი"-თ, „მე ვარ გამოსახულები"-თ. ჯანმრთელობისაკენ მისწრაფება იცვლება სარეკლამო ბრწყინვალებით. საბოლოოდ, ბოდრიარი ასკვნის, რომ სექსუალური რევოლუცია ერთ-ერთი ეტაპია ტრანსსექსუალიზმისაკენ მიმავალ გზაზე. ნებისმიერი რე-

ვოლუციის შემდეგ დგება გაურკვევლობა, განგაში და აღრევა. სექსუალური რევოლუციის შემდგომ დასავლურ კულტურაში ყველაფერი სქესთა აღრევისა და ამ გზით – გაურკვევლობისაკენ წარიმართა. ესაა ნიშანთა დაუსრულებელი ცირკულაციის ეტაპი, სადაც პრობლემა იდენტურობაა.

ეს კი არის სექსუალურობის დასასრულის ერთი ასპექტი. მისი მეორე ასპექტიც სექსის ყველგან და ყველაფერში შეჭრაა. როგორც ვხედავთ, ტერმინ „ტრანსპოლიტიკას“ ჟან ბოდრიარი, უმთავრესად, ამ ორი ასპექტით იყენებს. ტრანსპოლიტიკაში იგი გულისხმობს პოლიტიკის დასასრულს თანამედროვე სამყაროში, რომელსაც ორი მხარე, ორი მომენტი აქვს. პირველი ისაა, რომ პოლიტიკური აგრეგატი ფუნქციონირებს „ცარიელ სიჩქარეზე“ და მოჩვენებით არსებობაშია გადასული. მეორე კი ისაა, რომ თანამედროვე კულტურულ სივრცეში „ჟანრებია აღრეულია“, ამის შედეგადაც ყველაფერი პოლიტიკაა, ანუ აღარაფერია პოლიტიკა. ასევე იაზრებს ავტორი ტერმინს „ტრანსსექსუალურობა“: პირველი ასპექტი სიმბოლოთა, ნიშანთა და ორგანოთა არღვევა-მასკარადია, ხოლო მეორე ასპექტი – „ჟანრთა აღრევა“, ანუ სექსის ყველაგან და ყველაფერში შეჭრაა. ეს ორი ასპექტი განაპირობებს სექსუალურობის დასასრულს. ასევე, „ტრანსესთეტიკა“ ესთეტიკათა და ხელოვნებათა აღრევაა, ხოლო მეორე ასპექტი – ესთეტიკის, სპექტაკლურობის, წარმოდგენითობის ასევე ყველაგან და ყველაფერში შეჭრა, ყველაფრის გაესთეტურება ხელოვნების დასარულია.

„მაგრამ, როდესაც ყველაფერი პოლიტიკურია, მაშინ უკვე აღარაფერია პოლიტიკური, თავად ეს სიტყვაც ჰკარგავს აზრს. როდესაც ყველაფერი სექსუალურია, მაშინ უკვე აღარაფერია სექსუალური და სექსის გაგება შეუძლებელია განისაზღვროს; როდესაც ყველაფერი ესთეტიკურია, აღარაფერია არც მშვენიერი და არც საზიზღარი, ამ დროს ხელოვნებაც კი ქრება“ („ბოროტების გამჭვირვალობა,“ გვ. 17). ხელოვნება ქრება არა ამაღლებულ იდეალიზაციებში, არამედ – ყოველდღიურობის სრულ ესთეტიზაციაში. ხელოვნება გაქრა მაშინ, როდესაც ყოველივე ბანალური ესთეტიკური გახდა. ხელოვნება ამ დროს განზავდა ბანალურობის ტრანსესთეტიკაში. „აღარ არსებობს ესთეტიკური ტკბობისა და მსჯელობებისათვის ოქროს სტანდარტი“ („ბოროტების გამჭვირვალობა,“ გვ. 24). იმ ქაოსში, რომელიც ხელოვნებაში არსებობს, შესაძლებელია ესთეტიკის „საიდუმლო კოდის“ დარღვევა ამოვიკითხოთ ისევე, როგორც სიმსივნეა ბიოლოგიური ორგანიზმისთვის გენეტიკური კოდის დარღვევა.

საქართველოში, როგორც დასავლური სოციო-კულტურული სივრციდან ათწლეულების მანძილზე იზოლირებულ სივრცეში, მსგავსი მახასიათებლები ისტორიულად არასოდეს შეინიშნებოდა. მაგრამ თანამედროვე საქართველოში კი უკვე შეიმჩნევა ბოდრიარის მიერ აღწერილი ერთიანი კულტურული ბულიონის წარმოქმნის ცხადი ტენდენცია. უნდა აღინიშნოს, რომ "ჟანრთა აღრევის კანონზე" ქართულ სივრცეში საუბრობს არა რომელიმე სოციოლოგი ან ფილოსოფოსი, ან რომელიმე მწერალი-ავანგარდისტი, არამედ – მხატვარ-პერფორმატორთა ახალგაზრდული ჯგუფი, მიზანმიმართული კონცეპტუალური სათაურით – "ბულიონი". ჯგუფი დაარსდა თბილისში 2008 წელს (შედგება 6 მხატვრისაგან). საკუთარი კონცეპცია მან სწორედ ჟან ბოდრიარის აღნიშნულ თეორიაზე („ჟანრების აღრევა") დააფუძნა. ჯგუფის პრეზენტაცია ამ კონცეპტის წარმოჩენაზე იყო გათვლილი – პერფორმანსი "ბინა-3". ეს ჯგუფი ხელოვნების ენით გადმოსცემს ქართულ სოციო-კულტურულ სივრცეში სფეროთა გადაჟონვა-განზავება-აღრევას, რაზეც ფრანგი პოსტმოდერნისტი თავის დროზე საუბრობდა. ამის საუკეთესო მაგალითია 2009 წელს თბილისის საერთაშორისო ფესტივალზე "არტისტერიუმი" (ქარვასლა) და 2011 წელს ლაიფციგის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში დადგმული პერფორმანსი – "ძალოსნები". პერფორმანსი ჯგუფის ერთწლიანი მზადების ფინალური ეტაპი გახლდათ: მხატვრებმა რელურად გაითამაშეს ძალოსნობაში მომზადების, ვარჯიშის და შეჯიბრებაზე გასვლის ყველა ეტაპი. ყველაფერი გარეგნულად ისე გამოიყურებოდა, როგორც სპორტი: ანტურაჟი, ინვენტარი, წესები, მაგრამ ნაწარმოების ქვეტექსტები პოლიტიკურ და სოციალურ დისკურსებზე მიგვანიშნებდნენ. მხატვრებმა სპორტი, პოლიტიკა და სოციალური დისკურსი ერთმანეთში შეგნებულად აურიეს. ამასვე მიანიშნებდა აღნიშნულ ფორმატში სექსუალური დისკურსის შემოტანის მცდელობაც. არტისტერიუმის ჩარჩო თემაც – "ცვლილებების მანიფესტი და შინაგანი გამოცდილება" – ამ კონტექსტს წარმოაჩენდა.

აი, რა იყო, მხატვრების თქმით, ამ პერფორმანსისას წინასწარ გააზრებულ-დაგეგმილი. ისინი წერდნენ: მხატვრების ჯგუფი ორი კვირის მანძილზე ქალაქის ერთ-ერთ ცენტრალურ სპორტულ დარბაზში დაქირავებული მწვრთნელის ზედამხედველობით გაივლის ფიზიკურ მომზადებას ძალოსნობაში: გამოფენის გახსნისას მან უნდა შეძლოს ისეთი სიმძიმის ძელის აწევა, რომელიც მანამდე წარმოუდგენლად ეჩვენებოდა. ძელის სიმძიმის სტანდარტი წინასწარ იქნება განსაზღვრული. ვარჯიშები ჩატარდება დღეში ორჯერ, ერთსა და იმავე დროს,

სრული დატვირთვით. მხატვრები, ყოველ დღე ერთნაირ სპორტულ ფორმას ჩაიცვამენ (მაისურებს, რომლებზეც გამოსახული იქნება მომდევნო რიცხვები ევროკავშირში შესული ბოლო ქვეყნის შემდეგ*. მაგ – 28,29,30 და ა.შ. 2007 წ. ბულგარეთი და რუმინეთი გაერთიანდა ევროკავშირში. რუმინეთი ჯერჯერობით ბოლო, 27-ე ქვეყანაა:) პერფორმანსი ჩატარდება გალერეაში, სადაც ძელის გარდა, შეჯიბრებებისთვის საჭირო ინვენტარს მიიტანენ.

დასკვნით ეტაპამდე, ვარჯიშების პერიოდში “სპორტული ჯგუფი“ გამართავს ერთ ან რამდენიმე პრესკონფერენციას, სადაც აუდიტორიას მიმდინარე წვრთნების შესახებ აცნობებენ. წარმოდგენის ამ ფორმას დასკვნით ეტაპზე ჯგუფის მიერ შემუშავებული კონცეპცია ახლდა, რომელიც ნაწარმოების ორგანული ნაწილი იყო. კონცეპციაში ვკითხულობთ:

“ნამუშევრის კონცეპცია ჩამოვაყალიბეთ სამი მიმართულებით.

1. მოვახდინოთ ევროკავშირისაკენ სწრაფვის პაროდირება, ამ სწრაფვაში ურთიერთკონკურენცია და დადგენილი სტანდარტების შესრულება გავითამაშოთ.

2. მოვახდინოთ დასავლური საზოგადოების კორპორაციული ”ეთიკის” პაროდირება. სპორტული თამაშის წესებთან მისი გაიგივებით გვსურს წარმოვაჩინოთ, თუ როგორ გახდა კორპორაციული ეთიკის მთავარი ელემენტი სპორტული ჟინი. ჩვენი მიზანია, საზოგადოებას დავანახოთ, რომ “ყველაფერი უპირატესობის ძალისხმევის, რეკორდის, ინფანტილური თვითგადალახვის სპორტული კოეფიციენტითაა გაჟღენთილი” (ჟ. ბოდრიარი).

3. მოვახდინოთ იმის დემონსტრირება, თუ როგორ შეიძლება სახელოვნებო აქციასა და სპორტულ შეჯიბრებებს შორის ზღვრის გადღაბვნა.

ამ სამი მიმართულებით გვსურდა შეგვეხედა ევროპისათვის – შიგნიდან, დასავლური კულტურული ტრადიციის გათვალისწინებით გადაგველახა პროვინციული ევროპოცენტრიზმი და არც ანტიევროპულ პოზიციაზე აღმოვჩენილიყავით.“

ჯგუფი „ბულიონი“ ვიზუალური ხელოვნების ენით გვესაუბრება იმაზე, რაც ფილოსოფიისა და სოციოლოგიის კვლევის საგანი უნდა იყოს. მხატვრები ფაქტის, პროცესის ზოგად კონსტატაციას ახდენენ თავიანთ კონცეპციაში და ტოვებენ მეტაფორებს, მინიშნებებს რომლებიც ხსნიან ამ თემასთან დაკავშირებული ჭარბი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. ჩვენ შეგვიძლია მეტ-ნაკლები სიზუსტით მოვნიშნოთ

დღევანდელ ქართულ დროში ეს "გადღაბვნის ადგილები" და განვსაზღვროთ ამ პროცესის სიჩქარე ქართულ სოციო-კულტურულ სივრცეში.

დღევანდელი ქართული დრო სპორტისა და ხელოვნების, სპორტისა და მეცნიერების, ხელოვნებისა და პოლიტიკის სივრცეთა აღრევის დასაწყისით ხასიათდება. ხელოვნებისა და სპორტის დისკურსების ერთმანეთში აღრევა ჩვენს დროში მართლაც სახეზეა. თანამედროვე საქართველოს ელიტარულ-ავანგარდისტული თუ მასობრივი მედიაკულტურული სივრცეები ხელოვანის, არტისტის წარმოჩენის, არსებობის და "ტირაჟირების" ისეთ "სისტემას" გვთავაზობენ, როდესაც, ბოდრიარის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ყველაფერი უპირატესობის, ძალისხმევის, რეკორდის, ინფანტილური თვითგადალახვის სპორტული კოეფიციენტითაა გაჟღენთილი." მხატვრები იქცნენ სპორტსმენ-მხატვრებად, პოეტები – სპორტსმენ-პოეტებად, მწერლები – სპორტსმენ-მწერლებად. გარემო კარნახობს ყველას კონკურენტული უპირატესობის მოპოვებას ნებისმიერი ძალისხმევის ფასად, აჩვენონ მუდმივად სარეკორდო მაჩვენებლები, აკეთონ ის, რაც მათ შესაძლებლობებს ბევრად აღემატება, მიაღწიონ პირად „რეკორდებს". ამ სფეროში, როდესაც სპორტული შეჯიბრის სტილით არის გაჟღენთილი ყველაფერი, რაოდენობა ამარცხებს ხარისხს. რაოდენობა შესამჩნევია, იგი არსებობის და „მზის ქვეშ ადგილის" დასაკუთრების რეალური „განაცხადია", რაოდენობით შეიძლება „ლაპარაკი", ხარისხი კი რაოდენობის გარეშე შეუმჩნეველია, წამიერი გაელვებაა, საიდანაც „ვერ ილაპარაკებ": მედიაკულტურას, თანამედროვე გალერეებისა და რედაქცია-გამომცემლობების მუდმივგანახლებად კონვეიერს სჭირდება მუდმივი სიახლე, ბევრი ახალი და ფართომასშტაბიანი პროდუქცია. დღეს ერთი გენიალური ლექსი, ჩათვალეთ, რომ არც არსებობს, ასევე – ერთი გენიალური ტილო ან რომანი. პოეტი იძულებულია, არა ლექსებით, არამედ ყოველწლიური კრებულებით (ზოგჯერ ერთზე მეტით) გელაპარაკოს, მხატვარი – არა ტილოებით, არამედ სერიებით გესაუბრება, პროზაიკოსი ყოველწლიური რომანებით, მოთხრობათა და პიესათა კრებულებით, და ეს იმისათვის, რომ უბრალოდ იარსებოს, არ იყოს „დავიწყებული" ამ საერთო-კულტურულ შეჯიბრში. „შემოქმედებით ფორმაში" ასეთი ყოფნა ძალზე წაგავს სპორტსმენის ცხოვრების გრაფიკს, თავისი კოლოსალური დატვირთვით, რომელიც ჯერ სწრაფ პროდუქტიულობაში გავარჯიშებით, შემდეგ გადაღლით, შემდეგ გამოფიტვით, სულიერი ტრავმებით, და ბოლოს მექანიციზმითა და „ფორმალურ-ზედაპირულობით" მთავრდება. საბოლოოდ, როგორც დავით ჩიხლაძე ამბობს – „ისინი არაფერს ქმნიან,

ისინი ჭიდაობენ თავიანთი ოფლიანი ფეხსაცმელებით” („მეტი ტრიქ-სტერია საჭირო. ოღონდ მარტო „შაბათის შოუში“ არა, ცხოვრებაში, ლიტერატურაში...“ „24 საათი,“ 21.11.10).

მეორე მხრივ – სპექტაკლურობა, წარმოდგენითობა, სარეკლამო ბრწყინვალება შეიჭრა სპორტში. დღეს ყველა სპორტსმენი შოუ-ბიზ-ნესმენობაზე, მოდელობაზე, წარმოდგენებში, პიარ-საღამოებში, მედია-სივრცის სარეკლამო რგოლებში, ტოკშოუებში მონაწილეობაზე ოცნე-ბობს.

დისკურსთა ასეთივე აღრევაა სამეცნიერო და სპორტულ სივრცე-ებშიც. თანამედროვე ქართული საუნივერსიტეტო-სამეცნიერო გარემო მეცნიერს არსებობის ისეთ „სისტემას“ სთავაზობს, როდესაც, ფილო-სოფოსის სიტყვები რომ გავიმეოროთ, „ყველაფერი უპირატესობის, ძა-ლისხმევის, რეკორდის, ინფანტილური თვითგადალახვის სპორტული კოეფიციენტითაა გაჟღენთილი.“ აკადემიურ-სამეცნიერო წრეებში მომუ-შავე ადამიანი იძულებულია, მუდმივად რეიტინგებზე და ამ რეიტინგე-ბის მაქსიმალურად სწრაფად ზრდაზე ზრუნავდეს. უნდა აჩვენოს მუდ-მივად სარეკორდო მაჩვენებლები კონფერენციებში, მონოგრაფიებში, სტატიებში, ტრენინგებში, გრანტებში და სხვა სამეცნიერო კოეფიციენ-ტებში. მეცნიერ-სპორტსმენი მუდმივად საკუთარი CV-ის შესაძლებლო-ბების ზრდასა და კონკურენტი მეცნიერ-სპორტსმენის დამარცხებაზე ფიქრობს. ყოველივე ეს კი, როგორც აღვწერეთ, რაოდენობის სასარ-გებლოდ განაპირობებს სწრაფ სვლას. რაოდენობა ამარცხებს ხა-რისხს და ყველაფერი აქაც მექანიციზმით და ფორმალურ-ზედაპირუ-ლობით სრულდება – „ოფლიანი ფეხსაცმელებით“ ჩემპიონატში გასა-მარჯვებლად.

ასევე სპორტშიც შეიჭრა მეცნიერების დისკურსი: ფიზიკური კონდიცია, კვლევა, ექსპერიმენტი, თეორიული ანალიზი, ტესტირება, ანალიტიკური დაპირისპირება, ფსიქოლოგია.

ჩვენში დისკურსთა ურთიერთგადაფენა-გადღაბვნის ადგილია ასევე ხელოვნება და პოლიტიკა. „ყველაფერი ხდება ესთეტიკური; პოლიტიკა გადაიქცევა სპექტაკლად“ (ჟ. ბოდრიარი). დღეს პოლიტიკური, მედია-გასართობი და შოუბიზნესის სივრცეები ურთიერთგადაკვეთილია. პო-ლიტიკოსი იქცა მსახიობად, მედიასახედ. საზოგადოების წინაშე თავის პრეზენტირება-წარდგენა, გამოსახულება, პიარი, იმიჯთა გათამაშება სულ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება პოლიტიკოსისათვის. ამავე დროს, ყველა სხვა „ცნობად“ ადამიანებთან ერთად პოლიტიკოსები ავსებენ შოუ-გასართობ და სარეკლამო სივრცეებს მედიაში. პოლიტიკის ძირი-

თადი ტექნოლოგია ხდება დადგმა, სპექტაკლი, კარგი ანტურაჟი, დამაჯერებელი თამაში.

თავის მხრივ, ხელოვნების და კულტურის სივრცეშიც შეიჭრა პოლიტიკა – ხელოვანთა ცალკეული ჯგუფი-პარტიები, გაერთიანება-ასოციაციები, მედიასაშუალებები, პროდუქციის პრომოუშენი, რეკლამა, მომხრე-ფანების მოძიება, ძალაუფლების დემონსტრირება, კულუარული და ღია ბრძოლა, შანტაჟი, გარიგება, კონკურსები... ასპარეზზე გამოსული ყოველი ახალი ხელოვანი ერთვება რთულ პოლიტიკურ ურთიერთობებში უკვე ჩამოყალიბებულ კულტურულ ინფრასტრუქტურასთან. ყოველი ხელოვანი ასევე პოლიტიკოსია კულტურულ სივრცეში. იძულებულია, იყოს პოლიტიკოსი.

რაც შეეხება მეცნიერებისა და ხელოვნების სივრცეთა გადღაბვნას, მის მაგალითად თავად ჯგუფი „ბულიონი" გამოდგება, რომლის ყოველი პერფორმანსი, ჰეპენინგი თუ დადგმა ასევე გარკვეულ ჩამოყალიბებულ კვლევას და მენტალურ თუ კულტურულ ექსპერიმენტს წარმოადგენს, რომლის დასრულებასაც ახალი შედეგების მოლოდინი მოჰყვება ხოლმე.

ინგა მილორავა

„ნივთი“, როგორც დროის და კულტურული სივრცის სიმბოლო მოდერნისტულ ტექსტში

მწერლის მიერ გარკვეულ დრო-სივრცულ ლოკალში მოთავსებული „ნივთები'' საშუალებას აძლევენ მკითხველს, სრულად ჩაწვდეს მის ჩანაფიქრს, ნაწარმოებში ასახული დრო-სივრცის არსს, ტექსტის სტრუქტურის და სათქმელის ჩამოყალიბებაში დროის და სივრცის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. მოდერნისტული ტექსტი თავისი მრავალშრიანობითა და „მრავალსაფეხურიანობით'' გამოირჩევა. პირველ, საყრდენ სიბრტყეზე გამოსახულ მხატვრულ სვრცეში თავიანთი განსაკუთრებული ადგილი უჭირავთ „ნივთებს''. მათ სხვადასხვა ფუნქცია ენიჭებათ. თუ ნივთი მხოლოდ ანტურაჟის, დეკორაციის შესაქმნელადაა გამოყენებული, მაშინ ის ამ საფეხურზევე რჩება და მხოლოდ დეკორატიული ელემენტის ფუნქციით იფარგლება. მაგრამ მოდერნისტულ ტექსტებში „ნივთები'' გადადიან თვისობრივად უფრო მაღალ საფეხურზე და ენიჭებათ უფრო ფართო ესთეტიკური და სიმბოლური მნიშვნელობა – ისინი დროის თვისობრიობის და იმ კულტურული სივრცის ფორმისა და შინაარსის გამომხატველი ნიშნები ხდებიან, რომელთაც ეკუთვნიან. ამ შემთხვევაში „ნივთი'' ინაცვლებს შემდგომ, უფრო მაღალ – „ფილოსოფიურ'' და „იდეურ'' დონეებზე.

მოდერნისტულ ტექსტებში „ნივთი'' გვხვდება, როგორც დროის შინაარსის მკვეთრად გამომხატველი ნიშანი; სივრცული (რელიეფური) სიმბოლო; „წინათ'' - „ახლა'' ოპოზიციის ილუსტრაცია (სივრცის და მისი შემავსებელი მოვლენების ყოფითი, ფილოსოფიური და კულტურული ცვლილებების გამომხატველი); დროთა კავშირის უზრუნველყოფის საშუალება; ტექსტში გარკვეული ტიპის სივრცის შემოკრებისთვის აუცილებელი საკრალური და მხატვრული ცენტრი; ხსოვნის ქრონოტოპის საყრდენი და გარკვეული ფილოსოფიური იდეის ნაწილობრივ მაინც ხელშესახები დადასტურება.

ნივთებს, საგნებს უდიდესი მნიშვნელობა აქვთ ადამიანისათვის. შეიძლება ითქვას, როომ ცივილიზაციის ისტორია, გარკვეულწილად, „ნივთების" შექმნის, ცვლილების, განვითარების და გააზრების ვრცელი და იდუმალებით მოცული ამბავიცაა, რადგან „ნივთებმა" უხსოვარ დროშივე გადალახეს უტილიტარული მნიშვნელობის ფარგლები და შეიჭრნენ ადამიანის წარმოსახვაში, როგორც გარკვეული იდეის აღმნიშვნელი და ესთეტიკური ღირებულების მქონე მხატვრული ელემენტები. „ნივთს" – სათქმელის ზუსტად, ნათლად, ხელშესახებად გამოხატვის საშუალებას – იყენებს ფოლკლორი, მითოლოგია, ლიტერატურა, მხატვრობა... შეიძლება გავიხსენოთ უამრავი შემთხვევა, როდესაც „ნივთები", „საგნები" იკავებენ ცენტრალურ ადგილს მხატვრულ ნააზრევში, მათ გარშემო ნელ-ნელა იქსოვება მხატვრული ქსოვილი, ვითარდება მოვლენები და სწორედ ნივთები გამოხატავენ ნაწარმოების იდეას, ფილოსოფიურ საფუძველს, ესთეტიკურ კონცეფციას. თითქმის ყველა ჩვენთვის ცნობილ კულტურაში დასტურდება „ნივთის" ამგვარი ფუნქცია. ისინი უხვად არის წარმოდგენილი ფოლკლორში, ზღაპრებში. მრავალი მითის არსს „ნივთები" განსაზღვრავენ, თუნდაც – „ოქროს საწმისი" ან „პანდორეს ყუთი". „ნივთების" მეშვეობითაა წარმოდგენილი ანტიკური პანთეონის წარმომადგენელთა ნიშან-თვისებები. მოგვიანებით დასავლურ მხატვრულ აზროვნებაში ჩნდება „ნივთი"-სიმბოლო – „გრაალის თასი", რომელიც ევროპული სარაინდო რომანების ერთ-ერთ მთავარ ღერძად იქცა. პარალელურად „ნივთები" ინარჩუნებენ მეორე, შედარებით უფრო მარტივ ფუნქციასაც, როცა გამოდიან სამკაულის, ანტურაჟის, დეკორაციის ნაწილის, სამოქმედო სივრცის „შემავსებლის" როლში. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საკმაოდ რთულია, და განსაკუთრებით – მხატვრობაში, მკვეთრად გაიმიჯნოს „ნივთის" იდეურ-სიმბოლური და ესთეტიკური ფუნქციები. ფლამანდიური სკოლის მხატვართა ნატურმორტებში, რენესანსულ პორტრეტებში თუ იმპრესიონისტთა კომპოზიციებში, ერთი შეხედვით, თითქოს უმიზნოდ მოხვედრილი „ნივთები" მოულოდნელად ბევრად უფრო მეტს ყვებიან შემოქ-

მედთა გრძნობებზე, სამყაროსადმი დამოკიდებულებაზე, ეპოქაზე, დროზე, ვიდრე – თუნდაც მკვეთრად გამოხატული სიუჟეტი. „ნივთების“ მეტყველ ენას თითქმის ყველა ეპოქისა და სხვადასხვა ლიტერატურული თუ ხელოვნების მიმდინარეობის წარმომადგენლები იყენებდნენ და იყენებენ. ზოგ შემთხვევაში მხატვრულ ტექსტში „ნივთი“ თითქმის სრულყოფილებას აღწევს, სრულად წარმოჩნდება მისი სიმბოლური მნიშვნელობა, ფილოსოფიური აზრის სახიერად გამომხატველის ფუნქცია, იდეური სიღრმე, ესთეტიკური დანიშნულება, და „ნივთი“ ხდება ნაწარმოების მხატვრული სამყაროს ცენტრი, რომელიც იზიდავს და თავის ორბიტაზე ატრიალებს მოვლენებს, პერსონაჟებს, ფიქრებს, განცდებს და საშუალებას აძლევს მკითხველს, სრულად, უდანაკარგოდ ჩაწვდეს მწერლის ჩანაფიქრს, სათქმელს და მწერლის მიერ გამოსახული მხატვრული დრო-სივრცის როგორც არსს, ისე – მშვენიერებას: თუნდაც – როგორც ბალზაკის „შაგრენის ტყავში“ ან ოსკარ უაილდის „დორიან გრეის პორტრეტში“.

ბუნებრივია, „ნივთების“ ფუნქციას ყურადღება მიაქცია ქართულმა მწერლობამაც. დროთა განმავალობაში იცვლებოდა აქცენტები, თუმცა ყველა ეპოქამ თუ ცალკეულმა შემოქმედმა შექმნა მეტ-ნაკლებად მდიდარი, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ინდივიდუალური ნიშნებით აღბეჭდილი და ძალზე მნიშვნელოვანი ე. წ. „ნივთიერი ველი“. ამ თვალსაზრისით, შეიძლება ითქვას, რომ განსაკუთრებით შედეგიანი XX ს-ის პირველი ნახევრის მწერლობა, მოდერნისტული მხატვრული აზროვნება აღმოჩნდა.

კ. გამსახურდიას მოთხრობაში „პორცელანი“ ფაიფურის ჩაის სერვიზი – სიმბოლოდ გარდაქმნილი „ნივთი“, საგანი იჭერს „სალონის“ სივრცული მოდელის ცენტრს და მოქმედების მთელი აზრობრივი დატვირთვაც მასზე გადადის. „ნივთი“ სხვადასხვა მნიშვნელობას იძენს. ეს არის უძველესი ნაკეთობა, დროში გადებული ხიდი, სხვადასხვა კულტურის შეხვედრის წერტილი, დროთა კავშირის შემკვრელი რგოლი. იგი თავისი სინატიფითა და მშვენიერებით ერთვება ომით, სოციალური და სულიერი ძვრებით აბორგებული ადამიანების ცხოვრებაში, რომელთა კუთვნილი ურბანისტული, რაციონალური და ცივი სამყარო თავბრუდამხვევი სისწრაფით მიექანება წინ, მომავლისაკენ. მაგრამ ასეთი იოლი „ჩართვა“ და „შეთვისება“ მოჩვენებითია. „ნივთს“, რომელმაც სიმბოლოს ფუნქცია იტვირთა, თავისი შინაარსი აქვს, თავისი გრძნობადი ველი, რომელიც გარს აკრავს და მხატვრული ქსოვილის სიღრმეში ჩამალული იდეის შესაბამის განცდას იწვევს. „ნივთი“ შეკუმშული, გამკვრივებული, საგნად ქცეული დრო-სივრცის სახეა, რომელიც ერთვება ნაწარმოების მხატვრული დროის დინებაში და ხელს უწყობს

მისი მტრული ბუნების გახსნას, დროის დამანგრეველი ფუნქციის გამოსახავას. პორცელანის მუზეუმის საცავში, სამარხში გამოკეტვას, რაც დროის შეჩერებას, სტატიკაში გადასვლას, საგნის ჭეშმარიტი დანიშნულების – ესთეტიკური ტკბობის მინიჭების საშუალების – მოსპობას გულისხმობს, მწერალი აღიქვამს, როგორც ჰარმონიული სამყაროს მსხვრევას, ჭეშმარიტი სილამაზის დათრგუნვას, ფასეულობათა სისტემის რღვევასა და ჩანაცვლებას. მართლაც რომ „ბერწმა ევროპამ“ გაყიდა რაფინირებული, უნაკლო სილამაზე – პორცელანი და ამით გამოხატა მშვენიერების გაუფასურება-დაკარგვის აშკარა საფრთხე. „პორცელანში“ ეპოქის კვდომის, შინაგანი განხეთქილების, ერთი დროული პლასტის მეორით შეცვლის მძიმე სურათი ესთეტის თვალითაა დანახული. „ნივთის“ სერვიზის თვალსაწიერიდან გაქრობით გაწყდა კიდევ ერთი ძაფი, რომელიც ადამიანებს წარსულთან, სხვა კულტურასთან, მშვენიერებასთან აკავშირებს და საკუთარ თავთან გაუცხოების კედელს გადაალახვინებს. ამ შემთხვევაში „ნივთი“ თითქოს მხოლოდ ერთი პატარა წერტილია უზარმაზარ სამყაროში, მაგრამ ეს არის მატერიალიზებული, ხელშესახები მშვენიერება, რომელსაც ხავსივით უნდა მოეჭიდოს ადამიანი, მაგრამ ამასაც ართმევენ და მას სიცარიელე, დამცრობა და გაუფასურება ელის.

ზოგ შემთხვევაში სწორედ „ნივთების“ განლაგება და მდგომარეობა გამოხატავს ნაწარმოებში ასახული დროის დინებას, ის მიანიშნებს დროთა კავშირის არსებობაზე ან, პირიქით, ხაზს უსვამს დროთა კავშირის რღვევას. ნ. ლორთქიფანიძის „დანგრეულ ბუდეებში“ მწერალი აწმყოს არსს ვიზუალური დეესთეტიზების ხერხით წარმოაჩენს, სამაგიეროდ, იმავე სივრცეზე ალაგ-ალაგ „ამაგრებს“ ნაგლეჯ-ნაგლეჯ შემონახულ წარსულს, რომელიც მართლაც მშვენიერია. ამ ორი საპირისპირო სურათის ერთ ჩარჩოში შეერთებით იქმნება აღწერილი მოვლენებიდან მიღებული გრძნობად-ემოციური შთაბეჭდილების ასახვის და მხატვრულ სახეებში დამაჯერებლად გამოსახვის პირობები.

„დანგრეულ ბუდეებში“ მხოლოდ „ნივთების“ შესაბამისი განლაგებითა და პეიზაჟური ცვლილებების აღწერით შესაძლებელი გახდა „წინათ“ – „ახლა“ ოპოზიციის შინაარსის სრულად გადმოცემა, დროის ფუნქციის განსაზღვრა. მწერალი არ ასახავს დროის მსვლელობას, ნაჩვენებია მხოლოდ შედეგი. შედეგებიდან კი ჩანს, რომ დრო ნგრევის წყაროა. და ეს აისახა პეიზაჟზე და „ნივთებზე“, პეიზაჟითა და „ნივთებით“. პეიზაჟი: „კოშკსა ჰგავს, მაგრამ იგი გადამწვარი სახლის გადარჩენილი ბუხარია“, „დაღვრემილი თონე“, „თმაგაჩეჩილი ნალია“, „მოპრანჭულსახიან მარანს ლოთივით გული გადაუღეღია“, „მძინარე საწნახელი“, „ნამეხარი ხეები“, სარეველა, ბროწეულის კოკრები და მაყ-

ვლის მარცვლები, როგორც ტუჩები და ცრემლები. ეზო, კარ-მიდამო, ნაგებობები სულიერი არსებების თვისებებს იძენენ, იტანჯებიან, ხევდებიან, კვდებიან და აწმყოს თვისობრიობას თავიანთი მდგომარეობით გამოხატავენ.

„ნივთები“: „ამ ოთახში კი ნამდვილი ზღაპრული ამბავი ხდებოდა. ერთმანეთს ჩახუტებოდა ვერცხლის გვირგვინი, ნაზი ხუთფოლაქიანი ქალის საბალო ხელთათმანი, დამტვრეული სკამები, კუბოს ფარჩა, ლამპის შუშა, უძველესი ხელნაწერები, აჭედილი პატარა კოლოფი, ჟანგით შეჭმული უტარ-უქარქაშო ხმალი, რომელზედაც გრძელ ხელწერაში ძლივს გავარჩიე... „გიორგი სააკაძისაგან“... სავარძლები, ეტლის ბალიშები, და მათ შორის თიხის ვეებერთელა ქოთანში მაგნოლია“ (ლორთქიფანიძე 1950: 295).

სრული ქაოსია, ისეთივე, როგორიც სუფევს იმ სამყაროში, იმ „აწმყოში“, რომელშიც თავი მოიყარეს ამ „ნივთებმა“. მაგრამ ასეთ უსისტემო განლაგებას შინაგანი კანონზომიერება და მიზანდასახულობა აქვს: მისი მეშვეობით უნდა აღიძრას საზოგადოებრივი, სოციალური, პოლიტიკური, ზნეობრივი, მსოფლმხედველობრივი სტრუქტურების მსხვრევის შეგრძნება და ამ პროცესის თანმდევი იმედის, მშვენიერების და ჰარმონიის გაქრობის განცდა. „ნივთების“ მეშვეობით გადმოცემულია ადამიანის საცხოვრისის – ბუდის, მისი კუთვნილი დროისა და შინაგანი სამყაროს წესრიგის ნგრევის ტრაგიკული სურათი.

ნგრევისა და გაპარტახების, ფასეულობათა ცვლილების და განწირულობის შეგრძნების გადმოსაცემად „ნივთების“ იმავე ფუნქციას იყენებს მიხეილ ჯავახიშვილიც „ჯაყოს ხიზნებში“. მართალია, ეს არ არის მოდერნისტული ტექსტი, მაგრამ, როგორც ჩანს, ემპირიული დრო-სივრცე, რეალობა მთელი ძალით იჭრება მხატვრულ ქსოვილში და უკვე თვითონ სთავაზობს მხატვრულ სახეებად გარდასაქმნელ ტიპურ სურათებს.

„კედელში ჩატანებული მუხის ფართე განჯინები, ისიც ხარატით ნაკეთები, იარაღის ასეთივე საჭურჭლე და საწიგნე სავსეა მყრალი ლოგინით, ჯაგრით და მატლით.

აქა-იქ გაფანტულია ხევისთავთა გვარეულობის განთქმული იარაღი: ჯავშნები, მუზარადები, პერანგები, საბარკულები და სამკლაურები, ჩაფხუტები და ასნაირი თოფი და მახვილი: ლახვარი ორპირი, ბუნგრძელი, პირპრტყელი და ბუნზომიერი; სათხედები, ხელშუბები, გეონები, ხიშტები, ზუფანები, ლიბადაკები, გმიერები. სირმა, სიათა, ყირიმი, ფრანგული, დამსკი, დაღესტნური, გორდა და მრავალნაირი ხანჯალი და ხმალი.

ერთი პირმომტვრეული ძველი ხანჯალი და გორდას ხმალი აივანზე ეყარნენ. საცა ფიჩხსა და წნელს გორდა-ხმლით სჭრიდნენ, რამდენიმე ძველი ფარი სარქველის მაგივრად ჭურებისთვის და კასრებისთვის დაეხურნათ. ძველი ფრანგული და ყირიმული ხარიხებად გადაეკეთებინათ და ზედ აკიდოები ჩამოეკიდნათ.

სახლში არც ერთი წიგნი აღარ მოიპოვებოდა. თეიმურაზის მამის სურათი, ფერადებით ნახატი და მშვენიერ მოოქროვილ ჩარჩოში ჩასმული, ხონჩად არის გამოყენებული. ხატები და უძველესი წიგნების ყდები მწნილების და ყველის ქილებისთვის დაუხურავთ.

სახლის უკან გაშენებული ყვავილნარი, სადაც წინათ იშვიათი ჯიშის ვარდ-ყვავილი იყო მოშენებული, ეხლა სავსეა დიდი ყვითელწითელი გოგრებით, მზესუჭვრიტეთი, სიმინდით და ლობიოთი.

წინათ სანახევროდ მიცემული და კარგად ნაპატრონები ვენახი ეხლა ჯაგნარად გადაქცეულა, ხეხილი და ვაზი გაფარჩხულა და ლიახვის ჭალას დაჰმსგავსებია“ (ქართული... 2006: 232).

აქაც ერთ სივრცულ მოდელში პარალელურად დაფენილია „წინათ“ და „ეხლა“ („ახლა“). პეიზაჟი და „ნივთების“ განლაგება სრულად გადმოსცემს იმავე ტრაგიკულ ამბავს – ეპოქის რღვევის, ფესვების ამოძირკვის, საკუთარი ბუდის ნგრევის და ადამიანისთვის ამ სამყაროში ადგილის წართმევის, წარსულის სრული გაუფასურების სურათს.

მ. ჯავახიშვილი ამავე ტექსტში ცოტა უფრო ადრეც იყენებს „ნივთების“ – დროის მახასიათებლების ფუნქციას. მის მიერ აღწერილი მაღაზიაში გასაყიდად გამოტანილი „ნივთების“ სურათი აღძრავს ნგრევისა და ქაოსის იმგვარივე შეგრძნებას, როგორიც „დანგრეულ ბუდეებშია“ მოცემული. თუმცა ამ შემთხვევაში მწერალი იქვე განმარტავს მიზეზს – ლუკმა პურის არქონას და შეუფარავად გამოხატავს მოვლენის შინაარსსაც – მაღაზიებში საქვეყნოდ გამოფენილ, გასაყიდად გამოტანილ „ნივთებთან“ ერთად იყიდება წარსული, აწმყო და მომავალი, იყიდება ადამიანების ცხოვრება, მათი გრძნობები, ითელება, კნინდება და სამუდამოდ იკარგება ეპოქა, ღირსება, საძირკველი, იმედი და სიცოცხლე.

„რა არ იყო ამ მაღაზიებში საქვეყნოდ გატანილი ერთ ლუკმა პურისთვის! კაბები და საცვალი, ჭურჭელი და სურათები, წიგნები და ალბომები, სამკაული და სათამაშო, ნაქარგი და ნაქსოვი, ნაჩუქარი და სახსოვარი, ცოლ-ქმრობის, დანიშვნის, ჯვრისწერის, და-ძმობის, მამაშვილობის და მეგობრობის ათასნაირი წვრილმანი, უთვალავი მოგონებით აღსავსე, ნატიფი ნახელოვნები, ინტიმური და ძვირფასი ნივთი.

ყოველ ნივთს – ბეჭედსა და საყურეს, სამაჯურს და კოხტა სარკეს, ვერცხლის სათუთუნეს, ქალის ნაქსოვ ხელის ქისას, ფარჩის კორსეტსა და ქარვის კრიალოსანს, სპილოს ძვლის სათამაშოს და ბრინჯაოს ქანდაკს, ფაიფურის ვაზას და მოქარგულ ოქრონემსულს, ფერ-უმარილის ჭურჭელსა და ატლასის სათამაშო ქაღალდს, საქორწილო თეთრ კაბას და აბრეშუმის წინდებს – უკლებლივ ყველაფერს ჰქონდა თავისი რომანი და წარსული, სიხარული და დარდი, სიცილი და ცრემლი, ინტიმური ისტორია და უცხო თავგადასავალი. იმედიანი დასაწყისი და სევდიანი დასასრული“ (ქართული... 2006: 210).

სწორედ ეს მიზეზთა მიზეზი – ლუკმა პური და დროის დამანგრეველი ძალა – უდევს საფუძვლად ვასილ ბარნოვის მოთხრობას „სადედოფლო სარტყელი“. მხატვრული ქსოვილის ცენტრში მოთავსებული „ნივთის“ – სადედოფლო სარტყლის – ირგვლივ გამკვრივდა და შემოიკრიბა დროც და სამოქმედო სივრცეც. ოღონდ ამ შემთხვევაში მწერალმა კიდევ უფრო სიღრმისეულ შრეს მიაპყრო მზერა და ძირითადი იდეა, მძიმე, ტრაგიკული შეგრძნება – „ამაო ამაოებათა“ – „ნივთთან“ დაკავშირებული ორი დროული სეგმენტისა და ლირიკული პლანის მონაცვლეობით გამოხატა.

პირველ შემთხვევაში მთავარი გმირი გოგია ახალგაზრდაა, გარეგმო – მშვენიერი, ბრწყინვალე, ბედნიერი. ქორწილში პირველად გამოჩნდა სადედოფლო სარტყელი, როგორც – ნათელი, იმედიანი, უღრუბლო სამყაროს ნივთიერი გამოხატულება.

ლირიკულ გადახვევაში მწერალმა წარმოაჩინა მოთხრობის აზრობრივი დასაყრდენი: „ნახე წალკოტში ზამთრის სუსხით დანაზრობი ყვავილთა ჯგუფი, აგკტივა გული: აღარ დამრჩალა არც ნასახი მათ სიტურფისა. აგერ გამხმარა, მტვრად ქცეულა ტურფა, ამაყი; აჰა, ჩამპალა ეს სურნელი ბილილა ნაზი.

ამაო ამაოებათა! მაგრამ...“ (ბარნოვი 1962: 122).

მეორე დროულ სეგმენტში უკვე დაბერებული, ცეცხლდაშრეტილი გოგია მაღაზიაში ლუკმა პურისთვის გასაყიდად გამოტანილ ნივთებში დაინახავს სადედოფლო სარტყელს. ბედნიერი სამყარო, რომელსაც თავის თავში ინახავდა სარტყელი, დაიმსხვრა, დახურდავდა და მაღაზიაში უმწეოდ გამოიფინა, გასაყიდად. ამ შემთხვევაში სარტყლის „ბედმა“, „ნივთმა“ წარმოაჩინა არა მხოლოდ ერთი ეპოქის ტრაგედია, არამედ, ზოგადად, ადამიანური ყოფის, დროის დინების ტრაგიზმი – „ამაო ამაოებათა!“.

მწერალმა გამოიყენა „ნივთების“ თითქმის ყველა ფუნქცია; „სადედოფლო სარტყელი თავის თავში ინახავს გარდასულ დროს, ხსოვნას. მაღაზიის ვიტრინებში ქაოტურად განლაგებული „ნივთების“ მეშ-

ვეობით აღიძვრის დანგრეული ეპოქის შეგრძნება: „ყველანაირი ნივთები ელაგა ფართო ფანჯრებში“, ძველისძველი სიმდიდრე საოჯახო: მოოჭვილი ხმალი, ვერცხლის ჩარჩოიანი სარკე, ვინ იცის, რამდენი სახე იყო მის მინაზედ აღბეჭდილი? შეჭედილი დამბაჩა ტალიანი, შირმით მორთული სავარძელი, ბაჯაღლოს ფარცული, მუზარადი, რაღაცა წარწერით, ხმლის პირი რომ ეტყობოდა შუბლზედ, ისართან... ვინ მოსთვლის? (ბარნოვი 1962: 124). „ნივთების“ გაყიდვის მიზეზის განმარტებამ გასაგები გახადა ეპოქის შინაარსი: „იცი შენ, რა ღვარმაც გამოიტანა ეს მძიმედ დაცული სიმდიდრე სალაროებიდან და დუქანში გამორიყა? ისეთი ძალა მოიპოვა მჭადმა, ვეღარაფერი გაუმაგრდა მას. ცხრაკლიტული რკინის კარებები ჩალეწა მისმა ძლიერებამ. წამოაცარიელა ურყეველი საუნჯეები“ (ბარნოვი 1962: 122). საბოლოოდ კი ამ საფუძველზე გამოიკვეთა სიღრმისეული, მოდერნისტული მსოფლმხედველობისთვის ნიშნეული დასკვნა: „ამაო ამოებათა!“

როგორი ბედიც უნდა ერგოთ „ნივთებს“ მხატვრულ ქსოვილში, ისინი თითქმის ყოველთვის ინარჩუნებენ ერთ-ერთ უმთავრეს – ხსოვნის შემნახავის, დროთა კავშირის შემკვრელის – ფუნქციას. ვ. ბარნოვის მოთხრობაში „ძვირფასი თვალი“ „ნივთმა“ – საგვარეულო განძმა – ძვირფასმა თვალმა – ერთმანეთს დაუკავშირა წარსული, აწმყო და მომავალი. იგი გულისხმობს გვარის ღირსებას, ტრადიციას, გარდასულის ხსოვნას და მისი მფარველობის ძალით იკვეთება საიმედო მომავალი (ანალოგიურ როლს ასრულებს მოდელი „მიწა-მამული“ ნ. ლორთქიფანიძის „დანგრეულ ბუდეებში“). ძვირფასი თვალი, როგორც წინაპართა სულიერი მონაპოვრის ნივთიერი გამოხატულება, აწმყოში გადარჩენილი და დაცული, საფუძველს უყრის მომავალს.

უსახური აწმყოდან ნათელი, ბედნიერი წარსულისაკენ გადებულ ხიდად წარმოდგნენ „ნივთები“ ნ. ლორთქიფანიძის მინიატურებში „ბიუსტი“ და „ალბომი“. ბიუსტმა შემოინახა წერილი-ხსოვნა და „ახლა“, დანგრეულ აწმყოში, უცებ გაცოცხლდა და აელვარდა გარდასული დღეების სამყარო.

ლეო ქიაჩელის მოთხრობაში „თავადის ქალი მაია“ „ნივთები“ ბიოგრაფიულ დროს, ხსოვნას, გარდასულ მოვლენებს ინახავენ. მაიას თითოეული სამკაული მისი ცხოვრების თითო თავია და ერთად მთელ სიცოცხლეს მოიცავენ.

„აი, ეს ბეჭდები შემრჩა მხოლოდ და ეს სამაჯური! მათ თვალებში ჩემი ბედის ყველა საფეხურია აღბეჭდილი და სიცოცხლე და სიკვდილი იმდენი ვაჟკაცის, რამდენიც ხელზე ბეჭედი მაქვს და სამაჯური“ (ქიაჩელი 1985: 276).

მაია, რომელიც მიდის ზღვასთან, რათა მის ტალღებში პოვოს აღსასრული, სათითაოდ იხსნის ამ „ნივთებს“. ყოველ მათგანს თავისი ამბავი აქვს, მათ ირგვლივ განფენილია წარმოსახვითი ველი, რომელშიც მუდმივად არსებობს გარდასული მოვლენები და გრძნობები. თავადის ქალი მაია ნელ-ნელა ატანს ზღვას თავის სამკაულებს, თავის ხსოვნას, თავის ცოდვებს, სიყვარულს, სიძულვილს... მთელ სიცოცხლეს. ყოვლის განმწმენდ წყალში დაინთქა „ნივთებში“ შენახული მთელი ცხოვრება და მხოლოდ ამის შემდეგ მიიღო ზღვამ და სიკვდილმა დაშრეტილი, სასომიხდილი ქალის სხეული.

წარსულს, გარდასულ დღეებს ინახავენ და აცოცხლებენ „ნივთები“ თინოს ბებიისთვის (ნ. ლორთქიფანიძე, „შელოცვა რადიოთი“). ამ შემთხვევაში შემორჩენილი უბრალო „ნივთები“ აწმყოთი შეძრულ, თითქმის განადგურებულ ქალს საშუალებას აძლევენ იპოვოს შვება, ცოტა ხნით მაინც დაუბრუნდეს ბედნიერ წარსულს, ხსოვნის მეშვეობით აღიდგინოს სულიერი სიმშვიდე.

გარემოს, მოქმედების, მოვლენის არსის გადმოცემისას და ესთეტიზებულად გამოსახვის პროცესში მოდერნისტულ ტექსტში სახეობრივი სისტემა იშლება და სამ თანმიმდევრულ დონეზე ლაგდება: 1) სამოქმედო სივრცე; 2) „ნივთები“ – ყველა ფუნქციით; 3) ადამიანი, რომლის მდგომარეობა, ბედისწერა, ქმედების მოტივაცია და პიროვნული ნიშან-თვისებები განისაზღვრება და შემდეგ თვალსაჩინო ხდება „ნივთებთან“ მიმართებით, მათი მეშვეობით. როცა სამივე დონე გააქტიურებულია, სათქმელის ზუსტად, ხატოვნად და ლაკონიურად გამოხატვისათვის მაქსიმალურად ხელსაყრელი გარემო იქმნება. ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურაში „ინგლისელი“ მოქმედება შემოსაზღვრულ სივრცეში – „ყავახანა“ – და უკიდურესად დაკუმშულ დროში ხდება, მაგრამ მოიცავს ადამიანების მთელ სიცოცხლეს. რამდენიმე წუთში ინგლისელი ეზიარება უდიდეს სიყვარულს და უპასუხო გრძნობის გამო კვდება. ასევე რამდენიმე წუთში, „ყავახანიდან“ გაუსვლელად, აღმოაჩენს ქმარი, რომ მისი უმშვენიერესი ცოლი უსულგულო, უგრძნობი არსება ყოფილა და სამუდამოდ შორდება. ამ უკიდურესად დაკუმშული მხატვრული დრო-სივრცის ცენტრში მოთავსებულია „ნივთი“ – ბეჭედი, რომელმაც შემოკრიბა მხატვრული ქსოვილი და ხელი შეუწყო სათქმელის სრულად გამოხატვას. ბეჭდის საშუალებით გამოთქვა ინგლისელმა თავისი გრძნობა, „ნივთთან“ – ბეჭედთან მიმართებით გამოჩნდა ქალის ჭეშმარიტი სახე. სწორედ „ნივთის“ აქტიურმა ფუნქციობამ მისცა საშუალება მწერალს უკიდურესად მოზღუდულ სამოქმედო სივრცეში მოქცეული მასშტაბური მოვლენა მწირი გამომსახველობითი საშუალებებით სრულად გამოეხატა. მთელი ცხოვრება „წამიერ“ შთა-

ბეჭდილებებში „ჩაეტია“ და ამასთან სრული მხატვრული დამაჯერებლობა მიენიჭებინა ამბისა და ხასიათებისათვის. სამივე დონეა გააქტიურებული მ. ჯავახიშვილის გივი შადურის ციკლის ერთ-ერთ მოთხრობაში „წითელი ღილი“. თუმცა მწერალმა გააფართოა სამოქმედო სივრცეც, ორ დამოუკიდებელ ნაწილად გაყო და ასევე, ორ დროით სეგმენტში მოაქცია ტრაგიკული მოვლენები, ადამიანების მთელი ცხოვრება, გრძნობები, სიკვდილი. წარსულს და აწმყოს ერთმანეთთან სწორედ პაწაწინა ხიდი – „ნივთი“ – წითელი ღილი აკავშირებს, რომელიც ინახავს საიდუმლოს და მოვლენების გასაღებსაც. ის სასაფლაოს სევდიან სივრცეში აელვარდა, როგორც გარდასულის, ვნების, ცოდვის პატარა წითელი ნაპერწკალი. ამ შემთხვევაში „ნივთის“ სიმბოლურ მნიშვნელობას აღრმავებს წითელი ფერი, რომელსაც თავისი ტრადიციული დატვირთვა აქვს. ასევე ნაწარმოების კონცეპციას გამოხატავს შავი ხავერდის კაბა მ. ჯავახიშვილის მოთხრობაში „შავი კაბა“. ადამიანის ტანჯვას, სიკვდილის გარდუვალობის, უნუგეშო სევდის გამომხატველი საგნის – კაბის მნიშვნელობის გამოსაკვეთად შავ ფერთან ერთად ფაქტურაცაა მოხმობილი, ხავერდი შთანთქავს სინათლეს. შავი ხავერდის კაბა გამოხატავს ადამიანის გამოუვალ მდგომარეობას, რომელშიც იმედის პატარა სხივიც კი არსად ჩანს.

საერთოდ, მხატვრულ ტექსტში „ნივთები“, საგნები ხშირად იძენენ ფერით ფუნქციას. შესაძლოა, მათი ფერებს არც ჰქონდეს რაიმე სიმბოლური დატვირთვა, მაგრამ ნაწარმოების სამოქმედო სივრცეში განლაგებული საგნებიდან, „ნივთებიდან“ აღძრული ფერითი ასოციაციები ქმნიან სამოქმედო გარემოს, ფერწერულობის, ფერადოვნების შეგრძნებას. შესაძლებელია საგნის, „ნივთის“ მეშვეობით ფერის კონსტრუირება, კომპოზიციაში მოქცევაც, რასაც ყველაზე ხშირად კ. გამსახურდია იყენებს. საპირისპიროდ – სრულიად კონკრეტულ, დასახელებულ და თანაც, ძირეულ ფერებს ანიჭებს „ნივთებს“ ლეო ქიაჩელი მოთხრობაში „სცალადე“. ამ შემთხვევაში წითელ-ყვითელი მოსასხამი და შავი ნიღაბი არ შეიცავს „ნივთის“ არც ერთ ფუნქციას: ისინი არც დროთა კავშირს გამოხატავენ, არც დროის შინაარსს, არც მოვლენათა მსვლელობას განაპირობებენ და არც პიროვნების ფსიქოლოგიური მახასიათებლის როლში გამოდიან. „ნივთები“ – მოსასხამი და ნიღაბი – კარნავალის ტრადიციული ატრიბუტები – მწერალს მოდერნისტული აზროვნების საყრდენი ფილოსოფიური იდეის – სამყაროს ილუზორულობის, რეალობის შეცნობის შეუძლებლობის – გამოსახატავად სჭირდება. „ყოველი სინამდვილე წარმოდგენაა და ყოველი წარმოდგენა სინამდვილე“ (ქიაჩელი 1984: 340). ეს დებულება მოთხრობაში მოსასხამის და ნიღბის მეშვეობით დასტურდება, როცა ხეზე ჩამოკიდებული

„ნივთები“ ადამიანებს ცოცხალი ქალი ჰგონით და ქალი კი ამ დროს მათთან ერთად დგას და მწარე სარკაზმით შესცქერის ადამიანების უმწეობას, შეიცნონ არსებობის ჭეშმარიტება: „როგორ მოგწონს ჩემი იდეა? არ გაგონებს განა ეს სურათი თვით კაცობრიობას, მის ბრძოლას, მის ცხოვრებას? რა კარგია: განა ასე ტყუილად არ იბრძვის კაცობრიობა? განა ასე თავდავიწყებით არ ეპოტინება რაღაც იდეალს, რომელიც ბოლოს და ბოლოს ისეთივე სისულელეა, როგორც ხეზე ჩამოკიდებული ჩემი ნიღაბი და წითელ-ყვითელიანი მოსასხამი?“ (ქიაჩელი 1984: 342). „ნივთებმა“ გამოხატეს ზმანებისა და ცხადის უხილავ ზღვარზე გაშლილი მოდერნისტული სამყაროს ტრაგიკული არსი: „თვალი გვატყუებს, მიაკუთვნებს რა მზის თვისებას ყვავილს, რომელსაც ჩვენ ვუმზერთ; ყური გვატყუებს, მიიჩნევს რა ჰაერის რხევას მოწკრიალე ზარის თვისებად. მთელი ჩვენი ცხოვრება გვატყუებს...“ (ბრიუსოვი 1973: 92).

ზმანებისა და ცხადის, რეალურის და ირეალურის ურთიერთმიმართების გამოსახატავად იყენებს „ნივთებს“ – ხელოვნურ ყვავილებს – ვ. ბარნოვი მოთხრობაში „ყვავილები“. ამ შემთხვევაში ხელოვნური ყვავილები „ნივთის“ დამახასიათებელ მრავალ ფუნქციას იძენს. მათი მეშვეობით მწერალი მხატვრულ ქსოვილში გამოსახავს სამყაროს ილუზორულობის შეგრძნებას და მისთვის ძალიან მნიშვნელოვან მეტემფსიქოზის იდეასაც, რომელიც სათავეს პლატონის ფილოსოფიაში იღებს. მახინჯი, კუზიანი ბაბუცა სრულიად უცხო, მარტოსული და უბედურია, სიცოცხლე აზრს და ფერს კარგავს მისთვის. მაგრამ თანდათანობით ის იწყებს სხვა, წინარე ცხოვრების გახსენებას, როცა ულამაზესი იყო. იმ მიღმურ სამყაროში ჩადენილი ცოდვისთვის, სიყვარულის უარყოფისთვის დაისაჯა და აწმყოში მახინჯი სხეული შეისხა. იგი ცდილობს, გაიხსენოს ის მშვენიერი გარემო, რომელშიც ბედნიერი, სრულყოფილი იყო, სადაც მშვენიერი ყვავილები ერტყა გარს. ზმანებისმიერთან დამაკავშირებელ ხიდად იქცნენ „ნივთები“ – ხელოვნური ყვავილები, რომლთაც ბაბუცა საკუთარი ხელით ქმნის. მწერალმა გამოსახა შემოქმედების მეშვეობით ადამიანის გადარჩენის, შვების ძიებისა და პოვნის სურათი, წარმოსახვით, ილუზორულ სამყაროში „გაქცეული“ ადამიანის სულის მოძრაობა. „ნივთებმა“ – ხელოვნურმა ყვავილებმა შეიძინეს ხსოვნის ფუნქცია, ოღონდ ეს არის ბაბუცას წინარე ცხოვრების ხსოვნა. ისინი ასრულებენ დროთა კავშირის შემკვრელის ფუნქციასაც, მაგრამ ეს არა რეალური წარსულის, არამედ იდუმალი, ამოუცნობი, ილუზორული მეტაფიზიკური სამყაროსა და რეალურის კავშირია. მართალია, ყვავილებმა ფერები შემატეს ბაბუცას მოქუფრულ, ნაცრისფერ ცხოვრებას, მაგრამ ისინი ხელოვნურია, მაშასადამე,

მათი ფერადოვნებაც და სურნელიც მოჩვენებითი, ყალბია. ნამდვილი ყვავილები კი იქ, იმ წინარე ცხოვრებაში დარჩა, იქ ყვავიან, იქ აფრქვევენ სურნელს. ხილულ, რეალურ აწმყოში ყველაფერი ყალბია – ბაბუცას სხეულიც და ყვავილებიც, ზმანებისმიერ, ირეალურ სამყაროში კი იმალება ჭეშმარიტება. მხატვრული ქსოვილის სხვა ელემენტებთან ერთად „ნივთებიც“ – ხელოვნური ყვავილებიც – გამოკვეთს იდეას, რომ რეალობა მხოლოდ მიღმურის არასრული ანარეკლია.

მოდერნისტულმა მწერლობამ მართლაც რომ სრულად და მრავალმხრივ გამოიყენა „ნივთის“ მხატვრული შესაძლებლობები, მაგრამ შემოქმედების შედეგის შეცნობა ძალზე რთული პროცესია და მისი „მიბმა“ „ნივთთან“ ან მხატვრული ქსოვილის რომელიმე სხვა ელემენტთან გადაჭარბება იქნებოდა. „ნივთი“ მხოლოდ ერთ-ერთი ძაფია მრავალთაგან, რომლებიც მიემართებიან შემოქმედის წარმოსახვაში წარმოქმნილი სამყაროს სიღრმისკენ. ეს სამყარო კი ბევრად უფრო რთულადაა მოწყობილი, ვიდრე ერთი შეხედვით ან თუნდაც ხანგრძლივი განჭვრეტით ჩანს. ასე რომ, „როდესაც ხელოვნება ესთეტიკური ინტუიციის ძალით გვიშლის სურათს, რომლის ხილვა სილოგიზმისა და ლოგიკის საშუალებით არ ძალგვიძს, უნდა დავტკბეთ ამ სურათით და ვლოცავდეთ იმ შემოქმედებით ნიჭს, რომლის წყალობით უხილავი ხდება ჩვენთვის ხილულად და შეუძლებელი შესაძლებლად“ (ჯორჯაძე 1989: 47).

დამოწმებანი:

ბარნოვი 1962: ბარნოვი ვ., თხზულებათა სრული კრებული. ტ. VI. თბ., გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1962.

ბრიუსოვი 1973: Брюсов В., Вопросы поэтики. Т. VII. М., 1973.

ლორთქიფანიძე 1950: ლორთქიფანიძე ნ., რჩეული თხზულებანი. ტ. I. თბ., გამომცემლობა „მერანი“, 1950.

ქართული... 2006: ქართული ლიტერატურა (XX ს.)., ქრესტომათია. თბ., გამომცემლობა „განათლება“, 2006.

ქიაჩელი 1984: ქიაჩელი ლ., თხზულებანი. ტ. I. თბ., გამომცემლობა „განათლება“, 1984.

ქიაჩელი 1985: ქიაჩელი ლ., თხზულებანი ოთხ ტომად. თბ., გამომცემლობა „მერანი“, 1985.

ჯორჯაძე 1989: ჯორჯაძე ა., წერილები. თბ., გამომცემლობა „მერანი“, 1989.

ადა ნემსაძე

კიტრიანი არყის ბოთლი / მზის ამოსვლის კუნძული

(ორი ქრონოტოპული სიმბოლოს ანალიზისათვის)

„მხოლოდ სიმბოლოა მარადიული. ანდა, მარადიულობა მხოლოდ სიმბოლოების სახით არსებობს. ასე რომ, რაც უფრო მეტი სიმბოლო გვექნება, მით უფრო იოლად გავიტანთ თავს ამ გაძაღლებულ წუთისოფელში“
(ო. ჭილაძე).

ოთარ ჭილაძის მხატვრული სისტემის ცენტრალური ღერძი სიკეთე/ბოროტების მარადიული დაპირისპირებაა, რასაც მწერალი სხვადასხვა რომანში განსხვავებულ დროსივრცულ მოდელებში ასხამს ხორცს. ქრონოტოპის კვლევებში აღნიშნულია, რომ „დროული და სივრცული კოორდინატები წარმოადგენენ ნაწარმოების არა მარტო კარკასს, არამედ მისი შინაარსის ორგანიზების ყველაზე რეალურ საშუალებებს“ (გეი 1975: 277). ოთარ ჭილაძე სიკეთე/ბოროტების ოპოზიციის მხატვრული განსახოვნებისათვის ერთგვარ სიმბოლოებს ქმნის, რომელთაც ქრონოტოპული შეიძლება ვუწოდოთ. სწორედ მათშია მხატვრული ტექსტის მთავარი სათქმელი კოდირებული. ამჯერად ჩვენი მიზანია ორი კონკრეტული სახის ანალიზი: *მზის ამოსვლის კუნძული* („აველუმი“) და *კიტრიანი არყის ბოთლი* („რკინის თეატრი“). ო. ჭილაძის მხატვრულ სისტემაში

ასეთი, ერთი შეხედვით, უჩვეულო სახეები თუ პასაჟები არც მოულოდნელია და, მით უფრო, არც შემთხვევითი. ზემოხსენებული ორი სიმბოლური სახეც საბჭოთა იმპერიის მიერ შექმნილი ჩაკეტილი დროსივრცის რეპრეზენტაციას ემსახურება, ერთი პირდაპირი ჩვენების გზით (*კიტრიანი არყის ბოთლი*), მეორე კი საწინააღმდეგო პარალელებით (*მზის ამოსვლის კუნძული*). ტროპის ორივე სახე შეიცავს დამატებით გამაძლიერებელ ელემენტებს (კიტრი, არაყი, სიშიშვლე, კუნძული, მზე, ზღვა...), რაც კიდევ უფრო აფართოებს მათ მნიშვნელობებს.

„აველუმი“ „ბოროტების იმპერიის“ ნგრევის სიღრმისეული ანალიზის წარმომსახველი რომანია. აქ სიკეთე/ბოროტება ორი იმპერიის სახით უპირისპირდება ერთმანეთს, ერთია „აველუმის სიყვარულის იმპერია“, მეორე კი - „საბჭოთა იმპერია“; პირველი რეალურად არსებულია, მეორე მხოლოდ გმირის პერსონალურ სივრცეშია, თუმც, ამის მიუხედავად, იგი გაცილებით საშიშია პირველისათვის, როგორც არსობრივად მისი ოპოზიცია. ამიტომაც იყო, რომ „აველუმის მიკროიმპერიის, ანუ მისი მრავალსახა, მაგრამ ერთ სულ და ერთ ხორც სიყვარულის ჩაკვლასა და გაბიაბრუებას გადაჰყვა თან მსოფლიოში ერთ-ერთი უდიდესი სახელმწიფო, უმკაცრესი იმპერია“ (ჭილაძე 2007: 13). მწერალი სიმბოლოებს დამატებითი ქვესიმბოლოებით აძლიერებს, რომლებიც სიღრმისეულად და სივრცულად იშლებიან ტექსტში და ცხოვრების ყველა რეალურ თუ წარმოსახვით სფეროს მოიცავენ. სივრცე აქ ყველაზე შეხუთული, ვიწრო და არაჯანსაღია, ბედნიერების მისაღწევად ყველაზე დიდი ხელისშემშლელი ფაქტორი. მას კი ქმნის ერთმორწმუნე მეზობელი, რომელიც ხან „გუბერნიას“ ეძახდა მოფერებით, ხან „რესპუბლიკას“. ამასობაში კი დღითიდღე ებზარებოდა და ერღვეოდა საუკუნეობით ნაგები ციხე-გალავანი ზნეობისა, პატიოსნებისა, კდემამოსილებისა“ (ჭილაძე 2007: 297). ერთმორწმუნე მეზობლის მიერ სამყაროში შემოსაზღვრული სივრცე შეუძლებელია, საკმარისი აღმოჩნდეს ერისთვის, რაც უნდა დიდი იყოს იგი. რადგან თავისუფლება თვითონ აწესებს საკუთარ საზღვრებს, ვინმეს მიერ დადებული უკვე მისი შეზღუდვაა. „იმპერიული მოდელის წარმოსახვას ემსახურება საბჭოთა სივრცის წარმოსახვა საკნად, რომლის პატიმრებადაც მიიჩნევენ თავს აველუმი და ფრანსუაზა. შემოსაზღვრული სივრცის მხატვრული სახეა რომანში მინოსის ლაბირინთიც - ეს უზარმაზარი და თან საოცრად შეზღუდული გარემო, სადაც თავს ვერასოდეს გრძნობ ბედნიერად, სადაც სულ ვიღაც გითვალთვალებს, რომლიდან გამოსასვლელადაც აუ-

ცილებლად გჭირდება არიადნეს ძაფის გორგალი, რადგან მარტო ამას ვერ მოახერხებ და ბუნებრივია, ასეთ სივრცეში ვერც ვერასოდეს მიაღწევ იმ ნეტარ განცდას, თავისუფლება რომ ჰქვია“ (ნემსაძე 2009: 114-115).

უაღრესად საინტერესოა „აველუმის“ სივრცული სტრუქტურა. აქ ერთიანი სივრცე არ გვაქვს, იგი რამდენიმე ნაწილადაა დაშლილი, რომლებიც მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. პირველი მათგანი არის „საბჭოთა იმპერია“, ის ადგილი, სადაც აველუმს უწევს ცხოვრება. აქედან წასვლის სურვილის შემთხვევაშიც კი (თუკი ასეთ რამეს ოდესმე ისურვებს), იგი ვერ დატოვებს მას, რადგან აქ მკაცრად კონტროლდება ყველაფერი, თვით უცხოეთიდან შემოსული სასიყვარულო წერილებიც კი, ხოლო აქედან სამოგზაუროდ მიმავალ მოქალაქეს უშიშროების რამდენიმე აგენტი მიჰყვება თან (გავიხსენოთ აველუმის საფრანგეთში სამოგზაუროდ წასვლის ეპიზოდი რომანიდან). მეორე სივრცე არის საბჭოთა იმპერიის გარეთ არსებული სამყარო, რომელში მოხვედრაც თითქმის შეუძლებელია პირველი სივრცის მკვიდრთათვის. ხოლო მესამე სივრცედ შესაძლოა განვიხილოთ პერსონაჟის პერსონალური სივრცე, მხოლოდ მის ცნობიერებაში არსებული და, აქედან გამომდინარე, შეუზღუდავი ყოველგვარი კანონითა თუ ნორმით. სწორედ ამ სივრცეში ახდენს აველუმი საკუთარი პიროვნების ფორმირებას, აქ შეუძლია მას ფრანსუაზას სიყვარული თამამად, თუმც გარე სივრცეები (ვგულისხმობთ ჩვენ მიერ დასახელებულ პირველ და მეორე სივრცეებს), ყველანაირად უშლის ხელს ამ სიყვარულში.

ჩვენ მიერ განსახილველი სიმბოლოც - *მზის ამოსვლის კუნძული* - მეორე სივრცის შემადგენელი ნაწილია და მასში ფოკუსირებულია თავისუფალი სივრცის ყველა მახასიათებელი. კუნძული ფრანსუაზას ბებიამ იპოვა და კურორტად აქცია, წესებიც თვითონვე დაუდგინა: აქ დასასვენებლად ჩამოსულ ადამიანს ეკრძალება ტანსაცმლის ტარება. „შიშვლად სიარული ფრანსუაზას ბებიამ და მისმა მეგობარმა დაამკვიდრეს თურმე ამ კუნძულზე. მაშინ კუნძული ჯერ კიდევ უკაცური ყოფილა თითქმის - მავთულხლართებით შემოსაზღვრული სამხედროსაზღვაო ბაზის გარდა, სულ რამდენიმე ქოხმახი მდგარა... ტიტვლები იმზადებდნენ საჭმელს, ტიტვლები ჭამდნენ, ტიტვლებს სძულდათ და ტიტვლებს უყვარდათ ერთმანეთი... აქ სხვისი სიშიშვლისთვის ყურადღების მიქცევა ისევე მიუღებელია, როგორც ტანგაუხდელი სიარული. რასაკვირველია, ძალით არავინ გაგხდით, მაგრამ თეთრი ვირივით გამორჩეული კი იქნებით სულ, ახლოს არავინ გაგიკარებთ, რადგან შენი

ჩაცმულობა, უპირველეს ყოვლისა, მათი სიშიშვლის გამომჟღავნებას ნიშნავს. მარილი კი სწორედ სიშიშვლის არშემჩნევაა, მისთვის ყურადღების არმიქცევაა და არა პირიქით...“ (ჭილაძე 2007: 117-118). *მზის ამოსვლის კუნძული* „ბოროტების იმპერიის“ მიერ შემოსაზღვრული ტოტალიტარული სივრცის ოპოზიციური სიმბოლოა. აქ პიროვნული თავისუფლების უმაღლესი ხარისხი დენოტაციურად გარეგნული უტანსაცმლობითაა გამოხატული. გავიხსენოთ პირველი ადამიანების ყოფა სამოთხეში: ღვთაებრივ არსთან ერთიანობის განცდა პირველმა ადამიანმა სწორედ მაშინ დაკარგა, როცა შესცოდა და საკუთარი სიშიშვლე სირცხვილად აღიქვა. ამას მოჰყვა ბედნიერების შეგრძნებისა და ღვთის მიერ მისთვის შექმნილი სამოთხის დაკარგვაც. ოთარ ჭილაძის „აველუმშიც“ ეს ბიბლიური პარადიგმა შეინიშნება. ფრანსუაზას ბებია კუნძულზე ქმრის ღალატის შემდეგ მიდის და ახალ ცხოვრებაში პოულობს სიმშვიდეს. მზის ამოსვლის კუნძული ის სივრცეა, სადაც ბედნიერების მიღწევა რეალური ხდება. ეს სიმბოლური სახე კონოტაციურ დონეზე უამრავ სხვა მახასიათებელს მოიაზრებს. ყურადღებას შევაჩერებთ ერთ დეტალზე: საფრანგეთში ჩასული აველუმი ფრანსუაზასთან ერთად აპირებს კუნძულზე გამგზავრებას, მაგრამ ვერ ახერხებს. ჩვენი აზრით, ეს, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო პასაჟი დიდი და ფარული დატვირთვის მატარებელია. „საბჭოთა ტუსაღი“ (როგორც ავტორი უწოდებს თავის გმირს) შინაგანად ვერ თავისუფლდება, ამიტომაც ვერ წარმოუდგენია მას, როგორ უნდა გაიაროს ფრანსუაზას მშობლების წინაშე სრულიად შიშველმა. ერის კოლექტიურ ცნობიერებაში ისე ღრმად სძინავს პიროვნული თავისუფლების შეგრძნებას, რომ მის ზედაპირზე ამოტანას თაობების გამოცდილება სჭირდება. აველუმის თაობა ამას ვერ ახერხებს, ამ ბრძოლას ეკაეკატერინეკატოს თაობა იწყებს.

სიმბოლოთა ლექსიკონებში აღნიშნულია კუნძულის ორი განსხვავებული სიმბოლური მნიშვნელობა: ერთი მხრივ, იგი იზოლაციისა და მარტოობის ადგილია, მეორე მხრივ კი – უსაფრთხო, ქაოსის ძალებისაგან დაცული სივრცე (სიმბოლოთა...). „აველუმში“ მზის ამოსვლის კუნძულში ორივე ეს მნიშვნელობა ერთდება და ერთიან დადებით ველს ქმნის. იგი კიდევ უფრო ძლიერდება წყლისა და მზის ველებით, რომლებიც, თავის მხრივ, სინათლის, სიწმინდის, სიმართლის, სიცოცხლის მნიშვნელობებს შეიცავენ. ამრიგად, კუნძული მხოლოდ ჰორიზონტალურადაა დასაზღვრული (ვგულისხმობთ შემოსაზღვრულობას სიბრტყეზე), ვერტიკალურ სივრცეში იგი უსასრულოდ იშლება მზისკენ, რაც თავისუფლების უსაზღვრო განცდას ბადებს. რაც შეეხება მე-

ორე სიმბოლურ სახეს - *კიტრიანი არყის ბოთლს* – იგი მკაცრად არის სივრცეში შემოსაზღვრული ყოველი მხრიდან. აქ მხოლოდ ერთი ოპოზიცია შეგვიძლია განვიხილოთ - შიგნით/გარეთ.

გ. ასათიანი ოთარ ჭილაძის შემოქმედების ანალიზისას აღნიშნავს, რომ მწერლის ამოსავალი წერტილი არის სიმბოლიკა. მის პროზაში მხატვრული სახეებიდან გამორჩეული ადგილი უჭირავს „სიმბოლოსკენ მიმავალ „ნატურას“ ანუ გასიმბოლოებულ „ნატურას“. „ნატურა“ ანუ საგანი გადაიზრდება სიმბოლოში და უკვე მიღებული სიმბოლო აქ კარგავს თავის პირვანდელ საგნობრივ ფუნქციას. ასეთებია საათის გასაღები, ბედიას თოკი, რევოლვერი, ფრიქსეს წყარო, გერმანელის ბაღი და ა. შ. (ასათიანი 1977: 34). ამ სიმბოლოთა რიგს უთუოდ დაამშვენებს ჩვენ მიერ საანალიზოდ წარმოდგენილი *კიტრიანი არყის ბოთლიც*. იგი ჟურულების ოჯახში ინახება და ერთდროულად არის როგორც ამ ერთი ოჯახის ცხოვრების მეტაფორული სახე, ასევე - ფართო მნიშვნელობით – იმპერიის შეზღუდული, დაკანონებული სივრცის ნიშანიც. *კიტრიანი არყის ბოთლი* ჟურულების ოჯახის საკუთრებაა და იგი არა ყოველდღიური, არამედ განსაკუთრებული დანიშნულების მქონეა, მას სტუმრისთვის ინახავენ. გაოცებულ ელენეს ასე უხსნის მასპინძელი ამ „საიდუმლოს“: „სანამ ნაყოფი პატარაა, ბოთლში შეაყოფინებენ თავს და თავიდანვე ბოთლში იზრდება“ (ჭილაძე 1987: 197). სტუმარზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს იგი, თითქოს რაღაც საიდუმლოს მიაგნოო, თითქოს რაღაც წინასწარმეტყველურ მინიშნებას ინახავდა ეს ჩვეულებრივი სასმელი. „ბოთლის ვიწრო ყელში პატარა, ხორკლიანი ნაყოფი შეყუჟულიყო და თანდათანობით იზრდებოდა, იზრდებოდა, სულ უფრო და უფრო ავსებდა ბოთლის სიცარიელეს. „ვერაფრით ვეღარ გამოეტევა, სანამ შიგვე არ გამოლპება. არაყში ინახავენ, გვამივით“, - ფიქრობდა შეძრწუნებული, ამრეზილი. დარიამ რომ ჰკითხა, ხომ არ გეგვესინჯაო, ლამის შეჰყვირა; ხელი უარის ნიშნად ჰაერში აასავსავა, თითქოს გულისხმიერი მასპინძელი შხამს აძალებდა“ (ჭილაძე 1987: 199). აშკარაა, სიმბოლო ისეთი ღრმა კონოტაციური მნიშვნელობებით არის დახუნძლული, რომ მხატვრული ტექსტის პერსონაჟისთვისაც კი იგი რეფლექსიის მიზეზი ხდება. რაღაც ფარულ და, ამავე დროს, ავისმომასწავებელ მინიშნებებზე ფიქრს ელენე იწყებს. ამიტომ სრულიად ბუნებრივია, რომ აღმქმელი სუბიექტისთვის იგი ერთიორად საინტერესო ხდება. მკითხველი აქ პერსონაჟთან ერთად აქტიურად ერთვება ფიქრისა და განსჯის პროცესში და მხატვრული სიტყვის აზრობრივი პოტენციალის წვდომას ცდილობს. ამის საშუალებას ხომ თავად მწერალი

უქმნის მას, როცა „უფლებას აძლევს, იყოს მისი გონებრივი მუშაობის პარტნიორი“ (ავერინცევი).

ო. ჭილაძის შემოქმედების ერთ-ერთი რუსი მკვლევარი ტატიანა მეიზერსკაია წერს: რომანში ყოველ გმირს თავისი მყარი და მუდმივი სიმბოლო აქვს: ცეზარის ტოგა - მსახიობს, პისტოლეტი - გელას, მუნდირი - საბა ლაფაჩს, ქოლგა და შავი ვუალი - ელენეს, კიტრიანი არყის ბოთლი - დიმიტრის... (მეიზერსკაია 1985: 143). ჩვენ ვეთანხმებით ამ მოსაზრებას, თუმც მიგვაჩნია, რომ ველის გაფართოება აქ უსასრულოდ შეიძლება. სიმბოლოს აზრობრივი პოტენციალი ხომ ყოველთვის უფრო ფართოა, ვიდრე მისი მოცემული რეალიზაცია: „კავშირები, რომლებშიც ეშვება სიმბოლო თავისი გამოხატვის უნარის წყალობით ამა თუ იმ სემიოტიკურ წრეში, ვერ ამოწურავს მის ყველა აზრობრივ ვალენტობას. ეს კი ქმნის იმ აზრობრივ რეზერვს, რომლის დახმარებითაც სიმბოლოს შეუძლია ჩაერთოს მოულოდნელ კავშირებში, შეცვალოს თავისი არსი და მოახდინოს ტექსტური წრის დეფორმირება“ (ლოტმანი 1992: 194). ამ მოსაზრების გათვალისწინებით, *კიტრიანი არყის ბოთლიც* რთული სიმბოლური სახეა. ბოთლი ანუ შეკრული სივრცე, არის განვითარების მხოლოდ საკუთარი კანონების კარნახით შემოსაზღვრული ადამიანის სულის შემხუთველი გარემო, თავისუფლების დამთრგუნველი ფაქტორი, ამიტომ მასში სხვადასხვა, ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული მასშტაბის მოვლენები შეიძლება მოვიაზროთ: იმპერიის მარწუხებში მოქცეული საქართველო, რაღაც იდუმალი ბედისწერით შეკრული ადამიანის ცხოვრების გზა (მაგ., თბილისელი მსახიობი, ოჯახურ ბორკილდადებული ელენე თუ ამ ბორკილების დამსხვრევის მსურველი გელა). ნებისმიერი მათგანი აქ ერთი საერთო ნიშნით ისაზღვრება: ყველა მოძრაობს რომელიღაც ჩაკეტილი წრის ირგვლივ, რომლიდანაც თავის დახსნის სურვილი მათი ცხოვრების მთავარი მამოძრავებელი აზრია. წრე ანუ ჩაკეტილი, ლოკალური სივრცე ეშმაკის გზაა (როგორც ამბობენ ღვთისმეტყველი მამები), ღვთისკენ მიმავალი ბილიკი კი სწორხაზოვანია. ამიტომაც დაიღუპება ყველა, ვინც ამ წრიდან (ბოთლიდან) სწორ გზაზე ვერ მოახერხებს გამოსვლას. რომანში ეს მართლაც ასეა: დიმიტრი და დარია ერთადერთ ქალიშვილს კარგავენ, ელენე - ქმარსაც და შვილსაც, მხოლოდ გელა ახერხებს თავის დაღწევას უდიდესი სულიერი და ფიზიკური განსაცდელის გავლით. პიროვნების თავისუფალ სივრცეში გადასახლება ინტეგრაციის რთული პროცესის შედეგია. თავის მონოგრაფიაში „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში“ ი. რატიანი წერს: „მთავარი გმირი

მუდმივად მიისწრაფის ფასეული საზღვრისკენ, რომელიც მიჯნავს მიწიერ, დროის დიქტატით მართულ სამყაროს სულიერი, დროისაგან თავისუფალი სამყაროსაგან, რომელიც ტრანსფორმაციის გზით მიიღწევა. გზა ზედროული და ზესივრცული სამყაროსკენ თვითშემეცნებაზე, შიშზე, სევდაზე, მონანიებაზე, სიკვდილსა და აღდგომაზე დევს" (რატიანი 2005: 160-161). ბოთლის შიდა სივრცე სწორედ რომ „დროის დიქტატით მართული სამყაროა", მთელი გარე სივრცე კი – „სულიერი და თავისუფალი". გელა ბოთლიდან თავის დაღწევის შემდეგ პოულობს საკუთარ დანიშნულებას. რაც შეეხება აველუმს, მისი სოციალური როლი არ არის ისეთი აქტიური, რომ ეს წინააღმდეგობა გადალახოს, ამიტომაც იგი გელასა და თავისი შვილის, ეკაეკატერინეკატოსაგან განსხვავებით, „საბჭოთა ტუსაღად" რჩება.

კიტრიანი არყის ბოთლი რომანში როგორც გამოხატვის, ისე – შინაარსობრივ პლანში, საკუთარ მნიშვნელობებს ფლობს. ამ მნიშვნელობათა სემიოტიკური კონტექსტი მრავალფეროვანია და ხშირად ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული, თუმც მათ შორისაც შესაძლოა გამოვყოთ ერთი ზოგადი და, ჩვენი აზრით, დომინანტური მნიშვნელობა - *კიტრიანი არყის ბოთლი* ტოტალიტარული სივრცის სიმბოლოა, რომელშიც მკაცრადაა ზღვარდადებული არსებობის დროც, მოძრაობის შესაძლებლობაც და, რაც ყველაზე მთავარია, აზროვნების წესები. მზის ამოსვლის კუნძული კი, როგორც მისი ოპოზიცია, თავისუფლებისა და ბედნიერების უმაღლესი გამოვლინებაა.

დამოწმებანი:

ასათიანი 1977: ასათიანი გ., პოეზია და პროზა, ალმ. კრიტიკა, თბილისი., გამომცემლობა „მერანი", 1977.

გეი 1975: Гей Н. К., Поэтическое время и пространство // Гей Н. К., Художественность литературы. Поэтика, стиль. М., Наука, 1975.

ლოტმანი 1992: Лотман Ю. М., Символ в системе культуры // Избранные статьи. Т. 1. Таллин., 1992.

მეიზერსკაია 1985: Мейзерская Т. Великий путь любви и скорби. Литературная Грузия, 1985, №7.

ნემსაძე 2009: ნემსაძე ა. სივრცის იდენტიფიკაცია // იდენტიფიკაციის პრობლემა ოთარ ჭილაძის რომანებში. თბილისი: გამომცემლობა „მწიგნობარი", 2009.

რატიანი 2005: რატიანი ი. დროისა და სივრცის კატეგორიათა მხატ-ვრულ-ლიტერატურულ სისტემაში იმპლანტაციის თეორიული პარადიგმა // ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრე-ტაციისათვის. თბილისი., თსუ გამომცემლობა, 2005.

სიმბოლოთა... Словарь символов - http://mirslovarei.com/content_sim/ostrov-587.html

ჭილაძე 1987: ჭილაძე ო., რჩეული თხზულებანი 3 ტომად, ტომი მე-სამე. თბილისი., გამომცემლობა „საბჭოთა საქარ-თველო“, 1987.

ჭილაძე 2007: ჭილაძე ო., აველუმი. თბილისი., გამომცემლობა „არე-ტე“, 2007.

რუსუდან ზექალაშვილი

დროის ფენომენი და მისი მეტაფორული ინტერპრეტაცია ენაში

,,ჩვენს გარემომცველ ბუნებაში ამოუცნობ მოვლენათა შორის ყველაზე ამოუცნობია დრო, რადგან არავინ იცის, რა არის ის და როგორ უნდა მართოს იგი'' (არისტოტელე).

დროის ფენომენის წვდომასა და ახსნას კაცობრიობის არსებობის დღიდან ცდილობდნენ ადამიანები. ზოგიერთი მის არსებობას ახლაც უარყოფს და უბრალო აბსტრაქციად მიიჩნევს. დროისა და სივრცის იდუმალების წვდომის სურვილი განსხეულდა მსოფლიოს ხალხების მითოსსა და ფოლკლორში. განსაკუთრებული ნიჭის ადამიანების უჩვეულო უნარი, იწინასწარმეტყველონ მომავალი, დღემდე გაოცებასა და შიშს იწვევს, რადგან ადამიანს შეუძლია მხოლოდ აწმყოს შეგრძნება და წარსულის გახსენება (ისიც გარკვეულ ზღვრამდე), მომავალი კი მისთვის იდუმალი და გაურკვეველია.

დროის ფენომენის ენობრივი ინტერპრეტაცია ხშირად მეტაფორულია და აკუმულირებულია ხალხის რწმენა-წარმოდგენებში, ფოლკლორში, ხელოვნების ნიმუშებში და ეს, თავის მხრივ, სამყაროსადმი აყალიბებს სპეციფიკურ დამოკიდებულებას.

ერთ-ერთი ქართული ხალხური ზღაპრის გმირი, გულნატკენი იმით, რომ სიკვდილი არსებობს, მიდის უკვდავების საძებნე-

ლად. ბოლოს ის ერთ მზეთუნახავთან აღმოაჩენს უკვდავებას და მარადიულ ნეტარებას, მაგრამ მხოლოდ იმ პირობით, რომ არასოდეს მოინდომებს თავის ახლობლებთან დაბრუნებას. ყმაწვილი, მიუხედავად უკვდავად ყოფნის უდიდესი სურვილისა, ამ პირობას მაინც ვერ შეასრულებს და თავისიანებთან დაბრუნებას მოისურვებს, თუმცა იცის, რომ ამით სანეტარო წადილთან დასაბრუნებელ გზას იჭრის... მაგრამ, მისდა საუბედუროდ, თურმე იმდენი დრო გასულა, რომ ყველა მისი ნათესავი და ახლობელი გარდაცვლილა. ამ ზღაპარში ვლინდება ხალხური სიბრძნე: დროის ფარდობითობა, სხვადასხვა სამყაროში მისი ათვლის განსხვავებულობა, ადამიანის მარადიული ნატვრა უკვდავებაზე ანუ დროზე გამარჯვების სურვილი და ამ ოცნების არარეალურობა.

მსგავსი სიუჟეტი გვხვდება სხვა ხალხების მითოსშიც. მაგალითად, იაპონურ ფოლკლორში ასეთი იდეა ჯერ კიდევ მეხუთე საუკუნის ერთ თქმულებაში გამოვლენილა. ურაშიმატა ტარო, ახალგაზრდა მეთევზე, ჩადის წყალქვეშა სამყაროში, ზღვის ფსკერზე აგებულ სასახლეში, და იქ ერთი დღე რჩება. უკანდაბრუნებული კი აღმოაჩენს, რომ სამასი წელი გასულა. სოფელში უკვე აღარავის ახსოვს, მისი სახლი დანგრეულა, ხოლო ახლობლებიდან ცოცხალი აღარავინაა. ქართული ზღაპარიც და ეს თქმულებაც მაშინ შეიქმნა, როცა წარმოდგენა არ ჰქონდათ რეალურად დროის ფარდობითობაზე.

დროში მოგზაურობის თემა არც გვიანი პერიოდის ლიტერატურისთვისაა უცხო (გავიხსენოთ ჰერბერტ უელსის წიგნი „დროის მანქანა“, რომელშიც აისახა ადამიანის ოცნება, იმოგზაუროს წარსულსა და მომავალში, დაბრუნდეს უკან და რაღაც შეცვალოს თავის საქციელში).

დროის განხილვა შეიძლება მრავალგვარი ასპექტით: ისტორიულით, რელიგიურით, ფსიქოლოგიურით, ფილოსოფიურით, ეთნოგრაფიულით და ა. შ. ჩვენთვის საინტერესოა მისი ენობრივი ინტერპრეტაცია, რომელშიც არეკლილია სამყაროს ხატი. ბევრი ლინგვისტი დროს მიიჩნევს ენის ერთ-ერთ სემანტიკურ უნივერსალიად, რომელიც გააჩნია ნებისმიერ გამონათქვამს ყველა არსებულ ენაში (ვეჟბიცკაია 1999, 172). ისტორიკოსი ა. ი. გურევიჩი წერს: „ცოტა თუ მოიძებნება კულტურის ისეთი მაჩვენებელი, რომელიც იმ დონით ახასიათებდეს მის არსს, როგორითაც დროის გაგება. მასში განსახიერებულია და მასთან დაკავშირებულია ეპოქის მსოფლაღქმა, ხალხის ქცევა, მისი შემეცნება, ცხოვრების რიტმი, დამოკიდებულება საგნებთან“ (გურევიჩი, 1984, 15).

დროის უძველესი, მითოლოგიური გაგება ნაივურია და თითქმის ყველა ენობრივ სინამდვილეში ვლინდება ანთროპომორფული ან ზოომორფული სახით. ერთი ქართული გამოცანა დროის მდინარებასა და ციკლურობას გამოხატავს ხის სახით, რომელსაც სცვივა ფოთლები, მაგრამ მუდამ ახალი ამოსდის:

„ერთი ალვის ხე მიდგია, თორმეტი ტოტი აბია,
სცვივა და სცვივა ფოთოლი, ისევ იმდენი აბია“.

დრო ძალზე აბსტრაქტული ფენომენია: თვალით უხილავია, ყურით არ გვესმის, ხელით ვერ შევეხებით. ამიტომაც არის მისი აღქმა ასე მრავალგვარი და ყველაფრის მომცველი. ხალხის წარმოდგენაში წელიწადის დროები, დღე, ღამე, სიბერე (როგორც დროის მდინარების კანონზომიერი შედეგი) და სიკვდილი (როგორც მისი სასრული) ხშირადაა პერსონიფიცირებული. მაგალითად, ერთ-ერთ თანამედროვე ლექსში დრო გაიგივებულია ცბიერ ქალთან:

„დრო ფლიდი ქალია, ყოველთვის ბოლომდე გვიმეტებს...“
(ლ. ლაჩაშვილი)

განსხვავებულია დროის რელიგიური აღქმა, რომელიც მას სხვა დატვირთვას ანიჭებს: დროის ათვლა იწყება ღვთის მიერ სამყაროს შექმნით და სრულდება ღვთის სამსჯავროთი. თითოეული ადამიანის დრო (ანუ სიცოცხლე) კი იყოფა ორ ნაწილად: ერთი – ამქვეყნიური, მიწიერი, ხორციელი ცხოვრება, რომელსაც აქვს საწყისი (დაბადება) და სასრული (სიკვდილი), მეორე კი – იმქვეყნიური, ზეციური, მარადიული, რომელიც გრძელდება უკუნითი უკუნისამდე. სული მარადიულ სასუფეველში მოხვდება, თუკი ადამიანი მიწიერ ცხოვრებაში ღვთის მცნებების ერთგული იქნება. ეს მხატვრულად ასახა დ. გურამიშვილმა:

„კაცს მის მეტი არა აქვს-რა სიკვდილს უკან თან საბარგი,
სულს მიუძღვის ხორცთ ნაქნარი: ავსა ავი, კარგსა კარგი“.
(დ. გურამიშვილი)

დროის სუბიექტური აღქმა ყველაზე ახლოსაა მის ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიურ ასპექტებთან და ხშირად იშველიებს მეტაფორიზაციას. ამით ვლინდება დროის გაგების უნივერსალურობაც. დროის მეტაფორათა ნაწილი ბევრ ენაში მეორდება და გარკვეული ეპოქის სულის გამოხატულებადაც შეიძლება იქცეს. ქართულ სინამდვილეშიც ვხვდებით დროის მრავალგვარ მეტაფორულ გააზრებას: დრო, როგორც მარად მოძრავი, მიმდინარე, უწყვეტი და ცვალებადი მოვლენა; როგორც განუმეორებელი და მოუხელთებელი რამ; ამას გარდა, დრო განმეორებადი და ციკლური; მისი ბატონობა ყველასა და ყველაფერზე

(„დრონი მეფობენ და არა – მეფენი“); დრო, როგორც დამანგრეველი და გამანადგურებელი ძალა; მისი განუსაზღვრელობა, ფარდობითობა, არაკონკრეტულობა და სუბიექტურ აღქმაზე დამოკიდებულება; დრო, როგორც ფასის მქონე და ამასთანავე ღირებულებათა საზომი (ანუ ცალკეული ადამიანისა თუ კაცობრიობის ღვაწლის, ისტორიული ღირებულებების შემფასებელი მოვლენა); დრო, როგორც ყველაფრის მკურნალი და სხვ. (შდრ. ბარუზდინა, 2008; შჩერბინა, 2006 და სხვ.)

ვფიქრობთ, ქართველის აზროვნებაში განსაკუთრებით ხშირად ვლინდება დამოკიდებულება, რომ დრო დაუნდობელი, ყველაფრის დამანგრეველი, გამანადგურებელი, გულგრილი და განურჩეველია ძალაა. დიდი სიბრძნის შემცველია ქართული ანდაზა: „ყველაფერი დროს ელის, დრო კი – არაფერსო“. ამიტომაც დრო ხშირად გაიგივებულია ბედისწერასთან, ბედის ბორბალსა და წუთისოფლის ამაოებასთან.

ამ საჭირბოროტო საკითხზე ბევრი ქართველი პოეტი დაფიქრებულა. დრო წყეულია, როგორც ყოველგვარი ბოროტების სათავე: „ჰხედავ, ჩემო, ვით გაგვყარნა სოფელმან და ჟამმან კრულმან?“ – სწერს სატრფოს მრავალი უბედურების მომსწრე ნესტან-დარეჯანი.

დრო არაფერს არ ინდობს, ყოველგვარ ნაღვაწს ანადგურებს:

„მიდის-მოდის ეს სოფელი, ქარ-ტეხილთა ზღვისებრ ღელავს!
უკან დასდევს დრო და ჟამი, მის ნაქსელავს ქსოვს და სთელავს.
(დ. გურამიშვილი)

დრო (იგივე ჟამი) ხშირად თავისი არსით გაიაზრება გლოვისა და მწუხარების დამთესად:

„განილევიან ამო გლოვანი,
ჟამმან ჟამობით რაც მოგვასია“.
(ე. ჭიჭიაშვილი)

დროის უგულობა და დაუნდობლობა ჩვეულებრივია, რადგან ის მუდამ მიდის:

„არ ჩერდებაო დრო,
ვიღაცა ბრძენმა ბრძანა...
(ნ. გომელაური)

იმავე პოეტთან ვკითხულობთ:

„წვეთენ წამები, წუთები.
დრო სისხლს და სახსრებს მწოვს.
დროს ხომ ვერ გაებუტები?
ხათრი არა აქვს დროს...“
(ნ. გომელაური)

დრო და ჟამი სპობს ცოცხალსა თუ არაცოცხალს, ცელიანი სიკვდილი ყველას მიადგება, მის კლანჭებს ვერავინ დაუძვრება, თუმცა

გენიალური ვაჟა ამაში დიდ კანონზომიერებას ხედავს, რადგან სიცოცხლე სიკვდილით ფასდება:

„ღმერთმა გიშველოს, სიკვდილო,
სიცოცხლე მშვენობს შენითა“.

(ვაჟა-ფშაველა)

ადამიანი მიწაა და მიწადვე იქცევა, დედაბუნების წიაღს უბრუნდება. დრო გადის, ცხოვრება მიდის და ეს კანონზომიერია:

„ვიღაცა ტიროდა,
ვიღაცას შიოდა,
ვიღაცას ციოდა,
და
დრო
გადიოდა“.

(მ. მაჭავარიანი)

დრო ეფემერული და წარმავალია, სიზმარივით გაიელვებს და ქრება:

„ის <u>დროება სიზმარივით წავიდა</u>,
ოდეს ბავშვი იყავ მოხეტიალე“.

(გ. ტაბიძე)

ანდა: „<u>გაქრა ზაფხული</u>, ისე, თითქოს არა იყო რა“.

(ნ. ინგოროყვა)

საინტერესოა, რომ დროის ენობრივი აღქმა ფარდობითია. მისი აღმნიშვნელი თითოეული ლექსიკური ერთეული შეიძლება გამოიყენებოდეს გადატანით ანუ ფარდობითად ან მეტაფორულად. მარადიულობისთვის საუკუნეც წამია და ამ გაგებასთან არის დაკავშირებული სიტყვა „წუთისოფელი“ ან „საწუთრო“ – დრო, რომელსაც ადამიანი ამქვეყნად ატარებს: დროის უწყვეტი და უსასრულო მდინარებისთვის სიცოცხლე მხოლოდ წუთია, თვალის დახამხამება:

„წუთისოფელი რა არის,
აგორებული ქვა არის,
რაწამს კი დავიბადებით,
იქვე სამარეც მზა არის“.

ქართველმა კარგად იცის, რომ ადამიანის სიცოცხლე ძალზე ხანმოკლეა: „რა არის ჩვენი სიცოცხლე,
ჩიტივით გაგვიფრინდება“.

ახალგაზრდობა ისე სწრაფად გაირბენს, უკან მოხედვასაც ვერ ვასწრებთ:

„დაუკარით! მოასწარით, თორემ ჰერი...
და სიბერეც ძუ მგელივით მოგვიხტება“.

(ლ. ასათიანი)

ივანე წიკლაურის ერთ-ერთი ლექსი – „რამ დამაბერა“ – ამ პრობლემას უტრიალებს: რატომ ბერდება ადამიანი? რა არის ჩვენი ცხოვრება?

„ვერ მიცნა ჩემმა სწორფერმა, ქალამ ჩემ დროსამ, ხნისამა:
– რამ დაგაბერა, – ის მითხრა, – ბიჭო, მზემ ჩემის ძმისამა!
– ჩემ დაბერება, ქალაო, წელმა ქნა სამოცისამა,
სამოც-სამოცჯერ მასვლამა გაზაფხულისამ, სთვლისამა,
ოცდაერთ ათას ცხრაასჯერ ცაზედ ამასვლამ მზისამა,
გაფრენამ სიზმარივითა შვიდას ოცისა თვისამა,
ჩემ თავზედაც ქნა ბოინი მსაჯულმა სიცოცხლისამა...“

(ივ. წიკლაური)

ქართველმა კარგად იცის, რომ დროს ვერ დაიჭერ, ქვიშის საათის ქვიშასავით უდრტვინველად ჩაიცლება. შემოდგომას მოაქვს დათოვლილი თმები, დაღარული შუბლი, ჩაცვენილი კბილები, აკანკალებული მუხლები, ათასგვარი სენი და უბედურება. ყველანაირი სიმდიდრისა და სიკეთის მქონე როსტევანიც კი წუხს ამას:

„სიბერე მჭირს ჭირთა უფრო ძნელია,
დღეს არა, ხვალე მოვკვდები, სოფელი ასრე მქნელია“.

(რუსთაველი)

ადამიანის ცხოვრების წამიერებასა და მიწიერი ყოფის მირაჟულობაზე ბევრი ქართველი შემოქმედი წერდა თუ ხატავდა. აქ შეიძლება გავიხსენოთ ამერიკაში მოღვაწე შესანიშნავი ქართველი მხატვრის, გულნარა წიკლაურის, საოცარი ექსპრესიის მქონე სიურრეალისტური სურათი „კანონზომიერი მეტამორფოზა“, რომელზედაც გამოსახულია ორად გაყოფილი სახე: ერთ ნახევარზე ულამაზესი ახალგაზრდა ქალია დახატული, მეორე ნახევარზე კი – ამავე ქალის დამჭკნარ-დაღარული, სიბერისგან დამახინჯებული სახე. თურმე რასაც ჩვენ ულმობლობად აღვიქვამთ, ის კანონზომიერია!

სალვადორ დალის ცნობილი ტილო „მუდმივად მოძრავი დროც“ გაბრტყელებულ-დეფორმირებულ საათებს გამოხატავს და მიგვანიშნებს, რომ დრო მოუხელთებელი, განუსაზღვრელი და აღუქმელია.

დროის მარადიულ დინებასა და ამქვეყნიური ცხოვრების ამაოებაზე ფიქრმა შექმნა ქართული ფილოსოფიური ლირიკა, რომელშიც პოეტები ცდილობდნენ, სწორად აეხსნათ ცხოვრებისეული ფასეულობები. სწორედ ამ ილუზორული დროის დინებას და ხორციელი სილამაზის წარმავლობას დაუპირისპირა ნიკოლოზ ბარათაშვილმა სულიერი მშვენიერების მარადიულობა:

„სილამაზეა ნიჭი მხოლოდ ხორციელების
და, ვით ყვავილი, თავის დროზე მსწრაფლად დაჭკნების“.

ბოლოს პოეტი გენიალურად წყვეტს ამ მარადიულ თემას:

„თვით უკვდავება მშვენიერსა სულში მდგომარებს,
მას ვერც შემთხვევა და ვერ ხანი ვერ დააბერებს“.

(ნ. ბარათაშვილი)

სულიერი სიმაღლისკენ, სულის მშვენიერებისკენ სწრაფვა არის ლტოლვა მარადიულობისკენ ანუ დროის დამარცხება, მასზე გამარჯვება.

ამას გარდა, დროს თითქოს აქვს მიჯნა, რომლის გადალახვაც დიდი შემოქმედის ოცნებაა:

„გადავლახავდი <u>დრო-ჟამის მიჯნას</u>,
ვიქათქათებდი,
ვით ალავერდი“.

(მ. მაჭავარიანი)

დღეს ღამე ცვლის, ზამთარს გაზაფხული მოჰყვება, გაზაფხულს – ზაფხული, წუთი წუთს მისდევს, თითქოს მუდამ ისმის წარმოსახვითი საათის საბედისწერო წიკწიკი. ვიღაც გვითვლის წლებს, თვეებს, დღეებს, საათებს, წუთებს, წამებს... და ადამიანი იწყებს უკვდავებისა და მარადიულობის ძიებას სიყვარულსა და ხელოვნებაში: „და მაინც რა არის უკვდავება, თუ არა სიყვარული...” (კ. გამსახურდია). „მხოლოდ ოსტატს ვერ ეწევა სიკვდილი... ათასეული წლები წალეკავენ ირგვლივ ყოველივეს. მხოლოდ სვეტიცხოველი დარჩება როგორც ღმერთთან და სიკვდილთან მებრძოლი იაკობი“ (კ. გამსახურდია). ამიტომაც დროზე გამარჯვებულ ძეგლებად დაგვრჩა: სვეტიცხოველი, ვარძია, ალავერდი, ჯვარი, გელათი, ბაგრატი, ქართული პოეზია, „ტყაპუჭიანი, ხელკომბლიანი“ გლეხის შექმნილი პოეტური მარგალიტები, უბირი გლეხისა, რომელიც კაცობრიობის მარადიულ პრობლემებზე უბადლო სისადავით მსჯელობდა.

ხელოვანი ცდილობს დაარღვიოს დროის ჩვეული დინება, გამოიგონოს ირეალური, ილუზორული სამყარო, იმოგზაუროს წარსულსა თუ მომავალში, რეალობა კი მხოლოდ სუბიექტურ აღქმაში დატოვოს, რადგან წარსული და მომავალი მხოლოდ აბსტრაქციაა. ამიტომაც ჰქონდა გალაკტიონს უფლება, რომ ეთქვა:

„მე არც წარსულის, არც მომავლის არ მეშინია!“

(გ. ტაბიძე)

პოეტის კითხვა – „რომელი საათია?“ კონკრეტულ დროს არ მიემართება, შეიძლება დროიდან გაქცევის ცდაც იყოს და მტკივნეული, სისხლიანი ეპოქის გამოძახილიც. უგულო, ულმო-

ბელი დრო სულს ფლეთდა და დაჭრილ გულს სისხლისგან წრეტდა:

„ხანმა უნდობარმა, გზა რომ შეეღება,
უხვად მოიტანა სისხლი და ცხედრები“.

(გ. ტაბიძე)

ხელოვან ადამიანს კი მართლაც თავისი დრო აქვს: „შემოქმედებითი დრო სწრაფად მიჰქრის. ლაპარაკია იმ დროზე, რომელიც სახელოვნებო სიტუაციაში კი არ არსებობს, არამედ საკუთარ თავთან და ფასეულობებთან მიმართებაში. შენი დრო თავისთავად ძალზე აჩქარებულია“ (რ. ამაღლობელი).

მხოლოდ გენიოსთან აღიქმება დრო განსხვავებულად. მართალია, ის არასოდეს ჩერდება, მაგრამ გენიოსის წინაშე მაინც უძლურია:

„...როცა მოცარტი ნოტებს არჩევდა,
დროებით შერცხვა დროს და გაჩერდა...“.

(ნ. გომელაური)

თანამედროვე პოეზიაში განსაკუთრებით მრავალფეროვანი და მისტიკურია დროის აღქმა: ის მარადიული, მოუხელთებელი, ფარდობითი, სუბიექტური და ცვალებადი მოვლენაა. პოეტს შეუძლია საკუთარი ცხოვრების არეულობა მეტაფორულად შეადაროს მოუმართავ საათს:

„დაუქოქავი საათი,
ვითხოვ ღირსეულ წრეს.
დროსთან გავმართე კამათი,
დრო არ ჩერდება, წვეთს...“

(ნ. გომელაური)

ენის პრიზმაში გარდატეხილი სამყაროს ხატი დროსა და სივრცეს სუბიექტურად აღიქვამს. უილიამ შექსპირი წერდა: „დრო სხვადასხვა ადამიანისთვის განსხვავებულად მიდის“. მართლაც, განსაკუთრებით თვალში საცემია, რომ ყოფით სიტუაციაში დროის აღმნიშვნელი თითქმის ნებისმიერი ლექსიკური ერთეული შეიძლება გამოვიყენოთ როგორც კონკრეტული, პირდაპირი მნიშვნელობით, ისე გადატანით, ზოგადად, დროის ან ზოგჯერ – ეპოქის მნიშვნელობითაც. მაგალითად, შემოდგომა გადატანით სიბერეს აღნიშნავს, გაზაფხული – ახალგაზრდობასა და ყვავილობას... ყველამ იცის, ვინმე როცა გვპირდება, ამ წუთას მოვალო, ვიცით, რომ გვაძლევს მალე მოსვლის პირობას და არ გულისხმობს კონკრეტულად იმავე წუთს. დიდი ხნის უნახავ მეგობარს საყვედურით ვეუბნებით, საუკუნეა, არ შევხვედრივართო და ვგულისხმობთ ხანგრძლივ დროს (შეიძლება, ერთ წელიწადს ან რამდენიმეს). ხშირად ვიყენებთ სიტყვებს: „წუთი“, „წამი“ და „საუკუნე“. ადა-

მიანს სჭირდება დროის მონაკვეთების სუბიექტური აღქმის ხაზგასმა და ფარდობითად წარმოჩენა, ამიტომაც ყველაზე მცირე მონაკვეთის აღსანიშნავად იყენებს „წუთს“ ან „წამს“, ხოლო ხანგრძლივი მონაკვეთისთვის – „საუკუნეს“. ცხადია, ამ შემთხვევაში არ იგულისხმება კონკრეტული დრო: საათის ან წუთის მესამოცედი ნაწილი ან ზუსტად 100 წელი, არამედ განუსაზღვრელი დრო – ძალიან მოკლე ან ძალიან გრძელი: სიცოცხლე წამია (წუთია)! საუკუნემ წამივით გაირბინა. ხვალინდელი დღის იმედით ვცოცხლობთ!

დროის მდინარება მართლაც სუბიექტურად აღიქმება. ჰენრი ვან დაიკს უთქვამს: „მომლოდინესათვის დრო მიიზლაზნება, შიშით შეპყრობილისათვის – მიქრის, მწუხარისათვის – აღარ თავდება, მხიარულისათვის – წამში გაივლის; შეყვარებულისათვის კი იგი უსასრულოა“. ამიტომაცაა, რომ ადამიანი ხშირად წუწუნებს, დრო სწრაფად გადისო:

„ისევ ისე გარბის დრო,
არ გვანებებს თავს,
გაუმაძღარ სიყვარულს
ეს ცხოვრება ჰგავს“.

(ირ. ჩარკვიანი)

ამბობენ, ბედნიერებს საათი არ სჭირდებათო. უმაღლესი ბედნიერებისა და ნეტარების ჟამს ადამიანი ვერ გრძნობს დროის არსებობასა და მდინარებას, მაგრამ ზოგჯერ დრო აუტანლად იჭიმება და მიიზლაზნება, რასაც ხელოვანი კიდევ უფრო მტკივნეულად განიცდის:

„დრო მიიზლაზნება, არ მიდის არსაით
და ძლივს იმეორებს ანდანტე ანდანტეს...
ჰო,
აქ ჩაივლიან დღეები,
კვირები,
თვეები,
წლები და
ჩაივლის ყველა დრო“ (გ. ალხაზიშვილი).

ანდა: „სიზმართა ასხმამ ფიქრნი დალესა
და ძილს მძივებად ესხა ზმანებაც,
ხან ჩქარა გარბის დრო, უჩქარესად,
ხან ძლივძლივობით მიიზლაზნება“.

(დ. გოგიბედაშვილი)

მიუხედავად ადამიანის ცხოვრების ხანმოკლეობისა, ჩვენ მაინც დაუდევრად ვექცევით ღვთის მიერ ბოძებულ დროს და ხშირად მას უაზროდ, უმიზნოდ ვფლანგავთ. ერთ მეტად საინტერესო თანამედროვე პოეტთან ვხვდებით ამ პრობლემის მოულოდნელ და ორიგინალურ ინტერპრეტაციას:

„დროს მაშინ ვპოულობ,
როცა ვკარგავ,
ან – როცა ვფლანგავ...!
...არ ვიცი ახლა –
ვფლანგავ, ვხარჯავ თუ ვპოულობ დროს...“

(ც. ბარბაქაძე)

ამბობენ, დრო ყველაფრის მკურნალიაო. ამ სიტყვებით ისევ დროის დინებას ესმება ხაზი, რომ გაივლის ხანი და დიდი უბედურებაც კი დაავიწყდება ადამიანს, მინელდება მისი ტკივილი და გაუფერულდება სიმწვავე, მაგრამ ზოგჯერ ესეც არაა ნუგეშის მომტანი:

„<u>დრო ყველაფრის მკურნალია</u>,
ოღონდ ჩემი არა.
საოცარი უნარია
დარდი წარა-მარა.
რასაც ვფიქრობ, გადმოვისვრი
უმარტივეს ლექსად“.

(ნ. გომელაური)

ხშირად ვიმეორებთ, რომ ჩვენ ვცხოვრობთ ეპოქაში, სადაც დრო ფულია (ცნობილი გამონათქვამი „დრო ფულია“ 1748 წელს გაჩნდა, მისი ავტორი ბენჯამინ ფრანკლინია). შესაბამისად, ყველაფერს ვაკეთებთ იმისთვის, რომ დრო დავზოგოთ, რაც ხშირად, როგორც ჩანს, საკუთარი ჯანმრთელობის ფასად გვიჯდება. ეს გამოთქმა საქმიანმა ეპოქამ მოიტანა, რათა ხაზი გაესვათ დროის ფასისთვის, რომ არავის გაეფლანგა ის ფუჭად. ქართულ სინამდვილეში კი მაინც შედარებით ახალი შემოსული ჩანს.

ბოლოს – შეიძლება ითქვას, რომ დროის ქართული მსოფლაღქმა მრავალფეროვანია და მოიცავს როგორც მის რეალურ, ისე მისტიკურ და ფილოსოფიურ გააზრებას.

ლიტერატურა

ბარუზდინა, 2008 – Баруздина С. А., Лингвокультурный концепт "Время" в метафорических репрезентациях (на материале

немецкого языка): дис. канд. филол. наук, Смоленск, 2008.

გურევიჩი, 1984 _ Гуревич А. Я., Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – 2-е изд., испр. и доп.– М. : Искусство, 1984. – 350 с.

ვეჟბიცკაია, 1999 _ Вежбицкая А., Семантические универсалии и описание языков, М., 1999.

შჩერბინა, 2006 _ Щербина В. Е., Концепт "время" во фразеологии немецкого и русского языков: дис. канд. филол. наук, Уфа, 2006.

მაია ჯალიაშვილი

დროის მეტაფიზიკა ქართულ მოდერნისტულ რომანში

ქართულ მოდერნისტულ რომანებში დროის მეტაფიზიკა წარმოდგენილია ადამიანის შინაგან სამყაროსთან კავშირში. ეს რომანები, უპირველესად, სულის ბიოგრაფიებია და, აქედან გამომდინარე, ერთი, უცვლელი, სულის დრო ე.ი. მარადისობა ვლინდება კონკრეტულ სივრცეში, რაც მის აწმყოდ, წარსულად თუ მომავლად სახელდებას განაპირობებს.

„რა არის დრო? – კითხულობს თომას მანი „ჯადოსნურ მთაში" და იქვე პასუხობს: „საიდუმლოება – უსახელო და ყოვლისმძლე, მოვლენათა სამყაროს განმსაზღვრელი პირობა, მოძრაობა, გადაჯაჭვული და შერწყმული სივრცეში სხეულების განლაგებასა და მოძრაობასთან. იარსებებდა კი დრო, მოძრაობა რომ არ ყოფილიყო? ან მოძრაობა კი იარსებებდა დროის გარეშე? კითხვა კითხვად რჩება. არის თუ არა დრო სივრცის ფუნქცია, ან პირიქით? ან იქნებ ისინი ერთმანეთის იდენტურნი არიან? აქაც მხოლოდ კითხვას ვსვამთ! დრო მოქმედია. მას ზმნით გამოსახატავი თვისება გაჩნია: იგი „იწვევს", მაგრამ რას? ცვლილებას! „ახლა" და „მაშინ" ერთი და იგივე არ არის. „აქ" არ არის „იქ", რადგან მათ შორის მოძრაობა ძევს, მაგრამ ვინაიდან მოძრაობა, რისი მეშვეობითაც დროს ვზომავთ, წრიულია და თავის თავში ჩაკეტილი, ამი-

ტომ ასეთი მოძრაობისა და ცვლილებისთვის ასევე თავისუფლად შეიძლებოდა სიმშვიდე და უძრაობა გვეწოდებინა – „მაშინ“ ხომ გამუდმებით მეორდება „ახლაში“, „აქ“ კი ცნებაში „იქ“ (მანი 1984: 5).

დრო ქართულ მოდერნისტულ რომანებში გვევლინება, როგორც „მოვლენათა განმსაზღვრელი პირობა“. თომას მანისეული შეკითხვები დროსთან დაკავშირებულ ყველა პრობლემას მოიცავენ. თუ როგორ უკავშირდება ერთმანეთს „აქ“ და „იქ“, „მაშინ“ და „ახლა“, ქართველ მოდერნისტთა ყურადღების საგანიცაა.

„ყოველ ცივილიზაციას განსაკუთრებული შეხედულება ჰქონდა დროზე: ბევრი მას მარადიულ გამეორებად მიიჩნევდა. მას ხან სწორ ხაზად წარმოიდგენდნენ, ხან კი სპირალისებურად. პლატონიკოსთათვის წელი წრიულია და სრულყოფილი, თითქოს ზეციური სხეულების მოძრაობას იმეორებს. ქრისტიანებისთვის დრო აპოკალიპტურია და სწორხაზოვანი, ინდოელთათვის ილუზორული – მხოლოდ გარდასახვათა რეალობა. XIX საუკუნე დროს მარადიულ, განუწყვეტლივ პროგრესად აღიქვამს“ (პასი 1999: 2).

საზოგადოდ, რომანის დრო გამოირჩევა სისავსით, რადგან აქ ხდება ჩვეულებრივი ყოფის ძლიერი დრამატიზაცია. რომანისტს პერსონაჟი გამოჰყავს ჩვეულებრივი ყოფის საზღვრებიდან, რათა ცხოვრება მთლიანად, მთელი სისავსით განაცდევინოს. თვითონ ცხოვრების პროზას ხშირად ამგვარი სისავსე აკლია. პერსონაჟი კი, უმეტესად ერთბაშად, უამრავ საწინააღმდეგო ვნებათა ჭიდილში ცხოვრებას მთლიანად შეიგრძნობს. ამიტომაც დრო ჩქარდება. მცირე მონაკვეთში იმდენი მოვლენა ხდება, რასაც ჩვეულებრივ ყოფაში წლები დასჭირდებოდა.

მ. პრუსტი წერს, რომ რომანში ერთი საათის განმავლობაში ადამიანში ღელავს უამრავი სიხარული თუ ნაღველი, ცხოვრებაში კი ამას წლები მოუნდებოდა. თანაც ისე, რომ მხოლოდ ზოგიერთის შეცნობას მოახერხებდა კაცი. არსებობენ განცდანი, – ფიქრობს პრუსტი, – რომელთაც ვერც კი აღვიქვამთ, რადგან მათთვის დამახასიათებელია იმგვარი შენელებულობა, რაც „დროში“ ძნელი მოსახელთებელია (პრუსტი 1993: 112).

მოდერნისტ მწერალს, უპირველესად, ადამიანის „მე“ აინტერესებს და „დროის ხლართები“ მხოლოდ იმისთვის სჭირდება, რომ ეს „მე“ რაც შეიძლება, მრავალ განზომილებაში წარმოაჩინოს.

„გველის პერანგის“ პირველივე თავის ეპიგრაფად წამძღვარებული სიტყვები: „ჩემი ძმა არყოფილი ვითარ მიყვარდის, უმეტეს მზისა და უმეტეს ხმალისა, რამეთუ იყო იგი სხვაი ჩემი“ – სიმბოლური მრავალმნიშვნელოვნების შემცველია, რომელთაგან გამორჩეულია პიროვნების „მეს“ დამოკიდებულება თავისავე იდეალურ „სხვა მესთან“.

ჰერმან ჰესე წერდა: „თქვენ ისე ლაპარაკობთ, თითქოს „მე“ ცნობილი ობიექტური სიდიდე იყოს, მაგრამ ეს სრულიადაც არ არის სწორი. თითოეულ ჩვენგანში ორი „მეა“ და ვინმემ რომ იცოდეს, სად იწყება პირველი და სად მთავრდება მეორე, ბრძენთაბრძენი იქნებოდა. ჩვენ სუბიექტურ, ემპირიულ, ინდივიდუალურ „მეს“ როგორც კი დავაკვირდებით, მაშინვე ვნახავთ, რომ იგი ცვალებადია, ჭირვეულია, სულ ადვილად განიცდის ყოველგვარ გარეგან გავლენას... მაგრამ არის მეორე „მეც“, დაფარული პირველ „მეში“. მასთან გადახლართული, მაგრამ ისინი ერთმანეთში არ უნდა ავურიოთ. ეს მეორე უმაღლესი, წმინდა „მეა“ (ინდოელთა „ატმანი“, თქვენ მას „ბრაჰმასთან“ აიგივებთ), მას არ გააჩნია პირადი საზრისი. იგი მოასწავებს იმას, რამდენად წილნაყარი ვართ ღმერთთან, ცხოვრებასთან, მთელთან, უპიროვნოსთან, ზეპიროვნულთან“ (ყარალაშვილი 1988: 144).

რომანის გმირის გზა, უპირველესად, ამგვარად წარიმართება – ადამიანი მიდის თავის დაკარგულ, გაუცხოებულ „მეს“-თან. „შეიმოსება“ შინაგანი ადამიანით – ამგვარად უბრუნდება ღვთაებრივ საწყისს. თავისთავად, ეს გზაც მრავალშრიანია და ერთდროულად მოიცავს რამდენიმე ასპექტს: 1. ადამიანის დაბრუნება ღმერთთან, 2. ფესვებთან (რეალური მამა, სამშობლო), 3. საკუთარ თავთან. ამათგან ყველაზე მნიშვნელოვანია ადამიანის „დაბრუნება“ ღმერთთან. დროული თვალსაზრისით, ეს გზა წამსაც გულისხმობს და მარადისობასაც. გრიგოლ რობაქიძე წერს: „ღმერთი „ადგენს“ თავის თავს სამყაროში, გარნა ამ „დგინებით“ არ „თავდება“ იგი. ყოველი მქმედი აცხადებს – კიდევ მეტი: ამყარებს – თავის არსებას ნაქნარში“ (რობაქიძე 1991: 243).

მისი აზრით, „ქცეულში“ ღვთის აქტი დასრულებულია, აქედან გამომდინარეობს უცვლელი კანონიერება მინერალურ, მცენარეულ თუ ცხოველურ სხეულებში. ადამიანში კი ეს აქტი ღვთისა ჩანასახია თითქო, რომელიც ადამიანმა თვითონ უნდა განასხეულოს. „აქ მარხია ადამიანის ღვთიურზიარყოფილობა. ადამიანს შეუძლია ასეც იმოქმედოს და ისეც – თავისუფლება ღვთიურობის ნიშანია. ხოლო: რადგან ადამიანი ღმერთი არ არის მაინც, ამის გამო სიცოცხლე მისი ცდაა შინაგანი, ცდა რომელსაც „ცდენა“ – „ცდომად“ თან ახლავს მუდამ ჟამ. შესაძლოა ვიდოდეს ადამიანი ღვთიური გეზით, შესაძლოა გადაუხვიოს მან ამ გეზს – და აი, გვევლინება იგი: სწორად ან მრუდედ, წაღმართად ან უკუღმართად, მართლად ან უმართლოდ, კარგად ან ავად, კეთილად ან ბოროტად. იგი ყოველ წელს გზაჯვარედინზეა მიმდგარი: მარჯვნით მარჯი, ანუ მისი ღვთიური მოდგმის „განაღდება“, მარცხნით – მარცხი ანუ თავის ღალატი და განადგურება. ეს უსაშინელესი და თანვე უნაყოფიერესი ჭიმი თუ ძაბული ღვთიურისა და არაღვთიურისა ადამიანის

ბუნებაში მაისტერ ეკჰარტმა გამოჰკვეთა ერთ სწორუპოვარ თქმაში: „თუმცაღა სრულიად სხვა, იგი, ღმერთი უფრო ახლოა ჩემთან, ვიდრე მე თვითონ ჩემ თავთან“ (რობაქიძე 1991: 244).

„სრულიად სხვას“ გრიგოლ რობაქიძე თვლის ტრანსცენდენტად, „უფრო ახლოს“ კი – იმანენტად. „მე ვარ ნამდვილი მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ჩემში ხორციელდება იგი: „სრულიად სხვა“, ანუ ღმერთი“. მწერალი აქედან დაასკვნის: „ადამიანი „ქცეულია“, რადგან იგი ნახევრად ნივთიერ სამყაროს ეკუთვნის, იგი თანვე „ქცევადია“, რადგან მეორე ნახევრით თავისი ბუნებისა იგი ღვთიურ თაურსაა ზიარებული: მქმნელი და მქნადი ერთად. ქცევადი სამყარო – არა სამყარო, ერთხელ და სამუდამოდ ქმნილი, არამედ ისეთი, რომელიც მუდამ ჟამ იქმნის – არის არე ადამიანის თვითმხილების და თვითმყარებისა. ვითარება ამ არეში უბრალო „პროცესში“, ანუ ნატურალური დგენა მინერალის, მცენარის, ცხოველის, – არამედ ქმედითი „ისტორია“, სავსე დრამატიული ხვეულით და განფენით. „ისტორია“ ესე მოითხოვს არა მარტო წინხედვას: საითკენ, არამედ უკან გახედვასაც: „საიდან“ (რობაქიძე 1991: 245). ეს ვრცელი ციტატა იმიტომ მოვიხმეთ, რომ „გველის პერანგში“ სწორედ ეს „ქმედითი ისტორიაა“ გადმოცემული.

„გველის პერანგის“ პერსონაჟები შეიძლება გავიაზროთ, როგორც არჩიბალდ მეკეშის სულიერი ძიების გზაზე თვით მისივე შინაგანი იმპულსები (შესაბამისად, დამაბრკოლებელნი თუ ხელშემწყობნი). ამიტომაც ეს რომანი გაჟღენთილია რელიგიურ-მისტიკური ინტონაციებით, რადგან უმაღლესი, წმინდა „მე“, რომლისკენაც მიისწრაფის რომანის გმირი, მასშივე არსებული ღვთაებრივი ნაპერწკალია, რომელიც ადამიანს აკავშირებს ღმერთთან, ტრანსცენდენტურ სამყაროსთან.

დროის რობაქიძისეული მეტაფიზიკა ამ რომანს სამყაროს ერთგვარ მოდელად აქცევს. კონკრეტული მოვლენები განზოგადდება და არჩიბალდ მეკეშის „თავგადასავალი“, საერთოდ, ადამიანის ბედად აღიქმება. დროის მსვლელობა რომანში ორ განსხვავებულ განზომილებაში წარმოდგება: 1. ეს არის დრო ჰორიზონტალზე – არჩილ მაყაშვილი დროში მოძრაობს, გადაადგილდება. ხდება მოვლენათა დროული ცვლა. არჩიბალდი გარკვეული დროის განმავლობაში – მამაზე ფიქრით დაწყებული და მისი „პოვნით“ დამთავრებული – უამრავ შემთხვევათა მონაწილეა. იგი ხვდება სხვადასხვა პერსონაჟებს, იძენს გამოცდილებას და სხვა. იმავდროულად, არჩიბალდ მეკეში სხვა განზომილებაშიც მოძრაობს – თავის შინაგან სამყაროში. აქ ხდება დროის ჩაღრმავება ვერტიკალურად“ – გარეგანი მოვლენები გმირს ხელს უწყობს ამ „ჩაღრმავებაში“. ყოველი ახალი გარეგანი გამოცდილება მის სიბრძნეს ამრავლებს და ეხმარება საკუთარი არსებისა თუ სამყაროს გააზრებაში.

მკითხველს რომანში წარმოუდგება „კაცადქმნის“ რთული და ღრმა პროცესი, რომელიც გარე სამყაროში კი არა, არამედ ადამიანის შიგნით მიმდინარეობს, ამიტომაც რომანში წარმოდგენილი სინამდვილე ირეალური ელფერით იმოსება და მაგიურად აღიქმება (ლიტერატურაში არსებობს ტერმინი „მაგიური სინამდვილე“, რომელიც ჰერმან ჰესეს ეკუთვნის). სულიერ პროცესებს ხილულ მოვლენათა სახე ენიჭებათ და რეალური საგნები „მაგიური სინამდვილის“ სიმბოლოებად წარმოდგება. იქმნება ერთგვარი ჩაკეტილი, შემოსაზღვრული სივრცე, ხდება ერთგვარი „ჰერმეტიზაცია“. ვფიქრობთ, „გველის პერანგი“ ჰერმეტულ რომანთან გარკვეულ სიახლოეს ამჟღავნებს.

ნიცშე საუბრობს სულის სამ ცვალებაზე, რომელიც დროშია. სული „იქმნება“ ჯერ აქლემად, მერე ლომად და ბოლოს ბავშვად. „შენ მოვალე ხარ“, ეს არის სულის ცვალების ის საფეხური, როცა ადამიანში ჭარბობს მორჩილება, უნებობა. შემდეგ სული იცვლება ლომად, რომელიც გამოხატავს ადამიანის დაუმორჩილებლობას, ტრანსცენდენტურ სამყაროსადმი ეჭვს, გაორებულობას. მისი მთავარი პრინციპია „მე მსურს“. თუმცა იგი ახალ ღირებულებებს ვერ ქმნის, მაგრამ „თავისუფლების მოპოვება ახალი ქმნადობისთვის“ წარმოადგენს ლომის ძლიერებას. ერთ დროს წმიდათაწმიდაში ადამიანი ჰპოვებს „შეცდომასა და თავნებობას“ და თავისუფალი ხდება, მაგრამ აქ არ მთავრდება ყველაფერი. სული იცვლება „ბავშვად“, რადგან ბავშვი „უმანკოებაა და დავიწყება“, ახალი დასაბამი, ლაღობა (თამაში), თვით – ძრული ბორბალი, პირველი ძვრა, თქმა ღვთაებრივი დასტურისა“ (ნიცშე 1993: 25).

ბავშვობაში მთავარია სწორედ „დავიწყება“ და „ღვთაებრივი დასტური“ – ყველაფერი იწყება თავიდან, თანაც ღვთაებრივი წესრიგით. „ლომი, ისევე როგორც აქლემი, ნიცშეს ნააზრევში კაცობრიობის ისტორიის გარკვეულ ეპოქაზე მიგვითითებს, ესაა თავად „ზარატუსტრას“ ავტორის თანადროული ეპოქა. უშფოთველი, მშვიდი, მორჩილი აქლემი იქცა ლომად, რომელიც ღვთაებრივ „არას“ ეუბნება ყველა ძველ მაღალ ღირებულებას, მოვალეობას! ძველი ინგრევა, ჰკარგავს ფასს. რა უნდა აკეთოს ადამიანმა ამ ღირებულებათა ვაკუუმში? ძველი, შეცდომებზე აგებული ღირებულებები უნდა შეცვალოს ახალმა, ყველაფერი უნდა დაიწყოს თავიდან“ (ბუაჩიძე 1993: 253).

„ყველაფრის ახლიდან“ დაწყების სურვილით არის გამსჭვალული ქართული მოდერნისტული რომანის გმირთა გონება. გველის მიერ პერანგის გახდის მეტაფორის ერთი ასპექტი ამასაც გულისხმობს.

„მე მსურს“ ნიცშესთვის არ არის ცალსახა და ერთმნიშვნელოვანი, ამისთვის საჭიროა თვით სურვილის შეცნობა. ეს კი რთული და

ხანგრძლივი პროცესია. იგი გულისხმობს, უპირველესად, თვითშემეცნებას, ეტაპობრივ ამაღლებას. დიდი ხნის განმავლობაში ემზადება არჩიბალდ მეკეში „სურვილის“ – მამის პოვნის ოცნების შესასრულებლად, მაგრამ ამისთვის „დიდ გზას“ გაივლის, ხდება მისი სულის „ცვალება“, ამაღლება. სურვილის შეცნობა მისთვის სამყაროს შეცნობასაც ეთანაბრება.

სავარსამიძის სახეშიც მკაფიოდ ირეკლება სულის ამგვარი ცვალებადობა – მამისგან გაქცევით მან თავისი ნება გამოხატა – აქლემი ლომად იქცა, მორჩილება თავისუფლებით შეიცვალა. თუმცა მას ბოლომდე სრულყოფილად არა აქვს გაცნობიერებული, რა სურს. თვითონ ამ სურვილს „ვერ ცნობს“, ამიტომაც სულის ცვალება „ბავშვად“ მეტად ნელა და მტკივნეულად მიმდინარეობს. ფარვიზის სიკვდილის შემდეგ თითქოს მოკვდა მასში „ლომი“ და დაიძრა ფიქრი ახალ ღირებულებათა შესაქმნელად, გასაღვიძებლად. ახალი ცხოვრების დასაწყისად, თუმცა ძალა არ ეყო და კვლავ სურვილის ტყვეობაში დარჩა, ამგვარად, კვლავ „ლომის“ – გაურკვეველი, არამდგრადი, მერყევი პოზიციის ტყვეობაში აღმოჩნდა.

უილიამ ფოლკნერი წერდა: „დრო მედინია, რომელსაც არ გააჩნია სხვა არსებობა, გარდა პიროვნებათა წამიერი გარდასახვისა. არ არსებობს „იყო“, არსებობს მხოლოდ „არის“. „იყო” რომ არსებულიყო, წუხილი და დარდი არ იქნებოდა“ (ფოლკნერი 1984: 69).

„პიროვნებათა წამიერი გარდასახვანი” ქართველ მოდერნისტ რომანისტთა უმთავრესი ფიქრის საგანია. სავარსამიძე ხანდახან ცდილობს დროის გარეშე ცხოვრებას. ამას იგი ახერხებს იტალიაში ჯენეტთან ერთად განმარტოებისას. ქვეყნის დრტვინვას მოშორებული ალბანო მას „ამოაგდებს“ დროის ჩვეული მდინარებიდან. ჯიბის საათიც კი უჩერდება. სახლის კედელზე ამოჭრილი მზის საათით მისდევს დროს, ან კიდევ მახლობელი ეკლესიის ზარების რეკვა მიანიშნებს დროის გარკვეულ მონაკვეთებს. თუმცა, აღარ აღელვებს, საზოგადოდ, დრო. მამლის ყივილზე თენდება, მზის ჩასვლისას ღამდება. დრო თითქოს ამ ორ წერტილს შორის მოექცევა, თავის თავში ჩაიკეტება. ამ გზით სავარსამიძე ცდილობს გარე სამყაროში გაფანტული მზერის სულში ჩაბრუნებას. ისეთი განცდა აქვს, თითქოს არასდროს უტრიალია ცხოვრების შუაგულში, არ „გასდევნებია“ დროს. ამიტომაც იყო, რომ სწორედ ალბანოში შეძლო თავისი სულის ბნელი უფსკრულების მოხილვა.

არჩიბალდ მეკეში ცხოვრობს „დროში“ და არა „სივრცეში“. სივრცე აქ მეორეულია. „სად“ ყოფნას ყოველთვის გადასწონის „როგორ“ მდგომარეობა. არჩიბალდ მეკეში ყველაფერს განიცდის, ჭვრეტს,

გზნებს და არა – უბრალოდ აღიქვამს. ამგვარად, „გველის პერანგის“ დროის კონცეფცია ემსგავსება ბიბლიურს, სადაც ცხოვრება წარმოჩნდება, როგორც მარადიული, დაუსაზღვრავი დინება ღმერთისკენ – მომავალი ხსნისკენ. ს. ავერინცევმა დროის ეს მდინარება სახელდო, როგორც – „ოლამი, რომელიც თავისთავში შეიცავს ყველაფერს. სამყარო, როგორც ისტორია“. „არჩიბალდის საქართველოსკენ მოგზაურობას თან ახლავს ისეთი მითოლოგიური მოტივები, რომლებიც მის მოძრაობას ქრისტიანული სიმბოლიკის კონტექსტში ათავსებენ. ამ სიმბოლიკის შესაბამისად, იგი მიიმართება ვერტიკალურად აღმა, ანუ ქვესკნელიდან ზესკნელისკენ, სიბნელიდან სინათლისკენ. ამას ადასტურებს რომანში გამოყენებული მრავალი ბიბლიური მოტივი. მათ შორის, ყველაზე მნიშვნელოვანია აღთქმული მიწისკენ ებრაელთა ორმოცწლიან მოგზაურობასთან დაკავშირებული ალუზიები“ (კიზირია 1989: 6).

დროის ძალიან საინტერესო მხატვრული კონცეფცია შემოგვთავაზა ხორხე ლუის ბორხესმა მოთხრობაში: „ბაღი, რომელშიც ბილიკები იტოტებიან“. მოთხრობის ერთი გმირის აზრით, სამყარო ჰგავს განტოტვილ ბილიკთა ბაღს, სადაც ეს თითოეული ბილიკი დროს განასახიერებს. „არა სწამდა ერთიანი, აბსოლუტური დროისა. იგი ხედავდა დროებათა უთვალავ რიგებს. ხედავდა განტოტვილ, თანმხვედრ და პარალელურ დროთა თვითმზარდ ბადეს“ (ბორხესი 1994: 34).

ამ შემთხვევაშიც ხდება „მეს“ განვრცობა, შინაგანი სულიერი სამყაროს გარკვეულ ფიზიკურ სივრცედ გადაქცევა, განცდათა გასაგნობრივება. ჩვენ დავხეტიალობთ ჩვენსავე თავში და სხვადასხვა ბილიკზე ვხვდებით განსხვავებულ ადამიანებს – ჩვენი ვნებებისა და სურვილების ხორცშესხმულ სახეებს. ერთი რამ კი არ იცვლება – ჩვენ ყოველთვის ვხვდებით ჩვენსავე თავს.

„გველის პერანგში“ არჩიბალდ მეკეში პოულობს საკუთარი თავისკენ მიმავალ გზას, მაგრამ ყოველი პოვნა წარმოშობს ძიების ახალ გზებს. არსად არ არის ამ გზაზე წერტილი – შესვენება. ბევრს საგულისხმოს იგზნებს ძიებათა ამ რთულ ხლართებში არჩილ მაყაშვილი. უმთავრესი კი მაინც სულში ღვთაებრივი ნაპერწკლის გზნებაა: „მე შენი ვარ, მამავ“... „შენ ჩემში ხარ, მამავ“.

„გველის პერანგში“ წარმოდგენილი დროის მეტაფიზიკა სამყაროს ფანტასმაგორიად აქცევს, სადაც არაფერია უმნიშვნელო. აქ ყველაფერს თავისი ფუნქცია აქვს. სწორედ დრო არის ის მაგიური ძალა, რომელიც რომანის გმირს სამყაროსთან ერთობის ტკბილ-მწარე ბედნიერებას აგრძნობინებს.

ამირან გომართელი წერს: „გველის პერანგის“ ავტორის აზროვნება, მისი ძიებებიც ქართველობის არსის დასადგენად სწორედ რომ

ზეისტორიულია. მიუხედავად იმისა, რომ რომანს კონკრეტული დროის ლოკალი აქვს – იწყება 1917 წლის ზაფხულში ჰამადანში და მთავრდება 1918 წ. ზაფხულში საირმეში, მაგრამ დროის ამგვარი აღქმა მხოლოდ რეალურ პლანს შეეხება. მთლიანად რომანის, მისი ყველა პლასტის მიმართ კი ფორმალურია. რობაქიძის მსოფლმხედველობის არეშია არა მხოლოდ ეს ერთი წელი, არამედ ათასწლეულები კაცობრიობის ისტორიისა" (გომართელი 1997: 164).

გმირი ფიქრითა და განცდით გადასწვდება ამ ისტორიას და დროს განიცდის, როგორც „მეს" სხვადყოფნას.

რალფ ემერსონი წერდა: „მე ვხედავ საბერძნეთს, იტალიას, ესპანეთს ჩემს გონებაში. ეს „ხედვა" არა მხოლოდ აერთებდა სხვადასხვა გეოგრაფიულ ადგილს, არამედ სხვადასხვა დროსაც. წამი იტევდა მარადისობასაც. „თუ წამის მარადისობას ჩავწვდებით, ამით მთელ ცხოვრებას გავიაზრებთ" (ემერსონი 1989: 486).

„ყოველ დროში ძევს საიდუმლო, – ფიქრობდა თომას მანი, – რადგან საიდუმლო ზედროულია, მაგრამ ზედროულობის ფორმა არსებობს ახლა და აქ... რადგან არსი ცხოვრებისა აწმყოა" (მანი 1989: 489). ასე ხდებოდა აწმყოს წარმოსახვით გარღვევა და ზედროული საიდუმლოს გზნება.

ა. ლოსევის აზრით, დრო არ არის წმინდა ხანგრძლივობა, რადგან იგი ან ოდესმე მთავრდება ან არასდროს. დრო არის „ალოგიკური ჩამოყალიბება მარადისობისა". ამიტომაც, დრო, ერთდროულად, არის და არ არის კიდეც მარადისობა, რადგან მარადისობა არ არის განსაზღვრული და შემოსაზღვრული. ლოსევი საუბრობს დროის განსხვავებული ხარისხით მუდმივობაზე. დიდი მოძრაობისას სხეული კარგავს მოცულობას, იგი ერთდროულად მოიცავს მთელ უსაზღვროებას – ეს არის იდეის მარადიულობა – ეს კი ეთანაბრება პლატონის იდეას, რომელიც ერთდროულად ყველგან არის და არსად. აქედან გამომდინარე, ა. ლოსევი საინტერესოდ დაასკვნის: „მითოლოგიაში ყველაფერი ხორციელია და, იმავე დროს, არ არის ხორციელი" (Лосев 1990: 475). მისივე აზრით, ერთი და იგივე საგანი შეიძლება წარმოდგეს და გამოიხატოს უსაზღვრო ფორმებით, იმის მიხედვით, თუ რომელი სივრცულ-დროული ყოფის პლანში მოვიაზრებთ. იგი ასახელებს ანტიკური კოსმოსის ხუთ რიგს: ცეცხლი (პირველი, ერთიანი), შუქი (გონება, იდეა), ჰაერი (სული, სამშვინველი), მიწა (სოფიური სხეული), წყალი (მეოთხე საწყისის ხარისხი). აქედან გამომდინარე კი, არსებობს სივრცის ხუთი ტიპი და სხეულის ხუთი ტიპი: ცეცხლის სხეული, ნათლის სხეული, ჰაერის, მიწისა და წყლისა.

ისევე, როგორც რეალურად, ასევე ირეალურადაც შეიძლება ამ სხეულების ცვალებადობა. ლოსევის აზრითვე, „იმდენი დროა, რამდენიც საგანი. საგანი კი, უფრო ზუსტად, მისი სახეობანი იმდენია, რამდენიც – აზრი და იდეა“ (Лосев 1990: 473).

„ახალი ეპოქის დრო ქრისტიანული დროის პირმშოა, პირმშო და უარყოფა: იგი სწორხაზოვანია და შეუქცევადი, მაგრამ მას არა აქვს დასაწყისი და არც დასასრული ექნება, იგი არასდროს შეუქმნიათ და არც არასდროს დაემხობა. მისი მთავარი მოქმედი პირი ცოდვილი სული კი არა, ადამიანთა მოდგმის ევოლუციაა – სახელად ისტორია. თანამედროვეობის ფუნდამენტში ორმაგი პარადოქსია ჩადებული. ერთი მხრივ, ყოფიერების საზრისი უნდა ვეძიოთ არა წარსულში ან მარადისობაში, არამედ მომავალში. სწორედ ამიტომაა, რომ ისტორიას პროგრესსაც უწოდებენ“. „ჩვენ დროს არ გააჩნია არსი, უფრო მეტიც, მისი პოზიცია ნებისმიერი არსის კრიტიკაში მდგომარეობს“. „ახალი დრო ახალი მითოლოგიაა: თანამედროვეობის უდიდესი ქმნილებები – სერვანტესიდან ჯოისამდე და ველასკესიდან მარსელ დიუშანამდე – სხვა არაფერია, თუ არა დროის კრიტიკის შესახებ მითის განსხვავებული ვარიანტები“ (პასი 1999: 4).

ოქტავიო პასი თვლის, რომ „ღვთაებრივი კომედია“ ქრისტიანული საზოგადოების ყველაზე სრულყოფილი და გამთლიანებული ნაწარმოებია, „დონ კიხოტი“ კი ახალი სამყაროს ყველაზე დიდი ქმნილებაა. სერვანტესის რომანში ადამიანის სულზეა საუბარი, მაგრამ არა უკვე დაცემულ, არამედ გაუცხოებულ სულზე. მისი გმირი ცოდვილი კი არა, შეშლილია. იგი ზოგადსაკაცობრიო ხვედრის მიღმა დგას, რადგანაც გაწყვიტა კავშირი სამყაროსთან. დონ კიხოტის ისტორიას ვერ უწოდებ კაცობრიობის ისტორიის განსახიერებას. იგი გამონაკლისია. იგი ირონიული მსოფლაღქმის მაგალითია, რომელიც აქამდე უარყოფით მიდის: იგი ისეთი არაა, როგორც ყველა სხვა ადამიანი. ლამანჩელი რაინდის ხეტიალი არ არის ღმერთის რჩეული ხალხის თავგადასავალთა ალეგორია. ესაა გზასაცდენილი, მარტოხელა ადამიანის ალეგორია (პასი 1999: 4).

ამ თვალსაზრისით, დონ კიხოტი კონსტანტინე სავარსამიძის არქეტიპადაც შეიძლება გავიაზროთ. ქართულ მოდერნისტულ რომანებში ხდება დროში „ჩაღრმავება“. ამ გზით შეიცნობა დროის არსი. ჟან-პოლ სარტრი ფოლკნერის რომან „ხმაური და მძვინვარების“ დროზე დაკვირვებისას შენიშნავს: „აწმყო გატენილია ხვრელებით, საიდანაც წარსული ამბები – გაყინულნი, უძრავნი და მდუმარენი – იჭრებიან მასში. გმირის ცნობიერება „წარსულში ვარდება“ და ისევ წამოიწევს, რათა კვლავ ჩავარდეს. აწმყო არ არსებობს, ის მოდის“ (სარტრი 1984: 8).

დროის ასეთი ხვრელებით არის სავსე ქართული მოდერნისტული რომანები, რომელთაგან ზოგს მითის, ზოგს ზღაპრისა და ლეგენდის, ზოგს ისტორიის, ზოგს რაიმე კონკრეტული ამბის სიღრმეში მიჰყავს მკითხველი. „სანავარდოში“ წარსული მხოლოდ იმიტომ შემოიჭრება, რომ აწმყოს უბადრუკობას გაესვას ხაზი. თავად ყარამანის გვარი „გრგვინავდა წარსულში. გვარის მემატიანე დაშვრა ჭილაძეთა გმირული წარსულის აღწერაში. ეს გვარი ფლობდა დიდებულ ჭყონდიდელთა კვერთხს და ზვიადად განაგებდა სანავარდოს, საჭილაოს, მარანს, ორპირს, ქორეისუბანს“. ყარამანს კი წარსულიდან მხოლოდ საგვარეულო სენი შემორჩა. ამიტომაც გვარით თუმცა ამაყობდა, იმავდროულად, ადანაშაულებდა გვარსვე თავისი შვილის უბედურებაში. საქართველოს წარსული კი დიდად არ ანაღვლებდა. „საქართველოს დარდსა და წარსულ დიდებას ღვინოში თუ მოიგონებდა“ (შენგელაია 1983 :6). წარსული, ყარამანის მამის სახით შვილში – ბონდოში განსხეულდა თითქოს.

საზოგადოდ, XX საუკუნის ლიტერატურა გამოირჩევა დროის მხატვრული ხატების ძიებით. „თანამედროვე მწერალთა უმეტესობა, – წერს ჟან-პოლ სარტრი, – პრუსტი, ჯოისი, დოს პასოსი, ფოლკნერი, გაიდი და ვირჯინია ვულფი – შეეცადა, თითოეულს, თავისებურად დაემახინჯებინა დრო. ზოგიერთმა გამოიყვანა დრო წარსულიდან და მომავლიდან და წამის წმინდა ინტუიციამდე შეამცირა. სხვებმა, დოს პასოსის მსგავსად, ის მექანიკურ და შეზღუდულ მოგონებად აქციეს. პრუსტმა და ფოლკნერმა, უბრალოდ, თავი მოჰკვეთეს დროს. მათ უარყვეს მომავალი – ასე ვთქვათ, საზომი თავისუფალი არჩევანისა და ქმედებისა“ (სარტრი 1984: 120).

ქართველი მოდერნისტი მწერლებიც „თვითნებურად“ ეპყრობიან დროს. ისინი თავისუფლად გადაანაცვლებენ დროის თანმიმდევრულ მონაკვეთებს, წარმოსახვაში „ურევენ“ და ამ გზით სწვდებიან ადამიანის დროში არსებობის საიდუმლოებას. მათ აინტერესებთ ადამიანი უნივერსალურ დროში – მარადიულ აწმყოში.

არჩიბალდ მეკეშის გონებას ხშირად მოიცავს ხოლმე ბურანი და თვალღია სიზმარს მიეცემა. ამ შემთხვევაში ხდება ჩაღრმავება. არჩიბალდ მეკეში მოგონებით მიდის სადღაც შორს. მესოპოტამია – სპარსეთი: ეს უახლესი გზაა. მაგრამ სწორედ ამ გზის მოგონებით გავლა უშორესია. მესოპოტამია აკვანია კაცობრიობის. აქ თვითონ ნიადაგშია ასეთი გუნება. აქ თითქო ყველაფერი ბავშვია კიდევ, მაგრამ რამდენი გაუვლია ამ ბავშვს. სწორედ ბავშვის ხანის მოგონებაა რთული. რადგან მისი ხანა უგრძელესია ყველა ხანაზე. დიდი ტოლსტოი ჰოი რა მართალია. პირველი წლიდან მეხუთე წლამდე ხანი უფრო გრძელია,

ვიდრე მეხუთე წლიდან მეოთხმოცე წლამდე. უგენიალესი სინამდვილე. ვინ იცის. ეგებ უკან პირველი წლის უკან, საშოსკენ ხანი კიდევ უფრო მეტია. უთუოდ მეტია".

არჩიბალდ მეკეშს საკუთარი ფესვების ძიება სხვადასხვა მხარეში გადაისვრის – ფიქრებით თუ რეალურად. ყველგან გრძნობს საოცარ ერთობას – როგორც ზოგადად ადამიანი, მაგრამ როგორც კონკრეტული რასის პიროვნება, ვერ ისვენებს და თავის საკუთარ მიწას დაეძებს. ასე მაგალითად, მესოპოტამიაში, რომელიც მას კაცობრიობის აკვნად წარმოუდგება, იგი გრძნობს მიწის სინორჩეს. „აქ არის პირველი მიწა: პირველი სიცოცხლე". სწორედ აქ იგზნებს თავის ძირებს, როგორც ადამიანი.

არჩიბალდ მეკეში მთელი რომანის მანძილზე ასე „მოგზაურობს" დროში. ხან მიდის „შორს", ხან მოდის „შორიდან". ხოლო ეს „შორს" ხან ეგვიპტეა, ხან სირია, ხან „სამოთხე" ამიტომაცაა, რომ მის არსებობას, ცხოვრებას, აზროვნებასა და გზნებას განაპირობებს უძველეს ხალხთა წარმოდგენები სამყაროს არსზე. მის ფიქრთა მდინარებაში ირეკლება ეგვიპტური, ინდური თუ სპარსული სიბრძნე. ხდება ძველ აღმოსავლურ სწავლებათა ერთგვარი სინთეზი.

ბაღდადიდან ჰამადანამდე არჩიბალდ მეკეშმა მრავალჯერ დაადგა ფეხი იმ ბალახს, რომელიც, გადმოცემით, ადამიანს გზას ურევს. „არც იქით. არც აქეთ. არც წინ. არც უკან. არც ზემო. არც ქვემო. გზა აბნეული. ატომი რეტდასხმული... მეკეში ეძებს თავის თავს. ვერ ნახულობს ფესვებს". არჩიბალდი ხშირად „დნება" სივრცეში. ერთი ასეთი „გადნობისას" მან იგზნო, რომ: „მთელი არე: ერთი უდიდესი არსი არყოფილი მითოსიდან: რომელიც გალეშილი თვლემიდან ერკვევა" და ამ „გამორკვევისას" არჩიბალდს „ეძლევა" ცოდნა, როგორც სასწაული. იგი გრძნობს ერთობას ყველაფერთან, რაც მის ირგვლივაა. იგი ერწყმის ყოველივეს, თითქოს იშლება მთელი მისი არსება და სამყაროში განზავდება, ოღონდ იმგვარად, რომ თან არ ჰკარგავს თავისთავს.

„თვითეული და მთელი.
მთელი – არა გროვა ცალკეულების –
არამედ: სხეული თვითეულების
თვითეული მარტო: თითქო მთელს გამოყოფილი
თვითეული სხვებთან: თითქო მთელში გახსნილი
ქვა. მცენარე. წყალი. ცხოველი. კაცი.
ყოველი ამ რიგით და ამ სახით" (რობაქიძე 1989: 231).

ამგვარი შერწყმის გზით კი იგი მიაგნებს იმ „ერთს", რომელიც „ყველაფერს ჰქმნის". „ერთი დიდი უსახელო. რუახჰ ელოჰიმ: სუნთქვა

უსახელოსი". ის „ერთი" არის და თან „მრავალი". „იგი არ არის არც მატერია და არც სული. ან უკეთ. იგი ამ დაყოფის მაღლა დგას".

მსგავსი შეგრძნებები აქვს მთაზე განმარტოებულ ჰანს კასტორპს (თ. მანის „ჯადოსნური მთის" გმირს): „ამ დროს ერთბაშად თავისი ცხოვრების იმ ადრეულ წლებში გადავიდა, ამ რამდენიმე ღამის წინ ნანახი უახლესი შთაბეჭდილებებით აღძრულ სიზმარს რომ ედო საფუძვლად. ისეთი ძლიერი, მთლიანი და დრო-ჟამისა და სივრცის გამაუქმებელი იყო ეს გადასვლა ცნებებში „იქ" და „მაშინ", რომ თამამად შეიძლებოდა გეთქვათ, აქ, ზევით, ჩანჩქერის პირას, ძელსკამზე უსულო სხეული წევს, ხოლო ნამდვილი ჰანს კასტორპი გარდასულ ჟამსა და გარემოში იმყოფება, თუმცა, უბრალო, მაგრამ მაინც სახიფათო და გულისამაჩქროლებელ სიტუაციაშიო" (მანი 1984: 197).

არჩიბალდ მეკეშის ჩაღრმავება დროში – ირუბაქიძეთა გვარის ისტორიის გზნება – არის საკუთარი არსების ჩაკეტილი „სივრცეების" გასაღები. გავიხსენოთ ეპიზოდი: ხელნაწერებით სავსე კოლოფს ზედ ეწერა: „გახსენი კოლოფი მაშინ, როცა ერთი ფიქრით იქნე ლითონივით ავსილი". „ერთი ფიქრით" ავსებას არჩიბალდმა სიცოცხლის თითქმის ნახევარი მოანდომა. დრო ჯერ შეტბორდა თითქოს ერთ ადგილას და შემდეგ „ჩაღრმავდა" – ეს არ არის უბრალოდ წარსული – ჩავლილი და გარდასული. ამ „ჩაღრმავებულ" დროში – დრო არ არის გაყოფილი მონაკვეთებად, არამედ მთლიანია, ამიტომაც წარსული ერთდროულად აწმყოც არის და მომავალიც. არჩიბალდმა საკუთარ თავში უნდა იგრძნოს გარდასულ ირუბაქიძეთა „ვნება", და ეს მართლაც ასე ხდება.

რომანში „წამი" და „მარადი" ერთმანეთში გადადის და ერთურთს ენაცვლება. ერთ ეპიზოდში, ვარსკვლავიან ღამეში, არჩიბალდი უსმენს სფეროთა მუსიკას – ეს მუსიკა „დროშია", ამიტომაც არის, რომ იგი უსმენს „წამს" და „მირიადს" ერთდროულად – სწვდება დროის შობის საიდუმლოებას.

რომანში თუმცა კალენდარული დრო არ გამქრალა, მაგრამ მისი ფუნქცია მინიმუმამდეა დაყვანილი. შინაგანი დრო, რომელიც განსაზღვრულია გმირის ფიქრებით, განცდით, განსჯით – გადაფარავს „გარეგნულ" დროს. დროის ეს უმცირესი, ობიექტურ და ასტრონომიულ დროში ფიქსირებული მონაკვეთები უსაზღვროდ ფართოვდება ცნობიერების ნაკადის, ასოციაციების, პერსონაჟთა ფიქრებისა და აზრების, წარმოდგენებისა და ხილვების წყალობით, – წერს რეზო ყარალაშვილი ჯოისის „ულისეზე" დაკვირვებისას, – გმირის ცნობიერებას მკითხველი გადაჰყავს უშორეს წარსულსა და მომავალში, ისტორიასა და მითოსში, სხვადასხვა ქვეყანასა და მხარეში. ასეთი ტექნიკის საშუალებით სულ მცირე დროც საოცრად ტევადი ხდება. აწმყოს ყოველი

წამი მთელ სამყაროებს მოიცავს, რაც დროის სრული გაქრობის, „ახლას“ დაუსრულებელი დენადობის შეგრძნებას წარმოშობს. ეს ყოველივე შესაძლებელი ხდება ცნობიერების მოძრაობის მიკროსკოპული ანალიზის, აზრის უმცირესი ნიუანსებისა და დეტალების ნატურალისტური აღნუსხვის მეშვეობით“ (ყარალაშვილი 1984: 75).

„გველის პერანგში“ აწმყო არ არის მკაფიოდ გამიჯნული წარსულისა და მომავლისაგან. ის ირაციონალურია თავისი არსით. ყველაფერი წარსულში მომხდარია, მაგრამ ისევ ხდება აწმყოში. დრო არ მისდევს ქრონოლოგიას, არამედ იმპულსებს, შთაბეჭდილებებს, ემოციებს, შეგრძნებებს.

იმავდროულად, რომანში წამოტივტივდება „წმინდა დრო“, რომელიც გამორიცხავს დროის მდინარებას – ქრონოსს. გრიგოლ რობაქიძე ახდენს დროის ბერძნული (მითოსური) და ბიბლიური კონცეპციების შერწყმას, ამგვარი სინთეზი კი განაპირობებს არჩიბალდ მეკეშის მხატვრული სახის სიღრმესა და სირთულეს.

„წმინდა დროში“ ინახება თესლი, რომელიც პროფანულში გამოვლინდება, როგორც „მამა“ ან „შვილი“. თესლი – ეს არის „მე“, „ის“ და „სხვა“ ერთად – ხოლო „გამოვლენილში“ – ცალ-ცალკე. თან ამ განყოფისას „ის“ არ იკარგება და რჩება, როგორც „სხვა – არყოფილი“.

„წარმომშობი ძალა კოსმიური.

მამა და შვილი ერთად. ერთიმეორეში. მამა. „ერთი“. შვილი მამა და თან „სხვა“. ჯეიმს ჯოისი წერს “ულისეში“: „ის, რაც მომავალში უნდა მოხდეს, ახლავე აფენს საკუთარ ჩრდილს“.

„გველის პერანგის“ პერსონაჟი ტაბა-ტაბაი ამბობს: „რაღაც სუნი სდის მომავალს“. გრიგოლ რობაქიძე წერს რომანში: „წარსულს მხოლოდ იყნოსავ, სხვარიგ მას ვერ აითვისებ. გარდასულს სურნელის გზნება თუ მოაბრუნებს“. სწორედ ამგვარი „სურნელის“ გზნებით აბრუნებს მწერალი წარსულს ირანსა თუ სპარსეთში. „სპარსეთის ტიტველ ნაპრალებთან, ღამით, როცა მთვარე ათოვდა ფანტასმებს, არჩიბალდმა იგრძნო, რომ დაიბადა ქვეყნის მეორე პირი: უსახელო – უსხეულო – ხელუხლები – ორალი. დღიდან გამოყოლილმა მზის ცხელმა სურნელმა მასში „გააცოცხლა“, ორი ათასი წლის წინათ როგორ შეაგდო ალექსანდრემ თავისი ბუცეფალი ეკბატანის სიმაგრეებში. იმავდროულად, წარმოსახვაში წამოტივტივდება სოლეიმან ბრწყინვალის მიერ ცხენის შეგდება აია-სოფიის ტაძარში. ორი სხვადასხვა „სივრცისა“ და „დროის“ მოვლენა გმირის ცნობიერების „მარადიულ დროში“ შეერთდა – ორსავე შემთხვევაში გზნებას აღვივებდა „ვნება და გადალახვა“, რომ „კაცური მართლაც სცილდება აქ კაცურის კიდურს“.

მარსელ პრუსტმაც სურნელით დააბრუნა წარსული. იგი წერდა: „ის, რასაც გონება გვაწვდის წარსულის სახელით, მართლა წარსული როდია. სინამდვილეში ჩვენი ცხოვრების ყოველი წუთი – ისევე როგორც მიცვალებულთა სულები ზოგიერთ ხალხურ ლეგენდაში – სიკვდილისთანავე სახიერდება და თავს აფარებს რომელიმე მატერიალურ საგანს. დატყვევებულია, სამუდამოდ დატყვევებული, სანამ ამ საგანს არ გადავეყრებით. მისი მეშვეობით განვლილ წუთს შევიცნობთ, ვუხმობთ და ვათავისუფლებთ“. ჩაიში ჩამბალი ორცხობილის გემომ და სურნელმა მწერალში სასწაულებრივი განცდა გამოიწვია: „უეცრად მეხსიერების მიჯნები მოირღვა, ჩემს გონებაში აგარაკზე გატარებული წლები შემოიჭრა და თან მოიყოლა ზაფხულის მრავალი დილა, ბედნიერი წუთების უწყვეტი ნაკადი“ (პრუსტი 1993: 3).

თუ პრუსტი ამგვარი გზით თავის პირადად განცდილ, კონკრეტულ წარსულს აბრუნებდა და დაკარგულ დროს კვლავ მოიპოვებდა, გრიგოლ რობაქიძე ზოგადად ადამიანის, კაცობრიობის წარსულს „იყნოსავს“ და აცოცხლებს, იგზნებს.

ნეტარი ავგუსტინე თავის „აღსარებანში“ წერს: „არის სამი დრო-აწმყო წარსულისა, აწმყო აწმყოსი და აწმყო მომავლისა. ეს რაღაც სამი დრო მხოლოდ ჩვენს სულში არსებობს და სხვაგან ვერსად ვერ ვხედავთ მათ. აწმყო წარსულისა-მეხსიერებაა, აწმყო აწმყოსი – უშუალო ჭვრეტა, აწმყო მომავლისა კი მოლოდინი“ (ნეტარი ავგუსტინე 1996: 2).

არჩიბალდ მეკეში სწორედ ამგვარად განიცდის დროს – იგი აწმყოშია, თან წარსულსა და მომავალში, რადგან მუდმივად იხსენებს წარსულს, მუდმივად ჭვრეტს და მუდმივად ელოდება. დროის ამგვარად განმცდელი ადამიანისთვის სამყარო გამჭვირვალე ხდება და დაფარული ხელშესახები.

ხორხე ლუის ბორხესი მუსიკას დროის იდუმალ ფორმად მიიჩნევდა. „შოპენჰაუერი ამბობს: მუსიკას ძალუძს იარსებოს სივრცის გარეშე, მუსიკა დროა. მე გავაგრძელე ეს აზრი და ვიფიქრე, რომ ღმერთს არ შეუქმნია სივრცე, მან შექმნა დრო, ან შექმნა თანმიმდევრობა. ასეც შეიძლება ითქვას. ასე რომ, შესაძლებელია, იარსებოს სიტყვების, მუსიკის, ბგერების მეშვეობით ერთმანეთთან ურთიერთობაში მყოფმა ცნობიერებათა სამყარომ, რომელიც არ საჭიროებს სივრცეს. იგი სივრცის გარეშე დგას, თუ არ ჩათვლით, რომ ეს განსაზღვრება თვითონ წარმოადგენს სივრცობრივ სახეს. ადვილად წარმოსადგენია პირწმინდად დროისმიერი სამყარო, პირწმინდად სივრცობრივის წარმოდგენა შეუძლებელია“ (ბორხესი 1996: 117).

„დრო-თხრობის სტიქია“, – ასე უწოდებს დროს თომას მანი „ჯადოსნურ მთაში“. მისი აზრით, მოთხრობას ორგვარი დრო აქვს: საკუთარი, მუსიკალურ-რეალური დრო, რომელიც მის სრბოლას, მის გამოვლენას განაპირობებს და მეორეც, შინაარსისეული დრო, რომელიც პერსპექტიულია, ოღონდ ამ თვალსაზრისით ისე სხვადასხვაგვარი, რომ მოთხრობის მოჩვენებითი დრო ლამის სავსებით ემთხვევა თავისავე მუსიკალურ დროს. თომას მანს მაგალითად მოჰყავს ხუთწუთიანი ვალსის ხუთ წუთში შესრულება, „ხოლო მოთხრობა, რომლის შინაარსისეული დროის ხანგრძლივობა ხუთ წუთამდე აღწევს, ამ ხუთ წუთს ზედმიწევნით კეთილსინდისიერად თუ შეავსებს, შეიძლება ათასჯერ მეტხანს გაგრძელდეს და ხანმოკლეც გვეჩვენოს, თუმცა თავის მოჩვენებით დროსთან შედარებით შეიძლება ძალზე გახანგრძლივდეს კიდეც. მეორე მხრივ, ისიც შესაძლებელია, იმ მოთხრობის შინაარსისეულმა დრომ, რომლის საკუთარი ხანგრძლივობა შემოკლების წყალობით განუზომელი ხდება. დიახ, შემოკლებას ვამბობთ, რათა წარმოვაჩინოთ ის ილუზორული, ანუ უფრო ნათლად რომ ვთქვათ, ავადმყოფური ელემენტი, რაც აქ ზედგამოჭრილი გვგონია, რადგან სწორედ იმ ჰერმეტულ მაგიასა და დროისმიერ ზეპერსპექტივას, ზოგიერთ არანორმალურ და აშკარად ზეგრძნობადი სფეროს მომცველ რეალურ გამოცდილებას მოგვაგონებს“. თომას მანს ამ შემთხვევაში თრიაქის მწეველის მაგალითი მოჰყავს, ხანმოკლე ტრანსის დროს ათ, ოცდაათ და მეტი წლის მომცველ სიზმრებს რომ ხედავს (მანი 1984: 24).

ხულიო კორტასარის „მდევარში“ წარმოჩენილია მუსიკისა და დროის ორიგინალური ურთიერთდამოკიდებულება. საქსოფონისტი ჯონი მუსიკას განიცდის, როგორც ძალას, რომელიც „დროის ნაკადში ითრევს“. „როცა ვუკრავ, დროს არ ვწყდები, მხოლოდ ვითქვიფები მასში“ (კორტასარი 1984: 123). იგი უცებ დაკვრას შეწყვეტს და ამბობს: „ამას მე უკვე ხვალ ვუკრავ“. „ვინაიდან ჯონი ყოველთვის „ხვალ“ უკრავს, მის მიერ იმ წუთში დაკრული კი უკან რჩება, რჩება სწორედ იმ „დღეს“, რომელსაც იოლად უსხლტება იგი თავისი მუსიკის პირველივე ბგერებით“ (კორტასარი 1984: 122). „მე ვტენი ხოლმე მთელ ჩემს მუსიკას იმ მცირე დროში, როცა ვუკრავ“, – ამბობს ჯონი. მას უკვირს, როგორ შეიძლება, რომ „საათის მეოთხედი ფიქრობდე და ამასობაში მხოლოდ წუთნახევარი გავიდეს?“ „მეტროთი მგზავრობისას ისე ვგრძნობ თავს, თითქოს ზედ საათზე ვიჯდე. სადგურები – წუთები. გესმის, ეს ჩვენი დროა, ჩვეულებრივი დრო. მაგრამ მე ვიცი, არსებობს სხვა დროც და ვცდილობ, რამე გავუგო მას“ (კორტასარი 1984: 1270. ჯონი ასე ჰყვება დაკვრისას განცდილზე: „არ არსებობდა ჩემთვის არც დრო და არც შემდეგ. არ არსებობდა არავითარი „შემდეგ“.

რაღაც წამით მარადისობაში აღმოვჩნდი და ფიქრადაც არ მომსვლია, რომ ეს ყოველივე სიცრუე იყო, რომ მუსიკის გამო დამემართა ასე, რომ მუსიკამ გამიყოლია და დამახვია თავბრუ... დაკვრა როგორც კი დავასრულე, იმავე წუთში საკუთარ თავს დავუბრუნდი" (კორტასარი 1984: 167).

ჯოისის „ულისეს" მეთხუთმეტე ეპიზოდში ფანტასმაგორიულად იხატება დრო. თითქოს იგი მუსიკის საშუალებით თავისუფლდება ყოველგვარი „არტახებისგან" და გაპიროვნდება. პროფესორი გუდვინი როიალზე უკრავს. მთელი სამეძაო სახლი შეიპყრო "მოძრაობის პოეზიამ" (ასე უწოდებს ჯოისი ცეკვას), დრომაც თითქოს დრო იხელთა: "კუნჭულიდან დილის საათები გამოფრთხიალდებიან, ოქროსთმიანები, ტანკენარები, მსუბუქ სანდლებში, ქალწულებრივ იისფერებში გამოწყობილნი, უბიწო ხელებით. მოხდენილად ცეკვავენ, სახტუნელა ბაწარს ატრიალებენ. მათ ქარვაოქროსფერსამოსიანი შუადღის საათები მოსდევენ. მხიარულ ფერხულში ჩაბმულნი, დიდრონი სავარცხლების ბრჭყვიალით, ხელებს მაღლა სწევენ და ანცი სარკეებით მზის ათინათს იჭერენ". „მწუხრის საათები ერთმანეთში იხლართებიან, ერთმანეთს რკალად გადააჭდობენ მკლავებს, ილეთების მოზაიკას ქმნიან" (ჯოისი 1983: 75).

„ნებისმიერი საზოგადოება საკუთარ „მსოფლხატს", „სამყაროს მოდელს" აყალიბებს. ეს მოდელი არაცნობიერის სფეროში იშვება და იგი დროის შესახებ თავისებური წარმოდგენებით საზრდოობს", – წერს ოქტავიო პასი. მისი აზრით, დრო უდიდეს როლს თამაშობს სამყაროს მოდელირებაში. ადამიანები არასოდეს აღიქვამენ დროს, როგორც წმინდა ხანგრძლივობას. იგი მოწესრიგებული, მართვადი, გარკვეულ შედეგზე მიმართული პროცესია. ადამიანური ქცევები და სიტყვები დროისგანაა ნაკეთები, ისინი – დროა: მოძრაობა აქეთ ან იქით, მნიშვნელობა არა აქვს, როგორი იქნება რეალობა – აღვნიშნავთ მას „აქ"თუ „იქ", ან თუნდაც „არსად". დრო-საზრისის საცავია" (პასი 1999: 4).

ფლობერის პროზაზე დაკვირვებისას ჟ. ჟენეტი შენიშნავს დუმილის მომენტებს. მისი აზრით, აღწერების სიმდიდრეს ფლობერთან იწვევს ჭვრეტის სიყვარული, აღწერა ხშირად ვითარდება აღწერისთვის, მოქმედების ხარჯზე. ამგვარი „დუმილის მომენტები" ხშირია ქართულ მოდერნისტულ რომანებში. ამ დროს თხრობა თითქოს ჩერდება და ქვავდება „საგანთა გამაქვავებელი მზერისაგან" (სარტრი). ჟენეტის აზრით, აქ არის ორმაგად უსიტყვო მომენტები: პირველ რიგში, იმიტომ, რომ პერსონაჟებმა შეწყვიტეს ლაპარაკი და უსმენენ სამყაროს ხმებს და თავის ოცნებებს. მეორედ იმიტომ, რომ ეს შესვენება დიალოგში

აჩერებს თვითონ რომანის მეტყველებას, რაღაც დროის ხანგრძლივობას განაზავებს მუნჯ კითხვაში. არის ერთგვარი მუსიკალური მომენტები, როცა თხრობა იკარგება და დაივიწყება მჭვრეტელობით ექსტაზში. ასეთი შესვენების უდროო ხასიათი ხაზგასმულია ზმნის ახლანდელ დროზე გადასვლით (ჟენეტი 1998: 229). მისივე აზრით, ფლობერმა პირველმა დაიწყო კრიტიკა ნარატიული ფუნქციისა, რაც დღემდე საფუძველია რომანისა. თხრობის ამგვარ „უსიყვარულობაში“ ჩანს თანამედროვე ლიტერატურის ერთი ასპექტი.

აღწერა აღწერისთვის ხშირად გვხვდება ქართულ მოდერნისტულ რომანებში. აქაც შესუსტებულია ნარატიული ფუნქცია. ჭვრეტა ჭარბობს მოქმედებას. ეს კი იწვევს დროის გაუქმებასა და მარადისობის შეგრძნებას.

„ტრამვაი მიხრიალებს.

რუსთველის პროსპექტი მზეშია გაშხვართული.

პროსპექტზე კაცი მიდის – (შუაგულ ქუჩაში: ქვაფენილს გაურბის). აცვია რუსული „სურთუკი“ მოხელის ფოლაქებით: უკვე გაცვეთილი. ფეხებზე – გეტრები: ესეც გაცვეთილი. საყელოზე – ფართო ყელსახვევი ძირს გაშლილი. კაცი მაღალი ტანისაა. თავზე „კაკარდიანი“ ქუდი. მაგრამ მიდის როგორც ოსკარ უაილდ. ადამიანთა მაღლა იხედება. შემოგხედავს – (არა: თვალს მოგკრავს) – და უეცრად აილეწება: ტანი იგრიხება და მაღლდება. კაცი ოდნავ გაიღიმებს. შემდეგ ისევ შორს იწყებს ცქერას“ (რობაქიძე 1989: 215). ამ კაცს სხვაგან რომანში აღარ შევხვდებით, მიუხედავად ამისა, მწერალი დაწვრილებით აღწერს მის ნაკვთებსა და მოძრაობებს.

აი, ასე აღწერს სავარსამიძე ბარონესას სასახლეს: „გარედან ეს სახლი თვალსაჩინო რამეს არ წარმოადგენდა. ტიპიური ანტიური სასახლე, რომელსაც ზედვე ეტყობა მრავალგზისი რესტავრაცია. წინა ნაწილის შუაგულში ჩვეულებრივი რომაული ატრიუმი. შუშით გადახურული ერდო. უკანა კორპუსში გაყვითლებული დორიული სვეტებით შემორტყმული რომაული პერისტოლი“ (გამსახურდია 1992: 171).

შარლ ბოდლერი წერს „ხელოვნურ სამოთხეში“: „რას წარმოადგენს ადამიანის ტვინი, თუ არა უკიდეგანო და ბუნებრივ პალიმფსესტს? ჩემი ტვინი პალიმფსესტია და თქვენიც, მკითხველო, აგრეთვე. აზრთა, გრძნობათა უამრავი შრე თქვენს ტვინში დადებულია ერთმანეთზე, ერთიმეორის მიყოლებით მსუბუქად, როგორც სინათლე. თითქოს ყოველ მომდევნოს უნდა დაემარხა წინა, მაგრამ სინამდვილეში არც ერთი არ მომკვდარა. დავიწყება აღმოჩნდა წუთიერი და რომელიღაც საზეიმო წუთებში, შესაძლოა, სწორედ სიკვდილისას, ან საერთოდ, ძლიერი აღგზნებისას, რომელსაც ქმნის ოპიუმი, ეს უსაზღვრო

და რთული პალიმფსესტი ხსოვნისა დატრიალდება ერთდროულად, ყველა შრით, დაბალზამირებული საიდუმლო თემებით, რომელთაც ჩვენ დავიწყებას ვუწოდებთ. იმის მსგავსად, რომ ნებისმიერი მოქმედება, სამყაროში გასროლილი, თავისთავად შეუქცევადი და აღუდგენელი, როგორც ნებისმიერი აზრი – წარუშლელია. ხსოვნის პალიმფსესტი დაურღვეველია".

ამ „პალიმფსესტის" ყველა შრეს, რა თქმა უნდა, თავისი დრო აქვს და როცა რომელიმე მათგანი ზედაპირზე წამოტივტივდება, ის თავის დროსაც მოიყოლებს. რაც უფრო რთულია ხასიათი, მით უფრო ულევია პალიმფსესტის შრეთა რაოდენობა. ქართული მოდერნისტული რომანის გმირთა ხსოვნაც პალიმფსესტური ფიგურალობით წარმოუდგება მკითხველს.

ზედაპირზე არსებული ქცევა ხშირად განპირობებულია ამ ხსოვნის პალიმფსესტის რომელიღაც მივიწყებული შრით. მაგალითად, სავარსამიძის აღზრდამ ერთგვარად განაპირობა მისი გაორებულობა წარმართობასა და ქრისტიანობას შორის. ბავშვობის „დრო" მასში არ წაიშალა და შესაბამის პირობებში იფეთქებს ხოლმე. ხომ ამბობს კიდეც ერთი პერსონაჟი – იოჰანეს ნოიშტეტი: „ყოველი ადამიანი მუდამ ერთსა და იმავეს განიცდის... მხოლოდ სხვადასხვა ვარიაციით, ბავშვობის პირველ ღიმილიდან პირველ ვნებამდის, პირველი ვნებიდან – პირველ სიკვდილამდის".

სიკვდილი განიცდება, როგორც მარადიულად არსებული დრო ადამიანში – დაბადებიდან „ბოლო სიკვდილამდე". „ჩვენ სიცოცხლეშივე მრავალჯერ უნდა მოვკვდეთ. ჩვენ ბავშვობაში ვცოცხლობთ მხოლოდ ნამდვილი ცხოვრებით. სხვა დანარჩენი ადამიტური უცოდველობის მოგონებაა და ადრინდელ ბედნიერებაზე დარდი. მე სისხლი მეყინება, როცა გავიფიქრებ, რომ ჩვენ სიკვდილისგან დადაღული ვიბადებით, მერმე ჩვენს ტუჩებზე ათასი ღიმილი იელვებს და სიკვდილი ყველას ისე წალეკავს, როგორც ქვიშაზე ფრინველის ნაკვალევს ქარი" (გამსახურდია 1992: 235).

სიკვდილის შიშს განაპირობებს ადამიანის მიერ მომავლის უცოდინრობაც. ბიანკა ეუბნება სავარსამიძეს, რომ მათი სახლის წინ გამხმარი ნუში ერთი წლის დარგული იყო. „მოულოდნელად მოკვდა ის ნუშის ხე, მისგან ჩივილი არავის გაუგონია! აი, ნეტავ ჩვენ შეგვეძლოს ვისწავლოთ უჩივლელად სიკვდილი".

დროში ჩაღრმავებით ქართული მოდერნისტული რომანების გმირებისთვის ნათელი ხდება კონფლიქტი მათსა და დროს შორის. ახალმა დრომ მოიტანა იმგვარი რამ, რაც მათ ხელს უშლიდა ტრანსცენდენტალურ სამყაროსთან კავშირში. ღმერთთან მისასვლელი გზა თით-

ქოს გაშუალდა (ეს განსაკუთრებით იგრძნობა კონსტანტინე სავარსამიძისა და ბონდო ჭილაძის სახეებში). „მიწა და ცა, რომელიც ფილოსოფიამ ღმერთების გარეშე დატოვა, თანდათან საშინელმა ტექნიკურმა კონსტრუქციებმა დაიკავა. მხოლოდ ერთია, რომ ეს ქმნილებები არაფერს გამოხატავენ და არსებითად, მეტყველების უნარსაც მოკლებულნი არიან. რომანული ტაძრების, ბუდისტური საფეხურების, მექსოამერიკული პირამიდების საფუძველში დროის იდეაა ჩადებული და მათ ფორმაში სამყაროს შესახებ წარმოდგენაა განხორციელებული: არქიტექტურა თითქოს კოსმოსის სიმბოლური ორეული იყო. ბაროკული სასახლე – მრუდე ხაზების მონოლოგი, რომელიც იტოტება და ერთდება, ნეტარებისა და სიკვდილის მონოლოგი, მოგონება, რომელსაც დავიწყება ცვლის, ინდოელთა ტაძარი – ქვის ეროტიკული შამბნარი... რას გვეუბნებიან ჩვენ რკინიგზის სადგურები, დაწესებულებათა შენობები, ქარხნები და საზოგადოებრივი ძეგლები? ესენი ვერ მეტყველებენ – ესენი ფუნქციები არიან და არა მნიშვნელობები, ენერგიის ცენტრები, ნებისყოფის ძეგლები, ძალ-ღონით აღსავსე ნიშნები – მაგრამ არა საზრისი. ძველი ქმნილებები სინამდვილის შესახებ წარმოდგენებს გამოხატავდნენ – როგორც რეალურის, ისე წარმოსახვითის. ტექნიკის ქმნილებანი სინამდვილეზე ძალადობაა“, „სამყარო როგორც მოდელი, როგორც ხატი, ქრება“ (პასი 1999: 4).

დამოწმებანი

ბორხესი 1994: ბორხესი ხ., ბაღი „რომელშიც ბილიკები იტოტებიან. ჟ. „XX საუკუნე“, №1, 1994

ბორხესი 1996: ბორხესი ხ., ენიგმათა სარკე. თბ., 1996

ბუაჩიძე 1993: ბუაჩიძე თ., ფრიდრიხ ნიცშე და მისი „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“. წიგნში „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“. თბ., 1993

გამსახურდია 1992: გამსახურდია კ., დიონისოს ღიმილი. თხზ. 20 ტომად. ტ.II. თბ., 1992

გომართელი 1997: გომართელი ა., ქართული სიმბოლისტური პროზა. თბ., 1997

ემერსონი 1989: ემერსონი რ., ესსეები, თბ., 1989

კიზირია 1989: კიზირია დ., გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგი” რუსულ-ევროპული სიმბოლიზმის კონტექსტში. გაზ. „ლიტერ. საქართველო“, 2 ივნისი, 1989

კორტასარი 1984: კორტასარი ხ., მდევარი, თბ., 1984

ლოსევი 1990: ლოსევი ა., სამყაროს დიალექტიკა, მ. 1990 (რუსულ ენაზე)

მანი 1984 : მანი თ., ჯადოსნური მთა. თბ., ტ. I. თბ., 1978, ტ. II. თბ., 1984

მანი 1989: მანი თ., ესსეები, თბ., 1989

ნეტარი ავგუსტინე 1996: ნეტარი ავგუსტინე., დრო. გაზ. „ლიტერ. საქართველო", 23 – 30 აგვისტო, 1996

ნიცშე 1993: ნიცშე, ფ., ესე იტყოდა ზარატუსტრა. თბ., 1993

პასი 1999: პასი ო., ახალი ანალოგია. პოეზია და ტექნოლოგია. ჟ. "არილი". 8-21, აპრილი. 1999

პრუსტი 1993: პრუსტი მ., წიგნის კითხვა. თბ., 1993

ჟენეტი 1998: ჟენეტი ჟ., ფიგურები, მ. 1998 (რუსულ ენაზე)

რობაქიძე 1991: რობაქიძე გრ., საქართ. სათავენი ჟ. „ლიტერ. და ხელოვ."№2, 1991

რობაქიძე 1989: რობაქიძე გრ., „გველის პერანგი", „ფალესტრა". თბ., 1989

სარტრი 1984: სარტრი ჟან-პოლ., დრო ფოლკნერის რომანში "ხმაური და მძვინვარება".

ფოლკნერი 1984: ფოლკნერი უ., საუბრები, თბ., 1984

შენგელაია 1983: შენგელაია დ., სანავარდო. რჩ. თბ., 1983

შენგელაია 1960: შენგელაია დ., თხზ. 2 ტომად, ტ. II, თბ., 1960

ყარალაშვილი 1984: ყარალაშვილი რ., დროის გაუქმება ჯეიმს ჯოისის და ჰერმან ჰესეს თხრობაში. წიგნში: ჯეიმს ჯოისი-100". თბ., 1984

ყარალაშვილი 1988: ყარალაშვილი რ., აღსარებითი პროზის ტრადიცია და თანამედროვე „ცენტრისკენული" რომანი. წიგნში: „დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა", თბ., 1988

ჯოისი 1983: ჯოისი ჯ., ულისე. თბ., 1983

ზეინაბ კიკვიძე

ერის ცნობიერებაში არსებულ იდიომათა დრო-სივრცული სემანტემები

დროისა და სივრცის სემანტემათა გაგებისას, უპირველესად, ასოციაციურად ცნობიერებაში წარმოჩინდება უნივერსუმის შექმნის ფაქტი. ადამიანური გონი ლექსემათა განმარტებისას კონკრეტული მნიშვნელობის მინიჭების ფუნქციას აღსანიშნს უკავშირებს, რადგან აღსანიშნი ყოველთვის ითხოვს აღმნიშვნელს. მისი ფუნქცია კი გაცილებით უფრო მეტი ხდება, ვიდრე უბრალოდ საგნის, ან მოვლენის ფიქსაცია. აქ აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ ჩარლზ პირსის ცნობილი გამოთქმა: ცნობიერებაში ნიშანი ახდენს საგნის რეპრეზენტაციას და ენაცვლება მას [პირსი 2000:]. მეცნიერის განმარტებით, ელემენტარული ნიშნური ურთიერთობისათვის, ანუ იმისათვის, რომ ნიშანი ნიშნად ჩაითვალოს, აუცილებელია ტრიადული ანუ სამწევრა მთლიანობა: აღსანიშნი საგანი, ნიშანი და შემეცნება, რომელიც გონებაში მიმდინარეობს. პირსის თეორიაში ეს სამი პოზიცია ასე გამოიყურება: ნიშანი ანუ რეპრეზენტანტი წარმოადგენს აღქმისათვის მისაწვდომ ელემენტს, რომელიც ობიექტს ენაცვლება; ინტერპრეტანტა–ამ ობიექტის მენტალური ანუ ცნობიერების შესატყვისი ხატი და თვით ობიექტი ანუ რეფერენტი [კვაჭანტირაძე 2008:97].

პირსისეულ ინტერპრეტანტაში კოდის სახით ჩადებულია ის კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი დამოკიდებულება, რომელსაც იჩენს ესა თუ ის პირი გარემომცველი სამყაროსადმი. ცალკეულ პიროვნებათა პოზიცია სწორედ დროისა და სივრცის ურთიერთზემოქმედების შედეგად აყალიბებს ეთნოსის, ერის, სახელმწიფოს დამოკიდებულებას აღსანიშნის მიმართ, რაც უშუალო კავშირშია ეთნოკულტურული პოზიციის ჩამოყალიბებასთან. ეთნოკულტურა კი ფორმდება ენის წიაღში. ენა არ შეიძლება განიხილებოდეს, როგორც მხოლოდ საკომუნიკაციო საშუალება; მასში დიაქრონულად და სინქრონულად ვლინდება ეთნოაზროვნების უმნიშვნელოვანესი გამოხატულებანი. ენის ეს უნიკალური ფენომენი საშუალებას გვაძლევს ვიკვლიოთ მასში არსებული იდიომები, როგორც არა მხოლოდ მხატვრული ენის გამოვლინებანი, არამედ – როგორც მსოფლმხედველობრივი კონცეპტი.

,,ენის შესწავლა მის ბუნებრივ მდგომარეობაში გულისხმობს ყურადღების გამახვილებას იმ კულტურულ სივრცეზე, რომელსაც ასახავს და რომელშიც მოქმედებს ენა, როგორც გარკვეული ეროვნულ-ლინგვო-კულტურული ერთობის ენა. ეს სივრცე ეროვნულ-კულტურულია, იგი ამ ენის მატარებელთა მასობრივი (კოლექტიური) ცნობიერებით ასახული კულტურაა, რომელიც ერის სამეტყველო მოქმედების, ენობრივი ცნობიერებისა და კომუნიკაციის თავისებურებებს ავლენს'' [ომიაძე 2008:72]. ენის არსებობის ისტორია აფიქსირებს ყველა ეპოქალურ მოვლენას, ადამიანთა ცხოვრების წესს, გარდაქნის მათ ენობრივ ერთეულებად და ლექსიკურ საგანძურში უჩენს ადგილს.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ენაში აღდგება წარსული, რომელიც ხშირად პარადგიმულად მეორდება და თანამედროვეობისთვის იძენს მყარად არებული არქეტიპის ფუნქციას.

ქართველ მწერალს ჯემალ ქარჩხაძეს თუ დავესესხებით, ადამიანი იბადება დროში, სივრცესა და ენაში. ეს სამი ფაქტორი ერთმანეთთან განსაკუთრებულ ურთიერთობას ქმნის და აყალიბებს ერთიან მთლიანობას, რომელშიც თითოეულ კომპონენტს გარკვეული ფუნქცია ენიჭება.

ადამიანის დაბადების დროის გაგებისას გასათვალისწინებელია ორი ასპექტი: ერთი, თავად კონკრეტული თარიღი, როცა ესა თუ ის ინდივიდი ევლინება ქვეყანას, და დრო, ჟამი, რომელიც არსებობს ამ მომენტისათვის, როგორც გარკვეული ეპოქის მახასიათებელი. ასეთივე განსაზღვრა შეესაბამება სივრცესაც,– ის მოიაზრება, როგორც კონკრეტული ადგილი, სადაც ადამიანი იბადება, და იმ სოციო-კულტურული განფენის გამოხატულება, რომელშიც შედის ამ ადამიანის დაბადების კონკრეტული სივრცე. თუ სივრცესა და დროის კატეგორიებს ამ ორ-

მაგ ფუნქციას მივანიჭებთ, მაშინ ისინი ენაში უნდა ერწყმოდნენ ერთმანეთს. შესაბამისად ადამიანი მყოფობს ენაში, მოცემულ დროსა და მოცემულ სივრცეში. ენაში ინახება იდენტობისა და მენტალობის გამომვლენი საზომები. ხოლო მათი ჩატვირთვა ენის მეხსიერებაში, რა თქმა უნდა, არ იფარგლება მხოლოდ ერთი ემპირიული ქრონოტოპით. ის ყალიბდება მუდმივად, თავისთავად განიცდის მარადიულ ცვლილებას და ქმნის მყარ სემანტემებს, რომელთა მნიშვნელში კოდირებულია დამოკიდებულებით მიმართებათა ვარიაციები. ყოფიერება, როგორც აღსანიშნი, ითავსებს დროს, როგორც აღმნიშვნელს. ხოლო მათი მუდმივი ცვლილება ფორმდება კონოტაციურად.

დავუბრუნდეთ ზემოხსენებულ ფრაზას. მასში ჩადებული საზრისი შეიძლება გადავიტანოთ ერზე იმ ლოგიკით, რომ ერთი სივრცისა და დროის, შესაბამისად – ერთნაირი გენეტიკური კოდების, მენტალობის მქონე ადამიანების გაერთიანება ქმნის ერს. მაშინ შეიძლება ვთქვათ, რომ ერი მყოფობს დროში, სივრცესა და ცნობიერებაში. რადგან სწორედ ცნობიერებაში ხდება ნიშნისა და საგნის მიმართებების ვარირება და დადგინება. თუმცა აქაც უნდა დაზუსტდეს, რა უნდა ვიგულისხმოთ დროსა და სივრცეში.

მარტინ ჰაიდეგერი მიიჩნევდა, რომ ყოფიერება ყოველთვის დროის თვალსაზრისითაა წვდომადი. არსებობის კონკრეტული მონაკვეთი თავის ადგილს პოულობს ჟამის უსასრულო მდინარებაში. ფილოსოფოსის აზრით, „მუნყოფიერების ძირითადი ისტორიულობა თავად მისთვის დაფარული რჩება. მაგრამ იგი შეიძლება გარკვეული სახით იქნას აღმოჩენილი და თავისებურად მოვლილი. მუნყოფიერებას შეუძლია ტრადიცია აღმოაჩინოს და აშკარად მისდიოს მას. ტრადიციის აღმოჩენა და იმის ახსნა, თუ რას „გადმოგვცემს" იგი და როგორ გადმოგვცემს, შეიძლება გაგებული იქნას, როგორც დამოუკიდებელი ამოცანა. მუნყოფიერებას ასევე შეაქვს თავისი თავი ჟამთააღმწერლურ კითხვებსა და გამოკვლევებში. მაგრამ ჟამთაღმწერლობა – როგორც შემკითხველი მუნყოფიერების წესი – შესაძლებელია მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი თავისი ყოფიერების საფუძველში ისტორიულობითაა განსაზღვრული" [ჰაიდეგერი 1989:41].

ერის მყოფობის ისტორიული საფუძვლისა და მისი სივრცე-დროითი პარამეტრების შესახებ ენობრივი კონტექსტი ამოუწურავ მასალას იძლევა. მით უფრო, რომ ენა არის საზოგადოების მეხსიერება და ერის ცნობიერების გამომვლენი ნიშნებში.

ამრიგად, სივრცე-დროის სემანტემათა გაგებისას, უპირატესად უნდა განიხილებოდეს არა მხოლოდ ემპირიული, ხილული დრო და

სივრცე, არამედ გონში ჩადებული, ცნობიერების მიერ აღქმული უნივერსუმი, როგორც უსასრულო გაერთიანება კონოტაციებისა.

ადამიანისა თუ ერის მონაწილეობა მსოფლიო არსებობაში გაიაზრება იმ ფსიქოლოგიური დამოკიდებულებით, რომელსაც დროის ლოკალი სთავაზობს სივრცის ლოკალს. დროის ლოკალში ვგულისხმობთ ფილოსოფიურ, კულტურულ-ესთეტიკურ, პოლიტიკურ, ეკონომიკურ ელემენტებს; ხოლო სივრცის ლოკალში მოვიაზრებთ ეთნოსს, ერს, სოციუმს, სახელმწიფოს. პირველის დინამიკურობა მოქმედებს მეორის სტატიკურობაზე. ასევე, განსაზღვრავს საზოგადოების მსოფლმხედველობრივ პრინციპებს. ორივე ფაქტორი უმნიშვნელოვანესია არსებობისათვის.

თუ სამუშაო ჰიპოთეზად მივიჩნევთ იმ მოსაზრებას, რომ ბინარული სტრუქტურები განაპირობებენ არსებობის წესს, მაშინ შესაძლებელია ვიმსჯელოთ ქართულ ეროვნულ ცნობიერებაში ჩამოყალიბებული იდიომების დროისა და სივრცის კატეგორიებთან მიმართებაზე. როცა ბინარულ სტრუქტურაზე ვსაუბრობთ, ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ სხვადასხვა ეპოქაში ქვეყნის დამოკიდებულებასა და ჩართულობას მსოფლიო არსებობაში.

საოცარია, მაგრამ ფაქტია, რომ საქართველოს ამა თუ იმ დროს (დროის პოლიტიკური აზრგაგებით –ზ.კ) ორ, რადიკალურად განსხვავებულ სახელმწიფოსთან, რელიგიასთან, მენტალობასა თუ მსოფლმხედველობასთან უხდებოდა ურთიერთობა, და ეს არ იყო მხოლოდ პოლიტიკური არსებობის წესი. ქვეყანა მუდმივად იდგა არჩევანის წინაშე: გაევლო ,,სცილასა'' და ,,ქარიბდას'' შორის, რომ აეცილებინა მათი მტრული დამოკიდებულება. ხშირ შემთხვევაში კი, იძულებული იყო, მიეღო რომელიმე მათგანის შემოთავაზებული პოზიცია, რომ გადარჩენილიყო როგორც ფიზიკურად, ისე – მენტალურად. ხანგრძლივი დროის შედეგად არსებულმა მდგომარეობამ თავისი ასახვა ჰპოვა ეთნოსის ცნობიერებაში. მუდმივ ბრძოლებსა და დაძაბულობაში ყოფნამ საოცნებო და სასურველი სივრცის რეფერენტს ენაში შესაბამისი აღმნიშვნელი გამოუძებნა, რომელიც მყარ კონცეპტად დაფიქსირდა ქართულ ზეპირმეტყველებაში.

საოცნებო, ბედნიერი არეალი იმყოფებოდა ,,**ცხრა მთისა და ცხრა ზღვის იქით**''. შესაძლოა, ეს ფრაზეოლოგიზმი უძველეს, მითოსურ დროშიც კი გაჩენილიყო, რადგან მითოსური ეპოქა არ იცნობს ეთნოსურ დროს და მასში შესაბამისად არც სივრცის ფაქტობრივი კონსტატაცია ხდება. ამიტომ ეს ე.წ. სასურველი სივრცე, მაგრამ მაინც არაადგილი, ცნობიერებაში აუცილებლად უნდა გამოვლენილიყო და მიეღო ინტერპრეტანტას ფუნქცია.

რა შეიძლებოდა ყოფილიყო ცხრა მთასა და ცხრა ზღვას იქით? პასუხი ვერ იქნება ერთი მნიშვნელობის შემცველი. იგი შეიძლება გავიაზროთ: როგორც აზროვნებითი წვდომა კაცობრიობის საუკეთესო მონაპოვრებისა, ან როგორც მიუწვდომელი ბედნიერების გამომხატველი, ან კიდევ თვითდადგინების საზომი ადგილი. რა მნიშვნელობაც უნდა ვიგულისხმოთ, ეს შესიტყვება მკაფიოდ გვეუბნება, რომ სასურველი ობიექტი იყო სადღაც შორს, დაუკონკრეტებელ ალაგას, სადაც მოხვედრა დაბრკოლებათა გადალახვის შედეგად პრობლემათა გადაჭრას ითვალისწინებდა.

აზროვნების ასეთი წესი არ იყო მხოლოდ საკუთრივ ქართული. არგონავტების მითის მიხედვით, პელიასმა იაზონი „ცხრა მთისა და ცხრა ზღვის აქეთ", კოლხეთში გამოისტუმრა, რომ, თუ ზღვაზე ხიფათს გადაურჩებოდა, აიეტის მრისხანებას დაეღუპა. თუმცა ის, რაც პელიასისათვის ძმიშვილის გასანადგურებელი საშუალება იყო, იაზონისათვის ხელმწიფობის მოსაპოვებელ გზად იქცეოდა. ოქროს საწმისის დაუფლებით ინიციაციის შესრულებისათვის აუცილებელი ყველა დაბრკოლება გადაილახა და ბედნიერება გაცხადდა. მაგრამ უმთავრესი მაინც ის არის, როგორ აზროვნებდა ქართველი და რას უკავშირდებოდა ეს აზროვნება, არსებობის აზიურ თუ ევროპულ წესებს? ამ სივრცითი არეალების რელიგიურ თუ მსოფლმხედველობრივ დენოტატებს? რას ითვალისწინებდა ეროვნული იდენტობის ძიებისას?

ქართული ეპოსების გმირები, ხშირ შემთხვევაში ადგებოდნენ გზას, რომელიც მიდიოდა „ცხრა მთისა და ცხრა ზღვის იქით", ეს იყო ერთგვარი ინიციაციური სვლა, რიტუალი საკუთარი, პიროვნული იდენტობის ფიქსაციისათვის. რუსთაველის გმირიც იმეორებს ამ რიტუალს და მისი სიმღერა აერთიანებს მაშინდელი სამყაროს ცივილიზაციას ერთ სივრცულ ფოკუსში, რომლის მიხედვითაც, საქართველო სახელმწიფოთა გზაჯვარედინზე მოიაზრებოდა. ამ შემთხვევაში ქართული დრო და სივრცე ერთიანდება ერთ კონცეპტუალურ ველში, რომლის არსებობას განსაზღვრავს რენესანსისათვის ნიშნეული ჰუმანისტური აზროვნება.

თითქმის ისეთივე მნიშვნელობით მკვიდრდება იდიომა **„ბეწვის ხიდზე გავლა**." მასში ნაგულისხმევი აზრის მიხედვით, სუბიექტისათვის მიზნის ასრულების შესაძლებლობანი დიდი რისკისა და ძალისხმევის შედეგად მიიღწევა. ფრაზის არსი თეოლოგიურია და მისი გამოყენება მახასიათებელია ქრისტიანული და ისლამური დოქტრინებისათვის. თ. სახოკიას განმარტებით, ეს გამოთქმა მომდინარეობს ხალხის ძველი რწმენიდან: „საიქიოში, სანამ სამოთხეში ან ჯოჯოხეთში შევიდოდეს კაცი, გზაზე დახვდება ადუღებული კუპრის ზღვა, ზედ გადებულია ბეწვის ხიდი და ამაზე უნდა გაიაროს, თუ ადამიანი ცოდვილია, ბეწვი

ჩაუწყდება, კარგ კაცს კი მისი ნამოქმედარი სიკეთე და მადლი მშვიდობით გადაატარებს ბეწვის ხიდზე" [სახოკია 1979:55]. ასეთივე შეხედულება ფიქსირდება ჰადისებში: „ბეწვის ხიდზე (სირათ) ზოგნი სინათლის ხტომით, ზოგნი ცხენის ჭენების მსგავსად, ზოგნი კი დაოთხილნი (ხელებისა და მუხლების მეშვეობით), ზოგნი ნახევრად ცეცხლმოკიდებულნი, ზოგნი კი საერთოდ ვერ გაივლიან და ჯოჯოხეთში ამოჰყოფენ თავს. [http://www.iman.ge/]

„ბეწვის ხიდის" სივრცული გამოხატულება ცნობიერებაში მყოფობს და ის აშკარად კონოტაციური მნიშვნელობისაა. ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილებში" მას ერწყმის შესიტყვების **„ოთხი წელიწადის"** ფუნქცია. მასში არსებული დენოტაციური მნიშვნელობა (მწერლის მიერ რუსეთში გატარებული წლები) გარდაიქმნება კონოტაციურად და ეს ხერხდება სწორედ „ოთხი წელიწადის" „ბეწვის ხიდთან" დაკავშირებით. „ოთხი წელიწადი იყო, რაც მე რუსეთში ვიმყოფებოდი და ჩემი ქვეყანა არ მენახა. ოთხი წელიწადი! იცი, მკითხველო, ეს ოთხი წელიწადი რა ოთხი წელიწადია! პირველი, რომ მთელი საუკუნეა მისთვის, ვინც თავის ქვეყანას მოშორებია. მეორე, ეგ ოთხი წელიწადი ცხოვრების საძირკველია, ცხოვრების წყაროს სათავეა, ბეწვის ხიდია, სიბნელისა და სინათლის შუა ბედისაგან გადებული... ო, ძვირფასო ოთხო წელიწადო, ნეტავი იმას, ვისაც შენგან გადებული ბეწვის ხიდი ფეხთა-ქვეშ არ ჩასწყდომია, ნეტავი იმას, ვინც შენ რიგიანად მოგიხმარა" [ჭავჭავაძე 1984:198].

მწერალს ერის ცნობიერებაში არსებული დროის კატეგორიის განსაზღვრის ახლებური გაგება შემოაქვს, რომელიც დაკავშირებულია განათლებასა და მისი მოხმარების სასიცოცხლო მნიშვნელობასთან. ამ შემთხვევაში დროის აღმნიშვნელი „ოთხი წელიწადი" უპირისპირდება ადრე გაჩენილ იდიომას **„შავი დრო,"** რომელიც გვიან შუა საუკუნეებს უკავშირდება და ლიტერატურაში მკაფიოდ თავს იჩენს რომანტიკოსებთან. მით უფრო, რომ ემპირიულობის დასახასიათებლად რომანტიზმის ლოგიკურ, სააზროვნო სფეროში თავსდება და უპირისპირდება კონცეპტს **„ცისფერი,"** რომლის სემანტიკური მნიშვნელობა ასახავს სამყაროსადმი (სივრცისადმი) რომანტიკულ დამოკიდებულებას, სასურველი გაიტანოს ემპირიის მიღმა, იდეალურში. შავი, როგორც დრო, და ცისფერი, როგორც სივრცე, იქცევა ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებულ კონცეპტებად, მათში ანტინომიურად აისახება დროსივრცული აღსანიშნები. თუ ცისფერს ვანიჭებთ შავის ანტონიმურ მნიშვნელობას, ეს იმას ნიშნავს, რომ მასში გათვალისწინებულია თეთრის, ნათლის დენოტატიც, რაც თავისთავად უკვე კონცეპტია ილიასთან. მწერალი უმოქმედობას, უსწავლელობას (ანუ სიბნელეს) უპირისპირებს ქმედებას, გა-

ნათლებას (ანუ სინათლეს), რასაც, 60-იანელთა თვალსაზრისით, უმთავრესი როლი ენიჭებოდა ერის ვინაობის გარკვევისა და აღდგენისათვის. ამავე კონტექსტში ლოგიკურად თავსდება კონცეპტი „ბეწვის ხიდი," როგორც ერთგვარი სადემარკაციო ხაზი. დროის კონცეპტის აღმნიშვნელი „ოთხი წელიწადი," მასში კოდირებული მიზნობრიობით, ემსახურება ევროპულ სივრცესთან ერის მსოფლმხედველობრივ მიახლოებას. ამიტომ ის უნდა მივიჩნიოთ როგორც „ქართული დროის" აღმნიშვნელი, რომლის განზომილებაც შესაძლოა მთელ საუკუნეს იტევდეს.

ილია ჭავჭავაძის ნაწერებიდან ენაში მკვიდრდება კონცეპტი **„თერგდალეულები"**. მისი მნიშვნელობის გააზრებისას აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ მსოფლიო კულტურისათვის კარგად ცნობილი და სიმბოლური ფუნქციურობით ტევადი მდინარის კონცეპტი. მასში შემავალი არქეტიპებიდან რამდენიმეზე შევჩერდებით.

ბიბლიის მიხედვით, მდინარე გააზრებულია, როგორც ერთგვარი საზღვარი ძველის დასასრულისა და ახლის დასაწყისისა. ორმოცი წლის განმავლობაში უდაბნოში მოხეტიალე ისრაელის შვილებისათვის იორდანეს გადალახვა ერთგვარი იდეაფიქსე იყო, რითაც წერტილი უნდა დასმოდა ეგვიპტეზე მოგონებებს და „აღთქმული ქვეყნის" დამკვიდრება დაწყებულიყო. ბერძნულ მითოლოგიაში ქვესკნელის მდინარეებს (სტიქსი, ლეთა, ხარონი) ამქვეყნიური ცხოვრება უნდა დაევიწყებინათ გარდაცვლილებისათვის და სულეთში გადაეყვანათ. დაახლოებით ასეთივე მნიშვნელობის უნდა იყოს ქართული მითოლოგიის სიმურის წყალიც. თუმცა ფრაზეოლოგიზმი „ჩაილურის წყალი დალია" უფრო მკაფიოდ ასახავდა სიცოცხლისა და სიკვდილის საზღვარს. თერგის წყლის „დალევა"(სიმბოლიური გაგებით) ნიშნავდა ადამიანის მიერ ამ მდინარის თვისებების (ისევ ილიადან – „გიჟი, გადარეული, მღვრიე, დაუმონავი თერგი", ზ.კ.) მიღებას.

თუ ისევ ჩარლზ პირსის სამწევრა მთლიანობას მოვიშველიებთ, თერგი არის რეფერენტი, მისი, როგორც მდინარის, მითოსურ-ემპირიული მნიშვნელობა – რეპრეზენტანტი, ხოლო ამ კონცეპტის დედააზრი, რომელიც დამკვიდრდა ერის ცნობიერებაში, როგორც მენტალური ხატი – ინტერპრეტანტა. თერგდალეულებს უწოდებდნენ იმ პიროვნებებს, რომლებიც რუსეთში იღებდნენ განათლებას, ეზიარებოდნენ დემოკრატიულ იდეებს და ცდილობდნენ თავიანთი გამოცდილება ქვეყნის სასიკეთოდ და წარმატებისათვის გამოეყენებინათ. ამ შემთხვევაში „თერგდალეულობა" აღიქმება ევროპულ სივრცესთან თანაზიარობის გამომხატველ კონცეპტად.

მოგვიანო პერიოდში – XX საუკუნის დასაწყისში – ევროპულ ცივილიზაციასთან ზიარება რუსეთში ტრანზიტის გარეშე გახდა შესაძლებელი, თუ XIX საუკუნეში საქართველოსათვის განათლების ევროპულობას რუსეთის უნივერსიტეტები ქმნიდნენ, გასული საუკუნის პირველივე წლებში ჩვენი ქვეყნისათვის ევროპულობის საზომად თვით ევროპულობის სივრცე იქცა, რაც უმალ შეიმოსა ენობრივ ქსოვილში–თერგდალეულობას **რაინდალეულობა** ჩაენაცვლა. ევროპულმა, კერძოდ კი – გერმანულენოვანი ფილოსოფიის პრინციპებმა, ქართულ სულიერებაში ამოძებნა დავიწყებული არქეტიპები და მოდერნისტულ ლიტერატურაში საწყისთან მიბრუნების იმპულსები გაამძაფრა.

კონსტანტინე გამსახურდია წერდა: „მე დავიბადე მსოფლიოს უმცირეს და უმოკლეს მდინარის პირად... როგორც წინათ მიღებული იყო, მე მომიხდა რამდენიმე უნივერსიტეტში სწავლა. ყველგან და ყოველთვის მიხდებოდა გაჯიბრება გერმანელებთან, ებრაელებთან, პოლონელებთან, ამერიკელებთან, ფრანგებთან. არავის ვუმხელდი, მაგრამ ჩემ თავს ვეუბნებოდი: შენ, ჰეი, მსოფლიოს უმცირეს მდინარის პირას შობილო ბიჭო, არ გაჯობონ დიდი მდინარეების პირად დაბადებულთა" [გამსახურდია 1985:511]. ამ ამონარიდშიც იკვეთება მდინარის, როგორც კონცეპტის, ძირითადი არსი. მასში ჩადებული სიმბოლიკა მიანიშნებდა საქართველოს სიმცირეს მსოფლიოს წამყვან ქვეყნებთან შედარებით. მაგრამ თუ სიმცირე ტერიტორიული და პოლიტიკური მნიშვნელობის გამომხატველი თვისება იყო, მის შვილებს მართებდათ მენტალურ დონეზე ამოდგომოდნენ გვერდით მსოფლიო ცივილიზაციას და საკუთარი ადგილი განესაზღვრათ.

თუ თერგისა და რაინის არსი ერთი კონტინენტის ტოპოსურ იდიომას ქმნიდა და მასში, ძირითადად, განათლების, ესთეტიკური პრინციპებისა და საქართველოს ძველი მენტალობის აღდგენის იდეას განასახიერებდა, თანამედროვეობაში იდიომათა სემანტიკური არეალი გასცდა „ბებერ" კონტინენტს და იგივე პრინციპები სივრცულად და აზრობრივადაც ახლა უფრო მეტი მასშტაბებით გამოსახა. „თერგდალეულებისა" და „რაინდალეულების" მსგავსად გაჩნდა კონცეპტი **„ოკეანედალეულები"** (ატლანტდალეულები). მაგრამ მისი მასშტაბურობა რეფერენტის სიდიდითა და ვრცულობით არ განსაზღვრულა. მასში ჩაიდო ადამიანთა დამოკიდებულებები, ცხოვრების წესი, მენტალური ნიშნები, კულტურულ-ფილოსოფიური ორიენტირები, პოლიტიკურ-ეკონომიკური ურთიერთობები. ამ შემთხვევაში დიფუზია განიცადა ტრიადულმა მთლიანობამ (აღსანიშნმა საგანმა, ნიშანმა და შემეცნებამ). რეფერენტის ვრცულობა გადავიდა რეპრეზენტანტისა და ინტერპრეტანტას ფუნქციებზე.

ქართული მსოფლმხედველობრივი ორიენტირების ქრონოტოპული ფიქსაცია, ფაქტობრივად, ერთი ძირითადი არსის გამომხატველია. არსებული დროის კვალდაკვალ სემანტემა „ევროპული სივრცე" მიანიშნებს შესაბამის აღმნიშვნელს და მოდიფიცირდება ცალკეული ეპოქის შესაბამისად. თუმცა მასში გააზრებული ეროვნული ცნობიერების ხატი არ იცვლება, – ინტერპრეტანტა გარდაიქმნება ერთგვარ მუდმივად, რომელშიც მყოფობს ქართული მენტალობის განმსაზღვრელი დრო-სივრცული ორიენტირები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. **Abrams 1999:** Abrams M.H., A Glossary of Literary Tearms (seventh edition). Cornell University. 1999
2. **გამსახურდია 1985:** გამსახურდია კ., სიტყვა, წარმოთქმული საიუბილეო საღამოზე, ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თეატრში, თხზ. ტ. VIII, თბ., 1985
3. **კვაჭანტირაძე 2008:** კვაჭანტირაძე მ., ენის სემიოლოგიური კვლევის მეთოდოლოგიისათვის, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები (თ. დოიაშვილისა და ი. რატიანის რედაქციით), თბ., 2008
4. **რაში გმოიხატება ბეწვის ხიდის ჭეშმარიტება?** http://www.iman.ge/
5. **ომიაძე 2008:** ომიაძე ს., ბუნებრივი ენა და კულტურა– ერის ცოცხალი მეხსიერება, სემიოტიკა №4, 2008
6. **პირსი 2000:** Пирс Ч. С., Избранные философские произведения, М., 2000
7. **სახოკია 1979:** სახოკია თ., ქართული ხატოვანი სიტყვა-თქმანი. თბ., 1979
8. **ჭავჭავაძე 1984:** ჭავჭავაძე ი., თხზულებანი, თბ., 1984
9. **ჰაიდეგერი 1989:** ჰაიდეგერი მ., ყოფიერება და დრო (გ. თევზაძის თარგმანი), თბ., 1989.

სალომე ომიაძე

პუნქტუალურობა, როგორც დროის კონცეპტის ერთ-ერთი შემადგენელი

დრო ერთ-ერთი ძირითადი კონცეპტია ნებისმიერი ლინგვოკულტურის კონცეპტოსფეროში. მის მრავალგანზომილებიან სტრუქტურაში გამოიყოფა დროითი სიზუსტისადმი დამოკიდებულება ანუ პუნქტუალურობა, რომლის ენობრივი რეპრეზენტაციის შესწავლაც მნიშვნელოვანია კონკრეტული ენობრივი ერთობის სამყაროს სურათის დასახასიათებლად.

„პუნქტუალურობა", ისევე როგორც სხვა კულტურული კონცეპტები, ძირითადი და მეორეხარისხოვანი აღმნიშვნელებით გამოიხატება. მისი ძირითადი აღმნიშვნელია სახელდობრ „პუნქტუალურობა" და მოცემული ცნების სინონიმები, ხოლო კონცეპტის ყველა დანარჩენი შემადგენელი მისი მეორეხარისხოვანი აღმნიშვნელი გახლავთ.

ქართულ ენაში ფრანგული წარმომავლობის ამ სიტყვას ერთკომპონენტიანი ზუსტი შესატყვისი არ მოეპოვება. „პუნქტუალურობით" აღნიშნული ცნების გამოსახატავად ყველაზე ხშირად კვლავ უცხო ძირის (ლათინური) სინონიმური სიტყვა „აკურატულობა" ან ორკომპონენტიანი ლექსემები: „მეტისმეტი სიზუსტე", „უკიდურესი სიზუსტე" „ზედმიწევნით მოქმედება" გამოიყენება. თითქოს შემთხვევითი არც არის, რომ ამ ცნების ქართული სახელი არა გვაქვს. პუნქტუალუ-

რობა, როგორც ქცევის ნორმა, ქართულ კულტურაში დომინანტური არასოდეს ყოფილა. დროის მოფრთხილება მაშინ დავიწყეთ, როცა „დროს ფასი დაედო“, როცა „დრო გაძვირდა“, ეს კი სავსებით ახალი მოვლენაა ჩვენს რეალობაში. უკანასკნელ ხანს ყოფით მეტყველებასა თუ მედიადისკურსში სულ უფრო ხშირად გვხვდება ფრაზა – „დრო ფულია“. ფასდადებულმა დრომ, უფრო ზუსტად კი – დროის ფასდაუ-დებლობის შეგრძნებამ, ბევრი რამ შეცვალა ჩვენს ყოველდღიურობაში.

აღნიშნულის მიუხედავად, ქართულ დისკურსში კონცეპტი „პუნ-ქტუალურობა“ საკმაოდ მდიდარი სტრუქტურით ხასიათდება, რომლის ერთეულებსაც დროით სიზუსტესთან ასოციაციურად დაკავშირებული ლექსემები და პარემიები წარმოადგენს.

პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ შესიტყვება „ზუსტი დრო“ და მისი სტილისტიკური ალტერნანტები – დათქმული ან შეთანხმებუ-ლი დრო /ვადა/, თარიღი; ზედსართავი სახელები: პუნქტუალური, აკუ-რატული, ზუსტი, მოწესრიგებული, წესიერი, კეთილსინდისიერი, საი-მედო, სანდო ... ; ზმნიზედები: პასუხისმგებლობით, ზედმიწევნით, გა-ნუხრელად ... ; ზმნური საწყისები: შეთანხმება, მოლაპარაკება, მოს-წრება, მისწრება, ჩამორჩენა, დაგვიანება ... და მათი პირიანი ფორმები.

საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ დააგვიანდა // შეაგვიანდა წყვილზე. რომლის პირველი ცალი, სალექსიკონო დეფინიციის მიხედვით, მხო-ლოდ იმას აღნიშნავს, რომ ვიღაც დანიშნულ დროზე გვიან მივიდა სადღაც, ხოლო შე- ზმნისწინიანი „შეაგვიანდა“ ცოტა ხნით დაგვიანე-ბულზე ითქმის. შე- ზმნისწინი უკანასკნელ შემთხვევაში ოდნაობითო-ბასთან ერთად უნებლიობის სემანტიკასაც გამოხატავს, ამას მოწმობს კონტექსტები პირველი პირის მონაწილეობით, როდესაც მთქმელი არ გაურბის იმის წინასწარ აღნიშვნას, რომ პუნქტუალური ვერ იქნება, მაგრამ ამ აზრის ვერბალიზებისათვის „შემაგვიანდებას“ ირჩევს ნაც-ვლად „დამაგვიანდებასი“ და ამით საკუთარი პასუხისმგებლობისა თუ დანაშაულის შემსუბუქება, ადრესატისაგან გაგებისა და თანაგრძნობის მოპოვება სურს, რომ მკაცრად არ განსაჯონ.

შეგვიანებაცა და დაგვიანებაც წარსულში უფრო შეიძლებოდა, ვიდრე დღეს. ადრე პუნქტუალურობას მხოლოდ იმ შემთხვევაში ვიჩენ-დით, თუ საპირისპირო ქმედებას გარკვეული სანქციები უნდა მოჰყო-ლოდა. მაგრამ სანქციების დამწესებელ-გამტარებელნიც ყოველთვის ვერ ახერხებდნენ წესების განუხრელად დაცვას, რადგან ისინიც იმავე საზოგადოების წევრები იყვნენ, საზოგადოებისა, რომელსაც დროის დი-ნებისადმი თავისებური, განსხვავებული დამოკიდებულება ჰქონდა. იმ დროშიც ნებისმიერი დრამატული თეატრისა თუ კინოდარბაზის სალა-როსთან ეკიდა აბრა, რომელიც იუწყებოდა, რომ დაგვიანებული მაყუ-

რებლები არ დაიშვებოდნენ, მაგრამ ყოველ სპექტაკლს, ყოველ კინოსეანსს, საუნივერსიტეტო ლექციასა თუ სასკოლო გაკვეთილს პუნქტუალურებთან ერთად არაპუნქტუალურებიც ესწრებოდნენ.

დროითი სიზუსტისადმი გერმანელების დამოკიდებულება საყოველთაოდ ცნობილია. ქართულ დისკურსშიც გვხვდება ამ ფაქტის ამსახველი ისეთი შესიტყვებები, როგორებიცაა: „გერმანული პუნქტუალურობა", „გერმანული სიზუსტე", „გერმანული დროით". ქართველების მიმართება დროით სიზუსტესთან და ამ ნიშნით გერმანელებთან მათი კონტრასტულობა კარგად ჩანს შემდეგ სტერეოტიპურ სიტუაციებსა და კონტექსტებში, მაგალითად, ხუთ საათზე მიპატიჟების პასუხად: „ხუთზე გერმანულად თუ ქართული დროით?" ან დანიშნულ დროს ზუსტად მისული სტუმრების დანახვისას: „გერმანელებს გაუმარჯოთ!" და სხვ. გერმანულ კულტურაში პუნქტუალურობა აბსოლუტური ღირებულებაა, ქართულში კი იგი შეფარდებითია. ქართული სტუმარმასპინძლობა ის განზომილებაა, რომელშიც დროის სათვალავი საერთოდ არ არსებობს. ეს ერთნაირად ეხება როგორც მასპინძელს, ასევე – სტუმარს. მასპინძლის დროისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას მოწმობს მიწვევის შემდეგი ტექსტები: „იქით კვირაში შემოგვიარეთ", „ხვალ გელოდებით", „ოცდასამში გვეწვიეთ" და მისთ., შედარებით კონკრეტულად შეიძლება მოგვეჩვენოს: „დილით საქმეზე გავდივარ და მერე თქვენი ვარ!", „ნაშუადღევს შინ ვიქნებით" ან „საღამოს შემოგვიარეთ" და სხვ. აქვე ისიც აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ, რომ თითოეული ქართველისათვის დილაც, შუადღეცა და საღამოც სულ სხვადასხვა დროს შეიძლება ნიშნავდეს.

კონკრეტული დროის დათქმას ზოგჯერ მასპინძელი თაკილობს, რას ჰქვია, სტუმრობის დრო შემოვუსაზღვრო ვინმესო. ხშირად სტუმარიც უკადრისობს, დრო თუ დათვლილი აქვს, რას მეპატიჟებაო. აქ კიდევ ერთი საინტერესო დეტალია სახსენებელი, ზოგჯერ სტუმრობის დრო ზუსტად კი არის განსაზღვრული, მაგრამ მაინც ქართული დრო მოქმედებს. ამიტომ კარგმა დიასახლისმა გემრიელი კერძების მომზადების გარდა ისიც უნდა იცოდეს, 5 საათზე დაპატიჟებულ სტუმრებს ცხელი ხაჭაპურით რომელ საათზე შეეგებოს. ქართული ხასიათის ამბივალენტურობა ცნობილი ფაქტია და ამას პუნქტუალურობასთან დაკავშირებითაც ვავლენთ. თამადა, არა აქვს მნიშვნელობა თავად დროზე მოვიდა თუ არა, არჩევისა თუ დანიშვნის წუთიდან არაპუნქტუალურების დასჯაზე იწყებს ფიქრს და მასპინძელთან ერთად განსხვავებულ სასმისებს არჩევს დაგვიანებულთათვის. თუმცა, პარადოქსული ის გახლავთ, რომ იგივე თამადა შემოსწრებულებს ანუ დაგვიანებულებს საგანგებოდ ადღეგრძელებს და სუფრის წევრებისაგანაც იმავეს მოით-

ხოვს. განხილული სტერეოტიპური სიტუაციები კვალიფიკაციის მხრივ კონცეპტ „პუნქტუალურობის“ მეორეხარისხოვან შემადგენლებს წარმოადგენს, მაგრამ მენტალური თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანეს ინფორმაციას შეიცავს.

ჩვენს თანამედროვე რეალობაში დასაქმების ერთ-ერთ აუცილებელ პირობად კადრის პუნქტუალურობა სახელდება, რასაც დამსაქმებელთა თუ სამსახურის მაძიებელთა ინტერნეტგანცხადებებიც მოწმობს. პუნქტუალურობის მოთხოვნამ, მკაცრად განსაზღვრულმა სამუშაო საათებმა საყოველთაო დროის სარტყელში მოგვაქცია, რასაც, თავის მხრივ, კორექტივები შეაქვს ჩვენს ყოფითს ცხოვრებასა და მენტალიტეტში. გადატვირთული სამუშაო დღის შემდეგ გაიშვიათდა შუა კვირაში დაუპატიჟებლად სტუმრობა, ადამიანები, დასავლური ქცევის წესების მიხედვით, წინასწარ უთანხმებენ ერთმანეთს მოსალოდნელ ვიზიტს. მკვიდრდება „პარასკევი საღამოს“ ფენომენი, სხვა დატვირთვას იძენს შაბათი, მომავალი სამუშაო კვირისათვის მოსამზადებელი დღის სტატუსს იძენს კვირადღე და სხვ. დასახელებული ტენდენციები ახალ ელემენტებს მატებს, ერთგვარად ავსებს კონცეპტ „პუნქტუალურობის“ სემანტიკურსა და ფორმობრივ სტრუქტურებს.

ამდენად, ვერც ერთი კონცეპტის აღწერა ვერასოდეს იქნება სრული: კონცეპტში მოქცეული ლინგვოკულტურული ინფორმაცია მუდამ განახლებადია და, შესაბამისად, მუდმივ კვლევას მოითხოვს.

ტარიელ დათიაშვილი

უძრავი და მოძრავი (გლობალური და ლოკალური) დრო

არც ისე დიდი ხნის წინათ, ცირა ბარბაქაძის პოეზიის კითხვისას ასეთ სიტყვებს გადავაწყდი: „დროს მაშინ ვპოულობ, როცა ვკარგავ“. ყოველთვის მინდოდა, ამ საკითხის შესახებ მეთქვა რამე განსაკუთრებული, გამომეთქვა ორიგინალური აზრი... თუმცა, დრო იცვლება და მეც კარგა ხანია, უკვე სხვა ენაზე ვმეტყველებ, ჩემში ემოცია ასე აღარ უპირისპირდება აზროვნებას, როგორც ტექსტის არსებობის შესაძლებლობას. ტექსტი ერთგვარი პირამიდაა, ლაბირინთული ტიპის ნაგებობა, რომლის შიდა კედლები მოხატულია. შინაარსი, როგორც გლობალური დრო, როგორც სამყაროს ერთიანი სურათი, მხოლოდ და მხოლოდ ამ კედლებზე მიმოფანტული ფრაგმენტების ასეთი თუ ისეთი დაკავშირებაა (რომელთა რაოდენობა უსასრულოა)... ის არც დაფარულია, ე. ი. არც იმქვეყნად მომლოდინე საუკუნო ჭეშმარიტებაა და არც – ვასრკვლავიანი ცა სფინქსის თავზე...

საბოლოოდ, ეს იმას ნიშნავს, რომ ამ უძველეს სიტყვებთან დაკავშირებით (რომლებიც ბოლო ორი საუკუნეა, გამუდმებით ტრიალებს ენებში, სხვადასხვა ტიპის ტექსტებში, ათასნაირი რიტმით, პათოსით, კონფიგურაციით), არ შეიძლებოდა გამჩენოდა რაიმე ორიგინალური აზრი, რამეთუ დროის

ასეთი წაკითხვა თავისთავად, თავის შინაარსშივე აუქმებს სიახლის საჭიროებას, ორიგინალობას, როგორც ესთეტიკურ პოლიტიკას, ისტორიას და ა. შ... მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ადამიანს არასოდეს ტოვებს წადილი, იყოს ორიგინალური, გამორჩეული, მისი სული მუდმივ სწრაფვაშია, მუდამ უკეთესს, ახალს, განსაკუთრებულ მდგომარეობას ელტვის... მაშ რა ვქნათ, რა უნდა ვთქვათ ამ შემთხვევაში, თუკი არსებობს ფაქტი – დროის უწყვეტი მდინარება, მაგრამ არ არსებობს არანაირი უნივერსალური მომავალი, რომლისკენ სწრაფვაც განაპირობებს დროის შესახებ კონკრეტულად ასეთი წარმოდგენის არსებობას? დღევანდელ ტექსტებს არ გააჩნიათ განახლების არანაირი მოთხოვნილება, სიტყვები მხოლოდ საკუთარ თავში არიან ჩახლართულნი, რომლებიც არ საჭიროებენ აზრის დახმარებას გარედან, რომ იყვნენ გაგებულნი...

ჯერ კიდევ მეცხრამეტე საუკუნეში ადამიანმა საინტერესო გამოსავალს მიაგნო (რაშიც ისტორიულმა მეხსიერებამაც დიდი როლი ითამაშა), ძიების სადავეები მთლიანად ინტუიციას, წმინდა მოთხოვნას, ნებას მიანდო, რომელიც არასოდეს ჩერდება, არასოდეს წყვეტს ძიებას, მაშინაც კი, როდესაც ცნობილია, რომ პოვნა შეუძლებელია (ის არ არსებობს), და ეს მას სულაც არ აშფოთებს, მით უმეტეს, ვერავითარ ნაკლს ვერ ხედავს ძიების უსაზრისობაში, რადგან ძიება (პროცესი) უკვე არის მისი ექსისტენციური ყოფიერება, რაც უკვე ნაპოვნიც აქვს, უკვე თავის თავში აქვს ეს ყოფიერება (ჩვენ ვიცით, რომ ყოფნის ღირებულებაც სწორედ დროსთან ასეთმა დამოკიდებულებამ განაპირობა)...

ქალბატონი ცირას სიტყვებშიც ეს განცდაა განასკვული. რა თქმა უნდა, არავითარი შინაარსი აქ არ არსებობს; აზრი არ აქვს აზრის გამოთქმას; უადგილოა იმ მიზნით მსჯელობის წარმართვა, რომ მოვლენები დაალაგო. უბრალოდ, აქ თვალი უნდა ადევნო გამოფენას, მის შიდა მოხატულ კედლებს და ფრაგმენტების საუკეთესო კავშირების ძიებით (რაც მხოლოდ ცდის შემადგენელია) დახატო სურათი. ამასთან ერთად, ეს სურათი იმის გამო კი არ არის ჭეშმარიტი, რომ ერთადერთია, განუმეორებელია (ე. ი. გამოყოფილია მრავლისაგან, როგორც განსაკუთრებული), რაც სურათს, ნახატს აქცევს ხატად, ხატებად; არამედ ის არის მრავლის გამორჩეული კონფიგურაცია, რა თქმა უნდა, გამოირჩევა, გამოიყოფა სხვა კავშირებისგან, მაგრამ არა მრავლისაგან (მრავალი მასში თავისთავად მონაწილეობს, სწორედ მრავლისაგან იქმნება ეს კავშირები)...

ამიტომ ჭეშმარიტება აქ დროსთან წმინდა ესთეტიკური მიმართებაა. სიტყვებში „დროს მაშინ ვპოულობ, როცა ვკარგავ“ სრული ქაოსია, მათში მობინადრე აზრი თავისუფლად შეგვიძლია შევამკოთ ეპითე-

ტით – გამოუთქმელი, რომელთან მიახლოება მხოლოდ მხატვრული სახეების მოხმობით თუა შესაძლებელი. ზოგადად ის გამოხატავს ადამიანის დაუსრულებელ ხეტიალს ჩვენი დროის მიერ ხელახლა აშენებულ მინოსურ ლაბირინთში...

რასაკვირველია, ცნებაში „ჩვენი დრო" ვგულისხმობ „სხვა", ჩვენი კულტურის თუ ენისაგან (დროებისაგან) განსხვავებულ მოძრაობას, ხოლო თავის მხრივ, განსხვავებაში, რა თქმა უნდა, ვგულისხმობ იმავე დროის მოძრაობისა და სივრცის მოაზრების წესებს შორის განსხვავებას (საბოლოო ჯამში, რასაკვირველია, ის რაღაც წესრიგის ფორმასა და შინაარსზე მიანიშნებს).

რა თქმა უნდა, „ჩვენი დრო" (და ზოგადად, წესრიგი) არ არის აწმყო, ანუ ისეთ კონკრეტულ მოვლენებთან ყოველდღიური შეხება, რომელიც არსებობის განცდას, სრულიად რეალურ ემოციებს ტოვებს (რაღაც ხდება შენს თავს, მაშასადამე – არსებობ). მოკლედ, ეს არ არის მხოლოდ ლოკალური დრო, ამასთან ერთად, ის გლობალური დროა (ის არ ხდება პირადად შენს თავს, ლოკალურ დროში, შენ უბრალოდ მისით არსებობ, ცოცხლობ, ზოგადად), ე. ი. ის არის ლოკალური დროის აუცილებელი მოაზრება რაღაც გარემოში, იმავე გლობალურ დროში, იმავე სივრცეში. ამასთანავე, გლობალური დრო არ არის „დრო, როგორც ასეთი", ის არ არის განყენებული მოძრაობა კულტურისაგან, ენისგან და ა. შ.

მაგალითად, „ჩვენი დრო", რა თქმა უნდა, გლობალური დროა; მართალია, ის გამოხატავს ისტორიის დასრულებულ სურათს, ის ერთგვარი დროის ამოწურვაა, რომელსაც ახასიათებს ე. წ. ყოვლისმომცველობა, ისე იქცევა, თითქოს ყველაფერი მისი საკუთრებაა, რაც ისტორიულ წიგნებში წერია; საბოლოო ჯამში, ყველა დრომ მისთვის იმუშავა... მომავლისკენ მიმავალი მისი გზაც წარსულის გამეორებაა და ა. შ., მაგრამ ყოველივე ეს მაინც ჩვენი კონკრეტული დროის ნიშანია, ეს სურათი მხოლოდ და მხოლოდ „ჩვენი ენის" მიერ არის დახატული, მისი მრავალენოვნება მხოლოდ და მხოლოდ ამ ერთ ენაზე საუბრის წესია, რომელსაც აქვს მხოლოდ ამ ენისათვის დამახასიათებელი ჟანრი, მოძრაობის უნარი და მთლიანობის მიღწევის წესი.

მოკლედ, „ჩვენი დრო" სხვა არაფერია, თუ არა გარკვეული ისტორიული პერიოდი (როგორც ვთქვით, ის ღირებულებათა სისტემაზე დაფუძნებული გარკვეული წესრიგია), რომლის წიაღშიც მოვიაზრებით ჩვენ, როგორც – მოვლენები, როგორც – ენისა და კულტურის ნაწილები, გნებავთ, პერსონაჟები. ერთ კულტურაში ერთდროულად რამდენიმე „ჩვენმა დრომ" შეიძლება იარსებოს, მაგრამ ისტორიის საზრისში არსებობს მხოლოდ ორი მთავარი დრო, რომელთა მონაცვლეობა (წინა-

აღმდეგობა და ერთიანობა) განაპირობებს ნებისმიერი წესრიგის არსებობის შესაძლებლობას. მათ ურთიერთობებში ხდება შესაძლებელი ჭეშმარიტება და ა. შ.

ეს „ორი დრო" ერთმანეთისგან, როგორც ვთქვით, უამრავი ნიშნით განსხვავდება, მაგრამ მთავარი ამ განმასხვავებელ ნიშნებს შორის არის მინც ე. წ. პროცესი (მას შეგვიძლია ვუწოდოთ მსჯელობის წარმართვის წესიც). ეს ამბის ჩვეულებრივი თხზვის პროცესია. დრო იგივე მსჯელობაა, ის არსებულის და არარსებულის დიალექტიკური მოაზრებაა, ამიტომ კულტურის სიღრმეში მისი არსება განისაზღვრება ამბის მოყოლის ხასიათით, შესაბამისად, დროც ამ ენებში ისე მოძრაობს, ისტორიაც ისე მიედინება, როგორც იქმნებიან ამბები.

მაგალითად, ცნობილია, რომ ბიბლიურ ამბებში მოვლენები არ იცვლება. არსებობს თეოლოგია, არა როგორც ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა, არამედ როგორც ინტერპრეტატორების ძალაუფლება, მაგრამ ის დიალექტიკური დისკურსია და მთლიანად ობიექტური დროის, კლასიკური მეტაფიზიკის ფარგლებშია მოქცეული. მითებს კი ინტერპრეტაციები პრაქტიკულად არ გააჩნიათ (ყოველ შემთხვევაში, სოკრატე-პლატონამდე ინტერპრეტირება არ იყო ღმერთისა და ორგანიზაციის საქმე, პირიქით, აქ ღმერთები და ორგანიზაციები იძლევიან ნიშნებს, ინტერპრეტაციას კი, მსჯელობის საშუალებით, ადამიანები ახდენენ). ინტერპრეტირება მხოლოდ ამბის კორექციით წარიმართება და არა საზრისის აღმოჩენით, იდეის მოწოდებით და ა. შ. ასე იქმნება, მაგალითად, მითოლოგიური ლაბირინთი...

მითებში, ბიბლიური იგავებისაგან განსხვავებით, სიუჟეტი ერთმანეთზეა გადახლართული და არასოდეს სრულდება. ამბები გამუდმებით გადადიან სხვა ამბებში. საკმარისია, მოყვე ერთი ამბავი, რომ ჯაჭვური რეაქციით მთელი მითოლოგიური სიღრმე ზედაპირზე ამოიფრქვევა. სრულიად შემთხვევითი ადამიანების ნება-სურვილით ამ უზარმაზარ არაკონტროლირებად სივრცეში სიუჟეტები გამუდმებით ჩნდებიან და ქრებიან ზუსტად ისევე, როგორც ცაზე თანავარსკვლავედები, ხომლები და გალაქტიკები. მითოლოგია სოციალური ქსელის მსგავსი ისეთი საზოგადოებრივი სივრცეა (როგორც, მაგალითად, ინტერნეტი), სადაც ხალხის ნებისმიერი სახის განცდა ფიქსირდება. აქ იყრის თავს უბრალოდ ანეკდოტები, უსერიოზულესი თეოლოგიური შეხედულებები, განმსჭვალულები უღრმესი რელიგიური გრძნობებით და ნამდვილი ათეისტური (ვოლტერიანული) გესლით წამოსროლილი კომენტარები, წმინდა ლიტერატურული ტექსტები, პოლიტიკური მოთხოვნები და ა. შ.

ამბის ასეთი წესით თხზვა მთელი კულტურის შინაგანი სტრუქტურის მაჩვენებელია, სადაც დროსთან დაკავშირებული წესრიგისა და

ჭეშმარიტების საკითხები სრულიად შემთხვევით გარემოებებზე ხდებიან დამოკიდებულნი. გახსოვთ, ალბათ, როგორ დაედევნა ერთხელ, ბეოტიაში, კეფალეს მწევარი ტევმესიის მელიას. ტევმესიის მელია ღმერთების სასჯელი იყო, ის თებეელებზე განრისხებულმა დიონისემ მოუვლინა ბეოტიას. როდესაც ამფიტრიონმა ალკმენეს ხელი ითხოვა, მას ასეთი პირობა წაუყენეს – ალკმენეს მოგათხოვებთ, თუ ტევმესიის მელიას მოგვაშორებო. ღმერთებისაგან იყო დადგენილი, რომ ტევმესიის მელიას ვერაფერი უნდა დაწეოდა დედამიწის ზურგზე. ამფიტრიონმა დახმარება სთხოვა კეფალეს, რომელსაც ჰყავდა არტემიდეს მწევარი. აგრეთვე ღმერთების მიერ იყო დადგენილი და ბედისწერით გადაწყვეტილი, რომ ლელაპოსს (ასე ერქვა კეფალეს მწევარს) ვერაფერი უნდა გაქცეოდა დედამიწის ზურგზე; რასაც დაედევნებოდა, უნდა დაწეოდა. ერთი შეხედვით, ამ ამბებს ერთმანეთთან არანირი საერთო არ აქვთ, მაგრამ ერთხელ ვიღაც გენიოსმა გადაწყვიტა დაეცინა ღმერთებისთვის და მოეწყო ისე, რომ კეფალეს მწევარი დადევნებოდა ტევმესიის მელიას...

ამ სრულიად შემთხვევით კავშირზე იდეათა მთელი კოლიზეუმი აშენდა. მაგალითად, ერთ-ერთი რაციონალისტური ვერსიის მიხედვით, სახელგანთქმული მონადირე კეფალე ვარსკვლავიან ცას არის შედარებული, ხოლო ეოსის (განთიადის ქალღმერთის) მიერ მისი მოტაცება გაგებულია როგორც აზროვნების დღის შუქზე გამოტანის რიტუალი (რელიგიურ ექსტაზს, უკვდავებისადმი, მარადიულ განცხრომაში ყოფნისადმი ადამიანურ ლტოლვას ბერძნები ყოველთვის უპირისპირებდნენ წმინდა ადამიანურ წარმავალ ფასეულობებს. როგორც ვიცით, ვარსკვლავიანი ცა სწორედ დაკვირვებასთან, სამყაროსადმი რაციონალურ დამოკიდებულებასთან ასოცირდება). აგრეთვე, პროკრიდას დაკარგვა-გამოჩენა მთვარის ჩასვლა-ამოსვლასთან არის შედარებული და ა. შ. ეს სამყაროს, ამბის, ისტორიის წმინდა დაიალექტიკური მოაზრებაა, აზროვნების წარმმართველი კი – კულტურათა განსხვავება-შეპირისპირებაა.

მოკლედ, ამ ამბავში გადამწყვეტი სწორედ დროის ღირებულებაა, როგორც წესრიგის ცვლის პროცესისათვის ხაზგასმა. მორალი: ღმერთები გამუდმებით ეწინააღმდეგებიან საკუთარ თავს და ნანგრევებზე ბატონობენ. დააკვირდით: ზევსის მულტიკულტურული დრო იქამდე დასრულდა, სანამ დაიწყებოდა, რადგან ჩვენი დროის მსგავსად, ის არ არის დიალექტიკური საფუძველი ყოველივესი. მოვლენები წრფეზე არ მოძრაობენ ერთმანეთის მიყოლებით, თანმიმდევრულად, ლოგიკურად, მითების თხზვის პროცესი არასოდეს დასრულდება, ვიდრე იარსებებს ზევსის ძალუფლება და წესრიგი (აქ ჰერაკლე ზუსტად იმ დროს ხდე-

ბა ჰერაკლიდების წინაპარი, როდესაც ჰერაკლიდები ქმნიან ჰერაკლეს). ამიტომ ეს დასრულებულობა მისი შინაარსის განუყოფელი ნაწილია, აქ წესრიგი ქაოტურია (სწორედ ქაოსია ღვთაებრივი წესრიგი) და პირობითობაა მისი არსებობის ერთადერთი შესაძლებლობაც.

მაშასადამე, „დროს მაშინ ვპოულობ, როცა ვკარგავ“... იდეაში ზევსის მიერ დამყარებული წესრიგის ბედი მაშინ გადაწყდა, როდესაც ლელაპოსი დაედევნა ტევმესიის მელიას, და ეს მოხდა მანამდე, ვიდრე ელინები თავიანთი კულტურისათვის საფუძვლის ჩაყრას დაიწყებდნენ. ამ პერიოდისთვის ჯერ ჰერაკლეც კი არ არის დაბადებული, ტროას არსებობის შესახებ კი არაფერი იციან ბერძნებმა; უფრო მეტიც, ზევსის ძლაუფლება ჯერ კიდევ არ არის მყარი და ღმერთების ომებიც არ დასრულებულა და ა. შ... მოკლედ, ეს გარიჟრაჟია, და ეს წესრიგიც, როგორც ვთქვით, სწორედ დასაწყისშივე იმსხვრევა, სრულდება. ზევსმა შემთხვევით მოჰკრა თვალი ამ სურათს და მაშინვე გააქვავა ორთავე არსება, მაგრამ ეს არ არის პრობლემის გადაწყვეტა, მისი მხოლოდ გაქვავებაა (დაკონსერვებაა). ეს ბედისწერაა, ღმერთების ნებასურვილით ეს არსებები უკვდავები არიან, ამიტომ ადრე თუ გვიან ისინი დაიბრუნებენ დროს (ცნობიერებას, საკუთარ თავს), ლელაპოსი დაეწევა ან ვერ დაეწევა მელიას და წესრიგიც დაიმსხვრევა. ბერძნულმა კულტურამ სწორედ გარდაუვალი მსხვრევის, ამ გაქვავებული შესაძლებლობის წიაღში იარსება და, ამდენად, ზევსის წესრიგიც აბსოლუტურად პირობითი წესრიგი, დროებითი წესრიგი იყო. გამოთქმა: „ზევსი იყო, არის და იქნება“ მხოლოდ და მხოლოდ ამ წესრიგის კედლებში ისმის... ის დასასრულით დაიწყო, დროც ზუსტად მაშინ არის ნაპოვნი, როცა ის დაიკარგა...

ამდენად, ყველა დრო დროებითია (ექსისტენციაც კი არ არის ამ განსაზღვრების მიღმა). დრო არასოდეს არ გვაქვს, მას ყოველთვის ვკარგავთ, რადგან სწორედ დროებითობა ანიჭებს ყოველივეს მოძრაობას და მარადისობას. ეს არის არა ერთიანი უწყვეტი ხაზი უსასრულობისკენ, არამედ მუდმივი წყვეტები (დრო რომ მქონდეს, ამ მოსაზრებას უცილებლად პარმენიდესა და ძენონის არგუმენტებით გავამყარებდი).

დრო ადამიანს ჰგავს, ყველა ადამიანი მოკვდავია, მაგრამ კაცობრიობა – უკვდავი. დროც ზუსტად ასეთი ინდივიდუალური ერთეულებისაგან შედგება. ეს ნაწილები (პერიოდები) ჩნდებიან და ქრებიან, ისინი ადამიანებივით სიკვდილის შვილები არიან, მაგრამ ზოგადად დრო, როგორც ერთიანი სურათი, მარადიულია. ობიექტურად, რასაკვირველია, ეს სურათი არ არსებობს, ჩვენ მას მხოლოდ ვიაზრებთ (ხან თანმიმდევრულად, ხან ერთდროულად) მხოლოდ იმ ნიშნების წარდგენით,

რომელთაც, მაგალითად, საზოგადოებრივ ურთიერთობებში ვიყენებთ ისევე. როგორც კაცობრიობის არსებობის შესახებ ვასკვნით იმ საგნების მიხედვით, რომლებიც ერთობლივი ძალისხმევით შექმნილა (მაგ, ხიდები, ცათამბჯენები, ომები და ა. შ), დროის შესახებ ვასკვნით ისტორიის მიხედვით, მხოლოდ იმით, რაც იყო და რაც შეიძლება იყოს მომავალში, როგორც ისტორიული პერსპექტივა, როგორც ისტორიის სწორხაზოვანი გაგრძელება.

როდესაც ფიზიკოსები ამბობენ – „დრო არ არსებობს!" – ისინი ამით არისტოტელეს ობიქტურ დროს უარყოფენ (დრო ფარდობითობის ფარგლებში მოექცა, სადაც ისეთი საგნებიც კი ამოძრავდნენ, რომლებიც ობიქტურად უძრავნი არიან). მაგრამ ე. წ. „წრიული დროის" დაშვების შესაძლებლობა ზუსტად ობიქტური დროის არსებობაზეა დამოკიდებული. რამდენადაც დრო ობიექტურია და მისი გზა მომავალში გადის, ამდენად ის უკვე გავლილია, დასრულებულია, როგორც ობიექტური დრო, და ახლა მხოლოდ საკუთარი თავის იმიტირებას ახდენს. ამდენად, ის ერთდროულად დაკარგულიცაა და ნაპოვნიც. ჩვენს ეპოქას, ჩვენს დროს დღეს სწორედ ეს იმიტირებული დრო მიაჩნია ღირებულად და არა ობიექტური დრო, თუმცა მათ შორის არსებული მიმართება არასწორია, მას სრულიად ახლებურად სჭირდება ჩამოყალიბება...

იმისათვის, რომ იმიტირებული დრო არ გადაიქცეს ობიექტურ დროდ (და, ამავე დროს, ობიქტური დროც არ გადაიქცეს იმიტირებულად, გარკვეული პოლიტიკური სტრუქტურის, გარკვეული ენის ნაწილად), საჭიროა, დრო გყავდეს ყოველთვის გვერდით, ე. ი. დრო უნდა დაზოგო და სიტყვებში ჩაასახლო. დრომ არც უნდა გაასწროს ყოფიერებას და ვერც უნდა დაეწიოს მას, და ეს, უპირველესად, დროის ასეთ განსაზღვრებებში უნდა მოხდეს: იმიტირებული დრო სწორედ ობიექტური დროის იმიტაციაა, ის მხოლოდ ობიექტური დროის არსებობის შემთხვევაში ხდება ჯერ შესაძლებელი და მერე ღირებული. მაგრამ ის უნდა იყოს აუცილებლად უკვე დასრულებული, გაქვავებული, რომ აბსოლუტური ჭეშმარიტებისა და იდეოლოგიის შემქმნელები არ წარმოშვას. ამისათვის ანი-დან ჰოე-მდე გავლებული წრფე უნდა როგორმე მოხარო, მოძრაობა გადაიტანო წრეზე, ისტორია საბოლოოდ გახადო დაუსრულებელი და ამით დაასრულო ის, როგორც ობიექტურად არსებული და დილექტიკურად ადამიანის ბედის განმსაზღვრელი.

მოკლედ, ტევმესიის მელიას (იმავე – ობიექტურ დროს), რომელიც მუდამ გაგვირბის და ვერასოდეს ვეწევით (რის გამოც, ის ადამიანებს ღვთის რისხვად ექცა), დაედევნა იმიტირებული დრო, ლელაპოსი, რომელიც ასევე უკვდავია, მაგრამ მხოლოდ ადამიანური ურთიერ-

თობების (სიყვარულის) შენარჩუნებისთვის არის შექმნილი. ჩვენი ეპოქაც ზუსტად მათ გაქვავებას ცდილობს, ცდილობს წინასწარვე ამოწუროს საკუთარი დრო, წინასწარვე დაინახოს საკუთარი თავის დასასრული (დასასრულის კოშმარი ყოველთვის ჩვენი კულტურის ყველაზე საყვარელი თემა იქნება). ეს ადგილის გარკვევაა, მხოლოდ აქ და ამ დროში შეუძლია მას იარსებოს...

მოკლედ...

„დროს მაშინ ვპოულობ, როცა ვკარგავ". ამ სიტყვებს მეცხრამეტე საუკუნის სურნელი დაჰკრავს (შოპენჰაუერი)... ეს არის პირველი ნაბიჯის გადადგმა ირაციონალიზმში, საიდანაც აზროვნების დაბნეულობა იწყება. ე. ი. სიტყვათა ასეთი უკუფენა მიანიშნებს, რომ დრომ აღარ იცის, საით წავიდეს – წინ თუ უკან.

დრომ წინ და უკან უაზრო მიმოსვლა მაშინ იწყო, როდესაც რაციონალიზმმა წაიფორხილა და ცნება „პროგრესის" შინაარსში არსებულმა წინააღმდეგობამ იჩინა თავი. თუმცა, ისტორიას სვლა არ შეუჩერებია. შემდეგ კი, როდესაც „უკან მიბრუნებაც" პროგრესის (იდეალური ისტორიის) სამსახურში ჩადგა, საერთოდ, ისტორიის დასასრულზე, „გაჩერებაზე" დაიწყეს ფიქრი (ამ ტენდენციამ, მართალია, იმავე მეცხრამეტე საუკუნეში იჩინა თავი, მაგრამ განსაკუთრებული აქტუალობა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ შეიძინა). მსგავსი შინაარსის ტექსტები ახლაც ხშირია და ისინი ყოველივეს დასასრულს კი არ აღნიშნავენ, არამედ ერთ წერტილში დროთა კვანძების განასკვას ცდილობენ (ეს წერტილი, რასაკვირველია, ექსისტენციაა).

ჩვენი ეპოქის აკვიატებული აზრი, დაძლიოს როგორმე ე. წ. არისტოტელური მეტაფიზიკა, იოლი შესასრულებელი სულაც არ აღმოჩნდა. არისტოტელეს სიტყვები ჩვენამდე დროის უწყვეტ მდინარებას მოაქვს. ესე იგი, აქ საუბარია ისეთ სიტყვებზე, რომლებსაც აქვთ მნიშვნელობა და კითხვითი მიმართულება – „საით მივყავარ სიტყვების დროს?"; ეს მნიშვნელობები გამოხატულია, რასაკვირველია, საზრისის ძიებაში. არა აქვს მნიშვნელობა, რისი საზრისია, მთავარია, რომ „სიტყვებს ყოველთვის აქვთ პასუხი". შემდეგ, ამ საზრისის მოძიებისთვის საჭიროა, რომ „დრო განსაზღვრო სწორად", „სწორ დროში მოხვდე".

ზუსტად აქ არის კვანძიც. რამდენადაც დრო მატერიის არსებობის ერთ-ერთი ძირითადი ფორმაა, რომელიც მოვლენების კანონზომიერი მონაცვლეობით გამოიხატება, ხოლო კლასიკური მეტაფიზიკის მიხედვით, საგნები თანმიმდევრულად არის ჩაწყობილი მოვლენათა მწკრივში, ამდენად, „რაიმე", რისკენაც ჩვენ მივემართებით, მზამზარეული, ჭეშმარიტი სახით ძევს მომავალში. ჩვენი ადამიანური ამოცანაა, სწორად ავიღოთ გეზი მისკენ. „სწორ დროში მოვხვდეთ". სწორედ ამ დიალექ-

ტიკის დაძლევას ცდილობს ჩვენი ეპოქა (კონკრეტულად, ქართულ აზროვნებაში ამ მხრივ დიდი ქაოსია, რომლის ამსახველ შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს ქალბატონი ცირას ლექსი).

როგორც ვთქვით, დასაწყისს შოპენჰაუერთან მივყავართ (სიმბოლური აღნიშვნაა). ის ასე იტყოდა: „დროს რომ ვპოულობ, მაშინ ვკარგავ". აქ არ არის, რა თქმა უნდა, მეტაფიზიკა გაუქმებული, მხოლოდ იდეალის ეშმაკური (ჰერმესული) ხასიათია ხაზგასმული (მოჩვენებას ემსგავსება). თუმცა, დიალექტიკური წრფის მოხრა მაინც იწყება. შეიძლება ითქვას, ამ წრფის ორი წერტილი საბოლოოდ ფროიდთან ერთდება (თუმცა, ამაზე მთელი მეოცე საუკუნე მუშაობდა).

მეოცე საუკუნის აზროვნების მთავარი ამოცანა იყო „მკვდარ" ექსისტენციაში დროის ფაქტორის შეტანა (ისევე, როგორც რაციონალიზმის ამოცანა იყო მექანიკურ სამყაროში, უსიცოცხლო მატერიაში „პირველი ბიძგის მიმცემის", იმავე – დროის აღმოჩენა)... ეს რა თქმა უნდა, ცალკე საკვლევი თემაა...

ე. ი. ის, რაც შეიძლება იყოს (რასაც ვხედავ) მომავალში, უკვე არის ჩემში (ჩემს ხედვაში) და ა. შ. გავიხსენოთ: „დროს მაშინ ვპოულობ, როცა ვკარგავ"... დროის დაკარგვა იმას ნიშნავს, რომ შეუძლებელია „სწორ დროში მოხვდე", საითაც ჩემი სიტყვების დროს მივყავარ – არაფერია, და ამის განცდით, მე დროს ვკარგავ... მაგრამ როგორც კი ის ქრება „იქ", ჩნდება ჩემში (როგორც განცდა), და მე მას ისევ ვპოულობ... და ის, რაც ჩემშია, მაიძულებს ვიარო წინ – საკუთარი თავისკენ (საკუთარი თავის შეცნობისაკენ, სრულყოფისაკენ), რადგან ის ჩემში, მხოლოდ და მხოლოდ, მყოფობს, როგორც მომავალში მყოფი... ამიტომ არის, რომ მუჭში წყალივით არასოდეს მიჩერდება...

ნინო გოგიაშვილი

გზის სემიოტიკა ქართული მასალეგის მიხედვით

სინტაგმა "გზა მიდის" მყარადაა დამკვიდრებული ქართულ სალიტერატურო და სასაუბრო მეტყველებაში. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ გზა დინამიკურია და ადგილმდებარეობას იცვლის გარემოს შესაბამისად, ხოლო ამ სიტყვათშეთანხმების ირგვლივ მყოფი პერსონაჟები უძრავები და ფიქსირებულები არიან. გზა ადამიანის მიერ განვლილი ცხოვრების სიმბოლოა, გეზის აღმნიშვნელი, გამოსავლის მაჩვენებელიც და სასოწარკვეთილების გამომხატველიც, კონტექსტიდან გამომდინარე. ამას გვიდასტურებს თქმები, სიტყვათშეთანხმებები და კომპოზიტები: სწორ გზას ადგას, გზა მასწავლე, გზა გაიკვალა, გზასაცდენილი, გზა არ ჩანს, გზას დაადგა, უგზოუკვლოდ, გზაგასაყარი, გზიდან გადაუხვია, გზა გამოჩნდა და ა.შ. ასევე ფართოდაა გავრცელებული კითხვა: „გზა საით წამიყვანს?" „გზა მიდის და მიჰყავს თავისი მგზავრები". ასეთი სახის აზროვნება ქართული მენტალიტეტისთვისაა დამახასიათებელი, რომელიც ყველაზე უკეთ ენაში ვლინდება. აქ საუბარია პერსონაჟის შედარებით პასიურ მდგომარეობაზე, როდესაც არ ხდება მოვლენების ფორსირება, და "გზასაყოლილი" მგზავრები გზის ნებას მისდევენ. ადამიანი "გზას რომ დააგდება", იქით წავა, "გზა საითაც წაიყვანს". ამ შემთხვევაში გზა ბედისწერაცაა, რომელიც მართავს

ადამიანებს, და მის მიერ უკვე გაჭრილ და დაკანონებულ მსვლელობა-ზეა დამოკიდებული მათი ბედ-იღბალი.

"ურემი რომ გადაბრუნდება, გზა ფართო მაშინ გამოჩნდება", – გვახსენდება ყველასათვის ნაცნობი ქართული ანდაზა, რომელიც გულისხმობს: როდესაც ხდება ნეგატიური მოვლენა (ურმის გადაბრუნება), მაშინღა ხედავენ ადამიანები, თუ როგორ უნდა მოქცეულიყვნენ სწორად (გზის გამოჩენა). "გზის გამოჩენა" "სწორ გზაზე დადგომის" საწინდარია. როდესაც გეზი ნაცნობია, მისი მიმართულებით სვლა უკვე არც ისე ძნელია. "სწორი გზა" სწორ ცხოვრებისეულ ქმედებას აღნიშნავს, "ფართო გზა" კი მისი დანახვის შესაძლებლობას. "ვიწრო და ეკლიანი გზა" დაბრკოლებებისა და წინააღმდეგობების სიმბოლოა, თუმცა, მართლმადიდებლური სწავლების თანახმად, ისიც ვიცით, რომ სასუფეველთან მისასვლელი გზა "ვიწრო არს", ანუ, სულის ცხონების უცილობელი პირობა სულის გამოწრთობაა.

"გზა გაეხსნა" და "ბედი გაეხსნა" ერთი და იმავე აზრის აღმნიშვნელია. აქ "გზა" ბედსა და ბედისწერასთან ასოცირდება, რადგან გზა კი არ "გაიხსნა" თავად სუბიექტმა, არამედ გზა "გაეხსნა" მისგან დამოუკიდებელი ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზების გამო. ამ დროს სუბიექტი, თითქოს, კადრს მიღმა რჩება და ძალაუნებურად გვეფიქრება იმ მისტიკურ და იდუმალ მოვლენებზე, რომელთაც ეს ფაქტი გამოიწვიეს. აქ თვალშისაცემია გზის მაგიური ანუ ფასცინაციური თვისება; იმოქმედოს პერსონაჟებზე ამოუხსნელი ძალით. ბარათაშვილის "ბედი-მდევარიც" გზის მეშვეობით სდევს ლექსის ლირიკულ გმირს, და ამ შემთხვევაშიც შეგვიძლია გზისა და ბედის ერთმანეთთან დაკავშირება.

"სხვა გზა აღარ მაქვს" ნიშნავს ადამიანის მდგომარეობას, როდესაც მოცემულ მომენტში მოცემულ ქმედებას ვერ გადაუხვევს, და ეს მდგომარეობა საკითხისადმი მისი პრინციპული მიდგომიდან კი არ გამომდინარეობს, არამედ – სხვა ქმედების შეუძლებლობიდან. გამონათქვამი მკაცრად განსაზღვრულ, მხოლოდ სუბიექტის მიერ "დამყოლ" მდგომარეობაში არსებობას მიუთითებს, რომლის იქითაც გზა თავდება, ანუ არსებობა წყდება. "სხვა გზა აღარ მაქვს" თქმის დეფინიცია შეგვიძლია ასევე ქართული ანდაზით გამოვხატოთ: "ჩათრევას ჩაყოლა სჯობია".

თითქმის ყველა ზღაპრული ფიქცია, რომელიც ქართულ ხალხულ ზღაპრებში გვხვდება, ასე იწყება: "ბევრი იარა თუ ცოტა იარა" ან პერსონაჟი "გზას დაადგა". ზღაპრულ ქრონოტოპში დრო და სივრცე თანმხვედრია და ფაბულის ვექტორი ყოველთვის გზისკენაა მიმართული ან მისგან რადიკალურად საპირისპიროდ იხრება. ამ დროს

ზღაპრის გმირს გზაზე ვიღაც "შემოეყრება" და სწორედ ეს გეოგრაფიული თანხვედრა განსაზღვრავს კომპოზიციის განვითარებას, კვანძის შეკვრასა თუ გახსნას, და ფინალის "ჰეფი ენდს". აქ დრო და სივრცე ერთიანდება, და დრო, რომელიც არ ბრუნდება, სივრცეში რეალიზდება, და, როგორც მ. ბახტინი ამბობს: «Здесь время как бы вливается в пространство...» სივრცეს კი, რაღაც ჭრილში, გზის სიმბოლო განსაზღვრავს და მკითხველის ცნობიერებაში იშლება მოქმედების არეალი, სადაც ზღაპრის კომპოზიცია ვითარდება. "ქართული გზის" არსი და შინაარსი კი ყველაზე უკეთ ქართულ გამოცანაში ვლინდება: ვკეცე, ვკეცე, ვერ დავკეცე. გზას არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული, ის ყოფიერების სივრცეში წრფესავით მიემართება. მას ვერ ამოწურავ, თავსა და ბოლოს ვერ მოუძებნი, ვერ მისცემ ფორმასა და მიმართულებას: მიდის პერსონაჟი, გზა კი არ ილევა. ზღაპრის იმაგინაციური პლანის მთავარი დეკორაცია გზა და მასთან დაკავშირებული ელემენტებია: გზისპირა ქოხი, სახლი გზასთან ახლოს, გზაჯვარედინის მისტიკა, გზის არჩევანი რამდენიმე გზას შორის ("ამ გზაზე წახვალ, ინანებ, ამ გზას დაადგები – არ ინანებ"), თუმცა, გზას ბოლო არასოდეს უჩანს, რადგან გზა ცხოვრებაა და ის მარადიულად არსებობს სივრცეში.

გზაჯვარედინის მისტიკა ორ სიმბოლოს ემყარება და ორმაგი დატვირთვით ხასიათდება: პირველია გზის სიმბოლო, ხოლო მეორე – ჯვრის. ჯვრის ფორმის გზა განსაკუთრებულ ხასიათს იძენს და ინტერპრეტირდება რიგ საკითხებში. მაგალითად, ნათელმხილველები და მკითხავები ხშირად ურჩევენ ადამიანებს გასაღების, ნაჭრების თუ სხვა "მოჯადოებული" ატრიბუტების გზაჯვარედინზე გადაგდებას, გარკვეული მაგიური რიტუალის შემდეგ, რათა ისინი გათავისუფლდნენ ავი თვალისა და ნეგატიური ენერგიისაგან.

ყველა შეხვედრა გზაზე ხდება და ამიტომ ეს "ცხოვრების გზაა". სწორედ გზის დიაქრონულ ჭრილში ფიქსირდება პერსონაჟების შეხება და, აქედან გამომდინარე, ეყრება საფუძველი მათ შემდგომ მსვლელობას. მ. ბახტინი თავის კვლევებში გამოყოფს გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპებს და აღნიშნავს, რომ შეხვედრის ქრონოტოპი უფრო ემოციური და ფასეული ინტენსივობით ხასიათდება, გზის ქრონოტოპი კი უფრო მოცულობითია. გზის ქრონოტოპი შეიცავს შეხვედრის ქრონოტოპსაც და არა მარტო მას. ქართულ მენტალობაში ადამიანის გაუჩინარებაც კი გზის გაქრობასთან ასოცირდება: „უგზოუკვლოდ დაიკარგა", "მის გზასა და კვალს ვერ მიაგნეს" და ა.შ. რასაც ვერ ვიტყვით რუსულ გამონაქვამზე: "Пропал без вести", – სადაც სუბიექტის გაუჩინარება მასზე ინფორმაციის არარსებობიდან გამომდინარეობს, გან-

სხვავებით "ქართული გაუჩინარებისაგან", სადაც გზის უქონლობა ადამიანის არარსებობასთან ასოცირდება, რადგან გზა არის ის სიბრტყე, რომელზეც მოძრაობს და რომლის მეშვეობითაც სივრცესა და დროში გადაადგილდება ადამიანი.

"ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია", – წერს გალაკტიონ ტაბიძე. მისი არაორდინარული და დახვეწილი პოეტური პლასტი გვერდს ვერ უვლის "გზის" საყოველთაო და ტრივიალურ მნიშვნელობას და პირდაპირ "ცხოვრების გზად" მოიხსენიებს, რომელიც იმგვარია, "როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი". "ჩემი ცხოვრების ნახევარგზაზე შემომაღამდა", – წერს დანტე. "ნახევარგზა" აქ შუაგზის აღმნიშვნელია და ნახევარი ცხოვრების გავლაზე მიუთითებს. ფრაზა მლიანად მეტაფორიზებულია, და თუ "ნახევარგზა" ნახევარ ცხოვრებას აღნიშნავს, "შემოღამება" სრულ დაბნეულობას, უსასოობას, უიმედობას ასახავს, როდესაც უსინათლობისას გზა აღარ ჩანს და კვალიც იკარგება. ირგვლივ ბინდია ჩამოწოლილი და "გზა ხსნისა" არსად ჩანს. "მირბის, მიმაფრენს უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი", "და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება", – წერს ნიკოლოზ ბარათაშვილი. ტატოს მერანი ჯერ ისევ გაუკვალავ გზაზე მიდის და მხედარს ამ დროს გზის სიძნელეს იმედი უადვილებს, რომ მის მიერ გაჭრილი გზა მარადიულად იარსებებს, და ადამიანთა მოდგმას ცხოვრებას გაუადვილებს. ახალი გზის გაკვალვა ახალ იდეალებთან ზიარებას ნიშნავს, ეს გზა სულიერ მეტამორფოზებსა და ძვრებთან ასოცირდება, რაც უდიდესი წვლილია კაცობრიობის მიერ განვლილ გზაზე შეტანილ ცვლილებებში. ახალი გზის აღმოჩენასა და, მით უფრო, გაკვალვას, დიდი ძალა, ნიჭი და ენერგია სჭირდება, ეს კი მხოლოდ გენიოსთა ხვედრია. გენიოსები კაცობრიობის გზამკვლევებადაც შეგვიძლია მოვნათლოთ. ქართული გზა დროში და დროსთან ერთად მოძრაობს, და დრო ჩერდება მის გვერდით. "ეს გზა მეც ვიცი, საითკენ მიდის", – წერს მუხრან მაჭავარიანი და აქცენტს აკეთებს ცხოვრებისეული გზის კონცეპტზე. პოეტმა იცის, საით მიდის გეოგრაფიული გზა, რომელიც მისი მშობლიური მხარის სოფლებს კვეთს, თუმცა მან არ იცის, სად მიჰყავს ცხოვრების გზას, რომელიც ცხოვრებისეულ სივრცეში მოიაზრება და სიცოცხლესთან ერთად მოძრაობს. "დღეს მოწყენილი მივდივარ გზაზე", "მინდა, თბილისში სულ არ დავბრუნდე, მინდა, ბოლომდე გავყვე რკინიგზას", "ძვირფასო, ვდგავარ გზაჯვარედინზე და ვიცი, ჩემი გზა რომელია", "მე დავბრუნდი ისევ, გამოვიარე გველივით დაკლაკნილი გზები", - წერს ტერენტი გრანელი. "გრძელი, შორი გზა და ოცნება უსაზღვრო გზებზე", "გზა დიდ სიცოცხლის დაგიამოს ვარდმა, იამა", – წერს ტი-

ციან ტაბიძე. "მწუხარე მგზავრო, ღამე ნახე და აქვითინდი", "არ არის შენთვის გზა ბნელი და გაუბედარი", – წერს პაოლო იაშვილი.

ქართულ ლიტერატურულ მასალებში გზა ცხოვრებასთან, მიმართულებასთან, ბედთან ასოცირდება. იგივე შეგვიძლია ვთქვათ ევროპულ და მსოფლიო ლიტერატურაზე; მაგალითისათვის გავიხსენოთ ოდისევსის, დონ კიხოტის და სხვათა "გზები". აქვე საჭიროა გავაკეთოთ ფიზიკური და სულიერი გზების დიფერენციაცია, როდესაც პირველი გარეგან ეფექტებსა და ძვრებზეა დაფუძნებული, მეორე კი შინაგან, ჩაბრუნებულ პროცესებს ასახავს და გარეშე თვალისთვის ხშირად უხილავია, თუმცა, დროთა განმავლობაში, ის ფიზიკურ სივრცეში ტრანსფორმირდება და ფიზიკურ გზაში აისახება. ამ შემთხვევაში ფიზიკური და სულიერი გზები დროში ერთმანეთს სცდებიან, თუმცა უდროობისა და მარადიულობის სივრცეში ერთმანეთიდან გამომდინარეობენ და ერთმანეთს განაპირობებენ.

რა გზას დავადგე? – კითხულობს სასოწარკვეთილი ქართველი, და ძნელად შეგვიძლია გავიხსენოთ სხვა ისეთი თქმა, რომელიც ასეთი ბუკვალური სიზუსტით გამოხატავდეს უმწეობისა და უსუსურობის შეგრძნებას. ენის პლასტიკურობა და ყოვლისშემძლეობა აქ მთელი თავისი ძალმოსილებით ცხადდება, რადგან "ნიშანთა ყველაზე სრულყოფილსა და გავრცელებულ სისტემას წარმოადგენს ენა" (მანანა კვაჭანტირაძე). ოთარ ჭილაძემ კი ახალი გზა "გაჭრა" ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში და გზას კი არ წააყვანინა მგზავრები, არამედ გზაზე წაიყვანა კაცი (რომანი "გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა"). ჭილაძის პოლიფონიური რომანი განფენილია უდროო სივრცეებში, სადაც მოქმედების მთვარი არეალი გზაა. ამ მრავალგმირიან რომანში თითქოს მხოლოდ ერთი მაგისტრალური გზა იკვეთება, სადაც მონაცვლეობით მიემგზავრებიან და ცხოვრობენ პერსონაჟები. რომანში არსებულ უამრავ სახეს, ნიშანსა და სიმბოლოს შორის მთავარი მაინც გზაა.

გზის სიმბოლურ სემანტიკას უზუსტესად გამოხატავს სახარებისეული იგავი "გზააბნეული ცხვარი". "რა გგონიათ თქვენ, კაცს რომ ასი ცხვარი ჰყავდეს და ერთ მათგანს გზა რომ დაებნას, განა მთებში არ მიატოვებს ოთხმოცდაცხრამეტს და არ წავა გზააბნეულის მოსაძებნად"? (ლუკ.15.4) თუნდაც მხოლოდ ამ იგავიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გზა ჩვეულებრივი სახიდან გადასულია სიმბოლოს კატეგორიაში და ის შესაძლებელია სახარებისეულ სახე-სიმბოლოდ ჩაითვალოს. ნიშნისა და სიმბოლოს კონცეპტები ერთმანეთთანაა დაახლოებული, თუმცა სიმბოლო აღმატებით ხასიათს იძენს და აქვს პრივილეგია ფუნდამენტური გავლენების მოხდენისა ლიტერატურაში, აზროვნებასა და კომუნიკაციებში, რასაც ვერ ვიტყვით ნიშანზე. გზა ნი-

შანიცაა და სიმბოლოც, რადგან სიმბოლოებით ურთიერთობა ცხოვრებისეულ დისკურსებში არ ამართლებს და, ხშირ შემთხვევაში, სახიფათოცაა, რადგან, როგორც პირსი ამბობს, "სიმბოლო მთლიანად დამოკიდებულია ინტერპრეტატორზე", ნიშანი კი კომუნიკაციების საუკეთესო ატრიბუტია და მას საყოველთაობა ახასიათებს, რაც ზუსტად მიესადაგება "გზას" და მასთან დაკავშირებულ თუ მისგან გამომდინარე თქმებს. "მე ვარ გზა და ჭეშმარიტება" და ვისაც სურს ცხონება, "აიღოს თავისი ჯვარი და გამომყვეს მე", – ამბობს იესო. ჯვრის სიმბოლო მხოლოდ იესოსეულ გზაზე იძენს თავის ნამდვილ მნიშვნელობას და თავის ფუნქციას განსაზღვრავს. ის დაკავშირებულია სახარებისეულ იდეასთან და მისგან გამომდინარეობს, როგორც სახარება გამომდინარეობს ჯვრის მისტიკური და საკრალური შინაარსიდან. "ყველას, ვისაც ესმის სიტყვა სასუფეველზე და გონებით არ ჩასწვდება, მიუხდება ბოროტი და მოსტაცებს მის გულში ჩათესილს: აი, რას ნიშნავს გზისპირას დათესილი", – ვკთხულობთ მათეს სახარებაში. რადგან გზაზე ბევრი ადამიანი მოძრაობს და მუდმივი დინამიკაა, გზისპირასაც ბევრი ფეხი ხვდება, ამიტომ გზისპირას დათესილი არასაიმედოა. აქ ძალიან კარგადაა გამოყენებული გზის უძველესი სიმბოლო. "სიმბოლო არასდროს ეკუთვნის კულტურის რომელიმე ერთ სინქრონულ ჭრილს – იგი ყოველთვის ვერტიკალში მსჭვალავს ამ ჭრილს, წარსულიდან მოსული მიდის რა მომავალში. სიმბოლოს მეხსიერება უფრო ძველია, ვიდრე მისი არასიმბოლური ტექსტური გარემოს მეხსიერება", – წერს იური ლოტმანი. სახარებისეულ შემთხვევაში "გზა" ზუსტად მიესადაგება ლოტმანის მიერ განმარტებულ სიმბოლოს არსს. გოეთე ამბობს: "ყოველი, რაც ხდება, არის სიმბოლო".

როდესაც ფრენკ სინატრა, დევიდ ბოუი, ნინა ჰაგენი და უამრავი სხვა, მღერიან ჰიტს "My Way", სწორედ ცხოვრების გზას გულისხმობენ, თუმცა "ქართული გზა"განსხვავებული, სპეციფიკური და გრძელია "ევროპულ გზასთან" შედარებით, ისევ და ისევ ქართული ცნობიერებიდან და აზროვნების ინდივიდუალობიდან გამომდინარე.

გია ჯოხაძე

ხსოვნა და ისტორია

ხსოვნის ისტორია უკანასკნელ ხანს რესპექტაბელური დისკუსიის საგნად იქცა, და ეს ისტორიული ანთროპოლოგიის დამსახურებაცაა.

ალბათ, იმიტომ, რომ თანამედროვე კულტურაში ტრადიციის დანაწევრების შედეგად „კოლექტიური მეხსიერების გაქრობამ" გზა გაუხსნა წარსულზე ალტერნატიულ შეხედულებებს. ახალ ამოცანად იქცა წარსულის ძიება – ინდივიდებისა და სოციალური ჯგუფების, განსაკუთრებით – მარგინალთა დასახმარებლად, ჰპოვონ საკუთარი იდენტობა, გაარკვიონ, რა და ვინ ჰგონიათ თავი (**ჰატონი 2003**).

მეხსიერების, ხსოვნის ერთ-ერთი განსაზღვრება გვეუბნება, რომ მეხსიერება წარსულის შემქნელია და მისი ისტორიული თავისებურებაა – მყოფობდეს დროში. უნივერსალური მნიშვნელობით, ესაა ინფორმაციის გადარჩევა, შენახვა და გამოხატვა.

ცნება „ხსოვნა, მეხსიერება" მიემართება ადამიანს და სხვა არსებებს, რომელთაც აქვთ ფსიქიკა, რადგან მეხსიერება არა მხოლოდ ინახავს ინფორმაციას, არამედ აყალიბებს გამოცდილებას, წარსულს აწმყოსა და მომავალს უთანადებს, ინდივიდუალურს – ტომობრივს, ერთეულს – საყოველთაოს, გარდამავალს – მარადიულს და სხვ. (**შკურატოვი 1997**).

მეხსიერების პრობლემა, რა თქმა უნ-

და, სამყაროსავით ძველია, იგი არაერთხელ განუხილავთ.

ანტიკურ დროში მოაზროვნე ადამიანები ფიქრობდნენ, რომ ჩვენს სულში არის ცვილის ნაჭერი, მუზათა დედის – მნემოსინეს – მეხსიერების მფარველის – ძღვენი. როცა ვხედავთ, გვესმის ან როცა ვიაზრებთ რასმე, ამ ცვილის ნაჭერს ჩვენს გრძნობებსა და აზრებს ვუფენთ ქვეშ და იმავენაირად აღვბეჭდავთ მათ, როგორც ბეჭედი ტოვებს ხოლმე თავის კვალს. ამგვარად, არსებობს ცოდნა, რომელიც არ გამომდინარეობს ჩვენი გრძნობითი შთაბეჭდილებიდან; ჩვენს მეხსიერებაში ინახება იდეათა ფორმები და შაბლონები, რომელიც სულმა მანამდე იცოდა, ვიდრე ჩვენში მოიკალათებდა. ჭეშმარიტი ცოდნა ნიშნავს იმ ნაკვალევით ოპერირებას, რომლებიც გრძნობებმა დაგვიტოვეს. როგორც ხედავთ, „კვალი", „ნაკვალევი", მისი ურთიერთობა იმასთან, რისი ნაკვალევიცაა, ძალიან მნიშვნელოვანია მეხსიერების თეორიაში. მარკ ბლოკიც ხომ ამბობდა, რომ ისტორია არის მეცნიერება, რომელიც ნაკვალევთა კვალობაზე იქმნება! (**პლატონი 1953: 251; რიკერი 2004**).

ანტიკურ დროშივე არსებობდა სხვა მოსაზრებაც: ყველანაირი ცოდნა ჩვენი გრძნობებისაგან, მათი შთაბეჭდილებებიდან მომდინარეობს. აღქმა, რომელიც გრძნობის ხუთი ორგანოთი გვეძლევა, თავდაპირველად გარდაიქმნება წარმოსახვის მეშვეობით, ხოლო შემდეგ ეს ჩამოყალიბებული სახეები ეძლევა ჩვენს ინტელექტუალურ შესაძლებლობებს. გაიხსენო რაღაც – ნიშნავს, უცქირო სულში აღბეჭდილ ფანტაზმებს, სახეებს, მათ მიღმა კი იმას, რისი ანაბეჭდებიც არიან ისინი. წარმოსახვა მოსდევს მეხსიერებას და ცნობიერებაზე იმგვარად ზემოქმედებს, რომ აიძულებს მას, ხელმეორედ, ხელახლა განიცადოს წარსულის გრძნობისმიერი იმპულსები. მაგრამ მეხსიერების ეს ტიპი მაინც წარსულის გახსენებაა, წარსულის ხსოვნაა. აწმყოს მომენტში აწმყოს ვერ გავიხსენებთ. აწმყო მიიღწევა განცდით, მომავალი – წინასწარჭვრეტით, წარსული – მეხსიერებით.

ძალიან მარტივად რომ ვთქვათ, რაღაცის შეცნობა გახსენებაა. რაღაც გვახსოვს, რაღაცას ვივიწყებთ. მაგრამ ეს ცოდნა განაგრძობს არსებობას, ფილოსოფიური მსჯელობით კი შესაძლებელი ხდება მისი აქტუალიზება.

ფიზიკური ობიექტები ეხმარებიან სულს, კონცენტრირება საკუთარ თავზე მოახდინოს, დაუბრუნდეს დასაბამთა დასაბამს, ხელახლა დაეუფლოს თავდაპირველ ცოდნას, რომელიც ჰქონდა მანამ, ვიდრე ჩვენში დაიბუდებდა. შესაბამისად, სიკვდილი საწყისთან, სრულყოფილ არსებობასთან დაბრუნებაა, არსებობასთან, რომელსაც სული დროდადრო კარგავს ხოლმე, იმიტომ, რომ გარდაისახება (**არისტოტელე**

2004:25; ელიადე; პლატონი 1993:81).

შუასაუკუნეობრივ ტრადიციაში მეხსიერებას, ხსოვნას აღნიშნავდნენ ლათინური ტერმინით „Memoria", რომელიც მრავალ შრეს შეიცავდა: რელიგიური თვალსაზრისით, ეს იყო ცოცხლების მიერ მიცვალებულთა გახსენება, სოციალური მნიშვნელობით – მკვდრებისა და ცოცხლების ერთიანობის, თანამყოფობის დამკვიდრება. მემორია არის მეხსიერება, რომელიც აყალიბებს ერთიანობას. ეს ადამიანის ცნობიერების ნიშანდობლივი თავისებურებაა, შეინახოს ცოდნა გარდასულზე, ადამიანებზე, გარდაცვლილებზე... მაგრამ ეს გახსენებაცაა, ცნობიერებაში წარსულის ხატ-სახეთა და მოვლენათა ამოტივტივება, ასევე, მოგონება იმ სოციალური ქმედებებისა, რომლებშიც ეს მოგონება მანიფესტირდება (**არნაუტოვა 2003:23**).

როგორ გამოიხატებოდა Memoria?

სხვადასხვაგვარად: წერდნენ ბიოგრაფიებს, უკვეთდნენ გარდაცვლილთა პორტრეტებსა და სკულპტურებს, ამზადებდნენ საფლავის ქვებს... ისტორიკოსებმა დაიწყეს ისტორიოგრაფიული, გამომსახველობითი, მონუმენტური ფორმების ძიებაცა და გამოყენებაც. ამგვარად, მემორია არის განსაზღვრული ეპოქის იმ აზროვნებისა და ქმედების ფორმა, რომლებითაც რეგულირდებოდა მკვდართა და ცოცხალთა ურთიერთობა. ერთი წმინდა მამა ასეთ კლასიფიკაციას გვაძლევდა: ადამიანური გონება შედგება გაგებისაგან, სიყვარულისაგან და მეხსიერებისაგან.

ჩვენც შეგვიძლია მემორიას მნიშვნელობათა სერიას სამგვარად მივუდგეთ:

პირველი. სოციალური მეხსიერება არის პროცესი, რომლის მეოხებითაც საზოგადოება წარსულს აღიქვამს, როგორც საკუთარი იდენტობის განუყოფელ ნაწილს; აქ მოიაზრება ე.წ. ლიტურგიკული პრაქტიკა, ისტორიოგრაფია, გენეალოგია, ზეპირი ტრადიცია, კულტურული აქტივობის სხვადასხვა ფორმა, რომელთა ფარგლებში ინდივიდები და ჯგუფები საკუთარ წარსულს ეხებიან;

მეორე. მეხსიერების, ხსოვნის ისტორია არის მეხსიერების ტრენინგი, რომელიც ეხმარება ინტელექტუალებს, დაიმახსოვრონ და გაიხსენონ ინფორმაცია.

დაბოლოს, მეხსიერების ისტორიის უარსებითესი ასპექტი – კავშირი ისტორიასთან. ან იქნებ თვით ისტორიაც მეხსიერებაა?

მემორია, როგორც სპეციფიკური კულტურა, ქრება ახალი დროის დადგომასთან ერთად. იცვლება ცოცხლებსა და მკვდრებს შორის ურთიერთობა, იცვლება „მიცვალებულთა", ასე ვთქვათ, „საზოგადოებ-

რივი სტატუსი".

ახალმა ისტორიულმა მეცნიერებამ, რომელსაც ისტორიციზმსაც უწოდებენ, ჩამოაყალიბა კოლექტიური მახსოვრობის მამოძრავებელი ძალები: სახეები და იდეები. ცივილიზაციის სხვადასხვა ეტაპებზე სახე და იდეა შერწყმული იყო არქაული ადამიანის ცნობიერებაში. ადამიანები მეტაფორულად აზროვნებდნენ, ეს მეტაფორები კი იოლად გამოსახატი და დასამახსოვრებელი უნდა ყოფილიყო. აქ მოიაზრება კავშირი ადგილებსა და სახეებს შორისაც. ცნობიერება აბსტრაგირებს და შესაბამისად, მანძილი სახესა და ადგილს შორის ფართოვდება. მეხსიერების ამ ხელოვნებაში პოეტები წარმოსახვის საშუალებით იყალიბებდნენ სამყაროს აღქმას ანუ მეხსიერება იქმნებოდა სახეებით, რომელთაც ფორმა და საზრისი უნდა მიენიჭებინათ სამყაროსათვის. განსაკუთრებული საზრისით იმუხტებოდა ზეპირი კულტურაც, რომლიდანაც ტექსტები, ირიბი მოწმობები, წყაროები იქმნება. მას მერეც, რაც ჩაწერეს, ისინი მაინც გადაიცემოდა ზეპირი გზით. თანარსებობდა ცოცხალი მეხსიერებაც და წერილობითი კომუნიკაციაც (**ვიკო 1994**).

XIX საუკუნე ისტორიზმის ხანაა, და მეხსიერებაც სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანისა და საზოგადოების მოთხოვნილება, და ამ მნიშვნელობით – ისტორიის თავისებურება.

ერთი მარქსისტული ყაიდის ფილოსოფოსი ამბობდა, რომ რადგან ტრადიციასთან კავშირი გაწყდა (XIX საუკუნეს სწორედ ტრადიციებისაგან გათავისუფლების ეპოქად მოიაზრებდნენ), ამიტომ დასანგრევიც აღარაფერი დარჩენილიყო. ახლა მხოლოდ უნდა დახრილიყავი და ნარჩენთა გროვიდან ძვირფასი ნამსხვრევები გამოგერჩია (**ბენიამინი 2000:83**).

XX საუკუნის ოციან წლებში სოციოლოგებმა შემოგვთავაზეს, მეხსიერება კოლექტიურ სოციალურ ფენომენად განგვეხილა: მეხსიერება სიცოცხლისა და საზოგადოების გადარჩენის აუცილებელი ელემენტია. ის აყალიბებს საზოგადოებას, როგორადაც აყალიბებს; ის არის მისი იდენტობის საფუძველთა საფუძველი...

მაგრამ ერთი მნიშვნელოვანი დეტალიც: ეს გახლავთ ოპოზიცია **ისტორია – მეხსიერება;**

კოლექტიური მეხსიერება ერთმანეთს უკავშირებს წარსულსა და აწმყოს, მაშინ, როცა ისტორია ანგრევს ამ მემკვიდრეობითობას, აწესებს განსხვავებას წარსულსა და აწმყოს შორის. მეხსიერება მოქმედებს ემოციებზე, მეხსიერების ეს მაგია აცოცხლებს წარსულს. ისტო-

რია კი ცდილობს, წარსული ისე გადმოსცეს, რომ მისი კავშირი აწმყოსთან ემოციისაგან დაცლილი იყოს. მეხსიერება უკავშირდება, ჩვეულებრივ, რიგით მოვლენებს, ისტორია – გამორჩეულთ, ღირსშესანიშნავთ. ისტორიას საქმე აქვს ისეთ წარსულთან, სადაც ცოცხალი მეხსიერების ნატამალიც კი აღარ არსებობს. ასეთი წარსულის აღდგენა შესაძლებელია სარწმუნო წყაროებზე დაყრდნობით, მაგრამ მენტალობას ველარ გავაცოცხლებთ (**ჰალბვაქსი 2005**).

მაგრამ... ნუთუ ასე უიმედოდაა საქმე? არის რაიმე ხერხი, რომ ისტორიამ მეხსიერებაში შეაღწიოს და – პირიქით?

არის.

ეს გახლავთ ავტობიოგრაფიული მეხსიერება.

რას ვგულისხმობთ?

წარმოვიდგინოთ, რომ არსებობს ორი სახის მეხსიერება: შინაგანი და გარეგანი, პირადი და სოციალური, ავტობიოგრაფიული და ისტორიული... პირველი იყენებს მეორეს, რადგან ჩვენი ცხოვრების ისტორიაც ისტორიის ნაწილია. მაგრამ მეორე, ბუნებრივია, პირველზე ფართოა. იგი წარმოგვიდგენს წარსულს მხოლოდ შემოკლებული და სქემატური ფორმით, მაშინ, როცა ჩვენი ცხოვრებისეული მეხსიერება გვთავაზობს უფრო უწყვეტ და უფრო მსუყე სურათს. თუმცა მეხსიერება ძალიან არასაიმედო წინამძღვარია წარსულის რეალობის დასადგენად.

შემდეგ, XX საუკუნის 70-80-იან წლებში, საერთოდ უარყვეს ტრადიცია, როგორც ისტორიული კვლევის საფუძველი: როცა ისტორიკოსი ტრადიციას მიმართავს, იგი თავს ვერ აღწევს წარსულის კონცეფციებს. ტრადიციები ქმნიან ერთიანობის ილუზიას, იმეორებენ ადრინდელ ინტელექტუალურ ორიენტირებს... ამ ხანის ადეპტთა აზრით, ისტორიას, როგორც გახსენებასა და შეცნობას, უნდა დაპირისპირებოდა პაროდირება და ნგრევა; ისტორიას, როგორც ტრადიციას – იდენტობის რღვევა; ისტორიას, როგორც შემეცნებას – ჭეშმარიტებათა მსხვრევა და შეწირვა. ისტორია საერთოდ უნდა გათავისუფლებულიყო მეხსიერების მოდელისაგან. ისტორიისაგან უნდა შეექმნათ კონტრმეხსიერება და მასში, შესაბამისად, დროის სხვა ფორმა განეფინათ.

უფრო გვიან, ეჭვქვეშ დააყენეს თავად ისტორიული რეალობის ცნება.

გთავაზობთ გააზრებას:

თუ ის, რაც ჩემამდე იყო, ჩემთვის უცხოა, თუ არ ვიცი და არც მინდა ვიცოდე, მაშინ ვკარგავ იდენტიფიკაციას ჩემამდე არსებულ თაო-

ბებთან, არა?

მაგრამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ შინაგანად, ექსისტენციურად, მე არაფერი მაკავშირებს მათთან – ისტორიის პერსონაჟები არც უცხონი არიან ჩემთვის, არც – ნაცნობნი. ისტორია, როგორც ობიექტური პროცესი, არ აისახება ჩემს საზოგადოებრივ და კულტურულ თვალსაზრისზე და არ აყალიბებს მას. ჩემთან მიმართებით ისტორია ოდენ გარეგანია, კარგავს შინაგან აუცილებლობას და ამიტომაც მეძლევა, როგორც ნებისმიერი კონსტრუქცია – შეიძლება მისი მანიპულირება; შეიძლება მასზე იმოქმედოს გარეატმოსფერომ, იდეოლოგიურმა იმპულსებმა, პირადმა სწრაფვებმა და ა.შ. (**ფუკო 2003:554**).

ბოლო ხანს, რაც უფრო დიდ როლს თამაშობს მეხსიერება, მით უფრო საშური ხდება მასა და ისტორიას შორის კავშირის დადგენა.

ფრანგმა ისტორიკოსმა პიერ ნორამ აღადგინა ტერმინი „კოლექტიური მეხსიერება“ და გადაწყვიტა შეერიგებინა ისინი ერთმანეთისათვის. შემოგვთავაზა, მენტალობასავით შეგვესწავლა კოლექტიური მეხსიერება: შეგვესწავლა ტოპოგრაფიული, მონუმენტალური, სიმბოლური, ფუნქციონალური „ადგილები“, რომლებთანაც საზოგადოება აკავშირებს თავისებურ მემორიალთა ისტორიას. ნორამ შემოგვთავაზა, ხელმეორედ გაგვაზრებინა თვით მეხსიერების ცნება. ის აღარ არის წარსულის ელემენტთა ერთიანობა, რომელიც უნდა დავიმახსოვროთ, რათა მოვამზადოთ ნიადაგი სასურველი მომავლისათვის; მისი საშუალებით ჩვენ საკუთარი აწმყო უნდა გავიაზროთ. თავის წიგნში „ხსოვნის ადგილები“ ნორა გვირჩევს წარსულის ძეგლი ვაქციოთ ხსოვნის ადგილად, მემორიალად, რომელშიც მეხსიერებამ უნდა გაიღვიძოს. მუზეუმი, რომელსაც ათვალიერებენ, უნდა იქცეს მუზეუმად, რომელშიც ცხოვრობენ, რომელშიც ექსპონატებთან უშუალო და აქტიური კონტაქტი აქვთ. ამ პროცესს ჰქვია წარსულის პრეზენტატიულად გამოყენება.

მეცნიერის მიდგომის თანახმად, ერთმანეთისაგან უნდა გავარჩიოთ მემორიალები და ის, რასაც ნორა უწოდებს „ხსოვნის ადგილებს“. მემორიალები ისაა, რომლებსაც ქმნის ოფიციალური საზოგადოებრივი გაერთიანებები ან მთავრობა, რათა შემოინახონ რაღაცის ხსოვნა: ქუჩების სახელწოდებანი, ვეტერანთა ასოციაციები, ომის მსხვერპლთა ძეგლები; ყოველივე ეს მემორიალებია.

როცა ისტორიკოსი ამუშავებდა ცნებას „ხსოვნის ადგილები“, მისი, როგორც მეცნიერის, ამოცანა იყო, გაეაზრებინა მეხსიერების, ხსოვნის გაგება, ეჩვენებინა, რომ არსებობს მეხსიერების სივრცე, რომელიც გაცილებით ფართოა, ვიდრე მემორიალებში ასახული შეხედულება წარსულზე. „მეხსიერების ადგილად“ შეიძლება იქცეს სიტყვა,

ინსტიტუცია. მაგალითად მოვიტანოთ საფრანგეთის აკადემია. იგი XVII საუკუნეში ააგეს, რათა ლექსიკონი შეექმნათ, ენობრივი ნორმები დაემკვიდრებინათ. საფრანგეთის აკადემიისათვის მეხსიერების კულტი ძალიან მნიშვნელოვანია – როცა მის წევრს ირჩევენ, თავის შესავალ სიტყვაში მომავალმა აკადემიკოსმა უნდა მოიხსენიოს იგი, ვის ადგილსაც იკავებს. ვერავინ უწოდებს ამ ცერემონიას „მემორიალს" – ეს სწორედ რომ ხსოვნის ადგილია.

ან განვიხილოთ საფრანგეთის რევოლუციის დევიზი „თავისუფლება, ერთობა, ძმობა" ... ეს არ არის მემორიალი... არავის უკვლევია მისი ისტორია. საერთოდ, საფრანგეთის ძირითად სიმბოლოთა ისტორია არავის უკვლევია.

ნორამ სწორედ ამ სიმბოლოთა – ჰიმნის, დროშის და სხვ. – კვლევა დაიწყო.

შემდეგ მისი თვალთახედვის არეში მოხვდა ცნება „თაობა". როგორია ამ პოპულარული ტერმინის ისტორია? ამ ცნების გამოყენება საფრანგეთში რევოლუციის დროიდან დაიწყეს. მანამდე ჯერ კიდევ ძლიერი იყო მამათა ავტორიტეტი. როცა მონარქია დაინგრა, გაჩნდა ე.წ. ჰორიზონტალური სოლიდარობა, მაგალითად, შესაძლებელი გახდა, მშობლების უნებურად დაქორწინებულიყავი და მემკვიდრეობა მაინც მიგეღო (მანამდე მემკვიდრეობა პირმშოობის უფლებას გულისხმობდა). „თაობის" კონცეფცია ვითარდებოდა, იცვლებოდა 1968 წლამდე, ვიდრე ახალგაზრდებმა არ შექმნეს ერთგვარი ახალი ტიპის თაობა. მანამდე საფრანგეთში ყოველთვის ამბობდნენ, ვთქვათ, „პირველი მსოფლიო ომის", „სახალხო ფრონტის', „გათავისუფლების" თაობა. 1968 წელს გამოჩნდა წიგნი „თაობა", რომელიც გამოდიოდა ყველა თაობისა და ავტორიტარულობის ყველა ფორმის წინააღმდეგ. ბევრს ლაპარაკობდნენ იმაზეც, რომ თაობაა ერთი ასაკისა და საერთო მეხსიერების ხალხი. ამ კონცეფციით წიგნებიც კი იწერებოდა.

მარკ ბლოკი ამბობდა, რომ სიტყვა თაობა ისტორიკოსმა არ უნდა გამოიყენოს, იგი უმნიშვნელოა, როგორც ინტელექტუალური, ისე – დემოგრაფიული თვალსაზრისითო.

პიერ ნორა პირიქით მოიქცა, რათა გაეხაზა წინააღმდეგობის ყველა სირთულე და ეჩვენებინა, რომ ეს სიტყვაც („თაობა") ხსოვნის ერთ-ერთი ადგილია, ის ადგილია, რომელსაც გრანიტის მემორიალივით შეუძლია ხსოვნის შენახვა (**ნორა 1999**).

საბოლოოდ, შეიძლება ვთქვათ, რომ, როგორც ჩანს, ისტორიული იდენტობის ძიება ყველგან და ყველაფერში შეიძლება.

ლიტერატურა:

1. Хаттон, П. История как искусство памяти. – СПб., 2003
2. Шкуратов, В. А. Историческая психология. – М., 1997
3. Платон. Теэтет / Платон // Собр. соч.: в 4 т. – М., 1993. – Т. 2.
4. Рикёр, П. Память, история, забвение. – М., 2004
5. Аристотель. О памяти и припоминании // Вопросы философии. – 2004. – № 7.
6. Элиаде, М. Аспекты мифа. – М., 2000.
7. Платон. Менон / Платон // Собр. соч.: в 4 т. – М., 1993. – Т. 2.
8. Вико, Дж. Основания новой науки об общей природе наций. – М. – Киев, 1994.
9. Хальбвакс, М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2.
10. Фуко, М. Ницше, генеалогия, история // Ницше и современная западная мысль: сб. статей / под ред. В. Каплуна. – СПб., 2003.
11. Нора, П., Озуф, М., Пюимеж, Ж. де, Винок, М. Франция – память / пер. с фр. Д. Хапаевой. – СПб., 1999

ნინო აბაკელია

"ორნამენტიზებული" დრო და სივრცე საქართველოს ტერიტორიაზე დაცულ ბრინჯაოს არტეფაქტებზე

მკითხველის ყურადღება გვინდა გავამახვილოთ საქართველოს ტერიტორიაზე დაცულ ადრებრინჯაოს ხანის გრავირებულ სარტყლებზე (ძვ.წ.IX-VII საუკუნეები. რომლებიც, ასევე, გვხვდება დღევანდელი სომხეთისა და აზერბაიჯანის ტერიტორიებზე), ვიზუალური მასალა, წერილობით წყაროებსა და ზეპირსიტყვიერ მასალასთან ერთად, მითების შესწავლის უნიშვნელოვანესი წყაროა. აღნიშნული სარტყლების გრავირებული სცენები ისტორიებს მოგვითხრობენ და, შესაბამისად, დროისა და სივრცის არაჰომოგენურ სტრუქტურაზე მიგვანიშნებენ.

ზოგადად, სარტყელი, როგორც ნივთი, დროში, სივრცესა და კულტურის კონტექსტში ფუნქციობს. სარტყელს, როგორც მატერიალურ ნივთს, ისეთ სემიოტიკურ სისტემაში ჩართვისას, როგორიც რიტუალია, ეძლევა ნიშნის ფუნქცია, ხოლო სისტემიდან გამოვარდნის შემთხვევაში, ისევ ნივთად იქცევა. მისი სემიოტიკური სტატუსი, შესაძლოა, არსებითად შეიცვალოს დროში, სხვადასხვანაირად ფუნქციობდეს, როგორც ერთი ეთნოსის შიგნით, ასევე – განსხვავებული ეთნიკური წარმონაქმნისათვის და იცვლებოდეს სიტუაციის მიხედვით.

ზოგადად, საგანი და, კონკრეტულად – სარტყელი, რამდენადაც "სიმბოლური" ხდება, იმდენად ზებუნებრივ ღირებულებებსა და ფორმებზე მიანიშნებს. აღნიშნული სარტყლების მაღალი სემიოტიკური სტატუსი ჩანს მის რამოდენიმე მახასიათებელში: ა) დეკორში, რომელიც ესთეტიკურ ჩარჩოებს სცდება; ბ) უძველესი კოსმოლოგიის ანარეკლში; გ) მის რეგლამენტირებულ ხმარებაში და სხვ. ის, როგორც სემიოტიკური სტატუსის მქონე საგანი, გარკვეული სახის მითებთან, ანუ საკრალურ ისტორიებთან, ნარატივებთანაა დაკავშირებული.

თუ რწმენა-წარმოდგენებსა და რიტუალში მონაწილე სარტყელი ნიშანია (და ის ნამდვილად ნიშანია), ეს გულისხმობს მასში კოდირებულ აქტუალურ ინფორმაციას, შეტყობინებას, რომელიც უნდა გაიშიფროს. მას ადრესატი ჰყავს.

ბრინჯაოს სარტყლებმა აღმოჩენისთანავე მრავალი მეცნიერის ყურადღება მიიპყრო. ისინი შეისწავლებოდა, უპირველეს ყოვლისა, როგორც ხელოვნების ნიმუშები და, შესაბამისად, მკვლევრებს აინტერესებდათ მათში ფორმისა და სტილის განვითარება. მეცნიერებს, ასევე, აინტერესებდათ, თუ სად და ვინ ატარებდა ამგვარ ქამრებს: მეზობელი ურარტუელები, ხეთები თუ სხვები[1], ქალები თუ მამაკაცები, მეომრები, წარჩინებულნი, ჩინიანნი თუ უჩინონი და სხვ. (კოზლოვი, ურუშაძე, 1994; ხიდაშელი 1984,2001, 2005; სურგულაძე 1987; ყიფიანი, 2000) (მაგრამ აუცილებლად მიგვაჩნია იმის აღნიშვნაც, რომ თითოეული სარტყელი განსხვავებულად არის გაფორმებული და, შესაბამისად, სხვადასხვა ინფორმაციის მატარებელია).

მეცნიერები სხვადასხვა დროს დეკორატიულ დეტალებს ხან ნაყოფიერების სიმბოლოთა სფეროს მიაკუთვნებდნენ, ხან აგრიკულტურას უკავშირებდნენ, ხანაც ამირანის ეპოსს. მაგ.; ჯვარედინად გრავირებულ რომბისებურ ფორმებს ან კვადრატებს მიიჩნევდნენ კულტივირებულ ყანებად, გრავირებული შტრიხები წვიმასთან, ხოლო დაწინწკლული სამკუთხედები მთის მეურნეობასთან კავშირდებოდა, ყურადღება მახვილდებოდა ირემსა და ხარზე, როგორც სამეურნეო ცხოველებზე და სხვ. მათ, ასევე, აგრიკულტურულ კალენდართან, და შესაბამისად, პირველი

---

[1] ქამრები, ფაქტობრივად, ბერძენი გმირების ატრიბუტებია ლიტერატურასა და ხელოვნებაში გეომეტრიული (ძვ.წ. 900-700 წწ) და "ორიენტალიზებული" (ძვ.წ. 730-600 წწ.) პერიოდებისთვის. მიშელ ბენეტის მიხედვით, ჰომეროსის „ილიადაში“ ბრძოლის დროს სარტყლები იცავენ გმირებს სიკვდილისგან. სრტყლის მეშვეობით შესაძლებელია მეფის გამორჩევა უბრალო მოკვდავთაგან. სარტყელი მეგობრობის ნიშნად გაიცვლებოდა. მას ატარებდნენ მოკრივენი, მეეტლენი, მოჭიდავენი და სხვ.

კვალის გაყვანასთან, თესვასთან, მოსავლის აღებასთან და სხვ. აკავშირებდნენ (კოზლოვი, ურუშაძე 1994), ბოლო დროს კი – საკრალურ ნადირობასა და პურობასთან (ხიდაშელი 1984, 2001, 2005; სურგულაძე 1987).

სარტყლებზე ჩვენს წინაშე იშლება: ნარატიული სცენები ადამიანთა სტილიზებული გამოსახულებებით; ასევე ორნამენტები, რომლებიც გეომეტრიული სტილისთვისაა დამახასიათებელი.

აღნიშნულ ნივთებში აქცენტი უფრო ნადირობის სცენაზე იყო გადატანილი და ნაკლები ყურადღება ექცეოდა ანტურაჟს, სადაც ეს სცენა ვითარდება, ან, უფრო ზუსტად, სხვაგვარად იყო ინტერპრეტირებული, ვიდრე ქვემოთ წარმოვადგენთ.

სარტყლებზე გვაქვს შეტყობინება, რომელიც განლაგებულია როგორც რეალურ სივრცეში, ასევევ წარმოსახვაში და იქმნება, ვ. ტოპოროვს რომ დავესესხოთ (რომელიც, თავის მხრივ, ჰარტმანს ემყარებოდა), მიმართება: ტექსტი, სივრცე და სივრცე/ტექსტი (ტოპოროვი 1983, 227-284), რომელიც ასევე ილუსტრაციაა პროპოზიციისა, რომლის მიხედვითაც, ტექსტი სივრცულია. სივრცის ჭვრეტისას მართლაც ყველაზე მნიშვნელოვანი და პარადოქსული ისაა, რომ ცნობიერება სივრცეს წარმოგვიდგენს, მაშინ როდესაც თვითონ ცნობიერება თავისი ყველანაირი შინაარსით უსივრცოა (ტოპოროვი, იქვე).

სამონადირეო რიტუალი გულისხმობს რამდენიმე ტიპის სივრცულ გარემოს (შინას და გარეს), და, შესაბამისად, საკითხთან დაკავშირებით, შემოგვაქვს ტერმინი – *ლიმინალურიც* (ანუ ზღვრული), რომელიც თავის დროზე ანთროპოლოგიაში ვან გენეპმა შემოიტანა სოციალური და ინდივიდუალური ყველანაირი ცვალებადი პროცესის შესასწავლად დროით და სივრცულ პლანში. მას ჩვენ განვავრცობთ სამონადირეო რიტუალზეც და შესაბამისად, ნაშრომი ორგანიზდება საკითხების გარშემო: ა) თუ რას შეიძლება ნიშნავდეს *ლიმინალური* ზემოთ ხსენებულ არტეფაქტებში, რომლებიც ნარატიულ ხატებად წარმოგვიდგება.

თუმცა ლიმინალურის განხილვამდე, რამდენიმე საკითხზე გავამახვილებ ყურადღებას. კერძოდ, აღნიშნული სარტყლების შეტყობინების გაცნობიერებას, ჩვენი აზრით, შევყავართ *ადამიანი/ბუნება-ს* შორის არსებული კომუნიკაციის არსში და, შესაბამისად – სივრცულ მიმართებებში, როგორებიცაა ოპოზიციები: შინა/გარე, საიქიო/სააქაო, და დროით მიმართებებში: ამიერი/იმიერი, წარმავალი/წარუვალი. ქართულ პერცეფციაში, რომელიც არაჩვეულებრივად კომპლექსურია თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, ეს ოპოზიციები დაკავშირებულია მოკვდავთა რეალობასთან. შესაბამისად, სივრცულ და დროით პარამეტრებში შინა და

გარე სამყაროთა სივრცული მიმართებები მოცემულია ისტორიებში, რომლებიც ეხება მოგზაურობას, სანადიროდ წასვლას, მიახლოებას საკრალურ ცენტრთან (ნ. აბაკელია, 2006). ეს გადასვლები, რომლებიც ლიმინალური ზონების გადალახვას გულისხმობს, ასევე დროში მოგზაურობებიცაა. გავიხსენოთ ფართოდ გავრცელებული იდეა, რომ ხანმოკლე მოგზაურობა "იქ", შეესაბამება უფრო ხანგრძლივ დროით ინტერვალს "აქ" (თუმცა ინვერსიული შემთხვევებიც მრავლადაა), როდესაც დროის ხანგრძლივობა "იქ" უფრო დიდია, ვიდრე "აქ", ამიერში. საიქიოში შესვლა (გასვლა) შესაძლებელია: ა) თუ ინდივიდი ინიციაციაგავლილი და რჩეულია; ბ) საკრალურ დროს (მაგალითად, დღესასწაულის დროს), ან გ) ნადირობის დაშვების დროს, რაც საკრალური ცენტრის მფლობელ ნადირთპატრონს უკავშირდება (ნ. აბაკელია, 2006, 201-13) და სხვ.

როგორც სპეციალური ლიტერატურიდან კარგადაა ცნობილი, სივრცისა და დროის ცენტრები ერთმანეთს უკავშირდებიან. ამიტომ სივრცის ნებისმიერი აღწერა გულისხმობს "აქ და ახლა"-ს, ხოლო ყველანაირი ორიენტაცია დროში გულისხმობს ორიენტაციას სივრცეში. სივრცის დაყოფა მიმართულებებად და ზონებად პარალელურია დროის დაყოფისა ფაზებად (ტოპოროვი, 1983).

სარტყლის დეკორიდან და ფუნქციებიდან გამომდინარე მიგვაჩნია, რომ გრავირებული სარტყელი მონადირის სამოსის ატრიბუტი და შესაბამისად, მისი სტატუსის მაჩვენებელიც უნდა ყოფილიყო. სარტყლის ტარება, ისევე როგორც მონადირის მიერ მაგიური ბეჭდის ფლობა, რომელსაც ტყის დედოფალი აძლევს მონადირეს, როგორც თავის რჩეულს, მიგვაჩნია, რომ ბედ-იღბალთან არის დაკავშირებული (აბაკელია: 2006, 201-213).

რაჭა-ლეჩხუმში შემორჩენილია რიტუალური საფერხულო სიმღერა ("ქალსა ვისმე ერქვა შროშანაო..."), რომელიც ნადირთპატრონს, სახელად – *შროშანას* ეძღვნება (დაწვრილებით ანალიზი ტექსტისა იხ. ნ. აბაკელია 2006, 201-212. იქვე ლიტერატურა).

აღნიშნული რიტუალური ტექსტის ანალიზმა გვიჩვენა, რომ საწესო სიმღერა უფრო დიდი მითის ნაწილს წარმოადგენს, რომელიც ნადირობას, მონადირისა და ქალღვთაების სასიყვარულო ურთიერთობას და რჩეულობის ინსტიტუტს უკავშირდება. საწესო ლექსის უფრო ფართო კონტექსტში განხილვა მასთან დაკავშირებულ ახალ ინფორმაციულ ნაკადებს წარმოშობს. ქალის სახელი შროშანა, რომელიც მთის თეთრი სურნელოვანი ყვავილის (ლილიის) აღმნიშვნელია, მას, ერთი მხრივ, ოდორისტულ კოდში რთავს, ხოლო მეორე მხრივ, ყვავილის ცენტრიდან გამომავალი ფურცლების გამო, რომელიც ცენტრიდან გა-

მოსხივებას შეიძლება შევადაროთ, გენონისეული გაგებით, მას სამყაროს სიმბოლიზმთან აკავშირებს (გავიხსენოთ ეგვიპტურ შესაქმის მითში ან ინდუისტურ ტრადიციაში ლოტოსი, როგორც სამყაროს გამოვლინება, რომელზეც ღვთაებაა გამოსახული და სხვ.).

ჩვენი გამოკვლევებიდან გამომდინარე (2006, 2010 178-187), ქალღვთაება შროშანასთან რამდენიმე აზრობრივად თანხვედრილი სიმბოლო ასოცირდება. მაგ., ყვავილი და ბეჭედი. ორივეს (ბეჭედსა და ყვავილს), როგორც წრის მანიფესტაციას, წრის ყველა მითოლოგიური მნიშვნელობა მიუღია და მათ შორის თვითობისაც ანუ სიცოცხლის ყველაზე არსებითი ასპექტიც, იუნგისეული გაგებით (თვითობაზე იხ.: იუნგი: 2005), რომელიც ყოველთვის მის აბსოლუტურ სისრულეზე მიანიშნებს.

სხვა სიმბოლოთა აგებულება, რომელსაც ტექსტში ვხვდებით, ეფუძნება წრისა და ღერძის გამოსახულებას. თვლიანი ბეჭედი, როგორც წრე, სამყაროს წარმოსახვითი სურათხატია. მის ცენტრში ამოსული ნაძვის ხე ღერძული სიმბოლიკის მნიშვნელობისაა (ცენტრის და ღერძის სიმბოლიზმთან დაკავშირებით იხ. ელიადე: 1958) შესაბამისად, წრეში (მოძრაობის სიმბოლო) ამოსული ხე (უძრაობის სიმბოლო) მოძრავისა და უძრავის მიმართების მაჩვენებელია. ჰორიზონტალურ პროექციაში ხე, ზოგადად, სამყაროს ჭიპად არის მიჩნეული, ხოლო ვერტიკალში – სამყაროს ღერძად (გენონი: 2000).

მცირემასშტაბიანი სამყაროს მოდელის სტრუქტურას, რომელსაც ბეჭედი იძლევა, კოსმიური ასპექტი აქვს, ხოლო ბეჭედი იმ სურათხატს გვაძლევს, რომელშიც დრო და სივრცე (“აქ” და “ახლა”) იჭრება, და იქმნება რეალობა, მთლიანობა.

ამრიგად, მონადირე საზოგადოების ის პრივილეგირებული პირია, რომელსაც ქალღვთაების კეთილგანწყობის გამო, შეუძლია, ნება ეძლევა მივიდეს საკრალურ ცენტრთან, მიაღწიოს სამოთხისეულ მდგომარეობას და დროებით დაეუფლოს მთლიანობას.

მონადირის გასვლა გარეთ და შეხვედრა ქალღვთაებასთან, მასთან სატრფიალო ხელშეკრულების დადება და ამით ბედის მოპოვება უკვე მის განსაკუთრებულ სენსიტივობაზე მიუთითებს. პრაქტიკულად, მონადირის არაჩვეულებრივად გამახვილებული გრძნობების მეშვეობით ვლინდება საკრალური სამყარო საზოგადოებისთვის. მონადირე ამ შემთხვევაში განსხვავდება საზოგადოების სხვა წევრებისგან საკუთარი რელიგიური განცდების ინტენსივობით. მისი სულიერი ცხოვრება ფარული უნარების გამო უფრო ღრმა და შინაარსიანია, ვიდრე სხვა დანარჩენი ხალხისა. მონადირის შეხვედრისას ქალღვთაებასთან ხდება მისი ტრანსფორმაცია ჩვეულებრივიდან არაჩვეულებრივში – რჩეულში.

მთლიანობა ზემოთ მოტანილი წრიული საფერხულო რიტუალითაც გამოიხატებოდა. ეთნოლოგების მიერ შესწავლილ ფერხულებში (ზემყრელო, სახატო ფერხულები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში) სამყაროს წრებრუნვის იდეაა გამოხატული სამყაროს ღერძის გარშემო, ცისა და მიწის კავშირი საკრალურ ცენტრში, დროის ციკლური მდინარება, რაც სამყაროს წესრიგს, ნაყოფიერებას, კეთილდღეობას და სხვ. უკავშირდება (ალავერდაშვილი: 2004,.24; 2005). მაგრამ სხვადასხვა კონტექსტში მოქცეული თითოეული ფერხული განსხვავებული სიმბოლური მნიშვნელობისაა.

რას შეიძლება უკავშირდებოდეს *სამონადირეო ციკლში* ჩართული ფერხული და რისი სიმბოლო შეიძლება იყოს იგი? ამაზე შეიძლება ტექსტმა გვიპასუხოს, რომელიც რეალურად ქალღვთაების ინვოკაციაა, და შესრულების წესმა: ფერხულს მთელი სოფელი ასრულებს. ორივე, როგორც ვერბალური, ასევე არავერბალური ქმედება ერთმანეთს ავსებს და ეხმარება, ორივე ერთად კი – მონადირეს.

საფერხულო მოძრაობებით "დახატული" ფორმა, ჩვენი აზრით, შესაძლოა იდენტიფიცირებულ იქნას ლაბირინთთან, ხოლო ცეკვა – ლაბირინთულ ცეკვასთან. აღნიშნულ კონკრეტულ სიტუაციაში ცეკვის მიზანია, გაამხნევოს მონადირე და გაუძღვეს მას უხილავ ბილიკზე, რომელიც წარმავალიდან წარუვალ სფეროში მიემართება (შდრ. შამანების ცეკვას, რომელიც ეხმარება შამანს, გავიდეს სულიერ სამყაროში ან შივას ცეკვას ცეცხლოვან წრეში, რომელიც შესაქმეს უკავშირდება).

მაგრამ რას უნდა ნიშნავდეს ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ინვოკაციის შემცველი ფერხული? თუ გავითვალისწინებთ საკრალური ცეკვების სხვადასხვა ფუნქციას და, ასევე, თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ გეომეტრიულ ნახაზს, რომელიც ამ ცეკვებით იქმნება, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აღნიშნულ საფერხულო საკრალური ცეკვის მიზანი იყო იმ ბილიკის, იმ გზის დახატვა, რომელიც უნდა გაევლო მონადირეს და რომელიც შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ლაბირინთული ცეკვა (ცეკვა-ლაბირინთი) ან სულიერ სამყაროში გასასვლელი სიმბოლური გზა. საკრალური ცეკვის მიზანი იყო, გაემხნევებინა მონადირე და გაეცილებინა იგი უხილავ ბილიკზე, რომელსაც ის უნდა გაეყვანა წარმავლიდან წარუვალ სამყაროში. ჩვენი აზრით, იგივე იდეა უნდა იყოს

გამოხატული ადრებრინჯაოს ხანის გრავირებულ სარტყლებზეც. ზემოთ ხსენებულ გრავირებულ ბრინჯაოს სარტყლების (ძვ. წ. IX-VII საუკუნეები) კიდეებზე შესაძლებელია ლაბირინთის ჯვარედინი მოდელის იდენტიფიცირება, რომელსაც უკვე ეთნოგრაფიულ დონეზე გამოკვეთილი რელიგიური მნიშვნელობა ჰქონდა ქართველებისთვის.

ჩვენი აზრით, ლაბირინთის მოდელი (რომელიც შეიძლება შედგებოდეს კონცენტრული წრეებისაგან, კვადრატებისა ან რომელიმე სხვა გეომეტრიული ფიგურისგან) შეიძლება იდენტიფიცირებულ იქნას ზემოთ ხსენებული ბრინჯაოს გრავირებული სარტყლების კიდეებზე შექმნილ გამოსახულებებთან; ლაბირინთის მოდელი ეთნოგრაფიულ დონეზე ავლენს გამოკვეთილ რელიგიურ ფუნქციებს ქართველთა რწმენა-წარმოდგენებში. მაგრამ რა შესაძლებელი მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს ბრინჯაოს სარტყლებს, რომელნიც მეცნიერების მიერ გაიგივებულია ღვთიური ნადირობის და პურობის სცენებთან? სარტყელი თავად მიუთითებს მის მფლობელზე ე.ი. მონადირეზე, რომელსაც იმისათვის რომ ენადირა, სამოთხისმსგავს საკრალურ ცენტრში ქალღვთაების გულის მოლბობა და თანხმობა ესაჭიროებოდა, რაც არ იყო ადვილი საქმე და სადაც მისვლა მხოლოდ ქალღვთაების რჩეულს შეეძლო. აღნიშნული რწმენა-წარმოდგენების ფონზე გასაგები ხდება, თუ რატომ სრულდებოდა საფერხულო სიმღერები მთელი სოფლის მიერ, რაც გულისხმობდა ქალღვთაების ინვოკაციას, რომელსაც მონადირისთვის იღბლიანი ნადირობა უნდა უზრუნველეყო. ფერხულების ზოგადი ელემენტები მოიცავს მოძრაობების სპირალურ კომპლექსურობას, გამეორებით რევერსიებს (ერთ მხარეს ბრუნვას, შეჩერებას და შემდეგ საპირისპირო მხარეს ტრიალს), თითქოსდა განმეორებადი წინააღმდეგობების გამო შეჩერებების შემდეგ ხელახალ ფორმად ქმნას, რომლებიც სიმბოლურად შეიძლება დახვეულ ბილიკებს წარმოადგენდნენ. მისადგომები საკრალურ ცენტრში რთული იყო და გმირს (ამ კონკრეტულ შემთხვევაში – მონადირეს) უნდა დაეძლია ლაბირინთული სიძნელეები. ჩვენი აზრით, სწორედ საფერხულო სიმღერების ქორეოგრაფია ავლენს ლაბირინთული კონსტრუქციების სიმბოლიზმს.

ამგვარად, აღნიშნული ფერხულის ტექსტი ქალღვთაებისადმი მოწოდებაა; ხოლო რაც შეეხება ქორეოგრაფიას, ის ძნელი გზის სირთულეთა მაგიური დაძლევის საშუალებაა, რომელიც უნდა დახმარებოდა მონადირეს გზის გავლაში.

ჩვენი აზრით, ფერხულის თუ მაგიური ლაბირინთის შესრულება / წარმოდგენა, მაგიური და დამცავი სარტყლის ფლობა (შესაძლოა, მა-

გიურ ბეჭედთან ერთად) უნდა დახმარებოდა მონადირეს საკრალური ცენტრის სახიფათო ძიებასა და მიღწევაში.

ზემოთ თქმულის ანალიზი იმ ვარაუდის საშუალებას იძლევა, რომ საკრალური ნადირობა უშუალოდ დაკავშირებული იყო საზღვრის გარღვევასა და, შესაბამისად, ლაბირინთის დაძლევასთან (რომელიც, როგორც ლიმინალური ზონა, რთული და სახიფათო გზის დაძლევის სიმბოლოა). ბრინჯაოს სარტყლებზე გრავირებული საკრალური ლაბირინთი მოგვიანო განვითარების შედეგად შესაძლოა შეცვლილიყო ჭვირული ბალთებით (ა.წ. III-II სს.); ეს უკანასკნელნი, ჩვენი აზრით, ძალზე ლაკონიურად აჩვენებენ საკრალური ცენტრის სიმბოლიზმს და მის მფლობელ ტყის დედოფალს ზოომორფულ იპოსტასში (იგი შესაძლოა წარმოდგენილი ყოფილიყო გარკვეული სახეობის ცხოველის ან ჰიბრიდული არსების სახით) და, ასევე, ლაბირინთის აბრევიატურას.

ამგვარად, სარტყელი-ბალთის კომპლექსი, წარმოაჩენდა რა კონტრასტს წარმავალსა და წარუვალ სამყაროებს შორის, “იწერებოდა” “სამყაროს მოდელში”, რომელიც ასოცირდებოდა გარკვეულ მითორიტუალურ კომპლექსებთან. ისინი, ჩვენი ვარაუდით, მიანიშნებენ მისი მფლობლის სტატუსზე (რჩეული მონადირე, ტყის დროებითი მეუფე და მეუღლე საკრალური ცენტრის მფლობლისა და მცველისა) და ძალაუფლებაზე, ხოლო მათი გაკეთება და მოხსნა დაკავშირებული იყო საიქიოში გასვლასა და იქიდან დაბრუნებასთან, შესაბამისად – ერთი მოდალობიდან მეორეზე გადასვლასთან.

ლიტერატურა:

აბაკელია: ნინო აბაკელია, სიმბოლო-ანალოგიები და იმპლიციტური “თეოლოგია”ერთ საწესო საფერხულო სიმღერაში, კავკასიურ-ახლო აღმოსავლური კრებული, თბ., 2006.

აბაკელია: ნინო აბაკელია, სარტყელი-ბალთა კომპლექსის საკულტო და კოსმოლოგიური განზომილებისათვის ქართულ მითორიტუალურ სისტემაში, ანთროპოლოგიური კვლევანი, თბ., 2010.

ალავერდაშვილი: ქეთევან ალავერდაშვილი, წრიული რიტუალური ფერხულების სიმბოლიკისათვის ქართული ეთნოგრაფიული მასალის მიხედვით, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, 25, თბ., 2005.

გენონი: Рене Генон, Символы священной науки., М., 2002.

ელიადე: Mircea Eliade, Pattens in comparative religion, N.Y., 1958.

იუნგი: კარლ გუსტავ იუნგი, ფსიქოლოგია და ალქიმია, თბ., 2005

კოზლოვი, ურუშაძე: Arielle Kozloff and Nino Urushadze, Animal Style

Bronze Art and its Closest Parallels: A Bronze Belt and Axe Head. The Bulletin of the Cleveland Museum Art. Vol. .81.No.5.pp. 118-139.

სურგულაძე: ირაკლი სურგულაძე, ხალხური ორნამენტი, თბ., 1987

ტოპოროვი: В.Н. Топоров, Текст: семантика и структура.М.,1983.

ხიდაშელი: მანანა ხიდაშელი, ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრაფიკული სარტყლები). გამოკვლევა და კატალოგი, თბ., 1982.

ხიდაშელი: მანანა ხიდაშელი, სამყაროს სურათი არქაულ საქართველოში, თბ., 2001.

ხიდაშელი: მანანა ხიდაშელი, რიტუალი და სიმბოლო არქაულ კულტურაში, თბ., 2005.

ყიფიანი: გურამ ყიფიანი, ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთათა ატრიბუციის საკითხები, კავკასიის მაცნე, № 1, 2000.

ლალი გულედანი

„მამათა შეგონებანის“ იდეურ-თემატური თავისებურებანი

„მამათა შეგონებანი'' მიშნის მცირე ზომის, მაგრამ შინაარსით მდიდარი ტრაქტატია. მიშნის პერიოდის ლიტერატურა მოიცავს ჩვ. წ. I-VI საუკუნეებს, როცა ებრაული, არამეულით შევიწროებული, მაგრამ ჯერ კიდევ რაბინთა ცოცხალი სალაპარაკო ენაა. მათ შექმნეს აკადემიური ლიტერატურა: ბიბლიის კომენტარები და ბიბლიური კანონების დამატებანი, რომლებიც, ძირითადად, იურიდიული და რელიგიური ხასიათისანი არიან [2,70].

სახელწოდება „მიშნა'' მომდნარეობს ზმნიდან „შანა'', რომლის საწყისი მნიშვნელობაა „განმეორება''. ბიბლიურ ლიტერატურაში მან მიიღო მნიშვნელობა „ისწავლა'', „ასწავლა'' ზეპირი გადმოცემით და არა – წერილობით. ამ სიტყვის ახალი მნიშვნელობა განაპირობა იმ ფაქტმა, რომ გარკვეული ცოდნის მიღება ხდებოდა ხშირი ზეპირი გამეორების გზით [1, 64].

სხვა მოსაზრებით, თვით ებრაელები „მიშნას'' ხსნიან, როგორც „მეორე კანონს'', იქიდან გამომდინარე, რომ რიცხვითი სახელი "ორი'' ებრაულში იმავე ძირისაა. ამავე დროს, „პირველ კანონად'' ებრაელები თვლიან „თორას'' – მოსეს ხუთწიგნეულს, „მიშნას'' კი ისინი უწოდებენ „ზეპირ თორას'', „დაწერილი თორასაგან'' (ე.ი. მოსეს

ხუთწიგნეულისაგან) განსხვავებით, რამდენადაც „მიშნა'' მოსეს ხუთწიგნეულში მოთავსებული კანონების განვითარება, მათი განმარტებაა. იგი იქმნებოდა პალესტინის სკოლებში II ტაძრის ეპოქაში. „მიშნა'' მოიცავს „ჰალახებს'' (ჰალახა საკულტო და საღვთისმეტყველო-იურიდიული ნორმაა). „მიშნაში'' მოცემულია ამ ნორმების ახსნა და სისტემატიზაცია ავტორიტეტული სწავლულების მიერ [4, 17].

„მიშნა'' იყოფა ექვს დიდ განყოფილებად ანუ סדרים (წესრიგი), რომელიც მოიცავს 64 ტრაქტატსა (מסכות) და 524 თავს (פרקים). თითოეული თავი იყოფა პარაგრაფებად (משניות) ან ჰალახებად (הלכות)[5, 132].

ტრაქტატების განლაგება არ არის თანმიმდევრული. მხოლოდ ის შეინიშნება, რომ მოცულობით დიდი ტრაქტატები წინ უსწრებს მომცროებს. თითოეულ სედერს თავისი დანიშნულება აქვს, თუმცა ხშირია თემიდან გადახვევა. მაგალითად, პირველი განყოფილება იხსნება ტრაქტატით ღვთისმსახურების შესახებ. ასევე მოულოდნელია მეოთხე სედერში (נזקין) ისეთი თხზულების ჩართვა, როგორიცაა ე.წ. „მამათა შეგონებანი'', რომელშიც თავმოყრილია სხვადასხვა დროში მოღვაწე ბრძენთა ზნეობრივი შეგონებები, დიდაქტიკა, სენტენციები.

„მამათა შეგონებანი'' რელიგიურ-ზნეობრივი გამონათქვამებისა და აფორიზმების კრებულია. აქ გადმოცემულია უძველესი საუკუნეებიდან ჩვ. წ. III საუკუნემდე მცხოვრებ ბრძენ მამათა ცხოვრებისეული გამოცდილების ფილოსოფიური ნააზრევი. ტრაქტატი შედგება ხუთი თავისგან, რომლებიც, თავის მხრივ, პარაგრაფებად იყოფა. პირველ ოთხ თავში მოცემულია 60 ყველაზე უფრო ცნობილი მქადაგებლის სწავლებანი. თითოეული მათგანი წარმოდგენილია სხვადასხვა იდეის მქონე მაღალი ზნეობრივი დატვირთვის ერთი ან რამდენიმე აფორიზმით. თუმცა არის ისეთი ნიმუშებიც, როცა ერთ გამონათქვამში გაერთიანებულია საერთო იდეის მქონე ცხოვრებისეული წესი.

აფორიზმების გადმოცემის სისტემა დამყარებულია ქრონოლოგიურ პრინციპზე, ანუ წმინდა სიმონიდან მოყოლებული მოწაფეებისა და მოწაფეთა მოწაფეების თანმიმდევრობა ქრონოლოგიურად დაცულია. მეხუთე თავში ბოლო ოთხი პარაგრაფის გამოკლებით, ძირითადად, ანონიმი ავტორების სწავლებანია მოცემული, ხოლო მეექვსეში-თორის სწავლების მნიშვნელობის ქადაგება. მე-5 თავის ბოლო და მე-6 თავი მთლიანად განეკუთვნება იმ პერიოდს, როცა მიშნის რედაქტირება დამთავრებული იყო. როგორც ჩანს, ეს მონაკვეთი ამ კრებულში მოგვიანებით ჩართეს [6, 494-495].

მიშნის სხვა ტრაქტატებისაგან განსხვავებით, მამათა სწავლებანი არ შეიცავს პრაქტიკულ მითითებებს, არამედ ქადაგებს ზნეობრივ და

ქცევის ნორმებსა და მაღალ სულიერ თვისებებს. შეგონებებს შორის ყველაზე მრავალრიცხოვანია თორასა და მის სწავლებასთან დაკავშირებული გამონათქვამები. ამ თემას ეხება "მამათა შეგონებანის" პირველი ოთხი თავის უმეტესი მუხლი და მეექვსე თავი მთლიანად.

პირველი თავი იწყება მიმართვით, რომ თორა, რომელიც მოსემ მიიღო ღმერთისაგან სინაის მთაზე, გადაეცათ უხუცესებს, უხუცესებისგან წინასწარმეტყველებს, ხოლო მათგან – დიდი კრების წარმომადგენლებს, საჭიროებს დაცვასა და მისი სწავლების გაფართოებას. აქ არის მოწოდება წმინდა წიგნის მცოდნეთა მიმართ, რათა გაავრცელონ თორის სწავლება, ვინაიდან სამყარო დგას სამ საფუძველზე: თორაზე, ღვთისმსახურებასა და ქველმოქმედებაზე [10, 1.2].

იმისათვის, რომ ნათელი გახდეს, ამ თემაზე რა ხასიათის შეგონებანი გვხვდება კრებულში, წარმოვადგენთ მათგან ზოგიერთს ჩვენეული თარგმანით (კრებულის თემატური მიმოხილვისათვის ზედმეტად მივიჩნიეთ გამონათქვამების ავტორ ბრძენთა სახელების მითითება):

- ... არ ემსახურო უფალს ვითარცა მონა, რომელიც რაიმე ჯილდოს ელის, არამედ ვითარცა მონა, რომელიც უანგაროდ, ღვთისმოშიშებით ემსახურება მას [10, 1.3].

- ... იყოს შენი სახლი ბრძენი ადამიანების თავშესაყარ ადგილად. დაუჯექი მათ ფერხთით და დაეწაფე მათ სიტყვებს [10, 1.4].

- ... შეარჩიე მასწავლებელი და შეიძინე მეგობარი, ვისთან ერთადაც (თორას) შეისწავლიდი. კეთილად მოიხსენიე ყოველი ადამიანი [10, 1.6].

- ... იპოვე მასწავლებელი და აგცდება საეჭვო მდგომარეობა (ანუ: ყველა საეჭვო მდგომარეობაში მიმართე მასწავლებელს). სადაც სიზუსტეა საჭირო, დაიცავი და ნუ იქნები ზედაპირული [10, 1.16].

- ... კარგია თორის შესწავლა, როცა ეს ხდება სხვა პრაქტიკულ საქმიანობასთან ერთად, ვინაიდან ასეთი ორმაგი შრომა განგაშორებს ცოდვებს. თუ თორის შესწავლას არ ახლავს სამუშაო, იგი ბოლოს და ბოლოს შეწყდება და გამოიწვევს რაიმე ცოდვას. ყველა, ვინც მუშაობს საზოგადოებისათვის, ამას უნდა სჩადიოდეს ზეციური ძალების სახელით, დამოუკიდებლად. არ უნდა წაადგეს მას წინაპრების დამსახურება. ამ შემთხვევაში მისი შრომის ფასი გაიზრდება და უმწიკვლობა დაუფასდება [10, 2.2].

- ... ნუ იტრაბახებ თორაში განსწავლულობით, ვინაიდან ამისათვის ხარ გაჩენილი [10, 2.9].

- ... გაუფრთხილდი შენი მოყვასის ქონებასა და ფულს, როგორც საკუთარს. მოამზადე შენი თავი თორის შესასწავლად, რამეთუ ის მემ-

კვიდრეობით არ გადმოვა შენზე და მთელი შენი საქმიანობა უფლის სახელზე წარმართე [2.17]. აქ ყურადღება გამახვილებულია სამ ფაქტორზე, რომელთა მეშვეობითაც შეიძლება ადამიანმა სულიერ სრულყოფას მიაღწიოს:

1. დამოკიდებულება მოყვასის მიმართ, 2. დამოკიდებულება საკუთარი თავის მიმართ, 3. დამოკიდებულება გამჩენის მიმართ... სხვის სარჩოს საკუთარივით უნდა მოუფრთხილდე, განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, თუ მას საფრთხე ემუქრება... იცოდე, რომ თორა არ არის მატერიალური ქონება, იგი მემკვიდრეობით არ გადადის... უზენაესს სურს, რომ მას ლოცვით მივმართოთ, რამეთუ ლოცვა სულის განწმენდის ინსტრუმენტია ადამიანისათვის) [3].

- ... იყავი პუნქტუალური და ყურადღებიანი თორის კითხვისას (ანუ: წაიკითხე ის თავის დროზე), ნუ იქნება შენი ლოცვა დანაშაულის შეგრძნებით, არამედ ხვეწნა და მუდარა აღავლინე ღმერთისადმი, როგორც ნათქვამია: რამეთუ შემბრალე და გულმოწყალეა ის, მრავლისმომთმენი და დიდად მწყალობელი, და ცუდსაც აპატიებს. და ნუ ჩათვლი თავს ცოდვილად [10, 2.18].

- ... თუ ორი ადამიანი ზის და მათ შორის არ არის სიტყვები თორიდან, ეს მასხარების შეკრებაა. ნათქვამია, "ქარაფშუტების" შეკრებას ის (ღმერთი) არ ესწრებაო, მაგრამ თუ ისინი საუბრობენ თორაზე, შეხინა მათ შორისაა. ნათქვამია: როცა ერთმანეთს ღვთისმოშიშნი ესაუბრებოდნენ, შეისმინა მათი უფალმა და დაიწერა ღირსსახსოვარი წიგნი, რომელიც მათ წინაშეა - ღვთისმოშიშთათვის, რომელნიც პატივს მიაგებენ მას (ღმერთს) [10, 3.3],

- ... ის, ვინც თორის უღელს იდგამს, თავისუფლდება ამქვეყნიური უღლისაგან, ხოლო ვინც არ დაიდგამს თორის უღელს, მოექცევა ამქვეყნიური უღლის ქვეშ. (ანუ: ადამიანი, რომელიც დიდ დროს უთმობს თორის შესწავლასა და მცნებების შესრულებას, თავისუფლდება ცხოვრებისეული სიძნელეებისაგან) [10, 3.6].

- ... როცა ათი ადამიანი ზის და თორით არის დაკავებული, მათ შორის შეხინაა (ე.ი. ღმერთი ეხმარება მათ თორის გაგებაში), როგორც იტყვიან, უფალი არის უფლის საზოგადოებაში (ებრაული ტრადიციის მიხედვით, მორწმუნეთა საზოგადოებად ითვლება მინიმუმ ათი კაცი). თუ ხუთი შეიკრიბა? ნათქვამია: თავის კავშირი დაამყარა მან მიწასთან. თუ სამია? მაინც, რადგან ნათქვამია: მსაჯულთა შორის ქმნის სამართალს (რაბინთა სასამართლო 3 კაცისაგან შედგება). თუნდაც ორნი იყვნენ, ვინაიდან ნათქვამია: როდესაც ღვთისმოშიშები ერთმანეთთან საუბრობდნენ, უფალმა შეისმინა მათი და გაიგონა [10, 3.7].

- ... ნუ გამოეყოფი საზოგადოებას, დამცველის როლში ნუ იქნები. ნუ დაამზადებ მისგან (თორისგან) გვირგვინს, რათა მისი მეშვეობით ამაღლდე, და ნურც ნიჩაბს, რათა თხარო იგი. თორის გვირგვინის ბოროტად გამომყენებელი აღიგვება მიწის პირისაგან. ყველა, ვინც გამოიყენებს თორას პირადი მიზნებისათვის, გაქრება ამ ქვეყნიდან [10, 4.7].

- ... ის, ვინც პატივისცემით ეპყრობა თორას, დაფასებულია ხალხისაგან, ხოლო ის, ვინც წაბილწავს მას, საყოველთაო სიძულვილს იმსახურებს [10, 4.8].

- ... ვინც ასრულებს თორას სიღარიბეში, დროთა განმავლობაში შეასრულებს მას სიმდიდრეში, და ვინც არღვევს თორას სიმდიდრეში, ბოლოს და ბოლოს დაარღვევს მას სიღარიბეში 10, [4.11].

- ... შეამცირე შენი საქმეები და დაკავებული იყავი თორით. მოკრძალებული იყავი თითოეულის მიმართ (ნუ ჩათვლი, რომ სხვამ შენზე ნაკლები იცის), თუ მოწყდები თორის შესწავლას, ყოველთვის იარსებებს მრავალნაირი გასამართლებელი, მაგრამ თუ შენ ბევრს იშრომებ მასზე – გექნება უხვი საჩუქარი [10, 4.12].

- ... გადასახლდი იქ, სადაც თორას შეისწავლიან. ნუ იფიქრებ, რომ ის თვითონ მოვა შენთან ან შენი ახლობლები შეასრულებენ მას შენს ნაცვლად. ნუ დაეყრდნობი შენს მოსაზრებებს [10, 4.18].

- ... გადაფურცლე თორა ისევ და ისევ, ვინაიდან ყველაფერია მასში. ჩაუღრმავდი მას. დაბერდი და გაჭაღარავდი მასთან ერთად და ნუ განეშორები მას, რადგან არ არსებობს მასზე უკეთესი [10, 5.28].

ღვთისმოშიშებისა და ღვთისადმი ვალდებულებების შემცველი ქადაგებანი:

- ... გაითვალისწინე სამი რამ, რათა არ ჩაიდინო ცუდი საქციელი: იცოდე, საიდან მოდიხარ და საით მიემართები და ვის წინაშე მოგიწევს ანგარიშგება. საიდან მოხვედი? მყრალი წვეთიდან. საით მიემართები? იქ სადაც ფერფლი, ხრწნილობა და მატლებია. ვის წინაშე ხარ ანგარიშვალდებული? მეფეთა მეფის, წმინდანის წინაშე, კურთხეული იყოს მისი სახელი [10, 3.1].

- ... ილოცე უზენაესის კეთილდღეობისთვის, ვინაიდან თუ არა შიში მის წინაშე, ადამიანები ცოცხლად შთანთქავენ ერთმანეთს [10, 3.2].

- ... მისით, ვისითაც ხალხი კმაყოფილია, ღმერთიც კმაყოფილია, ხოლო ვისითაც ხალხი უკმაყოფილოა, ღმერთიც უკმაყოფილოა [10, 3.13].

- ... ყველა, ვინც წაბილწავს ღმერთის სახელს ფარულად, ღიად დაისჯება. არ განირჩევა, უნებლიეთ თუ წინასწარ განზრახვით იბღალება ღმერთის სახელი (იგულისხმება, რომ მართლმორწმუნე და ის, ვინც თორას შეისწავლის, უფრო მეტად პასუხისმგებელია თავის საქციელზე ღვთის წინაშე) [10, 4.5].

- ... ერთი მცნების შემსრულებელი (ერთი მადლის ჩამდენი) იძენს თავისთვის ერთ დამცველს, ხოლო ერთი ცოდვის ჩამდენი იძენს ერთ ბრალმდებელს (ღმერთთან). მობრუნება-მონანიება და კეთილი საქმეები ფარია სასჯელის წინაშე [10, 4.13].

- ... ყველა შეკრება, რომელიც ღმერთის სახელითაა, ბოლოს და ბოლოს გაძლებს, ხოლო შეკრება, რომელიც ღმერთის სახელით არ არის, განწირულია [10, 4.14].

- ... დაბადებულები გარდაიცვლებიან, მიცვალებულები – მკვდრეთით აღსდგებიან, ხოლო ცოცხლები სამსჯავროზე წარსდგებიან. იქნება უწყება და გაცნობიერება იმისა, რომ ის არის ღმერთი, ის არის – შემოქმედი, ის არის შემქმნელი, ის არის – მჭვრეტელი, ის არის მსაჯული, ის არის ბრალმდებელი და იგი არის ის – ვინც განსჯის მომავალში [10, 4.20].

- ... როცა შენი მტერი ეცემა, არ გაიხარო, თუ ის წაბორძიკდა, არც მაშინ მიეცე სიხარულს, ღმერთმა რომ არ დაინახოს, იმიტომ, რომ (ასეთი საქციელი) არ არის კარგი მის თვალში და მისი რისხვა გადმოვა შენზე [10, 4.24].

ბრძენთა და სიბრძნესთან დაკავშირებული შეგონებანი:

- ... მე ვიზრდებოდი ბრძენთა შორის და ვერაფერი აღმოვაჩინე სხეულისათვის იმაზე უკეთესი, ვიდრე დუმილია. მთავარია არა სწავლა, არამედ მოქმედება. მრავალსიტყვაობას ცოდვამდე მივყავართ (ამ ალეგორიის ახსნაა: სულისათვის თორის შესწავლა, ლოცვის სიტყვები კეთილნაყოფიერია, ხოლო მოქმედება, მცნებების შესრულება - ყველაზე მნიშვნელოვანი) [10, 1.17].

- ... ვისი კეთილი საქმეებიც აღემატება მის სიბრძნეს, სიბრძნე მყარია, ხოლო ვისი სიბრძნეც აღემატება მის კეთილ საქმეებს, სიბრძნე არ არის ხანგრძლივი [10, 3.12].

- ... ის, ვისი განსწავლულობაც აღემატება მის კეთილ საქმეებს, გავს ხეს, რომელსაც ბევრი ტოტი აქვს და მცირე ფესვები. დაჰბერავს ქარი, ამოთხრის მას ფესვებიანად და მიწას დაანარცხებს. ის იქნება, როგორც ხვია ველზე, რომელიც ვერ დაინახავს მომავალ სიკეთეს გამომშრალ, უკაცრიელ და უნაყოფო უდაბნოში. ხოლო ვისი კეთილი

საქმეებიც აღემატება განსწავლულობას, მსგავსია მცირეტოტიანი და მრავალრიცხოვანი ფესვების მქონე ხისა. მსოფლიოს ყველა მხრიდან რომ დაჰბერონ ქარებმა, ძვრას ვერ უზამენ მას. ნათქვამია: “ის იქნება, როგორც ხე დარგული წყალთან, რომელსაც ფესვები ჩაშვებული აქვს წყლის ნაკადში. შეუმჩნეველი იქნება მისთვის პაპანაქება. მისი ფოთლები გამწვანდება. გვალვის დროს არ შეშინდება ის და მუდამ გამოისხამს ნაყოფს” [10, 3.22].

- ... შვიდი რამ ახასიათებს სულელს და ამდენივე – ბრძენს. ბრძენი გაურბის საუბარს იმ პირთან, რომელიც სიბრძნით აღემატება ან ასაკით უფროსია. სიტყვას არ აწყვეტინებს მოუბარს, არ ჩქარობს პასუხის გაცემას. დროულად სვამს კითხვას და არსებითად პასუხობს. პირველ რიგში პირველ კითხვას პასუხობს და ბოლოს – ბოლო კითხვას: თუ ვერ გაიგებს რაიმეს, იტყვის: “ვერ გავიგე”. აღიარებს სიმართლეს. სულელის მახასიათებლები ამის საპირისპიროა [10, 4.9].

-

სამართალსა და სამართლიანობასთან დაკავშირებული გამონათქვამები:

- ... ნუ გამოხვალ დამცველის როლში, როცა სასამართლო მიმდინარეობს. ორივე მხარე ჩათვალე დამნაშავედ, სანამ განაჩენს გამოიტანენ. დაე, შენს თვალში გამართლდეს ის, ვინც დაემორჩილება სასამართლოს გადაწყვეტილებას [10, 1.8].

- ... ზედმიწევნით დაკითხე მოწმეები და იყავი ფრთხილი შენს სიტყვებში, რათა მათ (სიტყვებმა) არ განაპირობონ მათი (მოწმეებისა ან მხარის) ტყუილი [10, 1.9].

- ... სამ საფუძველზე დგას სამყარო: ჭეშმარიტებაზე, მართლმსაჯულებასა და მშვიდობაზე [10, 1.18].

- ... ის, ვინც გაურბის სასამართლომდე საქმის მიყვანას, შორს არის მტრობისაგან, ყაჩაღობისა და ცრუმოწმეობისგან, ხოლო ის, ვინც გაურბის მოსამართლედ ყოფნას, სულელია, უპატიოსნო და ამაყი [10, 4.9].

- ... ნუ განსჯი ერთპიროვნულად, ვინაიდან ერთპიროვნულად მხოლოდ ერთი (ღმერთი) განსჯის. ნუ ეტყვი დანარჩენ მოსამართლეებს: “მიიღეთ ჩემი მოსაზრება”, ვინაიდან ამის უფლება აქვთ მათ და არა შენ” (იგულისხმება, რომ სასამართლოს გადაწყვეტილება მიიღება ხმათა უმრავლესობით) [10, 4.10].

ადამიანის პასუხისმგებლობისა და სამაგიეროს მიზღვის თემა:

- ... იყავი გულმოდგინე თორის შესწავლისას. შესძელი მკვახედ უპასუხო ურწმუნოს. გახსოვდეს, ვის წინაშე ხარ ვალდებული, ვინ არის შენი დამსაქმებელი, რომელიც აანაზღაურებს შენს შრომას (იგულისხმება ღვთაებრივი წყალობა) [10, 2.19].

- ... შენ არ ხარ ვალდებული, დაასრულო მთელი სამუშაო, მაგრამ არც თავისუფალი ხარ უარის განცხადებაზე. რაც მეტს ისწავლი თორიდან, მეტი მოგეზღვება. საიმედოა შენი დამსაქმებელი (დარწმუნებული იყავი), რომ გადაიხდის შენი შრომისათვის. იცოდე, მართლმორწმუნეს მიეზღვება მომავალში (იმ სამყაროში) [10, 2.21].

- ... ყველაფერი წინასწარ არის განსაზღვრული (სიტყვასიტყვით: ნაწინასწარმეტყველებია), მაგრამ არსებობს არჩევანის თავისუფლება, (იგულისხმება, რომ მართალია, ღმერთისთვის ყველაფერი წინასწარ არის ცნობილი, მაგრამ ადამიანს ეძლევა ბოროტებასა და სიკეთეს შორის არჩევანის თავისუფლება), სამყარო განისჯება სიკეთით (ანუ: ყველაფერი განისაზღვრება კეთილი საქმეების სიმრავლით და არა ცალკე აღებული ერთი რომელიმე საქციელის მნიშვნელოვნებით) [10, 3.19].

- ... ყველაფერი გაიცემა პასუხისმგებლობით. ბადე გადაშვებულია ყველა ცოცხალ არსებაზე. ფარდული გახსნილია და მფლობელი (იგულისხმება ღმერთი) მას დებს ვალში. ვალების წიგნი გახსნილია და ხელი წერს. ყველას, ვისაც სესხის აღება უნდა, დაე აიღოს. თანხის ამკრებნი მუდმივად, ყოველდღიურად ჩამოივლიან და მიაქვთ ვალი ნებართვით ან უნებართვოდ; და მათ აქვთ ამის საფუძველი (ალეგორიის მორალია: მართალია, ადამიანი თავისუფალია, იცხოვროს თავისებურად, მაგრამ ყველაფრისათვის პასუხი უნდა აგოს. ყოველთვის ვერ აცნობიერებს, რისთვის ატყდება თავს ესა თუ ის უბედურება, რადგან "ბადეს" ვერავინ გაექცევა) [10, 3.20].

მეგობრობის თემასთან დაკავშირებული შეგონებანი:

- ... ამოირჩიე მასწავლებელი და შეიძინე მეგობარი და განსაჯე ყოველი კეთილად [10, 1.6].

- ... მოერიდე ცუდ მეზობელს, არ იმეგობრო ცოდვილთან და ნუ იდარდებ გაჭირვების გამო (იგულისხმება, როცა ხედავ წარმატებულ ცოდვილს) [10, 1.7].

- ... იყავით ფრთხილნი ხელისუფლებაში მყოფებთან ურთიერთობისას. ისინი მეგობრებად გაჩვენებენ თავს, როცა მათ ეს სჭირდებათ და გვერდით არ უდგანან ადამიანს, როცა მას ესაჭიროება [10, 2.3].

ბოლო შეგონება თემატურად უკავშირდება შემდეგს:

- ... გიყვარდეს შრომა, გძულდეს ძალაუფლება, და ნუ ეცდები, იმეგობრო ძალაუფლების მქონესთან [10, 1.10].

სწავლის მნიშვნელობის შემცველი ქადაგებანი:

- ... ის, ვინც მიილტვის სახელის განდიდებისაკენ, თავის სახელსაც კარგავს. ვისაც არ სურს ცოდნის მომატება, კარგავს იმასაც, რაც გააჩნია. ვისაც სწავლა არ სურს ან ცოდნის სხვისთვის გადაცემა, სიკვდილის ღირსია [10, 1.13].

- ... ის, ვინც სწავლობს (თორას) იმისათვის, რომ სხვას ასწავლოს, ეძლევა სწავლისა და სწავლების საშუალება, ხოლო ის, ვინც სწავლობს თორას მცნებების შესრულების მიზნით, ეძლევა საშუალება ისწავლოს, ასწავლოს და დაიცვას (მცნებები) [10, 4.6].

- ... იყავი ფრთხილი სწავლებისას, რადგან გაუაზრებელი შეცდომაც კი წინასწარ განზრახულის ტოლფასია [10, 4.16].

- ... ის, ვინც სწავლობს ბავშვობაში, მსგავსია სუფთა ფურცლისა, რომელზეც წერენ მელნით. ხოლო ის, ვინც სწავლობს სიბერეში, მსგავსია ფურცლისა, რომელზეც უწინდელი ნაწერი წაშლილია და თავიდან არის დასაწერი ყველაფერი [10, 4.25].

- ... ის, ვინც ახალგაზრდასთან სწავლობს, ემსგავსება იმას, ვინც ჭამს მკვახე ყურძენს და სვამს დაუდუღებელ ღვინოს, ხოლო ის, ვინც მოხუც ხალხთან სწავლობს, ემსგავსება იმას, ვინც მწიფე ყურძენს ჭამს და ძველ ღვინოს სვამს [10, 4.26].

როგორი უნდა იყოს მოწაფე:

- არსებობს მოსწავლის ოთხი ტიპი: მალე ითვისებს და მალევე კარგავს – ღირსება დაფარულია ნაკლით. ძნელად ითვისებს და დიდხანს არ ივიწყებს – ნაკლი დაფარულია ღირსებით. მალე ითვისებს და დიდხანს არ ივიწყებს – ეს საუკეთესო ხვედრია. ძნელად ითვისებს და მალევე ივიწყებს – ეს ყველაზე მძიმე ხვედრია [10, 5.16].

- ... არსებობს ოთხი ტიპი, რომელიც წარსდგება ღმერთის წინაშე: ღრუბელი, ძაბრი, საწყური და საცერი. ღრუბელი არის ის, ვინც იწოვს (ანუ ითვისებს) ყველაფერს. ძაბრი არის ის, ვინც იღებს ერთი მხრიდან და უშვებს მეორიდან (ანუ ის, ვინც ითვისებს და მალე ივიწყებს), საწური ის არის, რომელიც უშვებს ღვინოს და იკავებს ნალექს (ის, ვინც ანალიტიკოსია ანუ არჩევს კარგსა და ცუდს). საცერი ის არის, ვინც ატარებს ფქვილის მტვერსა და ტოვებს ფქვილს (ანუ პრაქტიკოსი, რომელიც კარგს იტოვებს და ცუდს ყრის) [10, 5.19].

ადამიანის ხასიათისა და თვისებების გამომხატველი შეგონებანი:

- ... არის ოთხი სახეობა ადამიანისა. ის, ვინც აცხადებს: "ჩემი ჩემია და შენი – შენი" – ეს საშუალო ტიპია (ანუ ახასიათებს უმრავლესობას). ის, ვინც ამბობს: "ჩემი –შენია და შენი – ჩემი" – უმეცარია; "ჩემი შენია და შენიც შენია"- კეთილსინდისიერია. და ვინც ამბობს: "ჩემი ჩემია და შენიც ჩემია" – ბოროტმოქმედია [5. 14].

- ... არის ოთხი სახეობა ტემპერამენტისა: ფიცხი, მაგრამ სიფიცხე მალე გადაუვლის – ნაკლი ღირსებითაა დაფარული; ბრაზობს იშვიათად, მაგრამ ძნელად გადაუვლის – ღირსება დაფარულია ნაკლით; ბრაზობს იშვიათად და სწრაფად გადაუვლის – ღვთისმოსავია; ფიცხია და ძნელად გადაუვლის სიფიცხე – ბოროტმოქმედი [5. 15].

- ... არის ოთხი ტიპი ქველმოქმედისა: ის, ვინც გასცემს, მაგრამ არ სურს, რომ სხვამაც გასცეს – შურიანი; უპირატესობას ანიჭებს, სხვამ გასცეს და არა მან – ძუნწი; თვითონაც გასცემს და სხვასაც წააქეზებს – კეთილსინდისიერი; არც თვითონ გასცემს და არ სურს, რომ სხვამ გასცეს – ბოროტმოქმედი [5. 17].

სხვადასხვა სიბრძნის შემცველი ქადაგებანი:

- ... არ უგულებელყო არავინ და უყურადღებოდ ნუ დატოვებ ნურაფერს, რადგან ყოველ ადამიანს აქვს თავისი დრო და ყველა საგანს აქვს თავისი ადგილი [4. 3].

- ... ავი თვალი, უკეთური განზრახვა და ხალხის სიძულვილი უსწრაფებს ადამიანს სიცოცხლეს [10, 2.16] ... შური, ვნება და ამპარტავნება უსწრაფებს ადამიანს სიცოცხლეს. [10, 4.3]

- ... ჩვენი სამყარო ჰგავს მომავალი სამყაროს წინკარს. მოემზადე წინკარში და დაიმსახურე შიგ შესვლა [10, 4.21].

- ... სიყვარული, რომელიც განპირობებულია რაიმეთი, ჩამოსცილდება თუ არა პირობა, გაივლის. ხოლო სიყვარული, რომელიც არაფრითაა განპირობებული, მარადიულია [10, 5.20]

შევნიშნავთ, რომ "მამათა შეგონებანი" საინტერესო შედეგებს იძლევა პარამიოლოგიური კვლევების დროს, რადგანაც ქადაგებათა კრებული მრავალი ცნობილი ებრაული ანდაზის წყარო აღმოჩნდა. ჩვენს მიერ ანდაზებისა და შეგონებების ტექსტების შეპირისპირებამ გამოავლინა, რომ "მამათა შეგონებანის" ამა თუ იმ მუხლში ვრცლად გადმოცემული ქადაგება ანდაზებში მოკლედ, სხარტად და კომპაქტურად თითქმის უცვლელი შინაარსით გადმოიცემა [2,70].

რა ხასიათის ანდაზები იღებენ სათავეს „მამათა შეგონებიდან"? ამის დასადგენად მათ წარმოვადგენთ წყაროდან შესაბამის ციტატებთან ერთად: „მამათა შეგონებანის" ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პოსტულატად ითვლება ბრძენი ჰილელის ფრაზა, რომელიც ანდაზის სა-

ხით არის გავრცელებული: “...אם אין אני לי מי לי” [8, გვ.3]. ანდაზა ქართულად შემდეგნაირად ითარგმნება: „თუ არა მე ჩემთვის, ვინ ჩემთვის”... იგი იმდენად პოპულარულია, რომ ხშირად საუნივერსიტეტო ან სხვა სასწავლო სახელმძღვანელოებშიც ვხვდებით. ამ ფრაზის სიბრძნეს რომ ჩავწვდეთ აუცილებლად უნდა განვიხილოთ იგი შესაბამის კონტექსტში (9, გვ.150,14):

- ... „თუ მე არა ჩემთვის, მაშ ვინ ჩემთვის”? და თუ მე მხოლოდ ჩემთვის, მაშინ ვინ ვარ მე? და თუ არა ახლა, მაშინ როდის? ამ პარაგრაფში ლაპარაკია იმაზე, რომ მოყვასი მოყვასისთვის უნდა იღვწოდეს მუდამ (ალეგორია შემდეგნაირად აიხსნება: თუ მე არ ვიზრუნებ საკუთარი თავის სრულყოფილებისათვის, სხვა არავინ იზამს ამას ჩემს ნაცვლად. და თუ მე დაკავებული ვარ მხოლოდ საკუთარი თავით, რად ვღირვარ?)

ანდაზა: „ים אין קמח אין תורה„

თარგმანი: „თუ არ არის ფქვილი, არ არის თორა”

ნაწყვეტი შესაბამისი პარაგრაფიდან (9, გვ.158 & 21): „...თუ არ არის ცოდნა, არ არის გაგება, თუ არ არის გაგება, არ არის ცოდნა, თუ არის ფქვილი (ანუ კვება), არის სწავლა და თუ არ არის სწავლა, არ არის ფქვილი” (ადამიანი, რომელიც მშიერია, არ არის განწყობილი სწავლისათვის და ასევე, თუ მატერიალურად უზრუნველყოფილი ადამიანი არ მიეცემა თორის შესწავლას, მისი ცხოვრება აზრს მოკლებულია).

ანდაზა: איזה עשיר? השמח בחלקו

თარგმანი: „ვინ არის მდიდარი? ის, ვინც მოხარულია თავისი წილით.”

შესაბამისი ნაწყვეტი წყაროდან (9, გვ. 159 &1): “...ვინ არის მდიდარი? ის ვინც მოხარულია თავისი წილით. როგორც იტყვიან, თუ იკვებები შენი ხელის შრომით, ბედნიერი ხარ შენ და სიკეთე გექნება...”

ანდაზა: אל תסתכל בקנקן א לא במה שיש בו

თარგმანი: „ნუ უცქერი დოქს არამედ იმას უცქირე, რაც მასშია. შესაბამისი პასაჟი წყაროდან (9, გვ.162 &27): „უცქირე არა დოქს, არამედ იმას, რაც მასშია. ხდება, რომ ახალი დოქი შევსებულია ძველით (ღვინით), ხოლო ძველში ახალიც კი არ არის.”

ანდაზა: לא הביישן למד ולא הקפדן מלמד

თარგმანი: „მორცხვი ვერ ისწავლის და პედანტი ვერ ასწავლის.” ნაწყვეტი შესაბამისი პარაგრაფიდან (9, გვ.152, &6): „უსწავლელს არ ეშინია ცოდვის, უმეცარი არის ღვთის მოსავი, მორცხვი ვერ ისწავ-

ლის და ზედმეტად მკაცრი ვერ ასწავლის და ის, ვინც ზედმეტად დაკავებულია საქმეებით, ვერ გახდება უფრო ჭკვიანი...''

ანდაზა: היה זנב לאריות ואל תהיה ראש לשועלים

თარგმანი: ,,იყავი კუდი ლომებისა და ნუ იქნები თავი მელიებისა''.

პარაგრაფი ,,მამათა სწავლანიდან'' (9, გვ. 161, &20): ,,პირველი მიესალმე ყველა ადამიანს. უკეთესია იყო კუდი (ანუ ბოლო) ლომებთან და არა თავი მელიებთან''(ალეგორიის აზრი ის არის, რომ ჯობს იყო უკანასკნელი ღირსეულ ადამიანებს შორის, რომელთაგან სიბრძნისა და სიმართლის მიღება შეიძლება, ვიდრე პირველი უღირსთა შორის).

ანდაზა: אל תדין את חברך עד שתגיע למקמו

სიტყვა-სიტყვით ასე ითარგმნება: ,,ნუ განსჯი შენს ამხანაგს, ვიდრე არ მიხვალ მის ადგილამდე.''

ნაწყვეტი შესაბამისი პარაგრაფიდან (9, გვ.152 &5): ,,ნუ განცალკევდები საზოგადოებისგან, ნუ ენდობი შენს თავს სიკვდილამდე, ნუ განსჯი შენს ამხანაგს, ვიდრე მის ადგილას არ აღმოჩნდები და ნუ იტყვი ისეთ რამეს, რომლის მოსმენა სხვებისთვის არ შეიძლება, რადგან ბოლოს და ბოლოს ყველაფერი მოსმენილი იქნება. და ნუ იტყვი, როცა მექნება დრო, მაშინ ვისწავლი. შეიძლება დრო აღარ იყოს'' (მორალია: ნუ იქნები ზედმეტად თვითდარწმუნებული და ნუ გაანდობ მეგობარს საიდუმლოს იმ იმედით, რომ სხვა ვერავინ გაიგებს. ის აუცილებლად გახმაურდება).

ანდაზა: אמור מעט ועשה הרבה

თარგმანი: ,,თქვი ცოტა და გააკეთე ბევრი''.

პარაგრაფი წყაროდან (9, გვ.150 &15): ,,გახადე შენი სწავლა (საქმიანობა) მუდმივი (ძირითადი). ილაპარაკე ცოტა და გააკეთე ბევრი. მიიღე ყველა ადამიანი გულთბილად.''

ანდაზა: היום קצר והמלאכה מרובה

თარგმანი: ,,დღე მოკლეა და საქმე მრავალი''

შესაბამისი პარაგრაფი (9, გვ. 154, &20): ,,დღე მოკლეა და საქმე ბევრი. არაბეჯით მომუშავეებს, რადგან გადასახადი მაღალია, პატრონი აჩქარებს''

ანდაზა: חכמים היזהרו בדבריכם [7].

თარგმანი: ,,ბრძენნო, გაფრთხილდით თქვენს სიტყვებში''. შესაბამისი პარაგრაფი (9, გვ.150,&11) ,,ბრძენნო, გაფრთხილდით თქვენს სიტყვებში, რათა არ დაიმსახუროთ (სასჯელი) გადასახლება და არ იყოთ განდევნილები ადგილებში, სადაც ცუდი წყალია და დალევენ თქვენს შემდგომი მოწაფეები მას და მოკვდებიან...'' (ალეგორიის აზრი

ისაა, რომ ბრძენი ხალხი უნდა მოერიდოს ისეთ ქადაგებას, რომელიც არასწორად შეიძლება იქნას გაგებული. მაშინ მათი მოწაფეები არასწორ გზას დაადგებიან და ეს ღმერთის სახელს შებღალავს).

ანდაზა:סיג לחוכמה -שתיקה

თარგმანი: „ზღუდე სიბრძნისა – სიჩუმეა''.

შესაბამისი პარაგრაფი (9, გვ.157, &17): „სიცილი და თავქარიანობა აჩვევს ხალხს გარყვნილებას. გადმოცემა (ზეპირი) ზღუდეა თორის, აღთქმა ზღუდეა თავშეკავების, ზღუდე სიბრძნისა – სიჩუმეა''.

ანდაზა: מרבה נכסים מרבה דאגה

თარგმანი: „მეტი ქონება – მეტი საზრუნავი''.

შესაბამისი პარაგრაფი (9, გვ.152,&8): „მეტი ხორცი-მეტი ლპობა, მეტი ქონება – მეტი საზრუნავი, მეტი ქალი – მეტი გრძნეულება, მეტი მონაქალი – მეტი გარყვნილება, მეტი მონა – მეტი ტაცება, მეტი სწავლა – მეტი ცხოვრება...'' და ასე შემდეგ.

ამრიგად, "მამათა შეგონებანი'' თემატურად მრავალფეროვანი და იდეური თვალსაზრისით საინტერესო კრებულია. სიმრავლით და პათეტიკით გამოირჩევა თორასთან და მის სწავლებასთან დაკავშირებული გამონათქვამები, სადაც აღიარებულია თორის უპირატესობა, მისი სწავლის აუცილებლობა სიბრძნის დაუფლებისა და ცოდვების აცილების მიზნით, რაც აახლოებს ადამიანებს ღმერთთან. განსაზღვრულია თორის სწავლის პირობები. ხაზგასმულია ის, რომ ღვთისმოშიშების გრძნობით თორის დაუფლება განარიდებს ადამიანს ყველა უბედურებისაგან, ვინაიდან ღმერთი სამართლიანია, ყველაფერს ხედავს, ყველაფერს შეაფასებს და ყველას თავისი მიეზღვება. ის, ვინც დიდ ყურადღებას უთმობს თორის შესწავლასა და მცნებების შესრულებას, თავისუფლდება ცხოვრებისეული სიძნელეებისაგან და მას შრომა სიკეთით აუნაზღაურდება.

თორის სწავლების თემას მჭიდროდ უკავშირდება ბრძენთა მიმართ გამოთქმული შეგონებანი, რომელთა ძირითადი მიზანია, შეახსენოს ბრძენებს, რაოდენ დიდი მისია აკისრიათ მათ. როგორი ფრთხილები უნდა იყვნენ ისინი ქადაგებისას, რათა მათი სიტყვები არასწორად არ იქნას გაგებული. ახსნა იმისა, თუ რა არის ნამდვილი სიბრძნე, შეგონებებში ზოგჯერ ალეგორიული ფორმით გადმოიცემა.

თორის სწავლების თემას ხშირად თან სდევს სამართალსა და სამართლიანობასთან დაკავშირებული გამონათქვამები. ძირითადი აზრი ის არის, რომ სამყარო სამ საფუძველზე დგას: ჭეშმარიტებაზე, მართლმსაჯულებასა და მშვიდობაზე. ზოგჯერ ქადაგებაში მითითებულია, თუ როგორ უნდა მოიქცე სასამართლოზე, როგორ უნდა დაიკითხოს მოწმეები და ა.შ. რაც მთავარია, არ უნდა განსაჯო ერთპიროვნულად, ვინაიდან ამის უფლება აქვს მხოლოდ ერთს (ღმერთს).

თორის სწავლას უკავშირდება მეგობრობის თემა. სწავლის დროს დიდი მნიშვნელობა აქვს, ვის შეარჩევ მეგობრად. ქადაგება გვეუბნება, რომ უნდა მოერიდო ცუდ მეზობელს, ხელისუფლებაში მყოფსა და არ უნდა იმეგობრო ცოდვილთან. ასევე, არ უნდა განსაჯო მეგობარი, ვიდრე საკუთარ თავს მის ადგილზე არ დააყენებ.

ზოგადად სწავლის მნიშვნელობასა და მოწაფის ტიპებს ეძღვნება რამდენიმე შეგონება. მხატვრულად არის გადმოცემული მოსაზრება იმის შესახებ, რომ სწავლა ახალგაზრდობაში სჯობია და არა სიბერეში, რომ ახალგაზრდა მასწავლებელზე უკეთესად – გამოცდილი, ხანდაზმული ასწავლის, თუმცა იქვე ამის საპირისპირო მოსაზრებაა გამოთქმული, რომლის მიხედვითაც, მნიშვნელობა არა აქვს იმას, როგორ გამოიყურება მასწავლებელი, არამედ იმას, თუ რა აქვს მას თავში. "შეგონებანში" ალეგორიულად არის დახასიათებული მოწაფის 4 ტიპი. ასევე, ადამიანის 4 ტიპიც – ხასიათის, ტემპერამენტისა და ქველმოქმედების გაცემის სხვადასხვანაირი უნარით. საინტერესო და სასარგებლო რჩევებია მოცემული ყველა სხვა ბრძნულ ქადაგებაში.

"მამათა შეგონებანის" თემატური მრავალფეროვნება ერთი იდეით არის განმსჭვალული: ადამიანებმა უნდა შეისმინონ ბრძენ მამათა ქადაგებანი თავიანთი ზნეობრივ-მორალური და ეთიკური ნორმების დასახვეწად და სულიერი სრულყოფის მისაღწევად.

ლიტერატურა:

1. გულედანი ლ., ებრაული ენის განვითარების მეორე პერიოდი – მიშნის ებრაული, "საზრისი", 2005 წ.
2. გულედანი ლ., "ებრაული ანდაზების ერთ-ერთი წყაროს – „მამათა სწავლანის" შესახებ, პერსპექტივა XXI, საქ. მეცნ. აკადემია, თბილისი, 2005
3. ზ. შაფთოშვილი, ებრაული სიბრძნე – მამათა შეგონებანი, ჟურნალი ებრაული სამყარო, №10
4. კ.წერეთელი, ბიბლიის ებრაული (გრამატიკა, ქრესტომათია, ლექსიკონი), თსუ, 2001 წ.
5. Еврейская энциклопедиа, т 11, с-Петербург
6. *Краткая Еврейская энциклопедиа, Иерушалим, Евр. ин-Т, 1992 г*
7. אמרות התנייך היפות, גיאזרהר, אליהו לארור נדפס בישראל, 1999.
8. ללמוד עברית ברמה ג מאיירה רום, רנה רפאסי 1989 .
9. סידור עברי-רוסי אמונה,שומרי אמונה 1996
10. "פרק' אבות", הוצאת ישיבה תשביר ברוקלין, תשנייה

რუსუდან მირცხულავა

სიმბოლოს „ნამდვილობა“ არტ-სესიაზე (არტ-თერაპიასა და ფსიქოლოგიურ არტ-თრეინინგში)

ხელოვნების სიმბოლური ენის აღმოცენებას მაგიასთან აკავშირებენ. გავრცელებული შეხედულებით, ნიღაბი, როგორც სამონადირეო მაგიის ატრიბუტი, ბუნების მიბაძვის, ბუნებათან გაიგივების სწრაფვას უკავშირდება; ირგებდა რა ნადირის ნიღაბს, მონადირე თავის მსხვერპლს და, გლობალურად, ბუნებას ერწყმოდა. ამ მისტიკურ იდენტიფიკაციას, სხვა მიზნებთან ერთად, სრულიად პრაგმატული საფუძველი ჰქონდა და მსხვერპლის სისხლის უფლების მოპოვებას, სისხლის „გამოთხოვას“ ითვალისწინებდა.

მაგრამ ნიღაბი არა მხოლოდ ბუნების მიბაძვის, არამედ ასევე, მისგან განცალკევების, მისი დაუფლების და, შესაბამისად, არაბუნებრივის, ხელოვნურის გამოხატულებადაც იქცა. ხელოვნებისმიერი რეალობა ბუნებრივი რეალობის ანტაგონისტად ჩამოყალიბდა. ეს ანტაგონიზმი, ტრადიციულად, რეალურისა და ფსევდო-რეალურის (მაგიურის ან წარმოსახულის) დაპირისპირებად აღიქმება, ხოლო ნიღაბი და, ზოგადად, სიმბოლო – როგორც ობიექტური რეალობის ვუალირების, შენიღბვისა და ილუზიებით თამაშის ინსტრუმენტი.

“რეალობის ვუალირების“ ცალსახა

მიდგომას საფუძველი ეცლება, თუკი გათვალისწინებით, რომ ნიღაბსა და სიმბოლოს პოლისემანტიკა, შინაარსობრივი სიღრმე ახასიათებს და რომ პირველყოფილი რიტუალებიც არა ერთმნიშვნელოვანი, არამედ მულტირაკურსულია. სიმბოლოსა და რიტუალის პოლიფუნქციურობა, მათ მიერ რელიგიური, იდეოლოგიური, სოციალური, ფსიქოლოგიური თუ სამედიცინო ფუნქციების გამთლიანება ფსევდო-რეალობის იდეას ეჭვის ქვეშ აყენებს და მას „ნიღბის უპირატესობის" იდეით ანაცვლებს; „ნამდვილობა" (აუთენტურობა) არა რეალურ (ჩვეულ და ყოველდღიურ) ობიექტთა შორის ვლინდება, არამედ მხოლოდ ხელოვნებისა და სიმბოლოთა „ი-რეალობაში".

ე.წ. ფსიქოლოგიური არტ-ტექნიკების (არტ-თერაპიის, არტ-რეინინგის) ფენომენი სიმბოლოს აუთენტურობის („ნამდვილობის") საკითს ახალ მნიშვნელობას ანიჭებს. ფსიქოლოგიური არტ-ტექნიკა სიმბოლოსა და ზოგადად, ხელოვნების ფუნქციებს პრაქტიკული და კერძოდ, ფსიქო-კორექციული მიზნებისთვის გამოიყენებს. შესაბამისად, ფსიქოთერაპიის ეს მიმდინარეობა სიმბოლოს „ნამდვილობაზე" დაკვირვებისა და მისი შესწავლის უნიკალურ შესაძლებლობას იძლევა. განსაკუთრებით საინტერესოა, ამ მხრივ, არტ-სესიის (არტ-თერაპიის, არტ-თრეინინგის) ფარგლებში მიმდინარე კომუნიკაციის საკითხი; არტ-სესია მხატვრული ნიშნებით კომუნიკაციაა და მისი თერაპიული ეფექტი ბევრადაა დამოკიდებული მის პროცესში „გამდინარე" კომუნიკაციური არხებისა და დამყარებული სოციალური კავშირების აუთენტურობაზე. ჯ. მორენომ თავის მეთოდს, თანამედროვე არტ-თერაპიული არსენალის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მონაპოვარს, „ფსიქოდრამას" (ან „შექსპირისეულ ფსიქიატრიას") შეხვედრა უწოდა და ამით მეთოდის სწორედ სოციალურ ფუნქციას გაუსვა ხაზი. ფსიქოდრამის ე.წ. ტრიადულ სისტემაში (სოციომეტრია, ფსიქოდრამა, ჯგუფური თერაპია) გამორჩეული მნიშვნელობა ენიჭება თერაპიული ჯგუფის სოციალური კავშირების გამოვლენას, მათ შესწავლას და მართვას (ან მათზე კონტროლს) როგორც დიაგნოსტიკური, ასევე თერაპიული თვალსაზრისითაც. ფსიქოდრამა, როგორც შეხვედრა, ადამიანებს შორის „ნამდვილი კომუნიკაციის" არენაა, სადაც სიმბოლო და ნიღაბი არა შენიღბვას, არამედ შინაგანისა და ფარულის გარეთ გამოტანას, ობიექტურ რეალობაზე პროეცირებასა და მის გაზიარებას (არ არის შემთხვევითი, რომ ფსიქოდრამის ფინალურ ეტაპს „გაზიარება" shering ეწოდება) ემსახურება. შეიძლება ითქვას, რომ ფსიქოდრამა (და საზოგადოდ, არტ-თერაპია) ხელოვნების სოციალური ფუნქციის ერთგვარი ჰიპერბოლაა.

რა განიხილება მხატვრულ ნიშნად ან სიმბოლოდ არტ-სესიის მანძილზე? – პრაქტიკულად, ყველაფერი. კერძოდ, 1. წარმოდგენილი

სივრცე; ის, თუ სად ვითარდება მხატვრული მოქმედება და სად იქმნება მხატვრული პროდუქტი (ოთახი, დარბაზი, ეზო, ბაღი, ქუჩა), 2. მონაწილენი (კერძო პარტიციპანტი, მთლიანად ჯგუფი, ფსიქოთერაპევტი, თრეინერი), 3. ქმედება – რას სახის, როგორ აქტივობას (ზოგადად) და მხატვრულ აქტივობას (კონკრეტულად) აქვს ადგილი, 4. ურთიერთქმედება – რა სახის სოციალური მიმართებები ვლინდება ჯგუფის წევრებსა და ფსიქოთერაპევტს (თრეინერს) შორის.

არტ-სესიის პროცესში სიმბოლური ტექსტის სახით გაიგება არა მხოლოდ მხატვრული პროდუქტი (ნახატი, ინსტალაცია, დრამატული კომპოზიცია და სხვ.), არამედ, ასევე, მხატვრული აქტივობა (ხატვის პროცესი, ინსტალაციის დამზადების პროცესი, დრამატული მოქმედება და სხვ.), საზოგადოდ აქტივობის ნებისმიერი ფორმა (როგორ მოძრაობენ და ურთიერთქმედებენ ჯგუფის წევრები სესიის პროცესში, მხატვრული აქტივობისგან დამოუკიდებლად) და მთლიანი არტ-სესიაც. (როგორ მიმდინარეობს სესია და რა სპეციფიკა გამოარჩევს მას). მაგალითად, სემიონია არა მხოლოდ ნახატი, არამედ ხატვის პროცესი, პარტიციპანტის მთლიანი მოქმედება და ხატვითი-სესია. ასევე, სემიონია არა მხოლოდ შესრულებული როლი, არამედ ასევე, მისი შესრულების ფორმა, პარტიციპანტის მოქმედება სესიის განმავლობაში და მთლიანი დრამა-სესიაც.

მაგალითი: ჯგუფისა და არტ-სესიისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამოსახატად პარტიციპანტი სკამებისგან „კედელს“ აღმართავს, იატაკზე ჯდება „კედლის“ მიღმა და თავს მუხლებში ჩარგავს. ნიშნის ფუნქციას იძენს არა მხოლოდ პარტიციპანტის პოზა თუ „კედელი“, არამედ მთლიანად სესიის სივრცეც და ჯგუფის წევრებისა და ფსიქოთერაპევტის (თრეინერის) უკუკავშირიც. მხატვრულ სიმბოლოს ქმნის ჯგუფის ურთიერთქმედება, რომელშიც განმსაზღვრელ ფუნქციას პარტიციპანტის პოზა და „კედელი“ ასრულებს; ეს ერთგვარი „ჩამრთავი მექანიზმებია“, სტიმულატორები, რომლებსაც მოქმედებაში მოჰყავთ ჯგუფი და სესია.

ფსიქოლოგიური არტ-ტექნიკა მხატვრული ნიშნებით მანიპულირებას და უფრო კონკრეტულად, სიმბოლოებით კომუნიკაციას ეფუძნება; აქ იგულისხმება თვითკომუნიკაცია, ასევე, ჯგუფის წევრებთან, ფსიქოთერაპევტთან და ზოგადად, გარემოსთან კომუნიკაცია. არტ-სესიის მონაწილე „პირდაპირ“ არ ამხელს სათქმელს (საკუთარ განცდას, შეხედულებას, დამოკიდებულებას) და მას სიმბოლოს სახით წარმოადგენს.

ვერბალიზებას არტ-სესიის ბოლო საფეხურებზე მიმართავენ; მას შემდეგ, რაც უკვე შეიქმნება მხატვრული პროდუქტი და განხორციელდება მხატვრული ქმედება. ვერბალიზება შემოქმედებითი პროცესისა და

მისი „პროდუქტის“ ობიექტივირებას, სახელდებასა და კატეგორიზებას ახდენს. ვერბალიზება და, მასთან დაკავშირებული, ინტერპრეტაცია კომუნიკაციისა და თვითკომუნიკაციის პროცესებშია ჩართული. სიმბოლოსათვის მნიშვნელობის მინიჭებას, პარტიციპანტი ჯგუფსა და საკუთარ თავთან აქტიური და ზოგჯერ მტკივნეული კომუნიკაციის საფუძველზე ახდენს.

არტ-სესიაზე განხორციელებული სიმბოლიზების 4 მაგალითი:

მაგალითი 1: ზერკა მორენოს ცნობილ ფსიქოდრამატულ სესიაზე პარტიციპანტი (პროტაგონისტი-მთავარი მოქმედი პირი) საკუთარი ბავშვობისადმი დამოკიდებულებას თეატრალიზებული სცენის საშუალებით გაითამაშებს (სპონტანურად, თავისუფალი იმპროვიზებით); „პატარა-მე“ და „დიდი-მე“ ავტომანქანაში სხედან და დავობენ, თუ რომელი მათგანი მიუჯდება საჭეს და რომელი ივალდებულებს მანქანის წაყვანას. სცენა ავტომანქანაში სიმბოლოა, რომელიც პარტიციპანტის საკუთარი ბავშვობისადმი ან ბავშვის როლისადმი დამოკიდებულებას ნიღბავს და იმავდროულად, ასახავს. უფრო მეტიც, სცენა მანქანაში ასახავს (და ნიღბავს) საზოგადოდ, აქტუალურ მე-კონცეპციას, მისი სამომავლო ცვლილებისა თუ პარტიციპანტის პიროვნული ზრდის პერსპექტივასაც. ვინ დაიკავებს ადგილს საჭესთან („დიდი“ თუ „პატარა“ მე), როგორ მოხდება მათ შორის შეთანხმება, რა სახის რეაგირებას მოახდენს პარტიციპანტი უკვე შესრულებული სცენის მიმართ - ეს ყოველივე სემიონია, რომლის „ამოკითხვის“ პროცესში მონაწილეობას პარტიციპანტთან ერთად მთელი ჯგუფი და ფსიქოთრაპევტიც (როგორც ჯგუფის წევრი) იღებენ. სიმბოლოს წაკითხვისას ჯგუფი და ფსიქოთერაპევტი შესაძლოა „შეტევაზეც“ გადავიდნენ (მორენოს პერიფრაზირებით, დუელში გამოიწვიონ პარტიციპანტი), რათა მან გულახდილად (უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ თავთან გულახდილად) შეძლოს სიმბოლოს დევუალიზიება და ამით თერაპიული ეფექტის მიღება.

მაგალითი 2: სოციომეტრული სავარჯიშოს მონაწილენი მათი ნება-სურვილით სხვადასხვა ცხოველებს გაითამაშებენ. არჩეული როლი (ცხოველის გათამაშება) სიმბოლოა, რომელიც სესიის მონაწილეთა სოციალურ როლებსა და სოციალურ მიმართებებს ერთდროულად ნიღბავს და ასახავს. მაგალითად, ლომის, კურდღლის, ბუს, თუთიყუშის, თაგვის და ა.შ. როლები მნიშვნელოვან ფსიქო-სოციალურ ინფორმაციას ატარებენ. სიმბოლოთა ინტერპრეტაციის ეტაპზე არტ-სესიის მონაწილენი მსჯელობენ, თუ კონკრეტულად რას შეიძლება გულისხმობდეს მათ მიერ შერჩეული როლი და მისი შესრულების მანერა. მაგალითად: რატომ აირჩია პარტიციპანტმა ლომის როლი, რატომ ცდილობდა სესიის სივრცეში ცენტრალური ადგილის დაკავებას, რატომ მიმართავდა

მხოლოდ მგლის როლის შემსრულებელს და რატომ ცდილობდა ჯგუფზე ზემოქმედებას მგლის როლის შემსრულებლის დახმარებით?

მაგალითი 3: პარტიციპანტი თვითპრეზენტაციას ახდენს შერჩეული ან მის მიერ შექმნილი მუსიკალური კომპოზიციის (ერთი ნოტის, რამდენიმე ნოტის ან შედარებით რთული მუსიკალური ჩანახატის) საშუალებით. მუსიკალური კომპოზიცია პიროვნების სიმბოლური გამოხატულებაა; ის ერთდროულად პიროვნების (და არა მხოლოდ მისი აქტუალური ემოციური ფონის) გამხელაა და, ამავე დროს, თავის არიდება პირდაპირი გამხელისგან. მნიშვნელობას იძენს ის, თუ თვითპრეზენტაციისას რომელი მუსიკალური ინსტრუმენტი შეირჩა, რა მელოდია შესრულდა და რა რიტმსა თუ ტემპში.

მაგალითი 4: სახვითი არტ-სესიის მონაწილენი თავისუფალი არჩევანით, ფერებისა და ფორმების მანიპულირებით ანტაგონისტურ კომპოზიციებს („დღე“ და“ ღამე“) ქმნიან. სახვითი კომპოზიციები („დღე“ და „ღამე“) სიმბოლოებია, რომლებითაც პარტიციპანტთა დამოკიდებულება (მათი განწყობები, განცდები, შეხედულებები) თითქმის ნებისმიერი ანტაგონისტური წყვილების (სიცოცხლე-სიკვდილი, სიკეთე-ბოროტება, სილამაზე-სიმახინჯე და სხვ.) მიმართ გამოიხატება და, ამავე დროს, ინიღბება.

კონკრეტულად რას უნდა გულისხმობდეს ფსიქოლოგიურ არტ-ტექნიკებში სიმბოლოს აუთენტურობა? მის განცდასთან (და საერთოდ, ფსიქიკურ შინაარსებთან) მიმართება-კავშირს თუ მის ექსპრესიულ, სოციალურ, კოგნიტურ და თერაპიულ პოტენციალს? ალბათ, ყველაფერს ერთად.

სიმბოლოს ზემოქმედებაში (ანუ მის აუთენტურობაში) განმსაზღვრელ როლს სიმბოლოს მიერ შენიღბვა-ასახვის ანტაგონისტური წყვილის გამთლიანება (ერთგვარი „ასახვა- შენიღბვით“) უნდა ასრულებდეს. სიმბოლო-პარადოქსი სხვა შინაარსებსაც დიალექტიკურად ამთლიანებს. მ.ანდერსონ-უორენი და რ. გრეინჯერი (დრამა-თერაპიაში მომუშავე ავტორები) ნიღბისა და დრამის პარადოქსზე მსჯელობისას მათ სტრუქტურაში ისეთ წინააღმდეგობებს ასახელებენ, როგორებიცაა თვითასახვისა და „შეუმჩნევლად დარჩენის“, ინდივიდუალობისა და მასაში აღრევის, მძაფრი განცდებისა და უსაფრთხოების, ახალი გამოცდილების მიღებისა და სიახლისგან განრიდების მოთხოვნილებები. ეს ჩამონათვალი სიმბოლოს, როგორც „განზოგადებულ ნიღაბსაც“, უნდა მიეწეროს. ნიღბის-სიმბოლოს მაინტეგრირებელი, გამამთლიანებელი პოტენციალი ფსიქოლოგიურ არტ-ტექნიკებში თერაპიული ზემოქმედების სახით ვლინდება.

სიმბოლო-პარადოქსი არა მხოლოდ დუალურია, არამედ პოლისე-

მანტურიც; მნიშვნელობათა გარკვეული ფიქსირებული ჩამონათვალის მიუხედავად (რომელიც თვალსაჩინოდ არის ხოლმე წარმოდგენილი სიმბოლოთა ლექსიკონებში), სიმბოლოს მახასიათებელია შინაარსობრივი სიღრმე და დიალექტიკური მთლიანობა. ასე მაგალითად, ცეცხლის სიმბოლოში გამთლიანებულია დაპირისპირებული წყვილები: სიცოცხლე-სიკვდილი, შენება- ნგრევა, სიყვარული- მრისხანება, უცოდველობა- ცოდვა, სიწმინდე-ვნება. ანტაგონისტების ამ ჩამონათვალის გაგრძელება „თითქმის უსასრულოდაა" შესაძლებელი. ფსიქოლოგიური არტ-ტექნიკა (არტ-თერაპია, არტ-თრეინინგი) ცდილობს გამოიყენოს სიმბოლოს დიალექტიკა შინაგანი თუ გარეგანი კონფლიქტების გადაწყვეტისა და წინააღმდეგობრივ, კონფლიქტურ ფსიქიკურ შინაარსებზე (როგორიცაა დაპირისპირებული განცდები, აზრები, ამბივალენტური ემოციები, ე.წ. კოგნიტური დისონანსი) მუშაობის პროცესში.

სიმბოლოს მრავალმნიშვნელოვნება ინტეგრაციულსა (სოციალური მთლიანობის) და თვით-ინტეგრაციულ (ფსიქოლოგიური მთლიანობის) პროცესებს აღძრავს, ხელს უწყობს ფსიქოლოგიური თუ სოციალური შინაარსებისადმი მულტირაკურსული (რელატივისტური, „შემწყნარებელი") მიდგომის ჩამოყალიბებას. ფსიქოთერაპიულ ჯგუფში „სიმბოლოზე მუშაობა" (მისი ქმნა და გაგება) ტოლერანტობის (როგორც სხვა ადამიანებისადმი, ასევე საკუთარი თავისადმი) სტიმულად იქცევა; მრავალმნიშვნელოვანი სიმბოლო განსხვავებული შეხედულებების (აზრებისა თუ გრძნობების) გაზიარება – მიღებას ოპტიმალურ პირობებს უქმნის. სიმბოლოსა და არქეტიპების ძირეულ მახასიათებელთა შორის კარლ იუნგი მათ თერაპიულ პოტენციალს ასახელებდა; კოლექტიური არაცნობიერის იდეამ, რომელშიც ენერგეტიკული მუხტის შემცველი არქეტიპები და პოლისემანტური სიმბოლოები იგულისხმება, კ. იუნგი „ლოგიკურად" მიიყვანა არტ-თერაპიამდე.

ფსიქოლოგიური არტ-ტექნიკების ზემოქმედებაში გამოყოფენ გრძნობად, აზრობრივ და სოციალურ კომპონენტებს. ეს სამი კომპონენტი, ერთის მხრივ, არტ-ტექნიკის „იარაღია"; ფსიქოლოგიური არტ-ტექნიკა ზემოქმედებს გრძნობით, აზრითა და სოციალური მიმართებებით. აქტიური სოციალური ურთიერთქმედების პროცესში ის ახდენს გრძნობებისა და იდეების სტიმულირებას. ამავე დროს, აღნიშნული კომპონენტები არტ-ტექნიკის ზემოქმედების შედეგშიც ამოიცნობა; თერაპიულ ეფექტს ის გრძნობად, აზრობრივ და სოციალურ სფეროებში ცვლილებების სტიმულირებით ახდენს. სხვა ფსიქოთერაპიული მიმდინარეობებისგან განსხვავებით, ფსიქოლოგიური არტ-ტექნიკა აღნიშნულ სამსახოვან შედეგს საკუთრივ სიმბოლოთა, მხატვრულ ნიშანთა რესურსით აღწევს.

სიმბოლური ქმედებების (და კერძოდ, რიტუალების, ცერემონიების) შესრულებას არტ-სესიის ჯერ კიდევ საწყის („მოთელვით“, მორენოს ტერმინოლოგიით – „შეხურების“ warming-up) ეტაპზე ენიჭება დიდი მნიშვნელობა. მათი მიზანია ნდობისა და თანაგრძნობის ატმოსფეროს ჩამოყალიბება, ემპათიური პროცესების სტიმულირება, ხელისშემშლელი დაცვითი მექანიზმების მოხსნა და მხატვრული აქტივობისადმი მზაობის ფორმირება. ჯგუფის ფსიქო-სოციალური მომზადების უმნიშვნელოვანესი (და ალბათ, განმსაზღვრელი) კომპონენტია იმ მხატვრული გარემოს ან, უფრო სწორად, გარემოსადმი „მხატვრული დამოკიდებულების“ სტიმულირება, რომელშიც ნებისმიერი ფაქტი და მოვლენა სიმბოლურ დატვირთვას შეიძენს. მოთელვით ეტაპზე ფორმირებულ მხატვრულ განწყობას ან „თამაშის ნებას“ ჯ. მორენომ ხატოვნად „მაგიური ვითომ“ უწოდა.

არტ-სესიის მოთელვით ეტაპის რიტუალებია: წრეში ხელჩაკიდებით ტრიალი, ფიცის დადება, მისალმება, „პრობლემებისგან გათავისუფლება“, „ბავშვობაში დაბრუნება“ და სხვ. თითოეული ეს ქმედება სიმბოლურ დატვირთვას იძენს მაშინაც კი, როდესაც პარტიციპანტები მისი მნიშვნელობის ობიექტივირებას არ ან ვერ ახერხებენ. მაგალითად, წრიული ტრიალი და წრის სიმბოლიკა მაშინაც უწყობს ხელს ჯგუფის წევრების გამთლიანება-გაერთიანებას, როდესაც მისი შესაბამისი ინტერპრეტირება არ ხდება. ფერხული (წრეში ცეკვა), როგორც სიმბოლო, მოქმედების პროცესში ან მოქმედების საშუალებით ზემოქმედებს; ამთლიანებს ჯგუფს და მას ერთობლივი მხატვრული აქტივობისთვის ამზადებს. ასევე, აუცილებლად მიიჩნევა შესაბამისი სიმბოლური ქმედებების („დამშვიდობების რიტუალების“) შესრულება არტ-სესიის ფინალურ ეტაპზეც. ამ დასკვნით ცერემონიას ჯ. მორენოს სკოლაში „თერაპიული სიყვარულის რიტუალი“ ეწოდება.

თამაშის გარემო (საგულისხმოა, რომ არტ-სესიას ზოგჯერ იწყებენ მოწოდებით: “მოდი, ვითამაშოთ!“) პარტიციპანტისა და მთელი ჯგუფის „დაცულობის“ გარანტად იქცევა; რეალობა-ირეალობის ზღვარზე მომდინარე მოქმედება („მაგიური ვითომ“), სიმბოლოთა მიერი შენიღბვა-ასახვა და თავისუფალი თამაშის ატმოსფერო ფსიქოთერაპიულ პროცესს ერთგვარად უმტკივნეულოს ხდის. სავსებით სერიოზული და, უფრო მეტიც, მტკივნეული მოვლენები, ჯ. მორენოს სიტყვებით, „წარმოსახვის დამცავ ველში ექცევიან“ და ამით პათოგენური ზემოქმედების უნარს კარგავენ. ამ ველში მიმდინარე სიმბოლოებით კომუნიკაცია კონკრეტულს, პირადულსა და კერძო პიროვნულს სცილდება; ის ტოვებს ორ (ან მეტ) რეალურ ინდივიდს შორის რეალური სივრცით-დროითი კავშირის ვიწრო ფარგლებს და ზოგად, უნივერსალურ, სხვა

სიტყვებით, სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. კომუნიკაციური არხის ეს ზოგადობა სულაც არ გულისხმობს ემოციურ სიმშრალეს; პირიქით, მხატვრული ნიშანი კომუნიკაციას აფექტურად მუხტავს და კომუნიკანტებს აფექტური, ემოციურად დამუხტული კრეაციის პროცესში რთავს.

სიმბოლოს პოლისემანტიკას ისეთი თვისებები უკავშირდება, როგორებიცაა დინამიკურობა და მუდმივი ქმნადობა. სიმბოლოს ღიაობა-გახსნილობა ან „კომუნიკაბელობა" მისი შემოქმედებითი მანიპულირებისა და თავისუფალი ინტერპრეტირების შეუზღუდავ შესაძლებლობებს იძლევა. ანალიზური ფსიქოლოგიის მიხედვით, სიმბოლო ენერგიის წყაროა და ფსიქიკური დინამიკის (აქტივობის, ქმნადობის) სტიმულატორი. ეს თავისუფლება (როგორც ქმედითი, ასევე განცდისეული) არტ-სესიაზე სიმბოლოთა შექმნისა და ინტერპრეტაციის პროცესებს თამაშის სახეს ანიჭებს, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს ანალოგიას მხატვრულ სტუდიასთან.

სიმბოლოს თერაპიულ ეფექტში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ პროექცია-ობიექტივაციის პროცესებსაც. სიმბოლო დისტანცირებული, „გარეთ გატანილი" ფსიქო-სოციალური შინაარსია. შესაბამისად, ის ფსიქიკურ და სოციალურ შინაარსებზე გარედან დაკვირვების, მათი შესწავლის, კორექციისა და მართვის საშუალებას იძლევა. ე.წ. პროექციული ნახატისმიერი ტესტები (ჰ. რორშახის „მელნის ლაქის მეთოდი", გ. რიდის „თავისუფალი ნახატის ტესტი", ა. ვენგერის „ნახატისმიერი ტესტები" და სხვ.) სწორედ აღნიშნულ კანონზომიერებას ეფუძნება. ამ ტესტებში ნახატი პროეცირებული ან მასზე გადატანილი და ასახული ფსიქიკური შინაარსის (განცდის, მიდრეკილების, განწყობის და სხვ.) სახით გაიგება. სწორედ ამიტომ ენიჭება პროექციულ ნახატისმიერ ტესტებს დიაგნოსტიკური მნიშვნელობა.

მხატვრული ნიშნებით ეფექტური მანიპულაციისა და მათი ზემოქმედების გაზრდის მიზნით ფსიქოლოგიური არტ-ტექნიკა სახვითი, დრამატული და მუსიკალური ხელოვნების მრავალფეროვან შესაძლებლობებს მიმართავს. თანამედროვე არტ-თერაპიასა და არტ-თრეინინგში უკვე ტრადიციული მეთოდების გვერდით (როგორებიცაა ფსიქოდრამა, სოციოდრამა, ფორუმ-თეატრი, მუსიკო-თერაპია, ხატვით-თერაპია) შედარებით ახალი მეთოდებიც გამოიყენება ; ასეთია ინსტალაცია-თერაპია, პანტომიმა-თერაპია, პერფორმანს-თერაპია, თოჯინებით-თერაპია, ზღაპრით-თერაპია, სიმბოლო-თერაპია და მითოდრამა. მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში, არტ-სესიის პრინციპები და მექანიზმი უცვლელი რჩება. ნებისმიერ შემთხვევაში ფსიქოლოგიური არტ-ტექნიკა სიმბოლოთა კოდირება-დეკოდირების პროცესებს ან სემიოსისს ეფუძნება.

არტ-ტექნიკებში სიმბოლოთა კოდირება-დეკოდირება სოციალურ,

ექსპრესიულ, ინტელექტუალურ ფუნქციებს ატარებს. ფუნქციების განხორციელება მათ ეფექტურ ურთიერთკავშირზეა დამოკიდებული. ფუნქციათა ამ სისტემაში გამორჩეული მნიშვნელობა სოციალურ, კომუნიკაციურ ფუნქციას უნდა მიენიჭოს. ჯ. მორენოს ცნობილი, ლაკონიური გამონათქვამით, „ფსიქოდრამა შეხვედრაა!“ ის ორი ადამიანის, ადამიანთა ჯგუფის და, ასევე, საკუთარ თავთან შეხვედრაა! შეიძლება ითქვას, რომ საზოგადოდ, ფსიქოლოგიური არტ-სესიის პროცესში სწორედ კომუნიკაციურ არხებშია „ჩანერგილი“ აღნიშნული მეთოდის ექსპრესიულ-აფექტური და კოგნიტურ-შემეცნებითი ფუნქციები; კომუნიკაცია კოგნიტურ და აფექტურ ფუნქციებსაც მოიცავს. უმბერტო ეკოს პერიფრაზირებით: „მხატვრული ფენომენი კომუნიკანტია!“ თვით მხატვრული ექსპრესიის, მხატვრული ნიშნებით თვითგამოხატვის ფუნქციაც სოციალურ დატვირთვას ატარებს; ის გაიგება, როგორც კომუნიკაცია საკუთარ თავთან.

ფსიქოლოგიურ არტ-ტექნიკებში (არტ-თერაპიასა და არტ- თრეინინგში) ნიღბის-სიმბოლოს აუთენტურობა („ნამდვილობა“) ამ მეთოდების ფუნქციებსა და შედეგში ვლინდება; სიმბოლოთა კოდირება-დეკოდირების გზით მიღწეული თერაპიული ეფექტი ემოციური, კოგნიტური და სოციალური აპექტების რეგულირებას ეფუძნება. ასპექტთა ამ ტრიადაში გამორჩეული მნიშვნელობა მხატვრულ კომუნიკაციას უნდა მიენიჭოს, რადგანაც სწორედ ის ქმნის საფუძველს სხვა (ექსპრესიული თუ კოგნიტური) ასპექტების აქტივაციისთვის.

ფსიქოლოგიური არტ-ტექნიკა და მისი ეფექტურობა ემპირიული არგუმენტია იმ პოზიციის სასარგებლოდ, რომლის მიხედვითაც ხელოვნება ჭეშმარიტი კომუნიკაციაა! არტ-თერაპიასა და არტ-თრეინინგში სიმბოლო-ნიღაბი არა თუ ნიღბავს რეალობას (კერძოდ, რეალურ ფსიქო-სოციალურ მოვლენებს) და ამახინჯებს რეალურ სოციალურ მიმართებებს, არამედ პირიქით, ქმნის ოპტიმალურ პირობებს მათი გამოვლენისა და რეალიზებისათვის. ილუზიებით თამაში ილუზიებისგან გათავისუფლების ან ილუზიათა რეალობად ქცევის მისტერიად იქცევა.

დალი ბახტაძე

გერმანული და ქართული კულტურის სემიოტიკა ხატოვანი აზროვნების ენობრივ სუბსისტემებში

1. შესავალი. როგორც ცნობილია, სემიოტიკას, როგორც ფილოსოფიის შემეცნებითი თეორიის ნაწილს, ყოველგვარი სახის ნიშანი აინტერესებს. ეს არის ზოგადი თეორია ნიშნის არსზე, წარმოშობაზე (სემიოზისი) და გამოყენებაზე.

სემიოტიკურ ფრაზეოლოგიას ორი ამოცანა აქვს გადასაჭრელი:

1) ბუნებრივი ენის განვითარების პროცესში კოგნიტიური მოდელების გამოკვლევა;

2) იმ მოდიფიკაციების (სემანტიკური გარდასახვების) კვლევა, რომელშიც ხდება ფრაზეოლოგიზაციის კატეგორიების, ნიშან-თვისებების რეალიზება. ეს მოდიფიკაციები გვაძლევენ იდიომატურ, იმავე ფიგურალურ / მეტაფორულ / გადატანით / იკონურ / ხატოვან მნიშვნელობას (Donalies 2009:19). როგორც ვხედავთ, ნაკლებად გვაქვს საუბარი ფრაზეოლოგიზმის, როგორც სემიოტიკური ნიშნის კვლევაზე. სადავო არ არის, რომ იდიომატიკის კოგნიტიური კვლევა საშურია, რადგან იგი საშუალებას იძლევა მივუახლოვდეთ და ავსხნათ ფრაზეოლოგიზმების ენაში ფუნქციონირების ბუნებრივი, რეალური პროცესები. თუ აქამდე არსებული ფრაზეოლოგია და იდიომატიკა აღწერით-მარე-

გისტრირებელი დისციპლინა იყო, ახლა იგი სემანტიკური პროცესების სიღრმისეული მექანიზმების ამხსნელ დისციპლინად იქცა[1]. სახეზეა ლინგვისტური და კოგნიტიურ-გნოსეოლოგიური დონეების ურთიერთმიმართება.

2. ფრაზეოლოგიური ნიშანი. ფრაზეოლოგიური ნიშანი ორმაგი ნომინაციის მქონეა. ფრაზეოლოგიზაციაში ეს პროცესი გამორჩეულია:

ა) ფრაზეოლოგიური ნიშანი, როგორც ენობრივი ინვენტარი, ობიექტად იღებს არა საგანს, არამედ სიტუაციას, საქმის ვითარებას, რომლის იკონურობა – ხატი კონკრეტული სიტუაციის ნომინაციაა, ხოლო ინტერპრეტანტი, ანუ ნიშნის გაგება (სემიოზისი) – რემული დანიშნულებისაა, ჩვენს შემთხვევაში – ფრაზეოლოგიური პრედიკაციის მატარებელი.

ბ) ფრაზეოლოგიზმში ენობრივი ნიშანია არა სიტყვა, არამედ სიტყვათა კომპლექსი. იგი მიემართება არა საგანთან, არამედ სიტუაციას, საქმის ვითარებას (პირველადი ნომინაცია, დენოტატი). ამ დენოტატს თან ახლავს კოგნიტიური პროცესები, რომლებიც განაპირობებენ სიტუაციის სიმბოლური მონაცემების აბსტრაგირებას, ფრაზეოლოგიურ ნიშნად გარდასახვას. ნიშანი შეიძლება იყოს მოტივირებული ან ზოგჯერ არამოტივირებული (მეორადი ნომინაცია). პირველი ინტერპრეტანტი, როგორც ნიშანი, მეორე ნიშნის სემიოზისის საფუძველია. ეს მეორე ნიშანი (ინტერპრეტანტი) გამორჩეულია მეტაფორულ კოგნიტური პროცესებითა და სიმბოლური მოტივაციით. ეს არის ფრაზეოლოგიზმის სემიოტიკური ნიშანი. როგორც თვალნათელია, ეს არ არის სემიოტიკაში მიღებული ფილოსოფიური კატეგორიების (ენობრივი შესაძლებლობების, სინამდვილისა და გონის – Möglichkeit, Wirklichkeit, Vernunft) უბრალო ურთიერთმიმართება. იდიომატიკასა და იდიომატიკით წარმართულ კომუნიკაციაში პროცესები რთული და კომპლექსურია: საკუთრივ შიდაენობრივ პროცესებთან ერთად თავმოყრილია გარეენობრივი – ხატის განმაპირობებელი – ჯერ ერთი, ცნებით – სემანტიკური და აზროვნებითი პროცესები და მეორეც, რაც მთავარია, სო-

---

[1] ბაბენკოს ფრაზეოლოგზმების სიღრმისეული პროცესების ახსნისათვის ასეთი მაგალითი მოჰყავს: ფრაზეოლოგიზმის „Tote Hose“ ხატია „მკვდარი შარვალი“, მაგრამ ნიშნავს „საშინელ მომაბეზრებელ მოწყენილობას“. ეს სახელი დაირქვა გერმანულმა მოდურმა პოპ-ჯგუფმა. რუსეთში გასტროლებისას რუსულმა პრესამ სახელწოდება პირდაპირ თარგმნა: „Мертвые штаны“. დაიკარგა ფრაზეოლოგიური მეტაფორა, გვერდზე დარჩა იდიომატურობა (Бабенко 2000: ВЯ №1)

ციალური გარემო. ამრიგად, მოცემულია შიდაენობრივი სისტემის, გარეენობრივი ფაქტორებისა და აზროვნებითი/გონისმიერი პროცესების სუბსტრატი (Denksubtrat) (Dobrovolskij 1988: 25-28), რაც გვაძლევს სრულყოფილ ფრაზეოლოგიურ ნიშანს, ენობრივი სურათებით ჩამოყალიბებულს. ეს ფრაზეოლოგიზმის შიდა ფორმაა, იგი ყოველთვის აისახება აქტუალურ მნიშვნელობაზე, მაგრამ აქტუალური მნიშვნელობის ყველა თავისებურება როდია განპირობებული ფრაზეოლოგიზმის შიდა ფორმით (Филипенко 2007: 82-94).

გ) ფრაზეოლოგიურ ნიშანს მსჭვალავს კულტურის ფენომენი. მე-20 საუკუნის 70-იანი წლებიდან სემიოტიკური ნიშნის ყველა თავისებურებამ თავი მოიყარა კომუნიკაციის თეორიაში ტერმინით Kode. სოსიურის მიმდევრები ნიშანს აანალიზებენ კონოტაციურად და ტექსტობრივად გაფართოებულად (Metzler Lexikon Sprache 2000: 625).

3. ხატოვანი/მეტაფორული აზროვნების ენობრივ სისტემაში (ფრაზეოლოგიაში) გადმოცემული კულტურის სემიოტიკა

ფრაზეოლოგიზაციის პროცესი, ანუ ფრაზეოლოგიზმის სემიოტიკურ ნიშნად ქცევის მექანიზმები ყველა ენისათვის უნივერსალურია. მაშ რა განაპირობებს ამ მრავალკომპონენტიან გამონათქვამში კულტურის სემიოტიკას?

– ხატისათვის შერჩეული სიმბოლო. იგი ინფორმაციის ჩამოყალიბების პროცესში ზოგადსაკაცობრიო პრინციპებთან ერთად ყოველი ენის ტიპოლოგიურ და კულტურულ თავისებურებებს ასახავს, არა მნიშვნელობის ჩვენებით, როგორც ასეთი, არამედ იმ მექანიზმებით, რომლებიც მნიშვნელობის მანიფესტაციას ახდენენ, კერძოდ იკონურობისა და სიმბოლურობის სინთეზით. ეს ფრაზეოლოგიზმის შიდა ფორმაა. რა იგულისხმება იკონურობისა და სიმბოლურობის სინთეზში?

– ფრაზეოლოგიზმში ხატი და სიმბოლო ასოციაციებისა და აბსტრაქციების მაღალი ხარისხითაა წარმოდგენილი: ხატი რეალური დენოტატის აღქმაა, სიმბოლო – კონვენციონალური დენოტატია, აზრობრივი სურათია, რომელიც სინამდვილეს, საგანს, მოვლენას, სიტუაციას მოკლედ და ხატოვნად ახასიათებს (Schülerduden 2009:406). ერნსტ კასირერმა თანამედროვე ფილოსოფიაში სიმბოლოს ცნება ცენტრალურ/ძირითად ცნებად წამოსწია. კასირერის აზრით, ადამიანის თვისებაა, იყოს "animal simbolicum", ანუ სიმბოლოების შემქმნელი და გამომყენებელი არსება. უსიმბოლო, „ფაქტობრივი" სამყარო, მისი აზრით, მხოლოდ უაზროა, რადგან საგანთან მიმართება უნდა ხასიათდებოდეს არა უშუალოდ, არამედ შუალობითი ნიშნით. კასირერი ცდილობს, ადა-

მიანთა კულტურული მოღვაწეობა სიმბოლოთა სისტემებად განიხილოს და სულ უფრო მეტად სემიოტიკური ინტერესების სფეროდან წარმოადგინოს (სამტომეული. Kassirer 1996, ასევე ლ. რამიშვილის თარგმანი 1983: 59).

ეს გონისმიერი შემოქმედებითი პროცესი ქმნის ხატს, რომელიც სინამდვილეს მხოლოდ კონვენციონალურად შეესაბამება. ნიცშე ამბობს, რომ ენა ხატოვანი, მეტაფორული ელემენტებისაგან შედგება. ადამიანი მას მუდმივად ქმნის, ეს ადამიანის ძირითადი ინსტინქტია, თუმცა ადამიანი ვერ აცნობიერებს თავისი ენობრივი შემოქმედების მეტაფორულ ხასიათს (Ницше 1990).

– ყურადსაღებია ის ფაქტი, რომ ეროვნული ენის სემანტიკურ კონვენციურობას კონცეპტუალური სტრუქტურები განაპირობებენ. ისინი ქმნიან სამყაროს ეროვნულ სურათს, ხატს, რომელიც მენტალური კონცეპტების სისტემებისაგან შედგებიან. რეალური სინამდვილის ამსახველი სწორედ ეს მეტაფორული ხატი სხვადასხვა აქვს თავისი სტრუქტურით განსხვავებული ეთნოკულტურის მქონე ხალხს.

– ასევე უნდა აღინიშნოს მეორე მნიშვნელოვანი ლინგვისტური კატეგორია – შეფასება. იგი ენობრივი ინფორმაციის ორგანიზებაში არსებით როლს თამაშობს, ეროვნული ნიშნის მატარებელია და ეთნოკულტურული პრაგმატიკის ნაწილს წარმოადგენს (Седых 2004: 52-55). შესაბამისად ენა, კულტურა და პიროვნება ერთმანეთთან მუდმივ ურთიერთობაში იმყოფებიან.

ნებისმიერ ფრაზეოლოგიზმში სახეზეა მეტაფორულ-სიმბოლური მოტივაცია, რომელშიც ამ საზოგადოების კულტურაა ასახული. სიმბოლოს კონცეპტუალურ დანიშნულებაზე ზემოთ უკვე ითქვა. ენათმეცნიერებაში იგი აზრით დატვირთული ნიშანია და მას ნიშნისა და სურათ-ხატის რიგში განიხილავენ, ოღონდ სიმბოლოს ნიშანსა და სურათს შორის შუალედური ადგილი უჭირავს (Арутюнова 1988). სიმბოლოში დაუნჯებულია კულტურული სპეციფიკა, ისტორიული ვითარების გამოძახილი, ენობრივი ნიშნის მოტივაცია, მაგ.:

Jm goldene Berge versprechen – ოქროს მთების დაპირება (განუხორციელებელი, ზედმეტად გაზვიადებული დაპირებები; ქართულში გვაქვს „ციხე-კოშკების აგება“. „ოქრო“, როგორც სიმდიდრის სიმბოლო, სხვა გამოთქმებშიც გვხვდება: mit einem goldenen Löffel im Mund geboren sein. (პირში ოქროს კოვზით დაბადება/: reich geboren sein – ქუდბედიანი, თავიდანვე სიმდიდრით აღსავსე. „ოქრომ“ შემდგომში სხვა დატვირთვაც შეიძინა: goldene Mitte, goldene Regel. ხოლო ბაირონმა გამოთქმა das goldene Zeitalter („დონ ჟუანში“) იმ პერიოდს მიუსადა-

გა, როცა ოქროს დახარბებული მაძიებლები ჯერ კიდევ არ არსებობდნენ (Bastian 2009: 84).

საინტერესო ფაქტია, რომ გერმანულ ენაში არ მოიძებნა ისეთი შიდაფორმის იდიომი, სადაც სიმბოლოა „ტვინი“ და მასთან დაკავშირებულია შესაბამისი ქმედებები: გამოლაყება, წაღება, ამორთმევა, ამოწოვა, გამოთაყვანება, გამობენტერება, გამოჩერჩეტება, ანუ მომაბეზრებელი, ფუჭი საქმიანობა (ქართული ენის განმარტ. ლექსიკ. ახ. რედაქცია 2010. ტ.2: 783, 828).

ამ ბოლო დროს გავრცელდა იდიომი „ტვინის გამორეცხვა“, რომელიც თავისი შიდაფორმით „ტვინის გამოლაყებას“ წააგავს. „ტვინის გამორეცხვაში“ სხვა კონცეპტუალური სტრუქტურაა მოცემული, კერძოდ, სპეციალურად შემუშავებული ტექნოლოგიებით: პროპაგანდით, რეკლამით, პიარით, მედიასაშუალებებით „ზედმეტი“ (არასასურველი) აზრების, ინფორმაციის წაშლა, გაქარწყლება, რათა ვინც **აგენსია,** იმან ზეგავლენა იქონიოს **პაციენსზე:** შეასუსტოს მისი გონებრივი უნარი და ადვილად მართვადი გახადოს იგი. არსებობს ე.წ. ფსიქოტროპული ფარმაკოლოგიაც, როცა „ტვინის გამორეცხვით“ შეიძლება ადამიანი მოწამლო, დააშინო და ა.შ. (Филипенко 2007:90).

საყურადღებოა თანამედროვე ფრაზეოლოგიურ ლექსიკონებში სალექსიკონო სტატიის ახლებური გააზრება: ადრე მეტწილად იდიომის განმარტება, შინაარსი იყო წარმოდგენილი, ზოგჯერ ეტიმოლოგიაც. ბოლო დროს სალექსიკონო სტატია შეიცავს ფრაზეოლოგიურ მნიშვნელობას, გრამატიკულ მონაცემებს, შეხამების (სინტაგმატურ) უნარსა და მის გამოყენებას. მაშასადამე, ახლებური მოთხოვნებით სალექსიკონო სტატია უნდა იყოს ზონებად, მონაკვეთებად დაყოფილი: 1) ფრაზეოლოგიური ერთეული, მისი პროპოზიციული ფორმა, ახსნა; 2) გრამატიკული თავისებურებები (კონსტრუქციები), 3) სხვა ერთეულთან შეხამება – ვალენტობა და კოლოკაცია, საილუსტრაციო მაგალითები.

ეს იძლევა ყოველი იდიომის ნათელ სემანტიკურ-გრამატიკულ-პრაგმატიკულ სურათს; როცა ერთი კონცეპტის აღმნიშვნელ იდიომთა სინონიმური რიგი გვაქვს, ეს გვაძლევს თითოეული ფრაზეოლოგიზმის მიერ აღნიშნული სემანტიკური სახეობების თუ ნიუანსების დახასიათების საშუალებას. ფრაზეოლოგიის სემიოტიკური კვლევა უშუალო კავშირშია ენის ტიპოლოგიასთან, მრავალი კონკრეტული ენობრივი მოვლენით ჩამოყალიბებული განზოგადებულ კანონზომიერებებთან (Dobrovolskij 1988:7,8).

მეორე მნიშვნელოვანი საკითხი ისაა, რომ ორენოვან ფრაზეოლოგიურ ლექსიკონებში ზემოჩამოთვლილ სალექსიკონო სტატიის ზონებსა თუ მონაკვეთებში მოცემული იყოს მაგ.: გერმანული და ქართული ენე-

ბის ენობრივ-ტიპოლოგიური მახასიათებლები; სახელდობრ, რა შედეგს მოგვცემს ორი თითქოს ერთნაირი ფრაზეოლოგიური ერთეულის შეპირისპირება. jm Sand in die Augen streuen – თვალში ნაცრის შეყრა. ქმედება ერთნაირია, ხატი – მსგავსი, მაგრამ არა იდენტური: სილა და ნაცარი. ადრესატი ვალენტური კავშირით დატივის/მიცემითის ირიბი ობიექტია. გერმანულში ამ გამოთქმას რეფლექსური გამოყენებაც აქვს: (sich) Sand in die Augen streuen. გერმანულ გამოთქმაში ხატი მოფარიკავეთა თუ სხვათა ორთაბრძოლებიდან წარმოიშვა. ძველი ხრიკი იყო, მოწინააღმდეგისათვის სილის შეყრა, რომ მისი ბრძოლისუნარიანობა შეესუსტებინათ (Duden 2008:647).

რაში მდგომარეობს ფრაზეოლოგიური ნიშნის სემიოტიკური არსი და თავისებურება?

მრავალმა მეცნიერმა დამაჯერებლად ახსნა, რომ მოტივაციასა და ხატოვანებაში არსებობს კონკრეტულის მიმართება აბსტრაქტულთან და ენობრივი ერთეულის აბსტრაქტულად ქცევისათვის კონკრეტულის მოხმობა (იხ. Hessky 1995: 293; Baldauf 1997; Dobrovolskij 1997; Lakoff/Jonson 1998: Liebert 2002; Rolf 2005; Soehn 2006; Masiulionytë 2007; ციტირებულია Donalies 2009:25). აქ ამავე დროს მართებულია სტრუქტურულ-ტიპოლოგიური მეთოდების გამოყენება, რადგან იხსნება კორელაციები ფრაზეოლოგიური სუბსისტემის შიდა ორგანიზაციასა და ენის სხვა სუბსისტემებს შორის, რომლებიც ფრაზეოლოგიზმის სემიოტიკურ ნიშანში:

– გამოაცალკევებს შიდაენობრივ პროცესს გარეენობრივისაგან, ანუ გაიმიჯნება საკუთრივ ფრაზეოლოგიური ლექსიკურ-სემიანტიკურისაგან.

– მოახდენს საკუთრივ ფრაზეოლოგიური პარამეტრების სელექციას, რაც თითქმის უკვლევი სფეროა: ესენია ფრეაზეოლოგიური ერთეულის მრავალწევრიანი ფორმა და მეორადი ხატოვანი ნომინაციით მომხდარი სემანტიკური ტრანსფორმაციები.

– წარმოაჩენს ყოველი ენის და ამ ენის მატარებლის უნარს, „იაზროვნოს სურათებით“ (Wandruszka 1979: 960), რაც ფსიქოლინგვისტური განმარტებით, ასოციაციებისა და მოტივაციების საფუძველზე აყალიბებს ფრაზეოლოგიზმის სემიოტიკურ ნიშანს.

– ფრაზეოლოგიზაციის კანონზომიერებებსა და ფრაზეოლოგიურ გარდასახვას განიხილავს როგორც ლოგიკურ-ფსიქოლოგიურ ფენომენს, სემანტიკური ტრანსფორმაციის მექანიზმებში მეტაფორულ და მეტონიმურ გარდასახვებს – როგორც მნიშვნელობის გაფართოებას, ხოლო ხატოვანების გრადაციას (შესუსტებას-გაძლიერებას) – როგორც ენობრივი სურათის ექსპრესიულობის ხარისხს.

ეს ის არსებითი სტრუქტურულ-სემანტიკური ნიშნებია, რომლებიც ენის ტიპს უდევს საფუძვლად.

ლიტერატურა

1. Арутюнова, Н.Д. 1988: От образа к знаку.//Мышление. Когнитивные науки искуственный интелект. М.

2. Бабенко, Н.С. 2000: Рецензия на книгу D. Dobrovolskij: Idiome im mentalen Lexikon. Ziele und Methoden der kognitivbasierten Phraseologieforschung. Verlag WVT Wissenschaftlicher Verlag. Trier 1997.//ВЯ 2000 №1.

3. Bastian, Till 2009: Treppenwitz mit Stein im Brett. 88 Redensarten, Metaphern, Floskeln - wo sie herkommen, was sie sagen. Hirzel Verlag. Stuttgart.

4. ბახტაძე, დალი 1992: ფრაზეოლოგიური პრედიკაციის პრობლემები. გამომც. „სარანგი“, ქუთაისი.

5. Dobrovolskij, Dmitrij 1988: Phraseologie als Objekt der Universalienlinguistik. Linguistische Studien. Verlag Enzyklopädie. Leipzig.

6. Donalies, Elke 2009: Basiswissen. Deutsche Phraseologie. A. Francke Verlag. Tübingen. Basel.

7. Duden 2008: Redewendungen. B. 11. Dudenverlag. Mannheim u.a.

8. Kassirer, Ernst 1996: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Felix Meiner Verlag. Hamburg. კასირერი, ერნსტი: რა არის ადამიანი. ცდა ადამიანური კულტურის ფილოსოფიის აგებისა. გერმანულიდან თარგმნა ლამარა რამიშვილმა. გამომც. „განათლება“, თბილისი, 1983.

9. Metzler Lexikon Sprache 2000: Hrsg. von Helmut Glück. 2. erweit. Aufl. Stuttgart. Weimar.

10. Ницще, Фридрих 1990: Сочинения в 2-х т., Т. 1: Литературные памятники. М.

11. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი 2010: ახალი რედაქცია. ტ.2. თბილისი.

12. Schülerduden 2009: Philosophie. 3. völl. neu bearb. Aufl. Hrsg. und bearb. von der Redaktion Schule und Lernen. Dudenverlag Manheim. Leipzig. Wien. Zürich.

13. Седых, А.П. 2004: Языковое поведение, конвенциональная семантика и национальные архетипы.//ФН 2004 №3.

14. Филипенко, Т.В. 2001: Внутренняя форма идиом в когнитивной перспективе.//Вестник МГУ. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. №4 (2001).

15. Wandruszka, Mario 1979: Kontrastive Idiomatik.//Höffler, Manfred/Vernay, Henri/Wolf, Lothar (Hg.): Kurt Baldinger zum 60. Geburtstag. Festschrift. B. II. Tübingen (1979): 951-963.

დავით შავიანიძე

სიზმრის სემიოტიკა ეთნოგრაფიულ მასალებსა და მხატვრულ ლიტერატურაში

სიზმრის ანალიზის საფუძველზე მეცნიერებაში დამკვიდრებულია აზრი, რომ სიზმარი ცნობიერების აბსტრაქტული განცდაა; სიზმარში აისახება გარედან მოცემული სინამდვილე, ცნობიერ განწყობასთან შეუთავსებელი, იდუმალი სურვილი; სიზმრების ახსნა არის Via Regina, ანუ ქვეცნობიერის შეცნობის "სამეფო გზა". იუნგმა შექმნა სიზმრების ახსნის მეთოდოლოგია. უზარმაზარი შრომა გასწია სიზმრების ფენომენის ასახსნელად[1]; ფროიდის მიხედვით, სიზმარი "ეს არის განდევნილი სურვილების, მოთხოვნილებების შენიღბული ასრულება"; "სიზმარი ეს არის წერილი ჩვენი არაცნობიერისგან"; ქართულ ეთნოლოგიურ ლიტერატურაში გამოთქმული მოსაზრებით, სიზმრის ნახვის ეტაპზე გარკვეული სქემის ამოქმედებიდან, ანუ "გადამუშავების სიტუაციიდან ხდება სიზმრის პრეზენტაციული სიმბოლოხატების ნახვა, აღქმა-დამახსოვრება, გაღვიძების ეტაპიდან კი მათი ახსნა-ინტერპრეტი-

---

[1] მან არაერთი წიგნი დაწერა სიზმრის პრობლემასთან დაკავშირებით. შეიძლება გამოვყოთ "სიზმრების განმარტებები" და "სიზმრის ანალიზის პრაქტიკული გამოყენება"

რება" (დ. უზნაძე, კ. გ. იუნგი, ზ. ფროიდი, ქ. ხუციშვილი). სიზმარი ჩვენებად, მოლანდებად, ხილვად აიხსნება, მისი მნახველი კი "ჩვენების მხილველია" (ი. აბულაძე, 1973, გვ. 390; ქეგლ, 1980, გვ. 504; დ. ჩუბინაშვილი, 1984, გვ. 1171; ი. იმნაიშვილი, 1986, გვ. 778; http://urakparaki.com/?m=4&ID=45705; http://anuuushkebi.ucoz.com/blog/2009-07-07-11; http://sisi.ge/index.php?newsid=1421).

მიგვაჩნია, რომ ფსიქოლოგიური მომენტიდან გამომდინარე, ცენტრალური ნერვული სისტემისაგან მართული ცნობიერების თავისებურებების შედეგი – სიზმარი ინდივიდუალური და სუბიექტურია; სიზმარი შედეგია განწყობისა, რომელსაც ქმნის კონკრეტული პიროვნების თავში, თუ ზოგადად თემში, ქვეყანაში არსებული სინამდვილე; სინამდვილით განპირობებულ სიზმრის მიმდინარეობაზე გავლენას ახდენს სქესი, ასაკი, მოთხოვნილებები, ცხოვრების პირობები, პროფესიული საქმიანობა[2]...

ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით: "სიზმარი მოჩვენებაა, ხილვაა. ყველაფერი უფლის ნებაა, აბა სხვას ვის შეუძლია დაძინებულ ადამიანს რამე მიგანიშნოს. სიზმარი ფიქრის შედეგია, შთაგონებაა. სიზმარი წინასწარმეტყველურია. საჭიროების მიღწევის გზა ხშირად სიზმრად გვევლინება. სიზმრის მიმდინარეობაზე გავლენას ახდენს კონკრეტული პიროვნების თავს, თემში, თუ ქვეყანაში არსებული სინამდვილე, მდგომარეობა, საქმისადმი დამოკიდებულება, ასაკი... სიზმარში მთავარია მისი მნახველის სამყარო. სიზმარი გვიმუშავებს ჩვევებს, გავლენას ახდენს ყოფა-ცხოვრებაზე; სიზმრის ნახვით მისი მნახველი გრძნობს მომავალს. ადამიანებს სიზმრის სწამდათ. რა თქმა უნდა მისი მინდობა და მისი დაჯერება ყოველთვის არ შეიძლება, მაგრამ ფაქტია, სიზმრის რწმენას ვერ გაექცევი. იგი ძალიან ხშირად ახსნადი და ახდენადია".

მხატვრულ ლიტერატურაშიც და ეთნოგრაფიულ ყოფაშიც გვხვდება მარცხის, სიკვდილის მომასწავებელი და კეთილის წინასწარმეტყველური სიზმარი.

ლუარსაბის ("კაცია ადამიანი"?!), მზიას ("გველის მჭამელი"), უჯუშ ემხას ("ჰაკი აძბა") და პლატონის ("სამანიშვილის დედინაცვა-

---

[2] „სიზმარი ყოფაში წარმოადგენს კომუნიკაციის საშუალებას ინდივიდსა და საზოგადოებას შორის, საზოგადოებებს, ცნობიერსა და არაცნობიერს, მიკრო და მაკრო სამყაროებს, წარსულს, დღევანდელობასა და მომავალს, სააქაოსა და საიქიოს შორის, რაც აქტუალურს ხდის მის შესწავლას" (ქ. ხუციშვილი, 2009).

ლი") სიზმარში მათი ბედი სიკვდილთან, მარცხთან ასოცირდება. ლუარსაბი დიდად არ განიცდის უშვილობას, საკუთარი მემკვიდრეობის საკითხს, მაგრამ სიზმარში ხედავს საკუთარი ცხოვრების ფინალს. სიზმრად ხედავს რომ, თავის საფლავზე ძმის სიკვდილით გახარებული დავითი ცეკვავს და ხალისობს, რომ ქონება დავითს დარჩა. სიზმრად ნახული ახდა, ლუარსაბის ცხოვრება უკვალოდ გაქრა; მზიას სიზმარი იმ მდგომარეობას ასახავს, რაც მისი ქვეყნისთვის მინდიას სიბრძნის დაკარგვას უნდა მოჰყვეს (ქართველი მწერლები სკოლაში, წ. V, ნაწილი II, 2001, გვ.271). მზიას მიერ სიზმრად ნანახი სიკვდილი რეალური ხდება; უჯუშ ემხას მიერ სიზმრად ნანახი საშინელებაც ქვეყნის მარცხით და მისი სიკვდილით მთავრდება. "ღვთის სამართალი მზიას სიზმარში ცხადდება... ღვარი "ზენაით მოასქდა", როგორც ღვთის სასჯელი, რომელსაც უნდა წაელეკა და მოეშთო ცოდვისმოქმედნი. მზია ბალღებითურთ და შემდეგ მინდიაც წყალს მიაქვს. მინდია იმიტომ, რომ უფლის წინაშე სცოდა, მზია და ბალღები იმიტომ, რომ მათ გამოა ჩადენილი ცოდვა... (თამაზ ჩხენკელი, ქართველი მწერლები სკოლაში, წ. V. ნაწ. II, 2001, გვ. 287). "ლუარსაბი ღმერთს მიმართავს: "მე კი – ღმერთო, ხომ იცი – არაფერს არ დავუძლევივარ, რად მიწყრები? იმისათვის, რომ თელეთში წასვლაზედ ჭოჭმანობა დავიწყე? აკი მაშინვე მოვინანიე!"; პლატონ სამანიშვილი უღვთო ფიქრითაა შეძრული. მომავალი უბედურების განცდა, რომ დედინაცვალი ელენე მას ქონების გამყოფს გაუჩენს, ხდება პლატონის სიზმრის საფუძველი. პლატონს ესიზმრება ის "უღვთო დედაკაცი". ესიზმრება და "ენაც ერთმევა, გონებაც ეკარგება და სისხლიც უშრება". პლატონს ცხადშიც იგივე ემართება.

ლუარსაბის, პლატონისა და მზიას, "ჰაკი აძბას" მიხედვით კი – ხალხის ქმედება ღვთის საწინააღმდეგოა და ამიტომ პრობლემა პრობლემად რჩება.

ეთნოგრაფიული მასალებით: "უფლის ყვედრება მარცხის ნიშანია. თუ ღვთისაგან შთაგონებულ კეთილ საქმეს არ აკეთებ, შენი ნაკეთები და საკეთებელი სხვისთვის სასარგებლოა და ვიღაცის, ან რაღაცის გამო მას თავს ანებებ, აუცილებლად დამარცხდები. ღმერთს არ უნდა აწყენინო. სასიკეთო საქმე ღვთისაგანაა ნაკარნახევი და იგი ზოგჯერ გესიზმრება კიდეც."

დიმიტრი უზნაძე წერდა: "მთელი ჩვენი ცხოვრების ფორმა, სახე სიკვდილმა წარმოშვა. ამიტომ იგი განუყრელი დარაჯივით მუდამ თან გვსდევდა და კიდევაც გვსდევს" (დ. უზნაძე, შრომები, ტ. IX, 1986, გვ. 16).

აღვნიშნავთ, რომ ცუდის, უარესის, სიკვდილის შიში ნამდვილადაა გარკვეული სტიმული. იგი აზრს აძლევს ადამიანის მოღვაწეობას. სიკვდილზე გამარჯვების სურვილმა უნდა გააძლიეროს სულის უკვდავების ტრადიციული სწრაფვა.

კვირიას (”ბახტრიონი”), მღვდლის (“ბაში-აჩუკი”), ალუდას (“ალუდა ქეთელაური”) წინასწარმეტყველურ სიზმრებში, მართალია, მსხვერპლი ჩანს, მაგრამ თითოეულის სიზმარი კეთილის მომასწავებელია. “თემის აზრი ალუდასაგან მტრისადმი ზურგის ქცევაზე რომ გაქარწყლდეს, მინდია ალუდას სურვილის საპირისპიროდ იქცევა და მოკვეთს მკლავს მუცალს. ნერვული სისტემის თავისებურებით და მდგომარეობით განაპირობებული ალუდას სიზმარი მუცალისთვის მკლავის მოკვეთით, ანუ სიკვდილით გამოწვეული წუხილის ქვეცნობიერი გაგრძელებაა[3] (რ. სირაძე, ქართველი მწერლები სკოლაში, წ. V, ნაწილი II, გვ. 59). ალუდა კურატის შეწირვით საკუთარ აზრს იცავს. მართალია, თემიდან მოკვეთეს, მაგრამ გამარჯვებული რჩება იმით, რომ ვაჟკაცისთვის მკლავის არმოკვეთის წესი მომავალში თემისთვის წესად იქცევა; კვირიას სიზმარი აიხსნა, არსს ლუხუმი მიხვდა (“ეწყინა ლუხუმს სიზმარი, ცრემლები მოსდის წყვილადა”). კვირია მსხვერპლი გახდა, ქართველებმა კი ბრძოლაში გაიმარჯვეს; მღვდლის (ლუხუმში და მღვდელში ზეცნობიერი მოქმედებს) სიზმარში ალავერდის მონასტერს სამკეცად შემოხვეული გველეშაპის მოკვლა (“ბაში-აჩუკი”) ქართველთა გამარჯვების ნიშანია.

ეთნოგრაფიულ ყოფაში გვხვდება მასალა, სადაც საუბარია სიზმრის განეიტრალების, მისი კეთილად ახდენის შესაძლებლობაზე, მთვარის ფაზების მნიშვნელობაზე მის ახდენა-არახდენასთან დაკავშირებით[4]. **მთხრობელთა თქმით**: “სიზმრები რაღაცის შეცვლის აუცილებლობისაკენ მიგვანიშნებენ. ზოგჯერ ხდება, რომ კარგი სიზმარი ბედნიერი მომავლის გარდა მსხვერპლზეც წინასწარმეტყველებს და მას ცხადშიც ხედავ, მაგრამ სიზმრის ახსნის შემდეგ დანახული კარგისთვის (მთხრობელებს მხედველობაში აქვთ საზოგადო საქმე, დ. შ.), მსხვერ-

---

[3] მიგვაჩნია, რომ სიზმარი ალუდას წინათგრძნობის ამსახველია.

[4] **საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მკვიდრთა რწმენით**: ”სიზმრის განეიტრალება შეიძლება ცეცხლის ალის თავზე შემოვლებით, ან სიზმრის წყლისთვის მოყოლით ისე, რომ არავის დაელაპარაკები. ცუდ სიზმარზე არაფერი უნდა ახსენო. ახალ მთვარეზე დასიზმრებული არ ახდება”.

პლადშეწირულის საქმისთვის თუ იმოქმედებ, მსხვერპლის გამო წვევნული ცრემლი და დარდი სიხარულად გექცევა."

სამეცნიერო ლიტერატურაშიც აღნიშნულია, რომ "სიცოცხლის სიყვარულითა და სიკვდილზე გამარჯვების ოცნებით ნასაზრდოები ქართული ხალხური კოლექტიური ცნობიერება იცნობს სიზმრით ნაწინასწარმეტყველები სიკვდილის აცილების მოტივსაც, რაც გმირის (ბედისწერის ადრესატის) მიერ გამოჩენილი სიკეთით მიიღწევა" (თ. შიოშვილი, 2002, გვ. 140).

ცნობილია, რომ სემიოტიკა იკვლევს ნიშანთა სისტემის ფუნქციონირების კანონზომიერებებს, სემიოტიკის ერთ-ერთი დარგი სემანტიკა კი ნიშნებს ფორმის, შინაარსისა და გამოყენების მხრივ. იკვლევს საზრისს, რომელსაც ეს ნიშნები გამოსახავენ. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა სასკოლო პროგრამით შესასწავლ ნაწარმოებებში აღწერილ სიზმრებში ასახული მოღვაწეთა ღვაწლი, ჯვრები, სიმბოლოები, ეკლესია-სალოცავები, სხვადასხვა ცხოველები და ფრინველები. როგორც მხატვრულ ლიტერატურაში, ისე ეთნოგრაფიული მასალებში აღწერილი თითოეული მათგანის შინაარსი ერთეული შემთხვევის გარდა ძირითადად ერთნაირად იხსნება.

მაგალითები ლიტერატურიდან და ეთნოგრაფიული ყოფიდან:

"**ყოილი**, ხშირი ყოილი დაფენილიყო გზაზედა" ("ბახტრიონი"). ჩვენი ყველა ეთნოგრაფიული მასალით "**ყვავილი სასიხარულო, სასიამოვნო ამბავს მოასწავებს**"; გავხედე მინდვრად მოცურავს **შავი ვეშაპი** ქშენითა" ("ბახტრიონი"). "**ქვეწარმავალი დაგესიზმრება უცხოს, მტერს ნახავ, ცუდი ამბავია; მტრის აცილებაა, მით უფრო თუ მოკლავ. ზოგი მასალის თანახმათ შავი ფერი ცუდია, დარდია, ვარამია, სევდა-გლოვას მოასწავებს**". სხვა მასალით "**სიხარულის ნიშანიცაა, კარგია. განიშნებს, რომ საქმე საშავოდ არ გექცეს**"; გველეშაპმოხვეული ალავერდის **ტაძარი** ("ბაში–აჩუკი") დაპყრობილი საქართველოს სიმბოლოა. "ბაშიაჩუკის" და "ბახტრიონის" მიხედვით, ხალხი წუხს, რომ მათი სამშობლო მტრის ხელშია. ტაძრის გათავისუფლება ძნელი და საფრთხილოა, თუმცა საშური. "**ეკლესია, ტაძარი სამოთხის ნიშანია, ჯვარს იწერ, რიგდები ბენიერებაზე. მომავალში მშვიდობიანობაა. ჯავრი და დარდი საქმის მოგვარებაზე მიგანიშნებს**"; "**ქვეშ მეგო თეთრი ლოგინი ტკბილადა საძინებელი**" ("ბახტრიონი"); კირილეს სიზმრის გმირი **თეთრ** ცხენზეა ამხედრებული ("ბაში-აჩუკი"). ეთნოგრაფიული მასალებით "**თეთრი ფერი სამოთხეში მოხვედრასა მიგანიშნებს, თუმცა ზოგჯერ, როგორც დარდი, ისეა დაცდილი**"; მზის **ამობრწყინება** და მისი **წითელი** შუქის დანახვა სასაქართველოს საქმის გადარჩენის სიმბოლოა

("ბახტრიონი"). მზე და წითელი შუქი, ეთნოგრაფიული მასალით, სიხარულს, წარმატებულ მომავალს, გაბრწყინებას და ბედნიერ ცხოვრებას მიგანიშნებს. "**ავტორიტეტი აგიმაღლდება, სახელი დაგრჩება ერში**"; ვიდრე გაიგებს მამამზე ერისთავი, რომ მისი შვილი მოწამვლის შედეგად დაიღუპა, ესიზმრება მის საფლავზე დადებული **ჯვარი**, რომელიც შეხებისას გველად იქცევა ("დიდოსტატის მარჯვენა"). "**ჯვარი ქრისტიანობის გამარჯვების სიმბოლოა. გათხოვებაზეც განიშნებს. სხვა მასალებით, ჯვარის დასიზმრებით შეიძლება ავი საქმეც გენიშნოს. ჯვარზე ცუდის ფიქრი, მისი ხელყოფა ცოდვის დამძიმების ნიშანია**"; ალუდა ქეთელაური სიზმრად კაცის **წვერიან** ხორცს ჭამს ("ალუდა ქეთელაური"). ეთნოგრაფიული მასალით: "**წვერი ნახო, შნოება და სახელი მოგემატოს. წვერი შენს მიერ ახლის დამკვიდრებას, ახალი აზრის შექმნას ნიშნავს. წვერის გაპარსვა სევდა-ნაღველია. ხორცის ნახვა კარგია, მისი ჭამა კი ცუდის ნიშანია. ახლობლის ცუდსაც ნიშნავს**"; ცხენზე ამხედრებულ მხედართა ბრძოლა ("ბაში-აჩუკი", "ბახტრიონი") გამარჯვებას მოასწავებს. "**ცხენი ძალიან კარგია, გამარჯვებაა. თუ სიზმრად ბრძოლაში ჩაებმები, ცხადში წარმატება დაგრჩება. ომი კარგია, განსაცდელის გადატანაა, ყველა გაჭირვება მოგშორდება, ცხოვრებაში გამართლებაა**".

სიზმარი ხშირად გხვდება ბიბლიაში, როგორც ძველ, ისე ახალ აღთქმაში (სიზმრებს ვხვდებით ბუდიზმში, ისლამში, დაოიზმში), მიუხედავად ამისა, შეიძლება ვთქვათ, რომ მართლმადიდებლობა[5] არაერ-

---

[5] აბრამს ძილში ამცნობს ღმერთი, რომ მისი შთამომავლობა მდგმურად იცხოვრა სხვა ქვეყანაში და სხვათა მიერ დამორჩილებული იქნება ოთხასი წლის განმავლობაში (დაბადება. 15:12-16); იაკობი სიზმარში ხედავს "მიწაზე მდგარ კიბეს, სადაც ანგელოზები ადიან და ჩამოდიან, ხოლო კიბეზე მდგარი უფალი ესაუბრება იაკობს" (დაბადება. 28:12); ძველ აღთქმაში აღწერილია იოსების რამოდენიმე სიზმარი, (დაბადება. 37:9). გარდა ამისა, ძველ აღთქმაში ჩანს, რომ იოსებმა იცის სიზმრის ახსნაც – იგი ჯერ საპყრობილეში, ფარაონის მეღვინესა და მეპურეს უხსნის სიზმარს, შემდეგ კი – თვითონ ფარაონს.

ბიბლიის თანახმად, სიზმრებს ხედავენ ეზეკიელი, სოლომონი, გედეონი, დანიელი, რომელმაც ასევე ძალიან კარგად იცოდა სიზმრების ახსნა.

ახალ აღთქმაში სულ ცხრა სიზმარს ვხვდებით, აქედან ხუთი მათგანი გვხვდება მათეს სახარებაში, ხოლო ოთხი კი მოციქულთა საქმეებში; მაგალითად, იოსები, ქმარი მარიამისა, სიზმარში რამდენიმეჯერ ხედავს უფლის ანგელოზს, რომელიც ჯერ ამცნობს, რომ მან ცოლად უნდა მოიყვანოს მარიამი, შემდეგ კი ანგელოზი ამცნობს, რომ იგი ცოლ-შვილთან ერთად ეგვიპტეში უნდა გაიქცეს; მოგვებს, რომლებიც ბეთლემში იესოს ინახულობენ და თაყვანს

თგვაროვნად უყურებს სიზმარს და მისი ახსნის საკითხს. იგივე დასტურდება მეცნიერული აზრით. სიზმრის ახსნა, მისდამი დამოკიდებულება ეთნოგრაფიული მასალებითაც ხშირად ინდივიდუალურია. აღნიშნულთან ერთად სწავლების დროს გასათვალისწინებელია მეცნიერებაში გამოთქმული აზრი და ეთნოგრაფიულ ყოფაში დადასტურებული მასალები ფერების, სიმბოლოების (აღნიშნულ საკითხზე მსჯელობისათვის იხილე: გ. ბუღაძე, ჟურნალი "ცისკარი", 1988, №9, გვ. 153; ქ. ხუციშვილი, 2009, გვ. 51-52) მნიშვნელობაზე; გასათვალისწინებელია სკოლაში შესასწავლ ნაწარმოებებში აღწერილი სიზმრების, მისი სიმბოლოების და ეთნოგრაფიული მასალებით დადასტურებული სიზმრების და მისი სიმბოლოების იდენტურობა.

ყოველივე აღნიშნულიდან გამომდინარე, სიზმრის ფენომენი ფრთხილ და სწორად გააზრებულ მიდგომას საჭიროებს მით უფრო, რომ ქართველ მწერალთა ნაწარმოებებში ხშირად გვხვდება არსებული სინამდვილის, ძნელად დასაძლევი ვითარების ამსახველი, ამხსნელი წინასწარმეტყველური სიზმრები.

სკოლაში შესაბამისი ადგილების სწავლებისას მწერლის ჩანაფიქრის (თუ რა დატვრითვა აქვს მის მიერ გამოყენებულ სიზმარს, რა შინაარსი სიზმრის სიმბოლოებს) მართებულ გაგებაში ბავშვს დაეხმარება შესაბამისი დონის ეთნოლოგიური ცოდნა.

გამოყენებული ლიტერატურა

ი. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, 1973

დ. უზნაძე, ფოლკლორული საუბარი, სიკვდილი. შრომები, ტ. IX, 1986

ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, 1980

ქართველი მწერლები სკოლაში, წ. V, ნაწილი II, 2001

დ. შავიანიძე, ოკრიბა (ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ნარკვევი), 2005

სცემენ, სიზმარში მოსდით გაფრთხილება, რომ ჰეროდესთან აღარ უნდა დაბრუნდნენ; საინტერესოა პილატე პონტოელის ცოლის სიზმარი. ამ ქალს, აპოკრიფების მიხედვით, კლავდია ერქვა. მათეს სახარების 27-ე თავის მე-19 პარაგრაფში პირდაპირ ვკითხულობთ: "და როცა სამსჯავრო სავარძელში იჯდა (საუბარია პილატე პონტოელზე), ცოლმა კაცის პირით შემოუთვალა: ნურაფერს დაუშავებ მაგ მართალს, ვინაიდან წუხელ სიზმარში ბევრი ვიტანჯე მის გამო".

თ. შიოშვილი, ქართული ფოლკლორის ზნეობრივი სამყარო, 2002
დ. ჩუბინაშვილი, ქართულ-რუსული ლექსიკონი, 1984
ქ. ხუციშვილი, სიზმარი როგორც კომუნიკაციის საშუალება (ეთნოგრაფიული მონაცემების მიხედვით), "ქართველური მემკვიდრეობა" III, 1999
ქ. ხუციშვილი, სიზმარი ქართულ ყოფაში, 2009
ჟურნალი "ცისკარი", 1988, №9
ქართველური დიალექტოლოგიის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მასალები
http://urakparaki.com/?m=4&ID=45705;
http://anuuushkebi.ucoz.com/blog/2009-07-07-11;
http://sisi.ge/index.php?newsid=1421.

მთხრობელები: ელისაბედ ჩიტიძე-ლომთაძე, ანჟელი ხვადაგიანი, მარიამ ხვადაგიანი, არიადნა ფორჩხიძე-გაბადაძე, ჯულიეტა ქათამაძე, იზოლდა მერკვილაძე, ლოლა სულიაშვილი, ლენა ზოსიაშვილი, ნარგიზა ივანეიშვილი, ნათელა მერკვილაძე, თინათინ გორგიძე...

მაია მიქაუტაძე, გიგა ქამუშაძე

სამეტყველო კოდთა შერევით გამოწვეული სემანტიკური თავისებურებანი იმერხეველთა მეტყველებაში

XVI-XVII საუკუნეებიდან მოყოლებული საქართველოს ისტორიული კუთხეები: კლარჯეთი, შავშეთ-იმერხევი, ერუშეთი, ლაზეთი, სპერი, კოლა, ტაო... მოწყვეტილია დედასამშობლოს და თურქეთის რესპუბლიკის შემადგენლობაშია.

იმერხევში, თურქულ ენობრივ ველში ხანგრძლივი ცხოვრების პირობებში, დღემდე შენარჩუნებულია ქართული ენა და ტრადიციები, თუმცა, ბუნებრივია, სხვადასხვა ენის, მრწამსის, ტრადიციების მქონე ქართველი და თურქი ხალხების მრავალსაუკუნოვანი ურთიერთობა აისახა არა მხოლოდ იმერხეველთა სოციალურ თუ ეთნოგრაფიულ ყოფაზე, არამედ მათ მეტყველებაზეც.

საუკუნეების მანძილზე სამწიგნობრო ქართულს დაშორებული იმერხეველ ქართველთა მეტყველება საინტერესოა როგორც საკუთრივ გრამატიკული, ასევე ლექსიკური თვალსაზრისითაც. თურქული ენის გავლენა მეტ-ნაკლებად ყველა დონეზე შეიმჩნევა: ფონეტიკაში, მორფოლოგიაში, სინტაქსში, ლექსიკაში... თურქული ენობრივი ელემენტების მოძალება განსაკუთრებით ლექსიკაში იგრძნობა.

ნაშრომში განხილულია ქართული სა-

ლიტერატურო ენის იმერხეულ დიალექტში ქართული და თურქული ენების, ზოგადად, კულტურათა ინტერფერენციის შედეგად და თურქული ენის გავლენით საერთოქართველური ლექსიკური ერთეულების სემანტიკური ცვლილების შემთხვევები.

იმერხეველ ქართველთა მეტყველება ძალზე საინტერესო სურათს ხატავს სწორედ სამეტყველო კოდების შერევის თვალსაზრისით.

თურქულ ენობრივ სამყაროსთან ხანგრძლივი თანაარსებობის შედეგად, დღეს თითქმის ყველა იმერხეველი (ზოგიერთი ღრმად მოხუცის გარდა) ფლობს სახელმწიფო ენას – თურქულს. სწავლა-განათლება, ბუნებრივია, თურქულ ენაზეა; ასევე, საკმაოდ ხშირად იყენებენ თურქულს ოჯახებში თუ ჩვეულებრივი ყოფითი ურთიერთობების დროს. იმერხეულში კოდ-სვიჩინგის (ინგლ. **Switching** "გადართვა") ხუთივე ძირითადი ქვეტიპია წარმოდგენილი. რამდენადაც ცნობილია, კოდ-სვიჩინგი სპონტანური, გაუაზრებელი პროცესია და გვხვდება მხოლოდ სრული ბილინგვიზმის ან დიგლოსიის შემთხვევაში. წინამდებარე ნაშრომში ყურადღებას ვამახვილებთ კალკურ გადართვაზე (**Calque switching**), რომელიც გულისხმობს – ენაში/დიალექტში, ენის/დიალექტის გავლენით, ლექსიკურ-გრამატიკული კალკების სპონტანურად წარმოქმნას (მ. ლაბაძე, 2010, გვ. 114). გაანალიზებულია როგორც ზმნური, ასევე სახელური ფუძეები.

საანალიზოდ წარმოდგენილია 2006-2011 წლებში აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქართველური დიალექტოლოგიის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მიერ ორგანიზებული ექსპედიციების დროს იმერხევის სხვადასხვა სოფლებში (ივეთი, იმფხრევლი, ქოქლიეთი, ბაზგირეთი, ზიოსი, დიობანი, წყალსიმერი, წეთილეთი, სურევანი, ფარნუხი...) ჩაწერილი დიალექტური მასალა.

მასალის მოპოვების დროს ვაფიქსირებდით ქართველური ენობრივი სამყაროსათვის უჩვეულო ფორმებს, კონტექსტებსა თუ მნიშვნელობებს. ასეთ შემთხვევაში რესპონდენტებს ვთხოვდით, აღნიშნული წინადადებები თუ სიტყვაფორმები შესაბამისი თურქულით გადმოეცათ. ისინი, ფაქტობრივად, დაუფიქრებლად თარგმნიდნენ მაგალითებს. აღმოჩნდა, რომ იმერხეველთა მეტყველებისათვის ესოდენ დამახასიათებელი, ხოლო ქართული სალიტერატურო ენისა თუ სხვა დიალექტებისათვის უჩვეულო, კონტექსტები თუ მნიშვნელობები, სწორედ თურქული ენის პირდაპირი ზეგავლენის შედეგია.

საილუსტრაციოდ განვიხილოთ როგორც ზმნური, ასევე სახელური ფუძეები.

გაღება – ზმნური ფუძის ძირითადი მნიშვნელობა იმერხეველთა მეტყველებაში, სხვა ქართველური ქვესისტემების მსგავსად, არის **გახ-**

სნა, **გაღება**. მაგ.: **გააღე** ერთი კარი, გამეიტანე ციცხვი (*ხის დიდი კოვზი*) და ანახე რაგვარია; ქალმან **გააღო** ფენჯერე, გადმუაგდო ზირ (*ძირს*)...

იგივე ზმნა იმერხეულში დადასტურდა ქართულისათვის უჩვეულო კონტექსტებშიც: ბუღდი ფქუილ თუ არ **გააღებთ** ლამაზათ, ბიში არ გამოცხვება; ბუღდი ფქუილს **გავაღებ,** იქში მოვასხამ იაღ, გამუაცხოფ ფახლავას...

მოცემულ მაგალითებში **გაღება** ფორმა გამოიყენება **ცომის გაბრტყელების** მნიშვნელობით. ასეთი მნიშვნელობით აღნიშნული ზმნა სხვა ქართველურ ქვესისტემებში არ დასტურდება. იმერხეულ დიალექტში ცომის გაყვანა-გაბრტყელების აღსანიშნად **გაღება** ფორმის გამოყენება პირდაპირი კალკია თურქული ზმნისა **açmak** (გაღება, გახსნა), რომლის ერთ-ერთი მნიშვნელობაცაა სწორედ ცომის გაბრტყელება. შდრ.: მაგ. თურქ. Ün açmak – ცომის გაბრტყელება.

მოყვანა – ზმნის ძირითადი მნიშვნელობა იმერხეველ ქართველთა მეტყველებაში, სალიტერატურო ქართულისა და სხვა ქართველური დიალექტების მსგავსად, არის **რაღაცის ან ვიღაცის მოყვანა**. მაგ.: **მოიყვანა** მეზობელმა ი კაცი, ამუშავნა და მისცა ბევრი ფარა; ტაიას უთხარი, **მომიყვანე-ია** შევხედო რაგვარია, ორ დღე უკან გევხედე და ფენა ლამაზად არ **მოჰყავს** ი ღარჭი!..

იგივე ზმნა იმერხეველთა მეტყველებაში, ძირითადი მნიშვნელობის გარდა, აღნიშნავს შექმნას, გაკეთებას; მაგ.: ასე ბრუნავს ვარიაი, იმა **მოჰყავს** იაღი [აკეთებს, ამზადებს კარაქს]... რესპონდენტებს სპეციალურად ჩავეძიეთ, ხომ არ გულისხმობდნენ **ამოყვანა** ფორმას, რომელიც ასეთ კონტექსტში ჩვეულებრივია სხვა ქართველური ქვესისტემებისათვის. შდრ.: კარაქის ამოყვანა, კრემის ამოყვანა... უარყოფითი პასუხის მიღების შემდეგ, მათ ვთხოვეთ, წინადადებები თურქულად ეთარგმნათ. რესპონდენტები იყენებდნენ თურქულ ზმნას **getirmek**.

ფორმა **მოყვანა** დამზადების, გაკეთების აღსანიშნავად ქართულ სალიტერატურო ენასა თუ დიალექტებში არ დასტურდება. იგი კალკია თურქული ზმნური ფუძისა **getirmek**, რომლის ერთ-ერთი მნიშვნელობაა სწორედ შექმნა, წარმოება.

მიკვრა – იმერხეულ დიალექტში ზმნური ფუძის ძირითადი მნიშვნელობა, ქართული სალიტერატურო ენისა და სხვა ქართველური დიალექტების მსგავსად, არის მიკვრა. მაგ.: მივიდა ტადომ (*უფროსმა ძმამ*) და ხეზე **მიაკრა** ი კაცი; **მიაკრა** უნდა თახთები (*ფიცრები*) ლამაზად ...

ფორმა ძირითადი მნიშვნელობის გარდა, ქართულისათვის უჩვეულო კონტექსტებშიც გვხვდება; მაგ.: ჰარფებს (*ასოებს*) ვცნობილობ და

ვერ **მიმიკრავს**-ია [ერთმანეთს ვერ ვუკავშირებ, ვაბამ, ვაერთებ], რო ვიკითხო... ჩაკითხვის შემდეგ რესპონდენტი კონტექსტში **მიმიკრავს** ფორმას ასე აზუსტებს: **ვერ მიმიბამს-ია.** მოცემულ მაგალითში **მიმიკ-რავს** ფორმის გამოყენება მიბმა-მიერთების აღსანიშნად არის კალკი თურქული ზმნა **bağlamak**-ის, რომლის მნიშვნელობებია: შეკვრა; მიბ-მა; განასკვა; შეხვევა; გახვევა; გადახვევა; შეერთება... შდრ.: მაგ.: თურ-ქული **boyunbağı bağlamak** – ჰალსტუხის გამონასკვა.

გაჭრა – იმერხეულში ზმნური ფუძე და მისგან ნაწარმოები მიმღეობური ფორმები **გაჭრილი, გასაჭრელი...** ქართული სალიტერა-ტურო ენისა და სხვა ქართველური ქვესისტემების მსგავსად, ძირითა-დად, გამოიყენება სწორედ **რაღაცის ან ვიღაცის გაჭრის** აღსანიშნავად. მაგ.: ავად ვიყავ, **გაჭრილი** ვარ; უნდა **გაჭრა** მერე ი პური შუაზედ, მერე დაჭრი წურილ-წურილათ...

გარდა ამისა, იმერხეველთა მეტყველებაში **გაჭრა** ფორმა აღნიშ-ნავს **სიკვდილს, დახოცვას, ამოწყვეტას**. მაგ.: არ გამუსლემანდა და **გაჭრეს** სომხები; ომი რაგვარია და ფენა ცუდია, ბევრ ინსნებს **გაჭრი-ან**-ია...

მოცემული მნიშვნელობით გაჭრა ფორმის გამოყენება კალკია თურქული ზმნური ფორმისა **biçmek** (გაჭრა), რომელსაც ერთ-ერთ გადატანით მნიშვნელობად უდასტურდება სწორედ დახოცვა, მოცელვა ტყვიამფრქვევის ჯერით. შდრ.: მაგ.: თურქ. **şmanları biçmek** – მტრის ამოხოცვა.

მსურს/მომსურდა – ზმნა იმერხეველთა მეტყველებაში გვხვდება ქართული სალიტერატურო ენისა და სხვა ქართველური დიალექტები-სათვის დამახასიათებელი ძირითადი მნიშვნელობებით: სურვილი, ნდო-მა. ნატვრა. მაგ.: ზალიან **სურდა** გურჯისტანში გადასვლა, პასაფორტი გააკეთა და წევდა და; ფარა ვერ მიშოვნია, ბათუმ წამევდე, ისე ფენა **მსურს** და ვნახოთ-ია ...

ამასთან, **მომსურდ**ა ფორმა დავადასტურეთ განსხვავებულ კონ-ტექსტშიც: ანა-ბაბაი **მომსურდა** და აქეთ გამოვიქეცო (ჰყვებიან ქალზე, რომელიც ბათუმში იყო გათხოვილი და, საბჭოთა კავშირის შექმნისა და საზღვრების დაკეტვის შემდეგ, თურქეთში გაქცეულა, სადაც დაუ-პატიმრებიათ). მოცემულ მაგალითში მონატრების აღსანიშნავად **მომ-სურდა** ფორმის გამოყენება სხვა ქართველური ქვესისტემებისათვის და-მახასიათებელი არ არის, ვინაიდან აქ კარგად არის დიფერენცირებული სულიერ და უსულო საგანთა მონატრება/მოსურვების გადმოსაცემად განსხვავებული ფუძეების გამოყენების შემთხვევები. კერძოდ, უსულო საგნის მონატრება/მონდომება შეიძლება გადმოიცეს **მსურს, მინდა, მე-ნატრება** ფორმებით, მაგრამ როდესაც ადამიანის მონატრებაზეა საუბა-

რი, ამ შემთხვევაში მხოლოდ **მომენატრა** ფორმა გამოიყენება.

სულიერი საგნის მონატრების აღსანიშნავად მომსურდა ფორმის გამოყენება პირდაპირი კალკია თურქული ზმნური ფუძისა **arzulamak** – სურვილი (სურს), ნდომა (უნდა), სწრაფვა (ესწრაფვის), ნატვრა (ნატრულობს). შდრ.: მაგ.: თურქ. **Ailemi arzuluyorum** – ოჯახი მენატრება.

გამომცხვარი – იმერხეულ დიალექტში მიმღეობური ფორმა, ქართული სალიტერატურო ენისა და დიალექტების მსგავსად, ძირითადად აღნიშნავს გამომცხვარ საგანს. მაგ.: ანაის **გამომცხვარი** პური ფენა გერმელია; ახლა მარტივი სობეფში ვაცხოფთ, კეცეფში **გამომცხვარი** უფრო მომწონდა...

ფორმა, ძირითადი მნიშვნელობის გარდა, დავადასტურეთ ქართული სალიტერატურო ენისა და სხვა ქართველური ქვესისტემებისათვის არადამახასიათებელი, უჩვეულო აღმნიშვნელის როლში. ადგილობრივთა მეტყველებაში ის აღნიშნავს აკვანში გაზრდილ ბავშვს: "აკვანში გაზრდილი ბაღვი გამომცხვარია".

ზმნა **pişmek** თურქულში აღნიშნავს: მოხარშვა (მოიხარშება); გამოცხობა; შეწვა; გამოწრთობა (გამოიწრთობა); გამოწვრთნა; გამოცდილების შეძენა. როგორც ჩანს, იმერხეული ფორმა **გამომცხვარი**-ს გამოყენება ზემომოტანილ კონტექსტებში წარმოადგენს თურქული **პი მეკ** ზმნის ერთ-ერთი მნიშვნელობისგან (**გამოწრთობა**) მიღებული მიმღეობის კალკირებულ ფორმას. მაგ.: თურქული **Ticarette küçükten pişmek lazim** – ვაჭრობაში ბავშვობიდან გამოწვრთნაა საჭირო.

ბეჭდის თითი – ფორმა არათითის, უსახელო თითის აღმნიშვნელია. ამ თითს თურქულ სალიტერატურო ენაში აღნიშნავს ფორმა **adsız parmak**, რაც ასევე ითარგმნება: არათითი, უსახელო თითი. სიტყვასიტყვით, ფორმა **yüzük parmağı** (**ბეჭდის თითი**) დავადასტურეთ თურქულის სალიტერატურო ენის ერთ-ერთ დიალექტში; სწორედ აღნიშნული ფორმის კალკია არათითის აღსანიშნად იმერხეულ დიალექტში გამოყენებული **ბეჭდის თითი**...

ზემოთ გაანალიზებული ზმნური თუ სახელური ფუძეების მაგალითზე დავინახეთ, რომ მათი სემანტიკური განსხვავებულობა-თავისებურება სწორედ სამეტყველო კოდთა შერევით არის განპირობებული. ამ ფორმათა საფუძველი კი იმერხეველ ქართველთა სრული ბილინგვიზმია.

განხილულმა მასალამ ასევე აჩვენა, რომ ქართული ენის იმერხეულ დიალექტში, რომელიც ოთხ საუკუნეზე მეტია მოწყვეტილია დანარჩენი ქართულენოვანი სამყაროს გავლენას და თურქულენოვან სამყაროსთან მჭიდრო კავშირი აქვს, თურქული სალიტერატურო ენისა თუ

დიალექტების გავლენის შედეგად, აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის დონეზე კალკური გადართვა სპონტანურად ხდება, რის შედეგადაც სახეზე გვაქვს სიტყვათა სემანტიკური ცვლილებები...

Maia Mikautadze, Giga Kamushadze
Akaki Tsereteli State University

Semantic peculiarities caused by mixing the speech codes in Imerkhevian speech

The speech of Imerkhevian Georgians according to the mixture of the speech codes is essentially interestings.

According to the co-existence with the Turkish lingual world nearly all the Imerkhevians (except some elderly people) speak the state language - Turkish. Education process is naturally in Turkish language, and it is also used in families and everyday communication. There are all main five subtypes of code-switching in Imerkhevian. As far as it is known, code-switching is the spontaneous, not acknowledged process and is met in the specific cases of bilingualism. In the given work we pay main attention to the callque switching, that implies the spontaneous existence of the lexical-grammar Calques in language/dialect.

The theme of analyses is the material gained by the expedition of Kartveluri Dialectology Research Institute at Akaki Tsereteli State University in different villages of Imerkhevi (Iveti, Impkhrevli, Korkileti, Bazgireti, Ziosi, Diobani, Tskalsimeri, Tsetileti, Surevani, Parnuxi...) in 2006-2011.

The verb **გაღება (gageba) to bring** – besides its main meaning means to create, to do. But this form with the meaning of doing and creating is not given in Georgian literary language and dialects. It is the calque of the Georgian verbal root **getirmek**, that can be defined as to create, make something.

The form **მოყვანა (mokvana) to stick** except its main meaning are met in the unusual contexts for the Georgian language; e.g. *I know the letters but I can't **stick** (to connect with each other) them to read*. In the given example the use of this verb is the calque of the Turkish verb **bağlamak** that means: to sew; to tie together; to knot; to wrap up; to rewind; to join...

მიკვრა (mikvra) - Baked – form except its main meaning has unusual meaning. In the local speech it means a child grown up in a cradle: "*Child grown up in the cradle is baked*"

გამომცხვარი (**gamomtskhv**ari) -The verb **pişmek** in Turkish language means: to boil; to bake; to fry; to temper; to school; to experience. As it can be seen from the example **Baked** used in the given context is the calque of the Turkish verb **pişmek.**

ბეჭდის თითი (bechdis titi) The ring finger– denotes fourth finger, ring finger. In Turkish literary language it is **adsiz parmak,** has the same translation - fourth finger, ring finger. Word for word, the form **yüzük parmağ (**ring finger**)** is met in one of the dialects of the Turkish language, the calque of which is revealed in Imerkhevian dialects.

The work deals with the forms of verbs and nouns, semantic peculiarities of which are caused by mixing the codes.

Analyzes material revealed that in Imerkhevian, with the influence of Turkish literary language and dialects, calque switching is the spontnaneous process that resulted with the semantic changes of words.

ლიტერატურა

1. ბოკამბა-ეიამბა, 1989 _ George Bokamba-Eyamba, "Are there syntactic constraints on code-mixing?". *World Englishes* 8 (3): pp. 277–292; London-New York, 1989.
2. ლი ვეი, 1998 – Li Wei, "The 'Why' and 'How' Questions in the Analysis of Conversational Code-switching". In *Code-Switching in Conversation: Language, Interaction, and Identity*: pp. 156–176; London, 1998.
3. ქლაინი, 2000 _ Michael Clyne, "Constraints on code-switching: how universal are they?" in *The Bilingualism Reader*: pp. 12-30, London, 2000.”
4. თურქულ-ქართული ლექსიკონი – Türkçe-Gürcüce Sözlük, İlmi kontrol ve redaksiyon Lia ÇLAİDZE, İstanbul, 2001.
5. მიხეილ ლაბაძე, ქართველურ დიალექტურ კოდთა შერევის საკითხისათვის მურღულის ხეობაში (თურქეთის რესპუბლიკა), “წელიწდეული” II, ქუთაისი, 2010 (გვ. 114-118).
6. მაია მიქაუტაძე, სამეტყველო კოდების შერევის რამდენიმე საკითხი იმერხეულში, "ლინგვისტური ქართველო-

ლოგიისა და აფხაზოლოგიის აქტუალური პრობ-
ლემები", II თბ., 2010 (გვ. 210-217).

7. მაია მიქაუტაძე, სიტყვაწარმოების რამდენიმე საკითხისათვის
იმერხეულში, კრებული "დიდაჭარობა", 2010 (გვ.
92-93); შპს „სეზანი".

8. მაია მიქაუტაძე, ეკა დადიანი, კომპოზიტთა წარმოებისათ-
ვის იმერხეულში (2006-2007 წწ. ექსპედიციის
მასალების მიხედვით), ქართულ-თურქული კულ-
ტურული პარალელები I, თბ., 2009 (გვ. 103-
111); გამომცემლობა "მერიდიანი".

9. ე. დადიანი, მ. მიქაუტაძე - ქართულ-თურქული ენობრივ-
კულტურულ ურთიერთობებისათვის იმერხეულში
(დალოცვა-წყევლის ფორმულების მიხედვით), ქარ-
თველური მემკვიდრეობა, XII; ქუთაისი, 2008 (გვ.
88-91); გამომცემლობა „ქუთაისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი".

ლაშა ჩხარტიშვილი

სცენურ-სივრცითი მეტაფორის სემანტიკა რობერტ სტურუას სპექტაკლში "მეფე ლირი"

რობერტ სტურუას კონცეპტუალური რეჟისურის უმნიშვნელოვანესი თვისება ის არის, რომ ყველაფერი – სცენოგრაფიით დაწყებული, მხატვრული განათებით დამთავრებული – ერთ მთავარ იდეას, აზრს ეფუძნება. სტურუას მსოფლაღქმა გარკვეული მოვლენებისა და თემებისადმი მიზანსცენების გარდა, უპირველეს ყოვლისა, სცენოგრაფიაში ვლინდება გარკვეული ნიშნების სახით. ეს სტურუას თეატრალური მეტაფორის და ნიშნების ენაა. ამ მხრივ მის შემოქმედებაში გამორჩეული სპექტაკლი შექსპირის „მეფე ლირია", რომელიც მან 1987 წელს დადგა რუსთაველის თეატრის სცენაზე. (მხატვარი მირიან შველიძე).

შექსპირის „მეფე ლირამდე" რობერტ სტურუამ მირიან შველიძესთან ერთად შექმნა თავისი პოლიტიკური თეატრის შედევრები, რომლებიც გაჯერებული იყო თეატრალური ასო-ნიშნებით. მხატვარ მირიან შველიძის ფილოსოფიურმა სახვითმა ენამ ფართო მასშტაბით წარმოგვიდგინა ადამიანის სულიერი ხრწნის ნაირსახეობა, როგორც სამყაროს ტრაგიკული ნგრევის საფუძველი. მირიან შველიძე „მეფე ლირში" ინარჩუნებს მისთვის დამახასიათებელი ნიშან-სიმბოლოებით საუბრის ჩვევას.

სტურუა-შველიძის სცენოგრაფიული სამყარო მთლიანად გამორიცხავს ყოველგვარ ყოფითს, თუმცა ყოფითი ნიშნები მის სპექტაკლებში პირდაპირი დანიშნულების გარდა, სიმბოლურ-მეტაფორულ დატვირთვას იძენს. „მეფე ლირში“ სცენოგრაფიული სივრცე გადაწყვეტილია, როგორც განზოგადოებული სამოქმედო ადგილი, ხოლო შექსპირის შეხედულება სამყაროზე – „მთელი სამყარო თეატრია“ – განსახიერებულია დეკორაციებში, რომლებიც აგრძელებენ რეალურ თეატრალურ არეს – რუსთაველის თეატრის დარბაზს, იარუსებს და სხვა თეატრალური არქიტექტურის კომპონენტებს; „ფინალში პერსონაჟული სცენოგრაფიის ფუნქცია სავსებით მჟღავნდება, იარუსების კონსტრუქცია იშლება მაყურებლისაკენ, როგორც ლირის სამყაროს ჩაძირული გემი, ხოლო დეკორაციების ამოძრავებული მასები აღიქმება გორდონ კრეგის „ტრაგიკული გეომეტრიის“ გარკვეულ რემინისცენციად“ [კუზნეცოვა-გუნია 2005:33]. მაღალი ტრაგედიის პათოსი, რომლითაც გამოირჩევა „მეფე ლირის“ სცენოგრაფია, წარმოაჩენს მხატვრის ტრაგიკულ მსოფლაღქმას, მის მცდელობას, შემოქმედებითად გაიაზროს წარმავალი ეპოქა, იდეალების მსხვრევა და დასასრულის დასაწყისი.

ფორმისთვის „თეატრი თეატრში“ მხატვარმა ზუსტ, ადეკვატურ და ორიგინალურ სივრცით გადაწყვეტას მიმართა. „მირიან შველიძის სცენოგრაფიაც თითქოს სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს ერთ მთლიანობაში კრავს, უფრო სწორად, რუსთაველის თეატრის მაყურებელთა დარბაზი თითქოს სარკისებურად აისახება სცენაზე. ეს პრინციპი შემდგომ ვითარდება, ოღონდ უკვე სხვა თვალსაზრისით. გლოსტერის ოჯახური და პიროვნული ტრაგედია, თითქოს ლირის ტრაგიკული ისტორიის სარკისებური ასახვაა“, – მიაჩნია თეატრმცოდნე მანანა გეგეჭკორს [გეგეჭკორი 1993:64] .

მაყურებელთა დარბაზისა და სცენის გაერთიანება ჩაკეტილ სივრცეს ქმნის, ერთგვარ წრეს, რომლის შიგნითაც მოქცეულან „ლირის თეატრის“ მსახიობები და მაყურებელი. ისინი უნებლიეთ აღმოჩნდნენ საცირკო არენაზე. სცენა თითქოს ცარიელია. ცენტრში სამეფო ტახტი - სახრჩობელა დგას, მასზე მაიმუნი ზის. იგი თითქოს ცინიკურად დაჰყურებს ამ საშინელ ქვეყანას, სადაც სისასტიკისა და შურის მეტი არაფერი დარჩენილა. ადამიანთა სულში ღრმად ჩამარხული, მიძინებული ზნეობისა და ჰუმანიზმის ნამსხვრევები ვერავითარი ძალის ზემოქმედების შედეგად ვერ გამოფხიზლდება. შემთხვევითი არ არის, რომ სცენიდან ხან გრგვინვა მოისმის, ხან დამაბრმავებლად აელვარდება სი-

ნათლე, ხან რაღაც მრისხანედ გუგუნებს, თითქოს მიწისძვრა იწყებაო. სრული ქაოსი გამეფებულა. გრგვინვა, თვალისმომჭრელი სინათლე, დედამიწის გუგუნი – სწორედ ესაა გაფრთხილება, რომელსაც თითქოს რაღაც ზეგარდმო ძალა იძლევა, რათა ადამიანები გონს მოეგონ, დაუფიქრდნენ თავიანთ საქციელს, მის შეცლას შეეცადნონ, გაანალიზონ და გააცნობიერონ საკუთარი ქმედებები და ამ ქმედებით გამოწვეული შედეგები, მაგრამ ყოველივე ამაოა.

მართალია, ადამიანებს ეშინიათ, ამ ძალთა გამოვლენა მათ პანიკაში აგდებთ, მაგრამ მათი მოქმედების შეცვლა უკვე სრულიად შეუძლებელია, სამყარო კატასტროფისკენ მიექანება. შექსპირის სცენური ინტერპრეტაციების მკვლევარს პაოლა ურუშაძეს მიაჩნია, რომ თვალსაზრისი ლირის „უნივერსალურობაზე", მის აპოკალიფსურ „მოცემულობაზე" თვალსაჩინოდ არის გამოხატული სპექტაკლის სცენოგრაფიაში: „მხატვარი აერთიანებს მაყურებელთა დარბაზს სცენასთან, ქმნის თითქმის ჩაკეტილ სივრცეს, რომელშიც დეკორაციები დარბაზის ინტერიერის მხოლოდ რამდენიმე სახეშეცვლილ განმეორებას წარმოადგენს" [ურუშაძე 1988:75].

სცენის მარჯვენა ნახევარსფერო, ისე როგორც მრუდე სარკე, მაყურებელთა დარბაზის ანარეკლს წარმოადგენს. რეჟისორმა და მხატვარმა ამ ფორმით მაყურებელი თითქოს სათეატრო ამფითეატრში მოაქციეს. ჩაკეტილი წრიდან ვერც მსახიობები და ვერც მაყურებელი თავს ვერ დააღწევენ. მაყურებელი ავტომატურად ერთვება მოქმედებაში, როგორც მეთვალყურე, როგორც მონაწილე ამ ტრაგედიისა. ამ ფორმით რეჟისორი მაყურებელს ლირის ტოტალური სახელმწიფოს მოქალაქედ აქცევს. სწორედ ამას გულისხმობდა პაოლა ურუშაძე, როდესაც წერდა: „ჩვენს წინაშეა ქვეყანა, რომელშიც შესვლა ჯერ კიდევ შესაძლებელია, მაგრამ იქედან გამოსავალი აღარ არის. აქ (ისე, როგორც ტენესი უილიამსის „კამინო რეალში") თითქოსდა, შემთხვევით „შეაღწია" კენტმა (მსახიობი მურმან ჯინორია), სხვა სამყაროს ადამიანმა და ჩვენც თითქოსდა მისი თვალით ვაკვირდებით სახელმწიფოს გაყოფის რიტუალის სამზადისს, რომელშიც ერთნაირად შემოსილი უსახური ადამიანები მონაწილეობენ" [ურუშაძე 1988:75].

სპექტაკლის სივრცული გადაწყვეტა ნათლად ხატავს იმ სამყაროს, რომელსაც რეჟისორი მოქმედებით წარმოადგენს. მკაცრი კანონების და ტოტალური სახელმწიფოს გამოხატვის მცდელობაა დეკორაციის ყველა დეტალში. მაგ., სამეფო ტახტი, რომელსაც ფუძედ დაზგა

ემსახურება. „კაცობრიობის ისტორიაში ეს საგნები მტკიცედ არის „გადაჯაჭვული“ ერთმანეთთან, ადამიანთა ხელები და გონება მრავალი საუკუნის მანძილზე ერთგულ სამსახურს უწევდა ძალაუფლებასა და სიკვდილს, და ის იარაღიც, რომლის აფეთქება „ათას მზეზე კაშკაშა“ ნათებას წარმოშობს, მათი შექმნილია. სცენის მარცხენა მხარის გასწვრივ ლიანდაგების ძელაკები ჰკიდია. ეს რკინის ქანქარები გამუდმებით მოძრაობენ და მხოლოდ ისინი ამხელენ ამ ერთი ციდა მიწის მონაკვეთზე ადამიანზე ამხედრებული ბუნების ძალას, ქარიშხლის სცენაში სწორედ მათშია კონცენტრირებული გამძვინვარებული სტიქიის მთელი მრისხანება, მათ ნელ და მძიმე რხევაში, და ბოლოს სახრჩობელაზე მოკალათებული მაიმუნი, კოშმარული მოჩვენება, რომელსაც „გონების ძილი“ წარმოშობს, ის დამღუპველი ძილი, რომლის შედეგადაც ისადგურებს სიცარიელე, ქაოსი“ [ურუშაძე 1988:76].

სიმბოლოები, მეტაფორები, და ზოგადად, ალეგორიული აზროვნება რობერტ სტურუას კონცეპტუალური რეჟისურის უმნიშვნელოვანესი შემადგენელი ნაწილია. სცენაზე ხშირად ვხვდებით ბუტაფორიულ სტატიკურ ნივთებს, რომლებიც სტურუას სიმბოლურ-მეტაფორული აზროვნების დეტალებია, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში სპექტაკლის იდეური გადაწყვეტის გასაღებიც ხდება. თეატრის მკვლევრებში კონკრეტული სიმბოლო ცხარე კამათის და დაპირისპირების საგანიც კი გამხდარა.

სიმბოლურად ანაწილებს ლირი სამეფოს. მას ინგლისის რუკა უჭირავს ხელში და ინგლისს პირობითად, სამ ნაწილად ჰყოფს. მთელი სამეფო სტურუამ სამი ფურცლის პატარა ნაგლეჯში მოაქცია, ამით ხაზი გაუსვა ლირის დამოკიდებულებას ამ ფორმალური აქტისადმი. ის ამბობს: „გადავწყვიტე ნებიერი სიბერე მქონდეს, დე ახალგაზრდებმა ზიდონ მძიმე ტვირთი სამეფოს მართვის და იზრუნონ მასზე“ [შექსპირი 1986: 123], თან დასძენს იმას, რაც ისედაც ყველამ იცის, რომ მის სურვილს წინ ვერავინ აღუდგება.

ერთი შეხედვით, უცხო და უცნაური, თითქოს შეუსაბამო დეტალები თანდათან ორაზროვან სიმბოლურ შინაარს იძენენ: თუნდაც ლიანდაგი (ჩიხი ვაგონეტით, იმავე ქოხით), ლირის საბოლოო სადგურად რომ იქცევა და მის გამოუვალ მდგომარეობას გამოხატავს. ლიანდაგი კი ასოციაციას აღძრავდა საბჭოთა კავშირის დროს ხალხის გადასახლებასა და დახვრეტასთან. ასევე ტახტი-სახრჩობელა, რომელზეც კიდია ყოველი მათგანის ბედი (ცხადია, წარმოსახვითი), სინამდვილეში კი ქვაბი, რომელშიც ცოდვა დუღს და გადმოდუღს.

სტურუას „მეფე ლირის“ უმთავრესი სიმბოლური ბუტაფორიული ატრიბუტი გალიაა, რომელიც სცენაზე ლირს შემოქვს მისი გამოჩენის პირველივე ეპიზოდში. ვასილ კიკნაძის აზრით, გალია ეს „კორდელიას გამომწყვდეული სულია“ [კიკნაძე 1987: 19], თითქოს ახირებაა მეფის ხელში კვერთხის ნაცვლად გალია ჩიტით. გრძელი და გრძნეული პაუზის შემდეგ ლირი გამოდის ასპარეზზე, რომლის ატრიბუტი გალიაა, ოღონდ შემთხვევით კი არა, მისივე რეპლიკიდან „გამოჭედილი“. რობერტ სტურუას შემოქმედების მკვლევარი დალი მუმლაძე წერს: „ლირი იმ ჩიტივითაა გალიაში გამოკეტილი, რომელიც ლირს შემოაქვს სცენაზე, შემდეგ მზითვის სანაცვლოდ ატანს საკარო რიტუალის ხელყოფის გამო გაძევებულ კორდილიას. იგი ადამიანის სულის კარიბჭესთან მოდარაჯე იმ „სამოთხის ჩიტად“ თუ „ლურჯ ფრინველად“ აღიქმება, მარად და ყველაგან თან რომ სდევს ადამიანს, როგორც მისი არსების ის სასწაულებრივი ნიჭი და უნარი, რომელსაც თავად უნდა მიაგნოს, ჩაწვდეს და დიდი სიცოცხლისთვის გარეთ გამოიხმოს“ [მუმლაძე... 1987:25].

გალია ერთგვარი საპყრობილეცაა, რომელშიც დატყვევებული ჩიტი-კორდილიაა გამომწყვდეული. ქართველი შექსპიროლოგი ნიკო ყიასაშვილი გალიას კორდილიასთან აიგივებს. იგი წერდა: „გალია და ჩიტი თითქოს კორდილიას სიმბოლოა (თანაც ეს ნამდვილი, ცოცხალი ჩიტია, რომელიც „ებაასება“ ლირს, „თამაშობს“ და თან იმდენად სიმბოლურია, რომ არც აღიქმება, როგორც ნატურალისტური ელემენტი), ამიტომ არ ავიწყდება კორდილიას, ეს ერთადერთი „მზითევი“თან წაიღოს საფრანგეთში და ფინალში, როცა ლირს უჭირს თავისი ქალიშვილის ცნობა, კენტი მას გალიაში გამომწყვდეულს დაანახვებს და ამ თავისებური „ფსიქოანალიტიკური სეანსის“ წყალობით გაახსენებს უსამართლოდ განდევნილ შვილს“ [ყიასაშვილი 1987].

გალია სპექტაკლში ლირისა და კორდილიას სულის უნაზესი კავშირის გამომხატველიცაა. გალია რომ კორდილიასთან ასოცირდება, მხოლოდ იმით როდი დასტურდება, რომ ლირისგან განდევნილ კორდილიას საფრანგეთში სწორედ ეს გალია მიაქვს, არამედ იმისათვის, რომ „ავადმყოფი“ ლირი, ჯერ კიდევ ბურანში მყოფი, გალიას მიშტერებული წარმოთქვამს: „მაპატიე, შემინდე შვილო.“ ლირსვე ეკუთვნის შემდეგი სიტყვები: „სჯობს, რომ ახლავე გამოგვკეტონ სამყაროში, როგორც ჩიტები გალიაში, ისე ვიცხოვრებთ და ვიგალობებთ“ [შექსპირი 1986:176]. მწერალმა გიორგი ხუხაშვილმა ლირის გალიაში ცხოვრების მარადიულობის ნიშანი დაინახა: „თევზით და ჩიტით გაჩენილი

სამყაროს ასოციაციები ისე უბრალოდ იბადება, თითქოს მილიონ წლებს არ გაევლოს დედამიწაზე, არც იდოს დროის ზღვარი პირველ-ყოფილსა და დღევანდელ კაცს შორის“ [ხუხაშვილი 1987:34].

პირველივე სცენაში ვხვდებით პეპლის, თუ თევზის საჭერ ბადეს, რომელიც, ამჯერად, კორდილიას შემოაქვს. ეს რეკვიზიტი, ისე როგორც გალია, ორ პერსონაჟს: ლირსა და კორდილიას შორის მონაცვლეობს. დალი მუმლაძის აზრით, ბადე, რომელიც ლირს ხელში უჭირავს, ერთგვარი „ტყვეობის იარაღია. ლირმა მშვენივრად იცის ისიც, რომ ამ ბადეში თვითონაცაა გამომწყვდეული დიდი თევზივით. ამ იდეიდან მოდის სწორედ აღნიშნულ სცენაში რამაზ ჩხიკვაძე-ლირის ირონიულ, უმალ სარკასტული ტონი“ [მუმლაძე...1987:13].

სამეფოს განაწილების სცენის დასრულების შემდეგ ბადე გლოსტერ-ედმუნდის ხელში აღმოჩნდება, რომელიც სპექტაკლის ბოლომდე რჩება ლირის და კორდილიას ატრიბუტად, ხოლო თევზის საჭერ ბადეს კი გლოსტერისა და ედმუნდის ხელში დავინახავთ. ამ დეტალით რეჟისორი და მხატვარი კიდევ ერთხელ უსვამენ ხაზს ლირის ტრაგიკული ისტორიის პარალელიზმს გლოსტერის ისტორიასთან.

„ლირის თეატრის“ წარმოდგენას თავიდანვე ესწრება „ცხოვრების თეატრის“ ქანდარაზე შემომჯდარი „მარადიული მაყურებელი“ – სწორედ მაყურებელია მოთვალთვალე, უტყვი მოწმე იმ საბედისწერო თამაშის, ძლიერთა ამა ქვეყნისათა რომ გაუმართავთ; მის ამ ჩაურევლობასა და ინდიფერენტიზმში განიჭვრიტება სამყაროსა და ადამიანის ტრაგიკული აღსასრული. „ამ კრებით პერსონაჟს ფეხქვეშ ეცლება ნიადაგი, ენგრევა არც თუ ისე მყარად ნაგები ბუდე ქანდარაზე. სახრჩობელაზე ატყორცნილივით რჩება ცაში გამოკიდებული და ეს სცენური მეტაფორა აღიქმება, როგორც დამსახურებული სასჯელი ჩადენილი დანაშაულისთვის“ [მუმლაძე...1987:17].

თუმცა „მარადიული პერსონაჟის“ ფუნქციამ აზრთა სხვადასხვაობა მაინც გამოიწვია თეატრმცოდნეებს შორის. თეატრის ზოგიერთი მკვლევარი მასში გულისხმობს რეჟისორს, ზოგი „ლირის თეატრის“ უკანასკნელ მაყურებელს, რომელიც ბოლოში, სხვებთან ერთად სამყაროს ქაოსში დაინთქმება. თეატრის მკვლევარ ნოდარ გურაბანიძეს მიაჩნია, რომ ეს პერსონაჟი პერსონიფიცირებულ – მოთვალთვალე საზოგადოების მეტაფორაა. მისი აზრით, „უთუოდ რაღაც შინაურული კავშირი არსებობს ამ „მაყურებელსა“ და სახრჩობელას თავზე წამომჯდარ გრძელკუდიან მაიმუნს შორის. მათი „მარადიული ყოფნა“ ლი-

რის სამყაროში შეიძლება სწორედ ცხოვრების წარმავლობას გულისხმობდეს და გამოხატავდეს სკეპსისს ადამიანურ დრამათა, ვნებათა ამაოების გამო“ [გურაბანიძე 1997:555].

„მეფე ლირში“ ვხვდებით ისეთ ნიშნებს, რომლებიც რეჟისორის სხვა ადრინდელ სპექტაკლებშიც („სეილემის პროცესი“ (1965), „ყვარყვარე“ (1974), „კავკასიური ცარცის წრე“ (1975), „რიჩარდ III“ (1979), „ას ერგასის დღე“ (1985)) გვხდება. ეს არის სკამი. სტურუასთან უარყოფილია ყოველგვარი სამეფო ტახტი. აქ მისი ადგილი უბრალო სკამს უჭირავს, რომელიც ტახტის ფუნქციას ზედმიწევნით კარგად ითავსებს. „სცენაზე ჩამწკრივებული ცარიელი სკამები „ლირის“ პირველ სცენაში გამოუცნობის მოლოდინით გვავსებს, – წერდა ნოდარ გურაბანიძე, – აუხსნელ შიშს და კრძალვას გვინერგავს. აქ რაღაც მნიშვნელოვანი უნდა მოხდეს - ფეხაკრებით, ჩუმად, მოსიარულე გლოსტერი (მსახიობი ავთო მახარაძე) და ედმუნდი (მსახიობი აკაკი ხიდაშელი) კიდევ უფრო ამძაფრებენ ამ მეტაფორულ შიშს, ხოლო როცა ედმუნდი სკამებს შორის დაიჩოქებს და რაღაც საგანს იპოვის, ეს წარმოშობს მისტიურ შიშს“ [გურაბანიძე 1997:521].

უძველეს „საგან არქეტიპთა“ რიგს მიეკუთვნება აგრეთვე კიბე. რიტუალებში და ფოლკლორულ თამაშობებში კიბეს მეტაფორულად გამოხატავს კავშირ მდაბალს, ქვედა სკნელსა (ქვესკნელს) და ამაღლებულს (ზესკნელს) შორის. ამგვარად გააზრებულ კიბეს ვხედავთ „ლირში“. ედმუნდია (მსახიობი აკაკი ხიდაშელი) კიბის „საგანთა თამაშში“ ჩამრთველი. მუდამ ამაღლებისკენ, განდიდებისკენ მისწრაფებული ედმუნდი კიბეზე შემდგარი (რომელიც შავებში ჩაცმულ ორ მსახურს უჭირავს) გვიზიარებს ხოლმე თავის სანუკვარ ოცნებებს. ამავე კიბეზე შემდგარი ელაპარაკება „მაღლა“ სცენის ლოჟაში გადამალულ თავის ძმას ედგარს (მსახიობი გია ძნელაძე), თვით ედგარის გაქცევა მამისეული სახლიდან ამ კიბის მეშვეობით ხდება. მაღალი ლოჟიდან კიბეებზე დაუშვებენ ედგარს, ტომარაში გაახვევენ და პირდაპირ უფსკრულში – ქვედა სკნელში ჩაუშვებენ. ამავე აზრს ავითარებს ხელოვნებათმცოდნე მაია გურაბანიძე თავის ნაშრომში: „ყვარყვარე“ და ახალი ეტაპი ქართულ სცენოგრაფიაში“: ავტორი კიბეს სხვა დატვირთვას ანიჭებს და შექსპირის მეტაფორათა ლოგიკურ ნაწილად მიიჩნევს. იგი წერს: „რობერტ სტურუას სპექტაკლებში მოქმედება სამ სიბრტყეზე მიმდინარეობს, რაც ქვესკნელის, ზესკნელის და სკნელის მნიშვნელობითაა გამოყენებული. ეს „სკნელები“, როგორც წესი, ერთმანეთს უკავშირდებიან კიბეებით („ყვარყვარე“ (1974), „მეფე ლირი“ (1987), თო-

კით („სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ (1969), „ლამარა“(1997), საქანელით („მაკბეტი“ (1995).“ [გურაბანიძე 2006:67]. მაშასადამე, კიბე ის საშუალებაა, რომელიც ადამიანს აკავშირებს სამყაროს სამ სკნელთან.

სიმბოლურ-პირობითია „ლირის თეატრის“ მსახიობთა სასცენო კოსტიუმები. კოსტიუმების სიმბოლურ-მეტაფორული ფუნქცია „მეფე ლირში“ კიდევ უფრო მასშტაბურად არის წარმოდგენილი. აქ უკვე მთავარი სასახლეა „უნიფიცირებული“ – ვიდრე ლირის ტირანია მძვინვარებს, ყველანი ერთნაირ, ასკეტურ სამოსში არიან გამოწყობილები, როგორც კი სამეფო იშლება, სადავე ეშვება ქვეშევრდომთა მორჩილებასაც და ზენიტს აღწევს გამოფიტული სულიერების კიდევ უფრო დაკნინება, სიმდიდრისა და განცხრომის გაფეტიშება. მხატვარი ყველა პერსონაჟს უცვლის სამოსს, რომელიც ლოგიკურად უკავშირდება მათი ხასიათის ცვლილებებსაც. ლირის ქალიშვილები გონერილა და რეგანა ასკეტურ ტანისამოსში, უცნაურ უნიფორმაში გამოწყობილები ჩნდებიან სამეფოს განაწილების სცენაში. როგორც კი ისინი თავისუფლებას მოიპოვებენ და მეფისგან დამოუკიდებლები ხდებიან, მყისვე სხვა კოსტიუმში გვევლინებიან. გონერილა აღმოსავლურ, თავისუფალ ტანისამოსში წარდგება მაყურებლის წინაშე. „აქ მხატვარი შეუბრალებლად დასცინის უსულო მდიდართა „ფანტაზიას“, განსაკუთრებით, მამის უარმყოფელ ქალიშვილთა კოსტიუმების სახით“ [კუხიანიძე 2001:42]. მამის დიქტატურისგან გათავისუფლებული ლირის ქალიშვილები სცენაზე ჭრელ, თითქმის უგემოვნო სამოსში ჩნდებიან.

სანამ ქვეყანაში ლირია მმართველი, ყველა მის ქვეშევრდომს უსახო და უფერული უნიფორმა აცვია. ამით რეჟისორი და მხატვარი გარეგნულადაც კი უსვამენ ხაზს იმას, რომ მეფის ტირანული მმართველობის მიზანი ადამიანის პიროვნების დათრგუნვა, ყველას გათანაბრებაა. უნიფიცირების ეს პროცესი ყველაზე მკაფიოდ სწორედ ჩაცმულობაში ვლინდება და იწყება სამყაროს დაშლა-დაქუცმაცება. მაგრამ როგორც კი ლირი სამეფოს ჰყოფს, მისი ერთმმართველობა ისპობა. ადამიანთა ტკბობა მიღებული თავისუფლებით უკვე ვერავითარ საზღვრებში ვეღარ ეტევა და სრულ აღვირახსნილობაში გადადის. ამის გამოსახატავად მხატვარი არაჩვეულებრივად ლამაზ, ფერადოვან, სხვადასხვა ეპოქისა და სტილის კოსტიუმებით მოსავს თავის გმირებს“ [გეგეჭკორი 1993:66].

აღსანიშნავია ისიც, რომ ერთნაირი კოსტიუმები მხოლოდ ლირის სამეფოს წევრებს აცვიათ, იმათ ვისზეც ლირის მმართველობა

ვრცელდება. ბურგუნდიის მთავარი (მსახიობი გურამ საღარაძე) და საფრანგეთის მეფე (მსახიობი სოსო ლაღიძე) ტრადიცულ, ეროვნულ სამოსში ჩაცმულები შემოდიან, მათ კოსტიუმებს საერთო არა აქვთ სასახლეში მცხოვრებ დიდგვაროვანთა ჩაცმულობასათან.

სპექტაკლის აპოკალიფსური ფინალი იყო მეტაფორა ძალადობაზე აგებული სახელმწიფოს ნგრევის, ხოლო ლირის ფიზიკური სიცოცხლე კიდევ უფრო ტრაგიკულს ხდიდა ამ მეტაფორის არსს. თეატრმცოდნე ვახტანგ ქართველიშვილს მიაჩნდა, რომ ლირი სტურუას ინტერპრეტაციაში ცოცხალი უნდა დარჩენილიყო. „გაევლო მოწამებრივი გზა და ტანჯვაში აღეხილა თვალები. ამ აქტის განსახორციელებლად რამაზ ჩხიკვაძის გმირი თითქოს ბრუნდება ბავშვობაში. მხოლოდ ბავშვურად ცნობისმოყვარე ლირს შეიძლებოდა გასჩენოდა კითხვა: „მაინც რა იწვევს ჭექა-ქუხილს?“, სპექტაკლში იგი თანდათან ახალგაზრდავდება კიდეც, ფიზიკურადაც თანდათან უფრო მხნედ გამოიყურება-თუ პირველად გამოფრატუნდა სცენაზე, მერე ხელჯოხზე ამხედრებულიც კი დარბის“ [მუმლაძე...1987:23].

სტურუამ მოახერხა, მასშტაბურად გადმოეცა და გაეაზრებინა ლირის ტრაგედიის არსი. თუკი ევროპაში მისი წინამორბედი სახელოვანი რეჟისორები ლირს „ყველასგან მიტოვებულს“ ხატავდნენ (მხოლოდ ჯორჯო სტრელერის სპექტაკლში შეინიშნება ამ მითის მცირედი ნგრევა-ტრანსფორმაციაა), ევროპულმა თეატრმა, კერძოდ კი – ქართველმა სტურუამ XX საუკუნის მიწურულს ლირის ისტორიის ახალი მითის შექმნა შეძლო.

ამრიგად, სტურუას სპექტაკლში „მეფე ლირი“ ვხვდებით ნიშნებს, რომლებიც მეტაფორულ-სიმბოლურ დატვირთვას შეიცავს და სპექტაკლის კონცეპტუალური გადაწყვეტის მთავარი ინსტრუმენტებია.

თამარ კიკნაველიძე

პატრის პავის „თეატრალური ლექსიკონის“ მნიშვნელობა თანამედროვე თეატრმცოდნეობაში

დღეს დროსა და სივრცეში განვრცობილი, სიტყვით თუ პლასტიკით გადმოცემული წარმოდგენები განიხილება ერთგვარ შეტყობინებად, რომლის გამტარებელ–გამავრცელებელიც თეატრალური ჯგუფია, ხოლო მიმღები, გნებავთ, ადრესატი – თეატრალური მაყურებელი. თანამედროვე პუბლიკა განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს არავერბალური სანახაობებისადმი, რომელთა გამომსახველობაც სიტყვაზე კი არ არის დაფუძნებული, არამედ გამოსახვის სხვა ენაზე, ხერხებსა და ფორმებზე. წარმოდგენათა სემიოტიკურმა კვლევამ რომ უდიდესი მნიშვნელობა შეიძინა, სამაგალითოდ ცნობილი ფრანგი თეორეტიკოსის – პატრის პავის და მისი შრომების, გამორჩეულად კი, „თეატრალური ლექსიკონის“ დასახელებაც კმარა, რაზეც უფრო დაწვრილებით მოგვიანებით ვისაუბრებ. მანამდე თეატრის სემიოტიკური შესწავლის მიმართულებით დაგროვილ გამოცდილებას ძალიან მოკლედ გაგაცნობთ.

თეატრის სემიოტიკურ კვლევას ხანგრძლივი ისტორია არა აქვს. ამ მიმართულებით გამორჩეულია, ძირითადად, სამი სკოლა: პოლონური, იტალიური და ფრანგული, რომელთაგან თითოეულმა სახელი

ცალკეულ მეცნიერთა ნაშრომებისა და კვლევების შედეგად გაითქვა.

დრამისა და თეატრის სემიოტიკური შესწავლა XX საუკუნის 30-იან წლებში, უფრო ზუსტად კი – 1931-1941 წლებში, პრაღის ლინგვისტური წრის წარმომადგენელთა მიერ დაიწყო. ახალი მიმართულების ფუძემდებლები იყვნენ: ოტაკარ ზიხი (1879-1934), იან მუკარჟოვსკი (1891-1975) და პიოტრ ბოგატირევი (1893-1971). ზიხმა თავის „დრამატული ხელოვნების ესთეტიკაში“ (პრაღა, 1931 წელი), ხოლო მუკარჟოვსკიმ სტატიებში, წინა პლანზე თეატრის ფენომენის ნიშანთა სისტემის შესწავლა დააყენა. კომპოზიტორი და პედაგოგი ოტაკარ ზიხი განიხილავდა დრამას, როგორც წმინდა თეატრალურ მოვლენას, ჩამოყალიბებულს ოპტიკური და აკუსტიკური ნიშნებისგან. „ნიშანთა“ სისტემის შესწავლას მნიშვნელოვანი ადგილი პრაღის წრის ერთ-ერთმა წამყვანმა თეორეტიკოსმა, პიოტრ ბოგატირევმაც მიუძღვნა.

ხელოვნების დარგების „ენათა“ სემიოტიკური კონცეფცია, გასული საუკუნიდან მოყოლებული, რამდენიმე მეცნიერმა ჩამოაყალიბა. ერთ-ერთი გახლდათ ცნობილი ფრანგი თეორეტიკოსი, კრიტიკოსი და სემიოტიკოსი როლან ბარტი (1915-1980), რომლის მოსაზრებითაც, ენა, ლინგვისტური გაგებით, ლიტერატურის მასალაა, მაშინ როდესაც „ხმოვანი ენა“ თეატრალური ხელოვნების „საკუთრებაა“.

თავდაპირველად, თეატრალური „ნიშნის“ გაგების ორი კონცეპცია არსებობდა: ანალიტიკური და ინტეგრაციონალური, სადაც თეატრალურ ნიშანთა ერთობლიობას განიხილავდნენ. ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებულ ორივე კონცეპციაზე წერდა ანა იუბერსფელდი (1918–2010) წიგნში „თეატრის შესახებ“. აღსანიშნავია, რომ ანა იუბერსფელდი სწორედ ის ავტორია, რომელსაც პატრის პავის „თეატრალური ლექსიკონის“ წინასიტყვაობა ეკუთვნის.

ვერბალური და არავერბალური ნიშნების მატარებელი ხელოვნების შესახებ იტალიური სკოლის წარმომადგენლებიც წერდნენ. თუმცა, გამორჩეული და გაცილებით ჩამოყალიბებული წარმოდგენა თეატრალური სემიოტიკით დაინტერესებულთ მაინც ფრანგული სკოლის წარმომადგენლებმა შეუქმნეს ნაშრომებით, რომელთა მიმართაც ინტერესი არ ქრება. ამის მაგალითია, თუნდაც, ზემოთ უკვე ნახსენები ანა იუბერსფელდი, რომელიც, სხვების მსგავსად, ცდილობდა განესაზღვრა და დაედგინა სპექტაკლის მინიმალური სემიოტიკური ერთეული. საბოლოოდ კი ისეთ დასკვნამდე მივიდა, რომ თეატრალური ენა ძალიან რთული ქსოვილია და მინიმალური ერთეულის დადგენა თითქმის შეუძლებელია.

ზემოთ ჩამოთვლილი მეცნიერების მცდელობათა შესწავლა–გაანალიზება ცალკე კვლევის საგანი შეიძლება გახდეს. მათ გამოცდილებასა და შრომებს, როგორც ჩანს, უკვალოდ არ ჩაუვლია, რამდენადაც თანა-

მედროვენი, რომლებიც სემიოტიკის მიმართულებით მუშაობენ, თავიანთ ნაშრომებში თითოეულის დამსახურებასაც აღნიშნავენ და მათ მოსაზრებებსაც ხშირად იმოწმებენ.

დღეს უკვე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თეატრის სემიოტიკური კვლევა და ფრანგული სკოლა ვერ განვითარდებოდა, რომ არა თანამედროვე თეატრის მკვლევარი, თეორეტიკოსი და კრიტიკოსი პატრის პავი და მისი „თეატრალური ლექსიკონი“ (1980), „თეატრალური სემიოლოგიის პრობლემები“ (1976), „თეატრი კულტურის გადაკვეთაზე“ (1990) და ა.შ. შრომებში მეცნიერი თეატრალური ნიშნის პრობლემატიკაზე ხაზგასმით საუბრობს და სვამს შეკითხვებს, რაზეც თანამედროვე მკვლევრები და თეატრმცოდნეები კრიტიკულ თუ პუბლიცისტურ წერილებში ხშირად ვსაუბრობთ. მანამდე თუ კითხვების დასმასა და კითხვითი ნიშნის გამოყენებას მეცნიერები ერიდებოდნენ და თეატრალურ ნიშანთა სისტემის ჩამოყალიბებასა და ზედ ზუსტი განსაზღვრებების მიყოლებას ცდილობდნენ, პატრის პავი თეორეტიკოს ანდრე ელბოზე უფრო მკაფიოდ და საყურადღებოდ გვეკითხება: – „არსებობს კი თეატრის სემიოტიკა?“ თუმცა, მისი წინამორბედისგან განსხვავებით, პავის შეკითხვა რიტორიკული არ არის და მის მიერ ჩატარებული კვლევებიც სწორედ დასმულ შეკითხვაზე პასუხის გაცემის ყველაზე წარმატებულ ცდებად შეიძლება ჩაითვალოს.

ვიდრე პატრის პავის „თეატრალური ლექსიკონის“ მნიშვნელობაზე გავამახვილებდე ყურადღებას, აღვნიშნავ, რომ ანდრე ელბო თეატრის სპეციფიკურობას მის სამ თავისებურებაში – დადგმაში, დრამატურგიასა და დროზე სივრცის დომინირებაში ხედავდა. ამას ემატებოდა დრამატურგიული ინტუიციის მნიშვნელობა, მსახიობისა და სცენოგრაფის განსაკუთრებული როლი. ელბო აღნიშნავს, რომ ნიშნები გარკვეულ ტიპოლოგიას უნდა დაექვემდებაროს. ამასთან, ნიშნები იყოფა სიმპტომებად, ხატებად, ინდექსებად, სიმბოლოებად, სახელწოდებებად და ა.შ. ამის გარდა, თეატრში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს სტერეოტიპები, ე.ი. აღნიშნულ ელემენტთა ნაკრები, განმტკიცებული ტრადიციითა და დაკავშირებული განსაზღვრულ მნიშვნელობასთან. მაგალითად, სტერეოტიპს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს Comedia del arte-ს დრამატურგიაში.

წლების განმავლობაში დაგროვილი ცოდნისა და კვლევების მაგალითზე, მეცნიერებმა გამოიტანეს დასკვნები, რომ თეატრალური სემიოლოგია – ეს არის ანალიზის მეთოდი და / ან წარმოდგენები, რაც მათ ფორმალურ სტრუქტურას ფარავს, განიხილავს რა განვითარების დინამიკასა და ნიშანთა ფორმირების პროცესის აღდგენას, რომელიც სპექტაკლის შემქმნელისა და პუბლიკის მონაწილეობის გარეშე ვერ წარიმართება.

რა არის თანამედროვე თეატრალური სემიოლოგიის მთავარი საკითხი? მინიმალური სემიოლოგიური ერთეულის განსაზღვრა, ანუ ის, თუ რა შეიძლება მივიღოთ და სრულიად მართებულად მივიჩნიოთ ნიშნად თეატრალურ ხელოვნებაში. ამ შეკითხვაზე პასუხის გაცემას პოლონური, იტალიური და ფრანგული სკოლების წარმომადგნელები დიდხანს ცდილობდნენ და შეიძლება ითქვას, რომ მოცემული საკითხი საბოლოოდ გადაწყვეტილი ჯერ კიდევ არ არის. თუმცა, ანა იუბერსფელდისგან განსხვავებით, მეცნიერები კვლევებს განაგრძობენ. პრობლემაზე საუბრისას ხშირად ახსენებენ სირთულეებს, რაც თეატრალური ხელოვნების აღნიშნული მიმართულებით კვლევას ართულებს და უფრო ფრაგმენტულს ხდის. თეატრში ნიშნები შეიძლება ნებისმიერი სხვა ნიშანთა სისტემიდან გამოიყენონ, რითაც მოცემული სფეროს ანალიზი ძნელდება. ამასთან, თეორეტიკოსთა აზრით, თეატრში ნიშნები სუფთა სახით იშვიათად ჩნდება, თითოეული ჩართულია გამომსახველობითი საშუალებების (ინტონაცია, მიმიკა, მოძრაობა, გრიმი და ა.შ.) ერთიან კომპლექსში. პოლონელი სემიოლოგის თადეუშ კოვზანის კონცეფციის თანახმად, თეატრალური ნაწარმოების ანალიზი შეიძლება ვერტიკალური ან ჰორიზონტალური დაყოფით, სპექტაკლის ხაზობრივ ერთეულებად დანაწევრებით, ან განსახვავებულ სისტემათა ნიშნების თანწყობის გამოყოფით. კოვზანმა გამოყო 13 ნიშნიანი სისტემა, რომელიც შემდეგ 5 ჯგუფად გააერთიანა: 1. ტექსტის წარმოთქმა: (მეტყველება, ტონი), 2. მსახიობის მოძრაობა (მიმიკა, მოძრაობა, მსახიობის მოძრაობა სასცენო სივრცეში), 3. მსახიობის გარეგნული სახე (გრიმი, ვარცხნილობა, კოსტიუმი), 4. სცენის იერსახე (აქსესუარები, დეკორაციები, განათება), 5. ხმის არავერბალური ეფექტები (მუსიკა, ხმოვანი ეფექტები); თუმცა, აღნიშნული თეორია, ძირითადად, პრიმიტივიზმის გამო, ნეგატიურად იქნა აღქმული.

ცნობილ თეორეტიკოსთა ჩამონათვალში არ შეიძლება არ ვახსენოთ ვსევოლოდ მეიერხოლდი (1874–1940), რომელიც ამტკიცებდა, რომ თეატრს შეუძლია კომუნიკაცია დაამყაროს არა სიტყვებთან შეთანხმებით, არამედ მათგან დამოუკიდებლად და სამაგალითოდ ყვება: ორი ადამიანი საუბრობს ამინდზე, ხელოვნებაზე. მესამეს კი, რომელიც მათ გვერდიდან აკვირდება, შეუძლია ზუსტად განსაზღვროს, თუ ვინ არიან ეს ადამიანები ერთმანეთისთვის. ამის განსაზღვრა კი ჟესტებით და სხეულის მოძრაობით შეუძლია. ჟესტები, პოზები, გამოხედვები, დუმილი ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულების სინამდვილის მანიშნებელია. სიტყვა სმენისთვის, პლასტიკა – მხედველობისთვის. მეიერხოლდის აზრით, მაყურებელზე ხედვითი და სმენითი შთაბეჭდილებები

მოქმედებს. ასეთ შემთხვევაში, სემიოტიკურ ენად ითვლება არა მხოლოდ სიტყვა, არამედ მისი არარსებობაც, ანუ დუმილი.

პატრის პავიმ თეატრალური ტექსტების კვლევაში გამოიყენა კონკრეტიზაცია, ფუნქციონირება, ტექსტის ოდეოლოგიზაცია და ტექსტუალური იდეოლოგია. მასთან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პირველი გაგება, ანუ კონკრეტიზაცია. პავი კონკრეტიზაციის საკუთარ პროგრამას გვთავაზობს და ამბობს, რომ აუცილებელია „გაუგებარი ზონების“ განსაზღვრა, მათი იდენტიფიკაცია და ლოკალიზაცია ტექსტში. თეატრალურ ხელოვნებაში ნიშანი ხშირად გამოიყენება, რამდენადაც თავად სასცენო ხელოვნების ბუნება გვთავაზობს სიტუაციებს, მოვლენებს, რომლებიც მნიშვნელოვანია მხოლოდ განსაზღვრულ მომენტში. ცნობილი ანდაზის თანახმად, თუ სცენაზე პირველ მოქმედებაში კიდია იარაღი, მესამეში აუცილებლად უნდა გაისროლოს! ამის მიუხედავად, „თეატრალური ნიშანი“ არ არის გამოკვეთილი, ნათელი, რამდენადაც სასცენო დადგმაში შეუძლებელია იზოლირება იმ მინიმალური ნიშნისა, რომელიც მისი საზომი ერთეული იქნებოდა. ამ დროს ნიშანი შეიძლება იყოს „სკამი“, მაგრამ, ასევე, „დადგმული სკამი“, მსახიობი, მაგრამ, ასევე, მსახიობის ჟესტი, ფრაზა, მის მიერ ნათქვამი, დეკორაციის ელემენტი, მაგალითად: კიბე და ა.შ. ნიშანი ასევე შეიძლება იყოს: სიტყვა, განმეორებითი სიტყვები, ფრაზა, რითმა და ა.შ.

პატრის პავის დამოკიდებულების მიხედვით, თითოეული დადგმის თითოეული წარმოდგენა არის უნიკალური, არ მეორდება და, აქედან გამომდინარე, მოითხოვს ძალიან ინდივიდუალურ, გათვიცნობიერებულ და მგრძნობიარე მაყურებელს, რომელიც ერთი წარმოდგენის ერთი განუმეორებელი ჩვენების დროს თავმოყრილ ნიშანთა სისტემის ზემოქმედების ძალას შეიგრძნობს.

მისი კომენტარებით არის გაჯერებული „თეატრალური ლექსიკონი“, რომელიც პარიზში 1987 წელს გამოიცა, ხოლო რუსულად 1991 წელს ითარგმნა და მოსკოვში დაიბეჭდა. მისი შესავალი, როგორც უკვე აღვნიშნე, სახელწოდებით – „წინასიტყვაობის ნაცვლად“, ანა იუბერსფელდს ეკუთვნის.

პატრის პავისთან თეატრი განხილულია, როგორც კოდირებული პრაქტიკა. შესაბამისად, „კოდების“ გაშიფრვა აუცილებელია. ლექსიკონი, რომელიც თეატრის ისტორიის, ავტორებისა და ნაწარმოებების ცნობარი არ გახლავთ, ითვალისწინებს თეატრალური ფორმების ევოლუციასა და მეთოდებს იმისათვის, რომ ისინი დააფიქსიროს. ნაშრომში ავტორი ცდილობს გამოავლინოს არსი თანამედროვე რევოლუციის, რომელიც ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში ხდება და მხოლოდ ერთი თე-

ატრალური დისციპლინის საზღვრებს სცდება. მხატვრული უნივერსუმის კვლევის ახალი ინსტრუმენტი ხდება ლინგვისტიკა და სემიოტიკა, სადაც ერთმანეთს ერწყმის ენობრივი საშუალებები და ნებისმისერი უსიტყვო მხატვრული პრაქტიკა. მისთვის თეატრი წარმოადგენს ყველაზე განსხვავებული ვიზუალური, ხმოვანი, სტატიკური და დინამიკური, ვერბალური და არავერბალური ნიშნების სისტემას. პავის ლექსიკონი არის მიდგომათა ერთგვარი კითხვარი, რომელიც მრავალსახოვანი ნიშნების დაფიქსირების საშუალებას გვაძლევს. ამასთან, მნიშვნელოვანია, რომ ახლისადმი ღიაობა პატრის პავის სულაც არ უშლის ხელს, მოახდინოს ფორმულირება ძველი რიტორიკისა და თეატრალური ხელოვნებისა. თეორეტიკოსი არც ლიტერატურის ჟანრებს ივიწყებს. მისი კომენტარები და შეკითხვები კრიტიკის გამორჩეული ნიმუშებია.

„თეატრალური ლექსიკონი“ იმაზე მეტია, ვიდრე არსებული მასალის წესრიგში მოყვანა ან გადაკეთებაო, აღნიშნავს ავტორი. მისი აზრით, თეატრი არის ყველაზე ნაზი, ეფემერული, ღრუბელივით შემწოვი ხელოვნების დარგი. პავი აქცენტს აკეთებს თანამედროვე მაყურებელზე, რომლის დარბაზში „დაჭერა“ და შოკირება იოლი აღარ არის, რამდენადაც ჩვენი დროის მაყურებელს დიდად აღრაფერი აღელვებს. აღიქვამს კი ადამიანი, ბოლოს და ბოლოს, თეატრს სერიოზულად, ჩათვლის თუ არა მას მნიშვნელოვნად და ავტონომიურ ხელოვნებად და არა ლიტერატურის ფილიალად, კინოს გაუარესებულ ვარიანტად ან საბაზრო ფოკუსნიკობად? – ეს ის შეკითხვაა, რომელსაც პავი თანამედროვეებს უტოვებს განსჯისათვის, დასაფიქრებლად და თეატრალური ხელოვნების სემიოტიკური კვლევის გასაგრძელებლად, რათა თეატრალურ ნიშანთა სისტემის ზემოქმედების გაანალიზებით საკუთარ შთაბეჭდილებაზე ისე დავიწყოთ წერა, როგორც აქამდე არ გვიწერია. თითოეული დადგმის წარმოდგენას ისე შევხედოთ, როგორც განუმეორებელს.

პატრის პავის ლექსიკონი, როგორც თავად აღნიშნავს, უფრო მეთოდოლოგიური ძიებაა, ვიდრე ტერმინოლოგიური წესრიგის დამყარების ცდა. ნაშრომი უმთავრესად ეხება დასავლურ თეატრალურ ტრადიციას, არისტოტელედან მოყოლებული ბობ ვილსონამდე და არ მოიცავს არაევროპულ ფორმებს, ძირითადად, აღმოსავლეთის ტრადიციულ თეატრს, რომელიც მისი აზრით სრულიად ახლებურ, სხვა ღირებულებათა გეგმას მიეკუთვნება. ის შემოფარგლულია საკუთრივ თეატრით და გამორიცხავს შერწყმულ სანახაობით ფორმებს, მაგალითად: ცეკვას, ცირკს, პანტომიმას, ოპერას, თოჯინების თეატრს და ა.შ. ეს ფორმები განხილულია მხოლოდ იმ კუთხით, რომლითაც თეატრს უკავშირდებიან.

პატრის პავი განსაკუთრებულ ადგილს უთმობს მასობრივი საინ-

ფორმაციო საშუალებების: უმეტესად, კინოს, ტელევიზიის და რადიოს გავლენას, რაც იმდენად მაღალია, რომ მათი ნიშნების გამოვლენა საჭიროდ ჩათვალა სხვადასხვა სტატიაში. ლექსიკონი მოიცავს უმნიშვნელოვანეს პრობლემებს დრამატურგიაზე, ესთეტიკაზე, თეატრალურ სემიოლოგიაზე. ლექსიკონისთვის არჩეული ტერმინები ავტორმა 8 სისტემურ კატეგორიად დააჯგუფა:

1. დრამატურგია, რომელიც სწავლობს მოქმედებას, პერსონაჟებს, სივრცესა და დროს, ყველა საკითხს, რომელსაც ხელეწიფება შექმნას თეატრალური პრაქტიკა;

2. ტექსტი და დისკურსი – წარმოდგენის ძირითადი კომპონენტები და შინაგანი მექანიზმები;

3. მსახიობი და პერსონაჟი;

4. ჟანრები და ფორმები;

5. რეჟისურა – მაყურებლამდე აზრის მიტანის საშუალება და პიესის მნიშვნელობა;

6. სტრუქტურული პრინციპები და ესთეტიკის საკითხები, მართალია, პირდაპირ არ არის დაკავშირებული თეატრთან, მაგრამ რიგი შეკითხვების გასააზრებლად აუცილებლად განსახილველია;

7. სპექტაკლის აღქმა მაყურებლის თვალთახედვით;

8. სემიოლოგია, რომელიც ნიშანთა სისტემას, მათ აღქმას უკავშირდება.

აღნიშნული გამოცემითა და დამოკიდებულებით, პატრის პავი გვთავაზობს, გადაიხედოს თეატრის პრაქტიკისა და თეორიის საკითხები, ახლებურად გაანალიზების პროცესში კი მოხდეს ცალკეულ საკითხთა სემიოტიკური შესწავლა და სისტემაში მოქცეული თეატრალური ნიშნების ზემოქმედების დაფიქსირება რეცენზიებსა თუ კრიტიკულ წერილებში.

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

Патрис Пави, Словарь Театра, Прогрес, Москва, 1991.

Patrice Pavis, Dictionnaire du theatre, Messidor Editions Sociales, Paris 1987.

Ролан Барт, Избранные работы, Семиотика, Поетика, Москва, 1989.

Теория театра. Сборник статей. - Москва: Международное агентство "A.D.&T.", 2000.

http://www.odris.ru/analyz/analyz_1460.html

http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0035(01_09-2005)&xsln=showArticle.xslt&id=a05&doc=../content.jsp

http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml

ლუიზა ხაჭაპურიძე, ია ხაჭაპურიძე

კულტურათა ინტეგრაცია და ენობრივი დესემანტიზაცია

(მეგობარი/შეყვარებული/ბოიფრენდი)

საზოგადოებაში არსებული სოციალურ-პოლიტიკური, კულტურულ-ეკონომიკური ცვლილებები და შესაბამისი ფსიქოლოგიური ფაქტორები იწვევს ცნობიერების ფორმირებას, რაც ყველაზე უკეთ აისახება ენაში... ხდება სიტყვის მნიშვნელობის ცვლა ან ჩანაცვლება ახალი ლექსემით. ყოველივე ეს საზოგადოების განვითარების და მისი უცხო კულტურასთან ურთიერთობის თანამდევი პროცესია.

საანალიზოდ ავიღეთ ორი სიტყვა (**შეყვარებული, მეგობარი**), რომელიც დღეს-დღეობით ყველაზე მეტად განიცდის სემანტიკურ ცვლილებას, თუმცა ეს პროცესი ჯერ კიდევ არაა დასრულებული.

საილუსტრაციო მაგალითებად გამოვიყენეთ როგორც გამოქვეყნებული სამეცნიერო ლიტერატურა და ინტერნეტსაიტები, ასევე ჩვენ მიერ საქართველოში ჩაწერილი და უცხოეთში (ამერიკა, ინგლისი, იტალია, საფრანგეთი, ესპანეთი) ინტერნეტქსელით (გამოკითხვის გზით) მოპოვებული მასალები. რესპოდენტებად შევარჩიეთ 18-დან 45 წლის ჩათვლით ადამიანები, რათა უკეთ გამოგვევლინა საკვლევ ლექსემათა დესემანტიზაციაის პროცესი.

ქართულში **მეგობარი** განიმარტება, როგორც **გულითადი ამხანაგი, ჭირისა და ლხინის მოზიარე, ახლობელი ადამიანი:** "**მეგობარი** სიძისაი... სიხარულით უხარიან" (პარხლის ოთხთავი, იოანე 3,29); "უკეთუ გლოცვიდეს **მოყუარე** შენი" (გელათის, II შჯული 13,6); **მოყვარენი** ჩემნი და **მეგობარნი** ჩემნი ჩემს წინაშე მომეახლნეს და დადგეს" (ფს.37,12); "მას ღამესა ერთგან იყვნენ შვენიერნი **ამხანაგნი**" (რუსთაველი, 1986, 673,4); ყველას გვახსოვს სულხან-საბას სიტყვები ამხანაგის შესახებ: "ამხანაგი ზღუდე მაღალია, სიმაგრე დაურღვეველია..."

ი. აბულაძის ლექსიკონიდან ჩანს, რომ ძველ წერილობით ძეგლებში **საყვარელი ადამიანის** აღსანიშნავად გამოიყენებოდა ტერმინები **საყვარელი, მოყვარე, მეგობარი, ტრფიალებული** (შეყვარებული): "ესე არს ძე ჩემი **საყუარელი** – მათე 3,1" (ი. აბულაძე,1973), "კაცი იგი ახალნერგი, **შეყუარებული** – ესაია 3,7" (იქვე), "ქრისტესმიერნო **საყვარელნო**" (იოანე ოქროპირი, 1990),"განგაშორეს შენ **ტრფიალებულთა** შენთა - იერემ. 4,30" (ი. აბულაძე,1973).

"ვეფხისტყაოსანში" **საყვარლად** იწოდება აგრეთვე შეყვარებული ქალი ან კაცი: "ჩვენ ვერ ჭვრეტა **საყვარლისა** ჭირსა ძველსა გაგვიახლებს" (რუსთაველი,1986, 840,1), "მაგრა შევკრთი, **საყვარელი** ჩემი ვნახე ძილსა შინა" (იქვე, 512,2), "აწ, **საყვარელსა** მიუწერს გულამოსკვნილი, მტირალი"(იქვე, 1292,1)...

ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის მიხედვით, **საყვარელი** რამდენიმე მნიშვნელობით გამოიყენება:

1. ვინც ან რაც უყვართ "საყვარელი შვილი; საყვარელი მასწავლებელი", "მშობლიური ჩემო მიწავ, შენს საყვარელ სახელს ვფიცავ" (გ.ტაბ.); **საყვარლად – ლამაზად, მოხდენილად, მშვენივრად** "საყვარლად მორთავს ბალახს" (ვაჟა), "ზედა ტუჩი საყვარლად აბურცვოდა" (კ. გამს)

2. სატრფო, მიჯნური – "ცნობს **საყვარელი საყვარლისა** გულს" (აკაკი);

3. ვინც ვინმესთან ქორწინების გარეშე, ფარულ კავშირში იმყოფება "შენ ქმარს ღალატობ, სხვისი **საყვარელი** ხარ" (ჭ. ლომთათ.), "როცა ქმარი შინ არ ეგულვის, ქალი **საყვარელს** ეპატიჟება" (გ. ქიქოძ.)

4. სიტყვის მასალა – "ვაი, საყვარელო, რა ბედნიერი დღეები მელის!" (ა. ქუთათელ).

ქართულში ერთმანეთის პარალელურად გამოიყენებოდა სიყვარულიდან ნაწარმოები ფორმები: ღვთისმოყვარეობა, კაცთმოყვარეობა, სიბრძნისმოყვარეობა... – ვერცხლისმოყვარეობა, სიძვისმოყვარეობა, გემოთმოყვარეობა... მაგრამ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ტერმინი **საყვარელი**, მემ-

რუშე ადამიანის მნიშვნელობით გვხვდება მხოლოდ მე-19 საუკუნიდან, მანამ ამ სემანტიკით გამოიყენებოდა ლექსემები: **აშიყი/არშიყი, ხარჭა/ხასა, მეძავი, მრუში** (განირჩეოდა მრუში – ქორწინებაში მყოფთა ფარული კავშირი, მეძავი - პირიქით) "აშიკი ურცხვ და ურიდებული" (ზ. სარჯველაძე, 1995), "საულისა სუმულ იყო ხარჭი ერთი – II მეფ. 22,24"(ი. აბულაძე, 1973), "შეიყუარა უფროის ცოლთა და ხარჭათა მისთა – II ნეშტ.11, 21" (იქვე), ზოგჯერ ამ მნიშვნელობით გვხვდება **მოტრფიალეც: მოტრფიალე/აშიყი** "ჭაბუკი იგი მოტრფიალე განხურვებული" (ი. აბულაძე, 1973), **"ტრფიალება** სხუა არარა არს თვინიერ დახშირება ნებისა წადილისასა" (სულხან-საბა, 1993).

როგორც განხილული მაგალითებიდან ჩანს, დღემდე არაკანონიერ სქესობრივ კავშირში მყოფი ქალი და მამაკაცი იწოდებოდნენ **საყვარლებად**. ხოლო სუფთა, წრფელი ურთიერთობის მქონენი კი **შეყვარებულებად**. **მეგობრად** კი მოიხსენება გვერდით მდგომი, ჭირისა და ლხინის მოზიარე ამხანაგი.

აქვე შევნიშნავთ, რომ სიტყვა „ამხანაგი" კომუნისტური მმართველობის დროს გაცვეთილი ტერმინია და დღესდღეობით ნაკლებად გამოიყენება.

დღეს დასავლეთიდან შემოსულ ლიტერატურასა და ფილმებში **შეყვარებულად და მეგობრად (boyfrend-girlfred)** ითარგმნება საქმრო, რომელთანაც ქორწინებამდე სექსი ნებადართულია.

გამომდინარე იქიდან, რომ შეყვარებული დღითი-დღე კარგავს ძველ მნიშვნელობას, საზოგადოება ცდილობს ენობრივად მოუძებნოს მას განსხვავებული ნიშანი. თუ თვალს გადავავლებთ ინტერნეტფორუმებს, ვნახავთ, რომ ახალგაზრდები ე.წ. თინეიჯერები ლექსიკონებსაც კი მიმართავენ საჭირო სიტყვის საპოვნელად. მაგ. მოვიყვანთ მცირე ამონარიდს: "შეყვარებულს ვიღა იყენებს, ცოტა ბავშვურიცაა, თან კიდე საყვარლის პონტშიც ხმარობენ და არ მისწორდება. რა უნდა დავარქვა ბიჭს, რომელიც მესიმპათიურება? სულხან-საბაც კი ვნახე, მარა იქ ამის შესაფერისად ჩოყლაყი წერია და ტეხავს, ან როგორ უნდა წარვადგინო, გაიცანით, ეს ჩემი ჩოყლაყია-თქო :))" (http://forum.tsu.ge /lofiversion/index.php/) ან კიდევ "ქართულ შესატყვისს ვეძებ. არ მომწონს "გელ/ბოიფრენდი". "შეყვარებულის სტატუსის" მერე "pwit ami"-ს როგორ იტყოდი ქართულად? მეგობარი ხო, მაგრამ იმ მეგობარს რას უშვები, ვინც უბრალოდ მეგობარია და არა მეგობარი მეგობარი. ბოლო-ბოლო სახელი ხომ უნდა დაერქვას ფენომენს, რომელიც არსებობს?! მოკლედ, რა დავარქვათ?" (http://forum.rustavi2.com/ lofiversion/index.php/)

ეკლესიურმა საზოგადოებამ გამოსავლის საპოვნელად კლასიკურ ქართულს მიმართა და წამოიღო იქიდან სიტყვა **მიჯნური**, რათა შეყვარებული ანუ დღევანდელი გაგებით სექსუალური პარტნიორი და წრფელი, სუფთა ურთიერთობა გაემიჯნა (შრდ. "მიჯნურობა სხვა რამეა, არ სიძვისა დასადარი...." რუსთაველი) (აქვე შევნიშნავთ, რომ მორწმუნენი ღვთისმშობლის ხატს "უჭკნობი ყვავილი", რომელიც გადმოცემით ოჯახის შექმნას აკურთხებს, "მიჯნურობის" ხატად მოიხსენიებენ).

რაც შეეხება მეგობარს, დღეს იგი ხშირ შემთხვევაში ენაცვლება ინგლისურიდან შემოსულ **ბოიფრენდს (boyfrend-girlfred).** ასე მოიხსენებენ ადამიანს, რომელთანაც იზიარებენ სარეცელს და რომელიც შემდგომში, შეიძლება, გახდეს საქმრო/საცოლე. თუმცა ისიც შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მეგობარი ერთგვარი ევფემიზმია საყვარლის აღსანიშნად.

მასალაზე მუშაობისას ასეთი ფაქტის მომსწრეც გავხდით: ერთ ოჯახს ახალგაზრდა ქალ-ვაჟი ესტუმრა, მათი წასვლის შემდეგ მეზობელმა ამ ოჯახის წევრს უთხრა: "ეს ბიჭი თქვენი ნათესავის მეგობარია, ხომ?" რაზედაც უპასუხეს - "არა, მეგობარი არ არის, საქმროა".

რაც შეეხება საქართველოს პერიფერიებს, აქ ჯერ კიდევ მთლად არ მომხდარა საანალიზო სიტყვათა დესემანტიზაცია, განსაკუთრებით 35 წლიდან ზემოთ რესპონდენტებში, ისინი ტრადიციული გაგებით გვხვდება (მეგობარი – ახლობელი ძმაკაცი, დაქალი).

ეკლესია, შეიძლება ითქვას, ერიდება კიდეც ახლობელი მამაკაცის თუ ქალის მისამართით სიტყვა "მეგობრის" ხსენებას და ცდილობენ, მის ნაცვლად დამკვიდრდეს შესიტყვებები: **ქრისტესმიერი მეგობარი / ნამდვილი მეგობარი / სულიერი და-ძმა** ან ტერმინები: **ძმობილი / ძმაკაცი / ძმადნაფიცი, დობილი / დაქალი.**

თუ უცხოურ პრესას, მხატვრულ ლიტერატურას ან ინტერნეტ საიტებს გადავხედავთ, ანალოგიურ სიტუაციაში იმყოფებოდნენ ევროპელებიც გასულ საუკუნეში: პირველად სიტყვა **ბოიფრენდი**, უქორწინებელთა სექსუალური ურთიერთობის აღსანიშნავად, გვხვდება 1889 წლის ერთ-ერთ ბრიტანულ გაზეთში, კერძოდ ბრიტანელი მწერლის, დრამატურგისა და მთარგმნელის ნილ ბარტლეტის წერილში „ვინ იყო ეს ადამიანი?“, რომელშიც ავტორი აღშფოთებას ვერ მალავს ტერმინ **მეგობრის** შინარსობრივი დეგრადაციის გამო (http://www.tititudorancea.com/z/boyfriend.htm)

დღესდღეობით ევროპულ ენებში ტერმინოლოგიურად მეტ-ნაკლებად გამიჯნულია ნამდვილი მეგობარი და ბოიფრენდი.

ჩვენ facebook-ის, tagged-სა და skype-ს მეშვეობით საგანგებოდ გამოვკითხეთ უცხოელი (**ფრანგი**: - ოლივიე ორდეკენი, ქრისტოფ მატეი, ჟან-რენე უდო, ცედრიქ ბიგო, ოლივიე სინოლა; **ინგლისელი** - ქრისტეანსონ ზედ, კატრინა ლე მადენი, ჟოსე დუარტე, გორდონ კორნიში... **ჰოლანდიელი** – მიშელ მიკანო ზაალი, საბრინა ჰოლსდერვერი... **ესპანელი** – ალფონსო რამირესი, ხუან-ანტონიო რივასი, ხოსე დომინგესი... **იტალიელი** – ანტონიო დ'ალესიო, ჯუზეპე მაიზანო, ანდრეა მორო... **რუსი** – კატია ვახმიანინა, ანნა იოგურცევა, იგორ მასალკინი, ნინა ვასილცევა... და ა. შ.) მეგობრები; დაახლოებით 25 ადამიანი, თითო ეთნოსიდან 5 კაცი.

მაგ.: ესპანურში ბოიფრენდის მნიშვნელობით გვხვდება ტერმინები: **novio** (მამრ.სქეს.), **novia** (მდედრ.სქეს). იტალიურში: **convivente, fidanzato.** თუმცა ამავე სემანტიკით გამოიყენებენ ტერმინსაც **amico** (**მეგობარი**), ხოლო ნამდვილი მეგობრის აღსანიშნავად გვხვდება შესიტყვება **amico intimo** (უახლოესი მეგობარი), ანუ სიტყვა **მეგობარი** მსაზღვრელის გარეშე თითქმის აღარ გამოიყენება, რათა არ მოხდეს შინაარსობრივი აღრევა.

ფრანგულში ბოიფრენდის მნიშვნელობით გვხვდება: **sa femme / son homme** (მისი ქალი/კაცი) ან **une petite amie** (პატარა მეგობარი). აქაც, მსგავსად იტალიურისა, მსაზღვრელს (**petite**-პატარა) აკისრია დეფინიციის ფუნქცია. თუ **ami** ნამდვილ მეგობარს აღნიშნავს, **petit ami** ბოიფრენდი მეგობარია. დაქორწინებულთა ფარული ინტიმური ურთიერთობის აღსანიშნავად კი გამოიყენება ლექსემა: **un amant – საყვარელი** (მიღებულია ზმნიდან **aimer - სიყვარული).**

აღსანიშნავია, ერთი გარემოება: ჩვენ მიერ გამოკითხული ყველა უცხოელი რესპონდენტი, განურჩევლად ეროვნებისა, შენიშნავს: რაოდენ გასაკვირიც უნდა იყოს, არსებობენ შეყვარებული წყვილები, რომელთაც რელიგიური მოსაზრებიდან გამომდინარე, არა აქვთ სექსუალური ურთიერთობა. მათ ეწოდებათ, უბრალოდ, შეყვარებულები (მაგ. საფრანგეთში **amoureux** , იტალიაში - **inamorati**).

ევროპელი მეგობრების გარდა გამოვკითხეთ რუსებიც, აღმოჩნდა, რომ ქართულის მსგავსად აქაც ლექსიკური დესემანტიზაციის პროცესი მიმდინარეობს.

რუსულ ინტერნეტ ფორუმებზე ერთმანეთს მოუწოდებენ, დაიცვან რუსული ენა და სიტყვა – Друг (მეგობარი) ბოიფრენდის მნიშვნელობით არ გამოიყენონ. მის ნაცვლად იხმარონ არსში მისი ფარდი რუსული სიტყვები, როგორებიცაა: **Ухажёр, Хахаль (просторечие, с отрицательным оттенком), Ее парень**... რადგან ბოიფრენდს სინამ-

დვილეში არავითარი კავშირი არა აქვს სუფთა მეგობრობასთან (http://kubuntu.ru/node/3380 - Друг, бойфренд, любовник ...Это одно и тоже или еще кто?).

მსგავსად ევროპული ენებისა, აქაც სიტყვას - Друг დიფერენციისათვის თან ახლავს მსაზღვრელი, მაგ.: Мой друг - ნიშნავს ბოიფრენდს, ხოლო Близкий друг – უახლოეს მეგობარს.

აღნიშნულ ტერმინთა სემანტიკის რღვევა მიმდინარე, ჯერ კიდევ დაუმთავრებელი პროცესია (იგი ისე აქტიური არაა პერიფერიებში, როგორც – საქართველოს ცენტრალურ ქალაქებში). საზოგადოების ცნობიერებაში ფასეულობათა გადახალისება ხდება. დღეს თუ არა ხვალ ყველაფერი ეს სათანადო ნიშნით გამოიხატება ენაშიც.

ლიტერატურა

1. ი. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბ., 1973
2. შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, თბ., 1986
3. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. II, თბ., 1993
4. იოანე ოქროპირი, ოქროს წყარო, განმეორებითი გამოცემა, თბ., 1991
5. ზ. სარჯველაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბ., 1995
6. ქეგლ – ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, რვატომეული (არნ. ჩიქობავას რედაქციით), თბ., 1950-1964
7. ფსალმუნნი მეფის დავითისა, თბ., 1989
8. http://forum.tsu.ge/lofiversion/index.php/t7945.html
9. http://forum.ge/?f=20&showtopic=34034495&st=90
10. http://forum.rustavi2.com/lofiversion/index.php/t5143-50.html
11. http://kubuntu.ru/node/3380
12. http://www.enotes.com/topic/Boyfriend
13. http://www.tititudorancea.com/z/boyfriend.htm

ნანა ტრაპაიძე

ვერაგობა და/თუ სიყვარული

(წინასიტყვაობა დათო ბარბაქაძის ესსეს „ტრფობა წამებულთა“ გერმანული გამოცემისთვის)

„ტრფობა წამებულთა“ არაა ჩემი გაბედულების საბუთი, ის ნებისმიერი გაბედულების უსაზრისობის ხაზგასმა და მრავალმხრივ დაქსაქსული ჩემი გაბედულების დასასრულია, ესაა ყოველი შესაძლო გაბედულების თავმოყრა უსასტიკეს (და არა უკიდურეს) რეალობაში, ნატურალიზმის გადაქცევა მეტაფორად, საიდანაც გასაძვრომები არ არსებობს. ჩემი შინაგანი ცხოვრების ყველაზე უფრო დრამატულ წუთებში, ეს ნაწარმოები მოულოდნელად უჩინარდება, საერთოდ ქრება და აღარ არსებობს, მერე თითქოს არსაიდან ჩნდება, თავის თავს პარადოქსულად აღმომაჩენინებს და უჩვეულო სიამოვნებას განვიცდი იმის გამო, რომ ამ ტექსტის ავტორი მე ვარ. ეს არაა აღტაცება, სიხარული, ბედნიერების განცდა. უბრალოდ, ესაა შვება, რომელიც, შესაძლოა, სულაც არ იყოს მოკლებული მაზოხისტურ თვითგვემას, გაჯერებულს მეტად უსიამო ვნებით, გაორებული ტკბობის ყოველთვის ხელახლა განმეორებადი პროცესით, რომელიც ყოველთვის ხელახლა ინახება“.

დათო ბარბაქაძე, 1998 წელი

დათო ბარბაქაძის ესსე „ტრფობა წამებულთა“ გასული საუკუნის 90-იან წლების დასაწყისში დაიწერა. ტექსტს მაშინვე მოჰყვა დიდი ხმაური. ინტელექტუალურ წრეებში კარგად ახსოვთ ტექსტის პრეზენტაციი-

სას პუბლიკის ერთი ნაწილის მიერ დატოვებული უნივერსიტეტის საქტო დარბაზი და ნეგატიური კრიტიკა. ბევრისთვის დღესაც გაუგებარი რჩება ამ თხზულების მხატვრული მნიშვნელობა და მისი ადგილი ლიტერატურულ პროცესში. სამკითხველო სტერეოტიპი, რომელიც თავისი ბუნებით კონსერვატულია, შეუვალი აღმოჩნდა ამ ტექსტის მისაღებად.

ეს სტერეოტიპი მხოლოდ სოციალურ და ინტელექტუალურ წრედს არ ქმნის, არ არის უბრალოდ მხატვრული გემოვნებისა და კულტურის გამოხატულება. იგი სპეციფიკურ კულტურულ-იდეოლოგიურ კლიმატში ყალიბდება, რომელიც ადამიანის მხატვრული აღქმის ჰერმეტიზებას ახდენს, რაც აქვეითებს მის ინტელექტუალურ იმუნიტეტს და მგრძნობიარეს ხდის მას „სხვა“, საეჭვო მიმართულებებისადმი...

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ საქართველოში ახალი პოლიტიკური და კულტურული იდენტობის ძიება მწვავე შიდა და გარე პოლიტიკურ პროცესებს უკავშირდება. შეხედულებათა და ინტერესთა კონფლიქტი სამოქალაქო დაპირისპირებაში გადაიზარდა. შეიძლება ითქვას, ეს იყო თვითგანადგურების ტალღა, რომელიც შედეგად მოჰყვა საქართველოს, როგორც დამოუკიდებელი ქვეყნის, პირველ ნაბიჯებს...

ამ დროს იქმნება დათო ბარბაქაძის „ტრფობა წამებულთა“. მწერალი ლაშა ბუღაძე ამ ტექსტს შემდეგ კონტექსტში განიხილავს: „თავდაპირველად იყო დამოუკიდებლობა. შემდეგ იყო დათო ბარბაქაძის „ტრფობა წამებულთა” და პირველი ომი” („ცხელი შოკოლადი”, 2010, მაისი). ასევე: „ვფიქრობ, რომ თანამედროვე ქართული ლიტერატურა სწორედ ამ ტექსტით იწყება” („ცხელი შოკოლადი”, 2010, 63). არ იქნება გადაჭარბება, თუ ვიტყვით, რომ, „ტრფობა წამებულთა” იყო ნაღმი, რომელზეც დასანგრევი უნდა დანგრეულიყო და გადასარჩენი გადარჩენილიყო. ამ თვალსაზრისით, ტექსტი, მთელი თავისი „შეუწყნარებელი” არსებობით, დაფარულ მხატვრულ სიღრმეებში მეტ ოპტიმიზმს ავლენს, მეტ ნდობას უცხადებს საკუთარი ლიტერატურული და კულტურული ტრადიციის სიცოცხლისუნარიანობას, ვიდრე მისი „კრიტიკოსები”...

ლიტერატურა საქართველოში სინამდვილის რაციონალიზების, თვითანალიზის როლს დომინანტურად ასრულებდა. ამ მხრივ მან ისტორიულად შეითავსა ფილოსოფიის ფუნქცია, რომელიც მას (ფილოსოფიას) სწორედ სინამდვილის რაციონალიზების, ერთგვარი ინტელექტუალური მენტორის როლში წარმოადგენს და რომელიც მას საქართველოში არა ჰქონია...

პოლიტიკის ავტორიტეტს აქ ყოველთვის ეპაექრებოდა ლიტერატურის ავტორიტეტი. ამიტომ ისტორიულადაც ლიტერატურა პოლიტიკის კეთების ადგილი გახდა, ოღონდ არა როგორც პოლიტიკის გაგრძელება-დანამატი, როგორც ტრიბუნა და „მოწინავე იდეოლოგია", არამედ - როგორც მისი ალტერნატივა.

როგორც ჩანს, ხალხი კარგად გრძნობდა, სად დგინდებოდა მისი არსებობის უფრო უტყუარი დოკუმენტი: პოლიტიკაში თუ ლიტერატურაში. ეს უნდა მიანიშნებდეს წერის აქტის მიმართ განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას სხვა მოქმედებით აქტთან შედარებით. ასეცაა: ყველა მოქმედება საბოლოოდ წერაა და რჩება მეხსიერებას, ან არ არის წერა და დავიწყებაში იკარგება. ისტორიას, სინამდვილეს ქმნის არა [სხვა] მოქმედება, არამედ წერა. ამიტომ წერა უმთავრესი მოქმედებითი აქტია, ის ერთგვარი მოქმედებათშორისი აქტიც არის მომხდარსა და მოსახდენს შორის, რომელიც წერაში (დროითი განზომილებით – აწმყოში) უღლდება ხოლმე უხილავად.

გარდა ამისა, ლიტერატურის გავლენებს მუდმივი კოლონიური სინამდვილეც უწყობდა ხელს, რადგან ლიტერატურა თავისუფლების, განსჯის და იმედების ერთადერთ ადგილად რჩებოდა... სინამდვილისგან ლიტერატურის (თუ ლიტერატურისგან სინამდვილის) „ჩასახვისა" და „დაბადების" აქტებს შორის მანძილი მეტაფიზიკური აზრის გარდა [ზოგჯერ] დიდ ისტორიულ დროს მოიცავს და მიზეზ-შედეგობრივ კავშირთა ძებნა ისტორიისა და ლიტერატურის ღრმა არქეოლოგიას მოითხოვს. ამდენად, ქვეყნისა და ლიტერატურის ისტორია სინამდვილეში, დროში ღია თუ ფარულ კონტექსტთა მონაცვლეობით, „პარალელურად" იწერება. უფრო სწორი იქნებოდა, ასე გვეთქვა: ისტორია და ლიტერატურა ერთად იწერება. კონტექსტი კი ყოველთვის მიანიშნებს ლიტერატურისა და სინამდვილის განუყოფლობის ფაქტს.

წერის (ლიტერატურის) და მოქმედების (სინამდვილის, პოლიტიკის) მთლიანობას წარმოადგენს უძველესი ქართული საისტორიო კრებული „ქართლის ცხოვრება". ეს არის 11 ავტორის 12 ისტორიული თხზულებისგან შემდგარი კრებული, რომელიც მოიცავს სხვადასხვა ქრონიკებს ძვ.წ-ის მე-4-3 საუკუნიდან ვიდრე მე-18 საუკუნემდე.

„ქართლის ცხოვრების" წერილობითი სტრუქტურა ნიშანდობლივ აზრობრივ შრეებს მოიცავს. იდეოლოგიური კლიშეების გვერდით აქ არის კოდები, რომელიც ენობრივ სინამდვილეში ინახება. შეიძლება ვთქვათ, ეს გარკვეული აზრით წინასწარმეტყველური ნარატივია, რომელიც ენობრივად არის ლოკალიზებული და თავის დროზე აუცილებლად (მო)ახდენს გარეენობრივ აქტუალიზაციას ნამდვილყოფის სხვადასხვა ფორმებში....

დათო ბარბაქაძის „ტრფობა წამებულთას“ ერთ-ერთი მხატვრულ-იდეური საფუძველი „ქართლის ცხოვრებაა“. ერთი მხრივ, ავტორი ახდენს „ქართლის ცხოვრების“ ენობრივ-პოეტიკური სტრუქტურის დეკოდირებას, მეორე მხრივ, სინამდვილის, ისტორიის (გასული საუკუნის 90-იანი წლების) პოეტიკურ კონსერვაციას ისტორიული და კულტურული პროცესების შინაგანი უწყვეტობის, ასევე – ლიტერატურისა და პოლიტიკის/სინამდვილის, – ორი სხვადასხვა ლაბირინთის, გადაკვეთის კონტექსტში. ეს პოსტმოდერნისტული ინტროვერსია აუქმებს დროისა და სივრცის ემპირიულ ლოგიკას და მეტაფიზიკურ პლანში გადაჰყავს: აქ წარსული მოსახდენია, ხოლო მომავალი მომხდარი.

[თუ] ადამიანად ყოფნის უმაღლესი ფორმა წერაა (შემოქმედებაა), იგი სძლევს ყველაფერს, რაც გზად ეღობება. ამდენად, ლიტერატურა თავისი ბუნებით კეთილია. წერის გამარჯვებაც ნიშნავს სიკეთის გამარჯვებას. გამარჯვების ეს ფარული (ეთიკური) „შიფრი“ ტექსტის (ფართო მნიშვნელობით – სინამდვილის) უკუფენაა, რომელიც წინასწარგანუსაზღვრელია და დიდ დროში იხსნება მასში აკუმულირებული ყველა განფენილობით და მოსალოდნელი თუ მოულოდნელი შედეგით.

„ტრფობა წამებულთას“ სიუჟეტური და ენობრივ-არქიტექტონიკული საფუძველი სახარება, „ქართლის ცხოვრება“ და რამდენიმე საეკლესიო თხზულებაა იმ ქართველ წმინდანთა შესახებ, რომლებიც ადრეფეოდალიზმის ხანაში მოღვაწეობდნენ. დეკონსტრუქციის როლი რომანში ძველ ქართულ სალიტერატურო ენას აკისრია. პოლიტიკური და თეოლოგიური ნარატივის მხატვრულ-სიუჟეტური მთლიანობაც ძველი ქართული ენის პოეტიკური განვრცობის სფეროა; რაც იდეურად ნიშნავს – ასახოს ადამიანის შინაგანი დრამატიზმის (არა)ისტორიული შინაარსი, – გამოთქვას, რაც არა მარტო წარსულში, არამედ მომავალში მოხდა. „გარდაცვლილი ღმერთის“ და „გარდაცვლილი დროის“ („ბერწი აწმყოს“) დრამა გადმოცემულია არა მხოლოდ როგორც ამბავი, არამედ – როგორც ენობრივი ამბავი, – მოცემული, როგორც ევფემიზმის ენობრივი უკუპროცესი. სკაბრეზი, ევფემიზმის საპირისპიროდ, ხსნის რელიგიურ პრაქტიკაში დაწესებულ მორალურ ფილტრს, რომლის მიზანსაც, ცნობილია, ჯერ კიდევ წარმართულ რიტუალებში წარმოადგენდა – არ მომხდარიყო საკრალური აქტის შეფერხება/შებილწვა. და რადგანაც აღარ არსებობს საკრალური (იგი „მშვენივრად“ შეცვალა აბსტრაქტულმა), სრულიად უადგილო და ზედმეტია მორალურ-ენობრივი ფილტრიც, რომელიც თანამედროვე ადამიანისთვის სინამდვილესთან ურთიერთობაში მექანიკურ ბარიერად გადაიქცა. ამიტომაც, გასაგებია ავტორის ფიქრი მკითხველის რეაქციასთან დაკავშირებით, რომ ის არ თვლის, თითქოს სხვა ენაზე წერდეს. ტექსტის გაგებისთვის მნიშ-

ვნელოვანი ის არის, რომ სიტყვათა თანამედროვე მნიშვნელობები მთელი სემანტიკური მომცველობით მათი ეტიმოლოგიის კონტექსტში მნიშვნელობს. ესეც დროის გაუქმების ენობრივი ფაქტია და პაროდირების საფუძველი, თავისებური ენობრივი ინტერტექსტიც.

,,ესრეთ რა მოაოჴრეს ტფილისი, იწყეს რბევად, ***ტყუენვად***, ჴოცად და კლვად სომხითისა და კამბეჩიანისა და იორის პირთა. ქართლს და თრიალეთს, ჯავახეთს და არტაანს, ზოგი სამცხეს და ტაოს, კარნიფორას და ანისის მიმდგომთა ქუეყანათა. (...) ხოლო იწყეს შენებად, და ზამთარს დაიბანაკიან ბარდავს, მტკურისა პირსა, იორის პირთა და აღმომართ გაგამდე, და ***მოტყუენვიდიან***, არბევდიან ქართლს და სამცხეს და ჯავახეთს და აღმართ საბერძნეთამდე, კახეთს და ჰერეთს დარუბანდამდე. (...) ესრეთ მოისრა და ***ტყუე იქმნა*** სული მრავალი სამცხეს და ბევრი ერი მოიკლა" (ჟამთააღმწერელი, ასწლოვანი მატიანე).

რელიგიური უწყება წმინდანთა ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ ტექსტში წარმოდგენილია, როგორც რამდენიმე ოჯახის ისტორია, რომლებიც ერთმანეთთან გადაჯაჭვულნი არიან ,,სიყვარულის" ბედისწერით. მთავარი ზმნის ძველქართული ეტიმოლოგიის მიხედვით, ერთი ადამიანი მეორის პატივისა და ღირსების ამყრელია, მორალური მკვლელია, მამცირებელია და მპარავი. ჯერ კიდევ ექვთიმე ათონელთან (955-1028) გვაქვს ,,..იყო მტყვენავი ეკლესიისა", რაც ნიშნავს მძარცველს. ტექსტში აღწერილი სექსუალური ინტერაქცია ,,იმეორებს" ,,დაბადების" გენეალოგიურ სქემას (,,აბრამ შვა ისაკ, ისაკ, შვა იაკობ, იაკობ შვა იუდა და მისნი ძმანი...") და, როგორც რეფრენი, რემინისცენციის გაძლიერებას ემსახურება. აქ არის არა მარტო 90-იანი წლების სამოქალაქო ყოფის მხატვრული მოდელირება, არამედ თანამედროვე სამყაროს ექსისტენციაც აღიწერება: ცხოვრებას კი არ მოაქვს სიკვდილი, როგორც დასასრული ყველაფრის, რაც დრო-სივრცეში ამოწურავს თავს, არამედ სიკვდილს მოაქვს სიცოცხლე, როგორც სიცარიელე - როგორც ყველაზე დიდი ტყუილი ფორმებისა და მატერიის შესახებ, - არსებობის შესახებ, *რადგან უსულო საგნები ბუნებაში არ არსებობენ!* გამოდის, *სიცოცხლე* ბრჭყალებში უნდა ჩაისვას, რადგან იგი აქ (ტექსტში) სინამდვილეში არ არსებობს. სიკვდილი სიცარიელის, არარსებობის მასკარადია ,,სიცოცხლის" ნიღბებით... ამიტომაც მისი ფორმები ვერაგულად მრავალფეროვანია, მაშინ, როცა სიცოცხლე სიყვარულის (არა)მოსაწყენ ერთფეროვნებაზეა გამოსკვნილი...

ვერაგობა თუ სიყვარული?! - პოლიტიკურ და მორალურ ვნებათაღლვებში სხვა ალტერნატივა არ არსებობს.

,,ტრფობა წამებულთა" არის ტექსტი ადამიანურ ვერაგობათა ისტორიული და ექსისიტენციური სინამდვილის შესახებ, - ტექსტი

არარსებული, გამქრალი სიყვარულისა და არსებული, ნამდვილი ვერაგობის შესახებ.

„ტრფობა წამებულთა“ მსხვერპლთა სამყაროს აღწერის დაუფარავი მცდელობაა და ეს მას მხატვრულ-პოლიტიკურიდან მხატვრულ-ფილოსოფიურ განზომილებაში გადაანაცვლებს. აღწერა ისეთი ცხოვრებისა, როცა არა მხოლოდ ურთიერთობა აღარ არის სიყვარული (და არც ამ ურთიერთობის დასრულების მერე დარჩება სიყვარულის ისტორია) და სხეულთა მიერ ერთმანეთისკენ ლტოლვა და შეჯახება აღარ წარმოქმნის ეროტიკულ მთელს, არამედ როცა ასეთი ცხოვრება გაცნობიერებული და ცნობიერების მიერვე ლეგიტიმირებულია, პოლიტიკურ კრიტიკას უუნაროს ხდის“ (დათო ბარბაქაძე).

და ჩვენ ვდგებით ტრაგედიის წინაშე, რომელიც სათანადოდ არ შეფასებულა. არ შეფასებულა როგორც ეროვნულ-პოლიტიკური ტრაგედია, არც – როგორც პიროვნული ტრაგედია. ან, უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, იმდენად ყოველწუთიერად ფასდება, რომ ნიშნავს: არაფერი ფასდება. შეფასებათა (შეშფოთება/აღშფოთების) პოლიტიკურ კლიშეებში სიმართლე ლღვება, რჩება მხოლოდ მშრალი ფაქტი, რომელიც თავის თავზეც ვეღარაფერს იუწყება. სიმართლეგამოცლილი, იგივე მკვდარი ფაქტი კი საჭიროებს „გაცოცხლებას“. ეს არის თანამედროვე მედიასისტემების საკვები – პოლიტიკური პიარი, როგორც მეორე სიცოცხლე, – მოწყვლადი და „საიმედო“....

ამ აზრით, *ლიტერატურა, ხელოვნება ეს არის (მედიისა და პოლიტიკის საპირისპიროდ) არაპოლიტკორექტული უწყება საგანთა და მოვლენათა „წინა ცხოვრების“ შესახებ, ანუ უწყება ტრაგედიის, როგორც სამყაროსა და ადამიანის ერთადერთი უმაღლესი ხვედრის, შესახებ, რომელსაც ვეღარავინ სწვდება, რადგან ძალიან „ქვემოთაა“ და წარსულში - ისტორიისა და სულის სიღრმეში...*

ლიტერატურა ენისა და სინამდვილის ურთიერთშექცევადობის კანონზომიერებით გამოწვეულ რხევებს აღწერს. შუა საუკუნეების ორიგინალური მწერლობა, ნათარგმნი აღმოსავლური ეპოსი და „ქართლის ცხოვრება“ ენობრივ-კულტურული დრეკადობის ფაქტს გამოხატავს. სხვათა შორის, ეს საკითხი ჯერ კიდევ სათანადო შესწავლის მომლოდინეა...

შუა საუკუნეების ქართული მხატვრული სამყარო არ ყოფილა ერთგვაროვანი. მასში გადაიკვეთება აღმოსავლური პოეზიის, ბიზანტიური მხატვრული და ფილოსოფიური მწერლობის, საეკლესიო პროზის და ფოლკლორის გავლენები, გვიან შუასაუკუნეებში კი – რუსული კულტურული გავლენა. შუა საუკუნეების ლიტერატურა ენობრივად აღიბეჭდავს ამ გავლენებს სპარსიზმების, არაბიზმების, ბიზანტინიზმების,

სომხიზმების და – გვიან – რუსიზმების სახით. (*ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა შუა საუკუნეების საქართველოში გახმაურებული სარგის თმოგველის მიერ თარგმნილი სპარსი პოეტის ფახრ ალ-დინ ასად გორგანელის სამიჯნურო თხზულება „ვისრამიანი“- X ს. (სპარსიზმები, არაბიზმები), რომელიც კლასიკური ენის ნიმუშად ითვლება; სვმირო-საფალავნო თხზულება „ამირანდარეჯანიანი“ – XI-XII (რომელშიც სპარსიზმები არა მარტო ლექსიკურ, არამედ ფრაზეოლოგიურ დონეზე გვხვდება; მაგ; ორთავიანი კაცი, რომელიც გმირებს ხვდება, სპარსულად ამბობს: „მე ცალი თვალი არა მაქვს“); ფეშანგის „შაჰნავაზიანი“ XVII ს. (სომხიზმები, სპარსიზმები). არჩილ მეფეს (XVII- XVIII სს.) თავად შემოაქვს რუსიზმები, რასაც ის წინამორბედს, თეიმურაზ მეფეს, საყვედურობს. ხოლო თეიმურაზ I (XVI-XVII სს.) სპარულ ენას პოეტურ მუზად აცხადებს: „სპარსთა ენისა სიტკბომან მასურვა მუსიკობანი“. აღარაფერს ვამბობთ „ვეფხისტყაოსანზე“, რომელშიც მთავარი სიტყვა-კონცეპტი „მიჯნური“ (შეყვარებული) ენობრივ ნასესხობას წარმოადგენს, როგორც არაბული სიტყვა, რაც ნიშნავს „შმაგს, ხელს“).*

დათო ბარბაქაძის ტექსტი ძველ ქართულ მწერლობას არა მარტო სიუჟეტურ, არამედ ენობრივ პირველწყაროდაც იყენებს. მაგ; „და შემდგომად სამისა დღისა ჯიმშერის *დაჩაზედ* იხილა ლადომ მირანდა და წადიერებაი გულისა მისისაი აღავსო უფალმან, და ეძიებდა ადგილსა და დროსა კრძალულსა“ („ტრფობა წამებულთა“).

თავად ავტორი თავის მხატვრულ ჩანაფიქრს ასე განმარტავს: „მსხვერპლთა ჰაგიოგრაფია წმინდანთა ჰაგიოგრაფიის ნაცვლად; ერთ ტექსტში მრავალი მსხვერპლის ცხოვრების ჟამთააღმწერლობა ერთი ან რამდენიმე წმინდანის ცხოვრების აღწერის ნაცვლად; ჰაგიოგრაფიული ამოცანის გადაწყვეტა სარაინდო რომანების ძველი ქართული თარგმანებისთვის დამახასიათებელი ტეხილი ენით... ეს და ბევრი სხვა ტექნიკური ხერხი, საბოლოო ჯამში, მაინც კრიტიკის გამძაფრებას ემსახურება.“

ტექსტში ენობრივი და კულტურული „ტეხილები“, ფეოდალური და დემოკრატიული (უფრო ზუსტად, ყოველ დროში შემხვედრ ძველ და ახალ პარადიგმათა) კულტურული სისტემების იდეოლოგიური მიჯნების გადასკვნით, აქცენტებს საპირისპირო პოლუსებით სვამს. და აქ, ამით, ტექსტის ამგვარი თვითრეალიზაცია, – სრული ენობრივი ავანტიურა (თუ პირიქით), აცდენათა პაროდირებაში ტრაგედიის ბგერებს აჟღერებს. სწორედ ამ შესა(შეუ)ძლებლობათა გამო ირჩევს ეს ტექსტი – იყოს აგიოგრაფიული „ქრონიკა” და არა რაიმე სხვა...

აგიოგრაფიული სიუჟეტების მიხედვით, პიროვნება (ძირითადად, ერთი) თავს სწირავს უმაღლეს ღირებულებებს, რწმენას, ღმერთს, უპირისპირდება მტერს (რაც ძველქართულ ტექსტებში და, საერთოდ, ქრისტიანულ სწავლებაში „ეშმაკის” მეტაფორაა). „ტრფობა წამებულ-

თაში“ მსგავსი არაფერია. ეს ადამიანები, რომელთა რიცხვიც ტექსტში დაუთვლელია (რითაც ნათქვამია პიროვნული ძალისხმევის სრული ატროფირება და მასობრივი ინფანტილიზმი), არც არაფერს ეწირებიან და არც არავის მიერ იწირებიან. მათ არავინ ტანჯავს. უბრალოდ: *ამ ადამიანებს მტერი არა ჰყავთ.* ტექსტი აღწერს სინამდვილეს, რომელშიც ადამიანები მხოლოდ საკუთარი თავის მიერ არიან დასჯილნი. ამიტომ, აქედანაა ეს ტექსტი ფსევდოაგიოგრაფია და ინტერტექსტურობა, როგორც მხატვრული მეთოდი, როგორც გამოხატვის შინაგანი ფორმა მთლიანად შლის მას ქართული ლიტერატურის საწყისებამდე, რომელიც სულიერი ცხოვრების, რწმენის, მტერთან (ეშმაკთან) ბრძოლის სინამდვილეს აღწერს.

ნამდვილი ომი ქვესკნელისა და ზესკნელის ძალთა ომია. სამყარომ ამგვარი მისტიკური ომის რწმენა დაკარგა. ყველაფერს (ომსაც) გამოეცალა საკრალური საფუძველი. შესაბამისად, ადამიანის შინაგანი ცხოვრების სიღრმეც მელოდრამატულამდე დავიწროვდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ მას არა აქვს ტრაგიზმის არავითარი სანუგეშო პერსპექტივა, რადგან სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირება (ამ დაპირისპირების გააზრება) „აცდენილია”, ცნობიერებისგან (თუ ცნობიერების მიერ) ვერაგულად გამსხლტარია...

როლან ბარტმა თანამედროვე სამყაროში კულტურისა და ტრაგედიის მიმართება ერთგან ხატოვნად ასე განმარტა: „ბერძნულ სცენაზე მსახიობები კოტურნებს ატარებდნენ, რომლებითაც ისინი ჩვეულებრივ ადამიანურ სიმაღლეზე მაღლები ჩანდნენ. იმისათვის, რომ ჩვენ გვქონდეს უფლება ვხედავდეთ ტრაგედიას სამყაროში, ეს სამყარო უნდა შედგეს კოტურნებზე და თუნდაც ოდნავ აიწიოს ნაცრისფერ ყოველდღიურობაზე. ავიღოთ ჩვენი ეპოქა: ის, რა თქმა უნდა, სევდიანია, დრამატულიც კი. მაგრამ ეს კიდევ არ მეტყველებს იმაზე, ტრაგიკულია ის თუ არა. დრამას განიცდიან, ტრაგედიას კი იმსახურებენ, ისევე, როგორც ყველაფერს, რაც ჭეშმარიტი და დიდია” (როლან ბარტი, „კულტურა და ტრაგედია”). ..ტრფობა წამებულთა” ადამიანური ყოფიერების სრულ აბსურდულობასა და დაცემულობას, ტრაგედიის ვერგანცდას, მისგან უგონო გაქცევის დრამას წარმოადგენს ტრაგედიად.

ექსისტენციური სიმძიმე „წამებულთა“ მდგომარეობისა ტექსტის ერთ-ერთი შრეა. შეიძლება ითქვას, ღერძიც. ყოველდღიურ ექსისტენციურ შეჭირვებაში იმალება თანამედროვე ადამიანის შიში, რომელიც ავტორის აზრით, „შესაძლოა, უფრო აქტიურად გვაბრუნებდეს ჩვენი წინაპრების სექსუალურ ცხოვრებასთან, ვიდრე – კულტურული კოდების მარაგი, რომელიც გარედან სტრუქტურულ წაკითხვას და მოდელირებას მოითხოვს.“

ყოველი ახალი კულტურული მუტაცია სექსუალობის მართვას ეფუძნებოდა. თავის დროზე ქრისტიანობამ სწორედ აქ მოახდინა „რევოლუცია“. წარმართული ღმერთების უკიდეგანო თავისუფლება სულიერი სიმაღლის, ტანჯვის ეთიკით შეცვალა, რისთვისაც უნდა მიებაძა ადამიანსაც; ღმერთი თვითონ არის სიწმინდე, ადამიანი - სახე და ხატი მისი... საბჭოთა მუტაცია (უფრო ადრეულიც, განმანათლებლობის ხანიდან...) გამოთავისუფლებულ სექსუალობას ადამიანის, როგორც სოციალური მუშახელის, შექმნას უსაბამებს. ხოლო თანამედროვე სინამდვილეში სექსუალობისადმი ესოდენ ფართოდ კარის გაღება ადამიანის სოციალურ-კრიტიკული უნარების მოშლას ემსახურება... მოკლედ, სექსუალობის მართვა პოლიტიკური მართვის მექანიზმია, „მუტაციური ალქიმიის საიდუმლო“. „მოცალეობა“ რელიგიური კონტროლიდან სოციალურ კონტროლს დაექვემდებარა. „ადამიანის დრო, მის მებრძოლ ასაკში, უნდა გადანაწილებულიყო სახელმწიფოსთვის სასარგებლო სამუშაოს შესრულებასა და სექსს შორის; ანუ რელიგიისმიერი ცენზურა შეიცვალა სექსისმიერი ცენზურით, რამაც კიდევ ერთხელ დააცილა ადამიანი ეროტიკის სამყაროს, ეროტიკული ტკბობის სფეროს, გაყინა იგი სექსუალური სიამოვნების ხანგრძლივ ფაზაში, ხოლო ადამიანი, რომელიც სექსუალური სიამოვნების ძიებასა და ფიზიკურ გადარჩენას შორის მოძრაობს, კაპიტალიზმისთვის საშიში არასდროს იქნება“ (დათო ბარბაქაძე).

ძველ ქართული საეკლესიო ტექსტებთან ერთად (*იაკობ ხუცესის „შუშანიკის წამება“- V ს: აღწერილია რელიგიურ და პოლიტიკურ საფუძველზე გათამაშებული ცოლქმრული დრამა, გიორგი მცირეს „ცხოვრება“ გიორგი მთაწმინდელისა - XI ს: გიორგის მამის, იაკობის, დაოჯახების ამბავი; ექვთიმე ათონელის „აბუკურა“, XI ს: ამბავი ბერის სულიერი სიძლიერისა, რომელიც აბდალ მალიქ ხალიფას ცოლს, სეიდას, შეუყვარდა. უცნობი ავტორის თხზულების „ათცამეტ ასურელ მამათა“ ციკლიდან დავით გარეჯელის „ცხოვრება“- X ს: ქალის მიერ ბერის გამოცხადება შვილის მამად, მისი დაწყევლა და ქვის დაბადება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია გიორგი მერჩულეს ავიოგრაფიული თხზულება გრიგოლ ხანძთელის „ცხოვრება“ (951 წ): ზენონის ამბავი, რომელმაც დის შემცდენელი კაცის მოკვლას ამჯობინა საეკლესიო ცხოვრება, მეფე ბაგრატის ცოლის გამონაზვნება და აშოტ მეფის სასიყვარულო ამბავი,; გრიგოლ ხანძთელი მონაზვნად აღკვეცს მეფის საყვარელს. მეტიც, მხატვრული ასახვის სიღრმე და სიზუსტე პიროვნების, მეფის, სურათს აღწერს და არა - ცოდვის ნაკლოვანებას...*), „ქართლის ცხოვრებაც“ უხვად წარმოადგენს „სასიყვარულო ამბებს“. დათო ბარბაქაძე ამ საკითხს არა მარტო მხატვრული, არამედ თეორიული რეფლექსიის საგნად აქცევს და მას განიხილავს ეროვნული თვითცნობიერების ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ასპექტად: „ჟამთააღმწერლების სულ სხვა მიმართულებით

წარმოებული რელიგიური ცენზურაც არ ტოვებს შეუმჩნეველს მათსავე ფსიქოლოგიურ რხევებს. აღარაფერს ვამბობ საერო ლიტერატურაზე, განსაკუთრებით კი – აღმოსავლური სასიყვარულო რომანების თარგმანებზე, რომლებიც განკუთვნილი არ იყო ლიანგისთვის და მხოლოდ მომხმარებელთა შედარებით ვიწრო წრის ინტერესებს აკმაყოფილებდა. (...) „ვეფხისტყაოსანში" დახასიათებული იდეალური მიჯნურის ტიპი კი, არც მეტი და არც ნაკლები, სრულფასოვანი სექსუალური მოლხენისთვის საჭირო იდეალური ტიპის მოდელირებას ახდენს, ხოლო ამ სისტემაში მოცალეობას (რაც უსაქმურობას თუ არა, ფიზიკური და ინტელექტუალური შრომის არტახებიდან გამოთავისუფლებას ნამდვილად უნდა გულისხმობდეს) ერთ-ერთი გადამწყვეტი როლი ეკისრება. ერთი სიტყვით, ეს ის სისტემაა, რომლის მიღმა ცხოვრებაც უხდებოდა მდუმარე უმრავლესობას... თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებაში მისი წინაპრების სექსუალური ცხოვრების მივიწყება, მასზე რეფლექსიის არნდომა დაუფარავი სამხილია მის მიერ თავისი რთული მემკვიდრეობის გაცნობიერების, სადაც სექსი და ეკონომიკა არა იმდენად განსაზღვრავდნენ ყოველთვის ერთმანეთს, რამდენადაც განაპირობებდნენ."

„ტრფობა წამებულთა" საკუთარ თავს იაზრებს, როგორც „ქართლის ცხოვრების" ახალ „პროექტს", ამდენად ის ბუნებრივად არის (უნდა ყოფილიყო) ჰიპერტექსტი. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ტექსტი ამად ყოფნის მოვალეობას წარმატებით ასრულებს. რაც შეეხება „გულუბრყვილო" კითხვას ტექსტის სამომავლო ფუნქციის შესახებ, ვიტყვით: არის ტექსტები, რომლებისთვისაც დრო მხოლოდ ხდომილებათა განბნევაა სივრცეში, ისტორია – წერა-კითხვის პერმანენტული აქტი, რომელშიც აღნიშნული მოქმედებები (წერა-კითხვა) ურთიერთმოძრავ სემიოტიკურ მრუდს ქმნის. ეს ერთი კოსმიური წრეა, რომლის გეომეტრიას აცდენები, წყვეტები, მცდარი ტრაექტორიები ვერ ცვლის.

შეიძლება ითქვას ასეც: წერა/სიტყვა ცენტრია, მოქმედება – წირი, რომლის დიაპაზონიც ცენტრისმიერი ვიბრაციით განიზიდება უსასრულობაში... („პირველად იყო სიტყვა...").

ამასთან, კითხვისა და გაგების რაც უფრო ნაკლებად მასობრივ სინამდვილეს ქმნის წიგნი, მით უფრო მეტია მისი კულტურული ძალაუფლება.

რომანის ექსისტენციური და კულტურული გამოწვევების შესახებ თავად ავტორი ასე მსჯელობს: „დედამიწის ზურგზე ორად ორი ადამიანი არსებობდა, რომლებსაც აქტიურად ვითვალისწინებდი „ტრფობა წამებულთაზე" მუშაობის დროს: ილია ჭავჭავაძე და მიხეილ ჯავახიშვილი. ეს არის ჩემი მეხსიერების ყველაზე უფრო ცნობიერი, დაუვიწყარი გამოცდილება და სწორედ ამიტომ აღვნიშნავ ამას ხაზგასმით.

ფაქტობრივად, „ტრფობა წამებულთა“ იყო იმ კითხვაზე პასუხის გაცემის სურვილი, თუ რატომ დაწერა ერთმა „ბედნიერი ერი“, მეორემ კი – „ჯაყოს ხიზნები“... ჩემი სამუშაო მდგომარეობდა იმ ტკივილის არა მხოლოდ დათმენის, არამედ გააზრების მცდელობაში, რომელსაც ჩემში ყოველთვის იწვევდა „ბედნიერი ერის“ და „ჯაყოს ხიზნების“ თვით არსებობის ფაქტიც კი, რომ არაფერი ვთქვა მათთან ჩემს დიალოგზე, მათი სათქმელის გაგების მოთხოვნილებაზე (ანუ, მე მაინტერესებდა არა მათმიერი კრიტიკა, არამედ – ის მეტაფიზიკური ბაზა, რომელსაც მათი ეს კრიტიკა ეფუძნებოდა; არახილული, მეტიც, პოეტური მხარე). ჩემი ტექსტი იყო არა იმდენად პასუხი, რამდენადაც – შეკითხვა, უკეთ, გარკვეული მხატვრული ფორმით ჩამოყალიბებული შეკითხვა. (...) ხოლო რატომ ვერ გავცემდი პასუხს სულ სხვადასხვა გამოცდილების მკითხველის ერთადერთ შეკითხვას, თუ რატომ არსებობს ეს ტექსტი საერთოდ, ეს თავშივე ვთქვი: „ტრფობა წამებულთა“ თავად არის შეკითხვა. და ეს შეკითხვა პირადად მე ტექსტის გარეთ სულაც არ მტოვებს (რაც ჩემთვის პრინციპული საკითხია).”

ერთი, ცნობილი ალუზიით, დათო ბარბაქაძის მხატვრული ამბიცია ასეთია: პირველი, ვინც ქართველ ერს სილა გააწნა, იყო ილია ჭავჭავაძე, ლექსით „ბედნიერი ერი“ (რომელშიც „ბედნიერი“ სატირულად აკნინებს ქართველ ერს), მეორე – მიხეილ ჯავახიშვილი, რომანით „ჯაყოს ხიზნები“ (ამ რომანის მთავარი თემა კულტურის დასასრულია, გამოხატული ცხოვრების უუნარობაში, უნაყოფობაში, ფაქტობრივად ზეზეურ სიკვდილში, რომელიც ერთი ინფანტილური და კეთილი ინტელექტუალური კაცის პირადი ტრაგედიით არის გადმოცემული. რომანში საბჭოთა ეპოქაშივეა ნაჩვენები (რამაც შეიწირა კიდეც ავტორი მე-20 საუკუნის 30-იანი წლების საბჭოთა რეპრესიების დროს, ასევე მოკლეს ილია ჭავჭავაძეც ამავე საუკუნის დასაწყისში სწორედ საბჭოთა სისტემის იდეოლოგიურმა მესვეურებმა...) პირველყოფილი ძალის პერსპექტივები ახალ სამყაროში, რომელშიც საბჭოეთიც შედის და რომლის მსხვერპლიც ნაწარმოებში გამოდის ძველი ქართული კულტურა ახალი საბჭოთა დემოკრატიის ხელში...) და მესამე – დათო ბარბაქაძე ფსევდოჰაგიოგრაფიული ქრონიკით „ტრფობა წამებულთა“. „მე მქონდა იმედი, რომ „ტრფობა წამებულთა“ არ იქნებოდა აღქმული უხამსობად, სულ მცირე, მოაზროვნე ადამიანების მიერ. ვფიქრობდი, რომ იმ სტადიის გავლის მერე, რომელიც მოსდევს ხოლმე მსგავსი ფორმებით სათქმელის გამოხატვას, ტექსტი დაუბრუნდებოდა თავის შინაგან დინებას და გადარჩებოდა გადასარჩენი, როგორც ყოველთვის ხდება ლიტერატურაში. ერთადერთი, ვისდამი შიშიც დროდადრო თავს მახსენებდა (ეს უკვე მერე, ტექსტის გამოქვეყნების მომდევნო წლებ-

ში), იყვნენ ე. წ. პატრიოტები და ფუნდამენტალისტ-მართლმადიდებლები, რომლებსაც თავიანთი ერთგულების გამოსავლენად შეიძლებოდა საქმე გაჩენოდათ ჩემი სახით (ანუ მეშინოდა მხოლოდ ფიზიკური ანგარიშსწორების). იქვე, თავს ვიმშვიდებდი იმით, რომ ამ ტექსტისთვის დიდხანს ვერ მოიცლიდნენ საქართველოს უკეთესი მომავლისთვის ბრძოლით დაკავებული, ყველაზე უფრო უხეში ძალები... მე გაცნობიერებული მქონდა პოლიტიკურსა და მხატვრულს შორის წინააღმდეგობის არა გარდუვალობა ამ ტექსტში, არამედ – მისი მაკონსტრუირებელი ფუნქცია (ნებისმიერი ტექსტი ავტორის დაუმთავრებელი, წერტილდაუსმელი შინაგანი წინააღმდეგობების მოძრაობაში ერთი გარკვეული მონაკვეთის კრისტალიზებას ახდენს; სხვაგვარად შეუძლებელი იქნებოდა ცნობიერების გადანაცვლება ახალი ტექსტის შესაქმნელად; ხშირად ხომ წერტილი ყველაზე უფრო შეუსაბამო მომენტში ისმის არა მხოლოდ ცხოვრებაში, არამედ – ტექსტშიც, და ასეთი წერტილი მისი პირობითობის ხაზგამსმელი უფროა, ვიდრე – დასრულების აღმნიშვნელი" (დათო ბარბაქაძე).

„სილის გაწვნა" ადრეც და ახლაც ბევრმა მიიჩნია ადვილ და დაუდევარ საქმედ, თუმცა არაფერი იმდენ სიფაქიზეს, ერთგულებას (ნათელმხილველურ ჭვრეტას და რწმენის ძალას) არ მოითხოვს, როგორც „სილის გაწვნა," – სიყვარულის ეს ყველაზე დაფარული და ყველაზე გაცხადებული, ყველაზე უხეში და ყველაზე ფაქიზი აქტი, რადგან ამგვარი ბიოლოგიურობამდე ღრმა სენსიტივურობა მხოლოდ საკუთარი ნაწილის მიმართ შეიძლება არსებობდეს. ფაქტია, არაფრის მიმართ ადამიანები ისე არ უცხოვდებიან, როგორც – საკუთარი ნაწილის მიმართ. ამიტომ გამორკვევის, ხელახალი ცნობის პასუხისმგებლობას ის იღებს, ვისი მეხსიერებაც პირველადი მთლიანობის ხატს ინახავს. პირველად ხატთან, მთლიანობასთან, დაშორება-დაახლოების პოზიტიურ სათქმელად აღბეჭდვა ზოგჯერ უკიდურესი ნეგაციის გზით მჟღავნდება. აქ (ისევე, როგორც ილია ჭავჭავაძესა ან მიხეილ ჯავახიშვილთან) ეს არ არის ეპატაჟი. ეს გამოხატვის მეტაფიზიკაა, რომლის მიზანია უკიდურესი სიზუსტე. სიზუსტე კი უხამსობამდე უკომპრომისოა. იგი მხოლოდ შიშველი სიმართლისკენ ილტვის და გზად არღვევს ყველაფერს, რითაც ადამიანთა „კეთილი გულები" ყოფიერების უსახურ სიშიშვლეს ფარავენ. სწორედ ასეთი ტექსტია „ტრფობა წამებულთა". *ეს არის ერთგვარი ექსისტენციალურ-თეოლოგიური აპოფატიკა ღმერთისა და სიყვარულის შესახებ.*

ექსისტენციური კრიტიკა, რომანის ეს იდეური საფუძველი, ავტორის განმარტებით, „რა თქმა უნდა, მტკივნეულ რელიგიურ საკითხებს უტრიალებს, თუნდაც – ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად ყველა ქარ-

თველისთვის თანამდევ ტრადიციულ სიამაყეს მარიამ ღვთისმშობლის წილხვედრობაში საქართველოს გადაცემისა და ამ სიამაყის მიუხედავად (და იქნებ შედეგადაც) ადამიანთა სავსებით გასაგები პრაქტიკული ცნობისმოყვარეობისა, თუ სად გადის ღვთისმშობლის მოთმინების საზღვარი და რა უნდა ჩაიდინოს საქართველომ ისეთი, რომ ღვთისმშობელმა იგი მიატოვოს, ანუ: მართლა ყველაფერი ეპატიებათ ქართველებს? იქნებ, თავისდაგაუცნობიერებლად, საქართველო ასეთი თამამი ექსპერიმენტის ობიექტიც არის და ორგანიზატორიც? ყოველ შემთხვევაში, ხედვის კუთხის არშეცვლა და მუდმივად ხაზგასმა იმისა, რომ საქართველო მარიამის წილხვედრი ქვეყანაა და ღმერთი მას არასდროს მიატოვებს, „ტრფობა წამებულთა"-ში სატირული შეკითხვის სახით შემობრუნდა: როგორ მიატოვებს ღმერთი იმას, რაც უკვე მიატოვა?..." (დათო ბარბაქაძე, 2003 წელი).

თვითგაუცხოების უკიდურესად კრიტიკული ვითარება „ტრფობა წამებულთა"-ში ასეთივე მხატვრულ უკიდურესობამდეა მიყვანილი. უკიდურესობამდეა მიყვანილი თვითონ ლიტერატურა, როგორც ფაქტი და როგორც პროცესი. რაც იმას ნიშნავს, რომ ის მოკვდა, მისი სიკვდილი აღსრულებულ იქნა, რათა ხელახლა დაიბადოს. ეს „საქმე" ქართულ ლიტერატურაში დათო ბარბაქაძემ გააკეთა. ამის იქეთ მხოლოდ შემობრუნებაა (ყველაფერი სხვა, მხოლოდ სიკვდილის ადგილის ტკეპნაა, ან უბრალოდ, ადგილის სრული უცოდინრობა), რადგან აქ უკვე დასასრულია, – გზა აღარ არის.

დაბოლოს, წერილი მინდა დავამთავრო დათო ბარბაქაძის სიტყვებით მისივე ესსედან „შემხვედრი წინააღმდეგობები", რომელიც „ტრფობა წამებულთა"-ს შექმნიდან ორი წლის მერე, 1994 წელს, არის დაწერილი და ტექსტის საბაზისო თეორიული საყრდენების შეჯამებას წარმოადგენს. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ესსეში მოცემული მწერლის გამჭოლი მზერა ლიტერატურული პროცესების მიმართ, რომლებიც ჩვენს სინამდვილეში ახლა ცნობიერდება, თუმცა ზუსტად 17 წლის წინ იქნა მონიშნული სრულიად გარკვევით და ზუსტად, იმ დროს, როცა პოსტმოდერნისტული ბუმი (არაფერს ვამბობ მის კრიზისზე) ჯერ კიდევ გასავლელი გზა იყო ჩვენში:

„გარკვეული ტრადიციით განმტკიცებული სისტემის რღვევისკენ და ახალ სისტემად მისი ტრანსფორმირებისკენ მიმართული სამუშაო ყოველთვის იმპროვიზაციული სახის მატარებელია და, აქედან გამომდინარე, მისთვის ნიშნეული რადიკალიზმიც მხოლოდ ოპერაციონალური საყრდენის როლს ასრულებს, რომელიც, ადრე თუ გვიან, აუცილებლად უნდა გადაილახოს... თუ კანტს ვერწმუნებით, რომ ესთეტიკური ჭვრეტა სრულიად გულგრილია მისი საგნის არსებობა-არარსებო-

ბის მიმართ, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენი დრო, მეოცე საუკუნის მიწურული, ერთსა და იმავე დროს, ესთეტიკის სრული ჰეგემონიის დროცაა და მისი სრული კრახის ჟამიც. კირკეგორის დეფინიციასაც თუ გავიხსენებთ, მაშინ ასეთ სურათს მივიღებთ: XX საუკუნის მიწურულს ესთეტიკა საბოლოოდ მოწყდა ეთიკას და მარტო აღმოჩნდა. ალბათ, ამასაც გულისხმობენ პოსტმოდერნის თეორეტიკოსები, როცა რეალობის აგონიურობაზე მიუთითებენ. მაგრამ ჩემთვის განსაკუთრებით ახლობელია კასირერის შენიშვნა, რომ მითები, განსხვავებით ხელოვნებისგან, სულაც არ არიან გულგრილი რეალობისადმი. ჩემი ღრმა რწმენით, უკვე არის იმის ნიშნები, რომ სულ მალე დასაბამი მიეცემა სრულიად ახლებურ ხედვას, ახალ რეაქციას, და ეს იქნება რეაქცია სწორედ რეალობის გაქრობაზე, მაგრამ ახალი იქნება იგი იმდენად, რამდენადაც აღარ დაკმაყოფილდება გამქრალ რეალობაში ცხოვრებით და თამაშით, და ამ არარას აუჯანყდება. დღეს არა მხოლოდ არადამაკმაყოფილებელი, არამედ დოგმატური და აგრესიულიც კია გამქრალი რეალობის მეტაფორით ოპერირება. ახლა რეალობის აღდგენაზე ზრუნვაა მთავარი. ამაში, ალბათ, სრულიად არაუწყინარ და არაუმნიშვნელო როლს შეასრულებს ახალი ნატურალიზმი და ახალი ემპირიზმი. ვფიქრობ, ეს პროცესი რაციონალური და ჰერმენევტიკული წიაღსვლების პარალელურად და ვიზუალური ცნობიერების საპირისპიროდ წარიმართება. ჩვენი ეპოქა ანუ დროის ის მონაკვეთი, რომელიც უკვე დიდი ხანია თავის თავში ბრუნავს, ტოტალური ვიზუალიზაციის ეპოქაა, - როცა რაციონალიზმის ჩიხიდან ადამიანის გამოთავისუფლების მოწადინე და ამ მიზნით შიგნიდან გარეთ, სიღრმიდან ზედაპირზე ორიენტირებული ათასგვარი ტექნიკა, კადრების სწრაფმონაცვლეობა და სიჩქარე, იერარქიების ნგრევის პათოსი და პირველადსა და მეორადს შორის საზღვრების წაშლის პოლიტიკა ადამიანის გადარჩენისავე საპირისპირო ტენდენციად შემოიქცა. *ისტორიაში უცვლელი პარადიგმები არ არსებობს, მაგრამ პარადიგმების მონაცვლეობის პროცესი უცვლელია. არის დრო, როცა სიღრმე ზედაპირმა უნდა გაამჟღავნოს. ესაა პოსტმოდერნის ეპოქა. მაგრამ დგება დრო, როცა სიღრმე სიღრმითვე უნდა გამჟღავნდეს და გაცნობიერდეს. ეს უკვე ის ხანაა, რომელიც პოსტმოდერნს მოხსნის და შეინახავს*" (დათო ბარბაქაძე, „შემხვედრი წინააღმდეგობები", თებერვალი, 1994 წელი; ხაზი ჩვენია - ნ. ტ.)

ბათუმი, 2011 წელი

ირინე ჩაჩანიძე

სქესი და გენდერი: ლექსიკოგრაფიული პანორამა

„ქალი და მამაკაცი ეს ის ორი ნოტია, რომელთა გარეშეც ადამიანის სულის სიმები ვერ მოგვცემდა ზუსტ და სრულყოფილ აკორდს“.

ჯუზეპე მაძინი

გენდერი, როგორც ტერმინი, ქალთა კვლევებში გამოჩნდა სამოციანი წლების მიწურულს. იგი შემოვიდა ლათინურ ენებში გრამატიკული სქესის აღმნიშვნელი სიტყვა gender-ისგან და შეიძინა სოციალური სქესის მნიშვნელობა.

გენდერული და ფემინისტური კვლევების ძირითადი ასპექტებია გენდერი, ბიოლოგიური და გრამატიკული სქესი. მოცემულ შემთხვევაში მივმართავთ დასავლეთში წარმოქმნილ და სამეცნიერო მიმოქცევაში უკვე საკმაოდ აპრობირებულ ცნებებს; გრამატიკული სქესი წარმოადგენს სხვადასხვა მეტყველების ნაწილისათვის დამახასიათებელ კატეგორიას, რომლის მიხედვითაც სიტყვები ჯგუფდება, ძირითადად, ორ ან სამ კლასად. ეს კლასები კი ზოგჯერ ერთგვარ კორელაციას ამჟღავნებს ბიოლოგიურ სქესთან. რაც შეეხება მესამეს – გენდერს, იგი სოციოკულტურულ სქესს წარმოადგენს და მის ფარგლებში გამოიყოფა არა მდედრი და მამრი, არამედ ქალურობა და მამაკაცურობა,

ხოლო კვლევის შესაბამისი დარგი მიზნად ისახავს ზემოაღნიშნულის გამოვლინების შესწავლას საზოგადოებისა და კულტურის სხვადასხვა სფეროში. „თუ ბიოლოგიური სქესი განასხვავებს „მდედრობითსა და „მამრობითს“, სოციალური სქესი კი „ქალურობასა“ და „მამაკაცურობას,“ ე.ი. გენდერული იდენტიფიკაცია შეიძლება მოხდეს კულტურის, დროისა და სივრცის ფაქტორების გათვალისწინებით“ (კიკვიძე 2010:14).

“გენდერი რთული კომპლექსია, რომელშიც გადაჯაჭვულია კულტურული, ფსიქოლოგიური და სოციალური ასპექტები. ეს ასპექტები კი, თავის მხრივ, განაპირობებს ეროვნული ენობრივი პიროვნების ქცევას, რაც გენდერთან დაკავშირებულ საკითხებს ლინგვისტებისათვისაც საინტერესოს ხდის. გენდერს, როგორც ენისა და კულტურის მოვლენას, შეისწავლის ახლად შექმნილი დისციპლინები: ლინგვოკულტუროლოგია, გენდერლინგვისტიკა და გენდერპოეტიკა” (ომიაძე 2010).

ერთ-ერთი აქტუალური საკითხი, რომელიც განიხილება საეროთმეცნიერო ახალი მიმართულების ჭრილში, სქესისა და გენდერის ლექსიკოგრაფიული აღწერაა. აღნიშნული საკითხი განპირობებულია რიგი ფაქტორებით; მოხდეს ლექსიკაში არსებული აქტიური პროცესების გააზრება და დაფიქსირება, რომლებიც ასახავს საზოგადოებაში სოციალურ ცვლილებებს, კულტურული ფასეულობების ცვლას, და ასევე ახალ ლინგვისტურ მონაცემებს, მიღებულს ენის თანამედროვე კვლევის პროცესში და, მათ შორის – ლინგვისტურ გენდეროლოგიაში.

გენდერი ენაში წარმოაჩენს ქალისა და მამაკაცის მეტყველებისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს. აქედან გამომდინარე, გენდერული ლინგვისტიკა სწავლობს ქალებისა და მამაკაცებისათვის დამახასიათებელ სამეტყველო სტერეოტიპებს. განსხვავება ქალისა და მამაკაცის მეტყველებაში ოდითგანვეა შემჩნეული, რასაც, უმეტეს შემთხვევაში, სოციალური ფაქტორით ხსნიან.

პირველად, სქესის გრამატიკულ კატეგორიასთან ერთად, ბიოლოგიური სქესის ფაქტორი ენის კავშირთან მიმართებით წარმოიშვა ანტიკურ ხანაში. გრამატიკული სქესის ფუნქციობის ერთ-ერთი უძველესი თეორია სიმბოლიკურ-სემანტიკური ჰიპოთეზაა, რომელიც საფუძვლად უდევს ბიოლოგიური კატეგორიის sexus-ისა და გრამატიკული კატეგორიის genus-ის თანაფარდობას. სიმბოლიკურ-სემანტიკური ჰიპოთეზის მომხრეები (ჰერდერი, გრიმი. ვ.ფ. ჰუმბოლდტი) თვლიდნენ, რომ გრამატიკული სქესი წარმოიშვა ბუნებრივი ზემოქმედების შედეგად. არსებობდა მითოლოგიური აზროვნების ორ ძირითადი თავისებურება: **ანიმიზმი** (პირველყოფილ ხალხთა რწმენა, რომ ყველა საგანს

აქვს სული) და **ანთროპომორფიზმი** (ღვთაების წარმოდგენა ადამიანის სახის მქონედ). მათზე დამყარებული ჰიპოთეზის თანახმად, უნდა აღინიშნოს, რომ მამრობითი სქესის სახელები ითვლებოდა პირველხარისხოვნად, რადგან იგი განასახიერებდა ძლევამოსილებას, აქტიურობასა და ენერგიას. ხოლო, მდედრობითი სქესის სახელები, პირიქით, ხასიათდებოდნენ პასიურობითა და მორჩილებით.

ახლო აღმოსავლეთის ადრეული ეპოქის ხალხთა ცივილიზაციაში შემჩნეულია მდედრობით და მამრობითი გრამატიკული სქესის განსხვავებანი. ასე, მაგალითად, შუმერულ ენაში არსებობდა დედის, მამის, დისა და ძმის აღმნიშვნელი სიტყვები, მაგრამ ღმერთს ეწოდებოდა "dingir", ხოლო ქალღმერთს კი – „dingir.ama" (სიტყვასიტყვით – „ქალღმერთი-დედა"); ვაჟს ეწოდებოდა „dumu", ხოლო ქალიშვილს- „dumu.mi "(„მდედრობითი სქესის ძე"). .შესაძლებელია,"ღმერთი მამა" დაპირისპირებოდა „ქალღმერთ-დედას", ხოლო" მამრობითი სქესის „ძე"კი – „მდედრობითი სქესის ძეს". ეს აიხსნებოდა იმით, რომ მსოფლიოში პირველი სამწერლობო ენა ფიქსირებული იყო ვიწრო, მძიმე და მშრალ თიხის ფირფიტებზე და მოკლე ჩანაწერები აუცილებლობას წარმოადგენდა. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ჩანს, რომ დამატებითი აღნიშვნები სწორედ მდედრობითი სქესისაა.

რაც შეეხება აქადურ ფლექსიურ ენაში ვაჟს ეწოდებოდა „mar-u",ხოლო ქალიშვილს – „mar-t-u"; ძმას „a-hu", დას კი – „ah-at-u". სწორედ ქალის აღმნიშვნელ ძირისეულ მორფემაში ჩაისმება მდედრობითი სქესის მაჩვენებელი "t": ქალს აქადურად ეწოდებოდა" sinnish-t-u". ზოგადად, აქადური ენის ლექსიკური შემადგენლობა ჰგავს თანამედროვე ფრანგულ ენას, რომელსაც ორი სქესი აქვს: მამრობითი, რომლისთვისაც არ გამოიყენება სქესის განმსაზღვრელი მაჩვენებელი და მდედრობითი, რომელიც საჭიროებს ჩასმას.

ქალთა და მამაკაცთა სამეტყველო განსხვავებების ფიქსაციის ერთ-ერთ უძველეს შემთხვევად შეიძლება ჩაითვალოს ძველ ბაბილონში შესრულებული ჩვენამდე მოღწეული ზოგიერთი ლექსიკოგრაფიული ნაშრომი: "ჩვეულებრივი შუმერული" სალიტერატურო" ენის გარდა (შუმ.ene-K U, ან კიდევ -eme-girx) არსებობდა ასევე განსაკუთრებული „ქალური" შუმერული ენა-eme-sal, რომელიც გამოიყენებოდა ქალღმერთთა კულტში. ამის შესაბამისად შეადგინეს სამენოვანი eme-sal-eme-KU-აქადური ლექსიკონი,"dimmer=dingir=ilu" (სამივე სიტყვა ნიშნავს „ღმერთს" ამ სამ ენაზე) დიაკონოვი, 1980, გვ. 23). იქვე, სქოლიოში ავტორი შენიშნავს, რომ ეს „ქალური" ენა გამოიყენებოდა

(წერისას) ქალღმერთებისა და ქალების, ასევე საჭურისთა მეტყველების გადმოსაცემად (კიკვიძე 2010:15).

მდედრობითი და მამრობითი სქესის განსხვავებანი შემჩნეულია უძველესი კულტურის მქონე ქვეყნების მითებშიც, ეგვიპტეში, შუამდინარეთში, საბერძნეთსა და ძველინდოეთში. მაგალითად, ეგვიპტის ღმერთები განასახიერებდნენ ბუნების ძალებს – ღმერთები ცისა, დედამიწისა და წყლისა. ეგვიპტის მდორე საზოგადოებაში ჯერ კიდევ არ იყო ძლეული მატრიარქატის გადმონაშთები იმ დროს, როცა ყალიბდებოდა ბუნების ძირითად ძალთა ეს კულტი. ამიტომაც ცის ღვთაება ეგვიპტელებს წარმოდგენილი ჰყავდათ ქალღმერთის სახით, რომელსაც წარმოსახავდნენ ხოლმე ან ქალად ან ძროხად. ხოლო დედამიწა მათ წარმოდგენილი ჰქონდათ არა მდედრობითი საწყისის, არამედ მამაკაცის სახით. ცის ქალღმერთს ეგვიპტურად ეწოდებოდა **ნუტი,** ხოლო დედამიწის ღმერთს – **გები.** მატრიარქატის ნიშან-კვალი იმაშიც გამოიხატებოდა, რომ ნილოსი წარმოსახული ჰყავდათ, როგორც ნახევრად მამაკაცი და ნახევრად დედაკაცი (სტრუვე 1946:242).

სქესზე დამოკიდებული დამწერლობის დიფერენციაცია სპეციფიკური მოვლენაა, რომელიც სხვადასხვა სამწერლობო ენებში არსებობს. ეს მოვლენა განპირობებულია კულტურული გარემოს რელიგიური, სოციალური და სხვა ფაქტორებით. მაგალითად, იუკაგირებისთვის დამწერლობის ტრადიცია და პიქტოგრაფიული ნიშნებით სარგებლობა ქალების წილხვედრია. ტუარეგების უძველესი დამწერლობა **ტიფინაგი** გამოიყენება ძირითადად ქალების მიერ, მამაკაცები კი სარგებლობენ არაბული დამწერლობით. მეცნიერებისთვის ცნობილია შემთხვევები, როდესაც ქალების დამწერლობა განსხვავდებოდა კლასიკურისაგან. მაგალითად, ჩინური იდეოგრაფიული კალიგრაფიის ერთ-ერთი სახეობა „ნუ-შუ“ ჩამოყალიბდა მე-3 ათასწლეულში ჩვ. ერამდე, როდესაც ჩინეთის მმართველობა უკრძალავდა ქალებს განათლებას. აღნიშნული მიზეზის გამო, ქალებმა შექმნეს საკუთარი, საიდუმლო ენა და დამწერლობა, რომელიც მამაკაცებისათვის სრულიად გაუგებარი იყო.

ერთ-ერთ პირველ მოცულობით და სისტემატიზებულ ნაშრომად კი, რომელშიც ასახულია ქალთა და მამაკაცთა ენობრივ-გენდერული დაპირისპირება, ითვლება 1964 წელს გამოსული „კარაიბულ-ფრანგული ლექსიკონი“ (რომლის ავტორი მისიონერი ბერი, ვინმე **როშფორი** გახლდათ), სადაც მოთხრობილია იმის შესახებ, რომ მცირე ანტილის კუნძულების მკვიდრი ქალები იქაური მამაკაცებისაგან განსხვავებულ ენაზე საუბრობენ, რისი მიზეზიც ის ყოფილა, რომ, როდესაც კარაიბებმა დაიპყრეს ეს კუნძულები, მათ ამოხოცეს ყველა იქაური მამაკაცი,

ხოლო ქალები კი ცოლად შეირთეს (იესპერსენი, 1922,გვ.237). საგულისხმოა, რომ უფრო გვიანდელი პერიოდის მკვლევრებმა მსგავსი ვერაფერი დააფიქსირეს აღნიშნულ რეგიონში (კიკვიძე 2010:16).

ვლადიმერ დალის რუსული ენის განმარტებით ლექსიკონში მამრობითობა (მამაკაცი) ასოცირდება სიტყვასთან **მარცხენა,** ხოლო მდედრობითობა (ქალი) – **მარჯვენა.** რუსული ხალხური თქმულების მიხედვით, „თუ მარჯვენა წარბი გითამაშებს, თავი უნდა დაუხარო მამაკაცს, თუ მარცხენა – ქალს“. მამრობითობას აქვს **ეგზოტერული, ექსტრავერტული** მნიშვნელობა (შიგნიდან გარეთ), ხოლო მდედრობითობას კი – **ეზოთერული, ინტრავერტული** (გარედან შიგნით): „კაცი და ძაღლი მუდამ ეზოშია, ხოლო დედაკაცი და კატა სამუდამოდ ქოხში“. „მოდის ცოლის ნათესაობა – გააღე ჭიშკარი, მოდის ქმრის ნათესაობა – დაკეტე ჭიშკარი“. ქალი, ზოგადსიმბოლური წარმოდგენებით დეფორმირებული, ცვალებადი საწყისია: „ცოლს ირთავს, ხელახლა იბადება“. მამრობითი სქესის სიტყვა ითვალისწინებს რთულ ქვეწყობილ, იერარქიულ დამოკიდებულებას: „სახე დამოკიდებულია სქესზე, როგორც გვარი სახეზე“. „დავაჟკაცება – ჯანსაღად გააზრება“, – როგორც შეეფერება კაცს“, – ვკითხულობთ ლექსიკონში. (Даль 1980:10). ყველა ეს მახასიათებელი სრულ თანაფარდობაშია კულტუროგენეტიკურ თვისებებთან ერთად.

ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში გრამატიკული სქესის არსებობისა და გარჩევის საკითხმა გამოიწვია დიდი ინტერესი და კამათი. იგი დღესდღეობითაც რჩება დისკუსიის საგნად. უკვე მე-5 საუკუნეში ჩვ.ერამდე ძველი ბერძენი სოფისტი პროტაგორა ყოფდა არსებით სახელებს სამი სქესის მიხედვით: „მამრობითი“, „მდედრობითი“ და „ნივთის“. იგი აღნიშნავდა, რომ ნიშან-თვისებები, რომლებიც დამახასიათებელია მამაკაცებისათვის, მიეკუთვნება მამრობით სქესს. მაგ. „რისხვა“ მამრობითი სქესისაა, ვინაიდან ეს თვისება მათ ახასიათებთ. პროტაგორა სქესის გარჩევისას გამოიყენებდა ასევე მორფოლოგიურ კრიტერიუმებსაც, რადგან სქესის კატეგორია გამოიხატება არტიკლებისა და ატრიბუტული შეთანხმების საშუალებით. პროტაგორაა ავტორი ტერმინისა jevos- სქესი, რომელიც გამოიყენებოდა ბერძნულ გრამატიკაში გრამატიკული და ბიოლოგიური სქესის აღსანიშნავად. ხოლო რომაელებმა შემოიღეს ორი ტერმინი: sexsus – ბიოლოგიური სქესი და genus – გრამატიკული სქესი. თანამედროვე ენათმეცნიერებაში კი, ა. ევგენევას ლექსიკონის მიხედვით, ბიოლოგიური სქესი ცოცხალი ორგანიზმის თვისებათა ერთობლიობაა, რომელიც განაყოფიერებას ექვემდებარება და რომლის მიხედვითაც განირჩევა მდედრობითი და მამრობითი ინდივიდე-

ბი. გრამატიკული სქესი კი წარმოადგენს არსებითი სახელის ლექსიკურ - გრამატიკულ კატეგორიას, რომელიც სამი კლასისაგან შედგება: მდედრობითი, მამრობითი და საშუალო სქესი (Евгеньева 1981-88).

ფრანგმა მკვლევარმა ტერეზა დე ლაურეტისმა გენდერის კატეგორიის თაობაზე შეადგინა მცირე ექსკურსი სხვადასხვა ქვეყნების ლექსიკონების მიხედვით. ინგლისური ენის მემკვიდრეობის ამერიკულ ლექსიკონში (American Hieritage Dictionary of English Language) სიტყვა გენდერი განსაზღვრულია პირველი მნიშვნელობით, როგორც კლასიფიკაციური ტერმინი, ასევე მორფოლოგიურიც („გრამატიკული სქესი"). მეორე მნიშვნელობით კი განმარტებულია, როგორც „ბიოლოგიური სქესის კლასიფიკაცია". რომანულ ენებში გრამატიკასა და ბიოლოგიურ სქესს შორის ასეთი სიახლოვე არ არსებობს. ესპანურ genero, იტალიურ genere და ფრანგულ genere-ს არ გააჩნიათ არავითარი კავშირი ადამიანის ბიოლოგიურ და გრამატიკულ სქესებთან. ამის ნაცვლად გამოიყენება სხვა სიტყვა – სექსი (sex). ლაურეტისის განმარტებით, სქესისა და გენდერის სისტემა წარმოადგენს თანადროულად სოციოკულტურულ კონსტრუქტსა და სემიოტიკურ ინსტრუმენტს, რომელიც გულისხმობს იდენტიფიკაციას, პრესტიჟს და სტატუსს სოციალურ იერარქიაში (Laureris T. de. Technologies of Gender. Bloomington, 1987).

თავის „ლინგვისტურ ტერმინთა ლექსიკონში" ო. ახმანოვა გვაძლევს სქესის განმარტებას, როგორც არსებითი სახელის ლექსიკურ-გრამატიკული კატეგორიისა. იგი გამოყოფს შემდეგ აღნიშვნებს: **გრამატიკული სქესი (grammatical gender)** – სქესი, როგორც ფორმალური კატეგორია; **ბუნებრივი სქესი (natural gender)**- სქესის ბუნებრივი და ენობრივი კატეგორიების შეხამება; **უსულო სქესი (inanimate gender)**- მამრობითისა და მდედრობითის საპირისპირო, რომელიც გაერთიანებულია სულიერ სქესში; **არასაშუალო სქესი (non- neuter gender)**- კატეგორიულ ფორმათა ერთობლიობა, რომელიც საპირისპიროა საშუალო სქესისა. **საერთო სქესი (common gender)** – სქესის მნიშვნელობა, რომელიც შეესაბამება როგორც მამრობით, ასევე მდედრობითსაც. **სულიერი სქესი (animate gender)** – მამრობითი და მდედრობითი სქესი ერთად. (Ахманова 1966). უნდა აღინიშნოს, რომ ახმანოვა შემოიფარგლება მხოლოდ ტერმინთა განხილვით და არ მიუთითებს მათ ოპოზიციურ პრინციპებზე.

ქართულმა ენამ გრამატიკული სქესი არ იცის, სიტყვის მნიშვენლობით ირკვევა ბიოლოგიური სქესი: მამაკაცი და დედაკაცი, მამანი და

დედანი, მამალი და დედალი, ვაჟი და ქალი, ბიჭი და გოგო, ხვადი და ძუ, ძე და ასული.

სულხან-საბა ორბელიანი თავის ლექსიკონში «სქესს» განმარტავს, როგორც გამყოფელს: «სქესი არს ვითარცა კიბე რამე, გინა ნიშანი რამ(ე) გამყოფელი, ვითარცა განეყოფ(ვ)ის აღსავალი შთასავალსა სქესითა, უკეთუ ხელოვნებისა მიერ, ვითარ იგი მოძღვრისაჲ მოწაფისა მი-მართ...» (სულხან-საბა ორბელიანი 1949:330). მის ლექსიკონშიც ჩანს ცდა ქართულში გრამატიკული სქესის აღნიშვნისა. ცდილობს, ე. წ. მამრობითი და მდედრობითი სქესის ფორმები ერთმანეთს დაბოლოებით დაუპირისპიროს:

მამრობითი – მდედრობითი
ჩჩჷლი და ჩჩჷლა
უსუარი და უსუარა
ნინველი და ნინვალა
ყრმა და ყრმაჲ
ჭაბუკი და ჭაბუკა
მოხუცებული და მოხუცებულა

ქართული ენის ენციკლოპედიური ლექსიკონის მიხედვით, გენდერი განმარტებულია, როგორც სოციალური სქესი, რომელიც ენაში წარმოაჩენს ქალისა და მამაკაცის მეტყველებისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს. „აქედან გამომდინარე, გენდერული ლინგვისტიკა სწავლობს ქალებისა და კაცებისათვის დამახასიათებელ სამეტყველო სტერეოტიპებს“ (ქართული ენა, ენციკლოპედია (2008:109).

მულტილინგვურ განათლებასთან დაკავშირებულ ტერმინთა განმარტებით ლექსიკონში გენდერი მეცნიერებაში სოციალური სქესის აღსანიშნავად გამოიყენება. სქესი დაკავშირებულია ქალსა და მამაკაცს შორის ფიზიკურ, სხეულებრივ განსხვავებებთან, ცნება „გენდერი“ კი მიუთითებს მათ ფსიქოლოგიურ, სოციალურ და კულტურულ თავისებურებებზე. სქესი ბიოლოგიურად არის განსაზღვრული, გენდერი კი სოციალური და კულტურული ფაქტორებით არის განპირობებული და აღნიშნავს ქალისა და მამაკაცის სოციალურად ნასწავლი ქცევების, თვისებებისა და დამოკიდებულებების ნაკრებს (მულტილინგვურ განათლებასთან დაკავშირებულ ტერმინთა განმარტებითი ლექსიკონი 2008:32)

დასასრულ, გენდერული მიდგომების თვალსაზრისით, ლექსიკოგრაფიული წყაროების ანალიზმა შესაძლებლობა მოგვცა მიგვეღო ინფორმაცია სქესისა და გენდერის შესახებ, რომელიც აღწერილია საცნობარო მასალებში, ინფორმაცია იმის თაობაზე, თუ როგორაა გააზრებული მათში კონცეპტები "ქალურობა" და "მამაკაცურობა".

დამოწმებული ლიტერატურა

კიკვიძე 2010: ზაალ კიკვიძე, ენა, გენდერი და ნაციონალიზმი, თბილისი

ომიაძე 2010: სალომე ომიაძე, ერთი გენდერული სტერეოტიპის შესახებ პოეზიის ენაში (ანა კალანდაძე, მუხრან მაჭავარიანი) ჟურნალი "სემიოტიკა", თბილისი

სტრუვე 1946:ვ.სტრუვე, ძველი აღმოსავლეთის ისტორია, თბილისი

Античные теории языка и стиля 1936, Москва- Ленинград

ლაურეტისი 1987: Lauretis T. de. Technologies of Gender.Bloomington

http://www.rbardalzo.narod.ru/text_gram_slovar1.html#ПОЛ_И_ПИСЬМО

ლექსიკონები

ახმანოვა 1966: Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов, Москва

დალი 1980: Даль В.Толковый словарь живого великорусского языка,Москва

ევგენევა 1980: Евгеньева А.П. , Словарь русского языка, Москва

ენციკლოპედია 2008: ქართული ენა, თბილისი

მულტილინგვურ განათლებასთან დაკავშირებულ ტერმინთა განმარტებითი ლექსიკონი, 2008

ორბელიანი 1949: სულხან-საბა ორბელიანი, სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, თბილისი

შოთა ბარბაქაძე

„ღია“ ადამიანები „ღია საზოგადოებაში“

მეცნიერების ყველა დარგი დღესაც ქალწულებრივ მდგომარეობაშია. ამიტომ ადამიანი ქმნის, ამოწმებს, აფასებს და ავრცელებს კულტურას კვლევისა და სწავლების გზით. სწავლება და კვლევა ურთიერთისაგან განუყოფელია, რათა სასწავლო პროცესი არ ჩამორჩეს საზოგადოების ცვალებად მოთხოვნებსა და სამეცნიერო ცოდნის მიღწევებს; ადამიანი მუდმივად მიისწრაფის უნივერსალური ცოდნისაკენ. მის წინაშე მდგარი ამოცანების შესრულებისას იგი სცილდება გეოგრაფიულ და პოლიტიკურ საზღვრებს და ადასტურებს სხვადასხვა კულტურათა ურთიერთშეცნობისა და ურთიერთგავლენის სასიცოცხლო აუცილებლობას. კულტურათა განსხვავების მიღება-აღიარებას, ახალ კულტურასთან ადაპტაციას, ინტეგრაციას ორივე (მშობლიურ და ახალ) კულტურაში. ასეთი პროცესები კულტურაში დადებით როლს თამაშობს, ვინაიდან ხელს უწყობს კულტურათა ურთიერთქმედებასა და ურთიერთგამდიდრებას, ტრადიციულ კულტურაში სხვა კულტურულ ელემენტთა ინტეგრაციას, კულტურათა ღიაობის ზრდას. ანუ უნდა გაფართოვდეს, გამრავლდეს და გამრავალფეროვნდეს კულტურული ალტერნატივები, რათა ამაღლდეს შინაგანი თავისუფლების ხარისხი. არ შეიძლება შეყუ-

ჟულნი ვიყოთ საკუთარი იდეოლოგიის ჯავშანში. კულტურა მაშინ წყვეტს ზრდას, როცა ახალი არაფერი ჩანს, ყოველი მხრიდან პერსპექტივების უჩვეულო სიმწირეა, მხოლოდ არაერთხელ დაჭაშნიკებული გახუნებული დებულებების ჯირითს ვუმზერთ „კულტურის იპოდრომზე“. დაბინდული და ბუნდოვანია ყველა ამბის დასაწყისი, მაგრამ კვლევის შედეგად – არა მათი ბოლო. ნებისმიერი სფეროს კრიტიკული თუ პოზიტიური ისტორია გამომდინარეობს არა იდეებიდან, არამედ ფაქტებიდან, კვლევის პროგრესიდან. კვლევის მრავალფეროვნება გვკარნახობს, რომ ანიმისტურ სამყაროში ვცხოვრობთ, აზრები გარშემორტყმულია ტაბუს მთელი მესერით. აზროვნება არ არის თავისუფალი როგორც ვიწრო კულტურული კლიშეებისაგან, ისე – რელიგიური შტამპისაგან. პლებეური, იზოლაციონისტური, ჩაკეტილი, კრიტერიუმებისა და ღირებულებების სამყაროში ყველაფერი შეიძლება მოხდეს - სიგიჟის მდგომარეობა, რეტდასხმული სიცოცხლე და ბაკხანალური ჭვრეტა. ამიტომ საჭიროა ყველა ცივილიზებული ხალხების კულტურასთან ურთიერთობა. მ. ვერბიცკი განმარტავს, რომ: „მარგინალები, რომელთა რიცხვი მუდმივად იზრდება, ამოვარდნილები არიან ყველა კონტექსტიდან და ვერაფრით თავსდებიან „კულტურაში“. ამის შედეგად ჩნდება კონსპიროლოგიური თეორიები, უაზრო კულტები და სხვა ენით აუწერელი, უცნაური პოსტ-კულტურული არტეფაქტები. თუმცა აქტუალური სოციალური სიტუაციის გასაგებად, კოლექტიური ბოდვის ეს არტეფაქტები უფო ადეკვატური, საინტერესო და გამოსადეგია, ვიდრე „კულტურის“ პროდუქტები – მოსაწყენი სტერეოტიპების გაწონასწორებული კოლექციები“. ამიტომ კამილო ხოსე სელა ამბობს: „ყველაზე დიდი ჯილდო არის ის, როცა იცი, რისი თქმა შეგიძლია, ხმა გამოსცე, სიტყვები გამოცრა ემოციის, მოვლენებისა თუ საგნების აღსანიშნავად. სიტყვები სხვა არაფერია, თუ არა ის შეთანხმება, რომელსაც ხალხი ერთადერთი მიზნით აღწევს: გაუგონ ერთმანეთს“. ხოლო ბერტოლდ ბრეხტი ამბობს: „მხოლოდ ბგერები, ადამიანთაგან მომდინარე. ამით ვკმაყოფილდები.”

კარგია დამოუკიდებლობის გრძნობა, სუბიექტურობის გაზრდილი მნიშვნელობა, ინდივიდუალიზმის პროგრესი, მაგრამ ადამიანები უნდა გათავისუფლდნენ დამყაყებული უძრაობისაგან, ალიბისტური სიფრთხილისაგან, უშინაარსო სტერეოტიპებისაგან, უტოპიის გულმოდგინე აღმშენებლობისაგან, უნდა შეიქმნას მოქმედების წარმატებული თარგების და სუბიექტური გამოცდილების ურთიერთდამოკიდებულებათა პიროვნებათაშორისი კომუნიკაციის მოდელი, რომლის მიზანია ხალხს ასწავლოს ეფექტური კომუნიკაცია. კომუნიკაციისა და ინფორმაციის ურთიერთგადამკვეთი სისტემები ქმნიან ურთიერთდამოკიდებულების ქსელს.

ემოციური ტკივილი, თუ ის სახეზეა, გამოწვეულია საზოგადოებრივი ცრუ შეხედულებებისაგან. სამწუხაროდ ბევრი სიყალბე, ფარისევლობა, პირობითობა და რიტორიკა დაგროვდა. ყოველივე ამის წინააღმდეგ ჯანყი ბუნებრივია. სიყალბის და ფარისევლობის წინააღმდეგ პროტესტის გვერდით ახალი სიყალბე და ფარისევლობა გაჩნდა, რასაც შეგვიძლია ვუწოდოთ სოციალური განდევნა, უსიამოვნების შირმა. არ არის აუცილებელი, დადგეს ჭეშმარიტი რეალიზმის ერა, პირველადი რეალობების გამოაშკარავება და გარეგანი საბურველის შემოხსნა. პირობითი გარეგანი მორალი, განყენებული იდეოლოგიური თეორიები კარგავენ თავიანთ ოდინდელ მნიშვნელობას. მთავარია, ვიცოდეთ ის, რაც ბერტრან რასელმა იცის: „არც ერთი ჩვენი შეხედულება არ არის აბსოლუტური ჭეშმარიტება, ყველა მათგანი ატარებს განუსაზღვრელობისა და გაურკვევლობის ანაბეჭდს. ჩვენი შეხედულებების ჭეშმარიტების ხარისხის გაზრდის მეთოდები კარგადაა ცნობილი: ის მდგომარეობს ყველა მხარის მოსმენის ცდაში, საკითხის შესახებ არსებული ფაქტების დადგენის ცდაში, კამათისას პირადი მიკერძოების მოთოკვაში, აგრეთვე უნდა შეგვეძლოს უარვყოთ ნებისმიერი ჰიპოთეზა, თუ კი ცხადად დამტკიცდება მისი სიყალბე". ასეთი მიდგომა ერთადერთი საშუალებაა რომელიც ყველანაირი ხელოვნებისა და ადამიანური მითის სუმირებას ახდენს იმ ფილოსოფიით, რომელსაც შეუძლია მიიღოს „სხვა" თავისი განსხვავებულობით. „ტოტალური ღიობის" შედეგად ადრე სრულებით ტაბუირებული ქცევის წესების სოციალურად მიღება შესაძლებელი გახდება. სოციალური ტაბუს დაურღვევლად, პიროვნული რიდისა და უხერხულობის ბარიერის გადაულახავად, ადრინდელზე უფრო მეტად, შესაძლებელი იქნება საუბარი ენობრივ, კულტურულ, სექსუალურ, რელიგიურ უმცირესობათა თუ უმრავლესობის პრობლემებზე. მთავარი დევიზი უნდა იყოს: თანამშრომლობა, პარტნიორობა, კავშირი და ორმხრივი სურვილის შემთხვევაში არც გაერთიანება უნდა გამოირიცხოს. ერთობა მრავალფეროვნებაშია.

ნუ მოვთხოვთ ერთმანეთს საკუთარი აზრების, იდეების, მიზნების გაზიარებას, რამეთუ „ჩვენეულის" აღქმა არ არის საგნის სარკისებური, პასიური და სრულიად ობიექტური, უცვლელი ასახვა. გარკვეულ ფარგლებში იგი პიროვნებისეულ ხასიათს ატარებს. ერთსა და იმავე მოვლენას სუბიექტი გარკვეულ ფარგლებში განსხვავებულად აღიქვამს იმის მიხედვით, თუ როგორია მისი გამოცდილება ამ მოვლენის მიმართ, რა იცის მის შესახებ, რა აინტერესებს მას ამ მოვლენაში, ყოველივე ამის მიხედვით, იცვლება თვალსაზრისი, რომლითაც აღიქმება მოვლენა, იცვლება პიროვნების პოზიცია მის მიმართ. ხორხე ლუის ბორხესი ცხადყოფს, რომ „საზრისი" სოციალური კატეგორიაა. მას მი-

კუთვნებული სუბიექტი წარმოადგენს ერთმანეთთან დაკავშირებული ადამიანების პლურალობას, მათი ურთიერთობით მიიღება ნიშნები, რომლებსაც ისინი ერთმანეთს გადასცემენ – ასევე, საზრისს და იმთავითვე სწორედ სართო საზრისს. ყოველ ცალკეულ ადამიანს სურს – გარკვეული ზომით – შეცვალოს ის, მაგრამ თუ ის ამ შეცვლაში ძალზე შორს წავა, დაკარგავს თავისი ნიშნების კომუნიკაციურობას და, ამასთან, მის საზრისსაც. ასევე, ფუჭია მცდელობა, ცალკე აღებული ინდივიდის ცხოვრებაში ვეძებოთ საზრისი, იმისაგან დამოუკიდებლად, აქვს თუ არა მნიშვნელობა ამ ცხოვრებას სხვა ადამიანებისათვის. ადამიანებს სჭირდებათ იმის შეგრძნება, რომ ჯერ კიდევ საბოლოოდ არ დაკარგეს მნიშვნელობა სხვა ადამიანებისათვის''. ბორხესის ამ პასაჟის შემდეგ მეტად ნიშანდობლივია ოპიცის სიტყვები:„ დაე, ნუ მოვიმკი ბევრს, თუ მექნება კეთილშობილი ღვინო, მსურს სხვებთან ერთად ვიმხიარულო, თუ ახლავე მარტო უნდა მოვკვდე.''

გრძნობებს მართავენ და ჟესტებს აწესრიგებენ. მაგრამ შენივე ენა შენს ჯაშუშად გადაგექცევა. ზემოთ თქმული ღიაობის, ურთიერთშერწყმის, მოსმენის, გაგების, პატივისცემის, ინტელექტუალური კავშირების, ადამიანთა შორის ცივილიზებული, დახვეწილი, რაფინირებული, მეგობრული ურთიერთობების დამყარების ჩამოყალიბების საწყისია ენა, რომლითაც ჩვენს აზრებს, იდეებს, იდეოლოგიებს, მისწრაფებებს, სურვილებს, მიზნებს, შესაძლებლობებს, როგორც გონებრივ მატერიალურს, ისე – ფიზიკურს, სიტყვიერად გადმოვცემთ. ენის მეშვეობით ხშირად ვცრუობთ, ვტრაბახობთ, ვბაქიობთ, მახეს ვუგებთ მოწინააღმდეგეს, ჭორს ვავრცელებთ, ცილს ვწამებთ, ვარღვევთ მცნებას: მოყვარეს პირში უძრახე, მტერს პირს უკანაო და მას ვაყალიბებთ ანტიმცნებად: მოყვარეს პირშიც და ზურგს უკანაც ვუძრახოთ, ხოლო მტერს წინ უკან, ზევით-ქევით, მარცხნივ-მარჯვნივ, ზეცაში თუ ქვესკნელში საკუთარი ენით დითირამები, გროტესკული სენტენციები მივუძღვნათ თითოეული ჩვენგანისათვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური, სხვაგან ჯერ არ მოსმენილი, ჯერ არ ნანახი, ჯერ არ განცდილი ჟღერადობის ენით. პრომეთეს არწივი ჯიჯგნის, ტიტიოსს ქორი კორტნის, ატლასს ზურგზე ცის თაღი ადგას, ადამიანს ენა „ამძიმებს“. რამეთუ მის გამო ვდგავართ ხოლმე ღრმად დაეჭვებული ჩვენი მდგომარეობის სიმყარეში. ენის ამოქმედებით ცრუვდება ხოლმე ყველა მოლოდინი. უცნაურად ირევა ერთმანეთში ბუნდოვანება და ვერც ერთს ვერ ენდობი.

ენა არის აზრის ანალიზი, ენას სჭირდება აღიარება და არა ადამიანთა მიერ შექმნა. ენა აანალიზებს, ენა ლაპარაკობს. ამიტომ ის უშუალოდ იჭრება საზოგადოებრივი ცხოვრების სფეროში, სოციალურ

ინსტიტუტებში, ის აღმნიშვნელია ადამიანის განვითარების დონის მახასიათებლის, ენა არის საზოგადოების მარეგულირებელი ნორმების სისტემა, სოციალური გამოცდილების გადაცემის მექანიზმი. მაგრამ ენას, როგორც მიხაილ ბულგაკოვი ამბობს, შეუძლია, სიმართლე დამალოს, თვალებს კი – არასოდეს. აი, მაგალითად, უეცრად რაღაცას გეკითხებიან, თქვენ არც კი კრთებით, წამის უსწრაფესად იაზრებთ ყველაფერს, თავს ერევით, იცით, რა უნდა თქვათ სიმართლის დასაფარად, დამაჯერებლადაც ცრუობთ, სახეზე ძარღვიც არ გიტოკდებათ, მაგრამ ვაი, რომ ამ კითხვით შეშფოთებული სიმართლე სულის სიღრმიდან წამიერად თვალებს აასკდება და თქვენი თვალთმაქცობაც მთავრდება. თვალებში გამკრთალ შიშს ამჩნევენ და გიჭერენ!" ბულგაკოვის ეს პასაჟი ნათლად ასახავს შოთა რუსთაველის „გველსა ხვრელით ამოიყვანს, ენა ტკბილად მოუბარის" პრინციპს. ენის ქმნილება, პირმშო და ძე არის სიტყვა. უილიამ შექსპირის „ჰამლეტში" სიტყვა უფიქროდ ვერ მისწვდება ცას ვერასოდეს. და მოსწრებული სიტყვა რეგვენის ყურს ვერ გამოაღვიძებს. მაგრამ სიტყვა მაინც სუნთქვაა, სუნთქვას კიდევ სიცოცხლე მოსდევს. „რომეო და ჯულიეტაში" სიტყვის საშინელებას არ აქვს ბოლო, არც საზღვარი და არც ზომა. ამიტომ სიტყვაზე მეტად სხვა სიმდიდრეს ფლობს სიყვარული ჯულიეტასთვის. იგი ამაყობს არსით და არა სამკაულებით. ქონებას თვისას, ჯულიეტას აზრით, მათხოვრები ითვლიან მხოლოდ. სისტყვის ღირსება დაუჯერებელი ჭორების გავრცელებაა. მხოლოდ გარყვნილებს მოსწონთ იგი. ისიც ჭკუამახვილობისათვის კი არა, არამედ ფლიდობისათვის. შექსპირის „აურაზაური არაფრის გამო" გადმოგვცემს, რომ უხამსი სიტყვები მხოლოდ ქარია, უხამსი ქარი – ორჭოლი ქარი, ორჭოლი ქარი კი მავნებელია. აი, „მეთორმეტე ღამე" კი გვეუბნება, რომ სიტყვებმა ძალა დაკარგეს მას შემდეგ, რაც ისინი ვალდებულებამ შერყვნა. „რიჩარდ მესამეში" სიტყვა სევდის ვექილია, ტანჯვის ნუგეში. მემკვიდრე არის უანდერძოდ მკვდარ სიხარულის და ბედკრულობის დამცველია თავგამოდებით. თავისუფალი გზა სიტყვას! თუმც არას გვშველის, მაგრამ გულის დარდს გვიმსუბუქებს. ენის რაობაზე საკუთარ ინტერპრეტაციას ლექსად თხზავს ჰანრიხ ჰაინე:

„როცა მოვკვდები, ვიცი, ამ ენას
ამომაგლეჯენ ქენჯნილ გვამიდან,
რადგან შიშობენ, რომ ქვეყნად ისევ
დავბრუნდები და ენას ავიდგამ."

ადამ მიცკევიჩის აზრით: „დაიკლაკნება სიტყვა, როგორც მგუდავი გველი, გველი, რომელიც დახვეულა – მორიგ მსხვერპლს ელის."

ერთი ესპანურა სიმღერა შემდეგს გვაუწყებს სიტყვის რაობაზე:

„ილოცე! იტირე!
სიტყვა შობს მონებს,
სიმღერა – სინათლეს.”

ნიზამ განჯელი „სიტყვის ზვირთებს აზვირთებს და ჩანჩქერივით გიჟმაჟობს.” მას „სიტყვები გულის ქურაში აქვს განაცხელები.“ თუმცა „სიტყვა მისთვის წყაროს წყალსა ჰგავს, ბევრი ჭიჭყინით გაგჭყიპავს და გული მოგეყირჭება.” შემდეგ „როგორც კი ენას აუშვებ, დანით მოგსხეპენ იქავე.” რაინერ მარია რილკეს შეტყობით: „იქ, სადაც სიტ-ყვის ვანი იყო, შანარნი დიან.” ჯეფრი ჩოსერისთვის „არ იყოფა სიტ-ყვა და კაცი” და „ენას შუაზე გაუყვია თვით და-ძმის ფაცხაც,

მეგობრებზე რომ არაფერი აღარ თქვას კაცმა.”

ფლანდრიელების შეგონებით: „იქ არის ლხენა, სადაც ნაკლებად აწვალებენ სიტყვას და ენას.” ოვიდიუს ნაზონის „მეტამორფოზებში“ შხამი სდის ენას. თუმცა მაცთური სიტყვით პაექრობა ჯობია ხელჩარ-თულ ბრძოლას. მაგრამ ენა ველური ზეთისხილის სიმწარეს მაინც იგ-რძნობს, ნაყოფი თან დაჰყვება წარმოთქმული სიტყვების გემოს. პლუ-ტარქეს „რჩეულ ბიოგრაფიებში-პარალელურ ბიოგრაფიებში” – სიტყვა მიუხედავად იმისა, რომ მოკლეა, ადვილად ხვდება მიზანს და მსმენელ-თა გულსა და სულს. და ამიტომ უნდა შევუდგეთ საკუთარი მჭევ-რმეტყველების, როგორც აუცილებელი იარაღის, ალესვას. ლორენს სტერნისთვის არსებობს ნაღდი, თავისუფალი სიტყვა რომელიც, გინდა ცხენს აიძულებს, გინდა სახედარს, გინდა ჯორს, აიაროს აღმართი, ნე-ბავს თუ არა: რაც უნდა გაკერპებული იყოს. ოთარ ჭილაძისთვის სიტ-ყვამდე რომ მივა საქმე, გაჩუმება სჯობს. იმიტომ, რომ „სიტყვის ქნევა უფრო სახიფათოა, ვიდრე ხმლისა. ხმლის ერთი დაკვრით, დიდი-დიდი, ერთი კაცი მოკლა, სიტყვით კი ერთბაშად შეგიძლია დააქციო მთელი ქვეყანა.” მისი „ლაბირინთის“ ერთ-ერთ გმირს არაფრის ისე არ ეში-ნია, როგორც სიტყვის. არ იტყვი შარია, იტყვი – უარესი. „წათეს წითელი წაღების“ მიხედვით, მართალია, ლაპარაკი მარტო ადამიანს შეუძლია, მაგრამ ხანდახან ადამიანის პირიდან ამოსულ სიტყვას გვე-ლის შხამიც ახლავს ხოლმე, ქათმის სიბეცეც და კამეჩის მოუქნელო-ბაც. მაგრამ ისევ „წათეს წითელი წაღებში“ ვლინდება ენის საჭიროე-ბა: ნიჭი ზარივითაა, ენას თუ ჩამოხსნი, გინდა ყოფილა და გინდა არა. ჭილაძის გული მაინც სავსეა, მისი ბაგე – მეტყველი, რადგანაც გუ-ლის სისავსისაგან მეტყველებს ბაგე, როგორც თვითონ ბრძანებს. გი-ორგი მერჩულე – „ცხოვრება გრიგოლ ხანძთელისაში“ ამბობს: „სუ-ლელნი მეტყველებენ, ბრძენი დუმან.” შოთა რუსთაველმა ბრძანა: „სიტყვანი ვავაქილენით, ვერ გავაჩინეთ მართალი, ვისარჩლეთ, ვითაკი-ლენით“. სწორედ ამიტომ განავრცო შემდეგ მოსწრებულად: „საუბარ-

მან უმეცარმან შმაგი უფრო გააშმაგოს.'' სულხან-საბამ კი, ,,ადამიანს სიტყვა ტკბილი უნდა ჰქონდესო, გამწყრალი დააწყნაროს, არა თუ მხიარული გააწყროს, პირიდან ავი სიტყვა არ წაიცთუნოს, სიტყვის თქმის ჟამი იცოდეს, რაც თქვას, ყოველ კაცს მოაწონოსო.'' დავით გურამიშვილის აზრით ,,რაც სიტყვა ტკბილად ურჩივა, ფერხთ ქვეშ ღალატობს ყველასა.'' გურამიშვილმა სიტყვას ,,სიტყვა ყიფურ-ამაყური'' უწოდა. ილიას აზრით, ,,ენამ გულისა უნდა თქვას, ფერ-უმარილი რა საჭიროა.'' მლორად პავიჩის მოხსენებით: ,,ღმერთმა, ქვეყნიერების შემქმნელმა, ანგელოზსა და ცხოველს შორის შემქნა ადამიანი, მეტყველებითა და გონებით გამოყო იგი ცხოველთაგან, ხოლო მრისხანებითა და ავხორცობით ანგელოზთაგან, და ამ თვისებათა გზით ის უახლოვდება ან უმაღლესთ, ან უმდაბლესთ''. მოლიერს მიაჩნია, რომ ,,ენას მრავალი ბოროტება ჩაუდენია.'' დეილ კარნეგისთვის დამაჯერებლად ლაპარაკის ხელოვნების დაუფლება უმოკლესი გზაა დაწინაურებისაკენ. უებსტერს წავართათ ყველაფერი, დავუტოვოთ მხოლოდ მისი მეტყველება და სულ მალე ყველაფერს დაიბრუნებს, რაც კი გააჩნდა. მონტესკიესთვის საწყენია, როცა მახვილი სიტყვა რეგვენი მსმენელის ყურში კვდება. სოკრატემ რომ დაგინახოს, უნდა ამეტყველდე. ჰემინგუეის მიაჩნია, რომ ენასაც ჭკუა მოეკითხება. აი, შმუელ აგნონი საკმაოდ ღიმილის მომგვრელ წინადადებას გვთავაზობს: როცა მუცელი ამოვსებულია, სუფრას რა აკლია? ენა და საუბარი. ბორის პასტერნაკს მიაჩნია, რომ სიტყვის მეოხებით დროის შეჩერებაა შესაძლებელი. ფრანც კაფკას არ სჭირდება ორატორის დიდება, ის მისთვის მიუწვდომელიცაა. მისი სურვილია, მხოლოდ საჯაროდ ამხილოს სოციალური უწესრიგობა. ამერიკელი ნოველისტებისთვის ბასრი ენა ერთადერთი მჭრელი იარაღია, რომელიც მუდმივი ხმარებით უფრო ფხიანი ხდება. მორის მეტერლინკს მიაჩნია, რომ ,,სიტყვებად რომ გვეთარგმნა ის გრძნობა, რომელიც გმირს თავის გმირობას ადენინებს, ბევრს ვერაფერს მივიღებდით''. სიტყვის მეტერლინკისეული განმარტება მეტერლინკზე ადრე აქვს ჩამოყალიბებული თეოდორ დრაიზერს: ,,ხალხი მეტად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს სიტყვებს. მათ ჰგონიათ, სიტყვებს დიდი შედეგები მოჰყვება. სინამდვილეში სიტყვებს ყველაზე სუსტი დამაჯერებელი ძალა აქვთ. მხოლოდ ძალიან ბუნდოვნად გადმოსცემენ იმ დიდ, მშფოთვარე განცდებს, რომელიც მათ უკან იმალება და გული მაშინ უგდებთ ყურს, როცა ენა ხელს არ უშლის.'' ანუ ენა მათთვის არ არის ,,აზრების მთარგმნელი ბიურო'' და თითქმის არავითარი შესაძლებლობა არ არსებობს, სიტყვიერად გამოიხატოს ის ბუნდოვანი პროცესები, რაც თავში ხდება. სიტყვა დასაზღვრულია, ფიქრი კი უსაზღვრო. ჟან-ჟაკ რუსოსთვის ენა მდუმარებს, მხოლოდ გულები მეტყვე-

ლებენ. ბევრმა ალერსიანი სიტყვით გადალახა შექმნილი მდგომარეობის სიძნელე, რადგან მათთვის, ერთი ჭკვიანი კაცის თქმის არ იყოს, არსებობს სიტყვები, ვით ბუკი, ვით ნაღარა, ვით ჯამბაზის პოეზია, და რომელთაც ისეთი თილისმა აქვს, რომ ყველაზე უხეში სულის ადამიანებსაც კი აჯადოებს. მათთვის ენა გულის ცოცხია. რომენ როლანისთვის სიტყვას ქმედების ჟრუანტელი უვლის, ხოლო მაიაკოვსკის მიაჩნია, რომ ერთი გრამი მხატვრული მასალის მისაღებად საჭიროა ათასობით ტონა სიტყვის ნედლეული გადაამუშავო. დათო ტურაშვილმა შეძლო და იპოვა სიტყვა, რომელიც კაცობრიობას ერთსულოვნად სძულს, ეს სიტყვა არის – „არა“.

ენას აქვს მარშისათვის ძლიერი ფეხები, მამაცი გული და დიდი გამბედაობა, მაგრამ ტვინი... ტვინიც – სწორედ ამიტომ ენა ყოველთვის ცდილობს საზოგადოების ტაშისცემა დაიმსახუროს. ენა არასოდეს ლაპარაკობს იმას, რასაც ადამიანი რეალურად ფიქრობს, არამედ იმას, რაც ადამიანს სურს, სხვას შთააგონოს თავისდა სახეიროდ. სწორად შენიშნა ცირა ბარბაქაძემ, რომ ენა აზრის გაფორმების საშუალებაა. აქედან გამომდინარე, როგორც ჰეროდოტეს მონათხრობში ერთ-ერთი პერსონაჟი ამბობს, ადამიანებს ყურები უფრო ურწმუნო აქვთ (ენის გამოისობით, მისი მუდამჟამ ცრუობის გამო), ვიდრე თვალები. ხოლო კიროსს არასოდეს ეშინოდა ისეთი ხალხის ენისა, რომელსაც ქალაქის შუაგულში აქვს შესაკრებად განკუთვნილი ადგილი იმისათვის, რომ იქ ერთმანეთს ეფიცებოდნენ და თან ატყუებდნენ. ეგენი სხვის გასაჭირზე კი არ იყბედებენ, არამედ საკუთარზეო. ეს პასაჟი ნათლად მეტყველებს ცრუ ენის განზრახვაზე. ნეტავ ვინ იტყვის იმ ჯადოსნურ სიტყვას, რომელსაც შეუძლია, პირქუში სამყარო მშვიდობის საუფლოდ გადააქციოს... ეს ისეთ კულტურულ სამუშაოს ჰგავს, როგორიც თუნდაც სიდრის ზღვის დაშრობაა, მაგრამ უნდა სცადო...

XXI საუკუნე, მილორად პავიჩის შეგნებით, ჩვენს წინაშე სვამს ასეთ მოულოდნელ საკითხს: შევძლებთ კი ენისაგან ლიტერატურის გადარჩენას? ერთი შეხედვით, კითხვა აბსურდული ჩანს, მაგრამ პრობლემა უკვე კარზე გვიკაკუნებს. ამ კითხვის პასუხი მასთან უნდა ვეძებოთ. კერძოდ, მისი აზრით, „სიტყვანი მოდიან არა თავიდან და არა სულიდან, არამედ წებოვან ენათა და მყრალ პირთა სამყაროდან, ისინი მუდმივი ღეჭვა-ცოხნისგან ჯერ კიდევ კარგა ხნის წინათ არიან დაღრღნილნი, დაკვნეტილნი და დამარილებულნი. სიტყვას დიდი ხანია, რაც თავისი სახე აქვს დაკარგული, აურაცხელი პირის კბილთაგან არიან ისინი გაქლეშილ – გაქლესილნი.” მიშელ ფუკოს მიაჩნია, რომ ენა არ არის მხოლოდ ენა, იგი აზრის მქონეა. სიტყვა არის ენის მდედრული მხარე, მისი პასიური ინტელექტი; აქტიური ინტელექტი –

„მამრული საწყისი“ ენისა – არის დამწერლობა. იმისათვის, რომ სიტყვას შეეძლოს იმის თქმა, რასაც ამბობს, საჭიროა ეკუთვნოდეს მასთან მიმართებით პირველადს, არსებითსა და განმსაზღვრელ გრამატიკულ მთლიანობას. სწორედ მასში, ვინც წარმართავს დისკურსს და ღრმად ფლობს სიტყვას, თავს იყრის მთელი ენა. აზრს აზროვნება შეუძლია ენის მეშვეობით და ენაში. ასეთია ენის მიშელ ფუკოსეული „მრწამსი“.

სეფერისის აზრით, „ჩვენი ენობრივი პრობლემები იმ დროის პირმშოა, როცა ანტიკური შედევრებით მონუსხულმა ალექსანდრიელმა ფილოლოგებმა წერის მკაცრი წესების შემუშავება დაიწყეს, ანუ სხვა სიტყვებით, პურიზმს დაუდეს სათავე და დაივიწყეს, რომ ენა ცოცხალი, მზარდი ორგანიზმია. ცნობილია, რომ სახარებაც სახალხო ენითაა ჩაწერილი. მოციქულები ცდილობდნენ, გასაგები ყოფილიყვნენ, რათა ადვილად გაეკვლიათ გზა ადამიანთა გულებისაკენ... მეცნიერები თავიანთ ნაწერს რთული რიტორიკული ფიგურებით ამკობდნენ, მდაბიონი კი, სწავლულთა მიმართ მოწიწების მიუხედავად, გამოხატვის თავისებური მანერის ერთგულები რჩებოდნენ. მრავალი მეცნიერი, პოეტის სიტყვით, „წინაპართა ნეშტით სავსე უზარმაზარი ურნებით იყვნენ დამძიმებულნი”. იური ლოტმანის დებულებით: „ენა წინ უსწრებს ტექსტს, ტექსტი იბადება ენის მიერ. კულტურის საერთო სისტემაში ტექსტები უკიდურეს შემთხვევაში ასრულებენ ორ ძირითად ფუნქციას: მნიშვნელობის ადეკვატურ გადაცემას და ახალ მნიშვნელობათა წარმოშობას”.

ადამიანს, ვიქტორ ანრის თანახმად, ძალუძს სახელდება, სახელის წართმევა კი – არა; მას შეუძლია ენაში ცვლილებები შეიტანოს, მაგრამ არა ისე, როგორც მოესურვება. ჰორაციუსის „პოეტური ხელოვნების მიხედვით“ (70-72 ტაეპი):

„ბევრი გარდასული სიტყვა კვლავ აღდგება ხოლმე,
ხოლო ის სიტყვა-თქმანი, ახლა რომ ღირსება – პატივშია,
დავიწყებას მიეცემა, თუ ეს მოისურვა ჩვეულებამ,
რომლის ხელთაა ძალა, სამართალი და მეტყველების წესი და რიგი.”

სწორედ შენიშნა ერთმა ჭკვიანმა კაცმა, რომ თანდათანობით ხდება ყველაფრის „ტიპიზირება“, „ინდივიდუალიზირება“, დრამატიზირება, პროზაიზირება, გრანდიოზირება, ანალიზირება, პოეტიზირება, კოლოსირება, ანგელოზირება, ნეოლოგიზირება, ტრაგედირება. რას იზამ, ხანდახან ენა უნდა მოიტეხო, რომ გამოთქვა ახალ-ახალი უცნაური სიტყვები, რომელთაც ზოგი „ინტელიგენტი“ ხმარობს. ბევრმა „ცხელმა თავმა“ ვერ გაიგო, რომ ენა სპონტანურია: ერთი დღის განმავლობაში ბაზრობებზე, დახლებზე, მარკეტებში, უფრო მეტი სამეტყველო კონსტრუქცია იქმნება, ვიდრე მრავალი დღის განმავლობაში

აკადემიურ თავყრილობებზე. ხორხე ლუის ბორხესის თქმისა არ იყოს, ჩვენ ყოველთვის ამოხსნის წყურვილი გვექნება. თუმცა რობერტ პენ უორენმა უკვე ამოხსნა, რომ ჩვენ – საკუთარი მყვირალობისაგან დაყრუებულ საზოგადოებაში – სავსებით მოგვიცვა მეტყველების ნაკადმა; მაგრამ ეს დამდაბლებული მეტყველებაა, რომელშიც შემთხვევით-მიახლოებითი სიტყვებით ავიწროებენ ნამდვილ, ზუსტ სიტყვებს. უარესი კი ისაა, რომ ენა იქცევა მხოლოდ საგანზე მითითების მოხერხებულ საშუალებად. ამისგან ენა ხუნდება, კარგავს მისთვის ნიშნულ გამომხატველობას. იგი წყვეტს განცდილის ან თანაგანცდილის ნაწილად ყოფნას, მეტყველისა და მკითხველის ან მსმენელის – ფიზიკურად რომ შეიგრძნობს სხვისი სიტყვების რხევას საკუთარ ხორხში, – რეალურობის მაჩვენებლობას, „სწრაფი კითხვა“ – შესაძლოა, ზოგიერთ სპეციალურ მიზანთათვის გამოსადეგი მეთოდი, – ეს უკანასკნელი და საბოლოო დეგრადაციაა ენისა.

თამარ ლომიძე

უცნაურისა და გაუცნაურების ცნებათა სემანტიკა XX საუკუნის 10-20-იანი წლების კულტურაში

ვიქტორ შკლოვსკიმ – ლიტერატურათმცოდნეობის *ფორმალური სკოლის* ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა და თეორეტიკოსმა, შეიმუშავა *<u>გაუცნაურების</u>* (остраннение) ცნება, რომელიც ფორმალისტების ერთ-ერთ ძირითად ანალიტიკურ კატეგორიად იქცა. გაუცნაურება არის სამყაროს ხედვისა და აღწერის საგანგებო ხერხი, რომელიც გულისხმობს საგნის „ამოგლეჯას" ჩვეული კონტექსტიდან. გაუცნაურებული საგანი აღიქმება, როგორც უჩვეულო, უცნაური. ეს ცნება წააგავს „რასას" ძველინდურ იდეას, აგრეთვე – ენათესავება პლატონის იდეას გაოცების, როგორც შემეცნების სათავისა და სტიმულის შესახებ. შკლოვსკის ყურადღება მიიპყრეს XVI-XVIII საუკუნეების ისეთმა ევროპელმა მწერლებმა, როგორებიც იყვნენ უილიამ შექსპირი, მიგელ დე სერვანტესი და, განსაკუთრებით, ლორენს სტერნი,

ლორენს სტერნის შემოქმედების სერიოზული შესწავლა დაიწყო მხოლოდ XX საუკუნეში. ერთ-ერთი პირველი მკვლევარი, რომელმაც სტერნის რომანებში *<u>თხრობის ავების ხერხების აქტუალიზაციას</u>* მიაქცია ყურადღება, იყო ვიქტორ შკლოვსკი.

შკლოვსკი ამგვარად ახასიათებდა სტერნის რომანების სტილს: „სტერნის შე-

მოქმედება ზოგჯერ ხუმრობად გვეჩვენება...“ (შკლოვსკი 1983: 197); „სტერნთან შეიმჩნევა არასერიოზულის, სახუმაროს, თითქოს პაროდიულის მრავალი ელემენტი“ (შკლოვსკი 1966: 254); „როდესაც სტერნი წერდა თავის რომანებს, სამყაროს ძველი აღქმა, რომანის ძველი სტრუქტურები მისთვის უკვე პაროდიული იყო, ის განდევნიდა მათ პაროდირების, მხატვრული შეგრძნების სიმძაფრის, ახალი ცხოვრებისეული შეფასებების სიმძაფრის აღდგენის მეშვეობით, რისთვისაც იყენებდა პარადოქსულ აგებას... მთელი სტერნი – ესაა რომანი რემონტის დროს: ძველი ქვაფენილები დანგრეულია. ძველი შეფასებები, ზნეობის, ჩვევების, ემოციების შეფასებები უკუღმაა გადმოტრიალებული, როგორც გაცვეთილი ქსოვილი“ (შკლოვსკი 1983: 204). გაუცნაურება სტერნთან, შკლოვსკის აზრით, იმაში ვლინდება, რომ მთელი ყურადღება კონცენტრირებულია თხრობის ფორმალურ მხარეზე – თხრობის დანაწევრების ხერხებზე. რომანების ნაწილები აქ იმგვარადაა შეკავშირებული, რომ აშკარად ჩანს „ნაკერები და წინააღმდეგობრიობები“ (შკლოვსკი 1966: 240).

ცნობილია, რომ სტერნის რომანების ფორმალურ სპეციფიკას წარმოქმნის თხრობის ხაზგასმული პირობითობები, ერთი სიუჟეტური ხაზიდან მეორეზე გადასვლები, უამრავი ანალეფსისი (თუ ნარატოლოგიის ტერმინს გამოვიყენებთ), რომელთა ფუნქციას, შკლოვსკის აზრით, წარმოადგენს უკვე ავტომატიზებული, მაგრამ რეალურად არსებული მოვლენების ურთიერთგანსხვავებულობის შეგრძნების გამძაფრება: „სტერნთან ყველაფერი იმგვარადაა ორგანიზებული, რომ მკითხველი შეეჯახოს ძველი რომანის ფორმებს, რომ ისინი ფეხქვეშ მოედონ მას“ [შკლოვსკი 1966: 239]. და, ვინაიდან ძველი რომანის ფორმები სტერნამდე „ავტომატიზებულად აღიქმებოდა, ამდენად, სტერნის ძალისხმევა მიმართული იყო მათი დეავტომატიზაციისა და გაუცნაურებისკენ.[1]

---

[1] წინამდებარე ნაშრომში ყურადღებას ვამახვილებთ, ძირითადად, *სტერნის* შემოქმედების შკლოვსკისეულ ანალიზზე, რადგან სწორედ სტერნის რომანების შესახებ მსჯელობისას ვლინდება გაუცნაურების ცნების შკლოვსკისეული გააზრების მთელი სპეციფიკა. თუმცა, გამომდინარე იქიდან, რომ შკლოვსკი ხაზგასმით აღნიშნავდა (სიუჟეტის მისეული გაგების შესაბამისად): „მხატვრული ნაწარმოები აღიქმება სხვა ნაწარმოებების ფონზე და მათთან ასოცირების გზით. მხატვრული ნაწარმოების ფორმა განისაზღვრება სხვა, მანამდე არსებულ ფორმებთან მიმართებით... არა მხოლოდ პაროდია, არამედ, საზოგადოდ, ყოველი მხატვრული ნაწარმოები იქმნება, როგორც რომელიმე ნიმუშის პარალელური და ოპოზიციური რამ. ახალი ფორმა ჩნდება არა იმისთვის, რომ გა-

აშკარაა, რომ შკლოვსკის მიერ საანალიზო მასალის – ამ შემთხვევაში სტერნის შემოქმედების – შერჩევა (და, ერთი შეხედვით, მისი კონცეფციის შექმნაც) განპირობებული იყო ამ მასალის, ე.ი. სტერნის შემოქმედების გარკვეული ნიშან-თვისებებით[2], თუმცა შკლოვსკი, როგორც ვთქვით, გაუცნაურებას ხელოვნების უნივერსალურ პრინციპად მიიჩნევდა.

შექსპირის და სერვანტესის შემოქმედებასაც შკლოვსკი მიიჩნევს იმ ლიტერატურულ ფაქტებად, რომლებშიც გაუცნაურება ორგანულ თვისებას წარმოადგენს. ის შედარებით ვრცლად საუბრობს სერვანტესის რომანის სტილური თავისებურებებისა და, აგრეთვე, შექსპირის ტრაგედიების იმ თავისებურებათა შესახებ, რომელთა მეშვეობითაც მიიღწეოდა გაუცნაურების ეფექტი.

აქ უნდა გავიხსენოთ, რომ ფორმალისტების, და, კერძოდ, შკლოვსკის კვლევების აშკარად დეკლარირებულ მიზნად აღიარებული იყო მეცნიერული, „ზუსტი“, ობიექტური მეთოდოლოგიის შექმნა, რაც უნდა განხორციელებულიყო ლიტერატურათმცოდნეობაში *ლინგვისტური მეთოდების* შემოტანის მეშვეობით. ბ. ეიხენბაუმი წერდა: „ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ კულტურის ან საზოგადოების ისტორიაზე, ფსიქოლოგიასა და ესთეტიკაზე ჩვეული ორიენტაციის ნაცვლად ფორმალისტებმა ორიენტაცია აიღეს ლინგვისტიკაზე, როგორც იმ მეცნიერებაზე, რომელიც საკვლევის მასალის თვალსაზრისით უახლოვდება პოეტიკას“ (ეიხენბაუმი 1987: 83).

მაგრამ გაუცნაურების (რომელიც ლიტერატურული ხერხის სახით, როგორც ვთქვით, ასწლეულებით უფრო ადრე გამოიყენებოდა, ვიდრე მოხდებოდა მისი გაცნობიერება ლიტერატურათმცოდნეობაში) ანალიტიკური კატეგორია შკლოვსკისთან *არაა შემუშავებული* ლინ-

---

მოხატოს ახალი შინაარსი, არამედ იმისთვის, რომ ჩაენაცვლოს სხვა ფორმას, რომელიც გაძარცულია მხატვრულობისგან“ (შკლოვსკი 1966: 18), მის გამოკვლევებში იშვიათად გვხვდება იზოლირებული მხატვრული ტექსტების ანალიზის ნიმუშები, არამედ – განუწყვეტელი გადასვლები ერთი ავტორიდან – მეორეზე, ერთი ნაწარმოებიდან – მეორეზე.

[2] „სტერნი იყო პირველი მწერალი, რომელსაც მოუხდა ადამიანთა ურთიერთობების მთელი სირთულის განმარტება. მან შეცვალა აღწერათა მასშტაბები, მსხვილი პლანით გადაიღო უმნიშვნელო მოვლენები. მან შეცვალა დროის საათი ხელოვნებაში. ამისთვის სტერნს მოუხდა რომანული დროის პაროდირება“ (შკლოვსკი 1983: 119). შკლოვსკი აღნიშნავს იმასაც, რომ პუშკინმა და ლევ ტოლსტოიმ ბევრი რამ ისწავლეს სტერნისგან. ტოლსტოის სტერნის თარგმნაც უცდია.

გვისტური მეთოდების ანალოგიით. *ლინგვისტიკაში გაუცნაურების ცნებას ანალოგი არ მოეპოვება.* ამდენად, შკლოვსკის მიერ ამ ცნების შემოტანის მიზეზი არ უნდა ყოფილიყო ლიტერატურათმცოდნეობის დაახლოება ზუსტ მეცნიერებებთან და ეს „უნივერსალური" ანალიტიკური კატეგორია უნდა შემუშავებულიყო რაღაც სხვა მიზეზის კარნახით, და არა სიზუსტისკენ მისწრაფების ზეგავლენით (თუმცა, ჩვეულებრივ, ფორმალისტური სკოლის მიერ შემუშავებული კონცეფციების შესახებ მსჯელობისას „გაუცნაურებას" *არ განიხილავენ* როგორც ისეთ კატეგორიას, რომელიც აშკარა გამონაკლისს წარმოადგენს ფორმალისტური სკოლის ანალიტიკური მეთოდების არსენალში[3].

საინტერესოა, რომ 1919 წელს, როდესაც გამოქვეყნდა შკლოვსკის სტატია „ხელოვნება როგორც ხერხი" (რომელშიც ჩამოყალიბებულია კონცეფცია გაუცნაურების შესახებ), გამოიცა ზ. ფროიდის გამოკვლევა „შემზარავი" (Das Unheimliche)[4].

ამ ორი ნაშრომის ურთიერთშეჯერებისას მ. ეპშტეინი აღნიშნავს: „თავის ფორმალურ ენაზე შკლოვსკი ამბობს იმავეს, რასაც ამბობს ფროიდი ფსიქოანალიზის ენაზე: იმას, რომ ჩვეული და ნაცნობი გარდაისახება უჩვეულოდ და წარმოქმნის უცნაურსა და შემზარავს..." ამასთან, „გაუცნაურებისთვის საჭიროა სამყაროს აღქმა შეურყვნელი თვალსაზრისით, მისი დანახვა „პირველად", მიუკერძოებლად, ერთგვარი სტუმრობა საკუთარ სახლში. შემზარავის აღქმისას ჩვენ წინაშეა აკრძალულის სფერო: ის იმალება... არაცნობიერის სარდაფში, შემდეგ კი გაქცეული კატორღელივით ტეხს ურდულს და იჭრება სახლში... უცნაური – გულუბრყვილო სტუმარია, შემზარავი კი – მკვლელი, გამტა-

---

[3] საინტერესოა ისიც, რომ სხვა რუსი ფორმალისტების გამოკვლევებთან შედარებით, შკლოვსკის ნაშრომებს ყველაზე ნაკლებად ახასიათებს „სიზუსტე" და ყველაზე მეტად – მიდრეკილება ესეისტური სტილისადმი.

[4] ფროიდი ამგვარად ახასიათებს შემზარავს: „შემზარავი... არის იმთავითვე ჩვეული სულიერი ცხოვრებისთვის; ის, რაც ცნობიერებისგან გაუცხოებულ იქნა მხოლოდ განდევნის პროცესის შედეგად" (ფროიდი 1995:275). ამგვარად, ის, რაც შემზარავის სახით წარმოგვიდგება, თავდაპირველად აუცილებლად უნდა ყოფილიყო ჩვენთვის ნაცნობი, ჩვეული, მაგრამ (როგორც ხაზს უსვამს ფროიდი) – ფარული, იდუმალი, სხვებისთვის მიუწვდომელი (მისაწვდომი მხოლოდ ჩვენთვის), ე.ი. ის იყო ჩვეული, მაგრამ – ისეთი ჩვეული, რომლის გამჟღავნებაც სხვა ადამიანებისთვის ჩვენ არ შეგვეძლო. შემდეგ ასეთი სულიერი მოვლენა განიდევნება არაცნობიერში და უკვე ფარული, იდუმალი ხდება ჩვენთვისაც. და როდესაც ის კვლავ ბრუნდება ცნობიერებაში, წარმოგვიდგება როგორც უცხო, შემზარავი.

ცებელი, გამრყვნელი... მაგრამ ესაა განსხვავება ხარისხში, ინტენსივობაში, მაშინ, როდესაც „უცნაური“ და „შემზარავი“ სტრუქტურულად ერთმანეთის იზომორფულია. გასაკვირია, რომ ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად ორმა მკვლევარმა – ფსიქოანალიტიკოსმა და ლიტერატურათმცოდნემ – შეიმუშავა ესოდენ მსგავსი თეორიები, რომლებმაც მძლავრი ზემოქმედება მოახდინეს მათ დისციპლინებზე“.[5]

განსხვავებულ მეცნიერებებში – ლიტერატურათმცოდნეობასა და ფსიქოლოგიაში – ორი ისეთი კონცეფციის წარმოშობა, რომლებიც ემყარება იზომორფულ, ე.ი. მხოლოდ ხარისხის მიხედვით განსხვავებულ ცნებებს, ნიშნავს, რომ ამ ცნებების შემუშავება განაპირობა *არა მხოლოდ კონკრეტულმა* (ამა თუ იმ მეცნიერებისთვის) *ამოცანებმა,* არამედ, ზოგადად, *ერთგვაროვანმა მსოფლაღქმამ,* და, კერძოდ, ისეთმა, რომელიც გულისხმობს სამყაროს, როგორც უცნაურის, უჩვეულოს, იდუმალის, შეუცნობლის აღქმას[6].

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამავე პერიოდში უნდა არსებულიყო გაუცნაურების ანალოგიური ცნება ან, ზოგადად, შკლოვსკის კონცეფციის ანალოგიური კონცეფცია, რომელიც დაადასტურებს მეცნიერული კონცეფციებისა და მსოფლაღქმის ჰომოგენურობას XX საუკუნის დასაწყისში.

ჩვენი აზრით, ამგვარ კონცეფციად შეიძლება მივიჩნიოთ მ.მ. ბახტინის მიერ შემუშავებული კარნავალიზებული ლიტერატურის კონცეფცია, რომელიც ავტორმა ჩამოაყალიბა ჯერ კიდევ 1929 წელს გამოცემულ წიგნში „დოსტოევსკის შემოქმედების პრობლემები“.

კარნავალი, ბახტინის მითითებით, – ესაა „გადატრიალებული სამყარო“, რომელშიც გაუქმებულია ჩვეულებრივი ცხოვრების წარმმართველი წესები და კანონები; ყოველგვარი დისტანცია ადამიანთა შორის; საზოგადოების ტრადიციული იერარქიული წყობა. ძირითად კარნავალურ ქმედებას წარმოადგენს კარნავალური მეფის კურთხევა და შემდეგ გვირგვინის ახდა.

---

[5] საინტერესოა ისიც, რომ სხვა რუსი ფორმალისტების გამოკვლევებთან შედარებით, შკლოვსკის ნაშრომებს ყველაზე ნაკლებად ახასიათებს „სიზუსტე“ და ყველაზე მეტად – მიდრეკილება ესეისტური სტილისადმი.

[6] ეს კი ნიშნავს, რომ ლიტერატურისადმი ხაზგასმულად რაციონალისტური მიდგომის მიუხედავად, შკლოვსკი ან მკვეთრად მიჯნავდა ერთმანეთისგან რეალობას (მისტიკურს, შეუცნობელს) და ლიტერატურათმცოდნეობას (შემეცნებადს, რაციონალურს), ან კიდევ – მის მიერ აშკარად დეკლარირებული მიზნები და შეხედულებები განსხვავდებოდა მისივე ჭეშმარიტი (შესაძლოა, გაუცნობიერებელი) მიმართებებისგან.

„ბრბოსთან შერწყმის საშუალება, – აღნიშნავს ჟან დელიუმო, – აგრეთვე – ნორმატიული გონისა და ყოფითი წესების დროებითი გაუქმება, სრული თავისუფლება (განსაკუთრებით – სექსსა და ნაყროვანებასთან მიმართებაში), ხმაურისა და ძალმომრეობის მოკლე პერიოდი, ლანძღვა-გინებისა და მკრეხელობის ნებადართულობა, იერარქიის შეტრიალება, საკრალურ წეს-ჩვეულებათა გამოყენება ბურლესკური მიზნებით, ნიღბები და ნიღბოსნები – ყოველივე ეს ასრულებდა „დამცავი სარქველის" როლს მთელი წლის განმავლობაში შეკავებული ინსტინქტებისთვის" [დელიუმო 2003: 165].

ბახტინი თავის ნაშრომში „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა", გროტესკის შესახებ საუბრისას, მიუთითებს, როგორ ვითარდებოდა სასაცილოს ფორმით წარმოდგენილი *უცნაური* საშიშისა და შემზარავისკენ: „შუასაუკუნეობრივი და რენესანსული გროტესკი, რომელიც უკავშირდება სიცილის ხალხურ კულტურას, იცნობს საშინელს მხოლოდ სასაცილო საფრთხობელების სახით, ესე იგი, როგორც სიცილის მეშვეობით უკვე დამარცხებულ საშინელს. ის აქ ყოველთვის წარმოგვიდგება, როგორც სასაცილო და მხიარული"... „გროტესკის მაორგანიზებელი სიცილის გადაგვარება, მისი ამაღორძინებელი ძალის დაკარგვა განაპირობებს რომანტიკული გროტესკის არსებით განსხვავებას შუასაუკუნეობრივი და რენესანსული გროტესკისგან. ეს განსხვავებები ყველაზე თვალსაჩინოდ ვლინდება *შემზარავისადმი* მიმართებაში. რომანტიკული გროტესკის სამყარო – მეტ-ნაკლებად შემზარავი და ადამიანისთვის უცხო სამყაროა. ყოველივე ჩვეული, ნაცნობი, ყოფილი, მკვიდრი, იქცევა *უცხო* სამყაროდ" (ბახტინი 1965: 331). მოყვანილი ციტატები ააშკარავებს, რომ ბახტინი უბრალოდ უცნაურს, უჩვეულოსა და შემზარავს ჰომოგენურ ცნებებად გაიაზრებდა[7].

ამგვარად, ზემოდასახელებულ ორ კონცეფციას უნდა დავუმატოთ მესამე, ანუ ბახტინისეული კარნავალური ლიტერატურის კონცეფცია.[8] საგულისხმოა, რომ კულტურის ამგვარი გააზრება რეფლექტირებულია

---

[7] ბუნებრივია, რომ ის, რაც ჩვეულია, არც უცნაურად და არც საშიშად არ აღიქმება.

[8] აქ არ შევჩერდებით ხელოვნებაში წარმოშობილ ანალოგიურ მოვლენებზე, მაგალითად, იმაზე, რომ სიმბოლიზმის ლიტერატურული მიმდინარეობის მსოფლმხედველობრივ საფუძველს წარმოადგენს სამყაროს, როგორც შეუმეცნებლის, ზოგჯერ კი – როგორც შემზარავის აღქმა.

ბახტინის სხვა ნაშრომებშიც. კერძოდ, ასეთია ბახტინისეული დიალოგიზმის კონცეფცია.

„დიალოგური მიმართებები, – წერს ბახტინი „დოსტოევსკის პოეტიკის პრობლემებში“ – ... მსჭვალავს ადამიანის მთელ მეტყველებას, აგრეთვე – ადამიანის ცხოვრების ყოველგვარ მიმართებებსა და გამოვლინებებს, საერთოდ, ყველაფერს, რასაც მნიშვნელობა და საზრისი აქვს...იქ, სადაც იწყება ცნობიერება,... იწყება დიალოგიც“ (ბახტინი 1972: 71).

როდესაც ფროიდი აცხადებს, რომ „შემზარავი... არის იმთავითვე ჩვეული სულიერი ცხოვრებისთვის; ის, რაც ცნობიერებისგან გაუცხოებულ იქნა მხოლოდ განდევნის პროცესის შედეგად“, ეს ნიშნავს, რომ „**მეს**“ თვითშემეცნება ხორციელდება მისივე გაუცნაურებულ (განდევნილ, შემდეგ კი შეცვლილი სახით დაბრუნებულ) ლტოლვებთან ან წარმოდგენებთან *<u>დიალოგის</u>* მეშვეობით. მხოლოდ ასე ხდება შესაძლებელი საკუთარი „მეს“ წვდომა – მისი, როგორც სხვის, გააზრება.

ცხადია, შკლოვსკისეული გაუცნაურებაც, როგორც **ხელოვნების** უნივერსალური კანონზომიერება, ერთადერთი შესაძლებლობაა ამ უკანასკნელთან დიალოგური მიმართების დამყარებისა – მხოლოდ ამგვარ სიტუაციაში (და არა „შიგნიდან“) ხდება შესაძლებელი მისი სრულყოფილი გააზრება.

ბახტინისეული დიალოგიზმის კონცეფცია გულისხმობს, აგრეთვე, რომ საკუთარი **კულტურის** სრულყოფილი აღქმა და გააზრება შესაძლებელია მხოლოდ „გარედან“, მხოლოდ მასთან დიალოგური მიმართებების დამყარების გზით, ანუ მისი გაუცნაურების (საკუთარის, როგორც სხვის, აღქმის) მეშვეობით.

აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ *<u>უცნაური</u>* წარმოადგენს *<u>საკვანძო</u>* (მსოფლმხედველობრივი დატვირთვის მქონე) *<u>ცნებას</u>* XX საუკუნის დასაწყისის კულტურაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბახტინი 1972: Бахтин М., *Проблемы поэтики Достоевского*. М.,1972.

ბახტინი 1965: Бахтин М.,*Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*.М., 1965.

ეიხენბაუმი 1987: Б. Эйхенбаум. *Теория «Формального метода».* О литературе. Л., 1987.

ეპშტეინი 2003: Михаил Эпштейн. *Жуткое и странное.О теоретической встрече З.Фрейда и В.Шкловского*. გამოქვეყნებულია

ვებ-გვერდზე www.russ.ru/krug/razbor/20030314_ep.html. 2003 წლის 14 მარტს.

ფროიდი 1995: Фрейд З. *Жуткое. Художник и фантазирование*. М., Республика, 1995.

შკლოვსკი1983: Шкловский В. *О теории прозы*. М., 1983.

შკლოვსკი 1966: Шкловский В. *Повести о прозе*. М., 1966.

ათინათ მამაცაშვილი

წინააღმდეგობის გამომხატველი სიტყვა ფრანსის პონჟის და გიორგი ლეონიძის შემოქმედებაში

> საჭიროა ხმის ამოღება: ამ საკითხებზე გაჩუმება ქვეყნად ყველაფერზე უფრო საშიშია. ყველაფრისგან მოტყუებული ვრჩებით მაშინ, საბოლოოდ – ხაფანგში ჩავარდნილნი. საჭიროა ხმის ამოღება, დალაპარაკება და ამ მომენტში ნაკლებად აქვს მნიშვნელობა, თუ რას ვიტყვით, მთავარია რაიმეს თქმა. რაგბის თამაშისას შერკინების მსგავსად: საჭიროა მიაწვე სიტყვების გამოყენებით, სულერთია – როგორით, თან წაიყოლო ისინი, ჯიკავით, თუნდაც დაასახიჩრო კიდეც[1].
>
> *ფრანსის პონჟი*

წინამდებარე კვლევა აგებულია პოეტურ ტექსტებზე დაყრდნობით, რომლებიც შექმნილი იყო განსხვავებულ ისტორიულ, კულტურულ და სოციალურ კონტექსტში. კვლევის მიზანია, გამოვავლინოთ, თუ რომელი მეთოდოლოგიური და კონცეპტუალური ხერხების მეშვეობით ახერხებენ პოეტური ტექსტების ავტორები გადალახონ ისტორიულობა (მიუხედავად მჭიდრო კავშირისა კონკრეტულ ისტორიულ მომენტთან), რათა ტექსტი გარდაიქმნას წმინდა ლიტერატურულ მოვლენად და vice versa.

---

[1] Francis Ponge, « Proêmes », « Pages bis », *Œuvres Complètes*, t. I, Gallimard, 1999, p. 212. ყველა ფრანგული ტექსტის თარგმანი შესრულებულია სტატიის ავტორის მიერ.

ნაწარმოებში „ფიჭვის ტყის ჩანაწერები“ (1940) ფრანსის პონჟი ეხება საგანს, რომელიც, ერთი შეხედვით, არანაირ ისტორიულ ნიშანს არ ატარებს, თუმცა „ავტორის ექსპლიციტური განაცხადების ზუსტი ანალიზი“[2] საშუალებას იძლევა, დადგინდეს გარკვეული კონკრეტული დროის ფაქტორთან დაკავშირებული ურთიერთმიმართება. ფიჭვის ტყის მახასიათებლების გამოვლენის მეშვეობით პონჟი გადააადგილებს იმავე მახასიათებლებს იმ ვექტორის მიმართულებით, რომელიც აგრეთვე მიესადაგება პოეტური მიზნის გამოხატულებას. მაშასადამე, ის პოეტური საგნის აღმნიშვნელი ტერმინების ადაპტირებას ახდენს პოეტური მიზნის კონცეფციასთან, რაც, თავის მხრივ, მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში მის სიტყვას წინააღმდეგობის მატარებელ სიტყვად აქცევს. სწორედ ანალოგიურ მეთოდს მიმართავს გიორგი ლეონიძე თავის ლექსში „ოლე“, რომელიც 1931 წელს ხის მიმართ გამოყენებული ტერმინოლოგიის მეშვეობით საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმისათვის წინააღმდეგობის გაწევის იდეას გამოხატავს.

ბრძოლაში, რომელიც აგრეთვე ხელოვნების გადარჩენისკენ არის მიმართული, სიტყვა წარმოჩნდება, როგორც უმთავრესი ცნება, მაშინაც კი, როდესაც საქმე ეხება წმინდა პოეტურ შემოქმედებას ან დევუალირებულ პოლიტიკურ ანგაჟირებას პოეტური სიტყვის მეშვეობით. ფრანსის პონჟის შემოქმედებაში ეს ორი კონცეფცია ერთი მეორისაგან განუყოფელია. „საჭიროა ხმის ამოღება“, – ამბობს პონჟი ჯერ კიდევ ოცდაათიან წლებში და ამას იმეორებს ათი წლის შემდეგ, მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში. გაჩუმება მასთან გაიგივებულია, როგორც არსებულ საფრთხეთა შორის უმთავრესი, როდესაც ადამიანის იდენტობაც კი კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება. უმთავრესია, რომ ადამიანი არ გაჩუმდეს, თუნდაც თავდაპირველად ერთი მეორეზე მიყრილი სიტყვები წარმოთქვას – თუნდაც ნაკლებ მნიშვნელოვანი, არასაჭირო. სიტყვა პონჟის მიერ გაგებულია, როგორც ძალის მატარებელი ქმედება. „მიაწვე სიტყვების გამოყენებით“ – სადაც ტერმინი „მიწოლა“ გადმოსცემს გაშმაგებას და ძალადობასაც კი – გულისხმობს ერთგვარად აგრესიულ თვისებას (ვინაიდან რაგბი, რომელზედაც პონჟი ახდენს რეფერირებას, აგრესიული თამაშია). ძალის და მისწრაფების ამ გამოხატვით, სიტყვა a priori ფიქსირდება, როგორც ქმედითი მოვლენა. ხმის ამოღება /საუბარი – მოქმედება – ზემოქმედება – ეს არის ის ქმედითი მოვლენები, რომლებიც ერთი მეორეს მოჰყებიან ვერბალური აქტის შემდეგ (თუ

---

[2] Leo Strauss, *La persécution et l'art d'écrire*, trad. de l'anglais et présenté par Olivier Sedeyn, Paris, Gallimard, 2009, p. 60.

გავითვალისწინებთ „ქმედებას“ მისი ორმაგი მნიშვნელობით) და რომლებთაც მოაქვთ არა მხოლოდ ინდივიდუალური გაცნობიერების მომენტი, არამედ სხვების მხრიდანაც გულისხმობს ქმედებას გაცნობიერების, გააზრების სახით.

სწორედ ამ კონტექსტში შეგვიძლია გავაანალიზოთ პონჟის ნააზრევი ნაწარმოებში „ფიჭვის ტყის ჩანაწერები“, რომელიც 1940 წლით თარიღდება: „ბოლოს და ბოლოს, რა არის ტყე? – ერთდროულად მონუმენტიც და საზოგადოებაც (ისევე, როგორც ხე ერთდროულად არის არსებაც და ქანდაკებაც). ცოცხალი მონუმენტი, არქიტექტურული საზოგადოება. მაგრამ ხეები არიან კი სოციალური არსებები?“[3]. საგნის ჩაწვდომის მიზნით მიდგომა განსხვავებულია იმისდა მიხედვით, ეს უკანასკნელი მოიაზრება განცალკევებულად, მისთვის დამახასიათებელ ინდივიდუალობაში, თუ მთლიანობასთან[4] ურთიერთმიმართებაში. პონჟი ანსხვავებს ფიჭვის ტყეს ეული ფიჭვისგან: “[...] არსებობს თვისებები, რომლებიც ახასიათებს ფიჭვს, და განსაკუთრებული თვისებები, რომლებიც ახასიათებს ფიჭვს, რომელიც ფიჭვის ტყის ნაწილია“[5]. პონჟი უბრუნდება ამ განმასხვავებელ თვისებებს და საგნის მოდიფიკაციაზე ახდენს აქცენტირებას (ამ შემთხვევაში შესაძლოა ვისაუბროთ იდენტობის მოდიფიცირებაზე), როდესაც ეს უკანასკნელი მიეკუთვნება „ერთობლიობას“, ანუ საზოგადოებას: „საზოგადოებაში განვითარება ნორმალიზებულია, ამავე დროს ეს ბადებს კიდევ სხვა რამეს : ტყეს“[6]. კავშირს ერთობლიობასთან, თემთან, მოაქვს სხვა არსის შექმნა, რომელიც აღარ წარმოადგენს ფიჭვს, არამედ – ტყეს.

მაგრამ სანამ განვიხილავდეთ თვისებებს, რომელთაც პონჟი მიაკუთვნებს ფიჭვის ტყეს თავის ერთობლიობაში და სანამ გავცემდეთ პასუხს კითხვაზე – წარმოადგენს თუ არა ხე სოციალურ არსებას – დავუბრუნდეთ პოემის თავდაპირველ ინტენციას, მის ურთიერთმიმართებას პოეტურ საგანთან: „იმისთვის, რომ დაგიბრუნო შენი თავაზიანობა, იმისთვის რომ შენს დელიკატურობას მივბაძო, შენს ტაქტს (ინსტინქტურად ასეთი ვარ) – შენში არანაირ ისეთ აზრს არ ჩავდებ, რომელიც შენთვის უცხო იქნება, მე მხოლოდ შენზე მოვახდენ მედიტირე-

---

[3] Francis Ponge, « Le Carnet du Bois de pin », *Œuvres Complètes*, t. I, Gallimard, 1999, p. 400.

[4] („ნაწილების დაქვემდებარება მთლიანობასთან. კი, მაგრამ როდესაც თითოეული ნაწილი არსებაა, ინდივიდი: ხე, ცხოველი [ადამიანი], ან სიტყვა, ან წინადადება, ან თავი - მაშინ ეს დრამატული ხდება!)“. *Ibid*., p. 401.

[5] *Ibid*., p. 399.

[6] *Ibid*., p. 402.

ბას“[7]. და როდესაც პოეტი ფიქრობს, რომ ჩამოშორდება თავის ინიციალურ ფიქრს, – ანუ ფიქრს, რომელიც ფიჭვის ტყისთვის არ არის დამახასიათებელი, – მაშინვე ასწორებს აზრს: „მაშასადამე, დავუბრუნდეთ რაც შეიძლება სწრაფ ძიებას, თუ რა შეიძლება ითქვას ფიჭვის ტყის შესახებ და მხოლოდ მის შესახებ“[8]. პონჟი რამდენჯერმე აკეთებს აქცენტირებას, რომ თავისი ლექსით ის ქმნის ფიჭვის ტყეს, იძლევა მის გარეგან სურათს და მასთან ერთად – შინაგანს, ხოლო მიშელ პონტრმოლის წერილში შემდეგს წერს: „საქმე ეხება ამ ტყის ერთ კუთხეში არა ლექსის დაბადებას, არამედ უფრო მეტად მისი საგნის მიერ ლექსის განადგურების მცდელობას (რომელიც შორს არის წარმატებით დასრულებისგან)“[9]. მაგრამ სანამ ამ განადგურების ფენომენის მიზეზებს განვიხილავდეთ, დავუბრუნდეთ ფიჭვის ტყის პოეტურ კრეაციას, სადაც საგანი (ფიჭვი-ტყე) ლექსის დაბადებას უწყობს ხელს და პირიქით, ენის მეშვეობით, ნელა და თანდათან იბადება საგანი-ტყე.

ერთდროულად ძლიერი და წიწვიანი, მწვანე გირჩებით, ყველანაირი მხვიარა ლიანისგან დაცლილი, წარმოსადეგად ასვეტილი და დაძაბუნებული, დაავადებული კენწეროებით – ასეთია ფიჭვის ტყის გარე იერსახე, როგორსაც პონჟი იძლევა და რომელიც, ამავე დროს, ჰბადებს „სიამის“ გრძნობას. რაც შეეხება მის ინტერიერს ან შინაგან სახეს, უპირველესად, აღსანიშნავია ტყეში სეირნობის, მოსვენების შესაძლებლობა. ამავე დროს, ადამიანში, რომელიც შეაღწევს მის წიაღში (ინტერიერი/შინაგანი ბუნება), იბადება დაცულობის შეგრძნება. ვინაიდან ინტერიერი/შინაგანი არსი ასევე აღნიშნავს ფიქრის, აზროვნების უნარს, პონჟის ხეც აგრეთვე მოაზროვნე არსებაა: „ო, ბუნებრივო სანატორიუმო, საბედნიეროდ, სხეულის არმქონე ტაძარო [ ], მედიტაციის ან მუსიკის სალონო – ადგილო, სადაც ადამიანი მარტო რჩება ბუნებაში, საკუთარ ფიქრებთან, რათა მიეცეს მედიტაციას“[10]. სანამ საგნის შინაგან მხარეს წარმოადგენდა, პონჟი ქმნის ადგილს, რომელიც მედიტაციას უწყობს ხელს, ხოლო ამ ტერმინის გამეორება (რომელსაც მედიტაცია უკვე გულისხმობს) აღნიშნული ქმედების სერიოზულობასა და მნიშვნელობაზე მიუთითებს. მაშასადამე ფიჭვის ტყის მიდამო, უპირველესად, წარმოადგენს ადგილს, სადაც ადამიანი თავს იგრძნობს

---

[7] *Ibid*., p. 381.
[8] *Ibid*., p. 399.
[9] « Correspondance », « De l'auteur à M. P. », *Ibid*., p. 409.
[10] « Le Carnet du Bois de pin », *Op. cit*., p. 381.

თავისუფლად და დაცულად იმისათვის, რომ ფიქრს მიეცეს[11]. რეზიუმირებისას შესაძლებელი ხდება დავასკვნათ, რომ ფიჭვის ტყე წარმოადგენს, ერთი მხრივ, თავისუფლად სასეირნო, და, მეორე მხრივ, მედიტაციისთვის განკუთვნილ ადგილს[12].

თითქოს ყველაფერი მიმართულია იმისკენ, რომ მოხდეს პოეტური საგნის მთლიანობაში აღწერა. ფერები, ბგერები და სურნელი ამ სურათს სიცოცხლეს შთაბერავენ და ფრენჰოფერის მიერ ქალის ფიგურის შექმნის ანალოგიურ შთაბეჭდილებას იძლევიან, როდესაც ეს უკანასკნელი ნახატს აცოცხლებს[13].

> რაც მნიშვნელოვნად მიმაჩნია საკუთარ თავთან მიმართებაში, ეს არის სერიოზულობა, რომლითაც მე ვუდგები საგანს და მეორე მხრივ – ექსპრესიის ძალზე დიდი სიზუსტე. მაგრამ უნდა თავიდან მოვიშორო ტენდენცია, რომელიც მდგომარეობს ტრაფარეტულ/მიღებულ და ბანალურ სათქმელში. ამისთვის ნამდვილად არ აქვს აზრი წერას.
>
> ფიჭვის ტყეებო, გამოდით სიკვდილის, შეუმჩნევლობის, არაცნობიერი[14] მდგომარეობიდან![15]

შევჩერდეთ საგნის (ფიჭვის ტყის) გარეგან ნიშნებზე: გამოყენებული ტერმინები დანამდვილებით მიანიშნებენ საფრანგეთის სურათზე ან უფრო დაზუსტებით – იმ ადამიანებზე, რომლებიც ქვეყანაში დაჩაჩანაკებულ მდგომარეობამდე მისულნი, დაძაბუნებული არიან მათი უმოქმედობის და უძრაობის გამო („მაშინ, როდესაც ხეების სხეულის

---

[11] „ტიხრების და ზიგზაგისებური გზის უსასრულობა ფიჭვის ტყისგან ქმნის ადამიანების მედიტაციისა და თავის თავისუფლად შეგრძნებისთვის ბუნების ერთ-ერთ საუკეთესოდ კომბინირებულ ნაწილს“. *Ibid*., p. 382.

[12] „აქ მოხერხებულია ა) სეირნობა: / არანაირი ტოტები დაბალ სიმაღლეზე / არანაირი მაღალი ბალახი/ არ არის ლიანები. / მსხვილი ხალიჩა. რამდენიმე კლდე ავსებს მას. / ბ) და მედიტაცია: / შუქის, / ქარის შეზავება. / დელიკატური სურნელი. / ხმაური, ჩუმი მუსიკა. / ჯანსაღი ატმოსფერო. / კულისებში, განზე ცხოვრება./ წყნარი მუსიკალური ჩახშული აკომპანემენტი“. *Ibid*., p. 383.

[13] *Cf.* Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Flammarion, 2008.

[14] ამ შემთხვევაში ორიგინალში ნახმარი ტერმინი non-conscience აღნიშნავს როგორც არაცნობიერ, გაუცნობიერებულ მდგომარეობას, ასევე უსინდისობას. ამ ორმაგი აზრის მეშვეობით, პონჟი გაცნობიერებას და სინდისს, მაშასადამე, ხმის ამოღებას და სინდისს ერთიმეორეს უკავშირებს.

[15] Francis Ponge, *op. cit*., p. 384.

ძირი მთლიანად უძრავია“[16]) ომის წინაშე. ძლიერი არსება იღებს გაცრეცილ ქიცვიან იერს, თუმცა არსებობს შესაძლებლობა, რომ იმ იერისგან გათავისუფლდნენ, რომელიც ძალიან წააგავს სიკვდილს („მათი ტოტები იძარცვებიან და მათი ტანი იქერცლება“[17]). სტატიკური, გახევებული მდგომარეობა აგრეთვე ხაზგასმულია ტერმინ „სანატორიუმით“, რომელიც კიდევ უფრო აძლიერებს დასვენების ან უძრაობის ამ კონდიციას ქმედების საპირისპიროდ. ანალოგიური იდეა აქვს პონჟს გატარებული ესსეში „ჭადარი“, რომელიც ორი წლით უფრო გვიან არის დაწერილი და რომელიც ჭადრის სურათში გადმოსცემს, ერთი მხრივ, საფრანგეთის ოკუპაციას და, მეორე მხრივ – ვიშის რეჟიმს.

საგნის პოეტური სურათის შექმნისას პონჟი კომენტატორის[18] მსგავს ტექნიკას მიმართავს, რაც თავიდან ხის მხოლოდ გარეგანი დესკრიფციის სურათს იძლევა, სანამ ავტორი მის შინაგან სამყაროს, სულს ჩაუღრმავდება და მისგან ცნობიერ არსებას გახდის: „ფიჭვის ტყეებო, გამოდით სიკვდილის, შეუმჩნევლობის, არაცნობიერი მდგომარეობიდან!“. მაგრამ გაცნობიერება პონჟისთვის პირდაპირ კავშირშია ხმის ამოღებასთან, სიტყვასთან, წარმოთქმულ სიტყვასთან: „გამოვლინდით, ფიჭვის ტყეებო, გამოვლინდით სიტყვაში!“[19]; და ცოტა უფრო ქვევით: „თუ ჩვენ დავახლოვდით ბუნების ამ ცალკეულ ალაგებთან, თუ მათ დაბადებისას მიეცათ შანსი, სიტყვის უნარი ჰქონოდათ, ეს მოხდა არა მხოლოდ იმ მიზნით, რომ ჩვენ ამ სიამოვნების ანთროპომორფოლოგიური ანგარიში ჩავაბაროთ, არამედ იმიტომ, რომ ამით უფრო სერიოზული შემეცნება მივიღოთ შედეგად“[20]. პონჟის ფიჭვის ტყე, რომელიც ძირითადად მწვანე ფერისაა (გამოყენებულ ტერმინები: მწვანე, ნეფრიტი – „მწვანე კენწერო“, „ნეფრიტის ხალიჩა“), უეცრად იცვლის ქრომატულ შეფერილობას იმ მომენტიდან, რაც მას სიტყვის, ხმის ამოღების უნარი ეძლევა და მაშინ ერთფეროვან მწვანეს არღვევს წითელი. ხმის ამოღებაზე გადასვლას სიმეტრიულად შემოაქვს ფერის ცვლილება – მეწამული შემოდის მას შემდეგ, რაც პონჟი ხეს სიტყვის უნარს ანიჭებს. ცნობიერი ხე, რომელიც ხმას იღებს, გამოდის

---

[16] *Ibid*., p. 382.
[17] *Ibid*., p. 377.
[18] ტერმინს დავესესხებით რობერ მაჟორს, რომელსაც ეს უკანასკნელი ხმარობს პოლ-მარი ლაპუანტის ლექსის „ხეები“ ანალიზისას, *in* « Paul-Marie Lapointe, le combinateur et le jazzman », *Voix et Images*, vol. 6, n° 3, 1981, p. 400.
[19] *Ibid*., p. 385.
[20] *Ibid*., p. 387.

სიკვდილის მდგომარეობიდან - და ეს სიტყვა იქცევა ლოგოსად (ტერმინი ნახმარია თვით ავტორის მიერ) - ანუ წინააღმდეგობის გამწევ სიტყვად 1940 წლის ზაფხულ-შემოდგომის მიჯნაზე.

ხის შესახებ ან ფიჭვის შესახებ დაწერა საბოლოოდ სცილდება პოეტურობის უბრალო მნიშვნელობას და ხის იდენტობის კონსტრუქციის, მისი შექმნის სინონიმური ხდება. მწერალი საგნის ამ იდენტობას შეიმუშავებს განსხვავებული სიტყვის (ენის) მეშვეობით, რაც ესადაგება ადამიანის იდენტობის სიტყვის მეშვეობით კონსტრუქციის ფენომენს, და რაც, ამ შემთხვევაში, უტოლდება წერის ქმედებას, აქტს.

მედიტაციის თავისუფლება, სამედიტაციო განწყობა, რომელსაც იწვევს ფიჭვის ტყე, ორმაგი მედიტაციის განზომილებას იღებს: დაფიქრება-მედიტაცია (მკითხველის მიერ) იმაზე, თუ რას ააშკარავებს დაფარული აზრის მიღმა ნაწარმოები, როდესაც საგნად იღებს ფიჭვის ტყეს, როგორც ცოცხალ ორგანიზმს (რაც, თავის მხრივ, მინიშნებულია ხის იდენტობის შემუშავებით), და მეორე მხრივ, დაფიქრება, მედიტაცია ფიჭვის ტყეში ყოფნისას, მაშინ როდესაც ამ ტყე-საგანს ქმნის ნაწარმოები და, რაც, შესაბამისად, ნიშნავს დაფიქრებას პოეტურ სივრცეში და პოეტური საგნის შინაარსზე.

ქართველი სიმბოლისტი პოეტი - გიორგი ლეონიძე თავის ლექსში „ოლე“ ფრანსის პონჟის მსგავს გზას მიმართავს და შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მკითხველის თვალწინ აგებს ხეს, მაშინ, როდესაც საქმე ეხება ორმაგ პოეტურ ხერხს, სადაც მხატვრული სიტყვა დასაბამს აძლევს ნონკონფორმიზმის და არა-ასიმილაციის დაფარულ აზრს. ლეონიძის ხე ოქროსფერი ხმით საუბრობს:

ოქროსხმიან სიმღერაში
თვალს ჰხუჭავ და ჰხედავ,-
შენზედ მარტო არვინ არი
შენზე უფრო მეტად[21].

ლეონიძე აქცენტს აკეთებს სიტყვის იმპლიკაციაზე, შემოაქვს რა ამ უკანასკნელის სინონიმური გამეორება: „ოქროსფერი სიმღერის“ ნაცვლად ის „სიმღერას“ აძლიერებს „ხმის“ ტერმინის დამატებით [„ოქროსხმიანი სიმღერა“]. ხის

[21] გიორგი ლეონიძე, „ოლე“, http://lib.ge/body_text.php?8632, აქ უნდა აღინიშნოს, რომ „ხედვა“ ამ შემთხვევაში სინონიმურია „გაცნობიერების“, - ტერმინი, რომელიც ნახმარია ფრანსის პონჟთან.

> მარტოსული იდენტობა გამოირჩევა თავისი ოქროსფერი ხმით სხვა ხეებს შორის, რომლებიც წარმოდგენილნი არიან ერთფერად - მწვანე ტონალობაში. საზოგადოების აღმნიშვნელი მწვანე ფერი შეესაბამება ხეების ანუ ადამიანების მასას, რომელთაც ჯერ არ დადგომიათ გაცნობიერების ჟამი [« ტყე გეძახის მწვანე მხრიდან[22] »] და რასაც რიკიორი ნაშრომში „კრიტიკა და მრწამსი" „კაცობრიობა-მასას"უწოდებს:
>
> > რადგან რითი ვცნობთ მას [ტოტალიტარიზმს]? რა არის მისი ბუნებრივი მისწრაფება? ეს არის, პირველ რიგში, ადამიანური ურთიერთობების ტოტალიზება ისე, რომ მოხდეს ყველა სოციალური კავშირის გაწყვეტა; ეს არის კაცობრიობა-მასის წარმოქმნა იმგვარად, რომ ის აღარ დაემორჩილოს არანაირ სხვა ორგანიზაციულ პრინციპს, გარდა სახელმწიფოსი, რომლის ინკარნაციასაც ბელადის პერსონა წარმოადგენს. მაშასადამე, შემთხვევითი არ იყო, რომ ტოტალიტარიზმმა ექსტერმინაცია წარმოქმნა, ანუ მასობრივი სიკდილის მისჯა: ადამიანთაშორისი ურთიერთობების დესტრუქციით, კაცობრიობა ხდება მასსა პერდიტა, სადაც მომაკვდავი და მკვდარი თითქმის განურჩეველია"[23].

ლეონიძესთან მარტოსულ ხეს არ სურს ასიმილირება, მას უნდა საკუთარი იდენტობის შენარჩუნება, რაც კიდევ ერთხელ ხაზგასმულია განსხვავებული ქრომატულობით – ოქროსფრით (და, ამგვარად, ის საპირისპირო ხდება პოლ რიკიორთან ნახმარ „განურჩევლობასთან" მიმართებით): «მაგრამ ცისკენ იყურება/ შენი ოქროს თავი".

ოლე,
ოლე,
მარტოხეო,
დღისითა და ღამით;
შიგნიდანვე გამომწვარო
მარტოობის შხამით.

---

[22] *Ibid.*
[23] Paul Ricœur, *La critique et la conviction*, Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay, Calmann-Lévy, 1995, p. 165-166.

პოეტს შემოაქვს მარტოსული ხის ცნება, რომლის სული დამწვარია და გამომშრალი სწორედ შიგნიდან, ის „გატეხილია“ შიგნიდან, აქედან გამომდინარე საქმე ეხება მის იდენტობას, რომელიც კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება. ეს ხატი ადამიანს საკუთარი სახის ანარეკლს უბრუნებს:

დგახარ, როგორც სახრჩობელა -
თვით გახრჩობენ მთები;
დაკიდებულ არწივს ჰგევხარ
მომსხვრეული ფრთებით.

შიგნიდან განადგურებულს, გარე სამყარო გამუდმებით ემუქრება და მისი დახრჩობა სურს. ყველაფერი, ირგვლივ არსებული, ამ ეგზეკუციაში იღებს მონაწილეობას: „ქარის ეშვებს“, „ყინვას“, „წვიმის შუბს“, „შემწველ, ცოფიან მზეს“, „სეტყვას“, „გრიგალს“ მისი „მოთხრა“, „დაბრმავება“, ამოძირკვა სურთ[24]. ზევიდან ქვევით დაკიდებული ხე იმ არწივს წააგავს, რომელსაც ფრთები აქვს მოტეხილი; მოჩეხილი და ტანჯული, იგი იდენტობის იმ სურათს უხმობს, რომელიც 1930-იან წლებში საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმით არის განადგურებული.

ისმის შეკითხვა: არის თუ არა ლეონიძის ხე სოციალური არსება? ცხადია, რომ ის სხვადასხვა ჭრილში განსხვავდება პონჟის ფიჭვისგან. ლეონიძის მიერ დახატული ხე თავიდანვე წარმოდგენილია, როგორც საკუთარ მარტოობაში იზოლირებული, რომელიც წამოჭიმულია, ანუ ვერტიკალურ მდგომარეობაშია კლდის თავზე, ტყისგან მოშორებით (და არა ტყეში), და მიუხედავად გარე ექსტრემალური საფრთხისა, აგრძელებს ცისკენ სწრაფვას, რათა გათავისუფლდეს ბორკილებისგან. „წადი, ძებნე მეგობარი“, – მიმართავს მას პოეტი, რომე-

---

[24] ზღვიდან ქარი წამოვიდა
და ღრუბელი ბუნდრად,
ცაში ელვა შეიკლაკნა,
შენკენ შემობრუნდა.
ქარის ეშვებს, მეხი ბრეშას,
შენი მოთხრა უნდათ!
ყინვის კარჩხი თვალს გიკაწრავს,
ლაჟვარდს ვეღარ უმზერ,
წვიმის შუბი გალესილი
გიკაკუნებს გულზე;

ლიც შეწუხებულია ხის ტანჯვის გამო, და მაშინვე ამატებს შემდეგს: „ვის გასცქერი, ვის მოელი? / [...] ვის მიაღწევს შენი ხმები, ვის კერამდე მივა?“, და ამგვარად მიანიშნებს გარკვეულ პესიმიზმზე ადამიანთა მიმართ. ლეონიძე ეჭვქვეშ აყენებს იმას, თუ რამდენად რეალურია, რომ ხის ეს „ოქროსხმიანი“, „აჯანყებული“ სიტყვა სხვების ცნობიერებამდე მიაღწევს და გამოაფხიზლებს მათ. ის დარწმუნებულია: იმისთვის, რომ მოხდეს იდენტობის შენარჩუნება, თუნდაც ეს იდენტობა უკვე ბზარის შემცველი იყოს, აუცილებელია უარის თქმა ამ ერთფერ, ერთგვაროვან (მწვანე) საზოგადოებასთან ყველანაირ ასიმილაციაზე და ეფემერული (ფესვებისგან გათავისუფლება - ცისკენ სწრაფვა), ოცნებისკენ მისწრაფება უკეთესია, ვიდრე თანამედროვე დროსთან მორგება. პოეტი, პაოლო იაშვილის მსგავსად, თავის თანამედროვე საზოგადოებას გამოყოფს წარსულისაგან, რომელიც, ამავე დროს, მოიაზრებს განსხვავებული ადამიანის ტიპის არსებობას: „შენ ლიახვის კლდეზე დგახარ / ძველი მოსასხამით“. ხე წარმოჩნდება, მაშასადამე, საბოლოოდ და ორმაგად მარტოსული, რაც აგრეთვე მისი დროსთან და საზოგადოებასთან განსხვავებული მიკუთვნებიდან მომდინარეობს: ის „ძველ მოსასხამს“ ატარებს. საინტერესოა – ტერმინი „მოსასხამი“ გულისხმობს მხოლოდ თანამედროვეობისგან განსხვავებულ გარეგნულ ფიზიკურ მიკუთვნებას, თუ საუბარია აგრეთვე მის შინაგან განსხვავებულობაზე? „ხე ბრუნდევ და ხე მართალო“, – წერს პოეტი და ცხადი ხდება, რომ უკუღმართად ყოფნა მოიცავს შეწინააღმდეგებას თანამედროვე სამყაროსთან, რომელიც, თავის მხრივ, უპირისპირდება სიმართლეს და სხვებისგან განზე აყენებს მართალ, გულწრფელ ხეს. ის თანამედროვეობა, ანუ თანამედროვე დრო და საზოგადოება, რომელიც თავისკენ ეძახის მარტოსულ ხეს [„ტყე გეძახის მწვანე მხრიდან“] და რომელზედაც ეს უკანასკნელი უარს ამბობს, ამ ხისგან ჭეშმარიტების მატარებელ ინკარნაციას ქმნის, ცნებას, რომელიც მხოლოდ ძველი დროის დამახასიათებელია. რაში მდგომარეობს, საბოლოოდ, ლექსის მიზანი? რა არის ამ მარტოობის არსი, თუ ასოციალური არსება თავის სიმართლეში ჩაკეტილი რჩება?

სანამ ამ შეკითხვას გავცემდეთ პასუხს, განვიხილოთ იზოლაციის პონჟისეული კონცეპტი, რომელიც იკვეთება „ფიჭვის ტყეში“, მიუხედავად იმისა, რომ მისი ფიჭვი „ბუნებით სოციალური ხეა“[25].

ფიჭვი განსხვავდება იმის მიხედვით, იზოლირებულად ცხოვრობს იგი თუ საზოგადოებაში. ის განსხვავებულია აგ-

---

[25] Francis Ponge, *Op. cit.*, p. 401.

> რეთვე იმის მიხედვით, ტყის განაპირას დგას თუ ტყეში, რომლის ნაწილსაც ქმნის. და ძალიან მიყვარს ეს ტყის პირას მდგარი ფიჭვები, რომლებიც გარკვეულ მსხვერპლზე მიდიან ტანის იმ ნაწილთან, რომელიც ტყისკენ არის შებრუნებული, ხოლო თავისუფლად ვითარდებიან იმ მხარეს, რომელიც ველებს, სიცარიელეს, არაგატყევებულ სამყაროს უყურებს.
>
> მათ ეკისრებათ ფუნქცია, გარს შემოერტყან საკუთარ საზოგადოებას, დაფარონ მათი საიდუმლოებები, მათი შინაგანი ნაკლი (სიმკაცრე, მსხვერპლი, ნაკლოვანებები) ტანის ქვედა ნაწილების განვითარების მეშვეობით: ისინი ნაკლებად
>
> მკაცრნი უნდა იყვნენ მათი { თანმიმდევრული ექსპანსიის თვალსაზრისით
>
> მკაცრნი უნდა იყვნენ მათი { თანმიმდევრული განვითარების თვალსაზრისით, სოციალურ ფიჭვთან მიმართებაში (სრულიად სოციალურ ფიჭვთან). მათ ნება ეძლევათ, რომ მეხსიერება შეინარჩუნონ და მათი წარსული ზრდა გამოაჩინონ[26].

მიუხედავად იმისა, რომ იზოლირებული ფიჭვის სახე მისი კვლევის პირდაპირ საგანს არ წარმოადგენს, პონჟი მაინც აკეთებს ამ ფიგურის მონახაზს „სოციალურ ფიჭვთან“ მიმართებაში. ლეონიძის ანალოგიურად, პონჟის ტყის ნაპირას მდგომი ფიჭვი გარკვეულად დაშორებულია ტყისგან და სწორედ ეს დისტანცირება ქმნის ფიზიკურ და შინაგან განსხვავებულობას (ექსტერიერი/გარეგანი სახე: ტანის ქვედა ნაწილების განვითარება; შინაგანი: მეხსიერების შეინარჩუნება და წარსული ზრდის გამოჩენა) იზოლირებულ ინდივიდსა და იმ ინდივიდებს შორის, რომლებიც „ერთად, საზოგადოებაში“ ცხოვრობენ. რაც შეეხება მათ „ვალდებულებას“[27] ანუ „ფუნქციას“, ის შემდეგია: დაფარონ საიდუმლოებები ანუ საზოგადოების ნაკლოვანებები მათ მიერ სიტყვიერი თავისუფალი „ეგზიბიციის“ მეშვეობით. ტერმინი „წარსული/ძველი“, ისევე, როგორც „მეხსიერება“, მიანიშნებს ანალოგიურ ანტი-თანამედროვეობის კონტექსტზე, რომელსაც ლეონიძე უსვამს ხაზს:

---

[26] *Ibid.*, p. 399.

[27] “შეგვიძლია თუ არა ვისაუბროთ უფლებებზე და ვალდებულებებზე? რატომაც არა? ვალდებულებებზე?“, *Ibid.*, p. 401.

მათმა ერთობლიობამ

შეასწორა
შეცვალა ეს არსებები,

> რომლებიც მარტოობაში სასოწარკვეთისგან ან მოწყენილობისგან (ან თუნდაც ექსტაზისგან) დაიგრიხებოდნენ, რომლებსაც საკუთარი ჟესტების მთლიანი სიმძიმისთვის უნდა გაეძლოთ, რაც ბოლოს წარმოქმნიდა ტანჯული გმირების ძალიან ლამაზ ქანდაკებებს. მაგრამ მათმა ერთიანობამ ისინი გაათავისუფლა მცენარეული წყევლისგან. მათ აქვთ თვისება, პირველადი გამოხატულებები/გრძნობები გაანადგურონ, აქვთ დავიწყების უფლება[28].

პონჟი აანალიზებს ინდივიდის და საზოგადოების ურთიერთობას, სადაც ეს უკანასკნელი ხასიათდება ცალკეული იდენტობების „მოდიფიცირების“ უნარით. შეინიშნება შემდეგი ტენდენცია: სოციალურ არსებას, მარტოსულისგან განსხვავებით, უღვივდება თვისება – სხვებს მიბაძოს და იმის მაგივრად, რომ გააღვიძოს სინდისი-ცნობიერება (ტანჯული გმირები), ის ეგუება დავიწყებას და აღარ განიცდის. ამ შემთხვევაში იბადება კითხვა: „შესაძლებელი იქნებოდა თუ არა საფუძველში ტყის დანაწევრება ისე, რომ თითოეული ინდივიდის ამპუტაციის საფრთხე არ შეიქმნას?“[29]“. მონუმენტი – ქანდაკება – ფესვები – განა ეს სიტყვები არ გვაფიქრებინებენ იმ სურათზე, რომელიც სიკვდილის შემდეგ რჩება? განა მეხსიერება უფრო მნიშვნელოვანი არ არის, ვიდრე სიცოცხლე? განა პონჟი არ გულისხმობს, რომ ამპუტირებულ იდენტობაში მთელი კაცობრიობის მომავალი დგება კითხვის ნიშნის ქვეშ?

> რამდენი რამის შესახებ მექნებოდა დასაწერი, უბრალო მწერალი რომ ვყოფილიყავი..., და იქნებ ასეც უნდა მოვქცეულიყავი ?
>
> [...] ჩემი აზრები პოლიტიკური მდგომარეობის შესახებ საფრანგეთსა, და, ზოგადად, მსოფლიოში, ისტორიულად ასეთ მნიშვნელოვან ეტაპზე; ფიქრი ჩვენს საკუთარ მდგომარეობაზე, არასტაბილურ მომავალზე...

---

[28] *Ibid.,* p. 401.
[29] *Ibid.,* p. 402.

> მაგრამ ჩემი გარკვეული ნაკლი ამის საშუალებას არ მაძლევს, რაც მხოლოდ სიზარმაცე არ არის ან შიში სიძნელეების წინაშე: მგონია, რომ ვერ შევძლებ ექსკლუზიურად – და თანმიმდევრულად ვერც ერთ ამ თემაზე ყურადღების შეჩერებას, რაც ფრიად საჭირო იქნებოდა. [...]
>
> და ინსტინქტურად „ფიჭვის ტყეს" ვუბრუნდები, თემას, რომელიც ყოვლისმომცველად მაინტერესებს, რომელიც ჩემს პიროვნებას მთლიანად იპყრობს, და რომელიც ბოლომდე იყენებს გამოხატვის ყველა ჩემს შესაძლებლობას[30].

იმის მაგივრად, რომ მიმდინარე პოლიტიკურ მდგომარეობაზე მოახდინოს კონცენტრირება (რაც თანამედროვეობაში ჩართულობას გულისხმობს), პონჟი აცხადებს, რომ მას მხოლოდ თავის ლექსზე შეუძლია მიმართოს მთელი ყურადღება; ამრიგად, მწერალს შეუძლია მხოლოდ ლიტერატურულ სიტყვაში ამოწუროს საკუთარი თავი და პოეტური გამოხატულების მეშვეობით ააგოს ტექსტი ფიჭვის ტყეზე, და მხოლოდ და მხოლოდ ფიჭვის ტყეზე, სადაც, მიაწერს რა სიტყვებს ფიჭვს, ამით თავის პოეტურ სათქმელს გამოკვეთს: „სულერთია, რა თქვას" – უბრალოდ არ ჩაიმალოს სიჩუმეში – რეფერირებას ახდენს პოეტური ენის უსარგებლო სიტყვაზე, სადაც უსარგებლო კონცეპტში მოიაზრება სწორედ ნაწარმოების, ერთი შეხედვით, უსარგებლობა/შეუსაბამობა მიმდინარე ისტორიულ და პოლიტიკურ კონტექსტში. სიტყვები, რომლებიც მიემართება ფიჭვს ან მიეკუთვნება ხეს, აბსოლუტურად ამოვარდნილი ჩანს XX საუკუნის ორმოციანი წლების პერიოდის კონტექსტიდან, მაგრამ „ავტორის ექსპლიციტური განცხადების ზუსტი ანალიზი" ტექსტის განსხვავებულ განზომილებას წარმოაჩენს. და სწორედ ეს განზომილება ახორციელებს „ლექსის განადგურებას თავისი საკუთარი საგნის მიერ" [იგულისხმება ფიჭვი], შემოაქვს რა პოლიტიკური კონტექსტი და მოქმედებს, როგორც პოეტური სიტყვა, სადაც თანამედროვეობის არსი ორმაგად არის გაგებული. ამ თვალსაზრისით, ლეონიძის და პონჟის პოეტურ-პოლიტიკური დემარში ერთმანეთის მსგავს წმინდა ლიტერატურულ წინააღმდეგობის გამწევ ძალას გამოხატავს სწორედ ლიტერატურულ აგებულებაზე დაყრდნობით და არა – ფაქტობრივი პოლიტიკური კონტექსტის ჩართვით.

---

[30] *Ibid.*, p. 405.

ცირა ბარბაქაძე

დაგინება და ფურთხება ქართულ საბჭოთა პოეზიაში

წაკითხვის შემდეგ მიეცით Delete

ტექსტები, რომლებსაც ერის ცნობიერება ქმნის, ატარებენ ამ ერის მენტალიტეტის ნიშნებს. ასეთ შემთხვევაში, არცა აქვს მნიშვნელობა, როგორია ეს ტექსტი, მხატვრული, ნაკლებადმხატვრული, თუ, საერთოდაც, მხატვრულობას მოკლებულია. თუ ჩვენ ამ ტექსტებს (შესაბამისად, ავტორებს) ხშირად ვიმეორებთ და ვაღიარებთ, მაშასადამე, ავტორის ტექსტების განზოგადებაც შეიძლება, ანუ: ის მხოლოდ ავტორს აღარ ეკუთვნის, ის ეკუთვნის მკითხველსაც და კულტურასაც.

ტექსტები სემიოტიკურ ფენებად შეიძლება დავშალოთ და აღმოვაჩინოთ მასში, როგორც პალიმფსესტში, სხვადასხვა ფენა და შრე... ერთ-ერთ შრეს სოციალური ფენა ნამდვილად წარმოადგენს. ისეც შეიძლება მოხდეს, რომ ამ შრის გარდა ტექსტი სხვას არც არაფერს შეიცავდეს...

ერთი სიტყვით, საბჭოთა პოეტების ტექსტები სავსეა კლიშეებით და არ გაგიკვირდებათ, თუ ერთი ასეთი კლიშე იყო პათეიკური, უაზრო და „ხმამაღლა წასაკითხი“ ლექსები. შეიძლება, რომ „ხმამაღლა“ კარგი ლექსებიც ეწერათ, მაგრამ, ამ შემთხვევაში, საკუთრივ უგემოვნო და არამხატვრულ ტექსტებზე ვისაუბრებთ. აქვე აღვნიშ-

ნავ, რომ ავტორის სახელი და გვარი ასეთ დროს არაფერს წყვეტს, ჩვენი ანალიზის მიზანი მკითხველის ცნობიერებაში ამ ''ვითომ პოეზიის'' გააქტიურება, გადაფასება და წაშლაა... რადგან ამ „ნაგვისგან" გათავისუფლების გარეშე ჩვენი ცნობიერება დიდხანს დარჩება ჭაობში და არასდროს არ იქნება მზად ახლის მისაღებად.

არწივი ქართველებისთვის (და არა მხოლოდ ქართველებისთვის) განსაკუთრებული ფრინველია და დავიწყოთ ლექსით ''არწივი''. ამ არწივს რომ ვაჟას არწივთან ირიბი კავშირი შეიძლება და პირდაპირი კავშირი არა და არ აქვს.

არწივი
მზე როცა ჩადის, მზე როცა ჩადის...
და სწორედ მაშინ გადმომიქროლებს.
ამქვეყნად დამაქვს მე ჩემი დარდი,–
არწივზე რატომ უნდა ვფიქრობდე?!
მზე როცა ჩადის, მზე როცა ჩადის...
ფრთას ყურისძირთან გამტყლაშუნებს,
რადგანაც ვიცი არწივის ყადრი
პაპის ნაჩუქარ ადათს ვასრულებ.
მოვზიდე მშვილდი, ისარი ვტყორცნე,
მიწაზე გდია ზეცის პატრონი...
მე დაჭრილ არწივს თვალებში ვკოცნი,
მერე ფრთებს ვუშლი და მხრებს ვატოლებ.

ამ სტრიქონების ავტორს ''ამქვეყნად დააქვს თავისი დარდი'' და თვითონვე უკვირს: ''არწივზე რატომ უნდა ვფიქრობდეო?!''... მაგრამ ეს ფიქრი ავტომატურია და მასაც ეფიქრება, რა ჰქნას? ვაჟკაცური ბუნება ითხოვს ამ ფიქრს... რადგანაც პოეტმა იცის ''არწივის ყადრი'' (და აქ ალბათ მკითხველს გაახსენდება არწივი – თავისუფლების, სიძლიერის, სიმაღლის სიმბოლო), პაპის ''ნაჩუქარი ადათის'' შესრულებას დააპირებს.. ნეტავ რა იქნება ეს ადათი...? შემდეგი სტრიქონის წაკითხვამდე გული უფანცქალებს მკითხველს... მერე ცოტა ეჭვით უყურებს, როცა მშვილდს მოზიდავს პოეტი.... ვითომ ხუმრობს...? იქნებ ხუმრობს...? ო, არაა... ისარი სტყორცნა (რა ვუთხარი შენს მარჯვენას...?) და არც მეტი და არც ნაკლები – ''მიწაზე გდია ზეცის პატრონი...'' ეს ნამდვილი მოულოდნელობის ეფექტია... მაგრამ ამით ყველაფერი არ სრულდება... ფინალი კიდევ უფრო მოულოდნელია... წარმოიდგინეთ სურათი: დაჭრილ არწივს ბედნიერი პოეტი მივარდება, თვალებში აკოცებს და... აი, ამის წარმოდგენა კი ნამდვილად გაგიჭირდებათ: ფრთებს გაუშლის და მხრებს დაატოლებს... და რა კითხვა გაგიჩნდებათ ამ სურათის შემყურეს? არწივის ფრთებმა თუ პოეტის მხრებს გადააჭარბა,

უკვე ხომ იცით, რას ჩაიდენს ავტორი...? ვერ მიხვდით...? მკვდარ არწივს ფრთებს დაუმოკლებს... დიახ, დიახ, ნამდვილად ასე იზამს. ამ ლექსის წაკითხვის შემდეგ თქვენ აუცილებლად ჩაგაფიქრებთ ლექსის იდეა... მაინც რისი თქმა უნდოდა ამ სტრიქონებით ავტორს...? არწივის მოკვლით თავისუფლება მოიპოვა თუ დაკარგა პოეტმა...? ეეჰ, "პაპის ნაჩუქარო ადათო", არწივის მოკვლა როგორ აიძულე შვილიშვილს...?

აქ მართლა გაგახსენდებათ ვაჟას "არწივის" სიტყვები: "ვაჰ, დედას თქვენსა, ყოვებო, ცუდ დროს ჩაგიგდავთ ხელადა, თორო ვნახავდი თქვენს ბუმბულს გაშლილს, გაფანტულს ველადა!"

შემდეგი ლექსი, რომლითაც უნდა "გაგაოცოთ", არის "ჯოკონდა".

ჯოკონდა
ყველაფერი ძვირფასია,
ამავე დროს მძიმეა,
სილამაზე ვინ ასწია–
თუმც ყვავილზე მცირეა.
რას არ მივედ-მოვედებით,
რა საქმეს არ ვეწევით,
როცა არ ვართ პოეტები,
ვართ უბრალოდ ბერწები.
ჯერ სიცოცხლით ვინ დამთვრალა,
მშობელი დაიგინოს,
გაიხედე, შე ცალთვალა,
პაწაწინა პინგვინო...

ჭეშმარიტად მართალია ფროიდი, როცა ის 'წამოცდენებს" აანალიზებს... მე ის მიკვირს, რომ წამოცდენებს თავად პოეტიც ვერ შენიშნავს ხოლმე... ამ აბდაუბდას რატომ ჰქვია "ჯოკონდა", მხოლოდ ფროიდმა უწყის... ჩვენ კი მთავარ წამოცდენას გავიმეორებთ: "როცა არ ვართ პოეტები, ვართ უბრალოდ ბერწები..." ჩვენ კი ვიცით, პოეტო, ბერწი სიტყვებით და აზრებით რომაა სავსე თქვენი ლექსები და ნეტავ მხოლოდ თქვენი ლექსები... ამ ლექსებს დედები და მამები სკამზე და მაგიდაზე შემხტარ შვილებს ამაყად აამბობინებდნენ... და მერე ეს მკვდარი სიტყვები და ფრაზები ჩვენი ცნობიერების სარეველად იქცეოდა...

ამავე ლექსშია დღევანდელ ქართულ პოლიტიკაში "დაგინების ტრადიციის" ფესვებიც... არა და, სულ გვიკვირდა, საიდან...საიდან მოდიოდა... აგერ, ამ "ჯოკონდა" ლექსიდან: "ჯერ სიცოცხლით ვინ დამთვრალა, მშობელი დაიგინოს..." დაიგინეს პოეტებმა ხაშლამიან-ხინკლი-

ან სუფრაზე, დაგინება გააგრძელეს ლექსებში... ლექსებიდან გადავიდა ხალხში და ასე... გადადიოდა, გადადიოდა და ასე მივიდა გრეჩეხამდე და ახლა გრეჩეხას დაგინება გაგიკვირდეს მიტინგზე...

ყველა, ყველა და...''ჯოკონდასთან'' ცალთვალა პინგვინის კავშირს თუ ახსნით, დედას გაფიცებთ, გამაგებინეთ... ეჰ, მართლაც, ''რას არ მიედ-მოედებით, რა საქმეს არ ეწევით...''

ეს ლექსი კი არც მეტი, არც ნაკლები, ცუდ კაცს ეძღვნება:

ცუდ კაცს
კაცები, ვიცი, მშვიდობა მოგვმადლეს,
ახლა თამაშიდან გადიან.
თუ გამზრდელი ხარ, გამზრდელი იყავ,
თუ გადია ხარ, გადია...
იქით რომ ითხოვ თაყვანისცემას,
აქეთ რა წმინდა სულის ხარ?
ერთი ჩვენსკენაც ჩამოასხი,
შენს სტომაქში რომ სულ ისხამ.
შუა სტრიქონში მომინდა
შორს გაპურჭყება და გაჭყირტვა,
არწივს მართვე არ გამოადგა,
ადგა და შიგ ბუდეში გაჭყლიტა.

ამ თავიდან ბოლომდე მარგალიტი ლექსის ფინალი სრულიად განუმეორებელია: პოეტები არა მხოლოდ სუფრაზე იპურჭყებიან და იჭყირტვებიან (ასეთი სიტყვა ლექსიკონში არ არის, პოეტის თვითშემოქმედებაა), ლექსებშიც იგივე ემართებათ, თანაც, შუა სტრიქონში... ან თავში ყოფილიყო, ან – ბოლოში... არა, შუა სტრიქონში... აქედან მკითხველი ვერსად გაიქცევა... და მოუწევს პოეტის ნახშირორჟანგის სიტყვებით ჩასუნთქვა, სხვა რა გზაა... ლექსის იდეა ბოლო ორ სტრიქონშია გამჟღავნებული შეგონების სახით, პირდაპირ და მკაფიოდ. მოკლედ, როცა შეატყობთ, რომ შეიძლება მომავალში შვილი არ გამოგადგეთ და თუ კარგად დააკვირდებით, აუცილებლად შეატყობთ (კოჭებზე გადაიტანეთ გამჭოლი მზერა) ... არწივად თავი წარმოიდგინეთ, მართვედ – თქვენი შვილი და ნუღარ გამამეორებინებთ, როგორ უნდა მოიქცეთ... ეს იქნება სპარტანული აღზრდის კლასიკური მაგალითი... ცივ წყალში ჩაგდებას ისევ გაჭყლეტვა სჯობს... რატომ...? უფრო ჰუმანურია!

ცუდი კაცის დეფინიცია კი ამ სტრიქონების მიხედვით შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ: ''ერთი ჩვენსკენაც ჩამოასხი, შენს სტომაქში რომ სულ ისხამ...'' ცუდი კაცია ის, ვინც არ უსხამს პოეტს და არ მერიქი-

ფეობს და, შესაბამისად, ასეთი კაცი აკვანში უნდა გაგუდო... რომ მერე სუფრაზე ნერვები არ მოუშალოს პოეტს და ერის მამას.

გგონიათ, რომ ეს ლექსები განგებ ავარჩიე...? არა და არა..! ერთი პოეტის ერთი რჩეული კრებულია და აქ თითქმის ყველა ერთი მეორეზე უკეთესია... კი, ბატონო, სხვა თემას შემოვიტან, აგერ ლექსი ვნახე "პოეტზე" და მთლიანად გაგაცნობთ, აქ არცერთი სიტყვა არ უნდა გამოტოვოთ, კონცეპტუალური დატვირთვა აქვს ყველას:

პოეტი
გესმის?! ყივილი სისხლისფერი—
დაჭრილ მამლისა,
ჩაჩეხილ ხევში გელოდება
ხროვა ძაღლების...
მაგრამ, მგოსანო,
მჯდომარე ხარ მარჯვნივ მამისა...
და ვიცი, ზეცით რომ ამაღლდები!

დაჭრილი მამლის სისხლისფერი ყივილი თუ მოგესმათ და ჩაჩეხილ ხევში ძაღლების ხროვაც წარმოიდგინეთ... გადადით შემდეგ კადრზე: მგოსანი ზის უფლის (მამა-ღმერთის) მარჯვნივ (მხარი არ გეცვალოთ და არ აგერიოთ, ეს მნიშვნელოვანია!) და ჰაეროვნად მაღლდება... ლექსის დასასრული...

და თუ მიჯნურთა ცეცხლი იშვიათად რატომ სწვავდა მგოსანს, ახლავე გაიგებთ ამ გულწრფელი ლექსიდან:

საყვედური
შენ მსაყვედურობ:
— ნაკლებ იწვი მიჯნურთა ცეცხლით,
ნაკლებად გშვენის სიყვარულის ლურჯი არშია!
ნაკლებად ისმის შენს ლექსებში
ჟღურტული მერცხლის...
— ჩემო ძვირფასო, მოგახსენებ, საქმე რაშია:
ეს ჩემი „გორდა", „ლეკურსა" და „სპარსულს" შეაცვდა,
კაცს არ უწვნია იმოდენა,
მე რომ ვიწვალე,
მამულის გამო არ ვყოფილვარ მონა დიაცთა.
მინდოდა, მაგამ ვერ მოვიცალე...

ვერაფერს ვერ იტყვი ამ სტრიქონების შემდეგ: "მამულის გამო არ ვყოფილვარ მონა დიაცთა.

მინდოდა, მაგამ ვერ მოვიცალე..." მოკლედ, ისეთივე რთული კითხვაა: როგორც შორენა თუ სვეტიცხოველი...? ეს არა, ის შორენა... "დიდოსტატის მარჯვენაში". მოუცლელობის გამო (თუ ეს მოუცლე-

ლობა მამულს უკავშირდებოდა) პოეტს ვერ გავასამართლებთ და ეს ლექსი მშვიდობიანად გავიაროთ და გადავიდეთ შემდეგზე...

მამა-შვილის საუბარი სპექტაკლის შემდეგ:

თეატრში
— რა მოსაწონია, მამა,
რა მოგწონს ამ უბედურების?
კომედიაა თუ დრამა,
თუ ცირკი არის დუროვის?
— შენ, ჩემო სისხლო და ხორცო,
ვცდილობ, რომ გამოვსწორდე,
სუყველაფერი მომწონს,
რაც უნდა არ მომწონდეს!

ამ სტრიქონებს მთლად წამოცდენილსაც ვერ დავარქმევთ... ადამიანი (პოეტი) ამბობს, რომ რაც არ უნდა მოსწონდეს, ყველაფერი მოსწონს და თანაც, გამოსწორდა... ნამდვილად ზედმეტია კომენტარი.

არც ეს სტრიქონებია წაცდენილი:

ამ ქვეყანაზე სული ვერ ვიცხონე,
ცოტა ვიგიჟე და ბევრი ვიდინჯე.
ისე ფრთხილად და შიშით ვიცხოვრე,
ტყვია რა არის... ტყვია ვერ ვიგლიჯე!

აქ ცრუობს პოეტი, პირიქით: ბევრი იგიჟა და ცოტა იდინჯა... და ტყვია არა, მაგრამ ვერც კალამი გამოსტაცა ვერავინ ხელიდან...

ესეც ფინალისთვის, მეტს ვერ გავუძლებთ:

მავრის მოტივი
აი, კახპების თვალისეირი,
ქვევით თხები და ზევით — ვირთხები...
გთხოვთ, გამომხედოთ, ფარისეველნო,
მე ვიფურთხები,
მე ვიფურთხები...

ვიცით, ბატონო, ვიცით.... მაგრამ ამდენი.... რა საკადრისი იყო?

დავით თინიკაშვილი

დროის აღქმა ავგუსტინესთან ანუ „შენში, სულო, ჩემო, ვზომავ დროს“

საუკუნეების განმავლობაში ადამიანები აღფრთოვანებულნი იყვნენ დროის საიდუმლოებით. ის ხშირად განიხილებოდა როგორც აბსტრაქტული მოცემულობა, რომელსაც თავისთავად არ მოაქვს რაიმე პრაქტიკული შედეგი. თუმცა დროთა განმავლობაში ადამიანებმა მისგან ხელშესახები სარგებლის მიღებაც ისწავლეს. თანამედროვე ადამიანისთვის „დრო ფულია“. 21-ე საუკუნის სატელევიზიო ბიზნეს-გადაცემები ხშირად მთავრდება სიტყვებით: „გამოიყენეთ დრო სარფიანად“. თუკი წინათ ოოდბყე-ს მნიშვნელობა კარგად ესმოდა ყველას, ვინც ამ სიტყვას იყენებდა (რაც ნიშნავს ოდ ბე წიტჰ ყოუ), ან მისალმების ბიბლიური ვერსია მშვიდობის თუ შინაგანი სიმშვიდის სურვილს უკავშირდება, ამჟამად პოპულარობას იხვეჭს სრულიად სხვა მნიშვნელობის გამოთქმა: „მომგებიან დღეს გისურვებ“, რომელიც, პირველ რიგში, სწორედ მატერიალური მოგებას გულისხმობს. მიუხედავად იმისა, რომ დღევანდელი ცხოვრების რიტმი არანორმალურად აჩქარებულია, რომელსაც უახლესი ტექნოლოგიებიც უწყობს ხელს, თანამედროვე ადამიანი მაინც უჩივის დროის უკმარისობას. ის ვერ ასწრებს იმდენის გაკეთებას, რამდენსაც

ისურვებდა. ამგვარ პირობებში, რასაკვირველია, მას არც იმის დრო აქვს, რომ დაფიქრდეს დროის, - ყოფიერების ამ უმნიშვნელოვანესი კატეგორიის, - არსისა და ბუნების შესახებ.

წარსულში თითქმის ყველა ცნობილ ფილოსოფოსსა თუ თეოლოგს დაუწერია რაიმე დროის ფენომენის შესახებ. ზოგნი მის პოზიტიურ ხასიათზე მიუთითებდნენ, ზოგნიც ნეგატიურზე. აღმოსავლურ რელიგიებში დრო ილუზორულად არის მიჩნეული. სხვა, უფრო დასავლურ, ცივილიზაციებში დროს აქვს შემოქმედებითი პოტენციალი.

ჩვენ აქ შევეხებით დროის გააზრებას ისეთ ცნობილ დასავლელ ფილოსოფოსთან და ღვთისმეტყველთან, როგორიც იყო ნეტარი ავგუსტინე (354-430). დროსთან დაკავშირებული ავგუსტინესეული რეფლექსია, რომელიც მოცემულია მის ცნობილ თხზულებაში „აღსარებანი" (წიგნი მე-11), უკავშირდება ღვთის მიერ სამყაროს არაფრისგან შექმნის იდეას. ავგუსტინე აცხადებს, რომ ღმერთმა სამყარო შექმნა არა დროში (ინ ტემპორე), არამედ დროსთან ერთად (ცუმ ტემპორე). დრო მანამდე არ არსებობდა. ის და სამყარო ორივე შექმნილია. ამ აზრით, მათ უნდა ჰქონდეთ ერთმანეთთან კავშირი და შეეძლოთ ერთმანეთზე ზემოქმედების მოხდენა, როგორც ერთი მთლიანი სამყაროს ორგანულ ნაწილებს. სხვათა შორის, აღნიშვნის ღირსია, რომ აინშტაინის რელატიურობის თეორიაც მიუთითებს დროსა და სივრცეს შორის მჭიდრო კავშირსა და ურთიერთდამოკიდებულებაზე. ამ თეორიის მიხედვით, დროს შეუძლია აჩქარება ან შენელება, რომელიც დამოკიდებულია მოძრავი ობიექტის მიმართულებაზე სივრცეში უკიდურესი სისწრაფის დროს.

ავგუსტინემდე და მის შემდგომაც არსებობდა შემდეგი შეკითხვები: თუ სამყარომ არსებობა დაიწყო დროის გარკვეულ პერიოდში, მაშინ რა მიზეზით არ მოხდა ეს ამ პერიოდზე უფრო ადრე? თუ სამყაროს წარმოშობა დაკავშირებულია ღმერთის სურვილთან, გაუგებარია, მხოლოდ გარკვეულ მომენტში რატომ გაუჩნდა ღმერთს ეს სურვილი, რომელიც მანამდე არ ჰქონდა? თუ სამყაროს შექმნის იდეა კეთილია, მაშინ რატომ ადრე არ გაუჩნდა ეს იდეა ყოვლადკეთილ ღმერთს? თუკი ღმერთი არაფერს აკეთებდა მანამდე, როდესაც მან ცა და მიწა შექმნა, მაშინ არ შეიძლება მას ვუწოდოთ ღმერთი აბსოლუტური გაგებით, რადგან ის უმოქმედოდ იყო; და თუკი ის არ იყო უმოქმედოდ, მაშინ რატომ არ ქმნიდა არაფერს? ან როგორც ავგუსტინე გადმოგვცემს ერთ-ერთ ასეთ კითხვას: „რაში მოეპრიანა [ღმერთს, დ.თ.] რაღა-

ცის შექმნა, თუკი არასდროს არაფერს არ აკეთებდაო?“ ავგუსტინეს პასუხი ასეთია: „შეაგნებინე მათ უფალო, რას ბოდავენ; გაუმჟღავნე საცოდავებს, რომ იქ, სადაც არ არის დრო, სიტყვას „არასდროს“ არავითარი აზრი არა აქვს“ (11:40) .

ბუნებრივია, ამგვარი შეკითხვები, ძირითადად, წარმოიქმნებოდა გარე-ეკლესიურ ფილოსოფიურ წრეებში, რადგან ელემენტარული საღ-ვთისმეტყველო აქსიომას წარმოდგენს ღმერთის უცვლელობა როგორც თავის ბუნებაში და თვისებებში, ისე მის ქმედებებში. თუმცა ისიც მარ-თალია, რომ ზოგიერთი პლატონისტი ამტკიცებდა კიდეც სამყაროს მა-რადიულ არსებობას, მის შეუქმნელობას, რათა თავიდან აცილებული ყოფილიყო აზრი იმის შესახებ, რომ უცვალებელ ღვთაებრივ გონებაში ახალი აზრი გაჩნდა.

ავგუსტინეს მტკიცებით, სამყაროს შექმნა არის ღმერთის მარა-დიულობაში მიღებული გადაწყვეტილების, ასე ვთქვათ, აქტუალიზაცია: გამორიცხულია ღვთაებრივ გონებაში მოულოდნელი გადაწყვეტილებე-ბის წარმოშობა (იხ. 11:12). ამიტომ ისეთი შეკითხვები, როგორიცაა „რატომ მანამდე არა?“ ან „რატომ უმოქმედობდა ღმერთი მანამდე?“ აზრს მოკლებულია. ავგუსტინეს მითითებით, ამ შეკითხვის ავტორები აზროვნებენ დროში, ამიტომ დროზე ამაღლება და ზე-დროული, მარა-დისობაში მყოფი ღმერთის გაგება მათ არ შეუძლიათ. აღნიშნული სა-კითხის ავგუსტინესეული გადაწყვეტა საკმაოდ პოპულარული გახდა შემდგომ, შუა საუკუნეებში.

ზოგიერთი ფილოსოფოსის აზრით, დრო არის მოძრაობა, კერ-ძოდ, ვარსკვლავთა მოძრაობა, რომ დროის მსვლელობა განპირობებუ-ლია ციური სხეულების მოძრაობით. ავგუსტინე არ ეთანხმება ამ დე-ბულებას, რადგან მოძრაობა, მისი აზრით, აღიქმება დროში და არა პი-რიქით - დრო მოძრაობაში. დროის დახმარებით ჩვენ შეგვიძლია გავ-ზომოთ ციური სხეულების მოძრაობაც და არავითარ შემთხვევაში პი-რიქით. ჩვენ ვიცით, რომ თავად ვარსკვლავების მოძრაობა შეიძლება იყოს სწრაფი ან ნელი, ამის განსაზღვრისთვის კი უნდა არსებობდეს საზომი. ამიტომაც დრო არის არა მოძრაობა, რადგან თავად მოძრაობა არსებობს დროში. ამ შეხედულების საილუსტრაციოდ და მისთვის მე-ტი სიცხადის მისაცემად ავგუსტინე ბიბლიურ მაგალითზეც მიუთითებს: „მაშ ნუღარავინ მეტყვის, რომ დრო ციურ სხეულთა მოძრაობაა. როცა ერთმა კაცმა ლოცვით შეაჩერა მზე, რათა გამარჯვებით დაესრულებინა ბრძოლა, მზე იდგა, დრო კი მიდიოდა... ამრიგად, მე ვხედავ, რომ დრო

ერთგვარი ვრცეულობაა თუ განფენილობაა. მაგრამ მართლა ვხედავ თუ მეჩვენება, რომ ვხედავ?“ (11:30). საინტერესოა, რომ ზოგადად ამ საკითხზე გამოთქმულ ავგუსტინეს შეხედულებებს ხშირად კითხვითი ფორმა აქვს, ის არ არის დარწმუნებული და მხოლოდ ვარაუდის სახით გამოთქვამს საკუთარ მოსაზრებას.

საკითხი დროის არსებობის შესახებ საკმაოდ რთული და უცნაურია. როცა რაიმეს არსებობაზე ვსაუბრობთ, ჩვენ ვსაუბრობთ მის არსებობაზე დროში. მაგრამ როგორ უნდა ვისაუბროთ თავად დროის არსებობაზე? შესაძლებელია, რომ დრო არსებობდეს დროში?

ავგუსტინე მსჯელობს უფლის ზედროულობასა და მარადისობაზე, ქმნილების დროზე დაქვემდებარებულობაზე, მის დროებითობაზე და თავად დროის დასაბამზე. კერძოდ, ავგუსტინეს აწუხებს დროის გაზომვადობის საკითხი. ჩვენ ვსაუბრობთ „ხანგრძლივი“ და „მოკლე“ პერიოდების შესახებ. მაგრამ აწმყოს არ აქვს ხანგრძლივობა, ის არ არის არც გრძელი და არც მოკლე (11:18-20). დრო უკან მიდის, წარსულისკენ, ისე რომ აწმყო პერმანენტულად წყვეტს საკუთარ არსებობას და ხდება წარსული. ავგუსტინეს მიხედვით, დროის გაზომვა შესაძლებელია ადამიანის ცნობიერებით, რომელსაც მომავლის მოლოდინი აქვს, წარსული ახსოვს და აწმყოს კი უშუალოდ აღიქვამს (11:26; 11:33). ავგუსტინე წერს: „ეს რაღაც სამი დრო მხოლოდ ჩვენს სულში არსებობს და სხვაგან ვერსად ვერ ვხედავ მათ“ (11:26), ანუ რეალურად ისინი არ არსებობენ, რადგან წარსული უკვე აღარ არსებობს, მომავალი კი ჯერ არ დამდგარა. ამიტომ მხოლოდ აწმყოს შეცნობაა შესაძლებელი. მაგრამ სად არის ეს აწმყოც? თავიდან ავგუსტინე წერს, რომ აწმყოდ შეგვიძლია მივიჩნიოთ წელიწადი, რომელშიც არსებობს წარსული და მომავალი. შემდეგ შეიძლება ამ ცნების შევიწროვება თვემდე, კვირამდე, დღემდე საათამდე, წუთამდე და საბოლოოდ ჩვენ მივდივართ ერთ წერტილამდე. მაგრამ როცა კი ვეცდებით ამ წერტილის შეპყრობას, ის ხელიდან გვისხლტება: ის უკვე წარსულად გარდაიქმნება. ჩვენ ვცდილობთ გავიგოთ მომავალი, მაგრამ ასევე ისიც გვისხლტება ხელიდან. დრო არსებობს ან აწმყოში ან წარსულში.

...ხანგრძლივი წარსული მას შემდეგ გახდა ხანგრძლივი, რაც უკვე განვლო, თუ მანამდე, როცა ჯერ კიდევ აწმყო იყო? მისი ხანგრძლივობა მხოლოდ მაშინ იქნებოდა შესაძლებელი, როცა არსებობდა რაღაც ისეთი, რასაც შეეძლო ხანგრძლივი ყოფილიყო. მაგრამ წარსუ-

ლი ხომ უკვე აღარ არის; მაშ როგორღა შეიძლება ხანგრძლივი იყოს ის, რაც საერთოდ არ არის? (11:18).

ამ სტრიქონების შემდეგ ავგუსტინე წერს, რომ „ხანგრძლივად“ არა წარსული დრო, არამედ აწმყო უნდა მოვიხსენიოთ. თუმცა 27-ე პარაგრაფში ის კითხულობს: „რანაირად შეგვიძლია გავზომოთ აწმყო, რომელსაც ხანგრძლივობა არ გააჩნია?“ აწმყო, რომელიც, პრაქტიკულად ნულის ტოლია.

ჩვენი უნარი დროის ხანგრძლივობის გაზომვისა დაფუძნებულია ჩვენს შესაძლებლობაზე ამ ხანგრძლივობის გონებაში გატარებისა, რომელიც უნდა განვიცადოთ. ამრიგად:

დროის გაზომვა მხოლოდ მაშინ შეგვიძლია, როცა ის მიმდინარეობს, და შეგვიძლია სწორედ იმიტომ, რომ მის მსვლელობას ვგრძნობთ. განა შეიძლება გაზომო წარსული, რომელიც უკვე აღარ არის, ან მომავალი, რომელიც ჯერ კიდევ არ არის? ვინ გაბედავს იმის მტკიცებას, რომ შეიძლება გაზომო არარსებული? ასე რომ, სანამ დრო მიმდინარეობს, ის შეიძლება შეიგრძნო და გაზომო კიდეც; მაგრამ როცა მან განვლო, ეს უკვე შეუძლებელი ხდება, რადგანაც დრო აღარ არის (11:21).

ავგუსტინეს მიხედვით, ობიექტური სამყარო დროში არსებობს, ამიტომ ის უფრო მეტად იხრება იმ თვალსაზრისისკენ, რომ დრო არსებობს ჩვენს სულშიც და ობიექტურადაც, მაგრამ დრო არის არა მატერიალური მოცემულობა, არამედ სულის თვისება. „აღსარებანში“ ავგუსტინე წერს: „ჩემის აზრით, დრო ერთგვარი განფენილობაა, მაგრამ რისი განფენილობა? - ეს კი არ ვიცი. იქნებ საკუთრივ სულისა?“ (11:33).

როგორც ვხედავთ, ავგუსტინე არ გვთავაზობს დროის ფილოსოფიურ ან თეოლოგიურ განსაზღვრებას. რა არის დრო? ეს ავგუსტინესთვის, საბოლოო ჯამში, რჩება საიდუმლოდ. ერთადერთი რასაც ის ამბობს ამის შესახებ, არის ის, რომ დრო არის სულის ერთგვარი განგრძობითობა, გახანგრძლივებულობა. ის ცდილობს აჩვენოს, თუ როგორ ვაცნობიერებთ დროს და როგორ შეიძლება აიხსნას დროის არსი მხოლოდ ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით. მართალია, ავგუსტინეს მიერ შემოთავაზებული დროის ამგვარი ფსიქოლოგიური თეორია არ არის ორიგინალური, მაგრამ მის მცდელობაში მაინც არის გარკვეული

სიახლე დროის შეგრძნების ილუსტრირებისას მეხსიერებისა და მოლოდინის (წინათგრძნობის) ცნებების გამოყენებით. მიუხედავად იმისა, რომ ავგუსტინეს უფრო დროის ფსიქოლოგიური გააზრება აინტერესებს, მაგრამ ის ასევე იყენებს ზოგიერთ მთავარ იდეას ანტიკური ფილოსოფიიდანაც. რამდენადაც ავგუსტინე განიხილავს დროს როგორც ნატურ-ფილოსოფიის საკითხს, ბუნებრივია, მისი შეხედულებები არისტოტელეს მიმდევართა და სტოიკოსების ნააზრევთან მსგავსებასაც ამჟღავნებს. ავგუსტინეც უშვებდა, რომ დრო უსაზღვროდ დაყოფადი თანმიმდევრულობაა (11:20); რომ დრო და მოძრაობა სხვადასხვა რამაა, მიუხედავად იმისა, რომ მოძრაობა არ არსებობს დროისგან დამოუკიდებლად (11:31; 12:14).

ავგუსტინე თავის მსჯელობას ამთავრებს ფრაზით: „შენში, სულო, ჩემო, ვზომავ დროს“. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ავგუსტინეს დამოკიდებულება დროის ფენომენისადმი აპოფატიკურია. ამ მხრივ მის დასკნით შეხედულებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ შემდეგი სიტყვები: „...რა არის დრო? თუ არავინ მეკითხება ამას, დიახაც ვიცი, რა არის დრო, მაგრამ თუ მოვინდომებ შემკითხველს ავუხსნა დროის რაობა, მაშინ კი არაფერიც არ მესმის“ (11:17).

გამოყენებული ლიტერატურა:

ნეტარი ავგუსტინე. აღსარებანი. ლათინურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო ბაჩანა ბრეგვაძემ. გამომცემლობა „ნეკერი“ 1995

ლალი ზაქარაძე

მერაბ მამარდაშვილი:

ევროპული იდენტობის აღქმა — გზა თვითგამორკვევისკენ

ევროპული იდენტობა, ევროპული საზოგადოების არსი და ევროპული კულტურის ბუნება! – ეს ის პრობლემებია, რომლის შესახებ განაზრებები მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავდა მერაბ მამარდაშვილის აზროვნებისა და ფილოსოფოსობის სტილს. ამ პრობლემების ანალიზით ქართველი ფილოსოფოსი საბჭოთა ფილოსოფიაში იშვიათ გამონაკლისს წარმოადგენდა, რითაც მოხიბლა კიდეც ევროპული ინტელექტუალური საზოგადოება. ამ „საწყისი წერტილიდან" ფილოსოფოსობას მამარდაშვილი საკუთარი გამოცდილებისა და აზროვნების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად მიიჩნევდა; რადგან ეს იყო ფილოსოფიური პრაქტიკა იმ ადამიანის პირადი გამოცდილებისა, რომელიც „ევროპაში კი არა, არამედ სხვაგან იღვიძებდა – ერთ პროვინციულ ქვეყანაში", სადაც იგი საკუთარ თავს, თავის ქვეყანასა და კულტურას აცნობიერებდა.

წინამდებარე სტატიაში გაანალიზებულ საკითხთა სპექტრი ეყრდნობა მერაბ მამარდაშვილის მიერ *ევროპული თემატიკისადმი* მიძღვნილ ნაშრომებს, განსაკუთრებით კი, მის მიერ 1989 წ. ბარსელონაში წაკითხულ

მოხსენებას „ევროპული პასუხისმგებლობა“, რომლის სრულყოფილი ვერსია პირველად გამოქვეყნდა მამარდაშვილის 80 წლისთავისადმი მიძღვნილ საერთაშორისო კონფერენციის მასალებში[1].

მამარდაშვილის ფილოსოფოსობის სტილი ევროპულ ფილოსოფიასთან შინაგან კავშირს ავლენდა; მას შემთხვევით არ უწოდეს „ქართველების სოკრატე“[2], ან „ფრანგი ქართულ [„საბჭოთა“] ფილოსოფიაში“, ან კიდევ „ანტიკური კოლხეთის ელინისტური ფილოსოფიის ჭეშმარიტი მემკვიდრე“[3]; ის თითქმის ერთადერთი იყო საბჭოთა ტოტალიტარიზმის სააზროვნო სივრცეში, რომელიც ევროპული იდენტობის საკუთარ გაგებას/აღქმას სრულიად კონკრეტული მიზნებისთვის იყენებდა: ეჩვენებინა საბჭოთა ადამიანის ტრაგიკული ცნობიერების ძირები, გამოევლინა აზროვნების თავისუფლებისა და მენტალური აქტივობის ხელშემშლელი ფაქტორები, საბჭოთა იდეოლოგიით გაჯერებულ არათავისუფალ სივრცეში თავისუფლების სული შემოეტანა და „ჰომო სოვიეტიკუსად“ ჩამოყალიბებულ ადამიანებში პიროვნება გაეღვიძებინა.

ზემოთ დასმული პრობლემების ანალიზი დაკავშირებულია ევროპული პასუხისმგებლობის გაცნობიერებასთან, რაც ევროპული კულტურისა და ღირებულებების, ევროპული იდენტობის ფესვების წვდომას გულისხმობს.

მამარდაშვილის აზრით, ევროპულ იდენტობას ასაკი არ გააჩნია, ის მუდამ დაბადების პროცესშია; თუკი მამარდაშვილის მსჯელობას თანმიმდევრულად მივყვებით, მაშინ ცხადი გახდება, რომ ევროპული იდენტობა ორი ელემენტის – ბერძნულ-რომაული სამყაროს სამოქალაქო იდეისა და ქრისტიანობის, კერძოდ, სახარების იდეის – სინთეზს წარმოადგენს.

აქ მნიშვნელოვანია სამართლებრივი სახელმწიფოს რომაული კონცეფცია. სამოქალაქო სამართალი რომში გასაოცარ სიმაღლეს აღწევს და ადამიანის, როგორც მოქალაქისა და პიროვნების ფორმირებაში განუზომლად დიდ როლს თამაშობს. აქ განხორციელდა თავისუფ-

---

[1] „ევროპული პასუხისმგებლობა“. მერაბ მამარდაშვილის 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, რედაქტორ-შემდგენელი: თ. ირემაძე, თბილისი, „ნეკერი“, 2011.

[2] შდრ. ჟ. პ. ვერნანი, ქართველი სოკრატე, თარგმნა მ. ხარბედიამ, იხ.: „არილი“, 12 ოქტომბერი (თბილისი, 2000წ.), გვ. 6-8.

[3] J. Bastenaire, Le “Francais” de la philosophie sovietuque // „ევროპული პასუხისმგებლობა“, … გვ. 16-23.

ლების იდეის პროგრესი. მიუხედავად იმისა, რომ რომ „რომაელი ხალხის განსჯა მოკლებულია გონსა და სულს, მისი მეშვეობით მაინც ხორციელდება თავისუფლების პროგრესი“, რაც, საბოლოო ჯამში, სწორედ პოზიტიური სამართლის შექმნას უკავშირდება. თუ ჰეგელის სამართლის ფილოსოფიის ძირითად პრინციპებს გავიხსენებთ, „აღმოსავლური და ნაწილობრივ ბერძნული იმპერიისაგან განსხვავებით, რომაელებმა[4] შემოიღეს სამართლის ახალი პრინციპი, რომელიც ფორმასა და ფორმალიზმს ეფუძნება; [...] სწორედ გრძნობასა და სულს მოკლებული ობიექტური ნორმა იქცა იმად, რაც შესაძლებებლს ხდის სულის, მრწამსის, ზნე-ჩვეულებათა და რელიგიის თავისუფლებას“[5]. აღსანიშნავია, რომ ამ პროცესის პარალელურად ვითარდებოდა აზრის თავისუფლება ფილოსოფიაში. რომის სამართლებრივი სახელმწიფო ნათელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ შეიძლება სოციალური ანუ სამოქალაქო იდეა, უსასრულო იდეალი, განხორციელდეს რეალურად, კონკრეტულ საზოგადოებაში.

საქართველო არასოდეს არ ყოფილა რომაული სამართლებრივი სახელმწიფოს მემკვიდრე. ამ კონტექსტში მამარდაშვილი საკუთარ ქვეყანას პოსტკოლონიურს უწოდებს: რადგან „ქვეყანა, სადაც მე დავიბადე, არის ექსიმპერიის მოხეტიალე პარადოქსი და იმავდროულად პოსტკოლონიური [...]“[6].

ევროპული იდენტობის მეორე ელემენტი, მამარდაშვილის აზრით, სახარებაა; სახარება ადამიანში არის იდეა, შინაგანი ხმა, სინდისი; საჭიროა ამ ხმის გაგონება და მის კვალდაკვალ სვლა. „საჭიროა პრაქტიკული მხარდაჭერის, რაიმე გარანტიის გარეშე სიარული, სვლა მხოლოდ შინაგანი ხმის კვალდაკვალ. ასე ვლინდება ადამიანი, როგორც სიმშვიდის დამრღვევი ელემენტი, როგორც მოქმედი ელემენტი, როგორც ელემენტი, რომელიც ქმნის ისტორიას“[7].

---

[4] აღმოსავლეთი და ძვ. ბერძნები კი სამართლის პრინციპად ზნეობრივ კავშირმიმართებებს და პარტიკულარულ სუბიექტურობას მიიჩნევდნენ.

[5] იხ.: ჰ. შნაიდერი, თავისუფლების ისტორია ჰეგელთან // ჰ. შნაიდერი, ლ. ზაქარაძე, გ. თავაძე, დ. ლაბუჩიძე, თ. ირემაძე, რა არის თავისუფლება? დიდი მოაზროვნეები თავისუფლების არსის შესახებ, შარლ ლუი მონტესკიე, ჟან ჟაკ რუსო, გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელი, ჰერბერტ სპენსერი, ერიხ ფრომი, თბილისი, „ნეკერი“ 2011, გვ.50-51.

[6] მ. მამარდაშვილი, ევროპული პასუხისმგებლობა, ... გვ. 209.

[7] იქვე, გვ. 209.

სახარებისეული ელემენტის ანალიზით მამარდაშვილი ხაზს უსვამს ევროპული კულტურის თავისებურებას: ეს არის თვალსაჩინო სხვაობა, შინაგანი პრინციპი, თითოეულ ადამიანში არსებული რწმენა, რასაც მეტყველების ძალას უწოდებენ. ადამიანის შინაგანი პრინციპიდან მომდინარე ენის, მეტყველების უფლებამოსილება მამარდაშვილთან არსებით მნიშვნელობას იძენს და ის ადამიანის ძალისხმევასა და ბრძოლას განსაზღვრავს. ადამიანის ყველაზე არსებითი მისწრაფება საკუთარი თავის რეალიზებაა. ეს კი მხოლოდ სამეტყველო, არტიკულირებული სივრცით არის მიღწევადი. ადამიანის უდიდესი ნაწილი, მამარდაშვილის აზრით, მისი ადამიანობის მიღმაა და მეტყველების სივრცეში არსებობს. „.[..] ადამიანი არსებობს შიშველი და მარტო სიტყვის წინაშე, ... ადამიანი მხოლოდ მაშინ არის ადამიანი, როდესაც არსებობს სივრცე ცოცხალი აგორისა, – სავსე სამეტყველო არტიკულაციით [...]“[8], რაც მას საშუალებას აძლევს ჩამოაყალიბოს თავისი აზრები, იფიქროს ის, რასაც ფიქრობს.

ევროპელი ადამიანის ისტორია სწორედ ამ ორი ელემენტის ურთიერთობით ყალიბდება. ამ თვალსაზრისით ის მარადიული ძალისხმევაა და მუდამ განახლებადია.

მამარდაშვილისთვის ევროპული კულტურა არის პირველი და, შესაძლოა, საბოლოო პასუხი მნიშვნელოვან კითხვაზე – შესაძლებელია თუ არა ცვლილება მსოფლიოში, შესაძლებელია თუ არა, რომ ბორკილდადებულ მდგომარეობაში მყოფი ადამიანი განთავისუფლდეს ამ მდგომარეობიდან, განვითარდეს, ამაღლდეს და ადამიანის სრულყოფილი იდეალი განახორციელოს. აღსანიშნავია, რომ ევროპული კულტურის უპირატესობების წინ წამოწევით, მამარდაშვილი ერთგვარად ფრიდრიხ ნიცშეს „დიდი ევროპული პოლიტიკის“ კონცეფციას ეხმიანება[9].

ადამიანის არსებობის საფუძველი და სიცოცხლის საშუალება ისტორიაა. ევროპული ძალისხმევა ისტორიული ფორმით ადამიანის მიერ საკუთარი თავის რეალიზაციის შეუწყვეტელი მცდელობაა, რაც, საბოლოო ჯამში, სამოქალაქო საზოგადოების აღორძინებას იწვევს. მამარდაშვილის აზრით, სწორედ სამოქალაქო საზოგადოებაა აუცილებელი იმისათვის, რომ ადამიანი ისტორიაში იყოს. მისი შეხედულებები სამო-

---

[8] იქვე, გვ. 212.

[9] იხ.: თ. ირემაძე, ევროპული ძალისხმევა // ევროპული პასუხისმგებლობა, ... გვ. 201.

ქალაქო საზოგადოების შესახებ ცნობიერებასა და ისტორიაზე ღრმა ფილოსოფიური დაკვირვებიდან მომდინარეობს[10].

ვისაც არ გააჩნია სამოქალაქო საზოგადოების სრულყოფილი სისტემის ისტორია, მას უნდა ესმოდეს, რომ „ეს არის ის, რაც უნდა გვქონდეს“ და, ამასთან, ის შესაძლოა გვქონდეს ისტორიული პერსპექტივის სახით. ევროპა ის სამყაროა, სადაც შესაძლებელია ისტორიის პროგრესული ძალების და საკუთარი არსებობის საფუძვლების აღორძინება.

მამარდაშვილთან ადამიანიც ევროპული იდენტობის კონტექსტშია გააზრებული. ადამიანიც მუდმივად საკუთარი თავის ფორმირების პროცესშია. შესაბამისად, ისტორიაც ადამიანად გახდომის მცდელობის ისტორიაა. „ადამიანი არ არსებობს, იგი იქმნება“[11]. მართალია, ევროპელები და არაევროპელებიც ერთსა და იმავე ისტორიულ მომენტებში არსებობენ, მაგრამ მათი ისტორიული მომენტების ქრონოლოგია ერთმანეთს არ ემთხვევა. მამარდაშვილის აზრები უფრო მომავლის აზრები აღმოჩნდა, რადგან ის დღევანდელობას ეხმიანება. ის, რაც ნიშანდობლივია ევროპული კულტურისთვის, ის „ახლა“ ხდება ჩვენთვის და ჩვენც, შესაძლოა, იმავე საფრთხეებისა და პასუხისმგებლობის წინაშე აღმოვჩნდეთ.

ეს საფრთხე, უპირველეს ყოვლისა, ახალი, მოდერნული, თანამედროვე ბარბაროსობაა, მას შეიძლება კულტურული ბარბაროსობაც ვუწოდოთ; ეს ის მდგომარეობაა, როცა ადამიანს არ ეძლევა საშუალება ყოველივე იმის გამოთქმისა, რასაც განიცდის, რასაც გრძნობს, რაც სურს და რასაც ფიქრობს. ამგვარი ცხოვრება „ჩანასახშივე მკვდარი დაბადებაა“, ეს არის თავისუფლებასა და აზროვნებაზე უარის თქმა, რაც სიკვდილის ტოლფასია, რაც საკუთარ ღირსებაზე უარის თქმას ნიშნავს. „ისტორია, ხშირ შემთხვევაში, არის სასაფლაო იმისა, რაც დარჩა არშობილ სულთა ენაში“[12].

საპირისპიროდ ამისა, ევროპელობა მუდამ განახლების მდგომარეობისადმი მზაობას ნიშნავს. ეს ადამიანის „ბუნებრივი მდგომარეობაა“. ეს არის მუდმივი, დაუღალავი ძალისხმევა სრულყოფისა და უკეთესის დამკვიდრებისკენ. ევროპულ კულტურაში ეს ერთგვარი უნივერსალური

---

[10] L. R. Fletcher, A slow reading of "The Civil Society: An Interview with Merab Mamardashvili" // ევროპული პასუხისმგებლობა, … გვ. 96.

[11] ევროპული პასუხისმგებლობა, … გვ. 211.

[12] იქვე, გვ. 213.

კანონის სახეს იძენს: იყო სამართლიანი, მიჰყვე შინაგან ხმას და არასოდეს წახვიდე საკუთარი სინდისის წინააღმდეგ. აქ თავისუფალი აზროვნება და სრულყოფილებისკენ სწრაფვა, კანტიანური – საკუთარი სინდისის ხმა ჩემში – და ქრისტიანულ-სახარებისეული პრინციპები ერთმანეთს ხვდება. ევროპული იდენტობა ამ პრინციპების ერთგულებას გულისხმობს. ამდენად, გამოსავალი ერთია: იმგვარი ძალისხმევის აღორძინება ან ხელახლა შექმნა, რომლის სიმტკიცითაა დაღდასმული ევროპული ქმედითობა. ეს იმგვარი სივრცის შექმნის ტოლფასია, სადაც ნებისმიერი ადამიანი შეძლებს საკუთარი ჯანსაღი ძალების მობილიზებას თავისუფლების ცნობიერების მისაღწევად, იმავე ძალისხმევით დაელოდება საკუთარ თავს და მოახერხებს თვითგამორკვევას.

თამარ ბერეკაშვილი

იდენტობის პრობლემა – დრო და სარკე

ამ ქვეყანაზე არსებობს ორი მოცემულობა, რომლებიც, თითქოსდა, ყველაზე ჩვეულია, ყოველდღიურია, მუდამ ჩვენთან არის, თან გვდევს და ამასთან რჩება ამოუცნობი და იდუმალი. ესაა დრო და სარკე. უცნაურია და არალოგიკური დროის და სარკის ერთად განხილვა, როგორც მსგავსის ან ერთი ბუნების მოვლენების. ისინი მართლაც სრულიად განსხვავებულ მოცემულობებს თუ იდეებს წარმოადგენენ, მაგრამ ამასთან, ორივე ადამიანის რეალობის ნაწილია და მისი არსებობის პრედიკატი. ორივე ერთგვარ როლს ასრულებს ადამიანის იდენტობის პოვნასა და განმტკიცებაში და მიმართება ორივე ამ ცნებისადმი, ჩვენი აზრით, ნათელს ჰფენს იდენტურობის პრობლემას.

ადამიანი თავისი არსებობის მანძილზე ცდილობს თავისი ადგილის, მნიშვნელობის, დანიშნულების გაცნობიერებას. ნაწილობრივ ის ამას ახერხებს და ახდენს თვითიდენტობის მეშვეობით. წარმოუდგენელია, როგორ უნდა შესძლოს ადამიანმა ზოგადად ადამიანის, ადამიანურობის გააზრება, თუ არ ჩამოყალიბდა თვითონ გარკვეულ „მედ“, სუბიექტად, არ განმტკიცდა თვითგანცდაში და არ შეაფასა თავისი განსაკუთრებულობა. ეს, თითქოსდა, ბუნებრივი და სრულიად ლოგიკური პროცესი არც თუ ისეთი მარტივია.

უამრავია ადამიანი, რომელიც იბადება, ცხოვრობს, კვდება და სრულებით არ ფიქრობს თავის დანიშნულებაზე და, მითუმეტეს, არ ცდილობს თავისი ადგილის, განსაკუთრებული ადგილის დამკვიდრებას.

თვითიდენტურობის პრობლემის საინტერესო ინტერპრეტაციას იძლევა ფრანგი ფილოსოფოსი პოლ რიკიორი (1), რომელიც თავის ხედვას ოდისევსის მაგალითის მეშვეობით გადმოგვცემს. ის მიიჩნევს, რომ იდენტურობის პრობლემა, რომელიც ყველა მოაზროვნე პიროვნებას უდგება, გულისხმობს არა მარტო მის პიროვნულ თვითგამორკვევას, თავისი საშუალებების და უნარების წვდომას, არამედ აგრეთვე ცნობას სხვების მხრიდან. არ არის საკმარისი, მე ვიცოდე ვინა ვარ და რა შემიძლია, შემდეგი ნაბიჯია – სხვების მხრიდან ჩემი მეობის აღიარება, ჩემი ცნობა "ასეთად" თუ არ მოხდა, ჩემი მეობა, ჩემი თვითიდენტობა ვერ განსახიერდება, ვერ განმტკიცდება. ამის კარგ მაგალითს მართლაც ოდისევსი წარმოადგენს, რომელიც მრავალი წლით მოწყდა სახლს, სამშობლოს და ბრუნდება შინ, როგორც უცნობი. თავად მანაც ერთგვარად დაკარგა თვითშეგრძნების ძველი, ჩვეული ხატი და თავიდან უხდება თავისი მეობის თვითგამორკვევა, მისი შესაძლებლობების საზღვრების დადგენა და სხვებისთვის ამის კიდევ ერთხელ დამტკიცება. რასაკვირველია, ეს პროცესი არ იწყება ამ შემთხვევაში სუფთა ფურცლიდან. ოდისევს აქვს წარსული, საიდანაც მოჰყვება თილისმასავით მეხსიერების სურათები და უტყუარი სიმბოლოები, რომლებიც მხოლოდ მისია, მისი თავისებურების, ერთადერთობის ნიშნებია.

ათი წლის მანძილზე ოდისევსი მოდის სახლში, ითაკაში, და ამ ათი წლის მანძილზე ის უამრავ განსაცდელს ხვდება, რაც მისგან მოითხოვს გონიერებას, ერთგულებას, ვაჟკაცობას, სიმამაცეს, მოთმინებას, იმედს და რწმენას. მართალია, ამ გრძელ გზაზე მას ეხმარება ქალღმერთი ათენა, მაგრამ იმიტომაც ეხმარება, რომ ეს ოდისევსია, ან უნდა გახდეს ოდისევსი. ამასთან მტრებიც ჰყავს და ერთ-ერთი მათგანი ყოვლისშემძლე ზღვებისა და ოკეანეების ღმერთი- პოსეიდონია, რომლის წინააღმდეგობის დაძლევას განსაკუთრებული პიროვნულობა სჭირდება, სწორედ ოდისევსობა სჭირდება.

ჰომეროსს არაფერი აქვს ნათქვამი, რამდენად მნიშვნელოვანია დრო ამ თვითიდენტობის პოვნასა და განმტკიცებაში. რამდენად მნიშვნელოვანია ის იმისთვის, რომ იმის შემდეგ, რაც ოდისევსი „თავს გაიტანს" და შეინარჩუნებს, მიიყვანს მიზნამდე, აიძულებს სხვებსაც, სცნონ მისი მეობა, მისი ერთადერთობა, მისი უფლებები, მისი ოდისევსობა.

დროის მნიშვნელობაზე არც რიკიორს აქვს რაიმე ნათქვამი. თვითიდენტობის მტკიცება ეს აქტია, უფრო სწორედ, აქტების მთელი

წყება. და ამ აქტებს ზურგს უმაგრებენ სიმბოლოები, ნიშნები, რომლებიც მნიშვნელობას იძენენ ამ აქტების ფონზე, მაგრამ მათ გარეშე არაფრის მთქმელებია. ოდისევსის შემთხვევაში, მაგალითად, ეს სიმბოლოებია: ნაიარევი წვივზე, ან საიდუმლო ოდისევსის და პენელოპას საწოლზე, რომლის შექმნის ისტორია მარტო მათ იციან.

მაშ ასე, დრო: დრო, რომელიც უხილავია და მას ვერავინ ხედავს, თუმცა მის ძალას და გავლენას ყველა გრძნობს. ძნელია, შეუძლებელი უმტკიცო გარემოცვას, რომ იგივე ხარ ოცი წლის შემდეგაც. აქ, მართლაც, დამატებითი სიმბოლოები და საიდუმლო მოგონებები მნიშვნელობას იძენენ, მაგრამ მაინც გადაულახავი ზღუდეები ჩნდება.

ბერძნებისთვის დრო ყოველთვის წარმოადგენდა დიდ პრობლემას. დრო არარაციონალურია მათთვის და საჭიროა მისი მოშორება. ბერძნები დროს განიხილავდნენ ან როგორც "ციკლურ დროს", რომელიც არ ვითარდება. ეს არის მარადისობა, რომელიც მოძრაობს წრეზე, ან როგორც „მითიურ დროს", როდესაც დროს არ გააჩნია თანმიმდევრობა და აქვს დაბრუნების უნარი.

ოდისევსისთვის, თითქოსდა, დროს არცა აქვს მნიშვნელობა. ეს მისი ხვედრია, რაც დროზე არ არის დამოკიდებული, ის ყველა შემთხვევაში მოხდება და ეს ფაქტობრივად არის მუდმივი გამეორება, რომელიც ამჯერად ოდისევს უწერია განასახიეროს.

ქრისტიანობამ კარდინალურად შეცვალა ანტიკური, ბერძნული მიდგომა დროისადმი. ქრისტიანობისთვის თითოეულ სულს აქვს თავისი განსაკუთრებული ისტორია, რომლის წინასწარგანჭვრეტა შეუძლებელია. დრო აქ წარმოადგენს გადასვლას, როდესაც ხდება მისი დანიშნულების განსახიერება. ჩვენი <u>ბედი</u> არ განისაზღვრება წინასწარ რაღაც ნიშნებით, მაგალითად, ზოდიაქოს ნიშნებით, და ჩვენი დანიშნულება დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ გამოვიყენებთ დროს, დროს, რომელიც თავისუფალია, ან ჩვენი დამრთგუნველია.

ჩვენი მატერიალობა იგივე დროა, რომელიც შეზღუდულია და სწორედ ეს ის ხანაა, ის პერიოდია, რომელიც მე მაქვს იმისთვის, რომ ჩემი იდენტობა დავამკვიდრო და მოვიპოვო მარადისობა. და ჩემი იდენტობა, რომელიც მარადისობას მიქადის, მტკიცდება სხვათა აღიარებითაც, ცნობით, ჩემი იდენტურობის ნიშნად ქცევით.

ეგზისტენციალისტების და, კერძოდ, ჰაიდეგერის (2) შეხედულებით, დრო ადამიანის ყოფიერების ყველაზე მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. დრო არა მარტო დაკავშირებულია ზოგადად ყოფიერებასთან, არამედ სწორედ *ადამიანის* ყოფიერებასთან.

დროს, რომელიც ადამიანთანაა დაკავშირებული, ჰაიდეგერი უწოდებს „პირველსაწყის დროს", ხოლო დროს, რომელიც არ არის

უშუალოდ დაკავშირებული ადამიანთან, „წარმოებულ დროს“. დროს რომელსაც ადამიანი განიცდის, ჰაიდეგერი უწოდებს „დროებითობას“, რომელიც ყოფიერების როგორობა კი არა, არამედ თავად ყოფიერებაა, ანუ იქცევა თავად სუბიექტად. დროებითობა ყოველთვის ჩვენია და ჩვენშია, მისი მეშვეობით იხსნება ყოფიერება.

დროებითობას ჰაიდეგერი ახასიათებს ისეთი ნიშნებით, როგორებიცაა: სასრულობა, ექსტატიურობა, ჰორიზონტალობა, სიკვდილისკენ მიმართება. სასრულობა დაკავშირებულია ადამიანის არსებობის სასრულობასთან. ექსტატიურობა მდგომარეობს იმაში, რომ წარსული, აწმყო და მომავალი არსებობენ ერთდროულად და წარმოადგენენ „ექსტაზებს“ - ადამიანის სუბიექტური განცდების მომენტებს. ჰორიზონტალობა ნიშნავს იმას, რომ „პირველსაწყისი“ დრო არ არის დაკავშირებული განვითარების პროცესთან. მას ახასიათებს არა იმდენად განვითარება, როგორც განმეორება.

ჰაიდეგერი მიიჩნევს, რომ თანამედროვე ფილოსოფიაში ხდება აწმყოს აბსოლუტიზირება. სინამდვილეში კი წარსული, აწმყო და მომავალი ურთიერთგანაპირობებენ ერთმანეთს, ხდება მათი ურთიერთშეღწევა. წარსული მუდამ არსებობს და ზემოქმედებს აწმყოზე და მომავალზე, რომლებიც აგრეთვე ყოველთვის არსებობენ და ზემოქმედებენ ერთმანეთზე და წარსულზე.

განიხილება რა როგორც აწმყო, დრო განიხილება როგორც მუდმივი ყოფნა, ხოლო მომავლის ფორმით ის დაკავშირებულია შიშთან, მოლოდინთან, მოვალეობასთან. მარტო მიმართება მომავლისკენ ანიჭებს პიროვნებას ნამდვილ არსებობას.

ადამიანის არსებობა, ჰაიდეგერის მიხედვით, აერთიანებს დროის სხვადასხვა მომენტებს, აერთიანებს ყოფიერებას და დროს. მეტიც, ადამიანი თავად არის დროის შემქმნელი, ვინაიდან აწმყო და მომავალი, და, ამდენად, წარსულიც, დეტერმინირებულია მისი ქცევით და სამომავლო გეგმებით.

დროის გარეშე ადამიანი ვერ იქნებოდა ცალკეული არსება, მე იგივური გახდებოდა ღმერთის. ხანგრძლივობა, დროებითობა მე მაძლევს საშუალებას ვიურთიერთობო ღმერთთან და ამასთან მაშორებს მას. ხანგრძლივობას ახასიათებს ქმნადობა, ის არის არსებულის არსებობის საშუალება. დროის თითოეული მომენტი მარადისობის გამოვლენაა. ჰაიდეგერის იდეა წარსულის, აწმყოს და მომავლის თანაარსებობის შესახებ კარგად ეთანადება თანამედროვე მიდგომებსაც. ხანგრძლივობა წარმოადგენს სწორედ იმ ცნებას, რომელიც ყველაზე კარგად გამოხატავს დროის არსებობას ადამიანისთვის და მისი ამ სამი სახის (წარსული, აწმყო, მომავალი) არსებობის გამიჯვნის პირობითობას. დღეს

ლაპარაკია იმაზე, რომ წარსული არის მომავლის მომავალი (ლაველი) და არ განსაზღვრავს მომავალს. პირიქით, წარსული გამუდმებით იცვლება მომავლის გავლენით. მართლაც, განუსაზღვრელი მომავლის შემთხვევაში ადამიანი შებორკილია, ის კარგავს ამ მომავალს, იმიტომ რომ ვერ ხედავს წარსულს. მხოლოდ ჩამოყალიბებული პიროვნება, რომელიც იდენტობის დამკვიდრების შედეგად ხედავს წარსულს, ფლობს მომავალს. მარტო წარსულის გამიჯვნით შესაძლებელია წინ სვლა და მხოლოდ მომავალს შეუძლია განსაზღვროს წარსულის რომელი მოვლენაა მნიშვნელოვანი. თავისუფალი ადამიანი უკან არ იხედება, ამბობს ოსკარ უალდი, მაგრამ წარსულისგან გათავისუფლება შესაძლებელია მხოლოდ მისი გაცნობიერებით.

წარსული გვაძლევს ჩვენ შთაბეჭდილებებს, შეფასებებს, იმედებს, გვიხსნის იმ გზებს და სფეროებს, სადაც ჩვენი მეობის ყველაზე სრული გამოხატვის შესაძლებლობაა, მაგრამ ამასთან წარსული სასოწარკვეთილების გრძნობის უდიდესი წყაროა. მდენად, მომავალი არა მეხსიერებაა წარსულის მომენტებზე, არამედ მათი გახსენების და გამოყენების უნარია. გამოკეტვა წარსულში არ წარმოადგენს სიცოცხლის გახანგრძლივებას. ხანგრძლივობა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მუდმივი ქმნადობაა. ამ თვალსაზრისით, ისტორია ეს პერსპექტივაა, რომელიც მოქცეულია წარსულისკენ, მაგრამ მის ცენტრს ყოველთვის წარმოადგენს აწმყო. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ეს ცენტრი მუდამ გადაადგილდება, ამიტომ ისტორიაც იცვლება.

ჟან ლაკრუა საინტერესოდ ახასიათებს დროის და მარადიულობის ურთიერთმიმართებას; (4) მისი შეხედულებით, ეს მიმართება კარგად გამოიხატება სინდისის ქეჯნისა და მონანიების ანალიზში. სინდისის ქეჯნა მიმართულია წარსულზე და აქ ყოველთვის შეიძლება მოხდეს ისე, რომ ის გადაიქცევა სასოწარკვეთილებად. მართლაც, გამოკეტვა წარსულში, მარტო მისით ცხოვრება, მისი უარყოფითი მხარეების მუდმივი გადასინჯვა და უუნარობა მისი გადალახვისა სხვა არაფერია, თუ არა სასოწარკვეთილება. იუდასა და წმინდა პეტრეს შორის განსხვავება არა მათი შეცოდების ხარისხშია, არამედ იმაში, რომ იუდა მოიქცა წარსულისკენ, ვერ გადალახა ის და სასოწარკვეთილებაში ჩავარდა, რამაც თვითმკვლელობამდე მიიყვანა. ხოლო წმინდა პეტრემ თავისი მზერა მომავლისკენ მიაპყრო, იმედისკენ, სასოწარკვეთილი ადამიანი თავისი წარსულის ტყვეა. საინტერესოა აგრეთვე, რომ მომავლისკენ სვლა, მონანიება, ქმნადობა ძალიან ხშირად საზოგადოებაში დაბრუნებაა, ადამიანებთან და ადამიანებისთვის ყოფნაა.

მონანიება მიმართულია მომავლისკენ. ეს მეტაფიზიკური გრძნობაა, რომელიც გადალახავს დროს და მარადიულობას შეეფარდე-

ბა. უნებურად მახსენდება ვან-გოგის მიერ მოყვანილი ამბავი – კაცი მიდიოდა სალოცავად და ფიქრობდა: ღმერთო, იქნებ მთელი ჩემი ჩანაფიქრი ამაოა?! ვინ იცის, ღირს თუ არა რაიმის კეთება? ან თუ გავაკეთებ კიდეც, რამდენად შესაძლებელია შედეგის მიღება? ან კი მოვასწრებ ამ შედეგის მიღებას? ასეთ ფიქრებში გართულს შემოესმა ხმა. მოიქეცი ისე, თითქოს უკვდავი ხარ და ყველაფერი კარგად იქნება.

მაგრამ ასეთი მიდგომა სამართლიანია და ქმედითი საქმის დაწყებისას. სინამდვილეში, სიცოცხლე ეს მუდმივი დასაწყისია. წარსულის გადალახვა დასაწყისს ნიშნავს; ჩაკეტილი სამყაროდან გარეთ გასვლაა, კომუნიკაციის, ურთიერთობისთვის მზადყოფნაა – და ამ მზადყოფნის მოსპობა მომავლის ჩახშობის ტოლფასია. წარსულიდან გამოსვლა მომავლისკენ, მარადიულისკენ სვლაა. აქ ჩნდება ახალი საშიშროება, სამომავლო ცრუ მზადყოფნის განცდა, რომელიც უშედეგოა და წარმოადგენს mauvaise foi, ცრუ არჩევანს ან ყალბ არჩევანს. აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ჩიჩერინის არაჩვეულებრივი ფრაზა მოცარტზე: „მას ყოველთვის ახსოვდა, რომ მოკვდავია". ყოფიერება, რომელიც იგივე დროში ყოფნაა, განსახიერებული პარადოქსია, ერთი მხრივ, ადამიანი მუდამ ლახავს წარსულს და მომავლისკენ მიემართება, მარადიულობაში, და, მეორე მხრივ კი, მას მუდამ ახსოვს, რომ მოკვდავია, რომ ყოველი წუთი შეიძლება უკანასკნელი აღმოჩნდეს და მხოლოდ ამ ორი განცდის გამთლიანებით ადამიანი იქცევა პიროვნებად და პოულობს თავის იდენტურობას.

აქ არ შეიძლება არ შევნიშნოთ, რომ წარსულში არის ფაქტიური მოვლენები, რომელთა შეცვლა შეუძლებელია, მაგრამ ფაქტები ეს მატერიალური სფეროა. ადამიანი კი განისაზღვრება არა ფაქტებით, არამედ აქტებით. მართალია, მომხდარი ფაქტი არ შეიძლება შეიცვალოს, თუნდაც მონანიებით, მაგრამ შეიძლება შეიცვალოს მისი საზრისი. ადამიანის ცხოვრებაში არაფერია საბოლოო, გაყინული, არაფერია წარსული. აწმყო, რომელიც მარადიულის ამწუთიერი არსებობაა ახალ და საკუთარ მნიშვნელობას ანიჭებს წარსულსაც და მომავალსაც. და ეს სვლა წარსულიდან მომავლისკენ ხანგრძლივობის წყალობით ნიშნავს ადამიანის მარადიულობასთან წილხვედრობას, რაც იგივეა, რაც მისი იდენტობის მუდმივ მტკიცებას დროში დაუღლელი აქტებით, შრომით.

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ იდენტობის დამკვიდრებისთვის აუცილებელია სხვების აღიარება, ერთგვარი დასტური გარედან, რაც, როგორც უკვე ითქვა, მომავლის თვალსაზრისით წარსულის განსაზღვრაცაა და თავისი ერთადერთობის ნიშნების, სიმბოლოების დაფიქსირებაც, რაც ცნობილი და მიღებული იქნება იმ გარემოცვით, ადამიანის ან ადამიან-

თა ჯგუფის მიერ, რომელიც აუცილებელია ჩემი იდენტობის განსამ-ტკიცებლად. აქ ჩნდება სარკის მნიშვნელობა ადამიანისთვის და მისი მეობის ფორმირებისთვის.

საგანგებო მომენტს წარმოადგენს ადამიანისთვის ის პერიოდი, როდესაც ბავშვი იწყებს თავის ცნობას სარკეში, ანუ თავისი გამოსა-ხულების და შინაგანი მეობის ერთმანეთთან დაკავშირებას. სარკე, ერ-თი მხრივ, ადამიანს ეხმარება თავს შეხედოს გარედან, ობიექტურად და, მეორე მხრივ, საშუალებას აძლევს მას გარეგნობის უსიამოვნო ნაკვთები შეცვალოს, დაფაროს. ანუ სარკე, თითქოსდა, შიგნიდან გა-რეთ სასურველი ნიშნების გამოტანისა და გამოსახვის საშუალებაა და შემდეგ შინაგანი გამოძახილის მიხედვით, ამ გარე გამოსახულების კო-რექტირების საშუალებაცაა.

სარკე იდუმალების შემცველი საგანია – ასეთი ნაცნობი, მი-საწვდომი და ამასთან, უამრავი საიდუმლოს შემცველი. უამრავი მითი, ზღაპარი, თქმულება სწორედ ამ მიმართებას ასახავს სარკისადმი. მიც-ვალებულის სახლში დასვენებისას, სარკეს აფარებენ ტილოს, ღია კა-რებში სარკე არ უნდა ჩანდეს, სარკეთი მკითხაობენ, ყვებიან მის ჯა-დოსნურ უნარზე.

ამბობენ, რომ სარკეების მეშვეობით შესაძლებელია დროის შე-კუმშვა და პირიქით, დროის გაწელვა. ამ თვალსაზრისით ტიბეტში არ-სებულ კლდოვან სარკეებს (ბუნებრივ სარკეებს) ზოგიერთი მოგზაური და მკვლევარი „დროის მანქანას“ უწოდებს. ასეა თუ არა, მაგრამ უეჭველად უნდა ვაღიაროთ, რომ სარკე გარკვეული იდუმალი ენერგი-ის წყაროდ იქცევა, თუ მასთან დაკავშირებულ უამრავ ლეგენდას და ისტორიას გავიხსენებთ. ის იქცა ისეთ სიმბოლოდ, რომელიც თავის თავში უამრავ გეშტალტს ატარებს, თუ შეიძლება ეს ფსიქოლოგიური ტერმინი ამ შემთხვევას მივუსადაგოთ. ძნელია იმის განსაზღვრა, თუ რამდენად მისტიურია სარკე, მაგრამ ის ასეთი გახდა მისი საგანგებო ფუნქციის და მისდამი დამოკიდებულების გამო.

ის, ვინც სარკეში იყურება, ძალიან ხშირად აიგივებს სარკეში არსებულ გამოსახულებას რეალობასთან. ეს პრობლემა წარმოადგენს იმ ტრადიციული განსხვავების მაგალითს, რომელიც არსებობს მოჩვე-ნებითობასა და რეალობას შორის, რაც ბერტრან რასელის აზრით, „ერთ-ერთი ისეთი განსხვავებაა, რომელიც იწვევს ფილოსოფიაში ყვე-ლაზე დიდ პრობლემებს“.

ამრიგად, სარკე, რომელშიც ადამიანს თავისი რეალური, ჭეშმა-რიტი სახის დანახვა სურს, შეიძლება მოჩვენებითობის და, ამდენად, ყალბი წარმოდგენის საფუძველი გახდეს. ადამიანი, რომელიც სარკის წინ მეტ-ნაკლები წარმატებით იქმნის თავის გარეგნულ იმიჯს, შეიძ-

ლება ამ იმიჯის ტყვე გახდეს და მისით შეანაცვლოს თავისი შინაგანი პიროვნული არსი, ანუ მისწრაფება ქმნადობისკენ, ჭეშმარიტი „მეს“ ძიება გადაიფაროს სარკეში წარმოდგენილი ხელოვნური გამოსახულებით. უნებურად გვახსენდება მითი ნარცისზე, რომელმაც თვალი ვერ მოწყვიტა თავის გამოსახულებას წყალში და მისი მთელი ცხოვრება ამ გამოსახულების ტკბობად გადაიქცა.

სინამდვილეში ადამიანებს გვსურს ნოზიკის სიტყვებით: „ვიყოთ განსაზღვრული სახით განსაზღვრული პიროვნებები“ (6.) ანუ გვსურს ნამდვილი არსებობა, ნამდვილი იდენტობის პოვნა, ნამდვილი ქმედება, მარადისობასთან შეხება. შეუძლებელია ადამიანი პიროვნებად ჩამოყალიბდეს, თუ მან არ გადალახა თავისი წარსული ვითარებები, თავისი წინა, არასრულყოფილი, ცდომილი მეობები (რაზეც უკვე ვისაუბრეთ).

მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ ჩვენი მოზარდობის დროინდელი სულელური, ხშირად ულმობელი ქმედებები, მაგრამ ბევრი ადამიანი ამას ლახავს და ყალიბდება საკმაოდ დადებით პიროვნებად. მაგრამ ამისთვის აუცილებელია ნამდვილი გამოცდილება, საკუთარ შეცდომებზე სინდისის ქეჯნა და მონანიება.

არისტოტელეც თავის „ნიკომაქეს ეთიკაში“ აღნიშნავს, რომ ევდემონია ანუ ხანგრძლივი ნამდვილი ბედნიერება და კეთილდღეობა ეს ისეთი რამეა, რაც შეიძლება დავახასიათოთ როგორც მოღვაწეობა, ქმედება. ნამდვილი ადამიანი, პიროვნება არის არა ადამიანი, როგორიც ის არის, არამედ როგორიც ის უნდა გახდეს ქმნადობის პროცესში.

დავუბრუნდებით რა სარკეს, უნდა შევნიშნოთ, რომ სარკე ასე თუ ისე მაინც გვიჩვენებს, რა გვსურს, როგორი გვინდა ვიყოთ, რა გრძნობები გვინდა აღვბეჭდოთ ჩვენს გარეგნობაში, როგორ გვინდა მოვაჩვენოთ თავი ჩვენს ირგვლივ მყოფებს. თუ შევიზღუდებით მხოლოდ გარეგნული იმიჯის შექმნით და ამით დავკმაყოფილდებით, რასაკვირველია, ჩვენს შესაძლო ჭეშმარიტ პიროვნულობას ვერასოდეს მოვიპოვებთ. სარკეში ხელოვნურად შექმნილი სახე ხომ ყოველთვის რაღაც მზა-მზარეული ხატია, კალკია უკვე ვიღაცის მიერ შექმნილი ხატისა, ეს მორგებაა სხვისი იერის, უცხო სიმბოლოს გამრავლებაა. აუცილებელია საკუთარი სიმბოლოების, საკუთარი ნიშნების და იდუმალი გამოცდილების არსებობა, რაც პიროვნულობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ატრიბუტს შეადგენს. სარკეში მათი აღმოჩენა ან შექმნა შეუძლებელია; ისინი თავად იქმნება ადამიანის რეალური ქმედითი ცხოვრებით და ხშირად სრულებით არ ემთხვევა სასურველს, თუმცა კი ყოველთვის არსებობს მათი შეცვლის და სრულყოფის საშუალება წარსულის გადალახვით და მომავლისკენ სწრაფვით. ხდება ისედაც, რომ დამდგარი აწმყო უფრო მშვენიერია და მდიდარი, ვიდრე ადამიანს შეიძლება წარ-

მოედგინა. სარკეში დანახული თავისი საოცნებო გამოსახულება ამ შემთხვევაში ახალ ცდუნებად იქცევა წარსულად ქცეულ აწმყოში დასარჩენად. წარსული კი, როგორც ითქვა, მკვდარია და არარსებული, თუ მას მომავალი არ გარდაქმნის.

ლიტერატურა

1. Рикер. Путь к признанию М. РОССПЭН. 2010.
2. Хайдеггер М. Бытие и времяю М. 1997.
3. Сартр Ж-П Экзистенциализм – это гуманизм// Сумерки богов. М. 1989.
4. Лакруа Ж. Избранное. Персонализм. М. РОССПЭН. 2004
5. Lavelle L. Du temps et de l’éternité. Aubier, 1945.
6. .Nozick R. Anarchy, State and Utopia. N – Y 1974 N7.

გამომცემლობა „უნივერსალი“

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