კონსტანტინე ბრეგაძე

ქართული მოდერნიზმი

(გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე)

გამომცემლობა „მერიდიანი“
თბილისი 2013

უაკ (UDC) 821.353.1.09+821.353.1.02
ბ – 911

წიგნში თავმოყრილია უკანასკნელ პერიოდში ქართულ, ინგლისურ და გერმანულ სამეცნიერო ჟურნალებსა და კრებულებში გამოქვეყნებული სტატიები, მიძღვნილი ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლების – კონსტანტინე გამსახურდიას, გრიგოლ რობაქიძისა და გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებისადმი. წიგნისთვის სტატიები სპეციალურად გადამუშავდა და შეივსო. დანართში იხილავთ სტატიებს ფრ. კაფკას ნოველა „განაჩენის“, **The Rolling Stones**-ის როკ-პოეზიის, მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკის შესახებ.

წიგნი განკუთვნილია სტუდენტების, მაგისტრანტების, დოქტორანტების, სპეციალისტებისა და ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმით დაინტერესებული მკითხველისათვის.

© გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2013
© კონსტანტინე ბრეგაძე

ISBN 978-9941-10-734-4

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კომპარატივისტული კვლევა*

[საკითხის დასმისათვის]

რაც უფრო ინდივიდუალურია კულტურა, მით უფრო უნივერსალურია იგი.

გრიგოლ რობაქიძე

ჩვენ უნდა გადავლახოთ ქართული კულტურის ეთნოგრაფიული მიჯნები.

კონსტანტინე გამსახურდია

მთელი XIX საუკუნისა და XX ს. თითქმის ორი ათწლეულის მანძილზე (1801-1918) ევროპული კულტურულ-პოლიტიკური სივრციდან საქართველოს იზოლირების მიუხედავად, როდესაც საქართველოში რუსეთის დამპყრობლურ-კოლონიური მმართველობა იყო დამყარებული, უკვე XIX საუკუნის 90-იანი წლებიდან, და განსაკუთრებით XX საუკუნის დასაწყისში, ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში თავს იჩენს ახალი ლიტერატურული პროცესი, კერძოდ, ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ჩასახვის ტენდენცია (საერთოდ, ამ პერიოდში საქართველოში მოდერნიზმი, როგორც სოციოკულტურული ფენომენი, ნელ-ნელა იკიდებს ფეხს კულტურის სხვა სფეროებშიც – არქიტექტურა, მხატვრობა, კინოხელოვნება, ახალი ტექნოლოგიები, ასევე სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრება).

შეიძლება ითქვას, რომ 1900-იანი წლებიდან ქართული ლიტერატურული პროცესი თანდათანობით ჩაერთო ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის პროცესში: კერძოდ, 900-იანი წლებიდან ქართულ ლიტერატურულ სინამდვილეში უკვე ჩნდება, როგორც ნარატივის, ისე თემატიკის, პოეტიკისა და მოტივების თვალსაზრისით, რეალისტური მწერლობის პოეტოლოგიური დისკურსისა-

* თავდაპირველად გამოქვეყნდა ჟურნალში *კრიტიკა № 6*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბილისი, 2011. (გვ. 23-34)

გან მკვეთრად განსხვავებული ლიტერატურული ტექსტები (ოღონდ ტექსტები პროზაული ნარატივისა), რომლებიც წარმოადგენენ მოდერნისტული ტიპის ტექსტებს. ასეთი ტექსტებია ნ. ლორთქიფანიძის იმპრესიონისტული მინიატურები და ფროიდის ფსიქოანალიზით „შეზავებული“ მ. ჯავახიშვილის ფსიქოლოგიური ნოველები (თუმცა მოდერნისტული ლიტერატურის ტენდენციები ქართულ მწერლობაში უკვე დაახლ. XIX ს. 90-იანი წლებიდან ჩნდება, როდესაც იქმნება შინაგანი მონოლოგით „გაწყობილი“ შ. არაგვისპირელის ფსიქოლოგიური ნოველები და ნატურალიზმთან მიახლოებული მხატვრული ტექსტები, მაგ. გ. წერეთლის მოთხრობა „პირველი ნაბიჯი“).

10-იანი წლებიდან მოდერნისტული ტენდენციები უკვე აისახება ლირიკის ჟანრშიც, როდესაც საფუძველი ეყრება ქართულ სიმბოლიზმს, რომელიც კულმინირდება გალაკტიონ ტაბიძის „არტისტულ ყვავილებში“ (1919). ხოლო იმავე ათიანი წლების ბოლოს აღმოცენდება ქართული ექსპრესიონიზმი, 20-იანი წლებიდან კი ფუტურიზმ-დადაიზმი.

სწორედ 20-იანი წლებია ქართული მოდერნისტული რომანის ჩასახვისა და განვითარების ხანა, როდესაც ერთმანეთის მიყოლებით გამოქვეყნდა კ. გამსახურდიას მითოგრაფიული ექსპრესიონისტული რომანი „დიონისოს ღიმილი“ (1925), გრ. რობაქიძის ასევე მითოგრაფიული ექსპრესიონისტული რომანი „გველის პერანგი“ (1926), დ. შენგელაიას მითოგრაფიული რომანი „სანავარდო“ (1924) და მ. ჯავახიშვილის კულტუროლოგიური და მითოგრაფიული რომანები „ჯაყოს ხიზნები“ (1925) და „თეთრი საყელო“ (1926). ასევე, 10-იანი და 20-იანი წლები მნიშვნელოვანია ქართული მოდერნისტული დრამის წარმოქმნისა და განვითარების თვალსაზრისით, როდესაც იქმნება გრ. რობაქიძის მითოგრაფიული და ექსპრესიონისტული დრამა-მისტერიები — „ლონდა“, „ლამარა“, „მალშტრემ“, ასევე, კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული დრამა-მისტერია „გარსი მარადი“.

ამთავითვე გავუსვამ ხაზს, რომ საქართველოში, ისევე როგორც ევროპაში, ლიტერატურული მოდერნიზმის დამკვიდრება, და ზოგადად, მოდერნისტულ მსოფლმხედველობასა და მოდერნისტულ ესთეტიკაზე ორიენტირება, ეს არ იყო სტიქიური და გაუცნობიერე-

ბელი მოვლენა, ერთგვარი მოდას აყოლა. ქართველი მოდერნისტი ავტორებისათვის მოდერნისტული ესთეტიკა, მოდერნისტული თემებით, პრობლემატიკითა და პოეტოლოგიური პრინციპებით ოპერირება არც დროებითი და სასხვათაშორისო ინტერესის საგანი იყო („ყმაწვილური სენი", „გულუბრყვილო გატაცება"), და არც კოკეტობის საგანი („უცხო სენით დაავადება"), არამედ მოდერნისტულ ესთეტიკასა და მოდერნისტულ მსოფლმხედველობას ქართველი მოდერნისტი ავტორები იმთავითვე უკავშირებდნენ ქართული კულტურის, ქართული მწერლობის დასავლეთევროპული „რადიუსით გამართვის", მისი რუსული აზიატური კულტურის ტირანიისაგან გამოყვანისა და ქართული კულტურისა და მწერლობის დასავლურ კულტურასთან კვლავ ინტეგრირების ამოცანებს.* შესაბამისად, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ჩასახვასა და განვითარებას ჰქონდა თავისი ფუნდამენტური საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და სოციოკულტურული წანამძღვრები, ესთეტიკურ-კონცეპტუალური და ფილოსოფიურ-თეორიული ბაზისი (აქ ხაზი უნდა გავუსვა ერთ მნიშვნელოვან გარემოებას: *ქართული რომანტიზმისაგან* განსხვავებით, რომელსაც გაშუალებული კონტაქტი ჰქონდა *ევროპულ რომანტიზმთან,* და რომელიც საბოლოო ჯამში მაინც სტიქიურ და ფრაგმენტულ მოვლენად დარჩა ქართულ სინამდვილეში, *ქართული მოდერნიზმი* უკვე უშუალო კონტაქტს ამყარებს ევროპულ მოდერნიზმთან. ეს აიხსნება თუნდაც იმით, რომ ქართველ მოდერნისტთა უმეტესობას (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ქიქოძე, ე. ტატიშვილი, ნ. ლორთქიფანიძე, პ. იაშვილი, და სხვ.) განათლება სწორედ ევროპაში (გერმანია, საფრანგეთი, ინგლისი, ავსტრია და სხვ.) ჰქონდა მიღებული, წლების მანძილზე იქ მოღვაწეობდნენ და უშუალოდ ევროპულ კულტურულ სივრცეში ეცნობოდნენ ახალ

---

* სწორედ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ჩასახვისა და განვითარების საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, სოციოკულტურული, კულტურული და ესთეტიკური წანამძღვრების გაანალიზების პრობლემას ეძღვნება ბელა წიფურიას სტატია „მოდერნისტული გამოცდილება საქართველოში" (იხ. კრებული: *ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე,* ლიტ.-ის ინსტ. გამ.-ობა, თბილისი, 2010. გვ. 5-18), სადაც საკითხზე განვითარებული მოსაზრებანი ჩემთვისაც მისაღებია. საერთოდ, აღნიშნული პრობლემატიკა მომავალში უფრო ფართო და სიღრმისეული კვლევის საგანი უნდა გახდეს ჩვენი სოციალფილოსოფოსებისათვის, ლიტმცოდნეებისათვის, ახალი და უახლესი ქართული კულტურისა და ლიტერატურის მკვლევართათვის.

ლიტერატურულ მიმდინარეობებსა და ტენდენციებს, ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ მოძღვრებებს (ნიცშე, შოპენჰაუერი, კირკეგაარდი [კირკეგორი], ვაგნერი, ფროიდი, შპენგლერი, ბერგსონი), ლიტერატურულ თუ კულტურულ ცხოვრებას.

რაც შეეხება ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ და სოციოკულტურულ წანამძღვრებს, აქ იკვეთება ორი უმთავრესი ასპექტი:

1. მოდერნიზმს, როგორც მსოფლმხედველობრივ და ლიტერატურულ დისკურსს, ქართველი მოდერნისტები, ერთი მხრივ, უკავშირებდნენ ქართული კულტურის განახლების საკითხებს, რაც გულისხმობდა დასავლეთ ევროპის კულტურასთან ქართული კულტურის კვლავ დაახლოებასა და მის დასავლური კულტურის განუყოფელ ნაწილად ქცევას, მეორე მხრივ, უკავშირებდნენ ქართული სახელმწიფოებრიობის აღდგენისა და პოლიტიკურ და კულტურულ ცხოვრებაში დასავლური ორიენტაციის აღების საკითხებს (შდრ. ცისფერყანწელთა მანიფესტი, ან ტ. ტაბიძის სტატია „ცისფერი ყანწებით“, ანდა გრ. რობაქიძის, გ. ქიქოძისა და კ. გამსახურდიას წერილები და ესსეები აღნიშნულ პრობლემატიკაზე, მაგ., თუნდაც გრ. რობაქიძის ცნობილი სტატია „ქართული რენესანსი“). შესაბამისად, კულტურული ორინტაციის ცენტრად ცხადდება პარიზი (ცისფერყანწელები) და ბერლინი (კ. გამსახურდია).[1]

2. ქართულ სინამდვილეში მოდერნისტული ესთეტიკისა და მსოფლმხედველობის ინტენსიური რეცეფცია და დანერგვა ასევე უკავშირდება 20-იან წლებში საქართველოში გამძაფრებულ პოლიტიკურ ცხოვრებას – 1921 წლის კატასტროფა, 20-იანი წლების ბოლშევიკური პოლიტიკური ტერორი და რეპრესიები, 1924 წლის აჯანყების ჩახშობა, ბოლშევიკური ანტირელიგიური ტერორი და პროპაგანდა; ასევე, უკავშირდება 20-იან წლებშივე გაინტენსივებულ იდეოლოგიზირებულ ტექნიკურ-მანქანურ პროგრესს, რასაც ბოლშევიკები ახორციელებდნენ მესიანისტური პათოსით. აღნიშნული პროცესების ფონზე კი საქართველოშიც საბოლოოდ განხორციელდა „მეტაფიზიკური რყევა“ (ნიცშე) – ღმერთი მოკვდა, ღირებულებები გადაფასდა და ქართული სულიერი კულტურა ჩაახშო ბოლშევიკების მიერ დაფუძნებულმა მატერიალისტურმა ცნობიერე-

ბამ და მანქანურ-ტექნიკურმა ცივილიზაციამ. ამან კი გამოიწვია ქართული ყოფის დესაკრალიზაცია, დეჰუმანიზაცია, სუბიექტის მითო-საკრალური პირველსაწყისებისადმი გაუცხოება, შესაბამისად, სუბიექტურობის დაშლა-რღვევა, ეგზისტენციალური შიში და თვითიდენტობის მოპოვების შეუძლებლობა. აღნიშნული პრობლემატიკა კი ქართული მოდერნისტული მწერლობის უმთავრესი თემა და ინტენსიური განსჯის საგანი იყო (შდრ. კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“, „მთვარის მოტაცება“ და მისი 10-იან-20-იანი წლების ექსპრესიონისტული ნოველები, მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“, ან გრ. რობაქიძის „ჩაკლული სული“ და სხვ.).[2]

ის, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი არ იყო სპონტანური, დროებითი მოვლენა და მოდას აყოლა, ამაზე ასევე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი მხატვრული ტექსტების ქმნასთან ერთად ამავდროულად თავის თავსაც იაზრებდა, იგი თვითრეფლექტირებადი ფენომენი იყო, რომელიც მიზნად ესთეტიკურ-კულტურულოგიური განახლების ამოცანებს ისახავდა და თავის თავს მოიაზრებდა ევროპული კულტურის და ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის თვითმყოფად და განუყოფელ ნაწილად. ყოველივე ამის დასტურია, ერთი მხრივ, ის, რომ ქართველი მოდერნისტი ავტორები ინტენსიურად აქვეყნებდნენ ესსეებსა და ლიტერატურულ-კრიტიკულ ტექსტებს მიმდინარე ევროპული სოციოკულტურული, კულტურული და პოლიტიკური ცხოვრების შესახებ, ასევე მოდერნიზმისა და ზოგადად ლიტერატურის აქტუალურ საკითხებზე (კ. გამსახურდიას, გრ. რობაქიძის, ე. ტატიშვილის, ვ. კოტეტიშვილის, გ. ქიქოძის, გ. ლეონიძის, ცისფერყანწელების და სხვ. ლიტერატურული ესსეები და წერილები); ასევე აქვეყნებდნენ საპროგრამო ლიტერატურულ მანიფესტებს, სადაც საჯაროდ აცხადებდნენ კონკრეტული მოდერნისტული მიმდინარეობის დაფუძნებას (მაგ. „ცისფერყანწელთა“ მანიფესტი, ან კ. გამსახურდიას ექსპრესიონიზმის მანიფესტი **„Declaratia pro mea„**). მეორე მხრივ, ქართველი მოდერნისტები აწყობდნენ საჯარო ლექციებსა (მაგ. გრ. რობაქიძის ცნობილი ლექციების ციკლი, როდესაც მან ქართულ სინამდვილეში პირველმა იქადაგა ლიტერატურული მოდერნიზმის ესთეტიკა და ქართული

ლიტერატურის მოდერნიზმის იდეოლოგიისა და ესთეტიკის საფუძველზე განახლების აუცილებლობა) და ლიტერატურულ შეკრებებს (მაგ. „აკადემიური მწერლობის ასოციაციის“ მიერ ორგანიზებული ლიტერატურული საღამოები, რომელთაგან ერთ-ერთი მთლიანად ფრ. ნიცშეს მიეძღვნა), აფუძნებდნენ ლიტერატურულ დაჯგუფებებსა („აკადემიური მწერლობის ასოციაცია“, ქართველ სიმბოლისტთა („ცისფერყანწელები“) და ქართველ ფუტურისტთა ლიტერატურული დაჯგუფებანი) და საკუთარ ლიტერატურულ ორგანოებს („ცისფერი ყანწები“, „მეოცნებე ნიამორები“, „ბახტრიონი“, „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, „ლომისი“, „ილიონი“, „საქართველოს სამრეკლო“ „ბარრიკადი“, „რუბიკონი“, „ქართული სიტყვა“, „კავკასიონი“, „H2SO4„). ანუ, ქართული მოდერნისტული ლიტერატურული პროცესის პარადიგმა და სტრუქტურა ზუსტად თანხვდებოდა ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის პროცესის მოდელს.*

ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმს, როგორც ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ორგანულ ნაწილს, ბუნებრივია, რომ სწორედ ის საერთო ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძვლები ჰქონდა, რაც ზოგადად ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმისათვის იყო დამახასიათებელი: კერძოდ, ა. შოპენჰაუერის *ნების ფილოსოფია*, ს. კირკეგაარდის“ *ეგზისტენციფილოსო-*

---

* აქ საინტერესოა ერთი ისტორიული დეტალიც: 1917-1920 წ.წ. თბილისი არის ევროპული მოდერნიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ცენტრი აღმოსავლეთ ევროპაში, სადაც ქართველი და რუსეთიდან რევოლუციას გამოქცეული რუსი ავანგარდისტ-მოდერნისტი მწერლები და ხელოვანები ინტენსიურად ურთიერთთანამშრომლობენ. ეს, ქართული კულტურისა და ლიტერატურის ისტორიისათვის საინტერესო და მნიშვნელოვანი ფაქტი შემდგომ აისახა კიდეც გრ. რობაქიძის რომან-ფრაგმენტში „ფალესტრა“. ხოლო ცნობილი რუსი ავანგარდისტი პოეტი ო. მანდელშტამი (1891-1938) ამ პერიოდის თბილისს „კულტურულ ოაზისსა“ და „აღთქმულ ქვეყანას“ უწოდებს (იხ. ბ. წიფურია, დასახ. სტატია, კრებულში: *ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე*, გვ. 10).

** ჩვენში დამკვიდრებულია, როგორც ჩანს რუსულის გავლენით, ამ ფილოსოფოსის გვარის არასწორი ფორმა „კირკეგორი“, რაც ფონეტიკურად ბოლომდე არ შეესაბამება ამ გვარის დანიურ, ან გნებავთ გერმანულ წარმოთქმას, რამდენადაც ამ ენებში ფილოსოფოსის გვარი დაახლ. წარმოითქმის როგორც „კირკეგაარდი“ (დან.: ['kiɐgɑɑɒ:]) და არა „კირკეგორი“. ამიტომაც, მიმაჩნია, რომ ქართულ სიტყვათხმარებაში უნდა დამკვიდრდეს ფილოსოფოსის გვარის ორიგინალის ენის ფონეტიკური ფორმა „კირკეგაარდი“, მით უმეტეს, რომ ქართული ენის ფონეტიკური წყობისათვის ამ ფორმის ბგერითი გაფორმება სრულიად ბუნებრივად ხორციელდება და ფილოსოფო-

ფია (**Existenzphilosophie**), ფრ. ნიცშეს *სიცოცხლის ფილოსოფია და აპოლონურისა და დიონისურის* კონცეპტი, ასევე ზ. ფროიდის *ფსიქოანალიზი*, კ. გ. იუნგის *სილრმის ფსიქოლოგია*, ა. ბერგსონის *ინტუიტივიზმი*, ო. შპენგლერის *კულტურფილოსოფია* და სხვ. შესაბამისად, ქართულ მოდერნიზმსაც საფუძვლად დაედო ეს ფილოსოფიური მოძღვრებანი, სადაც მოხდა მათი ორიგინალური შემოქმედებითი რეცეფცია მხატვრულ სახისმეტყველებით პარადიგმებსა და პოეტოლოგიურ პრინციპებში.

გარდა ამისა, ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმს ევროპულ მოდერნიზმთან საერთო აქვს ესთეტიკურ-პოეტოლოგიური პრინციპები და მსოფლმხედველობრივი განწყობილებანი: მისთვისაც არ არის უცხო ესთეტიციზმი, დეკადენტობა, დენდიზმი, სიკვდილის ესთეტიკა, მხატვრული რიტორიკის სტილიზაცია, ნარატიული მრავალფეროვნებანი, სუგესტიური პოეტური მეტყველება და სახისმეტყველება, ნეოლოგიზმებისადმი ტენდირება და ენობრივი ექსპერიმენტები.

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ჟანრობრივი თვალსაზრისითაც ანახლებს ქართულ ლიტერატურას, რაც პირველ რიგში გამოიხატა (მოდერნისტული) რომანის ჟანრის საბოლოო დაფუძნებაში. ასევე ვითარდება ახალი ლირიკული ფორმები, მაგ. სონეტი, ვერლიბრი. განახლებას ექვემდებარება სხვა ლიტერატურული ჟანრებიც — იქმნება მოდერნისტული ნოველა, მოდერნისტული დრამა.

და რაც მთავარია, ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმში თითქმის სრულადაა წარმოდგენილი ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ფარგლებში არსებული ლიტერატურული მიმდინარეობანი: იმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, ექსპრესიონიზმი, ფუტურიზმი, დადაიზმი.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი უნიკალური მოვლენაა ევროპულ ლიტერატურაში და იგი არ წარმოადგენს ევროპული მოდერნიზმის უბრალო ეპიგონალურ დანამატს ან პერიფერიულ სფეროს. პირიქით, ქართული მოდერნიზმი ქმნის ევროპული მოდერნიზმის სრულიად ორიგი-

---

სის გვარის ფონემურ წყობას სრულიად შეესატყვისება და ერწყმის. ქვემოთ დანიელი ფილოსოფოსის გვარს მოვიხსენიებ სწორედ *კირკეგაარდის* ფორმით.

ნალურ ინვარიანტს, იგი ერთგვარად აფართოებს და განავრცობს ევროპულ მოდერნიზმს: ქართული მოდერნიზმი ახერხებს ორიგინალური სახისმეტყველებითი პარადიგმების, მითოსური ნარატივისა და მითოსური სახისმეტყველების, წმინდად ნაციონალური თემებისა და ნაციონალური პრობლემატიკის გაუნივერსალურების, ქართული სინამდვილის მითო-სახისმეტყველებითი მხატვრული გააზრების, ახალი კულტურული და ლანდშაფტური სივრცეებისა და თემების შემოტანის საფუძველზე ახალი და უნიკალური მხატვრულ-ლიტერატურული ღირებულების შექმნას და ამით ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის გამრავალფეროვნებას, გამდიდრებასა და მის განუყოფელ და ორგანულ ნაწილად ქცევას. აღსანიშნავია, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ეს თავისებურება და ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმისათვის მისი მნიშვნელობა ევროპულ ლიტერატურულ სივრცეში პირველმა შტეფან ცვაიგმა შენიშნა და დააფიქსირა გრ. რობაქიძის „გველის პერანგის“ პირველი გერმანულენოვანი გამოცემის წინასიტყვაობაში (1928).

მიმაჩნია, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ორიგინალური და უნიკალური ფენომენია, რამდენადაც იგი ახერხებს ანთროპოლოგიური, ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური პრობლემატიკის ძირეულ გააზრებას საკუთარი ორიგინალური მხატვრული რიტორიკისა და ორიგინალური მხატვრულ-სახისმეტყველებითი პარადიგმების მოხმობით (შდრ. თუნდაც გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“, კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ და „მთვარის მოტაცება“, ან სულაც „არტისტულ ყვავილებში“ კულმინირებული გალაკტიონის (სიმბოლისტური) მოდერნისტული ლირიკა). ყოველივე ამის საფუძველზე კი ქართული მოდერნიზმი და მისი ესთეტიკა წარმოჩნდება როგორც უნივერსალური (დრო-სივრცეზე აღმატებული) და მუდმივად აქტუალური ფენომენი, რომლის კვლევაც მუდამ აქტუალური იქნება როგორც ლიტმცოდნეობითი, ისე კულტუროლოგიური თუ სოციოლოგიური თვალსაზრისით.

აქედან გამომდინარე, დგება საკითხი, პირველ რიგში ფილოსოფიურ-ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაციის (ასევე სხვა საინტერპრეტაციო მეთოდებისა და მოდელების) ბაზაზე ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის სრული, მასშტაბური და მრავალმხრივი

კომპარატივისტული კვლევისა, რაც, ცალსახად შეიძლება ითქვას, რომ აქამდე ქართულ ლიტმცოდნეობასა და ქართული ლიტერატურის ისტორიაში ჯერ არ განხორციელებულა. ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი საჭიროებს სისტემურ, მრავალმხრივ და ინტენსიურ კომპარატივისტულ კვლევას, რომლის არეალში სრულად მოექცევა ქართული მოდერნისტული ლიტერატურის ყველა ასპექტი და მისი ყველა წარმომადგენლის მოდერნისტული შემოქმედება – როგორც წმინდად მხატვრული, ისე ესთეტიკურ-თეორიული. შესაბამისად, ასეთი ფუნდამენტური კვლევის მიზანი უნდა იყოს ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის, ერთი მხრივ, ორიგინალური, უნიკალური და ინდივიდუალური არსის, მისი სპეციფიკის წარმოჩენა, ხოლო მეორე მხრივ, მისი ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმისა და ზოგადად ევროპული კულტურის კონტექსტში გააზრება და ამ კონტექსტში მისთვის კუთვნილი ადგილის მიჩენა. ხოლო ამით საფუძველი დაედება ქართული ლიტერატურის ნაციონალური ჩარჩოებიდან საბოლოო გამოყვანას და ევროპულ ლიტერატურულ სივრცეში მის ინტეგრირებას, რაც ქართული ლიტმცოდნეობის ერთ-ერთი სტრატეგიული ამოცანა და უმთავრესი მიზანი უნდა იყოს.*

სწორედ ამ მიზნის მიღწევის ეფექტური საშუალებაა ქართული ლიტერატურის, და კერძოდ, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კომპარატივისტული კვლევა, პირველ რიგში, ფილოსოფიური ინტერპრეტაციის ბაზაზე. ეს კი გულისხმობს, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კომპარატივისტული კვლევა წმინდად ლიტმცოდნეობით საკითხებს კი არ უნდა მოიცავდეს (მაგ. მხოლოდ ისტორიულ-შედარებით ტიპოლოგიურ კვლევას), არამედ ფილოსოფიური, კულტურფილოსოფიური, სოციოკულტურული, სოციოლოგიური და კულტუროლოგიური პრობლემატიკის კონტექსტებში კვლევასაც, როგორც სინქრონულ, ისე დიაქრონულ ჭრილში. აქედან გამომდინარე, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზ-

---

* შდრ. „ამავე დროს, საბჭოთა პერიოდში ქართული მოდერნისტული კულტურული მემკვიდრეობის იგნორირებით და დასავლური სივრცისაგან იზოლაციით მიღებული შედეგი გამოიხატება იმაშიც, რომ ქართული მოდერნისტული გამოცდილება არ არის მოქცეული მსოფლიო მოდერნიზმის კონტექსტში. ის რჩება ლოკალურ ქართულ და, ასევე, გარკვეული სახით, რუსულ კულტურულ გარემოში აღიარებულ ფაქტად, მოდერნიზმის ავთენტურ დასავლურ სივრცეში კი კვლავ ლეგიტიმაციას საჭიროებს“ (ბ. წიფურია, დასახ. სტატია, გვ. 17).

მის *კომპარატივისტული კვლევა* უკვე უნდა იყოს არა უბრალოდ ტრადიციული ლიტმცოდნეობითი კომპარატივისტული კვლევა, არამედ **ინტეგრალური და ინტეგრირებული კომპარატივისტული კვლევა,** რომელიც იმთავითვე ითვალისწინებს და მოიცავს ფილოსოფიურ, კულტურფილოსოფიურ, სოციოკულტურულ, კულტუროლოგიურ კონტექსტებს.

* * *

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ჩასახვის წლად აღებულ უნდა იქნას 1900-იანი წლები, როდესაც ქვეყნდება პირველი ქართველი მოდერნისტი ავტორების, მიხეილ ჯავახიშვილისა და ნიკო ლორთქიფანიძის ფსიქოლოგიურ-ნატურალისტური და იმპრესიონისტული ნოველები და მინიატურები, სადაც აშკარად ცხადდება ევროპული მოდერნიზმის ფილოსოფიური და ლიტერატურული მიმდინარეობებიდან — პოზიტივიზმიდან, ფროიდიზმიდან, მახიზმიდან და იმპრესიონიზმიდან — მომდინარე ტენდენციები, როგორც საზრისის, ისე პოეტიკის, თემატიკისა და მხატვრული რიტორიკის თვალსაზრისით. ამიტომაც, მათ ნოველებში თვალსაჩინოა ფსიქოანალიტიკური ტენდენციები და არაცნობიერის ნაკადი (ფროიდი), ასევე იმპრესიონისტული ნარატივი. ხოლო ამ ავტორთა პროტაგონისტები უკვე წარმოადგენენ ე. წ. „არამყარ ფიგურებს", ანუ ისეთ პროტაგონისტებს, რომელთა ქცევის წესს წარმართავს „ბრმა" ნება, ნებელობა, არაცნობიერიდან მომდინარე გაუცნობიერებელი ლტოლვები. ყოველივე ეს კი მოდერნისტული ტექსტების ერთ-ერთი ნიშანდობლივი პოეტიკური მახასიათებელია.

ხოლო ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის დასასრულად მიმაჩნია XX ს. დაახლ. 30-იანი წლების შუახანები, როცა იკვეთება ორი უმთავრესი — ესთეტიკური (სუბიექტური) და პოლიტიკურ-იდეოლოგიური (ობიექტური) ფაქტორი:

1. წმინდად სუბიექტური შემოქმედებითი თვალსაზრისით, ანუ პოეტიკის, მხატვრული რიტორიკისა და სახისმეტყველების განახლების თვალსაზრისით, 30-იანი წლების შუახანებისათვის ქართულმა ლიტერატურულმა მოდერნიზმმა შემოქმედებითად ამოწურა

თავისი თავი. შედეგად, ქართველი მოდერნისტი ავტორები იცვლიან ესთეტიკურ პოზიციებს და ისინი გადადიან ან სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკურ ნიადაგზე, ან შემოქმედებას აფუძნებენ ნაციონალურ კულტურულ პარადიგმებზე: მაგალითად, რომანის ჟანრის შიგნით მოდერნისტი ავტორები უკვე მიმართავენ ე. წ. ისტორიული რომანის ჟანრს (კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“, ან მ. ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელი“), სადაც ავტორები უკვე პირობითად ისტორიული რომანის ჟანრის ფარგლებში ავითარებენ ან მოდერნისტული ეპოქის პრობლემატიკას (მაგ., თანამედროვე მოდერნისტულ ეპოქაში ხელოვანისა და ხელოვნების ფუნქციისა და მისიის შესახებ), ან ნაციონალურ პრობლემატიკას, კერძოდ, საბჭოთა ბოლშევიკური ოკუპაციისა და ანექსიის პირობებში ახორციელებენ ეროვნული თავისუფლებისა და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის იდეის აქტუალიზებას საკუთარ ისტორიულ რომანებში მოცემული წარსული ჰეროიკული და მაღალი ეროვნული კულტურისა და ისტორიის სიდიადის წარმოჩენისა და პროპაგანდის საშუალებით.[3]

2. რაც შეეხება ობიექტურ ფაქტორებს: 30-იანი წლების შუახანებისათვის ქართული მოდერნიზმის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლები საბჭოთა იმპერიაში მიმდინარე სახელმწიფო ტერორისა და რეპრესიების შედეგად ან ფიზიკურად არიან განადგურებულები (ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, მ. ჯავახიშვილი, ვ. კოტეტიშვილი, ნ. მიწიშვილი), ან იძულებით ემიგრაციაში არიან (გრ. რობაქიძე), ან შემოქმედებით იზოლაციაში (ნ. ლორთქიფანიძე, ვ. გაფრინდაშვილი, ე. ტატიშვილი). ხოლო ყოფილი მოდერნისტი ავტორები (კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე, დ. შენგელაია გ. ლეონიძე, და სხვ.), რომლებიც ბოლშევიკური რეპრესიულ-ტერორისტული და საბჭოთა იდეოლოგიური წნეხის პირობებში მაინც აგრძელებენ შემოქმედებით მოღვაწეობას, ქმნიან ან სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკაზე, ან ნაციონალურ კულტურულ პარადიგმებზე დაფუძნებულ მხატვრულ ტექსტებს.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის დასასრული განპირობებული იყო როგორც სუბიექტური, ანუ წმინდად ესთეტიკურ-შემოქმედებითი, ისე ობიექტური, ანუ პოლიტიკურ-იდეოლოგიური მიზეზებით, რაც ქრონოლოგიურად 30-იანი წლების შუა ხანებს ემთხვევა.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მიმაჩნია, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის პერიოდიზაცია შესაძლებელია დაახლ. 1900-1935 წ.წ. ფარგლებში. შესაბამისად, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის *ინტეგრალური* კომპარატივისტული კვლევის სფეროში უნდა შემოვიდეს ამ პერიოდში მოღვაწე ქართველი მოდერნისტი ავტორების მიერ ამ პერიოდში შექმნილი მოდერნისტული ტექსტები მხატვრული ლიტერატურის ყველა ჟანრიდან, ასევე, მათი თეორიული ნაშრომები.

* * *

როგორც უკვე აღვნიშნე, აუცილებელია ზოგადად ქართული ლიტერატურის ნაციონალურ საზღვრებს მიღმა გატანა, მისი ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის წარმოჩენა და მისი უცხოური ლიტმცოდნეობითი კვლევის ინტერესების სფეროში მოქცევა, რის უმთავრეს წინაპირობადაც საერთოევროპულ კულტურულ და ლიტერატურულ კონტექსტში ქართული ლიტერატურის *ინტეგრალური* კომპარატივისტული კვლევა მესახება, რის ფონზეც უნდა წარმოჩნდეს ქართული ლიტერატურის როგორც ინდივიდუალური (უნიკალური), ისე უნივერსალური (საკაცობრიო) არსი. ქართული ლიტერატურის კვლევა **a priori** სწორედ ამ სტრატეგიულ მიზანდასახულობას უნდა ითვალისწინებდეს.

ქართული ლიტერატურის ნაციონალურ საზღვრებს მიღმა გატანა ასევე გულისხმობს და მოიცავს როგორც ქართული ლიტერატურის უცხო ენებზე თარგმნას, ასევე ქართული ლიტერატურისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო გამოკვლევების უცხო ენებზე შესრულებას, ან ქართულ ლიტერატურაზე უკვე არსებული ღირებული ქართული გამოკვლევების უცხო ენებზე თარგმნასაც.

ყოველივე ეს კი თავისთავში მოიცავს, როგორც წმინდად ლიტმცოდნეობით, ასევე კულტუროლოგიურ ასპექტებსაც:

1. ერთი მხრივ, აქ ისახება ქართული ლიტერატურის იზოლაციიდან გამოყვანისა და მისი საერთოევროპულ ლიტერატურულ სივრცეში ინტეგრაციის ცდა, რისი განხორციელების უმთავრესი მექანიზმია ქართული ლიტერატურის **a priori** კომპარატივისტული ლიტმცოდნეობის ჭრილში კვლევა;

2. ხოლო კულტუროლოგიური თვალსაზრისით მსგავსი კომპარატივისტული კვლევები თავის მხრივ ხელს უწყობს და ააქტიურებს თავად ქართული კულტურის ინტეგრაციას ევროპულ კულტურულ სივრცეში, რამდენადაც კომპარატივისტული კვლევა ერთდროულად ლიტმცოდნეობითი კვლევაცაა და კულტუროლოგიურიც, ვინაიდან ლიტმცოდნეობის ამ დარგში კულტურა მოიაზრება როგორც ტექსტი და კონტექსტი;

3. ასევე მნიშვნელოვანია ქართული მწერლობის არა მხოლოდ ლიტმცოდნეობის პერსპექტივიდან, არამედ ფილოსოფიური პერსპექტივიდან კვლევაც, ვინაიდან სწორედ ჰერმენევტიკულ მეთოდზე დაფუძნებული ფილოსოფიური ინტერპრეტაციაა მხატვრული ტექსტების — და მათ შორის ქართული მოდერნისტული მწერლობის ტექსტების — საზრისის სრულყოფილი წვდომის წინაპირობა.

სწორედ ეს სტრატეგიული მიზანდასახულობა უნდა დაედოს საფუძვლად ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის (1900-1935) ფუნდამენტურ და მასშტაბურ შესწავლას კვლევის ახალი მეთოდების გათვალისწინებით, რაც, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ აქამდე ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით სინამდვილეში ჯერ არ განხორციელებულა. მართალია, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კვლევის თვალსაზრისით უკვე არსებობს ცალკეული ახალი თუ უახლესი მონოგრაფიები და სტატიები ქართული მოდერნიზმის მნიშვნელოვან წარმომადგენლებზე (ლ. ავალიანის, ლ. ბრეგაძის, ა. გომართელის, თ. დოიაშვილის, ი. კენჭოშვილის, თ. კიკაჩეიშვილის, ვ. კავთიაშვილის, მ. კვაჭანტირაძის, ნ. კუპრეიშვილის, მ. კვატაიას, გ. ლომიძის, ი. მილორავას, ი. რატიანის, ს. სიგუას, ნ. შავგულიძის, ზ. შათირიშვილის, ე. ცხადაძის, ბ. წიფურიას, მ. ხომერიკის, მ. ჯალიაშვილის, მ. ჯანჯიბუხაშვილის და სხვ.), მაგრამ ყოველივე ეს არის ქართული მოდერნიზმის ამა თუ იმ ასპექტისა და ამა თუ იმ ცალკეული ავტორის შემოქმედების კვლევა, რაც, რა თქმა უნდა, მოკლებულია ყოვლისმომცველობასა და მრავალმხრიობას. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ მოცემულ ეტაპზე ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კვლევა ფრაგმენტულია და არა ფრონტარული და მასშტაბური. და, რაც მთავარია, ჯერ არ განხორციელებულა ქართული ლიტერატურული მოდ-

ერნიზმის *ინტეგრალური* კომპარატივისტული კვლევა ევროპული მოდერნიზმის კონტექსტში, სადაც თავის მთლიანობაში იქნებოდა წარმოჩენილი და თავმოყრილი სახით რეციფირებული ეს ლიტერატურული ეპოქა.

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კომპარატივისტული კვლევა ფაქტიურად ახლა იკიდებს ფეხს, ვინაიდან ათწლეულების მანძილზე საბჭოთა მარქსისტული იდეოლოგიური წნეხის ქვეშ მოქცეული ქართული ლიტმცოდნეობითი დისკურსი არსებულ პირობებში ვერ ახერხებდა ქართული მოდერნიზმის — ქართული ლიტერატურის ამ თავისებური ახალი „ოქროს ხანის" — ფუნდამენტურ და მასშტაბურ კვლევას უახლესი ლიტმცოდნეობითი მეთოდების ბაზაზე, მათ შორის კომპარატივისტიკის ჭრილში, რამდენადაც ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ეპოქას ქართულ საბჭოთა სინამდვილეში ტაბუ ედო და იგი **a priori** განიხილებოდა როგორც რეაქციული-ბურჟუაზიული, ანტისაბჭოთა და სოცრეალიზმის ესთეტიკისათვის მიუღებელი ფენომენი.

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის რეცეფციის თვალსაზრისით, მდგომარეობა ოდნავ გამოსწორდა XX ს. 60-იანი წლებიდან, როდესაც ტაბუ აეხსნა ქართული მოდერნიზმის ისეთ წარმომადგენლებს, როგორებიც იყვნენ „ცისფერყანწელები" (პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, ვ. გაფრინდაშვილი) და მ. ჯავახიშვილი და დაიწყო მათი თხზულებების გამოცემა. თუმცა მათი შემოქმედების ლიტმცოდნეობითი, და მათ შორის, კომპარატივისტული კვლევის თვალსაზრისით, ამ პერიოდშიც ბევრი არაფერი მომხდარა. ხოლო ქართული მოდერნიზმის ერთ-ერთი იდეოლოგისა და უმნიშვნელოვანესი ავტორის, გრ. რობაქიძის შემოქმედებას კვლავაც ტაბუ ედო, რაც XX ს. 80—იანი წლების ბოლომდე გაგრძელდა. ამასთან საყურადღებოა, რომ აღნიშნულ პერიოდში (60-80-იანი წ.წ.) თვით საბჭოთა კომუნისტური ისტებლიშმენტისა და იდეოლოგიის მიერ „შეწყნარებულ" და „კანონიზებულ" სხვა მოდერნისტ ავტორებზე — კ. გამსახურდიასა და გ. ტაბიძეზე — უკვე არსებული გამოკვლევების უმეტესობა ვერ „დაიკვეხნიდა" ობიექტური და დეიდეოლოგიზებული კვლევითი დისკურსით, რამდენადაც დეიდეოლოგიზებული კუთხით ამ ავტორთა კვლევა იმთავითვე აკრძალული იყო: საბჭოთა პერიოდის ლიტმცოდნეობითი დისკურსი კ. გამსახურდიასა

და გალაკტიონის შემოქმედებას ხელოვნურად ყოფდა ე. წ. პროგრესულ და რეაქციულ პერიოდებად. ასე მაგალითად, კ. გამსახურდიას შემოქმედების კვლევისას ან ნაკლები ყურადღება ექცეოდა მის ექსპრესიონისტულ ნოველებსა და ექსპრესიონისტულ რომანს „დიონისოს ღიმილი", რომელიც ქართულ სინამდვილეში წარმოადგენდა ერთ-ერთ პირველ მოდერნისტულ რომანს, ან მათი კვლევა იდეოლოგიური ნიშნით წარიმართებოდა (მარქსისტული ლიტმცოდნეობისა და სოცრეალიზმის ესთეტიკის პოზიციებიდან).

ასევე ხელოვნურად ყოფდნენ გალაკტიონის შემოქმედებას ე. წ. სიმბოლისტურ და „კლასიკურ" პერიოდებად, სადაც პირველის კვლევა სრულიად იგნორირებული, ან **a priori** უარყოფითად იყო შეფასებული საბჭოთა იდეოლოგიური მოსაზრებებიდან გამომდინარე.

თუმცა, მიუხედავად იდეოლოგიური წნეხისა, 70-80-იან წლებში მაინც გამოჩნდა ცალკეული სტატიები და გამოკვლევები ცალკეულ მოდერნისტ ავტორებზე. აქ უნდა დავასახელოთ აკ. ბაქრაძე და მისი სტატიების კრებული „მითოლოგიური ენგადი", რომელშიც განხილულია კ. გამსახურდიასა და დ. შენგელაიას მოდერნისტული მითოგრაფიული რომანები.

ასევე აღსანიშნავია რ. თვარაძის ბიოგრაფიული რომანი „გალაკტიონი", გ. ასათიანისა და თ. ჩხენკელის ესსეები ქართველ მოდერნისტ ავტორებზე, გ. კანკავას წერილები კ. გამსახურდიას შემოქმედებაზე, ი. კენჭოშვილის ნაშრომი „გალაკტიონ ტაბიძე და ევროპული ლიტერატურა", თ. კიკაჩეიშვილისა და ს. სიგუას მონოგრაფიული ნაშრომები „კ. გამსახურდიას მხატვრული პროზის პოეტიკა" და „კ. გამსახურდიას პროზის სტრუქტურა". მაგრამ ეს ცალკეული კვლევები, რა თქმა უნდა, ვერ შეავსებდნენ იმ უზარმაზარ ვაკუუმს, რაც იმჟამად არსებობდა ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კვლევის სფეროში (და მათ შორის კომპარატივისტული კვლევის სფეროში) და ვერ შექმნიდნენ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის მასშტაბური და ფრონტალური კვლევის საფუძვლებს, არამედ ისინი წარმოადგენდნენ ფრაგმენტულ გამონაკლისებს.

ამასთან, აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ ისევ და ისევ იდეოლოგიური წნეხიდან და საბჭოთა პოლიტიკური რეალობიდან გამომდინარე, იმჟამინდელ ქართულ ლიტმცოდნეობით დისკურსს არ ჰქონდა უშუალო და ინტენსიური კონტაქტი თანამედროვე დასავლეთევროპულ ლიტმცოდნეობით პროცესთან და იგი სათანადოდ

არ იყენებდა დასავლეთში იმჟამად არსებულ ლიტერატურულ თეორიებს (ჰერმენევტიკა, რეცეფციული ესთეტიკა, სტრუქტურალიზმი, პოსტსტრუქტურალიზმი, ნარატოლოგია, დისკურსანალიზი, მითოლოგიური კრიტიკა, ახალი კრიტიკა, კომპარატივისტიკა, ფსიქოანალიზი), რითაც ქართული ლიტმცოდნეობა მოკლებული იყო ფუნდამენტურ თეორიულ ბაზისს.

ქართული მოდერნიზმის დეიდეოლოგიზებული და ობიექტური ლიტმცოდნეობითი კვლევის თვისობრივად ახალი ეტაპის დასაწყისი, რა თქმა უნდა, უშუალოდ უკავშირდება საქართველოს პოლიტიკურ დამოუკიდებლობას, რამდენადაც ამ პერიოდიდან (90-იანი წლები) ქართული ლიტმცოდნეობითი დისკურსი საბოლოოდ გათავისუფლდა, ერთი მხრივ, მარქსისტული ლიტმცოდნეობის წნეხისაგან, ხოლო, მეორე მხრივ, მას შესაძლებლობა მიეცა უშუალო კონტაქტი დაემყარებინა დასავლურ ლიტერატურათმცოდნეობით პროცესთან და გაცნობოდა დასავლეთში არსებულ უახლეს ლიტმცოდნეობით თეორიებს, რასაც ქართული ლიტმცოდნეობა საბჭოთა პერიოდში მოკლებული იყო.

თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კვლევის ახალ ეტაპზე შეიქმნა მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანი ნაშრომები ქართული ლიტერატურის აღნიშნულ ეპოქაზე (ამ მხრივ აღსანიშნავია ს. სიგუას — „ქართული მოდერნიზმი“, ა. გომართელის — „ქართული სიმბოლისტური პროზა“, ი. კენჭოშვილის — „გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში“, მ. ჯალიაშვილის — „ქართული მოდერნისტული რომანი“, თუმცა არცერთი მათგანი არ წარმოადგენს ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ინტეგრალურ კომპარატივისტულ კვლევას), მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ბაზაზე ჩამოყალიბდა *გალაკტიონის კვლევის ცენტრი*, რომელმაც გაშალა გალაკტიონის შემოქმედების კვლევის ფრონტალური ხაზი, უნდა ითქვას, რომ ქართული მოდერნიზმის კვლევამ მაინც ვერ მიიღო მასშტაბური და ფრონტალური ხასიათი, ზოგადად კვლევა მაინც ფრაგმენტულია, ან ცალმხრივად ვითარდება, რამდენადაც იგი მიმართულია ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის მხოლოდ ერთ-ერთ სეგმენტზე — მაგ. გალაკტიონის შემოქმედების კვლევა იმავე გალაკტიონის ცენტრის მიერ.

ამიტომაც, კვლავ აქტუალური რჩება მთლიანად ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის მასშტაბური, ფრონტალური და ფუნდამენტური კომპარატივისტული კვლევის პრობლემა, როგორც საკუთრივ ქართული ლიტერატურისა და კულტურის, ისე XX ს/ ევროპული კულტურისა და ლიტერატურის კონტექსტში. ამიტომაც, აუცილებელია ჩამოყალიბდეს ქართველ ლიტმცოდნეთა მძლავრი ჯგუფები, რომლებიც აღნიშნული მიმართულებით წარმართავენ ყოველმხრივ ლიტმცოდნეობით მუშაობას (დაწყებული საარქივო მასალებზე მუშაობით და დამთავრებული ცალკეულ მოდერნისტ ავტორთა შემოქმედების საკუთრივ კომპარატივისტული კვლევით) და შეაკვებენ იმ ვაკუუმს, რაც დღემდე არსებობს ქართულ ლიტმცოდნეობაში ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ინტეგრალური კომპარატივისტული კვლევის თავალსაზრისით.* შესაბამისად, წარმოებული კვლევის შედეგად მიღებული ფუნდამენტური დასკვნები და ამ კვლევის შედეგად შექმნილი მონოგრაფიები კი უნდა იყოს საეტაპო ნაშრომები ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმზე და იქცეს ეტალონად და ორიენტირად შემდგომი ინტეგრალური კომპარატივისტული კვლევებისათვის.

განხორციელებული ინტეგრალური კომპარატივისტული კვლევების ბაზაზე შემდგომ დღის წესრიგში დგება ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის მრავალტომეულის აკადემიური გამოცემის საკითხი, რაც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი და უაქტუალურესი ამოცანაა თანამედროვე ქართული ლიტმცოდნეობისათვის.

---

* ასეთი ჯგუფები კი უნდა ჩამოყალიბდეს იმავე შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის კომპარატივისტიკისა და ქართული ლიტერატურის განყოფილებების, ივ. ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ახალი და უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორიის დეპარტამენტების, ასევე ილიას უნივერსიტეტის შედარებითი ლიტერატურის ინსტიტუტის და გ. ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის მუზეუმის ბაზაზე, რომელთაც ურთიერთში უნდა ჰქონდეთ სამეცნიერო კოორდინაცია, პარტნიორობა და შემოქმედებით-კვლევითი ურთიერთთანამშრომლობა.

შენიშვნები:

1 შდრ.: „შეგვიძლია თუ არა ვიმსჯელოთ ქართული მოდერნისტული კულტურის/აზროვნების წელილზე რუსეთის იმპერიის რღვევისას საქართველოს დამოუკიდებელი, დასავლურ-დემოკრატიული არჩევანის განხორციელებაში? ტიციან ტაბიძის საპროგრამო წერილი „ცისფერი ყანწებით“ ნათლად გვიჩვენებს საქართველოს სახელმწიფოებრივი არჩევანისადმი მოდერნისტთა ერთიან პოზიციას, რაც, ცხადია, ქართული კულტურული და სოციოკულტურული გარემოს საერთო განწყობებზეც ზემოქმედებდა. რუსული კოლონიური გამოცდილების შეფასებისას, მისი შეხედულებები შეესაბამება ქართული კულტურის არეალში მეცხრამეტე საუკუნეშივე არსებულ ანტიკოლონიურ განწყობას [...] მაშინ, როცა კულტურული კავშირის თვალსაზრისით რუსული კულტურა გაცილებით ხელმისაწვდომია და არსებობს კიდეც პიროვნული და ტექსტუალური კონტაქტების მრავალი ფაქტი, ქართულ მოდერნიზმში დეკლარირებულია მისწრაფება სწორედ ევროპული კულტურისაკენ. ტიციან ტაბიძეც წერილში „ცისფერი ყანწებით“ ანალიზებს რუსულ კულტურულ გარემოს, თუმცა საუბრობს რუსულ ლიტერატურაში მოდერნიზმის არარელევანტურ მოდიფიცირებაზე და მოდერნისტული გამოცდილების ადაპტაციისათვის უშუალო წყაროდ ევროპულ ტექსტებს ასახელებს. ქართველი მოდერნისტების მსგავსი შეხედულებები შეიძლება აღვიქვათ როგორც მოდერნიზმის ავთენტური სინამდვილის გათავისების სურვილი და, ასევე, ანტიკოლონიური განცდის გამოხატულება: ქართველი მოდერნისტები არ ალიარებენ მეტროპოლიის კულტურისადმი იმგვარ დაქვემდებარებულ დამოკიდებულებას, როცა პერიფერიაში ფასობს და უპირატესად მიიჩნევა ცენტრის კულტურული ტენდენციები, კულტურული ტექსტები და ფიგურები. [...] ევროპის, როგორც კულტურული ცენტრის პოზიციონირება გამოხატავს ანტიკოლონიურ სულისკვეთებას და ეწინააღმდეგება რუსული კულტურულ-პოლიტიკური სივრცის აღმატებულად ალიარების ტენდენციას, რაც კოლონიური გამოცდილების პირველ ეტაპზე, მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში, ასეთი საგრძნობი იყო ქართულ სოციოკულტურულ სივრცეში. [...] ამ ფონზე ქართველი მოდერნისტები რუსულ კულტურასთან მიმართების კოლონიურ მოდელს ცვლიან ცენტრის გადმონაცვლების, ქართული კულტურის ცენტრულობის მოდელით, რაც რეალობად იქცევა საქართველოს პირველი რესპუბლიკის პერიოდში, როცა მთელი რუსეთის ყოფილი იმპერიის ფარგლებში სწორედ თბილისი გახდება „კულტურული ოაზისი“. [...] მანიფესტში, ჯგუფის („ცისფერყანწელების“ – კ. ბ.) მისიის შემცველ დოკუმენტში, წარმოჩენილია, რომ შემოქმედებითი განახლების იდეას ორდენი აკავშირებს, ზოგადად, ქვეყნის განახლების იდეასთან, ხოლო დასავლური სივრციდან გამოცდილების ათვისებისას ისინი როგორც საკუთრივ ესთეტიკურ, ასევე ზოგად დონეზე ცვლიან ქვეყნის სინამდვილეს (შდრ. ძლიერ, „მოდერნისტულად“ განახლებულ საქართველოზე ოცნება კ. გამსახურდიას რომანში „დიონისოს ღიმილი“, იხ. რომანის თავი „ვენახი“ – კ. ბ.). ამ მხრივ ქართველი მოდერნისტების მიზნები შეიძლება განვიხილოთ არა მხოლოდ ესთეტიკურ, არამედ სოციალურ მოვლენად“ (ბ. წიფურია, მოდერნისტული გამოცდილება საქართველოში, გვ. 7, 8, 9, 10, 11).

2. მაგრამ, ცხადია, რომ ისტორიული კონტექსტი, რომლის ფარგლებშიც თანდათანობით აღმოცენდა ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი, უფრო ფართოა და მხოლოდ XX ს. 20-იანი წლებით არ შემოიფარგლება, არამედ ეს კონტექსტი გულისხმობს 900-იანი წლებიდან მოყოლებულ გარდამტეხ ისტორიულ მოვლენებსაც. ამ ნიუანსზე ზუსატდ გაამახვილა ყურადღება ლ. ავალიანმა: *„მართლაც და, საქართველოში, 1905-1907 წლების რევოლუციის მომდევნო წლებში რუსეთის დამსჯელი ექსპედიციები დათარეშობდნენ. ილიას მკვლელობამ გამოუსწორებელი ლახვარი ჩასცა ქართული საზოგადოების ეროვნულ ცნობიერებას და ერთიანობას, საქართველოს ინტელიგენცია გაუთავებელი პარტიული კინკლაობით დაქსაქსულიყო; ლიტერატურის სარბიელზე ძირითადად ეპიგონიზმი, მიმბაძველობა გამეფებულიყო; მალე უმაგალითო მასშტაბის სასაკლაო – პირველი მსოფლიო ომიც დაიწყო. ასეთი ვითარება სწორედ რომ ნოყიერი ნიადაგი გახლდათ რაგინდარა მოდერნისტული თუ ავანგარდისტული მიმართულებების აღმოცენებისათვის“* (ლ. ავალიანი, *„XX საუკუნის 10-20-იანი წლების ქართული სალიტერატურო დაჯგუფებები“*; წიგნში: მისივე, *„ვიჟი დროის“ ქართული მწერლობა“*, გამომცემლობა „თეთრი გიორგი“, თბილისი, 2005, გვ. 245). შესაბამისად, ასეთ ვითარებაში ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი უკვე საჯაროდ, ორგანიზებული ფრონტით აცხადებს საკუთარი თავის დაფუძნებას – „ცისფერყანწელთა“ გამოსვლა (1915-1916 წწ) ერთი მხრივ, და გალაკტიონ ტაბიძის პირველი სიმბოლისტური ლექსების გამოცემა, მეორე მხრივ (1915). თუმცა მისი 1914 წელს გამოცემული პირველი (ნეორომანტიკული) ლირიკული კრებული ასევე გააზრებულ უნდა იქნას როგორც ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის დაფუძნების ერთერთი პირველი ცდა.

3. აღსანიშნავია, რომ მსგავსი ტენდენცია, ანუ წმინდად *მოდერნისტული რომანის* ჟანრიდან *ისტორიული რომანის* ჟანრზე გადასვლა და, აქედან გამომდინარე, პირობითად *ისტორიული რომანის* ჟანრის ფორმატში მოდერნისტული ეპოქისათვის დამახასიათებელი პრობლემატიკის განფენა (მოდერნისტულ ეპოქაში თანამედროვე მოდერნისტი ხელოვანის ფუნქციისა და მისიის პრობლემატიკა, მოდერნისტულ ეპოქაში ტოტალური დეჰუმანიზაციისა და განმანათლებლურ-ჰუმანისტური იდეალების უფუნქციობის პრობლემა) დაახლ. იმავე პერიოდში (30-იანი წლები) შეინიშნება ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის წიაღშიც: კერძოდ, აქ აღსანიშნავია თ. მანის ე. წ. *ისტორიული რომანის* ჟანრის ტექსტები „იოსები და მისი ძმები“ და „ლოტე ვაიმარში“, ასევე ჰ. მანის ისტორიული რომან-დილოგია „ჰენრი მეოთხე“, ასევე ჰ. ბროხის „ვირგილიუსის სიკვდილი“. მაგრამ თუ ეს ტენდენცია ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის შიგნით წმინდად სუბიექტური ფაქტორით იყო განპირობებული, ანუ თავისუფალი შემოქმედებითი არჩევანითა და ძიებებით, მაშინ ქართულ სინამდვილეში ამ „ესთეტიკურ გადასვლას“ სუბიექტურის გარდა (ამ შემთხვევაში, შემოქმედებით-ესთეტიკური „ამოწურვა“, ანუ მოდერნისტული ესთეტიკის პოეტოლოგიური პრინციპებით ოპერირების შემოქმედებითი „უუნარობა“, „მოდერნისტული“ შემოქმედებითი ენერგიის ამოწურვა), წმინდად ობიექტური ფაქტორიც განაპირობებდა, კერძოდ, ქართველ მოდერნისტ ავტორთა საბჭოთა იდეოლოგიური წნეხის,

სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის დიქტატისა და ბოლშევიკური სახელმწიფო ტოტალური ტერორის ქვეშ მოქცევა. ჩემი აზრით, ზემოთაღნიშნული შემოქმედებითი „გადასვლის" თვალსაჩინო ნიმუშია კ. გამსახურდიას 30-იანი წლების პერიოდის შემოქმედებაში მომხდარი საინტერესო ფაქტი, როდესაც იგი მოულოდნელად წყვეტს მუშაობას ე. წ. *თანამედროვე რომანზე* (გერმ. **Zeitroman**) „ევროპა გალიაში" (1937), „გადადის" ისტორიული რომანის ჟანრში და იწყებს მუშაობას „დიდოსტატის მარჯვენაზე" (1937-1939), სადაც იგი პირობითად *ისტორიული რომანის* ჟანრის ფორმატში, ერთი მხრივ, ავითარებს წმინდად მოდერნისტულ პრობლემატიკას (მოდერნისტულ ეპოქაში თანამედროვე მოდერნისტი ხელოვანის ფუნქციისა და მისიის პრობლემატიკა), მეორე მხრივ, ოპერირებს საკუთარი ეროვნული სულიერი კულტურის წიაღში შექმნილი პარადიგმებით (მაგ. შუასაუკუნეების ქართული ქრისტიანული კულტურისა და ბაგრატოვანთა სამეფო კარის მიერ წარმოებული ქართული სახელმწიფოებრივი საგარეო და საშინაო პოლიტიკის პროპაგანდა), რომლის მიზანიცაა აქტუალური ეროვნული პრობლემატიკის წარმოჩენა – ეროვნული თავისუფლებისა და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის იდეის აქტუალიზება.

2011/2013

მოდერნიზმის ეპოქა, როგორც *მითოსს მოკლებული დრო*, კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში „დიონისოს ღიმილი“*

შესავალი

XX ს. 20-იან წლებში კონსტანტინე გამსახურდიამ (1893-1975) მოდერნიზმის ეპოქა განსაზღვრა როგორც *მითოსს მოკლებული დრო* (შდრ. ესსე „ლიტერატურული პარიზი“), რითაც მან მეტაფორულად მიანიშნა ეპოქის სულიერ კრიზისზე, რაც გულისხმობდა ადამიანის ეგზისტენციალური შიშის ქვეშ ყოფნას, მის მეტაფიზიკურ-მითოსური პირველსაწყისებისაგან გაუცხოებას, ყოფიერებაში თვითიდენტიფიკაციის შეუძლებლობას, დეჰუმანიზაციას. ხოლო ყოველივე ეს გამოწვეული იყო, ერთი მხრივ, ისტორიული პროცესებითა და კატაკლიზმებით – ტექნიკური-მანქანური ცივილიზაციის ტოტალური განვითარება, მსოფლიო ომი და რევოლუციები, ხოლო, მეორე მხრივ, ფუნდამენტური მეტაფიზიკური „რყევით“, რასაც ნიცშემ *ღმერთის სიკვდილი* და *ღირებულებების გადაფასება* უწოდა:

> *შუბლით ვებლებით ახალ დროს: მისი საუკეთესო ეპიტაფიაა: მითოსს მოკლებული დრო. [...] საერთო ფონი თანამედროვე ევროპისა: მეცნიერებაში რელატივიზმი, ხელოვნებაში ფუტურიზმი და დადაიზმი, ყალბი ცივილიზაცია. უსულო მექანიზაცია. [...] ევროპის სულიერი კრიზისი, ეს არ არის სტილის კრიზისი, არც იდეური გაკოტრება. მითოსს მოკლებული დრო. აქ არის სიმძიმე* [გამსახურდია 1983: 460, 470].

ამგვარად, *მითოსმოკლებულობა* უმთავრესად გულისხმობს დესაკრალიზაციის პროცესს, ანუ მოდერნისტულ ეპოქაში მეტაფიზიკური ორიენტაციის, „ღმერთთან თანაზიარობის“ (გამსახურდია 1983: 460) საყოველთაო გაუქმებას და მხოლოდ არსებულით, ანუ მხოლოდ მოვლენათა სინამდვილით თვითშემოსაზღვრას, რაც,

---

* თავდაპირველად გამოქვეყნდა: *სჯანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში № 13*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ-ბა, თბილისი, 2012. (გვ. 66-86).

როგორც ეს მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ისტორიულმა პროცესმაც ცხადყო, ძირითადად განაპირობა პოზიტივისტურმა და მატერიალისტურმა ცნობიერებამ. შესაბამისად, ადამიანმა ორიენტაცია აიღო არსებულის, როგორც ერთადერთი საარსებო სივრცის, მომხმარებლურ ათვისებაზე, რაც დაეფუძნა ბუნებისმეტყველებათა და ტექნოლოგიების განვითარებას, რასაც შედეგად მოყვა მასშტაბური ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, კომერციალიზაცია, ბიუროკრატიზაცია, ტექნოკრატიზაცია („ყალბი ცივილიზაცია, უსულო მექანიზაცია") და ახალი სოციალური ფენებისა (ე. წ. *მასობრივი საზოგადოებები*/**Massengesellschaften,** მაგ. პროლეტარიატი, წვრილი ბიურგერობა) და ვიწრო სპეციალობათა ჩამოყალიბება. ამ ფონზე კი მოხდა შუასაუკუნეებში, რენესანსისა და განმანათლებლობის ეპოქებში შემუშავებული თეოცენტრისტული და ანთროპოცენტრისტული პარადიგმებისა და წარმოდგენების გაუქმება – ერთი მხრივ, *მოკვდა ღმერთი* (ნიცშე), ხოლო, მეორე მხრივ, ინდივიდი/პიროვნება გაითქვიფა მასაში, მოხდა მისი სუბიექტურობის *დაშლა* (ე. წ. **Ichdissoziation),** სულიერი კულტურა კი ჩაანაცვლა ტექნიკურმა ცივილიზაციამ (შპენგლერი).

აქედან გამომდინარე, მოდერნისტული მწერლობა, ვითარდება რა აღნიშნული ისტორიული ცვლილებების ფონზე, ფუძნდება როგორც რეაქცია თავად მოდერნიზმის ეპოქაზე, ფუძნდება როგორც მოდერნიზმის ეპოქის კრიტიკა [ვიეტა 2007: 19], რომლის (ეპოქის) ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანი საბუნებისმეტყველო და ტექნიკურ მეცნიერებებზე ორიენტირება, ტექნიკური პროგრესის ფეტიშიზმი და მომხმარებლურ-კომერციული ინტერესების დაკმაყოფილებაა. ამიტომაც, მოდერნისტული მწერლობის ძირითადი დისკურსი, როგორც დასავლეთში, ისე ჩვენში, სწორედ მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სულიერ-კულტურული კრიზისიდან გამოყვანის გზების ძიებასა და მისი ეგზისტენციისათვის საზრისის მოპოვებაზე იყო მიმართული. ამ თვალსაზრისით საინტერესო დაკვირვებას გვთავაზობს მოდერნიზმის გერმანელი მკვლევარი სილვიო ვიეტა, რასაც მეც ვიზიარებ:

> *სოციალური ცვლილებების ასაბჯა – ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, კომუნიკაციის ახალი ფორმები (ტელეფონი, ტელეგრაფი, რკინიგზა, ავტომანქანები), ახალი მედია საშუალებები (რადიო, ჟუ-*

რნალ-გაზეთები) — არ ქმნის მოდერნისტული რომანის ცენტრალურ პრობლემატიკას. პრობლემატიკა, რაც აქა მოცემული, სულ სხვაგვარია: ეს არის საზოგადოებაში თანამედროვე სუბიექტურობის პრობლემატიკა, მოდერნიზმის ეპოქაში მისი შინაგანი დაქუცმაცებულობა და დაშლა. სწორედ აქ კლინდება მენტალობის ცვალებადობა, რაც მოდერნიზმს, როგორც ისტორიულ პროცესს, ადამიანისათვის მოაქვს (აქ და ყველგან გერმანელ ავტორთა და გრ. რობაქიძის გერმანულენოვანი ციტატების თარგმანი წიგნის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.) [ვიეტა 2007: 20-21].

კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილიც“ სწორედ ტიპიური მოდერნისტული მხატვრული ტექსტია (მიმაჩნია, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის სივრცეში ეს არის ყველაზე უფრო სრულყოფილი მხატვრული ტექსტი მოდერნისტული ესთეტიკის თვალსაზრისით), რომლის საზრისისეული დისკურსი მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური და სულიერი კრიზისის წარმოჩენაზეა მიმართული, რაც გამოწვეულია მენტალობის საყოველთაო ცვალებადობით, ანუ, სხვაგვარად — ღირებულებათა საყოველთაო გადაფასებით, რაც გულისხმობს გონით პროცესებში *მატერიალისტურ-პოზიტივისტური ცნობიერების* გაბატონებას, რის საფუძველზეც მოხდა ყოფიერების „დავიწროება“, ანუ ადამიანის ეგზისტენციის მხოლოდ არსებულით, როგორც არსებულით, შემოსაზღვრა, რამაც ადამიანში შემდგომ გამოიწვია *საკრალური ცნობიერების* გაუქმება და ღმერთზე ორიენტაციის დაკარგვა.*

ამავდროულად კ. გამსახურდიას რომანის ტექსტში მოცემულია *ღმერთის სიკვდილით* გამოწვეული ეგზისტენციალური კრიზისის დაძლევის ცდა — მოდერნიზმის ეპოქაში დიონისოს ესთეტიზებული კულტის რეანიმირებისა და მითოსური ცნობიერების დაფუძნების ცდა, რაც საბოლოო ჯამში მარცხით მთავრდება (შდრ. რომანის

---

* სწორედ მსგავსი სავარსამიძისეული გაორება და სუბიექტურობის დაშლა ახასიათებს გალაკტიონის (ან თუნდაც სხვა ქართველი მოდერნისტი ავტორების) ლირიკულ „მე“-საც, რომელიც მუდმივად ირყევა *მადონას* ღვთაებრიობასა და *ლურჯა ცხენების* დემონიურობას შორის და, რომელსაც რ. ვაგნერის *მფრინავი ჰოლანდიელის* მსგავსად ვერ მოუპოვებია (რასაც უსასრულო ხასიათი აქვს) ჭეშმარიტი ეგზისტენცია და ეგზისტენციალური თვითიდენტობა (შდრ. *მერისა და მადონას (ღვთისმშობლის)* ციკლის ლექსები, ერთი მხრივ, და *ლურჯა ცხენებისა* და *ეფემერების* ციკლის ლექსები, მეორე მხრივ).

თავები „ტაია შელიას უკულმართ გზებზე“ და „ჯოჯოხეთად ჩასვლა კონსტანტინე სავარსამიძისა“), რითაც რომანში ინტენცირებულია თვალსაზრისი მოდერნისტულ ეპოქაში ადამიანის სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობის შესახებ („წევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია“).

„დიონისოს ღიმილი“ მოდრნიზმის ეპოქის ცნობიერებისეულ და ისტორიულ კონტექსტში იქმნება და თავსდება („მენტალობის ცვალებადობა“/„Mentalitätswandel“ – ს. ვიეტა), და ამდენად, სრული ბუნებრიობით, კანონზომიერებითა და ესთეტიკური ადეკვატურობით ავლენს ზოგადად მოდერნისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ დისოციაციურ დისკურსებს („მე“-ს სუბიექტურობის რღვევა-დაშლა, ეგზისტენციალური გამოუვალობა და შიში). ამიტომაც, აუცილებელია გავითვალისწინოთ ის ისტორიულ-ცნობიერებისეული კონტექსტი, რა პირობებშიც იქმნებოდა „დიონისოს ღიმილი“, ვინაიდან ეს რომანი, ისევე როგორც ზოგადად მოდერნისტული ლიტერატურა, ეს არის აპრიორული რეაქცია საკუთრივ მოდერნიზმის ეპოქაზე, სადაც ვლინდება მითოსმოკლებულობით გამოწვეული უნაპირო პესიმიზმი. ამგვარად, რომანისათვის ეს მენტალური და ისტორიული კონტექსტებია:

a) ღმერთის სიკვდილი/ღირებულებათა გადაფასება/ნიჰილიზმი (ნიცშე)

b) ისტორიული კატაკლიზმები – I მსოფლიო ომი, რევოლუციები რუსეთსა და გერმანიაში, 1921 და 1924 წლების ეროვნული კატასტროფები.

აქედან გამომდინარე, რომანის ტექსტში მოცემული სავარსამიძის პესიმიზმი, დენდიზმი, ესთეტიციზმი, „ნერვების არისტოკრატობა“, ეს „სხვისი სენით დაავადება“ [თვარაძე 1971: 39] და დეკადენტური პოზა კი არ არის, არამედ ჰედონისტურ-დიონისური ნიღაბია, რომლის მიღმაც ვლინდება მოდერნიზმის *მითოსმოკლებული* მადესტრუირებელი ეპოქით („ეს საუკუნე მეფისტოფელი“) გამოწვეული საკუთარი სუბიექტურობის მთლიანობისა და სამყაროს ჰარმონიულობის გარდაუვალი რღვევის ტრაგიკული განცდა, რის შედეგადაც ყოფიერებაში პროტაგონისტის ეგზისტენცია უკვე ვლინდება როგორც საზრისს მოკლებული, *გადაგდებული* ეგზის-

ტენცია, როგორც *გადაგდებულობა* („Geworfenheit") (ჰაიდეგერი),* რაც რომანის პერსონაჟის „ბუნებრივი", ობიექტური და კანონზომიერი ონტო-ეგზისტენციალური მდგომარეობაა.[1]

I სუბიექტურობის დაშლა (Ichdissoziation)

„დიონისოს ღიმილში", როგორც ტექსტის საზრისის გაშლა-განვითარების, ისე ტექსტის სტრუქტურირების თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია *მამა-შვილის* ურთიერთმიმართების პარადიგმა, რაც თავისი არსით ონტო-ეგზისტენციალური ბუნებისაა და იგი მოდერნისტული ტექსტების ერთ-ერთი უმთავრესი მოტივია (შდრ. გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი", ან ჯ. ჯოისის „ულისე").** კ. გამსახურდიას რომანში *მამის* მითოსური ხატი და მასთან დაკავშირებული *ვენახის* სახისმეტყველება სიმბოლურად მოდერნიზმის ეპოქაში დაკარულ პირველსაწყისებს განასახიერებს, ხოლო *შვილის* (კონსტანტინე სავარსამიძის) მიერ საკუთარი *მამის* უარყოფა (შდრ. სავარსამიძის მიერ მამისეული ვენახების აჩეხვის ეპიზოდი) და მამის მიერ შვილის დაწყევლა და სავარსამიძის უნაყოფობა, შესაბამისად, შთამომავლობის არყოლა, სიმბოლურად მითოსმოკლებულ მოდერნიზმის ეპოქაში თანამედროვე ადამიანის სრულ ონტო-

---

* უნდა აღვნიშნო, რომ მ. ჰაიდეგერის ეგზისტენციალიზმი მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სწორედ ამ *გადაგდებული* (გნებავთ *გამოგდებული*), და ამდენად, საზრისს მოკლებული ეგზისტენციის ფილოსოფიური გააზრება და დაფუძნებაა – იხ. მისი „ყოფიერება და დრო" [ჰაიდეგერი 2001: 175-180].

** საერთოდ, *მამისა* და *ძის* ურთიერთმიმართების პარადიგმა და ამ მიმართების შიგნით განვითარებული *მამისა* და *ძის* კონფლიქტი და მათ შორის გაუცხოება უპირატესად მოდერნისტული მწერლობისათვის დამახასიათებელი ტოპოსია, რომლის დამკვიდრებაც მოდერნისტულ ლიტერატურაში უპირატესად გერმანულენოვან ექსპრესიონისტულ მწერლობას (ასევე ფრ. კაფკას) უკავშირდება [ფენდერსი 2010: 126-131]. საყარაულოდ, ეს პარადიგმა კ. გამსახურდიამ, რომელიც შეშოქმედების ადრეულ ეტაპზე ექსპრესიონიზმის ესთეტიკურ და მსოფლმხედველობრივ კონცეფციას იზიარებდა (შდრ. მისი ექსპრესიონიზმის მანიფესტი **„Declaratia pro mea!"**), სწორედ ექსპრესიონისტული მწერლობიდან გადმოიტანა და იგი ქართულ მოდერნისტულ მწერლობაში პირველმა მან დააფუძნა. აქვე უნდა ითქვას, რომ გამსახურდიასთან *მამა-ძის* კონფლიქტი უპირატესად ონტო-ეგზისტენციალურ (ფილოსოფიურ) ჭრილშია გადაწყვეტილი, მაშინ როცა გერმანელ ექსპრესიონისტებთან ეს კონფლიქტი უპირატესად ფსიქოლოგიურ ან სოციოკულტურულ სიბრტყეზეა გააზრებული (მაგ. ფ. ვერფელის ნოველა „მკვლელი კი არა, მოკლულია დამნაშავე").

ეგზისტენციალურ უპერსპექტივობასა (მ. ჰაიდეგერის მიხედვით „გადაგდებულობას“) და მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაგან მის სრულ გაუცხოებას განასახიერებს (შდრ. რომანის შემდეგი თავები — „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტოპორტრეტი“, „ჯოჯოხეთად ჩასვლა კონსტანტინე სავარსამიძისა“).[2]

მამა-შვილის ეს *აცდენა* („...და გატყდა ჩვენს შორის რაღაც, რაც უკუნითი უკუნისამდე არ უნდა გამტყდარიყო“), ანუ მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაგან მოწყვეტა და მისგან გაუცხოება, ძირეული *მეტაფიზიკური რყევის* („ღმერთის სიკვდილი“ — ნიცშე), ანუ ტოტალური დესაკრალიზაციის პროცესის შედეგია, რაც თავის მხრივ გამოწვეულია თავად მოდერნიზმის ეპოქის მენტალური სპეციფიკით — მისთვის დამახასიათებელი პოზიტივისტურ-მატერიალისტური ცნობიერებით, მომხმარებლურ-კომერსანტული მორალითა და ტექნიკური პროგრესის ფეტიშიზმით („ამერკანიზაცია“), რაზეც რომანის მთელს ტექსტში მუდმივად ხდება მინიშნება:

> *ბურჟუაზია დალუპავს ევროპის დიდ კულტურას... შეუძლებელია ძველ ფუნდამენტზე შეიმაგროს მან თავი, უკანასკნელი ომის შემდეგ. [...] კაპიტალიზმის კარუსელმა მოკლა ადამიანის პიროვნება. ბურჟუაზიამ შეჰქმნა ევროპული კრიზისი. ამიტომაცაა ეს საოცარი მკვდრის სუნი ევროპულ თეატრსა, პოეზიასა და მთელს ხელოვნებაში. [...] „ამერიკა* (თანამედროვე მანქანურ-ტექნიკური ცივილიზაციის ტოპოსი — კ. ბ.) *ყველას მოინელებს, ევროპასაც და იაპონიასაც* (ძველი სულიერ-არისტოკრატიული კულტურის ტოპოსები — კ. ბ.). *ათიოდე წლის შემდეგ იქნება ერთი ძლიერი ამერიკის ნაცია“, ამბობს მოკრძალებული ტონით ჩალმიანი სპარსელი შერიტ ხანი* (მითოსური ცნობიერების მატარებელი ინდივიდი — კ. ბ.). *[...] ინდუსტრიამ მოჰკლა სილამაზის გრძნობა. მთელი ევროპა დაამახინჯეს ტელეფონების ბოძებმა, რადიოს, რკინიგზის სადგურებმა, რკინის ხიდებმა, ზღვის ნაპირები წარყვნეს დოკებმა და ელევატორებმა. უდიდესი ცოდვა ჩავიდინეთ ბუნების მიმართ. [...] ჩვენი თვალი უკვე ველარ ხედავს ლამაზ საგნებს. თუ თვალი სილამაზეს ველარ ნახავს, ვერც სული აღიზრდება ესთეტიურად. ეს საშინელი ქარხნის საქონელი, უშნო, ულაზათო, იაფი. მაშინამ დაამახინჯა მილიონების ხელი, ულაზათო საქონლის კეთებას მიაჩვია, თვალი კიდევ უშნო საგნების ყურებას* [გამსახურდია 1992: 22-25, 80].

უკვე რომანის დასაწყისიდანვე ჩანს (შდრ. რომანის თავი „ნისლი“), რომ სვარსამიძე, (შესაბამისად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანი), რომელიც მენტალური თვალსაზრისით მითოსური ცნობიერების მატარებელი ინდივიდია და ძველი ქართული არისტოკრატული სულიერი კულტურის უკანასკნელი წარმომადგენელია, იმთავითვე უპირისპირდება მის თანამედროვე ტექნიკურ და ბიურგერულ-მომხმარებლურ ცივილიზაციასა და მენტალობას, მისთვის შინაგანად იმთავითვე მიუღებელია სულიერ-გონით კულტურაზე *ამერიკანიზმის,* ანუ ტექნიკური ცივილიზაციის დომინირება, რამაც გამოიწვია ყოფიერების დესაკრალიზაცია (აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ დიქოტომიაში ვლინდება რომანში ინტენცირებული შპენგლერისეული სულიერი კულტურისა და ტექნიკური ცივილიზაციის კონფლიქტი, რაც რომანის ერთ-ერთი ლაიტმოტივური ხაზია). სავარსამიძეს ცხოვრება უწევს უსულო და უღმერთო ცივილიზაციის დომინირების ფაზაში, ანუ იგი ცხოვრობს კულტურის, ამ შემთხვევაში, როგორც დასავლური, ისე საკუთარი ქართული სულიერი კულტურის, აღსასრულის ფაზაში (შდრ. რომანის თავი „დემონის ნატერფალზე“, ასევე საკუთარი თანამემამულეებისადმი თქმული – „გრიგოლ ხანძთელის გადაგვარებული სახლისკაცები“ [გამსახურდია 1992: 362], რითაც რომანის ტექსტში ძველი ქრისტიანული ქართული კულტურის დაცემის ტრაგიკულ განცდაზეა მნიშვნელოვანი), რაც იწვევს მის პესიმიზმსა და ეგზისტენციალურ შიშს:

> *ჰაუუ უკუნეთის ცეცხლით გადაბუგულო, საქართველო! რკინის კარები შეგხსნია სამხრეთით. მაშინ ვივრძენი იმ ერის ტრაგედია რომლის წარსულის მავზოლეები აწმყოს ჩრდილავენ და აცამტვერებენ. [...] და სამხრეთ საქართველოში – ნასახლარები, ნასოფლარები... ნანგრევები... სილატაკე... სიბინძურე და გადაგვარება... (ნეტავ დედაჩემის მუცელში სისხლად დავშლილიყავ და ჩემი სისხლის გადაგვარება არ მენახა!)* [გამსახურდია 1992: 342].

კირკეგაარდისებურად თუ ვიტყვით, სავარსამიძე თავისი ეგზისტენციის შუა, *ეთიკურ ფაზაზე* იმყოფება, როდესაც სუბიექტი ონტოლოგიური აუცილებლობით უნდა აღმოჩნდეს თავისი ეგზისტენციის ე. წ. *სასოწარკვეთის ფაზაზე,* ვინაიდან, ერთი მხრივ, ყოფიერებაში ტოტალური დესაკრალიზაციის ფონზე სავარსამიძე საკუთარი სუბიექტურობის მთლიანობის დაშლას განიცდის და საკუთარ

თავს არასრულფასოვან მოცემულობად აღიქვამს **(Ichdissoziation)** (შდრ. რომანის შემდეგი თავები „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტოპორტრეტი", „ქადაგება თევზებისადმი", „დიონისო ლომისპირიანი" და სხვ.); ხოლო, მეორე მხრივ, მასში ჩნდება სკეფსისი თავად სამყაროს, როგორც ჰარმონიული და მოწესრიგებული მთლიანობის მიმართ (შდრ. თავი „უცნობის საფლავზე წართქმული"). ეს კი იწვევს სავარსამიძის მიერ საკუთარი ეგზისტენციის ახლებურ შეფასებას და მის გააზრებას ყოველგვარ საზრისსა და მიზანს მოკლებულ არსებობად (შოპენჰაუერისეული ნაკადი). ხოლო რომანის საზრისისეული დისკურსის მიხედვით, ადამიანის არსებობა დეტერმინებულია პირველშიშით, ანუ არარადქმნისა და სრული გაქრობის შიშით – სიკვდილის შიშით, რაც რომანში სავარსამიძის მეგობრის – იოჰანეს ნოიშტეტის პირითაა გაცხადებული:

> *ყოველი ადამიანი მუდამ ერთსა და იმავეს განიცდის... მხოლოდ სხვადასხვა ვარიაციით, ბავშვობის პირველი ღიმილიდან – პირველ ვნებამდის, პირველ ვნებიდან – პირველ სიკვდილამდის. [...] მე სისხლი მეყინება, როცა გავიფიქრებ, რომ ჩვენ სიკვდილისაგან დადაღულები ვიბადებით. მერმე ჩვენს ტუჩებზე ათასი ღიმილი იელვებს და სიკვდილი ისე წაგვლეკავს, როგორც ქვიშაზე ფრინველის ნაკვალევს ქარი* [გამსახურდია 1992: 235].*

ერთადერთი ჭეშმარიტება, რაც სავარსამიძეს (შესაბამისად, თანამედროვე ადამიანს) საკუთარ არსებობაში შეუცვნია, არის საკუთარი აღსასრულის, საკუთარი სიკვდილის და, ამდენად, საკუთარი სასრულობისა და გაქრობის გარდაუვალობა (ამ ონტოლოგიურ გარდაუვალობას კი თანამედროვე მითოსმოკლებული და დესაკრალიზებული ცივილიზაცია კიდევ უფრო ამძაფრებს). რომანში ქრისტეს ფიგურა სავარსამიძის აღქმაში სწორედ ამ პირველშიშის სიმბოლოა – „სიკვდილის თავადი" [გამსახურდია 1992: 207].**

---

* შდრ., მ. ჰაიდეგერმა ადამიანის ეგზისტენცია განსაზღვრა როგორც „სიკვდილისათვის ყოფნა" („**Sein zum Tod**") [ჰაიდეგერი 2001: 245], როგორც „სიკვდილში გადაგდებულობა" („**Geworfenheit in den Tod**") [ჰაიდეგერი 2001: 251]: „*ადამიანი როგორც კი იბადება, იგი მაშინათვე სასიკვდილოდაა გამზადებული*" („**Sobald ein Mensch zum Leben kommt, ist er alt genug zu sterben**") [ჰაიდეგერი 2001: 245].

** ასევე შდრ.: „*იქვე კედელზე წაბლისფერი ბრინჯაოს ჯვარცმაა. დაღრეჯილი უდაბნოს სახე შემომცქერის და მომეშხამა საწუთროება*" [გამსახურდია 1992: 213].

ქრისტეს მოგონება სავარსამიძეში, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანში, მისი შორეული წინაპრებისაგან განსხვავებით, რომლებიც თეოცენტრისტული ცნობიერების წარმომადგენლები არიან (მაგ. წმ. კონსტანტინე არგველის მთავარი) და მყარ ქრისტიანულ ღირებულებებზე აფუძნებენ საკუთარ ეგზისტენციას, მუდმივად იწვევს სიკვდილსა და საბოლოო ეგზისტენციალურ ფინალობაზე ფიქრს, ანუ მუდმივად იწვევს როგორც საკუთარი თავის, ისე ზოგადად ადამიანური არსებობის არარაობად და ამოებად განცდას:

> *ჰოი, ადამიანობის კომედიავ, მართლაც ბილიარდის ბურთები ვართ, უსაზღვრო მიწის სიბრტყეზე უსაზღვროდ გაქანებული. ვილაცას გრძელი ჭოლოკი უკავია, თამაშობს, იცინის, ჩვენ კი ერთმანეთს ვეხლებით. ასე იქმნება ცხოვრების ფატალური ფარსი"* [გამსახურდია 1992: 146].

სავარსამიძე მუდმივად ცდილობს საკუთარი ეგზისტენციის ამ *ეთიკური ფაზის* ორი ურთიერთსაპირისპირო გზით დაძლევას: ერთი მხრივ, ეგზისტენციის მაღალ საფეხურზე – *რწმენის ფაზაზე* ამაღლების, ხოლო, მეორე მხრივ, ეგზისტენციის უფრო დაბალ, *ესთეტიკურ ფაზაზე* დაბრუნების საშუალებით.

კირკეგაარდის მიხედვით ეგზისტენციის *ესთეტიკური ფაზა შეესაბამება* ადამიანის ეგზისტენციის იმ ფორმას, როდესაც სუბიექტი საკუთარი *თვითობის* **(Selbst)** მიმართ *გულგრილია* და მაქსიმალურად ცდილობს ჰქონდეს დისტანცია საკუთარი სუბიექტურობისადმი: ანუ, ეგზისტენციის მოცემულ ფაზაზე სუბიექტი ცდილობს არ ჩაულრმავედეს საკუთარ თავს, ე. ი. ცდილობს არ გააცნობიეროს გარესამყაროში საკუთარი არსებობის პრობლემატიკა და აზრი [ზაიბერტი 1997: 25], ვინაიდან საკუთარი თავის თვითშემეცნება სუბიექტში აპრიორულად იწვევს საკუთარი ამაო და წარმავალი არსებისა და არსებობის შეცნობით გამოწვეულ სასოწარკვეთას, რაც თავის მხრივ იწვევს ეგზისტენციალურ შიშსა და გამოუვალობას.

ამის საპირისპიროდ კი ეგზისტენციის *ესთეტიკურ ფაზაზე* სუბიექტი ცდილობს ზერელედ და ზედაპირულად მოეპყრას საკუთარ თვითობას/სუბიექტურობას და მასთან იმთავითვე დაკავშირებულ ეგზისტენციალურ პრობლემატიკას. შესაბამისად, *ესთე-*

ტიკურ ფაზაზე სუბიექტი ცდილობს მოიპოვოს როგორც საკუთარი თავის, ისე გარესამყაროს მიმართ წინარეფლექსიური აღქმა და განწყობა, დაახლოებით ისეთი, როგორიც არის ნებისმიერი ადამიანის ცხოვრებაში ბავშვობის ხანა: ანუ, ეგზისტენციის აღნიშნულ ფაზაზე სუბიექტი ცდილობს შეიმუშაოს ისეთი ეგზისტენციალური ქცევის ფორმა, რაც გულისხმობს იცხოვრო და დატკბე *აქ* და *ახლა* მოცემული წუთით, „გაიუქმო" ინტერესი საკუთარი „მე"-ს, საკუთარი პიროვნების მიმართ და იარსებო საკუთარი ეგზისტენციის მიმართ ყოველგვარი სამომავლო ცნობისმოყვარეობის გარეშე [ზაიბერტი 1997: 26].

ამიტომაც ეძლევა სავარსამიძე ჟამიდან ჟამზე დიონისურ ჰედონიზმს და ტკბება ხორციელ-სენსულაური ცხოვრებით, ტკბება მთლიანი დროიდან იზოლირებული და ამოვარდნილი მოცემული მომენტით: შდრ., გამუდმებული ქეიფები პარიზში მხატვარ ხალილ ბეისთან, ან ალბანოში იტალიელ სოფლის მაცხოვრებლებთან, ხანაც სექსულაური გატაცებანი და თავდავიწყებანი სხვა და სხვა ბაკხანტურ-მენადური ენტელექიის ქალებთან (მისის ბლუტი, ლუჩია, ინგებორი), ან სულაც, სწრაფვა ეგზისტენციალური „გამოთიშვისადმი", „გამორთვისადმი" — შოპენჰაუერისეულ ნირვანაში, ანუ არარაში ექსტატიური შთანთქმა და გაქრობა (აბსენ-ტუნგის ინდუისტური სეანსები). მამა ჯიოვანისთან დიალოგში სავარსამიძე სწორედ ამ *ესთეტიკური ეგზისტენციის* მოპოვების სურვილზე და მისკენ სწრაფვაზე მიანიშნებს:

> *იცით, მამაო ჯიოვანი: მე რომ ამდენი ვიფიქრო ღმერთზე და სულზე, ერთ მშვენიერ დღეს გასკდება ჩემი თავი. მე არ მინდა გავიგო, მამაო ჯიოვანი, თუ რა ხდება იმ ვარსკვლავების გადაღმა. [...] არც ის მინდა ვიცოდე, თუ რა ხდება ბავერდითმოსილ დედამიწის ქვეშ. მე ვხედავ ამ ჭიქაში ლალისფერ ტოკაიურის წვენს, უკანასკნელი ჭიქის გაცლაც თუ დამცალდა, მე ესეც მეყოფა* [გამსახურდია 1992: 196].*

---

* შდრ., *ესთეტიკური ეგზისტენციისაკენ* სწრაფვა შემდეგ პასაჟშიც ვლინდება: „ვდგები. ალბანოს ტბის პირად მივდივარ, მოშორებით გლეხები მიწას ხნავენ. შევხარი ამ ბედნიერ ადამიანებს და მენატრება: ვიყო თუნდაც უბრალო გლეხი, ლამაზი ცოლ-შვილი მყავდეს, იაფფასიან თუთუნსა ვწეწვდე, არც რამე ვიცოდე იმაზე მეტი, რაც საჭიროა, და არც რამეს ვფიქრობდე ჩემი ბნელი სისხლისათვის" [გამსახურდია 1992: 201].

ამ *ესთეტიკური ეგზისტენციის* შენარჩუნებას და მასთან მიბრუნებას და, ამგვარად, მსოფლმხედველობრივი სკეპსისის დაძლევასა და საკუთარი თვითობის სრულ „გამორთვას“, — რომელიც (საკუთარი თვითობა) მუდმივად შეახსენებს სავარსამიძეს საკუთარი ეგზისტენციის ონტოლოგიურ პრობლემატიკასა და ეგზისტენციალური შიშით (სიკვდილით) გამოწვეულ საკუთარი სუბიექტურობის ფინალობას (ჰამლეტისეული „ყოფნა არ ყოფნა“, ანდა კირკეგაარდისეული „ან-ან“), — იგი ასევე ცდილობს ბუნებასთან, ბუნების სასიცოცხლო ძალებთან უშუალო ნაივურ-პანთეისტური სიახლოვის მოპოვების საშუალებითაც (შდრ. თავები „წმინდა ქონდრისკაცი“, „ჰიმნები ხეებისადმი“, ასევე, ტაია შელიას ჯოგში სავარსამიძის ყოფნისადმი მიძღვნილი თავები).[3] ამიტომაც მიდის იგი თავისი მორდუს, ტაია შელიას ჯოგში და ეძლევა პირველყოფილ ატავისტურ ვნებებს, რაც მას ანიჭებს საკუთარი თავის ბიბლიური შესაქმის, პირველქმნილი ღვთაებრივი მთლიანობის ნაწილად განცდის შესაძლებლობას:

> *ტაია შელიას ჯოგში ყოფნამ ჩემი სხეული სავსებით განკურნა. დილით ადრე ვდგები, ცხელ რძესა ვსვამ, მთელი დღე მზვარეში ვზივარ ან მზის აბაზანებს ვღებულობ, ველოთობ, ვკირითობ, თოფს ვისვრი და სანადიროდ დავდივარ რკინისკვარში, სურების მთაზე. [...] ჯოგში მამაკაცის ფანტაზია საოცრად ირყვნება. აქ ისე ახლოს ხარ ბუნებასთან, და ბუნებას ხომ არც კანონი აქვს და არც ადამიანური სირცხვილის გრძნობა [გამსახურდია 1992: 335].*

ყოველივე ამით სავარსამიძე ცდილობს შეინარჩუნოს გარესამყაროს, ბუნების წინარეფლექსიური ბავშვურ-ნაივური უშუალო აღქმა, რათა ამგვარად ჰქონდეს დისტანცია საკუთარი სუბიექტურობისადმი, ვინაიდან საკუთარი სასრული თვითობის შეგნება მასში აპრიორულად იწვევს, ერთი მხრივ, საკუთარი „მე“-ს არარაობად განცდას, მეორე მხრივ, ზოგადად ადამიანური ეგზისტენციისა და ყოფიერების აბსურდულ და საზრისს მოკლებულ მოცემულობებად გააზრებას. სავარსამიძის ამ სუბიექტურ ეგზისტენციალურ განწყობას კი, როგორც აღვნიშნე, კიდევ უფრო ამძაფრებს ობიექტურად არსებული ისტორიული რეალობა — მოდერნიზმის ეპოქის მიერ სუბიექტისათვის შეთავაზებული უსულო და დესაკრალიზებული

ცივილიზაციის ფორმები: ტექნიკური პროგრესი, ურბანიზაცია, ინდუსტრიალიზაცია, კაპიტალიზაცია, ყოფის კომერციალიზაცია და ა. შ. (შდრ. რომანის თავები „გაყიდული კბილების ქება“, „ლაზური ფული“, „თვალების დუელი“, „ტელეფონში“, „დოქტორ ვიტენზონის უკანასკნელი პაციენტი“, „ჟამიანობა“ „პერტინაქს“ და სხვ.)

თუმცა ამ *ესთეტიკურ* ფაზაზე მუდმივად ყოფნის ცდა, ანუ, ერთი მხრივ, ჰედონისტური თავდავიწყების პროცესი, ხოლო, მეორე მხრივ, ბუნებასთან სიახლოვე (ტაია შელიას ჯოგში ყოფნა) სავარსამიძეში მაინც ვერ/არ უკუაგდებს როგორც საკუთარი სუბიექტურობის დაშლის, ისე პირველშიშის – სიკვდილის – ტრაგიკულ განცდას, არამედ კიდევ უფრო ამძაფრებს მას, რამდენადაც მუდმივი ჰედონიზმი იწვევს მოწყენილობას („რა ვუყო სპლინს, ჩემს უხმო ჯალათს“), ხოლო მოწყენილობა *სასოწარკვეთას* **(Verzweiflung)**, *შიშსა* **(Angst)** და *ძრწოლას* **(Zittern)** და, ამდენად, ეგზისტენციის კვლავ *ეთიკურ ფაზაზე* დაბრუნებას.

მთელი რომანის მანძილზე სავარსამიძე მუდმივად ირყევა საკუთარი ეგზისტენციის *ესთეტიკურ, ეთიკურ* და *რწმენისეულ* ფაზებს შორის, რაც თავად რომანის სტრუქტურის დონეზეც კი აისახება – კერძოდ, რომანის კომპოზიცია ისეა აგებული, რომ ერთმანეთს ენაცვლება სავარსამიძის ხან რწმენითა და მაღალი სულიერებით, ხანაც სკეპსისითა ხორციელი ექსტაზით აღვსილი თავები: „პატმოსის ჭალაკი“ **vs.** „ამორძალის კოცნა“, „სმარაგდის ბეჭედი“ **vs.** „ჰიმნები ღვინისადმი“, „მისტიური ჯვარისწერა“ **vs.** „ხარონის ნავში“, „უცნობის საფლავზე წართქმული“ **vs.** „სადღეგრძელო“ და ა. შ. რომანის კომპოზიციის ამგვარი სტრუქტურირებით ავტორი ცდილობს მთავარი პროტაგონისტის სუბიექტურობის *მრავლობითობის* **(Vielheit)** (ნიცშე), ანუ, ერთი მხრივ, მისი თვითობის გაორებული და დაშლილი მდგომარეობის, მეორე მხრივ, თვითიდენტობის აპრიორული ვერმიღწევის გაინტენსივებასა და გამძაფრებას.[4] რომანის ეს კომპოზიციური თავისებურება კარგად შენიშნა გ. კანკავამ:

> *სავარსამიძის ეს მერყეობა, ერთი უკიდურესობიდან მეორეში გადავარდნა – აისახა რომანის კომპოზიციურ სტრუქტურაში: შესაბამისი ქვეთავები მეთოდური, მიზანდასახული მონაცვლეობით გადმოსცემენ ხან დიონისურ თავდავიწყებასა და ექსტაზს, ხან კი ქრისტიანულ რელიგიურ ალტკინებასა და ეიფორიას* [კანკავა 1983: 32].

მთელი რომანის მანძილზე სავარსამიძე მუდმივად ცდილობს ეგზისტენციის *ეთიკურ ფაზაზე* ონტოლოგიური აუცილებლობით შეძენილი სკეპსისის, სასოწარკვეთილებისა და *ეგზისტენციალური შიშის* დაძლევას საკუთარ სუბიექტურობაშივე გამომუშავებული შინაგანი შემეცნებისეული ძალმოსილებისა და ნებელობის საფუძველზე — ანუ, იგი ცდილობს *რწმენის* მოპოვებას. კირკეგაარდისებურად რომ ვთქვათ, სავარსამიძე ცდილობს ეგზისტენციის *ეთიკური* ფაზიდან *რწმენის* ფაზაზე ეგზისტენციალური *ნახტომის* (**Sprung**) გაკეთებას, რაც გულისხმობს თვითშემეცნებასა და თვითცნობიერებაში საკუთარი თვითობის, საკუთარი ადამიანური არსის უმაღლეს ღირებულებად განცდას, რაც, თავის მხრივ, მასში იწვევს საკუთარი ანთროპოლოგიური არსის ღვთაებრივი ელემენტის შემცველ ფენომენად მოაზრებას. შესაბამისად, სავარსამიძის ცნობიერებაში ყოფიერების აღქმა უკვე ფართოვდება და იგი მოიაზრება და განიჭვრიტება როგორც ღვთაებრიობის ემანაცია, მოიაზრება როგორც საღვთო ტრანსცენდენტურობისა (ერთი მხრივ) და ღვთაებრივი იმპულსით შემოსილი ემპირეის (მეორე მხრივ) დიალექტიკური მთლიანობა.

ამ შემეცნებისეულ ნებელობასა და განწყობას სავარსამიძე ივითარებს საკუთარი ბავშვობის მოგონებებითა და ბავშვობის ტოპოსში „თვითჩაღრმავებით“ (შდრ. რომანის თავი „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტოპორტრეტი“). შესაბამისად, *ბავშვობის ტოპოსი*, როგორც სავარსამიძის აღქმაში, ისე რომანის ტექსტში, სიმბოლურად დაკარგულ პარადიზულ ყოფიერებას განასახიერებს — *„ჩვენ ბავშვობაში ვცოცხლობთ მხოლოდ ნამდვილი ცხოვრებით. სხვა დანარჩენი ადამიტური უცოდველობის მოგონებაა და ადრინდელ ბედნიერებაზე დარდი“* [გამსახურდია 1992: 235].*

გარდა ამისა, ჯენეტისადმი სავარსამიძის სიყვარული, რომელიც სცილდება ჩვეულებრივ საყოფაცხოვრებო, ან ფსიქოლოგიზებულ (ვთქვათ, შ. ცვაიგის ტიპის) სასიყვარულო ისტორიას, სავარსამიძის აღქმასა და შემეცნებისეულ ნებელობაში მისტიკური

---

* შდრ.: *„მხოლოდ ბავშვობაა ბედნიერი პერიოდი ადამიანის ცხოვრებაში, რადგან სწორედ აქაა ბიბლიური სამოთხე. შემდეგ კი ცოდვითდაცემა იწყება და ადამიანი მუდამ მელანქოლიური მზერით იყურება წარსულისაკენ, ადამიტურ უცოდველობას იგონებს. სავარსამიძეც ნოსტალგიით მიაპყრობს თვალს ბავშვობას“* [ლომიძე 1998: 303].

არსის მატარებელ ურთიერთტრფობად ფუძნდება, ანუ სიყვარული მის მიერ გაიაზრება როგორც ღვთაებრიობასთან ზიარებისა და ღვთაებრიობის კვლავ მოპოვების სულიერ-შემეცნებითი საფუძველი (შდრ. თავები „სმარაგდის ბეჭედი“ „პატმოსის ჭალაკი“, „მისტიური ჯვარის წერა“). გარდა ამისა, ერთი მხრივ, ფარვიზისადმი, როგორც ემპირიულ სასრულობაში ღვთაებრიობის ემანაციისადმი, სავარსამიძის სწრაფვა, და მეორე მხრივ, ზეკაცობის წყურვილი, ყველაფერი ეს რომანში სიმბოლურად განასახიერებს საკუთარ სუბიექტურობაში დაკარგული ღვთაებრივი საწყისის კვლავ მოპოვებისაკენ, საკუთარ თვითობაში ღვთაებრივი ბუნების კვლავ აღმოჩენისაკენ სწრაფვას და ამგვარად ეგზისტენციალური შიშის დაძლევის ცდას, შესაბამისად, ყოფიერებაში თვითიდენტიფიკაციის შესაძლებლობის დაფუძნების მცდელობას, რაც სავარსამიძისათვის ქმნის ეგზისტენციის უმაღლეს საფეხურზე ასვლის („ნახტომის“) წინაპირობას: ანუ, ჯენეტისადმი სავარსამიძის ტრფობა, მისი ფარვიზ-დიონისოსადმი სწრაფვა, ზეკაცობის წყურვილი, ყოველივე ეს სიმბოლურად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის *რწმენისეული ეგზისტენციის* მოპოვებისაკენ სწრაფვის სურვილს განასახიერებს, რის შედეგადაც ადამიანმა უკვე მთელი არსებით უნდა განიცადოს თეოზისი (განღმრთობა), რაც რომანის ფერთამეტყველებაში *სმარაგდის*, ანუ *ლაჟვარდის*, როგორც ღვთაებრივის, ფერითაა სიმბოლიზებული (შდრ. ჯენეტი სავარსამიძეს სწორედ *სმარაგდის ბეჭედს* ჩუქნის, რაც უნდა გავიაზროთ როგორც ეგზისტენციის *რწმენისეულ ფაზაზე* ასვლის ალუზია, ხოლო ჯენეტისათვის ბეჭდის დაბრუნება — ღვთაებრივი საწყისებისადმი სავარსამიძის, შესაბამისად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის, გაუცხოებისა და მის ეგზისტენციალურ უპერსპექტივობაში გადავარდნის ალუზია).

ამ ეგზისტენციალური *ნახტომის* („**Sprung**“) გაკეთების ცდა ასევე მჟღავნდება რომანში ინტენცირებული ე. წ. „ო, ადამიანოს-პათოსით!“ („**O, Mensch-Pathos!**“), რაც ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი დისკურსია, სადაც ვლინდება ადამიანის ღვთის ხატობის იდეის რეაბილიტაციის მოთხოვნილება, რაც იმპლიციტურად გულისხმობს საკუთარი დაშლილი სუბიექტურობის ზეკაცურ განზომილებამდე (არანიცშეანური გაგებით) აყვანას (ექსპრესიონისტული *ახალი ადამიანის*

კონცეფცია), ანუ გულისხმობს საკუთარი ანთროპოლოგიური არსის ღვთაებრივის ნაწილად განცდას, ხოლო აქედან გამომდინარე, ასევე გულისხმობს ზოგადად ადამიანის კვლავ სამყაროს ცენტრად მოაზრებას [ფენდერსი 2010: 166-168]. სავარსამიძის პერსონაჟისეული ქცევა (და თავად ავტორისეული პოზიციაც) სწორედ ამ ექსპრესიონისტული „ო, ადამიანოს-პათოსით“ არის დეტერმინებული (შდრ. *„ასწიეთ მაღლა ადამიანი!“* – გამსახურდია 1992: 149) და მისი *ზეკაცობისკენ* სწრაფვა სწორედ ექსპრესიონისტული, და არა ნიცშეანური, გაგების *ზეკაცობისკენ* სწრაფვაა. ეს ზეკაცობა კი საკუთარ ანთროპოლოგიურ არსში მოცემული „ბრმა“ სიცოცხლისეული ნებელობის, ვიტალობის საკუთარ ემპირიულ ეგზისტენციაში მაქსიმალურ რეალიზაციას კი არ გულისხმობს, ან ყოფიერებაში საკუთარი თავით ღმერთის ჩანაცვლებას (რაც სწორედ მოდერნიზმის ეპოქაში გამოვლინდა პოლიტიკურ სივრცეში ე. წ. ბელადების, ფიურერებისა და ტექნიკურ-მანქანურ ცივილიზაციაზე ორიენტირებული მათ მიერ დაფუძნებული ტოტალიტარული პოლიტიკური სისტემების სახით, რაც მოდერნიზმის ერთ-ერთი ნიშანია), არამედ პირიქით, გულისხმობს ყოფიერებასა და საკუთარ ეგზისტენციაში საკუთარი თავის ღვთაებრიობის ნაწილად განცდას და, ამდენად, ჯიშიდან ზეჯიშზე გადასვლას, სასრული არსებობიდან უსასრულო არსებობისაკენ სწრაფვას.

ამიტომაც, ამ ჰუმანისტური პათოსით გამსჭვალული სავარსამიძე („ასწიეთ მაღლა ადამიანი!“) მუდმივად იბრძვის, ზოგადად, ადამიანის, ადამიანობის იდეის, ადამიანში ღვთისხატობის იდეის გადასარჩენად, იბრძვის უსულო და უღმერთო ცივილიზაციის აგრესიისაგან ადამიანის გადარჩენისათვის, ცივილიზაციისაგან, რომელიც სავარსამიძის აღქმაში სწორედ ადამიანის ზეკაცური ბუნების, ანუ, ამ შემთხვევაში, ადამიანის ღვთის ხატობის იდეის დესტრუქციას იწვევს (შდრ. თავები: „გაყიდული კბილების ქება“, „თვალების დუელი“, „ვენახი“, „რეტდასხმული კურდღელი“, „ჟამიანობა“, „დოქტორ ვიტენზონის უკანასკნელი პაციენტი“, „პერტინაქს“ და სხვ.).* სავარსამიძის ეს *ო, ადამიანოს-პათოსი* და მისი აქტივიზმი

---

* რომანში მოცემული *რეტდასხმულობის ტოპოსი* (შდრ. თავი „რეტდასხმული კურდღელი“) სწორედ თანამედროვე ადამიანის ტექნიკური ცივილიზაციით შეპყრობილობაზე, მის მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებისაგან გაუცხოებასა და ამგვარი არსე-

თვით პერსონაჟის ზეაწეულ ექსპრესიონისტულ რიტორიკაშიც კი გამოიხატება, რაც ამავდროულად ავტორისეული მაღალი ეთიკური და ჰუმანური, და გნებავთ, ქრისტიანული პოზიციის გამოვლენა და ფიქსირებაცაა.[5]

აქედან გამომდინარე, სავარსამიძის ზეკაცობისკენ სწრაფვა და ზეკაცობის შინაგანი მოთხოვნილება, რომანის ეს თითქოსდა ნიცშეანური ნაკადი, უნდა გავიაზროთ სწორედ ადამიანის ნიველირებული სუბიექტურობის და მისი თვითობის დაშლილობის დაძლევისა და ღვთის ხატობის იდეის კვლავ მოპოვების ცდად მოდერნიზმის ეპოქაში, რაც რომანში ფუძნდება როგორც ექსპრესიონისტული მესიანისტური ნაკადი: შდრ., მთელი რომანის მანძილზე ინტენცირებული „ორლესული მახვილის" ტოპოსი, რაც სწორედ ამ ახალი ადამიანის მესიანისტურ მისიაზე მინიშნებაა: *„სარკეში ვიხედები. საშინლად მოვხუცებულვარ. მზეებრ ბრწყინვალე თვალები. მატყლივით სპეტაკი თმა. პირიდან ორლესული მახვილი ამომდის. ვიცანი ჩემს სახეში ძე-კაცის მსგავსი"* [გამსახურდია 1992: 132].

აქედან გამომდინარე, სავარსამიძის ზეკაცად ვერ რეალიზება და მისი ზეკაცობის დეკონსტრუქცია (შდრ. თავი „დიონისო ლომისპირიანი") სიმბოლურად განასახიერებს მოდერნიზმის ეპოქაში, ანუ გამძაფრებული პოლიტიკურ-ისტორიული კატაკლიზმებისა (I მსოფლიო ომი, ნოემბრის რევოლუცია გერმანიაში, რუსული ბოლშევიზმისა და იტალიური ფაშიზმის აღზევება) და ტექნიკურ-მანქანური პროგრესისა და ფეტიშიზმის ეპოქაში, სწორედ ადამიანის ღვთის ხატობის იდეის სრულ დეკონსტრუქციას (შდრ. თავები „ციკლოპის თვალი", „ჟამიანობა", „დოქტორ ვიტენზონის უკანასკნელი პაციენტი", „პერტინაქს", „ტელეფონში").*

ბობით გამოწვეულ ეგზისტენციალურ გამოუვალობაზე მიანიშნებს: *„ხმამაღლა ვამბობ მხოლოდ: სინათლისაგან რეტდასხმული კურდღელი. [...] სინათლისაგან რეტდასხმული კურდღელი ტყია შელიას უკუღმართ გზაზე"* [გამსახურდია 1992: 177]. ამ სიტყვებში სავარსამიძე როგორც საკუთარ თავს, ისე, ზოგადად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანსაც მოიაზრებს. ხოლო *სინათლე* აქ სიმბოლურად სწორედ თვითმიზნად ქცეულ სციენტისტურ და ტექნიკურ პროგრესს, თანამედროვე უსულო და უღმერთო ცივილიზაციას განასახიერებს.

* შდრ., ავანგარდისტულ ხელოვნებაში ფუტურისტები და მათ მიერ გამოცხადებული მანქანისა და, ზოგადად, ტექნიკური პროგრესის კულტი, ხოლო პოლიტიკურ სივრცეში ტოტალიტარული პოლიტიკური მოძრაობები (იტალიური ფაშიზმი, გერმანული ნაციონალ-სოციალიზმი, რუსული ბოლშევიზმი) და მათ მიერვე

ამიტომაცაა, რომ რომანში უკუგდებული და გაკრიტიკებულია ტექნიკური პროგრესის, როგორც თანამედროვე უსულო ცივილიზაციის ერთ-ერთი გამოვლინების, ყოფაში ტოტალური ინტეგრაცია და დომინირება, რაც ადამიანთა არა დაახლოების, არამედ მათი ურთიერთგაუცხოებისა და ერთმანეთისაგან იზოლირების, ერთმანეთს შორის კომუნიკაციის შეუძლებლობისა და, ამგვარად, დეჰუმანიზაციის ერთ-ერთი მიზეზი და კატალიზატორი აღმოჩნდა (შდრ. თავები „ჟამიანობა", „პერტინაქს", „ტელეფონში"). შესაბამისად, რომანში უკუგდებულია ტექნიკურ-მანქანური და მეცნიერული პროგრესის ფსევდო-განმანათლებლური ფეტიშიზმი, რომელიც კაცობრიობის გონის უმაღლეს განვითარებასა და უმაღლეს საკაცობრიო იდეალს სწორედ ტექნიკურ პროგრესში ხდავს და კაცობრიობის სამომავლო და საყოველთაო ბედნიერებას (ამ ფუტურისტულ უტოპიას) სწორედ მეცნიერულ-ტექნიკურ პროგრესთან აკავშირებს.

ამიტომაც, აღნიშნული სუბიექტური და ობიექტური პროცესების შედეგად, მიუხედავად სავარსამიძის შინაგანი მსოფლმხედველობრივი და შემეცნებისეული ძალისხმევისა და ნებელობისა, მიუხედავად მისი აქტიური ღმერთის ძიებისა („მე მის ძებნაში დავლიე ჩემი სიჭაბუკე, გავთელე გზა გაუთავებელი"), საბოლოო ჯამში მისი სუბიექტურობა მაინც დაიშალა და დაირღვა **(Ichdissoziation)**, სავარსამიძე მაინც თავისი ეგზისტენციის *ეთიკურ ფაზაზე* დარჩა და ვეღარ განახორციელა ეგზისტენციალური *ნახტომი რწმენის ფაზაზე*, რითაც რომანში ხაზგასმულია მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა და თავად მოდერნიზმის ეპოქის დესაკრალიზებული არსი:

ვიწრო ქუჩის ოლროჩოლრო ფილაქანზე ძლივს მივათრევ ნაციებ სხეულს. ნელა, ნელა ქანაობენ მაღალი ალვები. სიკვდილის ანგელოზების ცრემლებივით ეცემიან შარაგზაზე ფოთლები ულონო და ფერ-

---

დაფუძნებულ ტოტალიტარულ სახელმწიფოებში პროპაგირებული მანქანებისა და მასშტაბური მშენებლობების კულტი – გიგანტომანია არქიტექტურაში და მანქანის კულტს შერწყმული ძალადობრივი მექანიზაცია (მაგ. ტრაქტორის კულტი) და ძალადობრივი კოლექტივიზაცია სოფლის მეურნეობაში. ამიტომაც, შემთხვევითი არ იყო, რომ როგორც ფაშისტურ იტალიაში, ისე ბოლშევიკურ რუსეთში ფუტურისტები და მმართველი პოლიტიკური ძალები ტექნიკური პროგრესის ფეტიშიზმისა და პროპაგანდის თვალსაზრისით ერთ იდეოლოგიურ პლატფორმაზე იდგნენ და ურთიერთთანამშრომლობდნენ – ფ. ტ. მარინეტი და ფაშისტები იტალიაში, ვლ. მაიაკოვსკი და ბოლშევიკები რუსეთში.

გადასული, და მესმის ალვების და აკაციების შტოებში მგლოვიარე ბუნების საშემოდგომო რეკვიემ. [...] ალარც სიცილი შემიძლია, ალარც ტირილი. და ერთადერთი ნატვრაა ჩემი: ყინულზე დავარდნილი ნაპერწკალივით გადნეს თუნდაც ჩემი სხეული.

ტალია შელია!

ჩემი ცხოვრების ნახევარგზაზე შემომაღამდა!.. [გამსახურდია 1992: 377].

II. ღმერთის ძიების მოტივი

მიმაჩნია, რომ რომანში მოცემული ფარვიზისადმი სავარსამიძის ქვეცნობიერი და ცნობიერი ლტოლვა უნდა გავიაზროთ, როგორც მოდერნიზმის ეპოქაში „მოკლული“ ღმერთის ძიების ალეგორია და ყოფიერებასა და საკუთარ თავში ღვთაებრივი საწყისების კვლავ მოპოვების მცდელობის სიმბოლური განსახიერება, ვინაიდან სავარსამიძის აღქმაში ფარვიზი („ღმერთების მიჯნური“) ღვთაებრიობის (დიონისოს) ამქვეყნიური ემანაციაა (შდრ. რომანის თავი „დემონის ნატერფალზე“).* შესაბამისად, ღმერთის ძიების მოტივი მთლიანად მსჭვალავს რომანის ნარატივს და მთავარი პერსონაჟის (სავარსამიძის) ქცევის საფუძველი ხდება – იგი მუდმივად დაეძებს თავის უსახელო ღმერთს: *„მე მის ძებნაში დავლიე ჩემი სიჭაბუკე. გავთელე გზა გაუთავებელი. ტაია შელიას ისლის სახლთან ვხედავ მის სათავეს, ხოლო მის დასასრულს – მოუსავლეთში“* [გამსახურდია 1992: 58].[6]

მაგრამ, სავარსამიძისეული ღმერთის ძიება, და შესაბამისად, მოდერნიზმის ეპოქაში მითოსური ცნობიერების რეანიმირების ცდა

---

* აქვე მონაკვეთი რომანის აღნიშნული თავიდან, სადაც აშკარაა ფარვიზის პერსონაჟის დიონისური ენტელექია, ანუ ის, რომ იგი დიონისოს ერთ-ერთ ჰიპოსტასია და დიონისოს მზატვრულ სახესთან ერთად რომანის ტექსტში სიმბოლურად განასახიერებს ღვთაებრიობას, ღვთაებრივ-საკრალურის ემპირიულ-მატერიალურ ყოფაში ემანაციას: *„თამარის ციხის ნანგრევიდან ჩამოვარდნილ ლოდზე ტანშიშველი იდგა ფარვიზი, ხელები კისერზე შემოეჭდო და თავისი ფართო მუქლურჯი თვალებით შესცქეროდა სმარაგდისფერ ცას. აქ იდგა ღმერთების მიჯნური... და მისი ძველი სპილოს ძვლის ფერი ტანი საოცრად ლაპლაპებდა მზეზე. ყოველი მოქანდაკე შურით შეჰხედავდა ამ ღვთაებრივად სრულყოფილ სხეულს!“* [გამსახურდია 1992: 346]. აქ აშკარაა, რომ სავარსამიძის სუბიექტურ შემეცნებით აღქმაში, მისი სუბიექტური შემეცნებითი ნებელობისათვის ფარვიზი სწორედ ღვთაებრიობის მიწიერი ემანაციაა.

მარცხით მთავრდება (ფარვიზის დაღუპვა), რითაც სიმბოლურად მინიშნებულია მითოსმოკლებულ და ტექნიკური ცივილიზაციით დომინირებულ მოდერნიზმის ეპოქაში თანამედროვე ადამიანის სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა (მ. ჰაიდეგერის მიხედვით „გადაგდებულობა"/„**Geworfenheit**") და მისი მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაგან სრული გაუცხოება („ტაია შელია, ჩემი ცხოვრების შუა გზაზე შემომაღამდა"). ამდენად, ავტორის მიერ ესთეტიკურ განზომილებაში (მხატვრული ტექსტის ონტოტექსტუალურ სივრცეში) დიონისური მითოსის, მითოსური ცნობიერების აღორძინების ცდა არ აღმოჩნდა ეგზისტენციალური კრიზისის დაძლევის საშუალება, არამედ იგი წმინდად ილუზორულ-ეფემერული არსის მატარებელ მსოფლმხედველობრივ ქმედებად მოგვევლინა. რომანში მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეს სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა რომანის ეპილოგში გაინტენსივებულია და სიმბოლურად გაცხადებულია აბასთუმნის შემოდგომის პეიზაჟით, სადაც დომინირებს *სიკვდილის* ტოპოსი, როგორც არყოფნისა და სრული გაქრობის მხატვრული სახე, რაც, ისევე როგორც ღმერთის ძიება, რომანის ლაიტმოტივურ ბაზისს წარმოადგენს:

> *უკანასკნელად გავიარე აბასთუმანში. სულგატრუნული, ულიმღამო ოცხე ძლივს მიიპარება ხავსიან ქვებს შორის. გალმა პარკში მთვარეულივით დალოლავენ სათფურებში გამოფუთნული ჭლექიანები.*
>
> *ქალი და ვაჟი სხედან პარკის სკამზე და გასცქერიან დაცარიელებულ შოსეს. სიკვდილისაგან დაფეთებული მათი სახეები ჩრდილეთის სტუმრებს მომავონებენ. ზარდაშოსფრად გაფითრებული ფორეჯებიანი ღრუბლები თითქოს აკვარელით დაუხატავთ, ისე უცდიან არავს პორცელანისფერ ოქტომბრის ცაზე. შემოდგომის გრილი სუნთქვა მეგებება ოცხეს პირიდან და თვალებგამოღამებულ ნაძვნარებიდან. ქარვა შერევია გზის პირზე მდგარ ალვისა და აკაციის ხეებს. ქანაობენ მაღალი ალვის ხეები. ფრთაშეტრუსულ ოქროს პეპლებივით სცვივიან ჩემს თვალწინ რუს ნაპირზედ და ბილიკებზე აკაციებისა და ალვების ფოთლები. და დაწყებულა დაცვენილი ფოთლების ხრწნა. ხეივანში სიკვდილის სუნი დგას...* [გამსახურდია 1992: 374].[7]

სავარსამიძის მიერ ეგზისტენციის *რწმენის* ფაზამდე ვერ ამაღლება, ანუ სამყაროში თვითიდენტობისა და ეგზისტენციალური საყრდენის (ღმერთის) ვერ მოპოვება და მეტაფიზიკურ-ღვთაებრივი პირველსაწყისებისაგან გაუცხოება, — რაც რომანში ასევე სიმბოლიზებულია სავარსამიძესა და მამამისს შორის კონფლიქტითა და მამა-შვილის საბოლოო „აცდენით", — მადეჰუმანიზებელ და მადესაკრალიზებელ ისტორიულ პროცესებთან ერთად ასევე გამოიწვია წმინდად სუბიექტურმა ფაქტორმაც, კერძოდ, რელიგიურ ძიებებში მარცხმა, რაც ამავდროულად უნდა გავიაზროთ როგორც მოდერნიზმის დესაკრალიზებული ეპოქით დეტერმინებული თანამედროვე ადამიანის გარდაუვალი ეგზისტენციალური ხვედრი (აქ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სავარსამიძე სწორედ ექსპრესიონიზმის შემოქმედებითი მეთოდისა და მსოფლმხედველობის ბაზაზე პროეცირებული მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის განზოგადებული სახეა, რაც — ე. ი. მხატვრული განზოგადებისა და აბსტრაგირებისაკენ სწრაფვა — იმთავითვე დამახასიათებელია ექსპრესიონისტული ესთეტიკისათვის — ფენდერსი 2010: 154-156).[8]

რელიგიურ ძიებებში სავარსამიძის მარცხი წინასწარაა განსაზღვრული და გამოწვეულია მისი აპრიორული რელიგიური გაორებით, კერძოდ, მისი გაორებით ქრისტესა და დიონისოს შორის (რომლის კულმინაციაც მოცემულია თავში „ასიზის მონასტერში საღარიბოდ გამგზავრება კონსტანტინე სავარსამიძისა"), რომლის (ამ გაორების) მიზეზიც სავარსამიძის მიერ ქრისტეს ფენომენის სტერეოტიპულ რეცეფციაშია მოცემული: კერძოდ, მის ქვეცნობიერ თუ ცნობიერ აღქმაში ქრისტეს ფიგურა (შესაბამისად, ქრისტიანობა), ერთი მხრივ, გაიგივებულია ოფიციალურ რელიგიურ ინსტანციასთან — ოფიციალურ ეკლესიასთან, რომელიც თავის მხრივ წარმოადგენს ე. წ. ბიურგერული მორალის განმსაზღვრელ ინსტანციას, რომლის წიაღშიც შემუშავებული ამ ფსევდომორალის ფუნქცია და არსი ანთროპოლოგიურ დონეზე გამოიხატება სუბიექტის სასიცოცხლო ვიტალური ძალების მაქსიმალურ დათრგუნვასა და შეზღუდვაში (აპრიორული ცოდვილიანობის კომპლექსი), ხოლო სოციალურ დონეზე — მმართველი პოლიტიკური ძალის უპირობო მორჩილებაში; მეორე მხრივ, სავარსამიძის ცნობიერ და ქვეცნობიერ აღქმაში ქრისტეს ფიგურა განასახიერებს სიკვდილსა და არყოფნას,

ანუ აბსოლუტურ ეგზისტენციალურ სასრულობას და, ამდენად, მას (ქრისტეს ფიგურას) უკვე ჩამოცილებული აქვს სუბიექტის ეგზისტენციალური ხსნის უმაღლესი მისტიკური და ეთიკური ფუნქცია (აღსანიშნავია, რომ ქრისტეს ფიგურის (ქრისტიანობის) მსგავსი გაუკუღმართებული და რამდენადმე სტერეოტიპული აღქმა და რეცეფცია – ე. ი. ქრისტესა და ქრისტიანობის **a priori** ოფიციალურ ეკლესიასა და მის მიერ ინტერპრეტირებულ ქრისტიანობასთან გაიგივება – ტიპიურია მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანისათვის, რაც, როგორც გონის ისტორიაშია ცნობილი, ჯერ კიდევ განმანათლებლობიდან იღებს სათავეს და ნიცშესთან კულმინირდება).

აქედან გამომდინარე, განსხვავებით შუა საუკუნეების ადამიანისაგან, რომლის ეგზისტენციაც წინასწარაა დეტერმინებული საყოველთაო და უცილობელი სოციალური თუ რელიგიური ტრადიციით, რელიგიურ ტრადიციაზე *მიბმულობით* **(Bindung/Gebundenheit)** (ვ. შმიდი) [შმიდი 1999: 99], სავარსამიძე, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ტიპიური წარმომადგენელი, ოფიციალურ ქრისტიანობაზე, ოფიციალურ ეკლესიაზე, ანუ ტრადიციულ რელიგიურ დისკურსზე კი აღარ ამყარებს ეგზისტენციალურ ხსნას, არამედ იგი, როგორც ტიპიური „მოდერნისტი", ემიჯნება რელიგიურ ტრადიციას (ამ შემთხვევაში ოფიციალურ ეკლესიას, რელიგიის, რელიგიურობის კონფესიონალურ-დოგამტიკურ გაგებას) და აფუძნებს *რელიგიური თავისუფლების* პოსტულატს, რაც მოდერნიზმის ეპოქის მიერ განვითარებულ თავისუფლებათაგან (პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური თავისუფლებანი) ერთ-ერთი თავისუფლებათაგანია. რელიგიური თავისუფლება კი გულისხმობს ტრანსცენდენტურობასთან უშუალო რელიგიას (ანუ კავშირს), გულისხმობს რელიგიას ყოველგვარი შუამავლების, ამ შემთხვევაში, ოფიციალური რელიგიური ინსტანციისა და მის მიერ ინტერპრეტირებული რელიგიური სწავლების გათვალისწინების გარეშე. ეს კი, თავის მხრივ, გულისხმობს რელიგიური დისკურსის დაფუძნებასა და ტრანსცენდენტურობის წვდომას საკუთარი პიროვნული რელიგიურობისა და მასზე დამყარებული ინდივიდუალური რელიგიური არჩევანის ბაზაზე [შმიდი 1999: 99].[9]

სავარსამიძე, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანი, ამ ეპოქის მიერ განვითარებულ რელიგიური თავისუფლების ბაზაზე სწორედ

საკუთარ ინდივიდუალურ რელიგიურ დისკურსს ავითარებს და ეგზისტენციალური შიშის დაძლევისა და ხსნის გზას საკუთარ ცნობიერებასა და საკუთარ პიროვნულ რელიგიურ არჩევანში ეძებს, კერძოდ, საკუთარ პიროვნულ რელიგიურ წარმოდგენებში პროეცირებულ ესთეტიზებულ დიონისოს კულტში და არა ქრისტესა და ქრისტიანობაში, რაც მისი კულტურისათვის ტრადიციული რელიგიური კულტია და რომელსაც თავად არის ბავშვობიდან ნაზიარები, რომლის წიაღშიც ჩამოყალიბდა მისი პირველი რელიგიური წარმოდგენები (იხ. თავი „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტოპორტრეტი"). აქედან გამომდინარე, სავარსამიძის გაორება ქრისტესა და დიონისოს შორის უნდა გავიაზროთ, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი ინდივიდუალური რელიგიური ძიება და თავისუფალი რელიგიური არჩევანის გაკეთების მცდელობა (შდრ. „ასიზის მონასტერში საღარიბოდ გამგზავრება კონსტანტინე სავარსამიძისა"), რომელსაც იგი ავითარებს ტრადიციული ეკლესიურ-ინსტიტუციონალური რელიგიური დისკურსისაგან დისტანცირებისა და რელიგიური თავისუფლების საფუძველზე: შდრ., სავარსამიძის მიერ საკუთარ რელიგიურობაზე თქმული – *„მე ღვთის გმობასა და რელიგიურ პაროქსიზმს შორის ვირყევი"* [გამსახურდია 1992: 83]. აქ სწორედ მოდერნიზმის ეპოქისა და ამ ეპოქის ადამიანისათვის დამახასიათებელი რელიგიური თავისუფლებაა გაცხადებული, რაც, პირველ რიგში, ვლინდება ღმერთის ძიების პროცესში ინდივიდუალური რელიგიური არჩევანის დაფუძნებასა და ტრანსცენდენტურობასთან უშუალო რელიგიის, ე. ი. კავშირის დამყარებაში.

თუმცა, მოდერნიზმის ეპოქაში ეს პიროვნული რელიგიური არჩევანი და რელიგიური ძიება აპრიორული მარცხისთვისაა განწირული, რაც რომანში კულმინირებული სახით სიმბოლიზებულია ფარვიზის, როგორც დიონიოს ჰიპოსტასის, დაღუპვით, რისი მიზეზიც თავად სავარსამიძეა, რომელმაც ფარვიზი გაუხედნელ ცხენზე შესვა (*ცხენი* – სიკვდილის სიმბოლო [მეცლერი... 2008: 274]) (შდრ. რომანის თავი „ტაია შელიას უკულმართ გზებზე"). შესაბამისად, რომანის ტექსტში ინტენცირებული ღმერთის ძიების ეს აპრიორული კრახი და მოდერნიზმის ეპოქაში *ღმერთის* წვდომის, *ღვთაებრიობის* მოპოვების აპრიორული შეუძლებლობა ვლინდება, როგორც თავად მოდერნიზმის ეპოქისათვის იმთავითვე დამახა-

სიათებელი მენტალური და მსოფლმხედველობრივი სპეციფიკა, რაც გულისხმობს მოდერნიზმის ეპოქაში დომინირებული სციენტისტურ-მატერიალისტური ცნობიერების მითო-საკრალურ ცნობიერებასთან აპრიორულ შეუთავსებლობასა და მისადმი ანტაგონიზმს (შდრ.: ფარვიზის ცხენს სწორედ მის საპირისპიროდ მოძრავი ავტომანქანა დააფრთხობს და გადაჩეხავს [გამსახურდია 1992: 358-359], რაც სწორედ ამ მსოფლმხედველობრივ და ცნობიერებისეულ შეუთავსებლობასა და ანტაგონიზმზე მინიშნებაა).

ხოლო, როგორც უკვე აღინიშნა, სავარსამიძის სუბიექტურობის დაშლისა და მისი მამისაგან, ანუ მეტაფიზიკურ-ღვთაებრივი პირველსაწყისებისაგან გაუცხოების გარეგან ობიექტურ ფაქტორად ვლინდება განვითარებული ისტორიული კატაკლიზმები (I მსოფლიო ომი, გერმანიის 1918 წლის ნოემბრის რევოლუცია), სულიერ-არისტოკრატიული კულტურის გარდაუვალი დაცემა და ყოფაში კულტურის ნაცვლად ტექნიკური ცივილიზაციის დომინირება (შდრ. რომანის თავები – „ჩინგის ხანის შემოსევა“, „გაყიდული კბილების ქება“, „გზაჯვარედინზე“, „რეტდასხმული კურდღელი“, „ტელეფონში“, „უამიანობა“, „დოქტორ ვიტენზონის უკანასკნელი პაციენტი“ და სხვ.).

ამგვარად, ეს სუბიექტური და ობიექტური ფაქტორები სავარსამიძის ცნობიერებასა და სულში იწვევს ღმერთისა და ღვთის ხატობის იდეის დაშლას, რაც, თავის მხრივ, პროტაგონისტის სუბიექტურობის დესტრუქციას **(Ichdissoziation)** განაპირობებს და მასში აღვივებს ადამიანის არსებობის საზრისმოკლებულ ეგზისტენციად განცდას. სიმპტომატურია, რომ რომანის სათაურში გაცხადებული *დიონისოს ღიმილის* ნაცვლად ტექსტში ვხვდებით მხოლოდ ლომისსახიან, მრისხანე, გამძვინვარებულ, პირმოქუშულ, შეუბრალებელ, ვარამით სავსე, მოწყენილ, აღტაცებულ, შეზარხოშებულ დიონისოს, *„მაგრამ არსად მომღიმარე დიონისო მე არ შემხვედრია“* [გამსახურდია 1992: 166]. ამით კი ყოფიერების წარმავალ, სასრულ და ამაო არსზე, ადამიანური ეგზისტენციის გარდაუვალ ტრაგიკულობაზე, ანუ ადამიანის ეგზისტენციის იმთავითვე პირველშიშით (სიკვდილით) განსაზღვრულობასა და მის ვერ დაძლევასა და, ამდენად, ყოველი ცალკეული სუბიექტის აპრიორულ ონტოლოგიურ ფინალობაზეა მინიშნებული, რაც რომანის მთელ ონტოტექსტუალურ სივრცეში ფუძნდება, როგორც ზოგადად მოდერნისტული ცნობიერებისა და ეპოქის უმთავრესი ნიშანი.

შენიშვნები:

1. აქედან გამომდინარე, კონცეპტუალური თვალსაზრისით მიუღებელია რ. თვარაძის შემდეგი შენიშვნა, რომელიც მან გამოთქვა „დიონისოს ღიმილის“ საზრისისეულ დისკურსთან დაკავშირებით: *„ამიტომაც ვერ იქცა ორგანულად ჩვენი მწერლობისათვის კონსტანტინე საყარაშვილის ტრაგედია. ეს იყო სხვისი სენით დაავადების იქნებ კეთილშობილური, მაგრამ მაინც განწირული ცდა. ის, რასაც ტაია შელიას წარმართულ მსოფლშეგრძნებაში ეძებდა კონსტანტინე საყარაშვილი (მითოსისკენ მიბრუნების ცდა), ფაქტიურად მასაც უხვად ჰქონდა მიმადლებული. ოღონდ ის იყო, რომ თავადვე არ უწყოდა ეს ამბავი, ქვეშეცნეულად გრძნობდა მხოლოდ. საკუთარი ბუნების შეუცნობლობამ დაღუპა იგი, ისევე როგორც თარაშ ემხვარი. ეს იყო შეცდომილი ძის ტრაგედია, „მამული შვილი“ რომ დათმო და, ცხადია, უცხოც ვერ შეიწყნარა ბოლომდე“* [თვარაძე 1971: 39]. აქ ტექსტისა და პროტაგონისტის შეფასების პერსპექტივად და კრიტერიუმად აღებულია *არეოპაგიტული დისკურსის* (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი, ანუ პეტრე იბერი) საფუძველზე შუა საუკუნეების ქართული მწერლობისა და ფილოსოფიის (მერჩულე, პეტრიწი, რუსთაველი) წიაღში შემუშავებული კონცეფცია [თვარაძე 1971: 28-37], რომელიც ონტოლოგიური და ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით გვთავაზობდა სამყაროსა და ადამიანის მთლიან სინთეზურ მოდელს - *„ლიბოგაუბზარავ, ჩამონაკვთულ ქართულ ხასიათებს, რომელთა ტრაგედია სამყაროს პარმონიული ხატის შემუსრა კი აღარ იქნებოდა, (ქართველი კაცისთვის გარედან თავს მოხვეული ქაზიპრობლემა, მრავალი საუკუნის წინ გადაჭრილი საქართველოში), არამედ შინაგანი სრულყოფის მოწამეობრივ გზაზე აღძრული ღრმა ტკივილები“* (სხვათა შორის, ასეთი ტიპის ქართული ხასიათებისა და ქართულ მწერლობაში *არეოპაგიტული დისკურსის* რეანიმირების ცდა იყო გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგი“ – კ. ბ.) [თვარაძე 1971: იქვე]. მაგრამ აქ გათვალისწინებული არაა, ერთი მხრივ, მოდერნიზმის ეპოქის სპეციფიკა, და, მეორე მხრივ, თავად მოდერნისტი ავტორებისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი მსოფლმხედველობრივი კრიზისი და გაორება და ამით გამოწვეული და განპირობებული მოდერნისტული მწერლობის ის თავისებურება, სადაც სრულიად ბუნებრივად და კანონზომიერად და ყოველგვარი ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი ახირებისა და თვითმიზნურობის გარეშე უკუგდებული და დეკონსტრუირებულია თეოცენტრისტული და ანთროპოცენტრისტული დისკურსი, რომლის საპირისპიროდაც გაცხადებულია *„მე“-ს დაშლა* (Ichdissoziation) (ს. ვიეტა), ეგზისტენციალური შიში და სამყაროს დესაკრალიზაცია (შდრ. ფრ. კაფკას „პროცესი“, რ. მ. რილკეს „მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები“, რ. მუზილის „უთვისებო კაცი“, ჰ. ბროხის „მთვარეულები“, ა. დიობლინის „Berlin. Alexanderplatz“, მ. პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“, ჯ. ჯოისის „ულისე“, ტ. ს. ელიოტის „უნაყოფო მიწა“ და მრავალი სხვა).

მოდერნიზმის ეპოქის ეს სპეციფიკა (მსოფლმხედველობრივი გაორება და დისოციაციურობა) კარაგად შენიშნა ზ. გამსახურდიამ: *„თუმც, ამავე დროს, მასაც* (კონსტანტინე გამსახურდიას – კ. ბ.) *შეეხო ეპოქის სენი. ესთეტიზმის, ნიცშეანიზმის და დიონისიზმის სამსალა მასაც ჩაეწვეთა სულში. ამ ეპოქიდან იწყება მასში გაორება, რაც აირეკლა მის პირველ რომანში „დიონისოს ღიმილი“, როგორც გმირის გაორება*

ქრისტე-დიონისეს შორის. ეს გაორება ტრადიციულია და ამკვე დროს, ეს არის მისი თანამედროვე ევროპული კულტურის სახე. ესაა გაორება იულიანე აპოსტატისა, გოეტესი, ვაგნერისა, ნიცშესი" [გამსახურდია 1991a: 378]. აქვე კიდევ ერთხელ გავუსვამ ხაზს, რომ რომანის დისოციაციური დისკურსები – კონსტანტინე სავარსამიძის მსოფლმხედველობრივი და რელიგიური გაორება, მისი სუბიექტურობის რღვევა – ეს ზოგადად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ობიექტური და კანონზომიერი სულიერი და მენტალური მდგომარეობაა და არა უბრალოდ სვარსამიძის ,,სხვისი სენით დაავადება".

2. აქედან გამომდინარე მიმაჩნია, რომ რომანში მოცემულ *მამისა* და *ძის* პარადიგმაში აპრიორულად მხოლოდ *ოიდიპოსისა* და *კასტრაციის კომპლექსთა* გამოკვეთა და მათ სქემაში მოქცევა, შესაბამისად, რომანის მითოსური დისკურსის მხოლოდ სავარსამიძის არაცნობიერი ფსიქიკისა და მისი განდევნილი ლიბიდოზური კომპლექსების პროეცირებად გააზრება კონცეპტუალური თვალსაზრისით მცდარია და აღნიშნული პარადიგმისათვის თავსმოხვეული ინტერპრეტაციაა [სიგუა 1991: 71-73], რაც რომანის ტექსტის საზრისისეული დისკურსის ცალმხრივი და არასრულყოფილი თარგმანებაა, რამდენადაც აქ გათვალისწინებული არ არის: **ა)** ერთი მხრივ, თავად რომანის ესთეტიკური კონცეფცია, რომელიც ნარატივისა და პერსონაჟების სახეთა შექმნის თვალსაზრისით ძირითადად ეფუძნება ექსპრესიონისტულ შემოქმედებით მეთოდსა და მსოფლგანცდას, რომელიც გვთავაზობს ყოფიერებისა და პერსონაჟის განზოგადებულ ონტოლოგიურ და ეგზისტენციალურ მოდელს, რომლის შესაბამისადაც სავარსამიძის პერსონაჟის სახეში მოცემულია ზოგადად ადამიანის ონტო-ეგზისტენციალური კრიზისი მოდერნიზმის ეპოქაში. შესაბამისად, ასეთი ტიპის პერსონაჟების სახეთა ფსიქოლოგიზება, ე. ი. ინტერპრეტაციისას მხოლოდ მათ არაცნობიერზე ფოკუსირება და მათი პერსონაჟისეული ანთროპოლოგიის მხოლოდ ფსიქოანალიტიკური ანალიზის საფუძველზე ახსნა გვაძლევს ექსპრესიონისტული სქემით შედგენილი სავარსამიძის პერსონაჟის განზოგადებული სახის ,,ერთჯერად" ინდივიდუალურ ფსიქოლოგიურ სახემდე რედუცირებას (ერთჯერადი ფსიქოლოგიური ტიპაჟები მრავლადაა თუნდაც შტ. ცვაიგის ნოველებში, ვისი პერსონაჟების ენტელექიის ანალიზისას სწორედ რომ ზედგამოჭრილია ფსიქოანალიტიკური მიდგომები): *,,ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებში მკითხველი, არსებითად, ვერ იპოვნის ტრადიციული ფსიქოლოგიური მანერით პერსონაჟთა სულიერი ცხოვრების, განცდების ჩვენებას, აქ არ გვთავაზობენ პერსონაჟთა სულიერი ურთიერთობების საინტერესო ნახატს, დეტალურად დამუშავებულ სურათს"* [კანკავა 1983: 32]; **ბ)** მეორე მხრივ, რომანში მითოსური დისკურსის მხატვრული ფუნქციაა ტექსტსა და მკითხველში დააფუძნოს და გააინტენსივოს *მითოსური ცნობიერება* და მოახდინოს ყოფიერების მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისა და პროტაგონისტის ეგზისტენციალური სიერცის მხატვრული სიმბოლიზება. ამიტომაც, რომანში მითოსურ ნაკადს იმთავითვე ონტო-ეგზისტენციალური გაგება აქვს და არა ფსიქოანალიტიკური. აქედან გამომდინარე, *მამა-შვილის* კონფლიქტს, პირველ რიგში, ფილოსოფიური დატვირთვა აქვს და არა ფსიქოლოგიური. შესაბამისად, მხოლოდ *ოიდიპოსისა* და *კასტრაციის კომპლექსთა* ჭრილში სავარსამიძის ანთროპოლოგიური არსის გახსნა და ახსნა მისი პერსონაჟისეული პიროვნების არასრულყოფილი ახსნა

იქნებოდა და მის, როგორც პერსონაჟის, ზოგად ეგზისტენციალურ პრობლემატიკას განზე ტოვებს. მით უმეტეს, როდესაც საუბარია ექსპრესიონისტული მხატვრული ტექსტის მთავარ პროტაგონისტზე, რომელიც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის იმთავითვე განზოგადებული სახეა და არა „ერთჯერადი“ ფსიქოლოგიური პროექცია: *„საკარსამიძის ბუნება უნდა მოვიაზროთ არა როგორც გარკვეული სოციალური (ფეოდალური) კლასის შვილი, ან პიროვნული ხასიათი და ზედმეტი ადამიანისათვის დამახასიათებელი ნიშნების მატარებელი, არამედ როგორც ეპოქის პროდუქტი, როგორც საუკუნეთა მიჯნაზე გართულებული სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმებისა და ტექნიკური გაუცხოების პირობებში მომწყვდეული ადამიანის ტრაგიზმი. [...] შეიძლება ითქვას, „დიონისოს ღიმილის“ „ექსპრესიონისტული“ პერსონაჟები რეალურ გარემოსა და სოციალურ-პოლიტიკურ ფონზე მოქმედებენ“* [თევზაძე 1996: 21, 22].

ხოლო საკარსამიძის მეგობრის, იოჰანეს ნოიშტეტის გამონთქვამი — *„მე მთელ ცხოვრებაში მხოლოდ სქესთა ბრძოლას ვხედავ“* [გამსახურდია 1992: 235] — *ოიდიპოსის კომპლექსის* ახსნა კი არ არის, როგორც ამას ს. სიგუა მიუთითებს [სიგუა 1991: 73], არამედ მინიშნებაა ნიცშესეული *ძალაუფლების ნების* კონცეფციაზე, სადაც განვითარებული ონტოლოგიური დაშვების თანახმად, *სიცოცხლე* წარმოადგენს ყოფიერების უმთავრეს და ერთადერთ ირაციონალურ საწყისს, რომელიც უპირველესყოვლისა ვლინდება *ძალაუფლების ნებაში* [ბუაჩიძე 2003: 336-337]. შესაბამისად, სუბიექტის არსებობის ერთადერთი საფუძველიც *ძალაუფლების ნებაა*, რაც, როგორც ცნობილი, ისე არაცნობიერი ბუნებისაა [ზაფრანსკი 2000: 289-310]. ამიტომაც, *სქესთა ბრძოლა* ვლინდება როგორც *ძალაუფლების ნების* ერთ-ერთი ცნობიერი ან არაცნობიერი ფორმა. საერთოდ, ნიცშელოგიაში აღნიშნულია, რომ ნიცშეს კონცეპტი სუბიექტის ანთროპოლოგიურ არსში *ძალაუფლების ნების* არაცნობიერი ბუნების აპრიორულობის შესახებ და, აქედან გამომდინარე, სუბიექტის ანთროპოლოგიურ არსში ზოგადად არაცნობიერის მოცემულობა და მისი აპრიორულობა ფროიდმა სწორედ ნიცშესაგან გადმოიტანა და განავრცო/დაიყვანა სუბიექტის მხოლოდ აპრიორულ არაცნობიერ ლიბიდოზურ ლტოლვებზე [ზაფრანსკი 2000: 336-337].

3. შდრ.: *„დილის ჰაერი შემოიჭრა ჩემი სხეულის ნაჭრელტებში. ჩემი ტანი ბუმბულივით სუბუქია და ნიავსაც შეუძლია აქედან წამილოს და ჰე, იქითკენ, უშველებელ სინათლის ზღვაში გადამტყორცნოს...*

მზე — მზიანობით,

სვე — სვიანობით,

დილა აღმოხდა ფარშავანგულად.

და ჩემი მკერდი გაბიერდება. ჩემს ნესტოებში ეს გამშჭვირვალე სინათლე შეიჭრა. მტკიცე ნაბიჯით მივჰყვები ბილიკს. მივჰყვები პატარა ბილიკს, სულ ალმა, სულ ალმა, სულ ზევით ჰაერისაკენ, ცისკენ,

მზისკენ.

და მიხარია.

ყველგან ღმერთია და ყველგან სული, ყველგან მწვანე და მწერი, ყვავილი, გამხმარი წიწვი. ყველგან ღვთაებრივია ეს დილა, ეს მზე, ეს ტყის გუგუნი და მარტოობა.

ეს ათას ხმაზე ამღერებული, ათას ფერზე მოხატული. ხეზე მწვანე, მიწაზე მოლი, ხავსი, ბალახი და ჭიაღუა. ეგ თვალშეუცქელები, თვალითშეუცნობი და გარეშეუწერელი სამყარო ღვთისა" [გამსახურდია 1992: 314-315].

4. აღსანიშნავია, რომ საავარსამიძის სუბიექტურობისათვის დამახასიათებელი ეს დისოციაციური დისკურსები რომანის ნარატივში ტოტალურადაა განფენილი და რომანის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მსოფლმხედველობრივ და სტრუქტურულ ბაზისს ქმნიან, რაც (დისოციაციური დისკურსები), თაყის მხრივ, მოდერნისტული მხატვრული ტექსტების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოეტოლოგიური მახასიათებელია. შდრ.: *„მუდამ გზაჯვარედინზე ვიყავი. როცა შორს მივდივარ, ვერ გადამიწყვეტია: ზღვით თუ ხმელეთით? სასყდელში ორნაირი ნივთი მომეწონება. ერთსა და იმავე დროს ორ კაცს ვემეგობრები. მუდამ ორ ქალზე ვარ შეყვარებული. როცა რამეს ვწერ, ორი სათაური ამეკვიატება. ხშირად, როცა ძლიერი გრძნობის გამოთქმა მინდა, ერთი ცნებისთვის ორი სიტყვა მომადგება პირზე. მესამეს ვირჩევ, ის არ გამოდის, რაც მინდოდა. ბრაზი მახრჩობს. [...] ქუჩაში გავდივარ. მილიონებს შორის დავეძებ მარტოობას. უდაბნო! უდაბნო! დიდი ქალაქის დიდი ქუჩაა ჩემი უდაბნო! აქ არავინ მიცნობს. ჩირადაც არვინ მაგდებს. არავინ მესალმება. არავინ მიცქერის. თითქოს მე სხეული არ მქონდეს, თითქოს მე სისხლი არ მქონდეს. თითქოს მე სული არ მქონდეს. თითქოს ლანდი ვიყვე. უდაბნოში მოხეტიალე ლანდი. უდაბნო! უდაბნო! [...] მივაკვდები გაუთავებელ რივოლის ქუჩას. თვითონაც არ ვიცი, საით წავიდე. უსიამოვნო ქარი ატრის... ჭინკასავით წივის ტელევიზორის მავთულებში. უყურებივით დაკრიან ავტომობილები. ხომ აუტანელია: ქვეყანაზე საკუთარი „შინ" არ გქონდეს, ცაში ღმერთი არ გეგულებოდეს და არც არავის უყვარდე, ამ გაუხარებელი ცხოვრების ბნელ ღამეში?! [...] ახლა ვგრძნობ, ჩემი სხეული დაიშალა. დაირღვა. საგნებს ფერადები შემოახუნდათ. გარემოს განვიცდი, როგორც არეულსა და უსიამოვნო ხმაურს. წარსულს რომ ვიგონებ, ყველაფერი ისე ბნელია და შეუსაბამო, როგორც დაშხეკრეულ სარკეში ნანახი ლანდი. დაიშრიტა სიხარული ჩემ სულში, აღარ ვლაპარაკობ, აღარ ვიცინი, არც რამე მაინტერესებს. [...] სიბნელე რომ ჩამოწვება, მე აღარ ვიცი, რა მქვია, მე არ ვიცი, სად წავიდე, ვის რა ვუთხრა, ვის რა შევსჩივლო!"* [გამსახურდია 1992: 65, 67, 86, 282, 363].

5. შდრ: *„ჩრდილო და სამხრეთი, დასავლეთი და აღმოსავლეთი. მთელი სამყარო ჩემი სამშობლოა, ასპარეზი დაულეველი. მრავალი ვარსკვლავების, ცხოველების ქალების, კაცების მილიონები. ყველა სიყვარულით და ღმერთით აღსავსეა, ყველას ჩემთვის ჩათვლი. ყველას ვეტყვი: ძმას და მეგობარს. [...] ქუჩის გადაღმა: გაზეთების კიოსკთან ჭაღარა კაცი დგას. ხელში ყალიონი უკავია. პირიდან მწვანე კვამლს უშვებს. ვუყურებ: კაცი წაიქცა. ყალიონი გაგორდა ქვაფენილზე. გულცივი ბრბო ერთ წუთსაც არ შემდგარა. მე ჩემი გასაჭირი დამავიწყდა. გავიჭანდი. უშიშრად გავიარე ავტომობილების ჯოგი. ბრბო გავარღვიე. აჯსწიე მაღლა ადამიანი* (ხაზი ჩემია – კ. ბ.). *[...] ჰო, იხრწნება ერთი ადამიანის სხეული. არც მიწისაგან, არც წვიმისაგან. თმა გასცვივდა. არც წარბი, არც წამწამი... კაცი ცოცხალია. ირღვევა ადამიანის სხეული და შენი ბრილიანტები აქ უქმად კაშკაშებენ პარიზში. ან რას უშველის შემოღამებულ მგზავრს ვარსკვლავების თვალუწვდენი კაშკაში"* [გამსახურდია 1992: 11, 72 131].

ყოველივე ამის საპირისპიროდ კი გერმანელი მკვლევარი შ. იუნგერი თავის საკურსო ნაშრომის ტიპის „სტატიაში“ *„დიონისოს ღიმილის* სტრუქტურა და ფილოსოფიური ძირები“ [იუნგერი 1982: 152-159] კი გვარწმუნებს, რომ „დიონისოს ღიმილის“ *„გმირი ერთობ ანგარებიანი პიროვნებაა* (sic! – კ. ბ.). *იგი არაფერს აკეთებს სხვისთვის, სწორედ ისე, როგორც ამას ფრ. ნიცშე მოითხოვს“* [იუნგერი 1982: 158] (საინტერესოა, რომ ავტორი ამ მოსაზრებას ჩვიდმეტი წლის შემდეგაც სიტყვასიტყვით იმეორებს თავის გერმანულენოვან სტატიაში „ქართველი მწერალი კონსტანტინე გამსახურდია და ფრ. ნიცშე“/„**Der georgische Schriftsteller Konstantine Gamsachurdia und Friedrich Nietzsche**“ [ხოტივარი-იუნგერი 1999: 125]). „სტატიის“ ავტორს ამ „დებულებით“ (რომლის დასაბუთებითაც იგი თავს სრულებითაც არ იწუხებს) სურს მიუთითოს სავარსამიძის „ზეკაცურ“ ბუნებაზე, თითქოსდა მისთვის, როგორც ნიცშეანური ტიპის იმორალისტი ზეკაცისათვის, მოყვასისადმი თანაგრძნობა – როგორც სუსტი ადამიანებისათვის დამახასიათებელი ქრისტიანული მორალის გამოვლინება – უცხო ყოფილიყოს. აქ კიდევ ერთხელ უნდა ითქვას, რომ სავარსამიძის *ზეკაცობა* თუ *ზეკაცობისკენ* სწრაფვა ექსპრესიონისტული მსოფლმხედველობისათვის დამახასიათებელი *ზეკაცობაა*, რაც გულისხმობს ადამიანის მიერ საკუთარ ანთროპოლოგიურ არსში საკუთარი ღვთაებრივი საწყისების „გახსნასა“ და, ამგვარად, საკუთარი ემპირიული „მე“-ს დაძლევასა და გადალახვას, გულისხმობს საკუთარი სუბიექტურობის კოსმიურობის *შეგრძნებას/შთაგრძნობას* (**Einfühlung**) და განცდას (ამ საკითხებთან დაკავშირებით იხ. ზემოთ). ხოლო რომანის ტექსტში სავარსამიძის „ანგარებიანი ბუნება“ არც მის მენტალობაში და არც მის საქციელში არ ვლინდება. საინტერესოა, სად, რომელ ეპიზოდში მიაკვლია იუნგერმა სავარსამიძის „ანაგარებიან ბუნებას“?! ამის შესახებ ავტორი არაფერს გვამცნობს და არც განმარტავს, კონკრეტულად რაში ვლინდება სავარსამიძის ანგარებიანი ქმედება. არადა, ტექსტიდან სრულიად საპირისპირო რამ ვიცით – სავარსამიძე აღვსილია სწორედ მოყვასისადმი დახმარებისა და თანაგრძნობის პათოსით: გავიხსენოთ, თუნდაც ებრაელ სტუდენტ ვიტენზონისათვის დახმარების გაწევა (ბრილიანტის საყურეების ეპიზოდი), ან მეზობლის ობლებისადმი საკუთარი მამულების დარიგების ეპიზოდი. ხოლო, რაც შეეხება რომანის სტრუქტურისა და ფილოსოფიური ძირების ანალიზს, რაც ავტორის მიერ „სტატიის“ სათაურშივეა გაცხადებული, მასზე საერთოდაა არა მსჯელობა, რაც, ჩემი აზრით, ცალსახად მიანიშნებს იუნგერის სტატიის დაბალ მეცნიერულ კვალიფიკაციაზე.

6. აქ უნდა აღინიშნოს, რომ ერთი მხრივ, სავარსამიძისა და ფარვიზის, ხოლო, მეორე მხრივ, აშენბახისა და ტაძიოს (თ. მანის „სიკვდილი ვენეციაში“) ურთიერთობათა გაიგივება და ამ ეპიზოდში ქართველი ავტორის თ. მანისადმი მიბაძვაზე საუბარი სრული ნონსენსია, რაც შემოგვთავაზა გერმანელმა მკვლევარმა შ. იუნგერმა თავის სხვა საკურსო ნაშრომის ტიპის „სტატიაში“ „კონსტანტინე გამსახურდია და თომას მანი“ [იუნგერი 1981: 113-124], რამდენადაც როგორც ერთი, ისე მეორე წყვილის ურთიერთობებს სრულიად განსხვავებული მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური კონცეფცია უდევს საფუძვლად: კერძოდ, ტაძიოსადმი აშენბახის ტრფობა გადადის ჰომოსექსუალურ პათოლოგიაში, რაც ანთროპოლოგიურ და თვითშემეცნებით სიბრტყეზე

ნიშნავს, ჰედონისტურ-ორგიასტული დიონისურობისა და არაცნობიერი ლტოლვების მიერ ზესთაგონების, ანუ ღვთაებრივის ჭვრეტის უნარის დაბინდვას. ეს კი თავის მხრივ გამოწვეულია განყენებული და ცხოველმყოფელი მისტიკურობისაგან დაცლილი „ასკეტურ"-აპოლონური ტიპის ხელოვნების კრიზისითა და მისი გარდაუვალი მარცხით: აშენბახის პათოლოგია და შემდგომ სიკვდილი სიმბოლურად სწორედ ასეთი ტიპის ხელოვნების შემოქმედებით მარცხს განასახიერებს. ხოლო სავარსამიძე ფარვიზში ეტრფის თავის ღმერთს — დიონისოს, ფარვიზი მისთვის სწორედ ხორცშესხმული ღვთაებრიობის ამქვეყნიური ეშანაციაა. აქედან გამომდინარე, მისი დამოკიდებულება ფარვიზისადმი, ეს არის ქურუმის დამოკიდებულება თავისი ღვთაებისადმი. სავარსამიძისა და ფარვიზის ურთიერთობებში იუნგერი არ ითვალისწინებს სწორედ ამ სპეციფიკას (ქურუმი—ღვთაების ურთიერთმიმართების მოდელს), არც თავად სავარსამიძის მიერ გამოთქმულ შეგონებას ტრფობის არსის შესახებ და არც პერსონაჟისეულ თავშეკავებულ დამოკიდებულებასა და ქცევას ფარვიზის მიმართ, რომელიც აშენბახის ქცევისაგან განსხვავებით რომანის მთელ სიუჟეტურ განვითარებაში არასოდეს გადადის ჰომოეროტიკულ პათოლოგიაში და დისტანციის პათოსით განსაზღვრული ქურუმისა და ღვთაების ურთიერთობის ფორმა აქვს: *„ენებასაც ისეთი მოთმინება და თავშეკავება უნდა, როგორც ომს... და სადაც თავშეკავება არ არის, იქ გრძნობა ვულგარულია და გულისამრევი. ჭეშმარიტსა და მაღალ სიყვარულს შორით ბნედა ასაზრდოებდა მუდამ"* [გამსახურდია 1992: 351].

თ. მანის ნოველის „სიკვდილი ვენეციაში" და კ. გამსახურდიას რომან „დიონისოს ღიმილის" იუნგერისეული „ტიპოლოგიური ინტერპრეტაცია" თავის დროზე მართებულად გააკრიტიკა და გააცამტვერა ზ. გამსახურდიამ თავის სტატაში „შენიშვნები შ. იუნგერის წიგნზე *კონსტანტინე გამსახურდია და დასავლეთ ევროპული კულტურა*", სადაც დეტალურადაა გამოკვეთილი იუნგერის არსებითი ცდომილებანი ელემენტარულ საკითხებზე: „*ავტორი* (შ. იუნგერი — კ. ბ.), *როგორც ჩანს, ავრეთვე დააბნია იმ გარემოებამ, რომ თ. მანის ნოველის გმირი აშენბახი ეტრფის პრიმშვენიერ პოლონელ ყმაწვილს, ტაძიოს, ისევე როგორც სავარსამიძე — ჯენეტის ვაჟს, ფარვიზს, მაგრამ მას სწორედ აქ მოსცარცია ხელი ყველაზე მეტად. მას ვერ შეუმჩნევია (თუ განზრახ დაუხუჭავს თვალი), რომ მანის ნოველაში მოცემულია ესთეტიზმისა და ჰომოსექსუალიზმის ტრაგედია (უაილდისებური), კ. გამსახურდიას რომანში კი წარმართული, დიონისური რელიგიურობის კრიზისია ასახული, რაც გამოიხატება გმირის გაორებაში ქრისტე-დიონისეს შორის (საერთოდ, შ. იუნგერს უდა მოეხსენებოდეს, რომ ორივე ნაწარმოების თემა პლატონის დიალოგებიდან იღებს სათავეს, ყოველივე ამის პროტოტიპია სოკრატესა და ალკიბიადეს ურთიერთობა, თუმცა ორივე მწერალი უკიდურესად სხვადასხვაგვარად ამუშავებს ამ თემას). აშენბახის თავდაპირველად უწყინარი ტრფიალი თავისი ხორცშესხმული ესთეტიკური იდეალისა და მუზისადმი (ტაძიოსადმი) მამათმავლურ ენებაში გადადის ბოლოს, სავარსამიძე კი ფარვიზში ხედავს ღმერთ დიონისეს ერთ-ერთ ჰიპოსტასს, ასე რომ, აქ ესთეტიკური მოშენტი კი არ არის მთავარი, არამედ მისტიური.* (ხაზგასმა ავტორისაა — კ. ბ.). *[...] სავარსამიძისა და ფარვიზის ურთიერთობაში ყოველივე პათოლოგიური გამორიცხულია, ეს არის ქურუმისა და ღვთაების ურთიერთობა. თ. მანთან კი წამყვანია პათოლოგიური ენება*

დეკადენტ-ესთეტის, აშენბახისა, რომელიც ბოლოს ღუპავს მას. [...] ამრიგად, ვინც ასეთ ელემენტარულ ნიუანსებში ვერ გარკვეულა, იგი ამოდ ჰკიდებს ხელს კალამს ესოდენ რთული ლიტერატურული და ფილოსოფიური პრობლემების გასაშუქებლად" [გამსახურდია 1991ბ: 392-393].

აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებით ასევე საუსებით დამაჯერებლად მსჯელობს გ. ლომიძე სტატიაში „გაუცხოების პრობლემა კ. გამსახურდიას დიონისოს ღიმილში" [ლომიძე 1998: 297-307], სადაც მან კონცეპტუალური თვალსაზრისით პრობლემის მართებული ახსნა შემოგვთავაზა, რასაც მეც ვიზიარებ: „აქვე უნდა შევნიშნო, რომ საერთოდ, მცდარად მიმაჩნია აზრი, თითქოს „დიონისოს ღიმილის" ზოგიერთი პასაჟი თომას მანის „სიკვდილი ვენეციაში" განმეორებაა. ამ მკვლევარებს მხოლოდ გარეგნული მსგავსების საფუძველზე გამოაქვთ დასკვნები. თუ კარგად დავაკვირდებით, ამ ორ ნაწარმოებში ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული საკითხებია წამოჭრილი და გადაწყვეტილი. ამ შემთხვევაში საქმე ეხება, კერძოდ, კონსტანტინე სავარსამიძის გატაცებას ფარვიზით, რაც ტაძიოსადმი გუსტავ ფონ აშენბახის ტრფიალთანაა შედარებული. აქ ორივე მწერლისათვის პირველწყაროს წარმოადგენს პლატონის დიალოგები – „ნადიმი" და „ფედროსი". ამ შემთხვევაში ფარვიზი ღმერთ დიონისეს განასახიერებაა, მისი ერთ-ერთი ჰიპოსტასია. [...] მწვნიერების, ამ შემთხვევაში კი თავისი ღვთაების, დიონისეს (ანუ ფარვიზის) ჭვრეტით სავარსამიძეს სურს ეზიაროს დიონისურ სიბრძნეს. პლატონის „ფედროსში" აღნიშნულია, რომ ამქვეყნიური მწვნიერების ჭვრეტით ადამიანი იგონებს მარადიულ იდეათა, ციურ სამყაროში ცხოვრებას. უთუოდ, ასეთი გრძნობა ეუფლება სავარსამიძესაც. [...] ახლა, რაც შეეხება თ. მანის ნოველას, „სიკვდილი ვენეციაში". აქ მწერალ გუსტავ ფონ აშენბახის შემოქმედებითი კრიზისია ასახული. ტაძიო მწვნიერებაა, რომლისადმი აშენბახი ვერ ახლოსური ჭვრეტითაა გატაცებული, შემდეგ ეს ყველაფერი დიონისურ, სექსუალურ ტრფიალში გადაიზრდება" [ლომიძე 1998: 305-306].

ვფიქრობ, ზოგადად თ. მანის და კ. გამსახურდიას შემოქმედების, და კერძოდ, მათი აღნიშნული ნაწარმოებების („სიკვდილი ვენეციაში", „დიონისოს ღიმილი") ტიპოლოგიური ანალიზი უფრო ღრმა და დაკვირვებული კვლევის საგანია და აღნიშნული პრობლემა გარეგნულ ფაბულარულ დამთხვევებზე დამყარებულ ზედაპირულ და არაპროფესიონალურ კვლევას არ უნდა დაეფუძნოს, როგორც ეს შ. იუნგერის შემთხვევაშია: მაგ., მისთვის თურმე თ. მანის ნოველის გავლენა გამსახურდიას რომანზე იმაში ვლინდება, რომ სავარსამიძის „ზოგიერთი თავგადასავალიც იტალიაში, აშენბახისას ჰგავს" [იუნგერი 1981: 119]. ამგვარად, ამა თუ იმ პერსონაჟს შორის ურთიერთმსგავსებისა და ამა თუ იმ ავტორს შორის ურთიერთგავლენის მტკიცებისას იუნგერისათვის სრულიად საკმარისია, რომ პერსონაჟებმა როგორმე იტალიაში ამოყონ თავი და იქვე „მაღალკვალიფიციური დასკვნაც" ერთი მწერლის (თომას მანის) მეორე მწერალზე (გამსახურდიაზე) უპირობო გავლენის შესახებ მზად არის. აღსანიშნავია, რომ იტალიაში სავარსამიძის მოგზაურობის ეპიზოდთან დაკავშირებით ზემოთმოყვანილი ზერელე განცხადების გარდა სტატიის ავტორი სხვას არაფერს ამბობს („ზოგიერთი თავგადასავალიც იტალიაში, აშენბახისას ჰგავს") და თავს სრულიადაც არ იწუხებს მეთოდური მსჯელობითა და არგუმენტაციით დაამტკიცოს საკუთარი

მოსაზრების მართებულობა, თუ კონკრეტულად რაში ელინდება გამსახურდიას ტექსტის მსგავსება (ან სულაც განსხვავება) თომას მანის ტექსტთან და სრულიად არ მსჯელობს თითოეული პერსონაჟის იტალიაში გამგზავრების (ან, გნებავთ ვენეციაში გამგზავრების) მსოფლმხედველობრივ და ყოფით მოტივაციებზე (საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ შ. იუნგერის „სტატია“ გაჯერებულია მსგავსი თითიდან გამოწოვილი და ყურითმოთრეული „დებულებებით“). ამ ეპიზოდში მნიშვნელოვანია, რომ აშენბახი კონკრეტულად ვენეციაში მიემგზავრება და არა ზოგადად იტალიაში, ხოლო ვენეცია და იტალია/როში სრულიად განსხვავებული და ურთიერთსაპირისპირო მხატვრული ტოპოსებია (აქ ემპირიული გეოგრაფია უკვე არანაირ როლს აღარ თამაშობს): მაგ. ვენეცია — ჰადესის, ეგზისტენციალური სასრულობის, სიკვდილის სიმბოლოა, ხოლო იტალია/როში — ელიზიუმის, მარადისობის, უკვდავების [მეცლერი... 2008: 301, 403]. სავარსამიძე, აშენბახისაგან განსხვავებით, მიზანმიმართულად სწორედ იტალიაში/რომში მიემგზავრება და არა ვენეციაში, ვენეცია სავარსამიძის მოგზაურობის ერთ-ერთი რიგითი პუნქტია. ამ შემთხვევაში, იტალია/რომი სიმბოლურად სავარსამიძის ღმერთის — დიონისოს — სამფლობელოს განასახიერებს და, ამდენად, მისი მოგზაურობა იტალიაში/რომში დიონისოს ძიებისა და მასთან შეხვედრის ტოპოსია. საერთოდ, გოეთედან და გერმანელი რომანტიკოსებიდან მოყოლებული იტალიაში/რომში მოგზაურობა დასავლურ მწერლობაში დამკვიდრებული ერთ-ერთი „პოპულარული“ მოტივია და მას შემდეგ დასავლური მწერლობის მრავალი პერსონაჟი იტალიასა და რომში „გარბის“ (ცხადია, სხვა და სხვა მოტივით), და მაშინ, იუნგერის ლოგიკით, მათი „ზოგიერთი თავგადასავალიც იტალიაში ერთმანეთისას ჰგავს“.

მაგრამ, რაც მნიშვნელოვანია: შ. იუნგერს კ. გამსახურდიას რომანის და თ. მანის ნოველის „ტიპოლოგიური ანალიზისას“ მხედველობიდან გამორჩა უმთავრესი ასპექტი, კერძოდ, მას ვერ გაურკვევია, რომ თ. მანისაგან განსხვავებით კ. გამსახურდიასთან საერთოდ არ დგას ხელოვანისა და ხელოვნების ჭეშმარიტი რაობის განსაზღვრის პრობლემა ნიცშესეული აპოლონურისა და დიონისურის დიქოტომიის ჭრილში. ამის საპირისპიროდ რომანში წარმმართველია დიონისური მსოფლგანცდის, დიონისური რელიგიურობის დაფუძნების შესაძლებლობის პრობლემა მოცემულ დემითოლოგიზებულ („მითოსმოკლებულ“) და დესაკრალიზებულ მოდერნისტულ ეპოქაში. შესაბამისად, თუკი თ. მანის პროტაგონისტისათვის (აშენბახისათვის) დიონისურობისადმი (შესაბამისად, ტაძიოსადმი) სწრაფვის კონტექსტი ესთეტიკურ-სახელოვნებოა, მაშინ კ. გამსახურდიას პროტაგონისტისათვის (სავარსამიძისათვის) დიონისურობისადმი (შესაბამისად, ფარვიზისადმი) სწრაფვა წმინდად ეგზისტენციალურია. თუმცა ამ ორ ავტორთან საერთოა ის, რომ დიონისურობის გაგებაში ისინი ნიცშედან ამოდიან (შდრ. ნიცშეს „ტრაგედიის წარმოშობა მუსიკის სულიდან“). მაგრამ დიონისოს კულტის, დიონისურობის ფენომენის რეცეფციისას კ. გამსახურდიასთვის მხოლოდ ნიცშე და მისი აღნიშნული ტექსტი არ იყო პირველწყარო, არამედ თავად ქართული მითოსი და წინარექრისტიანული ქართული კულტურა და რელიგიური წარმოდგენები, რომელსაც თავად იყო ნაზიარები ბავშვობიდან (იხ. მისი მოგონებები „ლანდებთან ლაციცი“). აქვე შევნიშნავ, რომ გრ. რობაქიძე ქართულ კულტურას განიხილავს როგორც დიონისურ კულტურას, ხოლო საქართველოს — როგორც დიონისოს კულტის წარმოშობის ერთ-

ერთ უძველეს არეალს (იხ. მისი კულტუროლოგიური ნარკვევი „დიონისოს კულტი და საქართველო"). გრ. რობაქიძის შემოქმედებაშიც მოცემულ *დიონისურ დისკურსს* ნიცშესთან ერთად, თავად დიონისური ესენციით გამსჭვალული მშობლიური, ქართული მითოსური და კულტურული პარადიგმებიც უდევს საფუძვლად.

7. უნდა აღინიშნოს, რომ რომანის მთელი ტექსტი *სიკვდილის* ტოპოსითაა დეტერმინებული, რაც, ერთი მხრივ, სიმბოლური მინიშნებაა მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალურ გამოუვალობაზე – მისი ეგზისტენციის სრულ ამაოებასა და უსაზრისობაზე; მეორე მხრივ, მინიშნებაა ზოგადად ადამიანის ეგზისტენციის გარდაუვალ ონტოლოგიურ ხვედრზე, რაც ვლინდება ყოველი ცალკე აღებულული სუბიექტის, როგორც დაბადებისა და კვდომის უსასრულო ონტოლოგიურ ციკლზე დაქვემდებარებული მოცემულობის, არარასეულ განზომილებაში სრულ გაქრობაში, მის აბსოლუტურ სასრულობაში (შოპენჰაუერი). ამ თვალსაზრისით რომანში მნიშვნელოვანი კონცეპტუალური დატვირთვის მატარებელია საავარსამიძისა და აბსენტუნგის ფილოსოფიურ-მედიტაციური დიალოგი სიკვდილის ონტოლოგიურ არსზე: *„–აზრი, სული, სიცოცხლე და ხუთიოე გრძნობა ადამიანისა, ადამიანთან ერთად კვდებიან თუ არა? მე ეს მინდოდა გამეგო, ნეტარო აკარუა". „–ყველაფერი ეს სიკვდილსა და წარმავლობას ექვემდებარება, პრიოტითი". „–მაინც სად უნდა იყოს, ნეტარო აკარუა, ის, რასაც სიკვდილი ეწოდება: ჩვენს მარჯვენით, ჩვენს მარცხნით, ზევით თუ ქვევით?". „–იგი ყველგანაა, პრიოტითი, მარჯვნითაც, მარცხნითაც, ზევითაც... მზით გაბრწყინებულ პალმების დარბაზში, თვით მზის თვალის გუგაში ცხოვრობს სიკვდილი. [...] ყველა ხმას ქარი წაიღებს, ყველა ფერს წყალი წარეცხავს, ყველა ხმელს ცეცხლი დასწვავს. როცა ცეცხლი ჩაქრება, მაშინ ქარიც ჩადგება, ამას ეძახიან ადამიანები სიკვდილს, პრიოტითი"* [გამსახურდია 1992: 303].

8. შდრ.: *„დიონისოს ღიმილი" ტიპიური ექსპრესიონისტული ტილოა: იდეოლოგიით, სტილისტიკით, მსოფლგანცდით. ტრაგიკული მსოფლგანცდა ხელოვნების უმაღლეს სახედ ცხადდებოდა. ექსპრესიონისტისთვის ტრაგიკული მსოფლგანცდა ყველაზე ღრმად ადამიანური, ე. ი. ერთადერთი სწორი და ჰეროიკული მდგომარეობაა. მას ამომწურავ მოქმედებაში მოჰყვას ყველა ადამიანური გრძნობა, ენება, მთელი ცხოვრება. ადამიანური ყოფიერება, ამგვარად, სწვდება ზღვრულ ცხოვრებას: ადამიანი უმაღლესი არსებობისა და არარაობის საგანგაშო ზღვარზე აღმოჩნდება. ექსპრესიონიზმის მსოფლმხედველობის საფუძველში სწორედ ეს გარემოება დევს"* [კანკავა 1983: 21]. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ რომანის მხატვრული თხზვის წესი და სახისმეტყველება სიმბოლისტურ ტენდენციებსაც ავლენს (სიმბოლისტური ნაკადი რომანის მეორე მძლავრი ესთეტიკურ-პოეტიკური ნაკადია), რაც, ერთი მხრივ, მეტწილად ეფუძნება ძველქართულ და ძველბერძნულ მითოსს, მეორე მხრივ, იოანეს გამოცხადების აპოკალიპსურ მოდელებსა და პარადიგმებს. საბოლოო ჯამში, შეიძლება ითქვას, რომ „დიონისოს ღიმილი" ექსპრესიონისტულ-სიმბოლისტური რომანია, ამ ორი ესთეტიკურ-მსოფლმხედველობრივი დისკურსის მთლიანობაა, რამდენადაც: **ა)** ტექსტში *ექსპრესიონიზმი* უპირატესად ვლინდება როგორც რომანის მსოფლმხედ-

ველობრივი ბაზისი (ახალი ადამიანის კონცეფცია და მისთვის დამახასიათებელი ე. წ. „ო, ადამიანოს პათოსი“//“O, Mensch-Phathos!“) და მხატვრული რიტორიკა, მისთვის დამახასიათებელი სიტყვის სიმკვეთრითა და სიმძაფრით და ოდნავ ზეაწეული პათეტიკური ტონით – *„ჩემი ოდნავ პათეტიური, აწეული ტონი პოეტური თხრობისა“* [გამსახურდია 1992: 382]; **b)** ხოლო, *სიმბოლიზმი* ვლინდება როგორც მითოსზე, ისე საკუთარ შემოქმედებით ძალმოსილებასა და ნებელობაზე დაფუძნებულ სუგესტიურ სახისმეტყველებაში, რომლის მხატვრული ფუნქციაც, ერთი მხრივ, გამოხატულია ტრანსცენდენტურობის „გახსნასა“ და წვდომაში, ხოლო, მეორე მხრივ, თავად ტექსტის ონტოტექსტუალობის **a priori** სიმბოლისტური მეთოდით განვრცობა-განფენასა და დაფუძნებაში.

8. შდრ.: *„რელიგიური თავისუფლება სათავეს ჯერ კიდევ რეფორმაციის დროს, მე-16 საუკუნეში იღებს, როდესაც მოთხოვნილ იქნა უშუალო ინდივიდუალური მიმართება უფლისადმი და პაპის ეკლესიის ძალაუფლებისაგან გათავისუფლება. იგი* (ე. ი. რელიგიური თავისუფლება – კ. ბ.) *შემდგომ განვითარდა განმანათლებლობის ეპოქაში, როდესაც, ერთი მხრივ, მოთხოვნილ იქნა რელიგიის ეკლესიაზე მიბმულობისაგან გათავისუფლება და, მეორე მხრივ, საერთოდ რელიგიისაგან გათავისუფლება. რელიგიური თავისუფლების პირობებში თანამედროვე ინდივიდებს უკვე შეუძლიათ აირჩიონ, თუ, რომელ რელიგიურ ერთობას მიაკუთვნონ საკუთარი თავი, ანდა, საერთოდ, მიაკუთვნონ თუ არა საკუთარი თავი ამა თუ იმ რელიგიურ ერთობას. ამასთანავე, თანამედროვე ინდივიდი ეჭვს ქვეშ აყენებს, საერთოდ, რელიგიური ნორმების დაცვის აუცილებლობას“* [შმიდი 1999:99].

2012/2013

ბუაჩიძე 2003: თამაზ ბუაჩიძე, *თანამედროვე დასავლური ფილოსოფიის სათავეებთან (შოპენჰაუერი, ნიცშე, კირკეგორი);* წიგნში: *თ. ბუაჩიძე, ფილოსოფიური ნარკვევები,* ტ. I, თსუ, თბილისი, 2003.

გამსახურდია 1983: კონსტანტინე გამსახურდია, თხზულებანი 10 ტომად, „საბჭ. საქართველო", თბილისი, 1983. ტ. VII

გამსახურდია 1992: კონსტანტინე გამსახურდია, „დიონისოს ღიმილი", ტ. II; თხზულებანი 20 ტომად, „დიდოსტატი", თბილისი, 1992.

გამსახურდია 1991a: ზვიად გამსახურდია, *კონსტანტინე გამსახურდია და ქრისტიანობა;* წიგნში: *ზ. გამსახურდია, წერილები და ესსეები,* „ხელოვნება", თბილისი, 1991.

გამსახურდია 1991b: ზვიად გამსახურდია, *შენიშვნები შ. იუნგერიხოტივარის წიგნზე „კ. გამსახურდია და დასავლეთ ევროპული კულტურა";* წიგნში: *ზ. გამსახურდია, წერილები და ესსეები,* „ხელოვნება", თბილისი, 1991.

ვიეტა 2007: Silvio Vietta, Der europäische Roman der Moderne, Fink Verlag, München, 2007.

ზაიბერტი 1997: Thomas Seibert, Existenzphilosophie, Metzler Verlag, Stuttgart, 1997.

ზაფრანსკი 2000: Rüdiger Safranski, Nietzsche. Biographie seines Denkens, Hanser Verlag, München/Wien, 2000.

თევზაძე 1996: დავით თევზაძე, კონსტანტინე გამსახურდია და თანამედროვეობა, თბილისი, 1996.

თვარაძე 1971: რევაზ თვარაძე, *მთლიანი საქართველოს მესიტყვე* (გვ. 6-42); წიგნში: *წიგნი და მკითხველი,* „საბჭ. საქართველო", თბილისი, 1971.

იუნგერი 1981: შტეფი იუნგერი, *კონსტანტინე გამსახურდია და თომას მანი* (გვ. 113-124); *კრიტიკა № 4,* 1981.

იუნგერი 1982: შტეფი იუნგერი, *„დიონისოს ღიმილის" სტრუქტურა და ფილოსოფიური ძირები* (გვ. 152-159); *ცისკარი № 10,* 1982.

იუნგერი-ხოტივარი 1999: Steffi Chotiwari-Jünger, *Der georgische Schriftsteller Konstantine Gamsachurdia und Friedrich Nietzsche* (S. 121-132); in: *Georgica № 22,* 1999.

კანკავა 1983: გურამ კანკავა, *„დიონისოს ღიმილის" მითოსური სტრუქტურა* (გვ. 20-34); *კრიტიკა № 2,* 1983.

ლომიძე 1998: გაგა ლომიძე, *გაუცხოების პრობლემა კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილში“* (გვ. 297-307); *ლიტერატურული ძიებანი XIX*, ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 1998.

მეცლერი 2008: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. von G. Butzer, Metzler Verlag, Stuttgart, 2008.

სიგუა 1991: სოსო სიგუა, მარტვილი და ალამდარი. კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედება, ტ. I, „განათლება“, თბილისი, 1991.

ფენდერსი 2010: Walter Fähnders, Avantgarde und Moderne: 1890-1933, 2. Aufl., Metzler Verlag, Stuttgart, 2010.

შმიდი 1999: Wilhelm Schmid, Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung, 4. Aufl., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999.

ჰაიდეგერი 2001: Martin Heidegger, Sein und Zeit, 18. Aufl., Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2001.

Modernism as a Mythless Age in Konstantine Gamsakhurdia's Novel „The Smile of Dionysus" [Abstract]

1. In the 20s of the 20th century Konstantine Gamsakhurdia (1893-1975) defined modernism as a mythless age (cf. the essay "Literary Paris"), therefore metaphorically indicating the spiritual crisis of the epoch. It implied the presence of the existential human fear, his alienation with metaphysical-mythic prototype, the impossibility of self-identification and dehumanization. On the one hand, historical processes and cataclysms – total development of technical civilization, world war and revolutions and, on the other hand, fundamental metaphysical "quake", which Nietzsche called the death of God and revaluation of values provoked the above mentioned consequences.

2. Correspondingly, western as well as Georgian modernistic literature highlighted the quest for an exit route of a human's spiritual-cultural crisis and therefore acquisition of sense to his existence. From this standpoint, it is worth mentioning German researcher's Silvio Vietta's study: "Reflection of social changes – industrialization, urbanization, new forms of communication (telephone, telegraph, railway and vehicles), new forms of media (radio, newspapers) – do not represent the main issues of a modernistic novel. The questions that are raised here are completely different: the problem of modern subjectivity in society, its inner split and collapse in modernism. The instability of mentality is unveiled, an inevitable historical process peculiar for modernism" (see S. Vietta, "European Modernistic Novel" // S. Vietta, "Der europäische Roman der Moderne, München, 2007. S. 20-21).

3. K. Gamsakhurdia's "The Smile of Dionysus" (1924-1925) is a typical modernistic literary text, with its discourse emphasizing existential and spiritual crisis of a modernist human being. Simultaneously, an attempt is made to overcome the existential crisis provoked by the death of God – an unsuccessful attempt to reanimate Dionysus'

aesthetic culture – ending in failure hence demonstrating human's existential lack of prospects in the epoch of modernism ("you are lying in a cold grave and the soul is sad").

4. In modernistic texts are mythological paradigms integrated (i.e. J, Joyce "Ulysses". Gr. Robakidze's "Snake Skin" and others), where those paradigms have double meaning: on the one hand, purely poetical-aesthetic, when mythical paradigms form compositional, narrative and imagological foundations of a text, and, on the other hand, purely ideological, when an author uses myth as means for overcoming crisis (i.e. Gr. Robakidze's novel "Snake Skin").

5. From this standpoint, K. Gamsakhurdia's "The Smile of Dionysus" is no exception. Mythical paradigms and imagology having double meaning are also represented in the text: on the one hand (Dionysian) myth, as a foundation for text composition, narrative line and imagology and, on the other hand, (Dionysian) myth as an ideological foundation for the novel – an attempt to overcome mythless existence and establish new values. However, the revival of the myth did not turn out to be means for overcoming existential crisis but an illusionary-ephemeric ideological action.

6. The paradigm of father-son interrelation is worth mentioning in "The Smile of Dionysus", which is of onto-existential character and is one of the motifs of modernistic texts (cf. Gr. Robakidze's "Snake Skin", or J. Joyce's "Ulysses"). Mythical image of a father is a symbolic representation of a lost prototype in modernism, and the denial of a father by the son and the father's curse of his son demonstrates the ontho-existential lack of prospects and alienation with metaphysical basis of a contemporary human being.

კონსტანტინე გამსახურდიას რომან "დიონისოს ღიმილის" პოეტოლოგიური ასპექტები *მითოსური პარადიგმებისა და შინაგანი მონოლოგის* ნარატიული ტექნიკის თვალსაზრისით*

შესავალი

ონტოტექსტუალური სივრცე, რომელიც აპრიორულია მოდერნისტული პროზაული ტექსტებისათვის, ან *ცნობიერებისეული სივრცეა*, ან *სიზმრისეულ-წარმოსახვითი*. მოდერნისტული პროზაული ტექსტების სწორედ ამ არსებით „ონტოლოგიურ" მახასიათებელზე მიუთითებს მოდერნიზმის გერმანელი მკვლევარი ს. ვიეტა, რასაც მეც ვიზიარებ:

> *მოდერნისტული რომანი ორიენტაციას აღარ იღებს გარე სამყაროზე, საგანთა სამყაროზე (**"Welt der Dinge"**), არამედ — თავად ადამიანში მოცემულ წარმოდგენათა სამყაროზე ამ საგნების შესახებ (**"Welt der Vorstellungen"**). ივი აღარ ასახავს გმირის მოგზაურობას გარე სამყაროში, არამედ ასახავს სამყაროს არეკლილს თავად პროტაგონისტის ცნობიერებისეულ სამყაროში* [ვიეტა 2007: 13].

აქედან გამომდინარე, მოდერნისტულ პროზაულ ტექსტებში შესატყვის ნარატიულ ტექნიკად იმთავითვე ფუძნდება *შინაგანი მონოლოგის* (გერმ. **innerer Monolog,** ფრანგ. **monologue intérieur,** ინგლ. **interrior monologue**) *ცნობიერების ნაკადისა* (გერმ. **Bewusstseinsstrom,** ინგლ. **Stream of Consciousness**) და *განცდილი მეტყველების* (გერმ. **erlebte Rede**) ნარატიული ტექნიკები, რომელთა საშუალებითაც, ერთი მხრივ, ზედმიწევნით ზუსტად აისახება ავტორისეული, ან პროტაგონისტისეული მსოფლმხედველობრივი დისკურსები და პროტაგონისტის ეგზისტენციალური ზღვრულობა — მისი სუბიექტურობის რღვევა და ყოფიერებაში

---

* თავდაპირველად გამოქვეყნდა საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის კრებულში „ჯეიმს ჯოისი — 130" სათაურით „მითოსური პარადიგმები და შინაგანი მონოლოგის ნარატიული ტექნიკა კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში *დიონისოს ღიმილი*", გამ.-ობა „უნივერსალი", თბილისი, 2012. (გვ. 7-26).

თვითიდენტობის მოპოვების შეუძლებლობა; მეორე მხრივ, უპირატესად სწორედ ასეთი ტიპის ნარატიულ ტექნიკებს ეფუძნება თავად მოდერნისტული პროზაული ტექსტების კომპოზიციური და სტრუქტურული სპეციფიკა – თანმიმდევრული სიუჟეტური განვითარების რღვევა, მთლიანი ქრონოტოპის დაშლა, კომპოზიციური ღიაობა (შდრ., ჯ. ჯოისის „ულისე“, ჰ. ბროხის „ვირგილიუსის სიკვდილი“, რ. მუზილის „უთვისებიო კაცი“, ჰ. ჰესეს „ტრამალის მგელი“ და სხვ.).

მოდერნისტულ პროზაულ ტექსტებში *შინაგანი მონოლოგისა* და *ცნობიერების ნაკადის* ნარატიული ტექნიკების დომინირება და *ემპირიულ-რეალისტური ნარატივის* უკანა პლანზე გადაწევა განპირობებულია გარკვეული მსოფლმხედველობრივი ტრანსფორმაციებით, რაც თვით მოდერნისტული რომანის პოეტიკაზეც აისახა: რამდენადაც მოდერნიზმის ეპოქაში საბოლოოდ დაიმსხვრა მითი სუბიექტის სუბიექტურობის მონოლითურობის, რაციოს/გონების ყოვლისშემძლეობის შესახებ (განმანათლებლური დისკურსისა და მეტანარატივის უკუგდება), რამდენადაც *მოდერნისტული ცნობიერება* სამყაროს აღარ აღიქვამდა როგორც ჰარმონიულ, მოწესრიგებულ ყოფიერებას, რომელსაც ონტოლოგიურ საფუძვლად თითქოსდა აბსოლუტური გონი (ჰეგელის ნაკადის უკუგდება), ან აბსოლუტური „მე“ (ფიხტეს ნაკადის უკუგდება), ანდა ტრანსცენდენტალური იდეები (კანტის ნაკადის უკუგდება) ედო, რამდენადაც მოდერნიზმის ეპოქაში საბოლოოდ დაირღვა განმანათლებლური რწმენა ყოფიერებაში რაიმე საზრისისეულისა და კანონზომიერის შესახებ (რაც შოპენჰაუერის *ნების ფილოსოფიითაა ნასაზრდოები*), ამდენად ქართველი (და მათ შორის კ. გამსახურდია) თუ არაქართველი მოდერნისტი ავტორები იმთავითვე ზურგს აქცევდნენ გარე სინამდვილეს როგორც არაჭეშმარიტ, არანაირი ღირებულების მატარებელ მოცემულობას და ამის საპირისპიროდ თავიანთ ტექსტებში უპირატესობას ანიჭებდნენ პროტაგონისტის ქვეცნობიერის, არაცნობიერისა და, ზოგადად, მისი ირაციონალური სულიერი სივრცის მხატვრულ ასახვას [ანდრეოტი 2009: 32-33, 180-181]. შესაბამისად, მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული ამოცანებიდან და მიზანდასახულობიდან გამომდინარე, ნარაციის ადეკვატურ ტექნიკად შემუშავებულ იქნა სწორედ *შინაგანი მონოლოგის, განცდილი მეტყველებისა* და *ცნობიერების ნაკადის* ნარატიული ტექნიკები,

რასაც ამავდროულად ბიძგი მისცეს შესაბამისმა ფილოსოფიურმა წანამძღვრებმაც: ერთი მხრივ, კირკეგაარდის (კირკეგორის) *ეგზისტენციფილოსოფია*, შოპენჰაუერ-ნიცშეს *ნების ფილოსოფია*, მეორე მხრივ, ბერგსონის *ინტუიტივიზმი* და ფროიდ-იუნგის *ფსიქოანალიზი* და *სილრმისეული ფსიქოლოგია* (სავარაუდოა, რომ „დიონისოს ღიმილში“ დომინირებული *შინაგანი მონოლოგის* ნარატიული ტექნიკისათვის ბიძგის მიმცემი იყო 1923 წელს პარიზში ყოფნისას კ. გამსახურდიას მიერ სორბონაში ა. ბერგსონის ლექციების მოსმენა [სიგუა 1997: 90]).

ამავდროულად, მოდერნისტულ პროზაულ ტექსტებში **a priori** მითოსური პარადიგმებიცაა ინტეგრირებული (მაგ. თ. მანის „სიკვდილი ვენეციაში“, რ. მუზილის „უთვისებო კაცი“, ჯ. ჯოისის „ულისე“, გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“ და სხვ.), სადაც მითოსური პარადიგმების მოხმობას ორმაგი დატვირთვა აქვს: ერთი მხრივ, წმინდად პოეტიკურ-ესთეტიკური, როდესაც მითოსური პარადიგმები გვევლინება ტექსტის კომპოზიციისა და სახისმეტყველების ბაზისად, და, მეორე მხრივ, წმინდად მსოფლმხედველობრივი, როდესაც ავტორი მითოსს მოიხმობს როგორც მოდერნიზმის ეპოქის სულიერ-კულტურული და ეგზისტენციალური კრიზისის, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის მითოსმოკლებული, ანუ დესაკრალიზებული ყოფის დაძლევის, ან სულაც გამძაფრების საშუალებას: შდრ., ერთი მხრივ, გრ. რობაქიძის რომანი „გველის პერანგი“, სადაც მოცემული მითოსური დისკურსის მხატვრული ფუნქციაა მეტაფიზიკური პირველსაწყისების კვლავ მოპოვების რწმენის გაინტენსივება, ტექსტში მითოსის გაცოცხლების საფუძველზე; მეორე მხრივ, შდრ. ჯ. ჯოისის „ულისეში“ მოცემული მითოსური პარადიგმების (ოდისევსური მითოსის) საშუალებით ამ მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაგან საბოლოო გაუცხოების გაინტენსივება.

მოდერნისტული პროზაული ტექსტებისათვის დამახასიათებელი ზემოთაღნიშნული აპრიორული პოეტოლოგიური მახასიათებლების თვალსაზრისით ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის სივრცეში მკვეთრად გამოირჩევა კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტულ-სიმბოლისტური რომანი „დიონისოს ღიმილი“, სადაც რომანის სიუჟეტსა და კომპოზიციაში, ერთი მხრივ, ინტეგრირებულია დიონისესა და ოდისევსთან დაკავშირებული მითოსური პარადიგმები,

მეორე მხრივ კი, რომანის ნარატიული დისკურსი მნიშვნელოვნად დეტერმინებულია *შინაგანი მონოლოგის* ნარატიული ტექნიკით, რომელიც ცალკეულ შემთხვევებში *ცნობიერების ნაკადის* ნარატიულ ტექნიკაშიც კი გადადის.*

მითოსურ პარადიგმებსა და მითოსურ სახისმეტყველებას კ. გამსახურდიას რომანის ტექსტში ორმაგი დატვირთვა აქვს: ერთი მხრივ, (დიონისური, ოდისევსური) მითოსი ვლინდება როგორც ტექსტის კომპოზიციის, სიუჟეტური ხაზისა და სახისმეტყველების ბაზისი, მეორე მხრივ, (დიონისური) მითოსი ვლინდება როგორც რომანის მსოფლმხედველობრივი ფუნდამენტი — როგორც უმითო ყოფის დაძლევისა და მოდერნისტულ ეპოქაში ახალი მითოსური, საკრალური ცნობიერების დამკვიდრების ცდა. შესაბამისად, რომანში მითოსური პარადიგმებისა და სახისმეტყველების მხატვრული ფუნქციაა მისტიური რელიგიური გრძნობის აღძვრა და გაინტენსივება.

ხოლო, *შინაგანი მონოლოგის* ნარატიული ტექნიკა რომანში ვლინდება, ერთი მხრივ, როგორც მთავარი პროტაგონისტის (კონსტანტინე სავარსამიძის) სუბიექტურობის რღვევისა და მისი ზღვრული ეგზისტენციის გაინტენსივების უცილობელი საფუძველი, მეორე მხრივ, როგორც ავტორისეული მსოფლმხედველობრივი დისკურსის არაექსპლიციტური პროეცირების საშუალება, როდესაც *შინაგანი მონოლოგის* საშუალებით ავტორის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია სწორედ პროტაგონისტის მიერაა „გახმოვანებული“.

---

* ს. სიგუას თანახმად, *„კ. გამსახურდია არაერთხელ ახსენებს ჯოისს და პრუსტს, ჰესეს და ელიოტს, მაგრამ ამ მწერლებთან შეხვედრის კონკრეტული წერტილები არ ჰქონია. მას უფრო ხიბლავდა თ. მანი. [...] კ. გამსახურდიასათვის ჯ. ჯოისი უფრო თეორიული ინტერესის აღმძვრელი იყო“* [სიგუა 1991: 26-27]. მაგრამ აქ საინტერესოა ის, რომ, ერთი მხრივ, კ. გამსახურდიასთვის, როგორც „დიონისოს ღიმილის“ ავტორისათვის, და მეორე მხრივ, „ცნობიერების ნაკადის“ ავტორებისათვის (მაგ. მ. პრუსტისათვის, ჯ. ჯოისისათვის, რ. მუზილისათვის და ა. შ.), მნიშვნელოვანი მსოფლმხედველობრივი წყარო იყო ა. ბერგსონის ინტუიტივიზმი [ანდრეოტი 2009: 112-113; ვიეტა 2001: 244], რაც მათ შემოქმედებით კონცეფციაში უშუალოდ ვლინდება პერსონაჟის თავისებური სახის შექმნაში: კერძოდ, კ. გამსახურდია, ჯ. ჯოისი, რ. მუზილი და სხვ. ქმნიან ირაციონალურ, ქვეცნობიერისეულ („ქვეშეცნეულ“) სივრცეში ჩაღრმავებული პროტაგონისტის ტიპს, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარ ანთროპოლოგიურ არსში მოცემული ირაციონალური ძალების საფუძველზე მოქმედებს საკუთრივ საკუთარი ინდივიდუალური ირაციონალური, თუ ცნობიერებისეული სივრცის ფარგლებში.

კ. გამსახურდიას რომანში იმთავითვე ინტეგრირებული მითოსური პარადიგმებიდან და არქეტიპებიდან გამომდინარე, რომანის კომპოზიციაში, ნარატივსა და პროტაგონისტთა სახეებში მოცემულია მითოსური და ისტორიულ-ყოფითი პლანის მუდმივი მონაცვლეობა და ორმაგობა: ასე მაგალითად, სავარსამიძის არქეტიპულ სახედ გვევლინება *ოდისევსი* – ევროპის დიდ ქალაქებში (პარიზი, რომი, ბერლინი) სავარსამიძის მოგზაურობა და „ველად გაჭრა", რაც თვითშემეცნების პროცესისა და ღმერთის ძიების ალეგორიაა, შესაძლებელია, ამავდროულად გავიაზროთ როგორც ოდისევსის გზა, ვინაიდან როგორც ოდისევსის, ისე სავარსამიძის მოგზაურობის მიზანი დაკარგულ სამშობლოში დაბრუნება და დამკვიდრებაა (სავარსამიძისათვის – საქართველო, ოდისევსისათვის ითაკა), რაც რომანში სიმბოლურად დაკარგული სამოთხისეული ყოფიერების კვლავ დაბრუნებისაკენ სწრაფვას განასახიერებს (შდრ. რომანის თავი „ვენახი").*

გარდა ამისა, თავად სავარსამიძე, ერთი მხრივ, „დიონისოს ქურუმია" (შდრ. რომანის თავები „ჰიმნები ღვინისადმი", „სადღეგრძელო", ანდა ტაია შელიას ჯოგში სავარსამიძის ყოფნისადმი მიძღვნილი თავები), ანუ, ამ შემთხვევაში, მოდერნიზმის ეპოქაში დაკარგულ და გაუქმებულ ღვთაებრივ (დიონისურ) პირველსაწყისებთან ზიარებისა და მისი კვლავმოპოვების წყურვილით აღვსილი მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანია, ხოლო, მეორე მხრივ, სავარსამიძე თავად ვნებული დიონისოა და მისი პერსონაჟისეული „ენტელექიის" არქეტიპი თრობისა და ღვინის ღმერთიცაა. ამ თვალსაზრისით ნიშანდობლივია, რომ მთელი რომანის მანძილზე მოცემულია ეგზისტენციალური კრიზისით გამოწვეული სვარასამიძის მუდმივი სულიერი ტანჯვა, რაც უნდა გავიაზროთ, როგორც დიონისოს

---

* აქ საინტრესოა გავიხსენოთ ერთი დეტალიც რომანიდან: ერთ-ერთ ეპიზოდში სავარსამიძეს ოდისევსს უწოდებენ, რითაც ალეგორიულად სწორედ სავარსამიძის პერსონაჟის ოდისევსისეულ „ენტელექიაზეა" მინიშნებული: „საცოდავი ჭაბუკი, რამდენი წამება გადაგხდათ ამ ომიანობის დროს! ოდისევი ხართ, ნამდვილი ოდისევი" [გამსახურდია 1992: 276].

ვნების (მისი დაფლეთა და დაგლეჯა ტიტანების მიერ) ანალოგია.* ხოლო სავარსამიძის ეს დიონისური ტიპის ტანჯვა, ერთი მხრივ, გამოწვეულია მოდერნიზმის ეპოქის, ანუ ტექნიკურ-მანქანური ცივილიზაციის ეპოქის (თავისებური პრომეთეული ტიტანიზმის ეპოქა — *პრომეთე*, როგორც ამ ეპოქის სიმბოლო) მადეჰუმანიზებელი სულით („ეს საუკუნე მეფისტოფელი"), მეორე მხრივ, მეტაფიზიკური საწყისებისადმი სავარსამიძის საბოლოო გაუცხოებით, რაც რომანში სიმბოლიზებულია სავარსამიძის სამშობლოსაგან/საქართველოსაგან დისტანცირებითა და იქ ვერ დამკვიდრებით (ანტიოდისევსური ნაკადი).

ხოლო, სავარსამიძის მისტიკური ლტოლვის ობიექტისა და ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი იდეალის — 13 წლის ჭაბუკ ფარვიზის — მითოსური არქეტიპი სრულიად არაორაზროვნად ღმერთი დიონისოა (შდრ. რომანის თავები „დიონისოს მეორედ მოსვლა", „დემონის ნატერფალზე"). შესაბამისად, ფარვიზი, როგორც დიონისოს ერთ-ერთი ჰიპოსტასი, რომანში სიმბოლურად განასახიერებს მითოსმოკლებულ მოდერნისტულ ყოფაში ღვთაებრიობის ეფემერულ ემანაციას, ხოლო მისი დაღუპვა — ყოფიერებაში ღვთაებრივი პირველსაწყისების აპრიორულ ვერგამოვლენას და მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის მისადმი (ამ მეტაფიზიკური საწყისებისადმი) საბოლოო გაუცხოებას (შდრ. რომანის თავი „ტაია შელიას უკულმართ გზებზე"). აქედან გამომდინარე, რომანში მოდერნიზმის ეპოქა უკვე გაიაზრება, როგორც მითო-საკრალური ცნობიერების აპრიორული მიუღებლობისა და მასთან შეუთავსებლობის ტოპოსი (აქ ნიშანდობლივია ერთი დეტალი: ფარვიზის ცხენს სწორედ მის საპირისპიროდ მოძრავი ავტომანქანა — ტექნიკურ-მანქანური ცივილიზაციის (ტიტანიზმის) სიმბოლო — დააფრთხობს და ხევში გადაჩეხავს [გამსახურდია 1992: 358-359]).

ხოლო დიონისო, როგორც ღვთაებრივ-მეტაფიზიკური პირველსაწყისების მხატვრული სიმბოლო, რომლისადმი სწარფვითაცაა დეტერმინებული და მოტივირებული მთავარი პროტაგონისტის (სა-

---

* შდრ.: *„სავარსამიძე, მაგალითად მთელი რომანის განმავლობაში იტანჯება, ტრაგიკული განცდების გმირს ასახიერებს. რატომ? თუნდაც იმიტომ, რომ დოქტრინის მიხედვით, იგი „ტანჯული დიონისია", რომლის მითოსური, ღვთაებრივი ბუნება ტანჯვით არის განწმენდილი"* [კანკავა 1983: 25].

ვარსამიძის) ქცევა რომანის მთლიანი სიუჟეტური განვითარების მანძილზე, რომანის ტექსტში მრავალგზის გვეცნობება სხვადასხვა ჰიპოსტასური სახით — მაგ. მიქელანჯელოს გოლეულისმჭამელი იოანე ნათლისმცემლის ქანდაკების, ბერლინის ზოოპარკის აბისინიელი ლომის, ტაია შელიას ჯოგის ღვინისფერი კუროს სახეებში, და კულმინირებული ფორმით — ფარვიზის სახეში.[1]

გამომდინარე იქიდან, რომ ფარვიზი (დიონისო) რომანში გვევლინება მითოსმოკლებულ მოდერნისტულ ყოფაში ღვთაებრიობის ემანაციის სიმბოლოდ (შდრ. თავები „დიონისოს მეორედ მოსვლა", „დემონის ნატერფალზე"), სავარსამიძის ფარვიზისადმი (დიონისოსადმი) ქვეცნობიერი და ცნობიერი ლტოლვა („ო, დიონისო, სულზე უტკბესო") მოდერნიზმის ეპოქაში *მოკლული ღმერთის* ძიების ალეგორიაა და სიმბოლურად განასახიერებს ყოფიერებასა და საკუთარ თავში ღვთაებრივი საწყისების კვლავ მოპოვების ცდას. შესაბამისად, ღმერთის ძიების მოტივი მთლიანად მსჭვალავს რომანის ნარატივს და მთავარი პერსონაჟის (სავარსამიძის) ქცევის საფუძველია — იგი მუდმივად დაეძებს თავის უსახელო ღმერთს: „მე მის ძებნაში დავლიე ჩემი სიჭაბუკე. გავთელე გზა გაუთავებელი. ტაია შელიას ისლის სახლთან ვხედავ მის სათავეს, ხოლო მის დასასრულს — მოუსავლეთში" [გამსახურდია 1992: 58].

მაგრამ ცხადია, რომანში მითოსური პარადიგმებისა და მითოსური სახისმეტყველების ინტენსივობა რომანის მხოლოდ სტრუქტურული გამართულობისა და პროტაგონისტთა ორიგინალური ორმაგი სიმბოლური სახეების შექმნით არ არის მოტივირებული, ანუ მითოსური პლანის რომანში შემოტანას მხოლოდ წმინდად პოეტიკური დატვირთვა, მხოლოდ სიმბოლური მხატვრული თხზვის ფუნქცია არ აკისრია, არამედ მსოფლმხედველობრივიც: კერძოდ, მითოსური (ამ შემთხვევაში დიონისური) დისკურსის რომანის ნარატიულ და კომპოზიციურ ასპექტებში ინტეგრირების უმაღლესი შემოქმედებითი ფუნქციაა *მითოსს მოკლებულ* მოდერნიზმის ეპოქაში დაშლილი *მითო-საკრალური ცნობიერების* რეანიმირება, ვინაიდან მოდერნიზმის ეპოქისათვის დამახასიათებელი და ამ ეპოქაში დომინირებული *მატერიალისტურ-პოზიტივისტური და სციენტისტური ცნობიერების* საპირისპიროდ *მითო-საკრალური ცნობიერება* ავითარებს სამყაროს ღვთაებრივი ემანაციების სივრცედ მოაზრებასა და განცდას, რომ-

ლის საფუძველზეც ყოველი ცალკეული სუბიექტის ცნობიერება და შემეცნება ღვთაებრივ-მისტიკურთან შესახვედრად უნდა განეწყოს. ამიტომაც, რომანში *მითოსი*, შესაბამისად, *მითო-საკრალური ცნობიერება* ფუძნდება, როგორც რომანის საზრისისეული დისკურსის უმთავრესი ბაზისი, რომლის მხატვრულ-მსოფლმხედველობრივი ფუნქციაა მოდერნიზმის ეპოქაში დაკარგული და დავიწყებული ღვთაებრივი პირველსაწყისების მხატვრულ ტექსტში ინტენსიური გაცხადება და *მითოსური ცნობიერების* კვლავ აღორძინება (მსგავსი მსოფლმხედველობრივი ფუნქცია აკისრია მითოსურ პარადიგმებსა და სახისმეტყველებას გრ. რობაქიძის რომანებში, განსაკუთრებით „გველის პერანგში“, ან რ. მუზილის რომანში „უთვისებო კაცი“, კერძოდ, მეორე ნაწილში).[2]

ხოლო „დიონისოს ღიმილში“ მოცემული მითოსური დისკურსიდან გამომდინარე, რომანი იმთავითვე ფუძნდება როგორც *ორმაგი ქრონოტოპის* შემცველი მხატვრული ტექსტი, სადაც ერთდროულად მოცემულია და ურთიერთშია ინტეგრირებული, ერთი მხრივ, არაემპირიული (მითოსური), მეორე მხრივ, ემპირიული დრო და სივრცე (შდრ., გრ. რობაქიძის „გველის პერანგიც“ სწორედ ორმაგი ქრონოტოპის შემცველი მოდერნისტული მხატვრული ტექსტის ტიპიური ნიმუშია).[3]

II. შინაგანი მონოლოგის ნარატიული ტექნიკა რომანში

მაგრამ რომანის ქრონოტოპულ ორმაგობას მხოლოდ მითოსური დისკურსი არ განაპირობებს, არამედ რომანში ამავდროულად მოცემული შინაგანი *მონოლოგის/ცნობიერების ნაკადის* ნარატიული ტექნიკა და სავარსამიძის სიზმრისეულ-წარმოსახვითი და ირაციონალური ანთროპოლოგიური საწყისების ფარგლებში პროეცირებული მხატვრული სივრცე, რაც, როგორც უკვე აღვნიშნე, ზოგადად მოდერნისტული რომანის პოეტიკის აპრიორული და ორგანული მახასიათებელია (შდრ. ჯ. ჯოისის „ულისე“, მ. პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“, რ. მ. რილკეს „მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები“, ჰ. ჰესეს „ტრამალის მგელი“, რ. მუზილის „უთვისებო კაცი“, ჰ. ბროხის „ვირგილიუსის სიკვდილი“ და სხვ.)

ამიტომაც, „დიონისოს ღიმილში“ მოცემული ქრონოტოპული ორმაგობიდან გამომდინარე, როდესაც ერთმანეთშია განფენილი არაემპრიული და ემპირიული დრო-სივრცე და, ამდენად, გვაქვს „ნახტომები“ და გადასვლები ურთიერთსაპირისპირო დროით და სივრცით მონაცემებს შორის, აქ, ტრადიციული რეალისტური პროზისაგან განსხვავებით, უკვე იმთავითვე გამორიცხულია ქრონოტოპული მონოლითურობა და ტექსტის სიუჟეტური ხაზისა და თხრობის აპრიორული თანმიმდევრობა. ქრონოტოპის ორმაგობა და სიუჟეტური და ნარატიული კონტინიუმის გაუქმება კი უშუალოდ აისახება თავად „დიონისოს ღიმილის“ პროტაგონისტის სახის სპეციფიკასა და მის ქცევაზე: კერძოდ, რომანის მთავარი პროტაგონისტი (კონსტანტინე სავარსამიძე) მთელი რომანის მანძილზე იმთავითვეა ჩაყენებული ისეთ პოზიციაში, როდესაც ხშირადაა წარმოჩენილი მისი ცნობიერების, მისი ირაციონალური ანთროპოლოგიური საწყისების აქტივობა — ერთი მხრივ, მისი მედიტაციური თვითჩაღრმავება, მეორე მხრივ, მისი ცნობიერების მიერ (ბავშვობის) მოგონებების პროეცირება, ან პროტაგონისტის მიერ საკუთარი ირაციონალურ-არაცნობიერი ანთროპოლოგიური საწყისების საფუძველზე წარმოსახვით-სიზმრისეული სივრცის პროეცირება (შდრ. თუნდაც რომანის შემდეგი თავები: „ნისლი“, „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტოპორტრეტი“, „ვენახი“, „რეტდასხმული კურდღელი“, „ჯოჯოხეთად ჩასვლა კონსტანტინე სავარსამიძისა“ და სხვ.). აქ ავტორი ხშირად მიმართავს *შინაგანი მონოლოგის* ნარატიულ ტექნიკასა და მონტაჟის ხერხს.[4]

როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, *შინაგანი მონოლოგის/ცნობიერების ნაკადის* ნარატიული ტექნიკის უმთავრესი მხატვრული ფუნქციაა მოდერნიზმის ეპოქაში სუბიექტის, შესაბამისად პროტაგონისტის, ერთი მხრივ, დაშლილი და იდენტობადაკარგული სუბიექტურობის, მეორე მხრივ, მისი (ე. ი. სუბიექტის/პროტაგონისტის) უპირატესად არაცნობიერისა და ქვეცნობიერის ინტენსიური ზემოქმედებით დეტერმინებული ანთროპოლოგიური არსის ზედმიწევნით ზუსტი გადმოცემა და ამით პროტაგონისტის ფსიქოლოგიზების უკუგდება, რაც ქმნის წინაპირობას იმისა, რომ მოდერნისტული პროზაული ტექსტის პერსონაჟი მოაზრებულ იქნას არა როგორც ერთჯერადი ფსიქოლოგიური პროექცია, ტიპი, არამედ იგი მოაზრე-

ბულ იქნას როგორც თანამედროვე მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის განზოგადებული სახე.

კ. გამსახურდიას რომანის ტექსტში *შინაგანი მონოლოგის* ნარატიულ ტექნიკას სწორედ მსგავსი მხატვრული ფუნქცია აკისრია, ანუ მისი დანიშნულებაა მთავარი პროტაგონისტის (სავარსამიძის) და, აქედან გამომდინარე, ზოგადად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ონტო-ეგზისტენციალური გამოუვალობისა და მისი სუბიექტურობის რღვევის, მისი იდენტობადაკარგულობის გაინტენსივება და გამოკვეთა:

> *„მუდამ გზაჯვარედინზე ვიყავი. როცა შორს მივდივარ, ვერ გადამიწყვეტია: ზღვით თუ ხმელეთით? სასყდელში ორნაირი ნივთი მომეწონება. ერთსა და იმავე დროს ორ კაცს ვემეგობრები. მუდამ ორ ქალზე ვარ შეყვარებული. როცა რამეს ვწერ, ორი სათაური ამეკვიატება. ხშირად, როცა ძლიერი გრძნობის გამოთქმა მინდა, ერთი ცნებისთვის ორი სიტყვა მომადგება პირზე. მესამეს ვირჩევ, ის არ გამოდის, რაც მინდოდა. ბრაზი მახრჩობს. [...] მივჰყვები გაუთავებელ რივოლის ქუჩას. თვითონაც არ ვიცი, სად წავიდე. უსიამოვნო ქარი ჰქრის... ჭინკასავით წივის ტელეგრაფის მავთულებში. უჟმურებივით დაჰქრიან ავტომობილები. ხომ აუტანელია: ქვეყანაზე საკუთარი „შინ“ არ გქონდეს, ცაში ღმერთი არ გეგულებოდეს და არც არავის უყვარდე, ამ გაუხარებელი ცხოვრების ბნელ ღამეში?! [...] ახლა ვგრძნობ, ჩემი სხეული დაიშალა. დაირღვა. საგნებს ფერადები შეშახუნდათ. გარემოს განვიცდი, როგორც არეულსა და უსიამოვნო ხმაურს. წარსულს რომ ვიგონებ, ყველაფერი ისე ბნელია და შეუსაბამო, როგორც დამსხვრეულ სარკეში ნანახი ლანდი. დაიშრიტა სიხარული ჩემ სულში, აღარ ვლაპარაკობ, აღარ ვიცინი, არც რამე მაინტერესებს. [...] სიბნელე რომ ჩამოწვება, მე აღარ ვიცი, რა მქვია, მე არ ვიცი, სად წავიდე, ვის რა ვუთხრა, ვის რა შევსჩივლო!“* [გამსახურდია 1992: 65, 86, 282, 363].

თუმცა, როგორც უკვე აღინიშნა, მოდერნისტულ ტექსტში *შინაგან მონოლოგს* ამავდროულად თავად ტექსტის იდეურ-მსოფლმხედველობრივი დისკურსისა და ავტორისეული მსოფლმხედველობრივი პოზიციის არაექსპლიციტური გადმოცემის მხატვრული ფუნქციაც აკისრია. გამსახურდია თავის რომანში *შინაგანი მონოლოგის* ნარა-

ტიულ ტექნიკას სწორედ ამ „იდეოლოგიური“ მიზნითაც იყენებს და რომანის ტექსტში ავტორისეული იდეურ-მსოფლმხედველობრივი პოზიცია სწორედ არაექსპლიციტურად, პროტაგონისტის *შინაგანი მონოლოგის* ფარგლებშია განვითარებული:

> *ჩრდილო და სამხრეთი, დასავლეთი და აღმოსავლეთი. მთელი სამყარო ჩემი სამშობლოა, ასპარეზი დაულეველი. მირიადი ვარსკვლავების, ცხოველების ქალების, კაცების მილიონები. ყველა სიყვარულით და ღმერთით აღსავსეა, ყველას ჩემიანებად ჩავთვლი. ყველას ვეტყვი: ძმას და მეგობარს. და მიხარია. [...] ყველგან ღმერთია და ყველგან სული, ყველგან მწვანე და მწერი, ყვავილი, გამხმარი წიწვი. ყველგან ღვთაებრივია ეს დილა, ეს მზე, ეს ტყის გუგუნი და მარტოობა. ეს ათას ხმაზე ამღერებული, ათას ფერზე მოხატული. ხეზე მწვანე, მიწაზე მოლი, ხავსი, ბალახი და ჭიალუა. ეგ თვალშეუვლები, თვალითშეუცნობი და გარეშეუწერელი სამყარო ღვთისა* [გამსახურდია 1992: 11, 314-315].*

აქ კი თავისათვად საინტერესოა, თუ რამდენად გადადის გამსახურდიას ტექსტში უხვად მოცემული *შინაგანი მონოლოგი* საკუთრივ „კლასიკურ“ *ცნობიერების ნაკადში*, ავლენს თუ არა ტექსტში მოცემული *შინაგანი მონოლოგი* საკუთრივ *ცნობიერების ნაკადში* გადაზრდის ტენდენციას. თუ გავითვალისწინებთ გამსახურდიას რომანის მსოფლმხედველობრივ და პოეტოლოგიურ პრინციპებსა და წანამძღვრებს, რაც მნიშვნელოვანწილად ექსპრესიონიზმის მსოფლმხედველობას, ესთეტიკასა და ექსპრესიონისტულ მხატვრულ რიტორიკას ეფუძნება, ცხადია გამსახურდიას რომანში *შინაგან მონოლოგი* იმთავითვე ვერ გადაიზრდება კლასიკურ *ცნობიერების ნაკადის* ტექნიკაში, მაგალითად, ისეთი ტიპის *ცნობიერების ნაკადში*, როგორიც ეს, მაგ., ჯოისის „ულისეშია“ მოცემული. ამიტომაცაა,

---

* მიმაჩნია, რომ სწორედ *შინაგანი მონოლოგის* ნარატიული ტექნიკითაა შესრულებული რომანის მნიშვნელოვანი მონაკვეთები, კერძოდ, ეს ნარატიული ტექნიკა გვხვდება შემდეგ თავებში: „ნისლი“, „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტოპორტრეტი“, „ჰიმნები ღვინისადმი“, „თვალების დუელი“, „არგვეთის მთავრის მოძველებული ნიღაბი“, „დედალი ხოხობი“, „რეტდასხმული კურდღელი“, „გაზაფხული“, „უცნობის საფლავზე წართქმული“, „დოქტორ ვიტენზონის ერთადერთი პაციენტი“, „თერთი ტყეები“, „პეპელა უნტერ დენ ლინდენზე“, „წმინდა ქონდრისკაცი“, „ჰიმნები ხეებისადმი“, „პაემანი“ და სხვ.

რომ ამ ნარატიულ ტექნიკას გამსახურდიას ტექსტში აბსოლუტური გამოვლინება არასოდეს აქვს. მაგრამ მიუხედავად ამისა, რომანში აშკარად იკვეთება ადგილები, სადაც პროტაგონისტისეული *შინაგანი მონოლოგი ცნობიერების ნაკადის* ტექნიკაში გადაიზრდება. თუმცა ეს სინტაგმატურ დონეზე მაინც და მაინც არ აისახება, რამდენადაც, ვიმეორებ, მთელი რომანი ექსპრესიონისტული მხატვრული რიტორიკითაა დეტერმინებული, კერძოდ, ექსტატიური და ოდნავ პათეტიური მხატვრული რიტორიკით, რაც აფერხებს „კლასიკური“ *ცნობიერების ნაკადის* სინტაგმატური თავისებურებების განვითარებას – სინტაქსის ამორფულობას, სინტაქსურ წყვეტას, ფრაგმენტულობას, ელიფსურობასა და არათანმიმდევრობას, ასევე აფერხებს *ცნობიერების ნაკადისათვის* დამახასიათებელ ასოციაციურობასა და სპონტანურობას.

თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ გამსახურდიას რომანში კლასიკური სახით *ცნობიერების ნაკადი* მოცემული არ არის (ვიმეორებ, როგორც ეს ჯოისის „ულისეშია“, სადაც ზედმიწევნით ზუსტად და შესაბამისი ელიფსური და ფრაგმენტული სინტაქსური ფორმებით უშუალოდაა გადმოცემული ცნობიერების წინარეფლექსიური და იმპულსური ფუნქციონირების პროცესი), *შინაგანი მონოლოგის ცნობიერების ნაკადში* გადაზრდისა და განვითარების ტენდენცია მაინც ვლინდება რომანის სულ მცირე შემდეგ თავებში: „ნისლი“, „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტოპორტრეტი“ „დედალი ხოხობი“, „რეტდასხმული კურდღელი“, „წმინდა ქონდრისკაცი“:

ძლიერ ნაღვლიანი იყო ის დღე, და მეც აღვნიშნე იგი სენის გადაღმა ხეტიალით. პარიზში ყოველთვის ისე ეგრძნობ თავს, თითქოს დედამიწას ჭიპზე ეკოცნიდე. სად უნდა იყოს იგი? მე ვამტკიცებ: დიდი ოპერის მოედანზე. დედამიწის ჭიპია. ჰმ! აქედან გზებია ყოველი მხრით. გზა მოკლე. გზა გრძელი. გზა გაუთავებელი. სამყაროს უმთავრეს ელემენტებს ერთიც უნდა მიემატოს: გზა. გზა ყველაფერია. და ყველა გზები პარიზს მიდიან, ყველა პარიზზე გადის. ყველა გზა პარიზიდან მიდის. ყველა გზების ცენტრია: პარიზი. [...] აბალგაზრდა ვარ და ძლიერი. ბედით კმაყოფილი, მაინც ბედის მაძიებელი. ჩემში ძველი ლაზის სისხლია დარჩენილი, მიტომაც ვერ მერევა ზღვის აეადმყოფობა და ინგლისური სპლინი. ვლელავ, როცა მსოფლიოს რუკას თვალს გადავავლებ (აქედან ჩემი უსაზღვრო სიყვარული გეო-

გრაფიული რუკებისადმი), დაგეშილ მიმინოსავით ამიტოკდება გული შუაღამის ექსპრესის კივილზე. არც მიმავალ გემსა და ჰაეროპლანს შეიძლია გულდამშვიდებით ეუმზირო. [...] ვიტანჯები ერთ ადგილზე გაჩერებისაგან. უნდა ვიარო გულჯავრიანმა თუნდაც ბნელეთამდის. მეძახიან ამერიკის ვრცელი პრერიები. მისისიპის წყალი მინდა ჰეშვით დავლიო. ფეხით გავიარო ინდიანას, იოკას, ვისკოზინს. ქერა და წითელკანიან ქალებს შევურევ ჩემს კეთილშობილ სისხლს. აქედან (ფრთხილად ომნიბუსმა არ გამიტანოს) გზები ოთხივ მხრით. ტყეები, პამპასები, თუთიყუშები, ელექტრონის, მაზუთის ქალაქები მჭვარტლით და კვამლით რომ აბშობენ ფირუზის კამარას. [...] ერთ წელს ნიუ იორკში დავრჩები თუნდაც, მე უსამშობლო, მოხეტიალე" [გამსახურდია 1992: 10-11].

აქ აშკარაა, რომ მთელი პასაჟის მანძილზე და შემდგომ სავარსამიძის *შინაგანი მონოლოგი* გადმოცემულია პარიზის ქუჩებში პერსონაჟის ფეხით გადაადგილების დროს, სადაც, მიუხედავად ოდნავ ზეაწეული ექსპრესიონისტული მხატვრული რიტორიკისა, კარგად იკვეთება სავარსამიძის ცნობიერების წინარეფლექსიური და იმპულსური ფუნქციონირების უშუალო გადმოცემა. სწორედ მსგავსი ტიპის „ექსპრესიონისტული" *ცნობიერების ნაკადი* ასევე ვლინდება ჩემს მიერ ზემოთ ჩამოთვლილ თავებში [განსაკუთრებით — გამსახურდია 1992: 148-150; 175-177].

III. მოდერნისტული და ტრადიციული პოეტოლოგიის სინთეზი

მიუხედავად იმისა, რომ კ. გამსახურდია „დიონისოს ღიმილში" ავითარებს წმინდად მოდერნისტულ პოეტოლოგიურ თავისებურებებს, კერძოდ, *შინაგანი მონოლოგის* ნარატიულ და *მონტაჟის* კომპოზიციურ ტექნიკებს, რაც მსოფლმხედველობრივი „რყევებითაა" მოტივირებული — სუბიექტურობის მონოლითურობისა რღვევა და სამყაროს ჰარმონიულობისა და ისტორიული პროცესის ტელეოლოგიურობისადმი სკეპსისი, მიმაჩნია, რომ გამსახურდია — და სწორედ აქ ვლინდება მისი, როგორც მოდერნისტი ავტორის სპეციფიკა — მაინც ცდილობს რომანში შეინარჩუნოს ტრადიციული პროზის მახასიათებლებიც: კერძოდ, რომანის ტექსტში გარე სა-

მყარო, ემპირიული სინამდვილე მაინც არ არის ბოლომდე უგულვებელყოფილი და ცნობიერებასა და არაცნობიერში/ქვეცნობიერში პროტაგონისტის წმინდად ირაციონალური გადაადგილების გარდა, რომანის ტექსტში ამავდროულად მოცემულია პროტაგონისტის ემპირიულ სივრცეში გადაადგილებაც, რაც უპირატესად სათავგადასავლო-ავანტიურისტულ და „ოდისევსურ“ ნიშნებს შეიცავს – შდრ., საავარსამიძის თავგადასავალები პარიზში, იტალიასა/რომსა და ბერლინში, ასევე სატრფოსთან (ჯენეტთან) ერთად პარიზიდან გაქცევა და მასთან ერთად იტალიაში მოგზაურობა, და ბოლოს, საავარსამიძის საქართველოში ცხოვრება და აქ თაესგადახდენილი ისტორიები (აკი თავადაც ამბობს საავარსამიძე საკუთარ თაზე – „ოდნავ ავანტიურის მოყვარული“). მიმაჩნია, რომ გამსახურდია რომანში ავითარებს ტრადიციული და მოდერნისტული პროზის პოეტოლოგიურ პრინციპთა ერთგვარ სინთეზს, რაც, ერთი მხრივ, გულისხმობს გარე და შიდა პლანის, ანუ ემპირიულ და არაემპირიულ ქრონოტოპთა მეტ-ნაკლებ სინთეზს, მეორე მხრივ, სიუჟეტური კონტინიუმის მეტ-ნაკლებ შენარჩუნებას. ყოველივე ამაზე ავტორი თავადაც მიანიშნებდა რომანის მეორე გამოცემის ბოლოსიტყვაობაში:

> *„დიონისოს ღიმილით“ მე მოვსძებნე სინთეტიური გეზი ევროპულსა და სპარსულ სამიჯნურო რომანს შორის (ეგულისხმობ ცალკერძ ფრანგულსა და ცალკერძ ვისრამიანის ქართულ ვარიანტს). „დიონისოს ღიმილი“ მრავალი წლის ფორმალურ ძიებათა და მიღწევათა ნაყოფია. გენეტიურად იგი დასავლურ რომანიდან გამოდის. მე-18-19 საუკუნის ევროპული რომანი ახალგაზრდა კაცის ბიოისტორიას იძლეოდა (გოეთე, შატობრიანი, სტენდალი, ფრანს, იენს პეტერ იაკობსენ და სხვა)“* [გამსახურდია 1992: 380].

აქ კარგად ჩანს, თუ რაში ვლინდება გამსახურდიას რომანში მოდერნისტული და ტრადიციული რომანის პოეტოლოგიურ პრინციპთა სინთეზი: კერძოდ, გამსახურდიასთან მოდერნისტული პოეტოლოგიური დისკურსი გულისხმობს საკუთრივ ევროპული *ცენტრისკენული რომანის* ტრადიციის გაგრძელებას, რაც ვლინდება ძირითადად პროტაგონისტის (საავარსამიძის) მენტალურ, სულიერ სამყაროსა და მის ეგზისტენციაზე („ახალგაზრდა კაცის ბიოისტორიაზე“) ფოკუსირებაში, რამაც თავისი აბსოლუტური ფორმები

უკვე მოდერნიზმის ესთეტიკასა და პოეტიკაში მიიღო, როდესაც მოდერნისტული რომანის ტექსტში ძირითადად პროეცირდა პროტაგონისტის ირაციონალური სულისმიერი და ცნობიერებისმიერი სივრცე და სწორედ ამ ცნობიერებისეულ სივრცეში მისი გადაადგილება. ეს კი, თავის მხრივ, გარკვეულ თეორიულ და მსოფლმხედველობრივ ბაზისს ეფუძნებოდა — შოპენჰაუერისა და ნიცშეს *ნების მეტაფიზიკას*, ფროიდის *არაცნობიერის ფსიქოანალიზს*, იუნგის *სიღრმისეულ ფსიქოლოგიასა* და ბერგსონის *ინტუიტივიზმს*.

ხოლო ტარდიციული პროზის პოეტოლოგიური დისკურსი გამსახურდიასთან გულისხმობს და ეფუძნება არა XIX საუკუნის რეალისტური რომანის ტრადიციას, არამედ ანტიკური ეპოსისა და შუასაუკუნეების ქართული ეპოსის (ჰომეროსის „ოდისეა“, რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, მოსე ხონელის „ამირანდარეჯანიანი“, ასევე „ვისრამიანის“ ქართული თარგმანი) პოეტოლოგიურ ტრადიციებთან კავშირს (შემთხვევითი არაა, რომ კონსტანტინე სავარსამიძის გვარი გამსახურდიას სწორედ „ამირანდარეჯანიანიდან“ აქვს აღებული, ხოლო სავარსამიძის პერსონაჟის ავანტიურისტული და აქტივისტური ენტელექია და ტემპერამენტი ოდისევსისა და ავთანდილისას ჰგავს), რაც ძირითადად ვლინდება, ერთი მხრივ, აქტიური ტიპის, თავგადასავლებზე ორიენტირებული პროტაგონისტის (სავარსამიძის) სახის შექმნაში, მეორე მხრივ, ვლინდება გარესამყაროში, ემპირიულ სივრცეში პროტაგონისტის ავანტურისტულ-სათავგადასავლო ტიპის გადაადგილებაში, რაც რომანის სიუჟეტურ ხაზს უკვე მეტ-ნაკლებ კონტინიუმს ანიჭებს, მიუხედავად იმისა, რომ რომანის ტექსტში დომინირებულ *შინაგანი მონოლოგის* ნარატიულ და *მონტაჟის* კომპოზიციური ტექნიკებს (მაგ. მოგონებითი დისკურსის განვითარების საფუძველზე წარსულში — ბავშვობაში — ხშირი ცნობიერებისეული უკუსვლები (ე. წ. **Rückblende**), შდრ. თავი „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტოპორტრეტი“) თითქოსდა სრულად უნდა შეეფერხებინა რომანის სიუჟეტური თანმიმდევრობა და ტექსტში ემპირიული სივრცის პროეცირება: „*დიონისოს ღიმილის* სიუჟეტური სათავეებია მწერლის ცხოვრება, კონსტრუირებული „ვეფხისტყაოსნის“, „ამირანდარეჯანიანისა“ და „ვისრამიანის“ ცალკეული მოდელების მიხედვით“ [სიგუა 1991: 605].

ამიტომ მიმაჩნია, რომ შესაძლებელია მსჯელობა „დიონისოს ღიმილზე“, როგორც სინთეზური ტიპის მოდერნისტულ რომანზე, სადაც ვლინდება მოდერნისტული და ტრადიციული პროზის (ამ შემთხვევაში უპირატესად შუასაუკუნეების რომანის) პოეტიკის მეტ-ნაკლები სინთეზი, თუმცა აქ დომინანტური მაინც მოდერნისტული ესთეტიკისა და პოეტოლოგიის დისკურსია. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“, ამ ერთ-ერთი პირველი ქართული მოდერნისტული რომანის, ეს თავისებურება – მოდერნიზმისა და ტრადიციის სინთეზი – შემდგომ კვლავ გამოვლინდა და გაღრმავდა მის რომან-ეპოპეაში „მთვარის მოტაცება“ (1933-1934), სადაც, „დიონისოს ღიმილისაგან“ განსხვავებით, მოდერნისტული პროზის პოეტოლოგიური პრინციპების ტრადიციული პროზის (ამჯერად რეალისტური პროზის) პოეტოლოგიურ პრინციპებზე დომინირება უკვე რედუცირებულია და მიღწეულია ამ ორი საპირისპირო ესთეტიკური და პოეტოლოგიური პოზიციის მეტ-ნაკლები ბალანსი.

შენიშვნები:

1. შდრ. მონაკვეთი რომანის ერთ-ერთი თავიდან „დემონის ნატერფალზე", სადაც აშკარაა ფარვიზის პერსონაჟის დიონისური ენტელექია, ანუ ის, რომ იგი დიონისოს ერთ-ერთ ჰიპოსტასია და დიონისოს მხატვრულ სახესთან ერთად რომანის ტექსტში სიმბოლურად განასახიერებს ღვთაებრიობას, ღვთაებრივ-საკრალურის ემპირიულ-მატერიალურ ყოფაში ემანაციას: *„თამარის ციხის ნანგრევიდან ჩამოვარდნილ ლოდზე ტანშიშველი იდგა ფარვიზი, ხელები კისერზე შემოეჭდო და თავისი ფართო მუქლურჯი თვალებით შესცქეროდა სმარაგდისფერ ცას. აქ იდგა ღმერთების მიუწვდომი... და მისი ძველი სპილოს ძვლის ფერი ტანი საოცრად ლაპლაპებდა მზეზე. ყოველი მოქანდაკე შურით შეჰხედავდა ამ ღვთაებრივად სრულყოფილ სხეულს!"* [გამსახურდია 1992: 346].

2. აღსანიშნავია, რომ *მითის, მითოსურობის* საკუთრი გაგება კ. გამსახურდიამ რომანის დაწერამდე ბევრად ადრე, ჯერ კიდევ თავის ლიტერატურულ ესსეებში გადმოსცა (შდრ. ესსეები „ტრაგედიის წარმოშობა მისტიკის სულიდან", „ლიტერატურული პარიზი"), სადაც *მითი* გააზრებულია, ერთი მხრივ, სამყაროსა და ადამიანის ღვთაებრივ წარმოშობაზე მისტერიალური ცოდნისა და ხსოვნის ფორმად, ხოლო, მეორე მხრივ, ისეთ ცნობიერებისეულ მდგომარეობად, როდესაც ხდება ღვთაებრივი პირველსაწყისების ინტენსიური მისტიკური ჭვრეტა [გამსახურდია 1983: 401], „ხდება პროფანული დროის გარღვევა და მარადისობასთან ზიარება" [ჯალიაშვილი 2006: 38].

ესსეებში, კ. გამსახურდია მუდმივად ხაზს უსვამს დაკარგული მითო-საკრალური ცნობიერების აღორძინების აუცილებლობას [გამსახურდია 1983: 400-402], რაც (ე. ი. მითო-საკრალური ცნობიერება) შემდგომ, ერთი მხრივ, ჩამოყალიბდა როგორც მწერლის სააზროვნო და მსოფლმხედველობრივი, ხოლო, მეორე მხრივ, როგორც ესთეტიკურ-შემოქმედებითი ბაზისი. შესაბამისად, *მითის* ეს გაგება კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში გაცხადდა მხატვრული ტექსტების მითოსური სახისმეტყველებით თხზვასა და მითოსური ნარატივის ინტენსივობაში, ასევე რომანების სტრუქტურისა და კომპოზიციის მითოსური პარადიგმების საფუძველზე აგებაში (მაგ. იგივე „დიონისოს ღიმილი", ან „მთვარის მოტაცება"): *„რა წარმოადგენს რომანის* (იგულისხმება „დიონისოს ღიმილი" – კ. ბ.) *პოეტიკის საყრდენს? მითი. შეიძლება ასეც ითქვას, რომ ნაწარმოები 52 მითის ოსტატურ მონტაჟს წარმოადგენს. [...] კ. გამსახურდიას ზემოხსენებული ყოველი ნოველა ტოტალური მითოსური ხატოვანებით გამორჩევა, ყოფიერების ცალკეული ფრაგმენტივით იკითხება, ყოფიერების ცალკეულ ასპს უნდა წააგავდეს, ნოველა მასთან – მითია, ცხოვრების გაზღაპრებაა, ანუ ხატოვანი ინტენსიფიკაციაა. რომანის სტრუქტურული ერთეული – ნოველა – მითოსური ხილვის შთაგონებითაა დამუხტული, რამდენადაც იგი (ნოველა) გაინტენსივებულია მითოსური წარმოსახვით, წარსულის შეუზღუდველი განცდით – „პირველშობილება" როგორც უსასრულო წარსულის პარამეტრი, თანამედროვეობის მითოსური წვდომით. ჩვენი აქტორისათვის წინარემეცნიერული მითი ყოფიერების საიდუმლოში ჩახედვაა, ყოფიერების ინტუიტიური და ხატოვანი დაუფლებაა, დიდი ცოდნაა, მითი – პირველსაწყისების ხელის შეხებაა"* [კანკავა 1983: 21].

აქედან გამომდინარე მიმაჩნია, რომ რომანში მოცემული მითოსური პარადიგმების მხოლოდ საავარსამიძის არაცნობიერი ფსიქიკისა და მისი განდევნილი ლიბიდოზური კომპლექსების პროეცირებად გააზრება კონცეპტუალური თვალსაზრისით მცდარია და აღნიშნული პარადიგმისათვის თავსმოხვეული ინტერპრეტაციაა [სიგუა 1991: 71-73], რაც რომანის ტექსტის საზრისისეული დისკურსის ცალმხრივი და არასრულყოფილი თარგმანებაა, რამდენადაც აქ გათვალისწინებული არ არის: **ა)** ერთი მხრივ, თავად რომანის ესთეტიკური კონცეფცია, რომელიც ნარატიული და პერსონაჟთა შექმნის თვალსაზრისით ძირითადად ეფუძნება ექსპრესიონისტულ შემოქმედებით მეთოდსა და მსოფლგანცდას, რომელიც გვთავაზობს ყოფისა და პერსონაჟის განზოგადებულ ონტოლოგიურ და ეგზისტენციალურ სქემას, რომლის შესაბამისადაც საავარსამიძის პერსონაჟის სახეში მოცემულია ზოგადად მოდერნისტული ეპოქის ადამიანის ონტო-ეგზისტენციალური კრიზისი. შესაბამისად, ასეთი ტიპის პერსონაჟების სახეთა ფსიქოლოგიზება – ინტერპრეტაციისას მხოლოდ მათ არაცნობიერზე ფოკუსირება და მათი პერსონაჟისეული ანთროპოლოგიის მხოლოდ ფსიქოანალიტიკური ახსნა – იწვევს ექსპრესიონისტული სქემით შედგენილი საავარსამიძის პერსონაჟის განზოგადებული სახის „ერთჯერად" ინდივიდუალურ ფსიქოლოგიურ სახემდე რედუცირებას (ერთჯერადი ფსიქოლოგიური ტიპაჟები მრავლადაა თუნდაც შტ. ცვაიგის ნოველებში, ვისი პერსონაჟების ენტელექიის ანალიზისას სწორედ რომ ზედგამოჭრილია ფსიქოანალიტიკური მიდგომები); **ბ)** მეორე მხრივ, რომანში მითოსური დისკურსის მხატვრული ფუნქციაა *მითოსური ცნობიერების* გაინტენსივება (იხ. ზემოთ), ყოფიერების მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისა და პროტაგონისტის ეგზისტენციალური სივრცის მხატვრული სიმბოლიზება: ანუ, მითის მხატვრული ფუნქციაა მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ონტო-ეგზისტენციალური მდგომარეობის პროეცირება – ამ შემთხვევაში, მისი მითოსურისაგან, ანუ პირველსაწყისისაგან გაუცხოება. ამიტომაც, რომანში მითოსურ ნაკადს იმთავითვე ონტო-ეგზისტენციალური გაგება აქვს და არა ფსიქოანალიტიკური.

აქედან გამომდინარე, მხოლოდ *ოიდიპოსისა* და *კასტრაციის კომპლექსთა* ჭრილში საავარსამიძის ანთროპოლოგიური არსის გახსნა და ახსნა მისი პერსონაჟისეული პიროვნების არასრულყოფილი ახსნა იქნებოდა და მის, როგორც პერსონაჟის, ზოგად ეგზისტენციალურ პრობლემატიკას განზე ტოვებს: *„კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი" მითოლოგიური რეალიზმის ნიმუშია. ეს არის პირობითი, გაფართოებული რეალიზმის სახეობა. ამგვარი პროზის პერსონაჟები, არსებითად, კრებითია („მარად განმეორებადია" თომას მანის სიტყვით), ტიპური, ანუ მითოსური განზოგადების არიან. ამ პერსონაჟთა უმრავლესობა ნაწარმოების თეორიული პლანის ტიპურ გამოვლინებას ანსახიერებს"* (მაგ., იგივე ფარვიზი, ან თავად საავარსამიძე, ანდა, სულაც, ჯენეტი – კ. ბ.) [კანკაია 1983: 25].

3. გ. კანკავამ ზუსტად შეაფასა კ. გამსახურდიას რომანის შინაგანი პოეტოლოგიური არსი და იგი განსაზღვრა როგორც *„მითოლოგიური რეალიზმის ნიმუში"* [კანკაია 1983: 25], რომელიც *„აშკარად გამოხატული ორფენოვანი რთული მხატვრული სტრუქტურის შემცველი რომანია"* [კანკაია 1983: 22], რაც იმას ნიშნავს, რომ რომა-

ნის კომპოზიციაში, ნარატივსა და პროტაგონისტთა სახეებში მოცემულია მითოსური და ისტორიულ-ყოფითი პლანის მუდმივი მონაცვლეობა და ორმაგობა. შდრ.: *„ქართულ მოდერნისტულ რომანებში პარალელურად არსებობენ რეალური და მითოსური სიბრტყეები. პერსონაჟები თითქოს ქანაობენ მათ შორის, ამიტომაც კონკრეტული ფაქტი გაიაზრება ხშირად რეალურადაც და სიმბოლურადაც“* [ჯალიაშვილი 2006: 41]. ასევე შდრ.: *„მითი, როგორც იდეის გამონათება, ზერეალობა (რომელიც ასე აინტერესებს მოდერნისტულ მწერლობას), როგორც მიღმურთან, იდეების სამყაროსთან ყველაზე ახლოს მდგომი, საფუძვლად უდება მოდერნისტული მხატვრული სამყაროს როგორც აზრობრივ, ისე სახეობრივ ქსოვილს. მოდერნისტული აზროვნებისათვის ძალიან მნიშვნელოვანია მიწიერისა და მიღმურის, რეალურისა და ირეალურის, ზმანებისა და ცხადის ურთიერთმიმართება, დრო-სივრცისა და სიკვდილ-სიცოცხლის საზღვრების დადგენა“* [მილორავა 2012: 76].

4. „დიონისოს ღიმილში“ განვითარებული საკუთრივ მოდერნისტული ნარატიული ტექნიკების (შინაგანი მონოლოგი, ცნობიერების ნაკადი) ინტენსივობის, სიუჟეტური განვითარების, ტექსტის კომპოზიციის სტრუქტურირების (მონტაჟის ტექნიკა) თვალსაზრისით საინტერესოა რომანში ხშირად ხსენებული სინემატოგრაფის ხელოვნებაზე მინიშნება, კერძოდ, როდესაც რომანის მთავარი პროტაგონისტი, კონსტანტინე სავარსამიძე საკუთარ წარსულ მოგონებებს რატომღაც კინოკადრებს ადარებს, რაც, ჩემი აზრით, შემთხვევითი არ უნდა იყოს და მას მხოლოდ მეტაფორული დატვირთვა არ გააჩნია, არამედ კონცეპტუალურიც: *„სინემატოგრაფის სისწრაფით გაიარა 32 წელმა. [...] ისევ კინემატოგრაფიული სურათებით ჩაიარა ჩემს თვალწინ მთელმა ცხოვრებამ. [...] სინემატოგრაფიულ ლენტების სისწრაფით ჩამირბინეს ბნელმა საუკუნოებმა“* [გამსახურდია 1992: 58, 121, 187]. მიმაჩნია, რომ აღნიშნულ ეპიზოდებში პროტაგონისტის მიერ კინოხელოვნების ხსენება მინიშნებაა თავად რომანის პოეტოლოგიურ და მეთოდოლოგიურ პრინციპებზე, რაც გულისხმობს არა ემპირიული სივრცის, არამედ გმირის ცნობიერებისეული სივრცის ასახვა-გადმოცემას *შინაგანი მონოლოგის* ნარატიული და *მონტაჟის* კომპოზიციური ტექნიკების საფუძველზე. გარდა ამისა, ეს მეტაფორა თავად ტექსტის სიუჟეტის თავისებურებაზე მინიშნებადაც უნდა გავიგოთ, რაც გულისხმობს სიუჟეტური თანმიმდევრობის რღვევას და მის მონტაჟის ტექნიკის საფუძველზე კონსტრუირებას. ამასთანავე, აღნიშნულ მინიშნებაში ვლინდება თავად პროტაგონისტის, სწორედ როგორც მოდერნისტული ტექსტის პროტაგონისტის, ანთროპოლოგიური არსი: იგი ანთროპოლოგიურად წარმოადგენს არა გონებით, არა განსჯის უნარით მოქმედ სუბიექტს, არამედ უპირატესად საკუთარ ირაციონალურ საწყისებში (არაცნობიერი/ქვეცნობიერი/ინტუიცია/ინსტინქტი) თვითჩაღრმავებულ და მხოლოდ ამ საწყისების საფუძველზე მოქმედ სუბიექტს. აქ კი ვლინდება მოდერნისტულ პროზაულ ტექსტთა პროტაგონისტის თავისებურება, კერძოდ ის, რომ „მოდერნისტი“ პერსონაჟი აღარაა ე. წ. *მყარი ფიგურა* (გერმ. **feste Figur**), ანუ, იმთავითვე აღარაა მყარი პიროვნული თვისებებისა და მსოფლმხედველობრივი პოზიციის მქონე პერსონაჟი (მაგ. ილიას ან ვაჟას პერსონაჟები), არამედ წარმოადგენს მრავალშრიან, ურთიერთდაპირისპირებულ და ამავდროულად ერთმანეთისაგან გამიჯნულ სულიერ უნ-

ართა და გონით-ფსიქიკურ ინსტანციათა ჯამს (შდრ. თანამედროვე ადამიანის ანთროპოლოგიური არსის, როგორც *მრავლობითობის* (**Vielheit**), ნიცშესეული განსაზღვრება). შესაბამისად, მოდერნისტული ტექსტის პროტაგონისტი იმთავითვე დისჰარმონიული და დაშლილი სუბიექტურობის შემცველი ანთროპოლოგიური არსია.

2012/2013

დამოწმებანი:

ანდრეოტი 2009: M. Andreotti, Die Struktur der modernen Literatur, 4. Aufl., Haupt Verlag, Bern / Stuttgart, 2009.

გამსახურდია 1983: კ. გამსახურდია, *თხზულებანი 10 ტომად.* გამ.-ობა „საბჭ. საქართველო", თბილისი, 1983. ტ. VII.

გამსახურდია 1992: კ. გამსახურდია, *თხზულებანი 20 ტომად:* „დიონისოს ღიმილი", ტ. II, გამ.-ობა „დიდოსტატი", თბილისი, 1992.

ვიეტა 2001: S. Vietta, Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild, Fink Verlag, München, 2001.

ვიეტა 2007: S. Vietta, Der europäische Roman der Moderne, Fink Verlag, München, 2007.

კანკავა 1983: გ. კანკავა, *„დიონისოს ღიმილის" მითოსური სტრუქტურა* (გვ. 20-34); *კრიტიკა № 2,* 1983.

მილორავა 2012: ი. მილორავა, *მითის მბატვრული ფუნქცია მოდერნისტულ ტექსტში* (გვ. 76-91); კრებულში: *ქართული ფოკლორი 6 (XXII),* ლიტ. ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბილისი, 2012.

სიგუა 1991: ს. სიგუა, მარტვილი და ალამდარი. კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედება, ტ. I, გამ.-ობა „განათლება", თბილისი, 1991.

სიგუა 1997: ს. სიგუა, მარტვილი და ალამდარი. კონსტანტინე გამსახურდიას ცხოვრების გზა, ტ. I, გამ.-ობა „დიდოსტატი", თბილისი, 1997.

ჯალიაშვილი 2006: მ. ჯალიაშვილი, ქართული მოდერნისტული რომანი, გამ.-ობა „წყაროსთვალი", თბილისი, 2006.

Mythical Paradigms and the Narrative Techniques of Interrior Monologue in Konstantine Gamsakhurdia's Novel „The Smile of Dionysus"

[Abstract]

German scholar S. Vietta refers to the ontological characteristics of modernist texts, saying that modernist novel no longer refers to the outer world. Its main concern is what happens inside the man's mind. It describes the outer world as seen by the character. Therefore the dominant narrative techniques in modernist prose are *interior monologue, free indirect speech and stream of consciousness,* which, on the one hand, enable the author to describe his or his character's ideas and existential liminality _ lack of subjectivity and impossibility of self identification; on the other hand, structural and compositional completeness of modernist prose is based on these types of narrative techniques.

Mythical paradigms are necessarily integrated in modernist texts as there they acquire a double meaning: on the one hand, they are purely aesthetical and create the basis of the composition of the text; on the other hand, they represent the world view of the author and serve as a means of overcoming and sometimes even escalating spiritual-cultural or existential crisis.

Konstantine Gamsakhurdia's (1893-1975) expressionist-symbolist novel *Dionysus' Smile* (1924-1925) is one of the best examples of Georgian literary modernism, where, on the one hand, the mythical archetypes of Dionysus and Odysseus are integrated in the composition of the novel along with the mythical paradigms (associated with Dionysus and Odysseus); on the other hand, the narrative of Gamsakhurdia's novel is largely determined by interior monologue and stream of consciousness techniques.

Mythical paradigms in Gamsakhurdia's novel has a double meaning: firstly, the myth serves as the foundation of the text's com-

position and storyline, and secondly it is the basis for the world view represented in the novel _ an attempt to establish the new mythical consciousness in the modernist age. By using interior monologue and stream of consciousness, Gamsakhurdia tries to intensify the liminality of the main character's existence on the one hand, and on the other hand, express his own worldview.

გერმანული რომანტიზმის სახისმეტყველებითი პარადიგმების ტრანსფორმაციები ქართულ სიმბოლიზმში: ნოვალისის *რომანტიკული* და გალაკტიონის *სიმბოლისტური* პოეზიის ტიპოლოგიისათვის*

შესავალი: მცირე კომპარატივისტული ექსკურსი

მხატვრული ლიტერატურის კომპარატივისტული მეთოდით კვლევისას, როდესაც ორი მაღალი რანგის ავტორის შემოქმედების შედარებით-ისტორიული კვლევა წარმოებს, შესაძლოა, ნებსით თუ უნებლიეთ, მკვლევარის მიერ ერთი ავტორი მეორის ეპიგონად წარმოჩნდეს, რითაც, ერთი მხრივ, კნინდება მსოფლიო ლიტერატურისათვის ერთ-ერთი ავტორის მნიშვნელობა, მეორე მხრივ კი, ფერხდება „ეპიგონალიზებული" ავტორის შემოქმედების ორიგინალურობისა და უნიკალურობის სრულყოფილი გამოვლენა. ამიტომ, მაღალი რანგის შემოქმედთა შემოქმედების კომპარატივისტული კვლევისას იმთავითვე უნდა იქნას შემუშავებული თავისებური ფსიქოლოგიური წინაპირობა (განწყობა), რომ მათ შორის **a priori** მოცემულია შემოქმედებითი ინსპირაცია, თავისებური შემოქმედებითი ურთიერთთანამშრომლობა და არა ცალმხრივი გავლენა და მიმბაძველობა. ეს შემოქმედებითი ინსპირაცია ერთგვარი უცილობელი ესთეტიკური ონტოლოგიაა, რასაც ვერც ერთი შემოქმედი ვერ გაექცევა, რამდენადაც ავტორი (მით უმეტეს, მოდერნისტი ავტორი) არ ქმნის ცარიელ ადგილზე, მისი მხატვრული ტექსტი არ არის „საგანი თავისთავად", არამედ კონკრეტული ონტოლოგიური, იდეოლოგიური და ესთეტიკური ინსპირაციის შედეგად წარმოქმნილი მოცემულობაა (აქ ჩემთვის ამოსავალია ესთეტიკური ზედნაშენის პრინციპი). შესაბამისად, აქ რაიმე გავლენებზე საუბარი არამართებულია. ამ თვალსაზრისით, საკმარისია ვახსენოთ, რომ მთელი დასავლეთევროპული მხატვრული ლიტერატურა (და, ზოგადად,

---

* აღნიშნულ გამოკვლევას საფუძვლად უდევს გალაკტიონისა და ნოვალისის შემოქმედებითი პრობლემებისადმი მიძღვნილი ჩემი შემდეგი სტატიები: „გალაკტიონი და ნოვალისი" [ბრეგაძე 2009a: 25-37], „*ლურჯი ფერის* სიმბოლიკა გალაკტიონთან და ნოვალისთან" [ბრეგაძე 2010: 125-141], „გალაკტიონის სიმბოლისტური პოეზიისა და ნოვალისის რომანტიკული პოეზიის ტიპოლოგიისათვის" [ბრეგაძე **www...**].

კულტურა) დიდწილად, ერთი მხრივ, ბიბლიურ-საზარებისეული, ხოლო, მეორე მხრივ, ძველბერძნული და ძველგერმანული მითოლოგიური არქეტიპებით საზრდოობს და მათგან იღებს შემოქმედებით ინსპირაციას (შდრ. თუნდაც დანტე ალიგიერის, ი. ვ. გოეთესა და ფრ. შილერის, ან რ. ვაგნერის შემოქმედება). ამიტომ, ამა თუ იმ ავტორის, — რომელიც მიმართავს აღნიშნულ არქეტიპებს, — უნიკალურობა და ორიგინალობა ხშირად ამ არქეტიპთა ინდივიდუალურ შემოქმედებით-ესთეტიკურ გადამუშავებაში ვლინდება, რის შედეგადაც ავტორი ქმნის საკუთარ თვითმყოფად, განუმეორებელ პოეტურ სახისმეტყველებას (პოეტური და ტროპული მეტყველების სინთეზი), რითაც იგი, ჰ.-გ. გადამერის სიტყვით რომ ვთქვათ, აფუძნებს *ყოფიერების განვრცობას* („**Seinszuwachs**“): ანუ, ავტორი ქმნის მხატვრულ ტექსტს (ან ფერწერულ და მუსიკალურ ნაწარმოებს), რომელიც, ერთი მხრივ, აღრმავებს და სრულყოფს ამა თუ იმ არქეტიპული პარადიგმის არსს, მეორე მხრივ კი, არღვევს და აფართოებს თავად ყოფიერების საზღვრებს და ხშირად გადადის დროით და სივრცით განზომილებათა მიღმა (რუსთაველის ენაზე ამას *საღმრთო სიახლე* ჰქვია). ჰომეროსის, რუსთაველის, დანტეს, შექსპირის, გოეთეს მხატვრული ტექსტები (ან რ. ვაგნერის ოპერები) სწორედ *არქეტიპული მითო-საკრალური პარადიგმებიდან* მიღებული ინსპირაციის შემოქმედებით-ესთეტიკური გადამუშავების (რეცეფციის) საფუძველზე შექმნილი ტექსტებია (ან მუსიკალური ქმნილებანია), რომელთა ესთეტიკური ინდივიდუალობა, ორიგინალობა და განუმეორებლობა შემდგომ უკვე მათ თვითმყოფად პოეტურ მეტყველებასა და სახისმეტყველებაშია საგულვებელი (ან მუსიკალურ ბგერთამეტყველებაში). შედეგად კი გვაქვს, თუკი გადამერის ტერმინს დავესესხებით, *ესთეტიკური განვრცობა* **(Zuwachs).**

ამდენად, მხატვრული ტექსტების კომპარატივისტული კვლევის დროს **a priori** ამოსავალი და გათვალისწინებული უნდა იყოს ამა თუ იმ ავტორის შემოქმედებით პროცესში იმპლიციტურად იმთავითვე მოცემული შემოქმედებითი ინსპირაცია. შესაბამისად, კვლევა უპირველესყოვლისა (ხაზს ვუსვამ, უპირველესყოვლისა) მიმართული უნდა იყოს სწორედ იმის წარმოსაჩენად, თუ რამდენად მაღალ ხარისხშია ამა თუ იმ ავტორის შემოქმედებაში ესთეტიკური ინ-

სპირაციით მიღებული შთაბეჭდილებების ორიგინალურ-შემოქმედებითი, თვითმყოფადი ათვისება-რეცეფცია და არა რაღაც გავლენების ჩხრეკა (რა თქმა უნდა, ამა თუ იმ „მეორად“ მწერალთან არსებული გავლენების წარმოჩენა და დადგენაც კომპარატივისტული ლიტმცოდნეობის სფეროა, რის მასალასაც უხვად იძლევა ეპიგონური მწერლობა, მაგრამ გავლენების მოძიება კომპარატივისტული ლიტმცოდნეობის მეორადი ამოცანაა). შესაბამისად, კომპარატივისტული ლიტმცოდნეობის ამოსავალი დებულება უნდა იყოს მაღალი რანგის შემოქმედთა შემოქმედებაში ინსპირაციის წყაროთა დადგენა და მათი მიკვლევა და არა არარსებული გავლენების გამოვლენა და ამა თუ იმ ავტორზე თავს მოხვევა, რამდენადაც კომპარატივისტული ლიტმცოდნეობისათვის უპირველეს ღირებულებას წარმოადგენს სწორედ ინსპირაციათა, და არა გავლენათა, ჰერმენევტიკა.

აქედან გამომდინარე, კომპარატივისტულმა ლიტმცოდნეობამ ორი მეტ-ნაკლებად თანაბარმნიშვნელოვანი ავტორის, შესაბამისად, სხვადასხვა თუ ერთი და იმავე ლიტერატურულ მიმდინარეობათა წარმომადგენლების შემოქმედება, ერთი მხრივ, უნდა გამოიკვლიოს პოეტიკის ტიპოლოგიის თვალსაზრისით (მაგ. შოთა რუსთაველი და ვოლფრამ ფონ ეშენბახი, ნოვალისი და ბარათაშვილი, გალაკტიონი და გეორგ თრაქლი და ა. შ.), ხოლო, მეორე მხრივ, ესთეტიკური ინსპირაციისა, ანუ ესთეტიკურ-მსოფლმხედველობრივი გენეზისისა (წარმომავლობის) და *ესთეტიკური განვრცობის* თვალსაზრისითაც (მაგ. გერმანული რომანტიზმი და ფრანგული სიმბოლიზმი, ფრანგული სიმბოლიზმი და ქართული სიმბოლიზმი (გალაკტიონი), გერმანული ექსპრესიონიზმი და ქართული ექსპრესიონიზმი (კონსტანტინე გამსახურდია) და ა. შ.), რაც კვლევის შემდგომ ფაზაზე ქმნის ავტორთა ორიგინალური და თვითმყოფადი პოეტური მეტყველებისა და პოეტური სახისმეტყველების ინტერპრეტაციისა და რეცეფციის წინაპირობას.

როდესაც კვლევა წარმოებს ამა თუ იმ ავტორთან არარსებული გავლენების მოძიების, და არა ინსპირაციების მართებული რეცეფციის მიმართულებით, აი, ამ „საცთურის“ წინაშე დგას მკვლევარი, როდესაც საქმე მიდგება გალაკტიონის პოეტური ტექსტების კომპარატივისტულ კვლევაზე. აქ მკვლევარი უნდა ეცადოს, რომ გალაკტიონი მისდაუნებურად არ წარმოაჩინოს სხვა ავტორთა გავლენების ქვეშ მყოფ ეპიგონ შემოქმედად. შესაბამისად,

გალაკტიონის პოეტური ტექსტების კომპარატივისტული მეთოდით კვლევის პროცესში მკვლევარის მიზანი უპირველესყოვლისა უნდა იყოს გალაკტიონის პოეტური ტექსტების ინსპირაციის წყაროთა დადგენა (გენეზისი), გალაკტიონის მიერ ამ ესთეტიკურ საწყისთა შემოქმედებითი რეცეფციის კვლევა და შემდგომ, კვლევის ბოლო ეტაპზე, თავად გალაკტიონის პოეტურ ტექსტთა ჰერმენევტიკა და ამის საფუძველზე მათი თვითმყოფადობისა და განუმეორებლობის წარმოჩენა.

ჩემი გამოკვლევა არის გალაკტიონის (1891-1959) სიმბოლისტური და ნოვალისის (ფრიდრიხ ფონ ჰარდენბერგი, 1772-1801) რომანტიკული პოეზიის კონცეპტუალურ-სახისმეტყველებითი სიახლოვისა და სხვაობის ჩვენებისა (ტიპოლოგია) და გერმანული რომანტიზმის, როგორც გალაკტიონის პოეტური ტექსტების ერთ-ერთი მაინსპირებელი მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური საწყისის (გენეზისი) წარმოჩენის ცდა.

I გალაკტიონისა და ნოვალისის მსოფლმხედველობრივი თანამოაზრეობისათვის

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ გალაკტიონის პოეტური დისკურსი ინსპირირებულია არა მხოლოდ ფრანგული სიმბოლიზმის, არამედ გერმანული რომანტიზმის სახისმეტყველებითი პარადიგმებითაც: კერძოდ, გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში ვხვდებით *ლამის, ღვთისმშობლის (მადონას), სატრფოს* სახისმეტყველებას, რომელთა შინაგანი საზრისი სწორედ გერმანელი რომანტიკოსი პოეტისა და ფილოსოფოსის, ნოვალისის შესაბამის პოეტურ კონცეპტებთან ამჟღავნებს იდეურ სიახლოვეს და ესთეტიკურ თანამოაზრეობას. ამ თვალსაზრისით ასევე მნიშვნელოვანია *ლურჯი ფერის* სახისმეტყველების ტიპოლოგია გალაკტიონთან და ნოვალისთან. თუმცა, აქვე უნდა შევნიშნო, რომ აღნიშნული კონცეპტების ესთეტიკური ათვისებისა და რეცეფციის საფუძველზე გალაკტიონი შემდგომ ქმნის საკუთარ ინდივიდუალურ და უნიკალურ სახისმეტყველებას.[1]

გალაკტიონისა და გერმანული რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივი თანამოაზრეობის თვალსაჩინო გამოვლინებაა „გალაკტიონ

ტაბიძის ჟურნალის“ (№ 2, 1922) მოწინავე, სადაც გალაკტიონი ახსენებს გერმანელ რომანტიკოსებს – ვილჰელმ ჰაინრიჰ ვაკენროდერსა და ნოვალისს, რომელთა პოეზიას იგი აკავშირებს როგორც ზოგადად ჭეშმარიტი პოეზიის, ისე საკუთარი პოეზიის ონტოლოგიურ არსთან, რაც კონცეპტუალური თვალსაზრისით გულისხმობს პოეტურ ტექსტებში და პოეტური ტექსტებით ტრანსცენდენტურობისაკენ სწრაფვასა და მის მაქსიმალურად სრულყოფილ სახეობრივ წვდომას, რასაც უპირისპირდება ემპირიული სინამდვილის პრაგმატიზმი, წარმავლობა და ამაოება:

> *მე ვიცოდი, რომ ადამიანებს შორის აღარ არის არავითარი კავშირი უსულო და უგულო ანგარიშების გარდა, რომ ამიტომ წყუროდათ ამ ადამიანებს იდეალი და ჰარმონია, რომ ეგოისტურმა ანგარიშებმა სრულიად წალეკეს ლტოლვა არაქვეყნიურ ოცნებისადმი, გაჰქრა მწუხარება ვაკენროდერის, გაჰქრა ზმანებები ნოვალისის* [ტაბიძე, 1975: 20].

ასევე, გავიხსენოთ გალაკტიონის ცნობილი ლექსი „აღარ არის მენესტრელი“, რომელიც მართალია ეძღვნება რუსი სიმბოლისტი ლირიკოსის, ალ. ბლოკის გარდაცვალებას, მაგრამ, ჩემი აზრით, ეს ლირიკული ტექსტი უპირველესად უნდა გავიაზროთ, ერთი მხრივ, როგორც თავისებური პოეტური მიძღვნა ნოვალისისა და მისი რომანტიკული პოეზიისადმი, ხოლო, მეორე მხრივ, უნდა გავიაზროთ როგორც გერმანული რომანტიზმისა და გალაკტიონის კონცეპტუალურ-ესთეტიკური თანამოაზრეობის გაცხადება:

ეს ოცნება არის ჭრელი
ფიქრი ბნელი ღამისა,
აღარ არის მენესტრელი
უნაზესი დამისა.

იყო ირგვლივ ზიანება
და ყორნების ჩხავილი,
თოვლმა სილას მიანება
ნოვალისის ყვავილი.

მაგრამ გულში დარდს ნუ ისევ,
ოცნება ნუ გშორდება,
ყოველივე იგი ისევ
ისე განმეორდება [ტაბიძე 1973: 192].

ლექსში იკვეთება შემდეგი პოეტური სახეები და კონცეპტები — *ღამე, ოცნება, (ნოვალისის) ყვავილი.* მართალია, პოეტური სახისმეტყველების თვალსაზრისით აქ განსაკუთრებული არაფერია, ვინაიდან ნებისმიერ ეპოქაში ნებისმიერი პოეტის „საყვარელი" პოეტური სახეები და კონცეპტებია ღამე, ოცნება/სიზმარი, ყვავილი. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ თავად ლექსის მთელ საზრისიულ-ესთეტიკურ კონტექსტს, ლექსში ეს პოეტური სახეები წარმოჩნდება როგორც კონკრეტული შინაარსის შემცველი პოეტური ხატები: კერძოდ, ისინი კონცეპტუალურად ნოვალისის რომანტიკულ პოეზიას უკავშირდებიან და მასზე მიანიშნებენ, რამდენადაც ლექსში გალაკტიონი, ერთი მხრივ, პირდაპირ ახსენებს ნოვალისის რომანტიკული პოეზიის ცენტრალურ სიმბოლოს — *ლურჯ ყვავილს* („ნოვალისის ყვავილი"), ხოლო, მეორე მხრივ, ლექსში არის ალუზიები ნოვალისის რომან „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენზეც" (სადაც სწორედ *ლურჯი ყვავილის* სიმბოლო გვხვდება), რაზეც მიანიშნებენ *ყვავილისა* და *მენესტრელის* პოეტური სახეები. ლექსის ტექსტში ეს პოეტური კონცეპტები — *მენესტრელი* და *ნოვალისის ყვავილი* — ერთ სახისმეტყველებით სიბრტყეს ქმნიან და საერთო პოეტური კონცეფციის ფარგლებში თავსდებიან.

ამ თვალსაზრისით შეიძლება ითქვას შემდეგი: ნოვალისის რომანის ცენტრალური სიმბოლოა *ლურჯი ყვავილი,* რომელსაც რომანის მთავარი გმირი (ჰაინრიჰი) სიზმარში იხილავს და შემდგომ მთელს რომანში გმირის პერსონაჟისმიერი ეგზისტენცია ამ *ლურჯი ყვავილითაა* დეტერმინებული. ხოლო თავად ჰაინრიჰის პროტოტიპია შუასაუკუნეების მინეზენგერი (მენესტრელი), ანუ რაინდი-პოეტი ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი, ვოლფრამ ფონ ეშენბახის თანამედროვე. თუმცა ნოვალისის რომანის ჰაინრიჰი და რომანში ასახული შუასაუკუნეობრივი ინტერიერი პირობითი მოცემულობანია და ისინი ექვემდებარებიან ნოვალისისეული რომანტიკული პოეზიის პოეტიკი-

სა და სახისმეტყველების პრინციპებს. შესაბამისად, ნოვალისის რომანის ჰაინრიჰი არის საკუთრივ რომანის ტექსტის ჰაინრიჰი და არა კონკრეტული ისტორიული პირი, რომელიც ალეგორიულად თავად რომანტიკოს ხელოვანს განასახიერებს. აქედან გამომდინარე, გალაკტიონის *მენესტრელი*, ერთი მხრივ, არის სწორედ ნოვალისის რომანის პერსონაჟზე ალუზია (და არა მხოლოდ გარდაცვლილ ისტორიულ პირზე, რუს სიმბოლისტ ალ. ბლოკზე მინიშნება), ხოლო, მეორე მხრივ, ამ პოეტური კონცეპტის ქვეშ გალაკტიონი გულისხმობს თავად ნოვალისსაც. ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ გალაკტიონი *მენესტრელთან* ერთად იქვე ახსენებს *ნოვალისის ყვავილსაც*, ანუ ნოვალისის რომანის მთავარ სიმბოლოს, *ლურჯ ყვავილს*, რაც რომანში არის ტრანსცენდენტურობის, უსასრულობის, საღვთო სიყვარულის პოეტური სიმბოლო [ბრეგაძე 2009b: 28-69; ბრეგაძე 2012a: 10-55].

აქედან გამომდიანრე, გალაკტიონის ლექსში *ნოვალისის ყვავილის* პოეტურ სახეს იგივე მხატვრული ფუნქცია აკისრია, რაც ნოვალისის რომანში, კერძოდ, იგი არის ტრანსცენდენტური საღვთო რეალობის სიმბოლო, რომლის მოხმობითაც გალაკტიონი მიანიშნებს იმ ეგზისტენციალურ კრიზისზე, რაც გამოწვეულია ღვთაებრიობის, რომლის სიმბოლოც *ნოვალისის ყვავილია*, ყოფიერებასა და ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში რედუცირებით – „თოვლმა სილას მიანება ნოვალისის ყვავილი“.

ხოლო ამ სახისმეტყველებითი კონტექსტებიდან გამომდინარე, როგორც ნოვალისის პოეტურ ტექსტებში, ისე გალაკტიონის აღნიშნულ ლექსში *ოცნების* პოეტური კონცეპტი წარმოადგენს დაკარგულ ღვთაებრივ ყოფიერებაზე ოცნებისა და მისი მოგონების ალუზიას, ხოლო *ღამის* ქრონოტოპი მიანიშნებს სწორედ იმ პირველქმნილ, მეტაფიზიკურ ღამეზე, რომლის წიაღშიც შემდგომ იშვის ღვთაებრივი ნათელი.

ამგვარად, ლექსში *ნოვალისის ყვავილისა* (ანუ ლურჯი ყვავილის) და *მენესტრელის* პოეტური სახეები შემოქმედებით პროცესში წარმოქმნილი შემთხვევითობა კი არ არის, არამედ ისინი ცნობიერად თუ ინტუიტიურად გამოხატავენ გალაკტიონის ინსპირაციას ნოვალისის რომანტიკული პოეზიიდან მომდინარე იმპულსებით, სა-

დაც აშკარად ვლინდება გალაკტიონის მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკისათვის რომანტიზმის სახისმეტყველებითი პარადიგმების არსებითი მნიშვნელობა.*

II. ნოვალისის სახისმეტყველებითი პარადიგმების ტრანსფორმაციები გალაკტიონთან

ახლა მივუბრუნდეთ საკითხს, თუ რაში მდგომარეობს გალაკტიონისა და ნოვალისის პოეტური ტექსტების კონცეპტუალურ-ესთეტიკური და სახისმეტყველებითი თანამოაზრეობა და რა ფორმით ვლინდება გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში ნოვალისის რომანტიკული პოეზიით აღძრული შემოქმედებითი ინსპირაცია. კერძოდ, ნოვალისისა და გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში საერთოა:

1. *სატრფოს პოეტური სახის, როგორც საღეთო ტრანსცენდენტური რეალობის სიმბოლოდ გაგება: შდრ., გალაკტიონის მერის ციკლის ლექსები, ხოლო ნოვალისის - „ღამის ჰიმნების“* (**„Hymnen an die Nacht“**) *ლირიკული ციკლი;*

2. *ღამის,* როგორც ტრანსცენდენტურობის პოეტურ სიმბოლოდ გაგება: შდრ., გალაკტიონის „მე და ღამე“, „მთაწმინდის მთვარე“, „აღარ არის მენესტრელი“, „ლილიან ფრთებით“ და სხვ., ხოლო ნოვალისის – „ღამის ჰიმნები“;

---

* თუკი გავითვალისწინებთ ყოველივე ზემოთქმულს, აბსოლუტურად არამართებული და მიუღებელია რ. ბურჭულაძის დასკვნა, თითქოს ეს ლექსი „დაწერილია ალ. ბლოკის დრამა *ვარდი და ყვავარის* შთაბეჭდილებით“, რომ თითქოს ნოვალისისეული *ლურჯი ყვავილის* და, შესაბამისად, გალაკტიონისეული *ნოვალისის ყვავილის* პოეტური სიმბოლოები სიკვდილის პოეტური სახეებია [ბურჭულაძე 1980: 117]. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ნოვალისთან *ყვავილის* პოეტური სიმბოლო განასახიერებს არა *სიკვდილს,* არამედ ტრანსცენდენტურობის, უსასრულობის, სულიერი სრულყოფილებისა და უკვდავების პოეტური სიმბოლოა. ხოლო *ყვავილის* სიკვდილისა და არარაში ფინალობის სიმბოლოდ გაგება უკავშირდება გერმანელი სიმბოლისტის შტეფან გეორგეს პოეზიას და მისი პოეზიის სახისმეტყველების ერთ-ერთ ცენტრალურ სიმბოლოს *შავ ყვავილს.* სავარაუდოა, რომ ალ. ბლოკისეული *შავი ვარდიც* სწორედ აქედან იღებს სათავეს. ნოვალისთან კი გვაქვს *ლურჯი ყვავილი,* რასაც რ. ბურჭულაძე არამართებულად იმავე სიმბოლურ დატვირთვას მიაწერს, რასაც ბლოკისეულ *შავ ვარდს* [ბურჭულაძე 1980: 117].

3. გალაკტიონისა და ნოვალისის პოეტურ ტექსტებში საერთოა ასევე ღვთისმშობლის (მადონას) კულტის პოეტური რეცეფცია, სადაც ღვთისმშობლის პოეტური სახე გვევლინება საღვთო სიყვარულისა და ტრანსცენდენტურობის სიმბოლოდ: შდრ., გალაკტიონის „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „ხომალდს მიჰყვება თეთრი მადონა“, „საღამო“, „დამშვიდობება“, ხოლო ნოვალისის – „ღამის ჰიმნებისა“ და „სასულიერო სიმღერების“ („Geistliche Lieder“) ლირიკული ციკლები;

4. და რაც უმთავრესია, გალაკტიონისა და ნოვალისის პოეტურ ტექსტებში ესთეტიკურ-სახისმეტყველებით სიახლოვეს ავლენს *ლურჯი ფერის* (შესაბამისად, სილაჟვარდის) ფერთამეტყველება: შდრ., ერთი მხრივ, *ლურჯი ყვავილისა და ლურჯი ფერის სახისმეტყველება* ნოვალისის რომან „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენსა“ და ლირიკულ ციკლ „ღამის ჰიმნებში“, მეორე მხრივ, *ლურჯი ფერის* სიმბოლიკის ლაიტმოტივი გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში – „ლურჯა ცხენები“, „გვიანი ოცნება“, „სასაფლაონი“, „ლილიან ფრთებით“, „მე არაერთხელ მქონია ფრთები“, „დგება თეთრი დღეები...“, „საღამო“, „თოვლი“, „ი. ა.“ და სხვ.*

ა) სატრფოს სახისმეტყველება

ნოვალისთან *სატრფოს* პოეტური სახის, როგორც ტრანსცენდენტურობისა და საღვთო რეალობის სიმბოლოდ გაგება გვხვდება

---

* გალაკტიონის შემოქმედების პირველ ეტაპზე, ე. წ. ნეორომანტიკულ ფაზაზე (1908-1914), რომანტიკული (როგორც ქართული, ისე უცხოური) პოეზიის სახისმეტყველებითი პარადიგმებისა და კონცეპტების (ღამე, ლურჯი ფერი, სატრფო, მელანქოლია, სიკვდილი და ა. შ.) პირდაპირი კოპირება აშკარაა, რაზეც მართებულად მიუთითა ი. კენჭოშვილმა [კენჭოშვილი 2010: 114-124]. მაგრამ ეს პარადიგმები შემდგომ უკვე ტრანსფორმირებული და შემოქმედებითად გადამუშავებული სახით კვლავ ჩნდებიან გალაკტიონის სიმბოლისტურ და პოსტსიმბოლისტურ ფაზაზე (1915-1925), სადაც გალაკტიონი მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით უკვე უპირისპირდება რომანტიზმის არქეტიპულ სახისმეტყველებით პარადიგმებს (ღამე, ლურჯი ფერი, სატრფო/მადონა), ვინაიდან ამ სახისმეტყველებითი პარადიგმებით რომანტიზმში განსახიერებული საღვთო ტრანსცენდენტურობა გალაკტიონის „მოდერნისტი“ ლირიკული გმირისათვის (განსხვავებით ნოვალისის ლირიკული გმირისაგან) **a priori** მიუწვდომელია (მიუხედავად იმისა, რომ გალაკტიონთან ამ სახისმეტყველებით პარადიგმებს მსგავსი სემანტიკა აქვთ, ისევე როგორც ეს რომანტიზმშია); მეორე მხრივ, ამ პარადიგმებს გალაკტიონის ლირიკაში ამავდროულად უკვე შეძენილი აქვთ აპოკალიფსური კონოტაციებიც – მაგ., იგივე *ლურჯი ფერის* სახისმეტყველებას (იხ. ქვემოთ).

მის პოეტურ-მისტიკურ ციკლში „ღამის ჰიმნები“ [ბრეგაძე 2009c: 121-123; ბრეგაძე 2012b: 87-89], რაც შემდეგ ვარირებული სახით გადადის მისსავე რომანში „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი“ [ბრეგაძე 2012a: 30-40; ბრეგაძე 2009b: 53-62]. ნოვალისის პოეტურ ტექსტებში ასახული სიყვარულის ისტორია, სატრფოსადმი გმირის ლტოლვა წარმოადგენს არა საყოფაცხოვრებო, „ბიურგერული“ სიყვარულის ამბავს, არამედ აქ სიყვარული ალეგორიულად განასახიერებს სულიერი სრულყოფისა და საღვთო ტრანსცენდენტურობისაკენ პროტაგონისტის სწრაფვის პროცესს, [ბრეგაძე 2009b: 53-62; ბრეგაძე 2012a: 30-40]. შესაბამისად, ნოვალისთან სატრფოს პოეტური სახე გვევლინება ტრანსცენდენტურობისა და სამოთხისეული ეგზისტენციის სიმბოლოდ:

> *ნისლში შთაინთქა მთა და ვიხილე* **სატრფოს** *ნათლითმოსილი ნაკვთები. მის თვალებში დაეცა მარადისობას. ხელი შეკავლე სასურველს და ცრემლები იქცნენ მბრწყინავ უწყვეტ მძივად. ათასწლეულები წარილტვნენ შორეთში ვით ავდრის ქარები. მის ყელს დავადინე ნეტარების ცრემლები ახალი ცხოვრებისათვის. და ეს სიზმარი ერთადერთია. მხოლოდ მას შემდეგ ჩამესახა მარადი, შეურყეველი რწმენა ღამეული ზეკისა და მისი ნათლისადმი — სატრფოსადმი“* (*ღამის ჰიმნები,* III) [ნოვალისი 2007: 18].

სწორედ ამგვარი სახისმეტყველებითი ფუნქცია აქვს გალაკტიონის ტექსტებში *სატრფოს* პოეტურ სახეს *მერისადმი* მიძღვნილი ლექსების ციკლში („მერი“, „შენ ზღვის პირად მიდიოდი მერი“..., „მერის თვალებით“..., „ო, დღეს შემოდგომაა...“). ამ შემთხვევაში, თუკი გავითვალისწინებთ გალაკტიონის პოეტური ტექსტების სპეციფიკას, ანუ იმას, რომ ისინი წარმოადგენენ სიმბოლისტური ლირიკის ნიმუშებს, რომელთა პოეტურ-ესთეტიკური ინტენციაც ტრანსცენდენტურობის „გახსნა“ და წვდომაა (ამ თვალსაზრისით მხოლოდ „მთაწმინდის მთვარის“ ხსენებაც კმარა), მაშინ ამ ჭრილში გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში ინტენცირებული *სიყვარულის* თემისა და *სატრფოს (მერის)* პოეტური სახის საყოფაცხოვრებო სიყვარულის ამბავზე რედუცირება იმთავითვე გამორიცხულია. აქედან გამომდინარე, *მერის* ციკლის პოეტურ ტექსტებში *სატრფოს* პოეტური სახე უნდა გავიაზროთ როგორც *ტრანსცენდენტურო-*

ბისა და დაკარგული ღვთაებრივი პირველსაწყისების სიმბოლო. ოღონდ, ნოვალისისაგან განსხვავებით გალაკტიონთან (ზეციური) სატრფოსადმი ლტოლვა და მისადმი ტრფობა უკვე აღარ იწვევს და აღარ ნიშნავს სულიერ სრულყოფასა და უსასრულო საღვთო ტრანსცენდენტურობაში უკვდავი ეგზისტენციის დამკვიდრებას, ვინაიდან გალაკტიონის ლირიკული გმირისათვის *სატრფოს* სახით სიმბოლიზებული ღვთაებრივი ყოფიერება უკვე აპრიორულად წარმოადგენს მიუწვდომელის სფეროს, რაც გალაკტიონის ლირიკულ გმირში (შესაბამისად, გალაკტიონში) წარმოშობს ეგზისტენციალურ გამოუვალობასა და შიშს:

[...] და შრიალებდა ტოტი ვერხვისა,
რაზე – ვინ იცის! ვინ იცის, მერი!
ბედი, რომელიც მე არ მელირსა –
ქარს მიჰყვებოდა, როგორც ნამქერი.

სთქვი: უეცარი გასხივოსნება
რად ჩაქრა ასე? ვის ვევედრები?
რად აშრიალდა ჩემი ოცნება,
როგორც გაფრენილ არწივის ფრთები?
ქარი და წვიმის წვეთები ხშირი
წყდებოდნენ, როგორც მწყდებოდა გული
და მე ავტირდი – ვით მეფე ლირი,
ლირი, ყველასგან მიტოვებული („მერი") [ტაბიძე 1973: 63].

ნოვალისთან და გალაკტიონთან *სატრფოს* პოეტურ სახეს უკავშირდება *ღვთისმშობლის (მადონას)* პოეტურად გადააზრებული და რეციფირებული სახე, რომელიც, ისევე როგორც *სატრფოს* პოეტური სიმბოლო, განასახიერებს საღვთო ყოფიერებას. აქაც, თუკი ნოვალისის პოეტურ ტექსტებში *ღვთისმშობლისადმი (მადონასადმი)* ლირიკული გმირის მისტიკური სწრაფვა სიმბოლურად განასახიერებს დაკარგული საღვთო ყოფიერების კვლავ მოპოვებას და ამავდროულად იმპლიციტურად გულისხმობს ამ ღვთაებრივი ყოფიერების მოპოვების რწმენას ლირიკული გმირის პიროვნული ნებელობიდან გამომდინარე (ფიხტეანური ნაკადი), მაშინ გალაკტიონის ლირიკული *მე* აღარ ავლენს პიროვნულ ნებელობას, იგი

უსახელო არარას წინაშე დგას და ექვემდებარება ყოფიერების მიერ შემოთავაზებულ ემპირიულ თუ მეტაფიზიკურ საგანთმიმართებებს – *„როგორ შევიძლოთ ულვთისმშობლობა? ვით ავიტანოთ უმადონობა? გაჰქრა ზმანება, გაჰქრა ფერია...“* [ტაბიძე 1973: 274]:

ნოვალისი:

მარიამ გიხილე ათას ხატებში,
ვერვინ შეგიცნობს ვით სული ჩემი.
მე ვუწყი მხოლოდ, წუთისოფელი
მას მერე სიზმრად განმიქარდება,
და უტკბილესი, უთქმელი ზეცა
მარად ჩემს სულში ჩამესახება
[„სასულიერო სიმღერები“ XV] [ნოვალისი 1981: 198].

დედავ ღვთისაო, სატრფოვ!
ტანჯული კაცი
იქ მიილტვის განათლებული.
მარადი წყალობა თქვენგან მოგვეცა.
ოჰ! ვიცი მატილდე, შენ ხარ
ჩემს ფიქრთა წმინდა მიზანი
(„ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი“) [ნოვალისი 1981: 372].

გალაკტიონი:

დედავ ღვთისაო, მზეო მარიამ!
როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი,
ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია
და შორეული ცის სილაჟვარდე.

სად არის ჩემთვის სამაგიერო?
საბჭდნიერო სად არის სული?
ვით სამოთხიდან ალიგიერი,
მე ჯოჯოხეთით ვარ დაფარული!

და როცა ბედით დაწყევლილ გზაზე
სიკვდილის ლანდი მომეჩვენება,

განსასვენებელ ზიარებაზე
ჩემთან არ მოვა შენი ხსენება!

დავიკრეფ ხელებს და გრიგალივით
გამაქანებენ სწრაფი ცხენები!
ღამენათევი და ნამთვრალევი
ჩემს სამარეში ჩავესვენები“
(„სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“) [ტაბიძე 1973: 141].

ბ) ღამის სახისმეტყველება

რაც შეეხება *ღამის* პოეტურ სიმბოლოს, ორივე ავტორთან *ღამე* გვევლინება საღვთო მისტერიებისა და სულიერი შემეცნების სფეროდ. ამასთანავე, როგორც ნოვალისი, ისე გალაკტიონი *ღამის* პოეტურ სახეს უკავშირებენ *სიკვდილის (მარადი ძილის), სიზმრისა (ოცნების)* და *სატრფოს* პოეტურ კონცეპტებსა და სახეებს: *მარადი ძილის, სიკვდილისა* და *სიზმრის (ოცნების)* პოეტური კონცეპტები როგორც ნოვალისთან, ისე გალაკტიონთან არის მისტიკური სწრაფვის შუალედური, გარდამავალი საფეხური ახალი საღვთო ეგზისტენციისაკენ, რომლის გავლის შემდგომაც ხორციელდება ლირიკული გმირის სულიერი სრულქმნა და ღვთაებრივ ყოფიერებაში დამკვიდრება:[2]

ნოვალისი:

და მე ვესწრაფვი იქით შორეთში წმინდა, უთქმელ, იდუმალ ღამეს. [...] კეთილშობილი ბალზამი იღვრება შენს (ღამის – კ. ბ.) *ყაყაჩოთა თაიგულიდან. დამაშვრალ სულს ეზიდები ზეცად. ენითუთქმელი და მიუწვდომელია კაცთა გონებისათვის სულის ჩვენის ალტაცება. [...] და ჰა, ლურჯი შორეთიდან ეშვება სანატრელი მწუხრის საბურველი. სალხენად ჩემდა გაფანტა ნათელი დღისა – ბორკილი სულისა. გაქრა წუთისოფლის დიდებულება, ნაღველი ჩემი განაქარვა ახალმა, ენითუთქმელმა სამყარომ. ღამემ და ზეცამ მომიყვლინეს მარადი ძილი. ქვეყანა შენივთდა და ზეცად აფრინდა ჩემი აწლადშობილი და გამოხსნილი სული. [...] ჩემი იდუმალთმეტყველი გული ღამისა და მისი ასულის – სატრფოს ერთგულია* (*ღამის ჰიმნები* I, III, IV) [ნოვალისი 2007: 9-10, 18, 23].

გალაკტიონი:

და მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად,
ოღონდ ვთქვა, თუ ღამემ სულში როგორ ჩაიხედა,
თუ სიზმარმა ვით შეისხა ციდან ცამდე ფრთები,
და გაშალა ოცნებათა ლურჯი იალქნები;
თუ სიკვდილის სიახლოვე როგორ ასხვაფერებს
მომაკვდავი გედის ჰანგთა ვარდებს და ჩანჩქერებს,
თუ როგორ ვგრძნობ,
რომ სულისთვის, ამ ზღვამ რომ აღზარდა,
სიკვდილის გზა არრა არის, ვარდისფერ გზის გარდა;
რომ ამ გზაზე ზღაპარია მგოსანთ სითამამე,
რომ არასდროს არ ყოფილა ასე ჩუმი ღამე.
რომ, აჩრდილნო, მე თქვენს ახლო სიკვდილს ვეგებები,
რომ მეფე ვარ და მგოსანი და სიმღერით ვკვდები,
რომ წაყვება საუკუნეს თქვენთან ჩემი ქნარი...
ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი“
(„მთაწმინდის მთვარე“) [ტაბიძე 1973: 64].

აქ აშკარაა, რომ ორივე ავტორის სახისმეტყველებით პარადიგმებში *ღამის* სიმბოლიკა გვევლინება საღვთო ტრანსცენდენტურობის ემანაციების სივრცედ და ამ ტრანსცენდენტურობასთან ლირიკულ გმირთა მისტიკური შერთვის ერთადერთ და აპრიორულ ტოპოსად.

გ) ლურჯი ფერის სახისმეტყველება

სახისმეტყველებითი გადმოცემების/ტრადიციის თანახმად *ლურჯი ფერის* სიმბოლიკა მოიცავს შემდეგ სემანტიკურ შრეებს: იგი განასახიერებს *მელანქოლიას, სპლინს, შიშს* (შ. ბოდლერი, რ. მ. რილკე), *სიკვდილს* (ფრ. ჰჲოლდერლინი, რ. მ. რილკე), *არარას* (ე. იუნგერი). ამასთანავე, *ლურჯი ფერი* განასახიერებს *სულის იდუმალ სიღრმეებს, თვითჩაღრმავებას* (გ. თრაქლი), *სულის სამყაროს, მისტიკურობას, ტრანსცენდენტურ სივრცეს, სალმრთო სინამდვილეს* (ბიზანტიური მოზაიკები, კ. დ. ფრიდრიჰის ფერწერა) [მეცლერი... 2008: 47-48].

საკუთრივ ნოვალისის მხატვრულ ტექსტებში *ლურჯი ფერის* სიმბოლიკა განასახიერებს შემეცნების გზას და მისტიკურ სვლას

საღვთო ტრანსცენდენტურობისაკენ, განასახიერებს ღვთაებრივი საწყისებისაკენ ლტოლვას, საღვთო სინამდვილისაკენ სწრაფვის (ტრანსცენდირების) გაუნელებელ *მოთხოვნილებას* **(Sehnsucht)**, ასევე განასახიერებს ღვთაებრივის ემპირიულ სინამდვილეში ემანაციას, თავად საღმრთო ტრანსცენდენტურობას [მეცლერი... 2008: 48].

ნოვალისის პოეტურ ტექსტებში *ლურჯი ყვავილის* სიმბოლიკა, როგორც წესი, ჩნდება *ყვავილის* პოეტურ სიმბოლოსთან კავშირში – *ლურჯი ყვავილის* **(die blaue Blume)** ცნობილი სიმბოლო ნოვალისის რომან „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენიდან". *ლურჯი ყვავილი* არის ნოვალისის სახისმეტყველების ცენტრალური სიმბოლო, რომელიც განასახიერებს სულიერ სრულყოფილებას, საღმრთო ტრანსცენდენტურ სინამდვილეს, ასევე ზეციურ სიყვარულს, პირველსაწყისისეულ ჰარმონიას, მისტიკურ თვითჩაღრმავებას [მეცლერი... 2008: 52]. შესაბამისად, *ლურჯი ყვავილისაკენ* რომანის მთავარი გმირის (ჰაინრიჰის) სწრაფვა **(Sehnsucht)** სიმბოლურად განასახიერებს თვითშემეცნების გზაზე დგომას (ორფიკული ინიციაცია), ტრანსცენდირების პროცესის დაფუძნებას, რასაც შემდგომ უნდა მოჰყვეს საღმრთო ტრანსცენდენტური სინამდვილის კვლავ მოპოვება და დამკვიდრება [ბრეგაძე 2012a: 41-49; ბრეგაძე 2009b: 63-69].

თავის მხრივ, რომანში *ლურჯი ყვავილის* სიმბოლიკა *სატრფოს* (მატილდე) პოეტურ სახეს უკავშირდება. *სატრფოსა* და *ლურჯი ყვავილის* სახისმეტყველება ქმნის ერთ განუყოფელ მთლიანობას, ისინი განასახიერებენ საღმრთო ტრანსცენდენტურ რეალობასა და მთავარი გმირის (ჰაინრიჰის) მისტიკურ-რელიგიური სწრაფვის საგანს. შემთხვევითი არაა, რომ *სატრფოსა* და *ლურჯი ყვავილის* პოეტური სახეები, როგორც ერთი მთლიანი სახისმეტყველებითი მოცემულობა, როგორც ურთიერთიდენტური სიმბოლოები რომანის დასაწყისშივე ჩნდება სწორედ სიზმრისეულ რეალობაში (ჰაინრიჰის პირველი სიზმარი), ანუ ტრანსცენდენტურ სივრცეში [ნოვალისი 1981: 242].

ლურჯი ფერი როგორც საღვთო ტრანსცენდენტური რეალობის სიმბოლო ასევე გვხვდება რომანში ჩართულ ლექსში „მკვდართა სიმღერა" **(„Das Lied der Toten")** და ნოვალისის პოეტურ ციკლში

„ღამის ჰიმნები“ („**Hymnen an die Nacht**“). შდრ.: „ჩვენს სულში ჩამდგარა ზეცა, *ულრუბლო სილურჯე*“ („მკვდართა სიმღერა“) [ნოვალისი, 1981; 400]; „და ჰა, *ლურჯი შორეთიდან* ეშვება სანატრელი მწუხრის საბურველი“ („ღამის ჰიმნები“) [ნოვალისი 2007: 18].

აშკარაა რომ, თუკი გავითვალისწინებთ როგორც რომანის, ისე პოეტური ციკლის ზოგად საზრისისეულ კონტექსტს (შინაგან ლოგოსს), მაშინ ცხადი ხდება, რომ აქ *ულრუბლო სილურჯე* („**wolkenloses Blau**“) და *ლურჯი შორეთი* („**blaue Ferne**“) სწორედ საღვთო ტრანსცენდენტურ-მისტიკური სინამდვილის პოეტური სიმბოლოებია (და არა უბრალო პოეტური ეპითეტები), რაც რომანტიკოსი პოეტებისა და მხატვრების (ნ. ბარათაშვილი, ნოვალისი, ვ. ჰ. ვაკენროდერი, ი. აიჰენდორფი, კ. დ. ფრიდრიჰი, ფ. ო. რუნგე) და მათი პოეტური ტექსტების ლირიკულ გმირთა და ფერწერული ტილოების პროტაგონისტთა ლტოლვის საგანია.

ლურჯი ფერის სიმბოლიკა ასევე ფიგურირებს ნოვალისის ცნობილ *სუმბულისა და ვარდკოკორის ზღაპარში* („**Das Märchen von Hyazinth und Rosenblütte**“). ზღაპრის ფერთამეტყველებაში *ლურჯი ფერი* სიმბოლურად განასახიერებს თვითშემეცნების გზასა და ყოფიერების პირველსაწყისებისაკენ გმირის სწრაფვას: ქალღმერთ ისიდას სამყოფელისაკენ მიმავალი გზა სწორედ *ლურჯი ფერით* არის შემოსილი – „ჰაერი იყო თბილი და ლურჯი“ („**die Luft lau und blau**“) (შდრ. გალაკტიონის – „ჰაერი ლურჯი აბრეშუმია“) [ნოვალისი 1981: 217].

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ გერმანული რომანტიზმის, და კერძოდ, ნოვალისის ფერთამეტყველებაში *ლურჯი ფერი* საღმრთო ტრანსცენდენტური სინამდვილის პოეტური სიმბოლოა, რომლის სახისმეტყველება თავის მხრივ უკავშირდება *სატრფოსა* და *ყვავილის* პოეტურ კონცეპტებს. ფაქტიურად, ნოვალისიდან მოყოლებული სწორედ *ლურჯი ფერი* (ლურჯი ყვავილი) იქცა რომანტიკული პოეზიის ერთ-ერთ უმთავრეს სახისმეტყველებით პარადიგმად.

თუკი ნოვალისის მხატვრულ ტექსტებში *ლურჯი ფერის* სახისმეტყველება ცალსახად განასახიერებს საღმრთო ტრანსცენდენტურ რეალობას, მაშინ გალაკტიონის მოდერნისტულ პოეზიაში *ლურჯი ფერის* სახისმეტყველების ეს სავსება და ჰომოგენურობა

დარღვეულია. *ლურჯი ფერის* პოეტური სემანტიკა გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში უკვე იძენს აპოკალიფსური აღსასრულისა და დაქცევის საზრისსაც. შესაბამისად, გალაკტიონთან *ლურჯი ფერის* სიმბოლიკა უკვე განასახიერებს იმ ეგზისტენციალურ მიუსაფრობასა და ფინალობას, რაც თემატურად ზოგადად დამახასიათებელია მოდერნისტული პოეტური ტექსტებისათვის (მაგ. გ. თრაქლი, რ. მ. რილკე).

შეიძლება ითქვას, რომ გალაკტიონთან *ლურჯი ფერის* სახისმეტყველება ამბივალენტურ, დუალისტურ, ორმაგ თვისებას ავლენს: ერთი მხრივ, იგი მოიცავს საღმრთო ტრანსცენდენტური სინამდვილის, პარადიზული სივრცის სემიოტიკას, რომლის სახისმეტყველებითი არქეტიპი გერმანული რომანტიზმის, კერძოდ, ნოვალისისეული *ლურჯი ფერის* სიმბოლიკაა (ასევე, ბარათაშვილისეული *ლურჯი ფერის* სახისმეტყველება, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩემი ინტერესის საგანია ნოვალისისეული ნაკადი). თუმცა, მეორე მხრივ, როგორც უკვე აღინიშნა, გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში *ლურჯი ფერის* სახისმეტყველება შეიცავს *სიკვდილის, არარას* (**das Nichts**), აპოკალიფსური ჟამის, ეგზისტენციალური მიუსაფრობისა და შიშის სემანტიკასაც.*

მიმაჩნია, რომ ლექსებში „თვალუწვდენელი დაუსაბამო", „მთაწმინდის მთვარე", „დგება თეთრი დღეები...", „ი. ა.", „თოვლი", „ნუგეში", „გაგონდება თუ არა...", „სილაჟვარდე, ანუ ვარდი სილაში", „უცნაური სასახლე" და სხვ. *ლურჯი ფერი* განასახიერებს *საღმრთო ტრანსცენდენტურ სინამდვილეს,* ხოლო ლექსებში „ლურჯა ცხენები", „გვიანი ოცნება", „მოვა... მაგრამ როდის?", „მე არაერთხელ მქონია ფრთები", „ლურჯი ხომალდი", „სასაფლაონი" და სხვ. *ლურჯი ფერი* არის *სიკვდილის, ეგზისტენციალური შიშის,*

---

* *ლურჯი ფერის* სიმბოლიკის სემანტიკურ ველში ასევე შემოდის *ცისფერისა* და *სილაჟვარდის* ფერთამეტყველებაც, რაც გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში საღმრთო ტრანსცენდენტურ სივრცეს განასახიერებს, ისევე როგორც *ლურჯი ფერი* (შდრ. „სილაჟვარდე, ანუ ვარდი სილაში"). მაგრამ, თუკი გალაკტიონთან *ცისფერისა* და *სილაჟვარდის* პოეტური კონცეპტები ცალსახად საღმრთო ტრანსცენდენტურ რეალობას განასახიერებენ, მაშინ *ლურჯი ფერი* ამავდროულად ქაოსური და აპოკალიფსური ტრანსცენდენტური სივრცის პოეტური სიმბოლოცაა (შდრ. „ლურჯა ცხენები"). ამდენად, კონკრეტული კონტექსტებიდან გამომდინარე *ლურჯი* და *ცისფერი* (შესაბამისად სილაჟვარდე) შესაძლოა რეციფირებულ იქნას როგორც „სინონიმური", ასევე როგორც „ანტონიმური" პოეტური სახეები.

აპოკალიფსური სივრცისა და არარას პოეტური სიმბოლო.

ქვემოთ მოხმობილ ამონარიდებში, ჩემი აზრით, მკვეთრად ჩანს გალაკტიონთან *ლურჯი ფერის* სიმბოლიკის ეს ამბივალენტურობა და ორსახოვნება:

გაგონდება თუ არა
კარალეთის დღეები,
მთების ლურჯი კამარა –
უცხო სამოთხეები?
(„გაგონდება თუ არა...“) [ტაბიძე 1973: 160].

ლაჟვარდების კიდეო,
დაბურულო ზმანებით,
ლურჯო მონტევიდეო,
ვიწრო ხელთათმანებით“
(„დგება თეთრი დღეები...“) [ტაბიძე 1973: 208].

VS.

შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება.
მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში,
ზევით თუ სამარეში, წყევლით შენაჩვენები,
როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!“
(„ლურჯა ცხენები“) [ტაბიძე 1973: 71].

სარკოფაგიდან დგება მუმია. რა სიჩუმეა.
ჰაერი ლურჯი აბრეშუმია...
(„სასაფლაონი“) [ტაბიძე 1973: 294].

მოცემულ პოეტურ ტექსტებში აშკარაა *ლურჯი ფერის* სახისმეტყველების დუალისტური ბუნება: ერთგან იგი დაკარგული პარადიზული ყოფის ალუზიაა („მთების *ლურჯი* კამარა, უცხო სამოთხეები“; „*ლაჟვარდების* კიდეო, დაბურულო ზმანებით“), ხოლო სხვაგან აპოკალიფსური ჟამის, არარას, „არყოფნის“ სუგესტიური პოეტური სახეა („სიზმრიანი ჩვენებით – ჩემი *ლურჯა* ცხენებით

ჩემთან მოესვენებით, ყველანი აქ არიან“). შეიძლება ითქვას, რომ გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში *ლურჯი ფერის* სახისმეტყველება სწორედ ამგვარი შემოქმედებითი დუალიზმითაა დეტერმინებული და აქ მსგავსი ნიმუშების მოყვანა დაუსრულებლად შეიძლება.

ის, რომ ნოვალისთან *ლურჯი ფერის* სახისმეტყველება ცალსახად „მონისტურია“, ხოლო გალაკტიონთან დუალისტური, ამის საფუძველი, ჩემი აზრით, არის თავად ამ ორი ავტორის განსხვავებული შემოქმედებით-მსოფლმხედველობრივი ენტელექია: ნოვალისს, როგორც ფიხტეანური ნებელობით აღსილ რომანტიკოს შემოქმედს, აქვს შეურყეველი შინაგანი რწმენა ადამიანური არსებობის მარადიულობისა და *უსასრულობის* **(das Unendliche)** – *„მე ღრისით ვცხოვრობ რწმენით, მხნეობით, და ღამით ვკვდები წმინდა ნათელში. [...] ვინაიდან სამარადისოდ აღმართულია ჯვარი – კაცთა მოდგმის გამარჯვების დროშა“* [ნოვალისი 2007: 24, 25]. ნოვალისს (შესაბამისად, მის ლირიკულ გმირს) შინაგანად დაძლეული აქვს როგორც ეგზისტენციალური, ისე ონტოლოგიური დუალიზმი. ხოლო მოდერნისტი ავტორების შემოქმედებითი და პიროვნული ენტელექია იმთავითვე ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური დუალიზმითაა დეტერმინებული, რასაც დიდად უწყობს ხელს, ერთი მხრივ, მსოფლმხედველობრივი გამოცდილება, კერძოდ, ფრიდრიჰ ნიცშეს მიერ გამოცხადებული „მეტაფიზიკური რყევა“ – *ღმერთის სიკვდილი*, მეორე მხრივ, ემპირიული გამოცდილებაც – მასშტაბურ, აპოკალიფსური არსის ისტორიულ კატაკლიზმებში „ჩართულობა“: I მსოფლიო ომი, რუსეთისა და გერმანიის რევოლუციები, ბოლშევიკური ტერორი.

ეს ფაუსტური გაორება ჯერ კიდევ პრე-მოდერნისტ ავტორთა შემოქმედებაში იღებს სათავეს (რ. ვაგნერი, გ. მალერი, შ. ბოდლერი, ე. ა. პო), რომლის (ამ გაორების) პარადიგმად თუნდაც *ტანჰოიზერისა* და *ლოენგრინის* ვაგნერისეული პერსონაჟები გამოდგება. ხოლო ეს დუალიზმი შემდგომ მძაფრდება მოდერნისტ ავტორებთან – რ. მ. რილკე, გ. თრაქლი, ფ. კაფკა და სხვ. ამ დუალიზმით არიან დაღდასმული ქართველი მოდერნისტი ავტორები და მათი ლირიკული თუ ეპიკური გმირებიც (კ. გამსახურდია, ნ. ლორთქიფანიძე, დ. შენგელაია, ცისფერყანწელები, ტ. გრანელი). ქართული ონტო-

ეგზისტენციალური დუალიზმის ყველაზე სრულყოფილ პარადიგმატულ სახედ, ჩემი აზრით, გვევლინება *კონსტანტინე სავარსამიძის* პერსონაჟი კ. გამსახურდიას რომანიდან „დიონისოს ღიმილი“.

თავად გალაკტიონის პოეტური ტექსტების ლირიკული გმირის ეგზისტენცია სწორედ ამ ფაუსტური და ვაგნერისეული დუალიზმით, აპოკალიფსური შეპყრობილობითაა დეტერმინებული, განსხვავებით რომანტიკოსი ნოვალისის ლირიკული გმირისაგან, რომლის რწმენა ჯერ კიდევ არ არის შერყეული ეგზისტენციალური შიშითა და აპოკალიფსური ჟამით (I მსოფლიო ომი, რევოლუციები). ამიტომაც, გალაკტიონის ლირიკული გმირისათვის საღმრთო ტრანსცენდენტურობის აპრიორული ვერწვდომის გაუნელებელი ტრაგიკული განცდაა დამახასიათებელი, ვინაიდან მასში უკვე გამქრალია ის ფიხტეანური ნებელობა, რაც ასე დამახასიათებელია ნოვალისის ლირიკული და ეპიკური გმირებისათვის.

სოციოკულტურულ-ისტორიული თვალსაზრისით კი, ყოველივე ამის ობიექტური მიზეზი, რა თქმა უნდა, იყო I მსოფლიო ომისა და რევოლუციების ფორმებით გამოვლენილი კონკრეტული ემპირიული კატაკლიზმები, მეორე მხრივ კი, ნიცშეს მიერ გაცხადებული ძირეული „მეტაფიზიკური რყევა“ – *ღმერთის სიკვდილი,* რამაც უკიდურესობამდე გაამძაფრა გალაკტიონის შემოქმედებით აღქმაში არსებობის შიში, ეგზისტენციალური მიუსაფრობის ტრაგიკული განცდა და სიკვდილის საბოლოო ეგზისტენციალურ ფინალობად გააზრება (შდრ. თუნდაც გალაკტიონის „მას გახელილი დარჩა თვალები...“, რომ აღარაფერი ვთქვათ „ლურჯა ცხენებზე“), რის შედეგადაც გალაკტიონთან ვითარდება *„სიკვდილის მეტაფიზიკური ესთეტიკა“* (ზ. კიკნაძე) – „წევხარ ციე სამარეში და არც სულს უხარია“.[3]

მაგრამ ვფიქრობ, რომ გალაკტიონის შემოქმედების უკანასკნელ ფაზაზე მსოფლმხედველობრივი და ეგზისტენციალური დუალიზმი, შემოქმედებითად მაინც, პოეტურ ტექსტში მაინც, დაძლეულია, რისი დასტურიცაა თუნდაც მისი შემდეგი პოეტური ტექსტი – „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ (და სხვა ტექსტებიც, მაგ. “მიდიხარ, ისე მიგაქვს წვალება...“ და სხვ.). აქ კვლავ მიღწეულია რუსთველისეული მსოფლმხედველობრივი მთლიანობა და მისეული *მზიანი ღამის*

პოეტური ჭვრეტისა და წვდომის შესაძლებლობა. შესაბამისად, ამ პოეტურ ტექსტში გაცხადებულია სულიერი სრულყოფის მწვერვალზე ზეაღსვლა და საღვთო ტრანსცენდენტური რეალობის დამკვიდრება, რაც სიმბოლიზებულია სწორედ *ტაძრის (ნიკორწმინდის)* სახისმეტყველებაში, რამდენადაც *ტაძარი (ნიკორწმინდა)* აქ გვევლინება სწორედ ადამიანის სპირიტუალური სრულყოფის, შინაგანი სულიერი ჰარმონიის დამკვიდრების პოეტურ სიმბოლოდ. აღნიშნულ პოეტურ ტექსტში, ჩემი აზრით, გალაკტიონი გვთავაზობს ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში მოცემული *ტაძრის* სიმბოლოს პოეტურად რეციფირებულ ინვარიანტს: საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ქრისტიანული სახისმეტყველებითი ტრადიციის მიხედვით *ტაძარი* არის თავად ქრისტეს სხეულის, ანუ სულით და ხორცით სრულყოფილი ანთროპოსის სიმბოლური სახე.[4]

ასევე საინტერესოა თავად ლექსის პოეტიკა და პოეტური მეტყველება: ტექსტში მოცემული თითქოსდა თვალშისაცემი საგნობრიობის მიღმა სწორედ არასაგნობრივი და არაემპირული სინამდვილეა სიმბოლიზებული, აქ მოცემული თითქოსდა მიმეტური ასახვის საშუალებებით (ემპირიულად არსებული ტაძრის პოეტური დესკრიფცია) ლექსში სწორედ არასაგნობრივი, ანუ ტრანსცენდენტური სინამდვილეა განჭვრეტილი. მსგავსი პოეტური ინტენცია — საგნობრივით არასაგნობრივის ჭვრეტა და სიმბოლიზება, როცა ერთმანეთს ერწყმის რეალისტური სახეები და აბსტრაქტული ფორმები — რა თქმა უნდა, **a priori** დამახასიათებელია გალაკტიონის ადრეული პერიოდის მოდერნისტული ლექსებისათვისაც, რისი ნიმუშიცაა იგივე „ლურჯა ცხენები“ [სირაძე 2008: 221].

მაგრამ, თუკი „ლურჯა ცხენების“ საგნობრიობაში არასაგნობრიობა იმთავითვე თვალშისაცემი და ნაგულისხმევია, თუკი აქ საგნობრივიდან არასაგნობრივზე გადასვლა „ხელშესახებია“ და ამ ორ სივრცეს (ემპირიულსა და ტრანსცენდენტურს) შორის ზღვარი იმთავითვე გამჭვირვალეა თავად ამ ლექსისათვის დამახასიათებელი სუგესტიური (შთაგონებითი) პოეტური რიტორიკისა და სახისმეტყველებიდან გამომდინარე, მაშინ „ქებათა ქებაში...“ გალაკტიონის პოეტური მეტყველება უკვე ისეთ ეფექტს ქმნის, რომ საგნობრივსა და არასაგნობრივს შორის ზღვარის გავლება და მათი გამიჯვნა შეუძლებელი ხდება, რამდენადაც „ქებათა ქების...“ ტექსტში საგნო-

ბრივი და არასაგნობრივი უკვე უმაღლესი პოეტური დიალექტიკისა და სრულყოფილი პოეტური მეტყველების საფუძველზე ერთმანეთს შეეზრდება და შეერწყმის.

ამიტომაც მიაჩნდა გრ. რობაქიძეს „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ პოეზიის უმაღლეს გამოვლინებად და ფორმისა და შინაარსის დიალექტიკური მთლიანობის სრულყოფილ ნიმუშად:

> *„ნიკორწმინდა“ სრულყოფილი შაირია, რადგან მასში ძნელია ფორმისა და შინაარსს შუა ზღვარის გავლება (ამ მხრით იგი მუსიკას უახლოვდება). შინაარსი და ფორმა ერთდროულად არიან მოცემულნი. შინაარსისათვის აქ სხვა ფორმას ვერ წარმოიდგენთ, ფორმისათვის — სხვა შინაარსს. [...] შედევრია ეს შაირი, ნამდვილი შედევრი. სხვა რომ არაფერი შეექმნა გალაკტიონს, ეს შაირიც საკმაო იქნებოდა, რომ იგი შესულიყო ქართულ პოეზიაში როგორც დიდი ოსტატი* [რობაქიძის კრებული... 1996: 266, 267].

რაც მთავარია, „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ იმით არის საინტერესო, რომ ამ პოეტურ ტექსტში, ჩემი აზრით, კვლავ მოცემულია *ლურჯი ფერის* სახისმეტყველება, ლექსის ტექსტის ტაძრისეული სივრცე იმპლიციტურად მთლიანად *ლურჯი ფერის* სახისმეტყველებითაა დეტერმინებული, ოღონდ აქ *ლურჯი ფერი* უკვე უხილავად, გაუსიტყვებლად, სიტყვიერი დენოტაციის (აღნიშვნის) მიღმა მყოფობს და ლექსის მთელ შინაარსობრივ სივრცეს — როგორც ემპირიულს, ისე არაემპირიულს, როგორც საგნობრივს, ისე არასაგნობრივს — ერთდროულად და ერთბაშად მოიცავს.

ამ ვარაუდის საფუძველს მაძლევს „ქებათა ქებაში“ მოცემული ის პოეტური სახეები და სემიოტიკურად მარკირებული ლექსიკური ერთეულები, რომლებიც *ლურჯი ფერის* სიმბოლიკას „ატმოსფეროდ შლიან“ (რობაქიძე) და მას ტექსტში იმპლიციტურ ეგზისტენციას ანიჭებენ. ჩემი აზრით, ეს ლექსიკური ერთეულებია: *ცა, ფრთები, სივრცე.* დავაკვირდეთ: „და *ცით* დაამშვენა დიდი ნიკორწმინდა“: *ცა* — სილურჯე, სილაჟვარდე; „ყელი გუმბათისა მაღალღეროვანი, *ცამდის* აღერილი, ნებით აღერილი, სათნოდ აღერილი გშვენის ნიკორწმინდა“: ისევ *ცის,* ანუ ტრანსცენდენტურობის პოეტური სახე, რომლის ფერთამეტყველბაც **a priori** *ლურჯ ფერს, სილა-*

ჟვარდეს უკავშირედება; „*ფრთები, ფრთები* გინდა, *კიდევ ფრთები* გვინდა, გინდა დაეუფლო *სივრცეს* ნიკორწმინდა“: *სივრცე* – ანუ, რომანტიკოსებისეული *უსასრულობა* **(das Unendliche)**, *შორეთი* **(die Ferne)**, იგივე ტრანსცენდენტურობა და ყოველივე ამისათვის დამახასიათებელი იმთავითვე მოცემული შესატყვისი ფერთამეტყველება – სილაჟვარდე, ცისა ფერი, ლურჯი ფერი; ხოლო *ფრთები* აქ გვეელინება ამქვეყნიურის, ემპირიულის გადალახვისა და ღვთაებრიეისა და ზემიწიერისაკენ სწრაფვის პოეტურ სიმბოლოდ [მეცლერი... 2008: 109].

აქედან გამომდინარე, ჩემი აზრით, მოცემულ პოეტურ ტექსტში *(ნიკორწმინდის) ტაძარი* არის არა მარტო რელიგიური ექსტაზისა (რობაქიძე) და უმაღლესი პოეზიის (დოიაშვილი) პოეტური სიმბოლო, არამედ პოეტური შემეცნებისა და ჭვრეტის უმაღლესი ობიექტისაკენ – საღვთო ტრანსცენდენტური სინამდვილისაკენ – სწრაფვის პოეტური სიმბოლოც, რომლის ფერთამეტყველებაც იმპლიციტურად **a priori** *ლურჯი ფერის* სიმბოლიკითაა განსაზღვრული. „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ მართლაც *უნივერსალურ-პროგრესული და ტრანსცენდენტალური პოეზიის* (ფრ. შლეგელი) უმაღლესი გამოხატულებაა, მასში გამოელენილია სწორედ თაურსაზრისისეული პოეტური ქმნის წესი, რაც ყოფიერების მეტაფიზიკური ძირების პოეტური სიტყვით განჭვრეტასა და წვდომას გულისხმობს.[5]

ამგვარად, გალაკტიონისა და ნოვალისის ზემოთმოხმობილი პოეტური ტექსტების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე შესაძლებელია დავასკვნათ, რომ გალაკტიონის მოდერნისტულ პოეზიაში ასევე მოცემულია ნოვალისის რომანტიკული პოეზიისათვის დამახასიათებელი სახისმეტყველებითი პარადიგმებისა და პოეტური კონცეპტების (*ლამე, ლურჯი ფერი, სატრფო/მადონა*) ხელახალი პოეტური გააზრება და რეცეფცია (რაც გალაკტიონის შემოქმედებაში ჯერ კიდევ მისი პირველი, ნეორომანტიკული ფაზიდან იღებს სათავეს), რის შედეგადაც ისინი ფუძნდებიან, როგორც გალაკტიონის სახისმეტყველების უნიკალური პოეტური სახეები და გადაიქცევიან მისი ლირიკის განუყრელ და ორგანულ შემადგენელ ელემენტებად (ამ შემთხვევაში კი გვაქვს არა გავლენები, არამედ შემოქმედებითი

ინსპირაცია). მიმაჩნია, რომ გალაკტიონის პოეზიის შემოქმედებითი ინსპირაცია ფრანგულ სიმბოლიზმთან ერთად შეიცავს გერმანული რომანტიზმიდან, კერძოდ, ნოვალისის რომანტიკული შემოქმედებიდან მომდინარე იმპულსებსაც.*

* საინტერესოა, რომ თავის მხრივ ფრანგული სიმბოლიზმი შემოქმედებით ინსპირაციას იღებდა გერმანული რომანტიზმისაგან. კერძოდ, აქ საკმარისია ვახსენოთ, თუნდაც, იგივე რიჰარდ ვაგნერი და მისი მუსიკის „გავლენა“ ბოდლერსა და მალარმეზე, ანდა გერმანული რომანტიზმის უსასრულო მოგზაურობის მოტივის პოეტური რეცეფცია არტურ რემბოს მიერ – შდრ., ერთი მხრივ, მისი ლექსი „მთვრალი ხომალდი“ და, მეორე მხრივ, ვაგნერის ოპერა „მფრინავი ჰოლანდიელი“, ანდა იოზეფ ფონ აიჰენდორფის რომანტიკულ პოეზიაში მოცემული უსასრულო მოგზაურობის მოტივი [ზაფრანსკი 2007: 214, 273-274].

შენიშვნები:

1. სწორედ გალაკტიონის შემოქმედების „ეპიგონალიზებაა“ განვითარებული რ. ბურჭულაძის „ნაშრომში“ „მხოლოდ ინტეგრალები“ [ბურჭულაძე 1980], სადაც გალაკტიონის პოეზია დაყვანილია ამა თუ იმ მსოფლმხედველობრივ-ფილოსოფიური (მაგ. პლატონიზმი) პოსტულატების, ან მუსიკალური ხელოვნების ნიმუშების (მაგ. რ. ვაგნერის ოპერების), ან სულაც თეატრალური შთაბეჭდილებების [ბურჭულაძე 180: 191] ლირიკულ გალექსვად, რედუცირებულია თავისებურ ლირიკულ-პოეტურ ილუსტრაციებად. ამ ფონზე, ბუნებრივია, გალაკტიონის სიმბოლისტური ლირიკა წარმოჩნდება წმინდა წყლის ეპიგონობად, ხოლო თავად გალაკტიონი – ერთ-ერთ რიგით ეპიგონ ავტორად, რომელიც სხვადასხვა ავტორის ტექსტის, მუსიკალური ნაწარმოების, ან თეატრალური სპექტაკლის შთაბეჭდილების გავლენით თხზავს თავისებურ მიბაძვით ლირიკულ-პოეტურ ტექსტებს. ასე მაგალითად, რ. ბურჭულაძის მიერ გალაკტიონის პოეტური ტექსტები ვაგნერის მუსიკასთან კავშირში ისეა გაანალიზებული, რომ წარმოჩენილია არა ამ ორი შემოქმედის იდეური და კონცეპტუალური ერთიანობა (თანამოაზრეობა) ან განსხვავება ყოფიერების ესთეტიკური შემეცნების თვალსაზრისით (გენეტიკური კავშირები), კომპარატივისტული ანალიზისას გამოვლენილია გალაკტიონის ლექსების („ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, „მზეო თიბათვისა“, „გემი დალანდი“, „დაბრუნება“ და სხვ.) არა თვითმყოფადი არსი, არამედ აღნიშნული ლირიკული ტექსტები ავტორის მიერ, სრული დაბეჯითებით, ინტერპრეტირებულია როგორც ვაგნერის ოპერების („ლოენგრინი“, „მფრინავი ჰოლანდიელი“) თავისებური პოეტური ილუსტრაციები [ბურჭულაძე 1980: 63-94]. აშკარაა, რომ რ. ბურჭულაძის კვლევა მოიკოჭლებს მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით, რისი მიზეზიც ჰერმენევტიკული მეთოდის უგულვებელყოფაა.

2. საინტერესოა, რომ *ღამის* პოეტური სახის გაგებაში გალაკტიონი დიამეტრალურად უპირისპირდება მაგ. პოლ ვერლენს, რომელთანაც *ღამე* აპოკალიფსური დაქცევისა და ეგზისტენციალური აღსასრულის/ფინალობის სიმბოლოა და არა სპირიტუალური ჭვრეტისა (ინიციაცია) და ახალი საღვთო ეგზისტენციის დასაწყისის ტოპოსი, როგორც ეს გალაკტიონთან და იმავე ნოვალისთანაა [ზაფრანსკი 2007: 121):

ღამეა, წვიმს და ჩამქრალი ზეცა,
თითქოს დასერეს სამრეკლოებმა.
ქალაქის გოთურ სილუეტს ლეწავს
რუხი სიშორის ამაოება.
სახრჩობელებით სავსეა გელი,
გვამებს ყვავების ნისკარტი კორტნის,
სანუკვარ საკვებს მოელის მგელი,
ჰაერში ცეკვავს გვამთა ესკორტი.
ეკალ-ბარდები, ბუჩქები, ხენი
ფოთოლთა ყვითელ ზმანებებს ქმნიან

და მონახაზის პირქუში ფსკერი
მიპყვება ქარსს – ავებდით ნიავს. [...]
(„ღამის ეფექტი“, თარგმნა ქეთევან მინდაძემ) [ანთოლოგია... 2004: 393].

3. ჩემი აზრით, ამ შემოქმედებითი და ეგზისტენციალური დუალიზმის პარადიგმატული ნიმუშია გალაკტიონის ცნობილი ლექსი „დომინო“:

„შეგდიოართ სასახლეში.
წმინდაო დამიცევ! სუროში, საშიშრად მივარდნილ კედლებით
ეს სახლი მაგონებს დაწყევლილ სამარეს:
აქ მკვდრები დაქრიან ზღაპრული რაშებით და ბედის ეტლებით,
პაერი სიკვდილით დაფარეს...
.....
უეცარი გახელა, საოცარი შენობა,
როგორ მოვანდომინო
მესმის უცხო სახელი, მტანჯავს მე უშენობა,
იდუმალო დომინო!
არაფერი ეშველა: ნილაბები წითელი,
ნილაბები ათასი!
მაგრამ მე მომეჩვენა ჩემი ცა უწინდელი
უფრო უდიადესი.
ლანდად სჩანდა ხელები და გეძებდი თვალებით,
დალალული თვალებით!
რეკდენ ცისარტყელები ფერის ჩუმი ცვალებით
და მძაფრი გამალებით.
წმინდაო დამიცევ! სუროში, საშიშრად მივარდნილ კედლებით
ეს სახლი მაგონებს დაწყევლილ სამარეს:
აქ მკვდრები დაქრიან ზღაპრული რაშებით და ბედის ეტლებით,
პაერი სიკვდილით დაფარეს“ („დომინო“) [ტაბიძე 1973: 102].

მთელი პოეტური ტექსტი სწორედ მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი საყოველთაო ეგზისტენციალური დუალიზმისა და შიშის პარადიგმაა. შესაბამისად, *დომინოს* პოეტური სახეც დუალისტურია და მკითხველში ორმაგ განცდას აღძრავს: ბოლომდე შეუცნობია თავად *დომინოს* ეტიმოლოგია – ამ სახელში *დემონს/დიმონს/დიონისოს* გულისხმობს გალაკტიონი, თუ *დომინუსს/დომენს*, ანუ მპყრობელს – თავად უფალს [კუცია 2008: 95]. ეს ორმაგობა და შეუცნობლობა ლექსს ბოლომდე მსჭვალავს და ორმაგობისა და შეუცნობლობის განცდა მკითხველს მთლიანად მოიცავს.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ლექსში სახელს *დომინო* შემეცნებითი გაგება აქვს: ანუ, სახელი როგორც შემეცნებისა და ეგზისტენციალური სწრაფვის ობიექტი („მესმის უცხო სახელი, მტანჯავს მე უშენობა“). მაგრამ გალაკტიონის პოეტურ ტექსტში სახელ *დომინოს* ბოლომდე შეცნობა **a priori** გამორიცხულია – რამდენადაც თავად მთელი ლექსის შინაგანი საზრისი შეუძლებლობითა და ვერწვდომითაა გამსჭვალული, რაც ეგზისტენციალური თვალსაზრისით ნიშნავს ჭეშმარიტების ვერ შეცნობასა და

ვერ წვდომას. სახელის ეს შეუცნობლობა, ანუ პოეტური ჭვრეტისა და სწრაფვის საგნის საბოლოო შეუცნობლობა და მისი წვდომის შეუძლებლობა („მაგრამ მე მომეჩვენა ჩემი ცა უწინდელი, უფრო უდიადესი. ლანდად სჩანდა ხელები და გეძებდი თვალებით, დაღალული თვალებით!"), ქმნის კიდეც გალაკტიონისა და მისი პოეტური ტექსტის ლირიკული გმირის ეგზისტენციალურ ტრაგედიას – მათ ეგზისტენციალურ შიშსა და მიუსაფრობას.

სახელის ამგვარი შემეცნებითი გაგება ასევე ვლინდება რუსთაველთან – „სჯობსა სახელსა (ანუ, ჭეშმარიტების – კ. ბ.) მოხვეჭა ყოველსა მოსახვეჭელსა". მაგრამ „დომინოში" გამოვლენილია მსოფლმხედველობრივი დუალიზმი, შემეცნებითი გაორება და ეგზისტენციალური შიში, მაშინ, როდესაც რუსთაველთან მსგაესი მსოფლმხედველობრივი სკეპსისი იმთავითვე „მოხსნილია", მისთვის პოეტური და ფილოსოფიური ჭვრეტის ობიექტი იმთავითვე ნათელია, მისი სახელია – *მზიანი დამე, ერთარსება ერთი*, ანუ, საღმრთო ტრანსცენდენტურობა, თავად უფალი. სწორედ ეს მსოფლმხედველობრივი და შემეცნებითი მთლიანობა ქმნის რუსთაველის პოეტური ჭვრეტის ობიექტის საბოლოო წვდომის შესაძლებლობის წინაპირობას.

4. მართებული და მისაღებია „ქებათა ქების" თ. დოიაშვილისეული ინტერპრეტაცია, რომლის მიხედვითაც ნიკორწმინდის ტაძარი თავად გალაკტიონის პოეზიის, მისი წმინდა ხელოვნების პოეტური სიმბოლოა, ხოლო მთლიანად ლექსი საკუთარივე პოეზიის აპოლოგია, რისთვისაც გალაკტიონმა გამიზნულად შეარჩია ოდის სალექსო ფორმა: *„ამრიგად, ჰორაციუსის „მონუმენტთან" კონცეპტუალური სიახლოვე და მოტივთა სისტემის პარალელიზმი ადასტურებს, რომ „ქებათა ქება ნიკორწმინდას" გალაკტიონის პოეზიის ძეგლია, მისი "Exegi monumentum"! [...] სიცოცხლის ბოლოს, „ნიკორწმინდაში" გალაკტიონმა გვითხრა, რომ არასდროს მიუტოვებია წმინდა ხელოვნების' გზა. ტაძარი მისი პოეზიისა წმინდა ხელოვნების ტაძარია!"* [დოიაშვილი 2004: 75, 80]. თუმცა ლექსის ტექსტის საზრისში ასევე საცნაურია ქრისტიანული ეთოსი და რელიგიური ექსტაზიც. ამიტომაც, ჩემი აზრით, ასევე მისაღებია გრ. რობაქიძის ინტერპრეტაციაც: *„ნიკორწმინდაში არაა ხსენება არც ხატის, არც ჯვარის, არც წირვის, არც ლოცვის – გარნა ყოველი გულვებულია მასში: ხატიც, ჯვარიც, წირვაც, ლოცვაც (ურწმუნონიც დამეთანხმებიან, რომ ამ შაირის შექმნა შეეძლო მხოლოდ ღრმად მორწმუნეს)"* [რობაქიძის კრებული... 1996: 267]. ამ ართქმაზე იქვე თავადვე „მზვედრად" შენიშნავს: „ართქმული აქ გულისთქმაა უსიტყვო, რომელიც შაირის გაშლისას ატმოსფეროდ იფინება" [რობაქიძის კრებული... 1996: 264].

5. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ თაურსაზრისისეული (გნებავთ თაურსაწყისისეული), ანუ ლოგოცენტრისტიული თხზვისა და ქმნის უუნარობაა თანამედროვე პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის პრობლემა, ვინაიდან იგი მითოსურ-მეტაფიზიკური არქეტიპებიდან უკვე აღარ იღებს შემოქმედებით ინსპირაციასა და იმპულსებს („დედნის დაკარგვა" – ჟ. ბოდრიარი), აქ უკვე აღარ ხდება ამ არქეტიპთა ჭეშმარიტი შემოქმედებითი ათვისება (მითოსურ არქეტიპთა ლოგოცენტრისტული ესთეტიკური ათვისება ევროპულმა მოდერნიზმმა დაასრულა), ვინაიდან პოსტმოდერნისტული მწერ-

ლობა თავისი არსით დესაკრალიზებული, დემითოლოგიზებული და ანტილოგოცენტრისტულია. შესაბამისად, ეს ანტილოგოცენტრისტულობა და უმითობა იწვევს შემოქმედებით კასტრაციას.

ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ პოსტმოდერნისტულმა ლიტერატურამ და პოსტმოდერნიზმით გატაცებამ, – როდესაც უკვე ნებისმიერ, თუნდაც საშუალო, ინტელექტუალს (რომ აღარაფერი ვთქვათ დიდ ინტელექტუალებზე, მაგ. უ. ეკოსა, ან გ. მარგველაშვილზე) შეუძლია იყოს „მწერალი“ გაუთავებელი ენობრივი თამაშების, კლასიკური ტექსტების „გაგრძელებებისა“ და მათი გაუთავებელი ინტერტექსტუალური და ციტატური გადათამაშება-გადმოთამაშებებით ჟონგლიორობის წყალობით, – ვერ მოგვცა ვერც ერთი ჭეშმარიტი შემოქმედი, მაგ. იგივე ნოვალისის, ფრ. ჰოლდერლინის, რ. მ. რილკეს, გ. თრაქლის, შტ. გეორგეს, ვაჟა-ფშაველას, გალაკტიონის, გრ. რობაქიძის, კ. გამსახურდიას მსგავსი შემოქმედი. და ვერც მოგვცემდა, ვინაიდან პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის არსი დეტერმინებულია ჰეროსტრატეს კომპლექსით, შემოქმედებითი ჩხირკედელაობითა და ნიჰილიზმით, მას არ შეუძლია ლოგოცენტრისტული, ანუ თაურსაზრისისეული საბისმეტყველებითი კონსტრუირება, რამდენადაც მისი შემოქმედებითი ამოცანაა ანტილოგოცენტრისტული დეკონსტრუქცია. ხოლო იქ, სადაც დეკონსტრუქციაა, ავტორებს „კლავენ“.

2009/2010/2013

ანთოლოგია 2004: ფრანგულ-ქართული ანთოლოგია: შარლ ბოდლერი, პოლ ვერლენი, სტეფან მალარმე, არტურ რემბო; შემდგენელი ზ. მეძველია, თსუ გამომცემლობა, თბილისი, 2004.

ბრეგაძე 2009a: *კ. ბრეგაძე, გალაკტიონი და ნოვალისი* (გვ. 25-37); *სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი № 6,* გამომც. „უნივერსალი", თბილისი, 2009.

ბრეგაძე 2009b: *კ. ბრეგაძე, ნოვალისის რომანი „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი" ბიბლიური არქეტიპებისა და ესქატოლოგიის თვალსაზრისით* (გვ. 28-75); წიგნში: *კ. ბრეგაძე, ლიტერატურული და ენის-ფილოსოფიური ნარკვევები (ნოვალისი, გოეთე, ვ. ფონ ჰუმბოლდტი...),* გამ.-ობა „მერიდიანი", თბილისი, 2009.

ბრეგაძე 2009c: *კ. ბრეგაძე, ნოვალისის „ღამის ჰიმნების" სახისმეტყველება* (გვ. 119-133); წიგნში: *კ. ბრეგაძე, ლიტერატურული და ენისფილოსოფიური ნარკვევები (ნოვალისი, გოეთე, ვ. ფონ ჰუმბოლდტი),* გამ.-ობა „მერიდიანი", თბილისი, 2009.

ბრეგაძე 2010: *კ. ბრეგაძე, ლურჯი ფერის სიმბოლოკა გალაკტიონთან და ნოვალისთან* (გვ. 125-141); კრებულში: *გალაკტიონოლოგია V,* ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბილისი, 2010.

ბრეგაძე 2012a: *კ. ბრეგაძე, ნოვალისის რომანი „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი" ბიბლიურ-ქრისტიანული არქეტიპებისა და ესქატოლოგიის თვალსაზრისით* (გვ. 10-55); წიგნში: *კ. ბრეგაძე, გერმანული რომანტიზმი. ჰერმენევტიკული ცდანი,* გამომც., „მერიდიანი", თბილისი, 2012.

ბრეგაძე 2012b: *კ. ბრეგაძე, ნოვალისის „ღამის ჰიმნების" სახისმეტყველება* (გვ. 85-99); წიგნში: *კ. ბრეგაძე, გერმანული რომანტიზმი. ჰერმენევტიკული ცდანი,* გამომც., „მერიდიანი", თბილისი, 2012.

ბრეგაძე www.: *კ. ბრეგაძე, გალაკტიონის სიმბოლისტური პოეზიისა და ნოვალისის რომანტიკული პოეზიის ტიპოლოგიისათვის;* მის.: **http://www.spekali.tsu.ge/index.php/ge/article/viewArticle/4/38**

ბურჭულაძე 1980: *როლანდ ბურჭულაძე, ვაგნერი და გალაკტიონი* (გვ. 63-94); წიგნში: *რ. ბურჭულაძე, მხოლოდ ინტეგრალები,* გამომც. „მერანი", თბილისი, 1980.

დოიაშვილი 2004: *თემურ დოიაშვილი, ფრთები და დიადემა* (გვ. 45-80); კრებულში: *გალაკტიონოლოგია III,* ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2004.

საფრანსკი 2007: Rüdiger Safranski, Romantik. Eine deutsche Affäre, Hanser Verlag, München, 2007.

კენჭოშვილი 2010: ირაკლი კენჭოშვილი, *გალაკტიონი და რომანტიზმი* (გვ. 114-124); კრებულში: *გალაკტიონოლოგია V*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბილისი, 2010.

კუცია 2008: ნანა კუცია, *ერთი ლექსის ინტერპრეტაციისათვის (გალაკტიონი, „დომინო")* (გვ. 91-99); კრებულში: *გალაკტიონოლოგია IV*, ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2008.

მეცლერი 2008: Metzler Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von G. Butzer, Metzler Verlag, Stuttgart, 2008.

ნოვალისი 1981: Novalis, Werke in einem Band, hrsg. von H.-J. Mähl, Carl Hanser Verlag, München, 1981.

ნოვალისი 2007: ნოვალისი, *ღამის ჰიმნები*, გერმანულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო კ. ბრეგაძემ, გამ.-ობა „მერიდიანი", თბილისი, 2007.

რობაქიძის კრებული 1996: გრ. რობაქიძე, *გალაკტიონ ტაბიძე და მისი „ქებათა ქება ნიკორწმინდას"* (გვ. 260-268); კრებულში: *გრიგოლ რობაქიძე. ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია*, თბილისი, 1996.

სირაძე 2008: რევაზ სირაძე, *გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები" და ვ. კანდინსკის „ლურჯი მხედარი" (ინტერტექსტუალური წაკითხვისათვის)*; (გვ. 215-229); კრებულში: *გალაკტიონოლოგია IV*, ლიტ. ინსტ-ის გამოცემა, თბილისი, 2008.

ტაბიძე 1973: გ. ტაბიძე, *რჩეული*, შემდგ. გრ. აბაშიძე და მ. ლებანიძე, გამომც. „საბჭ. საქართველო", თბილისი, 1973.

ტაბიძე 1975: გ. ტაბიძე, თხზულებანი 12 ტომად, ტ. XII, გამომც. „საბჭ. საქართველო", თბილისი, 1975.

Transformation of Tropologie of German Romanticism Poetry in the Symbolist Lyric by Galaktion Tabidze

[Abstract]

The point of departure for a comparative analysis of fiction must a priori be the creative inspiration implicitly present in the process of creation. Consequently, a literary study must be focused on revealing in a particular artistic work the degree of creative reception of impressions received through aesthetic inspiration and not on a formal search for influences. Therefore, comparative literary studies must be predominantly aimed at tracing and unveiling the sources of inspiration and not at indentifying the existing influences, as it is exactly the hermeneutic of inspirations, and not of influences, what truly matters in terms of literary investigation.

Hence, comparative literary studies must explore two authors of approximately similar significance representing, consequently, similar literary trends in typological terms (e.g. Rustaveli and Wolfram von Echenbach, Novalis and Baratashvili, Galaktion Tabidze and Georg Trakl, etc.) as well as from the perspective of aesthetic inspiration (e.g. German romanticists and French Symbolists, French symbolists and Galaktion, etc.), which at the following stage of study will serve as a precondition to facilitate interpretation and reception of the original poetic tropology of the authors.

Nowadays, it is widely agreed in Galaktion (Galaktion Tabidze, 1891-1959) studies that French symbolists were among the creative inspirers of Galaktion's poetry. On the other hand, less interest is paid to German romanticism as the source of the Georgian poet's creative inspiration.

It can be argued with confidence that apart from French symbolism Galaktion's poetry was also inspired by German Romanticism,

which is clearly manifested in his poem "No Minstrel Any More", as well as other poems where he straightforwardly refers to "the blue flower" (die blaue blume), the central symbol of one of the founders of German Romanticism and a great Romantic poet Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801). This poem can be interpreted as an original poetic dedication to Novalis and his romantic poetry on the one hand and as a conceptual-aesthetic agreement of German romanticism and the Galaktion's poetry on the other.

What Novalis' and Galaktion's poetic texts have in common is the understanding of the image of the beloved as the symbol of transcendental divine reality, which is presumably rooted in Novalis' poetic texts (cf. Galaktion's "No Minstrel Any More", "Who Is This Woman?", "Sweeping Wind", the cycle of poems about Mery and "Novalis' Hymns to the Night"). Another feature that Novalis and Galaktion have in common is the poetic reception of the cult of the Divine Virgin, Madonna, where the poetic image of the Mother of God appears as the symbol of divine love and transcendentalness. Presumably, the origins of the aesthetic inspiration of this aspect of Galaktion's works are likewise to be looked for in Novalis' poetry (cf. Galaktion's "Blueness or A Rose in "Azure-Land or Rose in Sand", "White Madonna Followed the Ship", "Evening", No Minstrel Any More" and poetic cycles of "Hymns to the Night" and "Spiritual Songs").

Likewise significant is the symbolic typology of the blue colour in the poetic texts of Galaktion and Novalis: Cf. Novalis' poetic cycles "Hymns to the Night and Spiritual Songs" and Galaktion's poems "The Moon of Mtatsminda", "White Nights Come ...", "I.A.", "Snow", "Consolation", "Whether You Remember ...", "Azure-Land or Rose in Sand", "The Strange Palace", "Azure Horses", "Late Dream", "Will Come ... But When?", "I Have Had Wings Not Only Once", "The Blue Ship", "Cemeteries".

In Novalis' literary texts, the *blue colour* is the symbol of the path of cognition and initiation leading to transcendentalness, urge towards the divine origins, unquenchable yearning for the divine reality within a lyric hero (Sehnsucht), also emanation into the empiric reality of the divine itself, divine transcendentalness. However, if in Novalis' literary texts the *blue* unambiguously symbolizes the divine transcendental reality, in Galaktion's modernist poetry this entirety and homogeneity of the *blue* is disturbed. The poetic semantics of the ბლუე in Galaktion's poetic texts also acquires the sense of apocalyptic end and destruction. Consequently, in Galaktion, the *blue* symbolizes existential desolation and finality, which thematically is a common characteristic feature of modernist poetic texts.

Comparative analysis of Galaktion's an Novalis' poetic texts allows concluding that Galaktion's modernist poetry offers a new poetic interpretation and reception of the tropology and poetic concepts characteristic of Novalis' romantic poetry, as a result of which these concepts are integrated into Galaktion's unique poetic tropology and become its inherent elements (in fact, this is to be qualified as a creative inspiration and not influence). Therefore, I believe that along with the French symbolism, Galaktion's creative inspiration was also fostered by the impulses coming from German romanticism.

Despite the creative inspiration conveyed by Novalis' romantic poetry, Galaktion is original and unique in his poetic intentions, which is attested by his unparalleled tropology. Galaktion's poetic texts must be regarded as one of the highest manifestations of transcendental poetry.

For the Typology of Galaktion Tabidze's Symbolist and Novalis' Romantic Poetry

The poetic discourse of Galaktion Tabidze (1891-1959) is inspired not only by French symbolism, but by the tropologic poetic concepts of German Romanticism as well. In Galaktion's poetic texts we meet the tropologies of *the night, the Virgin (Madonna)* and *the beloved.* Their inner essence shows an ideological closeness and an esthetic identity with the corresponding poetic concepts of the German romanticist poet and philosopher Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801). From this point of view, the typology of the tropology of the *blue (colour)* is very important in the works of Galaktion and Novalis. Hence, it's worth mentioning, that on the basis of esthetic mastering and reception of the above mentioned concepts, Galaktion creates an individual and a unique tropology.

The leading article of Galaktion Tabidze's journal (2, 1922) can be regarded as the clear manifestation of the conceptual-tropologic identity of Galaktion and German Romanticism. Tabidze connects the poetry of German romanticists - Wilhelm Heinrich Wackenroder and Navalis - with the ontological essence of his poetry and the genuine poetry in general. From the conceptual point of view, it implies the aspiration towards the transcendentalness given in the poetic texts, which is contradicted with pragmatism, transient and vanity:

> *I knew, there were no connections between the human beings except heartless calculations. They vainly craved for the ideal and harmony. Egoistic calculations wholly overflowed the aspiration towards an unworldly dream. Disappeared the sadness of Wackenroder. Disappeared the illusions of Novalis* [Tabidze, 1975: 20].

On the one hand, Galaktion's poem "No Minstrel Any More" can be interpreted as an original dedication to Novalis and his romantic poetry. On the other hand, it can be considered as a conceptual-aesthetic declaration of the identity of German Romanticism and Galaktion's poetry. Therefore, in the given poem the poetic concept of No-

valis' flower or the blue flower is not an accidental component of the creative process. It expresses (consciously or unconsciously) creative inspiration and impulses of Novalis' poetry:

This dream is motley
The thought of the dark night,
No Minstrel any more
Of the tenderest lady.
There was the harm around
And the wailing of the ravens
The snow left Novalis'
Flower to the sand.
Do not hold the sorrow in your heart,
Do not part from the dream,
Everything will repeat once again
I mean [Tabidze, 1973: 192].

The poem reveals the following poetic images and concepts: *the night, the dream, (Novalis') flower*. From the point of view of poetic tropology, there is nothing particular here, because in any epoch any poet could have beloved poetic images and concepts like *the night, the dream* and *the flower*. Hence, if we take into account the whole essential-aesthetic context of the poem, these poetic images will appear as poetic icons having concrete original content (inner logos). They connect creatively and conceptually and point at Novalis' romantic poetry. On the one hand, Galaktion directly speaks about *the blue flower ("Novalis' flower")* - the central symbol of Novalis' romantic poetry. On the other hand, the poem presents allusions about Novalis' novel "Heinrich von Ofterdingen" indicated by the poetic images of *the flower* and *Minstrel*.

In the text of Galaktion's poem the poetic concepts of *Minstrel* and *Novalis' flower* create one tropologic flatness and fall within the framework of the common poetic conception. The poetic concept of *Novalis' flower* has similar artistic functions in the poem and in Novalis' novel. Moreover, the flower is the symbol of transcendental divine reality, which is "called up" for denoting an existential stymie

stipulated by reducing the divine in the human being's existence and spiritual life - "The snow left Novalis' flower to the sand".

From this artistic concept follows, that in the given poem the poetic concept of *the dream* (like in Novalis' poetic texts) is an allusion of remembrance and a dream about the lost divine existence. The chronotope of *the night* denotes a metaphysic night. Later the divine light is created in its bowels.

The following question of interest is the conceptual-aesthetic and tropologic identity of Galaktion's and Novalis' poetic texts and the form of the manifestation of creative inspiration stipulated by Novalis' romantic poetry. It's worth mentioning, that there are four common points in Novalis' and Galaktion's poetry:

1. The understanding of the poetic image of *the beloved* as the symbol of transcendental divine reality. Compare: Galaktion's cycle of the poems about Mary and Novalis' poetic cycle "Hymns to the Night".

2. The understanding of *the night* as the symbol of transcendentalness. Compare: Novalis' "Hymns to the Night" and Galaktion's "I and the night", "The Moon of Mtatsminda", "No Minstrel Any More" and others.

3. One more common feature of Novalis and Galaktion is the poetic reception of the cult of *the Divine Virgin, Madonna*, where the poetic image of the Mother of God appears as the symbol of Divine love and transcendentalness. Compare: Galaktion's "Azure or Rose in Sand", "White Madonna Follows the ship", "Evening", "Farewell" and Novalis' poetic cycles "Hymns to the Night" and "Spiritual Songs".

4. In Galaktion's and Novalis' poetic texts the color symbolism of the *blue* (light blue, azure) shows an aesthetic and a tropologic closeness.

As it was already mentioned, in Novalis' poetic texts the understanding of the image of the beloved as the symbol of transcendental divine reality is met in the poetic and mystic cycle "Hymns to the

night" [Bregadze, 2009: 121-123]. Its varied variant is presented in his novel "Heinrich von Ofterdingen" [Bregadze, 2009]. In Novalis' poetic texts the hero's passion for the beloved is not a mere "burgher" love. It symbolizes the aspiration of the cognitive subject towards spiritual perfection, infinity and transcendentalness [Bregadze, 2009]. Therefore, in Novalis' poetic texts the poetic image of the beloved is the symbol of transcendentalness and paradisiacal existence:

> *The mountain was absorbed in the fog and I saw the beloved's lit features. Her eyes were settled with eternity. I touched her and the tears turned into shining beads. Millenniums went far away like the winds of the bad weather. My tears of beatitude fell on her neck. This is the only dream. After dreaming it, an eternal invincible belief of the sky and its light (the beloved) "settled" me* [Novalis, 2007: 18].

The similar artistic function has the poetic image of *the beloved* in Galaktion's cycle of poems dedicated to Mary ("Mary", "Mary, you Walked along the Seaside", "With Mary's Eyes", "Oh, It's Autumn Today"). In this case, if we take into account the specificity of Galaktion's poetic texts (it means, that they are the samples of *transcendental poetry.* Therefore, their poetic-aesthetic intention can be regarded as the "opening" and cognition of transcendentalness), the reduction of the theme of love and *the beloved's (Mary)* poetic image to a mere "burgher" love will be excluded. Therefore, in *the cycle of poems about Mary* a poetic image of *the beloved* must be understood as a symbol of transcendentalness and the lost divine origins. Hence, in contrast to Novalis' poetic texts, in Galaktion's works the divine existence symbolized by the beloved's image represents inaccessible sphere. Ontologically, it "produces" (for Galaktion and his lyric hero) the existential stymie and fear: the passion and love of the (heavenly) beloved do not provoke spiritual perfection and immortal existence in the infinite transcendentalness:

> [...] *And rustled the branch of the asp,*
> *What about - who knows! Who knows, Mary!*
> *The destiny I was not honored with -*

Went with the wind like a snow-drift.
Tell me: Why did the sudden illumination
Put out? Whom I entreat?
Why did my dream rustle
As the wings of the flying eagle?
.....

The wind and the drops of the rain
Stopped as I grieved
And I began crying - as King Lear,
Lear, left by every human being" [Tabidze, 1973: 63].

In Novalis' and Galaktion's works the image of the beloved is connected with a poetically comprehended image of the Divine Virgin (Madonna). Like *the beloved's* poetic symbol, it represents a divine existence. In Novalis' poetic texts a mystic aspiration of the lyric hero towards the Divine Virgin (Madonna) symbolically represents the return of the lost divine existence and therefore, implies the belief of the return of this divine existence at will of the lyric hero (Fichtean stream). Galaktion's lyrical ego does not show a personal will. It stands in front of the nameless nothing and subordinates an empiric or a metaphysic relation of subjects offered by the existence - "*How can we stand the existence without the Divine Virgin (Madonna)? Disappeared the illusion, disappeared the fairy...*" [Tabidze, 1973:174].

Mariam, I saw you among thousands of icons,
No one will recognize you like my soul.
I know that the transient world
Will disappear in my dream after that,
And the sweetest inexpressible heaven
Will settle my soul [Novalis, 1981: 198].

VS.

Mother of God, the sun Mariam!
As the rose in the wet sand,

The path of my life is a dream
And the azure of the distant sky.
.....
Where is the return for me?
Where is a happy soul?
As Alighieri from the paradise
I am "covered" with the hell!
And when I see the specter of the death
On the cursed road,
During the carrying-out sacrament
I will not remember you!
I will cross my hands and the fast horses
Will whirl me away like a hurricane!
Sleepless and drunk
I will sink into my grave [Tabidze, 1973: 141].

In the works of both authors the poetic symbol of *the night* is comprehended interestingly. *The night* is presented as a sphere of a divine mystery and a spiritual cognition. Novalis as well as Galaktion connects poetic concepts of *the death, the dream* and *the beloved* with the image of the night. The poetic images of *the death* and *the dream* represent a transitional stage of transcending. After its passage a lyric hero reaches a spiritual perfection and "settles" divine existence".

Novalis:

And I aspire to the inexpressible secret holy night [...] the noble balsam pours from your (of night - K.B.) bunch of poppies. You are lifting the soul to the heaven. The admiration of our souls is inexpressible and inaccessible for the minds of the human beings [...]. *And the cover of a desired eventide comes down from the blue remoteness. It cleared away the light of the day - shackles of the soul - to my joy. Disappeared the grandeur of the transient world. My grief was cleared away by the new inexpressible world. The night and the sky endowed me with an eternal sleep. The world tightened and my new-born and liberated soul flew up in the sky* [...]. *My secretly speaking heart is loyal to the night and its daughter - the beloved"* [Novalis, 2007: 9-10, 18, 23].

G. Tabidze:

I wish I die singing as a sad swan of the lake,
After saying how the night looked into the soul,
How the dream flapped the wings from sky to sky
And set the blue sail of the dreams.
How the closeness of the death changes
The waterfalls and roses of tunes of the dying swan,
How I feel, that for the soul reared by the sea
The path of death is only the rosy road;
On this road the courage of the poets is a fairy tale,
And the night has never been so calm.
Shadows, close to you I meet the death,
I am a king and a poet and I die singing,
My lyre will accompany you through the centuries...
Such a calm moon has never been born [Tabidze, 1973:64].* *

According to the above mentioned, the typology of the symbolics of *the blue* is very important. The poetic-tropologic reception of *the blue* represents a conceptual-aesthetic identity of Galaktion and Novalis (Georgian Symbolism and German Romanticism).

In Novalis' artistic texts the symbolism of *the blue* represents a cognitive path towards transcendental, the passion towards the divine origins, unquenchable yearning for the divine reality within a lyric hero (Sehensucht) and the emanation into the empiric reality of the divine transcendental reality or the divine transcendentalness itself [Metzler...2008:48].

In Novalis' poetic texts the symbolics of *the blue* is connected with a poetic symbol of the flower - *the blue flower* (die blaue Blume), which can be regarded as a famous symbol of Novalis' novel "Heinrich von Ofterdingen". "The blue flower" is the central symbol of Novalis' tropology, which represents spiritual perfection, the divine transcendental reality, heavenly love, harmony and cognitive state

* It's interesting, that in this case, Galaktion diametrically contradicts French symbolists. For example, in Paul Verlaine's works the night is a symbol of apocalyptic end and destruction. In contrast to Galaktion's and Novalis' poetic texts, it is not the sphere of spiritual contemplation and the bowels of the beginning of the new divine existence (see Verlaine's poem "The Effect of the Night").

[Metzler, 2008:52]. Therefore, Heinrich's (the main protagonist of the novel) aspiration (Sehensucht, Erfüllung) towards the blue flower symbolically represents "standing" on the path of the self-knowledge (orphic initiation). It shows the process of transcending, which will be followed by the procurement and establishment of the divine transcendental reality [Bregadze, 2009].

In the novel the symbolics of *the blue flower* is connected with the poetic image of *the beloved* (Matilde). Tropology of *the blue flower* and *the beloved* creates an indivisible entity, which represents the divine transcendental reality and the subject of Heinrich's aspiration. It is not occasional, that the poetic images of the beloved and the blue flower as identical symbols and the elements of the tropologic entity appear in the reality of dreams (in the first dream of Heinrich) or in the transcendental space just from the very beginning of the novel [Novalis, 1981:242].

The blue - as the symbol of the divine transcendental space - is met in the poem "The Song of the Dead" ("Das Lied der Toten") given in the novel. The poem contains the following line: "The sky settled the soul, the cloudless azure" („Steht der Himmel im Gemüte, / Wolkenloses Blau") [Novalis, 1981:400].

The tropology of *the blue* is met in Novalis' poetic cycle "The Hymns to the night" ("Hymnen an die Nacht"). *The blue* with the poetic concept of the eventide/night represents the divide transcendental reality: "And the cover of the desired eventide comes down from the blue remoteness" („Da kam aus blauen Fernen - von den Höhen meiner alten Seligkeit ein Dämmerungsschauer") [Novalis, 2007:18].

If we take into account the general context (inner logos) of Novalis' novel and poetic cycle, it will be obvious, that "the cloudless azure" ("wolkenloses Blau") and "the blue remoteness" ("blaue Ferne") are not the mere poetic epithets. They can be regarded as the poetic symbols of the divine transcendental-mystic reality.

The symbolics of *the blue* is presented in Novalis' "Hyacinth and Rose Petal" („Das Märchen von Hyazinth und Rosenblütte"). In this fairy tale *the blue* symbolically represents the path of self-knowledge and the hero's aspiration towards the origins: the path to the dwelling-

place of the goddess Isida was "decorated" with *the blue* - "The air was warm and blue" ("Die Luft lau und blau") [Novalis, 1981:217].*

Therefore, it's worth mentioning, that in German Romanticism and especially, in Novalis' color symbolism *the blue* is the symbol of the divine transcendental reality. Its tropology is related to the concepts of *the beloved* and *the flower*. Therefore, since the appearance of Novalis' works *the blue (the blue flower)* has become one of the major tropologic paradigms of the romantic poetry.

Hence, if in Novalis' artistic texts tropology of *the blue* represents the divine transcendental reality, in Galaktion's symbolist poetry the homogeneity of the tropology is "violated". In Tabidze's poetic texts the poetic semantics of *the blue* acquire the sense of apocalyptic ending. Therefore, the symbolics of the blue represents the existential desolation and finality, which thematically characterizes the modernist poetic texts (for example: G. Trakl, R.M. Rilke).

It's worth mentioning, that in Galaktion's poetic texts the tropology of *the blue* has ambivalent and dualistic features. On the one hand, it comprises the divide transcendental reality and the semiotics of paradisiacal space. Its tropologic aspects are the symbolics of Novalis' *blue* and German Romanticism in general (the same can be said about Baratashvili's tropology of *the blue*. Hence, in this case Novalis' stream is the question of interest). On the other hand, in Galaktion's poetic texts the tropology of *the blue* comprises the semiotics of death, nothing (das Nichts), apocalyptic times, existential desolation and fear.

The blue represents the divine transcendental reality in the poems "The Moon of Mtatsminda", "White Days Come...", "I.A.", "Snow", "Consolation", "Whether You Remember", "Azure or Rose in Sand", "The Strange Palace" and others. Hence, it can be regarded as a poetic symbol of death, existential fear, apocalyptic space and "nothing" in the following poems: "Azure Horses", "Late Dream", "Will Come... But When?", "I Have Had Wings Not Only Once", "The Blue Ship", "Cemeteries" and others.**

---

* Compare: Galaktion: "The Air is a Blue Silk".

** The semantic field of symbolism of the blue is entered by the light blue and

The following extracts from Galaktion's poetry shows the ambivalentness of the symbolics of *the blue*:

Do you remember
The days of Karaleti,
The blue arch of mountains -
Unknown paradises? [Tabidze, 1973: 160].

The edge of azure,
Covered with illusion
Blue Montevideo
With the tight gloves" [Tabidze, 1973: 208].

Like a snowdrift of mist gilded in the sunset
The shore was sun-lit in the realm of eternity
No promise in sight, I saw nothing,
Only the quiet - cold and homeless.
.....
Through the forest of mad faces
The barren days appear and go to nether world.
In the raid of the mist, on the eternal land,
In heaven or tomb, by dark curse deplored,
As the wandering of the sea, as the turn of fait,
The blue horses dart with a thunderous roar! [Tabidze, 1973: 71].

The given poetic texts show dualistic nature of the tropology of *the blue*. In one case, it is an allusion of paradisiacal life ("The *blue* arch of mountains, unknown paradises"; "The edge of *azures*, covered with illusion"), while in the other, it is a suggested poetic image of apocalyptic times, nothing and absence ("With the dreamy apparition - on my blue horses you are carried out towards me, everybody

azure and denotes the divine transcendental space in Galaktion's poetic texts (compare: "Azure or Rose in Sand"), where the concepts of the light blue and azure unambiguously represent the divine transcendental reality. Hence, the blue is also a poetic symbol of chaotic and apocalyptic transcendental space (compare: "Blue Horses"). Therefore, according to the context *the blue* and *the light blue* (accordingly, azure) can be regarded as "synonymic" or "antonymic" poetic images as well.

is here"). Actually, the tropology, narrative space and poetic rhetoric of "Blue Horses" are wholly "occupied" by the color symbolism of *the blue*. Moreover, the symbolics of *the blue* can be regarded as the poetic image of the apocalyptic times and the death (as an existential ending).

Therefore, it's worth mentioning, that in Galaktion's poetic texts the tropology of the blue is determined by creative dualism and its examples can be given here endlessly.

The results of the comparative analysis of the above mentioned Galaktion's and Novalis' poetic texts can be summarized in the following way: Galaktion's symbolist poetry offers a new poetic interpretation of the tropology and poetic concepts characteristic to Novalis' romantic poetry. These concepts are integrated into Galaktion's unique poetic tropology and become its inherent elements (it can be qualified as the creative inspiration and not the influence). Therefore, along with the French symbolism, the creative inspiration of Galaktion's poetry was fostered by the impulses coming from German Romanticism.

2011

References:

Bregadze 2009: K. Bregadze, Literary and language philosophical essays. Tbilisi (in Georgian).

Metzler... 2008: Metzler Lexikon literarischer Symbole, Verlag Metzler. Stuttgart.

Novalis 1981: Novalis (Friedrich von Hardenberg), Werke in einem Band, hrsg. von H.-J. Mähl, Carl Hanser Verlag. München.

Novalis 2007: Novalis, The Hymns to the Night, translated by K. Bregadze. Tbilisi (in Georgian).

Tabidze 1973: G. Tabidze, Selected works. Tbilisi (in Georgian).

Tabidze 1975: G. Tabidze, Works in 12 volumes. Volume XII. Tbilisi (in Georgian).

გალაკტიონის "ლურჯა ცხენები", შოპენჰაუერის *ნების მეტაფიზიკა* და ნიცშეს (ანტი-)სწავლება *მარადიული დაბრუნების* შესახებ*

გალაკტიონის მოდერნისტული ლირიკის სიმბოლისტური დისკურსი, რომელიც იმთავითვე მიმართულია არქეტიპულ ეგზისტენციალიებზე – ღმერთი, ყოფიერება, ადამიანის არსებობა, თანხვდება, ერთი მხრივ, შოპენჰაუერის პოსტულატებს *ნების* აპრიორულობისა და სუბიექტის საბოლოო *არარაობული ფინალობის* შესახებ (ე. ი. ყოველი ცალკეული სუბიექტის საბოლოო ეგზისტენციალური გაქრობის შესახებ), და, მეორე მხრივ, ნიცშეს პოსტულატს *ღმერთის სიკვდილის* შესახებ, ასევე ნიცშეს მიერ პროეცირებულ ონტოლოგიურ (ანტი-)სწავლებას *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების* შესახებ (**„die ewige Wiederkunft/Wiederkehr des Gleichen"**).**

ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვნად მიმაჩნია გალაკტიონის ერთ-ერთი სიმბოლისტური ლირიკული ტექსტის – „ლურჯა ცხენების" (1915) მიმართების განსაზღვრა, ერთი მხრივ, სწორედ შოპენჰაუერის *ნების მეტაფიზიკის*, ხოლო, მეორე მხრივ, ნიცშეს *მარადიული დაბრუნების* (ანტი-)სწავლებისადმი საკუთრივ ლირიკული ტექსტის ძირეული საზრისის კონცეპტუალურად მართებული განსაზღვრის მიზნით.[1]

I. „ლურჯა ცხენები" და შოპენჰაუერის ნების მეტაფიზიკა

ა. შოპენჰაუერის ონტოლოგიაში ყოფიერების საფუძვლად და მიზეზად, მის პირველსაწყისად და მამოძრავებელ ძალად გამოცხადებულია ყოველგვარ მიზანსა და საზრისს მოკლებული „ბრმა" ირა-

---

* თავდაპირველად გამოქვეყნდა სათაურით *„ლურჯა ცხენები: ნების მეტაფიზიკა და (ანტი-)სწავლება მარადიული დაბრუნების შესახებ"* კრებულში *გალაკტიონოლოგია VI*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბილისი, 2012. (გვ. 115-130)

** ნიცშეს ფილოსოფიის გალაკტიონისეულ რეცეფციებზე დაწვრ. იხ.: ვ. კავთიაშვილი, „ზოგიერთი ნიცშეანური იდეის გამოძახილი გალაკტიონის შემოქმედებაში" [კავთიაშვილი 2006: 190-244].

ციონალი – *ნება* (**Wille**), რომელიც მოიცავს და წარმართავს როგორც ორგანული, ისე არაორგანული ბუნების ყველა ფენომენის ეგზისტენციას (იხ. მისი მთავარი თხზულება „სამყარო როგორც ნება და წარმოდგენა", გერმ. **„Die Welt als Wille und Vorstellung"**). შესაბამისად, ადამიანის ეგზისტენცია, მისი ანთროპოლოგიური არსი და სიცოცხლისეული ნებელობა აპრიორულად დეტერმინებულია იმთავითვე არსებული და არსით მსწრაფი, ყოველგვარ მიზანს მოკლებული *ნებით* – ყოფიერების ამ ირაციონალური პირველსაწყისით, რასაც შოპენჰაუერი კანტის ანალოგიით უწოდებს *საგანს თავის თავად* [ვინდელბანდი 1980: 507, 508]. ამით იგი, ერთი მხრივ, ხაზს უსვამს სამყაროში გონის საპირისპიროდ *ნების* აპრიორულობას, მეორე მხრივ, ხაზს უსვამს *ნების*, როგორც ყოფიერების ონტოლოგიური პირველსაწყისის, სამყაროში პირველადობას, ხაზს უსვამს *ნების* აბსოლუტურობას. აქედან გამომდინარე, *ნება*, როგორც *საგანი თავის თავად*, ემპირიული სინამდვილისა და სუბიექტის შემეცნებისაგან გამიჯნული და ამ შემეცნებისათვის აპრიორულად მიუწვდომელი ეგზისტენციალი კი არაა, როგორც ეს კანტთანაა, არამედ ყოფასა და ადამიანის ანთროპოლოგიურ არსში იმთავითვე ინტეგრირებული ეგზისტენციალია [ზაფრანსკი 2002: 313], რომელიც ყოფიერებაში რეალიზდება, როგორც სიცოცხლისეული ნებელობის სტიქიური წარმოქმნის უსასრულო გამოვლინება.*

ხოლო ჰეგელის *აბსოლუტური გონის* პოსტულატს, რომლის მიხედვითაც, მთელი კაცობრიობის და, შესაბამისად, ყოველი ცალკეული სუბიექტის ეგზისტენცია თითქოსდა აპრიორულად და სრული კანონზომიერებით ისწრაფვის უმაღლესი საკაცობრიო იდეალისაკენ, შოპენჰაუერი უპირისპირებს თავის *ნების მეტაფიზიკას*, რითაც ის აუქმებს ყოველგვარ ტელეოლოგიას და კაცობრიობის ისტორიისა და ადამიანის ეგზისტენციის ლოგოსით, ან აბსოლუტური ობიექტური გონით დეტერმინებულობას: „ბრმა" *ნების* ყოფიერების პირველსაწყისად გამოცხადების საფუძველზე შოპენჰაუერი უკუაგ-

---

* შდრ. „*ნება* (**„Der Wille„**) არის პირველადი და საწყისისეული (**„ist das Erste und Ursprüngliche„**), *შემეცნება* (**„Erkenntnis„**) (ანუ, ცნობიერებისეულ *წარმოდგენათა* (**Vorstellungen**) ერთობლიობა – კ. ბ.) კი *ნებას* უბრალოდ თან ერთვის, როგორც მისი *გამოვლინება* (**„Erscheinung„**), მისი *ხელსაწყო* (**„Werkzeug„**) " [შოპენჰაუერი 1977: 368].

დებს ჰეგელის ონტო-ეგზისტენციალურ ოპტიმიზმს და უარყოფს სამყაროში გონით განპირობებულ, გონისეულ კანონზომიერებას, უარყოფს ყოფიერების გონზე დაფუძნებულობას, სამყაროში რაიმე საზრისისეულის, რაიმე აზრის შემცველის მოცემულობას [ვინდელბანდი 1980: 533; მეცლერი... 2003: 656]. შესაბამისად, ყოფიერებაში არარსებული მიზნის, ყოველგვარ მიზანსა და აზრს მოკლებული ეგზისტენციის, სამყაროსეული პირველსაწყისის — *აბსოლუტური ნებისა* — და საკუთარი ინდივიდუალური ნებელობით განსაზღვრულობის პირობებში ადამიანის არსებობა უკვე ყოველგვარ საზრისს კარგავს, მისი ეგზისტენცია გადაიქცევა ამაოებად და სრულ აბსურდად, რამდენადც იგი და მთელი მისი არსებობა ამ მეტაფიზიკურ-ირაციონალური *ნების* კონკრეტულ დროსა და სივრცეში მოცემული სპონტანური ფიზიკური *ობიექტივაციაა* („Objektivation„) და მეტი არაფერი.

ამიტომაც, შოპენჰაუერის ონტოლოგიაში ადამიანის ეგზისტენცია უკვე ყოველგვარ აზრსა და მიზანს მოკლებულ არსებობად ფუძნდება და სუბიექტის *წარმოდგენები* (**Vorstellungen**), ანუ მისი ცნობიერებიდან მომდინარე შემეცნებისეული აქტივობა, უკვე *ნებას, ნებელობას* სრულად ექვემდებარება, რამდენადაც *„ირკვევა რომ, ნება თავისთავად მეძლევა მე“* [ბუაჩიძე 2003: 276]. შედეგად, ადამიანის არსებობა, ასე ვთქვათ, „ნებაზე მიშვებული“ ეგზისტენციაა — სვლა *არსაიდან არსაით*, „სვლა არარაში“ (ნიცშე):

> *ყოველი სხეული უნდა განხილულ იქნას როგორც ნების გამოვლინება, რამდენადაც ნება უპირველეს ყოვლისა ფუძნდება, როგორც სწრაფვა/მისწრაფება* („**Streben**“). *ამიტომაც, ყოველი სამყაროსეული სხეულის* („**Weltkörper**“) *საწყისისეული მდგომარეობა შეუძლებელია უმოძრაობა* („**Ruhe**“) *იყოს, იგი* (ე. ი. საწყისისეული მდგომარეობა — კ. ბ.) *მოძრაობაა* („**Bewegung**“), *წინმსწრაფველი ლტოლვაა* („**Srtreben vorwärts**“) *უსასრულო სივრცეში, მოსვენებისა და მიზნის გარეშე. მას ვერ უპირისპირდება ვერც კაუზალობისა და ვერც ინერტულობის კანონი* [შოპენჰაუერი 1977: 199].[2]

გალაკტიონის „ლურჯა ცხენების“ მთლიან ტექსტუალურ სივრცეშიც, ანუ ლექსის ონტოტექსტუალობაშიც სწორედ შოპენჰაუერის ტიპის ყოფიერების ატელეოლოგიური, აბსურდული,

ყოველგვარ მიზანსა და საზრისს მოკლებული არსი და ადამიანური ეგზისტენციის ამაოებაა გაცხადებული. მეორე მხრივ, ლირიკულ ტექსტში მოცემული ონტოლოგიური სურათის მიხედვით, ყოველგვარ საზრისს მოკლებული ყოფიერება და ადამიანის არსებობა მხოლოდ სამყაროს ერთადერთ ირაციონალს — *ნებას* (Wille) — ეფუძნება, მისი გამოვლინებაა, რამდენადაც თავად *ნებაა* ყოფიერების აპრიორული პირველსაწყისი. ამ ონტოლოგიური ირაციონალის (*ნების*), როგორც სამყაროს ერთადერთი საწყისის, მხატერულ სიმბოლოდ ტექსტში ფუძნდება *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველება: *ლურჯა ცხენების* უსასრულო, დაუდგრომელი და ყოველგვარ მიზანს მოკლებული სრბოლა („მოსვენებისა და მიზნის გარეშე“) სიმბოლურად განასახიერებს სამყაროში სწორედ *ნების*, და არა *გონის*, აბსოლუტურობას, განასახიერებს სიცოცხლისეული ენერგიის, სიცოცხლისეული *ნებელობის* სტიქიურ, დაუდგრომელ და საზრისს მოკლებულ ბუნებას, სამყაროსეული *ნების* ატელეოლოგიურ არსს, რის საფუძველზეც ყოფიერებაში ადამიანის ეგზისტენციას აპრიორულად ეკარგება ყოველგვარი მიზანი და საზრისი.

ამ იდეურ-ფილოსოფიური თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია, რომ უკვე თავად ლირიკული ტექსტის სათაური — „*ლურჯა ცხენები*“, ერთი მხრივ, სწორედ ყოფიერების *ნებით*, და არ *გონით* დეტერმინებულობაზე მიანიშნებს და ამ ონტოლოგიური მოცემულობის კოდირებაა, ხოლო, მეორე მხრივ, ლექსის სათაური თავად მთლიანი ლირიკული ტექსტის *ნებისეული* დისკურსით დეტერმინებულობაზე მინიშნებაცაა — მთელს ლექსს ლაიტმოტივად გასდევს *ლურჯა ცხენების* ქროლვა (*„ვით ცეცხლის ზეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი, // ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!“*), რაც ამავდროულად მთელი ტექსტისათვის დამახასიათებელი გამჭოლი ექსტატიურ-სუგესტიური პოეტური მეტყველებითაა გამოხატული.

გამომდინარე იქიდან, რომ ყოფიერება ყოველგვარ აზრს მოკლებულია, ამ ონტოლოგიურ ვითარებაში უკვე თავად ადამიანის ეგზისტენციაც კარგავს ყოველგვარ საზრისს, მისი არსებობა გადაიქცევა ინდივიდუალური ნებელობის გაუთავებელ, უმიზნო გამოვლინებად, რომლის ფინალიც მხოლოდ არარასეულ „არსებობაში“ გადასვლა, ანუ სრული გაქრობა და არყოფნაა/არარადქცევაა: სიკვდილის ტოპოსის და აპოკალიფსური ვიზიონების ინტენსივობით („შეშ-

ლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით“) ლირიკულ ტექსტში სწორედ ადამიანური ეგზისტენციის სრული არარაობა, ამოება და საბოლოო ფინალობაა მოცემული. იგი (ეგზისტენცია) მოიაზრება, როგორც აბსურდულობითა და საზრისმოკლებულობით გამოწვეული მუდმივი და უსასრულო ტანჯვა და სასოწარკვეთა, სადაც, უკვე შოპენჰაუერისაგან განსხვავებით, ადამიანს არასოდეს უწერია ექსტატიური თვითჩაღრმავება და ნირვანასეული გარინდებისაგან მოგვრილი ნეტარება:

არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი,
ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე.
მდუმარების გარეშე და სიცივის თარეშში,
სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა!
ცეცხლი არ კრთის თვალებში, წევხარ ცივ სამარეში,
წევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია [ტაბიძე 2011: 78].[3]

გალაკტიონის „ლურჯა ცხენებისა“ და შოპენჰაუერის *ნების* მეტაფიზიკის მსოფლმხედველობრივ-ფილოსოფიური ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით ასევე მნიშვნელოვანია, რომ ორივე ავტორთან ადამიანის ეგზისტენციის, და ზოგადად, სიცოცხლის არსი გაიაზრება, როგორც აბსოლუტურ *ნებაზე* დაფუძნებული წარმოქმნისა და გაქრობის, დაბადებისა და კვდომის უსასრულო ციკლი, რაც აპრიორულად გულისხმობს იმას, რომ ამ ციკლში ჩართული ყოველი ცალკეული სუბიექტი მხოლოდ და მხოლოდ აბსოლუტური სამყაროსეული ნების ერთ-ერთი რიგითი და, ამავდროულად, სასრული გამოვლინებაა. შესაბამისად, სამყაროში ყოველი ცალკეული ადამიანის ეგზისტენციას მხოლოდ იმდენად აქვს ღირებულება, რამდენადაც იგი სამყაროსეული *ნების* ერთ-ერთი რიგითი და დროებითი გამოვლინება და ობიექტივაციაა. შესაბამისად, ადამიანის არსებობა და მასთან ერთად მისივე სუბიექტურობა, მისი „მე“ საკუთარი არსებობისეული ციკლის ამოწურვის, ანუ მისი ინდივიდუალური ნებელობის ამოწურვის, დროსა და სივრცეში აბსოლუტური ნების ობიექტივაციის „მისიის“ შესრულების შემდეგ საბოლოოდ ქრება და საბოლოო სასრულობაში/ფინალობაში გადადის:

დაბადება და სიკვდილი ნების გამოვლინებებია („**Erscheinungen**„), *ე. ი. სიცოცხლის გამოვლინებები. მისთვის* (ანუ სიცოცხლისათვის, როგორც აბსოლუტური ნებისათვის – კ. ბ.), *როგორც ზედროულისათვის, არსებითია გამოვლინება ყოველ ცალკეულ ინდივიდში, როგორც დროში მოცემულ წამიერ* („**flüchtig**„) *ფორმაში, რომელიც წარმოიქმნება და ქრება. ნება სწორედ ასე უნდა გამოვლინდეს, რათა საკუთარი არსის* („**sein eigentliches Wesen**„) *ობიექტივირება შეძლოს. დაბადება და სიკვდილი სიცოცხლის გამოვლინებებია, ისინი ერთმანეთს აწონასწორებენ და ერთმანეთის წინაპირობად, ანუ მთლიანი სიცოცხლისეული გამოვლინების* („**der gesammten Lebenserscheinungen**„) *პოლუსებად ფუძნდებიან* [შოპენჰაუერი 1977: 348].

„ლურჯა ცხენებშიც“ ყოველი ცალკეული ადამიანის ეგზისტენცია გაიაზრება, როგორც წარმოქმნისა და გაქრობის, დაბადებისა და კვდომის უსასრულო ციკლში აპრიორულად ჩართული არსებობა („ზევით თუ სამარეში“), როდესაც ყოველი ცალკეული სუბიექტი *აბსოლუტური ნების* ერთ-ერთ რიგით და სასრულ, „წამიერ“ („**flüchtig**„) ობიექტივაციად ვლინდება, ანუ ვლინდება, როგორც აპრიორული ფინალობისაკენ მსწრაფი არსება, „რომელიც წარმოიქმნება და ქრება“ („**welche entstehn und vergehn**„).

ამგვარად, ერთი მხრივ, ლირიკულ ტექსტში გაცხადებულია ადამიანის ეგზისტენციის წარმავალი არსი –

შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარიან.
ყვავილნი არ არიან, არც შვება-სიზმარია!
ეხლა კი სამარეა შენი განსასვენები!
რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს?
ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს?
[ტაბიძე 2011: 78].

მეორე მხრივ, ადამიანის წარმავალ ეგზისტენციას ლექსში უპირისპირდება *ლურჯა ცხენების* მარადიული ქროლვა:

მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში,
ზევით თუ სამარეში, წყევლით შენაჩვენები,
როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!
[ტაბიძე 2011: 79].

აქედან გამომდინარე, ლირიკულ ტექსტში, ერთი მხრივ, გადმოცემულია ყოველი ცალკეული სუბიექტის ეგზისტენციის სპეციფიკა, რაც ვლინდება როგორც კვდომა-დაბადების მარადიულ ციკლში ყოველი ცალკეული სუბიექტის აპრიორული ჩართულობა და სუბიექტის საბოლოო გაქრობა („ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს?“); ხოლო, მეორე მხრივ, ტექსტში გადმოცემულია თავად ყოფიერების სპეციფიკა – ყოფიერება, როგორც ირაციონალური საწყისის, ე. ი. აბსოლუტური ნების, სამყაროსეული ნებელობის უსასრულო გამოვლინება, ობიექტივაცია („ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები“).

ეს ცხადყოფს, რომ გალაკტიონის ლირიკული ტექსტი „ბედისწერით დადგენილი საზღვრების გარღვევისა“ და „ადამიანური შეზღუდულობის დაძლევის“ პათოსით კი არ არის მოცული [კვესელავა 1977: 63-65], *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველება „სულის უკვდავებას, სულის მარადიულ ქროლას“ [კენჭოშვილი, 1980: 45], გალაკტიონის „პოეზიის უკვდავ ბუნებას“ [კანკავა 1964: 9], ან „ლიუციფერის ერთ-ერთ ასპექტს“ [კოსტავა 1990: 131] კი არ განასახიერებს, არამედ *ლურჯა ცხენების* სიმბოლიკა ლირიკულ ტექსტში ფუძნდება, როგორც სიკვდილის ტოპოსი, რომლის ფარგლებშიც სიმბოლურად განსახიერებულია სუბიექტის სრული გაქრობა და მისი ეგზისტენციის სასრულობა. ამაზე კი *ლურჯა ცხენების* იმთავითვე საიქიოსკენ სრბოლა მიანიშნებს – „ჩემი ლურჯა ცხენებით ჩემთან მოესვენებით, ყველანი აქ არიან“ (შდრ.: ერთი მხრივ, *ცხენი*, როგორც *სიკვდილის* სიმბოლო, ხოლო, მეორე მხრივ, *ლურჯი ფერის* სახისმეტყველება, სადაც *ლურჯი ფერი* სიკვდილის სიმბოლოცაა [მეცლერი... 2008: 47, 274]). ამავდროულად *ლურჯა ცხენები* სიმბოლურად განასახიერებენ ყოფიერების ბრმა, სტიქიურ, დიონისურ, ირაციონალურ, ყოველგვარ მიზანსა და საზრისს მოკლებულ პირველსაწყისს – აბსოლუტურ *ნებას*, რომელიც სამყაროში ვლინდება, როგორც დაბადებისა და კვდომის

უსასრულო ციკლი, ვლინდება, როგორც უსასრულო თავისთავადი წარმოქმნა და გაქრობა.*

II „ლურჯა ცხენები“ და ნიცშეს (ანტი-)სწავლება მარადიული დაბრუნების შესახებ

„ლურჯა ცხენების“ საზრისისეული დისკურსის შოპენჰაუერისეულ დისკურსთან თანხვედრის გარდა, მასში ასევე იკვეთება ნიცშეანურ დისკურსთან თანხვედრაც: კერძოდ, ლირიკული ტექსტი თანხვდება ნიცშეს (ანტი-)სწავლებას *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების* შესახებ და *ღმერთის სიკვდილის* პოსტულატს, რასაც გალაკტიონი საკუთარი ლირიკული ინტენციის — სიმბოლისტური სახისმეტყველებისა და სუგესტიური პოეტური მეტყველების — საფუძველზე და საშუალებით ესთეტიკურად კიდევ უფრო აღრმავებს და აუკიდურესებს.

ნიცშესთანაც, ისევე როგორც შოპენჰაუერთან, ყოფიერება, და შესაბამისად, ადამიანის ეგზისტენცია ყოველგვარ მიზანსა და საზრისს მოკლებულ მოცემულობებად გაიაზრება, ვინაიდან ნიცშეც ყოფიერების საწყისად აცხადებს *ძალაუფლების ნებაში* გამოვლენილ *სიცოცხლეს*, როგორც დიონისური არსის შემცველ ყოფიერების ირაციონალურ საწყისს, რომლის საფუძველზეც შემდგომ ემპირიულ დროსა და სივრცეში მოცემულია დაბადებისა და კვდომის მარადიული წრებრუნვა. ნიცშეს მიხედვით, სწორედ ამ განზომილე-

---

* ხოლო „ლურჯა ცხენების“ მაინც და მაინც პლატონის „ფედონის“ პოეტურ ვარიაციად გამოცხადება და მტკიცება, თითქოსდა გალაკტიონის ამ სიმბოლისტურ ლირიკულ ტექსტში ასახულია „მთელი ბერძნული ფილოსოფია სულის შესახებ უაღრესი კომპაქტურობით“ [ბურჭულაძე 1980: 178], რაც საბოლოო ჯამში თითქოსდა ქმნის კიდეც ლექსის გენიალობას [ბურჭულაძე 1980: იქვე], სრულ ინტერპრეტაციულ ნონსენსად მიმაჩნია, რასაც სერიოზულ ლიტმცოდნეობით კვლევასთან არაფერი აქვს საერთო, ვინაიდან მსგავსი ტიპის „კომპარატივისტულ ინტერპრეტაციაში“ გალაკტიონის ლირიკული ტექსტის არც მოდერნისტული პოეტოლოგია და მისი დაფუძნების მსოფლმხედველობრივი მოტივაციაა გათვალისწინებული, არც სიმბოლიზმის მსოფლმხედველობრივი თავისებურებანი, და ბოლოს, არც თავად მოდერნისტული ეპოქის ზოგადი მსოფლმხედველობრივი კონტექსტები. აღსანიშნავია, რომ მსგავსი „კომპარატივისტურობა“ და მეთოდოლოგიური გაუმართაობა რ. ბურჭულაძის ნაშრომის („მხოლოდ ინტეგრალები“) ძირითადი მახასიათებელია.

ბაში ვლინდება *სიცოცხლე*, როგორც ყოფიერების ერთადერთი და თავისთავად არსებული ირაციონალური პირველსაწყისი. შესაბამისად, ყოფიერების, როგორც არსებულის, არსებობის ფორმა დროსა და სივრცეში მოცემული კვდომისა და დაბადების მარადიულად განმეორებადი უსასრულო პროცესია. აქედან გამომდინარე, ყოფაში ყოველი ცალკეული სუბიექტის ეგზისტენციაც ემპირიულ დროსა და სივრცეში *სიცოცხლის* საფუძველზე უსასრულოდ, მარადიულად მეორდება, როგორც დაბადებისა და კვდომის *ერთი და იგივე* უსასრულო პროცესი:

> *ყოველი მიდის, ყოველი ბრუნდება; მარად ბრუნავს ბორბალი ყოფისა. ყოველი კვდება, ყოველი კვლავ ჰყვავის, მარად რბის წელი ყოფისა. ყოველი წარხდების, ყოველი ახლად ეწყობა; მარად შენდება იგივე სახლი ყოფისა. ყოველი განიყრება. ყოველი ახლად შეიყრება; მარად ერთგულია თავისა წრე ყოფისა. [...] ყოველი საგანნი მარად უკუიქცევიან და ჩვენც მათთან, და ჩვენ უკვე დაუსრულებლად აქ ვიყავით და ყოველი საგანი ჩვენთან. [...] წელნი ესენი ერთმანეთის მსგავსნი არიან დიდით და მცირედითაც. ესე თვით ჩვენც, [...] ჩვენივე მსგავსნი ვართ დიდი და მცირედითაც* (ერ. ტატიშვილისეული თარგმანი – კ. ბ.) [ნიცშე 1993: 166, 168; ნიცშე 2000: 272-273, 276].[4]

გალაკტიონთანაც *ლურჯა ცხენების* უსასრულო სრბოლა უნდა გავიაზროთ, როგორც ადამიანის ეგზისტენციაში მოცემული დაბადებისა და კვდომის მარადიული ციკლის პოეტურ-სიმბოლური განსახიერება, რაც საბოლოო ჯამში ფუძნდება, როგორც საზრისმოკლებული ეგზისტენცია, როგორც ჰაიდეგერისეული *გადაგდებულობა* („**Geworfenheit**“):

> *შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით*
> *უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარიან.*
>
> .....
>
> *შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით*
> *უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება.*
> *მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში,*
> *ზევით თუ სამარეში, წყვლით შენაჩვენები,*

როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები
[ტაბიძე 2011: 78-79].

ყურადღება მივაქციოთ სემიოტიკურად ნიშანდობლივ შემდეგ ლექსიკურ ერთეულებსა და ფრაზებს, რომლებიც სწორედ *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნებითა და განმეორებით* დეტერმინებულ ყოფიერებასა და ადამიანური ეგზისტენციის უსაზრისო და აბსურდულ არსზე მიანიშნებენ: „უსულდგმულო დღეები“, „რბიან“, „მიიჩქარიან“, „ჩნდება და ქვესკნელდება“.* ხოლო *ლურჯა ცხენების* პოეტური სიმბოლო, როგორც უკვე აღვნიშნე, ლირიკულ ტექსტში განასახიერებს ყოფიერების უმთავრეს და ერთადერთ ირაციონალურ და თავისი არსით დიონისურ პირველსაწყისს – *აბსოლუტურ ნებას, აბსოლუტურ სიცოცხლეს, სიცოცხლისეულ ნებელობას*, რომელიც ყოფასა და ყოველი ცალკეული სუბიექტის ეგზისტენციაში ვლინდება, როგორც მარადგანმეორებადი და ყოველგვარ მიზანსა და საზრისს მოკლებული კვდომისა და დაბადების *ერთი და იგივე მარადიული წრებრუნვა* – „ჩქარი გრგვინვა-გრიალი“.

ყოფიერების მარადგანმეორებადი ატელეოლოგიური არსიდან გამომდინარე, ნიცშემ ადამიანის არსებობა საბოლოო ჯამში განსაზღვრა, როგორც ყოველგვარ საზრისსა და მიზანს მოკლებული ემპირიული ყოფა (მიუხედავად იმისა, რომ *ზეკაცის* კონცეპტის დაფუძნებით ნიცშე შეეცადა ადამიანური ეგზისტენციისათვის საზრისი მიენიჭებინა), რომლის ფარგლებშიც ადამიანი ჩართულია ყოფი-

---

* აქედან გამომდინარე მიმაჩნია, რომ გალაკტიონის ლირიკაში ნიცშეს (ანტი-) სწავლების დისკურსთან თანხვედრა მოცემულია არა ლექსში „მას გახელილი დარჩა თვალები“, როგორც ამას მიუთითებს ვ. კავთიაშვილი [კავთიაშვილი 2006: 240, 241], არამედ სწორედ და უპირველესად „ლურჯა ცხენებში“. რაც შეეხება ნიცშესეული *მარადიული დაბრუნების* (ანტი-)სწავლების გამოძახილს ლექსში „მას გახელილი დარჩა თვალები“, აქ ვერ გაეიზიარებ ვ. კავთიაშვილის მოსაზრებას, რამდენადაც ამ სწავლების გამოძახილი აღნიშნული ლირიკული ტექსტის არც ერთ დონეზე არ ვლინდება – არც შინაარსობრივ, არც ალუზიურ, არც ინტერტექსტუალურ და არც ლექსიკურ დონეზე. თუმცა, ვიზიარებ ავტორის მოსაზრებას იმ ნაწილში, როდესაც იგი ხაზს უსვამს გალაკტიონის ლირიკულ ტექსტში „მას გახელილი დარჩა თვალები“ ინტენცირებულ ნიცშესეულ *ღმერთის სიკვდილის* პოსტულატს [კავთიაშვილი 2006: 232], რაც, ზოგადად, მთელი მოდერნისტული მწერლობის ერთ-ერთ უმთავრესი ტოპოსია.

ერების მიერ შემოთავაზებულ *მარად განმეორებად* საზრისს მოკლებულ კვდომისა და დაბადების მარადიულ წრებრუნვაში:

> *[...] ყოფა, ისეთი, როგორიც ის არის, საზრისსა და მიზანსაა მოკლებული, მაგრამ შეუქცევადია და განმეორებადი; ფინალობას მოკლებული, იგი არარაში ისწრაფვის („ins Nichts"): მარადიული კვლავდაბრუნება. ეს არის ნიჰილიზმის უკიდურესი ფორმა: მარადიული არარა (უსაზრისობა)* [ნიცშე 1996: 194].

აქ ცხადად ჩანს, რომ ყოფიერების არსებობის ფორმა, რომლის *არსობრიობაც* **(Wesenheit)** *სიცოცხლის*, როგორც ყოფიერების ირაციონალური საწყისის, საფუძველზე ემპირიულ სინამდვილეში ერთი და იმავე საგანთა და მოვლენათა *მარადიული განმეორებაა (დაბრუნებაა)* (ე. ი. ორგანულ და არაორგანულ მოცემულობათა უსასრულო სპონტანური წარმოქმნა-გაქრობა), იმთავითვე საზრისს მოკლებულია, რამდენადაც ყოფიერებაში არაფერს გააჩნია საბოლოო მიზანი **(„ohne ein Finale")**. ყოფიერების არსებობის ფორმა მიზნის არქონაა – სიცოცხლე არის დაუდგრომელი უმიზნო და უსაზრისო წრებრუნვა *არარაში* **(„ins Nichts")** – *„ადამიანი გამოკეტილია ქმნადობის მარად უსაზრისო გამოვლინებებში"* **(„ist man eingesperrt in die ewig sinnlose Äusserlichkeit des Werdens")** [ფიგალი 1999: 274]. შესაბამისად, ნიცშესთანაც სუბიექტის ეგზისტენცია მოაზრებულია, როგორც არსაიდან „გამოგდებული", არსაიდან „გამოტყორცნილი" არსებობა, როგორც *გადაგდებულობა* (ჰაიდეგერი).

აქედან გამომდინარე, *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების* იდეით ნიცშემ იმთავითვე გააუქმა *მეტაფიზიკური ნუგეში* **(„metaphysischer Trost")**, ანუ ღმერთზე ორიენტირება და ყოველგვარი თეოცენტრისტული დისკურსი. შესაბამისად, ნიცშემ გააუქმა *ტრანსცენდენტურობა* და ამით სუბიექტს „წაართვა" ტრანსცენდენტურობაში შემდგომი არაემპირიული ეგზისტენციის შესაძლებლობა და მისი ეგზისტენცია მხოლოდ არსებულით, ანუ ემპირიული სინამდვილით შემოსაზღვრა. აქ კი ცხადი ხდება, რომ ნიცშემ *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების* **(die ewige Wiederkunft/Wiederkehr des Gleichen)** საკუთარი იდეა სწორედ *ღმერთის სიკვდილის* კონტექსტში განავითარა [ბუაჩიძე 2005: 533; შტეგმაიერი 2011: 167] და

ამდენად, *მარადიული დაბრუნების* (ანტი-)სწავლება და *ღმერთის სიკვდილის* პოსტულატი ერთ დიალექტიკურ მთლიანობად დააფუძნა.[5]

ღმერთის სიკვდილის პოსტულატი კი თავისთავში შეიცავს ახლებურ ონტოლოგიურ ხედვას: კერძოდ, იგი იმპლიციტურად გულისხმობს ყოფიერების „დავიწროებას", ანუ, ყოფიერების მხოლოდ საგანთსამყაროდ, მოვლენათა სინამდვილედ გააზრებას, ვინაიდან იქ, სადაც უარყოფილია ღვთის არსებობა და გაუქმებულია ღმერთის იდეა, შესაბამისად, უარიყოფა და უქმდება ყოველგვარი ტრანსცენდენტურობა და ადამიანის არსებობა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილით შემოიფარგლება:

> *გაფიცებთ ძმებო, იყავით ერთგულნი მიწისა და არ უჯეროდეთ, რომელნი საიქიოთი გაიმეტებენ! იგინი მომწამლელები არიან [...]. იგინი ცხოვრების მოძულენი არიან, მომაკვდავნი და თვით მოწამლულნი, მოჰბეზრდა იგინი მიწას: დეე წარხდნენ* (ერ. ტატიშვილისეული თარგმანი – კ. ბ.) [ნიცშე 1993: 16; ნიცშე 2000: 15].

ამგვარად, ნიცშეს ონტოლოგიური დაშვების თანახმად, ღმერთი/ტრანსცენდენტურობა ის ფიქციაა, რომელიც გაუქმდა და მასთან ერთად გაუქმდა მარადიული სასუფევლის იდეაც. შესაბამისად, რჩება ყოფიერების მხოლოდ იმანენტური მხარე, ყოფიერება მხოლოდ როგორც ემპირიული მოცემულობა, საგანთსამყარო (ნიცშესეული „მიწა").

მართალია, ნიცშესგან განსხვავებით, გალაკტიონი „ლურჯა ცხენებში" მაინც უშვებს ტრანსცენდენტურობის შესაძლებლობას („სამუდამო მხარე"), მაგრამ ამავდროულად ყოფიერებას მოიაზრებს, როგორც ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამიჯნულ ემპირიულ და ტრანსცენდენტურ მოცემულობებს. გალაკტიონისეული ტრანსცენდენტურობა ყველაფრის მიღმა არსებული ეგზისტენციალია, რომლის წვდომა ადამიანისათვის იმთავითვე შეუძლებელია. აქედან გამომდინარე, გალაკტიონთანაც გაუქმებულია „მეტაფიზიკური ნუგეში" (**„metaphysischer Trost"**) (ნიცშე) და ადამიანის არსებობა ასევე გააზრებულია ყოველგვარ მიზანს მოკლებულ არსებობად,

რომლის საბოლოო ხვედრია შოპენჰაუერისეულ არარაში დანთქმა და სრული გაქრობა:

ყვავილნი არ არიან, არც შვება-სიზმარია,
ეხლა კი სამარეა შენი განსასვენები!

.....

ვერავინ განუგეშებს საცრების უბეში,
სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიმერებს!
[ტაბიძე 2011: 79].[6]

ამგვარად, ლირიკულ ტექსტში იკვეთება ყოფიერების დუალისტური გაგება, რომლის მიხედვითაც ერთმანეთს უპირისპირდება ორი ეგზისტენციალი: **a)** ერთი მხრივ, ყველასა და ყველაფრისაგან გამიჯნული, თავისთვის არსებული „ელვარე ნაპირითა“ და „შუქთა კამარით“ მოცული უსიცოცხლო („ცივ და მიუსაფარი“) *ტრანსცენდენტურობა* (გალაკტიონისეული „სამუდამო მხარე“); **b)** მეორე მხრივ, *ლურჯა ცხენების* ქროლვა, როგორც სამყაროსეული ნების, სიცოცხლის, სიცოცხლისეული ნებელობის დროსა და სივრცეში უსასრულო, მარადიული, მარადგანმეორებადი გამოვლინება (ლირიკულ ტექსტში ყოფიერების ეს აპრიორული დუალისტური გაგება ხაზგასმულია მოდალური ზმნიზედის — **„მხოლოდ“** — ინტენსივობით, ე. ი. **„მხოლოდ“** როგორც აუცილობლობა: შდრ. — „სამუდამო მხარეში **მ ხ ო ლ ო დ** სიმწუხარეა“ **vs.** „**მ ხ ო ლ ო დ** ... ჩქარი გრგვინვა გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები“).

აქედან გამომდინარე, ყოფიერების სურათი, რასაც გალაკტიონი „ლურჯა ცხენებში“ გადმოსცემს, გამორიცხავს ყოველგვარ ტელეოლოგიას, რამდენადაც ლირიკული ტექსტის ონტოტექსტუალურ სივრცეში ნათლად იკვეთება ადამიანის ეგზისტენციის სრული უპერსპექტივობა — იგი (ეგზისტენცია) საზრისსა და მიზანს მოკლებული მოცემულობაა, ვინაიდან ტრანსცენდენტურობა („სამუდამო მხარე“) უკვე ყველაფრისაგან გამიჯნული, თავისთავად და თავისთავში არსებული მონადური ყოფიერებაა, იგი საგანია თავისთავად, რომელიც სუბიექტისათვის საბოლოოდ და სამუდამოდ მიუწვდომელია. ეს კი იმთავითვე გამორიცხავს ადამიანის ეგზისტენციის ტელეოლოგიურობასა და თეოცენტრისტულობას.[7]

„ლურჯა ცხენების“ ონტოტექსტუალურ სივრცეში ინტენცირებული დისოციაციური დისკურსები, ანუ *ღმერთის სიკვდილით* გამოწვეული მყარი ეგზისტენციალური საყრდენის დესტრუქცია და ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა („წევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია“), ზოგადად თანხვდება შოპენჰაუერის *ნების მეტფიზიკისა* და ნიცშეს *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების* (ანტი-)სწავლების დისოციაციურ დისკურსებს. თუმცა გალაკტიონი მისთვის დამახასიათებელი სუგესტიური პოეტური რიტორიკისა და სიმბოლისტური სახისმეტყველების საფუძველზე სუბიექტის სუბიექტურობისა და მოწესრიგებული, ჰარმონიული სამყაროს რღვევასა და დაშლას (რაც ჯერ კიდევ შოპენჰაუერთან და ნიცშესთან იღებს სათავეს) ესთეტიკურად კიდევ უფრო აღრმავებს, განავრცობს, აუკიდურესებს, ამდენად, აჰყავს ახალ მადისოცირებელ ხარისხში, რის შედეგადაც ფილოსოფოსთაგან მომდინარე იდეური იმპულსები და ინსპირაციები გალაკტიონის ლირიკულ ტექსტში ტრანსფორმირდება სრულიად ახალ საზრისისეულ და ესთეტიკურ ზეგანზომილებად. შედეგად, „ლურჯა ცხენები“ უკვე გადადის თვითმყოფად ესთეტიკურ ეგზისტენციაში და ფუძნდება, როგორც აბსოლუტური პოეზიის ნიმუში.

ხოლო ლირიკულ ტექსტში მოცემული ზემოთ აღნიშნული დისოციაციური დისკურსი განვითარებულია *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველებაში, რომელშიც ერთდროულად თავს იყრის სამმაგი სემიოზისი, სადაც იკვეთება შემდეგი ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური მახასიათებლები:

a) ერთი მხრივ, *ლურჯა ცხენები* განასახიერებენ სამყაროს/ყოფიერების ირაციონალურ პირველსაწყისს — აბსოლუტურ ნებას/სიცოცხლეს და მის დროსა და სივრცეში უმიზნო, უსაზრისო და უსასრულო გამოვლინებას თავისთავადი და სტიქიური წარმოქმნისა და გაქრობის, დაბადებისა და კვდომის ფორმით;

b) მეორე მხრივ, *ლურჯა ცხენები* განასახიერებენ თავად ყოფიერების *არსობრიობას* **(Wesenheit)**, ანუ იმას, თუ როგორია არსებულის, როგორც არსებულის, არსებობის ფორმა. შესაბამის-

ად, *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველებაში ასახულია ყოფიერების მარადგანმეორებადი არსი, რაც ყოფაში და ყოველი ცალკეული ადამიანის ეგზისტენციაში ვლინდება, როგორც წარმოქმნისა და გაქრობის, დაბადებისა და კვდომის უსასრულო, უსაზრისო და მარადიულად ერთი და იგივე ონტოლოგიური აქტი.

c) და ბოლოს, *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველება ლირიკული ტექსტის ონტოტექსტუალობაში ფუძნდება, ერთი მხრივ, როგორც ყოფიერების/ყოფის უსაზრისობის სიმბოლო, მეორე მხრივ, როგორც სუბიექტის დისოცირებული და ყოველგვარ საზრისს მოკლებული ეგზისტენციისა და მისი საბოლოო აღსასრულის, მისი ეგზისტენციის აპრიორული სასრულობისა და სრული ეგზისტენციალური გაქრობის სიმბოლო. აქედან გამომდინარე, ლირიკულ ტექსტში სწორედ *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველება ფუძნდება უმთავრეს იდეურ და სტრუქტურულ საბაზისო ერთეულად და არა თავად ე. წ. ლირიკული „მე“ (რაც უკვე ტექსტის სათაურშიეა კოდირებული), რასაც შემდგომ ემყარება ლირიკული ტექსტის დისოციაციური სემანტიკა, ტროპიკა, ვერსიფიკაცია და რიტორიკა.

შენიშვნები:

1 „ლურჯა ცხენები“ ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში განსაკუთრებული კვლევის საგანი იყო, რაც, სავარაუდოდ, თავად ტექსტის განსაკუთრებული და გამოკვეთილი „მოდერნისტულობით“ აიხსნება. ეს „მოდერნისტულობა“ ვლინდება როგორც საზრისისეულ (იდეურ-ფილოსოფიურ), ისე სტრუქტურულ-ფორმალურ დისკურსთა დონეებზე: a) ერთი მხრივ, „ლურჯა ცხენების“ ტექსტში განვითარებულია ტრადიციული ლირიკული გმირის გაუქმებისა და მისი „განპიროვნების“ ტენდენცია, რაც ლირიკული ტექსტის საზრისისეულ დისკურსში ვლინდება, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის აპრიორული ეგზისტენციალური კრიზისის პოეტოლოგიური გამოხატულება: „ლურჯა ცხენების“ ლირიკული გმირი სამყაროში ვეღარ ახდენს თვითიდენტიფიკაციას, იგი გაუცხოებულია მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისადმი, მასში აპრიორულად მოცემულია ყოფიერების დისჰარმონიულობის ტრაგიკული განცდა; b) მეორე მხრივ, გალაკტიონის ლირიკულ ტექსტში აპრიორულია აბსოლუტური პოეზიისადმი ტენდირება (რაც, ზოგადად მოდერნისტული ლირიკის, ამ შემთხვევაში, სიმბოლისტური ლირიკის უმთავრესი პოეტოლოგიური მახასიათებელია), რაც ვლინდება აბსოლუტური მუსიკალურობისადმი სწრაფვასა და პოეტური მეტყველების მიზანმიმართულ სუგესტიურობაში, რა დროსაც მაქსიმალურად ხორციელდება ტრადიციული ლირიკისათვის დამახასიათებელი სიტყვის (ასევე ფრაზის, სინტაგმატური ბმულობის) შიგნით მოცემული *ნიშნისა* და *აღსანიშნის* მთლიანობის, ხოლო პოეტური სიმბოლოს შიგნით მოცემული *სახისა* და *იდეის* მთლიანობის რღვევა და „განეიტრალება“.

„ლურჯა ცხენებს“ საგანაგებო სტატიებს უძღვნიან რ. სირაძე [სირაძე 2008: 215-229], რ. ხალვაში [ხალვაში 2010: 129-140] და ბ. წიფურია [წიფურია 2009: www...]: რ. სირაძე და რ. ხალვაში თავიანთ სტატიებში „ლურჯა ცხენების“ ინტერტექსტუალურ მიმართებებს ავლენენ და განიხილავენ, ხოლო ბ. წიფურია გვთავაზობს, ერთი მხრივ, სიმბოლიზმის ძირითადი მსოფლმხედველობრივი და პოეტოლოგიური პრინციპებისა, და მეორე მხრივ, ზოგადად ქრისტიანული მსოფლმხედველობის კონტექსტთა ჭრილში ლირიკული ტექსტის საზრისის პერმენევტიკულ ინტერპრეტაციას (აქვე უნდა შევნიშნო, რომ „ლურჯა ცხენების“ წიფურიასეული ინტერპრეტაცია პარადიგმატული მაგალითია ლირიკული ტექსტის შინაგანი ლოგოსის, ანუ ტექსტის სიღრმისეული დაფარული საზრისის განმარტებისა და წვდომის თვალსაზრისით). გალაკტიონის სხვა ლირიკული ტექსტებისა, და ზოგადად, გალაკტიონის შემოქმედების კონტექსტში „ლურჯა ცხენებს“ ფილოსოფიური, პოეტოლოგიური, კომპარატივისტული, ინტერტექსტუალური თუ ვერსიფიკაციული პერსპექტივებიდან განიხილავენ გ. კანკავა [კანკავა 1964: 7-11], მ. კვესელავა [კვესელავა 1977: 61-64], რ. ბურჭულაძე [ბურჭულაძე 1980: 169-178] მ. კოსტავა [კოსტავა 1990: 129-135], ა. ხინთიბიძე [ხინთიბიძე 1992: 126-128], ი. კენჭოშვილი [კენჭოშვილი 1999: 92, 131, 158], ს. ბარამიძე [ბარამიძე 2003: 150-155], ზ. შათირიშვილი [შათირიშვილი 2004: 97-99].

2. შდრ.: „ნება, როგორც ამბობს შოპენჰაუერი, „უსაფუძვლოა". ეს ნიშნავს იმას, რომ ჩვენ ნების სფეროში ვერაფერს ავხსნით კაუზალურად. ეს ნიშნავს იმასაც, რომ ჩვენ ამ სფეროზე მსჯელობისას ვერაფერს გამოვიყვანთ ლოგიკურად, ლოგიკური საფუძვლიდან. ნება როგორც ასეთი, შოპენჰაუერის თანახმად, ყოველგვარ საფუძველს, „რაციის" მოკლებულია. მაშასადამე, სამყარო თავის არსებით განზომილებაში არ არის არც ღმერთი, არც „კოსმოსი", არც „ნუსი", არც „იდეა", არც მონადათა ერთობლიობა, არც „ონიერი სინამდვილე". ნებაში არაფერია გონებისეული, ლოგიკური, გონისეული. [...] შოპენჰაუერისათვის ნება აბსოლუტურად ირაციონალურია, ალოგიკურია, გონიერებას მოკლებულია და თუ მისი მოაზრება გვსურს, ის უნდა წარმოვიდგინოთ, როგორც შიშველი ლტოლვა, მისწრაფება, სურვილი. რა სურს ამ ნებას, საითკენ ილტვის, მიისწრაფვის ის? მიზანი, გვეუბნება შოპენჰაუერი, შეიძლება ჰქონდეს ცალკეულ აქტს. ნებას, როგორც ასეთს, არა აქვს არავითარი მიზანი. ნება უმიზნოა. ის მისწრაფებაა, მაგრამ არა ისეთი, რომელმაც იცის, საით მიდის, რისკენ მიდის. ის „ბრმა", არაცნობიერი მისწრაფებაა არსებობისაკენ, სიცოცხლისაკენ. ეს სწრაფვა სიცოცხლისაკენ არ უნდა გვესმოდეს, როგორც მისწრაფება რაღაც დასახული ამოცანის გადაწყვეტისაკენ" [ბუაჩიძე 2003: 278, 279].

3. შდრ.: „ლურჯა ცხენებში" გადმოცემული ხედვა ყოფიერებისა, ადამიანის არსებობისა „მესაფლავის" ფილოსოფიაზეა აგებული. ხილვა სამარეში ჩადებული საკუთარი „მე"-სი, ჩემი უმოძრაობისა ლურჯა ცხენების ჩემგან დამოუკიდებლი მოძრაობის ფონზე იმით არის განპირობებული, რომ მე სიკვდილის, არარას წინაშე ვდგავარ, მარტოდმარტო და დაუცველი. ასეთი ხილვა სამყაროსი, ანუ ყოფიერებისა, მხოლოდ იმ ცნობიერების წინაშე გადაიშლება, რომელმაც იცის, რომ სიკვდილი გარდაუვალია, ფიზიკურადაც და სულიერადაც. ეს „ცოდნა" კი პოეტმა ჯერ კიდევ მაშინ შეიძინა, როდესაც „მესაფლავე" დაწერა. „მესაფლავემ" მოამზადა „ლურჯა ცხენები". „ლურჯა ცხენების" ლირიკული გმირი „მესაფლავის" მიერ გათხრილ საფლავში წევს" [ბარამიძე 2003: 153].

4. საინტერესოა, რომ სანამ ნიცშე თავის უმთავრეს ფილოსოფიურ თხზულებაში „ასე იტყოდა ზარატუსტრა" (1883-1885) მარადიული დაბრუნების საკუთარ (ანტი-) სწავლებას განავითარებდა, მისი წინასწარი მონახაზი უკვე ბევრად ადრე გადმოსცა ფილოსოფიურ ფრაგმენტებსა და ჩანაწერებში (დაახლ. 1881). შეიძლება ითქვას, რომ აქ განვითარებული ონტოლოგიური თვალსაზრისი ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების, როგორც ემპირიულ დროსა და სივრცეში მოცემული მარად მბრუნავი კვდომისა და დაბადების უსასრულო პროცესის შესახებ, შემდგომ ნიცშეს „ზარატუსტრაში" ალარ შეუცვლია: „ძალთა სამყარო („Die Welt der Kräfte") (ე. ი. ემპირიული საგანთსამყარო და მასში მიმდინარე ენერგიათა ურთიერთქმედება და ურთიერთშეხლა – კ. ბ.) არასოდეს მცირდება: მაშინ ის უსასრულო დროთა სვლაში დასუსტდებოდა და დაიშრიტებოდა. ძალთა სამყარო არასოდეს ცხრება: მაშინ ის თავის ზღვარს მიაღწევდა და ყოფის („das Dasein") საათიც გაჩერდებოდა. ძალთა სამყარო, ამგვარად, არასოდეს აღწევს წონასწორობას, იგი ერთი წამითაც არ ცხრება, მისი ძალა და მოძ-

რაობა ყველა დროში თანაბრად დიდია. რა მიკლანდე მიღწევაც ამ სამყაროს შეუძლია, მას მიაღწევს კიდეც, და არა ერთხელ, არამედ მრავალჯერ. თუნდაც ის ეს წამი: იგი უკვე იყო ერთხელ და მრავალჯერ და კვლავაც დაბრუნდება, ისევე როგორც ყოველი ძალა ამ სამყაროში. ადამიანო! მთელი შენი ცხოვრება ქვიშის საათის მსგავსად მრავალჯერ განილევა და ამობრუნდება, ამობრუნდება და განილევა – ერთი დიდი წუთი იქნება მათ შორის, ვიდრე ყველა წინაპირობა საიდანაც შენ აღმოცენდი, სამყაროს წრებრუნვაში კვლავ ერთად არ მოიყრის თავს" [ნიცშე 1996: 92].

აქვე საყურადღებოა ნიცშეს გერმანელი მკვლევრის, რ. ზაფრანსკის ნიცშესეული მარადიული დაბრუნების იდეის ინტერპრეტაცია, რაც ძირითად ნაწილში თანხვდება ამ იდეის თ. ბუაჩიძისეულ ინტერპრეტაციას (იხ. ქვემოთ შენ. 5), რამდენადაც ორივე ავტორი მართებულად წარმოაჩენს ნიცშეს იდეის არაიდეალისტურ, ანტიმეტაფიზიკურ, და ამდენად, „პოზიტივისტურ" არსს: *„უნივერსუმის, როგორც მატერიისა და ენერგიის, ძალთა მთლიანობა შეზღუდულია, თუმცა დრო უსასრულოა. ამიტომაც, ამ უსასრულო დროში მატერიათა და ენერგიათა ყოველი შესაძლებელი კონსტელაცია, ანუ ორგანულისა და არაორგანულის ყველა შესაძლო გამოელინება ერთხელ უკვე განხორციელდა, და ისინი უსასრულოდ კვლავაც განმეორდება. [...] მარადიული დაბრუნება უნივერსუმის „ციკი" მექანიკურ-მათემატიკური კანონი უნდა იყოს („Die ewige Wiederkunft* **soll das kalte mechanisch-matematische Gesetz des Universums sein**")" [ზაფრანსკი 2000: 234, 235].

5. შდრ.: *„სამყაროს ონტოლოგიური სურათი, რომელსაც გვიხატავს ნიცშე, ახალი მნიშვნელოვანი მომენტით შეივსო. ღმერთი მკვდარია. უძრავი, მარადიული, უცვლელი სამყარო იდეებისა, აბსოლუტური ღირებულებებისა არ არსებობს. მაშასადამე, არსებულის, როგორც არსებულის, გასაგებად ღმერთი, იდეალური სამყარო არ გამოდგება; არსებული, როგორც არსებული, არის სიცოცხლე. სამყაროს არსება დროსა და სივრცეში „გაშლილი", მარად ქმნადი, ცვალებადი სიცოცხლეა. ამ უკანასკნელის რაობა კი ძალაუფლების ნებაა; ძალაუფლების ნებასთან მიმართებაში აქვს აზრი ყოველ ღირებულებას – ამას ამბობდა აქამდე ზარატუსტრა. ახლა ჩვენს წინაშეა სიცოცხლის, როგორც მთელის „გეშტალტი", არსებობის წესი, ფორმა; სიცოცხლე, როგორც მთლიანობა არის მარადიული განმეორება: ძალაუფლების ნება, შენიშნავს ჰაიდეგერი, ლაპარაკობს იმაზე, თუ „რა" არის არსებული, მარადიული დაბრუნება კი იმაზე, თუ „როგორ" არის არსებული. ერთ-ერთი საყურადღებო მომენტი სამყაროს ნიცშესეულ გააზრებაში ისაა, რომ მარადიულობა ამ შემთხვევაში არ გამორიცხავს დროში ყოფნას. ნიცშესთან, როგორც სწორად შენიშნავს ლოვითი, რაც არის „მუდამ", დროის გარეშე არაა, არის დროში. დროში არსებული საგანი მარადიულია იმ აზრით, რომ მარად მეორდება. როგორც ვხედავთ, ძველისძველ მოძღვრებას მარადიულ განმეორებაზე ნიცშეს თხზულებაში სპეციფიკური სახე ეძლევა: ის ამჯერად გააზრებულია თავად გერმანელი ფილოსოფოსის მიერ დასმულ პრობლემებთან მჭიდრო კავშირში, კერძოდ, ღმერთის სიკვდილის, ზეკაცის, ძალაუფლების ნების პრობლემების ფონზე"* [ბუაჩიძე 2005: 532-533].

სწორედ, *მარადიულობის* კატეგორიის ემპირიული დროით დეტერმინებულობაზე მიუთითებს ნიცშეს გერმანელი მკვლევარიც ე. შტეგმაიერი: *„მარადიული დაბრუნების მიხედვით, მარადიული არის არა ყოფიერება, არამედ დრო, რომელშიც მიუხედავად იმისა, რომ ყველაფერი ერთი და იმავედ რჩება, ამასთანავე ყველაფერი განსხვავებულად წარიმართება“* [შტეგმაიერი 2011: 165]. ამგვარად, ნიცშეს სწავლებაში მარადიულობა იმთავითვე გულისხმობს ემპირიულ დროსა და სივრცეში მუდმივად და უსასრულოდ მოცემულობას და მას მეტაფიზიკური და ლოგოცენტრისტული სემანტიკა უკვე ჩამოცილებული აქვს.

6. აქედან გამომდინარე, მიუღებელი და კონცეპტუალურად არამართებულია ს. ბარამიძის ინტერპრეტაცია, თითქოს „ლურჯა ცხენებში“ ამავდროულად ინტენცირებული იყოს ეგზისტენციალური ხსნის დისკურსი და კირკეგაარდისეული „ნახტომის“ („Sprung“) შესაძლებლობა (ავტორს აქ მხედველობაში აქვს ლირიკული ტექსტის შემდეგი ტაეპი – *„მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა“*) [ბარამიძე 2003: 153-155]: *„მაშასადამე, სრული საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ შუქთა კამარა, რომელზედაც საუბრობს გალაკტიონი, ის სინათლეა, ის შუქთა კამარაა, რომელსაც აღწერენ ეგზისტენციალისტები ჯერ კიდევ კირკეგორის დროიდან მოყოლებული. ეს არის უცნაური გამობრწყინება ყოფიერებისა, ეს არის „ნახტომი“, რომელიც ადამიანს მოულოდნელ გამოსავალს უძებნის.“* [ბარამიძე 2003: 155]. მიმაჩნია, რომ „მოულოდნელი გამოსავლის“ შესაძლებლობა „ლურჯა ცხენების“ ტექსტის არცერთ დონეზე არ ვლინდება, ტექსტი სრულიად დეტერმინებულია დისოციაციური დისკურსებით, რაც, როგორც ზემოთ უკვე შეეხიშნე, უკვე ტექსტის სათაურშივეა კოდირებული და მარკირებული *ლურჯი ფერისა* და *ცხენთა* სახისმეტყველებით, სადაც *ლურჯას/სილურჯის* ფერთამეტყველება და *ცხენთა* სიმბოლიკა სიკვდილის ტოპოსს სიგნალირებს, რითაც (სიკვდილის ტოპოსით) შემდგომ მთელი ლირიკული ტექსტია დეტერმინებული: შდრ. – „სიზმრიანი ჩვენებით – ჩემი ლურჯა ცხენებით ჩემთან მოესვენებით!“. ხოლო *შუქთა კამარით* მოცული *სამუდამო მხარე* ყველაფრისაგან გამიჯნული, თავისთავში ჩაკეტილი მონადური მოცემულობაა, სადაც იმთავითვე გამორიცხულია ყოველგვარი ეგზისტენციალური ხსნა, რამდენადაც *სამუდამო მხარე* ეს არის აპრიორული არარასეული განზომილება, სადაც გაუქმებულია სულის უკვდავების, მარადიული სიცოცხლისა და ცათა სასუფევლის შესაძლებლობა: შდრ. – „არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ენახე ვერაფერი, // ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე. // მდუმარების გარეშე და სიცივის თარეშში, // სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა!“.

7. საინტერესოა, რომ საკუთარი ლირიკული ტექსტის საზრისისეული დისკურსის საკუთარ ინტერპრეტაციას გალაკტიონი გადმოსცემს ოცდაათი წლის შემდგომ, 1947 წლით დათარიღებულ ჩანაწერში, სადაც გალაკტიონი ხაზს უსვამს „ლურჯა ცხენების“ ტექსტში დისოციაციური დისკურსის დომინირებასა და მის ტოტალობას: *„1. ლურჯა ცხენები ნოვატორული ლექსია. 2. მას საფუძვლად უდევს რეალური საფუძველი. 3. შინაარსი მისი რეალისტურია. 4. ფორმა უარესად მუსიკალური, მანამდე არ არსებული. 5. იგი დაწერილია სამეცნიერო თემაზე. მეცნიერებაში მტკიცედ*

დადგენილ დებულებაზე, რომ დედამიწის გარეშე არსებობს მარადისი, განსხვებული მხარე, სადაც არაა სიცოცხლე. 6. ნისლის ნამქერი – განათებული ჩამავალი მზით და ნაპირი იმ სამუდამო მხარისა. სიტყვა – ელვარებდა – აქ მოცემულია პიპერბოლურად. 7. არ სჩანდა შენაპირი – საუბარია რელიგიაზე, რომელიც ადამიანებს აპირებს (ან პპირდება – კ. ბ.), რომ სიკვდილის, ამ შემთხვევაში გარდაცვალების შემდეგ, არსებობს კიდევ სხვა ცხოვრება – ე. ი. სამოთხე. 9. ცივი მდუმარება სამუდამო მხარისა. მიუსაფარი მდუმარება, ე. ი. ახსნილი, განმარტებული მდუმარება, წინააღმდეგ აუხსნელი, განუმარტებელი, ნათელი მდუმარებისა. (სიკვდილი და არა სიცოცხლე). 11. მდუმარება და სიცივე – გაყინვა და არა სიცოცხლე. 12. სიმწუხარე – სამარადისო მხარისა. 13. უცხლობა – ცეცხლი – სახე სიცოცხლისა, ცეცხლის კრთომა თვალებში – უსიცოცხლო თვალები" [ტაბიძე 2004: 17-18].

2012/2013

ბარამიძე 2003: ს. ბარამიძე, *ყოფიერება და დრო გალაკტიონის პოეზიაში – კრებული: გალაკტიონოლოგია II,* ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2003.

ბუაჩიძე 2003: თ. ბუაჩიძე, *თანამედროვე დასავლური ფილოსოფიის სათავეებთან (ა. შოპენჰაუერი, ფ. ნიცშე, ს. კირკეგორი) –* წიგნში: თ. ბუაჩიძე, *ფილოსოფიური ნარკვევები,* ტ. I, თსუ გამ.-ობა, თბილისი, 2003.

ბუაჩიძე 2005: თ. ბუაჩიძე, *ფრიდრიხ ნიცშე და მისი „ზარატუსტრა" –* წიგნში: თ. ბუაჩიძე, *ფილოსოფიური ნარკვევები,* ტ. II, თსუ გამ.-ობა, თბილისი, 2005.

ბურჭულაძე 1980: რ. ბურჭულაძე, მხოლოდ ინტეგრალები, გამ.-ობა „მერანი", თბილისი, 1980.

ვინდელბანდი 1980: W. Windelband, Lehrbuch der Geschichte der Philosophie, hrsg. von H. Heimsoeth, 17. Aufl., J.C.B. Mohr, Tübingen, 1980.

ზაფრანსკი 2000: R. Safranski, Nietzsche. Biographie seines Denkens, Hanser, München / Wien, 2000.

ზაფრანსკი 2002: R. Safranski, Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie, 2. Aufl., Fischer Taschenbuch, Frankfurt/M., 2002.

კავთიაშვილი 2006: ვ. კავთიაშვილი, გერმანული ლიტერატურულ-ესთეტიკური რეცეფციები გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში, გამ.-ობა „უნივერსალი", თბილისი, 2006.

კანკავა 1964: გ. კანკავა, *გალაკტიონ ტაბიძე –* წიგნში: გ. კანკავა, *ლიტერატურული ეტიუდები,* გამ.-ობა „ლიტერატურა და ხელოვნება", თბილისი, 1964.

კენჭოშვილი 1980: ი. კენჭოშვილი, გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა, გამ.-ობა „მეცნიერება", თბილისი, 1980.

კენჭოშვილი 1999: ი. კენჭოშვილი, გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში, თბილისი, 1999.

კვესელავა 1977: მ. კვესელავა, პოეტური ინტეგრალები. გალაკტიონ ტაბიძე და თანამედროვე პოეზია, გამ.-ობა „საბჭ. საქართველო", თბილისი, 1977.

კოსტავა 1990: მ. კოსტავა, *გალაკტიონი – ჟ. მნათობი № 6,* 1990.

მეცლერი 2003: Metzler Philosophen Lexikon, hrsg. von B. Lutz, 3. Aufl., Metzler Verlag, Stuttgart, 2003.

მეცლერი 2008: Metzler Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von G. Butzer, Metzler Verlag, Stuttgart, 2008.

ნიცშე 1993: ფრ. ნიცშე, *ასე იტყოდა ზარატუსტრა*, გერმანულიდან თარგმნა ერ. ტატიშვილმა, თ. ბუაჩიძის რედაქციით, თბილისი, 1993.

ნიცშე 1996: Fr. Nietzsche, Die nachgelassenen Fragmente (eine Auswahl), hrsg. von G. Wohlfart, Reclam, Stuttgart, 1996.

ნიცშე 2000: Fr. Nietzsche, *Also sprach Zaratustra;* in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), hrsg. von G. Colli und M. Montinari, 7. Aufl., Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter, München, 2000. Bd. IV

სირაძე 2008: სირაძე რ. *გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები" და ვ. კანდინსკის „ლურჯი მხედარი" (ინტერტექსტუალური წაკითხვისათვის)* – კრებული: *გალაკტიონოლოგია IV*, ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2008.

ტაბიძე 2004: გ. ტაბიძე, *ფრაგმენტები* – კრებული: *გალაკტიონოლოგია III*, ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2004.

ტაბიძე 2011: გ. ტაბიძე, *რჩეული*, „ქართული მწერლობა", ტ. 36, გამ.-ობა „ნაკადული", თბილისი, 2011.

ფიგალი 1999: G. Figal, Nietzsche. Eine philosophische Einführung, Reclam, Stuttgart, 1999.

შათირიშვილი 2004: ზ. შათირიშვილი, გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა, გამ.-ობა „ლოგოს პრესი", თბილისი, 2004.

შოპენჰაუერი 1977: A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung;* in: Werke in zehn Bänden. Züricher Ausgabe, Zürich, 1977. Band I

შტეგმაიერი 2011: W. Stegmaier, Friedrich Nietzsche zur Einführung, Junius Verlag, Hamburg, 2011.

წიფურია 2009 www...: წიფურია ბ. *„ლურჯა ცხენების" გააზრებისათვის*; მის.: http://www. burusi.worldpress.com/literature/galaktion-tabidze/2009/06/06/

ხალვაში 2010: რ. ხალვაში, *„ლურჯა ცხენების" ინტერტექსტი – სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი № 7*, გამ.-ობა „უნივერსალი", თბილისი, 2010.

ხინთიბიძე 1992: ა. ხინთიბიძე, გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები. ქართული ლექსის უახლესი რეფორმა, თბილისი, 1992.

Das symbolistische Gedicht „Die blauen Pferde„ von Galaktion Tabidse, die Metaphysik des Willens bei Artur Schopenhauer und Friedrich Nietzsches (Anti-)Lehre von der ewigen Wiederkunft

[Zusammenfassung]

1. Bei vielen Vertreter der georgischen und europäischen literarischen Moderne ist die Rezeption des philosophischen Ideenguts der *Willensphilosophie* (Schopenhauer), *Existenzphilosophie* (Kierkegaard) und *Lebensphilosophie* (Nietzsche) nachzuweisen (wie z. B. bei K. Gamsachurdia, Gr. Robakidse, D. Schengelaia, G. Tabidse, T. Tabidse, P. Iaschwili, T. Graneli, St. George, R. M. Rilke, Th. Mann, H. Hesse, F. Kafka, J. Joyce, T. S. Eliot u.s.w.), die ihrerseits diese Ideen ästhetisch erweiterten, vertieften und transformierten (vgl. die Transformation der nietzscheschen Idee des Übermenschen in der symbolistischen/neuromantischen Lyrik von St. George, bei dem zum echten Vorbild eines Übermenschen der immoralische Dichter-Priester verkündet wird).

2. Es erweist sich wie von selbst, dass auch in der symbolistischen Lyrik von Galaktion Tabidse (1891-1959), einem der bedeutendsten Autoren der georgischen literarischen Moderne, die Transformationen der aus der Schopenhauersschen *Willensphilosophie* und Nietzscheschen *Lebensphilosophie* stammenden Ideen vollgezogen wurde: nähmlich, in seiner symbolistischen Lyrik setzt sich G. Tabidse auseinander, einerseits mit dem schopenhauerschen Postulat des absoluten Willens und der endgültigen Finalität von Subjektivität, andererseits mit dem Nietzsches (Anti-)lehre über *die ewige Wiedrkuft des Gleichen.*

3. Diesbezüglich finde ich entscheidend und paradigmatisch die Bestimmung des Bezugs zwischen einem der symbolistischen lyrischen Texte von Tabidse "Die blauen Pferde" einerseits, und der Metaphysik des Willens bei Schopenhauer andererseits. Es ist hier

ersichtlich, dass - genau wie es bei Schopenhauer der Fall ist - in der Ontotextualität des lyrischen Textes das sinnlose und ateleologische Wesen des Seins/Daseins und der menschlichen Existenz verkündet ist. Zum Symbol für das Willensapriori setzt sich im lyrischen Text die Symbolik *der blauen Pferde,* deren unendliches und rastloses Rennen und Reiten die Sinnlosigkeit und Ateleologie der menschlichen Existenz versinnbildlicht.

4. Wie schon erwähnt, ausser dem schopenhauerschen Diskurses ist im lyrischen Text von Tabidze auch der nietzscheanische Diskurs nachzuweisen, und zwar, der Bezug zu der (Anti-)Lehre der ewigen Wiedrkunft: wie bei Nietzsche, auch im Gedicht wird das Sein und die menschliche Existenz ateleologisch aufgefasst, indem sich das Sein als Raum für den unendlichen/ewigen Prozess der spontanen Entstehung und Auflösung der organischen und unorganischen Seinsformen setzt. Als poetisches Symbol für diese Seinsauffassung setzen sich im lyrischen Text *die blauen Pferde* und ihr unendliches, ewig wiederholtes Rasen.

მოდერნისტული ლირიკის დისკურსი და გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“*

შესავალი

ახალ და უახლეს ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში განსაკუთრებული კვლევის საგანი იყო და არის გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“, რაც, სავარაუდოდ, თავად ტექსტის განსაკუთრებული და გამოკვეთილი „მოდერნისტულობით“ აიხსნება, რაც ვლინდება როგორც საზრისისეულ (იდეურ-ფილოსოფიურ), ისე სტრუქტურულ-ფორმალურ დისკურსთა დონეებზე: **a)** ერთი მხრივ, „ლურჯა ცხენების“ ტექსტში განვითარებულია ტრადიციული ლირიკული გმირის უკუგდებისა და მისი „განპიროვნების“ ტენდენცია, რაც ლირიკული ტექსტის საზრისისეულ დისკურსში ვლინდება, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის აპრიორული ეგზისტენციალური კრიზისის პოეტოლოგიური გამოხატულება — „ლურჯა ცხენების“ ლირიკული გმირი გაუცხოებულია მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისადმი, იგი სამყაროში ვეღარ ახდენს თვითიდენტიფიკაციას, შედეგად კი ლირიკულ „მე“-ში აპრიორულად მოცემულია ყოფიერების დისჰარმონიულობის ტრაგიკული განცდა; **b)** მეორე მხრივ, გალაკტიონის ლირიკულ ტექსტში აპრიორულია აბსოლუტური პოეზიისადმი ტენდირება (რაც ზოგადად მოდერნისტული ლირიკის, ამ შემთხვევაში სიმბოლისტური ლირიკის, უმთავრესი პოეტიკური მახასიათებელია), რაც ვლინდება აბსოლუტური მუსიკალურობისადმი სწრაფვასა და პოეტური მეტყველების მიზანმიმართულ სუგესტიურობაში, რა დროსაც მაქსიმალურად ხორციელდება ტრადიციული ლირიკისათვის დამახასიათებელი სიტყვის (ასევე ფრაზის, სინტაგმატური ბმულობის) შიგნით მოცემული *ნიშნისა* და *აღსანიშნის* მთლიანობის, ხოლო პოეტური სიმბოლოს შიგნით მოცემული *სახისა* და *იდეის* მთლიანობის რღვევა და „განეიტრალება“.

„ლურჯა ცხენებს“ საგანაგებო სტატიებს უძღვნიან რ. სირაძე [სირაძე 2008: 215-229], რ. ხალვაში [ხალვაში 2010: 129-140] და ბ. წიფურია [წიფურია 2009: www...]: რ. სირაძე და

---

* თავდაპირველად გამოქვეყნდა ჟურნალში *ლიტერატურული ძიებანი XXXIII*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბილისი, 2012. (გვ. 197-204)

რ. ხალვაში თავიანთ სტატიებში „ლურჯა ცხენების“ ინტერტექსტუალურ მიმართებებს ავლენენ და განიხილავენ, ხოლო ბ. წიფურია გვთავაზობს, ერთი მხრივ, სიმბოლიზმის ძირითადი მსოფლმხედველობრივი და პოეტოლოგიური პრინციპებისა და, მეორე მხრივ, ზოგადად ქრისტიანული მსოფლმხედველობის კონტექსტთა ჭრილში ლირიკული ტექსტის საზრისის ჰერმენევტიკულ ინტერპრეტაციას (აქვე უნდა შევნიშნო, რომ „ლურჯა ცხენების“ წიფურიასეული ინტერპრეტაცია პარადიგმატული მაგალითია ლირიკული ტექსტის შინაგანი ლოგოსის, ანუ ტექსტის სიღრმისეული დაფარული საზრისის განმარტებისა და წვდომის თვალსაზრისით). გალაკტიონის სხვა ლირიკული ტექსტებისა და, ზოგადად, გალაკტიონის შემოქმედების კონტექსტში „ლურჯა ცხენებს“ ფილოსოფიური, პოეტოლოგიური, კომპარატივისტული, ინტერტექსტუალური თუ ვერსიფიკაციული პერსპექტივებიდან განიხილავენ გ. კანკავა [კანკავა 1964: 7-11], მ. კვესელავა [კვესელავა 1977: 61-64], რ. ბურჭულაძე [ბურჭულაძე 1980: 169-178] მ. კოსტავა [კოსტავა 1990: 129-135], ა. ხინთიბიძე [ხინთიბიძე 1992: 126-128], ი. კენჭოშვილი [კენჭოშვილი 1999: 92, 131, 158], ს. ბარამიძე [ბარამიძე 2003: 150-155], ზ. შათირიშვილი [შათირიშვილი 2004: 97-99].

*I „ლურჯა ცხენები“, ანუ ქართული მოდერნისტული ლირიკის დაბადება**

მოდერნისტული ლირიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოეტიკური და სტრუქტურული მახასიათებელია ის, რომ *ტრადიციული ლირიკისაგან* განსხვავებით, რომელიც ძირითადად ორიენტირებულია ლირიკული გმირის/ლირიკული „მე“-ს მკვეთრად გამოხატულ

* ჩემთვისაც მისაღებია ა. ხინთიბიძის დებულება, რომლის თანახმადაც ქართული ლირიკის ძირეული განახლება, ანუ ქართული მოდერნისტული ლირიკის საბოლოო დაფუძნება, სწორედ გალაკტიონს უკავშირდება და არა „ცისფერყანწელებს“, ან იმ პერიოდის სხვა ქართველ პოეტებს (მაგ., ა. აბაშელს). ასევე მისაღებია ქრონოლოგია — ქართული მოდერნისტული ლირიკის საბოლოო დაფუძნების წლად 1915 წლის განსაზღვრა, როდესაც იქმნება გალაკტიონის სიმბოლისტური ლექსები, სადაც სრულყოფილად ელინდება სწორედ მოდერნისტული ლირიკის პოეტიკა, მოდერნისტული ესთეტიკა და მსოფლმხედველობა: „ალვები თოვლში“, „ვერხვები“, „ი. ა.“, „შერიგება“, „საღამო“, „გვიანი ოცნება“, „ლურჯა ცხენები“ და სხვ. [ხინთიბიძე 1992: 152-164].

სუბიექტურობასა და მის მსოფლმხედველობრივ და ემოციონალურ წიაღსვლებზე (მაგ. სენტიმენტალური, რომანტიკული, ან რეალისტური პოეზია), რომელსაც შემდგომ ეფუძნება ტრადიციული ლირიკული ტექსტის მთელი იდეურ-მსოფლმხედველობრივი, სახისმეტყველებითი და სტრუქტურულ-კომპოზიციური სისტემა, *მოდერნისტულ ლირიკაში* ამის საპირისპიროდ ან უკანა პლანზე გადადის, ან სრულიად გაუქმებეულია ე. წ. ლირიკული გმირი/ლირიკული „მე" და მისი მკვეთრად გამოხატული სუბიექტურობა. შესაბამისად, *მოდერნისტული ლირიკის* ლირიკული „მე" ტექსტში უკვე აღარ ფუძნდება უმთავრეს საბაზისო სტრუქტურულ ერთეულად, ანუ ავტორისა და ტექსტის ძირითადი მსოფლმხედველობრივი და ემოციონალური მთლიანობის მედიუმად, რომლის გარშემოც ტრადიციულ ლირიკაში შემდგომ იგება ხოლმე ლირიკული ტექსტის მთლიანი სტრუქტურულ-ფორმალური სისტემა (ტროპიკა, რიტორიკა, ვერსიფიკაცია) [ანდრეოტი 2009: 306-329]. შედეგად, მოდერნისტულ ლირიკულ ტექსტში ე. წ. ლირიკული „მე" და მისი სუბიექტურობა ან სრულიად „განეიტრალებულია", უკანა პლანზე გადადის, ან სულაც გაუქმებული და უკუგდებულია, მაგ., *ექსპრესიონისტულ ლირიკაში.*

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

ღვეული სუბიექტურობა აღარ ფუძნდება ლირიკული ტექსტის საბაზისო სტრუქტურულ ერთეულად.

გალაკტიონის სიმბოლისტური და პოსტსიმბოლისტური ლირიკა ზედმიწევნით ასახავს, ერთი მხრივ, ამ სტრუქტურულ ტრანსფორმაციას, ხოლო, მეორე მხრივ, მენტალობის ცვალებადობით განსაზღვრულ *სუბიექტურობის დაშლასა* და *რღვევას* **(Ichdissoziation)**, სუბიექტის *განპიროვნებას*, რისი პარადიგმატული ნიმუშია „ლურჯა ცხენები“: ლირიკული ტექსტის სტრუქტურაში წინა პლანზე გამოდის არა მყარი ლირიკული „მე“ საკუთარი მყარი მსოფლმხედველობით, ღრმა და ამაღლებული პიროვნული განცდებითა და ემოციებით (მაგ., როგორც ეს ილია ჭავჭავაძის, ან ვაჟა-ფშაველას ტრადიციულ ლირიკაშია), არამედ აქ უკვე მოცემულია დაშლილი, დისჰარმონიული, დეპერსონალიზებული ლირიკული გმირი. შესაბამისად, ლირიკული ტექსტის ონტოტექსტუალობა უკვე ასახავს სამყაროს ისეთს, როგორიც ის არის, ანუ სამყაროს, რომელიც ლირიკული „მე“-ს ცნობიერებისეული ნებელობის მიღმა და მისგან მოწყვეტილად და დამოუკიდებლად ეგზისტირებს (ფიხტეანური ნაკადის გაუქმება): ანუ, აქ გვაქვს ვითარება, როდესაც ლირიკული გმირის ცნობიერებასა და განცდაში ყოფიერება ფუძნდება თავისი აპრიორული დისჰარმონიულობით, უსაზრისობითა და მიზანსმოკლებულობით, რასაც იგი იმთავითვე ვერ ცვლის და ვერ უპირისპირდება, არამედ პირიქით — მოდერნისტული ტექსტის ლირიკული გმირი ყოფიერების ამ დისჰარმონიულობასა და აპოკალიფსურობას სრულად ექვემდებარება: „ლურჯა ცხენების“ *განპიროვნებული, დესუბიექტივირებული* ე. წ. ლირიკული გმირიც სწორედ ასეთ დისჰარმონიულ, დისოცირებულ, დაშლილ სამყაროში ეგზისტირებს და სრულიად ატომიზდება მასში, საბოლოოდ ინთქმება და ქრება არარაში.*

---

* იდეურ-ფილოსოფიური და სტრუქტურული თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია, რომ უკვე თავად ლირიკული ტექსტის სათაური — „ლურჯა *ცხენები*“, ერთი მხრივ, სწორედ ყოფიერების „ბრმა“ *ნებით*, და არა *გონით*, დეტერმინებულობაზე მიანიშნებს და ამ ონტოლოგიური მოცემულობის კოდირებაა, ხოლო, მეორე მხრივ, ლექსის სათაური თავად მთლიანი ლირიკული ტექსტის *ნებისეული* დისკურსით დეტერმინებულობაზე მინიშნებაცაა — მთელს ლირიკულ ტექსტს ლაიტმოტივად გასდევს ლურჯა *ცხენების* ქროლვა (*„ეით ცეცხლის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი//ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!“*), რაც ამავდროულად მთელი ტექსტისათვის დამახასიათებელი გამჭოლი ექსტატიურ-სუგესტიური პოეტური მეტყველებითაა ინტენცირებული [ბრეგაძე 2012: 118].

გალაკტიონის „ლურჯა ცხენების“ მთლიან ტექსტუალურ სივრცეში, ანუ ლექსის ონტოტექსტუალობაში, სწორედ ყოფიერების ატელეოლოგიური, აბსურდული, ყოველგვარ მიზანსა და საზრისს მოკლებული არსი და ადამიანური ეგზისტენციის ამაოებაა გაცხადებული. ხოლო, ლირიკულ ტექსტში მოცემული ონტოლოგიური სურათის მიხედვით, ყოველგვარ საზრისს მოკლებული ყოფიერება და ადამიანის არსებობა მხოლოდ სამყაროს ერთადერთ ირაციონალს – *ნებას* (Wille) – ეფუძნება, მისი გამოვლინებაა, რამდენადაც თავად *ნებაა* ყოფიერების აპრიორული პირველსაწყისი. ამ ონტოლოგიური ირაციონალის – *ნების* –, როგორც სამყაროს ერთადერთი საწყისის, მხატვრულ სიმბოლოდ ტექსტში ფუძნდება *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველება: *ლურჯა ცხენების* უსასრულო და ყოველგვარ მიზანს მოკლებული სრბოლა სიმბოლურად განასახიერებს სამყაროში სწორედ *ნების*, და არა *გონის*, აბსოლუტურობას, სიცოცხლისეული ენერგიის, სიცოცხლისეული *ნებელობის* სტიქიურ, დაუდგრომელ და საზრისმოკლებულ ბუნებას, სამყაროსეული *ნების* ატელეოლოგიურ არსს, რის საფუძველზეც ყოფიერებაში ადამიანის ეგზისტენციას აპრიორულად ეკარგება ყოველგვარი საზრისი:

მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში
ზევით თუ სამარეში, წყვეულით შენაჩვენები
როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი
ჩქარი გრგვინვა გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!
[ტაბიძე 2011: 79].

აქედან გამომდინარე, ყოფიერების ის სურათი, რასაც გალაკტიონი „ლურჯა ცხენებში“ გადმოსცემს, გამორიცხავს ყოველგვარ ტელეოლოგიას, რამდენადაც ლირიკული ტექსტის ონტოტექსტუალურ სივრცეში ნათლად იკვეთება ადამიანის ეგზისტენციის სრული უპერსპექტივობა – იგი (ეგზისტენცია) საზრისმოკლებული და მიზანსმოკლებული მოცემულობაა, ვინაიდან ტრანსცენდენტურობა („სამუდამო მხარე“) უკვე ყველაფრისაგან გამიჯნული, თავისთავად და თავისთავში არსებული მონადური ყოფიერებაა, იგი საგანია თავისთავად, რომელიც სუბიექტისათვის (შესაბამისად, ტექსტის ლირიკული გმირისათვის) საბოლოოდ და სამუდამოდ მიუწვდომელია (თანაც, როგორც ირკვევა, ეს „სამუდამო მხარე“ ტრადიცი-

ული გაგების საღვთო სასუფეველი, პარადიზული ყოფიერება კი არ არის, არამედ თავისებური არარა, „მარადისი, განსხეულებული მხარე, სადაც არაა სიცოცხლე“ [ტაბიძე 2004: 17]). ეს კი იმთავითვე გამორიცხავს ადამიანის ეგზისტენციის ტელეოლოგიურობასა და თეოცენტრისტულობას:

როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავლ მზით ნაფერი,
ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში!
არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი,
ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე.
მდუმარების გარეშე და სიცივის თარეშში,
სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიშწუხარეა! [ტაბიძე 2011: 78].

ამგვარად, გამომდინარე იქიდან, რომ ყოფიერება ყოველგვარ აზრს მოკლებულია, ამ ონტოლოგიურ ვითარებაში უკვე თავად ადამიანის ეგზისტენციაც კარგავს ყოველგვარ საზრისს, ადამიანის არსებობა გადაიქცევა ინდივიდუალური ნებელობის გაუთავებელ უმიზნო გამოვლინებად, რომლის ფინალიც მხოლოდ არარასეულ „არსებობაში“ გადასვლა, ანუ სრული გაქრობა და არყოფნაა: სიკვდილის ტოპოსის და აპოკალიფსური ვიზიონების ინტენსივობით („შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით“) ლირიკულ ტექსტში სწორედ ადამიანური ეგზისტენციის სრული არარაობა, ამოება და საბოლოო ფინალობაა გაცხადებული — ანუ, გალაკტიონთანაც (ისევე როგორც შოპენჰაუერთან) ადამიანური ეგზისტენცია მოიაზრება როგორც აბსურდულობითა და საზრისმოკლებულობით განპირობებული მუდმივი და უსასრულო ტანჯვა და სასოწარკვეთა, სადაც, შოპენჰაუერისაგან განსხვავებით, ადამიანს არასოდეს უწერია ექსტატიური თვითჩაღრმავება და ნირვანასეული გარინდებისაგან მოგვრილი ნეტარება:

ცეცხლი არ კრთის თვალებში, წევხარ ცივ სამარეში,
წევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია.
.....
ყვავილნი არ არიან, არც შვება-სიზმარია!
ეხლა კი სამარეა შენი განსასვენები!
რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს?
ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს?

ვერავინ განუგეშებს საოცრების უბეში,
სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიმერებს!
[ტაბიძე 2011:78-79].

ამიტომაც მიმაჩნია, რომ გალაკტიონის ლირიკული ტექსტის დისკურსი „ბედისწერით დადგენილი საზღვრების გარღვევისა“ და „ადამიანური შეზღუდულობის დაძლევის“ პათოსით კი არ არის მოცული [კვესელავა 1977: 63-65], *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველება „სულის უკვდავებას, სულის მარადიულ ქროლას“ [კენჭოშვილი, 1980: 45], გალაკტიონის „პოეზიის უკვდავ ბუნებას“ [კანკავა 1964: 9], ან „ლიუციფერის ერთ-ერთ ასპექტს“ [კოსტავა 1990: 131] კი არ განასახიერებს, არამედ *ლურჯა ცხენების* სიმბოლიკა ლირიკულ ტექსტში, ერთი მხრივ, ფუძნდება როგორც სიკვდილის ტოპოსი, რომლის ფარგლებშიც სიმბოლურად განსახიერებულია სუბიექტის სრული გაქრობა და მისი ეგზისტენციის სასრულობა, რაზეც *ლურჯა ცხენების* იმთავითვე საიქიოსკენ სრბოლა მიანიშნებს — „ჩემი ლურჯა ცხენებით ჩემთან მოესვენებით, ყველანი აქ არიან“ (შდრ.: ერთი მხრივ, *ცხენი*, როგორც *სიკვდილის* სიმბოლო, ხოლო, მეორე მხრივ, *ლურჯი ფერის* სახისმეტყველება, სადაც *ლურჯი ფერი* სიკვდილის სიმბოლოცაა — მეცლერი... 2008: 47, 274); ხოლო, მეორე მხრივ, *ლურჯა ცხენები* სიმბოლურად განასახიერებენ ყოფიერების ბრმა, სტიქიურ, დიონისურ, ირაციონალურ, ყოველგვარ მიზანსა და საზრისს მოკლებულ პირველსაწყისს — *აბსოლუტურ ნებას*, რომელიც სამყაროში ვლინდება როგორც დაბადებისა და კვდომის უსასრულო და საზრისმოკლებული ციკლი, ვლინდება როგორც უსასრულო თავისთავადი წარმოქმნა და გაქრობა.*

---

* საინტერესოა, რომ საკუთარი ლირიკული ტექსტის საზრისისეული დისკურსის ინტერპრეტაციას გალაკტიონი გადმოსცემს ოცდაათი წლის შემდგომ, 1947 წლით დათარიღებულ ჩანაწერში, სადაც გალაკტიონი ხაზს უსვამს „ლურჯა ცხენების“ ტექსტში დისოციაციური დისკურსის დომინირებასა და მის ტოტალობას: *„1. ლურჯა ცხენები ნოვატორული ლექსია. 2. მას საფუძვლად უდევს რეალური საფუძველი. 3. შინაარსი მისი რეალისტურია. 4. ფორმა უაღრესად მუსიკალური, მანამდე არ არსებული. 5. იგი დაწერილია სამეცნიერო თემაზე. მეცნიერებაში მტკიცედ დადგენილ დებულებაზე, რომ დედამიწის გარეშე არსებობს მარადისი, გასხივებული მხარე, სადაც არაა სიცოცხლე. 6. ნისლის ნამქერი — განათებული ჩამავალი მზით და ნაპირი იმ საშუალო მხარისა. სიტყვა — ელვარებდა — აქ მოცემულია ჰიპერბოლურად.*

მიმაჩნია, რომ „ლურჯა ცხენების“ ონტოტექსტუალურ სივრცეში ინტენცირებული დისოციაციური დისკურსები, ანუ *ღმერთის სიკვდილით* გამოწვეული მყარი ეგზისტენციალური საყრდენის დესტრუქცია და ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა („წევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია“), ზოგადად თანხვდება შოპენჰაუერის *ნების მეტფიზიკისა* და ნიცშეს *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების* (ანტი-)სწავლების დისოციაციურ დისკურსებს. თუმცა გალაკტიონი საკუთარი და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სუგესტიური პოეტური მეტყველებისა და სიმბოლისტური სახისმეტყველების საფუძველზე სუბიექტის სუბიექტურობისა და მოწესრიგებული და ჰარმონიული სამყაროს რღვევასა და დაშლას (რაც ჯერ კიდევ შოპენჰაუერთან და ნიცშესთან იღებს სათავეს) ესთეტიკურად კიდევ უფრო აღრმავებს, განავრცობს, აუკიდურესებს, ამდენად, აჰყავს ახალ მადისოცირებელ ხარისხში, რის შედეგადაც ფილოსოფოსთაგან მომდინარე იდეური იმპულსები და ინსპირაციები გალაკტიონთან ტრანსფორმირდება (გარდაისახება) სრულიად ახალ საზრისისეულ და ესთეტიკურ ზეგანზომილებად, რის საფუძველზეც „ლურჯა ცხენები“ უკვე გადადის თვითმყოფად აბსოლუტურ ესთეტიკურ ეგზისტენციაში და ფუძნდება როგორც აბსოლუტური პოეზიის ნიმუში.

დასკვნები

1. „ლურჯა ცხენების“ ტექსტი ავლენს მოდერნისტული ლირიკისათვის დამახასიათებელ ორ აპრიორულ განზომილებას — მასში მოცემულია თავისებური სტრუქტურული და მენტალური „რყევა“: ერთი მხრივ, ტრადიციული ლირიკული გმირის, როგორც ტექსტის მთავარი საბაზისო სტრუქტურული ერთეულის, დესტრუქცია-გაუ-

---

7. არ სჩანდა შენპირი — საუბარია რელიგიაზე, რომელიც ადამიანებს აპირებს, რომ სიკვდილის, ამ შემთხვევაში გარდაცვალების შემდეგ, არსებობს კიდევ სხვა ცხოვრება — ე. ი. სამოთხე. 9. ცივი მდუმარება სამუდამო მხარისა. მიუსაფარი მდუმარება, ე. ი. ახსნილი, განმარტებული მდუმარება, წინაალმდეგ აუხსნელი, განუმარტებელი, ნათელი მდუმარებისა. (სიკვდილი და არა სიცოცხლე). 11. მდუმარება და სიცივე — გაყინვა და არა სიცოცხლე. 12. სიმწუხარე — სამარადისო მხარისა. 13. უცეცხლობა — ცეცხლი — სხვე სიცოცხლისა, ცეცხლის კრთომა თვალებში — უსიცოცხლო თვალები“ [ტაბიძე 2004: 17-18].

ქმება, მეორე მხრივ, თეოცენტრისტული მენტალობის დესტრუქციით გამოწვეული ლირიკული გმირის სუბიექტურობის მონოლითურობისა და ყოფიერების ჰარმონიულობის რღვევა-დაშლა. ამას ერთვის ლირიკულ ტექსტშივე მოცემული მოდერნისტული ლირიკის სხვა პოეტოლოგიური მახასიათებლები: ერთი მხრივ, პოეტური სიმბოლოს ფარგლებში *სახე-იდეისა* **(Bild-Sinn)**, და მეორე მხრივ, პოეტური სიტყვის ფარგლებში *ბგერა-აზრის* **(Laut-Sinn)** მთლიანობათა გაუქმება და რღვევა და ამის ხარჯზე სუგესტიური პოეტური მეტყველებისა და აბსოლუტური მუსიკისადმი ტენდირება. ამიტომაც, „ლურჯა ცხენების“ აღნიშნული პოეტიკური და საზრისისეული მახასიათებლებიდან გამომდინარე, მიმაჩნია, რომ გალაკტიონის სწორედ ამ ლირიკული ტექსტის გამოქვეყნებით (1915) ივლება ზღვარი ქართულ ტრადიციულ ლირიკასა და მოდერნისტულ ლირიკას შორის და თავად „ლურჯა ცხენები“ ფუძნდება, როგორც ქართული მოდერნისტული ლირიკის დასაწყისი.

2. ტრადიციული ლირიკისაგან განსხვავებით, „ლურჯა ცხენების“ ლირიკული გმირი აღარ არის ტექსტის სტრუქტურული ბაზისი, რამდენადაც ლირიკული გმირის სუბიექტურობა აღარ ავლენს მყარ მსოფლმხედველობრივ პოზიციასა და ემოციონალურ მონოლითურობას, რომლის საფუძველზეც, როგორც წესი, იგებოდა ხოლმე ტრადიციული ლირიკის სტრუქტურა და პოეტიკა. ამის საპირისპიროდ, „ლურჯა ცხენების“ ლირიკული გმირი ავლენს სრულ პიროვნულ რღვევას, რაც გამოიხატება მსოფლმხედველობრივ სკეპსისსა („არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი“) და თვითიდენტობის შუძლებლობაში („რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს?“). ამიტომაც, ლირიკული გმირის ცნობიერებასა და მსოფლგანცდაში ყოფიერება აღიქმება როგორც იმთავითვე დისჰარმონიული მოცემულობა. შედეგად, „ლურჯა ცხენების“ დეპერსონალიზებული ლირიკული გმირი „განეიტრალებულია“, ანუ, უკანა პლანზე გადადის, სრულიად „იხსნება“ და ქრება ტექსტის ქსოვილში. ხოლო „ლურჯა ცხენების“ ლირიკული გმირის პირველ და მეორე გრამატიკულ პირში თხრობა, — რაც ტრადიციული ლირიკისათვის დამახასიათებელი აპრიორული რიტორიკული ხერხია, რომლის საშუალებითაც ტრადიციულ ლირიკაში ინტენცირებულია ლირიკული გმირის მყარი, მონოლითური სუბიექტურობა

და სამყაროსთან მისი სრული ჰარმონია, – გალაკტიონთან უკვე იღებს საპირისპირო რიტორიკულ დატვირთვებს, ანუ, სუბიექტისა და სამყაროს ჰარმონიულობის რღვევისა და დაშლის გაინტენსივების რიტორიკულ ფუნქციას. შესაბამისად, ლირიკული გმირის სუბიექტურობის ნაცვლად ლირიკული ტექსტის მთავარ სტრუქტურულ ბაზისად უკვე ფუძნდება წმინდად ობიექტური, „საგნობრივი", მეტასუბიექტური განზომილება – *ლურჯა ცხენები*.

3. ხოლო ლირიკულ ტექსტში მოცემული ზემოთაღნიშნული დისოციაციური დისკურსი განვითარებულია *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველებაში, რომელშიც ერთდროულად თავს იყრის სამმაგი სემიოზისი, სადაც იკვეთება შემდეგი ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური მახასიათებლები:

a) ერთი მხრივ, *ლურჯა ცხენები* განასახიერებენ სამყაროს/ყოფიერების ირაციონალურ პირველსაწყისს – აბსოლუტურ ნებას/სიცოცხლეს და მის დროსა და სივრცეში უმიზნო, უსაზრისო და უსასრულო გამოვლინებას თავისთავადი და სტიქიური წარმოქმნისა და გაქრობის, დაბადებისა და კვდომის ფორმით;

b) მეორე მხრივ, *ლურჯა ცხენები* განასახიერებენ თავად ყოფიერების *არსობრიობას* **(Wesenheit)**, ანუ იმას, თუ როგორია არსებულის, როგორც არსებულის, არსებობის ფორმა. შესაბამისად, *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველებაში ასახულია ყოფიერების მარადგანმეორებადი არსი, რაც ყოფაში და ყოველი ცალკეული ადამიანის ეგზისტენციაში ვლინდება როგორც წარმოქმნისა და გაქრობის, დაბადებისა და კვდომის უსასრულო, უსაზრისო და *მარადიულად ერთი და იგივე* ონტოლოგიური აქტი;

c) და ბოლოს, *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველება ლირიკული ტექსტის ონტოტექსტუალობაში ფუძნდება, ერთი მხრივ, როგორც ყოფიერების/ყოფის უსაზრისობის სიმბოლო, მეორე მხრივ, როგორც სუბიექტის დისოცირებული და ყოველგვარ საზრისს მოკლებული ეგზისტენციისა და მისი საბოლოო აღსასრულის, მისი ეგზისტენციის აპრიორული სასრულობისა და სრული ეგზისტენციალური გაქრობის სიმბოლო. აქედან გამომდინარე, ლირიკულ ტექსტში სწორედ *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველება ფუძნდება უმთავრეს

იდეურ და სტრუქტურულ საბაზისო ერთეულად (რაც უკვე ტექსტის სათაურშივეა კოდირებული), რასაც შემდგომ ემყარება ლირიკული ტექსტის დისოციაციური სემანტიკა, ტროპიკა, ვერსიფიკაცია და რიტორიკა.

2012/2013

ანდრეოტი 2009: M. Andreotti, Die Struktur der modernen Literatur, 4. Aufl., Haupt Verlag, Bern / Stuttgart, 2009.

ბარამიძე 2003: ს. ბარამიძე, *ყოფიერება და დრო გალაკტიონის პოეზიაში – კრებულში: გალაკტიონოლოგია II,* ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2003.

ბრეგაძე 2012: კ. ბრეგაძე, *„ლურჯა ცხენები": ნების მეტაფიზიკა და (ანტი-) სწავლება მარადიული დაბრუნების შესახებ" –* კრებულში: *გალაკტიონოლოგია VI,* ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბილისი, 2012.

ბურჭულაძე 1980: რ. ბურჭულაძე, მხოლოდ ინტეგრალები, გამ.-ობა „მერანი", თბილისი, 1980.

კანკავა 1964: გ. კანკავა, *გალაკტიონ ტაბიძე –* წიგნში: გ. კანკავა, *ლიტერატურული ეტიუდები,* გამ.-ობა „ლიტერატურა და ხელოვნება", თბილისი, 1964.

კენჭოშვილი 1980: ი. კენჭოშვილი, გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა, გამ.-ობა „მეცნიერება", თბილისი, 1980.

კენჭოშვილი 1999: ი. კენჭოშვილი, გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში, თბილისი, 1999.

კვესელავა 1977: მ. კვესელავა, პოეტური ინტეგრალები. გალაკტიონ ტაბიძე და თანამედროვე პოეზია, გამ.-ობა „საბჭ. საქართველო", თბილისი, 1977.

კოსტავა 1990: მ. კოსტავა, *გალაკტიონი – ჟ. მნათობი № 6,* 1990.

მეცლერი 2008: Metzler Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von G. Butzer, Metzler Verlag, Stuttgart, 2008.

სირაძე 2008: რ. სირაძე, *გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები" და ვ. კანდინსკის „ლურჯი მხედარი" (ინტერტექსტუალური წაკითხვისათვის) –* კრებულში: *გალაკტიონოლოგია IV,* ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2008.

ტაბიძე 2004: გ. ტაბიძე, *ფრაგმენტები –* კრებულში: *გალაკტიონოლოგია III,* ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2004.

ტაბიძე 2011: გ. ტაბიძე, *რჩეული,* „ქართული მწერლობა", ტ. 36, გამ.-ობა „ნაკადული", თბილისი, 2011.

შათირიშვილი 2004: ზ. შათირიშვილი, გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა, გამ.-ობა „ლოგოს პრესი“, თბილისი, 2004.

წიფურია 2009 www...: ბ. წიფურია,*„ლურჯა ცხენების“ გააზრებისათვის*; მის.: **http://www. burusi.worldpress.com/literature/galaktion-tabidze/2009/06/06/**

ხალვაში 2010: რ. ხალვაში, *„ლურჯა ცხენების“ ინტერტექსტი — სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი № 7,* გამ.-ობა „უნივერსალი“, თბილისი, 2010.

ხინთიბიძე 1992: ა. ხინთიბიძე, გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები. ქართული ლექსის უახლესი რეფორმა, თბილისი, 1992.

Discourse of modernist Poetry and „Blue Horses" by Galaktion Tabidze
[Abstract]

1. One of the main poetical and structural characteristics of modernist lyric differing it from traditional lyric is that it is not focused on abruptly expressed subjectivity of the lyrical hero/ lyrical „I" and on the ideology and emotional phases the hero is undergoing (for example, sentimental, romantic, or realistic poetry); the principles, compositional-structural system and outlines on which the traditional ideal of the lyrical text is based in modernist lyric becomes either of secondary importance or is not mentioned at all. Accordingly, in the modernist lyrical texts lyrical "I" is not established as the most important basic structural unit, or the author and the text of the main ideological and emotional integrity of the media, around which the traditional lyrics of the later built a lyrical text of the whole structure - the formal system (Topic, Rhetoric, Versification). As a result, in the modernist lyrical text the lyrical „I"and its subjectivity, is either balanced or even cancelled and moved to the back part.

2. The symbolist and post-symbolist lyric of Galaktion Tabidze (1891-1959) is a clear example of one hand on the structural transformation and on the other the decline of subjectivity because of mental unsteadiness (Ichdissoziation), the depersonalization of the person (Entpersönlichung) and 'Blue Horses' (1915) is a paradigmatical representation of this. In the structure of the lyrical text we do not have a solid lyrical „I", with his/her vision and deep, exciting feelings and emotions, but a dismissed, disharmonial, depersonalized lyrical hero. Correspondingly, the ontextuality of the lyrical text portrays the world as it is, a world that is beyond the conscious will of the lyrical hero and exists independently from him/her (the abolition of Fichtean stream): so we have the condition when in the conscious and emotional experience of the lyrical hero life is based on appropriable disharmoniality and unreasonability; although it cannot be changed it can be opposed. The lyrical hero of 'Blue Horses' exists in this dis-

harmonial, desubjective, dismissed world and in the end disappears in nothingness.

3. Galaktion Tabidze's lyrical text 'Blue Horses' is a representation of a pointless and reasonless endless race, that on the one hand is a symbol of senseless state of life/being, and on the other as the image of lyrical hero, who after the failure of his/her quest dies.

As a conclusion it could be said that lyrical text of 'Blue Horses' is founded as the ultimate ideal, and the basic structural unit, which has been coded in the title of the verse.

Diskurs der modernistischen Lyrik und „Die blauen Pferde" von Galaktion Tabidse
[Zusammenfassung]

1. Im Unterschied und im Gegensatz zu der *tradizionellen Lyrik* (die sentimentale, romantische oder realistische Lyrik), wo man mit der festen Subjektivität des *lyrischen Ichs* zu tun hat, aufgrund deren die weltanschaulichen, strukturellen, topischen und retorischen Zusammenhänge des tradizionellen lyrischen Textes aufgebaut worden sind, stellt sich die Aufhebung genau dieses *festen lyrischen Ichs* einer der poetologischen und strukturellen Hauptmerkmale der modernen lyrischen Texte dar, indem *das lyrische Ich* sich nicht mehr zur Basis des Textstrukturs, der Topik und Retorik, nicht mehr als Medium des emotionalen und weltanschaulichen Diskurses eines Autors setzt, sondern es in den Hintergrund der Ontotextualität geschoben worden ist. Aufgrund dieses Strukturwandels hat man dann in den lyrischen Texte der Moderne mit dem entpresönlichten, dissozierten, *nicht festen* lyrischen Ich zu tun.

2. In der symbolistischen und postsymbolistischen Lyrik eines der Hauptvertreter der georgischen Moderne Galaktion Tabidse (1891-1959) wird genau diese Transformation des lyrischen Ichs nachzuweisen – also seine volle Dissoziation und Entpersönlichung, der volle Subjektivitätsverlust. Als paradigmatisches Beispiel für diese Transformation kann man einer der bekanntesten symolistischen lyrischen Texte von Tabidse - "Die blauen Pferde" (1915) betrachten: im Text weicht das *feste lyrische Ich* mit seiner festen weltanschaulichen Stellungnahme und seinen klaren und gehobenen Gefühlen dem entpersönlichten und dissozierten, *nicht festen lyrischen Ich* völlig. Somit ist der lyrische Ich "Der blauen Pferde" keine strukturelle Basiseinheit des Textes mehr. Die Ontotextualität des lyrischen Textes ihrerseits stellt das Sein in seiner völligen Aufgelöstheit dar: d. h. ins Bewußtsein des lyrischen Ichs setzt sich die Welt als vornherein dissoziertes Phänomen, worauf das lyrische Subjekt wegen seiner Willens- und Ichauflösung keinen Einfluss mehr üben kann, im Unter-

schied zu dem lyrischen Ich der tradizionellen Lyrik: das lyrische Ich des Textes unterwirft sich genau der Disharmonie und Dissoziertheit des Seins und löst sich ins Nichts völlig auf.

3. Als Symbol der Welt- und Ichauflösung einerseits, und der Sinnlosigkeit und Ateleologie der menschlichen Existenz anderesiets, setzt sich in den lyrischen Text von Tabidse das unendliche, rastlose, ewig wiederholte und in seinem Wesen gleiche Rennen und Reiten der *blauen Pferde.* Genau die Symbolik der *blauen Pferde,* die im ganzen Text dominiert, was schon im Texttitel kodiert wird, macht die eigentlichen ideellen, strukturellen, topischen und retorischen Grundlagen des Textes aus.

გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა*

ცნობილია, რომ გრიგოლ რობაქიძის (1880-1962) რომანების პოეტიკის ბაზისს ქმნის მითოლოგიური დისკურსი — მითოსური პარადიგმები და მითო-პოეტური სახისმეტყველება. ამ თვალსაზრისით ურიგო არ იქნება გავიხსენოთ თავად რობაქიძის შემდეგი დებულება, რომელიც მან ჩამოაყალიბა წერილში „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“ (აღსანიშნავია, რომ თავად ეს წერილი კონცეპტუალური ხასიათისაა და რობაქიძის შემოქმედების თავისებური გასაღებია):

> *ვისაც სიმბოლო და მითოსი არ ესმით, იგი ჩემს შემოქმედებას ვერ გაიგებს. ვგულისხმობ მკვლევარს და არა მკითხველს. მკითხველი ხშირად უშუალო განცდით უფრო ღრმად წვდება რომელიმე ნაწარმოებს, ვიდრე აპარატებით დამძიმებული მკვლევარი* [რობაქიძის კრებული... 1996: 81].

აქედან გამომდინარე, რობაქიძის რომანების პოეტიკა **a priori** ემყარება *შინაგანისა* და *გარეგანის* დიალექტიკურ ურთიერთმიმართებას. კერძოდ, რომანებში ასახული ისტორიულ-ემპირიული სინმადვილე (გარეგანი) იმთავითვე გულისხმობს თავის მეტაფიზიკურ-მითოსურ ძირებს (შინაგანს) და პირიქით. რომანის ნარატიულ ასპექტში მუდმივი მონაცვლეობაა *ემპირიულისა* და *ტრანსცენდენტურის*, *ფიზიკურისა* და *მეტაფიზიკურის*, *ისტორიულისა* და *მითოსურის*, ისინი ურთიერთში გადადიან, ურთიერთგამომდინარეობენ და ერთ დიალექტიკურ მთლიანობას ქმნიან, რაც რობაქიძის რომანების ტექსტებში უპირველესყოვლისა მიღწეულია მითოსური არქეტიპების პოეტური რეცეფციის, ანუ საკუთარი მითოსური სახისმეტყველების საფუძველზე.

შინაგანისა და *გარეგანის* ეს კორელაცია რომანის პერსონაჟებსა და მათ ურთიერთმიმართებებზეც ვრცელდება: ისინი ერთდროულად არიან ემპირიული და მითოსური სუბიექტები, მათი ემპირიულ-

---

* თავდაპირველად გამოქვეყნდა: *სჯანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში № 11*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბილისი, 2010. (გვ. 58-68).

ფიზიკური „მე“-ს საფუძველია მითოსურ-მეტაფიზიკური „მე“. რომანის პერსონაჟთა ემპირიულ-ყოფით ურთიერთობათა მიღმა იმთავითვე მოცემულია მითოსური პარადიგმები: მაგ., რომან „ჩაკლული სულის“ პროტაგონისტების, *თამაზ ენგურისა* და *ნატას* ყოფითი, დროსა და სივრცეში მოცემული ურთიერთტრფობის ისტორია ამავდროულად უნდა გავიაზროთ როგორც მითოსური, ზედროული ტრფობის ამბავი, რამდენადაც მათი ურთიერთობის სახისმეტყველებითი საფუძველია, ერთი მხრივ, იშთარ-თამუზის, ხოლო მეორე მხრივ ადამ-ევას მითოსური პარადიგმები [ჯანჯიბუხაშვილი 2003: 133-139]. სატრფოს (ნატას) მხატვრული სახე აქ უკვე გვევლინება ტრანსცენდენტურ-პარადიზული ყოფიერების სიმბოლოდ, ხოლო მისადმი ტრფობა ალეგორიულად განასახიერებს შემმეცნებელი „მე“-ს ინიციაციის გზას სულიერი სრულყოფისა და საღვთო ყოფიერების დამკვიდრებისაკენ. აქვე უნდა ითქვას, რომ რობაქიძის რომანების მითოსური სახისმეტყველება ძირითადად ეფუძნება ბიბლიურ, შუამდინარულ, წინააზიურ-ირანულ და, რა თქმა უნდა, ქართულ მითოსს (იხ. „გველის პერანგი“, „ჩაკლული სული“, „მეგი, ქართველი გოგონა“, „ქალღმერთის ძახილი“, რომანი-ფრაგმენტი „ფალესტრა“).

რომანებში მითოსური არქეტიპების თვალსაზრისით საინტერესოა თავად რობაქიძის შენიშვნა, სადაც იგი პირდაპირ მიუთითებს საკუთარი შემოქმედებითი მეთოდის, ანუ რომანების ტექსტებში *შინაგანისა* და *გარეგანის* კორელაციის შესახებ: „ჩემი რომანი *მეგი* ერთგვარი ცდაა რეალურ ქალწულში კოლხელი მითიური ქალის განცხოველებისა: მედეასი. ივლიტე ის არის, რაც დალია, დალი ის არის რაც ივლიტეა. კავალა ის არის, რაც ამორძალია. ამორძალი ის არის, რაც კავალაა“ [რობაქიძის კრებული... 1996: 233].

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ რობაქიძის რომანების ნარატიულ ასპექტში *ფიზიკური* გადადის *მეტაფიზიკურში*, *ისტორიული — მითოსურში* და პირიქით. აქედან გამომდინარე, ტექსტში მუდმივი მონაცვლეობაა ორ ქრონოტოპს — მითოსურ და ისტორიულ, არაემპირიულ და ემპირიულ ქრონოტოპს შორის. შესაბამისად, შესაძლებელია საუბარი რობაქიძის რომანებში მუდმივად მოცემულ *ქრონოტოპულ ორმაგობაზე*, ანუ ემპირიული და მითოსური დრო-სივრცის მუდმივ ურთიერთგადასვლასა და ურთიერთმონაცვლეობაზე.

ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ რობაქიძის რომანების პოეტიკის მსოფლმხედველობრივ-ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ საფუძვლებს ქმნის, ერთი მხრივ, ი. ვ. გოეთეს *პირველფენომენის* მოძღვრება **(Urphänomenlehre)**, მეორე მხრივ, ფრ. ნიცშეს კონცეპტი *მარადიული დაბრუნების* **(die ewige Wiederkunft/Wiederkehr)** შესახებ (თუმცა, ნიცშეს ეს კონცეპტი რობაქიძესთან ძირეულადაა შეცვლილი და ახლებურადაა ინტერპრეტირებული სწორედ გოეთეს პირველფენომენის სწავლების ჭრილში), ვინაიდან გერმანელ მოაზროვნეთა ეს კონცეპტები იმპლიციტურად გულისხმობენ ყოფიერების მითო-ფილოსოფიურ გააზრებას. წერილში „ჩემი ცხოვრება“ რობაქიძე სწორედ ამ გარემოებაზე მიანიშნებს:

> *გოეთეს მოძღვრება თაურფენომენის შესახებ ჩემთვის საგანთა შემეცნების საფუძვლად იქცა. სინამდვილის ხედვა ჩამოყალიბების პროცესსა და მთელის დინებაში, და არა ცალკეულ მომენტებში — განა მწერლისა* (ხაზი ჩემია — კ. ბ.) *და მოაზროვნის უმაღლესი ამოცანა არაა? [...] არა ერთეულის მარადიული დაბრუნება თავის თავისაკენ, არამედ ერთეულში მარადიულის დაბრუნება თავის თავისაკენ. შემდეგში ამ შეცნობამ ხორცშესხმა ჰპოვა ჩემ რომან „გველის პერანგში“* (და არა მარტო აქ, არამედ რობაქიძის ყველა რომანში — კ. ბ.) [რობაქიძე 1994: 226, 228].

იგივე ინტენცია განვითარებულია ესსეში „თაურშიში და მითოსი“ **(„Urangst und Mythos“)** ონტოლოგიური ესსეების კრებულიდან „დემონი და მითოსი“:

> *საკვირველი არამართებული ჩანს მარადიული კვლავმობრუნების ამგვარი* (ე. ი. ნიცშესეული — კ. ბ.) *გააზრება: არა ცალკეული უბრუნდება თავისთავს მარადიულად, არამედ მარადიული უბრუნდება თავისთავს ცალკეულში, ე. ი. თაურსწყისი. იგია ამ ქვეყნად ყველა მოვლენის თაურმითოსი. მაგრამ როგორ უნდა იქნას შეცნობილი ეს უმაღლესი ფაქტი? მხოლოდ საგნობრივი მჭვრეტელობით. თუმცა მითოსური ხილვით საგანთა ჭვრეტის ნიჭი უკვე დიდი ხანია დაკარგულია და მომაკვდინებლად ცივი ცნებები კი აქ საბოლოოდ გვიმტყუნებენ. საბედნიეროდ ამ თვალსაზრისით დასავლეთში ერთი დიდი გამონაკლისი მაინც არსებობს: გოეთე* [რობაქიძე 1935: 38].

აქედან გამომდინარე, ინტერპრეტატორის უპირველესი ამოცანაა რობაქიძის მხატვრულ ტექსტებში საკუთარ ჰერმენევტიკულ წიაღსვლებს სწორედ გოეთეს *პირველფენომენის* სწავლება და ამ თეორიის ჭრილში რობაქიძის მიერ ინტერპრეტირებული ნიცშეს *მარადიული დაბრუნების* კონცეპტი დაუდოს საფუძვლად, რათა, თუკი ფრ. შლაიერმახერს დავესესხებით, მოხდეს „ყოველგვარი გაუგებრობის თავიდან აცილება“ („um jeden Mißverstand zu vermeiden“). კერძოდ, აქ *გაუგებრობების აცილებაში* მხედველობაში მაქვს საფრთხე, თავისებური ჰერმენევტიკული ცთომილება, როცა რობაქიძის შემოქმედება შესაძლოა რეციფირებულ იქნას მხოლოდ როგორც ე. წ. *მიწისა და სისხლის ლიტერატურა* (**Blut- und Bodendichtung**), ვინაიდან რობაქიძის ცხოვრების ერთი მონაკვეთი, კერძოდ, მისი 1933-1945 წ.წ. ნაცისტურ გერმანიაში ცხოვრება-მოღვაწეობა და ამ პერიოდში აქ გამოცემული რომანები (არადა მისი რომანების უმეტესობა სწორედ ამ პერიოდში გამოიცა გერმანულ ენაზე) პრიმიტიული ინტერპრეტაციული მიდგომებისათვის სრულიად საკმარისი აღმოჩნდეს, რათა რობაქიძის შემოქმედება მიაკუთვნონ ე. წ. *სისხლისა და მიწის ლიტერატურას*. ამ შემთხვევაში, ჭეშმარიტი ინტერპრეტატორი, ცხადია, უნდა გაემიჯნოს რობაქიძის ტექსტების დრო-სივრცეზე მიბმულობის პერსპექტივიდან ინტერპრეტაციას: კერძოდ, აქ მხედველობაში მაქვს რობაქიძის ტექსტების, ერთი მხრივ, იდეოლოგიზებული ინტერპრეტაცია, მეორე მხრივ, ავტორის ტექსტების სხვა იდეოლოგიზებული ტექსტების პერსპექტივიდან ინტერპრეტაცია, იქნება ეს საბჭოთა სინამდვილეში, თუ ნაცისტურ სინამდვილეში შექმნილი კრიტიკული თუ პოზიტიური იდეოლოგიზირებული რეცენზიები რობაქიძის ტექსტებზე.

მსგავს გაუგებრობას ინტერპრეტატორი კი მხოლოდ მაშინ აირიდებს, თუკი მარჯვედ გამოიყენებს *ჰერმენევტიკული წრის მეთოდს* (**der hermeneutische Zirkel**) და მისთვის რობაქიძის რომანების ინტერპრეტაციისას ამოსავალი იქნება რობაქიძის შემოქმედების ჩემს მიერ ზემოთ უკვე აღნიშნული ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძვლები – *პირველფენომენისა* და *მარადიული დაბრუნების* კონცეპტები, მით უმეტეს, თავად რობაქიძე დაბეჯითებით ხაზს უსვამს ამ გარემოებას:

გოეთეს მოძღვრება თაურფენომენის შესახებ ჩემთვის საგანთა შემეცნების საფუძვლად იქცა. სინამდვილის ხედვა ჩამოყალიბების პროცესსა და მთელის დინებაში, და არა ცალკეულ მომენტებში – განა მწერლისა და მოაზროვნის უმაღლესი ამოცანა არაა? [რობაქიძე 1994: 226].

აქედან გამომდინარე, რობაქიძესთან მითოსური პარადიგმები და მითოსური სახისმეტყველება (ზოგადად, მითოსური დისკურსი) რომანების ტექსტების უბრალო ტროპულ-მეტაფორული სამკაული კი აღარ არის, არამედ მისი მხატვრული ტექსტების უცილობელი ონტოლოგიაა. ამიტომაც, რობაქიძის რომანების პოეტიკა იმთავითვე მითოსურ, ანუ პირველფენომენისეულ პარადიგმებსა და არქეტიპებს ეფუძნება, რათა, ერთი მხრივ, მოხდეს ამ პირველფენომენების სრულყოფილი წვდომა პოეტური სიტყვის ძალით, მეორე მხრივ, მოხდეს თავად ამ მითოსურ-მეტაფიზიკური პირველსაწყისების გაცოცხლება და ამოქმედება მოცემულ კონკრეტულ ემპირიულ ყოფაში, ემპირიულ დრო-სივრცეში ამ პარადიგმების კონკრეტულ მხატვრულ ტექსტში ინტეგრირების საშუალებით. ამგვარი მხატვრული ტექსტი კი უკვე წმინადად ესთეტიკური ფენომენი კი აღარ არის, არამედ *ცოცხალი, მაგიური,* თავისებური *„საკრალური“* ტექსტია, რომელშიც მოცემულია ყოფიერების, მისი თაურსაწყისების მუდმივი, დაუსრულებელი ჰერმენევტიკა. აქ რობაქიძის მხატვრული ტექსტი ფუძნდება როგორც თავისებური *ონტოტექსტი,* რომელიც არის არა *ტექსტი თავისთავად* **(an sich)**, როგორც, ვთქვათ, პოსტმოდერნისტული მხატვრული *„წმინდა“* ონტოტექსტი, რომელსაც არანაირი მიმართება არ გააჩნია ყოფიერების პირველსაწყისებისადმი, არამედ პირიქით, რობაქიძის რომანების ტექსტები სწორედ რომ ყოფიერების თაურსაწყისებზეა მიმართული, რის საფუძველზეც რობაქიძისეული ონტოტექსტი გადაიქცევა ყოფიერების განუყოფელ ნაწილად, მასში „ზის“, მასშია ინტეგრირებული და უკვე თავად მანიფესტირდება როგორც ყოფიერება, რომლის საფუძველზე შესაძლებელია ყოფიერების პირველფენომენების *ცოცხლად* (**„live“**-ში) განცდა.

შესაბამისად, რობაქიძის შემოქმედებითი ამოცანაა, საკუთარი მხატვრული მეტყველებისა და მითოსური სახისმეტყველების საფუძველზე მკითხველის ცნობიერებაში გააცოცხლოს ყოფიერების

მეტაფიზიკური საწყისები და მკითხველის ცნობიერება ემპირიული სინამდვილიდან წარმართოს ყოფიერების მითოსური საწყისებისაკენ, რის საფუძველზეც მკითხველის ცნობიერებამ რეალურად, ცოცხლად, გამუდმებით უნდა განიცადოს ემპირეაში მითოსურის, პირველსაწყისისეულის მოქმედება. რობაქიძე ყოველთვის ცდილობს თავისი რომანის ტექსტებში ყოფიერების საგანთა წყობა, ყოფიერების მეტაფიზიკურ-მითოსური საფუძვლები საკუთარი მითოსური სახისმეტყველების საფუძველზე „ცოცხლად" გადმოსცეს. რობაქიძის მიერ საკუთარი სახისმეტყველების საფუძველზე რეციფირებული მითოსური პარადიგმები და მითოსური არქეტიპები, მისი მითოსური სახისმეტყველება სწორედ ამ შემოქმედებით ამოცანებსა და მიზნებს ემსახურება როგორც შემოქმედებითი მეთოდი. ყოველივე ზემოთქმულის ნიმუშად საკმარისია გავიხსენოით თუნდაც „გველის პერანგის" შემდეგი თავები — „ეკბატანა" და „ქარავანი", ან „ჩაკლული სულის" მეორე თავი — „მარადქალური".[1]

ეს თავისებური „საკრალურობა", რაშიც რობაქიძის რომანების დისკურსთა ყოფიერების პირველსაწყისებისაკენ სწრაფვის ტენდენციას ვგულისხმობ, დამახასიათებელია მისი ყველა რომანისათვის, რაც განაპირობებს მათ რეცეფციას როგორც თავისებური ონტოტექსტებისა. რობაქიძის რომანების მითოსური დისკურსიდან და მითოპოეტური სახისმეტყველებიდან გამომდინარე, რომელიც მიმართულია კონკრეტული ისტორიულ-ემპირიული სინამდვილის ჭრილში ყოფიერების ონტოლოგიური პირველსაწყისების წვდომისაკენ, რობაქიძის რომანები წარმოადგენენ მოდერნისტული რომანის განსხვავებულ ტიპს, კერძოდ, *ონტოლოგიურ რომანს*. სწორედ ასეთი *ონტოლოგიური რომანებია* „გველის პერანგი," (ქართ. 1926, გერმ. 1928) „მეგი, ქართველი გოგონა" (გერმ. 1932, ქართ. 2012), „ქალღმერთის ძახილი" (გერმ. 1934, ქართ. 2012), „გრაალის მცველები" (გერმ. 1937, ქართ. 2012) და „ჩაკლული სული" (გერმ. 1933, ქართ. 1989).*

ასეთი ტიპის ონტოტექსტები თავიანთი დისკურსიდან გამომდინარე **a priori** გამოირჩევიან პირველ რიგში ლინგვისტური მახასი-

---

* აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ მხატვრული მეტყველებისა და სახისმეტყველების, *მგიურობის* ხარისხით რობაქიძის რომანები, რა თქმა უნდა, განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან: მაგ., „გველის პერანგი", რომელიც რობაქიძის მხატვრული შემოქმედების უმაღლეს გამოხატულებად მიმაჩნია, ამ თვალსაზრისით ბევრად აღემატება „ჩაკლულ სულს".

ათებლებით, კერძოდ *მაგიური* მხატვრული მეტყველებისაკენ ტენდირებით. რობაქიძის სახისმეტყველებას სწორედ სიტყვის *მაგიურობა* ახასიათებს, რის საფუძველზეც ხორციელდება ყოფიერების მეტაფიზიკური პირველსაწყისების მხატვრული სიტყვით წვდომა და მოხელთება. სიტყვის *მაგიურობა* აქ მეტაფორულად არ უნდა გავიგოთ, არამედ პრინციპულად პირდაპირი მნიშვნელობით. სწორედ რობაქიძის პოეტური მეტყველების ამ *მაგიურობაზე* მიუთითებდა გერმანელი მუსიკათმცოდნე და ავტორი რუდოლფ კარმანი **(Rudolf Karmann)** სტატიაში „გრიგოლ რობაქიძე", სადაც მან რობაქიძის შემოქმედებას კონცეპტუალურად მართებული და ზუსტი განსაღვრება მისცა – *„მითოსური რეალიზმი"* **(„der mythische Realismus)"** [კარმანი 1963: 652]:

> *სწორედ ეს* (ე. ი. მითოსური, თაურფენომენისეული აზროვნების წესი – კ. ბ) *განასხვავებს მას, კავკასიელს, ყველა თანამედროვე დასვლეთელი მწერლისა და მოაზროვნისაგან. (...) [რობაქიძე] სიტყვით გამოხატავს იმას, რაც უკვდავია და ჩვენში ცოცხლობს. ეს არის მაგია. (...) მაშასადამე, სიტყვამ უნდა შეიცნოს იგი* (ე. ი. უკვდავი, მარადიული, ანუ თაურსაწყისისეული – კ. ბ.). *მხოლოდ ალმოსავლეთმა შეინარჩუნა სიტყვის მაგია, მხოლოდ მას არ დაუკარგავს სიტყვის შინაგანი ძალა* [კარმანი 1963: 653; რობაქიძის კრებული... 1996: 381-382].[2]

ხოლო ფილოსოფოსმა გ. ბარამიძემ კიდევ უფრო ზუსტად განსაზღვრა გრ. რობაქიძის პოეტური მეტყველების, მისი მხატვრული რიტორიკის თავისებურება – როგორც თავად ამოქმედებული ლოგოსი: ანუ, რობაქიძის მხატვრულ ტექსტებში მოცემულია მხატვრული მეტყველება, რომლის დენაშიც (დისკურსში) თავად თაურსაწყისისეული ცოცხლდება და ვლინდება [ბარამიძე 2010: 24-27]. აქ კი ცხადი ხდება, რომ რობაქიძე საკუთარ მხატვრულ მეტყველებას და, ზოგადად, საკუთარ ენის ჰერმენევტიკას ენის/სიტყვის იმ გაგებაზე აფუძნებს, რაც იოანეს სახარებაშია მოცემული – ენა/სიტყვა როგორც ლოგოსი, ანუ სიტყვა – უფალი:

> *„პირველი მნიშვნელობით სიტყვა, როგორც ლოგოსი, არის ღმერთი. სიტყვა თვითონ მეტყველებს. მისით ენიჭება ყველაფერს*

გამომეტყველება, რაც იგივე სახეა. აქვე თვალსაჩინო ხდება რობაქიძის აზროვნებისა და შემოქმედების ერთი თავისებურება. გრ. რობქიძე როგორც პოეტი, შემოქმედი, არ არის სიტყვის მოქმედი (სულხან-საბა). იგი არ ქმნის სიტყვას; სიტყვა თვითონ ქმნის მას. [...] გრ. რობაქიძე არ ქმნის სიტყვას, არც ჩამოქნის მას. მასთან სიტყვა თვითისხმება იმით, რომ თავისი თავიდან მეტყველებს და თვითმეტყველებს. გრ. რობაქიძეს არ აინტერესებს არც სიტყვის ტანი, ანდა მისი სული, გაგებული როგორც მნიშვნელობა. პირიქით, აქ სიტყვა მოქმედებს თავად. [...] ამ მიმართებით გრ. რობაქიძე არის ქმნადობის ჰერმენევტიკოსი. მის სიტყვებში ქმნადობა მეტყველებს. მაგრამ თანამედროვე მოაზროვნეებისაგან გრ. რობაქიძეს გამოარჩევს ის, რომ მას არ აინტერესებს ქმნადობის ჰალუცინაციები, იგი მის მიღმა გზნებს მქმნელს, შემოქმედს. [...] სიტყვა თვითონ მოდის და ამყარებს თავის სუფევას. იგი სუფევს ნაწარმოებში და ნაწარმოები მას ეფუძნება. იგი აფუძნებს ხელოვნების ქმნილების თეოლოგიურ სივრცეს. სიტყვა ხდება და ნაწარმოებში გვეძლევა როგორც ხდომილება“ [ბარამიძე 2011: 24-26].

კიდევ ერთხელ მინდა ხაზი გავუსვა იმ გარემოებას, რომ რობაქიძესთან მითოსური პარადიგმების გამოყენებას წმინდად მეტაფორული დატვირთვა არ გააჩნია. ანუ, ისინი არ უნდა განვიხილოთ როგორც მისი რომანების მხოლოდ ტროპულ-ესთეტიკური სამაკული. ტექსტებში მოცემული მითო-პოეტური კონცეპტები უბრალო მეტაფორული ნიშნები კი არ არის, არამედ, უპირველესყოვლისა, მათი მხატვრული ფუნქციაა ემპირიულ სინამდვილეზე უფრო აღმატებული მეტაფიზიკური სინამდვილის გამოვლინება, რაც თავის მხრივ განაპირობებს რომანების სიუჟეტისა და პერსონაჟების სიმბოლურ-ალეგორიულ მხატვრულ სემიოტიკურ ნიშნებად დაფუძნებასა და აღქმას. რობაქიძის შემოქმედებითი მეთოდიდან გამომდინარე, რაც ენის/სიტყვის ლოგოსად გაგებას ეფუძნება, რომანის ტექსტის ფიქციონალური დრო-სივრციდან ეს მითოსური პარადიგმები უნდა ინტეგრირდნენ თავად მკითხველის მიერ რეალურად აღქმად ემპირიულ დროსა და სივრცეში, რის საფუძველზეც მკითხველმა ეს მითოსური პოეტური კონცეპტები უნდა აღიქვას და თანაგანიცადოს როგორც ყოფიერების განუყოფელი და რეალურად არსებული ნაწილი, როგორც რეალური, ცოცხალი მოცემულობები.

ჩემი აზრით, სწორედ ასე უნდა გავიგოთ რობაქიძის რომანებში მოცემული მითოსური პარადიგმების მხატვრული ფუნქცია. რობაქიძის ამ შემოქმედებითი მეთოდის ესთეტიკურ-ონტოლოგიური მიზანია მკითხველის ცნობიერების ყოფიერების მეტაფიზიკური საფუძვლებისაკენ წარმართვა და მკითხველისათვის ემპირიულ-ფიზიკურ სინამდვილეზე აღმატებული ტრანსცენდენტურ-მეტაფიზიკური სინამდვილის თანაგანცდევინება.

ამგვარად, სახისმეტყველებითი თვალსაზრისით, რომანებში მითოსური პარადიგმები გამოყენებულია არა როგორც *ტრადიციული* ტროპულ-მეტაფორული სემიოტიკური ნიშნები, არამედ ისინი წარმოადგენენ თავისებურ ონტოტექსტუალურ ცოცხალ მოცემულობებს, რის საფუძველზეც რობაქიძის რომანის ტექსტი ფუძნდება როგორც „**live**"-ური ონტოტექსტი. საინტერესოა, რომ რომან „ჩაკლულ სულში" მინიშნებულია სწორედ საკუთარი შემოქმედებითი მეთოდის ამ თავისებურებაზე, კერძოდ იმ ეპიზოდში, როდესაც ავტორი *თამაზ ენგურის* ლექსებზე მსჯელობს:

> *სიტყვა ელემენტარული იყო, პირველყოფილი, ჰქონდა ფერი, სურნელი, ხმა მეტალის. ყველაფერში პირველქმნილის სუნთქვა. მეტაფორა არ იყო ლამაზი შედარება, ის საგნების სხივმოსილ ასარკვას ამცნობდა* (ხაზი ჩემია – კ. ბ.). *ყოველი სურათი უძველესი ისტორიით იყო გარემოსილი, თითქოს გილგამეშის დაკარგული ნაწილები ეპოვნათ. აქ იყო ქალის სიყვარული – ცოცხალი და თანაც მითიური ქალისა, როგორც ისიდას სიყვარული. ოლონდ უშუალო სინმადვილით* (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) [აქ და ყველგან ციტატები „ჩაკლული სულიდან" მომყავს ალ. კარტოზიასეული თარგმანის მიხედვით – კ. ბ.] [რობაქიძე 1997b: 431].

აქ აშკარაა, რომ რობაქიძესთან უკუგდებულია ტროპის „ტრადიციული" გაგება, ანუ ტროპის ტექსტის გარეგან სამკაულად (მეტაფორა), ან „კონვენციონალურ" სიმბოლურ-ალეგორიულ სემიოტიკურ მხატვრულ ნიშნად გაგება. რობაქიძე აქ საკუთარ სახისმეტყველებას, საკუთარ სახისმეტყველებით კონცეფციას გვთავაზობს, რომლის თანახმადაც მხატვრული ტროპები ერთდროულად არიან როგორც *გარეგანი* ნიშნები, ისე *შინაგანი* აღსანიშნები. ანუ, აქ გვაქვს პოეტური *ნიშნისა* და პოეტური *აღსანიშნის* განუყოფელი

მთლიანობა: *ნიშანი* აქ არის არა *მინიშნება*, არამედ საკუთრივ *ალსანიშნი*, და პირიქით, *ალსანიშნი* არის არა აბსტრაქცია, არამედ საკუთრივ *ნიშანია*. შესაბამისად, რობაქიძესთან მხატვრული სიმბოლო არის არა მის მიღმა არსებულ საგანზე, მის მიღმა არსებულ საზრისზე (შინაგან ლოგოსზე) მინიშნება, არამედ თავად საგანი, თავად საზრისი („საგნის სხივმოსილი ასარკვა"). აქ რობაქიძე ცდილობს რომანების ტექსტებში მოგვცეს სწორედ *ცოცხალი* პოეტური სახისმეტყველება: ე. ი., როდესაც ყოფიერების მეტაფიზიკური საწყისები მხატვრული სიმბოლოს საფუძველზე არა გაშუალებულადაა გადმოცემული, არამედ უშუალოდ, რობაქიძის მიხედვით — „უშუალო სინამდვილით" (**„von unmittelbarer Wirklichkeit"**), რასაც რ. კარმანი *მითოსურ რეალიზმს* უწოდებს.

ამგვარად, რობაქიძის თანახმად, პოეტურმა სახისმეტყველებამ კი არ უნდა მიანიშნოს, არამედ უშუალოდ უნდა გადმოსცეს მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტური საგანთმიმართებანი: ანუ, პოეტური ტროპები თავად უნდა იყვნენ ეს მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტური მოცემულობანი, ისინი *მაგიური* პოეტური მეტყველების საფუძველზე თავად უნდა იქცნენ ასეთ მოცემულობებად.

ეს *უშუალობა* კი ესთეტიკური და ონტოტექსტუალური თვალსაზრისით გულისხმობს მკითხველისათვის ტრანსცენდენტურობის, ყოფიერების პირველსაწყისების რეალურ განცდევინებას. აქ კი, როგორც ეს ზემოთ უკვე აღინიშნა, რობაქიძე გადამწყვეტ როლს ანიჭებს პოეტურ მეტყველებას, მხატვრული სიტყვის *მაგიას*, *მაგიას* სწორედ პირდაპირი, და არა მეტაფორული მნიშვნელობით. ყოველივე ეს კი რობაქიძის რომანების ტექსტებს გადააქცევს თავისებურ *საკრალურ* ტექსტებად, რაშიც, ვიმეორებ, ვგულისხმობ სწორედ ისეთი ტიპის მხატვრულ ტექსტს, რომლის დისკურსიც ყოფიერების მეტაფიზიკური საწყისების, ტრანსცენდენტურობის წვდომასა და ცხოველმყოფელ წარმოჩენაზეა ორიენტრიებული.

სწორედ ამგვარ ცოცხალ, თავისებურ „საკრალურ" ტექსტებად აღიქვამდა თავად რობაქიძე საკუთარ მხატვრული ტექსტებს, სადაც მითოსური სახისმეტყველების საფუძველზე „უშუალო სინამდვილით", *მითოსური რეალიზმით, ლოგოსის თვითმეტყველებით* ასახული და გადმოცემულია ყოფიერების მეტაფიზიკური პირველსაწყისები. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა რობაქიძის შემდეგი დებულება, რომელიც მან გადმოსცა წერილში „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა":

საგნის ქცევა სიმბოლოდ ძალიან ძნელია. კიდევ უფრო ძნელია ამბავის ვლინება მითოსად. რა რიგ გამოიცნობის, სძლია თუ რა ხელოვანმა სიძნელე? სულ ადვილად. ვთქვათ, კითხულობ რომელიმე რომანს, საცა მოთხრობილია, ვთქვათ ესეც, სრულიად უბრალო ამბავი, ამბავი ყოველდღიური. თუ გრძნობ კითხვისას: თითქო იქ შენი საკუთარი განცდაა მოყოლილი და იმავე დროს – და ესაა თავიდათავი – ამასაც თუ გრძნობ თანვე: თითქო მომხდარი უკვე სადღაც და ოდესღაც მომხდარიყვეს – იცოდე, რომანი მითიურია. აი ჩემი კონცეპტი. ჩემს ლაბორატორიაში ეს კონცეპტი მეთოდია. [...] რა წარმოიშვა ამ ლაბორატორიაში? „ლონდა“, „კარდუ“, „გველის პერანგი“, „ლამარა“, „ჩაკლული სული“, „მეგი“, „კავკასიური ნოველები“, „ქალღმერთის ძახილი“, „მცველნი გრალისა“, [რობაქიძის კრებული... 1996: 85].

აქედან გამომდინარე, ჩემი აზრით, რობაქიძე თავის შემოქმედებით მეთოდს აფუძნებს გოეთეს *ურფენომენის (თაურმოვლენის)* სწავლებაზე და ამ სწავლების ფარგლებში შემუშავებულ ორგანული ბუნების ფენომენთა *მჭვრეტელობით* შემეცნების მეთოდზე, რომელიც რობაქიძეს შემდგომ გადმოაქვს ესთეტიკის სფეროში.

შემთხვევითი არაა, რომ რობაქიძე თავის ონტოლოგიურ ესსეში „თაურშიში და მითოსი“ დაწვრილებით მსჯელობს ორგანული ბუნების ფენომენთა გოეთესეულ შემეცნების მეთოდსა და *პირველფენომენის* კონცეპტზე [რობაქიძე 1935: 38-42]:

თაურმცენარის იდეამ ერთბაშად გადაწყვიტა უმნიშვნელოვანესი პრობლემები. პირველად მსოფლიო ისტორიაში მთელი ყოფიერება სახეობრივ-ბუნებითი მჭვრეტელობის საფუძველზე **(bild- und natursichtig)** *მითოსურ რეალობად იქნა შემეცნებული. [...] თაურმცენარე მცენარის მითიური სინამდვილეა – არა ისტორიული ფაქტი, ერთჯერადი მოვლენა, არამედ კოსმიური, რომელიც მუდმივად ვლინდება. პირველმცენარე მითოსის გრძნობად-პოეტური სახეა. [...] ასე თვლემს ყოველ საწყისში პირველსაწყისი და მარადიული ხორცს ისხამს ცალკეულში. და როდესაც ცალკეული* **(das Einzelne)** *მარადიულის* **(das Ewige)** *გამანაყოფიერებელ მოქმედებას თავის თავში შეიგრძნობს, მაშინ ის მარადიულის თანაზიარია* [რობაქიძე 1935: 41, 42].

აქვე მოკლედ გადმოვცემ, თუ რაში მდგომარეობს გოეთეს *მჭვრეტელობითი* შემეცნება, რომელიც მან შეიმუშავა საბუნებისმეტყველო (ბოტანიკური) კვლევების დროს, რომლის საფუძველზეც მან წამოაყენა *პირველმცენარის* **(Urpflanze)**, შესაბამისად, პირველფენომენის (თაურმოვლენის) პოსტულატი: კერძოდ, გოეთე ემპირიულ ცალკეული მცენარის გრძნობადი ჭვრეტისას ამავდროულად შინაგანად ჭვრეტდა ამ კონკრეტული მცენარის თაურარსს, იდეას მცენარისას, *პირველმცენარეს* **(Urpflanze)**. შესაბამისად, ორგანული ბუნების ცალკეული ფენომენების ემპირიულ ფორმებში გოეთე ამავდროულად ჭვრეტდა ამ ფენომენთა მეტაფიზიკურ თაურსაწყისებს **(Urphänomen)** [მეცლერი... 2004: 442-443]. აქედან გამომდინარე, გოეთე საკუთარი *მჭვრეტელობითი* მეთოდის საფუძველზე წარმოაჩენს თაურმოლენისა და მოვლენის, ურფენომენისა და ფენომენის, მეტაფიზიკურისა და ფიზკურის, ობიექტურისა და სუბიექტურის ურთიერთმიმართების თავისებურებას: კერძოდ, კომუნიკაციის წევრებს შორის ურთიერთმიმართება უშუალოა, ცხოველმყოფელია, რეალურია და არა თეორიული, „ჰალუცინაციური“.

ამიტომაც, ჩემი აზრით, ორგანული ბუნების ფენომენთა გოეთესეული ჭვრეტისა და შემეცნების მეთოდი რობაქიძეს შემდეგ გადმოაქვს ესთეტიკის სფეროში და ამ მეთოდს გადააქცევს საკუთარ შემოქმედებით მეთოდად, რაზეც იგი დააფუძნებს საკუთარი რომანების პოეტიკას: *„გოეთეს მოძღვრება თაურფენომენის შესახებ ჩემთვის საგანთა შემეცნების საფუძვლად იქცა. სინამდვილის ხედვა ჩამოყალიბების პროცესსა და მთელის დინებაში, და არა ცალკეულ მოძენტებში – განა მწერლის* (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) *მოაზროვნის უმაღლესი ამოცანა არაა?“* [რობაქიძე 1994: 226).

აქედან გამომდინარე, რობაქიძის რომანებში ასახული ემპირიული მოვლენების მიღმა ყოველთვის ნაგულისხმებია მათი მეტაფიზიკური ძირები და ისინი სწორედ ემპირიულ მოვლენებში ვლინდებიან ცხოველმყოფელი უშუალობით. შესაბამისად, რობაქიძის პერსონაჟები მუდმივად ჩაყენებულნი არიან გოეთესეულ შემცნებით „პოზაში“ – ისინი ემპირიული მოვლენების ფარგლებში მუდმივად ჭვრეტენ ურფენომენის ცხოველმყოფელ გამოვლინებას, ცხოველმყოფელ მოქმედებას (შდრ. ტაბა ტაბაიზ, ან არჩიბალდ მეკეშის მედიტაციური თვითჩაღრმავებანი).

ამ შემოქმედებით მეთოდს, თავად რობაქიძისეული დეფინიციის მიხედვით, შეგვიძლია ვუწოდოთ მეთოდი მხატვრული შემეცნების

ობიექტის *უშუალო სინამდვილით ასახვის შესახებ.* ეს კი არის საგნის არა რეალისტური, ნატურალისტური, იმპრესიონისტული, ექსპრესიონისტული ან სიმბოლისტური ასახვა, არამედ *მითოსურ-ონტოლოგიური,* როდესაც მხატვრული რიტორიკისა და სახისმეტყველების საფუძველზე მოცემულია ტრანსცენდენტურ-მეტაფიზიკური პირველსაწყისების უშუალო, *ცოცხალი* („**live**"-ური) გადმოცემა, როდესაც ემპირიული და ტრანსცენდენტური მოცემულობები მხატვრულ ტექსტში ერთდროულად და განუყოფელი მთლიანობითაა ასახულ-გადმოცემული. აი, სწორედ აქ ვლინდება რობაქიძის რომანების პოეტიკის უმთავრესი მახასიათებელი.

ამგვარად, რობაქიძის რომანების ტექსტები მათი მითოსური და ონტოლოგიურ-ფილოსოფიური დისკურსიდან, სახისმეტყველებითი სპეციფიკიდან და უნიკალური შემოქმედებითი მეთოდიდან გამომდინარე, რასაც შეგვიძლია ვუწოდოთ საგნის *უშუალო სინამდვილით ასახვის მეთოდი,* ფუძნდებიან როგორც ისეთი ონტოტექსტები, რომელებიც მიმართულია არა საკუთარ თავზე როგორც თავის თავში ჩაკეტილი მოცემულობები, როგორც *ტექსტები თავისთავად,* **an sich,** არამედ ისეთი ონტოტექსტები, სადაც პოეტური სახისმეტყველებისა და პოეტური მეტყველების საფუძველზე *უშუალო სინამდვილითაა* გადმოცემული ყოფიერების მეტაფიზიკური პირველსაწყისები: ანუ, ეს არის ტექსტები, სადაც მოცემულია ყოფიერების ჰერმენევტიკა. ამიტომაც, რობაქიძის რომანების ტექსტები უნდა განვიხილოთ როგორც მთელს ყოფიერებაზე მიმართული ჰერმენევტიკული ონტოტექსტი, რომელიც ერდროულადაა მიმართული როგორც *ემპირიულზე,* ისე *ტრანსცენდენტურზე,* როგორც *ისტორიულზე,* ისე *მითოსურზე,* როგორც *ფიზიკურზე,* ისე *მეტაფიზიკურზე.* ასეთი ტიპის ტექსტებში კი მითოსური სახისმეტყველების საფუძველზე ერთდროულადაა მოცემული ყოფის ემპირიული ასახვა და მისი მეტაფიზიკური ძირების წვდომა. შესაბამისად, რობაქიძის რომანების ტექსტებში მაქსიმალურად რედუცირებულია მხატვრული გამონაგონის, ფიქციონალობის ხარისხი, რომანის ტექსტი გადის მხატვრული ტექსტებისათვის დამახასიათებელი ფიქციონალობის მიღმა და ფუძნდება როგორც *ცოცხალი,* „საკრალური" **live**-ტექსტი. ამიტომაც, რობაქიძის რომანების პოეტიკის ამ სპეციფიკიდან გამომდინარე, მისი რომანები, და განსაკუთრებით „გველის პერანგი", ეტაბლირდება როგორც რომანის ჟანრის ახალი ტიპი, კერძოდ, როგორც *ონტოლოგიური რომანი.*

შენიშვნები:

1 ზემოთქმულის საილუსტრაციოდ აქ მოვიყვან რამდენიმე ამონარიდს დასახელებული თაებიდან: „ქალაქის სამხრით-აღმოსავლით — სერი მთუსელლაჰ. სერიდან სამხრით დიდი ქვის ლომი წითური: თითქო მზით ნაყვაილევი. ქვის ლომი: კირსილისაგან ჩამოსხმული. კირში — მზის ხურუში და სილაში — მზის თესლები. ქვის ლომი ფარია ქალაქის. სპარსეთის ტიტველ ნაპრალებიდან, საცა გახელებული მზე ავხორცობის ჟინს იკლავს, ხანდახან ლომის გრგვინვა გავარდება სუნთქვაშეკრულ ხეებში და გრიალის ბრაზიანი ღუარი შორს-შორს დიდ მანძილზე არღვევს ირანის მყუდროებას. არის ამ გრიალში უცნაური სითავადე: უტეხი და ზვიადი. ქვის ლომი ხმალია ჰამადანის. დიდი შუადღის ჟამს, როცა საგნები თაეის ლანდებს ჰკარგავენ, ქვის ლომთან მიდის სნეული: უნაყოფო თუ ათაშანგით დადაღული. უნაყოფო იღებს ფალოსს გახურებულ ქვასთან და თხოვს წითურ ლომს თესლებს. ათაშანგიანი შეახებს ფალოსს მზით გასუდრულ ქვას და ელის პირგამეხილ ნადირისაგან კურნებას. ცხელ ქვიშაზე თითქო ჰეშვებით ესხმიან შლოცვანი: კაცმა არ იცის რა ენაზე“ [რობაქიძე 1997a: 6-7].

„კაკლის ხის დიდი ფოთლები მძიმედ ეკიდა მზის მცხუნვარე სხივებში. ფოთოლი არ ირხეოდა, დროდადრო ჩამოვარდებოდა ერთი — უხმაუროოდ, ნელა. გაღმიდან შადრევნის ჩხრიალი ისმოდა. ხე მრავალ ასეულ წელიწადს ითვლიდა. მისი ტანი, სამი კაცი ძლივს რომ შემოაწვდენდა მკლავებს, მაგარი, დახეთქილი ქერქით იყო დაფარული. ხე მძლავრად იდგა თაეისი ფართო, ბარაქიანი ჩრდილით. კაკლის ძირში ხალიჩა გაეშალათ: ზედ ზანტად გაეხლართულიყო ქალი. თავი მწვანე ბალიშზე ედო. ქალის სხეული, სავსე და მწიფე, ახლადმოწყვეტილი ყურძნის მტევანივით იდო ხალიჩაზე. ძუძუები მზის სიუხვით ევსებოდა, ველურ ნესტოებს სიშორეთა გეში არხევდა. ირგვლივ სიჩუმე სუფევდა, თითქოს ყველა ელემენტი თაეის თავში ჩაკეტილიყოს, შინაგან მწიფობას დაყურადებული. ქალიც თაეის თავში ჩაძირულიყო და მცენარესავით თვლემდა. ოცნებებში ჩაკარგული საკუთარ სხეულს ვეღარც კი გრძნობდა. ბალიშზე მისი თმები ეკიდა. ძლივს ასხვავებდა მზის სხივებისაგან, ფოთლებში რომ ატანდა: მზისფერი თმა ჰქონდა. თვალები ცის სილურჯეს უცქეროდნენ — ამ სილურჯის დაფანტული წვეთები. ქალის ყურთასმენას თითქო უნაპირო შორეთიდან წყაროს ჩუხჩუხი სწვდებოდა — თეითონაც უკვდავების წყარო იყო. მიწასთან ერთად ისიც მზეს ეძლეოდა, შემქმნელ ძალას უერთდებოდა“ (რობაქიძე 1997b: 425-426).

2. რობაქიძისეული მგიური მხატვრული მეტყველების ნიმუშად აქ მოვიყვან შემდეგ ადგილს მისი რომანიდან „გველის პერანგი“:

„ქარაეანი თითქო შეჩერდა ერთი. შემდეგ — ისევ მიზოზავს.
არჩიბალდ მეკეში თვალს აცილებს კლდეებს.
თითქო ყურს უგდებს:
ნამდვილი დაყუდება მზის — (ბიბლიის ინტუიციით).
ზმანება დიდი შუადღის გაქვაებაში.
ასეთს მყუდროებას პანი გასტეხავს ხოლმე:

კივილით რომ მოდება უძრავ ალხს.

პანი და შიში პანის. აქ სინამდვილე ორდება.

ორდება მისი ამთვისებელიც.

დრო ჩერდება. არის მხოლოდ წარსული. აწმყო მიმქრალია. მომავალი ხანდახან თუ იელვებს — როგორც აზრი თუ ფიქრი. არის მხოლოდ წარსული: და ისიც — როგორც ზმანებულის მოგონება.

არჩიბალდ მეკეში იყვინება მზის გახვეულ არეში.

ყოველი ხილული გადასულის ლანდია მხოლოდ —

აშანთული დალი გადასულის თუ წარსულის.

აქ: ეხლა თითქო არა არის რა.

აქ: ყველაფერი ხსოვნაა ყოფილის.

აქ: თვითონ ყოფილა: ძველი ამბავი — შორს წასული.

აქ: ისტორიის დიდი ამბები ასტრალურ ლანდებად აყუდულან.

ასტრალური ლანდები გალურსულნი და თვალებდანისლულნი —

გაგუდულან და შინაგან იყურებიან.

ეს: ირანის ტიტველი კლდეებია.

არჩიბალდ მეკეში იყვინება მზით გასუდრულ არეში...“ [რობაქიძე 1997a: 117-118].

რობაქიძის რომანის მთელი ტექსტი მეტ-ნაკლებად სწორედ ამგვარი თავისებური მაგიურ-ნათელხილვითი რიტორიკითაა დეტერმინებული, რასაც შეგვიძლია დიონისური მხატვრული მეტყველება ვუწოდოთ.

2010/2013

ბარამიძე 2011: ბარამიძე გ. *გრიგოლ რობაქიძის ჰერმენევტიკა* (გვ. 15-28); *კრებულში: გრიგოლ რობაქიძე და თანამედროვე აზროვნება*, რედ.-შემდგ. თ. ირემაძე, გამ.-ობა „ნეკერი", თბილისი, 2011.

კარმანი 1963: Karmann R. *Grigol Robakidse* (S. 649-653); in: *Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens N 9*, 1963.

მეცლერი 2004: Goethes Metzler Lexikon, Metzler Verlag, Stuttgart, 2004.

რობაქიძე 1935: Robakidse Gr. Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge, Eugen Diederichs Verlag, Jena, 1935.

რობაქიძე 1994: რობაქიძე გრ. *ჩემი ცხოვრება* (გვ. 225-229); წიგნში: *გრიგოლ რობაქიძე. თხზულებანი;* სერია: *შერისხულნი ტ. 2*, თბილისი, 1994.

რობაქიძე 1997a: რობაქიძე გრ. გველის პერანგი. *ქართული პროზა* ტ. 30, გამ.-ობა. „საქართველო", თბილისი, 1997.

რობაქიძე 1997b: რობაქიძე გრ. ჩაკლული სული (გერმანულიდან თარგმნა ალ. კარტოზიამ). *ქართული პროზა ტ. 30*, გამ.-ობა „საქართველო", თბილისი, 1997.

რობაქიძის კრებული 1996: *გრიგოლ რობაქიძის კრებული. ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია*, თბილისი, 1996.

ჯანჯიბუხაშვილი 2003: ჯანჯიბუხაშვილი მ. *მარადქალური (გრიგოლ რობაქიძის „ჩაკლული სულის" მიხედვით)* (გვ. 133-139); *კრებულში: თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით. კრებული ეძღვნება გრიგოლ რობაქიძეს*, ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2003.

Poetics of Grigol Robakidze's Novels

It is known that mythological discourse - mythological paradigms and mytho-poetic expressiveness create the basis of Grigol Robakidze's (1880-1962) poetics. In this connection it is interesting to recall here the following statement formulated by Robakidze himself in the letter - "The origins of my creative works" (it should be noted that the letter itself is of conceptual character and can provide a key to the understanding of Robakidze's works):

> *The one who doesn't know much about symbol and mythos fails to appreciate properly my creative works. Here I mean a scholar, not a reader. Through immediate experience the reader can often understand better the work of art than the scholar equipped with scientific apparatus* [Robakidze's coll.works...1996: 81].

Proceeding from this, the poetics of Robakidze's novels is a priori based on the dialectical relationship between *the inner and the outer.* In particular, the historical-empirical reality reflected in the novel (the outer) implies in itself its metaphysical and mythical roots (the inner) and vice versa. The narrative aspect of the novel is marked by a permanent interchange of the *empirical* and *transcendental, physical* and *metaphysical, historical* and *mythical;* they develop into each other and are mutually consequential, making up a single dialectical whole, which in the texts of Robakidze's novels are first of all achieved by the poetic reception of mythical archetypes, i.e. through their own mythical tropology.

This correlation of *the inner* and *the outer* can be applied to the characters of the novel as well as to their interrelationships: they are empirical and at the same time mythical beings, the mythical and metaphysical self underlying their empirical and physical self. Mythical paradigms can be discerned beyond the empirical and daily relationships of the characters. For instance, an ordinary love story of the protagonists Tamaz Enguri and Nata in the novel *The Killed Soul* given in time and space must be at the same time understood

as a mythical, out of time and space love story inasmuch as the tropological basis for their relations is, on the one hand, the mythical paradigms of Ishtar-Tammuz and, on the other hand, Adam-Eve [Janjibukhashvili, 2003: 133-139]. Here the poetic image of the beloved (Nata) appears already as a symbol of the transcendent paradisal being and the love for her allegorically personifies a path of initiation through self-knowledge to the establishment of spiritual perfection and divine existence. Here it should be mentioned that Robakidze's mythical tropology is mainly based on Biblical, pre-Asian-Iranian and, of course, Georgian myth (see *The Snake Skin, The Killed Soul, Megi - a Georgian Maiden, The Call of the Goddess*, the fragment of the novel *Palestra)*.

From the viewpoint of mythical archetypes in the novels of special significance is the remark made by Robakidze himself where he directly indicates about his own creative method, i.e. the correlation of *the inner* and *the outer*:

> *My novel "Megi" is an attempt to personify the Colchian mythic woman Medea into a real maiden. Ivlite is the same as Dali, Dali is the same as Ivlite. Kavala is the same as Amordzhali Amorzhali is the same as Kavala* [Robakidze's Collection...1996:233].

Thus, it can be said that the narrative aspect of Robakidze's novels is marked by a permanent interchange of the *empirical* and *transcendental, physical* and *metaphysical, historical* and *mythical.*

Therefore, it is not accidental that the weltanschauung, philosophy and aesthetics of Robakidze's novels are based on J.W. Goethe's teaching on *proto-phenomena* (Urphänomenlehre), on the one hand, and on F. Nietzsche's concept of *eternal return* (die ewige Wiederkehr), on the other hand (although the Nietzschean concept is fundamentally altered and interpreted anew exactly in the light of Goethe's concept of proto-phenomena), because these concepts of German philosophers implicitly imply mythophilosophical interpretation of being. In the essay "My Life" Robakidze writes:

Goethe's teaching on proto-phenomena has become the basis for cognition of objects for me. Isn't the vision of reality in the dynamics of the process formation and whòleness and not in separate moments _ an ultimate goal of **a writer** (emphasized by me - K.B.) *and thinker? [...] Not an eternal return of an individual to itself but an eternal return to itself in n individual. Later this notion was applied in my novel "The Snake Skin"* (and not only here but in all Robakidze's novels - K.B.) [Robakidze, 1994: 226, 228].

The same intention is developed in the essay *Urangst und Mythos* (Proto-Fear and Myth) from the collective works of ontological essays *Demon and Mythos* (Germ. 1935):

This kind of understanding of an eternal return seems quite incorrect (i.e. Nietzchean -K.B.)*: not an individual eternally returns to itself but the eternal returns to itself in the individual, i.e. proto-origin. It is the proto-mythos of all phenomena in this world. But how can this supe-r phenomenon be cognized? - Only through the contemplation. However, the gift of contemplating the objects through mythical vision has been long lost and mortally cold notions finally failed here. Fortunately, in this respect, one big exception still exists in the West: Goethe* [Robakidze, 1935:38].

Proceeding from this, the primary task of an interpreter is to assume as a basis of one's own hermeneutical interpretations in the texts of Robakidze's novels Goethe's teaching on proto-phenomena, namely and in the light of this theory Nietzche's concept of eternal return interpreted by Robakidze so as to "avoid any kind of misunderstanding" if we borrow from F.Schalermaher. Namely, under "avoiding of misunderstanding" I mean the danger, some hermeneutic inaccuracy when Robakidze's creativity may be treated only as the so-called blood-and-soil literature *(Blut- und Bodendichtung)* due to the fact that one passage of Robakidze's life, namely for primitive interpretational approach his residence and creative activity in the years of 1933-1945 in Nazi Germany and novels published there in that period (moreover that the majority of his works of that time were published

in German) can appear quite sufficient to refer Robakidze's creativity to the so-called blood-and-soil literature. Obviously, in this case a true interpreter must dissociate oneself from time-space interpretation of Robakidze's texts: specifically I mean here the interpretation of Robakidze's texts from the perspective of other ideologised texts, whether they are critical or positive ideologised reviews of Robakidze's texts created either in Soviet reality or Nazi reality.

An interpreter can avoid such misunderstanding only if the method of hermeneutic circle is properly used and while interpreting Robakidze's novels, the initial point will be the principles of the above mentioned philosophical weltanschauung of Robakidze's creativity - the concepts of proto-phenomena and eternal return, moreover that Robakidze himself emphasized this over and over again:

> *Goethe's teaching on proto-phenomena has become the basis for cognition of things for me. Isn't the vision of reality in the dynamics of the process formation and wholeness and not in separate moments - an ultimate goal of a writer or thinker?* [Robakidze, 1994: 226].

Hence, in Robakidze's novels mythical paradigms and mythical tropology (mythical discourse in general) is not a merely tropological-metaphorical embellishment but rather the inherent ontology of the verbal artistic texts. That's why the poetics of Robakidze's novels is based on mythical i.e. proto-phenomenal paradigms from the very beginning, so that these proto-phenomena be profoundly comprehended through the power of poetic logos. Such literary text is not a purely aesthetic phenomenon but a *living, magic* text, *'sacral'* in essence, rendering the eternal, endless hermeneutics of being, its proto-origins. Here, Robakidze's literary text is established as a certain *onto-text,* which is not a *text an sich,* like, for example, the postmodern fictional *'pure'* onto-text with no, or almost no reference to being and its proto-origins; on the contrary, Robakidze's ontotext refers to being and its proto-origins, becoming its inherent part, 'set' in it, integrated in it, and is itself manifested as being, through which the proto-phenomena of being can be comprehended alive.

Consequently, Robakidze's artistic objective is to animate metaphysical origins of being through his poetics and mythical tropology, and direct the reader's consciousness from the empirical reality to the mythical origins of being, causing permanent empirical exposure of the reader's consciousness to actual, live effect of the mythical, the proto-original. In his novels, Robakidze always attempts to make actual, live rendering of the material arrangement of being, its metaphysical-mythical fundamentals through his own tropology; he always tries to write '*live*'. Mythical paradigms and mythical archetypes perceived through Robakidze's own tropology, i.e. his mythical tropology serves as a literary method for these creative objectives and goals. As an example of all the above mentioned suffice it to mention at least the first chapter of *The Snake Skin* - "Ekbatana" or the second chapter of *The Killed Soul* - "The Eternal Feminine".

This original *sacrality* and *liveness* are characteristic of all of Robakidze's novels, which determine their reception as of certain onto-texts. In view of their mythical discourse and mythical-poetic tropology directed to the perception of ontological proto-origins of being through the prism of an actual historical-empirical reality, Robakidze's novels, I believe, are a different type of modernist novel - *an ontological novel.* Such ontological novels are *Das Schlangenhemd* (*The Snake Skin* - Geo. 1926, Germ. 1928), *Megi - Ein georgisches Mädchen* (*Megi -A Georgian Maiden* - Germ. 1932), *Der Ruf der Göttin* (*The Call of the Goddess* - Germ. 1934), *Die Hüter des Grals* (*The Guard of the Graal* - Germ. 1937) and *Die gemordete Seel (The Killed Soul* - Germ. 1933, Geo. 1989).

The onto-texts of such type proceeding from their discourse a priori are distinguished by linguistic characteristics, namely by tending to magical poetic language. The specific feature of Robakidze's tropology is just magic of the word on the basis of which metaphysical proto-origins is comprehended through poetic logos, procure with poetic word. Here the magic of the word should be understood not metaphorically but principally in the literal sense. It is this magic of Robakidze's poetic language that was indicated by German author Rudolf Karmann in his article "The Portrait: Grigol Robakidze" who

gave conceptually correct and exact definition to Robakidze's creative activity: "Mythical realism of Robakidze's Creationist" ("der mythische Realismus") [Karmann, 1963:652]:

> *This is* (i.e. mythic proto-phenomenal way of thinking, - K.B.) *what distinguishes him, the Caucasian, from all modern western writers and thinkers. (...) [Robakidze] puts into words what is immortal and lives in us. This is magic. (...) Therefore, the word must cognize it* (i.e. eternal or proto-origin,- K.B.). *It is only in the East that the magic of a word has been preserved, only it managed to keep the inner force of a word* [Robakidze's Collection... 1996: 381-382: Karmann, 1963: 653).

Here I would again like to stress that metaphoric paradigms in Robakidze's novels do not have pure metaphoric loading. Hence, we should not consider them merely as tropological embellishment of the verbal artistic texts. Mythical and poetical concepts given in the text are not simple metaphorical signs but first of all their artistic function is an indication to the higher than empirical reality, metaphysical reality which in its turn conditions the perception of the plots and characters of the novels as symbolic-allegorical artistic semiotic signs. Proceeding from Robakidze's creative method, these mythical paradigms must be integrated by the reader himself from fictional time and space into really perceived empirical time and space on the basis of which the reader must perceive these mythical poetic concepts and empathize as an indispensable and actually existed part of being.

Thus, the reader should perceive in "live" mythical paradigms of the artistic texts, as a real, living entities. In my opinion, this is how we should understand the artistic function of mythical paradigms given in Robakidze's novels. And the aesthetic and ontological objective of Robakidze's creative methodology is to direct the reader's consciousness to the metaphysical fundamentals of being and share with the reader's transcendental and metaphysical reality which is more than empirical and physical reality.

Hence, from the viewpoint of tropology the mythical paradigms in the novels are used not as "traditional" tropic-metaphorical semiotic signs but they represent certain onto-textual living entity on

the basis of which the text of Robakidze's novels is established as a "live" onto-text. It is interesting to note that in the novel *The Killed Soul* the indication is given to this peculiarity of one's own creative method, namely in the passage when the author talks about Tamaz Enguri's verses:

> *In the beginning a word was elemental; it had color, scent, metal voice. There was a breath of first creation in everything. Metaphor was not a beautiful comparison, it mirrored objects. Each picture was enveloped in ancient history as if Gilgamesh's lost particles had been found. There was woman's love – live and mythical woman as Isida's love... but with immediate reality* [The citation is given according to A.Kartozia's translation ,-K.B.] [Robakidze, 1997: 431].

It is obvious here that in Robakidze's novels the "traditional" interpretation of trope is neglected, i.e. an outer embellishment of a text (metaphor) or as "conventional" symbolic allegorical semiotic poetic symbol. Here Robakidze offers his own tropology, tropological concept according to which poetic tropes simultaneously represent the outer symbols as well as the inner denomination. Thus, here we have an inherent wholeness of poetic symbol and poetic denomination. Here the sign doesn't mean an indication but denominator itself and vice versa, the denomination is not abstraction but the symbol itself. Consequently, in Robakidze' texts poetic symbol is not an indication to an object existed beyond or opinion beyond it (the inner logos) but the object itself, the reasoning itself (mirror of the object). Here Robakidze tries to present live poetic tropology in the texts of his novels: i.e. when metaphysical fundamentals of being on the basis of poetic symbol are rendered not indirectly but directly, according to Robakidze - "by the immediate reality" ("von unmittelbarer Wirklichkeit") which is termed by Karmann as mythical realism.

Thus, according to Robakidze, not poetic tropology should directly render metaphysical and transcendental relations and not the material arrangement, i.e. the poetic tropes themselves should be these metaphysical and transcendental entities, they themselves on the basis of mythical poetic language should turn into such entities.

This immediacy from aesthetic and ontotextual viewpoint implies real feeling of transcendentalism in a reader. And here, as was already mentioned above, Robakidze attributes an important role to poetic language, the magic of poetic word, magic in the literal sense and not metaphoric meaning. And through all this the text of Robakidze's novels is established as a certain sacral text. Particularly under sacral I mean such type of artistic text poetic discourse of which is also directed to the perception of metaphysical fundamentals of being, transcendentalism.

Robakidze himself perceived his own artistic texts as live, specific "sacral" texts where metaphysical origins of being is reflected and rendered with mythical realism, "immediate reality" on the basis of mythical tropology. From this viewpoint of special interest is the following Robakidze's statement which was rendered in the letter "The origins of my creative works":

It is really very difficult to turn the selected object into a symbol. It is far difficult to make the event into myth. How can it be found whether the artist overcome the difficulty? It is very easy. Let us say, you are reading a novel where quite an ordinary story is narrated. When on the reading you feel as if your own experience was narrated, there and at the same time _ and this is the principle thing _ when you can also feel as if the happening had already occurred somewhere and sometime _ know that the novel is mythical. Here is my concept. At my laboratory this concept is a method. [...] Do you know what the most visible products of this laboratory are? - *Londa, Kardu, The Snail Skin, Megi, Caucasian Novels, The Call of Goddess, The Guard of the Graal* " [Robakidze's Collection... 1996: 85].

Hence, in my opinion Robakidze establishes his creative method based on Goethe's method of cognition the phenomena of organic nature and then he applies this method to his aesthetics. Consequently, poetics of Robakidze's novels is based just on Goethe's cognitive-contemplating method elaborated by him in his natural studies: namely, while perceiving empirical separate plant at the same time inner perception of concrete plant the "proto-phenomenon" (Ur-Phänomen), the idea of a plant, the "proto-plant" (Urpflanze). Cor-

respondingly, in empirical forms of separate phenomena of organic nature Goethe contemplated simultaneously the "ur-phenomenon" of these phenomena. [Metzler...2004: 442-443].

Therefore, it is not accidental that Robakidze in his ontological essay *The Urfear and Mythos* thoroughly considers Goethian scientific method of organic nature phenomena and proto-phenomena concept [Robakidze, 1935: 38-42].

> *The concept of proto-plant has solved the most important problems at once. For the first time in the world history the whole being on the basis of image-natural perception ("bild und natursichtig") has been cognized by mythical reality. [...] The proto-plant is a mythical reality of a plant _ not a historical fact, single phenomenon, but cosmic which is manifested constantly. The proto-plant is sensual poetic image of a myth. [...] in this way the proto-origin is drowsy in each proto and the eternal is manifested in individual. And when the individual (das Einzelne) felt in itself the fertilized effect of the eternal (das Ewige) then it is a part of the eternal* [Robakidze, 1935: 41, 42].

Therefore, in my view Goethian contemplation of the phenomena of organic nature and the method of cognition is further applied by Robakidze in his aesthetics and transforms this method into his own creative method and uses it as the basis for the poetics of his novels:

> *Goethe's teaching on proto-phenomena has become the basis for the knowing of the objects for me. The vision of the reality in the course of the formation of the process and the whole and not in separate moments - isn't it the highest purpose of* **a writer** (emphasized by me - K.B.) *and the thinker?* [Robakidze, 1994:226].

This creative method according to Robakidze's definition can be called a live featuring method of artistic knowing of the object for study with immediate reality. And this is not mimetic, naturalistic, impressionistic, expressionistic or even symbolistic reflection but ontological when actual, live rendering of transcendental-metaphysical proto-origins is given on the basis of poetic language and tropology,

otherwise, when empirical and transcendental entities in artistic text are rendered simultaneously and as a whole part. It is here that the major feature of the poetics of Robakidze's novels is manifested.

Thus, in view of their mythical and ontological-philosophical discourse, tropological specificity and the unique creative method that can be called *a live featuring method,* the texts of Robakidze's novels become established as onto-texts that are not self-referential and hence *self-contained* facts like *texts an sich,* but feature metaphysical proto-origins of being *live* with the help of poetic tropology and poetic language: i.e. these are the texts that convey the hermeneutics of being. Hence, the texts of Robakidze's novels should be treated as a hermeneutic onto-text referring to the totality of being, simultaneously reflecting *the empirical* as well as *the transcendental, the historical* as well as *the mythical, the physical* as well as *the metaphysical.* Through mythical tropology, this type of texts features empirical reality and at the same time implies comprehension of its metaphysical roots. Thus, in Robakidze's novels the degree of fictionality is reduced to the minimum, the text of the novels goes beyond the fictionality of verbal artistic texts and is established as a *'live', 'sacral'* text. Therefore, owing to this very peculiarity, Robakidze's novels, and especially *Das Schlangenhemd,* have established themselves as a new type of the novelistic genre – as *ontological novels.*

2010

References:

Janjibukhashvili 2003: M. Janjibukhashvili, *The eternal feminine (according to Grigol Robakidze's novel "The Killed Soul");* in: Sculpturing the white pride with your greatness. Coll.works devoted to Grigol Robakidze. Tbilisi.

Karmann 1963: R. Karmann, *Grigol Robakidse*; in: *Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens N 9.* (S. 649-653).

Metzler... 2004: Goethes Metzler Lexikon. Stuttgart.

Robakidze 1935: Gr. Robakidze, Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge. Jena.

Robakidze 1994: G. Robakidze, Collected Works, v.2. Tbilisi.

Robakidze 1997: G. Robakidze, The Killed Soul (translated from German by A.Kartozia), Georgian Prose. v.30. "Sakartvelo". Tbilisi.

Robakidze's coll.works ... 1996: Grigol Robakidze's Collected Works: "Truth is everything to me". Tbilisi.

გრიგოლ რობაქიძის რომანი „ჩაკლული სული“ როგორც ტოტალიტარული (საბჭოთა) სახელმწიფოს მითოსურ-დემონური არსისა და მოდერნიზმის ეპოქის ჰერმენევტიკა*

შესავალი

„ჩაკლული სულის“ მეორე გამოცემის წინასიტყვაობაში (1937) გრიგოლ რობაქიძე წერდა:

> *ეს წიგნი, რომელსაც ტყუილად არ ჰქვია „ჩაკლული სული“, არის ცდა სახეობრივ აჩვენოს ატმოსფერულად ზემოქმედი ბოლშევიზმის მიწისქვეშა დამანგრეველი ძალა. იგი 1932 წლის ბოლოს დაიწერა. რაც შემდგომ პერიოდში მოხდა* (რობაქიძე აქ გულისხმობს 1937 წელს დაწყებულ მასშტაბურ სტალინურ რეპრესიებს – კ. ბ.), *ადასტურებს იმ თვალსაზრისს, რომელიც ამ წიგნს უდევს საფუძვლად* [რობაქიძე 1937: 5].

მართლაც, რომანში, რომელიც 1932 წელს დაიწერა და 1933 წელს გერმანიაში გამოიცა, ზედმიწევნით, სულ მცირე დეტალებში ნაწინასწარმეტყველებია ის ბოლშევისტური სახელმწიფო ტერორი და რეპრესიები, რომელთაც საბჭოთა იმპერიაში 30-იანი წლების მეორე ნახევარში თავის უკიდურეს ფორმებს მიაღწიეს. მაგრამ აქ უფრო მეტად მნიშვნელოვანია არა რომანის ეს წინასწარმეტყველური ძალა, არა კონკრეტული ემპირიულ-ისტორიული პროცესების მხატვრული ასახვისა და გადმოცემის ძალა, არამედ იმ მეტაფიზიკური ძირების წვდომა, რამაც საფუძველი შეუქმნა ბოლშევისტური ტიპის ტოტალიტარული სახელმწიფოს წარმოქმნას. წინასიტყვაობაში რობაქიძე, უპირველესყოვლისა, სწორედ ამას გულისხმობდა, როდესაც იგი თავისი წიგნის თვალთახედვაზე მიანიშნებდა („იმ თვალსაზრისს, რომელიც ამ წიგნს უდევს საფუძვლად“): ანუ, აქ რობაქიძე პირველ რიგში ხაზს უსვამს რომანის სწორედ ონტოლოგიურ-ფილოსოფიურ პირველსაზრისს, რომლის დისკურსიც ტოტალიტარული სახელმწიფოს მეტაფიზკური არსის წარმოჩენაზეა მიმართული.

---

* სტატია თავდაპირველად გამოქვეყნდა: *სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი № 8*, გამ.-ობა „უნივერსალი“, თბილისი, 2010. (გვ. 33-50)

რომანში იკვეთება შემდეგი დისკურსები:

1. ბოლშევიზმის მითოსურ-დემონური (მეტაფიზიკური) არსის „გახსნა“ და წვდომა;
2. თანამედროვე ტექნიკური ცივილიზაციის კრიტიკა (ნიცშეანური ნაკადი);
3. მითოსური ნაკადი.

რომანის ეს დისკურსები იმთავითვე ჩართულია *ჰერმენევტიკულ წრეში*, რამდენადაც ისინი ერთ დიალექტიკურ მთლიანობას ქმნიან და ურთიერთგამომდინარეობენ. ეს კი, მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით, იმპლიციტურად გულისხმობს რომანის თაურსაზრისისა და ტექსტის გაგება-განმარტებას *ჰერმენევტიკული წრისა* და *ალეგორიული ინტერპრეტაციის* მეთოდთა გათვალისწინებით.

თავის ლიტერატურულ წერილებსა და ფილოსოფიურ ესსეებში რობაქიძე მუდამ ხაზს უსვამს ფენომენის „მეტაფიზიკური ახნის“ აუცილებლობას, ანუ ფენომენის მითოსური, ე. ი. საწყისისეული ძირების წვდომის აუცილებლობას, როდესაც შინაგანი ჭვრეტისა და მხატვრული ქმნის პროცესში ფიზიკური გადადის მეტაფიზიკურში და პირუკუ; შესაბამისად, ისტორიული გადადის მითოსურში, ემპირიული — ტრანსცენდენტურში, დროითი — ზედროითში და პირიქით. ეს მიდგომა რობაქიძეს გადააქვს საკუთარ მხატვრულ ტექსტებში: მისი რომანები, ნოველები, დრამა-მისტერიები ყოფიერების ფენომენთა მეტაფიზიკური ახსნაა ესთეტიკის სფეროში. ამიტომაც, რობაქიძის მხატვრული ტექსტები, როგორც მეტაფიზიკური ახსნები, თავად მოითხოვენ მეტაფიზიკურ ახსნებს. ამგვარი ინტერპრეტაციისათვის კი ადეკვატურია ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაციის მეთოდი. „ჩაკლული სულის“ სწორედ ამგვარი განმარტება-გაგების ცდაა ჩემი სტატიაც.*

---

* რობაქიძის ამ რომანის ინტერპრეტაციის პირველი ცდაა ნ. კაკაბაძის სტატია „გრიგოლ რობაქიძის რომანი *ჩაკლული სული*“, სადაც ავტორმა მართებულად მიუთითა რომანის ტექსტში ინტენცირებულ ნიცშეანურ კრიტიკულ დისკურსზე [კაკაბაძე 1988: 10].

I ბოლშევიზმისა და სტალინის ფენომენის მითოსურ-მეტაფიზიკური არსის ჰერმენევტიკა რომანში

ფილოსოფიურ ესსეში „სტალინი როგორც არიმანული ძალა“ (**„Stalin als ahrimanische Macht“**), როგორც ეს ესსეს სათაურიდან ჩანს, რობაქიძე სტალინის პიროვნებას, სტალინის ფენომენს ზოროასტრული მითოლოგიისა და რელიგიის ბოროტების ღმერთ *არიმანთან* აიგივებს. საკუთრივ სახელწოდება *არიმანი* ნაწარმოებია ზოროასტრული თეოლოგიის ტერმინიდან **Angra Mainyu,** რაც *დამანგრეველ სულს* ნიშნავს [ლექსიკონი... 1983: 72].

ამდენად, მხატვრული თვალსაზრისით, რომანში სტალინის პერსონაჟი (შესაბამისად, ბოლშევიზმი) სიმბოლურად განასახიერებს ამ დემონურ-დესტრუქციულ ძალას. ხოლო თუკი სტალინის ფენომენს (შესაბამისად, ბოლშევიზმს) ონტოლოგურ-მითოსური თვალსაზრისით განვიხილავთ, მაშინ რომანში იგი წარმოადგენს ამ არიმანული დამანგრეველი მეტაფიზიკურ-მითოსური საწყისების ემპირიულ გამოვლინებას კონკრეტულ ისტორიულ დროში ტოტალიტარული სახელმწიფოს ფორმით.

ეს არიმანულ-ბოლშევიკური ძალა მის მიერ დაფუძნებულ ტოტალიტარულ სახელმწოფოში და ამ სახელმწიფოს საშუალებით, უპირველესყოვლისა, უპირისპირდება და ანგრევს ყოფიერების საკრალურ წესრიგს – რობაქიძის მიხედვით „საკრალურ წყობას“ – რისი შედეგიცაა ყოფიერებიდან *ღმერთის განდევნა, ღმერთის სიკვდილი,* რაც, პირველ რიგში, ვლინდება ადამიანის ცნობიერებიდან ღმერთის იდეის გაქრობასა და ადამიანის სულში ღვთაებრივი ეთოსის მოსპობაში.

შესაბამისად, არიმანულ-ბოლშევიკური ძალა უპირისპირდება ადამიანის ღვთის ხატობის, ღვთის ძეობის იდეას. ეს კი ტოტალიტარულ სივრცეში ხორციელდება, ერთი მხრივ, იდეოლოგიური და რეპრესიული წნეხის საშუალებით, ხოლო მეორე მხრივ, რაციოსა და ტექნიკური პროგრესის გაფეტიშებით, რაც ადამიანში ანგრევს ღვთისმოშიშობის სულსა და ღვთაებრივ-მისტიკურისადმი მოწიწების ეთოსს და ამავდროულად, მასში ავითარებს ღვთისგმობის ისტერიას. შესაბამისად, ყოფიერებაში რაციოს გაბატონება ანგრევს ადამიანში შესაქმის, როგორც უმაღლესი საღვთო რეალობის, აღ-

ქმისა და საკუთარი თავის შესაქმის გვირგვინად, ანუ ღვთაებრივის ნაწილად *თვითგანცდის* **(Selbstgefühl)** უნარს. აქედან გამომდინარე, რაციოს მიერ გაუკუღმართებული ადამიანური ცნობიერება ხილულ ქვეყანას აღიქვამს მხოლოდ მატერიად, მხოლოდ *საგანთსამყაროდ* **(Dingwelt)**, გეოლოგიურ ფაქტად. შესაბამისად, ტოტალიტარულ სახელმწიფოში ადამიანი აღიქმება არა როგორც ღვთის ხატი,* ე. ი. არა როგორც ღვთაებრივი წარმოშობის, ღვთაებრივთან წილნაყარი არსი, არამედ იგი დეტერმინდება, როგორც ერთი რიგითი სტატისტიკური ბიოლოგიური ერთეული, ხოლო ხალხი განიხილება არა *ღვთის სხეულად* (დოსტოევსკი), არა „ღვთაებრივი ბუნების ზეპიროვნულ ცოცხალ არსად" (რობაქიძე), არამედ — მასად. ტოტალიტარული სახელმწიფოს დამაარსებელი და მმართველი კი ჩაანაცვლებს ღმერთს, ღმერთის იდეას და ფუძნდება როგორც ფსევდო-ღმერთი. ამგვარად, ტოტალიტარულ ყოფაში იმთავითვე დარღვეული და დაშლილია საკრალური წყობა.

აქ უნდა აღინიშნოს, რომ რობაქიძე ზოგადად ხელმწიფების იდეისა და სახელმწიფოს მმართველის არსის ლინგვო-ონტოლოგიურ ჰერმენევტიკას გადმოსცემს სიტყვა *ხელმწიფის* ეტიმოლოგიის საფუძველზე. რობაქიძის მიხედვით ქართული ენა (შესაბამისად, ქართველი ერი) ქვეყნის მმართველს და ქვეყნის მართვას უკავშირებს *მწიფე ხელს* (ხელ-მწიფე), ანუ მადლიან, კურთხეულ, ბარაქიან ხელს. შესაბამისად, ქვეყნის მმართველს უნდა ჰქონდეს მწიფე ხელი, ანუ მადლიანი ხელი, საიდანაც კურთხევა, მადლი უნდა გამოდიოდეს, რაც თავისთავად უნდა იყოს საკრალური წყობის დადგინების შესაძლებლობის წინაპირობა [რობაქიძის კრებული... 1996: 71-72].

---

* „ჩაკლულ სულში" რობაქიძის მიერ ადამიანის გულის დაგლეჯილი ღმერთის ხორცსაქცეულ ნაწილთან შედარება მეტაფორულად სწორედ ადამიანის ღვთის ხატობაზე, ანუ ადამიანის ენტელექის ღვთაებრივ წარმოშობაზე მიანიშნებს. თუმცა აქვე მეტაფორულად მინიშნებულია ტიტანების მიერ დიონისოს დაგლეჯაზეც, რაც უნდა გავიაზროთ როგორც ფსევდო-განმანათლებლური დისკურსის, ანუ თანამედროვე პოზიტივისტურ-მატერიალისტური ცნობიერების (ჰომუნკულუსის კომპლექსი), თანამედროვე მოდერნიზმის ეპოქის და ამ ეპოქის ერთ-ერთი ნიშნის — ტოტალიტარიზმის მიერ (რომელთა სიმბოლოც *პრომეთეა*) საკრალური ცნობიერებისა და მითოსურ-მეტაფიზიკური პირველსაწყისების (რომელთა სიმბოლოც *დიონისოა*) დაშლისა და ნგრევის ალუზია. ამგვარად, პრომეთე vs. დიონისო.

ამგვარად, რობაქიძის თანახმად, სახელმწიფოს მმართველისაგან, მისი *მწიფე ხელიდან* უნდა მომდინარეობდეს მაკონსტრუირებელი, შემოქმედი, თაურმდგენი, პირველსაწყისისეული იმპულსები, ანუ, მან უმაღლესი საღვთო ეთიკის საფუძველზე უნდა დაამყაროს ღვთაებრივი წესრიგი, საკრალური წყობა ადამიანური ყოფის ყველა სფეროში, რაც უპირველესყოვლისა გულისხმობს ადამიანის ცნობიერების წარმართვას *ღვთის ხატობის* იდეისაკენ.*

მაგრამ ტოტალიტარული სახელმწიფოს მმართველი თავისი არსიდან გამომდინარე კი არ ქმნის, არამედ პირიქით, ანგრევს, შლის საკრალურ წყობას, რაც უპირველესყოვლისა გამოიხატება ადამიანის *ღვთის ხატობის* იდეის დესტრუირებაში. შემთხვევითი არაა, რომ რომანში სტალინი ხშირად შედარებულია პრეისტორიულ ხვლიკთან, ანუ ბიბლიურ გველთან, რითაც სტალინის არიმანულ-დამანგრეველ მითოსურ-მეტაფიზიკურ არსზეა მინიშნებული: ანუ, რომანში სტალინი, როგორც ბიბლიური გველი, მხატვრულ-სიმბოლური სახეა თაურშიშის, სულიერი სიკვდილის, *არარას* **(das Nichts)**, ეგზისტენციალური გამოუვალობისა და უპიროვნობის.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ბიბლიური *გველის* სახისმეტყველების რობაქიძისეული ინტერპრეტაცია, რომელიც მან გადმოსცა ესსეში „თაურშიში და მითოსი“:

> *ადამიანის „მე“-მ მაშინათვე შეიგრძნო თავის დაცემაში* (იგულისხმება პირველცოდვა – კ. ბ.) *საკუთარ მეტაფიზიკურ ზღვართან შეხლა. სახეობრივ გველი თავად არის ეს ზღვარი, საზარელი ცივი ტალღა, რომელიც ღვთაებრივსა და არაღვთაებრივს შორის ენას ელვისებურად ასრიალებს. მისი ხილვისას ადამიანი საშინლად შეიგრძნობს საკუთარ დაცემასა და უმწეობას, რომ შესაძლოა არარაში* **(das Nichts)** *განქარდეს. გველი ჭეშმარიტად პირველშიშის განსხეულებაა* [რობაქიძე 1935: 35].

საკრალური წყობა ასევე გულისხმობს შვილის ცნობიერებაში მამის მითოსური ხატის ხსოვნას. რობაქიძის მიხედვით, სწორედ აქ ვლინდება გოეთეს *პირველფენომენის* იდეა ყველაზე ცხადად, როგორც მეტაფიზიკური კავშირი ღვთით დადგენილ ქმნილებებს შო-

---

* სწორედ ასეთი *მწიფე*, ანუ შემოქმედი ხელის პლასტიური სახისმეტყველებაა მიქელანჯელოს ცნობილი ფრესკა „ადამის შექმნა“.

რის: ანუ, *მამისა* და *შვილის* ეს გენეტიკური მისტიკურ-საკრალური კავშირი, ეს თავისებური მითოსური მეხსიერება არის საკუთრივ სუბიექტის, „მე"-ს *(შვილის)* სულიერი უნარი ჰქონდეს ხსოვნა მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისა და დაკარგული პარადიზული ეგზისტენციისა. რობაქიძის თანახმად, სწორედ მამის მითოსური ხატის ხსოვნა ანიჭებს „მე"-ს სულიერი ჭვრეტის უნარს, რათა მან საკუთარი თავი შეიმეცნოს და თანაგანიცადოს მეტაფიზიკური ღვთაებრივი საწყისების განუყოფელ ნაწილად. ეს კი, თავის მხრივ, არის ყოფაში/ყოფიერებაში უმაღლესი ეთიკის, ანუ *საკრალური წყობის* დაფუძნების წინაპირობა.

უპირველესყოვლისა, სწორედ ამ მითოსურ-მეტაფიზიკური პერსპექტივიდან ხსნის რობაქიძე „ჩაკლულ სულში" სტალინის ფენომენს, სტალინის პიროვნებას, რომელიც თავისი *არიმანული* არსიდან გამომდინარე მითოსურ-ფსიქოლოგიურად *მამის* მკვლელი, *მამის* უარმყოფელი, ანუ, *საკრალური წყობის* დამანგრეველია. აქ ავტორი ცდილობს გოეთეს *პირველფენომენის* სწავლებისა და ფროიდის ფსიქოანალიტიკური მიდგომის (ოიდიპოსის კომპლექსი) მითოსური გააზრების საფუძველზე ახსნას სტალინის ფენომენი, რაც, ჩემი აზრით, საკმაოდ საინტერესო „მხვედრი" აღმოჩნდა:

> *ვინ იყო ეს ანონიმი* (ე. ი. სტალინი — კ. ბ.)? *მამამისი მეწაღე იყო, ლოთი, ბოლმიანი და სასტიკი, დედამისი — მკერავი, წყნარი, მორჩილი და გულმოწყალე ქალი. როცა დათვრებოდა, მამა სცემდა დედას. სცემდა ერთადერთ პატარა ვაჟსაც. მათ ქოხში მეფობდა სილატაკე, ცოფიანის დორბლი და ცრემლი. იმის გაფიქრებაზეც კი, რომ საცაა მამა დაბრუნდება, ბიჭს ტანში სზარავდა. თვით სამყაროს შექმნაშიც კი მხოლოდ სიბილწეს ხედავდა, მამა კი ურჩხულად ეჩვენებოდა. ოჯახური კავშირის ასეთი რღვევა ბავშვს გულს უმძიმებდა. აღმოსავლეთმა იცის რა არის მამა — კოსმიურად გამანაყოფიერებელი თესლი. თუ ბაყაყის ჩანასახოვან უჯრედს შუაზე გავჭრით, ორი ბაყაყი წარმოიშობა. ორი ნაწილიდან თითოეული გადაიქცევა არა ნახევარ, არამედ ნახევარი ზომის მთლიან ბაყაყად. ბიოლოგია აქ შეუდარებლად ადასტურებს მამობის აღმოსავლურ ინსტინქტს. ერთი ჩანასახოვანი უჯრედიდან ორი იბადება, მაგრამ რა მოელის თავდაპირველს, შექმნისათვის გამზადებულს? ის არ განხორციელებულა, ფიზიკურად ის აღარ არსებობს — მაგრამ მეტაფიზიკურად*

სიცოცხლეს აგრძელებს ორ პატარა ბაყაყში. თითოეული მათგანი თავის თავში ატარებს მას, დაუბადებელს. აქ ცხოვრობს გვაროვნული მახსოვრობა მამისა. სადაც ეს მახსოვრობა მოკვდება, იქ სიცოცხლე ჩავარდება საფრთხეში. სტალინის სახლში ეს მახსოვრობა დაირღვა. ვაჟმა დაწყევლა მამა, თესლი. გამწარებულმა თვით შექმნა შეიძულა. მისთვის აღარ არსებობდა სიყვარული, აღარც სიხარული. მამის მიმართ სამუდამოდ ჩაბუდებულმა სიძულვილმა სიცოცხლე მოუწამლა [რობაქიძე 1997: 515].*

ხოლო ასეთი მამისუარმყოფელი თავისი *არიმანული* მეტაფიზიკური არსიდან გამომდინარე „ბუნებრივად" უარყოფს მამულს, გაუცხოებულია მისადმი და საკუთარი ერისადმი, მოწყვეტილია მათ და იგი, ამავდროულად, ყალიბდება მამულის უარმყოფელად და მამულის მოძულედ (აქედან, სტალინის ცნობილი უარყოფა საქართველოსი — *მამ-ულის* და სიძულვილი ქართველი ერისადმი — *მამულ-შვილებისადმი*). აქედან გამომდინარე, ასეთი *უმამო* მმართველის აღქმაში ხალხი არის მასა, უპიროვნო კოლექტივი და არა „ღვთის სხეული", რითაც ირღვევა საკრალური წყობა:

ძველ სამყაროს (ე. ი. საწყისისეულ მეტაფიზიკურ საფუძვლებს — კ. ბ.) *უკვე დაემშვიდობა. მისთვის აღარ არსებობდა არც სისხლის ერთობა, არც ხალხი, არც სულიერი კავშირი, არც რწმენა. ხალხი მასამ შეცვალა, სული — კლასმა. აქ თავის სტიქიაში იყო* [რობაქიძე 1997: 519].[1]

ბუნებრივია, რომ სტალინის ან მსგავსი ტიპის მმართველის მიერ დაფუძნებული სახელმწიფო თავისი არსით მხოლოდ ტოტალიტარული თუ იქნება, სადაც დაშლილია საკრალური წყობა, რაც, პირველ რიგში, გამოხატულია ადამიანის ღვთის ხატობის იდეის დესტრუირებაში. შესაბამისად, თვითგადარჩენის ინსტინქტით შეპყრობილი ტოტალიტარული სახელმწიფოს მოქალაქე ეთიკური თვალსაზრისით ავლენს უმდაბლეს ამორალურ თვისებებს — ბეზღება, ანგარება, თვალთვალი, გამცემლობა, ღალატი, კვლა (კაენისა

* შდრ. *მამისმკვლელობის* მოტივი და მამისმკვლელობის მითო-ფსიქოლოგიური ასპექტები კ. გამსახურდიას რომანში „მთვარის მოტაცება" — არზაყანი vs. კაც ზვამბაია.

და იუდას კომპლექსები). ანუ, აქ თვადაყრა დგება უნივერსალური საღვთო მორალი. ხოლო ონტო-ეგზისტენციალური თვალსაზრისით ტოტალიტარული სახელმწიფოს მოქალაქე არის ეგზისტენციალური გამოუვალობის, ეგზისტენციალური შიშის, *არარას* **(das Nichts)** უცილობელი მსხვერპლი.

რომანის მთავარი პროტაგონისტი *თამაზ ენგური*, როგორც ხელოვანი, ყველაზე მძაფრად შეიგრძნობს სწორედ ამ ეგზისტენციალურ სიცარიელეს, *არარას*, იგი განიცდის ეგზისტენციალური პირველშიშით შეპყრობილობას, რაც, რა თქმა უნდა, არის ტოტალიტარულ სივრცეში ეგზისტენციით განპირობებული დაცემული სულიერი მდგომარეობა:

> *თამაზსაც ნელ-ნელა ჩასთვლიმა, თუმცა ძილი არ მოდიოდა. იმ სიფრიფანა საზღვარს მიაღწია ძილ-ღვიძილს შორის, როცა გრძნობები დაჭიმულია უკიდურეს სინატიფემდე. [...] შეძრწუნდა. სიცოცხლის კიდეზე იგრძნო თავი, საკუთარი თავისა აღარ სჯეროდა. მისი არსება ხანდახან მკვეთრად ეხებოდა იმ ზღვარს, სადაც არარა და ღმერთი ერთდ არიან. ამჯერად ისე ჩანდა, თითქოს მხოლოდ საშინელს შეეხო, „არარას" – სუნთქვა გაუჩერდა – პირდაღებულ სიცარიელეს, რომელიც გაქრობას უქადის და „არადყოფს". თამაზი ძლიერ შეშინდა. თითქოს სიკვდილს შეეხოო, ძილ-ღვიძილიდან გამოერკვა, ცივ ოფლში ცურაედა. უნდოდა ელოცა, მაგრამ ლოცვა მხოლოდ მაშინ შეიძლება, როცა სული ივსება, როგორც თავთავი ჩუში მწიფობის მაღლიან ჟამს. თამაზმა იგრძნო: წამიც და გონებას დაკარგავს არარას წინაშე* [რობაქიძე 1997: 529].

ონტოლოგიური თვალსაზრისით, საბჭოთა მოქალაქის, და ზოგადად, ტოტალიტარული სახელმწიფოს მოქალაქის, ტრაგედია რომანში ახსნილია სწორედ საკრალური წყობის რღვევით, ხოლო ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით – პეტრეს კომპლექსით, რამდენადაც საბჭოთა მოქალაქე თავისებური *სამგზისუარმყოფელია* (პეტრეს კომპლექსი), რომელმაც რეპრესიული და იდეოლოგიური წნეხისა და, რაც მთავარია, რაციოსა და, აქედან გამომდინარე, ტექნიკურ-მანქანური პროგრესის გაფეტიშების გამო უარყო საკუთარი თავის ღვთის ხატად აღქმა და დაკარგა ღვთისძეობის თვით-

განცდის სპირიტუალური უნარი.* შესაბამისად, საბჭოთა მოქალაქის ცნობიერებაში დაიკარგა მეტაფიზიკური პირველსაწყისების ხსოვნა – „იდუმალი პენტაგრამა თავდაყირა იდგა“ (იხ. თავი XI, „აკაშას ქრონიკა“):

ელსადგურებს აშენებდნენ, სასოფლო-სამეურნეო მანქანები შემოჰყავდათ, ჭაობებს აშრობდნენ, სტიქიებს იმორჩილებდნენ, სარწყავ სისტემებს ქმნიდნენ და საზეიმოდ ხსნიდნენ. ხალხი იკრიბებოდა, ინტერნაციონალს მღეროდა, რადიო მოლოცვებს გადმოსცემდა მოსკოვიდან, ხარკოვიდან, ბაქოდან, ტფილისიდან. იყო დამორჩილებული მდინარისა და მუშის მარჯვენის ღღესასწაული – მაგრამ არ იყო ის უმაღლესი წამი, რომელსაც ერთ დროს განიცდიდა ეგვიპტელი: როცა მზის პირველ სხივებთან ერთად მიმავალ მიმინოს ჭვრეტდა – მზის ეგვიპტურ სიმბოლოს –, ის ნეტარი წამი, როცა მზის თესლით აყვავებული შეყვარებულივით უახლოვდებოდა მიწას.

ახალი გზები გაჰყავდათ მოშორებულ რაიონებში, სადაც ჯერ კიდევ ძველი ტომები სახლობდნენ. ხშირად გზის გასაჭრელად მთა უნდა აეფეთქებინათ და მასთან ერთად ანკარა წყაროც მოესპოთ, წმიდათაწმიდა რამ ტომის წარმოდგენაში. შიშით უმზერდა მთელი ტომი წყაროს განადგურებას: დაბნეული და მოჭუფრული ღრმად გრძნობდა თავის არსებაში სიკვდილს. განხიბლული ახლა კვალარეულ ნადირს ჰგავდა, გონდაკარგული იდგა სიცარიელის პირისპირ [რობაქიძე 1997: 509-510].

ამგვარად, რომანის ანტიტოტალიტარული და ანტიბოლშევისტური დისკურსიდან გამომდინარე, რომანში ბოლშევიზმი, ბოლშევისტური ტიპის ტოტალიტარული სახელმწიფო გააზრებულია როგორც რაციოს გაფეტიშებისა და ღმერთის ყოფიერებიდან განდევნის ყველაზე უკიდურესი გამოხატულება მოდერნიზმის ეპოქაში, რასაც, თავის მხრივ, გზა გაუხსნა დასავლეთში გაბატონებულმა ტექნიკურ პროგრესში, ნიჰილიზმსა და პოზიტივიზმში გამოვლენილმა რაციომ.

---

* ასეთივე უარმყოფელი აღმოჩნდა თამაზ ენგური, ვინც სამგზის უარყო ღვთისხატობის იდეა და საკრალური წყობა: იხ. კინოსცენარის განხილვის (თავი I), ოპერაში სიტყვით გამოსვლისა (თავი X) და მეგობრის (ლევანის) გაცემის (თავი XVII) ეპიზოდები.

II. რომანის ნიცშეანური დისკურსი — დასავლეთის ტექნიკური ცივილიზაციის კრიტიკა

როგორც აღინიშნა, რომანის ერთ-ერთი დისკურსია დასავლეთის (ევრო-ამერიკული) ტექნიკური ცივილიზაციის კრიტიკა. ეს ნიცშეანური კრიტიკული სული მთელს რომანში იმპლიციტურადაა მოცემული, თუმცა აკუმულირებული სახით იგი უკვე ექსპლიცირტურადაა გადმოცემული რომანის მე-IX თავში „როცა ატომი იშლება". შემთხვევითი არაა, რომ რომანში რობაქიძე დასავლურ ტექნიკურ ცივილიზაციასა და რუსულ ბოლშევიზმს ერთ მთლიანობად მოიაზრებს, რამდენადაც ამ ორ კულტურულ სივრცეში ღმერთი ყოფიერებიდაა განდევნილი, ხოლო ღმერთის იდეა — ადამიანის ცნობიერებიდან. შესაბამისად, აქაც და იქაც დარღვეულია საკრალური წყობა. ისევე, როგორც საბჭოთა იმპერიაში, „ტექნიცისტურ" დასავლეთშიც გაბატონებული რაციოს გამო ადამიანი ეგზისტენციალური თვალსაზრისით პირველშიშის, უსახელო არარას ტყვეა:

> *„იცით, რა?" კვლავ წამოიწყო ივანოვმა, „ყველაფერი რაც საბჭოეთში ხდება, ხდება ყველგან. ნუ გიკვირთ. მიწისქვეშა დინებები აიღეთ, ისინი ყველგან ერთნაირია: ჩვენთან, ევროპაში, ამერიკაში. ჩვენთან ღმერთის წინააღმდეგ იბრძვიან, მისი მოკვლა სურთ. ამერიკასა და ევროპაში რაღა ხდება? იქ არ კლავენ ღმერთს, იქ იგი თავისით კვდება. [...] ჩვენთან მხოლოდ ერთი შეშხილი ისმის: „უნდა დავეწიოთ და გავუსწროთ ამერიკას!" დაიწყო შეკიბრი მანქანის კულტში. ამ შეკიბრში არც ევროპას და ამერიკას სურთ ჩამორჩენა. იქ ჭექა-ქუხულის დატყვევებით შვიდიდან რვამილიონამდე ვოლტის მოპოვებას აბერხებენ ატომის დასაშლელად — ალბათ ტექნიკის გულისათვის... იქ რაციომ დაიპყრო სოციალური ყოფა. ჩვენთან დაგეგმვა ისე შორს წავიდა, ლამისაა კერძო ცხოვრებაც გამოთვლას დაექვემდებაროს. [...] თუ ერთი სიტყვით შევაჯამებთ ამ პროცესს, ეს იქნება: ღმერთის განდევნა სამყაროდან. ეს მოქმედება რენესანსში იღებს სათავეს, დღეს მის ნაყოფს ვიმკით. ახალი ადამიანი იბადება, ულმერთო. მისთვის არ არსებობს საიდუმლო. არავითარი რიდი, არავითარი მოწიწება, არავითარი მისტიკა, შიშველი ყოფიერება, ნიეთიერი: არსად მეტაფიზიკური, ფესვებშიც კი არა. ეს არის ჩვენი ახალი თაობა. შეადარეთ იგი ამერიკულს — მხოლოდ „მინუს" ნიშანი*

დაუსვით წინ გარეგნული მხარის მოსაწესრიგებლად — და ვერავითარ განსხვავებას ვერ ჰპოვებთ მათ შორის, ორივენი ერთი წიაღიდან მოდიან. ღმერთის ამოძირკვა ყოფიერებიდან — ეს არის კულტურის ახალი მიზნა. [...] იქაც და აქაც იგივე ხდება, განსხვავება ისაა, რომ რუსეთის მიწაზე დავარდნილი თესლი უკიდურეს ფორმებს იძენს [რობაქიძე 1997: 492-493].[2]

ამგვარად, რომანის აღნიშნულ თავში რობაქიძე განსაზღვრავს დასავლეთის სულიერი კრიზისის მიზეზებს, რაც, მისი აზრით, გამოწვეულია რაციოს გაფეტიშებით და, აქედან გამომდინარე, საკრალური წყობის დაშლით. რომანის ტექსტის ნიცშეანური დისკურსის მიხედვით, ევრო-ამერიკული რაციო, ისევე, როგორც — ბოლშევიკური, მთელს შესაქმეს განიხილავს მატერიად, გეოლოგიურ ფაქტად. დასავლეთში ყოფა *მითოსმოკლებულია*, ანუ აქაც დავიწყებულია მაძის მითოსური ხატის, ანუ მეტაფიზიკური პირველსაწყისების ხსოვნა. შესაბამისად, ზედმეტად სუბიექტივირებულ დასავლურ „მე“-ში გამქრალია ღვთისხატობის მეტაფიზიკური განცდა თუ *თვითგანცდა* **(Selbstgefühl)**, დასავლელ ადამიანს აღარ შერჩა სულიერი ძალა ფიზიკურში ჭვრიტოს მეტაფიზიკური, ხილულში — უხილავი და პირიქით, ვინაიდან მასში გამქრალია ღმერთის, როგორც „მუდმივი წვის“, განცდის სულიერი უნარი (თუმცა, ამ თვალსაზრისით, დასავლეთში ორი დიდი გამონაკლისია — გოეთე და ნოვალისი, მაგრამ ეს ორი პოეტი და მოაზროვნე, მიუხედავად იმისა, რომ მოდერნიზმის, მოდერნული ცნობიერების ჩასახვის პერიოდში, კერძოდ, განმანათლებლობის ეპოქაში (ფართო გაგებით) მოღვაწეობდნენ, მაინც *პრემოდერნული* კულტურის წარმომადგენლები არიან იმ გაგებით, რომ ისინი მითო-საკრალური ცნობიერების მატარებლები არიან). შესაბამისად, დასავლეთში ღმერთის იდეა ტექნიკურმა პროგრესმა ჩაანაცვლა, ლოგოსი — რაციომ. აქ ტექნიკური პროგრესი თვითმიზნად და პროპაგანდის საშუალებად იქცა (ისევე როგორც ბოლშევისტურ საბჭოთა იმპერიაში), რამაც ადამიანის ეგზისტენციას საზრისი დაუკარგა და მისი არსებობა აბსურდად გადააქცია. ამიტომაც, დასავლეთში მეტაფიზიკურ ზღვარზე მყოფი „მე“ **a priori** ექვემდებარება ეგზისტენციალურ პირველშიშს, არარას. დასავლეთში *უმამობას*, ე. ი. *მითოსმოკლებულობას*, ადამიანი ტექნიკური პროგრესის აბსურდულობამდე მიჰყავს, ხოლო რუსეთში — ბოლშევიკური ტიპის ტოტალიტარულ სახელმწიფომდე.[3]

ამგვარად, რომანის ნიცშეანური კრიტიკული დისკურსის მიხედვით, რომელიც დასავლური ტექნიკური პროგრესის ფეტიშიზმისა და მითოსმოკლებული უსულო დასავლური ცივილიზაციისკენაა მიმართული, უკიდურესად სუბიექტივირებულ ევრო-ამერიკულ „მე“-ს ონტოლოგიურად უჭირს მეტაფიზიკურ ზღვარზე გასვლა, ვინაიდან მას დავიწყებული აქვს მეტაფიზიკურ-მითოსური პირველსაწყისების ხსოვნა (სწორედ ამაში ჭვრეტდა ნიცშე დასავლეთის სულიერ კრიზისს, იხ. მისი „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“). ამდენად, *სული* არა მხოლოდ ტოტალიტარულ სახელმწიფოშია *ჩაკლული*, ე. ი. საკრალური წყობა არა მხოლოდ საბჭოთა იმპერიაშია დანგრეული, არამედ — არატოტალიტარულ დასავლეთშიც. პირველ შემთხვევაში საკრალური წყობის ნგრევის მიზეზია ბოლშევიზმი, მეორეგან — უკიდურესად განვითარებული პოზიტივისტური ცნობიერება და ტექნიკური პროგრესის ფეტიშიზმი. ხოლო ამ ორი მოცემულობის საერთო მიზეზია უკიდურესად გაფეტიშებული და ყოფაში უსაზღვროდ ინტეგრირებული რაციო და მის მიერ შობილი ნიჰილიზმისა და პოზიტივიზმის სული.

III. რომანის მითოსური დისკურსი

„ჩაკლული სულის“ კომპოზიცია მითოსურ პარადიგმებზეა აგებული. რომანის შინაგანი ლოგოსი, თაურსაზრისი სწორედ რომანის ტექსტის მითოსური პარადიგმებით კონსტრუირებაში, ანუ მითოსურ სახისმეტყველებაშია მოცემული. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია, რომ რობაქიძესთან მითოსური პარადიგმების გამოყენებას წმინდად მეტაფორული დატვირთვა არ გააჩნია. ანუ, ისინი არ უნდა განვიხილოთ როგორც რომანის ტექსტის ტროპულ-ესთეტიკური სამაკული. აქ მოცემული მითო-პოეტური კონცეპტები უბრალო მეტაფორული ნიშნები კი არ არის, არამედ, უპირველესყოვლისა, მათი მხატვრული ფუნქციაა ემპირიულ სინამდვილეზე უფრო აღმატებულ მეტაფიზიკურ სინამდვილეზე მინიშნება, რაც, თავის მხრივ, განაპირობებს რომანის სიუჟეტისა და პერსონაჟების სიმბოლურ-ალეგორიულ მხატვრულ სემიოტიკურ ნიშნებად აღქმას. რობაქიძის

შემოქმედებითი მეთოდის მიხედვით, რომანის ტექსტში მოცემული ეს მითოსური პარადიგმები უნდა გავიდნენ ტექსტის ქრონოტოპიდან და უნდა ინტეგრირდნენ თავად მკითხველის ცნობიერებაში და ამდენად, ინტეგრირდნენ მკითხველის მიერ რეალურად აღქმად ემპირიულ დროსა და სივრცეში, რის საფუძველზეც მკითხველმა ეს მითოსური პოეტური კონცეპტები უნდა აღიქვას და თანაგანიცადიოს როგორც ყოფიერების განუყოფელი და რეალურად არსებული ნაწილი, როგორც რეალური, ცოცხალი მოცემულობები. ჩემი აზრით, სწორედ ასე უნდა გავიგოთ „ჩაკლულ სულში“ (და რობაქიძის სხვა რომანებში) მოცემული მითოსური პარადიგმების მხატვრული ფუნქცია. რობაქიძის ამ შემოქმედებითი მეთოდის ესთეტიკურ-ონტოლოგიური მიზანია მკითხველის ცნობიერების ყოფიერების მეტაფიზიკური საფუძვლებისაკენ წარმართვა და მკითხველისათვის ემპირიულ-ფიზიკურ სინამდვილეზე აღმატებული ტრანსცენდენტურ-მეტაფიზიკური სინამდვილის თანაგანცდევინება.

ამდენად, სახისმეტყველებითი თვალსაზრისით რომანში მითოსური პარადიგმები გამოყენებულია არა როგორც *ტრადიციული* ტროპულ-მეტაფორული სემიოტიკური ნიშნები, არამედ ისინი თავისებური ცოცხალი ონტოტექსტუალური მოცემულობებია, რის საფუძველზეც რობაქიძის რომანის ტექსტი ფუძნდება როგორც „ცოცხალი“, **“live”**-ური ონტოტექსტი.

საინტერესოა, რომ „ჩაკლულ სულში“ მინიშნებულია სწორედ საკუთარი შემოქმედებითი მეთოდის ამ თავისებურებაზე, კერძოდ, იმ ეპიზოდში, როდესაც ავტორი *თამაზ ენგურის* ლექსებზე მსჯელობს:

> *სიტყვა ელემენტარული იყო, პირველყოფილი, ჰქონდა ფერი, სურნელი, ხმა მეტალის. ყველაფერში პირველქმნილის სუნთქვა. მეტაფორა არ იყო ლამაზი შედარება, ის სავნების სხივმოსილ ასარკვას ამცნობდა* (ხაზი ჩემია – კ. ბ.). *ყოველი სურათი უძველესი ისტორიით იყო გარემოსილი, თითქოს გილგამეშის დაკარგული ნაწილები ეპოვნათ. აქ იყო ქალის სიყვარული – ცოცხალი და თანაც მითიური ქალისა, როგორც ისიდას სიყვარული. ოღონდ უშუალო სინამდვილით* (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) [რობაქიძე 1997: 431].

აქედან გამომდინარე, მაგ. რომანის მეორე თავი – „მარად ქალური“ – მთლიანად უნდა განვიხილოთ როგორც *უშუალო სინამდვილით, მითო-რეალისტურად* (რ. კარმანი) ასახული ბიბლიურ-პარადიზული ყოფის პოეტურ-მხატვრული ალუზია. „ჩაკლული სულის“ სხვა ადგილებისაგან განსხვავებით, ჩემი აზრით, რომანის სწორედ ამ თავშია ყველაზე სრულყოფილად რეალიზებული რობაქიძის შემოქმედებითი მეთოდი ყოფიერების მეტაფიზიკური ძირების *უშუალო სინამდვილის* პრინციპით გადმოცემის შესახებ:

კაკლის ხის დიდი ფოთლები მძიმედ ეკიდა მზის მცხუნვარე სხივებში. ფოთოლი არ ირხეოდა, დროდადრო ჩამოვარდებოდა ერთი – უხმაუროდ, ნელა. ხე მრავალ ასეულ წელიწადს ითვლიდა. მისი ტანი, სამი კაცი ძლივს რომ შემოაწვდენდა მკლავებს, მაგარი, დახეთქილი ქერქით იყო დაფარული. ხე მძლავრად იდგა თავისი ფართო, ბარაქიანი ჩრდილით.

კაკლის ძირში ხალიჩა გაეშალათ: ზედ ზანტად გაშხლართულიყო ქალი. თავი მწვანე ბალიშზე ედო. მის გვერდით, მეორე ხალიჩაზე, თამაში წამოწოლილიყო. ქალის სხეული, სავსე და მწიფე, ახლადმოწყვეტილი ყურძნის მტევანივით იდო ხალიჩაზე. ძუძუები მზის სიუხვით ევსებოდა, ველურ ნესტოებს სიშორეთა გეში არხევდა.

ირგვლივ სიჩუმე სუფევდა, თითქოს ყველა ელემენტი თავის თავში ჩაკეტილიყოს შინაგან მწიფობას დაყურადებული. ქალიც თავის თავში ჩაძირულიყო და მცენარესავით თვლემდა. ოცნებებში ჩაკარგული საკუთარ სხეულს ვეღარც კი გრძნობდა. ბალიშზე მისი თმები ეკიდა. ძლივს ასხვავებდა მზის სხივებისაგან, ფოთლებში რომ ატანდა: მზისფერი თმა ჰქონდა. თვალები ცის სილურჯეს უცქერდნენ – ამ სილურჯის დაფანტული წვეთები. ქალის ყურთასმენას თითქო უნაპირო შორეთიდან წყაროს ჩუხჩუხი სწვდებოდა – თვითონაც უკვდავების წყარო იყო. მიწასთან ერთად ისიც მზეს ეძლეოდა, შემქმნელ ძალას უერთდებოდა. ზღვის ტალღებში მსუნთქავ მედუზასავით ყვინთავდა კოსმიურ დინებებში. მისთვის ევას შემდეგ დრო არ გასულა: ის ჯერ კიდევ ძველი ევა იყო – პირველქმნილი [რობაქიძე 1997: 425-426].

რომანში მოცემული მითოსური პარადიგმებიდან აღსანიშნავია, ერთი მხრივ, შუმერულ-ბაბილონური მითოსიდან, ხოლო მეორე მხრივ, ბიბლიური მითოსიდან აღებული პარადიგმები, რომლებიც

ერთმანეთს ავსებენ და ერთ მთლიანობას ქმნიან.* ეს მითოსური პარადიგმები რომანის ტექსტში ექვემდებარებიან რობაქიძისეულ ინდივიდუალურ შემოქმედებით-ესთეტიკურ რეცეფციას, რის საფუძველზეც იქმნება თავად რომანის მითო-პოეტური თვითმყოფადი სახისმეტყველება, ანუ ავტორის მიერ ხორციელდება ამ პარადიგმათა როგორც ესთეტიკური, ისე საზრისისეული განვრცობა და გაღრმავება (შდრ. გადამერისეული *ყოფიერების განვრცობის* **(Scinszuwachs)** კონცეპტი).**

შუმერულ-ბაბილონური მითოსური პარადიგმების თვალსაზრისით, საკმარისია, ყურადღება მივაქციოთ რომანის მთავარი გმირის სახელს — *თამაზი*. აქ აშკარაა, რომ სახელის ეს ქართული ფორმა რობაქიძის მიერ გამოყვანილია შუმერულ-ბაბილონური ვეგეტაციის ღმერთის სახელიდან *დუმუზი, თამუზი*, რაც ეტიმოლოგიურად ნიშნავს *ღმრთაებრივ ძეს* **(göttlicher Sohn)** [ლექსიკონი... 1983: 146]. შესაბამისად, რომანში თამაზის მეტაფიზიკური არსი განსაზღვრულია *ღვთის ძეობით*, ანუ, თამაზის გმირი თავის თავში ატარებს ღვთის ხატობის იდეას. ამ შემთხვევაში, თამაზი გვევლინება თავისებურ ხელდასხმულად (შემთხვევითი არაა ის, რომ იგი ხელოვანია, პოეტია), რომელიც ფლობს თავისებურ ეზოთერულ საიდუმლო ცოდნას ყოფიერების მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებზე და არის შემოქმედებითი, მაკონსტრუირებელი იმპულსის მატარებელი არსი. შესაბამისად, მან უნდა შეინახოს და გადაარჩინოს ეს საიდუმლო საკაცობრიო ცოდნა — ანუ, ღვთის ხატობის იდეა — არიმანულ-ბოლშევიკურ ტოტალიტარულ სინამდვილეში.

რომანში თამაზის სატრფოს, *ნატას* მეტაფიზიკური არსი კი უკავშირდება შუმერულ-ბაბილონურ ცის ქალღმერთს *ინანა-იშთარს*, რომელიც არის სიყვარულის, ნაყოფიერების ქალღმერთი, ანუ სიცოცხლის დიდი დედა, **Magna Mater**, ანუ, ყოფიერების დამბადებელი

---

* რომანის ტექსტში ინტეგრირებულ შუამდინარულ და ბიბლიურ მითოსურ პარადიგმებთან დაკავშირებით დაწვრ. იხ. მ. ჯანჯიბუხაშვილის სტატია: „მარადქალური (გრიგოლ რობაქიძის *ჩაკლული სულის* მიხედვით)“ [ჯანჯიბუხაშვილი 2003: 133-139].

** თუმცა, აქვე უნდა შევნიშნო, რომ მხატვრული მეტყველებისა და სახისმეტყველების ხარისხით „ჩაკლული სული“ ბევრად ჩამოუვარდება რობაქიძის სხვა რომანებს, მაგ. „გველის პერანგს“, რომელიც რობაქიძის მხატვრული შემოქმედების უმაღლეს გამოხატულებად მიმაჩნია.

არსი, ყოფიერების პირველსაწყისი [ლექსიკონი... 1983: 235]. შესაბამისად, თამაზისა და ნატას ურთიერთტრფობას საფუძვლად უდევს იშთარ-თამუზის ურთიერთტრფობის მითოსური სქემა, რის მიხედვითაც იშთარის სიყვარულმა ქვესკნელის წიაღიდან უნდა დაიხსნას თამუზი. ამ მითოსური სქემის მიხედვით, ნატაც მზად არის გაუ-ელ ბერზინთან დათმოს საკუთარი ქალური ღირსება, მზად არის თავი დაიმდაბლოს, რათა თამაზი დაიხსნას გაუ-ს საპყრობილედან, ანუ ქვესკნელიდან, რაც რომანში სიმბოლურად განასახიერებს ეგზიტენციალურ სიცარიელეს, არარას (იხ. თავი XIV, „იშთარის ვნებანი“): ანუ, საღვთო სიყვარული (ნატა) ანიჭებს ადამიანს (თამაზს) სპირიტუალურ უნარს მეტაფიზიკურად დაძლიოს ეგზისტენციალური პირველშიში.

გარდა ამისა, ნატა არის მარადქალურის, პირველქალის (ევას), საგანთა დამბადებელი პრინციპის მხატვრული სიმბოლო და, ამდენად, იგი ალეგორიულად განასახიერებს სამოთხისეულ ეგზისტენციას. ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ რომანის მეორე თავს ჰქვია „მარადქალური“, სადაც „გახსნილი“ და ახსნილია ნატას ეს მეტაფიზიკური საწყისები. შემთხვევითი არაა ისიც, რომ სწორედ ნატა იხსენებს და წარმოთქვამს ქალღმერთ ისიდას (ნეითის) ქანდაკებაზე გაკეთებულ წარწერას და არა თამაზი: „მე ვარ ის, რაც არის, რაც იყო და რაც იქნება. არავის აუხდია ჩემი საბურველი. ნაყოფი, რომელიც მე ვშვი, მზე იყო“. შესაბამისად, ნატასადმი თამაზის ლტოლვა და სიყვარული ალეგორიულად განასახიერებს დაკარგული პარადიზული ყოფის კვლავმოპოვებისაკენ სწრაფვას, ზედროულ და უსასრულო საღვთო ყოფაში გადასვლისადმი ლტოლვას:

> *თამაზს უყვარდა ეს ქალი, როგორც შეუძლია უყვარდეს კაცს, რომელიც მზიურია, ოღონდ მარსისგან მართული. ეს ქალი მხოლოდ ვნება როდი იყო მისი კაცობის, ის იყო მისი ყოფნის გამართლება. ის ქალღმერთი იყო მისთვის – ეს არ იყო მეტაფორა – ყოველი წამი მისი სიყვარულისა საკულტო მსხვერპლი იყო* [რობაქიძე 1997: 429-430].

ამგვარად, თამაზის ლტოლვა და სიყვარული ნატასადმი (ნატას, როგორც პერსონაჟის მეტაფიზიკური არსის გათვალისწინებით)

ალეგორიულად განასახიერებს სუბიექტის სწრაფვას ზედროულ და უსასრულო საღმრთო ტრანსცენდენტურობისადმი. მაგრამ ბოლშევიკურ რეალობაში, სადაც ყველაფერი დესტრუირებულია, ინგრევა მათი სიყვარულიც. ანუ, სიყვარული აქ უკვე აღარ ასრულებს ემპირიულ ყოფაში ეგზისტენციალური საყრდენის, ონტოლოგიური ხსნისა და საკრალური წყობის უპირველესი საფუძველის სპირიტუალურ ფუნქციას, საკრალური წყობისა, რომელიც ტოტალიტარულ სივრცეში **a priori** უარყოფილი და დესტრუირებულია. ბოლშევისტურ ტოპოსში თამაზისათვის სიყვარული უკვე აღარ არის ეგზისტენციალური შიშისა და არარას დაძლევის სულიერი ძალა, რითაც, ჩემი აზრით, რომანის ტექსტში ზოგადად თანამედროვე ადამიანისა და თანამედროვეობის (მოდერნიზმის) ეგზისტენციალურ გამოუვალობასა და ონტოლოგიურ დილემაზეა მინიშნებული.

ამიტომაც მიმაჩნია, რომ მართალია, რომანის ბოლო თავის სათაურია „ახალი გზა“ („**Der Weg zur vita nuova**“), რაც ეგზისტენციალური თვალსაზრისით თითქოსდა უნდა მიანიშნებდეს თეოზისს (განღმრთობა), კათარზისსა და ეგზისტენციალური შიშის დაძლევას, ხოლო ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით, უნდა მიანიშნებდეს პროტაგონისტის სულიერი სრულყოფის შესაძლებლობას, მაგრამ რომანის ტექსტის ფინალი მაინც დუალისტურია, აქ საბოლოო ჯამში მოცემული მაინც არ არის ჭეშმარიტი ახალი გზის, ანუ ახალი ონტოლოგიური პერსპექტივის დასაწყისი. კერძოდ, მივაქციოთ ყურადღება: ერთი მხრივ, მართალია თამაზი დაადგება მწირობის, ანუ ღმერთის ძიების გზას (*„თამაზი მთებისკენ დაიძრა...“*; შდრ., *მთა*, როგორც სულიერი შემეცნების სიმბოლო, სპირიტუალური ცოდნის დაუფლების, ღვთაებრიობასთან ზიარების ტოპოსი [მეცლერი... 2008: 39]), რაც რომანტიკოსებისეული პროტაგონისტის შემეცნებით გზას მოგვაგონებს (შდრ. ნოვალისის რომან „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენში“ მოცემული მწირის ეპიზოდი და იქვე მოცემული *მთის* სიმბოლიკა: *„ღრმად ჩაფიქრებული მწირი მთისკენ მიმავალ ბილიკს მიუყვებოდა“* [ნოვალისი 1981: 368]). მაგრამ, მეორე მხრივ, თამაზი შორდება ნატას: *„ნატა კანკალებდა, თამაზის თვალებს ველარ ცნობდა, რალაც უცხო საბურველი გადაჰფარებოდა. ნატა შიშმა შეიპყრო და კაცს ტანზე მიეკრა. თამაზმა გვერდზე გაიხედა, არ განძრეულა, თითქოს სურდა ნატას სხეული*

მასში გადმოსულიყო, თვითონ შორეულსა და იდუმალში ჩაიძირა. რამდენიმე წუთის შემდეგ გამოემშვიდობა" [რობაქიძე 1997: 572].

თუკი გავითვალისწინებთ ნატას პერსონაჟის სიმბოლურ არსს, მაშინ ცხადი ხდება, რომ ნატასგან განშორებით თამაზი წყდება საღვთო სიყვარულს, ღვთაებრივ იმპულსებს, შესაბამისად, ეგზისტენციალურ საყრდენსა და ორიენტირს, რაც ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური თვალსაზრისით ნიშნავს არარასეულ ფინალობაში გადასვლას, რამდენადაც რომანის სახისმეტყველების მიხედვით *ნატა* მარადიული პარადიზული ყოფიერების სიმბოლოა, ხოლო ნატასადმი სიყვარული ჭეშმარიტი ყოფიერებისაკენ თამაზ ენგურის (შესაბამისად, ზოგადად თანამედროვე სუბიექტის) სწრაფვისა და ეგზისტენციალური ხსნის მოპოვების ალეგორიული განსახიერებაა (იხ. ზემოთ). ამ საწყისებისაგან (ე. ი. ნატასგან) მოშორება კი **a priori** გულისხმობს ეგზისტენციალური გამოუვალობის გაუკიდურესებას. ასეთი ონტო-ეგზისტენციალური პერსპექტივა კი ყოველგვარ **vita nuova**-ს გამორიცხავს. ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ თამაზს, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანს, კი არ უწერია ეგზისტენციალური გარღვევა, არამედ ეს ახალი ტიპის მომავალი ანთროპოსის პრეროგატივაა, რაზეც სიმბოლურად მიანიშნებს ნატას ფეხმძიმობა, რითაც რობაქიძემ საფუძველშივე უარყო საკუთრივ მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური ხსნა და ეს პერსპექტივა თავისებურ უტოპიურ განზომილებად აქცია და ახალი არსის ანთროპოსის ონტოლოგიურ ამოცანად დასახა.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ რობაქიძე, როგორც ჭეშმარიტი მოდერნისტი ავტორი, საკუთარ მოდერნისტულ მხატვრულ ტექსტს ტიპოლოგიურად სწორედ მხოლოდ მოდერნისტული ტექსტებისათვის დამახასიათებელ დუალისტურ სტილში ავითარებს და ასრულებს (შდრ. იგივე თ. მანის „ჯადოსნური მთა", ჰ. ჰესეს „ტრამალის მგელი", რ. მუზილის „უთვისებო კაცი", ჰ. ბროხის „ვირგილიუსის სიკვდილი" და ა. შ., ან კ. გამსახურდიას რომანები — „დიონისოს ღიმილი" და „მთვარის მოტაცება"), სადაც ადამიანის ეგზისტენციის საბოლოო უპერსპექტივობა და ონტოლოგიური ბუნდოვანებაა გამოვლენილი. ეს ინტენცია „ჩაკლული სულის" ტექსტის ფინალურ ნაწილში სრული შემოქმედებითი კანონზომიერებითა და ადეკვატურობით ვლინდება.

რობაქიძის რომანი „ჩაკლული სული“ მიმაჩნია თავისებურ უნივერსალურ საკვანძო ტექსტად, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელია ამა თუ იმ ტოტალიტარული სახელმწიფოს ონტოლოგიური არსის ჰერმენევტიკა, რამდენადაც რობაქიძის მხატვრული წარმოსახვის ძალისა და მხატვრული რიტორიკის, ფილოსოფიური ჭვრეტისა და ფილოსოფიური შემეცნების საფუძველზე რომანში სრულყოფილადაა წარმოჩენილი არა მხოლოდ ბოლშევისტური ტიპის საბჭოთა იმპერიის დემონურ-აპოკალიპსური არსი, არამედ ტოტალიტარული სახლმწიფოსი ზოგადად.[4]

რომანის ტექსტში მოცემულია შემდეგი ბინარული ოპოზიცია: ერთი მხრივ, დაკარგული პირველსაწყისისეული პარადიზული ყოფიერება (მარადისობა, უსასრულობა), მეორე მხრივ — დემონურ-აპოკალიფსური ტოტალიტარული სინამდვილე (სასრულობა, წარმავლობა). აქ საბჭოთა იმპერიის ტოტალიტარული სივრცე ვლინდება სუბიექტის უკიდურესი ეგზისტენციალური უპერსპექტივობის ტოპოსად. შესაბამისად, რომანის ტექსტში ისტორიულ ფონზე (სახელმწიფო ტერორი 30-იანი წლების საბჭოთა იმპერიაში) განჭვრეტილია ზოგადად ადამიანის ეგზისტენციის ზოგადი ონტოლოგიური პრობლემა. აქ კი ერთმანეთს ეჯაჭვება ფილოსოფიური, სოციოკულტურული, ანთროპოლოგიური და ეგზისტენციალური პრობლემატიკა. ამ ჭრილში ავტორის მიერ წარმოჩენილია თანამედროვე ადამიანის ეგზისტენციალური დილემისა და მოდერნიზმის ეპოქაში მოცემული ონტოლოგიური დუალიზმის პრობლემატიკა. აქედან გამომდინარე, რობაქიძის მიერ უკუგდებული და უარყოფილია ზოგადგანმანათლებლური დისკურსის მიერ (რენესანსი, XVIII ს. განმანათლებლობა, ჰეგელიანიზმი, მარქსიზმი) პროპაგირებული ე. წ. *პროგრესი*,* რომელიც, საბოლოო ჯამში, მოდერნიზმის ეპოქაში (და დავამატებდი, პოსტმოდერნიზმში) გამოვლინდა მხოლოდ და მხოლოდ როგორც სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესი (განმანათლებლურ-სციენტისტური ტექნოკრატიზმი), რამაც საბოლოოდ

* ამ დისკურსის ფუნდამენტური კრიტიკა იხ. თ. ადორნოსა და მ. ჰორკჰაიმერის კულტურფილოსოფიურ ნაშრომში „განმანათლებლობის დიალექტიკა“ („Dialektik der Aufklärung“) (1944/1947) [ადორნო/ჰორკჰაიმერი 1997].

გამოიწვია ყოფიერებასა და სუბიექტის ცნობიერებაში ღმერთის იდეის თითქმის საბოლოო დესტრუირება, ხოლო ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით ახალი ტიპის ადამიანების — **Homo Faber**-ებისა და **Homo Technicus**-ების — ე. ი. ტექნიკის *მწარმოებელი* და *მომხმარებელი ადამიანების* გაჩენა. თუმცა, მოდერნისტული შეწერილობა მეტნაკლებად მაინც ცდილობდა *ღმერთის იდეის* გადარჩენას — მაგ., ჰ. ჰესე და ჰ. ბროხი დასავლეთში, ხოლო გრ. რობაქიძე და კ. გამსახურდია — ჩვენში.

ამგავარად, ორი განზომილება — ემპირიული *საგანთა სამყარო* **(Dingwelt)** და მითოსური რეალობა მოდერნიზმის ადამიანის ცნობიერებასა და ეგზისტენციაში ერთმანეთს უპირისპირდება როგორც თეზა და ანტითეზა, ხოლო ამ დუალიზმში სინთეზის შესაძლებლობას რობაქიძე თავის რომანში იმთავითვე გამორიცხავს, თითოეული მათგანის შინაგანი არსიდან გამომდინარე, რითაც რომანის ტექსტის დისკურსში ინტენცირებულია იდეა თანამედროვე ადამიანის ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობის შესახებ, რისი მხატვრული წარმოჩენის ცდაა რომანი „ჩაკლული სული“. აღსანიშნავია, რომ მსგავსი ინტენცია განვითარებულია კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცებაშიც“, ოღონდ აქ თანამედროვე ადამიანის სრული უპერსპექტივობა ბევრად უფრო მძაფრად და მაღალ მხატვრულ დონეზეა წარმოჩენილი გამსახურდიას მხატვრული რიტორიკისა და სახისმეტყველების უფრო მაღალი ხარისხიდან გამომდინარე, ვიდრე ეს რობაქიძის „ჩაკლულ სულშია“. რობაქიძის რომანის ტექსტის რიტორიკა და სტილი უფრო მეტად პუბლიცისტურია ვიდრე მხატვრულ-სახისმეტყველებითი, რაზეც მართებულად მიუთითა ნ. კაკაბაძემ [კაკაბაძე 1988: 11]

რაც შეეხება რომანის პოეტიკას, „ჩაკლულ სულში“ — ისევე როგორც რობაქიძის სხვა რომანებში — ასახულ-გადმოცემულ ემპირიულ საგანთმიმართებებს **a priori** მითოსური პარადიგმები და მითოსური სახისმეტყველება უდევს საფუძვლად. რომანში ასახულ ემპირიულ ყოფას საკუთარი მეტაფიზიკური პირველსაწყისები აქვს. შესაბამისად, რობაქიძის ამ რომანისათვის (და მისი სხვა რომანებისათვის) დამახასიათებელია აპრიორული ქრონოტოპული ორმაგობა, რაც გულისხმობს ემპირიული და მითოსური დრო-სივრცის სინთეზს — მათ ურთიერთში ინტეგრირებასა და ურთიერთმონაცვლეობას.

ხოლო, თავის მხრივ, ამ ქრონოტოპულ ორმაგობასა და ზოგადად, მითოსური არქეტიპებითა და პარადიგმებით სახისმეტყველებით ოპერირებას რობაქიძის ამ რომანში (და რომანებში), ამავდროულად, მსოფლმხედველობრივი დატვირთვაც აქვს: კერძოდ, აქ რობაქიძის მიზანია წარმოაჩინოს, თუ რამდენადაა შესაძლებელი თანამედროვე დესაკრალიზებულ მოდერნიზმის ეპოქაში ღვთაებრივი მეტაფიზიკური პირველსაწყისების ყოფაში ინტეგრირება, რაც გულისხმობს თანამედროვე სუბიექტის მიერ ამ პირველსაწყისების საკუთარ ცნობიერებაში კვლავ მოპოვებასა და მათ ცხოველმყოფელ სპირიტუალურ განცდას საკუთარ შინაგან ანთროპოლოგიურ არსში.

აქვე ხაზი უნდა გაესვას რობაქიძის რომანის (და რომანების) პოეტიკის კიდევ ერთ თავისებურებას: რობაქიძის მიერ მითოსური პარადიგმებითა და არქეტიპებით სახისმეტყველებითი ოპერირება მხოლოდ რომანის ტექსტის ფარგლებში კი არ რჩება, მას წმინდად ტროპული დატვირთვა კი არა აქვს, არამედ, როგორც ეს ზემოთ ითქვა (იხ. სტატიის ქვეთავი *რომანის მითოსური დისკურსი*), მისი მხატვრული ფუნქციაა თავად ყოფიერების მითოსურ-მეტაფიზიკურ ძირების ინტენსიური გაცოცხლება თავად მკითხველის ცნობიერებაში. ამ *მითოსურობიდან* გამომდინარე კი, რომანის ტექსტი ფუძნდება როგორც ყოფიერების განუყოფელი ნაწილი, ფუძნდება როგორც თავისებური „ცოცხალი“, **"live"**-ური „საკრალური“ ტექსტი. შესაბამისად, ასეთი ტექსტი უკვე წმინდად მხატვრული ფიქცია, ყოფიერებისაგან იზოლირებული ჰერმეტული „წმინდა“ მხატვრული ტექსტი კი აღარ არის, როგორც, ვთქვათ, *პოსტმოდერნისტული* „წმინდა“ ტექსტი, არამედ თავადაა ყოფაში/ყოფიერებაში ინტეგრირებული როგორც ყოფიერებისეული ჭეშმარიტი უმაღლესი რეალობა.

ამიტომაც, რობაქიძის „ჩაკლული სულის“ პოეტიკის სპეციფიკიდან და შინაგანი ლოგოსიდან (თაურსაზრისიდან) გამომდინარე, რომანი ფუძნდება როგორც ჟანრის ახალი ტიპი, კერძოდ, როგორც *ონტოლოგიური რომანი.*

შენიშვნები:

1. აღსანიშნავია, რომ საკუთარი ხალხისადმი სხვადასხვა ელიტების წარმომადგენელთა (და მათ შორის ქვეყნის მმართველთა) ჭეშმარიტი დამოკიდებულების შესახებ რობაქიძე მსჯელობს ქართულ ემიგრანტულ ჟურნალ „ბედი ქართლისათვის“ მიცემულ ინტერვიუში: „*ხალხი – ეს ევროპაშიც არაა უკანასკნელი სიღრმით გარკვეული. ხალხი არაა ამა თუ იმ დროს სტატისტიკით აღრიცხული გროვა ცალკეულთა – იგი ცოცხალი არსია ზეპიროვნული ბუნებისა. არსად არ ცხადდება ეს ისე მკაფიოდ, როგორც ენაში. [...] ყოველი ცალკეული – იყვეს იგი მოაზრე თუ მწერალი თუ პოლიტიკოსი – განსაკუთრებულ კვანძში არის ამ არსთან მოქცეული. გაწყდება ეს კვანძი – მაშინ უთესლო, უნაყოფო იქმნება ყოველი აქტი: აზროვნებაში თუ მწერლობაში თუ პოლიტიკაში. ამ კვანძის გაწყვეტით იწყება შინაგანი გადაგვარება-გადაშენება ხალხისა, იყვეს უკანასკნელი რიცხვით თუ გინდ ასი მილიონი*“ [რობაქიძე: 1994: 231, 241].

2. რომანში მოცემული ეს ნიცშეანური კრიტიკული სული რობაქიძის მიერ ასევე ინტენციირებულია ფილოსოფიურ-ონტოლოგიური ესსეებშიც „თაურშიში და მითოსი“ („**Urangst und Mythos**“), „სიცოცხლის განცდა დასავლეთსა და აღმოსავლეთში“ („**Das Lebensgefühl im Westen und Osten**“) და „სტალინი როგორც არიმანული ძალა“ („**Stalin als ahrimanische Macht**“): „*სახარებებში ქრისტეს ძე ღვთისა და ძე კაცისა ეწოდება. ღვთისძეობა თანამედროვე ადამიანში თითქმის ჩამკვდარია. ლოგოსის ნაცვლად მასში რაციო მყოფობს. ჰომო საპიენსი ჰომო ტექნიკუსად იქცა. თანამედროვე ადამიანში მხოლოდ ძე კაცისა ცოცხლობს და მისი ღვთაებრივი ნიჭი, რომ იყოს იმაზე უფრო მეტი, ვიდრე ადამიანად ყოფნა, დაკარგულია. [...] დედამიწა მისთვის აღარაა დამბადებელი დიდი დედა – **Magna Mater**, არამედ მხოლოდ გეოლოგიური ფაქტი*“ [რობაქიძე 1935: 82-83].

3. აღსანიშნავია, რომ ტექნიკური პროგრესის ფეტიშიზმი, და აქედან გამომდინარე, დასავლური ყოფის აბსურდულობა ჯერ კიდევ გოეთემ იწინასწარმეტყველა თავისი „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში, იხ. ჰომუნკულუსის – ხელოვნური ადამიანის – შექმნისა და ფაუსტის დაბრმავების ეპიზოდები. ხოლო საკუთარი პოეტური ნათელხილვის ძალით შექსპირმა, ალბათ, წინასწარ იგრძნო რაციოს მიერ უზომოდ სუბიექტივირებული დასავლური „მე“-ს ყოფიერებისეული ტრაგედია, რის სიმბოლოდაც შეგვიძლია ჰამლეტის ფიგურა მოვიაზროთ. ეგზისტენციალური შიშით შეპყრობილი უმაძო ჰამლეტი წმინდად დასავლური ფენომენია. ჰამლეტის უმაძობა უნდა გავიაზროთ როგორც უმითობა, ანუ, როგორც მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაგან გაუცხოება და დისტანცირება („დროთა კავშირი დაირღვა“). შესაბამისად, ჰამლეტისეული მამის ძიება მითოსურ-მეტაფიზიკურად, ალბათ, უნდა გავიაზროთ როგორც პირველმამის, ანუ როგორც დაკარგული პირველსაწყისის ძიება. ალბათ შემთხვევითი არაა ისიც, რომ დასავლურ კულტურულ სივრცეში ჰამლეტის ფიგურის გამოჩენა ქრონოლოგიურად ტექნიკური ერის დაწყებას უკავშირდება (ისტორიოგრაფიაში ამ ეპოქას ადრეული

ახალი ეპოქა (გერმ. die frühe Neuzeit) ეწოდება და იწყება დაახლ. XVI–XVII ს.ს.). ჰიოლდერლინის, ნიცშეს, კაფკას, თრაკლის ტრაგედია ჰამლეტისეული ტრაგედიაა, რომელთაც შინაგანად ვერ დაძლიეს და ვერ გადალახეს ონტოლოგიური დუალიზმი – იდეალისა და სინამდვილის, ტრანსცენდენტურისა და ემპირიულის, მეტაფიზიკურისა და ფიზიკურის დაპირისპირება.

4. რომანის წინასიტყვაობაში რობაქიძე წერდა: *„გამოხმაურება, რომელიც თხზულებას გერმანიასა და სხვაგან ხვდა წილად, ძალიან მძლავრი იყო: მთელი რიგი მნიშვნელოვანი გამოკვლევებისა დაიწერა რომანის შესახებ. თუმცა ყველაზე მეტად შემძრა საზოგადოების სხვადასხვა ფენიდან გამოსული, ჩემთვის სრულიად უცნობი ადამიანების მოსაზრებებმა რომანის შესახებ, რომელთათვისაც ეს წიგნი განსაკუთრებულ ცხოვრებისეულ გამოცდილებად იქცა“* [რობაქიძე 1937: 5].

2010/2013

ადორნო/ჰორკჰაიმერი 1997: T. W. Adorno/M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (S. 13-239; in: *M. Horkheimer, Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Fischer Verlag, Frankfurt/Main, 1997.

კაკაბაძე 1988: ნ. კაკაბაძე, *გრიგოლ რობაქიძის რომანი „ჩაკლული სული“* (გვ. 10-11); *ლიტერატურული საქართველო*, 25. XI. 1988.

ლექსიკონი 1983: მითოლოგიური ლექსიკონი, შემდგ. აკ. გელოვანი, გამ.-ობა „საბჭ. საქართველო“, თბ., 1983.

მეცლერი 2008: Metzler Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von G. Butzer, Metzler Verlag, Stuttgart, 2008.

ნოვალისი 1981: Novalis, Werke in einem Band, hrsg. von H-J. Mähl, Carl Hanser Verlag, München, 1981.

რობაქიძე 1935: Gr. Robakidse, Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge, Eugen Diederichs Verlag, Jena, 1935.

რობაქიძე 1937: Gr. Robakidse, Die gemordete Seele. Roman, Eugen Diederichs Verlag, 2. Aufl., Jena, 1937.

რობაქიძე 1994: გრ. რობაქიძე, თხზულებანი; სერია: *შერისხულნი* ტ. 2, თბილისი, 1994.

რობაქიძე 1997: გრ. რობაქიძე, ჩაკლული სული (გერმანულიდან თარგმნა ალ. კარტოზიამ); *ქართული პროზა* ტ. 30, გამ.-ობა „საქართველო“, თბილისი, 1997.

რობაქიძის კრებული 1996: გრიგოლ რობაქიძის კრებული. ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია, თბილისი, 1996.

ჯანჯიბუხაშვილი 2003: მ. ჯანჯიბუხაშვილი, *მარადქალური (გრიგოლ რობაქიძის „ჩაკლული სულის“ მიხედვით)* (გვ. 133-139); კრებულში: *თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით. კრებული ეძღვნება გრიგოლ რობაქიძეს*, ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2003.

Grigol Robakidze[1] and His Novel „Die gemordete Seele" as a Hermeneutical Clue to the Mytho-Demonic Nature of a Totalitarian State*

In the preface to the second edition of *„Die gemordete Seele"* (1937), Grigol Robakidze wrote:

> *This book, whose title „Die gemordete Seele" is by no means an accidental choice, attempts to present in terms of symbols the atmospheric impact of Bolshevism delivering a destructive blow underground. It was written in 1932. What subsequently happened attests to the viewpoint underlying this book* [Robakidse 1937, 5].

In fact, the novel, written in 1932 and published in Germany in 1933, prophesies most accurately, to the smallest detail, the Bolshevik state terror and ideological purges that took place in the Soviet Empire in the late 1930s. However, the novel is especially valuable not only thanks to its prophetic power or the tropological interpretation and rendering of particular historical processes, but rather to the understanding of the metaphysical roots that gave birth to the Bolshe-

---

* First was published in: *Totalitarianism and literary Discourse: 20th Century Experience,* (Ed.) by Irma Ratiani, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2012. (p. 38-49)

1 Grigol Robakidze (1880-1962) is an important author and ideologist of Georgian Modernism. modern literature. Between 1918 and 1931 he published in Georgia an expressionistic-mythographical novel 'The Snakeskin', which in 1928 was republished in Germany with an introduction by Stefan Zweig, also a mythographical story 'Engad', expressionistic and mythographical plays 'Londa', 'Lamara' and 'Malshtrem' and symbolist and expressionistic poems and letters on modernism. In 1931 Robakidze was forced to flee Georgia, which in 1921 had been occupied by the Soviet Bolshevic Russia and migrate to Germany, where he stayed till 1945. During the period he published in German a collection of novels 'Kaukasische Novellen' (1932), philosophical essays 'Dämon und Mythos' (1935), novels 'Megi: ein georgisches Mädchen' (1932) (republished in Italian and in Czech in 1934), 'Gemordete Seele' (1933) (republished in Czech in 1934), 'Der Ruf der Göttin' (1934) and 'Die Hüter des Grals' (1937). After WWII Robakidze left Germany for Switzerland (Zurich, Geneva), where he remained till his death in 1962. Grigol Robakidze is buried in Leuville-sur-Orge near Paris, at the cemetry of the Georgian emigration.

vik totalitarian regime. This is implied in the preface, where the author dwells on the angle of vision and the central concept of the book („the viewpoint ***underlying*** this book"), which means that Robakidze primarily accentuates the ontological protoconcept of the novel.

The following discourses can be found in the book:

1. Exposition and perception of the mytho-demonic (metaphysical) nature.
2. Criticism of modern technical civilization (Nietzschean trend).
3. Mythical trend.

These discourses in the novel interweave into a *hermeneutical circle* as they make up a single dialectical whole and are mutually consequential. Hence, in methodological terms, the central concept and the text of the novel are to be interpreted as an allegory and a *hermeneutical circle*.

The tropology and composition of the whole novel is based on mythical paradigms. To this extent, the poetics of ***„Die gemordete Seele"***, as well as Robakidze's other novels, is marked by the dialectical relationship between the inner and the outer, which determines Robakidze's literary method. More specifically, the historial i.e. the empirical reality (the outer) implies its metaphysical i.e. mythical roots (the inner). The narrative structure of the novel reflects a permanent succession of the empirical and the transcendental, the physical and the metaphysical, the historical and the mythical. All are mutually transitive and consequential and make up a single dialectical unity, which in Robakidze's text is primarily achieved through the original poetic reception of mythical archetypes, i.e. the author's own mythical tropology.

This correlation of *the inner* and *the outer applies* to character interrelationships as well: the characters of the novel belong to the empirical as well as to a mythical dimension as their empirico-physical „self" stems from their mytho-metaphysical „self". The characters' empirical lifestyle implies mythical paradigms: e.g. Tamaz Enguri's and Nata's love story presented against a commonplace spatio-tem-

poral background is to be interpreted as mythical, supratemporal and supraspatial love, as in symbolic terms their relationship is structured on the mythical paradigms of Ishtar and Tammuz on the one hand and Adam and Eve on the other. In this regard, especially interesting is Robakidze's following comment where he directly points out his literary method consisting in the correlation of the *inner* and the *outer*:

> *My novel „Megi" is an attempt to present a real maiden as the embodiment of the Colchian mythical woman Medea. Ivlite is the same as Dali* (the goddess of hunt in Georgian mythology–K. B.), *Dali is the same as Ivlite. Kavala is the same as Amazon, Amazon is the same as Kavala"* [Robakidze 1996, 233].

Hence, in Robakidze's narrative fiction, including ***„Die gemordete Seele"***, the physical develops into the metaphysical and the historical into the mythical and vice versa. The text implies a permanent succession of these two dimensions.

In his literary letters and philosophical essays Grigol Robakidze highlights the importance of the „metaphysical exposition" of a phenomenon, i.e. the importance to perceive the deeper, original roots because, when in the process of mental contemplation the physical develops into the metaphysical and vice versa. Likewise, the historical transforms into the metaphysical and the empirical into the transcendental and the other way round. Grigol Robakidze's literary texts are structured according to this very principle. His novels, stories and plays are metaphysical interpretations of commonplace phenomena in terms of aesthetics. Therefore, his literary texts, being themselves clues to metaphysical exposition, are in turn to be interpreted in metaphysical terms.

In the essay „Stalin als Ahrimanische Macht", Robakidze identifies Stalin, and the Stalin phenomenon in general, with the evil deity of Zoroastrian mythology and religion *Ahriman*, which is clearly suggested already in the title. The name *Ahriman* is derived from a Zoroastrian theological term *Angra Mainyu*, meaning *destructive spirit.* Hence, in literary terms, the character of Stalin, and consequently

Bolshevism, symbolizes this demonic-destructive force, while in mytho-ontological terms, the Stalin phenomenon can be interpreted as an empirical manifestation of destructive mytho-metaphysical beginnings in a particular historical period.

Within the totalitarian state established by it and by means of this state, the Ahrimanic-Bolshevik force first of all confronts and destroys the divine order of human existence, the „sacral order" in Robakidze's understanding, which results in the ousting of the notion of God from human existence and in the „death" of God, the latter idea being manifested primarily through the erasure of the notion of God from one's consciousness and the elimination of the divine ethos in one's soul.

Consequently, the Ahrimanic-Bolshevik force defies the idea of man as the image of God, the child of God. In the totalitarian space this defiance was manifested through ideological purges on the one hand and idolization of the rational principle and technical progress on the other, aimed at killing in man the fear of God and the ethos of divine-mystical awe, and inflaming in him the hysteria of blasphemy. Consequently, the supremacy of the rational principle in human existence destroys the perception of existence, as of the supreme divine reality and of himself as of the crown of existence i.e. it destroys man's divine *self-sentiment* (Selbstgefühl)–that is his faculty to feel himself part of the Divinity. Hence, the depraved, rationalism-ridden human consciousness perceives the visible world only as matter, only as the *world of things* (Dingwelt), a geological fact. Consequently, in a totalitarian state man is perceived not as the image of God, not as a being of divine origin, but is regarded as a commonplace biological entity to be treated in statistical terms. Similarly, people are viewed not as „the corpus of God" (Dostoevsky), not as „a suprapersonal living being of divine nature" (Robakidze) but as a mass. The founder and ruler of the totalitarian regime is supposed to substitute God, the idea of God and to establish himself as a pseudo-deity. Hence, the sacral order is distorted and disintegrated in every sphere of the totalitarian space.

Remarkably, Robakidze comments on the linguo-ontological

hermeneutics of the idea of governance in general and of the ruler of state in particular based on the etymology of the word *khelmtsipe*, the Georgian for *king* (in Georgian *khel-i* denotes *hand*, while one of the central meanings of *mtsipe* is *ripe, mature)*. According to Robakidze, the Georgian language, and consequently the Georgian nation, associates a ruler and authority as having a *'mature' hand*, that is with a gracious, blessed, generous hand. Therefore, a ruler of a nation should have a mature, gracious hand with which to deliver blessings and grace and this should be a necessary prerequisite for the establishment of a sacral order [Robakidze 1996, 71-72]. Hence, the ruler of a state, his hand being the symbol of his power, should deliver constructive, demiurgic and authoritative impulses attuned to proto-principles. He should establish in all the fields of human existence the divine, sacral order based on the supreme divine ethics, which primarily implies directing human consciousness to the idea of man made in the image of God.

However, being intrinsically destructive, the ruler of a totalitarian state does not create but the reverse, demolishes the sacral order, which is first of all manifested by the destruction of the idea of man's being created in the image of God. It is no coincidence that in the novel, Stalin is frequently compared to a prehistoric lizard, the Biblical serpent, which points to Stalin's Ahrimanic-destructive mytho-metaphysical nature. In the novel, Stalin as the Biblical serpent symbolizes protophobia or spiritual death, nothingness (das Nichts), an existential deadlock and nonentity. It should also be mentioned that in his essay „Protophobia and Mythos", Robakidze provides the following interpretation of the symbol of the Biblical serpent:

> *In his fall* (the initial sin – K.B.) *the human self sensed at once his collision with his metaphysical verge. Symbolically, the serpent itself is the verge, the terrifying chilly stream swiftly gliding its glowing tongue along the border of the divine and non-divine. Seeing it, man is gripped with the bitter sensation of his fall and misery and that he can be dissolved into nothingness. The serpent truly is the manifestation of protophobia* (Robakidse 1935, 35).

The sacral order also implies the memory of the mythical image of a father in a child's consciousness. According to the writer, it is here that the concept of Goethean protophenomenon manifests itself most clearly in the form of the metaphysical ties between the two creatures assigned by God. This genetic mystical-sacral link between father and child, this mythical memory is the faculty of „self" to hold in remembrance the metaphysical proto-beginnings and the lost paradisal existence. Robakidze believes that the memory of the mythical image of father is exactly what endows the „self" with the faculty of spiritual contemplation enabling a man's self-perception and self-sentiment of his being an integral part of his divine metaphysical beginnings.

The Stalin phenomon is presented in Robakidze's „Die gemordete Seele" precisely from this mytho-metaphysical and psychological perspective. In mytho-psychological terms he is a patricide by nature, a repudiator of father and, consequently, the destroyer of the sacral order. Here the writer attempts to explain the Stalin phenomenon through the mythopoetic interpretation of the Goethean protophenomenon and the Freudian psychoanalytical approach, specifically the Oedipus complex, which in my opinion, is an astute conclusion.

Hence, due to his metaphysical nature, a patricide and repudiator of father most naturally repudiates fatherland as well, is estranged from it and from his people, is cut off from it and turns into a homeland hater[2]. Hence, in the perception of such a *fatherless* ruler, people are the mass, an impersonal multitude and not „the corpus of God", and this distorts the sacral order:

> *He had already said farewell to the old world* (i.e. the original metaphysical principles – K.B.). *He did not recognize anymore blood relationship, people, spiritual ties or faith. People were replaced by a mass and the spirit by a class. Now he was in his element* [Robakidze 1997, 519].

2 Cf. Stalin's notorious hatred for Georgia, his fatherland and the Georgian people. The Georgian for *fatherland* is *mamul-i*, derived from *mama*, the Georgian for *father*, while *mamulishvil-i*, meaning *one of the nation* or *patriot* is derived from *mamul-i* – fatherland and *shvil-i* – child.

Naturally, a state established by Stalin or any other ruler like him, can only be totalitarian, with a distorted sacral order, first of all manifested through the destruction of the idea of man's being the image of God. Hence, in ethical terms, a citizen of a totalitarian state, overcome with the instinct of self-preservation, reveals the basest amoral qualities–slander, avidity, spying, treachery and homicide, as a result of which the universal divine morality turns upside down, while in ontological terms, he is an inevitable victim of the existential deadlock, existential fear, nothingness (das Nichts).

The novel's central protagonist Tamaz Enguri, being a poet, has a sharp sensation of this existential void, nothingness and suffers from the grips of existential protophobia, that is he is in a state of spiritual decline, of being no more the image of God, inflicted with an existence amid totalitarianism:

> *Tamaz too slowly dozed off, though sleep would not come. He reached the subtlest boundary between sleep and awareness when feelings are strained to extreme refinement. [...] He was appalled, felt himself on the verge of life, could no more trust himself. Sometimes his being would distinctly touch the boundary where nothingness and God abide together. This time it seemed as if he touched only the dreary, „nothingness" – his breath stopped – the gaping void that threatened to extinguish and „turn into nothingness". Tamaz was very frightened. As if he touched death. He recovered from the half asleep-half vigilant state, covered all over with cold sweat. He wanted to pray but one can only pray when one's soul is filled like an ear of corn in the blessed hour of silent ripeness. Tamaz felt: one more second and he would lose consciousness before nothingness* ... [Robakidze 1997, 529].

In ontological terms, the tragedy of a Soviet citizen and of a citizen of any totalitarian state is explained in the novel as the violation of the sacral order, while in psychological terms it is likened to Peter's complex as a Soviet citizen is a thrice-denier who under the pressure of ideological purges and what is more, amid the idolization of the rationalistic principle repudiates divine self-perception and loses the spiritual faculty of having the sentiment of being God's child. Conse-

quently, the memory of metaphysical proto-beginnings was erased in his consciousness – „the mysterious pentagram stood upside down" (see Chapter XI, „The Akashic Records").

Thus, proceeding from the novel's anti-totalitarian and anti-Bolshevik discourse, Bolshevism–a totalitarian state of a Bolshevik type–is the most extreme manifestation of idolizing the rationalistic principle and ousting God from worldly existence, which in turn was contributed by the rationalism dominating the West and manifested through nihilism and positivism, as well as the distorted sacral order resulting from it.

As already mentioned, the criticism of western (Euro-American) technical civilization is among the discourses structuring the novel. This Nietzschean critical mood is implicitly present throughout the novel and culminates in Chapter 9 „When Atom Splits". It is no coincidence that the western technical civilization and Russian Bolshevism is treated in the novel as a single whole, as in both cultural environments God has been ousted from human existence and the idea of God from human consciousness. Hence, in both environments the sacral order is distorted. In the techno-centered West, as in the Soviet Empire, man is an ontological captive of the existential protophobia, of nameless nothingness:

> *„You know what?" Ivanov spoke again, „All that happens in the Soviet Union happens everywhere. Do not be surprised. Let's take underground streams – they are the same everywhere: here, in Europe, in the States. They fight against God here, want to kill Him. What happens in the States and Europe? They do not kill God there; He dies there on His own* [Robakidze 1997, 492-493].

Thus, in the novel Robakidze identifies the causes of the western spiritual crisis resulting from the idolization of the rational principle and consequently from the death of God and the distortion of the sacral order. The Euro-American rationalism, like Soviet Bolshevism, treats the created world as matter, as a geological fact. Life in the West is *mythless,* i.e. the mythical image of father and hence the metaphysical beginnings are forgotten. Therefore, the overly in-

dividualistic western „self" is deprived of the self-sentiment (Selbstgefühl) of being God's image. In western civilization, man has lost the spiritual faculty to discern the metaphysical in the physical and the invisible in the visible and vice versa, as he is no more able to experience the divine perpetual burning. (However, in this regard, the western world has two great exceptions: Goethe and Novalis). The idea of God was replaced by technical progress. The latter became a goal in and of itself, which deprived human existence of its sense and turned it into absurdity. Therefore, the western „self", abiding on the verge of the metaphysical boundary, is more vulnerable to existential protophobia, nothingness (das Nichts). Hence, *fatherlessness*, which is the same as *mythlessness,* drove man to the absurdity of technical progress in the West and to a Bolshevik totalitarian state in Russia.

Thus, in terms of the Nietzschean critical discourse underlying „Die gemordete Seele" and implying the criticism of the idolized western technological progress and mythless civilization, the extremely individualistic Euro-American „self" finds it ontologically difficult to reach the metaphysical boundary as he is deprived of the memory of mytho-metaphysical proto-beginnings. It is exactly how Nietzsche interpreted the tragedy of the West. In Robakidze's novel, the problem is seen in the same light: *the soul* is *extinguished* not only in the totalitarian state, the sacral order is violated not only in the Soviet Empire but in the non-totalitarian West as well. In the first case the sacral order is destroyed by Bolshevism, while in the second case this is done by overdeveloped progress. The reason for both conditions is the fetishized rationalistic principle accompanied by an exaggerated nihilistic and positivistic spirit integrated into human existence.

As mentioned, the composition and narrative aspects of „Die gemordete Seele" is structured on mythical paradigms. The inner logos of the novel, its central concept, consists exactly in structuring the narrative to mythical paradigms and mythical symbols, among whose manifestations in the novel is the title of Chapter 2 „Ever Feminine".

Here I would like to once again emphasize that Robakidze's use of mythical paradigms is not purely metaphorical and should not be regarded as a mere aesthetic ornament of the text. The mythopoetic

paradigms rendered in the text are not mere metaphorical signs but their primary artistic function is to indicate a metaphysical reality superior to the empirical world, which in turn compels one to perceive the plot and the characters as symbolic and allegorical semiotic signs. According to Robakidze's literary method, the mythical paradigms stemming from the fictional spatio-temporal perspective of the novel are supposed to integrate into the empirical spatio-temporal perspective of the readers. In this way, the readers are supposed to perceive and experience these mythopoetic concepts as a real and integral part of their life, to experience the mythical paradigms of the text as they unfold, as real, live facts. In my opinion, this is exactly how the literary function of these paradigms should be interpreted, while the aesthetic and ontological objective of Robakidze's literary method is to draw the readers' consciousness to the metaphysical beginnings of existence and to have them co-experience the transcendental metaphysical reality, superior to that of the empirico-physical. Hence, in tropological terms, the writer applies mythical paradigms not as „traditional" tropical and metaphorical semiotic signs, but as *live* ontotextual facts based on which Robakidze's novel is established as a *live* ontotext. In fact, Robakidze always tries to write „live". It is interesting to note that in „Die gemordete Seele" the author alludes to his own literary method as he reasons over Tamaz Enguri's poems:

> *The word was elemental, primordial; it had colour, smell and the voice of metal. The breath of the first creation abiding in everything.* ***Metaphor was not a beautiful comparison, it suggested the radiant mirroring of objects.*** *Each picture was enveloped in an ancient story, as if Gilgamesh's lost relics had been recovered. There was love for woman –* ***of a living and at the same time mythical woman. Like the love of Isis. But with immediate reality*** (The emphases are mine – K.B.) [Robakidze 1997, 431].

Robakidze perceived his own literary creations as live „sacral" texts where, based on mythological tropology, the metaphysical proto-beginnings of existence are reflected and rendered „as immediately real".

This stand of Robakidze is rendered in his other writings as well, for instance in his letter „The Origins of My Works":

> *It is very difficult to turn an object into a symbol. It is even more difficult to have an event appear as a myth. How can one find out whether an artist has overcome the difficulty or not? Very easily. Let's say you are reading a novel that narrates about, let's suppose again, quite an ordinary, commonplace story. If you feel while reading it that it relates about your own experience and at the same time–and this is the principal thing–when you can also feel as if the event has already taken place somewhere and sometime, you know that the novel is mythical. This is my concept. In my laboratory this concept is a method. [...] What has been created in this laboratory? – „Londa", „Kardu", „The Snakeskin", „Lamara", „Die gemordete Seele", „Megi", „The Caucasian Novels", „The Call of the Goddess", „Guardians of the Grail"* [Robakidze 1996, 85].

Hence, as mentioned, Robakidze's „Die gemordete Seele" and his other novels, especially „The Snakeskin", should be interpreted as a special type of a novelistic genre, in particular, as an *ontological novel,* whose text, thanks to its mythical and ontologico-philosophical discourse, is established not as a self-centered, self-contained ontotext (text an sich), but as an ontotext in which the proto-beginnings of existence are rendered as *immediately real* through poetic tropology and discourse, i.e. as an ontotext implying hermeneutic clues to existence. Therefore, the text of Robakidze's novels in general can be regarded as a hermeneutical ontotext featuring the whole of existence – empirical as well as transcendental, historical as well as mythical and physical as well as metaphysical. Therefore, with the help of mythical symbols, this type of text features the empirical dimension of existence and at the same time offers a profound understanding of its metaphysical roots.

Consequently, in „Die gemordete Seele" and Robakidze's other novels, fictionality is reduced to a minimal level, the text of the novel surpasses the allegorical character of fiction and is established as a living, „sacral" text.

As concerns the mythical paradigms underlying the novel, they are fostered by the Sumero-Babylonian mythology on the one hand and the Biblical mythos on the other, which are mutually complementary and make up one single whole. In Robakidze's novel, these mythical paradigms are subordinated to the author's individual poetic reception underlying the novel's mythopoetic symbols.

In this regard, it suffices to pay attention to the name of the protagonist, *Tamaz*. Robakidze obviously associates the Georgian name with the Sumero-Babylonian vegetation deity Dumuz/Tammuz, meaning *god's son* (göttlicher Sohn). Hence, in the novel, Tamaz's metaphysical nature is determined by being the son of god, which means that Tamaz conveys the idea of being the image of god. He appears as the elect of god possessing esoteric, mysterious knowledge on the proto-beginnings of existence and conveying a creative, constructive impulse. Consequently, he is to preserve this sacramental knowledge amid the totalitarian Ahrimanic-Bolshevik reality.

As concerns the metaphysical nature of Tamaz's beloved Nata, it can be associated with the Sumero-Babylonian sky deity Inanna-Ishtar, the goddess of love and fertility, the Great Mother of matter, Magna Mater, the proto-beginning of existence. Consequently, Tamaz and Nata's love is the repercussion of the mythical relationship of Ishtar and Tammuz, where Ishtar's love is supposed to rescue Tammuz from the abyss. According to this mythical plot, Nata is ready to give up her dignity as a woman to Berzin of Gpu, to accept humiliation for the sole purpose to rescue Tamaz from the captivity of Gpu, the abyss, which in the novel is the symbolic representation of the existential void, nothingness. In fact, in existential terms the divine love (Nata) endows man with the spiritual power and faculty to overcome existential protophobia at the metaphysical level (see Chapter 14 „Passions of Ishtar").

Besides, Nata is a symbol of the ever-feminine principle, the first woman Eve, the mother of all matter. She is the allegorical personification of the paradisal existence. Therefore, it is no coincidence that Chapter 2, called „Ever Feminine", unveils and explains these metaphysical principles of Nata. Moreover, it is Nata and not Tamaz

who remembers and pronounces an inscription on the statue of the goddess Isis (Neith): „I am the one that abides, abode and will abide. No one has uncovered my veil. The child that I bore was the Sun." Consequently, Tamaz's love and longing for Nata symbolizes the re-acquisition of the paradisal being and the transition to the divine supratemporal and supraspatial existence:

> *Tamaz loved her. She was not a mere passion of his masculine nature; she was the justification of his existence. She was a goddess for him – this was not a metaphor – each second of his love was a cult sacrifice. There was a decline after the world war and the following reorganization. Will love be eradicated too? No. She loved him* [Robakidze 1997, 429-430].

The whole of Chapter 2 of the novel should be treated as a poetic allusion to the Biblical-paradisal existence, the mythical existence presented as *immediate reality*. In my opinion, unlike other parts of „Die gemordete Seele", this Chapter fully reveals Robakidze's literary method of rendering metaphysical roots of existence as *immediate reality*.

I believe that Robakidze's „Die gemordete Seele" can be regarded as a universal key text enabling hermeneutical treatment of the ontological nature of a totalitarian state, as thanks to its powerful poetic imagination and discourse, as well as to its philosophical contemplation and perception, the novel comprehensively presents the demonic-apocalyptic nature of not only the Bolshevik Soviet Empire, but of any totalitarian state.

As concerns the poetics of the novel, in „Die gemordete Seele", as well as in Robakidze's other novels, the empirical grid of plot elements is a priori based on mythical paradigms and mythical symbols while the empirical existence depicted in the novel stems from its respective metaphysical proto-beginnings. However, this merit of Robakidze's novel is not confined to the domain of a literary text and pure tropology but, as mentioned before, the work implies a poetic allusion to the mytho-metaphysical beginnings of existence. Thanks to this *mythicalness*, the text of the novel becomes established as an

inherent part of existence, as a living sacral text, which is no more a hermetic, pure fiction, isolated from real existence as, for instance, a *postmodern* text, but is a genuine existential reality. Therefore, in view of their specific poetics, mythical discourse and inner logos (that is, the central concept), Robakidze's „Die gemordete Seele" and his other novels can be qualified as a genre of a new type, *an ontological novel.*

2012

References:

Robakidze 1935: Gr. Robakidze, *Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge*, Jena: Eugen Diederichs Verlag.

Robakidse 1937: Gr. Robakidze, *Die gemordete Seele*, Jena: Eugen Diederichs Verlag.

Robakidze 1997: Gr. Robakidze, *The Extinguished Soul* (in Georgian. Translated from German by A.Kartozia). Georgian prose: vol. 30. Tbilisi: Edit. „Sakartvelo".

Robakidze... 1996: *Truth is All for Me. Collected Works of Gr. Robakidze,* Tbilisi.

Grigol Robakidse und sein Roman „Die gemordete Seele" als Hermeneutik der Moderne und des mythisch-dämonischen Wesens des totalitären (sowjetischen) Staates*

Einleitung

Im Vorwort zur zweiten Auflage (1937) seines Romans *Die gemordete Seele* schrieb der georgische Schriftsteller Grigol Robakidse (1880-1962), einer der Begründer und bedeutender Anführer der literarischen Moderne in Georgien, folgendes:

> *Dieses Buch, das nicht umsonst „Die gemordete Seele" genannt wird, versucht die unterirdische Zersetzungsmacht des Bolschewismus in ihrer atmosphärischen Wirkung bildhaft zu zeigen* [Herv. d. Verf.]. *Es ist gegen Ende 1932 geschrieben. Was sich inzwischen ereignet hat, bestätigt die Einsicht, die dem Buche zugrunde liegt.*[1]

In der Tat, im Roman, der 1932 verfasst und 1933 in Deutschland veröffentlicht wurde, sind in den kleinsten Details jene Prozesse prophezeit, die in der zweiten Hälfte der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts im sowjetischen Reich zur Realität wurden: die Auswirkungen des von Lenin gegründeten und von Stalin vervollkommneten Repressionssystems, das die Verbannung in die Gulags (dt. Hauptlagerverwaltung) Sibiriens oder Mittelasiens, Hinrichtungen durch Erschießung und Erhängen, Folter, Eigentumskonfiskationen vor allem von Nichtkommunisten und Andersdenkenden ohne Gerichtsverhandlungen beinhaltete. Im Roman aber ist nicht diese prophetische Kraft und die Aufdeckung des Denunziations- und Repressionssystems wichtig, nicht die künstlerisch-dichterische Darstellungskraft der empirisch-historischen Prozesse, sondern die Erschließung und

---

* Ursprünglich wurde veröffentlicht in: *Sprache und Literatur im Spannungsfeld von Politik und Ästhetik*, (hrsg.) von S. Fischer-Kania und D. Schäf, IUDICIUM Verlag, München, 2011. (S. 162-177).

[1] Grigol Robakidse: Die gemordete Seele. Roman. 2. Aufl., Jena 1937, S. 5.

Auffassung jener metaphysischen Gründe, die dem Stalinismus und dem bolschewistischen, totalitären Staat zu Grunde lagen. Genau dies meinte Robakidse in seinem Vorwort, wenn er auf „die Einsicht, die dem Buche zu Grunde liegt", hinwies – also, auf den ideell-inneren Diskurs, d.h. auf den ursprünglichen Sinn des Romans, der, wie schon erwähnt, die dichterische Erschließung der mythisch-metaphysischen Gründe des sowjetischen Reichs meint, um „die unterirdische Zersetzungsmacht des Bolschewismus in ihrer atmosphärischen Wirkung bildhaft zu zeigen". Diesen inneren Logos des Romantextes zu erschließen, soll hier versucht werden.

Im Roman sind folgende Diskurse nachzuweisen:

1. Die Erschließung und Auffassung des mythisch-dämonischen (metaphysischen) Wesens des Bolschewismus (bzw. Stalinismus).
2. Die Kritik der modernen, technischen Zivilisation (Nietzscheanischer Diskurs).
3. Der mythische Diskurs.

Die beiden ersten Intentionen bilden eine dialektische Einheit. Der letzte Aspekt bildet die topische, also symbolisch-allegorische und architektonische Grundlage des ganzen Romantextes. Vom mythischen Diskurs ausgehend wird die Poetik des Romans (und auch anderer Romane Robakidses) durch den dialektischen Zusammenhang zwischen dem „Inneren" und „Äußeren" gekennzeichnet, was die eigentliche Schaffensmethode bei Robakidse ausmacht.

Die im Roman dargestellte empirisch-historische Realität (das Äußere) beinhaltet in sich ihre metaphysisch-mythischen Grundlagen (das Innere); im Romansujet kommt ein ständiger Wechsel zwischen dem Empirischen und Transzendenten bzw. dem Physischen und Metaphysischen vor; sie gehen ineinander über und bilden eine dialektisch-kompositionelle Einheit des Romantextes. Diese Korrelation zwischen dem „Inneren" und „Äußeren" breitet sich auf die Romanfiguren selbst und auf ihre Verhältnisse zueinander aus; sie sind zugleich empirische und mythische Subjekte, die Grundlagen für ihr empirisch-physisches „Ich" bildet das mythisch-metaphysische

„Ich". Hinter ihren empirisch-alltäglichen, gegenseitigen Verhältnissen sind gleichzeitig die mythischen Paradigmen, die mythischen Wurzeln nachzuweisen, die ihrerseits metaphysische Deutungen brauchen. Genau diesen Umstand deutet Robakidse an:

> Mein Roman *Megi* ist ein Versuch in der realen Jungfrau die mythologische kolchische Königstochter [Medea – d. Verf.] zu sehen. Iwlite ist Dali [die Jagdgöttin in der georgischen Mythologie – d. Verf.] und umgekehrt [aus dem Roman *Der Ruf der Göttin* – d. Verf.]. Kavala ist eine Amazone. Die Amazone aber stellt Kavala dar [Romanfragment *Phalestra* – d. Verf.]. [2]

Im Romantext geht also das Physische in das Metaphysische bzw. das Historische in das Mythische über und umgekehrt, im Text gibt es einen ständigen Wechsel zwischen diesen zwei Intentionen. Es ist daher nicht zufällig, dass die weltanschaulich-philosophischen Grundlagen der Romanpoetik bei Robakidse die Urphänomenlehre von Goethe[3] und die Idee der ewigen Wiederkehr von Nietzsche bilden, da sich diese beiden Einsichten die Erfassung der mythisch-metaphysischen Seinsursprünge zum Ziel setzen. Hierzu muss aber bemerkt werden, dass bei Robakidse Nietzsches Konzept aufgrund der goetheschen Urphänomenidee völlig umgedeutet und anders interpretiert wird:

> *Ganz irrtümlich erscheint eine solche Auffassung* [Nietzscheanische – d. Verf.] *von der ewigen Wiederkunft. Nicht der Einzelne kehrt zu sich selbst ewig zurück, sondern das Ewige im Einzelnen,*

---

[2] Grigol Robakidse, zit. n. Akaki Bakradse: კარდუ, ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი [dt. Kardu. Das Leben und Werk von Grigol Robakidse]. Tbilissi 1999, S. 103.

[3] „Goethes Urphänomenlehre bildete mir die Grundlagen für die Erkenntnis der Dinge. Die Anschauung ihrer im Prozess des Herauswachsens aus dem Ganzen und nicht in den einzelnen Momenten ist die höchste Aufgabe des Dichters und Denkers" (Grigol Robakidse: Mein Leben. In: Werke. Hg. v. M. Charschilawa/L. Arabidse. Tbilissi, 1994, Bd. II, S. 225-229, hier S. 226 – Übersetzung).

d.h. der Urbeginn. Das ist der Urmythos aller Geschehnisse auf der Erde. Wie kann diese große Tatsache aber erfaßt werden? Nur im anschauenden gegenständlichen Denken. Jedoch ist die Gabe, in mythischer Schau die Dinge zu durchdringen, schon längst verlorengegangen, und die mörderisch kalten Begriffe versagen hier endgültig. Glücklicherweise gibt es im Westland in dieser Hinsicht eine ganz große Ausnahme: Goethe [Hier ließe sich auch Novalis hinzufügen – d. Verf.][4]

In seinen philosophischen Essays und literarischen Schriften unterstreicht Robakidse beständig die Unvermeidbarkeit der „metaphysischen Deutung" eines Phänomens, d.h. die Auffassung der mythisch-ursprünglichen Grundlagen einer beliebigen Seinserscheinung. In diesem Fall geht im Prozess der innerlichen Anschauung das Physische ins Metaphysische über und umgekehrt. Diesen Ansatz überträgt Robakidse in sein Schaffensverfahren. Robakidses dichterische Texte werden durch diese metaphysischen Deutungen geprägt. Seine Romane, Novellen, Dramen-Mysterien stellen sich als dichterisch-metaphysische Deutungen des Seins dar. Solche dichterischen Texte als metaphysische Deutungen brauchen selbst die metaphysischen Deutungen. Davon ausgehend sind die in den Robakidses dichterischen Texten vorhandenen mythischen Paradigmen einfach keine dichterischen Verfahrensweisen mehr, kein bloßer metaphorischer Schmuck der Texte, sondern die unvermeidbare Ontologie des Textes. Genau diese Einsicht ist in Robakidses folgender These entwickelt: „Wer Symbol und Mythos nicht versteht, der kann mein Werk nicht verstehen."[5]

Nach Robakidses dichterischem Schaffenskonzept und seiner Romanpoetik soll die Komposition des literarischen Textes a priori aufgrund der mythischen, d.h. urgründlich-ursprünglichen Paradig-

[4] Grigol Robakidse: Urangst und Mythos. In: Grigol Robakidse: Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge. Jena 1935, S. 25-42, hier S. 38.

[5] Grigol Robakidse: სათავენი ჩემი შემოქმედებისა [dt. Die Ursprünge meines Schaffens]; In: გრიგოლ რობაქიძის კრებული [dt. Grigol Robakidses Sammelband]. Tbilissi 1996, S. 77-89, hier S. 81.

men aufgebaut werden, um das Urphänomen durch das dichterische Wort am vollständigsten und vollkommensten zu erfassen. Solche dichterisch-künstlerischen Texte sind aber nicht nur reine ästhetische Phänomene, sondern lebendige, magische Texte, in denen die ständige, unendliche Hermeneutik des Seins und seiner Urphänomene, seiner Ursprünge vorgegeben und vollzogen werden.

Demnach bildet Robakidse seinen eigenen Ontotext, der sich nicht „an sich selbst" bestätigt, der nicht „auf sich selbst" bezogen ist, wie ein postmoderner dichterischer Ontotext, der keinen oder einen unwesentlichen Bezug auf „das Sein" und seine Ursprünge hat. Im Gegenteil hierzu ist der Robakidsesche Ontotext auf „das Sein" und seine Urwurzeln bezogen, aufgrund dessen sich ein solcher Text zu einem untrennbaren Teil „des Seins" verwandelt, sich in „das Sein" integriert, wodurch der Text sich selbst als „Sein" manifestiert und die Hermeneutik der „Seinsursprünge" (Urphänomene) zustande kommt. Dementsprechend heben sich solche Ontotexte vor allem durch ihre linguistischen Merkmale, also durch ihre eigenartige dichterische Rede hervor, und zwar durch das Tendieren zur magischen, hellseherischen dichterischen Rhetorik. Magie soll hier nicht im metaphorischen, sondern prinzipiell im eigentlichen Sinne verstanden werden. Robakidses dichterische Rede, seine mythische Tropenbildung beruht genau auf der den Eingeweihten kennzeichnenden hellseherisch-anschaulichen Redensart, deren ästhetisch-ontologisches Ziel es ist, die metaphysischen „Seinsursprünge" am vollkommensten zu erfassen. Genau auf diese Robakidsesche dichterische Sprach- und Schöpfungsmagie weist der deutsche Musikwissenschaftler und Autor Rudolf Karmann in seinem Artikel *Grigol Robakidse* hin, der dem Werk Robakidses und seiner Schaffensmethode die treffliche Definition des „mythischen Realismus" gab.[6]

> *Robakidses Kunst ist der mythische Realismus. [...] Und so wird bei ihm der Mythos zur Wirklichkeit und die Wirklichkeit zum Mythos. Es ist jedoch kein künstlicher, aus der Gelehrsamkeit geborener*

[6] Rudolf Karmann: Grigol Robakidse. In: *Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens*, (1963), N 9, S. 649-653, hier S. 652.

Mythos, der Ideologie bleiben muß, sondern hier wird das Geschehen zur „présance absolue" gesteigert. Die Menschen wachsen in der Schilderung Robakidses gleichsam aus der mythischen Schicht heraus, und ihre Taten kommen aus der Ur-Erinnerung, aus Erinnerungen, die eine gleiche Tat aus ferner Vergangenheit, meist heidnischer Vorzeit, ins Bewußtsein bringen, nach dem Gesetz der ewigen Wiederkehr das Schicksal beschwörend. [...] Robakidse spürte dem Wesen der Dinge bis ins Verborgenste nach, bis ins nur mehr zu Ahnende – ohne dabei zu psychologisieren. [...] Seine Werke zwingen jeden in ihren Bann durch die Magie des Wortes, durch ihren Farbenrausch und den Gluthauch der morgenländischen Sonne – vor allem aber durch das Zeugnis unvergänglichen Lebens. Sie sind etwas Besonderes: in ihnen glaubt man die Wurzeln des Lebens und den Herzschlag der Welt zu spüren. Robakidse hat darin durchaus keinen Vorgänger [...].[7]

Genau als solch ein magischer Ontotext versteht sich Robakidses Roman *Die gemordete Seele* (Deutsch 1933) bzw. auch seine anderen Romane – *Das Schlangenhemd* (Georgisch 1926, Deutsch 1928), *Megi, ein georgisches Mädchen* (Deutsch 1932), *Der Ruf der Göttin* (Deutsch 1934), *Die Hüter des Grals* (Deutsch 1937), in denen durch die dichterische Tropenbildung und die Robakidse eigene magische dichterische Rede, die metaphysisch-ursprüngliche Wirklichkeit mythisch-real (Karmann) dargestellt und erfasst wird. Daher betrachte ich *Die gemordete Seele* (und Robakidses Romane im Allgemeinen) als ontologischen Roman, dessen Diskurs auf die Auffassung der ontologisch-metaphysischen Grundlagen des Seins im konkreten historischen Raum-Zeit-Kontinuum – hier, die 30er Jahre des XX. Jahrhunderts im Sowjetreich – gerichtet ist.

[7] Karmann, Grigol Robakidse, [wie Anm. 6], S. 652f.

Die Erschließung des mythisch-metaphysischen Wesens des Bolschewismus bzw. Stalinismus im Roman

Im Essay *Stalin als ahrimanische Kraft* aus der Sammlung der ontologischen Essays *Dämon und Mythos* (Deutsch 1935) – wie aus dem Titel selbst deutlich wird – identifiziert und vergleicht Robakidse Stalin mit dem Gott des Bösen aus der zoroastrischen Mythologie und Religion Ahriman. Den Namen Ahriman trifft man in den zoroastrischen Texten aus dem IX-X. Jahrhundert. Er ist vom Begriff der zoroastrischen Theologie „Angra Mainyu" abgeleitet, was „zerstörerischer Geist" bedeutet.

Wenn man Stalins Person (bzw. den Stalinismus oder Bolschewismus) im Roman aus dichterischer Sicht betrachtet, symbolisiert dieser jene destruktive, dämonische Kraft; aus ontologischer Sicht aber werden die Phänomene Stalin und der Bolschewismus im Roman als eine empirische Erscheinung der ahrimanischen metaphysisch-mythischen Ursprünge in der konkreten historischen Zeit in Form des totalitären Staates aufgefasst.

Der auf der ahrimanisch-bolschewistische Kraft gegründeten totalitäre Staat steht der „göttlichen Seinsordnung" (nach Robakidse „der sakralen Ordnung") entgegen und zerstört sie, was, metaphorisch gesagt, den Tod Gottes im Dasein bedeutet. Der Tod Gottes meint in sich vor allem die Auslöschung der Gottesidee aus dem menschlichen Bewusstsein. Somit tritt die ahrimanisch-bolschewistische Kraft der Idee der Gottesebenbildheit des Menschen entgegen. Im totalitären Raum vollzieht sich dies einerseits durch den ideologischen und repressiven Druck, andererseits durch die Verherrlichung der Ratio und des technischen Progresses. Dieser Prozess destruiert im Menschen den Geist der Frömmigkeit, den Geist der Ehrfurcht vor der Schöpfung und vor Gott und entwickelt den Geist der Gotteslästerung. Die Herrschaft der Ratio im Dasein zerstört im Menschen die geistige Fähigkeit, die Schöpfung als die höchste göttliche Wirklichkeit wahrzunehmen, zerstört das Selbstgefühl des Menschen, sich als Krone der Schöpfung, also sich als Teil des Göttlichen aufzufassen. Dementsprechend betrachtet das durch die Ratio so umgeartete, verkeh-

rte menschliche Bewusstsein die sichtbare Wirklichkeit nur als Materie. Das führt dazu, dass im totalitären Staat der Mensch nur als eine statistische Einheit und nicht mehr als Teil der göttlichen Schöpfung gesehen wird; das Volk stellt sich danach nur als Masse, nicht als Gottesleib dar.[8]

Das Oberhaupt des totalitären Staates ersetzt Gott oder die Gottesidee und etabliert sich als Pseudo-Gott. Somit wird die letzte Stufe der Zerstörung der sakralen Ordnung erreicht, mithin ist auch die Idee der Gottesebenbildheit destruiert. Es scheint nicht zufällig, dass in mehreren Romanstellen Stalin mit der prähistorischen Echse, also mit der biblischen Schlange verglichen wird, womit Robakidse auf die metaphysischen Wurzeln des Stalinphänomens anspielt. Diese biblische Urschlange ist der Romanintention nach das Sinnbild für Urangst, Tod, Nichts, existenzielles Verhängnis und Ichlosigkeit. In dieser Hinsicht sind Robakidses Bemerkungen über das Wesen der Schlange interessant:

> *Die Schlange ist diese [metaphysische] Grenze selber – versinnlicht: die ätzend-kalte Welle, die blitzartig zwischen dem Göttlichen und dem Nichtgöttlichen aufzüngelt. Bei ihrem Anblick fühlt der Mensch dunkel seinen Abfall und sieht ohnmächtig, dass er im Nichts vergehen könne. Die Schlange ist wirklich die Verfleischung der Urangst.*[9]

Die sakrale Ordnung meint in sich auch das Gedächtnis des mythischen Vaterbildes im Bewusstsein des Sohnes. Dieses Gedächtnis überliefert der Vater seinem Sohn. Somit ist der Sohn Vater und Sohn zugleich. Genau hier bestätigt sich am lebhaftesten nach Robakidse die Goethesche Urphänomenidee als metaphysischer Zusammenhang zwischen den von Gott geschaffenen Geschöpfen. Diese genetische, mystisch-sakrale Ordnung ist die eigentliche geistige Kraft des „Ich", die Erinnerung an die eigene, verlorene paradiesische Existenz in sich zu tragen, das Selbstgefühl der metaphysischen göttlichen Ursprünge zu besitzen und sich als Teil dieser wahrzunehmen.

Genau aus diesem mythisch-metaphysischen, auch psycholo-

[8] Vgl. Karmann, Grigol Robakidse, [wie Anm. 6], S. 652f.

[9] Robakidse, Urangst und Mythos, [wie Anm. 4], S. 35.

gischen Kontext deutet Robakidse im Roman Stalins Person, die ihrem Wesen nach mythisch-psychologisch der Vaterverächter und Vatermörder ist, wodurch die sakrale Ordnung zerstört wird. Hier versucht Robakidse aufgrund der Goetheschen Urphänomenlehre und des psychoanalytischen Ansatzes Freuds (Ödipuskomplex) Stalins Phänomen zu erschließen:

> *Wer war dieser Anonyme* [Stalin – d. Verf.]*? Sein Vater war ein Schuster gewesen, ein Trunkenbold, gehässig und brutal. Seine Mutter, eine Näherin, war sanft, demütig, mildtätig. Der Vater schlug die Mutter, wenn er betrunken war. Er schlug auch seinen einzigen kleinen Sohn. In der Wohnhütte herrschte Elend, Speichel des Tobsüchtigen und Tränen. Schon bei dem Gedanken an die Ankunft des Vaters zitterte der Sohn an allen Gliedern. In der Schöpfung selbst sah er nur Häßlichkeit, und der Vater schien ihm ein Scheusal. Diese Zerstörung der Familienbande belastete das Herz des Kindes. Der Orient weiß, was Vater bedeutet: er ist der Samen, der kosmisch befruchtet. Wenn man die Keimzelle eines Frosches in zwei Teile schneidet, so entstehen daraus zwei Frösche. Jeder der beiden Teile wird nicht zum einem halben, sondern zu einem halbgroßen ganzen Frosche. Die Biologie bestätigt hier unvergleichlich den morgenländischen Vatersinn. Aus einer Keimzelle werden zwei geboren, aber was geschieht mit der ursprünglichen, zur Schöpfung bestimmten? Sie ist nicht Fleisch geworden, physisch existiert sie nicht mehr – aber metaphysisch lebt sie weiter in den zwei kleinen Fröschen. Jeder von ihnen trägt in sich ihn, den Nicht-Geborenen. Hier lebt das Stammesgedächtnis an den Vater. Wo diese Erinnerung stirbt, da wird das Leben gefährdet. Im Hause Stalins ist diese Erinnerung zerstört worden. Der Sohn verdammte den Vater, den Samen, haßte erbittert die Schöpfung selbst. Es gab für ihn keine Liebe, es gab für ihn keine Freude mehr. Das Leben wurde vergiftet durch den untilgbaren Haß gegen den Vater.*
>
> *So einem Vaterlosen – wenn er es mystisch nicht überwindet – fehlt immer von vornherein etwas Wesentliches – die Freude am Leben. Nichts macht ihm Freude. Sein Herz kann sich nicht kosmisch bis ins Tiefste öffnen. Es ist nicht der flammende, fleischgewordene Teil des mystisch zerrissenen Gottes: es ist kalt, hart, rauh.*[10]

[10] Robakidse, Die gemordete Seele, [wie Anm. 1], S. 133f.

Ein solcher Vaterloser und Vaterleugner verachtet und leugnet aus seiner metaphysischen Natur heraus das Vaterland, er ist ihm gegenüber entfremdet (daher Stalins bekannter Hass dem Vaterland Georgien und seinen Landsleuten gegenüber). In der Wahrnehmung eines solchen vaterlosen Staatsoberhauptes ist das Volk eine Masse, ein „Ich-loses" Kollektiv, kein Gottesleib mehr. Und genau in solch einer Haltung wird am schärfsten die sakrale Ordnung zerstört.

Demnach kann der von Stalin oder von einem Stalin ähnelnden Staatsoberhaupt gegründete Staat sich seinem Wesen nach nur als ein totalitärer Staat etablieren, wo die Idee der Gottesebenbildheit zerstört wird. Aus existenzieller Sicht ist der Bürger eines solchen Staates Opfer des existenziellen Nichts, der existenziellen Leere, der Urangst. Der Hauptprotagonist des Romans, der Dichter Thamas Enguri empfindet am deutlichsten dieses existenzielle Verhängnis als Folge der Existenz im totalitären Raum:

> *Auch Thamas versank langsam in Schlummer, doch der heilsame Schlaf kam nicht. Er gelangte bis an jene dünnste Grenzscheide zwischen Wachsein und Schlaf, wo die Sinne bis zur äußersten Hellfühligkeit ausgerichtet sind. [...] Schauder erfaßte ihn. Er fühlte sich am Rande des Lebens, seiner selbst nicht mehr sicher. Ab und zu betastete sein Wesen scharf jene Grenze, wo Nichts und Gott gleichzeitig vorhanden sind. Diesmal schien es, als berühre er nur das Ungeheuere, das „Nichts" – ein Erstarren des Atems – die gähnende Leere, die mit dem Erlöschen droht und „nichtet". Thamas erschrak so heftig, daß er wie vom Tode berührt aus dem Wachtraum hochfuhr, ganz in kalten Schweiß gebadet. Er wollte beten – aber beten kann man, wenn die Seele sich im Schwellen befindet, wie die ruhige Ähre im gnadenvollen Zustand stillen Reifens. Thamas fühlte: noch eine Sekunde und die Ohnmacht vor dem Nichts ist da [...].* [11]

Im Roman wird die Tragödie des sowjetischen Bürgers aus der Sicht der Zerstörung der sakralen Ordnung gedeutet, da aus seinem Bewusstsein die Idee der Gottesebenbildheit, der Gottessohnschaft verschwunden, und somit das Gedächtnis der metaphysischen Ur-

[11] Robakidse, Die gemordete Seele, [wie Anm. 1], S. 149f.

sprünge verloren gegangen ist, somit stand „das geheime Pentagramm [...] verkehrt !"

> *Man errichtete Kraftstationen, führte landwirtschaftliche Maschinen ein, entwässerte Sümpfe, man bezwang die Elementarkräfte, schuf Bewässerungsanlagen und weihte sie ein. Das Volk war versammelt, die Internationale wurde gesungen, der Rundfunk brachte Glückwünsche aus Moskau, Charkoff, Minsk, Baku, Tiflis. Es war die Feier des bezwungenen Flusses und der Arbeiterhand – aber jener höchste Augenblick fehlte, da einst der Ägypter mit den ersten Sonnenstrahlen den fliehenden Falken – das ägyptische Sinnbild der Sonne – sah, die selige Sekunde, da er als Liebender, vom Samen der Sonne erfüllt, sich als Geliebter der Erde nahte.* [12]

Dem Romandiskurs nach versteht sich der bolschewistische Staat, der Bolschewismus, der totalitäre Staat im Allgemeinen als eine extreme Erscheinungsform der Verherrlichung der Ratio, als eine extreme Erscheinungsform der Gottesverbannung aus dem Dasein, wozu ihrerseits die im Westen schon herrschende Ratio beigetragen hat, die auch dort die sakrale Ordnung zerstört hat.

Der Nietzscheanische Diskurs des Romans - Kritik der westlichen technischen Zivilisation

Dieser Nietzscheanische kritische Geist ist im ganzen Roman implizit vorhanden, aber akkumuliert wird er im IX. Kapitel zum Ausdruck gebracht – „Wenn man das Atom zerlegt".[13] Es ist nicht zufällig, dass Robakidse im Roman die westliche, technische Zivilisation und den russischen Bolschewismus als eine Ganzheit auffasst, da in beiden Räumen die sakrale Ordnung untergegangen ist: Gott bzw. die Gottesidee wird in den beiden kulturellen Räumen aus dem Dasein verbannt. Ontologisch ist der Mensch sowohl im Westen, als auch

[12] Robakidse, Die gemordete Seele, [wie Anm. 1], S. 126.

[13] Vgl. Robakidse, Die gemordete Seele, [wie Anm. 1], S. 93-107

im Sowjetreich wegen der herrschenden Ratio in Gefangenschaft des existenziellen Verhängnisses, des Nichts, der Urangst geraten:

> *Alles, was in Sowjetland geschieht, geschieht überall. Sie brauchen sich nicht zu wundern. Nehmen Sie unterirdische Strömungen, sie sind überall gleich: bei uns, in Europa, in Amerika. Bei uns kämpft man gegen Gott, man will ihn töten. In Amerika und Europa, was geschieht da? Dort wird Gott nicht getötet, dort stirbt er von selber. [...] Bei uns hört man nur den einen Ruf: ‚Wir müssen Amerika einholen und überholen!' Ein Wettrennen im Maschinenkultus hat eingesetzt. In diesem Wetteifer will weder Europa noch Amerika zurückbleiben. Dort werden sieben bis acht Millionen Volt gewonnen durch das Einfangen des Gewitters, um das Atom zu zerlegen, wahrscheinlich für die Technik. [...] Wollten wir diesen Prozeß in einem Wort zusammenfassen, es würde heißen: die Vertreibung Gottes aus dem Weltall. [...] Der neue Mensch wird geboren, der Gottlose. Es gibt kein Geheimnis für ihn. Keinerlei Scheu, keinerlei Ehrfurcht, keinerlei Mystik. Das nackte Sein, das gegenständliche: nirgends Metaphysisches, auch nicht in den Wurzeln. Dies ist unsere neue Generation. Vergleichen Sie sie mit der amerikanischen – wechseln Sie nur die Vorzeichen, die doch nur etwas Äußerliches darstellen – und Sie werden zwischen beiden keinen Unterschied finden, sie entstammen beide einem Kreis. Ausrottung Gottes aus dem Sein – das ist die neue Kulturwende.* [14]

Somit stellt Robakidse im Roman die Gründe der geistigen Krise des Westens fest: die Zerstörung der sakralen Ordnung durch die Verherrlichung der Ratio. Die euro-amerikanische Ratio wie auch die bolschewistische betrachtet die ganze Schöpfung nur als bloße Materie, als eine geologische Tatsache, als Dingwelt. Im Westen ist das Dasein mythoslos bzw. gottlos geworden, wo die Gottesidee durch den technischen Progress ersetzt wird. Der technische Progress wird zum Selbstziel, was das menschliche Dasein in etwas Absurdes verwandelt. An der menschlichen Existenz ist somit der Sinn, der Logos verloren gegangen (es ist hier zu bemerken, dass diese Verherrlichung, diesen Fetischismus des technischen Progresses und somit

[14] Robakidse, Die gemordete Seele, [wie Anm. 1], S. 104f.

diese Sinnlosigkeit des westlichen Daseins schon Goethe im zweiten Teil des *Faust* angedeutet hat – Homunkulus-Episode). Im Westen ist das Gedächtnis der mythischen Ursprünge wegen der herrschenden Ratio verloren gegangen. Der Mensch im Westen hat das metaphysische Selbstgefühl des eigenen Ichs als das Ebenbild Gottes verloren, er hat keine geistige Kraft mehr im Physischen das Metaphysische, im Sichtbaren das Unsichtbare aufzufassen und anzuschauen, ihm fehlt *Logos*. Somit ist das Gedächtnis des mythischen Vaters auch im Westen verschwunden (die vorbildlichen Ausnahmen sind hier aber Goethe und Novalis, also jene Geister, die meiner Meinung nach die existenzielle Tragödie des westlichen Menschen in sich überwunden und übertroffen haben, im Unterschied zu Hölderlin, Nietzsche, Kafka, Trakl). Shakespeare ahnte schon die Tragödie des durch die Ratio maßlos subjektivierten westlichen Ichs. Als Sinnbild dafür kann man die Hamlet-Figur betrachten. Der von der Urangst ergriffene vaterlose Hamlet ist ein rein westliches Phänomen: diese Vaterlosigkeit macht seine eigentliche existenzielle Tragödie aus. Die Vaterlosigkeit heißt hier also Mythoslosigkeit, heißt die Entfernung und Entfremdung von den metaphysischen Ursprüngen. Es ist daher nicht zufällig, dass die Erscheinung der Hamlet-Figur im westlichen Kulturraum mit dem Aufbruch in die technische Ära zusammenfällt. Diese Vaterlosigkeit im Westen führt den Menschen in die Absurdität des technischen Progresses, die Vaterlosigkeit in Russland – zum bolschewistischen Totalitärstaat.

Somit kann nach dem Romandiskurs das grenzenlos subjektivierte euro-amerikanische Ich nicht mehr die metaphysischen Urgründe berühren und sie erfassen, da sein Dasein mythoslos bzw. vaterlos geworden ist. Gerade hier sah Nietzsche die Tragödie des Westens, ähnlich wird das Problem auch in Robakidses Roman angesprochen: die Seele ist nicht nur im totalitären Staat – hier im Sowjetreich – gemordet, also die sakrale Ordnung der Dinge ist nicht nur in der sowjetischen Realität zerstört, sondern auch im nicht-totalitären Westen: im ersten Fall bildet den Grund dafür der Bolschewismus, im zweiten – der grenzenlos entwickelte technische Progress und das zu subjektivierte Ich. Der Grund für die beiden unterschiedlichen Phänomene

ist aber ein und derselbe – die maßlos verherrlichte und integrierte Ratio im Dasein.

Der mythische Diskurs des Romans

Wie schon oben erwähnt, wird die Komposition der *Gemordeten Seele* aufgrund der mythischen Paradigmen aufgebaut. Der innere Logos, also der Hauptsinn des Romans ist genau in diesen mythischen Konzepten nachzuweisen. Schon der Titel des zweiten Kapitels *Das ewig Weibliche* deutet diesen Umstand an.

Hier ist nochmals zu unterstreichen, dass die Anwendung dieser mythischen Paradigmen bei Robakidse nicht nur mit den rein topisch-metaphorischen Aufgaben verbunden ist; diese Paradigmen sind keine bloßen metaphorischen Zeichen, sondern ihre dichterische Funktion ist vor allem die über die empirische Realität erhobene höchste metaphysische Realität zu bestätigen. Nach Robakidses dichterischer Methode und Zielsetzung soll der mythische Diskurs des Romans die fiktive Raum-Zeit-Dimension des Romantextes überschreiten und sich in die vom Leser selbst wahrnehmbare reale, nicht-fiktive empirische Zeit-Raum-Dimension integrieren, damit der Leser diese mythischen Konzepte als einen untrennbaren Teil des Seins mitempfinden und miterleben kann: d. h. der Leser soll diese mythischen Paradigmen des Textes als reale, lebendige Gegebenheiten lebendig wahrnehmen. Somit ist das ästhetisch-ontologische Ziel des Autors bzw. des mythischen Diskurses, den Bewusstseins- und Gemütsgang des Lesers auf die metaphysischen Seinsursprünge zu richten und den Leser diese über die empirische Wirklichkeit erhobene höchste Realität miterleben zu lassen. Aus Sicht der Tropenbildung gibt es hier keine traditionelle topisch-metaphorische Anwendungsart mehr, sondern eine ontotextuelle mythisch-reale, lebendige „Live"-Darstellung, da Robakidse immer versucht *live* zu dichten, sein Ontotext ist „Live". Die topisch-metaphorischen Einheiten deuten also in den Romantexten Robakidses die metaphysischen Wurzeln des Seins an, was die *Live*ität seiner Texte ausmacht. Es ist interessant, dass die Anspielung

auf die eigene dichterische Schaffensmethode in der *Gemordeten Seele* nachzuweisen ist, wo der Autor die Gedichte Thamas Enguris (des Romanhauptheldens) beurteilt:

> *Das Wort war elementar, urwüchsig, es hatte Farbe und Geruch und Tonfall des Metalls. In allem war der Atem des Erstgeschaffenen. Die Metapher war nicht ein schönes Gleichnis: sie tat die strahlenden Spiegelungen der Dinge kund. Jedes Bild war von einem Hauche der Urgeschichte umweht, als hätte man verschollene Teile des Gilgamesch aufgefunden. Hier war die Liebe zur Frau gestaltet, zu einer lebenden und zugleich mythischen, wie eine Liebe zu Isis, aber von unmittelbarer Wirklichkeit.* [15]

Meiner Meinung zufolge muss man genau in diesem Sinne die dichterische Funktion des Mythos und der mythischen Paradigmen in Robakidses Romanen, so auch in der *Gemordeten Seele*, auffassen. Daher ist es notwendig seine Romane als eine besondere Art im Romangenre zu betrachten, und zwar, als einen ontologischen Roman, dessen Text sich als besonderer Ontotext etabliert, also als ein Texttypus, der keine geschlossene Einheit, sondern eine unmittelbare Wirklichkeit aufweist, also eine mythisch-reale Wirklichkeit darstellt; der sich auf das ganze Sein bezieht, sowohl auf das Empirische als auch auf das Transzendente, sowohl auf das Physische als auch auf das Metaphysische, sowohl auf die Geschichte als auch auf den Mythos: d. h. also, dass eine gleichzeitige empirische und mythische (mythisch-reale) dichterische Darstellung und Auffassung des Seins durch die mythischen Paradigmen und mythischen Tropenbildungen erreicht wird.

Im Romantext sind die einerseits aus dem sumerisch-babylonischen, und andererseits aus dem biblischen Mythos entnommenen Paradigmen nachzuweisen, die dann der individuellen dichterischen Rezeption und Umdeutungen unterliegen. Die beiden mythischen Konzepte ergänzen einander und bilden zusammen eine untrennbare Ganzheit.

---

[15] Robakidse, Die gemordete Seele, [wie Anm. 1], S. 29.

Diesbezüglich zu beachten ist schon der Name des Romanhaupthelden Thamas. Hierbei handelt es sich um eine georgische Namensform, die vom Autor aus dem Namen des sumerisch-babylonischen Vegetationsgottes Dumuzi/Tamuz abgeleitet ist. Der Etymologie nach bedeutet dieser Name Göttlicher Sohn. Das metaphysische Wesen Thamas' ist daher aus der Gottessohnschaft bestimmt. Das metaphysische Wesen von Nata, der Geliebten von Thamas ist mit der sumerisch-babylonischen Himmelsgöttin Inana/Ischtar verbunden. Inana bzw. Ischtar ist die Göttin der Liebe, der Fruchtbarkeit; sie ist Magna Mater, also der Ursprung der Dinge. Der Liebesbeziehung zwischen Nata und Thamas liegt das mythische Schema der Ischtar-Tamuz Liebesbeziehung, wonach Ischtars Liebe den in der unterirdischen Welt gefangenen Tamuz erlösen soll, zu Grunde. So ist auch Nata, also die Liebe, bereit sich dem GPU-Angestellten Berzin zu unterwerfen, um Thamas aus dem GPU-Gefängnis zu befreien, d. h. ihn aus der unterirdischen dämonischen Welt, also aus dem existenziellen Nichts und der Urangst zu erlösen. [16]

> Nata war Ischtar, die den Thammuz verloren hat. Wie Ischtar mußte sie in die Unterwelt steigen, um Thamas zu retten, dachte die Frau. Hier nun bemerkte sie zum erstenmal, daß der Name ihres Geliebten eine georgische Abwandlung des babylonischen Helden war, und freute sich. Sie mußte Ischtar werden, sie mußte alle Hüllen abwerfen, sie mußte sich entblößen, sie mußte sich erniedrigen, sie mußte viele, viele Krankheiten auf sich nehmen, um den Geliebten aus dem Dunkel zu erlösen. [17]

Nata versinnbildlicht im Roman auch das Ewig-Weibliche, die Ur-Frau (Eva), die der Ursprung aller Dinge, des Seins ist. Die Liebe zu ihr symbolisiert das Wiedergewinnen der verlorenen mythisch-metaphysischen, also paradiesischen Seinsursprünge, da sie als das Ewig-Weibliche, als Mutter der Dinge, Anfang und Ende zugleich ist:

---

[16] Vgl. Robakidse, Die gemordete Seele, [wie Anm. 1], S. 165-174.

[17] Robakidse, Die gemordete Seele, [wie Anm. 1], S. 169.

Thamas liebte diese Frau, so wie ein Mann lieben kann [...] Diese Frau war nicht allein die Wonne seiner Männlichkeit, sie war die Berechtigung seines Seins. Sie war ihm eine Göttin – das war keine Metapher – und jeder Augenblick seiner Liebe war ein Kultopfer. [...] Wird wirklich auch die Liebe entwurzelt? Nein, Tamas glaubte an seine Liebe. [18]

Deswegen ist es nicht zufällig, dass das zweite Kapitel den Titel *Das ewig Weibliche* trägt, womit die metaphysischen Ursprünge der Romanheldin angedeutet werden. Das ganze Kapitel muss man als eine Erschließung des metaphysischen Wesens der Romanheldin auffassen. Eben Nata erinnert sich an den bekannten Spruch vom Isisdenkmal und nicht Thamas; sie spricht diese Worte aus: „Was da ist, was da sein wird und was gewesen ist, bin ich. Meinen Schleier hat keiner aufgehoben. Die Frucht, die ich gebar, war die Sonne." Das bedeutet, dass der Anfang und das Ende des Seins Nata als symbolische Verkörperung des Ewig-Weiblichen im Roman ist. Das ganze zweite Kapitel muss man somit als eine dichterische Anspielung auf das biblisch-paradiesische Dasein auffassen.

Die breiten Blätter des Nußbaumes hingen schwer unter den brennenden Sonnenstrahlen. Kein Blatt rührte sich. Kein Laut, kein Geräusch. Von Zeit zu Zeit fiel ein Blatt, leise, langsam. Abseits hörte man ein Brunnenwasser plätschern. Der Baum zählte viele hundert Jahre. Sein Stamm, den sechs Armlängen kaum umspannen konnten, war mit starker, rissiger Rinde bedeckt. Er stand noch fest da mit breitem, dichtem Schatten.

Unter dem Nußbaum lag ein Teppich ausgebreitet, auf dem eine Frau sich lässig dehnte. Ihr Kopf ruhte auf einem grünen Kissen. Neben ihr, auf einem anderen Teppich, hatte sich Thamas hingestreckt. Er las. Der Leib der Frau lag auf dem Teppich wie eine abgeschnittene schwere Traube, voll und ausgereift. Die Brüste der Frau empfingen die Fülle der Sonne, und die wilden Nüstern witterten die Weiten. [19]

[18] Robakidse, Die gemordete Seele, [wie Anm. 1], S. 27.

[19] Robakidse, Die gemordete Seele, [wie Anm. 1], S. 22.

Das Sehnen Thamas' zu Nata, seine Liebe zu ihr, symbolisiert also den Übergang in das zeitlose und raumlose göttliche Dasein. Die alles zerstörende bolschewistische Wirklichkeit zerstört jedoch auch ihre Liebe – der einzige existenzielle Halt, der einzige ontologische Ausweg, die Hauptgrundlage der sakralen Ordnung, der Ordnung, die im totalitären Raum a priori geleugnet und destruiert wird. Somit ist für Thamas die Liebe keine erlösende geistige Kraft mehr, womit im Romantext die existenzielle Ausweglosigkeit des modernen Menschen angedeutet wird.

Zusammenfassung

Robakidses Roman *Die gemordete Seele* gilt m. E. als ein paradigmatischer Schlüsseltext zur Hermeneutik des ontologischen Wesens eines totalitären Staates. Den Roman kann man in dieser Hinsicht als einen universalen Text betrachten und rezipieren, da hier durch die dichterische Einbildungskraft und dichterische Rede, durch die philosophische Auffassungs- und Anschauungskraft nicht nur das dämonisch-apokalyptische Wesen des sowjetisch-bolschewistischen Staates am vollkommensten erschlossen und erfasst wird, sondern des totalitären Staates im Allgemeinen. Genau darin besteht der „progressive und universelle" (Friedrich Schlegel) Charakter des Romans:

> *Der Widerhall, den das Werk in Deutschland und anderswo gefunden hat, ist sehr stark gewesen: eine ganze Reihe wichtiger Abhandlungen sind über das Buch entstanden. Noch tiefer haben mich die Äußerungen von Unbekannten aus allen Schichten berührt, für die das Buch zu einem bestimmenden Erlebnis geworden ist.* [20]

Im Romantext wird folgende binäre Opposition dargestellt: einerseits das ursprüngliche paradiesische Sein, die mythische Wirklichkeit (die Ewigkeit, das Unendliche), andererseits die dämonisch-apokalyptische Realität (das Endliche, das Vergängliche). Im Roman

[20] Robakidse, Die gemordete Seele, [wie Anm. 1], S. 5.

erscheint der sowjetisch-totalitäre Raum als dichterisches Bild für die extreme existenzielle Ausweglosigkeit des Menschen: im Rahmen der historischen Dimension (der Staatsterror im Sowjetreich in den 30er Jahren) wird also das allgemeine ontologische Problem der menschlichen Existenz aufgefasst. Hier fließen kulturologische, anthropologische und existenzielle Problematiken des modernen Menschen und des modernen Zeitalters, der Moderne im Allgemeinen zusammen. Im Roman wird der existenzielle Dualismus und das ontologische Dilemma erschlossen, wobei der im allgemein aufklärerischen Diskurs (Aufklärung, Hegelianismus, Marxismus) propagierte so genannte Progress abgelehnt und widerrufen wird. Der Fortschritt in der Moderne (und in der Postmoderne) ist demnach letzten Endes nur als naturwissenschaftlich-technischer Progress – als aufklärerischer Technokratismus – zu begreifen. Dies verursachte seinerseits die Dekonstruktion der Gottesidee im Dasein und im Bewusstsein des Subjekts; aus anthropologischer Sicht aber die Geburt des *homo technicus*. Nichts desto trotz versuchte die moderne Dichtung, die Gottesidee mehr oder weniger zu retten – H. Hesse und H. Broch im Westen, Gr. Robakidse und Konstantine Gamsachurdia in Georgien.

Es stehen zwei Dimensionen – die empirische Dingwelt und die mythische Realität – im Bewusstsein und in der Existenz des modernen Menschen als These und Antithese gegeneinander, wobei Robakidse im Roman die Möglichkeit der Synthese in diesem Dualismus von Anfang an - ausgehend von dem inneren Wesen der beiden (also, der mythischen Wirklichkeit und der empirischen Dingwelt) - ausschließt. Somit wird im Romantext die Einsicht in die ontologische und existenzielle Ausweglosigkeit des modernen Menschen intendiert.

Was die Poetik des Romans bzw. der Romane von Robakidse im Allgemeinen betrifft, wird der Romandiskurs durch die poetische Rede von Robakidse so aufgebaut, damit im Bewusstsein des Lesers die mythischen Archetypen aufgerufen und dadurch die metaphysischen Seinsgrundlagen vom Leser selbst lebendig erlebt werden können. Das methodische Verfahren des Autors besteht eben darin, dass der Leser die Wirkungen der metaphysischen Ursprünge unauf-

hörlich lebendig spürt und real empfindet. Robakidse versucht in seinem Romantext(en) die Sachverhalte der mythisch-metaphysischen ontologischen Grundlagen des Seins durch die Anwendung der mythischen Paradigmen bzw. der mythischen Tropenbildung immer *live* darzustellen und die ontologischen Ursprünge den Leser miterleben zu lassen. Somit etabliert sich sein Romantext als untrennbarer Teil des Seins, verwandelt sich als ein lebendiger „sakraler" Text. Dadurch ist der Text keine reine dichterische Fiktion mehr, sondern eine Seinswirklichkeit selbst, im Unterschied zu den vom Sein und seinen Ursprüngen abgeschlossenen postmodernen „reinen" literarischen Texten. Diese Sakralität und *Live*fähigkeit ist sowohl für *Die gemordete Seele* als auch für die anderen Romane Robakidses kennzeichnend, wobei seine Romantexte als Ontotexte rezipiert werden können. Daher stellen sich Robakidses Romane als anderer Typus der Romangattung dar – als ontologische Romane.

2011

გოეთეს სწავლება *ურფენომენზე* (Urphänomen) და მისი რეცეფცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში*

შესავალი

ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმისათვის განმსაზღვრელია შემდეგი ორი აპრიორული პოეტოლოგიური მახასიათებელი, რომლებიც დიდწილად განაპირობებენ მოდერნისტული მხატვრული ლიტერატურის როგორც სახისმეტყველებით პარადიგმებს, ისე ძირეულ იდეურ-ფილოსოფიურ საზრისს (შინაგან ლოგოსს):

a) გარდა იმისა, რომ მოდერნისტული მხატვრული ლიტერატურა საკუთარი შემოქმედებითი სუგესტიის საფუძველზე საკუთარ, „ავტენთურ" სახისმეტყველებას ქმნის, ამავდროულად, იგი მხატვრული სიმბოლოთქმნის პროცესში ასევე ეფუძნება და იყენებს კონკრეტულ სახისმეტყველებით გამოცდილებასა და ტრადიციასაც — მითოსურ არქეტიპებს, კერძოდ, ბიბლიურ, ძველბერძნულ, ან ძველგერმანულ მითოსურ არქეტიპებსა და მითოსურ სიმბოლიკას;

b) იდეურ-მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით კი მოდერნისტული მხატვრული ლიტერატურა შემოქმედებით იმპულსებსა და ინსპირაციებს იღებს როგორც მისი თანამედროვე, ასევე, წინამორბედი ფილოსოფიური მოძღვრებებიდან (პლატონი, პლოტინი, გნოსტიკოსები, ქრისტიანი მისტიკოსები, შოპენჰაუერი, კირკეგაარდი, ნიცშე, ფროიდი, ბერგსონი და სხვ.).

ეს ორი პოეტოლოგიური მახასიათებელი — ე. ი. ერთი მხრივ, მითოსური არქეტიპები და მითოსური სახისმეტყველება, და მეორე მხრივ, კონკრეტული ფილოსოფიური წანამძღვრები — მოდერნისტული მხატვრული ტექსტების უცილობელი ესთეტიკური ონტოლოგიაა, ეს ორი განზომილება მათში იმთავითვეა უკუფენილი. შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ მოდერნისტული მხატვრული ტექსტის პოეტიკისა და სახისმეტყველების სპეციფიკა განსაზღვრულია არა მარტო საკუთარი ესთეტიკური კონცეფციით, არ-

---

* თავდაპირველად გამოქვეყნდა: *სჯანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში № 12*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბილისი, 2011. (გვ. 142-161).

ამედ ის ამავდროულად მითოსური არქეტიპებისა და თანამედროვე, თუ წინამორბედი ფილოსოფიური მოძღვრებების ესთეტიკური ათვისებისა და გადამუშავების პროდუქტია. მოდერნისტული მხატვრული ტექსტები მუდმივად იღებდნენ კონკრეტული მითოსური, თუ ფილოსოფიური წყაროებიდან შემოქმედებით ინსპირაციასა და ფილოსოფიურ თემებს, რასაც შემდგომ მოდერნისტული მხატვრული ლიტერატურა აღრმავებდა და თავისებურად გადაამუშავებდა (მაგ. ნიცშესეული *ღმერთის სიკვდილისა* და *აპოლონურისა და დიონისურის* დიქოტომია, ან ადამიანის (სუბიექტის) კირკეგაარდისეული ეგზისტენციალური პრობლემატიკის თემა).

ხოლო ამ ორი ინტენციის — მითოსურისა და ფილოსოფიურის — ესთეტიკური ათვისების პროცესში ჯი შემდგომ იბადება ახალი ორიგინალური ესთეტიკური ღირებულება მოდერნისტული მხატვრული ტექსტის სახით, სადაც უკვე მოცემულია ახალი ორიგინალური სახისმეტყველება და ყოფიერების ახლებური, *მოდერნისტული* აღქმა (მაგ. თ. მანის „ჯადოსნური მთა“, ჰ. ჰესეს „ტრამალის მგელი“, ჰ. ბროხის „ვირგილიუსის სიკვდილი“, რ. მუზილის „უთვისებო კაცი“, ფ. კაფკას „პროცესი“, ჯ. ჯოისის „ულისე“, გ. თრაქლისა და რ. მ. რილკეს ლირიკული ტექსტები, ფრანგი და გერმანელი სიმბოლისტებისა და ექსპრესიონისტების პოეზია და სხვ.). აქ კი, მხატვრული ლიტერატურის საფუძველზე ესთეტიკურ სივრცეში ხორციელდება *ყოფიერების განვრცობა* **(Seinszuwachs)** (ჰ.-გ. გადამერი), ანუ პარადიგმისა თუ ყოფიერების საზრისის გაღრმავება-განვრცობა.

თავის მხრივ, მოდერნისტული მხატვრული ტექსტის მაღალი ესთეტიკური ღირებულება უპრველეს ყოვლისა ტექსტის მხატვრული რიტორიკით, ნარატიული მრავალფეროვნებითა და პოეტური მეტყველებითაცააა განპირობებული. სწორედ ორიგინალური პოეტური მეტყველებაა მოდერნისტი ავტორისათვის ის უცილობელი წინაპირობა, რათა მისი მხატვრული ტექსტი იყოს ამა თუ იმ ფილოსოფიურ მოძღვრებაში ინტენცირებული იდეების არა ლიტერატურული კოპირება-ილუსტრაცია და მხატვრული გაფორმება, ან ამა თუ იმ მითოსური პარადიგმის სიმბოლური სქემატიზება, არამედ იყოს უნიკალური სახისმეტყველებითა და საზრისით მოცული უმაღლესი ესთეტიკური ღირებულების მატარებელი ორიგინალური მხატვრული ტექსტი, რომელიც კიდევ უფრო აფართოვებს, აღრმავებს, ხელახლა იაზრებს და სრულყოფს ამა თუ იმ არქეტიპსა/

პარადიგმასა, ან ამა თუ იმ ფილოსოფიურ კონცეპტსა და იდეას (ამ თვალსაზრისით გავიხსენოთ თუნდაც გალაკტიონის მოდერნისტული პოეტური ტექსტების პოეტური მეტყველება და ლექსში „მას გახელილი დარჩა თვალები...“ კიდევ უფრო მეტი ინტენსივობით განცდილი და გაღრმავებული ნიცშეს მიერ ინტენცირებული *ღმერთის სიკვდილის* თეზა) [კავთიაშვილი 2006: 232].

ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ ყოველი მოდერნისტი ავტორი შემოქმედებითი პროცესის პარალელურად თავად ენის ონტოლოგიურ არსსაც შეიმეცნებდა და მის უმთავრეს შემოქმედებით ამოცანას შეადგენდა ენობრივ ექსპერიმენტებზე, ლინგვისტურ წიაღსვლებსა და თითქმის მეცნიერულად გათვლილ პოეტური ენის კონცეფციაზე დაფუძნებული საკუთარი ორიგინალური მხატვრული რიტორიკისა და პოეტური მეტყველების შექმნა (მაგ. სიმბოლისტები — სტეფან მალარმე და ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი, ნატურალისტი — არნო ჰოლცი, ექსპრესიონისტები — გოტფრიდ ბენი და გეორგ ჰაიმი, ფუტურისტები — ვლ. მაიაკოვსკი და ი. რ. ბეჰერი, დადაისტები — ჰუგო ბალი და ჰანს არპი, სიურრეალისტი — ივან გოლი და სხვ.). ამიტომაცაა, რომ მოდერნისტი ავტორი იმთავითვე უკუაგდებს ენის არსის სოსიურისეულ ვიწრო გაგებას (*ენა* როგორც ემპირიულ საგანთა და მოვლენათა აღმნიშვნელი თვითკმარი ნიშანთა სისტემა, *ენა/ენობრივი ნიშანი* როგორც ცნებისა და აკუსტიკური ხატის „ერთჯერადი“ მთლიანობა) და საკუთარ მხატვრულ ტექსტს პირველ რიგში მოიაზრებდა, როგორც ენის სტიქიის უმაღლეს გამოვლინებას, როდესაც მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი პოეტური მეტყველების საფუძველზე წარიმართება ყოფიერების მეტაფიზიკური ძირების წვდომა და საგნის ჭეშმარიტი არსის „გახსნა“.[1]

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმიც, როგორც ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ორგანული და ორიგინალური ნაწილი, ბუნებრივია, რომ მიყვება და იზიარებს ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის წიაღში შემუშავებული პოეტური მეტაენისა და ნარატივის კონცეფციებს, ასევე პოეტოლოგიური პრინციპების ზოგად კანონზომიერებებსა და ესთეტიკური კონცეფციების უმთავრეს პოსტულატებს [ბრეგაძე 2011: 23-27]. აქედან გამომდინარე, სრულიად ლოგიკურია, რომ ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმშიც ვლინდება ზემოთაღნიშნული ორი აპრიორული პოეტოლოგიური განზომილება: ერთი მხრივ, მითოსური (ბიბლიური, ძველბერძნული, ქართული, შუამდინარული, წინააზიური) არქეტი-

პებისა და პარადიგმების,* ხოლო, მეორე მხრივ, თანამედროვე თუ წინამორბედი ფილოსოფიური მოძღვრებებიდან მომდინარე იდეური იმპულსების (პლატონი, ნეოპლატონიკოსები, ქრისტიანი მისტიკოსები, შოპენჰაუერი, კირკეგაარდი, ნიცშე, ბერგსონი, ფროიდი) ესთეტიკური ათვისება, გადამუშავება და ამის საფუძველზე საკუთარი ორიგინალური სახისმეტყველებისა და ფილოსოფიური საზრისის შემცველი უნიკალური მხატვრული ტექსტების შექმნა (მაგ. გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი", „ენგადი", „ლამარა"; კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი" და „მთვარის მოტაცება", მისივე ექსპრესიონისტული და მითოგრაფიული ნოველები — „ტაბუ", „ფოტოგრაფი", „ზარები გრიგალში", „ქალის რძე", „ხოგაის მინდია" და სხვა; გალაკტიონის სიმბოლისტური და პოსტსიმბოლისტური ლირიკა).

---

* შდრ.: *„მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში დესტრუქციული ძალების მეოხებით 91917-1918 წლების რუსეთის, გერმანიის რევოლუციები თანხმლები სოციალური და პოლიტიკური კატასტროფებით, ევროპული აზროვნების ამერიკანიზაციის პირველი ცდები პირველი მსოფიო ომის შემდგომ პერიოდში და ა. შ.) აბსურდად ქცეული სამყაროში დაბნეული, „დაღუპული თაობის" (ჰ. სტაინი) ხელახლა მოსაძიებლად და ხელმეორედ შესაქმნელად საჭირო იყო პირველსაწყისური, მყარი მასალის მოპოვება... და თუ მოპოვება არა, გამოგონება მაინც. ასეც მოხდა... ჯ. ჯოისის (?! — კ. ბ.), თ. ელიოტის, ფ. კაფკას (?! — კ. ბ.), თ. მანისა და სხვათა მიერ ხელახლა აღმოჩენილი, „ახალი" აღმოსავლის ასაშენებელი მასალის ფუნქცია მითმა შეასრულა. [...] ევროპულ ლიტერატურულ პროცესში ჩართვის მსურველი ქართული მწერლობისათვის ეპოქის სამარკო ტენდენციასთან ინტეგრირება (ე. ი. მითოსური არქეტიპების, მითოსური პარადიგმების მხატვრული რეცეფცია — კ. ბ.) ნიშნავდა არა მოდურ ლიტერატურულ ანტურაჟში საკუთარი თავის „წაკითხვას", არამედ დამყაროს შეცნობისა და ასახვის მეტ-ნაკლებად სრულყოფილი ინსტრუმენტარიის შექმნის მცდელობას და ამ უკანასკნელის მეშვეობით საკუთარი შესაძლებლობებისა და საკუთარი მიზნების ამოცნობასაც"* [შავგულიძე 2005: 46-47, 48].

თუმცა აქვე უნდა შევნიშნო, რომ ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმში, ჩემი აზრით, უფრო მეტადაა გამოვლენილი სწრაფვა მითოსური პარადიგმებითა და სახისმეტყველებით შემოქმედებითი ოპერირებისადმი, ვიდრე ევროპულ მოდერნიზმში: მაგ., თუნდაც, რომანის ჟანრი, სადაც მრავალი ქართული მოდერნისტული რომანი *მითოსურ განზომილებას* შეიცავს — კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი" და „მთვარის მოტაცება", გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი", „ჩაკლული სული", „მეგი — ქართველი ასული", „ქალღმერთის ძახილი" და „გრაალის მცველები", დ. შენგელაიას „სანავარდო", მ. ჯავახიშვილის „თეთრი საყელო" და სხვ. ეს ალბათ იმით უნდა აიხსნას, რომ ქართულ კულტურაში მითოსის ცხოველმყოფელი განცდაა მოცემული და ამ განცდას ქართველი მოდერნისტი ავტორები თავად არიან ნაზიარები. მაშინ, როდესაც ევროპელ ავტორებთან მითოსის რეცეფცია უფრო მეტად მწიგნობრულ ნიშან-თვისებას ატარებს და არა ცხოველმყოფელ განცდას, აქ მითოსის რეცეფცია უფრო მეტად რაციონალისტურია, ვიდრე მისტიკური.

თუმცა, ქართული მოდერნისტული მხატვრული ტექსტების ორიგინალობისა და უნიკალურობის უმთავრესი ნიშანი და წინაპირობა, ამავდროულად, ორიგინალური პოეტური მეტყველება და მხატვრული რიტორიკაცაა, რაც, ერთი მხრივ, ეფუძნება მხატვრული თხზვის ავტორისეულ დიდ ტალანტს, ხოლო მეორე მხრივ, თითქმის მეცნიერებამდე აყვანილ ენობრივ ექსპერიმენტებსა, თუ ლინგვისტურ წიაღსვლებს საკუთარი დედაენის წიაღში. აქაც, ქართველი მოდერნისტი ავტორები, ისევე როგორც მათი ევროპელი კოლეგები, შემოქმედებითი პროცესის პარალელურად თავად ენის ონტოლოგიურ არსსაც შეიმეცნებენ და ქმნიან პოეტური მეტყველებისა და მხატვრული მეტაენის საკუთარ კონცეფციას (შდრ., გრ. რობაქიძის ცნობილი ესსე „სიტყვის როია“ [1923], ან ქართველ დადაისტ-ფუტურისტთა ენობრივი ექსპერიმენტები), რაზეც შემდგომ ქართველი მოდერნისტი ავტორები აფუძნებენ საკუთარ პოეტურ პრაქტიკებს და საკუთარი ორიგინალური მხატვრული რიტორიკისა და სახისმეტყველების საფუძველზე ახორციელებენ საყოველთაო ფუნდამენტური მოდერნისტული პრობლემატიკის (ერთი მხრივ, მეტაფიზიკურ-მითოსური პირველსაწყისებისაკენ სწრაფვა, მეორე მხრივ, ამ მეტაფიზიკურ-მითოსური საწყისებისაგან გაუცხოება, ყოფიერებაში თვითიდენტიფიკაციის შეუძლებლობა, ეგზისტენციალური შიში, დეჰუმანიზაცია, ყოფის/ ყოფიერების აბსურდული არსის განცდა) ესთეტიკურ ათვისებასა და გადააზრებას.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით ცხადია, რომ არც გრ. რობაქიძის მოდერნისტული შემოქმედებაა გამონაკლისი და ამდენად, თავის თავში ისიც შეიცავს ლიტერატურული მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელ ჩემს მიერ ზემოთ გამოყოფილ ორ აპრიორულ პოეტოლოგიურ მახასიათებელს: ანუ, რობაქიძის მხატვრულ ტექსტებშიც იმთავითვე უკუფენილი და ინტენცირებულია, ერთი მხრივ, მითოსური პარადიგმებისა და, მეორე მხრივ, სხვადასხვა ფილოსოფიურ მოძღვრებათა ესთეტიკურ-შემოქმედებითი რეცეფციები და მათი ესთეტიკური ათვისება-გადამუშავება, რის საფუძველზეც რობაქიძე უკვე ქმნის ახალ ორიგინალურ მხატვრულ სივრცესა და ახალ ესთეტიკურ ღირებულებას საკუთარი მხატვრული ტექსტების სახით — შდრ. „გველის პერანგი“, „ჩაკლული სული“. „გრაალის მცველები“, „მეგი — ქართველი ასული“, „ქალღმერთის ძახილი“, „ფალესტრა“, „ენგადი“, „ლამარა“, „ლონდა“ და სხვ.

მაგრამ საყოველთაოდ ცნობილი მითოსური პარადიგმებისა და ფილოსოფიური იდეების „შიშველი“ სქემატიზებისა და კოპირების მოსალოდნელი საფრთხისაგან ამ მხატვრულ ტექსტებს იცავს თავად ამ ტექსტებშივე მოცემული ორიგინალური *მაგიურ-საკრალური* და *დიონისურ-ნათელხილვითი* ტიპის მხატვრული რიტორიკა (განსაკუთრებით „გველის პერანგსა“ და „ლონდაში“) და აქედან გამომდინარე, მოდერნისტული მხატვრული ტექსტებისათვის დამახასიათებელი დენადი და სუგესტიური ორიგინალური სახისმეტყველება. ჩემი აზრით, სწორედ ორიგინალური, მხოლოდ რობაქიძისათვის დამახასიათებელი სუგესტიური მხატვრული რიტორიკა და სახისმეტყველებაა ის უმთავრესი წინაპირობა, რაც გრ. რობაქიძის მხატვრულ ტექსტებს ანიჭებს ორიგინალობასა და მაღალ ესთეტიკურ ღირებულებას.[2]

თავის სტატიაში „ჰიერატიული *გველის პერანგსა* და ფალესტრაში“ [ხომერიკი 1990: 150-163] მ. ხომერიკმა დეტალურად და პანორამულად აღწერა და გადმოსცა ის მითოსური პარადიგმები თუ ფილოსოფიური მოძღვრებანი, საიდანაც რობაქიძე იღებდა შემოქმედებით ინსპირაციას და იმპულსებს, და რომლებიც შემდგომ საფუძვლად დაედო რობაქიძის მხატვრული ტექსტების სახისმეტყველებით პარადიგმებსა და იდეურ-ფილოსოფიურ დისკურსებს: დიონისოს კულტი და დიონისური მისტერიები*, ქართული, ბერძნული და წინააზიური მითოსი, პლატონი, პლოტინი, იოანე პეტრიწი, სხვადასხვა გნოსტიკურ-ეზოთერულ-მისტერიალური სწავლანი (მაგ., პითაგორას სფეროთა მუსიკისა და რიცხვთა თეორია), ფრ. ნიცშე, ო. შპენგლერი, ვ. ივანოვი, დ. მერეჟკოვსკი, ანთროპოსოფია და სხვ. თუმცა, ავტორის მიერ იქვე სრულიად მართებულად მითითებუ-

---

* შდრ.: „*დიონისურმა ფენომენმა*“ („*ტრაგედიის დაბადება*“) *დამატყვევა*“ [რობაქიძე 1994: 227]. ასევე შდრ.: „*გრ. რობაქიძეს დიონისური პრინციპის ნიცშესეული კონცეფცია, საკვირველად, ყველაზე მეტად ხიბლავდა; მან ხომ მოგვიანებით დიონისოს კულტისა და მისტერიათა ნაშთების მოძიება დაიწყო ქართულ სინამდვილეში. ნიცშეანური მოტივები უნდა შეთავსებოდა ქართული მითოლოგიის მდიდარ ტრადიციას და ამით მითოსის არსებობაც უნდა გაგრძელებულიყო*“ [ირემაძე 2007: 55-56]. აქ თ. ირემაძე ზუსტად შენიშნავს, რომ დიონისური მითოსის რეცეფციის წყარო რობაქიძისთვის მხოლოდ დიონისურობის ნიცშესეული კონცეფცია კი არ იყო, არამედ, უპირველესყოვლისა, ქართული მითოსი და დიონისური ქართული კულტურა. დიონისოს კულტის ქართულ კულტურულ არეალში გავრცელებისა და რეცეფციის საკითხებს რობაქიძემ სპეციალური კულტუროლოგიური ნარკვევი მიუძღვნა „დიონისოს კულტი და საქართველო“.

ლია, რომ რობაქიძესთან ამავდროულად მოცემულია ზოგი მათგანის კრიტიკა და უკუგდებაც, მაგ. კანტის ტრანსცენდენტალური იდეალიზმისა და ჰეგელის პანლოგიზმის პრინციპული მიუღებლობა, ნიცშეს *ზეკაცისა* და *მარადიული დაბრუნების* კონცეპტთა კრიტიკა, ფროიდის ფსიქოანალიზის ირონიზება და უარყოფა [ხომერიკი 1990: 151]. მაგრამ სტატიაში საერთოდ არაა მოცემული დეტალური მსჯელობა რობაქიძის მიერ გერმანელი მწერლისა და მოაზროვნის იოჰან ვოლფგან გოეთეს *ურფენომენის* (**Urphänomen**), ანუ *პირველფენომენის* მოძღვრების რეცეფციასა და მის პრინციპულ მნიშვნელობაზე ქართველი ავტორის შემოქმედებისათვის.

ცნობილია, რომ ქართული მოდერნისტული მწერლობის მთავარი იდეოლოგი და ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ავტორი, სწორედ გერმანელ მწერალსა და მოაზროვნეს, იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს (1749-1832) მიიჩნევდა საკუთარი შემოქმედების უპირველეს ინსპირატორად. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ რობაქიძე, როგორც მოაზროვნე და მოდერნისტი ავტორი, გოეთეანელია, რომელიც თავის ესთეტიკურ და პოეტოლოგიურ კონცეფციასა და ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობას უპირველესყოვლისა სწორედ გოეთეს *ურფენომენის* (**Urphänomen**, *პირველფენომენი*, *პირველმოვლენა*, რობაქიძის მიხედვით — *თაურმოვლენა*) მოძღვრებაზე აფუძნებს.* რობაქიძე თავის ფილოსოფიურ თუ ლიტერატურულ წერილებში („სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“, „ვაჟას ენგადი“, „ჩემი ცხოვრება“, „პირველშიში და მითოსი“ და სხვ.) მუდმივად წინ წამოსწევს

---

* მართალია, ჩვენში ცალკეული მკვლევარები გარკვეულწილად განიხილავენ გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრებისა და რობაქიძის შემოქმედების ურთიერთმიმართების პრობლემატიკას და რობაქიძის შემოქმედებაში მის რეცეფციას [გომართელი 1997: 163; ლომიძე 2001: 145-151], მაგრამ სწორედ, რომ *გარკვეულწილად განიხილავენ*, ვინაიდან აღნიშნული პრობლემა დეტალური კვლევის საგანი ჯერ არ გამხდარა, იგი მუდმივად ფრაგმენტული იყო და, როგორც წესი, ზოგადი და მიმოხილვითი შესკელობით ამოიწურებოდა. თუმცა, ამ თვალსაზრისით გამონაკლისს წარმოადგენს მ. კვატაიას სტატია „თაურმცნარის პარადიგმიდან მარადიული დაბრუნების იდეამდე“ [კვატაია 2008: 200-209], მაგრამ ავტორი არამართებულ დასკვნას აკეთებს, თითქოს რობაქიძისათვის უპირობოდ მისაღები იყო ნიცშეს *მარადიული დაბრუნების* კონცეპტი [კვატაია 2008: 208]. ზოგადად, უნდა ითქვას, რომ გოეთეს *ურფენომენის* სწავლებისა და რობაქიძის შემოქმედების ურთიერთმიმართების სპეციფიკის განსაზღვრა პრინციპულად მნიშვნელოვანია რობაქიძის მთელი მხატვრული შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის კონცეპტუალურად მართებული ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით. წინამდებარე სტატიაც აღნიშნული საკითხის ჰერმენევტიკის ცდას წარმოადგენს.

გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრების არქეტიპულ როლს როგორც საკუთარი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების, ისე მხატვრული შემოქმედების პოეტოლოგიური პრინციპების, შემოქმედებითი მეთოდისა და სახისმეტყველებითი პარადიგმების განვითარებისა და ჩამოყალიბების თვალსაზრისით (თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ რობაქიძის მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკური კონცეფციის ჩამოყალიბებაში ასევე მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა, ერთი მხრივ, ქართული ენისა და მითოსის მსოფლხატი, მეორე მხრივ, საკუთრივ ქართულ ფილოსოფიურ სივრცეში ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის (პეტრე იბერის), იოანე პეტრიწის და შოთა რუსთაველის მიერ შემუშავებული მსოფლმხედველობრივი პარადიგმები):

> *გოეთეს მოძღვრება თაურფენომენის შესახებ ჩემთვის საგანთა შემეცნების საფუძვლად იქცა. სინამდვილის ხედვა ჩამოყალიბების პროცესსა და მთელის დინებაში, და არა ცალკეულ მომენტებში — განა მწერლისა* (ხაზი ჩემია — კ. ბ.) *და მოაზროვნის უმაღლესი ამოცანა არაა? [...] არა ერთეულის მარადიული დაბრუნება თავის თავისაკენ, არამედ ერთეულში მარადიულის დაბრუნება თავის თავისაკენ. შემდეგში ამ შეცნობამ ხორცშესხმა ჰპოვა ჩემ რომან „გველის პერანგში“* (და არა მარტო აქ, არამედ რობაქიძის ფაქტიურად ყველა მხატვრულ ტექსტში — კ. ბ.) [რობაქიძე 1994: 226, 228].

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ერთ-ერთი უმთავრესი შემოქმედებითი და პოეტოლოგიური ინსპირაციის წყარო, უმთავრესი იდეურ-ფილოსოფიური კონცეფცია, რომელიც განსაზღვრავს ზოგადად რობაქიძის შემოქმედებას და მის სპეციფიკას საკუთრივ ქართულ მსოფლმხედველობრივ პარადიგმებთან ერთად, არის სწორედ გოეთეს *ურფენომენის* (რობაქიძის მიხედვით „თაურფენომენის“) კონცეფცია, რომელიც რობაქიძის მიერ რეციფირებულ სხვა ფილოსოფიურ მოძღვრებათა იმპლიციტური საფუძველია: ანუ, რობაქიძის შემოქმედებაში რეციფირებული სხვადასხვა რელიგიურ-ფილოსოფიური მოძღვრებანი განხილული და გააზრებულია სწორედ გოეთეს *პირველფენომენის* მოძღვრების კონტექსტში (მაგ., იგივე, ნიცშეს *მარადიული დაბრუნების* იდეა).*

---

* ის, რომ რობაქიძე ორიგინალში იყო გაცნობილი გოეთეს საბუნებისმეტყველო ნაშრომებს, კერძოდ, ნარკვევს „მცენარეთა მეტამორფოზის ახსნის ცდა“ (**„Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären“**), სადაც გოეთე ავითარებს

რობაქიძის მთელს შემოქმედებაში ექსპლიციტურად თუ იმპლიციტურად მუდმივად ელინდება გოეთეს სწავლება *ურფენომენზე*, მაგრამ გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრების რეცეფციის თვალსაზრისით, პირველ რიგში, უნდა გამოვყოთ ორი ტექსტი, სადაც, ჩემი აზრით, ყველაზე უფრო სრულყოფილად წარმოჩნდა გოეთეს მოძღვრების არქეტიპული მნიშვნელობა რობაქიძის ფილოსოფიური და ესთეტიკური შემოქმედებისათვის: ეს ტექსტებია, ფილოსოფიური ესსე „თაურშიში და მითოსი" (**„Der Urangst und Mythos"**) რობაქიძის ონტოლოგიურ-ფილოსოფიური ესსეების კრებულიდან „დემონი და მითოსი" (**„Dämon und Mythos"**) [1935] და *ონტოლოგიური რომანი* „გველის პერანგი" [1926]. ქვემოთ სწორედ ამ ორი ტექსტზე გავამახვილებ ყურადღებას, ვინაიდან, ვიმეორებ, უპირველესყოვლისა, სწორედ ეს ორი ტექსტი ფუძნდება გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრების რობაქიძისეული რეცეფციის პარადიგმატულ ნიმუშებად.

I. ურფენომენის სწავლების რეცეფცია ფილოსოფიურ ესსეში „დემონი და მითოსი"

როგორც ცნობილია, გოეთემ *ურფენომენის* კონცეფცია თავისი ბუნებისმეტყველური კვლევების, კერძოდ, ბოტანიკური კვლევების ფარგლებში განავითარა, როდესაც მან წამოაყენა ე. წ. *პირველმცენარის* **(Urpflanze)** იდეა, რომლის თანახმადაც ორგანული ბუნების ცალკეული ფორმების (გოეთეს მიხედვით **„Gestalt"**), ამ შემთხვევაში, მცენარეთა სამყაროს ფორმების, ეგზისტენცია დეტერმინებულია მათივე მეტაფიზიკური პირველსაწყისებით: ანუ, მცენარეთა სამყაროს მარავალფეროვან სახეობებს („გეშტალტ"-ებს) საფუძვლად უდევს ყველა მცენარისათვის ერთი საერთო, საყოველთაო მეტაფიზიკური

ურფენომენის იდეას, კარგად ჩანს ფილოსოფიურ ესსეში „თაურშიში და მითოსი", სადაც რობაქიძე დეტალურად აღწერს და აანალიზებს გოეთესთან *ურფენომენის* იდეის განვითარების გზას და იქვე ამონარიდიც კი მოყავს გოეთეს აღნიშნული ნარკვევიდან, სადაც გოეთემ თავისი ცნობილი *პირველმცენარის* **(Urpflanze)** კონცეფცია განავითარა. გარდა ამისა, რობაქიძეს აღნიშნულ ესსეში ასევე ციტატები მოყავს გოეთეს წერილიდან ჰერდერისადმი (17.VI.1787), სადაც გოეთე ჰერდერს ატყობინებს, თუ როგორ მივიდა იგი *პირველმცენარის* (შესაბამისად, *ურფენომენის*) იდეამდე იტალიაში თავისი პირველი მოგზაურობის დროს [Robakidse 1935a: 38-40].

შინასაბე (გოეთეს მიხედვით „**Typus**"), ანუ *პირველმცენარე* [Metzler... 2004: 442-443]. შესაბამისად, ბუნების ფენომენები (ამ შემთხვევაში მცენარეთა სამყაროს ფორმები) ემპირიულ სინამდვილეში ვლინდებიან როგორც ამ *პირველმცენარის*, ანუ *ურფენომენის* უსასრულო ემპირიული ემანაციები – ანუ, გოეთეს ონტოლოგიური დაშვების თანახმად, შესაძლებელია მცენარეთა ახალ-ახალი, ჯერ არ არსებული სახეობების მუდმივი და უსასრულო წარმოქმნა:

> *პირველმცენარე ("Urpflanze") სამყაროს გასაოცარი ქმნილება და მისი გასაღებია. [...] ამ მოდელის მიხედვით შესაძლებელია მცენარეთა უსასრულო გამოგონება. ეს ნიშნავს: ის მცენარეები, რომლებიც ახლა არც კი არსებობენ, შემდგომში შეძლებენ არსებობას. და ეს პოეტური და ფერწერული გამონაგონი კი არ არის, არამედ ჭეშმარიტი და უცილობელი რეალობაა. ამავე კანონის მისადაგება ყველა სხვა დანარჩენ ცოცხალ არსზეა შესაძლებელი* [Goethe 2000a: 323-324].

ამგვარად, აქ ისიც ირკვევა, რომ გოეთე *პირველმცენარის* იდეას საფუძვლად უდებს ორგანული ბუნების სხვა ფორმებსაც (მაგ. ცხოველთა სამყაროს, იხ. მისი ლექსი „ცხოველთა მეტამორფოზა"/„**Metamorphose der Tiere**"), და მათ შორის ადამიანის ანთროპოლოგიურ არსსაც (იხ. მისი პოეტური ციკლი „ორფიკული პირველსიტყვები"/„**Urworte. Orphisch**" [ბრეგაძე 2012: 166-167].

ნარკვევში „მცენარეთა მეტამორფოზის ახსნის ცდა" („**Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären**") (1790) ერთწლიან მცენარეებზე დაკვირვების საფუძველზე გოეთე ასევე ავითარებს თვალსაზრისს, რომლის თანახმადაც, მცენარის საფეხურებრივი განვითრების (გოეთეს მიხედვით „მეტამორფოზის", ან „ზაღლვლის"/„**Steigerung**") ყოველ ეტაპზე თითოეული სეგმენტი, მაგ. ფოთოლი, თავის თავში პოტენციურად შეიცავს მთლიანი მცენარის შინასახეს და შესაბამისად, ამ ცალკეული სეგმენტიდან (მაგ. ფოთლიდან) მთლიანი მცენარის აღმოცენების უნარს [Goethe 2000b: 101].

ესსეში „თაურშიში და მითოსი" რობაქიძე, ზოგადად, ადამიანის, და კონკრეტულად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის არსე-

ბობის ონტოლოგიის ახსნას სწორედ გოეთეს *ურფენომენის* (შესაბამისად, პირველმცენარის) კონცეფციაზე აფუძნებს. რობაქიძე სუბიექტის ეგზისტენციას ზღვრისეულ სიტუაციაში მოიაზრებს. აქ ეგზისტენციალური საზღვრის როლს მეტაფიზიკური შიშით აღძრული სიკვდილის ფენომენის ინტენსიური განცდა ასრულებს, რომლის მოქმედების შედეგადაც სუბიექტი თავისებური *ან-ან*-ის მდგომარეობაში აღმოჩნდება: ერთი მხრივ, აქ *სიკვდილი* ვლინდება, როგორც აპრიორული ფენომენი, რომელიც საბოლოო ზღვარს უდებს სუბიექტის შემდგომ ეგზისტენციას და გადაჰყავს იგი არარასეულ განზომილებაში, ანუ, აქ სიკვდილი გვეელინება სუბიექტის *სუბიექტურობის*, მისი *თვითობის* (**Selbst**) გაქრობისა და მოსპობის აპრიორულ წინაპირობად; ხოლო, მეორე მხრივ, რობაქიძე უშვებს *სიკვდილის*, ანუ მეტაფიზიკურის ზღვარზე მყოფი სუბიექტის თავის მითოსურ პირველსაწყისებთან, ანუ პირველფენომენისეულ ტრანსცენდენტურ სივრცეში დაბრუნებისა და მისი არაემპირიულის სფეროში შემდგომი ეგზისტენციის შესაძლებლობასაც:

> *ჩვენ თაურშიშისთვისა ვართ განწირულნი.*
> *თუმცა ყოველი ზღვარი ორლესულია* („zwieschneidig"), *და სწორედ იქ, სადაც არარადმქმნელი* („nichtend") *სიცარიელე ჩასაფრებულა, იქვე მოისმის ღვთის სუნთქვაც. დაუშრეტელად ღვივის ჩვენში თაურსაწყისი* („Urbeginn"). *იგი იდუმალ მყოფობს ყოველ საგანსა და ყოველ მოვლენაში* [Robakidse 1935a: 36).

ამგვარად, ამ ზღვრისეულ ეგზისტენციაში წარმოიქმნება სწორედ სუბიექტის არსებობისეული *ან–ან:* იგი *ან* კარგავს თავის სუბიექტურობას და არარასეულ განზომილებაში ქრება, *ან* მისი სუბიექტურობა საკუთარი ტრანსცენდირებადი ენტელექიისა და ცნობიერებისეული ნებელობის საფუძველზე ტრანსცენდირებს და უერთდება არაემპირიულ, მეტაფიზიკურ პირველფენომენისეულ განზომილებას. შესაბამისად, აქ საკითხი დგას ასეც: თუ, რა არის სუბიექტის სუბიექტურობის, პიროვნულობის არსებობისა და განვითარების წინაპირობა – მხოლოდ ემპირიული სინამდვილე, თუ არაემპირიული სინამდვილეც; ანუ, შეუძლია თუ არა სუბიექტს საკუთარი ენტელექიის საფუძველზე, რომელიც ორგანული ბუნების სხვა ფორმებისაგან (მაგ. მცენარეებისაგან) განსხვავებით თავისთავად კი არ ვითარდება, არამედ საკუთარი ცნობიერები-

სეული ნებელობის საფუძველზე, ე. ი. შეუძლია თუ არა სუბიექტს ტრანსცენდირება (გადალახვა, გადასვლა), ანუ ზღვრისეული მდგომარეობის დაძლევისას საკუთარი სუბიექტურობის არაემპირიულ და ტრანსცენდენტურ სინამდვილეშიც შენარჩუნება.

სუბიექტის ამ აპრიორული ზღვრისეული ეგზისტენციის ჰერმენევტიკას რობაქიძე ესსეში შემდგომ აბორციელებს სწორედ გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრებაზე დაყრდნობით:

> *სავსებით არამართებული ჩანს მარადიული კლავიშობრუნების ამგვარი* (ე. ი. ნიცშესეული – კ. ბ.) *გააზრება: არა ცალკეული უბრუნდება თავისთავს მარადიულად, არამედ მარადიული უბრუნდება თავისთავს ცალკეულში, ე. ი. თაურსაწყისი. იგია ამ ქვეყნად ყველა მოვლენის თაურმითოსი. [...] თაურმცენარის იდეამ ერთბაშად გადაწყვიტა უძნიშვნელოვანესი პრობლემები. პირველად მსოფლიო ისტორიაში მთელი ყოფიერება სახეობრივ-ბუნებითი მჭვრეტელობის საფუძველზე* („bild- und natursichtig") *მითოსურ რეალობად იქნა შემეცნებული. [...] თაურმცენარე მცენარის მითიური სინამდვილეა – არა ისტორიული ფაქტი, ერთჯერადი მოვლენა, არამედ კოსმიური, რომელიც მუდმივად ვლინდება. თაურმცენარე მითოსის გრძნობად-პოეტური სახეა. [...] ასე თვლემს ყოველ საწყისში თაურსაწყისი და მარადიული ხორცს ისხამს ცალკეულში. და როდესაც ცალკეული* („das Einzelne") *მარადიულის* („das Ewige") *გამანაყოფიერებელ მოქმედებას თავის თავში შეიგრძნობს, მაშინ ის მარადიულის თანაზიარი შეიქნება. და შემდგომ მისთვის* (ე. ი. ცალკეულისთვის, ანუ სუბიექტისთვის – კ. ბ.) *ის მომაკვდინებელი ზღვარი აღარ იქცევა უცილობელ საფრთხედ, და საკუთარი თვითობაც* („Selbst") *გადარჩება მეტაფიზიკურ ზღვართან შეხლისას* [Robakidse 1935a: 38, 41-42].

პირველ რიგში ყურადღება უნდა მივაქციოთ, რომ აქ რობაქიძე გოეთეს ურფენომენის კონცეფციის ჭრილში ნიცშეს *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების* („**die ewige Wiederkunft des Gleichen**") კონცეპტის კორექტირებას ახდენს: კერძოდ, როგორც ცნობილია, ნიცშეს მიხედვით ყოფაში სუბიექტის არსებობა *სიცოცხლის*, როგორც ყოფიერების მეტაფიზიკური და ირაციონალური საწყისის, საფუძველზე დროში უსასრულოდ მეორდება როგორც დაბადებისა და კვდომის ერთი და იგივე უსასარულო პროცესი: *„ყოველი მიდის, ყოველი ბრუნდება; მარად ბრუნავს ბორბალი*

ყოფისა. ყოველი კვდება, ყოველი კვლავ ჰყვავის, მარად რბის წელი ყოფისა. ყოველი წარხდების, ყოველი ახლად ეწყობა; მარად შენდება იგივე სახლი ყოფისა. ყოველი განიყრება. ყოველი ახლად შეიყრება; მარად ერთგულია თავისა წრე ყოფისა“ [ნიცშე 1993: 166]. შესაბამისად, ყოფაში არავითარი საბოლოო მიზანი უკვე აღარ არის მოცემული და, ამდენად, სუბიექტის ეგზისტენციაც საზრისსაა მოკლებული, რამდენადაც *მარადიული დაბრუნების* კონცეპტით ნიცშემ იმთვითვე გააუქმა *მეტაფიზიკური ნუგეში* („**metaphysischer Trost**“), ანუ სუბიექტის ტრანსცენდენტურობაში შემდგომი არაემპირიული ეგზისტენციის შესაძლებლობა და, ამდენად, ადამიანის არსებობა აბსურდად აქცია (მეტაფორულად რომ ვთქვათ, ადამიანის არსებობა დოლურაში გამომწყვდეული მორბენალი ზაზუნას არსებობას დაემსგავსა):

> [...] *ყოფა, ისეთი, როგორიც ის არის, საზრისსა და მიზანსაა მოკლებული, მაგრამ შეუქცევადია და განმეორებადი; ფინალობას მოკლებული, იგი არარაში ისწრაფვის: მარადიული კლავდაბრუნება. ეს არის ნიჰილიზმის უკიდურესი ფორმა: მარადიული არარა („უსაზრისობა“)* (“**[...] das Dasein, so wie es ist, ohne Sinn und Ziel, aber unvermeidlich wiederkehrend, ohne ein Finale ins Nichts: die ewige Wiederkehr. Das ist die extremste Form des Nihilismus: das Nichts (das „Sinnlose”) ewig!**“) [Nietzsche 1996: 194].

ამის საპირისპიროდ გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრებაზე დაყრდნობით რობაქიძე ესსეში „თაურშიში და მითოსი“ ავითარებს ონტოლოგიურ თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც სუბიექტი („ცალკეული“) თავისი ტრანსცენდირებადი შინაგანი არსიდან (ენტელექიიდან) გამომდინარე იმთავითვე ისწრაფვის ურფენომენისაკენ, ანუ პირველსაწყისისეული ეგზისტენციისაკენ, მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაკენ, ანუ საკუთარი ჭეშმარიტი არსებობისაკენ. თავის მხრივ კი, ობიექტი, ამ შემთხვევაში ურფენომენი, ანუ მეტაფიზიკური პირველსაწყისი, ემპირიულ სინამდვილეში ვლინდება ორგანული ბუნების მრავალფეროვანი ფორმების სახით – მცენარეთა და ცხოველთა სამყარო, თავად ადამიანის მრავალფეროვანი ანთროპოლოგიური არსი და მისი ისტორიული ყოფა, რომელიც

ვლინდება ეროვნული კულტურების მრავალფეროვნების სახით. ამდენად, *ურფენომენი* (პირველფენომენი, თაურფენომენი) ვლინდება მოვლენათა სამყაროს, ე.ი. ემპირიული სინამდვილის ფენომენებში, რომლებიც კვლავ უბრუნდებიან ურფენომენისეულ ჭეშმარიტ ეგზისტენციას. აქ გვაქვს სუბიექტ-ობიექტის დიალექტიკური მთლიანობა და მათი ურთიერთგამომდინარეობა. შესაბამისად, საკუთარ ეგზისტენციაში ყოველი ცალკეული სუბიექტი მუდმივად, უსასრულოდ კი არ გადის სიკვდილ-სიცოცხლის ერთსა და იმავე ციკლს, რასაც ნიცშეს მიხედვით საფუძვლად უდევს *სიცოცხლე* **(Leben)**, როგორც ყოფიერების ირაციონალური აპრიორული პირველსაწყისი, არამედ ყოფიერებაში მარადიული, ანუ ურფენომენისეული მარადიულად ვლინდება ემპირიული სინამდვილის ცალკეულ ფორმებში, მათ შორის, ადამიანის ანთროპოლოგიურ არსშიც და მარადიულობისაკენ, ანუ ურფენომენისაკენ სწარფვის უნარს ანიჭებს მათ — მცენარეებსა და ცხოველთა სამყაროში ეს სწრაფვა გაუცნობიერებლია, ხოლო ადამიანში გაცნობიერებული და საკუთარ ცნობიერებისეულ ნებელობაზე დაფუძნებული (შდრ. გოეთეს ციკლი „ორფიკული პირველსიტყვები“) [ბრეგაძე 2012: 178-181].

ამგვარად, რობაქიძის მიხედვით *ურფენომენი* მარადიულად ვლინდება ემპირიული სინამდვილის ფენომენებში, რომლებიც შემდგომ აპრიორულად უბრუნდებიან პირველფენომენისეულ ჭეშმარიტ ეგზისტენციას [Robakidse 1935a: 41-42], რამდენადაც ემპირიული სინამდვილის ფენომენთა მრავალსახოვნებას, ანუ *გეშტალტებს*, ერთი საერთო, საყოველთაო *შინასახე* (გოეთეს მიხედვით *ტიპი*) უდევს ონტოლოგიურ საფუძვლად (მაგ., გოეთესთან მცენარეთა სამყაროს მრავალფეროვნება თავს იყრის *პირველმცენარეში*, ანუ ერთიან საყოველთაო მცენარესეულ *ურფენომენში*). თუმცა, შემდგომ რობაქიძე ერთგვარად აფართოებს გოეთესეული ურფენომენის სფეროს და მისკენ მიმართავს როგორც ცალკეული სუბიქტის, ისე ერებისა, და შესაბამისად, მთელი კაცობრიობის ეგზისტენციას, რომლებიც, ერთი მხრივ, წარმოადგენენ პირველადამიანის (ამ შემთხვევაში ბიბლიური ადამის) ემპირიულ გამოვლინებებს ისტორიულ სივრცეში, სადაც, როგორც ცალკე სუბიექტი, ისე ყოველი ცალკეული ერი და მთელი კაცობრიობა თავის თავში ატარებს პირველადამიანის შინასახეს. ხოლო, მეორე მხრივ, სუბიექტის, ერისა და, შესაბამისად, კაცობრიობის ონტოლოგიური ამოცანა და მისი ეთიკური

მზაობისა და ქმედების საფუძველია ამ პირველადამი(ანი)სეული, ანუ ურფენომენისეული საწყისებისაკენ შეუქცევადი სწრაფვა, რაც რობაქიძის ონტოლოგიური დაშვების თანახმად აპრიორულადაა მოცემული ადამიანის (შესაბამისად, კაცობრიობის) შინაგან არსში [რობაქიძე 1994: 231-232].

შესაბამისად, რობაქიძის მიხედვით, გოეთეს ურფენომენის მოძღვრებაში მთელი ემპირიული სინამდვილე და მასში მოცემული ორგანული ბუნების ფენომენები მოიაზრება არა როგორც *საგანთსამყარო* **(Dingwelt)**, ე. ი. მხოლოდ როგორც წმინდად მატერიალური სინამდვილე, არამედ როგორც პირველსაწყისებისაკენ წინმსწარფველი ცხოველმყოფელი ფენომენები, რომელთა არსებობის საფუძველსაც სწორედ მეტაფიზიკური პირველფენომენისეული რეალობა ქმნის, რასაც რობაქიძე სხვაგვარად „მითოსური რეალობას“ უწოდებს: ანუ, რობაქიძის (შესაბამისად გოეთეს) თანახმად, ყოფიერებაში მუდმივად, დაუსრულებლად მოცემულია ურფენომენის მეტაფიზიკურიდან ფიზიკურში, მითოსურიდან ისტორიულში და პირუკუ მიმოქცევა. რობაქიძის მიხედვით, სწორედ ყოფიერებისა და ადამიანური ეგზისტენციის ამგვარი გაგებაა პირველშიშისა და არარასეულ განქარვებაში არ ალმოჩენის შესაძლებლობის წინაპირობა.

ამიტომაც, რობაქიძის თანახმად, სწორედ გოეთეს პირველფენომენის მოძღვრებაა დასავლეთის გონის ისტორიაში ის ერთადერთი ონტოლოგიური კონცეფცია, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელია მოდერნიზმის ეპოქის ფუნდამენტური ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური პრობლემების გადაჭრა (მეტაფიზიკურ-მითოსური საწყისებისაგან გაუცხოება, ყოფიერებაში თვითიდენტიფიკაციის შეუძლებლობა, ეგზისტენციალური შიში, დეჰუმანიზაცია), რაც, რობაქიძის რწმენით, არც გოეთემდე (კანტი) და არც გოეთეს შემდგომ (ნიცშე) ვერცერთმა დასავლურმა ფილოსოფიურმა სისტემამ ვერ შეძლო, ვინაიდან როგორც კანტთან, ისე ნიცშესთან იმთავითვე გამორიცხულია სუბიექტის მიერ საგანთა მეტაფიზიკური არსის ჭვრეტა და მასთან სუბსტანციონალური შერთვა. შეიძლება ითქვას, რომ რობაქიძე როგორც მოაზროვნე გოეთეანელია, მისი ფილოსოფიური მრწამსი სწორედ გოეთეს პირველფენომენის მოძღვრებას ეფუძნება:

თუმცა მითოსური ხილვით საგანთა ჭვრეტის ნიჭი უკვე დიდი ხანია დაკარგულია და მომაკვდინებლად ციური ცნებები კი აქ საბ-

ოლოდ გვიმტყუნებენ. საბედნიეროდ ამ თვალსაზრისით დასავლეთში ერთი დიდი გამონაკლისი მაინც არსებობს: გოეთე [Robakidse 1935a: 38].

ამიტომაცაა, რომ მოდერნიზმის ეპოქაში თანამედროვე ადამიანის მიერ არსებობის შიშის დაძლევის შესაძლებლობის უმთავრეს მსოფლმხედველობრივ წინაპირობად რობაქიძეს სწორედ გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრება ესახებოდა, რაზეც იგი თავის ესსეში „თაურშიში და მითოსი“ პირდაპირ მიუთითებდა:

> *ამგვარად, მითოსური რეალობის* (ე. ი. ურფენომენისეული სინამდვილის, მეტაფიზიკური პირველსაწყისების – კ. ბ.) *ცხოველმყოფელი შინაგანი განცდა და ქმნადობა* („**das lebendige Innewerden**“) *წარმოჩნდება ერთადერთ გზად, რათა დაძლეულ იქნას პირველშიში* [Robakidse 1935a: 42].

II. ურფენომენის სწავლების რეცეფცია რომან „გველის პერანგში“

ახლა ვნახოთ, თუ როგორ ვლინდება გოეთეს *ურფენომენის* კონცეფცია საკუთრივ რობაქიძის ესთეტიკურ მრწამსსა და მის შემოქმედებით მეთოდში.

რობაქიძის ესთეტიკურ კონცეფციაში გოეთეს *ურფენომენის* იდეა უკავშირდება *მითოსის* ცნებას, *მითოსის* გაგებას და აქ ცხადი ხდება, რომ რობაქიძესთან *მითოსი* და *ურფენომენი* ფაქტიურად სინონიმური, ურთიერთიდენტური ცნებებია:

> *კონკრეტული წარმოდგენისათვის მითოსისა მე ყოველთვის ვიგონებ ხოლმე გოეტჰეს სწავლას „ურფენომენ“-ზე (თაურმოვლენაზე), რომელიც უგენიალურესი ცნაურებაა დასავლეთის კულტურაში გონისა. ორი სიტყვით იგი. მცენარე ცხადდება განამდვილებით რომელიმე ხტილში თავისი ვითარებისა: ან მორჩობისას, ან ცენებისას, ან ყლორტობისას თუ ფოთლობისას, ასე ვთქვათ „წილობით“ და არა „მთლად“. გოეტჰე იკვლევს მცენარეს ორმაგი ჭვრეტით: წინისკე – მორჩითგან ყლორტამდე თუ ფოთლამდე, უკანისკე – ყლორტითგან თუ ფოთლითგან მორჩამდე. აქჩნევს: ამ ვითარების ხაზზე მცენარის ყოველი ნაწილაკისაგან შესაძლოა წარმოიშვას მთელი მცენარე. მა-*

შასადამე, მცენარე მთელი ყოველ ხტილში მისის ვითარებისა ვირტუალურ უნდა იმყოფებოდეს. და აი, 1786 წელს ხდავს ვაიმარელი მესაიდუმლოე სიცილიაში წარმოსახვით. თაურმცენარეს მცენარეში. ანუ: შინა-სახეს მცენარისა. თაურმცენარე იღებს სახელს „ურფენომენი". [...] დასკვნა: თაურმცენარე მცენარისათვის მითოსია — ვითარ არასოდეს ხილული მყოფადი, ხოლო ყოველთვის გულვებული [რობაქიძის კრებული... 1996: 166-167].

აქ აშკარაა, რომ რობაქიძესთან *მითოსური* უდრის *ურფენომენისეულს* და პირიქით. ხოლო, როგორც ცნობილია, რობაქიძის მხატვრული ტექსტებში — რომანებში, დრამებში — **a priori** მითოსური პარადიგმებია ინტეგრირებული, ანუ მისი მხატვრული ტექსტების უპირველესი პოეტოლოგიური მახასიათებელია *მითოსური* სახისმეტყველებით თხზვის წესი, რასაც რობაქიძე „მითოსურ რეალიზმს" უწოდებს. ასეთი ტიპის მხატვრულ ტექსტებში კი შუდმივი მონაცვლეობაა მითოსურის, ანუ ურფენომენისეულის, პირველსაწყისისეულისა ერთი მხრივ, და ისტორიული ხდომილებისა მეორე მხრივ: ანუ, რობაქიძის მხატვრულ ტექსტებში გვაქვს შუდმივი მონაცვლეობა და ურთიერთგამომდინარეობა *შინაგანისა* და *გარეგანის*, შესაბამისად, *მითოსურისა* და *ისტორიულის*, *ტრანსცენდენტურისა* და *ემპირიულის* [ბრეგაძე 2010a: 58].

აქედან გამომდინარე, ასეთი მხატვრული ტექსტების პერსონაჟები მხოლოდ ისტორიულ გარემოში მოქმედი „ისტორიული" პერსონაჟები კი არ არიან, არამედ ისინი ეგზისტენციალური თვალსაზრისით აპრიორულად ისწრაფვიან საკუთარი პირველსაწყისისეული მდგომარეობის მოსაპოვებლად: ანუ, რობაქიძის პერსონაჟების კონკრეტულ ისტორიულ გარემოში, ემპირიულ სინამდვილეში არსებობა დეტერმინებულია მათივე მითოსური, ანუ პირველფენომენისეული საწყისებით: რობაქიძის პერსონაჟების ქცევის საფუძველი სწორედ მითოსური პირველსაწყისებისაკენ სწრაფვაა [ბრეგაძე 2010a: 59].

რობაქიძის შემოქმედებაში *მითოსური რეალიზმის*, როგორც შემოქმედებითი კონცეფციისა და მეთოდის, ყველაზე უფრო სრულყოფილი მხატვრული რეალიზებაა რომანი „გველის პერანგი". რობაქიძე რომანის სიუჟეტურ ხაზს, თავად მთავარი პერსონაჟის, არჩიბალდ მეკეშის გზას გოეთეს მიერ *ურფენომენის* მოძღვრების ფარგლებში შემუშავებულ სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართების

სქემას უდებს საფუძვლად, რომლის მიხედვითაც *ცალკეული* (სუბიექტი) იმთავითვე ისწრაფვის *საყოველთაოსაკენ* (ობიექტისაკენ), ანუ, ამ შემთხვევაში, ურ(პირველ)ფენომენისეული ეგზისტენციისაკენ. ამ სვლას სუბიექტი (ამ შემთხვევაში რობაქიძის პერსონაჟები) – ისევე, როგორც გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრებაში ცალკეული მცენარე – ერთდროულად ორი მიმართულებით წარმართავს: *წინ* **(vorwärts)** – ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში და *უკან* **(rückwärts)** – პირველფენომენისეული ყოფიერებისაკენ. ანუ, წინსვლა, მომავლისაკენ სვლა, ამავდროულად არის უკუსვლა, ანუ წარსულისაკენ დაბრუნება. ამ შემთხვევაში სუბიექტი ტრანსცენდირებს, რის საფუძველზეც იგი ემპირიულ დროსა და სივრცეს გადალახავს და პირველფენომენისეულ ეგზისტენციას კვლავ მოპოვებს.

რობაქიძის რომანის მთავარი პერსონაჟი, არჩიბალდ მეკეში სწორედ ამ ორმხრივ, ორმაგ ეგზისტენციალურ გზას გაივლის: ერთი მხრივ, იგი ახორციელებს სვლას *წინ*, რაც მისი ისტორიულ გარემოში, ე. ი. ემპირიულ სინამდვილეში ყოფის ადეკვატურია; ხოლო, მეორე მხრივ, სვლა *წინ*, ანუ ემპირიულ სინამდვილეში ეგზისტენცია ამავდროულად არის სვლა *უკან* – ანუ, მეტაფიზიკური ძირებისაკენ დაბრუნება, მისი მოპოვება და ამგვარად ჭეშმარიტი ეგზისტენციის დამკვიდრება. რომანში არჩიბალდ მეკეშის წინაპართა ნამოსახლარზე დაბრუნება, იქ დაფუძნება, მატასის ცოლად შერთვა და ნამოსახლარის კვლავ აღორძინება სიმბოლურად სწორედ სუბიექტის ამ ონტო-ეგზისტენციალურ აქტს განასახიერებს. შესაბამისად, რომანში ინტენცირებული *მამის* ძიების მოტივი სიმბოლურად სწორედ პირველსაწყისის ძიებას, ურფენომენისეულში ეგზისტენციისაკენ სრაფვასა და მის მოპოვებას განასახიერებს.

ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა რომანის სქემა, რომელსაც რობაქიძე გადმოსცემს თავის ლიტერატურულ წერილში „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“:

> *გველის პერანგი: შვილი, რომელსაც საქართველო სიზმრად ახსოვს, დაეძებს დაკარგულ მამას; „მამის“ ძებნაში იძვრის თანდათან, მეტი და მეტი სიმძაფრით, შორეული ფესვი: „მამული“; „მამულის“ ნახვაში იელვებს ხანისხან: თაური ყოვლისა, „მამა“ უზენაესი. ერთი რკალი მოიცვის მეორეთი, მეორე მესამეთი – აქ „მოცვა“ სრულდება. გმირის თავგადასავალი: გარეგან – წინსვლა, შინაგან – უკუქცევა* [რობაქიძის კრებული... 1996: 86].

აქ, საკუთარი რომანის სქემის გადმოცემისას აშკარაა, რომ რობაქიძე რომანის სიუჟეტურ ხაზს, კომპოზიციას, სახისმეტყველებასა და პერსონაჟისეულ ქცევას, ერთი სიტყვით, რომანის მთელ პოეტიკას სწორედ გოეთეს მიერ კონციფირებულ *პირველმცენარის* – შესაბამისად, *ურფენომენის* – კონცეპტზე აფუძნებს, რომლის თანახმადაც ცალკეული ემპირიული მცენარე ერთდროულად ვითარდება როგორც *წინ*, ისე *უკან*: ანუ, ერთი მხრივ, საკუთარი მორფოლოგიიდან გამომდინარე, მცენარე ემპირიულ სინამდვილეში ავლენს საკუთარ ინდივიდუალობას, რაც არის სვლა წინ (გოეთეს მიხედვით „მეტამორფოზა"), ე. ი. განვითარება ჩანასახოვანი მდგომარეობიდან ვიდრე ნაყოფამდე; მაგრამ, მეორე მხრივ, კონკრეტულ ემპირიულ მცენარეში ამავდროულად მოცემულია თავად მისი მეტაფიზიკურ-მითოსური *შინასახე, პირველმცენარე* და, შესაბამისად, ემპირიული მცენარის გარეგანი განვითარება ამავდროულად საკუთარ მცენარეულ პირველსაწყისებთან დაბრუნებაა, რამდენადაც მის ემპირიულ მორფოლოგიაში „მითოსურად", მეტაფიზიკურად მყოფობს პირველსაწყისისეული (პირველმცენარისეული) ენტელექია [Goethe 2000b: 64-65, 100-101].[3]

აქედან გამომდინარე, რობაქიძისათვის ონტოლოგიური ჭეშმარიტება ფენომენის ერთდროულად ორმხრივ, ორი მიმართულებით განვითარებაში მდგომარეობს: ერთი მხრივ, *წინ*, როდესაც სუბიექტი ემპირიული რეალობის ფარგლებში ავითარებს თავის სუბიექტურობას და, მეორე მხრივ, *უკან*, როდესაც ამ განვითარებაში სუბიექტი ტრანსცენდირებს და ისწრაფვის თავისი მითოსური პირველსაწყისებისაკენ, ანუ მამისეული ყოფიერებისაკენ. არჩიბალდ მეკეში სწორედ ამ ორმაგ გზას გადის: მისი წინსვლა, ანუ ისტორიულ გარემოში დროითი და სივრცითი სწორხაზოვანი გადაადგილება (ე. ი. მომავლისკენ სვლა), ამავდროულად არის უკუსვალა, ანუ მითოსურ (არაისტორიული), ე. ი. ურფენომენისეულ საწყისებთან დაბრუნება (ე. ი. წარსულში დაბრუნება).

აქედან გამომდინარე, არჩიბალდ მეკეშში, როგორც *ცალკეულში* (ანუ, გოეთესეულ „გეშტალტში") მითოსურად მყოფობს საკუთარი *გვარის* (ანუ, გოეთესეული „ტიპის", მთელის) პირველსახე (რობაქიძის მიხედვით – „შინა-სახე,"). არჩიბალდ მეკეში და მისი წინაპრები (ირუბაქ, რადამე, კარდუ, ასევე რამდენიმე „ვინმე თავადი ირუბაქიძე") გვევლინებიან ირუბაქიძის გვარის (ურფენომენის)

ცალკეულ გამოვლინებებად (ფენომენებად, „გეშტალტებად“) ემპირიულ-ისტორიულ სინამდვილეში, ხოლო თითოეულ ირუბაქიძეში იმთავითვე მყოფობს ამ გვარის პირველსახე (შინა-სახე), მითოსური პირველირუბაქიძე (ურფენომენი), რაც რომანში სიმბოლიზებულია *მზის ნიშნით*, რომელსაც მკერდზე ყოველი ირუბაქიძე ატარებს (იხ. თავი „ირუბაქიძე“). ამიტომაა, რომ არჩიბალდ მეკეში ანთროპოლოგიურად ზუსტად იმეორებს საკუთარი წინაპრების როგორც ფიზიკურ, ისე მენტალურ და ფსიქიკურ ნიშან-თვისებებს.

ამგვარად, მეკეშის ეგზისტენცია, როგორც უკვე აღინიშნა, ვითარდება ორი მიმართულებით: ერთი მხრივ, ემპირიულ სინამდვილეში, ისტორიულ გარემოში, ანუ ეს არის სვლა *წინ* („გარეგან წინსვლა“), როდესაც მეკეში უბრუნდება თავისი წინაპრების ნამოსახლარს, ცოლად ირთავს მატასის და საირმეში აგრძელებს ცხოვრებას თავისი წინაპრების ფუძეზე. მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს გარეგანი სვლა *წინ*, რაც ნარატიული თვალსაზრისით იმთავითვე რომანის სიუჟეტურ ხაზშია მოცემული, ამავდროულად არის სვლა *უკან* („შინაგან უკუქცევა“), ანუ მითოსურ (ე. ი. არაისტორიულ, არაემპირიულ) პირველსაწყისებთან, ურფენომენისეულ ეგზისტენციაში დაბრუნება. შესაბამისად, მეკეშის წინაპართა ნამოსახლარზე დაბრუნება სიმბოლურად სწორედ მითოსურ-მეტაფიზიკური ძირების კვლავმოპოვებას განასახიერებს.

ვინაიდან რომანის ნარატიული ასპექტი-არჩიბალდ მეკეშის მოგზაურობაზეა აგებული, შესაბამისად, რომანის სიუჟეტში მითოსური და ისტორიული განზომილებების მუდმივი მონაცვლეობაა მოცემული, ისინი ერთმანეთში გადადიან და ურთიერთგამომდინარეობენ: რომანის ნარატივში მუდმივი მონაცვლეობაა *შინაგანისა* და *გარეგანის*, *ფიზიკურისა* და *მეტაფიზიკურის*, *ურფენომენისეულისა* და *ფენომენისეულის*. ამიტომ, რომანის ნარატივისა და სახისმეტყველების ორმაგობიდან გამომდინარე, რომანში ორმაგი სახისმეტყველებითი ფუნქცია აქვს *მამის* მხატვრულ სახეს: ერთი მხრივ, იგი არჩიბალდ მეკეშის ფიზიკურ-ბიოლოგიური, ემპირიული მამაა (თამაზი, თამუნჩო), მაგრამ ამავდროულად *მამის* სახეს წმინდად მითოსური დატვირთვაც აქვს და იგი სიმბოლურად განასახიერებს მითოსურ პირველსაწყისებს, პირველფენომენის სფეროს — სუბიექტის ჭეშმარიტი ეგზისტენციის სფეროს. აქედან გამომდინარე, ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური თვალსაზრისით მეკეშისეუ-

ლი მამის ძიება, რაც საფუძველშივე აპრიორულია, სიმბოლურად სწორედ მითოსური, ანუ ურფენომენისეული ყოფიერებისაკენ ცნობიერ სწრაფვას განასახიერებს.

აღსანიშნავია, რომ ურ(პირველ)ფენომენის იდეა, ანუ *მთელისა და ცალკეულის* ურთიერთმიმართების ონტოლოგია და *მამის* მეტაფიზიკური არსი რომანში ტაბა-ტაბაიძის პირით ცხადდება, რაც შემთხვევითი არაა, რამდენადაც რობაქიძის რწმენით პირველფენომენისეული სინამდვილის მისტიური განცდა მატ-ნაკლებად აღმოსავლეთმა შეინარჩუნა, ხოლო დასავლეთმა უკიდურესად სუბიექტივირებული „მე"-ს გამო – რაც გამოვლინდა ყოფიერებიდან ღმერთის იდეის დესტრუირებისა და მხოლოდ ემპირიული სინამდვილით თვითშემოზღუდვის შედეგი (რაციონალიზმი, კანტი, პოზიტივიზმი, ნიჰილიზმი, ნიცშე) – დიდი ხანია დაკარგა ეს სპირიტუალური უნარი (შდრ. რობაქიძის კულტურფილოსოფიური ესსე „სიცოცხლის განცდა დასავლეთსა და აღმოსავლეთში"/**„Lebensgefühl im Westen und Osten"** [Robakidse 1935b: 43-63]. ამ თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანია ტაბა-ტაბაიძისა და არჩიბალდ მეკეშის დიალოგი, სადაც ტაბა-ტაბაიძ მეკეშს განუმარტავს *მამის* მეტაფიზიკურ არსს და *ნაწილისა* და *მთელის* ურთიერთმიმართების ონტოლოგიას. ტაბა-ტაბაიძის ეს განმარტებანი, ფაქტიურად, გოეთეს ურფენომენის მოძღვრების ძირითადი პოსტულატების გაცხადებაა (იხ. ზემოთ):

– თითოეული 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...
ერთი ჰქმნის მეორეს, მეორე მესამეს, მესამე მეოთხეს.
და ასე ბოლომდის –
სანამ რკალი თავის პირველ რკალს არ დაუბრუნდება. [...]
– ყველას კი „ერთი" ჰქმნის...

ერთი. უთუოდ ერთი... უსახელო... მაგრამ ყოველი ქმნილი მქმნელშია თვითონ – (ღონება მიდის ზევით და ზევით)... ყოველი მქმნელი ქმნილშია თვითონ – (ღონება მიდის ქვევით და ქვევით)... ხოლო ქმნილიც მეტია მქმნელზე და მქმნელიც მეტია ქმნილზე... რაც

ხდება – ისაა საოცარი და საცნაური – (გონებაში „ერთი“ იბადება)... დიახ: ელოლჰიმ – ერთი და თან მრავალი...

– რა არის ეს „ერთი“, მატერია თუ სული?

– ეს დაყოფა ევროპის ანალიტიკაა... იგი არ არის არც მატერია და არც სული... ან უკეთ: მატერიაცაა და სულიც... ან კიდევ უკეთ: იგი ამ დაყოფის მიღმა დგას: მიღმაა, იქითა მხარეს[...].

– ნეტარ არს შვილი, რომელიც მამის წიაღს უბრუნდება. აქ არის დიდი სიხარული...

– მამაც ხომ „შვილია“ ვისმეს მიმართ!..

– უთუოდ.

– მერე?!

– მე ვიღებ მას როგორც „მამას“... შვილიც ხომ „მამაა“ ვისმეს მიმართ! დაუსრულებელ დგმაში მე ვიღებ არა ამ მამას და არა იმ მამას – (იგი „შვილიცაა“ იმთავითვე) – არამედ საერთოდს „მამას“, რომელიც არიდეს შვილი არაა და ყოველ შვილშია როგორც მამა“... რუახ ელოლჰიმ: სუნთქვა ყოველის...

– ბუნდოვანია...

– ეგ მისთვის: რომ დასავლეთში არ იციან „მამა“... აქ „შვილია“ მხოლოდ. ისიც მოწყვეტილი... აღმოსავლეთში ჰამლეტ შეუძლებელია: მამას მოცილებული... აქ არც ფაუსტია: მამას რომ დაეძებს... ჩვენში „შვილი“ იმთავითვე მამის წიაღშია... ეს კანტის თავში არ შევა [რობაქიძე 1997a: 43-44, 45-46]

ტაბა-ტაბაძსა და მეკეშის ფილოსოფიურ დიალოგში რობაქიძის მიერ კანტის ხსენება შემთხვევითი არაა, რამდენადაც სწორედ მისი ფილოსოფიით იწყება სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთმიმართების ახლებური გააზრება (რობაქიძის მიხედვით „ევროპული ანალიტიკა“): კერძოდ, კანტმა შემმეცნებელი სუბიექტის შემეცნების ფორმების (გრძნობადი აღქმა, წარმოდგენა, წარმოსახვა, განსჯის უნარი), შემეცნებითი აქტივობა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილით შემოსაზღვრა (ტრანსცენდენტალური ზღვარდადება), ხოლო ამ ემპირიული სინამდვილისა და სუბიექტის ცნობიერებისაგან გამიჯნა და მათ მიღმა „განათავსა“ ე. წ. „საგანი თავისთავად“ (**„Ding an sich“**) – ობიექტი, როგორც სუბიექტის გონებისათვის შეუმეცნებელი მეტაფიზიკური სფერო, ანუ, *საგანი თავისთავად*, როგორც ტრანსცენდენტური მოცემულობა, რომელიც საბოლოო ჯამში სუბიექტის ცნობიერებისათვის მიუწვდომელია და არ ექვემდებარება

შემეცნებას. ამგვარად, სუბიექტის *გონებასა* (**Vernunft**) და მის შემეცნების ფორმებს მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის მონაცემთა შემეცნების შესაძლებლობა დარჩათ. აქ კი წარმოიქმნა შემდეგი ონტო-ეგზისტენციალური დუალიზმი: ერთი მხრივ, სუბიექტის სუბიექტურობა (ცნობიერება) განვითარდა მხოლოდ ერთი მიმართულებით — ემპირიულ სინამდვილეში და აპრიორულად თვითშემოიზღუდა ამ განზომილებით. ხოლო, მეორე მხრივ, გამოიკვეთა მეტაფიზიკურის სფერო („საგანი თავისთავად"), როგორც სუბიექტის მიერ ვერასდროს შემეცნებადი განზომილება (ობიექტი). ამგვარად, კანტმა სუბიექტისათვის ემპირიული სინამდვილე აქცია როგორც საკუთარი სუბიექტურობის („მე"-ს), მისი ცნობიერების განვითარების უცილობელი წინაპირობა, მაგრამ ეგზისტენციალური თვალსაზრისით ამ ცალმხრივმა განვითარებამ სუბიექტი საბოლოოდ გამიჯნა „საგნისაგან თავისთავად", ანუ ტრანსცენდენტურობისაგან, იმავე ურფენომენისეული პირველსაწყისებისაგან [Windelband 1980: 470-472].[4]

ამგვარად, კანტმა მეტაფიზიკური საწყისების გარეშე და მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის ამარა დატოვა სუბიექტი და მისი ცნობიერების შემეცნებითი ქმედება და სწორედ აქ წარმოიშვა დასავლური გონის, დასავლელი სუბიექტის ეგზისტენციალური ტრაგედია: განვითარებული სუბიექტურობის ხარჯზე მან, ერთი მხრივ, დაკარგა მეტაფიზიკური პირველსაწყისების ჭვრეტისა და ცხოველმყოფელი განცდის სულიერი უნარი, მეორე მხრივ, დაკარგა პირველსაწყისისეული, ანუ ურფენომენისეული ყოფიერების წვდომისა და კვლავმოპოვების შესაძლებლობა. აქ კი დადგა სუბიექტის ეგზისტენციის ჭეშმარიტი ბუნების პრობლემა: კერძოდ, როგორია საბოლოო ჯამში მისი ჭეშმარიტი არსებობის ფორმა, ანუ, როგორია სუბიექტის არსებობის საბოლოო მიზანი — მისი არსებობა ამოწურვადია, ანუ შემმეცნებელი სუბიექტის არსებობა დროისა და სივრცის ფარგლებში მთავრდება, თუ ყოფის ამ კატეგორიების მიღმაა და მარადიულად გრძელდება არაემპირიულ განზომილებაშიც. შესაბამისად, სუბიექტის სუბიექტურობა ემპირიული სინამდვილის კატეგორიაა, თუ მის მიღმაც მყოფობს.

გოეთეს ურფენომენის მოძღვრებაზე დაყრდნობით, რობაქიძე თავის ონტოლოგიურ კონცეფციაში და, შესაბამისად, რომანშიც უკუაგდებს კანტისეულ ონტოლოგიურ დუალიზმს, ე. ი. ემპირი-

ული და მეტაფიზიკური ყოფიერების, სუბიექტისა და ობიექტის აპრიორულ დაპირისპირებას და ყოფიერებას მოაზრებს როგორც ფიზიკურისა და მეტაფიზიკურის დიალექტიკურ მთლიანობას. შესაბამისად, სუბიექტის არსებობა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილით კი არ შემოიფარგლება, არამედ იგი კვლავ უბრუნდება თავის მეტაფიზიკურ, ურფენომენისეულ პირველსაწყისებს, რაც სუბიექტის, როგორც ცალკეულის, უცილობელი ონტოლოგიური მიზანია — შდრ., არჩიბალდ მეკეშის გზა.

რობაქიძე რომანში სწორედ მითოსური პირველმამის (ანუ ურფენომენის) მეკეშისეული ძიების კონტექსტში იაზრებს მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ფუნდამენტურ ეგზისტენციალურ პრობლემატიკას — პირველშიშის დაძლევის პრობლემას, რაც რობაქიძის მიხედვით, ვერც თანამედროვე დასავლურმა ტექნიკურმა ცივილიზაციამ და ვერც თანამედროვე დასავლურმა ფილოსოფიურმა დისკურსმა (კანტი, ჰეგელი, ნიცშე) ვერ გადაჭრა, არამედ — კიდევ უფრო გაამძაფრა. თანამედროვე ადამიანის ეგზისტენციალური გამოუვალობა (ჰაიდეგერის მიხედით — „გადაგდებულობა"/„**Geworfenheit**") რომანის დასაწყისში სწორედ მეკეშის პირველშიშისეული მდგომარეობის გადმოცემისას იკვეთება:

> *არჩიბალდ მეკეში წევს. ჯერ კიდევ ღამეა. მთვარეს ელევა ფანტასმები. მაგრამ არჩიბალდს არ სძინავს. ან უკეთ: ნახევარ ძილში სიცხადის პირასაა გამოსული მისი შეცნობა. იცის — სად არის. არ იცის მხოლოდ მიმართება. არეულია. ამრეზილი. ალრენილი. [...] არც იქით — არც აქეთ. არც წინ — არც უკან. არც ზემოდ — არც ქვემოდ. გზნება პიროვნების ფანტასტურ ობობას ქსელშია მოქცეული: ყოველი კიდური პირს იცვლის და საყრდენი მუხლი გამქრალია. ირღვევა პიროვნება: ორად, სამად, ოთხად, ხუთად. უფრო ორად. ერთი: მეორის განზე დგას. ერთი უყურებს. მეორე მოქმედობს. არჩიბალდ მეკეში თვალს ადევნებს არჩიბალდ მეკეშს. შიში ერევა: რომელიც ხან ერთს ბზარავს და ხან მეორეს* [რობაქიძე 1997a: 17].

ამგვარად, არჩიბალდ მეკეში, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის თანამედროვე ადამიანი და მასთან ერთად მოდერნიზმის ეპოქა, კანტიანური დუალიზმის მსხვერპლი აღმოჩნდა, რამაც (ე. ი. კანტიანურმა დუალიზმმა) სუბიექტის ეგზისტენცია განსაზღვრა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში არსებობად და ამგვარად წარმოქმნა მისი „გადაგდებულობის" (თუ „მიგდებულობის") წინაპი-

რობა. ეს „გადაგდებული“ ეგზისტენცია კი ნიცშემ „მეტაფიზიკური ნუგეშის“ („**metaphysischer Trost**“) საბოლოო გაუქმებით (ღმერთის სიკვდილი) მარადიულ დაბრუნებად გაადაქცია და ასე გახდა ყოფა საზრისს მოკლებული, ხოლო თანამედროვე დასავლელი ადამიანი (აქვე არ დაგვავიწყდეს, რომ მეკეში სწორედ დასავლური მითოსს მოკლებული კულტურის „პროდუქტია“) ეგზისტენციალური პირველშიშისა და არარას ტყვე. შესაბამისად, უკიდურესად სუბიექტივირებული, ანუ მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში განვითარებული *დასავლური* „მე“-ს ცნობიერებაში მოხდა მითოსური პირველსაწყისების ხსოვნისა და მათი მისტიკური ჭვრეტის სპირიტუალური უნარის გაუქმება, რაც ეგზისტენციალური თვალსაზრისით დასავლელ ადამიანს რომანისეული *მარკიზ პრომკას* პერსონაჟის პერსპექტივას, ანუ არარასეულ პერსპექტივას უსახავს (შდრ. კაფკას „ხოჭოდაცეული“ პერსონაჟი – *გრეგორ ზამზა* – მოთხრობიდან „მეტამორფოზა“, ან *ლუკაია ლაბახუა* გამსახურდიას რომანიდან „მთვარის მოტაცება“).

სწორედ *პრომკასეული* პერსპექტივა ემუქრება არჩიბალდ მეკეშს და, ზოგადად, თანამედროვე ადამიანს, თუკი ის მხოლოდ ერთი მიმართულებით, წინ, ანუ მხოლოდ დროსა და სივრცეში, ე. ი. ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში განავითარებს თავის სუბიექტურობას და ამავდროულად არ ექნება უკან, ანუ პირველსაწყისებისაკენ, ურფენომენისეული ყოფიერებისაკენ სწარფვის სულიერი და გონითი ძალა.

ამიტომაც, რობაქიძისათვის ონტოლოგიური ჭეშმარიტება ფენომენის ერთდროულად ორმხრივ, ორი მიმართულებით განვითარებაში მდგომარეობს: *წინ*, როდესაც სუბიექტი ემპირიული რეალობის ფარგლებში ავითარებს თავის სუბიექტურობას, ანუ ახორციელებს თვითდადგინებისა და იდენტიფიკაციის აქტს ობიექტურ სინამდვილესთან მიმართებაში, და *უკან*, როდესაც ამ განვითარებაში სუბიექტი ამავდროულად ტრანსცენდირებს და ისწრაფვის მამისეული ყოფიერებისაკენ, ანუ მითოსური პირველსაწყისებისაკენ – ე. ი. გადალახავს თავის ემპირიულ „მე“-ს და ამგვარად უერთებს თავის სუბიექტურობას მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტურ სინამდვილეს. არჩიბალდ მეკეში საბოლოო ჯამში სწორედ ამ ორმაგ გზას გადის და სწორედ ამ ორმხრივ განვითარებაში ჭვრეტს რობაქიძე თანამედროვე ადამიანის ეგზისტენციალური ხსნის გზას.

მაგრამ რობაქიძისათვის, როგორც ჭეშმარიტი მოდერნისტი ავტორისათვის, დამახასიათებელია შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი სკეფსისიც (თავისებური *მაიას კომპლექსი*), რაც თავად რომანშივეა ინტენცირებული ინდური მითოსის ქალღმერთ *მაიას*, (ანუ *მოლანდება, მოჩვენება)* მხატვრულ სახეში: იგი რომანის ტექსტში ყოფიერებისა და ადამიანური ეგზისტენციის, მისი სუბიექტურობის ეფემერულ, ილუზორულ, მოჩვენებით და წარმავალ არსზე მიანიშნებს [ბაქრაძე 1999: 106]. ეს კი იმპლიციტურად გულისხმობს, რომ რობაქიძეს, როგორც მოდერნისტ ავტორს, შინაგანად მუდამ სკეპსისი იპყრობს საკუთარი შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი პოზიციის მიმართ: კერძოდ, თუკი დავუშვებთ, რომ სუბიექტი თავისი ტრანსცენდირებადი ბუნებიდან გამომდინარე უცილობლად უბრუნდება თავის მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებს, ე. ი. თავისი ჭეშმარიტი არსებობის სფეროს, მაშინ ეგზისტენციალური თვალსაზრისით, საკითხი დგას ასეც: შენარჩუნებულია თუ არა თავად სუბიექტის სუბიექტურობა, მისი პიროვნულობა მეტაფიზიკურ განზომილებაშიც, თუ იგი უპიროვნო არსებობაში გადადის და ტრანსცენდენტურთან აპრიორული შერთვისას ქრება სუბიექტის პიროვნულობაც. ფაქტიურად, ეს ისევ არარაში გადასვლის, ანუ საბოლოო გაქრობის ტოლფასია.

ეს ეგზისტენციალური დილემა რობაქიძესთან და, მათ შორის, რომანშიც, ღიადაა დატოვებული. მართალია, რობაქიძეს, ერთი მხრივ, აქვს ფილოსოფიური რწმენა იმისა (ეს რწმენა მასთან პირველ რიგში გოეთეს *ურფენომენის* სწავლების საფუძველზეა შეშაუშავებული), რომ ადამიანის არსებობა მარადიულია და ონტოლოგიური აუცილებლობით ის თავის ტრანსცენდენტურ ურფენომენისეულ პირველსაწყისებს უბრუნდება, ანუ უბრუნდება თავის ჭეშმარიტ ეგზისტენციას. მაგრამ, მეორე მხრივ, რობაქიძესთვის ბუნდოვანია, ამ გადასვლასა და გადალახვაში (გოეთეს მიხედვით „ზეალსვლაში“) სუბიექტის პიროვნება, სუბიექტურობა შენარჩუნებულია, თუ იგი საბოლოო ჯამში უპიროვნო არარასეული ეგზისტენციის მსხვერპლია, როდესაც სუბიექტის ეგზისტენციას საბოლოო ზღვარი ედება.*

---

* აღსანიშნავია, რომ ეს პრობლემა გოეთესთანაც ღიად რჩება, თუმცა მსოფლმხედველობრივი მოტივაცია განსხვავებულია: გოეთე, როგორც ვაიმარული კლასიკის წარმომადგენელი და ამ ლიტერატურულ-მსოფლმხედველობრივი მიმართულებისათვის იმთავითვე ორგანულად დამახასიათებელი *ზომიერებისა* (Mass) და *თვითშეზღუდვის*

ამიტომაც, მიუხედავად რომან „გველის პერანგის“ გარკვეული მსოფლმხედველობრივი ოპტიმიზმისა [გომართელი 1997: 194], რომანის ტექსტში მაინც თავის იჩენს ზოგადმოდერნისტული სკეპსისი იმის მიმართ, თუ მეტაფიზიკურ, პირველსაწყისისეულ სინამდვილეში რამდენად შესაძლებელია სუბიექტის სუბიექტურობის, ანუ მისი პიროვნულობის შემდგომი სუბსტანციონალური მარადიული ეგზისტენცია. შესაბამისად, რობაქიძესთან ეგზისტენციალური თვალსაზრისით საკითხი დგას ასე: სუბიექტის სუბიექტურობის, ანუ სუბიექტის პიროვნულობის არსებობის შესაძლებლობის წინაპირობა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილეა, ანუ სუბიექტურობა მხოლოდ მოვლენათა სამყაროს ღირებულებაა და, შესაბამისად, სუბიექტი აღარ აგრძელებს სუბსტანციონალურ ეგზისტენციას არაემპირიულ, მეტაფიზიკურ სინამდვილეში და ამ განზომილების ღირებულება აღარაა; თუ, არსებობს მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებთან შერთვისას სუბიექტის სუბიექტურობის შემდგომი არაემპირიული ეგზისტენციის შესაძლებლობაც.

რომანში გარკვეულწილად მინიშნებულიც კია, რომ *ერთთან*, ე. ი. ტრანსცენდენტურობასთან, ურფენომენისეულ ყოფიერებასთან შერთვა პიროვნულობის, სუბიექტურობის გაუქმების ხარჯზე უნდა მოხდეს („პიროვანის დაკარგვა“):

> *დაცილება: ყველა საგანს – ყველა არსს – ყველა მოვლენას. საკუთარ „მესაც“. ყვინვა და ჩაძირვა სიღრმით და სიგანით: შორს-შორს – ზესკნელში თუ ქვესკნელში. მზის დიდი გაჩერება ბიბლიისა. ფოთლის ურხეველობა. გარინდება და გაქვავება: გალხობა და გადნობა. „პიროვანის“ დაკარგვა. გაქრობა ყველა „მაის“ და ხილვა „ერთის“ – რომელიც ყველაშია როგორც „მამა“ წარმომშობი: სულისჩამდგმელი და აშშრაკებელი* [რობაქიძე 1997a: 100].

(Entsagen) პოსტულატებიდან გამომდინარე, ზომიერებას იცავს სუბიექტის სუბიექტურობის ზედმეტი განვითარების თვალსაზრისით, როგორც ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში, ისე არაემპირიული სინამდვილის ფარგლებშიც, ვინაიდან ზედმეტად განვითარებული სუბიექტურობა კლასიკოსი გოეთესათვის უკვე ირაციონალურისა და მისტიკის სფეროა, რაც მისთვის ეთიკური და ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით უკვე პათოლოგიაა (**„das Kranke“**), ანუ არაჭეშმარიტების სფეროა, ვინაიდან გოეთეს იმავე *ურფენომენის* კონცეფციის მიხედვით, სუბიექტის, ანუ *ცალკეულის* ეგზისტენცია იმთავითვე უნდა დაექვემდებაროს *საყოველთაოს* ონტოლოგიურ კანონზომიერებებს [ბრეგაძე 2012: 181-184].

საბოლოო ჯამში, აღნიშნული პრობლემა „გველის პერანგში“, და ზოგადად, რობაქიძის მთელს მხატვრულ შემოქმედებაში, მაინც ღიად რჩება. აქ კი რობაქიძე, როგორც მოდერნისტი ავტორი, ავლენს როგორც პიროვნულ, ისე მოდერნისტული ეპოქისათვის დამახასიათებელ ზოგადმსოფლმხედველობრივ სკეფსისსაც (იხ. რომანის თავი „მაგა“), და მიუხედავად რომანის მსოფლმხედველობრივი ოპტიმიზმისა ეს ორი მსოფლმხედველობრივი განწყობა და ნარატივი რომანის ტექსტში მუდმივად თანაარსებობს:

– ყველაფერი ცვლაა... სიცოცხლე ცვლაა...
– მაგრამ ცვლაში არარა რჩება რა?!
– რჩება: მაგრამ მისი ხელშეხება ძნელია...
– სიცოცხლის სიტკბო კი ეს ხელშეხებაა...
– ხელშეუხებელიც ტკბილია... თუ შეიგნე...
– სწორედ მაგ „თუ“ არის ყველაფერი...
– ხედავ ამ კვირტს?! გაიშლება... აყვავილდება... ნაყოფს გამოიღებს... შემდეგ: ნაყოფი დამწიფდება... მოწყდება... დაჭნება... გაჰქრება...
– მაშ ყველაფერი ჰქრება...
– არაფერი არ ჰქრება. „ერთი“ „სხვაში“ გადავა...
– მაგრამ ეს „სხვა“ ის რომ არ იქნება: პირველი?!
– „ისიც“ იქნება... ამაშია ყველაფერი მოქცეული...
– ძნელი საგნობია... [რობაქიძე 1997a: 263].[5]

ამგვარად, ერთი მხრივ, გოეთეს *ურფენომენის* სწავლებაზე დაყრდნობით რობაქიძე ადამიანის ეგზისტენციასა და მის ანთროპოლოგიურ არსს განიხილავს როგორც მეტაფიზიკური, ურფენომენისეული არსებობისაკენ აპრიორულად წინმსწრაფველ და ტრანსცენდირებად მოცემულობას; მაგრამ, მეორე მხრივ, რობაქიძესთან ღიად დგას საკითხი, თუ, იმავე ეგზისტენციალური თვალსაზრისით, რამდენად ინარჩუნებს ადამიანი ტრანსცენდენტურ სინამდვილეშიც ემპირიული რეალობის ფარგლებში განვითარებულ სუბიექტურობას.

ამიტომაც, მიუღებელია ა. გომართელის თვალსაზრისი, თითქოს რომანში ცალსახა და სრული მსოფლმხედველობრივი ოპტიმიზმი იყოს გაცხადებული: *„გველის პერანგს ოპტიმისტური დასასრული აქვს. გმირის ხანგრძლივი და მძიმე ოდისეა წარმატებით მთავრდება“* [გომართელი 1997: 194]. „გველის პერანგში“ რომ ცალსახა ოპტი-

მიზმი იმთავითვე გამორიცხულია, ამაზე თუნდაც ტექსტში მოცემული ინდუისტურ ქალღმერთ *მაიას* მხატვრული სახის შემოტანაც კმარა (მაია — ილუზიისა და ცთუნების ძველინდური ქალღმერთი, რომლიც თავისი ილუზიებითა და მოჩვენებითი წარმოსახვებით ადამიანებს აცთუნებს და მათ გონებას ბინდავს), ვინაიდან იგი რომანში სიმბოლურად განასაზიერებს ადამიანთა ყოფის სწორედ მოჩვენებით, ილუზორულ, ეფემერულ და წარმავალ ონტოლოგიურ არსს (შდრ. გალაკტიონის „ყველაფერი ქარია და ჩვენება“), რაზეც მართებულად მიანიშნა აკ. ბაქრაძემ [ბაქრაძე 1999: 106]. ვფიქრობ, მსოფმხედველობრივი ოპტიმიზმი და სკეპსისი რომანის ტექსტში თანაარსებობენ (იხ. ზემოთ) და აქ შეუძლებელია ცალმხრივ ოპტიმიზმზე საუბარი, მიუხედავად იმისა, რომ რომანს მსოფლმხედველობრივ ბაზისად გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრება უდევს, რაც რობაქიძის ტექსტში თითქოსდა უნდა ავითარებდეს *მეტაფიზიკური ნუგეშის* აბსოლუტური შესაძლებლობის წინაპირობას. მაგრამ ამ შემთხვევაში რობაქიძე, როგორც მოდერნისტი ავტორი, რომანის ტექსტში აბსოლუტური ოპტიმიზმის გაუქმებით სრულ შემოქმედებით ადეკვატურობას ავლენს, ვინაიდან ზოგადად მოდერნისტი ავტორი და, კერძოდ, რობაქიძე შემოქმედებითად არასოდესაა „ჰეფი ენდისადმი“ განწყობილი, მისი შემოქმედებითი პოზიცია იმთავითვე ორ დაპირისპირებულ მსოფლმხედველობრივ განწყობას — პესიმისტურსა და ოპტიმისტურს — ერთდროულად მოიცავს და შეითავსებს, რაც შემდგომ ვლინდება კიდეც მის ტექსტში როგორც ორი მსოფლმხედველობრივი პოზიციის დიქოტომია. რა თქმა უნდა, შესაძლებელია მსჯელობა იმაზე, თუ რომელი მოდერნისტი ავტორია უფრო მეტად ოპტიმისტი თავისი მსოფლმხედველობრივი განწყობით — მაგ. რობაქიძე თუ გამსახურდია [გომართელი 1997: 193-194], — მაგრამ საფუძველშივე მცდარია მსჯელობა რობაქიძის ცალსახა მსოფლმხედველობრივ ოპტიმიზმზე, რაც ბუნებრივია არ გვხვდება რობაქიძის როგორც „გველის პერანგში“, ისე, ზოგადად, მის მხატვრულ შემოქმედებაში. ხაზს ვუსვამ, „გველის პერანგში“ რობაქიძე, როგორც ტიპიური მოდერნისტი ავტორი, სწორედ მოდერნისტული მხატვრული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ მსოფლმხედველობრივ ორმაგობას თუ გაორებას ავლენს და, ამდენად, ზედმიწევნით იცავს ლიტერატურული მოდერნიზმის ესთეტიკურ და მსოფლმხედველობრივ კანონზომიერებას, რითაც რობაქიძე სრულ

შემოქმედებით ადეკვატურობას ამყარებს (მსოფლმხედველობრივი ამბივალენტურობა, როგორც წესი, თითქმის ყველა ქართველ თუ უცხოელ მოდერნისტ ავტორთან გვხვდება, მაგ. კ. გამსახურდია, გალაკტიონი, ცისფერყანწელები, დ. შენგელაია, მ. ჯავახიშვილი, თ. მანი, რ. მუზილი, ჰ. ჰესე, ჰ. ბროხი, მ. პრუსტი, ჯ. ჯოისი, ტ. ს. ელიოტი, გ. თრაქლი, რ. მ. რილკე და სხვა.).[6]

დასკვნა

გოეთეს მოძღვრება *ურფენომენზე* რობაქიძის შემოქმედებაში ტრანსფორმირდება როგორც შემოქმედებითი მეთოდი და მისი მხატვრული ტექსტების („გველის პერანგი", „მეგი – ქართველი ასული", „ქალღმერთის ძახილი", „გრაალის მცველები", „ლამარა", „ლონდა" და სხვ.) პოეტოლოგიური პრინციპი [ბრეგაძე 2010a: 61, 63], რაც საბოლოო ჯამში რობაქიძესთან ვლინდება შემდეგი ფორმებით:

1. როგორც საკუთარი ფილოსოფიურ-ონტოლოგიური მსოფლხედვის ბაზისი;
2. როგორც შემოქმედებითი მეთოდი (მითოსურ-სიმბოლური თხზვის წესი);
3. როგორც საკუთარი მხატვრული ტექსტების პოეტიკის (ნარატივი, მხატვრული რიტორიკა, სიმბოლოთქმნა, კომპოზიცია) ესთეტიკური ბაზისი.

ხოლო წმინდად ფილოსოფიურ-ეგზისტენციალური თვალსაზრისით, რობაქიძეს სწორედ გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრება ესახებოდა მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის არსებობისეული პრობლემატიკის (მეტაფიზიკურ-მითოსური თაურსაწყისებისაგან გაუცხოება, ყოფიერებაში თვითიდენტიფიკაციის შეუძლებლობა, ეგზისტენციალური შიში, დეჰუმანიზაცია) გადაჭრის უპირველეს მსოფლმხედველობრივ ბაზისად.

სწორედ არჩიბალდ მეკეშისეულ ორმხრივ განვითარებაში ჭვრეტს რობაქიძე მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური ხსნისა და პირველშიშის დაძლევის გზას:

და როდესაც ცალკეული („das Einzelne") *მარადიულის* („das Ewige") (აქ: იმავე ურფენომენისეულის – კ. ბ.) *გამანაყოფიერებელ მოქმედებას თავის თავში შეიგრძნობს, მაშინ ის მარადიულის თანაზიარი შეიქნება. და შემდგომ მისთვის ის მომაკვდინებელი ზღვარი აღარ იქცევა უცილობელ საფრთხედ, და საკუთარი თვითობაც* („Selbst") *გადარჩება მეტაფიზიკურ ზღვართან შეხლისას* [Robakidse 1935a: 42].

აქედან გამომდინარე, გოეთეს *ურფენომენის* საწავლება რობაქიძისათვის მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტია ონტოლოგიური, ეგზისტენციალური, და ანთროპოლოგიური პრობლემებისადმი საკუთარი ხედვის შემუშავებაში:

1. **ონტოლოგია:** რობაქიძისათვის ყოფიერება მეტაფიზიკური, ურფენომენისეული პირველსაწყისების უსასრულო და მარადიული ემანაციების სივრცეა. ამიტომაც, რობაქიძისათვის ხილული სინამდვილე (ემპირეა) „მკვდარი" მატერია, საგანთსამყარო კი არ არის, არამედ ღვთაებრივი შესაქმისეული მოცემულობაა. შესაბამისად, რობაქიძის ონტოლოგიურ ხედვაში ხილული და უხილავი სინამდვილე, ტრანსცენდენტურობა და ემპირეა ფუძნდება როგორც ურთიერთგანმსაზღვრელი, ურთიერთგანმაპირობებელი დიალექტიკური მთლიანობა.

2. **ეგზისტენცია:** ადამიანის ეგზისტენცია რობაქიძის მიერ გაიაზრება, როგორც არსებობა ორი მიმართულებით: ერთი მხრივ, სვლა წინ, ანუ ინდივიდუალური ემპირიული არსებობა, რომლის ფარგლებშიც სუბიექტი ავითარებს საკუთარ სუბიექტურობას; მეორე მხრივ, სვლა უკან, ანუ სუბიექტის აპრიორული სწრაფვა საკუთარი მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაკენ.

3. **ანთროპოლოგია:** რობაქიძის მიერ ადამიანის სუბიექტურობა, ადამიანის ანთროპოლოგიური არსი გააზრებულია როგორც ტრანსცენდირებადი არსი: ანუ, რობაქიძის მიხედვით, ადამიანი/სუბიექტი იმთავითვე მეტაფიზიკური ურფენომენისეული საწყისებისაკენ მსწრაფი არსია.

შეიძლება ითქვას, რომ დღევანდელ პოსტპოსტმოდერნისტულ ეპოქაში თანამედროვე ადამიანის ონტო-ეგზისტენციალური პრობ-

ლემატიკისა და მისი მაღალეთიკური განწყობისა და მზაობის ხელახალი ეფექტური გააზრებისა და ჰერმენევტიკის თვალსაზრისით დღესაც აქტუალურია გოეთეს სწავლება *ურფენომენზე*, რომლის ხელახალი ფილოსოფიური რეცეფციის აუცილებლობისა და აქტუალობის საკითხი XX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული და, შესაძლოა, დასავლური კულტურისა და აზროვნების სივრცეში, პირველმა სწორედ გრიგოლ რობაქიძემ დასვა და ეს რეცეფცია მან განახორციელა კიდეც, რის საფუძველზეც შემდგომ რობაქიძემ ჩამოაყალიბა და გადმოსცა საკუთარი ონტოლოგიური ჰერმენევტიკა და ესთეტიკური კონცეფცია — *მითოსური რეალიზმი*.

შენიშვნები:

1. აღსანიშნავია, რომ მსგავსი ონტო-ლინგვისტური და მეტაფიზიკური წიაღსვლები ენის არსში, ზოგადად, დამახასიათებელია არა მარტო მოდერნისტი მწერლებისათვის, არამედ ასევე მოდერნიზმის ეპოქის ფილოსოფოსთათვისაც, მაგ. მარტინ ჰაიდეგერი ან ლუდვიგ ვიტგენშტაინი. მარტინ ჰაიდეგერისათვის ყოფიერების მეტაფიზიკური საფუძველი საკუთრივ ენის ფენომენში მყოფობს და, შესაბამისად, მისთვის ყოფიერების გაგება ენის ონტოლოგიური არსის შემეცნებისა და გათვალისწინების გარეშე წარმოუდგენელია (იხ. მისი სტატიების კრებული ენის პერმენევტიკის საკითხებზე „გზად ენისაკენ"/„Unterwegs zur Sprache", [Heidegger 1986]). ხოლო ლუდვიგ ვიტგენშტაინი თავის ანალიტიკურ ენის ფილოსოფიაში, რომელიც მან გადმოსცა ნაშრომში **„Tractatus Logico Philosophicus"** [Wittgenstein 1988], კანტისეული შემეცნების ზღვრულობის ანალოგიით აფუძნებს თავისებურ ლინგვისტურ ზღვარდადებას: ისევე, როგორც ადამიანის გონების მიერ ყოფიერების შემეცნებას აქვს გარკვეული ზღვარი, რომლის მიღმაც გონება უძლურია რაიმე შეიმეცნოს, ასევე ენის მიერ ყოფიერების „შემეცნებასაც", ანუ საგანთა და მოვლენათა აღნიშვნას, აქვს გარკვეული საზღვარი, რომლის მიღმაც ენა უძლურია აღნიშნოს საგნები და მოვლენები. აქედან გამომდინარე, შემეცნებისათვის მხოლოდ იმ საგნებსა აქვთ ჭეშმარიტებისეული ღირებულება, რომელთაც ენა ობიექტურად და რეალურად აღნიშნავს და გადმოსცემს.

2. თავის ნაშრომში „ქართული სიმბოლისტური პროზა" ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის მკვლევარი ა. გომართელი აღნიშნავს: *„მოდერნიზმის, კერძოდ სიმბოლიზმის იდეოლოგად იგი* (რობაქიძე – კ. ბ.) *ბოლომდე დარჩა. შემოქმედებაშიც ამავე პრინციპებს ავლენდა. სიმბოლიზმი მისთვის მსოფლმხედველობაც იყო [...]. ხშირად შეზღუდულიც იყო თეორიული მრწამსით, რამაც მის შემოქმედებას სქემატიზმის დაღი დაასვა"* [გომართელი 1997: 160]. აქ პირველ რიგში უნდა ითქვას, რომ თავად რობაქიძის შემოქმედებითი მეთოდი, რასაც იგი „მითოსურ რეალიზმს" უწოდებდა და რაც, რობაქიძის მიხედვით, მხატვრული ასახვის ობიექტის *უშუალო გადმოცემას*, ანუ, მხატვრული ქმნის ობიექტის მითოსურ-მეტაფიზიკური ასახვა-გადმოცემის პრინციპს ეფუძნება, როდესაც მიმდინარეობს ყოფიერების მეტაფიზიკური პირველსაწყისების ინტენსიური წვდომა მხატვრული ტექსტის საფუძველზე, სწორედ ეს მეთოდია რობაქიძის მხატვრულ ტექსტებში სქემატიზმის უკუგდების წინაპირობა (რობაქიძის შემოქმედებით მეთოდსა და პოეტოლოგიურ პრინციპებზე იხ. ჩემი სტატია „გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა", [ბრეგაძე 2010a: 58-68]). ამასთანავე, მიუხედავად იმისა, რომ რობაქიძის მხატვრული ტექსტები, მაგ. „გველის პერანგი", კონკრეტულ მითოსურ პარადიგმებსა თუ ფილოსოფიურ იდეებს ეფუძნება და მათგან იღებს შემოქმედებით იმპულსებს (ძველბერძნული და წინააზიური მითოსური პარადიგმები, გოეთეს *ურფენომენის* კონცეპტი, ასევე ნიცშეს *მარადიული დაბრუნების* კონცეპტი და სხვ.), რასაც შესაძლოა გამოეწვია რობაქიძის მხატვრული ტექსტების „მექანიკურ", „არაორგანულ", არაშემოქმედებით სახისმეტყველებით სქემებში მოქცევა, მის ტექსტებში, მაგ. იმავე „გველის პერანგში", სწორედ ეს სქემატურობაა დაძლეული თავად რობაქ-

იძისეული ორიგინალური მხატვრული რიტორიკის საფუძველზე, რასაც მე *მაგიურ-ნათელხილვითი, დიონისური მხატვრული მეტყველება* ეუწოდე [ბრეგაძე 2010 a: 66].

აღსანიშნავია, რომ თავის ლიტერატურულ წერილებში („სიტყვის როია", „ვაჟას ენგადი", „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა"), სადაც რობაქიძე სწორედ მხატვრული რიტორიკის, პოეტური მეტყველებისა და სიმბოლოთქმნის პრობლემატიკას განიხილავს, ის მუდმივად უტრიალებს ენის არსის პრობლემას როგორც წმინდად ონტოლოგიური, ისე ესთეტიკური თვალსაზრისით. აი, რას წერს იგი ესსეში „სიტყვის როია" (1923): „*საბელი* (აქ: პოეტური სიტყვა, სახე-სიმბოლო, თავად პოეტური მეტყველება — კ. ბ.) *არის ასტრალის დალი. იგი საიდუმლოთია მოცული. ძველი თქმა მართალია, რომელიმე ქალაქს აქვს მეორე სახელი: იდუმალი. იგი მისი უკანასკნელი სიმაგრეა. ვინც მას გამოიცნობს, ქალაქს აიღებს. ქურუმები ძველად ორი ენით მეტყველებდნენ: ჩვეული და უჩვეულოთი. უჩვეულო სიტყვა მხოლოდ შეწირულებმა იცოდნენ. ამ სიტყვას ჰქონდა მაგიური ძალა. პიერატიულ სიტყვას ჯანგი არ ეკვება. არ ცვდება იგი*" [რობაქიძე 1923: 15] (აქვე ურიგო არ იქნება გავისხსენოთ გერმანელი რომანტიკოსი პოეტის, ნოვალისის შემდეგი დებულება: „პოეტი და ქურუმი პირველადვე ერთნი იყვნენ" [„**Dichter und Prister waren im Anfang eins**"] — კ. ბ.) (აღნიშნულ საკითხზე იხ. ბ. წიფურიას სტატია „სიტყვის სახელდებითი ფუნქცია სიმბოლიზმში და გრიგოლ რობაქიძის *სიტყვის როია*" [წიფურია 2001: 247-253]; ასევე მ. ჯალიაშვილის სტატია — „პროზისა და პოეზიის სინთეზი გრიგოლ რობაქიძის *გველის პერანგში*" [ჯალიაშვილი 1998: 291-296]). სწორედ ამ *უჩვეულო* და *საკრალურ-მაგიური, მოგვური* პოეტური მეტყველებისაკენ ტენდირებს რობაქიძის მხატვრული ტექსტების მხატვრული რიტორიკა, რომლის შემოქმედებითი ამოცანაც ყოფიერების ფენომენთა ჭეშმარიტი მეტაფიზიკური არსის წვდომა და „გახსნაა", ანუ პოეტური სიტყვით უმაღლესი ჭეშმარიტების მოპოვებაა (რუსთაველის მიხედვით „სახელის მოხვეჭა"). აქ მოდერნისტი რობაქიძე (ისევე როგორც სხვა ქართველი თუ არარქართველი მოდერნისტი ავტორები, მაგ. ფრანგი ან ქართველი სიმბოლისტები, ან კ. გამსახურდია) სწორედ რომანტიკოსებისეული მაგიურ-საკრალური პოეტური მეტყველების ტრადიციის მიმდევარი და განმავრცობელია.

რობაქიძის მხატვრული რიტორიკის, მისი პოეტური მეტყველების სპეციფიკაზე, რაც თაურსაწყისისეულის პოეტურ სიტყვაში გაცოცხლებასა და ამეტყველებაში მდგომარეობს, „მხვედრად" მიუთითა ფილოსოფოსმა გ. ბარამიძემ: „*პირველი მნიშვნელობით სიტყვა, როგორც ლოგოსი, არის ღმერთი. სიტყვა თვითონ მეტყველებს. მისით ენიჭება ყველაფერს გამომეტყველება, რაც იგივე სახეა. აქვე თვალსაჩინო ხდება რობაქიძის აზროვნებისა და შემოქმედების ერთი თავისებურება. გრ. რობაქიძე არ ქმნის სიტყვას, არც ჩამოჭნის მას. მასთან სიტყვა თვითისხმება იმით, რომ თავისი თავიდან მეტყველებს და თვითმეტყველებს. [...] აქ სიტყვა* (ე. ი. *სიტყვა როგორც ლოგოსი* — კ. ბ.) *მოქმედებს თავად. [...] ამ მიმართებით გრ. რობაქიძე არის ქმნადობის ჰერმენევტიკოსი. მის სიტყვებში ქმნადობა მეტყველებს*" [ბარამიძე 2011: 24,25].

3. აქვე რამდენიმე ამონარიდი გოეთეს ნაშრომიდან „მცენარეთა მეტამორფოზის ახსნის ცდა": *„5. მცენარის მეტამორფოზა სამი სახისაა: რეგულარული* (regelmässig), *არარეგულარული* (unregelmässig) *და შემთხვევითი* (zufällig). *6. რეგულარულ მეტამორფოზას ასევე შეგვიძლია ეწოდოთ წინმსწრაფველი* (fortschreitend) *მეტამორფოზა: მასზე დაკვირვება ყოველთვის შესაძლებელია, ვინაიდან იგი საფეხურებრივი განვითარების სახით ელინდება — მარცვლიდან ვიდრე ნაყოფის ჩამოყალიბებამდე. 7. არარეგულარულ მეტამორფოზას ასევე შეგვიძლია ეწოდოთ უკანმსწრაფველი* (rückschreitend) *მეტამორფოზა. როგორც იმ შემთხვევაში, როდესაც ბუნება უმალლესი მიზნისაკენ წინ მისრაფვის, აქ* (ე. ი. არარეგულარული მეტამორფოზის დროს — კ. ბ.) *იგი ერთი ან რამდენიმე საფეხურით უკან იხევს. როდესაც ბუნება იქ* (წინსწრაფვაში — კ. ბ.) *დაუოკებელი სწრაფვითა და სრული ძალისხმევით ყვავილებს ქმნის, აქ* (უკანსწრაფვაში — კ. ბ.) *ყურძენს და თავის ქმნილებას არაქმედით და ულონო მდგომარეობაში გარდასახავს. [...] 120. გამომდინარე იქიდან, რომ ჩვენ ერთმანეთისაგან ვმიჯნავთ ფენომენთა წინ და უკან განვითარებას, ჩვენ თავისუფლად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მტვრიანა ეს იგივე შეკუმშული ყვავილის ფურცელია, ხოლო ყვავილის ფურცელზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის გაშლის პროცესში მყოფი ბუტკოა. ხოლო ყვავილის თასის ფოთოლი იგივე შეკუმშული ღეროს ფოთოლია, ხოლო ღეროს ფოთოლზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის გაშლილი ყვავილის თასის ფოთოლია. 121. ხოლო ღეროზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის გაშლილი კოკორია, ხოლო კოკორზე, — რომ ის შეკუმშული ღეროა"* [Goethe 2000b: 64-65, 100-101].

4. გოეთე თავისი ურფენომენის სწავლებით სუბიექტ-ობიექტის დიქოტომიის სწორედ კანტიანურ გაგებას უპირისპირდება: *„სუბიექტ-ობიექტის დიქოტომიის გაზრების ფარგლებში გოეთესთან გადამწყვეტია ის, რომ ამ პრობლემას იგი პირველმცნარის და, ზოგადად, ურფენომენის (პირველმოვლენის) სწავლების კონტექსტში განიხილავს. ამ პერსპექტივიდან სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართების გოეთესეული სქემა აპრიორულად გულისხმობს ტრანსცენდირებისა და ემანაციის ერთობლიე პროცესს (და არა წმინდა შემეცნების პროცესს), რომელსაც ობიექტი, ანუ პირველფენომენისეული სინამდვილე სხვადასხვა ფორმებით ელინდება ცალკეულ ემპირიულ ფორმებში (მცენარე, ადამიანი), ხოლო ცალკეული (სუბიექტი) საკუთარი ენტელექიის საფუძველზე* a priori *ისწრაფვის (ტრანსცენდირებს) თავისი ჭეშმარიტი არსებობისაკენ — პირველსაწყისისაკენ, ანუ ურფენომენისეული ყოფიერებისაკენ. [...]*

„მართალია გოეთე და კანტი ერთი და იმავე ტერმინებით ოპერირებენ (სუბიექტი, ობიექტი), მაგრამ თითოეულ ავტორთან ამ ტერმინთა შინაარსი არსებითად განსხვავდება ერთმანეთისაგან: კანტის სუბიექტი ეს არის შემეცნების „წმინდა" ფორმების (წარმოსახვა, წარმოდგენა, ჭვრეტა, განსჯის უნარი) საფუძველზე მოქმედი შემმეცნებელი სუბიექტი, რომლის შემეცნების ობიექტი იმთავითვე საგანთსამყარო, ემპირიული სინამდვილეა, რამდენადაც კანტისეული წინასწარდაშვების თანახმად სუბიექტის გონება და მისი შემეცნებითი ქმედება a priori *არასრულყოფილი მოცმულობაა, ვინაიდან გონების შემეცნების არეალში მხოლოდ და მხოლოდ გარესამყარო, მოვლენათა სინამდვილე შემოდის, სუბიექტის გონებას/ცნობიერებას მხოლოდ ამ მოცემულობის*

ჰვრეტა და შემეცნება შეუძლია, ხოლო ემპირიული სინამდვილისაგან მიღმა არსებული საგანი თაისთავად (Ding an sich), ანუ, არაემპირიული მოცემულობა სუბიექტისათვის იმთავითვე შეუმეცნებელი და მიუწვდომელია, ის როგორც სუბიექტის (შემმეცნებელი „მე"-ს), ისე ობიექტის (ემპირიული, ხილული სინამდვილე) მიღმა ეგზისტირებს. ამგვარად, კანტის მიხედვით, შემმეცნებელი სუბიექტის შემეცნების პროცესის საფუძველია საკუთარი შემეცნების ფორმების საფუძველზე მხოლოდ დროითი და სივრცითი კატეგორიების, ე. ი. ემპირიული სინამდვილის, ანუ საგანთასმყაროს შემეცნება და მისი საკუთარი ცნობიერების საკუთრებად ქცევა (ალნიშნულ საკითხებზე იხ. კანტის „წმინდა გონების კრიტიკა").

„ხოლო გოეთეს სუბიექტი ეს არის ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში ორგანული ბუნების ამა თუ იმ ფორმის ინდივიდუალური, ცალკე არსებული გამოვლინება, სახეობა (Gattung, Gestalt) – მაგ., ცალკეული მცენარე, ცხოველი, ან ადამიანი. შესაბამისად, გოეთეს სუბიექტი საკუთარი ენტელექიის, ე. ი. ონტოლოგიურად უკვე წინასწარ განსაზღვრული შინაგანი არსისა და ძალმოსილების საფუძველზე მიემართება არა ემპირიულ სინამდვილეს, რაც სწორედ კანტისეული შემმეცნებელი სუბიექტისთვისაა დამახასიათებელი, ვინაიდან მისი შემეცნებითი ნებელობა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის ფენომენთა შემეცნებაზეა ორიენტირებული და მხოლოდ ამით შემოიფარგლება, არამედ გოეთესეული სუბიექტის აპრიორული არსია გარდასახვა (Metamorphose) და ზეაღსვლა (Steigerung), ანუ სწრაფვა ისეთი ობიექტისაკენ, რომელიც საგანთასმყარო, ემპირიული სინამდვილე კი აღარაა, არამედ არაემპირიულის სფეროა, ტრანსცენდენტური მოცემულობა (შდრ. გოეთეს ლექსი „ნეტარი სწრაფვა", ასევე მისივე ლირიკული ციკლი „ორფიკული პირველსიტყვები"). გოეთესეული სუბიექტის არსებობის აპრიორული არსია სწრაფვა ისეთი ობიექტისაკენ, რომელიც იმთავითვე ემპირიული სინამდვილის მიღმა მოცემული ტრანსცენდენტური სივრცეა.

„ამგვარად, თუკი კანტის ტრანსცენდენტალური შემეცნების სქემაში ობიექტი მოვლენათა, ფენომენთა სინამდვილეა, მაშინ გოეთეს შემეცნების სქემაში ობიექტი არაემპირიულის სფეროა, ანუ ურფენომენისეული, პირველმოვლენისეული სინამდვილეა. აქედან გამომდინარე, ეგზისტენციალური თვალსაზრისით, თუკი კანტისეული სუბიექტის შემეცნების თავისებურება მის არსებობას იმთავითვე მხოლოდ ემპირეის ფარგლებში განსაზღვრავს, მაშინ გოეთესეული სუბიექტი იმთავითვე ტრანსცენდირებს, ანუ ისწრაფვის გადალახოს ემპირეის საზღვრები.

„კანტის ტრანსცენდენტალური შემეცნების სქემაში იმპლიციტურად ელინდება ონტოლოგიური დუალიზმი, რამდენადაც წარმოიქმნება ორი ურთიერთგამიჯნული და შეუთავსებელი ყოფიერება: ერთი მხრივ, შემმეცნებელი სუბიექტი, მისი შემეცნების ფორმები (მისი ცნობიერება) და მოვლენათა სინამდვილე, ხოლო, მეორე მხრივ, საგანი თაისთავად, ანუ, ემპირიული სინამდვილის მიღმა არსებული არაემპირიული მოცემულობა, რომელსაც სუბიექტის გონება თავისი შეზღუდული ონტოლოგიური არსიდან გამომდინარე იმთავითვე ვერ და ვერასოდეს შეიმეცნებს, გონებისათვის იგი a priori მიუწვდომელია.

„გოეთეს შემეცნების სქემაში კი სუბიექტი არა ემპირიული ობიექტის შემმეცნებელი სუბიექტია, არამედ იმთავითვე წინმსწრაფველი, ტრანსცენდირებადი სუბიექტია,

რომლის ეგზისტენციის არსია **a priori** *ისწრაფვოდეს საკუთარი ზეემპირიული საწყისებისა და ეგზისტენციისაკენ. ამ შემთხვევაში ონტოლოგიური დუალიზმი უკვე მოხსნილია და მყარდება ონტოლოგიური სინთეზი, ვინაიდან გოეთესეული სუბიექტი და (არაემპირიული) ობიექტი, ანუ ურფენომენი, ურთიერთისაგან კი აღარაა გამიჯნული, არამედ მათი ურთიერთმიმართება ურთიერთგამომდინარეობის პრინციპს ეფუძნება, რის შედეგადაც ემპირიული (მცენარე, ან ადამიანი) და არაემპირიული (პირველმცენარე, პირველადამიანი) მოცემულობები ურთიერთს შეუნივთება და ურთიერთისაკენ ისწრაფვის და, ამდენად, თითოეულის არსებობა ერთმანეთზეა დამოკიდებული და ურთიერთით განპირობებული. შესაბამისად, გოეთეს ურფენომენის კონცეფციაში უკვე განვითარებულია ონტოლოგიური სინთეზურობის პრინციპი და ონტოლოგიური დუალიზმის დაძლევის ცდა“* [ბრეგაძე 2012: 168-172] .

5. იგივე .სკეფსისი, ანუ სუბიექტის ეგზისტენციალური ფინალობის, ანუ სუბიექტის არსებობის სასრულობა-უსასრულობის პრობლემა რობაქიძის რომან-ფრაგმენტ „ფალესტრაშიცაა“ ინტენცირებული, ხოლო რომან „ჩაკლულ სულში“ უკიდურესობამდეა გამძაფრებული [ბრეგაძე 2010b: 45-46]: *„დიახ, უმწარესი და უტკბილესი: „მე“; აქ მარხია ყოფის საიდუმლო. უმწარესი – რადგან სიკვდილია იგი, უტკბილესი – რადგან სიცოცხლეა იგი. თითქმის ერთსა და იმავე დროს. თვითონ ყოფა მარადი ქცევა, მუდმივი ცელა, უწყვეტი დენა. ამ დენაში, ამ ცელაში, ამ ქცევაში – ცხადდება და ცნაურდება „მე“, „პირი“. მარადი ქცევა, მუდმივი ცელა. ქცევა და ცელა – რის?! [...] „მე“ უნდა გაიხსნეს, უნდა გაირღვეს, არსი უნდა გადაეიდეს ყოველადში, პიროვნება უნდა ეზიაროს ზეპიროვნულს [...] „მე“ უნდა გაირღვეს, რომ ყოველადს ეზიაროს“. პერეც შეჩერდა. „მე მხოლოდ ერთი რამ არ მესმის გარკვევით, თქვა ქალმა, „მე“ ზიარ უნდა იქნას ყოვლის, არა?! „მე“ სულ უნდა გათქვიფოს, გაჰქრეს, თუ...“ – „თუ მაინც დარჩეს თავის-თავად, სულ პაწაწინად, მაგრამ მაინც თავისად?!.“ გამოგლიჯა აბალისებულმა პერეცმა სიტყვა ტანტეტს და განაგრძო: „მართლაც: „მე“ უნდა გაირღვეს, მაგრამ უნდა გათქვიფოს?! სრულიად სავსებით?! ალარ უნდა დარჩეს თავის თავის ხსოვა?! ერთი ნამცეცი მაინც არა?! აი სატკივარი...“ – „დიახ, ეგრეა სწორეთ... მაგრამ ჩემ კითხვას ადასტურებ მხოლოდ და არ უპასუხებ“, დაუმატა ტანტეტმა. კიკო პერეც დაფიქრდა. ხალისი მოაკლდა. შემდეგ ნაღვლით ჩაილულლულა, თითქო თავისთვის: „რა ვიცი“!.. ჩამოწვა დუმილი. პერეც მოიღუშა. მარმარის მაგიდაზე მხოლოდ მისი ქაცვების კაკუნი ისმოდა. კანკალა კაცი იჭვნეულ იხედებოდა“* [რობაქიძე 1997b: 347-348; 352-353].

6. მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით, ზ. შათირიშვილი მოდერნისტულ ლიტერატურაში გამოყოფს სამი ტიპის ნარატივს: *ინდივიდუალისტურს (ლიბერალურს), ეზოტერიკულსა და რევოლუციურს* [შათირიშვილი 2004: 30]. თითოეულ მათგანში მოდერნიზმის ეპოქაში სუბიექტის ონტო-ეგზისტენციალური პრობლემატიკის (გაუცხოება, თვითიდენტიფიკაციის შეუძლებლობა, არსებობის შიში, დეპუმანიზაცია) გააზრების სამი ურთიერთსაპირისპირო თვალთახედვაა წარმოდგენილი: *„კერძოდ, ეზოტერიკული მოდერნიზმი ამ უგვარტომობიდან (ე. ი. თანამედროვე ადამიანის*

გაუცხოებული მდგომარეობიდან – კ. ბ.) გამოსავალს პირველსწყისთან, წინაპრებთან, ჭეშმარიტ მამასთან დაბრუნებასა და ტრადიციის აღდგენაში ხედავს. როგორც წესი, ასეთ ნარატივებში ვხვდებით მე-სა და სუბიექტურობის გადალახვის ცდას (იქვე ავტორი რობაქიძის „გველის პერანგს“ სწორედ ამ ტიპის ნარატივის ნიმუშად მოიაზრებს [შათირიშვილი 2004: 31] – კ. ბ). *[...] რევოლუციური მოდერნიზმის ნარატივი მიუსაფრობისა და უგვარტომობის გადალახვის საკუთარ ვარიანტს გვთავაზობს. ერთი მხრივ, იგი მოგვითხრობს მამისა თუ ტრადიციული ინსტიტუტების წინააღმდეგ ამბოხის ამბავს, ანდა გვთავაზობს ახალ გვარს, უფრო ზუსტად ტოტალურად ახალ მთლიანობას (კომუნიტასს). [...] რაც შეეხება ლიბერალურ* (ანუ ინდივიდუალისტურ – კ. ბ.) *მოდერნიზმს, როგორც წესი, აქ ხდება ტოპოსის ნეგატიური თემატიზება – უგვარტომო ან ტრადიციისაგან გაუცხოებული პერსონაჟი ვერ ახერხებს საკუთარი უგვარტომობისა და მიუსაფრობის დაძლევას. აქ იმდენად მამისადმი ამბოხს კი არ ვხვდებით, რამდენადაც მამისა და შვილის აცდენას ანდა გაუცხოებას – „ულისე“, „ბუდენბროკები“, კაფკას „მეტამორფოზა“* (დავამატებდი – გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ და „მთვარის მოტაცება“ – კ. ბ.) “ [შათირიშვილი 2004: 31-33].

ჩემი აზრით, რობაქიძის „გველის პერანგში“ ერთდროულად მოცემულია როგორც *ეზოტერიკული*, ისე *ლიბერალური (ინდივიდუალისტური) ნარატივები*, ეს ორი განზომილება რომანის ტექსტში თანაარსებობენ (იხ. ზემოთ) და, ამდენად, შესაძლებელია „გველის პერანგში“ ინტენცირებულ ორი ტიპის ნარატივზე საუბარი – ერთი მხრივ, *ეზოტერიკულ* და, მეორე მხრივ, *ინდივიდუალისტურზე*. ხოლო შემდგომ რობაქიძის შემოქმედებაში, კერძოდ, რომან „ჩაკლულ სულში“ *ეზოტერიკული* ნარატივი საერთოდ ქრება და ამ რომანის ტექსტი უკვე წარმოჩნდება როგორც *ინდივიდუალისტური* ნარატივის ტიპიური ნიმუში, სადაც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობაა ინტენცირებული [ბრეგაძე 2010 b: 33-55].

2011/2013

ბარამიძე 2011: ბარამიძე გ. *გრიგოლ რობაქიძის ჰერმენევტიკა* (გვ. 15-28); *კრებულში: გრიგოლ რობაქიძე და თანამედროვე აზროვნება*, რედ.-შემდგ. თ. ირემაძე, გამ.-ობა „ნეკერი“, თბილისი, 2011.

ბაქრაძე 1999: ბაქრაძე აკ. კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი, გამ.-ობა „ლომისი“, თბილისი, 1999.

ბრეგაძე 2010a: ბრეგაძე კ. *გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა* (გვ. 58-68); *სჯანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში № 11*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბილისი, 2010.

ბრეგაძე 2010b: ბრეგაძე კ. *გრიგოლ რობაქიძის ჩაკლული სული როგორც ტოტალიტარული (საბჭოთა) სახელმწიფოს მითოსურ-დემონური არსისა და მოდერნისტული ეპოქის ჰერმენევტიკა* (გვ. 33-50); *სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი № 7*, გამ.-ობა „უნივერსალი“, თბილისი, 2010.

ბრეგაძე 2011: ბრეგაძე კ. *ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კომპარატივისტული კვლევა [საკითხის დასმისათვის]* (გვ. 23-34); *კრიტიკა № 6*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბილისი, 2011.

ბრეგაძე 2012: ბრეგაძე კ. *გოეთეს სწავლება ურფენომენზე* **(Urphänomen)** *და კანტის ტრანსცენდენტალური ფილოსოფია* (გვ. 164-189); წიგნში: *კ. ბრეგაძე, გერმანული რომანტიზმი. ჰერმენევტიკული ცდანი*, გამ.-ობა „მერიდიანი“, თბილისი, 2012.

გომართელი 1997: გომართელი ა. ქართული სიმბოლისტური პროზა, თსუ გამ.-ობა, თბილისი, 1997.

ირემაძე 2007: ირემაძე თ. *გრიგოლ რობაქიძე და ნიცშეს ფილოსოფია. ინდივიდუალიზმი – კომუნიკაცია – უნივერსალიზმი* (გვ. 47-56). *კრებულში: ნიცშე საქართველოში. ეძღვნება თამაზ ბუაჩიძის ნათელ ხსოვნას*, რედ.-შემდგ. თ. ირემაძე, გამ.-ობა „არხე“, თბილისი, 2007.

კავთიაშვილი 2006: კავთიაშვილი ვ. *გერმანული ლიტერატურულ-ესთეტიკური რეცეფციები გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში*, გამ.-ობა „უნივერსალი“, თბილისი, 2006.

კვატაია 2008: კვატაია მ. *თაურმცენარის პარადიგმიდან მარადიული დაბრუნების იდეამდე* (გვ. 200-209); *ქართული ფოლკლორი XX*, ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2008.

ლომიძე 2001: ლომიძე გ. *მამის წიაღში დაბრუნების გოეთესეული კონცეფცია და რობაქიძის „გველის პერანგი“* (გვ. 145-151); საიუბილეო კრებულში: *გოეთე - 250*, ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2001.

ნიცშე 1993: ნიცშე ფრ. ესე იტყოდა ზარატუსტრა, გერმანულიდან თარგმნა ერ. ტატიშვილმა, რედ. თ. ბუაჩიძე, თბილისი, 1993.

რობაქიძე 1923: რობაქიძე გრ. *სიტყვის როია* (გვ. 14-16); ჟურნ. *„მეცნიერება ნიამორები“ № 9*, 1923.

რობაქიძე 1994: რობაქიძე გრ. *თხზულებანი;* სერია: *შერისხულნი* ტ. 2, თბილისი, 1994.

რობაქიძე 1997a: რობაქიძე გრ. გველის პერანგი; *ქართული პროზა*, ტ. XXX, გამ.-ობა. „საქართველო“, თბილისი, 1997.

რობაქიძე 1997b: რობაქიძე გრ. ფალესტრა; *ქართული პროზა* ტ. XXX, გამ.-ობა. „საქართველო“, თბილისი, 1997.

რობაქიძის კრებული 1996: *გრიგოლ რობაქიძის კრებული. ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია*, თბილისი, 1996.

შავგულიძე 2005: შავგულიძე ნ. *მითოსური სემიოზისი მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედებაში* (გვ. 46-54); წიგნში: *ნ. შავგულიძე, ჟამთააღმწერელნი (ლიტერატურული წერილები, სტატიები)*, გამ.-ობა „ციცინათელა“, თბილისი, 2005.

შათირიშვილი 2004: შათირიშვილი ზ. *ახალი დროის ნარატივები და მოდერნიზმის ლიტერატურა [რამდენიმე შენიშვნა]* (გვ. 28-34); *სჯანი № 5*, ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2004.

წიფურია 2001: წიფურია ბ. *სიტყვის საბელდებითი ფუნქცია სიმბოლიზმში და გრიგოლ რობაქიძის „სიტყვის როია“* (გვ. 247-253); *ლიტერატურული ძიებანი XXII*, ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2001.

ხომერიკი 1990: ხომერიკი მ. *ჰიერატიული „გველის პერანგსა“ და „ფალესტრაში“* (გვ. 150-163); *განთიადი № 2*, 1990.

ჯალიაშვილი 1998: ჯალიაშვილი მ. *პროზისა და პოეზიის სინთეზი გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგში“* (გვ. 291-296), *ლიტერატურული ძიებანი XIX*, ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 1998.

Goethe 2000a: Goethe, J. W. v. *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.* Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2000. Bd. XI

Goethe 2000b: Goethe, J. W. Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären (S. 64-101); in: *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.* Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2000. Bd. XIII

Heidegger 1986: Heidegger M. Unterwegs zur Sprache, 8. Aufl., Neske, Pfulingen, 1986.

Metzler... 2004: *Metzler Lexikon Goethe,* Verlag Metzler, Stuttgart, 2004.

Nietzsche 1996: Nietzsche Fr. Die nachgelassenen Fragmente, hrsg. von G. Wohlfahrt, Reclam, Stuttgart, 1996.

Robakidse 1935a: Robakidse Gr. *Urangst und Mythos* (S. 25-42); in: *G. Robakidse, Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge,* Eugen Diederichs Verlag, Jena, 1935.

Robakidse 1935b: Robakidse Gr. *Lebensgefühl im Westen und Osten* (S. 43-63); in: *G.Robakidse, Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge,* Eugen Diederichs Verlag, Jena, 1935.

Windelband 1980: Windelband W. Lehrbuch der Geschichte der Philosophie, 17. Aufl., J.C.B. Mohr Verlag, Tübingen, 1980.

Wittgenstein 1988: Wittgenstein L. Tractatus Logico Philosophicus, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988.

Goethe's Theory of Proto-Phenomenon (Urphänomen) and Its Reception in Grigol Robakidze's Literary Works
[Abstract]

1. It is common knowledge that a prominent Georgian modernist writer Grigol Robakidze (1880-1962) regarded Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) as the primary inspirer of his literary works. In his philosophical and literary essays ("The Origins of My Literary Work", "My Life", "Protophobia and Mythos", etc.) Robakidze always foregrounds the role of Goethe's theory of proto-phenomenon (Urphänomen) in the development of his own weltanschauung as well as in structuring the poetological principles, creative method and tropological and symbolic paradigms of his literary works: "Goethe's theory on proto-phenomena has become the basis for the cognition of objects for me. Isn't the vision of reality in the dynamics of the process formation and wholeness and not in separate moments - an ultimate goal of a writer and thinker? [...] Not an eternal return of an individual to itself but an eternal return to itself in an individual. Later this notion was applied in my novel "The Snake Skin" (and not only here but in all Robakidze's novels - K. B.)" [Gr. Robakidze, Works, vol. 2, 1994: p. 226].

2. It can be argued that Goethe's theory of proto-phenomenon is implicitly present in Robakidze's whole prose and develops into the creative method and poetological principle underlying his literary texts ("The Snake Skin", "Megi - a georgian Maid", "The Call of the Goddess", "The Guards of the Grail", "Lamara", etc.).

3. Goethe's theory of proto-phenomenon is demonstrated in Robakidze's works in the following ways:

a) As a philosophical and ontological weltanschauung;

b) As a creative method (the principle of mytho-symbolic composition);

c) As the basis of his own tropology.

ნიცშეს *მარადიული დაბრუნების* („ewige Wiederkunft“) (ანტი-)სწავლების კრიტიკა გრიგოლ რობაქიძესთან*

როგორც ცნობილია, ნიცშემ *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების* **(die ewige Wiederkunft/Wiederkehr des Gleichen)** საკუთრივ საკუთარი სწავლება *ღმერთის სიკვდილის* კონტექსტში განავითარა (ისევე როგორც *ძალაუფლების ნებისა* და *ზეკაცის* კონცეპტების კონტექსტში, იხ. მისი „ასე იტყოდა ზარატუსტრა“) [ბუაჩიძე 2005: 533] და ამდენად, *მარადიული დაბრუნების* იდეა და *ღმერთის სიკვდილის* პოსტულატი ერთ დიალექტიკურ მთლიანობად დააფუძნა (შდრ.: *„ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების იდეა გულისხმობს სიცოცხლის ციკლს* **(circulus vitiosus)** *ღმერთის გარეშე“*/**„Der Gedanke der ewigen Wiederkehr vollzieht den circulus vitiosus nach - ohne Gott“** [შტეგმაიერი 2011: 167]).[1]

ღმერთის სიკვდილის პოსტულატი უკვე თავისთავში იმთავითვე შეიცავს ახლებურ ონტოლოგიურ ხედვას: კერძოდ, იგი იმპლიციტურად გულისხმობს ყოფიერების „დავიწროებას“, ანუ ყოფიერების მხოლოდ საგანთსამყაროდ, მოვლენათა სინამდვილედ გააზრებას, ვინაიდან იქ, სადაც უარყოფილია ღვთის არსებობა და გაუქმებულია ღმერთის იდეა, შესაბამისად, უარიყოფა და უქმდება ყოველგვარი ტრანსცენდენტურობა და ადამიანის არსებობა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილით შემოიფარგლება:

> *გაფიცებთ ძმებო, იყავით ერთგულნი მიწისა და არ უცქეროდეთ, რომელნი საიქიოთი გაიმეტებენ! იგინი მომწამლელები არიან [...]. იგინი ცხოვრების მოძულენი არიან, მომაკვდავნი და თვით მოწამლულნი, მოჰბეზრდა იგინი მიწას: დეე წარხდნენ* [ნიცშე 1993: 16; ნიცშე 2000: 15].

ამგვარად, ნიცშეს ონტოლოგიური წინასწარდაშვების თანახმად, ღმერთი/ტრანსცენდენტურობა ის ფიქციაა, რომელიც გაუქმდა და მასთან ერთად გაუქმდა მარადიული სასუფეველის იდეაც. შესაბამისად, რჩება ყოფიერების მხოლოდ იმანენტური მხარე, ყოფიერება

---

* თავდაპირველად გამოქვეყნდა ჟურნალში *ლიტერატურული ძიებანი XXXII*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბილისი, 2011. (გვ. 169-179)

მხოლოდ როგორც ემპირიული მოცემულობა, საგანთსამყარო (ნიცშესეული „მიწა"). ნიცშეს მიხედვით, სწორედ ამ განზომილებაში ვლინდება *სიცოცხლე*, როგორც ყოფიერების ერთადერთი და თავისთავად არსებული ირაციონალური საწყისი. შესაბამისად, ყოფიერების, როგორც არსებულის, არსებობის ფორმა დროსა და სივრცეში მოცემული წარმოქმნისა და გაქრობის, კვდომისა და დაბადების მარადიულად განმეორებადი უსასრულო პროცესია. აქედან გამომდინარე, ყოფაში სუბიექტის ეგზისტენციაც *სიცოცხლის* საფუძველზე ემპირიულ დროსა და სივრცეში უსასრულოდ, მარადიულად მეორდება როგორც დაბადებისა და კვდომის *ერთი და იგივე* უსასარულო პროცესი:

> *ყოველი მიდის, ყოველი ბრუნდება; მარად ბრუნავს ბორბალი ყოფისა. ყოველი კვდება, ყოველი კვლავ ჰყვავის, მარად რბის წელი ყოფისა. ყოველი წარხდების, ყოველი ახლად ეწყობა; მარად შენდება იგივე სახლი ყოფისა. ყოველი განიყრება. ყოველი ახლად შეიყრება; მარად ერთგულია თავისა წრე ყოფისა. [...] ყოველი საგანნი მარად უკუიქცევიან და ჩვენც მათთან, და ჩვენ უკვე დაუსრულებლად აქ ვიყავით და ყოველი საგანი ჩვენთან. [...] წელნი ესენი ერთმანეთის მსგავსნი არიან დიდით და მცირედითაც. ესე თვით ჩვენც, [...] ჩვენივე მსგავსნი ვართ დიდი და მცირედითაც* [ნიცშე 1993: 166, 168; ნიცშე 2000: 272-273, 276].[2]

ამგვარად, *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების* იდეით ნიცშემ იმთავითვე გააუქმა *მეტაფიზიკური ნუგეში* („**metaphysischer Trost**"): ანუ, ერთი მხრივ, გააუქმა *ტრანსცენდენტურობა*, ხოლო, მეორე მხრივ, სუბიექტის ტრანსცენდენტურობაში შემდგომი არაემპირიული ეგზისტენციის შესაძლებლობა და, ამდენად, მისი ეგზისტენცია მხოლოდ არსებულით, ანუ ემპირიული სინამდვილით შემოსაზღვრა. აქედან გამომდინარე, ნიცშემ ადამიანის არსებობა საბოლოო ჯამში განსაზღვრა, როგორც ყოველგვარ საზრისსა და მიზანს მოკლებული ემპირიული ყოფა (მიუხედავად იმისა, რომ *ზეკაცისა* და *ძალაუფლების ნების* კონცეპტების დაფუძნებით იგი შეეცადა ყოფიერებისათვის საზრისი მიენიჭებინა), რომლის ფარგლებშიც იგი (ადამიანი) ჩართულია ყოფიერების მიერ შემოთავაზებულ

მარად განმეორებად საზრისს მოკლებულ კვდომისა და დაბადების მარადიულ წრებრუნვაში:

> *[...] ყოფა, ისეთი, როგორიც ის არის, საზრისსა და მიზანსაა მოკლებული, მაგრამ შეუქცევადია და განმეორებადი; ფინალობას მოკლებული, იგი არარაში ისწრაფვის* („ins Nichts"): *მარადიული კვლავდაბრუნება. ეს არის ნიჰილიზმის უკიდურესი ფორმა: მარადიული არარა („უსაზრისობა")* [ნიცშე 1996: 194].

აქ ცხადად ჩანს, რომ ყოფიერების არსებობის ფორმა, რომლის *არსობრიობაც* (**Wesenheit**) *სიცოცხლის*, როგორც ყოფიერების ირაციონალური საწყისის, საფუძველზე ემპირიულ სინამდვილეში ერთი და იმავე საგანთა და მოვლენათა *მარადიული განმეორებაა (დაბრუნებაა),** იმთავითვე საზრისს მოკლებულია, რამდენადაც ყოფიერებაში ყველაფერი ყოველგვარ საბოლოო მიზანს მოკლებულია („**ohne ein Finale**"), ყოფიერების არსებობის ფორმა მიზნის არ ქონაა — სიცოცხლე არის დაუდგრომელი უმიზნო და უსაზრისო წრებრუნვა *არარაში* („**ins Nichts**"), *„ადამიანი გამოკეტილია ქმნადობის მარად უსაზრისო გამოვლინებებში"* („**ist man eingesperrt in die ewig sinnlose Äusserlichkeit des Werdens**") [ფიგალი 1999: 274]. შესაბამისად, ნიცშესთან სუბიექტის ეგზისტენცია მოაზრებულია როგორც არსაიდან „გამოგდებული", არსაიდან „გამოტყორცნილი" არსებობა, როგორც *გადაგდებულობა* (**Geworfenheit**) (ჰაიდეგერი).[3]

ბუნებრივია, რომ რობაქიძისთვის, რომელიც მსოფლმხედველობრივად გოეთეანელია, იმთავითვე მიუღებელი იყო *მარადიული დაბრუნების* ნიცშესეული (ანტი-)სწავლება, რომლის კრიტიკაც მან განავითარა თავის გერმანულენოვან ფილოსოფიურ ესსეში „თაურშიში და მითოსი" („**Urangst und Mythos**") [რობაქიძე 1935: 25-42] ფილოსოფიური ესსეების კრებულიდან „დემონი და მითოსი" („**Dämon und Mythos**"). ნიცშეს ონტოლოგიური წინასწარდაშვებისაგან განსხვავებით, რომლის თანახმადაც ყოფიერების პირველსაწყისად „ბრმა" ირაციონალი — *სიცოცხლეა* (**Leben**) მოაზრებული, კერძოდ, *ძალაუფლების ნებაში* (**Wille zur Macht**) გამოვლენილი სიცოცხ-

---

* შდრ.: *„ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნება არსებულის* (ანუ, ემპირიული საგანთსინამდვილის — კ. ბ.) *არსებობის/ყოფნის სახელია"* („**Ewige Wiederkunft des Gleichen ist der Name für das Sein des Seienden**") [ჰაიდეგერი 1967: 116].

ლისეული ნებელობა, რომელიც **a priori** მხოლოდ იმანენტურობის, ანუ ემპირიული სინამდვილის, საგანთსამყაროს („მიწის“) ფარგლებში ვითარდება და მარადიულად მეორდება, როგორც დაბადებისა და კვდომის უსასრულო წრებრუნვა, რობაქიძის ონტოლოგიური წინასაწარდაშვების თანახმად, ზოგადად ყოფიერებას და, კერძოდ, ემპირიულ სინამდვილეს მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტური/მითოსური გონითი პირველსაწყისები უდევს საფუძვლად, რასაც ის აღნიშნავს სიტყვით „თაურსაწყისი“ („**Urbeginn**“):

> *დაუშრეტელად ღვივის ჩვენში თაურსაწყისი* („**Urbeginn**“). *იგი იდუმალ მყოფობს ყოველ საგანსა და ყოველ მოვლენაში. ამგვარად კი იშვის ყოფიერების მითოსური გაგება, რომლის სიმბოლური გამობატულებაც მარადიული დაბრუნების შემაძრწუნებელი* („**unheimlich**“) *იდეაა. რომ განვითარდეს ყოველი საწყისი, მასში თაურსაწყისი უნდა მყოფობდეს.* [რობაქიძე 1935: 36].

ამგვარად, აქ რობაქიძე *თაურსაწყისის* ცნების/კონცეპტის შემოტანით, ერთი მხრივ, აუქმებს ნიცშესეულ *ონტოლოგიურ „მონიზმს“* (ანუ ყოფიერების მხოლოდ საგანთსამყაროდ, მოვლენათა სინამდვილედ გაგებას) და აფუძნებს *ონტოლოგიური სინთეზის* პრინციპს, რომლის მიხედვითაც უკვე დიალექტიკურ და ურთიერთგანმსაზღვრელ მთლიანობადაა გააზრებული *ტრანსცენდენტურობა და ემპირია*, შესაბამისად, *მითოსური* და *ისტორიული სინმადვილე*, რაც ნიშნავს იმას, რომ ყოველ ემპირიულ ფენომენში, ე. ი. *საწყისში* („**Beginn**“), იმთავითვე მოცემულია მისივე არაემპირიული *პირველსაწყისი* („**Urbeginn**“); მეორე მხრივ, რობაქიძე, ამავდროულად, აქ უკვე გვთავაზობს *მარადიული დაბრუნების* იდეის მითო-საკრალურ ინტერპრეტაციასაც, რითაც იგი თავდაყირა აყენებს და ძირეულად ცვლის *მარადიული დაბრუნების* იდეის ნიცშესეულ დესაკრალიზებულ, ნიჰილისტურ გაგებას: კერძოდ, აქ რობაქიძე, *მარადიული დაბრუნების იდეის* განმარტებას საფუძვლად უდებს პოსტულატს ყოფიერების მითოსური, ანუ ტრანსცენდენტური გენეზისის შესახებ — *„დაუშრეტელად ღვივის ჩვენში თაურსაწყისი. იგი იდუმალ მყოფობს ყოველ საგანსა და ყოველ მოვლენაში“.*

აქედან გამომდინარე, ნიცშესაგან განსხვავებით რობაქიძესთან *მარადიული დაბრუნება* ერთი და იმავე მოვლენის *ყოფაში* (**Das-**

ein) (ე. ი. ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში) მარადიულ განმეორებას კი არ გულისხმობს – იქნება ეს ყოველ დროსა და სივრცეში ყოველი ცალკეული სუბიექტის (ემპირიულ) ეგზისტენციაში, ყოველ ისტორიულ მოვლენასა თუ არაორგანული და ორგანული ბუნების წიაღში გამოვლენილი *მარადიულად* და *ერთი და იმავედ* მბრუნავი კვდომისა და დაბადების უსასრულო პროცესი („დიდით და მცირედითაც"/**„im Grössten und im Kleinsten"**), არამედ *მარადიული დაბრუნების* იდეა რობაქიძესთან უკვე გულისხმობს ტრანსცენდენტურ-მეტაფიზიკური ძალებისა და (მითოსური) პირველსაწყისების ემპირიულ სინამდვილეში მარადიულ ემანაციასა და მოქმედებას – „რომ განვითარდეს ყოველი საწყისი, მასში თაურსაწყისი უნდა მყოფობდეს".[4]

ამგვარად, თუკი ნიცშესთან *მარადიული დაბრუნების* ონტოლოგიური სივრცე ემპირიული სინამდვილის ფარგლებია, მაშინ რობაქიძესთან ეს ონტოლოგიური ზღვარი იშლება და *მარადიული დაბრუნება* გაიგება, როგორც უსასრულო და გარდამავალი პროცესი ტრანსცენდენტურიდან ემპირიულისაკენ და პირიქით, მითოსურიდან ისტორიულისაკენ და პირიქით.

აქ კი შემდგომ ცხადი ხდება, რომ *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების იდეის* **(„die ewige Wiederkehr des Gleichen")** საკუთარ ინტერპრეტაციას რობაქიძე გოეთეს *პირველმცენარის* **(Urpflanze)**, შესაბამისად, *ურფენომენის* **(Urphänomen)**, ანუ *პირველმოვლენის* (რობაქიძის მიხედვით *თაურმოვლენის*) იდეაზე აფუძნებს:

> *სავსებით არამართებული ჩანს მარადიული კვლავდაბრუნების ამგვარი* (ე. ი. ნიცშესეული – კ. ბ.) *გააზრება: არა ცალკეული უბრუნდება თავისთავს მარადიულად, არამედ მარადიული უბრუნდება თავისთავს ცალკეულში, ე. ი. თაურსაწყისი. იგია ამქვეყნად ყოველი მოვლენის თაურმითოსი. [...] სწორედ მის* (ე. ი. გოეთეს – კ. ბ) *იდეას თაურმცენარის შესახებ, ევროპის ამ უგენიალურეს მიგნებას, ძალუძს მარადიული დაბრუნების თაურმითოსი გრძნობადსახეობრივ* **(„sinnbildlich")** *წარმოგვიჩინოს. თაურმცენარის იდეამ ერთბაშად გადაწყვიტა უმნიშვნელოვანესი პრობლემები. პირველად მსოფლიო ისტორიაში მთელი ყოფიერება სახეობრივ-ბუნებითი მჭვრეტელობის* **(„bild- und natursichtig")** *საფუძველზე მითოსურ რეალობად იქნა შემეცნებული. [...] თაურმცენარე მცენარის მითიური სინამდვილეა – არა ისტორიული ფაქტი, ერთჯერადი მოვლენა, არამედ კოსმიური,*

რომელიც მუდმივად ელინდება. თაურმცენარე მითოსის გრძნობად-პოეტური სახეა. [...] ასე თვლემს ყოველ საწყისში პირველსაწყისი და მარადიული („das Ewige") ხორცს ისხამს *ცალკეულში* („das Einzelne") [რობაქიძე, 1935: 38].

მარადიული დაბრუნების იდეის სწორედ ამგვარ მითოსურ და მეტაფიზიკურ-საკრალურ ინტერპრეტაციას რობაქიძე ასევე ავითარებს თავის ექპრესიონისტულ მითოგრაფიულ რომანში „გველის პერანგი", კერძოდ, არჩიბალდ მეკეშისა და ტაბა-ტაბაიძის ერთ-ერთ ფილოსოფიურ დიალოგში, სადაც აშკარაა გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრების კონტექსტში *მარადიული დაბრუნების იდეის* ინტერპრეტაცია (ხოლო მთელი რომანის კომპოზიციას საფუძვლად ურფენომენის სქემა უდევს, რაც ვლინდება არჩიბალდ მეკეშის ორი მიმართულებით გადაადგილებაში: იგი ერთდროულად მოგზაურობს წინ – სამშობლოსაკენ, და უკან – მოგზაურობა საკუთარ ცნობიერებაში, სადაც მეტაფიზიკურ-მითოსურ პირველსაწყისებთან დაბრუნებაა ინტენცირებული):

– თითოეული 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...
ერთი ჰქმნის მეორეს, მეორე მესამეს, მესამე მეოთხეს.
და ასე ბოლომდის –
სანამ რკალი თავის პირველ რკალს არ დაუბრუნდება. [...]
– ყველას კი „ერთი" ჰქმნის...
– ერთი. უთუოდ ერთი... უსახელო... მაგარმ ყოველი ქმნილი მქმნელშია თვითონ – (გონება მიდის ზევით და ზევით)... ყოველი მქნელი ქმნილშია თვითონ – (გონება მიდის ქვევით და ქვევით)... ხოლო ქმნილიც მეტია მქნელზე და მქნელიც მეტია ქმნილზე... რაც ხდება – ისაა საოცარი და საცნაური – (გონებაში „ერთი" იბადება)... დიახ: ელოლჰიმ – ერთი და თან მრავალი... [რობაქიძე 1988: 43-44].

„ერთი“, ანუ იგივე ტრანსცენდენტურობა, ურფენომენისეული/პირველმოვლენისეული მითოსური პირველსაწყისები მარადიულად ვლინდება *მრავალში*, ანუ ემპირიული სინამდვილის, ე. ი. ორგანული და არაორგანული ბუნების მრავალფეროვან ფორმებში და პირიქით, *მრავალი* ისწრაფვის *ერთისაკენ*. ამიტომაც, რობაქიძისათვის სწორედ ტრანსცენდენტურობისა და ემპირეის სინთეზური ურთიერთმიმართების დიალექტიკაში ვლინდება *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების* არსი.[5]

ამგვარად, რობაქიძე გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრებაზე დაყრდნობით ავითარებს ონტოლოგიურ თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც, სუბიექტი („ცალკეული“) თავისი ტრანსცენდირებადი შინაგანი არსიდან (ენტელექიიდან) გამომდინარე, იმთავითვე ისწრაფვის ურფენომენისაკენ, ანუ პირველსაწყისისეული ეგზისტენციისაკენ, მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაკენ, ანუ საკუთარი ჭეშმარიტი არსებობისაკენ. თავის მხრივ კი, ობიექტი, ამ შემთხვევაში *ურფენომენი*, ანუ მეტაფიზიკური პირველსაწყისები, ემპირიულ სინამდვილეში უსასრულოდ და მარადიულად ვლინდება ორგანული ბუნების მრავალფეროვანი ფორმების სახით — მცენარეთა და ცხოველთა სამყარო, თავად ადამიანის მრავალფეროვანი ანთროპოლოგიური არსი. აქ კი მოცემულია სუბიექტ-ობიექტის აპრიორული დიალექტიკური მთლიანობა და მათი ურთიერთგამომდინარეობა (აღნიშნულ საკითხზე დაწვრილებით იხ. ჩემი სტატია — „გოეთეს სწავლება *ურფენომენზე* და მისი რეცეფცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში“, [ბრეგაძე 2011: 142-161]; ასევე მ. კვატაიას სტატია — „თაურმცენარის პარადიგმიდან მარადიული დაბრუნების იდეამდე“ [კვატაია 2008: 200-209]).[6]

აქედან გამომდინარე, ყოფაში ყოველი ცალკეული სუბიექტი მუდმივად, უსასრულოდ კი არ გადის სიკვდილ-სიცოცხლის/კვდომა-დაბადების ერთსა და იმავე ციკლს, რასაც, ნიცშეს მიხედვით, საფუძვლად უდევს *სიცოცხლე* **(Leben)**, როგორც ყოფიერების ირაციონალური აპრიორული პირველსაწყისი, არამედ ყოფაში მარადიულად და უსასრულოდ გამოვლენილი *ურფენომენი* — ანუ, ღვთაებრივი წარმოშობის მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტური/მითოსური *პირველსაწყისების* **(„Urbeginn“)** მარადიული ვლინდება

ემპირიული სინამდვილის ცალკეულ ფორმებსა, და მათ შორის, ადამიანის ანთროპოლოგიურ არსში – ყოველ ცალკეულ სუბიექტს ემპირიულობის დაძლევისა და ტრანსცენდენტურობისაკენ, მარადიული ურფენომენისეული ყოფიერებისაკენ სწრაფვის უნარს ანიჭებს. ხოლო სუბიექტის ეგზისტენციალური ამოცანა და მისი ეთიკური მზაობისა და ქმედების საფუძველია ამ პირველადამი(ანი)სეული, ანუ, ურფენომენისეული საწყისებისაკენ შეუქცევადი სწრაფვა, რაც რობაქიძის ონტოლოგიური დაშვების თანახმად აპრიორულადაა მოცემული ადამიანის შინაგან არსში:

> *და როდესაც ცალკეული* („das Einzelne") *მარადიულის* („das Ewige") *გამანაყოფიერებელ მოქმედებას თავის თავში შეიგრძნობს, მაშინ ის მარადიულის თანაზიარი შეიქნება და შემდგომ მისთვის* (ე. ი. ცალკეულისთვის, ანუ სუბიექტისთვის – კ. ბ.) *ის მომაკვდინებელი ზღვარი* (ე. ი. ეგზისტენციალური პირველშიში, ანუ სიკვდილი – კ. ბ.) *აღარ იქცევა უცილობელ საფრთხედ, და საკუთარი თვითობაც* („Selbst") *გადარჩება მეტაფიზიკურ ზღვართან შეხლისას* [რობაქიძე 1935: 41-42].

ამგვარად, თუკი *მარადიული დაბრუნების* საკუთარი (ანტი-) სწავლებით ნიცშემ ყოფის მიზანსმოკლებულ, და აქედან გამომდინარე, აბსურდულ და საზრისმოკლებულ არსზე მიუთითა [ნიცშე 1996: 194], მაშინ რობაქიძე ნიცშესეულ *მარადიული დაბრუნების* იდეას იმთავითვე გოეთესეული *ურფენომენის* იდეის პერსპექტივიდან *განმარტავს* [ბრეგაძე 2011: 146-147] და საბოლოო ჯამში ავითარებს საკუთარ ონტოლოგიურ და ეგზისტენციალურ თვალსაზრისს: რობაქიძე *მარადიული დაბრუნების* იდეას, ერთი მხრივ, გაიაზრებს, როგორც *ერთი და იმავე* ტრანსცენდენტურობის, ე. ი. ყოფიერების *ერთი და იმავე* მეტაფიზიკური/მითოსური პირველსაწყისების *მარადიულ* და უსასრულო ემანაციას ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში (ონტოლოგია), ხოლო, მეორე მხრივ, – როგორც სუბიექტის ენტელექიის აპრიორული ტრანსცენდირების *ერთი და იმავე მარადიულ* პროცესს მითოსურ-ტრანსცენდენტური პირველსაწყისებისაკენ (ეგზისტენცია), ანუ საკუთარი ჭეშმარიტი ეგზის-

ტენციისაკენ. შეიძლება ითქვას, რომ რობაქიძესთან უკვე დაძლეული და უკუგდებულია *მარადიული დაბრუნების* იდეის ნიცშესეული ანტიმეტაფიზიკური და „პოზიტივისტური“ ინტერპრეტაცია, რომლის საპირისპიროდ რობაქიძე ავითარებს *მარადიული დაბრუნების* „მითოსურ“, „მისტიკურ“ ინტერპრეტაციას, რომლის მიხედვითაც *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნება* გულისხმობს ტრანსცენდენტურისა და ემპირიულის, მითოსურისა და ისტორიულის, მეტაფიზიკურისა და ფიზიკურის უსასრულო და მარადიულ დიალექტიკას — ურთიერთგამომდინარეობასა და ურთიერთგანსაზღვრულობას, რაც აპრიორული ბუნებისაა.

შენიშვნები:

1. შდრ.: „სამყაროს ონტოლოგიური სურათი, რომელსაც გვიხატავს ნიცშე, ახალი მნიშვნელოვანი მომენტით შეიცსო. ღმერთი მკვდარია. უძრავი, მარადიული, უცვლელი სამყარო იდეებისა, აბსოლუტური ღირებულებებისა არ არსებობს. მაშასადამე, არსებულის, როგორც არსებულის, გასაგებად ღმერთი, იდეალური სამყარო არ გამოდგება; არსებული, როგორც არსებული, არის სიცოცხლე. სამყაროს არსება დროსა და სივრცეში „გაშლილი", მარად ქმნადი, ცვალებადი სიცოცხლეა. ამ უკანასკნელის რაობა კი ძლაუფლების ნებაა; ძლაუფლების ნებასთან მიმართებაში აქვს აზრი ყოველ ღირებულებას – ამას ამბობდა აქამდე ზარატუსტრა. ახლა ჩვენს წინაშეა სიცოცხლის, როგორც მთელის „გეშტალტი", არსებობის წესი, ფორმა; სიცოცხლე, როგორც მთლიანობა არის მარადიული განმეორება: ძლაუფლების ნება, შენიშნავს ჰაიდეგერი, ლაპარაკობს იმაზე, თუ „რა" არის არსებული, მარადიული დაბრუნება კი იმაზე, თუ „როგორ" არის არსებული. ერთ-ერთი საყურადღებო მომენტი სამყაროს ნიცშესეულ გააზრებაში ისაა, რომ მარადიულობა ამ შემთხვევაში არ გამორიცხავს დროში ყოფნას. ნიცშესთან, როგორც სწორად შენიშნავს ლოვითი, რაც არის „მუდამ", დროის გარეშე არაა, არის დროში. დროში არსებული საგანი მარადიულია იმ აზრით, რომ მარად მეორდება. როგორც ვხედავთ, ძველისძველ მოძღვრებას მარადიულ განმეორებაზე ნიცშეს თხზულებაში სპეციფიკური სახე ეძლევა: ის ამჯერად გააზრებულია თავად გერმანული ფილოსოფოსის მიერ დასმულ პრობლემებთან მჭიდრო კავშირში, კერძოდ, ღმერთის სიკვდილის, ზეკაცის, ძალაუფლების ნების პრობლემების ფონზე" [ბუაჩიძე 2005: 532-533].

სწორედ მარადიულობის კატეგორიის ემპირიული დროით დეტერმინებულობაზე მიუთითებს ნიცშეს გერმანელი მკვლევარიც ვ. შტეგმაიერი: „მარადიული დაბრუნების მიხედვით, მარადიული არის არა ყოფიერება, არამედ დრო, რომელშიც მიუხედავად იმისა, რომ ყველაფერი ერთი და იმავედ რჩება, ამასთანავე ყველაფერი განსხვავებულად წარიმართება" [შტეგმაიერი 2011: 165]. ამგვარად, ნიცშეს სწავლებაში მარადიულობა იმთავითვე გულისხმობს ემპირიულ დროსა და სივრცეში მუდმივად და უსასრულოდ მოცემულობას და მას მეტაფიზიკური სემანტიკა უკვე ჩამოცილებული აქვს.

2. საინტერესოა, რომ სანამ ნიცშე „ასე იტყოდა ზარატუსტრაში" (1883-1885) მარადიული დაბრუნების საკუთარ იდეას განავითარებდა, ამ იდეის წინასწარი მონახაზი მან უკვე ბევრად ადრე გადმოსცა თავის ფილოსოფიურ ფრაგმენტებსა და ჩანაწერებში (დაახლ. 1881). შეიძლება ითქვას, რომ აქ განვითარებული ონტოლოგიური თვალსაზრისი ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების, როგორც ემპირიულ დროსა და სივრცეში მოცემული მარად მბრუნავი კვდომისა და დაბადების უსასრულო პროცესის შესახებ, „ზარატუსტრაში" ნიცშეს შემდგომ აღარ შეუცვლია: „ძალთა სამყარო („Die Welt der Kräfte") (ე. ი. ემპირიული საგანთსამყარო და მასში მიმდინარე ენერგიათა ურთიერთქმედება და ურთიერთშეხლა – კ. ბ.) არასოდეს მკირდება: მაშინ ის უსასრულო დროთა სვლაში დასუსტდებოდა და დაიშრიტებოდა. ძალთა სამყარო არასოდეს ცხრება: მაშინ ის თავის ზღვარს მიაღწევდა და ყოფის („das Dasein") სა-

თიც გაჩერდებოდა. ძალთა სამყარო, ამგვარად, არასოდეს აღწევს წონასწორობას, იგი ერთი წამითაც არ ცხრება, მისი ძალა და მოძრაობა ყველა დროში თანაბრად დიდია. რა მიუხედავად მიღწეულა ამ სამყაროს შეუძლია, მას მაღწევს კიდეც, და არა ერთხელ, არამედ მრავალჯერ. თუნდაც ეი ეს წამი: იგი უკვე იყო ერთხელ და მრავალჯერ და კვლავაც დაბრუნდება, ისევე როგორც ყოველი ძალა ამ სამყაროში. ადამიანო! მთელი შენი ცხოვრება ქვიშის საათის მსგავსად მრავალჯერ განილეცა და ამობრუნდება, ამობრუნდება და განილეცა – ერთი დიდი წუთი იქნება მათ შორის, ვიდრე ყველა წინაპირობა, საიდანაც შენ აღმოცენდი, სამყაროს წრებრუნვაში კვლავ ერთად არ მოიყრის თავს" [ნიცშე 1996: 92].

აქვე საყურადღებოა ნიცშეს გერმანელი მკვლევრის, რ. ზაფრანსკის ნიცშესეული მარადიული დაბრუნების იდეის ინტერპრეტაცია, რაც ძირითად ნაწილში თანხვდება ამ იდეის ბუაჩიძისეულ ინტერპრეტაციას (იხ. ზემოთ, შენ. 1), რამდენადაც ორივე ავტორი მართებულად წარმოაჩენს ნიცშეს იდეის არაიდეალისტურ, ანტიმეტაფიზიკურ და, ამდენად, „პოზიტივისტურ" არსს: *„უნივერსუმის, როგორც მატერიისა და ენერგიის, ძალთა მთლიანობა შეზღუდულია, თუმცა დრო უსასრულოა. ამიტომაც, ამ უსასრულო დროში მატერიათა და ენერგიათა ყოველი შესაძლებელი კონსტელაცია, ანუ ორგანულისა და არაორგანულის ყველა შესაძლო გამოვლინება ერთხელ უკვე განხორციელდა და ისინი უსასრულოდ კვლავაც განმეორდება. [...] მარადიული დაბრუნება უნივერსუმის „ცივი" მექანიკურ-მათემატიკური კანონი უნდა იყოს"* (**„Die ewige Wiederkunft soll das kalte mechanisch-matematische Gesetz des Universums sein"**) [ზაფრანსკი 2000: 234, 235].

3. შდრ. გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები", სადაც სრული სიმძაფრითა და ტრაგიზმით გადმოცემულია *ერთი და იმავეს* მარადგანმეორებადი აბსურდული და საზრისს მოკლებული არსი, რაც ლირიკულ ტექსტში სიმბოლიზებულია ლურჯა ცხენების მარადგანმეორებადი დაუსრულებელი სრბოლით, სადაც ვლინდება თავად ყოფიერების დიონისური და საზრისს მოკლებული არსი:

შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყვებით
უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარიან.
სიზმრიანი ჩვენებით – ჩემი ლურჯა ცხენებით
ჩემთან მოესვენებით, ყველანი აქ არიან!

.....

მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა,
მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება.
შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყვებით
უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება.
მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში,
ზეით თუ სამარეში, წყვლით შენაჩვენები,
როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები" [ტაბიძე 1973: 71].

აქ მივაქციოთ ყურადღება სემიოტიკურად მარკირებულ შემდეგ ლექსიკურ ერთეულებსა და ფრაზებს, რომლებიც სწორედ *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნებითა და განმეორებით* დეტერმინებული ყოფიერების, შესაბამისად, ადამიანური ეგზისტენციის, უსაზრისო და აბსურდულ არსზე მიანიშნებენ: „უსულდგმულო ღლები", „რბიან", „მიიჩქარიან", „ჩნდება და ქვესკნელდება". ხოლო *ლურჯა ცხენების* პოეტური სიმბოლო ლირიკულ ტექსტში განასახიერებს ყოფიერების უმთავრეს და ერთადერთ ირაციონალურ და თავისი არსით დიონისურ პირველსაწყისს – *სიცოცხლეს*, რომელიც ყოფასა და ცალკეული სუბიექტის ეგზისტენციაში ვლინდება როგორც მარადგანმეორებადი და ყოველგვარ მიზანსა და საზრისს მოკლებული სტიქიური წარმოქმნისა და გაქრობის, კვდომისა და დაბადების ერთი და იგივე მარადიული წრებრუნვა – „ჩქარი გრგვინვა-გრიალი".

4. აქედან გამომდინარე, საფუძველშივე მცდარია და მიუღებელი *მარადიული დაბრუნების* იდეის რობაქიძისეული გაგების ის ინტერპრეტაცია, რომელიც რობაქიძის ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი მიძღვნილ, გერმანიაში ახლახან გამოცემულ წიგნშია მოცემული (იხ. ნ. გაგნიძე/მ. შუხარდი: „გრიგოლ რობაქიძე. ქართველი მწერალი ორ კულტურასა და ენას შორის"): *„რობაქიძესთან ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების იდეა შეიცავს ისტორიულ და, ამავდროულად, პოლიტიკურ დატვირთვებს*, **(„einen historischen und zugleich politischen Charakter")[sic!]**, *რამდენადაც რუსეთის რევოლუციის შემდეგ განვითარებულმა მოვლენებმა, როდესაც საქართველო სოციალისტურ რესპუბლიკად დაფუძნდა, რობაქიძე აიძულა მისი ქვეყნის იმედიანი მომავალი ახალ ოქროს ხანასთან დაეკავშირებინა, რასაც იგი წარსულში ეძიებდა"* [გაგნიძე/შუხარდი 2011: 131]. პირველ რიგში, აქ უნდა შევნიშნო, რომ აღნიშნული წიგნის იმ თავში, რომელიც ნიცშეს შემოქმედების რობაქიძისეულ რეცეფციასა და ნიცშეს *მარადიული დაბრუნების* იდეის რობაქიძისეულ გაგებას ეძღვნება [გაგნიძე/შუხარდი 2011: 121-136], საერთოდ არაა გათვალისწინებული ჩემს მიერ ზემოთ გაანალიზებული რობაქიძის ფილოსოფიური ესსე „თაურშიში და მითოსი", რომლის გათვალისწინების გარეშეც შეუძლებელია *მარადიული დაბრუნების* იდეის რობაქიძისეული ინტერპრეტაციის კონცეპტუალურად მართებული გაგება. ხოლო, მარადიული დაბრუნების იდეის რობაქიძისეულ ინტერპრეტაციაში საქართველოს ბედნიერ მომავალთან დაკავშირებული პოლიტიკური იმედების მოძიება და შემდგომ ანალიზის ამ პერსპექტივიდან აგება, ცხადაია, საფუძველშივე მცდარია, ვინაიდან ნიცშეს *მარადიული დაბრუნების* იდეის რობაქიძისეულ კრიტიკასა და ამ იდეის მისეულ ინტერპრეტაციას წმინდად ფილოსოფიური (ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური) კონტექსტი უდევს საფუძვლად: რობაქიძის ესსე „თაურშიში და მითოსი", რომელიც რობაქიძის სხვა ტექსტებისაგან განსხვავებით გამოირჩევა ნიცშეს *მარადიული დაბრუნების* იდეის თანმიმდევრული და ყველაზე სრულყოფილი კრიტიკითა და ამ იდეის საკუთარი სრულყოფილი ინტერპრეტაციით (აქ ვერ გავიზიარებ თ. ირემაძის დებულებას, თითქოს რობაქიძესთან *მარადიული დაბრუნების* იდეის „დამაჯერებელი ინტერპრეტაცია არ გვხვდება" [ირემაძე 2007: 55]), წმინდად ფილოსოფიური ტექსტია (რაც, სულ მცირე, ჩემს მიერ სტატიაში ამ ტექსტიდან მოხმობილი ციტატებიდანაც ნათლად ჩანს), სადაც რობაქიძე

გოეთეს *ურფაუსთან* სწავლებაზე დაყრდნობით აკრიტიკებს და უკუაგდებს *მარადიული დაბრუნების* ნიცშესეულ (ანტი-)სწავლებას და ცდილობს საკუთარი ინტერპრეტაციის განვითარებას (იხ ზემოთ). რობაჭიძის შემოქმედებაში არ მოიპოვება ტექსტი, სადაც *მარადიული დაბრუნების* იდეის რობაჭიძეული ინტერპრეტაცია შეიძლება შეიცავდეს „*ისტორიულ, და ამავდროულად, პოლიტიკურ დატვირთვებს*".

როგორც ჩანს, აქ აღნიშნული წიგნის ავტორები მიყვებიან და იზიარებენ რობაჭიძისეული *მარადიული დაბრუნების* იდეის გაგების იმ ინტერპრეტაციას, რომელიც შემოგვთავაზა აკ. ბაქრაძემ თავის წიგნში „კარდუ ანუ გრიგოლ რობაჭიძის ცხოვრება და ღვაწლი", სადაც ავტორი *მარადიული დაბრუნების* იდეის რობაჭიძისეულ გაგებას ისტორიულ კონტექსტში მოიაზრებს, თითქოს ამ იდეის რობაჭიძისეული ინტერპრეტაცია ქართველი ერის მომავალ სულიერ განახლებასაც გულისხმობდეს (იხ. თავი „მარადიული დაბრუნება", გვ. 96-106): „*მარადიული დაბრუნების იდეას თუ გავიზიარებთ, მაშინ ისიც უნდა ვიწამოთ, რომ ერსაც დაუბრუნდება ის რაინდული თვისება, რაც მას ჰქონდა. [...] მარადიული დაბრუნების იდეა გრიგოლ რობაჭიძისთვის იმედის წყარო იყო. დაბრუნდებოდა რაინდული, ნამდვილი ვაჟური და ნამდვილი ქალური*" [ბაქრაძე 1999: 103, 105]. წმინდად ფილოსოფიური პრობლემის ამ პერსპექტივიდან განხილვა საკითხის მცდარ და მეტად ნაივურ გადაწყვეტად მიმაჩნია, რამდენადაც აქ არაა გათვალისწინებული ის ზოგადფილოსოფიური კონტექსტები, რასაც გრიგოლ რობაჭიძე საფუძვლად უდებს *მარადიული დაბრუნების* იდეის საკუთარ ინტერპრეტაციას ფილოსოფიურ ესსეში „თაურშიში და მითოსი".

ასევე მიუღებელია მ. კვატაიას თვალსაზრისი, რომელის მიხედვითაც თითქოს რობაჭიძისთვის უპირობოდ მისაღები იყოს ნიცშესეული *მარადიული დაბრუნების* იდეა — „*ამგვარადვე გაიაზრებს მარადიული დაბრუნების იდეას გრიგოლ რობაჭიძე* [sic!]" [კვატაია 2008: 208]. როგორც ეს ზემოთ ვნახეთ, ნიცშესთან *მარადიულობა* დროში, ანუ ემპირიული სინამდვილეში არსებული *მარადიულობაა*, რაც გულისხმობს ემპირიულ ყოფაში მოცემულ კვდომისა და დაბადების მარად მბრუნავ ერთსა და იმავე ციკლს. ნიცშესეული *მარადიული დაბრუნების* იდეა სწორედ ამ ახლებური ონტოლოგიური მონაცემის წარმოჩენა და დაფუძნებაა. მაშინ როდესაც, რობაჭიძესთან *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნება* მითოსურისა და ისტორიულის, ტრანსცენდენტურისა და ემპირიულის მარადიულ დიალექტიკასა და ყოფიერების ამ ორი ფორმის მარადიულ ურთიერთგანპირობებულობასა და ურთიერთგამომდინარეობას გულისხმობს. ნიცშე *მარადიული დაბრუნების* იდეთ გვთავაზობს ყოფიერების „დაეიწროებულ" ონტოლოგიურ სურათს, სადაც ყოველგვარი მეტაფიზიკა უარყოფილი და უკუგდებულია, მაშინ, როდესაც რობაჭიძე *მარადიული დაბრუნების* იდეის მითო-მეტაფიზიკური და „მისტიკური" ინტერპრეტაციის საფუძველზე ყოფიერების „გაფართოებულ" ონტოლოგიურ სურათს გვთავაზობს.

5. *მარადიული დაბრუნება* როგორც აპრიორული მითო-საკრალური ონტოლოგიური აქტი, ანუ *ცალკეულთა მრავლობითობაში ერთი და იმავეს*, ანუ, *მარადიულის* მარადიული დაბრუნება, რომანში ასევე მინიშნებულია ტაბა-ტაბაის მიერ არჩიბალდ მეკეშისათვის გველის პერანგის ყელზე შემოხვევის სცენაში: „*ტაბა პერანგს ხელში*

იღებს. – ამაზე უფრო ნიშნეული ქვეყანაზე არა არის რა.. ამბობს თავისთვის. [...] სპარსი თუ ჰინდუ თუ ეგვიპტელი უკრად იწყებს უცნაური სიტყვების სროლას – (შელოცვა თუა). გველის პერანგს თვალს არ აცილებს. მოსწონს ლბილი ქერქის ფორაჯა ხტილები – (მის თვალებსაც ხომ გადაჰკრავს ციალი ამ ხტილების). ბოლოს ჩერდება. მოხედავს არჩიბალდს. უკანასკნელს თავი დაღუნული აქვს. და მოულოდნელ – გველის ქერქს ყელზე ახვევს" [რობაქიძე 1988: 271-272].

6. გოეთეს პიროვნებითა და მისი შემოქმედებით აღფრთოვანებას რობაქიძე ხშირად უსვამდა ხაზს თავის ლიტერატურულ, ფილოსოფიურ თუ ავტობიოგრაფიულ ტექსტებში, თუნდაც, ესსეში „თაურშიში და მითოსი", ასევე ავტობიოგრაფიულ ჩანაწერებში „ჩემი ცხოვრება" და „ჩემი ბიოგრაფია". ხოლო თავისი პირველი რომანის, „გველის პერანგის" პირველ ქართულ გამოცემას (1926) რობაქიძე სულაც გოეთეს და მის თვალს უძღვნის: *„ვოლტჰეს – რომლის „ტყის მეფე" წაკითხვამდე ვიგ ზნე შვიდი წლის ბავშვმა. გოეთჰეს თვალს რომანი „გველის პერანგი", როგორც სიყვარული"* [რობაქიძე 1988: 7]. ხოლო ესსეში „თაურშიში და მითოსი" რობაქიძე გოეთეს დასაელური გონის უმაღლეს და უგენიალურეს გამოვლინებად მიიჩნევს: *„მაგრამ როგორ უნდა იქნას შეცნობილი ეს უმაღლესი ფაქტი* (ე. ი. ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნება – კ. ბ.)*? მხოლოდ საგნობრივი მჭვრეტელობით. თუმცა მითოსური ხილვით საგანთა ჭვრეტის ნიჭი უკვე დიდი ხანია დაკარგულია და მომაკვდინებლად ცივი ცნებები კი აქ საბოლოოდ გვიმტყუნებენ. საბედნიეროდ ამ თვალსაზრისით დასავლეთში ერთი დიდი გამონაკლისი მაინც არსებობს: გოეთე* (დაემატებდი: ნოვალისი, ფრ. შლაიერმახერი, ფრ. შლეგელი – კ. ბ.). *იგი წმინდად მითოსურად ჭვრეტს საგნებს. სწორედ მის იდეას თაურმცენარის შესახებ, ევროპის ამ უგენიალურეს მიგნებას, ძალუძს მარადიული დაბრუნების თაურმითოსი გრძნობადსახეობრივ („sinnbildlich") წარმოგვიჩინოს"* [რობაქიძე 1935: 38]. ხოლო ავტობიოგრაფიულ ესსეში „ჩემი ცხოვრება" აღნიშნულია: *„გოეთე ჩემთვის გამოცხადებად იქცა. განსაკუთრებით დამტყვევა მისი ფანტაზიის პლასტიურობამ. [...] გოეთეს სწავლება „ურფენომენზე" ჩემთვის საგანთა ჭვრეტის საფუძვლად იქცა"* [რობაქიძე 1933: 5].

2011/2013

ბაქრაძე 1999: აკ. ბაქრაძე, კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი, გამ.-ობა „ლომისი", თბილისი, 1999.

ბრეგაძე 2011: კ. ბრეგაძე, *გოეთეს სწავლება ურფენოშენზე და მისი რეცეფცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში* (გვ. 142-161); *სჯანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში № 12,* ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბილისი, 2011.

ბუაჩიძე 2005: თ. ბუაჩიძე, *ფრიდრიხ ნიცშე და მისი „ზარატუსტრა"* (გვ. 497-543); წიგნში: *თ. ბუაჩიძე, ფილოსოფიური ნარკვევები,* ტ. 2, თსუ გამ.-ობა, თბილისი, 2005.

გაგნიძე/შუხარდი 2011: N. Gagnidse/M. Schuchard, Grigol Robakidse (1880-1962). Ein georgischer Dichter zwischen zwei Sprachen und Kulturen, Shaker Verlag, Aachen, 2011.

ზაფრანსკი 2000: R. Safranski, Nietzsche. Biographie seines Denkens, Hanser Verlag, München/Wien, 2000.

ირემაძე 2007: თ. ირემაძე, *გრიგოლ რობაქიძე და ნიცშეს ფილოსოფია. ინდივიდუალიზმი – კომუნიკაცია – უნივერსალიზმი* (გვ. 47-56); *კრებულში: ნიცშე საქართველოში. ეძღვნება თამაზ ბუაჩიძის ნათელ ხსოვნას,* გამ.-ობა „არხე", თბილისი, 2007.

კვატაია 2008: მ. კვატაია, *თაურმცენარის პარადიგმიდან მარადიული დაბრუნების იდეამდე* (გვ. 200-209); *ქართული ფოლკლორი XX,* ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2008.

ნიცშე 1993: ფრ. ნიცშე, ასე იტყოდა ზარატუსტრა, გერმანულიდან თარგმნა ერ. ტატიშვილმა, თ. ბუაჩიძის რედაქციით, თბილისი, 1993.

ნიცშე 1996: Fr. Nietzsche, Die nachgelassenen Fragmente (eine Auswahl), hrsg. von G. Wohlfart, Reclam, Stuttgart, 1996.

ნიცშე 2000: Fr. Nietzsche, *Also sprach Zaratustra;* in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), hrsg. von G. Colli und M. Montinari, 7. Aufl., Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter, München, 2000. Bd. IV

რობაქიძე 1933: Gr. Robakidse, *Mein Lebenslauf* (S. 5-6); in: *Die literarische Welt, 9. Jg. # 25 (23. 06. 1933).*

რობაქიძე 1935: Gr. Robakidse, *Urangst und Mythos* (S. 25-42); in:

ders., *Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge,* Eugen Diederichs Verlag, Jena, 1935.

რობაქიძე 1988: გრ. რობაქიძე, გველის პერანგი. ფალესტრა, გამ.-ობა „მერანი", თბ., 1988.

ტაბიძე 1973: გ. ტაბიძე, *რჩეული,* შემდგ. გრ. აბაშიძე და მ. ლებანიძე, გამ.-ობა „საბჭ. საქართველო", თბილისი, 1973.

ფიგალი 1999: G. Figal, Nietzsche. Eine philosophische Einführung, Reclam, Stuttgart, 1999.

შტეგმაიერი 2011: W. Stegmaier, Friedrich Nietzsche zur Einführung, Junius Verlag, Hamburg, 2011.

ჰაიდეგერი 1967: M. Heidegger, *Wer ist Nietzsches Zaratustra?* (S. 93-118); in: ders., Vorträge und Aufstäze, Teil I, 3. Aufl., Neske Verlag, Pfulingen, 1967.

Criticism of Nietzsche's Concept of Eternal Return in Grigol Robakidze's Works
[Abstract]

1. It is common knowledge that according to Fr. Nietzsche (1844-1900), individual existence, embedded in life, which is the metaphysical and irrational beginning of being, recurs as the same perpetual process of birth and death: "Everything goes, everything returns; the wheel of life turns endlessly. Everything dies, everything revives; the year of existence runs endlessly. Everything is destroyed and is renewed; the same house of existence is built eternally. Everything separates and consolidates again; the circle of existence is always loyal to itself." (Fr. Nietzsche "Thus Spoke Zarathustra").

2. With the concept of eternal return Nietzsche refuted the idea of *metaphysical consolation* ("metaphysischer Trost") and the possibility of the following non-empirical existence in the transcendentum of an individual and thus found human existence absurd, devoid of any sense and purpose. (In metaphorical terms, human existence is likened to a life of a hamster running within a wheel). "[...] existence, such as it is, is devoid of any purpose or reason but is irreversible and recurrent; lacking the finale, it tends to nowhere: eternal return. This is the extreme form of nihilism: eternal nothingness ("senselessness") (Fr. Nietzsche, Die nachgelassenen Fragmente, Reclam, Stuttgart, 1996. S. 194)

3. Grigol Robakidze (1880-1962), the Georgian modernist author, adopts the idea of *eternal return* ("die ewige Wiederkehr/Wiederkunft des Gleichen"), but relying on the idea of Goethe's *urphenomenon* (Urphänomen), i.e. the proto-phenomenon, alters it substantially:

Such (i.e. Nietzschean - K. B.) *understanding of eternal return seems erroneous: it is not the discrete that returns to itself eternally, but the eternal returns to itself in the discrete, i.e. the proto-begin-*

ning. It is the proto-mythos underlying everything in this world. [...] The idea of First Plant solved the most important questions. For the first time in the world history, the whole existence was perceived as a mythological reality based on figurativenaturalistic ("bild- und natursichtig") contemplations. [...] The first plant is a mythological reality and not a historical fact and a single instance; it is cosmic and manifests itself repeatedly. The first plant is the emotive-poetic aspect of mythos [...] This is how the fist beginning sleeps in every beginning and the eternal is embodied in the discrete, and when the discrete ("das Einzelne") feels the fertilizing effect of the eternal ("das Ewige") within itself, it becomes part of the eternal. Then for it, (i.e. for the discrete, the individual – K. B.) *the fatal verge is no more an inevitable hazard, and the self ("Selbst") likewise survives when colliding with the metaphysical verge* (Gr. Robakidse, „Urangst und Mythos"; in: *Dämon und Mythos*, Eugen Diderichs Verlag, Jena, 1935. S. 38, 41-42).

4. Thus, based on Goethe's concept of *urphenomenon,* Robakidze further develops the ontological point, according to which an individual ("the discrete"), owing to his/her transcendental internal essence (intellect), inherently longs for urphenomenon or the initial existence, the metaphysical beginning, i.e. for his/her true existence. The object, or *urphenomenon,* the first metaphysical beginning is revealed in the empirical reality in the diverse forms of the nature – in the shape of the animal world and vegetation, the diverse anthropological world of humans and their historical existence manifested as national cultures. Thus *urphenomenon* (proto-phenomenon) is revealed in the world of events, in the phenomena of the empirical reality that again return to true proto-phenomenal existence. Here we have the dialectical unity and mutual consequentiality of subject (an individual) and object. Consequently, an individual does not repeat endlessly the same cycle of life and death, which according to Nietzsche, is embedded in *life* (Leben), as in the a priori metaphysical and irrational proto-beginning, but in the existence the eternal, i.e. the proto-phenomenal, per-

petually recurs in individual, discrete forms of the empirical reality, including the anthropological essence, endowing the discrete with the faculty to long for the eternity, i.e. the urphenomenon.

5. Consequently the ontological purpose of an individual (nation and mankind accordingly) and the drive of their ethical willingness and action is the irreversible aspiration for this proto-human (Adam's) or urphenomenal beginnings, which according to Robakidze's ontological assumption is a priori inherent with a human being (nation and mankind accordingly) (comp: Gr. Robakidze Works; from the series: *Sherisxulni* v. 2 Tb. 1994 p. 231-232).

Kritik der Nietzsches (Anti-) Lehre von der *ewigen Wiederkunft (Wiederkehr)* bei Grigol Robakidse*

Friedrich Nietzsche (1844-1900) entwickelte die eigene Idee der *ewigen Wiederkunft (Wiederkehr) des Gleichen* im Kontext des *Gottestodes* (sieh., "Also sprach Zaratustra"), sodass die Idee der *ewigen Wiederkunft und* die des *Gottestodes* einen dialektischen Charakter ausweisen (vgl. *„Der Gedanke der ewigen Wiederkehr vollzieht den circulus vitiosus nach - ohne Gott"* [Stegmaier 2011: 167]).

Der Postulat des *Gottestodes* begreift in sich eine neue ontologische Sichtweise: nähmlich, der Satz beinhaltet implizit die "Verengung" des Seins, d. h. das ganze Sein als blosse Dingwelt, blosse Empirie zu deuten, da dort, wo die Gottesidee aufgehoben ist, ist auch die jeweilige Transzendenz aufgehoben und die Existenz des Menschen verengt sich somit auf blosse empirische Wirklichkeit:

> *Ich beschwöre euch, meine Brüder, b l e i b t d e r E r d e t r e u und glaubt Denen nicht, welche euch von überirdischen Hoffnungen*

---

* Grigol Robakidse (1880-1962) ist einer der Stifter und einer der bedeutendsten Autoren der georgischen literarischen Moderne. 1906-1908 studierte er Philosophie und Soziologie in Leipzig. 1931-1945 lebte er in Deutschland, nachdem er 1931 aus dem sowjetischen Georgien (bzw. aus der UdSSR) vor dem Stalins staatlichen Terror flüchtete. Nach dem II Weltkrieg 1945-1962 lebte Robakidse in der Schweiz, wo er nach dem Tod (1962) in Genf beigesetzt wurde. In Deutschland veröffentlichte er folgende Werke: Die ontologischen Romane existenzialistischen Inhalts - "Das Schlangenhemd" (1928), "Megi: ein georgisches Mädchen" (1932), "Die gemordete Seele" (1933), "Der Ruf der Gottin" (1934), "Die Hüter des Grals" (1937); Die Novellensammlung - "Kaukasische Novellen" (1932, 2. Aufl. 1979 [bei Suhrkamp-Verlag]); die Sammlung der philosophischen Essays "Dämon und Mythos" (1935). Wie aus den Robakidses Privatbriefen bekannt wurde, verfasste er nach dem II Weltkrieg ein Buch über Nietzsche ("Friedrich Nietzsche Esoterisch"): *„Mein neues Buch* Friedrich Nietzsche Esoterisch *liegt nun fertig vor. Bruno Goetz schrieb mir – nachdem er das erste Drittel des Manuskripts gelesen -: „Alles Andere, was über Nietzsche geschrieben worden ist, verblast daneben zur blossen Nietzsche-Literatur"* (14. III. 1949). Zurzeit ist das Buchmanuskript verlorengegangen. Eine ausführliche georgisch-deutsche Bibliographie der Werke Robakidses sieh in: N. Gagnidse/M. Schuchard, *Grigol Robakidse. Ein georgischer Dichter zwischen zwei Sprachen und Kulturen*, Shaker Vrelag, Aachen, 2011 (S299-312).

reden! Giftmischer sind es, ob sie es wissen oder nicht. Verächter des Lebens sind es, Absterbende und selber Vergiftete, deren die Erde müde ist: so mögen sie dahin fahren! [Nietzsche 2000: 15].

Demnach ist für Nietzsche *Gott* jene Fiktion, die, und mit ihr auch die Idee des ewigen himmlischen Reiches, abgeschaffen wurde, es bleibt übrig nur die immanente Seite des Seins - das Sein nur als blosse Erscheinungswelt ("die Erde").

Genau in dieser Dimension entwickelt und gibt sich den Ausdruck *Leben* als der einzige und an für sich existierte irrationale Ursprung des Seins. Die Existenzform des Seins als des Seiendes versteht sich demnach als der unendliche, ewig wiederholte und immer gleiche Prozess des Geburts und Sterbens in der empirischen Raum-Zeit-Dimension. Demzufolge wiederholt sich ewig auch die durch *Leben* determinierte Existenz des Menschen im Allgemeinen und im Einzelnen als der gleiche und unendliche Prozess des Geburts und des Sterbens in der Raum- Zeit-Dimension:

Alles geht, Alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins. Alles stirbt, alles blüht wieder auf, ewig läuft das Jahr des Seins.

Alles bricht, Alles wird neu gefügt; ewig baut sich das gleiche Haus des Seins. Alles scheidet, Alles grüsst sich wieder; ewig bleibt sich true der Ring des Seins. [...]

Sieh, wir wissen was du lehrst: dass alle Dinge ewig wiederkehren und wir selber mit, und dass wir schon ewige Male dagewesen sind, und alle Dinge mit uns. [...] – dass alle diese Jahre sich selber gleich sind, im Grössten und im Kleinsten, - so dass wir selber in jedem grossen Jahre uns selber gleich sind, im Grössten und auch im Kleinsten [Nietzsche 2000: 272-273, 276].[1]

Mit der *Idee der ewigen Wiederkunft des Gleichen* hat Nietzsche also den "metaphysichen Trost" aufgehoben: d. h., einerseits wird die Transzendenz selbst aufgehoben ("Aufhebung aller Metaphysik" könnte man sagen), andererseits - die Möglichkeit der weiteren nichtempirischen Existenz des Subjekts in der Transzendenz. Somit hat Nietzsche die menschliche Existenz nur auf die Erscheinungswel

(Dingwelt) reduziert beschränkt und sie (die Existenz also) als zielloses und sinnloses empirisches Dasein bestimmt, in dessen Grenzen das Subjekt in dem ewig wiederholten absurden Lebenskreislauf einbezogen wird:

> *Die Dauer, mit einem >>Umsonst<< , ohne Ziel und Zweck, ist der lähmendste Gedanke [...]. Denken wir diesen Gedanken in seiner furchtbarsten Form: das Dasein, so wie es ist, ohne Sinn und Ziel, aber unvermeidlich wiederkehrend, ohne ein Finale ins Nichts: >>die ewige Wiederkehr<<.*
>
> *Das ist die extremste Form des Nihilismus: das Nichts (das >> Sinnlose<<) ewig! Wir leugnen Schluss-Ziele: hätte das Dasein eins, so müsste es erreicht sein* [Nietzsche 1996: 194-195].

Hier ist es deutlich, dass es bei Nietzsche nicht nur um irgendeine Widerlegung des teleologischen Bewustseins geht (obwohl auch das inbegriffen ist), sondern um die möglichst genaue und treffliche Auffassung und Bestimmung des wahren Wesens des Seins als Seienden: nach dieser ontologischen Auffassung Nietzsches setzt sich also die Existenzform des Seins als ziel- und sinnlose Existenz (obwohl Nietzsche immerhin versuchte, dieser Existenz mit der Idee des *Übermenschen* und des *Willens zur Macht* den Sinn zu verleihen), die von *Leben* (als irrationalem Ursprung des Seins) in den unaufhörlichen absurden Kreislauf mit sich genommen und in die ewigen und gleichen Wiederholungen der ewigen und gleichen Dinge und Geschehenisse der empirischen Wirklichkeit "wiederkehrend" einbezogen wird - "ins Nichts", "ohne Sinn und Ziel".

Diese ontologische Sicht beinhaltet imlpizit auch die Bestimmung der wahren Natur der Existenz des einzelnen Subjekts im Dasein, wonach sie (die menschliche Existenz also) von Nietzsche als ziellose und sinnlose Existenz aufgefasst wird, könnte man sagen, als *geworfene Existenz*, als *Geworfenheit* (Heidegger).

Mit der ontologischen Idee der *ewigen Wiederkunft des Gleichen* wollte Nietzsche die Form der Existenz bzw. die Wesenheit des Seins bestimmen und das Problem klären, wie das Sein als Seiendes *möglich ist*, also in welcher Art und Weise es existiert: demzufolge

wird der ontoligische Wesen des Seins als ewig wiederholter Prozess des Sterbens und Geburts innerhalb der Grenzen der Erscheinungswelt aufgefasst,* der unendlich und ewig ohne Ziel und Sinn aufgrund des *Lebens* - als des irrationalen Seinsurprungs und als der einzigen Seinskraft - unaufhörlich wiederholt, und somit *„ist man eingesperrt in die ewig sinnlose Äusserlichkeit des Werdens"* [Figal 1999: 274].[2]

Wie steht es aber mit der *Idee der ewigen Wiederkunft/Wiederker* bei dem bedeutendsten Autor und einem der Stifter der georgischen literarischen Moderne Grigol Robakidse,** die ihn "fesselte" und "lange quälte" [Robakidse 1933: 5]. Die eigene Interpretation und zugleich die Kritik der nietzscheschen Idee *der ewigen Wiederkunft* entwickelte G. Robakidse in seinem philosophischen Essay "Urangst und Mythos" [Robakidse 1935: 25-42] aus der Sammlung der philosophischen Essays "Dämon und Mythos". Im Unterschied zu Nietzsches ontologischer Annahme, wonach *Leben* ("die Welt der Kräfte") als Seinsurspung sich a priori nur innerhalb der Immanenz, also innerhalb der empirischen Wirklichkeit, der Dingwelt ("Erde") entwickelt und ewig wiederholt, und somit in der Welt den ewig gleichen und ziellosen (bzw. sinnlosen) *Lebens*prozess des Sterbens und Geburts stiftet, ist aus Robakidses ontologischer Sicht das Sein im Allgemeinen und die empirische Wirklichkeit im Einzelnen metaphysisch-transzendenten Ursprungs, welchen Stand Robakidse mit dem Wort *Urbeginn* bezeichnet:

> *Unauslöschlich dämmert in uns der Urbeginn. Es waltet geheimnisvoll in allen Dingen und in allem Geschehen. So entsteht jene mytische Auffassung des Seins, die dessen Sinnbild in der unheimlichen Idee der ewigen Wiederkehr gestaltet findet. In jedem Beginn rührt sich zu seiner Entfaltung der Urbeginn: eine urweither erschaute Vision* [Robakidse 1935: 36].

---

* Vgl.: "Ewige Wiederkunft des Gleichen *ist der Name für das Sein des Seienden*" [Heidegger 1967: 116].

** Über die Nietzsche-Rezeption in Georgien ausfürlicher sieh: T. Iremadze, *Anfänge der Nietzsche-Rezeption in Georgien;* in: *Nietzsche Studien* Bd. 35, de Gruyter, Berlin/New York, 2006. (S. 218-227).

Mit der Dichotomie *Beginn* > < *Urbeginn* lehnt Robakidse den ontologischen Monismus Nietzsches ab und setzt dann das Prinzip der ontolgischen Synthese, wonach innerhab des jeweiligen empirischen Phänomens ("Beginn") a priori sein nichtempirischer, metaphysischer Urprung ("Urbeginn") vorhanden ist ("dämmert") - also, hier wird *Sein* als dialektische, gegenseitigbedingte Einheit aus Transzendenz und Immanenz, bzw. aus mythischen und historischen Wirklichkeit aufgeffasst. Gleichzeitg aber stellt Robakidse hier die *mythisch-sakrale* Interpretation der Idee *der ewigen Wiederkunft* dar, womit er die Nietzsches nihilistische und desakralisierte Auffassung der Idee im Grunde genommen widerlegt und ändert ("umwertet"): nähmlich, Robakidse legt hier der Interpretation der *Wiederkunftsidee* den Postulat von dem mytischen, also metaphysisch-transzendenten Ursprung des Seins zugrunde – "Unauslöschlich dämmert in uns der Urbeginn. Es waltet geheimnisvoll in allen Dingen und in allem Geschehen". Davon ausgehend, meint bei Robakidse *die ewige Wiederkehr des Gleichen* nicht die ewige Wiederholung der gleichen Geschehenisse im Dasein, sei es die ewige und gleiche Wiederholung und Entfaltung des *Lebens* (bzw. des *Lebens*willens oder der *Lebens*kräfte) als *Willens zur Macht* im Leben jedes Einzelnen oder in dem jeweiligen natur-geschichtlichen Ereignisse ("im Grösten und im Kleinsten"), sondern meint die ewige und immer gleiche Emanation und Wirkung der metapysich-transzendeten Kräfte und Ursprünge in der Erscheinungswelt ("In jedem Beginn rührt sich zu seiner Entfaltung der Urbeginn").[3]

Aus ontologischer Sicht also: wenn bei Nietzsche die Grenzen der empirischen Wirklichkeit den ontologischen Rahmen für die *ewige Wiederkunft des Gleichen* bilden - wenn sich also der unendliche Prozess der ewigen Wiederkehr im Rahmen der Erscheinungswelt entfaltet, dann wird bei Robakidse jene ontologische Schranke aufgehoben und die *ewige Wiederkehr* wird als ewig unendlicher und gegenseitigübergehender Prozess von der Transzendenz zur Empirie bzw. vom Mythischen zum Geschichtlichen, und umgekehrt, aufgefasst:

Schauervoll überfiel diese Idee Friedrich Nietzsche auf der Höhe von Sils-Maria. Wir kennen seine Worte der Verkündung: „Dieses Leben, wie du es lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein [...]. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer umgedreht – und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!". [...]

Ganz irrtümlich erscheint eine solche Auffassung von der ewigen Wiederkunft. Nicht der Einzelne kehrt zu sich selbst ewig zurück, sondern das Ewige im Einzelnen, d. h. der Urbeginn. Das ist der Urmythos aller geschehnisse auf der Erde. Wie kann diese grosse Tatsache aber erfasst werden? Nur im anschauenden gegenständlichen Denken.

[...] Idee über die Urpflanze, die genialste Intuition Europas, könnte uns den Urmythos der ewigen Wiederkehr sinnbildlich veranschaulichen.

Mit der Idee der Urpflanze sind auf einmal die wichtigsten Probleme gelöst. Zum ersten Male in der Weltgeschichte ist das Sein restlos als mytische Realität bild- und natursichtig erfasst. Die reale Pflanze ist nur in einem Zeitabschnitt wahrzunehmen: entweder im Keimen, oder im Reifen, oder im Blühen. Die Urpflanze aber ist ein für alle Male ganz gegeben, und zwar im Wachstum selbst: vom Keim bis zur Blüte. In jeder Phase der wirklichen Pflanze ist sie mit allen gestaltwilligen Kräften lebendig vorhanden. Die Urpflanze ist die mythische Realität der Pflanze – nicht die historische Tatsache, die einmalige, sondern das kosmische Ereignis, das immer geschieht. Die Urpflanze ist das sinnlichverdichtete Bild des Mythos. [...] So schlummert in jedem Beginn der Urbeginn, und das Ewige gestaltet sich im Einzelnen [Robakidse 1935: 37, 38, 41-42].

Hier wird es vom Robakidses Text her klar, dass der georgische Autor der eigenen Interpretation der *Wiederkunftsidee* die Goethes Idee der *Urpflanze*, bzw. des *Urphänomens* zugrunde legte: aufgrund von der Goethes *Urpflanzenidee*, bzw. *Urphänomenlehre* entwichkelt Robakidse also den ontologischen Ansicht, wonach *das Subjekt* ("der Einzelne") durch die ihm "angeborenen" inneren transzendierenden Kraft ("So schlummert in jedem Beginn der Urbeginn") a priori nach den metaphysich-transzendenten Ursprüngen, also nach seiner

wahren Existenz strebt. Seinerseits offenbart und entfaltet sich *das Objekt* – also das *Urphänomen* bzw. metaphysische Seinsursprünge – ewig und "wiederkehrend" innerhalb der empirischen Realität in die zahlreichen Formen der organischen und anorganischen Natur – Gesteine, Pflanzen- und Tierwelt, die vielfältige anthropologische Wesen des Menschengeschlechts. In diesem Punkt entsteht dann die dialektische Einheit und die gegenseitigbestimmte Wechselwirkung zwischen dem Subjekt und Objekt, bzw. zwischen dem Phänomen und Urphänomen, dem Beginn und Urbeginn, Immanenz und Transzendenz.[4]

Demzufolge wird das jede einzelne Subjekt nicht in den ewig gleichen unendlichen und sinnlosen Kreislauf des Sterbens und Geburts einbezogen, welchem Kreislauf Nietzsche nach *Leben* als *apriorischer* irrationaler Ursprung zugrunde liegt, sondern das Metaphysich-Transzendete (Urphänomen also) offenbart sich ewig und wiederkerend in die Erscheinungswelt ("Nicht der Einzelne kehrt zu sich selbst ewig zurück, sondern das Ewige im Einzelnen, d. h. der Urbeginn") und das in die einzelnen Formen der empirischen Wirklichkeit sich ewig und wiederkehrend entfaltete, entfaltende und wirkende Urphänomen verleiht jedem einzelnen Subjekt die geistige Kraft empirische Schranken zu überwinden und nach der Transzendenz bzw. nach den metaphysichen Ursprüngen zu streben.[5] Die ontologische Aufgabe und die ethische Bereitschaft des jeden eizelnen Subjekts besteht weiterhin eben darin, genau nach diesen Ursprüngen ewig und wiederkehrend zu streben, was nach Robakidses ontologischer Annahme in der menschlichen Entelechie a priori vorgegeben ist:

> *So schlummert in jedem Beginn der Urbeginn, und das Ewige gestaltet sich im Einzelnen. Und wenn der Einzelne in sich das Ewige befrüchtend am Werke fühlt, so ist er des Ewigen teilhaftig. Dann ist für ihn jene tödliche Grenze nicht mehr verhängnisvolle Gefahr, und sein Selbst im Zusammenstoss mit der metaphysichen Schranke (hier ist gemeint der Tod als Urangst, als Nichts, der „nichtet", so Robakidse – Verf.) kann geretet werden* [Robakidse 1935: 42].

Wenn Nietzsche also mit der Idee *der ewigen Wiederkunft* auf die zwecklose bzw. sinnlose und absurde Wesensnatur des (Da-) Seins hinweist – "das Dasein, so wie es ist, ohne Sinn und Ziel, aber unvermeidlich wiederkehrend, ohne ein Finale ins Nichts: »die ewige Wiederkehr«" [Nietzsche, 1996, 194], – so kritisiert Robakidse eben solche ontologische Auffassung der Idee und entwickelt im Kontext der goetheschen *Urphänomenlehre* seine eigene Interpretation der *Wiederkehrsidee,* nach der die *ewige Wiederkunft des Gleichen,* einerseits, als ewige und immer gleiche Offenbarung und Wirkung der Transzendenz, der metaphysischen Seinsursprünge innerhalb der empirischen Wirklichkeit aufgefasst wird, andererseits aber, als der vom jeweiligen Subjekt selbst gestiftete ewig gleiche, im Dasein immerwiederholte und unendliche Prozess des Transzendierens zu den mytisch-metaphysichen Seinsursprüngen, also zur seinen wahren Existenz.

Anmerkungen:

1. Vgl.: *„Die Welt der Kräfte erleidet keine Vermienderung: denn sonst wäre sie in der unendlichen Zeit schwach geworden und zu Grunde gegangen. Die Welt der Kräfte erleidet keinen Stillstand: denn sonst wäre er erreicht worden, und die Uhr des Daseins stünde still. Die Welt der Kräfte kommt also nie in ein Gleichgewicht, sie hat nie einen Augenblick der Ruhe, ihre Kraft und ihre Bewegung sind gleich gross für jede Zeit. Welchen Zustand diese Welt auch nur erreichen kann, sie muss ihn erreicht haben und nicht einmal, sondern unzählige Male. So diesen Augenblick: er war schon einmal da und viele Male und wird ebenso wiederkehren, alle Kräfte genauso verheilt, wie jetzt: und ebenso steht es mit dem Augebnblick, der diesen gebar und mit dem, welcher das Kind des jetzigen ist. Mensch! Dein ganzes Leben wird wie eine Sanduhr immer wieder umgedreht werden und immer wieder auslaufen – eine grosse Minute Zeit dazwischen, bis alle Bedingungen, aus denen du geworden bist, im Kreislaufe der Welt, wieder zusammenkommen"* [Nietzsche 1996: 92].

2. Vgl.: *„Die Kraftmenge des Universums als Materie oder Energie ist beschränkt, die Zeit aber ist unendlich. In dieser Unendlichen Zeit sind deshalb alle möglichen Materie- und Energiekonstelationen, also alle möglichen Ereignisse des Lebendigen und des Leblosen, schon einmal geschehen, und sie werden sich unendlich wiederholen. [...] Die ewige Wiederkunft soll das kalte mechanisch-matematische Gesetz des Universums sein"* [Safranski 2000: 234, 235].

3. Daher scheint es mir ganz naiv und im Grunde genommen falsch eine solche Interpretation der *Wiederkunftsidee* bei Robakidc, die in dem neulich in Deutschland erschienen Buch über Robakidses Leben und Werk vorgeschlagen wird: *„Die Idee der ewigen Wiederkehr des Gleichen enthält bei Robakidse einen historischen und zugleich politischen Charakter* (sic!), *denn die Ereignisse in Folge der Russischen Revolution, als Georgien als sozialistische Republik etabliert wurde, brachten ihn dazu, seine zukunftshoffnung auf eine goldene Epoche zu richten, die er in der Vergangenheit suchte"* [Gagnidse/Schuchard 2011: 131].

Als erstes muss man hier bemerken, dass in dem der Robakidseschen Nietzsche-Rezeption gewidmeten Kapitel des Buches [Gagnidse/Schuchard 2011: 121-136] den vom mir oben analysierten Essay "Urangst und Mythos" überhaupt nicht berücksichtigt wurde. Zweitens, die mit der Georgiens glücklichen Zukunft verbundenen politischen Hoffnungen in der Robakidsesche Rezeption der Wiederkunftsidee nachzuweisen und diese Rezeption dann aus der historisch-politischen Perspektive zu deuten, ist im Grunde genommen falsch, da Robakidses eigene Auffassung und Kritik der Wiederkunftsidee rein philosophisch-ontologischer Natur ist: so. z. B. der Text von "Urangst und Mythos" (auch andere einige georgische Texte, wo Robakidse diegleiche philosophische Interpretation der Idee wiederholt und (vor-)prägt, wie im Essay, sich oben) - wie es

mindestens aus den in meinem Beitrag belegten Essay-Zitaten nachzuweisen sind - ist rein philosophischer Text, wo Robakidse aufgrund der goetheschen Urphänomenidee die Wiederkehrsidee Nietzsches kritisiert, widerlegt und anschliessend versucht eigene Interpretation dessen aufzubauen. Im Robakidses Werk gibt es kaum einen Text zu finden, der "einen historischen und zugleich politischen Charakter" bei der Auffassung der Wiederkehrsidee enthielte. Bei solcher falschen Interpretation der Robakidseschen Auffassung der Wiederkunftsidee haben wir mit den typischen Fall der "gewaltätigen" Zwangsinterpretation zu tun.

4. Vgl. den folgenden Abschnitt aus Robakidses Roman "Das Schlangenhemd": *„Der Einzelne und das Ganze. Das Ganze – nicht die Summe der Getrennten – sondern – der Leib aus dem Einzelnen. Das Einzelne allein – gleichsam dem Ganzen entrissen... Das Einzelne mit dem anderen – gleichsam im Ganzen aufgelöst. Stein – Pflanze – Wasser – Tier - Mensch - alles; auf diese Weise und dieser Art... Das Eine schafft das andere. Das andere das Dritte. Das Dritte das Vierte... und so bis zu Ende – bis der Kreis zum ersten Kreise zurückkehrt. Der gefahrvolle Ring wie eine Schlange, welche sich in den Schwanz beisst... Alle schaffen einander... Es ist ein Wunder... Alle?! 'Wer' schafft sie?! Einer, ein Grosser, Namenloser. Ruach Ellohim, der Hauch des Namenlosen"* [Robakidse 1928: 30].

Ausfürlicher über die Rezeption der *Urphänomenlehre* Goethes bei G. Robakidse sieh meinen Artikel: *გოეთეს სწავლება ურფენომენზე და მისი რეცეფცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში (dt.: Die Rezeption der Goethes Urphänomenlehre im Werk von Grigol Robakidse)* [Bregadze 2011: 142-161].

5. Die Faszination und Inspiration durch die Figur Goethes und sein Werk betont Robakidse oft in seinen dichterischen, philosophischen oder autobiographischen Texten, so z. B. in dem von mir im Beitrag analysierten philosophischen Essay ("Urangst und Muthos"), auch in den autobiographischen Berichten ("Mein Lebenslauf", "Mein Leben"). Und sogar die georgische Ausgabe des ersten Romans "Das Schlangenhemd (1926) widmet Robakidse Goethe und dem Goethes Auge: "An Goethe, wessen *Erlkönig* ich als siebenjähriges Kind schon vor dessen Lesen in mir geahnt habe. An Goethes Auge der Roman *Schlangenhemd* als Liebe" [aus dem Georgischen vom Verf.] (Robakidse 1988: 7). Vgl.: *„Wie kann diese grosse Tatsache* (die ewige Wiederkehr des Gleichen – Verf.) *aber erfasst werden? Nur im anschauenden gegenständlichen Denken. Jedoch ist die Gabe, in mythischer Schau die Dinge zu durchdringen, schon längst verlorengegangen, und die mörderisch kalte Begriffe versagen hier endgültig. Glücklicherweise gibt es im Westland in dieser Hinsicht eine ganz grosse Aussnahme: Goethe* (Ich würde hier auch Frühromantiker - Novalis, Fr. Schlegel, Fr. Schleiermacher, W. H. Wackenroder - hinfügen - Verf.). *In ihm ist das schauende Denken vollblütig erhalten. Rein mythisch erfasst er die Dinge. Seine Idee über die Urpflanze, die genialste Intuition Europas, könnte uns den Urmythos der ewigen Wiederkehr sinnbildlich veranschaulichen* [Robakidse 1935:

38]. Vgl. auch: *„Goethe wurde für mich eine Offenbarung. Vor allem fesselte mich seine plastische Phantasie. Einiges von Goethe kannte ich schon vor meiner Abreise nach Duetschland* (gemeint ist die erste Reise aus der Studentenzeit - Verf.). *So schwärmte ich sehr von seinem „Erlkönig". Dies schien mir eine wunderbare Ballade – aus meiner eigenen Erfahrung her: in meiner Kindheit ritt ich oft mit meinem Vater aus, wobei ich mich mit den Armen an seinen Gürtel festhielt – und mir war jedes Schaudern bekannt, das Goethe so meisterhaft in Worten wiedergab. Die Lerhe Goethes von dem „Urphänomen" wurde für mich die Art und Weise der Auffassung der Dinge. Die Realität in ihrem Werden zu sehen und dabei nicht in einzelnen Momenten, sondern im Flusse des Ganzen – ist das nicht die höchste Aufgabe des Dichters und des Denkers?!"* [Robakidse 1933: 5].

2011/2013

Literatur:

Bregadze 2011: კ. ბრეგაძე, *გოეთეს სწავლება ურფენომენზე და მისი რეცეფცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში* (გვ. 142-161); *სჯანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში № 12,* ლიტ. ინსტიტუტის გამ.-ობა, 2011 (dt.: Konstantine Bregadze, *Die Rezeption der Goethes Urphänomenlehre im Werk von Grigol Robakidse* (S. 142-161); in: *Sjani. Journal of literary Theory and comparative Literature, № 12,* Institute of Literature Press, Tbilissi, 2011.

Figal 1999: G. Figal, Nietzsche. Eine philosophische Einführung, Reclam, Stuttgart, 1999.

Gagnidse/Schuchard 2011: N. Gagnidse/M. Schuchard, Grigol Robakidse. Ein georgischer Dichter zwischen zwei Sprachen und Kulturen, Shaker Verlag, Aachen, 2011.

Heidegger 1967: M. Heidegger, *Wer ist Nietzsches Zaratustra?* (S. 93-118); in: ders., Vorträge und Aufstäze, Teil I, 3. Aufl., Neske, Pfulingen, 1967.

Iremadze 2006: T. Iremadze, *Anfänge der Nietzsche-Rezeption in Georgien* (S. 218-227); in: *Nietzsche Studien* Bd. 35, de Gruyter, Berlin/ New York, 2006.

Nietzsche 1996: Fr. Nietzsche, Die nachgelassenen Fragmente (eine Auswahl), hrsg. von G. Wohlfart, Reclam, Stuttgart, 1996.

Nietzsche 2000: Fr. Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), hrsg. von G. Colli und M. Montinari, 7. Aufl., Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter, München, 2000. Bd. IV

Robakidse 1928: Gr. Robakidse, Das Schlangenhemd. Ein Roman des Georgischen Volkes, mit Geleitwort von Stefan Zweig, Verlag bei Eugen Diederichs in Jena, 1928.

Robakidse 1933: Gr. Robakidse, *Mein Lebenslauf;* in: *Die literarische Welt,* 9. Jg. № 25 (23. 06. 1933).

Robakidse 1935: Gr. Robakidse, *Urangst und Mythos* (S. 25-42); in: ders., *Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge,* Eugen Diederichs Verlag, Jena, 1935.

Robakidse 1988: გრ. რობაქიძე, გველის პერანგი (dt.: Grigol Robakidse, Das Schlangenhemd, 2 Aufl., Verlag Merani, Tbilissi, 1988.

Safranski 2000: R. Safranski, Nietzsche. Biographie seines Denkens, Hanser, München /Wien, 2000.

Stegmaier 2011: W. Stegmaier, Friedrich Nietzsche zur Einführung, Junius Verlag, Hamburg, 2011.

დასავლეთისა და აღმოსავლეთის დიალექტიკა გრიგოლ რობაქიძის კულტურფილოსოფიაში*

ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ გრიგოლ რობაქიძესთან ცნებები *დასავლეთი* და *აღმოსავლეთი* **(კულტურ-)ფილოსოფიური** კატეგორიებია და არა **კულტუროლოგიური**. შესაბამისად, გრ. რობაქიძე ცდილობს გადმოსცეს *დასავლურისა* და *აღმოსავლურის*, როგორც სპირიტუალურ სივრცეთა, ჰერმენევტიკა და დააფუძნოს ამ ორი დაპირისპირებული ფენომენის, როგორც თეზისა და ანტითეზის, სინთეზი. ხოლო, თავის მხრივ, ამ სინთეზის შესაძლებლობას გრ. რობაქიძე უკავშირებს როგორც **მოდერნიზმის** ეპოქის ადამიანის, ისე ზოგადად, ადამიანის ეგზისტენციალური ხსნის გზას და, ამგვარად, აღნიშნული კულტურფილოსოფიური პრობლემატიკა მას იმთავითვე გადააქვს წმინდად ფილოსოფიურ სიბრტყეზე, კერძოდ, ეგზისტენციალური ფილოსოფიის პრობლემატიკის სიბრტყეზე.

დასავლეთისა და *აღმოსავლეთის* ურთიერთმიმართების პრობლემას იმპლიციტურად თუ ექსპლიციტურად რობაქიძის მთელი შემოქმედება ეძღვნება, როგორც მხატვრული (მაგ. რომანი „გველის პერანგი", რომან-ფრაგმენტი „ფალესტრა") ისე თეორიული. ამ თვალსაზრისით გამოირჩევა მისი გერმანულენოვანი ფილოსოფიური ესსე „სიცოცხლის განცდა დასავლეთსა და აღმოსავლეთში" (გერმ. „**„Lebensgefühl im Westen und Osten"**), [Robakidse 1935a: 43-63]), რომელიც შესულია გერმანიაში გამოცემულ რობაქიძის ფილოსოფიური ესსეების კრებულში „დემონი და მითოსი, (გერმ. **„Dämon und Mythos"**) (1935).

ესსეში ***დასავლეთისა*** და ***აღმოსავლეთის***, შესაბამისად, *აღმოსავლურისა* და *დასავლურის*, დიალექტიკას რობაქიძე ონტოლოგიურ ჭრილში განიხილავს. თავდაპირველად რობაქიძე გადმოსცემს ორ ურთიერთდაპირისპირებულ ონტოლოგიურ ხედვას, რომელიც ამ ორ ურთიერთდაპირისპირებულ გონით სივრცეშია განვითარებული: რო-

---

* წაკითხულ იქნა უდო რაინპოლდ იეკის 60 წლის იუბილესადმი მიძღვნილ საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციაზე „აღმოსავლეთი და დასავლეთი" (გრიგოლ რობაქიძის უნივერსიტეტი, 13 იელისი, 2012, მცხეთა). სტატია თავდაპირველად გამოქვეყნდა კრებულში: *აღმოსავლეთი და დასავლეთი. ინტერკულტურული და ინტერდისციპლინური კვლევები*, რედაქტორ-შემდგენლები: თენგიზ ირემაძე, გურამ თევზაძე, გამ.-ობა „ნეკერი", თბილისი, 2012. (გვ. 105-113).

ბაქიძის მიხედვით, *აღმოსავლეთში* ყოფიერება გამუდმებით აღიქმება და განიცდება, როგორც საკრალური სივრცე (ლოგოსის სივრცე), ხოლო ემპირიული ბუნება განიხილება, როგორც ღვთაებრივი შესაქმის ემანაცია, მაშინ, როდესაც *დასავლეთში* ყოფიერების აღქმა იმთავითვე დესაკრალიზებულია და ბუნება განიხილება როგორც „მკვდარი“ წარმონაქმნი, მატერია **(Dingwelt)**, ვინაიდან *დასავლეთი* წარმოადგენს დესაკრალიზებულ სივრცეს (რაციოს სივრცე) [Robakidse 1935a: 43-55]).[1]

შესაბამისად, რობაქიძესთან *აღმოსავლეთი* მოაზრებულია როგორც ღვთაებრივი პირველსაწყისების ემანაციათა სივრცე, ხოლო დასავლეთი – მხოლოდ როგორც ემპირიულ მეტამორფოზათა და მეცნიერული და მანქანურ-ტექნიკური პროგრესის სივრცე. ანუ, აღმოსავლეთი *პირველსაწყისი* **(Urbeginn)**, ხოლო დასავლეთი *საწყისი* **(Beginn)**:

> *ყოველი საგანი, ყოველი არსი აქ* (ე. ი. აღმოსავლეთში – კ. ბ.) *თავის თავშია შთანთქმული, თითქოს ყოველწუთს პირველქმნილის ქროლვას შეისუნთქავსო. შესაქმისეული ქროლვა აქ ყველაფერს მსჭვალავს. [...] მიწა აღმოსავლეთში იმაზე უფრო მეტია, ვიდრე წმინდა წყლის ფიზიკური სხეული: ის კოსმიური არსებაა, რომელიც მითოსით სუნთქავს. [...] ახლა კი დასავლეთს მივხედოთ. აქაც არის მშვენიერი და გამაოგნებელი ლანდშაფტები, მაგრამ მათში არ იგრძნობა შესაქმისეული ქროლვა, იგი შემოქმედისაგან მიტოვებულია. [...] მიწა აქ მხოლოდ ფიზიკური სხეულია, ნიადაგია, რომელიც განაშენიანებულ და მოყვანილ უნდა იქნას.*
>
> *ამგვარად, აღმოსავლეთი და დასავლეთი ორი თავისთვის არსებული სამყაროა, არა მხოლოდ გეოგრაფიული თვალსაზრისით, არამედ უპირატესად საგანთა წყობის თვალსაზრისით. აღმოსავლურ ყოფაში უფრო მეტად პირველმცნარეა* (ე. ი. პირველსაწყისი – კ. ბ.) *წინ წამოწეული ვიდრე მცენარე, დასავლურ ყოფაში სამაგიეროდ მცენარეა წინ წამოწეული* (ე. ი. ემპირიული ინდივიდუალობა, მხოლოდ ემპირეის ფარგლებში განვითარებული სუბიექტურობა – კ. ბ.). *აღმოსავლეთი საკუთარ თვითობას პირველსაწყისში შთანთქავს, დასავლეთი კი პიროვან მონადად ავითარებს საკუთარ თავს* [Robakidse 1935a: 46, 47-48].

ამგვარად, *დასავლეთი* და *აღმოსავლეთი* რობაქიძის კულტურფილოსოფიაში ფუძნდება როგორც ურთიერთდაპირისპირებული და შეუთავსებელი სპირიტუალურ-გონითი სივრცეები. ამ დაპირისპირების უმთავრეს მიზეზს რობაქიძე ხედავს *დასავლეთში* ზედმეტად განვითარებულ *სუბიექტურობაში*, რაც გულისხმობს, საკუთარი რაციოსა და განსჯის უნართა საფუძველზე საკუთარი ემპირიული *თვითობის* (Selbst) მაქსიმალურ განვითარებას ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში (ფაუსტის კომპლექსი), რასაც ისტორიული თვალსაზრისით, საფუძვლად უდევს კარტეზიანულ-განმანათლებლური რაციონალიზმი, რაც შემდგომ მოდერნიზმის ეპოქაში კულმინირდება მანქანურ-ტექნიკური პროგრესის ფეტიშიზმსა და ბუნების რაციონალისტურ-მომხმარებლურ ათვისებაში.

ხოლო *აღმოსავლეთი* გადაეყარდნილია მეორე უკიდურესობაში, რამდენადაც აქ უკუგდებული და უარყოფილია სუბიექტურობა, სუბიექტის ინდივიდუალიზაციისა და ემანსიპაციის პრინციპი, ვინაიდან ინდივიდუალიზმი აღმოსავლურ ცნობიერებაში პირველსაწყისებთან თანაზიარობისა და ერთყოფის შემაფერხებელი ონტოლოგიური მონაცემია.

ამდენად, *აღმოსავლეთი, აღმოსავლელი ადამიანი* დანთქმულია პირველსაწყისის ჭვრეტაში და დაკარგული აქვს სუბიექტურობა, *დასავლეთი, დასავლელი ადამიანი* პირიქით — აქ ზეინდივიდუალიზმმა, ე. ი. უკიდურესად განვითარებულმა ინდივიდუალიზმმა გააქრო პირველსაწყისის ცხოველმყოფელი შინაგანი განცდა. შესაბამისად, დასავლელმა ადამიანმა საკუთარი რაციოს საფუძველზე განვითარებული მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის საშუალებით ყოფიერებიდან, საკუთარი ყოფიდან და ცნობიერებიდან ღმერთი განდევნა და ყოფიერებაში ღმერთი საკუთარი თავით ჩაანაცვლა:

> *აღმოსავლელ ადამიანში მცენარე* (ე. ი. სუბიექტურობა, პიროვნება, თვითობა) *უკუმიქცეულია პირველმცენარისაკენ. მის ყოფაში მუდმივად ღვივის მეტაფიზიკური დერიტა. სამაგიეროდ მცენარე ნაკლებადაა მასში განვითარებული. დასავლელი ადამიანის ყოფაში კი მცენარე ჭარბად მყოფობს, პირველმცენარის* (ე. ი. მითო-საკრალური მეტაფიზიკური პირველსაწყისების — კ. ბ.) *მოქმედება კი მასში დაშრეტილია და თაურსაწყისი თანდათანობით ეცლება მას ხელიდან. [...] ტექნიკა დასავლეთის კუთვნილებაა, ის მისი ჯადოსნური ძალაა, რომელსაც*

თუკი არამართებულად მოიხმარ წყეულად გექცევა. [...] თავისთავად ტექნიკა ბოროტება („Unheil") არაა, მაგრამ საკმარისია ადამიანმა დაივიწყოს, რომ თავადაა ქმნილება, მაშინათვე იშვის ცდუნება და საფრთხე [Robakidse 1935a: 52-53, 59, 61].

ამდენად, აღმოსავლურ-დასავლური დუალიზმის საფუძველს რობაქიძე სწორედ სუბიექტურობის/თვითობის რადიკალურად განსხვავებულ გააზრებაში ხედავს: აღმოსავლელი ადამიანისათვის ურფენომენისეულ ღვთაებრივ პირველსაწყისებთან შერთვისა და თანაზიარობის აპრიორული წინაპირობა საკუთარი პიროვნების, ინდივიდუალობის, თვითობის გაუქმებაა, ხოლო დასავლელი ადამიანისათვის საკუთარი თვითობის განვითარება ონტოლოგიურად მხოლოდ საგნთსამყაროს, ემპირიულ სინამდვილეს უკავშირდება, რისი (სუბიექტურობის) განვითარებაც საკუთარ ცნობიერებაში მეტაფიზიკური პირველსაწყისების **a priori** გაუქმებისა და უგულვებელყოფის ხარჯზე ხდება. აქედან გამომდინარე, საკითხი დგას ასე: შესაძლებელია თუ არა დასავლურ-აღმოსავლური დუალიზმისა და დასავლურ-აღმოსავლური ცალმხრივობის დაძლევა და მათ შორის სინთეზის დაფუძნება, თუ ეს დუალიზმი საბოლოო ჯამში აპრიორული ბუნებისაა და დაუძლეველია.

დასავლურ-აღმოსავლური დუალიზმისა და მათი აპრიორული შეუთავსებლობის დაძლევის თეორიულ და მსოფლმხედველობრივ ბაზისად და დასავლურ-აღმოსავლური სინთეზის შესაძლებლობის წინაპირობად რობაქიძეს გოეთეს *ურფენომენის (თაურფენომენის) სწავლება* ესახება (რასაც რობაქიძე დასავლური გონის „უგენიალურეს გამოვლინებას" უწოდებს), ვინაიდან რობაქიძის მსოფლმხედველობრივი რწმენის თანახმად, სწორედ გოეთეს სწავლებაში მოცემული *პირველმცენარისა* **(Urpflanze)** და *მცენარის* **(Pflanze)**, ესე იგი ყოვლადობისა და სუბიექტურობის, ტრანსცენდენტურისა და ემპირიულის, პირველსაწყისისა და საწყისის დიალექტიკური მთლიანობაა დასავლურ და აღმოსავლურ ცნობიერებათა სინთეზის და მათი დუალიზმის დაძლევის წინაპირობა:

*თაურმცენარის იდეამ ერთბაშად გადაწყვიტა უმნიშვნელოვანესი პრობლემები. პირველად მსოფლიო ისტორიაში მთელი ყოფიერება **სახეობრივ-ბუნებითი მჭვრეტელობის** („bild- und natursichtig")*

საფუძველზე მითოსურ რეალობად იქნა შემეცნებული. [...] თაურმცენარე მცენარის მითიური სინამდვილეა – არა ისტორიული ფაქტი, ერთჯერადი მოვლენა, არამედ კოსმიური, რომელიც მუდმივად ვლინდება. თაურმცენარე მითოსის გრძნობად-პოეტური სახეა. [...] ასე თვლემს ყოველ საწყისში პირველსაწყისი და მარადიული („das Ewige") ხორცს ისხამს ცალკეულში („das Einzelne") [Robakidse 1935b: 38].

აქედან გამომდინარე, რობაქიძის მიხედვით, გოეთეს სწავლების საფუძველზე დასავლურ „რაციონალურ" ცნობიერებას შეუძლია საკუთარ *თვითობაზე* შეიმუშავოს საკრალური წარმოდგენა, ანუ დასავლურმა სუბიექტურობამ საკუთარ თავში კვლავ დააფუძნოს ღვთის ხატობის იდეა და საკუთარი თავი გააცნობიეროს, როგორც ღვთაებრივი შესაქმის ნაწილი, რაც მას საშუალებას მისცემს დააფუძნოს ახალი ონტოლოგიური ხედვა, ახალი ეთიკა და ყოფიერება გაიაზროს, როგორც ღვთაებრივი შესაქმე, ხოლო ემპირიული ბუნება როგორც ღვთაებრიობის ემანაცია. მეორე მხრივ, აღმოსავლურ „საკრალურ" ცნობიერებას ეძლევა შესაძლებლობა, ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში განავითაროს საკუთარი სუბიექტურობა და ინდივიდუალობა. ამ ჭრილში, დასავლეთი და აღმოსავლეთი უკვე ფუძნდება არა როგორც თეზა და ანტითეზა, არამედ როგორც ორი ურთიერთგანმაპირობებელი მოცემულობა:

აღმოსავლეთი და დასავლეთი – ორი სამყარო, უფრო სწორად, ყოფიერების ორი სახეობა. რაც ერთს აკლია, იმას მეორე ფლობს. ისინი დაპირისპირებულნი არიან, თუმცა ისინი ერთმანეთს არ გამორიცხავენ, არამედ ერთმანეთს ავსებენ და ერთმანეთს განაპირობებენ. დასავლეთს რომანტიკული ლტოლვა აქვს აღმოსავლეთისადმი, ხოლო აღმოსავლეთი მოუთმენელად მოელის დასავლეთს და მზერას მიაპყრობს მას. დასავლური ყოფა მეტაფიზიკურად ისევეა, გამართლებული, როგორც აღმოსავლური. რა იქნებოდა თაურსაწყისი („Urbeginn") საწყისის („Beginn") გარეშე. მხოლოდ გაქვავება. რა იქნებოდა თაურსახე („Urgesicht") სახის („Gesicht") გარეშე? მხოლოდ ჩანასახი. პირველმცენარე ცხოველმყოფელ ფორმას მხოლოდ მცენარეში იღებს. ერთჯერადიც ღვთაებრივითაა მოსილი, როგორც მარადიული, უსასრულო. მოდის აღმოსავლეთიდან პირველსაწყისის ქროლვა, დასავლეთი ამ ქროლვას ფორმას აძლევს. ისინი მოწოდე-

ბულნი არიან, რათა ერთმანეთი გაანაყოფიერონ. თითოეული მათგანი ატარებს ცალმხრივობის საფრთხეს, რომელიც ერთმანეთის საშუალებით უნდა დაიძლიოს [Robakidse 1935a: 58].[2]

რობაქიძის ამ დებულებებში აშკარაა, რომ იგი დასავლურ-აღმოსავლური სინთეზის დაფუძნების საკითხში სწორედ გოეთეს *ურფენომენის (თაურმოვლენის) სწავლებას* ეყრდნობა, სადაც გოეთე ავითარებს სწორედ *პირველმცენარის*, ე. ი. პირველსაწყისის, ყოვლადობისა და *მცენარის*, ე. ი. საწყისის, სუბიექტურობის დიალექტიკური მთლიანობისა და ურთიერთგანპირობებულობის პოსტულატს (აღნიშნულ საკითხზე დაწვრილებით იხ. ჩემი სტატია „გოეთეს სწავლება *ურფენომენზე* **(Urphänomen)** და მისი რეცეფცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში“ [ბრეგაძე 2011: 142-161]).

დასავლურ-აღმოსავლური დუალიზმის დაძლევისა და დასავლეთისა და აღმოსავლეთის სინთეზის დაფუძნების თვალსაზრისით გოეთეს *ურფენომენის სწავლების* გადამწყვეტ მნიშვნელობას რობაქიძე ასევე ხაზს უსვამს სხვა ფილოსოფიურ ესსეშიც „თაურშიში და მითოსი“:

> *იგი* (გოეთე – კ. ბ.) *სწორედ რომ ცხოველმყოფელი განსახიერებაა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მეტად წარმატებული ეპოქალური სინთეზისა. მისი სწავლება თაურმცენარეზე, ევროპის უგენიალურესი მიგნებაა [...] და როდესაც ცალკეული* („**das Einzelne**“) *მარადიულის* („**das Ewige**“) (იმავე ურფენომენისეულის – კ. ბ.) *გამანაყოფიერებელ მოქმედებას თავის თავში შეიგრძნობს, მაშინ ის მარადიულის თანაზიარი შეიქნება. და შემდგომ მისთვის ის მომაკვდინებელი ზღვარი აღარ იქცევა უცილობელ საფრთხედ, და საკუთარი თვითობაც* („**Selbst**“) *გადარჩება მეტაფიზიკურ ზღვართან შეხლისას* [Robakidse 1935b: 38, 42].

ამგვარად, რობაქიძე სწორედ გოეთეს *ურფენომენის* სწავლებას მიიჩნევს, ერთი მხრივ, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის დუალიზმის დაძლევისა და მათი სინთეზის შესაძლებლობის წინაპირობად, მეორე მხრივ, მოდერნიზმის ეპოქის დისოცირებული, პირველსაწყისებისაგან გაუცხოებული და პირველშიშით შეპყრობილი მოდ-

ერნიზმის ეპოქის (განსაკუთრებით დასავლელი) ადამიანის ეგზისტენციალური ხსნის შემეცნებით ბაზისად. აქედან გამომდინარე კი ცხადია, რომ დასავლელი ადამიანის ეგზისტენციალური გამოუვალობიდან (პირველშიშიდან) გამოყვანის შესაძლებლობას რობაქიძე პირდაპირ უკავშირებს *აღმოსავლეთისა* და *დასავლეთის* დუალიზმის დაძლევის პრობლემას.

შენიშვნები:

1. შდრ.: „დიადია აღმოსავლეთი: მწვავი და ნელი მისი ცხელი შუადღე, როცა მზის ნადიმზე ოქროს ნაკადულებში ლურჯთვალა ქალწული იბადება; ღრმა და მყუდროა მისი შუაღამე, როცა ცის ლურჯა ფსკერზე უძირო საიდუმლონი ბრილიანტობენ. საოცარია აღმოსავლეთი: მარტოდ მარტო ინდოეთი და სპარსეთი რად ღირს! უშრეტი გონი ინდოეთის, ნათელს ნირვანაში გაალებული; თვალის მჭრელი ხალიჩა სპარსეთის სიზმრების, საიდუმლო ჰაშიშით ზმანებული“ [რობაქიძე 1997 a: 263].

2. აღსანიშნავია, რომ აღმოსავლურისა და დასავლურის ონტო-ეგზისტენციალური სინთეზის მეტ-ნაკლებ რეალიზაციასა და პოტენციას გრ. რობაქიძე სწორედ ქართულ კულტურულ სივრცეში ხედავდა: „საქართველოც ხომ ნატეხია აღმოსავლეთის! და ჩვენ არ უნდა დავივიწყოთ ჩვენი აკვანი. ძვირფასია დასავლეთი ევროპა, მაგრამ ევროპისათვის აღმოსავლეთს ვერ დავსთმობთ. უმჯობესი იქნება მათი ქორწილი ქართული ნადიმით გადავიხადოთ... და საქართველოც თითქო ამისთვისაა შობილი. აბა დააკვირდით რუსთაველს: განა მან არ შეკრა სინთეზი აღმოსავლეთის დაჩრდილული ფიქრისა და იტალიის აშფრქვენებული რენესანსის გაკანებისა“ [რობაქიძე 1997a: 263]; ასევე შდრ.: „საქართველო საიდუმლო უღელტეხილია აღმოსავლეთისა და დასავლეთის: ჩვენ ვიწვით აღმოსავლეთის ფიქრმორეული შუადღით, როცა მზის ღელეთა მარმაშში ჰანი იბადება მძიმედ მთვლემარე; ჩვენ ვერთვით დასავლეთის საშიშარ სიცხადეს, საცა თვალღია ფანტასმაგორიებში „ძეობა“ იკვეთება ძლევამოსილი. ჩვენ გვაფიქრებს ეგვიპტის სფინქსი და გვანცვიფრებს პარიზის ქიმერა. ქართული ნადიმით ვიხდით აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქორწილს, და ნადიმი ივი მთავარი ჰანგია ჩვენი ნაჭედი სიტყვისა. ჯერ არ დათავებულან „სადღეგრძელონი“ იმა ნადიმის, — რადგან ხშირად და ხშირად შეგვიშალეს უდარდო ლხინი, — და ცხადია თავისთავად, არც ქართული სიტყვა თქმულა ჯერ უკანასკნელი“ [რობაქიძე 1997b: 265]. ეს ინტენცია (ანუ, საქართველო, როგორც აღმოსავლურისა და დასავლურის სინთეზის შესაძლებლობის წინაპირობა) რობაქიძის მიერ შემდგომ განვითარებულია რომანში „გველის პერანგი“: არჩიბალდ მეკეში თვითიდენტობასა და მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებს არა ევროპასა (ინგლისი) ან აზიაში (ირანი) მოიპოვებს, არამედ საქართველოში, რომელიც რომანში სწორედ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის სინთეზისა და აღმოსავლურ-დასავლური დუალიზმის დაძლევისა და გადალახვის პრიორული ტოპოსია.

2012/2013

ბრეგაძე 2011: კ. ბრეგაძე, *გოეთეს სწავლება ურფენომენზე* **(Urphänomen)** *და მისი რეცეფცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში* (გვ. 142-161); *სჯანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში № 12*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბილისი, 2011.

რობაქიძე 1997a: გრ. რობაქიძე, „ლეილა“ (გვ. 262-263); კრებულში: *ევროპა თუ აზია*, შემდგ. ნ. ხოფერია, გამ.-ობა „ლიტერატურის მატიანე“, თბილისი, 1997.

რობაქიძე 1997b: გრ. რობაქიძე, *ქართველ მწერლებს* (გვ. 264-266); კრებულში: *ევროპა თუ აზია*, შემდგ. ნ. ხოფერია, გამ.-ობა „ლიტერატურის მატიანე“, თბილისი, 1997.

Robakidse 1935a: Gr. Robakidse, *Lebensgefühl im Westen und Osten* (S. 43-63); in: ders., *Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge*, Eugen Diederichs Verlag, Jena, 1935.

Robakidse 1935b: Gr. Robakidse, *Urangst und Mythos* (S. 25-42); in: ders., *Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge*, Eugen Diederichs Verlag, Jena, 1935.

The dialectics of West and East in the Culturephilosophy ofGrigol Robakidze
[Abstract]

The concepts of **West** and **East** in Grigol Robakidze's (1880-1962) works are philosophical, not cultural categories. Accordingly, Robakidze tries to give the unerstanding of *west* and *east,* as hermeneutics of spiritual space, to establish the phenomena of these two opposing terms, as a synthesis of thesis and anti-thesis.

The works of Grigol Robakhidze are implicitedly or explicitedly dedicated to this problem, as well artistic (for example, The Novel "Das Schlangenhemd", and the fragment-novel "Palestra''), so theoretic (for example, Noteworthy is his philosophical essay "The Sense of Life in West and East'' (in German **„Lebensgefühl im Westen und Osten"**), which is included in the collection of philosophical essays "Damon and Mythos'' (in German **„Dämon und Mythos"**, published in 1935)

West and **East** in the culture-philosophy of Grigol Robakidze is based on the idea, that these to concepts are rival and incompatible spiritual spaces. Grigol Robakidze as the main purpose of this controversy, sees the development of subjectivity in the the west, which means the maximal development of empirical **self (Selbst)** based on the ratio and the ability of judgment within the frameworks of empirical reality (the complex of Faust). From the historic viewpoint the basis should be sought in educational rationalism, which afterwards in the modernist era is culminated by the fetishism of mechanic-technical progress and the mastering of the nature by means of rationalist-consumering position.

The theoretical and outline basis of overcoming a priori incompatibility of the dualism of west-east and the chance for their synthesis Grigol Robakhidze finds in Johann Wolfgang von Goethe's *The Teaching of Urphenomenon* **(Urphänomen).**

დანართი

ფრანც კაფკას ნოველა „განაჩენის“ („Das Urteil“) ეგზისტენციალური სივრცე*

კაფკალოგიაში დიდი ხანია შენიშნულია, რომ ფრანც კაფკას (1883-1924) პროზის მრავალმხრივი წაკითხვაა შესაძლებელი – ბიოგრაფიული, თეოლოგიური, ესქატოლოგიური, ფილოსოფიურ-ეგზისტენციალური, ფსიქოანალიტიკური, მითოსური, სოციოლოგიური, პოლიტიკური და ა. შ. [Serrer 1996: 266-267, Vietta 2007: 144, კაკაბაძე 1971a: 66]. აღსანიშნავია, რომ ფრ. კაფკას უკვე პირველივე ნოველა „განაჩენი“ („Das Urteil“) [1912] „გახსნილია“ ამგვარი მრავალმხრივი წაკითხვისადმი, ამ პროზაული ტექსტის მრავალმხრივი ინტერპრეტაციაა შესაძლებელი სხვადასხვა საანალიზო მოდელისა თუ საინტერპრეტაციო მეთოდის ბაზაზე. კაფკას „განაჩენის“ სწორედ ეს სპეციფიკაა გათვალისწინებული ო. იარაუსისა და შტ. ნოიჰაუზის მიერ გამოცემულ სპეციალურ კრებულში, რომელიც გვთავაზობს ამ ნოველის განმარტებას მე-20 საუკუნის სხვადასხვა ლიტერატურის თეორიების ფარგლებში შემუშავებული ათი საანალიზო მოდელის ბაზაზე [Jahraus/Neuhaus(Hg.) 2002]. ეს საანალიზო მოდელებია/საინტერპრეტაციო მეთოდებია: ჰერმენევტიკული, რეცეფციული ესთეტიკის (**Rezeptionsästhetik**), სტრუქტურალისტური, პოსტსტრუქტურალისტური/დეკონსტრუქტივისტული, დისკურსის ანალიზის (**Diskursanalyse**), სისტემის თეორიის (**Systemtheorie**), გენდერული, ფსიქოანალიტიკური, სოციოლოგიური, ინტერტექსტუალური საინტერპრეტაციო მეთოდები/საანალიზო მოდელები.

თუმცა მიმაჩნია, რომ კაფკას ამ პროზაული ტექსტის (და, ზოგადად, კაფკას პროზის და, უფრო ზოგადად, მხატვრული ტექსტის) სიღრმისეული საზრისის მეტ-ნაკლებად სრულყოფილი ინტერპრეტაციის საშუალებას სწორედ ფილოსოფიურ-ეგზისტენციალური წაკითხვა იძლევა *ჰერმენევტიკული მეთოდის* ბაზაზე. კაფკას ნოველის ჩემეულ ანალიზს სწორედ *ჰერმენევტიკული* საინტერპრეტაციო მოდელი უდევს საფუძვლად, რომლის ბაზაზეც

---

* წაკითხულ იქნა შედარებითი ლიტერატურის III საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციაზე (ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 27-29 ივნისი, 2012, თბილისი). სტატია ქვეყნდება პირველად.

შეეცადე წარმომეჩინა ნოველის *შინაგანი ლოგოსი*, ანუ ტექსტის „აბსოლუტური“, პირველადი, უმთავრესი, ძირითადი სიღრმისეული საზრისი, საზრისისეული ბირთვი, მიუხედავად იმისა, რომ თავად კაფკა საკუთარი ნოველის ინტერპრეტაციის შეუძლებლობაზე მიუთითებდა – „*განაჩენის* ახსნა შეუძლებელია“ (**„*Das Urteil* ist nicht zu erklären“**) [Briefe... 1976: 396], ანუ იგი აქ ტექსტის სწორედ უმთავრესი სიღრმისეული საზრისის არსებობისა და წვდომის (განმარტება-გაგების) შესაძლებლობას უკუაგდებდა.[1]

შესაბამისად, კაფკას ტექსტის ჩემეული ინტერპრეტაცია იმპლიციტურად უპირისპირდება ტექსტის *დეკონსტრუქტივისტულ* ინტერპრეტაციას, ვინაიდან *დეკონსტრუქტივისტული* მიდგომა იმთავითვე გამორიცხავს კაფკას ამ ტექსტში (და, ზოგადად, მხატვრულ ტექსტში) ერთი ძირითადი, უმთავრესი, „აბსოლუტური“, პირველადი და წარმმართველი საზრისის შესაძლებლობას, რამდენადაც *დეკონსტრუქცია* ავითარებს საინტერპრეტაციო პლურალიზმს, ანუ **a priori** აფუძნებს ტექსტის ურთიერთსაპირისპირო და ურთიერთგამომრიცხავ საზრისთა თანაფარდობასა და თანაბარმნიშვნელობას და ამით საერთოდ უარყოფს ტექსტში „აბსოლუტური“, ე. ი. უმთავრესი ძირეული, პირველადი საზრისის (საზრისისეული ბირთვის) არსებობას, ან საერთოდ ტექსტში რაიმე საზრისის არსებობას და ამგვარად უპირისპირდება *ჰერმენევტიკულ* მეთოდს კერძოდ და *ჰერმენევტიკას* ზოგადად [Jahraus 2002: 241-245].* მაშინ, როდესაც

---

* ო. იარაუსი, ცოტა არ იყოს, ამარტივებს საქმის არსს, როდესაც ის მიუთითებს, თითქოს *ჰერმენევტიკული* მიდგომა ტექსტის მხოლოდ *პირდაპირი/სწორხაზოვანი აზრის* (**der gerade Sinn**) ინტერპრეტაციაზეა ორიენტირებული, ანუ მხოლოდ ისეთი ტექსტის ინტერპრეტაციაზე, რომელიც მხოლოდ არაურთიერთგამომრიცხავ, თანმიმდევრულ, ლოგიკურად გამართულ აზრს შეიცავს [Jahraus 2002: 241] და ამგვარად ცდილობს ტექსტის *დეკონსტრუქტივისტული* ინტერპრეტაციის „ლეგიტიმაციას“. მაგრამ საქმეც ის არის, რომ *ჰერმენევტიკული* მეთოდი უპირველესად სწორედ ტექსტის *არაპირდაპირი აზრის*, ამ შემთხვევაში, როგორც დაფარული, ისე არათანმიმდევრული, არალოგიკური და ურთიერთგამომრიცხავი აზრის გაგება-განმარტებაზეა ორიენტირებული: ტექსტში გამოყოფილი ქვესაზრისების (ნაწილების) საფუძველზე (რომლებიც – თუნდაც ისინი ურთიერთგამომრიცხავნი იყონ – ერთმანეთს ავსებენ) ხორციელდება თანმიმდევრული სვლა ტექსტის დაფარული უმთავრესი, ძირითადი სიღრმისეული საზრისის (მთელის) წვდომისა და განჭვრეტისაკენ, რითაც *ჰერმენევტიკული* საინტერპრეტაციო მეთოდი იმთავითვე უკუაგდებს არა განსხვავებულ წაკითხვათა შესაძლებლობას სხვადასხვა საინტერპრეტაციო მეთოდების ბაზაზე, არამედ უარყოფს თავად ინტერპრეტაციის პროცესში თვითმიზნად ქცეულ ურთიერთგამომ-

ჰერმენევტიკის (ჰერმენევტიკული მეთოდის) მიზანი ტექსტის დაფარული უმთავრესი სიღრმისეული საზრისის (შინაგანი ლოგოსის) განჭვრეტა და წვდომაა.

როგორც ცნობილია, ზოგადად მოდერნისტული პროზის, და კონკრეტულად, ფრ. კაფკას პროზის ერთ-ერთი უმთავრესი პოეტიკური მახასიათებელია მისი *პარაბოლური, იგავური* არსი, რაც გულისხმობს ტექსტში მოცემული თითქოსდა კერძო საყოფაცხოვრებო, ან ფანტასტიკურ-პარადოქსალური შემთხვევის ფარგლებში ადამიანის ზოგადი ეგზისტენციალური თუ ონტოლოგიური პრობლემატიკის პროეცირებას. კაფკასთან, როგორც წესი, *პარაბოლურობა* ფუძნდება პარადოქსალური და ფანტასტიკურ-სიურრეალისტური ტოპოსებისა და ტროპების ჩვეულებრივ საყოფაცხოვრებო სიტუაციებში მონტაჟისა და ინტეგრირების საფუძველზე და, ამდენად, ურთიერთგამომრიცხავ დისკურსთა შერწყმის საშუალებით [Neuhaus 2002: 90-93]. შესაბამისად, კაფკას ტექსტებში *პარაბოლურობა* ვლინდება, ერთი მხრივ, როგორც პერსონაჟის ეგზისტენციალური ზღვრულობისა და, მეორე მხრივ, როგორც ეგზისტენციალური გაუცხოების დისკურსთა გაინტენსივების იგავურ-ალეგორიული ხერხი. სწორედ მსგავსი *პარაბოლურობა* ვლინდება კაფკას მოთხრობაში „მეტამორფოზა" („**Verwandlung**"),* სადაც მთავარი პერსონაჟის *პარაზიტ მწერად* გადაქცევა წმინდად პარაბოლურ-სიმბოლური არსის მატარებელი ტოპოსია: აქ *მეტამორფოზის* ტოპოსს გრეგორ ზამზას ეგზისტენციალური ზღვრისეულობისა და რეალობაში და

რიცხავ საზრისთა უსასრულო დაშლა-აწყობისადმი „ენებას" და, აქედან გამომდინარე, ტექსტის საზრისთა რელატივიზმს.

* შდრ., ასევე *პარაბოლური* დატვირთვა აქვს მაგ. ა. დიობლინის რომანში **„Berlin. Alexanderplatz"** *ბერლინის* ტოპოსს, სადაც *ბერლინი* ძველი ალთქმის ანალოგიით სიმბოლურად განასახიერებს თანამედროვე სოდომსა და გომორს; ან სიმბოლურად განასახიერებს ნიცშესეულ ირაციონალს – *სიცოცხლეს* (**Leben**), ყოფიერების ირაციონალურ პირველსაწყისს, რომლის საფუძველზეც ყოფაში – ამ შემთხვევაში, თანამედროვე მოდერნისტულ ყოფაში – მიმდინარეობს ყოველგვარ მიზანსა და საზრისს მოკლებული უსასრულო/მარადიული სტატიკური წარმოქმნა და გაჩრობა, დაბადება და კვდომა: რომანის ტექსტში ლაიტმოტივად განვითარებული *ალექსანდერპლაცის* უსასრულო/დაუსრულებელი და ყოვლად უსაზრისო მოდერნისტული რეკონსტრუქცია და განაშენიანება, რომელიც ადამიანების სიცოცხლის (სისხლის, ოფლის და ცრემლების) ხარჯზე წარიმართება და, რომელიც ხორცსაკეპივით ნთქავს, აჭრობს და არარასეულ ფინალობაში აგზავნის ადამიანებს, სწორედ *ბერლინის* ტოპოსის პარაბოლურ და სიმბოლურ არსზე მიანიშნებს.

რეალობისადმი მისი გაუცხოების გაინტენსივების მხატვრული ფუნქცია აკისრია. შესაბამისად, კაფკას ტექსტებში გამოვლენილი *პარაბოლურობის საფუძველზე* ტექსტში მოცემული ამბავი ფუძნდება არა როგორც კერძო საყოფაცხოვრებო/ყოფითი შემთხვევა, არამედ როგორც ზოგადი ეგზისტენციალური ვითარება, როგორც ეგზისტენციის ზოგადი *მოდელი* (**Modelsituation**).

სწორედ მსგავსი პარაბოლური ფუნქციის მატარებელია კაფკას პროზაში უხვად მოცემული იურისპრუდენციასთან და სასჯელაღსრულებასთან დაკავშირებული ტოპოსები: *გამოძიება, სასამართლო, გამასწორებელი კოლონია*, ასევე, თვით სამართალმცოდნეობითი ლექსიკით მარკირებული და კოდირებული სათაურები – „განაჩენი" („**Das Urteil**"), „კანონის წინაშე" („**Vor dem Gesetz**"), „პროცესი", და ა. შ. შესაბამისად, კაფკას პროზისათვის დამახასიათებელი პარაბოლური არსიდან გამომდინარე, აღნიშნულ პარაბოლურ ტოპოსთა სპეციფიკა სწორედ ის არის, რომ თითოეული მათგანი კაფკას მხატვრულ ტექსტებში ფუძნდება, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ზოგადი ეგზისტენციალური სივრცის და არა კონკრეტული კრიმინალური თუ სამართლებრივი სივრცის მარკერი, ფუძნდება როგორც ძირეულ ეგზისტენციალურ ვითარებათა მარკერი.*

---

* პრინციპულად მიმაჩნია, რომ მოდერნისტული პროზაული ტექსტების ინტერპრეტაციისას აუცილებელია *ისტორიზმის პრინციპის* გათვალისწინება, ანუ იმ ისტორიულ და მენტალურ კონტექსტთა გათვალისწინება, რა პირობებშიც იქმნებოდა მოდერნისტული ტექსტები, ვინაიდან, იმავე პოსტმოდერნისტული პროზაული ტექსტებისაგან განსხვავებით, მოდერნისტული ტექსტები წარმოადგენენ აპრიორულ რეაქციას საკუთარ თანადროულ ეპოქაზე – მოდერნიზმზე – და მათში ვლინდება ამ ეპოქის მიერ მოტანილ მენტალურ-მსოფლმხედველობრივ ცვალებადობათა (მაგ. ცნობილი მეტაფიზიკური „რყევა" – ნიცშესეული *ღმერთის სიკვდილი* და *ღირებულებათა გადაფასება*) მიღება ან უკუგდება. თუკი, მაგ., პოსტმოდერნისტული ტექსტები არ ავლენენ მსგავს რეფერენციულობას, ანუ მსოფლმხედველობრივ მიმართებას საკუთარი ეპოქისადმი და ფუძნდებიან როგორც თავისებური „წმინდა", ჰერმეტული ტექსტები, მაშინ ეს რეფერენციულობა, ანუ გარე სინამდვილისადმი, აქ ისტორიული პროცესისადმი, კრიტიკული და მსოფლმხედველობრივი მიმართება მოდერნისტული პროზაული ტექსტების აპრიორული პოეტიკური და სემანტიკური მახასიათებელია – შდრ. თ. მანის „ჯადოსნური მთა", რ. მუზილის „უთვისებო კაცი", ჰ. ბროხის მთვარეულები", ჯ. ჯოისის „ულისე", რ. მ. რილკეს „მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები", მ. პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში", კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი", „მთვარის მოტაცება" და სხვ. მსგავსი რეფერენციულობა ასევე დამახასიათებელია კაფკას პროზისათვის და, მათ შორის, „განაჩენისათვის", იგი იქმნება სწორედ მოდერნიზმის ეპოქის კონტექსტში და უპირველესყოვლისა წარმოადგენს მასზე აპრიორულ

ამიტომაც, მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტი მაშინათვე დესტრუირდება, როგორც კი იგი კაფკას ტექსტის სათაურიდან უშუალოდ ტექსტზე გადადის: მიუხედავად სათაურში მოცემული სამართალმცოდნეობითი ტერმინებისა თუ ლექსიკისა („განაჩენი", „პროცესი", „კანონის წინაშე" და სხვ.) მკითხველი სასამართლო გარჩევების, ან საგამოძიებო დისკურსს კი არ „ეწაფება", არამედ ამის საპირისპიროდ იგი ტექსტში მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის წმინდად ეგზისტენციალურ პრობლემატიკას აღმოაჩენს.

სწორედ მსგავსი, კაფკასთვის დამახასიათებელი პარაბოლურობით, „პარაბოლური ესენციით" გამოირჩევა მწერლის სიცოცხლეშივე გამოცემული პირველი ნოველა „განაჩენი" („**Das Urteil**"), სადაც სათაურში კოდირებული და შემდგომ ტექსტში განვითარებული *განაჩენის* დისკურსი, რომელიც მამის მიერ შვილისათვის განაჩენის გამოტანით და შვილის თვითმკვლელობით კულმინირდება, წმინდად ეგზისტენციალური ზღვრულობის გამაინტენსივებელ ტოპოსად ფუძნდება. შესაბამისად, *განაჩენის* ტოპოსის ამ აპრიორული პარაბოლურობიდან გამომდინარე, იგი უკვე იმთავითვე შეიცავს მსოფლმხედველობრივი განზოგადების მხატვრულ ფუნქციას.*

თუმცა, ერთი შეხედვით, მოთხრობა თითქოსდა არ ამჟღავნებს მსგავსი განზოგადების წინაპირობებს: აქ, თითქოსდა რეალისტური

რეაქციას: „რომანებში „ამერიკა" და „პროცესი" კაფკამ მისი თანადროული მოდერნისტული სოციალური და ეკონომიკური სტრუქტურები ასახა. აქ მას, შესაძლოა, ის გამოცდილება გამოდგომოდა, რომელიც კაფკამ მუშათა უბედური შემთხვევების დამზღვევ კომპანიაში თითხმეტწლიანი მუშობის მანძილზე დაგროვა. მისი თაობის ავტორთა უმეტესობისაგან განსხვავებით, კაფკას ყველაზე მეტად, თითქმის ყოველდღე უწევდა კონფრონტაცია ინდუსტრიული რევოლუციის შედეგებთან" [Serrer 1996: 263]; შდრ.: *„სწორედ ლიტერატურული მოდერნიზმი ამკარავებს ყველაზე ცხადად მწერლობის ისტორიითა და საზოგადოებრივი ცხოვრებით განპირობებულობას, კინაიდან ბიურგერული* (ე. ი. რეალისტური – კ. ბ.) *მწერლობისაგან განსხვავებით, რომელიც სიცოცხლის/სინამდვილის ჰარმონიულობის ილუზიას ქმნის და ამით ნამდვილი რეალობის საპირისპიროდ უტოპისტური სამყაროს პროექტს გვთავაზობს, ლიტერატურული მოდერნიზმი სამყაროსა/საზოგადოებასა და საშინელზეა ორიენტირებული და ამით ხელოვნებისა და სიცოცხლის/სინამდვილის დაახლოებას ცდილობს"* [Andreotti 2009: 100]; ასევე შდრ.: *„თანამედროვე სუბიექტის მრავალმხრივი კონფლიქტებით დატვირთული კონსტიტუცია [...] ამჟამადროულად ლიტერატურული მოდერნიზმის პერმანენტული პრობლემატიკაა"* [Anz 1999: 108].

* კაფკას მოთხრობაში პარაბოლურობა თვით სინტაგმატურ დონეზეც კი ვლინდება: უკვე მოთხრობის სპეციფიკური დასწყისი, კერძოდ, ბიბლიურ, ან ზღაპრის ნარაცისათან სიახლოვე, მიანიშნებს ამაზე: „ეს იყო..." („**Es war...**") [Scheffel 2002: 62].

მხატვრული თხზვის მეთოდითა და რეალისტური პოეტოლოგიური პრინციპებით, კაფკა ასახავს მის თანამედროვე ტიპიურ ბიურგერულ რეალობას ბიურგერი პერსონაჟებით (კომერსანტი მამა-შვილი, ასევე კომერსანტი მეგობარი, მსახური ქალი), მათი ბიურგერული შეზღუდული მოთხოვნილებებით, ბანალური ბიურგერული ოჯახური გაუგებრობებითა და დაპირისპირებებით (შდრ. მამის თავდაპირველი ბუზღუნი და წუწუნი მისადმი შვილის მიერ უყურადღებობის გამოჩენის გამო და ა. შ.). ასევე, ნოველის ტექსტში გადმოცემულია მთავარი პროტაგონისტის (გეორგის) სამომავლო გეგმები საკუთარი ოჯახის შექმნასთან და ინფორმაცია ოჯახის სამომავლო თუ მიმდინარე კომერციულ საქმიანობასთან დაკავშირებით. ამდენად, იქმნება ილუზია, თითქოსდა ნოველაში მხოლოდ ახალი სოციალური ფენისათვის, ე. წ. საშუალო თუ მცირე ბიურგერული სოციალური ფენისათვის დამახასიათებელი ცხოვრებისეული ეპიზოდები და მასთან დაკავშირებული პრობლემატიკაა მოცემული.

მაგრამ, საინტერესო სწორედ ის არის, რომ ამ ბანალურ, თითქოსდა ბიურგერულ გარემოში მოულოდნელად, ყოველგვარი საფუძვლიანი მოტივირების გარეშე ვითარდება ტრაგედია: კერძოდ, შვილისადმი მამის საყვედურები (პრინციპში, ერთი ჩვეულებრივი, ერთჯერადი საყოფაცხოვრებო სცენა) მოულოდნელად გადაიზრდება მამის მიერ შვილის უარყოფასა და მისადმი აბსურდული ბრალდებების წაყენებაში, რაც შემდგომ მთავრდება გეორგის თვითმკვლელობით.

ნოველაში მოცემული მსგავსი არაპროგნოზირებადი და არამოტივირებული სიუჟეტური განვითარება და პროტაგონის ქცევა, რაც შემდგომ კაფკას შემოქმედებაში უფრო პარადოქსულ და სიურრეალისტურ ფორმებს მიიღებს (შდრ. რომანები „კოშკი“, „პროცესი“, ან მოთხრობა „მეტამორფოზა“), უკვე ფუძნდება, როგორც კაფკას პროზის ერთ-ერთი მთავარი პოეტიკური მახასიათებელი და შემოქმედებითი მეთოდი, რის საფუძველზეც (ე. ი. პარადოქსურობის საფუძველზე) ნოველაში მოცემული ტრაგიკული კოლიზია ფუძნდება არა როგორც „ერთჯერადი“ „საყოფაცხოვრებო“ პროტაგონისტის (გეორგის) „ერთჯერადი“ „საყოფაცხოვრებო“ ტრაგედია, არამედ იგი (ეს ტრაგედია) ნოველაში „ჩაწნული“ პარადოქსალურობისა და პარაბოლურობის საფუძველზე იძენს განმაზოგადებელ ესენციას

და ფუძნდება როგორც, ზოგადად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სრული ეგზისტენციალური უპერსპექტივობის ტოპოსი.[2]

ნოველაში პარადოქსალური და ურთიერთგამომრიცხავი სიუჟეტური განვითარების მხატვრულ-სემანტიკური ფუნქციაა ყოფიერების, ადამიანური ყოფის აბსურდულობის, უსაზრისობისა და ეფემერულობის გაინტენსივება (შდრ.: ნოველის დასაწყისში მოცემული გეორგის თითქოსდა წარმატებული და სტაბილური ბიურგერულ-კომერსანტული მდგომარეობა და ცხოვრება ტექსტის სიუჟეტურ განვითარებაში, რომელიც კინოკადრებს მოგვაგონებს, მოულოდნელად რადიკალურად იცვლება სრული კრახით და მთავრდება პროტაგონისტის სიკვდილით), ასევე, თავად მოდერნიმზის ეპოქის მადეჰუმანიზებელი არსის მაქსიმალური წარმოჩენა, რამაც გამოიწვია ადამიანებს შორის კომუნიკაციის შეუძლებლობა და ურთიერთგაუცხოება — შდრ. გეორგსა და მის ბავშვობის მეგობარს შორის საბოლოოდ გაწყვეტილი ურთიერთობა, რაც ტექსტში პირდაპირაა აღნიშნული სიტყვით „გაუცხოებული“ („**entfremdet**“) [Kafka 1995: 8], ან მამა-შვილს შორის კომუნიკაციის შეუძლებლობა.

ამგვარად, უკვე თავის პირველივე ნოველაში კაფკა მისთვის დამახასიათებელი პოეტოლოგიური პრინციპების (პარაბოლურობა, პარადოქსალურობა) საფუძველზე ავითარებს ატელეოლოგიურ დისკურსს (რაც შემდგომ მთლიანად მოიცავს მის მთელ შემოქმედებას და მისი პროზის ერთადერთ დისკურსად ჩამოყალიბდება) და უპირისპირდება ქრისტიანობის, განმანათლებლობისა და იდეალისტური ფილოსოფიის (ჰეგელი) ფარგლებში შემუშავებულ ესქატოლოგიურ და მესიანისტურ მეტანარატივებსა თუ დისკურსებს.

აქედან გამომდინარე, ნოველაში მოცემულ ეგზისტენციალურ სივრცეში პროტაგონისტთა არსებობა, რაც ამავდროულად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციის სპეციფიკის კოდირებაა, ემგვანება არსაიდან *გამოგდებულ/გამოტყორცნილ* ეგზისტენციას, მარტინ ჰაიდეგერის სიტყვით რომ ვთქვათ, ემგვანება *გადაგდებულობას* (**Geworfenheit**), რაც გულისხმობს მოდერნიზმის ეპოქის (და არა მარტო ამ ეპოქის) ადამიანის სრულ ეგზისტენციალურ უპერსპექტივობას, რამდენადაც ამ ეპოქის ადამიანს უკვე უწევს არსებობა სრული ეგზისტენციალური საყრდენისა (ნიცშეს მიერ გამოცხადებული *ღმერთის სიკვდილი*) და ღირებულებათა გადაფასების პირობებში.

ამგვარად, კაფკას ნოველაში ეგზისტენციალური პრობლემატიკის განმაზოგადებელი ფუნქცია აკისრია, ერთი მხრივ, პერსონაჟთა პარადოქსალურ ენტელექიას, მეორე მხრივ, თავად კაფკასეული ნარაციისა და სიუჟეტური განვითარების პარადოქსულ ბუნებას. კერძოდ, განვიხილოთ გეორგის მამის ფიგურა, რომელიც ზედმიწევნით შეიცავს პარადოქსულ ენტელექიას: ერთ ეპიზოდში იგი წარმოგვიდგება ავადმყოფ, უმწეო ადამიანად, რომელსაც შარვლის ჩაცმა-გახდის თავი არ აქვს და შვილის დახმარების გარეშე ვერც საწოლიდან დგება და საწოლამდეც ძლივს აღწევს, რომელიც მთელ ღღეებს საკუთარ ნახევრად ჩაბნელებულ ოთახში ატარებს გაზეთის კითხვაში. მაგრამ იქვე, შემდგომ ეპიზოდში, სწორედ კაფკასთვის დამახასიათებელი მოულოდნელი ნარატიული განვითარების საფუძველზე, ანუ გაუცხოების ეფექტის საფუძველზე, აღნიშნული პერსონაჟი გადაიქცევა ჯან-ღონიან, კორპულენტურ, ყოვლისმცოდნე და ყოვლის'შემძლე პერსონად, რომელსაც თავდაპირველად ვითომდაც წარმოდგენა არ ჰქონდა, თუ ვინ იყო გეორგის მეგობარი, ხოლო შემდგომ ირკვევა, რომ მან თურმე ყველაფერი იცის გეორგის რუსეთში სამი წლის წინ გადაკარგული მეგობრის შესახებ; ასევე — შეუძლია ბოლო ხმაზე ღრიალი, და ბოლოს, ყოფნის ფსიქოლოგიური ძალმოსილება და უმაღლესი ინსტანციის ანალოგიით საკუთარი შვილისათვის სასიკვდილო განაჩენი გამოაქვს — თანაც კონკრეტული განაჩენი — მაინც და მაინც წყალში დახრჩობით სიკვდილი. და აქ საინტერესოა თავად გეორგის რეაქცია: იგი ყოველგვარი პროტესტის გარეშე, უსიტყვოდ და თითქოსდა საკუთარი დანაშაულის შეგრძნების განწყობით უსწრაფესად აღასრულებს გამოტანილ განაჩენს და სწორედ მდინარეში იხრჩობს თავს.*

---

* ერთი მხრივ, ყოფითი, ნორმალური, რეალური და სიურრეალისტურ-პარადოქსული სცენების „კანონზომიერი" მონაცვლეობა და ერთმანეთში ინტეგრირება და, მეორე მხრივ, ნორმალურ და პარადოქსულ ენტელექიათა (შინაგან არსთა) ერთდროულად შემცველი პერსონაჟების შექმნის ხერხი კაფკას, როგორც ჩანს, ცნობილი გერმანელი რომანტიკოსი მწერლის ე. თ. ა. ჰოფმანისაგან აქვს შეთვისებული, რომლის რომანებსა და მოთხრობებში მუდმივად ენაცვლება ერთმანეთს ყოფით-რეალური და ზღაპრულ-სიურრეალისტური სცენები, ხოლო პერსონაჟთა ანთროპოლოგიური არსი ერთდროულადაა დეტერმინებული ნორმალური ადამიანური და ფანტასტიკურ-სიურრეალისტური თვისებებით [Kremer 2003: 196]: *„კაფკას მხატვრულ-შემოქმედებითი სპეციფიკა ისაა, რომ ყოველდღიურობაში, საკრად ბანალურ და ტრივიალურ ფილისტერულ გარემოში მოულოდნელად შემოაქვს ფანტასტიკა, სიზმრის ლოგიკა,*

ფინალურ ეპიზოდში მნიშვნელოვანი ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური სემანტიკა ენიჭება *მდინარის* სიმბოლიკას, თუმცა *მდინარის* სიმბოლიკა უკვე ნოველის დასაწყისშივე ჩნდება [Kafka 1995: 7] და, ამდენად, გეორგის მაინც და მაინც *მდინარეში/წყალში* დახრჩობა სრულიად მიზანმიმართული ავტორისეული ინტენციაა და არა შემთხვევითობა. უფრო მეტიც, *მდინარის/წყლის* სახისმეტყველება მოთხრობის ცენტრალური სიმბოლიკაა და ტექსტში ფუძნდება როგორც პროტაგონისტის, ისე, ზოგადად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის, უპერსპექტივო ეგზისტენციის სემიოტიკური კოდი.

სახისმეტყველებითი ტრადიციის თანახმად, *მდინარის/წყლის* სიმბოლიკას სხვადასხვა და ურთიერთსაპირისპირო საზრისი აქვს: კერძოდ, ქრისტიანობაში *წყალი* (ნათლობის წყალი) სულიერი განწმენდისა და განღმრთობის, მარადიული სიცოცხლის, საღვთო მადლის, საღვთო ტრანსცენდენტურობასთან ზიარების სიმბოლოა, ძველბერძნულ მითოსში – სიკვდილისა და ეგზისტენციალური ზღვრულობის სიმბოლო (შდრ. საიქიოს/ჰადესის მდინარე აქერონტი), ხოლო ფსიქოანალიზში *წყალი/მდინარე* სუბიექტის არაცნობიერს განასახიერებს [Metzler... 2008: 110-111, 415]. ამ სახისმეტყველებითი ტრადიციისა და თავად ნოველის შინაარსის

რაც ფაქტიურად ალოგიკურობას უდრის, და პარადოქსულ-კურიოზული სიტუაცია. ფანტასტიკური, დაუჯერებელი ამბავი (სიტუაცია, შემთხვევა) აქ ყოველდღიური, ჩვეულებრივის „პრეტენზით" შემოდის. [...] თუ კაფკას წინამორბედებსა და წინაპრებზე მოდგება საქმე, მწერალთა შორის პირველ რიგში გერმანელი რომანტიკოსი ერნსტ თეოდორ ამადეუს ჰოფმანი უნდა დავასახელოთ, რომელსაც რატომღაც თვითონ კაფკა, მგონი, არასდ არ ახსენებს. ყოველდღიურობისა და ფანტასტიკის ჰოფმანისეული „კომბინაციების" გარეშე ძნელი წარმოსადგენია კაფკას მხატვრული ოსტატობა, მისი სინამდვილის დუალიზმი და ორპლანოვნება" [კაკაბაძე 1971a: 85, 86]. ამდენად, შესაძლებელია საუბარი კაფკას ტექსტებში მოცემულ თავისებურ *ჰოფმანის ეფექტზე*, რომელსაც საბოლოო ჯამში ეფუძნება კაფკას პროზაულ ტექსტებში განვითარებული *გაუცხოების/გაუცნაურების ეფექტი*. თუმცა, მხატვრული თხზვის მსგავსი პარადოქსული ხერხის მსოფლმხედველობრივ-შემოქმედებითი მოტივაცია ორივე ავტორთან, ცხადია, განსხვავებულია: ფანტასტიკურობის ტოპოსით ჰოფმანი საკუთარ ტექსტში ხორცს ასხამს ცნობილ *რომანტიკულ ირონიას* (ანუ, შეუძლებლისა და შესაძლებლის, სასრულისა და უსასრულოს თანაარსებობის რეალურობას), ხოლო კაფკა იმავე ტოპოსით აინტენსივებს სამყაროსა/ყოფიერებისა და ადამიანური ეგზისტენციის სრულ აბსურდულ და უსაზრისო არსს.

გათვალისწინებით ცხადი ხდება, რომ ნოველაში *მდინარის* კაფკასეული სიმბოლიკა იმთავითვე მიზანმიმართულად უპირისპირდება *მდინარის/წყლის* სიმბოლიკის ქრისტიანულ გაგებას და *მდინარის* სახისმეტყველება მოთხრობის ტექსტში ფუძნდება გეორგის ეგზისტენციალური ფინალობის, მისი არარასეულ განზომილებაში სრული გაქრობის სიმბოლოდ, შესაბამისად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობის სიმბოლოდ: მდინარე მოთხრობაში ის ეგზისტენციალური ზღვარია, რომლის წიაღშიც, ან მის მიღმა აღარც მადლი, ცხონება, უკვდავება და აღარც სასუფეველია, არამედ საბოლოო ფინალობა და არარა.

ამგვარად, სწორედ კაფკას პერსონაჟთა, ამ შემთხვევაში მამის ფიგურის პარადოქსული და „სიურრეალისტური" ენტელექია და გეორგის არამოტივირებული და აფექტური ქცევა, ასევე, ნოველის სიმბოლიკა ქმნის იმ წინაპირობებს, როდესაც კაფკას პერსონაჟის (გეორგის) ტრაგედია უნდა გავიაზროთ არა როგორც „ერთჯერადი", კერძო საყოფაცხოვრებო ვითარება, არამედ როგორც ზოგადეგზისტენციალური გარემოება, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის, ისე, ზოგადად, ადამიანის სასიცოცხლო ფუნდამენტური ეგზისტენციალური პრობლემატიკა: *„კაფკას აინტერესებს არა ის თავისებურებანი, რაც გააჩნიათ ამა თუ იმ კლასის, ფენის, სახელმწიფოს, ეროვნების და ა. შ. ადამიანებს, არამედ ის, რაც საერთოა ყველა თანადროული ადამიანისათვის — ე. ი. ზოგად ადამიანური* (ანუ, თანამედროვე ადამიანის და, ზოგადად, ადამიანის, ზოგადი ეგზისტენციალური ვითარება — კ. ბ.)" [კაკაბაძე 1971:b 97].

ამ თვალსაზრისით ასევე გასათვალისწინებელია ნოველის ტექსტის სიუჟეტური განვითარებისას ინტეგრირებული პარადოქსული სიტუაციები, როდესაც გეორგი სრულიად აბსურდულ და თავისებურ „სიურრეალისტურ" ვითარებაში აღმოჩნდა (შდრ. გეორგის თავდაპირველი ბიურგერული სტაბილურობა თვალსა და ხელს შუა ქრება ნოველის სიუჟეტური განვითარების პროცესში), რომლის რეალობასა და ჭეშმარიტებაში შემდგომ თავადაც (ისევე როგორც მკითხველს) არ ეპარება ეჭვი. ხოლო ნოველის ფინალურ ეპიზოდში გეორგს მამის აბსურდული ბრალდებების მოსმენა უწევს [Kafka 1995: 16-19].

აქ კარგად ჩანს კაფკას პერსონაჟის ეგზისტენციის თავისებურება: კერძოდ, გეორგის „დანაშაული“ აპრიორული ბუნებისაა, და რაც მთავარია, მან არ იცის რატომაა დამნაშავე. ამდენად, იგი აპრიორულადაა განწირული, რომ დასჯილ იქნას, რასაც (სასჯელს) იგი ყოველგვარი პროტესტის გარეშე ილებს. მსგავსი პასიურობა, უმწეობა და უუნარობა (რაც, ზოგადად, კაფკას პერსონაჟების ანთროპოლოგიური მახასიათებელია) ყოფიერების/ყოფის მიერ შემოთავაზებული აბსურდის წინაშე, სადაც ყველანაირი ფსიქოლოგიური, თუ სხვა რამ მოტივაცია იმთავითვე გამორიცხულია, კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს კაფკას მოთხრობის პარაბოლურ არსს: მსგავსი დისპოზიცია (ე. ი., ერთი მხრივ, ყოფიერების აბსურდული არსი და, მეორე მხრივ, გეორგის ტიპის უთვისებო პერსონაჟი), რაც კაფკას პროზის ერთ-ერთი აპრიორული პოეტიკური მახასიათებელია, იმთავითვე ავლენს პროტაგონისტის ზოგად ეგზისტენციალურ და არა საყოფაცხოვრებო პრობლემატიკას.* მსგავსი პოეტიკური ხერხით კაფკა ეფექტურად ახერხებს როგორც საკუთარი პერსონაჟების, ისე მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის და, ზოგადად ადამიანის, ეგზისტენციის ე. წ. *ეთიკურ ფაზაზე* ყოლას, ანუ სასოწარკვეთით, შიშითა და ძრწოლით შეპყრობილობის, სრული ეგზისტენციალური დისოციაციის მდგომარეობაში „ჩატოვებას“.

ამგვარად, პერსონაჟთა მსგავს აბსურდულ ვითარებაში აღმოჩენა (უდანაშაულოს აპრიორული „დამნაშავეობა“) მეტაფორული გამოხატულებაა მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სუბიექტურობის აპრიორული დაშლის, მისი საზრისს მოკლებული ეგზისტენციისა და ეგზისტენციალური უპერსპექტივობისა, რისი სიმბოლური გამოხატულებაცაა გეორგის თვითმკვლელობა. ხაზს ვუსვამ, სცენა იძლევა განზოგადების საშუალებას და იგი არ არის „ერთჯერადი“, კერძო საყოფაცხოვრებო ტრაგედია, გამოწვეული ოჯახური კონ-

---

* პრინციპულად მიმაჩნია, რომ კაფკას პროზაში დომინირებული დანაშაულის *ტოპოსის თეოლოგიური წაკითხვა*, ამ ტოპოსის პირველცოდვასთან (ბიბლიური ცოდვითდაცემა) დაკავშირება და კაფკას პერსონაჟების ეგზისტენციის კრიკეგაარდისეული სინდისის ქენჯნისა და თვითგვემის მდგომარეობად გააზრება კონცეპტუალურად არაამართებულია [დოლიძე 2012: 66-70], ვინაიდან: a) *დანაშაულის* ტოპოსს კაფკას ტექსტებში აქვს წმინდად პოეტიკური დატვირთვა, კერძოდ, ტექსტში *გაუცხოების/გაუცნაურების ეფექტისა* და *პარადოქსალურობის* დისკურსის გაინტენსივების ფუნქცია, b) პერსონაჟების *აბსურდული* ეგზისტენციისა და მათი აპრიორული *გადაგდებულობის* გამძაფრების ფუნქცია.

ფლიქტებით, არამედ იგი ზოგადად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური ტრაგედიაა. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია ნოველის უკანასკნელი სცენის დისპოზიცია: ერთი მხრივ, ადამიანი, რომელიც თავს იკლავს, მეორე მხრივ, ხიდზე ტრანსპორტის მიმოსვლა, რომლის ხმაურში იკარგება გეორგის სასოწარკვეთილი კივილი. ეს ვითარება ნოველაში ფუძნდება, როგორც მოდერნიზმის მადეჰუმანიზებელი ეპოქის მარკერი – მანქანური სტიქია, ტექნიკური პროგრესი, როგორც თავისებური შოპენჰაუერისეული „ბრმა“ ნება, რომელიც ადამიანის ეგზისტენციალურ გამოუვალობას კიდევ უფრო ამძაფრებს, მას უსაზრისობასა და უმიზნობაში ამყოფებს და არარაში მიაქანებს – *„იმ წუთას კი ხიდზე უსასრულოდ მიმოდიოდა ტრანსპორტი“ („In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr“)* [Kafka 1995: 20]. მოთხრობის „სუიციდურ ეპიზოდში“ კი ვლინდება კაფკას პერსონაჟის, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის, სუბიექტურობის აპრიორული რღვევა **(Ichdissoziation)** და მისი სრული ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა, რითაც კაფკას მიერ უკუგდებული და დესტრუირებულია ქრისტიანული თეოცენტრიზმი, რენესანსულ-განმანათლებლური ანთროპოცენტრიზმი და ჰეგელისეული ისტორიის ტელეოლოგიურობა.

ხოლო ნოველის ტექსტში ინტეგრირებული *ბრალდებისა* და *განაჩენის* სამართალმცოდნეობითი მარკერები და ტოპოსები იმთავითვე ვლინდებიან, როგორც პარაბორული არსის მატარებელი მოცემულობანი, რომელთა მხატვრული ფუნქციაც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური გამოუვალობისა და აბსურდულობის მაქსიმალური გაინტენსივებაა. მსგავს მხატვრულ მიდგომას კაფკა შემდგომ კიდევ უფრო ავითარებს და მასთან სამართლებრივი მარკერები თუ ტოპოსები ფუძნდება როგორც ერთ-ერთი დომინანტური პარაბოლური ტოპოსი, რისი პარადიგმატური ნიმუშიცაა კაფკას დაუმთავრებელი რომანი „პროცესი“.

1 შდრ., საკუთარი საცოლის, ფელის ბაუერისადმი მიწერილ წერილში (02. 06. 1913) კაფკა კვლავ თავისი მოთხრობის ინტერპრეტაციის შეუძლებლობას უსვამს ხაზს: *„იპოვი «ვანაჩენში» რაიმე აზრს, ეგულისხმობ, რაიმე პირდაპირ, თანმიმდევრულ აზრს? მე მას ვერ ვპოულობ და არც შემიძლია მასში რაიმე ავხსნა“* (**„Findest Du im «Urteil» irgendeinen Sinn, ich meine, einen geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn? Ich finde ihn nicht und kann auch nichts darin erklären“**) [Briefe... 1976: 394]. მაგრამ ტექსტის ეს აპრიორული აუხსნელობა და მასში პირდაპირი აზრის, ე. ი. თანმიმდევრული ლოგიკური აზრის არმყოფობა, ჩემი აზრით, პირველ რიგში, უნდა გავიაზროთ როგორც თავად ტექსტის მოდერნისტული პოეტიკური მახასიათებელი, რითაც იგი უპირისპირდება ტრადიციული, ანუ რეალისტური პროზის პოეტიკურ მახასიათებელს, კერძოდ, რეალისტური პროზის პირდაპირ (**gerade**), ანუ თანმიმდევრულ ლოგიკურ დისკურსს და მის სწორხაზოვან კომპოზიციურ გამართულობას (აქ უნდა შევნიშნო, რომ კაფკამ "განაჩენი" კონცეპტულაურად ჩაიფიქრა სწორედ როგორც ტრადიციული კონვენციონალური პროზის, რეალისტური პროზის პოეტოლოგიური პრინციპების დეკონსტრუქცია [Bluhm 2002: 176-182]). თუკი დავუკვირდებით, კაფკას ტექსტის სწორედ ეს ლოგიკური არათანმიმდევრულობა და უსაზრისობა/აბსურდულობა ქმნის ტექსტის საზრისს: ანუ, ეს არის ტექსტი, სადაც ტექსტის საზრისი ლოგიკური არათანმიმდევრობის მიღმაა მოცემული. ეს კი თავად მოდერნისტული პროზაული ტექსტის ერთ-ერთი პოეტიკური მახასიათებელი და მოდერნისტული პროზის დაფუძნების უმთავრესი პოეტოლოგიური პრინციპია, რომელიც **a priori** უგულებელყოფს და უკუაგდებს *პირდაპირ აზრს*, ანუ თანმიმდევრულ ლოგიკურ დისკურსს, რაც ვლინდება სიუჟეტის ლოგიკური ბმულობისა და უწყვეტობის, ქრონოტოპის მთლიანობისა თუ ტექსტის კომპოზიციური გამართულობისა და თანმიმდევრობის (ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, კვანძის გახსნა, ფინალი) რღვევაში, ან ვლინდება თხრობის პერსპექტივათა და ნარატიულ ტექნიკათა (მაგ., ეპიური მთხრობელისა და პროტაგონისტის ე. წ. *ხედვის კუთხის, ეპიური თხრობისა და განცდილი მეტყველების*), მუდმივ ცვლაში. [Scheffel 2002: 66-68]; ასევე ვლინდება ტექსტის ყველა ლინგვისტურ დონეზე (ლექსიკურ, სინტაგმატურ, პრაგმატულ) *აღსანიშნისა* და *აღმნიშვნელის* მთლიანობისა და „ერთჯერადობის“ რღვევაში. ხოლო *აღსანიშნისა* და *აღმნიშვნელის* მონოლითურობისა და განუყოფლობის საპირისპიროდ განვითარებულია ურთიერთგამომრიცხავი დისკურსი. მაგ., ლექსიკურ და სინტაგმატურ დონეზე ეს ასე ვლინდება: თუკი ტექსტში მოცემულია მტკიცებითი წინადადება, რომელიც მკითხველს არწმუნებს, რომ ესა და ეს პროტაგონისტი ერთ კონკრეტულ ადგილას კონკრეტული მისიითა ჩამოსული (შდრ. რომანი „კომკა“/„Schloß“), მას იქვე მოსდევს ე. წ. *კონცესიური* (შეზღუდვის) წინადადება შესაბამისი ლექსიკური ერთეულებით (*მაგრამ, თუმცა, მართალია, მიუხედავად იმისა, რომ...*), რომლებიც ანეიტრალებენ თხრობის სანდოობას, უპირისპირდებიან ტექსტის თანმიმდევრულ ლოგიკურ დისკურსს და აფუძნებენ *აღსანიშნის* არაერთმნიშვნელოვანებასა და პლურალიზმს [Serrer 1996: 261, 264]. ანდა, თავად ნოველა „განაჩენში“: ტექსტის ნარაცია ჯერ გვატყო-

ბინებს და გვარწმუნებს, რომ გეორგის მამამ არაფერი იცის გეორგის პეტერბურგში გადახვეწილი მეგობრის შესახებ, მაგრამ იქვე შემდგომ საპირისპირო ირკვევა – მამამ თურმე ყველაფერი დაწვრილებით იცის თავისი შვილის რუსეთში მყოფ მეგობრზე (მიმოწერაც კი ჰქონიათ ერთმანეთში) [Kafka 1995: 17-18]. შედეგად, ჩნდება ეჭვი საერთოდ *მეგობრის* რეალურად არსებობის შესახებ. მსგავსი წინააღმდეგობრიობითა და კონცესიურობით მთლიანადაა დეტერმინებული კაფკას პროზაული ტექსტები და ეს მათი პოეტიკური მახასიათებელია. ეს ყველაფერი კი იმთავითვე აფუძნებს კაფკას პროზაული ტექსტების თავისებურ *გაუმჭვირვალობასა* თუ *შეუღწეველობას* (Undurchsichtigkeit) [Vietta 2007: 159-161]. მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაინც შესაძლებელია კაფკას პროზაულ ტექსტებში, და მათ შორის „განაჩენში", ერთი უმთავრესი და ძირითადი სიღრმისეული საზრისის (შინაგანი ლოგოსის) გამოკვეთა და წვდომა, რისი წინაპირობაც *პერმენევტიკა*, *ჰერმენევტიკული* საინტერპრეტაციო მეთოდია და არა *დეკონსტრუქცია* და *დეკონსტრუქტივისტული* მეთოდი, რომელიც საბოლოო ჯამში ინტელექტუალურ საინტერპრეტაციო თამაშს გვთავაზობს და არა ტექსტის უმთავრესი სიღრმისეული საზრისის ინტერპრეტაციასა და წვდომას: *„მართალია კაფკას პერსონაჟები და, შესაძლოა, თავად კაფკა, საკუთარ ეგზისტენციაში საზრისს ვერ პოულობენ და მას ვერ აფუძნებენ, მაგრამ ეს ტექსტზე არ ითქმის. ტექსტი თავად ანიჭებს საკუთარ თავს საზრისს. რამდენადაც ტექსტი ირწმუნება, რომ იგი საზრისს არ შეიცავს, ამით იგი სწორედ საზრისის ძიებისაკენ გვიბიძგებს და გვპროვოცირებს. „განაჩენი" კაფკას განაჩენია სწორედ ჰერმენევტიკის ძალმოსილების შესახებ"* [Selbmann 2002: 56].

2. შდრ.: *„კაფკას მხედველობაში აქვს ხოლმე მოვლენათა ჩვეული, ყოველდღიური მდინარება, რომელსაც გარს ახვევია ადამიანთა ჩვეული ილუზორული იმედები და მოლოდინი; მაგრამ იგი ამ ილუზიების საწინააღმდეგოდ ხდავს რაღაცა საშინელსა და მახინჯს, რაც ფარული სახით ხდება და მოსალოდნელია უწყინარი გამომეტყველების, „შენილბულ" მოვლენათა ამ ჩვეულ მდინარებაში. ამ საშინელებისა და სიმახინჯის განცდის ძალით მწერლის ხედვაში, როგორც ეს კოშმარული სიზმრის შემთხვევაში ხდება ხოლმე, ჩნდება ფანტასტიკური ელემენტი, ჩართული მოვლენათა ჩვეულ მდინარებაში, როგორც ამ უკანასკნელის ჭეშმარიტი მნიშვნელობისა და შედეგების გამომხატველი. [...] ადამიანის ცხოვრების ამგვარი ორაზროვნების განცდამ განაპირობა კაფკას შემოქმედებაში (და არა მხოლოდ კაფკას შემოქმედებაში) ნატურალისტური ელემენტის შერწყმა ფანტასტიკურ ელემენტთან; პირველი ადამიანის ცხოვრების ჩვეულ, ნორმალურ წესრიგს გადმოსცემს, ხოლო მეორე – ამ წესრიგის ფარულ აზრს – რადიკალურ უწესრიგობას"* [კაკაბაძე 1972: 32, 34]. აქ უნდა შეენიშნოს, რომ ჩვენში კაფკას კვლევა ძმებ კაკაბაძეებით – ფილოსოფოს ზურაბ კაკაბაძითა და გერმანისტ ნოდარ კაკაბაძით – იწყება და კაკაბაძეებითვე მთავრდება, ვინაიდან მას მერე, რაც 45-50 წლის წინ მათი პირველი სტატიები გამოქვეყნდა კაფკას შემოქმედებაზე, ქართულ გერმანისტიკაში და, ზოგადად, ქართულ ლიტმცოდნეობაში, კაფკას ინტენსიური, მასშტაბური და თანმიმდევრული კვლევის თვალსაზრისით ბევრი არაფერი გაკეთებულა. ეს გარემოება, ანუ ამა თუ იმ გერმანელი ავტორის მასშტაბური, თანმიმდევრული

და ინტენსიური კვლევის შეუძლებლობა, სამწუხაროდ, ქართული ლიტმცოდნეობითი გერმანისტიკის სიმპტომატური მახასიათებელია: ანუ, იგი მოკლებულია საკვლევი ობიექტის დროში განფენილი, თანმიმდევრული და უწყვეტი კვლევის უნარს/შესაძლებლობას. შესაბამისად, ამა თუ იმ ავტორის შემოქმედების კვლევა მხოლოდ ერთეულ მკვლევართა ამარაა დარჩენილი (თუ რა არის ამის ობიექტური და სუბიექტური მიზეზი, აქ ამჯერად არაფერს ვიტყვი და მხოლოდ ფაქტის კონსტატაციით შემოვიფარგლები. თუმცა, ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზის დასახელება შეიძლება – მკვლევართა რესურსის დეფიციტი). ამიტომაც, კვლევა ფრაგმენტულია და არა მასშტაბური. იგივე შეიძლება ითქვას თ. მანისა და პ. პესეს შემოქმედების კვლევაზეც, რომელსაც ჩვენში დაახლოებით 45 წლის წინ საფუძველი ჩაუყარა ნ. კაკაბაძემ, ხოლო 35-40 წლის წინ – რ. ყარალაშვილმა (იხ. მათი ნაშრომები: ნ. კაკაბაძის „თომას მანი. ადრეული შემოქმედება (1893-1900)“ [1967] და რ. ყარალაშვილის „ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები“ [1980]). თ. მანისა და პ. პესეს კვლევა ჩვენში ამის იქით აღარ წასულა და იგი ამ ეტაპზე ნ. კაკაბაძით/რ. ყარალაშვილით იწყება და ამ მკვლევარებითვე მთავრდება. სამწუხაროდ, ეს ფრაგმენტულობა და არათანმიმდევრობა დღემდე ქართული ლიტმცოდნეობითი გერმანისტიკის მახასიათებელია, მის ფარგლებში წამოწყებული ამა თუ იმ ავტორის კვლევა ვერასოდეს გადაიზარდა ერთ უწყვეტ და მასშტაბურ კვლევაში. სამწუხაროდ, უახლოესი პერსპექტივა საიმედოს ვერაფერს გვთავაზობს (თუ არ ვცდები, ზუსტად მსგავსი არასახარბიელო ვითარებაა ქართულ ანგლისტიკურ და რომანისტულ ლიტმცოდნეობაშიც: აქაც, ამა თუ იმ ავტორის (მაგ., ჯ. ჯოისისა და თ. ს. ელიოტის, ან მ. პრუსტისა და ა. კამიუს) კვლევა მხოლოდ ერთეული მკვლევარებით შემოიფარგლება, ამდენად, კვლევა აქაც ფრაგმენტულია და არა მასშტაბური და დროში თანმიმდევრულად განფენილი).

2012/2013

დოლიძე 2012: მამუკა დოლიძე, *ცოდვითდაცემის განცდა (ფენომენოლოგიური ანალიზი)* (გვ. 66-70); *რელიგია. სამეცნიერო-საღვთისმეტყველო ჟურნალი № 1,* თბილისი, 2012.

კაკაბაძე 1971a: ნოდარ კაკაბაძე, *ფრანც კაფკას ცხოვრება და შემოქმედება* (გვ. 63-91); წიგნში: *ნ. კაკაბაძე, პორტრეტები და სილუეტები,* გამ.-ობა „განათლება", თბილისი, 1971.

კაკაბაძე 1971b: ნოდარ კაკაბაძე, *თომას მანი და ფრანც კაფკა* (გვ. 91-104); წიგნში: *ნ. კაკაბაძე, პორტრეტები და სილუეტები,* გამ.-ობა „განათლება", თბილისი, 1971.

კაკაბაძე 1972: ზურაბ კაკაბაძე, *ფრანც კაფკა* (გვ. 27-35); წიგნში: *ზ. კაკაბაძე, წერილები,* გამ.-ობა „საბჭ. საქართველო", თბილისი, 1972.

Andreotti 2009: Mario Andreotti, *Die Struktur der modernen Literatur,* 4. Aufl., Haupt Verlag, Bern/Stuttgart, 2009.

Anz 1999: Thomas Anz, *Die Seele als Kriegsschauplatz. Psychoanalytische und literarische Beschreibungen eines Kampfes* (S. 96-108); in: *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurenz,* hrsg. von Th. Anz, Würzburg, 1999.

Bluhm 2002: Lothar Bluhm, *»ein Sohn nach meinem Herzen«: Kafkas „Das Urteil" im Diskursfeld der zeitgenössischen Goethe-Nachfolge* (S. 176-196.); in: *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen,* hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Reclam, Stuttgart, 2002.

Briefe... 1976: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit,* hrsg. von E. Heller und J. Born, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1976.

Jahraus/Neuhaus (Hg.) 2002: *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen,* hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Reclam, Stuttgart, 2002.

Jahraus 2002: Oliver Jahraus, *Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund. Kafkas „Das Urteil" aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht* (S. 241-260); in: *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen,* hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Reclam, Stuttgart, 2002.

Kafka 1995: Franz Kafka, Das Urteil und andere Prosa, hrsg. von M. Müller, Stuttgart, 1995.

Kremer 2003: Detlef Kremer, Romantik, 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar, 2003.

Metzler... 2008: *Metzler Lexikon literarischer Symbole,* Metzler Verlag, Stuttgart, 2008.

Neuhaus 2002: Stefan Neuhaus, *Im Namen des Lesers. Kafkas „Das Urteil" aus rezeptionsästhetischer Sicht* (S. 78-100); in: *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen,* hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Reclam, Stuttgart, 2002.

Scheffel 2002: Michael Scheffel, *„Das Urteil" – Eine Erzählung ohne »geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn«?* (S. 59-77); in: *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen,* hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Reclam, Stuttgart, 2002.

Selbmann 2002: Rolf Selbmann, *Kafka als Hermeneutiker. „Das Urteil" im Zirkel der Interpretation* (S. 36-58); in: *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen,* hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Reclam, Stuttgart, 2002.

Serrer 1996: Michael Serrer, *Franz Kafka* (S. 253-269); in: *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts,* hrsg. von H. Steinecke, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1996.

Vietta 2007: Silvio Vietta, Der europäische Roman der Moderne, Fink Verlag, München, 2007.

The Rolling Stones-ის 60-იანი წლების *როკ-პოეზია* (Rock Poetry)*

ეძღვნება უკანასკნელი დენდის, ბრაიან ჯონსის ხსოვნას

XX საუკუნის 50-60-იან წლებში საბოლოოდ დასრულდა მასკულტურის ჩამოყალიბება (რომლიც სათავეს დაახლ. 20-იანი წლებიდან იღებს), რაც პირდაპირ კავშირში იყო სხვადასხვა მედია საშუალებების ყოვლისმომცველი და დაჩქარებული ტემპით განვითარებასთან (პრესა, რადიო, შემდგომ ტელევიზია, დღეს უკვე ინტერნეტი). შესაბამისად, ამ პერიოდში ხელოვნების სხვადასხვა დარგი (ლიტერატურა, მუსიკა, თეატრი, მხატვრობა, ქანდაკება), საბოლოოდ ემიჯნება ელიტარული სულიერი არისტოკრატიის სივრცეს და სპირიტუალურ-ინტელექტუალური ინტერესების დაკმაყოფილების ფუნქციას ცვლის მომხმარებლური ინტერესების დაკმაყოფილების ფუნქციით, ანუ ხელოვნების დარგები უკვე საბოლოოდ იძენენ მასობრივი გართობის, ან პრაქტიკულ დეკორატიულ-დიზაინერულ ფუნქციებს, რის შედეგადაც ხდება ხელოვნების გამასობრივება, ე. ი. მასებზე გათვლილი კომერციული ხელოვნების ქმნილებათა შექმნა (იხ. ვ. ბენიამინი, „ხელოვნების ქმნილება მისი ტექნიკური რეპროდუცირების ეპოქაში"). შესაბამისად, 50-იანი წლებიდან მხატვრობაში ფეხს იკიდებს პოპ-არტი ლოზუნგით **„All is pretty"** (ენდი უორჰოლი), სკულპტურაში – ინსტალაცია, მუსიკაში – პოპ-სონგი და როკ-ენ-როლი (ელვის პრესლი, ჩაკ ბერი, ლითლ რიჩარდი და სხვ.), რომელიც 60-იანი წლებიდან როკ-მუსიკად განვითარდა, ლიტერატურაში – ე. წ. ბიტ-პოეზია (ალენ გინსბერგი), თეატრში – პერფორმანსი. 60-იანი წლების ბოლოდან

---

* წაკითხულ იქნა საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციაზე „მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი" (თსუ, 7 ოქტ., 2011, თბილისი). სტატია თავდაპირველად გამოქვეყნდა კონფერენციის კრებულში სათაურით „60-იანი წლების ბრიტანული (ინგლისური) როკ-პოეზია (როკ-უგუნუ **The Rolling Stones**-ის როკ-პოეზიის მიხედვით)" (გვ. 5-19), გამ.-ობა „უნივერსალი", თბ., 2012. სტატია გადამუშავებული სახით მეორედ გამოქვეყნდა სათაურით „**The Rolling Stones**-ის 60-იანი წლების როკ-პოეზია (**Rock Poetry**)", *კადმოსი. ჰუმანიტარულ კვლევათა ჟურნალი № 4*, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამ.-ობა, თბილისი, 2012. (გვ. 296-308)

კლასიკურ სიმფონიას უკვე ანაცვლებს ე. წ. როკ-სიმფონია, მაგ., ინგლისურ *პროგრესულ* როკ-ჯგუფ **Pink Floyd**-ის როკ-სიმფონიები **„Atom Harth Mother"** (1970), **„Echos"** (1971), **„Shine On You Crazy Diamond"** (1975), ან, ასევე ინგლისურ, *ჰარდ-როკ* ჯგუფ **Deep Purples** როკ-სიმფონია **„Concerto For Group And Orchestra"** (1969). ხოლო ოპერა, როგორც ე. წ. *ერთიანი ხელოვნების ქმნილება* **(Gesamtkunstwerk)**, სადაც გაერთიანებული იყო ხელოვნების ოთხი დარგი (ლიტერატურა, მუსიკა, მხატვრობა და თეატრი), 60-იანი წლების ბოლოს, ერთი მხრივ, ნელ-ნელა ჩაანაცვლა როკ-ოპერამ/მიუზიკლმა (მაგ. ენდრიუ ლოიდ ვებერის **„Jesus Christ Superstar"**) და, მეორე მხრივ, როკ-კონცერტმა, რომელიც ოპერის მსგავსად სინთეტურ ხელოვნების დარგად ჩამოყალიბდა, რამდენადაც თავის თავში როკ-კონცერტიც აერთიანებდა ლიტერატურას, მუსიკას, მხატვრობასა და თეატრალურ წარმოდგენას — ამ შემთხვევაში, როკ-ტექსტს, საკუთრივ როკ-მუსიკას, სასცენო გაფორმებასა (სახელოვნებო სასცენო განათება, დიდ ეკრანებზე წარმოდგენილი მისტიკურ-ფსიქოდელური შინაარსის ლაზერშოუ) და როკ-ჯგუფის ვოკალისტის მიერ შესრულებულ დიონისური ექსტაზით მოცულ სასცენო თეატრალურ მოქმედებას (შდრ. **Rolling Stones**-ის, **Doors**-ის, **Led Zeppelin**-სა და **Pink Floyd**-ის როკ-კონცერტები). ამგვარად, პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ყველა ალნიშნულ დარგში ყველგან გაცხადებული იყო სწრაფვა ელიტარულ და მასობრივ ხელოვნებას შორის ზღვარის წაშლისა და ხელოვნების საბოლოო გამასობრივებისაკენ, რაც ქვეცნობიერად ჯერ კიდევ ჩაკ ბერის ცნობილ როკ-ენ-როლში **„Roll Over Beethoven"** გაცხადდა კიდეც.

საწყის ეტაპზე, 50-იან წლებში ზოგადად როკ-მუსიკაც (როკ-ენ-როლი) იმთავითვე მასობრივი ხელოვნების დარგად ჩამოყალიბდა, რომელსაც იმთავითვე მასობრივი გართობის ფუნქციები ჰქონდა, და რომლის პრიმიტიული შინაარსის — **„Go, Johnny, go"**-ს ტიპის ტექსტებში ძირითადად პრიმიტიული თინეიჯერული სიყვარულის თემა იყო გადმოცემული. საწყის ეტაპზე ბრიტანული როკ-მუსიკაც, ამერიკული როკ-ენ-როლის გავლენით, პრიმიტიული, „ბავშვურ-ნაივური" ტექსტების საშუალებით აფუძნებდა თავის მარტივ (ძირითადად სამ აკორდიან) გასართობ მუსიკალურ პოპ-ნომრებს (იგივე

Beatles-ისა და **Rolling Stones**-ის საწყისი პერიოდის მუსიკალური შემოქმედება). ამიტომაც, ცნობილმა გერმანელმა ფილოსოფოსმა, ფრანკფურტის სკოლის წარმომადგენელმა თეოდორ ადორნომ (1903-1969), რომელსაც მრავალი ნაშრომი ჰქონდა მუსიკის ფილოსოფიის საკითხებზე, კერძოდ, კლასიკური მუსიკის ფილოსოფიის შესახებ (ბეთჰოვენი, ვაგნერი, მალერი), „ბითლზის" მუსიკა განსაზღვრა მხოლოდ როგორც „მომხმარებლური ღირებულების" შემცველი პროდუქცია (შდრ. – ***„Beatles* ist gebrauchswert"**), ე. ი. როგორც მასობრივი მსმენლის გართობაზე გათვლილი მასების მუსიკა (პოპ-მუსიკა), ანუ, როგორც კოკა-კოლას, ჰამბურგერის, ბარბის ტიპის მასობრივი პროდუქცია.

მაგრამ, როკ-მუსიკის შიგნით ამავდროულად იმთავითვე განვითარდა ისეთი მუსიკალური ტექსტის ტიპი, რამაც ბიძგი მისცა პოეზიის ისტორიაში ახალი ჟანრის, კერძოდ, ***როკ-პოეზიის* (Rock Poetry)** ჟანრის ჩასახვას (თუმცა, პოეზიის ეს ჟანრიც, ცხადია, მასობრივი ბუნებისაა თავად როკ-მუსიკის მასობრივი არსიდან გამომდინარე). აქ მხედველობაში მაქვს ამერიკელი და ინგლისელი როკ-მუსიკოსები და შემსრულებლები – ბობ დილანი, ჯიმ მორისონი და ჯონ ლენონი, რომელთა ე. წ. მუსიკალური ტექსტები უკვე წარმოადგენდნენ მუსიკალური ხაზის არა ვერბალურ სასიმღერო მეორად დანამატს, რასაც ჩვეულებრივ იყენებს ხოლმე ე. წ. მასობრივ მსმენელზე გათვლილი *შლაგერის* ან *პოპ-სონგის* ტიპის გასართობი სამომხმარებლო მუსიკალური პროდუქცია (ე. წ. კომერციულ-გასართობი მუსიკა), არამედ წარმოადგენდნენ მუსიკალური ხაზისაგან განუყოფელ და მასთან ესთეტიკურად და სტრუქტურულად „შეზრდილ" ღრმა შინაარსის შემცველ პოეტურ ტექსტებს, სადაც თემატიზებული იყო აქტუალური სოციალურ-პოლიტიკური, ან ეგზისტენციალურ-ფილოსოფიური პრობლემატიკა (მაგ., ბობ დილანის **„Like a Rolling Stone"**, ჯიმ მორისონის **„The End"**, ან ჯონ ლენონის **„God"**, **„Mother"** და **„Imagine"**).

ცხადია, როკ-მუსიკის ტექსტის შინაარსის ასეთი ცვალებადობა განპირობებული იყო თავად როკ-მუსიკის პროფილის შეცვლით, როდესაც როკ-მუსიკამ გასართობი ფუნქცია თანდათან შეცვალა სოციალურ პრობლემატიკაზე ეპატაჟური და საპროტესტო რეაგირებს ფუნქციით და შეიძინა ნონკომფორმისტული ეთოსი (მაგ. **Beatles**-ის **„Revolution"**, ან **Rolling Stones**-ის **„Sympathy for The Devil"**),

ან სულაც, შემდგომ ეტაპზე შეიძინა ტრანსცენდირებადი და მისტიკური სახელოვნებო ფუნქციებიც (მაგ. **Led Zeppelin**-ისა და **Pink Floyd**-ის ერთი მხრივ, *მძიმე* და, მეორე მხრივ, *პროგრესული როკი*). უკვე 60-იანი წლების II ნახევრისათვის როკ-სონგის ტექსტი, თანდათან დამძიმებულ და გართულებულ როკ-საუნდთან (ჟღერადობასთან) ერთად, ნელ-ნელა იქცა საპროტესტო, ანარქისტულ-ნონკომფორმისტული და ოპოზიციურ-დისიდენტური მესიჯების დეკლარირებისა და მასებში პროპაგირების ფუნქციის მატარებელ როკ-პოეზიად (მაგ., იმავე **Beatles**-ის **„Revolution"**, ან **Deep Purple**-ის **„Child in Time"**), რაც ამავდროულად განაპირობა უკიდურესობამდე გამძაფრებულმა გარე ობიექტურმა ფაქტორებმაც, კერძოდ, მსოფლიო მასშტაბით გართულებულმა სოციალურ-პოლიტიკურმა ვითარებამ: ამერიკა-საბჭოთა კავშირს შორის არსებული ცივი ომის რეჟიმი, ვიეტნამის ომი, კულტურული რევოლუცია ჩინეთში, რასობრივი ჩაგვრა (სეგრეგაცია) აშშ-ში, სტუდენტური ანტისამთავრობო საპროტესტო გამოსვლები დას. ევროპისა და აშშ-ს დიდ ქალაქებში (რომლის კულმინაციაც პარიზის 1968 წლის მაისის სტუდენტური „რევოლუცია" იყო), პრაღის ოკუპირება საბჭოთა ჯარების მიერ.

შესაბამისად, აღნიშნულმა სუბიექტურმა სახელოვნებო და ობიექტურმა ისტორიულმა ფაქტორებმა დიდად შეუწყო ხელი *როკ-პოეზიის*, როგორც ახალი დამოუკიდებელი *პოსტმოდერნისტული* ლირიკული ჟანრის, ჩამოყალიბებასა და განვითარებას, რომელიც უპირველესყოვლისა იყო სახელოვნებო რეაქცია აღნიშნული მადეჰუმანიზებელი ისტორიულ-პოლიტიკური პროცესების მიმართ, და რომელშიც უპირველესყოვლისა ანტიისტებლიშმენტური საპროტესტო და ოპოზიციური დისკურსები იყო განვითარებული (მაგ., ჯონ ლენონისა და ბობ დილანის როკ-პოეზია).

* * *

მიმაჩნია, რომ *როკ-პოეზიის*, როგორც *პოსტმოდერნისტული* დამოუკიდებელი ლირიკული ჟანრის, განვითარებაში დიდი წვლილი შეიტანა ინგლისური როკ-ჯგუფის **The Rolling Stones**-ის *როკ-პოეზიამ* (ტექსტების ძირითადი ავტორია ჯგუფის ვოკალისტი მიკ ჯაგერი), კერძოდ, უპირატესად მათმა 60-იანი წლების II ნახევრის *როკ-პოეზიამ*, რომელიც მოცემულია მათ კლასიკურ *როკ-ალბომებში*

"Beggars Banquet" [1968] და **"Let it Bleed"** [1969], ასევე ე. წ. *სინგლებში* – **„Satisfaction"**, [1965], **„Paint It, Black"** [1966], **„Let's Spend the Night Together** [1967], **„Jumpin' Jack Flasch"** [1968], **„Street Fighting Man"** [1968] და მრავალი სხვა.

უკვე 1965 წელს **The Rolling Stones**-ი უშვებს მსოფლიო როკ-ჰიტს **„Satisfaction"**, სადაც მოცემულია რევოლუციური სიახლეები როგორც მუსიკალური, ისე ტექსტუალური თვალსაზრისით: კერძოდ, აღნიშნული როკ-სონგის მუსიკალურ ნაწილში უკვე დასაწყისშივე გართულებული და დამძიმებულია საუნდი (ჟღერადობა) ე. წ. გიტარის რიფით, რომელიც შემდგომ რეფრენად გასდევს მთელს მუსიკალურ ნომერს; ხოლო როკ-სონგის ტექსტი მუსიკალური ნაწილის არა მეორადი ვერბალური დანამატია, როგორც ეს შლაგერის, ან პოპ-სონგის სტრუქტურაშია მოცემული, რომელთა ტექსტებში, როგორც წესი, გადმოცემულია ხოლმე მხოლოდ პრიმიტიული თინეიჯერული სასიყვარულო ისტორიის შემცველი, ან „ივენთური" განწყობის გამომწვევი პრიმიტიული შინაარსები (მაგ. ამ ტიპის ტექსტები: **„She loves you, yeah, yeah, yeah"**, ან **„I got you, Baby"**), არამედ როკ-სონგ **„Satisfaction"**-ის როკ-ტექსტი ფუძნდება როგორც აწ უკვე დამძიმებული და გართულებული ახალი მუსიკალური ჟღერადობისათვის, ანუ როკ-მუსიკისათვის განკუთვნილი *როკ-პოეზის* ტიპიური ნიმუში: კერძოდ, სტრუქტურული თვალსაზრისით, **„Satisfaction"**-ის ტექსტი დიალექტიკური მთლიანობის პრინციპით „შეზრდილია" როკ-სონგის მუსიკალურ ქსოვილში და ფუძნდება როგორც მისი განუყოფელი და შეუცვლელი სტრუქტურული ნაწილი, რომლის ჩანაცვლება სხვა ტექსტით უკვე აპრიორულად შეუძლებელია. ხოლო შინაარსობრივი თვალსაზრისით, ტექსტში, ერთი მხრივ, მოცემულია თანამედროვე *პოსტმოდერნისტული* ერთფეროვანი და აბსურდული სოციალური ყოფის პრინციპული მიუღებლობა და მისადმი ამბოხი, ხოლო, მეორე მხრივ, აღნიშნულ როკ-ტექსტში მოცემულია თავად თანამედროვე ადამიანის ეგზისტენციალური პრობლემტიკა – მისი არსებობის სრული აბსურდულობა და ეგზისტენციალური გამოუვალობა, რაც გაინტენსივებულია ლაიტმოტივური რეფრენით **„I can't get no Satisfaction"** და დამძიმებული გიტარის რიფით:

I can't get no satisfaction,
I can't get no satisfaction.
'Cause I try and I try and I try and I try
I can't get no, I can't get no.
When I'm drivin' in my car
And a man comes on the radio,
He's telling me more and more
About some useless information,
Supposed to fire my imagination.
I can't get no, oh no no no
Hey hey hey, th at's what I say.
When I'm watchin' my TV
And that man comes on to tell me,
How white my shirts can be.
But he can't be a man 'cause he doesn't smoke
The same cigarrettes as me.
I can't get no, oh no no no
Hey hey hey, that's what I say...
[1965], [www.elyrics.net/...].

აქ ნათლად ჩანს *მოდერნიზმის/პოსტმოდერნიზმის* ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური გამოუვალობის პრობლემატიკა, მისი აბსურდული და საზრისს მოკლებული ყოფა, რასაც თანამედროვე ყოფის უმთავრესი „პერსონაჟი" – მასმედია (რადიო, ტელევიზია) – კიდევ უფრო აბსურდულსა და საზრისმოკლებულს ხდის. **Rolling Stones**-ის როკ-პოეზიის ამ ნიმუშში კარგად ჩანს *პოსტმოდერნიზმის* უმთავრესი კულტურული მახასიათებლის – მასმედიის – ყოფიერებაში ტოტალური და „ტოტალიტარული" ინტეგრაცია და მის მიერ ადამიანის ეგზისტენსისა და ეგზისტენციის მანიპულირებადი დეტერმინება, როდესაც მასმედია ადამიანის ცნობიერებას აქცევს სრული საინფორმაციო და სარეკლამო ჰიპნოტური დიქტატის ქვეშ.

აღსანიშნავია, რომ ეს საპროტესტო, მეამბოხე, ნონკომფორმისტული, სოციალური და მასობრივი ტექნოკრატიზაციის კრიტიკის პათოსით გაჯერებული დისკურსი, რაც „როლინგების" 60-იანი წლების როკ-პოეზიის ერთ-ერთი ძირითადი დისკურსია, შემდგომ განვითარებულია მათი როკ-პოეზიის ისეთ ნიმუშებში, როგორი-

ცაა „Citadel" [1967], „2000 Man" [1967], „Street Fighting Man" [1968], „Jig Saw Puzzle" [1968], „Salt of the Earth" [1968], „Sympathy for The Devil" [1968]:

Please allow me to introduce myself:
I'm a man of wealth and taste.
I've been around for a long, long year,
Stole many a man's soul and faith.

Pleased to meet you,
Hope you guess my name.
But what's puzzling you,
Is the nature of my game.
.....
I shouted out,
„Who killed the Kennedys?"
When after all
It was you and me.

So if you meet me,
Have some courtesy,
Have some sympathy, and some taste.
Use all your well-learned politesse
Or I'll lay your soul to waste.
***("Sympathy for The Devil")* [1968]**, [www.elyrics.net/...].

აქ, ტექსტის „ლირიკული გმირი" ირგებს ლიუციფერის როლს (ამ როლში ცნობიერად თუ არაცნობიერად განვითარებულია განმანათლებლურ-ილუმინატორული დისკურსის, ამ ერთ-ერთი დიდი მეტანარატივის, დეკონსტრუქცია) და ამხელს თანამედროვე პოლიტიზებული და მომხმარებლური ყოფის აბსურდულობასა და სისასტიკეს და თავად ამ სივრცეში „მოღვაწე" საზოგადოებას, რომლის ცნობიერებაშიც უკვე მომხდარია აბსოლუტურ ღირებულებათა საბოლოო ნიჰილისტური გადაფასება და დაფუძნებულია ახალი ღირებულებანი – თანამედროვე ადამიანი უკვე ორიენტირებულია მხოლოდ პოლიტიკური ძალაუფლებისა და გავლენის მოპოვებასა და მატერიალური კეთილდღეობის დაგროვებაზე. შესაბამისად, მისთვის

სწორედ აქ ვლინდება საკუთარი ეგზისტენციის ჭეშმარიტი არსი. მეტიც, აღნიშნულ ლირიკულ როკ-ტექსტში კაცობრიობის ისტორიული განვითარება, ზოგადად, ისტორიული პროცესი გააზრებულია მხოლოდ როგორც პოლიტიკურ ძალაუფლების მოპოვებაში გამოვლენილი *ძალაუფლების ნება:*

And I was 'round when Jesus Christ
Had his moment of doubt and pain.
Made damn sure that Pilate
Washed his hands and sealed his fate.

I stuck around at St. Petersburg,
When I saw it was a-time for a change.
Killed the czar and his ministers,
Anastasia screamed in vain.

I rode a tank
Held a general's rank,
When the blitzkrieg raged
And the bodies stank.
***("Sympathy for The Devil")* [1968]**, [www.elyrics.net/...].

თუმცა, **Rolling Stones**-ის *როკ-პოეზიაში* თანამედროვე სოციალურ-პოლიტიკური სინამდვილის კრიტიკისა და მეამბოხე-ეპატაჟური პათოსის პარალელურად გამოკვეთილია ტიპიური ეგზისტენციალური პრობლემატიკაც — *პოსტმოდერნიზმის* ეპოქის ადამიანის სუბიექტურობის დესტრუქცია (ე. წ. „მე"-ს დაშლა, **Ichdissoziation**), გაუცხოების, ეგზისტენციალური მიუსაფრობისა და შიშის ტრაგიკული განცდა (**„Paint it, Black"** [1966], **„Jumpin' Jack Flasch"** [1968], **„No Expectations"** [1968], **"Let it Bleed"** [1969], **„Gimme Shelter"** [1969], **„Midnight Rambler"** [1969], **„You can't Always get What You want"** [1969] და სხვა), როდესაც საბოლოოდ ცნობიერდება და ცხადი ხდება არსებობის შეუძლებლობა და ადამიანის ეგზისტენცია ემგვანება არსაიდან „გამოგდებულ" აბსურდულ არსებობას, ანუ *გადაგდებულობას* (**„Geworfenheit"**) (მ. ჰაიდეგერი). ეს ფილოსოფიურ-ეგზისტენციალური ხაზი უკვე ქმნის **Rolling Stones**-ის 60-იანი წლების *როკ-პოეზიის* მეორე ძირითად დისკურსს:

Oh, a storm is threat'ning
My very life today
If I don't get some shelter
Oh yeah, I'm gonna fade away
The floods is threat'ning my very life today
Gimme, gimme shelter, or I'm gonna fade away

War, children, it's just a shot away
It's just a shot away
War, children, it's just a shot away
It's just a shot away

Rape, murder!
It's just a shot away
It's just a shot away
("Gimme Shelter") **[1969]**, [www.elyrics.net/...].

აღსანიშნავია, რომ „როლინგების" *როკ-პოეზიაში* არსებობის უსაზრისობა, შეუძლებლობა და ამაობა გადმოცემულია არა მეტაფორულ-სიმბოლური მხატვრული რიტორიკით, არამედ საყოფაცხოვრებო მეტყველებასთან მიახლოებული „საქმიანი" პოეტური მეტყველებით, სადაც დომინირებს შეუძლებლობის გამომხატველი სემიოტიკურად მარკირებული ლექსკური ერთეულები – „არა", „ვერ", „არ" („**no**", „**not**", „**can't**", „**don't**"), რომელთა მხატვრული ფუნქციაც სუბიექტურობისა და სინამდვილის საზრისულობის რღვევისა და დაშლის (დისოციაციის) გაინტენსივებაა:

You can't always get what you want
You can't always get what you want
You can't always get what you want
But if you try sometimes, well you might find
You get what you need.
("You can't always get what you want") **[1969]**, [www.elyrics.net/...].

აღნიშნულ ლირიკულ როკ-ტექსტში შესაბამისი არყოფნისეული, უარმყოფელი ლექსიკური ერთეულებით მოწოდებული ადამიანური ეგზისტენციის ამაობა, შეუძლებლობა, აბსურდულობა და საბოლოო ფინალობა, რაც ლირიკულ ტექსტში ასევე მინიშნებულია სიკვდი-

ლის ტოპოსის შემოტანით („**I was standing in line with Mr. Jimmy/ And man, did he look pretty ill / I sung my song to Mr. Jimmy / And he said one word to me, and that was „dead“**), შემდგომ კიდევ უფრო გაინტენსივებულია თავად როკ-სონგის მუსიკალური ნაწილის ფინალში ვოკალისტის (მიკ ჯაგერის) ჩახლეჩამდე მისული განწირული კივილით, რომელიც ინთქმება კაპელის დიონისურ ხმებში, რითაც ადამიანის ეგზისტენციის არარასეულ განზომილებაში გადასვლა და დანთქმა, არარასეულ სიცარიელეში გაქრობაა გაცხადებული (ამ როკ-სონგის ჩაწერისას „როლინგებმა“ სტუდიაში სპეციალურად მოიწვიეს ლონდონის ბახის სახელობის კაპელა 50 წევრის შემადგენლობით). ცნობილი დანიელი ფილოსოფოსის, სჳორენ კირკეგაარდის სიტყვით თუ გამოვთქვამთ, როკ-ტექსტის (შესაბამისად, როკ-სონგის) „ლირიკული გმირი“ საკუთარი ეგზისტენციის *სასოწარკვეთის ფაზაზე* იმყოფება და ამ ფაზაზე სამუდამოდ რჩება, რომელსაც *რწმენის ფაზამდე* ამაღლება არასოდეს არ უწერია. ასეთია „როლინგების“ ეგზისტენციალური ხედვა 60-იანი წლების ბოლოსთვის.

ამგვარად, **The Rolling Stones**-ის როკ-ტექსტები უნდა განვიხილოთ არა როგორც პოპ-სონგ-ის ან შლაგერისათვის განკუთვნილი სასიმღერო ტიპის ტექსტები, არამედ როგორც აქტუალური სოციალური და ფილოსოფიური პრობლემატიკითა და თემატიკით „დატვირთული“ ***როკ-პოეზია***. მიმაჩნია, რომ სხვა ბრიტანულ და ამერიკულ როკ-ჯგუფებთან თუ როკ-შემსრულებლებთან ერთად (**The Beatles, Led Zeppelin, Pink Floyd, The Doors**, ჯონ ლენონი, ჯიმ მორისონი, ჯიმი ჰენდრიქსი, ბობ დილანი და მრავალი სხვა) **Rolling Stones**-მა *მოდერნისტული* და *პოსტმოდერნისტული* ინგლისური/ინგლისურენოვანი ლირიკის სივრცეში და, ზოგადად, ლირიკის ჟანრის უახლოეს ისტორიაში დააფუძნა ლირიკის ახლი ჟანრი — ***როკ-პოეზია*** (**Rock Poetry**) და ამავდროულად განსაზღვრა ამ ლირიკული ჟანრის კანონიკა, ამ შემთხვევაში, ***როკ-პოეზიისადმი*** ჟანრული მიკუთვნებულობის კრიტერიუმები, სადაც გმოიყოფა შემდეგი აპრიორული დისკურსები და მხატვრული რიტორიკის თავისებურებანი:

a) *სოციალურ-პოლიტიკური, მეამბოხე-საპროტესტო და ნონკონფორმისტული დისკურსი* და მისთვის დამახასიათებელი ყოფით-

სასაუბრო მეტყველებასთან მიახლოებული და ხშირად სლენგით გაჯერებული აპელატიური (მოწოდებითი) პოეტური მეტყველება, სადაც მაქსიმალურადაა რედუცირებული პოეტური მეტაფორიკა;

b) *ფილოსოფიური დისკურსი*, სადაც რეფლექტირებულია მოცემულ ისტორიულ ვითარებაში სუბიექტის ონტო-ეგზისტენციალური პრობლემატიკა და რომლისთვისაც ასევე დამახასიათებელია ყოფით-სასაუბრო მეტყველებასთან მიახლოებული და ხშირად ასევე სლენგით გაჯერებული პოეტური მეტყველება, სადაც ასევე მაქსიმალურადაა რედუცირებული პოეტური მეტაფორიკა;

c) *ტრანსცენდირებადი, ანუ მისტიკური დისკურსი* და მისთვის დამახასიათებელი სახისმეტყველებითი პოეტური რიტორიკა (თუმცა ეს უკანასკნელი დისკურსი **Rolling Stones**-ის 60-იანი წლების როკ-პოეზიაში უფრო მეტად ჩამოყალიბდა როგორც მარგინალური დისკურსი).

მაგრამ 70-იან წლებიდან **The Rolling Stones**-ის *როკ-პოეზიაში* ზემოთაღნიშნული დისკურსები უქმდება და მათ ნაცვლად ძირითადად უკვე დომინირებს „ივენთური“ და გასართობი განწყობილების გამომხატველი, ან ბანალური, ყოფითი სასიყვარულო ისტორიებისა და ყოფითი ინტრიგების ამსახველი მეორად მუსიკალური ტექსტები (სადაც „როლინგებისეული“ ცინიზმი თავის აპოგეას აღწევს), რომლებიც უკვე წარმოადგენენ *როკ-ენ-როლის* ან *პოპ-სონგის* ნომრებისათვის განკუთვნილ ტექსტებს და არა სოლიდური *როკ-პოეზის* ნიმუშებს (შდრ.: **„Brown Shugar“ [1971], „Bitch“ [1971], „Angie“ [1973], „Starfucker“ [1973], „It's Only Rock 'n' Roll (but I like it)“ [1974], „Dance Little Sister“ [1974], „Hot Stuff“ [1976], „Hey Negrita“ [1976], „Miss You“ [1978], „Some Girls“ [1978], „Start Me Up“ [1981]** და მრავალი სხვა). ამ პერიოდში „როლინგებმა“ განიცადეს მსოფლმხედველობრივი ტრანსფორმაცია და საბოლოოდ უარი თქვეს ეპატაჟურ, ნონკომფორმისტულ და მეამბოხე პათოსსა და საზოგადოებრივ როლზე და ამის სანაცვლოდ გააცხადეს მუდმივი და დაუსრულებელი წვეულების „აუცილებლობა“ (შესაბამისად, მათი როკ-მუსიკაც ძირითადად გასართობი ფუნქციებით შემოიფარგლა). ამ პოზიციით კი „როლინგებმა“, ერთი მხრივ, საბოლოოდ „გააცნობიერეს“ ყოფისა და ადამიანური ეგზისტენციის სრული

აბსურდულობა (და, გნებავთ, სიმულაკრულობა), და ის, რომ ისინი ყოფას, როგორიც ის არის თავისი აპრიორული საზრისმოკლებულობით, საკუთარი *როკ-მუსიკითა* და *როკ-პოეზით* ვერასოდეს ვერ შეცვლიდნენ (ამას ისინი ჯერ კიდევ 60-იან წლებშიც გრძნობდნენ ქვეცნობიერად თუ ცნობიერად – **"Well, what can a poor boy do / Except to sing for a rock 'n' roll band / 'Cause in sleepy London town / There's no place for a street fighting man / No" – *"Street Fighting Man"*** [1968]), რითაც მათ მიერ საბოლოოდ გაცხადდა ნიჰილისტური სული და იდეალისტური ილუზიებისა და ჰიპების უტოპიებისაგან სრული გათავისუფლება – „დეილუზიონირება" (**„Desillusionierung"**). ხოლო, მეორე მხრივ, მათ მიერ გაცნობიერდა ეგზისტენციის *ესთეტიკურ ფაზაზე* დაბრუნების აუცილებლობა, რათა ამით ადამიანური ეგზისტენციისა და ყოფის აბსურდულობა რამდენადმე მაინც ყოფილიყო გასაძლისი და ასატანი, რაც გამოიხატა მოცემული მომენტით, ამქვეყნიური სრული სიცოცხლით ტკბობასა და საკუთარი მასკულანური ვიტალური ძალების (სექსიზმი), სიცოცხლისეული ნებელობის მაქსიმალურ რეალიზებაში. ამ პერიოდიდან მოყოლებული დღემდე ეს „როლინგების" ეგზისტენციალური პოზიცია და ფილოსოფიური რწმენაა, რაც შესაბამისად აისახა კიდეც ჯერ კიდევ მათ 70-იანი და 80-იანი წლების როკ-ტექსტებში:

I said: I know it's only rock and roll
But I like it.
I said: I know
it's only rock and roll
But I like, it like it, yes I do.
Well, I like it, oh yes, I like it, I like it
***(„It's Only Rock 'n' Roll")* [1974]**, [www.elyrics.net/...].

„როლინგების" ***როკ-პოეზისა*** და ***როკ-მუსიკაში*** აღნიშნული ცვლილება ამავდროულად ერთგვარდ ასახავს 70-იან წლებში განვითარებულ ზოგად სოციოკულტურულ ტენდენციებსა და მენტალურ ცვლილებებს, კერძოდ, *პოსტმოდერნისტული* ცნობიერებისა და *პოსტმოდერნიზმის,* როგორც ისტორიულ-კულტურული ეპოქისა და სოციოკულტურული სივრცის, საბოლოო დამკვიდრებას,

რაც, ერთი მხრივ, გამოიხატა საყოველთაო მატერიალური კეთილდღეობის, მხოლოდ ობივატელურ-ბიურგერული კომფორტისა და კიჩური ყოფისადმი ტოტალურ სწრაფვაში, მეორე მხრივ, არქეტიპული ღირებულებებისა (ღმერთი) და თეოცენტრისტული, ანთროპოცენტრისტული, ლოგოცენტრისტული ცნობიერების საბოლოო დესტრუირებასა და მათ ნაცვლად „სიმულაკრული“ ღირებულებებისა და ცნობიერების დამკვიდრებაში, რაც ჯონ ლენონმა თავის ლირიკულ როკ-ტექსტში **„God“** შეაფასა როგორც დიადი „ოცნების დასასრული“ – **„Dream is over“!**

2011/2013

დამოწმებანი:

www.elyrics.net/song/r/rolling-stones-lyrics.html

The Rolling Stones' Rock Poetry in the 1960s
[Abstract]

To Brian Jones, the Last Dandy, In Memory

The paper attempts to explore the nature of rock poetry, one of postmodern literary trends, and trace down the dynamic of its evolution and its principal characteristics. By the end of the 1950/60s, the formation of mass culture influenced by the development of mass media was more or less complete. As a result arts became consumerist and was commercialized to fit the mainstream. The painting of the period is represented by pop-art (Andy Warhol), sculpture by installations, music by pop-songs and literature by beat-poetry (Allen Ginsberg). Arts tend to eliminate the boundaries between high, elite culture and mass culture.

In the 1950s rock music (rock'n'roll) also started as a mass product with simplistic lyrics of 'Go, Johnny, go' type. Its main object was teenage love and its intention - mass entertainment. At its early stage, British rock music was influenced by American produced childish-naïve lyrics and three-chord pop songs (early works of *The Beatles* and *The Rolling Stones*). This is why Theodor Adorno (1903-1969) claimed that *The Beatles'* music and lyrics has only consumer value ("*Beatles* ist gebrauchswert") and is a mass-product like coca-cola, hamburgers and Barbies.

However, at the same time rock-music gave birth to a new genre of Rock Poetry when lyrics becomes an organic part of a song and has an aesthetic value and deep socio-political and existential-philosophical content (e.g. Bob Dylan's 'Like a Rolling Stone' and Jim Morrison's 'The End'). Such a dramatic shift in the text was conditioned by the evolution of the Rock music itself from its entertaining function to social problems containing a provocative protest and non-conformist pathos (e.g.'Revolution' by *The Beatles*, 'Sympathy for the Devil' by *The Rolling Stones*). Later on, it acquired transcendental and mystical functions (e.g. Led Zeppelin's and Pink Floyd's heavy and progressive rock). By mid-sixties rock poetry gradually devel-

oped into a means to propagate anarchic, non-conformist messages that dealt with a wide range of themes including sex, rebellion against the establishment, social concerns ('Revolution' by ოჰე ეატლეს). Such factors as Cold War, the war in Vietnam, Cultural Revolution in China, racial segregation in the USA, occupation of Prague by Soviet Forces, student demonstrations played an important role in the formation of rock poetry as anti-establishment, oppositional post-modernist discourse (e.g. Bob Dylan's rock poetry).

In the second half of the 1960s *The Rolling Stones* played crucial part in the development of rock poetry with their albums; "Beggars Banquet" (1968) , "Let it Bleed" (1969), and singles: "Satisfaction", (1965), "Paint It, Black" (1966) "Let's Spend the Night Together (1967), "Jumpin' Jack Flasch" (1968), "Street Fighting Man" (1968). They developed two modes of discourse: a) rebellious/protesting ("Sympathy for The Devil", Jig Saw Puzzle", "Street Fighting Man", "Salt of the Earth") and b) meditative-philosophical focusing on the issues of dehumanization, destruction of human identity (Ichdissoziation), alienation and existential fear ("Paint it, Black", "Jumpin' Jack Flasch", "No Expectations", "Let it Bleed", "Gimme Shelter", "Midnight Rambler", "You can't Always get What You Want").

The articles views rock poetry as a new lyrical genre with its own intrinsic principles and characteristics that can be briefly formulated as follows:

A. Socio-political, non-conformist discourse characterized by appellative spoken language, free use of slang and reduced poetic metaphors.

B. Philosophical discourse reflecting onto-existential problems.

C. Transcendental or mystical discourse with a more sophisticated poetic diction than the above-mentioned two. This one was established as a marginal discourse.

ტრადიციული რომანი VS. *არატრადიციული რომანი:* რეალისტური და მოდერნისტული რომანის ტიპოლოგიისათვის*

რომანის ჟანრის ისტორიაში, კერძოდ, რომანის ჟანრის აღზევებისა და მისი საბოლოო ჟანრობრივი დომინირების პერიოდში (XIX-XX ს.ს.), პოეტიკის თვალსაზრისით გამოიკვეთა რომანის ორი ძირითადი ტიპი, რომელთაც პირობითად შეგვიძლია ვუწოდოთ ***ტრადიციული რომანის ტიპი,*** რომელიც ავითარებს მხატვრული თხზვის რეალისტურ-მიმეტურ ხერხებს (განმანათლებლური, რეალისტური რომანი) და ***არატრადიციული რომანის ტიპი,*** რომელიც ავითარებს მხატვრული თხზვის არამიმეტურ ხერხებს და უპირატესად ეფუძნება მეტაფორულ-პარაბოლური, პარადოქსალურ-ირაციონალური და სიმბოლური თხზვის მეთოდს (რომანტიკული და მოდერნისტული რომანი).**

მართალია რომანის ამ ორ ტიპს აახლოებს ერთი საერთო მახასიათებელი, რაც ვლინდება ძირითადი პრობლემატიკის თანხვედრაში — კერძოდ, რომანის როგორც ერთი, ისე მეორე ტიპის ზოგადსაზრისისეული დისკურსი დეტერმინებულია მსგავსი *ანთროპოლოგიური* და *ონტოლოგიური* პრობლემატიკით, ანუ სუბიექტის ონტო-ეგზისტენციალური პრობლემატიკით, სადაც გამოკვეთილია ორი ასპექტი: ერთი მხრივ, თავად სუბიექტის პიროვნული

---

* სტატია ქვეყნდება პირველად. აღნიშნული დიქოტომიის დაფუძნებისას ვეყრდნობოდი მ. ანდრეოტის შემდეგ ნაშრომს „მოდერნისტული ლიტერატურის სტრუქტურა“ [Andreotti 2009: 164-192, 222-224, 249-250].

** აქვე ხაზი უნდა გავუსვა, რომ ჩემი ანალიზის ამოსავალი პუნქტია ისტორიული და არა ჟანრობრივი კონტექსტი. აქედან გამომდინარე, ჩემი კვლევის სფეროში არ შემოდის რომანის ცალკეული ქვეჟანრების პოეტიკის ანალიზი და მათი ტიპოლოგიის განსაზღვრა (ისტორიული რომანი, სათავგადასავლო რომანი, ტრივიალური რომანი, პორნოგრაფიული რომანი, დეტექტიური რომანი, მეცნიერული ფანტასტიკა, რომანი-ფენტეზი და ა. შ). შესაბამისად, რომანის ტიპოლოგიის განსაზღვრას საფუძვლად უდევს არა ჟანრობრივი, არამედ ისტორიული თვალსაზრისი: ანუ, რომანის ტიპოლოგიას ვადგენ ისტორიული განვითარების, ე. ი. ამა თუ იმ ლიტერატურული მიმართულების — ამ შემთხვევაში რეალისტური და მოდერნისტული მიმართულებების — ჭრილში. რომანის ისტორიაში, კერძოდ, XIX-XX საუკუნეებში რეალისტური და მოდერნისტული მიმართულებების ფარგლებში გამოკვეთილ რომანის ორ ძირითად ტიპს ქვემოთ მოვიხსენიებ როგორც *ტრადიციულ* და *არატრადიციულ რომანს.*

სრულყოფისა და ამ სრულყოფის რეალიზების შესაძლებლობის პრობლემატიკა, ხოლო, მეორე მხრივ, ყოფიერებაში სუბიექტის ეგზისტენციის, თვითიდენტობისა და ისტორიული კონტექსტისადმი (მსოფლმხედველობრივი, კულტურული, სოციოკულტურული, სოციალურ-ეკონომიკური, პოლიტიკური და ტექნოლოგიური კონტექსტები) მისი დამოკიდებულების პრობლემატიკა. მაგრამ არსებითი და გადამწყვეტი სხვაობა ამ ორი ტიპის რომანში იკვეთება სწორედ მხატვრული თხზვის მეთოდისა და პოეტოლოგიური პრინციპების დიამეტრალურ განსხვავებასა და დაპირისპირებაში, რაც, ცხადია, იმთავითვე ვლინდება რომანის ამ ორი ტიპის სტრუქტურულ/ფორმალურ თავისებურებებში (ნარაცია, კომპოზიცია, პროტაგონისტთა სახეების შექმნა, ქრონოტოპული სპეციფიკა, მხატვრული ასახვისა და გამოხატვის მეთოდი).

ამ ორი ტიპის რომანის, ესე იგი *ტრადიციული* (განმანათლებლური, რეალისტური) და *არატრადიციული* (რომანტიკული, მოდერნისტული) რომანის პრინციპული პოეტოლოგიური სხვაობა და დაპირისპირება ზუსტად განსაზღვრა ლიტერატურული მოდერნიზმის გერმანელმა მკვლევარმა ს. ვიეტამ, რასაც მეც ვიზიარებ:

> *მოდერნისტული რომანი ორიენტაციას აღარ იღებს გარე სამყაროზე, საგანთა სამყაროზე* („**Welt der Dinge**“), *არამედ – თავად ადამიანში მოცემულ წარმოდგენათა სამყაროზე ამ საგნების შესახებ* („**Welt der Vorstellungen**“). *იგი აღარ ასახავს გმირის მოგზაურობას გარე სამყაროში, არამედ ასახავს სამყაროს არეკლილს თავად პროტაგონისტის ცნობიერებისეულ სამყაროში* [Vietta: 2007: 13].

ქვემოთ *ტრადიციული* და *არატრადიციული* რომანის ტიპოლოგიას განვიხილავ შემდეგი ასპექტების მიხედვით: მთხრობელი ინსტანცია/ავტორისეული თხრობა, პროტაგონისტების სახეთა შექმნის პრინციპები, ნარატიული და ქრონოტოპული თავისებურებანი, მხატვრული ასახვის/გადმოცემის ფორმები.

* * *

ა) მთხრობელი ინსტანცია/ავტორისეული თხრობა

ტრადიციულ (განმანათლებლურ, რეალისტურ) რომანში იმთავითვე გამოკვეთილია ე. წ. *აუქტორიალური მთხრობელი/აუქტორიალური თხრობა,* ანუ თავად ავტორი, რომლის მყარი ნარატიული პოზიციიდან გამომდინარე ტექსტში ძირითადად მოცემულია ამ მთხრობელი ინსტანციის შეტყობინება, რაც შემდგომ ქმნის რომანის ძირეულ სტრუქტურულ და კომპოზიციურ ბაზისს. ტრადიციულ რომანში დომინირებული ამ *აუქტორიალური მთხრობელისათვის/აუქტორიალური თხრობისათვის* იმთავითვე დამახასიათებელია ის, რომ იგი „გარედან" აკვირდება თავის პროტაგონისტს, თავად ტექსტში ასახულ მოვლენებს და მათზე ფლობს აბსოლუტურ ცოდნას. შედეგად, ასეთი ტიპის მთხრობელი შემდგომ თავად ერევა ხოლმე ტექსტის სიუჟეტურ განვითარებაში, რაც გამოიხატება ტექსტის პერსონაჟების ქცევისა და მოვლენების შეფასებებში, მათზე რეფლექსიებში, მთხრობელის მიერ თხრობის პროცესში პერსონაჟთა ბედისა და მოვლენათა შემდგომი განვითარების წინასწარ გამოცხადებასა და რომანის სიუჟეტის წინაწარგანსაზღვრულობაში (ე. წ. *ტელეოლოგიური პრინციპი).*

ამგვარად, ტრადიციული რომანის ავტორი გვევლინება ყოვლისმცოდნე მთხრობელ ინსტანციად: იგი ტექსტში ავითარებს წინასწარგანსაზღვრულობას, ანუ იგი წინასწარ განსაზღვრავს, თუ როგორ განვითარდება საკუთარ ტექსტში ამბავი, წინასწარ იცის რა გადახდებათ თავს საკუთარ პერსონაჟებს. ამასთან, ტრადიციული რომანის ავტორმა ზედმიწევნით იცის საკუთარი პერსონაჟების გარეგნობა, ფსიქოლოგია, ცხოვრებისეული დეტალები.

გამომდინარე იქიდან, რომ „ტრადიციულ" რეალისტურ ტექსტში საქმე გვაქვს აუქტორიალურ მთხრობელ ინსტანციასთან, ანუ ყოვლისმცოდნე ავტორთან, ხშირად ასეთი ტიპის ავტორი მიმართავს ხოლმე დამრიგებლურ, დამოძღვრით დისკურსს: „ტრადიციული" რეალისტი ავტორი ხშირად თავად აფიქსირებს ხოლმე საკუთარ მსოფლმხედველობას, საკუთარ მოქალაქეობრივ, ზნეობრივ პოზიციას, ხშირად თავად აფასებს ტექსტის ამა თუ იმ მოვლენას, ან პერსონაჟის ამა თუ იმ საქციელს და ამ ყველაფერს თავს ახვევს მკითხველს.

აქედან გამომდინარე, ეს *აუქტორიალური* ტიპის *მთხრობელი / თხრობა* მთლიანად მოიცავს მკითხველის ცნობიერებას და იქვემდებარებს მას. შედეგად, მკითხველი „ენდობა“ ავტორს, ექცევა მისი გავლენის ქვეშ და იზიარებს მის მიერ შემოთავაზებულ თვალსაზრისებს ტექსტის პროტაგონისტებსა და მოვლენებზე, რის შედეგადაც მკითხველი ხშირად მთავარ პროტაგონისტთანაც კი აიგივებს საკუთარ თავს.

თავად *ტრადიციულ რომანში* ასახული „სინამდვილე“ მკითხველის მიერ, ერთი მხრივ, განიცდება და აღიქმება როგორც რეალურად არსებული სინამდვილე (აქ კი იქმნება თავისებური ესთეტიკური ილუზია), ხოლო, მეორე მხრივ, აღიქმება როგორც ჰარმონიული და კანონზომიერი სინამდვილე, რამდენადაც თავად ავტორს აქვს მსოფლმხედველობრივი რწმენა ყოფიერებაში აპრიორულად მოცემული კანონზომიერებისა და ჰარმონიისადმი, აქვს მყარი ონტოლოგიური თვალსაზრისი სამყაროს სტაბილურობისა და მოწესრიგებულობის შესახებ.

აქედან გამომდინარე, *ტრადიციულ რომანში*, როგორც წესი, მოცემული თხრობა გადმოცემულია მესამე გრამატიკულ პირის ნამყო თხრობითში (ე. წ. *ეპიური დრო*). ხოლო, თუკი ზოგჯერ *ტრადიციულ რომანში* მოცემულია პირველ პირში თხრობა, მაშინ მისი ფუნქციაა ტექსტში მოცემული მოვლენებისა და ფაქტების ნამდვილობის ხაზგასმა, შესაბამისად, მკითხველის ცნობიერებაში მათი ნამდვილობის ილუზიის აღძვრა.

VS.

არატრადიციულ (რომანტიკულ, მოდერნისტულ) რომანში მთხრობელი ინსტანცია (ავტორი) თანდათან უკანა პლანზე გადადის და ტექსტის მსვლელობისას საერთოდ „ქრება“ და „უჩინარდება“ თავად ტექსტის „მასალაში“ (ნარატივში), რაც ნიშნავს იმას, რომ ტექსტში თხრობა ავტორის მყარი თვალთახედვიდან კი აღარ წარიმართება, არამედ თხრობა (ნარატივი) – **a)** ან *პერსპექტიულია*, ანუ, ავტორი ან თმობს ყოვლისმცოდნე ინსტანციის პოზიციებს (აუქტორიალობას) და რომანის ნარატივში უკვე აღარ არის მოცემული ავტორისეული ყოვლისმომცველი ცოდნა საგნებსა და მოვლენებზე; **b)** ან *პოლიპერსპექტიულია*, ანუ ნარატივში აისახება თავად პრო-

ტაგონისტთა თვალთახედვიდან აღქმული სინამდვილე, რაც ნიშნავს იმას, რომ ავტორი უკვე თავად პროტაგონისტის თვალთახედვით ჭვრეტს საგნებსა და მოვლენებს და არა როგორც დამოუკიდებელი მთხრობელი ინსტანცია. შესაბამისად, *არატრადიციულ რომანში* ავტორისეულ თხრობას ენაცვლება თავად პროტაგონისტისეული თხრობა, სადაც გადმოცემულია თავად პერსონაჟისეული თვალსაზრისი საგნებსა და მოვლენებზე, რაც შემდგომ უპირატესად ვლინდება *არატრადიციული (მოდერნისტული) რომანისათვის* დამახასიათებელ ნარატიულ ტექნიკებში — *შინაგანი მონოლოგი, ცნობიერების ნაკადი, განცდილი მეტყველება.*

ამგვარად, *არატრადიციულ რომანში* ავტორი უკვე გვევლინება ნეიტრალურ მთხრობელად, ე. ი. ავტორი „გარედან" კი აღარ აკვირდება პროტაგონისტსა და ტექსტში განვითარებულ მოვლენებს, არამედ „შიგნიდან", იგი საკუთარი პროტაგონისტის ქმედებებსა და ტექსტში ასახულ მოვლენებში აღარ ერევა, არამედ მათი ნეიტრალური თანადამკვირვებელია. ამიტომაც, *არატრადიციულ რომანში* ხშირად მოცემულია პირველ გრამატიკულ პირში თხრობა, რომლის მხატვრული ფუნქცია მთავარი პროტაგონისტის „შიგნით" მოცემულ *მთხრობელ "მე"-სა* და *განმცდელ "მე"-ს* შორის არსებული დაპირისპირებისა და დაძაბულობის წარმოჩენაა, რითაც ტექსტში აქცენტირებული და გაინტენსივებულია ე. წ. *იდენტობის კრიზისის* თემა, ანუ ყოფიერებაში სუბიექტის მიერ თვითიდენტობის მოპოვების შეუძლებლობა და აბსოლუტური ღირებულებებისაგან (ამ შემთხვევაში ღვთაებრივი მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაგან) მისი სრული გაუცხოება (შდრ. თუნდაც კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი").

აქედან გამომდინარე, *არატრადიციული (მოდერნისტული) რომანის* ავტორი უკვე აღარ არის ის ყოვლისმცოდნე ინსტანცია, რომელიც ტექსტში მოცემულ მოვლენებსა და პროტაგონისტთა ცხოვრებაზე ფლობს სრულ ცოდნასა და განაგებს მათ ბედ-იღბალს, არამედ იგი უშუალოდ საკუთარი პროტაგონისტების საარსებო და სამოქმედო სივრცეში გადადის და გადაიქცევა თანაგანმცდელ და თანადამკვირვებელ ნეიტრალურ მთხრობელ ინსტანციად.

არატრადიციულ (მოდერნისტულ) რომანში ავტორისეული თხრობის პერსპექტივის ეს ცვალებადობა გამოწვეულია გარესამყაროს ჰარმონიულობისა და მოწესრიგებულობისადმი რომანტიკოსი/მოდ-

ერნისტი ავტორის ნდობის დაკარგვით, მას უკვე ან ნაწილობრივ, ან სრულად აღარ გააჩნია მსოფლმხედველობრივი რწმენა ყოფიერების ჰარმონიულობისადმი, აღარ გააჩნია მყარი ონტოლოგიური თვალსაზრისი სამყაროს შინაგანი კანონზომიერებისა და მოწესრიგებულობის შესახებ. ამიტომაც, ტექსტში აღარ გვხვდება ავტორისეული შეგონებანი, რომელთაც უმაღლესი ჭეშმარიტების გაცხადების პრეტენზია აქვთ, აღარ გვხვდება ავტორის მიერ მკითხველის „დამოძღვრა", იგი მკითხველს თავზე არ ახვევს თავის აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას. შესაბამისად, *არატრადიციული რომანის* ავტორი წინასწარ აღარ განაგებს ტექსტში მოცემულ მოვლენათა და გმირთა ცხოვრებას, პირიქით, მან თითქოსდა „არ იცის", თუ როგორ შეიძლება წარიმართოს გმირის შემდგომი ბედი, ან ამა თუ იმ მოვლენას რა გაგრძელება ექნება. ამიტომაც, მკითხველი უკვე აღარ აიგივებს თავის თავს *რომანტიკული/მოდერნისტული რომანის* პროტაგონისტთან (შდრ. კაფკას რომანები).

b) პროტაგონისტების სახეთა შექმნა

ტრადიციული რომანისათვის დამახასიათებელია ე. წ. *მყარი ფიგურები/პერსონაჟები* (გერმ. **feste Figur**), ანუ პერსონაჟები გამორჩეული პიროვნული და ინდივიდუალური თვისებებით, რომელთაც თავის მენტალობაში შემუშავებული აქვთ ფუნდამენტურ ღირებულებათა სკალა, რომელთა მიხედვითაც ისინი მოქმედებენ და მათგან არასოდეს გადაუხვევენ. ამიტომაც, გარეგანი კოლიზიები (ყოფიერებისეული, სოციალური თუ ფსიქოლოგიური კრიზისები) ასეთი ტიპის პროტაგონისტის პიროვნებაზე გადამწყვეტ გავლენას ვერ ახდენენ. პირიქით, კრიტიკულ გარემოში მთავარი პერსონაჟი მუდმივად ინარჩუნებს თავის ინდივიდუალურ და პიროვნულ თვისებებს, ავლენს ხასიათის სიმტკიცეს, გაუტეხელობას და საკუთარი ეთიკური ქცევითა და გადამწყვეტი ეთიკური აქტით თავად ახდენს გავლენას სოციუმის მენტალობასა და მორალზე. ამიტომაც, რომანის სიუჟეტურ განვითარებასა და რომანის ნებისმიერ ეპიზოდში მუდმივად შენარჩუნებული და ხასგასმულია (მთავარ) პროტაგონისტთა შინაგანი პიროვნული მთლიანობა (მიუხედავად იმისა, რომ შესაძლოა ისინი უთანასწორო დაპირისპირებაში ფიზიკურად დამ-

არცხდნენ ან დაიღუპონ კიდეც). აღსანიშნავია, რომ ასეთი ტიპის პერსონაჟები რომანის ტექსტში, როგორც წესი, ასევე გამორჩეული სახელითა და გვარით ჩნდებიან, კონკრეტულ სახელსა და გვარს ატარებენ, რითაც მათი გამორჩეული პიროვნული თვისებებია აქცენტირებული. ზოგჯერ, *ტრადიციული რომანების* დასათაურება თავად პროტაგონისტთა სახელისა და გვარის მიხედვით ხდება (მაგ. ჰ. ფონ კლაისტის „მიჰაელ კოლჰაასი", ან ი. ვ. გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლები"). აქედან გამომდინარე, *ტრადიციულ რომანებში* დეტალურადაა მოცემული პროტაგონისტის როგორც გარეგნული და ფსიქოლოგიური პორტრეტი, ისე მისი სოციალური წარმოშობა, მასთან დაკავშირებული სოციალური გარემო და ა. შ. შესაბამისად, მკითხველი *ტრადიციული რომანის* პერსონაჟის შესახებ მთელ ბიოგრაფიულ მონაცემებს ფლობს – მოყოლებული გმირის ბავშვობიდან და მისი მხცოვანებით დამთავრებული.

ტრადიციულ რომანებში იმთავითვე მოცემული მხატვრული თხზვის მიმეტური პრინციპიდან გამომდინარე, „რეალისტი" პერსონაჟები ზუსტად იმეორებენ ემპირიული ადამიანის როგორც გარეგნულ, ისე ფსიქოლოგიურ ნიშან-თვისებებს. შესაბამისად, ტრადიციულ რომანში აეტორი დეტალუარდ აღწერს ამა თუ იმ პერსონაჟის (მნიშვნელობა არა აქვს მთავარი პერსონაჟია იგი, თუ მეორეხარისხოვანი) გარეგნულ პორტრეტს, ტემპერამენტს, კონკრეტულ ეპიზოდში მოცემულ პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას. ამასთან, ტრადიციული რომანის პერსონაჟები ხშირად არიან თავად ავტორის მსოფლმხედველობრივი პოზიციის გამხმოვანებლები და რეალიზატორები (მაგ., ილიას ოთარაანთ ქვრივი).

VS.

არატრადიციულ რომანში კი მოცემულია ე. წ. *არამყარი ფიგურები/პერსონაჟები*, რომლებიც უკვე ვეღარ/აღარ ავლენენ პიროვნულ გამორჩეულობას, შინაგან ჰარმონიას, ხასიათის სიმტკიცესა და მონოლითურობას, რამდენადაც მათი ინდივიდუალობა უკვე დესტრუირებულია (ე. წ. „მე"-ს დაშლა/რღვევა//**Ichdissotiation** – ს. ვიეტა), რაც გამოწვეულია მათ ცნობიერებასა და მენტალობაში მყარ ღირებულებათა სისტემის დაშლითა და რღვევით. ამიტომაც, *არა-*

ტრადიციული რომანის პერსონაჟები, ერთი მხრივ, მუდმივად ექცევიან ონტო-ეგზისტენციალური დისჰარმონიისა და საზოგადოებრივი (ოჯახი, სოციალური წრე, ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარება) სააზროვნო-მენტალური და მორალური კლიშეებისა და სტერეოტიპების გავლენის ქვეშ, ან იმთავითვე უპირისპირდებიან მათ (განსაკუთრებით *რომანტიკული რომანის* პერსონაჟები), მეორე მხრივ, ისინი სოციუმსა და, ზოგადად, ყოფიერებაში ვერ აღწევენ ეგზისტენციალურ თვითიდენტობას/თვითდადგინებას, საკუთარი მყარი თვალსაზრისისა და პოზიციის მოპოვებას.

არატრადიციული რომანისთვის დამახასიათებელი ასეთი პერსონაჟი ტექსტში ხშირად კონკრეტული სახელისა და გვარის გარეშე, ინიციალებით ჩნდება (მაგ, „იოზეფ კ.“, ან უბრალოდ „კ.“ კაფკას დაუმთავრებელ რომანებში „პროცესი“, და „კოშკი“), ან არაფრის მთქმელი, არაფრით გამორჩეული სახელითა და გვარით, ან ავტორის მიერ მინიჭებული ზედმეტსახელით ჩნდებიან, რასაც ამ *არამყარი პერსონაჟის* პიროვნული დისოციაციისა (ინდივიდუალობის, პიროვნულობის დაშლა/რღვევა) და მის მიერ თვითიდენტობის მოპოვების უუნარობის/შეუძლებლობის მარკერია (აღმნიშვნელია): მაგ., რ. მუზილის რომანის მთავარი პროტაგონისტის, *ულრიხისათვის* ამგვარი მარკერია *უთვისებობა*, იგი *უთვისებო კაცია* **(ohne Eigenschaften)**, რაც თავად რომანის სათაურშივეა ერთდროულად მინიშნებულიც და კოდირებულიც (რომანის სათაურია „უთვისებო კაცი“/„**Der Mann ohne Eigenschaften**“); ასევე, შდრ. ჰ. ჰესეს რომანის პროტაგონისტის *ჰარი ჰალერის* ზედმეტსახელი „ტრამალის მგელი“, რაც, ისევე როგორც რ. მუზილთან, რომანის სახელწოდებაშივეა ასახული, რითაც კვლავ მინიშნებულია *ჰარი ჰალერის* უთვისებობა და მისი პიროვნულობის, სუბიექტურობის რღვევა (რასაც ნიცშე „მრავლობითობას“/„**Vielheit**“ უწოდებს). ამიტომაც, *არატრადიციული რომანების* სათაურები ხშირად მთავარი პერსონაჟების ასეთი ტიპის ზედმეტსახელებითაა კონცეპტუალურად მოტივირებული.

შესაბამისად, *არატრადიციული რომანის* პროტაგონისტის ქცევა არასოდეს წარიმართება გონების/ცნობიერების საფუძველზე, მისი ქცევა ფსიქოლოგიურად არასოდესაა მოტივირებული. გმირის ქცევის შინაგანი საფუძველია არაცნობიერიდან და ქვეცნობიერიდან მომდინარე იმპულსები, ხოლო მისი არსებობა მუდმივად დეტერმინებულია

გარეგანი ეგზისტენციალური ფაქტორებით. ამიტომაც, *არატრადიციული რომანის* პერსონაჟი მუდმივად კრიზისულ/კრიტიკულ სიტუაციაში იმყოფება და ვერასოდეს ახერხებს მისგან თავის დაღწევას, რაც ტექსტის ფინალში კიდევ უფრო გამძაფრებულია.

c) ნარატიული და ქრონოტოპული თავისებურებანი

ტრადიციულ რომანებში თხრობის დასაწყისი მეტ-ნაკლებად ურთიერთის მსგავსი და სტანდარტულია და, როგორც წესი, იწყება მთავარი პროტაგონისტის სოციალური და საცხოვრებელი გარემოს, მისი სოციალური სტატუსის აღწერით, ან მისი პიროვნების ფსიქოლოგიური და გარეგნული პორტრეტის დახასიათებით: მაგ. „ქალაქ ბამბერგში ცხოვრობდა ერთი წარმოსადეგი და პატიოსანი მოხელე, სახელად მათიას შლაიხერი...“. ტრადიციულ რომანებში თხრობა ლინეალურია/ხაზოვანია, ანუ რომანში ასახული მოვლენები და მოქმედება ლოგიკურად, ქრონოლოგიური და სივრცობრივი თანმიმდევრობით წარიმართება და მიზეზ-შედეგობრიობის პრინციპზეა აგებული. შესაბამისად, გვაქვს ქრონოტოპის (მხატვრული დროსივრცის) ერთიანობა/მთლიანობა და ერთმაგობა, ანუ ტექსტში ძირითადად მოცემულია ემპირიული დრო და ემპირიული სივრცე და მათი მთლიანობა. რომანის სიუჟეტური ხაზის ლოგიკურ თანმიმდევრობაში კი ასახულია, ერთი მხრივ, თავად მთავარი გმირის თანდათანობითი „ზრდა“, ანუ მისი ფიზიოლოგიური, ფსიქოლოგიური და მენტალური განვითარება, მეორე მხრივ, პერსონაჟის გარე სამყაროში, კონკრეტული ისტორიულ, სოციოკულტურულ გარემოში გადაადგილება. ამიტომაც, *ტრადიციული რომანის* ნარატიულ სტრუქტურაში, როგორც წესი, იმთავითვე მოცემულია კრიზისული/კრიტიკული სიტუაცია, რომელთა დაძლევაც შემდგომ მთავარ პროტაგონისტს უწევს და ამ პროცესში იგი კიდევ იფრო „იზრდება“ და ვითარდება პიროვნულად. ხოლო კრიტიკული სიტუაციის დაძლევის შედეგად მთლიანდება ტექსტის ნარატიული სტრუქტურა. აქედან გამომდინარე, ტრადიციული რომანის ტექსტის ნარატიული სტრუქტურა შეკრული და მონილითური სტრუქტურაა, სადაც მოცემულია თხრობის ლოგიკური დასწყისი, განვითარება და დასასრული – ე. წ. ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, კვანძის გახსნა და ფინალი.

ამ თვალსაზრისით საპირისპირო ვითარება გვაქვს *არატრადიციულ რომანში*: აქ უკვე უკუგდებულია ტექსტის სტანდარტული დასაწყისი, ანუ ტექსტის დასაწყისშივე მოცემული არ არის პერსონაჟთა სოციალური წარმომავლობის, მათი გარეგნული თუ ფსიქოლოგიური პორტრეტის გადმოცემა, ან სულაც პერსონაჟთა კონკრეტული სოციალური გარემოს აღწერა. ნაცვალდ ამისა, *არატრადიციული რომანის* ტექსტის დასაწყისშივე, მაგალითად, მოცემულია „ნახტომი“ შორეული წარსულში, ვთქვათ, ასეთი ტიპის: „როდესაც ექვსი წლის ვიყავი...“; ან, მოცემულია ისეთი დასაწყისი, სადაც იმთავითვე განვითარებულია გაუცხოების ეფექტი, მაგ.: „მემონტაჟე იოზეფ ბლოხს შეატყობინეს, რომ ის სამსახურდან დაითხოვეს“; შდრ. ასევე: „ეტყობა, ვილაცამ ცილი დასწამა იოზეფ კ.-ს, რადგან არაფერი დაუშავებია და ერთ მშვენიერ დილას მაინც დააპატიმრეს“.

არატრადიციულ რომანში დარღვეულია ლოგიკური ქრონოლოგია: ემპირიული დრო – წარსული, აწმყო და მომავალი – თანმიმდევრულად კი არ მისდევს ერთმანეთს, არამედ, ერთმანეთში გადადის და „იხლართება“ *მონტაჟის* ნარატიული ტექნიკის საშუალებით და ამდენად, რეალური, ემპირიული თანმიმდევრული დროის ნაცვლად გვაქვს ე. წ. *შინაგანი დრო*, როდესაც *დრო* თავისებურ „ნახტომებს“ აკეთებს აწმყოდან მომავლისაკენ, აწმყოდან წარსულისაკენ, წარსულიდან მომავლისაკენ და ა. შ. შესაბამისად, *არატრადიციულ რომანში სიმულტანური* ტექნიკის საფუძველზე ერთდროულად ერთმანეთში გადადის გმირის მოგონებები, წარსულში წიაღსვლები და მომავლის ხილვები (შდრ., მ. პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“, ან კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“).

გმირის სივრცობრივი გადაადგილების ლოგიკაც ხშირად დარღვეულია, რამდენადაც იგი გადაადგილდება არა მხოლოდ ემპირიულ სივრცეში, არამედ, უპირველესყოვლისა, არაემპირიულ სივრცეში – სიზმრისეულ, ან ცნობიერებისეულ სივრცეში, სადაც იმთავითვე გამორიცხულია სივრცეში გადაადგილების თანმიმდევრობა (მაგ. რომანტიკულ რომანებში ხშირია მოულოდნელი და პარადოქსული გადასვლები ემპირიული სივრციდან არაემპირიულ წარმოსახვით-

სიზმრისეულ სივრცეში და პირიქით, რასაც სრულიად „ბუნებრივი“ და კანონზომიერი ხასიათი აქვს – შდრ. ნოვალისის „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“). ამას ისიც ემატება, რომ *არატრადიციული რომანის* ნარატიულ სტრუქტურაში, ხშირად *ლიტერატურული ზღაპრები* (ე. წ. **Kunstmärchen**) ან მითოსური პარადიგმები და არქეტიპებია ინტეგრირებული (მაგ. იმავე ნოვალისის „ოფტერდინგენი“, ჯ. ჯოისის „ულისე“, გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“, კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“), რაც იმთავითვე იწვევს ქრონოტოპის გაორმაგებას: ანუ, ტექსტის ნარატიულ სტრუქტურაში იმთავითვე ერთდროულადაა მოცემული როგორც ემპირიული, ისე არაემპირიული დრო და სივრცე, რომლებიც (ე. ი. ემპირიული და არაემპირიული დრო-სივრცე) მუდმივად ერთმანეთში გადადიან და მონაცვლეობენ. შედეგად ვიღებთ მითოსურ, ციკლურ დროს. ამიტომაც, *არატრადიციული რომანის* ნარატიულ სტრუქტურაში, განსხვავებით *ტრადიციული რომანის* ნარატიული სტრუქტურისაგან, გვაქვს ქრონოტიპის (მხატვრული დრო-სივრცის) აპრიორული ორმაგობა.

აქედან გამომდინარე, *არატრადიციული რომანის* ნარატიული სტრუქტურისათვის დამახასიათებელია კომპოზიციური ფორმის გახსნილობა, რაც ვლინდება სიუჟეტური ხაზის არათანმიმდევრობაში, გამოკვეთილი ლოგიკური ფინალის უგულებელყოფასა და ერთჯერადი ქრონოტოპული მთლიანობის რღვევაში, ვინაიდან რეალური, ემპირიული დრო-სივრცის ნაცვლად აქ უკვე მოცემულია არაემპირიული, ირაციონალური მხატვრული დრო-სივრცე – ცნობიერებისეული, სიზმრისეული, ან სულაც „მითოსური“.

d) ასახვის/გადმოცემის ფორმები

ტრადიციული რომანი მხატვრული თხზვისა და ასახვის პროცესში აპრიორულად ეფუძნება მიმეტური თხზვის/ასახვის პოეტოლოგიურ პრინციპს (მიმეზისი), რაც გულისხმობს მხატვრულ ტექსტში ემპირიული სინამდვილის (ბუნების სურათები, გეოგრაფიული პუნქტები, სოციალური გარემო, სოციალური ურთიერთობები და ა. შ.) ზუსტ გადმოცემასა და ასახვას, რის შედეგადაც *ტრადიციული რომანის* ტექსტში მოცემული ფიქციონალური (გამონაგონი) ამბავი რეალური ფაქტების, რეალურად მომხდარი

ამბის შთაბეჭდილებას ახდენს. ამიტომაც, *ტრადიციული რომანის* ტექსტებში მაქსიმალურად რედუცირებულია სახისმეტყველებითი, ანუ სიმბოლური და მეტაფორულ-პარაბოლური თხზვის პრინციპები. შესაბამისად, *ტრადიციული რომანის* ტექსტში საერთოდ, ან თითქმის არ გვხვდება ისეთი ნარატიული ტექნიკები, როგორიცაა *შინაგანი მონოლოგი, ცნობიერების ნაკადი, განცდილი მეტყველება, მონტაჟისა და კოლაჟის ტექნიკა.* ამიტომაც, *ტრადიციული რომანის* ტექსტის ნარატივი ძირითადად გადმოცემულია ნამყო თხრობითში (ე. წ. პრეტერიტუმი), რაც ტექსტს ანიჭებს „დახურულ“ და კომპოზიციურად შეკრულ ფორმას.

VS.

არატრადიციულ რომანში კი პრინციპულად უარყოფილია მიმეტური მხატვრული თხზვის პრინციპები. ამის საპირისპიროდ ტექსტში ასახულია ცნობიერებისეული, ირაციონალური/სიზმრისეული, ან ტრანსცენდენტურ-მითოსური მხატვრული სივრცე, რაც იწვევს შესატყვისი ნარატიული ტექნიკებისა (ცნობიერების ნაკადი, შინაგანი მონოლოგი, განცდილი მეტყველება, მონტაჟის ტექნიკა) და სახისმეტყველებითი და მეტაფორულ-პარაბოლური მხატვრული თხზვის ინტენსივობას. ამასთანავე, *არატრადიციული რომანების* ნარატივისათვის დამახასიათებელია თავად მხატვრული რიტორიკის თემატიზება: ე. ი. როდესაც ავტორი თხრობის პროცესში მიმართავს ენობრივ ექსპერიმენტებს, რაც, პირველ რიგში, გამოიხატება ტრადიციული სინტაქსური და გრამატიკული ფორმების მიზანმიმართულ დესტრუქციასა და ამის საპირისპიროდ ასოციაციური და წყვეტილი სინტაქსური წყობის განვითარებაში (სინტაგმატური ქაოსი), ვინაიდან ამგვარმა სინტაქსურმა წყობამ ზედმიწევნით უნდა გადმოსცეს პროტაგონისტის ქვეცნობიერსა და ცნობიერში მიმდინარე „ნაგლეჯ-ნაგლეჯ“, ფრაგმენტული სახით მოცემული ჭვრეტითი და „ნათელხილვითი“ პროცესი. ამიტომაც, ტექსტში ინტენცირებულია ე. წ. *ცნობიერების ნაკადის* (გერმ. **Bewusstseinsstrom,** ინგლ. **stream of consciousness**), *შინაგანი მონოლოგისა* (გერმ. **innerer Monolog,** ფრანგ. **monologue intérieur,** ინგლ. **Interrior Monologue**) თუ *განცდილი მეტყველების* (გერმ. **erlebte Rede**) ნარა-

ტიული ტექნიკები. შესაბამისად, *ტრადიციული რომანის* ტექსტებში დომინანტური ე. წ. *ეპიკური წარსულის* (პრეტერიტუმის) ნაცვლად *არატრადიციული რომანის* ტექსტის ნარატიულ ასპექტში მოცემულია სხვადასხვა გრამატიკული დროის გამუდმებული არათანმიმდევრული და ქაოტური მონაცვლეობა.

2012/2013

დამოწმებანი:

Andreotti 2009: Andreotti, Mario. *Die Struktur der modernen Literatur,* 4. Aufl., Haupt Verlag, Bern/Stuttgart, 2009.

Vietta 2007: Vietta, Silvio. *Der europäische Roman der Moderne,* Fink Verlag, München, 2007

პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკა*
(Summa postmodernica)

დასავლეთში, უპირატესად XX ს. 70-იანი წლებიდან, ხოლო ჩვენში დაახლ. 90-იანი წლებიდან, ლიტერატურულ პროცესში ფუძნდება რომანის ახალი ტიპი, ე. წ. ***პოსტმოდერნისტული რომანი,*** რომელიც ***რომანის*** ჟანრის ისტორიაში სრულიად ახალ ეტაპს ქმნის, და რომელიც პრინციპულად უპირისპირდება პოეტოლოგიური და იდეურ-მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით, ერთი მხრივ, *ტრადიციული (განმანათლებლური, რეალისტური)* და, მეორე მხრივ, *არატრადიციული (რომანტიკული, მოდერნისტული) რომანის* ტიპს.

თუმცა, როდესაც ვსაუბრობთ თანამედროვე ***პოსტმოდერნისტულ რომანზე,*** აქ აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ და გამოვყოთ თავად ***პოსტმოდერნიზმის*** (დასაწყისი დასავლეთში — დაახლ. 1960-იანი წლებიდან, ჩვენში — დაახლ. 1990-იანებიდან), როგორც ეპოქის, მსოფლმხედველობრივი და სოციოკულტურული მახასიათებლები, ვინაიდან ***პოსტმოდერნისტული რომანი*** ზედმიწევნით ასახავს და ავითარებს იმ მენტალურ და მსოფლმხედველობრივ სპეციფიკას, რაც სიმპტომატურია ***პოსტმოდერნიზმისათვის,*** როგორც *პოსტმეტაფიზიკური* ფილოსოფიური დისკურსისათვის, ისე სოციოკულტურული სივრცისა და ეპოქისათვის.**

---

* სტატია თავდაპირველად გამოქვეყნდა: *სჯანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში № 14,* ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბ., 2013.

აქ მადლობას ვუხდი ჩემს კოლეგებს შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტიდან რ. ცანავას და რ. თურნავას სტატიის ენობრივ-სტილისტური რედაქტირებისათვის, ასევე — ჩემს მეგობარსა და კოლეგას ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტიდან, ასოც. პროფ. ლ. ცაგარელს სტატიის კრიტიკული შტუდირებისა და ღირებული (ზოგჯერ საკამათო) შენიშვნებისათვის.

** პრინციპულად მიმაჩნია, რომ ***პოსტმოდერნიზმს*** (როგორც ეპოქამ, ისე ესთეტიკამ) იდეური და შემოქმედებითი თვალსაზრისით უკვე ამოწურა თავისი თავი და იგი მოცემულ მომენტში ინერციის ფაზაშია, განსაკუთრებით საქართველოში. ჩემთვისაც მისაღებია ფართოდ გავრცელებული თვალსაზრისი ***პოსტმოდერნიზმის,*** *როგორც ეპოქის,* 2001 წლის 11 სექტემბერს დასრულების შესახებ. ხოლო, მოცემულ ეტაპზე ***პოსტმოდერნისტულ*** ესთეტიკითა და პოეტოლოგიური პრინციპებით შექმნილი ლიტერატურული ტექსტები უნდა განვიხილოთ როგორც თავად ***პოსტმოდერნიზმის*** პაროდია და დეკონსტრუქცია (ამის ბრწყინვალე ნიმუშია, თუნდაც, ზ. ქარუმიძის „თხა და გიგო, დიდი სონატა. Op. BMW # 9/11“).

ამ თვალსაზრისით პირველ რიგში უნდა ითქვას, რომ *პოსტმოდერნისტული* ფილოსოფიისათვის იმთავითვე დამახასიათებელია *ლოგოცენტრისტული პარადიგმების* დეკონსტრუქციისადმი (დაშლისადმი) აპრიორული სწრაფვა – *ანტილოგოცენტრიზმი: პოსტმოდერნისტული* ფილოსოფიური დისკურსი, ანუ *პოსტმეტაფიზიკური ფილოსოფია* (მ. ფუკო, ჟ. ბოდრიარი, ჟ.-ფ. ლიოტარი, ჟ. დერიდა, ჟ. დელიოზი და სხვ.) იმ მოტივით, რომ ნებისმიერი იდეალისტური და მეტაფიზიკური დისკურსი **a priori** წარმოადგენს მხოლოდ გონითი მოქმედებებისა თუ ოპერაციების შედეგად მიღებულ და თავსმოხვეულ კონსტრუქტს (აქ უნდა შევნიშნო, რომ ეს დებულება გარკვეულ ზღვრამდე ჩემთვისაც მისაღებია), ამავდროულად იმთავითვე უკუაგდებს ყოფიერებაში საერთოდ *ლოგოსის, გონის* ცხოველმყოფელ მოქმედებასაც – ანუ, აქ უარყოფილია თეზა, რომ ყოფიერებას საფუძვლად უდევს რაიმე ცხოველმყოფელი აბსოლუტური საწყისი (მაგ., ღმერთი), მეტაფიზიკური პირველსაზრისი, პირველიდეა; ე. ი. უარყოფილია პოსტულატი, რომ ყოფიერება ეფუძნება ღვთის მიერ წინასწარგანსაზღვრულ ღვთაებრივ და ჰარმონიულ წესრიგს [წიფურია 2008: 264, 268; Zima 2001: 125-127]. შესაბამისად, უარყოფილია ადამიანის/სუბიექტის ეგზისტენციის უმაღლესი ღვთაებრივი გონის/გონების მიერ წარმართულობა. აქედან გამომდინარე, *პოსტმოდერნიზმში* უარყოფილია ყველა ის მსოფლმხედველობრივი პარადიგმა თუ სისტემა (და მასთან ერთად სისტემურობა ზოგადად), კერძოდ, რელიგია (მათ შორის ქრისტიანობა), თეოლოგია, მეცნიერება, განმანათლებლობა, *მეტაფიზიკური ფილოსოფიური დისკურსი* (კანტი, ფიხტე, ჰეგელი, შელინგი), შუასაუკუნეების, რენესანსის, განმანათლებლობის, რომანტიზმისა და მოდერნიზმის ხელოვნება, ანუ ის მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური სისტემები, რომლებიც აფუძნებენ სამყაროს ისეთ მოდელს, სადაც ყოფიერებისა და ადამიანის არსებობა წარიმართება ღვთაებრივი და/ან რაციონალური კანონზომიერებებით, რომლის საფუძველზეც სამყაროში/ყოფიერებაში მყარდება წესრიგი და უმაღლესი ღვთაებრივი ზნეობა (შდრ., ლიოტართან *პოსტმოდერნიზმი* გაგებულია სწორედ როგორც ე. წ. (მესიანისტური) *დიდი მეტანარატივების* („**grands récits**“, „**métarécits**“) – ქრისტიანობა,

რენესანსი, ჰუმანიზმი, განმანათლებლობა, სოციალიზმი და ა. შ. – დასასრული):

> *თუკი მის* (ისტორიის – კ. ბ.) *გენეალოგიას ჩავულრმავდებით, აღმოვაჩენთ, რომ ისტორია სულაც არ ისახავს მიზნად ჩვენი იდენტობის საფუძვლების წარმოჩენასა და ჩვენი იდენტობის განვითარებას, არამედ პირიქით: ისტორიის მიზანია მათი გაუქმება. ისტორია არ წარმოაჩენს იმ ერთადერთ პირველსაწყისს, საიდანაც, მეტაფიზიკოსთა თანახმად, ჩვენ წარმოვსდგებით და რომელსაც, როგორც ჩვენს პირველსამშობლოს, ვუბრუნდებით. არამედ, ისტორია წარმოაჩენს ყველანაირ რღვევას/წყვეტას (discontinuités), რომელთაც ჩვენ შევუპყრივართ* [Foucault 1994: 154].

ამგვარად, საბოლოო ჯამში, ***პოსტმოდერნისტული*** ფილოსოფია მაინც მიდის პირველსაზრისის, პირველიდეის, იმ „ტრანსცენდენტალურ ბიძგის“ უარყოფამდე, რომლის საფუძველზეც მეტაფიზიკური ცნობიერების მიხედვით ყოფიერებაში მყარდება ჰარმონია და ადამიანის არსებობას აზრი ენიჭება. აქედან გამომდინარე კი, საკაცობრიო ისტორიის მანძილზე ჩამოყალიბებული ნებისმიერი მეტაფიზიკური/იდეალისტური თუ რაციონალისტური სააზროვნო, ღირებულებითი და სახელოვნებო პარადიგმა ***პოსტმოდერნისტულ*** ფილოსოფიაში აპრიორულად განიხილება, როგორც სუბიექტისათვის გარედან თავსმოხვეული იდეოლოგიური კონსტრუქტი, რომლის დეკონსტრუქციაც უნდა მოხდეს [Metzler 2008: 473; Zima 2001: 126].

აქედან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ ***პოსტმოდერნისტული*** *ფილოსოფია*, ერთი მხრივ, ეფუძნება *ფრიდრიხ ნიცშეს* (1844-1900) *ღმერთის სიკვდილის* პოსტულატსა და *ღირებულებების გადაფასების* თეზას (ფუკო, დერიდა), მეორე მხრივ, *მარტინ ჰაიდეგერის* (1889-1976) *გადაგდებულობისა* (გერმ. **Geworfenheit**) და *დაძლევის/გადალახვის* (გერმ. **Verwindung**) პოსტულატებს (დერიდა) [Metzler 2008: 473], რითაც ჰაიდეგერმა, ერთი მხრივ, თანამედროვე ადამიანის (და, ზოგადად, ადამიანის) ეგზისტენციის უსაზრისობა, აბსურდულობა, ამაოება და სრული უპერსპექტივობა დაახასიათა, მეორე მხრივ, ისტორიული პროცესის ტელეოლოგიურობა უკუაგდო.

შესაბამისად, *ჟან ბოდრიარი* (1929-2007) აფუძნებს თეზას, რომ *პოსტმოდერნიზმი* არის *მოდერნიზმის რადიკალიზება* [Metzler 2003: 65].* და ეს მართლაც ასეა, ვინაიდან საწყის ეტაპზე სწორედ *მოდერნიზმი* ხასიათდება, როგორც *ღმერთის სიკვდილის*, ანუ მყარი მსოფლმხედველობრივი ღირებულებების დესტრუქციისა და ადმიანის ეგზისტენციალური უსაზრისობის დაფუძნების ეპოქა და სახელოვნებო დისკურსი (თუნდაც მოდერნისტ *ფრანც კაფკას* (1883-1924) შემოქმედება კარგად ასახავს სწორედ ამ დაცემულ მდგომარეობას). ხოლო, *პოსტმოდერნიზმი*, იზიარებს რა ნიცშესეული *ღმერთის სიკვდილის*, ანუ ლოგოცენტრისტული ცნობიერების დეკონსტრუქციისა და ჰაიდეგერისეული *გადაგდებულობის* თეზისს, კიდევ უფრო აუკიდურესებს ამ კრიზისულ ვითარებას და საბოლოო ფაზამდე მიჰყავს იგი იმით, რომ *პოსტმოდერნისტი* ფილოსოფოსები საბოლოოდ უარყოფენ *ლოგოსის* — უპირველესყოვლისა, სახარებისეული *ლოგოსის* — იდეას, ვინაიდან მათ, იმავე რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით, რომლებიც ასევე უარყოფდნენ სისტემურობასა და იდეოლოგიურ კონსტრუქტებს, ვერ წარმოუდგენიათ ყოფიერებასა და ადამიანის ეგზისტენციაში *ლოგოსის* ცხოველმყოფელი მოქმედება ყოველგვარი სისტემურობისა და იდეოლოგიური კონსტრუქტების მიღმა.[1]

პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიური დისკურსი — ზუსტად ისე, როგორც ეს ჯერ კიდევ *არტურ შოპენჰაუერისა* (1788-1860) და ფრიდრიჰ ნიცშეს *ნების მეტაფიზიკაშია* განვითარებული — გამორიცხავს ყოველგვარ *ტელეოლოგიას*, ანუ ყოფიერებაში რაიმე უმაღლესი სულიერი მიზნისაკენ თანმიმდევრულ სვლას, როგორც ეს, მაგ., ქრისტიანობაშია მოცემული — ზეციური სასუფევლის დამკვიდრებისაკენ და *ღვთის ხატობის* იდეალის განხორციელებისაკენ, როგორც უმაღლესი საკაცობრიო მიზნისაკენ, სწრაფვა; ან, როგორც ეს განმანათლებლობასა და იდეალისტურ ფილოსოფიაშია მოცემული — უმაღლესი ადამიანობის იდეალისაკენ და ჰუმანისტური საზოგადოებისაკენ კაცობრიობის თანმიმდევრული და კანონზომიერი

---

* შდრ., ჟ.-ფ. ლიოტარის მოწაფე გერმანელი *პოსტმოდერნისტი* ფილოსოფოსის ვ. ველშის დებულება: „და *ამდენად, ჩემი საფუძვლიდები თეზაა ის, რომ პოსტმოდერნიზმი ამ საუკუნის* (ე. ი. მე-20 საუკუნის — კ. ბ.) *რადიკალური მოდერნიზმია* („**Radikalmoderne**“)“ [Welsch 1991: 84].

სწრაფვა (ლესინგი, კანტი, გოეთე, შილერი, ვ. ფონ ჰუმბოლდტი, ჰეგელი) [Zima 2001: 130-140].*

სწორედ თავისი ანტილოგოცენტრისტული პათოსიდან გამომდინარე, *პოსტმოდერნიზმი* ანგრევს ტრადიციულ დიქოტომიურ სკალას და ნიცშეზე დაყრდნობით აცხადებს აბსოლუტურ ცნობიერებისეულ *იმორალიზმს*, ანუ აუქმებს ორმაგი კატეგორიებით აზროვნებას და აქსიოლოგიურ (ღირებულებით) დაყოფას: ღმერთი **vs.** უღმერთობა, სამოთხე **vs.** ჯოჯოხეთი, ჭეშმარიტება **vs.** არაჭეშმარიტება, აბსოლუტური **vs.** რელატიური, უსასრულობა **vs.** სასრულობა, ტრანსცენდენტურობა **vs.** ემპირეა, უკვდავება **vs.** მოკვდავობა, სული **vs.** ხორცი, ცნობიერი **vs.** არაცნობიერი, სიკეთე **vs.** ბოროტება, ზნეობა **vs.** უზნეობა, სუბიექტი **vs.** ობიექტი და ა. შ. შესაბამისად, *პოსტმოდერნიზმის* პირობებში გვაქვს ღირებულებათა რელატივიზმი (ფარდობითობა) და პლურალიზმი, ანუ დიქოტომიის შემადგენელი ნაწილებიდან არც ერთი მათგანი არ არის საბოლოო ჯამში ჭეშმარიტი, არც ერთ მათგანს არ გააჩნია პრეტენზია აბსოლუტურ ჭეშმარიტებაზე, არც ერთი მათგანი არ აღემატება მეორეს (აქსიოლოგიური რელატივიზმი).**

შესაბამისად, *პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიური* დისკურსი აფუძნებს მსოფლმხედველობრივ *პლურალიზმს*, ანუ მსოფლმხედ-

---

* შდრ. თუნდაც ფრ. შილერის, საბოლოო ჯამში, უტოპისტური იდეა ე. წ. *გონების სახელმწიფოს* (გერმ. **Vernunftstaat**) დაფუძნების შესახებ, რომლის ფარგლებშიც სახელმწიფოებრივი მართვა და მოქალაქეთა თანაცხოვრება დაეფუძნება უმაღლესი გონივრულობისა და, აქედან გამომდინარე, უმაღლესი ზნეობისა და კაცთმოყვარეობის პრინციპებს და არა ძალაუფლებისაკენ სწრაფვის ინსტინქტსა და ვნებას, ძალაუფლების პათოლოგიას, რაც, შილერის მიხედვით, ისტორიულად დღემდე არსებული სახელმწიფოებრიობისათვისაა/სახელმწიფოებისთვისაა დამახასიათებელი. ამ დაბალ სახელმწიფოებრივ განვითარებას შილერი *ბუნებით სახელმწიფოს* (გერმ. **Naturstaat**) უწოდებს, ანუ ეს არის ისტორიულად არსებული სახელმწიფოს ტიპი, რომლის ფარგლებშიც დომინირებს მხოლოდ ძალაუფლებისაკენ სწრაფვის ინსტინქტზე დაფუძნებული სახელმწიფო მართვა და მოქალაქეთა თანაცხოვრება [Dörr 2007: 70-71].

** თუმცა ამ ტრადიციული დიქოტომიის დეკონსტრუქცია ჯერ კიდევ ნიცშეს ნიჰილისტური ფილოსოფიიდან იღებს სათავეს, რასაც შემდგომ *პოსტმოდერნისტული* ფილოსოფიური დისკურსიც იზიარებს და კიდევ უფრო ამძაფრებს: *„ღირსეულო მეგობარო“, უპასუხა ზარატუსტრამ, „ეს ყველაფერი არ არსებობს, რაზეც შენ უბრძან: არც ეშმაკი არსებობს და არც ჯოჯოხეთი. და შენი სული შენს ხორცზე სწრაფად მოკვდება: აწ ნუღარაფრის გეშინია!“* [Nietzsche 2000: 22].

ველობრივ *ინდიფერენტულობას* (გერ. **Indifferenz,** ინგლ. **indifference,** ფრანგ. **indifférance**), ანუ *განურჩევლობასა* და *ნებისმიერობას* [Zima 2001: 128], რაც ეთიკურ და გნოსეოლოგიურ სიბრტყეზე საბოლოო ჯამში მსოფლმხედველობრივ კომფორმიზმსა და მყარი მსოფლმხედველობრივი პოზიციის უქონლობას, ეგზისტენციალურ დეზორიენტაციასა და სამყაროში თვითიდენტობის ვერ მოპოვებას ნიშნავს.

შესაბამისად, იქმნება წინაპირობები ურთიერთადპირისპირებული მსოფლმხედველობრივი და/თუ ესთეტიკური პოზიციების ერთიან კულტურულ სივრცეში თანაარსებობისა და ამ ვითარებაში არცერთ მათგანს არ ენიჭება ჭეშმარიტებისეული ღირებულება: მაგ. ლიბერალიზმი და კონსერვატიზმი, ნაციონალიზმი და კოსმოპოლიტიზმი, დემოკრატია და დიქტატურა, პარლამენტარიზმი და ავტორიტარიზმი, რასაც ბოდრიარი „კულტურულ ბულიონს" უწოდებს; ხოლო *პოსტმოდერნისტულ* ხელოვნებაში გვაქვს ისტორიულად აქამდე არსებული ყველა სტილისა და მიმდინარეობის თანაარსებობა, რასაც ესთეტიკური ეკლექტიზმისკენ, ანუ ესთეტიკური ნაზავისაკენ, ქიმერული უსახურობისაკენ მივყავართ (მაგ. პოპ-არტი), რასაც ბოდრიარის ანალოგიით *ესთეტიკური ბულიონი* შეგვიძლია ვუწოდოთ.*

აქ კი იშლება ზღვარი ელიტარულ და არაელიტარულ, მაღალ და დაბალ ხელოვნებას შორის და თანაბარი ღირებულება ენიჭება *ლეონარდო და-ვინჩის* „მონა ლიზას" და *ენდი უორჰოლის* (1928-1987) *მერლინ მონროს* აპლიკაციებს, აფროდიტეს ანტიკურ ქანდაკებასა და „კოკა-კოლას" თუნუქის ქილის ინსტალაციას (შდრ. უორჰოლოს პოსტულატი – **„All is pretty"**). შედეგად, თანამედროვე *პოსტმოდერნისტული ხელოვნება* ფუძნდება მასობრივ ხელოვნებად, ანუ მასობრივ მომხმარებელზე გათვლილ ზედაპირულ, უსაზრისო, უშინაარსო მასობრივ ხელოვნებად, რომლის ერთადერთი ფუნქციაა დეკორი ან გართობა, ხოლო არსი „დეკორაციულობა" ან „ივენთურობა" (მაგ. პოპ-არტი, ან პოპ-მუსიკა).[2]

---

* შდრ., ვ. ველშის დებულება: *„პოსტმოდერნისტული ფენომენები იქ იჩენენ თავს, სადაც ენების, მოდელებისა და მეთოდების ყოვლისმომცველი პლურალიზმი მოქმედებს და, თანაც, არა სხვადასხვა ნაწარმოებში, არამედ ერთსა და იმავე ნაწარმოებში"* [Welsch 1988: 10].

ამგვარად, *პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის* მიხედვით, ვინაიდან მოვლენათა სინამდვილის, სამყაროსეული მოვლენების მიღმა არ არსებობს მეტაფიზიკური პირველსაზრისი და ღვთაებრივი ლოგიკა, ვინაიდან ყოფიერებას საფუძვლად არ უდევს ღვთაებრივი პირველსაწყისი, ვინაიდან „ღმერთი მოკვდა“ (აქ *პოსტმოდერნიზმი* ფაქტიურად ანგრევს იოანეს სახარებაში მოცემულ პოსტულატს „პირველად იყო სიტყვა“), შესაბამისად, *წარმოსაჩენი/გამოსავლენი* და *გასაცხადებელიც* არაფერია: ანუ, გარესამყარო მიღმიერი ტრანსცენდენტური სამყაროს ნიშანი, მისი გამოვლინება კი არ არის, იგი ღვთაებრივი შემოქმედების პროდუქტი კი არ არის, ღვთაებრიობის გამოცხადების სფერო კი არ არის და მის მიღმა რაიმე ღვთაებრივი იდეა, საზრისი კი არ უნდა ვეძიოთ, არამედ გარესამყარო და მასში მიმდინარე მოვლენები *სიმულაკრებია* (ბოდრიარი), სიმულაციებია, ცარიელი ნიშნებია, რომლებიც არაფერს აღნიშნავენ და არაფერზე მიემართებიან. ამიტომაც, სამყაროში ადამიანს აქვს მხოლოდ უსაზრისო ნიშნებთან და საგნებთან, სიმულაციებთან მიმართება და მათ მიღმა არანაირი აზრი არ დევს, მათ მიღმა სიცარიელეა (შდრ. ბოდრიარისეული „დედნის დაკარგვის“ პოსტულატი).

აქ კი *პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიური დისკურსი* აუქმებს *აღსანიშნისა* და *აღმნიშვნელის* დიქოტომიას, შესაბამისად, აუქმებს ემპირიული გარესამყაროსა და ტრანსცენდენტურ-მეტაფიზიკური რეალობის დიალექტიკას და იგი გარესამყაროს აღარ მოიაზრებს ტრანსცენდენტურობის ნიშნად, მის გამოხატულებად და აფუძნებს *გამოვლინების* (გერმ. **Erscheinung**), *ნიშნის* უფუნქციობას: ანუ, ვიღებთ *გამოვლინებას* (ნიშანს), რომელიც არც არაფერს აღნიშნავს და არც არაფერზე მიანიშნებს. აქედან გამომდინარე, *პოსტმოდერნიზმი* ავითარებს, ერთი მხრივ, *გამოვლინების/გამოხატულებისა* და, მეორე მხრივ, *მიმართების* დიალექტიკის/დიქოტომიის დესტრუქციას.

შესაბამისად, *პოსტმოდერნისტულ ფილოსოფიურ დისკურსში* —

a) ყოფიერება არ განიხილება ღვთაებრივი ჩანაფიქრის *გამოვლინებად*,

b) ენა/ენობრივი ნიშანი არ *გამოხატავს* (ვერ აფუძნებს) ერთ კონკრეტულ მთავარ იდეას, რამდენადაც მის ფარგლებში დესტრუირებულია *აღსანიშნისა* და *აღმნიშვნელის* მთლიანობა — მათი ერთჯერადობა და ერთადერთობა,

c) ხელოვნება არ *გამოხატავს* ავტორისეულ რაიმე ღრმა ჩანაფიქრს, იგი იქმნება ყოველგვარი მსოფლმხედველობრივი (ლოგოცენტრისტული) მოტივაციის/საფუძვლის გარეშე, ანუ გვაქვს ხელოვნების ნიმუში საზრისის გარეშე (მაგ. ენდი უორჰოლის *მონალიზას* პოპარტული აპლიკაციები, რომლებიც წარმოადგენენ ასლის ასლებს, ანუ ასლს ორიგინალის, საზრისის გარეშე).

აქედან გამომდინარე, *პოსტმოდერნიზმი* აფუძნებს სამი ტიპის *სიკვდილს*, „სამმაგ სიკვდილს" – *ღმერთის, სუბიექტის და ავტორის სიკვდილს:*

a) იგი ძალაში ტოვებს ნიცშეს პოსტულატებს ***ღმერთის სიკვდილისა*** და ***ღირებულებების გადაფასების*** შესახებ – არ არსებობს ღმერთის ცხოველმყოფელი იდეა, ე. ი. **a priori** არ არსებობს საფუძველმდები ეგზისტენციალური და ზნეობრივი ორიენტირი (დერიდა, ბოდრიარი);

b) ნიცშეს, ფროიდსა და ჰაიდეგერზე დაყრდნობით აცხადებს ***სუბიექტის სიკვდილს*** (ფუკო): აქ, ერთი მხრივ, ადამიანი განიხილება არა როგორც ცნობიერი, მოაზროვნე სუბიექტი, რომელიც საკუთარი გონების ძალმოსილების საშუალებით მყარ ეთიკურ და შემეცნებით ღირებულებებზე აგებს საკუთარ ქმედებასა და არსებობას, არამედ ადამიანი განიხილება, როგორც გაუცნობიერებელი ინსტინქტებისა და ლტოლვების საფუძველზე იმპულსურად მოქმედი არსება, რომლის არსებობას წარმართავს მის არაცნობიერში აპრიორულად მოცემული *ძალაუფლების ნება* (აქ კი, მაგალითად, იკვეთება *კაიმარული კლასიკის ჰუმანისტური იდეალის* დესტრუქცია, რაც (იდეალი) გაცხადებულია *იოჰან ვოლფგან გოეთესა* (1749-1832) და *ფრიდრიხ შილერის* (1759-1805) ცნობილ ლირიკულ ტექსტებში – გოეთეს **„Das Göttliche"** და შილერის **„An die Freude"**, ან ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონიაში. შდრ.: *სტენლი კუბრიკი* თავის ფილმში „მექანიკური ფორთოხალი" (1971), ერთი მხრივ, სწორედ *სუბიექტის „პოსტმოდერნისტულ სიკვდილს"* გვთავაზობს, მეორე მხრივ, *პოსტმოდერნისტულ* ეპოქაში განმანათლებლური და ჰუმანისტური იდეალების საბოლოო კრახს, რაც ვლინდება ფილმში გამოყენებული ბეთჰოვენის სიმფონიური მუსიკის პაროდირებაში);

მეორე მხრივ, *პოსტმოდერნიზმში* ადამიანის ეგზისტენცია განიხილება როგორც გადაგდებულობა (გერმ. **Geworfenheit**), ანუ ეს არის ისეთი ტიპის არსებობა, რომელსაც არც ლოგიკური დასაწყისი აქვს და არც დასასრული, ვინაიდან იგი იმთავითვე საზრისს მოკლებულია (მაგ., აქ გვაქვს ქრისტიანული ესქატოლოგიური სწავლების დეკონსტრუქცია/დესტრუქცია). ასეთი ტიპის ეგზისტენციის ფარგლებში კი სუბიექტი განიხილება როგორც „გამოგდებული პროექტი“ (გერმ. **„geworfener Entwurf“**) (ჰაიდეგერი);

c) ***ავტორის სიკვდილი*** (ბარტი): თუკი ყოფიერებაში არ არსებობს ღვთაებრივი წესრიგი და მეტაფიზიკურ-საკრალური საზრისი, შესაბამისად, თანამედროვე *პოსტმოდერნისტული ხელოვნებაც* არც არაფერს *მიემართება* და არც არაფერს *გადმოსცემს*, არაფერზე არ იძლევა შეტყობინებას, მასაც არ გააჩნია საზრისი, ვინაიდან თანამედროვე *პოსტმოდერნისტული ხელოვნების* ნიმუში იქმნება ავტორისეული ჩანაფიქრის გარეშე, ავტორი იმთავითვე არანაირ იდეურ-მსოფლმხედველობრივ დატვირთვას არ აქსოვს მასში და ამით ავტორი გაუცხოებულია საკუთარი ხელოვნების ქმნილების მიმართ. შესაბამისად, *პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ნიმუშის* სახით გვაქვს უსაზრისო, უშინაარსო ხელოვნების ქმნილება, ანუ *სიმულაცია*, *სიმულაკრა*, რომლის მიღმაც სიცარიელეა, იგი არის ნიშანი აღსანიშნის გარეშე. აქაც, ხელოვნების ნიმუში წარმოადგენს *გადაგდებულობას*, ანუ დაუსრულებელ ნაწარმოებს, თავისებურ კონსტრუქციას, *არსაიდან* „გამოგდებულ/გამოტყორცნილ პროექტს“ (გერმ. **„geworfener Entwurf“**) (ჰაიდეგერი), რომელიც *არსაითკენ* ისწრაფვის. ხელოვნების ქმნილების ეს ტიპი შეესაბამება ხელოვნების ქმნილებათა დიაქრონულ ჭრილში განსაზღვრის ბოდრიარისეული სკალის მეოთხე ტიპს, რომლის მიხედვითაც, საუბარია ხელოვნების ქმნილებაზე, „რომელსაც არანაირი კავშირი არა აქვს არანაირ რეალობასთან, ის საკუთარი თავის წმინდა სიმულაციაა“, ვინაიდან ის უსაზრისო მოცემულობაა, დაუსრულებელი პროექტია.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, *პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტოლოგიაში* ზედმიწევნით გათვალისწინებულია *პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის* ანტილოგოცენტრისტული პათოსი და გაზიარებულია მისი მთავარი პოსტულატი *სიღრმისეული რეალობის* არ არსებობის შესახებ. აქედან გამომდინარე, *პოსტმოდერნისტული რო-*

მანის პოეტოლოგია ითვალისწინებს პოსტულატს ყოფიერების სრული უსაზრისობის, სიმულაკრულობისა და სამყაროს საფუძველმდებლი მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტური პირველსაწყისის არარსებობის შესახებ. შესაბამისად, *პოსტმოდერნისტული რომანის* დისკურსი აღარ ავითარებს რაიმე უმაღლესი იდეალისაკენ სწრაფვას და იმთავითვე გამორიცხავს *სიღრმისეული რეალობის* (ტრანსცენდენტურობის) რაიმე ფორმით ასახვის, ან ამა თუ იმ ზოგადსაკაცობრიო ჰუმანისტური მაღალეთიკური პოსტულატის გადმოცემისა და მისადმი მყარი მსოფლმხედველობრივი პოზიციის შემუშავების აუცილებლობას.*

ამიტომაც, *პოსტმოდერნისტული რომანის* პოეტოლოგია ითვალისწინებს *პოსტმოდერნისტულ* თეზას მყარ მსოფლმხედველობრივ ღირებულებათა დაფუძნების მიზანშეუწონლობის შესახებ და უკუაგდებს რაიმე ლოგოცენტრისტული თეზისის განვითარებას – მაგ. სწრაფვას უმაღლესი ტრანსცენდენტური ეგზისტენციის დამკვიდრებისაკენ.

აქედან გამომდინარე, *პოსტმოდერნისტული რომანის* პოეტოლოგია პირველ რიგში უპირისპირდება *რომანის* შლეგელისეულ და ჰეგელისეულ გაგებას, რომლის მიხედვითაც *რომანი* იმთავითვე *ყოფიერებაზეა მიმართული*, ანუ რომანი ასახავს სუბიექტის ეგზისტენციალურ დრამას და ტელეოლოგიის პრინციპის გათვალისწინებით აფუძნებს უმაღლესი იდეისაკენ/იდეალებისაკენ სუბიექტის სწრაფ-

---

* შდრ.: *„...ვინაიდან ცხადი ხდება, რომ მოდერნისტული რომანისათვის* (ასევე რომანტიკული, ან რეალისტური რომანისათვის – კ. ბ) *დამახასიათებელი სწრაფვა ჰეშმარიტ ღირებულებათა სკალის დაფუძნებისა და ჰეშმარიტ „მე"-საკენ, პოსტმოდერნიზმში* (შესაბამისად, პოსტმოდერნისტულ რომანში – კ. ბ.) *საბოლოოდაა უკუგდებული. [...] ამბივალენტურობიდან ამოზრდილი მოდერნისტული კითხვა ჰეშმარიტების, ღირებულების, გარესამყაროს რაგვარობისა და სუბიექტის შესახებ, პოსტმოდერნიზმში უქმდება"* [Zima 2001: 342, 344). ასევე შდრ. პოსტმოდერნისტი ავსტრიელი „ავტორის" *თომას ბერნჰარდის* (1931-1989) შენიშვნა გერმანულ გაზეთ „ცაიტისათვის" მიცემულ ინტერვიუში: *„ჩემი პოზიციაა – ყველა საგანთა თანაბარი ღირებულება"* („Mein Standpunkt ist die Gleichwertigkeit aller Dinge") (იხ. Die Zeit, 29. 06. 1979, S. 33). ასევე, შდრ.: ცნობილი გერმანულენოვანი ქართველი *პოსტმოდერნისტი* „ავტორი" *გივი მარგველაშვილი* (დაიბ. 1927) თავის რომანში „კაპიტანი ვაკუში: ავტობიოგრაფიული რომანი. ტ. I დოიქსილანდში", („Kapitän Wakusch: autobiographischer Roman. Bd. 1 In Deuxiland") (1991) განვითარებულ გრ. რობაქიძის (1880-1962) მოდერნისტულ რომან „გველის პერანგის" (1926) პაროდირებით უპირისპირდება რომანში მოცემულ ლოგოცენტრისტულ ცნობიერებას და ტექსტში განვითარებულ მეტაფიზიკურ-საკრალურ დისკურსს და არღვევს/ანგრევს მას *(პოსტმოდერნისტული დეკონსტრუქცია).*

ვას – შდრ. *რომანის* სამყაროს *სარკედ* (გერმ. **„Spiegel"**), *სამყაროს სურათად* (გერმ. **„Bild"**) გაგება ფრ. შლეგელთან [Schlegel 2005: 90], ან *რომანის* ყოფიერების საზრისის ***განჭვრეტად*** და ***გადმოცემად*** (გერმ. **„Darstellung"**) გაგება ჰეგელთან: *„...ჭეშმარიტ რომანსაც მოეთხოვება მსოფლმხედველობრივი, სამყაროსეული და ცხოვრებისეული ტოტალობის გადმოცემა და განჭვრეტა" (**"...fordert auch der eigentliche Roman die Totalität einer Welt- und Lebensanschauung")*** [Hegel 1986: 393].[3]

ყოველივე ამის საპირისპიროდ ***პოსტმოდერნისტული რომანი*** სამყაროს ჭეშმარიტი საზრისის განჭვრეტასა და მის წვდომაზე კი არ არის ორიენტირებული, იგი ლოგოცენტრისტულ ღირებულებათა ხელახალ გააზრებასა და დაფუძნებას კი არ ცდილობს (რაც ჯერ კიდევ *მოდერნიზმის ეპოქაში* იქნა დესტრუირებული), ***პოსტმოდერნისტული რომანი*** სუბიექტის ონტო-ეგზისტენციალური პრობლემატიკის მხატვრულ გააზრებასა და მისთვის ახალი მაიდენტიფიცირებელი (თვითშემეცნებითი, თვითგანმსაზღვრელი) ორიენტირების დასახვას კი არ გვთავაზობს, როგორც ეს *ტრადიციული* და *არატრადიციული* რომანებისთვისაა დამახასიათებელი, (მაგ. ჟ-ჟ. რუსოს, ი. ვ. გოეთეს, ნოვალისის [ფრ. ფონ ჰარდენბერგი], ფრ. შლეგელის, ვ. ჰიუგოს, ო. ბალზაკის, ჩ. დიკენსის, ჯ. გოლზუორთის, გ. ფლობერის, ლ. ტოლსტოის, თ. დოსტოევსკის, თ. მანის, ჰ. ჰესეს, ჰ. ბროხის, რ. მუზილის, ჯ. ჯოისის, უ. ფოლკნერის, მ. პრუსტის, ა. კამიუს, კ. გამსახურდიას, გრ. რობაქიძის, მ. ჯავახიშვილის და ა. შ. *განმანათლებლური, რომანტიკული, რეალისტური* და *მოდერნისტული* რომანები), არამედ ***პოსტმოდერნისტული რომანი*** უპირველეს ყოვლისა ***ონტოტექსტია*** (გ. მარგველაშვილი), ანუ თვითკმარი ყოფიერებაა, ყოფიერებაა ყოფიერებაში, იგი მხატვრული ტექსტია ***თავის თავად***: ანუ, ***პოსტმოდერნისტული რომანი*** არანაირ მსოფლმხედველობრივ მიმართებას (როგორც ამას *რომანისგან* ჰეგელი და შლეგელი მოითხოვდნენ, იხ. ზემოთ, ასევე შენ. 3) აღარ ამყარებს არც ტრანსცენდენტურ სინამდვილესთან და არც გარემომცველ სინამდვილესთან (სოციოკულტურულ და ყოფით რეალობასთან). ეს ყველაფერი მას არ აინტერესებს, მისადმი გულგრილია (ინდიფერენტულობის დისკურსი), მას უარყოფს და ამის სანაცვლოდ თავის თავს აფუძნებს როგორც თავის თავში

ჩაკეტილ, მონადური ტიპის ტექსტს, როგორც თავისებურ „წმინდა“ ტექსტს, „წმინდა“ ფიქციას, სახელოვნებო კონსტრუქციას. შესაბამისად, *პოსტმოდერნისტული რომანი* თავის თავში, საკუთარი თავიდან გაუსვლელად და საკუთარი ტექსტის სახით თავად ქმნის ახალ სინამდვილეს, სინამდვილეს სინამდვილეში, ქმნის ახალ ზერეალობას — ე. წ. ჰიპერრეალობას — ვირტუალური (წამოსახვითი) ესთეტიკური რეალობის სახით, რომელსაც მხოლოდ წმინდად სიმულაკრული (ნიშანი აღსანიშნის გარეშე) ესენცია (არსი, ბუნება) აქვს.[4]

პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკის ერთ-ერთი თვალსაცემი მახასიათებელია მისი ეკლექტიკური არსი, ვინაიდან იგი, აპრიორულად იყენებს ისტორიულად უკვე არსებულ, *ტრადიციული* (მაგ. რეალისტური) და *არატრადიციული* (მაგ. მოდერნისტული) რომანის მზა პოეტოლოგიურ პრინციპებს, ან სარგებლობს რომანის სხვადასხვა ჟანრით და ერთი ტექსტის ფარგლებში აქსოვს მათ. ასე მაგალითად, *პოსტმოდერნისტულ რომანში* მუდმივად მოცემულია ჟანრული აღრევა და აქ ერთი ტექსტის ფარგლებში ერთდროულად თავს იყრის და თანაარსებობს *დეტექტიური* და *ისტორიული რომანის* ჟანრი (მაგ. უ. ეკოს „ვარდის სახელი“/**„Il nome della rosa“**), ან *დეტექტიური* და ე. წ. *სახელოვნებო რომანის* (გერმ. **Künstlerroman**) ჟანრი (მაგ. კ. მოდიკის „კაროლინების სინაცრისფერე“/**„Das Grau der Karolinen“**), ან ე. წ. *განვითარების რომანის* (გერმ. **Bildungsroman**), *ისტორიული რომანისა* და *რომან-ტრილერის* ჟანრები (პ. ზიუსკინდის „სუნამო“/**„Das Parfum“**), ან *სამეცნიერო ფანტასტიკისა* (ინგლ. **Science Fiction**) და *ანტი-უტოპიის* ჟანრები (მაგ. ა. შმიტის „ათეისტების სკოლა“/**„Die Schule der Atheisten“**), ან *დეტექტივისა* და *ეგზისტენციალური რომანის ჟანრები* (პოლ ოსტერის **“ნიუ იორკული ტრილოგია”/„The New York Trilogy“**).

აქ აშკარაა, რომ *პოსტმოდერნისტული რომანი* ფრ. შლეგელის „პროგრესული და უნივერსალური პოეზიის“ (გერმ. **„progressive Universalpoesie“**) პოსტულატის (რომელიც მოცემულია „ათენეუმის“ ცნობილ 116-ე ფრაგმენტში) თავისებურ დეკონსტრუქციას ახდენს, სადაც შლეგელის მიერ განვითარებულია თვალსაზრისი მხატვრული ტექსტის, ამ შემთხვევაში რომანის, ფარგლებში ყველა ჟანრისა და სხვადასხვა ტიპის ნარატივთა — როგორც ფიქციონალურის, ისე არაფიქციონალურის — სინთეზის შესახებ, რომლის

(სინთეზის) უპირველესი მიზანიც ტრანსცენდენტურობის პოეტური წვდომისა და გახსნის შესაძლებლობათა მაქსიმალური გაფართოება და გაინტენსივებაა. ამასთან, შლეგელთან *უნივერსალობა და პროგრესულობა* გულისხმობს არაფიქციონალური (ამ შემთხვევაში ფილოსოფიურ-თეორიული) თვითრეფლექტირებადი ნარატივის მხატვრულ ტექსტში ინტეგრირებას, რასაც რომანტიკული მწერლობის, როგორც ჰეშმარიტი მწერლობის, დაფუძნებისა და მის ესთეტიკურ შესაძლებლობებზე რეფლექსიის ფუნქცია აკისრია.

მაგრამ ამის საპირისპიროდ *პოსტმოდერნისტულ რომანში* ჟანრული აღრევა, ნარატივთა და სტილთა პლურალიზმი, ერთი მხრივ, ექვემდებარება *არტისტული თამაშის პრინციპს*, ანუ სახელოვნებო თამაშს თამაშისათვის, რაც გულისხმობს შემდეგს: *პოსტმოდერნისტული რომანი* იმთავითვე იქმნება როგორც ინტელექტუალური გასართობი, როგორც ინტელექტუალური თავის შექცევისათვის განკუთვნილი სათამაშო მოწყობილობა, რომლის მიღმაც რაიმე ღრმა ლოგოცენტრისტული ჩანაფიქრი არ იმალება.* მეორე მხრივ, ეს

---

* შდრ.: ფრანგი კომპოზიტორის, ჟურნალისტისა და დიზაინერის, *მორის როშეს* (Maurice Roche) (1924-1997) მიერ თავის ექსპერიმენტულ რომან „Compact"-ის (1966) ბოლოსიტყვაობაში გაცხადებული დაკვირვება ფრანგულ *ახალ რომანზე* (Nouveau Roman), რომ ის სათამაშო ტიპის კონსტრუქტია, რომ ის თავისებური *გაჯეტია*, ანუ, სათამაშო მოწყობილობაა, თავისებური საკითხავი მანქანაა (ფრანგ. „gadget litteraire"): *„ახალი რომანების უმეტესობა მართლაც დახურული სისტემებია, რომლებიც, ცხადია, სტრუქტურული ანალიზისათვის დიდ არქეოლოგიურ მასალას შეიცავენ, მაგრამ ზუსტი და უსარგებლო მანქანებივით ფუნქციონირებენ, ანდა ფუნქციონირებენ როგორც ნამდვილი ლიტერატურული გაჯეტები* (სათამაშო მოწყობილობები – კ. ბ.)" (ციტირებულია პ. ციმას წიგნის მიხედვით – Zima 2001: 354). ფრანგულ *ახალ რომანზე* მ. როშეს მიერ თქმული ზუსტად შეესაბამება *პოსტმოდერნისტულ რომანსაც*, ისიც საკითხავი მოწყობილობაა, თავისებური სათამაშო აპარატია, რომელიც დამზადებულია მკითხველის ინტელექტუალური თავის შექცევის მიზნით (თავად მ. როშეს ექსპერიმენტული რომანიც სწორედ მკითხველისათვის შეთავაზებული ინტერტექსტუალური კროსვორდის სახით სტრუქტურირებული *გაჯეტია*). სწორედ პოსტმოდერნისტული რომანის „გაჯეტურობაზე" მიუთითებს *მოდერნიზმისა* და *პოსტმოდერნიზმის* გერმანელი მკვლევარი პ. ციმა რ. ბარტზე დაყრდნობით: *„რომანისტებს ეკოსა და ფაულზსაც შეეძლოთ ბარტივით ეთქვათ: „შეჭმარიტება კი არ მიბიძგებს მე, არამედ თამაში, თამაშის ჭეშმარიტება". ხოლო თამაშის ჭეშმარიტება გულისხმობს განურჩეველობას* (გერმ. Indifferenz), *რომელიც ყოველგვარ იდეოლოგიურ-შეტაფიზიკურ ანგაჟირებას გამორიცხავს. [...] [რომანის] კითხვას ჭეშმარიტების, საზრისის კრიტიკული ძიება კი არ წარმართავს, არამედ „ტექსტით სიამოვნება"* (ფრანგ. „Le plaisir du texte" - რ. ბარტი), *საკითხავის კითხვითა და მასზე რეფლექსიებით/განაზრებებით მიღებული სიამოვნება, გამართლებული ან გაცრუებული მოლოდინით მიღებული სიამოვნება, თამაშით სიამოვნება"* [Zima 2001: 350, 356].

„შემოქმედებითი“ ეკლექტიკა და პლურალიზმი (ე. ი. თვითმიზნური ჟანრული, ნარატიული, სტილური აღრევა) ექვემდებარება მხატვრულ ლიტერატურაში *პოსტმოდერნიზმამდე* არსებულ ლიტერატურულ ჟანრთა, სტილთა და ნარატივთა პაროდირებას მათი დეკონსტრუქციისა და სიმულაკრულობის ხაზგასმის მიზნით.

ხოლო ტექსტში *მეტაფიქციონალობის* შემოტანით *პოსტმოდერნისტული რომანის* „ავტორი“ ცდილობს ხაზი გაუსვას, რომ *პოსტმოდერნისტული ტექსტის* სახით სწორედ წმინდად სახელოვნებო/არტისტულ თამაშთან, ანუ ტექსტობრივი კონსტრუქციის აგებასთან, ტექსტუალობასთან გვაქვს საქმე. შესაბამისად, აქ ფიქციონალურ თხრობაში არაფიქციონალური თხრობის ინტეგრირებით ხაზი ესმება, რომ *პოსტმოდერნისტული რომანის* მხატვრული სამყარო მართლაც გამონაგონია და სხვა არაფერი, რომლის მიღმაც არანაირი მყარი მსოფლმხედველობრივი ჩანაფიქრი, არანაირი ლოგოცენტრისტული საზრისი არ უნდა ვიგულისხმოთ, და რომ მას (ტექსტს) არანაირი მსოფლმხედველობრივი (ან მიმეტური) მიმართება არ გააჩნია გარე სინამდვილესთან: ანუ, *პოსტმოდერნისტული მხატვრული ტექსტი* (აქ: რომანი) არ ქმნის არანაირ ილუზიას იმისა, რომ ის, ერთი მხრივ, საკუთარ მყარ მსოფლმხედველობრივ პოზიციას აფიქსირებს და რომ ის, მეორე მხრივ, ისწრაფვის *ყოფიერების განვრცობისადმი* (**„Seinszuwachs“**) (ჰ.-გ. გადამერი), ე. ი. სამყაროსეულ მოვლენათა ახლებური და გაღრმავებული ინტერპრეტაციის, ახლებური ხედვის დაფუძნებისადმი (რაც, რომანტიკული, ან *მოდერნისტული რომანისთვისაა* დამახასიათებელი), ან ისწრაფვის გარესამყაროს მიმეტური ასახვისა და მაღალეთიკური ან აქტუალური სოციოკულტურული პრობლემატიკის გადმოცემისადმი (რაც, მაგ., რეალისტური რომანისთვისაა დამახასიათებელი) [Metzler... 2007: 493-494; Nünning 2004: 171-172].

ამგვარად კი *პოსტმოდერნისტული რომანი* ავითარებს *გაუცხოების* (გერმ. **Verfremdung**) ეფექტს, რითაც ხაზგასმულია თეზა, რომ *პოსტმოდერნისტული რომანი* იქმნება ყოველგვარი მსოფლმხედველობრივი მოტივაციის გარეშე, ანუ ჭეშმარიტების ძიებისა და ღირებულებათა პარადიგმების დაფუძნების მოტივაციის გარეშე: შდრ., თუნდაც ესპანელ-კატალონელი *პოსტმოდერნისტი* „ავტორის“ *ფელიქს დე აზუას* (**Félix de Azúa**) მიერ საკუთარ რომანში „ერთი

იდიოტის ისტორია...“ („**Historia de un idiota...**“) (1986), რომელიც *განვითარების რომანის* (გერმ. **Bildungsroman**) პაროდიაა, დაფუძნებული მეტაფიქციონალური თეზა – „მე ვწერ ***საფუძვლის გარეშე***“ („**escribo sin razón**“) (ე. ი. ვწერ ყოველგვარი მსოფლმხედველობრივი მოტივაციისა და მიზანდასახულობის გარეშე).*

მეტაფიქციონალობასთან ერთად ***პოსტმოდერნისტულ რომანში*** აპრიორულადაა მოცემული *ინტერტექსტუალობა*, რომელიც ხშირად ვლინდება კლასიკური მხატვრული, ან არამხატვრული ტექსტებიდან ციტატების მოხმობის (ციტატურობა), ტექსტების ამა თუ იმ პასაჟის პარაფრაზის, გადაკეთების ან მინიშნების ფორმით. *ინტერტექსტუალობაც*, ისევე როგორც *მეტაფიქციონალობა*, სწორედ *გაუცხოების* ეფექტის ფუნქციას ასრულებს, რითაც ხაზი ესმევა, რომ კლასიკური ტექსტებიდან მოხმობილ ამონარიდებზე აპელირება და მათზე მინიშნება მხოლოდ ტექსტობრივი კონსტრუქტის აგებითაა მოტივირებული, რაც, თავის მხრივ, განპირობებულია თავად პოსტმოდერნისტული ტექსტის *არტისტული თამაშისადმი* აპრიორული სწრაფვით [Metzler... 2007: 357-358; Nünning 2004: 110-111].

ამასთან, ***პოსტმოდერნისტულ რომანში*** *ინტერტექსტუალობის* მეორე ფუნქციაა კლასიკური ტექსტის საზრისის ნიველირება და დესტრუქცია, რამდენადაც ციტატას კლასიკური ტექსტიდან ***პოსტმოდერნისტი*** „ავტორი“ მოიხმობს არა საკუთარი მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისის გასამყარებლად, არამედ კლასიკური ტექსტის პაროდირების მიზნით, რითაც ***პოსტმოდერნისტი*** „ავტორი“ ხაზს უსვამს კლასიკური ტექსტის მსოფლმხედველობრივი დისკურსის სიმულაკრულობასა და არაარსებითობას, ანუ იმას, რომ ლოგოცენტრისტულ ცნობიერებას (მაგ. *ვაიმარული კლასიკის* (გოეთე/შილერი) ნაივური სწრაფვა უმაღლესი ადამიანობის ანტიკური იდეალისადმი) თანამედროვე ***პოსტმოდერნისტულ*** ეპოქაში არანაირი

---

* ასევე შდრ., ქართველი ***პოსტმოდერნისტი*** „ავტორის“, აკა მორჩილაძის (დაიბ. 1966) მიერ ერთ-ერთ ინტერვიუში გაცხადებული მსგავსი პათოსი, როდესაც მას ჰკითხეს, თუ როგორ წერს: *„რა ვიცი, მგონი იოლად, ყოველ შემთხვევაში, თუ დავიჯერე, მოვკვდი, მოვკვდები წყალივით... ძალით და ტანჯვით არ მიყვარს“* (იხ. *ლიტერატურული პალიტრა № 2*, 2004. გვ. 18). აქ კარგად ვლინდება ***პოსტმოდერნისტი*** „ავტორის“ ერთ-ერთი უმთავრესი პოეტოლოგიური პრინციპი და ***პოსტმოდერნისტული*** ტექსტის პოეტიკური მახასიათებელი – *თბრობის აბსოლუტიზება*, რაც იმთავითვე გამორიცხავს „ავტორის“ მსოფლმხედველობრივ მოტივირებულობასა და საკუთარ ტექსტში ფუნდამენტურ ლოგოცენტრისტულ ღირებულებათა დაფუძნების სურვილს.

ღირებულება არ გააჩნია (აქ არ უნდა დაგვაბნიოს იმან, რომ მართალია „*პოსტმოდერნისტული* მწერლობა ახორციელებს კლასიკურ-ტრადიციული ესთეტიკური პარადიგმებისა და ღირებულებების აქტუალიზაციას“ (ლ. ცაგარელი), მაგრამ აქ არსებითი ისაა, რომ ამ აქტუალიზაციის მიზანი ამ პარადიგმების ხელახალი სულიერი აღორძინება კი არაა, არამედ, ერთი მხრივ, მათი პაროდირება, და მეორე მხრივ, *პოსტმოდერნისტულ* სახელოვნებო თამაშებში ჩართვა. შედეგად, ამ აქტუალიზებული ტრადიციული ღირებულებებისა და პარადიგმების მიღმა სიცარიელეა, სიმულაკრულობაა).

გარდა ამისა, *ინტერტექსტუალობა პოსტმოდერნისტულ რომანში* ხშირად ვლინდება მხატვრული რიტორიკის *პოლიფონიურობის* სახით, როდესაც *პოსტმოდერნისტი* „ავტორი“ ტექსტში იყენებს კლასიკური ტექსტებიდან აღებულ მხატვრულ რიტორიკას და საკუთარ ტექსტში ხშირად ცვლის მათ: მაგ., ზურაბ ქარუმიძე თავის *პოსტმოდერნისტულ* ტექსტ-გაჯეტში „თხა და გიგო“ (2003), ერთმანეთს უნაცვლებს ქართული აგიოგრაფიის რიტორიკასა და ქართული ხალხური ზღაპრის მხატვრულ მეტყველებას; ან აკა მორჩილაძე თავის პირველ რომანში *მადათოვის ტრილოგიიდან* „გადაფურენა მადათოვზე და უკან“ (1998) ერთმანეთს უნაცვლებს XIX და XX საუკუნეების მიჯნის ქართული პროზისა და პუბლიცისტიკის სტილს. ცხადია, *პოსტმოდერნისტულ რომანში* მოცემული კლასიკური ტექსტების მხატვრული რიტორიკის იმიტირებით ხდება ამ კლასიკური ტექსტების პაროდირება და მათი ლოგოცენტრისტული პოზიციების დეკონსტრუქცია (ან, სულაც, დესტრუქცია).

გაუცხოების ფუნქცია აკისრია *პოსტმოდერნისტულ რომანში* ხშირად მოცემულ ე. წ. *ორმაგი (სამმაგი და ა. შ.) კოდირების* მეთოდსაც (რომ აღარაფერი ვთქვათ *არტისტული თამაშის* აპრიორულობაზე), რომლის საშუალებითაც უკუგდებული და გაუქმებულია *რომანტიკული* და *მოდერნისტული* პროზაული ტექსტებისათვის დამახასიათებელი სიმბოლურ-ალეგორიული (სახისმეტყველებითი) თხზვის მეთოდი, ვინაიდან მხატვრული თხზვის ეს მეთოდი სწორედ ლოგოცენტრისტულ მსოფლმხედველობრივ ასპექტებს ითვალისწინებს (მაგ. ტრანსცენდენტურობისაკენ სწრაფვა რომანტიზმსა და სიმბოლიზმში და ტრანსცენდენტურობის სახისმეტყველებითი პროექცია). *ორმაგი კოდირების* მეთოდს *პოსტმოდერნისტულ რომანში*

სწორედ ტექსტის უსაზრისობის, ტექსტის მსოფლმხედველობრივი სიცარიელის, მოჩვენებითი საზრისშემცველობის (სიმულაკრულობის) გამძაფრების ფუნქცია აკისრია, ვინაიდან ორმაგი კოდირების დროს თავს იჩენს ორ (ან სამ, ოთხ და ა. შ). ურთიერთსაპირისპირო საზრისთა თანაარსებობისა და *მონაცვლეობის* (გერმ. **Austauschbarkeit**) შესაძლებლობა, რის საფუძველზეც თითოეული მათგანი ერთმანეთს ანეიტრალებს. შედეგად, არც ერთ მათგანს არ გააჩნია ჭეშმარიტებაზე პრეტენზია. აქ კი საბოლოო ჯამში გვაქვს *სახისმეტყველებითი* (სიმბოლურ-ალეგორიული) მხატვრული თხზვის წესისა და ტრადიციული ტროპული დიქოტომიის — *სახისა* და *საზრისის* (გერმ. **Bild-Sinn**) მთლიანობის სრული დაშლა/რღვევა. ამიტომაც, *პოსტმოდერნისტულ რომანებში* საერთოდ არ გვხვდება „ტრადიციული" ალეგორიები და სიმბოლოები და მათ *სიმულაკრული* და *რიზომატული კოდები* და *ტოპოსები* ენაცვლება — მაგ. *სუნის* (გერმ. **Geruch**) ტოპოსი პ. ზიუსკინდის რომანში „სუნამო" (1985) [ბურდული 2010: 96], ან *სინაცრისფრის* (გერმ. **Grau**) ტოპოსი კ. მოდიკის რომანში „კაროლინების სინაცრისფრე" (1986), ან *დაკარგული მანუსკრიპტის* სემიოტიკური კოდი უ. ეკოს რომანში „ვარდის სახელი" (1980) [Schärf 2001: 167].

გარდა ამისა, *პოსტმოდერნისტულ რომანებში* ორმაგი კოდირების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოეტოლოგიური ფუნქციაა *სახელოვნებო თამაშის* განვითარება, გაინტენსივება და ამ თამაშში თავად მკითხველის ჩართვა: ანუ, *„პოსტმოდერნისტული რომანი* მკითხველს მისი ინტელექტუალური მზაობიდან და შესაძლებლობიდან გამომდინრე სთავაზობს ორგვარი წაკითხვის შესაძლებლობას — ნაკლებად ნაკითხი მკითხველი *პოსტმოდერნისტულ რომანში* მარტივ, გასართობ ამბავს ამოიკითხავს, ხოლო განსწავლული მკითხველი კი დამატებით სიამოვნებას მიიღებს იმ ალუზიების ცნობის შედეგად, რომლებიც ტექსტშია დაფარული" (ლ. ცაგარელი).

პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკის ერთ-ერთი მახასიათებელია *თხრობის პერსპექტივათა* მუდმივი და უსასრულო მონაცვლეობა, რითაც *პოსტმოდერნისტი* „ავტორი" მიზანმიმართულად აღვივებს მკითხველში ტექსტის მიმართ უნდობლობასა და გაუცხოებას. ასე მაგალითად, მას შეუძლია გამოიყენოს რეალისტური რომანებისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი *აუქტორიალური თხრობა* და

პოსტმოდერნისტი „ავტორი“ მოგვევლინოს *ყოვლისმცოდნე მთხრობელად*, მაგრამ ამას, ცხადია, რეალისტური რომანისათვის დამახასიათებელ *აუქტორიალურ თხრობასთან* და *აუქტორიალურ მთხრობელთან* არაფერი აქვს საერთო, არამედ თხრობის ამ პერსპექტივას წმინდად სიმულაკრული ხასიათი აქვს: კერძოდ, *აუქტორიალობის* შემოტანით *პოსტმოდერნისტი* „ავტორი“ რაიმე მსოფლმხედველობრივი პოზიციის გადმოცემას, მყარ აბსოლუტურ/ლოგოცენტრისტულ ღირებულებათა დაფუძნებას, ან მკითხველის დამოძღვრას კი არ ცდილობს, არამედ მას იყენებს გაუცხოების ეფექტის მოსახდენად, რამდენადაც ირკვევა, რომ *აუქტორიალურ თხრობას* ტექსტში თანმიმდევრული ხასიათი არა აქვს, რომ იგი არ არის დომინანტური ნარატივი, ვინაიდან მას იქვე ჩაენაცვლება, მაგ., ამა თუ იმ პროტაგონისტის პირველ პირში თხრობა, რომელიც თავისი მონათხრობის/ამბის უტყუარობაში (ან „საეჭვოობაში“) არწმუნებს მკითხველს და ამით ფარავს და ანეიტრალებს ავტორი-მთხრობელის *აუქტორიალობასა* და მის თხრობის პერსპექტივას. შემდეგ, შესაძლოა ერთი პროტაგონისტის „დომინანტური“ თხრობის პერსპექტივა სხვა პროტაგონისტის თხრობის პერსპექტივამ ჩაანაცვლოს და უკვე ის გახდეს დომინანტური ნარატივი და ა. შ. გარდა ამისა, *პოსტმოდერნისტი* „ავტორის“ (უფრო სწორად, მთხრობელი ინსტანციის) „აუქტორიალურ“ თხრობას შესაძლოა ჩაენაცვლოს ან მეტაფიქციონალური, ან ინტერტექსტუალური ნარატივი და ამგვარად კვლავ იქმნება გაუცხოების ეფექტი, რომლის მხატვრული ფუნქციაა, ერთი მხრივ, მკითხველი ჩართოს/ჩაითრიოს ტექსტის მიერ შემოთავაზებულ სახელოვნებო თამაშებში, მეორე მხრივ, რეციპიენტს/მკითხველს განაცდევინოს რომანის ტექსტის აპრიორული უსაზრისობა და უშინაარსობა. შედეგად კი ფუძნდება თავისებური ანტილოგოცენტრისტული *მგრძნობელობა*: შდრ. *ჯონ ფაულზის* **(John Fowles)** რომანის „ფრანგი ლეიტენანტის ცოლის“ **(„The French Lieutenant's Woman“)** (1969) მთხრობელი ინსტანციის „გამაუცხოებელი“ ფრაზა: *„არ ვიცი. ეს ისტორია, რომელსაც ვყვები, ეს ყველაფერი წარმოსახვაა“* **(„I do not know. This story I am telling is all imagination“)**. სწორედ ამ *გამაუცხოებელი ფრაზით* იხსნება რომანის მე-13 თავი, მაშინ, როდესაც მე-12 თავში ავტორი-მთხრობელის მიერ დასმულ კითხვას „სად არის

სარა, სად გაუჩინარდა ის?“, – რომლითაც ეს თავი მთავრდება, და რომელსაც წმინდად კონვენციონალური ხერხით (კვანძის შეკვრის მიზნით) რომანში დაძაბულობა კიდევ უფრო უნდა გაეძლიერებინა, – შემდგომ თავში (მე-13 თავში) უნდა მოჰყოლოდა კვანძის გახსნა, რის მოლოდინსაც მკითხველს/რეციპიენტს ავტორი ამ კითხვით ულვივებს. ამის სანაცვლოდ შემდგომ ავტორი-მთხრობელი (ან მთხრობელი ინსტანცია, ანდა სულაც ცრუ ჰომოდიეგეტური ყოვლისმცოდნე მთხრობელი) თავისი *მეტაფიქციონალური* ფრაზით („*არ ვიცი. ეს ისტორია, რომელსაც ვყვები, ეს ყველაფერი წარმოსახვაა*“) ტექსტისადმი და ამბისადმი სწორედ დისტანციასა და გაუცხოების ეფექტს ავითარებს და მკითხველს ულვივებს არასანდოობის განცდას ტექსტში მოთხრობილი ამბის მიმართ, და შესაბამისად, უნგრევს მას ილუზიას, თითქოს ტექსტში რაიმე ღრმა მსოფლმხედველობრივ-იდეური დატვირთვები იყოს ჩადებული. შედეგად, მკითხველი ჩაბმულია ტექსტის *არტისტულ თამაშში*, ანუ ტექსტის სემიოტიკური ნიშნების აწყობა-დაშლის დაუსრულებელ თამაშში. ამიტომაც, ***პოსტმოდერნისტული რომანი*** ქმნილება კი არაა ტრადიციული გაგებით, რომელსაც ავტორისეული ღრმა ფილოსოფიური ჩანაფიქრი უდევს საფუძვლად, არამედ კონსტრუქციაა, „წმინდა“ სახელოვნებო კონსტრუქტია, სათამაშო მექანიზმია.

პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკის შემდეგი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია *ნარატიული თამაშები*, რაც გამოიხატება კლასიკური ტექსტების *გაგრძელებებსა* და *გადათამაშებებში* – მაგ. გივი მარგველაშვილის რომანი „მუცალი: ერთი ქართული რომანი“ („**Muzal: ein georgischer Roman**„) (1991), სადაც, ერთი მხრივ, ვაჟა-ფშაველას პოემა „ალუდა ქეთელაურისა“ და ნ. ბარათაშვილის „მერანის“ გაგრძელებები და ახალი ვერსიებია მოცემული, მეორე მხრივ, ეს ორი კლასიკური ტექსტი შემდგომ ერთმანეთს სიუჟეტურად ერწყმის (ასევე შდრ., ა. მორჩილაძის მოთხრობა „წიგნი“ (2003), რომელიც *ფრიდონის* მიერ მოთხრობილ „ვეფხისტყაოსნის“ ახალ ვერსიას წარმოადგენს). ***პოსტმოდერნისტულ რომანში*** მოცემული კლასიკური ტექსტების ამ გადათამაშებებისა თუ ახალი ვერსიების მიზანია კლასიკური ტექსტების პაროდირება და ამ პაროდირების საშუალებით კლასიკურ ტექსტებში მოცემული ლოგოცენტრისტული და აქსიოლოგიური პოზიციების დეკონსტრუქცია

(=დესტრუქცია) და იმის ხაზგასმა, რომ თანამედროვე *პოსტმოდერნისტულ* ეპოქაში, *პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობის* ვითარებაში, როდესაც სამყაროს და ადამიანის ეგზისტენციას საბოლოოდ გამოეცალა საზრისი, კლასიკურ ტექსტებს არანაირი ღირებულება არ გააჩნიათ.

პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკისათვის ასევე დამახასიათებელია თამაშის სხვა ტიპი, კერძოდ, ენობრივი თამაშები, რაც ეფუძნება სოსიურისეული ენის/ენობრივი ნიშნის კონვენციონალურობისა და *აღსანიშნი-აღმნიშვნელის დიქოტომიის* ერთჯერადობის უკუგდებასა და დეკონსტრუქციას. ეს გულისხმობს იმას, რომ *რომანში*, როგორც სუპერ-ნიშანში, დარღვეულია *აღსანიშნისა* და *აღმნიშვნელის* მთლიანობის ერთჯერადობა და ერთადერთობა. ამის სანაცვლოდ მოცემულია ან *აღმნიშვნელი* სემანტიკის (აღსანიშნის) გარეშე, ან ერთი *აღმნიშვნელი* მრავალი, ურთიერსაპირისპირო და ურთიერთგამომრიცხავი სემანტიკით (აღსანიშნით) და მნიშვნელობათა თანაფარდობით (შდრ. დელიოზისეული *რიზომას* პრინციპი). ეს პროცესი განფენილია ტექსტის ყველა დონეზე – ლექსიკურ, სიტყვათწარმოების, შესიტყვების, სინტაგმატურ და პრაგმატულ დონეებზე. *ამ ენობრივი თამაშების* შედეგად *რომანის* ტექსტში მიღწეული *პოლისემანტიკის* (მრავალმნიშვნელობის) მიზანია დაფუძნოს ტექსტის მრავალფეროვან და უსასრულო ინტერპრეტაციათა შესაძლებლობა და პლურალიზმი. ეს კი გულისხმობს იმას, რომ *რომანის* ტექსტი **a priori** არ დაიყვანება ერთადერთ ჭეშმარიტ საზრისზე და ამით რეციპიენტს ეძლევა შესაძლებლობა ჩაერთოს რომანის „ავტორის“ მიერ შემოთავაზებულ ინტერპრეტაციულ თამაშში და თავად იყოს მოცემული ტექსტის „გამგრძელებელი“-ავტორი, ეძლევა შესაძლებლობა „შევიდეს“ ტექსტში და გახდეს ტექსტუალობის, ტექსტუალურ-ვირტუალური ჰიპერრეალობის, ანუ *ონტოტექსტის* ნაწილი და წამოიწყოს ტექსტით *გაჯეტური თამაში*, ანუ ტექსტის სხვადასხვა სემანტიკური შრეების სხვადასხვა სემანტიკური მიმართულებებით დაშლა-აწყობა.

და ბოლოს, მართალია, ზოგჯერ *პოსტმოდერნისტული რომანი ტრადიციული (რეალისტური) რომანის* კონვენციონალურ ნარატივთან თითქოსდა სიახლოვეს ამჟღავნებს ხოლმე, მაგ., ტექსტში ჰომოდიეგეტური აუქტორიალური მთხრობელის შემოყვანა, თხრობის ლინეარულობისა (თანმიმდევრობის) და სიუჟეტური კონტინიუმის

(უწყვეტობის) განვითარება და ერთიანი ქრონოტოპის დაფუძნება (მაგ. ა. მორჩილაძის „მადათოვის ტრილოგია"), მაგრამ *პოსტმოდერნისტულ რომანში* ყველაფერ ამას სიმულაკრული, მოჩვენებითი ნიშან-თვისება აქვს, ვინაიდან განსხვავებით *ტრადიციული რომანის* ნარატივისაგან, სადაც თხრობას აქვს დაქვემდებარებული როლი და იგი გამოიყენება როგორც *ავტორის/აუქტორიალური მთხრობელის* მსოფლმხედველობრივი პოზიციის გადმოცემისა და ავტორისეული „იდეოლოგიის" ქვეშ მკითხველის ტოტალური/"ტოტალიტარული" მოქცევის საშუალება, *ნარაციას* (თხრობას) *პოსტმოდერნისტულ რომანში* უკვე მსგავსი ფუნქცია საერთოდ არ გააჩნია. ამის საპირისპიროდ აქ გვაქვს თხრობა თხრობისათვის, ანუ *თხრობა* აქ თვითმიზანია. ეს კი გამომდინარეობს იქიდან, რომ ერთადერთ და ჭეშმარიტ რეალობად ცხადდება ენა/დისკურსი და მის ფარგლებში მიმდინარე ენობრივი თამაშები (ვიტგენშტაინი, ფუკო). ამიტომაც, *პოსტმოდერნისტულ რომანში* გვაქვს მხოლოდ თხრობა/დისკურსი, როგორც ენის, ენობრივი თამაშების რეალიზების საშუალება. შესაბამისად, *პოსტმოდერნისტულ რომანში თხრობას* ჩამოცილებული აქვს „იდეოლოგიური" დატვირთვები, რამდენადაც მის მიღმა არანაირი საზრისი აღარ დგას, არამედ იგი არის „წმინდა", უსასრულო *თხრობა*, თავისებური თხრობა არარაში, თხრობა უსაზრისობაში. ამით კი აპრიორულად დესტრუირებულია *ტრადიციული რომანის* სიუჟეტურ ხაზში, სიუჟეტის კონტინიუმში მოცემული მიზეზ-შედეგობრიობა. ამიტომაც, *პოსტმოდერნისტი* „ავტორი" თავის თავს აფუძნებს არა „იდეოლოგად", არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ავტორ-მთხრობელად, თავისებურ **Homo-Narratorus**-ად (ამის თვალსაჩინო ნიმუშია თუნდაც იმავე ა. მორჩილაძის *პოსტმოდერნისტული რომანები*, მათ შორის *მადათოვის ტრილოგია*: „გადაფრენა მადათოვზე და უკან", „გაქრები მადათოვზე", „ეშაპი მადათოვზე" – 1998-2004).*

---

* ქართულ ლიტერატურულ და კულტურულ სივრცეში გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან დამკვიდრებულ *პოსტმოდერნისტულ* ტენდენციებსა და *პოსტმოდერნიზმზე* იხ. ქართველი ავტორების შემდეგი სტატიები: ლ. ბრეგაძის „ქართული პოსტმოდერნიზმი" [ბრეგაძე 2008: 185-238], მისივე „პოსტსაბჭოური კულტურის სივრცე და ლიტერატურული პროცესი" [ბრეგაძე 2005: 27-47], ე. ელიზბარაშვილის „ჟან ბოდრიარის *კულტურული ბულიონი* და ქართული „ბულიონის" დრო" (ელიზბარაშვილი 2011: 7-16), ა. იმნაიშვილის „XX საუკუნის 90-იანი წლების პოსტსაბჭოთა თაობის ქართული პროზის პოსტმოდერნისტული ტენდენციები" [იმნაიშვილი 2010:

საბოლოო ჯამში, *პოსტმოდერნისტული რომანის* ფარგლებში შეგვიძლია გამოვყოთ მისი შემდეგი ზოგადპოეტიკური მახასიათებლები:

a) *აპრიორული ანტილოგოცენტრიზმი* – აქსიოლოგიური პარადიგმების დაფუძნებისა და ჭეშმარიტების დადგენისადმი სწრაფვის მიზანშეუწონლობისა და არაარსებითობის პოსტულირება;

b) *დეკონსტრუქტივისტული პათოსი* – ლოგოსზე, ანუ მეტაფიზიკურ პირველსაზრისზე ორიენტირებულ მსოფლმხედველობათა და ესთეტიკურ პოზიციათა უარყოფა და მათი დესტრუქციისადმი სწრაფვა;

c) *ონტოტექსტუალობა – პოსტმოდერნისტული რომანის* მიერ ყოფიერებისაგან/გარე სამყაროსგან სრული მსოფლმხედველობრივი და მიმეტური იზოლირების/დისტანციის „დაფუძნება“ და საკუთარი თავის ახალ ზეყოფიერებად (ჰიპერრეალობად) „განსაზღვრა“;

d) *არტისტული თამაშისადმი აპრიორული სწრაფვა – პოსტმოდერნისტულ რომანში* განვითარებული ტექსტის მუდმივი და დაუსრულებელი დაშლა/აწყობის სახელოვნებო „ხალისი“, რასაც რ. ბარტი უწოდებს „ტექსტით ხალისს“ (ფრანგ. **„Le plaisir du texte“**). შედეგად, *პოსტმოდერნისტული რომანის* სახით ვიღებთ *გაჯეტის* (ინგლ. **gadget**) ტიპის, ანუ სათამაშო ხელსაწყოს, სათამაშო აპარატის ტიპის ტექსტს, რომელსაც უსასულოდ და ყოველად უმიზნოდ შლის და აწყობს „ავტორი“. ხოლო ამ *დაშლა-აწყობაში* ჩართული მკითხველი შემდგომ თავად იღებს ინტელექტუალურ *სიამოვნებას* (**„plaisir“**) „ავტორის“ მსგავსად. ეს *გაჯეტურობა*, პრინციპში, *პოსტმოდერნისტული რომანის* უმთავრესი არსია (მაგ. იგივე უ. ეკოს „ვარდის სახელი“ სწორედ ამ *გაჯეტურობის, სემიოტიკური გაჯეტურობის* პრინციპზეა აგებული).

e) აქედან კი მომდინარეობს *პოსტმოდერნისტული რომანის* აპრიორული *სიმულაკრულობა* – მხოლოდ *აღმნიშვნელებით* თამაშზე ორიენტაცია ტექსტის ზედაპირულობის დაფუძნებისა და ტექსტის საზრისის (აღსანიშნის) სრული უკუგდების მიზნით.

73-94], ზ. ქარუმიძის „პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი“ [ქარუმიძე 2010: www...].

f) *ინტერტექსტუალობა* — იგი *პოსტმოდერნისტულ რომანში* ვლინდება კლასიკური ტექსტის პირდაპირი ციტატის, პარაფრაზის, მიბაძვის ან მასზე მინიშნების ფორმით, ტექსტში მონოსემანტიკის უკუგდებისა და თანაფარდი მრავალმნიშვნელობის დაფუძნების, ან კლასიკური ტექსტების პაროდირებისა და მათთან პოლემიკის გამართვის მიზნით;

g) *მეტაფიქციონალობა* — მისი მიზანია *პოსტმოდერნისტული* ტექსტის ფიქციონალობის ხაზგასმა, ანუ ტექსტის, როგორც სრული გამონაგონის, მისი, როგორც ტექსტობრივი კონსტრუქციის ხაზგასმა; მეორე მხრივ, *მეტაფიქციონალობის* საშუალებით ხაზი ესმება ტექსტში მოცემული ამბებისა და საზრისების არაჭეშმარიტ და სიმულაკრულ არსს (ამაზე ან თავად „ავტორი"/მთხრობელი ინსტანცია, ან პროტაგონისტი მიუთითებს ექსპლიციტურად), რამაც უნდა გამოიწვიოს ტექსტისადმი მკითხველის/რეციპიენტის გაუცხოება, რათა მას არ შეექმნას ტექსტში მოცემული „ამბების" ნამდვილობის /შესაძლებლობის ილუზია და არ შეუდგეს ტექსტში რაიმე დაფარული უმაღლესი იდეის ძიებასა და წვდომას, არამედ „ავტორთან" ერთად ბოლომდე იყოს ჩართული ტექსტის დეკონსტრუირება-კონსტრუირების უსასრულო პროცესში;

h) *ორმაგი (სამმაგი და ა. შ.) კოდირების პრინციპი*, ანუ „ჩაკოლოფება" (გერმ. **Verschachtelung**) — გამოიყენება *პოსტმოდერნისტული რომანის* ტექსტის საზრისის სრული გაბუნდოვანების, ან სხვადასხვა საზრისთა პრულარიზმის, ნებისმიერობისა და განურჩევლობის დაფუძნების მიზნით;

i) *რიზომატულობა* — *პოსტმოდერნისტული რომანის* ტექსტში ვლინდება სემანტიკური პლურალიზმის, თანაფარდი მრავალმნიშვნელობის (ტექსტის სემანტიკური პოლიფონიურობის) დაფუძნების მიზნით;

j) *კლასიკური ტექსტების გაგრძელებები/ახალი ვერსიები* მათი პაროდირების მიზნით, რითაც ხორციელდება მათში მოცემული ლოგოცენტრისტული პოზიციებისა და ლოგოცენტრისტულ ღირებულებათა დეკონსტრუქცია/დესტრუქცია;

k) *თხრობის/წარაცის აბსოლუტიზება* (თხრობა თხრობისათვის) — გამოიყენება მკითხველის „დაბმისა" და პოსტმოდერნისტი „ავტორის" მიერ წამოწყებულ უსასრულო *არტისტულ თამაშში* (ტე-

ქსტის უსასრულო აწყობა-დაშლა) მისი (მკითხველის) ჩართვის მიზნით;

l) ***ჟანრობრივი, სტილისტური და რიტორიკული პლურალიზმი*** **და** ***თანაფარდობა*** – გამოიყენება კლასიკური ტექსტების ჟანრობრივი, სტილისტური და რიტორიკული მახასიათებლების პაროდირების მიზნით;

m) ***თხრობის პერსპექტივათა*** პლურალიზმი და თანაფარდობა;

n) ტექსტის ყველა დონეზე (ლექსიკური, სინტაგმატური, პრაგმატული) *აღსანიშნისა* და *აღმნიშვნელის* მთლიანობის, ანუ მათი ერთმნიშვნელოვანი თანხვედრის რღვევა-დაშლა /დეკონსტრუქცია;

o) გასართობი/ტრივიალური ლიტერატურისადმი მოჩვენებითი სწრაფვა და ტექსტის ფარგლებში გასართობ-მასობრივ და ინტელექტუალურ-ელიტარულ დისკურსთა თანაარსებობა;

p) ***ავტორის "სიკვდილი"*** – ლოგოსზე, ანუ მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებზე, ან რაიმე მსოფლმხედველობრივ-ღირებულებით სისტემაზე/პარადიგმაზე ორიენტირებული ტრადიციული ავტორის „ლიკვიდაცია“.

შენიშვნები:

1. შდრ.: *„პოსტმოდერნიზმში კი თანამედროვეობის დანახვა, როგორც სიმულაკრასი, მიგვითითებს, რომ აქ არსთან, პირველად ჭეშმარიტებასთან არანაირი მიმართება აღარ იგულისხმება, უფრო ზუსტად, აღარ იგულისხმება ამგვარი ჭეშმარიტების არსებობა. თუკი მოდერნისტულ ეტაპზე ჭეშმარიტების არსებობა ეჭვქვეშ დგებოდა, პოსტმოდერნისტულ ეტაპზე ეს საკითხი, უბრალოდ, აღარ განიხილება. არსის ძიება აღარც კი მიმდინარეობს და გარესამყარო, მისი სოციალური თუ ხელოვნებისეული ფორმებითურთ, ალიქმება, როგორც ჭეშმარიტების (ორიგინალს) მოკლებული ასლი. [...] რასაკვირველია, ღვთის, როგორც სამყაროს მაორგანიზებელი ძალის რწმენა პოსტმოდერნულ მსოფლხედვაში არ აღმდგარა. ამიტომ უშუალოდ პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკაში გარესამყარო კვლავ ისახება შინაგან წესრიგს მოკლებულ რეალობად, რომლის ქაოტურობაც პიროვნების აღქმითი პროცესის ალოგიკურობასა და გამომსახველობით ფორმათა ქაოტურობაში შეიძლება გამოიხატოს („შიზოფრენიული დისკურსი“)“* [წიფურია 2008: 264, 278]. ამდენად, პრინციპულად მიუღებელია ი. ბურდულის შემდეგი დებულება, რომ *„არსობრივად პოსტმოდერნიზმი, როგორც ზოგადკულტურული პარადიგმა, გამოხატავს დასავლეთის ცივილიზაციაში და ფილოსოფიის სფეროში განახლების, სულიერი შემობრუნების მცდელობას“* [ბურდული 2010: 24].

2. თანამედროვე ქართული ხელოვნებაც (ქანდაკება, არქიტექტურა, მუსიკა) ზედმიწევნით ასახავს *პოსტმოდერნისტული* ხელოვნების „დეკორაციულ“, „ივენთურ“ და, საბოლოო ჯამში, *სიმულაკრულ* არსს, რომლის კულმინაციაც ე. წ. ახალი ბათუმია მისი არქიტექტურით, ქანდაკებითა და მუსიკით (შეიძლება ითქვას, რომ დღეს ქალაქი ბათუმი იქცა/აქციეს თანამედროვე ქართული კიჩურ-სიმულაკრული *პოსტმოდერნისტული* ხელოვნების ცენტრად). არქიტექტურაში აქ გვაქვს ისტორიულად არსებული ყველა სტილის ნაზავი, მაგ., იქნება ეს ანტიკური, თუ რენესანსის სტილი (შდრ., ანტიკური ტაძრის სტილის რესტორნის შენობები, ერთი მხრივ, და პიაცას მოედანი, მეორე მხრივ). ბათუმში ამ სტილით აგებული ახალი შენობები წარმოადგენენ ტიპიურ კიჩს, რომელთა ერთადერთი ფუნქციაც კიჩური დეკორაციისა და დიზაინის ფუნქციებია. შესაბამისად, ამ შენობების მიღმა არანაირი საზრისი არ მყოფობს, მათთან არანაირი იდეა არ არის დაკავშირებული, არც საკრალური, არც ჰუმანისტური და არც საბელმწიფოებრივი. იგივე ითქმის ბათუმის ახალ კანდაკებებზეც, მაგ., პოსეიდონის ქანდაკება თეატრის წინ, თუ კვერცხებზე შემოდებეული სანდალი. აქაც კიჩურ-დეკორატიულ ქანდაკების ხელოვნებასთან გვაქვს საქმე, რომელთანაც არანაირი მაღალი საკრალური ან ჰუმანისტური იდეა არ არის დაკავშირებული. ამ ტიპის ქანდაკებათა ერთადერთი ფუნქციაც დეკორატიულობაა. ამგვარად, თანამედროვე ქართული არქიტექტურისა და ქანდაკების სახით გვაქვს სიმულაკრული, უსაზრისო, ყოველგვარი იდეისაგან დაცლილი არქიტექტურისა და ქანდაკების ნიმუშები, ანუ გვაქვს ნიშნები აღსანიშნების გარეშე (მსგავსი კიჩურობა და სიმულაკრულობა თბილისის თანამედროვე ქანდაკებასაც ახასიათებს, მაგ., „წმინდა გიორგის“ სვეტი თავისუფლების მოედანზე, ან ვე-

ლოსიპედის ქანდაკება ყოფილ რესპუბლიკის მოედანზე). ხოლო ქუთაისის ბაგრატის ტაძრის *პოსტმოდერნისტულმა* რეკონსტრუქციამ იგი იმთავითვე გამოიყვანა საკრალური სივრციდან, რამაც ტაძარს (ნიშანს) დაუკარგა საზრისი (აღსანიშნი) და იგი იდეის მატარებელი საკრალური ძეგლიდან გადააქცია ტიპიურ *პოსტმოდერნისტულ* კიჩურ-სიმულაკრულ არქიტექტურულ ნიმუშად, რომლის მიღმაც უკვე არანაირი საზრისი აღარ არის მოცემული, რომელსაც არანაირი იდეა აღარ უკავშირდება. ტაძრის (ნიშნის) მიღმა უკვე სიცარიელეა, მის მიღმა *აღსანიშნი* აღარ არის მოცემული. ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ქართული არქიტექტურა და ქანდაკება გაუცხოებულია *სიცოცხლისადმი*, იგი მოკლებულია სწორედ იმ *ცხოველმყოფელობას*, რომლის საფუძველზეც ადამიანი ქანდაკების ან ნაგებობის, როგორც ნიშნის, მიღმა შეძლებდა რაიმე უმაღლესი იდეის (აღსანიშნის) განჭვრეტას და მის ცხოველმყოფელ განცდას.

ხოლო მიუზიკლი „ქეთო და კოტე" (ან „ვერის უბნის მელოდიები") ასევე ვლინდება როგორც სიმულაკრული *პოსტმოდერნისტული* პერფორმანსი, რომელიც დაცლილია აღსანიშნისაგან – ანუ, მთელი ამ ბალაგანის მიღმა არანაირი იდეა, არანაირი საზრისი არ მყოფობს. მსგავსი *პოსტმოდერნისტული* პერფორმანსი „წმინდა" სიმულაკრაა, სიმულაციაა, იგი ნიშანია აღსანიშნის გარეშე, რომლის ერთადერთი ფუნქციაც გართობაა, ხოლო არსი – „ივენთურობა".

აქვე შევნიშნავ, თუ რა გადამწყვეტ და ფუნდამენტურ იდეურ, ეთიკურ და სულიერ დატვირთვებს ანიჭებდნენ ჩვენი წინაპრები ამა თუ იმ ქალაქის გენერალური განაშენიანების საკითხებს. ავიღოთ ქ. ფოთის განაშენიანება, რომელიც XIX-XX ს.ს. მიჯნაზე ნ. ნიკოლაძის მეთაურობით განხორციელდა ფოთში მისი მერობის დროს. ნიკოლაძის მიერ ფოთის გენერალური განაშენიანება დაიგეგმა ისე, რომ ქალაქის ცენტრალურ მოედანს უნდა შეერთებოდა 12 ქუჩა და თითოეულ მათგანს ერთ-ერთი მოციქულის სახელი უნდა რქმეოდა. აი, ასე ოსტატურად შეიქმნა საკრალური სივრცე საპორტო ქალაქის წიაღში. ამგვარად, გარდა იმისა, რომ ფოთის შსგავს დაგეგმარებას პრაქტიკული დანიშნულება ჰქონდა (კომუნიკაციისა და გადაადგილების ეფექტურობა), ფოთის თითოეული მოქალაქის ცნობიერ და ქვეცნობიერ აღქმაში უნდა გაცხადებულიყო და ჩაბეჭდილიყო, რომ იგი ქრისტეს ქალაქის მოქალაქეა! (ქ. ფოთის გენერალური განაშენიანების შესახებ ინფორმაცია მომაწოდა ჩემმა მეგობარმა გრ. რობაქიძის უნივერსიტეტიდან, ასისტენტ-პროფესორმა გიორგი თავაძემ, რისთვისაც მას დიდ მადლობას მოვახსენებ).

3. შდრ.: *„ზუსტად რომანისათვის შესატყვისი და ჩვეული კოლიზია კონფლიქტი გულის პოეზიასა* („Poesie des Herzens") *და (ყოფით) ურთიერთობათა პროზას* („Prosa der Verhältnisse"), *შემთხვევით გარემოებებს შორის [...]. რაც შეეხება გადმოცემის ფორმას, ისევე როგორც ეპოსს, რომანსაც მოეთხოვება მსოფლმხედველობრივი, სამყაროსეული და ცხოვრებისეული ტოტალობის გადმოცემა* („Darstellung") *და განჭვრეტა, რომლის მრავალმხრივი მასალა და შინაარსი ცალკეული ინდივიდუალური ურთიერთობების ფონზე შემდგომ წინა პლანზე გამოდის და სამყაროსეულ ტოტალობაში ცენტრალურ ადგილს ქმნის"* [Hegel 1986: 393]. ასევე შდრ., ჰეგელამდე ბევრად ადრე, გერმანელი რომანტიკოსი ფრ. შლეგელიც (1772-1828) თავის ცნობილ

ათენეუმის 116-ე ფრაგმენტში (1798), ერთი მხრივ, სწორედ რომანის ყოვლისმომცველ სტრუქტურულ სპეციფიკასა და ყოვლისშემკრებ არსზე მიუთითებდა, მეორე მხრივ, ყოფიერებისადმი რომანის აპრიორულ მიმართებასა და ყოფიერებისეული დრამის ასახვა-გადმოცემაზე: *„ეპოსის მსგავსად მხოლოდ მას* (ე. ი. რომანტიკულ რომანს – კ. ბ.) *ძალუძს იყოს მთელი გარემომცველი სამყაროს სარკე* („Spiegel"), *მთელი ეპოქის ხურათი* („Bild")" [Schlegel 2005: 90].

4. შდრ.: *„პოსტმოდერნისტული ხელოვნება იქმნება ისე, რომ მისი მიზნები არ მიემართება არც ტრანსცენდენტურ, არც ემპირიულ რეალობას, სილრმისეულ რეალობას მისი რაიმე ფორმით. რაც მთავარია, ის არ გამოხატავს იმ იდეას, რომ ყველაფრის დასაბამი, მათ შორის ხელოვნების ქმნილების დასაბამი, არის ამ რეალობაში. პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას ერთად ერთი დასაბამი შეიძლება ჰქონდეს. ეს არის თავად ხელოვნება, აქამდე არსებული გამომსახველობითი ფორმები, რომელთა მოხმარებას, გადამუშავებას, გადაწერასაც ახდენს იგი. [...] უპირველეს ყოვლისა, არსებული ხელოვნებისა და გამომსახველობის ფორმებს პოსტმოდერნიზმი იმეორებს ისე, რომ აცლის მათ მთავარ შინაარსს – მიმართებას სილრმისეულ რეალობასთან, იმ შინაარსს, რომლის გაცხადების მიზნითაც იქმნებოდა ეს ხელოვნება. ასე მაგალითად, პოსტმოდერნულ ნაწარმოებში შეიძლება განმეორდეს რეალისტური ხელოვნების პრინციპები, მაგრამ, ამავე დროს, ისე, რომ იგი არც ასახავდეს ყოფიერ რეალობას (რომლისაც ავტორს აღარ სჯერა)* (ე. ი. *პოსტმოდერნისტულ* ხელოვნების ქმნილება არ ამყარებს რაიმე მსოფლმხედველობრივ მიმართებას რეალობისადმი, მას არ გააჩნია საკუთარი მსოფლმხედველობრივი პოზიცია ყოფაში/ყოფიერებაში ადამიანის სასიცოცხლო პრობლემატიკისადმი – კ. ბ.). *ან მასში შეიძლება განმეორდეს მოდერნისტული ძიებანი ისე, რომ ავტორი აღარც ეძიებდეს ტრანსცენდენტურ ჭეშმარიტებას ან ახალ გამომსახველობით გზას. ამდენად, არსთან, არსებითთან მიმართების დაკარგვის ნიშნით, ეს ხელოვნება არის კიდეც სიმულაკრა, ასლი ორიგინალის გარეშე, ფენომენი (მატერიალური სახე) ზემატერიალური იდეის, პირველსახის გარეშე"* [წიფურია 2008: 267-268].

2012/2013

ბრეგაძე 2008: ბრეგაძე ლ. *ქართული პოსტმოდერნიზმი* (გვ. 185-238); წიგნში: *ლ. ბრეგაძე, მოთხრობები ლიტერატურაზე*, ბაკურ სულაკაურის გამ.-ობა, თბილისი, 2008.

ბრეგაძე 2005: ბრეგაძე ლ. *პოსტსაბჭოური კულტურის სივრცე და ლიტერატურული პროცესი* (გვ. 28-47); *კრიტიკა № 1*, ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2005.

ბურდული 2010: ბურდული ი. პოსტმოდერნიზმის ზოგადკულტურული პარადიგმა პატრიკ ზიუსკინდის ნარატივში, გამ.-ობა „მერიდიანი", თბილისი, 2010.

ელიზბარაშვილი 2011: ელიზბარაშვილი ე. *ჟან ბოდრიარის კულტურული ბულიონი და ქართული „ბულიონის" დრო* (გვ. 7-16); *სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი № 10*, გამ.-ობა „უნივერსალი", თბილისი, 2011.

იმნაიშვილი 2010: იმნაიშვილი ა. *XX საუკუნის 90-იანი წლების პოსტსაბჭოთა თაობის ქართული პროზის პოსტმოდერნისტული ტენდენციები* (გვ. 73-94); *სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი № 7*, გამ.-ობა „უნივერსალი", თბილისი, 2010.

ქარუმიძე 2010: ქარუმიძე ზ. *პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი;* მის.: http://arili2.blogspot.com/2010/07/1.html

წიფურია 2008: წიფურია ბ. *პოსტმოდერნიზმი* (გვ. 259-291); *კრებულში: ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბილისი, 2008.

Dörr 2007: Dörr V. G. Weimarer Klassik, Paderborn: Fink Verlag, 2007.

Hegel 1986: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke*, Bd. 15, Frankfurt am Main, 1986.

Foucault 1994: Foucault, Michel. *Nietzsche, la généalogi, l'histoire. M. Foucault, Dits et écrits II*, Paris: Gallimard, 1994.

Metzler 2007: *Metzler Lexikon Literatur.* 3. Aufl., Stuttgart: Metzler, 2007.

Metzler 2008: *Metzler Lexikon Philosophie.* 3. Aufl., Stuttgart: Metzler, 2008.

Metzler 2003: *Metzler Philosophen Lexikon.* 3. Aufl., Stuttgart: Metzler, 2003.

Nietzsche 2000: Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zaratustra; in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (KSA). Hrsg. von G. Colli und M. Montinari, 7. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, 2000. Bd. IV.

Nünning 2004: Nünning, Ansgar (Hg.). *Grundbegriffe der Literaturtheorie.* Stuttgart: Metzler, 2004.

Schärf 2001: Schärf, Christian. *Der Roman im 20. Jahrhundert.* Stuttgart: Metzler, 2001.

Schlegel 2005: Schlegel, Friedrich. *„Athenäums"- Fragmente und andere Schriften,* Stuttgart: Reclam, 2005.

Welsch 1988: Welsch, Wolfgang. *Einleitung (S. 1-43). Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion.* Hg. von W. Welsch, Weinheim: VCH-Verlag, 1988.

Welsch 1991: Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne.* 3. Aufl., Weinheim: VCH-Verlag, 1991.

Zima 2001: Zima, Peter. *Moderne/Postmodere.* 2. Aufl., Tübingen: Franke Verlag, 2001.

Poetics of the Postmodern Novel (Summa postmodernica)

[Abstract]

The following poetic principles can be distinguished in post-modern novel:

a) A priori Antilogocentrism, showing inexpediency and irrelevance of establishing axiological paradigms and of pursuing one's striving for the truth;

b) Pathos of Deconstruction, negating ideological and aesthetic positions oriented towards logos, i.e. towards the metaphysical proto-concept and urging for their deconstruction;

c) Onto-textuality, "establishing" a complete ideological and mimetic isolation/distance from existence/ the outer world and "defining" oneself as an original and discrete hyper-reality;

d) A priori aspiration for an artistic game – artistic "pleasure" of eternal text-building, called by Barthes "the pleasure of the text" ("Le plaisir du texte"). As a result, post-modern novel appears as a text gadget, a playing tool, an end in itself, endlessly and aimlessly assembled and disassembled by the author, who, together with the reader, indulges in intellectual pleasure. In fact, this very gadgetedness is the sense of post-modernist text (for example, U. Eco's "The Name of the Rose" is based on the principle of semiotic gadgetedness).

e) The above-mentioned leads to **a priori simulacrity** of a post-modernist novel that focuses only on signifiers aiming at the establishment of the shallowness of a text and fully rejecting its essence, the signified.

f) Inter-Textuality, expressed through a quotation, paraphrase, imitation or allusion to a classical text and aimed to reject mono-semantics and establish correlative poly-semantic meanings, or to parody and defy classical texts;

g) Metafictionality, which emphasizes the absolute fictional quality of post-modernist texts, and highlights its textual construct;

on the other hand, metafictionality foregrounds the falsity and simulacrity of stories and ideas, which is explicitly pointed out either by the author/ narrator or by the protagonist. This focus on simulacrity is aimed to cause the reader's/recipient's estrangement to the text, thus preventing him/her to develop the illusion of authenticity of the stories and start looking for an implicit supreme design beyond the text. On the contrary, metafictionality is aimed to keep the reader involved in text building together with the author throughout the text;

h) The principle of double (triple and etc.) coding (German **Verschachtelung**) – complete blurring of post-modernist text or for the establishment of pluralism of different essences and indistinguishability.

i) Risomaticism, aimed at the establishment of correlative semantic pluralism (semantic polyphony of the text);

j) Follow-ups/spinoffs/new versions of classical texts that parody the latter, destroying its logo-centric positions and paradigms of values;

k) Absolutized narration (narration for the sake of narration), applied to capture the reader's attention and get him/her involved in the infinite artistic game initiated by the author.

l) Genre, stylistic and rhetoric pluralism - applied in order to parody genres and stylistic and rhetorical characteristics of classical texts;

m) Pluralism of narrating perspectives and their correlation;

n) Deconstruction of the unity of the signified and signifier at each level of the text (lexical, syntagmatic and pragmatic);

o) A seeming inclination towards entertaining/trivial literature and the co-existence of entertaining-mass and intellectual-elite discourses within a single text;

p) „Death" of the author – traditional "liquidation" of the author oriented to logos, i.e. metaphysical principles, or to ideological systems.

პირთა საძიებელი

აბაშელი, ალექსანდრე 155

ადორნო, თეოდორ ვ.
(Adorno, Theodor W.) 216, 362

ავალიანი, ლალი 17, 23

აზუა, ფელიქს დე
(Azúa, Felix de) 401

აიჰენდორფი, იოზეფ ფონ
(Eichendorff, Joseph von) 100, 108

აკა მორჩილაძე 401, 403, 406, 407, 408

ანდრეოტი, მარიო
(Andreotti, Mario) 375

არაგვისპირელი, შიო 6

არპი, ჰანს
(Arp, Hans) 259

ასათიანი, გურამ 19

ბალზაკი, ონორე დე
(Balzac, Honoré de) 398

ბალი, ჰუგო
(Ball, Hugo) 259

ბარათაშვილი, ნიკოლოზ 87, 100, 101, 406

ბარამიძე, გიორგი 177, 290

ბარამიძე, სანდრო 145, 148, 155

ბარტი, როლან
(Barthes, Roland) 395, 400, 409

ბაუერი, ფელის
(Bauer, Felice) 355

ბაქრაძე, აკაკი 19, 285, 311

ბახი, იოჰან სებასტიან
(Bach, Johann Sebastian) 369

ბეთჰოვენი, ლუდვიგ ვან
(Beethoven, Ludwig van) 362, 395

ბენი, გოტფრიდ
(Benn, Gottfried) 259

ბენიამინი, ვალტერ
(Benjamin, Walter) 360

ბერგსონი, ანრი
(Bergson, Henri) 8, 11, 64, 65, 76, 257, 260

ბერნჰარდი, თომას
(Bernhard, Thomas) 397

ბეჰერი, იოჰანეს რ.
(Becher, Johannes R.) 259

ბლოკი, ალექსანდრ
(Блок, Александр) 91, 92

ბობ დილანი
(Bob Dylan) 362, 363, 369

ბოდლერი, შარლ
(Baudelaire, Charles) 98, 103, 108

ბოდრიარი, ჟან
(Baudrillard, Jean) 111, 389, 391, 393, 394, 395

ბრეგაძე, ლევან 17, 408

ბროხი, ჰერმან
(Broch, Hermann) 23, 48, 63, 69, 215, 217, 346, 398

ბუაჩიძე, თამაზ 147, 309

ბურდული, ია 412

ბურჭულაძე, როლანდ 92, 109, 137, 145, 155

გაგნიძე, ნუგეშა 310

გადამერი, ჰანს-გეორგ
(Gadammer, Hans-Georg) 86, 212, 258, 401

გამსახურდია, ზვიად 48, 53

გამსახურდია, კონსტანტინე 6, 7, 8, 9, 12, 15, 19, 22, 24, 25, 27, 29, 53-55, 63-66, 71-77, 78-79, 87, 103, 104, 112, 204, 215, 217, 260, 281, 286, 290, 294, 346, 379, 384, 385, 398

გაფრინდაშვილი, ვალერიან 15, 18

გეორგე, შტეფან 92, 112
(George, Stefan)

გინსბერგი, ალენ 360
(Ginsberg, Allen)

გიორგი მერჩულე 48

გოეთე, იოჰან ვოლფგანგ
(Goethe, Johann Wolfgang) 86, 173, 174, 181, 182, 202, 208, 219, 262-275, 277, 279, 282, 285-287, 289, 291, 303-306, 312, 334-336, 381, 391, 395, 398, 492

გოლზუორთი, ჯონ
(Galsworthy, John) 398

გოლი, ივან
(Goll, Yvan) 259

გომართელი, ამირან 17, 20, 284, 289

დანტე ალიგიერი 86

დელიოზი, ჟილ
(Deleuze, Gilles) 389, 407

დერიდა, ჟაკ
(Derrida, Jacques) 389, 390, 395

დიკენსი, ჩარლზ
(Dickens, Charles) 398

დეობლინი, ალფრედ
(Döblin, Alfred) 48, 345

დოიაშვილი, თემურ 17, 107, 111

დოსტოევსკი, თეოდორ
(Достоевский, Фёдор) 201, 398

ეკო, უმბერტო
(Eco, Umberto) 112, 399, 404, 409

ელიზბარაშვილი, ელიზბარ 408

ელიოტი, ტომას სტერნზ
(Eliot, Thomas Stearns) 48, 286, 357

ვაგნერი, რიჰარდ
(Wagner, Richard) 8, 27, 86, 108, 109, 362

ვაკენროდერი, ვილჰელმ ჰაინრიჰ
(Wackenroder, Wilhelm Heinrich) 89, 100

ვაჟა-ფშაველა 80, 112, 157, 406

ვებერი, ენდრიუ ლოიდ
(Webber, Andrew Lloyd) 361

ველში, ვოლფგანგ
(Welsch, Wolfgang) 391, 393

ვერლენი, პოლ
(Verlaine, Paul) 109

ვერფელი, ფრანც
(Werfel, Franz) 29

ვიეტა, სილვიო
(Vietta, Silvio) 26, 28, 48, 62, 376, 381

ვიტგენშტაინი, ლუდვიგ
(Wittgenstein, Ludwig) 289, 408

ვოლფრამ ფონ ეშენბახი
(Wolfram von Eschenbach) 87, 90

ზაფრანსკი, რუდიგერ
(Safranski, Rüdiger) 147, 309

ზიუსკინდი, პატრიკ
(Süskind, Patrick) 399, 404

თავაძე, გიორგი 413

თვარაძე, რევაზ 19, 48

თრაქლი, გეორგ
(Trakl, Georg) 87, 98, 101, 103, 112, 220, 258, 286

თურნავა, რუსუდან 388

იარაუსი, ოლივერ
(Jaraus, Oliver) 343, 344

იაშვილი, პაოლო 7, 15, 18

იეკი, უდო რაინჰოლდ
(Jeck, Udo Reinhold) 331

ივანოვი, ვიაჩესლავ
(Иванов, Вячеслав) 262

იმნაიშვილი, ანუკი 408

იოანე პეტრიწი 48, 262, 263

ირემაძე, თენგიზ 262, 310

იუნგი, კარლ გუსტავ
(Jung, Carl Gustav) 11, 64, 76

იუნგერი, ერნსტ 98
(Jünger, Ernst)

იუნგერი, შტეფი
(Jünger, Steffi) 52, 53, 54, 55

კავთიაშვილი, ვენერა 17, 130, 139

კაკაბაძე, ზურაბ 356

კაკაბაძე, ნოდარ 199, 217, 356, 357

კამიუ, ალბერ
(Camus, Albert) 357, 398

კანკავა, გურამ 19, 36, 79, 145, 155

კანტი, იმანუელ
(Kant, Immanuel) 63, 131, 262, 271, 277-280, 289, 389, 391

კარმანი, რუდოლფ
(Karmann, Rudolf) 177, 180, 211

კაფკა, ფრანც
(Kafka, Franz) 29, 48, 103, 220, 258, 281, 343-356, 380, 382, 391

კენჭოშვილი, ირაკლი 17, 19, 20, 93, 145, 155

კვატაია, მანანა 17, 263, 305, 311

კვაჭანტირაძე, მანანა 17

კვესელავა, მიხეილ 145, 155

კიკაჩეიშვილი, თენგიზ 17, 19

კიკნაძე, ზურაბ 104

კირკეგაარდი (კირკეგორი), სიორენ
(Kierkegaard, Søren) 8, 10, 33, 64, 257, 260, 353, 369

კლაისტი, ჰაინრიჰ ფონ 381

კოსტავა, მერაბ 145, 155

კოტეტიშვილი, ვახტანგ 9, 15

კუბრიკი, სტენლი 395

კუპრეიშვილი, ნონა 17

ლენონი, ჯონ
(Lennon, John) 362, 363, 369, 372

ლეონარდო და ვინჩი 393

ლეონიძე, გიორგი (გოგლა) 9, 15

ლესინგი, გოტჰოლდ ეფრაიმ
(Lessing, Gotthold, Ephraim) 391

ლითლ რიჩარდი
(Little Richard) 361

ლიოტარი, ჟან-ფრანსუა
(Lyotard, Jean-François) 389, 391

ლომიძე, გაგა 17, 54

ლორთქიფანიძე, ნიკო 6, 7, 14, 15, 103

მაიაკოვსკი, ვლადიმირ
(Маяковский, Владимир) 41, 259

მალარმე, სტეფან
(Mallarmé, Stéphane) 108, 259

მალერი, გუსტავ 103, 362
(Mahler, Gustav)

მანი, თომას
(Mann, Thomas) 23, 52-55, 64, 215, 258, 286, 346, 357, 398

მანი, ჰაინრიჰ
(Mann, Heinrich) 23

მანდელშტამი, ოსიპ
(Мандельштам, Осип) 10

მარგველაშვილი, გივი
(Margwelaschwili, Giwi) 112, 397, 398, 406

მარინეტი, ფილოპო ტომაზო
(Marinetti, Filippo Tommaso) 41

მერეჟკოვსკი, დიმიტრი
(Мережковский, Дмитрий) 262

მერლინ მონრო
(Marilyn Monroe) 393

მილორავა, ინგა 17

მინდაძე, ქეთევან 110

მიქელანჯელო 68, 202

მიწიშვილი, ნიკოლო 15

მოდიკი, კლაუს
(Modick, Klaus) 399, 404

მორისონი, ჯიმ
(Morrison, Jim) 362, 369

მოსე ხონელი 76

მუზილი, რობერტ
(Musil, Robert) 48, 63-65, 69, 215, 258, 286, 346, 382, 398

ნიკოლაძე, ნიკო 413

ნიცშე, ფრიდრიხ
(Nietzsche, Friedrich) 8, 11, 26, 28, 30, 36, 45, 50, 55, 64, 76, 103, 104, 130, 137, 139-141, 143, 146-148, 161, 173, 207, 209, 220, 257, 260, 262, 263, 268, 269, 271, 277, 280, 289, 299-303, 306-311, 349, 384, 390-392, 395

ნოვალისი (ფრიდრიხ ფონ ჰარდენბერგი)
(Novalis / Friedrich von Hardenberg) 85, 87-101, 103, 104, 107, 108, 112, 208, 214, 290, 312, 385, 398

ნოიჰაუზი, შტეფან
(Neuhaus, Stefan) 343

ოსტერი, პოლ
(Auster, Paul) 399

პეტრე იბერი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი) 48, 263

პითაგორა 262

პლატონი 137, 257, 260, 262

პლოტინი 257, 262

პო, ედგარ ალან
(Poe, Edgar Allan) 103

პრესლი, ელვის
(Presley, Elvis) 361

პრუსტი, მარსელ
(Proust, Marcel) 48, 65, 69, 286, 346, 357, 384, 398

რატიანი, ირმა 17

რემბო, არტურ
(Rimbaud, Arthur) 108

რილკე, რაინერ მარია
(Rilke, Reiner Maria) 48, 69, 98, 101, 103, 112, 258, 286, 346

რობაქიძე, გრიგოლ 6-10, 12, 15, 18, 29, 48, 56, 64, 69, 106, 107, 111, 112, 171-185, 198-204, 207-210, 212, 215-220, 260-276, 278, 279, 281-290, 293, 294, 301-307, 310-312, 331-338, 385, 397, 398

როშე, მორის
(Roche, Maurice) 400

რუნგე, ფილიპ ოტო
(Runge, Philipp Otto) 100

რუსო, ჟან-ჟაკ
(Rousseau, Jean-Jacques) 398

სიგუა, სოსო 17, 19, 20, 50, 65

სირაძე, რეზო 145, 154

სტალინი 200, 202-204

ტაბიძე, გალაკტიონ (გალაკტიონი) 6, 12, 15, 18, 20, 23, 27, 85, 87-98, 100-112, 130, 134, 136-139, 141-143, 145, 148, 154, 155, 157-161, 163, 259, 260, 285, 286, 309

ტაბიძე, ტიციან 8, 15, 18

ტატიშვილი, ერეკლე 7, 9, 15

ტერენტი გრანელი 103

ტოლსტოი, ლევ
(Толстой, Лев) 398

უილიამ შექსპირი 86, 219

უორჰოლი, ენდი
(Warhol, Andy) 360, 393, 394

ფაულზი, ჯონ
(Fowles, John) 405

ფიხტე, იოჰან გოტლიბ
(Fichte, Johann Gottlieb) 63, 389

ფლობერი, გუსტავ
(Flaubert, Gustave) 398

ფოლკნერი, უილიამ
(Faulkner, William) 398

ფრიდრიჰი, კასპარ დავიდ
(Friedrich, Caspar David) 98, 100

ფროიდი, ზიგმუნდ
(Freud, Sigmund) 8, 11, 14, 50, 64, 76, 203, 257, 260, 262, 395

ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი (პეტრე იბერი) 48, 263

ფუკო, მიშელ
(Foucault, Michel) 389, 390, 395, 408

ქარუმიძე, ზურაბ 389, 403, 408

ქიქოძე, გერონტი 7, 8, 9

ყარალაშვილი, რეზო 358

შავგულიძე, ნუგზარ 17

შათირიშვილი, ზაზა 17, 145, 155, 293

შელინგი, ფრიდრიხ ვილჰელმ იოზეფ
(Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph) 389

შენგელაია, დემნა 6, 15, 19, 103, 260, 286

შილერი, ფრიდრიხ
(Schiller, Friedrich) 86, 391, 395, 402

შლაიერმახერი, ფრიდრიხ
(Schleiermacher, Friedrich) 174, 312

შლეგელი, ფრიდრიხ
(Schlegel, Friedrich) 107, 312, 397, 398, 399, 413

შმიდი, ვილჰელმ
(Schmid, Wilhelm) 45

შმიტი, არნო
(Schmidt, Arno) 399

შოთა რუსთაველი 48, 76, 86, 87, 111, 263, 290

შოპენჰაუერი, არტურ
(Schopenhauer, Artur) 8, 10, 56, 63, 64, 76, 130-132, 134, 137, 142, 159, 161, 257, 260, 391

შპენგლერი, ოსვალდ
(Spengler, Oswald) 8, 11, 26, 262

შტეგმაიერი, ვერნერ
(Stegmaier, Werner) 148, 308

შუხარდი, მარგარეტ
(Schuchard, Margaret) 310

ჩაკ ბერი
(Chuck Barry) 360, 361

ჩხენკელი, თამაზ 19

ცაგარელი, ლევან 388, 402, 404

ცანავა, რუსუდან 388

ცვაიგი, შტეფან
(Zweig, Stefan) 12, 37, 49, 79

ციმა, პეტერ
(Zima, Peter) 400

ცხადაძე, ეკა 17

წერეთელი, გიორგი 6

წიფურია, ბელა 7, 10, 13, 17, 22, 145, 154, 155, 290

ჭავჭავაძე, ილია (ილია) 80, 157, 381

ხალვაში, რამაზ 145, 154

ხინთიბიძე, აკაკი 145, 155

ხომერიკი, მანანა 17, 262

ხოტივარი-იუნგერი, შტეფი (იხ. იუნგერი, შტეფი)

ჯაგერი, მიკ
(Jagger, Mick) 363, 369

ჯავახიშვილი, მიხეილ 6, 9, 14, 15, 18, 260, 286, 398

ჯალიაშვილი, მაია 17, 20, 290

ჯანჯიბუხაშვილი, მაკო 17, 212

ჯოისი, ჯეიმს
(Joyce, James) 29, 48, 63-65, 69, 72, 73, 258, 346, 357, 385, 398

ჯონსი, ბრაიან 360
(Jones, Brian)

ჰაიდეგერი, მარტინ
(Heidegger, Martin) 29, 30, 32, 43, 145, 280, 286, 289, 301, 349, 367, 390, 395, 396

ჰაიმი, გეორგ 259
(Heym, Georg)

ჰეგელი, გეორგ ვილჰელმ ჰაინრიჰ
(Hegel, Georg Wilhelm Heinrich) 63, 131, 156, 262, 349, 389, 391, 397, 398, 413

ჰენდრიქსი, ჯიმი
(Hendrix, Jimi) 369

ჰერდერი, იოჰან გოტფრიდ
(Herder, Johann Gottfried) 264

ჰესე, ჰერმან
(Hesse, Hermann) 63, 69, 215, 217, 258, 286, 357, 382, 398

ჰიუგო, ვიქტორ 398
(Hugo, Victor)

ჰიოლდერლინი, ფრიდრიხ
(Hölderlin, Friedrich) 98, 112, 220

ჰოლცი, არნო
(Holz, Arno) 259

ჰომეროსი 76, 86

ჰორკჰაიმერი, მაქს
(Horkheimer, Max) 216

ჰოფმანი, ერნსტ თეოდორ ამადეუს
(Hofmann, Ernst Theodor Amadeus) 350

ჰოფმანსტალი, ჰუგო ფონ
(Hofmannstahl, Hugo von) 259

ჰუმბოლდტი, ვილჰელმ ფონ
(Humboldt, Wilhelm von) 391

სარჩევი

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კომპარატივისტული კვლევა 5

მოდერნიზმის ეპოქა, როგორც *მითოსს მოკლებული დრო*, კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში „დიონისოს ღიმილი“ 25

კონსტანტინე გამსახურდიას რომან „დიონისოს ღიმილის“ პოეტოლოგიური ასპექტები *მითოსური პარადიგმებისა* და *შინაგანი მონოლოგის* ნარატიული ტექნიკის თვალსაზრისით.....62

გერმანული რომანტიზმის სახისმეტყველებითი პარადიგმების ტრანსფორმაციები ქართულ სიმბოლიზმში: ნოვალისის *რომანტიკული* და გალაკტიონის *სიმბოლისტური* პოეზიის ტიპოლოგიისათვის.....85

For the Typology of Galaktion Tabidze's Symbolist and Novalis' Romantic Poetry 118

გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“, შოპენჰაუერის *ნების მეტაფიზიკა* და ნიცშეს (ანტი-)სწავლება *მარადიული დაბრუნების* შესახებ.....130

მოდერნისტული ლირიკის დისკურსი და გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“.....154

გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა.....171

Poetics of Grigol Robakidze's Novels 187

გრიგოლ რობაქიძის რომანი „ჩაკლული სული“ როგორც ტოტალიტარული (საბჭოთა) სახელმწიფოს მითოსურ-დემონური არსისა და მოდერნიზმის ეპოქის ჰერმენევტიკა.....198

Grigol Robakidze and His Novel *Die gemordete Seele* as a Hermeneutical Clue to the Mytho-Demonic Nature of a Totalitarian State.....222

Grigol Robakidse und sein Roman *Die gemordete Seele* als Hermeneutik der Moderne und des mythisch-dämonischen Wesens des totalitären (sowjetischen) Staates.....237

გოეთეს სწავლება *ურფენომენზე* **(Urphänomen)** და მისი რეცეფცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში.....257

ნიცშეს *მარადიული დაბრუნების* **(„ewige Wiederkunft")** (ანტი-)სწავლების კრიტიკა გრიგოლ რობაქიძესთან.....299

Die Kritik der Nietzsches (Anti-)Lehre von der *ewigen Wiederkunft (Wiederkehr)* bei Grigol Robakidse.....318

დასავლეთისა და აღმოსავლეთის დიალექტიკა გრიგოლ რობაქიძის კულტურფილოსოფიაში.....331

დ ა ნ ა რ თ ი

ფრანც კაფკას ნოველა „განაჩენის" **(„Das Urteil")** ეგზისტენციალური სივრცე.....343

The Rolling Stones-ის 60-იანი წლების *როკ-პოეზია* **(Rock Poetry)**.....360

ტრადიციული რომანი **vs.** *არატრადიციული რომანი:* რეალისტური და მოდერნისტული რომანის ტიპოლოგიისათვის.....375

პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკა **(Summa postmodernica)**.....388

პირთა სახელები.....419

კონსტანტინე ბრეგაძე

ქართული მოდერნიზმი

(გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე)

გამომცემლობა „მერიდიანი“
თბილისი 2013

ტექ. რედაქტორი
კახაბერ რუსიძე

კომპიუტერული უზრუნველყოფა
დავით კუტუბიძე

დაიბეჭდა:
გამომცემლობა „მერიდიანი“,
თბილისი, ალ. ყაზბეგის გამზ., №47.
☎ 239-15-22
E-mail: meridiani777@gmail.com