

საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტრო

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ბელა დურგლიშვილი

იგავის მხატვრული ტრანსფორმაცია ჯემალ ქარჩხაძის პროზაში

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

დოქტორანტის სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ნესტან კუტივაძე,

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,

პროფესორი

ქუთაისი

2018

## შინაარსი

შესავალი .....	3
I თავი- იგავი, როგორც მხატვრული ჟანრი.....	8
1.1. იგავის მხატვრული სიმბოლოების ფუნქცია .....	12
1.2. იგავის მხატვრული ტრანსფორმაციის თავისებურებანი მწერლობაში.....	21
II თავი - იგავი და ჯემალ ქარჩხაძის რომანის სპეციფიკა.....	43
2.1. იგავის მხატვრული ფუნქცია ჯემალ ქარჩხაძის ლიტერატურული პერსონაჟების გააზრებისათვის.....	45
2.1.1. რომანი „მდგმური“.....	52
2.1.2. რომანი „ზებულონი“.....	68
2.1.3. მოთხრობა „ანტონიო და დავითი“.....	107
2.2. იგავის მხატვრული ფუნქცია ქრონოტოპში.....	131
2.3. სარკული ხატი და ჯემალ ქარჩხაძის „მდგმური“.....	140
2.4. ეპიფანია ჯემალ ქარჩხაძის „მდგმურის“ მიხედვით.....	149
2.5. „განზომილება“ და „გამორიცხული მესამის კანონი“.....	158
III თავი - იგავი და პოსტმოდერნისტული ტენდენციები ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედებაში.....	167
3.1. რეზისტენტულობის გამოსახვა იგავის მეშვეობით ტოტალიტარიზმის ეპოქაში .....	167
3.2. იგავური აზროვნება და ინტერტექსტუალურობა.....	174
3.3. იგი – იგავი –სისტემა.....	182
დასკვნა.....	185
დამოწმებული ლიტერატურა: .....	191

## შესავალი

საიდუმლოსთან მიახლება სულიერი მზაობისათვის აუცილებელი გონისმიერი სიწმინდისა და ყოველგვარი ზედაპირულისა და გარეგანის სიფრთხილით შერწყმას მოითხოვს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს პროცესი ბუნებრივად უკავშირდება მოვლენისა და ფაქტის ემპირიული და სიღრმისეული პლანების შეცნობას, რაც ლიტერატურული აზროვნების უმთავრეს მიმართულებად მიიჩნევა.

მოვლენის მრავალი განზომილების ერთდროულად შეცნობაზე მიუთითებს დიდი ილია ჭავჭავაძე, როცა საუბრობს „იგავიან“ თქმაზე, ანუ ნათქვამის იგავურ გააზრებაზე. სახარების კომენტატორთა განმარტებით, ბიბლიიდან მკითხველს იგავური წესით მიეწოდება სიტყვაცა და ქმედებაც. პირველი – იგავური სიტყვა – საკუთრივ იგავებია, მეორეს კი იგავური ქმედება განეკუთვნება.

იგავური ქმედების ფარგლებში ექცევა სასწაულებიც, როგორც ღვთის ნიშანი, როგორც ზეგარდმო საიდუმლო, იგავური უწყება ზეციდან. წმინდა კლიმენტი ალექსანდრიელი ბრძანებს: „წმინდა წერილი, თავისი არსითა და ბუნებით – იგავურია, ვინაიდან უფალი, რომელიც არის „არა სოფლისაგანი“, ამ სოფლად მოვიდა, „ხორციელ იქმნა და დაემკვიდრა ჩვენ შორის“ (იგავი 2008 :10). თვით მაცხოვრის „ხორციელად ქმნა“ ის უდიდესი და უბრწყინვალესი ქმედითი იგავი–სასწაულია, რომლითაც უზენაესი ჭეშმარიტება გაცხადდა ცოდვილთა გადასარჩენად.

მხატვრული ლიტერატურა ტრადიციულად მიმართავს იგავს, როგორც უზენაესი ჭეშმარიტების გამომხატველ შესაძლებლობას ადამიანის სულიერი სამყაროს ტრანსფორმაციისათვის. ჩვენი მიზანი მხატვრული შემოქმედების მიკროსქემად ქცეული საღვთისმეტყველო არსის ჩვენებაა, რომლითაც მეტაფიზიკურისაკენ ქართული სულის მარადიული მიდრეკილება და ლტოლვაა ნაჩვენები. ასევე მიზნად ვისახავთ გამოვიკვლიოთ საკითხი, თუ სახარებისეული იგავური მიკროსქემით როგორ ნარჩუნდება კავშირი ტრანსცენდენტურთან, უნივერსუმთან. ქართულ მწერლობას ეს ტრადიცია საუკუნეების განმავლობაში ახასიათებს, როგორც თვითგამოხატვის ერთ–ერთი თვალსაჩინო გზა. ქართველი მწერლები

ავლენდნენ და ავლენენ მკაფიოდ გამოკვეთილ დამოკიდებულებას ტრადიციისადმი.

ამ მხრივ, ჯემალ ქარჩხაძის, როგორც მწერლის შემოქმედების გენეტიკურ-ტიპოლოგიური კავშირი ქართული მწერლობის იმ უდიდეს წანამძღვართან, რასაც სახარებისეული იგავური აზროვნება ჰქვია, თითქმის შეუსწავლელი და გაუანალიზებელია.

მწერლისათვის ესოდენ დამახასიათებელი ინტერტექსტუალურობა ეყრდნობა იგავს ანუ იმას, რაც თავისი ორაზროვნებით, „მრჩობლი“ ბუნებით არის მომცველი „ყოვლისა, რაიც იყო“ და „ყოვლისა, რაიც იქნება“. იგავი მყარი საფუძველია იმისა, რომ გამორჩეული მწერალი მუდმივად თანამედროვე იყოს ამ ასპექტითაც. იგავში როგორც მიკროსქემაში, პროეცირდება არა მხოლოდ ერისა და კაცობრიობის წარსული, არამედ თავად მწერალიცა და მისი სამომავლო იდეალებიც.

იუნგის აზრით, აუცილებელია ადამიანს ჰქონდეს არა მხოლოდ ქრისტიანული მორჩილება ღმერთისადმი, არამედ „ინტროვერტირებული გონების თვითგანმანთავისუფლებელი ძალა“ (იუნგი 2005: 31) აპერცეპციის აპრიორულ მონაცემებზე აქცენტირებით. ლიტერატურული აზროვნების საფუძველად მოიაზრება აპერცეპციის აქტის ორი ფაზა: ობიექტის პერცეპცია, შემდეგ კი პერცეპციის მიმსგავსება წინასწარ არსებულ ნიმუშთან ან კონცეპტთან, რომლის მეშვეობითაც „გაიგება“ ობიექტი. ამ თეორიული პრინციპის მიხედვით, ჯემალ ქარჩხაძის ლიტერატურულ სამყაროში წინასწარ არსებული კონცეპტი სახარების იგავია, ხოლო პერცეპცია ინტროვერტირებული გონების ძალით შექმნილი მხატვრული ნაწარმოები.

წინამდებარე ნაშრომში გამოიკვეთება როგორ ხორციელდება სახარებისეული იგავების მხატვრული ტრანსფორმაცია ჯემალ ქარჩხაძის პროზაში, როგორი მხატვრული ფორმით ინტერპრეტირდება უკვე ცნობილი და აღიარებული სახეები და სიმბოლოები, რა ახლებურ დატვირთვას იძენს ისინი მწერლის შემოქმედებით სამყაროში.

ნაშრომის სამეცნიერო სიახლესა და პრობლემის აქტუალურობას განაპირობებს ეპოქალური ცვლილება, რომელიც ლიტერატურული ნაწარმოების ახლებურ

ხედვას უკავშირდება. განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად გვესახება ჯემალ ქარჩხაძის პროზის იგავური აზროვნების პლასტები. ამ თვალსაზრისით, ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედება, რაც დრო გადის, უფრო მეტ ინტერესსა და შთაბეჭდილებებს აღძრავს მკითხველში და, სავარაუდოდ, ეს ინტერესი, სამომავლოდ კიდევ უფრო გაიზრდება. ჭეშმარიტი ლიტერატურული ნაწარმოები ზედროულ მოვლენად აღიქმება. ის, რაც ლიტერატურის ამ თავისებურებას განსაზღვრავს, მწერლის ოსტატობის საიდუმლო და იმ მარადიულ ღირებულებათა სისტემაა, რომელიც დასაბამიდან ქართული ლიტერატურისათვის მუდმივი სიდიდე იყო.

ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წყარო ჩვენი მწერლობის ამგვარი ფუნქციის ჩამოსაყალიბებლად იგავური სახე-სიმბოლოებით აზროვნებაა, რაც უპირველეს მხატვრულ დეფინიციად აღიქმება არა მხოლოდ ძველ, არამედ უახლესი მწერლობის ტენდენციებში. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოდ მიგვაჩნია XX-XXI საუკუნეების ქართული მწერლობის თვალსაჩინო მწერლისა და მოაზროვნის ჯემალ ქარჩხაძის პროზაში იგავის მხატვრული ტრანსფორმაციის საკითხის გაშუქება, რაც სადისერტაციო ნაშრომის აქტუალობას განსაზღვრავს.

ჯემალ ქარჩხაძის პროზა სალიტერატურო კრიტიკის ყურადღების ცენტრში თავიდანვე მოექცა, მის შემოქმედებაზე უკვე არაერთი სტატია და კრიტიკული წერილი დაიწერა, მწერლის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ხედვის განხილვისას კრიტიკოსთა მიერ მეტ-ნაკლებადაა მოხმობილი ბიბლიური ასპექტები. მხატვრულად ტრანსფორმირებული იგავის, როგორც უმთავრესი იდეისა და პერსპექტივის მოსაძიებელი მიკროსქემა ჯემალ ქარჩხაძის პროზაში ქმნის ფართო დიაპაზონის სააზროვნო სივრცით რეალიებს, რაც აქამდე მხოლოდ ფრაგმენტულად იყო ნაჩვენები ლიტერატურულ კრიტიკაში და მონოგრაფიული კვლევის საგანი არ გამხდარა. მიგვაჩნია, რომ აღნიშნულ საკითხზე მუშაობა ნაწილობრივ მაინც შეავსებს იმ დანაკლისს, რაც ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებობს.

ნაშრომის **მეცნიერული სიახლე** განპირობებულია ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედების იმ ასპექტით, რაც ჩანს ირაციონალურის რაციონალურად

გარდაქმნის სამწერლო ოსტატობაში. იგავის როგორც მიკრო-მოდელის მხატვრულ ნაწარმოებად გარდასახვის ტექნიკითა და სტრატეგიით მწერლის შემოქმედებითი მსოფლმხედველობა და ქვეყნის სამომავლო გზის ჩვენება არღვევს ნაციონალური ჰერმეტიულობის საზღვრებს და ზოგად უნივერსალურ მეთოდად აღიქმება. ამასთანავე, ესაა მცდელობა ამგვარი სისრულით ჯემალ ქარჩხაძის ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური მსოფლმხედველობრივი კონცეფციის ასახვისა.

**საკვლევ ემპირიულ მასალას** წარმოადგენს ჯემალ ქარჩხაძის მხატვრული შემოქმედების ნიმუშები, კერძოდ, რომანები: „ანტონიო და დავითი“, „ზებულონი“, „მდგმური“, „განზომილება“, მოთხრობა „იგი“. ასევე კვლევის პროცესში ვითვალისწინებთ მწერლის პუბლიცისტიკას, როგორც პროზაიკოსის მხატვრული აზროვნების დამადასტურებელ ერთგვარ თეორიულ დებულებას.

სადისერტაციო ნაშრომის **მიზანია** გამოავლინოს ჯემალ ქარჩხაძის პროზის მნიშვნელოვანი კონცეპტები იგავური მიკროსქემების მიხედვით და საანალიზო ფორმით წარმოადგინოს ყველა კვლევითი სიახლე, რაც დღემდე სინთეზური სახით არ იყო ნაჩვენები კრიტიკოსთა მიერ. ნაშრომის მიზანი განსაზღვრავს მის **კონკრეტულ ამოცანებს**, რომლებიც შეიძლება ჩამოყალიბდეს შემდეგი სახით: იგავის მხატვრული ტრანსფორმაციის თავისებურებანი ქართულ მწერლობაში; იგავის მხატვრული ფუნქცია ჯემალ ქარჩხაძის ნაწარმოებთა ქრონოტოპში; იგავის მხატვრული ფუნქცია პერსონაჟის გააზრებისათვის; რეზისტენტულობის გამოსახვა ტოტალიტარიზმის ეპოქაში იგავის მეშვეობით; იგავური აზროვნება და ინტერტექსტუალურობა. სადისერტაციო ნაშრომის ბოლოს მოცემულ დასკვნაში შეჯამდება მუშობის დროს აღმოჩენილი სიახლეები.

**კვლევის მეთოდოლოგია:** კვლევის დროს გამოყენებული იქნება უახლესი მეთოდოლოგიური მიდგომები: სემიოლოგიური, ჰერმენევტიკული, სინტაგმატიკური, კომპარატივისტული და სტრუქტურალისტური კვლევითი მეთოდები. თანამედროვე მეთოდოლოგიური კონცეფციებისა და მიმდინარეობების შუქზე გაიაზრება მწერლის პროზის ნიმუშები; **თეორიული**

**და პრაქტიკული მნიშვნელობა:** დისერტაციაში ლიტერატურათმცოდნეობითი თვალსაზრისით წარმოდგენილი თეორიული დასკვნები შესაძლოა გამოყენებულ იქნეს თანამედროვე ქართული ლიტერატურის, კერძოდ, ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედების სრულყოფილი შესწავლისათვის. ნაშრომი, ვფიქრობთ, გამოადგება ქართული ლიტერატურის სწავლებისათვის როგორც უმაღლესი, ასევე საშუალო საფეხურის სასწავლებლებს. იგი დაეხმარება ქართული მწერლობით დაინტერესებულ მკითხველთა ფართო აუდიტორიას. ვიმედოვნებთ, მონოგრაფიული ნაშრომის სახით წარმოდგენილი დისერტაცია ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედების მომავალ მკვლევრებს ახალ სამოქმედო გზებს დაუსახავს.

**ნაშრომის სტრუქტურას** განსაზღვრავს მისი მიზანი და კონკრეტული ამოცანები, იგი შედგება შესავლის, სამი თავისა და დასკვნისაგან. მას თან დაერთვის გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხა.

შესავალი

თავი პირველი: იგავი, როგორც მხატვრული ჟანრი

- 1.1. იგავის მხატვრული სიმბოლოების ფუნქცია
- 1.2. იგავის მხატვრული ტრანსფორმაციის თავისებურებანი მწერლობაში

თავი მეორე: იგავი და ჯემალ ქარჩხაძის რომანების იგავური სპეციფიკა

- 2.1. ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედების მოკლე მიმოხილვა
- 2.2. იგავის მხატვრული ფუნქცია ჯემალ ქარჩხაძის ლიტერატურული პერსონაჟების გააზრებისათვის

თავი მესამე: იგავი და პოსტმოდერნისტული ტენდენციები ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედებაში

- 3.1. რეზისტენტულობის გამოსახვა ტოტალიტარიზმის ეპოქაში იგავის მეშვეობით
- 3.2. იგავური აზროვნება და ინტერტექსტუალურობა  
მუშაობის პროცესში თავები ჩაიშალა რამდენიმე ქვეთავად, რომლებშიც დაკონკრეტდა ნაშრომის ზოგადი მიმართულებანი.

## თავი პირველი: იგავი, როგორც მხატვრული ჟანრი

იგავი ერთ-ერთი უძველესი ჟანრია. ის აღმოცენდა აღმოსავლეთში, სადაც გამოცანებით ლაპარაკი უყვარდათ. იგავების ტექსტები ჯერ კიდევ უძველესი ხალხების, შუმერებისა და ბაბილონელების, წერილობით ძეგლებშია აღმოჩენილი. ჩამოყალიბებული სახე იგავმა საბერძნეთში მიიღო. მთელ მსოფლიოში ცნობილია ძველი ბერძენი მეიგავის ეზოპეს იგავები. ეზოპეს იგავ-არაკები შემონახულია ბაბრიუსის, ფედრუსისა და პლანუდეს მაქსიმუსის ნაშრომებში. პოეტური ფორმა მათ მეჩვიდმეტე საუკუნეში ფრანგმა მეიგავემ ჟან დე ლაფონტენმა მისცა. ქართულ კულტურაში ეზოპესაგან ნასესხებ ზოგიერთ სიუჟეტზე იგავები შეთხზა სულხან-საბა ორბელიანმა.

ეზოპე გამორჩეულ ადგილს იკავებს ლიტერატურის ისტორიაში, რადგან ის მხოლოდ იგავ-არაკებს კი არ წერდა, არამედ შექმნა ქარაგმული ენაც, რომელსაც მწერლები და პოეტები საუკუნეების განმავლობაში იყენებდნენ ტირანებსა თუ დიქტატორებთან საბრძოლველად. ამიტომაც იგავურ მეტყველებას, ანუ შეფარვით თქმას, ზოგჯერ ეზოპეს ენასაც უწოდებენ.

„იგავის“ ლექსიკურ განმარტებასთან დაკავშირებით ქეგლ–ში ორი მომენტი აქცენტირებული: ჯერ ერთი, იგი „ჩვეულებრივ, ზნეობრივ–დამრიგებლური დასკვნით მთავრდება; მეორეც, გადატანით გამოხატავს „დაფარულ აზრს; გადაკვრით, ნართაულად, ქარაგმულად“ თქმულს. ამგვარი გადატანითი მნიშვნელობით „იგავი“ ტროპის ერთ-ერთი სახის–ალეგორიის ფუნქციას შეითავსებს (შედრ. ბერძნულ. „ალეგორია“, რომელიც „გადაკრულად თქმას“ ნიშნავს). მისი ე.წ. მთავარი წარმმართველი ძალა სწორედ ალეგორიულობაა, სიტყვის იმგვარად „დაგება“ და გამოთქმა, რომ „ ადვილ საცნაურ არ იყოს“, თან სათქმელს მონიშვნითა და მაგალითებით, ანუ სახეებით აჩვენებდეს.

„იგავი–მაგალითი“; ძველ ბერძნულში „პარაბოლე“ (შემოგდება, დამატება) – საკუთრივ „იგავსაც“ აღნიშნავდა და მსგავსებასაც. მასში საგანგებოდ იკვეთება იგავის ტროპული ხასიათი, მისი მსგავსება–სახეობრივი ფუნქცია. Fable – ზღაპარი, იგავ-არაკი, იგავი; parable – short story illustrating a lesson – იგავ-არაკი, იგავი. იგავი — მოყვანილი კერძო შემთხვევა, კაზუსი და მისი საკანონმდებლო



მოწესრიგება. ასეთ იურიდიულ-ტექნიკურ ხერხს მიმართავდნენ სამართლის ნორმის უკეთ გაგების მიზნით მაშინ, როდესაც საჭირო იყო ჩვეულებრივი მართლურთიეთობისაგან განსხვავებული რთული შემთხვევის საკანონმდებლო გადაწყვეტა. სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით „იგავი ესე არს სიტყვით მაგალითი, გინა საჩვენებელი, გინა მოსანიშნავი“ (ორბელიანი 1991: 322).

იგავი – ეს ქართული სიტყვა იმავე ძირისაა, რაც ზმნა „ჰგავს“ და ნიშნავს მსგავსებას, შედარებას (ნათამე). იგავი, მისი აზრით, ეწოდება ისეთ ლიტერატურულ ეპიზოდს, რომელშიც მოთხრობილია რაღაც კონკრეტული ამბავი და მას განზოგადებული, ალეგორიული აზრი აქვს მინიჭებული.

იგავი არის ლაკონური, დიდაქტიკური ამბავი, პროზა და ლექსი, რომელიც ასახავს ერთი ან მეტი მოვლენის არსის სწავლასა და პრინციპებს. იგი განსხვავდება შინაარსობრივად, რადგან იგავის ერთ ტიპში გვხვდებიან ცხოველები, მცენარეები, ან ბუნების ძალები, როგორც სიმბოლოები, ხოლო მეორე ტიპში – სახარებისეულ, ბიბლიურ იგავში ღვთაებრივთან, ზეცნობიერთან ადამიანის კავშირის სიმბოლოს განასახიერებენ პერსონაჟები. ფაქტობრივად, იგავი არის ტიპის ანალოგია. ზოგიერთი მეცნიერის, კროსანის, ბაუჩერის აზრით, კანონიკური სახარებისა და ახალი აღთქმის არეალში ვრცელდება სწორედ ტერმინი „იგავი“.

იგავი ქვეტექსტით მიუთითებს, თუ როგორ უნდა მოიქცეს პირი და რა უნდა სჯეროდეს. იგავი ხშირად მეტყველებს მეტაფორულ ენაზე, რომელიც საშუალებას აძლევს ადამიანს, რათა უფრო ადვილად განიხილოს რთული და კომპლექსური იდეები. მას შეუძლია გამოხატოს აბსტრაქტული არგუმენტის გამოყენებით კონკრეტული ნარატივი, რომელიც უფრო მარტივი და ადვილად გასაგებია.

ალეგორიზმის თვალსაზრისით, შეიძლება საინტერესო იყოს იგავის გენეზისის საკითხის მითოლოგიური სამყაროს წარმოშობასთან შედარება. იგავი, ისევე როგორც მითი, მოგვითხრობს საკრალურ ამბავს, იგი აღწერს დასაბამიერი, „საწყისთა“ საარაკო დროის მოვლენას, ანუ ამბებს იმის შესახებ, თუ როგორ გახდა შესაძლებელი ზებუნებრივ არსებათა საგმირო საქმეების წყალობით რეალობა არსებობად ქცეულიყო, ვგულისხმობთ სამყაროულ რეალობას, კოსმოსს ან მის რომელიმე ფრაგმენტს. თუმცა თუ მითების პერსონაჟები ზებუნებრივი არსებები

არიან და ცნობილნი გახდნენ იმით, რაც გააკეთეს „საწყისთა“ საარაკო დროში, იგავში, ერთი შეხედვით, სრულიად ჩვეულებრივ პერსონებსაც ვხედავთ.

იგავის წარმოშობასაც, მითოლოგიის მსგავსად, საზოგადოებრივ-კულტურული განვითარების დონე, კონკრეტული ისტორიული ფაქტორები განაპირობებდა. თავისი განვითარების ადრეულ ეტაპზე ორივე ორგანულად იყო დაკავშირებული რელიგიურ- წეს-ჩვეულებებთან, რომლებიც ხსნის როგორც მითის, ასევე იგავის არსს. მითმა თავისი სინკრეტული ბუნების წყალობით მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა სხვადასხვა იდეოლოგიური ფორმის გენეზისში - ის იყო ადრეული მეცნიერული წარმოდგენების, სიტყვიერი შემოქმედების საწყისი მასალა, კერძოდ, ზღაპრის, საგმირო ეპოსის, ლეგენდის და ისტორიული გადმოცემების განვითარებისათვის და მათში უკვე მითის ეტიოლოგიური ფუნქცია დაკარგულია. იგავი საფუძვლად დაედო კლასიკური ლიტერატურის ნიმუშების შინაარსს და ბევრწილად განსაზღვრა კიდევ მათი მთავარი სათქმელი. რაც შეეხება ტექსტების კოსმიურ მნიშვნელობას, ეს ფენომენი აშკარად ახასიათებს როგორც მითოლოგიურ მემკვიდრეობას, ასევე იგავს.

იგავის ავტორები პერსონაჟებს მუდმივ ხასიათს ანიჭებენ, რადგან, მათი აზრით, იგავში უმთავრესია სწორედ მორალიზაცია, „კეთილი“ და „ბოროტი“ საწყისის დანახვა. ავტორი - ტილე აცხადებს, რომ იგავი წარმოიშვა ლანძღვისაგან (რომელშიც გამასხარავებელია თანამოსაუბრის ნაკლი). ასევე ლანძღვასთან დაუკავშირებით იგავი იგავის თეორეტიკოსს ოტტს, თეოლოგ ტილიხს, ზოოფსიქოლოგ-ეტიოლოგ მისერს. იგავს საფუძვლად უდევს განსაზღვრული საყოფაცხოვრებო სიტყვიერი სიტუაცია ზოგადი მნიშვნელობისა, ჭკუის სასწავლი საუბარი, რომელიც ლანძღვისგან მხოლოდ ტემპერამენტით განსხვავდება.

მითის მსგავსად იგავის მხატვრული ტრანსფორმაციის უმაღლესი საფეხური ლიტერატურულ ტექსტში იკითხება. სწორედ მასში გამოისახება თანამედროვე მაღალმხატვრული აზროვნების ფილოსოფიური საფუძველი: ხილული სამყაროს მიღმა აბსოლუტური იდეის არსებობა. პირველთაგანვე ხომ იყო იგავი. ამ ქვეყნად ყოველივე იგავით შეიქმნა, რაც კი შეიქმნა. იგავი წინ უსწრებდა ადამიანის ყოფნას. იგავი იყო უპირველესი განზრახვა ღმერთკაცისა და ხელოვნებისა. და როცა ყოველივე არარად დარჩება, დარჩება, ალბათ, იგავი.

იგავის გაცოცხლებით პროფანული ქრონოლოგიური დროიდან გავდივართ და თვისობრივად განსხვავებულ დროში შევდივართ. ანუ იგავის ნებისმიერი ინტერპრეტაცია, რომელიც პირველი საუკუნის ჰაერით არ სუნთქავს, არ შეიძლება იყოს მართებული (ალისონი 2008: 12). ქართულ მწერლობაში ეს მოსაზრება თავის განუმეორებელ დატვირთვას იძენს.

## 1.1. იგავის მხატვრული სიმბოლოების ფუნქცია

სიმბოლური აზროვნების განსაკუთრებული ცხოველმყოფელი ენერგია ბევრწილად განსაზღვრა ქრისტიანულმა კულტურამ. ქრისტიანული სიმბოლოზმისა და ალეგორიზმის დასაწყისს მკვლევარნი კლიმენტი ალექსანდრიელსა და ფილონ ალექსანდრიელს უკავშირებენ. მათ მიერ დადგენილი ტრადიციით, ქრისტიანები, სარწმუნოებრივი საიდუმლოების შენიღბვის მიზნით, თავიანთ დოგმატსა და პრინციპებს ორაზროვნად, პირობითად გამოხატავენ, აქედან დაედო სათავე აზრის გამოხატვის ალეგორიულ-სიმბოლური ხერხების წარმოშობა-განვითარებას და სამწერლო ენის ერთგვარ ორპლანიანობასაც, რაც მეტ-ნაკლებად დღემდე ინარჩუნებს მნიშვნელობას.

საღვთო წერილის ალეგორიული ინტერპრეტაციის მეთოდი ჩაისახა ელინისტურ ალექსანდრიაში, სადაც იუდაიზმის რელიგიური ფილოსოფია და ბიბლიური ეგზეგეტიკა მჭიდროდ დაუკავშირდა ანტიკურ ფილოსოფიას. ძვ.წ. I საუკუნის ალექსანდრიელი ფილოსოფოსი ფილონი, როგორც ელინისტური ხანის სხვა ებრაელი ავტორები, ბიბლიაში ეძებს, უწინარეს ყოვლისა, ალეგორიულ საზრისს, ფარულ ფილოსოფიურ მოძღვრებას. ბიბლია მისთვის არის ისტორია სულისა, მისი შესაქმნისა, ცოდვით დაცემისა და კვლავ აღზევება-განდმრთობისა. ფილონი, პლატონის მსგავსად, ადამიანის სულის ბედს განიხილავს, როგორც ნაწილს დიადი მსოფლიო დრამისას. ამ დრამის მთავარი მოქმედი პირია კაცის სული, სამყაროს დრამა შესაბამისად განუყოფელია სულის დრამისაგან. საღვთო წერილის „მარტოდენ ასოებს“ ფილონი ადარებს სხეულთა აჩრდილებს, ხოლო იმ მნიშვნელობებს, რომელნიც მასში იმალებიან, ფილონი მიიჩნევს რეალურად არსებულ საგნებად.

კლიმენტი ალექსანდრიელი თავის „სტრომატებში“ აღნიშნავს, რომ საღვთო წერილის სტილი მთლიანად პარაბოლურია. ვინაიდან იგი გადმოსცემს საკრალურ მისტერიებს, რომლებზეც არ შეიძლება გაცხადებულად საუბარი. ამის გამო არიან ისინი შენიღბული იგავებით. ჭეშმარიტება ყოველთვის არ არის მისაწვდომი, მათი სათქმელი მრავალსახედ არის შენიღბული, რათა მისაწვდომი გახდეს მხოლოდ მათთვის, ვინც ზიარებულნი არიან სიბრძნეს, და ვინც ეძიებენ

ჭემმარიტებას სიყვარულით. აქედან გამომდინარე, „იგავი“, „პარაბოლა“, „ენიგმა“ მხოლოდ ხატოვანი მეტყველების ფორმები როდია, არამედ წინასწარმეტყველების სახეობანი.

საღვთისმეტყველო ლიტერატურაში საგანგებო მსჯელობის საგანია, საზოგადოდ, სახარების იგავის, გამიზნულობის, მისი ადრესატის, ჟანრობრივი არჩევანისა და უფლის იგავთა განმარტება–კომენტირების საკითხები. წმინდა მამათა და ბიბლიის კომენტატორთა შეფასება–რეკომენდაციები (ოქროპირი 1,2,3; ოთხი ძეგლი, ბუხარევ–გლადკოვი; ლოპუხინევ; ეპისკოპოსი მიხეილი; თეოფილაქტე 1,2,3.). უფალი იესო ქრისტე იგავს მიმართავს ადამიანებთან ქადაგებისას. „ამას ყოველსა ეტყოდა იესუ იგავით ერსა მას და თვინიერ იგავისა არარას ეტყოდა მათ“ (მათე 13, 34); „და ასწავებდა მათ იგავით ფრიად და ეტყოდა მათ სწავლასა მას მისსა“ (მარკოზი 4,2). ეს ფაქტი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იგავის არა მხოლოდ თეოლოგიური, არამედ მომავალი ლიტერატურული ინტერპრეტაციის გარკვევისას.

აღმოსავლეთში უძველესი დროიდანვე იგავი უკვე საყოველთაოდ აღიარებული– ყველაზე საყვარელი და რჩეული ფორმა იყო ზნეობრივი ჭემმარიტების გამოსახატავად (ნეტარი იერონიმე). უფალმა იგავის ღირსების ამადლება იწეა და იგი მიიჩნია იმ საუკეთესო შუამავლად, რომელსაც „ბნელსა შინა“ და სიკვდილის ჩრდილში მსხდომნი (ლუკა 1, 79) ნაცნობიდან უცნობისაკენ მიჰყავს, უმეცრების კარს ცოდნის ამ დიდებული გასაღებით შეაღებინებს, მათს გონების თვალსა და გულისყურს მიჰფენს ნათელს.

წმინდა წერილი გადმოცემის იგავურ პრინციპს ანიჭებს უპირატესობას (ფსალმუნნი 48, 5, 77,2; ). ბიბლიიდან ამ პრინციპით მიეწოდება მკითხველს სიტყვა და ქმედებაც. პირველი – იგავური სიტყვა – საკუთრივ იგავებია, მეორეს კი იგავური ქმედება განეკუთვნება, ასევე – წმინდანთა და რჩეულ ღვთისშვილთა ქცევა, ცოცხალი მაგალითები მათივე ცხოვრებიდან და გაწეული ღვაწლიდან, მაგალითად: ისრაელიანთა ხეტიალი ადამიანისა თუ ერის სულიერი ცხოვრების წესზე მიანიშნებს, იერემიას მიერ თიხის დოქის დამსხვრევით კი გამოთქმულია წინასწარმეტყველება ებრაელი ერის მომავალ დაფანტვა – დაქსაქსვაზე.

იგავური ქმედების ფარგლებში ექცევა სასწაულიც, ვითარცა ღვთის ნიშანი, იგავური უწყება ზეციდან, რომელიც ადამიანსა და ღმერთს შორის დარღვეული კავშირის აღსადგენად ევლინება კაცთა მოდგმას. წმინდა კლიმენტი ალექსანდრიელი ბრძანებს, რომ წმინდა წერილი თავისი არსითა და ბუნებით იგავურია, ვინაიდან უფალი, რომელიც არის „არა სოფლისაგანი“, ამ სოფლად მოვიდა, „ხორციელ იქმნა და დაემკვიდრა ჩვენ შორის“ (სახარება 2000: 221). უფალი იესო ქრისტეს „ხორციელად ქმნა“ ის უდიდესი, უბრწყინვალესი და უსაკვირველესი ქმედითი იგავი–სასწაულია, რომლითაც უზენაესი ჭეშმარიტება გაცხადდა ცოდვილთა გადასარჩენად. უფლის ზემოხსენებული არჩევანი იგავური თხრობის უნიკალურმა შესაძლებლობამაც განაპირობა. ყველა წმინდა მამა ერთხმად აღიარებს იგავის სასიკეთო ძალასა და გავლენას: „იგავი არს სიტყუაი სარგებლისაი, რომლისა ძალი დაფარულ არნ, რომელი–იგი სახმარი იყოს და კეთილ ესრეთ, ცხადად გულისხმისსაყოფად“ (იოანე ოქროპირი). წმინდა იოანე პეტრიწის თქმით, „დიდად სარგებელ არიან იგავნი ჩუენდა, რაითა მათ მიერ შეუძლოთ წინა – აღდგომად მათდა, რომელნი–იგი ხელოვნებითა სოფლისაითა გუეტყოდინ“ (კეკელიძე 1976 : 48).

„დაფარული განმცხადებელი“ იგავი (წმინდა ბასილი დიდი) ღვთიური ჭეშმარიტების გზაზე მავალს აძლიერებს, რათა უვნებლად გადაურჩეს წუთისოფლის ორომტრიალს და ჭეშმარიტებას არ განუდგეს (კეკელიძე 1976 :49). გარდა ამისა, იგავი იოლად აღსაქმელი, ადვილად დასამახსოვრებელია. იგი შედარება–შეპირისპირების ნაირგვარ საშუალებას იძლევა, მონდომებულ მსმენელსა და მკითხველში ცნობისწადილს აღძრავს და ძიებისაკენ უბიძგებს მას. ანალიტიკური წვდომის სურვილსა და უნარს უღვიძებს იგავის მსმენელს და შემეცნების ახალ საფეხურზე აჰყავს იგი. უფლისმიერი იგავის გასაოცარი თვისება ხაზგასმულია: გონიერს იგი მიზანსწრაფულობით ადავსებს, უზენაესი სიბრძნის გზებზე დააყენებს და აპოვნინებს კიდევ მას. მაგრამ უგუნურისა და უღირსისათვის ეს სიბრძნე იგავური საფარველით თითქოს საგანგებოდ ინიღბება და ხელშეუხებელი რჩება. იგავის გულისხმიერ მკითხველს თავისი გულმოდგინების წილ ეწვევა ღვთიური მადლი და წყალობა, უგულისხმო კი საკუთარი უღებებისა და უგულისყურობის გამო, მართლაც რომ ღვთიურ

სასჯელს დაიტეხს თავზე და საზარელ სულიერ სიბრმავეს იმკის: „ხოლო იგი ეტყოდა მათ (მოწაფეთ): თქუენდა მოცემულ არს ცნობად საიდუმლო იგი სასუფეველსა ღმრთისაი, ხოლო გარეშეთა მათ – ყოველივე იგავით სიტყვად. რაითა ხედვით ხედვიდენ და არა იხილონ და სმენით ესმოდის და ვერ გულისხმა–ყონ, ნუუკუე მოიქცენ და მიეტეოს მათ ცოდვაი მათი“ (მარკოზი 4, 11–12; მათე 13, 14–15, იოანე 12, 40, ესაია 6, 9–10). როგორც მოცემული ფრაგმენტიდან ირკვევა, მაცხოვარი განსაკუთრებულ დატვირთვას ანიჭებს იგავს, როგორც ადამიანის ღვთის სასუფეველთან დასაახლოვებელ გზას სულიერ ხილვისა და გულისხმისყოფის მეშვეობით. ამ შესანიშნავი ორკეცი (მრჩობლი) თვისებით სახარების იგავი ცეცხლსა და ღრუბლის სვეტს ემსგავსება, რომელთაგან პირველით ღმერთი ეგვიპტიდან გამოსულ ისრაელიანებს უნათებდა სავალს, მეორით კი მღვეარ ეგვიპტელთ უბნელებდა გზას. მართლაც, თეოლოგიური შეხედულებით, იგავი ცეცხლის სვეტივით მიუძღვის ღვთის სიტყვის მძებნელს, ხოლო ურწმუნოსა და ღვთის მოძულეს იგი ღრუბლის სვეტად აღემართება და ჭეშმარიტებისაკენ მისასვლელ გზას უბნევს.

სახარების იგავის ყოველი უფლისმიერი განმარტება, ისევე, როგორც მახარებლებისა და წმინდა მამებისა, მოსალოდნელ გაუგებრობებსა და მკრეხელობას აშორებს თავიდან იგავის მსმენელს. იგივე განმარტება ფარისეველთა, მწვალებელთა თუ სხვა ჯურის წინააღმდეგობათა ცილისწამებებისა და თავდასხმებისაგანაც იცავს იგავში დავანებულ უზენაეს ჭეშმარიტებას. მაგრამ სახარების იგავის საბოლოო მიზანი ღვთისადმი რწმენის აღძვრა და გაცხოველებაა. სახარების იგავის მკითხველმა უნდა გაითვალისწინოს, რომ იგავი ქრისტეს მოძღვრების წყარო და საფუძველი არ არის. თხრობის ეს პრინციპი გამოიყენება უკვე აღიარებული და დამკვიდრებული ქრისტეს სწავლების ნათელსაყოფად. ყოველდღიური სინამდვილიდან აღებული იგავი ადამიანს რამდენადმე შეამზადებს საღმრთო ჭეშმარიტების აღქმისა და შეცნობისათვის. იგი მოხდენილი სამკაულის სინატივით უსვამს ხაზს ამა თუ იმ დეტალს. ბუნებითი განცხადების მსგავსად, იგავში გადმოცემული ამსოფლიური ეპიზოდებით უფალი ზეციურ სამკვიდრებელსა და მის კანონებს განგვიმარტავს. ყოველივე ამით სახარების იგავი ერთგვარ უფლისმიერ დასტურს და მოწმობასაც

წარმოადგენს. ნეტარი იერონიმე გვასწავლის, რომ სახარების იგავის ნამდვილი შინაარსი მუდამ ღვთაებრივ მნიშვნელობას შეიცავს. ეს მნიშვნელობა ისევე უნდა მოვიძიოთ და ამოვიღოთ იგავიდან, როგორც ოქრო მოიძიება მიწაში ან გულს ვიღებთ თხილიდან. იგავი ჭეშმარიტების წინ მავალი ჩრდილია, – დასძენს წმინდა მამა სახარების იგავის გამო (იგავი 2008: 18).

სახარების იგავი ჩანასახიდანვე მოიაზრებს ზეციურ ჭეშმარიტებას. მას კიდევ ერთი მიზანი აქვს: ცოდვით დასნებოვნებული სულის განკურნება, გონების გამართვა და გაჯანსაღება, ღვთიური პირველსახის აღძვრა. სახარების იგავისათვის დაუშვებელია ხუმრობა, გახუმრება, რომ აღარაფერი ვთქვათ დაცინვასა და გესლიანობაზე, ადამიანის სისუსტისა თუ სისულელის გამოვლენის გამო. ხანდახან მკითხველი სახარების იგავიდან წყრომისა და სიმკაცრის მსუბუქ სუსხს შეიგრძნობს ხოლმე, მაგრამ ეს ცოდვილის გონს მოსაყვანი მარჯვე იგავური საშუალებაა, რომელსაც „მართალთა მოყვარული და ცოდვილთა მწყალობელი“ უფალი მიმართავს. სახარების იგავთა ტკბილი მთხრობელი არასოდეს მრისხანებს და მის ნაამბობში შეუბრალებლობისა თუ დაუნდობლობის ნასახიც კი არ შეიგრძნობა.

სახარების იგავი ზეცას ჭვრეტს, ღვთიურ სიბრძნეს გვასწავლის და უზენაესთან მიახლებაში შეგვეწევა. იგავით მეტყველებისას უფალი იესო ქრისტე მხედველობაში იღებდა მსმენელთა „ჩჩვილ ქრისტესმიერობას“, „განცხადებაი სიტყუათა მათ შენტაი განანათლებს და გონიერჰყოფს ჩჩვილთა“ (ფსალმუნი, 118, 130). მეტი თვალსაჩინოებისათვის უფალი მათ „განმარტებულთა სიტყვითა“ უქადაგებდა (წმინდა იოანე ოქროპირი) ფარისევლებსა და მისთანებთან საუბრისას კი მათი ცოდვით გაუხეშებული გულის, ზნეობრივი უგრძნობელობის გამო მიმართავდა უფალი იგავებს, რომ როგორმე ჭეშმარიტებისაკენ მიებრუნებინა ისინი. ლათინმა მამებმა – იერონიმემ, ავგუსტინემ და კასიანემ განავითარეს ბიბლიის, სახარების იგავთა ალეგორიული მეთოდი. მათ მიერ ჩამოყალიბდა სპირიტუალური მნიშვნელობის მიდგომა. კერძოდ, ალეგორიით გვეძლევა ადვენტუალური, რწმენისმიერი განმარტება სახარებისა, რითაც საფუძველი ეყრება რწმენას. ტროპოლოგიით – გვეძლევა ზნეობრივი განმარტება, რაც ქმნის ადამიანური ცხოვრების ჰარმონიას ქრისტეს მაგალითის მიხედვით, ხოლო



ანაგოგით გვეძლევა ესქატოლოგიური განმარტება, რაც გვიცხადებს მომავლის „საღვთო ქალაქს“, „ზეციურ იერუსალიმს“, ქრისტესეული მისტერიის ტოტალობას. „მერმე შეეძინა იობ იგავით და თქუა“ (იობ.27,1), „ვყავ სამოსლად ჩემდა მამა, და ვექმენ მე მათ იგავ“ (ფსალმ.68,12) „ცნას იგავი და დაფარული სიტყუაი, თქმული ბრძენთაი“ (იგ.1,6) იგავი ყოველთვის იყო და კვლავაც იქნება საინტერესო საკაცობრიო ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა ეპოქაში, მისი ორი მიმართულება დღემდე აღელვებს საზოგადოებას. იგავური აზროვნება ვერ თავსდება ლოკალური ლიტერატურული ფორმის ჩარჩოში ჟანრობრივი თვალსაზრისით და იძენს უსაზღვრო მასშტაბურობას, რადგან მკვიდრდება ადამიანთა ცნობიერების სფეროებში სამყაროს არსებობის ადრეული სტადიიდანვე.

ჩვენს განსაკუთრებულ ინტერესს აღძრავს იგავის მხატვრული სიმბოლოები, მათი მნიშვნელობების ფართო სპექტრი, რომლებიც ლიტერატურულ ტექსტებში ერთი და იმავე ან სხვადასხვა სახით შეიძლება წარმოჩნდეს სხვადასხვა დროსა და სივრცეში. ამ მიმართულებით განსაზღვრულ მდგრადობას ინარჩუნებს ბიბლიის, კერძოდ, სახარების იგავთა, მხატვრული სიმბოლოების მნიშვნელობა. „სიმბოლო ქრისტიანულ მოძღვრებაში არა მარტო რთულ სახეთა სისტემაა, არამედ თვით მოძღვრების არსი, კოდექსია... ქართულ ლიტერატურაში არაერთგზის ესმება ხაზი ასეთ სიმბოლიზაციას“ (ბარამიძე 1990: 46-47). მკვლევრის აზრით, მთელი ქრისტიანული ღვთისმსახურება, დაწყებული ლიტურგიიდან, თვით ეკლესიის, როგორც შენობის გააზრებიდან და თეოლოგიური მოძღვრებით დამთავრებული, მთლიანად სიმბოლურია. ჰაგიოგრაფიულ თხზულებათა პასაჟებსაც, რომლებიც სავსებით რეალისტური გვეჩვენება, სიმბოლური დატვირთვა ეძლევა. აღიარებულია, რომ ქრისტიანულად პური და ღვინო გააზრებულია, როგორც ხორცი და სისხლი ქრისტესი.

მხატვრული სახეები, პლატონის შეხედულებით, როგორც ჩანს, აზროვნების არაცნობიერ ფორმებთანაა დაკავშირებული, რომლებსაც ფსიქოლოგები არქეტიპებს უწოდებენ. მძაფრი ემოციური შინაარსით გაჯერებული ეს სახეები თვისებურად ასახავენ სამყაროს შინაგან სტრუქტურას...სახეებისა და მსგავსებების ენა, ალბათ, ერთადერთი საშუალებაა, რომლითაც ყველასათვის გასაგები გზით

შეიძლება მივუახლოვდეთ „ერთს“. „თუ საზოგადოების ჰარმონია „ერთის“, ანუ იმ გამაერთიანებელი პრინციპის საყოველთაოდ მიღებულ განმარტებაზეა დაფუძნებული, რომელიც იმალება მოვლენათა მრავალფეროვნების მიღმა, მაშინ მწერლობის ენა აქ უფრო არსებითი უნდა იყოს, ვიდრე მეცნიერების ენა“ (ჰაიზენბერგი 2011: 106). ურთიერთსაპირისპირო სახეცვლილების ტენდენცია – ყოველივე კონკრეტულის დაცლა გრძნობებისაგან და აბსტრაქტულის გრძნობადად ქცევა – უხილავის პარადოქსული აგების მიზნით ხილული სამყაროს მიჯნაზე არის მკვეთრად გამოხატული თანამედროვე სტრუქტურული თვისება, – მიუთითებს რ.მ. რილკე (რილკე 2002: 95). და რადგან არ არსებობს არც ამქვეყნიურობა და არც იმქვეყნიურობა, არსებობს მხოლოდ დიდი ერთიანობა, ამიტომაც ამ დიდი ანტინომიის სულიდან მატერიალურ სამყაროში და პირიქით გადანაცვლების გრანდიოზული მისტერიის მონაწილე ხდება მხატვრული ლიტერატურის მკითხველიც.

წარმოსახვითი შეცნობის ის უნივერსალური ფენომენი, რომელსაც სიმბოლო ჰქვია, ჩვენს შემთხვევაში, სწორედ ბიბლიურ–სახარებისეულ კოდთან ასოცირდება და მისი არსის მისტიკური იდუმალება მწერალმა თავის შემოქმედებაში უნდა გამოავლინოს. მხატვრული ენის ცენტრალურ კონცეპტი – სიმბოლო რეაგირების იმგვარი მექანიზმია, რომელიც გამოირჩევა განსაკუთრებული, ეფექტური რეჟიმით და უღრმესი შინაგანი ფუნქციით – აღძრავს ყოფიერებისა და არსებობის მთლიანობის განცდა, გააძლიეროს სიცოცხლის ხილულ და უხილავ ფორმათა კავშირის შეგრძნება ზოგადად და, განსაკუთრებით, ცნობიერების კრიზისულ ეტაპებზე, იქცეს კრეაციულ ლოკუსად სიცოცხლის იდეის ფორმათა მოძრაობა–განვითარების შეფერხების მომენტში. რელიგიური დოგმები და წარმოდგენები აზრს იძენენ სიმბოლური განმარტების შემდეგ. არაცნობიერის საკონტაქტო დონეზე სიმბოლოთა და ნიშანთა შერწყმა, „მათი დაყვანა უნივერსალურ, პირველად ერთეულებამდე გვაძლევს არქეტიპებს, რაც საერთოა ადამიანთა ფსიქიკისათვის, ისევე როგორც ქრომოსომები და გენები“,– წერს სოსო სიგუა წიგნში „კულტუროლოგიის საფუძვლები“ (სიგუა 2010: 163).

ტროპოლოგიური თვალსაზრისით, ლიტერატურულ შემოქმედებაში მხატვრულად ტრანსფორმირებულ და სინქრონიზებულ სიმბოლოთა და

მეტაფორათა მნიშვნელოვანი სისტემა გვხვდება. მეტაფორა იკვეთება მაშინ, როცა რაღაც ნიშან-თვისების გააბსოლუტების გამო ერთი საგანი ან არსება ენაცვლება, ფარავს მეორეს, ერთი გადადის მეორეში, ნამდვილს წარმოსახული ცვლის. სიმბოლო კი დიადია და იდუმალის მაუწყებელია, რომლის მნიშვნელობათა ამოწურვა შეუძლებელია. ამიტომ თავის გარშემო იკრებს და აერთიანებს ჰალუცინაციას, რწმენას, აკრძალვას, განწყობილებას, განსაზღვრავს ხედვისა და მოძრაობის ვექტორს. ტექსტის ხილული და დაფარული შრეები შეგვიძლია მეტაფორის მეშვეობით დღის სინათლეზე ამოვიტანოთ და ღრმა, გლობალურ კონტექსტში გავიაზროთ, ჰერმენევტიკის უნივერსალური მეთოდი ლიტერატურული ნაწარმოების ახსნისა და განმარტებისათვის გვთავაზობს ტექსტის აბსოლუტური მხატვრული ფასეულობების კონტექსტში განმარტებას (ალისონი 2008: 12).

ჰერმენევტიკული მეთოდოლოგიით პოეტური კოდების დეკოდირებისათვის ანუ ტექსტუალური ენიგმების ამოსახნელად ასევე ვიკვლევთ დიალოგს. ჰერმენევტიკული აქტის ისტორიული ასპექტის შექმნაც სწორედ აწმყოსა და წარსულს შორის დიალოგით, ავტორისეული ინტენციებით, ისტორიული და თანამედროვე ხედვების ურთიერთდამოკიდებულებით მიიღწევა კონკრეტულ ნაწარმოებშიც. ტექსტის სწორი ინტერპრეტაცია ნათელს ჰფენს ტექსტში არსებულ მეტაფორულ მოდელებს. მეტაფორა განიხილება როგორც არა მხოლოდ „გრძნობადი“ ოპერაცია, არამედ როგორც სინთეზური კონსტრუქცია, „სემანტიკური მოვლენა“, რომელსაც გამოარჩევს არა იმდენად ლინგვისტური სტატუსი, რამდენადაც ავტორის მიერ პროვოცირებული უნიკალური კონტექსტური ღირებულება. მეტაფორისა და სიმბოლოს მართებული შემეცნება–გააზრება იწვევს ტექსტის სტრუქტურის მართებულ შემეცნებასა და, პირიქით, ტექსტის მართებული ინტერპრეტაცია გამოჰკვეთს სიმბოლურ–მეტაფორული მოდელების არსს, რომელიც სახარების იგავებში, როგორც პროზაული ნაწარმოების მიკროსქემებშია განფენილი.

მწერალი, როგორც კონცეპტუალური ლიდერი, ისე წარმოჩნდება ნაწარმოებებში. იგი არა მარტო წარმატებულად აგრძელებს „სხვაგვარად თქმის“ მეთოდის გამოყენებით ქრისტიანული თეოლოგიის ტრადიციას, არამედ

გვთავაზობს ტექსტის ინტერპრეტირების მაღალ კულტურასაც. ამ შეხედულების დასტურად გვესახება სახარების იგავებიდან ტრანსფორმირებული სიმბოლური სახეები. იგავის მხატვრული სიმბოლოების ფუნქციას თავის თავში რამდენადმე იტევს სიტყვათა კონოტაციური მნიშვნელობა. კონოტაცია „შეგვიძლია განვსაზღვროთ, როგორც კავშირი, ანაფორა, მახასიათებელი, რომელსაც ძალუძს ურთიერთობის დამყარება წინარე, შემდგომ და გარე კონტექსტებთან, იმავე ტექსტის (ან სხვა ტექსტის) სხვა ადგილებთან: ამ ურთიერთობას შეიძლება სხვადასხვა სახელი ვუწოდოთ(მაგ. ფუნქცია ან ინდექსი)“ (ბარტი 2013: 14).

სემიოლოგიური შეხედულებით, ყოველი კონოტაცია არის კოდის ერთგვარი საწყისი წერტილი. მეტასემიოტიკურ დონეზე სიტყვათა მნიშვნელობების განხილვისას ვაწყდებით მათი გაფართოებისა და შეკვეცის პოტენციალს. სწორედ აქ ჩნდება ცნება კონოტაცია – ამ სიტყვის ყველაზე ფართო გაგებით. კონოტაცია (ენობრივი ერთეულის დამატებითი, თანმდევითი მნიშვნელობა) არის ემოციურ-გამომსახველობითი ობერტონი, რომელიც იქმნება ტექსტში სიტყვების სპეციფიკური შერჩევითა და განლაგებით. ზოგიერთ სიტყვას გააჩნია მეტი სემანტიკური პოტენციალი, რომელიც მხატვრული ნაწარმოების კონტექსტში სხვადასხვაგვარად არის ხორცშესხმული. დამატებითი სემანტიკურ-შეფასებითი ობერტონების „შთანთქმა“ მკითხველის გონების თვალში ქმნის თავისებურ მეტა-რეალობას. სწორედ ამ თვალსაზრისით გამოვყოფთ ორი ძირითადი ტიპის კონოტაციას: პირველი ტიპის საშუალებით მკითხველის შემეცნებაში იქმნება მეტა-რეალობა; მეორე კი მხოლოდ ამლიერებს სხვადასხვა ლინგვისტური ხერხებით შექმნილ საერთო ესთეტიკურ გავლენას.

ამ თვალსაზრისით, მხატვრულ სამყაროში ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სანთლის, კელაპტრის, ვენახის, თესლის, ეკლის, აგრეთვე ზოგიერთი საკუთარი სახელის კონოტაცია.

## 1.2. იგავის მხატვრული ტრანსფორმაციის თავისებურებანი მწერლობაში

იგავური ენა, როგორც „ყოფიერების სახლი“, სიმბოლურად ასახავს ნაციონალური და ინდივიდუალური მენტალიტეტის გაუცნობიერებელ ინტენციებს (ფარულ მიდრეკილებებს). კულტურის ენის მიმართ ძალაში რჩება სოსიურის დებულება სამეტყველო ენის შესახებ, რომ ერთეულთა ის სისტემა, რომელიც ენობრივ ნიშანთა სისტემად გვევლინება, იმავდროულად ღირებულებათა სისტემას წარმოადგენს. „ღირებულებათა სწორედ ეს სისტემა ქმნის ყოველი ენობრივი ნიშნის შიგნით არსებულ კავშირს“ (სოსიური 2002: 127).

ერნსტ კასირერის აზრით, სულიერი კულტურის ნებისმიერი სახე სხვა არაფერია, თუ არა ნიშნები, კოდები. კონკრეტულ იტორიულ–კულტურული ეპოქის მოთხოვნილებათა შესაბამისად, კულტურა არა მხოლოდ ხსნის კოდს, არამედ უკვე გახსნილის ხელახალ დაშიფვრას, გასაიდუმლოებას მიმართავს მისი შენახვის მიზნით. სწორედ ამის მაგალითია მითი, იგავი, კლოდ ლევი სტროსის განსაზღვრებით – „ზეენა“, როლან ბარტის აზრით, ახალ–ახალ მნიშვნელობათა მისაღებად მიწყივ მზადმყოფი ნიშანი. გარკვეული სახეცვლილებებით კულტურათა კოდების მუდმივი ბინადრებია – მითოიდები, ბიბლიური იგავები – სიმბოლოები, არქეტიპები და ა. შ. თუ იგავებს, მითების მსგავსად, დაშლილი სისტემის ნაწილებად მივიჩნევთ, მკვლევარმა ეს სისტემა უნდა აღადგინოს. ლევი–სტროსის აზრით, სულ ერთია, დროის ნაკადს აღმა მივადევნებთ თვალს, თუ დაღმა დავყვებით, იმ ზოგად დონეზე, სადაც კვლევა ხორციელდება, ისტორიულ ტრანსფორმაციათა მნიშვნელობა ნიველირდება. ამიტომაც, იგავი ისაა, რაც ანადგურებს დროს, იგავი მარადისობის ზედროულობაა.

იგავის სიმბოლური მხატვრული სახეების არსებობასთან დაკავშირებით კ.გ. იუნგი იშველიებს გამონათქვამს, რომლის თანახმად, მწერლობა „სიტყვებში აცოცხლებს პირველყოფილი სამყაროს ექოს“ (იუნგი 1991: 87) და სვამს კითხვას, თუ რომელი პირველყოფილი ხატი ძვეს ხელოვნების სახეობრიობის საფუძველში. მეცნიერის აზრით, სათავე მწერლის პიროვნულ არაცნობიერში კი არ უნდა ვეძებოთ, არამედ არაცნობიერი მითოლოგიისა და იგავის სფეროში, რომლის პირველყოფილი ხატები მთელი კაცობრიობის საერთო მემკვიდრეობას

წარმოადგენს. სწორედ ამ სფეროს უწოდებს იუნგი კოლექტიურ არაცნობიერს. ფსიქოანალიტიკოსის აზრით, ეს პირველყოფილი ხატები თუ იდეები ფორმირებულ მხატვრულ მასალაში იჩენენ თავს, როგორც ამ ფორმის მარეგულირებელი პრინციპები და მხოლოდ უკვე დასრულებულ ნაწარმოებზე დაყრდნობით შეგვიძლია პირველყოფილი ხატის უძველესი ორიგინალის აღდგენა.

სემიოტიკური თეორიის მიხედვით, მხატვრული ტექსტის ენა წარმოადგენს უნივერსალურ ენას არაცნობიერის იმ უღრმესი შრეების გამოსავლენად, რომლებიც უშუალოდ ესაზღვრებიან ყოფიერების დაფარულ ფორმებს და რეაგირებენ მათზე, ანუ იმაზე, რაც რეალობისა და აღქმის მიღმაა. იგავური არსიც ეფუძნება იმ მოვლენას, რომ სიტყვამ, ღვთიური ნების ნიშანმა, რომელიც „პირველთაგანვე“ იყო, ყოფიერება ორად გაყო. მან თავის თავში მოიქცია ყოფიერების მთელი პარადოქსული მთლიანობა – ოპოზიციის სისავსე – ის, რაც სინათლეშია და ისიც, რაც სიბნელეშია და მხოლოდ ხანდახან იხილვება ნათელში, ანუ მხატვრული ენა დაემყარა ბინარულ მოდელს. უმბერტო ეკოს აზრით, ამ მოდელში ანუ ოპოზიციათა მექანიზმში საბოლოოდ ყველაზე მნიშვნელოვანი ის არის, რომ იგი სისტემატურ შესაძლებლობას იძლევა ვიცნოთ ის, რაც არ არის, იმის მიხედვით, რაც არის. (არარსებული არსებულის მიხედვით)

სტრუქტურალისტური თეორიის მიხედვით, მკვლევარი ლევი-სტროსი ემყარება იმ თვალსაზრისს, რომ იგავის ენა განასახიერებს სოსიურისეული ორი კატეგორიის მთლიანობას: ენასაც და მეტყველებასაც. როგორც ისტორიული თხრობა წარსულის შესახებ, ის დიაქრონიულია და შეუქცევადია დროში. როგორც აწმყოსა და მომავლის განმარტების იარაღი – ის სინქრონიულია და შექცევადია დროში. ეს მიმართებები თავს იჩენს იგავის სხვადასხვა განმარტებისას; ჰორიზონტალურად ვიღებთ იგავური მოვლენების დროით მიმდევრობას, ვერტიკალურად კი ეს მიმართებები ჯგუფდება იმგვარად, რომ ყოველი სვეტი წარმოადგენს თითოეული ვარიანტის მოვლენების მიმდევრობისგან დამოუკიდებელ ერთობლიობას. ჰორიზონტალური წაკითხვა საჭიროა იგავის წასაკითხად, ხოლო ვერტიკალური – მის გასაგებად.

როლან ბარტის აზრით, მხატვრულ ტექსტში ნიშანთა ურთიერთმიმართების სამი სახეობა არსებობს: სიმბოლური, სინტაგმატური და პარადიგმატული, რომლებიც, თავის მხრივ, განაპირობებენ ლიტერატურული ნაწარმოების სამმაგი შრის არსებობას, ანუ იგავური აზროვნების ტრანსფორმაციის პროცესს. ამ საინფორმაციო არხების ერთმანეთში გადახლართვით ყალიბდება იგავი. იგი აღმოცენდება იმ ხმების გამოყენებით, რომლებიც თანაბარმნიშვნელოვნად ითვლება და რომლებშიც, თავის მხრივ, ორი საკომუნიკაციო ხაზი, ორმაგი გაგება გადაიკვეთება, რომლებიც სიტყვათა თამაშის საფუძველშია და ანალიზს მხოლოდ ერთი ელემენტარული მნიშვნელობით არ ექვემდებარება. ამ მოსაზრებას ამყარებს ის შეხედულება, რომლის თანახმადაც, სიმბოლური აზროვნება აღმნიშვნელის მოტივირებულ მიმართებას წარმოადგენს აღსანიშნისადმი, სინტაგმატური აზროვნება განასახიერებს შეტყობინების ნიშანთა სპეციფიკურ ასოციაციას, პარადიგმატული კი გვიჩვენებს აღსანიშნის დონეზე თითოეული ნიშნის კავშირს სხვა ნიშანთა პოტენციურ ერთობლიობასთან.

იგავის მხატვრული სიმბოლოებისა და ენის საკითხის გარკვევისას მნიშვნელოვანია ჯონ დომინიკ კროსანის აზრი, რომლის თანახმად, იგავის ალეგორიისაგან განმასხვავებელი არსებითი კრიტერიუმი ისაა, რომ, პირველ რიგში, იგავი ერთი ცენტრალური იდეის განმასახიერებელია, ცენტრალური წერტილია, მაგრამ მისი ბევრი ელემენტი ეხება ერთმანეთს იგავის ფარგლებში. ზოგიერთი მეცნიერის შეხედულებით, იგავი და ალეგორია სულაც არ არის ერთი მთლიანობა. ეკლესიის წარმოშობის ყველაზე ადრეულ საწყისებთან დაკავშირებით, ციცერონის შეხედულებებზე დაყრდნობით, მეცნიერი და მკვლევარი იულიხერი ამტკიცებდა, რომ იგავი არის გაფართოებული შედარება, ხოლო ალეგორია შედგება რამდენიმე მეტაფორისაგან; იესოს იგავები არ არის ალეგორიები, მაგრამ წარმოადგენს გაფართოებულ ანალოგიებს. ამგვარად, იგავები განასახიერებდა მორალურ პრინციპებს, შეიცავდა სამყაროსადმი მიმართვის ერთ პოზიციას და გადმოსცემდა ერთ ცენტრალურ სწავლებას. ამ მოსაზრებათა გამო იულიხერს ბევრი მეცნიერი აკრიტიკებდა კლასიკური რიტორიკის უსაფუძვლო გამოყენებისათვის, თუმცა შეუძლებელია, არ აღვნიშნოთ მისი დიდი წვლილი იგავის ინტერპრეტაციის გაგებისას, ალეგორიულობიდან სხვა კატეგორიებისაკენ

გადახვევაში. იულიხერის შეხედულებათა თანმიმდევრულობა კარგა ხნის განმავლობაში ქმნიდა შთაბეჭდილებას, რომ რომ მან იგავის გამოკვლევისას საბოლოო სიტყვა თქვა. იულიხერის შრომათა გავლენა ჯერ კიდევ ისეთია, რომ თუ თანამედროვე მეცნიერები მოისურვებენ იგავების, როგორც ალეგორიათა კლასიფიცირებას, მაშინ ისინი უნდა დაუპირისპირდნენ იულიხერის ეგზეგეტიკურ კონვენციებს. ამ თვალსაზრისით, საყურადღებოა იგავის ისეთი ღრმად ფუნდამენტური კონცეფციის გაგება, როგორც მიმესისია. მიმესისის გაგება საშუალებას იძლევა არა მხოლოდ იგავის, ალეგორიისა და თხრობის სხვა ჟანრების გააზრებისათვის, არამედ ამ კლასიფიკაციის ჰერმენევტიკული მემკვიდრეობის გათავისებისათვისაც (პარისი 2002: 33-53). იგავის ამ ასპექტების შესწავლისას, იულიხერის ღრმა რწმენით, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ: ა) იგავის ირგვლივ არსებული თანამედროვე ლიტერატურული დისკუსიები; ბ) იგავთა ლიტერატურული ხასიათის შესახებ პლატონისა და არისტოტელეს მიმესისის კონცეფციები; გ) აღმოჩენის შესაძლებლობები, რომელთაც ნებისმიერი ფორმით მიმეტური წარმოდგენები ფლობს და რომელთაც ჩვენ ვაწყდებით იმის მიხედვით, თუ როგორ ვკითხულობთ იგავებს.

მადლენ ბაუჩერი მოკლედ გადმოსცემს იულიხერის არგუმენტს: „იგავი – ეს დამარცვლილი სიტყვაა; ის აღნიშნავს ორ საგანს, რომელთაც იგი ერთმანეთს ადარებს და არ საჭიროებს განმარტებას. ალეგორია მეტაფორული სიტყვაა; ის რთავს სცენარს და უნდა მოხდეს მისი დეკოდირება. იგავი ანათებს და იძლევა მითითებებს; ალეგორია რაღაცას ნიღბავს“ (ბაუჩერი 1977: 4). იულიხერი გვთავაზობს არჩევანს: იგავები ან ალეგორიებია, რომლებიც ითხოვენ საერთო კოდს მათი ინტერპრეტაციისათვის, ან ჩვენ შეგვიძლია ავხსნათ და გავიგოთ ისინი ყოველგვარი წინასწარ შემუშავებული კოდების გარეშე. იულიხერისათვის ერთადერთი სიცოცხლისუნარიანი თეორია მხოლოდ მეორე ვარიანტი იყო.

იმ დროიდან, რაც იულიხერი და ეგზეგეტთა უმრავლესობა შეუბრალებლად აკრიტიკებდა იგავისადმი ალეგორიულ მიდგომებს, კრისტიან ბუგმა და პოლ ფიბიგმა ამგვარი პოზიციიდან გადაუხვიეს და გამონაკლისი დაუშვეს, როცა შეეცადნენ ცვლილებების შეტანას იულიხერის ნაშრომში. როდესაც იგავებს თალმუდიდან და სხვა ებრაული ლიტერატურიდან მოყვანილ ნაწყვეტებს



ადარებდნენ, ისინი მივიდნენ იმ დასკვნამდე, რომ იულიხერმა უსაფუძვლოდ გამოიყენა ბერძნული ლიტერატურის კონცეფციები იგავებთან დაკავშირებით, რადგან სინამდვილეში ებრაული ტექსტები გაცილებით უკეთეს პარალელებს შეიცავენ სახარების იგავებთან მიმართებისას. ამ კვლევაში მნიშვნელოვანი იყო ასევე ის, რომ იესოს იგავებში წარმოდგენილი იყო სხვადასხვა დონის ალეგორიული ელემენტები (ბუგი ფიბიგი 1903–1912: 9). მიუხედავად ამისა, იულიხერის თეორიის ბოლომდე უარყოფა იოლი არაა. მისი დასკვნები გაითავისეს გერმანული კრიტიკის წარმომადგენლებმა რუდოლფ ბულტმანმა და მარტინ დიბელიუსმა. ბულტმანი აკრიტიკებდა ფიბიგის მოსაზრებას, რომ იგავები შეიცავდნენ ალეგორიულ ელემენტებს. მათი შრომები ტიპური ნიმუშია აზროვნების იმ სკოლისა, რომლის პოსტულატების მიხედვით, სახარებაში აღმოჩენილი ალეგორიული ელემენტები ადრეული ეკლესიის თეოლოგიური აზროვნების და არა იესოს პირველი სწავლების შედეგია (ბულტმანი 1963: 198).

იგავთა ალეგორიულობა უკანასკნელი ორმოცი წლის განმავლობაში უფრო დახვეწილი ბიბლიური ჰერმენევტიკის კრიტიკის საგანი აღმოჩნდა. ახალი ჰერმენევტიკული მიდგომების მიხედვით, იგავების გაგება უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე პროცესი. ერნსტ ფუკი ამტკიცებდა, რომ იგავები გვევლინება მოვლენათა ენად, რომლითაც იესო გადმოსცემდა სამყაროს მისეულ გაგებას და ამ სამყაროს დამოკიდებულებას ღმერთისადმი. იგავები, როგორც ენობრივი მოვლენები, მკითხველს სთავაზობენ შესაძლებლობას, იესოსთან ერთად გაიზიარონ სამყაროს ღვთაებრივი აღქმა. მკითხველები არ გვევლინებიან ნეიტრალურ დამკვირვებლებად, პირიქით, იგავების მიხედვით, ისინი აქტიურად მონაწილეობენ იგავების შინაარსში და ფიქრობენ, რომ სამყაროს ნაწილნი არიან და რომ იგავები ერთგვარი პროექტებია. ეტა ლინნემანნი ამტკიცებდა, რომ სახარების იგავების როლი სწორედ იმით გამოიხატებოდა, რომ მათი ზემოქმედებით მკითხველი საზოგადოების მიერ მიღებული გადაწყვეტილება იესო ქრისტეს სამყაროსადმი არსებული მსოფლმხედველობის შესაბამისი ყოფილიყო. მკითხველებს რომ ასეთი გადაწყვეტილებები მიეღოთ, მათ აუცილებლად უნდა გაეგოთ იგავის იდეა და სახეები, რათა დაენახათ მსგავსება იგავში პროეცირებულ სამყაროს ისტორიულ რეალიებსა და მათ თანამედროვე

ისტორიულ ვითარებას შორის. საკითხი უკვე აღარ შეეხებოდა იმას, როგორც იულიხერი ამტკიცებდა, იგავში იყო მხოლოდ ერთი მორალური იდეა, თუ მრავალი მნიშვნელობა და შესაძლებლობა მკითხველთათვის, გაეზიარებინათ სამყაროს იესოსეული აღქმა (ლინემანი 1966: 18-23). თანამედროვე სამყაროში იგავები მოიაზრება, როგორც ესთეტიკური ობიექტები, რომელთაც ეგზისტენციურ-თეოლოგიური დატვირთვა გააჩნია. იგავის ალეგორიულობის გააზრებისას შეიძლება მივიდეთ ჭეშმარიტებამდე, რომელიც მრავალ შრეშია განფენილი და მთელი იგავის უმთავრეს ფუნქციას – პროეცირებულ სამყაროში მკითხველის შესვლას უკავშირდება. მეოცე საუკუნეში ახალი აღთქმის კვლევებისათვის თითქმის მთლიანად დამახასიათებელია იგავებისადმი ანტიალეგორიული დამოკიდებულება; თანამედროვე თეოლოგების მიერ წამოჭრილია ალეგორიული მეთოდის საწინააღმდეგო მოთხოვნა წინა ტექსტამდე არსებული იგავების წინასწარ წაკითხვის შესახებ.

ეს წმინდა ალეგორიულობა აჩენს შეხედულებას, რომ შესაძლოა ალეგორიული გააზრების გამო ტექსტში ისეთი რამეც იგულისხმებოდეს, რაც სულაც არ არის. საბოლოოდ, მივდივართ იმ დასკვნამდე, რომელსაც იულიხერი უარყოფდა. განსხვავებული სკოლის წარმომადგენელთა მტკიცებით, იგავი – ალეგორიაა. ამ სკოლის პირველ წარმომადგენლად აღიარებულია მადლენ ბაუჩერი. მისი მტკიცებით, იგავი შეიცავს ალეგორიას ისეთი მასშტაბით, რომელიც გვევლინება არა ლიტერატურულ ჟანრად, არამედ აზრის გადმოცემის ლიტერატურულ ფორმად. ალეგორიულობის დეფინიცია შესაძლოა ასეც გამოიხატოს: ეს არის „გაფართოებული მეტაფორა თხრობითი ფორმით“ (ბაუჩერი 1977: 37) ალეგორია მეტაფორების მსგავსად გადმოიცემა როგორც დაწვრილებით, ასევე შინაარსობრივად. ეს არ არის იმ მეტაფორული ელემენტების მონაწილეობა ისტორიაში, რომლებიც მას ალეგორიის კლასიფიკაციას ანიჭებენ. ისინი აფართოვებენ მეტაფორის მნიშვნელობას და შეუფასებელ იდეას, რომ იგი შეიცავს აზროვნების ორმაგ შრეს. მაგალითად, სახარების იგავი უძღები ძის შესახებ – პირდაპირი, ემპირიული მნიშვნელობით არის ისტორია ოჯახური ურთიერთობების აღდგენის შესახებ, ხოლო მეტაფორულ დონეზე ეს არის

ალეგორია შემცოდე სულის მიმართ ღვთაებრივი სიყვარულისა და პატიების შესახებ.

იგავის მხატვრული სამყაროს კვლევის ისტორიისათვის მნიშვნელოვანია ისეთი ჰერმენევტიკული კონცეფცია როგორც მიმესისია. უმარტივეს საბაზისო დონეზე მიმესისი ესაა გონებრივი შესაძლებლობა, რომელიც ნებას გვრთავს მივბადოთ ვინმეს ან წარმოვადგინოთ ვიღაც ან რაღაც ჩვენი მოქმედებით, სიტყვით, ხელოვნებით, ლიტერატურით. ამავე დროს იგი აგრეთვე საშუალებას გვაძლევს, გავიაზროთ, რას წარმოადგენს თავად ადამიანი. რობერტ ალტერი ამტკიცებს, რომ კარგი ლიტერატურა ქმნის და იყენებს მიმესისის ტექნიკას, რათა ცხოვრება ისე წარმოგვიდგინოს, თითქოს ჩვენი ცხოვრებაა, გონება, თითქოს ჩვენი გონებაა და სურვილები, თითქოს ჩვენი საკუთარი სურვილებია. მიმესისის კონცეფციის დიაპაზონის მნიშვნელობისა და გამოყენების სრულყოფილი გამოსახვისათვის გასათვალისწინებელია პლატონისა და არისტოტელეს შეხედულებანი.

საბაზისო დონეზე მიმესისი გადმოსცემს წარმოდგენის იდეას ან სამყაროში უკვე არსებულის სახეს. მხატვრული წარმოდგენა არ გამოხატავს იმას, რაც არსებობს სინამდვილეში. იგი აჩვენებს რაღაც ფენომენალურს. როგორც პლატონი წერს, მხატვრის წარმოდგენა ავლენს მესამე დამორებას რეალობისაგან. ამ მიმართულებით პლატონის მოსაზრებას გააჩნია ორი შედეგი: 1) იმას, რასაც გადმოსცემს მხატვარი ან პოეტი, აქვს გაცილებით დაბალი ღირებულება ჭეშმარიტების თვალსაზრისით, ვიდრე ფილოსოფიას, რომლის საგანია უცვლელი იდეების სამეფო; 2) რამდენადაც მიმესისი განასახიერებს წარმოსახვითის კავშირს მოვლენათა სამყაროსთან, ამიტომაც იგი ესთეტიკური კატეგორიაა. ამავე დროს პლატონმა აღიარა მიმესისის პედაგოგიური ღირებულება, რომელიც ვლინდება როლური მოდელების მიბაძვაში, რომლითაც ბავშვი სწავლობს და აზრობრივად მწიფდება. უარყოფითი თვალსაზრისით კი პლატონი აკრიტიკებდა მიმესისის მნიშვნელობას და მის უარყოფით ზეგავლენას ახალგაზრდობაზე. კერძოდ, იგი შემფოთებული იყო იმ უარყოფითი მხატვრული სახეებით, რომელთაც ხელოვნება ქმნიდა და რომელთაც ადამიანები ჭეშმარიტებაზე არასწორი წარმოდგენის გამო მიბაძავდნენ. ამიტომაც იგი ამტკიცებდა პოეტებისა და მხატვრების მიმართ კონტროლის დაწესების აუცილებლობას. მიმესისის დადებით მხარედ პლატონი

მის პედაგოგიურ ღირებულებასა და სოკრატეს დიალოგებში განფენას მიიჩნევდა. დიალოგების ფუნქციაა წარმოადგინოს არა მარადიული იდეების კონცეფციები, არამედ მიიზიდოს მკითხველები მიმეტიკური წარმოდგენით, რათა მათ ისწავლონ ფილოსოფიური აზროვნება. საბოლოოდ კი მიმესისი ემსგავსებოდა სარკის ფუნქციას.

არისტოტელე მიმესისის პლატონისეულ კონცეფციაში ავითარებს სამ მიმართულებას; პირველ რიგში, მიმესისი მიეკუთვნება რეკრეაციას, იმის წარმოდგენას ან მიბაძვას, რაც უკვე არსებობს ან ცნობილია; მეორე – ყოველი მიმეტიკური აქტი უბრალოდ იმის ასლი ან ხელახალი წარმოდგენა კი არ არის, რაც უკვე არსებობს, არამედ მას მოაქვს დღის სინათლეზე გამოკვეთილი მოვლენის გარკვეული საზღვრების გაგება. მაგალითად, ისე, როგორც ბავშვების მშობლებისადმი მიბაძვისას იკვეთება მშობელთა ხასიათის განსაზღვრული ნიშნები. ჩვენი შესაძლებლობა – ამოვიცნოთ ეს ნიშნები ან ხასიათი კი სასიამოვნო მოქმედებაა, რადგან ამ პროცესში ვლინდება ჩვენი შემეცნებითი უნარები. აი, რატომ ახარებთ ადამიანებს მხატვრული სახეების ხილვა, სწორედ ამ დროს ხდება მათ მიერ ამ სახეების გაგება – შემეცნება. მიმესისი არ არის გახევებული რეპლიკაცია იმისა, რაც უკვე ცნობილია, არამედ მიმესისის ყოველი აქტი იხსნება სამყაროში.

პლატონისეული გაგება გულისხმობდა რეტროსპექტულობასა და მიმბაძველობას; ხელოვნების ქმნილება ან პოეზია იყო მხოლოდ იდეალური მოდელის მიბაძვა. ამ მხრივ, ხელოვნების ნიმუში წარმოადგენდა შემოქმედებით მოვლენას ან ქმედებას, რომელიც შეესაბამებოდა არისტოტელესეულ წარმოდგენას. მესამე – ლიტერატურას შეეძლო შეექმნა სახეები და მოეთხრო სიუჟეტის მეშვეობით სხვათა მოქმედებაზე. რამდენადაც შეუძლებელი იყო მოქმედების ყველა ასპექტის ჩვენება, ავტორს უნდა ამოერჩია ის ელემენტები, რომლებშიც წარმოდგენილი იყო უნივერსალური მახასიათებლები ან ხარისხი, რომელიც აუდიტორიისათვის იყო ცნობილი. ყოველი სიუჟეტი ეფუძნებოდა სამყაროზე ადრეულ პერიოდშივე არსებულ მოქმედებასა და მოძრაობას შრომის პროცესში. ეს სამყარო შედგება მიმესისის მოქმედებისაგან. იგი გვთავაზობს იმ მოქმედებათა წინასწარ გააზრებას, რომლებიც გულისხმობს მოქმედების სტრუქტურული ხარისხის

იდენტიფიცირებას, მათი სემანტიკის გაგებას. მოქმედება, რომელსაც ავტორი ხატავს, არ უნდა იყოს მოდელი ან ფაქტობრივი მოვლენა. უფრო ზუსტად, მიმესისი ფლობს წარმოსახვით შემოქმედებით განზომილებას, რომელიც გამოყოფს სინამდვილისაგან მხატვრულ რეალობას. ზოგიერთი საგანი ხომ წარმოდგენისას იქმნება ისე, რომ მანამდე არ არსებობდა და არც ითხოვს შეესაბამებოდეს საქმის ადრევე არსებულ შინაარსს. ყოველივე ეს შესაძლებლობას აძლევს ავტორს გამოსახოს, ხოლო აუდიტორიას შეიმეცნოს, რაც წარუდგინეს. ამგვარი უნივერსალია საფუძველს უქმნის აუდიტორიას, გაიაზროს ახალი შესაძლებლობანი სამყაროში თავისი ახლებური ცხოვრებისათვის (ალტერი 1995: 228-49).

პლატონი მიიჩნევდა, რომ მხატვრული სახეები უარყოფით ზეგავლენას იქონიებდა ახალგაზრდების აზროვნებაზე, არისტოტელეს შეხედულებით კი პერსონაჟთა განსხვავებული ტიპების შესახებ არსებული წარმოდგენა ხელოვნებაში არ დაამსხვრევდა ადამიანთა მორალს; პიესების კეთილშობილი და უარყოფითი პერსონაჟები ხომ მკითხველს უადვილებენ სამყაროში მართებულ ცხოვრებას. მიმესისის დაფარული პოტენციალის გახსნა ავტორს საშუალებას ანიჭებს განივითაროს ახლებური წარმოდგენა და შეიმეცნოს საგანი. აჩვენოს, როგორ შეუძლია ავტორს სიუჟეტის ადამიანურ მოქმედებათა და პერსონაჟთა საჩვენებლად გამოყენება. ეს შესაძლებლობები მიიღწევა შემეცნების კოგნიტური ფუნქციის გააზრებით. უმბერტო ეკოს აზრით, აღიარება ხდება, როცა მოცემული ობიექტი ან მოვლენა ევლინება ადრესატს განსაზღვრული შინაარსის გამომხატველად (ეკო 1976: 221). ადრეული, კოდირებული კორელაციით ან ადრესატისათვის შესაძლო კორელაციის დამყარების გზით. უნდა არსებობდეს რაღაც მყარი ფორმა შესაბამისობისა, რომელსაც უკვე ვიცნობთ და რომელიც ტექსტშია წარმოდგენილი. არისტოტელეს გაგებით, მიმესისის გააზრების კოგნიტური ღირებულება არ მთავრდება იმის შესაბამისად, როგორ გაიგებს ამ შეთანხმებას მკითხველი თუ მსმენელი.

ჰანს-გეორგ გადამერი ეთანხმება ამ მოსაზრებას: „აღიარების სიხარული – ეს უფრო მეტის ცოდნის სიხარულია, ვიდრე უკვე ნაცნობისა“ (გადამერი: 245-46). წარმოდგენაში არსებობს წარმოსახული საგნის დაბადების მომენტი. ეს შეიძლება

იყოს დაკავშირებული მხატვრული ნაწარმოების საგნის ადრეულ კონტექსტთან ან ზოგიერთი საკითხის სხვათათვის გადასაცემად გამოყოფასთან.

მთელი ჭეშმარიტი იმიტაცია – ეს არის ტრანსფორმაცია, რომელიც უბრალოდ კი არ წარმოადგენს იმას, რაც უკვე არსებობს, არამედ ეს თავისებური ტრანსფორმირებული რეალობაა, რომელშიც თავად ტრანსფორმაცია უჩვენებს, რამ იცვალა სახე. ეს არის ტრანსფორმირებული რეალობა, რადგანაც იგი ინტენსიურად იძლევა შესაძლებლობას, შევიმეცნოთ და ვნახოთ ის, რაც ადრე არასოდეს გვინახავს. იგავის ტრანსფორმაციის შედეგი ისაა, რომ არასოდეს ითქმება „უკანასკნელი სიტყვა“ ტექსტში ან ხელოვნების ნაწარმოებში მიმეტიკური წარმოდგენის მნიშვნელობის შესახებ.

პოლ რიკიორმა სასარგებლო დასკვნა შემოგვთავაზა არისტოტელესეული მიმესისის კონცეფციასთან დაკავშირებით, როდესაც ამტკიცებს, რომ არისტოტელე თითქმის მთლიანად ფოკუსირდა სიჟეტის ან გამოსახულების ფაქტობრივ შექმნაზე მიმეტიკურ პროცესში. კონცეფციის ნათელსაყოფად რიკიორი ხაზს უსვამს მიმეტიკურ წარმოდგენას როგორც მოვლენას, მის ნაყოფიერებასა და ესთეტიკურ წარმოშობას. რიკიორი აკანონებს მიმესისის სამ განზომილებას: 1. მიმესისის დონეზე ჩვენ უნდა გავითვალისწინოთ მხატვრის, ხელოვანის წინასწარხედვა, მისი მოლოდინის ჰორიზონტი, მის მიერ სამყაროსა და მისი სიმბოლური სტრუქტურების შეცნობის უკვე არსებული უნარები, რომლებიც განაპირობებენ მიმეტიკურ წარმოდგენებს; 2. ასევე მნიშვნელოვანია შემოქმედებით პროცესში აუდიტორიის როლისა და ჩართულობის გათვალისწინება; 3. ეს არის აგრეთვე აქტი მიმეტიკური წარმოდგენისა, რომელიც უნდა შეასრულოს აუდიტორიამ, დრამატული სანახაობის ან ტექსტის კითხვისას. მიმესისი ყოფს სამყაროს ტექსტის სამყაროდ და მკითხველისა და მსმენლის სამყაროდ. მიმესისი, შესაბამისად, ბუნებრივად ძვეს ტექსტის „დინების ზემოთ“ და „დინების ქვემოთ“. არისტოტელეს მიმესისის კონცეფციის გავრცობისას, რიკიორი საშუალებას გვაძლევს დავინახოთ, როგორ შეიჭრება და შუამდგომლობს მიმესისი ჰერმენევტიკის ისეთ სამ სფეროს, როგორებიც არიან ავტორები, ტექსტები და მკითხველები (რიკიორი 1995: 46, 53-87).

ესო ქრისტეს იგავებთან შეხება მწერალთა მიერ ნათელი ილუსტრაციაა იმ ფუნქციის აღიარებისათვის, რომელიც მიმესისს სხვადასხვა დონეზე გააჩნია. გააზრებამდე არსებულ დონეზე პერსონაჟები და აღწერითი სიტუაციები, რომლებიც იგავებში გვხვდება, იოლად ამოსაცნობია აუდიტორიისათვის მათ ყოველდღიურ ცხოვრებისეულ სიტუაციებთან დაკავშირებით. ინტერსუბიექტური სამყარო, რომელსაც აუდიტორია იგავებიდან ეზიარება, იზიდავს მას იგავთა მიმეტიკური წარმოდგენებისაკენ და უბიძგებს გაანალიზოს მათი მართებულობა. იგავთა შინაარსების გაცნობის შემდეგ მსმენლები ეჯახებიან იგავურ ჭეშმარიტებასაც. სწორედ ამ დროს მონაწილეობენ მკითხველები მიმეტიკურ წარმოდგენებში მიმესისის დონეზე. მაგალითად, იგავი „კეთილი სამართლის“ შესახებ მოგვიწოდებს არა მხოლოდ მეზობლების პიროვნული რაობის დანახვისაკენ, არამედ იმ უმნიშვნელოვანესი მოვლენის გასააზრებლად, რას ნიშნავს უმაღლესი მცნების მორჩილება. ინტერსუბიექტური სამყარო, დაყოფილი მსმენლებად და იგავის შინაარსი იწვევს მსმენლის მოლოდინს, რომელიც გადაიხედება ან ფართოვდება იგავში გამოკვეთილი სიმართლის მოთხოვნის შესაბამისად. ეს არ არის ერთჯერადი რევიზია. ეს რომ ასე ყოფილიყო, მაშინ როგორ გაიგებოდა იგავი პირველივე მოსმენისას. ამ ყველაფერს მივყავართ კოდთან, რომელიც განსაზღვრავს იგავთან ყოველი ბოლო შეხვედრის შემდგომ მის მნიშვნელობას. აქ საინტერესოა იგავსა და ადრევე არსებული კოდირებული კორელაციის კავშირი. სანიშნოდ გამოგვადგებოდა იგავი მთესველის შესახებ და მისი ახსნის მრავალფეროვანი ინტერპრეტაცია.

ხაგნერი ამტკიცებს, რომ იგავიცა და მისი ინტერპრეტაციაც პირველადვე თავად იესოს მიერ არის ბოძებული. იესო ქრისტე არასოდეს აქარწყლებდა მათ. ამ შემთხვევაში იგავი გამოიყენებოდა ბრბოსათვის სხვადასხვა პასუხის გასაცემად და არა როგორც ალეგორიული კოდი იგავის ახსნისათვის (ხაგნერი 2000: 105-106). სახარებაში იგავის არსებობა, ფაქტობრივად, აიძულებს კომენტატორებს მთესველის იგავი წაკითხულ იქნას, როგორც ალეგორია. აქვე ჩართული რომ არ ყოფილიყო იგავის ინტერპრეტაცია, მაშინ შეიძლებოდა გვემტკიცებინა, რომ იგავი არ შეიძლებოდა წაგვეკითხა როგორც არა ალეგორიული ნაწარმოები, როგორც

ნაყოფიერი ღვთივკურთხეულობის ისტორიის შესახებ მისი მორწმუნეებისათვის იესოს ჭეშმარიტი სწავლება.

ანდრეს ბიორნდალენი მკაფიოდ აცნობიერებს, რომ ბიბლიურ ტექსტში ეს რამდენიმე შემთხვევაა, როდესაც ერთი ტექსტი წარმოადგენს მეორე ტექსტის კომენტარს და ამ პროცესში იბადება ახალი დამოუკიდებელი მოთხრობა (ბიორნდალენი 1990: 14-16). ის მიიჩნევს, რომ სწორედ ასეთი მაგალითია იგავი მთესველზე. ინტერპრეტაციისას ახალი მოთხრობა ახსნის გზით ან წერილობით ყალიბდება იგავის იდეის სხვადასხვა ელემენტის დაკავშირებით და რეფერენტების მეშვეობით. რეზულტატი, საბოლოოდ, ისაა, რომ იხსნება მთესველის იგავის ახალი განზომილება, თუმცა იგავსა და ინტერპრეტაციას შორის წარმოქმნილი ძალზე ძლიერი ტექსტთაშორისი ურთიერთობა ზღუდავს იგავის სხვა ინტერპრეტაციების გაჩენის შესაძლებლობას. ამასთანავე, როგორც პოლ რიკიორი დაწვრილებით შენიშნავს, მეტაფორის დაფარული პოტენციალი (და, შესაბამისად, იგავის) შედეგია იმ დამაბულობისა, რომელიც ჩნდება მეტაფორის გადატანითი მნიშვნელობის პირდაპირ გაგებასა და იდეის მატარებელ კონტექსტს შორის. მთესველის იგავი და მისი ინტერპრეტაცია ნათელყოფს რა ხდება მიმესისის ეკლიპტიკური და პროეცირებული მოქმედებისას. იმ „მეტის“ აღიარებისას, რომელსაც მიმესისი ავლენს, ინტერპრეტაციის ტრაექტორია იწყებს ჩამოყალიბებას პირველი წაკითხვიდანვე. შედეგად ტექსტი უკავშირდება მკითხველთა ინტერსუბიექტურ სამყაროს და გვიანდელი მკითხველები ადრეული ეტაპის მკითხველთა შეხედულებებს ითვალისწინებენ. ამ სახით „მეტი“ გაფართოებისა და ტრანსფორმაციის შემკვიდრეობით ჰორიზონტებსა და მკითხველთა მოლოდინს უკავშირდება. ეს ჰორიზონტი იცვლება და ფართოვდება ყოველ ახალ ისტორიულ ეტაპზე, როცა კანონიზირდება გაგების, მიბადვის, ტრანსფორმაციისა და გაგრძელების – სახეობრივი ხასიათის სტრუქტურები, რომლებიც, თავის მხრივ, განაპირობებს ლიტერატურული ტრადიციის ჩამოყალიბებას.

ნორმატიულ ხარისხში აყვანილი ინტერპრეტაცია, „მთესველის იგავის“ ახსნის მსგავსად, მიგვანიშნებს, რომ იგავი აუცილებლად უნდა იყოს ინტერპრეტირებული. გაგების კოგნიტური ფუნქცია შესაძლებლობას გვაძლევს



გავიზროთ თანდაყოლილი მიმეტიკური წარმოდგენების დამაბულობა. მიმესისის მეშვეობით სწორი წარმოდგენების გამოხატვა უკავშირდება სიმბოლურ შინაარსს, რომელიც ავტორმა წარმოგვიდგინა. პროეცირებულ მხარეზე არსებული პოტენციალი იმ მიმეტიკურ წარმოდგენებზე მიუთითებს, რომლებიც ადრევე იყო რეალიზებული. ეს აღმატებული კი შეიძლება ჩავთროთ ინტერტექსტუალურ ფონსა და ინტერპრეტაციის კომპეტენციაში, რაც ხაზს უსვამს სხვადასხვა მკითხველთა მიერ იგავთა მართებული აღქმის შესაძლებლობებს. ეს იმაზეა დამოკიდებული რა რაკურსით აღიქვამენ ისინი იგავს, როგორ კლასიფიკაციას ანიჭებენ მას – ალეგორიად მიიჩნევენ თუ საკუთრივ იგავად. ეს კლასიფიკაცია, რა თქმა უნდა, არ არის სტაბილური, იგი დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ კითხულობენ იგავს – ექსტენსიურად თუ პროეცირებულად, რაც, თავის მხრივ, უკავშირდება მკითხველის ერთგვარ ინსპირაციას.

ტექსტის ალეგორიად კლასიფიცირებისას, ერთ–ერთი განმასხვავებელი თავისებურება ეყრდნობა მოსაზრებას, რომ მიმეტიკური წარმოდგენის ელემენტებსა და სიმბოლოებს შორის არის ძლიერი წერილობითი და შიდატექსტუალური კავშირი. ეს ვლინდება არა იგავის გაგების მარტივ საფუძველზე, არამედ მთავარი კონცეპტის მეშვეობით, როგორც ეს გამოჩნდა მთესველის იგავის მაგალითზე. ალასდაირ მაკლნტაიერი მიიჩნევს, რომ მიმეტიკური შესაბამისობების ეფექტური და ნაყოფიერი ხასიათი შესაძლოა მოიცავდეს სხვადასხვა გამოსახულების შედარების გზას. მაკლნტაიერი გვთავაზობს დიფერენცირებას იმ გარეგნული და შინაგანი წარმოდგენებისას, რომელთაც გამოსახულება ეფუძნება. გარეგნული წარმოდგენა ეს შესაბამისობის ისეთი ტიპია, როგორცაა ასლი. ასეთ შემთხვევაში ასლისა და ორიგინალის მსგავსების ხარისხი იოლად შეიძლება დადგინდეს. ეს შეხედულება გვახსენებს პლამონოვის მიმესისის თეორიას მიბამვის შესახებ. და საპირისპიროდ, შინაგანი სამყარო მაღავს ფუნქციებს, რომელთა გაგება უშუალოდ წარმოდგენით თუ შეიძლება გვექნდეს. ეს მოვლენა მოგვაგონებს რემბრანდტის ნახატებს, რომლებიც ადამიანთა თავისებურებებს ისე მაღავენ, რომ მნახველს იოლად არ შეუძლია ჩასწვდეს, რას წარმოადგენს ესა თუ ის პორტრეტი. რამდენიმე თავისებურება ადამიანებისა, როგორც გასაღები, შეიძლება იყოს მხოლოდ წარმოდგენაში და,

სახელდობრ, წარმოდგენის შემდეგ, რომლითაც ჩვენ ვსწავლობთ ახლებურ ხედვას. ეს მსჯელობა შეესაბამება არისტოტელეს ხედვას მიმესისის თაობაზე (მაკლნტაიერი 1976: 41-46 (44-45)).

იოლი შესამჩნევია, რომ ისეთი რთული იგავები, როგორც „კეთილი სამარიტელი“ და „უძლები ძეა“, თავის თავში ატარებს შინაგანი წარმოდგენების მაღალ ხარისხს. თუმცა შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ შინაგანი წარმოდგენა მოითხოვს რთულ და გრძელ თხრობას. ყველაზე პატარა მოცულობის იგავსაც კი აქვს ძალა უზრუნველყოს ადამიანური გამოცდილება და აჩვენოს მაღალი ხარისხის შინაგანი წარმოდგენები. ამ მოვლენის დამადასტურებელი კარგი მაგალითია იგავი „დამარხული ტალანტი“(მათ.13.44).

ეს იგავი მარტივი სიუჟეტის მქონეა, მაგრამ მას აქვს უნარი წარმოგვადგენინოს ზეციური სამეფოს გაგების ახალი შესაძლებლობები. მიება, გაყიდვა და ყიდვა უფრო მეტს გვაჩვენებენ, ვიდრე საქმიანი შეთანხმებაა უძრავი ქონების შესახებ. იგავში „მეფის ქორწილის“ შესახებ მკითხველთა მხრიდან კითხვებს აჩენს მოქმედება – მეფემ გააგზავნა თავისი ჯარი, რათა გადაეწვა ქალაქი, რომლის მცხოვრებლები არ მივიდნენ მის მოწვევაზე და არ გაიზიარეს მისი ვაჟის საქორწილო ნადიმი. იგავის აზრი თითქმის ყველგან გააზრებულია, როგორც მინიშნება, როგორ ანადგურებდა რომი იერუსალიმს 70-იან წლებში. ასეთი ხედვა უკავშირდება მკითხველთა ისტორიულ ჰორიზონტს. მეორე მხრივ, იგავში უმთავრესია მეფის ნადიმი, ქორწილი თავისი სიმბოლური დატვირთვით, განსაკუთრებით კი უფალთან თანაზიარების აქტის მიღება – უარყოფის მნიშვნელობით. შინაგანი და გარეგნული წარმოდგენები ამოქმედებას იწყებს ჩვენი ჰორიზონტის ამოძრავებიდან, ბიძგებიდან. იგავის ჟანრული კლასიფიკაცია ეფუძნება ადამიანთა მიერ მნიშვნელოვანი ხარისხით განყენებული მოქმედების განხორციელების შედეგს. ანუ ვასრულებთ ერთ მოქმედებას სხვა განცალკევებული მოქმედების შესრულებით. ამ შინაგანი წარმოდგენების აღიარების შედეგად კი, იგავების მიერ პროეცირებული თხრობითი სამყარო, უფრო ერთიანდება.

იგავური ალეგორიის მნიშვნელობა აღმოცენდება ჩვენი შემეცნებიდან შინაგანი წარმოდგენების სიმრავლით. რამდენადაც იგავში კონდენსირებულია

სამყაროსთან შესაბამისობა და შესაძლებლობა ახლის აგებისა, საკითხი მისი ალეგორიული ბუნების შესახებ გადაუჭრელი რჩება. ჯონ დომინიკ კროსსანი აღწერს იგავს, როგორც თხრობას, რომელიც ანგრევს მითის მიერ დადგენილ სამყაროს. ის საუბრობს თხრობის ისტორიის ხუთი განსხვავებული ტიპის სპექტრზე (მითი, აპოლოგია, მოქმედება, სატირა, იგავი) და აღნიშნავს მათი შესაბამისი ფუნქციების შესახებ: „ისტორია ადგენს სამყაროს მითში, იცავს ამგვარად დადგენილ სამყაროს აპოლოგიაში, განსჯის და აღწერს სამყაროს მოქმედებაში, უტევს სამყაროს სატირით და არყევს სამყაროს იგავში“ (კროსანი 1975: 9). ანალოგიურ აზრს გამოთქვამს ბერნარდ ბრენდონ სკოტიც, რომ იგავის საფრთხე ვლინდება იმით, რომ იგი არყევს მითებს, რომლებიც ქმნიდნენ ჩვენს სამყაროს. მითი აქ გაგებულია, როგორც თხრობა, რომელიც უზრუნველყოფს აზრობრივ ერთიანობას. მითები ქმნიან და ამყარებენ საზოგადოების ძირითად ღირებულებებს. ყველა – ხალხი, რელიგიები, ეკლესიები და ოჯახები – ისტორიულ გზაზე გაუცნობიერებლად იკვებება გარკვეული ხარისხით მიწოდებული მითებით. მაგრამ სახარების იგავები ამსხვრევენ ამ მითებს (სკოტი 1989: 424).

იგავში დანთებული რიტორიკა ანიმაციის სახით ხორციელდება რეალური მსმენლისა და მკითხველის რეალურ ცხოვრებაში. ამ სახით სახარების ავტორების სტრატეგია შესაძლებლობას იძლევა სახეობრივად შეერწყას ერთმანეთს იგავთა პერსონაჟები, სახარების პერსონაჟები და სახარების თანამედროვე მკითხველები და მსმენელები. მოქმედებაზე პასუხისმგებლობა კი ლიტერატურული პერსონაჟებიდან იგავთა მსმენელების აუდიტორიაზე გადადის. იგავთა დაბოლოება თვით იგავის ან სახარების ლიტერატურულ კონტურებში კი არ ვლინდება, არამედ მისი მკითხველების ან მსმენელების ცხოვრებაში. ყველა ეს ლიტერატურული ორგანიზაცია მსმენლისა და მკითხველისაგან მოითხოვს წარმოიდგინონ თავიანთი თავი იგავში და შეძლონ პიროვნული იდენტიფიცირება განსაზღვრულ პერსონაჟთან. ამგვარი უნარები თანამედროვე კონტექსტში, სამწუხაროდ, ნაკლებად გვყოფნის. სახარების რიტორიკული სტრატეგიები ერთგვარად ჩამოჰგავს პედაგოგიურ ტექნიკას, რომელსაც იესო ქრისტე იყენებს თავის დიალოგებში და გვახსენებს სოკრატეს დიალოგებსაც. მაცხოვარი იწვევს

კანონს, რათა აქტიურად ეძიოს, იპოვოს და აპოვინოს საზოგადოებასაც პასუხები თავისივე შეკითხვებზე.

იგავი იყენებს ამგვარი დიალოგური ანარეკლის მქონე რიტორიკულ სტრატეგიას, რომელიც ნებას აძლევს ადამიანებს, უფრო სრულყოფილად ჩამოაყალიბონ და ააგონ თავიანთი აზროვნება. როგორც დოდი აღნიშნავს: იგავი – ეს „მეტაფორა ან შედარებაა ბუნებიდან ან საერთო ცხოვრებიდან, რომელიც ატყვევებს მსმენელს თავისი ბრწყინვალეობით ან უჩვეულობით და გონების საკმარისი დაეჭვებიდან ზუსტ გათავისებამდე, რომ გააღიზიანოს მისი აქტიური აზროვნება“ (დოდი 1961: 5).

ამ სტრატეგიებით ვუახლოვდებით უმთავრესს – პერსონაჟის სახის მართებულ ანალიზს. პერსონაჟის იდენტიფიკაცია – მიგნებული რიტორიკული სტრატეგიაა ჯერ კიდევ ძველი აღთქმის ბიბლიურ ეპიზოდში წინასწარმეტყველ ნათანსა და მეფე დავითს შორის დაპირიპირებისას. ნათანი უამბობს დავითს ორი კაცის – მდიდრისა და ღარიბის შესახებ. მუნწმა მდიდარმა მოგზაურ სტუმარს მიუხედავად ცხვრის ბევრი ფარისა, ერთიც არ დაუკლა და მხოლოდ ღარიბის ერთადერთი ცხვარი გაიმეტა, რომელიც ღარიბმა თავის შვილებთან ერთად გამოზარდა. როდესაც დავითი ისმენს ამ ისტორიას, განრისხდება მდიდარზე და მიიჩნევს, რომ იგი ღვთისაგან სიკვდილით დასჯას იმსახურებს. უფალმა ამავე დროს უნდა აღადგინოს ღარიბის ბატკანი ოთხგზის. ნათანის მიერ მოხმობილ იგავურ სტრატეგიას დავითი მიჰყავს თვითგანსჯამდე, ახსენებს ბერსაბესთან შეხვედრას, ბერსაბეს მოტაცებას, მისი ქმრის ურია ჰეტელის მოკვლას და სხვა მრავალრიცხოვან ცოლებთან ერთად ბერსაბეს ერთ-ერთ ცოლად დასმას. ნათანის მიერ მოთხრობილი იგავი აიძულებს დავითს გახდეს მოწმე და მისცეს ჩვენება საკუთარი ცოდვით დაცემის შესახებ. ამ პროცესის გასაღები დავითის ის თანაგრძნობა და აღშფოთებაა, რომელსაც ის იჩენს იგავის პერსონაჟისადმი მის მიმართ უსამართლო დამოკიდებულების გამოვლენის გამო (დოდი 1961: 5).

სახარებაში მოთხრობილი იესოს იგავები მისწრაფვის შეცვალოს მსმენელი და მკითხველი. იგავის რიტორიკული სტრატეგია წარმატებულად ახერხებს აუდიტორიის ტრანსფორმაციას. იგავის მხატვრულ-სახეობრივი სამყარო იწვევს მაყურებელს იცხოვროს იგავში, იწვევს ფიქტიურ დრამაში მონაწილეობისათვის,

რომელიც შეიძლება მის რეალურ ცხოვრებად გადაიქცეს. სიმბოლოთა იდენტიფიკაცია და წინასწარი დასასრული – ის ორი მოწყობილობაა, რომელიც აიოლებს და აღრმავებს ამგვარ შემოქმედებით მონაწილეობას იგავის ისტორიაში. ეს მექანიზმი ეხმარება ადამიანს საკუთარი თავი თხრობის პროცესში წარმოიდგინოს. იგავები უმეტესად მოულოდნელად მთავრდება, სანამ პერსონაჟი რაიმე სერიოზულ გადაწყვეტ დასკვნამდე მივა, სანამ მნიშვნელოვან არჩევანს გააკეთებდეს. იგავში მოთხრობილი ისტორიის წინასწარი შეწყვეტა იწვევს მკითხველსა თუ მსმენელს, რომელნიც თავს ამ ისტორიის პერსონაჟებად წარმოიდგენენ, საკუთარ თავს დაუსვან კითხვა, რას აირჩევდნენ მათ ადგილზე.

ამოს უაილდერი იესოს იგავების სეკულარიზმზე წერისას აღნიშნავს, რომ ეს ისტორიები ადამიანური და რეალისტურია, სახე, რომელზეც საუბარია, სცენები, მოქმედება ჩვეულებრივ არ არის რელიგიური. პოლ რიკიორი კი ყურადღებას ამახვილებს „იგავთა არსებით პროფანულობაზე“ და მათი ენის სასაუბრო–სახალხო სტილზე(რიკიორი 1995: 57– 66). ერთი შეხედვით, იგავი არ ავლენს აშკარა ინტერესს აბსტრაქტულის, ფილოსოფიურისა და სისტემატურის მიმართ. ყოველდღიური ცხოვრებისეული მასალის კონკრეტული მომცველობით, იგავები ათვალსაჩინოებენ საკრამენტალურ წარმოსახვას. ამიტომ იესოს იგავებს, ძველი ლიტერატურისაგან განსხვავებით, უაილდერის მტკიცებით, გააჩნია კაცობრიობისა და ღვთაებრიობის „უფრო ღრმა განზომილება“(უაილდერი 1971: 57–60). შესაბამისად იგავებს ახასიათებთ ის, რომ დასაწყისში პოპულარული და დიდაქტიკური ისტორიული ამბების სახით გვევლინებიან, შემდგომ სახარების ავტორთა და სასულიერო პირთა მიერ რიტორიკული საჭიროებების გამო ერთგვარ მობილიზებულ ფორმას იძენენ, მოგვიანებით კი იგავები განასახიერებენ ჰერმენევტიკულ მოდელს, რომელიც ჯერ კიდევ ინახავს თავის რიტორიკულ ძალას ლიტერატურულ ტექსტებში.

იგავის ექსტრალინგვისტური, სოციალურ–ისტორიული მიკროსქემა აყალიბებს სიღრმისეულ პლანს მხატვრულ ტექსტში. ეს მკაფიოდ ვლინდება იგავური ტექსტის დიაქრონული წაკითხვისას. სიუჟეტური ხაზის განვითარების თანახმად, ეს ისტორიული ორიენტაცია ამტკიცებს, რომ ნაწარმოების სიუჟეტური ლოგიკა ჰარმონიულად შეერწყმება ექსტრალინგვისტურ კონტექსტად წოდებულ

მნიშვნელობას ანუ იგავს. ამ ტიპის ჰერმენევტიკული ორიენტაციის ტრაექტორია მოიცავს სოციალურ–ისტორიული სამყაროს უნივერსალურ ხასიათს. აღსანიშნავია, რომ სამყაროს ონტოლოგიურ, ისტორიულ და სივრცით სფეროებში იგავები თანდათან მცირდება (უიდენი 97-120: 106).

სხვაგვარი ჰერმენევტიკული მოდელი – სტრუქტურალიზმი მიიჩნევს, რომ იგავური მნიშვნელობა მხოლოდ მხატვრული ტექსტის სიღრმისეულ სტრუქტურაში გონებით განჭვრეტილი შინაგანი ლინგვისტური კოდებით წარმოიქმნება (უიდენი 97-120: 107). ამგვარი სინქრონიის მეშვეობით ადამიანი განეწყობა მრავალი მნიშვნელოვანი გააზრებისათვის.

ჯონ დომინიკ კროსანის მოსაზრებით, იესოს იგავები, განსაკუთრებით „მეფის ქორწილის“ ზეციური სამეფო არა მხოლოდ თეოლოგიურ ან ეთიკურ კატეგორიებს შეიცავს, არამედ წარმოადგენს კოდიფიკაციას, განკუთვნილს გვიანდელი სოციალური ანალიზის სტიმულაციისათვის. იგი აჩვენებს მსმენელთა რეალურ სიტუაციასა და ღვთაებრივ სამართლიანობას შორის წინააღმდეგობრიობას. შეიძლება ითქვას, რომ იესოს იგავთა ცენტრალური სულიერი საკითხი სწორედ სამართლიანობაა, რათა პაულო ფრეირეს განცხადებისა არ იყოს, „მისტიფიცირებული უმეცარნი გახდნენ მათი სამყაროს კრიტიკული მოაზროვნე მკითხველები“ (კროსანი 1992 :250). ეს ამავე დროს ნიშნავს იმასაც, რომ მეიგავე იგავებზე კონტროლს უთმობს მკითხველსა და მსმენელს; მათ ევალებათ განიხილონ შეტყობინება და აზრი, იდავონ გავლენებისა და ინტერპრეტაციების შესახებ და მხოლოდ მათი სიჩუმე იქნება იგავის შეცდომა. სწორედ ამ ინტერაქტიურ დისკუსიებში შეიძლება ამაღლდეს საზოგადოებრივი თვითშეგნება, გააქტიურდეს ტრანსფორმაციის პროცესი, რაც მიგვაახლოებს ზეციურ სამყაროსთან.

ერთ იგავურ დღეში გადასვლისას სიმბოლურია ადრეული ქრისტიანული აზროვნებისა და პრაქტიკის მეტაფორული შერწყმა. ჰომეროსის „ოდისეასა“ და ისააკის მსხვერპლად შეწირვის შედარების საფუძველზე ერიკ აუერბახი ზუსტად ასეთ იდენტიფიცირებას მიმართავს. მისი აზრით, ეს კონტრასტული სტილი განასახიერებს ორ ძირითად ტიპს: პირველი – ოდისეა – საფუძვლიანი, თანაბარი სინათლით ადამიანებისა და საგნების ჩვენება, მემკვიდრეობითი ინტერფეისები და

ადამიანური რესურსების პრობლემური სფეროს ისტორიული განვითარებით შემოსაზღვრული თავისუფალი წინა პლანის გამოვლენაა; მეორე – ერთი ნაწილი ყურადღების ცენტრშია, მეორე სიბნელეში ექცევა; ამ დროს ფრაგმენტაცია უბიძგებს აზროვნებას არაერთგვაროვანი და აუცილებელი გამოუთქმელი მოვლენები სიღრმისეულ პლანში გამოავლინოს; იგი ამტკიცებს ისტორიული სახის ფორმირებისა და პრობლემისადმი ჩაღრმავების საჭიროებას.

ამ თვალსაზრისით, ლიტერატურის ისტორია ორი წარმოსახვითი რეალობის ფორმირების წარმოშობაა, ვიზუალიზაციის ორი განსხვავებული მეთოდით: პირდაპირი, მონოლოგური მრავალი მნიშვნელობის წინააღმდეგ და პოლიფონიური მულტი-დიალოგურის წინააღმდეგ. ასეთი არაერთმნიშვნელოვანი ლიტერატურული დომინანტები, სხვადასხვა ძლიერი თუ სუსტი წერილობითი გზით დამახასიათებელი ხდება ყველა ლიტერატურული ეპოქისათვის. განვითარების ერთ-ერთი ასეთი გზა იგავის დიალოგურ თავისებურებათა ჩვენებაა. ერთი მხრივ, ტრადიციული იგავი, უმეტესწილად, ისტორიულად მიწიერ სამყაროსთან გვაახლოებს შემეცნებითი სიტუაციებით, მეორე მხრივ, ერთი შინაგანი მონოლოგური ისტორია, გარეგნულად უბრალო, უთანაბრდება ჩვეულებრივ რეალობას და მკითხველი აღმოაჩენს მორალური, ფილოსოფიური, ეთიკური კატეგორიების მქონე ზემგრძნობიარე საკითხებს. იგავის არქიტექტურას მ. ბახტინი მოიხსენიებს, როგორც პოლიფონიას – წინააღმდეგობას უცნობ ხმასთან. იგავის დიალოგურობა ვითარდება და გრძელდება, როგორც დავა მკითხველის ასაკსა, ტექსტსა და სამყაროს (ბუნება, ღვთაებრიობა) შორის. ამ ეგზისტენციალური პოლემიკის წარმატება განპირობებულია სუბიექტების ჰერმენევტიკული წრის არსებობით: მკითხველის გამოცდილება და ავტორის ნიჭიერების ხედვა – შთამბეჭდავი ტექსტი, სოციალური, ისტორიული და კულტურული კონტექსტი – ყველა ეს ელემენტი გვეხმარება აღვადგინოთ კავშირი იგავურად მოაზროვნე გლობალურ მოთამაშებთან და ქრონოტოპთან. ამავე დროს, შთამბეჭდავი იგავური ისტორია (იესოს იგავების დიდაქტიკა) ისე ხასიათდება, რომ, სხვა შემთხვევაშიც, ადამიანის შემეცნება წარმატებულად ახერხებს, ამოიკითხოს სრულიად უნივერსალური სიმბოლური ნიშნები. აზრის ეს

უნივერსალური განზომილება ნათელი დადასტურებაა იგავის ყველაზე მნიშვნელოვანი შინაგანი თავისებურებების ძალის დასადასტურებლად.

ბუნებრივია, რომ რელიგიურ–ბიბლიური იგავური ანალიზი განუყოფელია თეოპოეტიკისაგან. მხატვრულ ლიტერატურაში თანამედროვე იგავური კონტექსტის გააზრება მითოპოეტიკასა და თეოპოეტიკას უკავშირდება, რაც იგავმეტყველების განუსაზღვრელ აქტუალურობაზე მიანიშნებს. ეს მწვავე საკითხები თეორეტიკული ანალიზითა და ინტერპრეტაციის ხელმისაწვდომობით შეიძლება გადაიჭრას.

ჩვენი მიზანია, გავანალიზოთ სახარებისეული იგავების თანამედროვე და ისტორიული იგავური კონტექსტის ხასიათი ლიტერატურულ ნაწარმოებში, რაც, თავის მხრივ, უკავშირდება რამდენიმე ამოცანას: ა) გამოიკვეთოს სახარების იგავთა ტრადიციული და თანამედროვე იგავური მხატვრული სახეები საკვლევ ლიტერატურულ ტექსტებში; ბ) განისაზღვროს იგავური კონტექსტის თანამედროვე ხასიათი; გ) გავანალიზოთ ქართული მწერლობის ისეთი წარმომადგენლის, როგორც ჯემალ ქარჩხაძეა, პროზაში სახარების იგავთა მხატვრული სიმბოლოების ტრანსფორმაციის საკითხები და მოდერნიზებული პარაბოლური რომანის მისეული სპეციფიკა.

თანამედროვე ქართულ მწერლობაში იგავის ტრანსფორმაციის თავისებურებათა შესახებ კვლევა არცთუ ბევრია. ჩარლზ ჰაროლდ დოდის განსაზღვრების მიხედვით, როგორც წესი, ამბობენ, რომ იგავი ეს არის მეტაფორა ან შედარება ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ცხოვრების მაგალითთან და მსმენლის სულის გასაოცარი სიღრმისა და სიახლის ანარეკლი, რომელიც ეჭვგარეშე აქტიურად ასახავს ისტორიის ჭეშმარიტ აზრს. ბიბლიური იგავების მკვლევარი გრანტ ოსბორნი აცხადებს, რომ „იგავები გვევლინება დისკურს–მოვლენებად, რომლებიც არასოდეს არ დატოვებს მკითხველს ნეიტრალურს და გვთავაზობს ღვთაებრივ ჭეშმარიტებასთან ურთიერთობისას დიალოგურ მხარდაჭერას ან უარყოფას“ (ოსბორნი 1991: 239). ჯონ დომინიკ კროსანის აზრით კი „ჩვენ ვუფროთხით იგავთა მარტოსულობის სიჩუმეს. ჩვენ გვსურს მათი მეშვეობით გამოვხატოთ, რასაც ვაკეთებთ, მაგრამ ისინი უარს ამბობენ მეტყველებაზე“ (კროსანნი 1973: 81–82). მერი ენ ტოლბერტი გვახსენებს, რომ იგავი



სურვილისამებრ მოითხოვს პარაბოლური აზროვნების აღმწერისაგან და მთარგმნელისაგან ინტერპრეტირებასა და მნიშვნელობის წინასწარგანსაზღვრულობას. ამგვარი თვალთახედვით, იგავურობა ყოველთვის ახალია, „მოქნილად ადაპტირდება სხვადასხვა ასაკობრივ შეზღუდვასთან, ახალ თარგმანთანაც კი“ (ტოლბერტი 1979: 40). ამ განსაზღვრებებით შეიძლება დავადგინოთ, როგორია ლიტერატურულ ტექსტში იგავური აზროვნების არსებითი თავისებურებანი. თავად იგავში მეტაფორულ – სიმბოლური აზროვნება ჭარბობს, იგი განაპირობებს სამყაროს ლოგიკურ–დისკურსიულ ხედვასაც და უხილავი კონტექსტის შეცნობის მცდელობასაც.

ძველი ქართული პოეტური იგავმეტყველების კლასიკური ნიმუშია დავით გურამიშვილის „დავითიანი“, რომლის მთავარი გმირი – პოეტი–საქართველო–ადამის ძე ფილოსოფიურ – მედიტაციურ – ეგზისტენციური ფორმით გადმოგვცემს ადამიანის სულიერ – ფიზიკურ თავგადასავალს, როგორც უძღვები ძისას.

უცხოური ლიტერატურის წარმომადგენლის – უილიამ ფოლკნერის „აბესალომ, აბესალომ“ ასევე შეიძლება ადამიანის სულის დრამატულ თავგადასავალ – იგავად ჩავთვალოთ პროზაულ სამყაროში. კლაივ სტეფლზ ლუისის – ქრისტიანული აპოლოგეტიკის მკვლევრის, ზღაპრების სერია „ნარნიის ქრონიკები“ დღესაც ქრისტიანული იგავმეტყველების საინტერესო ნიმუშად და მარადიული ზნეობრივი ღირებულებების განმასახიერებელ თხზულებად არის მიჩნეული.

შემოქმედებითი პრინციპის ხარისხში აყვანილმა გამოხატვის სიმბოლურ–მეტაფორულმა შესაძლებლობამ უძველესი ლიტერატურული ტრადიციის თანამდევნი იგავური ტენდენციებით განსაკუთრებით გლობალურად მეოცე საუკუნის ლიტერატურა და ხელოვნება გამოაცოცხლა და უკვდავყო. იგავური აზროვნების ნიშნები იკვეთება ინგმარ ბერგმანის კინემატოგრაფიაში, პაბლო პიკასოს ნახატებში, მსოფლიო ლიტერატურის გამოჩენილ ოსტატთა – კობო აბეს, ალბერ კამიუს, ჟან-პოლ სარტრის, ჰერმან ჰესეს, ფრანც კაფკას, გაბრიელ გარსია მარკესისა და სხვათა ლიტერატურულ ნააზრევში. ასევე იკვეთება იგი ქართველ მწერალთა ლიტერატურულ ნარატივებში, როგორებიცაა გურამ დოჩანაშვილის „სამოსელი პირველი“, ოთარ ჭილაძის, ოთარ ჩხეიძის, ჭაბუა ამირეჯიბის, ჯემალ

ქარჩხაძის რომანები და მოთხრობები და სხვ; ტენდენცია მეოცე საუკუნიდან გრძელდება 21-ე საუკუნეშიც.

შეიძლება ჩამოვყალიბოთ ერთგვარი დასკვნაც, რომ სამყაროს არსებობის სახარებისეული იგავური განზომილებანი მწერალთა ლიტერატურულ სამყაროში იძენს თავის დასრულებულ სახეს, იგავის სინქრონულ–დიაქრონული მეტყველება კი თავის მხრივ განაპირობებს კულტურის პარადიგმულობას. მართლაც, მსოფლიო ლიტერატურა იგავმეტყველების ამოუწურავი სალაროა, ჯერ კიდევ ბოლომდე გამოუკვლეველი და შეუსწავლელი, რომელიც უამრავ საიდუმლოს მალავს. იგავმეტყველების ლაბირინთებში მავალს, გასაღებად სწორედ ის იგავი გამოადგება, რომელიც ყველა ეპოქაში, ყველა დროში, სხვადასხვა ეთნოსშიც კი თავის მარადიულ მნიშვნელობას ინარჩუნებს და ატარებს.

## თავი მეორე: იგავი და ჯემალ ქარჩხაძის რომანის სპეციფიკა

ჯემალ ქარჩხაძის პირველი მოთხრობა „აზიანიძეების ოჯახი“ 1962 წელს გამოქვეყნდა. მწერლის პუბლიკაციებმა საზოგადოების დიდი მოწონება, ხოლო საბჭოური იდეოლოგიის მქონე კრიტიკოსთა მხრიდან მკაცრი შეფასებები დაიმსახურა. მიუხედავად ამისა, ჯემალ ქარჩხაძეს წერა არ შეუწყვეტია და ნაწარმოებებსაც რეგულარულად აქვეყნებდა. 1977 წელს გამოიცა პოპულარული თხზულება „იგი“. ამ მოთხრობას მოჰყვა უმნიშვნელოვანესი რომანები „მდგმური“(1979), „ქარავანი“(1984), „ანტონიო და დავითი“(1984), „ზებულონი“(1988), „იუპიტერის სინანული“(1994), „განზომილება“ (1999–2001). „ჯემალ ქარჩხაძე ზედიზედ აქვეყნებდა თავის საუკეთესო მოთხრობებსა და რომანებს და თანდათან ცხადი გახდა – ქართული პროზის როგორ დახვეწილ, ყველასაგან გამორჩეულ ოსტატად ჩამოყალიბდა იგი“ (კვიციანი 2000: 3).

აღსანიშნავია, რომ მწერალს სიცოცხლის განმავლობაში არ მიუღია არც ერთი პრემია. გარდაცვალების შემდეგ 1999 წელს მიენიჭა საქართველოს სახელმწიფო პრემია, 2007 წელს კი ქალაქ თბილისის საკრებულოს ლიტერატურული პრემია „გალა“. ჯემალ ქარჩხაძემ მხოლოდ 62 წელი იცოცხლა და 1962 წელს გამოაქვეყნა თავისი პირველი მოთხრობა. მან შექმნა ოცდაათამდე მოთხრობა, 6 რომანი, ერთი პიესა და პუბლიცისტიკა. 2007 წელს გამოვიდა მწერლის მოთხრობების სრული კრებული. თუმცა აღსანიშნავია, რომ მის არქივში მოიპოვება სხვა მოთხრობები, ჩანაწერები, ვარიანტები, ჩანახატები და ასე შემდეგ. სასიკეთო მოვლენად გვესახება ჯემალ ქარჩხაძის ფორუმის – ლიტერატურული აღმანახის გამოცემა, რომლის პირველ ნომერში მოთხრობა „სახელი მისი იაკობ“ დაუკავშირდა რომანის „განზომილების“ მეოთხე თავს, რაც უნიკალურ საშუალებას იძლევა პერსონაჟის ურთულეს განზომილებებზე დაკვირვებისათვის.

აღსანიშნავია, რომ მწერლის შემოქმედება სრულყოფილად ჯერ არ შესწავლილა, თუმცა ჯემალ ქარჩხაძის ლიტერატურული სამყაროს შესახებ რამდენიმე მეცნიერის მეტად საყურადღებო და მნიშვნელოვანი კრიტიკული მიმოხილვა არსებობს. მათ

შორის, ლ. ბრეგაძის, ი. მილორაჯას, თ. ვასაძის, მ. ჯალაშვილის, შ. აფრიდონიძის, ზ. კიკვიძისა და სხვათა ნაშრომები.

კრიტიკოსთა და მეცნიერთა ნააზრევში იკვეთება ჯემალ ქარჩხაძის უაღრესად ინდივიდუალური, დიდი სიბრძნითა და სულიერი ძალით შექმნილი ელვარე მწერლური სამყაროს კონცეპტები. მეცნიერთა მიერ შეფასებულია მწერლის იშვიათი ტალანტით შემკული ნარატივის სპეციფიკა, გააზრებულია პერსონაჟთა მხატვრული სახეების ფსიქოლოგიური სიღრმეები. მათ მიერ აღმოჩენილია შინაგანი კონსტრუქციები, რომელთა არსებობა ჯემალ ქარჩხაძეს სამართლიანად აყენებს მსოფლიოს აღიარებულ სიტყვის ოსტატთა გვერდით. ხაზგასმულია მწერლის განსაკუთრებული ენობრივი სამყაროს ფლობის უნარი, რომელიც სხვა ღირსებებთან ერთად ასევე ქმნის ხელოვანის გამორჩეულ მწერლურ განზომილებას.

მწერლის სამყაროს იგავურ მიკროსქემათა შესახებ კი კვლევა თითქმის არ არსებობს. ამიტომ ჩვენ შევეცადეთ იგავის თეორეტიკოსთა, მეცნიერთა, კრიტიკოსთა, ფილოსოფოსთა და ფსიქოლოგთა ნააზრევებზე დაყრდნობით შეგვესწავლა როგორ ტრანსფორმირდება სახარების იგავები ჯემალ ქარჩხაძის მხატვრული დისკურსის შინაგან პლასტებად. გამოგვეკვლია, როგორ ქმნის სახარების იგავთა სისტემა ერთგვარ სიღრმისეულ პლანს მწერლის შემოქმედებითი სამყაროს სტრუქტურის ასაგებად.

## 2.1. იგავის მხატვრული ფუნქცია პერსონაჟის გააზრებისათვის

ხელოვანის რთული და მრავლისმომცველი ლიტერატურული სამყარო მოითხოვს, უპირველესად, იმ მხატვრული სისტემის განსაზღვრას, რომლის ინსპირაციის შედეგია მისი მხატვრული ნააზრევი. ეს სისტემა შეიძლება რამდენიმე შრეს ემყარებოდეს: ა) სიტყვებსა და მათ კომბინაციებს, ხატსა და მეტაფორას, სემანტიკურ და ფონეტიკურ კავშირებს; ბ) პერსონაჟთა სახეების შექმნასა და სიუჟეტის აგებას; გ) ასოციაციურ და დისოციაციურ აზროვნებას; დ) ასევე რეკომბინაციას – ახალი მთლიანობის შექმნას იმ ელემენტებისაგან, რომლებიც ცალ-ცალკეა განფენილი მწერლის შემოქმედებით გამოცდილებაში.

ამ მიმართულებით ჩვენს ყურადღებას იპყრობს იგავური ენისათვის დამახასიათებელი რამდენიმე სპეციფიკური მახასიათებელი, რომელთა ერთობლიობა ქმნის სწორედ მწერლის ინდივიდუალურ სააზროვნო შემოქმედებით ველს – იგავურ კოსმოსს. იგავური მიკროკოსმოსის მოდელის გააზრებისას კი შეუძლებელია არ გავიხსენოთ უილიამ ფოლკნერის სიტყვები: „მიყვარს იმაზე ფიქრი, რომ ქვეყანა, მე რომ შევქმენი, სამყაროს საჭეტი ქვაა და თუ ამ პატარა ქვას გამოაცლით, სამყარო დაინგრევა. ჩემი უკანასკნელი წიგნი განკითხვის წიგნი იქნება.“ ეს ფილოსოფიური პატარა ქვა ერთგვარად სწორედ ქარჩხადისეული იგავური ენაა თავისი განუმეორებელი ინდივიდუალიზმითა და ცხოველმყოფელობით, რომელიც ქართველი მწერლის პროზაული ქმნილებების უმთავრეს შრეებში იმალება, როგორც ენიგმა და თავის ახსნას მოელის.

ჯემალ ქარჩხაძე, მისი შემოქმედების უღრმესი პლასტების გააზრების შემდეგ, თავისუფლად შეგვიძლია გამოვაცხადოთ, ე.წ. „იგავურ მოაზროვნედ“, ირაციონალისტ მწერლად, რომელიც არაცნობიერისა და ინტუიციურის უხილავ სიღრმეებში მოგზაურობს, ამ სიღრმეებს ასევე არაცნობიერად და ინტუიციურად წვდება, ოღონდ იმ იგავური მოდელების, იმ მიკროსქემების მეშვეობით, რომელთა საფუძველზეც განზოგადდება და გამოვლინდება მწერლის მორალურ-ფილოსოფიური კრედო, მისი მსოფლმხედველობა.

მეოცე საუკუნის ქართულ პროზაში მოდერნისტად მიჩნეული მწერლის შესახებ ჯერ კიდევ ამავე საუკუნეში იწერებოდა, რომ „იოლი ამოსაცნობი არ არის ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედებითი პრინციპები, მხატვრული მიზნები და

ინტერესთა მიმართულება“ (ვასაძე 1985: 28). პუბლიცისტურ ნააზრევშიც კი იკვეთება მწერლის იგავური აზროვნება: „ჩანაფიქრი რაციონალური თესლია, საიდანაც ირაციონალური პროცესების წყალობით ისეთი მცენარე აღმოცენდება, რომელიც გაცილებით მეტია, ვიდრე თესლი“ (ქარჩხაძე 2005: 208). მწერლის შეხედულებით, ნაწარმოები გაცილებით მეტია, ვიდრე განზრახვა. ინტუიციის მიერ მოხელთებული იდეა გონებას გადაეცემა. გონება აბსტრაქტულ იდეას – იგავის მიკროსქემას ლოგიკურ ჩანაფიქრად ჩამოაყალიბებს და ისევ ინტუიციას დაუბრუნებს, რომელიც ამ ჩანაფიქრს ირაციონალურ და არაცნობიერ შემოქმედებით „ხსნარში“ გახსნის, სადაც მხოლოდ ემოციური კავშირები მოქმედებენ (ქარჩხაძე 2005: 209). ჯემალ ქარჩხაძე არატრადიციულად ავითარებს „იგავშემოქმედების“ ცნებისადმი მიდგომას: იგი არა მხოლოდ იყენებს იგავურ სიუჟეტებსა და სახეებს, არამედ ქმნის მიკროსქემას – ინდივიდუალურ კონტექსტურ იგავურ სამყაროს, რომელშიც ანალიტიკური შესწავლის შედეგად იკვეთება ცნობილ იგავთა კონტურები და მორალი. დღეს შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჯემალ ქარჩხაძე ერთ–ერთი გამორჩეული სიტყვის ოსტატია, რომელმაც დასავლური, „გაბიბლიურებული“, პარაბოლური რომანის ტენდენცია განავითარა და სრულიად ინდივიდუალური, ორიგინალური იგავური ენით გადმოსცა ქართული ნაციონალური ნარატივი.

სწორედ ეროვნული ენისა და ინდივიდუალური სამწერლო სტილის შეერთებით, როგორც როლან ბარტი მიიჩნევს, მიიღება წერილობა. მასში ეროვნული ენა განასახიერებს სოციალურ დეტერმინაციას (განპირობებულობას), ხოლო ინდივიდუალური სტილი – ბუნებრივ, ბიოლოგიურ დეტერმინაციას. მაშასადამე, მწერლის წერილობა ბუნებრივისა და სოციალურ–კულტურულის შუამავალია ადამიანში. ეს სინთეზი ქმნის ჯემალ ქარჩხაძის ლიტერატურულ შემოქმედებას, რომელშიც ემპირიული პლანი განუყრელია ბიბლიურ–სახარებისეული პლანისაგან. მწერლის უბის წიგნაკში ჩაწერილი სიტყვები: „ეს არ არის წიგნი, რომელიც უნდა წაიკითხო, ეს არის წიგნი, რომელიც უნდა იკითხო“ (ბრეგაძე 2016: 6), დიდი ალბათობით სწორედ ბიბლიას უნდა გულისხმობდეს.

მ.ბახტინის რწმენით, მხატვრული აზროვნება ოპერირებს კოლექტიური შემეცნების მზა სქემებით – ფოლკლორული, ლიტერატურული, სოციალ-ფსიქოლოგიური, ფილოსოფიური სქემებით. სწორედ მხატვრული აზროვნება გადაამუშავებს მსოფლიო კულტურის საგანძურიდან უკვე შექმნილ სახეებს. აზროვნების ეს კოლექტიური გამოცდილება ცოცხლობს ტრადიციულ სიუჟეტებში, მოტივებში, კომპოზიციურ სქემებში, თუმცა ეს გამოცდილება ხდება იარაღი, შესაძლებლობა ახალი მხატვრული ამოცანის გადასაწყვეტად.

წარსულში შექმნილი ტექსტის, სიტყვებისა და გამოთქმების განმარტება და მათთან დაკავშირებული ცოდნის აქტუალიზება ლიტერატურული ნაწარმოებში ხშირად უფრო მეტს გვატყობინებს, ვიდრე ავტორს აქვს გამიზნული. თითოეული მკითხველი განსხვავებულ არსს ხედავს ტექსტში და ამიტომაც რეფლექსიას თან მოჰყვება ერთი და იმავე ნაწარმოების სხვადასხვა ინტერპრეტაცია. ყოველი ახალი ინტერპრეტატორი ვალდებულია, გაითვალისწინოს ნაწარმოების ძველი ინტერპრეტაციები. შესაბამისად, ტექსტის გააზრების სამი ძირითადი სახეობის მეშვეობით – ჰერმენევტიკულით – ინტერპრეტაციით, ახსნა-განმარტება-კომენტირებით და სტრუქტურალისტულ –აღწერითით გადაწყდება ეს მხატვრული ამოცანა ჯემალ ქარჩხაძის რომანებში. თუ როლან ბარტის შეხედულებას დავეყრდნობით, სახარების იგავური ენის არაპირდაპირი სიტყვა თხრობას მრავალპლანიანობას ანიჭებს მაშინ, როცა ერთმნიშვნელოვანი მტკიცება სიტყვის სტერეოტიპად ქცევას განაპირობებს. ამიტომაც თვითონ ლინგვისტიკა აღიარებდა, რომ ირიბობა გამოთქმის ერთი ფუნდამენტური მოდუსია.

მეოცე საუკუნის რომანში ძველ, სტაბილურ „ეგო“ ადამიანის ახალი ხასიათი, ახალი „ეგო“ ენაცვლება. იგი პიროვნებას მთლიანად ცვლის და მის შესაცნობად ადრინდელთან შედარებით ბევრად უფრო ღრმა მიდგომაა საჭირო. ასე იქმნება მწერლის ყველა უაღრესად მნიშვნელოვანი პერსონაჟის მხატვრული სახე. მხატვრული სახეების შექმნის, ხელოვნების, მწერლობის განვითარების თვალსაზრისით, დასავლური კულტურის მთელი ისტორია, შეიძლება დავყოთ ოთხ ძირითად ეტაპად: I ეპოქა–სარწმუნოებრივი ხელოვნება–მხატვრული სახე ასახავს სიღრმისეულ რეალობას; II ეპოქა–რაციონალიზმის ხანაში დასავლეთში შექმნილი ხელოვნება– მხატვრული სახე ასახიჩრებს რეალობას, შემოაქვს რეალობის

ალტერნატიული გაგება; III ეპოქა – მოდერნისტული ხელოვნება– მხატვრული სახე ნიღბავს სიღრმისეულ რეალობას; IV ეპოქა–პოსტმოდერნისტული ხელოვნება– მხატვრულ სახეს არანაირი კავშირი არ აქვს რეალობასთან – ის საკუთარი თავის წმინდა სიმულაციაა.

რენე უელეკის აზრით, ავტორის მხოლოდ ის თვისებები ცოცხლდება მის გმირებში, რომლებიც პოტენციურად სიცოცხლისუნარიანნი არიან. მას საკუთარი „მე“ არ გააჩნია (უოლვეი, უორენი 2010: 125). ის, სხვათა სხეულებში მოკალათებული, მარადჟამს სხვებზე მოგვითხრობს. ხელოვანს, რომელიც გააზრებულ (და არა ქვეცნობიერ) შემოქმედებას ეწევა, ფსიქოლოგიამ შეიძლება რეალობის შეგრძნება უფრო გაუმძაფროს, დაკვირვების უნარი გაუმახვილოს და შემოქმედებითი ძალების გამოყენების ახალი სფეროები აღმოაჩინოს. თუმცა, ფსიქოლოგია, თავისთავად, მხოლოდ მოსამზადებელი ეტაპია შემოქმედებით პროცესში. რაც შეეხება მხატვრულ ნაწარმოებში მის როლს, ფსიქოლოგიური სიმართლე მხოლოდ მაშინ ჩაითვლება მხატვრულ ღირებულებად, თუ ის აძლიერებს თანამიმდევრულობასა და სირთულეს, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თუ ის თავადაც ხელოვნებას წარმოადგენს. ნიცშეს აზრით, თუ იდეა გულისხმობს ამბავს, ის უკვე არის ინტერპრეტაცია, რომლის გააზრებაც მომავალში უნდა მოხდეს. ერთადერთი, რაც ხელიდან უსხლტება ინტერპრეტაციას და რეინტერპრეტაციას, არის პლატონური იდეა – აბსტრაქტული ანალიტიკური კონცეპტი, რომელიც დროის დინებას მიჰყვება იდეური კონფლიქტების სამყაროში (ჰასანი 2014: 3).

მწერალმა უნდა აჩვენოს გონების სწორედ ამგვარი იდეის – ანალიტიკური კონცეპტის – საკუთარ სიმბოლოებში განზოგადების, გარემოში უფრო და უფრო შეღწევის, საკუთარი აბსტრაქციებით მოქმედებისა და კოსმოსის ზღვარზე ადამიანის ცნობიერების პროექციის უნარი. ამ სიმბოლოებით ადამიანები თვითონ ქმნიან საკუთარ თავს, საკუთარ სამყაროს, რომელსაც გნოსტიკური ტექსტუალიზმი მოიცავს. სოციალური სამყარო იშლება ორი – ფაქტობრივისა და გამოგონილის ერთიანობის სივრცედ, რომელიც ადამიანის აღქმის ვექტორის მიმართულებას განსაზღვრავს ყველგან – თავად ადამიანშიც და სამყაროს ყველაზე შორ წერტილშიც კი. ჯემალ ქარჩხაძის რომანები ერთგვარი პროექტებია იდეათა სამყაროში, სადაც ლიტერატურის ყველა ფორმა სიცოცხლეს ინარჩუნებს, მაგრამ,



უპირატესად, ეს პროექტები განასახიერებს იგავურ დიალოგს ლოკალურსა და გლობალურს, ერთსა და მრავალს, კონკრეტულსა და უნივერსალურ ფენომენტს შორის. საყოველთაოდ აღიარებული უნივერსალურობის გათავისება კი ქმნის ნიადაგს ახალი წმინდა ღირებულებების სისტემისა და სულის მეტამორფოზის გამოწვევისათვის. იუნგის აზრით, „სული და მისი სტრუქტურა სავსებით რეალურია... იგი ახდენს მატერიალური ობიექტების ფსიქიკურ სახეებში ტრანსფორმირებას“ (იუნგი 2005: 38). რომ არა სულის, კოსმიური საოცრების შეგრძნება და ყოფიერებისა და მოკვდავობის განცდასთან ამ შეგრძნებით დაპირისპირება, არსებობა გადარჩენისათვის უმწეო ბრძოლას დაემსგავსებოდა და ადამიანი ვერასოდეს ამაღლდებოდა უნივერსუმთან შერწყმისათვის.

სწორედ ამ უმნიშვნელოვანეს მისიას აღასრულებს ჯემალ ქარჩხაძის პროზაში სახარების იგავთა სიმბოლური სახეები. ფაქტობრივად, იგავთა მხატვრული ტრანსფორმაცია ორგანულად უკავშირდება პერსონაჟთა პიროვნული გარდასახვის მისტერიას, რომელიც ლოგიკურად იწვევს მკითხველთა შინაგან მეტამორფოზასაც. მწერლის მიერ გაცოცხლებული იგავური პერსონაჟები, იდეები და მორალი, მართალია, ინარჩუნებენ თავიანთ ტრადიციულ არსებით ნიშნებს, მაგრამ ამასთანავე ახალ, მრავალშრიან სიუჟეტში მოქცეული მათი არსი განსაკუთრებულ სიღრმეს, მასშტაბებსა და განზომილებებს იძენს. ჯემალ ქარჩხაძის ფსიქოლოგიური სიმართლე ფაქტების სიზუსტით კი არ იზომება, არამედ ფაქტების სულის, არსის მხატვრული წარმოსახვით, მხატვრული განზოგადებებით. ამ მხრივ, იგავური აზროვნების ელემენტები მის პროზას განსაკუთრებულ მაღალმხატვრულობასა და იდეურ სიღრმეს ანიჭებს. იგავურობა ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედებაში ერწყმის მწერლის ძირითად მხატვრულ პრინციპს – ემსახუროს ჭეშმარიტებასა და მშვენიერებას და რეალისტურად წარმოაჩინოს ის გარემომცველი სინამდვილე, რომელშიც ადამიანი ამაღლებული იდეალისაკენ უნდა მიისწრაფოდეს. ამ პრინციპის განხორციელების გზაზე სახარებისეული იგავურ – ლიტერატურული მოდელი, როგორც მიკროსქემა, ემპირიულ პლანში არ იკავებს კონკრეტულ ადგილს. იგი მთელ ნაწარმოებში თავისუფლად არის განფენილი და შეიძლება ითქვას, რომ გარკვეულ მეტაფორულ ფუნქციას ასრულებს, იდეურსაც, თემატურსაც, ოღონდ ფარულად,

მინიშნებების გარეშეც. იგი არ არის გადაქცეული ნაწარმოების კომპოზიციისა და სტრუქტურის მათგან, რომელიც ფორმალურ ძალად.

უნდა აღინიშნოს, რომ ძნელია ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედება რომელიმე ერთი თეორიის, სკოლისა თუ მეთოდის ყალიბში წარმოვიდგინოთ, თუმცა, შეუძლებელია არ ვიგრძნოთ, რა განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მწერლის შინაგან მრწამსში ბიბლიისადმი, სახარებისეული პრინციპებისადმი ფაქიზ დამოკიდებულებას; იგავური ხატები მწერლის პროზაში იკვეთება ლიტერატურული ორიგინალობის ძალით, აზრობრივი მრავალწახნაგოვნების სიღრმით, რომელიც ძალზე თავისთავადი და მხოლოდ მწერლისეულია, მიუხედავად იმისა, რომ იგავური სახეებიც და მათი ინტერპრეტაციები ლიტერატურაში დღემდე ინარჩუნებენ გარკვეულ სტაბილურ ახსნასა და გააზრებას.

ჯემალ ქარჩხაძის ნარატივი ორპლანიანობით გამოირჩევა. პირველი – ფაბულაა, რეალური მოვლენების ფიზიკური განვითარება; მეორე – ირეალური (ავტორის, პერსონაჟის ფიქრები, ემოციები). ნარატივის პირველი პლანი პერსონაჟთა პირდაპირ მეტყველებას გვთავაზობს, მეორეში კი ფუნდამენტური კონცეფციის სისტემურობითაა მოცემული იგავურობა, სიმბოლოები, რემინისცენციები, ალუზიები. ჭეშმარიტი იდეების დაბადებისას მათი მხილველის სულში აღიძვრის წარმოუდგენლად დამაბული პროცესი, მოწიწებანარევი თრთოლვა, რაზედაც ლაპარაკობს პლატონი თავის „ფედროსში“. ამ თრთოლვით სული თითქოს იგონებს რაღაცა ისეთს, რაც დასაბამითვე, მაგრამ ქვეცნობიერად იყო მასში (ჰაიზენბერგი 2011: 37). ეს სიტყვები რეალურად ასახავს მაგალითად, დავითის მეტამორფოზის საფუძველს ნაწარმოებში „ანტონიო და დავითი“. პერსონაჟში ხომ მშვენიერების სრულყოფილი ღვთაებრივი ხატი იწყებს აღდგენას: „მშვენიერება არის ის, რაც გამოსჭვივის ნივთიერი მოვლენიდან, როგორც რაღაც განუმეორებლის „მარადიული ნიშანი“ (ჰაიზენბერგი 2011: 38).

მხატვრულ რომანში უდიდესი როლი სწორედ ჭეშმარიტებას ან მშვენიერებას ეკუთვნის. ერთგვარად სწორედ ეს კონცეპტი განაპირობებს ტექსტის საზღვრების გახსნილობასა და მის მრავალპლანიანობასაც. ჯემალ ქარჩხაძის რომანების

შინაგანი არსიც მშვენიერების, ჭემმარტების ძიების პრობლემასა და ადამიანში მისი ესთეტიკური იდეალის კვლევას ეხება.

### 2.1.1. რომანი „მდგმური“

ჯემალ ქარჩხაძის „მდგმურის“ შინაგან დინებათა მამოძრავებელი იმპულსი სახარებისეული იგავებია: „მთესველი“ (მათე, 13.3.–8; მარკოზი, 4.3–8; ლუკა, 8,5–8), „გონიერი და უგონო მშენებლები“ (მათე, 7,24 –27; ლუკა, 6,47 – 49), „საფუარი“ (მათე, 13, 33), „ძვირფასი მარგალიტი“ (მათე,13, 45–46), „ძე შეცთომილი“ (ლუკა,15,11–32), რომლებიც უკავშირდება ეგვიპტის წარმოსახულ სურათს – დედოფალ ნეფერტიტის ხატებას ღვთისაგან განდგომილი სამყაროს მატერიალურ–სულიერი სიცარიელის შესავსებად. იგავი „საფუარი“(მათე 13, 33):

33. მერმე სხუასა იგავსა ეტყოდა მათ და ჰრქუა: „მსგავს არს სასუფეველი ცათაი ცომსა, რომელი მოილო დედაკაცმან და შეჰრთო იგი ფქვილსა სამსა საწყაულსა, ვიდრემდე აღაფუვნა იგი ყოვლად.“ ზოგი კომენტატორის აზრით, საფუარი ქადაგებაა, სამი საწყაო– სულის სამი ძალა– აზროვნება, გონება და ნება. დედაკაცი კი ადამიანის სულია, რომელიც ქადაგების მეშვეობით შეიცნობს ჭეშმარიტებას სულის სამივე ძალით და განდმრთობის ნეტარებას ეზიარება.

იგავი „გონიერი და უგონო მშენებლები“ (მათ. 7,24 –27; ლუკა 6,47 – 49)

„24. ყოველმან,რომელმან ისმინნეს სიტყუანი ესე ჩემნი და ყვნეს იგინი, ვამსგავსო იგი კაცსა გონიერსა, რომელმან აღაშენა სახლი თვისი კლდესა ზედა. 25.და გარდამოხდა წვიმაი, მოვიდეს მდინარენი, ქროდეს ქარნი და ეკუეთნეს სახლსა მას, და არა დაეცა, რამეთუ დაფუძნებულ იყო კლდესა ზედა. 26. და ყოველმან რომელმან ისმინნეს სიტყუანი ესე ჩემნი და არა ყვნეს იგინი, ემსგავსოს იგი კაცსა ყოფსა, რომელმან არაშენა სახლი თვისი ქვიშასა ზედა. 27. და გარდამოხდა წვიმაი, მოვიდეს მდინარენი, ქროდეს ქარნი და ეკუეთნეს სახლსა მას, და დაეცა. და იყო დაცემი იგი მისი დიდ ფრიად.“

იგავი „მთესველი“(13.3.–8; მარკოზი 4.3–8; ლუკა 8,5–8)

„3. და ეტყოდა მათ მრავალსა იგავით და ჰრქუა: ესერა გამოვიდა მთესვარი თესვად. 4. და თესვასა მას მისსა რომელიმე დავარდა გზასა ზედა. და მოვიდეს მფრინველნი ცისანი და შეჭამეს იგი. 5. და სხუაი დავარდა კლდოვანსა ზედა, სადა არა იყო მიწაი ფრიად; და მეყსეულად აღმოსცენდა, და რამეთუ არა იყო

სიღრმე მიწისაი, 6. მზე რაი აღმოხდა, დასცხა და რამეთუ ძირნი არა დაეზნეს, განხმა. 7. და სხუაი იგი დავარდა ეკალთა შორის, და აღმოსცენდეს ეკალნი და შეაშთვეს იგი. 8. და რომელიმე დავარდა ქუეყანასა კეთილსა და მოსცემდა ნაყოფსა; რომელიმე ასსა, რომელიმე სამეოცსა. რომელიმე ოც და ათსა. 9. რომელსა ასხენ ყურნი სმენად, ისმინენ!“

დასაბამიდან, როგორც მწერალი აღნიშნავს, „ადამიანის ამოცანა არის სამყაროსა და საკუთარი თავის შეცნობა. ყოველი ადამიანი რომელიღაც ზეგარდმო აუცილებლობით თვისი შესაძლებლობის კვალობაზე ამ ამოცანის ამოხსნას ცდილობს“ (ქარჩხაძე 2005: 210). რიგითი მოკვდავის ეს ლტოლვა არსებობის საიდუმლოს ამოსაცნობად მუდამ იყო ასევე მწერლობის ერთ–ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანაც, რომლის გადასაჭრელად მწერლობა სხვადასხვა გზას მიმართავს. მწერალი იკვლევს ადამიანის მისიის ზეგარდმო აუცილებლობას პროზაულ ნაწარმოებში, რომელიც მისი საკუთარი ინდივიდუალური სამყაროს დემონსტრირებაცაა: „ნამდვილი პროზაიკოსისათვის პრინციპული და მთავარი, ჩემი აზრით, ორი რამ არის: ამბის მოყოლა და ამბის მოყოლის მეშვეობით საკუთარი თავის რეალიზება. ამბავი საშუალებაა, რეალიზება – მიზანი“ (ქარჩხაძე 2005: 198). სიტყვა–ლოგოსი ამ ამოცანის გადაჭრისას იგავური ენის მთავარ ძალას განასახიერებს. მწერალი მის შესახებ შენიშნავს: „სიტყვა სახიფათო იარაღია; შეუძლია ავი ოინი გვიყოს. სიტყვა აზრის თარგმანია, თარგმანი კი ტლანქად ნათქვამი ორიგინალია“ (ქარჩხაძე 1986: 284). რეალისტური ყოფისა და შინაგანი სამყაროს დრამატული კონფლიქტი უკავშირდება მთავარი პერსონაჟის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას სიტყვის მიმართ. ამიტომაც აღნიშნავს მთავარი გმირი: „ეს ამბავი სწორედ აქედან დაიწყო...მექანიკურად წამოვისვრით გაცვეთილ ფრაზებს და თუ დავისჯებით, არ გვგონია“ (ქარჩხაძე 1986: 223). ყოველი ახალი მოქმედების, ახალი დიალოგური სისტემის კვალდაკვალ ცვალებადობას განიცდის მწერლის იგავური ენა და, კერძოდ, სიტყვა. იგი აკვირდება, როგორ ირღვევა სიტყვა, როგორ იშლება, იფანტება. კირკიტს რომ დაუწყებს ადამიანი, ატომების უთავბოლო გროვად როგორ იქცევა და აღარც კია გასაგები, რას ნიშნავს, ან ნიშნავს თუ არა, საერთოდ, რამეს. ასეთია ერთი პაწაწვინტელა სიტყვის არსი, ერთი უბრალო ნაბიჯი. ფილოსოფიური სიღრმის

საკადრისი ამოცანაა იმის დადგენა, რამდენ სიტყვას ამბობს კაცი სიცოცხლეში, ან რამდენ ნაბიჯ დგამს.

ლოგიკურად პერსონაჟის – მდგმურის თავგადასავალი იგავური ენის შინაგანი ბირთვის – სიტყვის თავგადასავალს უკავშირდება და გარკვეულ დიაქრონულ–სინქრონულ მნიშვნელობაზეც მიგვითითებს. იგავურად მთესველის მიერ გადაყრილი თესლის – სიტყვის თავგადასავალი, ფაქტობრივად, მთავარი გმირის დრამატულ თავგადასავალს განასახიერებს. „ყოველ ფრაზას თავდაპირველი მნიშვნელობა აქვს შემორჩენილი. ჩემი სიტყვები ჰაერის ტალღებს გაყვნიენ, მთელ სამყაროში გაიშალნენ, შორეულ ჯურღმულებში, ჩასაფრებული ძალები აშალეს და გააღიზიანეს“ (ქარჩხაძე 1986: 224). სიტყვა – სულის სახეა. „სიტყვა მხოლოდ ზოგად წარმოდგენას იძლევა საგნის შესახებ. არსი კი მისთვის მიუწვდომელია. ეგრეთ წოდებული „ზუსტი“ ეპითეტებისა და შედარებების მთები რომ დავაყენოთ, ამით იმ კაცს დავემგვანებით, რომელიც ფეხით მიდიოდა უსასრულობის საძებნელად და დროის მოგების მიზნით ცხენზე შეჯდა“ (ქარჩხაძე 1986: 368).

„ხანდახან ასე მგონია, სიტყვა სულაც არ არის ადამიანის საქმე. არც სიტყვა, არც აზროვნება, არც მეცნიერება, არც ხელოვნება. თითქოს ყოველივე ეს ჩვენი ბუნებიდან არ გამომდინარეობს, თითქოს ოდესღაც სადღაც ვიღაცას დავაკვირდით და ახლა უაზროდ და მექნიკურად ვბამავთ“ (ქარჩხაძე 1986: 368), – ასე ფიქრობს საკუთარ თავში ჩამირული მდგმური და შეუძლებელია კვლავ სახარებისეული შეგონება არ გავიხსენოთ: „კეთილ არს ბამვაი კეთილისათვის მარადის.“ თუმცა ეს სულიერი ძიებანი ძალზე წინააღმდეგობრივია. ეს წინააღმდეგობრიობა აისახა იგავური ენის უმთავრეს ბირთვშიც–სიტყვაში. ადამიანის არსებაში მიმდინარე რთული პროცესი ორი მიმართულების, ორი აზრის ჭიდილისა მწერალმა მაშინაც გვიჩვენა, როცა მდგმურის არსებაში ერთმანეთს დაეჯახა ორი გამოთქმა: პირველი ორი სიტყვა – „როგორ ვყვარებივარ!“ და მეორე – „საწყალი გოგო“. ერთი აგრესორია, მეორე დამცავი მექანიზმი, ერთს „საშინელი სიტყვების“ სტატუსით მოიხსენიებს, მეორეს კი შეშინებულ და სადღაც კუთხეში მიყუჟულად.

ჯემალ ქარჩხაძის სამწერლო ოსტატობა ვლინდება იგავური ენის ისეთი ასპექტით, როგორც დიალოგია. რომანის „მდგმურის“ დასაწყისშივე გვთავაზობს ავტორი დიალოგს მკითხველთან. დიალოგიზმის ეს სახე, სოკრატესეული კითხვა–პასუხის ეს ფორმა, დასაწყისშივე თვალნათლივ იკვეთება. პირველივე სურათი ნაწარმოების შესავალშივე – ცხვრის ფარა, რომელსაც უკან შოლტით მწყემსი მისდევს, – სახარების იმ ეპიზოდს გვახსენებს, რომელშიც მაცხოვარი იწყებს დასაბამისეულ დიალოგს და აცხადებს: „მე ვარ მწყემსი კეთილი და თქვენ ხართ ცხოვარნი ჩემნი.“ რომანის ორპლანიანობა მიზნის არსებობითაა განპირობებული. მიზნის დასახვა კი ცდუნებასთანაა დაკავშირებული: თუ მიზანი სახარების უმთავრესი პრინციპია: „იყუნით თქვენ სრულ, ვითარცა მამაი თქუენი ზეცათაი სრულ არს“, მაშინ სიღრმისეული კონტექსტური გააზრება მიზნისა ღვთაებრივთანაა დაკავშირებული, და თუ მატერიალისტურთან( ნაწარმოების მთავარი გმირის ამხანაგის ისტორია), მაშინ მიზნის მიღწევა გარკვეულ მსხვერპლსაც მოითხოვს (მაგალითად, ღიმილისა და ღიღინის დავიწყება).

მაკასთან საუბარში მთავარი გმირი ამბობს, რომ „შესაძლებელია ადამიანის დანიშნულება ის არის, რომ დამოუკიდებელ მოვლენებს შორის კავშირი იპოვოს“(ქარჩხაძე 1986: 270). ამ ძიების პროცესში მდგმური მაკასთან დიალოგში თავად აღიარებს, რომ „ადამიანის არსებობის არსი საგულდაგულოდაა გადამალული. იმავ წამს ეს აზრი გაქრა, მაგრამ ისეთი შთაბეჭდილება შემექმნა, თითქოს ეს გაქრობა ძალიან ჰგავდა გაგდებას“(ქარჩხაძე 1986: 320). ანუ მწერალი ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ ადამიანმა ვერ მიაგნო თავის არსს, ვერც ღმერთის ყოვლისშემძლეობა იწამა და რწმენა საყრდენების გარეშე ახასიათებს.

მთავარი გმირის როლი პროფესიის არჩევანითაა გამოწვეული; ინჟინრის პროფესიის დაუფლების მიუხედავად, „ალბათ, არქეოლოგი უნდა გავმხდარიყავი და საუკუნეების ქვეშ მოქცეული ჭურჭლის ნამსხვრევები და ყელსაბამების თვლები მეძებნა.... მქონდა რაღაც ბუნდოვანი, მაგრამ ძლიერი მიდრეკილება აქეთკენ“ (ქარჩხაძე 1986: 213), – აღნიშნავს იგი. ძველი ეგვიპტის პატარა ნატეხი სიმბოლურად იმ სამყაროს გამოხატავს, ახალგაზრდა კაცის ორმაგი ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს და სასიხარულო დაფარულ ნაწილს რომ წარმოადგენს. ძველი

ეგვიპტის მითოლოგიური სახეები, განსაკუთრებით იმ ოსტატის ხილვა, რომელიც ნილოსის პირას დედოფლის სახეს ძერწავდა, ბედნიერებას განაცდევინებს და შემთხვევითი არაა, რომ ეგვიპტური ფრესკები მის ცნობიერებაში ადამიანური სილამაზის საზომად იქცნენ.

მწერალმა ნაწარმოების პირველივე გვერდზე აღნიშნა, რომ მიზანი რწმენას უკავშირდება. რწმენის თაობაზე ჯემალ ქარჩხაძე თავის პუბლიცისტურ ნაშრომებშიც შენიშნავს: „უმთავრესი, რითაც ადამიანი ცხოველისაგან განსხვავდება, არის რელიგიურობის გრძნობა...ანუ ის, რითაც სიცოცხლის განვითარების ერთი ეტაპი დასრულდა და სხვა, უფრო მაღალი განზომილება გამოჩნდა. სიკვდილ–სიცოცხლე გამთლიანდა და, ასე ვთქვათ, უზოგადესი ჰარმონიის წრედი შეიკრა... რელიგიურობა წმინდა რწმენის სფეროშია“ (ქარჩხაძე 2005 : 59). მაძიებელი სულის გზაზე გაჩენილი განსაცდელი კანონზომიერი მოვლენაა, რომელიც ცხოვრების ახალ პერიპეტიებს წარმოშობს მთავარი გმირის წინაშე. განსაკუთრებით ეს შეიგრძნობა მაშინ, როცა იგი ტოვებს ვარდენ მექვაბიშვილის სახლს. ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივ, ბანალურ დიალოგში, როდესაც ვარდენ მექვაბიშვილი დედოფალ ნეფერტიტის სურათით დაინტერესდა და ვინაობა იკითხა, მთავარი გმირი პასუხობს, რომ „ეს ცისკრის ვარსკვლავია....ეს ქალი ამომავალი მზეა...ხედავ შუბლზე ნათელი რომ ადგას?“ (ქარჩხაძე 1986: 218)

თითქოსდა პათეტიკურ, სინამდვილეში კი გამოწვლილვით კრიტიკული ანალიზის შინაარსში ვლინდება მითის მსხვერვეის ტენდენცია: „შეწუხებული ღმერთები სამყაროს სიღრმეში გაუჩინარდნენ და ..შუბლშეჭმუხნულნი ფიქრობენ იმაზე, თუ როგორ მოხდა, რომ ადამიანმა, ამ უსუსურმა და უილაჯო არსებამ, მათს ყოვლისშემძლე გავლენას თავის დააღწია. ადამიანი მანქანებისა და მჭახე ოფლის ანაბარა დარჩა“ (ქარჩხაძე 1986: 219). მთავარი პერსონაჟის თავგადასავალი ახალ ბინაში გადასვლით გრძელდება, მისი სულიერი მოგზაურობა ახალ ეტაპზე გადადის. ამჯერადაც მისი სამყოფელი ტექსტის მიხედვით უფრო ღრმა ქვაბს – „სამარეს“ უკავშირდება. ძველ მეპატრონესთან დიალოგში კი იკვეთება საკვანძო საკითხი ნეფერტიტის სურათის დათმობასთან დაკავშირებით. მაპროვოცირებლად გაისმის მთავარი პერსონაჟის განაცხადი : „რაღა ეს სურათი დამითმია და რაღა ეშმაკისათვის სული მიმიყიდა“ (ქარჩხაძე 1986: 223). ნეფერტიტის სურათი



ამკარად არც მხოლოდ სურათია, არც ოცნება ქალზე, არც ქვეცნობიერში აღძრული იდუმალი ხორციელი ლტოლვები, არც მხოლოდ ეგვიპტისა და წარმოსახული სამყაროს ნოსტალგია, არამედ უფრო დიდი სიწმინდის სიმბოლური აღმნიშვნელი და დამშიფრავი, განსაკუთრებით ეს იმ ეპოქაში, როცა ადამიანები ტექნოკრატიული სამყაროს ნაწილნი გახდნენ და ნიცშეანური დამოკიდებულება ღმერთისადმი ნელ–ნელა ჩანაცვლდა ღმერთის გახსენება–მონატრების თემით. უსათუოდ გასათვალისწინებელია, როგორ ეპოქაში უხდება ცხოვრება და მოღვაწეობა მწერალსა და მის გმირს. უმაღლესი იდეალისაკენ ადამიანის სულის შინაგანი სწრაფვა, შესაძლოა სრულიად გაუცნობიერებელიც, თავიდანვე კოდირებულია ადამიანის არსებაში, თუმცა ეპოქალური ფონი და ტოტალიტარული რეჟიმები ხშირად ქცეულა დამაბრკოლებელ გარემოებად. რეალური ვითარება, უმეტესწილად, ავიწყებს ადამიანს ღვთაებრივ საიდუმლოსთან ზიარების სიხარულს, მაგრამ იგი არსებობს და ელის მისკენ მავალ ადამიანს.

მდგმურის ბინის ახალი მეპატრონე დეიდა მარიამია – საინტერესო პერსონაჟი, რომელიც შესაძლოა გავიაზროთ, როგორც ადამიანთა ცნობიერებაში ღვთისმშობლის სახის დევალვაცია, ნიველირებული ვერსია, ფორმალური სიკეთისა და მზაკვრობის ნაზავი. ვარდენ მექვაბიშვილის – ყოფილი მეპატრონის შემდეგ კვლავ ნეფერტიტის სურათის გაყიდვასთან დაკავშირებულ დიალოგში მდგმურის უარის გაგონებისას სწორედ დეიდა მარიამი ამბობს: „– მოიგონებენ რაღაცას! ქრისტე გაყიდეს და ქალაქის ნაგლეჯი რას მითქვამს! – ქრისტე იუდამ გაყიდა. – მშვიდი ღიმილით ვუთხარი მე. – კაი ფასი შეემლიათ, არც დანარჩენები დაიხვედნენ უკან“ (ქარჩხაძე 1986: 242).

მდგმურის ცხოვრებაში გაჩენილი ახალი სახე ოქროსთმიანი ქალიშვილი მაკაა. ჯემალ ქარჩხაძის რომანში ამ პერსონაჟთან მდგმურის ურთიერთობა მორიგი თავის სახელწოდებითაა ნაჩვენები – „მაკა“. სათაურის ქვემოთ კი ეპიგრაფია იოანეს სახარებიდან მოყვანილი ციტატით: „და ნათელი იგი ბნელსა შინა ჩანს.“ სახელთა ეტიმოლოგიის მიხედვით მაკა ასევე შეიძლება მივიჩნიოთ მარიამის კნინობით–ალერსობით ფორმად, ოღონდ განსხვავებით დეიდა მარიამის

სახისაგან, საპირისპირო მხატვრულ დატვირთვას ატარებს და როგორც სახარების ხაზგასმული ციტატა გვამცნობს, ნათლის სახეა.

იგი თითქმის ყოველთვის გზაჯვარედინთან ევლინება მთავარ პერსონაჟს, როგორც მთავარი იმპულსი სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილებების მიღების პროცესში; მაშინაც კი, როცა ე.წ. პატიოსანი ვაჭარი და კოლექციონერი – ემმაკის მოციქული – მასთან ერთადერთი განზრახვით – ნეფერტიტის სურათის საყიდლად მიდის, როგორც სულის შემსყიდველი, ახალგაზრდა კაცს სწორედ გონებაში დავანებული ხატის – ოქროსთმიანი ქალიშვილის სახის გახსენებამ ათქმევინა კატეგორიული უარი, რომ მასთან აუდიენცია დამთავრებულია. სწორედაც ეპოქა, მატერიალური ყოფა, მამონა, წუთისოფელი მეტყველებს ე.წ. პატიოსანი ვაჭრის ბაგეებით, როცა ამბობს: „სული არ არსებობს“, „რწმენა ონანიზმია.“ მიუხედავად უარისა, გამონათქვამი „ყველა გზა რომში მიდის“ (ქარჩხაძე 1986: 249). მიანიშნებს, რომ ბოროტი ძალის ახალი განსაცდელები გამლიერდება, რათა მთავარი გმირი დამარცხდეს, დათმოს თავისი საუნჯე. მწერლის უნიკალური მამიებელი სული გადადის პერსონაჟის ღვთაებრივ ხილვაში, რომელშიც წამყვანი კონცეპტი სწორედ სინათლე და მუსიკაა, როგორც ზეციური ჰარმონიის ილუსტრაცია.

ასე წარმოდგება ჩვენ წინაშე მე-20 საუკუნის მეოცნებე და ცრუმორწმუნე რომანტიკოსი ადამიანი, რომელმაც საკმარისია ერთი უხეში სიტყვა გაიგონოს, ერთი ტლანქი ჟესტი შეამჩნიოს, რომ ლოკოკინასავით შეძვრეს თავის ნიჟარაში, ფაცხაფუცხით მოუსვას უკან და ისტორიას შეაფაროს თავი. მდგმურის განწყობაც, მისი გრძნობაც მუსიკას, სინათლესა და სიხარულს უკავშირდება: „ვიგრძენი, როგორ დაიბადა სიხარული, რომელიც სინათლეს ჰგავდა. მძლავრი, დაუოკებელი, ყოვლისმომცველი ტალღა. ეს სინათლისფერი სიხარული დაიდრა, წამოვიდა, გაიზარდა და ყოველი კუთხე-კუნჭული ამოავსო“ (ქარჩხაძე 1986: 273).

გამოუთქმელი გრძნობებით ატაცებული პერსონაჟი აღნიშნავს, რომ რომ ამქვეყნად არსებობდა ვიღაც, ვინც გამოიგონა გამოთქმა „ამაოება ამაოებათა“. ეკლესიასტეს ამ ცნობილი ფორმულის კონტრასტული სახეა სწორედ ქალაქის ქუჩებში მდგმურის ხეტიალი, რომელიც ასოციაციურად გვახსენებს ბიბლიის წიგნიდან – „სოლომონის ქებათა ქებიდან“ პასაჟს, რომელშიც მთხრობელი

ქალაქის ქუჩებში თავისი ხეტიალის შესახებ გვიამბობს სულის შეყვარებულის მიებისას. ეს სულის შეყვარებული კი სიმბოლური თვალსაზრისით უხილავი ღვთის სახეა.

ეს რომ რეალურად ასეა, მდგმური თვითონ გვიდასტურებს მაკასთან შეხვედრისას, როცა მას ამგვარად მიმართავს: „შენ იმთავითვე არსებობდი ჩემში, როდესაც შენ დაიბადე, შენ დაიბადე ჩემს სულში და ამის შემდეგ ჩემი სიცოცხლე შენი ძეგნა იყო. მე ვგრძნობდი, რომ შენ ჩემში იყავი და მე გეძებდი შენ“ (ქარჩხაძე 1986: 279). მწერლის პერსონაჟი ჰიპოთეზას, ვითომ ქართველები ეგვიპტელების შთამომავლები არიან, მაკასაც უზიარებს და თავად მას მიიჩნევს ძველ ეგვიპტელად. საყურადღებოა მაკას მიერ ეგვიპტური წარმოშობის უარყოფა: „ქართველი გამოვდგები, – მაკა ჩემკენ მოტრიალდა და რაღაც ჯიუტი და ამავე დროს სასაცილო გულდაჯერებით მითხრა, – ჩამომავლობითაც, გვართაც, სისხლითაც და ხასიათითაც“ (ქარჩხაძე 1986: 291). მწერლის თეორია პარალელური ხაზების არსებობის თაობაზე მაკასთან დიალოგში გენეალოგიურ ხაზთა გზაჯვარედინზე გადაკვეთას უკავშირდება, რასაც მთავარი პერსონაჟის წარმოთქმული გამონათქვამი მოსდევს იმაზე თუ ერთი კაცი რას ჩაიდენს ისეთს, რომ წინაპართა ამხელა ჯაჭვის არსებობა გაამართლოს (ქარჩხაძე 1986: 291).

ასე იმსხვრევა მითი ეგვიპტისა და ცნობიერებაში კუთვნილ ადგილს იჭერს იგავური ენის უმნიშვნელოვანესი პოსტულატი – უმთავრესი სიმბოლური ხატი – დაკარგული და დავიწყებული ვენახი იგავური სამყაროდან. საგულისხმოა, რომ პერსონაჟი ახსენებს ვენახს, რომელსაც ეძებდა და ვერ მიაგნო. სინამდვილეში კი პერსონაჟი აღმოაჩენს იმას, რომ ეს დაკარგული ვენახი მაკაა. ვენახი–მაკა მთარღვევდა დროს, რომ მთავარ გმირს შეხვედროდა. იგავური სახე–სიმბოლო „ვენახი“, რომელიც ნაწარმოებში მაკას სახეს უკავშირდება, ხშირად ფიგურირებს მდგმურის შემეცნებაში: „რატომღაც მტევნებით დამძიმებული ვაზი გამახსენდა და სულში საიდანდაც უცხო სიხარული შემოიჭრა“ (ქარჩხაძე 1986: 370).

მწერლის დამოკიდებულება პერსონაჟებისადმი მკაფიოდ ვლინდება სამი პერსონაჟის შეხვედრისას, როცა მთავარი გმირი მაკას აცნობს თავის დიასახლისს – მარიამს. მარიამის დამაბული, შეშინებული, გამოუცნობი მტრული შეხვედრა და მაკას მშვიდი, იმედიანი, გააზრებული თავდაჭერა ქმნის საოცრად ეფექტურ

კონტრასტს, რომელმაც უნდა აჩვენოს კონტექსტურად, როგორ უპირისპირდება ორი ძალა ერთმანეთს და რომ ამ დაპირისპირების არეალი სინამდვილეში ადამიანის გულია; დეიდა მარიამი ხომ გაშეშებული დგას, სახეზე მარღვიც არ უტოკავს. თვალეში გაუგებარი შიში აქვს, თითქოს მის წინ მშვენიერი ქალიშვილი კი არა, საზარელი ურჩხულია, რომელიც საცა იყო, პირს გააღებდა და თვალეში ცეცხლს შეაფრქვევდა. ბოროტი ძალების ტყვეობაში ჩავარდნილი მთავარი პერსონაჟის სულს რომ თავდახსნა სჭირდება, სწორედ ამაზე მიანიშნებს მაკას მოსაზრება, რომ მდგმურის ოთახი სამარეს კი არა, ციხეს უფრო ჰგავს, რადგან „სამარეს სარკმელი არ აქვს“ (ქარჩხაძე 1986: 288). სარკმლიდან მდგმური მხოლოდ ნაგვის ურნებს ხედავს, მაკა კი მთებს დაანახვებს და ეს შემთხვევით სულაც არ ხდება – მთები ხომ სულიერ სიწმინდესთან მისაახლოებელი ადგილია. მაკას მოგონება ერთ–ერთი ნაცნობის ოთახში ნეფერტიტის სურათის ჩამოხსნის შემდეგ ჭუჭყიან კედელზე სუფთა ადგილის დარჩენის შესახებ ასევე მიანიშნებს ადამიანის შინაგანი სამყაროს რაღაც პატარა სპეტაკი ნაწილის გადარჩენაზე. მაკას მიერ აღმოჩენილი უსიამოვნო რეალობა, რომ მდგმურს მეგობრები არ ჰყავს, ასევე მნიშვნელოვანი მიგნებაა.

პერსონაჟისათვის ბუნებრივი მოვლენაა ქვეცნობიერში გადასული საყვარელი ქალის ხილვა. საინტერესოა, როგორ შეაფასებს ამ პროცესს თავად: „მაკა იყო ყოველივეს დასაბამი და ამოსავალი წერტილი. ქვეყნიერების გული, ღმერთის არსებობის დასტური. სხვა ყველაფერი, სულიერიც და უსულოც, არსებობდა მხოლოდ იმიტომ, რომ მაკას არსებობა ეუწყებინა ჩემთვის“ (ქარჩხაძე 1986: 300). გმირის სიყვარულის თეორიაც გამორჩეულია – „თუ ოდესმე ფსიქოლოგებმა და ფიზიოლოგებმა, ან სხვა რომელიმე ჯერ კიდევ არარსებული დარგის სპეციალისტებმა მტკიცე მეცნიერულ საფუძველზე დააყრდნეს სიყვარული – ეს უცნაური და გაუგებარი ფენომენი და ფორმულების ყოვლისშემძლე კლანჭებში მოაქციეს, ღრმად ვარ დარწმუნებული, ორ ფაქტს მიანიჭებენ განსკუთრებულ მნიშვნელობას: ერთი იქნება პირველი შეხვედრის ფსიქოლოგიური ანალიზი, მეორე კი ის მომენტი, როცა ეგრეთწოდებული შეყვარებულები ერთმანეთს თავთავიანთი ბავშვობის ეპიზოდებს უამბობენ“ (ქარჩხაძე 1986: 294). მწერლის აზრით, ბავშვობის ეპიზოდები განასახიერებენ ხაზს, რომელიც საბოლოოდ

აერთებს ორ წერტილს. მაკასა და მდგმურის დიალოგში გახსენებული ამბავი შეყვარებულთა მიწერ-მოწერის შესახებ, მაკას შეფასებით, უარყოფითია, რადგან მაკა ამ ქმედებას ბუტაფორიული ხის დარგვას უწოდებს.

მდგმურის შინაგანი პორტრეტი მაკას მუსიკალური ანალიზით გამოწვლილვით არის აღწერილი, რომლის თანახმად მუსიკა თავიდან მძიმეა, მკაცრი, ოდნავ ამალღებული, ცოტა მუქიცა და ბუნდოვანიც, ცოტა ერთფეროვანი. მდგმურის თვითკრიტიკაც ოქროსფერთმიანი ქალიშვილის მიერ შეთავაზებული ზუსტი ანალიზის შედეგად ლოგიკურია. იგი თავის თავს, მართლაც, ბუტაფორიულ ხედ მოიაზრებს, რადგან ის კაცი, რომელიც ფერად-ფერადი სიტყვებით სიყვარულს ეფიცება მაკას და შიგადაშიგ მაღალ მატერიებზე ლაპარაკობს, ცოტა ხნის წინ კი „გაბოროტებული სახით აგროვებდა ფულს, გამდიდრება ეწადა, რათა მერე უმანქანო ხალხისათვის ზემოდან დაეწყო ცქერა“ (ქარჩხაძე 1986: 307). კიდევ უფრო მძიმე დანაშაულად მიიჩნევს პერსონაჟი სურათის გაყიდვის სურვილს: „მთავარი ცოდვა მაშინ ჩავიდინე, როცა ამის შესაძლებლობა დავუშვი“ (ქარჩხაძე 1986: 308) მწერლის აზრით, ადამიანმა შეიძლება რაღაც სიღრმეს მიაღწიოს, მაგრამ ახალგაზრდა კაცის „ე.წ. სიბრძნესა და „ინტელექტუალურ შემართებას“ ერთი მოსმით აბათილებს მაკას ინტუიცია და ქვეცნობიერი სინათლე“ (ქარჩხაძე 1986: 308). მდგმურის წინაშე შესაძლო ცდუნება და საშიშროება იგრძნობა უკვე მაშინ, როცა ნაწარმოებში დიასახლისის ამპლუაში ჩნდება კიდევ ერთი ახალი პერსონაჟი-ირინე – ახალგაზრდა, გამომწვევი გარეგნობის ქალი. მთავარი გმირი ცდილობს გაექცეს ამ ცდუნებას და მასთან საშველად სწორედ მაკას ხატება ჩნდება: „ჩემს ირგვლივ ერთბაშად ყველაფერი გაქრა მაკას ღიმილის გარდა. მე ამ ღიმილში ისე ჩავიძირე, როგორც ოკეანეში და წამით ვიგრძენი, რომ ღმერთი სადღაც ძალიან ახლო იყო“ (ქარჩხაძე 1986: 337). მაკა სხივია, ამ სხივმა სინათლე და სიწმინდე შეიტანა მის ცხოვრებაში.

ეპოქალური პრობლემატიკაა ადამიანის არსებობა თეიზმსა და ათეიზმს, ფსიქოანალიზის თეორიასა და ბიბლიურ გადმოცემას შორის. მდგმური ამკარად აღმოჩნდა საცდურის წინაშე. მას ხომ ახალმოვლენილი დიასახლისისა ემინია, მასთან მარტო დარჩენისა ემინია. სწორედ ირინესთან ურთიერთობა ათქმევინებს ასეთ სიტყვებს: „ადამიანის ერთადერთი დანიშნულება არის ჭამა“ (ქარჩხაძე 1986:

344). ირინეს მიერ სუფრაზე საზეიმოდ ქოთნით მარილის შემოტანა ხაზგასმულად მინიშნებს არა მხოლოდ ქართული სუფრის ტრადიციულ ატრიბუტიკაზე, არამედ ხსნის მარილის სიმბოლურ კონტექსტსაც; იგავური ენის მიხედვით მარილი იესო ქრისტეს მეტაფორაა: „მე ვარ მარილი სოფლისაი“ – აცხადებს მაცხოვარი. „– მარილს გაუმარჯოს, – თავში რაღაცამ გამიელვა. თითქოს რაღაც უნდა გამხსენებოდა და არ გამახსენდა“ (ქარჩხაძე 1986: 346). ეს შინაგანი ინტუიციური წვდომა უპასუხოდ რჩება, რადგან პერსონაჟი განრიდებულია ამგვარი ღვთაებრივი სამყაროსაგან, ისევე, როგორც თითქმის მთელი ეპოქა. მდგმურის ადგილი მიკროსამყაროში ჩანს ზუსტად მიგნებულ გამონათქვამში, რომელსაც ირინე იყენებს: „– მე მდგმური მეგონე, შენ თურმე პატიმარი ყოფილხარ“ (ქარჩხაძე 1986: 348).

პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს გააზრებისათვის საგულისხმოა ირინეს რეაქცია ნეფერტიტის სურათის ნახვისას. იგი თითქოს ეჯიბრება სურათის გმირს, აკრიტიკებს, თანვე აღიარებს, რომ მისთვის მიწიერი ქალი უფრო ლამაზია და მისაღები. ირინეს სჯერა, რომ ეს სიმაღლე, სინატიფე და ჰაეროვნება შეუთავსებელია მიწიერ ხორციელი ურთიერთობებთან. ახალგაზრდა კაცს ირინესადმი გაღვიძებული ხორციელი ლტოლვები დამანგრეველი ძალით ესხმის თავს. მწერალი გვიჩვენებს პერსონაჟის შინაგან კონფლიქტს, რომელიც ღმერთის რწმენასა და მეცნიერების დაპირისპირებას მოიცავს ადამიანის რაობასთან დაკავშირებით და თითქოს მეცნიერებას ამართლებს, როცა ადამიანს ღვთის მიერ თიხისაგან შექმნილ არსებად კი არ მიიჩნევს, არამედ უფრო პლასტილინისაგან გამოძერწილად. სავარაუდოდ, ესაა მინიშნება სულიერი სიმტკიცის უქონლობაზე, რომელიც მდგმურის ქმედებებით ვლინდება. „ჩვენ, ვინც პლასტილინისგანა ვართ გამოძერწილნი, ყოველ ნაბიჯზე ფეხით ვთელავთ ჩვენსავე სილამაზეს“ (ქარჩხაძე 1986: 367). მდგმურის აზრით, გამოსავალი იგავური ენის უმაღლესი მიზანი და დანიშნულებაა – ადამიანების მიერ ერთმანეთის სულის დანახვა (ქარჩხაძე 1986: 367).

შინაგან სულიერ ბრძოლაში მყოფი მდგმურის სიზმარი იგავური ენის უმნიშვნელოვანესი სიმბოლური სახის ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით დიდ ინტერესს იწვევს. მდგმურს ესიზმრება სამზარეულოში მოფუსფუსე ირინე,

რომელიც შემფოთებით ეუბნება, რომ რაღაც დაემართა – სუპის მაგივრად გაზქურაზე ქოთნით მარილი შეუდგამს: „მე ქოთანში ჩავიხედე. მარილი მუქ ყავისფერ მასად გადაქცეულიყო“ (ქარჩხაძე 1986: 373). მარილის დაწვა – ღვთაებრივი ხატის გაუცნობიერებელი ძალის განადგურება აშკარად ასუსტებს და აუძლურებს პერსონაჟს ცდუნებასთან ბრძოლისას. მდგმურს აღმართისა ემინია, რადგან ცდუნება ისევ მის წინაშეა, ამჯერად შავი ვოლგით ცოცხალი მაცდუნებელი ირინე გამოეცხადება და ყველაფერს სთავაზობს, პირველ რიგში, სახლს, რომელიც მდგმურს არ აქვს (ქარჩხაძე 1986: 394).

ნაწარმოების ახალი თავის სათაური – პატრიარქი – მდგმურის მოგზაურობის ახალ ფურცელს გვთავაზობს. ეპიგრაფი კი: „ხოლო მათ განიხარეს და აღუთქუეს მას ვეცხლი მიცემად“ (ლუკა 22.5), – მიგვანიშნებს პერსონაჟის მოსალოდნელ დაცემაზე. მდგმური ხვდება ახალ სამყაროში, მისივე თეორიის მიხედვით იმ რგოლში, რომელსაც იგი პარალელურ განზომილებად მოიაზრებდა და რომელშიც ირინე მას პატრიარქის როლს აკისრებს (თითქოსდა ძველი აღთქმის პატრიარქების დარად, რომლებიც აღთქმულ ქვეყანაში მიდიან, რათა სამყარო თავიდან შექმნან). შემთხვევითი არაა მდგმურის მიზანი – „იმ მთაზე უნდა ავიდე“, რომელიც ასოციაციურად დავით მეფსალმუნის ფსალმუნის გამონათქვამს გვახსენებს: „ვინა აღვიდეს მთასა უფლისასა“.

ირინესაგან გამოქცეული მდგმურისათვის თავზარდამცემი აღმოჩნდება მაკას სახლის ნაცვლად სხვა, ახალი სახლის მშენებლობის ნახვა და შემდეგ განაცხადს გვთავაზობს: „აზრი თავისუფლად უნდა გადაისროლო, როგორც თესლი ხნულში (იგავი მთესველზე), და როცა შესაძლებელ ვარიანტებს თითებზე ითვლი, არასოდეს გამორიცხო სასწაული“ (ქარჩხაძე 1986: 444). სასწაულის ძიებაც ადამიანის თვითშემეცნების პროცესის თანამდევია ნაწილია. სასწაული მეტაფიზიკურ ტრანსცენდენტურ მოვლენად განიხილება და ლოგიკის კანონებს არ ექვემდებარება. ლოგიკა არ შეიძლება იყოს სამყაროს არსებობის კანონი, იგი ვერც ადამიანის არსებობისა და დანიშნულების შესაცნობ საშუალებად გამოდგება. ფაქტობრივად, ლოგიკა მარცხდება იგავურ განზომილებასთან. თუმცა მდგმურის პიროვნება რომ გატეხილი და გაბზარულია, ამას კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ოთახში ძველი ნაცნობი ვაჭრის დაუკითხავად გამოჩენა ნეფერტიტის

სურათის შესასყიდად. არასასურველი სტუმარი, როგორც მდგმურის სულის ანატომი, მისი პიროვნების შინაგან რუკაზე უმნიშვნელოვანეს კოორდინატებს მიმოიხილავს: „თქვენც დიდი გზა გაიარეთ. დიდხანს იმტვრიეთ თავი. დიდხანს იჭყლიტეთ ტვინი. დასკვნა კი ვერ გააკეთეთ... იმიტომ, რომ ღმერთმა ვერ გაგიმართლათ იმედები. ღმერთი სადღაც უკან დარჩა, როგორც უიღბლო მორბენალი, რომელმაც შუა დისტანციაზე ფეხი იღრმო“ (ქარჩხაძე 1986: 464). შეუძლებელია ათეისტურად განწყობილი ეპოქისა და სამყაროს სკეფსისი და ირონია არ დავინახოთ პერსონაჟის ამ კომენტარში. მით უფრო, თუ ეს მხატვრული სახე ნაწარმოებში ბოროტი ძალის განსხეულებადაა წარმოდგენილი. მატერიალური სამყაროს პრიორიტეტულობის დაჟინებით მტკიცება სტუმრის მიერ მკაფიოდ ათვალსაჩინოებს ორი სამყაროული ძალის დასაბამიერი დაპირისპირების არსს, რომელიც ადამიანის სულში აისახება. მისი აზრით, სული ძველებურად საეჭვო ფენომენია. ერთადერთი რეალური ქვეყანა ეს ქვეყანაა. ერთადერთი სიცოცხლე დაბადებისა და სიკვდილის შემაერთებელი ხაზია. სტუმრის თეორია ღმერთის უარყოფაა, მისი აზრით, ფუჭი ილუზია იდეალიზმია. ადამიანი, რომელიც ცილების, ცხიმებისა და შიგნეულობისაგან შედგება, ღვთაებრივი ვერ იქნება.... იდეალიზმი რეალურ სამყაროში თვითმკვლელობის ტოლია. ცხოვრება მისია, ვინც ოცნებას მოკლავს(ქარჩხაძე 1986: 464).

მდგმურის ცხოვრების წესი, სტუმრის შეხედულებით, შემდეგნაირად შეფასდა: „ყვავილი და პური შეურიგებელი ცნებებია. თქვენ კი არც ერთი გეთმობათ და არც მეორე, ამიტომ მათ შორის მერყეობთ...“ (ქარჩხაძე 1986: 464). ემპირიულ პლანში ჭკნობადი ყვავილი –ირინე, მანქანა, სახლია, იგავურად კი წუთისოფელია, როგორც დავით მეფსალმუნე შენიშნავს. პური ემპირიულ პლანში – მაკა, სინათლე, სიკეთე, სიხარულია, იგავურში კი – სახარებაა, მაცხოვრის სიმბოლოა – „მე ვარ პური ცხოვრებისა.“ პატიოსანი ვაჭრის სახეც ინტერპრეტირებულ–ტრანსფორმირებული სახარებისეული ალუზიაა სასუფევლის ვაჭრებზე, „გონიერ მარგარიტს“ რომ ყიდულობენ. ეს ე.წ. პატიოსანი ვაჭარი კი, პირიქით, ასე მოძღვრავს წუთისოფლისგან დამარცხებულ მდგმურს: „არა სჯობს ბარემ ის გავაკეთოთ, რასაც გული გვეუბნება და რაც სიამოვნებას გვანიჭებს?“(ქარჩხაძე 1986: 465). სტუმარი წუთისოფელში ადამიანის ტანჯვას სიცოცხლის ერთადერთ წესად



მიიჩნევს – თუ წუთისოფლის კანონებით არ იცხოვრა; განამტკიცებს ლიტერატურულად აღიარებულ იდეას – „კაცი ტანჯვისათვის არის გაჩენილი“ (ყაზბეგი), „კაცს, ცოცხალია რომელიც, მარადის ტანჯვა მოელის“ (ე.პოს „ყორანი“). ვაჭრის სურვილია, ისევ სცადოს, იყიდოს მდგმურისაგან ოცნება, ილუზია, როგორც თვითონ ამბობს, ერთადერთი მიზნით – საბოლოოდ ამ შეგროვებულ ილუზიათა კოლექციის დასაწვავად.

იგავური ენის ეს გამონათქვამიც – პატიოსანი ვაჭარი – ირონიულად გახმოვანდება, როცა ეს სახეცვლილი უკეთური ძალა თავის მიზანს ისრულებს, ერთი მანქანის ფულს უტოვებს მდგმურს მისი, ამჯერად მუქთად გაცემული, ოცნების სანაცვლოდ. ჯემალ ქარჩხაძე საგანგებოდ ანიჭებს სიცოცხლეს უსულო აბსტრაქციასაც კი, აქცევს მას მოქმედ ძალად, რითაც შესანიშნავად ქმნის მთავარი გმირის განწყობის ბარომეტრს: „სიბნელე ყვავივით იჯდა ძველი ციხე–სიმაგრის ნანგრევებზე“ (ქარჩხაძე 1986: 468). მაგრამ ამ სიბნელეს უპირისპირდება ახალი ძალა და იხატება ქართულ მწერლობაშიც იშვიათი განთიადის სურათის ისეთი გრანდიოზული პანორამა, როგორც მხოლოდ ჯემალ ქარჩხაძემ შექმნა: „სიბნელე ოდნავ შეინძრა. მისი სქელი და მკვრივი ფენები პაწაწკინტელმა სხივმა გამოარღვია და ყვავილივით აღმოცენდა. სხივის ყვავილი ზღაპრული იყო და ჯადოსნური სისწრაფით იზრდებოდა“ (ქარჩხაძე 1986: 468).

ამ შემთხვევაში ყვავილის კონოტაცია არა წარმავალ, არამედ ღვთებრივი არსის გამოხატულებას განასახიერებს; „რამეთუ ყვავილ ეწოდა“ (სახარება) – ნაწარმოების ამ ეპიზოდში ყვავილი მაცხოვრის სიმბოლოა. იგრძნობა მწერლისა და მისი პერსონაჟის საოცარი ლტოლვა შეუცნობელი – ნამდვილზე უფრო ნამდვილი, მიწიერიდან ზეციურამდე ამაღლებული დედოფლისადმი – ღვთისმშობლისადმი. მიგნებულია ავტორის მიერ ადამიანის ცხოვრების არსიც და მისი უმაღლესი დანიშნულებაც: „სიყვარული, თვითონ გამოთლის და გამოაქანდაკებს დედოფალს“ (ქარჩხაძე 1986: 470). მრავლისმეტყველია კონტექსტი, რომელიც ღვთისმშობელზე, როგორც უმაღლეს არსებაზე და მარადიულ დროზე აქცენტირებს. და ამ დედოფლის მიწიერი პერსონიფიკაციაა მაკა – რწმენის, მუსიკის, სიყვარულის, ჰარმონიის განსხეულება. სიმბოლურ სახეთა გრადაციის კიდევ ერთ საფეხურზე – „ზემოთ, აღმართზე“ ყინულზე მოსრიალე უშიშარი

ბავშვების მხიარული ჟივილ-ხივილი და სიმღერა, რომელიც თანდათან იზრდებოდა, ძლიერდებოდა და მთელ ქალაქს ისე ედებოდა, რომ გუგუნებდა და ზეცას სწვდებოდა, თითქოსდა ანგელოზთა კრებულივით უძღვის წინ ნაბიჯის ხმას: „ნაბიჯის ხმა იყო. რბილი, მშვიდი, იმედიანი“(ქარჩხაძე 1986: 473). ინდივიდუალური გაღვიძებული ცნობიერება მიუძღვის წინ მდგმურის პერსონაჟს, როცა კვლავ ხვდება მაკას: „-ვიცოდი, რომ აქ დაბრუნდებოდი. შევკრთი. – მე არ ვიცოდი. როცა ვბრუნდებოდი, მაშინაც არ ვიცოდი. – მე ვიცოდი“(ქარჩხაძე 1986 :474). მდგმურმა ხომ საკუთარ თავსაც უღალატა, რის გამოც ეზიზღებოდა თავი, გრძნობდა, როგორ იხრწნებოდა, თუმცა მოღალატე მხოლოდ სხეული იყო. სული კი ყოველთვის ზეციური დედოფლისაკენ მიისწრაფოდა. მდგმური ხსნის იმ მიზეზსაც, რის გამოც მისი სული ვერ აღწევდა თავის უდიდეს ნავთსაყუდელში: „სხეულის სიმძიმეს ვერ ერეოდა და ამიტომ ვერ მოაღწია შენამდე“(ქარჩხაძე 1986: 475).

მწერლის რწმენით, ყოველი კაცი წინაპართა ბოლო წერტილია და ეს წერტილი ისე უნდა დაისვას, რომ კარგად დააჩნდეს. არადა თავად მდგმური ცარიელი ხვდება მზის ამოსვლას: „როცა გამოვფხიზლდი, ვიგრძენი, რომ სიცარიელე გველივით დამკვრებოდა სხეულში და გაზაფხული მზესავით ჩავიდა“ (ქარჩხაძე 1986: 476). და ეს მწარე შედეგი იმიტომ იწვნია, რომ გაზაფხულის დღესასწაული რთველის გაშლილ სუფრაზე გადაცვალა. ბოროტების – გველის სიმბოლური სახე შემთხვევით არ გაჩენილა ტექსტის ფინალში, როგორც ბიბლიური ალუზია, მდგმურის სულსაც გადაუარა მისმა მსახვრალმა ხელმა. „სადა ხარ, მაკა! ბაგეები შეირხა და ჩემს მკერდთან და გულში წყნარად ჩამჩურჩულა:–ყველგან“ (ქარჩხაძე 1986: 476).– ამ პასუხის კონტექსტი აშკარაა. ღვთაებრივი ძალა ყველგანაა განფენილი, „სრული ჰგიეს უცვალებელი“, სიყვარული ყველგანაა – ყველა განზომილებაში, ყველა ათვლის სისტემაში, ყველა თეორიაში, ყველა დროსა და სივრცეში. მაკა – ღვთაებრივის პერსონიფიკაციაა. იგი კვლავ უბრუნდება თავის საწყის კონდენციას: „მერე მსუბუქად ასცდა მიწას, ჰაერში ავიდა. თეთრი კაბა ეცვა. მიდიოდა შორს და მაღლა. მე ვიდექი ხელებგაწვდილი. ის მშორდებოდა და უკვე აღარ იყო მაკა. თეთრი სინათლე იყო, რომელიც მაღლა იწევდა, თანდათან იზრდებოდა და ცას გათენებასავით ეფინებოდა. ცის კიდეს რომ მიაღწია, მზის

შუქს შეერია...“ (ქარჩხაძე 1986: 477). იგავური ენის სიმბოლური სახე – თეთრი სინათლე, მზე – ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედებაში განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს თავისი კონტექსტურობით. თეთრი სინათლე – ღვთაებრივის განსხეულება ანუ „მშვენირება არის ის, რაც გამოსჭვივის ნივთიერი მოვლენიდან, როგორც რაღაც განუმეორებლის „მარადიული ნიშანი“ (ჰაიზენბერგი 2011: 38).

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მწერალი გვიჩვენებს იგავური ენის შინაგან სამყაროში მოგზაურ პერსონაჟს, სიტყვის თავგადასავალი მდგმურის მაგალითით განიცდება, როგორც „მთესველის იგავის“ ტრანსფორმირებული რეალობა მეოცე საუკუნის ადამიანის მტკივნეული სულიერი ევოლუციის გზაზე.

## 2.1.2. რომანი „ზებულონი“

მწერალს ყოველთვის თანადროული პრობლემები აინტერესებს, მაგრამ მისთვის მთავარი ერთგვარი ზედროული სივრცეა, რომელშიც ცხოვრობენ მისი პერსონაჟები და ავლენენ იმ არსებითს, რაც „ადამიანს ან ღმერთთან მიაახლოვებს ან დემონთან“, – წერს მაია ჯალიაშვილი წერილში–ცოდვა–მადლის ჭიდილი ჯემალ ქარჩხაძის რომანში „ზებულონი“. „ეროვნულ ხასიათსა და ეროვნულ სულს მეტ-ნაკლებად (ჩემი შესაძლებლობის კვალობაზე) „ზებულონით“ მივუახლოვდი“, – აღნიშნავს თავად მწერალი „შემოქმედების კანონში“ (ქარჩხაძე 2005: 19).

ერთი შეხედვით, ისტორიულ, სინამდვილეში კი სწორედ ზედროულობის სივრცეში შევყავართ მწერალს რომანით „ზებულონი“, რომელიც მთავარი პერსონაჟის – მეომარ ზებულონის სიკვდილის სცენით იწყება. ნაწარმოების დასაწყისში ნაჩვენები ცხოვრების დოლაბის ანუ წისქვილის ქვის დატრიალება ხატოვნად ზებულონის მიერ უმძიმესი განსაცდელების გადატანას გულისხმობს. სიმბოლური სახეა წყაროსთვალი – ზებულონის სოფლის სახელი, წყარო ცხოვრებისა, სათავე სიწმინდისა, რომელიც თვით უფალი ღმერთია ძველი ქართული კლასიკური ლიტერატურული ტრადიციით.

ჯემალ ქარჩხაძემ შექმნა ქართულ პროზაში აბსოლუტურად განსხვავებული ორიგინალური სახე ცისფერი სიკვდილისა, რომელიც სანატრელია და ისე იზიდავს მთავარი გმირის სულს, „თითქოს მშობელმა დაკარგული შვილი იპოვაო“ (ქარჩხაძე 2005: 5). სიკვდილი აქ არ არის კონკრეტული კონტურებითა და სილუეტით მოხაზული ტრადიციული სახე – კლასიკურ ლიტერატურაში გავრცელებული ჩონჩხითა და შავი მოსასხამით – პირქუში და მძიმე სულისშემხუთველი განწყობის ფიგურა. თავის პუბლიცისტურ წერილებშიც მწერალი შენიშნავს, რომ თუკი გონება იმარჯვებს და სიღრმეებს არ შეუშინდება, აღმოაჩენს, რომ სიკვდილში საშიში მართლაც არაფერია. სოკრატემ და მონტენმა, მაგალითად, ეს ძალიან კარგად იცოდნენ.

ეპისკოპოსი თეოფანე წერს: „ყოველ საათს უნდა ვიყოთ მზად. რისთვის? – სიკვდილისათვის! რადგან სიკვდილი ყოველივეს განსაზღვრავს და ნათელს ჰფენს განვლილ ცხოვრებას. არავის ძალუმს, შეაფასოს საკუთარი ცხოვრების ავი

და კარგი. მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ არის შესაძლებელი მართებული შეფასება შენი ცხოვრებისა, შენი ღვაწლისა, მოქალაქობისა, საქმისა და სიტყვისა“ (იგავნი 2008: 36).

სიკვდილის თემა მძიმე და დამთრგუნველი თემაა და ამის საფუძველი თავად სიკვდილის საიდუმლოში ძევს. თუმცა ადამიანის ღვთაებრივი ამალღება და უფალთან, ჭეშმარიტებასთან შერწყმა სწორედ სიკვდილზე ფიქრს, მისთვის მზადებასა და ზნეობრივი განწყენდის პროცესს მოაქვს.

ასეთ სიკვდილთან შეხვედრა აღთქმული ჯილდოს ტოლფასია, რადგან მწერალი თავიდანვე გვიამბობს, რომ რელიგიური გადმოცემების მსგავსად, ასევე კლინიკური სიკვდილის გამოცდილების მქონე ადამიანთათვის ძალზე ნაცნობი (დოქტორი მოუდი „სიცოცხლე გარდაცვალების შემდეგ“) ვიწრო და ბნელი ხვრელის გავლის შემდეგ ზებულონი უმშვენიერესი, უმსუბუქესი და ჰაეროვანი სიკვდილის მხილველი ხდება. მაგრამ არსებითი მაინც ისაა, რომ ზებულონმა იცის, აქამდე ასეთი მრისხანე და საშიში ფენომენი, რომლის სუნთქვასაც ბრძოლებში მუდამ გრძნობდა, ამჯერად თვალებში უყურებდა და „შერწყმის სურვილი ორთავეს გარდაუვალი ძალით ეწეოდა ერთმანეთისაკენ“ (ქარჩხაძე 2005: 5). სიკვდილის ღიმილი, როგორც ცალკე უსხეულო სუბსტანცია, ისე წარმოგვიდგება. იგი უხილავ სხივებად იღვრება ზებულონის ირგვლივ. ზებულონი ნელ–ნელა იხსნება ამ უხილავ სხივებში. მწერალი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ სიკვდილს ცისფერი წამოსასხამი, ცისფერი პირბადე აფარია და თეთრ სახეზე სათნოების უცხო ნათელი გადასდის, რომანტიკული პირველქმნილი ცისფერი საწყისივით.

პერსონაჟთა სახეების გააზრებისათვის მნიშვნელოვანია ვიქტორ ნოზაძის „ვეფხისტყაოსნის ფერთა მეტყველებაში“ წარმოჩენილი ფერთა სიმბოლური მნიშვნელობა. მეცნიერის აზრით, თეთრი ფერი სინათლის, სიწმინდის, უმანკოების, ბრწყინვალე სისრულის, ბედნიერებისა და ფერიცვალების, ნათლისღების ფერია, ლაჟვარდისფერი (ცისფერი) ღვთის იმედისა და სიყვარულის სიმბოლოა. ფერის დატვირთვის გასააზრებლად მნიშვნელოვანია იუნგის აზრი: „აღიქმება არა ჰაერის რხევა, არამედ ბგერა; არა სინათლის განსაზღვრული სიგრძის ტალღები, არამედ ფერები“ (იუნგი 2005: 38). ამ თვალსაზრისით,

გასათვალისწინებელია სახარების იგავი „მეფის ნადიმი“ (მათე.22, 2–13). მასში მოთხრობილია, რომ მეფემ საქორწილო ნადიმზე არ შეუშვა კაცი, რომელსაც საქორწილო სამოსი არ ეცვა და არა მხოლოდ გააძევა, არამედ სასტიკად დაასჯევინა კიდეც ამის გამო. ბიბლიის წიგნებში (ესთერი, დანიელი, I მაკაბელთა, წმიდა სახარება, გამოცხადება) აღნიშნულია, რომ თეთრი ფერის სამოსს – ბისონს უძველესი დროიდან ოქროს ფასი ჰქონდა, მეტად ფაქიზი და ძვირადღირებული ქსოვილი იყო, თეთრი ფერისა, ბამბის ქსოვილის მსგავსი, ოღონდ უფრო წმინდა და უფრო რბილი. მსახურების დროს ამ თეთრი შესამოსელით იმოსებოდნენ ქურუმნი, მლოცველები, ასევე მეფეებიცა და დიდებულნიც. საქორწინე სამოსელი – თეთრი ფერი – უმანკოების, ცოდვებისაგან განწმენდის სიმბოლოდ წარმოგვიდგება, რომელიც პერსონაჟმა უნდა შეიმოსოს.

ზებულონის ფიქრით, ყველას თავისი საკუთარი სიკვდილი ჰყავს და ჟამი რომ დაჰკრავს, საკუთარი სიკვდილი ეწვევა (ქარჩხაძე 2005: 6). ეს შეხედულება ასოციაციურად გვახსენებს რაინერ მარია რილკეს შეხედულებას, რომლის თანახმადაც ყველას თავისი სიკვდილი ჰყავს და ზოგი დიდ სიკვდილს ატარებს, ზოგი პატარას. ყველა თავის სიკვდილს ამწიფებს. „ჭეშმარიტი სიცოცხლე ორივე საუფლოს მოიცავს, და სისხლის მიმოქცევის დიდი წრე ორივეს გაივლის: არ არსებობს არც სააქაო, და არც საიქიო, არის მხოლოდ ერთი დიდი მთლიანობა“(რილკე 2002: 91).

ზებულონის პერსონაჟშიც ზუსტად ამგვარი მთლიანობის გაჩენის შესახებ გვესაუბრება მწერალი: „სხეულში დანთებული შუქი .....ღიმღიმისაკენ მიისწრაფოდა, რათა მათი შერწყმით სამყაროში განუყოფელი სიმშვიდე დამკვიდრებულიყო“(ქარჩხაძე 2005: 6). ზებულონისა და სიკვდილის გზები ერთმანეთს ხვდება ცის თაღთან, საიდანაც ზებულონი ხედავს თავის მიწას, ზვრებსა და ნაკადულს, რომელიც კლდიდან დაიბადა. მწერლის მინიშნებით, თვით ეს ნაკადულია ზებულონის გამოხატულება. ჩამოთვლილი სიმბოლური სახეები იგავური ენის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტებია, რომლებშიც განსახოვნდება მწერლის სათქმელი და უკავშირდება ისეთ სახარებისეულ იგავებს, როგორიცაა „მთესველის იგავი“, „კოშკის მშენებელი. ომში მიმავალი მეფე“, „უძღები ძე“, „ბოროტი მევენახეები“...

პერსონაჟის გააზრებისათვის სიმბოლურ სახეებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ამ მხრივ, უდიდესი სიმბოლურ-ალეგორიული დატვირთვა გააჩნია ვენახს, ზვარს. ეს ვენახი ზებულონის სამშობლოა, მისი სოფელი და სამყოფელია. ვენახს კეთილი მევენახეებიც ჰყავს პატრონად და, სამწუხაროდ, ბოროტები და დაუნდობლებიც. სახურავის საყრდენ ბოძზე გამოსახული ნაჯახის ძველი, ფერგადასული, ღრმა ნაჭდევის მსგავსია მშობლიური სახლისა და სოფლის დეტალების წამიერი ხილვა ზებულონში. ერთ-ერთი ასეთი სიმბოლური სახეა მუხა. მუხნარში შვიდ მუხასთან ერთად მუხად ქცევის მისტერიაც მიწის ბიოლოგიურ შეგრძნებას კი არ ემყარება, არამედ მშობლიური კუთხის, სამშობლოს სიყვარულის აუხსნელი ფენომენის გამოხატულებაა. მუხად ქცევის შემდეგ მიხვდა ზებულონი, „რა დიდებული რამ ყოფილა მუხა, რა მძლავრი, რა მშვიდი, რა ღონიერი“ (ქარჩხაძე 2005: 9). აქვე იკვეთება ცასთან, როგორც შეუცნობელთან განსაკუთრებული დამოკიდებულება (შეუძლებელია არ გავიხსენოთ ვაჟას „დამსეტყვე ცაო, დამსეტყვე“). ზებულონი-მუხაც „შეუპოვარი მოლოდინით შესცქეროდა ცას, თითქოს იცოდა, რომ რასაც მოელოდა, ის მისი და მარტოოდენ მისი ხვედრი იყო“ (ქარჩხაძე 2005: 9).

უდიდესი კონტექსტურობითაა დატვირთული მუხა-ზებულონის მხატვრული სახე ამ პასაჟში, რადგან მეზრდოლი მუხის სახე საკუთარი თავის ხელახალ აღმოჩენას სთავაზობს ზებულონს. იგი ხომ იგრძნობს, რომ „მუხა მიწის ტყვე იყო! მიწა ბორკილებივით შემოჰკვროდა ფესვებზე და გასაქანს არ ამღევდა“ (ქარჩხაძე 2005: 9). მუხის კულტთან დაკავშირებული გადმოცემით კაცთშეწირვა სწორედ მუხის ხისადმი ხდებოდა წარმართულ სამყაროში. მუხა სიცოცხლის ხეს განასახიერებდა. იგი იყო წარმართული პანთეონის მთავარი ღმერთი, რომლის „ანთროპომორფიზება მოხდა ზევს-იუპიტერის სახით ელადასა და რომში“ (სიგუა 2010 : 120). მუხისადმი შეწირვის ეს პრეისტორიული აქტი სიმბოლურ ფორმატში გადავიდა და ქრისტიანული ინიციაციის საფეხურებს დაუკავშირდა, რაც ჯემალ ქარჩხაძის პერსონაჟშიც გამოვლინდა. მუხა ზებულონისა და ასევე მატერიალურობით შემოზღუდული სამყაროს სიმბოლური სახეა, რაც შემდეგ მთელს ნაწარმოებში დასტურდება.

რილკე ასეთ კომენტარს უძღვნის ხილულის უხილავად გარდაქმნას: „ჩვენი ამოცანაა დროებითი, წარმავალი მიწა ისე ღრმად, ისე მგზნებარედ და ისეთი ტკივილით ჩავიბეჭდოთ სულში, რომ მისი არსი „უხილავად“ კვლავ აღსდგეს ჩვენში. მიწას არ აქვს სხვა თავშესაფარი, თუ არა ადამიანის სული და „ხილულის უხილავად“ გარდაქმნაც სხვა არაფერია, თუ არ ადამიანის სულიერი აქტივობის შემწეობით საგანთა ახალ, უფრო მაღალ რეალობაში გადაყვანა“ (რილკე 2002: 91). თოთხმეტი წლის ასაკის პერსონაჟის მიწასთან ორგანული განუყოფელი კავშირი იგრძნობა ისეთ დეტალში, როგორცაა კოჭებამდე ტალახში ფლობით მიღებული ნეტარი შეგრძნება. ეს სიმბოლურად შესაძლოა მიანიშნებდეს იმაზეც, რომ თიხისაგან მოხედილი არსება ისევ მიწიერი საწყისისაკენ მიილტვის და არც თუ შემთხვევით, რასაც ზებულონის მომავალი თავგადასავლები გვიჩვენებს.

სულიერად შემზადებულმა ზებულონმა ის დიდი ვალი უნდა აღასრულოს, რასაც თავისუფლებისათვის მებრძოლი პატარა ქვეყნის შვილობა და მისი მტრების წინააღმდეგ ბრძოლა ჰქვია. „მტრები კი ქართველობას ნაირ–ნაირი ჰყავდა და ნაირ–ნაირი ხერხებით ცდილობდა მის მოსპობას“ (ქარჩხაძე 2005: 15). მწერლის აზრით, „კეთილი ვენახის“ მაშინდელ პატრონ ქართველებს დანებება არ უყვარდათ, სახელისათვის ბრძოლა ღირსების საქმედ მიაჩნდათ. მუდამ სიკვდილ–სიცოცხლის მიჯნაზე მყოფი ქვეყნის შვილებს სიყმაწვილიდან მყისიერად უხდებოდათ გადაქცევა მეომრებად. ამიტომ ზებულონიც საერთო გზის გამზიარებელია. მართალია, გულით უყვარს ყველა სამეურნეო საქმე, რისი კეთებაც მშვიდობიანობის დროს ახასიათებს, მაგრამ ჩვიდმეტი წლის ასაკში უკვე გაწვრთნილი მეომარი უფროა. ზებულონის მტრისადმი დაუნდობლობა წარმოსახვით ბრძოლებში ნაწარმოების დასაწყისშივე იქცევა ყურადღებას; თუ გაქცეული მტრების ერთი ჩამორჩენილი მეომარიც კი გამოჩნდებოდა, თვალეხს დახუჭავდა და თავზე ხელებს წაიფარებდა, ზებულონი ხმაღს მთელი ძალით მოიქნევდა და ამ შიშით წამხდარ მოწინააღმდეგეს შუაში გააპობდა. მიზანი ერთადერთი იყო – ამბის მიმტანიც კი არ სურდა დაეტოვებინა. მაგრამ წარმოსახვაშივე ვეღარ გრძელდებოდა შემდეგი ეტაპები; „შემინებული მოწინააღმდეგის მოკვლა ვერაფრით ვერ მოეხერხებინა“ (ქარჩხაძე 2005: 16). ეს არც თუ შემთხვევითი ეპიზოდი, მწერალმა, ვფიქრობთ, საგანგებოდ შემოგვთავაზა,



რათა პიროვნების შინაგანი ტრანსფორმაციის პროცესის სათავე სწორად იქნას დანახული და აღქმული მკითხველის მიერ. ადამიანის მოკვლა წარმოსახვაშიც კი რომ გაუძნელდება, ასეთი კაცი როგორ შეიძლება რეალობაში დაუნდობელ მკვლელად და შეუბრალებელ, სასტიკ ჯალათად გარდაიქმნას.

„ზებულონი ქართლს ისე იცნობდა, როგორც გამრჯე გლეხკაცი თავის ბაღსა და ვენახს იცნობს. ნაბიჯ–ნაბიჯ ჰქონდა ყველა კუთხე შემოვლილი და სულ იცოდა, სად რა ხე იდგა და სად რა ბუჩქი“ (ქარჩხაძე 2005: 328). ზებულონში სოფელი კაი ყმის დარად უყურებს საოცარი ღონის მქონე პოტენციურად ძლიერი მეომრისა და მფარველის სახეს, რომლის ყველაზე ზღაპრული და ლეგენდარული იდეალი იოველ ბატონიშვილია. ეს ის კაცია, რომელმაც ხელმწიფობაზე უარი თქვა და მრავალ ქვეყანაში განათლების მიღების შემდეგ ყრმათათვის მაღალი მთის მწვერვალზე სასწავლებელი გახსნა.

ზებულონის განსხვავებულად მგრძნობიარე გულს „იოველ ბატონიშვილის თავგადასავალში უხილავი და უჩინო, მაგრამ ყველაფერს აღმატებული ძალა ეგულებოდა, რომლის ვეება, ყოვლისმომცველი იდუმალების წინაშე ყველა სხვა ძალა უფერული, უქმი და წარმავალი ჩანდა“ (ქარჩხაძე 2005: 20). ეს, უდავოდ, ის ღვთაებრივი ძალაა, რომელიც ქვეყნის მომავალ მეფეს უფრო დიდ მისიაზე აფიქრებს და ერის გადარჩენის საწყისად სწორედ განათლებისა და ცოდნის გავრცელების სურვილსა და იდეალს შთააგონებს. სწორედ მასზე ფიქრობს ზებულონი, რომ ერთადერთს, იოველ ბატონიშვილს, შეუძლია ადამიანად ყოფნის საიდუმლო აუხსნას და ნათელი მოჰფინოს. ზებულონის ზღაპრული ოცნების ახდენის შემდეგ იოველ ბატონიშვილის წყაროსთვალში ხილვისას მათი დაახლოება თევზაობას უკავშირდება, რომელიც, ერთი შეხედვით, იოლ საქმედ შეიძლება ჩანდეს, მაგრამ გარკვეულ ცოდნას მოითხოვს და ამავე დროს გვახსენებს ადამიანთა სულების მეზადურებს სახარებიდან, რომლებიც მოციქულებად შეირაცხნენ და კაცობრიობა იხსნეს მაცხოვრის მოძღვრებით.

ზებულონის მამის – ისახარის მიწისადმი დამოკიდებულება ასოციაციურად ზოგიერთი შტრიხით ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნააზობიდან“ მამის – პეტრეს დამოკიდებულებაზე მიგვანიშნებს მიწისა და მეურნე გლეხკაცის ცხოვრების შესახებ (ქარჩხაძე 2005: 31). ილიას პეტრე მხოლოდ სოფლისა და მიწის მოვლაში

ხედავს ცხოვრების აზრს. დაახლოებით ასეთია ისახარის პოზიცია. რაც შეეხება იოველ ბატონიშვილს, იგი ვახუშტი ბატონიშვილსაც მოგვაგონებს და დიდი მთაწმინდელი მამების–ექვთიმე, იოანე, გიორგი მთაწმინდელების სულიერ მემკვიდრედ და საქმეთა გამგრძელებლად წარმოგვიდგება თაობათა განათლების მოსურნეობით. თუმცა დიალოგს იოველის შეკითხვა მიმართულებას უცვლის: „ზემოდან რომ ამოდენა ცა დაგცქერის? დაფიქრებით ჰკითხა იოველ ბატონიშვილმა“ (ქარჩხაძე 2005: 30). ისახარის პასუხი რამდენიმე საგულისხმო დეტალს შეიცავს: „ცასთან ჩვენ რა ხელი გვაქვს, ან ცის ამბავს ვინა გვკითხავს! როცა განგება ინებებს, მაშინ მოწვიმს და როცა განგება ინებებს, მაშინ გადაიღებს. განა არა, ვლოცულობთ კიდევ, თუ მაგაზედაც ბრძანებ, მაგრამ ემ ლოცვაშიაც რომ არა ყრია რა!“ (ქარჩხაძე 2005: 30).

მუდამ მიწისაკენ მაცქერალი თვალი ველარ აღიქვამს ზეცას, თუმცა ზეცა განგების სიმბოლო და სახეა. ამიტომაც ისახარის პასუხში იგი მხოლოდ იმ ლოცვასთან ასოცირდება, რომელიც სოფლის მცხოვრებლებს თითქმის მიტოვებული აქვთ. ილიას მოტივი გრძელდება იოველ ბატონიშვილის თხრობაში, რომლითაც ცნობილი ხდება, როგორ შემოიარა უფლის ანგელოზის კარნახით უცხოეთის ქვეყნები, რომ თავისი ჭეშმარიტი დანიშნულებისათვის მიეგნო: „უეცრად ცა გამეხსნა და ცხადად დავინახე, რომ უკვე რა ხანია არც ერთ ქვეყანაში, ამ ჩვენი ბედუკუღმართი საქართველოს გარდა, ხალხი მარტო მიწის შემყურე აღარაა.. ჩვენ ხმაღს ვიქნევთ და მიწას ჩავცქერით, იქ კი, იმაზედ ფიქრობენ, თუ ვინ ვართ, საიდან მოვდივართ, საით მივდივართ, რა გვინდა, რას ვაკეთებთ, რა არის ჩვენი ყოფა..“ (ქარჩხაძე 2005: 31). პასაჟი ასევე უკავშირდება დავით გურამიშვილს: „ყმაწვილმა უნდა იცოდეს საცნობლად თავისადაო, ვინ არის, სიღამ მოსულა, სად არის, წავა სადაო“ და ილიას „რა გითხრათ, რით გაგახართ?!“ იოველ ბატონიშვილის მოსაზრების გაცნობისას: „მალე ხმლისა და შუბის ომი დამთავრდება... და გონების ომი დაიწყება, წიგნიერების ომი დაიწყება, სწავლისა და განათლების ომი“ (ქარჩხაძე 2005: 31). იოველ ბატონიშვილის შეხედულებით, უცხო ქვეყნებში მეომრები უკვე ბრძენთა ფერხითი ყრიან იარაღს და სწავლულებს შეგირდებად ებარებიან (მაგ., „ანტონიო და დავითი“).

ბატონიშვილს ჯერ კიდევ აიძულებს ის ფაქტი, რომ დედამიწის ზურგზე ისევ წერია ქართველის სახელი, მაგრამ შორსმჭვრეტელი და გონიერი მამულიშვილი ცხადად ხედავს, რომ გონების დიდ ომში ურიცხვი მტრის წიგნითა და ცოდნით შეტევას დადგება მნებულობის ჟამი. ამიტომაც საჭიროა ახალი იარაღი, რომლითაც სწავლითა და განათლებით მოსულ მტერს ქართველი თავს არ გააცამტვერებინებს. ყველაზე დიდი ტრაგედია კი ამ ყველაფრის გაუთვალისწინებლობის შედეგად შეიძლება დადგეს: „როდესაც ქვეყნიერებას საერთო სიყვარულის წმინდა ნათელი დაეფინება, ვინ იცის, ერთი სულიერიც აღარ იყოს, ვისაც ეხსომება, რომ ოდესღაც დედამიწაზე ქართველი კაციც ბოგინობდა“ (ქარჩხაძე 2005: 32). იოველ ბატონიშვილი მადლობას სწირავს ღმერთს, რომ გონება გაუნათდა და მიახვედრა, რომ „ჩვენი გადარჩენის ერთადერთი ღონე ის არის, მთელ საქართველოში სწავლა–განათლების კელაპტრები ავანთოთ“ (ქარჩხაძე 2005: 32). თუ ეს ასე არ მოხდა და ოჯახებმა თავიანთი თუნდაც რჩეული ერთადერთი შვილი არ გაიმეტეს, მაშინ „ნათლის დიდ ზეიმს, რომელიც ოდესმე უეჭველად დადგება, ქართველობა ვერ დაესწრება“ (ქარჩხაძე 2005: 33). აქ ალუზიურად უფლის მეორედ მოსვლის ჟამთან დაკავშირებით ნაწინასწარმეტყველავი გრიგოლ ხანძთელის ხელმძღვანელობით უფლის ნადიმზე ქართველთა საქორწინე კრებულის წარდგომის ასოციაციაც გამოკრთება.

მოსაზრებას, რომ რაც უფრო მეტი საფიქრალი და ცოდნა აქვს ადამიანს, სატანჯველიც უმრავლდება, იოველიც იზიარებს, ოღონდ მიიჩნევს: „ვინ შესულა ისე ნათელში, რომ სატანჯველი არ გაევიდოდეს!“ (ქარჩხაძე 2005: 34). ამ პასაჟში ნათლად იკითხება რუსთველისეული აფორიზმის შინაარსი: „მამა ლხინსა ვინ მოიმკის, პირველ ჭირთა უმუშაკო..“, რომელიც ლოგიკურად გვახსენებს სახარებისეული სწავლების უმთავრეს პრინციპს – ტანჯვის გზით მწვერვალთა მოხილვის მისტერიას. საოცარი რკინისებური ლოგიკითა და დამაჯერებლობითაა გამოკვეთილი პატრიოტი ბატონიშვილის შეხედულება, რომ ბედნიერი ქვეყნის შვილებს შესაძლოა ეს მტკივნეული ფიქრები ერისა და ქვეყნის მომავალზე არც ჰქონოდათ, მაგრამ „ისეთ ქვეყანაში ვცხოვრობთ, ყველამ თუ არ ვიფიქრეთ და ყველამ თუ არ ვიზრუნეთ, მუდამ ბნელ ხაროში ვისხდებით და მზის სინათლეზე ვერასდროს ამოვალთ“ (ქარჩხაძე 2005: 34). ხაროს – ხნარცვის – ლიას

დატვირთვა ცოდვას უკავშირდება ლიტერატურული ტრადიციის მიხედვით. ამ დიალოგის უნებლიე მსმენელი ზებულონი სადამომდე „დაკარგული ბატკანივით დაბორიალობდა“ (ქარჩხაძე 2005: 36). ზებულონის – დაკარგული ცხვრის – წინათგრძნობა მომავალი განსაცდელის – ფარეხიდან დაკარგვის შესახებ – ბიბლიურ-სახარებისეულ ალუზიას უკავშირდება.

მამის სიფხიზლე გამოსჭვივის ისახარის სიტყვებში, რომელთაც იგი ზებულონს ეუბნება, რომ სანამ კაცი სწავლობს, ისეთი არაფერი დაუჩლუნგდეს, რაც სწავლაზე მეტად სჭირდება ოჯახსაც და ქვეყანასაც. ეს მორალი, ზნეობა, სულიერი ღირებულებებია. იოველ ბატონიშვილის ნაჩუქარი სახარება ფერადი ნახატებით უცნობი სამყაროს კარებად წარმოუდგება ზებულონს. მართალია, ვერ კითხულობდა, მაგრამ იშვიათად მაინც „მოწიწებით გააყოლებდა თითოს უცნობ ასოებს და ტანში საამო ჟრუანტელი უვლიდა“ (ქარჩხაძე 2005: 39).

ზებულონის წარმოსახვაში იძერწება საოცნებო მომავალი: სახარების, „ვეფხისტყაოსნისა“ და ასტროლოგიის, ასევე ენების ცოდნით გამდიდრებული როგორ დაბრუნდება თავის მშობლიურ წყაროსთვალში და როგორ გაანათლებს თანასოფლელ ბავშვებს მომავალი საქართველოს გადასარჩენად. და ეს იქნებოდა მისი დანთებული ცოდნის კელაპტარი: „ზებულონის წარმოდგენაში იგი მუდამ სოფლის პატარა ეკლესიის გუმბათზე იდგა. ყელყელობდა იქ, თეთრი ეკლესიის თავზე თეთრი კელაპტარი, ალი მზესავით ბრდღვიალებდა და მთელ სოფელს დაჰნათობდა“ (ქარჩხაძე 2005: 42). ამ პასაჟში აშკარად იკვეთება ალუზიურ-იგავური დეტალი იესო ქრისტეს იგავურ სწავლებაზე. აქ უკავშირდება ზებულონის ცხოვრება სახარების იგავს: „ანთებული სანთელი“. ამ იგავის შინაარსი ასეთია: „15. არცა აღანთიან სანთელი და დადგიან ქუეშე ხვიმირსა, არამედ სასანთლესა ზედა, და ჰნათობნ იგი ყოველთა, რომელნი იყვნიან სახლსა შინა. 16. ეგრეთ ბრწყინევდინ ნათელი თქუენი წინაშე კაცთა, რაითა იხილნენ საქმენი თქუენნი კეთილნი და ადიდებდენ მამასა თქუენსა ზეცათასა“ (მათე 5,15).

ქრისტიანული განმარტებით, ზებულონის უმიზეზო უსასობას, სასოწარკვეთილების სული(დემონი) ეწოდება. ზებულონს სევდა ინტუიციურად სულს უღრღნიდა. უმიზეზო სასოწარკვეთილების განცდას არც ბუნებასთან ურთიერთობა შველის. მთის წვერიდან ადევნებს თვალყურს ზებულონი

სოფლის მცხოვრებთა მოძრაობას ზემოდან. ეს არ არის მოჩვენებითი სიმაღლე, ეს მასში უკვე არსებული სიწმინდისა და უზაკველობის სიმაღლეა, რომლიდანაც ისევე იოლია დაშვება-ჩამოვარდნა, როგორც „მორების დასაცურებელ ღარში ჩახტომა და სრიალით წამოსვლა“ (ქარჩხაძე 2005: 47). მეტაფორული ფორმა – „ქვის სიტყვები“, რომელთაც დედა წარმოთქვამს, თითქოსდა ამოუვსები სიცარიელიდან ისმის და „სიცარიელის მშრალ ხვრელს“ (ქარჩხაძე 2005: 50) ტოვებს ზებულონის გულშიც. ამასთანავე მწერალი ანატომიური სიზუსტით აღწერს, როგორ მზადდება ზებულონის სხეულში რაღაც გადაწყვეტილება სიმკვრივისა და სიმყარის სახით. ასევე შენიშნავს, რომ ზებულონის სხეულსა და სულს შორის არსებული ჰარმონიაც – თანხმობა თვალდათვალ ირღვევა. ზებულონის თვალწინ ცხენოსნების მოტანილი ტომრები ისახარის აკეპილი შემზარავი სხეულის ნაწილების შესახებ მიანიშნებს. „ზებულონი სადღაც გარეთ, სხეულს გარეთ გრძნობდა უცნაურ, გაუგებარ სიმშვიდეს, რომელიც თავადაც სხეულს ჰგავდა, რადგან სხეულივით დაწნეხილი, მკვრივი და თითქოს ნივთიერი იყო“ (ქარჩხაძე 2005: 54). ამ პასაჟში მინიშნებულია თუ როგორ იღებს პერსონაჟის მთელი შინაგანი არსება გადაწყვეტილებას. „–დარჩო,– თქვა ზებულონმა, – მამაჩემს ცალი ტერფი აკლია“ (ქარჩხაძე 2005: 54), – ეს წინადადება ფაქტის რეალისტურ შეფასებასთან ერთად ადამიანური სრულყოფილების ან არასრულყოფილების განზომილების ძიებაზეც მიანიშნებს და რაღაც ფარულ ჩანაფიქრზეც, რომელიც ზებულონს ეუფლება. სულელი იაგორა (ტრიქსტერი) რომელიც ამბის მთავარი მოწმეა, მოვლენათა გზაჯვარედინად იქცევა ზებულონისათვის. ამ გზაჯვარედინიდან ჩანან ისახარის მკვლელი დაროაშვილები, რომელთაც „ქუში სახეები და მგლური გამოხედვა“ (ქარჩხაძე 2005: 55) აქვთ. მათ სოფელში დასახლების ნება მისცეს, რადგან „თხოვნაზე აბა უარს როგორ ეტყოდნენ!“ (ქარჩხაძე 2005: 55). ეს წინადადება თავისი არსით ლოგიკურად უკავშირდება იგავს „ბოროტი მევენახეები“.

სულერთი არ უნდა იყოს, ვის ასახლებ სოფელში, რადგან ხიზნად შემოსული შესაძლოა პოტენციურად სოფლის ცხოვრების და მომავლის მფლობელიც კი გახდეს (ჯაყო ჯივაშვილი). ქურდობაში მხილებულმა გულღრმო დაროაშვილებმა სასტიკად იძიეს შური ისახარზე და, ფაქტობრივად, იქცნენ კიდევ ბოროტ

მევენახეებად. დაროაშვილების სამეზნელად წასულ ზებულონს ანანიამ პირჯვარი გადასწერა და ასე მიმართა: „წადი, შვილო, მართალ საქმეს ღმერთი მიუძღვის წინ“ (ქარჩხაძე 2005: 60). დამაფიქრებელია გამონათქვამი, რომელსაც მწერალი მიმართავს: „სწორედ იმწამს გადაწყვიტა, რომ მარტო უნდა დადევნებოდა დაროაშვილებს, რათა თავისი სანთელი თვითონ აენთო“ (ქარჩხაძე 2005: 68). შეიძლება ითქვას, რომ სახარებისეული სანთლის დანთების ტრადიციული კონოტაციური მნიშვნელობა ამ ნათქვამით აშკარად გამრუდებულია. იგი მიანიშნებს შურისძიების ცეცხლზე, რომელსაც სახარების იგავის დედააზრთან არაფერი აქვს საერთო, გარდა ლექსიკური ერთეულის „სანთელი“ გამოყენებისა. „ერთადერთი კვალი, რომელიც ძაღლებმა იპოვეს, გრძელი თოკივით შემოხვეოდა მდინარეს და მერე სულ ამ თოკზე ტრიალებდა, სხვაგან აღარსად მიდიოდა..“ (ქარჩხაძე 2005: 68) – ეს სიმბოლურად ის თოკია, რომელიც ზებულონსაც ეხვევა ნელ–ნელა და მის სულიერ დაცემას ამზადებს.

თუ მოთხრობაში „იგი“ ჯემალ ქარჩხაძე გვეუბნება, რომ იგის პერსონაჟი სულიერი ამადლებისა და გამართულობის, გამარჯვების საწყისი უნდა გახდეს და მისგან ყველა ამას მოითხოვს, მისი მიწიერი თანატომელებიცა და გასხვიოსნებული თეთრი მოსასხამებით შემოსილი ზეციური არსებები, ზებულონისაგან მისი თანასოფლელები თვალებით, დუმილით, გამოხედვით, კუშტი მოლოდინით მამის სისხლის აღებასა და შურისძიებას მოითხოვენ: „ყველა ამას მოითხოვდა ზებულონისაგან: ნათესავებიც, ახლობლებიც, მეზობლებიც, ყმებიც...“ (ქარჩხაძე 2005: 69). ნაწარმოებში ისევ მეორდება: „ვისაც მამა მოუკლეს, შურიც მანვე უნდა იძიოს, თავისი სანთელი ზებულონმა თვითონ უნდა აანთოს, რათა ისახარი იმ ქვეყნად მშვიდად იყოს და მისი სული ავმა სიზმრებმა არ შეაშფოთოს“ (ქარჩხაძე 2005: 69). როგორც ირკვევა, წარმართული რელიგიური წარმოდგენა სულთა სამყაროზე უკავშირდება ქრისტიანულ ხედვასა და შედეგად ვიღებთ არა მონოლითურ ჭეშმარიტებას, არამედ გახლეჩილ და გაორებულ რწმენას, რომელიც შესაბამისი დენოტაციითაა გამოხატული. ისახარი მარცხენა ფეხის ტერფის გარეშე „ასე დასახიჩრებული, ასე დახეიბრებული მიუვიდა მამა–პაპას“ (ქარჩხაძე 2005: 69),– ამ გამონათქვამში ნათლად ჩანს ვაჟა–ფშაველას „ალუდა ქეთელაურის“ გამოძახილი – ანიმისტური სულის არსებობის რწმენა –

კიდურის გარეშე საიქიოში მოწინააღმდეგის მონობის საშიში პერსპექტივა, რაც ზებულონისათვის არანაკლებ მტანჯველია. ცხადში თანასოფელთა ზიზღისა და საიქიოში მამის ამღვრეულ-აფორიაქებული სულის წარმოდგენა შურისძიების გრძნობას უფრო ამძაფრებს და აღრმავებს ზებულონში. შურისძიების გზაზე ჩნდება გამოქვაბული, რომელიც ერთდროულად რამდენიმე ასოციაციურ ხედვასა და ასპექტს შეიძლება დავუკავშიროთ: დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ ჯოჯობეთის ქვაბებს, ჰომეროსის „ოდისეაში“ ჰადესის ჯოჯობეთის ქვაბულთან ოდისევსის ტირეზიასთან შეხვედრას, შტაინერის თეოსოფიურ ნააზრევში „ვარდისა და ჯვრის საიდუმლო“ გამოქვაბულის შესასვლელიდან ლოდის გადაგორების ეპიზოდს და ა.შ. ასევე საყურადღებოა გამოქვაბულის პლატონისეული რეცეფციის საკითხი და ეკლესიასტეს შეხედულება ჯოჯობეთის თავზე არსებული თვალის შესახებ.

თუმცა ზებულონს თავისი მიზანდასახულება ყველა დანარჩენი პარადიგმული სახისაგან განასხვავებს. ზებულონის წინაშე ჩნდება დაროაშვილების თავშესაფარი გამოქვაბულის ვიწრო, ქვევრის ყელივით მრგვალი ჩასასვლელი. თუ პერსონაჟი იგი გამოქვაბულიდან გამოდის და, მანამდე თანატომელთა მსგავსად ოთხზე მოსიარულე, გამართულ მოძრაობას იწყებს, ზებულონი, პირიქით, გამოქვაბულში რომ შევიდეს, ოთხზე დგება და ასე მიხობავს შესასვლელისაკენ: „მაშინ ოთხზე დადგა და უჩუმრად შეძვრა შამბნარში“ (ქარჩხაძე 2005: 72). ზებულონის შურისძიების წინ სამყაროში სიბნელე მეფობს და ეს სიბნელე დაროაშვილების ქალების სულელებშიცაა ჩაწოლილი, ისინი დაჭრილი მაზლის მოკვლას გეგმავენ გაქცევისას მისი სახით ხელისშემშლელი ტვირთის თავიდან მოცილების მიზნით. მიაჩნიათ, რომ „დაროაშვილების გაჩენაში ღმერთი არ ურევია. ეგენი სულ ეშმაკისა და ქაჯების ჩამომავალნი არიან“ (ქარჩხაძე 2005: 75). ამიტომაც განზრახვა სისრულეში მოჰყავთ. თუმცა დაროაშვილთა გამოქვაბულში დაბრუნების შემდეგ ისმის ერთ-ერთი ძმის ხმა, რომელსაც „არც სიბრაზე ეტყობოდა, არც გამწარება, არაფერი, უბრალოდ გაისმა: „მოკალით ხომ?“ (ქარჩხაძე 2005: 80). მიუხედავად იმისა, რომ ზებულონი ამ საუბრისა და ჩანაფიქრის მოწმეა, თავად მასში არაფერი შეცვლილა. იგი თავისი მიზნის ასასრულებლად ზრუნავს და ამ მიზნის განხორციელებისათვის საგანგებოდ უტრიალებს თეთრ

ქვას, რომელიც იყო „თავწვეტიანი და ბოლოგანიერი და ვეება ზღაპრულ კვერცხს ჰგავდა“ (ქარჩხაძე 2005: 78). თითქოსდა დინოზავრის პრეისტორიული დანატოვარია ეს ქვა, რომელმაც ახალი ბოროტება უნდა გამოჩეკოს. მიხეილ ჯავახიშვილის ეშმაკის ქვა, განსხვავებით ხიზამბარელის საჯილდაო ქვისაგან, რომელიც ვაჟკაცობისა და ღირსების და არა მხოლოდ ფიზიკური ძალ-ღონის საზომია, ზებულონისათვისაც შურისძიების იარაღად ქცეულა და მის არსებას ცვლის. შემთხვევით არ წერს ზებულონზე მწერალი: „ამ სიბნელეში რომ შორიდან შეგებედათ, იფიქრებდით, ფერდობზე რაღაც უცხო ნადირი მიბობლავსო“ (ქარჩხაძე 2005: 81).

ასე კარგავს თანდათან ღვთის ხატად შექმნილი, თეთრი ტაძრისათვის განკუთვნილი და მომლოდინე არსება ადამიანურ სახეს და მხეცად, ნადირად გარდაისახება: „ძაბრივით ამოღრმავებული შესასვლელის აქეთ-იქით დააბჯინა, ჩაიკუზა, ლოდი ამოატრიალა, ისე რომ წვეტი ქვემოთ მოექცია, და გამოქვაბულის ყელში ჩაუშვა. ლოდი სამ მეოთხედზე ჩავიდა, მერე გამოქვაბულის კლდოვან პირზე ერთი უამურად დაიხრიალა და ყელს მჭიდროდ დაეცო“ (ქარჩხაძე 2005: 81). ამ ეპიზოდს ახლავს მწერლისათვის დამახასიათებელი თეთრი სინათლის გამოჩენა („იგი“, „მდგმური“), რომელიც უკავშირდება სიკვდილსაც და ზეციურ ამაღლებასაც. სინათლის გრადაციულ ფუნქციას გამოკვეთილად ვხედავთ მაშინ, როცა ზებულონი საშინელ აქტს ადასრულებს – ლოდს გამოქვაბულის ღრმულში ჩაუშვებს: „უცნაურად განათდა ყოველივე, თითქოს მზემ დანარჩენ სამყაროს ზურგი შეაქცია და მთელი თავისი ძალა ზებულონისაკენ მიმართა. ამ დიდმა სინათლემ სხეულში ისეთი ტკივილით გაუარა, ზებულონს ფიქრის დრო რომ ჰქონოდა, გაუკვირდებოდა, ცოცხალი როგორ გადავრჩიო“ (ქარჩხაძე 2005: 81). თუმცა „მდგმურის“ ფინალში თეთრი სინათლე სულიერ ამაღლებას აღნიშნავს და პერსონაჟის თეოზისის განმაპირობებელია, ნახსენები პასაჟისაგან განსხვავებით. ზებულონი სიმშვიდის ნაცვლად სხეულში საშინელ სიცარიელეს გრძნობს. ბუნებაში კი ამ ყველაფერს წარღვნისმაგვარი, ჯოჯოხეთური ამბავი მოჰყვება: „ცა ისე ბობოქრობდა და ისე დგანდგარებდა, იფიქრებდით, ქვეყნიერების აღსასრული დამდგარაო“ (ქარჩხაძე 2005: 83). წარღვნისა და მეორედ მოსვლის აპოკალიფსური სურათი შემთხვევით არ იხატება. ზებულონის



შურისძიების პირველ ეტაპს მეორეც მოსდევს – იგი ადიდებულ ნაკადულებს კალაპოტს უცვლის და გამოქვაბულის ძაბრში მიუშვებს.

სამყაროში დგას ქარტეხილი, რომლიდანაც ზებულონს თავისი სახელი ესმის: „ზებულონ! ზებულონ! მაგრამ ეს კაცის ხმას არ ჰგავდა და საერთოდ ძნელი სათქმელი იყო, მართლა გაიგონა თუ მოეჩვენა“ (ქარჩხაძე 2005: 83). შურისძიების აქტი ჯერჯერობით ქარჩხაძის მიერ ფარული ირონიით არის შეფასებული, როცა სიტყვა „ნამუშაკვეს“ იყენებს: „ცაზე მზე გადმოდგა და ზებულონის ნამუშაკვესს გადმოხედა“ (ქარჩხაძე 2005: 83). შურისმაძიებელი ზებულონი მისი ძაღლებივით მიატოვა მშვიდმა ძილმა. მამის წინაშე ვითომდა ვალმოხდილის მშვიდ ძილს დარაჯად თავად ძილის მეუფე ედგა, მაგრამ ძილის ნეტარებას ურღვევდა სიზმრის მავნე ეშმაკი, რომელიც „უჩუმრად გასხლტებოდა და ზებულონის მიმქრალ ცნობაში წამით ლანდებივით გაიელვებდნენ დაროაშვილების ბალები“ (ქარჩხაძე 2005: 84).

ზებულონის მხატვრული სახის განვითარება ლოგიკურად უნდა დავუკავშიროთ იგავს „კოშკის მშენებელი. ომში მიმავალი მეფე“ (ლუკა 14, 28–32): „ვის–მე უკუეთუ თქვენგანსა უნდეს გოდოლი შენებად, არა–მეა პირველად დაჯდეს და აღირაცხოს, რაოდენი წარაგოს, უკუეთუ აქუს, რაითა კმა–ეყოს მას აღსრულებამდე. 29. ნუუკუე დადვას საფუძველი და ვერ შეუძლოს აღსრულებად მისა, და ყოველნი რომელი ხედვიდენ მას, იწყონ კიცხევად მისა 30. და თქუან, ვითარმედ: კაცმან ამან იწყო შენებად და ვერ შეძლო აღსრულებად. 31. ანუ რომელი მეფე მივალნ სხვისა მეფისა ბრძოლად, არა–მე პირველად დაჯდის და განიზრახის, უკუეთუ შემძლებელ არს ათითა ათასითა შემთხვევად ოცითა ათასითა მომავალსა მის ზედა? 32. უკუეთუ არა, ვიდრე შორსდა არნ, მოციქული მიუვლინის და მოიკითხის იგი მშვიდობით.“ ამ იგავის მიხედვით, ყოველი კაცი, რომელმაც გადაწყვიტა სიქველის ქმნა – ზებულონის მიზანი – სოფლის ახალგაზრდობის განათლება და ცოდნის მიცემა – მაგრამ ვერ მიაღწია საღმრთო ცოდნას, რადგან სიქველის ქმნა არასრულყოფილად და უგონოდ დაიწყო, უვარგისად აშენებს, რაკი არ შეუძლია მიაღწიოს ცოდნის მაღალ კოშკს. მეორე იგავი კი აქვე გვასწავლის, რომ თუ გადაწყვეტილი გვაქვს ვებრძოლოთ მაცდურ ძალას, მის წინააღმდეგ უნდა გავილაშქროთ, როგორც მტრის წინააღმდეგ და საქმით აღვუდგეთ წინ.

ზებულონმა, იგავის მიხედვით, საბედისწერო შეცდომა დაუშვა მიზნისაკენ მისაღწევ გზაზე, რადგან მისი სულიერი ძალები არ შემზადებულა ისეთი მადლისათვის, როგორც განსაცდელის დათმენა და დასახული იდეალისათვის მსხვერპლშეწირვის განცდაა. ზებულონის შურისძიება მიგვანიშნებს, რომ იგი მხოლოდ იმპულსებითა და კოლექტიური არაცნობიერის იმ მოდელით მოქმედებს, რასაც ათასწლეულების განმავლობაში ადამიანის მენტალობაში დამკვიდრებული სისხლის აღების, ანუ „მტერობის“ (ვაჟა) კანონი ჰქვია და ასე გამოითქმის: – თვალი თვალისა წილ, კბილი კბილისა წილ, სისხლი სისხლისა წილ. ამკარაა, რომ სახარების კანონთა არმცოდნე ზებულონი ასეთივე მიკროგარემოს განასახიერებს და მას თავისი ჩადენილი ქმედება პირველ ეტაპზე მაინც სამართლიანობის აღდგენის რეალურ განსახოვნებად მიაჩნია.

ზებულონის შურისძიება და მისი უმოწყალობა ლოგიკურად გვახსენებს სახარების იგავს „უმოწყალო მონა“ (მათე, 18,23–34): „23. ამისათვის ემსგავსა სასუფეველი ცათაი კაცსა მეუფესა, რომელმან ინება სიტყვისა განგებაი მონათა თვისთა თანა. 24. და ვითარცა იწყო განგებად, წარმოუდგინეს მას ერთი თანამდები ბევრისა ტალანტისაი. 25. და ვითარ არარაი აქუნდა მას, რაიმცა მისცა, უბრძანა უფალმან მისმან განსყიდაი ცოლისა მისისაი და შვილთა მისთაი და რაიცა აქუნდა მას, და გარდახდად იგი. 26. დავარდა უკუე მონაი იგი, თაყვანისსცემდა მას და ეტყოდა: სულგრძელ იქმენ ჩემზედა, უფალო, და ყოველივე მიგცე შენ. 27. შეეწყალა უფალსა მისსა მონაი იგი და განუტევა იგი და თანა–ნადებიცა იგი მიუტევა მას. 28. და ვითარცა გამოვიდა მიერ მონაი იგი, პოვა ერთი მის თანა მონაი, რომელსა თანა–ედვა მისი ასი დრაჰკანი; შეიპყრა იგი და შეაშთობდა მას და ეტყოდა: მომეც, რაიცა–იგი თანა–გაც. 29. შეუვრდა მას მოყუასი იგი მისი და ევედრებოდა მას და ეტყოდა: სულგრძელ იქმენ ჩემ ზედა, და ყოველივე მიგცე შენ. 30. ხოლო მან არა ისმინა მისი, არამედ წარვიდა და შეაგდო იგი საპყრობილესა, ვიდრემდე მისცეს მას თანა–ნადები იგი. 31. ხოლო იხილეს რაი მის თანა მონათა მათ საქმე ესე, შეწუხნეს ფრიად; და მივიდეს და აუწყეს უფალსა მათსა ყოველივე იგი, რაიცა იქმნა. 32. მაშინ მოუწოდა მას უფალმან მისმან და ჰრქუა მას: მონაო ბოროტო, ყოველივე თანა–ნადები შენი მიგიტევე შენ, რამეთუ მევედრებოდე მე. 33. არა ჯერ–იყო შენდაცა, რაითმცა შეიწყალე შენ შენ თანა მონაი

იგი, ვითარცა მე შენ შეგიწყალე? 34. და განურისხნა უფალი იგი მისი და მისცა იგი ხელთა მტანჯველთასა, ვიდრემდის გარდაიხადოს ყოველი იგი თანა–ნადები მისი“(ახალი აღთქუმაი 2000: 51).

იგავის ფინალში მკაფიოდ იკითხება, რომ უმოწყალო მონას უსათუოდ მიეცემა უამრავი ტანჯვა–განსაცდელი, რათა თავისი შეცოდების საზღაური გადაიხადოს ბატონის–უფლის წინაშე. „უმოწყალო მონის“ უმთავრეს სათქმელს უკავშირდება და ბეჭედს უსვამს უფლისმიერი შეგონება: „უკუეთუ მიუტევნეთ თქუენ კაცთა შეცოდებანი მათნი, მოგიტევნეს თქვენცა მამამან თქუენმან ზეცათამან. ხოლო უკუეთუ არა მიუტევნეთ კაცთა შეცოდებანი მათნი, არცა მამამან თქუენმან მოგიტევნეს თქუენ შეცოდებანი თქუენნი“(მათე 6,14–15).

პერსონაჟის ცხოვრება განსაცდელთა გზით სულის გამოსყიდვის პროცესს უკავშირდება და პირველი საზღაური, ამ თვალსაზრისით, დედის სიცოცხლეა. ზებულონის შურისძიების შემდეგ დედა მუხლმოყრილი იდგა მაცხოვრის ხატის წინ და დღემუდამ გულმხურვალედ ლოცულობდა. დედა რომ ღვთისმოსავი იყო, ეს ზებულონმა კარგად იცოდა, მაგრამ ისიც იცოდა, რომ დედისათვის მთავარი სალოცავი ოჯახი იყო. „არჩევანზე რომ მიმდგარიყო საქმე, ეჭვი არაა, ოჯახს აირჩევდა და ღმერთს გასწირავდა, რადგან ღმერთი არსებითად ოჯახისათვის სჭირდებოდა“(ქარჩხაძე 2005: 85). ამიტომაც ვერ ხვდება კარგად დედის ორმოცდღიანი მარხვისა და ლოცვის მიზეზსა და მიზანს. ამას ზებულონი მისი სიკვდილის წინ იგებს, როცა დედა ეუბნება, ღმერთს როგორ ევედრა: „ყველა ცოდვა ჩემთვის მოემადლებინა, რომ ჩემი სული შენი სანაცვლო ყოფილიყო“(ქარჩხაძე 2005: 90). აქ გახმოვანდება პირველად სიტყვა „ცოდვა“, თუმცა რამდენად ზუსტად აცნობიერებს ზებულონი მის მნიშვნელობას, ძნელი სათქმელია. „ღამდამობით დაროაშვილების ხმა ესმოდა და გაოფლილი იღვიძებდა“(ქარჩხაძე 2005: 92). ზებულონი იტანჯება სიზმრით, რომელშიც მოკლულები ევედრებიან: „ოღონდაც აქედან გამოგვიშვი და სიკვდილამდე შენი ყურმოჭრილი ყმები ვიქნებით“(ქარჩხაძე 2005: 92). მწერალი ხაზგასმით შენიშნავს, რომ ზებულონს სიზმარში გული ეთუთქებოდა, დაროაშვილთა ტანჯვას რომ უყურებდა, მაგრამ ვერაფერს ხდებოდა. პასაჟი ასოციაციურად უკავშირდება მუცალის დასიზმრებით აღუდა ქეთელაურის გულისტკივილს:

„სიზმართ დამტანჯეს, მიტომ ვარ გუნება–ადელვებული.“ შეუძლებელია არ გავიხსენოთ ნიცშეს გამონათქვამიც, რომლის მიხედვით, ვინც ურჩხულებს ერკინება, სიფრთხილე მართებს, რათა თავადაც ურჩხულად არ იქცეს. როდესაც ადამიანი დიდხანს იხედება უფსკრულში, უნდა იცოდეს, რომ უფსკრულიც ჩაიხედავს მასში.

რომანში განსაკუთრებული აქსიოლოგიური დატვირთვა გააჩნია სიზმრებს, როგორც ლიტერატურულ ფენომენს. ფროიდის მიხედვით, სიზმარი არ არის უაზრო და შემთხვევითი ასოციაციების უწყსრიგო გროვა, ძილისმიერი სომატური შეგრძნებების უბრალო შედეგი. ეს არის ფსიქიკური აქტივობის ავტონომიური და მნიშვნელობის მქონე პროდუქტი, რომელიც, ყველა სხვა ფსიქიკური ფუნქციის მსგავსად, სისტემურ ანალიზს ექვემდებარება. „სიზმარი ამა თუ იმ სუბიექტის ფსიქიკურ წარსულს წარმოადგენს და, შესაბამისად, ის ადამიანის ფსიქოლოგიურ დისპოზიციას შეესაბამება. ყოველი სიზმარი რეპრესირებული სურვილის ასრულებას ასახავს“ (იუნგი 1995: 221-224). საუკუნეების განმავლობაში სიზმრებს წინასწარმეტყველური ფუნქცია ენიჭებოდა. ფროიდის მიხედვით, სიზმრის ფარული მნიშვნელობის არა დედუქციური, არამედ ემპირიული გზით აღმოჩენა წარმოადგენს განსაკუთრებით დამაჯერებელ არგუმენტს. კ.იუნგის განმარტებით, „წინასწარმეტყველური სიზმრები, ტელეპათიური ფენომენები და სხვა მისთანანი ინტუიციის სფეროს განეკუთვნება“ (იუნგი 1995: 25).

ჯემალ ქარჩხაძის პერსონაჟებს – მდგმურს, ზებულონს, დავითს ქვეცნობიერი, ინტუიცია კარნახობთ, რომ მათი განვლილი გზა არასწორია. სიზმრებით, ხილვებით მათ თავიანთ ჩადენილ გააზრებულ თუ გაუცნობიერებელ მოვლენებზე უნდა აეხილოთ თვალი, რამაც სულიერი კათარზისი უნდა გამოიწვიოს. ყოველივე ამის შედეგად კი გააანალიზონ თავიანთი მორალური სტანდარტი, რათა სრულქმნილ პიროვნებებად და აზრობრივად დამოუკიდებელ არსებებად იქცნენ. მდგმურშიც, ზებულონშიც, დავითშიც, როგორც სახარებისეულ უძლებ ძეში, უნდა ამოქმედდეს დავიწყებული, სრულიად უარყოფილი, ან დროებით მიძინებული სულის ყველაზე უღრმესი შრე – სინდისი და სიცოცხლისუნარიანობა დაუბრუნდეს. პიროვნების ჩამოყალიბებასთან დაკავშირებით ჯემალ ქარჩხაძე აღნიშნავს: „ბედისწერა განსაზღვრავს ადამიანის ცხოვრებას, მაგრამ მე ვფიქრობ, რომ ადამიანს თავისი ნებით შეუძლია დაუპირისპირდეს მას. პიროვნულ

სიძლიერეზეა დამოკიდებული. რამდენად შეუძლია ადამიანის თავისუფალ ნებას შეასრულოს წარმართველი ფუნქცია“(ქარჩხაძე 2005: 189).

მწერალი თავის ნაწარმოებებში ხშირად უტრიალებს ბედისწერით განპირობებულ შურისძიების თემას. ამ მხრივ, საყურადღებოა მისი „იუპიტერის სინანული“, რომელშიც ნაჩვენებია ნერონის ვერაგული შურისძიება საკუთარი დედისადმი. თუმცა ზებულონი ნერონისაგან რადიკალურად განსხვავებული პერსონაა. სოფელს ემინია განმარტოებული და პირქუში ზებულონისა, რომელიც „თანდათან სხვა კაცი გახდა“(ქარჩხაძე 2005: 93). ძველ ზებულონს იხსენებს, რომელიც სულით უმანკო ფიზიკურად ისვრებოდა თოთო ტალახში, ახლანდელი ზებულონი კი სულით ტალახში გასვრილა და ამის გამო გულმდუღარე და ცრემლმორეული აწყდება ორ სამყაროს შორის აღმართულ კედელს. ზებულონი სასოებით მიისწრაფვის ძველი ზებულონის ცხოვრებისაკენ, „რასაც უცხო, დაუნდობელმა ძალამ გულგრილად მოგლიჯა და მოაშორა, გულგრილად და რაღაც შეუძლებლად, ადამიანს რომ მისივე ჩრდილი მოაშორო, ისე“(ქარჩხაძე 2005: 93). ა.ფ. შამისოს „პეტერ შლეშილის საოცარ თავგადასავალშიც“ ავტორი სწორედ ამ ჩრდილის ანუ სულის მოკვეთაზე გვესაუბრება. ჩრდილის გაუცნობიერებელ სუბსტანციაზე გვესაუბრება მელეტინსკი, რომლის აზრით, ჩრდილი პიროვნული არაცნობიერის ზღვარს მიღმა ისე გამოიყურება, როგორც დემონური ორეული (მელეტინსკი 1994: 23 ).

ზებულონის მიერ დემონური ძალების ზემოქმედების შედეგად შეკითხვების დასმა თავისი „მეს“ დასადგენად ჟაკ ლაკანის სტრუქტურალისტური თეორიის პრინციპებს უკავშირდება გაორებული და შინაგანად გახლეჩილი პიროვნების შესახებ. „სარკის სტადია“ აზუსტებს ადამიანში რეალურის ეკრანის შემოჭრას, რის შედეგადაც პიროვნება უპირისპირდება საკუთარ თავს, რადგან მასში არსებული სიმბოლური და წარმოსახული კონფლიქტს ქმნის რეალურთან. აშკარაა „ზებულონი ზებულონი იყო და ზებულონიც აღარ იყო“(ქარჩხაძე 2005: 94). ზებულონის სულიერი დაცემა გრძელდება. ძალების დასახოცად თავად მიდის და შვილებივით გამოზრდილ ბროლასა და ლომიას ტყვიას ახლის. თუმცა წამიერად რაღაც სინანულისმაგვარი ფიქრები კი ეუფლება. სანამ თვალში ცრემლი მოადგებოდა, ზებულონმა ისიც ჩაახშო. საყურადღებოა, რომ ამ დროს

კვლავ დაროაშვილების ბავშვები ახსენდება და მოულოდნელი კითხვაც უჩნდება – ქალები იყვნენ თუ ვაჟები. მონასავით შეშინებულ თინიაზე ძალადობა კი ბოლო წვეთია სულიერი დაცემულობის თასის შესავსებად. ზებულონის ზღვარგადასული ქმედება იმ უკანასკნელ რგოლს ქმნის, რომელმაც უნდა ჩაკეტოს მთელი წარსული პერსონაჟის ცხოვრებიდან და გზაჯვარედინზე მდგომის მტკივნეული ან სასიხარულო არჩევანი უნდა გვამცნოს. ზებულონი ხვდება, რომ თეთრი ზებულონი და თეთრი ზღაპარი სრულდება და წყაროსთვალიდან წასვლას გადაწყვეტს.

წყაროსთვალის დატოვება, ერთი მხრივ, გარდაუვალობით ნაკარნახევი მოქმედებაა, მეორე მხრივ, იგავურად ძე შეცდომილის თავგადასავლის ახალი ეტაპის დადგომა, როდესაც იგი დროებით განეშორება თავის მშობლიურ სამყოფელს – წყაროს სათავეს – სიწმინდესა და უმანკობას. წყაროსთვალის დატოვებამ ზებულონის არსებაში მიმდინარე მტანჯველი პროცესები უნდა დაგვანახვოს. ეს არის ადამიანის საკუთარ თავთან ურთულესი ბრძოლა, რომელშიც იგი უნდა ჩამოყალიბდეს. გამბედაობამოკრებილი მიდის ზებულონი იოველ ბატონიშვილთან, რადგან იგია მისი უკანასკნელი იმედი: „მხოლოდ მას შეუძლია ადამიანის საიდუმლოს ამოხსნა მაპოვნინოს“ (ქარჩხაძე 2005: 101). მაგრამ თეთრ ტაძარში ასვლის წინ ეჭვი და შიში ეუფლება, რომელიც ზებულონის სიზმარში განსახოვნდება: ტაძრის კარიბჭის მცველი, მზესავით სახემანათობელი არ უშვებს და ზეცისაკენ მწუხარედ თვალეზაპყრობილი ამბობს: „ამ ავაზაკს ჭაბუკი ზებულონი მოუკლავს და გაუძარცვავს, სახელიც კი წაურთმევიანო“ (ქარჩხაძე 2005: 103). მრისხანე მცველი სიზმარში მისგან იოველ ბატონიშვილის ნაჩუქარი სახარების უკან დაბრუნებას ითხოვს, რაც სიმბოლურად იმას ნიშნავს, რომ ჭაბუკის სული უმწიკვლო სამოსლით (იგავურად – საქორწინე სამოსით) უნდა აღდგეს და განახლდეს. ნისლი, რომელიც ზებულონის ამ ბოლო იმედს ფარავს და თეთრ ტაძარს ნთქავს, ცოდვის სიმძიმეს განასახიერებს – „რა ცოდვის ბურმან მონისა..გზა ვერ სცნეს მადლთა ფონისა“ (გურამიშვილი). ჯემალ ქარჩხაძე აქვე მრავალმნიშვნელოვნად შენიშნავს: „ვინ იცის, ნისლის ეს ვეება კედელი, რომელიც ყველაფერს ფარავდა, მის თვალში იყო და არა გარეთ“ (ქარჩხაძე 2005: 106).

რომანის მეორე ნაწილში სიყვარულის გრძნობის გაჩენა ცოდვით დაცემული ზებულონისათვის მზის გამონათებას ედარება, ის ხომ ჭეშმარიტად მე შეცდომილია – „ნათესავთა შორის უნათესავო, მეგობართა შორის უმეგობრო და მოყვასთა შორის უმოყვასო“ (ქარჩხაძე 2005: 108). კარგა ხანი სჭირდება ზებულონს იმის გასაცნობიერებლად, რომ რაღაც საშინელი უცხო ძალა განაგებს, რაღაც უცხო ძალა მბრძანებლობს. ზებულონმა სახელი უწოდა მას: „დაროაშვილები იყვნენ. დაროაშვილები უსხდნენ გულ–გვამში და ისინი ატარებდნენ თავიანთ ნებაზე. თითქოს მას კი არ დაუხოცავს დაროაშვილები, დაროაშვილებმა თავიანთი სიცოცხლის ფასად იყიდეს იგი და ახლა მათი ყმა და მონა იყო, მათ ნებას ასრულებდა და, რაც არ უნდა ჩაედინა, ყველაფერი მათი კარნახით უნდა ჩაედინა“ (ქარჩხაძე 2005: 10). მწერლის ეს არაჩვეულებრივი ანალიტიკური განსჯა და პერსონაჟის მიერ უკვე გაშინაგანებული ავბედითი რეალობა მიგვანიშნებს იმ შედეგზე, რაც ადამიანის ცოდვით დაცემას უნდა მოჰყვეს. იგი ასევე სახარებიდან მაცხოვრის მიერ კაცობრიობის საკუთარი სისხლით გამოსყიდვის ღვთებრივი მისტიერიის პოლარულად განსხვავებული ვარიაციაა.

ზებულონის მიმართ ბექა ამილახვრის მიერ პირველი შეხვედრისას ნათქვამი სიტყვები – „უცხო მოყმე ვინმე, ზის მტირალი წყლისა პირსა“ (ქარჩხაძე 2005: 109), გვაფიქრებინებს, რომ ზებულონი „ვეფხისტყაოსნის“ გმირი რაინდის ინტერპრეტირებული სახეა. მით უფრო, რომ მოგვიანებით მისი ცხოვრების უმთავრეს სიყვარულს ავტორმა სახელად ნესტანი დაარქვა. თუმცა ზებულონსა და ტარიელს შორის დიდი განსხვავებაცაა. ტარიელის ხანგრძლივი ძიების მიზანი დაკარგული ნესტანის – დაკარგული ღმერთის (ნესთ ან დარე ჯეჰან – ის, ვინც ამ ქვეყნად არ არის(სპარს.)) პოვნაა. ზებულონიც, ფაქტობრივად, თავის დაკარგულ ზნეობრივ სახეს – ძველი ზებულონის ღვთაებრივ სულს ეძებს, რომელიც სიყვარულმა უნდა დაუბრუნოს. ორივე პოულობს თავ–თავის ნესტანს. ტარიელი მეგობრების (ავთანდილის – რწმენა, ფრიდონის – სასოება) დახმარებით ახერხებს ქაჯეთის ციხიდან ნესტანის გამოხსნას, ზებულონი კი ვერა, სახარებისეული იგავური აზროვნების მიხედვით იმიტომ, რომ მას ეს მაღლი რწმენისა და სასოების სახით არ გააჩნია(იგავი „საფუარი“). ზებულონის მიერ ნესტანის პირველად დანახვა და ელდისცემა ბუნებრივად გვაგონებს ტარიელის

მიერ ნესტან-დარეჯანის პირველ ხილვასა და დაბნედას. თუმცა ნესტანი ზებულონს ასოციაციურად იოველ ბატონიშვილის თეთრ ტაძარს ახსენებს, რომელიც სულიერ სიმაღლესა და ღვთაებრიობას განასახიერებს.

მანუჩარ ბატონიშვილისა და ბექა ამილახვრის პირველი გამოჩენა, ემპირიული შეფასებით, სერვანტესის ცნობილ პერსონაჟთა წყვილის შორეულ ასოციაციას გვიქმნის. თუმცა ტექსტში დასაბუთებულია, რომ მათი ტანდემი მიზნობრივი და რეალიზებულია. არა ქარის წისქვილებთან და გამოგონილ ურჩხულებთან, არამედ საქართველოს მტრებთან წარმატებული მებრძოლები თავიანთ რიგებში იღებენ ზებულონს – ასევე თავდაუზოგავ მებრძოლს, სიკვდილის მაძიებელსა და საკუთარ თავში ნამდვილი მეომრის აღმომჩენს.

ნაწარმოებში იკვეთება ორი მიმართულება: ერთი – წიგნის(განათლების) გზა (იოველ ბატონიშვილი), მეორე – ხმლისა და მტერთან ბრძოლისა (მანუჩარ ბატონიშვილი და ბექა ამილახვარი). სამწუხაროდ, ეს ორი ძალა ერთმანეთს კი არ უერთდება და განაპირობებს, არამედ უპირისპირდება, რადგან მანუჩარ ბატონიშვილის აზრით, პრიორიტეტული მტრის განადგურებაა: „ჭირსაც წაუღია ეს საქართველო, ნეტა რას ვიკლავთ თავს! კაცისკვლას განა სწავლა არა სჯობს?!“ (ქარჩხაძე 2005: 111). შეუძლებელია, არ გავიხსენოთ ილიას წერილის ფრაგმენტი, რომელშიც დიდი მწერალი ბრძანებს, რომ ომის საჭიროების დროს ქართველები მეომრები იყვნენ, წიგნის საჭიროებისას კი წიგნს სწავლობდნენ. ამ შემთხვევაში კი ნათლად ჩანს, რომ საომარი საქმე, ბრძოლის სტრატეგიის ცოდნაა უპირატესი და არა მწიგნობრობა. პირიქით, განათლება მეორეულ მოვლენად აღიქმება, რაც სათავეშივე მცდარი პოზიციაა.

ბექა ამილახვართან პირველი გაჯიბრება და დამარცხება და ამილახვრის სიტყვები თითქოს სამარეში მწოლარე ზებულონს ჩაესმის: „მისი ხმა ზებულონს ისე ყრუდ და ბუნდოვნად ჩაესმოდა, თითქოს საფლავში იწვა და ჭირისუფლის მოთქმას ისმენდა“ (ქარჩხაძე 2005: 115). ყოველივე ეს მიგვანიშნებს, რომ ზებულონი, ფაქტობრივად, ცოდვით დაცემის შედეგად ჯოჯოხეთის ფსკერზეა. ბექა ამილახვრის გაწოდებული ხელი და მისი ხმა თითქოს მკვდრის გაცოცხლებას ემსახურება და ზებულონის სიცოცხლეში გადასვლის წინაპირობა ხდება; ჯოჯოხეთიდან საგანგებოდ იმიტომ გამოჰყავთ, რომ განსაწმენდელი შეუქმნან და



კათარზისის შესაძლებლობა მიეცეს– მამულის მტერთან ბრძოლით საკუთარი დიდი ცოდვა გამოისყიდოს. საგულისხმოა მანუჩარ ბატონიშვილის სიტყვები: „ – ვიდრე შენ წიგნს ისწავლიდე, ჭაბუკო, საქართველო სტამბოლის ბაზარზე გაიყიდება და ჩვენს ეკლესიებს ეშმაკები დაეპატრონებიან. რა თავში ვიხლი ასეთ სწავლას! ხვალ ვნახოთ, რა იქნება, დღეს კი ქვეყანას მეომარი უფრო უჭირს, ვიდრე სწავლული“ (ქარჩხაძე 2005: 116). ჯემალ ქარჩხაძის მოთხრობაშიც „ანტონიო და დავითი“ სწორედ განათლების გარდამქმნელ და პრიორიტეტულ როლზე აქცენტირებს მწერალი, როცა სტამბოლის მონათა ბაზარზე საქართველოს გაყიდვის წინააღმდეგ თვით მონათა გამყიდველ დავითს წარმოგვიდგენს. დავითის სულში სწორედ განათლების სულიერი ნათელი კლავს მოძალადესა და ქართველთა გამყიდველს.

პერსონაჟთა სახეების იგავური გააზრებისას ერთ–ერთ მნიშვნელოვან წანამძღვრად გვესახება იგავი „ბოროტი მევენახეები“ (მათე, 21, 33–39; მარკოზი 12, 1–8; ლუკა 20, 9–15):

„33. სხუაი იგავი ისმინეთ: კაცი ვინმე იყო სახლისა უფალი, რომელმან დაასხა ვენახი და ზღუდე გარე–მოსდვა მას და ქმნა მას შინა საწნებელი და აღაშენა გოდოლი და მისცა იგი მოქმედთა საქმედ და წარვიდა. 34. და რაჟამს მოიწია ჟამი ნაყოფთაი, მიავლინნა მონანი მისნი მოქმედთა მათ მოღებად ნაყოფისა მისისა. 35. და შეიპყრნეს მოქმედთა მათ მონანი იგი მისნი, რომელთამე სცეს, რომელნიმე მოსწყვიდნეს და რომელთამე ქვაი დაჰკრიბეს. 36. კუალად წარავლინნა სხუანი მონანი, უმრავლესნი პირველთასა, და მათცა ეგრეთვე უყვეს. 37. ხოლო უკუანაისკნელ მიუვლინა მათ ძე თვისი და თქუა: შე–ხოლო თუ–იკდიმონ მისაგან ჩემისა. 38. ხოლო ქუეყანის მოქმედთა მათ ვითარცა იხილეს ძე იგი მისი, და თქუეს გულსა მათსა: ესე არს მკვიდრი, მოვედით და მოვკლათ იგი და დავიპყრათ სამკვიდრებელი მისი. 39. და შეიპყრეს იგი და განიყვანეს გარეშე ვენახისა მის და მოკლეს. 40. რაჟამს უკუე მოვიდეს უფალი სავენახისაი მის, რაიმე უყოს ქუეყანის–მოქმედთა მათ? 41. ჰრქუეს მას: ბოროტნი იგი ბოროტად წარწყმიდნეს და ვენახი იგი მისცეს სხუათა ქუეყანის–მოქმედთა, რომელთა მოსცენ მას ნაყოფი ჟამსა თვისსა. 42. ჰრქუა მათ იესუ: არასადა აღმოგიკითხავს წიგნთა შინა: ლოდი, რომელ შეურაცხ–ყვეს მაშენებელთა, ესე იქმნა თავ კიდეთა. უფლისა მიერ იყო ესე და არს

საკვირველ წინაშე თვალთა ჩვენთა. 43. ამისათვის გეტყვ თქუნ, ვითარმედ: მიგელოს თქუნგან სასუფეველი ღმრთისაი და მიეცეს ნათესავსა, რომელნი ჰყოფდენ ნაყოფსა მისსა. 44. და რომელი დაეცეს ლოდსა მას ზედა, შეიმუსროს; და რომელსა ზედა დაეცეს, განანქრიოს იგი.“

ამ იგავის მიხედვით ნათელია, რომ ზებულონის მოქმედება რამდენიმე მნიშვნელოვან იგავურ კომპონენტს უკავშირდება. პირველ რიგში, საყურადღებოა იგავური სახე-სიმბოლოები: ვენახი, მევენახეები, ლოდი, რომელთაც მაცხოვარი საგანგებოდ გამოჰკვეთს. ვენახი ღმერთის სასუფეველია, მევენახეები ისინი არიან, ვისაც ღმერთმა თავისი ხალხი მიანდო, რათა ეხელმძღვანელათ მათთვის, გაენათლებინათ და ღმერთის მორჩილებასა და ერთგულებაში ჰყოლოდათ. ესენი არიან მეფენი, მთავრები, მღვდლები და მოძღვარნი, ყველა ვისაც ჰქონდა იერარქიული ზეგავლენა ოფიციალურად და კანონის სახელით მოქმედებდა და ვისაც უნდა გამოევიდინა სხვათა წინაშე ღვთის მცნებათა მორჩილების, სიმართლისა და ჭეშმარიტი ღვთისმოყვარეობის ნამდვილი მაგალითი. იგავური სახეების ინტერპრეტირებისას კეთილ მევენახეებად შეიძლება მივიჩნიოთ მანუჩარ ბატონიშვილის გუნდის წევრები. მათ შორის ბექა ამილახვარი, რომელიც ამავე დროს ნაწარმოებში ავთანდილის ტრანსფორმირებული სახის (რწმენის განზოგადებული სიმბოლო) ასოციაციას ქმნის, როგორც ზოგიერთი კრიტიკოსი მიიჩნევს.

მნიშვნელოვანია იესე ერისთავის მიერ იოველ ბატონიშვილის შეფასება. მისი აზრით, წიგნი ისეთი განძია, ვერანაირ სასწორზე რომ ვერ აიწონება, ხოლო იოველ ბატონიშვილი საკვირველი კაცია და საკვირველ საქმეებსაც სჩადის: „თავისი დიდი სიბრძნითა და განსწავლულობით ისეთ სამირკველსა ყრის, რომელზეც სხვარიგი ხვალე უნდა აიგოს“ (ქარჩხაძე 2005: 145). მაგრამ ერისთავის განჭვრეტით, თუ ის ხვალე ვერ დავიყენეთ, სამირკველი ოხრად დაგვრჩება. შეხედულება, რომ უფალი ღმერთი ზოგ კაცს სწავლისათვის აჩენს, ზოგს ბრძოლისათვის, ზოგს ღვთისმსახურებისათვის, ზოგს რისთვის და ზოგს რისთვის (ქარჩხაძე 2005: 145), რუსთველისეულ „უთვალავი ფერითა“ შემკულ სამყაროსა და გურამიშვილისეულ პროფესიათა ჩამონათვალსაც გვახსენებს. იესეს აზრით, სახელის მოხვეჭა სხვადასხვა გზით შეიძლება, მაგრამ ზებულონმა ეს მეომრობითა

და შეუპოვარი ბრძოლებით მოახერხა. „შენ და შენისთანებმა ქვა და კირი უნდა გადაარჩინოთ, რომ იოველ ბატონიშვილის სამირკველზე ის ხელთუქმნელი სახლი აიგოს“ (ქარჩხაძე 2005: 145). ნაწარმოების ეს პასაჟი შეიძლება გავიაზროთ, როგორც დამაკავშირებელი რგოლი „სახლის მშენებელთა“ იგავთან, რომელიც სწორედ მართებულად შერჩეულ სამირკველზე სახლის შენებაზე მოგვითხრობს. კლდეზე აგებულ შენობას ვერაფერი მოერევა. იგავშიც ხაზგასმულია, რომ ბჭენი ჯოჯობეთისანი ვერ მოერევიან ასეთ სამირკველზე აშენებულ სახლს. სამშობლოს მოყვარული ადამიანის მართებული ანალიზი შეიგრძნობა, როცა იესე ერისთავი დაღუპვის მიზეზად მტრის საქმის კეთებასა და მტრის წისქვილზე დაუფიქრებლად წყლის დასხმას ასახელებს და საბოლოო დაღუპვის საფუძველზე – ღალატსა და ორგულობაზე საუბრობს.

ამ ფონზე მარადიული სიყვარული – ნესტანი „მსახურთა მიერ წინასწარ მომზადებულ ტახტზე დაჯდა და ზებულონის მარადიულ სიცოცხლედ იქცა, რომელიც ქვეყნად დროის მდინარების კვალდაკვალ ზებულონის ყოველდღიურ ცხოვრებად უნდა გამქლავნებულიყო. სამყაროს მოჩვენებითი მრავალსახეობა თავის ერთადერთ ნამდვილ სახედ შეეკრიბა“ (ქარჩხაძე 2005: 180). ნესტანი თავისი ღვთაებრივი და პიროვნული სიწმინდით, ქრისტიანული სათნოებითა და ქალურობით იგავურად ასევე განასახიერებს ვენახს, რომელსაც შესაძლოა სხვა დაეპატრონოს. ეს სხვა კი ისკანდერ–ხანია, რომელიც შაჰმა ქართლის მეფედ მანუჩარ ბატონიშვილის ნაცვლად გამოუშვა. ისკანდერ ხანის მონოლოგი იესე ერისთავის სასახლეში გამართულ სუფრასთან კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს იგავის მორალს „კეთილი და ბოროტი მევენახეების“ იგავიდან.

ნესტანის ნიშნობის დილას, ზებულონი, ლაკანის თეორიის მიხედვით, გაორებულ პერსონად იქცა: „მაშინ ზებულონი გაქრა. ვინც მის ადგილას დარჩა, ეგებ ისიც ზებულონი იყო, მაგრამ ამ ზებულონმა იმ ზებულონისა არა იცოდა რა“ (ქარჩხაძე 2005: 214). ამიტომაც ზებულონის მიერ ნესტანის გატაცება მხოლოდ უეცარი იმპულსის ამოქმედების შედეგი კი არაა, არამედ კარგა ხნის განმავლობაში ზებულონის არსებაში მოქმედი პროცესების ლოგიკური დასასრული. გატაცებული ნესტანის (ღვთაებრივი არსის) წინაშე მოულოდნელად ნაამბობი დაროაშვილების ამოწყვეტის საშინელი ისტორია თითქოსდა ღვთის

პირისპირ მდგარი ადამიანის წრფელ აღსარებასა და სინანულს გამოხატავს. მაგრამ ზებულონი იარაღით ბრძოლის ოსტატია, ბექა ამილახვარი კი ბრძენკაცი – უიარაღოდ ბრძოლის ოსტატი. ამიტომაც ზებულონი კარგავს ერთადერთ სიყვარულს – ნესტანს და ბავშვივით გამოიტირებს, რაც ამავე დროს მისი გულის განმწმენდ ცრემლადაც იქცევა.

ნესტანის სახე მისი დაკარგვის შემდეგ ზებულონის გულში ხატად ესვენება: „რასაც არ შეხედავდა, ყველაფერს ეს ხატი მოექცეოდა; როცა თვალებს დახუჭავდა, ნესტანის ხატი გულში გადინაცვლებდა და ახლა იქ ჩანდა“ (ქარჩხაძე 2005: 252). ნესტანი მთელ საყდარში უცნაურად გაფანტული, უხმოდ და უხილავად დასტრიალებდა თავს (ქარჩხაძე 2005: 334).

ის, ვინც ზებულონის ცხოვრებაში რადიკალურ ცვლილებას იწვევს, ბექა ამილახვარია, მსუქანი, ჩაკურატებული, სახეგაბადრული, მაგრამ ქვეშქვეშა, ცბიერი, ყოვლისმხილველი (ქარჩხაძე 2005: 269). მხოლოდ უაღრესად სანდო და დაახლოებული ადამიანებისათვის, მსგავს „კეთილ მევენახეთათვის“ არის მისი მოქალაქეობრივი კრედო გახსნილი და ცნობილი: მისი ბატონი ქართლია და არა ქართლის მეფე. მისი რწმენით, ყველამ ის უნდა გააკეთოს, რასაც ქვეყანა უბრძანებს, და არა ის, რასაც გული ეტყვის (ქარჩხაძე 2005: 228). ამილახვრის აზრით, ტანჯული ქვეყნის შვილს გულზე კი არ უნდა ესხას თვალეზი, არამედ გონებაზე (ქარჩხაძე 2005: 229). ამ პოზიციიდან მიმართავს იგი ნესტანსაც: „რა ვქნა, ჭინკების მზეთუნახავო, რომ ისკანდერ– ხანს ქართლს შენი გულისთვისაც კი ვერ ავაოხრებინებ“ (ქარჩხაძე 2005: 229). ზებულონსაც მკაფიოდ უხსნის თავისი მოქმედების ნამდვილ მოტივებს: სწამს, რომ ქართლი განა მიწაა, ქართლი ხალხია. „ხალხი თუ აღარ იქნა, ცარიელ მიწას ხვალ ეგებ სპარსეთიც დაერქვას“ (ქარჩხაძე 2005: 230). – მწერლის ალტერ ეგო – შორსმჭვრეტელობა, ვეებერთელა ჰორიზონტი აზროვნებისა და უმხურვალესი გრძნობა სამშობლოს სიყვარულისა და მისადმი თავდადებისა, ბექა ამილახვრის მხატვრულ სახეში გადადის და მას სამუდამო შარავანდედს ჰფენს. ამ ყველაფრის სათავე კი ის მორალია, რომელსაც ამილახვარი ასე გამოთქვამს: „კაცი რომ იბადება, მარტო საკუთარი თავისთვის არ იბადება“ (ქარჩხაძე 2005: 231).

სწორედ მას იხსენიებს კათალიკოსი უცნაური სახელით: „წმინდა ბელზებელი“, რომელიც ერთდროულად წმინდანის აუცილებელ რეგალიასა და ბოროტ ძალთა მმართველის თავსებადობას უსვამს ხაზს. ეს სახელი ლოგიკურად უკავშირდება სახარების ერთ–ერთ ცნობილ იგავს „ორგული მწე“(ლუკა 16,1–9):

„კაცი ვინმე იყო მდიდარი, რომელსა ესუა მწე. და ესე შეასმინეს მას, ვითარმედ განაზნა ნაყოფნი მისი, და მოუწოდა და ჰრქუა მას: რაი არს ესე, რომელ მესმის შენთვის? მომეც მე სიტყუაი სამნისა შენისაი, რამეთუ არღარა ხელ–გეწიფების ამიერთგან მწეობად. ხოლო მწემან მან თქუა გულსა თვისსა: რაი ვყო, რამეთუ უფალი ჩემი მიმიღებს სამნოსა ჩემსა? საქმედ არა ძალ–მიც, თხოვად მრცხვენის. უწყი, რაი ვყო, რაითა, რაჟამს გარდავდგე მწეობისაგან, შემიწყნარონ მე სახლთა მათთა. და მოუწოდა კაცად–კაცადსა თანამდებს უფლისა თავისასა და ჰრქუა პირველსა მას: რაოდენი თანა–გაც უფლისა ჩემისაი? და მან თქუა: ასი საწნეხელი ზეთისაი. და ჰრქუა მას: მიიღე ხელითწერილი შენი და დაჯედ ადრე და დაწერე ერგასისი.მერმე სხუასა ჰრქუა: შენ რაოდენი თანა–გაც? ხოლო მან თქუა: ასი სათოელი იფქლისაი. ჰრქუა მასცა: მიიღე ხელით–წერილი შენი და დაწერე ოთხმეული. და აქო უფალმან მწე იგი სიცრუვისაი, რამეთუ გონიერად ყო. რამეთუ ძენი ამის სოფლისანი უგონიერეს არიან უფროის ძეთა ნათლისათა ნათესავსა შორის მათსა. და მე გეტყვი თქუენ: ისხენით თავისა თქუენისა მეგობარნი მამონაისა მისგან სიცრუვისა, რაითა, რაჟამს მოაკლდეთ თქუენ ამიერ, შეგიწყნარნენ თქუენ საუკუნეთა მათ საყოფელთა.“

ბექა ამილახვრის მოხსენიება სახელით „წმინდა ბელზებელი“, ეფუძნება სწორედ ამ იგავის მწეს ქმედებას. მწეს მსგავსად, ბექა ამილახვრის თვალთმაქცობა და სიცრუე ერწყმის მის ამ სიცრუითა და თვალთმაქცობით გამოხატულ მოხერხებულობას. უფლის მიზანიც, ამ იგავის მიხედვით, სწორედ ეს მოხერხებულობა, ანუ წადილი და მოშურნეობაა გადარჩენისათვის. იგავურად ხაზგასმული და მოწონებულია მხოლოდ და მხოლოდ მწეს მოხერხებულობა და არავითარ შემთხვევაში მისი სიცრუე. უფლისათვის ეს სიცრუე მხოლოდ სხეულეზბრივი გარსია, სამოსია, რომლითაც იგი იგავურ სათქმელს გამოხატავს.

მნეს სახე სხვა იგავშიც გვხვდება: „სარწმუნო და გონიერი მნე“(ლუკა 12, 42–48), სადაც ხაზგასმულია მნეს ერთგულება და გონიერება, ასევე პასუხისმგებლობა და სიბრძნე ისეთ უმნიშვნელოვანეს საქმეში, როგორც სულის ცხოვნება;

„ 42. და ჰრქუა იესუ: ვინ–მე არს მნე იგი სარწმუნო და გონიერი, რომელი დაადგინოს უფალმან მონათა თვისთა ზედა მიცემად იფქლი ჟამსა თვისსა? 43. ნეტარ არს იგი მონაი, რომლისაი მოვიდეს უფალი მისი და პოოს იგი ესრეთ მოქმედი. 44. ამენ გეტყვი თქუნ, რამეთუ ყოველთა ზედა მონაგებთა მისთა დაადგინოს იგი. 45. უკუეთუ თქუას მონამან მან გულსა შინა თვისსა: ყოვნის უფალი ჩემი მოსვლად, და იწყოს გუემად მონათა და მხევალთა და ჭამად და სუმად და დათრობად, 46. მოვიდეს უფალი იგი მონისაი მის დღესა, რომელსა არა მოელოდის, და ჟამსა, რომელი არა იცის, და ორგან განკუეთოს იგი და ნაწილი მისი დადვას ურწმუნოთა თანა. 47. ხოლო მონამან, რომელმან იცის ნებაი უფლისა თვისისაი და არა განემზადოს ნებისაებრ მისისა, იტანჯოს იგი ფრიად. 48. ხოლო რომელმან არა იცის და ქმნეს რაიმე ღირსი ტანჯვისაი, იგუემის მცირედ, რამეთუ ყოველსა რომელსა მიეცა დიდად, დიდადცა იძიოს მისგან, და რომელსა მიეცა ფრიად, უმეტესი მოჰხადონ მას.“

მველი აღთქმიდან ცნობილია ძმების მიერ გაყიდული იოსების კეთილგონივრული მოურავობა – მნეობა ეგვიპტის ფარაონის სასახლის კარზე, სადაც ფარაონი მხოლოდ ტახტით დარჩა მასზე აღმატებული და არა იმ სიბრძნითა და ღვთაებრივი მადლმოსილებით, რითაც იოსები დააჯილდოვა ღმერთმა ქვეყნის მოსავლელად. პავლე მოციქული თავის ეპისტოლეებში მიმართავს ამ იგავურ სახეს – მნეს. მისი შეხედულებით უფლისა და ქვეყნის მსახური სანდო და ერთგული მნესავით უნდა იყოს ღვთის საიდუმლოთა აღმსრულებელი: „ესრეთ შემრაცხოს ჩვენ კაცმან, ვითარცა მსახურნი ქრისტესნი და მნენი საიდუმლოთა ღმრთისათანი. ხოლო აქა ამიერითგან საძიებელ არს მნეთა მათ შორის, რაითა სარწმუნო ვინმე იპოვოს“ (კორინთელთა მიმართ 4,1–2).

უფლისმიერი შეგონებით, ამ სოფლის ძეთა გონიერება აშკარად მეტია, ვიდრე ნათლის ძეთა. ნეტარი თეოფილაქტე ბულგარელის შეხედულებით, ამ სოფლის ძენი, მოხერხებული მნეს მსგავსად, ყველა ღონეს, ხერხსა და საშუალებას მიმართავენ, რათა ამქვეყნად თავიანთი თავისათვის და ახლობლებისათვის ნახონ

სარგებელი. ნათლის ძენი კი ამგვარ გულმოდგინებას, მიუხედავად უფლისადმი სიყვარულისა და მისადმი მისწრაფებისა, ნაკლებად იჩენენ. ბექა ამილახვარი სწორედ კარგად მორგებული სიცრუის სამოსლის გამო მიაჩნია მთელს ქვეყანას და ყოფილ სატრფოსაც მოღალატედ და ამიტომაც გაუთხოვდება: „თვალეხს ძალისძალათი იშრობს, თორემ გული ცრემლში აქვს ჩამბალიო“ (ქარჩხაძე 2005: 288), – ამბობენ მასზე ახლობლები. ეს მისი ერთ–ერთი დიდი პირადი მსხვერპლია, რომელსაც ქვეყნისათვის შეგნებულად გაიღებს.

საგულისხმოა, რომ ბექა ამილახვარის მხატვრული სახე ამ თვალსაზრისითაც გამორჩეულია. იგი მოხერხებული მნეს მსგავსად მოქმედებს, მაგრამ მისი მიზანი არა პირადი გამორჩენა და სარგებელია, არამედ უფლის ვენახად შერაცხილი ქვეყნის მოვლა–პატრონობა, რაც, თავისთავად საუფლო საქმეა და ნათლის ძეთა რიგში აყენებს თითქოსდა მხოლოდ წუთისოფლის ძედ გარეგნულად მოღვაწე ბექა ამილახვარს, რომელიც „მხოლოდ ქვეყანაზე ზრუნავდა, სხვა ყველაფერი არად მიაჩნდა, და ქვეყანას რომ დასჭირვებოდა, ერთს არ შეყოყმანდებოდა, ისე გაგწირავდა დაუფიქრებლად და დაუკითხავად, თითქოს სიცოცხლე მისგან გქონდა ნაბოძვარი“ (ქარჩხაძე 2005: 333). საბოლოოდ, ბექა ამილახვარის ოცნება ახდება – ტახტზე ქართველთა მეფე მანუჩარი ადის. სპარსელებს შაჰი უკან გაიწვევს და ამ ყველაფრის უკან სწორედ ბექა ამილახვარის გონიერება, ცბიერება, შორსმჭვრეტელობა დგას. მაგრამ ისიც მსხვერპლია, შაჰი ისპაჰანში მიიწვევს და დიდ მოედანზე თავს მოაკვეთინებს. ასე ტრანსფორმირდება იგავურად ბექა ამილახვარი – ორგული მნე ჭეშმარიტ ნათლის ძედ.

„კეთილ მევენახეთა“ დასის წევრად ნაწარმოებში წარმოგვიდგება შარავანდედით მოსილი კათალიკოსი, რომელიც ზებულონის ახალი წინამძღვარი და სულიერი მეგზურია. იოველ ბატონიშვილისა და ნესტანის შემდეგ ახლა იგი სთავაზობს ზებულონს კითხვის სწავლასა და სახარების წაკითხვას, მაგრამ ეს იდუმალი და სანუკვარი მიზანი ზებულონისათვის სამუდამოდ განუხორციელებელია. კათალიკოსი ასე მიმართავს ნესტანის გარეშე დარჩენილს: „–აგე, შეხედე ამ საყდარს! გუმბათი მორღვეული აქვს, კედლებს ხავსი მოსდებია, ქარი და წვიმა შლის და ანგრევს. აი, ეს არის შენი ქვეყანა! ამის პატრონი აპირებ ტურებთან წასვლას და უზრუნველად ცხოვრებას?“ (ქარჩხაძე 2005: 251).

ძალზე საგულისხმო და დამაფიქრებელია ზებულონის ანალიზი ქვეყანასთან ადამიანის ურთიერთობის შესახებ: „რა არის ასეთი ეს ქვეყანა, რომ რამდენიც არ უნდა ემსახურო, არა ჰყოფნის და სულ ახალსა და ახალ სამსახურს ითხოვს?“ (ქარჩხაძე 2005 : 251). ზებულონის გულწრფელობა, მისი პიროვნული ინტერესები და ქვეყნის ზოგადი მიზანდასახულება ერთმანეთს კი არ ერწყმის, არამედ უპირისპირდება, რაც საშინელ წინააღმდეგობაში მოქცეული ადამიანის განსაკუთრებულ ტრაგიკულობაზე მიგვანიშნებს. ეს მოსაზრება აკაკის „ავიდედინაცვლის“ სახესაც წამოატივტივებს და ქვეყნის ერთგვარ მასშტაბურ ეგოცენტრულობაზეც დააფიქრებს მკითხველს. მით უფრო მაშინ, როცა ქვეყნის მოყვარული და მისთვის თავდადებული ადამიანები, სწორედ სახარებისეული კანონზომიერებით, სამომავლო შენობის მყარ აგურებად იქცევიან ხოლმე და საკუთარ ინტერესებს ქვეყნის სამსხვერპლოდ სწირავენ. ჯემალ ქარჩხაძის განსაცვიფრებელი ანალიტიკური უნარი მწვერვალს აღწევს, როცა კათალიკოსს ათქმევინებს: „მადლი უფალს, კაცი თვითონ არ ირჩევს სამშობლოს და თვითონ არა წყვეტს, თუ სად დაიბადოს, თორემ ქართლი აქამდე უდაბური და უკაცრიელი გახდებოდა. ვინ მოიწადინებდა ამგვარ სატანჯველში გაჩენას!“ (ქარჩხაძე 2005: 255).

ქვეყნის მოვლის ნიჭიც მემკვიდრეობით გადაეცემა და აუცილებელ შესასრულებელ მოვალეობად იქცევა იქ, სადაც არც ერთ მცხოვრებს უფლება არა აქვს საკუთარი პიროვნული ინტერესი სამშობლოს ინტერესზე მაღლა დააყენოს. ქართლი სწორედ ამით განსხვავდება დანარჩენი დიდი ქვეყნებისაგან და ამ შემთხვევაში მხოლოდ მოცულობა და რაოდენობრიობა არ არის მთავარი მოტივი. „ყოველმა კაცმა ქართლი თავისი ზურგით უნდა ზიდოს“ (ქარჩხაძე 2005: 255), – ეუბნება ზებულონს კათალიკოსი. ქართლის მოვლის მისიას ზნეობრიობა სჭირდება, როგორც აუცილებელი საყრდენი და მამოძრავებელი ძალა. მორალური კანონების გარეშე ქვეყანა დაილუპება – ესაა მთავარი სათქმელი მაღალზნეობრივი ადამიანებისა, რომლებიც ამ უმნიშვნელოვანეს მისიას თავიანთ პირად ბედნიერებას შეგნებულად უმსხვერპლებენ. ზნეობრიობის არსი ღვთის სიყვარულიდან მოედინება, იგია მთავარი იარაღი მცირე, პატარა ქვეყნის შვილებისათვის. სწორედ იგი ხდება გადარჩენის ნიშან-სვეტი და საწყისი: „მე



და შენ ქართველებად და ქრისტიანებად გავჩენილვართ. ქართველობა ჩვენი ხმალია და ქრისტიანობა – ჩვენი ფარი. ვისთვისაც ღმერთს ფარისა და ხმლის მეტი არა მიუცია რა, ის მეომარია და, ძალიანაც ეგულმძიმებოდეს, მაინც უნდა იომოს“(ქარჩხაძე 2005: 257). კათალიკოსს სწამს, რომ ადამიანი პატარა ქვეყანას სხეულივით უნდა გრძნობდეს და, როცა მის მიწაზე უცხო მოძალადე დადის, ისე უნდა სტკიოდეს, თითქოს თავად მის სხეულზე დადიოდეს და მის სხეულს თელავდეს. სამშობლოს სიყვარულის სხეულებრივი შეგრძნება კათალიკოსისათვის ერის, როგორც კოლექტიურ სხეულსა და აბსოლუტის ნებას შორის მამულისათვის თავდადებული ადამიანის ერთგვარ მედიუმობასაც გულისხმობს. მით უფრო, რომ ლეონტი მროველიდან მოყოლებული ასეთი შეხედულება მთელ ისტორიულ ტრადიციას განსაზღვრავს, რომელსაც, ამჯერად, ჯემალ ქარჩხაძე ახალი ინტერპრეტაციით გვთავაზობს. ეროვნული იდეალების მქონე მწერლისათვის ქვეყანა ზეტერიტორიული და ზესახელმწიფოებრივი შინაარსის ცნებაა (კიკნაძე: 40–41). ნაწარმოებში ქვეყნის – „ვენახის“ ბედთან დაკავშირებით ორი მოსაზრება იჩენს თავს: პირველი იესე ერისთავის შეხედულებაა: „ისკანდერ–ხანი დაყვავებით დაიწყებს და ქვეყნის გათათრებით დაასრულებს“(ქარჩხაძე 2005: 263). მეორე კი კათალიკოსის მოსაზრებაა: „გათათრება ეგრე იოლი არ არის. ქვეყანა განა ვაშლია, რომ პირდაპირ გულში გაუჩნდეს მატლი, როგორც კაცს უჩნდება! ქვეყანას მატლი გარედან ეხვევა... გულში გვიან აღწევს“ (ქარჩხაძე 2005: 263). პირველი პესიმისტური და ეპოქალური ტრაგიზმით განპირობებული თეორიაა, მეორე კი სიბრძნითა და გამოცდილებით გაჯერებული და ოპტიმისტური, რომელსაც საფუძვლად სახარებისეული მოთმინება უდევს და იგავური მინიშნებების საფუძველზე უნდა განხორციელდეს.

კათალიკოსის სურვილი, ზებულონს კითხვა ასწავლოს, განუხორციელებელი რჩება. შთამბეჭდავი და დამაფიქრებელია სცენა, როცა მიწაზე ჩხირით გავლებული კვალი უნდა წაშალოს ზებულონმა: „ხულიდან ამოყრილი მიწა ისევ ხნულში ჩაყარა და ხელით მოასწორა“(ქარჩხაძე 2005: 271). ამ პასაჟში სიმბოლურად ნაჩვენებია, როგორ ქრება განათლებისა და წიგნიერების სანატრელ გზაზე ბოლო იმედი, ამავე დროს იგი, ზოგადად, ქვეყნის მასშტაბით ახალი, სასიკეთო სულიერი ხნულის გავლების შეფერხებაზეც მინიშნებს.

ქრისტე, სახარება, სახარების იდეალები და სახარების მქადაგებელი სასულიერო პირები, რომელთა ღვაწლით უნდა შენდებოდეს ქვეყნისა და ადამიანის სულიერი შენობა, მეოცე საუკუნის კომუნისტური მმართველობის დროს სასტიკად იდევნებოდნენ, რაც დრამატული სიმძაფრით არის აღწერილი როსტომ ჩხეიძის წიგნში „ხანი უნდობარი“. დასახვრეტად გამზადებული სასულიერო პირები ასე პასუხობდნენ წითელ ხელისუფალთ: „არა მეშინის, უღელი ჩემი ტკბილ არს და ტვირთი ჩემი სუბუქ...რამეთუ ქრისტეს თანა ჯვარცმულ ვარ“ (ჩხეიძე 2012: 58).

საყოველთაო უღმერთობისა და ლიტერატურაში სასულიერო პირთა სახეების ტოტალური გაყალბება – განადგურების ფონზე ჯემალ ქარჩხაძემ შექმნა გასაოცარი სახე კათალიკოსისა. აჩვენა ჭეშმარიტად ქრისტეს ტარიგის თავგანწირვა, თევდორე მღვდლის თავდადების მსგავსად ნაწარმოებიდან „რაჰათ–ლუხუმი“; კათალიკოსი მოღალატე ქართველის გამოსავლენად საფარიდან გამოდის და სააშკარაოზე გამოჰყავს ქვეყნის ორგული, „ვენახის“ მოღალატე ქართველი თავადი – გარსევან ორბელიანი. კათალიკოსი ეწირება მოღალატის მხილებას, რომელიც, თავის მხრივ, ერთგვარი კატალიზატორი უნდა აღმოჩნდეს სხვა მოღალატე ქართველთა და ქვეყნის მტერთა მთელი ქსელის გამოსააშკარავებლად. დამთრგუნველი, უმძიმესი და ამავე დროს დამაბული მოლოდინის აღმძვრელია მწერლის სიტყვები: „შველა ხომ არ შეიძლებოდა და არა კათალიკოსისა, დამარხვაც არ შეიძლებოდა“ (ქარჩხაძე 2005: 282). მიუხედავად ერთგვარი ისტორიული წიაღსვლებისა, ეს პასაჟი ნაწარმოებში მაინც მწერლის თანამედროვე ეპოქაში კათალიკოსთა დევნა–ფიზიკური ლიკვიდაციის რეალისტურ გამოძახილად აღიქმება.

მისი ზნეობრივი გაკვეთილების მოწმე და მონაწილე ძე შეცდომილის–ზებულონის, როგორც ინტროვერტული მხედვარის „გულში ჩარჩენილი დანის ნატეხი – წვეტიანი, ბასრი – დროს იხელთებდა, ამოძრავდებოდა, სახნისივით გადი–გამოდიოდა და, საცა გაივლიდა, ყველგან სისხლის კვალს ტოვებდა“ (ქარჩხაძე 2005: 313); მწერლის ზებულონისადმი თანაგრძნობის მიუხედავად, პერსონაჟის სიმბოლურ–ფსიქოლოგიური პორტრეტის შესაქმნელი უმთავრესი შტრიხი აშკარად ცოდვაა, რაც სრულად პასუხობს ძე შეცდომილად

ალიარების „მოთხოვნებს“. ამიტომაც, ფაქტობრივად, ზებულონი ცოდვით დაცემით, ცოდვათაგან აღვსებით ტრაგიკულ მხატვრულ სახეს ქმნის და ერთი შეხედვით, წარმოუდგენელიც კია, ამ პერსონაჟის კათარზისი და გადარჩენა განისაზღვროს: „ასეთი ცოდვა, ვიდრე ცოცხალი ხარ, გულზე ლოდივით უნდა გაწვეს და ძვლებს მწარე ტკივილივით გიღრღნიდეს... ვინ მოთვლის, რამდენი ცოდო ედო ზებულონს! ცოდვების მეტი თავისი აწეწილი ცხოვრების გზაზე სხვა რა უგროვებია!“ (ქარჩხაძე 2005: 316).

თვითგანსჯის შედეგად აღმოაჩენს ზებულონი, როგორ შესცოდა ნესტანის წინაშე, როცა სიყვარული ვერ გაუგო, როცა ნესტანთან ურთიერთობისას ძველი ეპოსების გმირების მსგავსად მხოლოდ ძალ-ღონე და ბრძოლის უნარი გამოავლინა და არა მგზნებარე სიყვარულით სავსე გული. ნესტანისადმი გამოჩენილი დაუნდობლობა ლეკის ბიჭისადმი გამოჩენილ დაუნდობლობაზე გაცილებით მეტი აღმოჩნდა. „ჩანს, სიცოცხლე უფრო დიდი სასჯელი ყოფილა, ვიდრე სიკვდილი“ (ქარჩხაძე 2005: 319).

ნესტანის პერსონაჟი, გულგატეხილობისა და სიყვარულში დამარცხების მიუხედავად, ეროვნული ინტერესების დამცველი „კეთილი მევენახეა“. შაჰის სასახლის კარზე დიდი გავლენის მქონემ იმდენი მოახერხა, რომ „უფლისწული (მანუჩარ ბატონიშვილის ვაჟი – მძევალი) თავის სახლში დაებინავებინა, სადაც სპარსეთში მყოფ ქართველ დიდებულთა შესაკრებელი ადგილი იყო. უფლისწული იქ... ქართულად და ქრისტიანულად იზრდებოდა“ (ქარჩხაძე 2005: 320).

ზებულონი კი კვლავ აღმოჩნდება იმ გამოქვაბულში, რომლის ტყვეობაშიც მთელი ცხოვრება გრძნობს თავს და მხოლოდ დროდადრო თუ ავიწყდება. როცა ქართლში მიმავალი ნესტანი გარდაცვალების შემდეგ შაჰის გვერდით დაკრძალეს „მკერდზე ხელებდაკრეფილი დასცქეროდა ძვირფას საფლავებს და ისეთი გრძნობა ჰქონდა, თითქოს თვითონ იწვა მიწაში და საკუთარ თავს დასტიროდა“ (ქარჩხაძე 2005: 320). ზებულონი ქაიხოსრო ბატონიშვილის – ნესტანისა და ისკანდერ-ხანის შურისძიების სურვილით ანთებული შვილის გამოხედვით ხვდება, რომ მის წინააღმდეგ შურისძიების მახვილი აღიმართება. ლაკანის თეორიის მიხედვით, ადამიანის გაორება-გახლეჩა ბუნებრივი ფსიქოლოგიური პროცესია, როცა წარმოსახული, რეალური და სიმბოლური

ერთმანეთს უპირისპირდება. ზებულონში კი „ახლა აწმყო და წარსული მშვიდობიანად მორიგდნენ ერთმანეთში და ხელიხელჩაკიდებულები ერთად მოაბიჯებდნენ ზებულონის გვერდით“ (ქარჩხაძე 2005: 321).

იგავური თვალსაზრისით, ძველ ტიკებში ახალ ღვინოს არ უნდა ასხამდნენ, რადგან ვერ გაუძლებს და შეუძლებელია მათი გაერთიანება. თუმცა მწერალი გვიჩვენებს, რომ ზებულონის არსებაში „ორი სამყარო ერთმანეთში იყო არეული... ახალი ნამდვილი იყო, მყარი, ხელშესახები, და ძველი – უსხეულო, მსუბუქი, გამჭვირვალე – ლანდივით მოძრაობდა ახალში“ (ქარჩხაძე 2005: 321). აშკარაა, რომ აქ სტრუქტურალისტური თეორიის პრინციპების მიხედვით არსებული გახლეჩა აღარ ჩანს, უკვე ყველაფერი დასრულდა.

სიკვდილის წინ მთაზე წყავითა და შქერით შემოზღუდული, ველური ვაზით გადახურული კარავი – ზებულონის ერთადერთი ნავთსაყუდელი – ვენახის სახე-სიმბოლოა, რომელსაც პერსონაჟის ბოლომდე მიუსაფარი სული მიანდობს თავს. ზებულონი ხვდება, რომ სიცოცხლის ყვავილს მტერ-მოყვარე ასაზრდოებს და, ვიდრე ერთიცა და მეორეც გვერდით ეგულება, სიკვდილის ნატვრა ცრუ ნიღაბია, რომელიც სიცოცხლის გააფთრებულ სიყვარულს მის მოსატყუებლად აუფარებია.

პერსონაჟის სამყაროში ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობს სიკვდილიცა და სიცოცხლაც. მას სიკვდილი აღარ წარმოუდგენია განყენებულ აბსტრაქციად. მიიჩნევს, რომ სიკვდილის ჟამი თავისთავად უნდა დადგეს. იგი ადამიანმა ძალით არ უნდა დააჩქაროს. სიკვდილის მშვიდი მოლოდინის ჟამი კი მაშინ დგება, როცა ადამიანს მტერიცა და მოყვარეც ორივე შემოეცლება და მარტო რჩება. უმეგობროდ და მიუსაფრად დარჩენილი პერსონაჟის ფიქრები სიკვდილზე ეს არის ფიქრები სანატრელ, სანუკვარ მარადისობაზე, თითქოსდა იდუმალ მეგობარზე. შესაბამისად, ზებულონის არსებაში სიკვდილის თეორია ასე ჩამოყალიბდა: „იმისათვის, რომ მოკვდე, უნდა მოგერიონ, უნდა გაჯობონ, უნდა დაგამარცხონ“ (ქარჩხაძე 2005: 330).

ავტორი იცავს ზებულონს, მას უყვარს პერსონაჟი და ბოლო ფიქრები ზებულონისა იმას ნათელყოფს, რომ, მწერლის აზრით, ზებულონი არ არის თავისუფალი ნების ადამიანი, იგი ვერასოდეს ვერ ახორციელებს თავისუფალ არჩევანს, რადგან ამისათვის ყოველთვის აკლია რაღაც. ეს რაღაც კი არის მისი

ცოდნა, განათლება, რომელიც თავდაჯერებას, სიმტკიცეს, სრულ დამოუკიდებლობას მიანიჭებდა. ფიზიკური ძალ-ღონე და მეომრული ცოდნა სულიერი თავისუფლების მომტანი ვერ აღმოჩნდა ამ ტრაგიკული პერსონაჟისათვის. ჯემალ ქარჩხაძის არარიტორიკული შეკითხვა: „ვინ მისცა ქვეყანას იმის ნება, რომ ყველაფერი წაგართვას და არაფერი დაგიტოვოს?!“ (ქარჩხაძე 2005: 343) – სწორედ იმას გვიდასტურებს, რომ მწერალს არ მოსწონს თავისი გმირის ასეთ მსხვერპლად ქცევა და ამიტომ ქვეყანასაც ერთგვარ ბრალდებას უყენებს.

მთესველის იგავის გამოძახილი მკაფიოდ შეიგრძნობა ზებულონის დედ-მამის საფლავებთან ყოფნის პასაჟში: „ფეხისგულებში ეკლები ჩხვლეთს, გულში ეკლები ჩხვლეთს, მთელ სხეულში ეკლები ჩხვლეთს და ეკლებში ვერაფერი იპოვა ისეთი, რომ ეკალი არ ყოფილიყო“ (ქარჩხაძე 2005: 344), ისევე როგორც მთესველის გადასროლილი თესლი მთლიანად ეკალმა გადაფარა და აღმოცენებისა და კეთილ ნერგად ქცევის უფლება არ მისცა. ზებულონის მკვლელიც ამიტომ უბრალო სახე ვერ იქნება. ის ამ ეკლების გაერთიანებული სახეა: „ყველას სახე ერთად ექნება. დაროაშვილების, ისკანდერ-ხანის, ლეკის ბიჭის, ქაიხოსრო ბატონიშვილის“ (ქარჩხაძე 2005: 345).

სიკვდილის წინ, როცა ახლადამოსული მზის გრილ მეწამულ სხივებში გახვეულ სოფელ წყაროსთვალს გახედა ზებულონმა, დაინახა, რომ „პატარა, თეთრი ეკლესიის გუმბათზე კელაპტარი არ ენთო“ (ქარჩხაძე 2005: 346). – ამგვარადაა დასაბუთებული, რატომ გაიმეტა სოფელმა (წუთისოფელმა) ზებულონი სასიკვდილოდ, უკელაპტრო სოფელი ხომ იოლად იმეტებს, კლავს, ანადგურებს, ჯვარს აცვამს. ამავე დროს ეს უკელაპტრობა იმაზეც მიანიშნებს, რომ გუმბათზე თავად ზებულონს უნდა აენთო კელაპტარი და მან ეს მისია, სამწუხაროდ, ვერ შეასრულა. სიცოცხლე მუგუზლიდან ავარდნილი ნაპერწკალია შურისძიებისა, სიყვარულისა და სიკვდილისა და ზებულონის სიცოცხლევ სხვა არა ყოფილა რა. ადამიანის პიროვნების ინდივიდუალიზაციისათვის ამ არქეტიპული საფეხურების გავლა აუცილებელია. ინდივიდუალური ცნობიერება გამოეყოფა კოლექტიურ არაცნობიერს, რის შედეგადაც სიცოცხლის ბოლოს ცნობიერისა და არაცნობიერის ჰარმონიზაციის ჟამი დგება (მელეტინსკი 1994: 57).

„ირგვლივ ყოველივე ისე კაშკაშებდა, თვალთ ადარა იხედებოდა რა, და ამის გამო ზებულონი ვერ მიხვდა, სინათლე იყო ეს თუ სიბნელე“ (ქარჩხაძე 2005: 348). სიკვდილთან შერწყმა – თითქოს საყვარელ ქალთან ბედნიერი შეხვედრაა, რომელსაც კვლავინდებურად მიმართავს: „შენ ხარ, ბატონის ქალო?“ სათნოების უცხო ნათელით სიკვდილმა შეძლო ზებულონის გულში აენტო შუქი, რომელიც სწრაფად გაიზარდა და მთელი სხეული აუვსო...

ზებულონის რთულ და ტრაგიკულ თავგადასავალს სახარებიდან მიესადაგება იგავი „უმოწყალო მევახშე“ (მათე 18, 23–34) „23. ამისათვის ემსგავსა სასუფეველი ცათაი კაცსა მეუფესა, რომელმან ინება სიტყვისა განგებაი მონათა თვისთა თანა. 24. და ვითარცა იწყო განგებად, წარმოუდგინეს მას ერთი თანა–მდები ბევრისა ტალანტისაი. 25. და ვითარ არარაი აქუნდა მას, რაიმცა მისცა, უბრძანა უფალმან მისმან განსყიდაი ცოლისა მისისაი და შვილთა მისთაი და რაიცა აქუნდა მას, და გარდახდად იგი. 26. დავარდა უკუე მონაი იგი, თაყუანის–სცემდა მას და ეტყოდა: სულგრძელ იქმენ ჩემ ზედა, უფალო, და ყოველივე მიგცე შენ. 27. შეეწყალა უფალსა მისსა მონაი იგი და განიტევა იგი და თანა–ნადებიცა იგი მიუტევა მას. 28. და ვითარცა გამოვიდა მიერ მონაი იგი, პოვა ერთი მის თანა მონაი, რომელსა თანა–ედვა მისი ასი დრაჰკანი; შეიპყრა იგი და შეაშთობდა მას და ეტყოდა: მომეც, რაიცა–იგი თანა–გაც. 29. შეუვრდა მას მოყუასი იგი მისი და ევედრებოდა მას და ეტყოდა: სულგრძელ იქმენ ჩემ ზედა, და ყოველივე მიგცე შენ. 30. ხოლო მან არა ისმინა მისი, არამედ წარვიდა და შეაგდო იგი საპყრობილესა, ვიდრემდის მისცეს მას თანა–ნადები იგი. 31. ხოლო იხილეს რაი მის თანა მონათა მათ საქმე ესე, შეწუხნეს ფრიად; და მივიდეს და აუწყეს უფალსა მათსა ყოველივე იგი, რაიცა იქმნა. 32. მაშინ მოუწოდა მას უფალმან მისმან და ჰრქუა მას: მონაო ბოროტო, ყოველივე თანანადები შენი მიგიტევე შენ, რამეთუ მევედრებოდე მე. 33. არა ჯერ–იყო შენდაცა, რაითამცა შეიწყალე შენ შენ თანა მონაი იგი, ვითარცა მე შენ შეგიწყალე? 34. და განურისხნა უფალი იგი მისი და მისცა იგი ხელთა მტანჯველთა, ვიდრემდის გარდაიხადოს ყოველი იგი თანა–ნადები მისი.“

ამ იგავის მიხედვით ჩანს, რომ ზებულონიც ბოროტი მევახშის მსგავსად, არ მიუტევებს, ვერ პატიობს, მამის მოკვლას თანასოფლელ დაროაშვილებს. სახარების იგავის მორალის მიხედვით კი, ის, ვინც ღმერთთან არის, არასოდეს იქნება

უწყალო, უღმობელი; მხოლოდ ის არის უმოწყალო და შეუბრალებელი, ვინც ღმერთს არ ცნობს და მისთვის უცხოა. ზებულონის დაუნდობელი და სასტიკი შურისძიება, მისი საშინელი ქმედება უკუაგდებს მასზე დაშვებულ ღვთიურ მადლმოსილებას – გახდეს განმანათლებელი და იწვევს ცოდვის საზღაურად ასევე საშინელ სასჯელებს. იგავის დასკვნით იკვეთება, რომ მონა მანამდე უნდა ეწამოს, სანამ მთლიანად არ გადაიხდის თავის ვალს – ზებულონიც მთელი ცხოვრება გადის მოწამეობრივ გზას, რომელიც მისთვის არასოდეს ყოფილა ბედნიერი. „ყველა საიდუმლოს ამოხსნა შეუძლებელია; თუნდაც ის, რომ ზებულონის ცხოვრების 90 პროცენტი ქვეცნობიერში მიმდინარეობს და მხოლოდ 10 პროცენტია გაცნობიერებული“ (ქარჩხაძე 2005: 186) მიანიშნებს, მწერლის აზრით, ზებულონის უმეცრებაზე, უბირობაზე.

ამ მიმართულებით, საგულისხმოა დაკვირვება, განსხვავდება თუ არა იგი ე.წ. განათლებული და თავისი დროის კვალობაზე ინტელექტუალური ცოდნით შეიარაღებული, თუმცა სახარებისეული იგავების მორალთან და სახარების ცენტრალურ გმირთან თავისი ცხოვრების წესით რადიკალურად განსხვავებული ნერონისაგან. რაც ამ ორ პერსონაჟს ჯემალ ქარჩხაძის სამყაროში აახლოვებს, შურისძიების თემაა. შურისძიების შესახებ ჯემალ ქარჩხაძე „იუპიტერის სინანულის“ ექსპოზიციური ნაწილის ბოლოს ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „საგულისხმოა ჟამთაძიერი სიჭრელიდან საერთო მნიშვნელის გამოყოფა“ (ქარჩხაძე 1994 : 10). შურისძიების საერთო მნიშვნელის საფუძველზე ვაკვირდებით, როგორია ეს მოვლენა ნერონის ეპოქაში. როგორ შეუძლია ადამიანს ისე დაეცეს, რომ საკუთარ დედაზე უაღრესად დახვეწილად იძიოს შური.

ნერონის მიერ შურისძიების სხვადასხვა ოსტატურ ფორმათა მოშველიება უცხო არ იყო, მას უკვე, ამ მხრივ, „მდიდარი გამოცდილება“ გააჩნდა. ნერონის შურისძიება დიდი ხნის მოფიქრებული და გულით ნატარებია, დიდი მოთმინებით ნალოლიავები და გამოძერწილი. იგი ისე ამზადებდა ამ შურისძიებას, როგორც გლადიატორს ამზადებენ დიდი ბრძოლისათვის (ქარჩხაძე 1994 : 15). ნერონს არასოდეს ჰყვარებია დედა. იგი დედას კლავს შურიანობის გამო. მისი შურისძიება შურს ეფუძნება, მას ბრიტანიკუსის სიმღერისა შეშურდა. „ახლა უნდა მიჰყვე და, თუ ვინმემ სიმღერა იცის, ყველა დახოცო; მათ შორის

ისინიც, ვინც ცოცხალი აღარაა“ (ქარჩხაძე 1994: 16) – ეუბნება მას დედა – აგრიპინა. ნერონის შურისძიებისწინა ემოციური სამყარო რთული და დამთრგუნველია: „გონება ემღვრეოდა, სისხლი ეყინებოდა და გულში დატრიალებულ მძვინვარების გრიგალს ლამის ყველაფერი ნაფლეთებად ექცია“ (ქარჩხაძე 1994: 20). მაშინ, როცა ზებულონის ემოციები მწერალმა ასე წარმოგვიდგინა: „ზებულონი სადღაც გარეთ, სხეულს გარეთ გრძნობდა უცნაურ, გაუგებარ სიმშვიდეს, რომელიც თავადაც სხეულს ჰგავდა, რადგან სხეულივით დაწნეხილი, მკვრივი და თითქოს ნივთიერი იყო“ (ქარჩხაძე 2005: 54). შურისძიება ყველა შემთხვევაში უპირისპირდება ზნეობას, როგორც იგავური მეტყველება მიგვანიშნებს. „ჩვენს მძიმე დროში..ზნეობა იმდენად სულის სამკაული აღარაა, რამდენადაც გონების იარაღი“ (ქარჩხაძე 1994: 33).

ვითომდა ზნეობრივი, სინამდვილეში სწორედ გონების იარაღად გადაქცეული ზნეობის მქონე პერსონაჟთა პორტრეტები იხატება შეთქმულთა წარმომადგენელი მლიქვნელი კარისკაცების სახით. ისინი იმ ბოროტ მსახურებს განასახიერებენ სახარების იგავიდან „ბოროტი მევენახეები“, რომელთაც იოლად შეუძლიათ არა მეფის დედა, არამედ მეფის ძეც რომ მოკლან და გაანადგურონ. თავიანთ ვერაგობას, ბოროტებასა და მზაკვრობას ქვეყნის სიყვარულისა და ერთგულების სახელით ამართლებენ; მათთან თავის განზრახვას ნერონიც ასე ასაბუთებს: „რომის სიბრძნე და რომის პატიოსნება ერთხმად გვირჩევეს დედის მოკვლას, მე და შენ კი სხვა არა დაგვრჩენია, გარდა იმისა, რომ დავემორჩილოთ“ (ქარჩხაძე 1994: 93).

ნერონის შურისძიება დახვეწილი და ელიტური უნდა იყოს; არც საწამლავის გამეორება და არც აშკარა მოკვდინება მას მიზნად არ აქვს. დედისადმი შურისძიების სურვილს ორატორული ხელოვნებითა და ისეთი მჭევრმეტყველური სიტყვებით ნიღბავს, რომლებიც „მისი არსების უფსკრულიდან მოდიოდა და ისეთი ძალა აფრქვევდა, რომლის უტყუარობას გონების კონტროლი აღარ სჭირდებოდა“ (ქარჩხაძე 1994: 61). ეს შთაგონების ის ძალაა, რომელსაც ლექსების შეთხზვისათვის ამაოდ მოუხმობს, ბოროტი განზრახვის შესანიღბად კი გონების კონტროლიც არ სჭირდება. სიკვდილის მოლოდინში მყოფი ნერონის უკანასკნელი ფიქრები დედას უკავშირდება. მის არსებაში საზარელი სისინით



შემოჭრილი ეს სიტყვა მაჯლაჯუნასავით დააწვა და ისე ამოქოლა და ამოლესა თავის პაწაწინა თავშესაფარში, თითქოს „ვიღაცამ ვიწრო საფლავში ჩატენა, ოღონდ გულმავიწყობის გამო ის არ მოაგონდა, რომ წინასწარ მოეკლა“ (ქარჩხაძე 1994: 99) ეს პასაჟი უსათუოდ გაგვახსენებს ზებულონის მიერ დაროაშვილების ამოქოლვის უმძიმეს პროცესს. ჯემალ ქარჩხაძის მიერ სიტყვის შურისძიების ჩვენება უმაღლესი სამართლიანობის გამოხატვის ლიტერატურული ფორმა და უმნიშვნელოვანესი მხატვრული მიგნებაა, რომლითაც იგავურად იოანეს სახარების დასაწყისში სიტყვის–ლოგოსის–იესო ქრისტეს განკაცების მისტერიას ვუკავშირდებით. მაგრამ ნერონს არა თავად სიკვდილი როგორც ფაქტი და მის წინაშე თავისი მზაობა აფიქრებს, როგორც ზებულონს, ან ანტონიოს. ნერონი სიკვდილის წინაც შეუნანებელ ბოროტებას განასახიერებს. ეგოცენტრიკოსისათვის ტრაგედია ისაა, რომ მთელი სამყარო მასთან ერთად არ ქრება: „რამოდენა ნუგეში იქნებოდა, ყველაფერი რომ ჩვენთან ერთად ილუპებოდეს“ (ქარჩხაძე 1994: 123).

ზებულონის უბირობა, ანტონიოს განათლება და სულიერი სიმაღლე სასწორის ერთ მხარეზე ექცევა, ნერონი მეორეზე, რადგან ისეთი კანონზომიერების დადგენაზე ოცნებობს, რომლითაც ადამიანს ჩადენილი ქმედების შედეგი არ უნდა მოეკითხოს, არ უნდა დაისაჯოს. „რას ერჩით, უკვდავებო, საწყალ კაცს? რატომ დაუდგინეთ, რომ ადრე თუ გვიან ყველაფერი უნდა მოეკითხოს და ყველაფერი უნდა გადახდეს?! როგორ აუფერულებს ჩვენს ნამოქმედართა სიდიადეს შურისძიების ეს მუდმივი შიში!“ (ქარჩხაძე 1994: 125). სინანულისა და განწმენდის მიღწევის ნაცვლად ნერონი ერთადერთ რამეს ნანობს – რატომ ვერ განაგრძობს ცხოვრებას სწორედ ისე, როგორც მას სურს და რატომ იღებს საზღაურს ჩადენილი ქმედებების გამო: „რატომ უნდა მოგვეკითხოს? რატომ უნდა მოგვეზღოს? რატომ უნდა გადაგვხდეს? გშურთ ადამიანის თავისუფლება? თუ გეშინიათ ადამიანის თავისუფლების?“ (ქარჩხაძე 1994: 125). მიუხედავად იმისა, რომ ამ სიტყვებს ნერონი წარმოთქვამს ნაწარმოებში, ამკარად იგრძნობა თავად მწერლის სულიერი ამბოხიც. იგი ხომ ადამიანის შინაგან თავისუფლებას, როგორც სიცოცხლის საჩუქარს, ისე აღიქვამს. აქ ვლინდება სწორედ მისწრაფება

ნების თვისუფლებისაკენ, როგორც ადამიანისათვის ყველაზე დიდი საუნჯის ფლობისაკენ.

ნერონის მსგავსად ზებულონიც მკვლელობის შედეგად იღუპება. მისი სიკვდილიც იძულებითია. იგავის საკრალური განზომილება კი მიგვანიშნებს, რომ მის დაღუპვას ამ შემთხვევაში შეიძლება ერთგვარი მსხვერპლშეწირვის მნიშვნელობაც მივანიჭოთ, რადგან ზებულონის მკვლელობით აღსრულდება მისია, რომლის მისაღწევი ინსტრუმენტიც იგი აღმოჩნდა. ზებულონი კათალიკოსისაგან განსხვავებით არ გამხდარა ქრისტეს ტარიგი, მაგრამ იგი იღებს სიკვდილს, მკვლელობას, როგორც ცოდვებისაგან განწმენდისა და თავდახსნის გზას და სინანულით აღსავსე განემორება მიწიერ სამყაროს.

რომანში „ზებულონი“ მკაფიოდ წარმოჩნდა იგავურ სახეთა სისტემურობა და შინაგანი პლასტები, რომელთა საფუძველზე განვითარდა პერსონაჟთა მხატვრული სახეები და რომანის პრობლემატიკა.

### 2.1.3. მოთხრობა „ანტონიო და დავითი“

მოთხრობა „ანტონიო და დავითი“ იგავური კონტექსტით პერსონაჟთა სახეების გაანალიზებისას უფლისმიერი გადაწყვეტილებების ერთგვარ ილუსტრაციას წარმოადგენს. ამ ნაწარმოებშიც ისევე მწვავედ იკითხება მწერლის იგავური აზროვნება, იგავური მიკროსქემები, როგორც სხვა ტექსტებში და მათი მხატვრული ფუნქცია უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს პერსონაჟთა მეტად საინტერესო და მუდამ დასამახსოვრებელი სახეების შეცნობისას.

სათაურის ქვემოთ მინაწერი – „მოთხრობილი ხსენებული დ'ანტის მიერ დაწვრილებით და შეულამაზებლად“ (ქარჩხაძე 1987: 240), ტრადიციული მინაწერის ფორმატით წინასწარ გვაუწყებს, რომ ქართული ეროვნული სატკივარი უცხოელის პოზიციიდანაა აღქმული და დანახული. ხედვის ამგვარი რაკურსი, როგორც მწერლური მეთოდი არაერთხელ გამოუყენებიათ სხვა ავტორებსაც (ო.ჭილაძე „გოდორი“ ჭ. ამირეჯიბი „დათა თუთუხია“) და თავად ჯემალ ქარჩხაძესაც.

უცხოელის მიერ დანახული ქართული რეალობა გაცილებით დამაჯერებელი და საყურადღებოა, უფრო ობიექტური და ანალიტიკური. ამ რეალობაში ისე როგორც მწერლის სხვა ნაწარმოებებში, მაგალითად, „ზებულონში“ წარმოჩნდება დამოკიდებულება ქვეყნისადმი, როგორც კოლექტიური სხეულისა და ზეტერიტორიული შინაარსის ცნების მიმართ. „კაცს მუდამ გაქვს გაუაზრებელი სურვილი შენს ქვეყანაში დაიმარხო, სადაც შენი მამა–პაპა მარხია“ (ქარჩხაძე 1987: 241).

ბართოლომეოს მოგზაურობისას გადატანილი ხიფათები ახალგაზრდულ პატივმოყვარეობას ავიწყებს. „წიგნის დაწერა მხოლოდ მოვალეობაა, რადგან ადრეც მწამდა და ახლაც მწამს, რომ კაცმა თუ რაიმე ცოდნა შეიძინა, იგი ვისმეს უნდა დაუტოვოს, თან თუ წაიღო, ცოდვად ჩათვლება და იმ ქვეყანაში მოეკითხება“ (ქარჩხაძე 1987: 241). ამ ფრაგმენტის მიხედვით, შეგვიძლია განვსაზღვროთ ბართოლომეოს მისწრაფება, იგავური კონტექსტით გაიაზროს ცოდნის აუცილებლობა. ცოდნა მისთვის სხვათა დახმარებისა და სამყაროს უკეთესობისაკენ შეცვლის საშუალება და სინათლის მოფენის გზაა.

ბართოლომეოს მოგზაურული გემოვნება და უკვე ჩამოყალიბებული ცხოვრების ნირი მის ბოლო სახლის სტრუქტურაშიც გამოვლინდება, როცა თითო ოთახს იმ ქვეყანას უთმობს, რომელშიც ნამყოფია. „თითო ოთახი თითო უცხო ქვეყანას განასახიერებს, იქაურ წესზეა მოწყობილი და იქაური ნივთებითაა მორთული“ (ქარჩხაძე 1987: 241). ბართოლომეო იმ ქვეყნის მფლობელი და წარმომადგენელი მასპინძელი ხდება, რომელშიც იღებს სტუმრად თავის მეგობრებს. მწერლის შეხედულებით, ადამიანთა განსხვავებული გემოვნება და ინტერესები ქმნის საფუძველს სამოგზაურო ჟანრის ლიტერატურის მნიშვნელობის განსაზღვრისათვის. ამავე დროს ამგვარი ლიტერატურა „ოდისეადან“ მოყოლებული არა მხოლოდ ადამიანის სულის სახიფათო და რომანტიკულ მოგზაურობას უკავშირდება, არამედ, ზოგადად, ადამიანის რთული და მრავალწახნაგოვანი შინაგანი სამყაროს არსის ჩვენებას, რომელზეც ესა თუ ის მოვლენა თავის განსაკუთრებულ კვალს ტოვებს.

ამ მიმართულებით გამოკვეთილი ბართოლომეოს სახლის ერთი მნიშვნელოვანი ოთახისათვის შერჩეული სახელი – კოლხეთი ერთგვარი ისტორიული ექსკურსის დატვირთვას იღებს. კოლხური ნივთების სახელებსაც კი, მთხრობელის აზრით, ტკბილი და სევდიანი სურნელი ასდით (ქარჩხაძე 1987: 243). კოლხეთი „როგორც ძველი მწერლები გვარწმუნებენ, ოდესღაც ერთიანსა და ძლიერ სახელმწიფოს წარმოადგენდა, იმჟამად პატარ–პატარა სამთავროებად იყო დაქუცმაცებული“ ((ქარჩხაძე 1987: 245).

ძველი საქართველოს ისტორიული ქრონიკების გამოძახილს შევიგრძნობთ ბართოლომეოს მიერ წინასწარ შესწავლილი კოლხეთის რეალების გაცნობისას, რომელიც იგავურად ფეოდალური პარტიკულარიზმის ნიშნით დაყოფილი ერთიანი „ვენახის“ ტრაგედიაზე მოგვითხრობს: „მთავრებს, რომლებიც პატივმოყვარეობის გამო, თავიანთ თავს ზოგჯერ მეფეებსაც უწოდებდნენ, ერთმანეთში გაუთავებელი შუღლი და ქიშპობა ჰქონდათ, როს გამოც გარეშე მტერს ჯეროვან წინააღმდეგობას ვერ უწევდნენ“ (ქარჩხაძე 1987: 245). ისიც ისტორიული რეალობაა, რომ შეჭირვებული ქვეყანა უმეტესად ქრისტიანული სარწმუნოებით დაკავშირებულ უცხოეთის რომელიმე ქვეყანას ევედრება დახმარებასა და შემწეობას. ასეთი ქვეყნის მეფე–მთავრის სათხოვარი რომ

დაეკმაყოფილებინათ „იმ უთანასწორო ბრძოლაში, რასაც მისი ხალხი ეწეოდა მუსულმანების წინააღმდეგ თავისუფლებისა და ქრისტეს რჯულის დასაცავად“ (ქარჩხაძე 1987: 245), სესხის, ხელოვნებისა და სასულიერო პირების გაგზავნით, ჯერ ეს ქვეყანა უნდა შეესწავლათ.

ბართოლომეოს როგორც პერსონაჟს მწერალი საინტერესო რაკურსით გვიხატავს, როცა გვიამბობს როგორ ცდილობს იგი გამგზავრებამდე ინფორმაცია მოაგროვოს ქართველ ხალხზე. ამ ქმედებით, ერთი მხრივ, ვლინდება ბართოლომეოს შორსმჭვრეტელობა და გონიერება, მეორე მხრივ კი, მწერალი ხაზს უსვამს იმ სპეკულატურ ბუნებას, რომელიც მის პროფესიას უკავშირდება. ის ფაქტი, რომ ქართველებს უცხო ქვეყნის სამეფო კარზე მაღალი თანამდებობა უჭირავთ, „თავისთავად უკვე მათი ხალხის ღირსებაზე მეტყველებს“ (ქარჩხაძე 1987: 246). მაგრამ ამ ქართველებმა ბართოლომეო იმ მიზეზით არ მიიღეს, რომ არ სურდათ მათი წარმომავლობა და უცხო ტომობა ზედმეტად თვალში მოხვედროდა ვინმეს. ჯამაგირისა და თანამდებობის შენარჩუნების მიზნით „საკუთარ გვარტომობაზე უარის თქმა... უკადრისი საქციელია, რომელსაც არც ღმერთი მოგვიწონებს, არც კაცი“ (ქარჩხაძე 1987: 247), – ეს შეფასება კი გვარწმუნებს როგორი ზნეობრივი პრინციპების მქონე ადამიანს გვაცნობს მწერალი. ასევე იგავურად კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს ჭეშმარიტების დაცვის აუცილებლობაში.

ბართოლომეო იგებს, რომ ქართველ ხალხში რაღაც გაუგებარ ძალას ერთ მუშტში უჭირავს ისეთი საპირისპირო თვისებები, როგორცაა ღალატი და თავდადება, სიძულვილი და სიყვარული, ლაჩრობა და სიმამაცე, ბოროტება და სიკეთე (ქარჩხაძე 1987: 247). ამგვარი წინააღმდეგობრიობა, დაპირისპირებულთა ერთიანობა და მუდმივი ბინარული ოპოზიციურობა ერის, ქვეყნის სახასიათო შტრიხად ქცეულა. ეს თვისება ინტერესს აღძრავს პერსონაჟში, ეძებს პასუხს კითხვაზე – რა უნდა განაპირობებდეს, რა ძალა უნდა მართავდეს ამგვარად ხალხს, ქვეყანას. შეიძლება ითქვას ბართოლომეო იწყებს ქართველი კაცის სულის კვლევას, რისთვისაც იგი პირველად ქართველ მეკუბოვეს მიმართავს.

ჯემალ ქარჩხაძის პერსონაჟთა გალერეაში მეკუბოვე ქართველის მხატვრული სახე ერთ–ერთი მნიშვნელოვანია, რადგან მის პროფესიას მწერალი ხაზს შემთხვევით არ უსვამს და ავტორი დასამარებისა და რაღაც დიდის დასასრულზეც

მიგვანიშნებს. მეკუბოვე ტიპური სახეა იმ ქართველისა, რომელიც ბედის უცნაური ხაზების გამო უცხოეთში აღმოჩნდა და იქ ისე ჩარჩა, რომ სამშობლო ნოსტალგიად და ოცნებად ექცა. ამის დამადასტურებელია მისი საქციელი: „ტიროდა, მკერდზე მჯიღს იცემდა და დროდადრო ისე ამოიკვნესებდა „ჩემი ქვეყანაო“, ან „ჩემი საყვარელი სამშობლოო“, გეგონებოდათ გულ–ღვიძლი ამოაყოლაო“ (ქარჩხაძე 1987: 248). უცხოელის თვალით დანახული მეკუბოვის გულის მართალი ძაფები ისეთ სიტყვებში ვლინდება, როგორიცაა: „მიწა“, „წყარო“, „მდელო“, „მამა – პაპის ძვლები“ (ქარჩხაძე 1987: 249). ქართველთა საზოგადო თვისებისამებრ, მეკუბოვეც თავის თავს, უცხოეთში ყოფნის მიუხედავად, ერის, ქვეყნის კოლექტიური სხეულის ნაწილად მოიაზრებს და აცხადებს: „სიბერეში შევდივარ, უკვე მშობლიურ მიწაში მინდა დავიმარხო, ცოლსა და შვილს ჩემი ქვეყნის ერთი მუჟა მიწა მირჩვენიაო“ (ქარჩხაძე 1987: 248).

კოლხეთში მცხოვრებთა შესახებ კრიტიკული და ზოგიერთი ნეგატიური მოსაზრების კვალდაკვალ ხაზგასმას იმსახურებს ანტონიოს შეხედულება: „ეს ხალხი საუკუნეების მანძილზე ურჯულოთა გარემოცვაში ცხოვრობს და ერთი და იმავე ხმლით იცავს სამშობლოსაც და ქრისტეს რჯულსაც, რადგან სამშობლოსაც და ქრისტეს რჯულსაც იქ ერთი და იგივე ხიფათი ემუქრება“ (ქარჩხაძე 1987 : 268). ამ სიტყვებში, უდავოდ იკითხება ლიტერატურათმცოდნეობითი და ისტორიული ანალიზი, რომლის თანახმად, უძველესი დროიდანვე ქართველი კაცისათვის დეფინიციები „ქრისტიანობა“ და „სამშობლო“ იდენტურ ცნებებად აღიქმებოდა. აგრეთვე შეუძლებელია ჯემალ ქარჩხაძის შეხედულების მიღმა, რომელსაც იგი ანტონიოს გამოათქმევინებს, დიდი ილიას მსოფლმხედველობის გამოძახილი არ დავინახოთ: „ქრისტე ღმერთი ჯვარს ეცვა ქვეყნისათვის და ჩვენც ჯვარს ვეცვიოთ ქრისტესათვის“ („რა გითხრათ, რით გაგახაროთ?!“)

უცხოელთა შეფასებით, სახარების ცოდნისა და ქრისტიანული რწმენის დოგმატურ–ორთოდოქსული პრინციპების დაცვის პარალელურად ქართველები განსაცვიფრებლად მღერიან და ისე არიან გაწაფულნი მელექსეობაში, თვით ჰომეროსსაც ტოლს არ უდებენ. ამ პასაჟში, სავარაუდოდ, მწერალი ითვალისწინებს არა ერთი უცხოელი მოგზაურის გადმოცემას კოლხეთის, საქართველოს მცხოვრებთა ტალანტისა და ნაკლოვანების შესახებ, რაც მის

თხრობას, უდავოდ, რეალისტურ ელფერს ანიჭებს. ამავე დროს, შეიგრძნობა მწერლის განსაცვიფრებელი ანალიტიკური უნარი, განსაზღვროს ქართველი ხალხის ისეთი უარყოფითი თვისება, როგორც ყოველგვარი უცხოურის გაზვიადებული აღქმა-შეფასებაა. ქართველი ხალხი „უცხოელებს რაღაც განსაკუთრებული მოწიწებით უყურებს... ერთი უცხოელის აზრს მეტ ფასს ადებენ, ვიდრე ასი თავისიანისას, თუნდაც ასივე ბრძენი და საქმეში კარგად ჩახედული იყოს“ ((ქარჩხაძე 1987: 271)

ბართოლომეოსა და ანტონიოს ქრისტიანულ-ზნეობრივ თვისებებს, როგორც გამორჩეული პერსონაჟების ღირსებებს, მწერალი განსაკუთრებით უსვამს ხაზს, როცა აღნიშნავს მათი სხვა ადამიანებისადმი კორექტული დამოკიდებულების შესახებ. გემზე მყოფი ბართოლომეოს განწყობას მწერალი საგანგებოდ წარმოაჩენს: „უცხო ქვეყანაში ყოფნისას ბევრი რამ იქნებოდა დამოკიდებული ჩვენს ერთსულოვნებაზე, ერთმანეთის გატანაზე, ერთმანეთის ნდობასა და მხარზე დგომაზე“ (ქარჩხაძე 1987: 250). ბართოლომეო ხაზგასმით აღნიშნავს თანამგზავრთა ზნემაღლობის შესახებ: მათ „კარგად იცოდნენ თვითნათი ვალი როგორც იმ ქვეყნის წინაშე, საიდანაც მიემგზავრებოდნენ, ისე იმ ქვეყნის წინაშე, სადაც მიემგზავრებოდნენ“ (ქარჩხაძე 1987: 254).

ერთ-ერთი მთავარი გმირის, ბართოლომეოს მიერ წარმოდგენილი ანტონიოს პორტრეტი, გამორჩეული შტრიხების გამო არავის სახეს არ ჰგავს: „ნახევრადმოჭუტული ჭროლა თვალები, რომლებიც შიგნიდან გარეთ კი არ იმზირებოდნენ, არამედ გარედან შიგნით, რის გამოც მთელ სახეს ისეთ იერს ანიჭებდნენ, გეგონებოდათ, ფიქრებით სხვაგანაა და რაც აქ ხდება, სრულებით არ აინტერესებსო“ (ქარჩხაძე 1987: 249). ეს პორტრეტი თვალნათლივ ძერწავს პერსონაჟს, როგორც ინტროვერტულ პიროვნებას, როგორც შინაგანი სამყაროს მეთვალყურესა და მოყურადეს.

ანტონიოს პორტრეტში ბართოლომეო კიდევ ერთ საგულისხმო დეტალს აღმოაჩენს, როცა მისი პროფილი წყლის შავ ფონზე უცნაური და არაბუნებრივი ეჩვენა, თითქოს ნამდვილ პროფილს კი არა, პროფილის ვეება ჩრდილს უყურებდა, უცნაურს, იდუმალსა და სახიფათოს.

საყურადღებოა ანტონიოს სიტყვები, რომ სანამ ბოლომდე იტყვის, რაშიც დარწმუნებულია, უკვე იმაშია დარწმუნებული, რომ ცდება. თუმცა ეს პარადოქსული აზრი სულაც არ გულისხმობს, რომ ანტონიო მერყევი და სუსტი პიროვნებაა. პირიქით, როდესაც ბართოლომეოსა და ანტონიოს მონათესავე სულები ერთმანეთს ეცნობიან, ხვდებიან და ახლოვდებიან, შეიძლება ითქვას ის, რასაც ბართოლომეო ამბობს: „ჩვენ გვერდიგვერდ ვიდექით და მე ვგრძნობდი, რომ სიჩუმე ჩვენი საუბრის გაგრძელებას წარმოადგენდა“ (ქარჩხაძე 1987: 254). ბართოლომეოსა და ანტონიოს დიალოგები სოკრატესეული დიალოგების ფორმატს იცავს, მათ დიალოგში სოკრატეს სახელიც გამოკრთება. აღნიშნულია, რომ დიდი სოკრატე არა სცნობდა ათენელთა კანონებს, მაგრამ უყოყმანოდ კი ემორჩილებოდა.

სოკრატეს დევიზი – შეიცან თავი შენი – ამ ორი პერსონაჟის ცხოვრების კრედოდ ქცეულა. ისინი ცოდნის რაინდებად წარმოგვიდგებიან. ბართოლომეოს „განსწავლულობა ცოდნის დაგროვება იყო“, ანტონიოს კი – „ცოდნის შესისხლხორცება“. კიდევ ერთხელ იკვეთება ნაწარმოებში იგავური სახისმეტყველება, როცა მწერალი ბართოლომეოს ათქმევინებს: „მე ცოდნა მქონდა როგორც ნივთი, როგორც საუნჯე, რომელსაც მეხსიერების სკივრში ვინახავდი და როცა მინდოდა, მაშინ გამოვფენდი, ის (ანტონიო) ცოდნას საზრდოდ ხმარობდა, მისთვის ცოდნა პური იყო, რომელიც მის არსებაში იხსნებოდა და სიცოცხლის ნიშნად იქცეოდა“ (ქარჩხაძე 1987: 260). სახარების სიმბოლური სახე – პური აქ ლოგიკურად უკავშირდება მაცხოვრის სახესაც – „მე ვარ პური ცხოვრებისა“ და ანთებული სანთლის კონოტაციასაც; ანტონიოს ცოდნა სულის საზრდო – პურიცაა და ის ანთებული სანთელიც, რომელმაც სიცოცხლე უნდა აგრძნობინოს მომაკვდავ სულებს, ბნელი გაფანტოს და ნათელი მოჰფინოს.

ანტონიოს წინააღმდეგობა კათოლიკური ეკლესიის დოგმებისადმი, დაეჭვება და საკუთარი პრინციპების დაცვა საბოლოოდ ინკვიზიციასთან ჭიდილს უკავშირდება. ანტონიოს მსჯელობაში ჩანს მსოფლიო საეკლესიო კრებების მართებული გამოძახილები. იგი აკრიტიკებს პაპისტური ეკლესიის ძირმომპალ ტენდენციებს: „ტანჯვაა ისეთ ქვეყანაში ცხოვრება, სადაც შენს აზრს თავისუფლად არ გათქმევინებენ. რომ შეეძლოთ, თავისუფლად ფიქრსაც კი აგიკრძალავდნენ. პაპი



ჩვენსავით ადამიანია და ჩვენსავით შეუძლია შეცდეს. მას კი თავი შეუძმდარი ჰგონია“ (ქარჩხაძე 1987: 261). აქვე იკვეთება მწერლის დამოკიდებულებაც მისი თანამედროვე ხელისუფლებისადმი.

სიღრმისეულია ჯემალ ქარჩხაძის დამოკიდებულება რელიგიის არსისადმი. აშკარაა, რომ მწერალი ძალზე კარგად იცნობს ქრისტიანული ეკლესიის განვითარების გზას და სავსებით მართებულ აქცენტებს მიმართავს. ჯემალ ქარჩხაძე მხარს უჭერს ადამიანის თავისუფლების იდეას, რომელიც ადამიანის სულიერი თვალის ახელას უნდა მოემსახუროს. ჭეშმარიტი რელიგიური მსოფლმხედველობა ადამიანის განდმრთობის, მისი სრულყოფილების ამოცანას უნდა ემსახურებოდეს მაშინ, როცა კათოლიკური ეკლესიის მსახურნი ჭეშმარიტებას ამრუდებენ და ადამიანის თავისუფალი სულის წინააღმდეგ იბრძვიან: „თვალი ღვთით გვაქვს, ბართოლომეო, და სახედველად მოგვეცა, ისინი კი ჩვენს მაგივრად თვითონ იყურებიან და გვაიძულებენ თეთრი ვთქვათ იმაზე, რასაც შავად ვხედავთ. აზრიც ღვთითა გვაქვს და განსასჯელად მოგვეცა, ისინი კი გვაიძულებენ ჩვენი აზრი ჩავახშოთ და მათი აზრის კვალობაზე ვსაჯოთ“ (ქარჩხაძე 1987: 261). იესო ქრისტე დახავსებულ დოგმებს ჯერ კიდევ ძველი აღთქმის ეკლესიაში ებრძოდა. ანტონიოს აზრით, მისმა მიმდევრებმა ძველი დოგმების ადგილზე ახალი დაამკვიდრეს, რაც სრულიად მიუღებელია. ჩანს, რომ ანტონიო პრინციპულად განსხვავებულ პოზიციას ემხრობა: „ჩემი რწმენა და ჩემი გზა სხვაა, პაპისა და ჩვენი წინამძღვრის რწმენა და გზა – სხვა“ (ქარჩხაძე 1987: 263).

ანტონიოს არ ემუქრება ამპარტავნების ცოდვა თავისი დიდი ცოდნისა და მეთაურობის სულის გამო. მას გულწრფელად შეუძლია თავისზე მაღლა იმ ადამიანთა დაყენება, რომლებიც საკუთარი ცხოვრების ზნეობრივ წინამძღოლებად მიაჩნია. ანტონიოს აღსარებაში ჩანს, როგორ მიაგებს პატივს იგი თავის დაღუპულ სამ თანამოაზრეს, რომლებიც რწმენას შეეწირნენ და ინკვიზიციისა არ შეეშინდათ. „მათი რწმენა ჩემს რწმენაზე ღრმა იყო, მათი სული ჩემს სულზე ძლიერი, მათი გონება ჩემს გონებაზე ნათელი და მათი ცოდნა ჩემს ცოდნაზე ვრცელი“ (ქარჩხაძე 1987: 264).

ეს, ანტონიოს აზრით, სატუსალოში განთავისუფლების შესახებ შეტყობინების მიღებისას გამოვლინდა. მან მოსალოდნელი განთავისუფლების ამბავი ამხანაგებს აცნობა, რადგან სიკვდილის შიშისა თუ თავისი წარმავალი სხეულის მდაბალი სიყვარულის გამო თავი ვერაფრით შეიკავა. ანტონიო ნაწილობა, რომ ამხანაგთაგან მხოლოდ თავად გადარჩა ცოცხალი. იგი კარგად აანალიზებს, რომ ადამიანმა ჯერ უნდა გამოსცადოს მსგავსი განსაცდელი, თორემ შეიძლება სიკვდილი ყველაზე მძიმე სასჯელი ეგონოს. პერსონაჟი ამ ყველაფრის მიზეზად სიცოცხლის წყურვილს მიიჩნევს, მან ხომ ნაჩუქარი თავისუფლება სულმოკლედ მიიღო და უარის სათქმელად ძალა არ ეყო. ნაჩუქარი თავისუფლებით ცხოვრების გაგრძელება კი მისთვის საშინელება აღმოჩნდა. ამიტომაც ასკვნის, რომ პატიება ყველაზე მძიმე სასჯელი ყოფილა.

კოლხეთში მოხვედრილ ანტონიოს ბართოლომეოსთან ერთად შეუძლებელია ყურადღების მიღმა დარჩეს ქართველი მთავრის ხელმოკლეობა, რომლის სასახლე უცხოელი დაბალი რანგის მოხელისთვისაც კი არაა შესაფერისი საცხოვრებელი. თუმცა, უცხოელთა შეფასებით, მთავარი ბუნებრივი კეთილშობილებითა და გულთბილი უბრალოებით აქარწყლებს სიღარიბის მძიმე შთაბეჭდილებას. ამავე დროს ნათელია, რომ იგი ქვეყნის ჭირისუფალი და მოსიყვარულე შვილია.

მთავრის ნაამბობში იკითხება, როგორ დააცალცალკევა მტრის მომძლავრებამ ქართველები. მტრის მიმართ შიშისანობა, სიძულვილი, გაუტანლობა და დაუნდობლობა დასჩემდათ, ძმა არ იციან და ნათესავი. ყოველი კაცის საფიქრალი ისაა, ოღონდ თავად გადარჩეს და თუნდ ქვა ქვაზე ნუ დარჩენილა. ამგვარი მასშტაბური ეგოცენტრიზმი შობს მთავრის მიერ წარმოდგენილ ობიექტურ და ძალზე მტკივნეულ ქართველთა ცხოვრების სურათს, რომელსაც დავით გურამიშვილის „ქართლის ჭირის“ მსგავსად შეიძლება „დიდი გოდება“ ვუწოდოთ; „გაერთიანება რომ შეგვეძლოს, საქართველო არც ისე პატარა და უძლური ქვეყანაა, მაგრამ რა გაგვაერთიანებს! მტრებისაგან წაქეზებულები და გაბრიყვებულები ერთმანეთს ვჭამთ“ (ქარჩხაძე 1987: 272). ქართველები, მთავრის აზრით, ვეღარ ხვდებიან, რომ მოყვასმა თუ მოყვასი გაწირა, მალე მართლა ქვა ქვაზე აღარ დარჩება.

მტრულად განწყობილ და უსიყვარულო სამყაროში ერთადერთი დიდი ძალა – შიში ბატონობს, რომელმაც ადამიანებს გონება დაუბნელა, სიძულვილმა სისხლი გაუცივა, მშველელი კი არსაიდან ჩანს. სწორედ ეს საშიშროება ათქმევინებს მთავარს: „ამოვწყდებით, მალე ჩვენი სახსენებელი აღარ იქნება, მაგრამ ვის შევჩვივლოთ ჩვენი უბედურება და ვის შევავედროთ თავი, როცა ყველაფერი, რაც ჩვენ თავს ტრიალებს, ჩვენივ ბრალია“ (ქარჩხაძე 1987: 272) იხატება ურთიერთმტრობის უმძიმესი ფონი, როცა მეფე მეფეს მტრობს, თავადი თავადს, აზნაური აზნაურს. დამფრთხალმა ხალხმა აღარ იცის რომელ ერთს დაემალოს – შემოსულ მუსულმანს, საკუთარ ბატონს, შიმშილს, უღმერთობას თუ სწეულებას.

ეს უმძიმესი ვითარება მოგვაგონებს წმინდა მიქა წინასწარმეტყველის სიტყვებს: „გადაშენდა ღვთისნიერი ქვეყანაზე და აღარავინ არის წრფელი კაცთა შორის... ყველანი სისხლის დასაღვრელად ჩასაფრებულან, ერთმანეთზე ნადირობენ სათხევლით, გაწაფულია მათი ხელები ბოროტის ქმნაში; მთავარი და მსაჯული გასამრჯელოს მოითხოვენ, დიდებული სიხარბეს იჩენს და სამართალს ამრუდებს. უკეთესი მათ შორის ნარ–ეკალსა ჰგავს, სამართლიანი კი ძეძვზე უარესია. დადგება შენს მფარველთაგან გამოცხადებული დღე და მაშინ შემფოთდებიან ისინი“ (იგავნი უფლისა ჩვენი იესო ქრისტესი 2008: 57)

იგავურად ბოროტი მევენახეების ხელში ჩავარდნილი ქვეყნის შესახებ არის ნათქვამი გრიგოლ ფერაძის სიტყვებიც, რომ საქართველო ჰგავს ვენახს, რომელშიც – წლებია არც უმარგლიათ და არც ვაზთა შორის უბარნიათ, არც უსხლიათ, არც გოგირდი და შაბიამანი შეუსხიათ ვაზებისათვის, რომ მეტი ნაყოფი გამოეღოთ, არც ჭიგოები შეუყენებიათ ვაზებისათვის, რომ არ დაცემულიყვნენ. ამ ვენახს ღობე შემოაცვდა და შემოეგლიჯა და ყველა– მოყვარე იგი თუ მტერი, შინაური თუ გარეული ცხოველი თავისუფლად ყოველი კუთხიდან ესტუმრება.

„შესაბრალისია ქრისტიანული საქართველოს ბედი. აქ არის ეკლესიები და მონასტრები, პატრიარქები, ეპისკოპოსები, ბერები; ქართველი ქალები – ლამაზები არიან, კაცები – მამაცნი; და მაინც, მშობლები ჰყდიან აქ თავიანთ შვილებს, ქმრები – ცოლებს, თავად-აზნაურნი – ყმებს, მორწმუნენი – მღვდელს. უცნაური ქრისტიანობა სუფევს ამ სულით მხნე და გულით არსანდო მოქურდო ხალხში“ (აბზიანიძე 2015: 45).

გაბრიელ ეპისკოპოსის აზრით კი, მთელი ჩვენი ისტორია დასტურია წინასწარმეტყველებისა ვენახის, ანუ ქრისტეს ეკლესიის, ცოდვით დაცემის შემთხვევაში სხვა ერისათვის გადაცემის შესახებ: „თუ რომელიმე ერი მიიღებს კეთილად ამ ვენახს და ნაყოფსაც კეთილად გამოიღებს, ღვთის მადლით იქნება დაცული, და თუ რომელიმე ერი არ მიიღებს კეთილად, არ აღასრულებს ღვთის რჯულს კეთილად და არც კეთილ ნაყოფს გამოიღებს, ღმერთი ჩამოართმევს მას ამ საღმრთო ვენახს და მისცემს სხვას, უფრო ღირსეულ ერს“ (ქადაგებანი გაბრიელ ეპისკოპოსისა 2000: 223)

ანტონიოს მსოფლხედვასა და მისთვის საინტერესო ქვეყნის შესახებ საგულისხმო მოსაზრებას გამოთქვამს მკვლევარი თ.ვასაძე. მისი აზრით, ანტონიოს შემოყვანა ქართულ სინამდვილეში საშუალებას აძლევს მწერალს გვიჩვენოს ამ სინამდვილის სულიერ–ზნეობრივი სუბსტანციის დაშლის შიდახედი. ეს სინამდვილე სწორედ „პიროვნების თავისუფლებას და თვითრეალიზებას, თავისუფალ პიროვნულ აქტთა განხორციელებას ეწინააღმდეგება“ (ვასაძე 2015: 290).

ბართლომეოს დაკვირვებული ანალიზით, ქართველ მთავარს ცოდნის უსაზღვრო წყურვილი, ყველაფრის სწრაფად და იოლად აღლოს აღების უნარი და ნიჭი გააჩნია. უცხოელი მასში პოტენციურად უგამოჩენილეს მეცნიერს ხედავს, თუმცა ბედმა მთავარს ღონემიხდილი კუთხის გამგებლობა არგუნა, რომ მთელი ახალგაზრდობა გარეშე და შინაურ მტრებთან გაუთავებელ ბრძოლაში გაატაროს.

ბართლომეოს შეფასებით, მთავრის ცხოვრება პესიმისტურად ვითარდება, რადგან ჰგავს ბნელ ჯურღმულში გამომწყვდეულ სხივს, წყვდიადს რომ ვერ არღვევს და მზეს ვერ უერთდება. ეს სხივი კეთილსინდისიერად ცდილობს იმ გარემოს შეეგუოს, სადაც ცხოვრება უხდება. იგი დიდხანს ფართხალებს უვიცობისა და ინტრიგების ქსელში და ბოლოს შემადრწუნებელი ტრაგედიით ასრულებს სიცოცხლეს.

ანტონიოს პოზიცია კი აშკარად ოპტიმისტური და განსხვავებულია. მისი შეფასებით მთავარში დიდი ქრისტიანული მადლია. მთავარი ღირსეული, კეთილშობილი პიროვნებაა და ამიტომ ქვეყნის მდგომარეობაც არაა უიმედო. „ხომ გახსოვს რას ბრძანებს მახარობელი: „და ნათელი იგი ბნელსა შინა ჩანს, და

ბნელი იგი მას ვერ ეწია. ყველაფერი, რაც მისმა დიდებულებმა დაკარგეს, მასშია თავმოყრილი“ (ქარჩხაძე 1987: 274), –ეუბნება იგი ბართოლომეოს.

მიუხედავად იმისა, რომ ასეთი მთავარი დიდებულებს სძულთ, ეს ანტონიოს აზრით, კარგია, რადგან სანამ ბოროტებას სიძულვილი არ განელება, მანამ სიკეთე ცოცხალია. ანტონიოს, ერთი შეხედვით, პარადოქსული მოსაზრებით, მთავრის ცხოვრება მძიმე ტანჯვაა, რის გამოც ქვეყანა არ დაიღუპება. „ქვეყანა მაშინ იღუპება, როცა იქ ტანჯვის უნარი აღარავის შერჩება“ (ქარჩხაძე 1987: 274). მწერლის ჩანაფიქრიც ასეთია, იგი ავითარებს ოპტიმისტურ შეხედულებას, რომ მხოლოდ ტანჯვის გზით მიიღწევა კათარზისი და ერთი ადამიანის თავგანწირვა და სიყვარული თვისებრივი ინდექსიდან რაოდენობრივში გადაინაცვლებს.

ბართოლომეოს მიერ აღწერილ ქართველთა გარეგნული პორტრეტების სილამაზის საშინელი კონტრასტი იხატება მთაში, სადაც სიცოცხლეს თითქოს რაღაც მარღვი ჩასწყდომია, უცნაურად ჩუმად მიედინება. ერთხელაც კი ტაფობზე ცხოვრების კარგა ხნის განმავლობაში უცხოელებს სიმღერა არ გაუგონიათ. არადა ბართოლომეო ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ამ ხალხისათვის სიმღერა მისი არსებობის ერთი უმთავრესი მარღვთაგანია. სიმღერადავიწყებული ქართველები თავიდან უფრთხიან, შემდეგ კი ცოდნის ხიდის მეშვეობით უკავშირდებიან უცხოელებს. ამ მოქმედებითაც დასტურდება, რომ უნდობლობა კაცის ბუნებრივი თვისება არ არის. უცხოელებსა და სოფლის მკვიდრთა შორის სწორედ მკურნალობის ცოდნა აღმოაცენებს გულითად ურთიერთობას.

ამ სოფელში, როგორც პერსონაჟი, მეფობს და მოქმედებს შიში. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი ზებუნებრივ ძალას უცხო ჯადოთი ჰყავს დამონებული და იდუმალი შიშით მონუსხული. ტყუილად არ უწოდებენ მთის ფერდობზე დავაკებულ ადგილზე აგებულ ციხესიმაგრეს „ემმაკის ციხეს“ სოფელში. შიშსა და იდუმალებას ქმნის ჭიმკართან რამდენიმე ქოფაკი და მათ შორის უტყვი ზანგის გამოჩენაც. მწერლის განსაცვიფრებელი კომენტარიც თან სდევს ამ მოვლენას: „ეს ხალხი თითქოსდა ორმაგი შიშით იყო შეკრული – ეშინოდა და, რომ ეშინოდა, ამისიც ეშინოდა“ (ქარჩხაძე 1987: 284).

ციხის მფლობელის – ყაჩაღთა გუნდის ხელმძღვანელის ისტორია ამ ადგილმამულთა მფლობელის უკანონო შვილის თავგადასავალია. სტამბოლის

ბაზარზე გაყიდული დედა სულ იმის ცდაში ყოფილა, შვილის გულში სიძულვილი ეღვივებინა. ამ სიძულვილის მიზანი შურისძიებაა. „სიკვდილის წინაც ანდერძად მხოლოდ ეს დაუბარებია, თუ გინდა ჩემმა სულმა საიქიოში მოისვენოს, ჩვენი გამამწარებელი გაამწარეო“ (ქარჩხაძე 1987: 288).

დავითის პერსონაჟის წარსული ყველა სიავითაა აღბეჭდილი. ქრისტიანული მრწამსი არც მასში ცოცხლობს და არც იმ გარემოშია შენარჩუნებული, რომელშიც ყოფნა უხდება – დავითი თავის გუნდთან ერთად ხან რომელ სოფელს ესხმის თავს, ხან რომელს და ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში ქალებსა და ბავშვებს იტაცებს და ახალციხის ბაზარზე მონებად ჰყიდის. მწერლის აზრით, „როდესაც ქვეყანაში ჭეშმარიტი რწმენა მოირყევა, არ შეიძლება იქ ცრუმორწმუნეობა არ აღორძინდეს“ (ქარჩხაძე 1987: 289). დავითი სოფელში ეშმაკეულის სახელითაა ცნობილი. თითქოსდა, რადგანაც სული სატანას მიჰყიდა, ტყვია არ ეკარება და ხმალით ვერ ჭრიან.

„ადამიანის გამტყუნება ძალიან იოლია, როცა მის ტყავში არ ყოფილხარ და ყოველივეს მხოლოდ გარედან უყურებ“ (ქარჩხაძე 1987: 291). მაგრამ ხალხისათვის სწორედ ამ ყაჩაღთა ნება–უნებლიე ხელისშეწყობაა მიუღებელი, მათი თანამზრახველები ხდებიან და ეს აძრწუნებთ. სიმღერა არ ისმოდა, რადგან სოფლებს დანაშაულის გრძნობა ლოდივით აწევთ და სინდისი ქენჯნით. მწერლის აზრითაც, მხოლოდ ის ვერ მღერის, ვისაც სინდისი სუფთა არა აქვს.

იგავურად ბოროტი მევენახეების მიერ ვენახისადმი უსიყვარულობის მწვავე საკითხს კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს სოფლისადმი უგულო დამოკიდებულების გამომხატველი მშიშარა თავადი, რომელმაც დავითის ეშმაკეულთან წილნაყარობის გახმოვანებით ისედაც დაზაფრულ ხალხს კიდევ უფრო აშინებს, ტაფობის დატოვებასა და სადმე წასვლას ყველას სასტიკად უკრძალავს და იმონებს. ბოროტ მევენახედ მოიაზრება სულმდაბალი და ლაჩარი თავადის გვერდით მღვდელი ეფრემი, რომელიც ხალხის ნუგეშისმცემელი და მშველელი უნდა იყოს. მაგრამ აქაური მღვდელიც ბატონის მსგავსია, მისი მხარდამჭერი და თანამოაზრე, უწიგნური და სახარების არმცოდნე.

ანტონიო მძაფრად აღიქვამს სოფლის მცხოვრებთა ამგვარ მდგომარეობას და, მიუხედავად უცხო ქვეყნის საქმეებში ჩაურევლობის წესისა, ცდილობს მაინც

ჩაერიოს: „ღვთაებრივი სიმართლე კანონებსა და ადათ-წესებზე არაა დამოკიდებული... ჩაურევლობა დანაშაული და ცოდვა იქნება“ (ქარჩხაძე 1987: 295) – ეუბნება იგი ბართოლომეოს. ბართოლომეო კი, მართალია, წუხს ამ ხალხის ბედზე, მაგრამ იმ ქვეყანაზეც ფიქრობს, რომელმაც აქ გამოაგზავნა.

ანტონიო და ბართოლომეო მტკივნეულად განიცდიან, დავითის მოკვლის ამბის გავრცელების შემდეგ თავადის ტრაზახს რომ უსმენენ, განსაკუთრებით აძრწუნებთ მღვდლის მიერ მკვდარი დავითის შესაძლო შეჩვენების ამბავი. ეკლესიაში მღვდლის თავზე სასიკვდილო ქამანდის ჩამოცმის შემდეგ წინააღმდეგობის გაწევასა და დავითის მხილებას მხოლოდ ანტონიო ბედავს. იგი ქამანდს ხანჯლით გადაჭრის, რომ მღვდელი იხსნას შესაძლო სიკვდილისაგან.

საყოველთაო შიშისა და უძლურების ფონზე წარმოუდგენელ სულიერ გმირობას ემსგავსება ანტონიოს მიერ დავითის მხილება. ანტონიო ერთგვარ წინასწარმეტყველურ სურათს თვალნათლივ ხედავს, როგორ ჩაძირულა ცოდვის ნისლში დავითის სული, მაგრამ ზეციური ნათლის სხივს ეს ნისლი გაურღვევია. ამიტომაც მიმართავს: ამ სხივს „შენი პირველარსება დიდი სასწაულით შეუძრავს. ქედზე სინანულის მძიმე ჯაჭვი გადევს, შუბლს მიწას ახლი და მამაზეციერს ცოდვების მიტევებას ევედრები“ (ქარჩხაძე 1987: 306). ეკლესიიდან მიმავალ დავითს სრულ სიჩუმეში ზარის რეკვასავით ჩაესმის ანტონიოს სიტყვები, რომ მის ამქვეყნიურ სხეულს დრო-ჟამის ამაოება გაანადგურებს. როცა ამპარტავანი სული შიშველი მიადგება მარადისობის კარიბჭეს, ყველა ჩადენილი ცოდვა მასვე მოეკითხება. „ვინც ამქვეყნად მოგიტაცნია და გაგიყიდა, ყველა სათითაოდ მოგიტაცებს და გაგიყიდის, ვინც ამქვეყნად აგიტირებია, ყველა სათითაოდ აგატირებს“ (ქარჩხაძე 1987: 308).

სოფელზე დაწოლილი ნისლი ცოდვის (ვაჟა), ყველაფრის გაურკვეველობის, ბუნდოვანებისა და მძიმე მოლოდინის სიმბოლოდ აღიქმება. ირგვლივ ნისლის მეტი აღარაფერი ჩანდა და, თითქოს ყველა სულიერი ერთიანად ამოხოცილიყო, მთელ ტაფობს მძიმე, სულისშემხუთავი დუმილი ჩამოსწოლოდა. მაგრამ მწერალი გვიჩვენებს, როგორ ელოდება ამავე დროს სოფელი ცვლილებას, რომელსაც ბართოლომეოს ფხიზელი, დაკვირვებული თვალი მოხუცი დიასახლისის თვალეზში ანთებული ნაპერწკლების სახით ხედავს. მოხუც ქალს ეს იმედი

თვითონ არაფერში სჭირდება, მაგრამ სოფლის იმედს შეჰხარის, სხვათა მომავალზე ფიქრობს. ეს ქალი, ზოგადად, თვით საქართველოს, კოლხეთის სიმბოლოა.

ანტონიოს სული ებრძვის სოფელში გაბატონებულ ცოდვის ნისლს. ღვთაებრივი რწმენის მქონე ადამიანში ხომ იმედის ამოუწურავი მარაგის ფარული წყარო აუცილებლად გაიჩენს სადინარს და ამოხეთქავს. ამიტომაც იღებს იგი გადაწყვეტილებას ეშმაკის ციხეში წასვლის თაობაზე, რაც გამომეტყველებაშიც აისახება: „თითქოს ღვთაებრივი სინათლის ზღვამ გული გადამიხსნა და თავის გასხვივოსნებულ უფსკრულში ჩამახედა“ (ქარჩხაძე 1987: 317). პიროვნების ყველაზე კეთილშობილური მისია – იხსნას განწირული ადამიანები, – ანტონიოსა და ბართოლომეოს საქმედ ქცეულა. ამ პერსონაჟთა ცხოვრების წესი ბუნებრივად გვახსენებს იგავს „გულმოწყალე სამარიტელი“ (ლუკა 10, 30–35):

„30. ..კაცი ვინმე გარდამოვიდოდა იერუსალემით იერიქოდ, და ავაზაკნი დაესხნეს, განძარცუეს იგი, დაწყლეს და წარვიდეს და დაუტევეს მწყდარი. 31. ხოლო დამტხვევიტ მღვდელი ვინმე შთვიდოდა მასვე გზასა და იხილა იგი და თანა – წარჰხდა. 32. და ეგრეთვე ლევიტელი მასვე ადგილსა მივიდა და იხილა იგი და თანა – წარ–ჰხდა. 33. მერმე სამარიტელი ვინმე წარვიდოდა, მოვიდა მასვე ადგილსა, იხილა იგი და შეეწყალა. 34. და მოვიდა მისა და შეუხვა წყლული იგი და დაასხა ზეთი და ღვინოი და აღსუა იგი კარაულსა თვისსა და მოიყვანა იგი ყოველთასა მას სადგურსა და ილუაწა იგი. 35. და ხვალისაგან, გამო–რაი–ვიდოდა, ორი დრაჰკანი მისცა ყოველთა სადგურისა მოლუაწესას მას და ჰრქუა: ილუაწე ეგე და, სხუაი თუ რაიმე წარაგო უმეტესი, მო–რაი–ვიდე, მიგცე შენ“ (ახალი აღთქუმაი, 2000 წ გვ. 174)

ანტონიოცა და ბართოლომეოც გულმოწყალე სამარიტელების არქტიპულ იგავურ სახეთა განსხეულებანი არიან. და არა მხოლოდ მაშინ, როცა დავითისაგან ახალციხის მონათა ბაზარზე გასაყვან ადამიანთა გამოსყიდვას ცდილობენ. ამ მიზნით ეშმაკის ციხეში მისული ანტონიოსა და დავითის დიალოგი ერთ–ერთი გამორჩეული დიალოგია ლიტერატურის ისტორიაში სოკრატული დიალოგების კლასიფიკაციის თვალსაზრისით:

„ – რა ადგილას მაქვს სული, გადამთიელო?



ანტონიო დაელოდა, სანამ სიცილი ჩაცხრებოდა. მერე დავითს კითხვაზე კითხვითვე მიუგო:

- დავითია შენი სახელი?
- .....არ იცი განა?
- ეგ კი ვიცი..მაგრამ ის არ ვიცი, რა ადგილას გაქვს ეგ სახელი. იქნებ შენ თვითონ მაჩვენო?
- ...ვიცი რისი თქმაც გინდა..
- იცი? – შეაწყვეტინა ანტონიომ, – მაშინ ისიც გეცოდინება, ეგ ცოდნა რა ადგილას გაქვს?
- სითამამეს გიქებ, მაგრამ...
- მაგრამ ...ის აღარ იცი, სითამამე რა ადგილას მაქვს“(ქარჩხაძე 1987: 321).

ჯემალ ქარჩხაძე იზიარებს ადამიანში ჭეშმარიტი მორალის არსებობის პრინციპს, რომელიც უკავშირდება უნივერსალიას – „სული“. სულის რედუცირება ადამიანში (დაროაშვილებში, ზებულონში, მღვდელ ეფრემში, თავადში, დავითში) გამოწვეულია ბიოლოგიური, სოციალური, მორალური სტრუქტურების მოშლით. გამოსყიდვის შემდეგ დავითის მიერ წარმოთქმული მღვდელი ეფრემის დახასიათება ძალზე დიდ მნიშვნელობას იძენს. დავითი მას ირონიულად „კეთილ მოძღვარს“ უწოდებს და შიშსა და ლოცვას მისი სულისათვის სასარგებლო საქმედ მიიჩნევს იმ შემთხვევაში, თუ მღვდელს მართლა აქვს სადმე სული. ეს ფრაგმენტი თვალსაჩინოდ ახასიათებს „ვენახის“ პატრონად განგებისაგან შერაცხილ ბოროტ მევენახე მღვდელს, ვიდრე მისი რომელიმე სხვა ქმედება.

დავითის მორიგი საქციელიც, როცა მღვდელს თავად ატანს უცხოელებთან გამოსასყიდად გადახდილ 30 ოქროს, (სიმბოლურად 30 ვერცხლს რომ უთანაბრდება) ძალზე მნიშვნელოვან ეპიზოდად გვესახება: „ასეთი..გაფუჭებული საქონელი გროში არ ღირსო... თქვენს ფულს უკან გიბრუნებთ...ეს მღვდელი კი... მუქთად მომიციაო...სახსოვრად გყავდეთ ჩემგანო.. ოღონდ... ოღონდ კარგად შეამოწმეთ, სული რა ადგილას აქვსო..“(ქარჩხაძე 1987: 325) ანტონიოს სიტყვების მერე, როცა მღვდელს მღვდელმსახურების სხვისთვის გადაცემას აკისრებს, მის თვალეში სირცხვილის ნაცვლად სასოწარკვეთილის მძულვარებას ვხედავთ და არა სინანულს.

დავითის ყოფნა ეშმაკის ციხეში ბოროტი ძალის ტყვეობაში ყოფნაა, ამ ციხიდან მისი გამოყვანა ბოროტი ძალის ტყვეობიდან თავდახსნის ტოლფასია. ანტონიოსა და დავითის მოღვაწეობა ამ თვალსაზრისით, კეთილი მწყემსების ქმედებაა, „დაკარგული ცხოვარის“ გამოსახსნელად და ფარაში მის დასაბრუნებლად, დავითის გულში მდოგვის მარცვლისოდენა რწმენის გასაღვივებლად და აღმოსაცენებლად.

ხილვა, რომელსაც ანტონიო ხედავს, მიწიერი სამოსისაგან განპარცული თავისუფალი სულის ხილვაა, რომელშიც ჩანს, რომ ნისლგადაწმენდილ ტაფობს თავზე ცალკეული ვარსკვლავების მაგივრად ერთიანი სინათლე ადგას, ვეება, ოქროსფერი სინათლე – მთის წვერს დაყრდნობილი და ცად აღმართული. ამ დიდი და ღრმა სინათლის ფონზე იკვეთება ოთხი კაცის გამოსახულება. თითქოს მუდამ იქ იყვნენ, ოღონდ ანტონიოს მანამდე მათი აღქმა არ შეეძლო. „სამი მათგანი, თოვლივით თეთრ, სპეტაკ სამოსში გამოწყობილები და ლოცვად ხელაპყრობილები, გვერდიგვერდ იდგნენ პირისახით ჩემკენ, მეოთხე კი, რომელსაც თეთრი სამოსი არ ეცვა, მაგრამ რა ფერისა ეცვა არ ვიცი, ორთავ მუხლზე დაჩოქილი იდგა მათ წინაშე, ხელები მკერდზე დაეკრიბა და თავი ჩაელუნა“ (ქარჩხაძე 1987: 329).

სპეტაკსამოსიანი მლოცველები ანტონიოს სულიერი მოძმეები არიან, ინკვიზიციის მიერ დადებული სასჯელის მშვიდად მიმღებნი, ამქვეყნიური ამაოებისაგან განმდგარი, ჭეშმარიტად თავისუფალი სულები, ხოლო მათ წინ მუხლებზე დაჩოქილია დავითი, თავმოდრეკილი და მონანიე. ჯემალ ქარჩხაძე არაერთხელ აჩვენებს სხვადასხვა ნაწარმოებში პერსონაჟის სხვადასხვა დროსა და ადგილზე მყოფობის განცდას, რომელიც ამ მოთხრობაშიც იჩენს თავს. ანტონიო აღნიშნავს, რომ იგი ხილვაშია გაბნეული: „მე არა მარტო ბეჭობიდან ვუყურებდი ყოველივე ამას, არამედ ამ სცენის მონაწილედ ვიყავი, ჩემი არსება მათში იყო გაბნეული, რაც მათ უნდა განეცადათ, მე განვიცდიდი და ამავე დროს იმას, რასაც განვიცდიდი, შორიდან შევცქეროდი. დიდხანს გრძელდებოდა თუ ცოტა ხანს ეს უცნაური ყველგანყოფნა, არ ვიცი“ (ქარჩხაძე 1987: 329).

ნაწარმოებში ხაზგასმულია, რომ ანტონიოს ქმედებას მისგან დამოუკიდებელი ძალა განაგებს, რომელსაც რწმენის ბეჭედი უპყრია. ზანგი მსახურის ნაამბობშიც

იკვეთება ანტონიოს გარეგნული უჩვეულობა, რომ თეთრ ბატონს დიდ თვალებში თეთრი სანთლები ენთო და მის სახეს ცეცხლოვანი ნათება ახლავს.

იგავური სახისმეტყველებით მოცემულ პასაჟში თავს იჩენს ანთებული სანთლის კონოტაცია. ოღონდ სხვა ნაწარმოებთაგან და კონკრეტულ სიმბოლურ დატვირთვათაგან განსხვავებით შინაგანი დაფარული სანთლის–ადამიანის განდმრთობილი სულის იგავურ–მეტაფორული მნიშვნელობა პერსონაჟში ვიზუალურად არის გაცხადებული, რაც ღვთაებრივ სასწაულს უთანაბრდება. ეს ეპიზოდი ასევე გვაგონებს სინას მთაზე უფალთან საუბრის შედეგად ბიბლიური მოსეს გაბრწყინებული სახით გამოცხადებას ებრაელთა წინაშე.

ანტონიო ყოველთვის აღნიშნავს, რომ მიუხედავად უამრავი ბოროტების ჩადენისა, დავითი გარეგნულად ულამაზესია. დავითთან მისვლის თაობაზე მხოლოდ ის შეუძლია თქვას, რომ იგი რაღაც უცხო ძალას ემორჩილებოდა, რომელმაც მასთან მიიყვანა და იცოდა ამ მისვლის მიზეზიც. დავითიც ზანგი მოსამსახურის–ბებეს მსგავსად აღიქვამს ანტონიოს ცეცხლივით მოელვარე თვალებსა და აღმურავარდნილ სახეს, მის კითხვაზე თუ რისთვის მივიდა, ანტონიოს არც შეშინებია, არც პასუხი გაუცია. დავითი ხვდება, რატომ ვერ კლავს ანტონიოს, მისი სითამამე და გულადობა აშმაგებს. მას შემდეგ, რაც პირველად ნახა ეკლესიაში, ცდილობს შეაშინოს და შეშინებული მოკლას. ანტონიომ კი ვერცხლისქარქაშიანი მოვერცხლილტარიანი ხანჯალი აირჩია საჩუქრად დავითის იარაღის კოლექციიდან შეთავაზებისამებრ და განუცხადა, რომ ამ ხანჯალს საწოლის თავთან ჩამოიკიდებდა და ყველას ეტყოდა, რომ იგი ყაჩაღების მეთაურმა დაკარგა და ველარ იპოვა.

დავითი გულში ანტონიოს მიმართ ველარც მტრობას გრძნობს და ველარც სიძულვილს, რადგან ანტონიოს ურყევი ღიმილი, როცა დავითს დანას გადაუგდებს, აფიქრებინებს, თითქოს მთელი სიცოცხლე ამ კაცის გვერდით გაეტარებინოს. დავითთან შეხვედრა ფანტავს ბუნდოვანებას ანტონიოს მისიასთან დაკავშირებით. ის უკვე შეიგრძნობს არა მხოლოდ დავითთან შეხვედრის, არამედ კოლხეთში გამომგზავრების მიზეზსაცა და მიზანს, რომელსაც ცხადად ხედავს.

ანტონიოს სიტყვებით, ვინც დავითთან მიავლინა, მან ისიც აჩვენა, რომ ცოდვებისაგან დაბეჩავებული ყაჩაღის არსებაში „ჯერ კიდევ ფეთქავს სული და... სიმბდალისა და სილაჩრის ბნელ ხაროში ჯერ კიდევ ბჟუტავს სიმამაცის ნაპერწკალი“ (ქარჩხაძე 1987: 333). მწერალი გვიჩვენებს, რომ ადამიანი უნდა ამალდეს უმაღლეს ზნეობრივ თავისუფლებამდე ქრისტეს მიმსგავსების გზით. ზნეობრივი თავისუფლება კი საკუთარი ღვთაებრივი ბუნების შეცნობა და სრულყოფილებისაკენ თანამიმდევრული მისწრაფებაა.

სიცოცხლის ფილოსოფია სიცოცხლის სტიქიის თავისუფლების – აგრესიული ინდივიდუალიზმის მასაზრდოებელია. ქრისტიანული თვალსაზრისით, იგი ამავე დროს აღდგენის ტენდენციის საფუძველიცაა. უღმერთო დავითიც ნიცშეს მსგავსი პერსონაჟი–ღმერთს მოწყურებული უღმერთოა; მართალია, ჯერ უარყოფს, მაგრამ შემდეგ დაეძებს ღმერთს. თუმცა ბოლომდე ღვთაებრივი კანონების გათავისება უძნელდება, რადგან დავითის რწმენისაკენ სვლა გზად წინასწარგანზრახული შურისძიების ორ მსხვერპლს – მღვდელ ეფრემსა და მის საკუთარ სიძეს გულისხმობს.

ანტონიოს ანალიზი დავითისათვის თავზარდამცემი და გამაოგნებელია. დავითს ყველაფრისა ეშინია. ანტონიოს რწმენით კი კაცი სიავს მხოლოდ იმიტომ სჩადის, რომ ეშინია. ბოროტებას ბოროტი კაციც უსამართლობად თვლის კეთილივით და არც ჩაიდენდა, შიშს რომ ლაჩრად არ ექცია. ლაჩარი და ბოროტი, ანტონიოს შეხედულებით, ერთი და იგივეა. თანდაყოლილი შიში სიკვდილის შიშია, რომელსაც ბატონად ის გაიხდის, ვინც ყველაზე მეტად თავის სიცოცხლეს უფრთხილდება. ანტონიოს თეორიის მიხედვით, ყველანი მშიშრებად იბადებიან, მაგრამ განა ყველანი ლაჩრები არიან. დავითმა, მისი წარმოდგენით, შიშის დაძლევას შიშის დამალვა ამჯობინა, რადგან მოკვლა უფრო ადვილია, ვიდრე გადარჩენა, გამარცხვა უფრო ადვილია, ვიდრე დახმარება, წაქცევა უფრო ადვილია, ვიდრე წამოყენება, სიძულვილი უფრო ადვილია, ვიდრე სიყვარული (ქარჩხაძე 1987: 335).

ანტონიო გასაოცარი პირდაპირობითა და უდიდესი ზემოქმედების ძალით მიმართავს დავითს, მთელი ქვეყანა რომ მონად გაიხადოს, როგორც თავისი სულმდაბალი სიძე, მის შიშს მაინც არაფერი ეშველება. მუდამ იმას აკეთებს,

რასაც შიში უბრძანებს, მაგრამ მალე ეს მბრძანებელი შიში ჯურღმულიდან ამოვა, თავზე დაადგება. „ყველაზე დიდი შიში მერე გელის, მას შემდეგ, რაც სიკვდილის შიში მოგკლავს. ყველაზე დიდი შიში მაშინ გელის, როცა შენი ცოდვები მატლებივით დაგეხვევა და შენი სული შვების სამყოფელში შვებას ვერ ჰპოვებს“ (ქარჩხაძე 1987: 336). თავად ანტონიოს, მართალია, სიკვდილისა ემინია, მაგრამ შიშისა კი არა, რადგან გამოცდილებით იცის, რომ სიცოცხლე არ ღირს შიშის მონობად.

სწორედ ამ დიალოგის შემდეგ იწყება დავითის მეტამორფოზა. როცა იგი უცხოელებს ესტუმრება, გარეგნული ამპარტავნება და სილამაზე თითქოს უკვალოდ აქვს დაკარგული. სოკრატესეული დიალოგის მსგავსია ანტონიოსა და დავითის საუბარი:

„– ცოდნა რა ადგილას მაქვს?

– გონებაში, – წყნარად მიუგო ანტონიომ.

– გონება?

– სულში.

– სული?

– ღმერთში.

– ღმერთი სადღაა?

– ღმერთია ყველაფერი, რაც არის და რაც არ არის“ (ქარჩხაძე 1987: 340).

ანტონიო – ღვთაებრივი გონებაა, ბართოლომეო – პრაქტიკული გონება. ისინი სასუფევლის ვაჭრების იგავურ პერსონიფიკაციებს განასახიერებენ ნაწარმოებში. რაკი ანტონიოს არ აქვს პასუხი დავითის კითხვაზე, როგორ მოიქცეს, ბართოლომეოს შეთავაზებას ასრულებს – მთელი თავისი ქონება და ფული ახალციხეში მონების გამოსასყიდად უნდა გამოიყენოს.

საუთარი თავის შეცნობის გზაზე დავითი აღმოაჩენს, რომ სხეული გველებით (ბოროტებით) აქვს სავსე და მიიჩნევს, რომ სიკვდილი ყველაზე უარესი არ არის იმ საშინელებათა შორის, რაც სიცოცხლეში შეიძლება შეემთხვეს ადამიანს. იგი გულისხმობს იმას, რომ შეუძლებელი აღმოჩნდა ყველა ტყვე გამოეხსნა. ამიტომაც წუხს და სჯერა, რომ სამართლიანი ღმერთი მას ცოდვებს არ მიუტევებს, ისეთი ცოდვილია.

ანტონიოს აზრით, სწორედ ეს ტკივილია სულიერი ფერიცვალების, ადამიანის კათარზისის დასაწყისი. ამ აზრით შთაგონებული უკითხავს დავითს მათეს სახარებიდან ძე შეცდომილის იგავს: „შენდობა მონანიების პასუხია“ – ასე სწამს ანტონიოს, „რამეთუ მოვიდა ძე კაცისა მოძიებად და ცხოვრებად წარწყმენდულისა“ (ქარჩხაძე 1987: 344).

ცხრა ღამე კითხულობენ სახარებას დავითისათვის და ორჯერ წაიკითხეს. ურწმუნოებისა და ბოროტების ბურანიდან გამორკვეული და გამოფხიზლებული დავითი თავის მომავალზე იწყებს ფიქრსა და ანტონიო და ბართოლომეო ცდილობენ გამოსავალი იპოვონ მონანიე ცოდვილის გადასარჩენად. ანტონიო ფიქრობს, რომ დარჩენილი სიცოცხლე დავითმა მორჩილებაში, ლოცვასა და ღვთის სამსახურში უნდა გაატაროს. ბართოლომეო კი პრაქტიკული გონიერების მომხრეა და სჯერა, რომ დავითის გამოცდილება სასარგებლო და სასიკეთო საერო საქმის სამსახურში უნდა ჩადგეს.

დავითის უკვე ტრანსფორმირებული პერსონაჟი მიიჩნევს, რომ თვალახელილმა კაცმა თავის თავს თვითონ უნდა მიხედოს და თავისი ბედი თვითონ გადაწყვიტოს. სულიერი თვალის ახელის შემდეგ ეკლესიის ეზოში გამოჩენილი დავითის ჩაქოლვის მცდელობა განრისხებული ხალხის შურისძიებაა, მიუხედავად იმისა, რომ იგი მუხლდაჩოქილი უვლის ეკლესიას ერთხელ, მეორეჯერ. დავითს ქვის მსროლელები ამომავალი მზის სხივებში გახვეულ ღვთის მიერ მოვლენილ ანგელოზთა სახეებად წარმოუდგება, რომლებიც თითო ქვის სროლით ცოდვის თითო მძიმე ლოდს ხსნიან.

ბართოლომეოს აზრით კი ჩაქოლვისაგან ხსნა ღვთის ნებაა, მღვდელმა და მისმა ხალხმა რომ ცოდვები არ გაამრავლონ. ასევე ღვთის ნებაა ისიც, დავითი სხვისი ცოდვების ხარჯზე არ გათავისუფლდეს თავისი ცოდვებისაგან.

დავითი მიდის გადაწყვეტილებამდე, რომელსაც ანტონიოსა და ბართოლომეოს აცნობს. თუმცა აღნიშნავს, რომ მიუხედავად ანტონიოსა და ბართოლომეოს დიდი ძალისხმევისა, განსაკუთრებული როლი მაინც ეფრემ მღვდლის მიერ მისი ჩაქოლვის მცდელობამ შეასრულა: „თითქოს ჭრაქი აინთო და წყვდიადი ნელ–ნელა განათდა. ახლა ყველა სიტყვა ჩანს. ახლა სიტყვები, გულში რომ შემოდიან, ხნულს ავლებენ და კვალს ტოვებენ“ (ქარჩხაძე 1987: 355). („მთესველის იგავი“)

დავითი ერთმანეთისაგან განასხვავებს მიტევებასა და შენდობას. მიტევებით, სწამს, არაფერი მიეტევება, რადგან ეჭვობს, მის უამრავ ცოდვას ღვთის სამსჯავროზე ვერანაირი მადლი ვერ გააბათილებს. შენდობა კი სხვა რამეა: „წყვდიადში რომ ჭრაქი აინთო, დავინახე, რომ თურმე დაბადებამდეც ვიყავი და სიკვდილის მერეც ვიქნები. ჩემთვის ეს იყო შენდობა და, რაკი ჩემს თავს შევუნდე, ღმერთმაც შემინდო, რადგან მივხვდი, რომ სანამ ცოცხალი ვარ, სიცოცხლე ჩემგან სამსახურს მოითხოვს“ (ქარჩხაძე 1987: 355). ასეთი სამსახური, დავითის აზრით, მთავრის წინაშე აღსარების თქმის შემდეგ სასჯელის მიღება და სასჯელის მოხდის მერე მეკობრეთამძებნელად წასვლაა.

ასე განხორციელდება დავითის განწმენდა – კათარზისი. მის არქეტიპებად ნაწარმოების ანალიზის შედეგად წარმოგვიდგებიან მარიამ მაგდალინელი და პავლე მოციქული. მწერალი მიგვანიშნებს, რომ ქვა, რომელიც ჩასაქოლად იყო მომზადებული, დავითის სულიერ–ფიზიკურ გადარჩენას მოემსახურა მარიამ მაგდალინელის მსგავსად. თუმცა დავითისაგან განსხვავებით ქვავე გახდა ზებულონის სულიერ – ფიზიკური დამარცხების გარდაუვალი საწინდარი. ამიტომაც ნიშანდობლივია სახარების სიტყვები ბოროტი მევენახეების იგავის ფინალიდან: „ლოდი, რომელიც შეურაცხ–ყვეს მაშენებელთა, ესე იქმნა თავ კიდეთა. უფლისა მიერ იყო ესე და არს საკვირველ წინაშე თვალთა ჩვენთა“ (მათე, 21:42).

ერთი მხრივ, მაცხოვრის რწმენა, როგორც შენობის კუთხეში დადებული ქვა, აერთებს და აკავებს სულის კედლებსა და შინაგანი შენობის სიმტკიცის გარანტი ხდება დავითის მაგალითის მიხედვით. მეორე მხრივ კი, იგავის მორალით, როგორც ამ ლოდზე დაცემული, დაიმტკრევა და ლოდქვეშ ანუ საღვთო სამართლის აღსრულების შედეგად გაისრისება; ზებულონსაც ამგვარი საზღაური მოეღოს.

ამიტომაც „თავისთავში დახშული, სიცოცხლის სუფთა წყაროებს მოწყვეტილი ცნობიერების შემზარავ მხატვრულ ფენომენოლოგიად“ (ვასაძე) წარმოგვიდგება ზებულონის ტრაგედია.

დავითის ახალი გადაწყვეტილება და ცხოვრების წესის შეცვლის სურვილი კი სავლეს პავლედ ქცევასა და მოციქულებრივი ღვაწლის დაწყებას – სიყვარულის რჯულის მქადაგებლობასა და კაცთა მოდგმის მებაღურობას

გვახსენებს, რაც განაპირობებს კიდევ მკითხველის წინაშე სულიერად ტრანსფორმირებული დავითის ახალი პორტრეტის გამოძერწვას.

მაგრამ მთავართან თავადისა და მღვდლის დაბეზლების შედეგად დატყვევებული დავითისა და უცხოელების ბედი სხვაგვარად წარმართება. ანტონიოს წინაშე წაყენებული ბრალდება, თითქოს ყაჩაღის ხელისშემწყობია, მიზეზი ხდება მისი აღსასრულისა, ხოლო დავითის გათავისუფლება ბართოლომეოს სიკეთის კიდევ ერთ დასტურად წარმოგვიდგება.

ანტონიოს დალუპვა დავითზე მძიმედ მოქმედებს. მას ეჭვები ეუფლება: „იქნებ მთელი ქვეყანა მძიმე სენითაა შეპყრობილი და ყველაფერი – ცოდვაც, მადლიც, სიცოცხლაც, სიკვდილიც, ღმერთიც, სახარებაც, ცხადიც, სიზმარიც – ყველაფერი მხოლოდ სნეული გონების მოლანდებაა?!“ (ქარჩხაძე 1987: 370).

ბართოლომეოს მოსაზრება აბათილებს დავითის ეჭვებს. ბართოლომეოს ოპტიმისტური შეხედულებით, სამყაროს ჰარმონიიდან ამოვარდნილი ადამიანი მრავალი საუკუნეა ლამობს იმავე ჰარმონიას შეუერთდეს. ადრე თუ გვიან შეუერთდება. მანამ კი ცოდვა–მადლის ტრიალი განუკითხაობად აღიქმება.

ამ ნაწარმოებშიც, „მდგმურისა“ და „ზეზულონის“ მსგავსად, მწვავედ დგას არჩევანის საკითხი. ადამიანი განარჩევს ავსა და კარგს, რადგან ღვთით მონაბერი სული ყოველ კაცში სუფევს, მაგრამ ყველაზე რთული არჩევანია. არჩევაზე რომ მიდგება საქმე, მაშინ ადამიანები იბნევიან, რადგან ეშმაკეული გულისთქმების მონები ხდებიან.

დავითი, ანტონიოს სიკვდილის შემდეგ, კვლავ განრისხებული წარმართული ღვთაების მსგავსია, ამაყი, პირგამეხებული, შურისმაძიებელი. იგი ფიქრობს, რომ ანტონიოს დალუპვის გამო მისი შურისძიება აუცილებლად აღსასრულებელი მოვალეობაც კია. ამის საფუძველი შემდეგ სიტყვებში ჩანს: „ანტონიომ ერთი უფსკრულიდან რომ ამომიყვანა, მეორე უფსკრულში ჩამაგდო, სადაც რამდენადაც საკუთარი ტკივილი იოლი ასატანია, იმდენადვე ძნელია სხვილი ტკივილის ცქერა“ (ქარჩხაძე 1987: 374). თავადისა და მღვდლის მონათა ბაზარზე გაყიდვით მიღებული ფულით დავითმა ახალგაზრდა დედა და მისი პატარა შვილი გამოიხსნა მონობისაგან.



დავითის შესახებ მწერალი ნაწარმოების ბოლოს წერს: „მძიმედ მიდიოდა, მაგრამ მყარი, მტკიცე ნაბიჯით. ეზოს გასცდა, აღმართს შეუყვია..“ (ქარჩხაძე 1987: 375). ეს უფლის მთაზე ადამიანის სულიერი აღმასვლის მაუწყებელი პასაჟია, რომლითაც ჯემალ ქარჩხაძე გვაგრძნობინებს, რომ დავითიც შეუერთდა თავის არქეტიპთა რთულ, წინააღმდეგობრივ, მაგრამ ამავე დროს მსუბუქი და ტკბილი უფლით დამშვენებულ სულიერ მოღვაწეთა რიგებს.

ზებულონისაგან განსხვავებით მას მიეცა სპეკულატური ცოდნა სახარებისა, რომელიც მისთვის პიროვნებად ქცევის საბაზისო პოსტულატი აღმოჩნდა. და პირიქით, ზებულონისათვის უფლის მთის დაუმკვიდრებლობა – აღთქმულ ქვეყანაში შეუსვლელობა სახარების შეუცნობლობის სიმბოლურ სახედ წარმოგვიდგება. დავითის ცხოვრებაში ღვთის მადლის–მადლის იგავის რეალურ განხორციელებად მივიჩნევთ ანტონიოს, როგორც მის სულიერ გზამკვლევს ადამიანის არსის აღმოჩენის გზაზე. ზებულონს კი, მიუხედავად უამრავი კარგი ადამიანის ყოფნისა მის ცხოვრებაში, არ გამოუჩნდა ასეთი სულიერი წინამძღოლი.

„ანტონიო და დავითის“ პრობლემატიკის სათავეც შესაძლოა ღირსეულ სულიერ წინამძღოლთა დეფიციტს, ქვეყანაში მათ რაოდენობრივ და თვისობრივ სიმცირეს უკავშირდებოდეს. მწერალმა ხომ კარგად იცის, რომ სულიერი სინათლის ნაკლებობა და არარსებობა ადამიანის მუდმივ სიბნელესა და გამოქვაბულში ყოფნას მოასწავებს: „მე მწამს, რომ გონება და ინტელექტი იმავე ფესვებზეა აღმოცენებული, რომელზეც სული და მორალი...ჭაში ჩახტები თუ კიბით ჩახვალ, ფსკერზე ერთი და იგივე წყალი დაგხვდება“ (ქარჩხაძე 2005: 196).

ამიტომაც ნაწარმოების ბოლოს აღნიშნული ფაქტი, რომ უღირსი მღვდლის ადგილს ახალი, ჭეშმარიტად ღვთის მსახური სასულიერო პირი იჭერს, პროგრესულ მოვლენად, სოფლის, საზოგადოების გადარჩენად, იგავური თვალსაზრისით კი კელაპტრის, სასანთლესა ზედა სანთლის დანთების ტოლფას მოვლენად აღიქმება.

ანთებულ სანთლად ქცევა იგავური მიზანი, სახე და ხატია, რომელიც ღმერთთან შერთვის წყურვილს გამოსახავს. იგი იმ ძალასთან ზიარების წადილს შეგვაგრძნობინებს, რომელზეც სწორედ სახარების იგავები გვიამბობენ თავიანთი

სიმბოლურ-ალუზიური მინიშნებებით. მწერალიც ხომ ამის შესახებ აღნიშნავს თავის პუბლიცისტურ წერილებში: „მონა ბატონს ემსახურება, თავისუფალი და პატიოსანი ადამიანი კი ღმერთსა და ქვეყანას“ (ქარჩხაძე 2005: 193).

ჯემალ ქარჩხაძე რეალობის კრიტიკულ-ანალიტიკური ხედვით გვთავაზობს იგავის სიმბოლურ სახეთა მყარ ერთიან სისტემას, რათა პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს ყველა ცვლილება – მეტამორფოზა დაგვანახვოს. ასევე მკაფიოდ იკითხება მწერლის მიზანდასახულება – ასახოს მტკივნეული გამოცდილება მე-20 საუკუნის ადამიანისა, რომელმაც ღმერთი თავის სულში რეალურად აღმოაჩინა და არა მხოლოდ ბიბლიური თეორიებით.

## 2.2. იგავის მხატვრული ფუნქცია ქრონოტოპში

იგავის მხატვრული ტრანსფორმაციის საკითხის კვლევისას იკვეთება, რომ კულტურის პარადიგმულობა თანამედროვე სიმბოლურ სამყაროს მეტაფორათა და სიმბოლოთა უსაზღვროებით წარმოგვიდგენს. ადამიანის ცხოვრების საზრისი განაპირობებს რელიგიურ და ფილოსოფიურ იგავურ აზროვნებას, რომელიც პერმანენტულად იცვლება. ოდესღაც არსებულ ანტიკურ იგავს ენაცვლება ქრისტესეული იგავმეტყველება ქრისტესეული განაცხადით: „მე ვარ ჭეშმარიტება!“

„ვინ ვართ, საიდან მოვდივართ, საით მივდივართ?“ – ლუერის დარბაზში გამოფენილი იმპრესიონისტული სურათის ეს სახელწოდება ადამიანის მარადიულ ძიებაზე მიგვანიშნებს და საზრისის მრავალ ასპექტზე გვამახვილებინებს ყურადღებას.

კულტურის პარადიგმის უმთავრესი კონცეფციაა, რომ ამქვეყნიური არსებობა ვერ შემოფარგლავს ადამიანურ საზრისს. იგი ყოფიერების მიღმაა მოსაძიებელი – მეტა ისტორიაში. ადამიანს ყოფიერების იგავთან ერთად თან სდევს უკვდავების იგავიც, რადგან მას არ სურს შეეგუოს სიკვდილს, მიწიერი სიცოცხლის დასრულებასა და მტვრად ქცევას. ამიტომაც მსჭვალავს ჰომო საპიენსის ცხოვრებას ფიქრი მარადიულ სიცოცხლეზე და იწყება ძიება უკვდავებისა.

იგავური აზროვნება განაპირობებს მწერლობაში იგავური ენის ისეთი პლასტის გაჩენას, როგორცაა ქრონოტოპი. ქრონოტოპის ბახტინისეული ცნება ეტიმოლოგიურად ბერძნულია. „ქრონოს“ დროს ნიშნავს, „ტოპოს“ – სივრცეს. დროისა და სივრცის კატეგორიათა გამთლიანება ერთ ტერმინში – „ქრონოტოპოს“ – გვიჩვენებს, რომ მხატვრულ სტრუქტურაში იგი განუყოფელია: „მხატვრულ – ლიტერატურულ ქრონოტოპში ხდება სივრცული და დროითი ნიშნების შერწყმა ერთ გააზრებულ და კონკრეტულ მთლიანობაში“ (ბახტინი 1986: 121).

ქრონოტოპის მეშვეობით უნდა დადგინდეს როგორ ხორციელდება კონკრეტული ეპოქისა და კონკრეტული ჟანრის პირობებში ისტორიული დრო–სივრცისათვის საინტერესო პიროვნებების სინთეზი და შეთავსება მხატვრულ დროსთან, სივრცესთან და პერსონაჟებთან.

ბახტინის აზრით, შეიძლება დრო დომინირებდეს სივრცეზე; „ზებულონში“ ჩანს, რომ პერსონაჟი მუდმივად გადაინაცვლებს მომავალ დროში, სანამ შურისძიებას აღასრულებდეს. შურისძიების აღსრულების შემდეგ კი წარსულში მოგზაურობს. თუმცა ასევე შეიძლება სივრცე დომინირებდეს დროზე. მაგალითად: „ზებულონში“ დროის შეგრძნებაზე მაღლა დგება სივრცული ტრანსპორტის საკითხი, როცა შურისძიების შემდეგ მუდმივად გადაინაცვლებს სხვადასხვა კონკრეტულ ადგილზე და ეს ადგილი უნდა გახდეს პერსონაჟის თავშესაფარი. მაგრამ მიუხედავად ამგვარი ცვალებადი პრიორიტეტულობისა, დრო და სივრცე ერთ კონკრეტულ მთლიანობას შეადგენს და არ მოიაზრება ერთერთის გარეშე.

ბახტინის კონცეფციის თანახმად, ქრონოტოპი სამი ძირითადი მიმართულებით ფუნქციონირებს. ეს მიმართულებებია: ა) ტექსტის დონეზე ისტორიის წარმოჩენა; ბ) ტექსტის დონეზე ჟანრის რეალიზება; გ) პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო-სივრცული ველის ასახვა. საგულისხმოა, რომ ბახტინის თვალსაზრისით, სივრცის პროექცია ეთიკურ – ზნეობრივ ფასეულობათა ეკვივალენტურია. ასევე შეგვიძლია ვთქვათ ჯემალ ქარჩხაძის ქრონოტოპის შესახებ.

რა არის დრო? .... საიდუმლოება – უსახელო და ყოვლისშემძლე, მოვლენათა სამყაროს განმსაზღვრელი პირობა, მოძრაობა, გადაჯაჭვული და შერწყმული სივრცეში სხეულების განლაგებასა და მოძრაობასთან. იარსებებდა კი დრო, მოძრაობა რომ არ ყოფილიყო? ან მოძრაობა კი იარსებებდა დროის გარეშე? (მანი)

ბორხესის აზრით, სამყარო ბაღია განტოტვილი ბილიკებით, სადაც თითოეული ბილიკი დროს განასახიერებს. ჩანს დროებათა უთვალავი რიგი, თანმხვედრი, პარალელური და არა ერთიანი, აბსოლუტური დრო. ჟან – პოლ სარტრი ფოლკნერის რომანზე „ხმაური და მძვინვარება“ დაკვირვებისას შენიშნავს, რომ აწმყო გატენილია ხვრელებით, საიდანაც წარსული ამბები – გაყინულნი, უძრავნი და მდუმარენი – იჭრებიან მასში. გმირის ცნობიერება წარსულში ვარდება და ისევ წამოიწევს, რათა კვლავ ჩავარდეს. აწმყო არ არსებობს, ის მოდის(სარტრი 1984: 8).

იგავის მხატვრული ტრანსფორმაციის უმაღლესი საფეხური ლიტერატურულ ტექსტში იკითხება: ეს არის ხილული სამყაროს მიღმა აბსოლუტური იდეის არსებობა, რომელიც მარადიულ დროს უკავშირდება. იგავის გაცოცხლებით კი

პროფანული ქრონოლოგიური დროიდან გავდივართ და თვისობრივად განსხვავებულ დროში შევდივართ.

მაგალითად, მდგმურის პერსონაჟი გვიამბობს არჩევანის თავისუფლებაზე, რომელიც ყველა ადამიანს ეძლევა. ნუთუ მართლა ამხელა არჩევანი ჰქონდა და ყველაფერი მასზე იყო დამოკიდებული? ნუთუ მართლა სხვებივითაა გაშლილი წინასწარ გზები და, საითაც ადამიანს მოეპრიანება, იქით წავა?(ქარჩხაძე 1986: 340).

დროსთან ერთადერთი ურთიერთობა მისი შეგრძნებაა. მისი ორივე პოლუსი, უსასრულობაც და მყისიერებაც, ერთდროულად შევიდა მდგმურის არსებაში და ერთ, განუყოფელ ცნებად ჩამოყალიბდა (ქარჩხაძე 1986: 361).

მდგმური ხშირად აღმოჩნდება ხოლმე განსხვავებულ სივრცეში, როდესაც იწყებს საკუთარი სულის კვლევას. ერთი ასეთი სივრცის ხილვას იგი ასე აღწერს: „სადაც სხვა სივრცეში, სადაც ბურუსი არ იყო, დავინახე ირინე და მაკა. ერთად იდგნენ, გვერდიგვერდ... მე ვუყურებდი და ვატყობდი, რომ ახლა ორივენი გაიფანტებოდნენ და იმ უცნობ სივრცეს შეერეოდნენ, რომელშიც იდგნენ, და სანამ იმ უცნობ სივრცეს შეერეოდნენ, რომელშიც იდგნენ, მანამ რაღაც უცხო სხეულად განივთდებოდნენ, და სანამ რაღაც უცხო სხეულად განივთდებოდნენ, მანამ დავინახე, რომ უცხო სხეულად განივთდნენ, და მაკა იყო აყვავებული გაზაფხული და ირინე იყო დახუნძლული შემოდგომა“ (ქარჩხაძე 1986: 371).

გასაოცარია მწერლის იგავური ენა, როდესაც აღგვიწერს, რომ დრო გაქრა. ხოლო დღე უძრავად იწვა ირგვლივ, როგორც სივრცე, და შეყვარებულნი ხელიხელჩკიდებულნი დადიოდნენ მასში. და დრო ხარობდა მათით, რადგან ისინი იყვნენ მისი ცივი მარტოობის დამარღვეველი დისონანსი (ქარჩხაძე 1986: 294). მწერლის ღრმა ერუდიცია და მეცნიერული განსწავლულობა დრო-სივრცის თანამედროვე თეორიის ერთგვარ წინასწარმეტყველურ მოდელადაც შეიძლება მოვიაზროთ, მით უფრო, რომ დღეს მეცნიერული აზრი სწორედ ამ ერთიანობას ამტკიცებს. ის ვინც დრო-სივრცის მონოლითურობას შეიგრძნობს, ქრისტიანული სწავლებით და იგავური ენის სიმბოლური კონტექსტით მარადიულ დროს ეზიარება. ეს კი მხოლოდ ღვთაებრივი სიყვარულის მოპოვებითაა შესაძლებელი.

მდგმურის პერსონაჟის სულიერი დრამის, მისი მოსალოდნელი საბოლოო დაცემის გამოსავლენად ირინესთან დიალოგში იკვეთება კიდევ ერთი თეორია. ეს დღევანდელი დღის თეორიაა, რომლის თანახმად ხვალ არ არსებობს. მდგმური ამტკიცებს, რომ ეს სიტყვა მეოცნებების მოგონილი ილუზიაა. ხვალ ყოველთვის ერთი დღის სავალზეა დღეისაგან და რამდენიც არ უნდა იაროს ადამიანმა, მუდამ ერთი დღის სავალზე იქნება. ჯერ არ დაბადებულა კაცი, „ხვალ“ რომ საკუთარი თვალთ ენახოს.

იგი მიდის ერთგვარ დასკვნამდე, რომ სინამდვილეში არსებობს მხოლოდ დღევანდელი დღე. ცხოვრება დღევანდელი დღეების ჯამია. არ არსებობს არც „ხვალ“, არც „გუშინ“. მხოლოდ ის არსებობს, რასაც ადამიანი გრძნობს. გუშინდელი დღეც დღევანდელი დღეა, ოღონდ სადღაც, სხვა სივრცეში დევს და ვერავინ ხედავს.

„დრო მკვდარი ცნებაა.... კაცობრიობის ისტორია აწმყოში გაჭიმული ერთიანი ჯაჭვია, რომლის ყველა წერტილი მყისიერად არსებობს, დროის გარეშე, მხოლოდ ახლა, მხოლოდ სივრცეში. ჩვენ ამ წუთს ვართ ყველგან, საცა „ვიყავით“ და საცა „ვიქნებით“(ქარჩხაძე 1986: 396) ეს მოსაზრებები გვაფიქრებინებს, ერთი მხრივ, მწერლის მიერ „დღევანდელი დღით“ მცხოვრები საზოგადოების მხილებასა და მის მიმართ ერთგვარ კრიტიკულ პოზიციაზე, მეორე მხრივ, მე-20 საუკუნის მზარდი ტექნოკრატიული პროცესების ფონზე იმ მეცნიერული დებულების არსებობაზე, რომელიც „მკვდარი დროის“ „მარადიულ დროსთან“ შეპირისპირებას განიხილავს და, ფაქტობრივად, ამგვარი მეცნიერული სტრუქტურის შექმნით, ერთგვარი კონსტრუირების გზით, ცდილობს საზოგადოებრივი აზრის თეისტური პოზიციიდან განდგომა დაადასტუროს.

იგავურ კონტექსტს უკავშირდება მთავარი პერსონაჟის რიტორიკული შეკითხვა: „ნეტა რა გამოვა, კაცმა რომ ქრისტეს მოძღვრება ირონიულ პლანში განიხილო? ღირს ამაზე დაფიქრება, დროს თუ იპოვი, მაგრამ დრო სადღა გინდა იპოვო? დრო ხომ აირია და დაიკარგა? იქნებ დროსაც ეძიებდე და ჰპოვებდე?..“ (ქარჩხაძე 1986: 447). აქ განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს ბახტინის შეხედულება, რომ ქრონოტოპი მკვეთრად ელასტიური კატეგორიაა. იგი დრო-

სივრცული ურთიერთობების მრავალფეროვან სახე-სხვაობებს გულისხმობს: ავტორის ქრონოტოპს, ცნობა-ვერცნობის ქრონოტოპს, ავანტიურულსა და ა.შ.

ბახტინი აღნიშნავს გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპზე, როგორც დროისა და სივრცის ერთიანობის საუკეთესო ტექსტუალურ გამოხატულებაზე. „ყოველ შეხვედრაში დროული განსაზღვრულობა განუყოფელია სივრცული განსაზღვრულობისაგან“ (ბახტინი 1986: 134) ალბათ, ამიტომაც წერდა ბორხესი: „თუ სივრცე უსასრულოა, სივრცის რაღაც წერტილში ვიმყოფებით, თუ დრო უსასრულოა, დროის რომელიღაც წერტილში ვართ“ (ბორხესი 2011: 5).

ასევე ბუნდოვანებას ქმნის სივრცესთან დროისა და მოძრაობის კავშირი. კაცმა არ იცის, რას ნიშნავს „დედამიწის იქით“, სად თავდება დედამიწა, ან რამდენი დედამიწა არსებობს სამყაროში... ოქროსთმიანი გოგო...ადვილი შესაძლებელია.. დროის სიღრმეში წავიდა. (მარადიული დრო ბ.დ.) იმიტომ, რომ ყველამ იცის, რა არის სივრცე, მაგრამ არავინ იცის, რა არის დრო, ან მოძრაობა. დრო და მოძრაობა ლოგიკის ნაჭუჭში ვერ ეტევა. ლოგიკა ვერასოდეს გაიგებს რა არის დრო და მოძრაობა, როგორც რობოტი, რომელიც მშრალსა და ურთიერთგამომრიცხავ კატეგორიებზეა დაგეშილი, ვერასოდეს გაიგებს, რა არის მწარე სიცილი და თეთრად გათენებული ღამე. ხელაღებით ნურაფერს იტყვი. „იცოდეთ, რომ სამყაროში უამრავი სასწაულია. სამყარო მხოლოდ სასწაულებისაგან შედგება“ (ქარჩხაძე 1986: 444).

ეს ქრონოტოპული მოდელი თავის თავში მოიცავს დაკარგული დროის, მკვდარი დროის ცნებებს, მოიცავს ღმერთსგანდგომილი სამყაროს დროს, მეცნიერული პროგრესისა და რობოტების მეცნიერული ეპოქის დროს, „ჰომო ფაბერის“ დროს, ოღონდ არა მარადიულ დროს, არა ღმერთთანმყოფობის დროს, რადგან ეს რიტორიკული კითხვა ეკუთვნის მთელს იმ სამყაროს, რომელმაც ღმერთი მოკლა და მის მიმართ ნოსტალგიის გაცნობიერებასაც კი ვერ ახერხებს, ერთადერთი ირონიული დამოკიდებულების გამოხატვალა დარჩენია.

ქრონოტოპულობასთან ერთად მწერალი სივრცის ფერის სიმბოლურ დატვირთვაზეც ამახვილებს ყურადღებას, როცა მაკას ამო მებნის შემდეგ ბაღის მერხზე ჩამომჯდარი მდგმური სამყაროს მასშტაბურობისა და წარმოშობის

საკითხს ჩაუღრმავდება: ერთადერთი ბუნებრივი ფერი შავი ფერია, რადგან ის იყო დასაბამიდან. როცა სამყარო არ არსებობდა, სივრცეში განუყოფლად ბატონობდა მარადიული ღამე და შავი ფერი. დანარჩენი ფერები მისგან შეიქმნა. დანარჩენი ფერები მისი დამახინჯებული ნაირსახეობანი არიან. სიბნელეში უხილავი ნამცეცი დაქროდა და ამ უხილავი, თითქმის არარსებული ნამცეციდან შეიქმნა სამყარო... მთელი სამყარო. „მეც იმ ნამცეცში ვიყავი, ეს მერხიც, ეს ხეც, ის მოხუციც... ყველანი ერთ ელემენტარულ ნაწილში ვართ მოქცეული ჩვენი მძაფრი და მრავალწახნაგოვანი ვნებებით“(ქარჩხაძე 1986: 452.)

ქრონოტოპის მნიშვნელობა თავის ახალ ინტერპრეტაციას იძენს, როცა მწერალი საოცარ გამოთქმას იყენებს: „დრო თვითონაც მიხვდა, რომ აზრი დაკარგა“(ქარჩხაძე 1986: 467).

ქრონოტოპულია „მდგმურის“ ფინალი, როდესაც მდგმური – ძე შეცდომილი აღსარებას აბარებს სულის შეყვარებულს – უამბობს მას ტანჯვის და იმ ჭრილობების შესახებ, რომელთაგან ზოგს შეცდომა, ზოგს შეცოდება, სიბეცე, სულმოკლეობა, სასოწარკვეთა, სილაჩრე, უმადურობა, დაცემა, მონობა, ღალატი, დამარცხება, დავიწყება ჰქვია. სულის თავგადასავლის ამ უმძიმეს ისტორიას პერსონაჟი ასე გადმოსცემს: „სად არ ვიხეტიალე, რა არ ვნახე, რა არ გამოვცადე. ხელფეხშეკრულიც ვიყავი, შეჩვენებულაც ვიყავი, სხვისი შემყურეც ვიყავი, იმედგადაწყვეტილიც ვიყავი“(ქარჩხაძე 1986: 474). ცეცხლიც გამოიარა, წყალიც ლაფიც, ციცაბო აღმართიც, დაკიდებული თავდაღმართიც, ცეცხლმოდებული უდაბნოც და გაუვალი ტყეც (ქარჩხაძე 1986: 475).

მწერალი საოცარი სიზუსტით აგნებს ადამიანურ სისუსტეთა სათავეს: მას ყოველთვის „სხვაგან“ ერჩივნა ყოფნა და ყოველთვის გარბოდა. ბოლოს მაინც აქ დაბრუნდა, დაღლილი და იმედგადაწურული – ძე შეცდომილის ნაცნობი ოდისეა იმით სრულდება, რომ მის არსებაში ამღერებული ბავშვები შედიან და ანუგეშებენ.

„და მივხვდი, რომ მუდამ მეომარი და მიჯნური ვიყავი,“ – ამ ფრაზაში კონტექსტურად მოიაზრება ქრისტეს მხედრის ტრადიციული ბრძოლა ბოროტებასთან და საღვთო მიჯნურობის გაცხადება. იგავური ენის მთავარი პოსტულატი სწორედ ამ მებრძოლი სულის თავგადასავალს მოიცავს, რომელიც



ასე მიმართავს უზენაეს ძალას: „და უხსოვარი დროიდან ხმლით ვიკაფავდი გზას შენკენ. მაგრამ სულში მოღალატე მეჯდა და შხამს მაწვეთებდა. გზას მიბნევდა, მაცთუნებდა, ხმალს მიჩლუნგებდა. ხან ვაჭრად მაქცია, ხან მათხოვრად, ხან გულხარბად და შურიანად“ (ქარჩხაძე 1986: 475). ამიტომაც ეძლეოდა ყველაზე მნიშვნელოვანი ცოდნა დავიწყებას, რადგან მას დროდადრო ავიწყდებოდა, რომ სიცოცხლე ღვთაებრივის ძეგლი იყო.

თუმცა მდგმურმა მაინც იპოვა და მოკლა თავის თავში მოღალატე. ეს მტკივნეული ცოდნა მან შემდეგნაირად გამოხატა: „დაგვიანებული მიხვედრა მძიმეა და მტკივნეული, მაგრამ ცუდი მაგალითიც ხომ ისეთივე კარგი მაგალითია, როგორც კარგი მაგალითი“ (ქარჩხაძე 1986: 475).

მაკას დაკარგვის გამო პერსონაჟის მწუხარე სიტყვები ამქვეყნიური რეალობის შემოზღუდულობას გვიჩვენებს: ადამიანური ხუთი გრძნობა საკმარისი არაა იმისათვის, რომ ერთმანეთის სივრცეს მივაგნოთ (ქარჩხაძე 1986: 476). ასე ძნელია სამყაროში სიყვარულის აღმოჩენა, ადამიანის გულში მისი დავანება–შენარჩუნება და ღვთისაკენ სავალ გზაზე შედგომა.

მწერლის მიერ ნაჩვენები ქრონოტოპით მკაფიოდ წარმოჩნდება პერსონაჟის „მეს“ მრავალი განზომილება. მდგმურის მსგავსად ზებულონისა და დავითის გზაც თავისი „მეს“ აღმოჩენისათვის მიმართული მოქმედებაა, რომელიც იგავური განზომილებით შედგება რამდენიმე შრისაგან: 1) ადამიანის მიერ ღვთის ძიება; 2) ფესვებთან (ეროვნულ საწყისებთან, მამასთან, მშობლიურ კუთხესთან) დაბრუნების სურვილი; 3) საკუთარი თავის აღმოჩენა–შეცნობა.

დროის შესახებ იოველ ბატონიშვილი ნეტარი ავგუსტინეს მოსაზრებას გვახსენებს: „დრო–ჟამი გზასა ჰგავს, მიდის, მიდის, მიდის და მერე უეცრად საითკენღაც მოუხვევს. ოღონდ გზა ჩანს, დრო–ჟამი კი უხილავია“ (ქარჩხაძე 2005: 32).

ქრონოტოპის თვალსაზრისით, ღვთის ძიება საკუთარ თავში დანარჩენი სხვა შრეების არსებობასაც მოიცავს. მიუხედავად იმისა, სწორად აქვს თუ არა გეზი აღებული, ადამიანი დაცული არა არის შეცდომებისაგან, განსაცდელისაგან. ეკპარტის აზრით, ღმერთი უფრო ახლოა ადამიანთან, ვიდრე თვითონ საკუთარ

თავთან. ამიტომ ქრონოტოპულობა ნაწარმოებში ორი მიმართულებით ხორციელდება – დიაქრონულად და სინქრონულად. ზებულონის თავგადასავალი მოვლენათა ცვლილებების კვალდაკვალ დროში დიაქრონული ქმედებაა, მაგრამ თავად მისი შინაგანი მსოფლჭვრეტა და სულიერი ძიებანი სინქრონული ფენომენია. ეს იგივეა, რაც ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ხაზების გადაკვეთის მარადიული არსებობა პიროვნებაში. ადამიანის ჩამოყალიბების პროცესიც ადამიანის შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს და არა გარე სამყაროში.

თუმცა საყურადღებოა ქრონოტოპზე დაკვირვების თვალსაზრისით, ზებულონის მოძრაობის ტრაექტორია, როგორც განსაზღვრული დრო-სივრცული კოორდინატებით გადაადგილების მცდელობა. მთის წვერზე ასვლა, ხევი, ბარად მიმავალი გზა, ქედი, მდინარე, ღრუბელი – ზებულონის თვალსაწიერში მოქცეული ობიექტებია ამ მოძრაობისას. „ღრუბელი ცის პირს მიუყვებოდა და ვერც უღრანი ტყე აბრკოლებდა, ვერც ფრიალო კლდეები“ (ქარჩხაძე 1986: 46).

ნეტარი ავგუსტინეს „აღსარებანი“ გვამცნობს, რომ სამი დრო – აწმყო წარსულისა, აწმყო აწმყოსი და აწმყო მომავლისა მხოლოდ ჩვენს სულში არსებობს და სხვაგან ვერსად ვერ ვხედავთ. აწმყო-წარსულისა – მეხსიერებაა, აწმყო აწმყოსი – უშუალო ჭვრეტა, აწმყო მომავლისა კი მოლოდინი. არაფერი რომ არ გადიოდეს, არ იქნებოდა წარსული დრო, არაფერი რომ არ მოდიოდეს, ასევე არ იქნებოდა მომავალი და არაფერი რომ არ იყოს, არ იქნებოდა აწმყოც.

ადამიანში ეს სამი დრო ერთდროულად თანაარსებობს და იწვევს მისი გულის ცვალებადობას, რაც პერსონაჟის შინაგან მონოლოგში გამოიხატება. ზებულონი, მდგმური, ანტონიო ამ თვალსაზრისით გაორებული აქტანტები არიან, რომლებიც სამი მიმართულებით მოქმედებენ: პირველი რეალური ცხოვრებაა, მეორე – სიზმრისეული (ჩვენებები, სიზმრები) და მესამე – რელიგიურ-მისტიკური (შეხვედრა ნათელთან, სიკვდილთან).

„ადამიანი მარადიული ზესრული დროის ფრაგმენტული განსხეულებაა“ (ელაშვილი 2009: 11), ამიტომ ზებულონი, ანტონიო, დავითი და მდგმურიც ამ ვექტორით მოძრაობენ. ისინი თავიანთ არსებაში აერთიანებენ და სულიერი ევოლუციის გზაზე აღმოაჩენენ ამ უმნიშვნელოვანეს პარალელურ განზომილებებს და უმთავრესს – სწორედ ზედროულობას.

„დროის სასრულ ათვლამდე...ადამიანი მხოლოდ სიკვდილის გზით მალდება და კვლავ ეძლევა საშუალება, რომ უკვე უსხეულოდ – სულიერად გააცნობიეროს დროის ზესრულობის ფენომენი – უკვდავების მადლი“(ელაშვილი 2009: 12).

ამ მოვლენის დამადასტურებლად მიგვაჩნია განსაკუთრებით ზებულონის სიკვდილის სცენა, ასევე ანტონიოს მეგობრების გმირული გასვლა წუთისოფლიდან ინკვიზიციის მეშვეობით. რაც შეეხება თავად ანტონიოს სიკვდილს, ისიც ინკვიზიციის მსხვერპლია, თუმცა მისმა იძულებითმა თვითმკვლელობამ ღვთისაკენ მოქცეული დავითის ხელახალი დაცემის საფრთხე შექმნა. სავარაუდოდ, შეიძლება დავუშვათ, რომ ხილვაში, რომელიც ანტონიომ დავითის მეტამორფოზის წინ იხილა, სწორედ ამიტომ არ ჩანს თავად თავის თეთრ, ბრწყინვალე მოსასხამებით მოსილ მეგობრებთან ერთად. აქვე შეიძლება ერთ მნიშვნელოვან დეტალსაც მივაპყროთ ყურადღება; არ იხილვება მუხლებზე დაჩოქილი დავითის სამოსის ფერი. „მეფის ნადიმზე“ მიწვეულ რჩეულ სტუმართა – ანტონიოს სულიერ მეგობართაგან განსხვავებით მისი სამოსის ფერი გაურკვეველია. ეს ფაქტი კი გვამლევს საფუძველს ვივარაუდოთ, რამდენად რთული, მტკივნეული გზის გავლა მოუხდება მარადიული დროის აღმართზე მავალ დავითის პერსონაჟს, რომ ოდესმე იგავური საქორწინე ბრწყინვალე სამოსის მფლობელი გახდეს.

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ნაწარმოებებში ქრონოტოპის მკაფიო ჩვენებით მწერალმა ხაზგასმით მიგვანიშნა იგავის მარადიული დროის უპირატესობაზე. დაასაბუთა, რომ დროსა და სივრცეში ყველა კონკრეტული მოვლენა ადამიანის იგავური სამყაროს მარადიული დროში დაბრუნებას უნდა უწყობდეს ხელს ანუ პირველი საუკუნის იგავურ განზომილებაში უნდა აბრუნებდეს.

### 2.3. სარკული ხატი ჯემალ ქარჩხაძის „მდგმურის“ მიხედვით

ადამიანის შინაგანი სამყაროს წვდომა ბიბლიური ისტორიიდან მოყოლებული დღემდე აქტუალური პრობლემაა მეცნიერებისა და ხელოვნების სხვადასხვა მიმართულებებისათვის. სახარების იგავის მხატვრული ტრანსფორმაციის საკითხის კვლევისას ჩვენს ყურადღებას იპყრობს ჯემალ ქარჩხაძის სიტყვები: „ადამიანის ცხოვრება სხვა არაფერია, თუ არა საიდუმლოებების მუდმივი ძიება, მათი მიგნება და სინათლეზე გამოტანა. ადამიანის საიდუმლო ამოუწურავია, მაგრამ რაღაცის გამოაშკარავება შესაძლებელია“ (ქარჩხაძე 2011 : )

შეიძლება ითქვას, რომ მწერლის ეს დამოკიდებულება ადამიანურ საიდუმლოთა მიმართ ხელშესახებად გამოიკვეთა რომანში „მდგმური“, რომლის პერსონაჟი მდგმური თავად ეძებს პასუხებს მარადიულ კითხვებზე და ცდილობს იპოვოს კიდევ.

მე-20 საუკუნის ინტელექტუალური ადამიანის რთული ბუნების შესაცნობად საინტერესო კვლევებს გვთავაზობს ჟაკ ლაკანის „სტრუქტურული ფსიქოანალიზის“ კონცეფცია ფსიქიკის სამწვერა სტრუქტურის – წარმოსახულის, სიმბოლურისა და რეალურის მეშვეობით. ამ კონცეფციის ამოსავალი დებულებები წარმოდგენილია ლაკანის ნაშრომში: „სარკის სტადია და მისი როლი „მე“-ს ფუნქციის ჩამოყალიბებაში“ (1949 წ). კონცეფციის თანახმად, ჩვილი ბავშვი 6–18 თვის ასაკში სარკეში ჩახედვისას გაიაზრებს თავის მთლიან სხეულს. წარმოსახულის საფუძველი „სარკული ხატი“ (ანუ ჩემი „იმაგო“) სუბიექტში მე(ეგო) და ინტერიორიზებული ჩემი „მე“ ყოველთვის თანაარსებობს და მესხიერებაში სამუდამოდ აღბეჭდილი დისტანცია მათ შორის გვევლინება პიროვნების შინაგანი გაორების „გახლეჩის“ მიზეზად.

სარკის სტადიაზე სუბიექტს უყალიბდება წარმოდგენა საკუთარი თავის შესახებ, რომელიც წარმოსახულიცაა და იმავდროულად სიმბოლურიც, რადგან მისი ჩამოყალიბება განუყოფლად უკავშირდება ენას – ამ უკანასკნელის გარეშე შეუძლებელია ადამიანის არსებობა. სოსიურისაგან განსხვავებით, რომელიც ხაზგასმით აღნიშნავდა აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის განუყოფლობას, ლაკანი ამტკიცებდა, რომ მთავარია აღმნიშვნელთა ურთიერთმიმართებები, რომელიც ენობრივ პლანში თავს იჩენს მეტაფორის ან მეტონიმის ფიგურათა სახით.

ლაკანის კონცეფცია უპირისპირდება კლასიკური რაციონალიზმის იმ თვალსაზრისს, რომელიც დეკარტესთან ასე ჟღერს: „ვაზროვნებ, მაშასადამე – ვარსებობ“, სადაც აზროვნების ობიექტი და არსებობის სუბიექტი ერთმანეთს ემთხვევა, ლაკანი უნაცვლებს ფორმულას: „ვაზროვნებ იქ, სადაც არ ვარსებობ და ვარსებობ იქ, სადაც არ ვაზროვნებ.“ ე. ი. აზროვნების ობიექტი და არსებობის სუბიექტი ურთიერთგანსხვავებულია. დაახლოებით ისე, როგორც, მაგალითად, ჯემალ ქარჩხაძე წერს: „ჩვენ ამ წუთს ვართ ყველგან, საცა „ვიყავით“ და საცა „ვიქნებით“ (ქარჩხაძე 1986: 396).

ლაკანის მიხედვით, არაცნობიერი „სხვა“, ისეთი „სხვა“, რომელსაც ძალუძს „მეტყველება“ და რომლის სტრუქტურა ემთხვევა ენის სტრუქტურას. არაცნობიერი სტრუქტურირებულია, როგორც ენა, რომელსაც „რეალურის“, „წარმოსახვითისა“ და „სიმბოლურის“ ცნებები უკავშირდება. სუბიექტი წარმოადგენს სხვადასხვაგვარი ჩაკეტილი, სიმბოლური კონტურების (ოჯახის, მეზობლობის, კორპორაციის, ერის) ცვლადს, გარდამავალ რგოლს.

მე-20 საუკუნის ადამიანის ინტელექტუალური ინტუიცია ახასიათებს ჯემალ ქარჩხაძის პერსონაჟს – მდგმურს და იგი იქცევა კიდევ მის მაორიენტირებელ ძალად გარესამყაროში მოძრაობისათვის. მ. ჯალიაშვილი შენიშნავს, რომ „სწორედ ინტელექტუალური ინტუიცია ჩააღრმავებს გმირებს საკუთარ სულსა თუ საუკუნეთა სიღრმეში და „დროის მიღმა“ არსებულ პირველსაწყისებსა და პირველფენომენებს „შეახვედრებს“ (ჯალიაშვილი 2006: 69).

სახარებისეული პირველფენომენი იგავიდან „მთესველი“, „უძღები მე“ ნაწარმოებთა ლიტერატურულ პერსონაჟებად გარდაისახება. იქნებ ადამიანები რომელიმე კინოსცენარის პერსონაჟები არიან და როლები იმთავითვე იყო განაწილებული, – მწერლისეული დაეჭვება ეპოქის საზოგადო განწყობას ეხმაურება. ავტორი საუბრობს მიზანზე, რომელიც ყოველ არსებას გააჩნია. თავისთავად იბადება კითხვა, რა უნდა იყოს ადამიანის მიზანი? ნაწარმოების პირველ ფურცლებზე მწერალი ამის თაობაზე არაფერს მიანიშნებს, თუმცა ახსენებს მიზანს, რომელიც შეიძლება მრავალკუთხედსაც გააჩნდეს, როცა სურს კუთხეების უსასრულო გაორკეცებით იქცეს წრეხაზად.

მიზნის დასახვა ცდუნებასთანაა დაკავშირებული: თუ მიზანი სახარების უმთავრესი პრინციპია: „იყუნით თქვენ სრულ, ვითარცა მამაი თქუენი ზეცათაი სრულ არს“, მაშინ სიღრმისეული კონტექსტური გააზრება მიზნისა ღვთაებრივთანაა დაკავშირებული, და თუ მატერიალისტურთან (ნაწარმოების მთავარი გმირის ამხანაგის ისტორია), მაშინ მიზნის მიღწევა გარკვეულ მსხვერპლსაც მოითხოვს (მაგალითად, ღიმილისა და ღიღინის დავიწყება). გამონათქვამი „ჩემი სული ჩემს მიზანშია“ ლაკონურად ავლენს ადამიანის არსებობის მთელ არსს.

მაკასთან საუბრისას მთავარი გმირი ამბობს, რომ შესაძლებელია ადამიანის დანიშნულება ის არის, რომ დამოუკიდებელ მოვლენებს შორის კავშირი იპოვოს. ჯემალ ქარჩხაძის რომანის მთავარი გმირიც სამყაროს სხვადასხვა სფეროთა შერთებას განიცდის თავის თავში, როცა მის წარმოსახვაში ძველევგვიპტურ განუმეორებელ ფიგურებს ერწყმის და ეღვრება უჩვეულო მუსიკა. საოცარი ის იყო, რომ მუსიკა კი არ ისმოდა, არამედ ანათებდა. ანათებდა და ცხოველმყოფელობას მატებდა ყველაფერს: ნილოსსაც, პირამიდებსაც, გიგანტურ ქანდაკებებსაც, ოსტატსაც, ცხელ მიწასაც და მცხუნვარე მზესაც. მწერლის უნიკალური მაძიებელი სული გადადის პერსონაჟის ამ ღვთაებრივ ხილვაში, რომელშიც წამყვანი კონცეპტი სწორედ სინათლე და მუსიკაა, როგორც ზეციური ჰარმონიის ილუსტრაცია. საიდან შემოდის გმირის სამყაროში ეს მუსიკა? ამ კითხვას პერსონაჟი თვითონ პასუხობს, როცა აღნიშნავს, რომ სივრცეში დარჩა ოქროსთმიანი ქალიშვილი, რომელიც უცხო ჰარმონიით შევიდა მის ხილვაში და ჯადოსნური მუსიკა შეიტანა, როგორც ზღაპრული ფონი.

ლაკანის თეორიის მიხედვით, სიმბოლური – ენის მოწესრიგებულობა, ანუ წესრიგია, რომელიც წინ უსწრებს ადამიანის დაბადებას და თავს ახვევს მას კონკრეტულ სახელს, გვარს, სოციალურ გარემოს. „სიმბოლური“ სტრუქტურირებულია, როგორც ენა, იგი ენობრივი წესრიგია, წესრიგი სიგნიფიკატებისა და სიგნიფიკანტებისა. ამ ენობრივ წესრიგში ადამიანი დისტანცირებულია როგორც რეალურისაგან, ისე საკუთარი სურვილებისა და მოთხოვნილებებისაგან, როგორც ჩვენს შემთხვევაში მდგმური. ეს სიმბოლური ტექსტში მაკაა. ქვეცნობიერში გადასული საყვარელი ქალის ხილვა

პერსონაჟისათვის ბუნებრივი მოვლენაა. საინტერესოა, როგორ შეაფასებს ამ პროცესს თავად: „მაკა იყო ყოველივეს დასაბამი და ამოსავალი წერტილი. ქვეყნიერების გული, ღმერთის არსებობის დასტური. სხვა ყველაფერი, სულიერიც და უსულოც, არსებობდა მხოლოდ იმიტომ, რომ მაკას არსებობა ეუწყებინა ჩემთვის“. (ქარჩხაძე 1986: 300)

პერსონაჟის სიყვარულის თეორიაც გამორჩეულია – „თუ ოდესმე ფსიქოლოგებმა და ფიზიოლოგებმა, ან სხვა რომელიმე ჯერ კიდევ არარსებული დარგის სპეციალისტებმა მტკიცე მეცნიერულ საფუძველზე დააყრდნეს სიყვარული – ეს უცნაური და გაუგებარი ფენომენი და ფორმულების ყოვლისშემძლე კლანჭებში მოაქციეს, ღრმად ვარ დარწმუნებული, ორ ფაქტს მიანიჭებენ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას: ერთი იქნება პირველი შეხვედრის ფსიქოლოგიური ანალიზი, მეორე კი ის მომენტი, როცა ეგრეთ წოდებული შეყვარებულები ერთმანეთს თავთავიანთი ბავშვობის ეპიზოდებს უამბობენ“ (ქარჩხაძე 1986: 294). სულიერი ურთიერთობის ამგვარი ფორმების შესახებ ჯემალ ქარჩხაძისეულ მსჯელობას ლოგიკურად ვუკავშირებთ ლაკანის წარმოსახულს – მოცემული წესრიგის ჩარჩოებში წარმოქმნილ საგანგებო ვარიაციებს, რომლებიც განაპირობებს თითოეული ინდივიდის განუმეორებელ თავისებურებებს. წარმოსახულის საფუძველია სუბიექტის ოჯახის ისტორია, ადრეული ბავშვობის მოსმენილი ამბები წინაპართა შესახებ, აღზრდისა და კულტურული განვითარების თანმხლები დეტალები.

ამ თვალსაზრისის გამოძახილს აშკარად ვხედავთ ჯემალ ქარჩხაძის იმ მოსაზრებაში, რომლის თანახმად, ბავშვობის ეპიზოდები განასახიერებენ ხაზს, რომელიც საბოლოოდ აერთებს ორ წერტილს. სტრუქტურალისტური გაგებით, მე მოიცავს სუბიექტურ მთხრობელ „მე“-ს, ვისი მონათხრობებიც პიროვნული გამოცდილების შესახებ მოთხრობილი „ჩემის“ ნაწილად და ერთობლიობად იქცევა. „მე“ მთხრობელიც არის და მოთხრობილი ისტორიებიც. რომანის პერსონაჟები ყვებიან ცხოვრების შესახებ ამბებს, აერთიანებენ პიროვნულ გამოცდილებას გარემოს, სცენისა და ქარგის სტრუქტურასთან, ავტობიოგრაფიულ მონათხრობში თავს უყრიან წარსულიდან გახსენებულ ეპიზოდებს, რომლებიც უაღრესად სელექციური და სტრატეგიულია. მიუხედავად იმისა,

რომ ისინი ცხოვრების შესახებ გარკვეულ ობიექტურ ფაქტებს მოიცავენ, წარსულის შესახებ მონათხრობი მნიშვნელოვნად წარმოადგენს პიროვნული „მე“-ს გამოხატულებას. ავტობიოგრაფიული მოგონებები ისე კოდირდება, რომ პიროვნების მიზნებს ემსახურებოდეს. ამიტომ ცხოვრებისეული მისწრაფებები განაპირობებს იმას, თუ როგორ ორგანიზდება წარსულის შესახებ პიროვნული მე და, ასევე, სამომავლოდ გენერირებული მიზნები. მაშასადამე, ცხოვრებისეული ისტორიები ყოველთვის შეეხება როგორც რეკონსტრუირებულ წარსულს, ისე – წარმოსახულ მომავალს.

მაკასა და მდგმურის დიალოგში გახსენებული ამბავი შეყვარებულთა მიწერ-მოწერის შესახებ, მაკას შეფასებით, უარყოფითია, რადგან მაკა ამ ქმედებას ბუტაფორიული ხის დარგვას უწოდებს. ამიტომაც თითქოსდა ბუნებრივად აღიქმება მთავარი პერსონაჟის შეხედულება, რომ „სინამდვილეში ცუდი და კარგი თითქმის განუყოფელია. ცუდი შეიცავს კარგს და კარგი შეიცავს ცუდს. ქვეყნად ყველაფერი ცუდ-კარგია“ (ქარჩხაძე 1986: 305). დიალოგში იკვეთება მოსაზრებაც, რომ ცუდისა და კარგის განცალკევება მხოლოდ თეორიულად შეიძლება წარმოსახვაში. ასეთი განცალკევების სიმბოლურ მაგალითად მთავარი გმირი მიიჩნევს ანგელოზსა და ეშმაკს. მწერლის აზრით, ადამიანმა შეიძლება პიროვნულის რაღაც სიღრმეს მიაღწიოს, მაგრამ ახალგაზრდა კაცის ე.წ. სიბრძნესა და ინტელექტუალურ შემართებას ერთი მოსმით აბათილებს მაკას ინტუიცია და ქვეცნობიერი სინათლე.

ადამიანების მონათხრობები საკუთარი თავის შესახებ შეიძლება სინქრონულად აერთიანებდნენ მე-სთვის მიწერილ სხვადასხვა ტენდენციას, როლს, მიზანსა და გახსენებულ მოვლენებს და გვიჩვენებს, რომ ცალკეული პიროვნება თან ბევრ განსხვავებულ რამეს მოიცავს რთულ სოციალურ სამყაროში, თანვე ერთი მთლიანიც (კომპლექსური და წინააღმდეგობრივიც კი) არის. დიაქრონული ინტეგრაცია დროში დალაგებას გულისხმობს. ვლინდება, თუ როგორ მოძრაობს პიროვნება ერთი მდგომარეობიდან მეორესკენ და შემდეგ მესამესკენ ცხოვრებაში.

კონკრეტულ ეპიზოდზე თუ მთლიან ცხოვრებაზე თხრობისას, როგორც წესი, ადამიანები ავტობიოგრაფიულ მსჯელობას ირჩევენ. ისინი ცხოვრების კონკრეტული გამოცდილებიდან ზოგადი მნიშვნელობის გამოტანას ცდილობენ.



ცხოვრებისეული ისტორიების თხრობის დისკურსიული და პერფორმანსული ასპექტებით, ბევრი მკვლევრის აზრით, „მე“-ს ნებისმიერი ნარატიული გამოხატულების გაგება შეუძლებელია ნავარაუდები მსმენლის ან აუდიტორიის გარეშე, რომლისთვისაც არის ის განკუთვნილი, რათა სასურველი ეფექტი შექმნას.

„მე“ არის პირადი ნარატივის კონკრეტული სახე – მონათხრობი/ისტორია/ამბავი, რომელსაც თითოეული ჩვენგანი საკუთარი „მე“-ს მიზანმიმართულ და დამაჯერებელ მთლიანში განსხვავებული ნაწილების გასაერთიანებლად აგებს. ცხოვრებაში არსებობს წარმოსახული სიმართლე, რომელიც საკმაოდ შორს დგას ლოგიკისგან, მეცნიერებისა და ემპირიული დემონსტრირებისგან. ასე, მაგალითად, მდგმური ხშირად აღმოჩნდება ხოლმე განსხვავებულ სივრცეში, როდესაც იწყებს საკუთარი სულის კვლევას. მაკასთან ურთიერთობა იქცევა გზად ახალი თავგადასავლისაკენ – მდგმური ნინელების სამყაროში ხვდება. აქ სიკეთისა და სიყვარულის, სიმშვიდისა და მშობლიური სახლის მყუდროებაა. სწორედ ამ სამყაროში აღმოაჩენს მთავარი გმირი ახალ პერსონაჟს – „ყურმოჭრილ ყმას“ – აბელს.

იგავური ენის დიალოგური სპეციფიკა ამჯერად სამყაროს არსებობის მოდელებს ეხება. აბელის აზრით, „რაკი არსებობს მექანიკური ათვლის სისტემა, უნდა არსებობდეს ბიოლოგიური ათვლის სისტემაც“(ქარჩხაძე 1986: 383), რომელიც, გარკვეული თვალსაზრისით, სარკულ ხატს გვახსენებს.

მაკას მიერ აღმოჩენილი უსიამოვნო რეალობა, რომ მდგმურს მეგობრები არ ჰყავს, ასევე მნიშვნელოვანი მიგნებაა. თუმცა მოგვიანებით, აბელი და კოტე ენუქიძე, – მდგმურის ორი „მე“ საკუთარ „მესთან“ ერთად განიხილავენ ადამიანის რაობის, დროის სისტემისა და სხვადასხვა პარალელური განზომილების არსებობის ჰიპოთეზას, რომელთაც მდგმური „სხვა ათვლის სისტემას“ უწოდებს. თხრობის პროცესში ჩნდება იგავური ენის კომპონენტი – სავარაუდო პერსონაჟი. „ჩვენ პერსონაჟები ვართ. ჩვენ პერსონაჟები ვართ რომელიც ნაწარმოებიდან. ყველაფერი ავტორზეა დამოკიდებული..ავტორია ჩვენი უფალი“(ქარჩხაძე 1986 : 383). სარკული ხატის მიხედვით, აქ ლაკანისეული წარმოსახულის თეორია ძირითადად ბედისწერის ფატალურ ძალაზე მიანიშნებს, თუმცა ავტორის – შემოქმედი ღმერთის როლსაც უსვამს ხაზს და მის ყოვლისშემძლეობასაც.

ნაწარმოების ერთ ეპიზოდში ჩანს, რომ სიმალლისაკენ მავალი მდგმურის ერთი „მე“ საკუთარ თავში უპირისპირდება მეორე „მე“-ს – დაღმართისაკენ მიმავალს. ეს არაჩვეულებრივი მხატვრული პასაჟი ნაწარმოებში განსაკუთრებულ ხაზგასმას იმსახურებს. პერსონაჟის ქმედების ამგვარი მისტიკურ–მეტაფორული კონტექსტი უსათუოდ უკავშირდება ქრისტიანულ კონცეპტს ძველი კაცის მოკვლის გზით ახლით ჩანაცვლების შესახებ, რაც მდგმურის სულიერ ბრძოლაში მის მორიგ ნაბიჯზეც მეტყველებს: იგი კლავს მოღალატეს თავის თავში და ისრულებს სანუკვარ მიზანს, ნახოს დიდი ხნის უნახავი მზე. მასზე ტკივილით წერს, რომ რაც ირინესთან იყო, მზე თვალით არ უნახავს. მწვერვალზე მზის შეხვედრის წყურვილით მდგმურის პერსონაჟი უთუოდ გაგვახსენებს ჰერბერტ უელსის „ბრმათა ქვეყნის“ მთავარ პერსონაჟს, რომელიც უდიდესი სიხარულით ხვდება ნანატრ მზეს და რომელსაც უმზეოდ ცხოვრებას, სინათლის გარეშე ცხოვრებას, სიკვდილი ურჩევნია. მდგმურმა მაინც იპოვა და თავის თავში მოღალატე „მე“ მოკლა. შედეგად მიღებული მტკივნეული ცოდნის შესახებ კი აღნიშნავს, რომ დაგვიანებული მიხვედრა მძიმეა და მტკივნეული, მაგრამ ცუდი მაგალითიც ხომ ისეთივე კარგი მაგალითია, როგორც კარგი მაგალითი.

საგულისხმოა მწერლისეული თეორია ადამიანის ცხოვრების შესახებ: შესაძლებელია, კაცის ცხოვრება ცხოვრება კი არა, მიჯნაა. ამიტომაც ახლავს ამდენი ტკივილი. ადამიანის ცნობიერება იმის შედეგია, რომ ინდივიდი მენტალურად მთხრობელის პოზიციის დაკავების უნარს იძენს. ცნობიერება განვლილი გამოცდილების უწყვეტ ხაზს მოიცავს; ცნობიერების უმაღლეს დონეზე პიროვნული ნარატივის კონსტრუირება ხდება. ნარატივი ტვინის ქცევასაც გასაგებს ხდის და ერთიანი მე-ს განცდის საფუძველსაც შეიძლება წარმოადგენდეს. ადამიანები სამყაროს შემეცნებას განსხვავებული გზებით ახორციელებენ. ერთ–ერთია აზროვნების პარადიგმულ მეთოდი, რომლის ფარგლებში საკუთარი გამოცდილების წვდომა უაღრესად რაციონალური ანალიზის, ლოგიკური დასაბუთებისა და ემპირიული დაკვირვების ტერმინებითაა შესაძლებელი. სამყაროში წესრიგი იმ ლოგიკური თეორიების ტერმინებით ხორციელდება, რომლებიც ადამიანს მოვლენების ახსნაში, რეალობის

პროგნოზირებასა და გაკონტროლებაში ეხმარება. პარადიგმულ მეთოდში სწორედ მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების ძიებაა მნიშვნელოვანი.

აქ იკვეთება სწორედ რეალურის, როგორც სარკული ხატის მესამე სახის მნიშვნელობა. რეალური – ისაა, რაც ცოდნის მიღმა არსებობს და მიუწვდომელია ფსიქოანალიტიკური კვლევისათვის. ლაკანის სტრუქტურალისტური თეორიის მიხედვით, სიმბოლურისა და წარმოსახულის ურთიერთქმედება წარმოქმნის ერთგვარ ეკრანს, რომელიც იცავს სუბიექტს რეალობისაგან. როდესაც ეს ეკრანი ქრება, რეალობა იჭრება სუბიექტის განცდათა სამყაროში და მაშინ იბადება ჰალუსინაციები, პიროვნების გაორება, უკონტროლო ქმედებები, საშიში ილუზიები. ამას გულისხმობს პერსონაჟის სიტყვები რომანიდან, რომ ყველაზე მარტივი კაციც კი უსასრულოდ რთული მოვლენაა.

შეკითხვა, რომელიც რჩება კვლავ მარადიულ პრობლემად – სიცოცხლე, კი იყო, მაგრამ აზრი? ან რატომ გაჩნდა, ან რატომ გაქრა? ამ ძიების პროცესში მდგმური მაკასთან საუბრისას თავად აღიარებს, რომ ადამიანის არსებობის არსი საგულდაგულოდაა გადამალული. იმავ წამს ეს აზრი გაუქრა, მაგრამ ისეთი შთაბეჭდილება შეექმნა, თითქოს ეს გაქრობა ძალიან ჰგავდა გაგდებას. ანუ მწერალი ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ ადამიანმა ვერ მიაგნო თავის არსს, ვერც ღმერთის ყოვლისშემძლეობა იწამა და რწმენა საყრდენების გარეშე ახასიათებს. შედეგად ამიტომაც ვერ მიაგნო თავის მონოლითურ „მე“-ს. მწერალი გვიამბობს არჩევანის თავისუფლებაზე, რომელიც ყველა ადამიანს ეძლევა: „ნუთუ მართლა ამხელა არჩევანი მქონდა და ყველაფერი ჩემზე იყო დამოკიდებული? ნუთუ მართლა სხვებივითაა ჩვენს წინ გაშლილი წინასწარ გზები და, საითაც მოგვეპრიანება, იქით წავალთ?“ (ქარჩხაძე 1986: 340).

ჯ.ქარჩხაძის აზრით, აუცილებელია, როცა ადამიანს არჩევანი ეძლევა, არჩევის ძალაც მიეცეს. იქნებ არჩევანი ტყუილია? იქნებ ჯაჭვი დაბადებისთანავე იკვრება და ყოველ რგოლს აუცილებლობის გზით მივყევართ მომდევნო რგოლამდე? დანარჩენი გზები კი მხოლოდ იმიტომ არსებობს, რომ ეჭვებმა დაგვლრღნას და უფრო მწარედ განვიცადოთ ჩვენი არსებობა?– ასე ფიქრობს იგი და მე–20 საუკუნის ფსიქოანალიზის ელემენტები აშკარად შეიგრძნობა მტკივნეულ განსჯაში, როდესაც მდგმური საკუთარ თავზე წერს: „ჩემს თავზე ვამბობ „მე“,

დანარჩენებზე ვამბობ „სხვები“, თითქოს მათ შორის რაღაც გარდაუვალი უფსკრული იყოს. სინამდვილეში „მეც“ ისეთივე სხვაა, როგორც „სხვა“ (ქარჩხაძე 1986: 342).

ამ „მე“-ს და სხვას აერთიანებს ერთი გენეტიკური ხაზი, რომლის სათავეში ადამი დგას: „მე მამაჩემი ვარ, პაპაჩემი ვარ, პაპის მამა და პაპის პაპა ვარ. მე ადამი ვარ და ღმერთმა შემქმნა, ოღონდ ამ ღვთაებრივი საქციელის მიზანი არ გამომხილა. ალბათ, ვერ გავიგებდი და ამიტომ“ (ქარჩხაძე 1986: 342). და როგორც კუთხეები ისწრაფვიან წრეხაზად ქცევისაკენ, პერსონაჟის „მე“-ც უნდა შეუერთდეს თავისი გენეტიკის ხაზზე ყველა „მე“-ს, რომ მთლიანობა შექმნას და ადამის სახეს დაუბრუნდეს.

მდგმურის ფსიქოანალიზი საგულისხმოა. მან უკვე იცის, რომ თავის მოტყუება წყლის ნაყვია. სიმართლეს, გვემის, ხაროში ჩაგდებისა და მიწით დაფარვის ან ლაქის წასმის, ვერცხლის წყალში ამოვლების, ლამაზ ტყუილში გახვევის მიუხედავად, ვერ მოკლავ, სუნთქვას ვერ შეუკრავ (ქარჩხაძე 1986: 364). ეს სწორედ იმ სარკული ხატის რეალური ეკრანია, რომელიც დამოუკიდებლად არსებობს, როგორც აუხსნელი არაცნობიერი. იგი იჭრება მდგმურის არსებობაში. აიძულებს მას შეუცნობლისაკენ ისწრაფვოდეს, ბოლომდე შეიცნოს თავისი „მე“, როგორც მთლიანობა და ამ „მე“-ს დანიშნულება სრულყოფისაკენ სწრაფვის სახით. ლაკანის სტრუქტურალისტური თეორია ძალზე მნიშვნელოვან მსჯელობას გვთავაზობს და გვეხმარება ფსიქოანალიტიკური წვდომით შევიცნოთ და გამოვიკვლიოთ როგორ ტრანსფორმირდება სიმბოლური, წარმოსახული და რეალური მეოცე საუკუნის ეპოქალური ინტელექტუალური პრობლემატიკის მქონე ადამიანის რთულ ფენომენში. ამავე დროს ეს სამი განზომილება კომპლექსურად იმ იგავურ კონცეპტს განასახიერებს, რომელიც აპერცეპციის გზით ჯემალ ქარჩხაძის რომანის პერსონაჟის – მდგმურის სახით გვევლინება და ორიგინალური ინტერპრეტაციით წარმოგვიდგენს ამ პერსონაჟის ინდივიდუალურ სამყაროს.

## 2.4. ეპიფანია ჯემალ ქარჩხაძის „მდგმურის“ მიხედვით

ჯემალ ქარჩხაძის, როგორც XX საუკუნის ქართული მოდერნისტული მწერლობის საუკეთესო წარმომადგენლის, შემოქმედება თავს უყრის საინტერესო ფილოსოფიურ, თეოლოგიურ და ფსიქოლოგიურ დაკვირვებებს ადამიანის არსის ძიების, მისი ჭეშმარიტი დანიშნულების აღმოჩენის შესახებ. მწერალმა რომანის „მდგმური“ პირველივე გვერდზე აღნიშნა, რომ ადამიანის არსებობის მიზანი რწმენას უკავშირდება. რწმენის თაობაზე ჯემალ ქარჩხაძე თავის პუბლიცისტურ ნაშრომებშიც შენიშნავს: „უმთავრესი, რითაც ადამიანი ცხოველისაგან განსხვავდება, არის რელიგიურობის გრძნობა...ანუ ის, რითაც სიცოცხლის განვითარების ერთი ეტაპი დასრულდა და სხვა, უფრო მაღალი განზომილება გამოჩნდა. სიკვდილ–სიცოცხლე გამთლიანდა და, ასე ვთქვათ, უზოგადესი ჰარმონიის წრედი შეიკრა... რელიგიურობა წმინდა რწმენის სფეროშია“ (ქარჩხაძე 2005: 59).

მწერლის აზრით, ამ მაღალ ჰარმონიულ განზომილებას სულიერ კათარზისგამოვლილი და გასხივოსნებული ადამიანი აღწევს. როგორ დგება პიროვნების ცხოვრებაში ეს გასხივოსნება, როგორია მდგმურის სულიერი მიღწევები განსაცდელებით სავსე გზაზე, როცა განღმრთობისაკენ ისწრაფვის?

პერსონაჟთა ზნეობრივ აღმასვლას საფუძვლად უდევს სახარების იგავთა კონცეფცია, რომელიც რელიგიურობის წმინდა რწმენის სფეროს განეკუთვნება. კონცეფციის არსი კი განღმრთობა –გასხივოსნებაა.

სწორედ ამ თვალსაზრისითაა გასათვალისწინებელია „ეპიფანიის“, როგორც მოვლენის, უმთავრესი არსი და ასპექტები. განსაკუთრებით საყურადღებოა მისი მზარდი ლიტერატურული მნიშვნელობა და შემდეგ ინტერპრეტაცია ჯემალ ქარჩხაძის რომანში.

„ეპიფანია“ (ბერძ. Epi-phainein) ნიშნავს „ჩვენებას“, „გამოვლინებას“, „მზის შუქზე გამოტანას“, „გამოჩენას“, „გამოცხადებას“, „გაცხადებას“. თავდაპირველად ეს სიტყვა მხოლოდ რელიგიური კონცეპტი იყო და „მანიფესტაციას“, „გაცხადებას“ ნიშნავდა. ოქსფორდის ლექსიკონი ეპიფანიის შემდეგ განმარტებებს გვთავაზობს:

Epiphany – 1. „ეპიფანია“, საეკლესიო დღესასწაული 1.ქრისტეს მანიფესტაცია წარმართების ანუ არაებრაელების მიმართ (მათე 2:1-12); 2. ამ მოვლენის აღსანიშნავი დღესასწაული, რომელიც 6 იანვარს იმართება დასავლურ ეკლესიებში. 3. უეცარი გაცხადების ან შეცნობის მომენტი. ამერიკული ლექსიკონი – The American Heritage Dictionary (2006) – იმეორებს ზემოთ ჩამოთვლილ სამივე მნიშვნელობას და ამატებს კიდევ ერთს, მეოთხეს, რომელიც შემდეგი შინაარსისაა: 4. ღვთაებრივი ან ზებუნებრივი არსების გამოცხადება. მომდევნო ლექსიკონი – Merriam-Webster Online Dictionary (2009) – უფრო დაწვრილებით განმარტებებს გვთავაზობს: 1) 6 იანვარი, როგორც საეკლესიო დღესასწაული, რომელიც ზეიმით აღნიშნავს მოგვების მოსვლას და იესოს პირველ მანიფესტაციას წარმართების ანუ არაებრაელების მიმართ; ან აღმოსავლეთის ეკლესიებში ქრისტეს ნათლობას; 2) გამოჩენა ან გამოცხადება, განსაკუთრებით ღვთაებრივი არსების; 3) ა) (1) ჩვეულებრივ, რაიმეს არსებითი ბუნების ან მნიშვნელობის უეცარი მანიფესტაცია ან აღქმა; (2) რეალური სამყაროს ინტუიტიური წვდომა მარტივი, მაგრამ უჩვეულო ზეგავლენის მომხდენი მოვლენის მეშვეობით; (3) ნათლისმომღვინი აღმოჩენა, შეცნობა ან გამომჟღავნება-გამოაშკარავება; ბ) ნათლისმომღვინი სცენა ან მომენტი.

ტერმინ „ეპიფანიის“ თავდაპირველი გააზრება რელიგიურია. გაცხადების მოვლენები ბოლო რამდენიმე საუკუნის წინ მხოლოდ რელიგიურ დატვირთვას ატარებდა, როცა გარეგანი ღვთიური ძალის გამოცხადებით ჭეშმარიტება ვლინდებოდა და მჟღავნდებოდა. როცა არაჩვეულებრივი ვარსკვლავის გამოჩენამ უფლის შობა აუწყა მოგვებს, საიდუმლო ცოდნის მფლობელებმა თაყვანი სცეს ჩვილს, როგორც ჭეშმარიტ ღმერთს. ეს არის სამყაროს პირველი რეალური ეპიფანია, როცა პიროვნება ხედავს ერთს და შინაგანი გასხივოსნების შედეგად აღიქვამს სხვას, ანუ არსებული სურათის ჭეშმარიტ სახეს; ამ შემთხვევაში მოგვები ხედავენ პატარა ყრმას, მაგრამ მასში მოიაზრებენ უფალს, სამყაროს გამგებელს. ასეთივე მაგალითია იორდანეში იესოს ნათლობისას მამაღმერთისა და სულიწმინდის მიერ დამოწმება და ა.შ. მაშასადამე, ეპიფანია არის უეცარი სულიერი „მანიფესტაცია“ - ღვთაებრივის, ამაღლებულის გამოჩენა, გაცხადება, გასხივოსნება.

ჯეიმზ ჯოისის აზრით, სიტყვით – ეპიფანია – გამოიხატება მომენტის ჭვრეტიდან მარადისობის ჭვრეტისაკენ უცარი გონებრივი გამონათება ან გასხვიოსნება, რასაც ტრივიალური და შემთხვევითი მოვლენა იწვევს(ჯოისი 1963: 78) იგი სწორედ ამ სახელით – ეპიფანიით მოიხსენიებს თავისი ერთ–ერთი ნაწარმოების „სტივენ გმირის“ მთავარი პერსონაჟის სტივენის სულიერ გამოცდილებას. ლიტერატურული ეპიფანიის ოფიციალურ ფუძემდებლად მეცნიერები (ბეჟა, ნიკოლსი, თიგისი) უილიამ უორდსუორთს მიიჩნევენ, ხოლო პირველ პოეტად, რომელმაც ახალი ეპიფანია რელიგიურ სათავეებს დაუბრუნა, ჯერალდ მენლი ჰოპკინსს აღიარებენ. რომანტიზმის სუბიექტური და მეტაფიზიკოსთა მიწიერი ტრივიალური ჰოპკინსმა ერთმანეთს დაუკავშირა რელიგიური ეპიფანიის ფორმით, რომელშიც სუბიექტურ გასხვიოსნებას ობიექტური წყარო – ღმერთი – მოუძებნა და ამით ახალი მიმართულება მისცა ეპიფანიის შემდგომ განვითარებას ლიტერატურაში. ქართულ მწერლობაში ამ მოვლენას ჰაგიოგრაფიული და ჰიმნოგრაფიული ნიმუშები, გიორგი მთაწმინდელის „იოანე და ექვთიმე ათონელების ცხოვრების“ ერთ–ერთ ფრაგმენტში მომაკვდავი ექვთიმეს წინაშე ღვთისმშობლის გამოცხადების სცენა და დავით გურამიშვილის „ზუზოვკა“ აღწერს; შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამ ხაზის გამგრძელებელია ქართულ პროზაში ჯემალ ქარჩხაძე.

მისი პერსონაჟის – მდგმურის სულიერი მანიფესტაციის გამომწვევი მიზეზი ბევრი რამ შეიძლება იყოს: ჩვეულებრივი კონკრეტული ნივთი, ხელოვნების ნიმუში, ქუჩაში შემთხვევით ყურმოკრული საუბარი, ჟესტი - ან გონების რაღაც დაუვიწყარი ფაზა.

მაგალითად, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივ, ბანალურ დიალოგში, როდესაც ვარდენ მექვაბიშვილი დედოფალ ნეფერტიტის სურათით დაინტერესდა და ვინაობა იკითხა, მთავარი გმირი პასუხობს, რომ „ეს ცისკრის ვარსკვლავია....ეს ქალი ამომავალი მზეა...ხედავ შუბლზე ნათელი რომ ადგას?“(ქარჩხაძე 1986: 218–219) იგრძნობა, რომ მდგმურის არსებაში უკვე დავანებულია ამ მზის სინათლე.

ჯ. ქარჩხაძის რომანში, ერთ–ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანია „სიზმრისეული ეპიფანიები“, ამავე სახელწოდებით შეგვიძლია გავაერთიანოთ მეხსიერებიდან წამოსული ეპიფანიებიც. აქ მორის ბეჟა ეპიფანიის ორ ძირითად ტიპს

განასხვავებს: რეტროსპექტული ეპიფანიები და დაბრუნებული წარსულის ეპიფანიები. რეტროსპექტული ეპიფანიების დროს მოვლენა არანაირ განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას არ ტოვებს იმ დროს, როდესაც ხდება, მაგრამ ახალი გაცნობიერების მოულოდნელ შეგრძნებას იწვევს მაშინ, როდესაც ამ მოვლენის გახსენება ხდება მომავლის გარკვეულ მომენტში.

რეტროსპექტული ეპიფანიის შემთხვევაა რომანში აღწერილი წინასწარმეტყველური სიზმარი – საიდუმლო ცოდნასთან ზიარება და ფრთაშესხმული პერსონაჟის უტყვი და უსიცოცხლო გარეგნული იერსახის ადამიანის გვერდით მიზანსწრაფული ცურვა მანათობელი შუქურისაკენ, რაც კვლავ იმ მიზანზე მიანიშნებს, რომელსაც რელიგიურ ენაზე საღვთო იდეალებისაკენ სწრაფვა ჰქვია: „მე მივცურავდი ერთი გარკვეული მიმართულებით, რადგან გზის ბოლოს შუქურა მეგულეობდა, არ ვიცოდი, რად მინდოდა შუქურა, მაგრამ ვიცოდი, რომ მინდოდა“ (ქარჩხაძე 1986: 229).

უმაღლესი იდეალისაკენ ადამიანის სულის შინაგანი სწრაფვა, შესაძლოა სრულიად გაუცნობიერებელიც, თავიდანვე კოდირებულია ადამიანის არსებაში, თუმცა ეპოქალური ფონი და ტოტალიტარული რეჟიმები ხშირად ქცეულა დამაბრკოლებელ გარემოებებად. რეალური ვითარება, უმეტესწილად, ავიწყებს ადამიანს ღვთაებრივ საიდუმლოსთან ზიარების სიხარულს, მაგრამ იგი არსებობს და ელის მისკენ მავალ ადამიანს: „ის საოცარი განწყობილება, წყნარი და ნეტარი სიხარული, რომელიც ღამით ცხოვრების საიდუმლომ შემოიტანა ჩემს არსებაში, უკვე ჩემი აღარ იყო, მაგრამ სადღაც ახლომახლო მეგულეობდა“ (ქარჩხაძე 1986: 231).

ჯეიმზ ჯოისის სწავლებით, ნოველის უახლეს ფორმასთან დაკავშირებით, ეპიფანია შეიძლება ვუწოდოთ უხილავი ცხოვრების მანიფესტაციას ხილულ სამყაროში ან მისი მეშვეობით, – აღნიშნავდა რობერტ ლანგბაუმი. ჯემალ ქარჩხაძის რომანის მთავარი გმირიც სამყაროს სხვადასხვა სფეროს შეერთებას განიცდის თავის თავში, როცა მის წარმოსახვაში ძველეგვიპტურ განუმეორებელ ფიგურებს ერწყმის უჩვეულო მუსიკა: „და ყოველივე ამას ფონად ეღვრებოდა უჩვეულო მუსიკა.... საოცარი ის იყო, რომ მუსიკა კი არ ისმოდა, არამედ ანათებდა. ანათებდა და ცხოველმყოფელობას მატებდა ყველაფერს: ნილოსსაც,



პირამიდებსაც, გიგანტურ ქანდაკებებსაც, ოსტატსაც, ცხელ მიწასაც და მცხუნვარე მზესაც“ (ქარჩხაძე 1986: 250).

მწერლის უნიკალური მაძიებელი სული გადადის პერსონაჟის ამ ღვთაებრივ ხილვაში, რომელშიც წამყვანი კონცეპტი სწორედ სინათლე და მუსიკაა, როგორც ზეციური ჰარმონიის ილუსტრაცია. საიდან შემოდის გმირის სამყაროში ეს მუსიკა? ამ კითხვას პერსონაჟი თვითონ პასუხობს, როცა აღნიშნავს: „სივრცეში დარჩა ოქროსთმიანი ქალიშვილი, რომელიც უცხო ჰარმონიით შემოვიდა ჩემს ხილვაში და ჯადოსნური მუსიკა შემოიტანა, როგორც ზღაპრული ფონი“ (ქარჩხაძე 1986: 250). აქ შესაძლოა გავიხსენოთ პლატონის მოსაზრება მუსიკის შესახებ „ტიმეოსში“, რომლის თანახმად ის უგუნურებს გრძნობად, ჰედონისტურ სიამოვნებას, ხოლო გონიერებს – „ეფროსინეს“ – ღვთაებრივი გამოცდილებით მინიჭებულ ბედნიერებას შეაგრძნობინებს.

თომა აქვინელი ამტკიცებდა, რომ მშვენიერება სამი ნაწილისგან შედგებოდა: მთლიანობა, სიმეტრია და გამოსხივება. ჯემალ ქარჩხაძის მწერლური მსოფლხედვისათვის ასეთი დაყოფა მისაღებია. მშვენიერი საგნის (აქ მაკა) პირველი თვისება - მთლიანობა, სისავსე - საშუალებას გვაძლევს აღვიქვათ ის, როგორც ერთი მთლიანი. მეორე თვისება - სიმეტრია (მაგალითად, იდეალური ძველევგვიპტური მხრები) - საშუალებას გვაძლევს მივიჩნიოთ იგი, როგორც ნაწილებს შორის ურთიერთობისაგან შედგენილი მთელი, როგორც ორგანიზებული კომპოზიტი სტრუქტურა. მეორე თვისების აღმოჩენის შემდეგ გონება ერთადერთ ლოგიკურად შესაძლებელ სინთეზამდე მიდის და გააცნობიერებს მესამე თვისებას. ეს არის მომენტი, რომელსაც ეპიფანიას ეწოდება. ამ დროს გონება აღმოაჩენს საგნის ბრწყინვალეობას, შინაგან სინათლესა და გამოსხივებას. მდგმურის განწყობაც, მისი გრძნობაც მაკას – მუსიკას, ბრწყინვალეობას, სინათლესა და სიხარულს უკავშირდება: „ვიგრძენი, როგორ დაიბადა სიხარული, რომელიც სინათლეს ჰგავდა. მძლავრი, დაუოკებელი, ყოვლისმომცველი ტალღა. ეს სინათლისფერი სიხარული დაიძრა, წამოვიდა, გაიზარდა და ყოველი კუთხე-კუნჭული ამოავსო“ (ქარჩხაძე 1986: 273). მაკა სხივია, ამ სხივს სინათლე და სიწმინდე შეაქვს მდგმურის ცხოვრებაში. მაკას დამსახურებით, „სამყაროს სიღრმიდან მომავალი ჰარმონია უხილავი ძალით

აავსებს შენს სხეულს. შენ მთელი არსებით გრძნობ, რომ ჰარმონიის განუყოფელი ნაწილი ხარ და უეცრად უმიზეზო ღიმილით, ნათელი და შეუბღალავი, პირველყოფილი ღიმილით გაუღიმებ ზეცას“ (ქარჩხაძე 1986: 366).

ეპიფანია სწორედ ამ ღვთაებრივი შეხვედრის, ღვთაებრივთან შერწყმის სიხარულია. მდგმური თითქმის ყოველთვის გრძნობს ამ განცდას მაკასთან შეხვედრის დროს, რადგან ეპიფანია სწორედ ქრისტიანული ღმერთის სიახლოვის განცდაა. ქალაქის ქუჩებში ბედნიერი მდგმურის ხეტიალი სრულიად ლოგიკურად გვახსენებს ბიბლიის წიგნიდან – „სოლომონის ქებათა ქებიდან“ პასაჟს, რომელშიც მთხრობელი ქალაქის ქუჩებში თავისი ხეტიალის შესახებ გვიამბობს სულის შეყვარებულის ძიებისას. ეს სულის შეყვარებული კი სიმბოლური თვალსაზრისით უხილავი ღვთის სახეა. მდგმურს გაცნობიერებული აქვს, რომ მაკა მზის ასულია, სამყაროს შემაკავშირებელი ძაფი და ჰარმონიის საყრდენია (ქარჩხაძე 1986: 369). ეს რომ რეალურად ასეა, მდგმური თვითონ გვიდასტურებს მაკასთან შეხვედრისას, როცა მას ამგვარად მიმართავს: „შენ იმთავითვე არსებობდი ჩემში, როდესაც შენ დაიბადე, შენ დაიბადე ჩემს სულში და ამის შემდეგ ჩემი სიცოცხლე შენი ძეგნა იყო. მე ვგრძნობდი, რომ შენ ჩემში იყავი და მე გეძებდი შენ“ (ქარჩხაძე 1986: 279).

ეპიფანიის ძირითადი მახასიათებლების ჩვენებისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება დროის გაგებასა და აღქმას; ნეტარი ავგუსტინე დროს ობიექტურ ფენომენად მიიჩნევს, თუმცა ფიქრობს, რომ დრო თითოეული ადამიანის გონებითა და სულით იზომება. ამ მხრივ, საყურადღებოა მდგმურის ხელშესახები შეგრძნება: „იგი ხარობდა ჩვენით, რადგან ჩვენ ვიყავით მისი ცივი მარტოობის დამარღვეველი დისონანსი“ (ქარჩხაძე 1986: 294). ვინც დრო-სივრცის ერთიანობას შეიგრძნობს, ქრისტიანული სწავლებითა და იგავური ენის სიმბოლური კონტექსტით მარადიულ დროს ეზიარება. ეს კი მხოლოდ ეპიფანიის გზით – ღვთაებრივი სიყვარულის მოპოვებითაა შესაძლებელი.

უღმერთობის, ღვთაებრივი ნათლის არქონისა და მოკლებულობის ფონზე ეპიფანია მოიცავს როგორც აღმოჩენას, ისე საკუთარი თავის გარე სამყაროში გათვითცნობიერების შოკს.

ეპიფანიის მთავარი ელემენტი საიდუმლოს ან სიახლის გაცხადებაა, ამდენად ტრადიციული ხილვისეული გამოცდილების მიხედვით გამოცხადება განიმარტება, როგორც მომენტი, როდესაც რეციპიენტის სული აღივსება გამოუცნობი იდუმალი ძალით გარედან. ასე მაგალითად, ძველი ეგვიპტის ხილვა – სინათლე დიდი და თვალისმომჭრელი, ოსტატის გრძნობები და პოეტი-ფარაონის ლექსები დედოფლისადმი თითქოსდა ნიადაგს ქმნის მკითხველის ახალი აღქმისათვის, რომ ქვის დედოფალი, შეიძლება ნამდვილზე უფრო ნამდვილი იყოს (ქარჩხაძე 1986: 469). იგრძნობა მწერლისა და მისი პერსონაჟის საოცარი ლტოლვა შეუცნობელი – ნამდვილზე უფრო ნამდვილი, მიწიერიდან ზეციურამდე ამაღლებული დედოფლისადმი – ღვთისმშობლისადმი: „რა ნაზია, დედოფალო, შენი სული. რა სპეტაკია, დედოფალო შენი შუბლი. რა ნატიფია, დედოფალო, შენი სახე. რა სევდიანია, დედოფალო, შენი სახე, რა სევდიანია, დედოფალო, შენი თვალები“ (ქარჩხაძე 1986: 469).

ამ დროს იბადება ზემთაგონება. ინდივიდი სულის მოზღვავებულ ენერგიას გარეშე ძალების ზემოქმედებით ხსნის. უძველესი წარმართული ჰიმნების მსგავსად, ზეციური დედოფლის ხობტა–დიდება იკითხება კონტექსტურად ამ ფრაგმენტში და სწორედ აქ არის მიგნებული ავტორის მიერ ადამიანის ცხოვრების არსიც და მისი უმაღლესი დანიშნულება: „თუმცა სხვა რა უნდა გწამდეს ამქვეყნად... სიყვარული ააფეთქებს ნიჭს, შთაგონებას გააღვიძებს, მარჯვენას სიფაქიზესა და სიმტკიცეს შემატებს. სიყვარული, თვითონ გამოთლის და გამოაქანდაკებს დედოფალს“ (ქარჩხაძე 1986: 470).

სიყვარულია ღვთაებრივობის საფუძველიცა და არსიც, რასაც მარადისობამდე მივყავართ; ამ მოსაზრებას კიდევ უფრო ამყარებს პასაჟი, რომელშიც ჩანს, როგორ დაჰყურებს ნატიფი და სევდიანი დედოფალი ქვეყანას ვარსკვლავების სიმაღლიდან და მარადისობიდან (ქარჩხაძე 1986: 470). მრავლისმეტყველია კონტექსტი, რომელიც ღვთისმშობელზე, როგორც უმაღლეს არსებაზე და მარადიულ დროზე აქცენტირებს. და ამ დედოფლის მიწიერი პერსონიფიკაციაა მაკა – რწმენის, მუსიკის, სიყვარულის, ჰარმონიის განსხეულება.

რელიგიური ეპიფანიის შემთხვევაში მიმღები ანუ რეციპიენტი უშუალო გამტარს წარმოადგენს ზებუნებრივ ღვთიურ ძალასა და კაცობრიობას შორის. იგი

პირდაპირი სახით ითავისებს გაცხადებულ ჭეშმარიტებას და არანაირ მონაწილეობას არ იღებს მის გააზრებასა თუ ინტერპრეტაციაში – გაცხადებული სიახლე უცვლელი რჩება. რელიგიური ეპიფანიის შემთხვევაა ნეტარი ავგუსტინეს სარწმუნოების გზაზე შედგომა. დაეჭვებისა და მერყეობის მიზეზით იგი ვერ წყვეტდა თავის არჩევანს და მხოლოდ მას შემდეგ მოექცა საბოლოოდ ქრისტეს რჯულზე, რაც გამოცხადების იდუმალ ძალას ეზიარა ბავშვების სიმღერით და სიტყვებით – „აიღე და წაიკითხე“, რათა ბიბლია გადაეშალა და წაეკითხა. ამ მოვლენას აღწერს ავტობიოგრაფიულ წიგნში „აღსარებანი“, რომელშიც ჩანს, რომ გაგონილი სიტყვები უფლის შეტყობინებად აღიქვა.

ნიშანდობლივია, რომ ნეტარი ავგუსტინეს მსგავსად, სიმბოლურ სახეთა გრადაციის კიდევ ერთ საფეხურზე – „ზემოთ, აღმართზე“ ყინულზე მოსრიალე უშიშარი ბავშვების მხიარული ჟივილ–ხვილი და სიმღერა, რომელიც თანდათან იზრდებოდა, ძლიერდებოდა და მთელ ქალაქს ისე ედებოდა, რომ გუგუნებდა და ზეცას სწვდებოდა, თითქოსდა წინასწარმეტყველ ანგელოზთა კრებულის ხმასავით ჩაესმის მდგმურსაც და უძღვის წინ ნაბიჯის ხმას: „ნაბიჯის ხმა იყო. რბილი, მშვიდი, იმედიანი“ (ქარჩხაძე 1986: 473).

მეტაფორულად მაპროვოცირებელი ძალა – გარეგანი აგენტი შესაძლოა იყოს ქარი, გაელვება, სინათლის სვეტი, ღრუბელი, ან იდუმალი ხმა; ღვთიური მადლი ეშვება დედამიწაზე; უფლის ხმა ისმის ქარბორბალადან; სული შთააგონებს წინასწარმეტყველს ან პოეტს ჭეშმარიტებას, რომელიც მან შემდეგ კაცობრიობის დანარჩენ ნაწილს უნდა შეატყობინოს;

„–ვიცოდი, რომ აქ დაბრუნდებოდი. შევკრთი.

– მე არ ვიცოდი. როცა ვბრუნდებოდი, მაშინაც არ ვიცოდი.

– მე ვიცოდი“ (ქარჩხაძე 1986: 474).

თეოლოგიური გააზრებით ეპიფანია ინტერპრეტაციას არ ექვემდებარება. მაკა – ჭეშმარიტად ღვთაებრივის პერსონიფიკაცია – კვლავ უბრუნდება თავის საწყის კონდენციას: „მერე მსუბუქად ასცდა მიწას, ჰაერში ავიდა. თეთრი კაბა ეცვა. მიდიოდა შორს და მაღლა. მე ვიდექი ხელეგაწვდილი. ის მშორდებოდა და უკვე აღარ იყო მაკა. თეთრი სინათლე იყო, რომელიც მაღლა იწევდა, თანდათან

იზრდებოდა და ცას გათენებასავით ეფინებოდა. ცის კიდეს რომ მიაღწია, მზის შუქს შეერია...”(ქარჩხაძე 1986: 477). იგავური ენის სიმბოლური სახე – თეთრი სინათლე, მზე – ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედებაში განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს თავისი კონტექსტურობით და ეპიფანიის მატერიალიზებულ საფუძვლად გვევლინება.

ჯემალ ქარჩხაძე ახალ შტრიხებს მატებს ეპიფანიის ტრადიციულ მოდერნისტულ ფორმასა და მნიშვნელობას. ლიტერატურული ეპიფანიისაგან განსხვავებით, სადაც გასხივოსნების შინაარსი უთქმელი რჩება, იგი, ტრადიციული ეპიფანიის მსგავსად, სათქმელს ამბობს, მაგრამ ამბობს ისევ და ისევ ლიტერატურული ინტერპრეტაციის მეშვეობით, მხოლოდ ეს ინტერპრეტაცია ღვთიური განკაცებისა და ხსნის, გამოსყიდვის, მაუწყებელია და პერსონაჟის თეოზისურობის გარანტი. შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ჯემალ ქარჩხაძემ ტრადიციული ეპიფანიის რელიგიური საწყისებისაკენ დაბრუნებით მე-20 საუკუნის ქართულ პროზაში ლიტერატურულ ეპიფანიას განვითარების ახალი მიმართულება შესძინა. ამავე დროს აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ მწერლის მიერ ეპიფანიის ჩვენებით კონკრეტულ–ვიზუალურად წარმოჩნდა და განხორციელდა სახარების იგავის მხატვრული ტრანსფორმაციის მიზანდასახულება ლიტერატურულ ნაწარმოებში.

## 2.5 „განზომილება“ და „გამორიცხული მესამის კანონი“

„თუ კაცს მომადლებული აქვს ნიჭი სიყვარულისა (სიძულვილის ნიჭის ჩათვლით) და ნიჭი სიყვარულის გამოთქმისა, მას თამამად შეუძლია გარემომცველი სამყარო განიხილოს, როგორც მისივე სამყაროს ანარეკლი, და ნიჭი, რომელიც მაღლით მიეცა და რომელიც თავისი ბუნებით აბსოლუტურად ინდივიდუალურია, მხოლოდ საკუთარი განზომილების შექმნაზე დააბანდოს. ასე შვრებოდა ყველა ჭეშმარიტი შემოქმედი. ასე იზამენ მომავალშიც. ასე იზამენ ყოველთვის, ვინაიდან ასეთია შემოქმედების კანონი“ (ქარჩხაძე 2005: 213).

ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედებაში, ზოგადად, გმირის სრული განწმენდა და ამადლება ფესვებგატოტილ სიმბოლოდ გვესახება და ზედროულობის განცდას ბადებს, მაგრამ რომანში „განზომილება“ ეს მიზანი განსხვავებული მწერლური გზით გადაიჭრება; სალიტერატურო კრიტიკაში საყურადღებო მოსაზრებააა გამოთქმული ნაწარმოებთან დაკავშირებით: „ჯემალ ქარჩხაძეს „განზომილების“ დასრულება რომ დასცლოდა, ეჭვი არ უნდა შეგვეპაროს, იგი მისი შემოქმედების გვირგვინი იქნებოდა“ (კვიციანი 2000: 5).

განზომილება დაუმთავრებელი რომანია, რომელსაც მწერალი მრავალი წლის განმავლობაში წერდა. რომანში მე-20 საუკუნის 80-იანი წლების მიწურულის საქართველოა ასახული; ეპოქა, როცა საბჭოთა სისტემის საბოლოოდ დაშლისას საზოგადოების წინაშე სრულიად მოულოდნელი ახალი რეალიები გადაიშალა. რომანში იკვეთება თავისთავად დასრულებული რამდენიმე ნაწილი. იგი მოიცავს საინტერესო, მართლაც პარადოქსულ მხატვრულ ექსპერიმენტებს. ამავე დროს ამოუწურავი ჩანს ინტელექტუალურად და ფილოსოფიურად განსასჯელი კოლოსალური რესურსი.

ჩვენი ინტერესი მიემართება საკითხს, რამდენად ჩანს და იყენებს მწერალი სახარებისეულ იგავს ნაწარმოების მიკროსქემად. კვლევა კი გვიდასტურებს, რომ ჯემალ ქარჩხაძისათვის ამ რომანშიც საინტერესო ინსპირატორად აღიქმება უკვე არაერთგზის ინტერპრეტირებული იგავი. მხოლოდ ამჯერად ჯემალ ქარჩხაძე ირჩევს ხედვის, საწყისი წერტილის ათვლის განსხვავებულ – ირონიულ რაკურსს, რომელიც, ვფიქრობთ, არამცთუ აკნინებს და ამცრობს მწერლის მრავალპლანიან

განზომილებას სააზროვნო რეალიებისა და პლასტების კონცეპტად ჩამოყალიბების პროცესში, არამედ, პირიქით, მისი ჩანაფიქრის სრულყოფილი და მრავალწახნაგოვანი შესწავლისა და აღქმის სპეციფიკაზე მიგვანიშნებს.

ჯემალ ქარჩხაძის რომანზე „განზომილება“ საუბრისას, უსათუოდ გაგვახსენდება არისტოტელეს ლოგიკის ერთ–ერთი ძირითადი კანონი „გამორიცხული მესამის კანონი“, რომლის მიხედვით, ნებისმიერი გამონათქვამი ან ჭეშმარიტია, ან მცდარი, მესამე გამორიცხულია. მაგრამ ვერნერ ჰაიზენბერგის განმარტებით, არისტოტელეს ლოგიკას ემატება ჭეშმარიტების მნიშვნელობად სახელდებული მესამე; არსებობენ შუალედური სიტუაციები, რომელთათვისაც განუსაზღვრელი რჩება, ჭეშმარიტია თუ მცდარი გამონათქვამი; გამონათქვამი ჭეშმარიტების შუალედური მნიშვნელობით საერთოდ არ ექვემდებარება გამოხატულებას საყოველღეობო ენის ფარგლებში. ვაიცზეკერი ამგვარ გამონათქვამებს უწოდებს დამატებით მარტივ ალტერნატიულ გამოთქმებთან მიმართებით.

ჭეშმარიტების, ცდომილებისა და მესამე შუალედური სიტუაციის შესახებ გვიამბობს ჯემალ ქარჩხაძე რომანში „განზომილება“, რომელსაც ასევე შეიძლება ეწოდოს რომანი პარადოქსების შესახებ. პარადოქსების ეპოქაში გამორიცხული არაფერია, აღნიშნავს მწერალი და პერსონაჟს – სალომე ერისთავს ათქმევინებს: „ირონია გამოქვაბულია. შიგ ადამიანი შიშს ემალება...წარსულის შიშს, მომავლის შიშს, არსებობის შიშს, უსასრულობის შიშს; გაუცნობიერებელ შიშს, რომელიც ყველა უჯრედში ჰყავს ჩაბუდებული..“ (ქარჩხაძე 2008: 77).

ამ შიშში უსათუოდ ტოტალიტარული სახელმწიფოს არსებობის შინაარსი უნდა დავინახოთ, რაც სრულიად გასაგებს ხდის შიშის არსებობის მიზეზს. მწერალი ხომ რეალური ამბების საფუძველზე, მათ შორის, ტოტალიტარული ეპოქის რეალურ შიშზე წერს. „განზომილების“ ერთ–ერთ ფინალურ გვერდზე იგი ხაზგასმით აღნიშნავს კიდევ: „ბოლოს და ბოლოს, მე ხომ ისტორიას ვწერ! მართალია, ვცდილობ, შეძლებისდაგვარად მხატვრული სახე მივცე, მაგრამ არსებითად ეს ისტორიაა“ (ქარჩხაძე 2008: 564).

ჯემალ ქარჩხაძის მიზანი ამ რომანის შექმნისას ძალზე საინტერესოა. იგი, მართლაც, პარადოქსულ აქტს ახორციელებს, როცა ჯერ ქმნის ტრადიციულობის

მოჩვენებით შთაბეჭდილებას, შემდეგ კი მხატვრული შემოქმედების ძალით არსებული ტრადიციისაგან ერთგვარ დისტანცირებას გვთავაზობს, რათა შემოვლითი გზით სწორედ უარყოფილ ტრადიციასთან დაგვაბრუნოს.

ამის მიზეზი შეიძლება იყოს ძველი ტრადიციული მემკვიდრეობის მობეზრება და ორიგინალურობის წყურვილი, რომელსაც შეიძლება მოჰყვეს სიძულვილი ესთეტიკური იდეალებისადმი; თანამედროვე, უახლესი ესთეტიკა ხომ მართლაც გამოირჩევა თავისი დამცინავი, ამპარტავანი ზიზლით ყოველივე ტრადიციულისადმი, რის გამოც ხშირად ხდება ჭეშმარიტისა და მშვენიერის სამწუხარო და უაზრო უარყოფა. ჯემალ ქარჩხაძე კი რომანში „განზომილება“ თითქოსდა ცდილობს დაუბრუნოს თანამედროვე ადამიანს სამყაროს პირველადი, უშუალო აღქმა.

„მთესველის იგავი“ აქაც ჰპოვებს თავის გამოძახილს, რადგან მწერალი წერს: „ისინი ბევრნი იყვნენ – მთესველებად გამწესებული მუშაკები – მაგრამ მთავარი რაოდენობა როდია. მთავარია – გაიხსენეთ სახარების სათანადო ადგილი – რა ნიადაგში მოხვდება თესლი“ (ქარჩხაძე 2008: 284).

ნაწარმოების საყურადღებო პერსონაჟები არიან იონა კამკამიძე, პრომეთეოს დიდებულიძე და მთხრობელი იაკობი – დიეგო, რომლებიც იგავში ნახსენები თესლის სიმბოლურ – მეტაფორულ სახეებს განასახიერებენ ნიადაგთან ერთად, რომელიც რომანში „სანაკლიოს“ სახელითაა მოხსენიებული. რომანის ეპიგრაფად წამმდვარებული სიტყვები ნაწარმოების ტრაგიკომიკურ დატვირთვაზე მიანიშნებს. პარადოქსული მესამე შუალედური სიტუაციის გათვალისწინებით კი რომანი ერთგვარი მხილება, ირონია და გამოწვევაა იმ ქოტურობისა და ანომალურობის წინააღმდეგ, რასაც მწერალი ადამიანთა სამყაროში აღმოაჩენს.

ყველაზე წყალგაუვალ პოსტულატებსაც კი ჯემალ ქარჩხაძე ირონიის პრიზმაში გარდატეხს. ეს ირონია აბსოლუტურად ყველასა და ყველაფრისადმი არის მიმართული, მათ შორის, საკუთარი თავისადმი. მწერლობის შესახებ მთავარი პერსონაჟის მოსაზრებანი მეტწილად ემთხვევა ბიძამისის შეხედულებებს. ამ მოსაზრებათაგან ერთ–ერთი კი შეეხება დიალოგს, როგორც აღიარებულ სამწერლო მეთოდსა და ხელოვნების საფუძველს. იონა კამკამიძე, მთავარი პერსონაჟის ბიძა აყალიბებს შეხედულებას ღვთებრივი განგების



ადამიანისადმი დამოკიდებულების შესახებ: „თუ ზეციერი ცნობიერებისათვის ადამიანი წმინდა იმპულსია და არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს დაბადებისთანავე მოკვდება თუ დაუსრულებელი დღეგრძელობით ქვეყანას სიცოცხლეს გაუმწარებს, მიწიერი ცნობიერებისათვის იგი რეალურ მოვლენად მქლავდება და სივრცე – დროის ოღორღორობებში ორ განსხვავებულ ძალად ყალიბდება“ (ქარჩხაძე 2008: 44). მწერლის ფილოსოფია მკაფიოდ ჩანს ამ პერსონაჟის მსჯელობისას. ადამიანში ერთია ნება, მეორე ქმედება. ადამიანი სწორედ ამ შესაკრებელთა – ნებისა და ქმედების – ჯამია, ხოლო დუალიზმი იმით გამოიხატება, რომ ადამიანის ქმედება არის არა საკუთარი ნების რეალიზაცია, არამედ სრულიად დამოუკიდებელი რამ. შეუძლებელია მსჯელობის ამგვარ შინაარსში სოკრატული დიალოგების გამოძახილი კვლავ არ დავინახოთ, ისე როგორც მწერლის ნაწარმოებებში „ანტონიო და დავითი“, „მდგმური“.

მწერალი, როგორც რომანში დასტურდება, ყურადღებას ამახვილებს სწორედ იმ მესამე შუალედურ სიტუაციაზე, როდესაც, ჯემალ ქარჩხაძის აზრით, „ადამიანს ცალი ფეხი ზღვარდაუდებელ გუბეში უდგას, მეორე ზღვარდაუდებელ ოკეანეში“ (ქარჩხაძე 2008: 44). ისევე როგორც სხვა ნაწარმოებებში, ამ რომანშიც ჩანს, რომ ყოველი ადამიანი ყველაზე რთული და წინააღმდეგობრივი არსებაა, ყოველი ადამიანი მარადიულობის უკურნებელი სენითაა დაავადებული. „ამიტომ მწერლობაც, რაკი მისი ზეგარდმო მისია შესაქმეს სიმბოლური გამეორებაა, მოვალეა გუბეშიც ჩაყურყუმალავდეს და ოკეანეშიც, ანუ იგავური მეტყველებიდან რომ რეალურ ცნებებზე გადმოვინაცვლოთ, ქმედებაც გაზომოს და ნებაც“ (ქარჩხაძე 2008: 44).

ქმედებისა და ნების დაპირისპირება ან თანაარსებობა არის კიდევ, მწერლის აზრით, ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა ადამიანის ცხოვრებაში და ეს პროცესი ქმნის მას ადამიანად. ქმედება ქმედებითვე იზომება მაშინ, როცა ქმედებაში ნების რაიმე მუხტი აღმოჩნდა ჩატანებული,....მას გამორიცხვის გზით პოულობს და აუხსნელ ფენომენტა სიაში შეაქვს. რაც შეეხება ნებას, „წუთისოფელში იგი სიმბოლოდ მქლავდება და სიმბოლოს მეშვეობითვე იზომება. ეს სიმბოლო არის სიტყვა – გრძნობადი სამყაროს ღერძი და სული“ (ქარჩხაძე 2008: 45).

ბიძის, იონა კამკამიძის, დამრიგებლურ, თუმცა ერთგვარად დემაგოგიურ ქადაგებაში ლიტერატურის პრინციპებსა და საფუძვლებს მწერლის პერსონაჟი ხელშესახებად წარმოგვიდგენს, როცა აღნიშნავს: „ნება სიტყვაში მჟღავნდება, ქმედებაში კი იკარგება“ (ქარჩხაძე 2008: 47). პერსონაჟის გაზვიადებული მეტაფორულობა ირონიული ფილოსოფიური დისკურსის ტონალობას განსაზღვრავს. მწერლის უცნაურ, ირონიულ, მოფილოსოფოსო და ინტელექტუალურ პერსონაჟს არ სძულს მშობლიური კუთხე – სანაკლიო, პირიქით, იგი აცხადებს, რომ მისი თეორიული მსოფლმხედველობის ერთი უმთავრესი პრაქტიკული მარცხი სწორედ ის არის, რომ სანაკლიო დამსახურებისამებრ ვერ შეიძულა. მართალია, გონებიდან გააძევა, ობიექტურად საძულველობის გამო, მაგრამ გულში ისე ჰყავს გახლართული, გულიანად თუ ამოიგლეჯს, თორემ ისე ალბათ ვერ მოიშორებს. ეს სიძულვილი არ გახლავთ. ეს სიყვარული უფროა (ქარჩხაძე 2008: 63) ოღონდ პერსონაჟს მშობლიური ადგილი უყვარს რადიკალური არაჯანსაღი სიყვარულით, როგორც უზნეო შვილი. უაღრესად მნიშვნელოვან თემას წამოსწევს ავტორი, როცა პერსონაჟს – სალომე ერისთავს – ათქმევინებს, რომ თაობების საერთო სიყვარულს სიმართლე რას დააკლებს (ქარჩხაძე 2008: 63).

„ზებულონში“ აღწერილ სიკვდილთან შედარებით, „განზომილებაში“ სიკვდილი, მიუხედავად მოსაწყენი გარდაუვალობისა, განსაკუთრებული და ამადლებული მოვლენაა. „გამორიცხული მესამის კანონის“ შესაბამისად, როგორც პერსონაჟი ფიქრობს „მარტივსა და რთულს შორის, ლოგიკური კავშირის პარალელურად, არსებობს მეტალოგიკური კავშირიც და, რთული, რაღაც უცნობი მიზეზების გამო, ლოგიკის ჩარჩოს რა გასცდება, მით უფრო რთულდება, რაც უფრო მარტივდება და პირიქით“ (ქარჩხაძე 2008: 66).

ავტორი მიმართავს საინტერესო სიტყვათა თამაშს სკოლაში სიარულის გოლგოთის გზასთან შედარების თვალსაზრისითაც. აქ ერთმანეთს უკავშირდება პედაგოგიურ ჯვარზე გაკვრა და იდეოლოგიურ ჯვარზე გაკვრა, რაც, ვფიქრობთ, შემთხვევითი სულაც არ არის. მით უფრო, როცა ეპოქალურ ეპისტემას გავითვალისწინებთ. საგანმანათლებლო სივრცის იდეოლოგიური შეზღუდულობის მხილება და კრიტიკა ნაწარმოებში მკაფიოდ იკითხება. ამ თემას ავტორი ნაწარმოების საერთო სახასიათო მეთოდოლოგიური მიდგომით ირონიისა და

თვითკრიტიკის რაკურსით შლის. ნაწარმოებში ყურადღებას იქცევს სკოლის ყოფილი დირექტორის ორმაგი ცხოვრების ანალიზი, რომელზეც მწერალი იტყვის: „ერთი რეალისტურ პლანში მიედინებოდა ....ხოლო მეორე წარმოსახვის რომანტიკულ სფეროს განეკუთვნებოდა და კერძო საკუთრებას წარმოადგენდა. ასეთია ორმაგი ცხოვრება (უფრო მისი მეორე პლანი, რომლის მოქმედების ადგილი ედემია და მოქმედების დრო მარადიული წამი)“ (ქარჩხაძე 2008: 527).

ჯემალ ქარჩხაძის ფილოსოფიურ–ფსიქოლოგიური ძიებანი ნათლად იჩენს თავს პასაჟში, რომელიც ადამიანის შესახებაა გამოთქმული. ადამიანი ფსიქიკაა, ფსიქიკა რხევათა ერთობლიობაა, რხევის მიზეზი ველის დამაბულობაა, ველის დამაბულობის მიზეზი გარეშე ძალთა ზემოქმედება; ზემოქმედების მარეგულირებელი კი წონასწორობის კოეფიციენტია – მათემატიკური სიდიდე, რომელსაც ზოგჯერ სულადაც მოვიხსენიებთ ხოლმე და რომელიც ინდივიდუალური და ცვლადია. აქ „ინდივიდუალური“ იმას ნიშნავს, რომ ყველას მისი კუთვნილი ეძლევა (ოღონდ ვის რა ეკუთვნის, ეს ზესთასფეროებში წყდება და გრძნობადი შემეცნებისათვის მიუწვდომელია), ხოლო „ცვლადი“ იმას ნიშნავს, რომ გარეშე ძალთა ზემოქმედების მარეგულირებლად დანიშნული თვითონვე განიცდის ამ ძალების პერმანენტულ ზემოქმედებას (ქარჩხაძე 2008: 534). თუ მწერლის ლექსიკას მივმართავთ, ფსიქიკის თავდაპირველ ორბიტასთან განშორების პროცესის „მოლიპულ გზაზე ჩვენ, თანამედროვე ჰომოები, უკვე ისე შორს წავედით, ...ჩვენს შორეულ წინაპართან ფსიქიკის დონეზე კონტაქტს უკვე ვეღარ დავამყარებთ“ (ქარჩხაძე 2008: 534).

თუმცა, იგავური თვალსაზრისით, პრ.დიდებულისძეც მთესველის იგავის თესლია: „გულის ხნულში უკვე მარტობის ნამდვილი თესლი უღივოდა, რომელსაც ირგვლივ მტკიცე დამცველი გარსი ეკრა და ყოველდღიურობის ცხოველმყოფელობა, რაგინდ მძაფრი და ინტენსიურიც უნდა ყოფილიყო, ამ გარსს ვერ დაარღვევდა“ (ქარჩხაძე 2008: 535). მწერლის აზრით, შეუძლებელია ადამიანი სრულიად მარტო დარჩეს. სრულიად მარტო დარჩენა შეუძლებელია. „ჩვენ იმდენი უხილავი ძაფით ვართ გამობმული სამყაროს, რომ ქვა და ღორღიც ნათესავად მოგვხვდება და საერთოდ, ცნება „მარტო“ თავისი აბსოლუტური სახით კიდევ

ერთი ზღვარია, რომელსაც გრძნობადი არსი ვერასოდეს მიაღწევს, თუმც კი მიახლოებით შეუძლია უსასრულოდ მიუახლოვდეს“(ქარჩხაძე 2008: 526)

მინიმალური შეცდომებითა თუ ამაღლებული ესთეტიკური კატეგორიების აღმოჩენებით გავლილი პერსონაჟის გზა, ზოგადად, მე-20 საუკუნის „მე შეცდომილის“ მწერლისეული ირონიულ-ობიექტური ანალიზითა და კომენტარით შეფერილი ცხოვრების ასევე რთულ და მტკივნეულ გზას ჰგავს. თითქოს ადამიანის ცნობიერების ვიზუალურ რუკას გვაწვდის მწერალი, როცა წერს: „ალაგ სრული უკუნი იდგა, ალაგ ოდნავ აღწევდა მღვრიე, ბაცი, შორეული სინათლე, ალაგ კი ვეება, მკვრივი და ჩახჩახა შუქი ისეთი ძალით იღვრებოდა, გეგონებოდათ მზე მდინარეში ჩამოსახლებულაო“(ქარჩხაძე 2008: 537). ეს შუქი მსჭვალავს ძალზე საინტერესო ქრონოტოპს, რომელზეც მწერალი არაერთხელ მიგვანიშნებს სხვადასხვა ნაწარმოებში. ოღონდ ამ რომანში, შეიძლება ითქვას, ხედვა სრულიად განსხვავებულია, რადგან ყველაფერი ეს – ჩანჩქერებიც, ლოდებიც, სიბნელებიც, სინათლებიც, საერთოდ, მდინარის მთელი კალაპოტი – გაჟღენთილი იყო რაღაც უცხო, ჟრუანტელისმომგვრელი იდუმალებით. თითქოს წყალს კი არა, თავად დროს მთარღვევდნენ; და დრო მოკლდებოდა, როგორც მანძილი; დრო იკეცებოდა, ვიწროვდებოდა, თხელდებოდა, ილეოდა და საკუთარ სათავეს უახლოვდებოდა; „დროს ხანი აკლდებოდა და შიგადაშიგ შიშველი პრეისტორია მოუჩანდა, სადაც ღმერთს ჯერ თიხა არ მოეზილა და დედამიწა ადამიანისათვის არ მიეცა“(ქარჩხაძე 2008: 537)

პრ.დიდებულიძის მისამართით გამოყენებული გამოთქმა „მე შეცდომილი“ შემთხვევითი არაა. მწერალი სწორედ ამ რაკურსით განიხილავს იგავური შესიტყვების კონოტაციას ნებისმიერ მთავარ პერსონაჟთან მიმართებით. ოღონდ „განზომილებაში“ ტონალობა ირონიულ – მტკივნეულია და ინდივიდუალურ წიაღსვლებს უკავშირდება. „და სწორედ იმ დროს, როცა მე შეცდომილი თითქოსდა საერთო-მაღლითურ კალაპოტს დაუბრუნდა, ერთ მშვენიერ დღეს მენტალური ვულკანი ხელახლა გადაიხსნა და იქიდან მანათობელი ლავა ამოიფრქვა“(ქარჩხაძე 2008: 540). პერსონაჟის შემეცნების პროცესის შესახებ ჯემალ ქარჩხაძე აღნიშნავს: „გონებაში ვიღაც დადიოდა და, როგორც ინსპირირებული ობობა, შთაბეჭდილებათა და განცდათა მადნიდან აძრობდა უწვრილეს ძაფებს,

რათა უხილავი, ჯერეთ უცნობი, არსებითად, ექსპერიმენტული ქსელი გაეგა“(ქარჩხაძე 2008: 544).

მწერალი ხაზგასმით აცხადებს, რომ დაკვირვებებში მხოლოდ ბუნდოვანი სახე დევს ჭეშმარიტებისა – მრავალგზის გარდატეხილი სხივი და მრავალგზის არეკლილი ექო – და არა ცოცხალი ჭეშმარიტება. „ამიტომ დაკვირვებები, მსგავსად ყველა სხვა ამასოფლური ცნებებისა და კატეგორიებისა, ცვალებადობის კანონს ემორჩილება“(ქარჩხაძე 2008: 548).

მე შეცდომილის – პრ.დიდებულის შემეცნებაში გადაფასდება მოსაზრებანი ადამიანის ამქვეყნად მოვლენის შესახებ, რომლის თანახმად, ადამიანის დაბადება განპირობებულია აუცილებლობით, ხოლო დაბადების ადგილი და დრო კი არა.

ტოტალიტარული ეპოქის მწვავე მხილებად აღიქმება ბიბლიოთეკაში კომუნისტური დევნის შიშით დიდი ხნის გადამალული წიგნების გამოჩენისას დაბადებული მოსაზრება: „უვიცობა, როგორც ცნობილია, ეჭვიანია, იმდროინდელი უვიცობის მასშტაბები კი ჭეშმარიტად განუზომელი იყო“(ქარჩხაძე 2008: 555).

იმის მიუხედავად, აქვს თუ არა გაგრძელება რომანს, ნაწარმოების ტექსტი მთავრდება პერსონაჟის საგულისხმო მაქსიმით სიყვარულის ცნებისა და მისი გააზრების შესახებ. „სიყვარული თავისუფალი ნების ცნობიერებამდელი გამოხატულებაა, – გაიფიქრა ერთხელ პრ.დიდებულისძემ, – რომელიც ნაწილობრივ შემოდის ცნობიერებაში, ნაწილობრივ კი არაცნობიერში რჩება, რითაც ერთგვარი ხიდის მოვალეობას ასრულებს. სწორედ ამიტომაც იგი თავისუფლებასთან ერთად ყოფიერების უზენაესი კატეგორია“(ქარჩხაძე 2008: 593).

იგავური კონტექსტის მოცემულობისა და აღქმის, ასევე იგავური ინტერპრეტაციის ახლებური ათვისების თვალსაზრისით, რომანში განსაკუთრებულ ხაზგასმას იმსახურებს ერთგვარი ფილოსოფიური მაქსიმები, რომელთაც მწერალი გვთავაზობს, როგორც მთავარი პერსონაჟის ნააზრევს. ღვთის სახის ხილვა, პრ. დიდებულისძის აზრით, მეტაფორაა და სინამდვილეში ნიშნავს არა ღვთის სახის ხილვას, არამედ მაქსიმალური სიცხადით (ოღონდ არა მხოლოდ თვალთ და არა იმდენად თვალთ) დანახვას. „ღვთის სახე „არის ხედვის მკაფიოების ზედა ზღვარი, როდესაც საგანი ირღვევა და საგნის მიღმა არსი გამოჩნდება“(ქარჩხაძე 2008: 575). მიუხედავად ირონიული კონტექსტისა,

რომელსაც ავტორი მთელს რომანში თითქმის უცვლელად ინარჩუნებს, იგავურ-მეტაფორული კონტექსტიც ასევე მყარად არის შენარჩუნებული და ეს სიმყარე სიტყვათა კონოტაციურ დატვირთვაშიც იჩენს თავს: „ცნობიერება სანთელია, რომელიც წუთისოფლის ბნელ გვირაბში შემოსვლისას გვეძლევა, გასვლისას კი ისევ ჩამოგვერთმევა“ (ქარჩხაძე 2008: 576).

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ცნობიერების სანთლის პასაჟი იგავური პლანის არსებობის თვალსაზრისით, „განზომილებას“ ანათესავებს ნაწარმოებებთან „მდგმური“, „ზებულონი“, „ანტონიო და დავითი“. თუმცა აუცილებლად უნდა შევნიშნოთ, რომ მაშინ, როცა ნაწარმოებებში „ანტონიო და დავითი“, „ზებულონი“ სანთელი ადამიანის სულის ისეთი გამოვლენაა, რომელიც არ უნდა ჩაქრეს, მუდამ უნდა ანათოს „სასანთლესა ზედა“, ამ რომანში მას აშკარად განსხვავებული დატვირთვა გააჩნია. სანთლის ჩამორთმევა, როგორც სულის სინათლის ჩაქრობა, რადიკალურად სხვა მნიშვნელობას ატარებს და იგავურ სახეთა განზომილების ახალ ვექტორზე მიანიშნებს.

### III თავი - იგავი და პოსტმოდერნისტული ტენდენციები ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედებაში

3.1. რეზისტენტულობის გამოსახვა იგავის მეშვეობით ტოტალიტარიზმის ეპოქაში

ტერმინი „ტოტალიტარიზმი“ პოლიტიკურ ლექსიკონში 1925 წელს შემოიტანა იტალიელი ფაშისტების ლიდერმა ბენიტო მუსოლინიმ მის მიერ დამყარებული რეჟიმის დასახასიათებლად, რომელსაც უწოდებდა „lo stato totalitario“, ე.ი. „ტოტალიტარულ სახელმწიფოს“. სხვა ვერსიის თანახმად, ტერმინი პირველად გამოიყენა მემარცხენე ორიენტაციის იტალიელმა ავტორმა ჯ.ამენდოლამ, რომელმაც 1924 წლის 20 მარტს წარმოთქმულ სიტყვაში განაცხადა, რომ ფაშიზმიც და კომუნიზმიც წარმოადგენს „ტოტალიტარულ რეაქციას ლიბერალიზმსა და დემოკრატიაზე“. იტალიური ფაშიზმის ოფიციალური თეორეტიკოსი ჯ.ჯენტილე ფაშიზმს უწოდებდა „ცხოვრების ტოტალურ კონცეფციას“. ეს ტერმინი ამ დროისთვის პოზიტიურ შინაარსს ატარებდა, რადგანაც სიტყვა "ტოტალიტარიზმი" მომდინარეობს გვიანი ლათინურის totalitas-გან, რაც ნიშნავდა მთლიანობას, სისრულეს.

1929 წელს გაზეთმა „ტაიმმა“ ტერმინი „ტოტალიტარიზმი“ საბჭოთა კავშირში ჩამოყალიბებული რეჟიმის მიმართ გამოიყენა. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ დასავლურ პოლიტიკურ მეცნიერებაში „ტოტალიტარულად“ მიჩნეული იყო ფაშისტურ გერმანიაში, საბჭოთა კავშირსა და „გამარჯვებული სოციალიზმის“ ქვეყნებში არსებული რეჟიმები.

ტოტალიტარიზმის „ზოგადი მოდელის“ განსაზღვრისათვის გამოიყოფა 5 ნიშანი: 1. ერთიანი მასობრივი პარტია, რომლის სათავეშია ქარიზმატული ლიდერი; 2. სახელმწიფოს იდეოლოგია, რომელიც სავალდებულოა; 3. მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებზე ხელისუფლების მონოპოლია; 4. ძალადობის მონოპოლია; 5. ტერორისტული პოლიციური კონტროლის სისტემა და ეკონომიკის ცენტრალიზებული მართვა.

ტოტალიტარიზმი გვიჩვენებს, რომ სახელმწიფოებრივ კონტროლს ექვემდებარება საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა მხარე, ყველა და ყველაფერი - ეკონომიკა, პოლიტიკა, კულტურა და იდეოლოგია, საოჯახო და პირადი ცხოვრება. ტოტალიტარიზმის მახასიათებლებია მესიანისტური მონოიდეოლოგია, ერთადერთი პარტია და ბელადი, მასობრივი რეპრესიებისა და ტერორის განმხორციელებელი სახელმწიფოებრივი მანქანა, აზროვნების დევნა, ინფორმაციაზე მონოპოლია, ცენტრალიზებულად მართული მობილიზებული ეკონომიკა.

საბჭოთა სახელმწიფო ათეიზმის ბასტიონად მოეწვინა სამყაროს. საბჭოთა ორთოდოქსული დოქტრინის მიხედვით, სოტეროლოგიური (კაცობრიობის ხსნა კომუნისმში) ფაზა ბედნიერების ფაზაში მყოფთ „კომუნისმის სასუფეველში“ შეიყვანდა. ე.წ. კომუნისტურ შრომასა და გარჯას უნდა შეექმნა ახალი ღირსებებით შემკული ადამიანი, თუმცა აღსანიშნავია, რომ ეს შრომა ვიტალური ძალების ამოწურვას ხმარდებოდა მხოლოდ და ჰგავდა ბაბილონის გოდოლის შენებას. (წიფურია 2010: 16).

კომუნისტური იდეოლოგიისათვის ქრისტიანული რელიგია მხოლოდ ფიქცია და სიმულაცია იყო; ამიტომ სიწმინდესთან, რელიგიასთან, ღმერთთან დამოკიდებულებაც – მხოლოდ პროფანული და შეურაცხმყოფელი. ჭეშმარიტი რელიგია კვაზირელიგიამ – კომუნისმის იდეოლოგიამ შეცვალა. ტოტალიტარიზმის პირობებში ნგრევის ვირუსმა ადამიანის შინაგან ჰერმეტიკულ სტრუქტურებშიც შეაღწია. სამღვდლო პირთა ავტორიტეტის შელახვა ღვთის რწმენის ამოშანთვისაკენ მიიმართა.

XX საუკუნის ქართულ კულტურაში იკვეთება ხელოვნების, ლიტერატურის პროფესიულ დარგად ჩამოყალიბების საფრთხე და საშიშროება, რაც იწვევს უნიფიკაციას ლიტერატურაში. ეს საფრთხე თვალნათლივ გამოვლინდა კომუნისტური მმართველობის ეპოქაში. XX საუკუნის ქართული ლიტერატურა, როგორც რეფლექსია ტოტალიტარული რეალობის შესახებ და ლიტერატურული ტექსტების ინტერპრეტაცია იდეოლოგიურ მარყუჟებში მოექცა. ამ ორმხრივმა პროცესმა ლიტერატურული აზროვნება საკმაოდ სავალალო შედეგებამდე მიიყვანა. ლიტერატურული თვალთახედვით, დიდი რაოდენობით ე.წ. ლიტერატურული მაკულატურის დაგროვებამ, ხოლო ლიტერატურათმცოდნეობის თვალსაზრისით,



იდეოლოგიური ზეწოლის ქვეშ განხორციელებულმა არასწორმა ლიტერატურულმა ინტერპრეტაციებმა არასასურველი ფონი შექმნა და ხელი შეუშალა ახალი ლიტერატურული ღირებულებების შექმნასა და განვითარებას.

XX საუკუნის 70-იან წლებში საბჭოთა ხელისუფლების მომხრე ხელოვანები იქცნენ ძალიან დახვეწილ აპოლოგეტებად, რომლებიც ტოტალიტარული ეპოქის დუალისტურ სახეს განასახიერებენ. მტანჯველი რეალობით გულმოკლულ ხელოვანებს აიძულებდნენ, ელაპარაკათ და ეწერათ ის, რისიც მათ არ სწამდათ. გრ. რობაქიძე „ჩაკლულ სულში“ წერს: ამ სახელმწიფოში „ციცერონს ენას არ აჭრიან, კოპერნიკს არ სთხრიან თვალებს, არც შექსპირს ქოლავენ ქვებით, სამაგიეროდ, ციცერონმა მარქსისტულად უნდა ილაპარაკოს, კოპერნიკმა მატერიალისტურად ჭვრიტოს სამყარო, ხოლო შექსპირმა პროლეტარულად თხზას“ (რობაქიძე 1991: 87).

ოდესღაც შესაქმის გვირგვინად დასახული, ღვთის „ხატად და მსგავსად“ ქმნილი, დღეს კი სათამაშოდ, საშუალებად, მონსტრუოზული მანქანის უბადრუკ „ჭანჭიკად“ ქცეული ადამიანი მსხვერპლად ეწირება გაუკუღმართებული ტვინის ნაბოდვარს – არარსებულ, ქიმერულ მიზანს (ბრეგვაძე 2010: 28). XX საუკუნის ქართულ სინამდვილეში ტოტალიტარული სახელმწიფოს მოდელი გულისხმობს მასობრივი კულტურის პროდუცირების ხარჯზე მოსახლეობის მოქცევას ერთიან იდეურ სივრცეში. ტოტალიტარული იდეოლოგიური მართვით ამ ეპოქის მხატვრული ლიტერატურა სააზროვნო სისტემას გამოხატავს ლოგიკურ–ანალიტიკური და ემოციურ–მეტაფორული უნარების მეშვეობით. შესაბამისად, მწერლობაში ყალიბდება ისეთი ბინარული ოპოზიციის შემცველი მხატვრულ–სააზროვნო მოდელი, რომელიც ერთდროულად განასახიერებს ტოტალიტარიზმის სამსახურში ყოფნასაც და მასთან დაპირისპირებულ ფენომენსაც.

საბჭოური პერიოდის ქართული კულტურა, როგორც კოლონიურ და ტოტალიტარულ რეალობასთან რეზისტენტობის ძირითადი სივრცე, ანალიტიკურ–კრიტიკული დისკურსის პარალელურად ავითარებს მხატვრულ–ალეგორიულ დისკურსს. ნაციონალური შინაარსის მოდელები ვითარდება საბჭოური მოდელების საფარქვეშ, მათი რეპროდუცირებისა და ტრანსფორმაციის პროცესში.

საბჭოთა კავშირის დაშლა და შესაბამისად საბჭოური ოფიციალური დისკურსის გაუქმება კანონზომიერ ცვლილებებს იწვევს პოსტსაბჭოთა საქართველოს კულტურულ სივრცეში. საბჭოური კულტურის მოდელების გაუქმებასთან ერთად ქვეითდება ბინარული ოპოზიციური ნაციონალური მოდელების აქტივობაც და ოპოზიციური მისია. არსებობს შეხედულება, რომ დაშლის პროცესი 80-იანი წლების ბოლოს კი არ დასრულდა, არამედ ამ ყველაფრის დასასრული დაიწყო 1978 წლის 14 აპრილს. XX საუკუნის მეორე ნახევრის ბოლოს უკვე დგება ჟამი ქართული კულტურის ძირითადი კოდებისა და კულტურული მოდელების რეორგანიზაციისათვის.

„მშვენიერების საუფლო თავისუფლების ის ოაზისია, რომელსაც ესწრაფვის სიხარულით თვბრუდასხმული თუ მტანჯველი რეალობით გულმოკლული ხელოვანი“ (სიგუა 2010: 296). ეს სწრაფვა მშვენიერებისა და თავისუფლებისაკენ ქართული მწერლობის ძირითადი სააზროვნო ბირთვი იყო, არის და მუდამ რჩება, როგორც მარადიული სიცოცხლის აუცილებელი წინაპირობა. თუმცა ამჯერად ახალ სააზროვნო რეალებთან შეგუება და დაკავშირება განახლებულ მსოფლიო არეალში იოლი არ აღმოჩნდა ქართველი მწერლებისა და მწერლობისათვის.

თუ ადრე ლიტერატურაში ცენტრალური იდეა ღვთაებრივი ბუნების შეცნობა და დედამიწაზე ადამიანის მიერ ამ ღვთაებრივი მისიის გაცნობიერება იყო, XX საუკუნის ლიტერატურაში უკვდავები მოკვდავები ხდებიან, ისინი განიმარცვებიან ყოველგვარი ღვთაებრივისა და კეთილშობილისაგან. ადამიანის სოციალურ ყოფაში, მის კულტურაში ყოველგვარი ამაღლებული და კეთილშობილური თითქმის უგულვებელყოფილია. მოდერნისტული ლიტერატურის წინაშე დგას ეს საშიშროება. იგი ესწრაფვის გამოსახოს არა ღმერთი, არამედ მატერია მთელს თავის სამგანზომილებიან რეალობაში. ძირითადად ეს არის პროტესტი ტრანსცენდენტური ღირებულებების მიმართ, ამიტომაც მოდერნისტები უმთავრესად მნგრეველნი არიან და არა შემოქმედნი. მათი აყვავება ხდება მხოლოდ გარდამავალი ხანის სპეციფიკურ პირობებში. „ადამიანის გონება ამთლიანებს გრძნობათა, რწმენისა და გონების ჭეშმარიტებებს (იგავი – საფუარი–ბ.დ.) ის, რაც წარმოუდგენელია ან არასწორია გრძნობადი

თვალთახედვით, შესაძლებელი და და სავსებით ჭეშმარიტი შეიძლება იყოს ქრისტიანული რწმენის ჭეშმარიტების თვალსაზრისით“ (სოროკინი 2006: 59). XX საუკუნე განასახიერებს სიმშვიდისა და მოძრაობის, თავისუფლებისა და დეტერმინიზმის, სულისა და ბუნების, მე-სა და საზოგადოების, კეისრის სამეფოსა და ღვთის სამეფოს დუალიზმს. ხელოვანის, მწერლის შემოქმედება ცდაა, რომელმაც უნდა განსაზღვროს ადამიანის არსი. შპენგლერის მოსაზრებით, აპოკალიფსურ დაღუპვას ადამიანი ახალ ეპოქაში უნდა დაუპირისპირდეს „ახალი ასკეტიზმით,... თვითშეზღუდვით, მისი საკუთარი ძალების ნებაყოფლობითი დისციპლინირებით“ (შპენგლერი 2005: 14).

ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში იკვეთება დისკურსის სხვადასხვა მოდელი, რომელთა შორის მნიშვნელოვანია სუბიექტივისტური დისკურსი, როგორც ანტისაბჭოთა ნარატივის სიღრმისეული მოდელი, წარმოდგენილი „სხვაგვარად“ მოაზროვნე მწერალთა შთამბეჭდავი ჯგუფით – ოთარ ჭილაძე, ჭაბუა ამირეჯიბი, ოთარ ჩხეიძე, გურამ დოჩანაშვილი, გურამ გეგეშიძე, ჯემალ ქარჩხაძე. მათ შემოქმედებაში დასუსტებასა და გაუჩინარებას იწყებს საბჭოთა სოციალისტური რეალიზმისათვის ნიშანდობლივი კონცეპტუალური და სტილისტური მახასიათებლები (რატიანი). ეს პროცესი მეოცე საუკუნის ოთხმოციან წლებში დაწერილ ნაწარმოებებში გამოავლინა ჯემალ ქარჩხაძემ. მან „მწვავედ იგრძნო ქართული საზოგადოების სულიერი, ზნეობრივი კრიზისი და განახორციელა მისი უტყუარი მხატვრული ანალიზი“ (ვასაძე 2010: 288). ამავე დროს მწერლის შემოქმედება გვეხმარება ჩვენი ეროვნული და პიროვნული რაობის შეცნობაში.

XX საუკუნის ეპისტემა ქართული მწერლობის ერთ–ერთი პრობლემური თემაა. კულტურა, ხელოვნება, ლიტერატურა უნდა ახორციელებდეს ერთგვარ მზრუნველობას – შორეთის სულიერი კორელატი – ზრუნვა მომავალზე ლიტერატურაში ხორციელდება მარადიული ღირებულებების დაფუძნებით, ლიტერატურული, მხატვრული სიტყვის ტრანსფერულობით.

სწორედ ამ თვალსაზრისით, ჯემალ ქარჩხაძის პროზა აჩვენებს მარადიულობის დიდ ბრძოლას დროსთან, წინააღმდეგობას დროის დამანგრეველ ძალასთან. იგი ებრძვის სიკვდილს. მისი ლიტერატურა, რომელშიც ჭეშმარიტებისაკენ, ამაღლებულისაკენ სწრაფვაა, მუდამ მიისწრაფვის მკვდრეთით აღდგომისაკენ.

მწერალი უცვლელად ეკუთვნის ლიტერატურული სივრცის ორ განსხვავებულ მოდელს – ნაციონალურსა და საერთაშორისოს. „ყოველი მწერლის პოზიცია, – ორგემაგეა, ორჯერადაა განსაზღვრული. მწერალი ჯერ იდენტიფიცირდება ნაციონალურ სივრცეში, ხოლო შემდგომ – მსოფლიო სივრცეში“ (რატიანი 2012 : 4) და პირიქით, მწერალი საკუთარი ნაციონალური ლიტერატურული ტრადიციით, ნაციონალური მეხსიერებითა და იდენტობით, პიროვნული შემოქმედებითი ინდივიდუალობითა და წვდომით ავლენს თავის შემოქმედებაში მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის საწყისებისა და მუდმივების ერთგვარ რეცეფციულობას.

რენე უოლკისა და ოსტინ უორენის ნაშრომში „ლიტერატურის თეორია“ ავტორები ახსენებენ „დიად წიგნებს“, რომელთაც შესწევთ უნარი, გადალახონ და დაარღვიონ საზღვრები და გავლენა იქონიონ სხვადასხვა ლიტერატურისა და ხალხის ცხოვრებაზე. ასეთი „დიადი წიგნია“ ბიბლია სახარებისეული იგავებით, რომელიც ჯემალ ქარჩხაძემ XX საუკუნის ქართული ყოფის ლოკალს შეუსაბამა. კულტურული კონტექსტების გზაჯვარედინზე მწერალმა თავისი არჩევანი სწორედ ამ ვექტორისკენ მიმართა. მან ქართული სულის კვლევა მარადიული საწყისის – იგავის სახარებისეული მორალისა და ბიბლიური ჭეშმარიტებების ხელახალი აღმოჩენების გზით გვაჩვენა იმ ეპოქაში, რომელსაც ეს საწყისი ტოტალიტარიზმის წნეხის კანონიზაციის გამო ძალადობრივი გზით კარგა ხნის დავიწყებული ჰქონდა.

მოდერნისტული ლიტერატურა ნაწარმოების ფონად რეალობას გულისხმობს ასახვის მიუხედავად. შეიძლება ეს რეალობა იყოს არა ემპირიული, არამედ წარმოსახვითი. პლატონისეული იდეათა აჩრდილები, რომელსაც გამოქვაბულის კედელზე მიჯაჭვული ადამიანები ხედავენ, სწორედ მოდერნიზმის მეტაფორაა. აჩრდილებს გარკვეული მიმართება აქვთ არსთან – მისი აჩრდილები არიან მაშინ, როცა პოსტმოდერნში ეს აჩრდილები უბრალოდ აჩრდილები არიან და არა რაიმეს ჩრდილები.

ლეგიტიმაციის მეტანარატიული მექანიზმის ხმარებიდან გამოსვლასთანაა დაკავშირებული, კერძოდ, მეტაფიზიკური ფილოსოფიის კრიზისი. „ნარატიული ფუნქცია კარგავს თავის ფუნქტორებს: დიად გმირს, საოცარ ხიფათს,

თავგადასავლებსა და დიად მიზნებს. იგი ენობრივ, ნარატიულ, დენოტატიურ, პრესკრიპტიულ, დესკრიპტიულ და სხვა ნაწილაკებად იფანტება, რომელიც თავის თავში ატარებს პრაგმატულ ვალენტობას“ (ლიოტარი 2018: 67). ამიტომაც თანამედროვე სამყაროში პოსტმოდერნისტული ხელოვნება ვითარდება ამორალური, დესაკრალიზებული, ასოციალური და ხშირად უზნეო, ანტირელიგიური და ანტისოციალური ვექტორით. აბსოლუტური ღირებულებების სიმაღლიდან იგი თანდათან ეშვება პრაგმატისტული აზროვნების სინთეზამდე და შესაბამისად ღვთაებრივი ღირებულებანი კვდება ადამიანთა წარმოდგენაშიც. „გასული საუკუნის 90–იანი წლებიდან და 21–ე საუკუნის ათიან წლებშიც ქართული ლიტერატურის დიდი ნაწილი განთავსებულია პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობის სივრცეში. პოსტმოდერნისტული დისკურსი, როგორც რეპრეზენტაციის სპეციფიკური მოდელი, შეიძლება ითქვას, მთელი სისრულით არის რეალიზებული თანამედროვე ქართულ მწერლობაში“ (რატიანი 2011: 88). ქართული პოსტმოდერნისტული მწერლობა ახერხებს ამ ლიტერატურული მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელი მხატვრული სისტემის ფლობას: სიმულაკრულობა, ორმაგი კოდირება, ირონია, შენიღბვა, პარანოია, მხატვრული ენის ლიბერალიზაცია და ა.შ. ამ სისტემურობის მეშვეობით კი წარმატებულად გამოხატავს ისეთ ზოგად პოსტმოდერნისტულ თემატიკას, როგორცაა კრიზისულობა, უნდობლობა, სიმულაცია, კლასიკური ტექსტების რეკონსტრუქცია და დეკონსტრუქცია პაროდირების ეფექტით. „ინდივიდუალურობა.....ტექსტების, ენების, უსასრულო სისტემების ერთობლიობაში განფენილი, მათგან შემდგარი და ყოველ ახალ ტექსტში სახეშეცვლილი ორიგინალურობა“ (ბარტი 2013: 9). პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ასპექტები ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედებაშიც ინდივიდუალურად გამოვლინდა, როგორც ზოგადი ტენდენციები. ჩვენ ამჯერად შევეხებით მათგან ერთ–ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან საკითხს – ინტერტექსტუალურობას.

### 3.2. იგავური აზროვნება და ინტერტექსტუალურობა

იგავური აზროვნება ლიტერატურაში ლოგიკურად უკავშირდება ინტერტექსტუალობას. ეს განსაკუთრებით თვალშისაცემი მოვლენაა პოსტმოდერნიზმში. პოსტმოდერნიზმი არ ემნის ახალს, იგი უკვე არსებულს, ათასჯერ გამოყენებულსა და მყარად ჩამოყალიბებულს იყენებს. პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი და უცილობელი კომპონენტი ინტერტექსტია. „ყოველი ტექსტი ინტერტექსტია, მასში სხვადასხვა დონეზე მეტ-ნაკლებად ცნობადი სახით წარმოდგენილი არიან სხვა ტექსტები: წინამორბედი კულტურის ტექსტები და გარემომცველი კულტურის ტექსტები“ (ბარტი 2013: 98).

ინტერტექსტუალურობის ფენომენი თავისი არსით ახლოს დგას ორ ფენომენტთან – დიალოგიზმისა და პოლიფონიის თეორიებთან. იგი დიდ როლს ასრულებს ნებისმიერი ტექსტის, დისკურსის არსის გაანალიზებისას, რადგან, ნებისმიერი ტექსტი სხვა ტექსტების გამოძახილია და მათთან მუდმივად არის დაკავშირებული. ტერმინები „ინტერტექსტი“ და „ინტერტექსტუალურობა“ პირველად შემოიტანა იქნა ფრანგი სემიოტიკოსისა და პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსის, იულია კრისტევის ნაშრომებში მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში. კერძოდ, 1967 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში „ბახტინი, სიტყვა, დიალოგი, რომანი“ მან პირველად მოიხსენია ტერმინი „ინტერტექსტუალურობა“ ლიტერატურის თეორიაში.

ინტერტექსტუალურობა თანამედროვე ფილოლოგიურ კვლევებში მრავალი მეცნიერის კვლევის საგანია. იულია კრისტევის ინტერტექსტუალურობის თეორია სათავეს იღებს ბახტინის თეორიული ნაშრომებიდან. თუმცა, ბახტინი საერთოდ არ საუბრობს და არ ახსენებს ინტერტექსტუალურობას. კრისტევამ განავითარა მისი დიალოგიზმისა და პოლიფონიის თეორია და დიალოგიზმის ცნების ნაცვლად შემოიტანა ინტერტექსტუალურობის ცნება, რომლის მიხედვითაც ყოველი ახალი ტექსტი წარმოადგენს რეაქციას სხვა, მანამდე შექმნილ ტექსტებზე. ინტერტექსტუალურობის ფენომენის შესწავლისას ტექსტი და ინტერტექსტი მნიშვნელოვან ცნებებს წარმოადგენს.

ინტერტექსტზე ვერ ვისაუბრებთ, თუ ყურადღებას არ შევამჩნევთ ტექსტის კონცეპტზე(პეიტარი 1995: 114). იულია კრისტევაც ინტერტექსტუალურობას განიხილავს, როგორც ტექსტის უმთავრეს განზომილებას, რომელიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ტექსტის პროდუცირებაში. მისი აზრით, ნებისმიერი ტექსტი აიგება როგორც ციტატების მოზაიკა, ნებისმიერი ტექსტი წარმოადგენს სხვა ტექსტის ტრანსფორმაციისა და შთანთქმის შედეგს. იგი ინტერტექსტუალურობას განიხილავს, როგორც „ტექსტუალურ ინტერაქციას“, რომელიც ცალკე აღებულ, კონკრეტულ ტექსტში ხორციელდება. ნებისმიერი ახალი ტექსტის წარმოქმნა შეუძლებელია უკვე არსებულ ტექსტებზე დაყრდნობის გარეშე. ფაქტობრივად, ტექსტი იბადება სხვა ტექსტების გადაკვეთით. ფრანგი მეცნიერის, რაბოს განმარტებაშიც: „ინტერტექსტუალურობა აღნიშნავს მრავალი ტექსტის ასიმილაციასა და ტრანსფორმაციას“ (რაბო 2002: 65). მისი აზრით, ინტერტექსტუალურობა საშუალებას გვაძლევს ლიტერატურა წარმოვიდგინოთ, როგორც სივრცე, ან ქსელი, რომელშიც ყოველი ტექსტი სხვა ტექსტებს გარდაქმნის. მისივე აზრით, ინტერტექსტუალურობა ტექსტების ანალიზია. ამერიკელი მეცნიერის, ლორან ჯენისათვისაც „ინტერტექსტუალურობა, ესაა კავშირი რამდენიმე ტექსტს, ან მოცემულ ტექსტსა და „არქეტექსტს შორის“ (ჯენი 1976: 262). მეცნიერ რიფატერისათვის, ინტერტექსტუალურობა აუცილებელია ტექსტის გაგებისათვის. მისი აზრით, ინტერტექსტუალურობა, ესაა მკითხველის მიერ მოცემულ ნაწარმოებსა და სხვა მანამდე შექმნილ თუ მომდევნო ნაწარმოებებს შორის არსებული კავშირების აღქმა. ეს სხვა ნაწარმოებები წარმოადგენენ პირველის ინტერტექსტს.

ლიტერატურული ფენომენი მოიცავს არა მხოლოდ ტექსტს, არამედ აგრეთვე მის მკითხველსაც და იმ შესაძლებელი რეაგირებების ერთობლიობასაც, რომლებიც არსებობს ტექსტსა და მკითხველს შორის. ინტერტექსტუალურობა, მძლავრი კრიტიკული ხერხია, რომელიც საშუალებას იძლევა, ნათელი მოჰფინოს იმ პროცედურას, რომლის საშუალებითაც ყოველი ტექსტი შეიძლება წაკითხულ იქნეს, როგორც რომელიმე სხვა ან რამდენიმე ტექსტის ინტეგრაცია და ტრანსფორმაცია(დე ბიაზი). ასევე აღსანიშნავია ჟ.დერიდას თეორია ინტერტექსტუალურობის შესახებ, რომელიც ახლოს დგას ბარტის მოსაზრებებთან. მისი აზრით, ინტერტექსტი წარმოადგენს ტექსტის სრულ გახსნილობას. ყოველი ტექსტი თავის მნიშვნელობას

პოულობს სხვა ტექსტების ტრანსფორმირების შედეგად. ინტერტექსტი, ესაა ნაწარმოების „მოცემულ კორპუსში მოხმობილი ფრაგმენტების ერთობლიობა (ციტირებები, ალუზიები, პარაფრაზები...), ხოლო ინტერტექსტუალურობა კი იმ იმპლიციტური წესების სისტემაა, რომლებიც ამ ინტერტექსტს წარმოქმნიან, ციტირების მანერა, რომელიც დისკურსის ფორმაციაში ლეგიტიმურად ითვლება, იმ დისკურსის ტიპი და ჟანრი, რომელსაც ეს დისკურსი მიეკუთვნება“ (მენგენო 2005: 328).

ინტერტექსტუალურობის თეორია გვევლინება არა მხოლოდ როგორც გაგების თეორია, არამედ როგორც ევოლუციის თეორიაც. ჟერარ ჟენეტმა უფრო ვრცლად განავითარა ინტერტექსტუალურობის თეორია და შემოიღო ტრანსტექსტუალურობის ცნება. იგი ტექსტებს შორის ურთიერთობების ყველა შესაძლო ფორმას აერთიანებს და ამ ურთიერთობების ხუთწევრიან კლასიფიკაციას გვთავაზობს: 1. ინტერტექსტუალურობა. იგი ინტერტექსტუალურობას განიხილავს, როგორც ცალკეულ ნაწარმოებებსა და ჟანრულ სისტემას შორის არსებული ურთიერთობების შედეგს, როგორც ორი ან რამდენიმე ტექსტის თანაარსებობას, ანუ ერთი ტექსტის ფაქტობრივ არსებობას მეორე ტექსტში. ეს თანაარსებობა გამოიხატება ისეთი ფორმებით, როგორიცაა ციტირება, პლაგიატი, ალუზია. 2. პარატექსტუალურობა. ტექსტის დამოკიდებულება თავისი სათაურის, ეპიგრაფის, წინასიტყვაობის, ილუსტრაციების, ბოლოსიტყვაობისა და სხვა ამგვარის მიმართ. 3. მეტატექსტუალურობა. კრიტიკული დამოკიდებულება, კომენტარი, რომელიც აკავშირებს მოცემულ ტექსტს იმ ტექსტთან, რომელზეც ის საუბრობს. 4. ჰიპერტექსტუალურობა. ყველა ფორმის გამაერთიანებელი, როდესაც მომდევნო ტექსტი („ჰიპერტექსტი“) მთლიანად ან ნაწილობრივ ორიენტირებულია მანამდე არსებულ ტექსტსზე („ჰიპოტექსტზე“) და ვერ იქნება გაგებული უკანასკნელის გარეშე. ჰიპერტექსტუალურობა არის ტრანსფორმაციის და იმიტაციის, მიბადვის ოპერაცია ორ ტექსტს შორის. ტექსტს, რომელიც ექვემდებარება ტრანსფორმაციას თუ იმიტაციას, ჟენეტი ჰიპოტექსტს უწოდებს, ხოლო ტრანსფორმირებულ ან იმიტაციის შედეგად მიღებულ ტექსტს - ჰიპერტექსტს. ტრანსფორმაციასა და იმიტაციას შორის ის განსხვავებაა, რომ ტრანსფორმაცია ეხება ტექსტს, ხოლო იმიტაცია - ჟანრს. 5. ტრანსტექსტუალურობის მეხუთე ტიპი—არქეტექსტუალურობა მიგვანიშნებს ზოგადი ან



ტრანსცენდენტული კატეგორიების ერთობლიობაზე, როგორცაა დისკურსის ტიპები, გამონათქვამის ფორმა, ლიტერატურული ჟანრები, და ა.შ., რომელსაც მიეკუთვნება თითოეული კონკრეტული ტექსტი. არქეტექსტუალობა შეიძლება შეგვხვდეს პარატექსტში ან ტექსტში, მაგრამ ის უმრავლეს შემთხვევაში იმპლიციტური, ცვალებადია. მას განეკუთვნება რემინისცენცია, რომელიც დავიწყებულის გახსენებას ემსახურება.

ქართულ მწერლობაში ინტერტექსტუალობის სხვადასხვა ეტაპი იკვეთება. ჰაგიოგრაფიისათვის ამგვარი ინტერტექსტები იყო, ბიბლია, წმინდა მამათა გადმოცემები, წმინდანთა ცხოვრებანი, აპოკრიფები და სხვ. „ვეფხისტყაოსანი“ ინტერტექსტუალურ ჭრილში განხილვის შედეგად ავლენს მხატვრულ ტექსტში კაცობრიობის ინტელექტუალურ გამოცდილებას, აღმოსავლურ-დასავლური სააზროვნო ვექტორების ფლობას. ასევე საყურადღებოა „სიბრძნე სიცრუისა“, „დავითიანი“; XIX საუკუნეში ქართული რომანტიზმი (უპირველესად, ბარათაშვილის შემოქმედება), ინტერტექსტუალობის გზით პოეტურ სიტყვაში ევროპულ და ამერიკულ ლიტერატურაში გაჩენილი ახალი ტენდენციებისა და საღვთისმეტყველო სიმბოლიკის ტრადიციულ სახეებს წარმოაჩენს. XX ს-ის დასაწყისის 20-იანი წლებიდან ხელახლა ჩნდება მოდერნისტულ ტექსტებში ინტერტექსტები. განსაკუთრებით შთამბეჭდავი აღმოჩნდა XX ს-ის 70-იანი წლები ოთარ ჭილაძის, გურამ დოჩანაშვილის, ოთარ ჩხეიძის, ჯემალ ქარჩხაძისა და სხვათა შემოქმედებაში ინტერტექსტების სიუხვით. XX ს-ის ბოლო და XXI საუკუნის პირველი ათწლეული კი ინტერტექსტუალობის თვალსაზრისით, გამორჩეულ პოსტმოდერნისტულ ნაირსახეობებს გვთავაზობს.

ინტერტექსტუალობა განასახიერებს კავშირს ენობრივ კოდებსა და ტექსტუალობის ნორმატიულ სისტემებს შორის, რაც მკაფიოდ ვლინდება სახარების იგავების მხატვრული ტრანსფორმაციის პროცესში. იგავები სწორედ იმ ტექსტებს განასახიერებენ, რომელთაც ინტერტექსტი ემყარება. ამ მოვლენის მკაფიო ილუსტრაციაა ჯემალ ქარჩხაძის რომანებში გამოვლენილი იგავური მიკროსქემები, რომელთაც კონკრეტულად უკავშირდება ესა თუ ის პროზაული ნაწარმოები და განასახიერებს მყარ, მოწესრიგებულ იდეურ ლიტერატურულ სისტემას. ამასვე ადასტურებს სახარების სიტყვები: „აღვალო იგავით პირი ჩემი და ვიტყოდი

დაფარულთა დასაბამითგან სოფლისაით“ (მათე, 13, 35). სოფლის დასაბამიდან არსებული იგავური სიბრძნე მთელს სამყაროშია განფენილი. ამიტომაც საყურადღებოა, ინტერტექსტუალობის თვალსაზრისით, ბორხესის შეხედულება: „ხაზი უამრავი წერტილისაგან შედგება, სიბრტყე უსასრულო რაოდენობის ხაზებისაგან; წიგნი – უსასრულო რაოდენობის სიბრტყეებისაგან; ზეწიგნი – უსასრულო რაოდენობის წიგნებისაგან“ (ბორხესი 2011: 3).

პარატექსტუალობის ფენომენი – სათაურების განმარტება ინტერტექსტუალურობაში – წარმოდგენილია ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედებაშიც. მწერალი რომანის „მდგმურის“ სათაურის ქვემოთ მიაწერს: „და ჰრქუა მას: ესე ყოველი მიგცე შენ, უკუეთუ დაჰვარდე და თაყუანის–მცე მე.“ (მათე. 4,9) რაც მიგვანიშნებს, რომ სამყაროს ცდუნებების საფრთხე გამუდმებით ემუქრება. თავად მაცხოვარს შესთავაზა ბოროტმა ძალამ ყოველივე – „სუფევანი სოფლისანი და დიდებაი მათი“ და მხოლოდ მაშინ განერიდა, როცა იესომ უბრძანა, გაცლოდა. როგორ მოქმედებს მწერლის თანამედროვე საზოგადოება, რომლისთვისაც სახარების კანონი: „უფალსა ღმერთსა შენსა თაყუანის–სცე და მას მხოლოსა ჰმსახურებდე“, უცხოა და გაუგებარი, მსგავს ვითარებაში როგორ ახერხებს, ან სურს თუ არა მას ამ კანონის აღსრულება? შეიძლება ითქვას, რომ ჯემალ ქარჩხაძის რომანი „მდგმური“ სწორედ ამ კითხვებზე პასუხის გაცემის იგავური მცდელობაა. მწერლის სააზროვნო რუკა, ნაწარმოების მიხედვით, უმნიშვნელოვანესი ქრონოტოპის ერთგვარ კოორდინატთა სისტემას განასახიერებს, რომელშიც დაკვირვებული მკითხველი საკუთარ თავგადასავალსაც ამოიცნობს.

რომანის პირველ ნაწილს „მეტამორფოზას“ მწერალი ეპიგრაფად წარუმიძღვარებს მათეს სახარების სიტყვებს: „ვერვის ხელ–ეწიფების ორთა უფალთა მონებად; ანუ ერთი იგი მოიძულოს და სხუაი იგი შეიყუაროს, ანუ ერთისაი მის თავს–იდვას, და ერთი იგი შეურაცხყოს.“ (მათე 6,24) მეორე ნაწილის სახელია „მაკა“ და ეპიგრაფია: „და ნათელი იგი ბნელსა შინა ჩანს...“ (იოანე 1,6) „პატრიარქი“ – მესამე თავის სახელია. მისი ეპიგრაფი კი ლუკას სახარებიდანაა: „ხოლო მათ განიხარეს და აღუთქუეს მას ვეცხლი მიცემად“ (ლუკა. 22,5). ეს ეპიგრაფი მიგვანიშნებს იმ ღალატზე, რომლითაც შეპყრობილმა იუდა ისკარიოტელმა, სახარების მიხედვით,

იესოს მტრებს პირობა მისცა, რომ მათ მაცხოვარს გადასცემდა. სწორედ ამ ამბით გახარებული მღვდელ-მოძღვარნი, მწიგნობარნი და ერის წინამძღოლნი ჰპირდებიან მას ღალატის საფასურად ვერცხლს. პატრიარქად წოდებული მღვდური კი თავისი არქექტიპების მემკვიდრედ აღიქმება, რადგანაც ღალატის გზას ადგას და ისიც იღებს საფასურად თავის ვერცხლს – ულამაზეს ბაღნარში მის მხევლად ქცეულ ირინესთან მიწიერ, ხორციელ ბედნიერებას, წამიერსა და წარმავალს. მეოთხე ნაწილის სახელია „ძებნა“. ამ თავის ქვემოთ კი ეპიგრაფში კვლავ მეორდება პირველი ნაწილის ეპიგრაფის ნაწილი: „ვერვის ხელ-ეწიფების ორთა უფალთა მონებად...“ და არც თუ შემთხვევით. ამ გამეორებით დასტურდება, რომ მღვდურის და, ზოგადად, ადამიანის ამქვეყნიური ყოფის მიზანი მარადიული ძიება და ძებნაა ჭეშმარიტებისა და ოქროს საზომისა, რომლითაც იგი სასურველ წონასწორობას შეიქმნის.

სახელი სულიერ სამყაროს განასახიერებს. მამა პავლე ფლორენსკი აღნიშნავს, რომ სახელით ხდება პირადის გამომწვევევა სიტყვაში და მეტნაკლებად ადეკვატური გამოსახვა სულიერი არსისა. ე.ი. სახელი წარმოადგენს საგნის არსის აზრობრივ ენერგიას (ფლორენსკი 1990: 362). სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებაშიც დაახლოებით ასეა ნათქვამი: „სახელი – საწოდებელი“ (ორბელიანი 1993: 76). ამგვარ სახელდებებში იკითხება ადამიანური მისტერიები, რადგან სახელის სპექტრშია შესაძლებელი პერსონაჟთა საკრალიზება.

საგულისხმოა რომანის „ზებულონი“ სახელწოდებად არჩეული საკუთარი სახელი – ზებულონი. დასაშვებია, რომ მთავარი პერსონაჟის სახელი – ზებულონი – წმინდა ნინოს მამის – რჩეული მეომრისა და სამხედრო პირის სახელს უკავშირდება, რომელიც მოგვიანებით ბერად აღიკვეცა (ქართლის ცხოვრება, „წმინდა ნინოს ცხოვრების“ ტექსტი). ასევე არ შეიძლება უმნიშვნელო დატვირთვა ჰქონდეს სახელებს – ანტონიოს, ბართოლომეოს, დავითს. შეუძლებელია ამ სახელთა ბიბლიური წარმომავლობა არ გავიხსენოთ. დავით მეფსალმუნის სწავლებას – უფლის გზების შესაცნობად უფლისადმი თავმოდრეკილი ეს ძალზე საინტერესო და დიდი სულიერების მქონე პერსონაჟები ზედმიწევნით აღასრულებენ, ზოგი ცხოვრების გზის დასაწყისშივე, ზოგიერთი კი მოგვიანებით. ანტონიოს სახელი ლოგიკურად უკავშირდება დიდ

სასულიერო პირს – ანტონი დიდს. ბართოლომეო ქართულ მიწაზე მისიონერული ღვაწლის აღმსრულებელ პირველმოციქულთა რიგებში მყოფ ბართლომეს გვახსენებს ანდრია პირველწოდებულის, მატათასა და სიმონ ქანანელის გვერდით. თავად დავითს რაც შეეხება, იგი ბიბლიური მეფე დავითის არა მხოლოდ სახელს ატარებს, არამედ გარეგნულადაც გამორჩეულია და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, უფლის საყვარელ, ფარეხში დაკარგვის შემდეგ დაბრუნებულ ცხვარს მოგვაგონებს იგავურად.

არ შეიძლება შეუნიშნავი დაგვრჩეს მწერლის ბოლო რომანის მთავარ პერსონაჟთა სახელები: იონა, იაკობი, პრომეთეოსი. იონა წინასწარმეტყველის სახელი ძველი აღთქმიდანაა ცნობილი. იგი ვეშაპის წიაღიდან სამი დღით ყოფნის შემდეგ გამოდის, რაც სიმბოლურ–იგავურად მიგვანიშნებს იესო ქრისტეს ჯვარცმისა და მისი მკვდრეთით აღდგომის სამი დღის მისტერიაზე. სახელი იაკობი ძველი აღთქმის მამამთავრის სახელია, საყოველთაოდ ცნობილი, ღმერთთან შერკინების ეპიზოდით, რომელიც მარჯვენა ბარკლის დაბუშების შემდეგ ძველი აღთქმის ღმერთისაგან დალოცვას იღებს. განსაკუთრებით საყურადღებო, ვფიქრობთ, უნდა იყოს სახელი პრომეთეოსი, რომელიც ქართულ ამირანსაც უკავშირდება და ასევე ღმერთთან შეჭიდებულ მეამბოხე გმირს განასახიერებს.

განზომილების რთული და პრობლემატური კონტექსტის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, მწერლის ჩანაფიქრი ემპირიული პლანის მიღმა ძევს. ჯემალ ქარჩხაძის მსოფლმხედველობა არა უშუალოდ ბიბლიური ღმერთის წინააღმდეგ, არამედ ადამიანთა ცნობიერებაში დამკვიდრებული ყალბი სტერეოტიპების, უმეცრების, სულიერი სიბრმავის, უამრავი ცოდვისა და მაძიებელი სულის მოკვდინების წინააღმდეგაა მიმართული. მისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი სწორედ სიტყვის თავგადასავალია, მწერალი ებრძვის ფუყე, დენოტაციურ სიტყვას, სურს მისი მართებული შინაარსით აღვსება და მკვდრეთით აღდგენა. შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ამ ქმედების, ისევე როგორც ნაწარმოებთა პერსონაჟთათვის სახელთა მინიჭების საერთო იგავური და პარატექსტუალური მიზანი ერთია – ადამიანის სულის შეცნობა ყველა მისი

განზომილებით და ევოლუციურ გზაზე პიროვნული სრულყოფის  
შესაძლებლობათა მოძიება.

### 3.3. „იგი“ – ნაწარმოები – იგავი

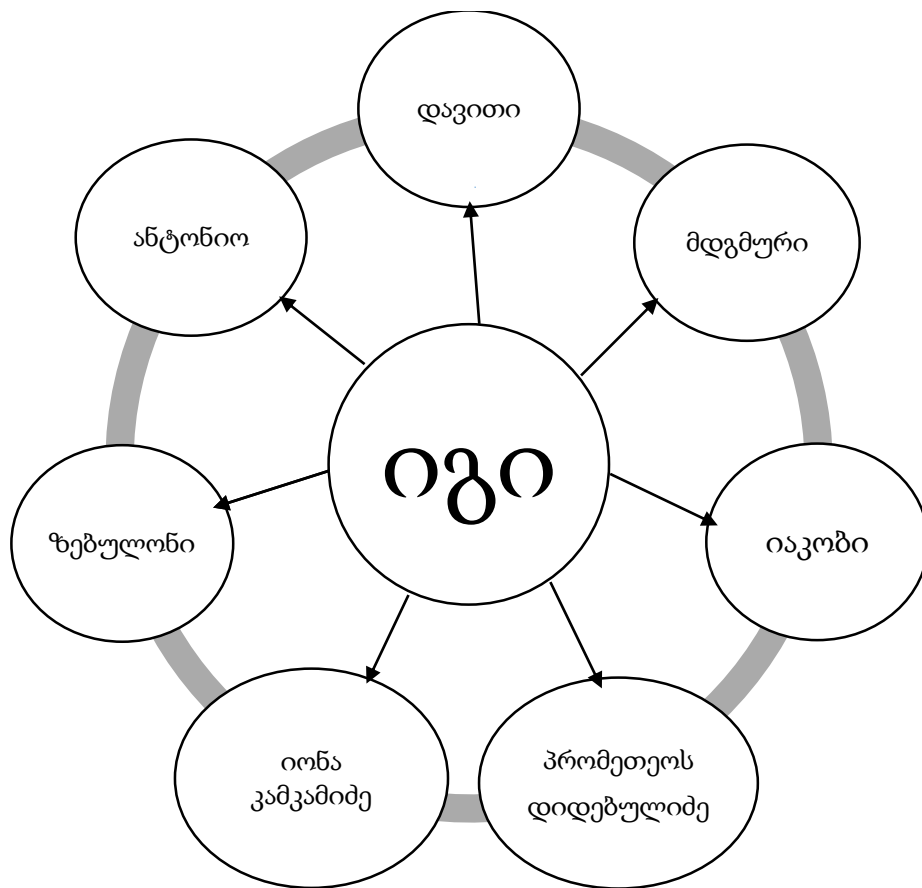
მოთხრობა „იგი“ ექსტრალინგვისტური კონტექსტის დონეზე შეიძლება ჯემალ ქარჩხაძის უმთავრეს იგავად მოვიაზროთ. მოთხრობის პერსონაჟი – იგი – სახარების იგავთა მარადიულ გმირს განასახიერებს, რომელიც თავის თავში სამყაროს ყველა განზომილებას მოიცავს.

იგავური ენის ყველა პლასტი მასში ერთდროულად თანაარსებობს – ქრონოტოპი, ეპიფანია გზის დასაწყისში და გზის დასასრულს, მოთხრობის ტექსტში გამოყენებული ყველა ანთროპომორფიზმი სიტყვათა კონოტაციურ მნიშვნელობაზე მიუთითებს და სახარების იგავთა დედააზრში კონცენტრირდება. იგი სახარების იგავთა გმირია, რომელიც ტრანსფორმირდება მწერლის სხვა ნაწარმოებებში და სხვადასხვა სახელით გვევლინება. მან ყველგან ერთი უმთავრესი მორალური ამოცანა უნდა გადაწყვიტოს – შეძლებს თუ არა ადამიანად ქმნის დიდი მისტერია განახორციელოს, ადასრულოს საკუთარი ნება და არჩევანი და ამაღლდეს ღვთაებრივამდე. ამიტომაც მნიშვნელობა არა აქვს რა სახელი ერქმევა, ან ერქმევა თუ არა საერთოდ სახელი. იგი ყველა დროის, ყველა ეპოქის შვილია, შეიძლება ითქვას ზედროულია. მისი სახელის საკაცობრიო იდეურ დატვირთვას ერწყმის ქართული ეროვნული სულის პორტრეტის შტრიხები ნაწარმოებებში „ზებულონი“, „ანტონიო და დავითი“, „მდგმური“, „განზომილება“.

„იგის“ პრეისტორიულობა და არქეტიპულ სახეთა სისტემა, ფაქტობრივად, სახარების იგავის მარადიული დროის ქრონოტოპის განსხეულებად წარმოგვიდგება. პერსონაჟი – იგი სახარების გმირის გზას იმეორებს – უერთდება სამყაროულ საწყისებს, იწყებს გამართვას – განხორციელება–განკაცებას, ქადაგებას – შემოქმედებით წვასა და ქმედებას, საყოველთაო სიყვარულის ტარებას ადამიანურ არსში. იგი თავად არის მეტამორფოზისა და ტრანსფორმაციის რეალური სუბსტანტირებული სახე. იგი იგავურად შემოქმედის თესლია, საფუარის – გონების, რწმენისა და სულის სინთეზია, ძე შეცდომილის თვისებებსაც ატარებს, როცა მშობლიურ ტომს თავისი მოქმედებით განუდგება და მისგან განსხვავებულ ცხოვრებას იწყებს, გონიერი მშენებელია, ბოლოს კი ანთებულ სანთლად გარდაისახება თანატომელთათვის და სხვა გასხივოსნებულ არსებებს უერთდება.

იგი თავის თავში აერთიანებს რჯულისა და მადლის იგავების მორალისტიკას და თავად იქცევა არქეტიპად, სიმბოლოდ. მისი რეპრეზენტირება მწერალმა სხვადასხვა რაკურსით შემოგვთავაზა რომანებში და დაგვარწმუნა, რომ ეპოქა, კონკრეტული ქრონოტოპი მხოლოდ პირობითი ფონია უმაღლესი ჰარმონიის მიღწევის გზაზე სახარების იგავის მარადიულ უძრავ დროში გადასანაცვლებლად.

„იგი“, როგორც ცენტრალური საბაზისო იგავი, ტრანსფორმირდება ჯემალ ქარჩხაძის თითქმის ყველა სხვა ნაწარმოებში და განასახიერებს ერთიან იგავ-სისტემას, რომელიც მწერლის შემოქმედების გაშინაგანებულ სიღრმისეულ განზომილებას წარმოგვიდგენს. ეს განზომილება, თავის მხრივ, ემსახურება ადამიანში ღვთაებრივამდე პიროვნული და ზნეობრივი სრულყოფის უდიდეს მისიას.



ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედების იგავური სისტემის საფუძველია მიკროსქემა –  
რჯულის იგავები:

1. „მთესველის იგავი“
2. „საფუარი“
3. „ბოროტი მევენახეები“
4. გონიერი და უგონო მშენებლები“
5. „კოშკის მშენებელი. ომში მიმავალი მეფე“
6. „ორგული მნე“
7. „ძე შეცდომილი“

და მიკროსქემა – მადლის იგავები:

1. „ანთებული სანთელი“
2. სასუფევლის ვაჭრები“
3. კეთილი სამარიტელი“
4. ტალანტის გამრავლება“
5. „საქორწილო ნადიმი“

სქემატურად მათი განვითარების ხაზი ასე შეიძლება გამოვსახოთ:

რჯულის იგავი: → მთესველის იგავი → საფუარი → კოშკის მშენებელი. ომში  
მიმავალი მეფე → გონიერი და უგონო მშენებლები → ბოროტი მევენახეები → ძე  
შეცდომილი → ორგული მნე → ერთგული მნე

მადლის იგავი: → ანთებული სანთელი → სასუფევლის ვაჭრები → კეთილი  
სამარიტელი → ტალანტის გამრავლება → მეფის ნადიმი



## დასკვნები

სადისერტაციო ნაშრომი მიზნად ისახავდა ეჩვენებინა სახარების იგავის მხატვრული ტრანსფორმაციის პროცესი ჯემალ ქარჩხაძის პროზაში. საკვალიფიკაციო ნაშრომზე მუშაობისას გამოიკვეთა, რომ მწერლის შემოქმედებაში ბევრი ახალადთქმისეული მითოლოგემა, არქექტიპული სიუჟეტი, სინტაგმური კონსტრუქცია, ასოციაციური და მეტაფორული სახე წარმოჩნდა.

მწერლის შემოქმედების ამ ასპექტით კვლევისას, ფუნდამენტური მნიშვნელობა მიენიჭა ე.კასირერის „საბაზო მეტაფორების“ კონცეფციას, ა.ლოსევის „აბსოლუტური მითის“ თეორიას; კ.ლევინ–სტროსის კოდებისა და მატრიცის თეორიას, ჯონ დომინიკ კროსანისა და სხვა მეცნიერთა თეორიებს, რომელთა გათვალისწინებით ვასკვნით:

1. სახარების იგავის ლიტერატურული ტრანსფორმაცია უკავშირდება იგავისა და ალეგორიის, იგავის მიმესისის თეორიისა და იგავისა და დიალოგიზმის პრობლემატიკას, რომელიც თვალნათლივ გვიჩვენებს ლიტერატურაში სახარების იგავის გენეზისის გზას; ჯემალ ქარჩხაძის პროზის საბაზო ანუ აბსოლუტური მიკროსქემა სახარების იგავია. შესაბამისად ტრანსფორმირებადი კოდები, სახარებისეული პირველი სააზროვნო მოდელები მეტამორფოზების, ტრანსფორმაციების საფუძვლად მოიაზრება; ზოგადად, ლიტერატურული ქმნილება იგავის მხატვრული ტრანსფორმაციის უმაღლესი საფეხურია. ჯემალ ქარჩხაძის პროზის მთელი შიდასივრცე იგავის არსითაა ინსპირირებული;
2. თვალსაჩინო გახდა, რომ სახარებისეული იგავები მწერლის მხატვრულ ტექსტებში გამოიყენება როგორც პირდაპირი სახით, ასევე იმპლიციტურად; იგავი იკვეთება არა მარტო შინაარსობრივ – იდეურ, არამედ ლექსიკურ–სემანტიკურ გამომსახველობით დონეზე; ჯემალ ქარჩხაძის ლიტერატურულ სამყაროში იუნგის აპერცეპციის თეორიის მიხედვით, წინასწარ არსებული კონცეპტი სახარების იგავია, ხოლო პერცეპცია ინტროვერტირებული გონების ძალით შექმნილი მხატვრული ნაწარმოები;

3. იგავის ექსტრალინგვისტური, სოციალურ–ისტორიული მიკროსქემა აყალიბებს სიღრმისეულ პლანს მხატვრულ ტექსტში. ეს მკაფიოდ ვლინდება იგავური ტექსტის დიაქრონული წაკითხვისას. ნაწარმოების სიუჟეტური ლოგიკა ჰარმონიულად შეერწყმება ექსტრალინგვისტურ კონტექსტად წოდებულ მნიშვნელობას ანუ იგავს. ამ ტიპის ჰერმენევტიკული ორიენტაციის ტრაექტორია მოიცავს სოციალურ–ისტორიული სამყაროს უნივერსალურ ხასიათს;
4. სხვა ტიპის ჰერმენევტიკული მოდელი – სტრუქტურალიზმი მიიჩნევს, რომ იგავური მნიშვნელობა მხოლოდ მხატვრული ტექსტის სიღრმისეულ სტრუქტურაში გონებით განჭვრეტილი შინაგანი ლინგვისტური კოდებით წარმოიქმნება (უილენი 97-120: 107). ამგვარი სინქრონის მეშვეობით ადამიანი განეწყობა მრავალმნიშვნელოვანი გააზრებისათვის; სტრუქტურალიზმის თეორეტიკოსის ლაკანის ფორმულით : „ვაზროვნებ იქ, სადაც არ ვარსებობ და ვარსებობ იქ, სადაც არ ვაზროვნებ.“ აზროვნების ობიექტისა და არსებობის სუბიექტის ურთიერთგანსხვავებულობაზე ჯემალ ქარჩხაძე წერს: „ჩვენ ამ წუთს ვართ ყველგან, საცა „ვიყავით“ და საცა „ვიქნებით“ (ქარჩხაძე 1986: 396), რაც მწერლის აზროვნების იგავურ სისტემასა და სახარების იგავის მხატვრული ტრანსფორმაციის საკითხს ორგანულად ერწყმის; ლაკანის სტრუქტურალისტური თეორიის მიხედვით ვიკვლევთ და შევიცნობთ სიმბოლურის, წარმოსახულისა და რეალურის ტრანსფორმაციას მეოცე საუკუნის ეპოქალური ინტელექტუალური პრობლემატიკის მქონე ადამიანის რთულ ფენომენში ჯემალ ქარჩხაძის რომანის პერსონაჟის – მდგმურის სახით;
5. მწერალი, როგორც კონცეპტუალური ლიდერი, ისე წარმოჩნდება ნაწარმოებებში. იგი არა მარტო წარმატებულად აგრძელებს „სხვაგვარად თქმის“ მეთოდის გამოყენებით ქრისტიანული თეოლოგიის ტრადიციას, არამედ გვთავაზობს ტექსტის ინტერპრეტირების მაღალ კულტურასაც. ამ შეხედულების დასტურად გვესახება სახარების იგავებიდან ტრანსფორმირებული სიმბოლური სახეები;
6. სამყაროს არსებობის სახარებისეული იგავური განზომილებანი მწერლის ლიტერატურულ სამყაროში იძენს თავის დასრულებულ სახეს, იგავის

სინქრონულ–დიაქრონული მეტყველება კი თავის მხრივ განაპირობებს სამწერლო კულტურის პარადიგმოლოგას; „მდგმურის“ , „ზებულონის“, „ანტონიო და დავითის“ ტექსტების მიკროსქემებია – იგავები: „მთესველის იგავი“, „ბოროტი მევენახეები“, „საფუარი“, „ორგული მნე“ , „მეფის ძის ქორწილი“, „უძღები ძე“ და სხვ; ნაწარმოებებში გამოიკვეთა ხელშესახები და მკაფიო იგავური კონოტაციები: ანთებული სანთელი, ეკალი, ვენახი, ლოდი, მთა;

7. ლიტერატურულ ნაწარმოებებში მოქმედების პროცესი ეტაპობრივად გადაიზრდება მისტერიაში; „მდგმური“ – მდგმურის თეოზისური განცდა მაკასთან ბოლო შეხვედრისას, „ზებულონი“ – ზებულონის სიკვდილთან შერწყმა, „ანტონიო და დავითი“ – ანტონიოს ხილვა, დავითის მეტამორფოზა; რომანებში ნაჩვენებია პერსონაჟთა მხატვრული სახეების ხასიათთა არქეტიპულობა; გამოკვეთილია ნაწარმოებთა რეალურ პლანში შემოჭრილი თეოპოეტიკური პლანი;
8. სახარებისეული იგავური კონტექსტების შიდა კავშირებით წარმოჩენილია ძირითადი კონცეფცია, რომ მწერლობა და ყოველი მწერალი ღირებულებათა მარადიულ სისტემას ემსახურება; ბოლო საუკუნეებში ეს მარადიული სისტემა და შესაბამისად საყრდენიც –ადამიანის არსიც მუდმივ მტკივნეულ გარდასახვასა და ტრანსფორმაციას განიცდის, რის შესაბამისი რეფლექსიაც არის ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედება; ჯემალ ქარჩხაძის პროზის იგავური ასპექტები გვიდასტურებს, რომ უნივერსუმს მოწყვეტილი ადამიანური გონება ვეღარ ახერხებს ღვთაებრივი კოსმოსის მსგავსად – მიკროკოსმოსად ყოფნას. მისი სული აღარ წარმოადგენს „მსოფლიო სულის ნაპერწკალს“ (იუნგი 2005: 4);
9. იკვეთება მწერლის მიზანდასახულება – პერსონაჟთა სულიერი ევოლუციის ჩვენებით აღდგეს კულტურის უნიფიცირებული სისტემის ერთადერთი უნივერსალია – აბსოლუტურად სამართლიანი, მშვენიერი, სამყაროსა და ადამიანის შემქმნელი ღმერთის უსასრულობის, ზეგრძნობადობისა და ზეგონიერების აღქმა; მწერალი გვიჩვენებს, რომ ეპისტემიოლოგიური კრიტიციზმის მიუხედავად, რწმენა აძლევს ადამიანს ღმერთის შეცნობის

შესაძლებლობას. რწმენის აუცილებლობას კი სახარების მთლიან სწავლებასთან ერთად იგავთა გააზრებაც განაპირობებს. ამიტომაც ხდება იგავური აზროვნება ქართული მწერლობის ერთ–ერთი მთავარი სააზროვნო ვექტორი;

10. იგავის მხატვრული ტრანსფორმაციისას მწერალი წარმატებულად იყენებს ქრონოტოპს, რომლის კომპონენტები ნაწარმოებებში მუდმივად მონაცვლეობს, თუმცა დომინანტურ როლს არ ასრულებს. ქრონოტოპში მწერალი უპირატეს მნიშვნელობას მარადიულ დროს ანიჭებს, რომელიც, თავის მხრივ, იგავური ენის მთავარი მახასიათებელია;
11. ჯემალ ქარჩხაძის პერსონაჟთა მხატვრული სახეების ანალიზისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სულიერი ევოლუციის ისეთ ფაზას, როგორც ეპიფანიაა. მწერლის იგავური კონტექსტი პერსონაჟისა და ნაწარმოების პრობლემატიკის გადაწყვეტის საეტაპო მომენტში სწორედ ეპიფანიას უკავშირდება, როგორც თეოზისურ მომენტს და ტრანსფორმაციის საფუძველს;
12. ჯემალ ქარჩხაძის პროზაში მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს რომანი „განზომილება“, რომელიც ასევე უკავშირდება სახარების იგავის კონტექსტურ გააზრებას. მწერალი განსხვავებულად განიხილავს ამ რომანში ადამიანური შემეცნების საკითხებს. ფილოსოფიურ, ფსიქოლოგიურ და ბიბლიურ კონოტაციებთან ერთად იგი მიმართავს ირონიას, როგორც სამწერლო მეთოდს ეპოქალური ეპისტემის საჩვენებლად;
13. მწერლის პროზა ტოტალიტარიზმის ეპოქაში პროტესტისა და რეზისტენტულობის გამოხატვას სწორედ სახარებისეული იგავური კონტექსტების მეშვეობით ახორციელებს. უკიდურესად რეალისტურ ნაწარმოებშიც კი გამოკრთის იგავური აზროვნების პლასტები. შეიძლება ითქვას, რომ აზროვნების ამგვარ იგავურობას, გარკვეული აზრით, ტოტალიტარულმა მმართველობამაც შეუწყო ხელი; სახარებისეული იგავები ჯემალ ქარჩხაძემ XX საუკუნის ქართული ყოფის ლოკალს შეუსაბამა. კულტურული კონტექსტების გზაჯვარედინზე მწერალმა თავისი არჩევანი სწორედ ამ ვექტორისაკენ მიმართა. მან ქართული სულის კვლევა მარადიული საწყისის – იგავის სახარებისეული მორალისა და ბიბლიური

ჭეშმარიტებების ხელახალი აღმოჩენების გზით გვაჩვენა იმ ეპოქაში, რომელსაც ეს საწყისი ტოტალიტარიზმის წნეხის კანონიზაციის გამო კარგა ხნის დავიწყებული ჰქონდა;

14. მწერალი თვალნათლივ აგებს თანამედროვე პარაბოლური რომანის სტრუქტურას, რომელიც წარმოადგენს ინტერტექსტუალური, პარატექსტუალური და არქეტექსტუალური შრეების ერთობლიობას ანუ მეტატექსტს. მისი რომანების არქიტექტონიკა ამგვარ სისტემაზეა აღმოცენებული. ამ შრეებში მოიაზრება სახელთა სისტემაც( ზებულონი, ანტონიო, დავითი, მდგმური, იონა, პრომეთეოსი, იაკობი, იგი);
15. მწერლის მიერ უკვე არსებული ელემენტების შერჩევისა და შეხამების საფუძველზე კვლევის ექსტრალინგვისტურ დონეზე გამოიკვეთა ახალი გაერთიანებული იგავი – სისტემა. მოთხრობაში „იგი“ მთავარი პერსონაჟი – იგი ადამიანის სულიერი ევოლუციისა და განღმრთობის მარადიულ იგავურ სახედ პერსონიფიცირდება და შემდეგ მწერლის სხვადასხვა ლიტერატურულ პერსონაჟად გარდაისახება; „იგი“, როგორც ცენტრალური საბაზისო იგავი, ტრანსფორმირდება ჯემალ ქარჩხაძის თითქმის ყველა სხვა ნაწარმოებში და განასახიერებს ერთიან იგავ–სისტემას, რომელიც მწერლის შემოქმედების გაშინაგანებულ სიღრმისეულ განზომილებას წარმოგვიდგენს;
16. ჯემალ ქარჩხაძის მიერ წარმატებულად არის წარმოჩენილი სახარების იგავთა შინაგანი მისია, რომელიც განისაზღვრება ორი მიმართულებით: დეფინიცია – რჯულის იგავი ადამიანის სარწმუნოებრივ მოქცევასა და მეტამორფოზას განაპირობებს; დეფინიცია – მადლის იგავი პიროვნების ღვთაებრივ გასხივოსნება–თეოზისურ ფაზაზე მიგვანიშნებს. პერსონაჟთა მეტამორფოზაც ამ ორი ვექტორით წარიმართება ადამიანში ღვთაებრივამდე პიროვნული და ზნეობრივი სრულყოფის უდიდესი მისიის შესასრულებლად.
17. ჯემალ ქარჩხაძის აზრით, „შინაგანი სამყაროს გადმოცემა არ შეიძლება უშუალოდ, რადგან შინაგანი სამყარო არამატერიალური ფენომენია.“ მწერალი მიიჩნევს, რომ არამატერიალური სამყაროს მატერიალიზაცია შეიძლება მოხერხდეს მხოლოდ სიმბოლურად, რასაც გამოხატულების სხვადასხვა არეალი შეიძლება ჰქონდეს. სიმბოლურ სახეთა არეალი კი

სწორედ იგავია, როგორც შემოქმედების საფანელი, როგორც ერთგვარი მიკროსქემა. თავად ჯემალ ქარჩხაძეც გვიდასტურებს, რომ „შემოქმედება, ალბათ, სხვა არაფერია, თუ არა საკუთარი შინაგანი სამყაროს იგავური გაცხადება“.

## ბიბლიოგრაფია

1. ალისონი 2008 – Alison J. (2008) *For those Outside, Everything Comes in Parables': Recent Readings of the Parables from the Inside* School of Divinity, University of Edinburgh
2. ასმანი 1988 – Assmann J. (1988) *Kollektives Gedachtnis und kulturelle Identitat*. In: J. Assmann/ T. Holscher: *Kultur und Gedachtnis.*, Frankfurtam Main
3. ასმანი 1999– Assmann J. (1999) *Das kulturelle Gedachtnis* . Munchen
4. ალტერი 1995 – Alter R. ( 1978), 'Mimesis and the Motive for Fiction', Tri Quarterly 42, *For an excellent discussion of the history of mimesis*, Gebauer G. (1995 ) and Wulf Ch. (1995), *Mimesis: Culture, Art and Society* trans. Don Reneau; Berkeley: University of California Press
5. აფრიდონიძე 2016 – აფრიდონიძე შ.(2016) „ჯემალ ქარჩაძის ენობრივი წიადი“, ჯემალ ქარჩაძის ფორუმი, ლიტერატურული აღმანახი, ქარჩაძის გამომცემლობა, თბილისი
6. ახალი აღთქუმაი 2000 – ახალი აღთქუმაი (2000), საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა, თბილისი
7. ბაუჩერი 1977 – Boucher M (1977) *The Mysterious Parable: A Literary Study* CBQMS; Washington, DC: CBA
8. ბარტი 2014 – ბარტი რ.(2014), *S/Z : [ონორე დე ბალზაკის "სარაზინი"-ს ანალიზი]* I-ლი გამოცემა, თბილისი
9. ბარტი 2009 – ბარტი რ. (2009), საგნის სემანტიკა, ჟ. „სჯანი“, №10, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოც.
10. ბეჯა 1971 – Beja M. (1971) *"Epiphany in the Modern Novel"*, Seattle: University of Washington Press
11. ბივისი 2001 – Beavis M. A.(2001) *The Power Of Jesus' Parables: Were They Polemical Or Irenic?* epartment of Religious Studies, St. Thomas More CollegeUniversity of Saskatchewan, 1437 College Drive, Saskatoon, SK Canada S7N 0W6
12. ბიორნდალენი 1990 –Bjørndalen A. (1990), 'Allegory', in R.J. Coggins and James L. Houlden (eds.), *A Dictionary of Biblical Interpretation* ,London: SCM Press,

13. ბუგი, ფიბიგი 1903,1912 – Bugge C. A. (1903), *Die Haupt-Parabeln Jesu* (Giessen: J. Rickerische; Fiebig , P.(1912), *Die Gleichnissreden Jesu im Licht der rabbinischen Gleichnisse des neutestamentlichen Zeitalters* Tübingen: J.C.B. Mohr,
14. ბრეგაძე 2000 – ბრეგაძე ლ.(2000), „*პოსტმოდერნიზი ქართულ მწერლობაში*“, „სჯანი“ N1, თბილისი
15. ბრეგაძე 2016 – ბრეგაძე ლ.(2016), „*განზომილების საიდუმლოებანი*“, ჯემალ ქარჩხაძის ფორუმი, ლიტერატურული ალმანახი, ქარჩხაძის გამომცემლობა, თბილისი
16. ბრეგაძე 2010 – ბრეგაძე ბ.(2010), „*ბოლო წლების ჩანაწერები*“, გამომცემლობა „ინტელექტი“, თბილისი
17. ბულტმანი 1963 – Bultmann (1963), *The History of the Synoptic Tradition* (trans. John Marsh; New York: Harper & Row
18. გადამერი – Gadamer H. ( ), *Truth and Method*, Alter, ‘Mimesis and the Motive for Fiction’,
19. დასი 1990 – Deutsch C.( 1990) *Wisdom in Matthew: Transformation of a Symbol* , Source: Novum Testamentum, Vol. 32, Fasc. 1 Published by: Brill
20. დოდი 1961 – Dodd C. H. (1961), *The Parables of the Kingdom* (rev. ed.; New York: Scribner’s, emphasis mine.)
21. ედელშტეინი 2007 – Edelstein D.(2007), *The Modernization of Myth: From Balzac to Sor*, Yale French Studies, Published by: Yale University Press
22. ეკო 1976 – Eco U. (1976), *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press
23. ეკო 2002 – Эко У. „*Шесть прогулок в литературных лесах*“, М.
24. ელაშვილი 2009 – ელაშვილი ქ.(2009), „*სიტყვით თრობა*“, გამომცემლობა ბაკმი, თბილისი
25. ვასაძე 2003 – ვასაძე თ.(2003), „*ასეთ სიბნელეში შენ ცას რომ ანათებ*“, ლიტერატურული წერილები, თბილისი
26. ვასაძე 1996 – ვასაძე თ.(1996), „*დაცემები და ზეაღსვლები*“, ლიტერატურული წერილები, თბილისი
27. ვასაძე 2010 – ვასაძე თ.(2010), *ჯემალ ქარჩხაძე, თავისუფალ პიროვნებად ყოფნა, ლიტერატურა ჭეშმარიტების ძიებაში*, თბილისი



28. ვასაძე 1985 – ვასაძე თ.(1985), მეთერთმეტე მცნება, სახეები და პრობლემები, თბილისი
29. ვასაძე 1996 – ვასაძე თ.(1996), *პროზა პოეზიის ქვეყანაში, ფარული შინასამყარო* : ლიტერატურული წერილები, ესეები, თბილისი
30. ვასაძე 2015 – ვასაძე თ.(2015), *თავისუფალ პიროვნებად ყოფნა, ეპოქის შვილები*, თბილისი
31. „*ინტერტექსტუალობა, როგორც ფიქციონალობის სიგნალი*“, 2008. სამეცნიერო ჟურნალი სემიოტიკა, N3, თბილისი
32. იგავნი 2008 – *იგავნი უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესნი 2008* – წმინდა მამათა და კომენტატორთა საღვთისმეტყველო განმარტება 7 წიგნად, გამომცემლობა „ალილო“, გამომცემლობა „დედაენა“, თბილისი
33. იუნგი 2005 – იუნგი კ.გ.(2005) *განსხვავება აღმოსავლურ და დასავლურ აზროვნებას შორის*, ქუთაისი
34. იუნგი 2007 – იუნგი კ.გ (2007) *აპოლონური და დიონისური საწყისები*, ფსიქოლოგიური ტიპები, ქუთაისი
35. იუნგი 1995 – იუნგი კ.გ.(1995), *ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები*, სიზმრები, თბილისი
36. იუნგი 1991 – Юнг К. Г.(1991) *Архетип и символ*, М.
37. კარლოვი 1980 – Carloye J.(1980), *Myths as Religious Explanations* , Journal of the American Academy of Religion, Published by: Oxford University Press
38. კეკელიძე 1976 – კეკელიძე ლ. (1976) „*იგავ-არაკი ძველ ქართულ მწერლობაში*“, კრებული, თბილისი
39. კელერი 1955 – Kahler E.(1955) *The Transformation of Modern Fiction*, Duke University Press on behalf of the University of Oregon
40. კვაჭანტირაძე 2008 – კვაჭანტირაძე მ.(2008), „ენის სემიოლოგიური კვლევის მეთოდოლოგიისათვის“, „ლიტერატურის თეორია“, თბილისი
41. კვიციანიძე 2000 – კვიციანიძე ე.(2000) ესე– „*რაოდენი სიმდიდრე დაგვიტოვა*“, არილი, თბილისი
42. კიკვიძე 2011 – კიკვიძე ზ.(2011) „*პოსტმოდერნიზმი და ქართული ლიტერატურული დისკურსი*,“ ქუთაისი

43. კიპერვეისერი 2013 - Kiperwasser R.(2013) *A Bizarre Invitation to the King's Banquet: The Metamorphosis of a Parable Tradition and the Transformation of an Eschatological Idea* Indiana University Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to Prooftexts
44. კეკელიძე 1976 – კეკელიძე ლ. (1976), *წმინდა იოანე პეტრიწი, ოთხი ძეგლი*. თბილისი
45. კოენი 1969 – Cohen P. S.( 1969), *Theories of Myth*, Published by: Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland
46. კოსტერი 2013 – Koester H.(2013), *The Parables of Jesus Recovering the original meaning of Matthew's parables*, *Bible History Daily*
47. კროსანი 1973 – Crossan J.D.(1973 ) *The Seed Parables Of Jesus*, *Journal Of Biblical Literature*, Vol. 92, No. 2 Pp. 244-266 De Paul Universiw, Chicago, Illinois 60614
48. კროსანი 2002 – Crossan J.D(2002), *The Parables Of Jesus*, Interpretation, Professor Emeritus DePaul University
49. კროსანი 1975 – Crossan J.D(1975), *The Dark Interval: Towards a Theology of Story Niles*, IL: Argus Communications
50. კროსანი 1992 – Crossan J.D. (1992), *In Parables The Challenge of the Historical Jesus* (New York Harper & Row, 1973, reprinted Sonoma, Cal Polebridge
51. *XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობანი*, (2006) თბილისი
52. ლანგბაუმი 1999 – Langbaum R. (1999), “*The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature*”, in: *Moments of Moment, Aspects of the Literary Epiphany*”, ed. by Wim Tigges, Editions Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA
53. ლეპსელტერი 1986 – Lepselter S.( 1986), *Topic of Transformation: Some Aspects of Myth and Metaphor*, *Studies in American Indian Literatures*, Published by: University of Nebraska Press
54. ლინემანი 1966 – Linnemann E. (1966), *Parables of Jesus: Introduction and Exposition* trans. John Sturdy; London: SPCK
55. ლომიძე 2008 – ლომიძე თ. (2008), *სტრუქტურალიზმი, ლიტერატურის თეორია, საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი

56. მაკლნტაიერი 1976 – MacIntyre A. (1976), *‘Contexts of Interpretation: Reflections on Hans-Georg Gadamer’s Truth and Method’*, Boston University Journal 27.1
57. მელეტინსკი 1994 – Мелетинский Е.(1994), *Аналитическая психология и происхождение архетипических сюжетов*(©Бессознательное,Сборник.— Новочеркасск
58. მილორავა 2016 – მილორავა ი.(2016), „ტირანიის ზნეობრივი კონვულსიები ჯემალ ქარჩხაძის მხატვრულ ტექსტში“, ჯემალ ქარჩხაძის ფორუმი, ლიტერატურული აღმანახი, ქარჩხაძის გამომცემლობა, თბილისი
59. მირცხულავა 2010 – მირცხულავა ლ.(2010), *პოსტმოდერნისტული ტენდენციები XX საუკუნის მეორე ნახევრის ლიტერატურაში, პოსტმოდერნიზმი - "ლიტერატურა ლიტერატურის შესახებ"*, თბილისი
60. ნათაძე – ნათაძე ნ.( ) *„დავითიანის“ შინაარსი, აღნაგობა და ძირითადი მოტივები*, პროექტი– ბიბლიოთეკა სკოლას
61. ნემსაძე 2008 – ნემსაძე ა.(2008), *„თხა და გიგოს პოსტმოდერნისტული ვერსია“* კრიტიკა 3, თბილისი
62. ნეტარი ავგუსტინე 2009 – ნეტარი ავგუსტინე (2009), *აღსარებანი*, წიგნი XI, ლათინურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო ბ. ბრეგვაძემ, თბილისი
63. ორბელიანი 1991 – ორბელიანი ს.ს. (1991), *ლექსიკონი ქართული*, ტ. I, გამომცემლობა „მერანი“, თბილისი
64. ოქროპირი 1996, 1998 – ოქროპირი ი. (1996, 1998) *თარგმანებაი მათეს სახარებისაი, თარგამნი წმ. ექვთიმე მთაწმინდელისა*, I, II, III, თბილისი
65. პარისი 2002 – Parris D. P.( 2002), *Imitating the Parables: Allegory, Narrative and the Role of Mimesis*, Journal for the Study of the New Testament, Fuller Theological Seminary in Colorado , The Continuum Publishing Group Ltd 2002, The Tower Building, 11 York Road, London SE1 7NX and 370 Lexington Avenue, New York, NY 10017, USA.
66. რატიანი 2012 – რატიანი ი. (2012) *„ქართული ლიტერატურა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი“*, „ჩვენი მწერლობა, ორკვირეული ჟურნალი N23(179), თბილისი
67. რაუ 2012 – R u (Marcu) L. S.( 2012), *The totalitarian Ideological Discourse and the Literature of the Captive Mind*, The 4th Edition of the International Conference Paradigms of the Ideological Discourse 2012

68. რიკორი – Ricœur P. ( ), *Time and Narrative*, I. The three aspects to mimesis are discussed at great length in various passages throughout all three volumes of this work
69. რიკორი 1995 –Ricoeur P. (1995), *Figuring the Sacred: Religion, Narrative, and Imagination* (trans. David Pellauer; ed. Mark I. Wallace; Minneapolis: Fortress)
70. რილკე 2002 – რილკე რ.მ. (2002), *წერილები, გამომცემლობა მერანი, თბილისი*
71. რინჯი 2014 – Rindge M.(2014), *Luke's Artistic Parables: Narratives of Subversion, Imagination, and Transformation*, Gonzaga University, Spokane, Washington, Interpretation: A Journal of Bible and Theology
72. რინჯი 2011 – Rindge M.(2011), *Jesus' Parable Of The Rich Fool Luke 12:13–34 Among Ancient Conversations On Death And Possessions*, Society of Biblical Literature Atlanta
73. საიდერი 1983 – Sider J. W.(1983) *Rediscovering The Parables: The Logic of The Jeremias Tradition* , The Society of Biblical Literature is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to Journal of Biblical Literature JBL
74. სიგუა 2002 – სიგუა ს. (2002), „ქართული მოდერნიზმი“, თბილისი
75. სიგუა 2009 – სიგუა ს.(2009), *შინაგანი მეტყველება თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში, ქართული ენა და ლიტერატურა ტ.5: XX საუკუნის ქართული ლიტერატურა, გამოცდების ეროვნული ცენტრი, თბილისი*
76. სკოტი 1989 –Scott B.B. (1989) , *Hear Then The Parable: A Commentary on the Parables of Jesus* Minneapolis: Fortress
77. სოროკინი 2006 – სოროკინი პ.(2006), *ხელოვნების კრიზისი, ჩვენი დროის კრიზისი, ქუთაისი*
78. სოსიური 2002 – სოსიური ფ.(2002), „ზოგადი ენათმეცნიერების კურსი“, გამომცემლობა „დიოგენე“, თბილისი
79. ტისელი 2017 – Teselle S. (2017) *Parable, Metaphor, and Theology* Oxford University Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to Journal of the American Academy of Religion
80. ტრეისი 2017 – Tracy D.(2017 ) *Metaphor and Religion: The Test Case of Christian Texts*, The University of Chicago Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to Critical Inquiry

81. უაილდერი 1971 –Wilder A. N. (1971), *Early Christian Rhetoric: The Language of the Gospel* ,Cambridge: Harvard University Press
82. უიდინი 2017 – Weeden T. (2017) *Recovering the Parabolic Intent in the Parable of the Sower*, Oxford University Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to Journal of the American Academy of Religion, , XLVII/ 1, 97-120
83. უელეკი, უორენი 2010 – უელეკი რ.უორენი ო. (2010), „ლიტერატურის თეორია“, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემა, თბილისი
84. შპენგლერი 2005 – შპენგლერი ო.(2005) *ევროპის დაისი*, საგამომცემლო ცენტრი, ქუთაისი
85. ქარჩხაძე 2011 – ქარჩხაძე ჯემალ (2011) , *შემოქმედების კანონი*, ქარჩხაძის გამომცემლობა, თბილისი
86. ქარჩხაძე 2009 – ქარჩხაძე ჯემალ (2009), „ზებულონი“, თბილისი
87. ქარჩხაძე 2008 – ქარჩხაძე ჯ.(2008), „მდგმური“, თბილისი
88. ქარჩხაძე 2008 – ქარჩხაძე ჯ.( 2008), „ანტონიო და დავითი“, თბილისი
89. ქარჩხაძე 2010 – ქარჩხაძე ჯ.(2010), „განზომილება“, თბილისი
90. ქარჩხაძე 1994 – ქარჩხაძე ჯ. (1994), „იუპიტერის სინანული“, ქარჩხაძის გამომცემლობა, თბილისი
91. ლლონტი 2009 – ლლონტი მ.(2009),„სულხან-საბა ორბელიანის იგავთმეტყველება“, თბილისი
92. ცაგარელი 2012 – ცაგარელი ლ.(2012) *ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი*, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პირველი გამოცემა, თბილისი
93. ცანავა 2009 – ცანავა რ.(2009) , *მითის ენა ჯემალ ქარჩხაძის მოთხრობაში "იგი, ქართული ენა და ლიტერატურა: 5 ტომად : ტ.5: XX საუკუნის ქართული ლიტერატურა, გამოცდების ეროვნული ცენტრი, თბილისი*
94. წერედიანი 2005 – წერედიანი დავით, *სათქმელი ბევრია*, ანარეკლი, თბილისი
95. წიფურია 2006 – წიფურია ბ. (2006), „პოსტმოდერნიზმი“, „ლიტერატურის თეორია“, კრებული, თბილისი
96. წიფურია 2010 – წიფურია ბ. (2010), *ტოტალიტარული და ნაციონალური კულტურული მოდელები როგორც ბინარული ოპოზიციები*, შოთა

- რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი, მე-20 საუკუნის გამოცდილება, თბილისი
97. ჯალიაშვილი 2009 – ჯალიაშვილი მ.(2009), *თხრობითი დისკურსის ასპექტები, ჯემალ ქარჩხაძის მოთხრობა "ანტონიო და დავითი"*, ლიტ. წერილები, კლასიკური და თანამედროვე მწერლობა, ტენდენციები, თბილისი
98. ჯალიაშვილი 2009 – ჯალიაშვილი მ.(2009), *ნარატორისა და პერსონაჟის ტექსტების ურთიერთმიმართება, ჯემალ ქარჩხაძის რომანი "ზებულონი"*, ლიტ. წერილები, კლასიკური და თანამედროვე მწერლობა, ტენდენციები, თბილისი
99. ჯალიაშვილი 2012 – ჯალიაშვილი მ.(2012), *დროის მეტაფიზიკა ქართულ მოდერნისტულ რომანში*, თბილისი
100. ჯალიაშვილი 2012 – ჯალიაშვილი მ.(2012) *მიტოსური სახეების მხატვრული ინტერპრეტაციის პრინციპები, მიტოსის მხატვრული ფუნქცია რომანში*, თბილისი
101. ჯალიაშვილი 2006 – ჯალიაშვილი მ.(2006) *ქართული მოდერნისტული რომანი, გამომცემლობა „წყაროსთვალი“*, თბილისი
102. ჯოისი 1963 – Joyce J.(1963) *“Stephen Hero”*, Norfolk, Conn. New Direction
103. ჰაიზენბერგი 2011 – ჰაიზენბერგი ვ.(2011), *„მშვენიერება ჭეშმარიტების ბრწყინვაა“*, გამომცემლობა ინტელექტი, თბილისი
104. ჰასანი 2014 – ჰასანი ი.(2014) *პოსტმოდერნიზმიდან პოსტმოდერნამდე, ლოკალური/გლობალური კონტექსტი*
105. ჰიჰსი 1994 – Heehs P. (1994), *Myth, History, and Theory, History and Theory*, Published by: Wiley for Wesleyan University