

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი

ლ ე ქ ს მ ც ო დ ნ ე ო ბ ა

ანა კალანდაძისადმი მიძღვნილი ლექსმცოდნეობის
მეორე სამეცნიერო სესია
(მასალები)

1

თბილისი
2008

1

რედაქტორი

თამარ ბარბაქაძე

კომპიუტერული უზრუნველყოფა

თინათინ დუგლაძე

რედაქციის მისამართი: 0108, თბილისი,

მერაბ კოსტავას ქ. 5

© შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ტელ. 99-53-00; E-mail: litinst@litinstitutu.ge

დაიბეჭდა

ISBN

წინათქმის მაგიერ

2008 წლის გაზაფხული, სამწუხაროდ, გამორჩეული იქნება ქართული ლექსის ისტორიისა და თეორიისათვის: მარტის დამდეგს ამქვეყნიურ საქართველოს განემორა ეროვნული პოეზიის დედოფალი ანა...

... ორიოდე თვეში ანა კალანდაძისადმი მიძღვნილი უკანასკნელი წერილით აღასრულა თავისი მინიერი ცხოვრება ქართული ლექსის დაუღლელმა მკვლევარმა აკაკი ხინთიბიძემ.

ლექსმცოდნეობის მეორე სამეცნიერო სესია ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში მზიან-ჩრდილიანი განწყობილებით მიმდინარეობდა 2008 წლის 28 მაისს...

ეს კრებული იმიტომაც არის საყურადღებო, რომ მისი მეშვეობით, 24 წლის მერე, უნდა აღდგეს მივიწყებული ტრადიცია ქართული ლექსმცოდნეობის საკითხებისადმი მიძღვნილი ყოველწლიური კრებულების გამოცემისა, რომელსაც საფუძველი ჩაუყარა ქართული ლექსის მკვლევართა მრავალი თაობის საყვარელმა, დაუვინყარმა მოძღვარმა, აკაკი ხინთიბიძემ 1984-1985 წლებში („ჭაშნიკი. ქართული ლექსმცოდნეობის საკითხები“, თსუ, 1984; „ქართული ლექსმცოდნეობა“, ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 1985).

თ. ბარბაქაძე
2008. 11 სექტემბერი

ანა კალანდაძის ახალი წიგნის გამო

ანა კალანდაძე — ეს სახელი სამარადწამოდ დარჩება ქართული პოეზიის ისტორიაში. ის ბრწყინვალეა, რომელიც მან მოიტანა, არასდროს არ გაფერმკრთალდება.

ჩვენ მეგობრები ვიყავით, თანაკურსელები. იგი კავკასიურ ენათა განყოფილებაზე სწავლობდა, მე — ქართული ენისა და ლიტერატურის. პირველად აკაკი შანიძის ასპირანტი იყო, შემდეგ არნოლდ ჩიქობავამ წაიყვანა ენათმეცნიერების ინსტიტუტში. სასიამოვნოა, რომ ლიტერატურის ინსტიტუტის დირექციამ, პირადად ქალბატონმა ირმა რატიანმა ამ საღამოს ანას სახელი დაარქვა. მადლობა ეკუთვნის ანა კალანდაძის ბოლო წიგნის რედაქტორს ქალბატონ გურა კვარაცხელიას, ამ წიგნის გამოცემაზე ზრუნვისათვის და ქალბატონ თამარ ბარბაქაძეს — ამ საღამოს ორგანიზებისათვის.

ანა კალანდაძე ტრიუმფით შემოვიდა ჩვენს პოეზიაში, მისი ლექსების ხელნაწერმა კრებულმა მაშინ თითქმის მთელი საქართველო მოიარა.

1945 წელს, ახალდამთავრებული მძვინვარე ომის შემდეგ, მშვიდი, ნაზი ლირიკული ხმის გაგონება ადამიანთა სულის დავანება იყო, მაგრამ ოფიციალურმა კრიტიკამ მაშინ პოეტს ცუდად უმასპინძლა. არ აპატიეს საბჭოური მწერლობის საერთო სტილიდან გადახვევა. ლამის კალამზე ხელი ააღებინეს, მაგრამ დიდმა პოეტურმა ენერგიამ თავისი გაიტანა.

ანა კალანდაძის ლექსები იმთავითვე შეიყვარა მკითხველმა. „საქართველოო ლამაზო“ თითქმის ისეთივე პოპულარულ სიმღერად იქცა, როგორც აკაკის „სულიკო“. ნინო, თამარ და ქეთევან ახალი შარვანდებით გაბრწყინდნენ, დავით აღმაშენებლი სხვა სპექტრით იქნა დანახული („ფეხი დამადგით, გულზე დამადგით ფეხი ყოველმან“).

ქალური კდემით ეალერსება პოეტი ყვავილებს, მცენარეებს (თუთა იქნება ეს, მაგნოლია თუ იასამანი); სავსეა მათი ეშხითა და სურნელებით. თითქოსდა, ქართული ფლორა საკუთარ ბაღნარად აქვს ქცეული: „ასკილი, მოცხარი, მოცვი, გზადაგზა კუნელიც გვხვდება“. ამავე დროს, ყოველი ყვავილის უკან ადამიანი დგას და გულლიად საუბრობს მასთან:

რალაც მენყინა შენგან, შროშანავ,
უსიამოვნოდ რალაცამ გამკრა.

სრულიად ახალი შტრიხები იყო ქართულ პოეზიაში სამკაუ-
ლებასხმული თათრის გოგონა, ვარდების გამყიდველი იეზიდი
გოგო და სანაპიროზე სტვენით მიმავალი ბოშა ქალი.

ერთხელ ანამ მითხრა: ენათმეცნიერების ინსტიტუტში შემო-
ვიდა გოგონა და მეუბნება: მე იეზიდი ვარო.

ანა კალანდაძე საკუთარ სულში ჩაღრმავებული პოეტია.
საკუთარი სამყარო და თვითგამოხატვის საკუთარი წესი აქვს: არა
საგანთა და მოვლენათა პირდაპირი აღქმა და სახელდება, არა
არტისტიზმი და პათეტიკა, არამედ საიდუმლო ჩურჩული:

მე შენ დაგხურავ ლამაზ გვირგვინს და
მათ მიწიერს ჩემს საიდუმლოს გაზიარებ,
ო, ფიქრთა ჩემთა.

ასეთივე ჩურჩული ესმის მას გარესამყაროსგან:

რა ჩურჩული ესმით ყურთა ჩემთა.

ნათელი ლექსით წერს ანა კალანდაძე, ნათელი სახეებით და
სადა ვერსიფიკაციით, არავითარი ძიება მუსიკალური საზომის თუ
მოხდენილი რითმისა. იმდენი საგულისხმო აქვს მკითხველისთვის
გასანდობი, რომ გარეგნულ ეფექტებს არ საჭიროებს. ზოგჯერ
არც რაიმე განსაკუთრებულს ამბობს:

მწყემსსა ჰკითხა: რომელია ქართლის გზა,
მწყემსმა უთხრა: საქართველო არის ესე...
(„მოდიოდა ნინო მთებით“)

მაგრამ ისეთი მომხიბლავი უბრალოებით არის ნათქვამი:
„მწყემსსა ჰკითხა, მწყემსმა უთხრა“, რომ გინდა თითოეულ სიტყ-
ვას მოეფერო..

პირველი საოცარი გაბრწყინების შემდეგ გვეგონა, საკუთარ
სტილში ჩაიკეტებოდა, მაგრამ მოულოდნელი მეტამორფოზები
შემოგვთავაზა.

ერთ ზაფხულს ფშავ-ხევსურეთს ეწვია და 14 ლექსით ვაჟას
სამყაროში ანასეული სული შეიტანა.

იქაურმა მთქმელმა დაუნერა:

ეს ლექსები ფშავის ხევში
დაკრეფილი ვარდებია,
შენი ბროლის თითებიდან
ჩვენს გულში რომ ვარდებიან.

მერე იყო და თავისი ქრისტიანული განცდები ორმოციოდე
საგალობლით მოგვანოდა:

არ შევალ ტაძრად, უწმინდური სადაც შევიდა.

არც ქვეყნის ტკივილებს იყო განრიდებული: 9 აპრილი, სპი-
ტაკის მიწისძვრა, „მესხეთ-ჯავახეთის ნასოფლარების რუკასთან“!
მწარედ განიცდიდა ერის სულიერ დაცემას: ღრეობას,
სიცრუეს.

ჩაგვიტყდა ხიდი, ჩვენ მომავალს ველოდით სხვაგვარს.

თუმცა მაინც „ყოველი მშვენიერია“.

სინაზე, სიკეთე, კეთილშობილება, უშუალობა და გულწრფე-
ლობა — აი, ანა კალანდაძის პოეზიის ანი და ჰოე. გველიც კი,
ბოროტების სიმბოლო გველი, ლოცვის პოზაშია დანახული.

ძლიერია ანასეული სიყვარული: „აღვინები და დავშრტები
შენდა“, „იცოდნენ ყოველთ, აღემატები ჩემთა ნებათა“.

ზომიერი არქაიზაცია ხიბლს აძლევს მის პოეტურ ენას: „ფეხ-
ზე მაცვია ირმის ტყავით შეკრული ხამლი“. ერთადერთ არქაულ
სიტყვას „ხამლი“ ურარტუს ეპოქაში გადავყავართ („მე მივაშურებ
ურარტუს ქვაბებს“).

ყველაზე ძვირფასი ხატი ანასი თავისი სამშობლოა და
„საქართველოო ლამაზო“ თითქმის ასეთივე პოპულარულ სიმღე-
რად იქცა, როგორც აკაკის „სულიკო“.

XX საუკუნის საქართველოს ბევრი კარგი პოეტი ჰყავდა,
მაგრამ ანა კალანდაძე თავისებური და გამორჩეული იყო.

გალაკტიონის შემდეგ იგი ყველაზე მეტი პოპულარობით
სარგებლობდა. ძალზე ბევრი თაყვანისმცემელი ჰყავდა. სკოლები,
უმაღლესი სასწავლებლები, წარმოება-დანესებულებანი ერთმა-
ნეთს ეჯიბრებოდნენ, რომელი უკეთეს შეხვედრას გაუმართავდა,
არა პომპეზურს, არამედ ალაღსა და სადას, როგორც მისი
პიროვნება იყო.

ერთხელ სტუდენტებმა მთხოვეს — უნივერსიტეტში მიგვეწვია.

ჩემი სიტყვა ასე დავამთავრე: „ვეტრფით მას ჰაეროვანი
ტრფობით, როგორც ბესიკი ეტრფოდა თავის ანა დედოფალს“.
მორე დღეს მირეკავს: „ანა დედოფალი“ ამოაგდეო. არ დავუჯერე

და ჩემს წერილს სათაურადაც კი მივეცი, რაც შემდეგ ძალზე გავრცელდა.

თავისი ბოლო წიგნი „ანას“ სახელწოდებით დაბეჭდა (სხვა დიდ ქართველ პოეტებთან ერთად, მან ღირსეულად დაიმსახურა მხოლოდ სახელით ხსენება!).

ეს წერილი, განსხვავებული რედაქციით, ორიოდ წლის წინ გამოვაქვეყნე. სათაურიც სხვა ჰქონდა: „პირველი წიგნის გამო“. რა ვიცოდი, ეს მისი უკანასკნელი წიგნი იქნებოდა.

..... ანა კალანდაძე.

ჩაქრა ქათქათა ცისკრის ვარსკვლავი.

წინ მიდევს პოეტის ლექსების ბოლო კრებული წარწერით: „ჩემო კაკო, კვლავ მრავალი გაზაფხული! სიყვარულით. ანა!“

მას შემდეგ მხოლოდ ორ გაზაფხულს მოვესწარი.

ახლა მის სურათს ვეაღერებ, რომელიც ლექსების 1957 წლის გამოცემას აქვს დართული.

ჩემო ანა, ვიდრე მანდ მოვიდოდე, შენი პოეზიის უსაზღვროდ თაყვანისმცემელი, აღტაცებული მკვლევარი ვიქნები.

დიდება შენს სახელს!

P.S. რედაქტორის შენიშვნა:

...ბატონმა აკაკიმ ეს სიტყვები 23 მაისს დანერა. 26 მაისს კი გარდაიცვალა.

2008 წლის 28 მაისს, ლექსმცოდნეობის მეორე სესიაზე, ბატონი აკაკი ანა კალანდაძის ამ ლექსების წაკითხვას აპირებდა:

1. „რომ ავყოლოდი გულისტქმას“.
2. „თქვი, არჯაკელო ხვიარა“ (ერთ სუფრაზე ვინრო წრეში ანას საუკეთესო ლექსის სადღეგრძელო ვთქვით...).
3. „ლოცულობს გველი“.
4. „როგორ მინდა შენთან“.

ანა კალანდაძე

I

ანას გამოჩენა პოეზიაში და პოლიკარპე კაკაბაძე

*„გაიჟღერებენ გულში დღევანდლობას
წინასწარმეტყველურად მისადაგებული
სტრიქონები პოლიკარპე კაკაბაძისა“...
(ანა კალანდაძე 1995: 3)*

იდგა 1946 წლის 25 მაისი, როცა სრულიად ახალგაზრდა, 23 წლის გოგონა, ანა კალანდაძე, მოკრძალებული და იასავით თავდახრილი, მწერალთა კავშირის სასახლეში მივიდა და წაიკითხა საკუთარი ლექსები. ანას ამ პირველ გამოჩენას ესწრებოდა პოლიკარპე კაკაბაძე. იგი ცნობილი იყო როგორც უმკაცრესი შემფასებელი ლიტერატურული ქმნილებისა. გენიოსთა გარდა არავინ მოსწონსო, ამბობდნენ უკმაყოფილებით საბჭოთა იდეოლოგიის წნეხის ქვეშ ქედმოხრილი მწერლები. მაგრამ მოხდა მოულოდნელი და გასაოცარი რამ. აღფრთოვანებული უსმენდა პოლიკარპე კაკაბაძე ანგელოზური გოგონას ლექსების კითხვას. მის წინაშე სრულიად განსხვავებული პოეტი იდგა, რომელიც არაფრით ჰგავდა საბჭოთა მწერლების გუნდს. იმ დღეს მას ესმოდა ნამდვილი პოეტის ხმა. „ნამდვილი პოეტი“, „ნამდვილი მწერალი“ — ისეთი მონივნებით წარმოთქვამდა ამ სიტყვებს „ყვარყვარეს“ ავტორი, ისე იშვითად, და, ალბათ, მხოლოდ უკვდავ მწერალთა მიმართ, რომ ეს მისეული შეფასება ყველა ეპითეტზე ძლიერად ჟღერდა და ყველა ქებაზე მეტს ნიშნავდა. მისთვის „ნამდვილი“ — უკვდავება და მარადიულობა იყო მხოლოდ.

„ნამდვილი პოეტი!“ — ამბობდა აღფრთოვანებით პოლიკარპე კაკაბაძე და ეს მისი აღფრთოვანება იმდენად გადამდები იყო, რომ მწერალთა კავშირის კედლები გაავსო ამ განწყობილებამ. მწერლები მონუსხულები უსმენდნენ უცნობი გოგონას ლექსების კითხვას, რომელიც სულ სხვა თემებზე წერდა, სულ სხვა სამყაროდან მოდიოდა. იგი თითქოს ციდან ჩამოფრინდა თავისი პოეზიით და პირდაპირ სატუსალოში მოვიდა თავისი ლექსების რვეულით. საბჭოთა კავშირი ხომ დიდი სატუსალო იყო, ხოლო მწერალთა კავშირი მისი ნაწილი, ეს გოგონა კი თავისუფალი სულით მოვიდა, ის ჯერ კიდევ არ იყო ტყვე.

არავინ იფიქროს, რომ მეტად ადვილია დიდი მწერლის უცებ და პირველადვე შეცნობა. რაც უფრო დიდია ნიჭიერება, მით უფრო ძნელია მისი სწორად შეფასება. რომ დაინახო და შეაფასო ნიჭიერება, ასევე დიდი და განსაკუთრებული ნიჭი და უნარი არის საჭირო.

შეიძლება ითქვას, პოლიკარპე კაკაბაძის განწყობილებამ სწორი გზა მისცა თავიდანვე ანა კალანდაძის პოეზიის შეფასებას. მან გავლენა მოახდინა მაშინ მთელ მწერალთა კავშირზე. პოლიკარპე კაკაბაძე განსაკუთრებული ენერგიით იცავდა ანას სხვა მწერალთა წინაშე, სადაც ყველა არ იყო მეგობრულად განწყობილი ნამდვილი ნიჭიერების მიმართ. იგი შედიოდა მწერალთა კავშირის მდივნებთან და სხვა ძლევაგამოსილ პირებთან და უხსნიდა მათ ანას პოეზიის მნიშვნელობას. „ყვარყვარეს“ ავტორს დიდი გავლენა ჰქონდა მწერალთა შორის, მის აზრს განსაკუთრებით უწევდნენ ანგარიშს.

ანამ, შესაძლოა, არც კი იცოდა ყველა ნიუანსი იმ ბრძოლებისა, რაც მის გარშემო და მის ზურგს უკან ტრიალებდა. ყოყმანი, მიიღონ თუ განირონ, რადგან განსხვავებული აზრი და თავისუფალი სულის ლტოლვა დესპოტიის ამ სატუსალოში მიუღებელი იყო და ბუნებრივად ისჯებოდა.

სატუსალოშიც არსებობს თავისუფალი სული. და ის კიდევ უფრო ძლიერი და მეზობლი ხდება, კიდევ უფრო უახლოვდება ღმერთს ტანჯვათა და უსამართლობათა განცდის გამო. ტანჯვით კიდევ უფრო ძლიერდება და დაუმარცხებელი ხდება სული და აღწევს თავის სრულყოფას. ასეთი სულის ადამიანები იშვიათია, მაგრამ მათ დიდი გავლენა აქვთ საზოგადოებაზე და ამ გავლენის წინააღმდეგ იბრძვის ყოველგვარი ხელისუფლება, განსაკუთრებით კი, დესპოტური და ტოტალიტარული რეჟიმები. სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლები მიმდინარეობდა ასეთი ადამიანების წინააღმდეგ იმ ეპოქაში, რომელშიაც მოუხდა სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლა ანა კალანდაძეს.

ანას სახელმა გამოჩენისთანავე ისეთი ელვარება მიიღო, რომ მის წინაშე ქედი მოიდრიკა პირქუში რეჟიმის მსახურმა მწერალთა ორგანიზაციამ. არამცირედი იყო ის ღვანლი, რომელიც დასდო პოლიკარპე კაკაბაძემ ანას იმ პირველ აღიარებას. მან შეიყვარა იგი, როგორც პოეტი და როგორც პიროვნება, და ეს გრძნობა სიცოცხლის ბოლომდე ატარა. მისი არგუმენტები მეტად დამარწმუნებელი იყო მწერალთა საზოგადოებისათვის. იგი აძლევდა მათ ძალას, გაბედულებას, უხსნიდა გულს ნამდვილი და ასე განსხვავებული, „არა საბჭოური“ პოეზიის სიყვარულისათვის. პოლიკარპე კაკაბაძის აღფრთოვანებამ და მისმა ენერგიამ, მისმა ძალამ, საბჭოთა მწერლებს, ცხოვრებისაგან გატეხილებს, შემატა ვაჟკაცობა,

კაცობა და გაბედულება ელიარებინათ, რომ მოსაწონია ანას პოეზია, რომ მისაღებია ანას პოეზია, რომ საბჭოეთის მტრობად არ ჩაეთვლებათ ანას მწერალთა რიგებში მიღება... ეს დიდი მონაპოვარი იყო, რადგან ლექსების ბეჭდვაზე ჯერ ყოყმანი მიმდინარეობდა, გაეხედათ თუ არა ასეთი არაორდინალური თემების მიღება საბჭოთა პოეზიისათვის... არც ერთი ლექსი ტრაქტორზე, კოლექტივზე, ქარხანაზე, საბჭოთა მშრომელებზე და ბოლოს, ... და უპირველესად, არც ერთი ლექსი ბელადზე! არც ცოცხალ ბელადზე – სტალინზე და არც მკვდარ ბელადზე – ლენინზე! არც ერთი ლექსი პარტიაზე და ხელისუფლებაზე! და მაინც აღიარეს მწერალთა კავშირში! ეს დიდი გაბედულება იყო მათგან. ჟურნალ-გაზეთებმა გაბედეს ანას რამდენიმე ლექსის გამოქვეყნება.

მაგრამ ანა კალანდაძის ლექსები დაბეჭდვამდე ვრცელდებოდა ხელნაწერის სახით. და ეს იყო გასაოცარი და დიდი აღიარება პოეტისა.

იმ დროს, როცა ყოველგვარი ნაწერის გავრცელება შეიძლებოდა „კონტრრევოლუციად“ და რალაც უბედურებად მოენათლათ, ხალხი არ ემორჩილებოდა ამგვარ საშიშროებას და ანას ლექსებს ხელნაწერის სახით ავრცელებდნენ...

II

ანას უცნობი წერილები და ლექსები

დღესაც ინახება ჩვენს ოჯახში ანას ლექსების ხელნაწერი კრებული. იგი ეკუთვნოდა ჩემს დას, პოლიკარპე კაკაბაძის უფროს ქალიშვილს, მზიას. მან ერთ-ერთმა პირველმა გადაწერა ანას ლექსები და შემდეგომ გულმოდგინედ ავრცელებდა მათ თავის ნაცნობ-მეგობრებში.

ანას სამწერლო ასპარეზზე გამოჩენისთანავე პოლიკარპე კაკაბაძემ გააცნო იგი მზიას, რომელიც ანას ტოლი იყო. ანა და მზია დამეგობრდნენ, ერთმანეთის გულის მესაიდუმლენი შეიქმნენ იმ წლებში.

ჩვენს საოჯახო არქივში ინახება ორი წერილი ანა კალანდაძისა, მინერული მზიასადმი 1947 წელს.

ეს წერილები გამოხატულებაა ამ ორი ადამიანის გულწრფელი მეგობრობისა და სიყვარულისა. ამავე დროს, წერილები შეიცავენ რამდენიმე მნიშვნელოვან დოკუმენტს პოეტის ცხოვრების გზისა და შემოქმედების შესახებ.

ანას ერთი წერილი გაგზავნილია თბილისიდან ქვიშხეთში 1947 წლის 18 აგვისტოს, ხოლო მეორე — 1947 წლის 12 სექტემ-

ბერს ხიდისთავიდან თბილისში. სწორედ ამ მეორე წერილში ჩართულია ანას ორი უცნობი ლექსი, როგორც ჩანს, ექსპრომტად შეთხზული წერილის წერის პროცესში. ეს ლექსები არასოდეს დაბეჭდილა, ისინი ანას თხზულებათა არც ერთ გამოცემაში შეტანილი არაა, ისინი წერილის ტექსტში ჩართულია როგორც მისი ორგანული ნაწილი და არა ცალკე დამოუკიდებელი ნაწარმოები. ანას ლექსები ჩვენ დავყავით სტრიქონებად პირობითად, ისინი წერილის ტექსტში გაბმით არის ჩაწერილი, დაუყოფავად.

I ტექსტი: „მე ვხედავ ვარსკვლავებით ანთებულ ზანზიბარს. (13)
და ურიცხვთ მსრბოლთა მისკენ ხომალდთა ნაირის
ქვეყნით, (14)
წყალში ჩაყვინთულთ არაბთა მყივართ... (10)
მესმის შრიალი ძვირფასთა ფრთათა ველურთა თავზე...
(14)

მათი „უიამბო“... (15)
გუგუნნი ჩუმი ინდოეთის ოკეანისა... (14)
ტალღათა მისთა მინდობია სევდის კუნძული: (14)
მაცრემლებს ფარულ“... (5)

II ტექსტი: „ცვალებადობდეს, დე, ბედი ჩვენი, (10)
ვითარცა ავი აფრა არაბთა: (10)
ხან თეთრად გვიჩნდეს, (5)
ხანაც – მოლიბროდ: (5)
თვალთ მიეამის ფერი ყოველი“... (10)

წერილის ტექსტი, სადაც ჩართულია ანას ეს ლექსები, გარკვეულწილად ხსნის მათ აზრსა და მნიშვნელობას.

იმდენად კარგია ანას ეს წერილები, რომ პოეტის ეპისტოლარული მემკვიდრეობის ნიმუშად გამოდგება, ამიტომ მათი მოქვეყნება მიზანშეწონილად მივიჩნით.

ანას პირველი წერილი მზიასადმი:

„არ დავინყება მოყვრისა, აროდეს გვიზამს ზიანსა“...
ჩემო საყვარელო მზია!

მე ამჟამად თბილისში ვარ (ერთი კვირაა რაც ჩამოვედი ერთი მნიშვნელოვანი საქმის გამო). რასაკვირველია, მე ვიყავი (ჩემთვის უცნობ) შენს მამიდასთან იმ იმედით, რომ გნახავდი. მაგრამ მოვტყუვდი (შენგან მახსოვდა უმეტესად ამ ზაფხულს თბილისში მომიხდება ყოფნა).

შენ, ალბათ, ახლა ძალიან ბევრი სამეცადინო გაქვს, ჩემო კარგო, ლაშქრობ კიროსთან ერთად... (მზია იმ პერიოდში ანტიკურ ლიტერატურაში მეცადინეობდა, ასპირანტურისათვის ემზადებოდა — მ.კ.). გასაგებია შენი ხანგრძლივი დუმილი. მაგრამ მაინც ვერ მომიტევევბია შენთვის ეს ამბავი. მზია, აღარ გიყვარვარ? ალბათ.

მზია, აქ ჩვენი საერთო ნაცნობთაგანი არავინ შემხვედრია. მე ისევ მალე ნავალ სოფელში და არ ვიცი, როდის მოვბრუნდები იქედან. იმეცადინე, ხელს არ შეგიშლი...

ღრმა პატ.-ც-ითა და მორიდებით მომიკითხე ბ-ნი პოლიკარპე, დედა, დაიკოები და ძამიკო. სიყვარულით მოგიკითხავს დედა, მამიდები და ზურაბი.

გკოცნი ურიცხვს... ანიკო.

18 / VIII 1947 წ.

P.S. თუ ოდესმე გადასწყვიტო წერილის მოწერა, სოფელში მომწერე. იქნებ მისამართი არ გახსოვს? მამ დაგინერ: სოფ. ხიდისთავი, ჩოხატაურის რ-ნი. ანა პავლეს ას. კალანდაძეს. ნახვამდე, მზია“.

ანას მეორე წერილი მზიასადმი:

„ჩემო საყვარელო მზია!

მამიდამ მითხრა, რომ მზიამ გიკითხაო...

გამიკვირდა: ვეჭვ, კვალად გახსოვდე... ძალიან მაინტერესებს შენი გამოცდების ამბები... ზაფხულს, რასაკვირველია, ძალიან კარგად გაატარებდი... მზია, ჩემო მზია, ვერ წარმოიდგენ, როგორ მენატრები, როგორ მინდა, შენთან ვიყო... არ ვიცი, რა განზრახვით არა მწერ წერილს (არა, წერილს კი მწერ, თურმე, მაგრამ ისევ სახლში ინახავ... ეგ როგორ იქნება?).

მართალი გითხრა, შენგან ამას არ მოველოდი, მაგრამ რა გაეწყობა? რახან ეგრეა, ალბათ, ეგრე უნდა იყოს, ეგ ხომ შენც იცი?

მე ძალიან კმაყოფილი ვარ ჩემი ლამაზი და საყვარელი სოფლით... ავი რაი მეთქმის მისდა გარნა კარგისა?

მენატრება ნატა (ჯოხაძე)... თუ ნახო, გადაეცი ჩემგან, რომ ძალიან, ძალიან მინდა მისი ნახვა და ამბავთა მისთა ცნობა...

მზია, პლატონის „კანონები“ წავიკითხე, ბუდდას ცხოვრებაც... ძალიან მომწონს სენკევიჩი: რა თბილია, რა კარგია... ამაყია, ნამდვილი პოლონელი... მიყვარს, ძალიან მიყვარს ასეთი სიამაყე (გამიგებ...). რა ბედნიერია ეს კაცი: ქვეყანა მოუვლია, ბევრი უნახავს, ბევრი გაუგონია: მე ვხედავ ვარსკვლავებით ანთებულ ზანზიბარს. და ურიცხვთ მსრბოლთა მისკენ ხომალდთა ნაირის

ქვეყნით, წყალში ჩაყვინთულთ არაბთა მყვივართ... მესმის შრიალი ძვირფასთა ფრთათა ველურთა თავზე... მათი „უიამბო“... გუგუნნი ჩუმი ინდოეთის ოკეანისა... ტალღათა მისთა მინდობია სევდის კუნძული: მაცრემლებს ფარულ...

მზია, შენ სულ იმას ჩამჩინებდი, რომ უკუმეგდო ვარამი ჩემი, სულ მხიანული ვყოფილიყავი... მეც, მეც მინდა, ჩემო მზია, შენც სძლიო შენი სევდა (!!), არ მოიწყინო: სოფელი მხიარულია. „სხვისი მომრევი ძლიერია, თავისი თავის მომრევი – ყოვლად ძლიერიო“, ამბობს ჩინური სიბრძნე...

დე, ვიყოთ ყოვლად ძლიერნი“, ამას რაღა სჯობია, არა, მზია? ცვალებადობდეს, დე, ბედი ჩვენი, ვითარცა ავი აფრა არაბთა. ხან თეთრად გვიჩნდეს, ხანაც მოლიბროდ: თვალთ მიეამის ფერი ყოველი... სოფელი მხიარულია. მუნ რასა ვპოვებდეთ, „წიაღსა ში აბრაამისასა?“

იყავი სულ კარგად, ჩემო საყვარელო, გკოცნი ურიცხვს. მამიდამ სიყვარულით მოგიკითხა: წერილი, თუ შენი განწყობა გიკარნახებს, მომწერე, თუ არა და, ნუ... შენუხება შენი არ მინდა...

შენგან მოძულეებული,

მაგრამ მარად შენი

მოყვარული ანიკო.

12 / IX 1947 წ.

სოფ. ხიდისთავი.

P.S. მზია, არ გაიცინო, გიგზავნი ჩიტუნისა ბუმბულს... მისი ფრთები მე მაქვს დიდის ამბით შენახული... შეინახე: სამახსოვროდ იყოს ჩემდა... ამ საცოდავი ჩიორას ისტორიის შესახებ შემდეგ...

მზია როგორ მეცინება, როცა მოვიგონებ, როგორ გამოვრბოდით ქვიშხეთიდან, ... სიცივისაგან მობუზული ბელურებივით რომ ვიჯექით ლიხის სადგურში და ველოდით მატარებელს...

არ ვიცი როდის ჩამოვალ: სულ არ მინდა მანდ ყოფნა... ჩემს გულში ჯოჯოხეთია... რა მერე...

ა რ ა ფ ე რ ი

(მე ხომ მჩვევია ასე?)“

წერილში ჩიტის სამი ნაცრისფერი პატარა ბუმბულია ჩატანებული. მათი ისტორია ჩემთვის უცნობია. რაც შეეხება ანას მიერ ქვიშხეთის და ლიხის გახსენებას, ეს ჩემთვის კარგად ნაცნობი ამბავია.

1947 წლის მარტში ანა კალადაძე მამაჩემთან და მზიასთან ერთად ქვიშხეთში ჩამოვიდა ჩვენთა სტუმრად. ამის შესახებ ანა წერს: „ერთ დღეს მე და მზია ჩაგვსვა მატარებელში (პოლიკარპე კაკაბაძემ — მ.კ.) და ჩაგვიყვანა ქვიშხეთში“ (კალანდაძე 1995: 3). იმხანად მამაჩემს ოჯახი ზამთარ-ზაფხულ ქვიშხეთში, მწერალთა

დასასვენებელ სახლში ჰყავდა დაბინავებული, თვითონ გაკრული იყო გზაზე თბილისსა და ქვიშხეთს შორის.

და აი, მარტის ერთ მშვენიერ დღეს, როცა თოვლი ჯერ კიდევ მთლად დამდნარი არ იყო, გვესტუმრა ქვიშხეთში ანა მზიასა და მამაჩემთან ერთად. ჩვენს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა, მე მას ვუყურებდი როგორც ღვთაებას, მისი ლექსები უკვე ზეპირად ვიცოდი და ნაწილი გადაწერილიც მქონდა ჩემთვის რვეულში. ანა უკვე ლეგენდა იყო. ანა რამდენიმე დღეს დარჩა ჩვენთან, ვსეირნობდით ეზოში, ველეებზე და ტყეში ყველანი ერთად. ანა იყო მოკრძალებული და ჩუმი, ძალიან უბრალო და სადა, და ამის გამო კიდევ უფრო მომხიბვლელი და მიმზიდველი. იგი ასეთი დარჩა მთელი ცხოვრება, ეს მის ნიჭიერებას ისე უხდებოდა... ამ თვისებების გამოც განსაკუთრებით მოსწონდა იგი მამაჩემს. მახსოვს მათი საუბრები ქვიშხეთშიაც და თბილისშიაც... მუდამ ამაღლებული განწყობილებებით და სულიერებით სავსე... ანა წერს: „ჩემს მიმართ მამობრივი გრძნობით უთბებოდა გული... მირჩევდა, ხშირად მეკითხა „ბიბლია“ — „ბიბლია“ იკითხო, თითქმის ყოველ შეხვედრისას მეტყოდა ხოლმე ... ბატონ პოლიკარპეს თითქოს აფიქრებდა, რომ საღვთო წიგნებთან ჩემი შემაერთებული ძაფი არ განყვეტილიყო!“ (კალანდაძე 1995: 3; კალანდაძე 2007: 377).

მზიასადმი მიწერილი წერილებიდან ჩანს, რას კითხულობდა ანა იმ პერიოდში, რა ლიტერატურული ინტერესები ჰქონდა, რა იდუმალი ფიქრები, გრძნობები და გატაცებები, რომელთა შესახებ უამბობდა მეგობარს, გულს უხსნიდა.

ანას წერილები თითქოს მხატვრული პროზაა, რომელიც დაგვაფიქრებს ბევრ საკითხზე პოეტის ბიოგრაფიიდან. რატომ იყო ასე მჭმუნვარე ანა, როცა წერილს წერდა მეგობარს? მისი სტრიქონებიდან იღვრება სევდა მაშინაც კი, და უფრო მეტად, როცა მეგობარს მოუწოდებს, დასძლიოს კაეშანი: „შენ სულ იმას ჩამჩინებდი, რომ უკუმეგდო ვარამი ჩემი, სულ მხიარული ვყოფილიყავი... მეც, მეც მინდა, ჩემო მზია, შენც სძლიო შენი სევდა (!!), არ მოინყინო, სოფელი მხიარულია. [...] მუნ რასა ვპოვებთ „წიაღსა“ შუა აბრაამისასა?“

სასონარკვეთილი ბრძოლა ისმის ღრმა სევდით შეპყრობილი ნაზი და პოეტური სულისა... რა იყო მიზეზი ამ სევდის?

სევდის მიზეზი უბედნიერეს სოლომონ მეფესაც კი ჰქონდა, გამარჯვებულსა და, ღმერთის მიერ ცამდე ამაღლებულს... რაც უფრო დიდია ღვთის სული ადამიანში, მით მეტია მასში სიყვარულისა და სევდის შეგრძნებაც.

ანას უნაზეს ლირიკაში სიყვარულისა და სევდის მოტივები ურთიერთგადაჯაჭვულია და ქალური კდემამოსილებით დაფარულია მათი წარმოშობის ინტიმური მიზეზები და არც ჩვენ გვაქვს

უფლება ვეძიოთ იგი ბიოგრაფიულ დეტალებში, რაც მხოლოდ საბაზი ხდება მაღალი სულის ამოძრავებისათვის. სიყვარულის მიზეზი თვით ადამიანშია ღვთივბოძებული... ძლიერი სულიერი ტკივილები წარმოშობს უკვდავ სტრიქონებს დიდ პოეტთა შემოქმედებაში.

ანას პოეზიის ეს მხარე ჯერ კიდევ შესასწავლია, და, ალბათ, არაერთხელ გახდება მკვლევართა ძიების საგანი.

ანას პოეზიას ამოძრავებს სიყვარული, თავისი მრავალფერი გამოვლინებებით, — პატარა ყვავილის, თუ პატარა ჩიტის ბედით, ამეტყველებული ბუნების, თუ ადამიანის სიფაქიზის განცდით.

„მან იცოდა ყოველი ახლადგაშლილი ვარდის საიდუმლო...“ წერს ნოვალისის შესახებ ჰაინე (ჰაინე 1904: 336).

ანამ იცის სულის სიმშვენიერე ბოშა ქალისა, თუ თათრის გოგონასი, ადამიანის, მთელი მისი ბუნებით ბოძებული ნიჭით...

ანა წვდება ბუნების სულს, ახლადგაშლილი ვარდი, თუ თუთის ხე, მისთვის უკიდევანო სიყვარულის ნაწილია, რომელსაც იგი მთლიანად შეუპყრია, და რომელთან ერთადაც იგი არსებობს თავისი პოეზიით.

იგი განაზოგადებს ყველაზე ნამდვილს, წარუვალს, და უბინოებას ადამიანის ბუნებაში, რაც ღმერთთან, მარადიულ ჭეშმარიტებასთან ანათესავებს კაცს. სწორედ ეს სიყვარულია, რომელიც იღვრება მისი ლექსებიდან იდუმალ სევდასთან ერთად და მომნუსხველად მოქმედებს ადამიანზე, გადაჰყავს იგი სამყაროში, სადაც პირველყოფილი უმანკოებაა და მხოლოდ სიყვარული.

ასეთია ნამდვილი ანა.

ანა არ არის იქ, სადაც პოლიტიკურ საკითხებზე ინყება მსჯელობა ლექსში.

III

ანას პირველი წიგნი

1946 წელს, როცა ანა გამოჩნდა სამწერლო ასპარეზზე, თანდათან გართულდა ვითარება, კულტურასა და ლიტერატურას განსაკუთრებით უტევდნენ მთელ საბჭოთა კავშირში, და, რასაკვირველია, საქართველოშიც. თუ იქ, მაღლა, გაძლიერდებოდა დაჭერები და იდეოლოგიური წნეხი, ჩვენთანაც სასწრაფოდ მიბაძავდნენ ცენტრს...

ანა თავის მოგონებებში წერს: „იმავე წლის აგვისტოში (1946 წ. — მ.კ.) ლენინგრადის ლიტერატურული ჟურნალები „ზვეზდა“ და „ლენინგრადი“ დაამუშავეს „აპოლიტიკური, საბჭოთა ხელისუფლებისათვის იდეოლოგიურად უცხო და მტრული ნაწარმოებე-

ბის“ გამოქვეყნებისათვის. ამას მოჰყვა ის „მკაცრი განაჩენი“, რომელიც ეხებოდა მთელ ჩემს პოეზიას... „მას აკლია ჩამოყალიბებული ცოდნა ცხოვრებისა, უნარი მოვლენების სწორად დანახვისა, არ ხელმძღვანელობს მონინავე იდეებით, დეკადენტურ მოტივების ტყვეობაშია მოქცეული. ერთ ლექსში ანა კალანდაძე „უდაბნოს მწირს“ უწოდებს თავის თავს, და, მართლაც, მისი ზოგიერთი ლექსი ძველი სამონასტრო ცხოვრების ჰიმნოგრაფიებს გვაგონებენ. ... ვის ესაჭიროება დღეს ამგვარი ლექსები? ვის სულიერ განწყობილებას გამოხატავენ ისინი? ფორმალიზმი, უიდეობა, აპოლიტიკურობა ამაზე შორს ვერ წავა“-ო, წერდა ერთ-ერთი ავტორი.

... ზოგი გამოუქვეყნებელი ლექსიც ვერ ასცდა კრიტიკის საერთო ქარცეცხლს.

იმავე წლის სექტემბერში საქართველოს მწერალთა მესამე ყრილობაზე სწორედ „ჩვენს პერიოდულ პრესაში გამოქვეყნებულ უიდეო, მხატვრულად მეტად სუსტ და ყოველგვარ საზოგადოებრივ მნიშვნელობას მოკლებულ ლექსებსა და, აგრეთვე პროზასა და დრამატურგიაში ისტორიული თემატიკით გატაცებაზე“ იყო საუბარი.

ასეთ ვითარებაში ჩემი კრებულის გამოცემაზე ოცნებაც კი არ შეიძლებოდა“ (კალანდაძე 2007: 348-349).

ანას პირველი კრებული 1953 წელს გამოვიდა. 50-იანი წლების დასაწყისში, ორმოცდათორმეტ-ორმოცდაცამეტ წლებში უმძიმესი პერიოდი იყო საქართველოში. კიდევ უფრო გაძლიერდა რეპრესიები, დაჭერები, გადასახლებები, დასმენები, ჯაშუშობა. ეტაპებით მიჰყავდათ ყოველ დღე ტუსალები ციმბირისაკენ და საპატიმროებში სანამებელი იარაღებით შანთავდნენ ადამიანებს... ახალ ოცდაჩვიდმეტ წელს იწყებდნენ... მთელი თაობები უნდა მოეცელათ... ასეთი იყო დაბერებული და კიდევ უფრო გაბოროტებული ბელადის გეგმა... რომლის ბოლომდე მიყვანა მას აღარ დააცალეს მისმავე თანამოძმეებმა... იგი მოკვდა 1953 წლის მარტის დასაწყისში და ამიერიდან რეპრესიის ის დაწყებული ტალღა შეჩერდა. ადამიანთა დახვრეტისა და დაპატიმრების გამზადებული სიები გააუქმეს.

ასეთ პირობებში გამოვიდა ანა კალანდაძის პირველი კრებული და თუმცა იგი მხოლოდ შემოდგომაზე გამოვიდა სტამბიდან, სწორედ ყველაზე რთულ ორმოცდათორმეტ-ცამეტ წლების პერიოდში დგებოდა კრებული და მზადდებოდა გამოსაცემად.

1953 წლის 19 ნოემბერს ანა მოვიდა ჩვენთან სტუმრად და მამაჩემს მოართვა თავისი ახლად გამოშვებული ლექსების თხელი კრებული. 48 ლექსი შედიოდა ამ კრებულში (კალანდაძე 1953).

უმეტესი ნაწილი ამ კრებულში შემავალი ლექსებისა, დაახლოებით 26-27 ლექსი შემდგომ გამოცემებში ანას ამ სახით აღარა-

სოდეს შეუტანია. მხოლოდ მცირე მათგანი, მხოლოდ რამოდენიმე ლექსი შეცვლილი რედაქციითაა შესული შემდგომ გამოცემებში.

ეს იყო უშველებელი, გრძელი, განელილი, ტრაფარეტული ტექსტები, „პოეზიას“ რომ ეძახდნენ ავბედით, საბჭოთა ხანაში, სტალინის რეაქციის უმძიმეს პერიოდში. ასეთ ტექსტებს ჩვენში „პარავოზს“ ეძახდნენ. რამდენიმე მაინც რომ არ წაემძღვარებინათ, კომუნისტური იდეოლოგიის მომხრეობის დასამტკიცებლად, კრებულს არ დაბეჭდავდნენ... მაგრამ ამდენი?

სიკვდილის მარნუხებში მოაქციეს პოეზია...

ეს არ იყო ანას პოეზია, ეს იყო იძულებით დაწერილი ტექსტები, რომლებიც შეიძლება შეადარო იმ თავის გადასარჩენად შეთხზულ ალიარებებს, წამების შედეგად რომ აწერიდნენ საპატიმროებში სიკვდილის ადამიანებს...

ლექსები ბელადებზე, პარტიაზე, ვილაც მუშაკებზე... პოლიტიკური სიყალბე, გამოგონილი ტექსტები, რომელთაც არაფერი ჰქონდათ საერთო ანას პოეზიასთან, და საერთოდ, პოეზიასთან, შემოქმედებასთან...

ამ საშინელი ტექსტების ფონზე, ანას პოეტური მარგალიტები, აქა-იქ მიმოზნეულნი მორცხვად, თითქოს ჩამქრალიყვნენ და აცრემლებულიყვნენ, ისინი შეურაცხყოფილნი თავის თავს აღარ გავდნენ...

გილიოტინაზე აიყვანეს პოეზია.

მახსოვს მამაჩემის რეაქცია, როცა ანას ეს კრებული წაიკითხა.

იგი გაფითრებული იყო, როგორც ქალაქი, თვალებიდან ცეცხლები იფრქვეოდნენ, შუბლზე ხელს ირტყამდა დრო და დრო.

„ეს რა უქნია, ეს რა ქნა!“ — იმეორებდა იგი.

მოვიდა ანა, ცალკე დასვა პოლიკარპე კაკაბაძემ, ოჯახის წევრები ოთახიდან დაგვითხოვა.

მესმოდა მისი სიტყვები ოთახიდან გასულსაც... „ეს რა ქენი, ეს რა ქენი, ანა... ეს რა ჩაიდინე...“

ანას თავის მართლება: „რა მექნა, ბატონო პოლიკარპე, მაიძულეს, იძულებული ვიყავი...“

„აწი, შენ ლექსს ვერ დანერ“... უმკაცრესი განაჩენი ტყვიასავით მიახალა „ყვარყვარეს“ ავტორმა, ვისგანაც ანას მხოლოდ აღფრთოვანება და უნაზესი მოფერება ახსოვდა... ანა გულში დაჭრა ამ სიტყვებმა, მთელი ცხოვრება ატარებდა ამ ტყვიას გულით ანა...

„მე მჯერა, ბატონო პოლიკარპე, ისევ დავნერ ლექსს“... კვლავ თავს იმართლებდა ანა, ანგელოზი გულში ჭრილობით...

შემდგომში ანა პოლიკარპე კაკაბაძის შესახებ დაწერს: „მისი შეხედულებები, მისეული შეფასებები, მერე და მერე უფრო ხელშესახებნი და საცნაურნი ხდებიან, მერე და მერე, რაც უფრო ღრმად გიხდებათ ცხოვრებისეულ ლაბირინთებში სვლა...“

... ის გახლდათ წმინდა და ამაღლებული, მინიერ ცდუნება-თაგან შეუვალი და მოუსყიდველი!“ (კალანდაძე 1995:3, კალანდაძე 2007: 378).

ანას მოხვდა დროის მსახვრალი ხელი, და დაზრო მისი ყვა-ვილი, რომელიც იშლებოდა სიმარტოვეში, როგორც მისტიკური ვარდი სასუფეველში.

მისი პოეზია, სიმარტოვეში შექმნილი, თავისუფლების სუ-ლით იყო აღბეჭდილი. როცა ნაართვეს თავისუფლება, დაემსგავსა გალიაში ჩაკეტილ ბუღბულს.

* * *

ანამ კიდევ დანერა მრავალი ლექსი, შექმნა მთელი ციკლები, კიდევ მრავალჯერ გაახარა თავისი მკითხველი... მან შემოიტანა პოეზიაში ახალი თემები და განწყობილებები, განსაკუთრებულია რელიგიურ თემებზე შექმნილი მისი ციკლები. ანა ღრმად რელი-გიური პოეტია, იგი მისტიკისადმია მიდრეკილი, და ეს მულავნდება თითქოს არარელიგიურ თემებზე შექმნილ ნაწარმოებებშიაც კი...

დიდებული პოეტი ქალი, ღრმა, მეოცნებე თვალებით, ჩუმი სევდით შეპყრობილი, მხიარული სიცილის დროსაც კი... სათაყვან-ებელი პოეტი და სათაყვანებელი პიროვნება...

მაგრამ მის პოეზიაში განუმეორებელი დარჩა ის პირველი პე-რიოდის ლექსები... ის პირველი გამონათება მისი ნიჭისა, რომელ-მაც აღაფრთოვანა მთელი საქართველო, როცა ხელიდან ხელში გადადიოდა ანას ლექსები და იქმნებოდა ხელნაწერი კრებულები ანას პოეზიისა.

შეიძლება ითქვას, არც ერთ პოეტს XX საუკუნეში, ასე მცირე დროში, ასეთი დიდი აღიარება და პოპულარობა არ მიუღია ჩვენში, რაც ხვდა წილად ანას, როცა გამოვიდა სამწერლო ასპარეზზე, ის სიყვარული შარავანდედით მოჰვება ანას მთელ შემოქმედებას... ანა უყვართ, ძლიერ უყვართ საქართველოში და უყვართ განსა-კუთრებით იმ ლექსების გამო, ხელნაწერის სახით რომ ვრცელდე-ბოდა ხალხში.

ჩვენ ვფიქრობთ, კარგი იქნება გამოიცეს ანას ერთი კრებუ-ლი იმ ხელნაწერი კრებულების მიხედვით, რომელიც საკმაოდ ბევრია ხალხში და რომელსაც სრულიად განსაკუთრებული ხიბლი აქვს...

ანას თვითონაც, თავისი პირველი, „ფარული“ პერიოდის ლექსები მოსწონდა განსაკუთრებით, იგი წერს: „კმაყოფილი მა-ინც... ჩემი შემოქმედების იმ „ფარული პერიდითა“ ვარ, „საიდუმ-ლოს გაცხადებას“ რომ უსწრებდა წინ, ე. ი. როცა სრული შინაგანი და გარეგანი სიმშვიდით ვიყავი მოცული და, მაშასადამე, — თავისუფალი უცხო თვალისაგან“ (კალანდაძე 2007: 359).

IV

ანას სითამამე

ანას პირველი, ხელნაწერი კრებული შეიცავს 78 ლექსს და ყველა მათგანი შედევრია.

ამ ლექსთა კრებულმა აღფრთოვანებაში მოიყვანა მთელი საქართველო და ანას დიდი მწერლის სახელი შეუქმნა.

ამ პოეტური ქმნილებებით ანა უცებ გახდა პოპულარული, მთელი ქართველი ხალხისათვის საყვარელი პოეტი. მისმა სახელმა დაიგრგვინა და უკვდავებით შემოსა ოცდასამი წლის გოგონა.

ეს ლექსები შექმნილია 1945-46 წლებში, როცა მათი ავტორი 22-23 წლისაა.

წურავის გაუკვირდება, რომ ანამ, ასე ახალგაზრდამ შექმნა თავისი შედევრები.

22 წლის ასაკში წერს ბარათაშვილი თავის პოემას „ბედი ქართლისა“, ხოლო „მერანი“ 25 წლისამ შექმნა, 16 წლის ასაკში კი, ლექსის „შემოღამება მთანმიდაზედ“ პირველი ვარიანტი დაწერა.

23 წლის გრიგოლ ორბელიანი „სადღეგრძელოს“ პირველ ვარიანტს ქმნის, ხოლო ალექსანდრე ჭავჭავაძე 18 წლის ასაკში, 1804 წლის მთიულეთის აჯანყების მონაწილე, 1804-05 წლებში ქმნის მთელ ციკლს მღელვარე, პატრიოტული ლექსებისა, რომლებმაც მას დიდი პოეტის სახელი მოუპოვა.

და ბოლოს, მსოფლიო სევდის უდიდესი მგოსანი, ჯორჯ ბაირონი მხოლოდ 23 წლისაა, როდესაც წერს „ჩაილდ ჰაროლდის მოგზაურობის“ პირველ და მეორე სიმღერას, და როცა 1812 წლის 10 მარტს პოემა გამოვიდა გასაყიდად, ერთ დღეში მისი ავტორი მსოფლიოს ყველაზე პოპულარული პოეტი ხდება. ამ ნაწარმოებით იგი უცებ იქცა მსოფლიოს ხალხთა გულთამაყრობელი.

ვფიქრობთ, ანას ლექსების პირველი ხელნაწერი კრებული, რომელმაც ესოდენ დიდი სახელი მოუტანა მის ავტორს, ცალკე წიგნად რომ გამოიცეს, იგი პოეტის თავყვანისმცემელთათვის დიდი საჩუქარი იქნება.

* * *

ანას ნაზი პოეზია სავსეა სითამამით. ანამ შექმნა ნაწარმოებები, რომლებიც არ ემორჩილებოდა იმ კანონებს და ნორმებს, საბჭოურმა რეჟიმმა რომ დაუსახა მწერლობას „სოცრეალიზმის“ სახით.

ამ სითამამეს ანას აძლევდა განსაკუთრებული ნიჭიერება, მისი პიროვნული თვისებები და მაღალი მორალი.

განსაკუთრებული ნიჭიერება არ ემორჩილება და ვერ დაემორჩილება ამორალურ, ძალადობრივ სისტემას და რეჟიმს, ამიტომ აუცილებლად ხდება დაპირისპირება ნიჭიერ შემოქმედსა და სახელმწიფოებრივ სისტემას შორის, მათი შერიგება შეუძლებელია, ამიტომ დიდი შემოქმედი ყოველთვის ტრაგიკულია და დევნილი... თუ მოხდა შერიგება, მუზა სამუდამოდ ტოვებს პოეტს და იგი იქცევა ჩვეულებრივ მელექსეთ. ასეთ მთხზველთა ნაწერებში ყველაფერია, რითმა, რიტმი, თემა, ალიტერაციები... მაგრამ აღარ არის პოეზია. იქ ყველაფერია, მაგრამ აღარ არის ღვთაებრივი ნაპერწკალი, რომელსაც უწოდებდნენ ბერძნები მუზას...

23 წლის გოგონა შემოვიდა ქართულ მწერლობაში და შემოიტანა დიდი სიახლე, ახლებური, თამამი ხედვა, რომელიც ჰაერივით ჭირდებოდა ქართულ სულს და ცნობიერებას, ამიტომ შეიყვარა იგი ერმა და ეს სიყვარული აღარასოდეს განელეზულა.

ჭეშმარიტი, მაღალი ხელოვანი ყოველთვის ოპოზიციაშია ხელისუფლებასთან.

ხელისუფლებას ყოველთვის ყავს ფართო წრე „თავის ხელოვანთა“, რომელთათვისაც იგი ასატანია და საყრდენია. მაგრამ ეს წრე ძირითადად საშუალო ნიჭის ადამიანებია. ბრწყინვალე ნიჭი მიუღებელია დიქტატორისათვის, ის მას აწუხებს, რადგან მაღალნიჭიერი პიროვნება ვერ ხდება დიქტატორის მორჩილი, ვერ ასრულებს მის ნებას, მას არ შეუძლია უარყოს საკუთარი თავი, საკუთარი მე.

დაპირისპირება ხელისუფლებასთან ნიჭიერი შემოქმედისა ძალაუვნებურად ხდება, ბუნებრივად.

თბილა მთავრობის კალთაში, დაცული ხარ და მშვიდად ხარ, მაგრამ ეს კალთა ყველას ვერ დაიტევს და იქ მლიქვნელთა და მოხერხებულთა ადგილია მხოლოდ. ... ეს კალთა ვერ იტევს ნამდვილ ნიჭიერებას. მაღალი შემოქმედი, თავისუფალი სულით მთავრობის კალთაში ვერ მოთავსდება. მას ვერ ეგუებიან, და იგი ვერ ეგუება მლიქვნელთა და მოხერხებულთა წრეს, რომელიც ყოველთვის ბუდობს ხელისუფალთა სიახლოვეს.

გინდა სიმშვიდე, გინდა მოეშვან შენს დევნას, შენთვის იყო და ქმნიდე, მაგრამ შენი მართალი შემოქმედებით ბუნებრივად უპირისპირდები იმ გარემოს, სადაც სიტკბო და სიუხვეა გარანტირებული.

რაც უნდა ეცადოს ბარათაშვილი, და მისი წერილებიდან ჩანს, რომ იგი კიდეც ცდილობს ამას, მას არ მიიღებენ იქ, ხელისუფალთაგან უზრუნველყოფილ წრეში, მას იქიდან გამოდევნიან, რადგან იგი „ბედი ქართლისას“ და „მერანის“ ავტორია. რადგან მას არ შეუძლია არ დაწეროს: „სახელმწიფოსა სჯულის ერთობა არარას არგებს, ოდეს თვისება ერთა მის შორის სხვადასხვაობ-

დეს“... მთავარი პრინციპი, მთავარი სატყუარა — „სჯულის ერთობა“ საქართველოს ხელში ჩასაგდებად, — გააბათილა, უარყო არგუმენტირებულად და ხმამაღლა... ამისათვის დაისაჯა დიდი დევნით და ნაადრევი სიკვდილით...

შენ, შემოქმედო, იცოდე, განწირული ხარ ტანჯვისათვის და დევნისათვის... ამქვეყნიური ბედნიერება შენთვის არაა. შენ სევდით გულში და სულში ივლი მთელი ცხოვრება... სამაგიეროდ, შენ გაქვს ბედნიერება შემოქმედისა, როდესაც ქმნი, და ამ ბედნიერებისათვის და ამ სიხარულისათვის სწირავ ყოველივეს... ამ სიხარულის წამებს არაფერი შეედრება, შენ მაშინ ღმერთთანა ხარ, მის სიყვარულში სუფევ და სული შენი უბრუნდება თავის საწყისს, მარადიულ ცხოვრებას...

ხოლო თუ შეეგუე, იცოდე, დაკარგავ იმ წარუვალ ბედნიერებას, რომელსაც ვერასოდეს დაიბრუნებ, და ისევ მღრღნელი სევდა უკმაყოფილებისა სამუდამოდ ჩაიბუდებს შენს სულში.

სევდიანი თვალები ჰქონდა ანას, იგი ებრძოდა ცხოვრებას, ცდილობდა გარკვეულწილად შეგუებოდა კიდეც მას, მაგრამ გულის სიღრმეში უკმაყოფილების გრძნობა მუდამ თან ახლდა.

ანამ იცოდა სიცოცხლის ფასი, თაყვანს სცემდა, უყვარდა იგი, როგორც უმშვენიერესი საჩუქარი შემოქმედისა. უყვარდა ღვთივ ბოძებული სიცოცხლე, რომელიც ხანმოკლეა, რაც უნდა დღეგრძელი იყო. მაგრამ ხომ მარადისობაში შედიხარ ამ ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე ქმნილი შენი საქმეებით! მხოლოდ ერთხელ გეძლევა ეს დიდი საჩუქარი, სიცოცხლე, და მასზეა დამოკიდებული როგორი იქნება შენი მარადიული არსებობა...

ანა შევიდა მარადიულ არსებობაში თავისი დიდი პოეზიით, უმნიკვლო ცხოვრებით და თავისი სევდით, რომელსაც წარმოშობს ბუნებრივად, დიდი შემოქმედის ამქვეყნიური ცხოვრება.

დამონებანი:

კალანდაძე 1953: კალანდაძე ა. პ. *ლექსები*. თბ.: „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1953.

კალანდაძე 1995: კალანდაძე ა. პ. *ბრძენკაცი*. თბ.: გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 31, 1995.

კალანდაძე 2007: კალანდაძე ა. პ. *გამომიბრწყინდი, მიუღწევლო*. თბ.: გამომცემლობა „სულიერების, კულტურისა და მეცნიერების აღორძინებისა და განვითარების სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის საერთაშორისო საქველმოქმედო ფონდი, 2007.

ჰაინე 1904: Гейне Г. Романтическая школа. Г. Г. *Полное собрание сочинений в 6-ти томах*. СПб.: 3, 1904.

ბიბლიის ანარეკლი ანას პოეზიაში

1946 წლის 25 მაისი — ანა კალანდაძის ლექსების კითხვის დღე მწერალთა კავშირში — 60 წლის წინათ და ახლაც, ანას გარეშე ჩავლილი პირველი გაზაფხულის მერე, ქართულ პოეზიაში ნამდვილი „აფეთქება“ აღმოჩნდა...

იური ლოტმანი წიგნში „კულტურა და აფეთქება“ წერს. „სიახლე მეცნიერებასა და ხელოვნების სფეროში მოულოდნელის განხორციელება“ (ლოტმანი 2005: 14), იქვე კი განსაზღვრავს მოსალოდნელისა და მოულოდნელის გადაჯაჭვის აუცილებლობას: „დანალმული ველი, სადაც ნალმები წინასწარ განუსაზღვრელ ადგილებშია ჩადებული და გაზაფხულის მდინარე, რომელსაც თავისი მძლავრი, მაგრამ მიზანმიმართული დინება მოაქვს — ასეთია ორი ვიზუალური სახე, რომლებიც ისტორიკოსის ცნობიერებაში ჩნდება და დინამიკური (ფეთქებადი) და თანდათანობითი პროცესების შესწავლას ითვალისწინებს. ამ ორი სტრუქტურული ტენდენციის ურთიერთაუცილებლობა კი არ გამორიცხავს, არამედ მკვეთრად წარმოაჩენს მათს ურთიერთგაპირობებულობას“ (ლოტმანი 2005: 15).

ანა კალანდაძისა და მთელი ქართული მწერლობისთვის, ბოლშევიზმის ბატონობის თითქმის 25 წლის განმავლობაში, ეს „დანალმული ველი“ უძვირფასესი საგანძური იყო ეროვნული სიტყვიერებისა, — საგულდაგულოდ გადამალული ბიბლია; „გაზაფხულის მდინარე“ კი — ანას ახალგაზრდობა, რომელსაც უნდა გადაეტანინებინა პოეტისათვის თავსდატეხილი ღვარცოფი პარტიული კრიტიკისა. მოგვიანებით, „საუბრებში“ ანა აღნიშნავდა: „როდესაც „უიდეობისა და აპოლიტიკურობისათვის“ გამაკრიტიკეს ორმოციან წლებში, დიდ უბედურებად არ მიმიღია. ეს ალბათ იმიტომ მოხდა, რომ უპირველეს ყოვლისა, ვგრძნობდი მკითხველის დიდ ყურადღებას და მხარდაჭერას, მის თანადგომას! ასე მოხდა იმიტომაც, რომ ახალგაზრდული ასაკი მინყობდა ხელს. ქვეშეცნეულად იმასაც ვგრძნობდი, რომ სხვაგვარად არ ეგებოდა, რომ ქვეყანაში არსებული წესების გამო ეს გარდაუვალიც იყო — „მოსახდელი“ უნდა „მოგეხადა“! ყოველივე ამან განაპირობა ალბათ კრიტიკისადმი მაშინდელი ჩემი გულგრილობა“ (კალანდაძე 1996: 137). აქვე, თითქოს შემთხვევით, ანა ოთხსიტყვიან ფრაგმენტს ურთავს: „ამაზრუნია ქალს დაპირისპირებული მამაკაცი“! ბრძენმა პოეტმა ამით გაცილებით მეტი გვითხრა, ვიდრე ჩვენ შეგვეძლო გვეგულისხმა. „აფეთქება“ მოხდა და დღეს ანას პოეზია, ანას „ტექსტე-

ბი“, როგორც შერწყმა „ტექსტში მოქცეული უამრავი ტექსტისა“, მრავალშრიანი უძვირფასესი ზოდებით მბრწყინავი, ცალკეული შენაკადების შესწავლის სიხარულს გვანიჭებს.

ანა კალანდაძის ბოლო ნიგნის (2004) წინასიტყვაობაში გუჩა კვარაცხელია აღნიშნავს პოეტის ადრეულ შემოქმედებაში მეტაფიზიკური, მაგრამ ცხადი, არაენიგმატური ლექსების ფსალმუნური ტონალობის, ბიბლიისეული კილოს შესახებ (კალანდაძე 2004: 4); გერონტი ქიქოძის შთაბეჭდილება ანა კალანდაძის პოეზიის პირველი მოსმენისას ასე განისაზღვრა: პოეტს ჰქონდა მეტად ორიგინალური რელიგიური მსოფლშეგრძნება, სრულიად ახალი პოეტური მეტყველება. მისი შთაგონების წყაროებს „ქართლის ცხოვრება“, ბიბლია, დავით გურამიშვილი, გურიის ფოლკლორი წარმოადგენდა.

ანა კალანდაძისათვის ხშირად ბიბლიის ენის, პერსონაჟთა, სიუჟეტთა ანარეკლი ლექსის ვერსიფიკაციული სტრუქტურის საფუძვლად ქცეულა. პოეტის სტრიქონები, 1945 წელს დაწერილი:

ჭრელი პეპელა ყვავილების
ბანგით დაითვრის
და გულს გაუშლის საალერსოდ
სიოთ სალბუნთა...
ო, შენც... ვინ იტყვის, ჩემო კარგო,
ო, ვინ დაითვლის,
დღეს მერამდენედ გადაშალე
უკვე „დავითნი“ —
ნიგნი ფსალმუნთა
სულის საამოდ? —
(„*ჭრელი პეპელა ყვავილების
ბანგით დაითვრის...“)

— დღეს ერთგვარ აღსარებად გაისმის, პოეტურ თვითრეფლექსიად, თუ რა კვებავდა ანას შთაგონებას სტუდენტობის ჟამს... და 90-იანი წლების ბოლოს, 1995 წელს.

მომცემს წყალობას ორივ სოფელი
სასწაული თუ იყო ცათანი?
შენს ხსენებაზე
პეპლის მოფრენა...
გამოცხადებად შენად
ჩავთვალე!
(„*მომცემს წყალობას...“)

მართლაც „ცათა სასწაულად“ უნდა მიიჩნიოს მკითხველმა ანას ამ ორი ლექსის გრაფიკა: პირველში დატეხილი თოთხმეტმარცვლედ, ე. წ. ბესიკური 5/4, 5, 5, 5,5, ხოლო მეორეში – სიმეტრიული ათმარცვლედის – 5/5 შეფარდება 5 მარცვლიან მონაკვეთებთან (5/2,3) პეპლის ცალ ფრთასავით ფარფატებს, თითქოს მეორე ფრთა ზესთა სოფლისაა და ამქვეყნად უხილავია.

...1948 წლის გაზაფხულზე კათალიკოს-პატრიარქმა, უწმინდესმა და უნეტარესმა კალისტრატე ცინცაძემ ანა კალანდაძე თავის რეზიდენციაში მიიწვია და გამომშვიდობებისას „დავითნი“ აჩუქა, 1873 წელს, თბილისში გამოცემული „ტყავგადაკრული წიგნი“, როგორც შემდეგ პოეტი მოიხსენიებს მას (კალანდაძე 1996: 522) კ. ცინცაძისადმი მიძღვნილ ლექსში: „გზას მიიკვლევდა ხალხში მიმოზა“ (1961):

და აქვითინდნენ მძიმე ზარები,
ჭირისუფალთა ვითარცა შეჭფერთ,
და შემოვიდა ტაძრად დავითი
ებრაელების უსწორო მეფე,
და გადაშალა თავისი წიგნი
ტყავგადაკრული, ღირსსახსენები...

... უცნაური ბედი ეწია პატრიარქის ნაჩუქარ ბიბლიას: გამოფენიდან, რომელსაც „ანას სამყაროში“ ერქვა, იგი მოიპარეს. სატანისა და ანგელოსის ჭიდილი ანას ლექსებსა და ცხოვრებაში ურთიერთს ერწყმოდა, თუმცა ორივე გარეგნულად სადა, მშვიდი, აუძღვრეველი იყო:

და... როდესაც მზეს შევხედე გვირგვინოსანს
ჩემო კარგო, ქვეყანაზე გავჩნდი ოდეს,
— ბედი ჰქონდეს! — თქვა შავთვალა ანგელოსმა,
— ბედი ჰქონდეს! ხა, ხა, ხა, ხა... არასოდეს!
(„ალარავინ აღარ მიყვარს“, 1945)

ბიბლიურ სახეთაგან სატანას გვერდს უნდა „უმშვენებდეს“ ყორანი და გველი, თუმცა იესოსთან ყორანი ვერ ბედავს ყრანტალს:

...არსით თამამი
არ ჩანს ყორანი – ლეშის მოსურნე...
მთათ ყვეს ღალადი
ფრთები გაშალა ანგელოსურებრ,
აღდგა თავადი!
(„არ ჩანს ყორანი“, 1945)

გველის სახე სრულიად განსაკუთრებული და ორიგინალურია ანას ლექსში „ლოცულობს გველი“. ვაჟას „ბახტრიონის“ მსგავსად, აქ გველი იცვლის ბუნებას, ბიბლიური ცოდვის მიზეზი ანას ლექსში ლოცვით გამოისყიდის დანაშაულს და ბუნების მშვენიერებას უერთდება. „ლოცულობს გველი“ ქალური მოქნილობისა და სილბოს, სილამაზისა და ჰარმონიის განსახიერებაა:

ტყის ბანოვანი ზანტი ზმორებით,
ტანმოხატული უცხო ზოლებით
მორჩება ლოცვას და შიშის მგვრელი
ხელში დაირით
ველებს დაივლის
და უზუნდარას იცეკვებს გველი...

დემონურ სამყაროში გველი, როგორც ნეგატიურ-დემიურგიული არსება, მბრძანებლობს დედამინაზე, ქალური მთვარეული სანყისივით, მიწის სიმბოლოა და სიმბოლისტა შემოქმედებაში იგი მიწიერი არსებობის დაბნეულობის გამომხატველი ხდება. განსხვავებით სიმბოლისტი პოეტებისაგან, რომელთა არტფაქტი არის creation ex nihilo („შექმნა არაფრისაგან“), კაენის, ადამიან-დემონის, ანუ მესიის სატანური სახეცვლილება, ანას ლექსში ბოროტებაც კი სიკეთისაკენ ისწრაფვის, რათა უარსომ არსი იპოვოს, ქვეყნის მშვენიერებას შეერწყას და, რადგან უკვე იცის სიკვდილი, დატკბეს ცხოვრებით, იცეკვოს ლოცვის სიხარულის შემდეგ. თუ სიმბოლიზმში არჩევანი ავტონომიური, თავისუფალი სილამაზის სასარგებლოდ კეთდებოდა, უთანაბრდებოდა გათავისუფლებას მორალურ-ესთეტიკური კატეგორიებისაგან და ესთეტიკური ხდებოდა ბოროტება (სიმბოლური იმორალიზმი), ანას პოეზიაში, ქრისტიანული სულის მშვენიერებით მიიღწევა მორალურ-ეთიკური იდეალების განმტკიცება.

...მაცხოვარი ანას ლექსებში მწყემსის სალამურს უსმენს, მარტის ჩამავალი მზის სხივებით განათებულ მინდორში ბიბლიური სიმშვიდითა და უეჭველობით, თანაც ლექსი სუნთქავს, თითქოს, რადგან მდელი ირხევა ჰანგებით:

ირხევა, ბიბინებს კორდი პანია,
თეთრი ყვავილების კაბა აცვია...
სალამურს ატირებს „მწყემსი ქაცვია“
და ძოვს ცხოვარი...
ეს სიმღერაა მზის სასალამო,
მარტისპირული...

გვერდგანგმირული
დუმს მაცხოვარი,
უსმენს სალამურს...
(„უსმენს“, 1945)

ანას ამ ლექსის („უსმენს“) არათანაბარაზომიერი სტრიქონები სრულიად გამორჩეული რიტმიული რხევით ვარირებს 9-ტაეპედში: 3 თერთმეტმარცვლიანი (5/6) სტრიქონი უცებ, მოსხლეტით ხუთმარცვლედით იცვლება; მერე, თითქოს სული მოითქვაო, ერთი ათმარცვლიანი (5/5) სტრიქონით, სახელი ერქმევა სურათს („ეს სიმღერაა მზის სასალამო“) და ნაწყვეტ-ნაწყვეტად მიჰყვება ერთმანეთს ოთხი, ხუთმარცვლიანი ტაეპი, რომელთაგან ორი კომპოზიტია („მარტისპირული“, „გვერდგანგმირული“), ხოლო დანარჩენი ორი – ზმნური შესიტყვება: „დუმს მაცხოვარი“, „უსმენს სალამურს“. მაცხოვრის დუმილი და სალამურის ტირილი მარადიული, უკვდავი მელოდიაა ჩვენი ყოფისა და პოეზიისა: სადა და გენიალური, რომელიც დაუსაბამოა და უსასრულო.

ანა რითმის დიდოსტატი არ ყოფილა, არც საგანგებოდ ეძებდა რითმებს; არც მკითხველი რჩებოდა ნირნამხდარი და მისი პოეზიით დამაშვრალი, რადგან მის ლქსში სულის მუსიკა უფრო ალიტერაციას ემყარება, მაგრამ ეს პანია ლექსი რითმების ნნულითაც უცნაურად შეუკრავს პოეტს: სამჯერად დაქტილურ რითმას aaa: „პანია — აცვია — ქაცვია“ ენაცვლება ნყვილადი: aa ზუსტი რითმა (მარტისპირული – გვერდგანგმირული, ცხოვარი — მაცხოვარი) და აგვირგვინებს იშვიათი დისონანსი: სასალამო — სალამურს. გრაფიკით, ტაეპთა დატეხვით ეს 9-ტაეპედიც პეპელას ფრთასა ჰგავს ისე, როგორც ანას ბევრი სხვა პანია ლექსიც. ამის გამო, ლექსების ტაეპთა სიმცირის გამო, განსაკუთრებით ჩიოდნენ თურმე კომპოზიტორები, რომელთაც ანას ლექსების სიმღერად ქცევა სურდათ (კალანდაძე 1996: 559); ანას კი არ შეეძლო, ბუნებრივია, კომპოზიტორთა თხოვნისამებრ, სტრიქონების მიმატება, მათი აზრით, ამ მცირე ზომის ლექსებისათვის: ისინი ხომ სუნთქვის რიტმს, პეპლის ფრთის რხევას, ანარეკლის ციმციმის კანონზომიერებას ემყარებოდნენ, ბიბლიური სიბრძნის გამონათებას ემსახურებოდნენ.

ანას ლექსი, თავისი ტრადიციული, ძირძველი ქართული საზომებით (5/5, 5/4/5, 5, 5/6, 442 და ა. შ.) და ბიბლიური არქაიზმებით, თითქოს, ძველმოდური უნდა მოგჩვენებოდათ დღეს, მაგრამ თანამედროვე მკითხველის, „თვალისა“ და „სმენის“ ლექსების გაუვალ უღრანსა თუ ჩიხში მოქცეულს, შეუძლია, ნახოს და მოისმინოს ნამდვილი პოეტისა და პოეზიის ქმნილების ამოუწურავი შესაძლებლობანი, თუნდაც ამ ზემოხსენებული, ერთი პატარა ლექსის მაგალითზე: რითმის, რიტმის, სტროფიკის დაურღვევლად,

ყველა სალექსო პარამეტრის შენარჩუნებით, როგორ მიიღწევა გრაფიკული (ვიზუალური) და სმენითი (აუდიო) ეფექტი.

„სამოციან წლებში ძველი ქართული ენის ფონდის შესავსებად ლექსიკოლოგიის განყოფილების თანამშრომლებმა ოშკის ბიბლიის (მეათე საუკუნე) ნუსხურად ნაწერი ტექსტი მხედრულით გადმოვიღეთ (ხელთ ფოტოპირები გვექონდა). „მეფეთა წიგნი“, „იგავნი სოლომონისნი“, „ეზეკიელი“, „ეზრა“, „ესთერი“, „ივდი-თი“... უბედნიერესი წუთები იყო ჩემს ცხოვრებაში! აქედან იყო მობერილი ჩემი განწყობილება ამ ლექსის შესაქმნელად — „ვერავინ ამჩნევს შენსა მშვენებას“. ეს უსათაურო ლექსი 1962 წელს დაინერა“ (კალანდაძე 1996: 137). სიმეტრიული ათმარცვლედით 5/5 შესრულებული ეს მკაცრი და მშვიდი ლექსი კარგად ეთანხმება იმ სულიერ განწყობილებას, რომელიც ბიბლიიდან მობერილი მადლით ხშიანობს იმავე წელს დაწერილ ანას ლექსებში: „ვარსკვლავი ბრწყინავს ასე საამოდ?..“, „* აკრობს ღამეებს ფრთათა შრიალი ლურჯ სერაფიმის“, „* და განიბნია ეს სამეფოცა“, ამ ლექსებში ყველგან მეფობს დროის მსახვრალი ხელისა და აჩრდილთა სიდიადის მეუფება, მაგრამ ყველაზე ზუსტად ანას მიერ სახელდებული ლექსი გამოხატავს პოეტის იმდროინდელ სულიერ მდგომარეობას:

... და ჰფენენ მინას თვის სულის ნათელს...
დიდებულია სიმშვიდე მათი.

სიმშვიდე კვიპაროსთა და არა ბრწყინვალეა ღიბანის კედართა, ანუ მარადიული სიმშვიდე სასაფლაოთა და არა გამარჯვების წარმავალი პომპეზურობა — ასე კონკრეტდება ბიბლიის წიგნთაგან მოგვრილი განწყობილება.

„ბიბლიური სახეები და სიუჟეტები“ დღევანდელობას ხშირად გასაოცარი აქტიურობით ეხმაურებიან, გასაოცრად ესადაგებიან ხოლმე დღევანდელი ადამიანის განცდებსა და განწყობილებებს... ჩემი გულისთქმა ხშირად მიესადაგება ხოლმე ჩემთვის საინტერესო ადგილებს ამ ბრძნული წიგნებიდან, როგორც ძველი, ისე ახალი აღთქმიდან; ამიტომაცაა „ბიბლია“ შთაგონების უმრეტი წყარო ყოველი დროისა და ყოველი ეპოქის ხელოვანისათვის“, — წერს ანა კალანდაძე (კალანდაძე 1996: 77-78), რომელიც გვაცნობს ლექსის „ელისეს“ შექმნის ისტორიას, თუ როგორ იმოქმედა პოეტზე ბიბლიაში წაკითხულმა, წინასწარმეტყველ ელისეს თავგადასავალმა: მშობლიურ მინას მონყვეტილი, უცხო ქვეყნის მოქალაქეთაგან დავალებული ბრძენი სამაგიეროს გადახდას შეეცდება, დიასახლისი გაოცდება: საკუთარ ქვეყანაში მცხოვრებს რა უნდა მიჭირდეს უცხოტომელის დასახმარებელიო. ანა კალანდაძე გვიამ-

ბოზს ამ ეპიზოდს და დასძენს. „ყოველ ჩვენგანს უნდა ახსოვდეს, რომ მშობლიურ მინას მონყვეტილი კაცი ჰაერში ატაცებული ანთეოსივით ილუპება. ამის გახსენება, ვფიქრობ, დღესაც არ არის ზედმეტი. ამ ეპიზოდით მოხიბლულმა დავწერე ლექსი „ელისე“, რომელსაც ერთვის მინანერი: „ბიბლიიდან“.

უცხო მინაზე მოხვდა ელისე,
უცხოთა შორის დაიდო ბინა...
როგორც ბრძენკაცს და
წინასწარმეტყველს,
მოუკითხავდნენ
პურსა და ღვინოს...
— მე რითი გიზღოთ სამაგიერო? —
ჰკითხავს უცხოტომს
ღვთაების სწორი...
პასუხი:
— ჩვენ ჩვენ მინაზე ვცხოვრობთ,
რამ გაგვიჭირვოს
თვისტომთა შორის?

ლექსები: „ელისე“, „ეზდრა“, „*უმჩატესია, უმსუბუქესი“
1978 წელს არის დაწერილი, სამივეს ერთვის ავტორისეული მინიშნება: „ბიბლიიდან“. ქართული ენის დაცვის წლის, 14 აპრილის მადლი მოსავთ 5 მარცვლიანი ტაეპებით დაწერილ ლექსებს:

განდიდებულა
მათით ქვეყანა,
ამაღლებულა
მირონით მათით...
ნათელთა კაცთა
გრძნეული ხომლი
მარადიულად
ბრწყინდება ქართლზე!
(„* განდიდებულა მათით ქვეყანა“)

საგანგებოდ უნდა აღვნიშნოთ 5-მარცვლიანი საზომით დაწერილ ტაეპთა სიმრავლე ანას იმ თხზულებებში, რომლებიც ბიბლიურ მოტივებზეა დაწერილი და კვლავ მივუბრუნდეთ ე. წ. „პეპლის“ მსგავს ლექსთა კონსტრუქციასა და გრაფიკას.

როგორც ცნობილია, საზომი 5/5 ჩახრუხაულის შუაზე გაყოფით არის მიღებული, რომანტიკოსებმა კი ჩახრუხაულის ნახევარტაეპში კენტი სტრიქონები დატეხეს.

ვითა პეპელა
არხევს ნელ-ნელა,
სპეტაკ შროშანას ლამაზად ახრილს.
ასე საყურე,
უცხო საყურე
ეთამაშება თავისსა აჩრდილს.
(ნიკ. ბარათაშვილი, „საყურე“).

საგულისხმოა, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი მსგავსი საზომით, დატეხილი ჩახრუხაულით, დანერილ ლექსებს, პირველად 1839 წელს მიმართავს და ამგვარი მეტრული ნახაზით წერს ეკატერინე ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილ სამ ლექსს: „თავადი ჭ-ის ასულის, ეკ...ნას“, „საყურეს“ და „...ნა ფორტეპიანოზედ მომღერალი“. გრ. ორბელიანს ამგვარი მეტრით 1835-1840 წლებში ორი ლექსი დაუწერია: „სო...ორ...“ და „ალბომში ღრაფინია ოპერმანისა“.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსში სატრფოს პეპელასავით საყურის რხევა გრაფიკულადაც პეპლის მსგავსებით არის გადმოცემული ისე, რომ მკითხველი არამარტო შეიტყობს ამბავს, არამედ ხედავს კიდევ საყურე-პეპლის მოძრაობას. ხუთმარცვლედის ვარიაციები: 2 3 (3 2) და 4 1 ყველაზე ხშირად გვხვდება ანა კალანდაძის ლექსებში. საგულისხმოა, რომ ხუთმარცვლიანი საზომით არის შესრულებული თავიდან ბოლომდე ვაჟა-ფშაველას პოემა „სინდისი“ (1913 წ.), რომელიც კაენისა და მისი შინაგანი მსაჯულის – სინდისის – პაექრობას ეძღვნება:

ჯერ ისევ სველი –
ძმის სისხლით – ხელი
ჰქონდა ძმის მკვლელსა,
ცოდვისა მქნელსა.
თან აქვს იმედი,
რომ მისი ბედი
აყვავდებოდა,
წყენა პირველ მკვლელს
აღარ ჰხვდებოდა.

ბარათაშვილისა და ვაჟა-ფშაველას პოეზიასთან სულიერი სიახლოვე ანას ლექსების მეტრიკამაც აირეკლა და განსაკუთრებით იმ მეტაფიზიკური სიახლოვით გახდა საცნაური, გაელვების წამიერი ხილვით რომ შეიგრძნობა. პეპელა, როგორც კავშირის საშუალება იმიერსა და ამიერ ქვეყნებს შორის, საყოველთაოდ ცნობილი ხატ-სიმბოლოა. უცნაურად ხმიანობს ამ თვალსაზრისით სტრიქონები მურმან ლებანიძის იმ ლექსისა, ანას რომ უძღვნა პოეტმა:

ხატპეპელას ჩრდილში
მხარი გეტკინება...

მურმან ლებანიძეს, დიდ პოეტსა და ანა კალანდაძის ერთ-
გულ მეგობარს, ბევრჯერ გაუხარებია ანა, ღრმად ჩასწვდომია
მისი ლექსის საიდუმლოს; ეს ჩანს ამ მიძღვნაშიც...

ანას ლექსის სიცხადე და იდუმალეზა განსაზღვრავს, ალბათ,
კიდევ მისი სიღრმესა და მშვენიერებას. ბიბლიის სიბრძნე და პოე-
ტურობა კი ერთ-ერთი მაცოცხლებელი ნაკადია ანას უკვდავებისა.

დამონებანი:

კალანდაძე 2004: კალანდაძე ა. *ლექსები*. თბ.: გამომცემლობა „ქართული
ენა“, 2004.

კალანდაძე 1996: კალანდაძე ა. *ორტომეული*. ტ. II, თბ.: გამომცემლობა
„საქართველო“, 1996.

ლოტმანი 2005: ლოტმანი ი. *კულტურა და აფეთქება*. თბ.: გამომცემლობა
„ენა და კულტურა“, 2005.

ანა კალანდაძის პოეტური სამყარო

ქართული პოეზიის მოყვარულს, ვინ იცის, რამდენჯერ წაუკითხავს ან წარმოუთქვამს (თავისთვის თუ ხმამაღლა) ანა კალანდაძის ლექსები! ძნელად თუ რგებია ჩვენში ვინმეს ასეთი პატივი და პატივისცემა, სიყვარული და ერთგულების დადასტურება თავის მკითხველთა თუ მსმენელთა მხრიდან — დანყებული წიგნამდელი ასაკის ბავშვებიდან და ელიტარული საზოგადოებით დამთავრებული, უმკაცრეს პროფესიონალთა ჩათვლით.

პოეტი კვლავ და კვლავ გვიწვევს სასაუბროდ — სწორედ რომ სასაუბროდ: ანა კალანდაძის პოეზია აკი მარადიული, ამასთან, მოუწყინარი საუბარია პოეტისა მის გარშემო არსებულსა თუ მიუწვდომელ შორეულთან (დროსა და სივრცეში), ხილულსა თუ უხილავთან, ამქვეყნიურსა თუ იმქვეყნიურთან... უსულო საგანი მასთან არ არსებობს: ყველაფერი გასულიერებულია...

მაგრამ როცა მკითხველი უბრუნდება ხოლმე ამ ლექსებს, მას ხშირად, გარდა ტკბობის სურვილისა, ამოძრავებს იმის იმედიც, რომ რაღაც ახალს აღმოაჩენს მისთვის კარგად ნაცნობ სტრიქონებში. და ხომ ყველამ საკუთარი გამოცდილებით ვიცით, რომ მის პოეზიას ამ მხრივაც არასდროს გაუნბილებია მკითხველი!

ყოველივე ეს კი უთუოდ იმიტომ ხდება, რომ ანა კალანდაძის პოეზია ისეთივე *ღრმა* და *ფაქიზია*, როგორც მისეული *„ქართული ცა“* — *„ისე ღრმა“, „ისე ფაქიზი“*. წყნარად და სადად ნათქვამი ეს შესიტყვებები გაცილებით ძლიერია, ვიდრე ზოგი სხვა პოეტის პათოსით და ომახიანად წარმოთქმული, თუნდაც არაორდინარული და ენერგიული სიტყვები. ანდა როგორ შეიძლებოდა თქმულიყო უფრო მარტივად და ამავე დროს ეგზომ ამაღლეველად, ვიდრე ამ ორსიტყვიანი ფრაზებით ითქვა ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ ლექსში: *მწყემსსა ჰკითხა და მწყემსმა უთხრა*, რომელსაც მოსდევს ალბათ ყველა ქართველისათვის სანუკვარი სიტყვები, „ქართლის“ განმანათლებელი ქალწულის საქართველოს საზღვართან მოღწევის მიმანიშნებელი და გამოუთქმელი თრთოლვის მომგვრელი სიტყვები ძველქართულგარეული ელემენტით: *„საქართველო არის ესე“*...

სულ ახლახან, ვიდრე ანა კალანდაძე ფიზიკურად ჯერ კიდევ ჩვენთან იყო, მის ყოველ ახალ პოეტურ პუბლიკაციას მკითხველი მოუთმენლად მოელოდა სხვადასხვა გრძნობით: ზოგნი, უბრალოდ, ტკბებოდნენ; სხვანი უდარებდნენ მათ პოეტის ადრინდელ ლექსებს, ზოგიც ახალ ფრაზეოლოგიასა და ინტონაციებს უძებნი-

და (გარკვეული სიახლე ხომ მართლაც მუდამ ახლდა მის ლექსებს). დღეს კი, როდესაც პოეტი ჩვენ შორის აღარ არის და ახალი ლექსების ხილვა-განხილვის საშუალებაც წაგვერთვა, სხვა აღარაფერი დაგვრჩენია, გარდა იმისა, რომ ისევე წარსულს მივაპყროთ მზერა...

ერთი რამ კი მაინც უდავოა: რა თვალთაც და რამდენჯერაც უნდა წავიკითხოთ (ან მოვისმინოთ) ანა კალანდაძის ლექსები, ვერსად წავუვალთ იმ ჭეშმარიტების აღიარებას, რომ ჯერ კიდევ სულ ახალგაზრდა (მაგრამ არა დამწყების დონის!) პოეტი გამოჩენისთანავე (1945-46 წლებში) ყველა იმ თემით, მთელი იმ რიტმიკა-ინტონაციით და, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, იმ ზნეობრივი სინამდისით მოვევლინა მკითხველ საზოგადოებას, რომლებითაც შემოქმედებით მწვერვალზე მყოფმა დატოვა სამზეო. ამ მხრივ ერთადერთი გამონაკლისია 1950-იან წლებში სრულიად უნიკალური, მაჰინოზებელი სახეებითა და რიტმებით აღსავსე, ნედლი და მჩქეფარე ნაკადი ე.წ. "ფხოური" ციკლის ლექსებისა, ამ მკაცრ, მაგრამ ენამზეობით განთქმულ კუთხეში რომ იშვა პოეტის სამსახურრივი მოგზაურობის შედეგად, რომელიც განგების ძალამ პილიგრიმის მოხილვად გადაუქცია პოეტს. სხვა რომელი თემა თუ ინტონაცია შეიძლება დასახელდეს, იმთავითვე რომ არ ახასიათებდა პოეტის შემოქმედებას?! უფრო ზუსტი კი იქნებოდა, თუ ვილაპარაკებდით ბოლო პერიოდში ძველი თემების მეტად გაღრმავება-დახვეწასა და უკვე ნაცნობი ინტონაციების გამრავალფეროვნებაზე. ამ გაგებით ანა კალანდაძის მიმართ სავსებით მართლდება, აქცენტის ერთგვარი გადაწევა, ტომას სტერნზ ელიოტის სიტყვები: „In my beginning is my end“ (= სადაც ვიწყები, იქვე ვთავდები; ზედმინევი: ჩემს დასაწყისშია ჩემი დასასრული) (ელიოტი 1970: 182).

ანა კალანდაძის პიროვნული სიმყარე მკითხველისათვის მის უცვლელ პასუხისმგებლობაშიც ვლინდება (თუმცა ამითაც არ ამოიწურება იგი): პოეტი „იგივეა მარად და მარად“ — ულაღატო საკუთარი თავისა და მკითხველის მიმართ. მართალია, მას ლექსად არ წარმოუთქვამს თავის სახელოვან წინამორბედთა — ილიას, აკაკის, გალაკტიონის — საპროგრამო სიტყვები პოეტის დანიშნულებაზე („ღმერთთან ლაპარაკი“, „გარემოების საყვირი“, „სისხლიან ანგელოსთან დგომა“), მაგრამ თავისი მკითხველი მან უმაღლესი ზნეობის გაკვეთილებს აზიარა. მწერლის მისია ანა კალანდაძეს ღრმად შეგნებული რომ არ ჰქონოდა, იგი არ იტყოდა ამ სიტყვებს ესოდენ მშვიდად და ღირსებით: „დროდადრო ჩვენს გზას შეგვახსენებს ეკლიანს ღმერთი“. სწორედ ამიტომ მაცხოვრის ჯვარცმის ცოცხალი განცდაც ერის ცოდვათა მტვირთველი პროტაგონისტის

— ამ შემთხვევაში პოეტის — არცთუ შორეულ გამოძახილად უნდა მივიჩნიოთ.

დიდი პოეტის სახელი ანა კალანდაძისათვის არც ერთ (და მათ შორის არც ბოლო ხანების სოლიდურ) საიუბილეო თარიღს არ მოუტანია. პოეტი არათუ ზოგადად სიცოცხლეშივე, არამედ, შეიძლება ითქვას, ახალგაზრდობიდანვე, გამოჩენისთანავე კლასიკოსად დამკვიდრდა ქართულ მწერლობაში. და თუმცა ყოველი ჩვენგანი და ყველანი ერთად მონმენი ვართ პოეტის შინაგანი განვითარების ახალი საფეხურებისა, ახალი სიმაღლეებისა, ყველამ უთქმელადაც იცის, რომ ის ძველიც (და სწორედ ის ძველი) ლექსები უკვე ისეთი ხარისხისაა, რომ უბერებლად შემორჩა (და შემორჩება კიდევ!) მრავალსაუკუნოვან სასულიერო და საერო ქართულ პოეზიას მის საუკეთესო ნიმუშებში — მიქაელ მოდრეკილისა და იოანე მინჩხის, რუსთაველისა და გურამიშვილის, ბარათაშვილის, ილიასა და აკაკის, ვაჟასა და გალაკტიონის გავლით.

ეს არის კლასიკის გარდაუვალი და უპირატესი ხვედრი. ამ უპირატესობის განმსაზღვრელად კი ანა კალანდაძის შემოქმედებაში ჩვენ გვესახება პოეტის **ჩანგი** (თვით ანას სიტყვით) თუ **ქნარი** (გალაკტიონის სიტყვით) — **ანას ენა**.

თუ გავიხსენებთ ანა კალანდაძის ბიოგრაფიის იმ ფაქტს, რომ მან თბილისის უნივერსიტეტი კავკასიურ ენათა განხრით დაამთავრა და არნ. ჩიქობავამ იგი იმთავითვე ენათმეცნიერების ინსტიტუტის ლექსიკოლოგიის განყოფილებაში დანერგა მისი პოეტური ნიჭის გასახარად და გასაფურჩქნად, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, რომ მასში წარმატებით დაგვირგვინდა პოეტისა და პრაქტიკოსი ლექსიკოგრაფის პროცესობრივად თითქოს უჩინარი, შედეგობრივად კი ფრიად საჩინო უნიკალური ექსპერიმენტი.

რაც არსებითია: ანა კალანდაძის უდიდესი დამსახურებაა, რომ მან 15-საუკუნოვანი ქართული სალიტერატურო ენა გამოიტანა მუზეუმიდან და მშობელ ხალხს დაუბრუნა, მაგრამ არა გამოსაფენად, როგორც სამუზეუმო ექსპონატისა, არამედ საყოველთაოდ გამოსაყენებლად — ობისა თუ ჟანგის მოსაცილებლად და ნიადაგ შრომით ახალი ბრწყინვალეების მისანიჭებლად. ამიტომაც ჟღერს ასე ცოცხლად და გუგუნებს ასე ძალუმად ანას ბაგეთაგან ძველი ქართული, ხან კი ასე ლალად მოედინება მთის დიალექტებისაგან მონაბერი ლექსები. უთუოდ ამიტომვეა, რომ მის პოეზიასთან მიახლებს არ გვტოვებს მშობლიური ენის მარადიული ერთიანობის ცოცხალი განცდა.

ანას პოეზიის მიზიდულობის მთავარი საიდუმლო, ჩემი აზრით, ანას **ენის სტიქიაა**, რომელიც, პირველ ყოვლისა, **მშობლიური წიაღის** განცდას წარმოშობს, რაც თავიდანვე შინაგანი წონასწორობისა და ჰარმონიის, მაშასადამე, სულიერი კომფორტის განწყო-

ბას გვიქმნის. ამ მხრივ ანას ლექსების მუსიკა იავნანასა და პირველი ზღაპრების, ისევე როგორც ბუნების — ქარისა და წვიმის — ნაცნობი ხმების ეფექტის მქონეა. შორს რომ არ წავიდეთ, ამის კლასიკური მაგალითია თვით „საქართველოო ლამაზო“-ს დასაწყისი, სადაც ამ ბუნებრივ ხმებში ჩანს ულია **სამშობლოს** ცნება — როგორც ერთადერთისა და განუმეორებლისა, რისთვისაც რეფრენად გამოყენებული გრიგოლ ორბელიანის ცნობილი რიტორიკული სტრიქონი ამ გზით აფორიზმის ძალას იძენს.

ასევე ხელშესახებია ანას პოეზიაში საქართველოს წვრილ-წვრილი ადგილების, წყალთა და მთათა, მცენარეთა — ხეთა და ყვავილთა ლოკალური სახელების უნიკალური გამოყენების ეფექტი, რომელსაც ასაზრდოებს ქართული წარმოების გამო თუნდაც უცნობ სახელთა ნაცნობად, მშობლიურად აღქმა (ასეთებია, ერთი მხრივ: **ჯოჭოსწყალი და სინდიეთის ღელე, ჯამჯამას მთა და ჭიჭაკვის ქალა**, მეორე მხრივ კი: **კენკემა და უკადრისა, ვარდკაჭაჭა და ბორბოლიჭყები...**). ამ თვალსაზრისითაც ანა კალანდაძის პოეზია ნამდვილი „ბუნების კარია“ ქართველ ყმაწვილთათვის; და თუ იმასაც დავუმატებთ, რომ პოეტის ლექსებში განსაკუთრებული ადგილი აქვს მიჩენილი საქართველოს ისტორიასა და კულტურას, მსოფლიო ცივილიზაციის უმნიშვნელოვანეს ბიბლიურ თუ მითოლოგიურ მოვლენებსა და პერსონაჟებს, თამამად შეგვიძლია პოეტის შემოქმედებას ქართულ სინამდვილეში „საყმაწვილო პოეტური ენციკლოპედია“ ვუწოდოთ.

მაგრამ ანას აშკარა გამორჩეულობა თანამედროვეობაში სულაც არ ნიშნავს მის სიმარტოვეს დროის ვერტიკალზე. ანა კალანდაძე თავისი ეთიკური მრწამსით ერთგულია ქართული თუ საკაცობრიო ზნეობრივ-ესთეტიკური იდეალებისა და ღირსეული გამგრძელებელია მათით ნასაზრდოები ტრადიციებისა; მასთან გაუმიჯნავია ისტორიის რეალობა და შემოქმედებითი ფანტაზია; მისთვის მთავარი კითხვაა არა ის, თუ **რა არის**, ან **არის თუ არა**, არამედ — **რატომ და რისთვის არის ის, რაც არის**. რეალურშიც და გამონაგონშიც პოეტი აზრსა და ზნეობას **ეძებს** (თუნდაც მათი პოვნა დიდად არ ეიმედებოდეს), რადგან მათში ეგულება ნამალი საზოგადოების ხსნისა. ამიტომ, თუმც მკერძალებით, მაგრამ ღირსების გრძნობით კისრულობს იგი „სულიერი ყავარჯნის“ როლს. მოვუსმინოთ ანას:

უმაღურობა? არ დაიჯეროთ,
ო, ნუ, ნუ იტყვი, ღვთის გულისათვის, —
ღვარძლს ნუ შეურევთ მადლთა ცისათა,
ეჭვით ნუ შერყვნი: კრთოდეს მთიებად,

კაცთა შენდობა და პატიება, —
უუმალლესი ქვეყნად სიკეთე!
(*** უმადურობა? არ დაიჯეროთ... —
ანა 2004:406)

ამიტომაც აღარ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ პოეტი თავის ლირიკულ პერსონაჟებთან თვით არის ბუნებრივი შუამავალი: ვითარცა ნელ სიოს, ჩვენამდე მოაქვს ბუნების პანანინა და უმწეო შვილთა ჩუმი ჩივილი, რათა შეგვძრას, გაგვიღლოს ყინული, გაგვიტოს გული შემწეობის სურვილით, რათა ეს სიტბო სალბუნად მოახმაროს ურვილთ.

ამ განწყობილებას თითქოს ირიბად ეხმიანება ჩეხოვისეული ფორმულაც: „მწერლის ვალია არა **ბრალდება** და **განკითხვა**, არამედ **დაცვა** და **გამოსარჩლება** სასჯელმისჯილი ბრალეულისა“ (ჩეხოვი 1962: 275). და თუ რაიმე უმსუბუქებს ყოფას ჩვენს პოეტს, ეს არის თვინიერი და უდრტვინველი აღქმა მისთვის ერთხელ და სამუდამოდ გამოტანილი ნებაყოფლობითი განაჩენისა, რომელსაც **მწერლობა** ჰქვია.

აქვე არ შეიძლება არ მოვიგონოთ, ჩვენი აზრით, ერთი ნიშანდობლივი ნახნაგი პოეტის მზერისა თავის ისტორიულ გმირებზე. საყოველთაოდ ცნობილია ანა კალანდაძის შესანიშნავი ლექსები საქართველოს ყველაზე ძლევამოსილ მეფეებზე — დავითსა და თამარზე, ერეკლე მეორეზე... მაგრამ საინტერესოა, რომ ანას პოეტურ მზერას ამ შემთხვევაში დავით აღმაშენებლის როგორც მმართველის გონიერება და გამჭრიახობა, ანდა მის მიერ ომების ძლევამოსილი გადახდა კი არ იზიდავს, არამედ... მართლაც უნიკალური ფაქტი ერთმმართველ მბრძანებელთა მეფობის პრაქტიკაში — „გალობანი სინანულისანი“, რომლის გარდათქმით ამსახველია გამაოგნებელი ეპიტაფიური სიტყვები: „ფეხი დამადგით, გულზე დამადგით ფეხი ყოველთა“. წარმოსახვით დიალოგში დავით აღმაშენებლის წარმატებულ ბატალიათა შესახებ მისი საფლავის ლოდთან მისული, მეფის გულზე მისივე ნებით პოტენციური ფეხის დამდგმელი „ყოველთაგანი“ ესაუბრება, თვით **მას** კი — ამ საქმეთა ერთადერთ გმირსა და შემოქმედს, ამის შესახებ, აღარაფრის გაგონებაც კი აღარ სურს; კვლავ იმეორებს — „ფეხი დამადგით, გულზე დამადგით ფეხი ყოველთა!“

პოეტის გულსა და გონებას, ჩანს, იზიდავს ასეთი მრავლისმთქმელი კონტრასტებიც: ძლევამოსილ ომთა შემდეგ კაცთა ძლიერი ნახევრის ღმობიერება — სულის ამაღლების ნიშნად, ხოლო სუსტი ნახევრის, ასევე ამაღლებელი, სულიერი ძალა და სიმტკიცე. გავიხსენოთ პოეტისეული მეფე-დედოფლები — „შორი“ და „ახლო თამარი“, რუქნადინზე გამარჯვებული, რომელსაც „სახელოვანი

ტყვე“... [ეზინკელი] „ნალად ცხენთა“ გაუყიდა“, ან სარწმუნოებისათვის თავგანწირული „უდრეკი დედოფალი“ ქეთევანი და სარწმუნოებისავე სიმტიციისათვის „ტანჯული, გვემული“ შუშანიკი...

ანას პოეტური აზროვნების ერთ-ერთი ტრადიციული დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა უცხო მოდგმისა და ტომის შვილთა მიმართ სიყვარულისა და ერთგულების გამოვლენა. გადავხედოთ ანას ლექსებს ბერდელა ლელა ნიკლაურისადმი, რომელიც ქისტებთან ერთად საკუთარ თავსაც ღირსეულად იხასიათებს: „რას ამბობ, ქალავ, ვაჟკაცებ იყვნეს“, ან სხვაგან: „ვაჟკაცის ფასი... ჩვენც ვიცოდით, ქისტმაც იცოდა“.

როგორ ცოცხლდება ვაჟას ხსოვნა! გავიხსენოთ აქვე შამილის სურათზე მინანქრიდან ეს გულისშემძვრელი სტრიქონები:

თავისუფლებით შობილო,
თავისუფლებას იცავდი...
ათასგზის ნანოკები,
შენდობას შემოგფიცავდი.

(საქართველოს ცის მაღლმა — ანა 2004:346)

ეს სიტყვები შენდობის ცრემლით ბრწყინავს — ნიშნად თავისუფლებისათვის ბრძოლით დანათესავებისა და თითქოს იმ ცოდვის გამოსასყიდად, ბედის ირონიით რომ ისევ ქართველს ერგო საერთო მტრისაგან კავკასიის ნახევარსაუკუნოვანი დამცველის შეპყრობა.

ოცი წლის წინანდელი არც ეს სიტყვებია დღევანდელობის სატკივარს დიდად დაშორებული: „გაგვყიდა“, — ჩემზე იტყვიან, შეჩვენებაო მარადი“, — და მყისვე იღვიძებს ილიასეული: „ჩემზე ამბობენ, ის სიავეს ქართლისას ამბობს“.

თვით სულიერი კრიზისის დროსაც კი, როცა წონასწორობის დაკარგვა ასე იოლია, პოეტი თავს იკავებს აუგი და მოუზომავი სიტყვებისაგან — სწორედ იმიტომ, რომ კარგად იცის სიტყვის ფასი და ძალა. პოეტი ხედნის და იურვებს თავის გრძნობებს (გავიხსენოთ ფლობერის „გრძნობათა აღზრდა“). ამის გამო რისხვაც კი ანა კალანდაძესთან კეთილშობილებითა და სამართლიანობითაა აღბეჭდილი და მას არაფერი აქვს საერთო სულიერი შეჭირვების თანმდევ სულმოკლეობასთან, პიროვნების დამამცირებელ ზიზლსა თუ ღვარძლთან.

თავისი ქცევითა და ნირით, საკუთარი შემოქმედებისადმი დამოკიდებულებით ანა კალანდაძე ნიცშეს შეგონებას მისდევს: „მგოსანს მართებს დადუმება, ოდეს ლექსი ამეტყველდეს“ (ნიცშე 1962: 280); და რაოდენ სიმბოლურია, რომ სწორედ **დუმილია** ანას

ერთ-ერთი საყვარელი სიტყვა: აკი „მწველი დუმილი“ პოეტის ძლიერი სამეტყველო საშუალებაა და ნარმოსახვით ადრესატებთან ინტიმური ურთიერთობის მაუწყებელი.

ცხადია, პირველი არა ვარ, ვინც ანა კალანდაძეს მედიტაციური განწყობის პოეტებს მიაკუთვნებს. თვითნაღრმავების ფონად პოეტი გაყურებულ და გარინდებულ პეიზაჟს ირჩევს, რადგან მხოლოდ აქ ხორციელდება იდუმალი კავშირი სულთა შორის (არა აქვს მნიშვნელობა, ვის ან რომელ სულებზეა აქ ლაპარაკი: ყველაფერში ღვთის ხელი ურევია, ყოველივე მისი ნებითაა გაჩენილი). საგანგებო სიჩუმეს ხაზს უსვამს თოვლიანი ღამეული პეიზაჟი და მის ფონზე „ქათმის ხმობა“ და „თოლიას ყეფა“, ტყეში ჭრელი კოდალას კაკუნი, ფეხქვეშ შემოდგომის ფოთლების ხმაური. სამაგიეროდ, პოეტი გვინვევს ღამის მნათობთა ციმციმისა და „მკრთალ სხივთა“ ფენის ძლიერი მუსიკის სასმენად. ამიტომაც, რომ ანა კალანდაძის პოეზიაში ობერტონები სჭარბობს მთელ ტონებს. ანას ლექსებში ყველაფერი ჯადოსნური იდუმალებითაა მოცული. პოეტის გარემომცველ სამყაროს ლოცვისა და აღსარების, გრძნეული ჩურჩულისა და შრიალის ხმებით ავსებს — მკრთალი სხივების, ვარსკვლავთა ციმციმის ან სანთლების შუქზე და მუქ სანთლებად „გარინდებული ნაძვების“ ფონზე. ამ ხმათა რხევისა და სხივთა ნათების ასპარეზი კი ხან ზედაზნის ტყეებია, ხან სასაფლაო, ხანაც — ბეთანიის გამზიანებული სანახები. პოეტის თანაგრძნობისათვის ღია გული უპასუხოდ არ რჩება: ბუნება მას ნდობით აჯილდოებს და სხვათათვის დაფარულ საუნჯეს უშურველად უჩვენებს პოეტს, ახალ საიდუმლოთ აზიარებს.

ნიმანდობლივია, რომ *სიჩუმის* სინონიმთაგან პოეტი უპირატესობას ანიჭებს *დუმილს* (სხვადასხვა ფორმით): „*დუმს* სასაფლაო სევდიანი, ვით ძველი ქალდე“, — „სასაფლაო, *დუმილს* რომ ერთვის“, სადაც „როგორც მოგვები, დგანან ძეგლები *იდუმალები*“, ხოლო მის ზემოთ „ცას გადაუვლის *მდუმარე* ცრემლი“; „*დუმს* მკვდარ *დუმილით* ველი ვრცეული“ „და ნალვლიანად *დუმან* ჩანგები“, *მდუმარეა* ჭადარიც, როგორც „ტაო და ქალდე, როგორც *დუმილი* ცისა და ქვეყნის“; „*ჯერ მდუმარეა*“ ანას საყვარელი ვერხვებიც, ქარიშხლის მოლოდინში გარინდებულნი, ქარში კი „ფოთლის ექოს გამშლელი“ და „მზისკენ ზღაპრული რაშით მიმავალნი“.

ანა კალანდაძის პოეტური ნიჭი რომ გამორჩეულია, ეს ისეთი აშკარა ფაქტია, რომ შეუძლებელია ამის შეგრძნება თავად პოეტს არ ჰქონოდა. მიუხედავად ამისა, მის პოეზიას არაფერი აქვს საერთო ეგოცენტრიზმსა თუ ნარცისიზმთან, რაც ხშირად თან სდევს ხოლმე სხვადასხვა ქვეყნის პოეტთა გამორჩეულობას. მაგრამ ანა კალანდაძის პიროვნებას, დიდ პოეტურ ტალანტთან ერთად, სწორედ ახლახან ნახსენებ, პიროვნების დამანგრეველ ამ თვისებათა

დამძლევი სულიერი სისპეტაკე და ზნეობრივი სიმაღლეც გამოარჩევს. ანაში გაცხადებულია სრული ჰარმონია პოეტისა და პიროვნებისა. და ეს არ შეიძლება საგანგებოდ არ აღინიშნოს სწორედ დღეს — ჩვენი თანამედროვე საზოგადოებისათვის მისაბაძად და სამაგალითოდ...

ათწლეულებია გასული მას შემდეგ, რაც ანა კალანდაძემ თავისი უნიკალური ლირიკით ფაქტობრივ მოიპოვა ოდენ სახელით მოხსენიების პატივი. ამიტომ არავის გაჰკვირვებია, როცა 2004 წელს მისმა მშობლიურმა ენათმეცნიერების ინსტიტუტმა თავისი უსაჩინოესი წევრისა და ქართველი ერის საამაყო პოეტის საიუბილეოდ გამოსცა მისი ლექსების ალბათ ყველაზე სრული კრებული და ავტორად წიგნს წააწერა: ანა. და ამ აქტით სამართლიანობამ იზეიმა. ეს პრეცედენტი ანალოგიური წარწერით განამტკიცა ჩვენი საპატრიარქოს მიერ გამოცემულმა ახალმა კრებულმაც (2007).

ამ სამართლიანობასვე ღალადებს დიდი პოეტის წმინდა საფლავიც მთანმინდაზე.

დამონმბანი

ანა 2004: ანა. „ქართული ენა“ (რედ. გ. კვარაცხელია). თბ.: 2004.

ელიოტი 1970: Eliot T.S. *Collected Poems (1909-1962)*. Harcourt, Brace & World, Inc. 1970.

ნიცშე 1961: *The Faber Book of Aphorisms* (ed. by W.H. Auden and Louis Kronenberger). 1961.

ჩეხოვი 1961: *The Faber Book of Aphorisms* (ed. by W.H. Auden and Louis Kronenberger). 1961.

სწორედ სათაურს შეაქვს ლექსში სინათლე...

სათაური პოეტიკის კატეგორიაა. იგი, როგორც ტექსტის გამორჩეული ნაწილი, მჭიდროდ არის დაკავშირებული ლექსთან იდეურ-თემატურადაც და ემოციური შეფერილობითაც. ლექსის სათაური განსაკუთრებული პოზიციის პოლიფუნქციური ელემენტია. იგი მხოლოდ განმასხვავებელი ნიშანი კი არ არის, არამედ პოეტური ტექსტის განუყოფელი ნაწილია, მასში მთავრის წარმომჩენი.

ზოგადად სათაური თხზულების მხატვრული სტრუქტურიდან მომდინარეობს. ჯერ იქმნება ლექსი და შემდეგ ერქმევა (ან არ/ვერ ერქმევა) სათაური. მაგრამ მკითხველს შებრუნებული თანამიმდევრობით მიენოდება — ჯერ სათაური, მერე — ლექსი. ნაკითხული თუ წარმოთქმული სათაური უეჭველად გავლენას ახდენს ლექსის ინფორმაციულობაზე და განაწყობს ადამიანს ტექსტის აღქმისათვის.

ბოლო კრებულს, რომელიც ანა კალანდაძის სიცოცხლეში გამოიცა, მხოლოდ სახელი აწერია (კალანდაძე 2004), ანუ ის ფაქტია კონსტატირებული, რომ გვარი აშკარად წარბია. სხვა დიდ ქართველ შემოქმედთა გვერდით მან ღირსეულად დაიმსახურა მხოლოდ სახელით ხსენება.

კრებულში 490 ლექსია. ამათგან 191 არის დასათაურებული, ხოლო 299 უსათაუროა.

ამთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ უსათაურობის შემთხვევაში სიტყვებით არარეალიზებული, ნულოვანი სათაური განუსაზღვრელი ასოციაციებით დატვირთული ტექსტის მოლოდინს ქმნის. უსათაურობა თავისებური მინიშნებაა იმისა, რომ ტექსტი შეიძლება სავსე აღმოჩნდეს პასაჟებით, რომელთა განსაზღვრება და სათაურად გამოტანა ძნელია. ერთი რამ ხაზგასასმელია — მხოლოდ ლირიკაშია უსათაურო ტექსტები. ლირიკის ენა სემანტიკურად რთულია. უსათაურობა თავისთავად არამც და არამც არ არის სათაურის როლის შესუსტების მაჩვენებელი. სწორედ ლირიკაში აქტიურდება ყოველი ენობრივი ფაქტი, ლექსის ყოველი სტრუქტურული ერთეული. ამ ფონზე უსათაურობა გამოუცნობი სემანტიკური შესიტყვებების ერთგვარი მარკერი ხდება და იგი სწორედ პოეტიკის თვალსაზრისით არის ნიშნული.

ლირიკული ჟანრი პოეტის სულიერი ცხოვრების ერთი რომელიმე განცდილი მომენტის განსახოვნებაა. ემოციური განცდის ეს მომენტი, მიუხედავად თემატიკურ-აზრობრივი განსხვავებულობი-

სა, უმეტესწილად პირველი პირით გადმოიცემა, იმიტომაც, რომ ლირიკოსი პოეტი თვითონ არის მთხრობელი. ეს პრინციპი მკითხველამდე სათქმელის ბევრად უფრო საინტერესოდ მიწოდების თვალსაზრისს უახლოვდება და ეპიკურ ჟანრებში არსებული მთხრობელის გამოყენების ხერხს ესადაგება.

ანა კალანდაძის პოეზიაში კი სათაურები მართლაც „გვაქვს უთვალავი ფერიტა“... ისინი განვალაგეთ ლექსიკურ-სემანტიკური მონაცემების მიხედვით. ცალკე გამოყვავით ერთგვარად წინასწარ განჭვრეტილი სათაურები, რომლებიც, ფაქტობრივად, ორიგინალური რაკურსის მიუხედავად თემატიკის სტერეოტიპებით არის შემოფარგლული. ესაა მცენარეთა და ცხოველთა დასახელება, ბუნების მოვლენები, წელიწადისა და დღე-ღამის დრო, გეოგრაფიული სახელები, ისტორიულ და ლიტერატურულ პირთა გალერეა ანთროპონიმების სახით და სხვ. ასეთი სათაურების შემთხვევაში მკითხველი ერთგვარად მომზადებული ხდება ტექსტის გათავისებისათვის.

მცენარეთა დასახელებას შეიცავს შემდეგი სათაურები:

- როგორ მინდა შენთან, ჩემო მაგნოლია!
- თუთა
- ჩამოვფრინდები, იასამანო...
- ო, ეს ჭადარი...
- ბრონეულები
- იყავ დღეგრძელი, ლურჯთვალა იავ!
- გარინდებულო ნაძვებო
- ო, იდუმალი არხევს კვიპაროსს...

ფრინველები გამოკრთა შემდეგ სათაურებში:

- მერცხალთ გვახარონ...
- ხმობენ კაკბები
- აუ, აფრინდა გუნდი ყორანთა
- არ ჩანს ყორანი...

ზედმეტ დეტალიზაციას რომ გვერდი ავუაროთ, აქვე დავუმატებთ:

- თქვი, ჭიამარია!
- კარში გამო, ჭია-ჭიამარია!
- ფრთამოხატულო პეპელავ
- ლოცულობს გველი.

წელიწადის დროთაგან პოეტს სათაურში მხოლოდ გაზაფხული გამოაქვს:

- მოდის გაზაფხული

- სასაფლაოს გაზაფხული
- გაის გაზაფხულს
- მაისში.

ბუნების მოვლენათაგან კი — მხოლოდ ქარი:

- ქარში
- ქარი იბრძოდა ვაშლის რტოებთან...
- სასაფლაოზე ქარი დაძრწის
- ქარმა შეარხია რტოი ძენისაი
- ვიცნობ ამ ქარებს...

მხოლოდ ერთგანაა: ღრუბლები.

სათაურებში მნათობთაგან უპირატესად მზე და ვარსკვლავებია „გამომზეურებული“:

მზის სალოცველში

- და მზე რვალისა...
- მე მზეს ვუმღერებ
- მზისკენ მიფრინავს!
- მკვდართა მზე ვარ...
- მხმობს ვარსკვლავების თეთრი ღვთაება
- აქ ჩაესვენა ერთი ვარსკვლავი...
- მოდის ვარსკვლავი
- ვარსკვლავი ბრწყინავს ასე საამოდ?...
• ვარსკვლავების შარავანდით...
- ცას მოსწყდა შუქურვარსკვლავი
- აქ ... რა გაძლებდა უამვარსკვლავოდ?

და მხოლოდ ერთხელაა: მთვარესთან წავა ყამარი.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მემორიალურ ლექსებს ანა იშვიათად მიმართავს. ესენია:

- ნატო ვაჩნაძეს
- ვაჟას
- ბერდედას — ლელა ნიკლაურს
- ისევ ბერდედას
- ნათელა ბალიაურის წერილებიდან
- თვითონ... ერეკლე მობრძანდება
- ფეხზე წამოდგა გოგოლაური
- ილიამ ბრძანა
- შეხვედრა ლუდით შემთვრალ თორღვასთან ახიელში
- ჰუმკინისადმი

სამი ქართველი და ერთი უცხოელი გვირგვინოსანი ქალია
სათაურთა პალიტრაზე:

- შორია თამარ
- ქეთევან დედოფალი
- მარიამ დედოფლის ფრესკასთან
- კლეოპატრა

ორი ლექსის სათაურშია ნაპოლეონი:

- ო, იქ ცეკვავდა ნაპოლეონი
- ნაპოლეონის ნილაბი აუსტერლიცის მუზეუმში

რამდენიმე ლექსის სათაურში ეთნონიმი ხმიანობს:

- ბოშა ქალი
- არაბი ხარ?
- თათრის გოგონავ
- ქართველი მეომრის სიმღერა
- არაბები
- საით მოვიდნენ პელაზგები
- მოხუცი ინდიელი

ადგილობრივი ტოპონიმებია გატანილი შემდეგ სათაურებში:

- ფიტარეთში
- ამლაში
- საირმის მთებში
- ათენგენობაზე ახიელში
- დილის ნამაზი შენაქოს სანახებში
- ბოდბედან ნინონმინდამდე
- აწყურთან
- უდეს ტაძარში
- მესხეთ-ჯავახეთის ნასოფლარების რუკასთან
- საქართველოო ლამაზო

შეგვხვდა ორი ჰიდრონიმი:

- როშკის წყალთან
- არაგვი ისევ ხმაურობს...

ლექსების სათაურებში მოგზაურობის კვალობაზე აღბეჭდი-
ლია ტოპონიმები და ღირსშესანიშნაობანი:

- მათ ბალკანეთში პოვეს სადგური...
- ესმის პოლონეთს!
- გარიბალდის ძეგლთან ქალაქ აჩერიალეში
- ეგვიპტის ერთ პატარა სადგურში

- ჰარცის მთებში
- კაიროს მუზეუმში
- ლუქსორის გზაზე
- ძველი ხომალდი სტოკჰოლმის ნავსადგურში
- ზმანება მონმარტრზე
- პეტრეს ტაძარში თეთრი პიეტა...

სათაურად ხალხური ლექსისა და სიმღერის დასაწყისია გატანილი:

- ყაყაჩოსა სინთლითა
- ჟუჟუნა ნვიმა მოვიდა

ერთსიტყვიან სათაურში ლექსის თემა მონოდებულია უკომენტაროდ, დანურულად და იგი ძლიერი ემოციური და სემანტიკური მუხტის მქონეა. ასეთი სათაურებია:

- თუთა
- დაირები
- კვლავინდებურად!
- ბედისწერა
- ამაოდ!
- რამდენჯერ?
- ამნე
- დაბრუნდით!
- შეხვედრა
- ხილვა
- ღრუბლები
- მრავალჟამიერ!
- როცა
- სუფრაზე
- ჩვენება
- გულუბრყვილობავ!

ამრიგად, ანა კალანდაძის ლექსების სათაურები სემანტიკურ ველებში იქნა გაერთიანებული.

ლექსის სიუჟეტი ეფუძნება ცხოვრებისეული სიტუაციების მრავალფეროვნების გადატანას სფეციფიკურ მხატვრულ ენაზე, რომელშიც სახელითი ელემენტების მთელი მრავალფეროვნება, მთელი სამყარო დაიყვანება სამ უმთავრეს შესაძლებლობაზე: ის, ვინც ლაპარაკობს, არის **მე**; ის, ვისაც მიმართავენ, არის **შენ** და ის, ვინც არც მეა და არც შენ — არის **ის**. I და II პირის ნაცვალსახელები

კონსტიტუციურია ლირიკული ლექსისთვის, III პირი კი ეპიკური თხრობის კონსტიტუციის კუთვნილებაა.

ლირიკული *მე* ლექსის სამყაროს უმნიშვნელოვანესი მაორგანიზებელია. I პირის ნაცვალსახელი მეტყველების რომელიმე სხვა ნაწილის სუბსტიტუტი არ არის. იგი გამოხატავს ლირიკული ლექსისათვის განუსაზღვრელსა და განზოგადებულ პიროვნებას, რომელიც თავისუფალია ზედმეტი, ლირიკული "მე"სთვის არასაჭირო ნვრილმანებისაგან, რაცაა: სახელი, ასაკი, გარეგნობა, სოციალური მდგომარეობა, ეპოქა, გარეგნობა. მე — შენ — აბსტრაქტული ლირიკული სივრცეა, მე — თქვენ — საყოფაცხოვრებო-ლირიკული. პირველი პირიც ორნაირად გადმოიცემა: ერთი, როდესაც პირველი პირის ნაცვალსახელი მოცემულია, მეორე, როცა იგი არ არის რეპრეზენტირებული.

I პირის ნაცვალსახელია შემდეგ სათაურებში:

- *მე არაგვ ზე დავრჩებოდი...*
- *მე მივაშურებ ურარტუს ქვაბებს*
- *მე მზეს ვუმღერებ*
- *ო, მე კი არა, გული ხარხარებს*

ხშირია შემთხვევები, როდესაც I პირის ნაცვალსახელი არ არის მოცემული და ქართული ზმნის „ნიჭიერებისდა“ გამო იგულისხმება შემდეგ სათაურებში:

- *რა ვარ? სტვირი ვარ!*
- *როგორ მინდა შენთან, ჩემო მაგნოლია!*
- *სად განვეშორო?*
- *ჩამოვფრინდები, იასამანო...*
- *ალარავინ აღარ მიყვარს!*
- *გხედავ, ბრძენკაცო!*
- *არ სიხარულნი მყოფნიან ძველნი*
- *პანანინა რტო ვარ*
- *მტერობას ვუთვლი...*
- *განა არ ვიცი?*
- *მომავონდებით*

ჩვენ ნაცვალსახელია ნაგულისხმევი:

- *ვუახლოვდებით ოცდამეერთეს!*
- *ფიც გავატეხინეთ ამლიონთ...*
- *და კვლავაც გავძლებთ!*
- *მტერზე მივიდეთ!*
- *ვფიცავთ ჯოყოლოს სალოცავს!..*

II პირის ნაცვალსახელი იშვიათია:

- *შენ... თითქოს შეკრთი.*
- *შენ, სახიერო!*

შემდეგ სათაურებში II პირის ნაცვალსახელი არ არის რეალიზებული:

- *გადანურავ ნურც ახლა იმედს!*
- *თვითონვე უწყი,*
- *რა მოგწონს უფრო*
- *რატომ შეშაღე ბილიკი?*
- *ვერ მრიდე უფსკრულს!*
- *დღევანდელს ჰგოდებ...*
- *ყური მიუპყარ*
- *არაბი ხარ?*
- *მო, მომეფერე, ჩემო ბებია...*
- *თქვი, ჭიამარია!*
- *იშრიალე, იგუფუნე!...*
- *ჰკარნახობთ ქრონოსს!*
- *რაისთვის მღევინი?*
- *კარში გამო, ჭია-ჭიამარია!*
- *იყავ დღეგრძელი, ლურჯთვალა იავ!*
- *ისევ გახსენი გული ჩემი*
- *იის სურნელი საით მოგყვა?*
- *დამილოცეთ, ძმებო!*
- *ო, ნუ მახურავთ სევდის შარავანდს*

III პირის ნაცვალსახელი პოეტს სათაურში არცერთხელ არ გამოუყენებია. ამ პირის ფორმებია შემდეგ სათაურებში:

- *უსმენს*
- *ო, არის რაღაც...*
- *ვინაც შენ ახლა სიმბდალეს გწამებს...*
- *თავს ვიხრით მდაბლად ყოველი ქართლი!*
- *ამ სურით სვამენ*
- *შემოვლენ როკვით...*
- *იციან მგ ზავრთა*
- *მერცხალთ გვახარონ*
- *ვერ წაიღეს, ვერა!*
- *საით არიან?*
- *იმპერიები თუ ჰყმობდნენ ვინმეს?!*

სათაურთა მადიფერენცირებელ ერთ-ერთ ფორმალურ კრი-
ტერიუმად სინტაქსსაც მივმართეთ. მრავალი ლექსის სათაურს
აღმოაჩნდა მსაზღვრელ-საზღვრულის სტრუქტურა:

- *ძველ სასახლეში*
- *პეტრეს ტაძარში თეთრი პიეტა*
- *კაიროს მუზეუმში*
- *ძველი ხომალდი — სტოკჰოლმის ნავსადგურში*
- *მოხუცი ინდიელი*
- *ინდიელის ნილაბი მილესის პარკში*
- *ცისფერ მეჩეთში*
- *ქართული ტაძრის ერთ-ერთ კედელზე*
- *ლუქსორის გზაზე*
- *სიტყვის გამტეხზე*
- *მეფის სასჯელი*
- *ოქროს ნისკარტი, სკვინჩა ბატონო!*
- *შუაფხოს ღამე*
- *როშკის წყალთან*
- *ხატის დროშებით...*

ხშირად მსაზღვრელი ორი და მეტწევრია:

- *ჭეშმარიტების წმინდა კუნძულზე!*
- *ფურცლები დიდის ქართლის ცხოვრების*
- *იმისი ლალი ბიბინი*
- *შეხვედრა ლუდით შემთვრალ თორღვასთან ახიელში*
- *ქართული ტაძრის ერთ-ერთ კედელზე*
- *საქართველოის ცის მაღლმა*

ანას ლექსებში დიდი დატვირთვის არის მიმართვა:

- *გულო, გულსა შინა...*
- *ფრთამოხატულო პეპელავ...*
- *საქართველოო ღამა ზო*
- *ჩვენო ბრწყინვალე წინაპრებო*
- *შენ, სახიერო*
- *გარინდებულო ნაძვებო*
- *მითხარ, ძმობილო!*
- *ფურცლებო დიდის ქართლის ცხოვრების!*
- *შენ, სახიერო!*

წინადადება ხშირად გვხვდება ანას ლექსის სათაურად:

- *აქ სულ ახლოა*

- *ო, იდუმალი არხევს კვიპაროსს*
- *გადაინურავ ნურც ახლა იმედს*
- *ო, მე კი არა, გული ხარხარებს*
- *შემოდიოდა ჩვენში კალანდა*
- *მერცხალთ გვახარონ*
- *სად მიდრკეს თავი?*
- *იის სურნელი საით მოგყვა*
- *ბრძოლით ბრუნდება ლაშქარი*
- *ინება ცამან*
- *მოდიოდა ნინო მთებით*
- *მოუცავს გული წმინდა მოლოდინს...*
- *თვითონვე უწყი*
- *უსასყიდლოა შენი გულისხმა...*
- *ვარსკვლავი ბრწყინავს ასე საამოდ?*
- *რა ვარ? სტვირი ვარ*
- *შემოვლენ როკვით*
- *მოდიოდა ნინო მთებით*
- *ხმობენ კაკბები*
- *ქარი იბრძოდა ვაშლის რტოებთან*
- *ცას მოსწყდა შუქურვარსკვლავი*
- *შენში ხომ ღვთაების ძალაა?!*
- *არ ჩანს ყორანი*
- *იმპერიები თუ ჰყმობდნენ ვინმეს?!*
- *წყლად იქცა ღვინო*
- *თავს გიხრით მდაბლად ყოველი ქართლი*
- *ვუახლოვდებით ოცდამეერთეს!*
- *ო, იქ ცეკვავდა ნაპოლეონი*
- *ქარმა შეარხია რტოი ძენნის*
- *უნდა მეურნალი სნეულს!*
- *რად მომავონდა?*
- *გადაინურავ ნურც ახლა იმედს!*
- *ჭექდა მაზურკა*
- *ჩვენია, აბა ვისია ეს ბუმბერაზი მთები?*
- *ო, ნუ მახურავთ სევდის შარავანდს*
- *ისევ გახსენი გული ჩემი*

ანას ლექსი ხშირად დასათაურებული მარტივი წინადადების ნაწილით ან რთული ქვეწყობილი წინადადების მთავარი ან დამოკიდებული სეგმენტით:

ო, იმა გრძნეულ ხალხურ სიმღერებს...
მას, ალავერდის დიდებულ ტაძარს...
სად მიდრკეს თავი?
რომ ფრთებს უფრორე ძლიერად ვშლიდეთ!
ასეთი დარი თუ იყო მაშინ?...
ვინაც შენ სიმხდალეს გნამებს.

ანა კალანდაძის ლექსები რამდენიმე რაკურსით შეისწავლება. ჩვენ დავაკვირდით სათაურებს, თუმცა სათაურის კვლევისას პოეტური ტექსტის მხოლოდ ლინგვისტური ან ინფორმაციულ-თეორიული კრიტერიუმებით შეზღუდვა არ ღირს. ლექსთა სათაურებში გამოიყო რამდენიმე სემანტიკური ველი: დასათაურებული ლექსები განლაგდა ლექსიკურ-სემანტიკური მონაცემის მიხედვით. თუკი სამომავლოდ შედგება სათაურთა ლექსიკონები, ერთი თაობის პოეტთა თანხედრობა-განსხვავება საინტერესო სურათს მოგვცემს.

აი რას წერს თავად პოეტი: „ჩემს რიგით მეორე კრებულში, რომელიც 1957 წელს უნდა გამოსულიყო, უკვე შემეძლო შეტანა იმ ლექსებისა, რომლებიც არ შევიდა პირველ (1953 წელს გამოსულ) კრებულში „აპოლიტიკურობისა“ და „უიდეობის“ გამო. ბატონმა სიმონმა (ჩიქოვანმა) მირჩია ზოგიერთი ლექსებისთვის სათაური საერთოდ მომეშორებინა მეტი სიფრთხილისათვის: **სათაური თვალში ხვდებათ და ყურადღებას იქცევსო**. ასეც მოვიქეცი და უსათაუროდ დავტოვე ლექსები:

- *მკვდართა მზე*
- *ლოცულობს გველი*
- *აუ, აფრინდა გუნდი ყორანთა*
- *იციან მგ ზავრთა*
- *უსმენს*
- *სასაფლაოზე ქარი დაძრწის*
- *ხატებთან შევნი დახრილი წამით*
- *აქ ჩაესვენა ერთი ვარსკვლავი*
- *სად განვეშორო?*
- *ალარავინ აღარ მიყვარს!*
- *მო, მომეფერე, ჩემო ბებია...*
- *მაგრამ...ამაოდ*

- *გულო, გულსა შინა*
- *საით მოვიდნენ პელაზგები*
- *სასაფლაოს გაზაფხული* (ეს სათაური ვიდაცამ შეცვალა სათაურით „ლადო ასათიანს“ (ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, არ მიყვარს ასეთი „პირდაპირი“ სათაურები!) და ა.შ. ეს „ურთიერთობა მერე უკვე მექანიკურად გადავიდა შემდგომ კრებულებში“ (კალანდაძე 1996: 402-403).

ამ გულისტკივილიანმა სტრიქონებმა აღმიძრა სურვილი, დავკვირვებოდი ანა კალანდაძის ლექსების სათაურებს, და აი რა აღმოვაჩინე ისევ ანასეული: “ცოდვად მიმაჩნია, როცა მთარგმნელი ანგარიშს არ უნევს დედანს და თავის ნებას თავს ახვევს ავტორს (მაგ., უსათაურო ლექსს ასათაურებს, ლექსის სათაურს ცვლის სულ სხვა სათაურით, ანდა სულაც მოაშორებს და ლექსს უსათაუროდ ტოვებს)... ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, *ხშირად სწორედ სათაურს შეაქვს ლექსში სინათლე!*” (კალანდაძე 1996: 69).

დამონებანი:

კალანდაძე 1996: კალანდაძე ა. *თარგმანები, პროზაული ნაწერები*. ორტომეული. ტომი II, თბ.: გამომცემლობა “საქართველო”, 1996.

კალანდაძე 2004: კალანდაძე ა. *ლექსები*. თბ.: გამომცემლობა „ქართული ენა“, 2004.

ემოციური მეხსიერების როლი ანა კალანდაძის პოეზიაში

„ო, არის რაღაც უსაზომოდ დამაფიქრელი“ — ასე მთავრდება ანა კალანდაძის ერთი ლექსი. სწორედ ამ უსაზომოდ დამაფიქრელის მოაზრებიდან და იმ უფაქიზეს სულიერ მოძრაობათა მხატვრული გამოსახვიდან, რომელიც ამ მოაზრებას სდევს თან, იღებს სათავეს ანა კალანდაძის პოეტური სამყარო.

ეს სამყარო სიჩუმეში დანთქმული, გარინდებული სამყაროა, სადაც უმცირესი ჩქამიც კი არ გამორჩება მისი შემოქმედის მახვილ სმენას, ფერთა და განწყობათა ცვალებადობის ყოველი ნიუანსი უზუსტესად აღიბეჭდება და ამ სამყაროს განუმეორებელ ხიბლს ქმნის. ამავე დროს ეს სამყარო ცოცხალია და ცვალებადი, რადგანაც უზენაესიდან იღებს დასაბამს, მასში ბრუნავს და ფეთქავს.

„პოეტი იმდენად გენიალურია, რამდენადაც მისი ემოციური მეხსიერება ძლიერია და მახვილი“ (ტატიშვილი 1920: 2) – ნერდა ერთ ესეში ერეკლე ტატიშვილი. საოცრად ზუსტად არის ნათქვამი: ემოციური მეხსიერება.

ამგვარი ემოციური მეხსიერების გარეში წარმოუდგენელია ანა კალანდაძის პოეზია. სწორედ ამგვარი აღქმითაა განპირობებული ის ფაქტი, რომ მის პოეტურ სამყაროში ქართული ისტორია და სულიერი კულტურა ერთიანობაშია გააზრებული და მოიაზრება არა როგორც წარსულის, ისტორიის საკუთრება, არამედ როგორც ცოცხალი. თითქოს პოეტი თავად იყოს მომსწრე, უფრო მეტიც თანამონაწილე და თანამოაზრე მთელი იმ მრავალსაუკუნოვანი ისტორიული პროცესის, რაც ერმა და ქვეყანამ გამოიარა; ხოლო მთელი ქართული ლიტერატურა იაკობ ხუცესიდან ანა კალანდაძემდე მის პოეტურ სამყაროში ისტორიულ პროცესად კი არ წარმოგვიდგება, არამედ ერთიანობად, რომელიც ახლა, ამაჟამად, ერთ მარადიულ ანმყოში არსებობს.

ერთ ლექსში გალაკტიონი წერს: რუსთაველი მახსოვს ბავშვიო. ამგვარი პარადოქსი, რომელიც ლოგიკური აზროვნებისათვის შეუსაბამოა, პოეზიაში რეალობაა. ალბათ ამიტომ იხატება წარსული ანა კალანდაძის პოეზიაში განსაცვიფრებელი ინტიმით:

მზის ღიმილი აღაჩინა ცამან,
ვარდს აღმოჩნდა ხმაი საოცარი;
ფეხშიშველი მოდიოდა თამარ
დედოფალო, საით მიიჩქარი.

ანდა:

ფეხი დამადგით,
გულზე დამადგით ფეხი ყოველმან,
წყალობა ჰყავით...
საქართველოს ყოვლის მპყრობელმან
ვისურვე დავით
ფეხქვეშ გაცვითეთ საფლავის ლოდი
ყურძნის მტევნებით
ასეთი ცოდვა რა გაქვთ, მეფეო, მიუტევები?

ამგვარი უშუალოდ შემოდის წარსული ანა კალანდაძის პოეტურ სამყაროში, რომელსაც პირველ ლექსში თამარისადმი, მეორეში კი — დავითისადმი მიმართული კითხვა მნიშვნელოვნად უწყობს ხელს. კითხვითი წინადადებების სიუხვე, მეტწილად უპასუხო კითხვები ერთერთი საგულისხმო მახასიათებელია ანა კალანდაძის პოეტიკის და არაჩვეულებრივად ზუსტად გამოხატავს სამყაროთი გაოცების იმ დიდ ნიჭსა და გულუბრყვილობის სირძნეს, რომლითაც ეს პოეზიაა აღბეჭდილი. ამ ლექსებში კი ამ რიტორიკულ კითხვებს ამასთანავე ის ფუნქციაც აკისრიათ, რომ ისტორიული ფაქტი გააცოცხლოს, წარსული თვალნათლივ დაანახოს მკითხველს და ანმყოს კუთვნილებად აქციოს.

ამიტომ არის შესაძლებელი ანა კალანდაძის პოეზიაში ბოდბედან ნინონმინდას მიმავალი გზაზე წმინდა ნინო გაკრთეს და მისი კაბის შრიალი გავიგონოთ (სწორედ ამგვარი ნატიფი დეტალებით მიიღწევა ეს ინტიმი, რომელიც ისტორიას აცოცხლებს), ან ველისციხეში ლაშა გიორგის გონების წარმტაცი დიაცი დავლანდოთ.

ხშირად პოეტის თვალსაწიერი სცილდება საკუთარი ქვეყნის ისტორიას და უფრო ღრმა შრეებს — ქალდეასა და ურარტუს ქვაბებს მოიხილავს.

ისე ვჩერდები იშთარის ბჭესთან
მისი მაღალი მადლის მსურველი,
როგორც ოდესღაც...
ბაბილონელი,
როგორც ოდესღაც...
ძველი შუმერი

ამბობს ერთ ლექსში ანა კალანდაძე და ეს ანალოგია ძველ ბაბილონელთან და შუმერთან არც მოულოდნელია და არც შემთხვევითი. უბრალოდ ეს ქრონოლოგიურად უფრო დაშორებული შრეებია კაცობრიობს სულიერი ისტორიის, რომელსაც ანა კალანდაძის პოეზია ისევ და ისევ ერთ მარადიულ ანმყოში მოიაზ-

რებს. ქრონოლოგიურ სიშორეს ემოცია შლის, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ადამიანის გრძობანი — შიშისა თუ სამყაროთი გაკვირვების, ძრწოლისა თუ გახარების, ან კიდევ სიყვარულის მადლის სურვილი, რომელმაც იშთარის ბჭესთან მიიყვანა პოეტი — მარადიულია, არამედ იმიტომაც, რომ ავტორს აქვს გამორჩეული უნარი ცოცხალი ემოციით აღიქვას ისტორია და მკითხველშიც იგივე ემოცია აღძრას.

ამ ლექსში ეს აზრი ანალოგიით, შედარებით გამოისახა, სხვაგან კი მკითხველი თავად იქცევა უშუალო მონმედ თუ როგორ იშლება დროისა და სივრცის სამანი და როგორ იქცევა პოეტი მარადისობის ბინადრად. ისევ და ისევ ემოციური მესხიერების წყალობით, რომელიც ანა კალანდაძის იშვიათ უნარში ვლინდება: შორეული უცბად გააცოცხლოს ლირიული დეტალით. მაგალითად, თუნდაც ასე:

მცხუნვარე მზეში თვალშეუდგამ
კარნაკის სვეტებს
ჩამოუქროლებს რეფერტიტი
სამეფო ეტლით
და თებეს ნავა ნალვლიანი,
თვალეზდახრილი...

ასე იწყება ერთი ლექსი. აი, უკვე დაიხატა სურათი: სამეფო ეტლი, კარნაკის სვეტები, მჭმუნვარე ნეფერტიტი. ეს სურათი ჯერ შორს არის ჩვენგან, რადგან მკითხველი ჯერ მხოლოდ მჭვრეტელია, გარედან მჭვრეტელი. ეს სურათი ჯერ მხოლოდ და მხოლოდ ისტორიის კუთვნილებაა. იგი ჯერ არ გაცოცხლებულა, ჯერ მკითხველის სულში არ ახმიანებულა. და აი, უცებ მოულოდნელი გაგრძელება:

ვით უღრან ტყიდან
სვეტთა სიღრმით
მოისმის ისევ
რომელიღაც ჩიტის ძახილი.

ამ მცირე დეტალით იკვრება სურათი და მკითხველიც ივსება იმ ნალვლით, რომელსაც ნეფერტიტი შეუპყრია და რომელიც ლექსის დასაწყისში მხოლოდ მისი ნალველი იყო, ახლა კი მკითხველისაცაა.

მახსოვს, უახლესი საზღვარგარეთული ლიტერატურის კურსი ბატონი მიხეილ კვესელავას მიჰყავდა უნივერსიტეტში. აბსურდის თეატრზე საუბრისას სემუელ ბეკეტის ერთი ნაწარმოე-

ბიდან წაგვიკითხა კარგა მოზრდილი ფრაგმენტი, სადაც რამდენიმე გვერდი უჭირავს იმის აღწერას, თუ როგორ ანაწილებს კენჭებს საწუნწავად ნაწარმოების გმირი. გვიკითხავდა და გვიკითხავდა, ვიდრე ერთერთმა მსმენელმა გათანგულმა არ ამოიხსრა. ეს შემოკლებული თარგმანიაო, ჩაიცინა: გმირი წვალობს, და თუ მასთან ერთად მკითხველიც არ განვალდა, თუ არ დამყარდა ემოციური კავშირი მკითხველსა და ტექსტს შორის, მაშინ რამდენიც არ უნდა ვიმეოროთ, რომ სამყარო, რომელსაც ბეკეტი ხატავს აბსურდულია, რომ მისი გმირის მიერ აზრისა და დანიშნულების ძიება ამ სამყაროში მხოლოდ და მხოლოდ სიზიფეს შრომაა, ეს ყველაფერი მკითხველისათვის მხოლოდ ცარიელ სიტყვებად დარჩებაო.

ამრიგად, ის რაც მხატვრულ ტექსტს განასხვავებს სხვა ტიპის ტექსტისგან, უფრო მეტიც ის რაც მხატვრულ ტექსტს მხატვრულ ტექსტად აქცევს სწორედ ის ფაქტია, რომ იგი უპირველეს ყოვლისა ემოციური ინფორმაციის მატარებელია.

ამრიგად, ანა კალანდაძის ლექსთა ერთ ნაწილში ხდება შორეულის ანმყოფ ქცევა ემოციური მეხსიერების საშუალებით. ზოგ ლექსში კი პროცესი პირუკუ მიმდინარეობს, ანუ მოგონება ანმყოფადან წარსულისაკენ მიედინება, როგორც მაგალითად ამ ლექსში:

მზემ აინია ფეხისწვერებზე
მზემ მზის ქალაქში ჩამოიხედა
იდგა თბილისი, როგორც ერეკლე,
ხმალშემართული ნარისციხესთან
ღრუბლები როკვით დაიძრნენ ქარში
და მიაშურეს ლილისფერ მთათა...

ლექსი თუნდაც აქ რომ მთავრდებოდეს, ეს ფრაგმენტი უკვე იქნებოდა მშვენივრად დაჭერილი განწყობილების ნაწარმოები, შთამბეჭდავი პოეტური სახეებითა და საინტერესო რიტმით. მაგრამ ლექსი ხომ ამით არ მთავრდება, მას კიდევ ორი ჯადოსნური სტრიქონი მოსდევს:

ასეთი დარი თუ იყო მაშინ
ოდეს თბილისი აიღეს სპარსთა?

ეს ორი სტრიქონი ერთბაშად შლის ზღვარს ანმყოფსა და წარსულს შორის, რადგან ორივე დრო ამ ერთ მაგიურ მომენტში იყრის თავს.

ტომას ელიოტი ცნობილ ესეში „ტრადიცია და პიროვნული ნიჭიერება“ შენიშნავდა, რომ ტრადიცია უპირველეს ყოვლისა ის-

ტორიის შეგრძნებას გულისხმობს. ხოლო ისტორიის შეგრძნება იმას ნიშნავს, რომ წარსული არა მარტო წარსულად აღვიქვით, არამედ თანამედროვეობადაც. ისტორიის შეგრძნება აწერინებს ადამიანს არა მხოლოდ თავისი თაობის პოზიციიდან გამომდინარე, არამედ ისე, თითქოს მთელი ევროპული ლიტერატურა, ჰომეროსიდან მოკიდებული და მასთან ერთად მისი მშობლიური ქვეყნის ლიტერატურა, ერთდროულად არსებობენ და ერთიან წესრიგს ქმნიან (ელიოტი 1989: 407). ელიოტს მიაჩნდა, რომ ტრადიციის შექმნა მხოლოდ თავგადაკლული შრომის ფასადაა შესაძლებელი: საკუთარი და მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის დაულალავი და საგულდაგულო შესწავლით. თუმცა ანა კალანდაძის ფენომენი შესანიშნავი დასტურია იმის, რომ ელიოტისეული ტრადიცია, რომელიც კაცობრიობს სულიერი კულტურის ერთიანობაში არსებობასა და მოაზრებას გულისხმობს, ინტუიტიური მოცემულობაც შეიძლება იყოს.

ვფიქრობ, სწორედ ტრადიციის ამგვარი გააზრებიდან იღებს სათავეს ანა კალანდაძის ენობრივი ფენომენი. შეურყვნელი ქართულის ფლობა, ფრაზის თავისებური მიმოხვრა, სალექსო ფორმის უწვალებელი დაურვება, — აი, რა გვხვდება მაშინვე თვალში. თავის წერილში ანა კალანდაძეზე თამაზ ჩხენკელი აღნიშნავდა, რომ ენობრივი სამყარო ძველი ქართულის წიაღიდან იღებს სათავეს, რომ ავტორი არა მხოლოდ კარგად იცნობს ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლებს, არამედ, რაც მთავარია, გაუთავისებია, ის რაც საუკუნეთა მანძილზე შექმნილა სიტყვასთან ჭიდილში.

ამიტომ ჟღერს ასე ბუნებრივად ანა კალანდაძის ერთერთ ლექსში 15 საუკუნის წინანდელი დიალოგის ჩართვა:

როცა სხივი განსასვენად
ყვავილების თეთრ გვირგვინებს
ეახლება და ყვავილი
საალერსოდ რტოებს გაშლის,
ყრმაი ერთი მადგება უცხო სენაკს,
„— რაი გინებს?“
„ხუცეს, გინესს, პიტიახში...“

ასეთივე ორგანულია ბიბლიური ფრაზები, ხან პირდაპირ, ხან პერიფრაზირებული სახით რომ გვხვდება ანა კალანდაძის ლექსებში, ოღონდ პერიფრაზაში დედანის სურნელი და ინტონაცია ყოველთვის შეურყვნელადაა შენარჩუნებული.

მაგალითად:

არს გზაი შენი —

გრძნეულებისა,
გაუგებარი არს გზაი შენი!

ანდა:

არ არის მზის ქვეშ სხვა სასწაული,
არც მთვარის ქვეშ
რამე ახალი...

და კიდევ ერთი მახასიათებელი ამ პოეტური სამყაროსი: ეს არის უკიდურესი ლტოლვა სიკეთისადმი, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ ეთიკური უკომპრომისობა, ან თუ გნებავთ, ზნეობრივი ჰეროიზმი, ის, რასაც ვაჟა „ბილნს არ შევეკვრი ზავითა“-ს უწოდებდა. ანა კალანდაძის პოეზია წარმოუდგენელია ამ ზნეობრივი მოდუსის გარეშე,

ამ შემთხვევაშიც უღრმესი და უზოგადესი სულიერი ძიებები უმცირესი და უფაქიზესი დეტალით ცოცხლდება და სუნთქავს, როგორც ამ ლექსის ბოლო სტრიქონი, რომელიც ფორმალური, ანუ ლექსთანყოფის თვალსაზრისითაც გამოირჩევა მთლიანისაგან და ამით კიდევ უფრო მეტად აგრძნობინებს მკითხველს მის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ამ ნაწარმოების აღქმისათვის.

ვიპოვე ჩემი წმინდა სავსება
ამაოების წინაშე ფარად:
სენაკი ჩემი მიტოვებული
გრძნეულ სხივთაგან აივსო კვალად...
დავდე შენს ფერხით იის ყვავილი.

ამიტომ ქცეულა ყოვლისმომცველი სიყვარული უმნიშვნელოვანეს გრძნობად ანა კალანდაძის პოეზიაში. ეს ის სიყვარულია, რომელსაც წმიდა მოციქული პავლე ეპისტოლეში კორინთელთა მიმართ ასე ხატავს: „და მაქვნდეს ღათუ წინასწარმეტყველება და უწყოდი ყოველი საიდუმლო და ყოველი მეცნიერება და მაქვნდეს ღათუ ყოველი სარწმუნოება ვიდრე მათათა ცვალებადმდე და სიყვარული არა მაქვნდეს, არა-ვე-რაი ვარ“.

უფრო მეტიც პოეტის აზრით მაღალი ზნეობის, სიყვარულის გარეშე ცოდნის შექენა სახიფათო იქნებოდა. ამ შემთხვევაშიც ამ მოსაზრების დასაყრდენს, თავის თანამოაზრეს ანა კალანდაძე საქართველოს ისტორიაში ეძებს და ილიას სახით პოულობს კიდევ:

თუ კაცის სული ყრუ და ბნელია,
გული ბოროტი გონებას თრგუნავს,
საშიში არის მის ნასწავლობა:
სამშობლოვ ჩემო, მიიღებ უნასს
და დამანგრეველ ვულკანის ძალას...
საშიშიაო, ილიამ ბრძანა.

მაგრამ ყველასზე კონდენსირებულად და მძაფრი ექსპრესი-
ით ზემოხსენებული ეთიკური უკომპრომისობა შემდეგ სტრიქო-
ნებში გამოიხატა:

მიჯნურმა ჩემმა...
ჩემს მტერს ბალის კარი გაუღო
და შემოუძღვა ჩემს ნალკოტში
მონურად, მდაბლად...
დაჭკნა შროშანი, გახმა ვარდი,
დამდაბლდა დაფნა,
მოელო ბოლო სულის ჩემის
მბრწყინავ ზეიმთა...
არ შეველ ტაძრად
უნმინდური სადაც შევიდა...

ანა კალანდაძის ლექსთა ეს ციკლი, რომელსაც პირობითად
უზენაესთან მიახლოება ვუნოდოთ იმ სულიერ ძიებათა ლიგიკურ
გაგრძელებად მესახება, რომელიც ადრეულ ლექსებში გამოიკვე-
თა. იშვიათია პოეტი, რომელსაც ასეთი სულისშემძვრელი თრთო-
ლვითა და სიფაქიზით გამოეხატოს ღვთაებრივისადმი ლტოლვა,
იდუმალთან მიახლოებით გამოწვეული სიხარული და ამავე დროს
კრთომა, რომელსაც ღვთაებრივის სიღიადე აღძრავს ადამიანში:

ნუ მიახლოვდები, შენ, ცისკრის ვარსკვლავო,
ნუ მიახლოვდები;
ხომ ხედავ შიშისგან მიწაზე გართხმულან
კვლავ ჩემი ტოტები..
ნუ მიახლოვდები, შენ, იდუმალეზავ,
ნუ მიახლოვდები...

„პოეზია კი არ უნდა ნიშნავდეს, არამედ უნდა იყოს“, —
ამბობდა ერთი ამერიკელი პოეტი. დიახ, უნდა იყოს: ერთიანი და
შეკრული, მრავალნიშნადი და ღრმადნიშნადი, როგორც თავად
სამყარო. ყოველი შემოქმედი ხომ სამყაროს მისეულ ხატს ქმნის,
რომლის გარეშე ჩვენი წარმოსგენა სამყაროზე გაცილებით უფრო
ღარიბი იქნებოდა, რადგან მის მიერ შექმნილ ხატში ახლებურად

იკითხება უფრო დიდი შემოქმედის მიერ შექმნილი სამყარო. ანა კალანდაძის პოეზიაც სამყაროს სწორედ ამგვარი წაკითხვაა.

დამონშებანი:

ელიოტი 1989: ელიოტი ტ. ს. *ტრადიცია და პიროვნული ნიჭიერება*. კრებულში: ესეები. ინგლისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1989.

ტატიშვილი 1920: ტატიშვილი ე. *ექსტასის*. გაზ. „საქართველოს სამრეკლო“, 1920.

ნაციონალური პრობლემატიკის ინტერპრეტაცია
ანა კალანდაძის პოეზიაში

როგორც სალიტერატურო კრიტიკაში აცხადებენ, გასული საუკუნის მეორე ნახევრის ლირიკოსი პოეტის „უპირველესი დაფნა მეფეთა“ ანა კალანდაძეს ეკუთნის. მაშინ ამბობდნენ, რომ ომის ტკივილებით დაღლილ, გათითოკაცებულ ქალაქში, გრძნობაგამკაცრებული ადამიანებისათვის ანა კალანდაძის ფაქიზი პოეტური ფარფატი სულიერებისა და მშვენიერების მოგონების გზად იქცა და ამის გამო მის სახელსაც და პოეზიასაც ხაზგასმული ემოციით შეხვდა საზოგადოება. „სხვანაირ“ პოეზიას ყურსმიწვეულთაგან ერთგვარი ბრალდებაც კი გაისმოდა, რომ სოციალური სიმძაფრე და აქტუალობა აკლდა ახალბედა პოეტის სტრიქონებს. დღევანდელი გადმოსახედიდან ეს დამოკიდებულებანი თითქოს არც უნდა იყოს უცხო, თუ იმ დროის ცენზურულ-იდეოლოგიურ გარემოს გავითვალისწინებთ, ეს ყოველივე „მწერალთა ადმინისტრატორის“ მითითებას უფრო ჰგავდა, ლიტერატურულ პერიოდიკაში გაბნეულს. პოეტის რენომეს ამგვარი ახსნაც უპოვეს „კეთილგანწყობილმა“ ლიტერატორებმა, რომ ის ქალია, სუსტი და არ შეუძლიაო სხვაგვარად წერა.

ფაქტია, ანა კალანდაძის შემოქმედებითი ბიოგრაფია პოეტური „იმიჯის“ ცვალებადობით, მხატვრულ ფორმათა და სახეთა მოდიფიკაციით, ახალი ფორმალურ-ლიტერატურული მოსახვევებით არ ხასიათდება, ეს პოეზია ერთხელ არჩეულ გზაზე ერთგული, ფრთხილი, და პასუხისმგებლობით აღსავსე მსვლელობა უფროა. თავისივე ლიტერატურული თაობის წარმომადგენელთაგან განსხვავებით შემოქმედებითი გარდატეხისა და ვარიანტების პროცესი აქ არასოდეს შემდგარა. აქედან გამომდინარე, თანამედროვე ლიტმცოდნეობაში ის აზრიც არის დამკვიდრებული, რომ 1945-46 წლების პოეტურ ქმნილებათა „ხელხვაიანი სიის განვრცობა ანა კალანდაძის მოღვაწეობის შემდგომ წლებში არსებითად უფრო რაოდენობრივი ზრდის გზით წარიმართა, ვიდრე თვისებრივი გაანალიზებისა და გაღრმავების მიმართულებით“ (ა. ნიკოლეიშვილი). ისიც აღინიშნა, რომ ანა კალანდაძის პოეზიის განსაკუთრებული რეზონანსულობისა და პოპულარობის მიზეზი არა მხოლოდ ქალისა და ქალური ინტონაციის ფაქტორში უნდა ვეძიოთ, არამედ იმ დროშიც, როცა ის მწერლობაში მოვიდა; იგულისხმება II მსოფლიოომის შემდგომი ხანა, როცა დამძიმებული ემოციებით გამკაცრებულ გარემოში გალობასავით გაისმა ანა კალანდაძის რომანტი-

კული პოეტური შეგონებანი. სწორედ ეს „ლირიკული ჩურჩული“ და პოეტური ჰარმონია ჩაუთვალეს ნაკლად პოეტს და სოციალური სიმძაფრის თუ აქტუალობის არქონაზე მიუთითეს. სალიტერატურო კრიტიკაში ისიც აღნიშნეს, რომ „ამგვარ შეხედულებებს აქვს თავისი საფუძველი“ (გ. ასათიანი), რის მიზეზადაც აღნიშნული „პოეტური ქალური ბუნება“ შერაცხეს, რაც მკაცრი რედაქტორ-კრიტიკოსებისაგან თავდასაღწევი შირმის ფუნქციასაც ასრულებდა.

საკუთარი შემოქმედების მონოპრობლემურ, ერთმიმართულეზრივ თემატურ-მხატვრულ არჩევანზე თავად პოეტიც არაერთგზის მიუთითებდა სალიტერატურო პერიოდიკაში გაბნეულ ინტერვიუებსა თუ წერილებში და ეს არჩევანი საკუთარი მხატვრული ხელწერის დამახასიათებელ მხარედ მიაჩნდა; ანა კალანდაძის პოეზიის უმნიშვნელოვანესი თვისება, თუ სამარკო ნიშანი დაბოლოს ღირსებაც, სწორედ ის არის, რომ ფენომენი, ხასიათი, სული, თემატიკა, მხატვრული ტრადიცია, ყოველივე აქ ქართულია. ეს ხაზგასმული ნაციონალური და ეთნოგრაფიული დასაზღვრულობა ანა კალანდაძის პოეტურ სტატუსს საკუთარი თაობის შემოქმედთანაც კი გამოარჩევს. ამ შემთხვევაში გარკვეულწილად უადგილოცაა ვისაუბროთ ინტერკულტურულ გაჭრებზე და კომპარატივისტულ პარალელებზე, მაგრამ ძალიან ბუნებრივია საუბარი ნაციონალურ და ტრადიციულ მოდელებზე; ეს თვისება ორივე მიმართულებით იკვეთება — შინაარსშიც და ფორმაშიც. ანა კალანდაძის პოეზიის ხაზგასმული ინდივიდუალიზმიც აქდან იწყება: შემოქმედის მზაობას იმემკვიდრეოს ეროვნული საკითხავი და ტკივილი ეგებება ლირიკული გმირის პოზიცია საკუთარი განწყობა, შთაბეჭდილება დაახვედროს „საქართველოზე დიდ საფიქრალს“ და ამგვარად წარმოუდგინოს მკითხველს ნაციონალური პრობლემატიკა.

სამშობლო ანა კალანდაძის პოეზიის პერსონიფიცირებული ხატია — წარსულით, ეკლესიით, ენით, ბუნებით და აწმყოთი — ამ საფუძველზე იგება მთელი მისი პოეზია, ყოველი თემა და მიმართულება.

ქარო მიუვალს კლდეზე დავდგი
ჩემი მინური,
იქ, ახლოს მზესთან სულ ახლოს მზესთან...
ქარო მიუვალს კლდეზე დავდგი
ჩემი მინური
შენ მოგუგუნდი ხშირად ამ კლდესთან,
ო, სალ კლდეებზე შემოდგი ფეხი...
დავემკვიდრები იმ მთების წვერსა:
სურს სამუდამოდ ვუყურო მზესა...

როგორია ანა კალანდაძის საქართველო? აღნიშნული ინდივიდუალიზმი და გამორჩეულობა საკუთარი თაობისაგანაც კი ამ მხრივ ყველაზე აშკარად სახიერდება. მუხრან მაჭავარიანის, მურმან ლებანიძის, შოთა ნიშნიანიძის პატრიოტული პოეტური პასაჟებისაგან განსხვავებით აქ ხაზგასმული ესთეტიზმი, პანთეიზმი და სიმშვიდე სუფევს, ამას ემატება მინორული განწყობა, რომელიც ანა კალანდაძის მთელ პოეზიას გასდევს. პოეტის ნაციონალურ-პატრიოტული პოზიციისა და ემოციის უპირველესი ფიქსატორი ლირიკული გმირია- ისევე ამაყი თავისი ქვეყნის წარსულით, ისევე დაფიქრებული მის ბედზე, როგორც ტრადიციულად მოიაზრებოდა ქართველი პოეტის უმთავრეს სათქმელსა თუ საფიქრალში, და სტრიქონთა შორის XX საუკუნის ქართულ მწერლობის დიდი ტკივილი — ბორკილაცრილი სამშობლოს ხილვის ნატვრაც არაერთგზის ხმიანდება.

შენ ისე ღრმა ხარ, ქართულო ცაო,
შენ ისე ღრმა ხარ
სამკვიდრო შენს ქვეშ მტრად შემოსულმა
ვერავინ ნახა:
ვერცა ოსმალომ, ვერცა მონღოლმა
და ვერცა სპარსმა
შენი დიდების მომღერალია
ოშკი და ზარზმა,
ბებერი ტაო
შენ ისე ღრმა ხარ, ისე ფაქიზი,
ქართულო ცაო.

ვაჟურ, დეკლარირებულ შემართებას, ანა კალანდაძის პატრიოტულ პოეზიაში ერთმნიშვნელოვნად ჩაენაცვლა რაინდული არისტოკრატიზმი, სინაზე, თავმდაბლობა; მონოდებას-საუბარი, ტრიბუნალობას-საგნობრიობა, ლოზუნგს-თხრობა... ფაქტია, აღნიშნული პათეტიკური გამოხატულებებისაგან ანა კალანდაძემდე ქართული პოეზიის ეროვნული პრობლემატიკა ხშირად დაზღვეული არ იყო, მეტიც, ლირიკული გმირის (ანუ პოეტის) ემოცია ზოგჯერ იმდენად ომახიანი და ხაზგასმული იყო, რომ ხშირად ფარავდა კიდევ მხატვრული ფაქტის, ლექსის მთავარ სათქმელსა და იდეას; დაუურვებლობის ეს „სენი“ რალა დასამალია და ზოგიერთ ცნობილ შემოქმედთა პოეტურ ნააზრევშიც გახმიანებულა. იქნებ ამის მიზეზიცაა, ბოლო ხანებში სალიტერატურო კრიტიკაში დამკვიდრებული ერთი მიმართულება თუ ტენდენცია, (გარკვეულწილად მემარცხენე-რადიკალურიც) რომ დროთა ვითარებაში ქართული პოეზიის პატრიოტული თემატიკა იქცა პოეტის მიერ გულის მოხების, აუცილებ-

ბელი, „საპროგრამო“ სათქმელის, დაბოლოს პოზიციის დაფიქსირების ფორმად, რაც ლიტერატურული პრონეინციალიზმის უდავო გამოვლინებად მიიჩნის, მაგანმა კრიტიკოსებმა კი ეს განცხადებანი აღნიშნული პრონეინციალური პოეზიის პროზაულ ფორმად გადააქციეს და პათეტიკური კითხვით: „პატრიოტიზმი პრონეინციალიზმია?“ ამ დამოკიდებულების უტრირებაც მოახდინეს.

ამ ფონზე ანა კალანდაძის პატრიოტული პოეზია სწორედ იმის დასტურია, რომ პატრიოტიზმის მცნებას კუთხურ-პარტიკულარული და უსაგნო ემოციური თუ იაფფასიანი, დემაგოგიური აღსარებებით ვერ ახსნი, ის გულწრფელი გრძნობის, მხატვრული სრულყოფის და მართალი განსჯის ნაყოფია.

როს ვარსკვლავები ხმაურით
აინთებიან ცათანი,
კლდეს მოაწყდება ზღვაური
მეშვიდე ცაზე ატანილს...
აქ დაიბადა „სულიკო“,
მზისკენ გაფრინდა „მერანი“...
და თუნდაც გადმოსულიყო
მტერი შმაგი და ვერანი,
მარჯვენს მოსჭრიდა ალუდა,
სით გაუშვებდა ლელაჲ?...
დაბლა შრიალებს მოლისებრ
ყანაი გაუყვლავი...
მთათ ორბის ფრთები მოისხეს,
ცაში ასულა ძერაი...
ქარი გიმლერის ნანასა,
ზლაპარს გიამბობს ჭადარი...
ძენნამ ალერსით ამავსო
ექვებით ნაავადარი...
საქართველოო ლამაზო,
„სხვა საქართველო სად არი?“

ამდენად, არავითარი მაჟორული პათეტიკა, თვით ყველაზე ოპტიმისტური სტრიქონებიც კი ფაქიზი განწყობითა და გულშიჩანნვდომი ლირიზმითაა გამსჭვალული. ამ ფაქტის შედეგი სახეზეა თემატურ-პრობლემატური თუ მხატვრულ-სტილური მიმართულებით: საქართველოს ისტორია, მისი გმირები, ქართული მწერლობა, ქართული ხასიათი და ქართული ეთნოსი ანა კალანდაძის პატრიოტული ლირიკის თემატურ მიმართულებებს წარმოადგენს და ყოველი მათგანი შესაბამისი ორიგინალური მხატვრული, ენობრივი, სტილური და ფორმალური ნიშნებითაა გაფორმებული:

რისად არ მომხედავ? თვალგანანამები
მინდვრად გელოდება ლელი მკრთომარეო,
გულო, გულსა შინა ცრემლთა მანვიმებო,
სულო, სულსა შინა სევდის მთოვარეო...
არნივნი ყივიან, ხმობენ არნივებსა
და ჩურჩულებს ნამი ლელზე ანანთები...
ირგვლივ მზის ნათელი დასდგომია მთებსა,
ცაში გაფრენილან ნისლიანი მთები...
მზეი შენით მზეობს,
მზედ ენთები, ზეობ,
გვირგვინს ირქმევ მზისებრ...
ჩემი გულის ძახილს,
ო, ლაღადის ჩემსას,
შენ... არსაით ისმენ?
მოეახლოს ლელსა გვირგვინდიდებული,
სხივთა მთოვარეო...
არ შეკრთება მაშინ, არ დაჭკნება იგი,
მიუნვდომარეო.

ისტორიული წარსულის სისხლხორცეული განცდა-საზოგადოდ მნიშვნელოვანი თემატიკა XX საუკუნის ქართული პოეზისათვის, გარკვეულწილად გამძაფრებული და დაკონკრეტებული იქნა ორმოცდაათიანელთა თაობის ლექსებში. ანა კალანდაძის პოეზია ცამ ტენდენციის ამსახველია. პოეტისათვის საქართველოს ისტორია ანმყოსთვის სახსოვარი ღირებულებაა, მნიშვნელოვანი, საამაყო, აღსანიშნავი... ამისთვის კი ავტორი ცნობილ ისტორიულ მეთოდს-წარსულიდან გამართა გამოსხმობისა და დღევანდელი გადასახედის-დან ლირიკულ გამართან საუბრით ანხორციელებს. ისტორიულ-ლიტერატურული ფოლიანტების, დოკუმენტალური მასალის, ენობრივი არქაიზაციის სინთეზით და ლირიკული გამირის ჩართვით პოეტური სათქმელი განსაკუთრებულ ფორმებში რეალიზდება:

სად მიდის ეს გზა კრწანისის შემდეგ
სად მიდის მტკვარი,
სად მიდის მთვარე მხარსისიხლიანი სამასი ფარით?
სამასი ფარით რა მოაქვთ ჩვენთან კრწანისის მხედრებს?
სიცოცხლე მოაქვთ, უკვდავებაა იმათი ხვედრი!
იმათ თვალეზში დახეთ ინთება ცეცხლი ფარული,
— სვით სიხარული ამ თასებიდან სვით სიხარული.

პოეტის ეს ემოცია, ეროვნულ პრობლემატიკაზე აღმოცენებული ქართველი მკითხველისათვის „არ ახალია“, მაგრამ ანა კალანდაძის ლექსებში საგნობრიობა და სასაუბრო ინტონაცია შეი-

ძინა. ცალსახაა, ანა კალანდაძის პოეზიის სავიზიტო ბარათად ისტორიულ გმირთა სახეები უნდა მივიჩნიოთ. საქართველოს წარსულიდან გამოხმობილ ისტორიულ პერსონაჟებს ლირიკული გმირი განსაკუთრებული პათეტიკითა და თაყვანისცემით მიმართავს და ამ გზით მათ ღვანლსა და ისტორიულ მისიას უსვამს ხაზს. ამ თვალსაზრისით ისტორიული თემატიკა პოეტის შემოქმედებაში ორიგინალურ სახეს იღებს, რადგან მიძღვნილ-ისტორიული მიმართულების პოეტური სტრიქონები მხატვრულ შემოქმედებაში ძირითადად თხრობითი ფორმის თუ ელემენტის მატარებელია. აქ კი სწორედ მიმართვითი ფორმა, ლირიკული გმირისა და ლექსის ადრესატის დიალოგია წამოწეული — სწორედ ამ გზით ცდილობს პოეტი ჩანაფიქრის, იდეის რეალიზებას.

სხვამხრივ, ამ მიმართულების პოეზიაში წარმოჩენილი განწყობა, მიზანი, პრობლემატიკა თუ იდეა ტრადიციულია, გმირთა იმ ცნობილი სახეებით წარმოდგენილი, რომელთაც ქვეყნის ისტორიულ თუ სულიერ ყოფაში უშუალო მონაწილეობა არგუნა ბედად არსთაგამრიგემ. ყველანი აქ არიან, დავით აღმაშენებელი:

ფეხი დამადგით,
გულზე დამადგით ფეხი ყოველმან,
წყალობა ჰყავით...
საქართველოს ყოვლოს მპყრობელმან
ვისურვე დავით...
ფეხქვეშ გაცვითეთ საფლავის ლოდი
ყურძნის მტევნებით...
--ასეთი ცოდვა რა გაქვს მეფეო მიუტევები
ღირს მსახურებდი ქართულ მინა-წყალს,
რაი გადარდებს?
გასწიე იგი "ნიკოფსიითგან
დარუბანდამდე"....
თუ, ეს მაღალთა თავმდაბლობაა
ოდით და ოდით?
თუ ცოდვილი ხარ, მაშინ, მეფეო,
რალა ქნან ცოდვილთ

სულის სიმშვიდის, სულის სიმშვიდის
ვერსით მპოველთა?
--ფეხი დამადგით, გულზე დამადგით
ფეხი ყოველთა...

თამარ მეფე:

მზის ღიმილი ალაჩინა ცამან
ვარდს აღმოხდა ხმაი საოცარი:
ფეხშიშველა მოდიოდა თამარ...
დედოფალო საით მიიჩქარი?

შუშანიკ დედოფალი:

მოჰყავთ შუშანიკი ტანჯული, გვემული
ფოთოლნი ტირიან ოქროსფერისანი
ნისლებს ეფარება ცაი დიდებული,
ქარმა შეარხია რტოი ძენისაი.
მთათა მოიხადეს გვირგვინი მეფურნი,
თვალთა სხივი მოწყდა ელვარებისაი
ტირიან, მოთქვამენ „დედანი ზეპურნი“,
ტირიან ყვავილნი ცხარედ ველისანი

ქეთევან დედოფალი:

ზე მიჰქონდა, ღრუბლებისკენ ცეცხლი ქარსა,
ქროდა ქარი...
თეთრი ხელი გულზე ედო დედოფალსა,
ტინად იდგა დედოფალი...
თმა დაშლოდა, თავი ნაზად დაეხარა,
სიკვდილის წინ ქართლის ვარდად გაეხარა...
ლოცულობდა...
როს ჩამოსწყდა ბაგეთ მისთა:
„არასოდეს!“
დაფდაფებს ჰკრეს განარისხთა,
ცხელი შანთი მიუტანეს ბროლის მკერდთან,
ცხელი რკინა,
საქართველოს გულს რომ კვეთდა.

მეფე ერეკლე:

ასპინძას მიდის მეფე ერეკლე,
თათარზე მიჰყავს ქართლის ლაშქარი...
გადაიარეს ბებერ ხერთვისთან,
საათაბაგოს მტვერი აშალეს...
უკან დატივეს ძველი აწყური –
ისიც მრავალი ბრძოლის მომღევი...
ბევრი მტერი გყავს, დიდო მეფეო,
არავინაა შენი მომრევი!

...და სხვებიც.

ფაქტია, შემოქმედებითი პროპორციები დაურღვეველია, ეროვნული ტკივილი, სიამაყე და ფიქრი ზუსტად ისე აწვალეს პოეტს, როგორც მის არაერთ ნინათაობელს. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ანა კალანდაძის პოეზიაში ეროვნულ-პატრიოტული თემატიკა მხოლოდ მაჟორული ტონებითა და პათეტიკური ინტონაციებით არ შემოიფარგლება, სასაუბრო ინტონაციები და მინორული განწყობანი მაშინვე საცნაური ხდება როცა ის მშობლიური მიკროგარემოს, ნაცნობი ვიზუალურ-ემოციური პეიზაჟით არის წარმოდგენილი. ეს პოეტის შინაგანი ინტუიციის შედეგია, რეალური სურათები და პოეტური აღქმა –საგანი და საგანთა სისტემა ანა კალანდაძის ლექსებში გარკვეული მხატვრული ფორმით წარმოდგება; პოეტისათვის სამშობლო ზოგჯერ კალანდის ღამეში, მშობლიურ სარკმელთან მომლოდინე ბებიის ხატებაში, ზედაზნისა და არხოტის ველების პეიზაჟებში, არაგვისპირის სათიბების, ლაშარის გზისა და შუაფხოს ღამის უმშვენიერეს სურათებში სახიერდება.

ამდენად, ეთნოლოგიური თემატიკა და ბუნების აღქმა ანა კალანდაძის პოეზიაში გარკვეულწილად პატრიოტული თემატიკის ნაწილია და არცერთ შემთხვევაში მხოლოდ მხატვრული აქსესუარი. ამ ლექსთა განსხვავებული განწყობა: ნისლივით მორონინე სევდა, გულშიჩამწვდომი ლირიზმი და შინაგანი თრთოლვა მამულზე ფიქრისა და სიყვარულის განსხვავებულ სათქმელს განაპირობებს, ხმა-მაღალი მოწოდებისა და ინტონაციისაგან სრულიად განრიდებულს. აშკარაა ის ფაქტიც, რომ პოეტისათვის ბუნება, ქართული პეიზაჟი და ქართული სოფლის სატკივარიც, დაცარიელებული სახლების პრობლემაც აქვე იკვეთება.

თოვლი აჭარა-გურიის მთების,
ჩემეულ მთათა...
მცირე ნისქვილი გუბაზოულზე,
ჩემს ეზოს კართან...
წყავის ფოთოლი, ნამს რომ ფრთხილად
ინახავს, თრთოლვით...
თოვლი აჭარა-გურიის მთების,
ნისლი და თოვლი.

ეს პროლემატიკა აკავშირებს პოეტს ფოლკლორულ სახეებთან. ანა კალანდაძის პოეზიის იდეურ-ესთეტიკური მოდელი და ენობრივი ქსოვილი ფოლკლორულ სანყისთა თანაზიარია.. ის სავსებით ბუნებრივად ენივთება პოეტის იდეასაც და მხატვრულ ფორმასაც: არანაირი სტილიზაცია თუ ეპიგონიზაცია, ყოველივე ცალსახად ინდივიდუალურ ხედვაშია მოქცეული. მგვარი იდეურ-მიმარ-

თულებრივი პარალელი კიდევ უფრო მრავალფეროვანს ხდის პირადულ განცდათა პრიზმაში მოქცეულ მხატვრულ ფაქტებს:

მწვერვალო, შალშავს შემოვყევ,
ნისლს და ქარს მომადალეო...
შავ ბურუსს ირგვლივ შემომხვევ,
უგზოდ, უკვალოდ მარეო...
მინდოდი?
არად მინდოდი,
ზესკნელ-ქვესკნელის კარეო!
„ჩემ ღმერთის არ მეშინოდეს“,
ფეხსაც არ დაგაკარეო

ანა კალანდაძის პოეზიის მნიშვნელოვანი მხარეა ბიბლიური მოტივების პოეტური ინტერპრეტაცია, რომელიც თავის მხრივ მედიტაციურ განსჯათა ერთგვარი საფუძველი ხდება, ბიბლიური სიუჟეტები ლირიკული გმირის სულიერ იდეალებს ერწყმიან და მის პოეტურ ბიოგრაფიას მალაღმბნეობრივ ასპექტში წარმოაჩენენ. ამის დასტურია ანა კალანდაძის პოეზიის ცნობილი სიმბოლური ხატი –წმინდა ნინო:

ლოურჯ მწვერვალებს
ქარი რძისფერ ნისლში ხვევდა...
და, როდესაც ბარში ვარდნი ყვაოდნენ,
თოვლი იდო ჯავახეთის მთათა ზედა
და ტყეებში ქარიშხლები ბლაოდნენ...
მოჰკიოდა, ქარი ღრუბლებს მოჰკიოდა
და ფარავანს ტბასა ზედა ძრწოდა ქარი...
მოდოდა, ნინო მთებით მოდოდა
და მოჰქონდა სანატრელი ვაზის ჯვარი...
თოვლის მთებით ჰკვირდებოდა უცხო მგზავრი, -
ვის უნახავს ვარდობისას თოვლი მთებზე?
მწყემსსა ჰკითხა: რომელია ქართლის გზაი?
მწყემსმა უთხრა: საქართველო არის ესე...

შეუძლებელია აქ არ მოვიხმოთ სამიოდე ათწლეულით ადრე შექმნილი გრიგოლ რობაქიძის ლირიკული შედევი „წმინდა ნინო“, რომელშიც მოდერნისტული თვალთახედვა ერთგვარად ქრისტიანულ სიბოლიკაზე „გადატყდა“ და მშვენიერი ფორმაც მიიღო:

ქალწულო ნინო, ეშვები ჩრდილებით:
დალურსულ ფოთლებში მზისთვალი დაღვარული.

ჩვენ დანელებულნი და გულახდილები,
შენ წინ ვეფინებით უშრეტ სიყვარულით.
მცხეთას რომ მოგესმა ნელი ხმა ზევითგან –
გული ღვთისმშობლის ჩვენთვის ხომ უხვია –
ჯვარი გამოჭერი ვაზის ნასხლევიდან
და ცხელი ქრილობა თმებით შეუხვია.
... ქალწულო ნინო! ვით მინის ხნულები,
შენ წინ გადახსნილან ან ჩვენი გულები,
მო, გადაგვიარე ბედს გადავურჩებით.
და ტერფებს დაგიკოცნოთ მაგარი ტუჩებით.

თუმცა მხატვრული მეთოდი ამ ლექსებს შორის განსხვავებულია, მაგრამ ცხადია, იდეა, პოეტური დატვირთვა, მნიშვნელობის აღქმა და ლირიკული გმირის პოზიცია აბსოლუტურად იდენტური.

განსაკუთრებული გამომსახველობითა და პოეტური სახეებით გამოირჩევა ანა კალანდაძის ინტიმურ-მედიტაციური თემატიკის პოეზია, რომლის მნიშვნელოვანი ნაწილი ასევე ტრადიციული ნაციონალური მოდელებითა და მენტალიზმით არის გახსნილი. ეს ლექსები სუბიექტურ განცდათა ნიაღში წარმოქმნილნი, პოეტურ სულსა და გონებაში გატარებულნი ლირიკული სუბიექტის ემოციურ ხატს, განცდის სიღრმეს წარმოაჩენენ და აქედან გამომდინარე საყოველთაო განზოგადებულ განცდას აირეკლავენ:

ისევ განკვეთე შენ ურჩხული
გაუმაძლარი
და დამიფარე, ვით ნალკოტში
ყვავილს იფარავ...
გააღე ჩემთვის, ო, კარები
შენი ტაძრისა,
კვლავ სასოებით შემოვიდე,
ხელუნიფარო!
მფარველო ჩემო, ბოროტების
ყოველი ვცანი:
არ დაცხრეს მათგან,
არ დადუმდეს
ჩემი კამარა!
ისევ გახსენი გული ჩემი
მზე-მთვარისათვის
და დამიფარე, ვით ნალკოტში
ყვავილს იფარავ!

ანა კალანდაძის პოეტური საქმიანობის ქრონომეტრაჟი ერთ-ნაირად ხვავრიელი და მამტაბური არ არის. ბუნებრივია, პოეტურ ბიოგრაფიაში ყოველთვის სახიერდება აქტიური და პასიური ხანა. ორმოციანი წლების ცნობილ „შემოქმედებით მონიოლას“ „ტაიმ აუტიც“ მოჰყვა. მგვარმა ცვალებადობამ პოეტის შემოქმედებაში შემდგომშიც არაერთხელ იჩინა თავი. ანა კალანდაძე ბოლო ხანებშიც ცოტას წერდა, თითქოს სათქმელი უკვე ითქვა და დაცხრა მძაფრი ფიქრები, თუმცა ეროვნულ ფიქრსა და სატკივარს ის ბოლომდე ვერ შეეღია. არც რწმენა შეცვლილა და არც იდეა და არც სათქმელი განსხვავდა. იდეალი და ღირებულებანი ანა კალანდაძის პოეზიაში მუდმივი დარჩა-ეროვნულ პრობლემატიკასთან წილნაყარი.

ანა კალანდაძის მეტრიკის ზოგიერთი საკითხი

მეტრი ლექსის არამხოლოდ მნიშვნელოვანი კომპონენტი, არამედ ერთგვარი ლერძია. მარტივი განმარტება — „ძლიერი და სუსტი ადგილების მონაცვლეობა“, ფაქტობრივად, გვაძლევს რთულ, მყარ სისტემას, რომელსაც ეფუძნება ლექსმცოდნეობა. მეტრული ანალიზი ითვალისწინებს ლექსის სტრუქტურის კვლევას, მაგრამ ამჯერად სხვა მიზანი გვაქვს: მეტრული სტრუქტურის რიტმთან დამოკიდებულებისა და მეტრზე სინტაქსური კონსტრუქციების გავლენის კვლევა. ლექსი, პირველ ყოვლისა, ტექსტია. პოეტური ტექსტი კი განიხილება, როგორც პოეტური ენის რეალიზაციის ერთ-ერთი შესაძლო ფორმა. პოეტური ენის მკვლევარები მისი დახასიათებისას ყურადღებას ამახვილებენ ენის ესთეტიკური ფუნქციის რეალიზაციის შესაძლებლობაზე, რომელიც ვლინდება მხატვრული ნაწარმოების ყველა ლინგვისტურ ელემენტში; ასევე, მისი ლექსიკური სტრუქტურის დამოკიდებულებაში ავტორის ესთეტიკურ ჩანაფიქრისადმი. ამ მხრივ საინტერესოა სიტყვის, როგორც უპირველესი ელემენტის, სემანტიკური და ესთეტიკური ტრანსფორმაცია და მიზანმიმართული ცვლილება მხატვრულ, განსაკუთრებით, პოეტურ კონტექსტში.

ანა კალანდაძის ლექსები, ამ შემთხვევაში, განსაკუთრებით საინტერესო მასალას გვაძლევს, ერთი მხრივ, მეტაპლაზმების სიჭარბის, მეორე მხრივ — მძაფრი ემოციური ფონის გათვალისწინებით.

ლექსში სუბიექტური ტონი მნიშვნელოვანი განმსაზღვრელია. მას სწორედ რიტმული ორგანიზება და ექსპრესიული მეტყველება აყალიბებს. მეტრი მართავს რიტმს და იმორჩილებს ექსპრესიას, თუ ამას მოითხოვს მეტრის კანონი. ექსპრესიას ლირიკულ ტექსტში ქმნის მიმართვა, შორისდებულებისა და ფონეტიკური ელემენტების სიჭარბე. ასეთ შემთხვევაში მეტრული სქემა მეტნაკლებად იცვლება. ეს ცვლილება, თავისთავად, ძალიან საინტერესო ფორმით გვევლინება. გრაფიკულად გამოსახულ ტექსტში დარღვეული არ არის მარცვალთა თანაფარდობა, რაც სილაბური სისტემის საფუძველს წარმოადგენს, მაგრამ ხმამაღლა წაკითხვის პროცესში მახვილი ეცემა კანონის საწინააღმდეგოდ, რათა მკაფიოდ აისახოს საყურადღებო სიტყვა ან სინტაგმა. საინტერესოა, რამდენად ემორჩილება ეს ცვლილება კანონზომიერებას და თუ ითვალისწინებს კონკრეტულ სინტაქსურ ერთეულებს, სინტაგმებს ან მეტაპლაზმებს. სილაბური ლექსწყობის ნორმებიდან გამომდინარე, ამ განსხვავების მოხელთება რთულია, რადგან ლოგაედი

განიხილება არა მკაცრად მოწესრიგებული სამმარცვლედისა და ორმარცვლედის (ან პირიქით) სინთეზად, არამედ თავისუფალ ხუთმარცვლედად, რომელიც არ არის შეზღუდული მახვილის დაკანონებული ადგილით. ამავე დროს, მეტრსა და რიტმს შორის ზღვარი თითქმის ნაშლილია. მეტრიკა ძირითადად შემოიფარგლება მარცვალთა რაოდენობით, რაც განაპირობებს ტერფების ერთ-ფეროვნებას. თუმცა, თუ დავაკვირდებით, ქართული ენისათვის დამახასიათებელი ბუნებრივი მახვილის ადგილის გათვალისწინებით, ტერფები ერთი მეტრული საზომის ფარგლებში მაინც იცვლება. ცვლილებას განაპირობებს სინტაქსისა და ინტონაციის ფაქტორი. სილაბურ-ტონური სისტემა, რომლის უმთავრეს ღერძს სწორედ მახვილი წარმოადგენს, თავისთავად, დიდ ყურადღებას უთმობს ამ საკითხს. მეტრის სტრუქტურის ცვლილება, განპირობებული ამა თუ იმ ფაქტორით, უკეთ ჩანს სწორედ სილაბურ-ტონური პოზიციიდან. ეს საშუალებას მოგვცემს, დავაკვირდეთ შიდა პროცესს, ლექსის ყველა ელემენტის ურთიერთმიმართებას და განლაგებას. საინტერესოა, სალექსო ტექსტის რომელი ელემენტის გავლენით იცვლება მეტრული სტრუქტურა?

პირველი ლექსი, რომლის ანალიზსაც წარმოვადგენთ — „ო, არის რაღაც“, ჰეტერომეტრულია: თითხმეტმარცვლედი ათმარცვლედთან, თუმცა გვხვდება ერთი ცხრამარცვლედი (13) და ერთი ხუთმარცვლედი (12). ასეთი მეტრული წყობა დამახასიათებელია ქართული ლექსწყობისათვის. აკ. ხინთიბიძე წერდა: „იგი გამოყენებულია, ერთი მხრივ, როგორც ლექსის საზომი ერთეული, ხოლო მეორე მხრივ, როგორც სტროფის დაბოლოების აღმნიშვნელი — 14-მარცვლიანი საზომით შესრულებული ტერფკვეცილი სტრიქონი“ (ხინთიბიძე 1961:118).

14-მარცვლიანი საზომის სქემა მოიცავს შეფარდებას: ლოგაედი — პეონი — ლოგაედი. თუმცა გარკვეული განსხვავებაა ლოგაედებსა და პეონებს შორის. საინტერესოა, რა განაპირობებს ამ ცვლილებას?

1. ლამაზ მინდორზე თრთის, კანკალებს ჩრდილი ვაშლის ხის

$$\begin{array}{ccccc} & & a & & \\ 5 & / & & / & 5 \\ SU - SU & & - - SU & & SU - SU \end{array}$$

2. და ველსა გარე ბზა მიმოდის მთვარის არშიყი...

$$\begin{array}{ccccc} & & a & & \\ 5 & / & 4 & / & 5 \\ SSS - U & U - SU & & SU - SU & \end{array}$$

3. და გუნდთ ვარსკვლავთა ცად ამოჰყრის ქარი
მაშრიყით,

$$\begin{array}{c} a \\ 5 \quad / \quad 4 \quad / \quad 5 \\ \text{SS} - \text{SS} \quad \text{S} - \text{SS} \quad \text{SS} - \text{SS} \end{array}$$

4. მალრიბს გასტყორცნის და ვარსკვლავნი მკრთალის
ციმციმით

$$\begin{array}{c} x \\ 5 \quad / \quad 4 \quad / \quad 5 \\ \text{SS} - \text{SS} \quad \text{S} - \text{SS} \quad \text{SS} - \text{SS} \end{array}$$

5. გზას დაუთმობენ მდაბლად დაფიონს...

$$\begin{array}{c} b \\ 5 \quad / \quad 5 \\ \text{SS} - \text{SS} \quad \text{SS} - \text{SS} \end{array}$$

6. ამბორს უყოფენ ღამით უხვად დაცვარულ სერებს,

$$\begin{array}{c} c \\ 5 \quad / \quad 4 \quad / \quad 5 \\ \text{SS} - \text{SS} \quad \text{SS} - \text{S} \quad \text{SSS} - \text{S} \end{array}$$

7. ვარდ-ბილილანი კვლავ ალერსის არამკმარენი. . .

$$\begin{array}{c} d \\ 5 \quad / \quad 4 \quad / \quad 5 \\ \text{SS} - \text{SS} \quad \text{S} - \text{SS} \quad \text{SS} - \text{SS} \end{array}$$

8. და ჩურჩულებენ, ჩურჩულებენ შემოგარენი. . .

$$\begin{array}{c} d \\ 5 \quad / \quad 4 \quad / \quad 5 \\ \text{SS} - \text{SS} \quad \text{S} - \text{SS} \quad \text{SS} - \text{SS} \end{array}$$

9. და ეს ჩურჩულიც ისმის მკაფიოდ.

$$\begin{array}{c} b \\ 5 \quad / \quad 5 \\ \text{SS} - \text{SS} \quad \text{SS} - \text{SS} \end{array}$$

10. და ლურჯ ბალახებს ნამისგან სველებს

$$\begin{array}{c} c \\ 5 \quad / \quad 5 \\ \text{SS} - \text{SS} \quad \text{SSS} - \text{S} \end{array}$$

11. თვის გულში ნადებს გაანდობს ღალღაც.

$$\begin{array}{c} e \\ 5 \quad / \quad 5 \\ \text{SSS} - \text{S} \quad \text{SSS} - \text{S} \end{array}$$

12. ო, არის რაღაც

$$\begin{array}{c} e \\ 5 \\ \text{S} - \text{SSS} \end{array}$$

13. უსაზომოდ დამაფიქრელი.

$$\begin{array}{c} x \\ 4 \quad / \quad 5 \\ U - UU \quad UU - UU \end{array} \quad (\text{კალანდაძე 1976:121})$$

ორი გამონაკლისის გარდა, ლექსში გვხვდება მეორე პეონი (U – UU). პირველ ტაეპში მეორე პეონის ადგილს იკავებს იონიკი (– – UU), ხოლო მეექვსე ტაეპში - მესამე პეონი (UU – U). ტაეპში “ლამაზ მინდორზე თრთის, კანკალებს ჩრდილი ვაშლის ხის” სინონიმური მნიშვნელობის ორი შემასმენლის თავმოყრა განაპირობებს მეორე პეონის ჩანაცვლებას იონიკით. ცეზურის ადგილი არ ემთხვევა ინტონაციურ პაუზას. პირველი შემასმენლის ერთმარცვლიანობა და მძიმე, რომელიც მათ შორის ჩნდება, გარკვეულწილად, განაპირობებს ინტონაციური პაუზის გაძლიერებას. მეორე მაგალითში განსხვავება განაპირობებს ორი გარემოების თავმოყრა: “ამბორს უყოფენ ღამით უხვად დაცვარულ სერებს”. მეორე პეონისათვის დამახასიათებელი მახვილი მეორე ხმოვანზე ასევე დაარღვევდა ლექსის ინტონაციას და ენის ბუნებრივი მახვილის ადგილს შეცვლიდა. ადგილის და ვითარების გარემოებები წარმოდგენილია ორმარცვლიანი მორფემებით, რომელთა ბუნებრივი მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზე ეცემა. მაგალითში შენარჩუნებულია მეორე მორფემის მახვილი და ამან განაპირობა მესამე პეონის გაჩენა. საინტერესო სურათი გვაქვს ლოგაედებში. მათი უმეტესობა ანაპესტისა (UU –) და პირიქისგან (UU) შედგება, ხოლო 5 ლოგაედი მოიცავს ტრიბრაქსა (UUU) და ქორეს (– U). საინტერესოა, რითია განპირობებული ეს ცვლილება? მეორე ტაეპში პირველი ლოგაედი შედგება სამი მორფემისაგან: „და ველსა გარე“. საინტერესოა, რომ მათგან მხოლოდ ერთია სრულმნიშვნელოვანი სიტყვა — „ველსა“. „გარე“ ცალკე მდგომი თანდებულია, რომელიც დაერთვის წინამდებარე მორფემას. მახვილი ეცემა თანდებულის პირველ მარცვალზე, რაც, ბუნებრივია, მორფემის ორმარცვლიანობის გათვალისწინებით. მესამე მაგალითი გვხვდება მეათე ტაეპში: „ნამისგან სველებს“. სინტაგმის მეორე ერთეული ორმარცვლიანია, პირველი-სამმარცვლიანი. მეოთხე და მეხუთე მაგალითები გვხვდება მეთერთმეტე ტაეპში (5/5). ორივე ლოგაედი ტრიბრაქისა და ქორესაგან შედგება: “თვის გულში ნადებს”, “განდობს ღალღაც.” პირველი მაგალითი სამ ერთეულს მოიცავს, მეორე — ორს. ორივე ლოგაედის ბოლო სიტყვა ორმარცვლიანია. ერთი ლოგაედი შედგება ამფიბრაქისა (U – U) და პირიქისაგან (UU): „ო, არის რაღაც“. ეს განსაკუთრებით საინტერესო მაგალითია. პირველი მორფემა შორისდებულია, მეორე — ზმნა, მესამე —

ნაცვალსახელი. კავშირი პრედიკატიულია. მახვილი ეცემა არა მეორე ორმარცვლედზე, არამედ — პირველზე. ეს შეიძლება გამოწვეული იყოს ზმნის ფაქტორით, რომელიც უშუალოდ მოჰყვება შორისდებულს და, გარკვეულწილად, აძლიერებს მის ეფექტს. ამ შემთხვევამ შეიძლება გვაფიქრებინოს, რომ მახვილის განმსაზღვრელი არამართო მარცვალთა რაოდენობა, არამედ ემოციური ფონია. საინტერესოა კიდევ ერთი გარემოება. ფაქტობრივად, ეს ერთადერთი ხუთმარცვლიანი ტაეპია. მისი მომდევნო მე-13 ტაეპიც ერთადერთი ცხრამარცვლიანია — მეორე პეონითა და ძირითადი ლოგაედით. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ პირველი ლოგაედი არამხოლოდ გრაფიკულად, არამედ მეტრულადაც გამოკვეთილი და აქცენტირებულია. საინტერესოა მეხუთე ტაეპის პირველი ლოგაედი: „გზას დაუთმობენ“. ს. გორგაძე წერდა: „თუ ოთხმარცვლოვანი სიტყვის პირველ მარცვლედში (თავიდან) ხმოვნები უშუალოდ მისდევენ ერთმანეთს, მაშინ მახვილი წინა ხმოვანზე (ე.ი. ბოლოდან მეოთხე მარცვალზე გადადის და მთელი სიტყვა ასეთი სქემით გამოითქმის: – UUU; აი, ნიმუშებიც:

/ / / / /
საიდუმლო, საუბარი, წაიყვანა, მიიღობინა, მიიყვანა და
სხვანი” (გორგაძე 1930:4).

ანა კალანდაძის ამ ლექსში სხვა შემთხვევა გვაქვს: მახვილი ეცემა ბოლოდან მესამე მარცვალზე, რაც განპირობებული უნდა იყოს იმ გარემოებით, რომ მორფემა „დაუთმობენ“ სამახვილო კომპლექსს (ნიკო მარის მიერ დამკვიდრებული ტერმინი, რომელიც მოგვიანებით შეცვალა სერგი გორგაძისეულმა „სინტაქსურმა ჯგუფმა“ (დოიაშვილი 1982:29)) ქმნის ერთმარცვლიან სიტყვასთან (გზას), რომელიც სინტაგმის პირველ მარცვალს მოიცავს.

არის კიდევ ერთი საინტერესო მახასიათებელი, რაც შეიძლება ლექსის თავისებურებადაც მივიჩნიოთ და ახსნის მოძებნაც ვცადოთ. ლექსისათვის დამახასიათებელია არქაიზმების სიჭარბე: ველსა გარე, ვარსკვლავნი მკრთალის ციმციმით, გუნდთ ვარსკვლავთა, ამბორს უყოფენ უსაზომოდ და ა. შ. ლექსის შინაარსი, რომელიც იდუმალების ეფექტს ქმნის; თემა, რომელიც შეგნებულად არის გამოკვეთილი სწორედ არქაიზმების საშუალებით, რომანტიკულ ასოციაციას ქმნის. ამას ერთვის ერთგვარი ასონანსური კონტრასტი ნახევარტაეპედებს შორის. აღწერილი გარემო, რომელიც კომპოზიციური გამომსახველობით გამოირჩევა, თავად ქმნის ერთგვარ მელოდიას. ამ ფონზე ნაწილობრივ იგნორირებულია ბგერის მელოდია; გამეორების მყარი (რიტმა) და არამყარი (ალიტერაცია, ასონანსი) სისტემები თავისთავად ეფექტს ქმნიან. განსა-

კუთრებით საყურადღებოა სარიტმო სქემა, მითუმეტეს, რომ ამ ფონზე ლექსში შიდარიტმებიც გვხვდება: (7) ორმარცვლიანი კონსონანური რითმა: ბილილანი-არამკმარენი (ორივე ლოგაედის ბოლო მარცვლები), (5-6) სამმარცვლიანი ასონანსური: უყოფენ-დაუთმობენ (ტაეპების პირველი ლოგაედები), (10-11) ორმარცვლიანი შიდარიტმა და კიბური რითმა: ბალახებს-სველებს-ნადებს. უნდა აღინიშნოს, რომ სარიტმო ერთეულები ნახევარტაეპედების ან ლოგაედების დაბლოლებზე გვხვდება, შესაბამისად, ლექსში ლოგაედი მნიშვნელოვანი კომპონენტია.

სინტაქსური ფორმებისადმი მორჩილება ყველაზე უკეთ ვლინდება სტროფიკაში, რადგან სტროფი განსაზღვრული სინტაქსურ-რიტმული ერთეულია, რომელშიც რიტმი გამოკვეთს სინტაქსური ერთეულების წესრიგსა და თანაფარდობას. ლექსში „ო, არის რალაც“ სტროფული დაყოფა არ გვხვდება, მაგრამ შეინიშნება საინტერესო სინტაქსური ფორმები: „ჩრდილი ვაშლის ხის“; და „ლურჯ ბალახებს ნამისგან სველებს“. პირველ მაგალითში დარღვეულია მსაზღვრელ-საზღვრულის ტრადიციული ფორმა („ვაშლის ხის ჩრდილი“). მიზეზი, შესაძლოა, მნიშვნელოვანი სინტაგმის — ვაშლის ხის გამოკვეთაა. ამ ფონზე უფრო საინტერესოა მეორე ტაეპი — „და ველსა გარე ბზა მიმოდის მთვარის არშიყი...“ „ბზისა“ და „ვაშლის ხის“ თავმოყრა და აქცენტირება სრულიად ნათელ ინტერტექსტუალურ პარადიგმას ქმნის. ამ შემთხვევაში ადვილად აიხსნება ლექსის არქაული ლექსიკა. საიდუმლოს ფონზე მოცემულ ბიბლიურ ელემენტებს მეტ-ნაკლები სიცხადე შეაქვთ ლექსის სტრუქტურის თავისებურებაში. ფორმა სრულიად ეხმიანება ქოტურ სულიერ მდგომარეობას, რომელიც ავტორს წმინდა, პირველყოფილი ქაოსისაკენ მიაქანებს.

სახელმძღვანელოში „ლიტერატურის თეორია. პოეტიკა“ ბ. ვ. ტომაშევსკი ლექსისა და პროზის უმთავრეს განმასხვავებელ ნიშნად სწორედ მის სემანტიკურ პოტენციალს მიიჩნევს: „ლექსში სიტყვები პირველ პლანზე გამოდიან მაშინ, როცა პროზაში ჩვენ „დავსრიალებთ“ სიტყვებში და ყურადღებას ვამახვილებთ წინადადების ცენტრალურ სიტყვებზე. ის ფაქტი, რომ მეტყველება ხდება არა მიჯრით, არამედ მეტ-ნაკლებად იზოლირებული რიგებით, განსაკუთრებულ ასოციაციას ქმნის ერთგვარ სიტყვებს ან პარალელურ, სიმეტრიულ რიგებად განლაგებულ სიტყვებს შორის“ (ტომაშევსკი 1996:104).

ლექსის შინაარსი შეიძლება მოკლებული იყოს კონკრეტულ რეფერენტს. აქედან გამომდინარეობს მისი აბსტრაქტულობა, განზოგადებულობა. ლექსის აზრი მიმართულია ზოგადად სიტუაციისა და ადამიანისადმი. პროზაში ვერბალიზებულია კონკრეტული სიტუაცია და კონკრეტული მონაწილეები. პოეტური რეფერენტის

გამოცანა და პარადოქსი ის არის, რომ პირველადი რეფერენ-
ციული დამოკიდებულების არქონის მიუხედავად, ლექსის ტექსტს
აქვს პოტენციურად შეუზღუდავი არაენობრივი კავშირის დამყა-
რების შესაძლებლობა. არაენობრივი კავშირი გულისხმობს მეტ-
რულ, რიტმულ, სარიტმო და ა. შ. სტრუქტურას — ლექსის, რო-
გორც თავისთავადი სამეცყველო ენის, უმთავრეს მახასიათებლებს.

მეორე ლექსის მეტრულ სქემაშიც ასეთივე ჩანაცვლებებია.
„მე არ ვარ შენთვის“ იზომეტრული ნყოფისაა. მისი მეტრული
ზომაა 5/5:

1. ეს ხმაა ჩუმი, ღამის და ტყისა a

$$\begin{array}{ccc} 5 & / & 5 \\ \text{U U U} - \text{U} & & \text{U U U} - \text{U} \end{array}$$
2. — მე აქ ვარ ისევ, მე აქ ვარ ისევ! a

$$\begin{array}{ccc} 5 & / & 5 \\ \text{U} - \text{U} - \text{U} & & \text{U} - \text{U} - \text{U} \end{array}$$
3. არა, ხმა იგი მთვარიდან მოდის b

$$\begin{array}{ccc} 5 & / & 5 \\ - \text{U} - \text{U U} & & \text{U U U} - \text{U} \end{array}$$
4. ადუღებს ტალღებს, ეხება კბოღეს b

$$\begin{array}{ccc} 5 & / & 5 \\ \text{U U U} - \text{U} & & \text{U U U} - \text{U} \end{array}$$
5. და თვალუნვდენელ სიბნელეს ერთვის b

$$\begin{array}{ccc} 5 & / & 5 \\ \text{U U} - \text{U U} & & \text{U U U} - \text{U} \end{array}$$
6. — მე არ ვარ შენთვის, აღარ ვარ შენთვის b

$$\begin{array}{ccc} 5 & / & 5 \\ \text{U} - \text{U} - \text{U} & & - \text{U} - \text{U U} \end{array}$$
7. არც დასაწყისი, არც დასასრული... c

$$\begin{array}{ccc} 5 & / & 5 \\ \text{U U} - \text{U U} & & \text{U U} - \text{U U} \end{array}$$
8. მე ბობოქარი სატურნის სული c

$$\begin{array}{ccc} 5 & / & 5 \\ \text{U U} - \text{U U} & & \text{U U U} - \text{U} \end{array}$$
9. ღამის და ტყისა, თუმც აქ ვარ ისევ! a

$$\begin{array}{ccc} 5 & / & 5 \\ \text{U U U} - \text{U} & & \text{U} - \text{U} - \text{U} \end{array} \quad (\text{კალანდაძე 1976:225})$$

„ათმარცვლიანი საზომი თავისი ეპიკური ბუნების გამო გან-
საკუთრებით ხშირად იხმარება პოეტურ ეპოსში“, — წერდა აკ.
ხინთიბიძე (ხინთიბიძე 1961:122). ლექსისათვის დამახასიათებელია
იგივე იდუმალება. არ ფიქსირდება არცერთი მთლიანი ლოგაედი;

ორ ტაეპში გვხვდება მიმართვა (2,6). ჭარბობს ერთმარცვლიანი და ორმარცვლიანი სიტყვები, განსაკუთრებით იმ ტაეპებში, რომელთაც ემოციურად დატვირთული ინტონაცია ახასიათებს. 18 ლოგაედდან 7 ტრიბრაქისა და ქორესაგან შედგება (1-1, /3, 4-4, /5, 9/); 4 — ანაპესტისა და პირიქისაგან (5/, 7-7, 8/); 1 — ქორესა და დაქტილისაგან (3/). ამ ტიპის ლოგაედს სერგი გორგაძე „ანტიადონისურს“ უწოდებს (გორგაძე 1930:53); 1 — ამფიმაკრისა და პირიქისაგან (/6); 4 — ამფიბრაქისა და ქორესაგან (2-2. 6/, /9). სერგი გორგაძე მას იპოსტაზირებულ ლოგაედურ დიმატერად მოიხსენიებს (გორგაძე 1930:56). ბოლო ლოგაედი — „ალარ ვარ შენტვის“ ტაეპის პირველ ლოგაედს იმეორებს, მაგრამ ერთ უარყოფით ნაწილაკს (არ) ცვლის მეორე (ალარ), რომელიც ამყარებს პირველს, მაგრამ, ამავე დროს, აკონკრეტებს, აძლიერებს მას. ეს ემოციური მუხტი, განსაკუთრებით კითხვის პროცესში, უდავოდ ამფიმაკრისა და პირიქის სინთეზს გვაძლევს. 8 ლოგაედის (U U U – U) ნაწილი სინტაგმებია, რომლებიც სამმარცვლიან და ორმარცვლიან მორფემებს მოიცავენ: „მთვარიდან მოდის“, „ადუღებს ტალღებს“, „ეხება კბოდეს“, „სიბნელეს ერთვის“, „სატურნის სული“. სინტაქსური კავშირები მრავალფეროვანია. გვხვდება ატრიბუტული, პრედიკატიული და კომპლექტური. მთავარი განმსაზღვრელი აქაც მეორე სიტყვის ორმარცვლიანობაა. ლოგაედების მეორე ნაწილი სამ მორფემას მოიცავს: 1. „ეს ხმაა ჩუმი“; ერთი ერთმარცვლიანი და ორი ორმარცვლიანი სიტყვა. მახვილი ეცემა მესამე სიტყვის პირველ მარცვალზე. ემოციურად აქცენტირებულია სიტყვა „ჩუმი“. ამ შემთხვევაში სწორედ ემოციური ფაქტორია გადამწყვეტი, რადგან ჩვენებითი ნაცვალსახელი და შედგენილი შემასმენელი, რომლებიც, გარკვეულწილად, მნიშვნელოვან კომპონენტებს წარმოადგენენ, დაჩრდილულია შინაარსობრივად უფრო მნიშვნელოვანი განსაზღვრებით. 2. ამავე ტიპის მესამე ლოგაედიც სამი სიტყვისაგან შედგება: „ლამის და ტყისა“ (ორჯერ მეორდება). აქ ალარ არის ემოციური ფონი. მახვილი ეცემა ორმარცვლიანი სიტყვის ბოლოდან მეორე მარცვალზე, რაც ტიპურია, აქამდე განხილული მაგალითების გათვალისწინებით.

მომდევნო ტაეპში ორი ლოგაედი. მეორე იმეორებს პირველს: — მე აქ ვარ ისევ, მე აქ ვარ ისევ!“ ლოგაედები შედგება ამფიბრაქისა და ქორესაგან. ასეთივე სტრუქტურა აქვს მეექვსე ტაეპის პირველ და მეცხრე ტაეპის მეორე ლოგაედებს: „მე აქ ვარ ისევ!“ — 2-ჯერ

„მე არ ვარ შენტვის“,
„თუმც აქ ვარ ისევ!“

პირველ, მეორე და ბოლო მაგალითებში მახვილი ეცემა ადგილის გარემოებებზე. მესამე მაგალითში კი — უარყოფით ნაწილაკსა და ნაცვალსახელზე. ყოველი მათგანი 4 მორფემას მოიცავს. მეორე და მეოთხე სიტყვები განსაკუთრებული ემოციური დატვირთვით ხასიათდება. მეორე მაგალითში ადგილის გარემოებას ცვლის უარყოფითი ნაწილაკი (არა), რაც ასევე აძლიერებს ემოციურ ფონს.

საინტერესოა 4 ლოგაედი, რომლებიც ანაპესტისა და პირიქისაგან შედგება: „და თვალუნვდენელ“ (5), „არც დასანყისი, არც დასასრული“ (7-7), „მე ბობოქარი“ (8). ოთხივე ერთმარცვლიანი და ოთხმარცვლიანი მორფემებისაგან შედგება. ერთმარცვლიანი სიტყვა და მეორე პეონი ქართული ლექსისათვის დამახასიათებელ ნახევარტაეპედს ქმნის და, შესაბამისად, სრულიად ბუნებრივია, თუმცა საინტერესოა, რომ ამ ლექსში ოთხივე ამ ტიპის ლოგაედი ერთსა და იმავე მუხლებს მოიცავენ.

რითმის თვალსაზრისით ეს ლექსი უფრო მონესრიგებულია. აქაც გვხვდება ასონანსური რითმის მაგალითი: „მოდის — კბოდეხ“; ასევე, კონფლიქტური (დისონანსური, შერეული) რითმის მაგალითიც: „ტყისა — ისევ“. ტექსტში ჭარბობს წინანუნისმიერი ბგერები, რაც ლამის უფაქიზეს ასოციაციას ქმნის. ეს არ არის მარტივი პარონიმული ბაძვის სურვილი ქარის სისინთან ან ფოთლების შრიალთან. ეს ლამის მეტად ინტიმური და მონოტონური ხმაა.

მიმართვა განლაგებულია თავისებური ფორმით. როგორც წესი, მიმართვისას სუბიექტი მეორე პირია, მაგრამ აქ სრულიად სხვა სურათი გვაქვს: — „მე არ ვარ შენთვის“. „მე“ სუბიექტია და, ამას გარდა, პირველ პოზიციაზე ვხედავთ. მეორე პირი მოცემულია თანდებულობით — „შენთვის“. ეს ტიპური ფორმა არ არის, მაგრამ მეტად ღრმა ასოციაციას იწვევს. „შენთვის“ გულისხმობს განკუთვნილს, ალექსანდრს. პირველი პირის პოზიციისა და მეორე პირის ფორმის გათვალისწინებით პოეტი საკრალურ სურათს ქმნის, რომლის ცენტრში დგას თვითონ და მხოლოდ თვითონ (!) სწორედ ასეთი კატეგორიული ინტონაციაა გადმოცემულია ტაეპში: — „მე არ ვარ შენთვის, აღარ ვარ შენთვის!“

თუ შევაჯამებთ არაერთგვაროვან მოსაზრებებს ლექსის ბუნებასა და წყობის შესახებ, მისი ფუნქციონალური წყობა, მხატვრული ფორმის ძირითადი პარამეტრების გათვალისწინებით, შემდეგ სახეს მიიღებს: სალექსო ტექსტი წარმოადგენს თანაფარდ და თანაზომიერ სამეტყველო მონაკვეთებს, რომლებსაც სინტაქსურ ერთეულებთან გარკვეული კავშირის დამყარება შეუძლიათ. „შინაგანი საზომი“ (მეტრული ორგანიზაცია) ხელს უწყობს სიტყვების მონესრიგებას და წინასწარ განჭვრეტს მეტყველების მომ-

დეენო სეგმენტს. პოზიციურად განლაგებული ბგერათა გამეორების სისტემა — რითმა, ქმნის ახალ აზრობრივ კავშირებს სიტყვებსა და ტაქებს შორის. ხოლო პოზიციურად გაუმყარებელი ბგერათა გამეორების სისტემა — ალიტერაცია და ასონანსი, აყალიბებს დამატებით მხატვრულ მოტივაციებს ლექსიკურ ერთეულებს შორის და უზრუნველყოფს სიტყვების პროგრესულ-რეგრესულ მეხსიერებას. ეს ზოგადი მახასიათებლები ხელს უწყობს ლექსის ტექსტში სემანტიკური გარდაქმნების წარმოშობას და ადასტურებს აზრს, რომ ლექსი განსაკუთრებული ენობრივი ფორმაა, რომელსაც ენაში რეპრეზენტირებული ლოგიკური შინაარსის მოდიფიცირება შეუძლია; ამავე დროს, ანიჭებს კომპოზიციურ გამომსახველობასაც.

შეიძლება ითქვას, რომ მეტრულ სტრუქტურას, მის ცვლილებას, განაპირობებს ლექსის რიტმი, რომელიც ეფუძნება ინტონაციას, ავტორის სუბიექტურ ტონს, მის ნებას; მარცვალთა რაოდენობას; ასევე, სინტაქსურ კონსტრუქციებს. ეს შეიძლება აიხსნას სინტაქსური ელემენტების სამმაგი ფუნქციით: როგორც კიტექსტის სპეციფიკურ სამყაროში შეაღწევს, ის, რაც აქამდე ზოგადსაკომუნიკაციო სისტემას განეკუთვნებოდა, მაშინვე ინდივიდუალურ პოზიციას იძენს; პოეტური მეტყველება თავისი უშუალო, ასევე, ზოგადენობრივი მნიშვნელობის გარდა, შეიძლება გადატანითი მნიშვნელობით და ფუნქციით დამკვიდრდეს. ამას განაპირობებს სწორედ წინადადების სინტაქსური წყობა, რიტორიკული ფიგურების განლაგება და ა. შ.; უნდა ვაღიაროთ, რომ სინტაქსურ კონსტრუქციას უკიდურესი აბსტრაქტულობა ახასიათებს, რის საფუძველზეც შესანიშნავად ითავსებს სიმბოლური ნიშნის როლს.

ტექსტის აღქმა ნაწარმოების ანალიზის სტრუქტურალისტურ მეთოდს ეფუძნება, რომელიც ამ სიბრტყეში ერთ მთლიანობად განიხილება. მისი ყველა ელემენტის სრულფასოვნად გამოვლენა შესაძლებელია ტექსტის სხვა ელემენტებთან მიმართებაში. გრამატიკული კატეგორიის ელემენტების როლი მნიშვნელოვანია ლექსის აზრის კონსტრუირებაში, ხოლო შინაარსი, ხშირ შემთხვევაში, არქიკომპონენტსაც წარმოადგენს.

დამონშებანი:

გორგაძე 1930: გორგაძე ს. *ქართული ლექსი*. თბ.: 1930.

დოიაშვილი 1982: დოიაშვილი თ. *ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები*. თბ.: „მერანი“, 1982.

კალანდაძე 1976: კალანდაძე ა. *რჩეული*. თბ.: 1976.

ტომაშევსკი 1996: Томашевский Б. В. *Теория литературы. Поэтика*. М.: 1996.

ხინთიბიძე 1961: ხინთიბიძე ა. *პოეტური ხელოვნების საკითხები*. თბ.: 1961.

ანა კალანდაძის „ფშაური ციკლის“ პოეტიკა

ანა კალანდაძის პოეზიაში „ფშაურ ციკლს“ განსაკუთრებული ადგილი უკავია. 1955 წლის ივლისში პოეტი საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ენათმეცნიერების ინსტიტუტიდან მიუვლინებით სოფელ შუაფხოში. სწორედ ამ პერიოდში იქმნება განსხვავებული ხელნერის ლექსები „ფშაური ციკლისა“, რომელსაც პოეტი, შემდგომ, დროდადრო, პერიოდულად მიუბრუნდება.

„ფშაური ციკლის“ მეტრიკა სათავეს ხალხური პოეზიიდან იღებს. ამ კილოზე დაწერილი ლექსები 8-მარცვლიანი შაირით არის შესრულებული (5/3). 1955 წელს დაწერილი ლექსები ამ საზომით არის გამართული. პოეტი სტრიქონებს ტაეპებად არ გამოყოფს და არც მათი რაოდენობით იფარგლება. ლექსების უმეტესობა 8-სტრიქონიანია, მაგ: „ჭიჩოზე ნისლის კოტორი...“* ციკლიდან სამიოდე ლექსი 14-ტაეპიანია — „ციხეგორს გალობს ბულბული“. რა თქმა უნდა, სტრიქონთა აღნიშნული რაოდენობა სონეტსა და ონეგინის სტროფს გაგვასხენებს, თუმცა მათთან ანასეულ ლექსების სტროფიკას კავშირი არ აქვს, ისინი არც საზომით, არც რითმით არ მიესადაგებიან აღნიშნულ ფორმებს. გვხვდება ასევე 6, 16, 18 სტრიქონით განწყობილი ლექსები. „გაის გაზაფხულს“ — 20-ტაეპიანია. „ფშაურ ციკლში“ სტროფული კანონზომიერება დარღვეულია, ანუ ლექსების სტროფებად დანაწევრება არ ხერხდება. ასტროფია ხალხური პოეზიისათვის არის დამახასიათებელი. ამ პერიოდში შესრულებული ყველა ლექსი ინტერვალიანი (xaxa) რითმით არის განწყობილი.

„ფშაველო ქალავ, თულუხი
ზურგზე მოიგდე თოკითა...
გამოგედევნა არაგვი
მთიდან მოსული როკვითა...“

ინტერვალიანი რითმა დამახასიათებელია ქართული ზეპირსიტყვიერებისა და ხალხური პოეზიით შთაგონებული პოეტებისათვის. 1955 წელს გარიტმვის განსხვავებული სისტემა აქვს ლექსს: „მე არაგვზე დავრჩებოდი“... პირველი სტროფი სამჯერადი რითმითაა განწყობილი (aaxa), მეორე სტროფში ისევ ინტერვალიანი

* ანა კალანდაძის ტექსტები დამონმებულია პოეტის ორტომეულიდან.

რითმამ მოცემული, მაგრამ აღსანიშნავია ერთი ფაქტორი: მეორედება სარიტმო სიტყვა — „ხარო“:

„ნისლაურო, ნისლი *ხარო*,
გამიქრები: მზისი *ხარო*
... მაგრამ რა ვქნა, სხვისი *ხარო*...
...ჩემი გულის შიში *ხარო*...
...არწივების შინში *ხარო*“.

მონორითმიანობა, საერთოდ, დამახასიათებელია ხალხური პოეზიისათვის, მაგრამ ამ ლექსის შემთხვევაში (ნიმუშში გაურითმავი სტრიქონები გამოტოვებული გვაქვს), პოეტი გვთავაზობს ტავტოლოგიურ რითმას, რაც ლექსს სიმსუბუქეს სძენს.

აკაკი ხინთიბიძე წერს: „ანა კალანდაძე ხალხური კილოთიც სარგებლობს და „არისტოკრატიულითაც“, ხშირად ხალხური ლექსის პირდაპირ ციტირებას ახდენს; თუმცა მისი სტილი დარბაისლური ქართულია“ (ხინთიბიძე 2000: 102)

„ფშაური ციკლის“ შექმნის თაობაზე ანა კალანდაძე თვითონ მოგვითხრობს თავის ჩანაწერებში: „ხალხურ კილოს საგანგებოდ მივმართავ ხოლმე კოლორიტის — ხალხურობის სურნელის შესანარჩუნებლად. მივმართავ, ცხადია, მხოლოდ მაშინ, როცა ლექსის თემა მოითხოვს ამას. მაგალითად, ასე მოვიქეცი ფშაური ლექსების ციკლის წერისას. ისინი ფშაური ხალხური ლექსის მოტივებზეა შექმნილი, — ხალხური პოეზიის დიდებულ კუთხეს მინდოდა (უფრო სწორი იქნებოდა, თუ ვიტყვოდი, „უნდოდა“-მეთქი!) ასე შევხმიანებოდი, მხოლოდ „თავის ენაზე!“ არა, ვერ გადმოსცემს ეს ნათქვამი იმ განწყობილებას, რაიც მაშინ „მკარნახობდა“ ამ სტრიქონებს: ეს ლექსები ასე გახმაურდნენ ჩემში მთიდან დაბრუნების-თანავე, მხოლოდ ასე მენერებოდა!“ (კალანდაძე 1995: 73).

1955 წლის „ფშაურ ციკლში“ გვხვდება ვაჟა-ფშაველას პოეზიის რემინისცენციები, რაც გასაკვირი სულაც არ არის, რადგან განწყობას ქმნის გარემოს, საზომის, გართმვის მსგავსება. ფშაური გარემოს ზეგავლენით, ორივე პოეტი არაგვს, ნისლს, მთის ყვავილებს და მთა-კლდეებს ხატავს. ლექსში „ვაჟას“ ვკითხულობთ:

„მე ვნახე შენი ლამაზი
ფშავი — ბუმბერაზ მთებითა...
... მთავ ბუმბერაზო, მიიღე
ჩემიც... სალამი გვიანი...“

თავისთავად ცხადია, რომ მოტივები, რომელთაც ანა კალანდაძე გვთავაზობს, მთის ადათ-წესებმა განსაზღვრეს. ვაჟა-

ფშაველას შემოქმედებას ლეიტმოტივად გასდევს „კაი ყმის“ სახე. ლექსში „დოლი ახიელში“ ვკითხულობთ: „და მაინც ასგან თავგაჩეხილი, ცისკარაული მოსწონთ გოგოებს“. „ბახტრიონის“ გმირს „ზეზვაი საოცარიას“ ანა კალანდაძეც აცოცხლებს თავის ლექსში: „ზეზვა გაფრინდაულის ძეგლი ქვემო ალვანში“ — „ჯაჭვი რად გამოსავს, გაფრინდაულო, ალავერდისკენ რას ზვერაჲ ასე?“ კაი ყმის მოტივი მხოლოდ ფშაური ციკლის კუთვნილება არ არის. ანა კალანდაძე თავის პოეზიაში ხშირად აცოცხლებს ისტორიულ გმირებს და მათ დიდებით მოსაგვს: „საით არიან შალვა, ბიძინა და ელიზბარი? მტერს საით ჩეხავს მარად ძლიერი იმათი ხმალი?“ კაი ყმა და გმირია ანასთვის საქართველოს დიდებული მეფე ერეკლეც: „ლაშქარს მიუძღვის ხმალჩაუგები ერეკლე მეფე...“

ხევსურეთში ანა კალანდაძეს მასპინძლობას უწევდა ნათელა ბალიაურისა და ალექსი ოჩიაურის ოჯახი. მათთან ერთად ცხოვრობდა მათი მოხუცი დედა, ლელა ნიკლაური, რომელსაც შვილიშვილები ბერდედას ეძახდნენ. ბერდედა იმ ხევსურულ ტრადიციებზე გაზრდილი ქალი გახლდათ, მტრის ვაჟკაცობას დიდად რომ აფასებდა და მარჯვენას უქებდა. პოეტზე დიდი გავლენა მოუხდენია ამ, ას წელს მიტანებულ, მოხუცს, სწორედ აქედან იღებს სათავეს ბერდედას მოტივი — 1962 წელს „ბერდედას — ლელა ნიკლაურს“ და 1967 წელს ისევ მიუბრუნდება ამ მოტივს ლექსით „ისევ ბერდედას“:

„ — რაისთვის აქებ ქისტებს, ბერდედავ,
მათს ვაჟკაცობას, ძალას და სიმხნეს?
მინა უფსიათ მათ ხევსურთ ძვლებით...
— რას ამბობ, ქალავ, ვაჟკაცებ იყვნეს!“

„ფშაურ ციკლში“ გამორჩეული ადგილი უჭირავს მთის ყვავილებს. ყვავილთა და მცენარეთა სახელებით დედიკა ოჩიაურისაგან თვლის პოეტი თავს დავალებულად. ანა კალანდაძის შემოქმედებაში ბევრია ეგზოტიკური მცენარე: არჯაკელი, მაისტელი, კენკემა, უკადრისა, ვარდკაჭაჭა, დარიჯა, მაშარისძირა, შალშავი და სხვა. „მცენარეთა სახელები ლექსიკონებში არ მიძებნია. არჯაკელი ქსანზე „გავიცანი“ — ლამისყანაში ყოფნისას, სატყრობელა, უკადრისა, ჭყანტა (იგივე მთვარის ყვავილი), მჟაველა, ფაფანაგა, შალანი თუ მარიამულა — არაგვისპირებზე,“ — წერს ანა კალანდაძე.

ანა კალანდაძეს ნათელა ბალიაური პირად წერილში წერდა: „მიხარია, რომ ხანდისხან ჩემს საყვარელ ხევსურეთსაც წინწკლებს ესვრი, მაგრამ ჩვენ მეტს მოვითხოვთ“... „ფშაური ციკლის“ ლექსები დაახლოებით ოცია („მე არაგვზე დავრჩებოდი“, „ვაჟაო,

დილის მზის სხივო“, „ციხეგორს გალობს ბულბული“, „ფშაველო ქალავ თულუხი“, „ბროლს მოამსხვრევს თეთრახევა“, „დღეს ქორნილია შუაფხოს“ და ა.შ. მართალია, პოეტი მოგვიანებითაც ესტუმრება მთას — 1969 წელს არხოტს ინახულებს, 1970 — შატილს, ისევ ჩნდება ხალხურ მოტივზე შექმნილი ლექსები, თუმცა ერთიანი ციკლი აღარ გვხვდება. პოეტი იშვიათად მიმართავს ხალხურ კილოს გვიანდელ ლექსებში. სტროფი, რითმა და მეტრიც არ არის შეზღუდული. რა გახდა იმის მიზეზი, რომ პოეტმა არ შეავსო მოგვიანებით „ფშაური ციკლი“, ან სხვა არ შექმნა, ამის ახსნა, ალბათ, იმით შეიძლება, რომ პოეტმა აღარ გაიმეორა თავისი თავი, ამ ციკლით და ამ ფორმით სრულად ამოწურა თავისი სათქმელი.

დამონებანი:

- ბენაშვილი 1986:** ბენაშვილი გ. *წყურვილი წვდომისა*. თბ.: 1986.
კალანდაძე 1995: კალანდაძე ა. *ორტომეული*. თბ.: გამომცემლობა „საქართველო“, 1995.
ქართული... 1980: *ქართული პოეზიის ანთოლოგია*. თბ.: 1980.
ხინთიბიძე 2000ა: ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსმცოდნეობა*. თბ.: 2000.
ხინთიბიძე 2000ბ: ხინთიბიძე ა. *რა ჩურჩული ესმით ჩემთა ყურთა?* მნათობი. თბ.: 2000.
ჩორგოლაშვილი 1987: ჩორგოლაშვილი მ. *ჩემი გაზაფხულის ყვავილები*. თბ.: 1987.

ფორუყ ფაროხზადის პოეტური რეფორმები სპარსული ლექსის თვისებრივი განახლებისათვის

XX საუკუნის მეორე ნახევრის სპარსულ პოეზიაში თვისებრივი სიახლე რამდენიმე გამორჩეულმა ავტორმა მოიტანა. მათ შორის განსაკუთრებულია პოეტი ქალი ფორუყ ფაროხზადი (1933-1969), რომელმაც, თავისი არცთუ ხანგრძლივი ცხოვრების მიუხედავად, შეძლო სპარსული პოეტური სიტყვის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია ახალ სიმაღლეებამდე აეყვანა, სწორედ იმით, რომ დაპირისპირებოდა ტრადიციას და საუკუნეების მანძილზე გაბატონებული ობიექტური (კოლექტიური) პოეტური ცნობიერების სანაცვლოდ თავის ლექსებში წინ წამოენია სუბიექტური აღქმა — მკვეთრად გამოხატულ პიროვნულობაზე დასმული აქცენტებით.

მიზნის მისაღწევად ფაროხზადს რამდენიმე მნიშვნელოვანი ამოცანის გადაჭრამ მოუწია. უპირველესად, პოეტური ენის განახლებამ, რაც გულისხმობდა ამ ენის გათავისუფლებას დიდი ხნის წინათ დამკვიდრებული კლიშეებისაგან.

ფაროხზადისათვის საკითხი ასე იდგა: თავისთავად არცერთი სიტყვა არ შეიძლება იყოს პოეტური ან არაპოეტური. მნიშვნელოვანია ის, თუ რა შინაარსს ვდებთ ამა თუ იმ სიტყვაში და, რაც მთავარია, რას მოვითხოვთ თვითონ პოეზიისაგან (ფაროხზადი 2004: 78).

თუ პოეზია გვჭირდება როგორც საამო ცხოვრებისათვის აუცილებელი ერთგვარი ბურჟუაზიული სამშვენიისი, მაშინ, რასაკვირველია, თავისუფლად შეგვიძლია და, უფრო მეტი, აუცილებელიც კია დავრჩეთ იმ სისტემის საზღვრებში, სადაც პოეტურად მხოლოდ ვარდისა და ბუღბუღის ტრადიციული ესთეტიკა აღიქმება.

მაგრამ თუ გვინდა, რომ პოეზიამ თავისი ნამდვილი ფუნქცია შეასრულოს, ანუ ყოფიერების ტრაგიკული საზრისის გაცნობიერებით სამყაროში ჩვენი ადგილის პოვნაში დაგვეხმაროს, მაშინ ის ვერ იქნება შემოსაზღვრული მხოლოდ იმ ლექსიკითა და თემატიკით, რაც უწინ მის არსებობას განსაზღვრავდა.

ფაროხზადს ესმოდა, რომ თუკი ტრადიციული ყაზალი თავის დროზე ასრულებდა ზემოთ მითითებულ ფუნქციას და ადეკვატურად გამოხატავდა დროის შესაბამის, ერთგვარად იდილიურ განწყობილებებს, დღეს, როცა დაირღვა ოდინდელი ჰარმონია, შეუძლებელი გახდა თუნდაც ისე წერა, როგორც პოეტები წერდნენ, ვთქვათ, ატომის გახლეჩამდე (ფაროხზადი 2004: 79).

ხოლო რაკილა თვითონ ატომის გახლეჩა XX საუკუნის პოეტისათვის უკვე არა მეტაფორა, არამედ რეალურად მომხდარი სასწაული იყო, ამან თავისთავად წამოჭრა მეტაფორის, როგორც მხატვრული საშუალების, გადააზრების აუცილებლობაც. გამომსახველობით საშუალებების განახლებამ კი გამოიწვია სტრუქტურული ცვლილებები, რაც ტრადიციული სალექსო საზომების მოშლით დაგვირგვინდა.

ფაროხზადის შემოქმედებაზე თვალის მიდევნებით შეგვიძლია ამ საზომების რღვევის მთელი პროცესი აღვადგინოთ. თუ პოეტი პირველ-ორ კრებულში მაინც ინარჩუნებს ფორმალურ კავშირს ტრადიციულ სალექსო სისტემასთან და სტროფული პოეზიის ნიმუშებს გვთავაზობს (რაც, სხვათა შორის, თავისთავად უკვე უცხო ელემენტია მონორიმული სპარსული არუზისთვის) (შამისა 1994: 76) ბოლო ნიგნებში ამ პირობით კავშირსაც მოშლის და გვთავაზობს თვისებრივად ახალი პოეზიის ნიმუშებს, რომლებიც გარეგნულად და ზედაპირულად ევროპული პოეტიკის ვერლიბრსა და ვერბლანს მოგვაგონებს, მაგრამ არსობრივად პრინციპულად განსხვავდება ამისაგან, რადგან არუზის ტრადიციული სისტემის რღვევის შედეგია (შამისა 1994: 77).

ფორუყ ფაროხზადის დამოკიდებულებებს და მის მიმართებას პოეზიასთან შესანიშნავად გვიხსნის მისი ინტერვიუ ჟურნალისტ სირუს თაჰბათთან, რომლის სრული თარგმანი გამოვაქვეყნეთ ნიგნში „მეორედ დაბადება“ (ალექსანდრე ორბელიანის საზოგადოება, 2004), აქ კი ამ ინტერვიუდან რამდენიმე ფრაგმენტს დავიმონუმებთ, რათა გავარკვიოთ, რა მოთხოვნებს უყენებდა პოეტი ქალი თანამედროვე პოეზიას, რომელიც, მისი აზრით, ეპოქის სულისკვეთების გამომხატველი უნდა ყოფილიყო. კერძოდ, ჟურნალისტის შეკითხვაზე, რატომ წერთ ლექსებს, რას ეძებთ ლექსებშიო, ფორუყი უპასუხებს: „ეგ თქვენი რატომ საერთოდაც ვერ ეგუება ლექსებს და პოეზიას. მე არ შემიძლია გითხრათ, რატომ ვწერ ლექსებს. ვფიქრობ, მიზეზი — ყოველ შემთხვევაში, ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი, რაც ხელოვან ხალხს მათი საქმიანობისაკენ უბიძგებს, გახლავთ ამ ადამიანთა ქვეცნობიერი მისწრაფება — დაუპირისპირდნენ და არ დაემორჩილონ წარმავლობას. ეს ის ხალხია, რომელთაც სიცოცხლეს და სიკვდილიც სხვებზე უფრო უყვართ და უკეთ ესმით. ხელოვნებაც ამ ქვეყნად დარჩენის, საკუთარი თავის უკვდავყოფისა და სიკვდილის საზრისის უარყოფის თავისებური მცდელობაა. ზოგჯერ ვფიქრობ: მართალია, სიკვდილი ბუნების ერთ-ერთი კანონია, მაგრამ ადამიანი მხოლოდ ამ კანონის წინაშე გრძნობს თავს უმწეოდ და არასრულფასოვნად. სხვა საქმეა, რომ სიკვდილს ვერაფერს მოუხერხებ. ის უნდა იყოს და ძალიანაც კარგი რამეა. აი, ეს არის ზოგადი განმარტება,

რომელიც, შესაძლებელია, ოდნავ სულელურადაც კი მოგეჩვენოთ. პირადად ჩემთვის კი პოეზია მეგობარია, და როცა მასთან მივდივარ, შემიძლია, ძალზე უბრალოდ გული მოვიოხხო. ის ჩემი მეწყვილეა, რომელიც სრულმყოფს, მაკმაყოფილებს და ამას ისე ახერხებს, რომ თავისი არსებობით ოდნავადაც არ შემანუხოს. ზოგიერთები საკუთარ დანაკლისს ცხოვრებაში სხვა ადამიანებთან ურთიერთობით, მათთან მოძიებული თავშესაფრის წყალობით ინაზღაურებენ. მაგრამ დანაკლისი ამით არასოდეს ანაზღაურდება და რომ ანაზღაურებულიყო, განა თვითონ ეს ურთიერთობა არ იქნებოდა ყოფიერებისა და ამა ქვეყნის უდიდესი პოეზია?!

პოეზია ჩემთვის ის სარკმელია, რომელსაც როგორც კი მიუახლოვდები, თავისთავად იღება. მე ვჯდები ამ ფანჯარასთან: ვიყურები, ვმღერი, ვღრიალებ, ვტირი, ხეთა ანარეკლს ვუერთდები და ვიცი, რომ ფანჯრის იქითა მხარეს სივრცეა. იქ ვილაცას უსათუოდ ესმის ჩემი: ვილაცას, რომელიც, სულერთია, ორასი წლის შემდეგ მოვა თუ სამასი წლის წინათ ცხოვრობდა. პოეზია ჩემთვის კავშირის საშუალებაა ყოფიერებასა და არსებობასთან — ამ სიტყვის ყველაზე მრავლისმომცველი მნიშვნელობით. მისი სიკეთე ისაა, რომ როცა ადამიანი ლექსს წერს, შეუძლია თქვას, ვარსებობ ანდა უკვე ვიცხოვრეო. მის გარეშე კი აბა, ასეთი რამეების თქმა და გაცხადება როგორ შეიძლება?

მე ჩემს ლექსებში არაფერს დავეძებ. შეიძლება ითქვას, ჩემს ლექსებში ხელახლა ვპოულობ საკუთარ თავს. რაც შეეხება, სხვათა პოეზიას, ან ზოგადად, პოეზიას... ზოგი ლექსი ღია კარივითაა, რომლის არც აქეთ და არც იქითა მხარეს არაფერია. კაცი იფიქრებს — აფსუს ქალაქადიო! ზოგი ლექსიც, პირიქით, დაკეტილ კარსა ჰგავს, რომლის გაღების შემდეგ ხვდები, რომ მოტყუვდი და არც კი ღირდა მისი გამოღება. მის მიღმა ჩამონოლილი სიცარიელე ისეთი საზარელია, რომ „აქეთა მხარის“ — ზედაპირის სისავსეც კი ვერ ანაზღაურებს. არადა, ძირითადი, სწორედ ის — „იქითა მხარე“ ანუ სიღრმე, შინაარსი უნდა ყოფილიყო.

აი, ზოგი ლექსი კი კარი არ არის, არც ღია და არც დახურული. ეს ლექსები არც ჩარჩოთი დასაზღვრულნი არ არიან. გზას ჰგვანან, სულერთია — გრძელსა თუ მოკლეს. გზას, რომელიც რაღაცასთან შესახვედრად მიდის, მიისწრაფის. მერე უკან ბრუნდება და არასოდეს იღლება სიარულით. ზოგჯერ თუ შეჩერდება, რაღაცაზე დასაკვირვებლად, რომელიც მანამდე, არც წინა და არც უკანა გზობისას, არასდროს შეემჩნია.

ხანდახან მინდა პოეზიამ ხელი ჩამჭიდოს, თან წამიყვანოს; ფიქრი, მზერა, შეგრძნება და ხედვა მასწავლოს. ჩვენი ურთიერთობის შედეგი კი კარგად აწონილი ფიქრი და ნააზრვეი იყოს.

მე ვფიქრობ, რომ ხელოვნება, პოეზია გაცნობიერება უნდა იყოს — გაცნობიერება ცხოვრებისა, არსებობისა და თქვენ წარმოიდგინეთ იმ ვაშლისაც კი, რომელსაც ვკბებით ან ჩაკბენას ვუპირებთ.

შეუძლებელია მხოლოდ შიშველი ვნებებით ცხოვრება. ან უფრო უკეთ: ხელოვანს არ შეუძლია და არც შეიძლება — იცხოვროს მხოლოდ შიშველი ვნებებისა და გრძნობების ხარჯზე. ადამიანი კარგად უნდა ხედავდეს თავის თავსა და თავის სამყაროს და შემდგომში სწორედ ეს აუცილებლობა უბიძგებს ფიქრისაკენ. ხოლო როცა აზროვნება იწყება, კაცს შეუძლია უკვე მყარად დადგეს ფეხზე. ისე არ გამიგოთ, თითქოს ვამბობდე — პოეზია ჩაფიქრებული ან ფილოსოფიურად შეფიქრიანებული უნდა იყოს-მეთქი. არა, რა სისულელეა! ამით იმის თქმა მინდოდა, რომ პოეზია, ხელოვნების სხვა დარგების მსგავსად, უნდა იყოს აზროვნებით გამობრძმედილ და განვრთნილ შეგრძნებათა და წვდომათა ნაყოფი. თუ პოეტი ნაღდი პოეტი (და ამასთანავე: პოეტი ანუ გათვით-ცნობიერებული), ხვდები, მისი აზრები, რანაირად, როგორ შეედინებთან მის პოეზიაში, მსგავსად: „ფანჯარასთან მოფრენილი ღამურასი“, მსგავსად: „ქვაზე მკვდარი ტოროლასი“, მსგავსად: „მზვარეში ჩათვლემილი კუსი“ — ასე უბრალოდ, ლამაზად და უპრეტენზიოდ... (ფაროხზადი 2004: 77-80).

ვფიქრობთ, ინტერვიუში გაჟონილი ოდნავი პათეტიკის მიუხედავად, მაინც შესანიშნავად ჩანს, რა მოთხოვნებს უყენებდა ფორუყ ფაროხზადი პოეზიის შინაარსობრივ მხარეს. მისი პასუხებიდან იმასაც ვხედავთ, რომ იგი რეფორმის აუცილებლობამდე რაციონალური განსჯის საფუძველზე მივიდა. ამიტომაც აღნიშნა XX საუკუნის ირანული პოეზიის ერთ-ერთმა მეტრმა მეჰდი ახავან სალესმა ფორუყის შესახებ წერილში „დღევანდელი პოეზიის დამპყრობელი“:

„დარწმუნებული ვარ, „მეორედ დაბადება“ არამხოლოდ ფორუყის, არამედ მთელი ჩვენი დღევანდელი პოეზიის მაძიებელი და ცოცხალი ახალშობილის, მთელი სპარსული პოეზიის ხელახალი დაბადებაც იყო. ამ სიტყვების ყველაზე უფრო მკაფიო დადასტურება კი ისაა, რომ ჩვენი პოეზიის ახალგაზრდული ფრთის წარმომადგენლები, ყველანი, ისე ჩაიძირნენ ამ დაბადების ბუნებაში, რომ თითქოს ეს წიგნი ყველა მათგანის ხელახალ შობად იქცა. ფორუყმა ჩვენი დროის პოეზია სულ რამდენიმე წლის განმავლობაში, საკვირველად, მთელი ძალითა და გაბედულებით, მაგრამ ყოვლად უიარალოდ და ულაშქროდ დაიპყრო.

აქამდე ჩვენი პოეზიის მპყრობელი ხელმწიფე ნიმა იყო, მაგრამ დღეს ახალი მპყრობელი გამოჩნდა.

ამ ახალი მპყრობლის ხედვის კუთხე სხვა მიმართულებიანა. მას პოეზიის ქალაქი შემთხვევის წყალობით კი არ აუღია, არამედ დაძაბული ძიებისა და შემეცნების მეოხებით ავიდა გამარჯვების კვარცხლბეკზე და ამიტომაც მისი გამარჯვება უფრო მყარი და ხანგრძლივი იქნება“ (ახავან სალესი 1964: 101).

ამ შეფასებიდან თითქმის ორ ათეულ წელზე მეტი გავიდა და დრომ დაადასტურა და გამოკვეთა თვითონ შესანიშნავი პოეტის მოსაზრება ფორუყ ფაროხზადის სიახლეთა არსსა და მნიშვნელობაზე.

ფორუყის თაობის მეორე ჩინებული პოეტის აჰმად შამლუს აზრით კი, „ფორუყი ძალიან დიდი პოეტია. მისი პოეზია შორსაა დიდი თვალთმაქცობისა და რითმა-რიტმის ეშმაკობისაგან. ის არც ზღაპრებს ყვება და არც ოცნებებს გადმოგვცემს. მისი ლექსები ყველაზე უფრო გულწრფელი სიტყვებია, რაც კი შეიძლება ვინმესგან მოისმინო. მართალი ადამიანის სიტყვებია, რომელსაც ნათქვამის ადრესატად უპირველსად საკუთარი თავი ეგულება. ხოლო თუ ბოლომდე ვერ შევძელით მისი გააზრება იმიტომ, რომ ის ღრმია და საზღვრები არ უჩანს“ (შამლუ 1965 : 53).

შინაარსობრივი სიახლეები, ცხადია, ახალი ფორმების დამკვიდრებასაც მოითხოვდა და გულისხმობდა.

თვითონ პოეტი საგანგებოდ აღნიშნავდა, რომ ტრადიციული ლექსწყობა ე. წ. „არუზ ო ყაფიე“ (არაბული არუდი) თანამიმდევრულად არასოდეს შეუსწავლია და არსებითად მისთვის სულერთი იყო, ძველი პოეტიკის წესები და კანონები, როცა საქმე ადამიანის, კონკრეტულად კი მისი პიროვნული განცდების გადმოცემას ეხებოდა (ფაროხზადი 2004: 87).

საინტერესოა, რომ თანამედროვე ირანელმა მკვლევარმა სირუს შამისამ ფორმის თვალსაზრისით ფაროხზადის ლექსები ტრადიციულ პოეტიკასთან მიმართების კუთხით სამ წყებად დააჯგუფა: ა) ლექსები, რომლებიც ტრადიციულ ყალიბებში ან (ოთხსტრიქონედთა მსგავსად) თითქმის ტრადიციული ყალიბთა ფარგლებშია. ამ ლექსების საზომები ზუსტად მისდევს ტრადიციული არუზის რიტმიკას.

ბ) ლექსები, რომლებიც ნიმას საზომებშია დაწერილი, მაგრამ არუზის თვალსაზრისითაც არანაირი ნაკლი არ გააჩნიათ.

გ) ლექსები, რომლებიც ნიმას ყალიბებითაა შექმნილი, მაგრამ ფაროხზადს მათში ორი საზომი აქვს შერეული, ანდა რომელიმე მოსალოდნელი კომპონენტის (სპარსული რუქნ, იგივე: არაბული არუდის — ბაჰრ) სანაცვლოდ, სხვა ისეთი კომპონენტი აქვს გამოყენებული, რაც გავრცელებული არ იყო არუზის ტრადიციულ მეტრიკაში.

სირიუმ შამისას აზრით, ყველაზე მეტ ყურადღებას სწორედ ამ ბოლო ტიპის ლექსები იმსახურებს.

შემდეგ მკვლევარი ჩამოთვლის იმ ახალ საზომებს, რაც სპარსულ პოეზიაში ფორუყ ფაროხზადმა დაამკვიდრა. კერძოდ:

1. فعلاتن فعلاتن فعلاتن فع .

ნიმუში:

აგარ ხოდა ბუდამ მაღაიექ რა შაბი ფარიად მიქარდამ
სექეიე ხორშიდ რა დარ ქურეიე ზოლმათ რაჰა საზანდ
ხადემანე ბაყე დონია რა აზ რუეი ხაშმ მიგოფთამ
ბარგე ზარდე მაჰრა აზ შახეიე შაბჰა ჯოდა საზანდ.

2 (نن مفاعن مفاعن مفاعن) فعلات فع

ნიმუში:

ეი სეთარეჰა ქე ბარ ფარაზე ასემან
ბა ნეგაჰე ხოდ ეშარეგარ ნემასთეიდ
ეი სეთარეჰა ქე აზ ვარაიე აბრჰა
ბარ ჯაჰანე მა ნაზარეგარ ნემასთეიდ

3 (فاعن مفاعن مفاعن) فعلات فع 3

ნიმუში:

დარ მანი ვა ინ ჰამე ზე მან ჯოდა
ბა მანი ვა დიდეთ ბე სუიე ყეირ
ბაჰრე მან ნამანდე რაჰე გოფთოგუ
თო ნემასთე გარმე გოფთოგუიე ყეირ (შამისა 1994: 87-98)

საინტერესოა, რომ შამისა, ფაროხზადის მიერ შემოტანილ ახალ საზომებზე საუბრისას, პოეტის შემოქმედების (პირობითად) II (გარდამავალი) პერიოდის ნიმუშებს იმველიებს.

რაც შეეხება „მეორედ დაბადებიდან“ დაწყებულ სრულიად ახალ და განსხვავებულ პერიოდს, ეს ლექსები ვერანაირად ვეღარ თავსდება არუდის სისტემის ფარგლებში და ფორმალურად უფრო ახალ ევროპულ-ამერიკულ პოეზიას ენათესავება. არსებითად, შეუძლებელია უარყყოთ ფრანგული პოეზიის ღრმა გავლენა ფაროხზადის შემოქმედებაზე. თუმცა საინტერესო იქნებოდა, მისი ბოლო პერიოდის რომელიმე ლექსი აგველო და თითოეული სტრიქონისათვის ტრადიციული პოეტიკის შესაბამისი „ვაზნი“ — საზომი მიგვეწერა.

ასეთი წმინდად ფორმალური ექსპერიმენტი ჩვენ პოეტის სამი ლექსის მაგალითზე ჩავატარეთ და მიღებულმა შედეგებმა გვიჩვენა, რომ ფორუყის ვერლიბრის ყველა რიტმული საზომის „არქექტიპის“ მოძიება შესაძლებელია „არუზ ო ყაფიეს“ სისტემაში. ამიტომაც ვიზიარებთ თვალსაზრისს, რომლის თანახმადაც, ფაროხზადის პოეტური რეფორმები ფორმალური თვალსაზრისით ევროპული პოეზიის ზეგავლენის კი არა, უფრო ამ ტრადიციული არაბულ-სპარსული სალექსო სისტემის რღვევის შედეგია.

დამონებანი:

- ახავან სალესი 1965:** ახავან სალესი მ. *დღევანდელი პოეზიის მკყრობელი*. ჟურნალი „სეფიდ ო სიაჰ“ (სპარს. ენაზე), № 5, 1965.
- ფაროხზადი 2004:** ფაროხზადი ფ. *მეორედ დაბადება* (სპარსულიდან თარგმნა, შესავალი წერილი და განმარტებანი დაურთო გ. ლობჯანიძემ). თბილისი: 2004.
- შამისა 1994:** შამისა ს. *ზოგი რამ ფორუყის შესახებ* (სპარს. ენაზე). თეირანი: 1994.
- შამლუ 1966:** შამლუ ა. *მოძიებული პოეტი ქალი*. ჟურნალი „ფირდოუსი“, № 5, თეირანი: 1966.

ქართული ლექსის კვალიფიკაციის საკითხი

1. ქართულ ლექსზე მსჯელობისას სამეცნიერო ლიტერატურაში (განსაკუთრებით, თუ ნაშრომი სპეციალურად არ ეძღვნება ტიპოლოგიური კვალიფიკაციის პრობლემას) ჯერ კიდევ აისახება ის ძველი ვითარება, რომელიც ახასიათებდა ქართულ ლექსმცოდნეობას საუკუნეზე მეტი ხნის განმავლობაში, კერძოდ: ა) ქართული ლექსის შინაგანი ბუნება ცალსახად არ არის განსაზღვრული; ბ) ქართული ლექსი შეიძლება იყოს ან სილაბური, ან სილაბურ-ტონური (აქცენტური).

მთავარი მიზეზი ასეთი ვითარებისა, როგორც ჩანს, არის უაპელაციო დაყრდნობა შედარებით მეტრიკულ ტიპოლოგიაში გავრცელებულ ოთხეღმენტიან სქემაზე, რომლის მიხედვითაც ლექსი უნდა იყოს ან სილაბური, ან აქცენტური (დინამიკური, კვალიტატიური, სილაბურ-აქცენტური, სილაბურ-ტონური), ან მეტრიკული (დურაციული, კვანტიტატიური), ან ტონური. ეს მართლაც უნივერსალური სქემაა და იგი მიღებულია როგორც ამოსავალი და პრინციპული, მიუხედავად ზოგიერთი ინტერპრეტაციისა და დაზუსტების არსებობისა, — მაგ: სამ ტიპამდე დაყვანა (იაკობსონი 1966: 361), ან ოთხი ტიპის ორ ჯგუფად დაყოფა, რომელთაგან პირველში სილაბური სისტემაა წარმოდგენილი, მეორეში — ყველა დანარჩენი (ლოთსი 1966 : 140). მაგრამ ამავე დროს აუცილებლადაა გასათვალისწინებელი შემდეგი პრინციპული გარემოება (სილაგაძე 1987: 114 — 115).

კლასიფიკაციის ასეთი დადგენილი ოთხწევრიანი სქემის არსებობა ჩვენთვის ყოველთვის არ უნდა ნიშნავდეს იმას, რომ ნებისმიერი ლექსტწყობა, კერძოდ ქართული, აუცილებლად ერთერთ მათგანს მიეკუთვნება, — არ უნდა გამოირიცხოს თეორიული შესაძლებლობა, რომ რომელიმე კონკრეტული სისტემა არ თავსდება არცერთ ტიპოლოგიურ ჯგუფში, ან თავსდება იმდენად პირობითად, რომ ამ ჯგუფისთვის დამახასიათებელი ნიშნები აპრიორულად მას არ შეიძლება მიეყენოს.

ამიტომ არ უნდა იყოს მისაღები კვლევის ისეთი მეთოდი, როდესაც ნეგატიური არგუმენტებით მოცემული ლექსტწყობისთვის უარიყოფა რომელიმე სისტემისთვის განკუთვნიების შესაძლებლობა და, შედეგად, იგი აუცილებლად მიეკუთვნება სხვას ამავე ცხრილიდან. ყოველ შემთხვევაში, მეთოდოლოგიურად არ არის სწორი, მაგალითად, ქართული ლექსის ბუნების განსაზღვრის შემდეგი გზა: თუ ჩვენ დავამტკიცებთ, რომ ქართული ლექსი არ არის სილაბური, ეს ავტომატურად ნიშნავს იმას, რომ იგი

სილაბურ-ტონურია, და პირიქით — თუ უარიყოფა ქართული ლექსის სილაბურ-ტონურობა, ეს კმარა იმის დასამტკიცებლად, რომ იგი სილაბურია. მთავარი ამ შემთხვევაში ისაა, რომ შემონების გარეშე რჩება მესამე შესაძლებლობა: ქართული ლექსი შეიძლება არც სილაბური იყოს, არც სილაბურ-აქცენტური (აგრეთვე: არც მეტრიკული, არც ტონური) — იგი შეიძლება ორიგინალური ბუნებისა იყოს და ემყარებოდეს ენის ფონოლოგიური სისტემის ისეთ ზესეგმენტურ ელემენტს, რომელსაც არ ემყარება ოთხი სისტემიდან არცერთი.

2. მოცემული ლექსთწყობის ტიპოლოგიური კვალიფიკაცია, ბუნებრივია, ცალსახადაა დაკავშირებული მოცემული ენის პროსოდიული სისტემის ელემენტთან — ზესეგმენტურ, ფუნქციონალურ ფონემასთან, რომელიც ლექსთწყობის სისტემის წარმომქმნელ ფაქტორს ქმნის. ამავე დროს, ლექსთწყობაში, როგორც ჩანს, შეიძლება პირობითად გამოიყოს ორი ნაწილი, რომელთაგან ერთი, მყარი, განპირობებულია ენის პროსოდიული ბაზით, მეორე, მოძრავი და ცვალებადი, დაკავშირებულია ექსტრალინგვისტურ ფაქტორებთან ლიტერატურული, საზოგადოებრივ-კულტურული და ა.შ ხასიათისა (სილაგაძე 1987 : 49-55).

ენობრივი სუპრასეგმენტული ელემენტი, აქტუალიზებული ლექსთწყობის მოცემულ სისტემაში, აღარ არის ენობრივი ელემენტი — ფუნქციურად იგი ლექსის რიტმული ორგანიზაციის წარმომქმნელი ელემენტი, ე.ი. სხვა სისტემის წევრი. რეალურად ამ დროს შემდეგი სურათი იქმნება: მოცემულ დასრულებულ სალექსო-რიტმულ მონაკვეთში (სტრიქონი, ან უფრო ქვედა დონის ერთეული), რომელიც ამავე დროს ენობრივი სტრუქტურის მოცემული მონაკვეთია, ენობრივი ზესეგმენტური ელემენტი წარმოდგენილია რაღაც პოზიციებში და რაღაც რაოდენობით ისე, რომ არც პოზიციები, არც რაოდენობა არაა განსაზღვრული, მაგრამ ამ პოზიციათა და რაოდენობათა ერთი ნაწილი მუდმივია — მხოლოდ ამ პოზიციაში წარმოდგენილი ენობრივი ელემენტი იძენს რიტმული ფაქტორის მნიშვნელობას. სხვა სიტყვებით: ენობრივი მასალის (სიტყვების) შერჩევასა მოცემული პროსოდიული ელემენტი ერთ ან რამდენიმე გარკვეულ ადგილზე მყარად (აუცილებლად) უნდა იქნეს წარმოდგენილი სხვა ადგილებზე მისი ფაკულტატური ყოფნა-არყოფნის პირობებში.

ასეთი ელემენტი, აღჭურვილი სალექსო-რიტმული ფუნქციით, უნდა ქმნიდეს მინიმალურ რიტმულ ერთეულს, როგორც კანონზომიერ აგებულებას, რომლის გამეორებით ან ამავე დონის სხვა რიტმულ ოდენობებთან კომბინირებით მიიღება ყველა სხვა დონის, მათ შორის უკიდურესად დასრულებული, რიტმული მონაკვეთი. ასეთი ერთეული (ან სალექსო სტრიქონი) ქმნის ოპოზი-

ციას ამავე დონის მინიმუმ ერთ ისეთ ერთეულთან (ან სალექსო სტრიქონთან), რომელიც ყველა ნიშნით იდენტურია პირველისა, გარდა სალექსო-რიტმულ ფაქტორად ქცეული პროსოდიული ელემენტის პოზიციისა (ან პოზიციებისა). ეს გარემოება კიდევ ერთი, დამატებითი არგუმენტია იმისა, რომ მოცემული პროსოდიული ელემენტი ლექსის რიტმული ორგანიზების სტრუქტურული ფაქტორია (პირველი არგუმენტი ისაა, რომ მოცემულ ენაში იგი, როგორც სუპრასეგმენტული ფონემა, რელევანტურია ფონოლოგიურად).

შესაბამისად, თუ ლექსთწყობის სისტემაში სტრუქტურული ფაქტორია, ვთქვათ, მახვილი (უკვე არა ენობრივი, არამედ სალექსო იქტუსი), მაშინ მოცემული სილაბური სიგრძის რიტმულ აგებულებას უნდა უპირისპირდებოდეს იმავე ან დაახლოებით იმავე სიგრძის სხვა აგებულება, რომელსაც რიტმული მახვილი სხვა ადგილზე აქვს, ე.ი. რიტმულ მახვილთა სხვა განლაგება აქვს. თუ მსჯელობას განვაგრძობთ სხვა ტიპის ლექსთწყობის (ამჟერად, ტერფებზე აგებულის) მაგალითზე, ამავე მიზეზით არ შეიძლება გვქონდეს, ვთქვათ დაქტილი, თუ მის გვერდით სისტემაში არ გვაქვს ამფიბრაქი ან ანაპესტი, ან ორივე ერთად; ასევე: თუ ვხედავთ, ვთქვათ, ქორეს და მეორე პეონს, ისინი არ შეიძლება ქმნიდნენ ერთსა და იმავე რიტმულ ერთეულსა და შემდეგ — ერთსა და იმავე მეტრს.

ყველაფერი ზემოთ თქმული ეხება ლექსთწყობის სისტემის პირველ ნაწილს, რომელიც მდგრადი, უცვლელი ნაწილია. იგი განპირობებულია ენის პროსოდიული სისტემით, რომელიც სთავაზობს მოცემულ ლექსთწყობას პროსოდიულ ელემენტს სალექსო-რიტმულ ფაქტორად, და მასზე აიგება სისტემის ზოგადი პრინციპიც და საბაზო წესებიც ერთეულთა სტრუქტურებისთვის, კომბინატორიკისთვის და ა.შ. — ისე, რომ მათი მოხსნა ან არსებითი შეცვლა არარიტმულ ტექსტს მოგვცემს, ან ლექსთწყობის სხვა სისტემას (თუ ასეთი რამ წარმოსადგენია).

3. თუ ლექსთწყობის სისტემას განსაზღვრავს ენის პროსოდიული ბაზა, მაშინ ბუნებრივად უნდა დაისვას კითხვა: მიღებული ოთხკლასიანი სქემა ითვალისწინებს თუ არა პროსოდიის ყველა შესაძლებლობას? ვერსიფიკაციული სისტემების ტიპოლოგიური კვალიფიციურობისას გათვალისწინებულია მარცვალთა (მარცვალთა რაოდენობა) და მასში (ან მისგან შექმნილ კომბინაციებში) მოქმედი შემდეგი ძირითადი სუპრასეგმენტული მახასიათებლები:

ა) სიძლიერე. ამ შემთხვევაში ლექსში აქტუალიზებულია ძლიერი (მახვილიანი) და სუსტი (უმახვილო) მარცვლების დაპირისპირება, რაც მათ სტრუქტურულად ღირებულ განლაგებას ქმნის. ეს არის აქცენტური ლექსი. მის გვერდით არსებობს სილა-

ბურ-აქცენტური ლექსიც, რომელშიც იგივე დაპირისპირება ქმნის სტრუქტურულ ფაქტორს, პლუს (ჭარბი მოვლენის სახით) — იზოსილაბური წყობა.

ბ) სიგრძე. სტრუქტურულ ფაქტორს წარმოადგენს ხმოვნის სიგრძეზე დამყარებული დაპირისპირება გრძელი და მოკლე მარცვლებისა, — მეტრიკული ლექსთწყობა.

გ) სიმაღლე. ძირითადი ტონის ამაღლება-დანევაზე (მელოდია) დამყარებული ტონთა კლასები ქმნიან მარცვლების სტრუქტურულად რელევანტურ დაპირისპირებას, — ტონური ლექსთწყობა.

დ) იმ ენებში, სადაც ჩამოთვლილი თვისებები არ წარმოადგენენ ფონოლოგიურ ღირებულებას, ლექსის ორგანიზება ემყარება მარცვალთა რაოდენობის ფაქტორს, — ამ დროს იქმნება (და განლაგდება თანაბრად ან კომბინირებულად) მყარი სილაბური სიგრძის აგებულებები, რომლებიც, როგორც წესი, ასევე მყარ მონაკვეთებად იყოფა; ეს არის სილაბური ლექსთწყობა.

მაგრამ ყოველი მოცემული ენობრივი გამონათქვამის საერთო სახის შექმნისას, ჯერ ერთი, მისი შემადგენლები (მათ შორის — მარცვლები) შეერთებულ მთელს ქმნიან, მეორეც, ამ დროს (მარცვლის გაგრძელების, გაძლიერების და ა.შ. გარდა) მნიშვნელობის მქონეა კიდევ ერთი მოვლენა — გამიჯვნა (პირველ რიგში სიტყვებისა მათი ბოლო და პირველი მარცვლების დონეზე); შესაბამისად, სუპრასეგმენტულ ფონემებს ამ მოვლენის აღნიშვნის ფუნქციაც აქვთ (რაც კიდევ ერთ ფუნქციას უკავშირდება — ერთეულთა რაოდენობის აღნიშვნას).

პირველ ყოვლისა, ეს არის პაუზა, რომელსაც სტრუქტურულ ლინგვისტიკაში თავიდანვე მიეჭცა ყურადღება (ჰარისი 1951: 14).

უფრო ზუსტად, ლაპარაკია საზღვრის, გასაყარის (boundary) მოვლენაზე სიტყვებს შორის, ასევე — სიტყვათა შემადგენელ მორფემებს შორის, ასევე — შესიტყვებებს შორის, რასაც სტრუქტურული ფუნქცია აქვს; საილუსტრაციოდ მინიმალური წყვილების მონახვა ყოველთვის შეიძლება: ინგლ. night rate: nitrate (გლისონი 1956: 41); რუს. Подругу вели : подруг увели (ახმანოვა 1966: 349); ქართ. დანერა ქვითა: და წერაქვითა. ამ დროს ორ მეზობელ ბგერას შორის საარტიკულაციო შესვენებაა ე.წ. ღია გადასასვლელის (open transition) სახით. ეს არის ფონოლოგიური ღირებულების მქონე მოვლენა (თრეიგერი 1941: 224-226; ქართული ენისთვის იხ. წერეთელი 1973: 44-50), რომელსაც პაუზასთან, როგორც ამ შემთხვევაში მიჯნის ფონემასთან (juncture phoneme), ერთად ქმნის მახვილიც და რიტმიც.

როგორც უნდა იყოს ამ მოვლენის ფონეტიკური ბუნება და მისი კვალიფიკაცია, მთავარი ამ შემთხვევაში ისაა, რომ ფუნქციურად ჩვენ საქმე გვაქვს სტრუქტურულ გასაყართან, სადაც პაუზა და სხვა თანმხლები მახასიათებლები ახდენენ მეტყველების ერთეულთა, მათ შორის მაღალი დონის ერთეულთა, პირველ რიგში, სიტყვათა, დიფერენცირებას.

თუ გადავალთ სალექსო-რიტმული ორგანიზაციის სისტემაზე, ამ დონეზე საკუთრივ ლინგვისტურ დეტალებს (ფონეტიკური და ა.შ. ხასიათისა) აღარ აქვთ მნიშვნელობა. მთავარია, რომ ასეთი ენობრივი მოვლენა, სიტყვათგასაყარი, არსებობს და ზოგადად მისი აღნიშვნა შეიძლება დავუკავშიროთ პაუზას, როგორც ენობრივ (ვირტუალურ თუ რეალიზებულ) ელემენტს.

არ შეიძლება იმის თქმა, რომ ამ ფაქტორს ლექსმცოდნეობით ანალიზში ყურადღება არ ექცევა, — შდრ. ცეზურა (რიტმული პაუზა, მეტრული პაუზა და ა.შ.), რომელიც ყოველთვის თანხვედბა სიტყვათგასაყარს (word-boundary); მაგრამ იგი ყველა შემთხვევაში დამხმარე ფუნქციის მატარებელია, კერძოდ — რაღაც სტრუქტურის მქონე სტრიქონის გაყოფის საშუალებაა (ეს საზღვარი ნებისმიერი ტიპის ლექსთწყობაში ყოველთვის ჩნდება სტრიქონის, როგორც დასრულებული რიტმული მონაკვეთის, ბოლოსაც). მეორე მხრივ, თეორიულად შეიძლება წარმოვიდგინოთ ასეთი სურათიც: სიტყვათგასაყარი, რეპრეზენტირებული სალექსო სისტემაში, აქტუალიზებულია ისეთი ძალით, როგორც, ვთქვათ, მახვილი აქცენტურ ლექსში, და აქვს რიტმის რეგულირების, შექმნის თვისება, ე. ი. წარმოადგენს მუდმივ რიტმულ გასაყარს სალექსო-რიტმული ფუნქციით.

4. ლექსთწყობის ასეთი სისტემა, როგორც ჩანს, სრულიად რეალურია, — ასეთი ვითარება ჩვენ გვაქვს ქართულ ლექსში, რომლის კვალიფიცირება სილაბურ ლექსად მხოლოდ პირობითად შეიძლება.

ქართულში: ა) სალექსო ერთეულს (სტრიქონს და სხვ.) წარმოადგენს არა, ვთქვათ, 7-მარცვლიანი აგებულება, არამედ 5+2 და 4+3, რომელთაგან თითოეულს თავისი მუდმივი სალექსო გასაყარი (შექმნილი მუდმივი სიტყვათგასაყარის ბაზაზე) და თავისი სტრუქტურა აქვს და თითოეული ქმნის დამოუკიდებელ მეტრს. ბ) მეტრის აგებისას 5+2 და 4+3 ერთმანეთთან არ მეზობლობენ (სტრიქონების თუ სხვა ერთეულების სახით); გ) ამავე დროს, 5+2 შეთავსებადია და მეზობლობს ისეთ აგებულებებთან, როგორიცაა 5+5, 5+4, 5+3, 5+1, 5+0 (ე.ი. აგებულებებთან, რომელთაც იგივე გასაყარი აქვთ 5 მარცვლის შემდეგ), ხოლო 4+3 ისეთ აგებულებებთან, როგორიცაა 4+4, 4+2, 4+1, 4+0 (ე.ი. აგებულებებთან, რომელთაც იგივე გასაყარი აქვთ 4 მარცვლის შემდეგ).

საბოლოოდ, იგივე 5+2 ქმნის დამოუკიდებლად (ე.ი. თავისი გამეორებით) მეტრს, რომლის სახე განსაზღვრულია არა იმით, რომ იგი 7-მარცვლიანია (რადგანაც ასევე დამოუკიდებლად ქმნის მეტრს 4+3-ც, რომლის სახეც არ არის იმით განსაზღვრული, რომ იგი 7-მარცვლიანია), არამედ იმით, რომ მას აქვს თავისი სტრუქტურული ნიშანი — გასაყარი ხუთი მარცვლის შემდეგ. ამავე დროს, 5+2 ქმნის სხვა მეტრს 5+5-თან მეზობლობით, რომელსაც სხვა სილაბური სიგრძე აქვს (10 და არა 7 მარცვლიანი), მაგრამ იგივე გასაყარი 5 მარცვლის შემდეგ; სხვა მეტრს 5+2 ქმნის 5+4-თან, ასევე 5+3-თან, ასევე 5+1-თან, ასევე 5+0-თან, რომელთაც ასევე სხვა სილაბური სიგრძეები აქვთ, მაგრამ იგივე გასაყარი 5 მარცვლის შემდეგ; 5+2 ასევე შექმნის გარკვეულ სხვა მეტრებს ერთდროულად რამდენიმე ჩამოთვლილ აგებულებასთან ერთად, რომელთაც გასაყარი 5 მარცვლის შემდეგ აქვთ. (იგივე — 4+4-ის შესახებ, რომელიც არ შექმნის სალექსო სტრუქტურებს იმ აგებულებასთან ერთად, სადაც გასაყარი 5 მარცვლის შემდეგაა, მაგრამ შექმნის იმათთან ერთად, სადაც გასაყარი 4 მარცვლის შემდეგაა).

ყველაფერი ეს იმას ნიშნავს, რომ რიტმულ სტრუქტურებს ქართულ ლექსში სილაბური სიგრძე არ ქმნის, ასევე — მასზე არ აიგება მეტრის სტრუქტურა (იზოსილაბური მონაკვეთების გამეორებით, ან სხვადასხვა სილაბური სიგრძეების კანონზომიერი მონაცვლეობით). ქართულში ჩვენ ვერ ვნახავთ, ვთქვათ, 7-მარცვლიან სტრიქონს, ასეთი სტრიქონი უნდა იყოს: ან 5+2, რაც დამოუკიდებელი (სისტემისთვის მარკირებული) სტრუქტურაა და დამოუკიდებელი მეტრის ბაზა; ან 4+3, რაც ასევე დამოუკიდებელი სტრუქტურაა და დამოუკიდებელი მეტრის ბაზა (ან 3+3+1, რაც ასევე დამოუკიდებელი სტრუქტურაა და დამოუკიდებელი მეტრის ბაზა).

საბოლოოდ, თუ ისევ 5+2 აგებულებას განვიხილავთ, იგი არ არის 7 მარცვალი, ეს არის 5 მარცვალი პლუს 2 მარცვალი; თუ 5+5 აგებულებას განვიხილავთ, ეს არის 5 მარცვალი პლუს 5 და ა.შ. ყველა შემთხვევაში სტრუქტურას ქმნის 5+X, ე.ი. არა მარცვალთა რაოდენობა, არამედ რიტმული გასაყარი 5-ის შემდეგ.

როდესაც მეტრი აიგება, სტრიქონთა სტრუქტურების შეერთებისას ჩვენ გვექნება: ან 5+2 აგებულების გამეორება — ერთი მეტრი, ან 5+5 აგებულების გამეორება — მეორე მეტრი (ორსავე შემთხვევაში — იზოსილაბური სტრუქტურა), და ა.შ. ამავე დროს გვექნება 5+2, 5+5 და ა.შ. სტრიქონების ერთობლივი მონაწილეობა სხვა მეტრების აგებაში. ეს იმას ნიშნავს, რომ მარცვალთა რაოდენობის თანაბრობა (იზოლისაბიზმის პრინციპი) მეტრში ფაკულტატურად შეიძლება წარმოდგენილი იქნას, შეიძლება —

არა, ოღონდ ყველა შემთხვევაში ისე, რომ მუდმივი რიტმული გასაყარი (მისი ადგილი) აუცილებლად უნდა იქნას დაცული.

მაგრამ იზოსილაბიზმის შესახებ ქართულში მსჯელობა მხოლოდ პირობითად შეიძლება: იმავე 5+2 აგებულების (სტრიქონის) გამეორებაზე დამყარებული მეტრი სტრუქტურულად არ არის იზოსილაბური 7-მარცვლიანი მეტრი, რადგანაც ჩვენ გვაქვს 4+3 აგებულების გამეორებით შექმნილი სხვა მეტრი, რომელიც აგრეთვე არ არის 7-მარცვლიანი მეტრი (ასევე გვაქვს 3+3+1, რომელიც აგრეთვე არ არის 7-მარცვლიანი სტრუქტურა).

ყველაფერი, რაც აღინერა ზემოთ, არის გამარტივებული სურათი ქართული ლექსთწყობის სისტემისა (მის შესახებ იხ. სილაგაძე 1987), რომელშიც მინიმალური რიტმული ერთეული (ჩემი ტერმინოლოგიით, ორნევრედი) არის ბინარული აგებულებისა და მის სტრუქტურულ სახეს განაპირობებს რიტმული გასაყარი ორ სეგმენტს შორის (ბინარული ერთეულები ქმნიან იერარქიას, შესაბამისად, რიტმულ გასაყარსაც იერარქიული ხასიათი აქვს; დაწვრილებით ამის შესახებ იხ. სილაგაძე 1987; იქვე — სტრუქტურათა აგების წესებისა და სხვა კანონების შესახებ). ამ ერთეულის (უმცირესი რიტმული ერთეულის) სისტემა სამი კლასისგან შედგება: I. 5+5, 5+4, 5+3, 5+2, 5+1, 5+0; II. 4+4, 4+3, 4+2, 4+1, 4+0; III. 3+3, 3+2, 3+1, 3+0 (საერთო ფორმულა $n + k$, სადაც $n = k$ ან $n > k$).

პირველი კლასის ბაზაზე იქმნება მეტრები: ა) 5+5 (ამ აგებულების გამეორება), 5+4 (ამ აგებულების გამეორება), და ა.შ.; ბ) 5+5 და რომელიმე აგებულება ამავე კლასიდან (აგებულებათა კანონზომიერი კომბინირება), 5+4 და რომელიმე აგებულება ამავე კლასიდან და ა.შ.; გ) 5+5 და რამდენიმე აგებულება ამავე კლასიდან, 5+4 და რამდენიმე აგებულება ამავე კლასიდან და ა.შ. ამავე წესებით იქმნება მეტრები მეორე და მესამე კლასების ბაზაზე.

ამ სისტემის რეალიზაციისას ჩვენ ვერ მივიღებთ მეტრს, რომელიც მარკირებული იქნება როგორც სილაბთა გარკვეული რაოდენობა. რომელიმე 8-მარცვლიანი სტრუქტურა (სტრიქონი ან სხვა დონის ერთეული), სინამდვილეში ეს არის ან 5+3, ან 4+4, ან 3+3+2, და ყოველი ეს აგებულება არის დამოუკიდებელი მეტრი; რომელიმე 10 მარცვალი, ეს არის ან 5+5, ან 4+4+2, ან 3+3+3+1 და ა.შ. და ა.შ.

ერთეულთა სტრუქტურებს (და მათ იერარქიას) და სალექსო მეტრებს ქმნის რიტმული გასაყარი (და მისი იერარქია). რიტმულ გასაყარს წარმოშობს სიტყვათგასაყარის მუდმივი პოზიცია სხვა სიტყვათგასაყართა ფაკულტატური არსებობის პირობებში (რიტმული გასაყარი, ნებისმიერი იერარქიული დონისა, თანხვედბა ენობრივ სიტყვათგასაყარს, მაგრამ ყველა სიტყვათგასაყარი არ

არის რიტმული გასაყარი). მოცემული ერთეულის რიტმული გასაყარი არის ერთეულის ორ წევრს შორის მუდმივი ფაქტორი, რომელიც ამ ერთეულის, როგორც ბინარული ფორმის, დონეზე გამოყოფს და აფორმებს მის ორ შემადგენელს, ხოლო მთელი სისტემის, როგორც იერარქიულად დაკავშირებული ერთეულების მთლიანობის, დონეზე კრავს ამ ორ შემადგენელს და აფორმებს მოცემულ ბინარულ ერთეულს, გამოყოფს რა მას ერთეულთა იერარქიაში. სხვა სიტყვებით, რიტმული გასაყარის ფუნქცია არის არა გაყოფა, არამედ ორი შემადგენლის დადგენა და მისი გაერთიანება ერთ ბინარულ ერთეულად. მარცვალთა რაოდენობები, რომელიც ამ დროს იქმნება, მთლიანად დამოკიდებულია რიტმული გასაყარის ფაქტორზე (იზოლისაბიზმი გარეგანი ნიშანია, რომელიც — იმ შემთხვევაში, თუ რეალიზებულია — წარმოადგენს რიტმული სიჭარბის მოვლენას; სტრუქტურის პოზიციებიდან კი, ჩვენ გვაქვს ერთი და იმავე რიტმული გასაყარით შექმნილი იზომორფიზმი, რომელიც იმ შემთხვევაშიც წარმოადგენილია, როდესაც გარეგანი იზოლისაბიზმი არ გვაქვს); ასევე: მახვილთა კონფიგურაცია, რომელსაც ლექსში გარკვეული დამხმარე ფუნქცია აქვს (უფრო დანვრილებით იხ. სილაგაძე 1986: 12-18), მთლიანად დამოკიდებულია რიტმული გასაყარის ფაქტორზე. (ბუნებრივია, ლექსში ყოველთვის მოინახება ერთზე მეტი მახასიათებელი, მაგრამ დგინდება ერთი მთავარი, მუდმივი სტრუქტურული ნიშანი; შდრ ტარანოვსკი 1966: 173).

ამ ტიპის ლექსთწყობის კვალიფიკაცია მხოლოდ ასე შეიძლება: ლექსთწყობა, დამყარებული რიტმული გასაყარის ფაქტორზე. ამგვარი ლექსთწყობის ადგილი ტიპოლოგიურ სქემაში არ შეიძლება იყოს იქ, სადაც სილაბური ტიპია.

ავილოთ ერთ-ერთი, შედარებით ახალი, კლასიფიკაცია (ლოთსი 1966: 140-141), სადაც სალექსო მეტრების ორი პრინციპული კლასია წარმოდგენილი (მეტრის ტიპი, როგორც საფუძველი ლექსთწყობის ტიპისა): 1. Pure-syllabic meter: რეგულირებულია მხოლოდ მარცვალთა რაოდენობა სინტაქსურ აგებულებებში — სიტყვებში, კოლონებში, წინადადებებში (სილაბური ლექსთწყობა). 2. Syllabic-prosodic meter: აქტუალიზებულია გარკვეული პროსოდიული მახასიათებლები და მათი პოზიციები (პლუს, რაღაც დოზით, მარცვალთა რიცხოზრივი მონესრიგება); აქ სამი ქვეკლასი განიხილება, რომელზეც ზემოთ უკვე იყო მსჯელობა: დურაციული მეტრი, დინამიკური მეტრი და ტონური მეტრი (და სამი შესაბამისი ტიპი ლექსთწყობისა).

ამ კლასიფიკაციაში ქართული ლექსის ადგილი მეორე კლასშია და აქ იგი შექმნის მეოთხე ტიპს: მეტრი, რომელიც სიტყვათგასაყარის, როგორც პროსოდიული ფაქტორის, სტრუქ-

ტურულ აქტუალიზებაზეა დამყარებული, და ლექსთწყობა, რომელიც ამ სახის მეტრებს შეიცავს.

5. თქმულიდან გამომდინარე, პირველ რიგში, გამოსარიცხია ისეთი ტიპის მსჯელობები, როდესაც ქართული ლექსის ესა თუ ის მეტრი აღინერება როგორც მარცვალთა გარკვეული რაოდენობისგან აგებული სტრიქონი, ვთქვათ, 10- მარცვლიანი ლექსი, ან 8-მარცვლიანი ლექსი, ან 16-მარცვლიანი შაირი და ა.შ.

ქართულში ჩვენ გვაქვს არა 8-მარცვლიანი სტრიქონი და, შესაბამისად, 8-მარცვლიანი მეტრი (8-მარცვლიანი ლექსი), არამედ შემდეგი სხვადასხვა, სრულიად ავტონომიური, სტრიქონები და მეტრები: $5+3$, $4+4$, $(3+0) + (3+2)$;

არა 10-მარცვლიანი, არამედ სხვადასხვა: $5+5$, $(4+0) + (4+2)$, $(4+1) + (4+1)$, $(3+3) + (3+2)$;

არა 7-მარცვლიანი, არამედ სხვადასხვა: $5+2$, $4+3$, $(3+0) + (3+1)$;

არა 6-მარცვლიანი, არამედ სხვადასხვა: $5+1$, $4+2$, $3+3$;

არა 9-მარცვლიანი, არამედ სხვადასხვა: $5+4$, $(4+0) + (4+1)$, $(3+3) + (3+0)$;

არა 11-მარცვლიანი, არამედ სხვადასხვა: $6+5$, $(5+0) + (5+1)$, $(4+2) + (4+1)$, $(4+0) + (4+3)$, $(3+3) + (3+2)$;

არა 12-მარცვლიანი, არამედ სხვადასხვა: $6+6$, $(5+1) + (5+1)$, $(5+0) + (5+2)$, $(4+3) + (4+1)$, $(4+2) + (4+2)$, $(4+0) + (4+4)$, $(3+3) + (3+3)$;

არა 13-მარცვლიანი, არამედ სხვადასხვა: $(5+3) + (5+0)$, $(5+2) + (5+1)$, $(4+3) + (4+2)$, $(4+4) + (4+1)$;

არა 14-მარცვლიანი, არამედ სხვადასხვა: $(5+2) + (5+2)$, $(5+3) + (5+1)$, $(4+3) + (4+3)$, $(4+4) + (4+2)$, $(5+4) + (5+0)$;

არა 15-მარცვლიანი, არამედ სხვადასხვა: $(5+3) + (5+2)$, $(4+4) + (4+3)$, $(5+5) + (5+0)$;

არა 16-მარცვლიანი, არამედ სხვადასხვა: $(5+3) + (5+3)$, $(4+4) + (4+4)$, $(5+5) + (5+1)$. დაა.შ. — სია არასრულია.

6. ზემოთ წარმოდგენილი ინტერპრეტაციით განხილული ქართული ლექსისთვის არ გამოირიცხება განვითარების რალაც წინა საფეხურზე ამოსავლად ვიგულისხმით სილაბური სტადია.

საერთოდ, ანალიზი იძლევა საფუძველს დადგინდეს ქართული ლექსთწყობის დიაქრონიის კანონზომიერი საფეხურები, რაც, თავის მხრივ, შესაძლებელს ხდის, რეკონსტრუირდეს ჩვენთვის ცნობილი საფეხურების წინა, პირველი, საფეხური, რომელზეც ქართული ლექსის რიტმულ ერთეულებში მოქმედებდა რიტმული გასაყარით ორ ტოლ შემადგენელად ($n=k$) გაყოფის პრინციპი. ამ საფეხურის წინ დასაშვებია ისეთი პრასაფეხურის არსებობა, რომელზეც რალაც სიგრძის დასრულებული მონაკვეთი

(სტრიქონი) არ სეგმენტირდება უფრო დაბალი დონის მონაკვეთებად — შემადგენლებად (იხ. სილაგაძე 1989 : 658). ამ, სილაბური სისტემის მსგავსი, მდგომარეობიდან სრულიად ბუნებრივად წარმოიადგინება კანონზომიერი განვითარება იმ მდგომარეობისკენ, რომელიც ზემოთ იქნა დასახელებული ამოსავალ საფეხურად, და შემდეგ — იმ მდგომარეობისკენ, რომელიც ზემოთ აღინერა სისტემის სახით. კერძოდ, სრულიად რეალურია ისეთი თანდათანობითი გადასვლა, როდესაც იზოსილაბურ (ან დაახლოებით თანაბარ) რიტმულ ოდენობაში გაყოფა (ორად გაყოფა) იღებს რეგულარულ ხასიათს, მისი პოზიცია მყარი ხდება, ხოლო ერთეულის შემადგენლები — რეგულირებული, რაც, შედეგად, გასაყარს ანიჭებს სტრუქტურულ ფუნქციას და მარცვალთა რაოდენობას არარელევანტურს ხდის.

სილაბური სისტემა პოსტულირებულია საერთო ინდოევროპული ლექსისთვისაც (A. Meillet-ს ცნობილი ნაშრომის შემდეგ — მიეე 1923). თუ აქაც დავსვამთ იმავე საკითხს — შემდგომი განვითარებისა და ტრანსფორმაციის კანონზომიერების შესახებ, მაშინ ასახსნელია, როგორ მიიღება ერთი და იმავე საერთო მდგომარეობიდან ყველანაირი მდგომარეობა — სილაბურიც, კვანტიტატიურიც, აქცენტურიც, ე.ი. ტიპოლოგიურად სრულიად განსხვავებული სისტემები (სილაგაძე 1997: 19). მიუხედავად იმისა, რომ ეს პრობლემა გაანალიზებულია ინდოევროპულის ყველა ჯგუფის — დასავლურის, ცენტრალურის, აღმოსავლურის — დონეზე, არ შეიძლება იმის თქმა, რომ საბოლოოდ ნათელი სურათია მიღებული; უფრო მეტიც, ყოველი კონკრეტული შემთხვევისათვის ნათელი სურათი ვერც მიიღება ობიექტური სირთულეების არსებობის გამო: უძველესი ტექსტები უკვე იმ ეპოქებს განეკუთვნება, როდესაც ყოველ მოცემულ ენაში დასრულებული (ჩამოყალიბებული) სახით მოქმედებენ განსხვავებული სისტემები; შესაბამისად, პოსტულირებულია არა მარტო საერთო ინდოევროპული მდგომარეობა, არამედ ჰიპოთეტურია საერთო ხასიათი ენათა ჯგუფებისათვის; უფრო მეტიც, ჰიპოთეტურია კონკრეტული ენებისთვის ძველი ფორმები, მაგ: ძველბერძნულისთვის; საერთო სქემის ფარგლებში ბუნდოვანია გერმანული ლექსის განვითარების გზა და ა.შ.

მაგრამ, ზოგადად, სილაბური თეორია, როგორც ჩანს, მისაღებია, ოღონდ შემდეგი განმარტებით: პრაქტიკულად წარმოუდგენელია მისი რეალურობის დამტკიცება ისე, რომ აღდგეს ყოველი ენისთვის განვითარების კონკრეტული გზა კონკრეტული, ძირითადი ტრანსფორმაციების ჩვენებით; მეორე მხრივ, ამას საკითხის გადანყვეტისთვის არ აქვს მნიშვნელობა, რადგანაც, როგორც ჩანს, უნდა მივიღოთ შემდეგი ზოგადი დებულება: სილაბური მდგომარეობიდან შეიძლება მიღებულ იქნას ყველანაირი

მდგომარეობა. მივუთითებ მხოლოდ ორ თვალსაჩინო არგუმენტს: ა) ლექსის სილაბური ხასიათი არ გულისხმობს ზუსტად დაცულ იზოსილაბიზმს, — ვთქვათ, მარცვლის ამოვარდნა ან დამატება შეიძლება ვნახოთ იმ სილაბურ სისტემებშიც, რომელთაც დასრულებული, ჩამოყალიბებული სახე აქვთ; ბ) მარცვალთაოდენობის ფაქტორი ამა თუ იმ დოზით მონაწილეობს ნებისმიერი ტიპის სისტემაში — განურჩევლად იმისა, სტრუქტურული ფაქტორია იგი თუ დამხმარე.

მაშინ შეიძლება ჩამოვყალიბოთ შემდეგი დებულება უნივერსალური ხასიათისა: ლექსის სილაბური ტიპი (ან პრინციპულად მისი მსგავსი) არის ერთადერთი ტიპი, რომელიც შეიძლება წარმოვიდგინოთ ყველანაირი შემთხვევისთვის როგორც ამოსავალი ჰიპოთეტური სისტემა, რომლიდანაც, როგორც დერივატი, მიიღება დღეს ცნობილი ნებისმიერი სისტემა.

დამონშებანი

- ახმანოვა 1966:** Ахманова О. С. *Словарь лингвистических терминов*. М.: 1966.
- გლისონი 1956:** Gleeson H. E. *An Introduction to Descriptive Linguistics*. New-York: 1956.
- ჰარისი 1951:** Harris Z. S. *Methods in Structural Linguistics*. The University of Chicago Press, 1951.
- იაკობსონი 1966:** Jakobson R. *Linguistics and Poetics*. In: *Style in Language*. Ed. by Thomas Sebeok, Cambridge, Massachusetts: 1966.
- ლოთსი 1966:** Lotz J. *Metric Typology*. In: *Style in Language*. 1966.
- მეიე 1923:** Meillet A. *Les origines indo-européennes des mètres grecs*. Paris: 1923.
- სილაგაძე 1986:** სილაგაძე ა. *მახვილის საკითხისათვის ქართულ ლექსში*. მაცნე, ენისა და ლიტ. სერია, 4, 1986.
- სილაგაძე 1987:** სილაგაძე ა. *ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ*. თბ.: 1987.
- სილაგაძე 1989:** Силагадзе А. А. *Грузинское стихосложение в свете проблем общей метрической типологии*. Сообщения АН Грузии, 133, № 3, 1989.
- სილაგაძე 1997:** სილაგაძე ა. *ძველი ქართული ლექსი და ქართული პოეზიის უძველესი საფეხურის პრობლემა*. თბ.: 1997.
- ტარანოვსკი 1966:** Тарановский К. *Основные задачи статистического изучения славянского стиха*. Poetics, Poetyka, Поэтика. II, Warszawa: 1966.
- თრეიგერი 1941:** Trager G. L. and Bloch B. *The Syllabic Phonemes of English*. Language, 17, 1941.
- წერეთელი 1973:** წერეთელი გ. *მეტრი და რიტმა ვეფხისტყაოსანში*. თბ.: 1973.

ანალიტიკური ტერმინოლოგია ი. ტინიანოვის „სალექსო ენის პრობლემაში“

რუსული ფორმალური სკოლის წარმომადგენელთა შორის ი. ტინიანოვს საგანგებო ადგილი განეკუთვნება. ტინიანოვი, თავისი მრავალფეროვანი ნოვატორული მეცნიერული ნაშრომებით და მხატვრული ქმნილებებით, ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო მოღვაწეა XX საუკუნის ფილოლოგიაში. ამჯერად განვიხილავთ მის „სალექსო ენის პრობლემას“, რომელშიც გადმოცემულია სალექსო ენის პირველი (თეორიული პოეტიკის ისტორიაში) სემანტიკური თეორია.

მაშინ, როდესაც რუს ფორმალისტთა ნაშრომები, როგორც წესი, უშუალოდ ემყარება ლინგვისტური სემიოტიკის სოსიურისეულ თეორიას (თუმცა ფორმალისტებმა, ამ თეორიის გათვალისწინებით, ააგეს თავიანთი **ორიგინალური** კონცეფციები), ტინიანოვის „სალექსო ენის პრობლემაში“ სოსიურის იდეების ზეგავლენა უშუალოდ არ იჩენს თავს. ლექსითი ტექსტი აქ არ განიხილება როგორც ნიშანი, არ გამოიყენება სემიოტიკური ოპოზიციური მომართებები: სინქრონია — დიაქრონია, ენა — მეტყველება, სინტაგმატიკა — პარადიგმატიკა ან სხვა სემიოტიკური ცნებები. ისმის კითხვა, ითვალისწინებს თუ არა ეს ნაშრომი რომელიმე ლინგვისტურ (ან, შესაძლოა, პოეტიკურ) თეორიას და თუ ითვალისწინებს, რომელს? ამ საკითხის გასარკვევად ზოგადად მიმოვიხილავთ იმ ძირითად ტერმინებს, რომელიც გამოყენებულია „სალექსო ენის პრობლემაში“.

ტინიანოვის ნაშრომი შედგება ორი ნაწილისგან: 1. „რიტმი, როგორც ლექსის კონსტრუქტიული ფაქტორი,“ და 2. „სალექსო ენის საზრისი (смысл)“.

წიგნის პირველ ნაწილში შემოტანილია ისეთი ცნებები, როგორებიცაა *სალექსო რიგის ერთიანობა* და *სიმჭიდროვე (единство и теснота стихового ряда)*. ტერმინი *სალექსო რიგის ერთიანობა* არაა განმარტებული სემანტიკური თვალსაზრისით. ავტორის თქმით, აქ ნაგულისხმევაა სალექსო რიგის (ამ შემთხვევაში — ტაეპის) მეტრული ერთიანობა, ანუ წარმოდგენა მისი, როგორც მეტრული ერთეულის შესახებ (სისტემურ ლექსში და არა ვერლიბრში). კავშირი „და“, რომელიც აერთიანებს *ერთიანობის* ცნებას *სიმჭიდროვის* ცნებასთან, მიგვანიშნებს, რომ ისინი ურთიერთდაკავშირებულად უნდა განვიხილოთ, ე.ი. პირველი მათგანი, ერთგვარად, განაპირობებს მეორეს. მართლაც, ტინიანოვი აღნიშ-

ნავს, რომ ლექსის „ეს ორივე ნიშანი მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან: სიმჭიდროვის ცნება უკვე გულისხმობს ერთიანობის ცნების არსებობას; მაგრამ ერთიანობაც დამოკიდებულია სამეტყველო მასალის რიგების სიმჭიდროვეზე...რაოდენობრივად ძალზე ფართო ერთიანობა ან კარგავს თავის საზღვრებს, ან თვით იშლება ერთიანობებად, ე.ი. ორივე შემთხვევაში აღარ წარმოადგენს ერთიანობას“ (ტინიანოვი 1924: 39). რაც შეეხება *სიმჭიდროვეს*, მისი საფუძველია სწორედ რომ სალექსო რიგის (აქ, ძირითადად, იგულისხმება ტაეპი) ერთიანობა, რომელიც ინვევს სიტყვათა თვისებრივ ურთიერთზემოქმედებას და, შედეგად, მათი სემანტიკის დეფორმაციას. მაშასადამე, სიმჭიდროვე არ უნდა გავიგოთ, როგორც სალექსო რიგის (ტაეპის, სტროფის) სიგრძის შეზღუდულობა (საპირისპირო თვალსაზრისი იხ. სილმანი 1977), არამედ როგორც სიტყვის სემანტიკის შეცვლა, რასაც განაპირობებს ლექსითი მეტყველებისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ფაქტორები.

ეჭვგარეშეა, რომ ლექსით ენაში *სიტყვათა სემანტიკური დეფორმაციის* ანალიზი აქ ხორციელდება *გაუცნაურების* (*осстранение*) იმ ცნების ანალოგიით, რომელიც ლიტერატურათმცოდნეობაში შემოიტანა ვ. შკლოვსკიმ. გაუცნაურება, როგორც მხატვრული ხერხი, გულისხმობს სიტყვების ან საგნების ავტომატიზებული, ჩვეული აღქმის რღვევას, ანუ მის *დეფორმაციას*. მაგრამ ტინიანოვი ყოველთვის საუბრობს *დეფორმაციის* შესახებ და არც ერთხელ არ ახსენებს სიტყვას „გაუცნაურება“. მეტიც, მას შემოაქვს საკუთარი ტერმინი — *სალექსო რიგის ერთიანობა და სიმჭიდროვე* გაუცნაურების (აქ: სიტყვის სემანტიკის დეფორმაციის) განმაპირობებელი, ლექსითი ენისთვის დამახასიათებელი კონკრეტული ფაქტორების აღსანიშნავად. ამის მიზეზად, ალბათ, უნდა მივიჩნიოთ ის, რომ შკლოვსკის თეორიაში გაუცნაურება ხელოვნების **ზოგად** პრინციპადაა აღიარებული და, გარდა ამისა, ძირითადად პროზაულ ნაწარმოებებთან მიმართებაში განიხილება.

აქვე ტინიანოვი მსჯელობს ლექსითი მეტყველების *სუქცე-სიურობისა* (ერთდროულობის) და პროზაული მეტყველების *სიმულტანურობის* (თანმიმდევრულობის) შესახებ, მაგრამ არ განმარტავს ამ ტერმინების საკუთარ გაგებას. ერთი შეხედვით, გაუგებარია, რატომ ახასიათებს მეცნიერი მეტყველების ზემოდასახელებული ტიპების მიმართებას დროსთან სხვადასხვაგვარად — როგორც პროზაული, ასევე ლექსითი მეტყველება, გარკვეული გაგებით, თანმიმდევრულია, ანუ სუქცესიურია. მაშ, რატომ საუბრობს ტინიანოვი პროზაული მეტყველების სიმულტანურობის შესახებ?

შესაძლებელია ტინიანოვის თვალსაზრისის შემდეგნაირი ინტერპრეტაცია: უეჭველია, ის გულისხმობდა მეტყველების ორი ტიპის თვისებრივ განსხვავებას. მართლაც, მოუხედავად იმისა,

რომ პროზაული მეტყველება და ლექსითიც განფენილია დროში, პირველი მათგანის თვისება ისაა, რომ მასში სიტყვიერი გამოხატულება უშუალოდ, განუყოფლად არაა დაკავშირებული აზრთან, ანუ ამ შემთხვევაში შესაძლებელია აზრის გამოხატვა სხვადასხვაგვარი ლექსიკური საშუალებებით. პროზაული ფორმით გამოთქმული ფრაზის მნიშვნელობის აღქმისას ფრაზა ერთგვარად „იკუმშება“ და სცილდება თავის ენობრივ სუბსტრატს. რაც შეეხება ლექსით მეტყველებას, აქ აზრი გაცილებით უფრო მჭიდროდაა დაკავშირებული თავის სიტყვიერ გამოხატულებასთან და მისი „შეკუმშვა“ შეუძლებელია. როდესაც ვიხსენებთ ლექსს, ვიხსენებთ არა აზრს, რომელიც მასშია გამოხატული, არამედ — სიტყვებს, რომლებითაც ის გადმოიცემა. შესაბამისად, სალექსო რიგში (ტაეში, სტროფში) გამონათქვამი აუცილებლად სუქცესიურია — დროშია განფენილი, პროზაული გამონათქვამი კი იოლად გარდაიქმნება „ნერტილოვან“, სიმულტანურ აზრად.

იმ კითხვასთან დაკავშირებით, რომელიც წინამდებარე სტატიის დასაწყისში დავსვით, განსაკუთრებით საინტერესოა წიგნის მეორე ნაწილი. აქ დეტალურადაა განხილული სალექსო რიგში მოქცეული სიტყვის დეფორმაციის ტიპები. ტინიანოვი წერს: „ყოველი სიტყვა საგანგებო ელფერით აღიჭურვება იმ მეტყველებითი **გარემოს** ზეგავლენით, რომელშიც ის გამოიყენება“ (ტინიანოვი 1924: 57).

ამგვარად, აქ აქცენტირებულია ცნება *გარემოსი*, რომელიც ზემოქმედებს სიტყვის სემანტიკაზე (შევნიშნავთ, რომ ერთიანობისა და სიმჭიდროვის ცნება არ ემთხვევა გარემოს ცნებას — ესაა სპეციფიკური, მხოლოდ ლექსისთვის დამახასიათებელი ფაქტორები, გარემოს თვისებრივი მახასიათებლები და არა საკუთრივ გარემო).

აქ უნდა გავიხსენოთ, რომ ტინიანოვი იყო აქტიური წევრი ლიტერატურათმცოდნეთა იმ ჯგუფისა, რომლის ლოზუნგი გახლდათ „ხელოვნება როგორც ხერხი“ და რომლის მეთოდოლოგია განისაზღვრებოდა მეორე ლოზუნგით „ლიტერატურათმცოდნეობა როგორც ლინგვისტიკა“. ფორმალისტებზე უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ლევ შჩერბას ლინგვისტურმა კონცეფციამ. ამ უკანასკნელში მნიშვნელოვანი როლი განეკუთვნებოდა ცნებას ფონეტიკური გარემოსი, რომელიც ზემოქმედებს ბგერებზე. ფონეტიკური გარემოს ცნება არსებითია სოსიურთანაც: „მეცნიერება ბგერათა შესახებ ჭეშმარიტ ღირებულებას იძენს მხოლოდ მაშინ, — წერდა სოსიური, — როდესაც ჩვენ ვანყდებით ორი ან მეტი ელემენტის ურთიერთმიმართების ფაქტს, ... როდესაც ერთი ელემენტის ვარიაციები განისაზღვრება მეორის ვარიაციებით... თუ, თავისი ძირითადი პრინციპების ძიებისას, ფონოლოგი უპირატესობას ანიჭებს იზოლირებულ ბგერებს, ეს ეწინააღმდეგება საღ აზრს“ (სოსიური 1977:86).

ანალოგიურად, „სალექსო ენის პრობლემის“ მეორე თავის დასაწყისში ტინიანოვი შენიშნავს: „სიტყვას არა აქვს ერთი განსაზღვრული მნიშვნელობა. ის ქამელეონია, რომელშიც ყოველ ჯერზე თავს იჩენს არა მარტივად სხვადასხვა ელფერი, არამედ, ზოგჯერ, სხვადასხვა შეფერილობაც. აბსტრაქცია „სიტყვა“ ერთგვარი რგოლია, რომელიც ყოველ ჯერზე ახლებურად შეიფერება ნოლმე იმ ლექსიკური ნყოფის შესაბამისად, რომელშიც ის განთავსდება და იმ ფუნქციათა მიხედვით, რომლებიც ახასიათებს ამა თუ იმ მეტყველებით სტიქიას“ (ტინიანოვი 1924:48). მაშასადამე, ბგერითი, ფონეტიკური გარემოს ანალოგიით, ტინიანოვს შემოაქვს ცნება სემანტიკური გარემოსი, რომელიც ლექსით მეტყველებაში წარმოიქმნება. მეცნიერი მიუთითებს, რომ არ არსებობს სიტყვა — წინადადებისგან მოწყვეტით. იზოლირებული სიტყვა, მისი თქმით, სულაც არ იმყოფება არაფრაზობრივ პირობებში. ის მხოლოდ სხვა პირობებშია, წინადადებაში განთავსებულ სიტყვასთან შედარებით. ამიტომ სემანტიკური ექსპერიმენტები, რომელთა დროს ცდისპირებს წარუდგენენ იზოლირებულ სიტყვებს და ამონებენ ამ უკანასკნელთა საფუძველზე აღძრულ ასოციაციებს, სხვა არაფერია, თუ არა უვარგის მასალაზე ჩატარებული ექსპერიმენტები. იზოლირებული, ე.წ. სალექსიკონო სიტყვის წარმოთქმისას ჩვენ ვერ მივიღებთ „სიტყვას, საზოგადოდ“, არამედ მივიღებთ სიტყვას ახალ პირობებში, კონტექსტით განსაზღვრულ პირობებთან შედარებით. ტინიანოვის ეს აზრი (სიტყვის შესახებ) უშუალოდ ემთხვევა მის თანამედროვე ლინგვისტთა თვალსაზრისს (ფონემასთან დაკავშირებით), რომლის მიხედვით, მაქსიმალურად დამოუკიდებელ პოზიციაში მყოფი ბგერა ფონემა კი არაა, არამედ მისი ერთ-ერთი ვარიანტი, თუმცა — ძირითადი ვარიანტი (საგულისხმოა, რომ ლევ შჩერბა ალოფონებს — ფონემის ვარიანტებს — ფონემის სხვადასხვა ელფერს უწოდებდა, ისევე, როგორც ტინიანოვი ამა თუ იმ ელფერის სახელწოდებით მოიხსენიებდა სიტყვის მნიშვნელობის სახეცვლილებებს).

აქ უკვე აშკარაა ანალოგია ლინგვისტური სემიოტიკის თვალსაზრისთან, რომელიც ახალ მასალაზეა გადატანილი. ნიგნის მომდევნო ნაწილებში ეს ანალოგია კიდევ უფრო მკვეთრად ვლინდება.

ტინიანოვს შემოაქვს ახალი, სპეციფიკური ტერმინები — *მნიშვნელობის ძირითადი ნიშანი* (основной признак значения) *მნიშვნელობის მეორეხარისხოვანი ნიშანი* (второстепенный признак значения) და *მნიშვნელობის მერყევი ნიშნები* (колеблющиеся признаки значения). განვიხილოთ ისინი.

მეცნიერი აანალიზებს სიტყვა *земля*-ს მნიშვნელობის ცვლილებებს სხვადასხვაგვარ ლექსიკურ გარემოცვაში:

1. Земля и Марс; земля и небо (tellus).
2. Зарыть в землю какой-либо предмет (humus).
3. Упал на землю (Boden).
4. Родная земля (Land).

ცხადია, პირველ მაგალითში იგულისხმება პლანეტა დედამიწა, მეორეში — ნიადაგი, მესამეში — „ძირს“, მეოთხეში — მამული.

რაშია საქმე? — კითხულობს ტინიანოვი. — რა გვაიძულებს, რომ სიტყვა ყველა ამ შემთხვევაში აღვიქვათ როგორც ერთიანი, იდენტური რამ? ამგვარ ფაქტორად გვევლინება, მისი აზრით, მნიშვნელობის ძირითადი ნიშანი, რომელიც ყოველ მოცემულ შემთხვევაში იძენს რთულ სემანტიკურ ობერტონებს, ანუ მეორეხარისხოვან ნიშნებს. ძნელი არა იმის შემჩნევა, რომ აქ გადმოტანილია მოდელი ფონემისა, რომელიც ცალკეულ შემთხვევებში გარკვეული ვარიაციების — ალოფონების სახით გვევლინება. იმაზე, რომ ცნება *მნიშვნელობის ძირითადი ნიშანი* ფონემის ანალოგიითაა შემუშავებული, მეცნიერი არ მიუთითებს წიგნის ძირითად ტექსტში, არამედ — გაკვრით — ერთ-ერთ შენიშვნაში, რომელიც ერთვის ტექსტს.

სიტყვის ძირითადი ნიშანი შეიძლება სულაც გაქრეს. ამის მაგალითებად ტინიანოვს მოჰყავს სიტყვათხმარების ისეთი ნიმუშები, როგორებიცაა:

1. Природа и охота (ქურნალის სახელწოდება).
2. У него хоть природа благодарная, да охоты к учению никакой.

პირველ შემთხვევაში *природа* აღნიშნავს ობიექტურად არსებულ ორგანულსა და არაორგანულ სამყაროს, *охота* კი — ნადირობას; მეორე შემთხვევაში *природа* აღნიშნავს ადამიანის ბუნებრივ მონაცემებს, მის ნიჭიერებას, *охота* კი — სურვილს.

ცხადია, რომ მეორე შემთხვევაში საქმე გვაქვს უბრალო ომონიმიასთან და არა მეორეხარისხოვან ნიშნებთან.

თუ პარალელს გავავლებთ ფონოლოგიასთან, ცნობილია, რომ არსებობს ისეთი ფენომენი, როგორიცაა ერთი ფონემის შენაცვლება მეორით, როდესაც იცვლება სიტყვის ფორმა (შდრ. вол — волны, სადაც ფონემა *o*-ს ენაცვლება ფონემა *a*, როდესაც *o* უმახვილო პოზიციაში გადადის). ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ტინიანოვი აქაც სარგებლობს ფონოლოგიის მონაცემებით, რათა, მათთან ანალოგიით, გააანალიზოს სიტყვის სემანტიკის შეცვლის ნიმუშები.

შემდეგ ის განიხილავს სიტყვა *человек*-ის სხვადასხვაგვარი გამოყენების მაგალითებს. დავაკვირდეთ ზოგიერთ მათგანს:

„Человек! Это звучит гордо“. — ამ გამოთქმაში სინტაქსური განკერძოება განაპირობებს იმას, რომ სიტყვის კავშირები სხვა

სიტყვებთან ირღვევა, ირღვევა სიტყვის ჩვეულებრივი საგნობრივი მიმართებებზეც, ანუ აქ человек არ აღნიშნავს ადამიანს როგორც მაღალორგანიზებულ ცოცხალ არსებას, ის აღიჭურვება მეორეხარისხოვანი ნიშნებით და ახალ შეფერილობას იძენს. გამოთქმაში Молодой человек ასევე დარღვეულია უზუალური დენოტაცია — სიტყვა молодой-ს ზეგავლენით, თუმცა, თუ შევაპირისპირებთ სინტაგმებს молодой человек და старый человек, ამ სიტყვის ძირითადი მნიშვნელობა აღდგება.

ანდრეი ბელის კალამბურში Человек - чело века სიტყვა человек ორმაგ სემანტიკას იძენს. ერთი მხრივ, ის ინარჩუნებს ძირითად ნიშანს, ანუ ცნებით მნიშვნელობას, მეორე მხრივ კი მასში, მაღალფარდოვანი чело-ს და века-ს ზეგავლენით, ჩნდება ახალი ლექსიკური შეფერილობა, რომელსაც მეცნიერი მერყევ ნიშნებს უწოდებს, — მერყევს, რადგან ისინი არამდგრადია და მხოლოდ ამა თუ იმ კონკრეტული, სპეციფიკური სიტყვათმეხამებისას ვლინდება.

მერყევი ნიშნები თავს იჩენს (და აუფერულებს ძირითად ნიშანს) ისეთი ფაქტორის ზეგავლენითაც, როგორცაა, მაგალითად, ინტონაცია. როდესაც ბრიყვს ირონიულად „გენიოსს“ ვუწოდებთ, აქ, რა თქმა უნდა, სიტყვაში ვლინდება მერყევი ნიშნები.

„სალექსო ენის პრობლემაში“ განხილულია ისეთი საკითხებიც, როგორცაა სიტყვის მნიშვნელობის ცვლილებები, როდესაც ეს სიტყვა ტაუპის კიდურა პოზიციაშია, სარიტმო პოზიციაშია, ანჟამბემანს წარმოქმნის და ა.შ., რაც მისი კონცეფციის დაკონკრეტების მიზანს ემსახურება. ლექსითი ენის ტინიანოვისეული ანალიზი ყოველთვის ნოვატორულია და ღრმა. ამ მეთოდების გამოყენება სხვადასხვაგვარი პოეტური ტექსტების განხილვისას საშუალებას მისცემს მკვლევარებს, წარმოაჩინონ ამ ტექსტების მანამდე უცნობი ასპექტები.

ამგვარად, აშკარაა, რომ „სალექსო ენის პრობლემა“ არ წარმოადგენს გამონაკლისს რუს ფორმალისტთა გამოკვლევებს შორის — ის მთლიანად აგებულია ლინგვისტური მოდელების მიხედვით, რაც ნაშრომის ნაკლი კი არა, ღირსებაა. ამგვარმა მიდგომამ ავტორს საშუალება მისცა, უგულებელეყო ლექსის ანალიზის ტრადიციული მეთოდები და შეემუშავებინა ახალი, საინტერესო და ნაყოფიერი მეცნიერული თეორია.

დამონებანი:

სილმანი 1977: Сильман, Т. *Заметки о лирике*. Л.: 1977.

სოსიური 1977: Соссиур, Ф. де. *Труды по языкознанию*. М.: 1977.

ტინიანოვი 1924: Тынянов, Ю. Н. *Проблема стихотворного языка*. М.: 1924.

როსტომ ერისთავის ორი გალექსილი ეპისტოლე

აკაკი წერეთლის მიერ მიგნებული და მის მიერვე 1895 წელს გამოქვეყნებული საისტორიო თხზულება „სოლომონ პირველი დიდი, იმერეთის მეფე“ („ზეპირ-გადმოცემული თანამედროვისაგან, რომელიც იყო სიკო კანდელაკის პაპა და ჩანერილი მისი შვილი-შვილის სიკო კანდელაკისაგან“) როსტომ რაჭის ერისთავის ორ გალექსილ ეპისტოლეს შეიცავს, რომლებიც საყურადღებო ტექსტებია არა მარტო საქართველოს ისტორიის, არამედ ქართული ლექსის ისტორიისთვისაც.

პირველი მათგანი ორტაეპედია და მისი ადრესატი სოლომონ პირველია. ის ერთი აზნაურის ხელით გაუგზავნა როსტომმა მეფეს მას შემდეგ, რაც ხელმწიფესთან სტუმრად მყოფი, მოტყუებით დაუძვრა მასპინძელს ხელიდან, რაკი შეატყო, რომ რაღაცას ცუდს უპირებდნენ. ორტაეპედი ერთი პირისადმი მიმართულ სამმაგ ზმას შეიცავს, რაც ავტორის მაღალ ვერსიფიკაციულ ოსტატობაზე მეტყველებს („ზმა — ქართული ლექსთწყობის ტერმინი; სიტყვების ან მათი ნაწილების საგანგებო მიჯრით წარმოქმნილი სხვა სიტყვა, რომელიც გამოხატავს ავტორის შეფარულ აზრს, ჩანაფიქრს“. — მიქაძე 1979: 522):

„**სენსა მოველ** და შევამკობ **სენსა ტანადობასა**,
სენი უდასტურობა კი არღვევს ბატონ-ყმობასა“
 (წერეთელი 1958: 322).

ზმურად იკითხება: „შენ სამოველ“, „შენ სატანა“, „შენ იუდა“. **[სამო(ვ)ელის** სემანტიკა გამოიკვლია ეკა ჩიკვაიძემ ჯერჯერობით გამოუქვეყნებელ ნაშრომში „ნიკოლოზ გულაბერისძის „სვეტიცხოვლის საკითხავი“ და წმინდა ნინოს ცხოვრება“ და დაადგინა, რომ ეს ემშაკის ერთ-ერთი სახელთაგანია. შდრ.: აკაკი წერეთლის სტრიქონები ლექსიდან „უცნაური ამბავი“: „სტაცეთ ხელი და ნაგვარეთ / სატანასა და სამოელს“ (წერეთელი 1954: 295); გვხვდება „სამაელ“ ფორმითაც: „სამაელ — ემშაკთა მთავარი“ (აბულაძე 1973: 361)].

აქ ზმათა ბატარეის მეშვეობით ავტორი ქმნის ქვეტექსტს, რომელიც მისი მონინაალმდეგის მკვეთრად უარყოფით დახასიათებას წარმოადგენს. ეს ქვეტექსტი შედარებით მსუბუქი საყვედურის გამომხატველი ტექსტით არის შენიღბული: მე შენთან კეთილი გულით მოვედი (შენს შესამკობად მოვედი), შენი უნდობლობა კი

ბატონყმური ურთიერთობის დამარღვეველიაო. „უდასტურობა“ („შენი უდასტურობა კი...“) „უნდობლობის“ მნიშვნელობით არის ლექსში ნახმარი; **დასტურება/დასტურობა** ძველ ქართულში **ნდობასაც** ნიშნავდა (აბულაძე 1973: 124), შესაბამისად, „უდასტურობა“ „უნდობლობა“ იქნება.

ორტაეპედის ქვეტექსტის ამოცნობა მეფის სასახლის კარზე არ გაუჭირდებოდათ: ზმების შექმნა-ამოკითხვა პოპულარული გასართობი იყო საქართველოში, მეტადრე მე-18 საუკუნეში. რაფიელ ერისთავის მოწმობით, „...უნინდელ დროში ზმობას... დიდი პატივი ედვა და კარგი მოზმეები, შებასებულნი საზოგადოებაში, მოსწრებულად გამოაპარებდნენ ერთი მეორეს ზმას და ამით გამოიწვევდნენ მსმენელთ სიცილს და კიჟინს. მაშინ გამარჯვებული დიდად ამაყობდა ენამჭევრობით, მოსწრებული ზმების თქმით“ (ერისთავი 1887: 19).

15-მარცვლიანი საზომის ეს სახეობაც (4 / 4 / 2 / 5), რომლითაც ორტაეპედია დაწერილი, უნიკალური ჩანს ძველ ქართულ პოეზიაში.

აკაკი განერელიას თანახმად, „თხუთმეტმარცვლიანი საზომები ქართულ კლასიკურ ლექსში ძალზე იშვიათად გვხვდება (...). ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ რამდენიმე მაგალითი დავასახელოთ თხუთმეტმარცვლიანი საზომის გამოყენებისა“ (განერელია 1981: 261). ა. განერელიას მიერ დასახელებულ მაგალითებში არ არის თხუთმეტმარცვლიანი საზომის ის სახეობა, რომელიც როსტომ ერისთავის ორტაეპედშია გამოყენებული [ა. განერელიასთან ეს ნიმუშებია მოყვანილი: „გვერდ განგმირულმან / გვაპკურა სისხლი, / გვყნა გრილოვანად“ (გურამიშვილი), „რასლა მექადი, / დასჭერ ფოლადი / ტყვიის გრდემლითა“ (ბესიკი)].

მეორე ეპისტოლე, რომელიც 16-მარცვლიანი შაირით შესრულებული 16 სტრიქონისაგან შედგება, მართალია, მეფის მეციხოვნეებისადმი, ბასილა და კვირიკა იამანიძეებისადმი, მიმართვით იწყება, მაგრამ მისი ადრესატიც სოლომონია. ბასილა და კვირიკა იამანიძეები ციხე-კოშკების ჩასაბარებლად გააყოლა მეფემ რაჭაში ერისთავს (მთელ ჩემს სამკვიდროს დაგიტომობთ, მე კი სადმე აქვე სამაგიერო მიბოძეთ, რათა ახლოს ვიყო და უკეთ გემსახუროთ — ამ ცრუ დაპირებით მოახერხა ერისთავმა დასხლტომოდა სოლომონს). თავი რომ სამშვიდობოს დაიგულა, ციხე-კოშკების გადაცემის ნაცვლად იამანიძეებს ეს ლექსად დაწერილი ბარათი გაატანა როსტომმა მეფესთან:

„ესე ასრე არ იქნების, ბასილა და კვირიკაო!
ციხეს მართმევს, მინდორს მაძლევს, დავჯდე უნდა ვირიკაო?!
ნადით უთხართ თქვენსა მეფეს: მე გახლავარ დიდი როსტომ!

მე ერთგულად გეახელი, მიპირობდი ღალატს რატომ?
 სიტყვით გითვლი, წიგნსაცა გწერ, ხელი აილე რაჭაზედ!
 მიხვდი, რომ აღარ გმორჩილობ, სწორი გიდგები ძალაზედ!
 რაჭის ბეგარას ავიღებ, არ გერიდები ამაზედ.
 უბანროდ ვირი დამაბით დამტყვეულ ჩელტის ბაგაზედ?
 თუ მიპირებ ამონყვეტას, ან მობრძანდი, რაღას ყოვნი?
 ციხე მიდგას მაღალ კლდეზე და ზედ მოკვრით ბარაკონი,
 ხიდისკარში მცველები მყავს და კოშკები სამაგრონი.
 ჩემი იყო, ქვეც წაგართვი კუდარო და რაჭა-ონი.
 ჩემი წინაპარი იყო ერისთავი კახაბერი,
 თამარ მეფის მამობილსა ყმანი ჰყავდა ორი ბევრი.
 მე ვარ მისი ტომისაგან, ვერ მათირებ, ტყვილა მღერი,
 გემორჩილო, არ გახლავარ ქაჯაია, შენი გერი!“
 (წერეთელი 1958: 323).

მწარე ტექსტია, მაგრამ უდავოდ პოეტური ნიჭით დაჯილ-
 დოებული, ლექსის წერაში განაფული ადამიანის შეთხზულია. ამა-
 ზე მეტყველებს ონომასტიკონის გამოყენებით შედგენილი იშვია-
 თი, ე. წ. ეგზოტიკური რითმები — იდენტურიც (**კვირიკაო : ვირი-
 კაო**) და არაიდენტურიც — კონსონანსური (**როსტომ : რატომ**) და
 ასონანსური (**რაღას ყოვნი : ბარაკონი : სამაგრონი : რაჭა-ონი**).

ეს ეპისტოლე ე. წ. *თემატური რითმებით* გამოირჩევა, რაც
 ძალიან ფასეულია პოეზიაში. რუსული რითმის რეფორმატორი
 ვლადიმერ მაიაკოვსკი ამბობს, რომ მას, ჩვეულებრივ, ყველაზე
 დამახასიათებელი სიტყვები სტრიქონის ბოლოში გააქვს და ცდი-
 ლობს „რადაც უნდა დაუჯდეს“ გართიმოს ისინი. ამით აქცენტირე-
 ბა ხდება მთავარი სათქმელისა, იზრდება რითმის აზრობრივი რო-
 ლი და მნიშვნელობა. „მოკლე ლიტერატურულ ენციკლოპედიაში“
 მაიაკოვსკის ამ მეთოდის გამო შენიშნავენ: „რაკილა „ყველაზე
 დამახასიათებელი“ სიტყვები ლექსის თემასთან არიან დაკავშირე-
 ბულნი, ამიტომ ამგვარ რითმას შეიძლება **თემატური ვუნოდოთ**“
 (ენციკლოპედია 1971: 308). და იქვე საილუტრაციოდ მოყვანილია
 თემატური რითმების შემადგენელი სიტყვები ვ. მაიაკოვსკის ლექ-
 სიდან „ვლადიკავკაზი — თბილისი“: კავკასია, ქართველი, ყარაბა-
 ხი, დარიალი, მტკვარი, საქართველო, თბილისი.

ვნახოთ განსახილავ ეპისტოლეში სარიტმო ერთეულებად
 გამოყენებული თემატური სიტყვები: კვირიკა, როსტომი, რაჭა,
 ბარაკონი, რაჭა-ონი, კახაბერი. აქედანაც ჩანს, რომ ნიჭიერ პოეტ-
 თან გვაქვს საქმე, ლექსის ოსტატთან.

კარგი პოეტური გემოვნების დასტურია ისიც, რომ უპირა-
 ტესად მეტყველების სხვადასხვა ნაწილია ერთმანეთთან გართ-
 მული — არსებითი სახელი და ზმნა: **კვირიკაო : ვირიკაო** [ვირიკაო,
 ანუ რიკი (რიკ-ტაფელა) ვითამაშო; „რიკაობს — რიკ-ტაფელას

თამაშობს“ (ქეგლ 1986: 379)]; რალას ყოვნი : ბარაკონი; მღერი : გერი; არსებითი სახელი და კითხვითი ზმნისართი: როსტომ : რატომ; არსებითი სახელი და რიცხვითი სახელი: კახაბერი : ორი ბევრი (ორი ბევრი = 20 000).

ლექსში გვხვდება ჩინებული გროტესკული მხატვრული სახე — „უბანროდ ვირი დამაბით დამტვრულ ჩელტის ბაგაზედ?“

ძველ ქართულ მწერლობაში ძნელად თუ მოიძებნება სასაუბრო მეტყველებასთან ასე მიახლოებული ერთი შესრულებული სხვა პოეტური თხზულება. თუ ამ თვალსაზრისით როსტომ ერისთავის ამ ტექსტებსა და იმავე ეპოქის პოეტის ბესიკ გაბაშვილის ლექსებს ერთმანეთს შევადარებთ, თუნდაც იმავე ჟანრისას — გალექსილ ეპისტოლეებს, რომლებსაც ბესიკიც წერდა და, სხვათა შორის, ბესიკის მამა — ზაქარიაც (ბარამიძე 1952: 353-358), განსხვავება თვალსაჩინოა. ბესიკის ენას ასე ახასიათებს ალექსანდრე ბარამიძე:

„...ბესიკის ბევრი ლექსის ენა შედარებით მძიმეა, ზედმეტად მჭევრია, ზოგჯერ ხელოვნურიც. ბესიკი ჭარბად ხმარობს არქაულ ფორმებსა და ლექსიკას (...). წერს მაღალფარდოვანად და ღვლარჭნილად. საყურადღებო ისაა, რომ ღვლარჭნილობა იგრძნობა არა მარტო სახოტბო დანიშნულების ლექსებში, არამედ პოეტის მშვენიერ სატრფიალო ლირიკაშიც, პოეტურ ეპისტოლეებში, დიპლომატიკური ხასიათის საქმიან წერილებში თუ კერძო მიმონერაში. ღვლარჭნილობა იმდროინდელი მწერლობის ნიშანდობლივი სტილური მოვლენაა, რაც ანტონ კათალიკოსმა და იმისმა სკოლამ დააკანონეს, ბესიკიც პოეტურად აღბეჭდავს დროის ამ მნიგნობრულ-სტილურ ტენდენციებს“ (ბარამიძე 1962: 27-28. ხაზგასმა ჩვენია. — ლ. ბ.).

როსტომ რაჭის ერისთავის გალექსილი ეპისტოლეები კი მის დროს გაბატონებული მნიგნობრულ-სტილური მანერისგან გადახვევის და ხალხურ მეტყველებასთან მიახლოების ფრიად საგულისხმო ნიმუშებია.

ჟანრობრივადაც მეტად საინტერესოა ეს ლექსები — ორი ჟანრია აქ შერწყმული: ერთი მხრივ, ეს არის რეალურად არსებული, ავტორის თანამედროვე ადრესატისადმი გაგზავნილი რითმიანი ლექსით შესრულებული ეპისტოლე, ერთობ კოლორიტული ჟანრი, რომელიც პოპულარული ყოფილა მე-18 საუკუნის საქართველოში და შემდგომაც მიმართავდნენ მას ჩვენი პოეტები (გავიხსენოთ პაოლო იაშვილის „წერილი კოლაუ ნადირაძეს“, აგრეთვე ლადო ასათიანის ლექსად შესრულებული წერილები ნიკა აგიაშვილის, ალიოშა საჯაიას, დიმიტრი ბენაშვილის, კოლაუ ნადირაძისადმი გაგზავნილი) და, მეორე მხრივ, საქმე გვაქვს ინვექტივასთან ანუ პამფლეტთან — მწვავე ურთიერთდაპირისპირების გამომხატველ ტექსტთან (გავიხსენოთ როსტომ ერისთავის უმცროსი თანა-

მედროვის, ბესიკის, ცოტა გვიანდელი ინვექტივები მზეჭაბუკ ორბელიანისადმი და მზეჭაბუკ ორბელიანისა ბესიკისადმი მიძღვნილი, აგრეთვე ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, გრიგოლ ორბელიანის ლექსად დანერილი ჰამფლეტები).

ბესიკის მამის, ზაქარია გაბაშვილის, ზემოთ ნახსენები გალექსილი ეპისტოლეს გამო (რომელიც ზაქარიას ასტრახანიდან მიუწერია გიორგი ბატონიშვილისთვის) ალექსანდრე ბარამიძე შენიშნავს, რომ იგი „ერთ-ერთი უპირველესი და უმნიშვნელოვანესი ძეგლია სატირული ჟანრისა ძველ ქართულ პოეზიაში“ (ბარამიძე 1952: 354). მკვლევარის ვარაუდით, ზაქარია გაბაშვილის ეპისტოლე 1767 წელს უნდა იყოს შეთხზული (იქვე). როსტომ ერისთავის სატირული ეპისტოლეებიც დაახლოებით იმავე ხანისაა.

ყოველივე ზემოთქმულის გამო მიგვაჩნია, რომ როსტომ რაჭის ერისთავის გალექსილი ეპისტოლეები ქართული ლექსის და, საზოგადოდ, ქართული ლიტერატურის ისტორიის მკვლევართა ყურადღების მიღმა არ უნდა დარჩეს.

დამონმბანი:

- აბულაძე 1973:** აბულაძე ი. *ძველი ქართული ენის ლექსიკონი*. თბ.: 1973.
- ბარამიძე 1952:** ბარამიძე ალ. *ნარკვევები*. III. თბ.: 1952.
- ბარამიძე 1962:** ბარამიძე ალ. *ბესარიონ გაბაშვილი*. წიგნში: ბესიკი. თხზულებათა სრული კრებული. თბ.: 1962.
- განერელია 1981:** განერელია ა. *რჩეული ნაწერები სამ ტომად*. ტ. III (1). თბ.: 1981.
- ენციკლოპედია 1971:** *Краткая литературная энциклопедия*. т. 6. М.: 1971.
- ერისთავი 1887:** ერისთავი რ. *ზმა*. ჟურნ. „თეატრი“, 1887, № 6-7.
- მიქაძე 1979:** მიქაძე გ. *ზმა*. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტ. 4. 1979.
- ქეგლ 1986:** *ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი*. ერთტომეული. თბ.: 1986.
- წერეთელი 1954:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად*. ტ. III. თბ.: 1954.
- წერეთელი 1958:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად*. ტ. VIII. თბ.: 1958.

გალაკტიონის ბგერწერა

ლექსის „ქარი ჰქრის. . .“ ბგერწერითი სტრუქტურისათვის

ყოველ ენას დიდი ბგერწერითი პოტენციალი აქვს. ბგერწერითი კანონზომიერებები არსებითად უნივერსალურია, ოღონდ ყოველი ენა თავისებურად იყენებს ამ ბგერწერით შესაძლებლობებს. ბგერწერა ენის ის სფეროა, სადაც ენის შემოქმედებითი ბუნება არქაული ძალით ვლინდება. ბგერწერით სიტყვებში კავშირი აღსანიშნავია და აღმნიშვნელს შორის მოტივირებულია, — ბგერას მნიშვნელობა აქვს. თუ გავიხსენებთ კამათს სახელდების პრინციპების შესახებ ანტიკურ ფილოსოფიაში — $\Phi\acute{\upsilon}\sigma\omicron\iota$ და $\Theta\epsilon\sigma\iota$ -ს პრინციპების დაპირისპირებას, ლექსიკის ეს სფერო აღსანიშნავია და აღმნიშვნელის ბუნებითი კავშირის სფეროდ უნდა მივიჩნიოთ. ბგერწერითი მნიშვნელობები ენის შინაგანი კომპეტენციის სფეროა: მოცემულ ენაზე მეტყველმა შესაძლებელია მოისმინოს დიალექტური ბგერწერითი ფორმები, რომლებიც მისთვის უცხოა (მაგ. ქართული დიალექტური: ჭილაჭულა, ჭაჭყაჭუჭყი, დგვარადგვური, ხლაჩიხლუჩი, ბოქბოქი, შოქშოქი, ზორზორი, კენკენი, ქვექვეი, კვანკვანი და მისთ.), მაგრამ ისინი მისთვის გასაგები გახდეს, რადგანაც ისინი ნაცნობი და პროდუქტიული ყალიბების საფუძველზეა წარმოქმნილი. ამასთან, ბგერწერითი მოდელები ისეთივე პროდუქტიულია, როგორც დერივაციული მოდელები. მათ საფუძველზე ახალ სიტყვათა წარმოების მუდმივი შესაძლებლობა არსებობს. ვ. ხლებნიკოვი ბგერწერით რიგებს შინაგან დერივაციას უწოდებდა. სიტყვანარმოება აქ ხორციელდება არა მორფოლოგიური, არამედ ბგერწერითი ხერხებით. ეს არის ენის ის სფერო, სადაც ენა კვლავ რჩება ენერგეიად, ცოცხალ შემოქმედებად (ჰუმბოლდტი), სადაც კავშირი შინაარსსა და ბგერას შორის ჯერ კიდევ ცოცხალია.

ბგერწერით ლექსიკაში გრძნობადი აღქმებისა და ემოციური მოვლენების ურთიერთკავშირი შეესაბამება ნეიროფიზიოლოგიაში „სინესთეზიის“ სახელით ცნობილ მოვლენას — “მისი კანონების მიხედვით ბგერითმა დაპირისპირებებმა შეიძლება ასახონ მიმართებები, რომლებიც დაკავშირებულია მუსიკალურ, ფერით, ყნოსვით, შეხებით და ა. შ. აღქმებთან. ასე მაგალითად, მაღალი და დაბალი ტონის ფონემათა დაპირისპირებამ (მაგ. ი / უ დაპირისპირებამ ი. მ.) შეიძლება გამოიწვიოს ასოციაცია: ნათელი—ბნელი,

წვეტიანი — მომრგვალებული, წვრილი — სქელი, მსუბუქი — მძიმე და ა. შ. (იაკობსონი 1985: 87-91).

ბგერწერას ორი ძირითადი წყარო აქვს: ა) **ხმაბაძვა** და მასთან დაკავშირებული სინესთეზია და ბ) **კინემიკა**.

ხმაბაძვა ბგერით აკუსტიკას ემყარება. მაგ. მაღალი და დაბალი ტონის ბგერების დაპირისპირება სხვადასხვა სახის ხმიანობას, განწყობილებას, სინათლისა და ფერის ეფექტს გადმოსცემს. შდრ. *წინინი* და *წუნუნი*, *ლილინი* — *ლულუნი*, *ჭიკჭიკი* — *ჭუკჭუკი*, *ჭიჭყინი* — *ჭუჭყუნი*; *ციმციმი*, *ციალი* — *ბურუსი*, *დაბურული*; მჟღერი ბგერები უნივერსალურად დიდ და უხემ საგნებს და მოვლენებს გამოხატავენ, ყრუ ბგერები კი — პატარას და დახვეწილს. ქართული ენის ხშულთა სამეულგბრივი სიტემა აქ სამსაფეხურიანი გრადაციების გამოხატვის შესაძლებლობებს იძლევა. შდრ:

ძიძგის — *ციცქნის* — *წინკნის*

ძეძვა — *ცეცქა* — *წენკა* და მრავალი ასეთი დუბლეტები.

სისინა და შიშინა ბგერების დაპირისპირებაც სიდიდის ცვლის ეფექტს იძლევა: შდრ.

ძიძგის — *ჯიჯგნის*

ცუნცული — *ბაჯბაჯი*

ნაპრალოვანი ბგერა გაგრძელებული მოქმედების გადმოცემის შესაძლებლობას იძლევა, ხშული კი წყვეტილი და მრავალგზისის. შდრ. სისინი — კაკუნი;

ღია მარცვლის რედუბლიკაცია განგრძობით მოქმედებას გადმოსცემს, დახურულისა — მრავალგზის წყვეტილ მოქმედებას: სისინი, ზუზუნი — ნიკნიკი, რაკრაკი;

ხმოვნის გამეორება რედუბლიკაციის დროს ერთგვროვან მოქმედებათა წყებას გვიჩვენებს, ხმოვნის ცვლა კი არითმიულ, არაერთგვაროვან მოქმედებებს გამოხატავს:

შდრ. რაკრაკი — რაკარუკი

ტიკტიკი — ტაკატუკი (ქართული ბგერწერის შესახებ იხ. ახვლედიანი 1949: 245; ქობალავა 1989; მელიქიშვილი 1999).

კინემიკა ბგერით არტიკულაციას ემყარება. სამეტყველო მოძრაობები გარკვეულ მნიშვნელობებს აძლევენ ბგერებს. ასე მაგალითად, ქართული სკუპ-, ისევე როგორც ინგლისური skip ბგერითად ნახტომს გამოხატავს ნაპრალოვანი /ს/ და ხშული /კ/ ბგერების შეერთების გზით: ნაპრალოვანი (მყოვარი ბგერა) გამოხატავს ჰაერში დაყოვნებას, ხოლო ხშული კვლავ ძირს, მიწასთან მყისიერ შეხებას. საინტერესოა, რომ მაღლა ფრენის აღსანიშნავად ბაგისმიერი, ე. ი. ყველაზე წინა ნარმოების ფშვინვიერი ბგერები გამოიყენება: ფრენა, ფარფატი, ფრიალი; გერმ. fliegen, ინგლისუ-

რი fly; სიღრმეში ყოფნას კი უკანაენისმიერი ფონემები გამოხატავენ: ღრმა, ღრმული, ხვრელი და მისთ. შდრ. რუს. глыбина.

ჯერ კიდევ პლატონი ლაპარაკობდა ბგერათა მნიშვნელობების შესახებ. ამ თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესოა მისი დიალოგი „კრატილე“. ის ამბობდა, რომ **r** გამოხატავს მოძრაობას და იმავდროულად სიმაგრეს, უდრეკობას, ხოლო **l** გლუვს, დამყოლს. ბგერა **i** გამოხატავს ყველაფერს წვრილს, რასაც სხვა საგანთა განმსჭვალვა ძალუძს. „სუნთქვიერი“ ბგერები **ph, ps, s, dz** მისი აზრით გამოხატავენ „სიცივეს“, „შიშხინს“ „ზანზარს“; „ენის შეკუმშვა **d**-სთვის და მიწოლა **t**-სთვის ლაგამით შეკვრისა და დგომის გადმოსაცემად შეიძლება გამოვიყენოთ“, ათქმევინებს იგი სოკრატეს. ბგერა **a** გამოხატავს დიდს, უზარმაზარს, **ε** კი მარადიულს, რადგან იგი გრძელი ბგერაა. მომრგვალებულს აღნიშნავს **o**, ამიტომ სწორედ ის არის გამოყენებული ასეთ საგანთა აღნიშვნაში (პლატონი 1968: 471-473).

ბგერათა მნიშვნელობების შესახებ საუბრობენ ვ. ჰუმბოლდტი, ო. იესპერსენი, ს. ულმანი, რ. იაკობსონი. ჰუმბოლდტის აზრით, „სრულიად ნათელია, რომ არსებობს კავშირი ბგერასა და მის მნიშვნელობას შორის, მაგრამ ამ კავშირის საკმაო სისრულით აღწერა იშვიათად ხერხდება, ხშირად ეს მიხვედრების სფეროა, უმეტესად კი ჩვენ მათზე წარმოდგენა არა გვაქვს“ (ჰუმბოლდტი 1984: 92).

ბგერითი მნიშვნელობების ქვეცნობიერიდან ამოზიდვა კიდევ უფრო ძნელია, ვიდრე მორფოლოგიური და სინტაქსური კანონზომიერებებისა. ენის შემოქმედებითი მხარე გაცილებით უფრო მისანვდომია ბავშვებისა (ბავშვური ლექსიკა ხშირად ბგერწერითია) და პოეტებისათვის, რომელთაც მათი ძლიერი ენობრივი ალლო შესაძლებლობას აძლევს ენის ბგერწერითი პოტენციული გამომსახველობით ინსტრუმენტად აქციონ. ჩვენი საუკუნის დასაწყისის სიმბოლისტურმა მიმდინარეობამ ეს სფეროს შემოქმედებით პრინციპად აქცია.

გალაკტიონი ენის ბგერწერით პოტენციას სრულიად ცნობიერად ეკიდებოდა. ეს იყო ხელოვნების ინსტრუმენტი, რომელსაც ის ვირტუოზულად ფლობდა. მის ხელოვნებაში ჰარმონიულად არის შეერთებული, ერთის მხრივ, ნიჭი, ალლო, და მეორეს მხრივ, ცოდნა, ცნობიერება, ენის სრულიად ცნობიერი და მიზანმიმართული ფლობა და გამოყენება. „მაქვს მკერდს მიდებულნი ქნარი, როგორც მინდა“ — პოეტური ხელოვნების ფლობის დეკლარაციაა. პოეტის დღიურებიდან და ჩანაწერებიდან ჩანს, თუ როგორ მუშაობს სიტყვაზე გალაკტიონი, როგორ დაულაღავად ვარჯიშობს, აყურადებს თითოეულ ბგერას, ბგერათა კომბინაციებს, ბგერათა

სხვადასხვაგვარი შეერთების შესაძლებლობებს. სალექსო ზომები-სა და ხერხების ნუსხაში, რომელიც 34 ერთეულს შეიცავს (იონური დიმეტრი, თავისუფალი ლექსი, შემოკლებული რითმები... დასაწყისი რითმები... რითმა ბოლოს წინამდებარე, მთლიანი რითმები, შინაგანი რითმები. . . და სხვ. ჯავახაძე, 1991, 411), მას ცალკე პუნქტებად აქვს მოყვანილი ბგერწერა და პალინდრომი. აქედან ჩანს, რომ ბგერწერა და პალინდრომი მისთვის ისეთივე არსებითი პოეტური ხერხებია, როგორც სალექსო ზომები.

გალაკტიონს ხელენიფებოდა ბგერათა იდუმალი ბუნების წვდომა. მის ჩანაწერებში ასეთ პასაჟებს ვხვდებით: „სიტყვას აქვს შინაგანი კანონები, რომლის საშუალებითაც იგი ძლევამოსილი ხდება. ეს კანონები უმრავლესობისათვის terra incognita-ა. ეს ის კანონებია, რომლებიც გრაალის შთაბეჭდილებას აძლევს ლაფორგის ჰიმნს დედამიწის გარდაცვალების გამო, რომელიც საბედისწერო იდუმალებად ხდის ედგარ პოეს ყორანს, სიმწრით აქვითინებს ვერლენის ჭიანურებს. ეს ის კანონებია, რომლებმაც ნისლში გაატარეს ალექსანდრ ბლოკის „უცნობი ქალი“ (ჯავახაძე 1991: 343). საგულისხმოა, რომ გალაკტიონი შეგრძნებებსა და შთაბეჭდილებებზე კი არ საუბრობს, არამედ **კანონებზე**. მისთვის სრულიად ცნობიერია, რომ „როგორც მინდა“ — ანუ შემოქმედის თავისუფლება — ემყარება კანონზომიერებათა წვდომასა და დაუფლებას. სხვაგან იგი წერს: „თანამედროვე მგოსნებისათვის სიტყვას, მისი აზრის მიუხედავად, აქვს საკუთარი სილამაზე და ფასი, როგორც ძვირფას ქვებს, ყელსახვევ მარგალიტებს ან ბეჭდებს... ვინც იცის ფასი, იგი აღტაცებულია მშვენიერი სიტყვებით. ეს არის სიტყვები — ალმსები, იაგუნდები, ლალები. არიან სიტყვები, რომლებიც ბრწყინავენ ფოსფორით“.

გალაკტიონმა თითოეული ბგერის საზრისი იცოდა და ამას პოეტური ხელოვნების საფუძვლად მიიჩნევდა: „დელია. უმთავრესი ამ სიტყვაში არის **ლ**. ამ ანბანის მნიშვნელობა ცნობილია პოეზიაში, განსაკუთრებით ლირიკულში, უნაზესი ემოციების გამოსახატავად: „Там где пели, свиристели, где качались тихо ели, прилетели, улетели стаи тонких снегирей“, ან „საიდუმლო ალები ზღვათა იდუმალების, სადაც რომ იმალება იაგუნდი, ლალები“ (ჯავახაძე 1991: 341). საინტერესოა ჩანაწერი: „რითმა „უმაღ“ და „ჩუმაღ“, არ არის რითმა, დონი და ლასი ერთმანეთს სპობენ“ (ჯავახაძე 1991: 409). მას შეუმჩნეველი არ რჩება ბგერის სინესთეზიური აღქმის შესაძლებლობები: „სიმბოლისტებს (მაგალითად რემბოს) აქვთ თავისებური თეორია ანბანების ფერის შესახებ, ანბანი **ლ**-ს შესახებ. რემბოს აქვს თითოეული ანბანის შესახებ ლექსი“. ამრიგად, გალაკტიონი სრულიად ცნობიერად იზიარებდა მის თანამედროვეთა თეორიას ბგერითი სიმბოლიზმის შესახებ,

თვითონ იკვლევდა ქართული ენის შესაძლებლობებს და შემოქმედებითად იყენებდა მათ. მის ჩანაწერებში ვხედავთ ბგერწერით პარადიგმებს:

ტივი — ტივტივი — ტივტივება
ლივი — ლივლივი — ლივლივება
ციმი — ციმციმი — ციმციმება
კაში — კამკაში — კამკამება
რახი — რახრახი — რახრახება
როხი — როხროხი — როხროხება
ხარი — ხარხარი — ხარხარება
ფუსი — ფუსფუსი — ფუსფუსება
ჭახი — ჭახჭახი — ჭახჭახება
წამი — წამწამი — წამწამება
სხივი — სხივსხივი — სხივსხივება
შუქი — შუქშუქი — შუქშუქება
შოქი — შოქშოქი (ხალხურია)
ლოში — ლოშლოში (ხალხურია)
ბუქი — ბუქბუქი — ბუქბუქება (ჯავახაძე 1991: 341).

ამ რიგის ბგერწერით სერიებს ვ. ხლებნიკოვი შინაგან ბრუნებას უწოდებდა (Jakobson 1962: 633). გალაკტიონის ჩანაწერებში თანხმოვანთშეერთების მატრიცასაც ვხედავთ (ჯავახაძე 1991: 410).

სიტყვის იდუმალ შინაგან არსს იგი ამგვარად განიცდიდა: „სიტყვა არც რომანსია, არც სუიტა, არც ოპერა, ამათ ჰყავთ თავიანთი კომპოზიტორები; სიტყვა გამოძახილია მხოლოდ სხვა დიდი მუსიკის, რომლის სახელიც უნდა მოინახოს!“ (ჯავახაძე 1991: 363). საინტერესოა მისი ჩანაწერების რვეულების სათაურები: „ენის საიდუმლოება“, „ქართული ენის პრივილეგიები“ (ჯავახაძე 1991: 118). ქართულ ენას მართლაც დიდი ბგერწერითი შესაძლებლობები აქვს, განსაკუთრებით კონსონანტიზმის სფეროში. ხშულთა სამეულბრივი სისტემა, აფრიკატთა ექვსწევრა სისტემა მრავალი ბგერწერითი ეფექტის გადმოცემის შესაძლებლობას იძლევა.

გალაკტიონის ყოველი პოეტური შედეგრი ენის ორმაგი დანაწევრების ვირტუოზული ფლობის შედეგია. სიტყვას ორი მხარე აქვს: ალსანიშნი (მნიშვნელობა) და აღმნიშვნელი (ბგერითი სტრუქტურა). მაგრამ, როგორც ვნახეთ, თვით ბგერებსაც აქვთ მნიშვნელობა. გალაკტიონი მნიშვნელობათა ამ ორი წყებით ერთდროულად ოპერირებს და გასაოცარ ჰარმონიას ამყარებს მათ შორის:

მე მესმის მუსიკა, ქართული მუსიკა,
ქართული მუსიკის ახალი ნაკადი. . .
ანკარა ნაკადი, ჩუხჩუხა ნაკადი,
ქვებიდან ქვებზე რომ გადადის მუსიკა. . .

ლექსი „ქარი ჰქრის. . .“ უაღესად საინტერესოა ბგერითი სიმბოლიკის თვალსაზრისით. (საინტერესოა, რომ გალაკტიონისათვის ქარის მოტივი განსაკუთრებით აქტუალურია 1924 წელს. ამ წელს ეკუთვნის რამდენიმე ლექსი ქარის განწყობით. მაგ., „მღვრიე ქარი“, „ქარი მოგონებათა“, „ქარი ამწევი ფარდის“). გალაკტიონის ლექსებს, როგორც წესი, აქვთ ბგერითი დომინანტა, რომელსაც პოეტი ჩვეულებრივ ლექსის დასაწყისშივე იძლევა. როგორც წესი, იგი მოცემულია ან სათაურში, ან პირველივე სტროფში. „ქარი ჰქრის“ კონსონანტური ბგერწერის თვალსაზრისით განწყობილია ფშვინვიერთა და უკანა წარმოების თანხმოვნების დომინანსზე. განვიხილოთ იგი ჯერ თანხმოვნური, ხოლო შემდეგ ხმოვნური ბგერწერის თვალსაზრისით:

*ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ფოთლები
მიჰქრიან ქარდაქარ. . .*

ჩვენს თვალწინ ქარის ქროლის, შემოდგომის ფოთლების ჰაერში ტრიალისა და ქარით გატაცების დინამიური სურათია, ფონემურად კი ეს პერიოდი ფშვინვიერ — ჰაერნაკადის ყველაზე დიდი მოცულობის მქონე — ბგერათაგან /ქ ჰ ფ თ ს / შედგება: 16 ჩქამიერი თანხმოვნიდან მხოლოდ ორია მჟღერი /ბ დ/ და ისინიც თითოჯერ გვხვდება, დანარჩენი 12 კი ფშვინვიერია:

ქ 7
ჰ 3
ს 2
ფ 1
თ 1

ფშვინვიერი ბგერები თანხმოვანთაგან ყველაზე დიდი ჰაერნაკადით წარმოითქმინან და ამგვარად ჰაერის მოძრაობის, ქარის ქროლის კინემიკური (არტიკულაციური) გამოხატვის შესაძლებლობა მათში მუდმივად არსებობს. წარმოიქმნება აგრეთვე შესაბამისი აკუსტიკური ეფექტიც. ქართული ენის სტანდარტული სიხშირული მიმართებები ჩქამიერ ფონემათა კლასში მჟღერ, ფშვინვიერ და ყელხშულ ფონემებს შორის ასეთია (ფოგტი 1961: 76-77):

მჟღერები 48.24%
ფშვინვიერები 33.79%
ყელხშულები 17.97%

გალაკტიონის საანალიზო ლექსში კი ასეთი სიხშირული მიმართებები გვაქვს:

ფშვინვიერები 26 (ნაპრალოვნებთან ერთად 42)
მჟღერები 20 (ნაპრალოვანი მჟღერი არ გვხვდება)
ყელხშული 6

კლებადი სიხშირის მიხედვით ქართული ჩქამიერები ასე ლავდება სტანდარტულად (ფოგტი, 1961, გვ. 76):

1.	ს	10.34
2.	დ	9.20
3.	თ	5.68
4.	ბ	5.66
5.	გ	4.10
6.	ხ	3.16
7.	ც	2.75
8.	შ	2.60
9.	ქ	1.93
10.	კ	1.89
11.	ყ	1.71
12.	ტ	1.44
13.	წ	1.44
14.	ღ	1.37
15.	ზ	1.21
16.	ძ	1.20
17.	ფ	1.00
18.	ჰ	0.82
19.	ჩ	0.79
20.	ჯ	0.67
21.	ც	0.34
22.	ჭ	0.33
23.	ყ	0.07

ლექსში „ქარი ჰქრის...“ გვხვდება შემდეგი ჩქამიერები ასეთი კლებადი სიხშირით:

1.	ს	28
2.	ქ	16
3.	დ	10
4.	ჭ	7
5.	ხ	7
6.	თ	6
7.	გ	6
8.	ბ	3
9.	ყ	3
10.	კ	2
11.	ფ	2
12.	შ	2
13.	ც	2
14.	კ	1
15.	პ	1

ამ სიხშირული რიგების შედარებისას ჩანს ფშვინვიერი ფონემების გამოყენების ინტენსივობა სტანდარტულ სიხშირეებთან მიმართებით: /ქ/ მე-2 ადგილზეა გადანაცვლებული მე-9-დან, /ჰ/ მეოთხეზე ოცდამეორედან, /ფ/ მეთხუთხეზე მეჩვიდმეტედან.

მეორე თანხმომავანი დომინანტა არის უკანა წარმოების თანხმომავანთა უპირატესი გამოყენება წინა წარმოების თანხმომავანებთან მიმართებით. ხშულთა კლასში სტანდარტული მიმართება ქართულში ასეთია:

დენტალური ხშულები 36.15

ველარული ხშულები 17.54

ლაბიალური ხშულები 16.57

საანალიზო ლექსში ასეთი მიმართებებია:

ველარები 23

დენტალები 16

ლაბიალები 6

როგორც ვხედავთ, ველარების გამოყენების ინტენსივობა დენტალებისაზე მაღალია, დენტალები კი ენებში უნივერსალურად ყველაზე ინტენსიურად გამოყენებული ხშულებია.

უკანა წარმოების თანხმომავანთა გამოყენების ინტენსივობა კარგად ჩანს მეორე სტრიქონიდანაც:

*ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის, სადა ხარ, სადა ხარ,
სადა ხარ?*

ამ სტრიქონში უკანა წარმოებისაა: /ხ, გ, კ/. მათი საერთო სიხშირეა 8; ბაგისმიერები საერთოდ არ ჩანან, დენტალების /დ, თ/ სიხშირე კი არის 5.

უკანა წარმოების თანხმომავანთა დომინანტი ეხმიანება და გადმოგვცემს ლექსის საკვანძო საზრისს — მელანქოლიურ განწყობას. ბგერათა უკანა წარმოება და შესაბამისად დაბალი ტონალობა ზოგადად ბგერწერითად დაბალ, სევდიან, მძიმე გამწყობას შეესაბამება.

გალაკტიონის ბგერწერაში გამოიყენება როგორც ფონემური, ისე დიფერენციალურ ნიშანთა ბგერწერა: ამ ლექსში განსაკუთრებით ინტენსიურად არის გამოყენებული /ქ/ ფონემა — რომელიც ფშვინვიერობისა და უკანა წარმოების კომბინაციას წარმოადგენს — ხოლო მთლიანი ბგერწერითი ეფექტი ემყარება ფშვინვიერობისა და უკანა წარმოების ინტენსიფიკაციას. თუ დიფერენციალურ ნიშანთა რ. იაკობსონისეულ სქემას ავიღებთ, სურათი კიდევ უფრო ერთგვაროვანი გახდება: მის თეორიაში კომპაქტურობის (უკანა წარმოების) ნიშანი ველარულ /ქ გ კ ხ/-სთან უკანანუნისმიერ /ჯ/ და პოსტველარულ /ყ ჰ/ ფონემებსაც აერთიანებს.

საინტერესოა /რ/ ფონემის ინტენსიური გამოყენებაც ამ ლექსში: პირველ სტრიქონში იგი შვიდჯერ არის გამოყენებული, მაშინ როდესაც სხვა სონორები /მ ნ ლ/ მხოლოდ თითოჯერ ჩანს. ამ ბგერას პლატონი ძლიერი მოძრაობის გამომხატველად მიიჩნევდა (პლატონი, კრატილე 1968: 472). ლექსში „ქარი ჰქრის...“ სონორები შემდეგი სიხშირით არის გამოყენებული:

რ	34
ლ	6
ნ	4
მ	4

თუმცა /რ/ ფონემა უნივერსალურად ყველაზე მაღალი სიხშირით ხასიათდება სონორებს შორის (იხ. მაგ. ქართულში სტანდარტული განაწილება: /რ/ — 10.02%, /მ/ — 9.9%, /ლ/ — 6.98%, /ნ/ — 6.73%), მისი სიხშირე ხუთ-ექვსჯერ არ აღემატება სხვა სონორების სიხშირეს განსხვავებით ამ ლექსის ტექსტისაგან.

ძალზე საინტერესოა მეორე სტრიქონის ბგერწერითი სტრუქტურა კიდევ ორი თვალსაზრისით. პირველი: — **ხ—რ—ს** ამ სტრიქონის პირველ ორ პერიოდში ორ-ორ სიტყვაზეა განფენილი:

ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს —

ხოლო მესამე პერიოდში ერთ სიტყვადაა შერწყმული:

რკალად **ხრის...**

და მეორე: — რკალად მოხრა ბგერწერითადაცაა გადმოცემული: **რკალად ხრის** — **რკ** და **ხრ** ერთმანეთთან სარკისებურ მიმართებაში არიან დიფერენციალურ ნიშანთა დონეზე: ნუნისმიერი-უკანაენისმიერი <> უკანაენისმიერი-ნუნისმიერი; კომპლექსების სარკისებური ასახვით ბგერწერითად ჩაღუნული რკალის სახე არის მიღებული. ბგერწერითი ადექვატობისა და მოქნილობის თვალსაზრისით, ალბათ ამ ლექსს ძნელად თუ მოეპოვება სადმე ბადალი და, თუ მოეპოვება, ალბათ ისევე გალაკტიონის პოეზიაში.

არანაკლებ შთამბეჭდავია ამ ტექსტის ხმოვნური შინაგანი ლოგიკა. ქართული ტექსტის სტანდარტული ხმოვნითი სტატისტიკური სტრუქტურა ასეთია (ფოგტი 1961: 76):

ა	39.11%
ი	24.13
ე	20.10%
ო	10.21%
უ	6.45%

ტექსტის ხმოვნური სტატისტიკური სტრუქტურა იმდენად ძლიერი მახასიათებელია, რომ მცირე სიგრძის ტექსტებშიც კი იგი ჩვეულებრივ დაცულია. გალაკტიონის რამდენიმე ლექსი შევისწავლე ამ თვალსაზრისით და აღმოჩნდა, რომ, როგორც წესი, საშუალო სიგრძის ლექსი სტანდარტულ სტატისტიკურ სტრუქტურას

ინარჩუნებს (ასე მაგალითად, ლექსში „ზევით ასწიეთ მზე, ზევით“ ხმოვანთა სიხშირეები ასე ნაწილდება: ა — 74, ი — 68, ე — 59, ო — 34, უ — 20), მაგრამ სტროფები სხვაობენ ხმოვანთა დომინანსის თვალსაზრისით. „ქარი ჰქრის...“ მიუხედავად მცირე მოცულობისა, ასევე ინარჩუნებს სტანდარტულ სტრუქტურას — განსხვავებას ქმნის მხოლოდ /ო/ და /ე/ ფონემების ადგილების შენაცვლება და ერთი საინტერესო თავისებურება: /უ/-ს არ არსებობა ტექსტში: ა — 33, ი — 25, ო — 17, ე — 15.

პირველი პერიოდის ხმოვნური სტრუქტურა ასეთია:

აიი აიი აიი

ოეი იია ააა

ეაი ეაა ააი

ააა ააა ააა

ა — 21, ი — 11, ე — 3, ო — 1;

თუმცა ამ სტროფში ძირითადი იერარქია შენარჩუნებულია, ბალანსი აშკარად დარღვეულია. სტროფის დომინანტურ ხმოვნად ა გვევლინება, რომლის სიხშირე ყველა დანარჩენი ხმოვნის სიხშირეების ჯამს აღემატება, ხოლო თუ მეორე ხმოვანსაც გავითვალისწინებთ, გვაქვს დომინანტა ა—ი, რომელიც ღიაობის თვალსაზრისით მაქსიმალურად კონტრასტული ხმოვნებისაგან შედგება.

მეორე პერიოდის ხმოვნური სტრუქტურა ასეთია:

ოოი ოოო ოოო

ეოე ეაო ეაო

ეიე აეა აეა

ოეო ოეი ოეა

ო — 15, ე — 11, ა — 7, ი — 3;

ამ სტროფის აშკარა ხმოვნური დომინანტაა ო. მეორე ხმოვნის გათვალისწინებით ვიღებთ ო—ე რიგს, რომელიც ხმოვანთა სამკუთხედის შუა რიგს შეესაბამება.

მესამე ორსტრიქონიანი პერიოდის ხმოვნური სტრუქტურა ასეთია:

ოია იია იეი

აიი აიი აიი

ი — 11, ა — 5, ე — 1, ო — 1;

მესამე პერიოდისათვის აშკარა დომინანტური ხმოვანია ი, ხოლო ორხმოვნიანი დომინანტაა ი—ა, ანუ კვლავ მაქსიმალურად კონტრასტული ხმოვნები, ოღონდ შებრუნებული რიგით. ამრიგად, გვაქვს ხმოვნური დომინანსის ასეთი სისტემა:

1. ა /ა—ი/

2. ო /ო—ე/

3. ი /ი—ა/

ლიაობის თვალსაზრისით ქართული ენის ხმოვნები სამკუთხედს ქმნიან, სადაც /ა/ ყველაზე ღია ხმოვანია, /ო/ და /ე/ საშუალო ლიაობისაა, ხოლო /ი/ და /უ/ მაქსიმალურად დახურული ხმოვნებია:

ი	უ
ე	ო

ა

პირველი პერიოდის დომინანტური ხმოვანი მაქსიმალურად ღიაა, მეორე პერიოდის დომინანტური ხმოვანი საშუალო ლიაობისაა, ხოლო მესამე პერიოდის დომინანტური ხმოვანი მაქსიმალურად დახურულია. ვლინდება აშკარა მოძრაობა გახსნიდან დახურულობისაკენ. ორწევრა დომინანსის თვალსაზრისით პირველი და მესამე ურთიერთშებრუნებულია: ა — ი <> ი — ა, მიმართება კი მათ შორის ვერტიკალურია. იგრძნობა მაქსიმალურად კონტრასტული ხმოვნების ურთიერთმიმართების დრამატიზმი. მეორე სტროფი კი შუალედურია ყველა თვალსაზრისით, მიმართება ო—ე-ს შორის ჰორიზონტალურია, ისინი ერთგვაროვანია ლიაობის თვალსაზრისით. საოცარია, მაგრამ ფაქტია, რომ ხმოვანთა მიმართებების თვალსაზრისით ჯვარს ვიღებთ. თუმცა გალაკტიონის ბგერწერაში ბევრი რამ ცნობიერ შემოქმედებად უნდა მივიჩნიოთ, აქ, ვფიქრობ, მოვლენათა შინაგანმა ლოგიკამ წარმოშვა ასეთი ფორმა.

შევეცადოთ მიღებული სტრუქტურების ინტერპრეტაციას:

პირველი პერიოდი. ა, როგორც ყველაზე ფართო, ღია ხმოვანი, არის გაოცების, გახსნილობის, შეკითხვის გამომხატველი. ეს არის გახსნილობა ახლისათვის, კითხვის დასმა და მზაობა, გახსნილობა ახალი, მოულოდნელი პასუხის მისაღებად. სტროფში: სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ? ჰარმონიაა სიტყვიერ და ბგერით მნიშვნელობებს შორის.

მეორე პერიოდი. ი — შუა რიგის ბაგისმიერი, მომრგვალებული ხმოვანი გარემოცვის, გარსის წარმოქმნის, შემოსაზღვრის გამომხატველია. ჩვენს ტექსტში გვაქვს ძიების, პასუხის მიღების, მოცვის სურვილი და მცდელობა (როგორ... როგორ... როგორ...), რომელიც მარცხით მთავრდება: ვერ გპოვებ ვერასდროს, ვერასდროს... უარყოფის ელემენტი *ე* ხმოვანს შემოაქვს — შუა რიგის ვიწრო ხმოვანს, რომელიც პირის ღრუს ფაქტობრივ შუაზე ყოფს და ჯვრის ფორმას წარმოქმნის.

მესამე პერიოდის დომინანტური ხმოვანი ი ყველაზე მაღალი, ვიწრო და დახურული ხმოვანია, მაქსიმალურად კონტრასტული *ა*-ს მიმართ. ეს არის სივინროვის, სიმაღლის, იზოლაციის, ინდივი-

დეალიზაციის გამომხატველი ხმოვანი (პლატონი: ი არის ყველაფერი წვრილი, რასაც სხვა საგანთა განმსჭვალვა ძალუძს. პლატონი, 472): შორი ცა ნისლიან ფიქრებს სცრის. . .

ამგვარად, ხმოვანთა ბგერწერითი ლოგიკა ასეთია: ძიება, — პასუხის მიღების მცდელობა — კვლავაც სიმარტივეში, იზოლაციაში დარჩენა, მაგრამ მაინც სიმალღესთან დაფიქვით წვრილ, ფაქიზ კავშირში.

სავარაუდოა, რომ გალაკტიონ ტაბიძე იცნობდა ბგერითი სიმბოლიზმის ანდრეი ბელისეულ გააზრებასაც, რომელიც მის გლოსალოლიაში არის წარმოდგენილი (ბელი 1917: 66). თვით ანდრეი ბელის იდეები დიდად არის დაკავშირებული რუდოლფ შტაინერის ბგერათა ბუნების შესახებ მოძღვრებასთან, რომელიც მან რეციტაციულ და ევრითმიულ ხელოვნებებთან დაკავშირებით განავითარა. გამორიცხული არაა, რომ გალაკტიონ ტაბიძე ამ მოძღვრებასაც იცნობდა. მის არქივში დაცულია რ. შტაინერის “ხელოვნებათა საფუძვლების” ხუთი გვერდის მისეული თარგმანი (ჯავახიძე 1996: 513). მ. კირხნერ-ბოკჰოლტი ჩვენთვის საინტერესო ხმოვანთა სემანტიკას ასე განსაზღვრავს:

A — გამოხატავს ადამიანის ღრმა გაცეხას ახალი შთაბეჭდილებების მიმართ და იმავდროულად მზადყოფნას მიიღოს ეს სიახლე;

O — გარესამყაროს მოცვას სიყვარულით;

I — ადამიანს ავლენს როგორც პიროვნებას, ინდივიდუალობას (კირხნერ-ბოკჰოლტი, 1962).

ლექსში „ქარი ჰქრის...“ ხმოვანთა გამოყენება საოცრად შეესაბამება ხმოვანთა ზემოთ წარმოდგენილ ინტერპრეტაციას. ვფიქრობთ, ხმოვანთა ბუნების ეს საოცარი გამოყენება, შეპირობებულია როგორც პოეტის ინტუიციით, ისე ხმოვანთა ხასიათის ღრმა ცნობიერი წვდომითაც.

დაბოლოს, ვფიქრობ, რომ ამ პოეტურ ქმნილებაში ჩანს სახარებისეული ალუზიაც, რომელიც ბგერწერით ლოგიკასთან შინაგან კავშირშია. იოანეს სახარების მესამე თავში, ნიკოდემოსის ღამისეულ საუბარში მაცხოვართან, ნიკოდემოსი კითხვებს სვამს ხელახალი შობის, ე. ი. ინიციაციის, ხელდასხმის შესახებ; ერთ-ერთი პასუხი, რომელსაც იგი იღებს, ბერძნულ ორიგინალში ასე უღერს:

ყო პნეუა ოვპოუ ქეიეი პნეი

რომელიც შესაძლებელია ქართულად ითარგნოს ორგვარად: „სული, სადაც ნებავს, ქრის“, ან „ქარი, სადაც ნებავს, ქრის“, რადგანაც ბერძნული **პნეუმა** აღნიშნავს როგორც ქარს, ისე

სულს. ლათინურშიც ქროლასა და სულს ერთიდაიგივე პოლისემიური სიტყვა გამოხატავს:

spiritus ubi vult spirat „ქარი/სული, სადაც ნებავეს, ქრის“.

სახარების ძველ ქართულ თარგმანებში თარგმანის ეს ორივე შესაძლებლობა არის რეალიზებული. გიორგი მთაწმინდლისეულ რედაქციაში ვკითხულობთ:

ინ. 3.8 სულს ვიდრეცა უნებნ, ქრინ, და ჳმაჲ მისი გესმის, არამედ არა იცი, ვინაჲ მოვალს და ვიდრე ვალს. ესრეთ არს ყოველი შობილი სულისგან.

ხანმეტ ტექსტებში ეს ადგილი დაცული არ არის, მაგრამ ადიშის ოთხთავი, რომლის ტექსტიც უძველეს თარგმანს უნდა ასახავდეს, გვიჩვენებს ალტერნატიულ თარგმანს: ქარი... ქრის: რამეთუ ქარი, სადაცა უნებს, ქრის, და ჳმაჲ მისი გესმის, ხოლო არა უწყი, ვინაჲ მოვალნ, ანუ ვიდრე ვალნ. ეგრეცა ყოველი შობილი სულისგან.

ვფიქრობთ, რომ გალაკტიონის ლექსში გვაქვს ალუზია სახარების ტექსტთან (იოანე 3.8). გალაკტიონის ლექსი ეხმაურება ტექსტს, რომელიც გვაქვს ბერძნულში, ლათინურში, ადიშის ოთხთავის ტექსტში. ჩვენს წინაშე დგება კითხვა: სახარების რომელ ტექსტებს და რა ენებზე იცნობდა გალაკტიონი? რა განათლება აქვს მას ამ მიმართულებით მიღებული ქუთაისის სასულიერო სემინარიაში? ან რას კითხულობდა ის შემდგომში? მისი შემოქმედების კულტურული ფონი ხომ ყოველთვის გაოცებას იწვევს თავისი სიღრმითა და სიმდიდრით!

სახარების ამ მონაკვეთის გააზრება სულის ძიების მოტივს უშუალოდ ესადაგება: ნიკოდემოსის აღიარებაზე — მოძღვარო, შენ ღვთისაგან ხარ მოსული, რადგან არავის ძალუძს ასეთი სასწაულების ქმნა, თუ ღმერთი არ არის მასთან, — იესო პასუხად ამბობს: ვინც ხელახლად არ იშვება, ვერ იხილავს ღვთის სასუფეველს, ე. ი. ღვთაებრივის გაგება მხოლოდ სულიერად შობილს ძალუძს. ნიკოდემოსის გაოცებაზე — როგორ შეიძლება ხელახალი შობა, იესო უპასუხებს: ხორცისგან ნაშობი ხორცია და სულისგან ნაშობი სულია, ნუ გაგიკვირდება, რომ გითხარი: ხელახლა უნდა იშვა და ამას მოსდევს ჩვენთვის მნიშვნელოვანი პასაჟი: *ქარი ქრის, სადაც სურს და მისი ხმა გესმის, მაგრამ არ იცი, საიდან მოდის და სად მიდის, ასეა ყოველი შობილი სულისგან.* — წილნაყარობა, ერთბუნებოვნება აუცილებელია შემეცნებისათვის, რაიმეს წვდომისათვის.

ვფიქრობთ, რომ „ქარი ჳქრის...“ გალაკტიონის მისტიკური მიმართულების ქმნილებებს უნდა მივაკუთვნოთ: სულის ძიება — მისი მიღწევის მოუხელთებლობა — და კვლავ მარტოობა, მიტოვებულობა, იზოლაცია, — თუმცა რჩება ძაფივით წვრილი (ცა... სცრის), ბუნდოვანი (ნისლიან ფიქრებს) კავშირი, შეხების ხსოვნა,

რომელიც ღრმა მელანქოლიას ინვევს. როგორც ზემოთ შევეცადეთ გვეჩვენებინა, ბგერწერითად მელანქოლიურ ტონალობას ქმნის უკანა ნარმოების /ქ გ კ ხ ყ რ/ ბგერათა სიჭარბე და შესაძლებელია, ფშვინვიერთა ნაცრისფერი ფერიტი ტონალობაც. მართლაც გაოცებას ინვევს ტექსტის საზრისისა და ბგერითი რეალიზაციის ურთიერთშესაბამისობა. აქ სულის ძიება, სულთან შეხება და კვლავ მარტოდ დარჩენა სახეებითაც არის გადმოცემული და ბგერითადაც.

სულიერ ძალასთან მიმართებით „სადა ხარ?“ გალაკტიონის სხვა ლექსშიც ისმის: „ო, სად ხარ, სადა, უჩვეულო რაიმე ძალო, / სიცარიელის შავი ნისლი რომ გამაცალო?“ გალაკტიონი ეძებს ღვთაებრივთან კავშირს, რომელიც მას ეგზისტენციალურ კითხვებზე პასუხს მიაგებდა, სიმარტოვეს დააძლევინებდა, მაგრამ მისი ძიება კვლავ სიმარტოვით მთავრდება.

ლექსი „ქარი ჰქრის...“, ისევე როგორც გალაკტიონის სხვა შედეგებშიც, გვიჩვენებს, რომ გალაკტიონი ფლობდა „ჰარმონიათა ალგებრას“, მას ხელენიფებოდა საზრისისა და ბგერის ორგანული შერწყმა. პოეტური ინტუიცია და პოეტური ხელოვნების ინსტრუმენტისა და მასალის ცნობიერი ფლობა მის პოეზიაში მთლიანობად არის შერწყმული. გალაკტიონს გააზრებული ჰქონდა პოეტური ხელოვნების მათემატიკური სიმწყობრე, შემოქმედებით კანონზომიერებებთან თანხმობა. საინტერესოა ამ თვალსაზრისით მისი გამოხმაურება პუშკინთან. პუშკინი: „ზეშთაგონება თანაბრად საჭიროა როგორც პოეზიაში, ისე გეომეტრიაში“; გალაკტიონი: „მაგრამ ის მიდის დამშვიდებული, როგორც პოეტი და გეომეტრი“; „რომ უფლება გაქვთ არ გაირიყოთ, როგორც პოეტი და გეომეტრი“ /ეს იყო ძველი, ნაცნობი აზრი/. ზემთაგონება ეკუთვნის როგორც პოეტს, ისე გეომეტრს, და ორივეს კანონზომიერებათა წვდომა აძლევს საყრდენსა და სიმშვიდეს.

დამონებანი:

ახვლედიანი 1949: ახვლედიანი გ. *ბგერათმონაცვლეობის ზოგიერთი საკითხი ქართულში. ზოგადი ფონეტიკის საფუძვლები*. თბ.: 1949.

ბელი 1917: Белый А. *Глосалогия. Поэма о звуке*. Берлин: 1917.

ვორონინი 1982: Воронин В.С. *Основы фоносемантики*. Ленинград: 1982.

იაკობსონი 1983: Якобсон Р. *В поисках сущности языка. Семантика*. Москва: 1983.

იაკობსონი 1985: Якобсон Р. *Звук и значение. Избранные работы*. Москва: 1985.

იაკობსონი 1987: Якобсон Р. *Из мелких вещей Велимира Хлебникова. Работы по поэтике*. Москва: 1987.

- კირხნერ-ბოკჰოლტი 1962: Kirchner-Bockholt M. *Grundelemente der Heileurythmie*. Dornach: 1962.
- მელიქიშვილი 1976: მელიქიშვილი ი. *მარკირების მიმართება ფონოლოგიაში*. თბ.: 1976.
- მელიქიშვილი 1999: მელიქიშვილი ი. *ბგერწერითი ლექსიკისათვის ქართულში. ენათმეცნიერების საკითხები*. 3. თბ.: 1999.
- პლატონი 1968: Платон. Кратил. Сочинения. т. I, Москва: 1968.
- ფოგტი 1961: ფოგტი ჰ. *ქართული ენის ფონემატური სტრუქტურა*. თბ.: 1961.
- ქობალავა 1980: ქობალავა ი. *ზოგიერთი ტიპის ხმაბაძვითი სიტყვების წარმოებისათვის ქართულში. თანამედროვე ზოგადი ენათმეცნიერების საკითხები*. V, თბ.: 1980.
- ჯავახაძე 1991: ჯავახაძე ვ. *უცნობი*. თბ.: 1991.
- ჯავახაძე 1996: ჯავახაძე ვ. *უცნობი. აპოლოგია გალაკტიონ ტაბიძისა. ახალი, შევსებული გამოცემა*. თბ.: 1996.
- ჰუმბოლტი 1984: В. фон Гумбольдт. *О различном строении человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества. Избранные работы по языкознанию*. Москва: 1984.

ოსური ხმით ნატირლების ლექსნყობა

ხმით ნატირლები იმ უნივერსალურად საერთო ტიპოლოგიურ ჯგუფს განეკუთვნება, რომელიც სხვადასხვა ხალხის ფოლკლორულ თუ ინდივიდუალურ მემკვიდრეობას აერთიანებს. გარდაცვლილის დატირება დაკრძალვის რიტუალთან ერთად სრულდება და, მართალია, მოთქმა-დატირებას გარეგნული გამოხატულება სხვადასხვა აქვს, მაგრამ შინაგანი საფუძველი და მნიშვნელობა ყველგან ერთი და იგივეა: დიდი ტკივილისა და წუხილის, დარდისა და სევდის ამოთქმა, რითიც მოტირალი, მოზარე, უპირველესად მიცვალებულს მიაგებს პატივს, მის დამსახურებებს, მის ღირსებებს განადიდებს. შეიძლება აქ ყოველთვის პოეზიის სრულყოფილ ნიმუშებთან არცა გვაქვს საქმე, მაგრამ გლოვის მელოდიურობით აღბეჭდილი ორბზკარედებიც კი უდიდეს ემოციურ ზეგავლენას ახდენენ მსმენელზე.

ისტორიული ძნელბედობის გზაზე ოს ხალხს მრავალი სამგლოვიარო ჟანრის სიმღერა შეუქმნია. ხმით ნატირლები ოსურ ფოლკლორში, ისევე როგორც სხვა ხალხების ზეპირსიტყვიერ მემკვიდრეობაში, გამორჩეულია თავისი ტრაგიზმითა და გამომსახველობით.

ოსური ხმით ნატირლები ხშირად ურითმოა, თუმცა რიტმიკა ზოგჯერ დაცულია. ხმით დატირება ყველას პოეტურად არ შეეძლო, ამიტომ დატირება პოეტურიც არის და პროზაულიც, მაგრამ პროზაულსაც განცდათა ის სიმძაფრე და გარკვეული მელოდიურობა ახასიათებდა, რაც სამგლოვიარო ჟანრის თხზულებებისათვის იყო დამახასიათებელი (ფრაზა-კლიშეები: წუხილის შორისდებულების, ტრაგიკული შინაარსის ფრაზების განმეორება და ა. შ.).

პროზაული უძველესი დატირების ნიმუშები ჯერ კიდევ ნართულ თქმულებებში გვხვდება. არქაულ ხმით ნატირლად შეიძლება ჩაითვალოს ნართი სირდონის მიერ (ხამიცის მიერ დახოცილი და მდულარეში ჩაყრილი) ვაჟების დატირება. აქ არც სტროფიკაა დაცული, არც რიტმი და რითმა. არქაული დატირება კლასიკური მოთქმის მხოლოდ ელემენტებს მოიცავს. ფანდირზე მოტირალი მამა ასე მიმართავს შვილებს:

«Мё лёппутё, мёнён уын мё бон хёрнэг кёнын нё бауыздён, фёлё мын уё иу хуынди Къонагё. Къонагё, марды фёлдсинагёй къонайыл цы бавёрой, уымёй ды рухсы бад!»

Me 'ნნე лёппу – Уёрагё , марды фёлдсинагёй уёрагыл цы 'рывёрой, уымёй ды рухсы бад!»

«Ме ’ртыккаг лёппу – Фуага, марды фѣлдисинагѣй фу цѣуыл бакѣнай, уымѣй ды рухсы бад!»

„ჩემო ვაჟებოკონაგა, მიცვალებულის სულის მოსახსენებელი საკურთხიდან რაც კონაზე (კერიაზე) შემოდონ, იმით შენ იყავ, შვილო, ნათელში!“

„ჩემო შუათანა, ვარაგა, მიცვალებულის საკურთხი ტაბლიდან რაც მუხლზე დაიდონ, იმითი შენ იყავი ნათელში, შვილო!“

„ჩემო ნაბოლარა ბიჭო, ფუაგა, მიცვალებულის საკურთხიდან რასაც სული შეუბერონ, იმითი შენ იყავი ნათელში, შვილო!“

როგორც ვხედავთ, აქ ნყობილი სტროფიკა არა გვაქვს. მაგრამ სამგლოვიარო ლექსნყობისათვის დამახასიათებელი ელემენტები (სტრიქონის თავში მიმართვა — ჩემო ვაჟებო (Мѣ лёппутѣ)! ხოლო თითოეულის დატირება, სტრიქონის დასასრულს, საიქიოს მიმავალთა დალოცვით მთავრდება: ნათელში იყავ! (ДЫ РУХСЫ БАД!)) (ხალხური ზეპირსიტყვიერება 2005: 242).

არქაული დატირების ეს ნიმუში იმითიც გამოირჩევა, რომ მას აქვს მიცვალებულის, საიქიოში მიმავალის, დალოცვის თავისებური სახე: ვინ რითი შეიძლება ნათელში მოხვდეს.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ფანდირი, რომელსაც ამ დატირების დროს აჟღერებს სირდონი, სწორედ თავისი უფროსი ვაჟის მკლავის ძვლებისაგან გააკეთა, დანარჩენი ბიჭების გულის ძაფებით კი ფანდირს თორმეტი სიმი გაუბა.

ფანდირს იმთავითვე მწუხარე ხმები დაებედა. ორმოში ჩაყარა შვილების ძვლები სირდონმა, შემდეგ მივიდა ნართებთან ნიხასში და უთხრა მათ: ვისაც სიმწარე და უბედურება არ უნახავს, მოუსმინოს ამ ფანდირს. აჰა, ეს ფანდირი, მიიღეთ ჩემგან, მხოლოდ დამრთეთ ნება თქვენთან ცხოვრებისა.

ნართებმა უპასუხეს, რაკი ასეთი განძი გაიმეტე ჩვენთვის, იცხოვრე ჩვენთან, ძმასავით მიგიღებთ, ყველას კარი ღიაა შენთვის, დღეის შემდეგ შენგან დაფარული არაფერი გვექნება.

ამ თქმულების ერთ-ერთ ვარიანტში ვკითხულობთ: „ნიხასში მისულმა სირდონმა ისე ააკვნესა ფანდირი, რომ ირგვლივ ყველა და ყველაფერი სმენად გადაიქცა; ცისფერი ცა გამუქდა და ცრემლები ჩამოსცვივდა. შეაჩერეს ნადირობა მხეცებმა და დალონებით მიწამდე ჩაქინდრეს თავები. ათასობით ფრინველი მოფრინდა სირდონთან და მწუხარე ხმები შეუერთეს სირდონის ხმას. ნიხასში მსხდომთ კი მწუხარებისაგან თავები ჩაჰკიდეს და ცრემლი ღვარებად წასკდათ“ (Сказание о Нартах 1981: 218).

ასე გააერთიანა სირდონის, ერთი ადამიანის მწუხარებამ დატირებამ სულიერი და უსულო (ცასაც ცრემლები წასკდა — აქ არა მარტო ადამიანი, არა მარტო სულდგმული, არამედ მთლიანი

ბუნების მგრძობელობაა გამყლავნებული და ხაზგასმულია, რომ “არს ენა რამ საიდუმლო, უასაკოთ და უსულთ შორისაც”.

აქ მეტად საინტერესოა ერთი დეტალი: დატირება უძღვის წინ. სირდონის შემდეგ ქმედებას: მწუხარე ხმებით აღვსილი ფანდირი სირდონმა ნიხასში მსხდომთ გადასცა როგორც მსხვერპლი, გამოსასყიდი დანაშაულისა, რომელიც მას როდისმე ჩაუდენია ნართთა წინაშე: ნართები მას ასე პასუხობენ: „ჩვენ შეიძლება გადავშენდეთ, მაგრამ ეს ფანდირი დარჩება სამუდამოდ. ის ყველას უამბობს ჩვენს შესახებ და ვინც მასზე დაუკრავს, ის გაგვიხსენებს და სამუდამოდ ჩვენიანი გახდება“ (Сказание о Нартах 1981: 218).

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ასეთი თორმეტსიმინი ფანდირი (дуадцестенон фѣндыр) მხოლოდ კაცებს შეეძლოთ დაკვრა. ქალებს მისი ხელში აღება ეკრძალებოდათ (Калоев 1973: 33).

ასეთი დატირება ნიმუშია უძველესი, არქაული დატირებისა, რომელსაც არც სტროფიკა აქვს, არც რითმა და ოდენ მელოდიურობა, გოდების ჟანრისათვის დამახასიათებელი მიმართვა გამოარჩევს მას. აქვე მინიშნებულია მოტირალისა და გუნდის (მოზარეთა) ერთიანობა.

საერთოდ, კავკასიის ბევრ ხალხში შვილის, ქმრის დატირება სირცხვილი იყო, „ხევსურეთსა და თუშეთში მცირენლოვან შვილს დედა არ ტირის, სირცხვილია. ასევე სირცხვილია ქმრის დატირება“ (ხმით ნატირლები 2002: 11). ეს დატირება ამ მხრივაც საინტერესოა, რომ მცირენლოვან შვილებს მამა დასტირის.

შვილის დატირების ერთ-ერთი უძველესი პოეტური ვერსია კომპოზიტორ ბორის გალაევს ნოტებთან ერთად გამოუქვეყნებია. არც აქ არის გამოკვეთილი სტროფული აღნაგობის ლექსი, რამდენადაც თითქმის ყველა სტრიქონს თავისი განსხვავებული მარცვალთა რაოდენობა აქვს:

„Додойѣг фѣуа мѣ сѣр, мѣ хьѣбул!

Афтѣ иунѣгѣй мѣ цѣмѣн ныуагътѣй!

Ды **ацѣудзынѣ** фѣндагыл, стальтыл **сѣмбѣлдынѣ** мѣ иу сын радзур
дѣ мады фхѣрд!

Уым дыл сымбѣлдысты дидинджытимѣ мѣ иу хиуаттыл дѣхи ма
атигъ кѣн!

Дѣдѣдѣй, туг ныууара дѣ мадыл, кѣд цы дзуры уый дѣр нал ѣмбары!

Ныр ма куыд он, мѣ иунѣг, уѣзгуытыл мѣ ниугѣйѣ куыд ныуагътай?

Хурмѣ ниугѣйѣ куы баззатѣн, о, мѣ иунѣг, мѣ зыбыты иунаг.

(Осетинские народные песни. 1964.. 190).

(ვაი ჩემს უბედურ თავს, ჩემო შვილო,
რატომ დამტოვე ასე მარტოდმარტო?)

შენ ნახვალ და გზაზე შეხვედები ვარსკვლავებს, მოუყევი მათ
დედაშენის სიმწარეზე.
იქ შეგხვდებიან ყვავილებით და შენიანებს არ გაუნაპირდე.
ადადაი, სისხლმა იწვიმოს დედაშენის თავზე, რას ლაპარაკობს
თვითონაც რომ აღარ ესმის!
ეხლა როგორღა ვიცოცხლო, ჩემო ერთადერთო,
მწუხარებისაგან მუხლებზე დაცემული რომ დამტოვე?
მზეზე დახრუკული დავრჩი, ჩემო ერთადერთო, ჩემო
დედისერთავ!).

როგორც აღვნიშნეთ, ამ ლექსს რითმა არა აქვს და არც მარ-
ცვალთა თანაბარი რაოდენობაა დაცული სტრიქონებში. მხოლოდ
პირველი და მეორე სტრიქონია ათმარცვლიანი. დანარჩენი სტრი-
ქონები სხვადასხვა მეტრულ საზომზეა აგებული (24-22-20-18-19).
საკმაოდ მელოდიური ჟღერადობის ეს ლექსი, როგორც აღვნიშ-
ნეთ, ნოტებთან ერთად გამოუქვეყნებია ბ. გალაევს.

ამ მოთქმის არქაულობის დამადასტურებელია ის გარემოე-
ბაც, რომ დედა არ ყვება შვილის შესახებ არაფერს (როგორც ეს
ჩვეულებრივია ასეთი სახის დატირებებში). აქ არც შვილის
გარეგნობაა შექებული, არც მისი თვისებებზეა გამახვილებული
ყურადღება. ეს მოთქმა საინტერესოა იმ თვალსაზრისითაც, რომ
აქ დედა თავის თავს ტირის და მიაჩნია, რომ ის, ვინც წავიდა,
უფრო ბედნიერია, უფრო კარგ სამყაროში მიდის, ვიდრე აქ დამრ-
ჩენია. ჩანს, სულეთზე წარმოდგენები წარმართობისდროინდელია,
ქრისტიანობის გავლენით მასში უკანასკნელის დამახასიათებელი
მოტივები შეიჭრა. ვარსკვლავებით მოფენილია იქაურობა, იქ ყვა-
ვილებით ეგებებიან. ლექსში მხოლოდ წარმართობის პანთეონის
ბინადარნია ნახსენები, მოტირალი დედა მხოლოდ კოსმიური სამ-
ყაროს სხეულებს მიიჩნევს მნიშვნელოვან ატრიბუტად სამყაროსი,
სადაც ადამიანი არსებობს (სააქაოშიც და საიქიოშიც). თვითონ
მზესთან დარჩა, რომელიც მწუხარებით წვავს მას, ხოლო მისი
შვილი კი ვარსკვლავებთან წავიდა, რომლებიც გაიგივებულია
მისიანებთან.

იმეორ სამყარო ანგელოზთა სამყაროდაა მიჩნეული სხვა
მოთქმაშიც:

„მკვდართა ქვეყანა ანგელოზების ქვეყანაა,
იქ გასათხოვარი არ თხოვდება,
უცოლო ცოლს არ ირთავს,
პატარა არ იზრდება...“

(Зарджытѣ, таурѣгѣтѣ... 1977. 14).

გვხვდება პირუკუც, როცა წამსვლელთ აფრთხილებენ, იქ წასვლა არაა სახარბიელო და ურჩევენ, არ წავიდეს.

გოდების ჟანრი მელოდიურობით, ექსპრესიულობითა და თავისი სპეციფიკური გამომსახველობით გამოირჩევა. ამ ჟანრის ნიმუშებისათვის თემა ერთი და იგივეა — გარდაცვლილის დატირება, განწყობილება ცოველთვის ტრაგიზმითაა სავსე. აქ ძირითადი პოეტური ხელოვნებაა, რომელიც მოტირალს, მოზარეს ზოგჯერ სრულიად მოულოდნელად (მისთვისაც და სხვათათვისაც) აღმოაჩნდება. ბევრჯერ გვსმენია აზრებით გაჯერებული, შინაარსით დატვირთული, მაგრამ არაპოეტური, არამელოდიური და პირიქით, შეიძლება ძალიან მარტივად, ზოგჯერ სიტყვათა ჰარმონიული გამეორებით, მელოდიურობით მიღწეული ეფექტი მოტირალისა. შესაძლებელია ეს არც იყოს პოეზია, იყოს პროზა, მაგრამ რიტმული პროზა. ლირიკულად გადმოცემული პროზა. „რიტმი სალექსო სტრუქტურის ყველაზე ძირითადი და არსებითი ელემენტია. რიტმი თანაზომიერი ბგერითი ერთეულების კანონზომიერი განმეორება“ (Ирон Егъдѣутѣ 2003: 17).

ხმით ნატირლებში ზოგჯერ იდენტური და ომონიმური რითმებია გამოყენებული. ზოგან კონსონანსური (ხმოვნით განსხვავებული) რითმაც გვხვდება. ყველაზე ხშირია ჯვარედინი (ა ბ ა ბ) რითმა. გვხვდება მოსაზღვრეც (ა ა ბ ბ). არ გვაქვს თავრითმა. გვხვდება მხოლოდ გარეგანი და იშვიათად შინაგანი რითმა.

დაბოლოების მიხედვით გვხვდება ღია (ხმოვნით დაბოლოებული), დახურული (თანხმოვნით დაბოლოებული) და შერეული.

ზოგიერთ ნატირალში ლექსის ევფონიის, ბგერათა ჰარმონიის ხარჯზე მიიღწევა კეთილხმოვანება.

არქაული, უძველესი ხმით ნატირლები ძირითადად **ჰეტეროსილაბურია** (არათანაბარმარცვლიანი). შემდეგ საფეხურზე ჩნდება **იზოსილაბური** (თანაბარმარცვლიანი) საზომით შედგენილი ნატირლები.

ჰეტეროსილაბურის ნიმუში ოსურ ფოლკლორში მრავლად გვხვდება:

„Уѣ. мѣ цѣугѣ мѣсыг.

Уѣ. мѣ хъуытазхъѣлѣс чызджытѣ.

Уѣ, мѣ мырмыраг дзых чындытѣ, -

Уѣ, мѣ мырмыраг дзых чындытѣ, -

Быдыры фѣндыртѣй цѣгъдинѣг.

Хохы уадындыѣй уасинаг“.

(Зарджытѣ, таурѣгътѣ... 1977.15).

„ოი, ჩემო მოსიარულე ციხე-სიმაგრევე,
ოი, ჩემო წკრიალახმიანო გოგონებო,
ოი, ჩემო ხმაზარიანო რძლებო,
ბარში ფანდურზე დასაკრავი,
მთაში სალამურზე ასაკვნისი“ (მისი ამბები ნ. ბ.).

ამ მოთქმაში, ძირითადად, სიტყვათა (მიმართვა —
чызджытѣ, გოგონებო, ქალებო), შორისდებულთა (Уѣ — ვოი)
განმეორებაა. ოთხივე სტრიქონში კუთვნილებითი ნაცვალსახელის
მოხმობა (.მე) მსაზღვრელად აძლიერებს ექსპანსიას. მთლიანი
სტრიქონის განმეორება (Уѣ, мѣ мырмыраг дзых чындытѣ, — ოი,
ჩემო ხმაზარიანო რძლებო), საგანგებოდ დასმული ლოგიკური
მახვილია ნატირალისა.

აქ ძირითადი სტროფული აღნაგობა ასეთია: პირველი
სტრიქონი 4+2 - ია , დანარჩენი ხუთი კი 6+3.

ჰეტეროსილაბური, მაგრამ მეტაფორული სტრიქონები კი-
დევე უფრო შთამბეჭდავს ხდის მოტირალის ნათქვამს:

„Уѣларвѣй ме стѣлыйы хай ѣрхаудта,
Зѣххыл мѣ кѣрдѣджи хал бахус и.
Нѣ куырыхон лѣгтѣ, нѣ тѣрхоны лѣгтѣ, фѣзынут:
Абон мѣ цѣугтѣ хох, мѣ лѣугтѣ мѣсыг кеуы ныккалди~.
(Зарджытѣ, таурѣгтѣ... 1977.14)

(ცას მოსწყდა ჩემი ბედის ვარსკვლავი,
მინაზე ჩემი წილი ბალახი გადახმა.
ჩვენო სანაქებო კაცებო, ჩვენო ბრძენო კაცებო,
გამოჩნდით —
დღეს ჩემი მოსიარულე მთა, ჩემი ციხე-სიმაგრე
დაინგრა).

ქართული ლექსწყობისათვის დამახასიათებელი არ არის
კენტაეპიანობა (აკ. ხინთიბიძე). ოსურში ასეთი რამ გვხვდება და
არც თუ იშვიათად. სამსტრიქონიანი (ტერცინული) სტროფები
ზოგჯერ აღრეულია ოთხსტრიქონედთან (რობაი) და ხუთსტრიქო-
ნედთანაც (იამბიკო).

«Уѣ, мачи мыл фѣхудѣд, мачи, мѣ хьуртѣ,
Мѣнѣ мѣ хѣдзар куы фехѣлд,
Мѣнѣ мыл кѣуыны бон куы ныккодта!»

ოსური ფოლკლორი იცნობს ხმით ნატირლებს, სადაც სა-
განგებო რიტუალია წარმოდგენილი. ერთ-ერთი ასეთი რიტუალი
ცხენშენირვაა. ცხენი ოსის საყვარელი ცხოველია და კარგი ვაჟ-

კაცის აუცილებელი ატრიბუტიცაა. ამას მონიშნავს ამ ლირიო-ეპიკური ნაწარმოების სიტყვები:

„კარგი კაცი იყო და მოკვდა,
კარგი ცხენი უნდა შეენიროთ“.

კარგი ვაჟკაცისათვის ცხენს საგანგებოდ არჩევდნენ.

„თერქ-თურქის რემაშიც,
მარჯვნივაც ეძებდნენ,
მარცხნივაც ჩხრეკდნენ,
მის საკადრისს ვერსად მიაგნეს“.

საკადრისი მხოლოდ „ცაში, ყვითელი კლდის ძირას“, ვასთირჯის რემაში აღმოაჩინეს. ამ ლექსში მითოსური სამყარო წარმოგვიდგება, ვასთირჯის რემაში შერჩეული ცხენი ზეციურ მჭედებს, ქურდალაგონს მიჰგვარებს. იგი „ფოლადის ნალებს გამოუწრთობს, ფოლადის ნალებს დააჭედებს. შემდეგ კი წარმართობისდროინდელი პანთეონის ბინადარი ერთვებიან: “მზის ვაჟი უნაგირს გაჩუქებს, მთვარისა აღვირ-მოსართავს“. ლექსში ქრისტიანობისდროინდელი ელემენტებიცაა შეჭრილი. საიქიოში მოხვედრილი გმირი ხედავს, რომ ყველას იმის მიხედვით ეზღვება, როგორც იცხოვრა სააქაოში:

„ეგ სიცოცხლეში თავის ლუკმას უყოფდა სხვებსაც...
ახლა აქ იმკის იქ დათესილ სიკეთეს იგი“.

ან:

„ამ კაცს ამქვეყნად არავინაც არ ჰყვარებია...
და საიქიოს წესით იგი ასე ისჯება“.

ლექსში ხაზგასმულია, რომ თვით იქ მისვლისასაც იქაც სიკეთე უნდა დათესოს, რომ სამოთხეში მოხვდეს:

მოგეგებება ბავშვთა ჯგუფი,
ზოგი ქამარში ქუდგაჩრილი,
სხვა, ხელში ქამრით,
ზოგს ფეხთ ეცმევა ალბათ უკულმა.
ზოგი მამიკოს დაგიძახებს,
ზოგი — დედიკოს...
უთხარი, მე არც მამა ვარ და
არც დედათქვენი,
მაგრამ შენ მაინც მიეფერე —
ზოგიერთს ქუდი შეუსწორე,

ზოგს ფეხსაცმელი,
ზოგსაც ქამარი შემოარტყი ნელზე ლამაზად.
გაგიჭირდება სამოთხეში შესვლა ძალიან,
მაგრამ იმ ბავშვთა ხათრით მაინც კარს გაგიღებენ“.

„Рауайдысты дѣм сывѣллѣтѣ,
Кѣмѣн йѣ худ – йѣ роны,
Кѣмѣн йѣ рон - йѣ кѣхы,
Кѣмѣн йѣ дзѣбыр – фѣдкойы,
Чи дѣ йѣ фыд хондзѣн,
Чи дѣ йѣ мад хондзѣн,
Зѣгъ син-иу: «Ѣз уѣ фыд дѣр нѣ дѣн,
Уѣ мад дѣр нѣ дѣн!»
Кѣмѣн йѣ худ йѣ сарыл акѣ,
Кѣмѣн йѣ дзѣбыр йѣ кѣхыл акѣ,
Кѣмѣн йѣ рон йѣ астѣуыл абѣтт,
Дзѣнѣтмѣ дѣ нѣ уаддздысты,
Фѣлѣ ды сываллатты хатырѣй
Дзѣнѣты бацѣудзынѣ“.

(ოსური ზეპირსიტყვიერება 2005. 178).

როგორც ჩანს, ეს კაცობრიობის განვითარების ის საფეხურია, როცა ადამიანები მოგზაურობდნენ სულეთის საუფლოში და ეცნობოდნენ იქაურ წესებს, ანუ იმ საიდუმლოებას, რასაც იქაური წესები ერქვა. იცნობდნენ და სხვათაც არიგებდნენ. ყველაფერ ამას კი მოსდევს დალოცვა:

„ღმერთმა გამყოფოს ნათელში და
რაც პატივი გცა ხალხმა, ისიც
ალალი იყოს.
ცხენიც შენთვის შემოგვინირავს
და როგორც ის ჩვენ აქ გვემსახურა,
შენც გემსახუროს,
ნათელში იყავ“ (ოსური ზეპირსიტყვიერება 2005: 52).

ეს ეპიკური ლექსი ვერსიფიკაციულად მეტად საინტერესოა. რითმა ლექსს საერთოდ არა აქვს (იშვიათად შერეული სახის რითმა გვხვდება: *ფჷლგჷსგჷ – ხჷახჷხჷნგჷ; სკჷნდჷნ – რატდჷნ...*), ჰეტეროსილაბურია სტრიქონთა შედგენილობის მხრივაც, ხუთმარცვლიანიდან დაწყებული თოთხმეტმარცვლიანამდე თითქმის ყველა საზომია გამოყენებული, მაგრამ კეთილხმოვანება და მელოდიურობა მიიღწევა ბგერათა ჰარმონიულობით, რიტმითა და შინაგანი ექსპრესიულობით, რაც ამ დატირებას ახლავს.

ოსური ხმით ნატირალი ტექსტები თემატურადაც და ვერსი-ფიკაციულადაც სხვადასხვა სახისაა (სხვადასხვა სალექსო ზომა, რიტმი და სხვ.), მაგრამ მათ აერთიანებთ ერთი — ისინი უცბად, უმოკლეს დროში, ტრაგიზმის უშუალო სიმძიმისა და მძაფრი განცდების ფონზე იქმნება. ამიტომაც მას განსაკუთრებული პოეტური ექსპრესიულობა ახლავს და უმძიმესი ადამიანური ემოციებით გადმოიცემა.

ოსურ ხალხურ პოეზიაში ხმით ნატირლების მრავალი ნიმუშია შემორჩენილი, რომლებიც თითოეული ადამიანის პიროვნულ განცდასაც გადმოგვცემს და სხვათა მოზარედაც წარმოგვიჩენს მოტირალს, რაც მის ნათქვამს ზოგადკაცობრიულ ღირებულებას ანიჭებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ თითოეულ ხმით ნატირალს თავისი სპეციფიკური სალექსო ზომა და საკუთარი მელოდია აქვს. ისინი მხოლოდ ჟანრობრივად ერთიანდებიან.

ოსური ხმით ნატირლები ადრეულ საუკუნეებშია შექმნილი. მასში არქაულობის მრავალი ნიშან-თვისებაა შემორჩენილი. პროზაული დატირების ნიმუშები ამ არქაულობის უცილობელ კვალს ატარებენ. აქ არც სტროფული შედგენილობაა და არც რითმა.

სტროფული შედგენილობის მხრივ ხმით ნატირლები ოსურში ნაირგვარია: ორპნკარედიდან დაწყებული ხუთ-ექვს და ზოგჯერ რვა-ათსტრიქონიანი ნატირლებიც გვხვდება. ზოგიერთ ნატირალში ოც-ოცდაათმარცვლიანი სალექსო საზომიცაა გამოყენებული.

დამონშებანი:

Зарджытѣ... 1977: *Зарджытѣ, таурѣгътѣ, ѣмбисѣндтѣ.* Цхинвал: 1977.

Ёгъдѣуттѣ 2003: *Ёгъдѣуттѣ Ирон. Дзѣуджыхъѣу.* 2003.

Калоев 1973: Калоев Б. *Материальная культура и прикладное искусство осетин.* Москва: 1973.

კოტეტიშვილი 1961: კოტეტიშვილი ვ. ხალხური პოეზია. თბ.: 1961.

Миллер 1992: Миллер В. *Осетинские Этюды.* Владикавказ: 1992.

Нарты... 1989: *Нарты каджытѣ.* Орджоникидзе: 1989.

Нарты... 2005: *Нарты каджытѣ.* Дзѣуджыхъѣу: 2005.

Осетинские... 1964: *Осетинские народные песни.* Москва: 1964.

ოსური ზეპირსიტყვიერება 2005: *ოსური ზეპირსიტყვიერება.* თბ.: 2005.

Сказание... 1981: *Сказание о Нартах.* Цхинвал: 1981.

Царциаты... 2007: *Царциаты таурѣгътѣ.* Дзѣуджыхъѣу: 2007.

ხინთიბიძე 2003: ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსი.* თბ.: 2003.

ხმით ნატირლები 2002: *ხმით ნატირლები.* თბ.: 2002.

ენის ფონეტიკური, აკუსტიკური და ვიზუალური განზომილებანი „კონკრეტულ პოეზიაში“

მე-20 საუკუნის 60-იანი წლებისათვის დამახასიათებელ გარდატეხისა და ექსპერიმენტის ლიტერატურულ კლიმატში ჩამოყალიბდა თანამედროვე ავანგარდისტული ლირიკის მიმართულება — კონკრეტული პოეზია, რომელიც იყენებს ენის ფონეტიკურ, ვიზუალურ და აკუსტიკურ ელემენტებს როგორც ლიტერატურულ საშუალებას. კონკრეტული პოეზიის ძირითადი პოსტულატების შემუშავებასა და ჩამოყალიბებაზე უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა მე-20 საუკუნის დასაწყისში შექმნილმა მიმდინარეობებმა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში: ფუტურიზმმა, დადაიზმმა, ჰერმეტიკულმა პოეზიამ და „კონკრეტულმა ხელოვნებამ“. კონკრეტული პოეზიის თეორიულად და იდეოლოგიურად დასაბუთებული ფორმები ეყრდნობიან ფუტურისტი და დადაისტი პოეტებისა და მხატვრების: ჟ. არპის („Wolkenpumpe“), ტ. ცარას („Gedichtcollage“) კ. შვიტერსის („Ursonate“), გ. აპოლინერის, ს. მალარმეს, განსაკუთრებით კი ფ. ტ. მარინეტის ტრადიციებს, რომლებიც მოითხოვდნენ სიტყვას, ბგერასა და აზრს შორის მიმართების გამოხატვას, აზრის ეკონომიურ, რეზიუმირებულ გადმოცემას, ხელოვნების დარგთა სინთეზს, სინტაქსური და პუნქტუაციური ნორმების უგულვებელყოფას და ა.შ. 40-50 წლებში პ. შეფერის კონკრეტული მუსიკისა და აბსტრაქციონისტების: ვ. კანდინსკის, კ. მალევიჩის და პ. მონდრიანის ფერწერის რედუცირება უმარტივეს ელემენტებზე, გეომეტრიულ ფორმებზე და „ძირითად ფერებზე“, მაქს ბილს სამუალებას აძლევს პირველად გამოიყენოს ცნება „კონკრეტული“ ხელოვნების ამ მიმდინარეობასთან კავშირში*. მოგვიანებით ცნებას „კონკრეტული“ მუსიკის სფეროში ამკვიდრებს პიერ შეფერი**

* 1944წ. ბაზელის ხელოვნების გალერეაში მაქს ბილი კონკრეტული ხელოვნების განვითარებას პოზიტიურად აფასებს და მას პროგრამულ ხასიათს ანიჭებს: „კონკრეტული ფერწერის საფუძვლებში“ იგნორირებულია ლირიზმი, სიმბოლიზმი, დრამატიზმი; მომავალი სურათის კონცეპტი ცნობიერებაში უნდა იყოს ფორმირებული; სურათი „თავისთავად“ უნდა არსებობდეს, მისი კონსტრუქცია და ელემენტები მარტივი და ვიზუალურად კონტროლირებადი უნდა იყოს.

** 1948წ. საფრანგეთის რადიომაუნყებლობასთან არსებულ სტუდიაში პ. შეფერი დასაბამს აძლევს კონკრეტული მუსიკის განვითარებას. პ. შეფერი მაგნიტაფონზე ბგერების ან სხვადასხვა სახის ხმაურის ჩანერის შედეგად ქმნის მუსიკალურ კომპოზიციებს. ასეთი ხერხით მუსიკის შექმნის ნიმუშია

ხოლო ლიტერატურულ ნრეში — ოიგენ გომრინგერი*. 1960-1970-იან წლებში კონკრეტული პოეზიისადმი ინტერესი მკვეთრად იზრდება. მისი პოპულარობა ზენიტს აღწევს, გამოცემული მანიფესტების, დეკლარაციების, ანთოლოგიების დიდი რაოდენობა მის ინტერნაციონალურ მნიშვნელობაზე მეტყველებს. კონკრეტული პოეზიის წამყვანი იდეოლოგიების პუბლიკაციებში ასახულია კონკრეტული ლიტერატურის პროგრამული ორიენტაცია**. კონკრეტული პოეზიის თვალსაჩინო წარმომადგენლები (ჰ. ჰაისენბიუტელი, ე. იანდლი და სხვ). ლიტერატურული პრემიებით ჯილდოვდებიან. კონკრეტული პოეზია გადაიქცა ლიტერატურაში ინტერნაციონალური მასშტაბით ჩატარებულ ექსპერიმენტად, რომელიც ენისადმი განსაკუთრებულ მიდგომას გულისხმობს. ენა აღარ ემსახურება მოვლენის, აზრის, განწყობის და ა. შ. გადმოცემას, არამედ თავად ხდება კონკრეტული პოეზიის მიზანი და ობიექტი. ენისა და სხვა არაენობრივ ნიშანთა (სინგრაფემები, გეომეტრიული ფიგურები და სხვ.) სისტემები, ენის მატერიალური თვისებები, გამოყენებულია ლექსის ახალი, ექსპერიმენტული ფორმების შექმნისათვის. ლექსში გამოყენებულია მხოლოდ პატარა ან დიდი ასოები (მინუსკულები და მაიუსკულები), დარღვეულია სინტაქსური სტრუქტურები, უგულვებელყოფილია პუნქტუაციის ნიშნები და მაკავშირებელი სიტყვები, სიზუსტე და რაციონალიზმი ასემანტიკური თამაშის ზღვარს აღწევს. ენის კონტექსტიდან ამოღებული ასოები, სიტყვები, სასვენი ნიშნები უპირისპირდება მკითხველს როგორც თავისთავადი, კონკრეტული ტექსტი. ლექსის „ლია“, პოლივალენტური ხასიათი ტექსტის ადრესატს, მისი კულტურისა და ცოდნის შესაბამისად, ლექსის გაგრძელებისა და სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას აძლევს. ადრესატი ხდება ენაზე ჩატარებული ექსპერიმენტისა და ლექსის ავტორის თანამონაწილი.

„რკინიგზის ეტიუდი“. 1948 წ. პ. შეფერმა კასეტაზე ჩაწერა ლოკომოტივის ხმაური, შემდეგ ამოჭრა ამ ხმაურის ფრაგმენტი, ეს ელემენტი გაიმეორა სხვა ტონალობაში, შემდეგ ისევ პირველ ფრაგმენტს მიუბრუნდა ბგერათმონაცვლეობის შესაქმნელად. დანაწევრებული ელემენტების ახლებურმა შეკავშირებამ მოგვცა კონკრეტული მუსიკის პირველი ნიმუში.

* 1953წ. გაზეთ „სპირალის“ პირველ ნომერში ო. გომრინგერი პირველად უწოდებს პოეზიის ამ მიმართულებას „კონკრეტულს“. მანამდე ამ ცნებას ხელოვნების თეორეტიკოსი ო. ფალშტრიომიც იყენებდა. კონკრეტული პოეზიის სინონიმებად იყენებენ აგრეთვე ცნებებს: ვიზუალური, ფონეტიკური, აბსტრაქტული, მატერიალური, ექსპერიმენტული, ობიექტური პოეზია.

** ჰ. ჰაისენბიუტელის „Textbuch“ („ნიგნი-ტექსტი“), ო. გომრინგერის „33 Konstellationen“ („33 კონსტელაცია“), ფ. ახლაიტნერის „schwer schwarz“ („ძვირე შავი“), ე. იანდლის „Lange Gedichte“ („გრძელი ლექსები“), გ. რიუმის „Wiener Gruppe“ („ვენის ჯგუფი“) და სხვ.

კონკრეტულ პოეზიაში გამოიყოფა სამი ძირითადი მიმართულება: ვიზუალური, ფონეტიკური და აკუსტიკური ლექსები. მათ შორის გვხვდება ე.წ. მონოლითური ტექსტები. ისევე როგორც ენაში, კონკრეტულ პოეზიაშიც გაცხადებულია ენის ორივე ჰიპოსტასი — ზეპირი და წერილი მეტყველება.

ვიზუალური პოეზია

კონკრეტული პოეზიის თეორეტიკოსის, **ოიგენ გომრინგერის** აზრით,* სიტყვები უნდა გამოვიყენოთ როგორც ტექსტის საზრისის ვიზუალური და ფონეტიკური გამოხატვის ელემენტები. ლექსის გრაფიკული წყობით, ტიპოგრაფიული და სიმეტრიული არანჟირებით შესაძლებელია მისი საზრისის ხაზგასმა ან ირონიზება. პოეტური შემოქმედებისათვის მნიშვნელოვანია ვერბალურ და არავერბალურ ელემენტთა ახლებური განლაგება სიბრტყეზე, რასაც ო. გომრინგერი „კონსტელაციას“ უწოდებს (ასტროლ.). კონსტელაცია მოიცავს სიტყვების ან სინგრაფემების ერთ ჯგუფს, რომელიც „თანავარსკვლავედს“ ქმნის. კონსტელაციამ ერთმანეთის გვერდით განლაგებული ორი ან მეტი სიტყვა გამოხატავს აზრისა და ენობრივი მასალის ურთიერთმიმართებას. კონსტელაცია არის ერთგვარი „მონესრიგებული სათამაშო სივრცე“, სადაც ნებადართულია ვარიაციები. ეს სივრცე ენის ცალკეულ ელემენტებს ყოფს და კიდევ აკავშირებს ერთმანეთთან მაკავშირებელი სიტყვების გამოყენების გარეშე. ო. გომრინგერი ასე ხსნის კონსტელაციის დანიშნულებას: „თანამედროვე ენები ფორმალური გამარტივების გზას დაადგენ. ჩნდება რედუცირებული, ლაკონური ფორმები. წინადადების შინაარსი ხშირად ერთი ცნებით შეიძლება გამოვხატოთ, გრძელი ტექსტი კი — ასოთა დაჯგუფებით. იკვეთება ტენდენცია ერთმა ან რამდენიმე საყოველთაოდ ხმარებულმა ინტერნაციონალურმა ენამ შეცვალოს სხვა ენები. დადგა ხანა ენათა სოციალიზაციისა“ <R. Döhl: Konkrete Literatur, 101,1029: <http://www.stuttgarterschule.de/konkret1.htm>> ო. გომრინგერი ჰ. არპის კვალდაკვალ თვლის, რომ კონსტელაცია ერთგვარი „ენობრივი დემონსტრაციაა“, რომელიც კონფრონტაციამია ი. ვ. გოეთეს სიმბოლიზმთან. ო. გომრინგერის ლექსები უპირისპირდება ტრადიციული ლექსის რითმულ-ფორმალურ ერთიანობას, სუბიექტური გრძნობების გამოხატვის ესთეტიკას, რაც კარგად ჩანს ი. ვ.

* კონკრეტული პოეზიის თეორიის ჩამოყალიბებაში განსაკუთრებული როლი ითამაშეს ო. ფალშტრიომმა („კონკრეტული პოეზიის მანიფესტი“, 1953), ო. გომრინგერმა („ლექსიდან კონსტელაციამდე“, 1955), ჰ. კამპოსმა და დ. პიგნატარიმ („კონკრეტული პოეზიის პილოტ-გეგმა“, 1958).

გოეთეს, ო. გომრინგერისა და გ. რიუმის ლექსების შედარებისას, რომლებიც ეძღვნება სიჩუმისა და საიდუმლოს თემას:

Chr. Morgenstern
 “Fisches Nachtgesang“

-
 U U
 - - -
 U U U U
 - - -
 U U U U
 - - -
 U U U U
 - - -
 U U U U
 - - -
 U U U U
 - - -
 U U
 -

J. W. von Goethe

Über allen Gipfeln
 Ist Ruh
 in allen Wipfeln
 Spürest du
 Kaum einen Hauch;
 Die Vögelein schweigen im Walde.
 Warte nur, balde
 Ruhest du auch.

E. Gomringer

I

schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen

das schwarze eheimnis
 ist hier ist
 hier ist
 das schwarze geheimnis

G. Rühm

II

1 schweigen 1
 2 sch wiegen 2
 3 schw eigen 3
 4 sch wiegen 4
 5 schweigen 5
 6 sch wiegen 6
 7 sch eigen 7
 8 sch wiegen 8
 9 schweigen 9

ო. გომრინგერის ლექსები უსათაუროა, მათი პრესუპოზიცია სათაურის ნაცვლად ფიგურებში ცხადდება, რომლებიც სიტყვებისაგან შედგებიან. პირველ ლექსში „**schweigen**“ („სიჩუმე“) — სიტყვა „სიჩუმე“ 14-ჯერაა გამეორებული, მაგრამ ვერბალურად გამონათულ სიჩუმეზე მეტადაა თვალშისაცემი ტექსტის ცენტრში დატოვებული ცარიელი ადგილი ანუ „ლუფტი“, რომელიც ემსახურება ტექსტის საზრისის ან მისი დეტალის ხაზგასმას. ო. გომრინგერის აზრით, „ლუფტი“ უფრო მეტს მოგვითხრობს სიჩუმის შესახებ, ვიდრე მის გარშემო მყოფი სიტყვები. „ლუფტის“ ფუნქციაა მკითხველის პროვოცირება, რათა მან საკუთარი ცოდნისა და გამოცდილების გამოყენებით თავად გაიგოს, განმარტოს ან შეავსოს ტექსტი. მაგ. მკითხველმა შესაძლოა ლექსი ასე გაიგოს: პოეტის

სიტყვები უნდა იბადებოდნენ სიჩუმეში სიჩუმის დასარღვევად. ო. გომრინგერი თვლის, რომ ტექსტი შეიძლება ერთი სიტყვისაგანაც შედგებოდეს. მთავარია იგი ჩვენი დროის სულიერ-ვიტალური სიტუაციის რომელიმე მნიშვნელოვან ელემენტს გამოხატავდეს. ასეთი სიტყვის გამიზნული გამრავლებით უფრო მეტი ეფექტის, სიზუსტისა და რეფლექსიის მიღწევა შეიძლება, ვიდრე სიტყვის, გრძნობის ან მოვლენის აღწერით. ო. გომრინგერის მეორე ლექსი „**das schwarze geheimnis**“ („შავი საიდუმლო“) იგივე პრინციპითაა აგებული. აქაც ტექსტის აგების სინტაგმატიკური პრინციპი ჩანაცვლებულია პარადიგმატიკულით და სივრცითი სტრუქტურით. პოეზიის ეს ნიმუშები ოპოზიციამა ტრადიციული წერისა და კითხვის ჩვევებთან. ისინი განყოფილი არიან მხოლოდ მინუსკულებით. ავტორი მანიპულირებს ენის ნიშანთა სისტემით, იყენებს მას „თამაშისათვის“, ლექსის არეფერენტული ფორმის შექმნისათვის, რომლის მახასიათებლებია: სიზუსტე, რაციონალიზმი, ლაკონიურობა. ორივე ლექსის ოთხკუთხა არქიტექტონიკა საკუთარი შინაარსის პლანთან ამყარებს კომუნიკაციას, ლექსთა ბმულობას მათივე არქიტექტონიკული შრე უზრუნველყოფს.

სიჩუმის თემას ეძღვნება გ. რიუმის და ქ. მორგენშტერნის ვიზუალური ლექსებიც. მათი ინტერპრეტაცია და ლინგვისტური ანალიზი მოცემულია პროფ. ვ. ფურცელაძის ნაშრომში, რომელიც აქ ვიზუალური პოეზიის ლიტერატურული ხერხების უკეთ გაცნობის მიზნით შემოკლებული სახით მოგვყავს: **გ. რიუმის** ლექსი „**სიჩუმე**“ შედგება ორი გრაფემული ბლოკისაგან, რომელთაგანაც პირველი ნაწილობრივია შევსებული. მეორე ბლოკი მთლიანია და მასში სანყისი გრაფემების გამოკლების შედეგად იქმნება ორი ახალი გრაფომორფემა, რომელთაც აქვთ დამოუკიდებელი მნიშვნელობა (wiegen- 1. რწევა. 2. აწონვა; eigen-საკუთარი). პირველი ბლოკის გრაფემები: Sch ტრიგრაფი და Schw ტეტრაგრაფი შეიძლება გავიგოთ როგორც გაჩუმებისაკენ მონოდება. ტექსტი წარმოადგენს დუმილის გამოხატვის ცდას, ასოების გრაფოესთეტიკური კომბინაციის მეშვეობით. ზმნების: „schweigen (სიჩუმე), wiegen“ (რწევა, აწონვა) განუსაზღვრელი ფორმა მიაწინებს განუსაზღვრელი დროით დუმილზე (ვ. ფურცელაძე, 185-186).

ქ. მორგენშტერნის ლექსს „**Fisches Nachtgesang**“ („თევზის ღამის სიზმარი“) თევზის ფორმა აქვს. იგი შესრულებულია ტირეებითა და ნახევარკალებით. ნახევარკალები თევზის ქერცლს მიაგავს. ლექსში არ არის არც ერთი ენობრივი ნიშანი, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი არაფრის მთქმელია. ფიგურა სიტყვებს არ შეიცავს, რადგან თევზია და პირი წყლითა აქვს სავსე, ხოლო ნიშნები: ტირეები და ნახევარკალები ლექსის მეტრიკის რომელიღა-

ცა საზომს მიაგავს (ვ. ფურცელაძე, 127). ჩვენი აზრით, ამ ლექსში, ისევე როგორც **გ. რიუმისა** და **ე. იანდლის** ლექსებში: „**Sonett**“ ირონიზებულია ლექსის ტრადიციული კომპოზიციის ფორმა:

erste strophe erste zeile	das a das e das i das o das u
erste strophe zweite zeile	das u das a das e das i das o
erste strophe dritte zeile	das u das a das e das i das o
erste strophe vierte zeile	das a das e das i das o das u
zweite strophe erste zeile	das a das e das i das o das u
zweite strophe zweite zeile	das u das a das e das i das o
zweite strophe dritte zeile	das u das a das e das i das o
zweite strophe vierte zeile	das a das e das i das o das u
dritte strophe erste zeile	das o das u das a das e das i
dritte strophe zweite zeile	das i das o das u das a das e
dritte strophe dritte zeile	das e das i das o das u das a
vierte strophe erste zeile	das o das u das a das e das i
vierte strophe zweite zeile	das i das o das u das a das e
vierte strophe dritte zeile	das e das i das o das u das a

ორივე ლექსში გაკრიტიკებულია ჟანრის ნორმატიული კონვენციების სიმკაცრე.

ტექნიკურ ხანაში “ენასთან კონფლიქტი” გამოხატულია არა მხოლოდ ლექსის ტრადიციული ფორმის უარყოფით, არამედ პარადოქსული სურვილით, ლექსში ყველანაირი მეტაფორა და ტროპი აბსურდამდე იყოს დაყვანილი. **R. Döll „Apfel“**.



გრაფიკული პოეზიის ამ ნიმუშს წლების მანძილზე აღიქვამენ როგორც ჭიან ვაშლს, მაგრამ თუ გავიხსენებთ გერმანულ გამოთქმას: „da ist der Wurm drin“ (აქ მთლად ასე არ უნდა იყოს

საქმე, აქ ძალის თავია დამარხული), მაშინ გრაფიკაში ჩადებულ ნეგატიურ კონტაქტს ამოვიკითხავთ: ვაშლთან, ჭიასთან თუ გველთან კონტაქტს, როგორც წესი, შედეგად უბედურება მოაქვს, მაგ: შემეცნების ხე-ვაშლის ხე, სამოთხედან გამოძევება, ტროას ომი, და ა.შ. ისე, რომ ჭიანი ვაშლის გრაფიკა „ღიაა“ ნებისმიერი ინტერპრეტაციისათვის. შესაძლოა, იგი მესამე მსოფლიო ომის შიშსაც კი გამოხატავდეს.

აკუსტიკური ლექსი

აკუსტიკური ლექსის პრეისტორია უმთავრესად უკავშირდება დადაიზმისა და ფუტურისმის წარმომადგენელთა სახელებს, რომლებიც, როგორც ამას რ. ჰაუსმანი აღნიშნავს, აზრის მქონე სიტყვებზე მეტად ბგერებს ანიჭებენ უპირატესობას როგორც ჩანს, ეს იმით აიხსნება, რომ აუდიო-ვიზუალური ლექსების აღქმისას აკუსტიკური ასპექტი სემანტიკურს წინ უსწრებს. იტალიური ფუტურისმის მამამთავრის, ფ. ტ. მარინეტის აზრით, სიტყვა უნდა დაიღვაროს მუღერ აკორდებად, დაიშალოს ხმაურად ან გარდაიქმნას ემოციისა და აზრის აბსტრაქტულ გამოხატულებად <R. Döhl: Konkrete Literatur, 60-67, <http://www.stuttgarterschule.de/konkret1.htm>>. აკუსტიკური ლიტერატურის დამფუძნებელი რ. ბლიუმენერი აღნიშნავს: “მხატვარი თავისი სურვილით აზავებს ფერებს მათი მნიშვნელობისაგან დამოუკიდებლად, კომპოზიტორი ტონებს რითმულად უსადაგებს ერთმანეთს. მეც მხატვრული კანონების თანახმად ვაჯგუფებ თანხმოვნებსა და ხმოვნებს”. <R. Döhl: Konkrete Literatur, 83, <http://www.stuttgarterschule.de/konkret1.htm>>. ზემოთქმულის რეალიზაციის შესანიშნავი ნიმუშია ე. იანდლის ლექსი „schzngrmm“, რომელიც მხოლოდ გრაფემებისაგან (მინუს-კულებისაგან) შედგება:

schzngrmm
schzngrmm
schzngrmm
t-t-t-t
t-t-t-t
grrrrmmmm
t-t-t-t
s-----c-----h
tzngrmm
tzngrmm
tzngrmm
grrrrmmmm
schzn
schzn
t-t-t-t
t-t-t-t
schzngrmm
schzngrmm
tsssssssssssss
grrt
grrrrrt
grrrrrrrrt
scht
scht
t-t-t-t-t-t-t-t
scht
tzngrmm
tzngrmm
t-t-t-t-t-t-t-t
scht
scht
scht
scht
scht
grrrrrrrrrrrr
rrrrrrrrrrrrrr
t-tt

ორას ასოზე მეტი ლექსის 32 ბნკარზეა გადანაწილებული, რაც, ერთი შეხედვით, სრულ უაზრობად მოგეჩვენებათ. თუმცა სავარაუდოა, რომ აქ ხელოვანის რალაც სხვა პრეტენზიასთან თუ ახირებასთან გვაქვს საქმე, რადგანაც ასოებისაგან შემდგარ ტექსტს ლექსი ჰქვია, ხოლო ავტორი ე. იანდლია — საკმაოდ ნარმატიული რეპ-ოპერის შემქმნელი, ფრანგული სიმბოლიზმისა და გერმანული დადაიზმის მიმდევარი, რომელსაც მიაჩნია, რომ ენას აზრობრივ მნიშვნელობებთან ერთად მყდერი მასალაც უნდა მივაკუთვნოთ. ენის ცალკეულ ბგერებს კი მნიშვნელობაც გააჩნიათ და ესთეტიკური ღირებულებაც. ე. იანდლის აზრით, მსმენელზე განსაკუთრებულ ზეგავლენას ახდენს მოსმენილი ლექსი. ამიტომ ლექსი „schzngrmm“, გასაჟღერებლად შექმნილი და ფირფიტის სახითაცაა გამოშვებული. თუ მოცემული ტექსტის პირველ ორ ბნკარს მოვისმენთ, ამოვიცნობთ სრულიად გასაგებ, მაგრამ არც თუ ისე სასიამოვნო სიტყვას: „Schützengraben“ („სანგარი“). ე. იანდლმა ამ სიტყვას ყველა ხმოვანი ამოაცალა და მხოლოდ თანხმოვანთა ჩონჩხი დაუტოვა. რატომ მოიქცა ასე? შესაძლოა ხმოვანთა დანაკარგები სანგარში ადამიანთა დანაკარგებზე მიაჩნებოდა, ხოლო ყოველდღიური გერმანული მეტყველებისათვის დამახასიათებელი ხმოვანთა რედუცირება — გაუმართავ მეტყველებაზე, რომელსაც ასეთივე გაუმართავ ადგილას — სანგარში ვისმენთ. ლექსის მეორე ნახევარში ერთმანეთს მისდევენ ადგილშეცვლილი, გაგრძელებული, რედუცირებული, ხშულ-მსკდომი, ნაპრალოვანი, შიშინა თანხმოვნები, რომელთა გაჟღერებისას თვალწინ კარგად მოფიქრებული დრამა წარმოგვიდგება: სიტყვა Schützengraben-იდან გამოცრილი ხმაური გვიყვება არტილერიის დეტონატორებისა და ყუმბარების შიშინზე. თანხმოვანთა გამეორებები და გაგრძელებები ექოს წარმოქმნიან და ეს როგორც ჩანს ავტორის ჩანაფიქრს ემთხვევა. ასეთი ხმაური ტყვიისჯარისკაცებით

მოთამაშე ბავშვებისაგანაც გვსმენია, რომელთაც ის მამაკაცური თავგადასავალი მოსწონთ, რომელსაც ომი ჰქვია. ლექსის მესამე ბნკარის გაოთხმაგებული „ტ“ თანხმოვანი გვატყობინებს, რომ სანგარში უკვე აღარც მშობლიური ვარსკვლავები ანათებენ და აღარც მამაკაცების უხეში ხუმრობა ისმის. ლექსის ბოლოს კიდევ ერთხელ გვესმის გაბმული სროლის ხმა: ტ-ტ-ტ-ტ... რომლის ბოლო აკორდი ჟღერს როგორც გერმანული სიტყვა „ტოტ“ (სიკვდილი). სანგრის ლოგიკა და ფინალიც ხომ სიკვდილია. ამ მჟღერი ლექსის მომხიბვლელობა მდგომარეობს სიტყვა Schützengraben-ის სემანტიკისა და ენის მატერიალური მასალის — გაჟღერებული თანხმოვნების მრავალმნიშვნელობაში.

ruh
und
ruh
und
ruh
und
ruh
und ruh und ruh und ruh und
ruh
und
ruh
und
ruh
und
ruh

ფ. ახლაიტნერი გრაფიკულ-აკუსტიკურ ლექსში „ruh“ („სიმშვიდე“) ხაზს უსვამს კონტრასტს ერთი მხრივ, ვიზუალურ და აკუსტიკურ ეფექტებს შორის, მეორე მხრივ კი ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ გრაფოსვეტებს შორის, რომლებიც მოუსვენრობასა და სიმშვიდეს გამოხატავენ.

ფონეტიკური ლექსები

ერნსტ იანდლის ლექსებს უმეტესად ირონიულ-მხიარული და დიალოგური ხასიათი აქვთ. ე. იანდლი სათქმელს სემანტიკური, ფონოლოგიური, ვიზუალური და აკუსტიკური ელემენტებით გამოხატავს, რომლებიც მკითხველს პოეტური კონსტრუქციების შემოქმედებით ინტერპრეტაციას სთავაზობენ. ე. იანდლი ოიგენ გომრინგერივით არ იკარგება კონსტელაციის თანავარსკვლავედში, არამედ ზრდის საკუთარი იუმორის გრძნობის ამოუწურავ პოტენციალს და წარმატებასაც აღწევს. მისი რეალობასთან მჭიდროდ დაკავშირებული ლექსები მინიშნებათა ფართო სპექტრს მოიცავენ. ლექსის სათაური „Lichtung“ ნიშნავს მინდორს ტყეში, მაგრამ

**lichtung
manche
meinen
rechts und
rinks
kann man
nicht
velwechsern
werch ein
illtum!**

თუ ამ სიტყვის სანყის ასოს „l“-ს შევცვლით „r“ ბგერით, მაშინ სიტყვის მნიშვნელობა: „მინდორი ტყეში“ შეიცვლება „მიმართულე-ბად“. სათაური ირონიზებულია არა მხოლოდ ბგერათა დისტინქტურობის ლინგვისტიკური პოსტულატის გამო. „l“ და „r“ თანხმოვანთა შენაცვლება მარჯვნივ და მარცხნივ, მალევე ამოიკითხება, მაგრამ თანხმოვანთა შენაცვ-ლება ცვლის სიტყვათა აზრს და სათაურს

მოითხოვს მისი ორივე მნიშვნელობის დეკოდირებას. თუ ვინმეს გერმანულად მოლაპარაკე ჩინელის მიბაძვა სურს, ის მარტივ ხერხს იყენებს: ყველგან სადაც ბგერა „r“ უნდა წარმოითქვას, ის „l“-ს წარმოითქვამს. ამ ხერხს იყენებს ავტორიც, მაგრამ მისი ხუმ-რობა თანხმოვანთა მექანიკური გადანაცვლებით არ მთავრდება. სიტყვის ორმაგი გაგება თითქოსდა გვთავაზობს ბანალურ ში-ნაარს: „როგორი შეცდომაა თუ ზოგს ჰგონია, რომ მარჯვენისა და მარცხენის არევა შეუძლებელია“. მაგრამ მსმენელი უნდა ჩაფიქ-რდეს ამ სახალისო ლექსის ახსნაზე. მისი ინტერპრეტაცია სხვა-დასხვაგვარად შეიძლება, მაგ. 1) ლექსი 1966წ. დაიბეჭდა, როდე-საც მემარჯვენე და მემარცხენე პარტიები ერთმანეთს დაუახლოვ-დნენ და პოლიტიკური სპექტრის ორივე მხარეზე შესაძლებელი იყო პოზიციების დაკარგვა. მემარჯვენეებმა და მემარცხენეებმა პოლიტიკური მიმართულებები შეცვალეს. 2) ყოველი ექსტრემიზმი სავალალოა თავისი შედეგებით, მიუხედავად იმისა, ეს ექსტრემის-ტები მემარჯვენეების იდეოლოგიას იზიარებენ თუ მემარცხენეე-ბის. 3) თუ ლექსს იმ პერიოდის გერმანიის აქტუალური მოვლენე-ბის ფონზე წავიკითხავთ, მაშინ გაგვახსენდება შაბლონი „ჰიტლერის შვილების“ შესახებ, რომელსაც „ნითელი არმიის ფრაქციის“ წევრები დანარჩენ გერმანელებს უწოდებდნენ, დანარჩენი გერმა-ნელები კი მათ მოიხსენიებდნენ ასე. ლექსი შეიძლება ასეც გავი-გოთ: ბევრ ადამიანს, რომელთა რიცხვს თავად ე. იანდლიც მიე-კუთვნება, უჭირს მარჯვენა და მარცხენა მიმართულებების გარ-ჩევა, რამაც მანქანის მართვის ან უცხო ქალაქში გზის გაკვლევის დროს შეიძლება სავალალო შედეგამდეც მიგვიყვანოს. როგორც ვხედავთ, ტექსტი „ლიაა“ ნებისმიერი ინტერპრეტაციისათვის, რო-მელსაც ე. იანდლი მსმენელს სთავაზობს. რაც შეეხება სათაურს: თუ ტყეში მინდორზე ვართ („lichtung“), იქიდან გზა და მიმართუ-ლება („richtung“) კარგად ჩანს. მთავარი ისაა, რომელი მიმართულება?!

E. Jandl. Bibliothek

**die vielen buchstaben
die nicht aus ihren wörtern können**

**die vielen Wörter
die nicht aus ihren sätzen können**

**die vielen Sätze
die nicht aus ihren texten können**

**die vielen texte
die nicht aus ihren büchern können**

**die vielen bücher
mit dem vielen Staub darauf**

**die gute putzfrau
mit dem staubwedel**

ე. იანდლის **მონოლითური ტექსტი** მარტივ მართკუთხა ჩარჩოშია განფენილი და გრაფემული ინვენტარის ერთგვაროვნებით ხასიათდება. ტექსტის დასაწყისში მოთავსებული სათაური ორაზროვანი პრესიგნალია, რადგან იგი მიანიშნებს ბიბლიოთეკაში ჩაკეტილ ენაზე. ლექსის თორმეტივე ბნკარი ტყვეობაში ყოფნას უჩივის. ასოები სიტყვების ტყვეობაში არიან, სიტყვები — წინადადებების, წინადადებები — ტექსტების, ტექსტები — წიგნების, წიგნები კი — ბიბლიოთეკის. ბიბლიოთეკა აღქმულია როგორც ციხე, მის ტყვეობაში მყოფთათვის. მკითხველს შეუძლია მ ბნკარის შემდეგ ლექსი თავად გააგრძელოს იგივე ლოგიკით, რაც ასეთი „ღია“ ტექსტებისთვისაა დამახასიათებელი, მაგ: „წიგნები, რომლებიც ბიბლიოთეკის ტყვეობაში არიან, ბიბლიოთეკები, რომლებიც შენობების ტყვეობაში არიან, შენობები, რომლებიც თავს ვერ აღწევენ ქალაქებს და ა.შ. ამ თემის გაგრძელება კოსმოლოგიურ მოდელამდეა შესაძლებელი. თუ პირველი მ ბნკარის საზღვრებში ე. იანდლი მიგვანიშნებს ტყვეობის განსაკუთრებულ სიმძიმეზე სულიერი სამყაროს წარმომადგენლებისათვის, მაგ. პოეტებისათვის, მე-მ ბნკარის შემდეგ იმავე მგლოვიარე — კომიკური ტონით გვესაუბრება დამლაგებელი ქალის შესახებ, რომელიც მტვრის სანმენდით ხელში დადის და ასუფთავებს მსუბუქი და მუდმივი მტვრით დაფარულ წიგნებს. მკითხველში ეს ქალი უნებურად ინვესს სიკვდილის ქალღმერთის ასოციაციას, რომელიც ჩირალდნით ხელში აკლდამას მტვრისაგან ანთავისუფლებს, მაგრამ ვერ და არ არღვევს საპყრობილის და მასში ჩაკეტილი წიგნების, ტექსტების, წინადადებების, სიტყვების, ასოების საფლავისებურ სიმყუდროვეს. ეს ქალი მხოლოდ გარედან ალამაზებს, მტვერს

წმენდს გაპარტახებულ ბიბლიოთეკა-საპყრობილეს, რადგან მას არც არავინ ეკითხება და არც ბრალს სდებს იმაში, თუ რა ხდება ამ შენობის კედლის მიღმა. ალბათ ყველა ჩვენთაგანს ჰქონია უსიამოვნო შეგრძნება ბიბლიოთეკაში წიგნების უკიდევანო რიგების დანახვისას, მაგრამ მხოლოდ ხელის განწევა კმარა ამ „საპყრობილის“ ერთი ტომის გადმოსაღებად, გადასამლელად და გასაცოცხლებლად. ე. იანდლი სრულიად განსხვავებული პერსპექტივით ხედავს ბიბლიოთეკას და მასში „ჩაკეტილი ენის“ მასალას. ტექსტები, წინადადებები, სიტყვები, ასოები მისთვის თავდაპირველ წიშანთა გროვას და არა სტრუქტურირებული მნიშვნელობათა სისტემა. აქ სემიოტიკაა ნაცვლად სემანტიკისა. ე. იანდლისათვის ბიბლიოთეკა საპყრობილეა, რომელშიც ჩაკეტილია ყველა ის ალტერნატიული შესაძლებლობა, რომელიც ენაში ძევს. ე. იანდლს სურს ენა დაიხსნას იმ ერთადერთი ალტერნატივის დიქტატურიდან, რომელსაც ენის სისტემა გვახვევს თავს და რომელსაც უპირისპირდება კონკრეტული პოეზია. 1976წ. გამოქვეყნებულ წიგნში: „ლამაზი ხელოვნება წერისა“ იანდლი ერთმანეთისაგან განასხვავებს გრამატიკებისა და ლექსიკონების სახეებს: ნორმატიულს და დესკრიფციულს და მოუწოდებს „პროექციული“ გრამატიკისა და ლექსიკონის შექმნისაკენ, რომლებშიც ძევს ყველაფერი ის, რაც ენაში ჯერ არ არის და რასაც ჯერ არა ვართ მიჩვეული პოეზიაში. მზად უნდა ვიყოთ ენის ეს შესაძლებლობა გამოვიყენოთ სხვაგვარად და არა ისე, როგორც ამას აკეთებს ნორმატიული, დაკანონებული სისტემა. სისტემა, რომელიც არ უშვებს ენობრივ ერთეულთა ცვლილებას, მათი რეალიზაციის სხვა ვარიანტს, განსხვავებულ აზრს, მკვდარია ბიბლიოთეკაში ჩაკეტილი ენის მარაგით, რომლის აკლდამასაც წმენდენ სისუფთავის ფანატიზმით შეპყრობილი დამლაგებელი ქალები. თუ პარალელს გავავლებთ „ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკური მანიფესტის დასაწყისში მოყვანილ ფ. ტ. მარინეტის სიტყვებთან, ანალოგიურ აზრს ამოვიკითხავთ: „ჰომეროსისაგან მემკვიდრეობით მიღებული ბებერი სინტაქსი უძღური და ცარიელია. მსურს გავანთავისუფლო სიტყვები ლათინური წინადადების წყობის საპყრობილედან. <de campo Augusto: pilotplan für konkrete Poesie, 55, <http://www.stuttgarter-schule.de/pilotplan.html>> კონკრეტული პოეზიის იდეოლოგი რაინჰარდ დონალდი კი წერს: „ჩვენ გავაცოცხლებთ საუკუნეების მანძილზე გამოფიტული ალფავიტი, ჩავბერეთ სხეულში 19 ახალი ასო: ჩასუნთქვა, ამოსუნთქვა, ჩურჩული, ოხვრა, ხველა, ცემინება, სტვენა, კოცნა...“ <R. Döhl: Konkrete Literatur, 82, <http://www.stuttgarterschule.de/konkret1.htm>> ხელოვნების რომელიმე დარგის შეფასება რომ შეიძლებოდეს ინტერნაციონალური მასშტაბით გამოქვეყნებული მანიფესტების,

დეკლარაციების, ანთოლოგიების (შ. ბანი, მ. ე. ზოლტი) და მუზეუმებში გამოფენების (ამსტერდამში, ციურხში, ზაარბრიუკენში და ა.შ.) რაოდენობით, კონკრეტული პოეზია ყველა მოლოდინს გადააჭარბებდა. კ. დენკერის აზრით, კონკრეტული პოეზია წარმოადგენს ფერწერის, ლიტერატურისა და მუსიკის, ფიგურული და სემანტიკური ელემენტების სიმბიოზს ერთ ინტერმედიალურ სივრცეში <<http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclop.k/k630700.htm>>

ფერწერისა და პოეზიის შერწყმის შესანიშნავი მაგალითია გ. აპოლინერის „კალიგრამი“, ლექსი, რომლის გრაფიკული წყობა ფურცელზე უკავშირდება ტექსტის სიუჟეტს. დღეს, დიგიტალური



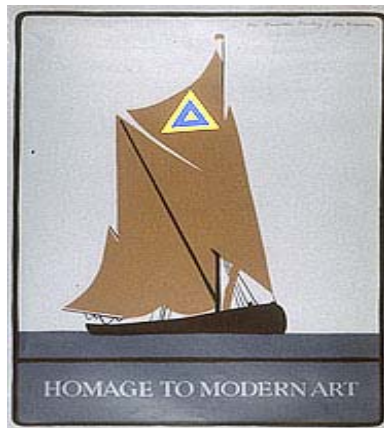
მედიების ხანაში, კონკრეტულ პოეზიაში დომინირებს სიტყვის მნიშვნელობასთან, სივრცით განზომილებასთან, ვიზუალურ და აკუსტიკურ ელემენტებთან თამაში. ემანსიპირებული ხელოვნების დარგები ერთმანეთს უახლოვდებიან და ერწყმიან. მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის განვითარების პარალელურად იქმნება¹. ახალი ესთეტიკური ფორმები, რ. დიოლი ამტკიცებს, რომ: „მომნივდა

მხატვრული ემოციის კორესპონდენციისა და გაერთიანების იდეა“ <R. Döhl: Konkrete Literatur, 74, <http://www.stuttgarterschule.de/konkret1.htm>>

ჰ. ჰაისენბიუტელი კი დღევანდელი კონკრეტული პოეზიის განვითარების ტენდენციაზე მიუთითებს, რომელიც ორი ასპექტით ხასიათდება: რედუქციით და მედიალური საზღვრების დარღვევით. უკანასკნელ წლებში უფრო მეტად დაიმკვიდრა თავი კონკრეტულმა მუსიკამ, რომლის იმპულსები პ. შეფერის და კ. შვიტერის აკუსტიკურ ნაწარმოებებშია რეპრეზენტირებული. თანამედროვე ელექტრონულ-მუსიკალური პოეზიის შესანიშნავი მაგალითია ფრანსუა დიუფრენის შემოქმედება. <Archiv Sohm: Konkrete Poesie http://www.staatsgalerie.de/archive/sohm_poesie.php>

ასახელებს კონკრეტული პოეზია იყო და არის ინტერნაციონალური მოძრაობა, ცენტრებით: ბრაზილიაში (ა. დე კამპო, ჰ. დე კამპო, დ. პიგნატარი და სხვ.), კანადაში (ბ. ნიკოლი, ბ. ბისეტი), ამერიკაში (ე. უილიამსი, რ. ლაქსი), საფრანგეთში (ჰ. შოპენი, პ. გარნიე, ბ. ჰაიდზიკი), იტალიაში (უ. კარეგა), ინგლისში (ბ. კობინგი, დ. ს. ჰუდარდი) და რალა თქმა უნდა ავსტრიაში და გერმანიაში

(ჰ. გიპმაიერი, ე. იანდლი, გ. რიუმი, ფ. მონი, მ. ბენზე, ჰ. ჰაისენ-ბიუტელი, რ. დიოლი).



90-იანი წლებიდან კონკრეტული პოეზიისა და ფერწერის უნიკალური კოლექცია შეაგროვეს ჰ. ზომმა და ჰ. ფინლიმ, რომელიც ჰ. ზომის არქივში ინახება. ბოლო ათწლეულების მანძილზე კოლექციის გამოფენამ ევროპაში ნამდვილი ფურორი მოახდინა. ნახატი: „თანამედროვე ხელოვნება“ (1972), გემის იალქანზე კონკრეტული ხელოვნების ემბლემით, მიანიშნებს

ჰ. ფინლის ოცნებაზე: სურათისა და სიტყვის ხელოვნების ისეთ სინთეზზე, რომელსაც მსოფლიოს დაინტერესებს და მუზეუმში დაფუძნების ნაცვლად მსოფლიოს შემოივლის.

დამონშებანი:

Korte 1989: Korte H. *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*. J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung. Stuttgart: 1989.

Knörrich 1992: *Lexikon lyrischer Formen*. Alfred Knöner Verlag Stuttgart: 1992.

Jandl 1997: Jandl E. *Laut und Lursee. Verstreute Gedichte 2*. Luchterhand. München: 1997.

Somringer 1983: Somringer E. *Konkrete Poesie. Anthologie*. Philipp Reclam Jun. Stuttgart: 1983.

ფურცელაძე 1998: ფურცელაძე ვ. *ტექსტი როგორც ენობრივი მოღვაწეობის ნერილობითი გაცხადება*. ნაწილი მეორე, „სამშობლო“. თბ.: 1998.

ელექტრონული წყაროები:

1. http://de.wikipedia.org/wiki/konkrete_Poesie
1. Döhl, Reinhard: *Konkrete Literatur* <http://www.stuttgarter-schule.de/konkret1.htm>
2. Campo, Augusto: *pilotplan für konkrete Poesie*
3. <http://www.stuttgarter-schule.de/pilotplan.htm>
4. Heißenbüttel, Helmut: *Konkrete Poesie*
5. http://www.stuttgarter-schule.de/hbuettel_konkret1.htm
6. <http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclop.k/k630700.htm>

7. Archiv Sohm: Konkrete Poesie
http://www.staatsgalerie.de/archive/sohm_poesie.php
8. Heißenbüttel, Helmut: über konkrete Poesie
9. http://www.stuttgarter-schule.de/hbuettel_lonkret_2.html
10. Heißenbüttel, Helmut: Text oder Gedicht? Theoretische und praktische Betrachtungen
11. <http://www.stuttgarter-schule.de/hbuettel_experiment.htm>

გერმანული კნიტელვერსი და ჰეგზამეტრი

გერმანული სტროფული (Nichtstrophische — მყარი სალექსო ფორმებისა და თავისუფალი ლექსის საზომის განსაზღვრისათვის გამოყენებული ტერმინი) საზომებიდან, როგორებიცაა: მადრიგალი, თავისუფალი ლექსი, არარეგულირებული და ა. შ., ყურადღებას გავამახვილებთ კნიტელვერსსა და გერმანულ ჰეგზამეტრზე, რამდენადაც მიგვაჩნია, რომ მათ თავისებურებებზე ჩვენში თითქმის არაფერია ნათქვამი. კნიტელვერსი გერმანელებისათვის განსაკუთრებით საყვარელი, მეტად გავრცელებული „ხალხური“ ფორმაა. იგი არის მოსაზღვრერიტიმიანი, ოთხმახვილიანი, თავისუფალი რიტმითა და ერთი ან ორმარცვლიანი კადენციის მატარებელი. მყარი მახვილის დროს მარცვალთა რაოდენობა 6-დან 16-მდე მერყეობს, ჩვეულებრივ კი (როგორც წესი), — შვიდსა და 10 მარცვალს შორის. ამდენად, კნიტელვერსს აზრისა და შინაარსის შესატყვისად შეუძლია რიტმის თავისუფალი მდინარება. თავად ამ სალექსო ფორმის სახელწოდებასთან დაკავშირებით არსებობს განსხვავებული მოსაზრებები: „Knittel“ ძველად მხოლოდ რიტმის აღმნიშვნელი სიტყვა უნდა ყოფილიყო. მოგვიანებით „Knüttel“-თან (კომბალი, ხელკეტი) ჟღერადობით მსგავსების გამო დამცინავი, ირონიული, მქირდავი მნიშვნელობაც შეიძინა. მას „holpriger Vers“-ადაც განმარტავენ, რაც არათანაბარ, უსწორმასწორო, ოღრო-ჩოღროსაც ნიშნავს. ამიტომ იყო, რომ XVII-XVIII საუკუნეებში ხელოვნებათმცოდნეებმა ქედმაღლურად დაუნყეს ცქერა, უნესრიგო ლექსი უნოდეს და დავინყებისათვის გასწირეს, ვიდრე ვილანდმა, გოეთემ და შილერმა მთელი თავისი ბრწყინვალეობით ხელახლა არ ააღორძინეს იგი. გრიმის ლექსიკონის მიხედვით, ეს სიტყვა (Knittelvers) გამოიყენებოდა ლეონინური* ჰეგზამეტრისათვის, მოგვიანებით, XVII საუკუნეში, კი — ალექსანდრიული და შიდართიმიანი ლექსების მისამართითაც, რომელიც კარგახანს შემორჩა. ლექსის ეს ფორმა მიიჩნევა ძველი გერმანული რითმიანი ლექსის მემკვიდრედ. თავისი სრულყოფისა და პოპულარობის მწვერვალს იგი XV-XVI საუკუნეებში აღწევს. ამ დროს იგი უკვე ყოველგვარ უანრში გამოიყენებოდა. განსაკუთრებულ ძალას კი მაისტერზინგერ ჰანს როზენპლუტისა და ჰანს საქსის „შვანკებში“ (სახუმარო ლექსები, ანეკდოტების მსგავსი, ექსპრომტად დანერილი, როგორიცაა, ვთქვათ, ჩვენში კაფიები), „შპრუხებსა“ (დიდაქტიკური შე-

* ლეონინი — შიდართიმიანი ჰეგზამეტრი.

გონებებით დამთავრებული თქმები) და Fastnachtspiel-ებში (საყვე-
ლიერო წარმოდგენები, რომლებშიც მოქმედ პირთა რაოდენობა
მეტისმეტად შეზღუდულია. უმეტესად ორი პერსონაჟია გამოყვა-
ნილი და ეყრდნობა დიალოგურ ფორმას). კნიტელვერსი გამოყე-
ნებული აქვს ანდრია გრიფიუსსაც კომედია „პეტერ სკუნცში“. ერ-
თი მაგალითი ჰანს საქსის ლექსიდან „Wittenbergische Nachtigal“ („ვი-
ტენბერგელი ბუღბუღი“), რომელიც მიძღვნილია მარტინ
ლუთერისადმი:

Wácht áuf! Es náhet gen den Tág,	8
Ích hóre singen in dem Hág	8
Ein wónnigliche Náchtigál	8
Ihr Stíimm durchklínget Bérg und Tál	8
Die Nácht néigt sich gen Óccidént;	8
Der Tág géht áuf dem Oriént.	8

როგორც ზოგადად მაისტერზინგერთა სიმღერებს, საქსის
ლექსებსაც აქვს მარცვალთა მყარი რაოდენობა. კერძოდ 8 ერთ-
მარცვლიანი (ვაჟური) და 9 ორმარცვლიანი (ქალური) რითმიან კა-
დენციებში, მაგრამ, რამდენადაც მარცვალთა მკაცრი რაოდენობა
რიტმულ თავისუფლებას ძნელად თუ დაუშვებს, როგორც ჩანს,
პოეტები ლექსის წერის დროს უფრო ალტერნირებულ (ბგერათა
კანონზომიერ მონაცვლეობას სიტყვაში), ვიდრე აქცენტირებად
სალექსო პრინციპებს მისდევდნენ და მხოლოდ იმაზე ამახვილებდ-
ნენ ყურადღებას, რომ რითმიან დაბოლოებაში მარცვლთა რაო-
დენობა სიტყვის და წინადადების მახვილებთან შეეთანხმებინათ.
უეჭველია, რომ გოეთემ საქსის ლექსები მხოლოდ ბოლოდროინ-
დელი ვარიანტების მიხედვით ახსნა, რომლებიც მარცვალთა რაო-
დენობით შეზღუდული არ იყო და თავისი ბუნებრივი რიტმის თავ-
ვისუფლად გაშლა შეეძლო. გოეთე ორივე სახის კნიტელვერსს იყე-
ნებს: როგორც მკაცრად განსაზღვრული მარცვლების, ისე მათ
შეუზღუდავ ოდენობას.

Wer réitet so spát durch Nácht und Wínd	9
Es ist der Váter mit séinem Kínd	9
Er hát den Knáben wòhl in dem Árm	9
Er fásst ihn sícher, er hált in wárm.	9
(„ტყის მეფე“)	
...Da stéhe ich nun, ích ármer Tór!	9
Únd bín so klúg als wie zuvór;	8
HeíÙe Magíster, héiÙe Doktor gár,	10

Únd zíehe schon an die zéhen Jähr	9
Heráuf, heráb und quér und krúmm	8
Méine Schúler an die Náse herúm.	10
(„ფაუსტი“)	

ასევე მარცვალთა რაოდენობა შეუზღუდველია ჰაინესთანაც:

Ich háb ein néues Schíff bestiegen,	9
Mit néuen Genóssen: es wógen und wiégen	12
Die frémden Flúten mich hín und hér	9
Wie fém die Héimat! mein Hérz wie Schwér!	9
ან კიდევ: Mein Lúebchen íst so schön und míld,	8
Noch schwébt mír vor ihr súnbes Búld;	8
Die Veílchenáugen, die Rósenwángen,	10
Die glúhen und blúhen, jáhráus, jáhréin	10
Das ích von sólchem Lúeb konnt wéichen	9
War der dúmmste von méinen dúmmen Stréichen.	11

რაც შეეხება ჰეგზამეტრს, ნაცვლად დაქტილში უმახვილო მარცვლების სპონდეებით შეცვლისა, გერმანულში გამოიყენება ტროქე. უკვე მე-14 საუკუნიდან გერმანულ თარგმანებში გამოჩნდა ლათინური ლეონინები. ანტიკურ პერიოდში ჩამოყალიბებული, ხშირად ტონურობისკენ გადახრილი მაგალითები კი უკვე თავს იჩენს გერმანიაში მე-16 საუკუნიდან გესნერთან (1555), ფიშარტთან (1575) და კლაიუსთან (1578), მაგრამ ჰეგზამეტრის ხანა გერმანულ პოეზიაში მე-18 ს.-ის შუა ხანებიდან იწყება. გერმანული ენის ბუნებისათვის მისაღები ჰეგზამეტრი, დაქტილითა და ტროქეებით, მოცემული აქვს გოტშედს 1730 წელს გამოცემულ შრომაში „Kritische Dichtkunst“ (კრიტიკული პოეტური ხელოვნება). მიუხედავად ამისა, თვალსაჩინო პრაქტიკული შედეგები ამას არ მოჰყოლია და ეს ფორმა მხოლოდ 1740-იანი წლებიდან უცბად გავრცელდა. კერძოდ, პირველად კლოპშტოკმა მოარგო გერმანულ ტრადიციებს ჰეგზამეტრი და სისტემად ჩამოაყალიბა თავისი „მესიადის“ პირველ სამ სიმღერაში. მას მალე გამოუჩნდა მიმდევრები გოეთესა და სხვათა სახით. უპირველეს ყოვლისა, ბოსის სახით, რომელმაც ჰომეროსის თხზულება თარგმნა. ის, რომ თითქოს კლოპშტოკი მესიადაში უშუალოდ ანტიკურ პოეზიას უბრუნდება (როგორც ეს დღემდე ცხადდება), გერმანული პოეტიკის თანამედროვე აღიარებული სპეციალისტი ფრიც შლავე საეჭვოდ მიიჩნევს და ფიქრობს, რომ მართალია, კლოპშტოკი ცდილობდა, ანტიკური

ლექსისათვის მიებაძა, მაგრამ ბოსის გავლენით, სულ უფრო ღრმად შეიგრძნო გერმანული ენის თავისებურებები (როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ბოსმა თარგმნა ჰომეროსის „ილიადა“ და იქ გამოიყენა სწორედ სპონდეს ნაცვლად ტროქე) (შლავე 1971). ასევე დაემართათ გოეთესა და შილერს, რომლებიც ითვალისწინებდნენ რა გერმანული ენის თავისებურებებს და შესაძლებლობებს, თავიდანვე ჰეგზამეტრის უცვლელად გადმოღების წინააღმდეგი იყვნენ (გერმანულში ჰეგზამეტრმა ცვლილება იმ სახით განიცადა, რომ მისი უძველესი ოთხპერიოდიანი ტაქტი (2:1:1) შეიცვალა სამპერიოდად (1:1:1), რომელშიც პირველი მარცვალი, საჭიროების შემთხვევაში, მახვილიანი იქნება). ეს გაბატონებული სამმარცვლიანი ტაქტები (დაქტილები) ირთავს ორმარცვლიან სპონდეებს, რომლის ზუსტმა გადმოღებამ დიდი სიძნელეებისა და ზოგიერთ გაუგებრობამდეც კი მიიყვანა გერმანული ლექსი. გერმანულში ჰეგზამეტრი საყრდენად იღებს შემდეგ რიტმულ ფორმას: $x \diamond x(x) x \diamond x(x) x \diamond x(x) x \diamond x(x) x \diamond x(x) x \diamond x$:

| ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪

`Pfin gsten, das lieb li che Fést, war ge kóm men, es grün ten und **blüh ten die Berge und Täler**“.

(გოეთე: „რაინიკე მელა“).

ლექსი ცეზურებით უნდა დაყოფილიყო პერიოდებად, რაც ნაირგვარ შესაძლებლობას იძლეოდა. დიდი და მცირე ცეზურების განლაგება ნათლად ჩანს შემდეგი ცხრილიდან: მთავარი ცეზურა აღინიშნება (H), მცირე ცეზურა კი (N).

1	2	3	4	5	6
– (v)	– (v)	– (v)	– (v)	– (v)	– (v)
– v v	– v v	– v v	– v v	– v v	– v 3
	↑ ↑	↑ ↑	↑ ↑	↑	
	H ₁ 2	H ₁ 2	3 4	N ₃	

ანტიკურ ჰეგზამეტრში მხოლოდ H_{1, 2, 3, 4}, აგრეთვე მე-4 მარცვალთან შეიძლებოდა ყოფილიყო მთავარი ცეზურა. ამას მოჰყვება გვერდითი (მცირე) ცეზურა, რომელთაგან ყველაზე

ცნობილია H₁ ან 2-თან ერთად, N₃-თან (მეხუთე ტერფის წინ). მას ერქვა „Tmesis* bucolica“ („მწყემსური ჩართვა“).

მართალია, ანტიკური მაგალითის მიხედვით ანაწილებს იგი მახვილთა რაოდენობას გარე ტაქტის (ანაკრუზის) გარეშე და ურითმო ორმარცვლიანი კადენციით, მაგრამ თავს იცავს პირველი ხუთი ტაქტის ორმარცვლიანად შეგრძნებისაგან. გაუთავალისწინებელი ცეზურა და ანჟამბემანისაკენ სწრაფვა, რიტმული ცვალებადობა და მოქნილობა გერმანულ ფართომასშტაბიან ეპიკურ პოეზიაში ჰეგზამეტრს მოხერხებულს ხდის („რაინიკე მელადან“ ზემოხსენებულ მაგალითში ანჟამბემანთან გვაქვს საქმე).

„... blühten (ყვავდნენ)
die Berge und Täler“ (მთები და ველები“).

ცეზურა, უმეტეს შემთხვევაში, მესამე ტაქტზე მოდის, ან მცირე გვერდითი ცეზურები ახდენენ ჰეგზამეტრის ტაქტის რიტმულ დაყოფას, მაგრამ მაინც უკუგდებულა ცეზურის დასმა პირდაპირ მეოთხე მახვილის წინ. იგი შენარჩუნებულია პენტამეტრში, რომელიც ორ, თითქმის ტოლ, ნაწილად ჰყოფს ტაქტს. როგორც ცნობილია, პენტამეტრში მესამე ტერფი ყოველთვის ერთმარცვლიანია, ისე, რომ ცეზურა ზუსტად მეოთხე მახვილის წინ მოდის, რომელიც ტაქტს წინა ცეზურული და უკანა ცეზურული ნაწილად ჰყოფს. წესის მიხედვით, მხოლოდ პირველ ორ ტაქტშია დასაშვები, რომ სამმარცვლიანი დაქტილი ორმარცვლიანი სპონდეითი შეიცვალოს, მაშინ, როდესაც მეორე ნაწილში სამმარცვლიანი (დაქტილური) ტაქტი გამოიყენება. ჰეგზამეტრის საპირისპიროდ, პენტამეტრში ყოველთვის ერთმარცვლიანი კადენცია გვაქვს, ე. ი. მხოლოდ მახვილიანი მარცვალი.

Hab ich den Markt und die Straßen doch nie so einsam gesehen! 6-17

Ist doch die Stadt wie gekehrt! | wie ausgestorben! Nicht fünfzig 15

Déuc^ht mīr, bléib^hen zúrük vōn alle^hn únserīn Bēwohnērn

6

Wás diē Neugier nich tūt! Sò re^hnt und läuft nun eīn jēder, 14

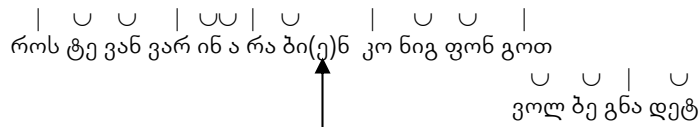
* Tmesis — სიტყვის გაყოფა და შუაში სხვა, არასრულმნიშვნელოვანი სიტყვის ჩართვა. უფრო ხშირად გვხვდება ძველ ქართულ ენაში, მაგ.: „... და ვითარცა მცირედ და-რე-სცხრა (ვარსქენი) გულისწყრომისაგან...“ („შუშანიკის წამება“). და-რე-სცხრა — როდესაც დაცხრა, დანყნარდა.

კიდევ ერთი ნაწყვეტი ბუდენზიგის მიერ თარგმნილი „ვეფხისტყაოსნიდან“:

Róstewan wár in Arábien | König, | von Gott wohlbeñádet,
 Fréigebig, démütig, húld voll, hérrvieler, tapferer Männén
 Cnädig, gérecht, sieghaft und Scharfsinnig weise
 Selber ein unvergleichlicher Kríeger, | gewandt auch im Reden.

საინტერესოა, რომ ბუდენზიგი პირველ-ორ ტაეპს თარგმნის 16-მარცვლიანი საზომით, რაც, ერთი მხრივ ემთხვევა რუსთაველის 16-მარცვლიან საზომს, მაგრამ, ამავე დროს, ვინაიდან ორივე ტაეპში გვაქვს თითო გრძელი ბგერა — Arabien, herrvieler და ეს „ie“ ერთ ბგერად კი წარმოითქმის, მაგრამ მისი წარმოთქმის გრძლიობა თითქმის ორი ბგერის გრძლიობას — „ii“-ს უახლოვდება, ამდენად, შეიძლება მე-17 მარცვლის (ან ხმოვნის) წარმოთქმის პერიოდად იქნას აღქმული. თუმცა, წესით, დადგენილია, რომ გერმანულ ენაში (სხვაგანაც) ასეთი შემთხვევების დროს „ie“ ერთ მარცვლად ითვლება და არა ორად. იგივე ითქმის დიფთონგებზე (ვთქვათ, ei, რაც წარმოითქმის, როგორც „აი“) სწორედ ენის ეს თავისებურებები ქმნის გარკვეულ სიძნელეებს (რასაკვირველია, სხვა თავისებურებებთან ერთად).

ამგვარად, ბუდენზიგის თარგმანში ვიღებთ ასეთ სქემას:



ეს „ე“ დაყრუებულია, თითქმის არ წარმოითქმის, ამიტომ აქ დაქტილი, ფაქტიურად, ქორეთი იცვლება.

მთავარი ცეზურა მოდის König-ის შემდეგ, ანუ მე-10 და მე-11 მარცვლებს შორის, მცირე ცეზურა კი König-ის წინ, ანუ მე-8-სა და მე-9 მარცვლებს შორის.

რაც შეეხება მესამე ტაეპს, აქ სულ ქორეული ტერფები გვაქვს და 12 მარცვალი, შესაბამისად, — ექვსი ტერფი.

| ო | ო | ო | ო | ო | ო
Cnä dig, gé recht, sieg haft und Scharf sin nig wei se

თუ დაქტილური ჰეგზამეტრით ბუდენზიგი, ერთგვარად, დაბალი შაირის ასოციაციას ქმნის, ამ შემთხვევაში ქორეული ტერფების მიჯრით წარმოდგენით რიტმს აჩქარებს და მაღალი შაირის ასოციაციურ შეგრძნებას იწვევს.

დამონებანი:

თრეგერი 1986: Träger C. Wörterbuch der Literaturwissenschaft. VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 1986.

დუდუჩავა 1986: დუდუჩავა მ. (რედაქტორი). ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები. თბ.: გამომცემლობა „განათლება“, 1986.

შლავე 1972: Schlawe F. Neudeutsche Metrik. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart: 1972.

თემირბოლათ მამსუროვის ლექსთნყოფა

პირველი ოსი პოეტის, თემირბოლათ მამსუროვის პოეზია ღრმადაა პოეტის პიროვნულ ბედთან და ოსი ხალხის ისტორიასთან გადაჯაჭვული. თემირბოლათ მამსუროვმა მაჰმადიანი ოსების ბედი გაიზიარა და მოტყუებით თურქეთში აღმოჩნდა. სწორედ ეს თემა, სამშობლოდან გადახვეწა, სამშობლოს მონატრება და პიროვნული ტკივილია თემირბოლათ მამსუროვის პოეზიისათვის დამახასიათებელი.

თემირბოლათ მამსუროვი დაბადებულია 1842 წელს (აკად. ნ. ჯუსოითის მოსაზრებით). ბუნდოვანებით მოცულ მის ბიოგრაფიაში მხოლოდ ერთი რამ არის ცხადი: 1865 წელს დედის ძალდატანებით (რომელიც რუსეთის არმიის გენერლის — მუსა კუნდუხოვის და იყო) თემირბოლათ მამსუროვი სხვა ოსებთან ერთად გადასახლდა თურქეთში და იმ ოსების ბედი გაიზიარა, რომლებიც მოტყუებულნი აღმოჩნდნენ და სამუდამოდ დარჩნენ უცხო მიწის ბინადრებად. თემირბოლათ მამსუროვი თურქეთში გადასახლების დროს 22 წლის ჭაბუკი იყო, ნიჭიერი ახალგაზრდის შემოქმედებითი ცხოვრება მთლიანად გადაეჯაჭვა სამშობლოდან შორს ყოფნის დარდს. მას ცოლიც კი არ მოუყვანია, პოეტს უცხოეთში ფესვის გადგმა ვერც კი წარმოედგინა.

მამსუროვის პოეზია ესაა გადასახლებაში მყოფი ადამიანის მუდმივი დარდი. მონატრება და სევდა, რასაც შემოქმედი მშობლიური ქვეყნის მონატრებით განიცდის.

ბიოგრაფიული აქ საოცრად ერწყმის ეროვნულ ტკივილს. მოტყუების, უცხო მიწაზე მიუსაფრობის მტკივნეული შეგრძნებები თემირბოლათ მამსუროვის ლექსების მთავარი მოტივებია.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პოეტის ბიოგრაფია დღემდე არ არის ცნობილი. მართალია, 1926 წელს ბ. ალბოროვმა გამოსცა მისი ბიოგრაფია, მაგრამ იქ პოეტის ცხოვრების მხოლოდ ზოგიერთი ფაქტია აღნიშნული. აკად. ნ. ჯუსოითი აღნიშნავს:

“ცოტა მოგვიანებით თემირბოლათის შესახებ ხშირად წერდნენ ჩვენი კრიტიკოსები, მაგრამ ბ. ალბორთის მიერ მოძიებულ ცნობებს დიდი ვერაფერი მიუმატეს ვერც ფაქტობრივად, ვერც ისტორიულ-ლიტერატურული და ესთეტიკური ანალიზის თვალსაზრისით” (ჯუსოითი 1980: 19).

პოეტის ბიოგრაფიას ავსებენ მისი ლექსები. ლექსი „ორი მეგობარი“ გადასახლების რთულ და მძიმე გზაზე მოგვითხრობს:

„გადავსებული დაიძრა გემი,
დასადგომიც კი არ იყო არსად,
ზოგი უწყალოდ გასრისეს ფეხით,
ზოგი ცვიოდა წყალში ანაზდად

შვილს ვერ აგნებდა საბრალო დედა,
ზღვის წყალს ერთოდა ცრემლი ღვარებად,
ზოგი, გართხმული იმ ცოდვილ გემბანს,
თავის ნატანჯ სულს ღმერთს აბარებდა“.
(მამსუროვი 2007: 59)

ლექსი „ორი მეგობარი“ საკმაოდ ვრცლად და დეტალურად აგვიწერს თურქეთში მიმავალი ოსების ბედს. მტანჯველი გზის ბოლო კიდეც უფრო ტრაგიკული აღმოჩნდა. პოეტი, რომელიც ამ ამბის თვითმხილველი და ამ ტრაგედიის გამზიარებელია, ასე გადმოგვცემს თურქეთში ჩასვლის დეტალებს:

„ერთ დღესაც ნაპირს მიადგა გემი,
ვილაცამ ყველა ნავში ჩაყარა,
მერე კი ცხელ-ცხელ ქვიშაზე გვემით,
დაგვყარეს ასე, ღვთის ანაბარა.

.....
შიმშილს სიშიშველც ემატებოდა,
ვინ იწუხებდა თავს ჩვენი რჩენით.
ვინ გვადირსებდა პურს გაჭირვებულთ,
ბალახი იყო საჭმელი ჩვენი“.
(მამსუროვი 2007: 61)

გაუსაძლისი ყოფა, აუტანელი პირობები ბევრმა ვერ გადაიტანა და ასეულობით ცხედარი თურქეთში ჩასვლისთანავე უცხო მიწაში დაფლეს. ამ ჯოჯოხეთური საშინელებით გულშეძრული პოეტი წერს:

„ვერც ენა იტყვის, ვერც ვერვინ დაწერს,
რა ტანჯვაში და ცეცხლში ჩაგვყარეს
და მივებარეთ ასეულობით
შიშველ-ტიტველი ქვიშის სამარეს“.
(მამსუროვი 2007: 61)

ცნობილია, რომ ბიოგრაფიული მოტივები ნაწარმოებს უფრო უშუალოსა და გულწრფელს ხდის. ბიოგრაფიულ ჩანართებს ხშირად ვხვდებით სხვადასხვა ავტორის თხზულებებში. სწორედ ასეა თემირბოლათ მამსუროვის შემოქმედებაშიც. ბიოგრაფიული

მოტივებით დატვირთული ლექსები სანდო და მდიდარი წყაროა პოეტის პირადი ბიოგრაფიისათვის და განსაკუთრებული გულწრფელობითა და უშუალოებით გამოირჩევა.

დღემდე შემორჩენილია თემირბოლათ მამსუროვის სულ 11 ლექსი. პოეტური ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით საინტერესოა ლექსი „ფიქრები“, რომელიც 11 სტროფისაგან შედგება. ლექსის ყოველ სტროფს ერთვის რეფრენი: „ჰოი, ჩემო სამშობლო, ჰოი, ჩემო მთებო, თქვენ გარეშე, მითხარით, როგორ ვიარსებო?“ როგორც რეფრენიდანაც ჩანს, სამშობლოდან დაშორების თემა პოეტისათვის მთავარ ტკივილად არის ქცეული.

„უძილობა ნუხელ ღამე
მძიმე საბნად მეფარა,
ალიონი ისე დადგა,
რული არ მომეკარა.

ოი, ჩემო სამშობლო, ოი, ჩემო მთებო,
თქვენ გარეშე, მითხარით, როგორ ვიარსებო?“
(მამსუროვი 2007: 51)

შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის ერთი ადამიანის ავტობიოგრაფია პოეტურ ფერებში გადმოცემული, აქ ასახულია ტრაგედია იმ ადამიანებისა, რომლებსაც მუჰაჯირები ერქვათ, და რომლებიც მოტყუებით წაიყვანეს სამშობლოდან. სამწუხაროდ, დღემდე ზუსტად არ არის ცნობილი, რამდენი ოსი იყო იმ გადახვენილთა შორის.

ახალგაზრდა ოფიცერს, თემირბოლათ მამსუროვს, რომელსაც მალაჩინოსანი მფარველიც ჰყავდა, გადასახლების ორგანიზატორი, მუსა კუდუხოვი რუსეთის არმიის გენერალი იყო, შეეძლო სამხედრო კარიერა გაეკეთებინა თურქეთის არმიაში, მაგრამ თემირბოლათმა უარი თქვა უცხო მიწაზე სამხედრო სამსახურზე. პოეტის მთავარ საზრუნავად, მათავარ ფიქრად სამშობლო დარჩა. ლექსში „ფიქრები“ სწორედ ამას გვეუბნება:

„ჩემო ტკბილო სამშობლო,
ჩემო ტკბილო მხარეო,
სუნთქვაც არ მსურს უშენოდ,
გულს ფარად ეფარეო

ოი, ჩემო სამშობლო, ოი, ჩემო მთებო,
თქვენ გარეშე, მითხარით, როგორ ვიარსებო?“
(მამსუროვი 2007: 53)

თემირბოლათ მამსუროვის ლექსები მხატვრული თვალსაზრისითაც საკმაოდ სრულყოფილია. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენამდე პოეტის მხოლოდ 11-მა ლექსმა მოაღწია, ლექსები დახვეწილი პოეტური ფორმებითაა დაწერილი, ჟღერადობა, რითმა და რიტმიკა შინაარსთან ერთად საინტერესო მთლიანობას ქმნის.

უნდა აღინიშნოს, რომ თემირბოლათ მამსუროვის პოეზია თავისი ლექსწყობით ძალზე ახლოა ხალხურ პოეზიასთან. ალბათ მამსუროვის ლექსების ხალხურ სალექსო ფორმებთან სიახლოვე ბუნებრივიცაა, რადგან როგორც ცნობილია, თემირბოლათ მამსუროვი პირველი ოსი პოეტია და მისი პოეზიის მთავარი წყაროც სწორედ ოსი ხალხის ღრმა და მდიდარი შემოქმედება იქნებოდა. მწერალი და მთარგმნელი მერი ცხოვრებოვი აღნიშნავს:

„საუკუნენახევრის წინათ სადღაც უცხო მიწაზე მოხვედრილი ოსი ჭაბუკის გულიდან ამოხეთქილმა სევდითა და ნატვრით სავსე ამ სიმღერებმა მხოლოდ ავტორის სიკვდილის შემდეგ იპოვეს თავიანთი სამკვიდრო და ოსური ლიტერატურის ობოლ მარგალიტებად გაბრწყინდნენ.

მანამდე? — იკითხავს მკითხველი.

მანამდე კი ოსი ხალხი მდიდარი და სიბრძნით სავსე ხალხური შემოქმედებით — თქმულებებით, საგმირო სიმღერებით, ლეგენდებით, ზღაპრებით, ანდაზებით, მახვილგამონათქვამებით იცხრობდა სულიერ მოთხოვნილებებს“ (მამსუროვი 2007: 7).

თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კლასიკური ლექსთწყობისათვის დამახასიათებელი რითმა და რიტმიკა თემირბოლათ მამსუროვის პოეზიაში საგრძნობლად მაღალ დონეზეა.

თემირბოლათის ლექსებში რითმა ძირითადად ჯვარედინია, გვხვდება მოსაზღვრეც, თითქმის ყველა ლექსში გამოყენებულია შვიდმარცვლოვანი საზომი. ოსური ხალხური პოეზიის უმრავლესობა სწორედ შვიდმარცვლოვანი საზომით არის შექმნილი. ზეპირსიტყვიერებასთან სიახლოვემ თემირბოლათ მამსუროვის ლექსები კიდევ უფრო უშუალო და მელოდიური გახადა.

სიმღერად არის ქცეული თემირბოლათ მამსუროვის ლექსის „ფიქრები“ რეფრენი და თითქმის ყველა ოსმა იცის ზეპირად. სწორედ ხალხურ საზომთან ამგვარი სიახლოვის გამო თემირბოლათ მამსუროვის ლექსი „ფიქრები“ ხალხურად მიუჩნევია ვსევლოდ მილერს და დაუბეჭდავს „ოსურ ეტიუდებში“ ოსურ ენაზე რუსული ბნკარედული თარგმანით (მილერი 1992: 104-107). საიდანაც გერმანულად უთარგმნია ა. ლაისტს და რამდენიმე სტროფი გამოუქვეყნებია გაზეთ „კაუკაზიშე პოსტში“ 1906 წელს. აკად. ლ. ბრეგაძე ამასთან დაკავშირებით აღნიშნავს:

„ამრიგად, არტურ ლაისტს ოსური პროფესიული ლიტერატურის საფუძველდამდების ლექსი უთარგმნია გერმანულად და

არა ხალხური პოეზიის ნიმუში, როგორც თვითონ ფიქრობდა ვ. მილერზე დაყრდნობით“ (მამსუროვი 2007: 47).

თემირბოლათ მამსუროვის ლექსები, შეიძლება ითქვას, პირველწყაროა პოეტის ბიოგრაფიისა, იმ გზის სიძნელისა, რომელიც მან განვლო. ყოველი პნკარი მისი ლექსებისა იმ სევდითაა ნასაზრდოები, რომელიც საკუთარ, პირად უბედურებას და საზოგადოებრივს სანუხართან არის ნაზიარები. ამ სევდამ ნარმოშვა წუთისოფლის ისეთი მსოფლგანცდა, რომელსაც ქართულ მწერლობაში „სოფლის სამღურავი“ ეწოდება.

დამონებანი:

მამსუროვი 1959: Мамсурты Т. *Ирон зарджытӕ*. Цхинвал: 1959.

მამსუროვი 2007: მამსუროვი თ. *ოსური სიმღერები*. თბ.: 2007.

მილერი 1992: Миллер В. *Осетинские Этюды*. Владикавказ: 1992.

ოსური... 2005: *ოსური ზეპირსიტყვიერება*. თბ.: 2005

ჯუსოითი 1980: Джусойты Н. *История осетинской литературы*. თბ.: 1980.

I

წინათქმის მაგიერ	3
აკაკი ხინთიბიძე	
ანა კალანდაძის უკანასკნელი წიგნი.....	4
მანანა კაკაბაძე	
ანა კალანდაძე.....	8
თამარ ბარბაქაძე	
ბიბლიის ანარეკლი ანას პოეზიაში.....	22
შუქია აფრიდონიძე	
ანა კალანდაძის პოეტური სამყარო.....	31
მარიკა ჯიქია	
„სწორედ სათაურს შეაქვეს ლექსში სინათლე“	39
მანანა გელაშვილი	
ემოციური მეხსიერების როლი ანა კალანდაძის პოეზიაში.....	50
თამარ პაიჭაძე	
ნაციონალური პრობლემატიკის ინტერპრეტაცია ანა კალანდაძის პოეზიაში.....	58
ქეთევან ენუქიძე	
ანა კალანდაძის მეტრიკის ზოგიერთი საკითხი.....	69
ბერიძე თეა	
ანა კალანდაძის „ფშაური ციკლის“ პოეტიკა.....	79
გიორგი ლობჯანიძე	
ფორუჟ ფაროხზადის პოეტური რეფორმები სპარსული ლექსის თვისებრივი განახლებისათვის.....	83

II

აპოლონ სილაგაძე	
ქართული ლექსის კვალიფიკაციის საკითხი.....	90
თამარ ლომიძე	
ანალიტიკური ტერმინოლოგია ი. ტინიანოვის „სალექსო ენის პრობლემაში“	101
ლევან ბრეგაძე	
როსტომ ერისთავის ორი გალექსილი ეპისტოლე.....	107

ირინე მელიქიშვილი	
გალაკტიონის ბგერწერა.....	112
ნაირა ბეპიევი	
ოსური ხმით ნატირლების ლექსნყობა.....	127
სოფიო მუჯირი	
ენის ფონეტიკური, აკუსტიკური და ვიზუალური	
განზომილებანი „კონკრეტულ პოეზიაში“	136
ვენერა კავთიაშვილი	
გერმანული კნიტელვერსი და ჰეგზამეტრი.....	151
ნინო პოპიაშვილი	
თემირბოლათ მამსუროვის ლექსნყობა.....	158