

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

ქართული ლიტერატურა

სოფიკო კვანტალიანი

მამისა და ძის პარადიგმა (კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“
და გრ. რობაქიძის „გველის
პერანგის“ მიხედვით)

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარმოდგენილი

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
კახაბერ ლორია

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი რევაზ მიშველაძე



2009

შინაარსი

შესავალი	
თანამედროვე ეპოქა – თვითმგესლავი მორიელის ნიშნით აღბეჭდილი 1 ნაწილი პირველი	
„მე – მამაში და მამა ჩემში“ (იოანე 14.10) -----	16
მამის ძალაუფლება (Patria potestas) და ამბოხი -----	21
„მამის“ სიკვდილის გამოცხადება -----	28
ქართველთა პატრიარქალური მამის მკვლევლობა -----	31
კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ და გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“ -----	34
ნაწილი მეორე	
იონას კომპლექსი ანუ გზა ქვეცნობიერში ჩასაშვებად	
„დიონისოს ღიმილის“ სქემა -----	41
„ჯოჯოხეთად ჩასვლა კონსტანტინე სავარსამიძისა“ -----	51
დიონისურის დიონისურობა და ოიდიპოსურობა -----	60
სავარსამიძისა და დიონისოს ზიარი სექსუალიზებული სიმბოლოები	
გველი -----	74
ხე -----	78
ნაწილი მესამე	
„გველის პერანგი“ – გზა მამის წიაღში ჩასაშვებად -----	84
„მარადიული დაბრუნება“ –	95
„გველის პერანგის არსი“ -----	99
გარდამავალ სიმბოლოთა სისტემა	
საჯვარე -----	103
ურობოროსი – იდეალური კვანძი -----	107
დიონისურობის გადაღახვა -----	111
ფალიკური ტრანსფორმაციები -----	114
ხე, ვაზი -----	117
ფესვი, რიზომა -----	119
საკრალური გზა აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ -----	126
ნაწილი მეოთხე	
მამისა და ძის დასავლური ლიტერატურული მოდელები – ფრანც კაფკა -----	132
დასკვნა -----	142
ბიბლიოგრაფია -----	149

ნაწილი პირველი
თანამედროვე ეპოქა – თვითმგესლავი მორიელის
ნიშნით აღბეჭდილი

XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში ლიტერატურაში (ზოგადად ხელოვნებაში) შეიცვალა ინტელექტუალური ხედვის პოზიციები – არწივის პერსპექტივა ბაყაყის პერსპექტივამ შეცვალა, რაც, იმთავითვე, ადამიანის ცნობიერების სახეცვლაში გამოვლინდა. ადამიანის ცნობიერება, რომელიც ასტრალურ იმაგინაციაში ზესულიერი სიმბოლოს – არწივის სახით არის მოცემული, თანამედროვე ეპოქაში თვითმგესლავი კირჩხიბ-მორიელის ასტროლოგიურ ნიშნამდე დაეცა, (სიმბოლური სცენა: მორიელი თავს იკლავს ფალანგასთან შერკინებისა და გამარჯვების შემდეგ. „მორიელი მივარდება და ჰგესლავს, ფალანგა კვდება. მორიელი გარბის. მაგრამ გარშემო ცეცხლის ზღუდეა. მაშინ კუდს მოიქნევს მორიელი და გესლიან წვეტს თავში ჩაისობს: მორიელი თავს იკლავს“) (50.57), რაც თავისთავად სკობს ადამიანში „ჭვრეტით“ შემეცნების ალტერნატივას და მხოლოდ „ხედვით“ მოპოვებულ ინფორმაციას სჯერდება. ყოველივეს მიზეზი ის არის, რომ ხელოვნებამ შეწყვიტა ემპირიულ, ობიექტურ ბაზაზე აგებული სახეებით მანიპულირება და ადამიანს წარმოუდგინა თვითონ საგანი და მისი სტრუქტურა. ამ რეკონსტრუქციის შედეგად მთელი წარსული მხოლოდ ეზოთერულ რეალობად გაფორმდა. ეს ეტაპი არის იდეოლოგიების დასასრულის პერიოდი, რადგან იდეოლოგიებს (დაწყებული ქრისტიანობიდან, დასრულებული სოციალისტურით) უკვე არ შეუძლიათ ადამიანების მართვა, შესაბამისად, ყალიბდება ახალი სააზროვნო სისტემა, სადაც ყველა წარსული ფასეულობა უარყოფილია. ტრადიციული ღირებულებების არსებობა ეჭვქვეშ დგება, რისი პირველი იმპულსებიც ჯერ კიდევ ედგარ პოს (Edgar Allan Poe, 1809-1849, ამერიკელი პოეტი, ამერიკული რომანტიზმის წარმომადგენელი) „ეორანში“ შეინიშნება, რასაც

სრული სახე სიმბოლიზმში მიეცა და პროცესი დღემდე უწყვეტად მიმდინარეობს.

ტექნიკური რევოლუციის ფონზე კაცობრიობამ განსაკუთრებული სიჩქარით განვლო მითოლოგიის, დემითოლოგიის და რემითოლოგიის ეტაპები (XX საუკუნის დასაწყისის 10-იანი, 20-იანი წლები) და გაჩნდა ბევრი ახალი მითი, რომელთა შორის ერთ-ერთი ძირითადი აღმოჩნდა მოდერნიზმი.

მოდერნიზმმა, როგორც „ევროპული ახალი დროის“ აღმნიშვნელმა („ევროპული ახალი დროის“ ცნება ეკუთვნის ჰანს კიუნგს (Hans Küng, 1928, შვეიცარიელი თეოლოგი, კულტუროლოგი, კათოლიკე მღვდელი, მწერალი) წარმოშვა ახალი რწმენა – გონება და პროგრესი. ამ უკანასკნელთა ბატონობამ განაპირობა ბუნებისმეცნიერების, ტექნიკის, ინდუსტრიის და დემოკრატიის ბატონობა, რამაც, იმთავითვე, რელიგიის (უმთავრესად კათოლიკური ეკლესიის სახით) დაპირისპირება გამოიწვია. ამიტომ, მოდერნიზმის ეპოქაში რელიგია იდეენებოდა, რიგ შემთხვევებში კი, მაგალითად, საფრანგეთისა და რუსეთის რევოლუციების დროს, ძალადობითაც ითრგუნებოდა.

თავად სიტყვა „მოდერნიზმი“ ჯერ კიდევ გვიანი ანტიკურობის ეპოქაში გაჩნდა, მაგრამ მხოლოდ XVII საუკუნეში, ადრეული ფრანგული განმანათლებლობის პერიოდში გამოიყენეს, როგორც დროის ახლებურად აღქმის პოზიტიური განსაზღვრება. XX საუკუნეში კი ცნება „მოდერნი“ ნეგატიური მნიშვნელობით გაიხსნა, როგორც ანტიკურობის ელემენტებზე დაფუძნებული რენესანსის ისტორიული სახის წინააღმდეგ პროტესტის გამოხატულება. მისი ძირითადი ნიშანი სწორედ ახალი დროის მონიშვნა იყო და არა ბერძნულ-რომაული არქაიკის აღორძინება. მოდერნიზმის, როგორც ერთიანი სისტემის, დასასარულიც ახალი დროის შემოსაზღვრით დაიწყო, რომლის ნიშნები პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ გაჩნდა, რასაც მოჰყვა ბურჟუაზიული საზოგადოებისა და ევროპოცენტრისტული მსოფლიოს რღვევა. ევროპოცენტრიზმი ახალი დროის ძალების (აშშ და სსრკ) ბატონობამ შეცვალა. ეს პროცესიც მალევე, კონკრეტულად, მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ

დასრულდა. თუ ვივარაუდებთ მესამე, გლობალური პროცესის დასასრულს, იგი უთუოდ ბირთვული ომის შედეგი იქნება, რომელიც, თავისთავად, კაცობრიობის დასასრულს ნიშნავს. როგორც ტრანსავანგარდის ფუძემდებელი აკილე ბონიტო ოლივა¹ (Achille Bonito Oliva, 1939, იტალიელი ხელოვნებათმცოდნე და ხელოვნების კრიტიკოსი) მიიჩნევს, ცვლილებებისკენ მსწრაფი ხელოვნება ვითარდება „ოიდიპოსის კომპლექსის“ შესაბამისად, მამისმკვლელობისკენ სწრაფვით, სხვა სიტყვებით რომ ითქვას – მიზნისკენ მოძარაობის წინამავალი ეტაპის გადალახვისკენ. (1.167)

ამ სქემის ერთ-ერთი საფეხურია მოდერნიზმი, რომელსაც სამი ნარატივი წარმოშობს – ინდივიდუალისტური ანუ ლიბერალური, ეზოთერული და რევოლუციური. (ეზოთერული და რევოლუციური ნარატივები, თავისთავად, ანტილიბერალურ ნარატივებს წარმოადგენენ. სწორედ ამ ორი ნარატივის პირმშოდ შეგვიძლია მივიჩნიოთ ნაციისტური (ფაშისტური) და კომუნისტური ნარატივები). ინდივიდუალისტური (ანუ ლიბერალური) ნარატივის მაგალითია „დიონისოს ღიმილში“ – კონსტანტინე სავარსამიძე, აგრეთვე ფრანც კაფკას (Franz Kafka 1883-1924, XX საუკუნის უმნიშვნელოვანესი გერმანულენოვანი მწერალი) „წერილი მამას“, „განახენი“.

(ლიბერალური მოდერნიზმი სრულიად საპირისპიროა ლიბერალური რეალიზმისა, რომლის გმირიც მიზნად ისახავს საზოგადოებაში დამკვიდრებას, ოჯახის შექმნას, წარმატებული კარიერისკენ სწრაფვას). ეზოთერული მოდერნიზმი კი, მამისა და ძის პრობლემას, მათ დაშორებას, მამად ვერ გახდომის თემას უფრო აზოგადებს და უმამობიდან, უღმერთობიდან გამოსავალს პირველსაწყისთან, ჭეშმარიტ მამასთან, კვლავ შერწყმაში ანუ ტრადიციის აღდგენაში ხედავს.

ზ. შათირიშვილს, წერილში „ახალი დროის ნარატივი და მოდერნიზმის ლიტერატურა“, (66.31) ეზოთერული მოდერნიზმის მაგალითად მოჰყავს გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“, სადაც

¹ იგი საუბრობს ე.წ. „კატასტროფის თეორიაზე“, რომელმაც ფაქტობრივად, XX საუკუნის ისტორიული ავანგარდით დაწყებული, ტრანსავანგარდით დასრულებული, განსაზღვრა ხელოვნების განვითარება და წამყვან მოდელად სწორედ „ოიდიპოსის კომპლექსი“ აირჩია.

მამისა და ძის იდეა უზენაესი მამა-ძის პარადიგმამდე განზოგადებული, თუმცა შემდგომ კვლავ შევიწროვებულია და კონკრეტული ბიოლოგიური მამა-ძის მოდელსაა მორგებული.

მოდერნიზმის მესამე ნარატივი, საკუთარი მიუსაფრობის და უგვარტომობის რევოლუციური გზებით (მაგ. ამბოხის მეშვეობით) დაძლევის გულისხმობს. ეს ნარატივი კი, ბლოკის (პოემა „თორმეტნი“), მაიაკოვსკისა და გალაკტიონ ტაბიძის (1927 წლის კრებული) შემოქმედებაშია მოცემული.

XX საუკუნის სკეფსისის პარადიგმა „გრაალის მცველში“ დაახასიათა გრ. რობაქიძემ: „ჩვენ უკანმოუხედავად, მკრეხელურად შევბილწეთ მაგნა მატერ და უკვე ვიგემეთ მწარე ნაყოფი ღმერთისძეობის (Die Gottes Sohnschaft); ჩლუნგი და უუნარო გავხდით. მთლიანობით ჩვენთაგანისათვის სეფისკვერი მხოლოდღა აბად გადაიქცა. სიტყვამ შეისხა ხორცი – ეს საიდუმლო ჩვენთვის ოდენ იგავია. ნიშნავს კი მიწა აქ ლოგოსის დედის წიაღს! მიწის წიაღზე ისე ვმსჯელობთ, როგორც მატერიაზე. ასე გაქრა ლოგოსის ძალა ადამიანში. სულმა დაკარგა დამდაბლებული სიზრქე, იგი, ასე ვთქვათ, რაციოდ გადაგვარდა. უძღები შეიქმნა რწმენის დასაბადებლად“. („გრაალის მცველნი“)

რობაქიძემ შენიშნა, რომ „ძე ღვთისა“ დღევანდელ ადამიანში თითქმის მკვდარია. ლოგოსის ნაცვლად მასში რაციო ბატონობს. Homo Sapiens იქცა Homo Technicus-ად[...] ამიტომაც ხდება, რომ მითოსის შემქმნელი ძალები, რაშიც ნაყოფიერად ვლინდება „ღვთის ძეობა“, თავიანთ ზემოქმედებას კარგავენ[...] მიწა მისთვის აღარ არის Magna Mater, არამედ უბრალო გეოლოგიური რეალობაა. ლოგოსისგან გაუნაყოფიერებელი, იგი ვედარ ანაყოფიერებს მიწას; იგი მას მხოლოდ იყენებს, ანგარებით უდგება მას.“(„Damon und Mythos. Eine magische Bildfolge“, „დემონი და მითოსი. მაგიური წყება სურათებისა“, იენა, 1935წ., გვ.82-84)

„მიწის წიაღის“ დაშრეტაზე საუბრობს თ. ს. ელიოტი (Thomas Stearns Eliot, 1888-1965, ამერიკელი პოეტი, კრიტიკოსი, მოდერნიზმის წარმომადგენელი) „უნაყოფი მიწაში“. რობაქიძე ერთ-ერთ წერილში: („ნიკო ფიროსმანი“) „მიწის საშო ევროპაში ამოიშრიტა. ყოველ

შემთხვევაში, იგი დამწირების ხანაშია;“ თავისთავად მიწის უნაყოფობამ ძის უნაყოფობა გამოიწვია „შვილი მოწყდა მამას და ნაყოფი უნაყოფოა. მიწის დასნეულებას თან სდევს მარტოობა და ევროპულ ხასიათს მეღანქოლია იფლობს.“ (48.184) ამ ამონარიდში მოცემულია ზუსტი სქემა, თუ საიდან მომდინარეობს მამის (რწმენის, ღმერთის) კომპლექსი. ევროპაში დაშლილი მიწის სიმბოლოს შენარჩუნებას რობაქიძე აღმოსავლეთში ხედავს. დასავლეთში საოცარი სიჩქარით განვითარებული დრო აქ სხვაგვარ მდინარებაში გადადის – მასში განუყოფელია წამი და მარადისობა, რაც თავისთავად მითოსის განვითარებას უწყობს ხელს.

დასავლეთის „მითოსსმოკლებული დრო“ კი უფსკრულის თვალუწვდენელ არხში იწრიტება: „აქ არ არის სიმშვიდე, არ არის სივრცე, აქ მჭკვრეტელს მხედველობიდან ეპარება კოსმიური სუნთქვა და მიუწვდომელია მის მთლიანობაში.“ (47.381) ბერლინში ყოფნის ცხრა თვის თავზე გრ. რობაქიძემ წერილი მისწერა მიხეილ ჯავახიშვილს: „აქ დიდი კრიზისია: მდგომარეობა თანდათან უარესდება, განსაკუთრებით ლიტერატურულ ფრონტზე. ჯერ ერთი: ამერიკანიზმი სპობს ნამდვილ ლიტერატურას. პაუზა არ არის, რომ გულდასმით რაიმე იგზნო. გამეფდა მსუბუქი ლიტერატურა, ძილის წინ წასაკითხი, ანდა მოდუნებული სქესის გამადიზიანებელი[...] მშობელი მიწა და მისი თბილი წიაღი ყველაფერია. ჩვენში მიწას ჯერ კიდევ აქვს ჯიქანი. ჩვენი წიაღი უშრეტია.“ (აკაკი ბაქრაძე: „კარდუ, ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი“, 1999, გვ.98, 1931 წლის 11 დეკემბრის წერილი)

აქედან გამომდინარე, კაცობრიობის კულტურული ეტაპების პარალელურად, ხელოვნებაში თავისთავად მოხდა სიუჟეტის ევოლუცია, რასაც ფუტურისტი ბესარიონ ჟღენტი შემდეგნაირად გამოხატავს: „ჩინური ღმერთებისა და ოლიმპის რელიგიური ექსტაზით გაჟღენთილ ხელოვნებას სცვლის ხელოვნება, სადაც სიუჟეტი – ადამიანია (ჯერ რაინდი, შემდეგ უბრალო მოკვდავი). შემდეგ ხელოვნება ჩერდება ცხოველთა სამყაროზე, უსიცოცხლო ბუნებაზე და უკანასკნელად, იგი უახლოვდება მატერიას, ნივთს. ასე ეშვება ხელოვნება ციდან – ჩვენს პლანეტამდე, მეტაფიზიკური

ტრანსცედენტურობიდან – პოზიტიურ რეალობამდე... შემდეგი თაობა, აღზრდილი ტრადიციების შაქარყინულზე, ვერ დაშორდა ესთეტიკურ ალკოგოლიზმს.“(ქ. „H2SO4“)

სწორედ ამ თემას ეხება ჟან ბოდრიარი (Jean Baudrillard 1929-2007, ფრანგი კულტუროლოგი, ფილოსოფოსი, პოლიტიკური მიმომხილველი, ფოტოგრაფი. მის ნაშრომებს პოსტმოდერნიზმს და პოსტსტრუქტურალიზმს მიაკუთვნებენ) წიგნში „სიმულირებულები და სიმულაციები“ (1981):

„ყველაფერი, რაც გვრჩება, ცარიელი და გულგრილი ფორმებით მოჯადოვებულობაა, რომელიც ანულირებას გვიკეთებს. მოჯადოვებულობა უპირატესი ნიჰილისტური ვნებაა. ესაა ვნება, რომელიც ახლავს გაქრობისკენ მოძრაობას. ჩვენ მოჯადოვებულნი ვართ გაქრობით, ჩვენივე გაქრობის მოლოდინით. მელანქოლიურები და მოჯადოვებულნი – ასეთია ჩვენი მუდმივი მდგომარეობა უნებური ტრანსპარენტულობის ეპოქაში.“ (11.27)

(ტრანსპარენტულობს ეპოქას ბოდრიარი განიხილავს, როგორც ყოველგვარი ფასეულობის ზედაპირზე, ყველას დასანახად, ამოტივტივების პროცესს, რაც, თავისთავად, ამ ფასეულობათა პროფანაციას მოასწავებს).

წიგნში „ცდუნებისათვის“ (1979) ფილოსოფოსი თანამედროვე ხელოვნებას განიხილავს როგორც მოვლენას, სადაც შეინიშნება მძლავრი მისწრაფება სინამდვილის ზედაპირზე მოქცევისკენ, ყველაფრის ხილულ ადგილას მოთავსებისკენ. ბოდრიარი წერს, რომ სწორედ ამგვარ პრინციპს ემყარება პორნოგრაფია, სადაც შეინიშნება გეზი „ყველაფრის გამომზეურებისკენ და ნიშანთა იურისდიქციაზე დაქვემდებარებისკენ, რათა ყველაფერი ნიშანთა შუქზე იყოს გამოსხმობილი, მზერის გარკვეული ენერჯის შუქზე“ და „ყველაფერი, რაც ჩამალულია და ჯერ კიდევ ტკბება თავისი დაფარულობით, ამოღებული და გამოტანილი იქნება დასანახავად, მიეცემა საჯაროობასა და თვალხილულობას.“ (91.338)

თავისთავად, საიდუმლოს ზედაპირზე ამოგდება და გაშიშვლება უხამსობაა. ამ შემთხვევაში, საიდუმლო, ბოდრიარის მიერ, სიშიშვლის ნიშნით გამოიხატება. სიშიშვლის ზედაპირზე

მოთავსება, უწინარესად, პორნოგრაფიის პრეოგრატივასა და აქედან გამომდინარე, თანამედროვე კულტურას იგი პორნოკულტურის შეფასებას აძლევს. (განსხვავებულია ეროტიკის ცნება, სადაც, მართალია, დომინანტურია სიშიშველე, თუმცა პორნოგრაფიისგან განსხვავებით, იქ მუდამ არის დაფარულობის ნიშანი, ანუ ყველაფერი ბოლომდე გახსნილი არ არის. ამაში კი მშვენიერება „იხილება“). მსგავსი თემა დამუშავებულია მილან კუნდერას (Milan Kundera, 1929, წარმოშობით ჩეხი, ფრანგულენოვანი მწერალი, დრამატურგი, სცენარისტი, ესეისტი, რომანისტი) „აუჩქარებლობაში“ (1995), სადაც ძველ ფასეულობათა სისტემაში (XVII საუკუნე) მეოფი მადამ დე T მისი კავალერი დღეს არ არსებულ ამ საიდუმლოს ეზიარებიან. (38.3)

სწორედ ამ ზედაპირულობაზე, პროფანაციაზე საუბრობს კ. გამსახურდია, ბოდრიარზე გაცილებით ადრე, ერთ-ერთ წერილში „მოზაიკები 2. ახალი რელიგია“ (გაზ. „სოციალ-ფედერალისტი“, 1921, 19.VII).

გამსახურდია თვლის, რომ ცივილიზაცია ანტიეროტიკული ფენომენია, ამიტომაც მისთვის გაუგებარია ი. გრიშაშვილის პოეზია, სადაც ქალის „შიშველი დაფარულობა“ ტრფიალისა და აღტაცების საგანი. ეს, შესაძლოა, „დეგენერაციის მომასწავებელი ციკოს“ (იქვე). ეს ეროტიკული მიმზიდველობა თითქოს შენარჩუნებულა აღმოსავლეთში, მაგრამ „აღმოსავლურ ეროტიზმს ანაქრონიზმის სუნი უდის.“ გამსახურდია ასკვნის, რომ საერთოდ ჩვენი საუკუნეა აეროტიული. „მისტიურ-რელიგიური პანთეიზმი უახლესი პოეზიისა თითქმის აეროტიულია, მაშინ როცა სიმბოლისტების მსოფლიო გაგებაში ეროტიკულ მომენტს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა მოზომილი, ანტიეროტიკული ტენდენცია ახალი თაობისა სრულიად გასაგებია და ბუნებრივი.“ (იქვე) ამის გამომწვევად ადამიანების იმ ფასეულობათა სისტემიდან დაშორებულობას ასახელებს იგი, რასაც გოეთესებური „განვითარების პირამიდა“ წარმოადგენს. კ. გამსახურდიას შემდეგ ეს „დაშორებულობა“ კიდევ მძაფრად გაიზარდა და ახლა უკვე საუბარია არა ეროტიულობის შესუსტებაზე და გაქრობაზე, არამედ

საზოგადოდ, პორნოკულტურაზე, სადაც აღფრთოვანება ეროტიკულ, (და)ფარულ მშვენიერებაზე, მხოლოდ წარსულის მოუხელთებელ იდეად იქცა.

ჰიპერრეალობის ერა, (როგორც ბოდრიარი უწოდებს თანამედროვე ეპოქას) თავისთავად ხელოვნური რეალობის ანუ ნეორეალობის ბატონობის ეპოქაა და მას თავისთავად რეალობთან უკვე არავითარი კავშირი არ გააჩნია. „ყველაფერი ჭეშმარიტსა და მცდარს, რეალობსა და წარმოსახვითს, ნამდვილ სახესა და ნიღაბს მიღმა იმყოფება. შესაბამისად, გაქრა ონტოლოგია, მეტაფიზიკა, თავისთავადი რეალობა. ეს დრო რეალობის აგონიაა, სადაც ძველი რეალობისადმი ნოსტალგია იბადება: იგი გამოიხატება რეალობის პანიკურ-ისტერიულ წარმოებაში, მის რესტავრაციაში.“ (128.11). სწორედ ამ დროს ხდება რეალობის ჩანაცვლება მისივე „ოპერაციული ორეულით“ (მისივე ტერმინია), რომელსაც რეალობის ყველა აუცილებელი ნიშან-თვისება გააჩნია. აქ, რეალობს ენაცვლება ლანდი, ლანდის ლანდი, ასლის ასლი. ამგვარი ნიჰილისტური გაორებისკენ მიდრეკილება სავარაშემდეგად („დიონისოს დიმიდი“) ასახსიათებს – „მინდა ვიყო: წყნარი, უჩინარი, უხილავი, მარტოხელა. დავიწყებული, უდაბნოში მოხეტიალე ლანდის ლანდი, სხვა არაფერი“. (18.312) ამ შეგრძნების გამომხატველი ერთ-ერთი ეფემერული ადგილია ტ. ტაბიძის ქაღალდას ქალაქი, ქალაქი – მოჩვენება, სადაც სწორედ მსგავსი ლანდები ჩნდებიან, კანუდოსი გ. დოჩანაშვილის „სამოსელი პირველში“, ასეთივეა ტფილისი „გველის პერანგში“ („ირყევა ტფილისი – ქალაქი წყეული და უტკბილესი...“) (50.208), ან „...ტფილისიც ხომ ორეულია?! პოეტი ლექსით მისდევს ორეულს...“ (50.217) მსგავსია დისნეი-ლენდი (კალიფორნიაში), დისნეი უორლდი (ფლორიდაში), ჯადოსნური მთა ვალენსიაში, სანტა კლაუსის სოფელი, პოლინეზიური ბადები, მეკობრეთა კუნძულები, ასტროსამყარო, ეკოლოგიური ქალაქები – ასეთია მთლიანად ამერიკული, დისნეილენდური ფილოსოფია. ეს არის ხელოვანის უნივერსალური წინათგრძნობა, რომ თითქმის ასი წლის შემდეგ ხელოვნებასა და ფილოსოფიაში ასახვის საგანი გახდება არა

რეალურ დრო-სივრცესა და სიუჟეტში თავგადასავლებითა და სხვა კლასიკური მიზანსცენებით გარემოცული პერსონაჟი, არამედ ბოდრიარისეული ასლის ასლი, დუბლიკატი, სავარსამიძისეული ლანდის ლანდი.

„ყველაფერი ზმანებაა: ლანდი – მოჩვენება, ეგებ მეც“, უშეგებს არჩიბალდ მეკეშიც. („გველის პერანგი“)(50.24) შესაძლოა, ამასვე ეხმიანებოდეს ნასირ იბნ ხოსრუს ლექსი კვლავ „გველის პერანგიდან:“

„... წუხელ გულის მტრედი ასე ეტყოდა
იდუმალი ქვეყნის ბუღბუღებს:
ქვეყანა მეგობრის სახით თინათინია
და ყოველი არსი მისი აჩრდილი...“ (50.108).

კონსტანტინე სავარსამიძე და არჩიბალდ მეკეში ხშირად იმყოფებიან ისეთ მდგომარეობაში, სადაც სხეული კარგავს რეალობის შეგრძნებას და მოჩვენების, ლანდის ასოციაცია იქმნება. ამ მდგომარეობაში ხშირადაა კონსტანტინე სავარსამიძე, იგი ამას „ორძილს“ ეძახის, როცა სხეული თითქოს ეთეროვანი ხდება და ყველგან შედწევა შეუძლია, იგი ისეთივე „ლოტოსნაჭამია“, როგორც ბლუმი ჯ. ჯოისის (James Joyce, 1882-1941, ირლანდიელი მოდერნისტი მწერალი) „ულისეში“.

რეალობის ახლებური გააზრების კონტექსტში მოქცეული ენაც თავისთავად იცვლის ფორმას და ფონოლოგიურ-ორთოგრაფიულ საზღვრებს მიღმა არსებული ინფორმაციის ერთგვარ კოდირებას ახდენს. სწორედ ამაზე მიუთითებს რ. ბარტი (Roland Barthes 1915-1980, ფრანგი ლიტერატურის თეორეტიკოსი, ფილოსოფოსი, კრიტიკოსი) კრიტიკულ ნაშრომში „თხზვა არაფრისგან“ (1953), რომ „მთელი ლიტერატურა, დაწყებული გუსტავ ფლობერიდან დღევანდლამდე, ენის პრობლემა გახდა.“

მხატვრული ფორმის თვალსაზრისითაც პრინციპულად დაირღვა თხრობის სპეციფიკა, რამაც სიუჟეტის და მთავარი გმირების კანონიკური ურთიერთკავშირი და ერთიანობა დაარღვია. ადგილი დაიკავა თამაშის პრინციპმა, რომელმაც ტექსტი წარმოადგინა არა კანონიკური, არამედ განსხვავებული, საპირისპირო, ასპექტით.

ჰოლანდიელი ფილოსოფოსი ი. ჰოიზინგა (Johan Hoizing, 1872-1945, ნიდერლანდელი ფილოსოფოსი, კულტურის მკვლევარი) თვლის, რომ „პოეტური შემოქმედების ყველა აქტი, გამოთქმული ან ნამდვილი ტექსტის სიმეტრიული თუ საგნური დანაწევრება, მიგნებული რითმა თუ ასონანსი, საზრისის შენიღბვა, წინადადების ხელოვნურ-მხატვრული აგებულება – ყოველივე თავისი ბუნებით თამაშის სამყაროში შემოდის.“ (80.217) საბოლოოდ, პროცესი ფორმის რედუქციისკენ ისწრაფვის, რაც თანამედროვე ხელოვნების მიმდინარეობებში (ფორმალიზმი, კუბიზმი, ფუტურიზმი, მეტაფიზიკური მხატვრობა, ნეოპრიმიტივიზმი, სიურეალიზმი, სოციალისტური რეალიზმი, პოსტმოდერნიზმი, მინიმალიზმი...) გამოიხატა.

ეს ნიშნები ჯერ კიდევ სიმბოლიზმში გაჩნდა, „სახელის მოძიება, სახელდება სიმბოლიზმში რთულად განხორციელებული, პრობლემატური სიტყვიერი აქტია და ეს სირთულე, ისევე როგორც სიმბოლისტურ მსოფლმხედველობსა და სულიერებაში ასახული ყველა პრობლემა, თავისი არსით უკავშირდება მოდერნისტული სამყაროს უმთავრეს პრობლემას – სარწმუნოებრივ კრიზისს.“ (70.247) თავად სიტყვიერ აქტში, იმთავითვე, ჩადებულია დვთის, როგორც „აბსოლუტური გარანტის არსებობა“, (იქვე) ხოლო სარწმუნოებრივი კრიზისის ფონზე სრულიად მოსალოდნელია სიტყვიერი კრიზისის გაჩენა, (თუმცა, კონკრეტულად სიმბოლიზმი სიმბოლოების დამკვიდრების შედეგად იმდენად თვითკმარს ხდის ენას, რომ ეს სიმბოლოთა სისტემა მეტაენად იქცევა).

მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ტექსტისთვის უკვე აუცილებელ ატრიბუტად გვევლინება ტექსტის თავისუფალი ინტერპრეტაცია. თავისუფალმა ინტერპრეტაციამ პოსტმოდერნისტულ ტექსტში, მთლიანად მოიცვა მოდერნიზმში ხელუხლებელი სქემები და ისინი მთლიანად ინტერპრეტაციათა ვრცელ და მრავალშრიან ველზე გაშლა. „ინტერპრეტაციის თავისუფლება და, ამავე დროს, მისი განსაკუთრებული მნიშვნელობა, თავისთავად, შედეგია იმისა, რომ ამ ეპოქაში აღარ არსებობს აბსოლუტური ჭეშმარიტების, უნივერსალური იდეის ან

ერთიანი სისტემის გაგება და, შესაბამისად, მათდამი ერთგულების აუცილებლობა.“ (70.23). რა მოხდა კონკრეტულად? კლასიკური, ტრადიციული ტექსტისთვის არსებობდა ძირითადი მოცემულობა, რომელიც ყველა ხელოვნების ნაწარმოებში უცვლელი იყო, იგი იდო ზოგადად კულტურის ქვეცნობიერ და ცნობიერ ფენომენში – ეს გახლდათ დვითის ანუ აბსოლუტის არსებობა. ლიტერატურული ტექსტის მთავარი მოხაზულობა უკვე გამოკვეთილი იყო, ჩანდა ზოგადი ბირთვი, რომლის გარშემო იგებოდა მხატვრული ნაწარმოები, თავისუფალი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა (თავისუფალ ინტერპრეტაციაში წერილის ავტორი ინტერპრეტაციის პოსტმოდერნისტულ შინაარსს გულისხმობს) ფაქტობრივად ნულამდე იყო დასული. ეს პროცესი, ზემოთგანხილული, ზოგადსარწმუნოებრივი წესრიგის დარღვევით დაიწყო, გაქრა სამყაროს „მასტაბილიზირებელი მოვლენა – დმერთი,“ (70.25) რაც პირველად სიმბოლიზმში და მოდერნიზმში აისახა, საიდანაც დაიწყო თავისუფალ ინტერპრეტაციათა პრაქტიკა. პირველი ელემენტი, რომელიც ახალი რეალობის შესანიღბად გაჩნდა – ზემოთხსენებული თამაშის ელემენტი იყო, რაც „გამუდმებით შეგვახსენებს, რომ ამგვარ სამყაროში არაფერი, მათ შორის არც ტექსტი ნდობის ღირსი არ არის, არც თვით ავტორი.“ (70.28) თანამედროვე მკითხველი თავიდანვე შემზადებულია იმისთვის რომ ტექსტში მოცემული „ჭეშმარიტება“ სულ ცოტა ორგზის მაინც გამოეყოს რეალობას. (70.29) სწორედ აქედან მომდინარეობს მკითხველსა და ავტორს შორის დისკურსის დარღვევა, რაც, საბოლოოდ, „ავტორის სიკვდილით“ (რ. ბარტის ტერმინი) სრულდება.

ავტორსა და მკითხველს შორის გაჩენილი ეჭვის დასავიწყებლად შემოდის თამაშის ელემენტი, რომელსაც სრული უფლება აქვს ითამაშოს საკუთარი იდეითა და მასალით, რითაც თავისუფალი ინტერპრეტაციის დიდი ალბათობა წარმოშობა. ეს საუკეთესო საშუალებაა გაიბას სრულიად რადიკალურ ინტერპრეტაციათა ძაფები, რაც გონების მიერ შემუშავებულ ასოციაციის პრინციპს უფრო წააგავს, ვიდრე კონსტრუქციულ

ახსნას ამა თუ იმ მოვლენისა. ამ შემთხვევაში „ნაწარმოები ხდება მხატვრული არჩევანისადმი სრულიად თავისუფალი, ნონსელექციონისტური, ლიბერალური სივრცე, სადაც არ არსებობს სწორი და მცდარი, სასურველი და არასასურველი პოზიციები, სადაც ტექსტისადმი პოზიცია სამყაროსადმი პოზიციის გამოხატულებაა.“ (70.33) თანამედროვე ადამიანის სულსა და ცნობიერებაში მიმქრალ რელიგიას გრ. რობაქიძე ნიციშეს მიერ ელინიზმის აღორძინებაში ხედავს, თუმცა, თავად შეუძლებლად მიაჩნია თანამედროვე ეპოქაში ელინური სინამდვილის აღდგენა, რადგან „ანტიური შეცნობა პლასტიურ-მთლიანია, ეხლანდელი შეცნობა მსხვრეულ-დანაწილებული. ელინისტური სული მთელი, ქალწული მარმარილოა, ეხლანდელი სული გაბზარული და გარყვნილი მარმარილო“. ამ განსხვავებულობის მაგალითად მას ორესტი და ჰამლეტი მიაჩნია, რომელთაგან პირველი ელინური სულის მატარებელია, მეორე კი, თანამედროვე სულის.

ორივე გმირს თითქმის ერთნაირი ბედისწერა აქვს (ორესტეს დედა – კლიტემნესტრა საყვარელთან შეთქმულებით ჰკლავს თავის ქმარს, ხოლო ჰამლეტის დედა კი ძიძასთან შეთქმულებით წამლავს ჰამლეტის მამას).

კონკრეტული ეპოქიდან გამოსული ორივე გმირი განსხვავებულად ხსნის ამ პრობლემას: ორესტი ბოლომდე განიცდის ბედისწერას, ვინაიდან იგი აბსოლუტურ მთლიანობაშია მამასთან, ბოლომდე განიცდის მის ხვედრს, მან უნდა ზღოს დანაშაული და ფარულად კლავს კიდევ დედას, თუმცა სხვაგვარად იქცევა ჰამლეტი, რომელიც მიუხედავად იმისა, რომ ნაწილია მამის და დედის, მაინც ორგანულად მოწყვეტილია მათ, „იგი ინდივიდუალობაა, ყოველს მოწყვეტილი“ (გრ. რობაქიძე, „ხელოვნება და სინამდვილე“ გაზ. „რუბიკონი“, 1993წ, 26 იანვარი) და ამიტომაც მამის ხვედრი მისი განსაცდელის საგანი არ ხდება. სწორედ ამიტომ არ ასვენებს მამის აჩრდილი მას, რადგან პასუხი არ აგო მამისთვის. აქ იგი უკვე დაფიქრდება მამის არსებობაზე, ანუ იგი მთლად არ მოწყვეტილა მსოფლიოს. გაორებული ჰამლეტის

წინაშე დგება გადაუჭრელი პრობლემა ყოფნა არყოფნისა. „ამ გაორებაში კი მისი ნება იმსხვრევა“, რის შედეგად იგი იღუპება.

რობაქიძისეული განსაზღვრებით, სწორედ ეს „ჰამლეტიზმია“ თანამედროვე ეპოქის სახე, რაც გულისხმობს გაორებას, ეს კი, დესტრუქციის საბაბია. სწორედ ეს დესტრუქციული ფონი არ აძლევს ელინიზმს (ანუ ჰარმონიულად მოწყობილ სისტემას) წარმოშობას: „თანამედროვე სულის ავადობა სწორედ ეს ჰამლეტიზმია, – და მართალია ბრწყინვალე უაილდი, რომელმაც გამოისროლა ეს აფორიზმი: მას შემდგომ, რაც დანიის პრინცი მოევლინა ქვეყანას, უკანასკნელმა წამოისხა შავი მეღანქოლის მოსასხამი და ეს სულის ავადობა უშლის ხელს ელინიზმის ხელმეორე შობას.“ (იქვე) რობაქიძისეული მსჯელობის მიხედვით, ელინიზმის აღდგენის ცდები დიონისური მისტერიებია, რომელთა გადათამაშებით ხდება ელინიზმის, როგორც აბსოლუტური ჰარმონიის აღდგენა. დიონისური მისტერიებით ჰარმონიის აღდგენის მცდელობები, თავდაპირველად, ჰქონდა ნიცშეს, (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900, გერმანელი ფილოსოფოსი, ირაციონალიზმის წარმომადგენელი) რომლის ზეგავლენითაც შემოვიდა იგი კ. გამსახურდიასთან („დიონისოს დიმილი“) და გრ. რობაქიძესთან („გველის პერანგი“).

ასე რომ, რობაქიძისეული ჰარმონიის დამკვიდრების სქემა სწორედ დიონისური მისტერიების აღდგენაში მდგომარეობს, რაც დიონისეს ორი ფაზის – სიკვდილ-სიცოცხლის მონაცვლეობის უწყვეტობაში მდგომარეობს. „გველის პერანგში“ რობაქიძემ ამგვარად აღადგინა ჰარმონია, განსხვავებით კ. გამსახურდიასგან, რომელმაც დიონისე ნაკლულ, მხოლოდ სიკვდილის ფაზაში დატოვა.

ამგვარად, ხდება ასალი რეალობის დაძლევა, რაც ხელოვნებაში ხშირად წარუმატებელ ცდად რჩება, რის ნაცვლადაც იქმნება ასალი მითოლოგია. ასალი მითოლოგიის შენებას მუდამ წინ უსწრებდა ძველის ნგრევა, რამაც ხელოვნება, ფაქტობრივად, ამბივალენტურ პოზიციაში ჩააყენა ანუ ცვლილებათა განვითარების სქემა სწორედ თიდიპოსის მოდელს დაემთხვა, რაც ძის მიერ მამის მკვლელობაში მდგომარეობს. სწორედ ეს იყო გამომწვევი მიზეზი

მამასა და ძეს შორის კავშირის წყვეტისა, რასაც მოჰყვა ნიცშეს მიერ იმის აღიარება, რომ ღმერთი (ანუ მამა) მოკვდა.

შპენგლერის (Oswald Spengler, 1880-1936, გერმანელი ფილოსოფოსი და კულტუროლოგი) უნიკალური სქემა საშუალებას გვაძლევს თვალნათლივ დავინახოთ დასავლური, ანუ „ფაუსტური“ ცივილიზაციის, „დაისი,“ (დასავლური კულტურა, როგორც უნიკალური ფენომენი, შპენგლერის სქემის მიხედვით, IX საუკუნეში იხსება; მისი „ზრდასრულობის“ ხანა XV-XVIII საუკუნეებს ემთხვევა, XIX საუკუნიდან კი კულტურის ფენომენი ცივილიზაციაში გადადის და მისი სავარაუდო დასასრული 2000 წელს ემთხვევა) რომელმაც წარმოშვა ფასეულობათა გადაფასება, რაც „ღმერთის სიკვდილის“ გამოცხადებით დასრულდა.

შპენგლერისეული პესიმიზმიც დასავლეთის კრიზისს მისი დაღუპვის გარდაუვალობაში ხედავს, რადგან ის ვერ ტოვებს მემკვიდრეობას, რადგან მემკვიდრეობის დატოვება მხოლოდ მამა-ძის ჰარმონიული შეწყველების შემთხვევაშია შესაძლებელი.

P.S. 2000 წელს ფრანგმა რეჟისორებმა ელიზაბეტ კორონელმა და არნაუდ მეზამატმა (Elisabeth Coronel & Arnaud de Mezamat) 1901 წელს შეგროვილი დოკუმენტური მასალის მიხედვით გადაიღეს დოკუმენტური ფილმი, (``Trois films``, Hors serie, DVD, 2000) რომელიც დაეფუძნა ცნობილი ფრანგი ფსიქოანალიტიკოსის ფრანსუაზ დოლტოს (Francoise Dolto, 1908-1988, ფრანგი ექიმი-ფსიქოანალიტიკოსი, იკვლევდა ბავშვთა ფსიქოლოგიას) მეცნიერულ გამოკვლევებსა და პრაქტიკას. ფილმი ფსიქოანალიზს ეხება, იგი სამი ნაწილისგან შედგება, სადაც დეტალურად არის მოცემული იმ ფიზიოლოგიური ცვლილებების ფაზები, რასაც მამის (იგულისხმება, კონკრეტულად, ბიოლოგიური მამა) ხატის მოშლა იწვევს.

დოლტოს მიერ შეგროვილი მონაცემთა ბაზა ეყრდნობა, ძირითადად, პირველი მსოფლიო ომის მონაცემთა შედეგებს, როდესაც მამაკაცები წავიდნენ ომში და ოჯახებში დატოვეს მცირეწლოვანი შვილები და მეუღლეები. მამის არყოფნის შედეგად ბავშვებში (ფილმში განხილულია, როგორც ვაჟები, ასევე

გოგონები) განვითარდა მნიშვნელოვანი ფსიქო-ფიზიოლოგიური დისფუნქციები.

დოღტოს მონაცემებით, ბიჭების უმრავლესობას გამოეხატა ფიზიოლოგიური დისფუნქცია – ენურეზის (დამით შარდის შეუკავებლობა) სახით, ხოლო გოგონებში – (იგულისხმება 5 წლამდე ასაკის ბავშვები) „ემბრიონალურ მდგომარეობაში“ დაბრუნება, რაც უმეტესწილად გამოიხატა საკვების მიღებაზე უარის თქმით, აქტიურობის დაქვეითებით და ცერა თითის წოვით (სწორედ ეს უკანასკნელი განაპირობებს ამ მდგომარეობის სახელწოდებას, რადგან ცნობილია, რომ ნაყოფი მუცლადყოფნის პერიოდში, ძირითადად, ცერა თითს წოვს). გარდა ბავშვებისა, ფიზიოლოგიური ცვლილებები შეინიშნა ქალებში ანუ ამ მამაკაცთა მეუღლეებში, რაც ამენორეით (მენსტრუალური ციკლის მოშლა) გამოიხატა.

როგორც ვხედავთ, მამის ხატის ამოვარდნა, დაწყებული სარწმუნოებრივი შრიდან, წმინდა ფიზიოლოგიური კუთხით დასრულებული, ერთსა და იგივე სურათს გვთავაზობს; ყველა შემთხვევაში ქვეითდება განვითარების, გამრავლების მაჩვენებელი, რასაც მნიშვნელოვანი ფსიქო-ემოციური დარღვევებიც მოსდევს. ამ საკითხის კონკრეტული მხატვრულ-ფილოსოფიური კვლევა ჩვენი ამოცანაა, რასაც კ. გამსახურდიას „დიონისოს დიმილისა“ და გრ. რობაქიძის „გველის პერანგის“ მაგალითზე განვიხილავთ.

ნაწილი პირველი

„მე – მამაში და მამა ჩემში“ (იოანე 14:10)

ბიბლიური ჭეშმარიტების მიხედვით, კაცობრიობის საერთო მამად იწოდება ნოე, რომელსაც ჰყავდა სამი ძე – სემი, ქამი და იაფეტი. ნოეს ძეთა საკრალურმა სახესხვაობამ საფუძველი დაუდო სამყაროში სამ განსხვავებულ სულს, რაც კაცობრიობის ტიპებად დაყოფას ითვალისწინებდა. სწორედ ნოედან – დიდი მამიდან მომდინარეობს ნებროთი – შვილისშვილი ნოესი, რომელსაც „განმარტებითი ბიბლია“ ისტორიულ პიროვნებად აღიარებს და რომელიც ითვლება ქართველთა საერთო მამად.

ნებროთი „ქართველის ცხოვრების“ პერსონაჟია, რომელმაც გააჩინა მოდგმა თავისი – „ნებროთიანები“ (ქართველი მეფეები „ნებროთიანებად“ იწოდებიან. პირველი ნებროთიანი მეფე ფარნავაზ I გახლავთ), შემდეგ იგი მოიკლა ნოეს ერთ-ერთი ძის იაფეტის შვილიშვილის – თარგამოსის მიერ და დასაფლავდა საქართველოს მიწაში.

მამა და ძე მუდმივ განუყოფლობაში უნდა იყვნენ, რადგან ჰარმონიის ბუნებაა ამგვარი, ამიტომ ისინი ერთმანეთში არსებობენ, განუცალკევებლად. შესაბამისად, ძე „მარადუამს იყო იგი მამასთან და მამაში, მარადიულად და დაუსაბამოდ მისგან ნაშობი. არ ყოფილა ოდესმე მამა, როდესაც არ იყო ძე, არამედ როგორც კი – მამა, მყისვე – ძე, მისგან ნაშობი.“ (72.37)

შედგად, მათი თანაარსებობა მკაცრად ორგანიზებულია, როგორც პლანეტათა სისტემა, ამიტომ შეუძლებელია მათი გადანაცვლება, ან აღრევა მოხდეს. „გვამოვნებებს ურთიერთში აქვთ მყოფობა და მკვიდრობა, რადგან განუყოფელნი, ურთიერთისგან განუშორებელნი არიან ისინი. მათ აქვთ ურთიერთში დამტკვნებლობა, მაგრამ არათუ თანაშეირწყმიან ან თანაშეირვეიან, არამედ ურთიერთს ეთანაებიან, რადგან ძე მამაშია და სულში, სული მამაში და ძეში, მამა კი – ძეში და სულში; არ ხდება არანაირი თანაშეირწყმა ან თანაშეირევა ანდა თანააღრევა.“

(72.55) სარწმუნოებრივი ჰარმონიის ქვაკუთხედი სწორედ მამისა და ძის ერთიანობაშია დამკვიდრებული, ამასვე ამბობს ახალი აღთქმის ჭეშმარიტებაც:

„მე და მამა ერთი ვართ“ (იოანე 10:30)

„მე – მამაში და მამა ჩემში“ (იოანე 14:10)

„მე მამისაგან გამოვედი“ (იოანე 16:27)

რაც შეეხება მიწიერ, ბიოლოგიურ კავშირს მამისა და ძისა, ისიც სწორედ იმ თვისებებით ხასიათდება, როგორც ქრისტიანული მამისა და ძის თანაობა. სწორედ ბიოლოგიური წყვილის – მამისა და ძის ურთიერთობის შედეგად მიიღწევა სიცოცხლე ანუ მსგავსის შობა. თუ მამისა და ძის კავშირი დარღვეულია, გაწყვეტილია, შესაბამისად, ახალი სიცოცხლის განვითარებაც არ მოხდება, თუმცა ვ. როზანოვი (Василий Розанов 1856-1919, XX საუკუნის რუსი ფილოსოფოსი, ლიტერატურის კრიტიკოსი, ცნობილი იყო თავისი მარგინალური ფილოსოფიით) სწორედ მამაში „რადაცის“ უკმარისობად მიიჩნევს ძის დაბადებას. ძე, რომ დაიბადოს უთუოდ მამაში უნდა დავუშვათ „რადაც“ უკმარისობა. (116.410) ასე რომ, როზანოვის თანახმად, ძე მხოლოდ მაშინ იბადება, თუ მამა იყო არასრული, თუ ის არ იყო მრგვალი, მომრგვალებული (იგი მამისეულ „სიმრგვალებას“, სრულყოფილებას მარცვალს ადარებს, რადგან ონტოლოგიურად მარცვლის სიმრგვალე ყოველგვარი სიცოცხლის საფუძველია). როზანოვი ავითარებს აზრს და ასკვნის, რომ თუკი ადგილი არა აქვს სიმრგვალებს და ფორმა გვაქვს კუთხოვანი, მაშინ ძე არასოდეს თანხვდება მამას, არამედ პირიქით – ეწინააღმდეგება მას. ხოლო თანხვდომაში იგი არ გულისხმობს ტავტოლოგიას: „ვინც იტყოდა: „მე და მამა – ერთნი ვართ“, პასუხად მიიღებდა, თუ რა შუაშია განმეორება? ნათელია, რომ ძე მოსულია მხოლოდ იმისთვის, რომ შეავსოს მამა, როგორც ნაკლული.“ (116.423) ონტოლოგიური უკმარისობის გარეშე შეუძლებელია იშვას ძე ანუ თუ მამას სურს თქვას რაიმე ახალი, მაშინ მან უცილობლად უნდა შექმნას ძე. („როცა მე მოვკვდები, ის დამისუჭავს თვალებს მე და თავის დედასაც – ამბობს მამა თავისი პირველი ვაჟიშვილის დაბადებისას.“) (116.436)

მამა თავად არის მშობელი ძის, რომელმაც უნდა შვას კვლავ თავისი მსგავსი ძე და, შესაბამისად, გახდეს მამა, თუმცა „მამობა, როგორც შექმნის ცნობიერი აქტი, უცნობია მამაკაცისთვის“ (ჯოისი, „ულისე“ გვ.83) მაგრამ მხატვრულ რეალობაში, ზოგჯერ, დაიძლევა ონტოლოგიური რეალობა და მამა თვითონ ხდება თავისი პირმშოს მშობელი, ყოველივე კი, მხოლოდ მითოლოგიური რეალობის პრეროგატივაა.

საინტერესოა, მამის წიაღიდან დაბადებულთა შორის² ათენა პალადა, რომელიც მამის (ზევსის) თავიდან იშვა. (ყველაზე სარწმუნოდ მიიჩნევენ ქურუმთა ნაამბობს. რომ ზევსს შეუყვარდა ერთ-ერთი ოკეანისი, თეტისის ქალიშვილი, სახელად მეტისი, რომელმაც ზევსთან სარეცლის გაზიარება არ ისურვა, მაგრამ, ერთხელაც, ზევსმა ძალით ჩაუსახა შვილი, პარალელურად მეტისი მეორე ნაყოფითაც დაორსულდა, რომელიც ზევსს მოსპობას უქადდა, რის გამოც ზევსმა მეტისი ჩაყლაპა.

სამშობიარო დროის მოსვლისას, ტრიტონის სანპიროზე მოსეირნე ზევსს თავი ასტკივდა და ჰერმესის უროს მეშვეობით მისი თავიდან იშვა ათენა პალასი. (8.46-47).

საინტერესოა, ზევსის მიერ დიონისეს შობა: ჰერასგან სასიკვდილოდ განწირული სემელე კვდება და ნაადრევად შობს უმწიფარ ნაყოფს და თვითონ მეხისტესაში დაიფერფლება. ზევსს შეებრალება თავისი ჩვილი, რომელიც მხოლოდ ექვსი თვის ნაყოფია, და ჩაისვამს თედოში. (სწორედ აქედან მომდინარეობს მისი ემოციური საწყისის დომინირება, განსხვავებით ათენასგან, რომელიც თავიდან დაიბადა და რომელსაც, დიონისესგან განსხვავებით, გონიერება და სიბრძნე ახასიათებს).

როდესაც დიონისეს ქვეყნად მოვლენის ჟამი დადგა, იგი ხელმეორედ იშვა სწორედ მამის (ზევსის) წიაღიდან (თედოდან). (8.82)

² მამის წიაღიდან დაბადების ერთ-ერთ იუმორისტულ სიუჟეტად უნდა ჩაითვალოს ჯ. ბოკაჩოს (Giovanni Boccaccio, 1313–1375) კალანდრინო („დეკამერონიდან“)

დიონისეს ხელმეორე დაბადება ზევსის თემოდან, ისევე როგორც ქართა ხეთური ღმერთის – ქუმარბის თემოდან, შესაძლოა, პირველყოფილი მატრიარქალური ტრადიციების ერთგვარი უგულებელყოფის მცდელობაც იყოს.

მამაკაცის მიერ შობის რიტუალი ცნობილი იყო ძველებრავლ მითოლოგიაშიც, რომელსაც, თავის მხრივ, ეს ნასესხები ჰქონდა ხეთური თქმულებებიდან.

მითოლოგიურ სამყაროშივე ჩნდება უმამოდ შობილი არსებაც, რომელიც არ არის ჯანსაღი, სრულყოფილი. ეს მითოლოგიური პერსონაჟი ჰერას მიერ მამრთან შეწყვილების გარეშე ნაშობი ცეცხლისა და მჭედლობის ღმერთი ჰეფესტო გახლავთ, რომელიც სუსტი და ხეიბარი იშვა.

მამისგან ბიოლოგიური შობა, მართალია, ზღაპრული სინამდვილეა, თუმცა, თავისთავად, მამისგან ძის შობა, ქრისტიანული დოგმატის მიხედვით, მთავარი პოსტულატია ქრისტიანობისა. ეს არის მამისგან ვნებისა და შეწყვილების გარეშე, ბუნებითი მშობელობის შედეგად, ძის შობა (მშობელობა – ესაა თავისი თავისგან ბუნებითად მსგავსის შობა).

შობა არის მშობლის არსებისგან გამოსვლა შობილისა, არსობრივად მისი მსგავსისა. „შექმნა და დაბადება კი ესაა გარედან“ ესე იგი, არა შემოქმედისა და დამბადებლის არსებისგან, გაჩენა შექმნილისა და დაბადებულისა, – სრულიად არამსგავსისა. (72.28)

ამრიგად, ღმერთისთვის (მამისთვის) უვნებოა შობა, ამიტომაც შობა დაუსაბამოა და მარადიული, შობის შედეგად იშვება თანაარსი მამის, რათა ცვლილება არ განიცადოს მშობელმა.

მამა შობს თავის სიტყვას (ძეს) დაუსაბამოდ, დაუსრულებლად, რათა „დროში არ შობდეს ღმერთი,“ (72.28) რადგან იგი უნდა იქნეს დროზე აღმატებული, ხოლო ადამიანი შობს საწინაღმდეგოდ ღვთაებრივი შობისა, მამრობითი და მდედრობითი ბუნების შეწყვილების შედეგად და ექვემდებარება ქმნადობას, გამრავლებას, სრწნას. (ასევეა უმდაბლესი განვითარების ცხოველებშიც,

რომელთა ჩასახვის აქტი ემთხვევა სიკვდილისას, ეს არსებები გამრავლების პროცესში იღუპებიან).

მამიდან ძის შობის ქრისტიანული მოდელი დაემთხვა ზეესიდან დიონისეს დაბადების მითოლოგიურ მოდელს. როგორც მამისგან მიიღო ძემ (ქრისტემ) ქმნადობის ძალა, ასევე, ზეესისგან იღებს დიონისე ქმნადობის უნარს და იგი ნაყოფიერების ღვთაება ხდება.

მამობა იურიდიული ფიქციაა. აქედან გამომდინარე, მას თან ახლავს გაუცხოება. ტელემაქემ (ჰომეროსის „ოდისეა“) ხომ მხოლოდ დედისგან უწყის, რომ ის ოდისევსის ძეა? „განა მოკვდავმა შეიძლება იცოდეს, ვინ არის მამამისი?“ – ამბობს ტელემაქე და სწორედ აქ არის საიდუმლო, რაც ძიების დაწყების მიზეზი ხდება.

„ყოველივე ჩემი მამის მიერ გადმომეცა მე; ხოლო არავინ იცის ვინ არის მამა, გარდა ძისა; და არავინ იცის ვინ არის ძე გარდა მამისა, და იმისა, ვისაც ძემ უნდა განუცხადოს.“ (ლუკა 10:21) აქ მოცემულია საიდუმლო, რომელიც მამისა და ძის კავშირში შეიმეცნება მხოლოდ და ამასვე ამბობს იესო, როდესაც ადიდებს მამას.

მამა-ძეს შორის არის სიკეთე, მოცემული ყველაზე სრულყოფილი ფორმით და „რომელი თქვენგანი იქნება მამა, რომ შვილმა პური სთხოვოს და ქვა მისცეს? ანდა თევზი სთხოვოს და თევზის წილ გველი მისცეს?“ (ლუკა 11:11) თუ ეს სახარებისეული სიკეთე დაირღვა, მაშინ მამა-ძეს შორის კავშირის წყვეტაც გარდაუვალია.

მამის ძალაუფლება (patria potestas)

და ამბოხი

„მამა იქნება ძის წინააღმდეგ და ძე – მამის წინააღმდეგ; დედა ასულისა და ასული დედის წინააღმდეგ.“ (ლუკა 13:53) თანახმად დაკარგული ძის იგავისა, (ლუკა 15:110) ვაჟი გაეყოფა მამას და შორეულ ქვეყანაში გაფლანგავს თავის წილ ქონებას; მხოლოდ ამის შემდეგ მოეგება გონს, გადაწყვეტს, კვლავ შევიდეს მამის წიაღში და პატიება სთხოვოს მას: „ავდგები, წავალ მამახემთან და ვეტყვი: შევცოდე ზეცის წინააღმდეგ და შენს წინაშე, ღირსი აღარა ვარ, რომ შენს ძედ ვიწოდებოდე.“ (ლუკა 15:19; 16:19)

ამბოხი მამასთან, რაც თანამედროვე სამყაროს დესტრუქციის წყარო ხდება, პირველად მითოლოგიურ სამყაროშია დაცული, თუმცა სანამ მამისა და ძის დაპირისპირების მითოლოგიურ მოდელს განვიხილავდეთ, მანამ აუცილებელია, მოვნიშნოთ XIX საუკუნის 60-70-იანი წლების ქართული რეალობა, თაობათა ცვლის პერიოდი, როდესაც ქართულ საზოგადოებრივ სივრცეში მამების ადგილი შეიღებმა დაიკავეს. ეს „ბრძოლა“ რა თქმა უნდა, სიმბოლურია იმასთან შედარებით, რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი, თუმცა „მამებისა“ „შვილების“ დაპირისპირების საკმაოდ ნათელი მაგალითია. შემთხვევითი არ იყო, რომ ახალგაზრდა ილია ჭავჭავაძე სოციალ-დემოკრატი ნოე ჟორდანიასა და სოციალ-ფედერალისტ არჩილ ჯორჯაძეს დაუპირისპირდა. ეს ბრძოლა, ძირითადად, ლიტერატურულ-პუბლიცისტური პოლემიკით შემოიფარგლა, სადაც ერთ მხარეს ილია და მისი თანამოაზრე „თერგდალეულები“ იდგნენ, მეორეს მხარეს კი პოეტი და გენერალი გრიგოლ ორბელიანი და მისი „გუნდის“ წევრები. „ბრძოლაში“ (ახალი ქართული ლიტერატურის მკვლევარნი, ამჟამად მიუთითებენ, რომ ამ ფაქტზე მსჯელობისას მხოლოდ „პოლემიკის“ ცნებით უნდა შემოვიფარგლოთ) მთავარი იყო არა ის, რაც მამათა ან შვილთა ბანაკში ითქმებოდა ან იწერებოდა, (საუბარია „სამი შტილის“ თეორიაზე, ძველი ქართული ასოების ქართული ანბანიდან ამოღებაზე და ა.შ) არამედ გაცილებით უფრო ღრმა ქვეტექსტი,

რაც მიზნად ისახავდა მამიდან ძის გამოსვლის იმ აქტის აღსრულებას, რაც ჯერ კიდევ ტოტემისა და ტაბუს არქაული კოდექსიდან ინსტინქტის სახით დევს ადამიანის ქვეცნობიერში. (ამ ატავიზმის ერთგვარ გამოსატულებად შეგვიძლია ჩავთვალოთ ილია ჭავჭავაძის მკვლელობა, რაც მკვლევარმა ს. სიგუამ სწორედ ბელადი-მამის მკვლელობას შეადარა: „ილია იყო პატრიარქალური მამა, რომელიც შვილებმა წამებით მოკლეს, რათა მისი ძალა ერთმანთს შორის გაენაწილებინათ... ქართველმა სოციალ-დემოკრატებმა სტიქიურად აღასრულეს ველური ტომების წესი.“ (55.14)

ამ ისტორიული პროცესის შემდეგ (XX საუკუნის 10-იანი წლები) დაიწყო „მამათა“ მსოფლმხედველობრივი ტრადიციების უარყოფა და თანამედროვე ევროპული და რუსული კულტურის აპოლოგია, რაც წინა საუკუნის 60-70 წლების გაგრძელებად უნდა მივიჩნიოთ. 1915 წელს გაფორმდა „ცისფერი ყანწების“ ორდენი, (თითქოს სიმბოლურიც იყო ამ წელს აკაკისა და ვაჟას გარდაცვალება) შემდეგ „არტიტული ყვავილები,“ (1919) რასაც მოჰყვა ტრადიციის უარყოფელ ქართველ ავანგარდისტთა დადაისტური მანიფესტი.

კვლავ მითოლოგიურ სივრცეში დავბრუნდეთ: ზევსი აუმხედრდა კრონოსს და დაამხო იგი. გმირ-ღვთაება დედამ გადაარჩინა საკუთარი მამის – შვილებისმშთანმთქმელი კრონოსისგან, რომელსაც ძალაუფლებისა და ტახტის დაკარგვის ეშინოდა, ამიტომ იგი საკუთარ შვილებს დაბადებისთანავე ყლაპავდა. შვილებისმშთანმთქმელი კრონოსის ეპიზოდი კავკასიურ ეპოსშიც არის ასახული. დედისგან გადამაღული ზევსი როცა გაიზარდა დაამხო მამა – ტარტარში ჩააგდო და თვითონ ოლიმპოს მბრძანებელი გახდა, ქვეყნის მმართველობა კი საკუთარ ძმებთან – პოსეიდონთან და ჰადესთან ერთად გაიყო, როგორც კრონოსზე გამარჯვებულმა პირველმა კრონიდმა.

„ამისთვის მოძღუარი მამად შვილის მოძულედ იტყვის კრონოსს, ხოლო შვილად მტირალ დიოსს, რომელსა უწოდებენ ზევს.“ („ელინთა ზღაპრობანი“ „ზღაპრობანი კუალად იესუისნი.“)

ქართულ სინამდვილეში გავრცელებულ და დამკვიდრებულ შვილისმჭამელის სიუჟეტს კავკასიური ნართული ეპოსი და ზღაპრებიც³ იყენებს. სოფოკლეს „ანტიგონეშიც“ მამებსა და შვილებს შორის კონფლიქტია მოცემული, სადაც კრეონტს წინ აღუდგება შვილი გემონი, რომელიც ცილს სწამებს მამას ანტიგონეს მიმართ უხეშ და დესპოტურ დამოკიდებულებაში, (ანტიგონე ოიდიპოსის ქალიშვილია) ამიტომაც ანტიგონე გადაწყვეტს, რომ მოკლას მამა, თუმცა იგი ამას ვერ ახერხებს და თავადვე იღუპება. მთელ ტრილოგიას გასდევს ერთი თემა – კონფლიქტი მამასა და ძეს შორის. (ამ ანტაგონიზმს ზ. ფროიდი ურთიერთკონკურენციით ხსნის).

კონფლიქტი ყველაზე სრულყოფილად ტრილოგიის ერთ-ერთ ნაწილში „ოიდიპოსი კოლონოსში“ ჩანს, სადაც სიძულვილი და მტრობა მამასა და ძეს შორის ქვეცნობიერი გრძნობა კი არაა, როგორც „ოიდიპოს მეფეში“, არამედ უშუალო მტრობა, რაც განპირობებულია ძალაუფლებისკენ სწრაფვაში და აქედან გამომდინარე, მამასთან კონკურენციაში. მთავარი მოსაპოვებელი ღირებულება მამის ძალაუფლებაა. (*Patria potestas!*)

საინტერესოა ისიც, რომ სოფოკლეს ტრილოგია, რომელიც მამისა და ძის მტრობითა და შუღლითაა განმსჭვალული, პირდაპირ განპირობებულია არა ეპოქალური ნიშნით, როგორც ეს „დიონისოს დიმილის“ შემთხვევაში ხდება, არამედ ოჯახური კონფლიქტის ფაქტორით. როგორც ერის ფრომი, წიგნში „ადამიანის სული“, (118.283) მიუთითებს, მამასა და ძეს შორის შუღლს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სოფოკლეს ცხოვრებაშიც. კონკრეტულად: სოფოკლეს ვაჟმა – იოფონმა სასამართლოში უჩივლა მამას (სოფოკლეს), რათა ჩამოერთვა მისთვის ძალაუფლება და თავად ემართა მისი საქმეები. ცნობილია, რომ ამ პროცესში სოფოკლემ გაიმარჯვა.

მამისა და ძის კონფლიქტი და ამბოხი უმთავრესია ოიდიპოსის სოფოკლესეულ ამბავში. თუკი, თავიდან ოიდიპოსი იყო

³ კავკასიურ, ნართულ, ეპოსში არსებულ ტექსტებში მამის ადგილს ხშირად დედა იკავებს, რაც შესაძლოა მატრიარქატის გავლენა იყოს.

მამისმკვლელი, („ოიდიპოს მეფე“) შემდგომ იგი თავად ხდება მამა, რომელსაც თავისი ვაჟები – პოლინიკე და ეტეოკლე ქალაქიდან აძევებენ, რაც, ფაქტობრივად, მოკვლის ტოლფასია. ამიტომ, თავად მამისმკვლელი ოიდიპოსი საკუთარ ვაჟებს, პოლინიკეს და ეტეოკლეს, ცილად სწორედ მამისმკვლელობას სწამებს. („ოიდიპოსი კოლონოსში“ 1354-1361) მისი ლოგიკა შემდეგში მდგომარეობს: მან, მართალია, მოკლა ლაიოსი, მაგრამ ეს მოხდა შეუგნებლად, განსხვავებით მისი ვაჟებისგან, რომლებმაც, შეგნებულად, სასიკვდილოდ გაიმეტეს მამა. ამგვარი ლოგიკით, ტრაგედიაში, ოიდიპოსი კრეონსაც უფრო დიდ დამნაშავედ მიიჩნევს ვიდრე საკუთარ თავს.

ასე რომ, ძის დაბადება მამისთვის მტრობის საფუძველია იმდენად, რამდენადაც შობაში ჩადებულია სიკვდილი, ანუ ძის შობით მამაში კვდება რაღაც, შესაძლოა, სწორედ ამისი ფარული შიშია მოცემული მითოლოგიაში. თუმცა, ბუნებრივი კანონზომიერებები საბოლოოდ ყოველივეს აბალანსებს და ეს ბალანსი ანუ ამბოხის ჩაქრობა ხდება მაშინ, როცა ძე თავადაც ხდება მამა, რაც მას საკუთარ მამასთან ათანაბრებს. ყოველივე კი, დაუსრულებელ ჯაჭვს წარმოქმნის. (ჩვენ არ ვმსჯელობთ, კონკრეტულად, ქრისტიანულ მოდელზე, რომელზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი, სადაც ძის მამად გახდომა მამისთვის შეესებაა, სრულყოფილება, ვინაიდან მამა ძეში აგრძელებს სიცოცხლეს.)

ინსტიქტის სახით მოცემული ეს პროცესი, ფროიდისტული კონცეფციის მიხედვით, შორეულ წინაპართა ატავიზმია, სადაც ურთიერთობათა კოდექსი ტოტემისა და ტაბუს წესით იყო ორგანიზებული. აქ ყველა ოჯახი ირჩევდა საკუთარ ბელადს, რომელიც რაიმე განსაკუთრებული ნიშნის მიხედვით ირჩეოდა. ამასთანავე, მამა ფიზიკურადაც სრულყოფილი უნდა ყოფილიყო – მაღალი, ძლიერი მამაკაცი. კლანი ანუ ოჯახი ირჩევდა ტოტემსაც, რომელიც ოჯახის მფარველს განასახიერებდა. სწორედ ტოტემის კუთხით ხდებოდა ოჯახთა დაყოფა. შესაბამისად, ტოტემის წევრები ერთი ოჯახის წევრები იყვნენ. აკძალული იყო ტოტემის წევრებს შორის ქორწინება, რადგან სქესობრივი კავშირი სისხლის აღრევად

ითვლებოდა. ტოტემი წელიწადში ერთხელ იცვლებოდა, მას შემდეგ, როცა ხდებოდა მისი დაკვლა, სისხლის მიღება და ხორცის ჭამა, რაც თავიდან ბოლომდე საკრალური მნიშვნელობის იყო. (55.62) კლანში გაერთიანებული ქალები და კაცები, თავისთავად, ერთმანეთის სისხლით ნათესავები გამოდიოდნენ, შესაბამისად, ძნელ-დებოდა ტაბუს დაცვა, რაც უფრო რთულდებოდა ვაჟის შემთხვევაში. ვაჟი კლანის მიერ დადებულ ტაბუს პრინციპს ვერ იცავდა და გარდატეხის პერიოდში განხორციელებული დარღვევის გამო ან ტომიდან იღვენებოდა, ან ასაჭურისებდნენ, (ფროიდის მტკიცებით, სწორედ აქედან წარმოიშვა „კასტრაციის კომპლექსი“) ან სიკვდილით სჯიდნენ. კოდექსის დამრღვევი ყოველთვის ვაჟი გამოდიოდა, რომელთაგან მხოლოდ უმცროსი იღებდა შეწყალებას. მამისა და ძის ეს კონფლიქტი მამაზე თავდასხმაში გადადიოდა, რის შედეგად იმარჯვებდა ვაჟი. მამას ანუ მთავარს შვილები ან კლავდნენ ან ცოცხლად ჭამდნენ. ეს იყო მამაზე გამარჯვების გამოსატულება, რომელიც თანაბრად მოიცავდა სიყვარულსაც და სიკვდილსაც. (სავარსამიძის შემთხვევაშიც სწორედ ეს ატავიზმი შეგვიძლია ვივარაუდოთ) შვილს, რომელიც თავს ესხმოდა მამას და კლავდა, თავისთავად, უყვარდა თავისი მშობელი, (სწორედ აქედან წარმოიშვა ფეტიშიზმი ანუ მოკლული მამის სხეულის ნაწილების გაღმერთება. ეს იყო ერთ-ერთი ტრადიცია, რომლის მიხედვით, შვილები კისერზე იკიდებდნენ მოკლული მამის ხელს ან ფეხს, რომელიც მათსავე ტანზე იხრწნებოდა) მაგრამ, აგრეთვე, მუშაობდა მამის ადგილის დაკავების ინსტინქტური მექანიზმი, რომელიც ითვალისწინებდა მამის უფლების მოპოვებას. (ფროიდმა ამას კონკურენცია უწოდა) ამგვარად, მამის კულტი ტოტემად გაფორმდა, ანუ ცხოველს ადამიანი შეენაცვლა, ტოტემი-ადამიანის სახე კი ღმერთის სიმბოლოში გადაიზარდა.

მამისმკვლელობა, როგორც აღვნიშნე, ზოგიერთი კოსმოგონიური მითის კომპონენტიცაა, სადაც მიწისა და სიბრძნის ღმერთი ენქი საკუთარ მამას აბზუს კლავს, (ისევე როგორც ზევსის მიერ მამის მოკვლა და ოდიპოსის მიერ ლაიოსის მოკვლა). ამ თეოგონიური ფაქტების შედეგად იქმნება შთაბეჭდილება, რომ

თითქოს, სულიერი ტენდენციის მიხედვით, მამა ღმერთისა და ძე ღმერთის პირველადი სისხლიანი კონფლიქტი (იგულისხმება მამისმკვლელობა, მისი მოკვლა და ხორცის მიღება) თანდათან უფრო მსუბუქდება და ბოლოს ზევსსა და მის ვაჟებთან მიმართებაში სტაბილურობასა და დიპლომატიურ მშიდობას აღწევს. ეს განსაკუთრებით თვლსაჩინოა, ერთი მხრივ, ზევსისა და აპოლონის, ხოლო მეორე მხრივ, ზევსისა და დიონისეს ურთიერთობებში.

აპოლონმა, მას შემდეგ, რაც ზევსისისგან დამარცხება იწვნია და ზევსის სასჯელი მოიხადა, თავისი ტანჯვის ფასად გამოთქვა თავისი ცნობილი სიბრძნე – „შეიცანი თავი.“ (8.59)

„შვიდბჭიანი თებეს“ კომენტარებში, მთარგმნელი გიორგი ხომერიკის მიერ განხილულია აპოლონისეული „სიბრძნე.“ ავტორი ამის ასახსნელად კვლავ აპოლონის მეორე სიბრძნიდან – „არაფერი ზედმეტად“ – ამოდის, რომელსაც ამბობს მამასთან მეზობელი და შემდეგ მის მორჩილებაში მყოფი ძე (იგულისხმება აპოლონი). ამ შემთხვევაში საუბარია ამპარტავნებაზე, რომელიც მნიშვნელოვანი ფაქტორია შუღლისა. სწორედ ამპარტავნების დათრგუნვის ხარჯზე ხდება მამისა და ძის კავშირის აღდგენა. საუბარია იმაზე, რომ ძე ღმერთი არ უნდა შეეურჩოს საკუთარ მამას, ყოველთვის უნდა ახსოვდეს ეს და მუდამ უნდა დათრგუნოს თავისი ამპარტავნება. სწორედ ამ კონტექსტში აქვს გ. ხომერიკს აპოლონისეული პირველი სიბრძნის მნიშვნელობა გაშიფრული.

საკუთარი თავის შეცნობა სწორედ ის რელიგიური პრინციპია, რომლის თანახმადაც ყოველმა არსებამ უნდა შეიმეცნოს საკუთარი თავი და აღმოაჩინოს მისთვის დადებული უხილავი საზღვრები. საზღვრების დარღვევის შემთხვევაში კი ისეთი ცვლილებები ხდება, როგორც, უპირველესად, მამისა და ძის კონფლიქტებში აისახება, სადაც აღრეულია მამისა და ძის მნიშვნელობა და ადგილი. (აღრევის მიზეზი კი უმეტესად ძეშია, რადგან ძეშია ჩადებული რობაქიძისეული „გადაცდენა,“ რაც, თავისთავად, მოიცავს კონფლიქტსა და ამბოხს).

„მამის“ სიკვდილის გამოცხადება

ნიცშეს გაგებით „ადამიანის ძე“ – არა მარტო კონკრეტული ისტორიული პიროვნება იყო, არამედ რაღაც განსხვავებული და უნიკალური, ფსიქოლოგიური სიმბოლო, რომელიც სრულიად თავისუფალია დროის გაგებისგან. სწორედ ნიცშე იყო პირველი, ვინც აღნიშნა „ადამიანის ძის“ სიკვდილი. თუმცა იგი ამბობს, რომ სიკვდილის ჩვეულებრივი გაგება სახარებაში არ არსებობს: სიკვდილი არც ხიდია, არც გადასასვლელი, იგი სრულებითაც არ არსებობს, იგი მხოლოდ ხილული სამყაროს კუთვნილებაა. (108.50)

ქრისტე – „მხიარულების მაცნე“ მოკვდა; „ღმერთი მოკვდა“; ის ცხოვრობდა, ასწავლიდა არა იმისთვის, რომ გამოესყიდა ადამიანთა ცოდვები, არამედ იმისთვის, რომ ეჩვენებინა, თუ როგორ უნდა იცხოვრო. (იქვე)

„ღმერთის სიკვდილის“ შესახებ ნიცშე „ზარატუსტრას წინასიტყვაში“ საუბრობს. („ღმერთის სიკვდილის“ მეტაფორა პოსტმოდერნიზმშიც გენეტიკურად ნიცშესა და პროტესტანტული მოდერნიზმიდან მოდის) ნიცშესეული „ღმერთის სიკვდილის“ აღწერა საბოლოო გაცხადება იყო იმ დესტრუქციისა, რაც სამყაროში შეინიშნებოდა. ეს სიდრმისეული პროცესი გახლდათ, რომელიც სწორედ ნიცშეს თანამედროვე ევროპული სამყაროს მომცველი გახდა, რამაც, საბოლოოდ, უარი თქვა მანამ არსებულ ყველა ფასეულობაზე, რაც ტრადიციის საფარს ქვეშ ინახებოდა. პირველი მძლავრი შეტევა ქრისტიანულ ღირებულებებზე მოვიდა, რის შედეგად, სკეფსისისა და ირონიისა ეტაპების გავლით, საბოლოოდ, ეჭვქვეშ დადგა იმქვეყნიერი, იდეალურად გამოცხადებული მარადიული ღირებულებები, რომლებსაც ტაბუ ედოთ. ამრიგად, „ღმერთის სიკვდილით“ ხმამაღლა გამოითქვა აზრი ღვთიური, ტრანსცედენტური ღირებულებების არ არსებობის შესახებ. სწორედ ეს ფაქტი აძლევს დასაბამს საყოველთაო ნიჰილიზმს, რომლის სიმწიფიდან წარმოიშვა ღმერთის შემცველი ნიცშეს ზეკაცია. ზარატუსტრა კი არის პირველი მაცნე ამ ინფორმაციის. სწორედ ამიტომ, ათწლიანი პილიგრიმობის შემდეგ,

იგი კვლავ ხალხში მოდის, რათა მათ აუწყოს თავისი ფუჭი ხეტიალის შესახებ, რადგან ის, ვისკენაც იგი ისწრაფვოდა „მკვდარია.“

1943 წელს გამოდის ე. ბატაის ფილოსოფიის ფუნდამენტური ნაშრომი „შინაგანი გამოცდილება,“ რომლის ერთ მონაკვეთშიც ავტორი ნიციშეს „ღმერთის სიკვდილის“ თემას ეხმაურება და თავისებურ ინტერპერტაციას გვთავაზობს: „ადამიანმა უნდა უკუაგდოს გონება და მისი საფუძველი: ღმერთი უნდა მოკვდეს ადამიანში – ამაშია საშინელების მთელი სიდრმე, ამაშია ადამიანებისთვის მომაკვდინებელი უკიდურესობა.“ (85.250)

„ღმერთის სიკვდილის“ თემა გრ. რობაქიძემ „ჩაკლულ სულში“ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფონზე განსხვავებულად გაანაწილა: „ჩვენთან ღმერთის წინააღმდეგ იბრძვიან, მისი მოკვლასურთ. ამერიკასა და ევროპაში რაღა ხდება? იქ არ კლავენ ღმერთს, იქ იგი თავისით კვდება.“ (54.76)

კ. გამსახურდიას მეორე პერიოდის პროზაც იზიარებს ღმერთის სიკვდილის თემას. ნოველაში „ფოტოგრაფი,“ წითელჯუბიანი ესვრის და გულს უგმირავს ხატზე აღბეჭდილ წმ. გიორგის. ამის შემხედვარე ფოტოგრაფი ისტერიულად ახარხარდება, შემდეგ მივარდება წითელჯუბიანს, აკოცებს და ეტყვის – „შენ შემაყვარე ღმერთი“. ღმერთის სიკვდილის“ თემა შემოდის ნოველაში „დიდი იოსები,“ როცა მეკურტნე იოსებს სტუდენტი ამცნობს: „ვერ გაიგე? ღმერთი რომ მოკვდა?“ ნოველაში „ზარები გრიგალში“ კი ჩამონგრეული სამრეკლოს გუმბათი უპატრონო ღმერთის სხეულად არის სიმბოლიზებული: „მთელი თვე ეგდო წაქცეული სამრეკლო წმ. ზაქარიას ეკლესიის ეზოში, როგორც მკვდარი ღმერთის უშველებელი უპატრონო ლეში.“ (16.84)

„ღმერთის სიკვდილის“ თემამ მთელი სამყარო მოიცვა, ყველა საფარველს ფარდა აეხადა, საიდანაც სიკვდილის საზარელი ურჩხული იმზირებოდა. „ღმერთის სიკვდილით“ გამოწვეული სკეფსისი ყველაფრის ქვეტექსტი გახდა, სწორედ მასზე აეგო თანამედროვე სამყაროს ხატი, რომლისგან გამოსვლის, როგორც ბოდრიარი ამბობს, მხოლოდ ორი ხერხი არსებობს: „პირველი –

ესაა ბიუროკრატიული გაყინვა, რომელიც სრულიად ირეალურს ხდის სამყაროს, ქმნის ფანტასტიკურ არქექტიპებს; მეორე – ისტორიის დასასრული, ისტორიული კონცეფციის გაქვავება, ისტორიის სტაზისი, მომხმარებლობით მისი სრული გაზავება.“ (11.130) ეს, ერთი შეხედვით, ირონიული შემოთავაზება, რა თქმა უნდა, დასასრულის ისტორიის ცნების განეიტრალებასაც გულისხმობს. დასასრულის ცნების განეიტრალება თავად პოსტმოდერნიზმში იყო ჩადებული, რომლის მთავარ ამოცანას სწორედ იმ ფუნქციის აღდგენა აქვს მიზნად დასახული, რაც მოდერნიზმისგან უარიყო – ეს არის რწმენა, რომელიც პოსტმოდერნიზმში ახალი, გაკეთილშობილებული რელიგიის აღდგენაზე მიანიშნებს, თუმცა ეს არ გულისხმობს ეკლესიის აღორძინებას, ესაა რელიგიის დაბრუნების მცდელობა. ანუ, პოსტმოდერნიზმისთვის ნიშანდობლივია იმ ფასეულობათა აღდგენა, რაც მოდერნიზმში უარიყო. იგი თამაშობს ამ ფასეულობებით, რამდენადაც მასში არაფრისადმი ჭეშმარიტი რწმენა არ არსებობს. ამ შემთხვევაში, ჩვენთვის მთავარია ის, რომ სწორედ პოსტმოდერნიზმმა ეჭვქვეშ დააყენა ნიცშეს მთავარი პოსტულატი „ღმერთის სიკვდილი,“ თუმცა, გამოსავალი მაინც ვერ იპოვა.

წიგნში „სიმულირებული და სიმულაციები“ (1981) ე. ბოდრიარი სწორედ „ღმერთის სიკვდილის“ რეალურობის ეჭვზე მიუთითებს. მისთვის იხსნება ახალი რეალობა (ჰიპერრეალობა), სადაც ნიცშეს მიერ მკვდრად გამოცხადებული ღმერთი ჰიპერრეალური გახდა. იგი წერს: „როდესაც ღმერთი მოკვდა, ჯერ კიდევ არ არსებობდა ნიცშე, რომ ეთქვა ამის შესახებ. დიდი ნიჰილისტი მარადიულობისა და მარადიულობის გვამის წინაშე, ყოველ საგანთა სიმულირებადი ტრანსპარენტულობის წინაშე, ჰიპერრეალურში სამყაროს იდეალისტური და მატერიალუსტური დასრულებულობის წინაშე, ამბობს, რომ ღმერთი არ მომკვდარა, ის ჰიპერრეალური გახდა.“ (128.11)

ქართველთა პატრიარქალური მამის მკვლევლობა

„ღმერთის სიკვდილი“ ქართულ მხატვრულ რეალობაშიც აღიბეჭდა. ამ ნიშნის მატარებელი იყო „ცისფერყანწელები“, ქართველი ავანგარდისტები.

ილია ჭავჭავაძეც, ფაქტობრივად, ერთ-ერთი პირველია, ვინც „მამის“ არ არსებობას აღნიშნავს:

(„მაგრამ ქართველნო სად არის გმირი,
რომელსაც ვეძებ, რომლისთვის ვსტირი?
იგი აღარ გყავთ... მის მოედანი
ჯაგით აღვსილა, ვერანად ქმნილა...“) (81.137)

გმირის დაკარგვის დაძლევის სურვილით ატანილი ილია თვითონ ცდილობს ახალი გმირის გამოგონებას. (როგორც მკვლევარი ზ. შათირიშვილი ამბობს, იგი ქმნის ახალ კოსმოგონიურ მითს, რომელიც ყველაზე დასრულებული სახით მის პოემა „აჩრდილში“ გაფორმდა.)

ამაზე მიუთითებს გ. მაისურაძე წიგნში „სქესები დაცივილიზაცია“ და ამბობს, რომ ეს პრობლემა ილიას „ბაზალეთის ტბაში“ კიდევ უფრო მძაფრდება. ავტორი ოქროს აკვანში მწოლიარე ყრმას უმამო გმირად სახავს. მას სრულიად სხვა სიბრტყეში (ბაზალეთის ტბაზე, როგორც სიამოვნების და პერვერსიის ლეგიტიმაციაზე საუბრობს, რაც ჩვენ თემას არ ეხება), გადააქვს მსჯელობა, თუმცა, საბოლოოდ ასკვნის, რომ „ქართულმა კულტურამ ვერ მოახერხა ბაზალეთის ტბის ძირში ჩადწევა.“ (41.48)

მაისურაძის ამგვარი სეპტიკური აზრისგან განსხვავებით, ილიას „ბაზალეთის ტბის“ მეტაფორა ბოლომდე არ ინარჩუნებს საყოველთაო სეფსისის სულისკვეთებას, რადგან იგი მაინც იმედის თვალთ შეჰყურებს მომავალს, როცა შესაძლებელი იქნება საქართველოს მოეწლინოს „ვაჟკაცი სახელოვანი,“ „ვისიცა ხელი პირველად დასწვდება იმა აკვანსა!“ (81.104)

მიუხედავად ნიჰილიზმის საყოველთაო ბატონობისა, საქართველოში მაინც ოპტიმისტური სულისკვეთების ნაპერწკალი ენთო, რაც ჯერ კიდევ ქართველი რომანტიკოსების შემოქმედებაში

შეინიშნა, თუმცა ილიას – პატრიარქალური მამის მკვლევლობით მიღებული შოკი ქართველი ინტელიგენციისთვის ეპოქის დასასრულად დაისახა. („წიწამურში რომ მოჰკლეს ილია, მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი.“ (69.183) შესაძლოა, ნიცშეანური „ღმერთის სიკვდილის“ განწყობაც ქართველთა მამის საზარელი მკვლევლობით მეტისმეტად გამძაფრდა, რაც გამოვლინდა როგორც ლიტერატურაში, ასევე, ზოგადად, ქართველი ადამიანის ცნობიერებაში.

„შენ იყავ ჩვენი ჩვენი საყვირი, მოგკალით ჩვენსავე ხელით,“ – ვკითხულობთ ვაჟასთან.

1957 წელს კონსტანტინე გამსახურდია წერს წერილს PATER PATRIAE, (20.158) სადაც იგი ზედმიწევნით აღწერს ილიას მკვლევლობით გამოწვეულ ბავშვობისდროინდელ ტრავმას, რომელიც მის ქვეცნობიერში დევს, როგორც მამისმკვლევლობის ყველაზე ამაზრზენი ფაქტი.

კონსტანტინე გამსახურდიას ძლიერი სურვილი ჰქონია ილიას ნახვის და ერთხელაც, ფრიადების მონაგარი ფულით, წასულა თბილისში, წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებაში, სადაც უნდა ენახა ილია ჭავჭავაძე, რომელიც მას არ დახვდა, რადგან წინა ღამით პეტერბურგში გამგზავრებულიყო. მას შემდეგ, ილიას ნახვას მომავალ წელს გეგმავდა კონსტანტინე, მაგრამ „ავვისტოს მოღუშულ საღამოს“ გაიგო, რომ ილია ჭავჭავაძე მოუკლავთო გუშინ. „იმ საღამოს ფიცი დავდევი: მთელი ჩემი სიცოცხლის მანძილზე მებრძოლა ილიას მკვლევების წინააღმდეგ. მეორე დღეს გაზეთებში ვნახე ილიას განგმირული შუბლი და ეს იარა მოუშუშებელ დამღად დააჩნდა მას შემდეგ ქართველი ხალხის გულს.“ (20.158)

ეს წერილი ზუსტად ასახავს ილიას მკვლევლობით გამოწვეულ ტრავმას და სევდას, რაც ჩაილექა როგორც ზოგადად ერის, ასევე, კონკრეტულად, მწერლის ქვეცნობიერში და, შესაძლოა, რომ იგი იქცა კიდევ კომპლექსად, რაც ისევ უმამო გმირის თემასთან გვაახლოვებს. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილიც“ ხომ მამის ხატის დაკარგვა და მისი არარსებობით გამოწვეული სევდაა.

ნიშანდობლივია, წერილის სათაურიც, სადაც PATER ილია ჭავჭავაძეა, რომელიც ზეპიროვნული მამის, მოკლული მამის ხატში გადაიზარდა. ასე რომ, შემოქმედებაში შემოსული კონკრეტული იდეა ძირითადად ზოგადითაა განპირობებული. ზოგადი ფონი კონკრეტულ მოვლენას ერწყმის და იქმნება სამყაროს განწყობის ერთიანი სურათი.

ქართულ საზოგადოებაში ილიას მკვლელობით გამოწვეულ ტრავმის მიზეზს პოულობს ლიტერატურის მკვლევარი დ. კიზირია „გველის პერანგის“ არსში და იგი რომანს არგებს რა ოდიპოსის მოდელს, სრულიად დესტრუქციულად წარმოაჩენს მას და მამისა და ძის პარადიგმის საკუთარ ვერსიას სწორედ ილიას მკვლელობით ამართლებს. ჩვენ არ ვეთანხმებით კიზირიასეულ მოსაზრებას „გველის პერანგის“ შესახებ, თუმცა მივიჩნევთ, რომ ილიას მკვლელობით გამოწვეული ტრავმის დაძლევის სურვილი რობაქიძისეული პოზიტიური მოდელით, მართლაც შესაძლებელია.

როგორც ცნობილია, მითოლოგიური მსოფლშეგნება მამისა და დედის სიყვარულს ადამიანის არსებობის სხვადასხვა სფეროს უკავშირებს. ამის შესახებ წერს დ. კიზირია წერილში „გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“ რუსულ-ევროპული სიმბოლიზმის კონტექსტში.“ (34.7-8) წერილის ავტორი შვეიცარიელი ისტორიკოსისა და ფილოლოგის იოჰან ბახოფენის (Johann Jakob Bachofen, 1815-1887) საგულისხმო ცნობას იმოწმებს: „თუ პატერნალური (მამური) პრინციპი შინაგანად შემოფარგლულია, მატერნალური (დედური) პრინციპი უნივერსალურია; პირველი უკავშირდება ადამიანთა გარკვეულ ჯგუფს, ხოლო მეორეს, როგორც ბუნების ძალას, საზღვარი არ უდევს.“ (იქვე) „მამური პრინციპი შერწყმული და განსახიერებულია თვით ერში; მეორე კი სიმბოლოა მიწისა, რომელმაც შვა ესა და ეს ერის შვილი.“ (იქვე).

**კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“
და გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“**

„მამური პრინციპის“ განსახიერების ორი, სრულიად განსხვავებული, მოდელია მოცემული კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილსა“ და „გრ. რობაქიძის „გველის პერანგიში.“ „დიონისოს ღიმილი“ მამისგან განზიდული ძის მოდელს გვიყალიბებს, „გველის პერანგი“ მამისა და ძის თანაობას, ღვთაებრივად სრულყოფილ სიხარულს გვაზიარებს.

არსებობს მოსაზრება, რომ სწორედ „დიონისოს ღიმილთან“ ერთგავრი „გაჯიბრების ცდა“ იყოს „გველის პერანგი,“ სადაც მიღწეულია ის სისავსე, რაც გამსახურდიასთან დარღვეულია.

გამსახურდიასა და რობაქიძის პიროვნული ურთიერთობა მათი ნაცნობობის ერთ ეტაპზე გარკვეულწილად პაექრობას ჰგავდა და შესაძლოა სწორედ პიროვნული მომენტიდანაც წარმოშობილიყო ეს „გაჯიბრების ცდაც,“ რაც ამ ორ რომანში წამოჭრილი ერთი პრობლემის დიამეტრალურად განსხვავებულ გადაწყვეტაში მდგომარეობს.

1921 წელს გრ. რობაქიძესა და „ცისფერყანწელთა“ წინააღმდეგ გაილაშქრა კ. გამსახურდიამ. იგი „ყანწელებს“ ეროვნულ უპრინციპობაში სდებდა ბრალს. იგი რობაქიძეს აღიარებდა, როგორც ქართული მოდერნიზმის საფუძვლის ჩამყრელს, მაგრამ რუსულ ორიენტაციას საყვედურობდა. 1917 წლის ოქტომბერში, ქართველ მწერალთა კონფერენციაზე გრ. რობაქიძემ, რუსოფილური პოზიციის გამო, კრიტიკა დაიმსახურა. მიზეზი იმაში მდგომარეობდა, რომ კონფერენციის საპატიო თავმჯდომარედ რამდენიმე მწერალი აირჩიეს, რომელთა შორის გრ. რობაქიძემ მსცოვანი კონსტანტინე ბალმონტიც დაასახელა. სწორედ ეს გახდა გამსახურდიასთვის მიზეზი რობაქიძის წინააღმდეგ აღშფოთებისა, რაც შემდგომ გაზეთ „სოციალისტ-ფედერალისტის“ ფურცლებზე დაბეჭდილ მის წერლებშიც გამოვლინდა. იგი ახსენებდა რობაქიძის ღვაწლს ქართულ ლიტერატურაში განახლების ნაკადის შემოტანის გამო, თუმცა, ამ განახლების პათოსს იგი განიხილავდა როგორც

უცხოური მოვლენის კალკს, ყველანაირი გადმოქართულების ცდის გარეშე. „რობაქიძეები ხელოვნებისთვის კი არ ცხოვრობენ, არამედ – ხელოვნებით“ – შენიშნავდა ახალგაზრდა მწერალი. (58.83) ამ კონფერენციაზევე გამოითქვა გამსახურდიასა და რობაქიძის დაპირისპირებული მოსაზრებები, მწერლის დანიშნულების შესახებ. გამსახურდია ამტკიცებდა, რომ ერები ერთმანეთს ებრძვიან არა მხოლოდ იარაღით, არამედ კულტურულადო, ამიტომ მწერალი მუდამ ხალხის სამსახურში უნდა იდგეს და იბრძოდესო. ამ სიტყვების გამო გრ. რობაქიძეს, პ. ქავთარაძეს. პ. საყვარელიძეს მისთვის „შოვინისტი“ და „კაციაჭამია ნაციონალისტი“ უწოდებიათ, რადგან ისინი საპირისპიროს ამტკიცებდნენ: პოლიტიკაში არსებული ბრძოლა ხელოვნებაში არ უნდა გადავიდესო. ეს კონფერენცია (1917წ.) უნდა მივიჩნიოთ „ცისფერყანწელებისა“ და გამსახურდიას პოლემიკის საწყისად. (58.84)

სხვა დროს: (კონკრეტულად „ლამარას“ შესახებ) „მე დიდ კონტრაში ვიყავი იმ კაცთან იმის გამო, რომ არც მანერა მომწონდა წერისა და არც აზროვნება. მაგრამ ის იყო უნიჭიერესი კაცი. ეს არის რობაქიძე. მე მიყვარს ჭეშმარიტება და რატომ არ შეიძლება დავდგათ მისი „ლამარა“ და რაც საინტერესოა, ტყუილია, რომ ვაჟას მოპარაო. არ არის ეს მართალი. მწერლობა არის გადაძახება.“ (სტილი დაცულია) (1965წ. 25 თებერვალი) (48.110)

ამ აშკარა გამოწვევას გამოეხმაურა რობაქიძე და ტ. ტაბიძე. ამ უკანასკნელმა ჰომუნკულუსისა და სმერდნიაკოვის სახელით მონათლა თანაგიმნაზიელი. პასუხის პასუხი არ შეატოვა გამსახურდიამაც და რობაქიძეს „თუთიყუში და პოეზიის გლახაკი“ შეარქვა.

რობაქიძისა და გამსახურდიას პოლემიკა მანამ გაგრძელდა, სანამ მათი ინტერესის სფერო მნიშვნელოვნად არ გაერთიანდა. გამსახურდიამ ექსპრესიონიზმის ქადაგება დაიწყო, მან გაიზიარა ნიცშეს, შპენგლერის, დანტეს, სტეფან გეორგეს აზრები. ნიცშეთი გატაცება იმ დროისთვის მეტად აქტუალური იყო, რამაც რობაქიძის დაინტერესებაც გამოიწვია (ს. სიგუას დაკვირვებით, რობაქიძის

ნიცშეთი დაინტერესება გამსახურდიას ესეებისგან დამოუკიდებლად მოხდა).

1922 წელს გამსახურდია ბეჭდავს ნიცშესადმი მიძღვნილ ესსეს „ტრაგედიის წარმოშობა მისტიკის სულიდან“, 1923 წელს წერს სტატიას „თეატრი და ექსპრესიონიზმი“, სადაც დიონისეს კულტსაც შეეხო, თუმცა სპეციალურად არ უმსჯელია. ამიტომ მოულოდნელი იყო 1925 წელს „დიონისოს ღიმილის“ გამოჩენა, რომელიც „ყანწელებისთვის“ „დაწუნებული“ სიმბოლიზმით საკმაოდ მდიდარი აღმოჩნდა. მწერალი რომანში არა მხოლოდ დიონისეს რელიგიას გადმოსცემდა, არამედ მისტიკოსთა ორდენის დაარსებაც ეწადა.

საერთო ინტერესმა ოდნავ შეასუსტა პოლემიკა, თუმცა პაექრობა 1922 წელს „ბახტრიონისა“ და „ილიონის“ ფურცლებზეც გაგრძელდა, მაგრამ მალევე დასრულდა. სწორედ ნიცშემ და დიონისურმა მისტიკრიებმა დადებითად იმოქმედეს მათ შერიგებაში. ნიცშეს ზეგავლენით გამსახურდიამ დაწერა დრამა „გარსი მარადი“, (რაც სწორედ ნიცშეს „მარადი მობრუნების“ იდეას დაეფუძნა) ხოლო რობაქიძემ დრამა „ლონდა.“ (კ. მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ „ლონდას“ დიდი გამოხმაურება მოჰყვა. ჩანს, რობაქიძის დრამას გამსახურდიაც მოუხიბლავს. ეს მათი პოლემიკის დასასრული გახდა. სწორედ გამსახურდიამ აღუსრულა რობაქიძეს მისი თხოვნა და სვეტიცხოველში პანაშვიდი გადაუხადა. („ამბობენ, როცა საქართველოში გრ. რობაქიძის გარდაცვალების ამბავი მოვიდა, კ. გამსახურდიას გადაუწყვეტია სვეტიცხოველის ტაძარში პარაკლისი გადაეხადა განსვენებულისთვის. თითქმის ყველა ქართველი მწერალი და გამოჩენილი პიროვნება მოუწვევია, სასულიერო პირსაც შეთანხმებია და რიტუალის აღსრულების დღეც დაუნიშნავს. პარაკლისიც გადახდილა. ერთი შენიშვნა მხოლოდ – რიტუალს სულ ორი კაცი ესწრებოდა: ერთი იგი, ვინც ლოცვას ადავლენდა და მეორე – ქართველი მწერალი კონსტანტინე გამსახურდია. სხვამ ვერავინ გაბედა მისვლა.“ (44.102)

თვითონ „დიონისოს ღიმილის“, როგორც წიგნის ბედი საკმაოდ წინააღმდეგობრივი აღმოჩნდა. როგორც ს. სიგუა მიუთითებს, იგი მართლაც სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე დაწერა გამსახურდიამ.

მან სწორედ ციხეში გადაწყვიტა, თუ ცოცხალი გადარჩებოდა, მესამედ დაეწერა ეს წიგნი. მართლაც, არაადამიანური შრომისა და ტანჯვის ფასად ცხრა თვეში შეიქმნა მოდერნისტული რომანი „დიონისოს ღიმილი“, რომელიც 1925 წლის აგვისტოში, „ჩეკას“ მხარდაჭერით მაინც გამოვიდა. მალევე ტირაჟის გავრცელება შეაჩერეს, რადგან რედაქციაში მოვიდა ბენიტო ბუაჩიძის წერილი, სადაც იგი „დიონისოს ღიმილს“ ფაშისტურ რომანად სახელდებდა. საქმე იმან შეამსუბუქა, რომ ბერიას რჩევით წიგნს წარემძღვარა პანტელეიმონ ქიქოძის პასკეილი, რომლის შინაარსიც გამომცემლობის და და ავტორის პოზიციებს ერთმანეთისგან მიჯნავდა. (რომანს თავდაპირველად „ეროსი ბერლინში“ ერქვა, რომელსაც ძირითადად 1018-1920 წლების გერმანიის რევოლუციური ეპოქა უნდა აესახა).

„ამ წიგნის შემდგომ თუ მოკვდები, აღარ მენადვლებაო“ – შენიშნავს სავარსამიძესავით გულმოკლული მწერალი. (გაზ. „გრაალი“, 1996 №7)

„დიონისოს ღიმილი“ ევროპული და სპარსული რომანის ტრადიციებს ეყრდნობა. მისი მთავარი საყრდენი „ვისრამიანის“ ქართული ვარიანტი ყოფილა, ხოლო რომანს, ფორმისა და პრობლემის მხრივ, გამსახურდია XVII–XIX საუკუნის ევროპულ რომანს უმსგავსებდა, სადაც მოცემული იყო „ახალგაზრდა კაცის ბიოისტორია.“ (ასეთ ავტორებად მას მიაჩნია: გოეთე, შატობრიანი, სტენდალი, ბალზაკი და სხვანი)

„დიონისოს ღიმილს“ საკმაოდ რთული არქიტექტონიკა აქვს, იგი 13 ქებისა და 52 ნოველისაგან შედგება, რომელთაც კომპოზიციურად ნაწარმოების მთავარი გმირი კონსტანტინე სავარსამიძე აერთიანებს. გამსახურდიასეული ექსპრესიონისტული სტილი ეკლექტურია, სადაც, ერთმანეთის გვერდით გვხვდება ექსპრესიონისტულ, რეალისტურ, იმპრესიონისტულ და სიმბოლისტურ მიმდინარებათა დამახასიათებელი ნიშნები.

„დიონისოს ღიმილიში“ მოცემული უძეოდ გადაგვარების მოტივი არა მარტო ეპოქალურ სევდას ეხმიანება, არამედ პოლიტიკური

ელფერიც დაჰკრავს (ეს მოტივი „მთვარის მოტაცების“ და დემნა შენგელაიას „სანავარდოს“ მთავარი კონცეპტიცაა).

1925 წლის შემოდგომაზე იწერება გრ. რობაქიძის მოდერნისტული რომანი „გველის პერანგი“, რომლის ძირითადი ბირთვიც სწორედ მამისა და ძის ურთიერთმიმართებაა, სრულიად საპირისპირო „დიონისოს დიმილში“ მოცემული მამისა და ძის დესტრუქციული მოდელისა.

1949 წელს, ენევაში დაწერილ წერილში „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“, რობაქიძე „გველის პერანგის“ კონცეპტს ასე აგვიღწერს: „შვილი, რომელსაც საქრთველო სიზმრად ახსოვს, დაეძებს დაკარგულ მამას; „მამის“ ძებნაში იძვრის თანდათან, მეტი და მეტი გახელებით. შორეული ფესვი: „მამული“; „მამულის“ ნახვაში იელვებს ხანისხან: თაური ყოვლისა, „მამა“ უზენაესი. ერთი რკალი მოიცვის მეორეთი, მეორე მესამეთი – აქ „მოცვა“ სრულდება. გმირის თავგადასავალი: გარედან გასვლა, შინაგან – უკუქცევა. განცდა: „ნაყოფი – მარად მყოფადი.“ (48.86)

რომანი დაწერის შემდეგ, ერთ წელიწადში, 1926 წელს, გამოიცა. „გველის პერანგის“ წინასიტყვაობაში სტეფან ცვაიგი წერს „არაჩვეულებრივი, ვერა რომელ კატეგორიაში მოსაქცევი წიგნი...“ (74.4)

წერილში „ჩემი ცხოვრება“ რობაქიძე წერს: „ჰამადანში, მიდიელთა ეკატანაში, მთვარიან ღამეს ერთ ქვის ღომზე მეძინა. უეცრად, აზრი დამეუფლა: ყველაფერი, რაც ხდება, გვეჩვენება, თითქოს უკვე ერთხელ მოხდა. ისევ „მარადიული დაბრუნების“ იდეა, რომელიც სულ ყოველთვის მაწამებდა... შემდგომში ამ შეცნობამ ხორცშესხმა ჰპოვა ჩემს რომან „გველის პერანგში.“ ამ რომანში ვცდილობდი აღმოსავლეთის მსოფლიო შეგრძნება და სამყაროს ჭკრეტა პლასტიურად განმეხორციელებინა.“ ასე რომ, „გველის პერანგის“ დაწერა რობაქიძემ 1917 წელს ირანში ყოფნის დროს ჩაიფიქრა, ხოლო დაიწერა 1925 წელს საქართველოში, ბორჯომში.

1949 წელს ენევაში დაწერილ წერილში, „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“, თავად ავტორი საკუთარ რომანს პრინციპულად

ახალი ფორმის შემომტანად ახასიათებს. რომანის შექმნის დრო, ქართულ მწერლობაში, ახალი გმირის ძიების პროცესს დაემთხვა, რაც მნიშვნელოვანწილად ერის სულიერი ცხოვრების გადარჩენის პრინციპების მომცველიც უნდა ყოფილიყო. მწერალს უნდა გაერკვია თუ ერის რომელი ნაწილი იყო სიცოცხლისუნარიანი და სად იპოვებოდა ერის ზრდის გზა.

1931 წლის დასაწყისში იგი ოჯახთან ერთად საცხოვრებლად საბჭოთა კავშირიდან გერმანიაში მიდის, რის შემდეგაც უკან აღარ ბრუნდება. მისი შემოქმედება და მოღვაწეობა უცხოეთიდან სწვდება საქართველოს. რობაქიძის მწერლობის ძირითადი კონცეპტი მოხაზულია, როგორც – **შინდაბრუნება ფესვებისკენ!**

მწერლის უცხოეთში ცხოვრების პირველი წლების შესახებ ბევრი რამ ბურუსითაა მოცული. განსაკუთრებით საინტერესოა, მეორე მსოფლიო ომში დამარცხებული ფაშისტური გერმანიიდან რობაქიძის წასვლისა და დამკვიდრების პირველი წლების დეტალები. საკითხს ართულებს ისიც, რომ მისი პირადი არქივი ბოლომდე შეუსწავლელია, თუმცა, საქართველოდან ახლადწასული მწერლის ცხოვრების პირველი წლების შესახებ მასალები მრავლად აღმოჩნდა ქენევაში, გაეროს ევროპის განყოფილებაში დაცული ხარიტონ შავიშვილის (რევოლუციონერი და სოციალისტური მოძრაობის ერთ-ერთი წარმომადგენელი) არქივში.

შავიშვილის არქივში დაცულია მისი, რობაქიძის და ოტო ცოგის უცნობი წერილები, რომლებიც შუქს ჰფენენ რობაქიძის შვეიცარიაში დამკვიდრების ისტორიას. (ე. „კლასიკური და თანამედროვე ლიტერატურა“, 2000,164)

იენაში, დიდერიხსის გამომცემლობა დაუბრკოლებლად ბეჭდავდა რობაქიძის რომანებს და ესეებს. სწორედ გერმანიაში გამოაქვეყნა მან რომანები „ჩაკლული სული“, „გრაალის მცველნი“, „მეგი – ქართველი ქალი“, ესეები – „ჰიტლერი“, „მუსოლინი“, კრებული „დემონი და მითოსი.“

რობაქიძე და მისი მეუღლე, ელენე ფიალკინა, რაიხსშრიფტტუმკამერის წევრებიც იყვნენ, რადგან ნაციზმის დროს გერმანიაში, როგორც იდეოკრატიულ სახელმწიფოში, კულტურის

ყველა დარგის საქმიანობას რაიხსკულტკამერი (კულტურის საიმპერიო პალატა) წარმართავდა, რომელსაც თავად რაიხსმინისტრი იოზეფ გობელსი (Paul Joseph Goebbels, 1897 - 1945, გერმანელი სახელმწიფო და პოლიტიკური მოღვაწე, მესამე რაიხის რაიხკანცლერი) ხელმძღვანელობდა. ამიტომ, ვინც გერმანიაში ცხოვრობდა და ლიტერატურულ საქმიანობას ეწეოდა, ყველა რაიხსშრიფტტუმკამერის წევრი უნდა ყოფილიყო.

რობაქიძის მთელი შემოქმედება სიტყვაკაზმული მწერლობის იმ სახეობას ეკუთვნის, რომელსაც გერმანელები Blut und Boden literatur, მიწისა და სისხლის ლიტერატურას, უწოდებენ. მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ ამგვარი ლიტერატურა ევროპაში საკმაოდ არაპოპულარული იყო, შესაბამისად, გრიგოლ რობაქიძის რომანებიც, რადგან მიწა, სისხლი, რასხა, ჯიში მკითხველს მხოლოდ ნაციზმსა და ფაშიზმს ასხენებდა.

ნაწილი მეორე

იონას კომპლექსი ანუ გზა ქვეცნობიერში ჩასაშვებად

„დიონისოს დიმილის“ სქემა

ქალის წიადი, თავის მეტაფორულ ლაკუნებში სხვადასხვა ინტერპრეტაციას იტევს, რომელთაგან ერთ-ერთი ქალის საშოა, როგორც საიდუმლო მდგომარეობაში ჩაფლვის ადგილი, სადაც შესაძლებელია ბაშლარისეულ⁴ სიმბოლოთა გახსნის მეშვეობით ქვეცნობიერში ჩაშვება, სადაც გარანტირებულია „ზმანებათა“ ყველაზე მაღალი სიხშირე, რაც ჩვენთვის სასურველ სიმბოლოთა (გ)ახსენებლად გვჭირდება. ქალის წიადის ანუ ქალის საშოს სიმბოლო ქვესკნელია და ამ საკრალურ ადგილას მოხვედრის გზა იქნება ზევიდან ქვევით ანუ ჩვენი გზაც იქნება ვერტიკალური – ზემოდან ქვემოთ. ამიტომ, ქალის წიადში შესვლასა და დამკვიდრებაში სწორედ იონას მეტაფორა დაგვეხმარება, რაც საშუალებას მოგვცემს მოვძებნოთ ჰარმონიული მდგომარეობა, რათა დაბრუნების ადგილის ანუ მამის წიადში შესვლის ყველაზე საიმედო გზა ვეძიოთ, სადაც უსასრულობის ნიშანს ეძებენ ასკეტნი. ასეც ფიქრობს არჩიბალდ მეკეში, რომ მართალია დიდი

⁴ გასტონ ბაშლარი (Gaston Bachelard, 1884-1962) – ფრანგი ფილოსოფოსი, ესთეტიკოსი და მეცნიერების მეთოდოლოგი, ნეორაციონალიზმის ფუძემდებელი. „ინტეგრალური რაციონალიზმის“ შესახებ მისი მოძღვრება ემყარება ბერგსონის სიცოცხლის ფილოსოფიას, იუნგის კოლექტიური ქვეცნობიერის ფსიქოლოგიას და შემეცნების თეორიის ტრადიციას. ესთეტიკაში ბაშლარი ერთმანეთს უპირიპირებს წარმოსახვას („ირეალურის ფუნქცია“) და გონებას („შეჩერების, აკრძალვის ფუნქცია“) და იცავს წარმოსახვის ავტონომიას. ბაშლარის „სუბსტანციალური ფსიქონალიზი“ ერთ-ერთ ყველაზე უფრო ანგარიშგასაწევ მოძღვრებას წარმოადგენდა 60-იანი წლების ევროპულ ესთეტიკაში. რ. ბრტის თქმით, ფრანგული კრიტიკის სკოლა შექმნა ბაშლარის „მარგინალური“ ფსიქონალიზმმა, მის მიერ თემატური სუბსტანციების კვლევა. მას ეკუთვნის „ცეცხლის ფსიქონალიზი“ (1938), „წყალი და ზმანებები“ (1942), „ჰაერი და სიზმრები“ (1943), „სამყარო და ოცნება სიმშვიდეზე“ (1948), „სივრცის პოეტიკა“ (1957), „ზმანებათა პოეტიკა“ (1960), „სანთლის ალი“ (1961), „უფლება ზმანებაზე“ (1970)

ტოლსტოი, რომელმაც თქვა, რომ: „პირველი წლიდან მეხუთე წლამდე ხანი უფრო გრძელია ვიდრე მეხუთე წლიდან მეოთხმოცე წლამდე“ და თავადვე ასკვნის, რომ ვინ იცის, იქნებ პირველი წლის დაწყებამდე ანუ „საშოსკენ“ – ხანი კიდევ უფრო მეტია. „უთუოდ მეტია“. (50.78) არჩიბალდის ეს დასკვნა თუ ნიშნავს იმ უსასრულობას, რასაც ქალის, ვეშაპის და მარიამის წიადის სიმბოლო ინახავს?!

ეს გახლავთ პირველი მიზეზი რატომაც ავირჩიეთ ხსენებული საკრალური ადგილი, თუმცა იონას სიმბოლო ჩვენთვის ორმაგად საინტერესოდ ვლინდება „იონა წინასწარმეტყველის წიგნის“ ინტერპრეტირებისას.

„წინასწარმეტყველ იონას წიგნი“, თავი I და II, (4.368) ძველი აღთქმისეული იგავის შინაარსი: ღმერთმა დაავალა წინასწარმეტყველ იონას ნინეფიაში წასვლა და ქადაგება ბოროტმოქმედთა წინააღმდეგ. იონას არ უნდოდა ამ დავალების შესრულება, გადაწყვიტა ღმერთს დამალვოდა, ხომალდზე ავიდა და ფარსისში გაიპარა. ღმერთმა საშინელი ქარბორბალა და დევნა მოუვლინა ხომალდს, მისი ეკიპაჟი დაღუპვისთვის იყო განწირული. მაშინ იონა ხომალდის მმართველთან მივიდა და უთხრა, რომ მის გამო იყო ეს ქარბორბალა და თუ მას ზღვაში გადააგდებენ, ყოველივე ჩაცხრებოდა, ზღვაც დამშვიდდებოდა. მართლაც, იონა გადააგდეს ზღვაში, რის შემდეგაც ყველაფერი ჩაწყნარდა, ღმერთმა კი იონას სასჯელად ვეშაპი გამოუგზავნა, რომელმაც ჩაყლაპა იგი. სამი დღე და ღამე იყო იონა ვეშაპის მუცელში, სადაც გულმხურვალედ ღოცულობდა, ევედრებოდა უფალს ამ ჯოჯოხეთისგან ეხსნა მისი სული. ღმერთმა შეისმინა იონას თხოვნა და მართლაც, მალე ვეშაპმა სრულიად უვნებელი იონა ხმელეთზე ამოანერწყვა. იონა სიკვდილის მეტაფორული სარტყელის გავლით ხელმეორედ იშვა, მან განიცადა მკვდრეთით აღდგომა, ისევე როგორც ხდება ეს დიონისეს და ქრისტეს შემთხვევაში: ჯერ ჯვარცმა (ანუ სიკვდილი), შემდგომ – აღდგომა. აქედან გამომდინარე, ჩვენთვის იონას და ვეშაპის სიმბოლოც საინტერესოა. გარდა ამისა, წყალიც (ამნიონის სითხე, ქალის ორსულობის დროს

გამოყოფილი სითხე, რომელიც ნაყოფს გარს აკრავს, იონას სახელიდან მომდინარეობს) ტრადიციული მითოლოგიური წარმოდგენებით (ასევე ფსიქოანალიზურადაც) სიმბოლოა ქალის წიაღისა.

დავიწყოთ ვეშაპით, იონა ვეშაპის მუცლის გავლით განიცდის აღდგომას, ანუ ვეშაპის მუცელი არის ერთგვარი საკრალური საშო საიდანაც ხდება იონას ხელმეორე შობა ანუ აღდგომა. იონა იმდენად არის საინტერესო, რამდენადაც იგი მაპროვოცირებელია ყოველივე ამის. ვეშაპის მუცლის მსგავს სიმბოლოდ აკ. ბაქრაძეს წმ. მარიაშის მუცელი მოჰყავს, (4.391) საიდანაც იშვა მაცხოვარი, რომელიც ერთ-ერთი მაგალითია კვდომა-აღდგომის პარაბოლისა:

„ორთა მუცელთა,
ბუნებანი შეცვალნეს
ვეშაპისა და ქალწულისაგან
დღეს, რამეთუ პირველ
უხრწნელად დაჰმარხა მუცელმან
ნაყოფი,
ხოლო აქა დღეს ნაყოფმან დაიცვა
მუცელი
იგი...“

(ძღისპირი) (6.391)

ასე რომ, ჩვენ მივიღეთ ქალის (ვეშაპის) წიაღი, როგორც ყველაზე ჰარმონიული მოდელი, ერთგვარი კოსმიური საშო, სადაც შესაძლებელია სიკვდილის შემდეგ აღსდგეს არსება, ან უკვდავებას ეზიაროს. ჩვენ ორივე პერსონაჟს – არჩიბალდ მეკეშს და კონსტანტინე სავარსამიძეს ჩავაყენებთ ერთსა და იმავე ინტერპრეტაციათა საწყის (ნულოვან) ველში და თვალს მივადევნებთ რომელი პერსონაჟი გაივლის დიონისესმიერ, იონასმიერ და მაცხოვრისმიერ გზას.

არჩიბალდ მეკეში, სიმბოლურად, სწორედ ვეშაპის მუცლის გავლით მიდის აღდგომისკენ, იგი იმეორებს კვდომა-აღდგომის

გზას. კონსტანტინე სავარსამიძე კი, როგორც მხოლოდ კვდომის ფაზაში დარჩენილი დიონისე, ვერ განიცდის ადღგომის სიხარულს.

საინტერესოა, კოსმოგონიური საშოს ფორმა. როგორც სალხინებლის იდეალური ვარიანტი იგი ჯერ კიდევ ღმერთის პირველ მოძრავ ტაძარში – წამების კარავში „წმინდათა წმინდა“ (Sanctum Sanctorum) გვხვდება, რომელიც განასახიერებდა მდებარეულ საწყისს, იონას ანუ საშოს.

„წმინდათა წმინდა“ ტაძრის ნაწილში დაფარულია ამგვარი სიმბოლოს შემცველი სათავსოც, რომელსაც მხოლოდ ერთი დიობი აქვს და რომელიც, ასევე, გამოსახულებაა საშოსი. ასეთივე „წმიდათა წმიდა“ ადგილი ჰქონდა მოსეს მიერ ციური ნიმუშის მიხედვით უდაბნოში აგებულ საწამებელ კარავსაც, (გამ., 25,17-18) რომლის სალხინებლის თავზე დასმულ ორ ქერუბიმს ისე ჰქონდათ ფრთები გამოსახული, რომ წარმოადგენდა საშოს. (გამ., 25:20) ამგვარ სიმბოლოს შეიცავდა ეგვიპტური სარკოფაგიც, რომელიც ერთგვარ ნავის ფორმის სათავსოს მიაგავდა (სხვათა შორის, ფსიქოანალიზში ნავის ფორმის, ან კონკრეტულად ნავის, სიმბოლო სწორედ ქალის საშოსთან იგივედება). ასე რომ, იდეალური ადგილი, სადაც ყველაზე კარგად მიმდინარეობს საკრალური პროცესები, სწორედ ქალის წიაღის აღმნიშვნელი სიმბოლოებია.

მამის წიაღი კი თავისთავად ის ადგილია, რომელიც მუდამ ძის თანაარსებობას ითვალისწინებს. ეს ადგილი ჯერ კიდევ ქვეცნობიერშია მონიშნული, როგორც ყველაზე სანდო და ჰარმონიული ადგილი, სადაც შესაძლოა დამკვიდრდეს მთლიანობის, ერთარსობის ღვთაებრივი შეგრძნება და სიხარული.

გზა, რომელიც მამის წიაღში ჩასაშვებად გვჭირდება განსაზღვრულია „დიონისოს ღიმილის“ და „გველის პერანგის“ მთავარ გმირთა ანუ ძეთა მოძრაობის სქემის მიხედვით. ლიტერატურულ ნაპრალებს შორის დახლართულ ორ, დიამეტრალურად განსხვავებულ გზათა სქემას თავად ძეთა, ასევე პრინციპულად განსხვავებული, მოძრაობა განსაზღვრავს. „დიონისოს ღიმილის“ შემთხვევაში ძის – კონსტანტინე სავარსამიძის სახე სწორედ მის ორბუნებოვნობაში, მის მერყეობაში

იკარგება. სავარსამიძის მოგზაურობის სქემა ლაბირინთული გზის პრინციპით ვითარდება. შესაბამისად, შედეგიც ლოგიკურია – იგი საბოლოოდ ამოვარდება მამის წიაღიდან, რადგან ვერ შესძლო სწორად მიემართა მამასთან დასაბრუნებელი გეზი. ამიტომაც, იგი ამ გზას „ჯოჯოხეთური სიბნელიდან“ გამოუვალობის ტრაგიკული შეგრძნებით ავითარებს. სწორედ ეს ლაბირინთული გზა უბნევს მას თავგზას, რაც ერთი ქალაქიდან მეორეში, მეორედან მესამეში ხეტიალის სურვილს უღვიძებს, რათა სადმე მიაგნოს გამოსავალს თვალუწვდენელი ლაბირინთიდან.

სავარსამიძის ცხოვრების არსი სწორედ „გველის პერანგშია“ მოცემული, სადაც მამა: „ერთია,“ ხოლო შვილი მამაც არის და თან „სხვაც,“ (50.44) მხოლოდ სავარსამიძის შემთხვევაში ეს „სხვა“ უფრო მეტია, ვიდრე მამა, სწორედ აქ არის სახარებისეული წონასწორობა დარღვეული!

სწორედ, შვილის თვისებაა „განზე დგომა... გადაცდენა...“ რასაც მუდამ არეგულირებს მამა. სავარსამიძე მუდამ გეგმავს მამის სახლში დასაბრუნებელი გზის გეგმას, „მაგრამ არა დიდების მომხვეჭელი, არამედ როგორც უსახელო, უბირი, მწირი. მოვძებნი ეზოს პაპისეულს და დავსახლდები... დაიხაც ასე! რკოც მოწყვეტილი იქ დაეცემა, სადაც ბებერი მუხა წაიქცა.“ (18.12) თუმცა, ეს გზები ყოველთვის ეფემერულია. სავარსამიძემ ზუსტად იცის სწორი გზა ანუ რკოს ტრაექტორია, რომელიც მუხის (მამის) ქვეშ ეცემა მუდამ, მაგრამ იგი შეგნებულად არ ახორციელებს ამ გზას.

„რა გავაკეთო, კიდევ რომ წავიდე? ჩვენი (იგულისხმება სამშობლო, რომელიც სწორედ მამის ჰიპოსტასია ს.კ.) გზები რა ხანია გაყრილია. რაც უამი გადის, მით უფრო შორდებიან ისინი ერთმანეთს“... „მივდივარ მხნედ და ჩემს დაკარგულ სამშობლოს ვეძებ.“ (18.68)

ბიბლიის „ხუთწიგნეულის“⁵ თარგმანება განმარტავს „მამისსახლს“ ანუ იმ წიადს, საიდანაც გამოდის ძე და კვლავ უკუ მიიქცევა (ტრადიციული განსხვავებით ქალისგან, რომელიც გათხოვების შემდგომ ტოვებს მამის სახლს (წიადს) და სხვაგან მკვიდრდება).

„რა არის „მამისსახლი?“ უფრო სწორად, რას ნიშნავს „ბეთ აბ“ – „სახლი მამისა?“ ეს არის უფრო მცირე ერთეული (ერთობა), ვიდრე საგვარეულო. საგვარეულო მამასახლისებისგან შედგება და ამ საფეხურის ერთობას მამა (აბ) უდგას სათავეში. მამა აერთიანებს ადამიანებს ერთ სახლში, ერთ ჭერქვეშ. ეს სახლი შეიძლება იყოს კარავიც. არც სახლი, არც კარავი, არ ნიშნავს მხოლოდ ნაგებობას, არამედ იმ ადამიანთა ერთობლიობას, ვინც ამ სახლში ან ამ კარავშია შეფარებული და ცხოვრობს იქ. მამა იფარებს მათ და აცხოვრებს. ამრიგად, ებრაულ სახლს ფართო მნიშვნელობა აქვს, რაც არ არის უცხო არც ქართული, არც რომელიმე სხვა ენისთვის. ქართულ ტერმინში „მამასახლისი“ ნიშნავს სახლს, ერთი მოდგმით დასახლებულ ქვეყანას, რომელსაც

⁵ ბიბლია, როგორც ცნობილია, სხვადასხვა ავტორთა და მოცულობის წიგნთაგან შედგება, რომელიც ერთ მთლიანობას ქმნის. წიგნების რიცხვი მერყეობს იმისდა მიხედვით, თუ რა პრინციპით ვხელმძღვანელობთ მისი დაყოფისას. ბიბლიის კოდექსით, რომელიც ებრაული ტრადიციის მიხედვით 39 წიგნისგან შედგება, ებრაულივე ტრადიციის თანახმად, სამ ჯგუფად იყოფა, რაც განასხვავებს კიდევ ებრაულსა და ქრისტიანულ დაყოფას ერთმანეთისგან. ქრისტიანული ტრადიცია მისდევს „სექტუანგინატას“ და ბიბლიაში 51 წიგნს ითვლის, ებრაულში კი 39+12 წიგნი. „ხუთწიგნეული“ ანუ ებრაული სახელწოდებით „თორა“, ბიბლიის ერთი, დასაწყისი ნაწილია, მის პირველ ნაწილში – წინასწარმეტყველნი (ნებიიმ) დაცულია ებრაული და ქრისტიანული ვერსიების არსებობა, მხოლოდ მეორე ნაწილი – წერილნი (ქეთუბიმ) განასხვავებს ებრაულსა და ქართულ ტრადიციებს. „ხუთწიგნეულის“ ქართული თარგმანი ორგზის გამოიცა: 1. 1898წ, 2. 1900წ.

პატრონობს და მართავს მამად წოდებული ხელისუფალი.“ (32.237) სახლის მამებად წარმოგვიდგებიან აბრაამი, ისააკი და იაკობი, რომლებიც თავ-თავის თაობაში მამისსახლებს მეთაურობდნენ.

საბოლოოდ, თორმეტმა მამასახლისმა, რომლებიც საგვარეულოებად განშტოვდნენ, თორმეტი ტომი შეადგინა.(32.237)

ჩვენთვის საინტერესოა, თუ როგორ ტრანსფორმირდა ებრაული „მამისსახლი“ უფლის სამყოფელად: „როგორც ოჯახს ანუ სახლს (მამისსახლს) ჰყავს დამფუძნებელი, რომლის საზარდულთან მიბმულნი არიან მისი „სახლის შვილები,“ ასევე საგვარეულოს და მასზე მაღალ ტომს (შტოს) ჰყავს თავისი წინაპარი, ხოლო უმაღლეს საფეხურზე უფლის კრებულია.“ (იქვე) ანუ „ხუთწიგნეულში“ მოცემული სქემა ზუსტად გვაძლევს ჩვენთვის საჭირო მოდელს: ანუ „მამისსახლი“ პირველი ინსტანციაა, სადაც ხორციელდება ბიოლოგიური მამა-ძის კავშირი და მეორე, „უფლის კრებული,“ სადაც უსასრულოებაში მყოფი იგივე კავშირი არსებობს. აქედან გამომდინარეობს თითოეული ისრაელიანის ღვთაებრივი ლოგიკა, რომ ყოველი ძე ეკუთვნის ჯერ უფლის კრებულს, (დმერთს) შემდეგ ისრაელს (სამშობლოს, მამულს), საგვარეულოს (თავის ბიოლოგიურ გვარს) და ბოლოს მამისსახლს (თავის ბიოლოგიურ მამას). სწორედ ამ იერარქიის გავლით ძე მიემართება საწყისი საფეხურისკენ – უფლისკენ.

ეს მსჯელობა იმისთვის დაგვჭირდა, რომ გადმოვცეთ მამის წიადის (მამისსახლის) უთუოდ საკრალური და მრავალშრიანი სიმბოლიკა, რომელიც ბიბლიის ამ ნაწილშია აღწერილი. სწორედ „ხუთწიგნეულშია“ მოცემული ის მოდელი, რაც „დიონისოს ღიმილშია“ აღსრულებული კონსტანტინე სავარსამიძის მამის მიერ, რასაც მოჰყვა კონსტანტინეს მიერ მამის ფუძის, სახლის ამოძირკვა (თავის სიმბოლოებიანად) და მამულის დატეევებით სხვაგან წასვლა: „ძე დავანგრიე მამაჩემის სახლი. მისი ეზო მეზობლის ობლებს დავურიგე. ძე ამოვაჭრევინე მისი ვენახი. იქ, სადაც მამას ამერიკული ვახის ნაშენები ჰქონდა, დღეს სოფლის ბიჭები ბურთაობენ.“ (18.57) სავარსამიძემ მამისეული სახლი დაანგრია და მას აგონდება ტაია შელიას, ცრუ მამის, ისლის სახლი.

მამისსახლის ცენტრმა ცრუ მამისსახლში გადაინცვლა, აქ არის მთავარი ანომალია, მამის სახლი ცრუ სახლში გაიცვალა. (სწორედ ტაია შელიას „გზებზე სიარული“ იყო მთავარი მიზეზი, რისთვისაც სავარსამიძე მამამ დასწყევლა, რადგან ტაია შელია და მისი სახლი მისთვის მშობელი მამის სახლზე მეტად ახლობელი იყო): „ტაია შელიას ისლის ფაცხა! ქვეყანაზე სხვა სახლი მე არ მეგულება, სადაც მეტი ბედნიერება მეგრძნოს. რა ტკბილად მეძინა იმ ისლის სახლში ზამთრულ ქარების ზუზუნის, წვიმების ტლაშუნის გამგონეს, ისლის შრიალი – სულზე უტკბესი ნანინა იყო.“ (18.42)

კვლავ მიყვებით „ხუთწიგნეულს“:

რჯული (იგულისხმება კვლავ იუდაისტური სწავლება) იცავს თავის პირმშოს მამის თვითნებობისგან, მაგრამ ჯერ დაცული უნდა იქნეს მამის პატივი, რაც სწორედ ოჯახის, სახლის, ფუძის შენარჩუნებაში მდგომარეობს. ურჩი შვილი (21:18:21) („ურჩი შვილი“) (32.348) კი არღვევს ოჯახის მონოლითურობას, იგი ამით მესუთე მცნებას არღვევს. თუ მამას ეყოლება ურჩი შვილი, იგი ჭკუის სასწავლებლად მიჰყავთ თავიანთი ადგილის კარიბჭესთან, უხუცესთა წინაშე და ასე ეუბნებიან ისინი უხუცესთა საბჭოს წევრებს: „ჯიუტია და ურჩი ეს ჩემი შვილი, ჩვენი სიტყვის გაუგონარია, ღორმუცელაა და ლოთი. და ჩაქოლოს იგი ქალაქის მთელმა მოსახლეობამ და მოკვდეს. და აღმოფხვრი ბოროტებას შენი წიაღიდან, და გაიგებს მთელი ისრაელი და შეეშინდება.“ (21:18-21) ძის მიერ მამის წიაღის დატვეებისთვის და სხვა მცონარეობისთვის ხამურაბის რჯული მამას უფლებას აძლევს წაართვას თავის პირმშოს პირმშობა. ასე იქცევა კონსტანტინე სავარსამიძის მამა, იგი უნაყოფობით სწყევლის შვილს, ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ ართმევს მამობის ფუნქციას, ანუ ართმევს „პირმშობას“: „თუ ჩემი სიტყვა შენი გონების ყამირზე არ დაეცეს, ჩემი შენდამი მობარებული თესლი ისე მოგიშხამოს წმ. გიორგიმ, რომ ვერ ერთმა დედაკაცმა ვერ გაუძლოს შენი თესლის ნაყოფის შობას. და ყოველი ქალი... რომელსაც შენ გაეკარები, ისე უნაყოფო ქნას წმინდა გიორგიმ და მაცხოვარმა, როგორც ეწერის ჭაობში მდგარი თხემლა, ზამთარ-ზაფხულ შტოებ შემხმარი ყვავილს რომ

ვერ იხსამს.“ (18.57) მამის პირიდან აღუღებულ ფოლადივით გადმოღვრილმა წყევლამ დააღა სავარსამიძე უნაყოფობით.

ალბანოში, ბიანკას გაქარჩხულ სახლში იგი მცირე ხნით აღტაცებულია თავის თესლის გააქტიურებით, რადგან ჯენეტი ორსულადაა: „კრძალვით ვეხები მის დასხვილებულ სახსრებს, მართლაც ღმერთი ჩასულა მის გვამში. ღვთის საოცარ სასწაულს აღუვსია ამ დედაკაცის გვამი წითელი იაგუნდებით... საოცარი სიამაყის გრძნობა მომერია. ათასეული წლების მამაკაცური თესლი, დღემდის ჩემს იქით რომ გასაქანი არა ჰქონდა, მეორე ადამიანს შეჰკედლებია. და ვიღაც მესამე უნდა მოვიდეს.“ (18.201) სავარსამიძე აღვსილია მამაკაცური სიამაყით, იგი სრულყოფილებას უადრესად ფაქიზად განიცდის, მაგრამ ეს სიხარული ეფემერულია, იგი ძალიან მალე, ჯენეტის თვითნებური აბორტით სრულდება.

მამობის მოლოდინში, სიხარულის უამს, სავარსამიძე ერთ უცნაურ ფრაზას ამბობს: „ამაზრხენი (ხაზგასმა ჩვენია) ფიქრი მივლის, როცა გავიფიქრებ, რომ მე მარტოხელა, ერთადერთი და განუმეორებელი შუაგავკობილვარ.“ (18.201) რას გულისხმობს ამ სიტყვებში სავარსამიძე? ნუთუ, ეშინია მას მამობის, თუ ეს უბრალო ეგოიზმია, ჯერ უშობი შვილის მიმართ და საკუთარი თავის უსაზღვრო სიყვარულია? იქნებ, შიშია ჩვეულებრივი, ყველა მარტოხელას შვილის გაჩენისას რომ ეუფლება?! უთუოდ ამ უკანასკნელით შეიძლება აიხსნას ჯენეტის სასწაულებრივი დაორსულების გამო სავარსამიძის გაორება.

აქვე უნდა გაიხსნას უძღები შვილის იგავის სქემაც, რომელსაც, ფაქტობრივად, ბოლომდე არ მიჰყვება სავარსამიძის დესტრუქციული გზა. თუმცა, უძღები შვილის იგავის პირველი ფაზა ძალიან ჰგავს სავარსამიძისას, მაგრამ უძღებისთვის დამახასიათებელი გამოკვეთილი ამპარტავნება და ქედფიცხლობა, სავარსამიძეს არ ახასიათებს, ანუ სავარსამიძე არა ამპარტავნებისა და ქედფიცხელობის გამო წყდება მამის წიაღს, არამედ მას სრულიად სხვა მექანიზმი – ეპოქალური ნიშნით გამყარებული დესტრუქციული ბედისწერა მართავს, რაც თავისთავად უცნობია სახარებისეული ძისთვის. სახარებისეული

იგავის ბოლო კი ჰარმონიულია, რადგან ძე კვლავ ერწყმის მამას, მამა მიიღებს შვილს, რომელსაც სინანული ახვევია გარს. მამამ მიიღო შვილი თავისი პირვანდელი სახით და სათავე დაუდო დიდ სიხარულს „ვინაიდან ეს ჩემი ვაჟი მკვდარი იყო და გაცოცხლდა, დაკარგული იყო და გამოჩნდა.“ (ლუკა 16:24)

უძღები ძისთვის დამახასიათებელია სინანული, (რაც სავარსამიძესთან მხოლოდ ლატენტურად, სიზმრისეულად, ცხადდება). უძღები შვილის სინანულის ადგილად სახარებაში მოიხსენიება „ღორთა სამწყემსური: „მივიდა და შეუდგა ერთსა მოქალაქესა მის სოფლისასა, ხოლო მან წარავლინა იგი ველად თვისა ძოვნად ღორთა“ მას შემდეგ, რაც „წარაგო... ყოველივე მისი“ ანუ მამისეული სამკვიდრებელი. სწორედ ღორების მწყემსვის დროს მოეგო გონს უძღები შვილი. მან სწორედ მაშინ გაიაზრა, თუ რაოდენ ფასეული იყო მისთვის მამის წიადი. ამის შემდეგ იგი შეუდგება მამის წიადისკენ დასაბრუნებელ გზას, რათა უთხრას: „მამაო, ვცოდე ცად მიმრთ და წინაშე შენსა.“

სავარსამიძის გზის სისტემა ბოლომდე არც უძღები შვილის იგავის გზას მიჰყვება, რადგან ეს უკანასკნელი, საბოლოოდ, მაინც მიდის მამასთან და შეუვრდება მას. სავარსამიძის არეული გზის შესაბამისია მისი სიზმართა მიმდევრობაც, რომელთა საბოლოო შედეგიც გამოუვალობა და საბოლოო სატანჯველში დარჩენაა. მიუხედავად, მრავალი მცდელობისა, მისი გზა მაინც მოკვეთილია, ის არ არის „ოდისევსური“ სრულყოფილებით გავლილი, თუმცა ოდისევსის ბედს სავარსამიძე გარკვეულწილად იზიარებს (თუ არ ჩავთვლით ოდისევსის ითაკაში მშვიდობიან დაბრუნებას (81.220). ქალბატონი ფონ შაის სახლში, ჩაიხე მიპატიუებულ სავარსამიძეს მოხუცი დოქტორ ფონ შაი სწორედ ოდისევსს უწოდებს მას: „ოდისევსი ხართ, ნამდვილი ოდისევსი.“(18.276)

„ჯოჯოხეთად ჩასვლა კონსტანტინე სავარსამიძისა“

სავარსამიძე ხედავს ფანტასმაგორიულ სიზმარს, „მღვიმეში მამა იჯდა! მუხლზე ჩემი პირველი სატრფო მზეხარი შეესვა, ცალი ხელით მიწას აჭმევდა. კოცნიდა. მამას თმა-წვერი ძლიერ გაზრდოდა.“ (18.372)

მამა ჩაბრუნებულია თავისსავე ბნელ წილში – მღვიმეში. მღვიმე სწორედ ის ადგილია, სადაც დაგროვილია უხილავი მარაგი საიდუმლო სიბრძნისა, სწორედ მღვიმეში ხდება ღვთისგან რჩეულთათვის ღვთის ხილვა და სხვა საკრალური პროცესები.

„დიონისოს ღიმილში“ ყველა სიმბოლო სახეცვლილი და დამახინჯებულია, მოკლებულია მის მთავრ მნიშვნელობას. ასევეა მღვიმის სიმბოლოც, იგი რომანში არ არის იმ ღვთაებრივი ემანაციის ადგილი, რასაც ასკეტები ესწრაფვიან, პირიქით, „დიონისოს ღიმილში“ მღვიმე სრულებით გამორიცხავს ასკეზის ადგილს, რადგან „ეშმას“ სამკვიდრებელია იგი. შესაბამისად, არც მამა-ძის შერწყმის სიმბოლოა, რადგან: „დიონისოს ღიმილის“ მღვიმის მარცხნივ ბნელეთია თვალშეუვლები, „სიკვდილის წყლები და ეწერი ცეცხლმოდებული. არც სინათლე, არცა ბალახი, არც ქვა, არც ხავსი, არცა სუნთქვა და არც ამოსუნთქვა... პიტალო კლდეზე ჩაქუჩს სცემს ეშმა და ასე ითვლის წამებს.“ (18.372)

კვლავ „ორძილი:“ მამას მუხლებზე უზის მიწანაჭამი მზეხარი, სავარსამიძის პირველი სატრფო. ამ პასაჟით დასტურდება ის, რომ ნაყოფიერების სიმბოლო – ქალი, მამას ჰყავს დაცული საკუთარ წიაღში. სავარსამიძის ქვეცნობიერში დევს ინფორმაცია, რომ მამას დახშული აქვს მისი ნაყოფიერების არხი, ამიტომაც ამოტივტივდება მამის კალთაზე მიწანაჭამი მზეხარი. თავის მხრივ, მზეხარის ხატიც გაბერწებულია, ის მიწითაა ამოვსებული – დაცულია მამის წყევლა.

სწორედ სიზმარშია შენარჩუნებული სავარსამიძის ქვეცნობიერის წრფელი სურათი.

როგორც ვნახეთ, მზეხარის ხატიც ბერწია, ისევე, როგორც ჯენეტის, რაც სწორედ მამის მიერი წყევლით არის განპირობებული. სწორედ ქალია სისხლის ერთგვარი ბარომეტრი, საზომი, რომელიც გამოავლენს, რამდენად მიდრეკილია მამრი მამად გახდომისკენ. ამიტომაც, მოსცილდება ჯენეტს ალბანოში ბავშვი, (18.224) შესაბამისად, ამ დროს, ჯენეტის ხატიც წამხდარია, მას „თვალის ნაოჭები მომრავლებია, შეთხელებული, ფერმკრთალი ტუჩები, გამხდარ, დაწვრილებულ კისერზე ორკეც არშიად შემოვლებიან ნაოჭების რგოლი. მკერდი ჩავარდნია... ჩხირივით გამხმარი თითები... სიბერე მიპარვია მის ღვთებრივ სახეს და გაუნადგურებია შეუდარებელი სილამაზე ამაყი ქალისა.“ (18.339) სავარსამიძისა და ჯენეტის ურთიერთკავშირი ერთგვარი იმიტირებაა დიონისესა და არიადნეს კავშირისა. სწორედ ჯენეტი შეგვიძლია განვიხილოთ დიონისესკენმსწრაფი არიადნეს მიმსგავსებულ პერსონაჟად, რომელსაც უყვარს დიონისე. მათ კავშირში დაცულია ერთგვარი ბალანსი – არიადნე არის მსუბუქი, არამეცნიერი არსება, რომელსაც სძულს ლოგიკა, დიონისე კი ფიქრობს, რომ არიადნე სწორედ მის დიონისურ მემკვიდრეობას განეკუთვნება; ისინი კარგად ერწყმიან ერთმანეთს და ამის შედეგად ხდება არიადნეს განაყოფიერება. (მათი ვაჟი არის ევმედონი) ეს არის სრულყოფილი ფორმა ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობისა.

„დედაკაცის ყოველი გამოცანაა და ყველაფერს დედაკაცისას ერთი ამოცანა აქვს: მას ორსულობა ეწოდება.“ (45.54) „დიონისოს დიმილში“ მამა-ძის დარღვეული ურთიერთობის შემდგომ ყველა კავშირი პირობითი და მიუღწეველია. შედეგად, არც ჯენეტი ინარჩუნებს დიონისესკენმსწრაფი არიადნეს სახეს, მისი ქალური სისტემა ჩაკეტილია, იგი სემელეს და დემეტრას ნაყოფიერების არც ერთ ნიშანს არ შეიცავს. თავისთავად, ჯენეტის ამგვარი ჩაბრუნებული ქალურობა, დიონისე-სავარსამიძით არის განპირობებული, რომელიც მხოლოდ დიონისეს პასიურ, სიკვდილის ფაზაში მიჰყვება.

საშო, ქვესკნელი, (რაც შუამდინარეთის მითოლოგიურ მხატვრობაში „მდებრული ასოს სქემატური ნახატი – სამკუთხედით“ გამოისახა, (რომელსაც წვეტი დაბლა აქვს დახრილი) ერთდროულად მოიცავს სიცოცხლესაც და სიკვდილსაც, რადგან ესენი გარდამავალი ფაზებია. როგორც შპენგლერი წერს, ქალის დაორსულების უამს მასში ჩასახვასთან ერთად კვდება „რადაც.“ ასე რომ, შეიძლება გვქონდეს შეწყვეტილი ფაზები – ანუ ქალის საშო მუდმივი სიკვდილის მატარებელი (ჯენეტი) და ქალის საშო მუდმივი სიცოცხლის მატარებელი. ეს უკანასკნელი არ არის დამახასიათებელი ჩვეულებრივ მოკვდავთათვის, იგი დვთისმშობლის სახეში სახიერდება, რომელსაც მკერდს მიკრული ჰყავს ჩვილი მაცხოვარი.

განვავრძოთ სავარსამიძის სიზმრის ინტერპრეტაცია: შემდგომი ფაზა არის შიშის ფაზა – „მისმა მრისხანე თვალებმა დამაშინა;“ (18.371) სავარსამიძის ქვეცნობიერში არის ინფორმაცია, რომ თუ დაირღვა მამა-ძის მთლიანობა, მაშინ მამაცა და ძეც დაღუპვისთვის არის განწირული. ეს შიში თან სდევს სავარსამიძეს და იგი სიზმარში უფრო იკვეთება.

შიშის ფაზას მოულოდნელად ენაცვლება სინანულის ფაზა – „ფერხით დაუუვარდი...“ (იქვე) აქ უკვე იკვეთება პატიების თხოვნის სურვილი. თანდათან ხდება სიზმრის გენეზისი, სინანულის ფაზა აღსარებაში გადადის და სავარსამიძე „უყვება“ მამას მოპოვებულ შედეგს: „შენი წყევლა ამიხდა, მამა. ჩვენი ეწერის თხემლასავით უნაყოფო გაუხდი.“ (იქვე) იგი ევედრება მამას, რომ დალოცოს, დალოცვა თუ შედგა, მამა-შვილის მთლიანობაც აღდგება. სიზმრის მოძრავი ხაზი წუთით მოიხელთებს მამისეულ სიბრალულს – მამა ტირის, იგი მუხლებზე ისვამს შვილს: „მამას ხმა აღარ ჰქონდა, ცხელ ქვიშაზე გამორიყულ თევზივით უმწეოდ აღებდა პირს. მუხლზე დამისვა ისევე, როგორც მაშინ, როცა ჯიბუტას მეძახდა, როცა ბედნიერი ვიყავი. შუბლზე მაკოცა, მაგრამ...“ (18.372) თითქოს ყველაფერი მზადაა დიდი ბედნიერებისთვის, მაგრამ მამის მიერ შვილის დალოცვა ვერ შედგა: „ვერ დამლოცა, მზეხარმა რადაც ანიშნა, განზე გაიხმო, და

ორივენი გაჰქრნენ.“ (იქვე) მოსალოდნელი შერწყმის სიხარული მამის გაქრობასთან ერთად ქრება, ხოლო სავარსამიძე კვლავ ჯოჯოხეთურ სიბნელეში რჩება.

თუ კ. იუნგის არქეტიპულ სისტემას გადავხედავთ, ვნახავთ, რომ ყველაზე გავრცელებულ არქეტიპულ მოტივთაგან იგი ასახელებს გმირის, მხსნელის, დრაკონის, გველეშაპის, გმირის მშთანთქმელი დევის მოტივებს. გმირისა და დრაკონის სახეცვლილ ვარიანტებად მიიჩნევა კატაბაზისს, ჯოჯოხეთში ჩასვლას. ამ არქეტიპთა გაცოცხლება იმგვარი სულიერი შეჭირვების უამს ხდება, როგორშიც სწორედ სავარსამიძე იმყოფება. (30.61)

ჯოჯოხეთურ სიბნელეში სავარსამიძე სინათლეს, გადარჩენას ეძებს, იგი მართლაც მოიპოვებს სინათლის ილუზიას, მაგრამ ეს სინათლე იმდენად ძლიერია, რომ მისი სიკაშკაშე აბრმავებს სავარსამიძეს. იგი საკუთარ თავს სინათლისგან რეტდასხმულ კურდღელს უწოდებს. სინათლე, ამ შემთხვევაში, მძიმე მეტაფორაა, იგი არ არის მშვიდი სინათლის მფენი. აქაც დარღვეულია ზომიერება, როგორც სავარსამიძის დიონისურობა, ასევე სინათლის ესთეტიკაც გადაჭარბებული და წამლეკავია, რადგან მამის მიერ სამუდამოდ წყეული კონსტანტინე სამაყროში არსებული მთავარი კანონზომიერების დამრღვევია.

მამის მიერ შვილის (ძის) წყევლის ფაქტები კვლავ მითოლოგიურ სივრცეში შეგვიძლია მოვიძიოთ. „ილიადაში“ აქილევსის აღმზრდელი, ელადიდან ფთიაში გამოქცეული ფონქსი, მამისგან, ამინტორისგან, იმის გამოა დაწყევლილი, რომ შვილმა მამას ტრფობის ობიექტი, თმამშვენიერი ქალწული – ორმენიდი, წაართვა.

ფონქსი თავის ტრაგედიას მეგობარ თანამებრძოლებს მოუთხრობს: ორმენიდთან ჩემი კავშირი „მამახემმა შენიშნა მალე, დამწყევლა, საზარ ერინიებს ევედრა, დიაცს არასოდეს ღირსებოდა ჩასმა ჩემგან შობილი ძის.“ ფონქსიც სწორედ უნაყოფობითაა მამისგან დასჯილი. (81.217)

სწორედ უნაყოფობაა მამისმიერი წყევლის შედეგი, რომელიც სავარსამიძეს მთელი ცხოვრების მანძილზე თან სდევს: „თუ კვამლი

ჩააქრო ამ ოჯახში, ისე გაგაქროს წმ. ხახულის ღვთისმშობელმა, როგორც ყინულზე დავარდნილი ნაპერწკალი.“ (18.56-7)

კონსტანტინე სავარსამიძის მსგავსი პერსონაჟების არსებობას, მსოფლიო ლიტერატურაში, მივყავართ იმ თეორიულ საკითხებამდე, რასაც კონკრეტულად მოდერნიზმი მოიცავს და რომლის კონტექსტშიც ჯდება სავარსამიძე.

ახალი დროის სამ ნარატივზე საუბრობს ზ. შათირიშვილი (წერილში „ახალი დროის ნარატივები და მოდერნიზმის ლიტერატურა“), (66.28-31) რომელმაც წარმოშვა სამი მოდერნიზმი ხელფენებაში – ლიბერალური (ინდივიდუალისტური), ეზოთერიკული და რევოლუციური.

საზოგადოდ, მოდერნიზმის ლიტერატურული ნარატივი (ნარატივის კონცეპტი, ფართო გაებით, უბრალოდ ამბავს როდი გულისხმობს, იგი ერთდროულად მოიცავს ხდომილებათა (მოვლენათა) გადმოცემასა და მათ ახსნას, ანუ თეორიის გაგებას) ისეთ პერსონაჟებზე მოგვითხრობს, რომლებიც გაუცხოვებულნი არიან თავისი გვარისგან ან გვარის გაგრძელება არ ძალუძთ.

ეპოქალური ნიშნით განპირობებული გმირის ბიოლოგიური სიბერწის გამოსატყულებაა ის, რომ პერსონაჟი ტექსტუალურ ქსოვილზე ფაქტობრივად უგვარომოდ, უმამოდ, გვარის გარეშე მხოლოდ სახელით მაგრდება. ამის მაგალითად წერილის ავტორს მოჰყავს მარსელი, მარსელ პრუსტის „დაკარგული დროის ძიება“-დან, ასევე იოზეფ კ. ფ. კაფკას „პროცესი“-დან და ულრიხი რ. მუზილის „უთვისებო მამაკაცი“-დან.

ეპოქალური ნიშნით განპირობებულ უნაყოფო მამაკაც პერსონაჟებს თავიანთი უნაყოფობა სხვადასხვა მოტივით განესაზღვრებათ – მაგალითად სექსუალური უძლურება ან ჰომოსექსუალიზმი (ავტორს ამის საილუსტრაციოდ მაგალითები მოჰყავს – ჯოისის „ულისედან“, სადაც ლეოპოლდ ბლუმი საკუთარ მეუღლესთან სქესობრივ კონტაქტს სწორედ სქესობრივი უძლურების გამო ვერ ამყარებს; ასევეა თეიმურაზ ხევისთავი, „ჯაყოს ხიზნებში“, რომელიც გვარს სწორედ უნაყოფობის გამო ვერ აგრძელებს, (ხოლო ანდრე ჟიდის (André Gide (1869-1951),

ცნობილი ფრანგი მწერალი, ნობელის პრემიის ლაურეატი (1947) „იმორალისტის“ მთავარი პერსონაჟი – მიშელი, კუზმინის (Михайл Алексеевич Кузмин (1872-1936), რუსი პოეტი, მთარგმნელი, კომპოზიტორი) „ფრთების“ ერთ-ერთი მთავარი გმირი – შტრუპი, ადრიან ლევერკიუნი, თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ ჰომოსექსუალებისტები არიან). ამ სიას ემატება ბონდო ჭილაძე, თარაშ ემხვარი, კონსტანტინე სავარსამიძე. ამ უკანასკნელის, როგორც მამის მიერ, უნაყოფობით დაწყევლილი ძის, რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს კლინიკურ ანომალიებთან, უნაყოფობა კაბალისტიკის სფეროს შეგვიძლია მივაკუთვნოთ. კონსტანტინე სავარსამიძე სწორედ მოდერნიზმის იმ ლიტერატურული ნარატივის პირმშოა, რომელსაც მამად ვერ გახდომა უდევს საფუძვლად, რაც უზენაესი მამის „სიკვდილის“ გამოძახილია.

გარდა სექსუალური უმწეობისა და ჰომოსექსუალიზმისა, გვარის ვერგაგრძელება, ხშირ შემთხვევაში, ბავშვის სიკვდილითაა თემატიზებული, რასაც, ავტორის მაგალითით, თომას მანის „ბუდენბროკებიდან“ ჰანო ბუდენბროკის სიკვდილი მოწმობს, ასევეა „ულისეში“ ლეოპოლდ ბლუმი, რომელსაც ვაჟი გარდაცვლილი ჰყავს. სწორედ ამ კუთხით იხილავს ავტორი თამარ შარვაშიძის სიკვდილს მოლოგინებისას, ამ კუთხითვე უნდა განვიხილოთ ჯენეტის უნებლიე აბორტი, ასევე, ფარვიზის, როგორც სავარსამიძის ცრუ ძის, ტრაგიკული დაღუპვა.

რეალურად სავარსამიძე ვერ ახორციელებს თესლს. იგი მთელი ცხოვრების მანძილზე ცდილობს ადადგინოს საკუთარ არსებაში მამის ხატი, მაგრამ ვერც ერთხელ ახერხებს ამას, მხოლოდ ბიანკას „გაქარხხულ“ სახლში ხდება მისი მამობასთან წარმოდგენითი ზიარება (როდესაც გაიგებს, რომ ჯენეტი ორსულადაა).

ჯენეტის მიერ თესლის მიღება მამის წიაღში დაბრუნების ანუ მამად გახდომის საწინდარია, შესაბამისად, სავარსამიძის მამად გახდომა მამისმიერი წყევლის მოშლაა, წყევლის მოშლა კი ჰარმონიის დასაბამია, მაგრამ ხელოვნურად შექმნილი მამობის

შეგრძნების გააზრების ნაადრევი სიხარული მალევე ქრება, თუმცა სავარსამიძე მაინც მოიხელთებს ცრუ ძის ხატს ფარვიზის სახით. იგი ფარულად ააღორძინებს მამას თავის თავში: მან უკნონო, გრძნეული გზით მოიპოვა ძე, რომელიც უყვარს. (აქ, უპირველესად, ხორციელდება მისი ბიოლოგიური მექანიზმი, რომ გადაიქცეს მამად, რაც მისი მამაკაცური არსებობის წინაპირობაა, რაც ყოველ მამაკაცში დევს, როგორც ქალში განაყოფიერებისა და მშობიარობის ფაზები).

ასე რომ, ცრუ ძის სიყვარულით იგი ცდილობს გაიაროს მამობის გზა, მიუხედავად იმისა, რომ მამობის აპარატი მასში ატროფირებულია.

უნაყოფობის განცდას თან ერთვის ღმერთის დაუსრულებელი ძიება, რადგან მის წარმოდგენებში ღმერთის სახე არ არის დაყვანილი ერთ კონკრეტულ ხატამდე. სახეცვლილი ღმერთის ხატს მის ქვეცნობიერში გრძელი ფესვი აქვს: იგი ბავშვობიდან იწყება, სადაც ტაია შელიას წარმართობა და მშობელი მამის ქრისტიანობა ეწინააღმდეგება ერთმანეთს. ამიტომ, მისთვის აუცილებელია ღმერთის ხატის ერთ სიმბოლომდე ჩამოყალიბება.

სავარსამიძე თავისი ცხოვრების პირველ საფეხურზე განიცდის ღვთის ხატის გაორებას, რაც შემდგომ მამის ხატის მოშლაში გადაიზრდება. იგი, ფაქტობრივად, მთელი ცხოვრების განმავლობაში ცდილობს ადადგინოს ღმერთის გაორებული სახე. „დიონისოს ღიმილში“ რამდენჯერმე ხდება მინიშნება, რომ ის თავად არის ქრისტე, სავარსამიძე თამაშობს ქრისტეს, იგი სიმულაციას (ბოდრიარისეული ინტერ-პრეტაციით) მიმართავს. ეს ერთ-ერთი გზაა ღმერთის შესაცნობად, რომ იგი საკუთარ თავში დაინახოს, რათა იწამოს. იგი თავადაც ამბობს, რომ მისი ცხოვრება უსახელო ღმერთის ძიებაა: „მრავალი კერპი მდგარა იქ, მათ შორის ყველაზე დიდი და სასურველი: ღმერთი უსახელო. მე მის ძებნაში დავლიე ჩემი სიჭაბუკე. გავთელე გზა გაუთავებელი.“ (18.154) ამიტომ, მისი სურვილია თავად განიცადოს ქრისტედ, მამად თუ ღმერთად ყოფნა. სავარსამიძე ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე თამაშობს ქრისტეს. ბავშვობაში ეს არაცნობიერად ხდება: „მე

ქრისტეს წარმოვადგენდი, ვითომ ქრისტე ვარ. ჩემი ძიძიშვილები ურიებს თამაშობდნენ. დაბალ ძეწნის ხეზე ჯამლეთმა ჯვარედინად მიაჭედა ფიცარი. მე გამიყვანეს და გამაკრეს.“(18.210) მეორედ იგი ბიანკას მიერ წარმოგვიდგება მაცხოვრის ნიღბით: „ჩემი გაღურჯებული სხეული შავი ძელის ჯვარზე გაკრული, წელზე უშველებელი გველი მარტყია,“(18.207) ბიანკა დღითი-დღე რწმუნდება, რომ იგი ღმერთია. სიმულაციის სრულყოფილი გამოვლენა კი პერუჯას გზაზე ხდება: სავარსამიძე უეცრად ჯდება ეტლში, მას ბავშვები და ქუჩის მათხოვრები მოსდევენ, ეძახიან: „ჯესუ, ჯესუ, ჯესუ.“ (18.210) ამ პასაჟში კარგად ჩანს სიმულაციის ბოდრიარისეული კულმინაცია – იშლება ზღვარი რეალურსა და გამოგონილს შორის: „მე წამიერად გამეხარდა, რომ, თუმცა მასხრობით, მაგრამ მაინც ქრისტეს სახელს რომ მიწოდებდნენ.“ სიმულაციის ბოლო საფეხურზე იგი ასკენის, რომ „მე თვითონა ვარ ღმერთი...“ (18.210) „ვიცანი ჩემში ძე-კაცის მსგავსი, დავვარდი სარკის წინ, თაყვანი ვეცი ჩემსავე ღვთაებრივ ღანდს...“ (18.132) „...მე ჩვენი დროის ახალ ქრისტედ რომ მომქონდა თავი...“ (18.290)

(უან ბოდრიარის ცნობილ წიგნში „სიმულირებულები და სიმულაციები“ (1981) განხილულ მაგალითთა გვერდით „დიონისოს დიმილის“ ეს პასაჟი საგანგებო ადგილს დაიკავებდა, რადგან სიმულაციის ყველა ფაზა, ამ მოკლე ეპიზოდში გამოვლენილია. აქ ფანტასტიურად გადალახულია რეალობის ყველა საფეხური და მიღებულია ახალი რეალობა, რომელიშიც თამაშით ისე დრამატიკულად პერსონაჟი და ავიწყდება, რომ თამაშობს და ეს თამაში სრული ჭეშმარიტება ჰგონია. გაორებული სავარსამიძის ერთი ნახევარი ხშირად წარმოგვიდგება თევზის ალეგორიული მეტაფორით, რაც სხვა არაფერია, თუ არა კვლავ ქრისტე, მაცხოვარი, რომელიც ბერძნულად ასე იკითხება: Jesus Christos Theu Hyios Soter – იესო ქრისტე, ძე ღმრთისა, მაცხოვარი. თუ თითოეული სიტყვის პირველ ასოს შევაერთებთ მივიღებთ Ichthys (იხთუს), რაც ქართულად ითარგმნება, როგორც თევზი. „ჩემი საყვარელი ორეულია: თევზი, მეუდაბნოემ რომ იპოვნა რიყეზე და

შეიბრადა. სურაში ჩასვა,“ (18.63) „ახლა მე თვითონ ვარ თევზი. უღმობელო ღმერთო!“ (18.109) „თევზებო, უფლის მიერ ძმანო და დანო ჩემნო,“ (18.288) „...და ვინ იცის, რომ ჩვენ, პოეტები, თევზებს რომ ვგავართ, უფსკრულებს აბარია ჩვენი სულის ბნელი ხვაშიადი.“ (18.348) იესო ქრისტეს „თევზს“ უწოდებს ჯერ კიდევ ტერტულიანე (II ს.) ძველ აღთქმაში კი „ისუ ნავეს“ ნიშნავს „თევზის ძეს“. (აპოლინერს (Guillaume Apollinaire, 1880-1918 – ფრანგი პოეტი, მწერალი) ერთ-ერთ ლექსში თევზის სახეში მხსნელი მაცხოვრის სიმბოლო ჰყავს გამოყვანილი, ასევე ალფრედ დე მიუსე (Alfred de Musset (1810-1857), ფრანგი დრამატურგი, პოეტი, ნოველისტი) პიესაში „სიყვარულს არ ეხუმრებიან“ – ქრისტეს თევზს echeur celesta-ს უწოდებს.

ფიქრობენ, რომ თევზი ოდესღაც პალესტინაში მცხოვრებ სხვადასხვა ტომთა ტოტემი იყო, საიდანაც იგი სიმბოლოს სახით ქრისტიანულ სიმბოლიკაში გადავიდა. გარდა ამისა, თევზის კულტი გავრცელებული იყო სირიაში, მცირე აზიაში და ამიერკავკასიაში. როგორც სავარსამიძის ერთ-ერთი მეტაფორული ატრიბუტი თევზიც გაორებას განიცდის, იგი ერთდროულად ორი ღმერთის – ქრისტესა და დიონისეს – არსებობას გულისხმობს, შესაბამისად, ამ შემთხვევაში, მისი ქრისტიანული შინაარსიც, ბოლომდე დაწმენდილი არ არის: „ჰაუ, მეთევზევ, დარიბო მეთევზევ! ხომ ხედავ, იალქნები დაგიმსხვრიეს მეკობრეებმა და ისევ ჩემ თვალებგამოცივებულ ორეულზე ვფიქრობ.“ (18.109) ეს ორეული თევზია, რომელიც საყვედურობს ღმერთს მასში პოეტური სულის ჩასახლებას, რადგან პოეზიამ და სენტიმენტებმა მოშხამეს მისი სისხლი. ქრისტეს თამაშით სავარსამიძე ერთგვარად ცდილობს ღვთის ხატის მოხელთებას და მამის ადგილას გაჩენილ ცარიელ დრუს სხვადასხვა სიმბოლოებით ავსებს.

დიონისურის დიონისურობა

და

ოიდიპოსურობა

როგორც აღვნიშნეთ, კონსტანტინე სავარსამიძის სულისა და ცხოვრების მდგომარეობა მისი პიროვნების გაორებას იწვევს. „ჩემი პიროვნება გაორდა. ერთი – ტყის მწვანე სკამზე მჯდომარე, მეორე – ტაია შელიას უკუღმართ გზებზე მოარული. ორივე უსამშობლო, გზადაკარგული მგზავრი, სხვის ქვეყანაში, სხვის ტყეებში შემოღამებული.“ (18.120) სწორედ, ამ გაორებაში იხილება მისი მუდამ თანამდევი ჰიპოსტასი – დიონისე.

დიონისეც, როგორც თავად სავარსამიძე, გაორებული ღვთაებაა, მასში თანაბრადაა შერწყმული ქალური და მამაკაცური ნიშნები, თუმცა კი მისი გამოსახულებები ხაზგასმით მამაკაცურია (წვერები, ათლეტური აგებულება). არქაული თეოლოგია სწორედ ორბუნებოვნებაში ხედავს მის სიძლიერეს.

ზევისის წიაღიდან ნაშობი დიონისე „ორდედიანად“, „ორჯერშობილად“ იწოდება. დიონისეს ორსქესიანობის შესახებ სავარსამიძე შეფარვით ესაუბრება ტაია შელიას, იგი პლატონის ანდროგინს ეხება და უხსნის სქესთა საიდუმლოს; უყვება მესამე სქესის შესახებ, რომელსაც უწოდებს ქალვაჟურს, რის შესახებაც ტაიამ არაფერი იცის. რომანის ეს პასაჟი სულაც არ გულისხმობს მორღუს გათვიცნობიერებას, იგი მხოლოდ მინიშნებაა დიონისეს ორსქესიანობაზე: „უხსოვარ დროებში ადამიანი სულ სხვანაირი ყოფილა მორღუ. ახლა ხომ ადამიანს ორი სქესი აქვს, წინად ერთიც კიდევ ყოფილა – ქალვაჟური.“ (18.333) დიონისეს ორმაგი სიმბოლოს მტკიცებისას წარმოიშობა დიონისეს, როგორც ორსქესიანი ღვთაების შესახებ აზრი. (ამასთან, ყველა ხალხის საკრალურ გადმოცემებში არქეტიპული ადამიანიც, ანუ პირველკაცი ფიგურირებს, როგორც ანდროგინი, რომლის ერთიანობაც მიწიერ, ინვოლუციურ შრეში იყოფა სულის მამრობით და მდედრობით

პრინციპებად, რასაც ჰქვია anima და animus, რასაც მოსდევს სქესებად დაყოფა).

სემელასგან დიონისეს წარმოშობა მასში აძლიერებს ქალურ საწყისს, ხოლო ზევსისგან მისი შობა კი მამაკაცურს. სწორედ მამაკაცურობის გამაძლიერებელ მნიშვნელობას იძენს მასზე დართული სიმბოლოები, რომლებიც დიონისეს ატრიბუტების სახით ახლავს თან. ამ ატრიბუტთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანი გველის სიმბოლო-ატრიბუტია.

დიონისე გველებით თავშემკობილი, მათით გვირგვინმოსილია. ვაკებების გუნდი მღერის იმის შესახებ, თუ როგორ დაჰბადა ზევსმა ღმერთი ხარის რქებით და დაამშვენა იგი გველებით, სწორედ აქედან ჩაებწნებიან თმებში ეს გველები მენადებს. (95.41)

დიონისეს მითოლოგიურ სივრცეშივე ჰყავს თავისი მსგავსი ღვთაებები: ადონისი, ატისი, ოსირისი, თამუზი, თელეფინუ, რომელთაც, ასევე, მისი მსგავსი ორბუნებოვნება ახასიათებთ. ამასთან ერთად გაორებულია მათი სიცოცხლის ფაზებიც, რადგან ისინი შეიცავენ როგორც კვდომის ასევე, აღდგომის ფაზებს.

სავარსამიძეც, როგორც დიონისე აღჭურვილია გველით, რომელიც, როგორც მამაკაცის სასქესო ორგანოს სიმბოლო, მის მამაკაცურ ძალას განსაკუთრებულად ააქტიურებს, რაც სწორედ ქალთა წინაშე იმ დაუოკებელი სურვილით გამოიხატება, რომელიც მას ზნეობრივ ზღვარსაც ბევრჯერ დაარღვევინებს: „უზომოდ მიყვარს ქალი და უზომოდ მძულს.“ (18.64) აბსენ ტუნგთან მისვლის შემდეგ იგი კვლავ გრძნობს იმ უსაზღვრო ენერჯის განახლებას, „რომელიც მსოფლიო ქალაქის ნერვიულმა ცხოვრებამ და აფთარივით გაუმადღარმა ქალებმა მოადუნეს.“ (18.305) სავარსამიძე, მიუხედავად დიონისეს მკვეთრად გამოხატული ნიშნებისა, მისგან იმით განსხვავდება, (და სწორედ ამითია იგი საინტერესო) რომ იგი აღწერილია დიონისეს მხოლოდ სიკვდილის (კვდომის) ფაზაში, რასაც არ მოსდევს აღდგენა, როგორც ამ ხოთნური ღმერთის ბუნებაშია ჩადებული. სავარსამიძის დიონისე-სიმბოლოს მხოლოდ ერთ ფაზაში ჩაკეტვა სწორედ მისი დისჰარმონიული შედეგის განმაპირობებელია. აბასთუმანში ჩასვლისთანავე მასში ხდება

დიონისური კვდომის ფაზიდან წუთიერი გამოსვლა („ყოველთვის, როცა საქართველოში ვბრუნდები, ასე მგონია ხელმეორედ დავიბადე,“ (18.310) რაც, შესაძლოა, მოხვენებითიც იყოს, რადგან ხელახლა დასაბადებლად მან მამის წიაღი უნდა გამოსცადოს.

სავარსამიძეს ორი ღვთაება ჰყავს – დიონისე (რომელშიც ქართული წარმართობაცაა გაერთიანებული, ტაია შელიას „მოძღვრებებით“) და ქრისტე. ალი მირზა ხანის კაბინეტში ხალილ ბეი მას უჩვენებს მის მიერ შესრულებულ ფარვიზ-დიონისეს ნახატს: „სმარაგდის ტალღებიდან ამოდის ნორჩი, პირშიშველი ჭაბუკი, მისი ფეხები – ორი სვეტი სპილოს ძვლისგან გამოკვეთილი, მისი მუცელი – მარმარილოს დაფაა, მშვენიერების ათი მცნების ზედ დასაწერი, მისი ყურები – ორი თეთრი სადაფი.“ (18.33)

ხალილ ბეის „დიონისოს მეორედმოსვლას“ სავარსამიძე რეალურად იხილავს თამარის ციხის ნანგრევებთან, სადაც დიონისე-ფარვიზი მზის აბაზანებს იღებს: „...ლოდზე ტანშიშველი იდგა ფარვიზი, ხელები კისერზე შემოეჭდო და თავისი ფართო მუქლურჯი თვალებით შესცქეროდა სმარაგდისფერ ცას. აქ იდგა ღმერთების მიჯნური... ყოველი მოქანდაკე შურით შეჰხედავდა ამ ღვთაებრივად სრულყოფილ სხეულს!“ (18.346) ნახატის ხილვისას მას აპოკალიფსური შეგრძნება ეუფლება „...და თვალწინ წარმომიდგა მშვენიერების მეორედ მოსვლის და უმანკო შთასახვის მისტერია;“ (18.34) სავარსამიძე მუდამ დიონისეს მეორედმოსვლის მოლოდინშია, იგი ყველაფერში ჭვრეტს დიონისურს, მაგრამ მისი დიონისე (ანუ დიონისე, რომელსაც იგი თავის წიაღში ატარებს) არ ემზადება აღდგომისთვის, მეორედმოსვლისთვის, მას ეს აპარატი ატროფირებული აქვს. ამისი დასტურია დიონისე-ფარვიზის ცხენით ჭენების დროს გადაჩეხვა, რაც სავარსამიძისვე ხელით (სწორედ იგი შესვამს ფარვიზს ცხენზე) ხდება (როგორც ალბანოში ჯვარცმის დამსხვრევა მოხდა მისივე ხელით), რასაც წინ უძღვის დიონისე-ფარვიზის სიახლოვით ტკბობა: „... მე ვსტკბები მისი სიახლოვით, მასთან ბაასით. ისევ შემევედრა ფარვიზი – წითელ ულაყზე შემესვა. ჩემი გული აღვსილი იყო მასთან ახლოყოფნის

ბედნიერებით, მისი ხანგრძლივად ხილვის სიტკბოებით.“ (18.357) ფარვიზი ვერ სწვდება უზანგს, სავარსამიძე მას ხელში იყვანს და... „მისი ღვთაებრივი სხეულის ხელის შევლებიგან ელექტრონივით გამაჟრჟოლა. და ძლივს მოვაჯექი ჩემს ჟღალ ცხენს.“ (იქვე) სავარსამიძე თითქოს განსაკუთრებულად ესიყვარულება ფარვიზს, მისი სიცოცხლის ბოლო წუთებში, იგი თითქოს წინასწარ გრძნობს თავისი ღმერთის (დიონისეს) აღსასრულს და ცდილობს უფრო მეტად დატკბეს მასთან სიახლოვით. ამ აღწერაში თითქოს ბევრი რამ ეროტიულია და ძალიან ჰგავს თომას მანის „სიკვდილი ვენეციაში“-ს, სადაც გუსტავ აშენბახი ფარულად, თითქმის ავადმყოფური სიმძაფრით ეტრფის ტაძიოს. (105.148) („სიკვდილი ვენეციაში“ და „დიონისოს ღიმილში“ აშენბახისა და ტაძიოს ურთიერთობა და კონსტანტინე-ფარვიზის სიახლოვე იმდენად ჰგავს ერთმანეთს, რომ თითქმის მსგავსი პასაჟებიც გვხვდება. აქაც ზანგი ბიჭი იაშუ ეტრფის ტაძიოს, როგორც ფარვიზს ეტრფის ჰამიდი და ა.შ. მიუხედავად ამ ხაზგასმული ჰომოსექსუალური დეტალისა, სავარსამიძისა და ფარვიზის სიყვარული სრულიად გამორიცხავს ჰომოსექსუალიზმს. ის უფრო წააგავს ღვთაებისადმი ტრფობას, რომელშიც საგრძნობია თაყვანისცემის ელემენტებიც, განსხვავებით თ. მანისგან, სადაც გამოკვეთილია აღნიშნული ეროტიკული მომენტი რომელიც საფუძველშივე მოიცავს ჰომოსექსუალიზმს).

დაბოლოს, სავარსამიძე დიონისეს გარეშე რჩება. მან საკუთარი ხელით სიცოცხლე მოუსწრაფა ფარვიზ-დიონისეს. ფარვიზი დემონური ჭენების მსხვერპლი შეიქმნა და აღსრულდა წინასწარ არსებული მოცემულობა – სავარსამიძე დარჩა დიონისესა და ცრუ ძის – ფარვიზის გარეშე: „ღმერთმა უშველოს! ზეკარიდან მომავალი მეურმეები დამეხმარნენ. საშინლად დასახინრებული ფარვიზის ცხედარი ხევიდან ამოვიტანეთ, ნაბადში შევახვიეთ, ურემზე დავასვენეთ.“ (18.359)

დიონისეს დაღუპვას ცოტა ხნით ადრე სიზმრად იხილავს იგი: თითქოს სერზე შემდგარი ჰამიდი, რომელსაც წელზე გველი ჰყავს შემოსხვეული, საშინელი ხმით ეძახის ფარვიზს, მას ხელშიც

გველები უჭირავს და ესვრის ბიჭს, გველთაგან ერთ-ერთი კისერზე ხვდება ფარვიზს და თვალის დახამხამებაში გუდავს ბავშვს – „ცხენი ვერ გადაახტებოდა, ისე დასივდა ფარვიზი.“ (18.344) ეს წინასწარმეტყველური სცენა დიონისეს დიონისესვე ხელიდან დაღუპვას გვაუწყებს, რადგან გველი ხომ დიონისეს უმთავრესი ატრიბუტთაგანია და მას დიონისეს სახელი ჰქვია, როგორც მაგ. ჩვილი, სურო, მუხა და ა.შ. ფარვიზი კი თავად დიონისეა, ანუ დიონისე მოიკვლება დიონისეთი; სავარასმიძე-დიონისე კლავს დიონისე-ფარვიზს, რაც საბოლოოდ სავარასმიძის უსაყრდენოდ დარჩენას მოასწავებს. თანაც იგი დიონისეს სიკვდილის ფაზაში რჩება საბოლოოდ, რადგან, მითოლოგიური სიზუსტის მიხედვით, სხვისი ხელიდან მოკლულ დიონისეს აღდგომა აღარ შეუძლია. (დიონისეს აღდგომა მხოლოდ საკუთარი, ღვთაებრივი კვდომა-აღდგომითი პროცესის ფარგლებშია შესაძლებელი).

დიონისეს სრულყოფილ სახეს სწორედ ამ კვდომა-აღდგომათა ფაზების მონაცვლეობა ქმნის, ხოლო სავარსამიძეში მოცემული შეკავებული, არასრული ფაზა სწორედ იქითკენ არის მიმართული, საიდანაც მამის წყევლა მოდის, რაც იმთავითვე გამორიცხავს ბუნებით მსგავსის შობას ანუ მისი მსგავსი არსების მოვლინებას.

პრექრისტიანულ ღვთაებათაგან დიონისე ყველაზე მეტად ტრანსაგრესიული ღვთაებაა, რომლის დღესასწაულებზე ყოველგვარი საზღვრები იხსნება. სწორედ დიონისური მისტერიები გახდა ბერძნული ტრაგედიის წარმოშობის, როგორც კათარზისის მიღწევის ერთ-ერთი საშუალება.

დიონისური ნიშნით აღბეჭდილნი არიან ისეთი ტრანსაგრესიულობით გამორჩეული გმირები, როგორებიცაა თიდიპოსი და სავარსამიძე, რომელთა ყოველი მოქმედება კატასტროფისკენაა გამიზნული ანუ მათში დიონისე სწორედ იმ ტრანსაგრესიული ნაწილით მოქმედებს, რომელსაც თუ საზღვარი არ დაუდებ ბარბაროსობაში გადადის, რადგან დიონისური ენერჯია ერთგვარად ატომურ ენერჯიას წააგავს – თუ არ შემოსაზღვრე, გარშემო ყველაფერს გაანადგურებს.

დიონისურ მისტიკებში ექსტაზის გზით ხდება გადასვლა ინდივიდუმიდან კოლექტიურში. (საუბარია, დიონისური ფენომენის აქტიურობაზე, ძირითადად მხატვრული წარმოდგენის დროს, სადაც სახეზეა დიონისურობის მთელი განცდა). ამ დროს ადამანის ცნობიერი გაუცნობიერებლად გამოეყოფა არაცნობიერს და ხდება გაუთვალისწინებელი მოქმედებები. აქედან კი ორი გამოსავალია: დიონისურობა შესაძლოა ბუნების ხელყოფმდეც მივიდეს, ანუ ექსტაზის დროს შესაძლოა მოხდეს გაუთვალისწინებელი ქმედებების ჩადენა ან პირიქით, შესაძლოა, დიონისური რიტუალი მკვდარ მექანიზმად იქცეს. პირველს აკონტროლებს ეკოლოგია, რომელიც სწორედ დიონისურობის ბარბაროსობში გადასვლის ზღვარს ადგენს. (ამ შემთხვევაში საუბარია დიონისური ექსტაზის დროს გაუთვალისწინებელი ქმედებების ჩადენაზე, რამაც შესაძლოა გამოიწვიოს ხანძარი ტყეში ან მსგავსი საფრთხე).

საინტერესოა, სხვადასხვა მითოლოგიური სიუჟეტიდან გამოსულ პერსონაჟთა – დიონისესა და თიდისის – ერთგვარი მსგავსება-მიმართება, რაც აგრეთვე სისტემურად აკავშირებს „დიონისოს დიმილსა“ და „გველის პერანგს.“

რაც შეეხება მოკლედ თავად თიდისის მითს: (7.12)

მამა-შვილის მტრობის სათავე ის გახლდათ, რომ ლაიოსს, თიდისის მამას, ეშინოდა ძის გაჩენა, რადგან იგი დაწყევლილი იყო პელოფის მიერ, (რომლის ქალიშვილიც ძალით გაუუპატიურებია ლაიოსს) რომ თუ გაუჩნდებოდა შვილი, იგი აუცილებლად მოკლულიყო მისივე ხელით.

მიუხედავად ლაიოსის სიფრთხილისა, იოკასტას მაინც ჩასახვია ნაყოფი, რომლის დაბადების შემდგომაც ლაიოსს სამსჭვალთ გაუხვრეტია ბავშვის ფეხები და მწყემსისთვის გაუტანებია, რათა შორს, კითერონის მთაზე გადაეგდო იგი. (7.14) ამის შემდგომ, პოლიბოსის სასახლეში გადარჩენილი თიდისი წინასწარ უწყებული სქემის მიხედვით მოქმედებს, რასაც, საბოლოოდ, კვლავ მამასთან მიჰყავს და ჩაადენინებს ცოდვას, რომელიც თავისი სულიერი კატასტროფის მომასწავებელია. (მითის მიხედვით

ოდიპოსმა შეუცნობლად შეერთო საკუთარი დედა ცოლად და ამგვარად გახდა მამის მეტოქე).

საბოლოოდ კი, დაბრმავებული ოდიპოსი ანტიგონესთან ერთად ტოვებს თებეს და კოლონოსში მიდის. აქ სრულდება მისი არაცნობიერი მეტოქეობა მამასთან, რომელმაც ორივე მხარე (მამა და ძე) შეიწირა. (7.16)

ოდიპოსის სიღრმისეული მითო-რელიგიური სახის გახსნისას, პირველ რიგში, სწორედ დიონისეს ტრაგიკული ნიღაბი ამოვარდება.

დიონისესა და ოდიპოსის ძირითადი მსგავსება იმაში მდგომარეობს, რომ ოდიპოსი, მსგავსად დიონისესი, ორბუნებოვანია, მისი ორბუნებოვნება წარმომდგარია მისი ნახევრად დიონისურობითა და ნახევრად ადამიანური ბუნებით. ორბუნებოვნება კი იმის ასხნაში იღებს მონაწილეობას, თუ როგორ უნდა გავიაზროთ ოდიპოსისა და ლაიოსის, ანუ მამისა და ძის მიმართების საკითხი. აქედან გამომდინარე, ოდიპოსის ორ ცოდვას შორის (იოკასტასთან ქორწინება და ლაიოსის მოკვლა) უპირატესი მნიშვნელობა მამისმკვლელობას ენიჭება.

ოდიპოსის ტრაგიკული აღსასრული (იგი თვალებს დაითხრის და მიდის თებედან), არ არის ერთადერთი და საბოლოო გამოსავალი მითიდან. ამიტომ, თვალი უნდა მივადევნოთ ოდიპოსს, მას შემდეგ, რაც იგი თებედან თვალებდათხრილი მიდის. ოდიპოსი ღვთისგან ერთგვარი ხელდასმულობით გამოირჩევა – მას წინასწარმეტყველური ცოდნა მიეცა, ანუ იგი განწმენდილია ცოდვებისგან. გარდა მისნობისა, იგი სხვა სიბრძნესაც ინახავს, ეს ათენის განადგურებისგან დაცვის ცოდნაა. ეს არის ოდიპოსური დასასრულის ერთი ჰარმონიული (შეიძლება ითქვას ქრისტიანული) ვერსია, თუმცა, ძირითადად, ზოგად სააზროვნო სისტემაში მოტივირდება ოდიპოსის მხოლოდ ტრაგიკული ნიღაბი.

ოდიპოსურობა მოდერნისტული სისტემის განუყოფელი ნაწილია, რომელიც მხოლოდ ნიჰილისტური დასასრულით საზრდოობს. სწორედ მოდერნისტული ნარატივები მოგვითხრობენ მამა-ძის ოდიპოსის მსგავს ხვედრზე, ამბოხის ელემენტზე, რომელიც შლის მამისა და ძის ერთიანობას. ამას ბევრი მოდერნისტული ტექსტიდან

მოყვანილი მაგალითი მოწმობს, რომელთაგან ერთ-ერთი მთავრი ფორმულა ჯოისის „ულისეში“ მამის (ბლუმი) და ძის (სტივენის) ვერ შეხვედრათ. მკვლევარი ზ. შათირიშვილი სწორედ ზემოთაღნიშნულ ოიდიპოსურობას უკავშირებს კ. გამსახურდიას მერყეობას, შეეცანა თუ არა „მთვარის მოტაცების“ გადამუშავებულ ვერსიაში არზაყანის მიერ მამის, კაც ზვამბაიას, მოკვლის ეპიზოდი. (ქ. „სჯანი“, №5, 2004, გვ.31). სწორედ ოიდიპოსური აღსასრულთაა შთაგონებული სავარსამიძე, რომელშიც თანაბრად ნაწილდება დიონისურობა და ოიდიპოსურობა.

როგორც თავიდან აღვნიშნეთ, ოიდიპოსიც (ისევე როგორც დიონისე და სავარსამიძე) ორბუნებოვნებით ხასიათდებიან. ოიდიპოსის ორბუნებოვნებამ შესაძლოა ოიდიპოსის მითის კიდევ განსხვავებულ ინტერპრეტაციასთან მიგვიყვანოს, რაც, ფაქტობრივად, იქნება ბერძნულ-წარმართული სამყაროდან ქრისტიანულზე გადასვლის ოიდიპოსური სახე. „შვიდბჭიანი თებეს“ (7.66-69) კომენტარებში გ. ხომერიკისეული მჯელობის თანახმად, ოიდიპოსის გააზრება შესაძლებელია პირველი: როგორც ადამიანის ზოგადი სიმბოლო, მეორე: როგორც ბერძნული, საერთოდ წარმართული ძე ღმერთის ტრაგიკული ხატი.

თუკი, წარმართულ მამა ღმერთსა და ძე ღმერთს შორის მარადიული ბრძოლაა სამყაროს ტახტისთვის, ქრისტიანულ სამებაში ვხედავთ მამა ღმერთს, ძე ღმერთს და სულიწმინდას, რომელიც მამასა და ძეს შორის არსებული ურთიერთსიყვარულის ღვთაებრივ განსახიერებას წარმოადგენს. სწორედ აქ არის ძირითადი განსხვავება წარმართული მამისა და ძის, ქრისტიანული მამისა და ძისგან. ანუ აქ საუბარია მამასა და ძეს შორის სიყვარულზე, სადაც არ იგულისხმება ის ატავისტური მექანიზმი (მამის უფლებების შვილის მიერ მიღება და შემდგომ მამის ვერ შეგუება ამ ფაქტთან, რაც, ზოგჯერ, მამის მკვლელობამდეც მიდის), რაც ბერძნულ მითებშია მოცემული. ქრისტიანული მოდელი იმთავითვე გამორიცხავს მამასა და ძეს შორის შუღლს, რადგან ძე, ვინაიდან ხდება მამა, იგი ამით ახალ სიცოცხლეს შთაბერავს მას. უფრო მარტივად: ყოველი მამა ძეში სულდგმულობს და ასე

უსასრულოდ, ამიტომ აქ შუღლი და მკვლელობა იმთავითვე გამორიცხულია.

გ. ხომერიკისეულ კომენტარებში საინტერესოა ამ კუთხით განვითარებული მსჯელობა, საიდანაც ოიდიპოსის ამოდის, როგორც მთელი ანტიკურ-წარმართულ სამყაროში არსებული მამა-ძის ცოდვათა მტვირთველი, რომელსაც, თავისთავად, ქრისტიანულ გააზრებასთან მივყავართ.

სწორედ მამისმკვლელობის ჩადენით იწმინდება იგი ცოდვებისგან და მიდის მამისა და ძის სიყვარულის გაგებასთან, რასაც თავისთავად ქრისტიანული მამისა და ძის ცნებასთან მივყავართ.

შესაძლოა, ამიტომაც იყო ოიდიპოსის მითისადმი განსაკუთრებული ინტერესი ქრისტიანობის დასაწყისიდან. ცნობილია, რომ არაკანონიკურ ქრისტიანულ ლეგენდებსა და ეზოთერულ ლიტერატურაში ოიდიპოსის ცოდვებმა ორმაგი მნიშვნელობა შეიძინეს. ერთი მხრივ, ეს უმძიმესი ცოდვები დაუკავშირდა იუდა ისკარიოტელის სახეს (არსებობს ცნობა, რომ იუდა მას შემდეგ შეუდგა მაცხოვარს მოწაფედ, რაც მას საკუთარი მშობლები შემოაკვდა). მეორე მხრივ, არსებობს მრავალი ქრისტიანული ლეგენდა, სადაც გმირი ოიდიპოსის მსგავსი ცოდვების ჩადენის შემდეგ მონანიების გზით ხდება ქრისტიანი (მაგ. ანდრია კრეტელი, წმინდა გრიგორი, წმ. ქულიენი, ეს უკანასკნელი გ. ფლობრს ჰყავს აღწერილი თავის „წმ. ქულიენის ცხოვრებაში“).

ჩვენ შევეცადეთ გადმოგვეცა ოიდიპოსის მითის (სიმბოლოს) გააზრების ქრისტიანული ანუ ჰარმონიული ინტერპრეტაცია, რადგან ოიდიპოსს განვიხილავთ, ტარდიციულად, როგორც მამისმკვლელსა და ინცესტის ჩამდენ მითოლოგიურ პერსონას, რომლის პრინციპზეც, ძირითადად, ვითარდება თანამედროვე ლიტერატურა და ფილოსოფია. ამდენად, ჩვენთვის საინტერესოა ოიდიპოსის სახე-სიმბოლოში სუფთა სიყვარულის ინტერპრეტაციის დაშვება, როგორც ერთ-ერთი პარადოქსის.

თავად ოიდიპოსიც, როგორც სულიერი კატასტროფისკენ მსწრაფი არსება, თანამედროვე ინტერპრეტაციების კიდევ უამრავ შესაძლებლობას გვთავაზობს.

ანტიკური ეპოქისგან განსხვავებით, თანამედროვე ეპოქაში, სადაც სარკასტული ელემენტი მკვეთრად გამოხატულია, ოიდიპოსის ტრაგიკული ელემენტი უფრო შესუსტებულია, მაგ. იგორ სტრავინსკის (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882-1971, რუსი კომპოზიტორი, დირიჟორი და პიანისტი, XX ს-ის მსოფლიო მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი) *Oedipus Rex* (ოიდიპოს მეფე) (1927), რომლის რომლის სცენარიც ჟან კოქტოს⁶ ეკუთვნის და რომელიც სპეცილურად ლათინურად ითარგმნა და იაპონიაში დაიდგა.

წარმოდგენაში ოიდიპოსის მითის თანამედროვე ინტერპრეტაციაა მოცემული, სადაც საგრძნობლად შემცირებულია ტრაგიკული ელემენტი, რომელიც არათუ ამსუბუქებს ოიდიპოსის ხვედრს, არამედ უფრო ამძიმებს, რადგან ტრაგიკულობის შემცირებასთან ერთად მცირდება კათარზისის შესაძლებლობაც, თუმცა, ეს მაინც არ აძლევს ოიდიპოსს თავისი კატასტროფული სვლის შეჩერებას.

მაგრამ უკვე XX საუკუნის ბოლოსთვის ოიდიპოსის მითის ფემინისტურმა ინტერპრეტაციამ, რომელიც ელენ სექოუზს (Helene Cixouz, *Lenom d' Oedipe. Chant du corps interdit*, 1978) ეკუთვნის ოიდიპოსის მითს დაუბრუნა ტრაგიკულობის წმინდა განცდა, საიდანაც დაასკვნა, რომ ტრაგიკულობა მხოლოდ მამაკაცური თვისებაა, რომ სწორედ ოიდიპოსის გზას გადის ყოველი მამაკაცი.

კვლავ დავუბრუნდეთ დიონისეზე მსჯელობას, რადგან სწორედ დიონისეს ნიღაბს ატარებს სავარსამიძე და მთელი მისი მოქმედება დიონისეს ნიშნით არის მოცული.

⁶ ჟან კოქტო (Jean Cocteau, 1889-1963) – პოეტი, რომანისტი, დრამატურგი, სცენარისტი, კრიტიკოსი, ხელოვნების თეორეტიკოსი, მხატვარი (გრაფიკოსი, ვერმწერი, სცენოგრაფი, კარიკატურისტი).

დიონისეზე და დიონისურობაზე მსჯელობს ვიახესლავ ივანოვი, რომელიც დიონისეს ძისთვის დამახასიათებელ თვისებებს მიაწერს, რაც თავისთავად ზემოხსენებულ ოიდიპოსურ ტრანსაგრესიულობას გულისხმობს. მისი გაგებით, დიონისეს ახალი ელინისტური წარმოდგენა სრულებით განსხვავდება თრაკიელთა წარმოდგენისგან, რადგან დიონისეს, როგორც ზევსის პირმშოს წარმოდგენა ელინისტური რელიგიური ხელოვნების ნაყოფია. (95.77)

სავარსამიძე სწორედ დიონისეს მსახურია: „თმახუჭუჭავ, ოქროსკულულებიანო, ჭაბუკო ღმერთო, შენი მონა და მეჯინგორე გამხადე, მე – ლაზისტანის ძველი აზნაური.“ (18.110)

სავარსამიძე ხშირად დადის დიონისეს კოლექციების სანახავად, იგი ცოცხალთა შორის პოულობს დიონისეს – ფარვიზს. სწორედ ფარვიზში დანახული დიონისე უყვარს მას. ბოლოს, მაშინ, როცა ხორციელი სიყვარულის მოთხოვნილება შესუსტებულია (იგულისხმება სავარსამიძის ჯენეტთან ურთიერთობის ბოლო პერიოდი, როცა მხოლოდ მოვალეობის გამო ნახულობს ოდესღაც მისთვის საყვრელ ქალს) განსაკუთრებით ძლიერდება დვთაებრივი, ზებუნებრივი ობიექტისადმი ტრფიალი: „გულის სიღრმეში გამოვუტყდი ჩემსავე თავს: მე ჯენეტისას იმისთვის დავდივარ, რომ ფარვიზს შევხვდე.“ (18.340)

სავარსამიძე მუდამ დიონისეს ჭკრეტაშია, რათა ხელახალი ძალით აღივსოს: „მთელი კვირა მხოლოდ დიონისოს კოლექციებს ვათვალიერებდი, მაგრამ არსად მომღიმარე დიონისო არ შემხვედრია.“ (18.16) სათაური „დიონისოს დიმილი“ კი მწერლისმიერი ერთადერთი ცდაა დათრგუნოს დიმილსმოკლებული დვთაების უსაზღვრო სევდა. „ერთხელ კიდევ შეიარა ბერლინის ფრიდრიჰ მუზეუმში, რათა ენახა მიქელანჯელოს გოლეულის მჭამელი იოანე.“ (18.310)

მიუხედავად სავარსამიძის კატასტროფისკენ სწრაფვისა, იგი მაინც ფიქრობს სისხლზე, როგორც მამისეული ინფორმაციის მატარებელზე, იგი ხშირად ამბობს იმას, რომ მისი სისხლისგან არ იშობა მისი ხორცი, მისი მსგავსი.

„ჩემში ყველაზე ხმამაღლა სისხლი მეტყველებს. ჰმ. სისხლში დიდი მისტერიაა. სისხლი ამოდრავებს მსოფლიოს მაჯისცემას. სისხლი აკავშირებს. სისხლი სთიშავს.“ (18.16) სისხლი ბიოლოგიური მამის ნიშან-თვისებების გადაცემის საშუალებაა. ინფორმაციას სისხლის შესახებ გენოტიპი ინახავს, რომლის საშუალებითაც ხდება მემკვირეობითობის გადაცემა. სისხლის დაქვეითება წინაპრის ნიშან-თვისებების, გენეტიკური ინფორმაციის არასრულყოფილად მიწოდების საწინდარია; მიღებული არასრულყოფილება დესტრუქციის, დეკადანსის სათავეა, შესაბამისად, დეკადანსის ღვთაებას სრულებით კასტრირებული აქვს მამაკაცური ღირსებები და ლტოლვები, რაც პირობითი ნიშანია მისი ნაყოფიერების დახშვისა.

სავარსამიძე სისხლის კომპლექსითაა დამძიმებული, მისი სისხლი ფუჭად აქტიურია; იგი მიმართულია მხოლოდ სქესობრივი გზით წუთიერი სიამოვნების, წუთიერი ბედნიერების მიღწევისკენ. სექსი თავისთავად მოიცავს, როგორც წმინდა ეროტიკას, ასევე გენიტალურ ტენდენციას, რომელთაგან სწორედ ეს უკანასკნელი ატარებს პოზიტიურ მნიშვნელობას, ანუ გამრავლების უნარს, ხოლო სექსუალური ლტოლვა, პირიქით, თითქმის გამორიცხავს მას. სავარსამიძე სწორედ სექსუალობის ამ ნულოვან ველში იმყოფება, რის გამოც საუბარია მის ქრონიკულ უნაყოფობაზე.

სავარსამიძის ნაყოფიერების დახშვის ინტერპრეტაცია შეგვიძლია, იმ მითოლოგიური სიმბოლოთი გამოვხატოთ, რომელიც დიონისეს ერთ-ერთი პირადი ატრიბუტია. ამ შემთხვევაში საუბარია დიონისე-ჩვილზე.

არსებობს ხევესურული მითი, რომელიც დიონისეს თქმულებათა ციკლში შედის, სადაც სწორედ გველისა და ჩვილის, როგორც დიონისეს სიმბოლოზეა საუბარი: ერთხელ მამამ მგლებისგან დასაცავად საკუთარი ჩვილი მყუდრო ადგილას – ქვევრში გადამაღა. მამის არყოფნაში ჩვილის ადგილსამყოფელთან მისული მგელი იმუქრებოდა, რომ მოიხელთებდა ჩვილს და შეჭამდა. ამ დროს, ქვევრის თავს გველი შემოხვევია, რათა საიმედოდ დაეცვა მგლისგან ბავშვი. მობრუნებულმა მამამ ქვევრის თავზე

შემოსხვეული ქვეწარმავალი რომ ნახა, შუბით განგმირა იგი და მასთან ერთად დაიდუპა ჩვილიც. ამ დროს მწყემსები წასდგომიან ჩვილის მამას თავს და უთქვამთ, რომ ეს გველი ბავშვის კეთილი მფარველი იყო: „ნახარელა ხთიშობელს ჰყავს გველისფერი... კარში უდგას ყარაულად. ეგიც ბაღდის აღით (სახით) არ, გველის აღითაც ეჩვენების კაცს.“ (თ. ოჩიაური, მითოლოგიური გადმოცემები აღ. საქ-ოს მთიანეთში“, 1967, გვ. 113). ამ თქმულების პერიფრაზი სწორედ ნაყოფიერების, სიცოცხლის შეწყვეტაა, რომელიც უნებურად განახორციელა მამამ. გველი და ჩვილი ხომ დიონისეს მთავარი სიმბოლოებია, რომელთა მთლიანობა, დაურღვეველობა და დიონისესთან თანაარსებობა დიონისეს ნაყოფიერებას ანუ გამრავლების მითოლოგიური სისტემის ჰარმონიულობას განაპირობებს. ეს ხევესურული თქმულება ქართული მითოლოგიის ერთგვარი ფრაგმენტია, რომელიც მრავლად შეიცავს ბერძნული მითოლოგიური ოჯახის წევრებთან ანალოგიებს. ის, რომ ნახარელა ხან ბაღდის, ხანაც გველის სახით ეჩვენება ადამიანს, სწორედ დიონისეს თანამგზავრი სიმბოლოების კავშირზე მიუთითებს.

ბიანკას სახლშიც ხომ სწორედ გველის მოკვლით წაერთვა ბარონის ცოლს ნაყოფიერება. ასევე, ჩვილისა და გველის სიკვდილით მოიკლა დიონისე, სავარსამიძის მთავრი ჰიპოსტასი და კიდევ ერთხელ ცხადყო სავარასმიძის უნაყოფობა.

სავარსამიძის უნაყოფობის გამოვლენა მისი დიონისური აღტკინებების ფონზე ხდება, რომელსაც არც ერთი დასასრულის დროს განაყოფიერება არ მოსდევს. „მე სიკვდილისთვის იმდენს არა ვფიქრობ, იოჰანეს, რამდენსაც სისხლისათვის. მე ყველაფერზე მეტად სისხლი მაოცებს...“ (18.239) სავარსამიძე იოჰანეს ნოიშტეტს უყვება, რომ მამამისსაც მასხავით დიონისური აღტკინებები ახასიათებდა. ამით იგი ცდილობს თავისი საქციელი მამისგან მიღებულ მემკვიდრეობად გამოაცხადოს, რითიც იგი თითქოს თავის დამშვიდებას და საკუთარი დანაშაულის დაფარვას ცდილობს. „მეც მამასავით სისხლისა და მიწის მფლანგველი ვარ იოჰანეს. მამის

მიწები ევროპაში მგზავრობას მოვანდომე, ჩემი სიჭაბუკის საუკეთესო სისხლი ევროპელ ქალებს შევადლიე...“ (18.240)

ბიბლიის „ხუთწიგნეული“, კერძოდ ლევიანთა რჯული, განმარტავს, რომ: „სისხლშია ხორციელის სიცოცხლე“ (17:11)(32.209). ეს თეზა ჯერ კიდევ ნოედან მომდინარეობს, რაც გულისხმობდა სისხლის, როგორც ადამიანის მაცოცხლებელი ძალის საკრალურად გამოცხადებას, შესაბამისად აკრძალული იყო ადამიანთა სისხლის დაღვრა ან ჭამა. (დაბ. 9:4) აქედან გამომდინარე, სისხლი თავისი ბუნებით ღვთაებრივი ნაწილის შემცველია, რომელიც ხორციელი არსების ჩამოყალიბებას განაპირობებს. თუ სისხლის თვისება დაირღვა, შესაბამისად შედეგად დარღვეულ, უთვისტომო, დეკადენტს მივიღებთ. სავარასმობის შემთხვევაში, სწორედ სისხლის მთავარი ფუნქციის დარღვევასთან გვაქვს საქმე.

გ) სავარსამიძისა და დიონისეს ზიარი სექსუალიზებული

სიმბოლოები

1. გველი

სისხლისა და მიწის „ფლანგვა“ სწორედ სავარსამიძის დიონისურობიდან მომდინარეობს, ამიტომაც ორივეს – სავარსამიძეს და დიონისეს ზიარი სიმბოლო – გველი ახლავთ თან, რომლის ძირითადი დატვირთვა სწორედ მამაკაცურობის გამოსატყავეა.

ვიჩესლავ ივანოვი (Вячеслав Иванович Иванов, 1866-1949 რუსი პოეტი-სიმბოლისტი, ფილოსოფოსი, მთარგმნელი, დრამატურგი, ლიტერატურის კრიტიკოსი) აღწერს, რომ დიონისური მისტიკების დროს, როცა მენადები ღამის ორგებზე ვაკებებს აღვიძებდნენ, ხელში ეპყრათ გველი, როგორც დიონისეს ფეტიში და ნაყოფიერების სიმბოლო. სწორედ, ეს გველი ამშვენებდა დიონისეს, როგორც იდეოგრამული სიმბოლო და გამოსატყავედა დიონისე საქმროს ან ქმარს. (95.42)

„დიონისოს ღიმილში“ არსებული ყველა გველი თითქმის ერთ სიმბოლურ მინიშნებას ატარებენ – ისინი სავარსამიძის უნაყოფობაზე იძლევიან სიგნალს. ბიანკას გაქარხსულ სახელში მიხატული დიდი სავარცხლიანი გველი სხვა არაფერია, თუ არა მისი (გველის) სავარსამიძის ნაყოფიერების სადარაჯოზე დგომა, რაც მიზნად ისახავს მამის წყევლის შენარჩუნებას. სავარსამიძის სიზმარში გველი შემოდის: „მე და ჯენეტი ვწევართ ჩვენს ოთახში. უშველებელი, სავარცხლიანი გველი ამოდის ჩვენს საწოლზე...“ (18.185)

ფალოსი, როგორც მამაკაცურობის და ნაყოფიერების სიმბოლო პატრიარქალური ფორმირების მნიშვნელოვანი ატრიბუტი იყო. არქაულ და პირველყოფილ კულტურებში იგი მკვდრეთით აღდგომას, განახლებას, წესრიგს განასახიერებდა.

მისი გადააზრება უკვე XX საუკუნეში იწყება, სადაც იგი მთლიანად კარგავს თავის ბიოლოგიურ მნიშვნელობას. ფალიკური ღერძი ტრანსცედენტური იდეაა, რომლის მიხედვითაც აიგება ყველა პოლიტიკური ინსტიტუტი და სტრუქტურა, რომელიც ვერტიკალურ პრინციპზე მონტაჟდება. ესაა იერარქიის ის სისტემა, რომელსაც საფუძველი შორეულ კოსმოგონიაში უდევს. საერთაშორისო პოლიტიკურ ურთიერთობათა ისტორიაში კი ამ „სისტემის ქმედება სახელმწიფოთაშორის დაპირისპირებასა და კონკურენციაში ვლინდება. პირინციპი საყოველთაოა: უნდა არსებობდეს ერთი მამა!“ (41.27)

სწორედ ამ „ვერტიკალური ღერძის“ უქონლობა, ან უფრო ზუსტად უუნარობა, გახლავთ „დიონისოს დიმილის“ მთავარი თემა, რაც სავარსამიძის უნაყოფოფობით არის გამოვლენილი. ყოველივე, დიამეტრალურად განსხვავებულ სახეს იღებს „გველის პერანგში“, რომელზეც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

ასე რომ, ერთმანეთს შეერწყა დიონისეს, გველის, ფალოსის (რომელთაც ქვემოთ ხისა და ფესვის სიმბოლოც დაემატება) სიმბოლიკა, რომლებიც „დიონისოს დიმილში“ ნეგატიური კუთხით გაიხსნა.

თავად გველი, როგორც ფალოსის სიმბოლო, რთული და უნივერსალური ფორმაა. მას, ისევე როგორც დიონისეს და სავარსამიძეს ორბუნებოვნება ახასიათებს. ერთ შემთხვევაში მისი ბუნება დამგესლავი ანუ მომაკვდინებელი შინაარსისაა, მეორე შემთხვევაში კი იგი განასახიერებს სიცოცხლესა და აღდგომას, რადგან გველის მიერ კანის მოცვლასთან და ახალი სიცოცხლის შექმნასთანაა დაკავშირებული.

კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპთა შორის ინტერპრეტაციათა ქვედა ქვედა დონეზე იგი აგრესიულობის სიმბოლოს წარმოადგენს, ხოლო ზედა საფეხურზე წარმოგვიდგება, როგორც სიბრძნისა და სიძლიერის სიმბოლო.

ქვეცნობიერში არსებულ სიმბოლოთა მიხედვით იგი თავად ქვეცნობიერის განსახიერებაა, სადაც „აკუმულირებულია გულში

ჩაკლული და იგნორირებული ყველა ფაქტორი და ამასთანავე – მიძინებული ჩვენი ფარული შესაძლებლობებიც.“ (88.143)

გარდა ფსიქოლოგიური და ფსიქოანალიზური შინაარსისა საჭიროდ მიმაჩნია გველის ქრისტიანული სინამდვილიდან გაშიფრვა. საინტერესოა გველის სიმბოლოს ყველა სიმბოლურ სიბრტყეში გადატანა და გახსნა, რადგან გველის მოძრაობათა სქემის მიხედვით ხდება ორივე რომანის შინაარსობრივი, სიმბოლური და იდეური კვანძის გახსნა.

„დიონისოს ღიმილში“ სწორედ გველის მიერ შექმნილი კვანძი გარდაისახება ისეთ მომაკვდინებელ ფორმად (ამ შემთხვევაში ჩვენ შეგვიძლია გველს მივაშაგროთ ყულფის მეტაფორა), საიდანაც მხოლოდ სასიკვდილო გამოსავალი არსებობს, როგორც სავარსამიძის შემთხვევაში მოხდა. ჩვენ მიერ მიღებული ყულფის მეტაფორა გველის არასწორი, არაბუნებრივი მოძრაობის შედეგად წარმოიქმნება, რომლის დროსაც გველი თავისივე მოძრაობით აკეთებს კვანძს, ყულფს, საიდანაც იგი თავის დაღწევას ვეღარ ახერხებს.

სიუჟეტის განვითარების მანძილზე გველი მრავალჯერ შემოცურდება ტექსტუალური ხვრელებიდან, იგი მთელი ამ პროცესის დროს ხლართავს არა ჰარმონიულ კვანძს, რომელსაც ურობოროსის ფორმა ჰქვია. (ანუ გველი, რომელიც თავის კუდს კბენს, რაც დასაბამია ჰარმონიის, ახალი ცხოვრების დაწყების, მარადიული სიცოცხლის) არამედ მისი ფორმა ყულფისებურია, დამღუპველია და სიკვდილის მეტაფორად იქცევა. განსხვავებით „გველის პერანგისა“, სადაც გველი აბსოლუტურად სრულყოფილ, ურობოროსის ფორმას გვაძლევს, რაც მომასწავებელია ღვთაებრივი წესრიგის აღდგენის. ეს კი „გველის პერანგის“ შემთხვევაში მამაძის მთლიანობით მუდავნდება.

გველის ქრისტიანულ სიბრტყეებში მოძიებაზე საკმაოდ მდიდარ მასალას იძლევა ც. ინწკირველის წიგნი „იესო ქრისტეს დიდმშვენიერი დიდება:“

მზის აღმოსავლეთის მეფეთა საიდუმლო ჯვრისა და ვარდის სიმბოლიზმის გარდა, უკავშირდება, აგრეთვე, მეზირის, გველის

ასევე კანონიკურ სიმბოლიზმს. ავტორის დაკვირვებით, მზის აღმოსავლეთის მეფეთა გზა მხოლოდ მას შემდეგ მომზადდება, როცა მზის აღმოსავლეთის მთავარანგელოზი მიქაელი და მისი ანგელოზები შეებრძოლებიან დრაკონს და დრაკონის ანგელოზებს (გამოცხ., 12.7) (ცნობილია, რომ აღმოსავლურ მითოლოგიაში გველისა და დრაკონის სიმბოლო ერთმანეთს უთანაბრდებოდა ს.კ.) დრაკონი ძველი გველია, რომელსაც ეშმაკი და სატანა ჰქვია (გამოცხ., 12.9).

საინტერესოა, მოსეს კვერთხის ღმერთის მიერ გველად გადაქცევის ისტორია, რაც ასევე დაკავშირებულია მოსეს მიერ ებრაელთა მამების აღთქმული მიწისკენ წაყვანასთან. ეს სწორედ ის გველია, რომელზეც თავად ქრისტე ამბობს, მე ვარო. („ჰრქუა მათ იესუ“ იოან., 3.10) („და ვითარცა იგი მოსე აღამაღლა გველი უდაბნოსა, ეგრეთ ჯერ არს ამადლება ძისა კაცისაი.“ (იოანე 3.14)

დამოწმებული მუხლის მიხედვით, ავტორი განმარტავს, რომ აქ, გველის ამადლებაში, სწორედ ჯვარცმა იგულისხმება, რომელიც ორჯერ მოიხსენიება თავად იესოს მიერ. მკვლევარის მტკიცებით, „ჯვარცმა“ და „ამადლება“ ძალზე ახლოსაა ერთმანეთთან, „ამადლება“ გოლგოთის „ჯვარცმას“ მოჰყვა. ქრისტეს სახელით ისწავლება, რომ მეფეთა ამადლება დაკავშირებულია მეზირის (გველის) ძველთუძველეს კულტთან. ეს ცოდნა ძველთაგანვე არსებობდა ქართველ ხალხში. (28.323)

ასე რომ, გველის ჰარმონიული შინაარსის შემცველი იდეოგრამა ჯერ კიდევ სახარებისეულ სინამდვილეში მქდავანდება. დღესაც, სწორედ გველის ჰარმონიულ სიმბოლოსთან გვაქვს საქმე როცა ვუყურებთ საქართველოს ავტოკეფალური სამოციქულო ეკლესიის მეთაურის ხელთ არსებულ ორგველშემოვლებულ ოქროს კვერთხს. სიმრგვალედქცეული გველის ფორმა განასახიერებს მოვლენათა წრიულობას, რაც სხვა არაფერია თუ არა არისტოტელეს მოძღვრება კოსმოსის, როგორც სამყაროში ყველაზე ჰარმონიული ფორმის არსებობის შესახებ.

„დიონისოს ღიმილის“ მხატვრული ქსოვილის ფორებში გველი მრავალჯერ შემოდის, თუმცა იგი არასოდეს იღებს წრიულ ფორმას,

რაც იმთავითვე მის ნეგატიურ ბუნებაზე მიუთითებს. „დიონისოს ღიმილში“ იგი არასოდეს მრგვალდება, არ იღებს წრის ფორმას და არ დაიყვანება ურობოროსის ნიშნამდე, რაც თავისთავად მოასწავებს იმას, რომ მისი ფალიკური ანუ ნაყოფიერების ფუნქციაც დახშულია.

უნაყოფო ფალოსის გველით გამოსახულ სიმბოლოს ხის და ფესვის სიმბოლოც ემატება, რაც ასევე დიონისეს ატრიბუტთაგანია და რომელიც ასევე ადასტურებს სავარსამიდის უნაყოფობას.

2. ხე

„დიონისოს ღიმილში“ ცალკე თავია „ჰიმნები ხეებისადმი,“ (18.317) სადაც სავარსამიდე მათდამი დიდ სიყვარულს ამჟღავნებს. თვითონ რომანშიც მითითებულია ხის, როგორც ნაყოფიერების სიმბოლოს შესახებ (მაშინ, როცა სავარსამიდე თინას ხვდება, რომელსაც შვილები ახვევია გარს, იგი ქალს ვაშლის ხეს ადარებს, (18.322) სწორედ ამ დროს ამოტივტივდება მის მეხსიერებაში უნაყოფი თხემლას სიმბოლო, რომელიც სწორედ საკუთარი უნაყოფობის დასტურია. (18.322) „ჰაუ, უნაყოფო, გამხმარო, თხემლავ!“ (18.351) – შეუძახებს იგი საკუთარ თავს. პოსტმოდერნიზმში ხე ფუნდამენტური სიმბოლოა, რომელიც სამყაროს ვერტიკალურ მოდელს წარმოადგენს. არქაული კულტურის ჩარჩოებში „სამყაროს ხის“ მითოლოგემა წარმოადგენს მითოლოგიური კოსმოგონიის უმთავრეს კომპონენტს. კოსმიზაციის ცენტრალურ მომენტად გვევლინება მსოფლიო ვერტიკალის აღმართვა, რომელიც ერთმანეთისგან გამოყოფს მიწას და ზეცას. მსოფლიო ხე, როგორც კოსმიური ვერტიკალი, ერთი მხრივ, მისი ტრადიციული გაგებით, წარმოადგენს ფალიკურ სიმბოლოს. ამ

კონტექსტით, იგი მამაკაცურ საწყისს უკავშირდება, რადგან მსოფლიო ხე, ძველბერძნულ მითოლოგიაში წარმოდგენილია, როგორც ურანოსის ფალოსი. მეორე მხრივ, ხის მითოლოგმა ქალურ საწყისს უკავშირდება (ვაშლის ხეს მიმსგავსებული თინა „დიონისოს დიმილში“), რომლის მთავარი გამოსახულებაა „ქალწული ღეროში“, რაც მოცემულია ძველბერძნულ სიკომორასა თუ ანტიკურ გამადრიადებში. ამის დამადასტურებელია, ასევე, აღონისის დაბადება ხის ფუღუროდან. შუამდინარულ, ძველგვიგობურ, ძველინდურ, ძველბერძნულ მითოლოგიაში ცხოვრების ხე იდენტიფიცირებულია მარადქალურ საწყისთან: იშთართან, იზიდასთან, ლაკშმისთან, დემეტრე-პერსეფონესთან, არტემიდესთან და სხვა მდედრობით ღვთაებებთან.

ხის, როგორც ფალიკური სიმბოლოს მთავარი ნიშნები ფლობა, ((ჩა)ფლობა ერთ-ერთი გამომსახველი ფორმულაა მამრისა და მდედრის შერწყმისა. მიწა კი, ამ შემთხვევაში, ქალის წიადის ძირითადი სიმბოლოა), ჩასობა, ჩადრმავეება. „დიონისოს დიმილში“ მოცემული უნაყოფო თხემლას სიმბოლო კი საშუალებას გვაძლევს დავშალოთ წარმოდგენილი კონკრეტული ხე, როგორც უნაყოფობის გამოსახულება ან შეგვიძლია სულაც ამოვაყიროთ ანუ ჩვენ შეგვიძლია ხეს წავართვათ მისი ტრადიციული, გამანაყოფიერებელი პოზიცია.

„ხე, რომელიც წარმოდგენილია როგორც ცოცხალი არსება, ოღონდ ყირამალა ანუ თავით ქვემოთ, რომელსაც ფესვები ჰაერში აქვს აწვდილი, ფესვებს შორის, ახალი ფესვი მოჩანს, რომელიც მასზე ზომით მცირეა... სწორედ, ამ იერარქიული სისწორით მივდივართ კენწერომდე, თუმცა, საქმე იმაშია, რომ ჰიუსმანსის (Huysmans, Joris-Karl 1848-1907, ფრანგი მწერალი), რომანში სახელწოდებით „იქ, ქვევით“, წარმოდგენილი ცოცხალი ხე სავსებით სექსუალიზებულია – ხის ღერო წარმოდგენილია, როგორც ფალოსი, რომელიც ფოთლების ქობაში იკარგება. შესაძლოა, იგი სწორედ ამ მწვანე საფარის გავლით ესობა მიწაში. მწერალი საკმაოდ პარადოქსული გზით ცდილობს გააზვიადოს სიმბოლო და კარგად დამუშავებულ ტექსტუალურ

ნიადაგს მიამაგროს. მისთვის ხე არის გახსნილი კვანძი, რომლის სტრუქტურაშიც იგი ხედავს სამყაროს მოდელს. აქედან გამომდინარე, პირველ რიგში, მისი ერთიზირებული ხე არის ფალოსი, რომელიც მიწის ტრადიციულ სიმბოლოსთან ერთგვარი ინცესტის გზით, დედის წიაღში ინთქმება. ბაშლარის თქმით, „ხისა და ფესვის ფალიკური შინაარსის გასახსნელად საკმაოდ ბევრი რამ შეიძლება ითქვას, დაწყებული მითოლოგიით, დასრულებული ნევროტული განსჯით.“ (88.296) ასეთი გახლავთ კ. ჰიუსმანსის ხის, ზემოთ მოყვანილი, ინტერპრეტაცია, რომელიც განსხვავებულ ტექსტუალურ ნიადაგზე სხვადასხვაგვარ ამონაყარს იძლევა.

ერთ-ერთ ამონაყარად შეგვიძლია მივიჩნიოთ „დიონისოს დიმილში“ უნაყოფო ფალოსს მიმსგავსებული თხემლა, რომელიც, ასევე, სრულიად საპირისპიროა „გველის პერანგში“ ასახული საჯვარეში მდგარი ნიგვზის ხისა თუ სიმბოლოთა ველის გამხსნელი ცხრამუხისა. („გველის პერანგი“)

რომანის კიდევ ერთი მთავარი სიმბოლო, რომელიც ასევე ხაზს უსვამს უნაყოფობას, ანუ მამად ვერ გახდომას, ვენახია, ვაზი რომელიც სავარსამიძემ ამოჭრა და გაანადგურა. ვენახის სიმბოლოს აღორძინებისთვის კვლავ ბაშლარის „ზმანებათა“ სფეროში გადასვლა მოგვიწევს, რადგან სავარსამიძის სიზმრისეული დაბრუნება საქართველოში სწორედ ვენახის გაშენებას უკავშირდება. ვენახის მონაგარით იგი თითქოს სვეტიცხოველს უკეთებს რესტავრაციას. ხანაც სხვადასხვა ტაძრებზე ზრუნავს: „შემოდგომაზე ცოტა ღვინო გავყიდე (სვეტიცხოველის სახურავი შევაკეთე და მიხარია: ჩვენს დიდ ბატონს აწი აღარ დააწვიმს!) თუ ჩემი ვენახი ზეცამ არ დასეტყვა გაისად ბეთანიას მივხედავ.“ (18.137) სავარსამიძის მიერ ოცნების სფეროში აღდგენილი ვენახის სისტემა საოცარ სევდას წარმოშობს, რომელიც მამობის მოჩვენებითი აღდგენით უფრო მძაფრდება.

ბაშლიარის „ზმანებათა“ სქემაში კარგად ჯდება სავარსამიძის მამად გახდომა, რომელსაც ცხრა ვაჟი და ერთი ქალი ჰყავს. სევდას კიდევ უფრო ამძაფრებს ის, რომ ყველა მათგანს ქართული სახელები და პროფესიები აქვთ („ირაკლი ქართულ სამხედრო

აკადემიას ათავებს (ჩემს მაგივრად იომებს); კახაბერი მუსიკოსია (ჩემს მაგივრად დაუკრავს); კონსტანტინე მწერალია (ჩემს დაუწერელ წიგნებს დაწერს) ...“ (18.136)⁷

რომანში ვენახის სიმბოლო ბევრჯერ ჩნდება, როგორც დასახიჩრებული, ვერაყვავებული, რომელსაც თან ახლავს სავარსამიძის სინანული და კვლავაშენების ეფემერული სურვილი. კონსტანტინეს ამოჭრილი და გაყიდული ვენახი სრულიად საპირისპიროა ბიბლიური „ნაბოთის ვენახისა.“ (მეფეთა, 21-22) ნაბოთმა არ მიჰყიდა მეფე ახაბსა და დედოფალ იზაბელას თავისი მიწის ვენახი, რომლებიც ვენახის ამოჭრას და მის ადგილზე ბოსტნის გახარებას ლამობდნენ. ნაბოთმა ბოლომდე დაიცვა თავისი ვენახი ამოძირკვისგან, რისთვისაც ზემოხსენებულ ურჯულთა რისხვამ იმსხვერპლა.

„ვეროპაში, ამ უკანასკნელ წლებში მუდამ ვენახი მეზმანება. ხანდახან გიჟური სურვილი ამიტანს – დავბრუნდე საქართველოში, მამის ნასახლარი მოვძებნო და ვენახი გავაშენო.“ (18.240)

რომანის ბოლოსთვის არის შეგონება: ერთ დროს ძღვე-ვამოსილმა მეფემ როგორ განიძარცვა სამეფო სამოსი, ჩაიცვა ძონძები და უდაბურ ადგილას ვენახი გაიშენა. სწორედ ამ დროს მას ეცხადება „ეშმა ეროსი,“ რომელიც მეფეს მეზვრედ აყვანას ევედრება. მართლაც, ეროსმა თავი შეიტყუა მეფესთან სახლში და ისინი ცხოვრობდნენ ბედნიერად, მანამ სანამ, კვლავ ღმერთების ნებით, მეფეს არ მოსტაცეს მეზვრე. მას შემდეგ უკანასკნელად იგემა მეფემ ბუდუშაურის ერთი მარცვალი, გადადგა ციცაბო

⁷ ეს პასაჟი კიდევ სხვა მხრივ არის საინტერესო, კერძოდ, აქ ზუსტად არის მოცემული სავარსამიძის რეალური სურვილი – სამშობლოში დაბრუნება, ქრისტეს გზა, შვილები და ოჯახი. აქ აქცენტი კონკრეტულად ბევრი შვილის ყოლზეა, რაც რეალურ ცხოვრებაში სრულიად საპირისპიროდია გამოსატული. ფროიდის ფსიქონალიტიკური პრაქტიკის მიხედვით სწორედ სიზმარში ხდება დაშვება რეალობაში ხელგონურად დაფარული სურვილისა, რადგან სიზმრის მუშაობის ტექნიკა წარმოადგენს განდევნილი სურვილების ფარულ ასრულებას. „სიზმარი აგებულია ნევროტული სიმპტომის მსგავსად; ეს არის კომპრომისული წარმონაქმნი განდევნილი (ამ შემთხვევაში მამის ხატი) ლტოლვის წაქეზების მოთხოვნისა და „მე“-ში მაცენხურებელი ძალის წინააღმდეგობას გაწევას შორის.“ (67.234)

კლდეზე და შესთხოვა უჯიათ ღმერთებს მისი სხეულის გაუხრწნელად ცაში აყვანა. (18.361-362)

მეფისა და მეზვრის პასაჟი ისეთივე გაორებას იძლევა, როგორც დიონისეს მსგავსი სავარსამიძე. პირველი მნიშვნელობით, ვენახი არის მამის წიადის სიმბოლო, რომელსაც შესაძლებელია ქრისტიანული ინტერპრეტაციაც მიეცეს; მეორეს მხრივ, ნაწარმოების ფინალისთვის ტივტივებს ზღაპრულ-მითოლოგიურ ბურუსში გახვეული ვენახი, რომელიც ერთ დროს ძლევა მოსილი მეფის კუთვნილებაა (მეფე, შესაძლოა, თავად სავარსამიძე იყოს, რომელმაც დატოვა მამის სახლი, ამოძირკვა ვენახი და უცხო ქვეყანაში გადაიხვეწა), მეზვრეც, თავისივე ჰიპოსტასია, ანუ გადაცმული ეროსი, რომელიც მთელი სიცოცხლის მანძილზე აცდუნებდა მას. აქედან გამომდინარე, ვენახის გაორებული სიმბოლიკა, როგორც დიონისური, ასევე ქრისტიანული ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. ვენახის წარმოდგენილი ორი ინტერპრეტაცია ერთმანეთს სრულიად ეწინააღმდეგება: ქრისტიანულ სიმბოლიკაში ვენახი მამისეული ფუძის გამყარების საიდუმლოს შემცველია. იოანეს სახარებაში (XV, 1, 5) ქრისტე ამბობს: „მე ვარ ვენახი ჭეშმარიტი, და მამაი ჩემი მოქმედ არს;“ (ქართველთა წარმოდგენით ვაზი აგრეთვე იყო „სიცოცხლის ხე“, ნაყოფიერების სიმბოლო. საკმარისია, გავიხსენოთ ცნობილი რელიეფი ანანურის ტაძრის დასავლეთ კედელზე). დიონისური ინტერპრეტაცია კი ამგვარ შინაარსს სრულიად სპობს, რადგან სწორედ ვენახიდან გამონაჟური წველის მიღების წყალობით ადამიანი კარგავს ცნობიერებას და მხოლოდ დიონისეს საბურველში გახვეული ეძლევა ტკბობას. გ. ბაშლიარის თქმით, ვაზი ხომ თავის ფესვებში აგროვებს საკუთარი კვინტესენციის წვენს. (88.302)

სავარსამიძე, სწორედ ვაზისა და მზის სიმბოლოში ხედავს გადარჩენას, შვებას, მზე მისთვის არ არის ის დამაბრმავებელი სინათლე, რომელიც თავზარს სცემს უმწეო კურდრელს: „მზეო, მზეო, მზეო! მე სამჯერ ხმამაღლა ვახსენებ შენს უკვდავ სახელს,

და მე ვგრძნობ, მე უძლეველი ვხდები, და ნელ-ნელა ვიკურნები.“
(18.313) სწორედ მზე აძლევს სავარსამიძეს განკურნების ეფემერულ
განცდას:

„მზე – მზიანობით

სვე – სვიანობით

აღმოხდა დილას ფარშევანგულად!“ (იქვე)

ეს არის ლაიტმოტივი მშვენიერი და გადამრჩენელი სინათლსა,
რომელიც მხოლოდ ყურძნის მარცვალში ჩანს, როგორც მითიურ-
ეთეროვანი შუქი, რომელიც ანათებს პაწაწინა მარცვალს, სადაც
კარგად იხილება მისი ცეროდენა, ქრისტიანულად „მფეთქი“ გული.

ნაწილი მეორე

„გველის პერანგი“ – გზა მამის წიაღში ჩასაშვებად

ქრისტე ამბობს: „მე მამაში და მამა ჩემში“ (იოანე 10.30) – ამ ინტელექტუალური რეალობის თანახმად, ჯანმრთელი ქრისტიანული მოდელი ითვალისწინებს თანაარსებობის ჰარმონიულ ფორმას, როცა მათ ურთიერთკავშირში არ იპოვება მიზეზი დაცილებისა. „მე მამისაგან არის და ყოველივე, რაც მას აქვს, მისგან აქვს. ამიტომ, არ ძალუძს თავისთავად ქმნას რამე, რადგან არ აქვს მას მამისაგან განსხვავებული საკუთარი მოქმედება.“ (72.53) შესაბამისად, ხატი მამისა არის ძე, და ძისა – სული, რომლის მიერ ადამიანში მკვიდრდება ქრისტე და აძლევს მას (ადამიანს) ხატისებრიობას (72.55) და „თუ არ არის მამა, არ არის ძე, არც სული; და თუ არ აქვს მამას რაიმე, არ აქვს იგი არც ძეს, არც სულს; მამის გამო, ესე იგი, მამის არსებობის გამო არსებობს ძე და სული. (72.42) ასეთია, მოკლედ, ქრისტიანული მამისა და ძის კავშირის დოგმატი, რომლის დარღვევა გაყოფილთა დაღუპვას მოასწავებს.

„გველის პერანგის“ კონცეპტიც სწორედ იმ სისავსის მოპვებაა, რაც ეპოქალური მასშტაბით ანუ „ზეპიროვნულ არეში“ (რობაქიძის ტერმინია) დათრგუნულია და მისი აღდგენა მხოლოდ „პიროვნულ“ კონტექსტში უნდა მოხდეს. გრ. რობაქიძის, ფაქტობრივად, მთელი შემოქმედება იმის აღიარებაა, რომ ყოველ ძეში არის უკვდვი მამა, რომელის რეალური, ხილული გამოვლენა ბიოლოგიური მამისა და ძის კავშირით დასტურდება. „ზე-პიროვნულ არეში“ მამისა და ძის ღვთაებრივი კავშირია მოცემული, თუმცა, საბოლოოდ, მაინც ყოველი ბიოლოგიური მამისა და ძის ჰარმონიული კავშირი ერწყმის უზენაესი მამა-ძის ხატს, საიდანაც ისინი, ქრისტიანული მოძღვრების მიხედვით, უსასრულობაში გადადიან. ამიტომ, როგორც რ. კარმანი წერს: ხელოვნების მიზანი ის არის, რომ „მამის უხილავი სუნთქვა გამოიხატოს ხილული და გრძნობების სახით. თუ

ადამიანი ვერაფერს მიაღწევს, გარდა იმისა, რომ შვილი ასახოს, მისი ხელოვნება ზერეულე რამ არის.“ (40.382)

გარდა მამისა და ძის ურთიერთშეყრისა, „გველის პერანგში“ ძმათა შეყრის მოტივიცაა მოცემული, რაც სწორედ მამისა და ძის შერწყმას უდებს სათავეს. სწორედ ვამეხის (არჩიბალდის ძმა) მეშვეობით ხდება დვათებრივი სისრულის აღდგენა. რომანის დასაწყისში მოცემულია მინიშნება ძმის ხატის უზოგადესი სიყვარულის შესახებ:

„ჩემი ძმა
არყოფილი
ვითარ მიყვარდის
უმეტეს მზისა
და უმეტეს ხმალისა
რამეთუ იყო იგი
სხვა ჩემი.“ (50.7)

სწორედ ვამეხისა და არჩიბალდის შეყრის წყალობით „იხილება“ ძმა, რომლის ძებნასაც არჩიბალდი შორეული გზიდან იწყებს და სამშობლოში ასრულებს.

ძმათა შეყრის მოტივი ისევე უძველესია, როგორც მამისა და ძის. იგი ჯერ კიდევ შუამდინარულ მითოლოგიაში, კონკრეტულად, გილგამეშის ეპოსშია მოცემული. გილგამეშის მთელი თავგადასავალი სწორედ ენქიდუს გამოჩენით იწყება. ზ. კიკნაძის მიერ თარგმნილი „გილგამეშიანის“ წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ, რომ „ძმადნაფიცობა არის ინიციაციის პირველი ზღურბლი, რომლის გადალახვით მთავარი გმირი ერთი საფეხურით მაღლდება თავდაპირველი დონიდან.“ (ზ. კიკნაძე. „გილგამეშიანი,“ თბ., 1976, გვ. 82)

ძმათა ერთიანობის გამომხატველია, აგრეთვე, ბიბლიური იოსებისა და ბენიამინის იგავი, რომლებიც ერთმანეთში არსებობენ ანუ მათი არსებობა ერთმანეთით არის განპირობებული. ამდენად, ისინი ერთმანეთის ჰიპოსტასები არიან. არჩიბალდისა და ვამეხის ძმობა დვათაებრივთან თანაზიარია, განსხვავებით ძმათა დაპირისპირებული წყვილებისა, რომლის ძირითადი მაგალითი,

პირველ ყოვლისა, კაენი და აბელია, მას მოსდევს ესავი და იაკობი, იოსები და მისი ძმები, აგრეთვე, ოდიპოსის შვილები – პოლინიკე და ეტიოკლე.

ძმის მოტივს ემატება ხმლის სიმბოლო, რომელიც ბასრი პირით თავს ჰკვეთს ტექსტში დაგროვილ მამა-ძის სურვილების საცავს და საბოლოოდ ადასრულებს მათ შერწყმას. ასევე, ხმლის ბასრი პირით იხსნება კვანძი და არჩიბალდ და ვამეს შეერთდებიან. ასე რომ, ირუბაქიდის ხმალი „გველის პერანგის“ მხატვრული დეტალის ფუნქციას ასრულებს, რომელიც სიუჟეტის განვითარების მანძილზე ზედაპირზე ტივტივებს, მუდამ ჩნდება, როგორც მაცნე. სწორედ ხმალი გაახელებს თამუნჩოს, იგი მის დანახვაზე უეცრად ახალგაზრდად იქცევა, აღტკინებულია, ხმლით ცელავს ხის ტოტებს: ერთს, მეორეს, მესამეს, მეოთხეს... იგი გახელებულია, სოფლის მცხოვრებთ ეშინიათ არ დაეროს მათ, ამ დროს მასთან ჩნდება ვამესი, მერე არჩიბალდი: ხმალმა თავისი ფუნქცია შეასრულა, მამა და შვილის შესხდრა მოახდინა, თუმცა, მისი სიმბოლო იმდენად ბასრი აღმოჩნდა, რომ იმსხვერპლა თავად მამა – თამუნჩო სწორედ ამ ხმლის ჭრილობისგან იღუპება. (50.289) რომანის ქსოვილი თითქოს სწორედ ამის მოლოდინში იყო, საუკუნეებიდან ამოწვდილმა მკვთელმა სიმბოლომ გაჭრა საუკუნეების ბურუსი და შეაერთა გაწყვეტილი კავშირი მამა-ძისა.

დავუბრუნდეთ კვლავ მთავარ კონცეპტს: „შვილი, რომელსაც საქართველო სიზმრად ახსოვს, დაექებს დაკარგულ მამას; მეტი და მეტი სიმძაფრით, შორეული „მამის“ ძებნაში იძვრის თანდათან, ნახვაში იელვებს ხანისხან: თაური ფესვი, „მამული“, „მამულის“ ყოვლისა, „მამა“ უზენაესი. ერთი რკალი მოიცვის მეორეთი, მეორე მესამეთი – აქ „მოცვა“ სრულდება“ – (გრ. რობაქიძე, ჟენევა 1949წ. ივანობისთვე) (48.124) მამა და შვილი ერთად ერთიმეორეში!

აქ შეგვიძლია გავსხნათ იუნგისეული (Carl Gustav Jung, 1875-1961, შვეიცარიელი ფსიქიატრი, სიღრმის ფსიქოლოგიის და ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი) არქეტიპთა სისტემა, კერძოდ იმ კუთხით, თუ არქეტიპი როგორ იმოსება აღეგორიულ საბურველში. ამისი ნათელი მაგალითი ქართული

სიტყვა – „დედა-სამშობლოა;“ იგი აშკარა აღეგორიაა დედისა, ისევე როგორც გერმანული Vaterland, სადაც Vater არის მამა, ხოლო Land მიწა, ქვეყანა, რაც, ასევე, მამის აშკარა აღეგორიაა და რასაც ქართულში „მამულის“ ცნება, როგორც მამის უშუალო აღეგორია, შეესატყვისება. იუნგის თქმით, ამ „იდეალებში არსებული ძალა, რომელიც ფრთებს გვასხამს, აღეგორიას კი არ განეკუთვნება, არამედ მშობლიური მიწის სიმბოლურ ფასეულობას. „არქეტიპს აქ წარმოადგენს პრიმიტიული ადამიანის მისტიკური ზიარებულობა მიწასთან, რომელზეც ის ცხოვრობს და რომელშიც განისვენებენ მისი წინაპრები.“ (125.29) ჩვენ სწორედ ამ არქეტიპულიდან გამოყოფილ აღეგორიული არსის შემცველ მიწაზე ვსაუბრობთ, რომელიც არა მარტო საცხოვრისი და წინაპართა ძვალშესალაგი ადგილია, არამედ იგი არის ინიციირების უმაღლესი საფეხური, რომელშიც იხილება, „მამა უზენაესი.“

მამა: „ერთი“. შვილი: მამა და თან „სხვა...“ („გველის პერანგი“)

კონსტანტინე სავარსამიძისგან განსხვავებით (სავარსამიძეში გაცილებით მეტია ეს „სხვა“, ვიდრე „მამა“, რატომაც ირღვევა კიდევ სახარებისეული წონასწორობა) არჩიბალდში უფრო მეტია „მამა“, ვიდრე „სხვა“, რაც განსაზღვრავს „გველის პერანგის“ არსს.

სწორედ „სხვის“ არსებობას განაპირობებს „გველის პერანგში“ სისხლის ცირკულაცია, რომელიც ვითარდება ქართული თქმის – „სისხლი სიცოცხლეა და შიში“-ს (50.66) მიხედვით. „გველის პერანგის“ ერთ-ერთი ქვეთავის ეპიგრაფში გაცხადებული ეს ფორმულა კიდევ ერთი კოდია რომანისა, რომლის არსშიც მამის შენარჩუნების შიშია ჩადებული; ამ შიშს პირობითად კირკეგორისეული „აბრაამის შიში“ შეგვიძლია ვუწოდოთ. სწორედ, შიშის მეშვეობით ხდება შენარჩუნება, რაც, საბოლოოდ, ბედნიერი დასასრულს განაპირობებს, განსხვავებით „დიონისოს ღიმილისგან“, სადაც, მართალია, სავარსამიძეს ყველაზე მეტად სისხლი აშინებს, თუმცა მისი სისხლის ტრაექტორია რეგრესულია, მის ძარღვებში მუდმივად ვენური, ჟანგბადსმოკლებული, ფუჭადაქტიური სისხლი მოძრაობს.

ამ მსჯელობის ნაწილად შეიძლება ჩაითვალოს „იაგვე“ (იაჰვე) და მისი ვაჟის წინადაცვეთის ეპიზოდი. როდესაც მოსე ეგვიპტეში მიდის, მას თავს დაეცემა მისივე მფარველი იაჰვე. მოსეს ცოლი – სეფორა ვაჟს წინადაცვეთს, ხორცს იაჰვეს მიუგდებს და ეტყვის „შენ ხარ ჩემი საქმრო სისხლით.“ (50.45) სეფორამ იაჰვეს დაუბრუნა წინადაცვეთილი ხორცი, რადგან იგი იაჰვეს ნაწილია.

ეს აქტი, ერთი მხრივ, შეკვრათა რკალის, მეორე მხრივ, დადასტურებაა იმ ჭეშმარიტების, რასაც მამა-ძის მთლიანობა ჰქვია. ვინაიდან წინადაცვეთა რჯულამდე მიეცა აბრაამს, როგორც ნიშანი, გამმიჯნავი მისი და მისი სახლის ნაშვირის იმ ხალხებისგან, რომლებთანაც იგი თანაცხოვრობდა. ამას გარდა, წინადაცვეთას საკრალური მნიშვნელობა ჰქონდა – იგი იყო სახე ნათლისღებისა, ცოდვათა „მოჭრის“ განხორციელებით. (75.209) სწორედ, ეს საკრალური ნიშანია სეფორას მიერ წინადაცვეთილი ხორცის „იაგვესადმი“ მიცემა.

„გველის პერანგში“ მამის წიაღში ძის შესვლის მოტივის გოეთესთან კავშირზე საუბრობს გ. ლომიძე. (ე. „გოეთე – 250“, თბ., 2001, გვ. 145) მკვლევარს მსჯელობა რომანის დასაწყისში ეპიგრაფად დართული გოეთეს „ტყის მეფისადმი“-დან ამოჰყავს. სტატიის ავტორი მიიჩნევს, რომ რომ რობაქიძე რომანს გოეთეს უძღვნის, ხოლო „გოეტჰეს თვალს“ – ამ ფრაზის გაგებაში თვით გოეთეს „ფერთა მოძღვრებას“ ეყრდნობა.

მკვლევარს მოხმობილი აქვს რობაქიძის ერთ-ერთი წერილი, სადაც მწერალი შენიშნავს: „გოეთე ჩემთვის გამოცხადება იყო. გერმანიამდე ვიცნობდი მის „ერლიკიონგს“, რომელზეც საქართველოში მუდამ ვოცნებობდი. მესახებოდა უმშვენიერეს ბაღადად ჩემი საკუთარი გამოცდილებიდან. ბავშვობაში მამასთან ერთად ხშირად დავაჭენებდი ცხენს. ჭენების დროს მამის ქამარს ჩაჭიდებული იმ ჟრჟოლას ვგრძნობდი, რომელიც გოეთემ ასე ოსტატურად გადმოსცა ლექსით. გოეთეს მოძღვრება „თაურფენომენის“ შესახებ ჩემთვის საგანთა შემეცნების საფუძვლად იქცა“ (რობაქიძე გრ., გაზ. „ჩემი ცხოვრება“, თბ. 1994).

„ტყის მეფეში“ ზუსტად არის გადმოცემული ის იდუმალი და ძლიერი სწრაფვა, რაც მამასა და ძეს შორის არსებობს, ამიტომაც არის ამ ლექსის ფინალში პატარა ბიჭის დაბრუნება მამის წიაღში ასე გარდაუვალი. ავტორის მტკიცებით, გოეთეს ადრინდელი ლექსი „განიმედიც“ სწორედ ამ იდეას იმეორებს: მოქმედება მითოლოგიურ სივრცეში ხდება, სადაც არწივად გარდაქმნილი უზენაესი ღმერთი – ზევსი ულამაზეს ბიჭს – განიმედს ეცხადება და ცაში იტაცებს.

გოეთესეული მამის წიაღში დაბრუნების კონცეფცია, ერთ-ერთი ამოსავალთაგანია, რასაც დაეფუძნა არჩიბალდ მეკეშის მამის წიაღში უცილობელი დაბრუნება. ამიტომ შემთხვევითი არ არის გოეთესეული „ტყის მეფის“ „გველის პერანგზე“ ეპიგრაფად წამძღვარება, რომელიც ერთგვარი კოდის ფუნქციას ასრულებს, რომლის დეკოდირებაც თავად რომანის ძირითადი სიმბოლოების ბუნებრივი თვისებაა.

მამისა და ძის ურთიერთმსწრაფი გეზი „გველის პერანგის“ მთავარი პოზიტიური საწყისია, რომლის დადასტურებაცაა მამისა და ძის შეყრა თავდაპირველად სიმბოლური, ზმანებათა სამყაროში, იმ სამყაროში, რომელსაც საკმაოდ სახიერად აღწერს მწერალი: „ყველაფერი ლანდი. ყველაფერი ნასახი. გუნება, რომელსაც სიცხადეში ვერ დაიჭერ. გუნება – რომელსაც ვერც სიზმარეთში დაიჭერ. ეგებ მაშინ დაიჭირო: როცა სიცხადე ზმანეულს გადაეჭრის. არის აქ საიდუმლო ზღვარის ძაფი. ამ ძაფს ხედავ ძილიდან გამოსული მაგრამ ჯერ კიდევ არ გაღვიძებული.“ (50.26) ეს ზმანება აბსოლუტურად უკუპროპორციულია კონსტანტინე სავარსამიძის „ჯოჯოხეთში ჩასვლასთან“, სადაც იგი ხვდება მამას. სავარსამიძის ფანტასმაგორიულ ზმანებაშიც მამა სიღრმეშია, მღვიმეში; ძე ცდილობს მამისგან წყალობა მიიღოს, მაგრამ სავარსამიძის შემთხვევაში ყოველი მისი მცდელობა, მამის წიაღში ჩანთქმისა, ამაოა.

ორივე რომანში თითქმის ერთნაირია მამასთან ეფემერული შეყრის პასაჟი, რომელთა დამუშავებაც საინტერესო ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. მამასთან შეხვედრის სიზმრისეული, ეფემერული განცდა არჩიბალდს მაშინ ეუფლება, როცა იგი

თბილისში ჩამოდის. არჩიბალდ „გვარში იძირება: ყვინავს უფსკერო ჯურღმულში. ბნელეთს ანათებს მარტო ერთი სიტყვა: მამა. მეკეში მამას უახლოვდება. მამა შვილს გულში იხუტებს. ძე თრთის შვეებით. მამა ცრემლებს ღვრის. არჩიბალდ ინთქმება მამის წიაღში.“ (50.226)

მამის წიაღი, საბოლოოდ, საჯვარეში იკვეთება, რომელსაც პირდაპირი მნიშვნელობით ეძლევა მამის დაფლვის მნიშვნელობა, მაშინ როცა არჩიბალდი საკუთარი ხელით გაუთხრის საფლავს მამას. (50.293.) თავდაპირველად, საჯვარე გაუნაყოფიერებელ ეწერს მიაგავს, რომლის ხსენება სოფელში თითქმის ტაბუდადებულია. უცნობი სოფლის მცხოვრები ვამეხს და არჩიბალდს ამცნობს, რომ საჯვარე ნაძრახი ადგილია, სადაც ხეებზე ხშირად წოიო კივის, აქ არ ხარობს ნაშიერი, ვინც იშვება მალევე იღუპება, აქაური მოსახლეები თითქმის ყველა გადაშენებულია. (50.154) მამისა და ძის შეყრამდე საჯვარე, ფაქტობრივად, ბიანკას გაქარხნული სახლის ანალოგიაა, სადაც თესლი ვერ ხარობს. მამისა და ძის შეყრის შემდეგ საჯვარეს ტაბუ ეხსნება. მამისა და ძის შერწყმით ეს ადგილი უსასრულო „მარად ქცევაში“ (რობაქიძის ტერმინია) ებმება, როგორც ერთ-ერთი ცოცხალი რგოლი ჯაჭვისა.

საჯვარეში შედის არჩიბალდი, რაც, ფაქტობრივად, მამის წიაღში დამკვიდრების და შერწყმის დასაწყისია. ზუსტად იგივეს ახორციელებს თამაზ მაყაშვილიც, ვინაიდან ისიც თავისი მამისთვის ფესვებსმოწყვეტილი ძეა. კავშირი უნდა აღდგეს თამუნჩოსთანაც, რადგან არჩიბალდმა შესძლოს მის წიაღში შესვლა. თამუნჩო შედის ნამოსახლარში; პირველს, იგი რასაც გრძნობს – დროის მდინარების შეწყვეტაა, რადგან რეალობისგან სრულიად დამოუკიდებელი რამ ხდება: თამუნჩო გრძნობს რომ საჯვარეში არსებული ყველაფერი მისია, მაგრამ მაინც არის რაღაც უჩინარი გაუცხოება, რომელიც უნდა ბოლომდე გადაილახოს. გადალახვა თანდათან ხდება: თამუნჩო წინაპართა საფლავზე ემხობა, იგი „ორძილის“ ფაზაშია და სწორედ ამ დროს ეწვევა ხილვა – ელანდება, მის გვერდით თითქოს საკუთარი მამა დგას... შემდეგ ხილვა უფრო მძაფრდება – იგონებს შვილს, შემდეგ

მიდის ხესთან, ხელებს შემოაწვდენს, ფოთოლს ჰკოცნის ხისას და ფეხებში საოცარი შეგრძნება უვლის – იგი მამულში დგას. (50.284) ამგვარად შედის თავად თამუნხო მამის წიაღში.

საინტერესოა, რომ ორივე პერსონაჟი, სწორედ სიღრმეში ფლობის სქემის მეშვეობით ჩადის სიღრმეში ანუ მამის წიაღში. „უფსკერო ჯურღმული,“ („გველის პერანგი“) მღვიმე („დიონისოს დიმილი“). ეს ის ადგილებია, სადაც ყველაზე კარგად ხდება ინიციირება, შერწყმა მთავართან და საკუთარ თავთან. ეს არის გზა სიღრმისკენ ანუ საშოსკენ, რომელიც სიბნელეში მიცურავს. ამასვე ამბობს მწერალი, რომ „აქ არის მიწა: პირველი სიცოცხლე ასეთი: სიცოცხლე ახლო – საშოსთან ანუ სიბნელესთან თუ სიკვდილთან“. (50.26)

მაქსიმე აღმსარებელი ამბობს, რომ „გამოქვაბული არის გონებითი დაფარულობა სიბრძნისა და, ვინც მასში შევა, საიდუმლოდ შეიცნობს ზეგრძნობად ცოდნას, რომელშიც ითქმის ღვთის ყოფნა. ამიტომ ყველა, ვინც დიდი ელიას მსგავსად ეძიებს ღმერთს... გამოქვაბულში დამკვიდრდება, ანუ სიბრძნის დაფარულობაში შევა, როგორც მჭკვრეტელი...“ (73.23-24) ღმერთთან შერწყმა კი იგივეა რაც მამის წიაღში დამკვიდრება, საზღვრებს გააჩნია მხოლოდ. ამიტომ, სწორედ მღვიმეში ხდება, სავარსამიძისგან განსხვავებით, არჩიბაღდის მამის წიაღში შესვლა, სწორედ მღვიმეში იღებს თამუნხო არჩილს. შეხვედრის ეს რიტუალი თითქოს დაუშვებელია ჩვეულებრივ, რეალურ სივრცეში მოხდეს, აქ ერთგვარი ასკეზის, განმარტოვების, განდევილობის ელემენტია აუცილებელი „ხილვისთვის.“ ამას მოწმობს ბევრი ქრისტიანი მოწამის ცხოვრებაც, რომელთაგან ჩვენთვის ყველაზე თვალსაჩინოა შიო მღვიმელი: „ხოლო წმიდაი და სანატრელი შიო შთახდა მღვიმესა მას ბნელსა შინა, ქუე, სიღრმეთა მიწისათა, რათა სიმპალესა ხორცთასა მიცემითა აღმოაჯეჯილოს ხუვილი წმიდაი... აღიხილვიდა ზენა მათათა მიმართ თუალთა გონებისათა და მოელოდა შეწვენასა – ცუართა, საკურნებელთა სულისათა, რომელთა მიერ განაპოხნეს იგინი ღმრთისა ზედმოხილვისა წვიმათა მიერ მირწყულითა.“ (ასურელ მოღვაწეთა ცხოვრების წიგნთა ძველი

რედაქციები, ტექსტები გამოკვლევიდა და ლექსიკონით გამოსცა ილია აბულაძემ, თბ., 1955. გვ.138). შიო მღვიმელისთვისაც მღვიმის სიღრმეში გახდა ღვთის ხილვა შესაძლებელი, რითიც კიდევ ერთხელ დასტურდება მღვიმის, როგორც წმინდა საკრალური ადგილის შინაარსი.

შუამდინარეთის საკრალურ ყოფაში და ქრისტიანულ სიმბოლიკაში ადგილი, სადაც „პირველი სიცოცხლე“ იხილება არის ბოსელი, რომელიც წმინდათა წმინდათ არის შერაცხული. (სწორედ ბოსელში იმყოფებიან დედათწესში მყოფი ქალები და უკანასკნელ თვეში ჩამდგარნი). აქედან გამომდინარე, ეს ადგილი ირაცხება როგორც შობის ადგილი, შობაში კი იგულისხმება არა წმინდა ნახირი, არამედ თვით მაცხოვრის შობაც. აქედან გამომდინარე, ბოსელი ერთგვარი კოსმიური საშოს იმიტაციას ქმნის და ამ სიმბოლოს მითოსურ სიბრტყეში გადატანით, მითოსური ღვთაებების შობის ადგილიც კი შეგვიძლია ვივარაუდოთ.

ბოსელი ქართულ მითოლოგიურ სივრცეშიც არსებობს, როგორც საკრალური სიწმინდე, როგორც ნულოვანი დონე, საიდანაც იწყება განწმენდის რთული პროცესი. ასე რომ, ბოსელიც, როგორც იონას წიაღი, მარიამის წიაღი, საჯვარე და ონირული სახლი, იმ სეგმენტების შემცველია, როგორც ბაშლიარისეული ონირული აპარატი, სადაც რჩეულები ხედავენ ღმერთს.

მიყვებთ ზმანების ინტერპრეტაციას: არჩიბაღდის მამაც ისევე იხუტებს ძეს გულში, როგორც სავარსამიძეს საკუთარი მოხუცი მამა. „გველის პერანგში“ უკვე ყველაფერი მზადაა მამისა და ძის შერწყმისთვის. მამამ ძეს გაუხსნა საკუთარი წიაღი, სადაც უხილავი პლაცენტით მიემაგრა იგი. (პლაცენტის სიმბოლოს ნიგვზის ფესვის აღუზიასთან მივყავართ, რადგან ფესვი სწორედ იმ მიწაშია ჩარგული, სადაც არჩიბაღდის ჭიპლარის ნაწილებია შენახული, ანუ ფესვში ერთგვარად აღმდგარია, მასში გადასულია არჩიბაღდის ჭიპლარის ნაწილები, რომლითაც იგი დედას (საჯვარის მიწას) არის მიმაგრებული და ამასთანავე მამას (რომელიც, ასევე, საჯვარის ნაწილია). განსხვავებით სავარსამიძისგან, რომელსაც თითქმის დახურული ხვდება მამის წიაღის

ყელი. მიუხედავად იმისა, რომ არჩიბალდისთვის მამა, ფაქტობრივად, უცხოა, (იგი მას 4 წლის ასაკში დაშორდა) იგი მაინც საოცარ სიყვარულსა და სიბოძის განიცდის მის გულში ჩაკვრისას.

არჩიბალდს მოელის უნაყოფიერესი ქალის წიაღი – მატასი, რომელიც „ორსულადაა და შვენივლი დაქალაქა. დადის: თითქო მიწის საშო მიაქვს.“ (50.229) Mater Gloriosa სწორედ ის სიმბოლოა, რომელიც ღმერთის (მამის) საიდუმლოს ახსნაში გვეხმარება, ამიტომ დედის სიმბოლოს გახსნა მამის წიაღის სრულყოფილად გააზრებაში გვეხმარება. გოეთე დედას „შეუცნობელს“ უწოდებს, რომელიც სამყაროს დასასრულსა და ღვთაებრივის დასაწყისს შორის მერყეობს.

„გველის პერანგში“ მოცემული მატასის სახეში ვლინდება ქალის ნაყოფიერების ნორმალური ფაზები, რომლებიც თანაბრად შეიცავენ სიცოცხლესაც და სიკვდილსაც (განსხვავებით ჯენეტისგან, რომელიც მხოლოდ სიკვდილის მატარებელია). მარად ცოცხალი დედის სიმბოლომ, მხატვრული თვალსაზრისით, სრულყოფილი სახე მიიღო რაფაელის სიქსტის მადონას სახით, მაშინ როცა ბერძნულ ხელოვნებაში ვერ შეხვდებით ძუძუთი მკვებავი დედის სახეს, რადგან ანტიკურ სამყაროში ფალოსის კულტი მეფობდა. დედის სიმბოლური სახე სხვადასხვა კულტურულ სივრცეში სხვადასხვაგვარად იხსნება:

„მაგნა მატერ“ რობაქიძესთან გაიგივებულია მსოფლიოს ქალურ საწყისთან, მაგრამ მწერალი წერს: „მსოფლიოში, არა მგონია, რომელიმე ხალხს ეგზნოს ეს თაური ისეთი სიღრმით, როგორც ქართველებს. „დიდ-დედას“ სვანთა შეესაბამება „ადგილის დედა:“ როგორც ასული დედას... არსებობს სამი დედა: წმინდა ნინო, მეფე თამარ, დედოფალი ქეთევან. თვითეული მათგანი თავისებურ ასახიერებს ქალურ თაურს.“ (47.149) გერმანულ მითებში იგი ფრიგიის ხატით და ფრაუ ჰულდეს (Mother Hulda) სახით გვევლინება. არსებობს შეყვარებული დედების სახეები ოფელიასა და გრეტხენის სახით. მითოლოგიური მედეას სახე კი პირდაპირ უკუპროპორციულია mater dolorosa-სთან. აფროდიტესა და ათენას

პლასტიური სახეების ურთიერთშერწყმისას იდეალური დედის მხატვრულ სახეს ვიღებთ.

მამის წიაღში შესასვლელად აუცილებელია დედის წიაღის გავლა, რის შემდეგაც ხდება მამის წიაღში დამკვიდრება. ეს სიცოცხლის უცვლელი მოდელია. ისევე, როგორც ახალი ადამიანის შექმნაში თანაბრად მონაწილეობს დედა და მამა, ასევეა სიმბოლოთა ინტერპრეტირებისას. „გველის პერანგშიც“, შესაბამისად, მამის წიაღში შესვლა უნდა მოხდეს მხოლოდ დედის წიაღის გავლით. დედის იმიტაციას რომანში გადია სალომე ასრულებს, რომელსაც სიკვდილის პირას მყოფს მიუსწრებს არჩიბალდი, იგი „უკოცნის ძუძუებს. ამ ძუძუებმა რძე აწოვეს მას...“ (50.157) მხოლოდ გადია სალომეს შემდეგ შედის იგი საჯვარეში ანუ მამის წიაღში, ისევე როგორც „მრავალჭირნახული“ ოდისევსი, რომელიც სანამ ითაკას მიწას მიადგება, მის გამზრდელ ვერიკლეს მონახულებს (ჰომეროსი „ოდისეა“). „დიონისოს ღიმილში“ კი სავარსამიძე ვერ ახერხებს ძიძასთან შეხვედრას; სოფელში ჩასულს, უცაბედად, ძიძის გარდაცვალების ამბავს ატყობინებენ. (18.329)

ასე რომ, მამის წიაღში შესასვლელ აუცილებელ პირობას წარმოადგენს დედის წიაღი, რომელსაც თავად დედა ან დედის შემცვლელი ქალი განასახიერებს. თუ ეს გზა არ გაიარა მამის წილისკენ მიმავალმა ძემ მამულში შესვლა ვერ მოხდება.

„მარადიული დაბრუნება“ (die ewige wiederkunft des gleichen)

„გველის პერანგში“ მოცემული მამისა და ძის საკითხი ორგანულად უკავშირდება ერთისა და მრავლის ურთიერთმიმართების საკითხს. ამიტომაც, მსჯელობს სარგის პეტრიძე ქართველ ნეოპლატონიკოს იოანე პეტრიწზე. „ელოჰიმ ერთი და მრავალი“ (50.44) (ნეოპლატონიკოსებთან ერთი მამასაც ნიშნავს და ღმერთსაც. ერთისა და მრავლის მიმართების საკითხს ეხება პროკლე დიადოხოსის (Proclus Lycaeus (Diadochos), 412-485, ანტიკური პერიოდის ფილოსოფოსი-ნეოპლატონიკოსი) პეტრიწისეული „კომენტარები.“ აქ საუბარია ერთზე, როგორც სიმრავლის მომცემზე. მისი აზრით, სხეულებრივი თავადაც არის მიზეზი და მამა რაიმესი, მისი აქტიურობა მასში მოქმედი უსხეულოსგან გამომდინარეობს: რამეთუ „მამანი და მიზეზნი უსხეულონია და უსხეულოთა შორის განიცდება მამობა და ძეობა.“ (28.102)

იგივე აზრია ჩადებული ტაბას სიტყვებში: „და ყველა მამებში: საერთო მამა – უსახეო“. ან კიდევ „კაცის მქმედი ძალა იგივეა თვითონ მამა შვილში ჰქმნის იაგვეს.“ „ყველას კი „ერთი“ ჰქმნის“ – ასკვნის ტაბა. (50.44)

რობაქიძე სწორედ პეტრიწზე დაყრდნობით მსჯელობს „ერთის“ და „მრავლის“ შესახებ, სადაც „ერთის“ „სიმრავლე“ სამებშია გამოსატული და პირიქით. ყოველგვარი „სიმრავლე“ „ერთია“, ოღონდ მნიშვნელოვანია საწყისი „ერთი“, საიდანაც გამოდის „მრავალი“. პლატონის „პარმენიდედან“ მომავალი ეს აზრი პატრისტიკაშიც შევიდა, რომელიც სამების ინტერპრეტაციაზე გავრცელდა. ეს იდეა განვითარდა პეტრიწის ფილოსოფიაშიც. პეტრიწს ასე წარმოუდგენია სამება: 1. თავისთავად ერთი. 2. ერთი მრავალში 3. ერთი გუარში. ეს მოდელი მან ქართული სიმღერის პოლიფონიურობას შეუსამაბა (მზახრ, ჟირ, ბამ). (რ. სირაძე, ქ. ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბ., 1978, გვ. 185-86)

რობაქიძისთვის არსებობს ქრისტიანული ჭეშმარიტება „მამა, შვილი და სუნთქვა უსახელოსი,“ რაც იგივეა – მამა, ძე და სულიწმინდა.

ნეოპლატონიზმი ისევე წარმოგვიდგენს წრიულ სისტემას, როგორც დიონისეს კვდომა – აღდგენის წრიული პროცესი, რაც თავდაპირველი სახით (იგულისხმება წრიულობის ანუ კოსმოსის, როგორც სამყაროში არსებული ყველაზე ჰარმონიული ფორმის არსებობა) არისტოტელეს ფილოსოფიაშია მოცემული.

მკვლევარი მ. ხომერიკი მიუთითებს, რომ „ერთისა“ და „მრავლის“ შესახებ მსჯელობა „გველის პერანგში“ მიუთითებს პირველსაწყისთან უკუდაბრუნების პროცესს. „არჩიბალდი ეძებს და უბრუნდება თავის სამშობლოს, მამას, გადატანითი მნიშვნელობით ღმერთს ანუ პირველსაწყისს.“ (76.27-8) ეს ნიცშესეული მარადიული მობრუნების იდეაა, რომელზეც, ფაქტობრივად, აგებულია „გველის პერანგი.“ როგორც რობაქიძე წერს წერილში „ჩემი ცხოვრება“, (გაზ. „ლიტ. საქართველო“, 1989, გერმანულიდან თარგმნა ლ. ბაქრაძემ) ჰამადანში, წითელი ქვის ღომის ქანდაკებასთან გამოდვიძებულს ჩაესახა მარადიული მობრუნების იდეა, რომელმაც სწორედ „გველის პერანგის“ დაწერასთან მიიყვანა იგი.

„მარადიული დაბრუნების“ იდეა (die ewige wiederkunft des gleichen) ნიცშეს უმთავრესი მოძღვრებაა, რომელიც მისხავე „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“-ში, კონკრეტულად ერთ-ერთ ნაწილში („გამოჯანსაღებელი“) (45.164) გამოითქვა: „ყოველი მიდის, ყოველი ბრუნდება; მარად ბრუნავს ბორბალი ყოფისა. ყოველი კვდება, ყოველი კვლავ ჰყვავის, მარად რბის წელი ყოფისა“ ან „ჰე, ადამიანი მარად უკუ მოიქცევა! პატარა ადამიანი კვლავ უკუ მოიქცევა!“ (იქვე)

ნიცშეს „მარადი მობრუნების“ იდეა რობაქიძესთან მითოლოგიურ სივრცეშია გადატანილი, სადაც დრო ისეა დალაგებული, რომ მარადიული გამეორება იმთავითვე გარდაუვალია. რობაქიძე ამბობს, რომ მითში არ არის წარსული და მომავალი, მითში მუდამ მარადიული აწმყოა. მარადიული აწმყო, თავისთავად, სწორხაზოვან სქემას იძლევა, მაგრამ

გავითვალისწინებთ, რა თავად ამ დროის განფენილობას დედამიწაზე, იგი აუცილებლად დამრგვალებია, რადგან დედამიწა მრგვალია. სწორედ „მარადი მობრუნების“ იგავია „გველის პერანგი“, სადაც ეს მექანიზმი მექანიკური სიზუსტით მუშაობს. ამიტომ არჩიბალდ მეკეში იგივეა, რაც დიდი თავადი ირუბაქ ირუბაქიძე და პირიქით. ისინი ამ ბრუნვაში, წრეში, ჩართულნი ბუნებრივად ერწყმიან ერთმანეთს, ერთმანეთში გადადის მათი მთავარი ინფორმაცია, მათი გენეტიკური კოდი.

აქვე: ნაწყვეტი დრამადან „ლონდა“:

„ჩვენ გადავალთ და სხვები მოვლენ.

მაგრამ გადასულნიც და მოსულნიც

არიან ერთნი.

მამა შვილში არის. შვილი მამას აგრძელებს.

მამად ვერვინ გახდება ქვევით

თუ არ ეშველა უკანასკნელად

მამას და მამებს ზევით.

მამული წიაღია შვილის ერთგულების.“ (ხაზგასმა ჩვენია)

ფაქტობრივად, ეს არის რობაქიძის ფორმულა, თუ როგორ ხდება მამიდან შვილში გადასვლა. ეს გადასვლა სრულიად შეუმჩნეველია მითოლოგიურ სივრცეში, რადგან აქ დროის მდინარება დაკარგულია. ჩვენი გააზრებით, ეს პროცესი ხდება ან ძალიან სწრაფად ან იმდენად ნელა, რომ დასაწყისი პროცესისა თანხვედრა დასასრულს და თავად შეერთების მომენტი მხედველობიდან სხლტება. ამიტომ, ჩვენ ამ პროცესს აღვიქვამთ, როგორც შერწყმას, რომელიც მარადიულ აწმყოში წარმართული პროცესია. აქედან გამომდინარე, შერწყმა (ამ შემთხვევაში მამისა და ძის) ჰარმონიის თვისებაა და სამყაროში არსებული ყოველი წრე, რაც არ უნდა მარტოხელა იყოს ის, აუცილებლად შეიკვრება, მიუახლოვდება საკუთარ საწყის წერტილს და ამ შერწყმაში ჰარმონია დაივანებს. არისტოტელეს ფილოსოფიური მტკიცებაც სწორედ ამაში მდგომარეობს, რომ სამყაროში ყველაზე სრულყოფილი ფორმა არის წრე ანუ კოსმოსი, სადაც მარადიული მოძრაობა გარდაუვალია. ამიტომაც, რამდენჯერმე იკვრება

სიმბოლური წრე „გველის პერანგში“, რომელსაც ხან მოსაწვევი ტარი ასრულებს, ხან ცხრამუხა, ხანაც ურობოროსი. (ამაზე უფრო ვრცლად ქვემოთ).

„გველის პერანგში“ „მარადი მობრუნების“ სიმბოლურ მინიშნებაზე აღნიშნავს ა. გომართელი, რომ ეს ცნაურდება ტაბა ტაბაის მიერ არჩიბაღდის კისერზე გველის ტყავის შემოსხვევით, რასაც კვლავ ნიციშეს ზარატუსტრასთან მივყავართ. ზარატუსტრას მეგობრები – არწივი და გველი სწორედ ეს სიმბოლოები არიან. „ზარატუსტრას წინასიტყვის“ დასასრულს ფრინველთა მეფე – არწივი ლაღად ხაზავს წრეებს ლაქვარდ ცაში. გველი კი რკალად შემოსხვევია კისერზე.“ (ა. გომართელი, „ქართული სიმბოლისტური პროზა“).

„მარადიული მობრუნების“ თემა რობაქიძემ „ლონდაშიც“ გააგრძელა: ღმერთი სადღასაი მსხვერპლად ითხოვს ლონდას. ვინ არის სადღასაი? რობაქიძე იწყებს თავიდან: თანახმად დიონისური რელიგიისა, ადამიანი შედგება ორი ელემენტისგან – დიონისურისა და ტიტანურისგან. სწორედ ეს დიონისურია, რომელიც ისწრაფვის შეუერთდეს ახალ დიონისეს სადღასაიში „დიადს ყოვლადობაში“ (რობაქიძის ტერმინია), სწორედ ეს ყოვლადობა არის სადღასაი. შეერთების ეს პროცესი მხოლოდ დიონისური ექსტაზის ფენომენის გავლით არის შესაძლებელი, რასაც „მანია“ ანუ როგორც რობაქიძე განმარტავს „წმინდა შეშლილობა“ ჰქვია, როდესაც ადამიანი „სხვად იქცევა.“ ამ პროცესში ყველაზე დიდი სიხშირეა კათარზისისა, რომლის შემდეგ სრულიად სხვა ნეტარების განცდა იბადება. რჩება ტიტანური ელემენტი, რომელიც ადამიანის ინდივიდუუმში ჯდება.

„გველის პერანგის“ არსი

„გველის პერანგის“ მთავარ კონცეპტზე – მამა-ძის შესახებ საუბრისას, საჭიროდ მივიჩნევ იმ ფაქტის აღნიშვნას, რაც აშშ-ს ინდიანას უნივერსიტეტის პროფესორმა, დოდონა კიზირიამ, წერილში „გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“ რუსულ-ევროპული სიმბოლიზმის კონტექსტში,“ (35.6-7) „გველის პერანგის“ განხილვისას წარმოადგინა. მკვლევარმა „გველის პერანგი“ განიხილა, როგორც რუსულ-ევროპული სიმბოლიზმის ქართულ ლიტერატურასთან დამაკავშირებელი ერთგვარი ხიდი, ამავე დროს, „დაასაბუთა“ „გველის პერანგის“ სიუჟეტის თიდიპოსური ხაზი.

არჩიბალდი – დიონისედ აღორძინებული აპოლონი, ერთდროულად არის შვილი, ძმა და საქმრო თავისი მშობელი მიწისა – სწორედ ამგვარი ინცესტუალური მარყუჟით არგებს იგი რომანის სიუჟეტს თიდიპოსის შინაარსს: არჩიბალდი ცოლად ირთავს მატასის, ვამეს ლაშხის დას, რომელიც ასევე და არის მისი, თუმცა მატასის სახეში გარდასახულია დედის ძირითადი სიმბოლოები. ავტორის მსჯელობით, „თიდიპოსის მოტივი თხრობის მესამე მითოპოეტურ სისტემაში შედის და უკავშირდება რუსული სიმბოლიზმის გარკვეულ მხარეებს,“ (იქვე) საიდანაც მას არხი ანდრეი ბელის „პეტერბურგთან“ გაჰყავს. „პეტერბურგში“ რუსი ინტელიგენცია (შვილი) უპირისპირდება პეტრე პირველის (ანუ მამის) სულიერ-იდეოლოგიურ ნაანდერძევს; რომანის გმირი, ნიკოლოზ აპოლონის ძე აბლეუხოვი (შვილი), უპირისპირდება აპოლონ აპოლონის ძე აბლეუხოვს (მამას). შვილი განადგურებით ემუქრება მამას, იგი პოტენციური მკვლეელია მისი.

საინტერესოა ის, თუ ამის შემდგომ როგორ შლის ქალბატონი დოდონა თიდიპოსის სახეს და მის ნიღაბს ერთი გმირის ნაცვლად ორ პერსონაჟს – არჩიბალდსა და ვამებს არგებს. ამ გაორებას, წერილის ავტორი, თიდიპოსის ცოდვის ორი მოტივის არსებობით – პატრისიდითა და ინცესტით ხსნის.

მსჯელობა: ვამეხი მისდა უნებურად კლავს მამას (ან უბრალოდ სიკვდილის მიზეზი ხდება მისი), არჩიბალდი ცოლად ირთავს მატასის, რომელშიც სიმბოლურად განხორციელებულია დისა და დედის საწყისი. მატასი თავისივე დედის – ნინოს ახალი, აღორძინებული ვარიანტია, ანუ მატასიც არის ნინო ანუ დედა არჩიბალდისა. მატასის დედის ფუნქციას ამჟამად იტყობს ის მომენტიც, რომ იგი შემთხვევით, თეატრალურ წარმოდგენაში, წმინდა ნინოს განასახიერებს. ქ-ნ დოდონას აქ ახსენდება რობაქიძის ლექსი „წმინდა ნინო“, სადაც ნინოს იგი დას და დედას უხმობს. („დაო და დედავ, ღვთისმშობლის დობილო...“ ასე მიმართავს იგი წმინდანს).

არჩიბალდი და ვამეხი ორეულები არიან და ერთმანეთის სახეცვლილებას წარმოადგენენ. ამას მოწმობს უამრავი დეტალი რომანში. ასეთია ძმის სიყვარულის მოტივი, რომლითაც იწყება თხრობა. მხოლოდ რომანის ფინალში ირკვევა, რომ ისინი ორივენი თამაზ მაყაშვილის ვაჟები არიან, თუმცა დედით სხვადასხვა (როგორც თორღვაი და მინდია „ლამარაში“).

ორივეს აერთიანებს სამი ქალის სიყვარული: ოლგა (პირველი) გასწირავს თავს, რომ ვამეხი გადაარჩინოს, მაგრამ აკეთებს ამას არჩიბალდის სიყვარულით, რადგან იცის, რომ ამ უკანასკნელისთვის ვამეხი უძვირფასესი ადამიანია. ნინო (მეორე) არის ვამეხის დედა და არჩიბალდის მამის სატრფო, მისივე დედის შემცვლელი. მატასი (მესამე) არჩიბალდის მეუღლე, ვამეხის დაა.

ქალების ორივე ძმაზე ამგვარი გადანაწილებით, წერილის ავტორი, ძმების „ერთარსებობას“ ამტკიცებს, თუმცა პატრისიდის ცოდვას ვამეხს აკისრებს, ხოლო არჩიბალდს იგი ოიდიპოსის მეორე ცოდვას – ინცესტს „სწამებს.“ წერილის ავტორი მსჯელობის პროცესში ასკვნის, რომ ინცესტში ვამეხიც მონაწილეობს, რადგან სწორედ ვამეხი ურჩევს არჩიბალდს ცხენით გაეკიდოს მატასის და დააბრუნოს იგი. ასე რომ, ოიდიპოსური ინცესტის სცენას ავტორი ამგვარად გვთავაზობს.

კვალვ მსჯელობა: ოიდიპოსის მითის რობაქიძისეული ინტერპრეტაცია სრულიად ახლებურად აშუქებს რომანის ფინალს.

ეს ბედნიერი ოჯახი: მოტიკტიკე პატარა თამაზი, მატასისა და არჩილის ვაჟი (ანუ პატარა ლაიოსი, რომელიც კვლავ შობს ახალ ოდიპოსს), ფეხმძიმე მატასი, დაწყვილებული ვამეხი და არჩილი – არ წარმოადგენენ ბედნიერ დასასრულს. ეს არის ოდიპოსის მითის კულმინაციური კვანძი: ოდიპოსისა და იოკასტას ქორწინება, რომელიც მომავალი ტრაგედიის საწინდარია. ბავშობაში მიტოვებული არჩილი ხვდება მამას, ვერ ცნობს მას, მის ვინაობას სიკვდილის მომენტში იგებს; ირთავს მამის სატრფოს ქალიშვილს, საკუთარ „დას და დედას“ თავის მამულში – სიმბოლურად თებეში.

კიზირიასეული დასკვნა: ოდიპოსის მითის ყველა ელემენტი სახეზეა(!)

საინტერესოა, ისიც რომ, კიზირიას მტკიცებით, თითქოს რობაქიძე ოდიპოსის მითის თავისი რომანის ფაბულად აღების გადაწყვეტილებას რომანის ჩაფიქრებასა და დაწერის შუალედში იღებს (რობაქიძე ერთ-ერთ სტატიაში აღნიშნავს, რომ „გველის პერანგის“ დაწერა მან ჩაიფიქრა 1917 წლის აგვისტოს, ირანში ყოფნის დროს, ხოლო დაიწერა საქართველოში 1925 წელს, გამოიცა 1926 წელს. ასე რომ, მართლაც არის რომანის ჩაფიქრებასა და დაწერას შორის 7-8 წელი, მაგრამ სრულიად უსაფუძვლოა ვიფიქროთ, რომ ამ პერიოდში რობაქიძე ოდიპოსის მითის ფაბულით დაინტერესდა და გადაწყვიტა მისი „გველის პერანგში“ გადათამაშება, მით უმეტეს, რომ მას ამის შესახებ არც ერთ წერილში არათუ პირდაპირ, არამედ მინიშნებითაც არაფერი უხსენებია.)

ქ-ნ დოდონას მიხედვით, სწორედ ამ პერიოდში შემოდის რობაქიძის მსოფლმხედველობაში რუსული და ევროპული სიმბოლიზმი და ილიას მკვლელობის თემა, რამაც თითქოს გეზი შეუცვალა „გველის პერანგს.“ წერილის ავტორის მიერ დახატულ ფინალში ყველა ფასეულობა განადგურებულია და რომანის ამორალური საფარველის ქვეშიდან ურცხვად იცქირებიან დამნაშავენი წუთისოფლისა, ესოდენ საბრალო არჩიბაღდ, მისი ძმა ვამეხი და მათი ე.წ. განტევების ვაცო – ქალბატონი მატასი.

საბოლოოდ, ქ-ნ დოდონას მიერ ხელოვნურად გამოყვანილი „გველის პერანგის“ არსი ჩვენ მიერ მამა-ძის შეხვედრის სიხარულით აღსრულებულ ჰარმონიულ მოდელს ყირამალა აყენებს და რომანს წარმოგვიდგენს, როგორც უაღრესად დესტრუქციული იდეის მქონე ნაწარმოებს, სადაც ერთმანეთს გადასჯაჭვია მამისმკვლელობა და ინცესტი. ყოველგვარ სახარებისეულ ჭეშმარიტებაზე, ამ შემთხვევაში, საუბარი სრულიად გაუმართლებელი გამოდის.

მაშ, სად უნდა ვეძებოთ ჰარმონიული დასასრული, ანუ ის რასაც რობაქიძე მთელი ნაწარმოების განმავლობაში ესწრაფვის?! მაშინ გამოდის, რომ ეფემერული ყოფილა მამა-ძის შეხვედრა, არჩიბაღდის დაბრუნება საქართველოში, ბიბლიური გზის აღსრულება ანუ ის, რომ „მამამ ნახა შვილი, ნიშნად მისი ზედაში.“ („გველის პერანგი“)

კიზირიას აღნიშნულ წერილს ესმიანება კრიტიკოსი თენგიზ ჩხაიძე (69-23), სადაც წერლის ავტორი უარყოფს კიზირიასეულ თიდიპოსის მოტივის გათამაშების დამადასტურებელ საბუთებს. მოკლედ მოვიყვანოთ, მის მტიკებულებებს:

1. ვამეხს მამა არ შემოკვდომია და უსაფუძვლოა ამის მტიკიცება.

2. მატასი არ არის არჩილის სისხლისმიერი დაი და არჩილის მიერ მისი ცოლად შერთვა არ უნდა მივიჩნიოთ ინცესტად. წერილის ავტორი თვლის, რომ ეს, უბრალოდ, ფაქტზე ძალდატანებაა.

3. არჩიბაღდი ვერ ხედავს რაიმე დანაშაულს თავის საქციელში და ამდენად აქ არც ცოდვის ჩადენასან და მონანიებასთან გვაქვს საქმე. ჩხაიძისეული ინტერპრეტაციაც უარყოფს „გველის პერანგის“ თიდიპოსთან რაიმე კავშირს და ასკვნის რომ მას ფესვი დიონისურ მისტიკებში აქვს.

გარდამავალ სიმბოლოთა სისტემა:

1. საჯვარე

„გველის პერანგში“ აღწერილი საჯვარის სიმბოლო, ფაქტობრივად, ის საკრალური ადგილია, სადაც უნდა მოხდეს მამისა და ძის შერწყმა. ამის ფარდი სიმბოლო „დიონისოს ღიმილში“ ამოკვეთილია. ეს მოხდა მაშინ, როცა სავარსამიძემ დაანგრია ფუძე და ამოჭრა ვენახი, მას შემდეგ ეს ადგილი, როგორც მამის წიაღის რეალური სიმბოლო, არ არსებობს. საჯვარის, როგორც მშობლიური სახლის სიმბოლოს ინტერპრეტაციისთვის დაგვეხმარება გ. ბაშლარის „ონირული სახლის“ სქემა, რომელიც ზუსტად იმგვარი ნიშნებით ხასიათდება, როგორიც საჯვარეს გააჩნია.

ბაშლართან მშობლიური სახლის სისტემა ზმანებათა, წარმოდგენათა სფეროშია გადატანილი, მაგრამ ადამინის ყველა ოცნება და ქვეცნობიერში დაფარული სურვილი სწორედ იქ იყრის თავს, რადგან ეს არის სახლი, რომელშიც ჩვენ ამჟამად სულაც არ შეიძლება ვცხოვრობდეთ, მაგრამ ჩვენი წარმოდგენები თუ სიზმრები სწორედ იმ სახლთან იყონ კავშირში. ანუ, შესაძლოა, მავანი ცხოვრობდეს მეგაპოლისში, მრავალსართულიანი სახლის ერთ-ერთ ფეშენებელურ ბინაში, თუმცა მისი ონირული სახლი, ანუ ფესვიანი სახლი იყოს სრულებით სხვაგან, შორს მეგაპოლისიდან, შესაძლოა, რომელიმე სოფელში, სადაც მავანს შორეული ბავშვობა გაუტარებია, რადგან, ძირითადად, ბავშვობისას ყალიბდება ქვეცნობიერში ონირული სახლის ხატი და იგი მიემაგრება რეალურ სახცოვრებელ ადგილს. ონირულ სახლს ის თვისებები ახლავს, რომელიც, ჩვეულებრივ, ზემოთაღნიშნულ სახლს არა აქვს, მას, სოციალური სიმბოლოს გარდა, სხვა არავითარი დატვირთვა არ გააჩნია. „იცხოვრო მაღალსართულიან სახლში“ ნიშნავს, იცხოვრო უხერხულად. ამგვარ სახლში ანუ „უხსვენო სახლში“

ცუდად მიმდინარეობს სუბლიმაცია, მსგავსად უსარდაფო სახლისა, რომელიც არქექტიპების გარეშე საცხოვრისს ნიშნავს. (86.102) აქედან გამომდინარე, ბაშლარს საინტერესო დასკვნა გამოაქვს, იგი თვლის, რომ სწორედ ურიცხვ ერთნაირ სახლებს შეუძლიათ ჩვენი შეცდომაში შეყვანა; საკამრისია შეგეშალოს თუნდაც სართული და უეცრად ჩვენივე სახლის მსგავს სხვის ბინაში ამოვყოთ თავს. (86.100) ამ შემთხვევაში სახლს საკრალურობის ფუნქცია სრულიად ეკარგება.

საბოლოოდ, ბაშლარი სახლს წარმოგვიდგენს, როგორც ხის სისტემას თავისი ყველა მონაკვეთით: სახლის სარდაფი – სადაც განლაგებულია ფესვები, სახლის სხეული, (თავანი) სადაც ბუდეა. (ხის ასოციაცია) (86.101) სახლისა და ხის, როგორც ფუძის მშობლიურობის გამოსატყა და შერწყმა, ქართულ მითოლოგიაშია მოცემული, სადაც ხის ამოსვლა კერაში სწორედ ამ შინაარსის სიმბოლური განსახოვნებაა.

ბაშლარის თანახმად, ონირული სახლი სწორედ ის ადგილია, სადაც სიზმრების დროს ვიმყოფებით, თუმცა ონირული სახლის ცნებას იგი მშობლიური სახლის ცნების ქვეშ ათავსებს, რადგან მშობლიური სწორედ ონირულის ფუძიდან არის აღმოცენებული. (86.96)

ამგავრი სახლის ფესვი უსასულობაშია ჩაშვებული. საინტერესოა, რომ კაფკას „პატარა სახლის“ მაგალითზე (კაფკა ოცნებობდა პატარა სახლზე... ვენახის პირდაპირ, გზასთან... ფერდობის ბოლოში“) (86.96) ბაშლარიც, როგორც რობაქიძე, საჯვარეში შესაღწევად, სწორედ შესვლის რიტუალს იყენებს. (იქვე)

ამგვარი სახლის არსებობა აუცილებელია ადამიანისთვის, რადგან ეს იგივეა, რაც წარმოსახვითი საყრდენი, ფესვი. შესაბამისად, ადამიანური სიმყუდროვის მოპოვება ამ ფესვის მოძიებით, მისი აღდგენით უნდა ხდებოდეს, თუ ეს ფესვი არ არსებობს, მოჭრილია (როგორც სავარსამიძის შემთხვევაში), მაშინ ადამიანი უსასრულო სევდასა და ნიჰილიზმს ეძლევა, რაც თავისთავად მას დაღუპვისკენ, გაქრობისკენ მიაქანებს. სწორედ ამ

ფესვიანი სახლის შესახებ წერდა ვან გოგი თავის ძმას, სადაც, მისი თქმით, ყველაზე დიდი იყო შემოქმედებითი და ზებუნებრივი იმპულსების სიხშირე, რაც აუცილებელი იყო მისი ფანტაზიის ხორცშესახსმელად. (86.98)

ბაშლარს მაგალითისთვის მოჰყავს ანრი ბორდოს რომანი „სახლი,“ (Bordeaux, Henry, 1870-1963, ფრანგი მწერალი. ტრადიციული და პროვიანციალური ფრანგული ლიტერატურის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი) სადაც სახლი წარმოდგენილია, როგორც – საოჯახო კუთვნილება. მისი ფუნქციაა შეინახოს, დაიცვას ოჯახი. ეს რომანი განსაკუთრებით საინტერესოა ჩვენთვის, რადგან სახლი და ოჯახი აქ განხილულია მამასა და ძეს შორის კონფლიქტის ფონზე. კონფლიქტის სიმძაფრესთან ერთად სახლის რეალური ხატი იშლება – იგი იწყებს ნგრევას, დაშლას, რღვევას, რაც მამის წინაშე ამბოხებული ძის მიზეზით არის გამოწვეული. ამ შემთხვევაში სახლი უკვე ჩვენთვის საინტერესო სიმბოლოდ იქცევა, სწორედ ისეთ სიმბოლოდ, რომელიც „დიონისოს დიმილში“ გამოვლინდა.

ბაშლართან, ჩვენი მსჯელობისგან განსხვავებით, სახლში დაბრუნება დედასთან დაბრუნებას გულისხმობს, რადგან აქ სახლი აღებულია როგორც ვიზუალურად დედის წიაღის (საშოს) მსგავსი ფორმა (სენაკი, ქოხი, კარავი). ამ მსჯელობის ნაწილად შეგვიძლია ჩავთვალოთ ჟან ფილიოზას (Jean Filliozat, 1906-1982, ფრანგი ავტორი, ექიმი; მას ეკუთვნის რამდენიმე საინტერესო ნაშრომი ინდურ მედიცინაში) წიგნი „მაგია და მედიცინა,“ სადაც ნათქვამია, რომ დაოსები სიცოცხლის გახანგრძლივების მიზნით ადამიანს ემბრიონის პოზაში ათავსებდნენ ანუ აქ საუბარია ისეთ ვიწრო და ბნელ ალაგზე, რომელსაც ქალის საშოს ფორმა აქვს, ანუ ეს არის ერთგვარი დედის წიაღის იმიტაცია.

სწორედ ამგვარ მნიშვნელობას იძენს ქართულ მითოლოგიაში არსებული სიმბოლო – კვრივი, რომელიც ის ადგილი იყო, სადაც საყმთ სახლობდა. იგი წარმოდგენილი იყო წმინდა ადგილად, რადგან ის ჯვრის მიერ იყო მოპოვებული და მოპოვების ძალით „გამოკვეთილი.“ ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის

მიხედვით, კვირივი არის „მჭიდრო და მყარი, მაგარი“ რაიმეთი სავსე და გატენილი. საბას განმარტებით, კვირივი არის „უღუო და უნახვრეტო.“ ეს სიტყვა საყმოს საკრალურ ლექსიკონში ნიშნავს, როგორც ფიზიკურ შეუღწევადობას, ასევე ზნეობრივ შეუვალობას, რომლის სიმბოლოდ ჯვართა ტერიტორიაზე დგას მკვირივად ნაგები კოშკი. ასეთ კოშკებს ეწოდებათ კვირეები. (32.14) მირჩა ელიადე წერს, რომ, „კვირივი (The sacred – წმინდა), როგორც სამყაროს შუაგული, საუკეთესო ადგილია, საითკენაც ადამიანი მიისწრაფვის საცხოვრებლად) (125.43) ეს არის ერთგვარი მიწისქვეშა ცენტრი, პროზერპინა, სადაც საკრალურ დინებათა არტერია გადის. სწორედ ამ სიმბოლური ნიშნების შემცველია ქართული კვირივი, რომელსაც დიდი საერთო აქვს „გველის პერანგის“ საჯვარესთან.

ურობოროსი – იდეალური კვანძი

სრულყოფილების შესახსენებლად „გველის პერანგში“ მრავალი შესაბამისი ნიშანი ჩნდება, რომელთა შორისაც ყველაზე თვალშისაცემი წრის, როგორც ჰარმონიის იდიოგრამაა, რომელიც ჩვენს თვალწინ რამდენჯერმე იკვრება. თავდაპირველად, ეს ხორციელდება ყავახანაში, მოსაწვევი ტარით: „ყველგან ჰაშიში. მოსწევს ერთი და გადასცემს მეორეს მოსაწევ ტარს. მეორეც მოსწევს და გადასცემს მესამეს. მესამე მეოთხეს. მეოთხე მეხუთეს. მეხუთე მეექვსეს. მეექვსე მეშვიდეს. ასე: სანამ ტარი პირველს არ დაუბრუნდება.“ (50.12-13) ეს პასაჟი მინიშნებაა იმის, რომ დარღვეული ჰარმონია უსათუოდ აღდგება. მაგიური წრე იკვრება იმისთვის, რომ მასზე უსასრულო მოძრაობა განხორციელდეს.

წრის შეკვრა მეორედ გველის ურობოროსის ფორმად ქცევით ხდება: „ქვა. მცენარე. წყალი. ცხოვლი. კაცი. ყოველი ამ რიგათ და ამ სახით. ერთი ჰქმნის მეორეს. მეორე მესამეს. მესამე მეოთხეს. და ასე ბოლომდის – სანამ რკალი თავის პირველ რკალს არ დაუბრუნდება. საშიშარი რკალი: გველი რომელიც თავის კუდსა კბენს.“ (50.43) გველი თავისი მოძრაობით ქმნის იდეალურ ფორმას – წრეს. ურობოროსის თვითგამანაყოფიერებელი სიმბოლო თავისთავად წარმოქმნის სამყაროში ყველაზე სრულყოფილ ფორმას – წრეს, რომელზეც განხორციელებული მოძრაობა დაუსაბამოა. გველის მიერ საკუთარი თავის კბენა არის აქტი, რომელშიც ყველაზე კარგად ცნაურდება სიცოცხლის დიალექტიკა, რაც სიკვდილ-სიცოცხლის ფაზათა მონაცვლეობის შედეგად მარადიულ სიცოცხლეში ანუ უკვდავებაში გადადის. „გველი, რომელიც თავის კუდს კბენს, აკეთებს ბუნების აუცილებლობას, რომ განხორციელდეს შხამის მისტერია და დაიწყოს შხამის დიალექტიკა, აუცილებელია, გველი დროდადრო კბენდეს საკუთარ კუდს. სწორედ ამ დროს წარმოიქმნება ახალი პერანგი. მისი წარმოქმნა ემორჩილება დრმა განახლების პრინციპს.“ (Les Elements de la Grandeur Humaine. Trad)

(რუდოლფ კასნერი, ავსტრიელი მწერალი და ფილოსოფოსი. (Kassner Rudolf, 1873-1959) (86.259)

წრე, რომელიც მესამეჯერ იკვრება, წარმოქმნილია ცხრამუხას მიერ: „შორიდან რომ შეხედავთ – ერთი ხე გეგონებათ დიდი. მიუახლოვდებით: ცხრა მუხას დაითვლით. ცხრა ძმას ხუთმეტ ალაბის დიამეტრზე წრე გაუკეთებიათ. ძმების ასაკი ას წელს გასცილდება.“ (50.137) ამ კოსმიური ხის სიმბოლიზაციით კიდევ უფრო მძაფრდება მოსალოდნელი საბოლოო სიმბოლოს ფორმა, რომელიც გველის პერანგის გახდას მოჰყვება.

წრის შეკვრა რობაქიძისთვის შესაძლოა, ნიცშეს მარადიული მობრუნების ოსტატური იდეოგრამა იყოს, რადგან რობაქიძეც, ისევე როგორც გამსახურდია, გატაცებული იყო ნიცშეს ფილოსოფიით. სწორედ ნიცშეს „მარადი მობრუნების“ იდეა იკვეთება დიონისურ მისტერიებში, რომელიც რობაქიძის „გველის პერანგის“ კიდევ ერთი ამოსავალია.

ნიცშეს „მარადიული მობრუნების“ დელიოზისეული (Gilles Deleuze, 1925-1995. ფრანგი ფილოსოფოს-პოსტმოდერნისტი, შემოიტანა ცნებები – რიზომა და შიზოანალიზი) ინტერპრეტაცია კი უფრო ღრმად გვახედებს თავად „მარადი მობრუნების“ არსში, რომელის სათავე მითოლოგიური პერსონაჟის – არიადნას საიდუმლოში დევს. დელიოზთან არის შემდეგი მოცემულობა: არიადნა ორ პროტაგონისტს – თეზევსსა და დიონისეს შორისაა, რომელთაგან იგი დიონისეს ირჩევს, რათა სამყაროში არსებულმა „მარადი მობრუნების“ მექანიზმმა იმუშაოს.

არიადნასა და დიონისეს ქორწინება ესაა სულისა და ღვთის, სიყვარულისა და სიბრძნის, მხილველისა და სახილველის, animus-ისა და anima-ს ქორწინება, რაც კოსმიური ასპექტით შეესაბამება მზისა და მთვარის პოლარობას, რაც მამრობითისა და მდედრობითის შერწყმას გამოხატავს.

არიადნა დელიოზთან წარმოდგენილია, როგორც სამშვინველი (anima), რომელსაც დიონისე უახლოვდება. დიონისეს მოახლოვება ყველა სიმბოლოს უცვლის მნიშვნელობას, ასევეა არიადნას შემთხვევაშიც, სადაც მისი სამშვინველი სულად იქცევა. (92.48-53)

საინტერესოა, ლაბირინთის როგორც „მარადიული მობრუნების“ სქემის წრიული ხასიათი, რომელიც დელიოზთან (რა თქმა უნდა, ნიცშედან გამომდინარე, რომელიც „მარადი მობრუნების“ იდეას საქორწინო ბეჭდის სიმბოლიკაშიც ეძებს) დიონისეს ყურის ფორმას იძენს. ჩვენთვის ეს არის ის გეომეტრიული ნახაზი, რომელზეც „მარადი მობრუნება“ უნდა განხორციელდეს, ეს არის სამყაროში უნიკალური მოძრაობა – ჩაკეტილ სივრცეში სვლა, რომელიც გაფართოებისკენ ისწრაფვის. ასევეა ლაბირინთის, როგორც „მარადიული მობრუნების“ სქემა. იგი არ გულისხმობს თავისსავთ თავში ჩახვევას, არამედ ეს არის გაშლისა და ჰიპერტროფირებული გზის სისტემა, გზა რომელიც გზებით ყვავილობს.

დელიოზთან ლაბირინთის სიმბოლო ნიშნავს გზას, რომელიც უკანდაბრუნებას მოიცავს ანუ ეს ლაბირინთი ყოველთვის მიგიყვანს იმ საწყის წერტილთან საიდანაც გამოსხვედი, სწორედ ისე, როგორც უერთდება ირუბაქიძეთა ფესვმაგარ გვარს არჩიბაღდ მეკეში. იგი, სწორედ ამ სახეცვლილი, ლაბირინთული გზით ბრუნდება საწყის წერტილთან.

„დიონისოს დიმილის“ შემთხვევაში ლაბირინთიც, ისევე როგორც ყველა სიმბოლო ნეგატიური სქემის მიხედვითაა აგებული. სავარსამიძის ლაბირინთული გზა დიონისეს კვდომის ფაზაშია შეხერხებული ანუ მისი ლაბირინთული ცენტრი ერთსა და იგივე ინფორმაციას გამოსცემს. ეს მოძრაობა ძალიან ჰგავს ეზრა პაუნდის (Ezra Weston Loomis Pound 1885-1972, ამერიკელი პოეტი, ინგლისურენოვანი მოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი ფუძემდებელი) Vortex-ს (ბურღი). ესა არის უწყვეტი მოძრაობა, რომელიც მუდამ საწყის წერტილს უბრუნდება, რაც თავის თავში ჩაკეტვას გულისხმობს. (ეზრა პაუნდმა კონტრაპუნქტი მიიჩნია ვორტექსული მოძრაობის იდეალურ ვარიანტად). აღნიშნული გზის შესაბამისად, სავარსამიძის ძალისხმევა ფუჭია, იგი მხოლოდ რეგრესული შედეგის მომცემია.

„გველის პერანგის“ დიონისურ მისტერიებთან დაკავშირებით, რაც „მარადიული მობრუნების“ წინაპირობაა, არსებობს აზრი (მკვლევარი მ. ხომერიკიც იზიარებს აღნიშნულ აზრს (77,56-61),

რომ რომანში ქრონოლოგიურად ჩამოთვლილ ირუბაქუძეთა გვარის წარმომადგენლებს ერთგვარი შეშლილობის სენი ახასიათებდათ, რაც თავისუფლად შეგვიძლია დავაკავშიროთ რობაქიძის მიერ აღწერილ „წმინდა შეშლილობასთან“ (ანუ ჰიერომანიასთან). ამაზე საუბრობს რობაქიძე წერილში „დიონისოს კულტი და საქართველო.“ (54,14-18) სწორედ ეს წერილი იძლევა რობაქიძის სრულყოფილ განსჯას დიონისური მისტიკების შესახებ, რომელიც ქვეტექსტად უდევს „გველის პერანგს.“

ქუთაისის თეატრში გრ. რობაქიძემ წაიკითხა საჯარო ლექცია ნიცშეს შესახებ (გაზ. „თემი“ 1911, 16 მაისი) სადაც თქვა, რომ შოპენჰაუერის განცდით მან შეიგნო ძველ ინდოელთა მისტიკა. ადამიანის „მე“ მისგან (იგულისხმება, საკუთრივ, პიროვნებიდან გამოსვლა ს.კ.) გამოსვლაში ისახება, საიდანაც იგი განდევილობამდე მიდის, რასაც ნირვანაში ყოფნის „საიდუმლო ჭკრეტა“ ასრულებსო. რობაქიძის თქმით, სწორედ ეს დებულება აიღო ნიცშემ, რაც დაამუშავა და ელინთა კულტურაში დანახული დიონისეს მისტიკების თავისებურ ინტერპრეტაციებში მოგვცა.

ლექციაში იგი მსჯელობს დიონისესა და „აპალლოს“ კულტთა სინთეზზე, საიდანაც მწერალი ტრაგედიის წარმოშობასაც აღწერს. აქედან კი იგი „მარადი მობრუნების“ იდეამდე მიდის. რობაქიძის აზრით: „ადამიანის ნამდვილი „მე“ ყოველთვის მიმალულ კუნჭულში არსებობს და თავს იჩენს ხოლმე მუსიკით მთვრალთაში: იგი თითქოს უბრუნდება ადამიანის ყოველდღიურ არსებას. აზრი ამ მობრუნებისა იმაში მდგომარეობს, რომ გარდაქმნას იდეალურად ნამდვილ „მემ“ ადამიანის ყოველდღიური არსება.“ (იქვე) აქ იგი ნიცშეს მიერ ვაგნერით შთაგონებულ მუსიკის სულთან მიდის.

დიონისურობის გადალახვა

დიონისური მისტერიები, რაც „გველის პერანგის“ ერთ-ერთი ძირითადი ქვეტექსტია, როგორც აღვნიშნეთ, ნიცშესგან მომდინარეობს. დიონისეს ხატება რობაქიძის პიროვნულშიც ღრმად აღწევს, რასაც ამბობს კიდევ მწერალი, რომ „ჩემი ემბლემაა დიონისეს მედალიონი.“ (40.14-15)

როგორც ლ. მაგაროტო (იტალიელი სწავლული, ქართველოლოგი, მაჩაბლის პრემიის ლაურეატი) შენიშნავს რობაქიძისადმი მიძღვნილ წერილში (40.14-15) კრუჩონისი დემონური და შეშლილი მხერის მწერალს „აპოკალიფსისა და დემონთა საკრებულოს სპეციალისტს“ უწოდებდა. რობაქიძის დიონისურ ბუნებაზე მეტყველებს ლადო გუდიაშვილის ნახატი: მწერალი დახატულია ვერის ხიდზე მიმავალი, სადაც მას მრავალგვარი დახვეწილი ერთიკუთხედიანი პოზებით ჭინკები და ალები აცდუნებენ. (ლ. გუდიაშვილის ეს ნახატი შემდგომ ცნობილ ანთოლოგიაში დაიბეჭდა: „სოფი გიორგევანა მელნიკოვას, ფანტასტიური დუქანი. ტფილისი 1917-18-19“) ამ ნახატის მიხედვით რობაქიძემ დაწერა ლექსი „ვერის ხიდზე.“ ეს პასაჟი ცხადყოფს რობაქიძის სერიოზულ გატაცებას დიონისეს მისტერიებით, რის საბოლოო დასტურად ის შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომ იგი თავის ჰიპოსტასად, სწორედ დიონისეს ირჩევს.

რობაქიძემ ძირფესვიანად შეისწავლა დიონისეს მისტერიების დეტალები, რისი ელემენტებიც მრავლად არის რომანში. რობაქიძეს აინტერესებდა დიონისეს კულტი და საქართველო, დიონისე თრაკიაში, დიონისე „ჰელლადაში.“

ასე აღწერს იგი დიონისურ მისტერიას: „ორგაიზმი. დამე მთის მწვერვალნი... უმეტესი წილი ამ გუნდში ქალები იყვნენ, რომლებიც ერთიმეორეს ეხვეოდნენ ქანცმიღეულნი, თითქმის ტიტველნი. თმაგაშლილნი, ცალ ხელში გველებით, ხანჯლებს აელვარებდნენ, სუროში ხვეულებს, და ბოლოს: დაეცემიან ზვარაკად განმზადილს ცხოველს: ჰკლავენ მას, ჰგლეჯენ, სისხლს სვამენ და უმ ხორცს

სტამენ.“ (54.67) (სწორედ რობაქიძემ აღმოაჩინა საქართველოში (კერძოდ კახეთში, სოფ. აწყური) დიონისეს კულტის გადმონაშთები, რომელიც „თეთრგიორგობის“ სახელით არის ცნობილი. (თეთრგიორგობას აწყურში 14 აგვისტოს ზეიმობენ)

მ. ხომერიკიც „გველის პერანგის“ ამოსავლად, დიონისურ მისტერიებს ასახელებს. ამავე დროს, იგი მიიჩნევს, რომ რომანის დეკოდირებისას ცნაურდება კიდევ სხვა პერსონაჟი, რომელიც ერთგვარი ალუზიაა დიონისესი (ს.კ.) და „მეორედდაბადებულის“ სახელს ატარებს. ეს მოსეა, რომელიც სწორედ „გონის მხრივ“ იბადება მეორედ.

მოსეს სიმბოლოც, როგორც დიონისეს, ასევე, სავარსამიძის და არჩიბაღდის სიმბოლური სახეები, ცოცხალ სიმბოლოსთან – გველთან ერთად იხსენებია. სწორედ გველის მხატვრული დეტალის გახსნით ხდება მოქცევა, ანუ არჩიბაღდის მეორედ შობა, ასევე მოსესიც.

ქრისტე საკუთარ თავს სწორედ იმ გველს უწოდებს, რომელიც მოსეს კვერთხზეა წამოცმული. (იგულისხმება მოსეს სასწაულებრივი კვერთხი ს.კ.) რომანში მოსე ჰოზარსიპის სახელით არის მოხსენიებული. (ეს სწავლება ეგვიპტურია და არა ისრაელური).

მკვლევარი მ. ხომერიკი ასკვნის, რომ ამ ბიბლიური ვერსიის საწინააღმდეგო დასკვნას მწერალი შიურეს (Eduard Schuré, 1841-1929 ფრანგი მწერალი) ნაშრომზე შედარება-დაყრდნობით აკეთებს. „გველის პერანგში“ მეორედშობილ არჩიბაღდ მეკეშში, კარგად ჩანს შიურეს მიერ სულის უკვდავებისა და რეინკარნაციის იდეა, რომელიც კრიშნას ეძღვნება. ასევე, არის ორფეოსისადმი მიძღვნილი მონაკვეთი, სადაც სწორედ მეორედდაბადებაზეა საუბარი. რაც შეეხება ორფეოსს, თუ მიყვებით დამოკიდებულებათა ჯაჭვს, იგი დიონისეს სიკვდილისა და აღდგომის მისტერიების დამაარსებლად ითვლება. ორფიკების მიმდევრებიც სწორედ იმ მითს ემყარებოდნენ, რომლის მიხედვით დიონისე ორჯეშობილად არის სახელდებული. სწორედ დიონისეს სიმბოლურ ატრიბუტთაგან შეიძლება გამოვიყვანოთ ლოგიკური

ძაფი, რომელიც „დიონისოს დიმილში“ და „გველის პერანგში“ გველი-ფალოსის, ფესვის და ხის სიმბოლოს წარმოშობს. ასე რომ, როგორც გამსახურდია, ასევე რობაქიძეც სწორედ დიონისური მისტიკრიებიდან ავსებენ სიმბოლოთა საცავებს.

ფალიკური ტრანსფორმაციები

„გველის პერანგში“ მოცემული ფალოსი უნდა განვიხილოთ, როგორც დიონისეს ერთი მთავარი სიმბოლო-ატრიბუტი. „გველის პერანგი“ ხომ ძირითადად გველის (ანუ ფალოსის) მოქცევის მისტერიაა, რომელიც რომანის დასაწყისში ჩნდება, როგორც უნაყოფო, ათაშანგიანი, რომელიც ბოლოსთვის ნაყოფიერი, გაჯანსაღებული და აღდგენილია. (პერანგგამოცვლილი გველი)

დიდი შუადღის დროს ჰამადანში, სერ მიუსელლაჰ-ის სამხრეთით მდებარე წითურ ქვის ლომთან მიდის უნაყოფო მამაკაცი, ფალოსს გახურებულ ქვას შეახებს და სთხოვს თესლებს. (50.7-8) (აღნიშულ „წითელი ქვის ლომს“, როგორც უნაყოფობის განმკურნებელ ღვთაებას, ვხვდებით ყურბან საიდის რომანშიც „ალი და ნინო“, (65.39) სადაც შუაგულ უდაბნოში მდგარი იდუმალთვალებიანი ლომის ქანდაკებაა აღწერილი, რომელიც უძველეს დროს აუგიათ მეფეებს. უკვე მრავალი საუკუნეა მის წინაშე ქედს იხრიან უნაყოფო ქალები და კაცები, მის მძლავრ ასოს კოცნიან და იმედოვნებენ, რომ დედობასა და შვილის შექმნის სიხარულს ეზიარებიან.“ (იქვე). ამ რიტუალური სცენის აღწერით იწყება რომანი. ეს არის უმთავრესი სიმბოლური მინიშნება, რომელიც რომანის განვითარების მანძილზე სხვადასხვა სიმბოლოებად ტრანსფორმირდება და საბოლოოდ კრავს ავტორის კონცეპტს.

საინტერესოა, თვალი გავადევნოთ რომანის დასაწყისში გამოჩენილ ათაშანგიან ფალოსს, რომელიც მოქცევისთვის ემზადება.

„გველის პერანგში“ არჩიბაღდის ფესვი (ფესვიც ფალოსის ერთ-ერთი სიმბოლოა, რაზედაც ქვემოთ ვისაუბრებთ) რეაბილიტირებულია. ფესვის ფუნქციის გააქტიურებას თან ახლავს რამდენიმე ფაზის გავლა, რომელიც ტექსტუალური ნასვრეტებიდან ამოგდებს სხვადასხვა ფალიკურ სიმბოლოებს, მაგ. საგვარეულო ხმაღს. საბოლოოდ, უნაყოფო ფალოსი აღდგენას, განახლებას

განიცდის. დასკვნითი აქტი: გველი თავის თავს ელაპავს?! – მოხდენილი მოძრაობებით იგი თავისსავე კანისგან თავისუფლდება და „პერანგი გველად მოცმია გველს: მეორე გველად.“ (50.270)

თავისთავად, გველიდან ახალი გველის გამოძევების აქტი დაბადების სიმულაციაა, ანუ პროცესი, საიდანაც იშვება მსგავსი. გველი იშვება საკუთარი არსებისგან. ეს აუცილებელი იყო, რათა რეპტილია-ფალოსის ინფორმაციის შეკავება შეწყვეტილიყო, მაგრამ სანამ გველისგან მოხდებოდა შობა, საჭირო იყო სრულად გახსნილიყო სიმბოლო, საიდანაც გამოსავალს მეორედშობილი გველი იპოვიდა. საბოლოოდ, პირველადი სიმბოლო დაცარიელდა – „ახლა იგი ასტარტას ულამაზესი საყელურია.“ (50.271)

შესაძლოა, ამ ლიტერატურული დეტალის ერთგვარ მინიშნებას წარმოადგენს არჩიბალდის საუბარი საკუთარ თავთან, როდესაც იგი აცნობიერებს მამის არარსებობას, იგი გზააბნეული გარბის, ტანსაცმელგახდის ვერ გაუგია გადააბრუნოს თუ არა საკუთარი სამოსი. სწორედ აქ ჩნდება ალუზია იმისა, რასაც შემდგომ პერანგის გახდით აღასრულებს გველი: „ეგებ მობრუნება იგივე გადაბრუნებაა,“ ანუ არჩიბალდის მამულში დაბრუნება, თავისთავად, მისი აბსოლუტურად სხვა მხრივ გადაბრუნება, სხვა ცხოვრებით ცხოვრებაა, რასაც განასახიერებს კიდევ გველის გახდილი პერანგი. (ამ პასაჟთან მიმართებით შეგვიძლია გავიხსენოთ ცარას (Tristan Tzara 1896-1963, რუმინელი წარმოშობის ფრანგი ავანგარდისტი პოეტი, ესეისტი) „სახუმარო გველი“, რომელიც თავისი კუდის კბენის დროს მსგავსად ხელთათმანისა, უეცრად, უკუდმა გადაბრუნდება; „თამაში“ მანამ გრძელდება, სანამ გველი პირველად სახეს არ მიიღებს ანუ კვლავ საწყის მდგომარეობას არ დაუბრუნდება. ცარას ეს „სახუმარო გველი“ ურობოროსის სიმბოლოს ავანგარდულ ვერსიად შეგვიძლია მივიჩნიოთ).

ბასილი კესარიელი გადმოგვცემს: გველი „რაჟამს დაბერდის და თუალთა მოაკლდის და პნებავნ განჭაბუკნებაბი, მარხვად დგის დამხნდის და იმარხის გუელმან მან ორმეოც დღე და ორმეოც ღამე, ვიდრე ტყავი განეველთის განუთხნის. იძიის ნაპრაღი და პოვის

კლდისაი იწროი და შეხდის იწროდ და გააგდის ტყავი იგი მისი ძუელი და განჭაბუკნის.“ („მხეცთათვის სახისა და სიტყვაი“) კანის მოცვლის პროცესში გველი გაორებულია, თითქოს ერთი გველისგან ორი ჩნდება. სწორედ მაშინ, როცა „გველის პერანგში“ ეს სცენა თამაშდება, არჩიბალდიც გაორებულია, იგი ხომ ორი ცხოვრების გასაყარზე დგას, საიდანაც ერთ-ერთი უნდა აირჩიოს. ეს ძნელი არჩევანი გველის მიერ პერანგის მოშორებასთან ერთად სრულდება, ხოლო გველთაგან ერთ-ერთი ანუ მთავარი გველი, რომელიც უნაყოფო ფალოსის რემინისცენციად შეიძლება ჩაითვალოს, გამქრალია; მისი ეფემერული ნახევარი არქექტიპად იქცევა, ხოლო რეალური გველი დედა-კანის მოცილების შემდეგ აღიდგენს ნაყოფიერების ფუნქციას. ასე რომ, უნაყოფო, ათაშანგიანი ფალოსი აღდგენილია. თავად ტექსტიც გველისებურად მოძრაობს და იკეთებს ნასკვს, საიდანაც აუცილებლად ახალი წამონაზარდი წარმოიქმნება.

სიმბოლოთა ზრდა დასრულებულია, გავლილია ყველა საჭირო ფაზა იმისთვის, რომ სხვადასხვა სიბრტყეზე განლაგებული სამი სიმბოლო ერთმანეთს გადაენასკვოს და ბედნიერ ნასკვზე ახალი ნაყოფი აღმოცენდეს.

ხე, ვაზი

დიონისესთან დაკავშირებული შემდეგი სიმბოლო, რომელიც „დიონისოს დიმილის“ და „გველის პერანგის“ ზიარ სიმბოლოთა შორის ერთ-ერთი მთავარია, არის ვაზი და ხე. ვაზის სიმბოლო მცენარეთაგან ისევე გამორჩეულია როგორც ნადირთა შორის ლომის, (რომელიც მზის სწორფრად ითვლება). ქართველთა წარმოდგენაში ვაზი იყო „სიცოცხლის ხე,“ (60.14) ნაყოფიერების სიმბოლო. ამასვე მოწმობს სახარებაში მაცხოვრის სიმბოლოდ გაცხადებული ვაზი, რომელზეც მაცხოვარი ამბობს: „მე ვარ ვენახი და მამაი ჩემი მოქმედ არს“. (იო.15.1)

„გველის პერანგში“ ვაზის სიმბოლო წმინდა ნინოს ჯვრის შემადგენელი ნაწილის სახით წარმოგვიდგება, რომელსაც სარგის პეტრიძე წმინდა ნინოს სიმბოლოთა ერთად ახსენებს: „ქალწული ჯვარს ვაზის ნახსლავისგან გამოსჭრის. სხვების ჯვარი: ან ქვისა ან რკინის ან უბრალო ხის. ყოველთვის მშრალი და წუთხე: აქ კი: ჯვარი – ვაზის. ვაზი ხომ სახეა: მიწის – ნიადაგია – სიცოცხლის. სხვაგან ჯვარი წამების და დასჯის ნიშანია. ჩვენში ჯვარი: ღვინია თვითონ... სხვების ჯვარი ბერწია. ჩვენი კი – ნოყიერი და ნაყოფიერი.“ (48.79)

რობაქიძის ვაზის ჯვარი სწორედ იმ დატვირთვის მატარებელია, რაც ქრისტიანულ სიმბოლიკაში არსებული ვაზის განმარტება: „ეს „ისტორიაა“ და არა მითოსი. ჯვარი სიმბოლო იყო ვნებული ღმერთისა – ქრისტეს მოვლინებამდეც. ასე სჭრიდნენ ხისგან, ან ჰკვეთდნენ ქვისგან ან სჭედდნენ რკინისგან. წმ. ნინომ კი იგი ვაზის ნახსლავისგან გამოსჭრა. ვაზის ჯვარში ვნება ქრისტესი „წამებად“ კი არ ვლინდება, არამედ „შეებად“. (იქვე) „ვაზის ნაჟური საკრალური სისხლია...“ („გრაალის მცველნი“, გვ. 118-120) „გრაალის მცველნი“ ვაზის მითო-საკრალური თემა იხსენებს: გრაალის თასში იოსებ არიმათიელმა მაცხოვრის სისხლი შეაგროვა. ამ თასის ირგვლივ იშვა გრაალის მცველთა კავშირი. რობაქიძის ინტერპრეტაციით, ქართველმა რაინდებმაც ამ თასში

ჩაწურეს წვენი სასწაულებრივი ვაზისა. გრაალის ირგვლივ კი საიდუმლო ორდენი იშვა.

ვაზის, როგორც „სიცოცხლის ხის“ ფუნქცია „გველის პერანგში“ აღსრულებულია, იგი სიკეთითაა სავსე, მას არ ემუქრბა ამოჭრა, აცრემლიანება, როგორც ეს „დიონისოს ღიმილში“ მოხდა მამისეული ვენახის ამოძირკვით.

ასე რომ, ვაზიც დიონისეს ერთ-ერთი ატრიბუტთაგანია, რომელიც გველის, ფალოსის, ხისა და ფესვის სიმბოლოთა რიგში დგას.

„დიონისოს ღიმილში“ მოცემული ხისგან (იგულისხმება უნაყოფო თხემლა, რომელსაც სავარსამიძე საკუთარ ჰიპოსტასად მიიჩნევს) განსხვავებით, სადაც ხის მითოლოგმა ყირამალა წარმოვადგინეთ, „გველის პერანგში“ არსებული ყველა ხე ჯანსაღი ვერტიკალური სისტემაა, რომელიც თავის კოსმიურ ფუნქციას ასრულებს.

პირველ რიგში, აღსანიშნავია „ცხრამუხა“, რომელიც „სამყარო ხის“ იმიტაციას ქმნის. ძნელი გასარჩევია, ერთი ხეა იგი თუ რამდენიმე, ისე შეზრდიან ერთმანეთს: „ხედავთ: ძირს – ცხრა ტანი ცხრა ძმის და მადლა – ერთი გუნდი ერთი მუხის.“ (50.137) ხის სიმბოლიკა „გველის პერანგშიც“ ისეთივე მნიშვნელოვანია, როგორც „დიონისოს ღიმილში“, რადგან ხეც, ისევე ჩართულია მარადიულ მოძრაობაში, როგორც სხვა დიონისური სიმბოლოები. თავად ირუბაქ ირუბაქიძეს თავისი გვარი ქალდეადან გამომჟღავნდა, აქედანაა ამ სიტყვის ძირიც, რომელიც ქართულ თარგმანებაში „ხის კორძს“ ნიშნავს. (50.86) ეს ძელქვის ხის კორძი ლამის კოსმიური ხის ნაწილის მატარებელია, ამიტომაც ამ საიდუმლოს ირუბაქიძე „თვითონ არავის უმხელდა,“ (იქვე) ზოგიერთმა კი იცოდა, რომ „კორძი იგი ცეცხლია ხის. ხანდახან გახელდება დაძარღვული და აინთება.“ (იქვე) ასე რომ, ირუბაქიძის გვარი უძველესი წარსულიდან (575წ.) არჩილ მაყაშვილამდე მობრუნდება, შეერწყმება მას და წრიულ, მარადიულ ბრუნვაში ჩაირთვება, გვართან ერთად ბრუნავს „გველის პერანგის“ თანამგზავრი სიმბოლოები, რომელთაგან ერთ-ერთია ხე.

ფესვი, რიზომა

არჩიბალდი ქართული სუფრიდან ბრუნდება. მას გონება ქართულმა სუფრამ და უცნობმა მაყაშვილმა აურია. ფაბულა მწიფეა და მიჰყვება გმირის შეგრძნებებს. საჭირო დროსა და ადგილას კი ტექსტის ზედაპირზე ამოაგდებს სცენას: ...არჩიბალდი გაქანებული ფორდიდან ხედავს: „მდინარის პირას დიდი ვერხვია. მდინარეს ნაპირი მოუნგრევია და ხის ფესვები გაუტიტვლებია. ფესვებს ეხეთქება ხერგი. ვერხვს ავიწყდება ფოთოლი. ავიწყდება ტოტი. ავიწყდება ტანი. ვერხვის გრძნობა ფესვებშია გადასული ერთიანად: ტიტველ ფესვებში... არჩიბალდ მეკეშ ალბათ გატიტვლებულ ფესვებს თუ გრძნობს როცა მათ შეარხევს მდინარით მოხეთქილი ხერგი... სტკივა ფესვები. სიტკბოსაც გრძნობს: რომ ფესვები მთლად არ მოწყვეტილან.“ (50.137)

ინტერპრეტაციისთვის შეგვიძლია გამოვეყოთ ხის სამი სარტყელი: რომელთაგან ყველაზე მაღალი ზედა სარტყელი იქნება მესამე ანუ კენწეროვან-ღრუბლოვანი სარტყელი, სადაც განთავსებულია ხის „გონება“, მეორე სარტყელი ანუ შუა სარტყელი არის ხის რეალური, ამქვეყნიური ცხოვრება, ხის მიწის ზედა ნაწილი – ფოთლები, ტოტები, ტანი. ხოლო მიწისქვეშა, პირველი სარტყელი – ფესვებია, საიდანაც იწყება სიცოცხლე, სადაც ინახება ინფორმაცია, რათა შემდეგი ორი სარტყელი განვითარდეს. ეს ფესვთა სისტემაა, რომელიც მუდამ უხილავია, მაგრამ მისით მიეცემა ხეს სიცოცხლე. არჩიბალდი სწორედ ამ შიშველმა ფესვებმა მიიყვანა აღტკინებამდე, რაც მას მიზნისკენ მიაქანებს.

ფესვის სიმბოლო მთავარია, როგორც ბაშლარი წერს, შესაძლოა, ფესვის სიმბოლოს გახსნისას, (გ)აიხსნას კაცობრიობის სული. აქედან გამომდინარე, იგი ფესვს ცოცხალ სიკვდილს უწოდებს, რომელიც სამყაროს მთავარი ფესვის ამოვარდნას (რაზედაც ქვემოთ ვისაუბრებთ) გულისხმობს. ამგვარი ანალიზის

ფონზე სიმბოლო აქტიურდება, კარგავს თავის პირველად შინაარსს და უკიდევანო ინტერპრეტაციისკენ გვიბიძგებს, რაც თავისთავად, სიმბოლოთა ისტორიის ზრდას განაპირობებს.

ფესვის თანამედროვე გააზრება პოსტმოდერნისტულ სიბრტყეზე დეკონსტრუქციულ შინაარსს იძენს. სწორედ ფესვის მორყევა ან კვეთა ის ნიცშეანური კონცეფციაა, რაც „დიონისოს ღიმილში“ სიმბოლურად სავარსამიძის მიერ ვენახის (ანუ ფუძის, ფესვის) ამოჭრაში მდგომარეობს, განსხვავებით „გველის პერანგის“ სიმბოლისტური სარჩულიდან ამოშვერილი საჯვარეში მდგარი ნიგვზის ფესვისა, რომელიც სწორედ კვანძის გახსნის, მხატვრული დეტალის ადგილია.

ქართული მითოლოგიის თანახმად, გარკვეულ ადგილას ხისა და ფესვის სიმბოლოთა გაჩენა, მოასწავებს იმას, რომ ამ ადგილს ოდესღაც წასული მფლობელი დაეპატრონება. სწორედ ამაზე მიგვითითებს საჯვარეში მდგარი ნიგვზის ხე და ზედაპირზე ამოზრდილი მისი ფესვი, როგორც ამ მიწის პატრონის კვლავ დაბრუნების სიმბოლო. ნიგვზის ფესვში არჩიბაღდის გაძვრომით ხდება ფესვის კლასიკური, ჰარმონიული სახის აღდგენა, რაც მამასთან ანუ საკუთარ ფესვთან შერწყმას ნიშნავს. „ნიგვზის ფესვს უცქერს ამოგდებულს. დავარდება მოსხლეტით. აკოცებს მიწას. ფესვში თავს გაჰყოფს და გაძვრება.“ (50.157) ამ შემთხვევაში ფესვის სიმბოლო ორმაგდება, იგი სამყაროს ძირითადი საყრდენის ფუნქციასთან ერთად ფალიკურ შინაარსსაც იძენს, რაც ერთგვარი აღუზიანა უნაყოფო ფალოსისა, რომელიც უკვე ჯანმრთელია, რადგან მამის წიაღში უშვებს ძეს, რათა თავადაც გახდეს მამა. საჯვარეში ამოზრდილი ეს ფესვი-ფალოსი, პერანგმოცვლილი გველის სიმბოლოსთან ერთად, ნაყოფიერების აღდგენასაც გულისხმობს. გაძვრომის რიტუალის შემდეგ არჩიბაღდი „წამოდგება ეხლა ხერხემაღმაგარი და კიდევ ერთხელ დახედავს მიწას და ფესვს,“ (50.158) ამას მოსდევს არჩიბაღდის ძალის საოცარი მოზღვავება, რაც ცხენის დაუღალავი ჭენებით გამოიხატა. ასე რომ „მიწამ ნახა შვილი... ნიშნად; მისი ზედაში.“ (50.158)

ფესვის გველად ტრანსფორმირებას ხშირად მიმართავდა ვაჟა ფშაველა. მაგალითისთვის ამჯერად კვლავ ბაშლარს მივმართავ, რომელიც უხვ მასალას გვთავაზობს მსოფლიო ლიტერატურიდან თუ პოეზიიდან. ამ შემთხვევაში იგი კვლავ ჰიუსმანსს მიმართავს, რომელთან ფესვის ეს ინფერნალური (infernalis) ძალა მუდმივ კავშირშია მიწასთან. ყოველი მისი ახალი კავშირის დამყარება ნიადაგთან ბიოლოგიური მოდგმების შერწყმის მსგავსი მოდელია, საიდანაც სიცოცხლე წარმოიშობა. თუმცა, ჰიუსმანსი ამ შემთხვევაშიც ექსტრავაგანტური რჩება და ფესვის მიწასთან ყოველგვარ „ურთიერთობას“ მიწის გაუპატიურებად მიიჩნევს. ამ იუმორისტულ გადახვევაშიც ზუსტად ჩანს ფესვის ფალიკური ფუნქცია.

ჰიუსმანსის ეროტიზებულ ფესვს კვლავ რობაქიძესთან მივყავართ. ფესვის სექსუალიზაციის სცენაა აღწერილი რომანში „დალი“. „ორი ფოთოლი“ – ერთ-ერთი თავია რომანისა, სადაც ფესვში გაძვრომის სცენა უფრო მეტად არის რიტუალიზებული, ვიდრე „გველის პერანგში“. მეორე ასპექტი ფესვისა, ის ნაზი ეროტიზმია, რომელიც საოცრად მოხდენილად ჯდება რომანის შეფერილობაში. უფრო კონკრეტულად: საუბარია ქალღმერთ დალის დობილ – ივლიტეზე, რომელიც მთლიანად მითოლოგიზებული სახეა. იგი კოლხეთის ჯიშისაა, თავად დადიანთა გვარიდან, შობილი დღენაკლულად, სწორედ ამიტომ იგი მყისვე ნაშობი გაფატრული უშობელის ფაშვში გაახვიეს, რათა სიცოცხლის ძალა მომატებოდა. ივლიტეს, ხშირად სჭირდება ფესვში გაძვრომა, რათა ამ რიტუალურ-საკრალურ-მაგიური ქესტით სასიცოცხლო ძალები აღიდგინოს (არჩიბაღდისთვისაც ხომ ფესვში გაძვრომა ახალი სიცოცხლის და გაძლიერების ტოლფასია).

ამიტომ, „ბავშვობისას ხშირად გაუძვრენიათ იგი ცაცხვის ამოგდებულ გაშიშვლებულ ფესვებს ქვეშ, რათა ამით ავი ბედი აცდენოდა. გამოძვრენისას გზნებდა: თითქო ხელმეორედ იბადებოდა. უყვარდა ცაცხვის ფართო ყუდრო ფოთოლი და კიდევ უფრო მისი მანელბელი ცილი და ამოკვივრულ მშხალ კორძს მისსა ძუძუთი აღიქვამდა. პირველი ალერსიც ცაცხვად ქცევით

იგემა.“ (47.141) სწორედ აქ არის ჩადებული ფესვის ფარული, ნაზი ეროტიკა, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ. ფესვის სექსუალიზების ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითად შეგვიძლია ეს პასაჟი მივიჩნიოთ. ივლიტეს ფესვში გაძვრომა და მასთან შეხება შეგვიძლია აღვიქვათ, როგორც პირველი შეხება მამაკაცთან. თანაც ივლიტე განსაკუთრებით ეროტიზებული პერსონაჟია. რომანში მკვეთრად ხაზგასმულია მისი „სისხლის გახელება“, მოჭარბებული სექსუალობა; „ოდნავ აწეული ცხვირითაც“ კი მის ავხორცობაზე მიგვანიშნებს ავტორი.

„შუაში უცნაური წაბლის ხე იდგა. ერთი ტოტი დაბლა დაშვებულიყო, წვერით ისიც მიწაში ჩაზრდილიყო და იქ, მეორე ხისთვის მიეცა დასაბამი. ტოტი მკლავის სიმსხო ჭიპლარივით აკავშირებდა ორ ხეს.“ („ჩაკლული სული“) ამ პასაჟშიც საკმაოდ ნათელია ფესვის მიწაში ჩაფლვის აქტი, საიდანაც იშვება ახალი ხე. რობაქიძის ხე-ფესვის მოდელი კლასიკურ, ჰარმონიულ მოდელს ემთხვევა, ამიტომ მისი ფესვი-ფალოსი ნაყოფიერია.

რომანის ამ ფანტასმაგორიულ სურათში „საზღვრები აღარ არსებობდა, რადგან ყოველი საგანი მეორეში გადადიოდა,“ (51.16) როდესაც ბიბლიური „ხე ცნობადის“ ხატი დაიშალა, ეკლის ბუჩქიდან გამოჩნდა გველი, რომელიც, ფაქტობრივად, ხე-ფესვის დინამიური სიმბოლოს განვითარებას ასრულებს.

ბაშლარის აზრითაც, გველი ადამიანის სულის ძირითადი არქეტიპია, რომელიც, რეალურად, ანიმალიზებული ფესვია. ფესვს მიწის ქვეშ სძინავს, ბნელეთში, შავ სამყაროში; მიწის ზედაპირზე იგი მხოლოდ ვიწრო ხვრელით ამოდის. ნატას მიერ განცდილი შიში („ჩაკლული სული“) კი სხვა არაფერია, თუ არა მექანიზმი, რომელიც ბიბლიური წარსულის ფაზაში განხორციელდა. (იგულისხმება გველის მიერ პირველ ადამიანთა ცდუნება, რის შემდეგ გველი საშიშ და ბოროტ ძალად აღიქმებოდა).

ბაშლარი უფრო აფართოვებს გველის სიმბოლოს და იშველიებს ფსიქონალიზს, სადაც გველი პირდაპირ ტრანსფორმირდება მამაკაცის სასქესო ორგანოდ, რომელსაც ასევე ტაბუ ადევს (განსხვავებით მითოლოგიური სამყაროსგან, სადაც ფალიკური

დღესასწაული უწმინდესი და უმთავრესი რიტუალია). ბაშლარს საგანგებოდ მოჰყავს რასპაილის (François-Vincent Raspail 1794-1878, ფრანგი ფსიქოლოგი, პოლიტიკოსი; Histoire naturelle de la Sante et de la Maladie... 1843. T.I, გვ. 295) იგავ-მასალები, სადაც დასტურდება გველის ადამიანის სხეულთან შერწყმის ნაირგვარი მისწრაფებანი: „მათ შეუძლიათ (იგულისხმება გველი ს.კ.) უმტკივნეულოდ შეაღწიონ ადამიანის რომელიმე ორგანოში... წარმოიდგინეთ პატარა გველუკა, გვიან შემოდგომზე რომ ეძებს თავშესაფარს, რათა დაიხვეს და გათბეს. წარმოიდგინეთ, როგორ მიძვრება იგი მძინარე გლეხის ქალის კაბის ქვეშ, ნუთუ არ არის შესაძლებელი, რომ ზამთრის ძილი მან ქალის საშოში გაატაროს?“ (88.145) ბაშლარს უყვარს სიმბოლოების პარადოქსული გააზრება, ამიტომაც, თავის ფსიქონალიზურ ინტერპრეტაციაში ხშირად შემოაქვს რასპაილის იგავეები.

ამგვარად, „გველის პერანგში“ გამოვყავით ის სიმბოლოები, რომლებიც შინაარსობრივი და სიმბოლური ხაზით მუდამ კვეთენ ერთმანეთს, რათა საბოლოო მიზანი აღასრულონ, რისი სიმბოლოც წინასწარ შემზადებული და მრავალჯერ ტრანსფორმირებული გველია, რომელიც პერანგს იხდის.

ფესვი სწორედ სამყაროს ის ნაწილია, რომელსაც „ღია პირით სძინავს, რათა სამყაროს ძვლის ტვინი ამოსწოვოს.“ (Coisy M. Le The des Romanech, გვ. 34) ფესვის სწორედ ამგვარმა გააზრებამ განაპირობა მსოფლიოს ხის მოდელის ამოყირავება, რომელიც პოტმოდერნისტულ სივრცეში სავსებით იცვლის სტრუქტურას და რიზომად ყალიბდება. რიზომაში კი დარღვეულია სამყაროს პირველქმნილი, ჩინებულად ორგანიზებული სახე.

ფესვი, როგორც ხის სახე, ნეოპლატონიზმისა და ევროპული მეტაფიზიკის მიხედვით მსოფლიო პროცესების ცენტრად არის მიჩნეული. პლოტინი მსოფლიო პროცესებს სწორედ უზარმაზარ ხესთან აიგივებს, რომელსაც ყველაფერი თავის გარშემო აქვს შემოხვეული. თავად ხე, როგორც სასიცოცხლო არსებობის წინაპირობა მოცემულია ყველა მეცნიერებაში დაწყებული ანატომიიდან (სიცოცხლის ხე Arbor Vital – ფილტვები)

დასრულებული ღინგვისტიკით (ხომსკის სინტაგმატური ხე, რომელიც S სახითაა წარმოდგენილი).

სწორედ ამ ფესვს უნდა გულისხმობდეს რობაქიძე „თაურ ფესვში“, რომელშიც ე. დელიოზი და ფ. გვატარი (Pierre-Félix Guattari, 1930-1992, თანამედროვე ფრანგი ფსიქოთერაპევტი და ფილოსოფოსი) სამყაროს სახეს ხედავენ, რომელსაც წიგნის სიმბოლოს მაგალითზე განიხილავენ. წიგნის პირველი სახე, მათი მიხედვით, არის წიგნი-ფესვი, რომელიც კლასიკური, ორგანიზებული, გააზრებული სტრუქტურაა, მეორე სახე კი არის წიგნი, ფუნჯისებრი ფესვით (ანუ აქ არ არის ერთი გამოკვეთილი ფესვი, რადგან ფუნჯისებრი ფესვი უამრავი ფესვაკებისგან შედგება), რომელსაც მთავარი ფესვი განუვითარებელი ან საფუძვლამდე მორყეული აქვს. მასზე დაყრდნობილია მეორადი ფესვები, რომლებიც სწრაფად ვითარდებიან. ამგვარ ფესვს რიზომა ჰქვია, (22.22-28) რომელიც იმ მსოფლიო ნიჰილიზმის პროცესში განვითარდა, რასაც სათავე სწორედ ნიცშეს „ღმერთის სიკვდილში“ უდევს. თანამედროვე სამყაროს დაეკარგა ღერძი, რის გამოც სუბიექტს დიქტომიის შექმნა აღარ შეუძლია. სამყარო ქაოსად იქცა, თუმცა წიგნი კვლავ სამყაროს სახედ ყოფნას განაგრძობს: ქაოსმა-ფესვმა შეცვალა სამყარო ფესვი. წიგნის ასეთ სისტემას შეგვიძლია რიზომატული ვუწოდოთ.

რიზომა, როგორც ფარული ღერო, რადიკალურად განსხვავდება ძირებისა და ფესვებისგან. რიზომა – ეს არის ბოლქვები, ხვეულები, გორგალი, ხლართები. იგი აერთიანებს ყველაზე კარგს და ყველაზე ცუდს: კარტოფილსა და სარეველას, ცხოველურსა და მცენარეულს, ის მცოცავი სარეველაა (crab-grass). რიზომაში გაურკვეველია ცენტრის მდებარეობა, მისი ცენტრი თითქმის ეფემერულია, მოუხელთებელია, მისი ხლართები ზედაპირს მოიცავენ, შესაბამისად, აქ სრულებით გამორიცხულია სიდრმის ცნება, რაც უმთავრესი ნიშანია სამყაროული სულის კრიზისისა. განსხვავებით კლასიკური ხისგან ან ფესვისგან, რომლებიც წერტილს ან წესრიგს მთლიანობაში წარმოადგენენ.

ხომსკის (Avram Noam Chomsky, 1928, ამერიკელი ლინგვისტი, პოლიტიკური პუბლიცისტი) აზრით კლასიკური ლინგვისტური ხე S წერტილში იწყება და დიქტომიურად ვითრდება. რიზომაში კი პირიქითაა; აუცილებელი არაა ნებისმიერმა ხაზმა ლინგვისტურ ხაზამდე მიგვიყვანოს. ამ განვითარების სისტემას შეგვიძლია მივაკუთვნოთ უნაყოფო თხემლა, რომელიც სავარსამიძის ერთ-ერთი ჰიპოსტასია. რიზომა შეიძლება დაირღვეს, რომელიმე ადგილას მოისპოს, განადგურდეს, ან სხვა ხაზზე გადაეწყოს, მაგრამ გადარჩენილი მცირე ნაწილიც კი საოცარი სისწრაფით იწყებს აღდგენას, აღდგენა კი დანაწევრების გზით ვითარდება.

რიზომასთან იგივდება დასავლეთი. იგი ტყესთან და ტყის გაჩეხვასთან განსაკუთრებით მჭიდროდაა დაკავშირებული. ტყისგან ბრძოლით მოპოვებული ველები ნარგავებითა და მარცვლეულით ივსება (აქ იგულისხმება კულტურული ერთწლიანი ნარგავები, მარცვლეულის „ფესვი“ კი გამორიცხავს ფესვის ცნებას, რადეგან იგი ზედაპირული და განუვითარებელია). ანუ აქ სიმბოლურად მინიშნებულია დასავლეთის ფესვის დეფორმაცია, საპირისპიროდ კი მოყვანილია აღმოსავლეთი, სადაც გაცილებით უფრო ცხოველია კავშირი ბადთან და ტრამალებთან; ანუ დასავლეთში – ღმერთია, რომელიც თესავს და თიბავს აღმოსავლეთში – ღმერთი, რომელიც მარხავს და თხრის. ანუ დასავლეთში მიწასთან ანუ მამასთან (ღმერთთან) კავშირი ზედაპირულია, მცირე ფესვაკით დაკავშირებული მას, განსხვავებით აღმოსავლეთისგან, სადაც ძლიერი ფესვი ღრმად ეფლობა მიწის, მამის (ღმერთის) წიაღში. სწორედ ეს გააზრება უნდა მოვარგოთ კ. გამსახურდიას „ღმერთი – მეველეს“ (18.151) სახეს: ღმერთი, რომელიც ველის ზედაპირზეა და არა მიწის სიღრმეში. სწორედ ამ „გზაჯვარედინებზე, გაშლილ ველებზე და ნახნავეებზე უშველებელი ძელის ჯვრები: ხელებგაშლილი, შავ ძელზე მიღურსმული ქრისტე. რას არ მოიგონებენ ევროპელები! ყანების მეველედ დაუყენებიათ თავიანთი მაცხოვარი.“ (18.151) შემთხვევითი როდია, ველებზე ხის ნიშნულების მაცხოვრის ჯვარცმად წარმოსახვა; ამ ველების მეუფე

ხომ დასავლელი ღმერთი მეველეა, რომელიც დაუსრულებლივ
თიბავს ადამიანთა ცოდვებს.

საკრალური გზა აღმოსავლეთიდან – დასავლეთისკენ

აღმოსავლეთისა და დასავლეთის გზათა სწორი მონაცვლეობაა
„გველის პერანგის“ ჰარმონიული დასასრულის განმაპირობებელი.
არჩიბალდ მეკეში ზუსტად ფლობს მამაში, მამულში დაბრუნების
გზის სქემას, განსხვავებით სავარსამიძისგან, რომლის გზა
ლაბირინთულია, საიდანაც მხოლოდ საბედისწერო გამოსავალი
არსებობს.

როგორც მკვლევარი დ. კიზირია ერთ-ერთ წერილში მიიჩნევს,
(35.6-7) არჩიბალდის მოგზაურობა საკრალურ-რიტუალური
მნიშვნელობისაა, „იგი დაკავშირებულია გარკვეულ ინიციაციასთან.
გრძელი მოგზაურობის დასასრულს გმირს ელის ჭეშმარიტებასთან
ზიარება, მისი მიგნება, ხილვა, ნათლისღება და მ.შ. ნეტარება.
„ნეტარ არს შვილი, რომელიც მამის წიადს ურუნდება.“ (50.46)

ეს არის გზა (მოგზაურობა) სულიერი ამაღლებისკენ, რაც
ნათლად არის გამოხატული თვით მოგზაურობის ტოპოგრაფიაში.
მკვლევარი დაწვრილებით აღწერს არჩიბალდის გზის მოდელს –
იგი ირანის გავლით მიემართება საქართველოში, არჩიბალდი
მოძრაობს სამხრეთიდან ჩრდილოეთისკენ, რაც ქრისტიანული
სიმბოლიკის მიხედვით ამაღლების გზის ტოლფასია. „ამას კი
განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან ქრისტიანული
მსოფლმხედველობა სამყაროს წარმოადგენს როგორც ორ
მოპირდაპირე წერტილს შორის (ცა-დედამიწა, ღმერთი-სატანა)
განლაგებულ სივრცეს. მათ შორის მოძრაობა არასოდეს არის
ხარისხობრივად ინდიფერენტული. იგი აღმა ან დაღმა
მიმართულებას უდრის და შესატყვისი სიმბოლური კონოტაციებითაა
დატვირთული.“ (34-83) (შდრ. იტიფალიკური ხაზი)

არჩიბალდის გზა არის არა ლაბირინთული, დაქსელილი, ხვეული, დაგრაგნილი, რიზომატული, საიდანაც გამოსავალი არ არსებობს, არამედ ზემსწრაფი. ქრისტიანული სიმბოლიკის მიხედვით იგი მიემართება ვერტიკალურად მაღლა, ანუ ქვესკნელიდან ზესკნელისკენ, სიბნელიდან სინათლისკენ. გზის ამ მოდელის დასტურად მკვლევარს მაგალითად მოყვანილი აქვს ერთი ბიბლიური მოტივი – ებრაელთა აღთქმული მიწისკენ ორმოცწლიანი მოგზაურობა, რომლის ერთგვარ აღუზიად მიჩნეული აქვს ერთ-ერთი ქვეთავი „ქარავანი“ „გველის პერანგიდან.“ ყაზვინიდან ჩრდილოეთისკენ მიმავალ ქარავანს მიკედლებული არჩიბალდი აერთიანებს, როგორც მითოლოგიურ, ისე ბიოგრაფიულ წარსულს საკუთარ აწმყოსთან. ასე რომ, არჩიბალდ მეკემის გზა, ისევე როგორც მისი შორეული წინაპრის ირუბაქ ირუბაქიძის, ემთხვევა ბიბლიურ მოდელს – ებრაელთა მოგზაურობას ეგვიპტიდან – აღთქმული მიწისკენ. არჩიბალდი წარმართული სამყაროდან ქრისტიანულში მიემართება, ამიტომაც გაიელვებს რომანში ძველ მესოპოტამიასთან, ეგვიპტესთან და ასურეთთან დაკავშირებული აღუზიები, რაც სხვა არაფერია, თუ არა ამ გზის დაძლევა და ქრისტიანულ საქართველოში შემოსვლა. მიუხედავად აღმოსავლეთის დატოვების გზით დასავლეთში შემოსვლისა, რობაქიძე მაინც არ უპირისპირებს ამ ორ პოლარულად განსხვავებულ მსოფლიოს ერთმანეთს, პირიქით, მწერალი საქართველოს სწორედ მათი თავშეყრის საკრალურ ადგილად სახავს, („საქართველო უღელტეხილია აღმოსავლეთისა და დასავლეთის,“ წერს იგი ერთგან) თუმცა, მწერალი უპირისპირდება კულტურულ დეკადანსს, რასაც მოუცავს თანამედროვე მსოფლიო, და უბრუნდება ნიცშეს მოძღვრებას და მიჰყვება მას მითის ხელახლა აღმოჩენამდე.

სარედაქციო სტატიაში თავისი ეურნალისა „ლეილა“, (გამოქვეყნდა 1917 წელს თბილისში. სათაურიც მიგვანიშნებს ეურნალის აღმოსავლურ ტენდენციას) რობაქიძე წერს, რომ საქართველო აღმოსავლეთის ნაწილია! და ჩვენ არ უნდა დავივიწყოთ ჩვენი აკვანი. დასავლეთ ევროპა ძვირფასია ჩვენთვის,

მაგრამ ვერ შევწირავთ აღმოსავლეთს ევროპისთვის. უკეთესი იქნება მივადწიოთ მათ კავშირს და დავბეჭდოთ ქართული ნადიმით... და საქართველო თითქმის მხოლოდ იმისათვის დაიბადა, რომ ამ მიზანს მივადწიოს. ჩვენ უნდა მივყვეთ რუსთაველს, ვინც ერთმანეთში აზავებს ბუნდოვან აღმოსავლურ აზროვნებასა და რენესანსის ძლიერებას.“ (ჟ. „ლეილა“, 1917, №1, გვ. 1-3). მომდევნო წელს უკვე „ცისფერყანწელების“ პოეტური მოძრაობის თეორეტიკოსი ამბობს, რომ აღმოსავლეთი არის უფრო სიმბოლური, ვიდრე დასავლეთი, ვიდრე დასავლეთ ევროპა. „ყოველთვის ვფიქრობდი, რომ საქართველო, როგორც ნაწილი აღმოსავლეთისა, შეიძლება მთლიანად განისაზღვროს სიმბოლური შტრიხებით.“ (იქვე).

რობაქიძის ინტერესი ხშირად პრეისლამური კულტურისკენ იყო მიმართული, სადაც ყველაზე მეტად ცნაურდება მითონატურალისტური სიმბოლოები. მათი სიჭარბე განსაკუთრებით მაზდეანურ, ფალაურ და ავესტას ტექსტებში გვხვდება. ასე რომ, რობაქიძის მსოფლმხედველობით, „დასავლეთი და აღმოსავლეთი ორი ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული სამყაროებია – არა მარტო გეომეტრიულად, არამედ არსითაც [...] აღმოსავლეთი თავის არსს თავის „მეში“ ახორციელებს. მისთვის ყოველი საწყისი პირველსახის დატვირთვას იღებს. განსხვავებულია მიწის, როგორც მამისგან ძის გამოსვლის, მამის წიაღის, დატვირთვაც. აღმოსავლეთისთვის მიწა კოსმიური ელემენტის შემცველია, სადაც საუკეთესო საფუძველი აქვს აღმოდცენებისთვის მითოსს. დასავლეთი კი ვითარდება პიროვნულ განცდაში და ყოველი საწყისი მისთვის უმეტესად წარმოადგენს დასაშვებ ახალ საწყისს [...]“ (ჟ. „ლეილა“, იქვე). რობაქიძის მსჯელობით, დასავლეთი მხოლოდ პირველსაწყისით არსებობს, სადაც ყველა საგანი ერთიანობაშია პირველსაწყისთან, რაც დასავლეთისთვის არაა დამახასიათებელი, სადაც ყოველგვარი მოვლენა განიხილება, როგორც ფორმა, რომელშიც არსი აისახება. შესაბამისად, აღმოსავლეთში ღმერთის ჭკრეტაც განსხვავებულია, იგი თითქმის ცხოველურ ინსტინქტამდგომ დაყვანილი, – წერს მწერალი. აღმოსავლეთში

ღმერთი მხოლოდ ჭკრეტით შეიცნობა და აღმოსავლელი ისეა შეჭრილი სიღრმეში, რომ „თვალდახუჭულიც კი ღმერთს ხედავს...“ განსხვავებით დასავლელისგან, რომელიც „ღმერთს ღია თვალით ხედავს და თითქოს ცდილობს შეხებითაც შეიგრძნოს იგი.“ კ. გამსახურდია არ იზიარებდა რობაქიძის აზრს, საქართველოს აღმოსავლეთისა და დასავლეთის სინთეზად აღიარების შესახებ. ამას მწერალი მის გაორებად და მერყეობად მიიჩნევს, რისი დაძლევაც მან ექსპრესიონიზმის იდეოლოგიის ორიენტირად არჩევით ცხადყო. 1923 წლის, 5 ივნისს რუსთაველის თეატრში გამართულ საკუთარ შემოქმედებით საღამოზე კ. გამსახურდიამ ამის დასტურად ვრცელი ლექცია წაიკითხა „ექსპრესიონიზმზე“.

(59.165)

დასავლეთის სახეს ო. შპენგლერმა (Oswald Arnold Gottfried Spengler, 1880-1936. გერმანელი ისტორიკოსი და ფილოსოფოსი) დედის ნიშანი მიუსადაგა, რომელსაც მკერდს მიკრული ჰყავს ჩვილი. ეს ჩვილი სწორედ იმ მომავლის სიმბოლოა, რომელიც ყველაზე კარგად სიქსიტის მადონას სახეშია გადმოცემული. ეს ზოგადქრისტიანული სიმბოლოა, რადგან აღმოსავლეთ საქრისტიანოში მარიამი ღვთისმშობლად აღიარა, ანუ მან სრულიად სხვაგვარად აღიქვა ეს მაგიურ-მეტაფიზიკური სიმბოლო. სამაგიეროდ, ძუძუთი მკვებავი დედის სახე სრულიად უცხოა არაბული ხელოვნებისთვის; ეს სუფთა ადამიანური სიმბოლოა, ამიტომ „ფაუსტის“ გრეტხენი უფრო ახლოსაა გოთიკურ მადონასთან, ვიდრე მარიამი ბიზანტიური და არაბული მოზაიკებიდან. (120.145)

ბიბლიურადაც, აპოკრიფ „ადამის ცხოვრების“ მიხედვით, აღმოსავლეთით მდებარეობდა ედემი, ხოლო კაენი დასავლეთით. ქრისტე საღვთო წერილში სახელდებულია „სიმართლის მზედ“ (მალაქ. 3.20) და „აღმოსავლეთად,“ (ზაქარ. 6.12) ამიტომ, როგორც ი. დამასკელის საეკლესიო დოგმატიკაში ვკითხულობთ, აღმოსავლეთი უნდა განვაკუთვნოთ მას თაყვანისცემისთვის, რადგან ღმერთს უნდა განეკუთვნოს ყოველივე კარგი, ვისგანაც კეთილდება ყველა სიკეთე. „ღმერთმა დანერგა სამოთხე ედემში

ადმოსავლეთით, სადაც დაამკვიდრა ადამიანი, რომელიც შექმნა,“ (შესაქ.2.8) რომელიც გარდასვლის შემდეგ შვების სამოთხიდან გამოაძევა და დაასახლა სამოთხის პირდაპირ, – ცხადია, დასავლეთით.

უფრო მეტიც, მოსესეულ კარავსაც ადმოსავლეთით ჰქონდა კრეტსაბმელი (ანუ ფარდაგი, საწოლი) და სალხინებელი. იუდას ტომიც, როგორც უფრო დირსეული, ადმოსავლეთით იყო დაბანაკებული. სოლომონის სახელგანთქმულ ტაძარშიც უფლის კარიბჭე ადმოსავლეთით იყო მოთავსებული, დაბოლოს, თვით უფალიც ჯვარცმისას დასავლეთისკენ იყო მცქირალი, ამიტომ ქრისტიანებიც ამგვარად (ანუ ადმოსავლეთით) ასრულებენ თაყვანისცემის რიტუალს. ზეადმაგალი ქრისტეც ადმოსავლეთით მადლდებოდა „რა სახითაც ელვა გამოდის ადმოსავლეთიდან და ჩანს დასავლეთამდე, იმ სახითვე იქნება ადამიანის ძის მოსვლა.“ (მათ. 24.27) (75.173)

რობაქიძე წერს: „დასავლეთში არ იციან „მამა“... იქ „შვილია“ მხოლოდ. ისიც მოწყვეტილი... ადმოსავლეთში ჰამლეტ შეუძლებელია: მამას მოცილებული... აქ არც ფაუსტია: მამას რომ დაეძებს... ჩვენში „შვილი“ იმთავითვე მამის წიაღშია... ეს კანტის თავში არ შევა... სეფორეს სიტყვა ძლევს მთელ ჰეგელს.“ (50.46) ამ პასაჟით, ფაქტობრივად, იკვრება რობაქიძის მსოფლმხედველობა, აქ არის დასკვნილი ის ძირითადი კონცეპტი, რაზედაც ჩვენ ვმსჯელობთ. რობაქიძის სიბრძნით, მხოლოდ ამ ვერტიკალური სხივით არის შესაძლებელი მამისა და ძის შერწყმა და ღვთაებრივი სრულყოფის დამკვიდრება.

საქმე იმაშია, რომ „დიონისოს დიმილის“ და „გველის პერანგის“ საერთო დიონისური ქვეტექსტიც ადმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ მიმართული გზაა, რადგან დიონისეც სწორედ ადმოსავლეთიდან შევიდა დასავლეთში, თუმცა „დიონისოს დიმილში“ ვერც დიონისე ახორციელებს თავის სრულყოფილ გზას.

„ქალაქიდან ქალაქში დადიოდა დიონისე, თავს ვაზისა და სუროს ფოთლებით მოწნული გვირგვინი უმშვენებდა, ხელში ჯადოსნური კვერთხი, თირსოსი ეკავა, მხრებზე ძოწისფერი ქათიბი

ჰქონდა მოსხმული და ღვინის ნელსურნელებით აბრუებდა ყველას... (8.84) ამგვარ ფორმაში ვხედავთ დიონისეს, როდესაც იგი გადაწყვეტს ხეტიალის დაწყებას. თავდაპირველად, იგი გეზს ეგვიპტისკენ იღებს, შემდეგ აღმოსავლეთისკენ, კონკრეტულად ინდოეთში მიდის. ინდოეთისკენ მიმავალ გზაზეც, ინდოეთშიც, მას დიდი წინააღმდეგობის გადალახვა მოუწევს, რის შემდეგაც იგი მაინც იპყრობს ინდოეთს, ავრცელებს დიონისეს კულტს, ხალხს ვაზის მოვლას და ღვინის დაწურვას ასწავლის. ასეთია დიონისეს „მისიონერული“ გზა, რომელიც ფრიგიის გავლით ევროპაში სრულდება. (8.84)

მსგავსად არჩიბალდ მეკეშისა, სავარსამიძის ჰიპოსტასიც დიონისეა, რომელიც, როგორც დავასკენით, შეწყვეტილ ანუ მხოლოდ სიკვდილის ფაზაშია მოცემული. შესაბამისად, მისი გზაც შეწყვეტილია ანუ იგი ვერ ახორციელებს აღმოსავლეთიდან დასავლეთში გადაადგილებას. მისი გზის საყრდენი მხოლოდ დასავლეთის მორყეული, რიზომატული ფესვია, რომელიც სავარსამიძის გზას ერთსა და იმავე ადგილზე ხლართავს. (სავარსამიძეს სურს აღასრულოს აღმოსავლეთში მოგზაურობა, ინდოეთს გამგზავრება, მაგრამ სურვილს იგი ბოლომდე ვერ ახორციელებს).

განსხვავებით არჩიბალდ მეკეშისგან, რომლის დიონისეც ბიბლიური გზის აღსრულებით სახარებისეულ სიხარულს ეზიარება. ეს სიხარული მსგავსია ირუბაქ ირუბაქიძის „დიდი გახარების უამი“-ს: „ხშირად ბავშვები ნახვრეტით შეიხედავდნენ ოთახში. ნახულობდნენ: იგი სტიროდა. ეს ხდებოდა დიდი გახარების უამს.“ (50.87)

ნაწილი მეოთხე

მამისა და ძის დასავლური ლიტერატურული მოდელი – ფრანც კაფკა

გუსტავ იანოუხთან⁸ (წიგნი „საუბრები კაფკასთან“ (1953), ვალტერ ჰაზენკლევერის (Walter Hasenclever 1890-1940, გერმანელი მწერალი ექსპრესიონისტი) წმინდა გერმანულ დრამაზე საუბარში, სახელწოდებით „ქე“(1914) ფრანც კაფკა შენიშნავს, რომ მამასა და ძეს შორის ამბოხი ლიტერატურის უძველესი თემაა, იმდენად ძველი, სანამ გაჩნდებოდა შეკითხვა სამყაროს არსის შესახებ. ამ პრობლემაზე, როგორც წესი, ძირითადად, მხოლოდ დრამები და ტრაგედიები იწერებოდა, მაგრამ სინამდვილეში, აღნიშნავს კაფკა, ეს შესანიშნავი მასალაა კომედიისთვის.

ფრანც კაფკას ცხოვრებაც, რომელიც, ფაქტობრივად, იყო ლატენტური ბრძოლა მამასთან, ჰერმან კაფკასთან, ძირითადად ტრაგიკული ღერძის გარშემო ბრუნავდა. მწერლის შემოქმედება დაუფარავი გარდასახვა იყო იმ ისტორიებისა, რომელიც ჰერმან და ფრანც კაფკებს შორის არსებობდა. კაფკას ბიოისტორია ნათელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ განხორციელდა კონკრეტული ბიოლოგიური მამისა და ძის ის დესტრუქციული კავშირი, რომლის ფესვიც მითოლოგიურ ბურუსშია ჩაშვებული. მამა-ძის ურთიერთობის ამ კონკრეტულ მაგალითს მითოლოგიური, ზევს-კრონოსისეული ატავიზმი ასახვრდობს, საიდანაც გამოსავალი მხოლოდ საკრალურია და იგი შეუმჩნევლად დრმა პიროვნულში – თავად ფრანც კაფკას მთელს შემოქმედებაში გაიწოვება.

ფრანც ჰერმან კაფკა (Franz Kafka) 1883 წელს დაიბადა პრაღაში, ქალაქში, სადაც ჩეხების გვერდით გერმანელები და ებრაელები ცხოვრობდნენ, რომლებიც ჩეხების თვალში ექსტრემისტები იყვნენ. ებრაელი ფრანც კაფკა ამ ქრონიკულ ანტისემიტურ გარემოში დაიბადა.

⁸ Gustav Janouch, (1903-1968) – ჩეხი ლიტერატორი და მუსიკოსი

სწორედ ამაზე წერდა გერმანელი ლიტერატურის კრიტიკოსი გიუნტერ ანდრესი, რომ როგორც ებრაელი ის ბოლომდე არ იყო შეთვისებული ქრისტიანულ სამყაროს, ხოლო როგორც ინდიფერენტული ებრაელი, იგი არც ებრაელებთან იყო ახლოს.

როგორც გერმანულენოვანი მოქალაქე, კაფკა, ჩეხებთან არ იყო მაინც და მაინც ახლო ურთიერთობაში, როგორც გერმანულენოვანი ებრაელი, გერმანელებთანაც არ იყო ჰარმონიაში. გარდა ამისა, იგი ბოლომდე არც ავსტრიელი იყო და არც ბურჟუაზიულ წრეს ეკუთვნოდა, რადგან ბიურგერის ვაჟი იყო, რაც ხელს უშლიდა, მუშათა კლასს მაინც მიკუთვნებოდა. მუშაობდა კანცელარიაში და შესაბამისად, არც მათი წრის წარმომადგენლად ითვლებოდა, რადგან მწერალი იყო. საოცრად უყვარდა საკუთარი ოჯახი, მაგრამ ოჯახში იგი მუდამ მარტო და გაუცხოვებული იყო, რისი მიზეზიც გახლდათ მამა. საბოლოოდ, კაფკას დაენგრა ყველა ფასეულობა, დაწყებული მამიდან, სამშობლოთი დასრულებული. შემთხვევითი არაა, რომ ეს ორი ცნება – მამა და სამშობლო ერთმანეთს გადაეჯახვა. სწორედ ეს იყო მიზეზი, რის გამოც იგი მთელი ცხოვრება ცდილობდა გასცლოდა პრადას, ქალაქს, სადაც მისი მამა ცხოვრობდა.

მიუხედავად ასეთი გარემო ფაქტორებისა და, შესაბამისად, მძიმე სულიერი მდგომარეობისა, იგი მუდამ მამის იდეალური მოდელის ძიებაში იყო. რომანში „ამერიკა“ (1911-1916) პატარა კარლი იძულებულია მიატოვოს მშობლიური სახლი და ამერიკაში წავიდეს, იგი სწორედ ამერიკაში პოულობს ბიძია იაკობს, რომელიც მამის დანატოვარ ცარიელ ადგილს იკავებს. (98.37)

1919 წელს კაფკამ მამასთვის გადასაცემი წერილი, სახელწოდებით „წერილი მამას“, დედას გაუგზავნა, რომელიც, როგორც ყველა წერილი მის მიერ მამის მისამართით გაგზავნილი, წაუკითხავად, კვლავ დედის ხელით, მისივე მცირე მობოდიშების თანხლებით, დაუბრუნდა.

„წერილი მამას“ 1919 წელს არის დაწერილი, როცა იგი მაქს ბროდთან (Max Brod, 1884-1968, ჩეხი-ებრაელი მწერალი, ჟურნალისტი, კომპოზიტორი, კაფკას ახლო მეგობარი) ერთად

ცხოვრობდა. ეს არის ნაწარმოები, სადაც ერთმანეთში გაედინება ბიოგრაფიული და მითოლოგიური პროცესები. ეს არის ერთადერთი ნაწარმოები, სადაც რეალურიდან ჰიპერრეალურში გადადის ავტორი-პერსონაჟი. ეს არის ნაწარმოები, სადაც ძემ დაკარგა მამის წიაღი, რითიც მოიპოვა ტრანსცედენტური სიხარული, რომელიც შორსაა ღვთებრივი (სახარებისეული) სიხარულისგან.

„ძვირფასო მამა, (ასე მიმართავს ეპისტოლარული აღსარების დასაწყისში კაფკა საკუთარ მამას) შენ ამას წინათ მკითხე, თუ რატომ ვამბობ, რომ შენი მეშინია. როგორც ყოველთვის, მაშინაც ვერაფერი გიპასუხე, რისი მიზეზიც მაშინაც შენს წინაშე შიშის გრძნობა იყო. ამის გადმოსაცემად კი იმდენი რამ დამჭირდებოდა, რასაც მხოლოდ საუბარი ვერ დაიტევდა. ახლა კი, როცა წერილობით მოგმართავ, წინასწარ ვიცი, რომ შენი პასუხი არასრული იქნება, რადგან ამჯერადაც სწორედ ეს შიში მიშლის ხელს...“ (99.415)

კაფკა იხსენებს ადრეულ ბავშვობაში მომხდარს, როცა ერთ ღამეს, როცა ბავშვები იწვნენ, მამასთან ურთიერთობის სურვილით, მან წყურვილი მოიმიზეზა, ეს იყო ერთგვარი მეგობრული გამოწვევა, გახუმრება მის მიმართ, წყურვილი სიახლოვის, ურთიერთობის, რომელსაც შედეგად მამის ნამდვილი მრისხანება მოჰყვა. ამ უბრალო მიზეზის გამო ჰერმან კაფკამ ბავშვს ფეხებში სტაცა ხელი და ცივ ღამეში აივანზე გააგდო. „მაშინ მე, რა თქმა უნდა, უეცრად ჩავცხრი, მაგრამ ამ ფაქტმა ღრმა ტკივილი დატოვა ჩემში... წლების შემდეგაც ვიტანჯებოდი იმ საშინელების წარმოდგენით, რომ უზარმაზარ მამაკაცს, მამახემს, უმადლეს ინსტანციას, თითქმის არაფრის გამო, – შეუძლია მოვიდეს ჩემთან, მტაცოს ხელი ფეხებში და სიცივეში აივანზე გააგდოს – აი, როგორი არარაობა ვიყავი მაშინ მამისთვის.“

იმდენად ძლიერი იყო მამის ზემოქმედება, მისი დანახვაც კი თრგუნავდა კაფკას ბავშვობიდანვე: „მაშინ, როცა ძალიან მჭირდებოდა წახალისება, პირიქით, შენი აღნაგობაც კი მთრგუნავდა. მახსენდება, როცა, ზოგჯერ, ერთ ოთახში ვიხდიდით. მე – გამხდარი, უმწეო, ვიწრომხრიანი, შენ კი – ძლიერი, დიდი,

მხარბეჭიანი. იმ დროიდანვე მეცოდებოდა საკუთარი თავი, არა მარტო შენთან შედარებისას, არამედ მთელი სამყაროს ფონზე, რადგან სწორედ შენ იყავი ჩემთვის ყველაზე მთავარი სახომი.“ (99.417)

„თანდათან უფრო სევდიანი, ყურადღებადაფანტული, ვხდებოდი, მუდამ მზად ვიყავი გაქცევისთვის, ხშირ შემთხვევაში, ეს შინაგანი გაქცევა უფრო იყო.“ (99.422) „შენგან გაქცევა – თავისთავად ოჯახიდან, დედისგან გაქცევასაც ნიშნავდა. მართალია, დედასთან ყოველთვის ვპოულობდი თავშესაფარს, მაგრამ ის თავშესაფარიც შენით იყო ხელდასმული.“ (99.425) ყველაფერმა გამოიწვია ის, რომ საკუთარი თავის რწმენის დაკარგვის პარალელურად კაფკას გადაულახავი დანაშაულის შეგრძნება გაუჩნდა. ამასთანავე, გრძნობდა, რომ საკუთრების შეგრძნებასაც თანდათან კარგავდა. იგი თავს გრძნობდა, როგორც უმემკვიდრო ძე, რომელსაც საკუთარი სხეულის ფლობის უნარიც თანდათან წაერთვა. საბოლოოდ, იგი ქორწინების აბსურდულობის იდეასთან მივიდა, კაფკა წერს: „ქორწინება, ეს საჩემო არაა, რადგან ეს დარგიც მთლიანად შენ გეკუთვნის.“ (99.437)

ფრანც კაფკასთვის სწორედ ლიტერატურა იყო ერთადერთი საკრალური ადგილი, სადაც ჰერმან კაფკას შესვლა არ შეეძლო. ეს იყო ერთგვარი სივრცე, სადაც, საბოლოოდ, განმარტოვდა კომპლექსებით დატვირთული მწერალი. ჰერმან კაფკას უსაზღვრო სისასტიკემ, რისხვამ, უსამართლობამ საბოლოოდ ჩამოაყალიბა ფრანც კაფკას ლიტერატურული სახე – „ყველაფერი, რაც მამას ეხება წარყვნილია, ყველა გრძნობა საეჭვოა, დედის სიყვარულიდან დაწყებული.“ („წერილი მამას“).

კაფკას ყოველთვის სცხვენოდა თავისი სიმაღლის (იგი საკმაოდ მაღალი იყო), რის გამოც თავს ყოველთვის სასაცილო არსებად მიიჩნევდა. სწორედ აქედან განვითარდა მისი სექსუალობის შეზღუდულობა, რაც თვითშეფასების დონის ძლიერი დაქვეითებით გამოვლინდა, რის ხარჯზეც, პარალელურად, იზრდებოდა მამის ავტორიტეტი. სწორედ აქედან ვითარდებოდა მისი მამაკაცური ლტოლვების შეფერხება, რასაც, თავის მხრივ, აძლიერებდა მამის

მიერ მისი მამაკაცური ღირებულებებისადმი ირონიული დამოკიდებულება.

1909 წლიდან ფრანც კაფკა დღიურის წერას იწყებს. სიცოცხლის ბოლოს ამ დღიურთა რიცხვი 13 დიდი ფორმატის რვეულს შეადგენს. დღიურებში იგი აღწერს თავისი შემოქმედების დეტალებს, როგორც სექსუალური სისუსტის ერთგვარ გარდასახვას. დღიურებში დაწვრილებით არის აღწერილი „მეძავთა სახლთან“ („მეძავთა სახლი“ ერთგვარ მეტაფორადაც კი იქცა მის შემოქმედებაში) დაკავშირებული საკმაოდ დიდი პერიოდი. ამ პერიოდს მიეკუთვნება საკუთარი დის ნიშნობაზე ნათქვამი ფრაზა: „სიყვარული ძმასა და დას შორის – განმეორებაა დედასა და მამას შორის სიყვარულისა.“ ეს ფრაზა დღემდე მრავალი ინტერპრეტაციის საბაბს იძლევა (ზემოთხსენებული ფრაზის გახსნა კაფკას ცნობილი „მეტამორფოზას“ დახმარებით არის შესაძლებელი).

კაფკა – ეს არის ჭკა, რომელიც მუდამ მამამისის სავაჭრო სახლის ემბლემას წარმოადგენდა. სწორედ ამ შავ ჩიტს ამსგავსებდა კაფკა საკუთარ თავს, რომელსაც ვერ წარმოედგინა, როგორ უნდა ამოფრენილიყო მამის წიაღიდან. კაფკამ ეს მხოლოდ 31 წლის ასაკში, ოჯახიდან შორს, ნაქირავებ ბინაში გადასვლით მოახერხა, თუმცა მშობლიური კერის დატოვებას მისთვის შვება არ მოუტანია. სამი წლის განმავლობაში იგი სასურველი ნავსაყუდლის ძიებაში იყო, ამიტომ მუდმივად იცვლიდა საცხოვრებელს. 1917 წელს თითქოს სიმშვიდე და სიმყუდროვე იგრძნო შენბორნის სასახლეში ცხოვრებისას, მაგრამ ტუბერკულოზით გამოწვეული ფილტვებიდან სისხლდენის გამო იძულებული გახდა კვლავ ოჯახში დაბრუნებულიყო.

ფრანც კაფკასთვის ბავშვობა მისივე კომპლექსების და ავადმყოფობის გასაღები იყო, რასაც თან სდევდა მამისადმი შიშის, დამნაშავეობის, საკუთარ თავში დაუჯერებლობის განცდის ფაქტორი, რამაც განაპირობა მისი სექსუალობის გამოვლენის შეფერხება. ფაქტობრივად, შეკავებული სექსუალობის შედეგი იყო

კაფკას პირადი ცხოვრების წარუმატებლობა, რამაც მისი ხასიათის ნევროტული ფონი განაპირობა.

მიუხედავად სექსუალურ ცხოვრებაში წარუმატებლობისა, სწავლაში იგი მუდამ გამორჩეული იყო, თუმცა საკუთარ თავში დაუჯერებლობის შიში ამ სფეროშიც არსებობდა. მას სჭირდებოდა გვერდით ჰყოლოდა ისეთი ადამიანი, რომელიც საკუთარ ძალებში დაარწმუნებდა. ეს ადამიანი მასზე ერთი წლით უმცროსი მაქს ბროდი იყო (კაფკას პოპულარობა სწორედ მისი დამსახურებაა. ბროდმა ჯერ კიდევ 1935-1937 წლებში ბერლინსა და პრაღაში გამოსცა კაფკას თხზულებების ექვსტომეული, 1937 წელს კი პრაღაში გამოსცა მისი ბიოგრაფია), რომელთან ურთიერთობაშიც მან თითქოს დაძლია თანმდევი მუდმივი შიშის განცდა.

მაქს ბროდი კაფკასთვის ქვეშეცნეულად ერთგვარი მფარველის როლს ასრულებდა, რაც მამის ფუნქციის აღდგენის ილუზიას უქმნიდა მწერალს. სწორედ მაქს ბროდთან ერთად კაფკას ცხოვრებაში იწყება ახალი ეტაპი. ბროდთან მეგობრობა მას დროებით ავიწყებს მამას. ეს, პირველ რიგში, დასტურდება კაფკას ქალებთან მრავალფეროვანი გატაცებებით ანუ იმ ტაბუს დარღვევით, რაც მამისგან იყო დადებული.

საინტერესოა, თვალი გაავადვენოთ მის ბიოგრაფიულ პერიპეტეებს, მის ურთიერთობას ქალებთან, რაც მამისა და ძის პარადიგმის არსთან მიგვიყვანს. მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის არც ერთ მათგანს (საუბარია კაფკას ფავორიტ ქალებზე) ჰერმან კაფკა არ იცნობდა, ისინი დროთა განმავლობაში მაინც მამის „განკარგულებაში“ გადადიოდნენ, რადგან სწორედ მამის მიერ იყო მისი მამად გახდომის არხი დაცული.

კაფკას პირველი სერიოზული გატაცება 1907 წელს დაიწყო, როცა იგი დაუახლოვდა 19 წლის ჰედვიგ ვაილერს. 1912 წელს კი მისი შემდგომი, უფრო სერიოზული სიყვარული 25 წლის ბერლინელი ქალბატონი ფელის ბაუერი გახდა. „წერილი ფელის ბაუერს“, (1912-13) ფაქტობრივად, კაფკას ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილის გახსნაა. მათი ურთიერთობა 5 წელზე მეტ ხანს გაგრძელდა, თუმცა მამისადმი შიშის ფაქტორმა წყვილის

ურთიერთობა ქორწინებით ვერ დაასრულა (პირველი ოფიციალური ნიშნობის ჩაშლას მეორე ნიშნობა მოჰყვა, რომლის გარდაუვალ ჩაშლას თავად კაფკას ავადმყოფობის (იგი ტუბერკულოზით იყო დაავადებული) უეცარმა გამწვავებამ შეუწყო ხელი. თანამედროვე მედიკოსები თვლიან, რომ კაფკას ტუბერკულოზით დაავადება ფსიქო-სომატურ ნიადაგზე იყო აღმოცენებული. ეს ფრიად სარწმუნო მინიშნებაა, რისი საფუძველიც ისევ და ისევ მამაა(!) საბოლოოდ, კაფკა რწმუნდება იმაში, რომ „ჩემი დაჩიავებული ჯანმრთელობა მე ძლივს მყოფნის და ამაოდ მეყოფა იგი ოჯახური ცხოვრებისთვის და მით უმეტეს მამობისთვის.“ („წერილი ფელის ბაუერს“ 1912-13)

კაფკა, მოთხრობაში „განაჩენი“ (1913) სწორედ ამ შიშს და შიშის ფაქტორს აღწერს, რომელიც საშუალებას არ აძლევს მოთხრობის გმირს (გეორგ ბენდომანი) გამოვიდეს მამის წიაღიდან. სწორედ ეს არის ბიძგი იმისა, რომ ბენდომანმა გამოიგონოს ცრუსაცოლის ხატი და ამით მოჩვენებითად დათრგუნოს მამის უფლებები.

მამა ყველანაირად ცდილობს ხელი შეუშალოს შვილს, რათა ურთიერთობა ქორწინებით არ დასრულდეს.

„ქორწინება, უთუოდ, ჩემი თვითგათავისუფლების და დამოუკიდებლობის საწინდარი იქნებოდა. მეყოლებოდა ოჯახი, ე.ი. ჩემი შეხედულებით ყველაზე მნიშვნელოვანი რამ, რასაც შეუძლია ადამიანმა მიაღწიოს. მე ვიქნებოდი შენი სწორი. ჩემი წარსული – მუდამ განახლებადი სირცხვილი, მთელი შენი ტირანია – წარსულს ჩაბარებოდა.“ („წერილი ფელის ბაუერს“)

1913 წელს იგი ფელის ბაუერს სწერს: „რა უნდა ვქნათ ფელის? უნდა დავშორდეთ...“ კაფკას, კონკრეტულად, ქორწინების ეშინოდა, ფელისთან განშორებამ კი ქორწინების იდეისგან სრულიად გაათავისუფლა, რის შემდეგაც ბაუერი ამერიკაში გადასახლდა და იქ გათხოვდა. (არსებობს ცნობა იმის შესახებ, რომ მისი შთამომავლობა დღემდე სწყეველის კაფკას სახელს).

1919 წელს მის ცხოვრებაში შემოიჭრა 28 წლის იულია ვოხრიცეკი, რომელთან ურთიერთობის შესახებ ჰერმან კაფკამ

ცოტა რამ იცოდა, თუმცა იგი გაუაზრებელ საქციელად მიიხსენებდა ფრანცის იულიასთან ურთიერთობას. სწორედ მამის უარყოფითი დამოკიდებულება გახდა საბაბი იმისა, რომ ფრანც კაფკას დაეწერა ცნობილი „წერილი მამას.“ ნაწარმოებში ძირფესვიანად ამოყირავებულია კაფკას ცნობიერ-ემოციური სამყარო, სადაც ნათლად იკვეთება მამისა და ძის პოზიციები.

იულიასთან ქორწინებამდე რამდენიმე დღით ადრე კაფკა იგებს, რომ ახლადდაქორწინებულები წინასწარ დაქირავებულ ბინაში, სხვადასხვა მიზეზთა გამო, ვერ იცხოვრებენ. სწორედ ეს უმნიშვნელო მიზეზი გახდა საბაბი იმისა, რომ კაფკა საბოლოოდ დარწმუნებულიყო, რომ ეს განგების ნიშანი იყო და ქორწინება არ უნდა შემდგარიყო. ნიშნობა კვლავ ჩაიშალა. (როგორც ცნობილია, რამდენიმე წლის შემდგომ იულია ველესლავენის ფსიქიატრიულ კლინიკაში მოხვდა).

1920 წელს კაფკას კვლავ აქვს მცდელობა დაუახლოვდეს ქალს, ამჯერად ჩეხ ჟურნალისტს, საკმაოდ ექსცენტრული მანერების და ჩაცმის სტილის მქონე – მილენა ესენსკაიას, (რომელმაც მისი მოთხოვნები ჩეხურ ენაზე თარგმნა). 28 წლის მილენა ბოჰემური ცხოვრებით ცხოვრობდა. (ჩეხი ლიტერატურათმცოდნე ფრანტიშეკ კაუტმანი (Frantisek Kautman, 1927) „წერილი მილენას“ შესავალში წერდა: „მილენასადმი სიყვარული ყველაზე ძლიერი, ღრმა და მძაფრი განსაცდელით აღსავსე იყო. ამ სიყვარულში რაღაც მწვალებლური და დესტრუქციული იყო, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მან შვა ორი გენიალური ნაწარმოები – რომანი „კოშკი“ და „წერილი მილენას“). კაფკასა და მილენას შორის გაიბა სასიყვარულო ურთიერთობა, რომლის მესამე წევრიც მილენას ქმარი, მწერალი ერნსტ პოლაკი იყო, რომელსაც მილენა მოგვიანებით გაეყარა.

კაფკასთან ამჯერადაც სიყვარული და შიში განუყოფელი იყო. ერთ-ერთ წერილში ესენსკაია წერს ბროდს: „მე უკანასკნელ ნერვამდე ვგრძნობ, თუ როგორია მისი შიში... მე შევიარადლი ამ შიშის წინააღმდეგ იმით, რომ კარგად მესმოდა მისი. იმ ოთხი დღის განმავლობაში, რაც ჩვენ ერთად გავატარეთ, მან შეძლო დაეძლია ეს შიში; ჩვენ ვიცინოდით მასზე...“

კაფკას აკრძალვის მიუხედავად, მილენა მაინც აკითხავდა მას 1921 და 1922 წლებში. 1921 წლის ოქტომბერში კაფკამ მას თავისი დღიურები მისცა, გარდაცვალების შემდეგ მხოლოდ მილენას აღმოაჩნდა „წერილი მამას“.

ჯერ კიდევ 1920 წელს მილენა წერს მამას ბროდს: „მას ძალიან არ შესწევს, რომ იცხოვროს. იგი არასოდეს გამოჯანმრთელდება. ის მალე მოკვდება.“ მილენას კარგად ესმოდა კაფკასი და იცოდა, რომ იგი ვერ გათავისუფლდებოდა უხილავი ბორკილისგან, მან რამდენიმე წლით ადრე იწინასწარმეტყველა მისი გარდაცვალება.

დაუქორწინებლობა კაფკასთვის პერმანენტულ, განუკურნებელ დაავადებად იქცა. „სიზიფე, – წერს კაფკა, მარტოხელა კაცი იყო.“

სიკვდილამდე 11 თვით ადრე ფრანც კაფკამ გაიცნო დორა დიამანტი, რომელთან ერთად 1924 წელს პანსიონატ „ვენის ტყეში“ ისვენებდა. ეს ერთადერთი ქალი იყო, დედის შემდეგ, რომელთანაც ერთად ერთ ჭერქვეშ ცხოვრობდა. ამ დროისთვის მისი ჯანმრთელობა კატასტროფულია. იგი 45 კილოგრამს იწონის და საშინელი ტკივილებით დატანჯული მორფინის სასიკვდილო დოზას სთხოვს ექიმს. ფრანც კაფკა 1924 წლის 3 ივნისს 40 წლის ასაკში გარდაიცვალა.

კაფკას ცხოვრება და შემოქმედება კიდევ ერთი მაგალითია ლიბერალური მოდერნისტული ნარატივისა, სადაც წარმოჩენილია მამის წიაღიდან ამოვარდნილი ძე, რომელიც მამისეული შიშით გამოწვეული დათრგუნვისა და სექსუალური უუფლებობის (სექსუალური უუფლებობა სექსუალური უმწეობის ერთგვარ სახესხვაობად უნდა ჩაითვალოს) გამო წყვეტს ბუნებრივ კავშირს სამყაროსთან, წყვეტს კავშირს მამასთან, სამშობლოსთან და იკიტება საკუთარ სამყაროში, სადაც მისი უნიკალური პროზა იწერება. თუმცა, კაფკა მუდამ ფიქრობდა, რომ მისი უზენაესი მოწოდება მამობა იყო, რომელიც მან უდიდესი ფიზიკური და ფსიქოლოგიური განსაცდელის გავლითაც ვერ მოახერხა, მაგრამ, სრულიად გაუცნობიერებლად, მოხდა მისი მამობის ინვერსიარეალური ცხოვრებიდან ლიტერატურაში – იგი თავისი ლიტერატურული ტექსტების მამა გახდა. ფრანც კაფკას მემკვიდრედ

შეგვიძლია ვადიაროთ მთელი მისი შემოქმედება. აქვე: აღუზია დავით გურამიშვილთან, რომელმაც თავის ძედ „დავითიანი“ დასახა:

„ამად ვიხობე, შეგვრიბე ცრუს საწუთროს ყბედობა,

მე ძე არ დამრჩა ბედკრულსა, ეს არის ჩემი ბედობა.“

(67.347)(ქ. მწერლობა, ტ.7, თბ., 1989)

ფრანც კაფკას შემთხვევაში რეალური ცხოვრებიდან მამობის სუბლიმაცია საკუთარ შემოქმედებაში მოხდა, რამაც მამა-ძის დარღვეული კავშირის ილუზორული აღდგენა ლიტერატურის სახით მოგვცა.

დასკვნა

კ. გამსახურდიას „დიონისოს დიმილის“ და გრ. რობაქიძის „გველის პერანგის“ ურთიერთშეპირისპირების მაგალითზე განვიხილეთ მამისა და ძის პარადიგმა. პრობლემის განხილვისთვის საჭიროდ მივიჩნიეთ საკითხის დასმა, როგორც თანამედროვე ლიტერატურულ-ფილოსოფიურ და ზოგადქრისტიანულ ჭრილში, ასევე ინტერდისციპლინარული კუთხითაც.

შესავალ ნაწილში განვითარებული მსჯელობა შეეხო მსოფლიო ცივილიზაციას და ახალ დირექციებს, რაც, ძირითადად, ფილოსოფიური ასპექტით, ნიცშეს ცნობილი პოსტულატით – „ღმერთის სიკვდილის“ გააზრებით დავიწყეთ. „ღმერთის სიკვდილის“ ზოგადქრისტიანული სურათის გაანალიზებისთვის საჭიროდ ჩავთვალეთ მითოსის (უმეტესწილად ძველბერძნული) გახსნაც. შევისწავლეთ ზევსისა და კრონოსის პარადიგმა, განვიხილეთ მამისა და ძის შორის ამბოხის პირველი პრეცედენტი. პარადელურად შევეხეთ მამის წინააღმდეგ ამბოხის არქაულ ელემენტსაც, რაც ჯერ კიდევ ტომობრივ წყობილებაში ტოტემისა და ტაბუს ნიშნით წარმოჩინდა, საიდანაც შემდეგ მამისმკვლელობის რიტუალი განვითარდა, რომელიც ადამიანის ქვეცნობიერის მნიშვნელოვან არქეტიპად იქცა. შევეხეთ მამისმკვლელობის, როგორც მითოლოგიურ სიუჟეტებს, აგრეთვე მის ალგორიულ მოვლენას საქართველოში – ილია ჭავჭავაძის მკვლელობას. მამისა და ძის ურთიერთობის მაგალითისთვის ავიღეთ ფრანც კაფკას ცხოვრება და შემოქმედება, რაც ნათლად წარმოაჩენდა ჩვენთვის საინტერესო პრობლემას. შესავალში ზოგადად მიმოვიხილეთ მამის ფუნქციის, როგორც ქრისტიანული, ასევე ბიოლოგიური საფუძველი.

ამის შემდგომ, ვიმსჯელებთ კ. გამსახურდიასა და გრ. რობაქიძის პიროვნულ ურთიერთობებზე, მათ მსოფლმხედველობაზე და „დიონისოს დიმილისა“ და „გველის პერანგის“ დაწერის ისტორიაზე, რის შემდეგაც განვიხილეთ „დიონისოს დიმილი“, როგორც მხატვრულ-ფილოსოფიური ნაწარმოები. განვიხილეთ

ნაწარმოების ძირითადი იდეა – მამისა და ძის პარადიგმა, ყურადღება შევანერეთ დიონისეს რელიგიაზე, ოიდიპოსის მითზე, ქრისტიანულ რელიგიაზე და სიმბოლოთა ინტერპრეტაციისთვის გამოვიყენეთ მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული კვლევის მეთოდები, დაწყებული გასტონ ბაშლარის „მარგინალური“ ფსიქონალიზით, დასრულებული საკუთარი თავისუფალი ინტერპრეტაციით. ასევე, ინტერპრეტაციისთვის მასალა ავიღეთ ბიბლიის „სუთწიგნეულის“ თარგმანებიდან, სახარებიდან, იოანე დამასკელის „გარდამოცემიდან“, მკვლევარ ც. ინწკირვლის ვრცელი მონოგრაფიიდან „იესო ქრისტეს დიდმშვენიერი დიდება“, მითოლოგიიდან, პოსტმოდერნიზმის ენციკლოპედიიდან და კონკრეტული ლიტერატურული ნიმუშებიდან. გამოვყავით ორივე რომანში მოცემული ზიარი სიმბოლოები: დიონისე, ოიდიპოსი, გველი (ურობოროსი), ფალოსი, ფესვი (რიზომა), ხე (ვაზი, ვენახი). „დიონისოს ღიმილის“ შემდეგ განვიხილეთ „გველის პერანგი“ ასევე მამისა და ძის პარადიგმატულ ჭრილში. ურთშეპირისპირების მეთოდით განვიხილეთ ორივე რომანში მოცემული მამა-ძის მოდელი, გავაანალიზეთ მათი გარემომცველი რელიგიურ-ფილოსოფიურ-მითოლოგიურ-სიმბოლური ქვეტექსტი და მივიღეთ შემდეგი დასკვნა:

კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილში“ მოცემულია მამისა და ძის დესტრუქციული მოდელი, რომელშიც მრავალი ფსიქო-ემოციური, სიმბოლური, ფილოსოფიური, სიუჟეტური ფაზების გადალახვის შემდგომაც ვერ ხერხდება მამისა და ძის შერწყმა. რომანის არსში მოცემული მამისა და ძის რეგრესული მოდელი ვერ ტრანსფორმირდა ქრისტიანულ-ჰარმონიულ მამა-ძის მოდელად, რამაც, საბოლოოდ, მოგვცა მამისგან გამოყოფილი ძის ფორმა, რომლისგანაც ვერ იშვა „მსგავსი მისი“. ანუ კონსტანტინე სავარსამიძე, მსგავსად ლიბერალური მოდერნიზმის მემკვიდრე გმირებისა, ვერ გახდა მამა, მისი სანაყოფე არხი ბოლომდე დაცულია და ამ „კასტრაციის“ განმაპირობებელია განრისხებული მამა. სწორედ მამის წყევლის გამო მოხდა სავარსამიძის ნაყოფიერების დახშვა, რის შედეგად ვერც ერთი ქალი ვერ

განაყოფიერდა მისი თესლით. სავარსამიძე გვაძლევს მოდერნისტული ლიტერატურული ეპოქის გმირის კლასიკურ მაგალითს, რომელსაც არა აქვს წარსული, ფესვები, არ ჰყავს მამა და არ შეუძლია შთამომავლობის დატოვება. გარდა მოდერნისტული გმირის ნიშან-თვისებებისა, სავარსამიძეში ატავისტური მამისმკვლევლობის იმპულსიც დევს, რომელიც მხოლოდ შემთხვევით ვერ განხორციელდა (სავარსამიძემ როცა მამის მოსაკლავად სანადირო თოფს სტაცა ხელი, მას დედა გადაუდგა და მკვლევლობაც ჩაიშალა), რასაც „მთვარის მოტაცებაში“ ასორციელებს კონსტანტინე სავარსამიძის ასლი – თარაშ ემხვარი. სავარსამიძეს არა აქვს ფესვის შეგრძნება, არც მათი ტკივილი აწუხებს მაინც და მაინც, რადგან მისი ფესვის კლასიკური სტრუქტურაც აღარ არსებობს, მოშლილია – იგი რიზომადია ქცეული. აქედან გამომდინარე, ყველა სიმბოლო, რომელიც მის გარემოცვაში ტივტივებს წამხდარი და შინაარსშეცვლილია, მათი მნიშვნელობა სრულებით ამოყირავებულია. ასეთია მაგალითად, სავარსამიძის

პირველი სიმბოლო – დიონისე: იგი დიონისეს მხოლოდ სიკვდილის ფაზაშია მოცემული, ანუ სავარსამიძეში „ჩასული“ დიონისე მოკლებულია მისი მითოლოგიური ორეულის მთავარ ფუნქციას – სიკვდილის შემდეგ კვლავ აღდგომას, ახალი სიცოცხლის მიღებას, რაც დიონისეს მარადიულობის ძირითადი იმპულსია.

მეორე სიმბოლო – გველი, რომელიც ვერასოდეს ქმნის ურობოროტის იდეალურ ფორმას. პირიქით, სიუჟეტის განვითარების განმავლობაში იგი ისეთ მოძრაობებს აკეთებს, რომ საბოლოოდ წარმოიქმნება გველის სასიკვდილო კვანძი, (ყულფის მეტაფორა), საიდანაც გამოსავალი, მხოლოდ სიკვდილია.

მესამე სიმბოლო – ხე, რომელიც სავარსამიძისთვის უნაყოფობის აღმნიშვნელია. იგი არც ერთ ელემენტს არ შეიცავს მსოფლიო კოსმიური სიცოცხლის ხისა. პირიქით, უნაყოფო თხემლა განსახიერებაა უნაყოფო მიწაზე მდგარი ხისა, რომელსაც უნაყოფო

(ამ შემთხვევაში იგულისხმება ევროპის, დასავლეთის უნაყოფო მიწა) მიწაზე მდგარი სავარსამიძე წარმოადგენს.

მეოთხე სიმბოლო – ვაზი, ვენახი, რომელიც მოკლებულია თავის ქრისტიანულ შინაარსს და მხოლოდ დიონისურ დატვირთვას ატარებს – იგი ოდენ თრობის, ლხენის და წრეგადასულ ვნებათა აშლის საბაბია. გარდა ამისა, ვენახი და ვაზი, როგორც ქრისტიანული სიმბოლოები, სრულიად განდევნილია შინაარსობრივი ველიდან (იგულისხმება სავარსამიძის მიერ ვენახის ამოჭრა, ფუძის მოშლა).

მესამე სიმბოლო – ფესვი, რომელიც, ასევე, გადაგვარებულია, მას რიზომატული სახე აქვს მხოლოდ, რაც ფესვის ტრადიციულ მნიშვნელობას სრულიად ეწინააღმდეგება: იგი დანაწევრებულია და კლასიკური „სამყარო ხის“ ამორფულ, უთვისებო აჩრდილს წარმოადგენს.

მეექვსე სიმბოლო – ქალია (ჯენეტი, მზეხარი), რომლის ხატიც და მნიშვნელობაც ნულოვან, უნაყოფო სარეცლზე ძევს. ჯენეტი მოკლებულია შვილის შობის უნარს, (იგულისხმება სავარსამიძესთან ცხოვრების პერიოდში მისი უნაყოფობა). იგი მხოლოდ წუთიერი აღტაცების მსხვერპლია. ასევეა სიზმრისეული მზეხარის სიმბოლოც, რომელიც ბერწია.

მეშვიდე სიმბოლო – სისხლი, რომელიც ფუჭად აქტიურია, მას ვერ გადააქვს სავარსამიძის გენეტიკური ინფორმაცია. ასე რომ, „დიონისოს დიმილში“ მოცემული მამა-ძის სქემა და სიმბოლოთა სისტემა სრულიად დესტრუქციულია.

„გველის პერანგში“ ყოველგვარი დესტრუქცია დათრგუნულია; მამა-ძის კავშირი ჩამოყალიბებულია და მიღწეულია არჩიბაღდ მეკეშის მამობა. გრ. რობაქიძეს, ასევე, დაძლეული აქვს მოდერნიზმის დესტრუქციული ნიშნულები (სწორედ ამიტომაც ფიქრობენ, რომ „გველის პერანგი“ „დიონისოს დიმილთან“ ერთგვარი გაჯიბრების ცდა იყოს) და მოპოვებული აქვს ის სახარებისეული სიხარული, რაც მამა-ძის ერთიანობაშია ჩადებული. „გველის პერანგის“ სიმბოლოთა სისტემაც მსგავსია „დიონისოს დიმილის“ სიმბოლოთა ჯაჭვისა, მაგრამ ყველა სიმბოლო

დიაგნოტიკურად განსხვავდება მისგან, ყველა სიმბოლოს პოზიტიური გახსნის წერტილი აქვს.

პირველი სიმბოლო – დიონისე, თავად არჩიბაღდ მეკეშია, იგი კვდომა-აღდგომის მითოლოგიურ გამოცდილებას იზიარებს. კვდომის შემდეგ, (კვდომის სიმბოლურ ფაზად მივიჩნით არჩიბაღდის ცხოვრების ის პერიოდი, როცა იგი ცხოვრობდა უცხოეთში და არაფერი იცოდა მამის შესახებ) იგი აღდგომას განიცდის, რაც საქართველოში ანუ მამულში დამკვიდრების და მამის წიაღში შესვლის შემდეგ ხდება. ასე რომ, არჩიბაღდში მოცემულია დიონისე თავისი სრულყოფილი სახით.

მეორე სიმბოლო – გველი, რომელიც სიუჟეტის განვითარების მანძილზე მოქცევისთვის ემზადება. თავდაპირველად იგი ჩნდება ჰამადანში, ქვის წითელ ლომათან, უნაყოფო ფალოსის სახით. მაღლამსწრაფ ფაზათა გავლის შემდგომ ფალოსი-გველი მოიქცევა და იკეთებს იდეალურ კვანძს, იღებს ურობოროტის ფორმას. ეს ფორმა კი თავისთავად მიგვითითებს ჰარმონიული მოდელის – წრის იდეოგრამაზე, სადაც უნდა მოექცნენ მამა (თამუნხო) და ძე (არჩიბაღდი), რომ მათი თანამყოფობა უსასრულობაში გადავიდეს.

მესამე სიმბოლო – ხე. „გველის პერანგში“ მოცემული ცხრამუსა პირდაპირი მინიშნებაა სამყაროს კლასიკური „სიცოცხლის ხისა“, რომელიც აგრეთვე წრის ფორმითაა წარმოდგენილი. მოცემულია აგრეთვე მუსა, რომელიც ზუსტად მიემართება „ხერხემალმაგარი“ მამის სიმბოლოს, რომელშიც აღმდგარია გვარი და ძის ყველა უფლება.

მეოთხე სიმბოლო – ფესვია, რომელიც, ასევე, ინარჩუნებს ფესვის კლასიკურ ქვეტექსტს და იგი გვევლინება, როგორც გენეტიკური ინფორმაციის კონტროლის მექანიზმი. სწორედ ფესვთა რხევით შეიგრძნობს არჩიბაღდი სიცარიელეს, რხევა ფესვთა ტკივილში გადაიზრდება, რაც გახდება დასაბამი შორეული გრძელი, მთავარი ფესვის მოძიებისა. „გველის პერანგში“ ფესვი მკვეთრად გამოხატულია, ძირი, საყრდენი, მთავარი ღერძი და არავითარი რიზომატული ჰიპერტროფირებული ფუნჯა ფესვთა სისტემა და ბოლქვები. გარდა ამისა, ფესვი ფალიკური

ტრანსფორმაციების რიგში თავსდება, იგი სიმბოლიზებული სახეა ფალოსი-გველისა, რომელიც სექსუალიზებულ მოტივს წარმოშობს. „გველის პერანგის“ ფესვი პირდაპირ მიანიშნებს ნაყოფიერებაზე, იმაზე, რომ არჩიბალდის სანაყოფე გზები თავისუფალია.

მეხუთე სიმბოლო – ქალია (მატასი), რომლის საშო ნაყოფუხვია. მისი საშო ლამის მუდმივი სიცოცხლის მატარებელ სიმბოლოდ (რაც მხოლოდ წმინდანთათვის არის დამახასიათებელი) წარმოგვიდგება, რადგან გარდა რეალური ქალისა, მასში წმინდანინოს ელემენტებიც არის შერწყმული.

მექვესე სიმბოლო – სისხლია, რომელიც ქართული თქმის „სისხლის სიცოცხლეა და შიში“-ს ფორმულის ფარგლებში ცირკულირებს. იგი არასოდეს განიცდის ფუჭ აყვავილებას. იგი სრულფასოვანია, მას შეუძლია გენოტიპის ინფორმაციის გადატანა (პატარა თამაზ მაყაშვილი სწორედ ამისი დასტურია).

როგორც ვნახეთ, ერთსა და იმავე საწყისი წერტილიდან ორი დიამეტრალურად განსხვავებული გზა ვითარდება: პირველი არის სავარსამიძის დაღმავალი (კონსტანტინე სავარსამიძის ჩასვლა ჯოჯოხეთში), რიზომატული ხლართებით სავსე, მეორე კი წრფივი, რომელიც მამასთან მიახლებით ქმნის სამყაროში ყველაზე იდეალურ ფორმას – წრეს. გარდა ამისა, „გველის პერანგში“ გავლილია სახარებისეული გზა – აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ, რაც თავისთავად მიგვანიშნებს სრულყოფილ შედეგზე, გზა ვერტიკალურია და თან ზეაღმავალი ანუ იგულისხმება მარადიულ თავშესაფართან მიახლება. „დიონისოს დიმილში“ კი ვერტიკალური გზა ჩაკეტილია, სავარსამიძის მოძარობა არის ერთი და იმავე წერტილის გარშემო; აქ არ იქმნება არც წრფე, არც ვერტიკალი, იგი მუდმივი ხვეულია, რომელიშიც ითრევს სავარსამიძეს და გამოსავალს უხშობს. თანაც, სავარსამიძე მხოლოდ დასავლეთის გავლით ბრუნდება საქართველოში.

როგორც ვნახეთ, „დიონისოს დიმილში“ და „გველის პერანგში“ მოცემული მამისა და ძის მოდელები დიამეტრალურად განსხვავდებიან ურთიერთისგან. თუ სავარსამიძესა და მამას შორის

ცრემლია ჩამდგარი, არჩიბაღდსა და მამას შორის ლერწია ვაზის,
სადაც ვაზის გული ფეთქავს.

ბიბლიოგრაფია

1. აკილე ბონიტო ოლივა „ხელოვნების ახალი აქტუალობა“, ჟ. „პოლილოგი“, 1994, №4
2. ასურელ მოღვაწეთა ცხოვრების წიგნთა ძველი რედაქციები. ტექსტები გამოკვლევითა და ლექსიკონით გამოსცა ი. აბულაძემ, თბ., 1955
3. ბარტი რ., „ავტორის სიკვდილი“, გაზ. „არილი“, 1999, №5
4. ბაქრაძე აკ., „მითოლოგიური ენგადი“, თბ., 1969
5. ბაქრაძე აკ., „კარდუ ანუ გრ. რობაქიძის ცხოვრება და შემოქმედება“, თბ., 1999
6. ბაქრაძე აკ., თხზულებანი, ტ. II, თბ., 2004
7. ბერძნული მითების სამყარო, „შვიდბჭიანი თებე“, ლოგოსი, 2002
8. ბერძნული მითების სამყარო, „ქაოსიდან კოსმოსამდე“ (ურანოსი, კრონოსი, ზევსი), ლოგოსი, 1997
9. ბერძნული მითების სამყარო, „დიდი ზეციური ღმერთები“, ლოგოსი, 1998
10. ბერძნული მითების სამყარო, „ზღვა და მიწისქვეშეთი“, „მცირე ღვთაებანი“, ლოგოსი, 1998
11. ბოდრიარი ჟ., „სიმულირებულები და სიმულაციები“, ჟ. „პარალელური ტექსტები“, გამ. „ნეკერი“ 1998
12. ბოდრიარი ჟ., „სახეთა ბოროტი დემონი და სიმულაკრას პრეცესია“, ჟ. „პოლილოგი“, 1994, №4
13. ბოდრიარი ჟ., „შესაძლოა, ჩვენ სიკვდილის აღსასრულის მოწმენი ვხდებით“, „კავკასიონი“ („არილი“), 1 ივნისი, 1996.
14. გამსახურდია ზ., წერილები, ესეები, თბ., 1991
15. გამსახურდია კ., „ტრაგედიის წარმოშობა მისტიკის სულიდან, ჟ. „ილიონი“, №3, თბ., 1922.
16. გამსახურდია კ., თხზულებათა ანტომეული, ტ. VII, თბ., 1983
17. გამსახურდია კ., თხზულებათა ანტომეული, ტ. VIII, თბ., 1985

18. გამსახურდია კ., „დიონისოს დიმილი“, თხზულებანი ოც
ტომად, ტ. II თბ., 1992
19. გელოვანი ა. „მითოლოგიური ლექსიკონი“, თბ., 1983
20. გილგამეშიანი, ძვ. შუამდინარული ეპოსი, მეორე
შეკვებულ და გადამუშავებული გამოცემა, აქადურიდან და
შუმერულიდან თარგმნა ზ. კიკნაძემ, თბ., 1984
21. გომართელი ა., ქართული სიმბოლისტური პროზა, თბ.,
1997
22. „ენის სახლი“, სამეცნიერო-ლიტერატურული ჟურნალი
№1, ქუთაისი, 2002
23. ელიზბარაშვილი ე., „ნიცშე: ფილოსოფიის კულისები“ და
სიმულაციები“, თბ., 2005
24. ელიოტი თ. ს. თბ., მერანი, 1998
25. თევზაძე გ. კ., გამსახურდია და თანამედროვეობა, თბ.,
1988
26. იბერი პეტრე (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი),
„სადმართთა სახელთათვის“, თბ., 1961
27. იოანე პეტრიწის შრომები, ტ. II, თბ., 1937
28. ინწკირველი ც., „იესო ქრისტეს დიდმშვენიერი დიდება“,
თბ., 2000
29. ე. ი/ა, №1, ქუთაისი, 2002
30. იუნგი, კ.გ., ანალიტიკური ფსიქოლოგიის საფუძვლები.
სიზმრები. თბ., 1995
31. კიკნაძე ზ., ქართული მითოლოგია, ქუთ., 1996
32. კიკნაძე ზ., „ხუთწიგნეულის თარგმანება“, თბ., 2004
33. კოდუა ე., გრ. რობაქიძის სოციოლოგიური ნააზრევო, თბ.,
1999
34. კიზირია დ., „გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“ რუსულ-
ევროპული სიმბოლიზმის კონტექსტში“, გაზ. „ლიტ. საქ.“, 1989,
2 ივნისი
35. კვანტალიანი ს., სექსუალური სიმბოლოები
ლიტერატურაში, ე. „სჯანი“, V, თბ., 2004

36. კვანტალანი ს., მამისა და ძის ურთიერთობის ორი მოდელი, უ. „კრიტიკრიუმი“, №10, თბ., 2004
37. კვანტალიანი ს., კ. სავარსამიძე და ფრანც კაფკა, უ. კავკასიის მაცნე, №9, თბ., 2004
38. კვანტალიანი ს., „დიდი უცნობი“ – მილან კუნდერა, გაზ. „ჩვენი მწერლობა“, 2002, 21-28 ივნისი
39. ლომიძე გ., „მამის წიაღში დაბრუნების გოეთესეული კონცეფცია და „გველის პერანგი“, უ. „გოეთე – 250“, თბ., 2001
40. მაგაროტო ლ., „ნიცშეს გავლენა გრ. რობაქიძის ადრეულ შემოქმედებაზე, „ლიტ. საქ.“, 1989, 20 ოქტ.
41. მაისურაძე გ., „სქესები და ცივილიზაცია“, „ნეკერი“ 1998
42. „მან წილი“ (მარიამ წერეთელი), „გრ. რობაქიძე და მისი ლექციები“, გაზ. „თემი“, 1911, 11-16 მაისი
43. ორბელიანი სულხან-საბა, ლექსიკონი ქართული, თბ., 1993
44. ნიშნიანიძე რ., XX საუკუნის ქ. ლიტერატურის ისტორიიდან, თბ., 2000
45. ნიცშე ფრ., „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“, თბ., 1993
46. რობაქიძე გრ., „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“, კრებული, მიუნხენი, 1984
47. რობაქიძე გრ., ექსპრესიონიზმი, უ. „კავკასიონი“, №1, თბ., 1924
48. რობაქიძე გრ., „ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია“, კრებული, თბ., 1996წ.
49. რობაქიძე გრ., [კავკასილი გრიგოლ], ფილოსოფიიდგან//ივერია 1906, №5, 13 სონეტი, თბ., 1999
50. რობაქიძე გრ., „გველის პერანგი“ და „ფალესტრა“, თბ., 1989
51. რობაქიძე გრ., „ჩაკლული სული“, თბ., 1991
52. რობაქიძე გრ.-ს უცნობი წერილი, გაზ. „ლიტ.საქ.“, 1991, 4 იანვარი
53. რობაქიძე და უცნობი საქართველო, გაზ. „ლიტ.საქ.“, 1991, 18 იანვარი

54. რობაქიძე გრ., „დიონისოს კულტი და საქართველო“, გაზ. „ლიტ.საქ.“, 1988, 30 დეკემბერი
55. სიგუა ს., მარტვილი და ალამდარი, ტ. I, თბ., 1991
56. სიგუა ს., მარტვილი და ალამდარი, ტ. II თბ., 2001
57. სიგუა ს., მარტვილი და ალამდარი, ტ. 3. თბ., 2003
58. სიგუა ს., ავანგარდიზმი ქ. ლიტერატურაში, თბ., 1994
59. სიგუა ს., ქართული მოდერნიზმი, თბ., 2002
60. სირაძე რ. ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბ. 1978
61. სონღულაშვილი მ., ბიბლიური მოთხრობები, თბ., 1992
62. ტაბიძე გ., რჩეული, თბ., 1973
63. ფროიდი, ფსიქოანალიზი, 1995.
64. ქართული მწერლობა, ტ. VII თბ., 1989
65. ყურბან საიდი, „ალი და ნინო“, თბ., 2004
66. შათირიშვილი ზ., „ახალი დროის ნარატივი და მოდერნიზმის ლიტერატურა, ჟ. „სჯანი“, №5, 2004
67. ჩიქოვანი მ., ბერძნული და ქართული მითოლოგიის საკითხები, თბ., 1971
68. ჩხაიძე თ., „გველის პერანგის“ ერთი ინტერპრეტაციის გამო, გაზ. „ლიტ.საქ.“ 1989, 22 დეკ.
69. ჩხაიძე თ., „პასუხი დოდონა კიზირიას“, ჟ. „მნათობი“, №1, 1991, იანვრი
70. წიფურია ბ., „სიტყვის სახელდებითი ფუნქცია სიმბოლიზმში და გრ. რობაქიძის „სიტყვის როია“, ჟ. „ლიტ. ძიებანი“, 2001, XXII
71. წიფურია ბ., „ინტერპრეტაციის თავისუფლებიდან თამაშის უფლებამდე“, ჟ. „სჯანი“, VI, 2005.
72. წმ. იოანე დამასკელი, მართლმადიდებლური სარწმუნოების ზედმიწევნითი გადმოცემა (საეკლესიო დოგმატიკა“, თბ., სასულიერო აკადემიის გამომც., 2000
73. წმ. მაქსიმე აღმსარებელი ჭეშმარიტი ცოდნის შესახებ (გამონაკრები), „გზა სამეუფო“, 1996

74. ცვაიგი შ., „გველის პერანგის“ წინასიტყვაობა, გაზ. „ლიტ.საქ.“, 1987, 4 დეკ.
75. ჭავჭავაძე ი., თხზულებათა სრული კრებული, ათ ტომად, ტ. I.
76. ხომერიკი მ., „პიერატული „გველის პერანგსა“ და „ფალესტრაში“, უ. „განთიადი“, 1990, №2
77. ხომერიკი მ., „დაბრუნება ფესვებთან“, გაზ. „ლიტ.საქ.“, 1991, №42
78. ჯონსი, ჯ., „ულისე“, თბ., 1983
79. პერაკლიტე, უ. „ლარი“ თბ.,
80. ჰოიზინგა ი., კულტურის თამაშში წარმოშობის შესახებ, უ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1992
81. ჰომეროსი, „ოდისეა“, თბ., 1975
82. ჰომეროსი „ილიადა“, თბ., 1979
83. Аверинцев С. С., Символ // София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. — К.: Дух і Літера, 2001.
84. Барт Р., Мифологии. М., изд. Им. Собашниковых, 1996
85. Батай Ж., Внутренний опыт, Санкт-Петербург, 1997
86. Башляр Г., Земля и грезы о покое. М., 2001
87. Башляр Г., Грезы о воздухе (Опыт воображении движения), Москва, Издательство гуманитарной литературыб 1999
88. Башляр Г., Избранное: Поэтика пространства Москва, РОССПЭН, 2004
89. Бауер В., Дюмотц И., Головин С., Энциклопедия символов. М., 2000
90. Белый А., Символизм как миропонимание. — М.: Республика, 1994.
91. Бодрийяр Ж., О соблазне, ж., Ad Marginen, 1993
92. Делез Ж., Тайна Ариадны, журн. Вопросы философии, 1993 №4
93. Веисман, С.Р. История литературы мифология, М., 1975
94. Жюльен Н., Словарь символов, Челябинск, 1999
95. Иванов В., Дионис и продионисийство Баку, 1923

96. Камю А., Ж.П. Сартр, Сумерки Богов, М., 1989
97. Карпов Ю., женское пространство в культуре народов Кавказаю С.П, 2001.
98. Кафка Ф., Америка, Процесс, Из дневников. М., 1991
99. Кафка Ф., Замок, новеллы и притчи, письмо отцу, письма Милене М., 1991
100. К палеонтологии речи по грузинской лексике. Доклады Акад. Наук, Л., 1927, №4, с. 79-81
101. Кундера М., Невыносимая легкость бытия, Санкт-Петербург 2001
102. Лотман Ю., Структура художественного текста, М., 1970
103. Лотман Ю., Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3-х т. — Т. 1.: «Статьи по семиотике и типологии культуры». — Таллин.
104. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М., Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.
105. Манн Т. Новеллы, Вильнюс, 1986
106. Манн Т., новеллы вильнюс 1986
107. Мифы народов мира. Энциклопедия, II М., 1987
108. Ницше Ф., Полное собрание сочинении т. I, 1912.
109. Ницше Ф., Фрейд З., Фромм З.,
110. Ницше Ф., Соч. в двух томах, т. I. М., 1990
111. Ницше Ф., Соч. в двух томах, т. 2. М., 1990
112. Ницше Ф., Полное собрание сочинений: В 13 томах: Т., 12: Черновики и наброски, 1885—1887 гг. — М.: Культурная революция, 2005.
113. Правословная богословская энциклопедия// Христианство. Энциклопедический словарь. Т. I. М., 1993
114. Подорога В., Сообщение: Бог мертв// комментарии №10. М., 1996
115. Реингардт Л., Современное западное искусство М., 1969
116. Розанов В.В., Уединенное, М., 1990
117. Тресиддер Дж., Словарь Символов. М., 1999

118. Фромм Э., Душа человека М., 1992
119. Фромм Э., Психоанализ и Этика М., 1993
120. Шпенглер О., Закат Европы Т. I М.П. 1923
121. Кети Чухрукидзе – Round & модели утопии XX века Лого М., 1999.
122. Элиаде М., Аспекты мифа. М., 2000
123. Элиаде М., Образы и символы. — Нью-Йорк: 1961
124. Эко У., Имя розы, М., 1989
125. Юнг К.Г., Нойманн, Психоанализ и искусство. RELF-book, Ваклер, 1996
126. Ясперс К., Ницше и христианство, М., 1994
127. Barrett, H. C., and Kurzban, R. (2006). Modularity in cognition: Framing the debate. *Psychological Review*.
128. Baudrillard J., ``simulacres et simulation``, Paris, 1981
129. Bradbury, Malcolm, & James McFarlane (eds.), *Modernism: A Guide to European Literature 1890–1930*. (Penguin "Penguin Literary Criticism" series, 1978).
131. Berman, Marshall, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. Second ed. London: Penguin, 1988
132. Christopher J., Berry, *Human Nature* (MacMillan, 1986).
133. Everdell, William R., *The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth Century Thought*, Chicago: University of Chicago Press, 1997
134. Eliade M., *Birth and Rebirth*, NY., 1958
135. Eliade M., *The Sacred, and Profane, the nature of religion*, new York, 1959
136. Eliot T.S., *on Poetry and poets/ london: Faber and Faber*
137. Eliot T. S: *the Critical Heritage*. Michael Grant ed. London: Routledge & Kegan Paul, 1982
138. Gray, J; H.W. (1950), "Kinetics of locomotion of the grass snake", *Journal of experimental biology* 26
139. "Grigol Robakidze" (Collection), Published by Dr. Karlo Inasaridze, Munich, 1984 (in Georgian, German and French)

140. Harline, P H (1971) Physiological basis for detection of sound and vibration in snakes. *J. Exp. Biol.* 54:349-371
141. Hughes H., Stuart. "Preface to the Present Edition." Preface. *The Decline of the West: An Abridged Edition.* By Oswald Spengler. New York: Oxford University Press, 1991.
142. Jobes C., dictionary of mythology, Folklore and symbols NY., 1962
143. Jung G., *Psychology and religion*, London, 1967.
144. *Myth and Literature*, Lincoln, 1966
145. Martin A., Miller, *Freud and the Bolsheviks: Psychoanalysis in Imperial Russia and the Soviet Union* (New Haven, CT 1998)
146. Kern, Stephen, *The Culture of Time and Space*, Cambridge, MA: Harvard U.P., 1983
147. Lawrence E., Sullivan *Axis Mundi // Encyclopedia of Religion.* — 1987. — T. 2.
148. Leslie Stevenson & David Haberman, *Ten Theories of Human Nature*, 4th ed. (Oxford University Press, 2004).
149. North, Michael (ed.) *The Waste Land* (Norton Critical Editions). New York: W.W. Norton, 2000.
150. *Postmodernizm. A Reader/ Edited by Thomas Rocherty.* N.Y. London. Toronto. Sydney. Tokyo. 1993
151. Pericles Lewis, *Modernism, Nationalism, and the Novel* (Cambridge University Press, 2000)
152. Pierre-Félix Guattari - *Rhizome: introduction* (Paris: Minuit, 1976). Trans. "Rhizome," in *Ideology and Consciousness* 8 (Spring, 1981): 49-71. This is an early version of what became the introductory chapter in *Mille Plateaux*.
153. *Ulysses, Order, and Myth.'* Selected Essays T. S. Eliot (orig 1923)
154. Yeats W.B., *Mythologies.* London: macmillan, 1959.