

კ ა დ მ ო ს ი

ჰუმანიტარულ კვლევათა ჟურნალი

16.2024

K A D M O S

A Journal of the Humanities

16.2024



ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ILIA STATE UNIVERSITY

თბილისი 2024 Tbilisi

რედაქტორი
ნინო დობორჯგინიძე

Editor-in-Chief
Nino Doborjginidze

სარედაქციო კოლეგია

ნინო აბაკელია
სიმონე არნჰოლდი
ლუიჯი მაგაროტო
თინათინ მარგალიტაძე
თამარ მახარობლიძე
დონალდ რეიფილდი
ლარს ტრაპ-იენსენი
გურამ ყიფიანი
ბელა წიფურია
ნინო ჭიჭინაძე
პიუს ტენ ჰაკენი

Editorial Board
Nino Abakelia
Simone Arnhold
Luigi Magarotto
Tinatin Margalitadze
Tamar Makharoblidze
Donald Rayfield
Lars Trap-Yensen
Guram Kipiani
Bela Tsipuria
Nina Chichinadze
Pius ten Hacken

ასოცირებული რედაქტორი
ელენე ტატიშვილი

Associate Editor
Elene Tatishvili

ყდაზე: სამადლოს ელინისტური ხანის პითოსის მოხატულობის ფრაგმენტი
(საქართველოს ეროვნული მუზეუმი)

On the cover: a fragment of a decorated Hellenistic pithos from Samadlo
(The Georgian National Museum)

© 2024, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

© 2024, Ilia State University

ISSN 1987-8788 ბეჭდური

ISSN 2449-3147 ელექტრონული

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
ქაქუცა ჩოლოყაშვილის 3/5, თბილისი, 0162, საქართველო
ILIA STATE UNIVERSITY PRESS
3/5 Cholokashvili Ave, Tbilisi, 0162, Georgia

ჰუმანიტარულ კვლევათა ჟურნალი „კადმოსი“ გამოიცემა ყოველწლიურად. 2012 წლიდან „კადმოსი“ ინდექსირებულია EBSCO-ს მონაცემთა ბაზებში, 2023 წლიდან კი – ERIH PLUS-ში. 2022 წლიდან ჟურნალი არის Crossref-ის წევრი.

Kadmos. A Journal of the Humanities is published annually. The journal has been indexed in EBSCO databases since 2012, and in ERIH PLUS since 2023. Since 2022, *Kadmos* has been a member of Crossref.

სარჩევი

სტატიები / Articles

Stephen P B Durnford – A Proposal that Lycian *A waxsssepddimi* is not a Name in TL44a.49, but Means “*man-at-arms*”.....9

სტივენ დერნფორდი – მოსაზრება იმის შესახებ, რომ TL44a.49-ში დადასტურებული A-ლიკიური სიტყვა *waxsssepddimi* არის არა საკუთარი სახელი, არამედ აღნიშნავს „მეომარს“ (აბსტრაქტი).....26

ნინო ბოკუჩავა – საბჭოთა კინოფილმიდან პოსტსაბჭოთა რომანამდე: ზაირა არსენიშვილის „ვა, სოფელი: კახური ქრონიკები“ როგორც იდეოლოგიური ემანსიპაციის შემთხვევა 28

Nino Bokuchava – From Soviet Film to Post-Soviet Novel: Zaira Arsenishvili’s *Woe is Life: Kakhetian Chronicles* As a Case of Ideological Emancipation 59

თამარ ლომიძე – დავით გურამიშვილის მეტრიკა..... 85

Tamar Lomidze – David Guramishvili’s Metrics..... 98

ეკატერინე ნანიტაშვილი – არგუმენტთა მარკირება ქართულ უესტურ ენაში 110

Ekaterine Nanitashvili – Argument Markers in Georgian Sign Language (GESL)..... 125

თამარ სუბელიანი – სიყვარული როგორც დესტრუქციული ძალა..... 137

Tamar Subeliani – Love as a Destructive Force..... 153

თვალსაზრისი / Opinions

თამთა სურმავა – „ამირანდარეჯანიანის“ კომპოზიცია პროპის ზღაპრის მორფოლოგიის ჭრილში 166

Tamta Surmava – The Narrative Structure of *Amiran-Darejaniani* in Light of Vladimir Propp’s *Morphology of a Folktale* (abstract)..... 182

გამოხმაურება / Response

მერაბ ლალანიძე – არაქართველი მქადაგებლის ქართულ
ქადაგებათა კრებული 183

Merab Ghaghanidze – A Collection of Georgian Sermons by a Non-
Georgian Preacher (abstract) 196

კვლევის ანგარიში / Research Report

მაია დამენია – ციფრული პროსოპოგრაფია და საქართველოს
კათოლიკური მისიების პროსოპოგრაფიული ბაზა 198

Maia Damenia – Prosopographic Database of Catholic Missions in Georgia
(abstract) 213

მიმოხილვა / Review Articles

გიორგი დარჩიაშვილი – ფოტოგრაფიის და მულტიმედიის როლი
კულტურული და ისტორიული მემკვიდრეობის დოკუმენტაციის
პროცესში 214

George Darchiashvili – The Role of Photography and Multimedia in
Documenting Cultural and Historical Heritage (abstract) 236

ქეთევან მჭედლიშვილი – შედარებითი კორპუსები: შედგენის
მეთოდოლოგია და გამოყენების სფეროები 237

Ketevan Mchedlishvili – Comparable Corpora: Compilation Methods and
Areas of Application (abstract) 253

კონფერენციის მიმოხილვა / Conference Review

გიუნტერ ბერგჰაუსი, ბელა წიფურია – ქართული ფუტურისმის
100 წელი 254

Günter Berghaus, Bela Tsipuria – 100 Years of Georgian Futurism
(abstract) 261

უცხოური ქართველოლოგია / Kartvelian Studies Abroad

ბერნარ უტიე – ძველი იერუსალიმური წესის სახარების საკითხავთა
ქართული რედაქციის საძიებლის ფრაგმენტი(ფრანგულიდან
თარგმნა ცისანა ბიბლიეიშვილმა) 262

Bernard Outtier – Un fragment d’index géorgien des lectures évangéliques selon l’ancien rite de Jérusalem (Georgian translation by Tsisana Bibileishvili)

ბერნარ უტიე – არსებობდა თუ არა ძველ ქართულში სიტყვა „რია“? (ფრანგულიდან თარგმნა ცისანა ბიბილეიშვილმა)267

Bernard Outtier – Le mot რია existe-t-il en géorgien ancien? (Georgian translation by Tsisana Bibileishvili)

ჩვენი ავტორები / Contributors.....269

სტატიები ARTICLES

Stephen P B Durnford
Independent researcher, UK
stephen.durnford@gmail.com
DOI: 10.32859/kadmos/16/9-27

A Proposal that Lycian A *waxssepddimi* is not a Name in TL44a.49, but Means “*man-at-arms*”

Keywords: *eDiAna, Fellows, hoplite, Lycian, TL44, numerals, waxsse, Xanthos, zehi*

Abbreviations

HAR	Hungarian Assyriological Review
LSJ	Liddell and Scott’s Greek-English Lexicon, 1996 (electronic version, 2003)
TL	Tituli Lyciae lingua Lycia conscripti (Kalinka 1901)

Introduction

I wish to acknowledge that my original draft has benefitted from comments made by the two anonymous reviewers and from personal communications from Florian Réveilhac, Diether Schürr, Ilya Yakubovich and Mark Weeden, though I, alone, must be held responsible for the unattributed proposals offered below. Lycian studies began in 1840, when Daniel Sharpe, decades before an Anatolian branch was remotely suspected, perceptively observed that “Lycian was one of that large family of languages to which the German philologists have given the name of *Indo-Germanic*” (Fellows 1841, 430).

Since 1840 many people have spent time progressively increasing our understanding, and the literature is bulky, with much of it now out of date. It therefore seems quite possible that nothing in my essay below is totally new. I therefore apologise in advance to anyone whose thunder I unknowingly appear to be stealing.

One major achievement of 20th century scholarship has been the discovery and progressive penetration of the Luwic family, a sub-group of Anatolian Indo-European that includes Luwian, Carian, the Lycian languages and other Luwic dialects, but there is still much more to uncover. The nascent eDiAna database already contains much that is considered proven, but, for the frontier zones, which include the Luwic languages, the database acts as a useful concordance of differing opinions, and I cite the eDiAna lemma number of several words during the course of this essay.

The source texts

The Xanthos Stele (Fellows 1842, TL44 in Kalinka 1901, 38-48 and Schürr 2021) is one of the longest and best known of the epicchoric texts from Iron-Age Lycia. With some lost fragments and some weathering damage, it is inscribed on all four faces, and in three languages, though it is not a true trilingual inscription, but perhaps reflects the varying interests of cultural or political groups in the population.

The stele's sides are conventionally labelled alphabetically:

- a – 55 lines, starting with the stele builder's identity and listing the events that brought him to power. A gap at the end suggests that this narrative is distinct from the stele's other texts.
- b – 64 lines, apparently narrating political and religious events and continued in TL44c.1-19.
- c – 19 lines that continue TLb.1-64. Then come three quatrains of Greek hexameters, TL44c.20-31, glorifying the builder's status, followed by 34 lines, which Schürr 2021 has resolved into 14 verses of three lines each. After line 48 is a horizontal ruling, dividing the verses into two groups of seven. The lines of verse do not match the inscribed lines in length, and the end of each verse is recognised via the inserted delimiter ,')'.
- d – 71 lines, showing the same verse pattern as the preceding, making 22 three-line verses, plus one line left over. Part of lines TLd.30 and 31 holds the dittographically written sequence *kibe-meredi:)* *ni-k-ñqrimiz ñtuwiteni: uplesiz: waxssadi:*, and this mistake has been removed from the tenth verse in Schürr 2021, 7-8. The isolated final line leaves no room for more text on the stone. Further research should show

whether line 71 holds some sort of sign-off by the poet, or that the poem continues somewhere else, as yet undiscovered.

The first 138 lines, TL44a.1-55, TL44b.1-64 and TL44c.1-12, are written in the language called “Lycian A” by those who, myself included, prefer to use the suffixed “A” and “B” identifiers, and simply “Lycian” by those who do not. This section appears to narrate the sequence of military events which brought the stele’s creator to power in Xanthos. Among his victories is the slaying of seven Arcadian hoplites in one day. This feat, narrated on TL44c.29, is apparently matched in meaning by TL44a.49, but the latter line contains the word *waxssepddimi*, which, taken to be the name of a dynast, had presented a major obstacle.

After the Greek verses come 104 lines in the language called “Lycian B”, or, by those who do not use the suffixed identifiers, “Milyan”. Its small corpus includes just one further text, TL55, a nine-line epitaph from Antiphellos (Schürr 2005) and consists entirely of poetry, as shown in Schürr 2018. TL44c.32-64 contains seven instances of *wax(s)a-* as an apparent noun or adjective.

The Lycian languages appear to lack a formal orthography, in that the spelling seems to reflect how text was spoken, thus revealing something of its phonotactic or sandhi phenomena. May I also remind readers who are less familiar with Lycian texts that a word containing *a* may also be found spelled with *e*, or vice versa or, sometimes, with no vowel in the syllable at all. When nasalised, i.e., *ã* or *ẽ*, the vowel may or may not be also followed by *m*, *n*, *m̃* or *ñ*, and when the vowel is missing, the last two of these nasal consonants stands for the preceding vowel too. The phonology revealed by these variations in spelling are of secondary concern in this essay, whose interest is on identifying the underlying etyma, which might each equate to one lemma in eDiAna.

Lycian voiceless velar fricatives are transcribed as ‘x’ here, as in eDiAna, though other symbols are used in some publications for the voiceless velar fricative. In non-Lycian Anatolian sources, i.e. Palaic, Hittite, Cuneiform and Hieroglyphic Luwian and Lydian, it has become conventional, in some publications, to transcribe this sound with ‘h’, but ‘x’ is used below, so as to retain unambiguity. When two consonants are clustered together, it is usual in Lycian spelling, in most combinations, for the second of them to be written double. In my discussion below I do not quote all possible spelling variants, but only the form as found in the excerpt under consideration at that moment.

Lycian B is a language less well understood than Lycian A, but makes a significant contribution to this essay. There is some disagreement about Lycian B’s linguistic status and social function, but I have little to contribute on these specific aspects here. The most evident difference between the Lycian languages is that B has retained the [s] which has changed to [h] in A.

I have transcribed the Lycian B quoted in this essay from Schürr 2018, and adapted the Lycian A from Melchert 2001, Christiansen 2019 and, for TL44, from Schürr 2021. Frequent recourse is made to eDiAna, quoting its lemma numbers, or to Melchert 2004. My transcriptions omit certain editorial symbols that some publications insert to indicate morpheme boundaries, because reanalysis may could require forms to be parsed differently, though I sometimes insert a hyphen to that effect. In addition to the works that I cite, further information is available from their respective bibliographies.

Most of the continuous text in both Lycian languages uses a word-separator symbol which looks like a modern colon, and which we conventionally transcribe as ‘:’, or by inserting a space, or both. Additionally, the Lycian B corpus has what appears to be a sentence-separator symbol which looks like a modern right parenthesis or closing bracket. We can be reasonably confident of its function, as many of the delimited groups of words start with a conjunction, to which a particle-chain may be attached, and the group also contains a verb.

The specific historical event

In one Greek hexameter line, TL44c.28, the author of the stele’s texts, presumably writing of himself in the third person, tells us that he slew seven Arcadian hoplites within a single day. Although he attributes this feat to divine favour, it is clearly a boast about the soldierly deed of which he was most proud and is the focus of this essay. The previous nine lines on the stele and the two following make up a dozen lines of versified Greek summarising events that appear to be described more fully in the preceding 138 lines of Lycian A.

If so, then it seem unlikely that the author’s proud boast would not also be included in the Lycian A part, which is much more detailed. In seeking the words that correspond with the Greek, attention has mostly been focused on TL44a.49, *sewaxss/epddimi:ēti:zehi:hbāti:CII:ule* (after Schürr 2021, 2), where CII was recognised as, possibly, the numeral “seven”, but the unfamiliar vocabulary thwarted comprehension, and I attempt to make sense of this line below.

The text in question

I start with trying to understand what the original text looked like, given that loss to weathering of some material is evident. There are also points to observe about the difference between what was published in Fellows 1842, in Kalinka 1901 and what is visible today. Here are four images of TL44a.48-50:

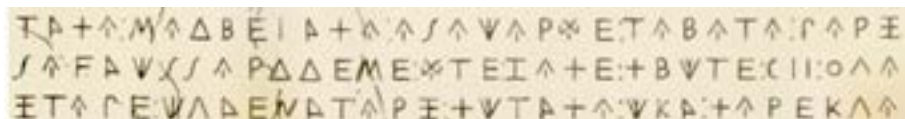


Image 1: In Fellows 1842, 14 2 South West Side.



Image 2: An unreliable copy of Image 1, found (Nov. 5th, 2024) in some on-line sources, such as: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Text_of_the_Obelisk_at_Xanthos.jpg.

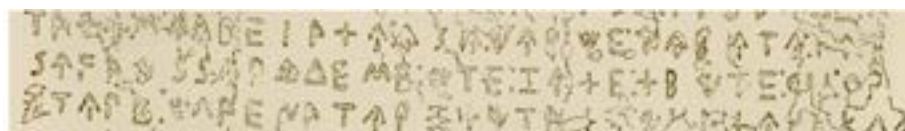


Image 3: TL44a.48-50 in Kalinka 1901, 40, and transcribed on 42.



Image 4: Photo, kindly sent by Diether Schürr, of TL44a.48-50 as they looked in 2020.

Image 2 is included here because a version of this inadequate representation could be used by some people as a primary source and so could be misleading. For instance, we can see that the right-hand end of the middle line has missed one upright stroke from C||, and the lambda-like penultimate letter has vanished, while the letter '+', seventh from the end of the bottom line, has been omitted, but the vertical stoichedon alignment has been kept active, thus moving the final six letters one column to the left.

Image 1, when compared to Image 3, shows that Fellows had felt able to produce a “fair copy” of what he saw, straightening each line to improve its stoichedon layout. Indeed, in his introduction, he says “The transcript of the inscription now given is I think as perfect as it can be made” (Fellows 1842, 1). The colon-like word dividers are set between the letter columns, and the two vertical strokes in C|| are treated as occupying the space of a single letter. The edge of the stone is depicted as visible in the original full forms of

both Images 1 and 2, leaving no room for more than three letters at the end of TL44a.49, but how much stone was actually still intact in 1840 remains undetermined.

Image 3, when compared to Image 4, seems to show a degree of straightening out of the lines by Kalinka too, though not as much as by Fellows. Kalinka's is revealed by the extent to which the tail of line 47 is visible at the top right of Image 4, and the first part of line 51 at its lower left. He follows Fellows in transcribing the tail of line 49 as *ule*, although the final letter appears to have eroded away, and his drawing of the penultimate letter looks more like an upper-case Latin P in shape.

Although Images 1 and 2 seem show the right-hand edge of the stone as apparently intact, we may wonder how much of the erosion that is evident in Images 3 and 4 was already present in Fellows's time. He saw *ule* at the end of TL44a.49, but some commentators have preferred to posit an extra stroke to change L to N, though *une* is equally opaque. Friedrich 1932, 64 has *u[le]*, thus allowing for whatever weathering may have occurred after Fellows made his evidently idealised version of the text. Looking at the tail of TL44a.49 in Image 4 under magnification, one can see shapes for the penultimate letter which might be Kalinka's upright-looking letter to some eyes, but, to different researchers, the slope needed for the Lycian versions of lambda or nu. In a personal communication during October, 2024, Diether Schürr, probably the scholar most familiar with the stele's surface today, said that what had been written after the *o* is anybody's guess ("alles andere ist Willkür").

Although there is no evident requirement, in any of the four Images above, for *waxsse* and *pddimi* to be seen as two separate words, Kalinka makes them so in his transcription by introducing a space between them, which he did at the start of the line too, dividing *se*, "and", from *waxsse*. These emendations are followed in Friedrich 1932, 64, but later commentators have reunited *waxsse* and *pddimi*, presumably after realising that a man with that name existed. We may surmise that Kalinka was taking *waxsse* as a stand-alone word, partly because there are other instances in the corpus of *se* run together with the subsequent words, but mainly because what look like members of the same presumed paradigm of *waxsse* are found in seven other instances on the stele, all in the Lycian B parts and all delimited by dividers.

Waxssepddimi, the man

We may also surmise that Kalinka, publishing in 1901, did yet know of Waxssepddimi as a coin-issuing dynast, whose name, therefore, was acceptable to later scholars as an undivided word. Adiego 2021 chronicles the growth, since Kalinka's time, of instances of the name and of what are taken to be its related forms. Coins minted by one or more dynasts who bore those names are treated in Konuk 2016.

If my proposal is accepted, namely, that no dynast called Waxssepddimi is mentioned on the Xanthos stele at all, but only a compound noun also used elsewhere as a name, then all historical implications already based on his assumed presence there will need review. If so, then I pass to the specialists the decision of who defeated whom in battle and I next review what can be said about the structure of the word itself.

Adiego 2021 does not venture into the possible meaning of *waxsse-pddimi*, though, he says that it “gives the impression of being a compound name, as are many Anatolian indigenous personal names” (Adiego 2021, 15). He then cites Neumann 2007, 416 and Zgusta 1964, 1141-3, to the effect that *waxsse-* is a segment that can be compared with the Lycian B stem *wax(s)a-*, “of unknown meaning”. Adiego goes on to cite personal names from the Isaurian region in Greek script which contain *ouaks*, and with Carian names starting *uks-*, *wks-* and *uqs-*. Many attempts have been offered to make good sense of the line TL44a.49, but as far as I can tell (perhaps erroneously), none have been able to see past *waxsse-pddimi* as the name of a dynast, and I mention below only those who, correctly in my opinion, contribute to understanding this difficult line.

Taking the preceding observations in this essay together, there has been a modicum of scholastic uncertainty about what the content of TL44a.49 actually is. It is therefore appropriate, as the next step and aside from the initial *se*, “and”, to look at each element that relates to the line.

The element *waxssa-* (eDiAna 196)

We find *waxssa* in TL44c.50 and 51, *waxssi* in TL44c.42 and *waxssadi* in TL44c.44 and 48, and TL44d.30. These are declined as nominals, namely:

- waxsa* in 44c.50 and 59 and *waxssa* in 44d.56 as possible nominative singulars or dative plurals;
- waxsi* in 44c.42, looking like a dative or locative singular;
- waxsadi* in 44c.44 and 48 and *waxssadi* in 44d.30 as ablatives. The erroneous duplication of this has been screened out. (Schürr 2021, 8)

Without my attempting to parse or translate most of the seven occurrences, their three word-shapes conform to Luwic nominal declension rather than to verb conjugation, and the last of the three must then be an ablative form. A clue to the word's meaning is provided by its contexts, as also analysed in Sasseville 2021a, 176, n. 7, which concludes there that the word probably refers to a kind of bread used for ritual offerings.

TL44d seems to proclaim some rules or ordinances, among which lines 28-30, running between two verses, contain:

... *ne-u priyeliyed[i] kibe meredi) ni-k-ṁqrimiz ṁtuwitēni uplesiz waxssadi* ...

These appear to be prohibitions involving mutually contrasting motives or reasons, meaning, perhaps:

“... not ... from desire or by law. Nor ... shall you constrain ... with *waxssa*...”

It is the context just cited that leads me to propose that *waxssa* means some kind of weapon. If Sasseville (above) has correctly deduced that part of the Lycian B narrative in TL44 is referring to placating a deity, then a weapon could be as valid an offering as bread.

In the clause here *waxssadi* has sometimes been seen as a 3rd person singular present verb, but I see it as ablative contrasting with *meredi* (eDiAna 225), “by means of law”, in a merism-like link, as also do both these words in a similar way with *priyeliyedi* (eDiAna 2642), which means, possibly, something like “from personal wish”. In Durnford 2019 I review how the dialects of the south-west of the Luwic-speaking region, which includes the two Lycian languages, had developed a preference for putting the verb in the middle of a clause. In the clause above, therefore, I see the verb in *ṁtuwitēni*.

The element *ṁtuwitēni*

I interpret this as the 2nd person plural present-future of an unattested **ṁte-tuwe*, “put inside”, which could mean something like “imprison” or, metaphorically, “constrain” or “limit”. Without trying to understand the accusative plurals in the clause, I therefore understand it as the prohibition of some sort of persecution: “nor shall you constrain by weapon the *ṁqri*-ed people (who are) *uplesi* (to be) *tuburi*”. What the cultural context for this is I hesitate to guess and shall not do so, but, while admitting to my desire to see *waxsse-pd-dimi* as equivalent to “hoplite”, I do find that *wakssa*, being a means of exerting control other than by law, command or whim, is best rendered by “weapon”, which might here refer to sword, spear, and so on.

The meaning of ‘hoplite’

Greek *hóplon* (LSJ, 2756-7) generally means “set of tools (characteristic of one’s trade)”. For a sailor it is a ship’s rigging and ropes. For a smith it is metal-working tools, and, for a man-at-arms, his weapons. Hence I propose that *waxsse-pddimi* is the almost literal translation of “man-at-arms”, a martial term suitable to be used as a male personal name, as is the Latin *miles* today among Anglophones.

A weapon is carried by a soldier in anticipation of combat, hence my suggestion that *waxsse-pddimi* means “armed”, i.e., “having a weapon in place and ready for deployment”. We cannot tell whether this had become a specifically Lycian technical term, equivalent to “hoplite”, or implying heavy weapons rather than lighter ones, while, admittedly, plain *pdde-* as a verb-stem is unknown.

The element *pdd(e)-* or *pddē(n)-* (eDiAna 3541-4)

This element has the basic meaning of “place” and is discussed in its broader Anatolian context in Yakubovich 2017 and Schürr 2010. This word has the same range of metaphorical meanings in Anatolian as it does in modern English. It descends from PIE **péd-om-* via Pre-Lycian Luwic **padán-*, with the stress word-accent moved to the second syllable, and the first then syncope. The final nasal, where present, is not a suffix or infix, but the reflex of an obsolescent *m*-stem (Lehmann 1958, 191, paragraph 2). The results are the varying forms of the stem in Lycian A: *pdd-*, *pdde-*, *pddē-*, *pdden-*, and *pddēn-*. There are no forms of the word known in Lycian B, except, perhaps, possibly within mentions of *sarpedon* (Durnford 2008).

Use of this etymon in its sense of social or military rank is found in the five opening lines of the Lycian A and Greek versions of the trilingual N320, for which we are fortunate in having an Aramaic version too, though each version uses its own terminology and gives us partly differing narratives (after Storme 2014 and Teixidor 1978, 181). In short, the opening statements say that the satrap of Lycia, incidental to setting up a new cult, had either appointed or confirmed in office two named men as leaders of the region and a third as governor of Xanthos, the capital, though the Aramaic version does not mention their names and jobs. For the satrap’s action the Lycian A verb used is the compound stem *pddē-ha*, which is attested there in two conjugational forms, the preterite and the past participle.

The verb *ha-* is used elsewhere of freeing slaves, and so could designate a change in status, which implies that the three men were newly promoted, rather being already in post and confirmed by the new satrap. Whatever the

truth, however, the point here is that *pddē* is used to refer to the respective rank held by each. The preterite form, *ñte-pddē-hadē*, is nasalised to refer forward to the accusative case of each name (Durnford 2019, 26) and has its dental consonant voiced because of the word-stress on *-ha-*. It is prefixed by *ñte-*, “inside”, another indication, I suggest, that the men had been newly installed. The nominalised past participle, *pddēne-hm̃mi-*, referring to the now confirmed appointees as deputy satraps of Lycia, had no need of *ñte*, and the syncopated verb stem along with the presence of the longer form *pddēne-*, suggests that the word-stress fell instead on *-ē-*.

The adjectival element *-mi-*

Luwic verbs take *-mi-* as their regular past participle, which can often function as a noun too. Thus, for instance, the familiar *tideimi*, “child”, literally means “suckled (one)”, although it is used specifically for “son” in Lycian A, but is absent from the small Lycian B corpus. A nominalised adjective is also seen in *pddēne-hm̃mi-*, “appointee”.

The stem formant *-mi-* could also be added to a Luwic noun, apparently creating an adjective whose nominalized meaning is dictated by the implications carried by the underlying noun. For instance, examples are found in Luwian (Bunnens 2006, 27), where a king follows directions issued by his *masana-mi-* (eDiAna 1278), the royal seer, whose abilities and actions depend upon his supposed link to *masana*, a relevant god. A parallel construction is found in eDiAna 2667: Hieroglyphic Luwian *tiwadama/i-*, “(devotee of) the sun-god”. Lycian A *tasa*, “oath” (Melchert 2004, 63), appears to be the basis of *tesm̃mi* in N309d.16, which is described as a “divine being” in Melchert 2004, 64, possibly plural and “more likely direct denominative to *tese*”, which brings us to the concept of an oath-god, though the context is unclear.

The word *pddimi* has no directly comparable form, but implies, I suggest, that *-mi-* is directly attached to the noun *pdd(e)-* or *pddē(n)-*. There are rare instances of *i* being written in place of *ē*, such, indeed, as in the stele’s very first word (TL44a.1), *ebēñni*, “this (acc. sing.)”, instead of the frequent *ebēñnē*. There is thus no need to hope for a verb stem such as **pddi-*, “to put or place”, as the suffix’s initial nasal introduces ambiguity about the spelling and would permit *-mi-* to be added to the noun stem, as in the preceding examples, while masking whether the *-en-* extension to the noun was present or not.

The adjective *waxsse-pddimi* can thus be analysed, I maintain, as “(having had) weapon(s) put in place” or, more simply “armed (as a soldier)”. Used as a noun this term may have carried the extra nobility of the phrase “man-at-

arms” and made a suitable Lycian equivalent to a hoplite. The second part, *pddimi*, can be rendered “equipped”, as long as the whole compound is in a context like the one in this line.

The use of a descriptive term as a personal name

Another dynast’s name which ends with *-mi-* and has attracted the attention of etymologists is *Trbbēnimi* in TL44a.40 and TLb.11. It is the focus of Serangeli 2021, for instance, who proposes nothing resembling what my eye sees, which is the phonological reflex of **tarwani-mi-*, “having taken the rôle of *tarwani*”.

A *tarwani* (eDiAna 1996-2000) was the self-designation by the autocratic king of a Luwian-speaking former province of the Hittite empire. These new monarchs continued to style themselves *tarwani*, probably meaning “institutors of justice” and best translated as “judge”, in semantic parallel, for whatever reason, with the leaders of neighbouring contemporary Israel. The various *tarwani* autocrats of North Syria left a large corpus of Hieroglyphic Luwian (the greater part of Hawkins and Çambel 2000 and subsequent finds).

The dynast *Waxssebllimi* (Adiego 2021) appears to have a name structured like that of *Waxssepddimi*, but incorporating the past participle of a different and unidentified verb, probably also of suitably martial significance. *Waxssepddimi* was certainly a dynast who minted coins, but the only way to make sense of TL44c.29 is to use the word’s literal meaning there, whether or not my suggestion about it is accepted.

In TL44a.39 and 40 *qayadunimi*, whatever its third sound turns out to be, is generally taken to be the name of another leader. It also ends in *-mi-*, and its etymology may one day be discovered.

The Hittite king Hattusili took his name from his capital city, but whether such gubernatorial names started as nicknames, surnames or throne names is unclear, but I suspect that they were not necessarily bestowed during infancy.

The phrase *waxsse-pddimi* ... C||

I assume that the semicircular variant of the “5” is because is it half of “10”, which is denoted by a circle, rather than the angular shape used elsewhere, including the instances in TL107a.1, below. We may ask why *waxsse-pddimi*, the direct object, is not in the accusative plural, as the proposed meaning might expect, and the reason for this appears to be the numeral, of which Melchert 2001 shows twenty-eight examples of a noun followed by numeral symbols

in clear contexts. The rules about the grammatical linkage between noun and numeral seem to offer considerable leeway to the author of an inscription.

E.g., in TL107a.1: [e]beli mēti sijēni tele se lada se tideimi ehbi ∠ s'ladāi ebttehi IV, “Within what is here lie Tele and wife and his 5 sons and their 4 wives”, the sons and wives are all in the nominative plural, as befits the sense. Similarly, TL124.10-13 tells us that the tomb was *ladi tideime ehbi* O, “for (his) wife and their 10 children”, where these nouns, respectively singular and plural, are in the dative, as expected, but other syntactic constructions appear in other texts.

The remaining twenty-five instances all refer to the coin called *ada*, and the sizes of payment vary from two upwards. In TL320.19 a large payment is specified among a list of cultic rules, but the rest specify the fee to be paid to the local authority each time the grave is opened for the insertion of the next dead body designated in the epitaph.

The majority of instances feature a verbless phrase, acting as a sort of instructive notice or price ticket, and the numerals appear to govern several different cases of *ada*. In TL4.5 we find *adē* ||||, where “4 adas” is expressed with the accusative singular, but in TL3.4, TL84.6 and TL145.5 the fee is shown as *adaijē*, the genitive plural. In TL11.3 *adai* is also plural, but the nominative. In two instances *ada* is omitted as being assumed by default. However, the remaining eighteen instances, the great majority, show no evident declensional endings, so that *ada* looks like the nominative singular, but could even be the bare stem.

With no clear rule evident on how a numeral governs the noun that precedes it, and with, perhaps only by chance, no instances of the accusative plural, I find little difficulty, therefore, in seeing *waxsse-pddimi* as accusative singular, but functionally plural, governed by the numeral C||, even though the absolute phrase *ēti zehi hbāti* comes between them, no, doubt for stylistic reasons.

The foregoing compares well with what is known of Luwian numeral syntax, as summarised in Bauer 2011, 260 about Hieroglyphic Luwian:

This paper has shed light on an unexpected distribution in nominal number marking in HLuwian – optional plurals with numerals ‘two’ to ‘four’, but strictly singular nouns from ‘five’ onwards – and the results have been explained from different points of view. Language-internally, the distribution is maintained through the morphological triggering caused by the plural endings of the numerals ‘two’, ‘three’ and ‘four’. Without such a trigger, the nouns default to general number, which is covered by the forms of the singular. This distribution points to a system of grammatical number that has two tiers, of which the top tier consists of a singular/plural dichotomy. The

second tier includes a general number besides the other two, and is invoked whenever a quantifier position is filled by a numeral, yet it can be overruled by morphological cueing.

The importance of analysing the numerals in Lycian A is that it allows *waxsse-pddimi* to have a singular form and a plural meaning because of its being syntactically governed by symbol cluster denoting “seven”. Unless we are prepared to posit such a multiplicity of homonymous dynasts, we cannot but accept *waxsse-pddimi* as a common noun, a compound with its literal meaning.

The phrase *ēti zehi hbāti*

The first word in this phrase is the only one already known from other texts. It is the preposition *ēti* “within”, which takes a noun or noun phrase in the dative and which can refer to abstract as well as physical expanses. In 44b.1’s *ēti pddāt[i]* and in TL107a.1, above, it refers to a physical space, as it probably does in N309d.10 also, with the word for “grave” assumed, while *ēti prñn[ezi]* in TL149.7 seems to refer a family as a group.

When referring to an inscribed object, *ēti* refers to what is being said, as in N320.22-23, where *ēti sttali ppuweti* means “(what he) wrote on (this) stele”. In TL44a.49, working from the wording of the Greek epigram, *ēti zehi hbāti* should be referring to the timespan during which the seven hoplites were slain. Temporal duration or frequency with this preposition is also found in N325.15’s *ēti uhi[*, “within a year”.

The pattern that then suggests itself readily is the dative of the genitive adjective of a proposed noun *za-* or *ze-* “day” plus *hbāti* “fullness”, from a pre-Lycian **suwanti*, thus “within a day’s span”. It seems, however, almost impossible to assign this meaning to the other two instances of *za*, in TL65.17 and N320.14-15, which may mean that we must allow for homographs. Sasseville 2021b, 166-167 and eDiAna 1966 come close to resolving the meaning of *zehi*, but fail to connect it with *hbāti*.

Martínez Rodríguez 2021, 299-305 does relate *hbāti* to Luwian *suwa-*, “fill” (eDiAna 809-813), but wants it to be a verbal form, whereas I see a dative noun. Oreshko 2021, 131, note 175 argues against this origin for *hbāti*, but the Jupiter-like gravitational pull of the supposed dynast has thrown him onto a different track, and he looks instead for hoplites in *hbāti*.

The word *u[le]* (or *u[ne]*)

This possibly damaged final word poses line 49's biggest remaining problem. If it is not simply a joyful expletive, then it belongs either with the phrase on that line or with the wider context narrated in the adjoining lines. It is too short and unusual to translate easily.

Line 50, starting *ñtepi xlaina terñ hãtahe*, belongs to the subsequent clause, and finding the three mystery letters at the end of 49 to be some sort of prefix for *ñtepi* seems equally unproductive. Also impossible is an epithet qualifying *waxsse-pddimi* and equating to the "Arcadian men" of the Greek.

Given that the loss of all voiced velar plosives was one of the earliest of the changes separating Common Luwic from Proto-Anatolian, the cognate of IE *g^h (é)n-, "kill", should be *wan-/un-, but this leaves only -e at the end of the line, which is too little for a preterite form ending in -xa or -ta. A similar objection can be raised against an unattested causative form of *wal/ul-*, "die". A verb form thus looks unlikely for *u[le]*.

As previously mentioned under *waxsse*, Lycian had come to prefer clauses with the verb positioned between its subject and object (Durnford 2019). The epitaphs often put the object in front for emphasis, while simple assertions show the subject first. Setting aside *u[le]*, the candidate for TL44a.49's verb lies in the previous line, making the statement that *xerēi tebete [t]er[ñ] se waxsse-pddimi ēti zehi hbāti C*||, "Xerēi overcame the local force and, within a day's span, seven men-at-arms".

The word *terñ*

Sasseville 2021b seeks to show all instances of this word to be conjunctions, not nouns, and paradigmatically related to *teri* < *k^wari. "when", but this makes less sense than the older interpretation as the acc. sing of "district" (Melchert 2004, 63). Pairs of this word, declined in various cases, are found in TL26.6, TL44b.3 and 5, and N324.26, which I take to be an idiom meaning "district by district".

The people of a district would have supplied its fighting force, which is probably why *terñ* has sometimes been translated as "army". With this in mind, along with the older interpretation of *qã(n)*, not, wrongly, as "kill", but as "have authority to issue verdicts and orders", I see its iterative stem in TL 44a.47's *xerēi qastte terñ tlahñ* as meaning "Xerēi was in command of the Tloan detachment".

The same declaratory sequence as in TL44a.48-9 is found just before, in TL 44a.44-45: *trbbēnimi tebete terñ se milasãñtrã*, "Trbbēnimi overcame the lo-

cal force and Milesandros (as well)”. Whether moving from the general to the specific in this way is a figure of speech found in other contexts too remains to be discovered.

Summary

I have attempted to lessen the difficulty of translating 44a.49 by reducing the puzzle to the line’s final word only, while aligning the rest of the line’s meaning to what is known from the Greek epigram. This hinges upon reading *waxsse-pddimi*, not as the name of a known dynast, but as a common noun with its literal meaning.

Associated with my suggestions come a number of possible additions to Lycian A vocabulary, specifically:

waxssa-, “weapon”;

-pddimi-, “-equipped”.

Reasons have also been offered for confirming:

za-, “day”;

hbāt-, “fullness; timespan”.

I duly offer these suggestions for consideration.

References

- Adiego, I.-X. 2007. *The Carian Language*. Brill.
----- . 2021. Lycian *Wexssere*, *Waxssepddimi* and related forms. *HAR* 2: 11-25.
- Bauer, A. 2011. Counting in Hieroglyphic Luwian. *Transactions of the Philological Society* 109/3: 220-231.
- Bunnens, G. 2006. *A New Luwian Stele and the Cult of the Storm-God at Til Barsip-Masuwari*. Publications de la Mission archéologique de l’Université de Liège en Syrie.
- Christiansen, B. 2019. Editions of Lycian Inscriptions not Included in Melchert’s Corpus from 2001. Luwic dialects and Anatolian, Barcino. *Monographica Orientalia* 12: 65-134.
- Durnford, S. P. B. 2008. Is Sarpedon a Bronze Age Anatolian Personal Name or a Job Description? *Anatolian Studies* 58: 103-113.
----- . 2019. Did Lycian adopt a new clause structure in place of inherited -r-passives? *Kadmos* 58,1-2: 157-84.
- eDiAna: *Digital Philological-Etymological Dictionary of the Minor Ancient Anatolian Corpus Languages*. Olav Hackstein et al. (eds). <https://www.ediana.gwi.uni-muenchen.de/>

- Fellows, C. 1841. *An account of discoveries in Lycia, being a journal kept during a second excursion in Asia Minor*. London: John Murray.
- , 1842. *The Inscribed Monument at Xanthus. The Xanthian Marbles: Their Acquisition, and Transmission to England*. London: John Murray.
- Friedrich, J. 1932. *Kleinasiatische Sprachdenkmäler*. Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen. Berlin: W. de Gruyter & Co.
- Hawkins, J. D. and Chambel, H. 2000. *Corpus of Hieroglyphic Luwian Inscriptions*. Berlin: W. de Gruyter & Co.
- Kalinka, E. 1901. *Tituli Lyciae lingua Lycia conscripti. Tituli Asiae Minoris I*, vol. 1. Hölder, Vienna.
- Konuk, K. 2016, On Some New Lycian Coin Types. *Philia* 2: 20-27.
- Lehmann, W. P. 1958. On Earlier Stages of the Indo-European Nominal Inflection. *Language* 34: 179-202.
- Liddell, G. H. and Scott, R. 1996. *A Greek-English Lexicon*, AUP, Electronic version, 2003.
- Martínez Rodríguez, E. 2021. Lycian hba-. Towards the interpretation of TL 44a.49. In «Sentido de un empeño». Homenatge a Gregorio del Olmo Lete, eds Feliu, L., Millet, A. and Vidal, J. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona [= *Barcino. Monographica Orientalia* 16]: 295-307.
- Melchert, H. C. 2001. *Lycian Corpus*. Private publication.
- , 2004. *A Dictionary of the Lycian Language*. Ann Arbor: Beech Stave Press.
- Neumann, G. 2007. *Glossar des Lykischen*. Überarbeitet und zum Druck gebracht von Johann Tischler. Dresdner Beiträge zur Hethitologie 21. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag.
- Oreshko, R. 2021. Observations on the Xanthos Trilingual: Syntactic Structure of TL 44a, 41-55 and the Lycian Terminology of Art and War. *HAR* 2: 95-144.
- Sasseville, David. 2021a. Bread and wine in Lycian poetry. A contextual interpretation of TL 44c. *Kadmos* 60: 173-188.
- , 2021b. Die Deutung von lykisch terñ und ihre Konsequenz für die Kriegspolitik Lykiens. *HAR* 2: 161-172.
- Schürr, D. 2005. Das Piḫre-Poem in Antiphellos. *Kadmos* 44: 95-164.
- , 2010. Eine lykische Fluchformel mit Zukunft. *Epigraphica Anatolica* 43: 149-158.
- , 2018. *Die lykischen Gedichte I: Rekonstruktion der poetischen Form*. https://www.academia.edu/38067006/Die_lykischen_Gedichte_I_pdf (checked Jan. 8th, 2025).
- , 2021. *Die Inschriften des Agorapfeilers in Xanthos (TL 44, revidiert; I. II. 2021)*. https://www.academia.edu/125890655/Die_Inschriften_des_Agorapfeilers_in_Xanthos_TL_44_revidiert_1_11_2021_ (checked Jan. 8th, 2025).

- Serangeli, M. 2021. Once again on the etymology of the Lycian personal name Trbbēnime/i. *HAR* 2: 183-196.
- Storme, B. 2014. The Beginning of the Lycian and Greek Versions of the Létôn Trilingual: Syntax and Semantics. *Historical Linguistics* 127(1): 125-140.
- Teixidor, J. 1978. The Aramaic Text in the Trilingual Stele from Xanthus. *Journal of Near Eastern Studies* 37 no. 2: 181-185.
- Yakubovich, I. 2005. *Lydian Etymological Notes*. *Historische Sprachforschung* 118: 75-91.
- , 2017. The Luwian word for 'place' and its cognates. *Kadmos* 56: 1-27.
- Zgusta, L. 1964. *Kleinasiatische Personennamen*. Prague.

მოსაზრება იმის შესახებ, რომ TL44a.49-ში დადასტურებული
A-ლიკიური სიტყვა *waxssēpddimi* არის არა საკუთარი სახელი,
არამედ აღნიშნავს „მეომარს“

აბსტრაქტი

სტატიაში დეტალურად განვმარტავ, თუ რატომ მივიჩნევ სიტყვას *waxssēpddimi* სამხედრო წოდების აღმნიშვნელ ნომინალიზებულ კომპოზიტად, რომელიც საკუთარი სახელის ფუნქციითაც გამოიყენებოდა. *waxssēpddimi* ერთხელ გვხვდება A-ლიკიურ კორპუსში; B-ლიკიურ კორპუსში ეს სიტყვა არ დასტურდება, მისი ვარიანტი, *uxssēpddimi*, კი წარმოდგენილია მონეტებზე გამოსახულ მმართველთა სახელებს შორის.

ბუნებრივი ფაქტორებით გამოწვეული მცირე დაზიანების მიუხედავად, აშკარაა, რომ ქსანტოსის სტელის წარწერაში (TL44) სიტყვა *waxssēpddimi* ისტორიული თხრობის კონტექსტში გამოიყენება. *waxssēpddimi*-ს, ჩვეულებრივ, განიხილავენ, როგორც მონეტაზე გამოსახული ერთი-ერთი მმართველის საკუთარ სახელს. თუმცა, ჩემი აზრით, მოცემულ კონტექსტში ეს სიტყვა პირდაპირი მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ.

TL44 წარწერის B-ლიკიურ ნაწილში ვხვდებით *waxssa/e-* ელემენტს, რომელიც წარმოდგენილია არაკომპოზიტური არსებითი სახელისთვის დამახასიათებელი ბრუნვის ფორმით. მმართველთა საკუთარ სახელებს შორის გვხვდება ფუძეთა შეერთებით ნაწარმოები ფორმებიც. სტატიაში მოყვანილია შემთხვევები, როცა სამხედრო და სოციალური წოდების აღმნიშვნელი სიტყვები საკუთარი სახელის ფუნქციით გამოიყენება. *waxssa/e-*ს და *(-)pdd-* კონტექსტების გათვალისწინებით, შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ TL44a.49-ში *waxsse-pddimi* პირდაპირი მნიშვნელობით არის გამოყენებული და ის ბერძნული TL44c.29-ის ეკვივალენტური შინაარსის მქონე ლიკიური წინადადების ნაწილია. ნაკლებად სავარაუდოა, რომ სტელის ბერძნულ წარწერაში ნახსენები „საგმირო საქმე“ გამორჩენილი ყოფილიყო A-ლიკიურ ტექსტში, რომელიც უფრო დაწვრილებით თხრობას ასახავს. ჩემი აზრით, *se waxssēpddimi ēti zehi hbāti C|| u[le]* ითარგმნება, როგორც

“and 7 hoplite(s) within (a) day’s fullness” („და 7 ჰოპლიტი (ერთი) დღის განმავლობაში). სიტყვა *waxsepddimi* არის „ჰოპლიტის“ ლიკიური შესატყვისი; ზმნის „მოკლა“ (“killed”) მნიშვნელობას კი გადმოსცემს წინა სტრიქონში გამოყენებული *tebete*, რომელიც არ უკავშირდება TL44c.29-ის ბოლო, სადავო სიტყვას *u[le]*.

ნინო ბოკუჩავა
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, საქართველო
nino_bokuchava@iliauni.edu.ge
DOI: 10.32859/kadmos/16/28-84

**საბჭოთა კინოფილმიდან პოსტსაბჭოთა რომანამდე:
ზაირა არსენიშვილის „ვა, სოფელო: კახური ქრონიკები“ როგორც
იდეოლოგიური ემანსიპაციის შემთხვევა***

საკვანძო სიტყვები: ინტერმედიური ტრანსფორმაცია, რომანიზაცია, ადაპტაცია, საბჭოთა კინემატოგრაფი, პოსტსაბჭოთა ქართული ლიტერატურა

კინოფილმიდან რომანამდე

ქართველი კინორეჟისორის, ლანა ლოლობერიძის, და ქართველი მწერლის, კინოდრამატურგისა და მუსიკოსის, ზაირა არსენიშვილის, თანამშრომლობა არა ერთ მხატვრულ ფილმს მოიცავს: 1972¹ წლიდან ზაირა არსენიშვილის გარდაცვალებამდე, 2015 წლამდე, ლოლობერიძის თითოეული ფილმის სცენარის თანაავტორი ზაირა არსენიშვილია. მათი საერთო ნამუშევრის, 1983 წლის კინოსურათის – „დღეს ღამეს უთენებია“ – მიხედვით ზაირა არსენიშვილის მიერ შექმნილი რომანი „ვა, სოფელო: კახური ქრონიკები“² განსაკუთრებულ აღნიშვნას იმსახურებს, რაკი ეს უკანასკნელი რევერსული ადაპტაციის შემთხვევას წარმოადგენს. მასში თავს იჩენს „რომანიზაცია“ (ინგლ. novelization), რაც განსაკუთრებული შემთხვევაა ქართული სახელოვნებო სივრცისთვის. ადაპტაციის კლასიკური სქემისაგან განსხვავებით – როდესაც ხდება რომანის კინოფილმად ადაპტაცია (Constantinescu 2015, 172; Corrigan 2017, 28), რომანიზაციის შემთხვევაში, კინოფილმზე

* კვლევა განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული ფონდის მხარდაჭერით: FR-22-793.

1 მათი პირველი ერთობლივი ნამუშევარია 1972 წლის ფილმი „როცა აყვავდა ნუში“.

2 შემდეგში გამოყენებული იქნება რომანის შემოკლებული სათაური „ვა, სოფელო“.

დაყრდნობით იქმნება მხატვრული ტექსტი, ე.ი. რეციპიენტის წინაშეა ფილმის „გარომანებული“ ვერსია (Van Parys 2011). ლანა ლოლობერიძის რეჟისორობით შექმნილი ფილმის პრემიერა ჯერ კიდევ საბჭოთა კავშირში შედგა, ზაირა არსენიშვილის რომანი კი სრული სახით პირველად 2002 წელს, დამოუკიდებელ საქართველოში გამოიცა.³ წინამდებარე სტატია ამ შემთხვევის ინტერმედიურობის თეორიის გამოყენებით შესწავლის ცდაა⁴, სახელდობრ, ნაშრომში წარმოჩნდება, იდეოლოგიური წნეხის არსებობისა და არარსებობის პირობებში როგორი ტრანსფორმაცია განიცადა საბჭოთა სოციალურ-პოლიტიკური თემატიკის რეპრეზენტაციამ კინოფილმიდან რომანამდე.

ინტერმედიურობის თეორიის როგორც ინტერდისციპლინური დარგის (Petho 2010, 40) განსაკუთრებული თავისებურება ისაა, რომ იგი საშუალებას იძლევა, დადგინდეს **ამოსავალი მედიის** „რომელი შინაარსები იქნა შერჩეული, გამოტოვებული ან დამატებული“ (ცაგარელი 2017, 121) ან შეცვლილი და განვითარებული (Bruhn and Schirmacher 2022, 141-142) **სამიზნე მედიაში**. ირინა რაიევსკი (Irina Rajewsky) ვერნერ ვოლფთან (Werner Wolf) ერთად ინტერმედიურობის თეორიის ფუძემდებლად მიიჩნევა. იგი ავტორია ინტერმედიურობის სამწვერა ტიპოლოგიისა, რომელშიც თითოეული კატეგორია ინტერმედიურობის სპეციფიკურ მახასიათებელთანაა დაკავშირებული, ესენია: მედიათა ტრანსპოზიცია, მედიათა კომბინაცია და ინტერმედიური რეფერენსი. ამათგან წინამდებარე კვლევისთვის გამოსადეგია **მედიათა ტრანსპოზიციის** (ინგლ. medial transposition) კატეგორია, რომლის მაგალითებად სახელდება მხატვრული ტექსტების კინოფილმებად ადაპტაცია, კინოფილმების გარომანებული ვერსიები. ამ შემთხვევაში ინტერმედიურობის მახასიათებელი ამკარავდება ახალი მედია პროდუქტის წარმოქმნის პროცესში, სახელდობრ, ამოსავალი მედიაპროდუქტი სამიზნე მედიაპროდუქტად გარდაიქმნება. ეს ქვეკატეგორია წარმოებაზე ორიენტირებული, ინტერმედიურობის „გენეტიკური“ კონცეფციაა – თავდაპირველი ტექსტი (დედანი), ფილმი და ა.შ. არის ახლად შექმნილი მედიაპროდუქტის წყარო, რომლის ფორმირება წარმართება სამიზნე მედიუმის სპეციფიკური მახასიათებლების, ე.ი. ინტერმედიური ტრანსფორმაციის შესაბამისად (Rajewsky 2005, 51).

ვერნერ ვოლფი თავის ტიპოლოგიაში უწინარესად ინტერმედიურობის ორ ძირითად ფორმას გამოყოფს: შიგა ინტერმედიურობა, რომელიც ერთი მედიაპროდუქტის ფარგლებში ხორციელდება (ინგლ. intracompositional intermediality) და გარე ინტერმედიურობა (ინგლ.

3 რომანის ამ გამოცემის რედაქტორი და გამომცემელი გივი კიკალიშვილია.

4 სტატია ეყრდნობა ფილმის 104-წუთიან მონტაჟს.

extracompositional intermediality), რომელიც სცდება ერთი მედიაპროდუქტის ფარგლებს. ამ შემთხვევაში კვლევისთვის რელევანტური კატეგორია – **ინტერმედიური ტრანსპოზიცია** (ინგლ. intermedial transposition) – სწორედ გარე ინტერმედიურობის კონფიგურაციას განეკუთვნება. ეს უკანასკნელი აღნიშნავს შინაარსის გადაცემას (ერთგვარ ტრანსფერს) ერთი მედიიდან (ამოსავალი) მეორეში (სამიზნე). ამ პროცესში მედიებს შორის გენეტიკური ურთიერთკავშირი მყარდება, თუმცა საბოლოო მედიაპროდუქტი დამოუკიდებელ მხატვრულ ნამუშევარს წარმოადგენს, ე.ი. შეუძლებელია მასში ჩართულ მედიათა დამოწმება ერთმანეთისგან განცალკევებით, რაკი მათი კომბინაციის შედეგად წარმოიქმნება ჰომოგენური სემიოტიკური სისტემა. ამ შემთხვევის ფართოდ გავრცელებული მაგალითია მხატვრული ნაწარმოებების კინოადაპტაციები და პირიქით, კინოფილმების გარომანებული ვერსიები (Wolf 2002, 19-20; Wolf 2018, 244).

საკუთრივ ფილმების რომანებად ადაპტაციის შესახებ უნდა ითქვას, რომ ფილმების გარომანებული ვერსიები თითქმის იმდენივე ხანს ითვლის, რამდენსაც თავად კინო: ჯერ კიდევ XX საუკუნის 20-30 წლებში გამოიცემოდა ამერიკული მუნიციპალიტეტის კინოს გარომანებული მასალა ფოტოსურათებით ე.წ. Photoplay Editions, 1960-იანი წლებიდან კი ჰოლივუდში თხელყდიან რომანიზაციებზე მოთხოვნა გაიზარდა და მათი განსაკუთრებული კომერციული წარმატებაც სწორედ ამ დროიდან აითვლება (Larson 1995, 3-4). რომანიზაციის მთავარი თავისებურება ის არის, რომ იგი – რაკი ნარატივს ემყარება – რეციპიენტს აძლევს შესაძლებლობას, კონკრეტული ეპიზოდის გაცნობიერებისას მხოლოდ მსახიობის გამომეტყველებას ან მის ოსტატობას აღარ დაეყრდნოს, ე.ი. რომანიზაცია ავტორისათვის ერთგვარი ინსტრუმენტია, გაამჟღავნოს ის, რის საშუალებასაც კინოკამერა არ იძლევა – გმირის მოტივაციის ნარატიული დასაბუთება ან მისი ფიქრები დიალოგის წარმართვისას (Larson 1995, 15; Hutcheon and O’Flynn 2013, 118). თანამედროვე კინოინდუსტრიაში მიიჩნევა, რომ კინოფილმების რომანიზაციები მარკეტინგული სტრატეგიის ნაწილია, რომელთა მიზანი ყურადღების მიქცევა და შემოსავლის გაზრდაა. ამრიგად, რომანიზაციები კინოფილმის ისეთივე თანმდევი სარეალიზაციო პროდუქციად განიხილება. როგორცაა სათამაშო, კომიქსი, ელ. მატარებელზე ჩაწერილი ფილმი ან მისი მუსიკალური ნაწილი და სხვ. (Larson 1995, 12; Van Parys 2011).

როგორც უკვე აღინიშნა, რომანიზაციას, როგორც ნარატიული თხრობის ერთ-ერთ ფორმას, გლობალურ კონტექსტში ფინანსური მოგების მიღების მიზნით მიმართავენ, ქართულ რეალობაში კი წი-

ნამდებარე შემთხვევის გაანალიზებას – როგორც ფილმის წარმოების, ასევე რომანის გამოცემის შემთხვევაში – საბჭოთა ცენზურის მძიმე ზემოქმედებამდე მივყავართ, ცენზურისა, რომელიც „ცნობიერების მართვის ისტორიაა“ (გვახარია 2021, 274). ამ ორივე ხელოვანის შემოქმედების გააზრება წარმოუდგენელია მათი ბიოგრაფიებისგან დამოუკიდებლად. 1937 წლის საბჭოთა რეპრესიებმა მძიმე კვალი დაამჩნია მომავალი რეჟისორისა და მწერლის ცხოვრებას, საბჭოთა ცენზურა კი სწორედ მათი ამ ტრავმული გამოცდილების ასახვას ეწინააღმდეგებოდა კინემატოგრაფსა და ლიტერატურაში.

ლანა ლოლობერიძის მამა – ლევან ლოლობერიძე, ბოლშევიკი, პირველი თაობის რევოლუციონერი, რომელიც სხვადასხვა წელს მაღალ პარტიულ თანამდებობებს იკავებდა, 1937 წელს დახვრიტეს, მისი მეუღლე, პირველი ქართველი ქალი კინორეჟისორი – ნუცა ხუციშვილი-ლოლობერიძე⁵ კი დააპატიმრეს, როგორც „ხალხის მტრის ოჯახის წევრი“ (ლოლობერიძე 2023, 15), და ათი წლით ქალთა საკონცენტრაციო ბანაკ „პოტამში“; ხოლო მოგვიანებით ვორკუტის ქალთა საკონცენტრაციო ბანაკ „ჩესეირიში“ (რუს. „член семьи изменника родины“) გადაასახლეს (კონტრიძე 2022, 146). 2020 წლის ინტერვიუში ლოლობერიძე ამგვარად აჯამებს თავის შემოქმედებას:

არის ასეთი მოსაზრება, რომ ყველა ხელოვანი იბადება იმ ტრავმიდან, რომელიც ბავშვობაში გადაიტანა. მე შემძლია გითხრათ, რომ ეს სიმართლეა, ჩემი მაგალითი ამას ადასტურებს. ამას ეხლა ვხდები, მაშინ როცა ფილმებს ვაკეთებდი, რა თქმა უნდა, ამაზე არ ვფიქრობდი... რომ ეს იმდენად ძლიერი ტრავმა იყო ჩემს ცხოვრებაში... აი, შვიდი წლის ასაკში დედა დაკვარავე ათი წლით და მერე როცა შევხვდი, შევხვდი უცხო ადამიანს (...) ეს ძალიან მძიმე პროცესი იყო. (ლოლობერიძე 2020)

მისი ამ პირადი ტრავმის – გადასახლებიდან დაბრუნებული დედის როგორც უცხო კინემატოგრაფიულ დამუშავებას ვხდებით 1978 წლის ფილმში „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“⁶ საბჭოთა ცენზურის მთავარი ორგანო, „სახკინო“, რომელიც იმპერიის დედაქალაქში, მოსკოვში ფუნქციონირებდა, რეჟისორისგან სწორედ ამ სცე-

5 მან გადასახლებამდე სამი კინოფილმის გადაღება მოასწრო.

6 საცნაურია, რომ ფილმში გადასახლებიდან დაბრუნებული დედის როლს 1937 წელს რეპრესირებული ქართველი ღირსიუროსი, ევგენი მიქელაძის ქვრივი, ქეთევან ორახელაშვილი ასრულებს. იმავე წელს დახვრიტეს ორახელაშვილის მშობლებიც, საბჭოთა პარტიული თანამდებობის პირები – მამია და მარიამ ორახელაშვილები – მას კი, როგორც ხალხის მტრის ოჯახის წევრს, გადასახლება მიესაჯა. გარკვეულ ხანს ლოლობერიძის დედა და ქეთევან ორახელაშვილი ერთსა და იმავე ბანაკში იმყოფებოდნენ – სწორედ ამ მიზნით სთხოვა რეჟისორმა ორახელაშვილს, განესახიერებინა დედის პერსონაჟი, მიუხედავად იმისა, რომ მას მანამდე არასოდეს ეთამაშა კინოში და არც სპეციალური განათლება ჰქონდა (ლოლობერიძე 2019, 345).

ნის ამოღებას მოითხოვდა,⁷ რადგან სისტემისთვის დაუშვებელი იყო საბჭოთა რეპრესიების, ამ შემთხვევაში, გადასახლების საეკრანო მოტივად ქცევა (ლოლობერიძე 2019, 350-351). მოგვიანებით, დამოუკიდებელ საქართველოში, 1992 წლის ფილმში – „ვალსი პეჩორაზე“ რეჟისორი კვლავ დაუბრუნდება დედის გადასახლების ამბავს, მასში ლოლობერიძე დაეყრდნობა იმ მოთხრობებს, რომლებიც რეჟისორის დედამ გადასახლებიდან დაბრუნების შემდეგ დაწერა. მათ ნუცა ლოლობერიძე-ხუციშვილი „დოკუმენტურ-მხატვრულ“ მოთხრობებს უწოდებდა.

მსგავსად ლოლობერიძის⁸ შემოქმედებისა, რომელშიც რეჟისორი რეპრესირებული დედის ხატს ამკვიდრებს, ზაირა არსენიშვილმა 1937 წელს რეპრესირებული მამა – ივანე (ვანო) არსენიშვილი, „ვა, სოფელოს“ ასევე ტრაგიკულ პერსონაჟად აქცია. ვანო არსენიშვილი, თელავის აღმასკომის მგეგმავ-ეკონომისტი (იგი არასოდეს იკავებდა რაიმე მაღალ პარტიულ თანამდებობას) 1937 წლის დეკემბერში აბსურდული მიზეზით, დასმენის ნიადაგზე დააპატიმრეს და ორ თვეში დახვრიტეს, თუმცა ამის შესახებ ოჯახმა მოგვიანებით, მისი რეაბილიტაციის შემდეგ შეიტყო (რატიანი 2010, 229; არსენიშვილი 2011; არსენიშვილი 2014). მწერალი ამ დროისათვის ექვსი წლის იყო, თუმცა ტრავმული მენსიერება მთელი ცხოვრების განმავლობაში გაჰყვა: „მამის გამო ადრეულ ბავშვობაში მიღებული განცდა დღემდე არ მტოვებს“ (არსენიშვილი 2000, 8).

ფართო საზოგადოება ზაირა არსენიშვილს სიცოცხლეში იცნობდა როგორც სცენარისტსა და მუსიკოსს, ნაკლებად – როგორც მწერალს. მიუხედავად იმისა, რომ სისტემის მამხილებელ რომანებზე – „ვა, სოფელო“, „რეკვიემი ბანის, სოპრანოსა და შვიდი ინსტრუმენტისთვის, ანუ ახალგაზრდა მთხზველის პორტრეტი“⁹ – მუშაობა მან ჯერ კიდევ XX საუკუნის 60-იან წლებში დაიწყო,¹⁰ არსენიშვი-

7 საბოლოოდ ფილმის ბედი ედუარდ შევარდნაძის უშუალო ჩარევამ გადაწყვიტა, მასსა და სახკინოს თავმჯდომარეს, ფილიპ ერმაშევს შორის სატელეფონო კომუნიკაცია შედგა, რის შემდეგაც, როგორც ლოლობერიძე თავის მემუარებში – „რაც მაგონდება და როგორც მაგონდება“ – იხსენებს, ფილმი კუპიურების გარეშე დაამტკიცეს. აღსანიშნავია, რომ ეს არ არის ერთადერთი შემთხვევა, როდესაც ედუარდ შევარდნაძემ კინოფილმის პროდუქციასთან დაკავშირებით რეჟისორს დახმარება გაუწია.

8 რეჟისორის უკანასკნელი, 2023 წლის დოკუმენტური ფილმი „დედა-შვილი ან ლამე არ არის ბოლომდე ბნელი“, ასევე დედას და მის დედასთან ურთიერთობას ეძღვნება.

9 შემდეგში გამოყენებული იქნება რომანის შემოკლებული სათაური – „რეკვიემი“.

10 2011 წელს ჰაინრიხ ბიოლის ფონდში გამართულ დისკუსიათა სერიაზე „საბჭოთა კავშირის გააზრება“, მომხსენებლის სიტყვებს – „პერსექუციის პერიოდში, როცა რუსული პრესა მიჰქონდა ე.წ. „არალეგალურ“ ლიტერატურას, ქართველებმა თითქმის ვერაფერი ვერ აღმოვაჩინეთ. (...) 30-იან წლებიდან მწერალთა კავშირის გარეთ საქართველოში ხარისხიანი ლიტერატურა არ იქმნებოდა. შოთა ჩანტლაძე და ნიკო სამადაშვილი გამონაკლისია“ (ბექიშვილი და კეკელიძე 2012, 16) – ზაირა არსენიშვილის პროტესტი მოჰყვა: „(...) უნდა შემოგედათ: მაშინ, როცა არაფერს

ლის შემოქმედების აქტიური რეცეფცია ფაქტობრივად 21-ე საუკუნეში შედგა. შესაძლებელია, ითქვას, რომ იგი „უჯრისთვის“ ქმნიდა „ალიტერნატიულ ლიტერატურას“ იმ იმედით, რომ ოდესმე მათ გამოქვეყნებას შეძლებდა. მწერალი 1960-იან¹¹ წლებში, ასევე 1980-იანი წლების ბოლოს, „პერესტროიკის“ პერიოდში ეცადა, თავისი ანტისაბჭოთა შეტყობინებები მიეტანა მკითხველამდე, მაგრამ ადგილობრივმა პერიოდიკამ არსენიშვილის ტექსტების გამოქვეყნებაზე „გლასნოსტის“ დროებაშიც კი უარი თქვა, მისი სიტყვებით – „მე ხელი მქონდა ჩაქნეული, ვიცოდი, რომ არ ბეჭდავდნენ“ (ინტერვიუ 2011).

როგორც დასაწყისში აღინიშნა, რომანი „ვა, სოფელო“ სრული სახით პირველად, 2002 წელს,¹² ფილმის გამოსვლიდან 19 წლის შემდეგ გამოიცა,¹³ მეორედ კი, კვლავ მცირე ტირაჟით, 2011 წელს – არც ერთ ამ გამოცემას რაიმე მნიშვნელოვანი გამოხმაურება არ მოჰყოლია.

ფართოდ გავრცელებული მოსაზრებაა, რომ წარსულის გასააზრებლად გარკვეული დროითი დისტანციის არსებობა აუცილებელი წინაპირობაა (Ottomeyer 2004, 5-6). სავარაუდოა, რომ ზაირა არსენიშვილის შემთხვევაც ამ პოზიციას ამყარებს: მწერლის შემოქმედების თავიდან აღმოჩენა, ფაქტობრივად, „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობას“ უკავშირდება, რომელმაც რომანი „ვა, სოფელო“ 2019

მიბეჭდავდნენ, დაწვერე ორი რომანი და მოთხრობები ამ სისტემის წინააღმდეგ. (...) იქ („ვა, სოფელო“ – ნ.ბ.) არის 24 წელი, კოლექტივიზაცია, 37 წელიც (ბექიშვილი და კეკელიძე 2012, 23).

11 1960-იან წლებში არსენიშვილმა შეძლო ლიტერატურულ პერიოდიკაში გამოქვეყნებინა მონაკვეთი „ვა, სოფელოდან“, რომელშიც ევა პატარა რუსიკოს ტყეში სოკოს საკრეფად წაიყვანს. რედაქციამ ავტორს შესთავაზა, წინადადებიდან – „ჩვენ, დარბეულები ბებია ევამ შეგვიფარა“, ამოეღოთ ფორმულირება „დარბეულები“, რაზეც ავტორმა კატეგორიული უარი განაცხადა, ამრიგად ეს მონაკვეთი ცენზურას არ დაექვემდებარა. მოგვიანებით, იგივე რედაქცია არსენიშვილის რომანიდან 1905 წლის რევოლუციის ეპიზოდის დაბეჭდვას არც კი განიხილავს. საგულისხმოა, რომ თითქმის სამი ათეული წლის შემდეგ, 1988 წელს, მწერალი კვლავ ეცადა ამჯერად „რეკვიემიდან“ სოლანლულში მემორიალის გახსნის ეპიზოდის დაბეჭდვას, რომელზეც ასევე უარი ეთქვა (ინტერვიუ 2011).

12 მომდევნო წელს „ვა, სოფელო“ ახლად დაარსებული ლიტერატურული პრემია „საბას“ (2003) საუკეთესო რომანის კატეგორიაში წარადგინეს, თუმცა პირველობა აკა მორჩილაძის წიგნს „შენი თავგადასავალი“ ერგო. ჟიურის ამგვარი გადაწყვეტილება აღძრავს შთაბეჭდილებას, რომ ქართული საზოგადოება საბჭოთა წარსულზე ლიტერატურული რეფლექსიისთვის მხოლოდ მსუბუქ, გასართობ მოდულში იყო მზად. აღსანიშნავია, რომ უფრო ადრე, ვერც არსენიშვილის პირველი რომანისათვის, „რეკვიემისთვის“, 1998 წელს მინიჭებულმა სახელმწიფო პრემიამ (შოთა რუსთაველის სახელობის პრემია) ვერ შეძლო ხალხის ყურადღების მიპყრობა.

13 ირონიულია, რომ 19-წლიან მონაკვეთში, როგორც ფილმის გამოსვლისას (1983 წელი), ისე რომანის პირველად გამოცემისას (2002 წელი), საქართველოში ქვეყნის პირველი პირის თანამდებობას ედუარდ შევარდნაძე იკავებს. საბჭოთა კავშირის პერიოდში იგი საქართველოს სსრ კომპარტიის ცკ-ს პირველი მდივანია, ხოლო დამოუკიდებელ საქართველოში – ქვეყნის პრეზიდენტი.

წელს გამოსცა. მცირე ხანში რომანი ბესტსელერთა სიის სათავეში მოექცა – ერთი მხრივ, ცხადია, წარმატება რომანის მაღალმხატვრულ ღირებულებას უკავშირდება, თუმცა მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს გამომცემლობის მიერ წარმართული სწორი მარკეტინგული სტრატეგია. გამომცემლობამ შეძლო, საზოგადოების ყურადღების ცენტრში მოექცია ზაირა არსენიშვილი და მისი დიდტანიანი რომანი. მწერლის ამ რომანის გამოცემა რედაქციისთვის წარმატებული აღმოჩნდა, რაკი მომდევნო წლებში მათ არსენიშვილის შემოქმედება სრულად გამოსცეს. მკითხველთა დაინტერესება იმ მწერლის რომანებითა და მოთხრობებით, რომლის შემოქმედების მთავარი კონცეპტუალური ჩარჩო საბჭოთა წარსულზე განსჯაა, მიანიშნებს იმაზე, რომ ქართულ საზოგადოებას XXI საუკუნის 20-იან წლებში აღმოაჩინდა მზაობა მტკივნეულ წარსულზე დასაფიქრებლად.

საცნაურია ფილმის პროდუქციისა და ცენზურასთან შემოქმედებითი ჯგუფის ურთიერთობის ისტორია, რადგან ამ შემთხვევით ეპოქის რეალური სახე წარმოჩნდება. ფილმზე მუშაობა 1980 წელს მოსკოვის „სახკინოს“ მიერ სცენარის მიღების პროცესით უნდა დაწყებულიყო. ამ დროს ლოლობერიძეს მთავარმა ცენზორებმა განუცხადეს: „თქვენი სცენარის მიხედვით გამოდის, რომ ყველაფერი, რაც იყო, ფუჭია – რევოლუციაც, კოლექტივიზაციაც და, საერთოდ, მთელი ბრძოლა უკეთესი ცხოვრებისთვის. შედეგი მიტოვებული სოფელი და ადამიანის მუდმივი მარტოობა“ (ლოლობერიძე 2019, 366). ამ გარემოებათა გათვალისწინებით კი რეჟისორს არა თუ სარედაქციო შესწორებებს სთხოვდნენ, არამედ ერთმნიშვნელოვნად უარს ეუბნებოდნენ ფილმის დაფინანსებაზე. სავარაუდოდ, ყველაფერი სცენარის ეტაპზევე შეჩერდებოდა, რომ არა ედუარდ შევარდნაძის კეთილი ნება,¹⁴ რომელიც ამ დროისათვის, გარდა იმისა, რომ საქართველოს სსრ კომპარტიის ცკ-ს პირველი მდივნის თანამდებობას იკავებდა, პოლიტიბიუროს წევრობის კანდიდატიც იყო, რაც სახკინოს წინაშე მეტ ძალაუფლებას სძენდა. შევარდნაძემ წაიკითხა სცენარი და ლოლობერიძეს მცირედი ცვლილების შეტანა ურჩია, რათა ცენზორები დარწმუნებულიყვნენ,

14 რადგან წინამდებარე კვლევაში ლოლობერიძის ცენზურის წინააღმდეგ ბრძოლისას შევარდნაძის ფიგურა დადებითად წარმოჩნდება, მცდარი ინტერპრეტაციისგან თავის ასარიდებლად აუცილებელია აღინიშნოს შემდეგი: გავრცელებული მოსაზრება, თითქოს 1970-იან წლებში ედუარდ შევარდნაძის დამსახურებით ქართული კინო ადგილობრივ დონეზე ცენზურისგან გათავისუფლდა, სიმაართლეს არ შეესაბამება. ეროვნული ცენზურა ამოქმედდებოდა მყისიერად, როგორც კი შევარდნაძის პირად კარიერას საფრთხე შეექმნებოდა: შესაძლებელია, სულ მცირე, ორი კინოფილმის დასახელება – გელა კანდელაკის 1979 წლის ფილმი „უბედურება“ და მერაბ კოკოჩაშვილის იმავე წელს დასრულებული ფილმი „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“, რომელთა ცენზურაში შევარდნაძე უშუალოდ ჩაერია (გვახარია და კოკოჩაშვილი 2011, 34-35; გვახარია 2021, 240-246).

რომ გადამღები გუნდი კომპრომისებზე თანახმა იყო (ლოლობერიძე 2019, 367). დათმობის შედეგად, ფილმის პროტაგონისტი ევა, სცენარის ვერსიისგან¹⁵ განსხვავებით, ფინალში მარტოობაში აღარ კვდება, ეს ეპიზოდი ერთგვარად გათამაშებული აღმოჩნდება – მას ქალაქიდან მობრუნებული შვილიშვილის ხმა გამოაფხიზლებს. ეს იყო ხარკი, რომლის გაღებაც რეჟისორს მოუწია, რათა ფილმს პესიმისტური დასასრული არ ჰქონოდა. წლების შემდეგ რეჟისორი ინტერვიუში განაცხადებს: „მე ეხლაც არ ვიცი რა სჯობდა, მომკვდარიყო თუ არა“ (ლოლობერიძე 2020). საბოლოოდ, დასაწყისში დაწუნებული ფილმი სისტემამ „საექსპორტო ფილმად“ გამოიყენა: „დღეს ღამე უთენებია“ 1984 წლის კანის კინოფესტივალის მთავარ საკონკურსო პროგრამაში იყო ჩართული. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი არც ერთ კატეგორიაში არ აღუნიშნავთ, ადგილობრივი პრესა თავად ამ ფაქტსა და სურათის ქართულ ეკრანებზე გამოსვლას მხოლოდ დადებითად გამოეხმაურა: „პოეტური ფილმი“ (კომუნისტი, 1984 წლის 20 მაისი), „აღამიანი გაიმარჯვებს კიდევ“ (ლოლობერიძე 1984), „კანის ფესტივალის ექვ“ (ლიტერატურული საქართველო, 1984 წლის 17 აგვისტო), „ეკრანზე ახალი მხატვრული ფილმი“ (თბილისი, 1984 წლის 31 დეკემბერი).

ტრანსმედიაური ნარატოლოგია როგორც რომანიზაციის კვლევის ინსტრუმენტი

ამერიკელი კინომკვლევარი რენდელ ლარსონი (Randall D. Larson) რომანიზაციის სამ ფორმას გამოყოფს: ა) თუ კინოფილმი რომანის ეკრანიზაციაა, გამოიცემა რომანის რეპრინტი, რომლის გარეკანიც ფილმიდან აღებული კადრით ფორმდება, ხოლო თუ სურათი ეკრანებზე შეცვლილი სათაურით გამოვიდა – კინოფილმის შესაბამისად იცვლება ახალი გამოცემის დასათაურებაც; ბ) სცენარისთვის რომანის ფორმის მიცემა (შინაარსის უცვლელად) და მისი გამოცემა; გ) თვისებრივად ახალი რომანის შექმნა, რომელიც ფილმის პერსონაჟებს, თემატიკასა და გარემოს (ინგლ. setting) ეფუძნება (Larson 1995, 3). ადაპტაციის კვლევებში შემუშავებული მიდგომის ფარგლებში კი გამოიყოფა ადაპტაციის სამი ტიპი: ა) ე.წ. „ერთგული“ ადაპტაცია (ინგლ. close), ბ) თავისუფალი ადაპტაცია (ინგლ. Loose) და გ) შუალედური (ინგლ. intermediate) ადაპტაცია (Desmond and Hawkes 2006, 3). წინამდებარე თეორიული წინამძღვრების გათვალისწინებით, ზაირა არსენიშვილის

15 სიუჟეტის ეს ხაზი შენარჩუნებულია რომანში: მაკა, კინოფილმის ევას ერთ-ერთი „ჰიპოსტასი“ სწორედ ფილმში ნაჩვენებია სიკვდილის სცენით ესალმება სიცოცხლეს – იგი საგანგებოდ მოირთვება ქართული ეროვნული სამოსით, რომელსაც ამ დღისთვის წლების მანძილზე სკივრში ინახავდა.

რომანი „ვა, სოფელო“ შესაძლებელია განვიხილოთ რომანიზაციად, რომელშიც იგულისხმება ფილმზე დაფუძნებული თვითმყოფადი (ინგლ. original) მხატვრული ტექსტის შექმნა. ამასთან, რაკი ზაირა არსენიშვილის იგივე რომანი, თავის მხრივ, ადაპტაციას წარმოადგენს, ეს უკანასკნელი უნდა განვსაზღვროთ შუალედურ ადაპტაციად.

ამოსავალსა („დღეს ღამე უთენებია“) და სამიზნე („ვა, სოფელო“) მედიებს შორის კონტრასტულ და ეკვივალენტურ მიმართებათა გამოსავლენად სტატიაში გამოყენებულია ვერნერ ვოლფის მიერ შემუშავებული „ტრანსმედიური ნარატოლოგიის“ თეორია. ტერმინი „ტრანსმედიური“ აღნიშნავს ფენომენებს, რომლებიც განსხვავებულ მედიებში იჩენს თავს, ე.ი. მათი წარმოშობა არც ერთ კონკრეტულ მედიას არ უკავშირდება (Wolf 2004, 82). ამგვარი დაშვება საშუალებას იძლევა, სხვადასხვა მედიუმში წარმოდგენილი ნარატივი ერთი და იმავე მიდგომით იყოს გაანალიზებული. მედიის განურჩევლად ნებისმიერი ფიქციური ნარატივი მოიცავს „ნარატემების“ სიმრავლეს – ნარატემები „ინტრაკომპოზიციური ელემენტებია, რომლებიც გადმოსცემენ ტექსტებისა და არტეფაქტების ნარატივებს და განსაზღვრავენ მათ ნარატიულ თავისებურებებს“¹⁶ (Wolf 2004, 87). თეორეტიკოსი გამოყოფს ნარატემების სამ ჯგუფს, სახელდობრ: ა) **ზოგად, თვისებრივ ნარატემებს** (ინგლ. general, qualitative narratemes), რომლებიც აღნიშნავენ: დროს (რომელიც მოთხრობილი ამბების შედეგად აშკარავდება), მოთხრობილ სამყაროებსა და რეციპიენტის გამოცდილებას (ემოციურად და წარმოსახვითად იყოს მონათხრობზე მიჯაჭვული); ბ) **შინაარსობრივ ნარატემებს**¹⁷ (ინგლ. content narratemes), რომლებიც მოიცავენ: მოქმედების შუაგულში მოქცეულ ანთროპომორფულ პერსონაჟებს, დროსა და სივრცეში განფენილ ხდომილებებს (კონფლიქტს), ცალკეულ აგენტებს, რომლებიც მხატვრულ ტექსტში მათი ჩართვის მიუხედავად ამოიცნობა როგორც ფაქტობრივი; გ) **სინტაქსურ ნარატემებს** (ინგლ. syntactic narratemes), რომლებშიც თავს იჩენს დისკურსი შინაარსობრივი ნარატემების სელექციის, კომბინაციისა და რეპრეზენტაციის შედეგად. დისკურსის წარმოებით (შინაარსობრივი ნარატემების დამუშავებით) სინტაქსური ნარატემები უკავშირდება ზოგად ნარატემებს, ამრიგად, იქმნება არისტოტელესეული ერთიანობა დასაწყისის, შუაგულისა და დასასრულისა, წარმოიქმნება თემატური მთლიანობა. სინტაქსურ ნარატემებთანაა დაკავშირებული ასევე ქრონოლოგია და ტელეოლოგია – ეს უკანასკნელი მოიცავს მოქმედი პირის გეგმებსა და მიზნებს, წინააღმდეგობებსა

16 (..) the intracompositional factors that render texts and artefact narratives and determine their degree of narrativity (..).

17 ვოლფი მათ ტექსტის მთავარ „სამშენებლო მასალას“ უწოდებს (Wolf 2004, 88).

და სირთულეებს, რომლებიც მას გადახდება. ამასთან, სინტაქსური ნარატემების შემადგენელი ნაწილია იმგვარი სტრუქტურული ელემენტები, როგორცაა ტექსტში არსებული თავდაპირველი ჰარმონიის, სამართლიანობის აღდგენა, რაც დიდწილად განსაზღვრავს კიდევ სიუჟეტის განვითარებას (Wolf 2004, 87-88).

ზოგადი ნარატემები ფილმსა და რომანში

კინოსურათისა და რომანის შედარების საფუძველზე ტრანსმედიაური ნარატემების განხილვამდე, საჭიროა გამოიყოს ძირეული სიუჟეტური განსხვავებები, რომლებიც საკვლევ ობიექტებში იჩენს თავს: ტექსტი მრავალპერსონაჟიანია – მოქმედ პირთა სიმრავლე ავტორის ხელში ერთგვარი ხელსაწყოა სხვადასხვა საკითხის წამოსაჭრელად. რომანის მთხრობელი ავტორთან, ზაირა არსენიშვილთან იგივედება, რაც ავტობიოგრაფიული ელემენტების ჩართვით აშკარავდება. ამასთან, მხატვრულ ტექსტში ასახულია ისტორიული რეალობა: 1924 წლის „სისხლიანი ქორწილის“ ეპიზოდი, საბჭოთა ოკუპაციის წინააღმდეგ მებრძოლი ქაქუცა ჩოლოყაშვილის კრიტიკა, თავად-აზნაურობის „პოგრომი“ კახეთში, 1937 წლის რეპრესიები, გაცილებით ღრმად და მტკივნეულად წარმოჩნდება „ნეპ“-ისა და კოლექტივიზაციის თემატიკა, მეტად განვითარებულია საბჭოთა ხელისუფლების მიერ რელიგიასთან ბრძოლის ხაზი, ვხვდებით ბელადთან, სტალინთან, დაკავშირებულ წინააღმდეგობრივ ნარატივებს (ფილმში სტალინის სახელი მხოლოდ ერთხელ, მოხეტიალე მსახიობების სიმღერაში გაიჟღერებს); ცენზურისგან გათავისუფლება ავტორს ასევე აძლევს შესაძლებლობას, ფილმის მოქმედ პირთა ბედი რომანში სრულად, მისეული ვერსიით გვიჩვენოს, მაგალითად: ფილმში დადებითად წარმოდგენილი, მარქსისტული იდეებით გამსჭვალული, ახალგაზრდა რევოლუციონერი არჩილ აბელიშვილი რომანში სისტემამ ჯერ „სამეულის“ წევრად, ჯალათად აქცია, საბოლოოდ კი არც დაინდო იგი და დიდი წმენდისას დახვრიტა. ფილმში პრობლემურ საკითხად დასმული მაღალმთიანი სოფლის დაცლის თემატიკა სრულად უგულვებელყოფილია რომანში.

საწყისი და სამიზნე მედიაპროდუქტების დიფერენსში რეტროსპექტიულად გადმოიციემა ამბები, რომლებიც მოხდა საქართველოს გასაბჭოებამდე და მის შემდეგ. მხატვრული დროის, როგორც ზოგადი ნარატემის გაანალიზებისას, ორივე მედიაში აშკარავდება მინიშნება რეციპიენტთა თანამედროვეობის, მათი აწმყო დროის შესახებ. ფილმში მოვლენათა განვითარება, შესაძლებელია ვივარაუდოთ, 1980-იან წლებამდე აღწევს, რომანში კი წყვეტილი თხრობა 2000-იანი წლების დასაწყისამდე განვრცობილი. ჯერ კიდევ რუსი საბჭოთა კი-

ნომცოდნე, ანრი ვართანოვი 1985 წლის წერილში – „დღე და ღამე“ – აღნიშნავდა, რომ მოხუცი ევას ცხოვრება მთაში, ეს მათი, მაყურებლის დროა (ვართანოვი 1985, 42). რაც შეეხება რომანს, მასში სათხრობი დროის დიაპაზონი შემდეგი ციტატით ამოიცნობა: 1962 წელს გარდაცვლილი რუსუდან ბებიის შესახებ მთხრობელი, რუსიკო, ამბობს – „ოთხ ათეულზე მეტმა წელმა განვლო მას შემდეგ (...)“ (არსენიშვილი 2019, 653-655), ეს უკანასკნელი კი მეტ-ნაკლებად ემთხვევა რომანის პირველი გამოცემის დროს – 2002 წელს. ავტორთა მხრიდან კინოფილმსა და რომანში ჩართული რეჟერენსი აწმყო დროზე, მათი მიმართვა უწინარესად თანამედროვეთათვის და ამრიგად, დიალოგის წამოწყების მცდელობა, შესაძლებელია გავაიგივოთ ერთგვარ შეტყობინებასთან: წარსულზე განსჯა და რეფლექსია, მისი გადალახვის წინაპირობაა, წარსულის შესახებ სიმართლის ცოდნა თანამედროვე საზოგადოებისთვის ტკივილისგან გათავისუფლების ერთადერთი გზაა, მხოლოდ ამ შემთხვევაში იქცევა იგი ისტორიის კუთვნილებად. წარსულის გააზრებისა და დაძლევის მოტივი, მისი აუცილებლობა რომანში ღიად, ევას სიტყვებითაც დასტურდება, იგი პატარა რუსიკოს არიგებს: „(...) ამას ყველაფერს იმიტომ გეუბნები, ჩემო კარგო და მშვენიერო, რომ წინა კაცი უკანას ხილია და შენც იქნებ რამეში წაგადგეს ჩემი ამბავი...“ (იქვე, 212).

რაკი ფილმის კომპოზიცია გახსენების პროცესს ასახავს, მას სპეციფიკური დროითი სტრუქტურაც აქვს, რაც იმაში გამოიხატება, რომ პროტაგონისტის, ევას ცხოვრებაში უკვე მომხდარი მოვლენები ანალეფსისებისა და პროლეფსისების სახით გადმოიცემა, ე.ი. ეკრანზე ხანში შესული მთავარი მოქმედი პირის აწმყოს წარმოდგენა მუდმივად წყდება წარსულის ჩართული ეპიზოდებით. ამასთან, აშკარაა, რომ ევას მიერ თავისი ცხოვრების გახსენებით, ცალკეული ინდივიდის მიერ, ერთი შეხედვით, პირადი, ქალის ტრავმის გადმოცემით, მაყურებლის წინაშე საქართველოს ისტორია საცნაურდება: სათხრობი დრო ერთგვარ დიქოტომიურ არეალშია მოქცეული, რაც აღძრავს შთაბეჭდილებას, რომ ფილმში ინსცენირებულია ორი დროის, ფორმაციის – ძველისა (გასაბჭოებამდელი საქართველო) და ახლის (რევოლუციის შემდგომი საქართველო) – შეჯახება ორი ადამიანის სახით (ევას პირველი და მეორე ქმარი – გიორგი და სპირიდონა). ეს უკანასკნელი დასტურდება სივრცობრივადაც: წარსულში ევას ბედნიერი ქორწინება გიორგისთან მთაში და ევას უმიზნო ცხოვრება სპირიდონასთან, ურბანულ გარემოში. სხვაგვარად რომ ითქვას, ფილმში წარმოდგენილია „მითოლოგიზებული არაკისა“ და „კინემატოგრაფიული რეალიზმის“ (ვართანოვი 1985, 42) შეპირისპირება.

რაც შეეხება, „ვა, სოფელოს“, როგორც უკვე აღინიშნა, ინტერმედიური ტრანსპოზიციის შედეგად, მასში თავს იჩენს დამატებულ პერსონაჟთა სიმრავლე. რომანის მთავარი სიუჟეტური ქარგაც, – ბეზისა და შვილიშვილის (რუსუდანი და რუსიკო) მიერ წარსულის თხრობა ევას გარდაცვალების ღამეს – რომელიც ნაწარმოების სხვადასხვა ხაზს ამთლიანებს, სწორედ დამატებულ მოქმედ პირთა საშუალებით აიგება. ორი ქალის – ძველი და ახალი თაობის – ხანგრძლივი, წყვეტილი და დროში განფენილი მონათხრობი, რომელიც საქართველოს გასაბჭოებამდე იწყება, სხვა არაფერია თუ არა, გახსენების პროცესი. გარდა იმისა, რომ რომანის სიუჟეტში შენარჩუნებულია საეკრანო ევას თავგადასავალი, რომელშიც საქართველოს ისტორიის, ბედის ამოკითხვაა შესაძლებელი, საცნაური ხდება ავტორის ინტენცია, რომ იგი ახალგაზრდა მთხრობელთან, რუსიკოსთან გაიგივდეს (ზაირა არსენიშვილის ავტობიოგრაფიული ელემენტები საკუთრივ ამ პერსონაჟთან მიმართებით დაუფარავად ჩნდება რომანში). თუ კინემატოგრაფიულ ვერსიაში ევას ცხოვრებაზე დაკვირვებით, სიმბოლურ-ალეგორიულად, საქართველოს წარსული იკითხება, ლიტერატურულ ვარიანტში ზაირა არსენიშვილის ავტობიოგრაფიის ჩართვა და ამრიგად, რეპრესირებული ოჯახის სატკივრის გადმოცემა, უფრო მეტად ამძაფრებს რეჟიმის მხილების ამოცანას. შემოქმედებითი თავისუფლების მოპოვების შედეგად, სამიზნე მედიის მხატვრულ სამყაროში დამატებული მწერლის ცხოვრების ტრავმული ეპიზოდები, მკითხველის მიერ რეცეფციის პროცესში ამოიცნობა, რაც წარსულის რეკონსტრუირებისას მონათხრობს განსაკუთრებულ ლეგიტიმაციას სძენს.

შინაარსობრივი ნარატემები ფილმსა და რომანში

ამოსავალსა და სამიზნე მედიაში მთავარი კონფლიქტის განმაპირობებელი ხდომილება საბჭოთა რევოლუციას, სწორედ რევოლუციასთან დაკავშირებული ტრაგიკული მოვლენები აყენებს პერსონაჟებს ტრავმას. ფილმში პროტაგონისტად წარმოდგენილი ევა რომანიზაციაში „ისტორიული ქარტეხილების მომსწრე“ (არსენიშვილი 2019, 156) სამ ქალად (ევა, რუსუდანი და მაკა) გარდაიქმნა – თითოეული ეს პერსონაჟი ფილმის ევას პიროვნული ან მისი ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი ნიშნებით აღიწერება. მედიური ტრანსფორმაციისას სამიზნე ტექსტში პროტაგონისტთა რაოდენობრივი ცვლილება იდეოლოგიური წნეხისგან გათავისუფლების ერთ-ერთი საგულისხმო მაჩვენებელია, რადგან სწორედ დამატებულ პერსონაჟთა საშუალებით ხდება შესაძლებელი „ვა, სოფელოში“ დასახულ საკვანძო საკითხზე – წარსუ-

ლის გააზრება, გადალახვა – დაუფარავად განსჯა. რაც შეეხება კონფლიქტის ცენტრში მოქცეულ ანთროპომოფრულ პერსონაჟებს, რომლებიც წინამდებარე მედიებში გაიაზრება როგორც ანტაგონისტები, კინოსურათის შემთხვევაში ეს სპირიდონაა, რომანში კი ავტორმა, სავარაუდოდ, მიზანმიმართულად (სამი ქალი პროტაგონისტის საპირწონედ), მამრობითი სქესის სამი უარყოფითად კონოტირებული ანტაგონისტი (წარსულში რევოლუციონერი სპირიდონა, თელავის რევოლუციური უჯრედის მესვეური არჩილი და ჩეკისტი ალიოშა) წარმოადგინა. თითოეული მათგანი სხვადასხვაგვარად უკავშირდება რევოლუციას და ამასთან, მათი ქმედება, უკვე ნახსენებ ქალ პროტაგონისტთა ცხოვრებაზე, მხოლოდ უარყოფით გავლენას ახდენს.

მიუხედავად იმისა, რომ ევა „შემძლე“ გლენის ქალიშვილია, იგი დაბალ სოციალურ ფენას განეკუთვნება. ის გარემოება, რომ მის ცხოვრებაზე ისტორიული გარდატეხა მძიმედ აისახა, ააშკარავებს ფილმის ლაიტმოტივს – რევოლუცია სულაც არ ყოფილა მსუბუქი და ბედნიერების მომტანი გლენობისთვის, ე.ი. სწორედ იმ კლასისთვის (მუშათა კლასთან ერთად), ვისი სახელითაც რევოლუცია მოხდა. საცნაურია, რომ სურათში ასევე თავს იჩენს ბიბლიური ალუზიები, სახელდობრ, გიორგისთან, ევას პირველ ქმართან მიმართებით: ევას მიერ წინა ღამით ნანახი სიზმარი თუ ხილვა, დილით ახდება, როდესაც მათ მიდამოს მწყემსი გიორგი მოადგება, ახალგაზრდა მამაკაცს ცხვარი დაეხრჩო, სწორედ ისე, როგორც ქალის მიერ ნანახ ჩვენებაში. მიუხედავად იმისა, რომ კინოფილმში გიორგი თითქმის ეპიზოდურად ჩნდება, მაინც შესამჩნევია, რომ მისი სახის განვითარება ვიზუალურ პარალელიზმს ეფუძნება – კინოსურათში წმინდა გიორგის ხატზე ევას სატრფოა გამოსახული, თუმცა საეკლესიო სწავლებისგან განსხვავებით, გიორგი, ძველი საქართველოს სიმბოლო, ვერ ამარცხებს ურჩხულს – ახალი „დროების კაცს“, რევოლუციონერ სპირიდონას. სწორედ სპირიდონა კლავს მას, ისევე, როგორც კინემატოგრაფიული დიეგეზისის სოციალურ სინამდვილეში ძველი დროების საქართველოზე იმარჯვებს საბჭოთა რევოლუცია. ამასთან, სპირიდონა ირიბად გიორგის შთამომავლობის მკვლელადაც იქცევა, რაკი გიორგიზე დარდი ევას მუცლად მყოფ ბავშვსაც აკარგვინებს. აღსანიშნავია, რომ ეს რელიგიური მოტივი მედიათეორის „თარგმანისას“ პოსტსაბჭოთა რომანშიც შენარჩუნებულია.

ევას ჰარმონიული ცხოვრება მთაში სრულდება სპირიდონას ბოროტი ჩანაფიქრის აღსრულებით (გიორგის მოკვლით) და პირველი ქმრის, ჭეშმარიტი სიყვარულის სიკვდილის შემდეგ შინაგანად კვდება ევაც. პროტაგონისტის ცხოვრების უდიდესი ტრავმა კინოსურ-

რათში უთქმელობის ტოპოსით¹⁸ გამოიხატება, რაც შესაძლებელია ამგვარად განიმარტოს: „ახალი დროების კაცის“ მიერ ევასთვის მიყენებული ტკივილი და ტრავმა იმდენად ძლიერია, რომ იგი ვერბალურ გამოხატულებას არ ექვემდებარება. ტრავმის გამოუთქმელობა დაიძლევა ახლად შექმნილ მედიაპროდუქტში, სახელდობრ, რომანში ევა შეძლებს, ენობრივად გადმოსცეს ტრავმა: იგი გამუდმებით იხსენებს გიორგის, რითაც არც თავს და არც გარშემომყოფებს გიორგის დავიწყების საშუალებას არ აძლევს. ლიტერატურულ ტექსტში უთქმელობის ტოპოსის ვერბალური არტიკულაციით ჩანაცვლებას კვლავ ცენზურის წნეხის გაუქმებასთან მივყავართ: რომანში ევა რევოლუციურ პერსონაჟად გარდაიქმნება, ცხოვრების მეორე ნახევარში იგი დევინტია და იმ საზოგადოების სოციალურ-კულტურულ ნორმებს უგულვებელყოფს, რომელშიც ცხოვრობს, ამგვარი მთავარი მოქმედი პირის საეკრანო სახედ ქცევას კი საბჭოთა კავშირის მთავარი საცენზურო ორგანო, სავარაუდოდ, არ დაუშვებდა, იმის გათვალისწინებით, რომ ისინი სხვა მახასიათებლებთან ერთად, ფილმს პესიმისტურ ფინალსაც უწუნებდნენ (იხ. ზევით). იდეოლოგიური ჩარჩოსგან გათავისუფლების შედეგად, რომანის პერსონაჟი ევა შესაძლებელია გაგებულ იქნას, როგორც საეკრანო ევას კრიტიკული გადააზრება, ამ ორ მოქმედ პირს შორის გამოხატული რადიკალური სხვაობა აღძრავს შთაბეჭდილებას, რომ შემოქმედებითი თავისუფლების პირობებში ავტორს თავისი ნამდვილი ჩანაფიქრის განხორციელების შესაძლებლობა მიეცა. გიორგის სიკვდილის შემდეგ სპირიდონასთან თანაცხოვრებისას ევა მთას არასდროს არ დაპზრუნებია. იგი ამბობს: „ჩემთვის თავისუფლება საყვარელ შრომასთან და სიყვარულთან იყო დაკავშირებული. მე კი ერთიც დავკარგე და მეორეც. დავკარგე ჩემი ადგილი... და დავკარგე თავისუფლება... და კიდევაც ეს იყო უბედურება“ (იქვე, 212). რომანში მოხუცი ევა „აღქაჯად“, „ტყის ქალად“ იქცა, თამბაქოს მოიხმარს, „დარწყილულ“ საცვლებს ატარებს და მარტოსულ დღეებს ბანქოს თამაშით იხალისებს. „ევას თუმცა შვილიც ჰყავდა და შვილიშვილებიც, თავისი რძლის, მაროს გამოისობით, ყველას მიერ, დიდი ხანია აბუებული იყო“ (იქვე, 21). ამაზე რომანის სივრცობრივი სემანტიკაც¹⁹ მიანიშნებს: იგი დემონსტრაციულად ჩადის სახლის სარდაფში და სიკ-

18 ქეთი ქარუთი (Cathy Caruth) წიგნში „Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History“ (1996) ამტკიცებს, რომ ტრავმის, ტრავმული სიმართლის გადმოცემა ენობრივად მიუწვდომელია. ამრიგად, მის თეორიაში ტრავმა გამოუთქმელობას (ინგლ. Silence of Trauma (1996, 9)), გადმოცემის შეუძლებლობას დაუკავშირდა.

19 სივრცის სემანტიკური თავისებურება რომანის იმ ეპიზოდშიც იჩენს თავს, როდესაც გარდაცვლილი ევა სარდაფში განისვენებს, მისი რძალი კი სახლის მეორე სართულზე „კუროსთან ნებივრობს“. ამგვარად, ევას მუდმივი მოქიშპე მისი დამცირების შესაძლებლობას ქალის სიკვდილის შემდეგაც არ უშვებს ხელიდან.

ვდილამდე იქ იდებს ბინას. ევა მოქმედებს როგორც ქალი, რომელსაც დასაკარგი აღარაფერი დარჩა, მას შემდეგ, რაც შეიტყობს გიორგის სიკვდილის ნამდვილ მიზეზს, სპირიდონას დატირებაზე უარს აცხადებს, სწორედ მისი დაკრძალვის დღეებში იგი ხაზგასმულად „თავადერილი აქეთ-იქით დადის“ (იქვე, 56).

ეკრანზე კი ოთხმოც წელს მიტანებული ევა ტრავმას უთქმელად დაითმენს და ტკივილის შემსუბუქებას შრომით ცდილობს, რაც კონტრასტულ მიმართებაშია ევას ლიტერატურულ სახესთან. კინოფილმში ევას ცხოვრების კრედო მკაცრ მორალურ კოდექსს ემყარება („კაცს სიკეთის რწმენა უნდა ჰქონდეს“, „კაცი ჭირისთვისაც არის გაჩენილი და ლხინისთვისაც“) და შვილიშვილსაც, გიორგის, მიყრუებულ სოფელში ამავე პრინციპით ზრდის („მთას არ უყვარს ზედმეტი ხორცი“), ქალისთვის ასევე უცხოა მწარე სიმართლის შელამაზება (საკმარისია, გავიხსენოთ ევასა და მისი შვილობილის, დარეჯანის – ეს უკანასკნელი სპირიდონას მეძავისგან შეეძინა – ურთიერთობა). ხასიათის სიხისტითა და სხვა თვისებებით ევა თავის ლიტერატურულ წინაპარს, ოთარაანთ ქვრივს მოგვაგონებს. ილია ჭავჭავაძის მოთხრობის პერსონაჟის მსგავსად, ქვრივი ევასთვის გიორგი ერთადერთი იმედია (ბებიის დამოკიდებულება შვილიშვილის მიმართ ხაზგასმით წარმოჩნდება სურათის უკანასკნელ სცენაში), სწორედ მასში ცდილობს იგი სიკეთის მარცვლის გაღვივებას.

მთაში მარტო დარჩენილი ქვრივი მძიმე ფიზიკურ შრომას ეწევა და ამგვარად იბრძვის, რათა ბარში ჩასული მოსახლეობისთვის მაგალითად იქცეს, უბიძგოს მათ უკან დაბრუნებისკენ მაშინ, როცა ქალაქად მცხოვრები ახალგაზრდა ევა რევოლუციის შემდგომი ახალი საქართველოს მშენებლობის პროცესში არავითარ ინიციატივას არ იჩენს. საბჭოთა იდეოლოგია, რაკი ეს უკანასკნელი უდანაშაულო მსხვერპლსა და ძალმომრეობაზე დგას, ქალისთვის სრულიად გაუგებარია. ევას მხრიდან ახალ სისტემასთან დროებითი დაზავება, მხოლოდ ერთხელ, მის მიერ სოფლად კოლექტივიზაციის განხორციელებაში ჩართვით გამოიხატა (ეს უკანასკნელი პროტაგონისთვის მიწასთან, შრომასთან დაბრუნების ერთადერთი საშუალება იყო), თუმცა აქაც იმედი გაუცრუვდა, რაკი ტოტალიტარულ სახელმწიფოში აგრარული სისტემაც ძალმომრეობის პოლიტიკის ნაწილია (გლენები უარს აცხადებენ კოლექტივში ნებაყოფლობით გაწევრიანებაზე). საცნაურია, რომ უკვე დამოუკიდებელ საქართველოში გამოცემულ რომანში ევას ლიტერატურულ ორეულს კოლექტივიზაციის კეთილშობილური მიზნებით თავის მოტყუება არ უწევს, ეს მოტივი ლიტერატურულ ტრანსფერში გამოტოვებულია. ამრიგად, თავდაპირველ ვერსიაში ევას

ჩართვა კოლექტივიზაციაში უნდა მივიჩნიოთ დროისთვის პოლიტიკური კონიუნქტურისთვის გადახდილ ხარკად.

კინოფილმის მთავარი ანტაგონისტი, ბიბლიურ ურჩხულთან გაიგვივებული სპირიდონა, საბჭოთა პერიოდში შექმნილ მედიაპროდუქტში იმითაა მნიშვნელოვანი, რომ სწორედ მისი საშუალებით ხდება შესაძლებელი მინიშნება რეპრესიებზე. სპირიდონა იმგვარი მოქმედი პირია, რომელიც მიწისქვეშა რევოლუციურ ორგანიზაციას მხოლოდ მერკანტილური მიზნებით შეუერთდა. მას არ ეპატია, რომ რევოლუციას „უგანა“ და „ნეპმენად“ იქცა. თვითმკვლევლობამდე სპირიდონა ევას გაუმხელს: „მომდევენ, ევა, მომდევენ. ხალხის მტერი ხარო, მშრომელი ხალხის სისხლის მწოველი წურბელა ხარო. უნდა დაგიჭიროთ და გაგასამართლოთ, ევავ.“ როგორც ირკვევა, სიცოცხლის თავისივე ხელით მოსწრაფებით მამაკაცმა სისტემას მხოლოდ დაასწრო.

ლიტერატურულ ტექსტში სიუჟეტის ტრანსფორმაციის შედეგად, რომანში დაუფარავად ჩანს ის, რაც მხოლოდ მინიშნებულია კინოფილმში – საბჭოთა რეპრესიები. რეპრესიები ბოროტ ძალასთან გარიგებას ემსგავსება: „შავ სიაში“ მოხვედრილი სპირიდონა თავის გადასარჩენად (მას ყარაღაჯაში ბამბის სამუშაოებზე გადასახლება ემუქრება, იქ, სადაც „ხალხი პანტასავით ცვივა ციებისგან“ (იქვე, 371)) და ვაჟისთვის „სოცმდგომარეობის ცნობის“ საშოვნელად (წინააღმდეგ შემთხვევაში გიგლას უნივერსიტეტიდან გარიცხავენ) „შინსახკომის“ დამსმენი ხდება. „ჩეკას“ აგენტობა სპირიდონას იძულებს, გასწიროს ოჯახის წევრი (სიმამრი) და ამრიგად, დააბეზლოს მაწია, რაკი მას უარუყვია კოლექტიური მეურნეობისთვის მოხალისეობრივად საქონლის ჩაბარების შესაძლებლობა. რომანის ამ ეპიზოდით აშკარავდება ჩეკას მუშაობის პრინციპები: დაშინება, „დამუშავება“, იძულებით, მუქარით გადაბირება. გასაკვირი არ არის, რომ ცენზურის პირობებში ეკრანებზე გამოსულ ფილმში „ჩეკა“ ან მისი ფუნქციონირების მექანიზმი, მათ შორის იძულების წესით ოჯახის წევრთა დაბეზლება, საერთოდ არ გხვდება – საბჭოთა კავშირი ებრძოდა იმ ბოროტების გამოშვურებას, რომელზეც იგი იდგა, როგორც ტოტალიტარული სახელმწიფო. ამრიგად, კინემატოგრაფიულ მედიუმში შექმნილ მხატვრულ სამყაროშიც კი იკრძალებოდა საბჭოთა იდეოლოგიის წინააღმდეგ მიმართული სიმართლის რეპრეზენტაცია.

რომანში ღიად წარმოჩნდება დასმენის შედეგიც: „სოფლის ბურჯი, ველ-მინდვრების ბატონ-პატრონი, ღირსებით სავსე, თავმოძრონე მაწია“ (იქვე, 468) ტაშკენტის ციხეში ხვდება, – მისი ცხოვრების ამგვარი განვითარება ფილმში არ ჩანს – სადაც ღრმად მოხუცი ასრულებს სიცოცხლეს: „ყველაზე ძალიან უსამართლობას სწუხდა, მინდა ვიცოდე,

რატომ ვისჯებით... რატომო... რატომო... სიტყვა, რომელიც მთელ ქვეყანას პირზე ეკერა...“ (იქვე). მაწიას რიტორიკულ კითხვას ეხმიანება მთხრობლის, ამ საზოგადოების რიგი წევრის მიერ დასმული კითხვა, საზოგადოების, რომელშიც „საუკეთესო ხალხი თავისი სიკვდილით არ კვდებოდა“ (იქვე, 584), – „რატომ ვართ ჩვენ ყველა ასეთი უბედურები... რატომ?“ (იქვე, 167).

როგორც უკვე აღინიშნა, სპირიდონას, როგორც რევოლუციონერის, სახისმეტყველება კინოსურათში მეტაფორულად წმინდა გიორგისთან მებრძოლ ურჩხულს უკავშირდება. რომანში ეს ხაზი შენარჩუნებულია და უფრო მეტიც, გამძაფრებულია: ტექსტში გხვდება პარალელიზმი რევოლუციონერ სპირიდონასა და მავნე მწერს შორის, იგი სიმბოლურად მალარიის – რევოლუციის – გადამტან კოლოსთან, ანოფელესთან იგივდება. ამრიგად, რომანში რევოლუცია ერთმნიშვნელოვნად ტანჯვას (სისხლის წოვას) დაუკავშირდა. მალარიით დასნებოვნებული სპირიდონა საავადმყოფოში ექიმის მიერ პრაქტიკანტებისთვის მიცემული დარიგების უნებლიე მსმენელი ხდება. იგი მოსმენილს შინაგან მონოლოგით ეხმიანება:

რა ყოფილა თურმე ეს ციებ-ცხელებათ, რა მოდებული, მთელ ქვეყანაზე გავრცელებული, ყველა სარტყელშიო, მთელ მსოფლიოში... კოსმოპოლიტური ინფექციააო, ანუ, ინვაზიაო, მსოფლიო რევოლუციასავით ყოფილა... (...) ხო სულ იმას ამბობენ, მსოფლიო რევოლუციაო შეჭველიაო... ძალიან კარგი, სწორედაც ყველამ უნდა იწვნოს ეს სიკეთე, (...) ყველა რო იწვნევს, მაშინ შემოირტყამენ თავში ხელს...

(...) აქა-იქ ჩაესმოდა ხოლმე ყურში საკვირველი ამბავი ადამიანისა და კოლო ანოფელესისა... „ანო-ფე-ლე-სი...“ – რა სახელია, (...) უცხოდ მჟღერი, თითქოს ბედისწერასავით გარდაუვალი (...) სპირიდონას ისე აოცებს ეს კავშირი, (...) ადამიანსა და ანოფელესს შორის... ანოფელესი მალარიის გადამტანიაო, (...) მაგრამ ჯერ თვითონ უნდა დაავადდეს ადამიანისგანო (...) ესე იგი, ჯერ თვითონ უნდა დაავადდეს? და ადამიანი ვისგან უნდა დაავადდეს? ანოფელესისაგან... და ანოფელესი? ადამიანისაგან... (...) ანოფელესი ხომ სწორედ ისეა აგებული, სისხლი უნდა წოვოს, თავისი გრძელი, სამკაპიანი ხორთუმიო (...) ... ანოფელესი სისხლის მწოველია, სისხლი მისთვის იგივეა, რაც ჩვენთვის არსებობის პური და უფრო მეტიც, იმიტომ, რომ მისი განაყოფიერებული კვერცხები სისხლის გარეშე ვერ გამრავლდება... (...) ესე იგი, მე გამრავლებ ანოფელესს... (იქვე, 385-388)

რევოლუციის სისხლიან დანაშაულთა მხილებას ემსახურება ასევე რომანში ისტორიული რეალობის შემოჭრა, რომელიც საწყისს მედი-

აში არავითარი ფორმით არ ჩნდება. ფაქტობრივ აგენტად ტექსტში „სისხლიანი ქორწილის“ ეპიზოდი განისაზღვრება, რომელიც 1924 წლის აგვისტოს აჯანყების დამარცხების შემდეგ, თელავში გაიმართა. ნინა რცხილაძისა და ოფიცერ საშა გამყრელიძის ტრაგედიალ ქცეული ქორწილის (რაკი ქაქუცა ჩოლოყაშვილის შეფიცულობის ბრალდებით უდანაშაულო ადამიანები დაიხოცნენ) შემდეგ,²⁰ თელავის „გიგოს გორა“ ადგილობრივთა მესხიერებაში „თელავის გოლგოთად“, „მესხიერების ადგილად“²¹ გარდაიქმნება. რომანში იდენტობის განმსაზღვრელი ტრაგედია, რომელიც საზოგადოებას საბჭოთა რევოლუციის შედეგად მიაღება, მატერიალურ-სიმბოლური სახით, მესხიერების ადგილად, არის წარმოდგენილი.

რომანში ლხინს ქართველი თავად-აზნაურები – „ქაქუცას დასაყრდენი“ (იქვე, 547) – ესწრებიან, მათ შორის ისტორიული პირები.²² საცნაურია, რომ ქორწილი სწორედ იმ დროს იმართება, როდესაც საგანგებოდ ქაქუცას რაზმის უგნებელსაყოფად ბოლშევიკური ხელისუფლება თელავში ცენტრიდან „ჩონ“-ს (რუს. Части Особого Назначения) მიაგლენს ჩეკისტი ტოლსტოვის მეთაურობით (ამ მოქმედ პირსაც რეალური პროტოტიპი მოეპოვება). „სამეულთან“ შეთანხმებით „გეპეუს“ რაზმი საცხოვრებელს ალყას შემოარტყამს და სტუმართაგან მხოლოდ მამაკაცებს წაასხამს „გეპეუსში“. მათ უმრავლესობას დახვრეტენ და ნაჩქარევად გათხრილ ორმოებში, გიგოს გორაზე მიწას მიაყრიან (ეს უკანასკნელი დასტურდება არქივით). რომანში ასევე აღწერილია ეპიზოდები, რომელთა ფარგლებშიც ჭირისუფალმა „ჩეკას“ ოჯახის წევრის სხეული არ დაანება და ცხედარი გვიან ღამით ქურდულად მოიპარა. ამგვარად, ერთ დროს თავადი გიგო ვა-

20 ამ საკითხს იკვლევს თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი, ისტორიკოსი თენგიზ სიმაშვილი. 2020 წელს გამოიცა მისი წიგნი: „საბჭოთა რეპრესიები თელავში 1921-1924 წლებში: ნაწილი I“. 2019 წელს კი სიმაშვილის ავტორობითა და საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივზე დაყრდნობით, მომზადდა მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი: „გიგოს გორა – თელავის გოლგოთა“.

21 „მესხიერების ადგილები“ (ფრ. Lieux de Mémoire) ფრანგი ისტორიკოსის, პიერ ნორას (Pierre Nora) მიერ შემუშავებული ცნებაა, იგი აღნიშნავს ერის იდენტობისა და კოლექტიური მესხიერების ადგილებს, რომლებზეც მესხიერება კრისტალდება. აღსანიშნავია, რომ ნორას კონცეფციაში „ადგილი“ გაიზარება სიმბოლურ ინსტრუმენტად, ამრიგად, იგი შესაძლებელია არსებობდეს როგორც მატერიალური, ისე არამატერიალური სახით (Nora 1989, 7; Nora 1998, IX-X, 632).

22 ქაქუცას შეფიცულნი ელიზბარ და ბიძინა მაცაშვილები (თუმცა, ეს უკანასკნელნი საბჭოთა ჯარის წინააღმდეგ გამართულ შეტაკებებში უშუალოდ არ მონაწილეობდნენ), მათი მამა გიორგი მაცაშვილი, გიორგი ციციშვილი – ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის წევრი, თელავის ვაჟთა გიმნაზიის პედაგოგი, ქაქუცა ჩოლოყაშვილის ნათესავი და მისი მხარდამჭერი, ადვოკატი ნიკოლოზ რაზმაძე, კახეთის მომრიგებელ მოსამართლეთა ყრილობის ყოფილი თავმჯდომარე, ასევე ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის წევრი. თუმცა, ეს არ არის რომანში დასახელებულ ისტორიულ პირთა სრული ჩამონათვალი.

ხვანიშვილის კუთვნილი მიწა რომანში „მეხსიერების ადგილად“ ნიშნად იქცა. ტკივილის მატერიალური გამოხატულება – „გიგოს გორა“ – დაღუპულთა ოჯახებს რევოლუციის სახელით ჩადენილი დანაშაულის ხსოვნას აიძულებს და ცალკეულ ინდივიდებს საერთო ტრავმის მოზიარე ადამიანთა ერთობად აქცევს.

კინოფილმის გარომანებულ ვერსიაში შეუსაბამო დროს გამართული ლხინის მოტივი თემატურად ქაქუცა ჩოლოყაშვილის კრიტიკას ებმის.²³ წიგნში დაუფარავადაა ნახსენები, რომ უკვე საკმარისი ხალხი დაიხვრიტა ქაქუცას მიზეზით, მისი ცოლ-შვილიც კი აწიოკებულა ბოლშევიკების მიერ, და გამოითქმის ეჭვი, რომ უბრალო ხალხზე არც ერთი მხარე არ ფიქრობს. ისტორიულ ფაქტს განეკუთვნება ასევე მემამულეთა დარბევის გადმოცემა: აგვისტოს აჯანყებისა და სისხლიანი ქორწილის წელს ძალადობრივმა სისტემამ ქართველ თავადაზნაურობას დარაზმული „ბოგანო გლეხობა“ დამსჯელ რაზმთან ერთად მიუქსია „ქვებით, კეტებით, თოფებით შეიარაღებულები“ (იქვე, 577) და ნება დართო, მათ ქონებას დაჰპატრონებოდა. აღსანიშნავია, რომ ეს ამბავი არა მხოლოდ მოითხრობა, არამედ მას თან ერთვის მთხრობლის კომენტარი. მისი ინტერპრეტაციით, დადგმული „პოგრომები“ ემსახურებოდა სიცრუეს, რათა შექმნილიყო კლასობრივი აჯანყების მითი (იქვე, 578). ის გარემოება, რომ ზემოთ ნახსენები თემებიდან („სისხლიანი ქორწილი“, კრიტიკული პოზიცია ქაქუცა ჩოლოყაშვილზე, თავად-აზნაურობის პოგრომი) არც ერთი მათგანი რომანის პირველწყაროში არ გვხვდება, კვლავ იდეოლოგიური ემანსიპაციითა და მედიებს შორის დროითი დაშორებულობით, კონტექსტის ცვლილებით აიხსნება.

რომანის ფიქციური პერსონაჟის, არჩილის ნამდვილი ხასიათისა და სატკივრის გამჟღავნებაც ტექსტში ტრაგიკულ ქორწილს და შესაბამისად, შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის „სამეულის“ წევრობას უკავშირდება. რომანისგან განსხვავებით, კინოსურათი მაყურებელს საშუალებას არ აძლევს, თვალი ადევნოს არჩილს, რომელსაც რევოლუციონერის მძიმე ცხოვრება აქვს გამოვლილი. საწყისს მედიაში მისი ცხოვრების გადმოცემა ახალგაზრდობის ეტაპზევე წყდება. საეკრანო თავგადასავალში „უტოპიით დაბრმავებული“ (გვანარია 1985, 52) არჩილი იდეალისტურ გმირად წარმოჩნდება. ამასთან,

23 აქ შესაძლებელია ავტორის პოზიციის ამოკითხვაც: „ქაქუცას ორმაგი გამოძახილი აქვს კახეთში, არაერთმნიშვნელოვანი და არაერთგვაროვანი, იმიტომ, რომ მაგის გამო ძალიან ბევრი ხალხი შეეწირა ამ ამბავს. მაგალითად, იყო ასეთი შემთხვევები: ქაქუცა თავისი რაზმით, 30 კაცი, მივიდოდა თავის ნათესავთან ვინმესთან, იქეიფებდნენ, წავიდოდნენ. მერე ჩეკადან მივიდოდნენ და მათ აწიოკებდნენ. ჩემთვის არასოდეს ჩაუგონებიათ, რომ ქაქუცა გმირი იყო. ვიცოდი, რომ გასული იყო, როგორც პარტიზანი (რატიანი 2010, 230).

არჩილსა და ევას შორის მინიშნებული ურთიერთსიმპათია სურათში არ ვითარდება.

სამიზნე მედიაში ცენზურის წნეხისგან გათავისუფლებით არჩილის, როგორც პირველი ტალღის რევოლუციონერის, ცხოვრების უფრო მეტად დამაჯერებელი ტილო იქმნება. რომანში მის მიმართაც „საზღაურის“ პრინციპია (არსენიშვილი 2019, 506) ამოქმედებული: არჩილს, ანტაგონისტ სპირიდონას მსგავსად, სისტემა იმსხვერპლებს (მასაც და მისი ოჯახის წევრებსაც). შესაძლებელია ითქვას, რომ იგი უდანაშაულოდ დაღვრილი სისხლის გამო ისჯება და, ნებსით თუ უნებლიეთ, ჩადენილი ბოროტება უკან ბუმერანგით უბრუნდება. მიუხედავად იმისა, რომ რომანში კრიტიკული პოზიციია გამოხატული რევოლუციური იდეების ქეშმარიტ მიმდევართა მიმართ – „რას ნიშნავს იდეურები, (...) რა სიტყვაა ეს! ბოლშევიკების მიერ მოგონილი ცრუ სიტყვა“ (იქვე, 157), არჩილი სწორედაც რომ რომანის ერთადერთი იდეური პერსონაჟია – იგი მთელი ცხოვრებით რევოლუციას ემსახურა და ყველაზე ძვირფასი, თავისი და ოჯახის წევრების სიცოცხლეს მას შესწირა. სავარაუდოა, რომ არჩილ აბელიშვილის გვარში ბიბლიური მსხვერპლის, პირველი უდანაშაულო მსხვერპლის, აბელის სახელი, შემთხვევით არ ჩნდება. მიუხედავად მისი რევოლუციონერობისა, იგი რომანში მაინც მსხვერპლთანაა გაიგივებული, რევოლუციის მსხვერპლთან, რაკი შეუძლებელია სისხლიანმა იდეამ, რა მიზანსაც არ უნდა ემსახურებოდეს იგი, კეთილი შედეგი მოიტანოს.

„აგვისტოს აჯანყებისას“ მშობლიურ ქალაქს „სამეულის“ წევრად, მკვლელად დაბრუნებული არჩილი უბედური და დაღლილია, იგი თითქოს გრძნობს, რომ მომავალში მასაც ისევე დახვრეტენ, როგორც 1924 წელს მისი თანხმობით ხვრეტენ ქორწილის უდანაშაულო დამსწრეთ. არჩილის დრო 1937 წელს დგება: იგი დიდ ტერორს ემსხვერპლება და მასთან ერთად – მისი ვაჟი და რძალიც (მათ იაპონიის აგენტობა ბრალდებათ). არჩილის გვარში 1937 წლის რეპრესიათა უკანასკნელი, ირიბი მსხვერპლი მისი ერთადერთი შვილიშვილი, ბაბუის მოსახელე, ექვსი წლის არჩილი-ჩიკოა (პატიმარი მამის ეტაპით გადაყვანისას ჩიკო მატარებელს გამოეკიდება, ლიანდაგს დაკრავს თავს და მოგვიანებით საავადმყოფოში გარდაიცვლება). რომანში რევოლუციის გულწრფელი მსახურის მოდგმა არსებობას წყვეტს, არჩილის გენეალოგიური ხაზი წყდება, რადგან დაუშვებელია უტოპიური, სისხლიანი ექსპერიმენტის გაგრძელება. ამრიგად, ამოსავალი მედიიდან, სამიზნე მედიაში პერსონაჟ არჩილის გადატანის შედეგად, კინოფილმში დადებითი კონოტაციების მქონე ახალგაზრდა რევოლუციონერის სახე რომანის ანტაგონისტად იქცა. აშკარაა, რომ სამიზნე მედიაში და-

მატებული ელემენტებით (არჩილი როგორც „სამეულის“ წევრი და ტერორის მსხვერპლი), ე.ი. არჩილის ცხოვრების სრული სურათის გადმოცემით, პოსტსაბჭოთა ტექსტში ძველი თაობის რევოლუციონერის რეალობასთან მეტად მიახლოებული ვერსია გადმოიცემა. ცნობილია, რომ პირველი თაობის ბოლშევიკები პარტიამ, სისტემამ „შავი საქმეების“ შესრულების შემდეგ, სწორედ 1937²⁴ წელს გაანადგურა. არჩილიც, როგორც ლიტერატურული პერსონაჟი, ამავე გზას გადის.

მედიური ტრანსპოზიციისას, როგორც უკვე აღინიშნა, რომანში იზრდება პროტაგონისტთა რაოდენობა. შედეგად, გარომანებულ ვერსიაში ევას ჰიპოსტასი, პერსონაჟი მაკა ჩნდება. ყმაწვილკაცობისას არჩილი მაკას სატრფოა, ე.ი. ევასა და არჩილს შორის კინოსურათში შეუმდგარი სიყვარულის მოტივი რომანში განხორციელდა, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც – უიღბლოდ. მაკა საყვარელ ადამიანს რევოლუციის მიზეზით კარგავს: ერთ-ერთი გადასახლების შემდეგ არჩილი ცოლ-შვილთან ერთად ბრუნდება მშობლიურ თელავში, მაგრამ მამაკაცს იგი ცხოვრების ბოლომდე ვერ ივიწყებს, რაც ქალის ტანჯვის მიზეზად იქცევა. პროტაგონისტი მარტოსული კვდება, საგანგებოდ მორთული ქართული სამოსით. ამ ეპიზოდით რომანიზაციაში გამეორებულია ფილმში გათამაშებული სცენა ევას სიკვდილისა. მაკა, როგორც საეკრანო ევას ლიტერატურული ვარიაცია, რომანში იმ ნიშნითაცაა მნიშვნელოვანი, რომ ტექსტში იგი ემსახურება არჩილის, „ქრესტომათიული რევოლუციონერის“ (იქვე, 563), მხილებას. დაშორებიდან ოცი წლის შემდეგ ყოფილ საქმროსთან, რომელიც იმჟამად „სამეულის“ წევრია, პირისპირ შეხვედრისას ქალი შემდეგ სიტყვებს წარმოთქვამს:

არა, არ ვუწოდებ ამას დახვრეტას, არჩილ! სწორედ შენ გვეუბნებოდი ერთხელ შეკრებაზე, რომ „დახვრეტა“ იურიდიული ტერმინია, იგი მოითხოვს გასამართლებას, უმაღლესი სასჯელის მისჯას და უმაღლესი სასჯელის აღსრულებას, რომ მეფემ კი არ დახვრიტა მანიფესტანტები, არამედ მოკლა! ჰოდა, სამეულისც ჰკლავს, ჰკლავს, ჰკლავს გაუსამართლებლად! და შენ ამას ახლი ქვეყნის შენებას ეძახი?! (იქვე, 568)

ამრიგად, წინამდებარე სცენით, რომლის ჩართვაც რომანიზაციაში მხოლოდ საბჭოთა იდეოლოგიური მანქანის არარსებობის პირობებში გახდა შესაძლებელი, არა მხოლოდ მხილებისა და გმობის საგნად იქცევა ცალკეული რევოლუციონერის ქმედება, არამედ აშკარადდება სიმართლე სისხლიანი „ახალი ქვეყნის შენების“ შესახებ.

24 სერგო ორჯონიკიძე, მამია ორახელაშვილი, ბუდუ მდივანი, მიხეილ ოკუჯავა, მალაქია ტოროშელიძე, ლევან ლოღობერიძე – ეს ჩამონათვალი 1937 წელს დახვრეტილ ქართველ ბოლშევიკთა, პირველი თაობის რევოლუციონერთა, მხოლოდ მცირე ნაწილს მოიცავს.

რომანში პროტაგონისტთა კონფიგურაციის ცვლილება მხოლოდ მაკას დამატებით არ სრულდება. მასთან ერთად სამიზნე ტექსტში მთავარ მოქმედ პირად რუსუდანი წარმოჩნდება და ამგვარად, ლიტერატურულ ტექსტში ზაირა არსენიშვილის ავტობიოგრაფიული ელემენტები იჩენს თავს. ფილმში ევასა და მისი შვილიშვილის, გიორგის ჰარმონიული თანაცხოვრება წიგნში ჩანაცვლებულია რუსუდანი ბებიისა და შვილიშვილი რუსიკოს ურთიერთობით. სწორედ მთხრობლის მიერ ბებიის „ანდერძის“ (იქვე, 66) აღსრულებით, ე.ი. რევოლუციის შედეგად მათ ოჯახში დატრიალებული ტრაგიკული მოვლენების გადმოცემით, რომანი ავტობიოგრაფიულ შრეს იძენს. მთხრობლის მიერ რომანში გადმოცემული ტრაგიკული ამბები ოჯახის „კომუნიკაციურ მენსიერებას“²⁵ „კულტურული მენსიერების“ მედიად გარდაქმნის. ამრიგად, ავტობიოგრაფიული მენსიერების ლიტერატურულ მედიაში შენახვა ზეპირ, მყიფე მენსიებას, სტაბილურ მენსიერებად აქცევს. თავის მხრივ, მენსიერების შენახვა იდენტობის დაცვას უტოლდება, რაკი ადამიანები სწორედ მენსიერების საშუალებით შეიმეცნებენ თავიანთ თავს (Assmann 2008, 109). შედეგად, მთხრობელი ბებიის დანაბარების შესრულებით, არა მხოლოდ თავისი ოჯახის იდენტობის მცველი ხდება, არამედ XX საუკუნის საქართველოს ნამდვილი ისტორიისაც, რადგან ცალკეულ ოჯახზე თავს დამტყდარი რეპრესიის მაგალითით, ფაქტობრივად, სოციუმის წარსულზე სიმართლე მოითხრობა.

პერსონაჟ რუსუდანის ცხოვრებაზეც, მსგავსად ორივე პროტაგონისტისა, რევოლუცია და მისი შედეგები ტრაგიკულად აისახა. 1924 წელს იგი ჯერ ვაჟს დაკარგავს – მას „მექორწილებთან“ ერთად დახვრეტენ ქაქუცას მოკავშირეობის ბრალდებით, თუმცა სიმართლე ის არის, რომ გიგი ამ უკანასკნელს არასოდეს არც კი შეხვედრია, 1937 წელს კი დასმენის საფუძველზე აპატიმრებენ და ხვრეტენ სიძეს, რუსიკოს მამას. ვანოს დაჭერის შემდეგ, ოჯახს სახლიდანაც აძევებენ, რათა მათ კუთვნილ ქონებას სისტემა დაეპატრონოს და შეხედულებისამებრ განკარგოს იგი, რაც იმაში გამოიხატება, რომ მოგვიანებით ოჯახს, რომელსაც შინ დაბრუნების უფლება მოუპოვებია, სახლის გაზიარება ჩეკისტ ალიოშასა და მის ცოლ-შვილთან ერთად მოუწევს. აღნიშნულთაგან მწერლის ავტობიოგრაფიულ ფაქტს შეესაბამება შემდეგი:

25 სტატიაში წინამდებარე ცნებათა განმარტებისას ავტორი იან ასმანის (Jan Assmann) თეორიას ეყრდნობა: კულტურული მენსიერება – ერთგვარი ინსტიტუციაა, ექსტრენალიზებული მენსიერების სახეობა, რომელიც თავს იჩენს მატერიალურსა და სიმბოლურ ფორმებში. იგი სტაბილური მენსიერებაა და თაობიდან თაობას გადაეცემა. რაც შეეხება კომუნიკაციურ მენსიერებას, მისი დროითი დიაპაზონი, კულტურული მენსიერებისგან განსხვავებით, სამი თაობით შემოიფარგლება, რაც დაახლოებით, 80-დან 100 წლამდე პერიოდია. კომუნიკაციური მენსიერება ფორმალიზებულ მენსიერებებს არ განეკუთვნება, ამრიგად, იგი არც ერთ მედიაში არ გვხვდება, გარდა ყოველდღიური კომუნიკაციისა (Assmann 2008, 110-111).

სინამდვილეშიც მამა მან სწორედ ისე დაკარგა, როგორც თავისი პროტოტიპი კარგავს მას (არსენიშვილი თავის ოჯახის წევრების რეალურ სახელებსაც კი ინარჩუნებს რომანში), ამასთან, გარკვეული დროის განმავლობაში მის ოჯახს ნამდვილად მოუხდა შინსახკომელისთვის თავისი ჭერის გაზიარება.²⁶

ჩეკისტი, რომელთანაც მთხრობლის ოჯახს თანაცხოვრება უწევს, წინამდებარე სტატიაში მესამე ანტაგონისტად განიხილება. რომანში იგი თვისებრივად ახალი პერსონაჟია, რაკი ამოსავალ მედიაში მაცდუნებელი ჩეკისტის (სპირიდონას დაბეზღებას სწორედ ის აიძულებს) სახე არ გვხვდება. ეს ახალგაზრდა მამაკაცი რევოლუციას მიტმასნილი ბოგანოს ტიპური რეპრეზენტაციაა, რომელიც სისტემამ ჯერ აღაზვეა და შემდეგ გაანადგურა. ალიოშას, სანამ ჩეკისტი – „ადამიანის ბედის გამგებელი“ (არსენიშვილი 2019, 435) – გახდებოდა, აბრია ერქვა და მებოსტნეობის სკოლაში სწავლობდა, წითელ არმიას იგი 1921 წელს კახეთის ოკუპაციისას შეუერთდა და ახალი სახელიც ძველის, „გაგრიულის“ ნაცვლად, გარდაცვლილი რუსი ჯარისკაცის პატივსაცემად ერგო. მიუხედავად იმისა, რომ დროთა განმავლობაში ალიოშა კარიერულ კიბეზე გეგმაზომიერად მხოლოდ წინ მიიწევდა, საბოლოოდ, სპირიდონასა და არჩილის მსგავსად, იგი ტოტალიტარული რეჟიმის რეპრესიებს ემსხვერპლა – მისი ჯერი სტალინის გარდაცვალების შემდეგ დადგა.²⁷ ამრიგად, რომანში დასახული „საზღაურის“ პრინციპი მასთან მიმართებითაც მოქმედებს, მხატვრულ ტექსტში ბოროტება უპასუხოდ არ რჩება.

რომანში ალიოშას ქმედებით ათვისებული სახელმწიფოს მიერ ეკლესიათა აკრძალვის შედეგად დატრიალებული ბოროტებაც საცნაურდება: იგი დამსჯელი რაზმის წევრებთან ერთად ფიზიკურად უსწორდება და ამცირებს მამა ლუკას, რაც მოხუცი მღვდლის სიკვდილის მიზეზად იქცევა. ალიოშა არც „ღვთის გლახა“ მნათეს (რომანში იგი სპირიდონას მამობილად გვევლინება) მკვლელების დასჯას აპირებს: მიუხედავად იმისა, რომ მნათე კლასობრივი მტერი არ იყო, მას არ სურს მავანს საბაბი მისცეს, იფიქროს – „ეკლესიის მსახურისათვის თავი გამოიღო“ (იქვე, 437). ამისგან განსხვავებით კინოსურათში უწყინარი, სულიერად ავადმყოფი მნათეს სისტემის წარმომადგენელთა მიერ მოკვლა, ერთი შეხედვით, თითქოს შემთხვევითობად წარმოჩნდება და არჩილიც სამართლიანობის აღდგენისა და დამნაშავეების დასჯის პირობას დებს. შესაძლებელია, ფილმის ეს ეპიზოდი

26 „შინსახკომელი, რომელიც ჩვენთან ცხოვრობდა, ამბობდა: – ჩვენ რომ ყველა დაგვეპატიმრებინა რამდენი დაბეზღებაც იწერებოდაო, ეს ნიშნავდაო, რომ მთელი საქართველო უნდა დაგვეპატიმრებინაო. რამდენი დაბეზღება დაგვიხევია და დაგვიყრია, თქვენ ვერ წარმოიდგენთო“ (რატიანი 2010, 229).

27 ამ პერსონაჟს არსენიშვილი მოთხრობასაც უძღვნის – „ქარი ამწევი ფარდის“.

განვიხილოთ ეგზემპლიფიკაციად იმისა, როგორ ეპყრობა რევოლუცია სუბალტერნს: ახალი იდეოლოგიით ნაშენებ ტოტალიტარულ სახელმწიფოში მათ სიცოცხლეს ღირებულება არ გააჩნია.

1937 წლის რეპრესიათა გადმოცემა რომანში დაპატიმრება-დახვრეტი არ ამოიწურება, ტექსტში ასახულია თელავის ციხესა და შინსახკომთან მდგარი უშველებელი რიგები, რომლებიც დაპატიმრებულთა შეშინებული და უბედურებით აღსავსე ოჯახის წევრებისგან შედგება. „ვა, სოფელოში“ ასევე იქმნება განსაკუთრებული სახე ციხის ჯალათისა, რომელიც დაჭერილი თანაქალაქელების ოჯახებს ფულსა და საკვებს სძალავდა იმ პირობით, რომ მათთვის გადაცემას შეძლებდა, თუმცა სინამდვილეში მსჯავრდებულები დიდი ხნის წინ სწორედ მის მიერ იყვნენ დახვრეტილნი. ამასთან, რეპრესიათა რეპრეზენტაციის მხრივ, რომანში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა თეატრში საჯაროდ დაგმობის ეპიზოდს, რომელშიც სისტემა აიძულებს ადამიანებს, სცენაზე გამოსვლით დაგმონ და გაემიჯნონ მშობლებს, ნათესავებს, მეგობრებს, კოლეგებს და რაც მთავარია, დაბეზღებულთა, შერისხულთა ოჯახის წევრების თვალწინ. აღსანიშნავია, რომ არც ერთი ზემოთ ჩამოთვლილი სცენა ფილმში არ გხვდება.

კინოსურათის არქიტექტონიკის გაანალიზებისას ასევე გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ ამოსავალი მედიის სპეციფიკური ქსოვილი ინტერმედიური მეტაკომენტარის (მოხეტიალე მსახიობთა²⁸ „პლასტიკურ-მუსიკალური კომენტარები“²⁹ (გვახარია 1985, 53)) საშუალებით იქმნება. ამ ინტერმედიურ ფენომენს ანრი ვართანოვი ბერტოლტ ბრენტის კონცეფციაზე დაყრდნობით „ზონგებს“ უწოდებს. მისი სიტყვებით, „მოქმედების მოულოდნელი შეჩერება-შესვენებანი კოლიზიების ღრმად გააზრების საშუალებას იძლევიან, და გარკვეულწილად მათგან გაუცხოვების ეფექტს ქმნიან“ (ვართანოვი 1985, 46). ინტერმედიურ კომენტარებს – ქოროს სიმღერას, კინოფილმში დრო-სივრცითი ზღვრის, ნახტომის ფუნქცია აქვს, ისინი წინასწარმეტყველებენ მოსალოდნელ ხდომილებებს ან უკვე მომხდარს განსჯიან, მაგალითად, ევასა და გიორგის ქორწილს, ნაცვლად ლხინის სიმღერისა, თან ერთვის კომენტარი: „საგონებლისა სახლ მიდგა, / ჯავრისა კარი მიბია, / წინ მიდგას ცრემლის ლოგინი, / ზედ ნარიდ ეკალ მიგია, / შიგ მიდგას სუფრა სევდისა, / ზედ ნაულელი მიძია“ ...; სპირიდონა გი-

28 ფილმში ხალხურ მოტივებზე შექმნილი სიმღერების ავტორი და შემსრულებელი მანანა მენაბდეა.

29 ლოლობერიძე მემუარებში წერს: „(...) მინდა, რომ იყოს კიდევ ერთი პოზიცია, პოზიცია ღმერთის, თუ ავტორის, რომელმაც ყველაფერი იცის წინასწარ და, რაც მთავარია, იცის, რომ არის ჟამი სიცოცხლისა და სიკვდილისა, ჟამი სიყვარულისა და ჟამი სიძულვილისა (...) ამ ფუნქციას ჩვენთან შეასრულებენ მოხეტიალე მსახიობები (...)“ (ლოლობერიძე 2019, 369).

ორგის მკვლევლობის შემდეგ „წითელ გველთან“ იგივედება და ამასთან, მინიშნებულია მისი სურვილი ევას ცოლად შერთვისა: „მინდორთ რო სისხლის ტბა ბრუნავს, / გადასაგდები სად არის, / შიგა წევს გველი წითელი, / თავსა სძრავს ბოლო სად არის, / ბევრსა ჰკლავს ბევრის სურვილი, / მაგრამ გაგება სად არის...“; ევას მიერ საროსკიპოდან დარეჯანის წამოყვანისას, იმ იმედით, რომ მას იშვილებს და დედობის ბედნიერებას შეიგრძნობს, კომენტარად ბერიკების სიმღერა გასდევს: „საბრალო აირა,³⁰ / ხმა დამთვრალი აირა, / მაისობ, ისარს ისობ, / ის გიხარის, ვაი, რა!“ ამრიგად, მაყურებელს წინასწარ ეცნობება პროტაგონისტის ცხოვრების მთავარი კონფლიქტისა და შედეგის შესახებ – ევას ბედნიერი ცხოვრება არ უწერია.

აღსანიშნავია, რომ ინტერმედიური კომენტარი სამიზნე მედიუმის სპეციფიკური მახასიათებლების, სემიოტიკური სისტემის, გათვალისწინებით, მხატვრულ ტექსტშიც ჩნდება. რომანში ამ ფუნქციას „ვეფხისტყაოსნიდან“³¹ ეპიგრაფებად გამოტანილი სტროფები ასრულებს. ჟერარ ჟენეტმა (Gérard Genette), ლიტერატურის ფრანგმა თეორეტიკოსმა, ეპიგრაფის ოთხი ფუნქცია გამოყო, რომელთაგანაც ერთ-ერთში, ე.წ. „კანონიკურ“ ფუნქციაში, ტექსტის კომენტარი იგულისხმება, ე.ი. ეპიგრაფი შესაძლოა მკითხველს ყურადღებას უმახვილებდეს ტექსტის მთავარ შეტყობინებაზე (Genette 1997, 157-158). რაკი „ვა, სოფელოში“ დასათაურებული თავები (ორ გამონაკლისს თუ არ ჩავთვლით, მათ შემთხვევაშიც მხოლოდ დროა მითითებული: 1905 წლის თებერვალი, 1930 წლის აგვისტო) არ გვხვდება და ეპიზოდები დამოუკიდებელი აბზაცებით გამოიყოფა, ავტორის მიერ შერჩეული ეპიგრაფები წინასწარ ამზადებს მკითხველს და წინასწარმეტყველებს მოსალოდნელ ხდომილებებს. მომდევნო სტროფი – „ვა, საწუთროო სიცრუვით / თავი სატანას ადარე; წინ უძღვის „სისხლიანი ქორწილის“ მონაკვეთს, „საწუთრო“ – წუთისოფლის ერთგვარი შეფასებაა, იგი რომანში იმ შემადრწუნებელი უსამართლობის გადმოცემას უსწრებს წინ, რომელიც თელავში 1924 წელს უდანაშაულო ადამიანთა დახვრეგით დატრიალდა; „ქაჯნი სახელად მათ ჰქვიათ, არიან ერთად კრებულნი... / ყოველთა კაცთა მავნენი, იგი ვერვისგან ვნებულნი“ – ამ სიტყვებით „ვა, სოფელოში“ ჩეკა და ჩეკისტები აღიწერებიან, ეს რომანის ის მონაკვეთია, რომელშიც ჩეკას მუშაობის წესი (დასმენა, გადაბირება, დაშინება, წამება და სხვ.) ახლო პერსპექტივით გადმოიცემა, ისინი „ვერვისგან ვნებულნი“ არიან, რაკი ჯერ მათი „საზღაურის“ დრო არ დამდგარა; „მზე აღარ მზეობს ჩვენთანა, დარი არ

30 ლექსი ეკუთვნის ბესარიონ გაბაშვილს.

31 „ვეფხისტყაოსანს“ დაესესხა ავტორი ასევე რომანის სათაურს, „ვა, სოფელო...“ – ციტატა ავთანდილის ანდერძიდან.

დარობს დარულად“ – საბჭოთა კავშირში 1937 წლის რეპრესიათა და-საწყისია მინიშნებული.

მედიათა ტრანსფერის შედეგად, ცხრამეტწლიან შუალედში, იც-ვლება სტალინის სახის რეპრეზენტაციაც – ფილმში სტალინის სა-ხელი მხოლოდ „სცენა-კომენტარში“ (ვართანოვი 1985, 46) გაიჟღერებს, ეს მუსიკალური ნომერი კოლექტივიზაციას ეძღვნება: „ცაზე მთვარე ამოსულა (...) ნიშანია დარისაო (...) /კოლექტივი გაძლიერდა, ვენაცვალე სტალინსაო.“ სიმღერის ფონზე იშლება პლაკატი: „ვინც არ მუშაობს, ის არ ჭამს!“ მთლიანობაში, აღნიშნულ სცენას გროტესკული ელფერი დაჰკრავს: ურემზე ჩამომჯდარი მოხეტიალე მსახიობი უმღერის კოლექტივიზაციას და მადლობას უხდის ბელადს, მაშინ როდესაც მუსიკალურ ჩანართს ეკრანზე გლეხების მიერ კოლექტივიზაციის წინააღმდეგ მიმართული კონფლიქტი ანაცვლებს. რაც შეეხება რომანს, მიუხედავად იმისა, რომ სტალინი მოქმედ პირად წარმოდგენილი არ არის, მასთან დაკავშირებით ურთიერთგამომრიცხავი ნარატივი იჩენს თავს: სტალინი როგორც ხალხთა მზრუნველი მამა, „ბრძენთაბრძენი“ ბელადი და სტალინი როგორც ყოველგვარი ბოროტების წყარო, „სულთამხდელი.“ პირველ შემთხვევაში, ოფიციალური პროპაგანდის ქვეშ მყოფი საზოგადოების ცალკეული წევრების მიერ გამოითქმის გულუბრყვილო შეხედულება სტალინის არასაკმარისად ინფორმირებულობის შესახებ: „განა იმან (სტალინმა – ნ.ბ.) რომ იცოდეს, ეგრე გაგვწირავდა?“ (იქვე, 331). ასევე, იდეოლოგიური მანქანის მუშაობის გავლენას მცირე ასაკში განიცდის მთხრობელიც – მას საბავშვო ბაღში სტალინის განმადიდებელ ლექსებს ასწავლიან, ოჯახში კი ბელადის სიყვარულს ბებიის პოზიცია უპირისპირდება: „შენ ხომ აქედა-ნვე უნდა იცოდე ვინ ვინ არის“ (იქვე, 333).

იდეოლოგიური ემანსიპაციის შემთხვევას ადასტურებს ასევე რომანში სტალინის კომიკური სახით გამოსახვა, ცენზურის წნეხიდან გათავისუფლებით სამიზნე მედიაში ტირანის გაშარყების შესაძლებლობა იხსნება და სისტემის მიერ დაჩაგრული ადამიანების ხელში სიცილი შურისძიების იარაღად იქცევა. სტალინის ამგვარი რეპრეზენტაცია ტექსტში მთხრობლის წარმოსახვასა და ბებიის სიზმარს უკავშირდება, როგორც ქეთევან ქათამაძე აღნიშნავს, იქმნება „რეალობის ალტერნატიული სამყარო, სადაც სამართლიანობა იმარჯვებს და ბოროტება ისჯება“ (ქათამაძე 2022, 90). რუსიკო დროდადრო წარმოიდგენს, რომ ბებიის მიერ სისასტიკეში მხილებული სტალინი შეძრწუნდება თავისივე ნამოქმედართ და კრემლის გარემოცვასთან ერთად გამათრახებას მოითხოვს. ამავე სცენაში მთხრობელი წარმოიდგენს შერცხვენილ სტალინს „ალაგ-ალაგ გადაქლეშილი უკანალით“ (არ-

სენიშვილი 2019, 340). რუსუდანის სიზმარში კი, „ყველაზე დიდ კაცს“ „ზინზლისა და წეგოს სუნი“ (იქვე, 343-344) ასდის, გზააბნეული, იგი ქალს სწორი მიმართულების საკითხავად შეაჩერებს, მთხრობლის ბეზია კი, ისე რომ ბელადს მისთვის ამის შესახებ არც უკითხავს, აბანოს გზას მიასწავლის. ამრიგად, სტალინის სახის მედიური ტრანსპოზიციის შედეგად ამოსავალ მედიაში დასახული ავტორიტეტი ბელადისა ქარწყლდება სამიზნე მედიაში მისი უმწეობის გამოხატვით.

სინტაქსური ნარატემები ფილმსა და რომანში

კულტურის მკვლევრის, იური ლოტმანის სივრცობრივი სემანტიკის თეორიაში მხატვრული ტექსტი რევერსულ ტექსტად მიიჩნევა (ინგლ. reversibility), თუ მოქმედი პირის მიერ აკრძალული სემანტიკური ზღვრის გადაკვეთის ცდა წარუმატებელია ან გადაკვეთის შემდეგ იგი უკან ბრუნდება, რაც იმას ნიშნავს, რომ ზღვრის გადალახვა წარუმატებულად მაინც ვერ ჩაითვლება (Lotman 1977, 238-239). ლოტმანის თეორიაზე დაყრდნობით შესაძლებელია ითქვას, რომ ფილმი რევერსულია, ე.ი. გიორგის მიერ საზღვრის გადალახვა სრულად ვერ განხორციელდა, იგი უკან დაბრუნდა და ამრიგად, მხატვრული სამყაროს თავდაპირველი წესრიგი აღდგა (კინოსურათის ბოლო სცენაში ევა და გიორგი დაცარიელებულ სოფელში კვლავ მარტო საქმიანობენ). კინოფილმში დასაწყისში ნაჩვენები ჰარმონია შენარჩუნებულია იმდენად, რამდენადაც გიორგიმ სოფელში დაბრუნებით სასიკვდილოდ გადადებული ევა თავისი ხმით გამოაცოცხლა. ამ შემთხვევით მაყურებლის თვალწინ, ფაქტობრივად, ბიბლიური მკვდრეთით აღდგინების სცენა გათამაშდა. თავის მხრივ, ეს ეპიზოდი ეხმიანება ფილმის ტელეოლოგიას: ევა თავის ეგზისტენციალურ მიზანს აღწევს – იგი ახერხებს, გადასცეს ადამიანურობა თავის შვილიშვილს. ამრიგად, კინოსურათში მარცხდება რევოლუცია და იმარჯვებს ჰუმანიზმი: ადამიანურობის შენარჩუნება არა იდეოლოგიას, არამედ მხოლოდ ადამიანებს შეუძლიათ.

რევოლუცია მარცხდება რომანშიც და აღდგება სამართლიანობა, რაკი მხატვრულ სამყაროში მოქმედი საზღაურის მორალი, დროში მისი განფენილობის მიუხედავად, ბოროტებას უპასუხოდ არ ტოვებს. სამი პროტაგონისტი ქალის ტანჯვის საპირწონედ (მათი ცხოვრების „გამრუდება“ ცალსახად რევოლუციამ განაპირობა) ისჯება სამივე ანტაგონისტი მამაკაცი, რომლებიც სხვადასხვაგვარად რევოლუციასთან არიან დაკავშირებული. ამრიგად, რომანში ბოროტება ისჯება, თუმცა პასუხის მიგებას შურისძიების ფორმა არასოდეს არ აქვს: რევოლუციის სახელით თავს დამტყდარი უბედურება ქალ მოქმედ პირებს არ აბოროტებს. მანკიერი საბჭოთა ექსპერიმენტი, ადამიანებს ჰუმანურობას ვერ ართმევს.

დასკვნა

ამოსავალი – „დღეს ღამე უთენებია“ – და სამიზნე – „ვა, სოფელო“ – მედიების ინტერმედიური ანალიზის საფუძველზე გაირკვა, რომ რომანიზაცია შუალედური ადაპტაციის ნიშნებს ავლენს. მედიური ტრანსპოზიციის შედეგად იდეოლოგიური ემანსიპაციის პირობებში არ შეცვლილა მთავარი შეტყობინება – პოსტსაბჭოთა რომანშიც რევოლუცია, იდეოლოგია ტრავმასთან გაიგივდა. ორივე მედიაპტროდუქტში კონფლიქტის წყარო კვლავ საბჭოთა რევოლუციაა, მთავარი საკითხი კი – წარსულზე განსჯა. ცხრამეტწლიან მონაკვეთში იდეოლოგიური ცენზურის გაუქმებამ, შესაძლებელი გახადა კინოფილმში სიმბოლურ-ალეგორიულად მინიშნებული კრიტიკის (საბჭოთა რევოლუციის შედეგები, უდანაშაულო მსხვერპლი, რეპრესიები, ძველი და ახალი წყობის შეჯახება) ღიად არტიკულაცია. „დღეს ღამე უთენებიაში“ გამოთქმული სკეფსისი რევოლუციის შესახებ – ვის საკეთილდღეოდ მოხდა რევოლუცია, თუ იგი გლახთა ცხოვრებაზე მხოლოდ მიძიმედ აისახა? – ფარულია და ქალის პირადი დრამის საბურველში იმალება (სასიყვარულო სამკუთხედები: ევა, გიორგი და სპირიდონა; ევა, სპირიდონა და არჩილი), „ვა, სოფელოში“ კი დამატებულ პერსონაჟთა ჩართვით რეპრესირებულთა ხმა ისმის. რომანში ჩაგრული ფენის კომუნიკაციური მეხსიერება წინააღმდეგობრივ ძალად, კულტურული მეხსიერების მედიად გარდაიქმნება, რაც ტექსტს მეხსიერების რომანად აქცევს. კინოსურათში გიორგის უკან დაბრუნებით მარცხდება რევოლუცია, რაკი ბებუის მიერ მისთვის გადაცემული ჰუმანიზმი უფრო მეტს ნიშნავს, ვიდრე რევოლუციის შედეგად მიღწეული ინდუსტრიული პროგრესი ქალაქად. რევოლუცია მარცხდება რომანშიც და „საზღაურის“ პრინციპით აღდგება სამართლიანობა (სამი პროტაგონისტი ქალისა და სამი ანტაგონისტი მამაკაცის ბედის შეპირისპირება). „ახალი დროება“ თვითდესტრუქციულ ძალად გვევლინება და ამრიგად, ბოროტების მარცხი გარდაუვალია.

დამოწმებანი

არსენიშვილი, ზაირა. 2000. „ჩემი ვიოლინო გავაჩუქე“ ინტერვიუერი ლია კაკაბაძე. საქართველოს ქალი 3-4: 8-9.

არსენიშვილი, ზაირა. 2011. „ზაირა არსენიშვილის ზეპირი ისტორია“ ინტერვიუერი ნინო ბექიშვილი. 12.03. 1:01:28. პროექტი „ვირტუალური პლატფორმა“, საბჭოთა წარსულის გააზრება.“ Sovlab. www.youtube.com/watch?v=EcIpEBSzVTk (ნანახია 15.07.2024).

- არსენიშვილი, ზაირა. 2014. გადაცემა „პაემანი მუზათან“ ავტორი და წამყვანი ია მახათელაშვილი. ტელეკომპანია „თანამგზავრი“. 21.03. 1:11:29. www.youtube.com/watch?v=rT7CuwsBQZ8 (ნანახია 15.07.2024).
- არსენიშვილი, ზაირა. 2019. *ვა, სოფელო...: კახური ქრონიკები*. თბილისი: სულაკაურის გამომცემლობა.
- ბექიშვილი ნინო და ნინო ლეჟავა, რედ-ები. 2012. *საბჭოთა კავშირის გააზრება: დისკუსიები 2011*. თბილისი: საბჭოთა კავშირის კვლევის ლაბორატორია.
- ბექიშვილი, ნინო, გიორგი კეკელიძე და ლაშა ბაქრაძე. 2012. ქართული მწერლობა საბჭოთა სისტემაში: რეალობის განზომილება. კრებულში ბექიშვილი 2012, 6-12.
- გვანასია, გოგი, მერაბ კოკონაშვილი და ლია ჯაყელი. 2012. ეზოპეს ენა ტოტალიტარულ სისტემაში: ქართული კინოს წარმატებები და ცენზურა საბჭოთა ხანაში. კრებულში ბექიშვილი 2012, 30-44.
- გვანასია, გიორგი. 1985. დღევანდელი დღე და მარადიული სიცოცხლე. *საბჭოთა ხელოვნება* 7: 41-54.
- გვანასია, გოგი. 2021. *ცენზურა კინოში*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
- ვართანოვი, ანრი. 1985. დღე და ღამე. *საბჭოთა ხელოვნება* 6: 40-48.
- კონტრიძე, ეკა. 2022. ნუცა ლოლობერიძე – დაკარგული წლები და სცენარები. კრებულში *ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული*, რედ. მარიამ იაშვილი, 140-153. თბილისი: საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- რატინი, ირმა, რედ. 2010. ზაირა არსენიშვილი. წიგნში *ანტისაბჭოური სიტყვიერება: ზეპირი ისტორიები, გადმოცემები 1921-1991*, 228-231. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: ნეკერი.
- ქათამაძე, ქეთევან. 2022. სტალინის სახის რეპრეზენტაცია პერსონაჟთა სიზმრებში ზაირა არსენიშვილის პროზის მიხედვით. *კადმოსი* 14: 69-122.
- ლოლობერიძე, ლანა. 1984. ინტერვიუერი ლეილა კვირიკაშვილი, *საბჭოთა აჭარა*, 21.07.
- ლოლობერიძე, ლანა. 2019. *რაც მაგონდება და როგორც მაგონდება*. თბილისი: სულაკაურის გამომცემლობა.
- ლოლობერიძე, ლანა. 2020. გადაცემა „სქოლიო“ ავტორი და წამყვანი დავით გაბუნია. ტელეკომპანია *Artareatv*, 28.10. 55:13. www.youtube.com/watch?v=ZuGhoIlabOc (ნანახია 15.07.2024).

- ლოლობერიძე, ლანა. 2023. *დედა-შვილი ან ღამე არ არის არასოდეს ბოლომდე ბნელი*. თბილისი: გამომცემლობა „სეზან პაბლიშინგი“.
- ცაგარელი, ლევან. 2017. *ლიტერატურის შედარებითი კვლევის პრინციპები*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. [გამოუქვეყნებელი სკრიპტი].
- Assmann, Jan. 2008. Communicative and Cultural Memory. In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. Astrid Erll and Ansgar Nünning, 109-118. Berlin: Walter de Gruyter.
- Bruhn, Jorgen and Beate Schirrmacher, eds. 2022. *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*. Abingdon: Routledge.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Constantinescu, Catalin. 2015. Intermedialität and Literature. What is Filmic Rewriting? *Philologica Jassyensia*, An XI, N1 (21): 165-174.
- Corrigan, Timothy. 2017. Defining Adaptation. In *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, ed. Thomas Leitch, 23-35. New York: Oxford University Press.
- Desmond, John and M. Peter Hawkes. 2006. *Adaptation: Studying Film and Literature*. Boston: McGraw Hill.
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trans. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutcheon, Linda and Siobhan O'Flynn. 2013. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.
- Larson, Randall D. 1995. *Films into Books: An Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and TV Tie-Ins*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Lotman, Jurij. 1977. *The Structure of the Artistic Text*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Nora, Pierre. 1989. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations. Special Issue: Memory and Counter-Memory* 26: 7-24.
- Nora, Pierre. 1998. *Realms of Memory: the Construction of the French Past*. New York: Columbia University Press.
- Ottomeyer, Hans. 2004. Vorwort. Im *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, Hg. Monika Flacke, vol. 1, 5-6. Berlin: Deutsches Historisches Museum.
- Petho, Agnes. 2010. Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. In *Antal* 2010: 39-72.
- Rajewski, Irina O. 2005. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermediality History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 6: 43-64.

- Van Parys, Thomas. 2011. The Study of Novelisation: A Typology and Secondary Bibliography. *Belpégor: Littérature Populaire et Culture*, vol. 10, no. 2.
- Wolf, Werner. 2002. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, eds Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden and Walter Bernhart, vol. 4, 13-34. Boston: Brill.
- Wolf, Werner. 2004. Cross the Border – Close that Gap: Towards an Intermedial Narratology. *European Journal of English Studies* 8 (1): 81-103.
- Wolf, Werner. 2018. *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*, ed. Walter Bernhart. Leiden: Brill Rodopi.

Nino Bokuchava
Ilia State University, Georgia
Nino_bokuchava@iliauni.edu.ge
DOI: 10.32859/kadmos/16/28-84

**From Soviet Film to Post-Soviet Novel:
Zaira Arsenishvili's *Woe is Life: Kakhetian Chronicles*
As a Case of Ideological Emancipation***

Keywords: *Intermedial transposition, novelization, adaptation, Soviet cinematography, post-Soviet Georgian literature*

From the Film to the Novel

Collaboration between Lana Gogoberidze, Georgian film director, and Zaira Arsenishvili, Georgian writer, scriptwriter and musician, resulted in a number of films from 1972¹ until the death of Arsenishvili in 2015, seeing Arsenishvili appearing as co-author of each of Lana Gogoberidze's film scripts. Particularly notable is the novel *Woe is Life – Kakhetian Chronicles*² by Zaira Arsenishvili, created on the basis of their common work, the 1983 film *The Day is Longer Than Night*, the latter being a case of reverse adaptation. It is a novelization, and is a special case in Georgian art. Unlike the classical scheme of adaptation, where a novel is adapted into a film (Constantinescu 2015, 172; Corrigan 2017, 28), in case of novelization, the fictional text is created on the basis of the film – i.e. the recipient faces a “novelized” version of the film (Van Parys 2011). The film, under Lana Gogoberidze's directorship, premiered in the Soviet Union, while Zaira Arsenishvili's novel was published for the first time in 2002, in independent Georgia³. This article attempts to study this case

* Research was conducted with the support of the Shota Rustaveli Georgian National Fund: FR-22-793.

1 Their first joint work was the 1972 film *When Almonds Bloomed*.

2 Hereinafter, the shortened title of the novel *Woe is Life* will be used.

3 The editor and publisher of this edition of the novel is Givi Kikalishvili.

based on intermediality theory⁴, in particular, presenting the idea that the work demonstrates the transformation of representation (presence and then absence) of Soviet sociopolitical issues and ideological pressure, from the film to the novel.

A special feature of intermediality theory, as an interdisciplinary area (Petho 2010, 40), is that it allows identification of the original media, the “contents of which were selected, missed or added” (Tsagareli 2017, 121) or changed and developed (Bruhn and Schirrmacher 2022, 141-142) in the target media. Irina Rajewsky, together with Werner Wolf, is regarded as the founder of intermediality theory. Rajewsky is the author of “three-end typology”, where each category is associated with a specific characteristic of intermediality: medial transposition, media combination and intermedial reference. Of them, most suitable for this research is the category of medial transposition, examples of which are the film adaptation of fictional texts and novelized versions of films. In this case, the characteristics of intermediality appear in the process of creating a new media product, in particular, the initial media product being transformed into the target media product. This sub-category, oriented towards production, is the “genetic” conception of intermediality – the initial (original) text, film, etc., is the source of a newly created media product, formed in accordance with the specific characteristics of the target medium, i.e. intermedial transformation (Rajewsky 2005, 51).

In his typology, Werner Wolf distinguishes two key forms of intermediality: intracompositional intermediality, taking place within one media product, and extracompositional intermediality, going beyond the scopes of a single media product. In this case, the category relevant for the research – intermedial transposition – belongs to the category of extracompositional intermediality. The latter implies transfer of the contents from one medium (source) to another (target). In this process, genetic interrelation between these media emerges, although the final media product is an independent art work, i.e., it is impossible to refer to the involved media separately from one another, as the result of their combination is a homogenous semiotic system. Widespread examples of this case include film adaptation of artworks, and, vice versa, novelized versions of films (Wolf 2002, 19-20; Wolf 2018, 244).

The first novelized versions of films (so called “movie tie-ins”) appeared almost at the same time as cinema, in the 1920-30s, seeing the novelized materials of US silent movies published and named “photoplay editions” (Larson 1995, 3-4). From the 1960s, the demand for Hollywood paperback novelizations increased, and achieved commercial success (ibid. 1995). The key feature

4 The article is based on the 104-minute version of the film.

of novelization is that, since it is rooted in the narrative, it enables the reader to engage with a particular scene in a way that goes beyond the actor's performance or technique. For the author, novelization serves as a tool to capture what cannot be conveyed through the camera, offering a deeper narrative context by exploring a character's motivations or inner thoughts during dialogue (Larson 1995, 15; Hutcheon and O'Flynn 2013, 118). The contemporary cinema industry regards novelizations of films as part of its marketing strategy, intended to attract attention and increase income. Novelization is used in merchandising, accompanying the films alongside toys, comic books, DVDs and soundtrack releases (Larson 1995, 12; Van Parys 2011).

While novelization, as a form of narration, is, in the global context, used for gaining commercial revenue, in the Georgian reality, the analysis of both film production and novel publication demonstrates to us the severe impact of Soviet censorship, the "history of consciousness control" (Gvakharia 2021, 274). The interpretation of the art of both Lana Gogoberidze and Zaira Arsenishvili cannot be imagined independently of their biographies. The Soviet repressions of 1937 greatly influenced the lives of the director and writer, and Soviet censorship impacted their reflection of their traumatic experiences in cinematography and literature.

Lana Gogoberidze's father, Levan Gogoberidze, was a Bolshevik and revolutionary of the first generation, occupying high positions in the party through different periods. He was executed in 1937, and Nutsa Khutsishvili-Gogoberidze⁵, his spouse, the first Georgian woman film director, was arrested as a "family member of an enemy of the people" (Gogoberidze 2023, 15). She was sent to the Potma concentration camp for women for 10 years, and later to Vorkuta concentration camp for women (CHSIR - "член семьи изменника родины" in Russian) (Kontridze 2022, 146). In 2020, in an interview, Lana Gogoberidze summarized her art as follows:

There is a view that all artists originate from the trauma experienced in childhood. I can say that this is the truth, and my example is confirmation of this. I can see this only now- when I made the films, I didn't even think about it... that this was such a powerful trauma in my life... When I was seven, I lost my mother for ten years, and when I met her [again], I met a stranger [...] this was a very difficult process. (Gogoberidze 2020)

The cinematographic translation of this personal trauma – seeing one's mother, returned from exile, as a stranger – is shown in her 1978 film *Some In-*

5 She made three films before being exiled.

terviews on Personal Matters.⁶ Goskino, the main body of the Soviet censorship functioning in Moscow, demanded that the director withdraw the “mother returning” scene⁷, as it was deemed unacceptable to make the Soviet repressions, in this case exile, the motif of the film (Gogoberidze 2019, 350-351). Later, in independent Georgia, in her 1992 film *Waltz on the Petschora*, the director returned to the story of a mother’s exile. In it, Gogoberidze relies on the stories written by the director’s mother after returning from her own exile. Nutsa Gogoberidze-Khutsishvili named them “documentary-fictional stories”.

Similar to Gogoberidze’s⁸ art, where the director introduces the image of the repressed mother, Zaira Arsenishvili made her father, Ivane (Vano) Arsenishvili, the tragic character of *Woe is Life* – as he too was repressed in 1937. Vano Arsenishvili was a planning economist in Telavi’s Executive Committee, and never held a high party position. In December 1937, for an absurd reason, on the basis of a denunciation, he was arrested, and was executed within two months. The family learned about this only later, after his name was cleared (Ratiani 2010, 229; Arsenishvili 2011; Arsenishvili 2014). At that time, the writer was six years old, although the traumatic memory of the event followed her throughout her life: “The suffering I experienced for my father in early childhood is with me even today” (Arsenishvili 2000, 8).

Zaira Arsenishvili was widely renowned as a screenwriter and musician, but less so as a writer. While she wrote the novels *Woe is Life*, *Requiem for Base*, *Soprano and Seven Instruments*, or *Portrait of a Young Storyteller*⁹ in the 1960s¹⁰, active appreciation of Arsenishvili’s art only truly came about in the

6 It is notable that in the film, the role of the mother returning from exile is played by Ketevan Orakhelashvili, the widow of Georgian conductor Evgeni Mikeladze, who was repressed in 1937. Orakhelashvili’s parents, party officials Mamia and Mariam Orakhelashvili, were executed that same year, and she, as “a family member of the enemy of people,” was sentenced to exile. For a certain period, Lana Gogoberidze’s mother and Ketevan Orakhelashvili were in the same camp, and for this reason the director asked Orakhelashvili to take on the mother’s role in her film, although she had never been in a film before and had no special training (Gogoberidze 2019, 345).

7 Finally, the fate of the film was determined by Eduard Shevardnadze’s direct intervention through a call from him to the chairperson of Goskino, Filip Ermashev. As Gogoberidze recalls in her memoirs *What I Recall and The Way I Recall It*, the film was approved in full. It should be noted that this is the only case in which Eduard Shevardnadze helped the director with a film production.

8 The director’s last work, the 2023 documentary *Mother and Daughter, or the Night Is Never Complete* is also dedicated to her mother and relations with her mother.

9 Hereafter, the short title of the novel *Requiem* will be used.

10 At a series of discussions arranged by the Heinrich Böll Foundation *Rethinking the Soviet Union*, the speaker said: “in the period of *Perestroika*, when Russian press was flooded with so called “illegal” literature, the Georgians could discover almost nothing. (...) From the 1930s in Georgia, there was no high-quality literature. Shota Chantladze and Niko Samadashvili

21st century. It could be said that she created “alternative literature” for the shelf, hoping that the opportunity for their publication would appear. In the 1960s¹¹ and late 1980s, in the *Perestroika* period, Arsenishvili attempted to deliver her messages to readers, but local periodicals refused to publish her texts. And again, not even in the period of *Glasnost*. As she said, “I did not hope; I knew that they would not publish it” (Arsenishvili 2011).

A complete version of the novel *Woe is Life* was first published in 2002¹², 19 years after the film came out¹³. The second edition was published with a smaller number of copies in 2011. Neither was followed with any significant response.

To comprehend the past, a certain amount of time should pass as a necessary prerequisite (Ottomeyer 2004, 5-6). Evidently, Zaira Arsenishvili's case confirms this view: discovery of the writer's art came thanks to the Bakur Sulakauri publishing house, where the novel *Woe is Life* was published in 2019. Shortly after, the novel was at the top of bestsellers list. While the success can be associated with the high creative value of the novel, the proper marketing strategy of the publisher should also be taken into consideration. The publisher managed to focus society's attention on Zaira Arsenishvili and her work. Publication of this novel was clearly seen as a success by the publisher, as, in the following years, they went on to publish the complete collection of Zaira Arsenishvili's work. The reader's interest in the novels and stories of this writer,

are the exceptions” (Bekishvili and Kekelidze 2012, 16). These words were followed by Zaira Arsenishvili's protest: “(...) I must dispute that they did not publish anything: I myself wrote two novels and short stories against this system. (...) In it (*Woe is Life* – N.B.), there are the events of 1924, collectivization, and 1937 (Bekishvili and Kekelidze 2012, 23).

- 11 In the 1960s, Arsenishvili published in the literary periodical an excerpt from *Woe is Life*, where Eva took little Rusiko to the forest to pick mushrooms. The editors suggested the author remove the word “ravaged” from the sentence – “Grandmother Eva sheltered us, the ravaged”. The author categorically refused to do so. Thus, this excerpt was rejected by the censors. Later, the same publisher did not even consider her episode about the 1905 revolution from the novel. It is notable that after almost three decades, in 1988, the writer made one more attempt to publish, this time the episode describing the opening of the memorial in Soghanlughu from *Requiem*. She was again rejected (Arsenishvili 2011).
- 12 The following year, *Woe is Life* was nominated for the newly established literary award *Saba* (2003) in the category of Best Novel, although Aka Morchiladze's book *Your Adventure* won. The decision of the jury led to the impression that Georgian society was ready for literary reflections about the Soviet past only in the light of entertainment. The Shota Rustaveli state award awarded Arsenishvili's first novel *Requiem*, in 1998, yet it again failed to catch the public's attention.
- 13 Ironically, in the 19-year interval between the film coming out, in 1983, and first publication of the novel, in 2002, the position of the state leader of Georgia was occupied by Eduard Shevardnadze. In the Soviet period, he was the First Secretary of the Central Committee of Communist Party of the Georgian SSR, and in independent Georgia, he was the president.

whose conceptual frame includes consideration of the Soviet past, shows that in the 2020s, Georgian society finally finds itself ready to think about its painful history.

The history of the film production and the relationship between art and censorship is notable, and the abovementioned case demonstrates a common occurrence. Work on the film was supposed to commence in 1980, following approval of the script by Goskino in Moscow. Yet the censors said to Gogoberidze: “According to your script, one could conclude that everything that has occurred is in vain – revolution, collectivization and, generally, the whole fight for a better life. The result is an abandoned village and the eternal loneliness of the individual” (Gogoberidze 2019, 366). They did not request that the director make corrections, but instead unambiguously refused to fund the film. Everything would have come to an end at the scripting stage if not for Eduard Shevardnadze’s good will¹⁴. At the time, he held the position of First Secretary of the Central Committee of the Communist Party of the Georgian SSR and, in addition, was the Candidate to the Political Bureau. This gave him greater power, particularly when it came to Goskino. Shevardnadze read the script and advised Gogoberidze to make some corrections to please the censors, and to ensure the film crew was ready for the compromises (Gogoberidze 2019, 367). After acquiescence, the film protagonist Eva, unlike the script version¹⁵, did not die in loneliness – the scene turns out to be played out in a way, and she is instead awoken by her grandson, who has returned from the city. This was the payment the director had to make - that the film had no pessimistic end. Many years later, the director stated in an interview, “I don’t know even now whether it would have been better for her to have died” (Gogoberidze 2020). In the end, the film was rejected for domestic release and instead was used by the system as a “film for export”. *The Day is Longer than Night* was included in the main competition program of the Cannes Film Festival, and although it was not awarded in any of the categories, the local press responded positively to it and the issuance of the film on Georgian screens: *Poetic Film (Communist,*

14 As, in this research, Shevardnadze was presented positively in Lana Gogoberidze’s fight against censorship, to avoid offering a misleading interpretation, the following should be mentioned: The widespread belief that, in the 1970s, Georgian cinema was free from censorship at the local level thanks to Eduard Shevardnadze, is not true. National censorship would act immediately, as soon as Shevardnadze’s career was threatened. At least two films can be named in this regard: Gela Kandelaki’s film *Disaster* (1979), and Merab Kokochashvili’s film *Three Days of a Hot Summer* of the same year, in the censorship of which Shevardnadze directly intervened (Gvakharia and Kokochashvili 2011, 34-35; Gvakharia 2021, 240-246).

15 This storyline was maintained in the novel, seeing Maka, one of the “hypostases” of Eva from the film, ending her life just as it is shown in the film – first, she decorates herself with Georgian national garments which she had for years kept in a chest especially for this day.

20 May 1984), *The Individual Triumphs Again* (Gogoberidze 1984), *Echo of the Festival of Cannes* (*Literary Georgia*, 17 August 1984), *New Film on the Screens* (*Tbilisi*, 31 December 1984).

Transmedial Narratology as an Instrument for the Study of Novelization

Randall D. Larson, a US cinema researcher, distinguishes three forms of novelization: a) reissuing a novel: when the film is a screen adaptation of a novel, the reprint of the novel is published, with the book cover redesigned to feature an image from the film. If the film was issued with a different title, the new edition of the novel is issued with the same change; b) novelization of a screenplay: adapting the script into a novel (with unchanged content) and its publication, and; c) creation of a new, original novel, based on the film themes and setting (Larson 1995, 3).

Within the scopes of the approach developed in adaptation research, three types of adaptation are distinguished: a) so called “close” adaptation, b) loose adaptation and c) intermediate adaptation (Desmond and Hawkes 2006, 3).

Regarding these theoretical prerequisites, Zaira Arsenishvili's novel *Woe is Life* can be regarded as a novelization, implying the creation of a fictional text based on the film. In addition, as the same novel by Zaira Arsenishvili, in turn, is an adaptation, the latter should be defined as an intermediate adaptation.

To identify the contrasting and equivalent relations between the initial (*The Day is Longer than Night*) and target (*Woe is Life*) media, the article applies the transmedial narratology theory developed by Werner Wolf. The term “transmedial” means the phenomena that show up in the different media, i.e. their origination is not associated with any specific media (Wolf 2004, 82). Such assumption allows for an analysis of the narrative represented in different media, applying one and the same approach. Irrespective of the medium, the fictional narrative includes the set of “narratemes” – narratemes are “the intracompositional factors that render texts and artefact narratives and determine their degree of narrativity” (Wolf 2004, 87). The theorist distinguishes three groups of narratemes, in particular: a) general, qualitative narratemes, denoting time (that become apparent as a result of stories told), described worlds and the recipient's experience (related to the told story in an emotional and imaginal way); b) content narratemes¹⁶ that include anthropomorphic characters within the action, occurrences (conflict) spread over time and space, and certain agents that, irrespective of their involvement in the fictional text, can be recognized as factual, and; c) syntactic narratemes, where dis-

16 Wolf calls them the “building blocks of narratives” (Wolf 2004, 88).

course shows up as a result of selection, combination and representation of the content narratemes.

Through production of the discourse (with processing of the content narratemes), the syntactic narratemes are related to the general narratemes and thus, with the Aristotelian unity of the beginning, middle and end, a thematic entirety is created. The syntactic narratemes are also associated the chronology and teleology – the latter includes the plans and goals of the character, as well as contradictions and difficulties that they experience. In addition, components of the syntactic narratemes are such structural elements as restoration of initial harmony, and justice existing in the text, and it is these that mostly determine the development of the storyline (Wolf 2004, 87-88).

General Narratemes in the Film and Novel

Before considering the transmedial narratemes on the basis of comparison of the film and novel, key story-based differences in the studied objects should be identified: the text includes numerous characters, and a great many of them function as a kind of instrument in the author's hands, used to highlight various issues. The narrator of the novel is identified as Zaira Arsenishvili herself, as evidenced by the autobiographic elements she includes. In addition, the fictional text describes historical reality: the episode of the “bloody wedding” in 1924, criticism of Kakutsa Cholokashvili¹⁷, the fight against soviet occupation, the *pogrom* (massacre) of the noblemen in Kakheti, the repressions of 1937, the NEP and collectivization - these are explored much more deeply and painfully in the novel. The narrative of the Soviet regime's war against religion is also developed much more extensively. There are contrasting depictions related to the figure of the Leader, Stalin (who is only mentioned once in the film, in a song by wandering artists). The removal of censorship allows the author to present the full stories of the film's characters in the novel, offering a more nuanced interpretation. For instance, while the film portrays the young revolutionary Archil Abelishvili, with his Marxist ideals, in a positive light, the novel recounts how the system ultimately transformed him into a member of the NKVD *troika*, making him both an executioner and a victim during the Great Purge; and while the film highlights the issue of the emptying of high mountain villages, the novel completely neglects it.

In the diegesis of the source and target media products, events that have occurred before and after the Sovietization of Georgia are retrospectively pre-

17 Kaikhosro (Kakutsa) Cholokashvili is Georgia's national hero. He commanded an anti-Soviet guerrilla movement in Georgia in 1922-1924.

sented. In analyzing the time, as a general narrateme, both medias hint at the contemporariness of the recipients, their present. We can suppose that, in the film, the events develop up to the 1980s, while in the novel, the interrupted narration continues into the early 2000s. Russian-Soviet cinema researcher Anri Vartanov, in his 1985 article – *The Day and the Night* – mentioned that old Eva's life in the mountains is the time contemporary to them, the audience (Vartanov 1985, 42). In the novel, the time range of the narration can be identified from the following quotation: narrator Rusiko said about grandmother Rusudan, who died in 1962 – “more than four decades have passed since then [...]”¹⁸ (Arsenishvili 2019, 653-655), with the latter date, to a certain extent, coinciding with the first publication of the novel in 2002. The authors' reference to the present, both in the film and the novel, and their focus on a contemporary audience, suggest an attempt to initiate a dialogue. This can be seen as a message: reflecting on and discussing the past is essential for overcoming it. Understanding the truth about the past is the only way to free contemporary society from its pain, and only then can it truly become history. The motif of understanding the past and dealing with it, its necessity, is openly confirmed in the novel through Eva's words: she said to little Rusiko, “[...] I tell you all this, my dear and beautiful one, because the first going man is a bridge for the following one, and maybe my story could be useful to you...” (ibid., 212).

As the film composition depicts the process of recollection, it has a specific time structure. This implies that the events that have already occurred in the protagonist's, Eva's, life, and thus are presented in a form of analepsis and prolepsis, i.e., the representation of the present of the elderly main character on the screen is regularly interrupted by episodes from the past. In addition, in Eva's recollection of her life depicting a woman's trauma, the history of Georgia is also presented to the audience. The time of the narrative is placed in a kind of dichotomy, creating the impression that the film depicts the collision of two periods or formations – the old (Georgia before Sovietization) and the new (post-revolution Georgia) – as the clash between two persons (the first and second husbands of Eva - Giorgi and Spiridona). The latter is also confirmed spatially: Eva's happy marriage with Giorgi in the mountains in the past, and Eva's purposeless life with Spiridona in an urban setting. In other words, the film presents a comparison of the “mythologized story” and “cinematographic reality” (Vartanov 1985, 42).

In *Woe is Life*' as a result of intermedial transposition, there appear a great number of additional characters. The main storyline of the novel – the grandmother's describing of the past to her granddaughter (Rusudan and Rusiko)

18 All translations are the author's, unless otherwise referenced.

on the night of Eva's death – unifies the different stories through additional characters. The long, fragmented narration of the two women – of the old and young generations – spread over time, beginning before the Sovietization of Georgia, is nothing but the process of recollection. The novel retains Eva's screen adventure, where the history and fate of Georgia are explored. Additionally, it reflects the author's intention to align herself with the young narrator, Rusiko, whose character contains clear autobiographical elements related to Zaira Arsenishvili. While in the cinematic version, Eva's life serves as a symbolic and allegorical representation of Georgia's past, the inclusion of Zaira Arsenishvili's autobiography in the literary version intensifies the depiction of the pain experienced by her repressed family, further emphasizing the regime's guilt. With the freedom gained in art, the traumatic episodes of the writer's life, woven into the fictional world of the medium, are recognized by the reader during the reception process, lending the narrative a sense of legitimacy in its reconstruction of the past.

Content Narratemes in the Film and Novel

In the source and target media, the event that has conditioned the main conflict is the Soviet revolution, and the tragic events that caused the traumas to the characters are connected to that revolution. Eva, represented as a protagonist in both the film and the novelization as a “witness of historical perils” (Arsenishvili 2019, 156) was transformed in the novel into three women (Eva, Rusudan and Maka). Each of these characters are described with Eva's personal characteristics, or those of her life. The change to the number of protagonists is one of the notable indicators of liberation from ideological pressure. Thanks to the additional characters, it was possible to openly discuss the key issue stated in *Woe is Life* – understanding and overcoming the past. As for the anthropomorphic characters at the center of the conflict, regarded in said media as the antagonists, in the film, this is Spiridona, while in the novel, the author, supposedly intentionally (three women as a counterbalance of the protagonist), presented three negatively connoted male antagonists (Spiridona, revolutionary in the past, Archil, from the Telavi revolution, and Aliosha, the *Chekist*). Each of them is related to the revolution in a different way and their impacts on the lives of the mentioned female protagonists is only negative.

Although Eva was the daughter of a “prosperous” peasant, she belonged to a low social stratum. The fact that the historical transformation severely impacted her life reveals the film's main point – revolution was not light and did not bring happiness to the peasants at all, i.e. to the class (together with the

working class) in whose name the revolution occurred. It is notable that in the film, there are also some biblical allusions, namely, in relation to Giorgi, Eva's first husband: Eva's nighttime dream or apparition came true in the morning. When shepherd Giorgi came to their area, the young man's sheep drowned, just as the woman had seen in her dream. Although Giorgi appeared in the film almost episodically, it is clear that the development of his character is based on visual parallelism – in the film, the icon, Saint George, has the face of Eva's lover, yet unlike the church teaching, Giorgi, a symbol of Old Georgia, could not slay the “dragon”, the “man of new times”, the revolutionary Spiridona. And so Spiridona killed him, just as Soviet revolution defeated Georgia of olden times in the social reality of the cinematographic diegesis. In addition, indirectly, Spiridona became a killer of Giorgi's offspring, as, in grief at the death of Giorgi, pregnant Eva lost her child. It should be noted that this religious motif was maintained in “translation” between the media.

Eva's harmonic life in the mountains ended in the realization of Spiridona's evil intention (the murder of Giorgi). After the death of her first husband, her true love, Eva died – internally – with him. The protagonist's greatest trauma is expressed by the topos¹⁹ of silence, and this could be explained as follows: the pain and trauma caused to Eva by “the man of new times” (the revolutionist) are so powerful that they cannot be verbally expressed. Yet in the newly created media product, Eva is able to verbalize the unexpressed trauma: she regularly recalls Giorgi, thus she does not allow either herself or others to forget him. The substitution of the silence topos with verbal articulation in the fictional text comes, again, due to the elimination of censorship. In the novel, Eva is transformed into a revolutionary character: in the second half of her life she is deviant and rejects the sociocultural norms of the society in which she lives. The main censorship body of the Soviet Union would never have allowed such an on-screen character, seeing as, together with the other plot features, they also disapproved of the pessimistic ending (see above). By liberating the ideological frames, the novel's version of Eva could be identified as a critical re-thinking of the screen-version Eva; the drastic difference between these two characters giving us the impression that in the creative freedom, the author had the opportunity to realize her actual idea.

After Giorgi's death, in the period of her life spent with Spiridona, Eva never returned to the mountains. She says: “for me, freedom was associated with her favorite work and with love. And I have lost both. I have lost my place... and I have lost freedom... and this was a disaster” (ibid., 212). In the

19 Cathy Caruth in her book *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996) states that expressing of trauma, traumatic truth, is verbally impossible. Thus, her theory, “silence of trauma” (1996, 9) was associated with the impossibility of expression.

novel, old Eva is the “witch”, “forest woman”; she smokes tobacco, has “lousy” underwear, and spends lonely days indoors playing cards. “Though Eva had a son and even grandchildren, thanks to her daughter-in-law, Maro, she was abandoned long ago” (ibid., 21). The spatial semantics²⁰ also indicates this: she demonstratively moves into the basement of the house and lives there until her death. Eva acts like a woman who has nothing more to lose once she learns the true cause of Giorgi’s death. She refuses to mourn Spiridona: on the day of his funeral, she deliberately “holds her head high” (ibid., 56).

On the screen, Eva, in her eighties, silently tolerates her trauma and attempts to relieve pain with labor, in direct contrast to Eva’s fictional character. In the film, Eva’s credo is based on a strict moral code (“a human should believe in good”, “a human is born for both bad and good”) and brings up Giorgi, her grandson, in the remote abandoned village relying on the same principle (“mountains don’t like excessive flesh”). The beautifying of bitter truth is also unacceptable for the woman (it is sufficient to recall the relationship between Eva and Darejan, her adopted daughter, the latter born as a result of an affair between Spiridona and a whore). With her harsh nature and other qualities, Eva is like her literary foregoer, *The Widow Otarashvili (Otaraant Kvrivi)*. Like the character of Ilia Chavchavadze’s story, for Eva, twice widowed, the only hope is Giorgi (the grandmother’s attitude to her grandson is emphasized in the last scene of the film) and she attempts to grow the seeds of good in him.

The widow, left alone in the mountains, engages in heavy physical work, and thus she fights to become an example for the population who have resettled in the lowlands, seeking to stimulate them to come back, while young Eva, living in the city, shows no enthusiasm for building a post-revolution Georgia. Soviet ideology, based on the subjugation of innocent victims and violence, is absolutely unacceptable for the woman. Eva’s temporary peace with the new system is shown only once, through her involvement in rural collectivization (the latter was the only way the protagonist could return to the land, labor), although this was also a disappointment, as, in the totalitarian state, the agrarian system is as much a part of the politics as violence (the peasants refuse to join the collective voluntarily). Notably, in the novel published in independent Georgia, fictional Eva has no need to deceive herself with the noble goals of collectivization, and so in the literary transfer, this motif was omitted. In the initial version, Eva’s involvement in collectivization should be regarded as a consideration paid to the time and political conjuncture.

The main antagonist in the film, Spiridona, identified as the biblical drag-

20 Semantic characteristics of the space show up in the episode of the novel where deceased Eva lies in the basement and her daughter-in-law, on the second floor of the house, spends time with her lover. Thus, Eva’s rival takes the chance to humiliate her even after her death.

on, is particularly significant in the media product created in the Soviet period. Through him, it is possible to hint at the repressions. Spiridona, a character who joined the secret revolution for mercantile reasons, was not forgiven for “separating” from the revolution and becoming a “NEPman”. Before his suicide, Spiridona told Eva: “They chase me, Eva, they chase me, saying that I am the people’s enemy, blood-sucker of the working people, saying that they will arrest me and try me, Eva”. It turned out that by killing himself, the man simply did it before the system would.

As a result of the transformation of the storyline in the fictional text, the novel openly shows what was only hinted at in the film – the Soviet repressions. Repression is akin to making a pact with an evil force: Spiridona, who appears on the “black list” to protect himself (as he risks being sent to Karaghaja for grueling cotton-picking labor, where “the fever mows off people” [ibid., 371]) and to secure a “certificate of social status” for his son (otherwise Gigla would be expelled from the university), becomes a KGB informant. As a *Cheka* agent, Spiridona is forced to betray a family member (his father-in-law) by informing on Matsia, who refused to deliver goods to the kolkhoz voluntarily. This episode in the novel exposes the methods of the *Cheka*: intimidation, violence, and coercion. It is no surprise that, in the film, produced under strict censorship, there are no scenes about the *Cheka* or its operations, including the coercion of individuals to inform on family members. The Soviet Union actively suppressed the revelation of the evil on which its totalitarian system was built. Even in the creative realm of cinema, representing any truth that challenged Soviet ideology was prohibited.

The novel openly presents the result of a denunciation (“backbone of the village, ruler of the fields, full of dignity, proud Matsia” [ibid., 468]) that occurred in Tashkent prison. Such developments are not presented in the film – where, very old, Matsia ends his life: “was sorry most of all because of the injustice, I would like to know why I was punished... why... why... the word that whole country repeated ...” (ibid.). To Matsia’s rhetoric question is the question of the narrator, a member of this society, the society where “the best people never died a natural death” (ibid., 584), - why are we all so unfortunate... why?” (ibid., 167).

As mentioned above, in the film, the use of Spiridona as the revolutionary is associated with the metaphor of a dragon fighting Saint George. In the novel, this line is maintained and, moreover, is more heavily emphasized: in the text, there is parallel drawn between revolutionary Spiridona and a harmful insect – he is symbolically identified with the mosquito *Anopheles*, spreading malaria – revolution. Thus, in the novel, the revolution is unambiguously associated

with torture (blood sucking). At the hospital, Spiridona, sick with malaria, involuntarily hears the doctor's advice to the medical students. He responds to what he has heard with an internal monologue:

What is this malaria, widespread all over the country, in all belts, all over the world? It is a cosmopolite infection, or invasion, just like global revolution... [...] Yes, they always say that global revolution is inevitable... very well, just all should suffer this good, [...] when all suffer, then they will regret... [...] sometimes, he heard strange stories about humans and the mosquito *Anopheles*... "a-no-phe-les" – what a name, [...] sounding strange, inevitable, like fate [...] Spiridona is so astonished by such relations, [...] between human and *Anopheles*... *Anopheles* spreads malaria, [...] but, initially, it must be infected from a human [...] so, initially, it must fall ill? From the human... [...] *Anopheles* is structured just this way: it sucks blood with its long, three-end proboscis (...)... *Anopheles* is a blood sucker, for it, blood is the same as bread for us, and even more important, as its fertilized eggs cannot thrive without blood... (...) So, I spread *Anopheles*. (Ibid., 385-388)

The introduction of historical reality into the novel reveals the bloody crimes committed during the revolution, while the source media does not contain it in any form. The episode of the "bloody wedding" in the text, which takes place in Telavi after the suppression of the 1984 uprising, is identified as the key event. After Nina Rtskhiladze's and officer Sasha Gamkrelidze's wedding turned into a tragedy, seeing innocent people killed because of an accusation the wedding couple had joined Kakutsa Cholokashvili's movement,²¹ "Gigo's Gora" at Telavi was turned, in the memory of the locals, into "Telavi Golgotha", a "site of memory"²². In the novel, the trauma that shapes society's identity as a result of the revolution is represented in a material-symbolic form, acting as a site of memory. In the novel, the representatives of Georgian noblemen, "Kakutsa's men", attend the wedding feast (ibid., 547) – among them a number of historical persons²³. Notably, the wedding came at the exact time

21 This issue is studied by professor of Telavi State University, historian Tengiz Simashvili. In 2020, he published the book *Soviet Repressions in Telavi, in 1921-1924: Part 1*, and in 2019, under Simashvili's authorship, and based on the archive of the Ministry of Internal Affairs, a short documentary was produced, titled: *Gigo's Gora – Golgotha of Telavi*.

22 "Sites of Memory" (Fr. *Lieux de Mémoire*) is a concept developed by French historian Pierre Nora. It implies the sites of the nation's identity and collective memories, where the memory crystalizes. In Nora's conception, the "site" is interpreted as a symbolic instrument, thus it can exist in both tangible and intangible forms (Nora 1989, 7; Nora 1998, IX-X, 632).

23 Kakutsa's sworn brothers, Elizbar and Bidzina Makashvili (though the latter did not directly participate in the battles against the Soviet army), their father Giorgi Makashvili, Giorgi Tsitskishvili – member of the National-Democratic Party, a teacher at the Telavi gymnasium for boys, Kakutsa Cholokashvili's relative and supporter, lawyer Nikoloz Razmadze, former

the Bolshevik government assigned to Telavi from the center special troops (Части Особого Назначения in Russian), under the leadership of the *Chekist* Tolstov (a character with a real prototype). In agreement with the “troika”, the GPU (The State Political Directorate) squad raids the house, where the wedding is held, captures only men, and takes them to the GPU. Most of them were executed and buried in a hurry on Gigo’s Gora (the latter being confirmed by the archives). The novel also provides a description of the episodes, describing how the family did not surrender the body of the executed to the *Cheka*, and late at night stole the body back. Thus, the land once belonging to Knyaz Gigo Vakhvakhishvili in the novel, became a “site of memory”, a symbol. Material expression of that pain – “Gigo’s Gora” – reminds the families of the dead of the crime committed in the name of revolution, and turns the individual into a unity of people sharing a common trauma.

In the novelized version of the film, the motif of the feast, arranged at that unsuitable time, is thematically connected to Kakutsa Cholokashvili’s criticism²⁴. The book openly states that a significant number of people were executed because of Kakutsa; even his wife and children were oppressed by the Bolsheviks, and doubt is expressed that any of the parties cared about the common people. The story of the ravaging of the landlords is a historical fact: in the year of the August Uprising and the “bloody wedding”, the system of violence set the poorest peasants, together with the death squads, against Georgian noblemen, “armed with stones, canes, and guns” (ibid., 577) and allowed them to take their property. This story is not only told, but is accompanied by the narrator’s comment. In her interpretation, the “pogroms” served the lies, creating the myth of a class struggle (ibid., 578). The fact that none of these themes (the “bloody wedding”, the critical position in relation to Kakutsa Cholokashvili, the “pogrom” of the noblemen) were written into in the novel, can be explained again by the ideological emancipation, the time that passed between the media, and the change in the social context.

The novel’s revealing of the real nature and pain of Archil, a purely fictional character, is connected to the “bloody wedding,” and, hence, to his membership of the NKVD *troika*. Unlike the novel, the film does not provide us an opportunity to follow Archil, who has lived the heavy life of a revolutionary. Nor

chairman of the assembly of the Kakheti Magistrates, and a member of National-Democratic Party. This is not a full list of the historical figures mentioned in the novel.

24 Here, the author’s position can be clearly seen: “The opinion about Kakutsa is twofold in Kakheti: unambiguous and non-uniform, as, because of him, many people were killed: Kakutsa, with his squad of 30, would come to his relative’s house, feast, and leave. Later, the Cheka would come and ravage them. No one told me that Kakutsa was a hero. I knew him as a guerilla warrior (Ratiani 2010, 230).

were the mutual warm feelings felt between Archil and Eva developed in the film. In the source medium, the description of Archil's life ends when he is still a young man: Archil, "blinded by utopia" (Gvakharia 1985, 52) is presented as merely an idealistic character. Yet in the target medium, there is a more convincing telling of his life, a revolutionary of the first wave, due to the author's liberation from the pressure of censorship. In the novel, the principle of "pay-back" applies to Archil as well (Arsenishvili 2019, 506): Archil, like the antagonist Spiridona, falls victim to the system, together with his family members. It could be said that he was punished for the innocent blood he spilled - the harm caused, whether intentionally or not, is brought back to him. While the novel holds a critical position on the true followers of the revolutionary ideas - "what does 'idea man' mean? [...] What is this?! This is a false word invented by the Bolsheviks" (ibid., 157), Archil is the only "idea" man in the novel - he, his whole life, served the revolution and sacrificed to the revolution the most precious things he had: his and his family members' lives. Supposedly, Abel, the name of a biblical victim, the first innocent victim, appeared in the surname of Archil: Abelishvili, for a certain purpose. Although he is a revolutionary, in the novel, he is still identified as a victim of the revolution- as a bloody idea, whatever goal it serves, can never yield a good result.

Archil, returning to his hometown as a member of the NKVD, the *troika*, as a murderer during the August Uprising, is broken and tired, as though he senses he will be executed in the future too, just like the innocent wedding attendees were executed with his consent in 1924. Archil's time comes in 1937: he falls victim to the Great Purge, his son and daughter-in-law together with him, accused of being spies for the Japanese. The last, indirect victim of the repressions of 1937 in Archil's family was his grandson, his grandfather's namesake, six-year-old Archil - called Chiko. As his prisoner father's convoy train pulls away, Chiko runs after it. He falls down, hits his head on the rail, and later dies in the hospital. In the novel, the family of the dedicated servant of revolution is finished; Archil's genealogical line stops, and the utopic, bloody experiment cannot be continued. Thus, as a result of bringing the character of Archil from the source medium to the target one, we see the image of a young revolutionary with positive connotations in the film transformed into the antagonist of the novel. It is apparent that in the target medium, by providing a complete picture of Archil's life, additional elements can be offered (Archil as a member of the *troika* and victim of terror), a version of the life of the old generation revolutionary that is so close to reality. It is well known that the party system killed the first-generation Bolsheviks after completion of their "black deeds" in 1937²⁵. And Archil, as the literary character, ended the same way.

25 Sergo Orjonikidze, Mamia Orakhelashvili, Budu Mdivani, Mikeil Okujava, Malakia

As mentioned above, the number of protagonists increased in the novel. As a result, in the novelized version, Eva's hypostasis, the character of Maka, appeared. In his youth, Archil was Maka's lover, i.e. the motif of unrealized love between Eva and Archil in the film was also realized in the novel. Maka loses her beloved to the revolution: after being exiled, Archil returns to his native Telavi with his wife and children, but she cannot forgive him even at the end of her life, and this is a form of torture to her. The protagonist dies alone, wearing specially decorated Georgian garments. This episode in the novelization repeats the scene of Eva's death in the film. Maka, as a literary variation of Eva on the screen, is significant in the novel, as, in the text, she serves to reveal Archil as the "paradigmatic revolutionary" (ibid., 563). The woman, on meeting her former fiancée twenty years after parting, seeing him now a member of the "troika", said the following words:

No, I should never call this execution, Archil! Once, at a meeting, you told us that 'execution' is a legal term- it requires trial, sentencing to the supreme penalty and the execution of that penalty, so the king has not executed the demonstrators but rather murdered them! And the troika murders, murders, murders them without trial! And you call this the building of a new country?! (Ibid., 568)

Thus, this scene could only be included in the novelization if the Soviet ideological framework were absent, as it not only exposes and condemns the actions of a particular revolutionary, but also reveals the harsh truth about the "construction of the bloody new country."

In the novel, the change in the configuration of the protagonists ends not only by adding Maka's character, as, together with her, in the target text, the main character is Rusudan, and thus, in the literary text, the autobiographic elements of Zaira Arsenishvili are shown. The harmonic life of Eva and her grandson, Giorgi, in the film is substituted by relationships between grandmother Rusudan and granddaughter Rusiko in the novel. Through the realization of the grandmother's "will" by the narrator (ibid., 66), i.e. by describing the tragic events in their family as a result of the revolution, the novel acquires an autobiographical layer. The tragic events described by the narrator in the novel transform the family's "communicative memory"²⁶ into "cultural memo-

Toroshelidze, Levan Gogoberidze – this is only small part of the list of Bolsheviks, revolutionaries of the first wave, that were executed in 1937.

26 In defining these concepts in the article, the author relies on Jan Assmann's theory: cultural memory as a kind of institution, a type of externalized memory, showing up in material and symbolic forms. It is a stable memory and is transferred from one generation to the next. In communicative memory, the time range, unlike cultural memory, is limited to three generations, an approximate period of 80 to 100 years. Communicative memory is not a

ry”. Storing the memory in the literary medium transforms the verbal, fragile memory into a stable one. This is equal to protection of the identity, as people cognize themselves by means of memory (Assmann 2008, 109). As a result, by fulfilling the grandmother’s will, the narrator becomes not only the protector of her family’s identity, but also of the actual history of Georgia in the 20th century, as offering an example of the impact the repressions had on a certain family reveal the truth about Georgian society’s past.

The revolution and its results had a tragic impact on Rusudan’s life, as it did both protagonists. In 1924, she loses her son – he is executed together with his “wedding guests”, having been accused of being Kakutsa’s ally, while the truth is that he had never met him. In 1937, on the basis of a denunciation, her son-in-law, Rusiko’s father, was arrested and executed. After Vano’s arrest, the family was kicked out of their home; the system took their property and disposed of it at its discretion. This means that, later, the family gained the right to return home, but now had to share their home with the *chekist* Aliosha and his family. Of the above, the following corresponds to the writer’s autobiographic facts: in reality, she lost her father just like her prototype (Arsenishvili even kept the real names of her family members in the novel); in addition, for a certain period, her family had to share their home with an officer of interior affairs²⁷.

The *Chekist*, with whom the narrator’s family has to live, is in this article considered as the third antagonist. In the novel, he is a qualitatively new character, as, in the source medium, there is no seducer *Chekist* (he forced Spiridona to make a denunciation). This young man is a typical representation of a scoundrel clinging to the revolution, one initially elevated by the system and later ruined. Aliosha, before he became *Chekist* – “ruler of human fate” (Arsenishvili 2019, 435) – was called Abria, and he studied at the horticulture school. He joined the Red Army in 1921, at the time Kakheta was occupied, and he took a new name to honor a Russian soldier who was killed, using it instead of his old, “trash” one. With time, Aliosha smoothly moved forward in his career, yet, finally, like Spiridona and Archil, he became a victim of the repressions of the totalitarian regime – his time came after the death of Stalin²⁸. Thus, the principle of “paying back” set in the novel operated against him in the fictional text too, affirming that no evil actions are left without response.

formalized memory, and thus it does not occur in any of the media, with the exclusion of everyday communication (Assmann 2008, 110-111).

27 An officer of internal affairs, who lived at our place, used to say: “If we arrested all those who were denounced, we would have to arrest the entire Georgia. You can never imagine how many denunciations were torn up and thrown away” (Ratiani 2010, 229).

28 Arsenishvili dedicated a short story to this character – *The Wind, Lifting the Curtain*.

In the novel, Aliosha's actions also reveal the disaster resulting from the atheistic state's prohibition of the church: together with the death squad members, he physically insults and humiliates Father Luka, leading to the death of the elderly priest. Aliosha does not intend to punish the murderers of the "mendicant" sexton (in the novel, he is the adopted father of Spiridona): though the sexton was not a class enemy, he does not want others to think that "he cared about the church servants" (ibid., 437). However, in the film, representatives of the system murdering the harmless, mentally ill sexton can at first be seen as accidental, with Archil promising to restore justice and punish the guilty. This episode of the film could be regarded as an exemplification of how the revolution treats the subaltern: in the totalitarian state built based on the new ideology, their lives have no value.

The novel's description of the repressions of 1937 is not limited to arrests and executions. The text also describes the huge lines of waiting people at Telavi prison and the Office of Internal Affairs, lines made up of the scared and unhappy family members of those arrested. In *Woe is Life*, the character of the prison executor also appears, extorting money and food from the families of his arrested co-citizens, promising them he will deliver their gifts to their loved ones, knowing full well that those loved ones were executed long ago, by him. In addition, representing the repressions, the novel focuses attention on the episode of public condemning at the theater, where the system forces the people to come to the stage and condemn and separate from their parents, relatives, friends, colleagues and, most importantly, doing so in front of the family members of those who were condemned. The film does not contain any of the above scenes.

In the analysis of the film's architectonics, particular emphasis should be put on the fact that the specific fabric of the source medium is formed through the intermedial meta-comment ("plastic-musical comments"²⁹ of the vagarious artists³⁰ [Gvakharia 1985, 53]). Anri Vartanov called this intermedial phenomenon "songs", based on Bertolt Brecht's conception. In his words, "unexpected interruption-breaks in the action allow for a deeper understanding of the collisions, and, to a certain extent, create the effect of alienation from them" (Vartanov 1985, 46). Intermedial comments – the songs of the choir in the film act as a time-spatial limit. They predict the events or judge those that

29 In her memoirs, Gogoberidze wrote: "(...) I would like there to be one more position, the one of god or author, knowing everything in advance and, most importantly, knowing that there is a time for life and death, a time for love, and a time for hatred [...] here, this function is performed by the wandering actors" (Gogoberidze 2019, 369).

30 In the film, the author and performer of the songs, based on folk motifs, is Manana Menabde.

have already occurred. For example, the wedding of Eva and Giorgi was accompanied, rather than by a joyful song, by the comment: "I have a house of thought / With the door of sorrow / A bed if the tears are in front of me / With the thorns as a cover / I have a table of sadness / With the yoke on it"... Spiridona, after murdering Giorgi, is identified with the "red snake", which is used to foreshadow his desire to marry Eva: "There is a lake of blood in the field, / Where is to throw, / There is a red snake there, / moving head, where is the end, / Many are killed by the desire of much, / But where is understanding..."

When Eva took Darejan from the brothel, hoping that she would adopt her and feel the happiness of motherhood, this was accompanied by the Berikas' song as a comment: "Poor Aira,³¹ / Aira with a drunken voice, / Joyful like May, stabbing yourself with an arrow / What are you glad for?" Thus, the audience is informed in advance about the protagonist's main conflict and the result – no happy life for Eva.

Intermedial comment, taking into consideration the specific characteristics and semiotic system of the target media, is also found within the fictional text. In the novel, this function is performed by the stance from *The Knight in the Panther's Skin*³² as the epigraphs. Gérard Genette, French theorist of literature, distinguished four functions of the epigraph, one of which, the "canonic" function, implies a comment on the text, i.e. the epigraph can focus the reader's attention on the key message of the text (Genette 1997, 158-158). As there are no chapter titles in *Woe is Life* (with two exclusions, and even in those cases, there is specified only the month and year: February 1905, August 1930), and as the episodes are divided into independent paragraphs, the epigraphs chosen by the author set the stage for the reader and foreshadow the events to come. The following quote – "Fate, you are like Satan in your treachery"³³ precedes the scene of the "bloody wedding". This is a kind of assessment of life in the novel, preceding the description of the terrifying injustice of the execution of innocent people in Telavi in 1924: "They are called Kadji because they have come together in a band... / Unable to be harmed, they harm men" – these words in the novel describe the *Cheka* and *Chekists*. It is a section of the novel that closely describes the working of the *Cheka* (through denunciation, enticing, intimidation, torture, etc.), noting that they are "unable to be harmed" as the time of their "paying back" has not yet come: "The weather is overcast. The sun no longer sheds any ray". These indicate the beginning of the 1937 repressions in the Soviet Union.

31 Poem by Besarion Gabashvili.

32 The author borrowed the title from *The Knight in the Panther's Skin*. "Woe Is Life..." is a quotation from the "Will of Avtandil".

33 The English translation of *The Knight in Panther's Skin* by Lyn Coffin.

As a result of the transfer of media taking place after 19 years, the representation of Stalin's image changes – in the film, Stalin's name is mentioned only in a “scene-comment” (Vartanov 1985, 46), a musical scene dedicated to collectivization: “The moon is in the sky [...] It's a sign of good weather [...] / The collective became stronger. Thanks to Stalin”. Against the background of the song, the placard unfolds “He that does not work, let him not eat!” In its entirety, this scene appears grotesque: the actor sitting on the cart, singing about collectivization and thanking the Leader, while the musical insert is replaced by the peasant's conflict with collectivization. In the novel, while Stalin is not an active participant, there are two mutually excluding narratives: Stalin, as the people's caring father, a “wise” leader, and Stalin as a source of evil, a “monster”. In the former case, certain members of society subject to the official propaganda express their naïve view that Stalin is not properly informed: “if he (Stalin – N.B.) knew, would he do this to us?” (ibid., 331). The narrator experienced the influence of the workings of the ideological machine when she was very young – in kindergarten: they taught her poems praising Stalin, while at home, her grandmother was positioned against the leader: “you should know from the outset who is who” (ibid., 333).

Ideological emancipation is evidenced by Stalin's comical representation. Liberation from the pressure of censorship, in the target medium, creates the opportunity to caricature the tyrant. Thus, in the hands of the people oppressed by the system, laughter becomes a weapon of revenge. The representation of Stalin in the text is related to the narrator's imagination and grandmother's dream. As Ketevan Katamadze noted, “the author is creating an alternative world of reality where justice prevails and evil is punished” (Katamadze 2022, 114). Sometimes, Rusiko imagines that Stalin, whose cruelty is revealed by the grandmother, will be horrified of what he has done and demand himself to be beaten by other Kremlin officials. In the same scene, the narrator imagines a shamed Stalin, “with his bottom bruised in some places” (Arsenishvili 2019, 340). And in Rusudan's dream, the “greatest man” smells terrible (ibid., 323-344): confused, he stops the woman to ask where to go, and the narrator's grandmother, even though the Leader has not asked her, shows him the way to the bath house. Thus, as a result of the medial transposition of Stalin's character, the Leader's authority presented in the source media is dispelled in the target media through a demonstration of his helplessness.

Syntactic Narratemes in the Film and Novel

In the spatial semantics theory of Juri Lotman, the fictional text is regarded as reversible if the character's attempt to cross the prohibited "semantic limit" is unsuccessful, or if, after crossing it, they turn back – thus implying that crossing the limit cannot be regarded as successful (Lotman 1977, 238-239). Based on Lotman's theory, it can be said that the film is reversible, i.e. Giorgi's crossing the line was incomplete: he returned, and so the initial order of the fictional world was restored (in the final scene of the film, Eva and Giorgi work together in the emptied village). The harmony shown at the beginning of the film is maintained through Giorgi's returning to the village and reviving the dying Eva with his voice. In this way, in the eyes of the audience, the biblical scene of resurrection of the dead was staged. In turn, this scene responds to the film teleology: Eva achieves her existential goal – she manages to transfer humanity to her grandson. Thus, in the film, the revolution is defeated and humanism wins: humanism can be maintained not by ideology, but only by humans themselves.

The revolution is also defeated in the novel, and justice is restored, presenting the moral of the story as "paying back"; operating in the fictional world, irrespective of its time frame, evil is never left without a triumphant response. As the counterpoise to the torture of the three protagonist women (the wrecking of their lives through the revolution), all three antagonist men, connected to the revolution in different ways, were punished. Thus, in the novel, evil was punished, although this does not occur in the form of revenge, as the disaster that has impacted the female characters in the name of revolution does not make them evil. As such, the perverted Soviet experiment failed to deprive society of its humanity.

Conclusion

On the basis of intermedial analysis of the source media – *The Day is Longer than Night*, and the target media – *Woe is Life*, it was found that the novelization demonstrates signs of intermediate adaptation. In the conditions of ideological emancipation, medial transposition has not changed the main message – in the post-soviet novel, as during the revolution, ideology was linked to trauma. In both media products, the source of the conflict is the Soviet Revolution, and the main focus is a discussion of the past. The end of ideological censorship within the 19-year period allowed for an open articulation of the criticism expressed symbolically-allegorically in the film regarding the soviet revolution, innocent victims, repressions, and the collision of old and

new formations. The skepticism about the revolution expressed in *The Day is Longer than Night* – for whose benefit has the revolution occurred, if it has only damaged the lives of the peasants? – is concealed in the personal drama of a woman (love triangles: Eva, Giorgi and Spiridona; Eva, Spiridona and Archil), while in *Woe is Life*, the inclusion of additional characters allows for the voices of the repressed to be heard. In the novel, the communicative memory of the suppress stratum transforms into a contradictory power; a medium of cultural memory, transforming the text into a memory novel. In the film, through the return of Giorgi, the revolution is defeated, as the humanism transferred to him by his grandmother is much greater than the industrial progress in the city achieved as a result of the revolution. The revolution is also defeated in the novel, and justice is restored based on the principle of “paying back”, in opposition to the fates of three protagonist women and three antagonist men. A “new time” is presented as a self-destructing power and, thus, the triumph of good over evil is inevitable.

References

- Arsenishvili, Zaira. 2000. "I Gave my Violin". Interview by Lia Kakabadze. *Woman of Georgia* 3-4, Tbilisi 2000: 8-9. არსენიშვილი, ზაირა. 2000. „ჩემი ვიოლინო გავაჩუქე“ ინტერვიუერი ლია კაკაბაძე. საქართველოს ქალი 3-4: 8-9.
- Arsenishvili, Zaira. 2011. "Zaira Arsenishvili's Story". Interview by Nino Bekishvili. 12.03. 1:01:28. *Virtual Platform, Rethinking the Soviet Past. Sovlab*. www.youtube.com/watch?v=EcIpEBSzVTk (accessed: 15.07.2024). არსენიშვილი, ზაირა. 2011. „ზაირა არსენიშვილის ზეპირი ისტორია“ ინტერვიუერი ნინო ბექიშვილი. 12.03. 1:01:28. პროექტი „ვირტუალური პლატფორმა“, საბჭოთა წარსულის გააზრება.“ *Sovlab*. www.youtube.com/watch?v=EcIpEBSzVTk (ნანახია 15.07.2024).
- Arsenishvili, Zaira. 2014. *Dating the Muse*. Hosted by Ia Makhataelashvili. *Tanamgzavri*. 21.03. 1:11:29. www.youtube.com/watch?v=rT7CuwsBQZ8 (accessed: 15.07.2024). არსენიშვილი, ზაირა. 2014. გადაცემა „პაემანი მუზათან“ ავტორი და წამყვანი ია მახათელაშვილი. ტელეკომპანია „თანამგზავრი“. 21.03. 1:11:29. www.youtube.com/watch?v=rT7CuwsBQZ8 (ნანახია 15.07.2024).
- Arsenishvili, Zaira. 2019. *Woe is Life: Kakhetian Chronicles*. Tbilisi: Sulakauri Publishing. არსენიშვილი, ზაირა. 2019. *ვა, სოფელო...: კახური ქრონიკები*. თბილისი: სულაკაურის გამომცემლობა.

- Assmann, Jan. 2008. Communicative and Cultural Memory. In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. Astrid Erll and Ansgar Nünning, 109-118. Berlin: Walter de Gruyter.
- Bekishvili Nino, Giorgi Kekelidze and Lasha Bakradze. 2012. Georgian Literature in the Soviet System: Dimension of Reality. In Bekishvili 2012, 30-44. ბექიშვილი, ნინო, გიორგი კეკელიძე და ლაშა ბაქრაძე. 2012. ქართული მწერლობა საბჭოთა სისტემაში: რეალობის განზომილება. კრებულში ბექიშვილი 2012, 6-12.
- Bekishvili Nino and Nino Lejava. Eds. 2012. *Rethinking the Soviet Union: Discussions*. Tbilisi: Sovlab. ბექიშვილი ნინო და ნინო ლეჯავა, რედ-ები. 2012. საბჭოთა კავშირის გააზრება: დისკუსიები 2011. თბილისი: საბჭოთა კავშირის კვლევის ლაბორატორია.
- Bruhn, Jorgen, Beate Schirrmacher, eds. 2022. *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*. Abingdon: Routledge.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Constantinescu, Catalin. 2015. Intermedialität and Literature. What is Filmic Rewriting? *Philologica Jassyensia*, An XI, N1 (21): 165-174.
- Corrigan, Timothy. 2017. Defining Adaptation. In *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, ed. Thomas Leitch, 23-35. New York: Oxford University Press.
- Desmond, John and M, Peter Hawkes. 2006. *Adaptation: Studying Film and Literature*. Boston: McGraw Hill.
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gogoberidze, Lana. 1984. Interview by Leila Kvrikashvili. *Soviet Achara*, 21.07. ლოლობერიძე, ლანა. 1984. ინტერვიუერი ლეილა კვირიკაშვილი. საბჭოთა აჭარა, 21.07.
- Gogoberidze, Lana. 2019. *What I Recall and the Way I Recall It*. Tbilisi: Sulakauri Publishing. ლოლობერიძე, ლანა. 2019. რაც მავონდება და როგორც მავონდება. თბილისი: სულაკაურის გამომცემლობა.
- Gogoberidze, Lana. 2020. Scholion. Hosted by David Gabunia. *Artareatv*, 28.10. 55:13. www.youtube.com/watch?v=ZuGhoIlabOc (accessed: 15.07.2024). ლოლობერიძე, ლანა. 2020. გადაცემა „სქოლიო“. ავტორი და წამყვანი დავით გაბუნია. ტელეკომპანია *Artareatv*, 28.10. 55:13. www.youtube.com/watch?v=ZuGhoIlabOc (ნანახია 15.07.2024).
- Gogoberidze, Lana. 2023. *Mother and Daughter, or the Night Is Never Complete*. Tbilisi: Cezanne Publishing. ლოლობერიძე, ლანა. 2023. დედაშვილი ან ღამე არ არის არასოდეს ბოლომდე ბნელი. თბილისი: გამომცემლობა „სეზან პაბლიშინგი“.

- Gvakharia Gogi, Merab Kokochashvili and Lia Jakeli. 2012. An Aesopian Language in a Totalitarian System: Successes and Censorship of Georgian Cinema in the Soviet Era. In Bekishvili 2012, 30-44. გვახარია, გოგი, მერაბ კოკოჩაშვილი და ლია ჯაკელი. 2012. ეზოპეს ენა ტოტალიტარულ სისტემაში: ქართული კინოს წარმატებები და ცენზურა საბჭოთა ხანაში. კრებულში ბექიშვილი 2012, 30-44.
- Gvakharia, Giorgi, 1985. Today and Eternity. *Soviet Art* 7: 41-54. გვახარია, გიორგი. 1985. დღევანდელი დღე და მარადიული სიცოცხლე. *საბჭოთა ხელოვნება* 7: 41-54.
- Gvakharia, Gogi. 2021. *Censorship in Cinema*. Tbilisi: Ilia State University. გვახარია, გოგი. 2021. *ცენზურა კინოში*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
- Hutcheon, Linda and Siobhan O'Flynn. 2013. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.
- Katamadze, Ketevan. 2022. Representations of Stalin in Characters Dreams According to Zaira Arsenishvili's Prose. *Kadmos* 14: 69-122. ქათამაძე, ქეთევან. 2022. სტალინის სახის რეპრეზენტაცია პერსონაჟთა სიზმრებში ზაირა არსენიშვილის პროზის მიხედვით. *კადმოსი* 14: 69-122.
- Kontridze, Eka. 2022. Nutsa Ghoghoberidze – Lost Years and Scripts. In *International Journal of Arts and Media Researches*, ed. Mariam Iashvili, 140-153. Tbilisi: Shota Rustaveli Theatre and Film University of Georgia. კონტრიძე, ეკა. 2022. ნუცა ლოლობერიძე — დაკარგული წლები და სცენარები. კრებულში *ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული*, რედ. მარიამ იაშვილი, 140-153. თბილისი: საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- Larson, Randall D. 1995. *Films into Books: An Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and TV Tie-Ins*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Lotman, Jurij. 1977. *The Structure of the Artistic Text*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Nora, Pierre. 1989. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations. Special Issue: Memory and Counter-Memory* 26: 7-24.
- Nora, Pierre. 1998. *Realms of Memory: the Construction of the French Past*. New York: Columbia University Press.
- Ottomeyer, Hans. 2004. Vorwort. *Im Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, Hg. Monika Flacke, vol. 1, 5-6. Berlin: Deutsches Historisches Museum.

- Petho, Agnes. 2010. Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. In *Antal 2010*: 39-72.
- Rajewski, Irina O. 2005. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermediality History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, Fall, N6: 43-64.
- Ratiani, Irma, ed. 2010. Zaira Arsenishvili. In *Anti-Soviet Rhetoric: Oral Histories, Narrations 1921-1991*, 228-231. Tbilisi: Institute of Georgian Literature. რატიანი, ირმა, რედ. 2010. ზაირა არსენიშვილი. წიგნში ანტისაბჭოური სიტყვიერება: ზეპირი ისტორიები, გადმოცემები 1921-1991, 228-231. თბილისი: ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი.
- Tsagareli, Levan. 2017. *Principles of Comparative Literary Study*. Tbilisi: Ilia State University. [unpublished script]. ცაგარელი, ლევან. 2017. ლიტერატურის შედარებითი კვლევის პრინციპები. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი [გამოუქვეყნებელი სკრიპტი].
- Van Parys, Thomas. 2011. The Study of Novelisation: A Typology and Secondary Bibliography. *Belphegor: Littérature Populaire et Culture*, vol. 10, no. 2.
- Vartanov, Anri. 1985. The Day and the Night. *Soviet Art* 6: 40-48. ვართანოვი, ანრი. 1985. დღე და ღამე. *საბჭოთა ხელოვნება* 6: 40-48.
- Wolf, Werner. 2002. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, eds. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden and Walter Bernhart, vol. 4, 13-34. Boston: Brill.
- Wolf, Werner. 2004. Cross the Border – Close that Gap: Towards an Intermedial Narratology. *European Journal of English Studies* 8 (1): 81-103.
- Wolf, Werner. 2018. *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*, ed. Walter Bernhart. Leiden: Brill Rodopi.

დავით გურამიშვილის მეტრიკა*

საკვანძო სიტყვები: *სალექსო საზომები, ცეზურა, სასიმღერო ლექსი*

დავით გურამიშვილის შემოქმედების მკვლევართა ყურადღებას, მის შინაარსთან და მდიდარ სიმბოლურ-სახეობრივ სისტემასთან ერთად, ყოველთვის იპყრობდა „დავითიანის“ ორიგინალური ვერსი-ფიკაცია. გავრცელებული თვალსაზრისის თანახმად, გურამიშვილმა ქართული ლექსი გაამდიდრა ახალი ფორმალური საშუალებებით და თავი დააღწია რუსთველის ზეგავლენას, რომელიც ერთგვარად ბოჭავდა ქართული ლექსის განვითარებას. აკაკი წერეთელი წერილში „რამდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“ წერდა:

პირველი მწერალი, რომელმაც გადაარჩინა თავი ამ მონებას და საკუთარი გზით მოინდომა მსვლელობა, იყო დავით გურამიშვილი. ჯერ ისიც დიდ ხანს მისდევდა რუსთველს, ბოლოს მიხვდა, რომ მაჩანჩალა იყო მისი და სხვა არაფერი და მაშინ კი თქვა: „რუსთველი სიბრძნის ზღვა არის, მას სხვა ვერ შეედრებაო“; იკადრა გადახვევა და დაიწყო იმგვარ ლექსების წერა, როგორც არიან მისი „ქაცვია მწყემსი“ და მისი სახალხო „ეო-მეო“-ები. (წერეთელი 1950, 87)

კ. კეკელიძეც მიუთითებდა, რომ გურამიშვილმა საბოლოოდ შეარყია რუსთველური ლექსის ბატონობა ჩვენს მწერლობაში (კეკელიძე 1952, 543). ა. გაწერელიას, ქართული ლექსის საზომების კლასიფიკაციისას, მოჰყავს გურამიშვილის მიერ ხუთმარცვლიან, ექვსმარცვლიან,

* კვლევა განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით [გრანტის ნომერი RF-21-660].

რვამარცვლიან, ცხრამარცვლიან, ათმარცვლიან, თერთმეტმარცვლიან, თორმეტმარცვლიან, ცამეტმარცვლიან, თოთხმეტმარცვლიან, თხუთმეტმარცვლიან საზომებზე გაწყობილი ლექსების მაგალითები (გაწერელია 1953, 238-261).

ამასთან, კ. კეკელიძე მიუთითებდა, რომ არა გურამიშვილმა, არამედ

დავითის უფროსმა თანამედროვემ, მამუკა ბარათაშვილმა, ... პირველმა შემოიტანა ქართულ მწერლობაში ფოლკლორული, სახალხო ლექსთა მოტივები და კილო... მან პირველმა გამოიყენა რუსული ხალხური სიმღერები ქართული ვერსიფიკაციის გასამდიდრებლად. (კეკელიძე 1952, 543)

ამავე შეხედულებისა იყვნენ გივი მიქაძე¹ და ა. ხინთიბიძე.² ეს თვალსაზრისი მართებულია, მაგრამ საყოველთაოდ აღიარებულია ისიც, რომ მე-18 საუკუნის არც ერთ ქართველ პოეტს არ შემოუტანია ქართულ ლექსში საზომების ისეთი მრავალფეროვნება, როგორც „დავითიანში“ დასტურდება. ა. ხინთიბიძემ გამოთვალა, რომ დავით გურამიშვილი „45 საზომით წერდა და 87 სალექსო ფორმის ავტორია“ (ხინთიბიძე 1990, 40).

ქართული ლექსის მეტრული რეპერტუარის გამდიდრების საქმეში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა დავით გურამიშვილის მიერ უკრაინული და რუსული სიმღერების „ხმებზე“ დაწერილმა ლექსებმა. პოეტი თვითონვე მიუთითებს, რომელ „ხმაზეა“ დაწერილი ესა თუ ის ამგვარი ლექსი: „ნდ. მეორე დავითის შესხმა. რუსულის სიმღერის ხმა: ნე დამ პოკოიუ, პოიდუ სტაბოიუ“; „ნზ. არია. [რუსულად: ახ, კაკ სკუშნო]“; „ნწ. სიმღერა რომელ არს ამისის ხმის სიმღერა რუსულად: ნეთუ ზლოსთი ნადომნოიუ, უმენშით მნე პეჩალ მოიუ“; „ნთ. სიმღერა დავითისა ზუბოვკა რომელ არს რუსულად ამისი ხმა: კაზაკ დუშა პრავდივია“; „ნდ. სიმღერა. ამისი ხმა რომელ არს რუსულად: ჩუვსთვეიუ სკორბი ლუტი ვსიაკაო მინუტი“; „ნა. რეული. ეს რუსულად: პოლნო, პოლნო, ნე პრელშჩაისა“; „ნე. სიმღერა რომელ არს რუსულად ამისი ხმა: ულე-

1 გივი მიქაძის შენიშვნით, „მამუკამ პირველმა გამოიყენა თავის შემოქმედებაში ხალხური შემოქმედების მასალები. ხალხურ პოეზიას მამუკას შემდეგ უხვად დაესესხა დავ. გურამიშვილიც. მამუკამ პირველმა მიმართა რუსულ-უკრაინული ხალხური სიმღერების „ხმაზე“ ქართული ლექსების გაწყობას. მამუკას ეს გზა განაგრძო დავ. გურამიშვილმაც. იმანაც დაწერა ლექსები რუსულ-უკრაინულ „ხმაზე“ (მიქაძე 1958, 139).

2 „გურამიშვილის ნოვატორობას ბიძგი მისცეს სულხან-საბა ორბელიანის, ვახტანგ VI-ისა და მამუკა ბარათაშვილის ვერსიფიკაციულმა ძიებებმა. განსაკუთრებით ამ უკანასკნელის პოეტიკურმა ტრაქტატმა, საიდანაც გურამიშვილს არაერთი სალექსო ფორმა გადმოუღია. თვით სტრუქტურა ლექსისა „სწავლა თავის გაფრთხილებისა“, რომელიც დავითმა „ჭაშნიკის“ ავტოგრაფის ბოლო გვერდზე მიაწერა, „ჭაშნიკისეულია“ (ხინთიბიძე 1990, 71).

ტელა ზაზულინკო ჩერეს დუბინუ“; „მე. სიმღერა რომელ არს ამისი ხმა რუსულად: ახ, სკოლიკო ცველა ვლეტან მოლოდის!“; „ნე. რუსულის სიმღერის ხმა: „ჩით პა პრიჩინა, ვსელდა კრუჩინა“.

ტერმინ „ხმას“ იყენებდა მამუკა ბარათაშვილიც და ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, ეს ტერმინი მამუკასთან საზომს აღნიშნავს (იხ. მაგ., გაწერელია 1953, 45-46; მიქაძე 1958, 137; სილაგაძე 2013, 27). ერთი და იგივე მნიშვნელობა აქვს თუ არა ამ ტერმინს დავით გურამიშვილთან და მამუკა ბარათაშვილთან? ანუ, ორივე შემთხვევაში „საზომს“ აღნიშნავს თუ არა ეს ტერმინი? მაგალითად, ა. ხინთიბიძე საზომის აღმნიშვნელ ტერმინად გურამიშვილთან მიიჩნევს ტერმინს „ძალი“:

ტერმინი ძ ა ლ ი, ... ჩვენი აზრით, ლექსის საზომს (მეტრს) უნდა ნიშნავდეს...

ხოლო ტერმინი ხმა გურამიშვილს... სალექსო ფორმის მნიშვნელობით ესმის. (ხინთიბიძე 1990, 61)

სერგი გორგაძე ფიქრობდა, რომ ტერმინი „ხმა“ გურამიშვილთან საზომს, მეტრს ნიშნავს (გორგაძე 1930, 49). სხვა მკვლევრების აზრით, გურამიშვილი ამ ტერმინით მუსიკალურ კილოს ან მუსიკალურ რიტმს აღნიშნავდა. მაგალითად, ა. გაწერელია წერს:

ჰეტერომეტრული ხანების შემცველი ლექსები გურამიშვილთან და ბესიკის სკოლის პოეტებთან მეტწილად რომელიმე სასიმღერო კილოსთან („ხმა“) არის შეხამებული – გურამიშვილთან – ქართულ, უკრაინულ ან რუსულ კილოებთან, ბესიკის სკოლის პოეტებთან კი – აღმოსავლურ „ხმებთან“ ინტონაციური მრავალფეროვნება და სტროფის შიგნით ტაქტების უთანაბრობა განლაგება „ხმის“ ცვლისათვის შესაფერ ჩარჩოებს ჰქმნის (ჰეტერომეტრული სტროფი საერთოდ ლირიკულ პოეზიაში აღმოცენდა – იგი მელოდიურად მრავალფეროვანი იყო და შეეფერებოდა სიმღერასა და აკომპანემენტს). (გაწერელია 1953, 238)

ს. ცაიშვილის აზრით,

თუ ქართული ხალხური ლექსის ფორმა, რიტმი და საზომი უცვლელად გადმოდიოდა გურამიშვილის ჰიმნებში, ამ შემთხვევაში (ესე იგი, რუსულ-უკრაინულ „ხმებზე“ საკუთარი ლექსების აგებისას - თ.ლ.) იგი მარტო ხმას, მელოდიას უგდებდა ყურს და ქმნიდა როგორც ფორმით, ისე, მით უფრო, შინაარსით განსხვავებულ ნაწარმოებებს (მეტწილად რელიგიური ხასიათის ჰიმნებს)... ასეთი დასკვნების შემდეგ, რასაკვირველია, სრულიად ზედმეტი ჩანს იმის მტკიცება, რომ გურამიშვილი მწიგნობრული გზით ითვისებდა რუსულ-უკრაინულ ფოლკლორულ მასალებს. სწორედ

რუსულ-უკრაინულმა სიმღერებმა, გუნდურმა თუ კობზარების მიერ შესრულებულმა მელოდიებმა მიიპყრო პოეტის ყურადღება და არა მწიგნობრულმა მშრალმა მასალამ, რომლებშიც ხალხურ სასიმღერო ლექსებს დაკარგული აქვთ უმთავრესი ატრიბუტი – სიმღერა, მელოდია. (ცაიშვილი 1966,10)

ზოგადად, გურამიშვილის ლექსის მელოდიურობას, მუსიკალურობას აღნიშნავდა გიორგი ლეონიძე:

გურამიშვილის პოეზიის ფუძე იყო მუსიკა. მგოსნის პიროვნული ინტონაცია მუსიკალურია. მისი მელოდია ბუნებრივია. დავითის ლექსები თვით ავტორისაგანაც იმღერებოდა ისე, როგორც მკითხველის მიერ იკითხებოდა რეჩიტატივით. ეს ლექსები ქართული ტრადიციით "სამღერალი" რომ იყო, ამას გვიდასტურებს თვით გურამიშვილის შენიშვნები, რომელიც დართული აქვს ზოგიერთ ლექსს. ამ შენიშვნებით ზოგი ლექსის სტრიქონი მეორდებოდა, იმიტომ რომ სასიმღერო იყო. (ლეონიძე 1966, 511).

დავით გურამიშვილის ლექსის მუსიკალურ ხასიათს ხაზს უსვამდა მიხ. ჩიქოვანიც. მისი შეხედულებით,

დავით გურამიშვილი რუსულ-უკრაინული ფოლკლორიდან მხოლოდ ხმას იღებს და ამ ხმის, მელოდიის მიხედვით საკუთარ ორიგინალურ ნაწარმოებს ჰქმნის. ასეთ დამოკიდებულებას გურამიშვილი მხოლოდ რუსული და უკრაინული პოეზიისადმი იჩენს და წყაროს შესახებ ამბობს, ამის ხმა რუსულიაო. (ჩიქოვანი 1955, 4)

მიხ. ჩიქოვანი აქვე აზუსტებს ტერმინ „ხმის“ მნიშვნელობას დავით გურამიშვილთან:

ჩვენი აზრით, „ჰმა“ გურამიშვილს ფართოდ აქვს გაგებული. იგი მისთვის მუსიკალური ხმაა, მელოდიაა, რომლის მიხედვითაც სამღერელ ლექსს საკუთარი მეტრი აქვს. ამ შემთხვევაში დ. გურამიშვილი სცილდება „ჰმის“ იმ გაგებას, რომელიც მამუკა ბარათაშვილმა მოგვცა თავის ცნობილ „ჭაშნიკში“. როცა გურამიშვილი თავისი ლექსის შესახებ ამბობს, ამისი ხმა რუსულიაო, ეს იმას ნიშნავს, რომ პოეტი მუსიკალურ ფოლკლორს დაეწაფა და მისგან შეითვისა მელოდია, მუსიკალური ხმა და არა სიტყვიერი მასალა. (იქვე, 5)

არც ერთი ზემოდამოწმებული თვალსაზრისი გურამიშვილის პოეზიის შესახებ გამყარებული არაა სათანადო არგუმენტებით, თუ არ ჩავთვლით გ. ლეონიძის აზრს იმასთან დაკავშირებით, რომ თვით გურამიშვილის შენიშვნების თანახმად, ზოგიერთი ლექსის სტრიქონები უნდა განმეორებულიყო, „იმიტომ რომ სასიმღერო იყო“. ამიტომ

დასაზუსტებელია საკითხი, დავით გურამიშვილი თავისი ლექსების თხზვისას რუსულ-უკრაინული ტექსტების ვერსიფიკაციულ საზომებს ემყარებოდა თუ მუსიკის რიტმს.

ბევრი რუსულ-უკრაინული სიმღერის ტექსტმა ჩვენამდე არ მოაღწია. ამის გამო დანამდვილებით ვერ ვიტყვით, შეესაბამება თუ არა ეს „ხმები“ რუსულ-უკრაინული ლექსების საზომებს. ზოგჯერ პოეტის მიერ მოყვანილი „ხმების“ სილაბური სიგრძე ემთხვევა გურამიშვილის შესაბამისი ლექსების სტრიქონთა სილაბურ სიგრძეს, სხვა შემთხვევებში კი – არა. გასათვალისწინებელია, ასევე, შეიცავს თუ არა რუსულ-უკრაინული და ქართული ტექსტები ერთსა და იმავე ტერფებს.³

1. მაგალითად, „ხმა“ «Нету злости надо мною, уменьшить мне печаль мою») შეიცავს 16 მარცვალს. გურამიშვილის შესაბამისი ლექსის („ნწ. სიმღერა. „ნეთუ ზლოსთი ნადომნოიუ, უმენშით მნე პეჩალ მოიუ“) პირველი და მეორე სტრიქონები 16-მარცვლიანია:

რქვა: დიდება, ღმერთო, შენდა, ცად და ქვეყნად რაც აღმენდა!
დავით ხმითა ნესტეს აფშვენდა, გიგალობდა, ვითა შვენდა:
ღმერთო, მიყავ წყალობა, მე შენი ვსთქვა გალობა;
შენ გაქებდა ყოველი, შენგნით რაც ა ცხოველი,
სულს აქშენდა.

ორივე ტექსტის პირველი (ქართულ ტექსტში მეორეც) სტრიქონები აგებულია რვატერფიან ქორეულ საზომზე. რუსული და ქართული ტექსტების მესამე და მეოთხე სტრიქონების მსგავს ან განმასხვავებელ ნიშან-თვისებებს ვერ გამოვყოფთ, რადგან რუსული სიმღერის სრული ტექსტი არ მოგვეპოვება.

2. „ნე. რუსულის სიმღერის ხმა: „ჩით პა პრიჩინა, ვსელდა კრუჩინა“ («Что за причина, всегда кручина»). გურამიშვილის შესაბამისი ლექსია:

„ისმინეთ, ერნო, გულთ მეცნიერნო,
მე დავსძრავ ზაგებს, მოგითხრობ კარგებს;
მიგდევით ყურნი.“

რუსული და ქართული ტექსტების პირველი (ქართულ ტექსტში მეორეც) სტრიქონები ერთსა და იმავე ლოგაედურ საზომზეა გამა-

3 მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ლექსის ფენდამენტურ სტრუქტურულ პრინციპად აღიარებულია ბინარული კვეთის პრინციპი (იხ., მაგ., ა. სილაგაძის ნაშრომი „ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ“ და ამავე ავტორის სხვა ნაშრომები), მაინც მიიჩნევა, რომ ქართულ ლექსში განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე თავს იჩენდა ლექსთწყობის სხვადასხვა სისტემა (მაგ., სილაბური და სილაბურ-ტონური) (სილაგაძე 1987, 50). დავით გურამიშვილის ამ რიგის ლექსებში სწორედ სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის ნიშნები ვლინდება. შესაბამისად, შეიძლება მსჯელობა მისი ტერფოვანების შესახებ.

რთული (დაქტილი+ქორე+დაქტილი+ქორე). მეორე სტრიქონებისა და რეფრენების მსგავსება-განსხვავებათა შესახებ ვერაფერს ვიტყვით, რადგან რუსული სიმღერის ვრცელი ტექსტი უცნობია.

3. „დე. სიმღერა, რომელ არს რუსულად ამისი ხმა: „ულეტელა ზაზულინკო ჩერეს დუბინუ“ («Улетела зозуленька через дубину»). მიხ. ჩიქოვანი შენიშნავს:

გუგულებზე სიმღერები ძლიერ გავრცელებულია უკრაინულ ფოლკლორში. ამ თემაზე არსებულ მასალებში ბევრჯერ იხსენიება წმინდა უკრაინული გამოთქმა „ზაზულინკო“. ამიტომაც გურამიშვილის ცნობა სასიმღერო ლექსის შესახებ ზაზულინკოს თემაზე უკრაინული ეროვნული ფოლკლორიდან მომდინარედ უნდა მივიჩნიოთ.“ (ჩიქოვანი 1955, 33)

ამ ლექსის სტრიქონები გაყოფილია ორწერტილებით და ახლავს შენიშვნა: „წინწილს ქვეით სამჯერ უნდა“. ა. ხინთიბიძის მითითებით,

წინწილი მუსიკალური ინსტრუმენტი, ლითონის ორი თევზის ერთმანეთზე დარტყმით გამოსცემს ხმას. ალბათ, ზემოხსენებული უკრაინული სიმღერის... შესრულების დროს, ერთი მუსიკალური ტაქტის ჩათავების შემდეგ წინწილი ახმაურდებოდა. (ხინთიბიძე 1990, 60)

გურამიშვილის შესაბამისი ლექსის პირველი სტროფი ამგვარია:

ვსთქვათ, რაც ვარდმან თავის თავზედ ქნა საქმე ავი:
შეიძულა მან ბულბული, იყვარა ყვავი.⁴

როგორც რუსული, ისე ქართული სტრიქონები 13-მარცვლიანია. ქართული (პირველი და მეორე) სტრიქონებისა და უკრაინული „ხმის“ საზომია: ოთხი ქორე+ დაქტილი+ქორე. ესაა სამი შემთხვევა, როდესაც შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ გურამიშვილი მიჰყვება რუსული სიმღერების ტექსტთა საზომებს.

დანარჩენ ლექსებში, რომლებიც რუსული ლექსების „ხმებს“ ემყარება, გურამიშვილის ლექსთა სტრიქონების სილაბური ოდენობები განსხვავდება „ხმების“ სტრიქონთა სიგრძისგან.

4. „მეორე დავითის შესხმის“ რუსული „ხმაა“ „ნე დამ პოკოიუ, პოიდუ სტაბოიუ“ («Не дам покою, пойду с тобою»). გურამიშვილის შესაბამისი ლექსია:

აბრაჰამის ღმერთი, საბაოთი ერთი,
მოქმედი ყოველთა მკვდართა თუ ცხოველთა,
ყოვლისა მპყრობელი.
და ა.შ.

4 დედანში ხაზის ნაცვლად ორწერტილია.

რუსული სტრიქონი 10-მარცვლიანია, ქართული ლექსის სტრიქონები – 12-მარცვლიანი, 6-მარცვლიანი რეფრენით. ცნობილია ამ რუსული ლექსის (სიმღერის) მხოლოდ პირველი სტრიქონი, ამიტომ უცნობია, თანხვდება თუ არა რუსული „ხმისა“ და ქართული ლექსის სტროფული სტრუქტურა.

5 „ა. რეული. ეს რუსულად: პოლნო, პოლნო, ნე პრელშჩაისა“ («Полно, полно, не прельщайся»):

Полно, полно, не прельщайся
 Плѣнной духъ, свободенъ быть,
 А надежда истребляйся:
 Мнѣ нельзя в покоѣ жить.

მე-18 საუკუნის ამ ერთ-ერთი პოპულარული სიმღერის ეს სტროფი ციტირებული აქვს თავის სტატიაში ნატალია დოლგორუკოვას (Долгорукова 1858, 301-340). ტექსტი 8-მარცვლიანი სტრიქონებისგან შედგება. თუ ვივარაუდებთ, რომ ამ შემთხვევაში გურამიშვილი ეყრდნობოდა სიმღერას და არა ლექსის მეტრს, მაშინ ადვილად ასახსნელია, რატომ იყენებს ის თავის ლექსში 9-მარცვლიან სტრიქონებს (მან „ხმის“ 8 მარცვალს ერთი მარცვალი დაამატა) და არა 8-მარცვლიანს, - სიმღერისას რუსული მოკლე „ი“ ხმოვანი სიტყვაში «прельщайся» მკაფიოდ გაისმის. შესაბამისად, ცხრამარცვლიანი (და არა რვამარცვლიანი) საზომის გამოყენება გურამიშვილის მიერ შესაძლოა, გამოიწვიოს სიმღერის (რომანსის) სმენით აღქმამ, როდესაც ეს მოკლე ხმოვანი სრულ ხმოვანს წარმოქმნის. პოეტს რომ დაეცვა რუსული ლექსის საზომი, გვეჩვენებოდა ამგვარი ტექსტი:

კმარა, კმარა, ნულარ სცოდავ, სულს აგების მიხვდეს შვება.

მაგრამ გურამიშვილთან გვაქვს:

კმარა, კმარა, ნულარა სცოდავ, სულს აგების მიხვდეს შვება.

6. ასევე, ლექსში „გ. სიმღერა.რომელ არს ამისი ხმა რუსულად: ახ, სკოლიკო ცველა ვლეტახ მოლოდიხ!“ («Ах, сколько цвела в летах молодых»):

Ах, сколько цвела в летах молодых!
 Не знала печали, случаев худых,
 Всегда была в той надежде,
 Не владеть мною невежде,
 Слушать не хотела!⁵

5 ციტირებულია მიხ. ჩიქოვანის დასახ. წიგნიდან, გვ. 28. მ. ჩიქოვანმა ეს ტექსტი მოძებნა წიგნში «Собрание разных песен М.Д. Чулкова» (1913, 99).

ვა, რამდენი ყვავის ზაფხულს ახალნი,
 არ ვიცოდი ჯავრი დროთა, ავთ ხანი;
 ყოველთვის მე ვიყავ მისის იმედით,
 არასა ჰვკპრობდი ჩემთა სითავხედით,
 სასმენლად არ მინდოდა.

რუსულ ტექსტში 10-მარცვლიან სტრიქონს მოსდევს 11-მარცვლიანი, 8-მარცვლიანი, 8-მარცვლიანი და 6-მარცვლიანი სტრიქონები. გურამიშვილის ტექსტში პირველი ოთხი სტრიქონი 11-მარცვლიანია, მეხუთე – 7-მარცვლიანი.

რუსული ტექსტის პირველი სტრიქონის სილბოს ნიშანი ხ ქართულ ტექსტში მარცვალწარმომქმნელადაა აღქმული – «ль» „ლი“ (სკოლიკო,) რაც ასევე მოწმობს იმას, რომ გურამიშვილის ლექსის მეტრიკა განისაზღვრებოდა სასიმღერო ლექსით და არა წერილობითი ტექსტით. წერილობით ტექსტში, ისევე, როგორც ზეპირ მეტყველებაში, ль მარცვალს არ წამოქმნის, მაშინ, როდესაც სიმღერაში ის მარცვალწამომქმნელად აღიქმება.

7. „ნზ. არია, რომელ არს გოდება, [რუსულად: ახ, კაკ სკუშნო]“ (Ах, как скучно). ამ „ხმის“ სავარაუდო რუსული ტექსტი მ. ჩიქოვანს კვლავ მ.დ. ჩულკოვის კრებულში მოუძებნია:

«Ах, как скучно мне одной,
 Где девался мой покой;
 Я любила навсегда,
 Пасти стадо здесь одна»... (ჩიქოვანი 1955, 26)

რუსული ტექსტის სტრიქონები 7-მარცვლიანია, გურამიშვილის ტექსტის სტრიქონები - 8-მარცვლიანი:

ვა, რა მაქვს დიდი მოწყენა,
 სადა არს ჩემი მოლხენა!
 მწარედ სახმილით დაგულსა
 ლახვარი დამსმია გულსა.

8. დ. სიმღერა: ამისი ხმა, რომელ არს რუსულადა: „ჩუვსტოვიუ სკორბი ლუტი ვსიაკაო მინუტი“. შესაბამის რუსულ „ხმაში“ – სუმაროკოვის (სავარაუდოდ) ლექსში «Чувствую скорби люты» (Сумароков 1878, 245). ყოველი სტროფის პირველი ორი სტრიქონი 7-მარცვლიანია, რეფრენის ორი სტრიქონი – 6-მარცვლიანი:

Чувствую скорби люты
 С самой той минуты
 Как я стал знать тебя
 Вольность на век сгубя და ა.შ.

გურამიშვილის შესაბამის ლექსში პირველი სტრიქონი 14-მარცვ-ლიანია, რეფრენი კი ორ 8-მარცვლიან სტრიქონს მოიცავს:

საყვარელმან სიტყვა ავი მითხრა გულ-საწვაი:
ნეტა რად ვიყო შენია,
სახით ავრიგად შევენია! და ა.შ.

9. „ზუბოვკის“ „ხმა“ „კაზაკ დუშა პრავდივაია“-ს («Казак душа правдивая») ჰეტერომეტრული სტროფი:

Казак – душа правдивая,
Сорочки не мае,
Колы нее, так нье,
А всё не гуляе. (ჩიქოვანი 1955, 31)

თვით „ზუბოვკა“ კი 14-მარცვლიანი სტრიქონებისგან შედგება:

ზუბოვკიდან მომავალმან ვნახე ერთი ქალი,
მეტად ტურფა, შვენიერი, მაზე დამრჩა თვალი.
შავ თვალ-წარბას, პირად თეთრსა ასხდა შავი ხალი.
მისმან ეშხმან დაცამლეწა, შემიმუსრა ძვალი.
და ა.შ.

გამომდინარე იქიდან, რომ რუსულ-უკრაინული „ხმებისა“ და ქართული (გურამიშვილის) ტექსტების საზომები ხან თანხვედბა ერთმანეთს, ხან კი – არა, შეიძლება დავასკვნათ, რომ გურამიშვილი არ იცავდა ამ „ხმების“ საზომებს. ამდენად, საეჭვოა, რომ ტერმინი „ხმა“ გურამიშვილთან საზომს აღნიშნავდეს. ამდენად, საეჭვოა, რომ ტერმინი „ხმა“ გურამიშვილთან საზომს აღნიშნავდეს.

იმას, რომ გურამიშვილის ლექსი, ზოგადად, ხასიათდება მუსიკა-სთან სიახლოვით, ადასტურებს ისეთი მაგალითებიც, როგორებიცაა:

1. ეეო, მეო, აქეთ მომხედო,
რას მომიტხრობს საყვარელი, ყური დაუგდეო!
წიგნი ბ. “ნა. სიტყვა ესე ღვთისა“
2. თომავ, დავით მეო, ამ წიგნს მოგართმეო!
წაიკითხე, შენ გაშინჯე, კარგად შეიტყეო,
რომელიც ხმა შენ შეგეწყო, მეც ის შევაწყო.
თუ რამ შენთვის მომეპაროს, შენთვის გარდიწყო.
წიგნი ა. „ლ. თხოვნა გამლექსავისაგან“
3. მამავ, შენი ძეო, ვითხოვ, მიბოძეო;
ვიქცევი, ქვესკნეთს ვარდები, მისვეტ-მიბოძეო.....

4. მჭმეო, მსმეო, ჩემო ტანთა მცმეო!
ვერ მოგეშვები ცოცხალი, თუნდა მაწამეო.....
წიგნი ა. „გალობა“

პირველ ნიმუშში პირველი სტრიქონის პირველ 5 მარცვალს შეესაბამება მეორე სტრიქონის (და დანარჩენი) სტრიქონების 8 მარცვალი. მეორე და მესამე ნიმუშებში პირველი სტრიქონის პირველ 6 მარცვალს შეესაბამება მეორე სტრიქონის 8 მარცვალი, მეოთხე ნიმუშში პირველი სტრიქონის პირველ 4 მარცვალს შეესაბამება მეორე სტრიქონის 8 მარცვალი.

ასეთ შემთხვევაში, ა. სილაგაძის მითითებით, „ჩვენ არ ვასკვნიტ, რომ 1) გვაქვს ჰეტერომეტრია – 5+6 და 8+6 სტრიქონების შერევა, 2) გვაქვს ნორმალური სტრიქონი, რომლის პირველი წევრი მეორეზე მოკლეა; აშკარად ვხედავთ ხალხური სასიმღერო ლექსის იმიტაციას (რაც გარკვეული ორიგინალური მოვლენაა მოცემულ ლექსში, მაგრამ რაც არ განზოგადდება და არ ქმნის ლექსის რიტმული სტრუქტურისათვის ახალ წესს) (სილაგაძე 1987, 61).

ამ შენიშვნაში ძალზე მნიშვნელოვანია ჰეტერომეტრიის უარყოფა გურამიშვილის ზემომოყვანილი ტიპის სტროფებში, თუმცა, რა თქმა უნდა, შენიშვნის ავტორი 5+6 და 8+6 სტრიქონებს იზომეტრულად არ მიიჩნევდა. აქ იგულისხმება სასიმღერო ლექსისთვის დამახასიათებელი ცალკეული სეგმენტების⁷ იზოქრონულობა, ისევე, როგორც ეს ხდება მუსიკალურ ტაქტებში.

გარდა ამისა, მნიშვნელოვანია, რომ ცეზურა გურამიშვილის ამ ლექსთა პირველ და დანარჩენ სტრიქონებში სხვადასხვა ადგილასაა: პირველ სტრიქონებში – მეხუთე, მეექვსე ან მეოთხე მარცვლის შემდეგ, დანარჩენ სტრიქონებში – მე-8 მარცვლის შემდეგ. გასათვალისწინებელია, რომ

ცეზურა ეწოდება მთელი ლექსისთვის საერთო სიტყვათგასაყარს; ე.ი. თუკი თითოეულ სტრიქონში გარკვეული მარცვლის შემდეგ არის სიტყვათგასაყარი, მას ცეზურას ვუწოდებთ, ხოლო იმ ნაწილებს, რომლებადაც ეს ცეზურა ყოფს სტრიქონს – ნახევარსტრიქონებს. (Томашевский 1996, 142)

მაგრამ ზემომოყვანილი ოთხი ლექსის პირველ სტრიქონებში ცეზურის ადგილი არ ემთხვევა დანარჩენი სტრიქონებში ცეზურების ადგილს. იმისთვის, რომ ცეზურა ყველა სტრიქონში ერთსა და იმავე ადგილას იყოს, საჭიროა პირველი და დანარჩენი სტრიქონების შესა-

7 ტერმინი „სეგმენტი“ აქ აღნიშნავს უბრალოდ სალექსო სტრიქონის გარკვეულ მონაკვეთს და არა აქვს სპეციფიკური ვერსიფიკაციული ელემენტის მნიშვნელობა, ისეთი, როგორიც მას აქვს გ.წერეთლისა და ა. სილაგაძის კონცეფციებში.

ბამისი ჰეტეროსილაბური სეგმენტების გათანაბრება, რაც მიიღწევა მათი იზოქრონული წაკითხვის მეშვეობით.

კერძოდ, ამ იზოქრონულობის მიღწევის საშუალებაა ორხმოვნიანი „ეო“-ს⁷ დაგრძელება (სიტყვებში „მეო“, „ძეო“, „მჭმეო“, „მსმეო“), იმგვარად, რომ ეს სეგმენტი დანარჩენი სტრიქონების შესაბამის სეგმენტებს გაუტოლდეს. ამიტომ, ფაქტობრივად, შეიძლება ითქვას, რომ გურამიშვილის **ზემომოყვანილ ლექსებში პირველი სტრიქონების საზომი იგივეა, რაც მეორე (და დანარჩენი) სტრიქონებისა**, თუმცა, ეს დასკვნა მართებულია მხოლოდ გურამიშვილის ლექსის მიმართ.

როგორც ჩანს, ამგვარი საზომების გამოყენება განპირობებულია გურამიშვილის ლექსების სასიმღერო ხასიათით (და შემთხვევითი არაა, რომ ამ ტიპის ლექსებს ა. სილაგაძე მიიჩნევდა „ხალხური სასიმღერო ლექსის იმიტაციად“ (სილაგაძე 1987, 61).

გურამიშვილის პოეზიის ამ თავისებურების გამოვლენის შემდეგ შეიძლება ისიც ვივარაუდოთ, რომ შესაძლებელია, სტრიქონების წინაცეზურული და უკანაცეზურული ნაწილები იზოქრონულად მივიჩნიოთ ისეთ ლექსებშიც, როგორიცაა, მაგალითად, აკროსტიქი:

მამაო, ყოვლის მპყრობელო, ღმერთო მოწყალეო,
ჩვენო განმაკაცებელო, შემქნელ, დამბადეო!
რომელი ხარ ცათა შინა არსის საყდარზეო.
წმინდა არსი მაგალობე, შენი *ეო-მეო*.
წიგნი ა. „ზ.ლოცვა, ოდეს დავითს ტყვეობასა შინა
მოშივდა და ღმერთს პური სთხოვა“ (იამბიკო)

საგულისხმოა ამგვარი „ეო“-თი დასრულებული სტრიქონების სიმრავლე გურამიშვილის ლექსებში. შესაძლოა, ეს „ეო“ სტრიქონების დასაწყისსა და სარიტმომ სიტყვებში წარმოადგენს იმის სიგნალს, რომ ჩვენ წინაშეა მუსიკალური ლექსი, სადაც ასემანტიკურ პროსოდიულ ხმოვნებს შეუძლიათ შეენაცვლონ სიტყვიერ ნიშნებს და რომ, შედეგად, მეტრი აქ მისდევს მუსიკას, ჰანგს და არა „ხმების“ სიტყვიერ ტექსტს.

8 ამ „ო“ ხმოვანს გ. მიქაძე, ა. შანიძის კვალობაზე, „პროსოდიულ ხმოვანს“ უწოდებს და მოჰყავს შესაბამისი ციტატა შანიძის „ქართული გრამატიკის საფუძვლებიდან“ (ტ.1, 632): „ქართულში გვხვდება ხმოვნები ა და ო, რომლებიც არც ფუძეს ეკუთვნიან და არც რაიმე გრამატიკულ ფუნქციას ასრულებენ. ეს ხმოვნები გვხვდება მხოლოდ ლექსში, სიტყვების ბოლოს, უფრო კი ცეზურის შემდეგ და ტაქტის დაბოლოებისას – მარცვალთა რაოდენობის შესავსებად. რადგანაც ეს ხმოვნები მარტოდენ პოეზიაში იხმარება და მეტრიკის მიზნებისათვის, უფლება გვაქვს, მათ პროსოდიული ხმოვნები ვუწოდოთ“ (მიქაძე 1958, 74). ადვილად შესამჩნევია, რომ ზემომოყვანილი ტიპის სტროფებში ჰეტერომეტრული სეგმენტების იზოქრონული წაკითხვის აუცილებლობა არა მარტო „ო“-ს, არამედ „ე“-საც „პროსოდიულ ხმოვანად“ აქცევს.

საინტერესოა, რომ გურამიშვილის მიერ შემოღებული ე.წ. ახალი საზომები ასეთ შემთხვევაში ხშირად წარმოგვიდგება, როგორც ძველი, ქართულ ლექსში უკვე არსებული საზომები. მაგალითად, იზოქრონული წაკითხვისას, ანუ მოკლე სეგმენტების დაგრძელებისას ზემომოყვანილი იამბიკოს საზომად შეიძლება მივიჩნიოთ არა 8+6, არამედ – 8+8, ე.ი. შაირი.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, საეჭვოა თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ ა. ხინთიბიძის გამოთვლით, გურამიშვილი „45 საზომით წერდა და 87 სალექსო ფორმის ავტორია“: გურამიშვილის ლექსის სპეციფიკურობის გათვალისწინებით, მის მიერ შემოღებულ ორიგინალურ საზომთა რაოდენობა მნიშვნელოვნად ნაკლებია (თუმცა, ეს დასკვნა არ ეხება იმ მცირერიცხოვან საზომებს, რომლებიც მომდევნო ეპოქების ქართულმა პოეზიამ ისესხა მისგან).

ცხადია იმის მიზეზიც, თუ რატომ არ დამკვიდრდა მომდევნო ეპოქების ქართულ პოეზიაში გურამიშვილის მიერ შემოტანილ საზომთა დიდი უმრავლესობა – ამ ეპოქების პოეზია სასიმღერო ხასიათისა არ გახლდათ და ამიტომ ვერ იგუებდა გურამიშვილის საზომებს. მათგან ის საზომები, რომლებიც ქართულმა ლექსმა იგუა (მაგალითად, 4 4 4 2), სპეციფიკურ სალექსო საზომებად იქცნენ მხოლოდ სხვა პოეტების მიერ გამოყენებისას, როდესაც ისინი პროეცირებულ იქნენ ქართულ ლექსზე, მაგრამ – არა თვით გურამიშვილის პოეზიაში, სადაც ისინი ვერსიფიკაციულ სიახლეებს კი არ წარმოადგენდნენ, არამედ თვით ამ უჩვეულო პოეზიისთვის დამახასიათებელ სტრუქტურულ ელემენტებს. ეს ელემენტები ახალ ვერსიფიკაციულ საზომებად იქცნენ მხოლოდ სხვა პოეტების შემოქმედებაში მათი რეპროდუცირების შედეგად, როდესაც ისინი ქართული ვერსიფიკაციის, როგორც სისტემის, ელემენტებად წარმოგვიდგნენ.

დამოწმებანი

გაწერელია, აკაკი. 1953. *ქართული კლასიკური ლექსი*. თბილისი: საბჭოთა მწერალი.

გორგაძე, სერგი. 1930. *ქართული ლექსი*. ტფილისი: სახელგამი.

კეკელიძე, კორნელი. 1952. *ძველი ქართული მწერლობის ისტორია*, ტ.

2. თბილისი: თსუ გამომცემლობა.

ლენიძე, გიორგი. 1966. დავით გურამიშვილი. კრებულში: *ქართული ლიტერატურის ისტორია*, ტ. 2, რედ. გ. ლენიძე, 480-519. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

მიქაძე, გივი. 1958. *მამუკა ბარათაშვილი (ცხოვრება და შემოქმედება)*. თბილისი: ცოდნა.

- სილაგაძე, აპოლონ. 2013. *ვეფხისტყაოსნის ლექსი და მისი ადგილი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში*. თბილისი: უნივერსალი.
- სილაგაძე, აპოლონ. 1987. *ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა.
- ჩიქოვანი, მიხეილ. 1955. *დავით გურამიშვილი და ხალხური პოეზია*. თბილისი: საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
- ცაიშვილი, სარგის. 1966. *ლიტერატურული წერილები*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- წერეთელი, აკაკი. 1950. რამდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ. წიგნში: *თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად*, ტ. 12, რედ. გ. აბზიანიძე, 80-112. თბილისი: საქ. სსრ. სახ. გამომცემლობა.
- ხინთიბიძე, აკაკი. 1990. *ცეზურა ქართულ ლექსში და გურამიშვილის ვერსიფიკაცია*. თბილისი: მეცნიერება.
- Долгорукова, Н. Б. 1858. Народные стихи и песни (Извлечения из рукописи). *Отечественные записки*. Учено-литературный журнал, издаваемый Андреем Краевским: 301-340.
- Сумароков, А. П. *Полное собрание всех сочинений*. т. 8. Москва: Университетская Типография, 1787.
- Томашевский Б. В. 1996. *Теория литературы. Поэтика*. Москва: Аспект пресс, 1996.

Tamar Lomidze
Ilia State University, Georgia
tamar_lomidze@iliauni.edu.ge
DOI: 10.32859/kadmos/16/85-109

David Guramishvili's Metrics*

Keywords: *verse meters, caesura, song poems*

The original versification of David Guramishvili's collection of poetic works "Davitiani", along with its content and rich symbolic-figurative system, has always attracted the attention of researchers. According to the common point of view, Guramishvili enriched Georgian poetry with new formal means, and rid it of Rustaveli's influence, which, in a way, hindered the development of said poetry. Prominent 19th century Georgian poet Akaki Tsereteli wrote in his article "A few words about 'Changuri'":

The first writer who saved himself from this slavery and wanted to go his own way was David Guramishvili, and then he said: "Rustaveli is a sea of wisdom, no one else can compare to him," turned away, and started writing such poems as his "Katsvia Mtkemi" (Tsereteli 1950, 87)

A similar point of view was held by renowned Georgian scientists, including Korneli Kekelidze and Akaki Gatsrelia. In addition, K. Kekelidze pointed out that "not Guramishvili, but his older contemporary, Georgian poet Mamuka Baratashvili... was the first to introduce into Georgian writing the motifs and modes of folk poems...He was the first to use Russian folk songs to enrich Georgian versification" (Kekelidze 1952, 543). This point of view is correct, but it is generally accepted that no Georgian poet of the 18th century introduced such a variety of meters in the Georgian verse as is shown in Guramishvili's 'Davitiani.' Akaki Khintibidze calculated that David Guramishvili "applied 45 meters and is the author of 87 verse forms" (Khintibidze 1990, 40).

* This work was supported by the Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia (SRNSFG) [grant number RF-21-660].

It is generally accepted that the poems written by David Guramishvili on the “voices of Ukrainian and Russian songs” played an important role in enriching the metrical repertoire of Georgian poetry. Guramishvili himself indicates in which “voice” this or that poem is written: “The voice of Russian song ‘Netu zlosti nado mnoyu, umen’shit mne pechal’ moyu’”; “The voice of Russian song ‘Chto za prichina, vseгда kruchina’”; “The voice of Russian song ‘Uletela zozulen’ko cherez dubinu’”; “David’s second praise. The voice of the Russian song: ‘Ne dam pokoyu, poydu s toboyu’”; “The Reuli¹, whose Russian voice is: ‘Polno, polno, ne prel’shchaysya’”; “The voice of Russian song ‘Ah, skoliko tsveta vletakh molodykh’”; “The aria [in Russian: ‘Ah, Kak Skushno’];”; “The voice of Russian song ‘Chuvstvyu skorbi lyuty vsiakao minuti’”; “David’s song Zubovka, whose Russian voice is: ‘Kazak dusha pravdivaya’”².

The term “voice” was also used by Mamuka Baratashvili, and, according to some researchers, this term refers to a meter (see, for example, Gatserelia 1953, 45-46; Mikadze 1958, 137; Silagadze 2013, 27). Does this term have the same meaning for David Guramishvili and Mamuka Baratashvili? That is, in both cases, does this term refer to “meter”? As an example, A. Khintibidze considers the term “Dzali” as a term denoting meter (Khintibidze 1990, 61).

Sergi Gorgadze, a well-known researcher of Georgian poetry, believed that the “voices” used by Guramishvili were versification meters (Gorgadze 1930, 49). According to other researchers, the term “voice” in Guramishvili’s poetry is related to music. For example, Sargis Tsaishvili wrote: “While the form, rhythm and meter of the Georgian folk poem were unchanged in Guramishvili’s hymns, in this case (that is, when using Russian-Ukrainian “voices” - T.L.) he listened only to the sound, the melody, and created... hymns of a religious nature... After such conclusions, of course, it seems completely unnecessary to claim that Guramishvili assimilated Russian-Ukrainian folklore materials in a scribe way. It was the Russian-Ukrainian songs, melodies performed by choirs or kobzars, that attracted the attention of the poet, and not the insipid material of the scribes, in which folk song poems lost their main attribute – song and melody” (Tsaishvili 1966, 10).

The great Georgian poet and researcher Giorgi Leonidze also highlighted the melodiousness and musicality of Guramishvili’s poems: “Guramishvili’s poetry was based on music. His personal intonation is musical. Its melody is natural. Guramishvili’s poems were sung by the author himself in the same way as they were recited by the reader. That these poems were “songs” in the

1 The *reuli* is the Georgian verse form.

2 The transcription of the “voices” of Russian-Ukrainian songs corresponds to their transcription by Guramishvili.

Georgian tradition is confirmed by Guramishvili personal notation, attached to some of the poems. According to these notes, some lines of his poems were repeated ‘because they were singable’ (Leonidze 1966, 511).

Folklorist Mikhail Chikovani also emphasized the musical character of Guramishvili’s poetry: “David Guramishvili takes sound from Russian-Ukrainian folklore and creates his own original work based on this sound and melody. Guramishvili shows such an attitude only towards Russian and Ukrainian poetry, and says about the source- ‘the voice of this is Russian’” (Chikovani 1955, 4).

Chikovani clarifies the meaning of the term “voice” in David Guramishvili’s poetry: “In our opinion, Guramishvili has broadly understood ‘voice’. For him, it is a musical sound, a melody, according to which the song-poem has its own verse meter. In this case, D. Guramishvili goes beyond the understanding of “sound” that Mamuka Baratashvili gave us in his famous *Chashniki*³. When Guramishvili says of his poetry that “the voice of it is Russian”, it means that the poet studied musical folklore and learned from it the melody, the musical voice, and not the verbal material” (ibid., 5).

None of the discussed points of view about Guramishvili’s poetry is supported by proper argument, aside from G. Leonidze’s opinion regarding the fact that, according to Guramishvili’s remarks, the lines of some poems had to be repeated, “because they were singable”. Therefore, it is necessary to clarify the question as to whether David Guramishvili’s works were based on the versification meters of Russian-Ukrainian texts, or on the rhythm of music at the point they were being composed.

The texts of some Russian-Ukrainian songs have been lost, and, as such, we cannot be certain whether these “voices” correspond to the meters of Guramishvili’s poems. At times, the syllabic length of the “voices” mentioned by the poet coincides with the syllabic length of the lines of Guramishvili’s corresponding poems, but in other cases - not. Also worth considering is whether the Russian-Ukrainian and Georgian texts contain the same feet.⁴

3 Chashniki is Mamuka Baratashvili’s poetic treatise *Book of Learning Poetry* (1731). This essay is the first attempt to study Georgian verse. The author discusses the relationship between the form and content of the artistic work, and explores the versification meters and the structure of Georgian poetry.

4 Although the principle of binary intersection is recognized as the fundamental structural principle of Georgian poetry (see, for example, the work of A. Silagadze *On the Principles of Versification Analysis*, and other works by the same author), it is still thought that different types of verse composition (eg. syllabic and syllabic-tonic) appeared in Georgian poetry at different stages of its development (Silagadze 1987, 50). In poems written by David Guramishvili according to Russian-Ukrainian “voices”, signs of syllabic-tonic composition (and, accordingly, feet) are revealed.

1. 1. For example, the “voice” (‘Netu zlosti nado mnoyu, umen’shit mne pechal’ moyu’) contains 16 syllables, as do the first and second lines of Guramishvili’s corresponding poem:

რქვა: დიდება, ღმერთო, შენდა, ცად და ქვეყნად რაც აღშენდა!
დავით ხმითა ნესტეს აფშვენდა, გიგალობდა, ვითა შვენდა...

Rkva: dideba, ghmerto, shenda, tsad da kveq'nad rats aghshenda!
Davit khmita nest'vs apshvenda, gigalobda, vita shvenda...

The first lines of both texts (the second in the Georgian text) are built on the eight-footed trochaic meter. We cannot establish similar or distinguishing features in the third and fourth lines of the Russian and Georgian texts, because we do not possess the full text of the Russian song.

2. “The voice of Russian song: Chto za prichina, vseghda kruchina”. The first stanza of Guramishvili’s poem corresponds to this “voice”:

ისმინეთ, ერნო, გულთ მეცნიერნო,
მე დავსძრავ ბაგებს, მოგიტხრობ კარგებს;
მიგდევიტ ყურნი.

Isminet, erno, gult metsnierno,
Me davszdrav bagebs, mogitkhrob k'argebs;
migdevit q'urni.

The first lines of the Russian and Georgian texts (and the second in the Georgian text) are held on the same logaedic meter (dactyl + trochee + dactyl + trochee). We cannot draw any conclusions about the similarities or differences in the other lines and refrains, as the full text of the Russian song is unknown.

3. Of “The song whose Russian voice is: Uletela zozulen’ko cherez dubinu,” M. Chikovani notes: “Cuckoo songs are very common in Ukrainian folklore⁵. In the materials on this topic, the purely Ukrainian expression ‘zazulinko’ is mentioned many times. That is why Guramishvili’s reference to the song poem on the theme of zazulinko should be considered as having originated from Ukrainian national folklore” (Chikovani 1955, 33). The first stanza of Guramishvili’s corresponding poem is as follows:

ცსთქვათ, რაც ვარდმან თავის თავზედ ქნა საქმე ავი:
შეიძულა მან ბულბული, იყვარა ყვავი.

Vstkvat, rats vardman tavis tavzed kna saqme avi:
Sheidzula man bulbuli, iq'vara q'vavi.

5 Guramishvili calls Ukrainian songs Russian.

Both the Russian and Georgian lines are 13-syllable. The meter of Georgian (first and second) lines and the Ukrainian “voice” is: four trochee + dactyl + trochee. These are three cases when it can be implied that Guramishvili follows the meters of Russian song texts.

In the remaining poems, which are based on the “voices” of Russian poems, the syllabic number of lines in Guramishvili’s poems differs from the length of the “voice” lines.

4. The “voice” of “David’s second praise is: ‘Ne dam pokoyu, poydu s toboyu’”. The first stanza of Guramishvili’s corresponding poem is:

აბრაჰამის ღმერთი, საბათი ერთი,
მოქმედი ყოველთა მკვდართა თუ ცხოველთა,
ყოვლისა მპყრობელი.

Abrahamis ghmerti, sabaoti erti,
Mokmedi q'ovelta mk'vdarta tu tskhovelta,
Q'ovlisa mpq'robeli.
etc.

The Russian “voice” line is 10-syllable, while the Georgian poem lines are 12-syllable, with a 6-syllable refrain. Only the first line of this Russian poem (song) is known, so it is unclear whether the structure of the Russian “voice” stanza and the Georgian poem align.

5. “The Reuli. Its Russian voice is: Polno, polno, ne prel'shchaysya”.

Полно, полно, не прельщайся
Пленный дух, свободен быть,
А надежда истребляйся:
Мне нельзя в покое жить.

Polno, polno, ne prel'schaysya,
Plenny dukh, svoboden byt',
A nadezhda istreblyaysya:
Mne nel'zya v pokoe zhit'.

This stanza of a popular 18th century song is quoted by Natalya Dolgorukova in an article (Dolgorukova 1858, 301-340). The text consists of 8-syllable lines. If we assume that in this case Guramishvili was relying on the song and not the meter of the poem, then it is easy to explain why he uses 9-syllable lines in his poem (he added one syllable to the 8 syllable of “voice”) and not 8-syllable: the Russian short vowel “й” in the word “прельщайся” is clearly heard when singing. Accordingly, Guramishvili’s use of a 9-syllable meter rather than an 8-syllable meter may have been influenced by the auditory perception of the

romantic song, where a short vowel is pronounced as a full vowel. Had the poet adhered to the meter of the Russian verse, the text would likely have appeared as follows:

კმარა, კმარა, ნულარ სცოდავ, სულს აგების მიხვდეს შვება.
k'mara, k'mara, nughar stsodav, suls agebis mikhvdes shveba.

But Guramishvili adds the emphatic vowel “a” to the negative particle “nughar”:

კმარა, კმარა, ნულარა სცოდავ, სულს აგების მიხვდეს შვება.
k'mara, k'mara, nughara stsodav, suls agebis mikhvdes shveba.

6. “The voice of Russian song ‘Ah, skoliko tsvela vletakh molodykh’” has similar peculiarities:

Ах, сколько цвела в годах молодых!
Не знала печали, случаев худых,
Всегда была в той надежде,
Не владеть мною невежде,
Слушать не хотела!⁶

Akh, skol'ko tsvela v letakh molodikh!
Ne znala pechaly, sluchayev khudykh
Vsegda byla v toy nadezhde,
Ne vladet' mnoyu nevezhde,
Slushat' ne khotela!

Here is the corresponding poem by Guramishvili:

ვა, რამდენი ყვავის ზაფხულს ახალნი,
არ ვიცოდი ჯავრი ღროთა, ავთ ხანი;
ყოველთვის მე ვიყავ მისის იმედით,
არასა ჰვპურობდი ჩემთა სითავხედით,
სასმენლად არ მინდოდა.

Va, ramdeni q'vavis zapkhuls akhalmni,
Ar vitsodi javri drota, avt khani;
Q'oveltvis me viq'av misis imedit,
Arasa hvq'robdi chemta sitavkhedit,
Sasmenlad ar mindoda.

6 Quoted from the above-mentioned book by M. Chikovani, who found this text in the book: Собрание разных песен М.Д. Чулкова». СанктПетербург, Типография императорской Академии наук, 1913, с. 99.

In the Russian text, the 10-syllable line is followed by 11-syllable, 8-syllable, 8-syllable and 6-syllable lines. In Guramishvili's text, the first four lines are 11-syllable, and the fifth is 7-syllable.

The soft sign “ь” of the first line of the Russian text is perceived as a syllable-former in the Georgian text - «ль» = «li» (Skoliko,) which also proves that the metric of Guramishvili's poem was determined by the singing verse and not by the written text. “ль” does not produce a syllable either in written text or in oral speech, while in song, it is perceived as a syllable producer.

7. “The aria [In Russian: Ah, Kak Skushno]”. M. Chikovani found the possible text of this voice in the collection of M.D. Chulkov:

Ах, как скучно мне одной,
Где девался мой покой;
Я любила завсегда,
Пасти стадо здесь одна. (Chikovani 1955:26)

Akh, kak skuchno mne odnoy,
Gde devalsya moy pokoy;
Ya lyubila zavsegda,
Pasti stado zdes' odna.

The Russian text lines are 7-syllable, while Guramishvili's text lines are 8-syllable:

ვა, რა მაცეს დიდი მოწყენა,
სადა არს ჩემი მოლხენა!
მწარედ სახმილით დაგულსა
ლახვარი დამსმია გულსა.

Va, ra makvs didi motsq'ena,
Sada ars chemi molkhena!
Mts'ared sakhmilit dagulsa
Lakhvari damsmia gulsa.

8. “The voice of Russian song ‘Chuvstvyu skorbi lyuty vsiakao minuti’”. In the Russian “voice” of a poem thought to be by Sumarokov's (probably) poem - Чувствую скорби люты, the first two lines of each stanza are 7-syllable, and the two lines of the refrain are 6-syllable:

Чувствую скорби люты
С самой той минуты
Как я стал знать тебя
Вольность на век сгубя. (Sumarokov 1787, 245-246)

Chuvstvuyu skorbi lyuty
 S samoy toy minuty
 Kak ya stal znat' tebya
 Vol'nost' na vek sgubya...

In the corresponding poem by Guramishvili, the first line is 14-syllable, and the refrain includes two 8-syllable lines:

საყვარელმან სიტყვა ავი მითხრა გულ-საწვავი:
 ნეტა რად ვიყო შენია,
 სახით ავრიგად შევენია....

saq'varelman sitq'va avi mitkhra gul-sats'avavi:
 net'a rad viq'o shenia,
 sakhit avrigad shvenia.

9. The “voice” of Guramishvili’s “Zubovka” is the heterometric stanza of Казак душа правдивая (Chikovani 1955, 26):

Казак – душа правдивая,

Сорочки не мае,
 Колы нее, так бье,
 А всё не гуляе.

Kazak – dusha pravdivaya,
 Sorochki ne maye,
 Koly neye, tak b'ye,
 A vso ne gulyaye

“Zubovka” itself consists of 14-syllable lines:

ზუბოვკიდან მომავალმან ვნახე ერთი ქალი,
 მეტად ტურფა, შევნიერი, მაზე დამრჩა თვალი.
 შავ თვალ-წარბას, პირად თეთრსა ასხდა შავი ხალი.
 მისმან ეშხმან დაცამლეწა, შემიმუსრა ძვალი....

zubovk'idan momavalman vnakhe erti kali,
 met'ad t'urpa, shvenieri, maze damrcha tvali.
 shav tval-ts'arbas, p'irad tetrsa askhda shavi khali.
 misman eskhman datsamlets'a, shemimusra dzvali

Since the meters of Russian-Ukrainian “voices” and Georgian (Guramishvili's) texts only occasionally align, we can conclude that Guramishvili did not strictly follow the meters of these “voices”. Therefore, the purely versificational similarity between these two poetic forms is questionable. Instead, it is more

accurate to say that the “voices” that Guramishvili drew upon in his poems can be understood as music, specifically the musical rhythm of the corresponding Russian-Ukrainian songs.

The fact that Guramishvili’s verse, in general, is characterized by its proximity to music, is confirmed by such examples as:

1. ეო, მეო, აქეთ მომხედო,
რას მომიტხრობს საყვარელი, ყური დაუგდო!
Eo, meo, aket momkhedeo,
Ras momitkhrobs saq’vareli, q’uri daugdeo.
2. თომავ, დავით მეო, ამ წიგნს მოგართმეო!
წაიკითხე, შენ გაშინჯე, კარგად შეიტყეო...
Tomav, davit meo, am ts’igns mogartmeo!
Ts’aik’itkhe, shen gashinje, k’argad sheit’qeo...
3. მამავ, შენი ძეო, ვითხოვ, მიბოძეო;
ვიქცევი, ქვესკნეთს ვარდები, მისვეტ-მიბოძეო...
Mamav, sheni dzeo, vitkhov, mibodzeo;
Viktsevi, kvesk’nets vardebi, misvet’-mibodzeo...
4. მჭმეო, მსმეო, ჩემო ტანთა მცმეო!
ერ მოგეშვები ცოცხალი, თუნდა მაწამეო...
Mch’meo, msmeo, chemo t’anta mtsmeo!
Ver mogeshvebi tsotskhali, tunda mats’ameo...

In the first example, the pentasyllabic pre-caesura part of the first line corresponds to the octosyllabic pre-caesura part of the second line. In the second and third examples, the six-syllabic pre-caesura part of the first line correspond to the octosyllabic pre-caesura part of the second line; in the fourth example, the four-syllabic pre-caesura part of the first line correspond to the octosyllabic pre-caesura part of the second line.

The caesura needs to appear in different places in the first and second (and remaining) lines of Guramishvili’s poems: in the first lines - after the fifth, sixth or fourth syllable; in the other lines after the 8th syllable. But “A caesura is a word boundary that is drawn uniformly through the entire poem, i.e. if, after a certain syllable, in each line there is a word boundary, then we call it a caesura, and the parts into which the line is broken by this caesura are called hemistiches” (Tomashevskiy 1996, 142).

Thus, the placement of the caesura in the first lines of the above four verses does not align with the placement of the caesuras in the remaining lines. For the caesura to be consistent across all lines, the corresponding heterosyl-

labic segments of the first and remaining lines must be alligned, which is accomplished through an isochronous reading. Specifically, this isochrony is achieved by extending the two-vowel “eo” (in the words “meo”, “dzeo”, “mch-meo”, “msmeo”), so that this segment is equal to the corresponding segments of the remaining lines.⁷

Therefore, in fact, it can be argued that **the meters of the first lines in the afore mentioned poems by Guramishvili are the same as those of the second (and remaining) lines.** However, this conclusion holds true only for Guramishvili's verse.

The use of such meters is attributed to the singing nature of Guramishvili's poems (and it is no coincidence that A. Silagadze referred to these poems as an “imitation of a folk song poem” (Silagadze 1987, 61).

Having identified this peculiarity in Guramishvili's poetry, we can hypothesize that the pre-caesura and post-caesura parts of the lines are isochronous, even in poems such as Guramishvili's acrostic:

მამაო, ყოვლის მპყრობელო, ღმერთო მოწყალეო,
ჩვენო განმაკაცებელო, შემქნელ, დამბადეო!
რომელი ხარ ცათა შინა არსის საყდარზეო.
წმინდა არსი მაგალობე, შენი ეო-მეო.

Mamao, q'ovlis mp'q'robelo, ghmerto mots'q'aleo,
Chveni ganmak'atsebelo, shemknel, dambadeo!
Romeli khar tsata shina arsis saq'darzeo.
Ts'minda arsi magalobe, sheni eo-meo.

The abundance of similar lines ending in “eo” in Guramishvili's poems is noteworthy. Perhaps this “eo” at the beginning of a line and in rhyming words is a signal that this is a musical verse, where asemantic prosodic vowels can replace verbal signs and that, as a result, here the meter is subordinated to the music, the melody, and not the verbal text of the “voices”.

It is interesting that Guramishvili's so-called “new meters” often coincide with old, already existing, meters. For example, when reading isochronically, i.e. when extending short segments, the meter of the above-mentioned acrostic can be considered not as 8+6, but as 8+8, i.e. as Shairi.

Based on the above, the claim that Guramishvili “wrote in 45 meters and

7 G. Mikadze calls this vowel “o” “a prosodic vowel” and gives the corresponding quotation from Akaki Shanidze's “Fundamentals of Georgian Grammar” (vol. 1:632): “In the Georgian language there are vowels “a” and “o”, which... occur only in verse, at the end of words, especially after a caesura and at the end of a line - to fill in the number of syllables. Since these vowels are used only in poetry and for the purposes of metrics, we have the right to call them prosodic vowels” (Mikadze 1958: 74). It is easy to notice that in the given type of stanzas, the isochronic reading of heterometric segments turns not only “o”, but also “e” into a “prosodic vowel”.

is the author of 87 verse forms”, as stated by Khintibidze, appears questionable. Considering the specificity of Guramishvili’s verse, the number of original meters he introduced is significantly less.

The reason why most of the meters introduced by Guramishvili were not established in the Georgian poetry of the subsequent eras is clear - the poetry of those eras was not meant to be sung and therefore could not be adapted to Guramishvili’s meters. The meters that Georgian verse imitates (for example, 4 4 4 2) became specific verse meters only when used by other poets, when they were projected onto Georgian verse, but not in Guramishvili’s poetry itself, where, rather than representing versification innovations, they demonstrated structural elements characteristic of this unusual poetry itself. These elements became new versification meters only as a result of their reproduction in the works of other poets, at which point, they became elements of Georgian metrics as a system.

References

- Chikovani, Mikheil. 1955. *David Guramishvili and Folk Poetry*. Tbilisi: Academy of Sciences of the GSSR press. ჩიქოვანი, მიხეილ 1955. *დავით გურამიშვილი და ხალხური პოეზია*. თბილისი: საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
- Gatsrelia, Akaki. 1953. *Georgian Classical Verse*. Tbilisi: Sabchota Mtserali. გაწერელია, აკაკი. 1953. *ქართული კლასიკური ლექსი*. თბილისი: საბჭოთა მწერალი.
- Gorgadze, Sergi. 1930. *Georgian Verse*. Tiflis: Sakhelgami. გორგაძე, სერგი. 1930. *ქართული ლექსი*. ტფილისი: სახელგამი.
- Kekelidze, Korneli. 1952. *History of Old Georgian Literature*, vol. 2. Tbilisi: Tbilisi State University Press. კეკელიძე, კორნელი. 1952. *ძველი ქართული მწერლობის ისტორია*. ტ. 2. თბილისი: თსუ გამომცემლობა.
- Khintibidze, Akaki. 1990. *Caesura in Georgian Verse and Guramishvili’s Versification*. Tbilisi: Metsniereba. ხინთიბიძე, აკაკი. 1990. *ცეზურა ქართულ ლექსში და გურამიშვილის ვერსიფიკაცია*. თბილისი: მეცნიერება.
- Leonidze, Giorgi. 1966. David Guramishvili. In *History of Georgian Literature*, vol. 2. 480-519. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo. ლეონიძე, გიორგი. 1966. დავით გურამიშვილი. კრებულში: *ქართული ლიტერატურის ისტორია*, ტ. 2. რედ. გ. ლეონიძე, 480-519. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- Mikadze, Givi. 1958. *Mamuka Baratashvili (Life and Works)*. Tbilisi:

- Tsodna. მიქაძე, გივი. 1958. *მამუკა ბარათაშვილი (ცხოვრება და შემოქმედება)*. თბილისი: ცოდნა.
- Silagadze, Apolon. 2013. *The Vepkhistkaosani Verse and Its Place in the History of Georgian Literature*. Tbilisi: Universali. სილაგაძე, აპოლონ. 2013. *ვეფხისტყაოსნის ლექსი და მისი ადგილი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში*. თბილისი: უნივერსალი.
- Silagadze, Apolon 1987. *On the Principles of Versification Analysis*. Tbilisi: Tbilisi State University Press. სილაგაძე, აპოლონ. 1987. *ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა.
- Tsaishvili, Sargis. 1966. *Literary Essays*. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo. ცაიშვილი, სარგის. 1966. *ლიტერატურული წერილები*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- Tsereteli, Akaki. 1950. A Few Words about “Changuri”. *Complete works in Fifteen Volumes*, vol. 12, ed. G. Abzianidze, 80-112. Tbilisi: GSSR State Publishing House. წერეთელი, აკაკი. 1950. რამდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ. წიგნში: *თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად*, ტ. 12 რედ. გ. აბზიანიძე, 80-112. თბილისი: საქ. სსრ. სახ. გამომცემლობა.
- Долгорукова, Н. Б. 1858. *Народные стихи и песни (Извлечения из рукописи)*. Отечественные записки. Учено-литературный журнал, издаваемый Андреем Краевским: 301-340.
- Сумароков, А. П. *Полное собрание всех сочинений*. т. 8. Москва: Университетская Типография, 1787.
- Томашевский Б. В. 1996. *Теория литературы. Поэтика*. Москва: Аспект пресс, 1996.

ეკატერინე ნანიტაშვილი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, საქართველო
გოტინგენის უნივერსიტეტი, გერმანია
ekaterine.nanitashvili.1@iliauni.edu.ge
DOI: 10.32859/kadmos/16/110-136

არგუმენტთა მარკირება ქართულ ჟესტურ ენაში*

საკვანძო სიტყვები: ქართული ჟესტური ენა, ზმნა, ობიექტი, არგუმენტი, მარკირება

1. შესავალი

ენის ძირითად ლერძს შემასმენლისა და მასთან დაკავშირებული არგუმენტების – ქვემდებარისა და/ან ობიექტის/ობიექტების – სტრუქტურა წარმოადგენს. შესაბამისად, გასაკვირი არ არის, რომ სამეტყველო, ასევე ჟესტური ენების არგუმენტების სტრუქტურის კვლევას ბევრი ნაშრომი მიეძღვნა. ქართული ჟესტური ენის ლინგვისტიკის ისტორია მხოლოდ ერთ ათეულ წელს ითვლის, მაგრამ ამ დროისთვის შესწავლილი საკითხების რაოდენობა შთამბეჭდავია და ქართული ჟესტური ენის თითქმის ყველა ღონეს მოიცავს (იხ. მახარობლიძე 2012; მახარობლიძე 2015; Makharoblidze and Pfau 2018; მახარობლიძე 2019 და სხვა). ამ ბუნებრივ ენაში უკვე დადასტურებული განსაკუთრებული მახასიათებლები მოწმობს მისი შესწავლის აქტუალობას ჟესტური ენის ლინგვისტიკისთვის და თვალსაჩინოს ხდის წინამდებარე კვლევის მნიშვნელობასაც.

ჟესტური ენების ლინგვისტიკაში აღწერილია ზმნის შეთანხმების გამონათვის ფუნქციის მექანიზმები სხვადასხვაგვარი მარკერი. მათი უმრავლესობა, ძირითადად, მიიჩნევა დამხმარე ზმნებად – ანუ სემა-

* კვლევა წარმოადგენს გეორგ აუგუსტის გოტინგენის უნივერსიტეტისა და ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ერთობლივი პროექტის ნაწილს, რომელიც ხორციელდება ფოლკსკაგენის ფონდისა და შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის (SRNSFG) დაფინანსებით [გრანტის ნომერი N04/46, პროექტის ნომერი N93569].

ნტიკისგან დაცლილ შესტებად, რომლებიც გამოიყენება მხოლოდ და მხოლოდ ზმნის შეთანხმების გამოსახატავად. მაგალითად, დამხმარე ზმნაა გერმანულ შესტურ ენაში ე.წ. პირის შეთანხმების მარკერი – PAM (Rathmann 2000; Steinbach and Pfau 2008, etc.); ასევე დამხმარე ზმნაა შეთანხმების მარკერები ავსტრიულ შესტურ ენაში (Krebs et al. 2017), და AUX-DA – კატალანურ შესტურ ენაში, რომელიც გარკვეული მახასიათებლებით განსხვავდება გერმანული დამხმარე ზმნისგან (Quer and Frigola 2006). ამრიგად, შეთანხმების გამომხატველი მარკერების არსებობა შესტურ ენებში უჩვეულო მოვლენა არ არის, თუმცა არგუმენტთა განსაკუთრებული მორფოლოგიური ან სინტაქსური მარკირება ზმნასთან მათი შეთანხმების გამოსახატად უფრო იშვიათად გვხვდება. ბორსტელი (Börstell 2019) ადასტურებს შვედურ შესტურ ენაში ობიექტის დიფერენციული მარკერის არსებობას, რომლის გამოყენებაც მხოლოდ ადამიანის გამომხატველ ობიექტებთანაა შესაძლებელი, მეიერი (Meier 2003) კი ისრაელის შესტურ ენაში აღწერს მსგავსი ფუნქციის ნაცვალსახელს ობიექტისთვის. ბროსი ამტკიცებს, რომ გერმანულ შესტურ ენაში დამხმარე ზმნად მიჩნეული PAM გერმანული შესტური ენის სამხრეთულ ვარიანტში რეალურად ობიექტის მარკერის ანალოგია (Bross 2020). მაშინ, როცა ობიექტის მარკირება არც ისე ხშირად ახასიათებს შესტურ ენებს და სუბიექტის მარკირება კიდევ უფრო იშვიათ მოვლენად მიიჩნევა, მსგავსი მარკირებების არსებობის შესაძლებლობა ქართულ შესტურ ენაში ძალიან საინტერესოა.

ქართული შესტური ენის დეტალურად ანოტირებული კორპუსი ჯერჯერობით არ არსებობს, თუმცა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბაზაზე არსებული ქართული შესტური ენის ლაბორატორიის მიერ გადაღებული მასალა იძლევა გარკვეული დასკვნების გაკეთების საშუალებას. გადაღებული ვიდეომასალის ხანგრძლივობა მთლიანობაში შვიდი საათი, 36 წუთი და 56 წამია. აღსანიშნავია, რომ გადაღება მიმდინარეობდა ყრუ პირებისთვის მაქსიმალურად ბუნებრივ გარემოში, საქართველოს ყრუთა კავშირის შენობაში, სადაც ხშირად იკრიბებიან ყრუ თემის წევრები. იმის გათვალისწინებით, რომ ოპერატორიც ამავე თემის წევრი იყო და ფაქტობრივად ისიც მონაწილეობდა დიალოგში და სასაუბრო თემებიც არ სცდებოდა მათ ყოველდღიურ საქმიანობასა და ინტერესებს, ვიდეორჩანაწერები ქართულ შესტურ ენაზე ბუნებრივი დიალოგის მაგალითებია. გადაღებაში მონაწილე 53 ყრუ პირიდან 17 კაცი და 36 ქალი იყო, ყველა მათგანი თბილისის მაცხოვრებელი. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული შესტური ენის ათვისების ასაკი მონაწილე პირებს შორის განსხვავებული იყო,

ინფორმანტების უმრავლესობა ყრუ პირთა შვილი იყო, ანუ მათთვის ქართული შესტური ენა იყო პირველი ენა. დანარჩენებიც ბავშვობაში, არა უგვიანეს ექვსი წლისა, დაეუფლნენ ქართულ შესტურ ენას. ყველა მონაწილე იყო ინფორმირებული გადაღებული მასალის გამოყენების პირობებზე, რაც დაადასტურეს ინფორმირებული თანხმობის ფორმაზე ხელმოწერით. მასალაზე დაკვირვებისა და ენობრივი ანალიზის დროს დიდი დახმარება გამიწია კონსულტანტმა, რომლისთვისაც ქართული შესტური ენა მშობლიურია და მისი ენობრივი კომპეტენცია აღიარებულია თემის წარმომადგენლების მიერ.

ეს სტატია განკუთვნილი არ არის მხოლოდ შესტური ენების ლინგვისტური საზოგადოებისთვის, ამიტომაც სტატიის მეორე ნაწილში წარმოდგენილია ზოგადი ინფორმაცია შესტურ ენებში ზმნის კლასიფიკაციისა და ზმნის შეთანხმების შესახებ, ხოლო მესამე თავში – ქართულ შესტურ ენაში არსებული სუბიექტისა და ობიექტის მარკერები, რაც მეოთხე თავში დასკვნებით ბოლოვდება.

2. შესტურ ენებში ზმნის შეთანხმებისა და შეთანხმების მარკერების მიმოხილვა

ჩვეულებრივ, ზმნის სემანტიკა განსაზღვრავს წინადადებაში არგუმენტების რაოდენობას და იმის მიხედვით იცვლება ზმნასთან დაკავშირებული არგუმენტების/აქტანტების რაოდენობა, რამდენ თემატურ (თეტა) როლს ადგენს ზმნის ლექსიკური მნიშვნელობა. თეტა როლების გადანაწილების პრინციპის თანახმად, ყოველი არგუმენტი მხოლოდ ერთ თეტა-როლს იღებს და ყოველი თეტა-როლი მხოლოდ ერთ არგუმენტს მიეწერება (Chomsky 1981). პრედიკატის ლექსიკური მნიშვნელობა განსაზღვრავს თეტა-როლების და, შესაბამისად, არგუმენტების რაოდენობას და შედეგად ვიღებთ ერთ- და ორარგუმენტიან გარდაუვალ ზმნებს ან ორ- და სამარგუმენტიან გარდამავალ ზმნებს. შესტურ ენებშიც, რა თქმა უნდა, ზმნის ლექსიკურ სემანტიკას მასთან დაკავშირებული არგუმენტების რაოდენობის დადგენისთვის აქვს მნიშვნელობა, თუმცა ზმნის კლასიფიკაცია განსხვავებულია და დამოკიდებულია იმაზე, რამდენად შეუძლია ზმნას მასთან დაკავშირებულ არგუმენტებთან შეთანხმება გამონათოს კინეტიკით. ზმნის შეთანხმება შესტურ ენებში გამოიხატება სუბიექტის აღმნიშვნელი ადგილიდან ობიექტის აღმნიშვნელი ადგილისკენ ხელის მოძრაობის ან ხელისგულის მიმართულების ცვლილებით. შეთანხმების ეს უნარი განაპირობებს ზმნის კლასიფიკაციას. მიუხედავად იმისა, რომ ტერმინებთან დაკავშირებით სრული თანხმობა არ არსებობს ლინგვისტურ წრეებში, 1980-იან წლებში გამოქვეყნებული ამერიკული შესტური

ენის ზმნის სისტემის კვლევის შემდეგ (Padden 1988 [1983]) ძირითადად შესტური ენის ზმნის სამწვერა კლასიფიკაციაა გავრცელებული, რომლის თანახმადაც გამოყოფენ მარტივ, შეთანხმებით და სივრცით ზმნებს:

ა) მარტივია ზმნა, რომელსაც არ შეუძლია სივრცითი მოდიფიკაცია მანუალური შეთანხმების გამოსახატად;

ბ) შეთანხმებით ზმნას შეუძლია არგუმენტთან დაკავშირებული ადგილისკენ მოძრაობის ან ორიენტაციის ცვლილებით გამოხატოს ამ არგუმენტთან შეთანხმება;

გ) სივრცითი ზმნა კი გამოხატავს შეთანხმებას ლოკატიურ არგუმენტთან.

ლინგვისტთა ნაწილი, რომელთა მოსაზრებასაც მეც ვიზიარებ, შესტურ ენებში ზმნის ორწვერა კლასიფიკაციას უჭერს მხარს, რადგან სივრცითი ზმნა არ ავლენს შეთანხმებითი ზმნისგან მკვეთრად განსხვავებულ სინტაქსურ მახასიათებლებს, შესაბამისად, მას შეთანხმებითი ზმნის ქვეკატეგორიად განიხილავენ (Quadros 1999; Lourenço 2018, etc.) და განარჩევენ მხოლოდ შეთანხმებით და მარტივ ზმნებს.

ზოგიერთი შესტური ენა განსაკუთრებული მარკერების საშუალებით გამოხატავს შეთანხმებას. მსგავსი მარკერები ხშირ შემთხვევაში დამხმარე ზმნებად მიიჩნევა, რომლებიც უზრუნველყოფს ზმნის შეთანხმების გამოხატვას მის არგუმენტებთან. დამხმარე ზმნები სხვადასხვაგვარია, ზოგიერთი მხოლოდ შეთანხმებას გამოხატავს, მაგალითად, გერმანულ შესტურ ენაში არსებული დამხმარე ზმნა - PAM, ზოგიერთს კი დამატებითი ფუნქციაც შეიძლება ჰქონდეს, როგორც კატალანურ შესტურ ენაში AUX-DA შეთანხმებასთან ერთად გამოხატავს კაუზატივსაც. შესტურ ენებში შეთანხმებითი მარკერები გრამატიკალიზაციის გზითაც განსხვავდება ერთმანეთისგან, ისინი შეიძლება იყოს ზმნური, სახელადი ან ნაცვალსახელური წარმოშობის (Permiss et al. 2007). ქართულ შესტურ ენაში დამხმარე ზმნის არსებობა არ დასტურდება, თუმცა კიდევ უფრო იშვიათი მახასიათებლებია გამოვლენილი, რომლებიც განხილულია მესამე ნაწილში.

მარტივი ზმნა მანუალურად ვერ გამოხატავს არგუმენტებთან შეთანხმებას, თუმცა სხვადასხვა შესტური ენა სხვადასხვა საშუალებას ფლობს მარტივი ზმნების შეთანხმების გამოსახატად. ერთ-ერთი ასეთი საშუალებაა არამანუალური შეთანხმება, რომელიც პირველად ჯუდი შეფარდ-კეგლმა აღწერა (Shepard-Kegl 1985). ბაჰანი ასაბუთებს, რომ ამერიკულ შესტურ ენაში მარტივი ზმნის სუბიექტთან შეთანხმება ხდება თავის გადახრით, ხოლო ობიექტთან მზერის საშუალებით (Bahan 1996), ამასთან, მსგავსი არამანუალური შეთანხმება

შესაძლებელია არა მხოლოდ მარტივ გარდამავალ ზმნებთან, არამედ გარდაუვალ ზმნებთანაც. თუმცა ჩატარებული ექსპერიმენტის საფუძველზე აღნიშნავენ, რომ ამერიკულ უესტურ ენაში მზერით შეთანხმება მხოლოდ მანუალურად შეთანხმების საშუალების მქონე ზმნებთან გვხვდება და არა ყველა ზმნასთან (Thompson et al. 2006).

ქართულ უესტურ ენაში არამანუალური საშუალებები, განსაკუთრებით მზერა და მიმიკა ხშირად გამოიყენება სინტაქსური ფუნქციით, მათ შორის ზმნის შეთანხმების გამოხატვის მიზნით. არამანუალური შეთანხმება მზერის საშუალებით აღწერილია ქართულ უესტურ ენაში (Makharoblidze and Nanitashvili 2022). ამგვარი შეთანხმება მარტივ ზმნასთანაცაა შესაძლებელი და აღწერილია მაგალითიც (იხ. ფოტო ქვემოთ), როდესაც მანუალურად გამოხატულ ზმნას ემთხვევა მზერა და ფაქტობრივად ის უკვე მესამე პირის ნაცვალსახელია.

(1) BOY LOVE+GAZE,
ბიჭს უყვარს ის.



3. სუბიექტისა და ობიექტის მარკერები ქართულ უესტურ ენაში

არგუმენტთა მარკირების საკითხის განხილვისას გვერდს ვერ ავუვლიდით ზმნის შეთანხმების აღწერას, რადგან ეს ერთ-ერთი მექანიზმია არგუმენტთა სტრუქტურის მარკირებისთვის. მეიერი არგუმენტთა სტრუქტურის გამოხატვის სამ ძირითად საშუალებად განიხილავს სიტყვათა წყობას, ზმნის შეთანხმებას და ბრუნვის ნიშნებს და

ამავე დროს დასძენს, რომ შესტური ენები ამ სამი საშუალებიდან მხოლოდ ორს – სიტყვათა წყობას და ზმნის შეთანხმებას, ფლობს (Meier 2003). მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს მოსაზრებები შესტურ ენაში ბრუნვის ნიშნების არსებობაზე, მათ შორის მეიერიც მოგვიანებით არ გამოორიცხავდა ისრაელის შესტურ ენაში მსგავსი მარკერის არსებობას, მიჩნეულია, რომ, ზოგადად, ბრუნვის ნიშნები შესტურ ენაში უკიდურესად იშვიათი მოვლენაა. ამიტომაც ქართულ შესტურ ენაში მათი არსებობის ფაქტი, რა მოვლენითაც არ უნდა იყოს ეს განპირობებული, უდავოდ მნიშვნელოვანია. ზოგიერთი ლინგვისტი აღწერს გარკვეულ მარკერს ობიექტისთვის (Börstell 2019; Bross 2020, etc.), თუმცა იმავე სახის მარკერი სუბიექტისთვის დღემდე შესწავლილ შესტურ ენებში არ დასტურდება, რაც შეიძლება აიხსნას შესტურ ენებში ობიექტების სუბიექტებზე უფრო ხშირად გამოხატვის ზოგადი ტენდენციითაც. მაგალითად, თუ ზმნას, რომელიც პოტენციურად გამოხატავს შეთანხმებას სუბიექტთანაც და ობიექტთანაც, რომელიმე მარკერი აკლია, ეს აუცილებლად სუბიექტის მარკერი იქნება (Quer et al. 2017). ასევე, კვლევები აჩვენებს, რომ ამერიკულ შესტურ ენაში მარტივი ზმნების სუბიექტები უმეტეს შემთხვევაში არ არის გამოხატული (Wulf et al. 2002). ამრიგად, შესტური ენების ლინგვისტიკაში ობიექტის მარკირება უფრო შესწავლილი საკითხია, ვიდრე სუბიექტის.

3.1 სუბიექტის მარკერი

სუბიექტური პირის მარკერის განხილვისას, ჩვეულებრივ, განიხილავენ იმ მარკერებს, რომლის საშუალებითაც სუბიექტის ზმნასთან შეთანხმება მიიღწევა. თუმცა ქართული შესტური ენის გარდა, სხვა შესტურ ენაში ჯერჯერობით არ არის აღწერილი მორფოლოგიურად გამოხატული ბრუნვის ნიშნის არსებობა. ქართული ზმნის მორფოლოგიის კვლევისას თამარ მახარობლიძემ (მახარობლიძე 2019) აღწერა ერგატივის ნიშნის გამოყენების მაგალითი ქართულ შესტურ ენაში (იხ. მაგალითი (2)).

(2) NEIGHBOR ERG. BOOK BROUGHT

მეზობელმა წიგნი მოიტანა.



ფოტოზე წარმოდგენილი ერგატივის ნიშანი ნაწარმოებია ჟესტიდან „ადამიანი“ (იხ. გამოსახულება (3)). სამეტყველო ქართულ ენაში ერგატიულ ბრუნვა გარდამავალი ზმნის სუბიექტს აქვს ნამყო სრულ დროში. ჟესტურ ენაშიც მისი გამოყენების ადგილი შეესაბამება სამეტყველო ქართულის ერგატივს, თუმცა რადგან ჟესტის თავდაპირველი ლექსიკური მნიშვნელობა ადამიანია, მხოლოდ ადამიანის აღმნიშვნელი არსებითი სახელით გამოხატულ სუბიექტთან გვხვდება.

(3) HUMAN

ადამიანი



მარკერს გააჩნია ფიქსირებული ადგილი და წინადადების წევრების გადაადგილებისა და ზოგადად წინადადების ტიპის ცვლილების დროსაც მუდამ თან მოსდევს გარდამავალი ზმნის ვინ კატეგორიის სუბიექტს წარსულ დროში. ჩვეულებრივ, იმისთვის, რომ შესტური ენა ჩაითვალოს ერგატიულად, აუცილებელი არ არის ბრუნვის ნიშნის არსებობა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბრუნვის ნიშნების არსებობა ჯერ-ჯერობით არ დასტურდება სხვა შესტურ ენებში, თუმცა ზოგიერთი ლინგვისტი ასაბუთებს შესტური ენის სინტაქსური ერგატიულობის მახასიათებლებს, მაგალითად, თურქული შესტური ენისთვის (Sevinç 2006). ლინგვისტთა ნაწილის აზრით, ე.წ. „უკუშეთანხმებითი“ ზმნების შეთანხმებაც შესტურ ენებში მოძრაობის მიმართულების ცვლილების გამო, შესაძლოა, ჰგავდეს ერგატიულ კონსტრუქციას (Pfau, Salzmann and Steinbach 2011). ქართული შესტური ენის ერგატიულობის დადასტურებას უფრო სიღრმისეული კვლევა სჭირდება. სავარაუდოდ, ამ მარკერის გაჩენა სამეტყველო ქართულის გავლენითაა განპირობებული, ამიტომაც მნიშვნელოვანია, ჩატარდეს კვლევა, რამდენადაა მისი გამოყენება გავრცელებული რეგიონებში მცხოვრებ ყრუ თემებში. თბილისში გადაღებული მასალის შესწავლის შედეგად აღმოჩნდა, რომ ამ მარკერს გამოიყენებს თბილისში მცხოვრები ყრუ თემის ნაწილი, რომლებიც განსაკუთრებით გამოირჩევიან სამეტყველო ქართულის და მისი გრამატიკის კარგი ცოდნით, რაც საკმაოდ იშვიათია ყრუ თემის წარმომადგენლებში. რაც არ უნდა იყოს ადამიანის აღმნიშვნელი შესტის გრამატიკალიზაციის მიზეზი, თუნდაც ეს ქართული სამეტყველო ენით იყოს განპირობებული, სუბიექტური პირის მარკირების ტენდენციის გაჩენა ქართულ შესტურ ენაში მნიშვნელოვანი მოვლენაა. სამეტყველო ქართულის რეგიონული დიალექტების გან-

სხვაგვებუღი სინტაქსური მახასიათებლების გამო, საინტერესო შეიძლება აღმოჩნდეს საქართველოს რეგიონებში კვლევის ჩატარება. მაგალითად, ქართულში მხოლოდ გარდამავალი ზმნის სუბიექტს აქვს ერგატივის მარკერი, როცა დასავლეთ საქართველოში გავრცელებულ დიალექტებში გარდაუვალი ზმნის სუბიექტთანაც შეიძლება შეგვხვდეს. შესაბამისად, უნდა გავითვალისწინოთ ქართული უესტური ენისა და ქართული ენის ერთ ტერიტორიაზე თანაარსებობის გამო უესტურ ენაზე გავლენის შესაძლებლობა, მით უმეტეს, რომ თბილისში მცხოვრები ყრუები ადასტურებენ, მაგალითად, ქუთაისში მცხოვრები ყრუების უესტების განსხვავებულ ლექსიკურ მახასიათებლებს. შესაძლოა, დადასტურდეს განსხვავებუღი სინტაქსური მახასიათებლებიც.

3.2 ობიექტის მარკერები

ქართული უესტური ენის ლინგვისტიკაში აღწერიღია ობიექტური პირის რამდენიმე მარკერი, მათ შორის ნეიტრალური მნიშვნელობის მარკერი - iom-neutral (Makharoblidze 2015). საკვლევი მასალის შესწავლამ აჩვენა, რომ, ერგატივის მარკერისგან განსხვავებით, ობიექტური პირის ეს მარკერი (იხ. (4)) საკმაოდ ხშირად გვხვდება ქართულ უესტურ ენაში. ეს ფაქტობრივად დატივის მარკერს წარმოადგენს და ამ შემთხვევაშიც გამოიყენება მხოლოდ ვინ კატეგორიის ობიექტებთან.

(4) IOM-NEUTRAL

ირიბობიექტური პირის ნიშანი



ერგატივის მარკერის მხოლოდ ვინ კატეგორიის აღმნიშვნელ სუბიექტებთან გამოყენება მარტივად აიხსნებოდა ამ უესტის თავდაპირველი მნიშვნელობის მიზეზით, მაგრამ, საინტერესოა, რომ ამ შემ-

თხვევაშიც ობიექტური პირის მარკერის, იგივე დატივის მარკერიც მხოლოდ ადამიანის აღმნიშვნელ სახელებთან გვხვდება (იხ. მაგალითები (5)), წარმოქმნილია მითითების ჟესტისგან, თუმცა მოძრაობა მცირედ განსხვავებულია და მისი ადგილიც უცვლელად განსაზღვრულია, მუდამ სულიერ ობიექტს მოსდევს, წინადადებაში მისი ადგილის მიუხედავად.

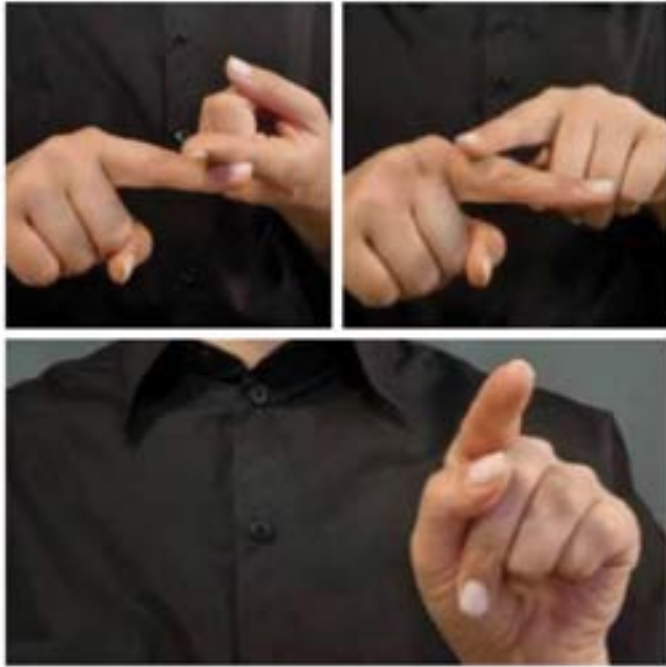
(5) BOY KICK GIRL OM

ბიჭი ფეხს არტყამს გოგოს.



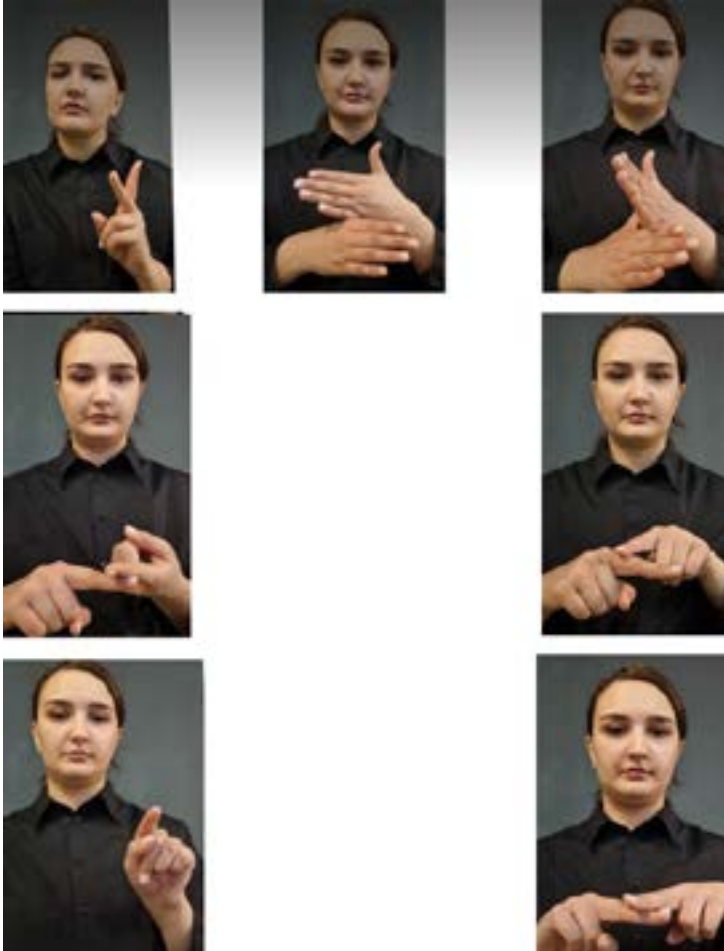
წინამდებარე კვლევამ გამოავლინა კიდევ ერთი განსაკუთრებული მარკერი, რომელიც, ჩვეულებრივ, წინ უძღვის პირდაპირ ობიექტს. მისი მორფოლოგიური მახასიათებლებიც განსხვავებულია, ეს მარკერი შედგენილი ჟესტია, რომლის მეორე ნაწილიც მითითებით ჟესტს წარმოადგენს. ეს ჟესტი, ლექსიკური მნიშვნელობით „ეს“ / „ზუსტად ეს“, რუსულ ჟესტურ ენაშიც გვხვდება. ქართულ ჟესტურ ენაში იგი გამოიყენება უსულო არსებითი სახელით ან მესამე პირის ნაცვალსახელით გამოხატული პირდაპირი ობიექტის წინ.

(6) DOM
პირდაპირობიექტური პირის ნიშანი



ეს შესტი ფაქტობრივად აზუსტებს პირდაპირ ობიექტს და გააჩნია მუდმივი ადგილი – დგას მუდამ უსულო პირდაპირი ობიექტის წინ და თავდაპირველი მისათითებელი შესტიდან გარდაიქმნა პირდაპირი ობიექტის მარკერად.

(7) WHO BROKE DOM CHAIR
ვინ გატეხა სკამი?



შეინიშნება ფესტის ცვლილების ტენდენცია, ეს სამფაზიანი ფესტი თანდათან კარგავს ბოლო მისათითებელ ნაწილს, განსაკუთრებით, თუ შემდეგ მოსდევს მესამე პირის ნაცვალსახელი. ეროზიის ნიშნები ზოგჯერ ვლინდება არსებითი სახელით გამოხატულ უსულო პირდაპირ ობიექტთანაც, რაც მოწმობს ამ ნიშნის გრამატიკალიზაციას და თანდათანობით მის მორფოლოგიურ მარკერად დამკვიდრებას.

დასკვნა

ჟესტური ენების ლინგვისტიკა საკმაოდ ახალგაზრდა მეცნიერებაა. ყოველი ახალი ჟესტური ენის შესწავლა საინტერესო აღმოჩენების წინაპირობას ქმნის, განსაკუთრებით ისეთი უნიკალური მახასიათებლების მქონე ბუნებრივი ენის, როგორც ქართული ჟესტური ენაა. ჩვეულებრივ, მიიჩნევა, რომ ჟესტურ ენებს არ გააჩნიათ არგუმენტთა მარკირების მორფოლოგიური და სინტაქსური საშუალებები. წინამდებარე კვლევის მიზანი იყო, გვეჩვენებინა, რომ არ შეიძლება სრულად გამოვრიცხოთ მსგავსი საშუალებების არსებობა ჟესტურ ენებში. მესამე ნაწილში აღწერილია მარკერები, რომლებიც გრამატიკალიზაციის სხვადასხვა გზით ჩამოყალიბდა და სხვადასხვაგვარი შეზღუდვაც ახასიათებს:

1. თბილისში მაცხოვრებელი ყრუთა თემის ნაწილი ერგატივის ნიშნის ფუნქციით იყენებს სუბიექტური პირის მარკერს, რომელიც წარმოქმნილია ლექსიკური ჟესტისგან ადამიანი human / person. ეს მარკერი მხოლოდ გარდამავალი ზმნის ადამიანის აღმნიშვნელ სუბიექტურ პირთან გვხვდება და მუდამ მოსდევს სუბიექტს;
2. საკვლევ მასალაში წარმოდგენილი იყო ობიექტური მარკერის გამოყენების მაგალითები. ეს მარკერი ფაქტობრივად ფუნქციონირებს როგორც დატივის მარკერი, წარმოქმნილია მისათითებელი ჟესტისგან და გამოიყენება მხოლოდ სულიერი ობიექტების შემდეგ;
3. პირდაპირი ობიექტის მარკერი, რომელიც შედგენილი ჟესტია, წინ უძღვის მესამე პირის ნაცვალსახელით ან უსულო არსებითი სახელით გამოხატულ ობიექტს.

ამრიგად, ჟესტურ ენებში ზმნის შეთანხმებისა და არგუმენტთა სტრუქტურის კვლევის დროს მნიშვნელოვანია, გავითვალისწინოთ შეთანხმების გამომხატველი სხვადასხვაგვარი მარკერების არსებობის შესაძლებლობა.

დამოწმებანი

- მახარობლიძე, თამარ. 2012. ქართული ჟესტური ენა. საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტრო. USAID, Save the Children International. თბილისი
- მახარობლიძე, თამარ. 2015. ქართული ჟესტურის ენის ლექსიკონი. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი; შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდი. თბილისი.

- მახარობლიძე, თამარ. 2019. *ქართული უესტური ენის ზმნის მორფოლოგია*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი; შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდი.
- Bahan Benjamin. 1996. *Non-Manual Realization of Agreement in American Sign Language*. Dissertation, Boston University.
- Benedicto, Elena and Diane Brentari. 2004. Where did All the Arguments Go? Argument-changing Properties of Classifiers in ASL. *Natural Language and Linguistic Theory* 22. 743–810.
- Börstell, Carl. 2019. Differential Object Marking in Sign Languages. *Glossa: A Journal of General Linguistics* 4(1): 3. 1-18, DOI: <https://doi.org/10.5334/gjgl.780>
- Bross, Fabian. 2020. Object Marking in German Sign Language (Deutsche Gebärdensprache): Differential Object Marking and Object Shift in the Visual Modality. *Glossa: A Journal of General Linguistics* 5(1): 63. 1-37.
- Chomsky, Noam. 1981. *Lectures on Government and Binding*. Dordrecht: Foris Publications.
- Holler, Anke and Markus Steinbach. 2018. Sign Language Agreement: A Constraint Based Perspective. In *Proceedings of the 25th International Conference on Head-Driven Phrase Structure Grammar*, University of Tokyo, eds. Muller, Stefan and Frank Richter, 49-67. Stanford, CA: CSLI Publications.
- Kegl, Judy. 1990. Predicate Argument Structure and Verb-class Organization in the ASL Lexicon. In *Sign Language Research: Theoretical Issues*, ed. C. Lucas, 149-175. Washington, D.C.: Gallaudet University Press.
- Krebs, Julia, Ronnie B. Wilbur and Dietmar Roehm. 2017. Two Agreement Markers in Austrian Sign Language (ÖGS). *Sign Language & Linguistics* 20(1): 27-54.
- Levin, Beth and Malka Rappaport-Hovav. 2005. *Argument Realization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lourenço, Guilherme. 2018. *Verb Agreement in Brazilian Sign Language: Morphophonology, Syntax & Semantics*. 10.13140/RG.2.2.15935.56480.
- Makharoblidze, Tamar. 2015. Indirect Object Markers in Georgian Sign Language. *Sign Language & Linguistics* 18(2): 238-250.
- Makharoblidze, Tamar and Roland Pfau. 2018. A Negation-Tense Interaction in Georgian Sign Language. *Sign Language & Linguistics* 21(1):135-149.
- Makharoblidze, Tamar and Ekaterine Nanitashvili. 2022. Non-Manual Arguments in Georgian Sign Language (GESL). In *Issues in Kartvelian Studies*, ed. Tamar Makharoblidze, 203-214. Wilmington: Vernon Press.
- Meir, Irit. 2001. Verb Classifiers as Noun Incorporation in Israeli Sign Language. In *Yearbook of Morphology 1999*, eds. Geet Booij and Jaap van Marle, 295-315. Dordrecht: Springer.
- Meir, Irit. 2003. Grammaticalization and Modality: The Emergence of a Case-marked Pronoun in Israeli Sign Language. *Journal of Linguistics* 39(1): 109-140. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0022226702001664>.

- Padden, Carol. 1983. Interaction of Morphology and Syntax in American Sign Language. University of California, San Diego PhD dissertation [published 1988, New York: Garland Press].
- Perniss, Pamela, Roland Pfau and Markus Steinbach. 2007. "Can't You See the Difference? Sources of Variation in Sign Language Structure". In *Visible Variation: Comparative Studies on Sign Language Structure*, eds. Pamela M. Perniss, Roland Pfau and Markus Steinbach, 1-34. Berlin, New York: De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110198850.1>
- Pfau, Roland, Martin Salzmann and Markus Steinbach. 2011. *A Non-Hybrid Approach to Sign Language Agreement*, Paper presented at FEAST 2011, University of Venice.
- Quadros, Ronice. 1999. *Phrase Structure of Brazilian Sign Language*. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Quer, Joseph and Salvador Frigola. 2006. Cross-Linguistic Research and Particular Grammars: A Case Study on Auxiliary Predicates in Catalan Sign Language (LSC). Paper presented at *Workshop on Crosslinguistic Sign Language Research*, Max Planck Institute for Psycholinguistics, Nijmegen, January 2006.
- Quer, Joseph, Carlo Cecchetto, Caterina Donati, Carlo Geraci, Meltem Kelepir, Roland Pfau and Markus Steinbach. 2017. *SignGram Blueprint. A Guide to Sign Language Grammar Writing*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. Retrieved from <https://www.degruyter.com/view/product/467598>.
- Ramchand, Gillian 2013. Argument Structure and Argument Structure Alterations. In *Cambridge Handbook of Generative Syntax*, ed. M. den Dikken, 265-321. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rathmann, Christian. 2000. The Optionality of Agreement Phrase: Evidence from Signed Languages. Master's thesis, University of Texas at Austin.
- Sevinç, Ayca. 2006. Grammatical Relations and Word Order in Turkish Sign Language. Master Thesis, Middle East Technical University.
- Shepard-Kegl, Judy. 1985. Locative Relations in ASL Word Formation, Syntax and Discourse. MIT PhD dissertation.
- Steinbach, Markus and Roland Pfau. 2008. Grammaticalization of Auxiliaries in Sign Languages. In *Visible variation: Comparative Studies on Sign Language Structure*, eds. Pamela M. Perniss, Roland Pfau and Markus Steinbach, 303-340. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Thompson, Robin, Karen Emmorey and Robert Kluender. 2006. *The Relationship Between Eye Gaze and Verb Agreement in American Sign Language: An Eye-tracking Study*. *Natural Language and Linguistic Theory* 24: 571-604.
- Wulf, Alyssa, Paul Dudis, Robert Bayley and Ceil Lucas. 2002. Variable Subject Presence in ASL Narratives. *Sign Language Studies* 3(1): 54-76.

Ekaterine Nanitashvili
Ilia State University, Georgia
Georg August University of Göttingen, Germany
ekaterine.nanitashvili.1@iliauni.edu.ge
DOI: 10.32859/kadmos/16/110-136

Argument Markers in Georgian Sign Language (GESL)*

Keywords: *Georgian Sign Language, agreement, argument marker, subject marker, ergative, object marker*

1. Introduction

The cornerstone of a language is the structure of a verb and its arguments – a subject and objects. Consequently, it is no wonder that many articles have been dedicated to researching the argument structure of both spoken and sign languages (Benedicto and Brentari 2004; Kegl 1990; Meier 2001; Levin and Rappaport-Hovav 2005; Ramchand 2013, etc.). Georgian Sign Language linguistics is relatively young, but the range of topics that have been investigated is impressive (Makharoblidze 2012; Makharoblidze 2015; Makharoblidze and Pfau 2018; Makharoblidze 2019; etc.). The specific characteristics already confirmed in GESL highlight the importance of future research on this natural sign language.

Different types of agreement markers have been distinguished in sign linguistics literature. The majority of these markers are considered auxiliaries—semantically empty or weak signs that are only used to express agreement; for example, the Personal Agreement Marker (PAM) in German Sign Language (DGS) (Rathmann 2000; Steinbach and Pfau 2008, etc.), agreement markers in Austrian Sign Language (ÖGS) (Krebs et al. 2017), and the agreement marker in Catalan Sign Language (LSC), glossed as AUX-DA, which differs from DGS

* This research is part of a joint project of the Georg August University of Göttingen and Ilia State University, funded by the Volkswagen Foundation and supported by the Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia (SRNSFG) [grant number N04/46, project number N93569].

PAM in several important respects (Quer and Frigola 2006). Thus, agreement markers are not exceptional features in sign languages. However, special morphological or syntactic marking of arguments to form agreement is less frequent in sign languages. Börstell (2019) discusses the existence of a differential object marker in Swedish Sign Language that is restricted to human objects, and Meier (2003) describes a similar object pronoun in Israeli Sign Language (ISL). Bross (2020) claims that the sign PAM, usually considered to be an auxiliary, is analogous to the object marker in the southern variant of DGS. While differential object markers are not very common in sign languages, and subject markers are even rarer, the existence of such markers in GESL could be intriguing.

An annotated corpus of GESL does not yet exist. However, the GESL laboratory at Ilia State University collected data spanning a total duration of seven hours, 36 minutes, and 56 seconds. From the 53 deaf signers filmed, 17 were men and 36 were women, representing the age range of the Georgian Deaf Community from 18 to 69. All participants were deaf signers living in Tbilisi. Although the language acquisition of the informants varied, most were deaf CODAs, meaning their first language was GESL. For those from hearing families, their GESL acquisition began in early childhood. It is noteworthy that these spontaneous videos were filmed in environments familiar to the signers, primarily in their homes, or at the Union of the Deaf building, where community members frequently gather. The camera operator was also a member of the Georgian Deaf Community. The filming conditions allowed the signers to share their experiences and daily routines comfortably. All participants were informed about the intended use of the videos and provided their informed consent. This naturalistic data is invaluable for observing how GESL signers mark agreement in their signing, and whether they use specific agreement markers. A GESL consultant, a hearing CODA, assisted me in analyzing ambiguous parts of the data.

Since this paper is not intended exclusively for a sign linguistic audience, Section 2 provides brief background information on the verb classifications and verb agreement in sign languages. This is then followed by Section 3, which presents descriptions of subject and object markers in GESL. A conclusion is drawn in Section 4.

2. Background information on agreement and agreement markers in sign languages

Generally, the number of arguments/actants in a clause is determined by the lexical meaning of the predicate, and it depends on the number of theta roles the predicate can assign to its arguments (Chomsky 1981). Consequently, verbs are classified as intransitive, transitive, or ditransitive. The Theta-Criterion functions similarly in sign languages. However, it is more common to define verb classes in sign languages according to their kinetic characteristics- specifically, whether a verb can be spatially modified to show manual agreement with its argument or arguments. Agreement in sign languages can be expressed through movement and/or orientation from the locus associated with the subject to the locus associated with the object. The ability of a verb to modify its movement and/or orientation determines its class. Although there is no consensus on specific terms, since Padden's (1988 [1983]) research on the verbal system of American Sign Language (ASL), a threefold classification is commonly used: plain verbs, agreement verbs, and spatial verbs. However, I opt for a binary classification, distinguishing only between agreement verbs and plain verbs, with spatial verbs considered a subcategory of agreement verbs. This is because the two types of verbs that can be spatially modified do not display significantly different syntactic features (Quadros 1999; Lourenço 2018, etc.).

In some sign languages, special markers are used to express agreement. These markers are often considered auxiliaries, helping verbs express agreement with their arguments. They vary in several ways; for example, some express only agreement (e.g., PAM in DGS), while others, like AUX-DA in LSC, carry an additional meaning, such as a causative result. Agreement markers in sign languages can follow different grammaticalization paths, with auxiliaries developing from verbal, nominal, or pronominal sources (Perniss et al. 2007). Auxiliaries have not been confirmed in GESL. However, this language displays less common features of sign languages, such as argument markers, which are discussed below in Section 3.

Sign languages may also use non-manual mechanisms to express agreement. Non-manual marking was first described by Shepard-Kegl (1985). Bahan (1996) claims that a plain verb in ASL can express agreement with its subject through a head tilt, and with its object through eye gaze. Moreover, non-manual agreement is confirmed not only in plain transitive verbs, but also in intransitive verbs. However, eye-tracking experiments have revealed that plain verbs in ASL lack the ability to express agreement through eye gaze; only verbs that can agree manually with their arguments show agreement through eye gaze (Thompson et al. 2006). When non-manuals do occur in GESL, they often serve several syn-

tactic functions, including agreement marking (Makharoblidze and Nanitashvili 2022). Eye gaze can express agreement even with a plain verb in GESL. In the example below, the eye gaze coincides with the manual sign of a verb and, in fact, marks the third-person pronoun.

(1) BOY LOVE+GAZE₃
Boy loves him/her.



3. Subject and Object Markers in GESL

Before discussing argument markers, it was necessary to refer to verb agreement, as it is one of the main mechanisms for marking argument structure. However, there are other significant tools for encoding argument structure. For example, Meir (2003) argues that three basic mechanisms for encoding argument structure in spoken languages are word order, verb agreement, and case markers, while sign languages rely only on word order and verb agreement to encode argument structure. Although Meir later considered the possible existence of case markers in Israeli Sign Language, such markers are generally regarded as rare in sign languages. Nevertheless, object marking has been argued to be prevalent in some sign languages (Börstell 2019; Bross 2020, etc.). In contrast, subject markers have not been confirmed in most sign languages studied to date, which may be explained by a general tendency in sign languages to mark objects more frequently than subjects. For instance, if a verb that can potentially agree with both subject and object lacks one of these markers, it is usually the subject marker (Quer et al. 2017). Furthermore, research has shown that subjects of plain verbs in ASL are more often null (i.e. unexpressed) than overt (Wulf et al. 2002). In summary, subject marking, as opposed to differential object marking, has been less investigated in sign languages.

3.1 Subject marker in GESL

Sign languages typically lack both subject marking and morphological case marking. Therefore, the discovery of an ergative marker in the morphology of GESL verbs was a significant finding (Makharoblidze 2019). This subject marker is a result of the grammaticalization process of the lexical sign human / person (see 2).

(2) HUMAN



In different sign languages, the grammaticalization paths of the lexical sign person have resulted in different grammatical markers, such as agreement auxiliaries, object pronouns, and reflexive pronouns, while in GESL, this sign developed into an ergative case marker (Börstell 2019). Generally, the existence of an ergative case marker is not essential to claim that a language is ergative, as ergativity can be manifest in terms of morphological case marking on nominals, or patterns of agreement on the predicate (Quer et al. 2017). There is no evidence of the ergative marker in any other sign language, but researchers claim that some sign languages display ergativity, for example, Turkish Sign Language (Sevinç 2006). Moreover, some linguists suppose that backward agreement, that is, agreement with an inverse movement, i.e. movement from the R-locus of the object (source) to the R-locus of the subject (goal), can also be a reminiscent of ergativity in sign languages (Pfau, Salzmann and Steinbach 2011).

Before discussing the ergative case marker in GESL, it is important to note that spoken Georgian is an ergative language, where the ergative case serves to mark the agent of transitive verbs. Although GESL and spoken Georgian operate in different modalities, they coexist within the same territory, making language contact possible. The hypothesis that language contact has allowed linguistic patterns from spoken Georgian to influence GESL is quite compelling. In Georgian, as well as in GESL, the subject of a transitive predicate has an ergative case only in the perfective past. The place the ergative marker takes in GESL coincides with its place in spoken Georgian,

and it is used only in the past after the subject of a transitive predicate. However, unlike the ergative marker in Georgian, the GESL ergative case marker is restricted to the subject expressed by a noun denoting “human,” since this marker is derived from the lexical sign human / person. Thus, the ergative case marker always follows the subject of a transitive predicate when the subject denotes a person, and when the predicate is in the past tense (see [3] from Makharoblidze 2019).

(3) NEIGHBOR ERG. BOOK BROUGHT
The neighbor brought the book.



However, a close examination of naturalistic data reveals that the use of the ergative marker is limited to only a portion of the deaf community, and is not widely used among GESL users. Typically, those who use this marker have a high proficiency in spoken Georgian and a strong grasp of its grammar, which is relatively rare within the community. Although there is considerable doubt as to whether the use of the ergative marker might be influenced by spoken Georgian, the tendency to mark the subject in this way remains intriguing.

While evaluating the research results, it is also important to bear in mind that the research was based on data that was collected in Tbilisi, where the largest community of Georgian Deaf Signers resides. In the future, it would be

interesting to investigate the use of this marker among communities in western Georgia, given the syntactic differences found between dialects of spoken Georgian. For instance, in standard Georgian, only the subject of a transitive predicate has an ergative case marker, while in some regional dialects, the subject of an intransitive predicate also takes an ergative marker. Although syntactic differences between GESL and its regional variations may be considered less predictable, research on GESL should certainly be expanded to the regions of Georgia. This is especially important, as GESL users from Tbilisi and Kutaisi often mention lexical differences, suggesting that there may also be interesting syntactic variations.

3.2 Object markers in GESL

Despite the fact that differential object marking is rare in sign languages, still, unlike the subject marker, object markers have been confirmed in several sign languages. An in-depth analysis of the gathered data shows that object marking is even more common in GESL. Makharoblidze (2015a) described four types of indirect object marking: indirect object marker with neutral meaning (iom-neutral), indirect object marker expressing respect (iom-respect), indirect object marker expressing disrespect (iom-disrespect), and indirect object marker expressing causation (iom-cause).

On the basis of the current research, it can be assumed that the most frequently used object marker in GESL is the one with neutral meaning: iom-neutral.

(4) IOM-NEUTRAL

Indirect Object Marker



This marker actually functions as a Dative case marker and is used only with indirect objects that are represented by human nouns. iom is produced with the index finger, but the hand shape is slightly different from index, and always follows an animate object in any position, as it can appear after the object in the beginning of the clause, as well as in the clause-final or in the clause-internal position.

(5) BOY KICK GIRL OM

The boy kicks the girl.



The current study also revealed a specific marker, in addition to the subject and object markers, that precedes the direct object. This marker appears to be a compound sign, with the final part being an indicating sign.

(6) DOM

Direct Object Marker



This marker tends to vary, and, as confirmed by the consultant, the use of a single, simplified sign is also considered grammatically correct. A similar lexical sign is used in Russian Sign Language, with the meaning of 'this' or 'exactly this,' which suggests that this marker may be derived from that lexical

sign. In GESL, it is typically used before the direct object expressed by a third-person pronoun or an inanimate noun.

(7) WHO BROKE DOM CHAIR

Who broke the chair?



The current study shows a strong tendency in GESL to mark arguments using various mechanisms. Since sign languages were previously considered to lack such markers, these findings could be valuable for future cross-linguistic studies.

4. Conclusion

The present research aimed to demonstrate that, although it is generally assumed that most sign languages described to date lack morphological or syntactic mechanisms to mark arguments, we should not exclude the possibility that some sign languages may still possess such markers. Section 3 presented examples of subject and object markers that have been grammaticalized from different sources and have various restrictions:

1. A group of GESL users living in Tbilisi use a special subject marker that appears to be copied from spoken Georgian, which functions as an ergative case marker, grammaticalized from the lexical sign HUMAN / PERSON. This marker is restricted to the human subject of a transitive predicate, and always follows the subject.

2. The data provide evidence for the use of the object marker with a neutral meaning. This marker functions as a dative case marker, derived from the indicating sign, and is limited to animate referents. It always follows the object.

3. The direct object marker is a compound sign derived from the indicating sign, but it tends to change to a shortened form. It always precedes the direct object expressed by a third-person pronoun or an inanimate noun.

In conclusion, the study shows that it is important to consider the possibility of existing argument markers when discussing verb agreement and argument structure patterns in sign languages.

References

- Bahan Benjamin. 1996. *Non-Manual Realization of Agreement in American Sign Language*. Dissertation, Boston University.
- Benedicto, Elena and Diane Brentari. 2004. Where did All the Arguments Go? Argument-changing Properties of Classifiers in ASL. *Natural Language and Linguistic Theory* 22. 743-810.
- Börstell, Carl. 2019. Differential Object Marking in Sign Languages. *Glossa: A Journal of General Linguistics* 4(1): 3. 1-18, DOI: <https://doi.org/10.5334/gjgl.780>
- Bross, Fabian. 2020. Object Marking in German Sign Language (Deutsche Gebärdensprache): Differential Object Marking and Object Shift in the Visual Modality. *Glossa: A Journal of General Linguistics* 5(1): 63. 1-37.
- Chomsky, Noam. 1981. *Lectures on Government and Binding*. Dordrecht: Foris Publications.
- Holler, Anke and Markus Steinbach. 2018. Sign Language Agreement: A Constraint Based Perspective. In *Proceedings of the 25th International Conference on Head-Driven Phrase Structure Grammar*, University of Tokyo, eds. Muller, Stefan and Frank Richter, 49-67. Stanford, CA: CSLI Publications.
- Kegl, Judy. 1990. Predicate Argument Structure and Verb-class Organization in the ASL Lexicon. In *Sign Language Research: Theoretical Issues*, ed. C. Lucas, 149-175. Washington, D.C.: Gallaudet University Press.
- Krebs, Julia, Ronnie B. Wilbur and Dietmar Roehm. 2017. Two Agreement Markers in Austrian Sign Language (ÖGS). *Sign Language & Linguistics* 20(1): 27-54.

- Levin, Beth and Malka Rappaport-Hovav. 2005. *Argument Realization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lourenço, Guilherme. 2018. *Verb Agreement in Brazilian Sign Language: Morphophonology, Syntax & Semantics*. 10.13140/RG.2.2.15935.56480.
- Makharoblidze, Tamar. 2012. *Georgian Sign Language*. Ministry of Education and Science; USAID, Save Children International. Tbilisi. მახარობლიძე, თამარ. 2012. *ქართული ესტური ენა*. საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტრო; USAID, Save the Children International. თბილისი.
- Makharoblidze, Tamar. 2015. *Georgian Sign Language Dictionary*. Tbilisi: Ilia State University; Shota Rustaveli National Scientific Foundation. მახარობლიძე, თამარ. 2015. *ქართული ესტურის ენის ლექსიკონი*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი; შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდი.
- Makharoblidze, Tamar. 2015a. Indirect Object Markers in Georgian Sign Language. *Sign Language & Linguistics* 18 (2): 238-250.
- Makharoblidze, Tamar. 2019. *GESL Verbal Morphology*. Shota Rustaveli National Science Foundation; Ilia State University. Tbilisi. მახარობლიძე, თამარ. 2019. *ქართული ესტური ენის ზმნის მორფოლოგია*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი; შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდი.
- Makharoblidze, Tamar and Roland Pfau. 2018. A Negation-Tense Interaction in Georgian Sign Language. *Sign Language & Linguistics* 21(1):135-149.
- Makharoblidze, Tamar and Ekaterine Nanitashvili. 2022. Non-Manual Arguments in Georgian Sign Language (GESL). In *Issues in Kartvelian Studies*, ed. Tamar Makharoblidze, 203-214. Wilmington: Vernon Press.
- Meir, Irit. 2001. Verb Classifiers as Noun Incorporation in Israeli Sign Language. In *Yearbook of Morphology 1999*, eds. Geet Booij and Jaap van Marle, 295-315. Dordrecht: Springer.
- Meir, Irit. 2003. Grammaticalization and Modality: The Emergence of a Case-marked Pronoun in Israeli Sign Language. *Journal of Linguistics* 39(1): 109-140. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0022226702001664>
- Padden, Carol. 1983. Interaction of Morphology and Syntax in American Sign Language. University of California, San Diego PhD dissertation [published 1988, New York: Garland Press].
- Perniss, Pamela, Roland Pfau and Markus Steinbach. 2007. "Can't You See the Difference? Sources of Variation in Sign Language Structure". In *Visible Variation: Comparative Studies on Sign Language Structure*, eds. Pamela M. Perniss, Roland Pfau and Markus Steinbach, 1-34. Berlin, New York: De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110198850.1>

- Pfau, Roland, Martin Salzmann and Markus Steinbach. 2011. *A Non-Hybrid Approach to Sign Language Agreement*, Paper presented at FEAST 2011, University of Venice.
- Quadros, Ronice. 1999. *Phrase Structure of Brazilian Sign Language*. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Quer, Joseph and Salvador Frigola. 2006. Cross-Linguistic Research and Particular Grammars: A Case Study on Auxiliary Predicates in Catalan Sign Language (LSC). Paper presented at *Workshop on Crosslinguistic Sign Language Research*, Max Planck Institute for Psycholinguistics, Nijmegen, January 2006.
- Quer, Joseph, Carlo Cecchetto, Caterina Donati, Carlo Geraci, Meltem Kelepir, Roland Pfau and Markus Steinbach. 2017. *SignGram Blueprint. A Guide to Sign Language Grammar Writing*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. Retrieved from <https://www.degruyter.com/view/product/467598>.
- Ramchand, Gillian 2013. Argument Structure and Argument Structure Alternations. In *Cambridge Handbook of Generative Syntax*, ed. M. den Dikken, 265-321. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rathmann, Christian. 2000. The Optionality of Agreement Phrase: Evidence from Signed Languages. Master's thesis, University of Texas at Austin.
- Sevinç, Ayca. 2006. Grammatical Relations and Word Order in Turkish Sign Language. Master Thesis, Middle East Technical University.
- Shepard-Kegl, Judy. 1985. Locative Relations in ASL Word Formation, Syntax and Discourse. MIT PhD dissertation.
- Steinbach, Markus and Roland Pfau. 2008. Grammaticalization of Auxiliaries in Sign Languages. In *Visible variation: Comparative Studies on Sign Language Structure*, eds. Pamela M. Perniss, Roland Pfau and Markus Steinbach, 303-340. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Thompson, Robin, Karen Emmorey and Robert Kluender. 2006. *The Relationship Between Eye Gaze and Verb Agreement in American Sign Language: An Eye-tracking Study*. *Natural Language and Linguistic Theory* 24: 571-604.
- Wulf, Alyssa, Paul Dudis, Robert Bayley and Ceil Lucas. 2002. Variable Subject Presence in ASL Narratives. *Sign Language Studies* 3(1): 54-76.

სიყვარული როგორც დესტრუქციული ძალა

საკვანძო სიტყვები: *საკომუნიკაციო კოდი, ოთარ ჭილაძე, ჯონ აპ-დაიკი*

სიყვარულის ყოვლისშემძლე, მაცოცხლებელ, ქმედით თვისებრიობას მგოსნები მას შემდეგ ასხამენ ხოტბას, რაც მხატვრული ტექსტი გაჩნდა. რადგან ჩვენი კვლევის საგანი მსოფლიო ლიტერატურის სხვადასხვა ძეგლში ასახული სიყვარულის დესტრუქციული ძალაა, საკითხს სხვა კუთხით ვუდგებით და მხატვრული ნაწარმოებების ანალიზის მეშვეობით სიყვარულის ბუნების იმ ნაწილის შეცნობას ვცდილობთ, რომელიც ნაკლებად არის შესწავლილი. საილუსტრაციოდ შევარჩიეთ არგონავტების მითისა და ტრისტანისა და იზოლდას ლეგენდის თანამედროვე რეპრეზენტაციები, კერძოდ, ქართველი და ამერიკელი მწერლების ორი რომანი: ჯონ აპდაიკის „ბრაზილია“ და ოთარ ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“. ხოლო კვლევის ჩასატარებლად მოვიხმეთ გერმანელი სოციოლოგის, ნიკლას ლუმანის (1927-1998) მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც, სოციალურ სისტემებს აყალიბებენ არა ინდივიდები, არამედ ადამიანური ურთიერთობები. ეს თეორია ჩამოყალიბებულია ნაშრომში „სიყვარული როგორც ვნება: ინტიმის კოდიფიცირება“, რომელიც პირველად 1982 წელს გამოქვეყნდა. ლუმანის თანახმად, ადამიანებს შორის ურთიერთობების დამყარებასა და, შესაბამისად, სოციალური სისტემების ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს არა გულწრფელი მიმართებები ინდივიდებს შორის, არამედ საკომუნიკაციო კოდი. გამომდინარე იქიდან, რომ კომუნიკაცია შესაძლებელ ფორმებს შორის არჩევანის გაკეთებას გულისხმობს, დაბრკოლებები იქმნება აღქმადობის მოტივაციისას (კერძოდ, შეიძლება არ არსებობდეს მოტივაცია გაკეთებული არჩევანის

გადასაცემად ან აღსაქმელად), საკომუნიკაციო მედიუმის ფუნქციას ხსენებული დაბრკოლებების დაძლევა და კომუნიკაციის წარმატებით დამყარება წარმოადგენს. ლუმანის თანახმად, „განზოგადებული სიმბოლური მედიუმი, რომელსაც უხდება ისეთი პრობლემების მოგვარება, როგორცაა არჩევისა და მოტივირების ერთობლიობა, წარმოადგენს სემანტიკურ მატრიცას, რომელიც მჭიდროდ უკავშირდება რეალობას: სიმართლე, სიყვარული, ფული, ძალაუფლება და ა.შ.“ (Luhmann 1998, 19). ხსენებული მედიუმებიდან მეცნიერი გამოარჩევს სიყვარულს, როგორც განზოგადებულ სიმბოლურ საკომუნიკაციო მედიუმს, და აღწერს, რა ფუნქციას ასრულებს ის ურთიერთობების განმტკიცებასა და სოციალური სისტემის ფორმირებაში. ლუმანი მიიჩნევს, რომ „სიყვარული, როგორც მედიუმი, არის არა გრძნობა, არამედ საკომუნიკაციო კოდი, რომლის წესებით თამაშისას ადამიანს შეუძლია გამოხატოს, ჩამოაყალიბოს და გააყალბოს გრძნობები, უარყოს ისინი, მიაწეროს სხვას“ (Luhmann 1998, 20). ამ კონტექსტში სიყვარული სცდება ემოციის გაგებას და წარმოადგენს კონსტრუქციას, რომელიც ინდივიდებს ურთიერთობების წარმართვაში ეხმარება. სიყვარულის საკომუნიკაციო კოდის ჩარჩოში მოქცევით ლუმანი აქცენტს აკეთებს სიყვარულის როლზე სოციუმების ფორმირებაში.

სიყვარულის სემანტიკაში კოდიფიკაცია უფრო ადრეულ ეტაპზე იკიდებს ფეხს, ვიდრე სხვა საკომუნიკაციო მედიუმებში, რაც ბეჭდური ტექსტის გაჩენასთან არის დაკავშირებული. ლუმანი თვლის, რომ უკვე მეჩვიდმეტე საუკუნეში ამ კოდის მფლობელი ხდება ჯერ ქალი, რადგან მას რომანები აქვს წაკითხული, მოგვიანებით კი – კაცი. „მგრძნობიარე მამაკაციც რომანის მსხვერპლად იქცა. სხვებსაც წაკითხული აქვთ იმ კლიშეებისა და ფესტების შესახებ, რომლებიც მონუსხვის ხელოვნების ნაწილია“ (Luhmann 1998, 31). გერმანელი სოციოლოგი მიიჩნევს, რომ „ფორმა განსაზღვრავს იმას, თუ რისი კომუნიკაცია შეიძლება კოდის მეშვეობით“ (Luhmann 1998, 43). კოდის ფორმა ისტორიული ეპოქების მიხედვით იცვლება და, შესაბამისად, მისი მნიშვნელობა განიცდის ტრანსფორმაციას „იდეალიზაციიდან პარადოქსალიზაციამდე“ (Luhmann 1998, 43). თავიდან სიყვარულს ობიექტის იდეალური მახასიათებლებით ამართლებენ, მოგვიანებით ამისთვის საჭირო ხდება წარმოსახვის მოხმობა, ბოლოს კი ის ფაქტიც კმარა, რომ ადამიანი შეყვარებულია. იდეალიზაციის პირობებში სიყვარული აღმატებული და ღვთაებრივია. პარადოქსალიზაციის შემთხვევაში კოდის ცენტრალური კომპონენტი ხდება სექსუალურობა და სიყვარულს „აღარ მართავს ისეთი სოციალური ინსტიტუტები, როგორცაა ოჯახი ან რელიგია“ (Luhmann 1998, 45). თვითმიკუთვნე-

ბის ეპოქაში პირველად წყვილდება სექსუალურობა და სიყვარული, რაც კოდში შესაბამისად აისახება. იდეალიზაციის შემთხვევაში, შეყვარებული ადამიანი ემორჩილება ჯანსაღ აზრს, შესაბამისად, ის ვნებასაც გონებით მართავს. პარადოქსალიზაციისას მნიშვნელოვანია განსხვავების პოვნა ვნებასა და სიამოვნებას შორის. რომანტიზმში „სიყვარული თითქოს არსაიდან მოდის, მყარდება გადმოღებული მოდელებისა და ემოციების მეშვეობით“ (Luhmann 1998, 46) და შეიძლება ისიც გააცნობიეროს, რომ მისი მეორეული ბუნება მარცხისთვისაა განწირული.

ლუმანის აზრით, უფრო გვიანდელ ხანებში არისტოკრატიული წარმომავლობა და მატერიალური კეთილდღეობა სიყვარულის არსებითი წინაპირობაა: „მომდევნო პერიოდშიც მიიჩნევა, რომ კეთილშობილება, უფრო მეტად კი სიმდიდრე, სიყვარულის აუცილებელი წინამძღვარია და მათი არარსებობა შეიძლება ანაზღაურდეს, თუკი საერთოდ შეიძლება ასე მოხდეს, ღირსებით, თანაც მხოლოდ უდიდესი ძალისხმევის შედეგად, მაგრამ თითქმის არასდროს – ადამიანის უნიკალური ინდივიდუალური შტრიხებით“ (Luhmann 1998, 54-55). ამავდროულად, ის თვლის, რომ სიყვარულის სემანტიკური ფორმულირებისას იკვეთება მახასიათებლები, რომლებიც ამ წინაპირობებს სცდება: „სემანტიკური ფორმულირების ფარგლებში ჩნდება ისეთი მახასიათებლები, რომლებიც ამ პირობების მიღმა დგას, კერძოდ, პარადოქსები, შეგნებულად გაყალბებული ილუზიები, ფორმულები, რომლებიც დიამეტრულად განსხვავებულად შეიძლება შეფასდეს – მოკლედ რომ ვთქვათ, სტრატეგიული ამბივალენტობები, რომლებიც ხელს უწყობს სოციალური წყობილების შეცვლას“ (Luhmann 1998, 54-55). ამით მეცნიერი მიგვანიშნებს, რომ სიყვარულის აღქმაზე მკაცრი სოციალური სტრუქტურების ზეგავლენის მიუხედავად, სოციალურ მოლოდინებსა და ინდივიდუალურ გამოცდილებებს შორის კომპლექსური ურთიერთკავშირია.

ემილიო გონსალეს-დიასი, პუერტო რიკოს უნივერსიტეტის მკვლევარი, აღნიშნავს, რომ „პარადოქსის იდეა და მისი შლა არის ლუმანის მთავარი ნაშრომების მუდმივი ნაწილი“ (González-Díaz 2004). ამავე მეცნიერის აზრით, ლუმანი პარადოქსს ეპყრობა არა როგორც ანომალიას, არამედ „მისთვის პარადოქსი წარმოადგენს იმ პრობლემას, რომელიც სისტემამ უნდა მოაგვაროს, იმისათვის რომ განაგრძოს აუტოპოესისი“ (González-Díaz 2004). ლუმანის თვალსაზრისით, იმ კულტურაში, რომელშიც რაციონალობას და ლოგიკას ეთაყვანებიან, პარადოქსული მოტივაცია აღიქმება პათოლოგიური მოსაზრებების გათვალისწინებით. ამ აზრს იზიარებენ მეჩვიდმეტე საუკუნეში მოლ-

ვაწე მოაზროვნეები (ყველანი, პასკალის გარდა) და სტენდალი, მე-19 საუკუნის გამოჩენილი ფრანგი მწერალი: „ვნებიანი სიყვარულისთვის თავის მიცემა სიგიჟა“ (Stendhal 1975, 225). პარადოქსული კომუნიკაცია არა მხოლოდ პიროვნებას ანგრევს, არამედ აქვს სოციალური სისტემის დესტრუქციის ძალაც.

სოციალური სისტემის ფორმირების პროცესში სიყვარულის, როგორც საკომუნიკაციო კოდის როლი სხვა სოციო-კულტურული ცვლილებების პარალელურად იზრდება. როგორც ლუმანი აღნიშნავს, „უკვე მეთვრამეტე საუკუნეში მაღალი სოციალური შრეების ოჯახებმა დაკარგეს „სახელმწიფოს ხელშემწყობის“ ფუნქცია. ქორწინების კონტროლის სოციალურ-სტრუქტურული მიზეზები აქედან გამომდინარე გაქრა, და რაღა შეუშლიდა ხელს საზოგადოებას რომ გარიგებით ქორწინებიდან სიყვარულით ქორწინებაზე გადაართულიყო?“ (Luhmann 1998, 145). ამგვარად, ავტორი ხაზს უსვამს გარდამტეხ ცვლილებას სოციალურ ღირებულებებში, რამაც განაპირობა გარიგებით ქორწინებების რიცხვის შემცირება, და იქვე დასძენს: „ხალხი სიყვარულის სიმბოლური მედიუმის შექმნით სწორედ ამ სტრუქტურული ცვლილებისთვის მოემზადა, თანაც ამ ფაქტის გაცნობიერების გარეშე“ (Luhmann 1998, 146).

მეორე გერმანელი სოციოლოგი, ერის ფრომი (1900-1980) უფრო გვიანდელ პერიოდს განაკუთვნებს სიყვარულით ოჯახის შექმნის წესს:

ვიქტორიანულ ხანაში, როგორც ბევრ ტრადიციულ კულტურაში, სიყვარული, როგორც წესი, არ წარმოადგენდა იმ სპონტანურ პირად გამოცდილებას, რასაც შეიძლებოდა ქორწინება მოჰყოლოდა. პირიქით, ქორწინება შეთანხმებით ხდებოდა – მძახლების ოჯახებისა თუ მაჭანკლის მეშვეობით, ან ამგვარი შუამავლების გარეშე; გარიგებას საფუძვლად ედო სოციალური განზრახვები, სიყვარული კი უნდა გაჩენილიყო გარიგების ქორწინებით და-გვირგვინების შემდგომ. (Fromm 1956, 2)

როგორც მოყვანილი ციტატიდან ჩანს, ვიქტორიანულ ეპოქაში ქორწინება მეტწილად სოციალური ხასიათის მქონე კონტრაქტად მიიჩნეოდა, და არა რომანტიკულ კავშირად, წყვილს შორის სასიყვარულო გრძნობების გაჩენა კი ქორწინების შემდგომ იყო მოსალოდნელი.

სხვადასხვა კულტურაში გარიგებით ქორწინება მეოცე საუკუნის დადგომისთანავე არ შეწყვეტილა, რის ნიმუშადაც ჩვენ მიერ განხილული ჯონ აპდაიკის „ბრაზილია“ გამოდგება, პირველად 1994 წელს გამოქვეყნებული რომანი. თუმცა, ამ პერიოდში პროცესი დაძრულია

და დასავლურ კულტურაში უკვე მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან „არიან „რომანტიკული სიყვარულის“ ძიებაში, სიყვარულის პირადი გამოცდილების, რომელმაც ისინი ქორწინებამდე უნდა მიიყვანოს“ (Fromm 1956, 2). ამასთანავე, კლასიკურ ლიტერატურაში აღწერილია სოციალურ სისტემებზე სიყვარულის გავლენის მაგალითებიც; აქ ჩვენ ნიმუშად არგონავტების მითს მოვიყვანთ, რომელიც არაერთ ძველ-ბერძნულ თუ თანამედროვე ნაწარმოებშია ადაპტირებული და სხვადასხვა დარგის მკვლევრებისთვის დღემდე ამოუწურავ განძად რჩება. თვით სტენდალიც კი, რომელიც სიყვარულს ოთხ ტიპად ყოფს (ვნებიანი სიყვარული, გალანტური სიყვარული, ფიზიკური სიყვარული და ამო სიყვარული) და ვნების შეცნობას ცდილობს („მიზნად დავისახე იმ ვნების შეცნობა, რომლის უტყუარი მანიფესტაციაც მუდამ მშვენიერებით ხასიათდება“ (Stendhal 1975, 43)), დანანებით აღნიშნავს თავის ნაშრომში, რომ მედეას მაგალითი გამორჩა: „ვნებიანი სიყვარულის იმ მეტ-ნაკლებად არასრულყოფილ ესკიზებზე საუბრისას, რომლებიც წინაპრებმა დაგვიტოვეს, როგორც ვხვდები, „არგონავტიკიდან“ მედეას სასიყვარულო ისტორიები გამომრჩა“ (Stendhal 1975, 242).

1994 წელს გამოქვეყნებულ რომანში „ბრაზილია“ ამერიკელი მწერალი ჯონ აპდაიკი მთავარ პერსონაჟს ასე ახასიათებს: „მართლაც იზაბელს მხოლოდ ერთადერთი – სიყვარულის ნიჭი დაჰყოლოდა“ (აპდაიკი 2015, 227). აპდაიკის პერსონაჟები, იზაბელი და მისი ქმარი ტრისტაო ერთმანეთზე შეყვარებული არიან, ისევე როგორც, მთავარი მოქმედი პირები ქართველი მწერლის ოთარ ჭილაძის რომანისა „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა: იზაბელივით, მედეას არსებობასაც ერთი გამართლება აქვს – სიყვარული: „ახლა მთელი სიცოცხლის მანძილზე, სიყვარულის სარეცელზე ცხედარივით გამოტილს, პირმოკუმულს უნდა ეყვირა: იმიტომ, რომ მიყვარდა, მიყვარდა და მიყვარდაო“ (ჭილაძე 1979, 165-166). თუმცა, ლუმანის თეორიაზე დაყრდნობით, აქ სიყვარულს განვიხილავთ არა როგორც გრძნობას, არამედ საკომუნიკაციო კოდს და ძალას, რომელსაც შეუძლია სოციალურ სისტემაში მნიშვნელოვანი ცვლილებების გამოწვევა (კერძოდ კი, სოციალური წყობის ნგრევა).

ჭილაძის მხატვრულ ნაწარმოებში სიყვარულს დესტრუქციულ ძალად მისი გაუთვალისწინებლობა აქცევს. მინოსი და აიეტი, ამ ნაწარმოების მნიშვნელოვანი პერსონაჟები, წინასწარ ვერ ჭვრეტენ მთავარ საფრთხეს, კერძოდ, იმ ფაქტს, რომ სოციალური სისტემის ფორმირებაში სიყვარულის კოდი ისეთივე როლს ასრულებს, როგორსაც სხვა საკომუნიკაციო მედიუმები: ძალაუფლება, ფული, სიმართლე და სხვ.

მინოსს, კრეტის ხელისუფალს, ვანში აიეტის სამეფო კარის დამხობა და ამ გზით თავისი ძალაუფლების განმტკიცება სურს. მიზნის მისაღწევად, პერსონაჟებთან ურთიერთობისას სხვადასხვა საკომუნიკაციო კოდს მიმართავს. მინოსისგან განსხვავებით, აიეტი პასიურ მდგომარეობაშია. მას ტახტის შენარჩუნება სურს და ღალატის მოლოდინშია. ორივე მეფე სუსტი რგოლის ძიებაშია, თუმცა მათ სხვადასხვა მოტივი ამოძრავებთ. აიეტს სურს ამოიციოს, ვინ გასცემს, რომ თავი დაიცვას. მინოსს კი ისინი სჭირდება, ვინც უპირატესობას მოუტანს. ვერც ერთი ვერ განჭვრეტს სიყვარულის დამანგრეველ ძალას. მედეა მინოსსაც გამორჩევა მხედველობიდან და აიეტსაც.

მინოსს გეგმა ოცდახუთი წლით ადრე აქვს შემუშავებული. ყველა ფაქტორი გაითვალისწინა, რომელიც მიზნის მიღწევაში ხელს შეუშლიდა (ყველაფერი სიყვარულის გარდა). გადაწყვიტა, ბერძნებსა და კოლხებს შორის შუღლის გასამწვავებლად იასონი გასწიროს. ეს ახალგაზრდა კაცი, გარდა იმისა, რომ მინოსისთვის მიზნის მიღწევის საშუალებაა (ოქროს საწმისი ვანელებს მან უნდა მოჰპაროს, რომ ბერძნებს უკან ადევნებული კოლხების ხომალდებზე თავდასასხმელად და აიეტის სამეფო კარის დასამხობად საბაბი მიეცეთ), თავად საფრთხეს წარმოადგენს დიდი მეფისთვის. იასონი იოლკოსის ყოფილი მეფის შვილია და ერთხელაც შეიძლება კუთვნილი ტახტის დაბრუნება განიზრახოს, რაც მინოსის გეგმებში არ შედის. დიდი მეფის ჩანაფიქრის თანახმად, იასონი ვანელებს ცოცხალი ვერ უნდა გადაურჩეს (იასონის მკვლელობა ბერძნებისთვის ვანელებზე თავდასხმის საბაბად უნდა იქცეს). იასონთან ურთიერთობისას მინოსი იყენებს ორ საკომუნიკაციო კოდს – ძალაუფლებას (მეფის ძალაუფლებას იასონი ვერსად გაექცევა: უთუოდ გაემგზავრება ვანში და ვერძის ტყავს მოიპარავს) და სიმართლეს (მინოსი იასონს სამართლიანობის აღდგენისკენ მოუწოდებს, რამაც ახალგაზრდა კაცი გმირად უნდა აქციოს). მაგრამ მინოსი სიყვარულის ძალას არად ავდებს და შესაბამისად, ვერ ითვალისწინებს იმ გარემოებასაც, რომელიც იასონს მომავალი განსაცდელისგან დაიხსნის და სამშობლოში უვნებლად დააბრუნებს (რაც მინოსის გეგმას ნაწილობრივ ჩაშლის).

მას მედეა გამორჩა მხედველობიდან. მედეა! მინოსმა იცოდა, საკუთარი ტყავის გადასარჩენად ყველაფერს რომ იკისრებდა იასონი, ყველა ყუნწში გაძვრებოდა, ყველა კუთხეს დასუნავდა მგელივით, მაგრამ არ იცოდა, დაავიწყდა, გამორჩა, შესაძლებელი რომ იყო ერთ-ერთ კუთხეში მედეა დახვედროდა, თოჯინა და მხსნელი. ერთი სულელი გოგო ყოველთვის გაერევა საქმეში და თავდაყირა შეატრიალებს, რაც ბრძენს ოცდახუთი წლის განმავლობაში უფიქრია, აუწონია, გაუზომავს, აუწყია, გამოუთვლია, გამოუანგარიშებია. მე-

დეა ხომ იმიტომ არსებობს, ბრძენისაგან განწირული გადაარჩინოს, რადაც არ უნდა დაუჯდეს. (ჭილაძე 1979, 172)

მედეას როლს, და შესაბამისად სიყვარულის ძალას, არა მხოლოდ მინოსი, ვერც აიეტი აფასებს სათანადოდ. კოლხეთის მეფე ყველგან მოლალატეებს ხედავს, შინაც კი. ფიქრობს, რომ მის ტახტს ძალაუფლების სურვილით შეპყრობილი ვინმე თუ დაემუქრება. აიეტს აფრთხობს საბერძნეთში გადახვეწილი ოყაჯადო. ეშინია სიძისაც და შვილიშვილებისაც. წარმოუდგენია, როგორ შეიძლება შვილიშვილებმა გასწირონ და მისი სამეფო კარი დაამხონ: „მაგრამ ასევე შეიძლებოდა დაეშინებინათ ისინი ანდა ისეთ რამეს დაჰპირებოდნენ, გადაებირებინათ ეს ოთხი ღლაპი პაპისა და ქვეყნის წინააღმდეგ“ (ჭილაძე 1979, 122).

ამ შემთხვევაშიც ჭილაძის მხატვრული ნაწარმოები ლუმანის თეორიასთან სიტყვასიტყვით მოდის თანხვედრაში. მეფის შვილიშვილების დაშინება გამოუვა მას, ვინც აიეტზე მეტ ძალაუფლებას ფლობს. შეიძლება მათ მატერიალურ კეთილდღეობას ან მამის კუთვნილი ტახტის დაბრუნებას დაჰპირდნენ (მეტი ფული, ძალაუფლება ან სამართლიანობის აღდგენა). მაგრამ აიეტის სამეფოს ანგრევს არა ფული თუ ძალაუფლება, არამედ სიყვარული. „მედეას სათვალავშიც არ აგდებდა, რადგან გაუთხოვარ ქალს მშობლებზე ძვირფასი არავინ არ უნდა ჰყოლოდა“ (ჭილაძე 1979, 122). აიეტს სჯერა, მედეა სიყვარულით კი არ გათხოვდება, მას ოჯახი გამოუძებნის შესაფერის საქმროს, ამიტომაც არ ეშინია, რომ ქალიშვილს მამის მოწინააღმდეგე ან სხვა სოციალური ფენის წარმომადგენელი შეუყვარდება. მეფეს თავის ვაჟზე, აფრასიონზეც კი მიაქვს ეჭვი, თუმცა ფიქრებში სწრაფადვე უბოდიშებს ამის გამო: „მაპატიე, შვილო, ტახტი ისეთი რამეა, ყურზე ყური უნდა გამოიბა და თვალზე თვალიო“ (ჭილაძე 1979, 123).

აქ უნდა აღინიშნოს, რომ ინგლისურ თარგმანში გვხვდება სახელები აბსირტუსი და ქალკიოპე, ორიგინალ ტექსტში გამოყენებული აფრასიონის და ქარისას ნაცვლად, რაც განპირობებული უნდა იყოს იმით, რომ ეს სახელები ინგლისურენოვანი მკითხველისთვის ნაცნობია.

რატომ მიაქვს ეჭვი მეფეს ერთ შვილზე და არა მეორეზე? აიეტი უშვებს, რომ აფრასიონს შეიძლება მუდმივად მემკვიდრედ ყოფნა არ მოუნდეს და მამის ტახტის დაკავება მოესურვოს. მედეა მსგავს პრეტენზიას ვერ გამოთქვამს, ის თან ქალია და თან უმცროსი, მის მეფობას მხარს არავინ დაუჭერს. ქარისას (ქალკიოპეს) გამეფება შესაძლებლად მიიჩნევა არა ჭილაძის, არამედ კრისტა ვოლფის ნაწარმოებში: „ჩვენი წრის ქალებში ასეთი იდეაც კი გაჩნდა, ქალკიოპე დაესვათ მეფედ, რადგან გადმოცემით ვიცოდით, რომ უწინდელ

კოლხეთში ქალებიც მეფობდნენ“ (ვოლფი 2004, 64). ვოლფთან კოლხ ქალებს სოციუმში უფრო დიდი ძალა აქვთ: „ერთი შეხედვით, ცოტა არ იყოს გადაჭარბებულად მოგვეჩვენა კოლხთა მოკრძალებული დამოკიდებულება ქალებისადმი, თითქოს მათ აზრზე და ხმაზე ბევრი რამ ყოფილიყო დამოკიდებული“ (ვოლფი 2004, 37). და იქვე დასძენს, „ამ ქალების შესაძლებლობებს სერიოზულად არც მივიჩნევდით და სწორედ ეს იყო ჩვენი დიდი შეცდომა“ (ვოლფი 2004, 66). ჭილაძის რომანში აიეტი არც მედეასგან და არც ქარისასგან არ ელის ხიფათს, მაშინ როდესაც ქალიშვილის ქმრისა და ვაჟიშვილებისგან განსაცდელს მოელის. მინოსის გეგმა აიეტსაც არ რჩება შეუმჩნეველი:

ფრიქსე პირველი ტალღა იყო, მისი ვაჟები კი – მეორე, მეორეს მესამე მოჰყვა მოლიმარი უცხოელის სახით, ხოლო მესამეს, რა თქმა უნდა, მეოთხეც უნდა მოჰყოლოდა, რადგან ასე მოითხოვდა ბუნებისგან დადგენილი წესი და რიგი. სწორედ ამ მეოთხე ტალღის ამოცნობას ცდილობდა ახლა აიეტი, მეოთხე უფრო ძლიერი უნდა ყოფილიყო, უფრო თამამიცა და ხმაურიანიც. (ჭილაძე 1979, 162)

აიეტი არა მხოლოდ წინასწარ ვერ ხვდება სიყვარულის ძალას, არამედ მედეას ღალატის შემდეგაც უჭირს ამ ფაქტის დაჯერება.

თუმცა გულის სიღრმეში რომ იხედებოდა, აღარავინ აინტერესებდა მედეას გარდა. მედეას გვერდით ყველანი პატარები და უფერულები ჩანდნენ. ასე თუ ისე, ყველას რაღაც გამართლება ჰქონდა, მედეას კი არა, მედეას უმიზეზოდ ეღალატა მამისთვის და ყველაზე მეტად ეს აკვირვებდა აიეტს. იმდენად მოულოდნელი იყო მისთვის მედეას ღალატი, არც კი ცდილობდა რაიმე ახსნა-განმარტება მოეძებნა ამ ღალატისთვის. (ჭილაძე 1979, 167)

სამაგიეროდ, იასონი უმალ ცნობს სიყვარულის ძალას. შეიძლება ითქვას, რომ ისიც ისე იყენებს მედეას სიყვარულს, როგორც მინოსი — ტყუილს სიმართლის სახელით. იასონმა იცის, რომ მინოსიც გასწირავს და აიეტიც, ამიტომ სხვა მხსნელი სჭირდება.

ხომ შეიძლებოდა მედეას მოსწონებოდა და შეჰყვარებოდა კიდეც იგი. [...] რასაკვირველია, ახლა ამ გაუკვალავ ბურუსში სისულელეც იყო მედეას სიყვარულის იმედით საოცნებო კოშკების აგება, მაგრამ იასონმა ვერაფრით ვეღარ მოიშორა მედეაზე ფიქრი, გული ეუბნებოდა, რაღაცის გამოდნობა შეიძლებოდა ამ ფიქრიდან. [...] მედეას კი რა სჯიდა, რატომ უნდა გამოედო თავი ამ უცხოელისათვის, სულ ერთხელ რომ ჰყავდა ნანახი და ისიც საკითხავია, მართლა ნახა თუ არა. როგორც იასონს ახსოვს, მედეას თავიც არ აუწევია, არც კი გამოუხედავს მისკენ, იჯდა და

საკუთარ ხელებს დასცქეროდა. ქალი კი მხოლოდ მაშინაა სანდო, როცა უყვარხარ. ასე რომ, იასონს ჯერ თავი უნდა შეეყვარებინა მედეასთვის და მერე ეთხოვა შემწეობა. (ჭილაძე 1979, 116)

სხვა მწერლებიც სარწმუნოდ თვლიან იმას, რომ მედეას საქციელს მოტივად სიყვარული უდევს: „მაშინ ხომ არც ჩემი ქალბატონი — იასონის ტრფობით მონუსხული მედეა მიაშურებდა იოლკოსის ციხესიმაგრეს“ (ევრიპიდე 2013, 9); „ვგრძნობ, რასაც ვცოდავ, უმეცრება კი არ მაცდუნებს, არამედ ტრფობა, თავს დაიხსნი ჩემი წყალობით, ოღონდ პირობა აღასრულე“ (ოვიდიუსი 2013, 157); „არ ძალუძს მოთოკვა რისხვის არც სიყვარულსა. ახლა ერთმანეთს გადაეწნა ტრფობის და რისხვის საგანი“ (სენეკა 1989, 37); „თუ როგორ წამოიღო იასონმა მედეას სიყვარულის წყალობით საწმისი [კოლხეთიდან] იოლკოსში“ (როდოსელი 2013, 122).

ლუმანის თეორიის თანახმად, სიყვარულის ძალის ასამოქმედებლად აუცილებელი არაა, წყვილს ერთმანეთი უყვარდეს, არამედ საჭიროა მხოლოდ შეყვარებულებივით ქცევა და სიყვარულის საკომუნიკაციო კოდის გამოყენება: სიყვარული „ქცევის მოდელია, რომლის გათამაშება შეიძლება“ (Luhmann 1998, 20). შესაბამისად, იასონს უყვარს თუ არა მედეა, ამას ჩვენთვის მნიშვნელობა არ აქვს, რადგან ქალთან ის შეყვარებულებივით იქცევა, მათი ურთიერთობა კი სოციალურ სისტემაში დიდ ცვლილებებს იწვევს. მედეას სიყვარული დესტრუქციულ ძალად იქცევა და აიეტის სამეფოს ამხობს. ჭილაძე მედეას ბერძნულ ყოფაზე არაფერს მოგვითხრობს და ქართველი რომანისტის ნაწარმოების მიხედვით ვერ ვიმსჯელებთ, პირადად ქალისთვის სიყვარული გახდა თუ არა დამანგრეველი ძალა. თუმცა მწერალს მედეას უბედურება ნაწილობრივ მაინც გათქმული აქვს: „მისი მარადიული ცრემლი პირველ ლაქას აჩენდა ახლა სიქალწულის სასთუმალზე“ (ჭილაძე 1979, 126). სიზმრის ნახვის შემდეგ მედეაც ხვდება, რომ იასონი ოქროს საწმისის ხელში ჩასაგდებად იყენებს: „ჩემია ვერძის ტყავიო? – ჰკითხა უცხოელმა აიეტს. „აკი ქალის სათხოვნელად მოვედიო?“ – შეუბრუნა კითხვა აიეტმა“ (ჭილაძე 1979, 124).

მედეამდე ლალატის რგოლში მისი უფროსი და, ქარისა ერთვება. მხატვრულ ტექსტში ლუმანის თეორიის სისწორის საილუსტრაციოდ ქარისას და მისი ქმრის, ფრიქსეს მაგალითიც გამოდგება. რომანში ხშირად ექვევემ დგება ქარისას გრძნობების სიწრფელე ქმრისადმი:

ის [ქარისა] იმ ყაიდის ქალებს ეკუთვნოდა, წინასწარვე რომ გადასწყვეტენ, ვის შეაყვარონ თავი, ერთ დღეს რომ დაიჯერებენ შეყვარებულნი ვართო და უყოყმანოდ, უდრტვინველად იბლანდებიან წარმოდგენილი სიყვარულის ბადეში. ეს რწმენა, ხანდახან მთელი სიცოცხლის მანძილზე, ნამდვილი სიყვარულის მაგივრობას უწევთ. (ჭილაძე 1979, 35)

ქარისა შეყვარებული ადამიანის შესაფერისად იქცევა – შესაბამისად ვადგენთ, რომ ეს ქალი იცნობს სიყვარულის კოდს და წესების თანახმად მოქმედებს. რაც შეეხება მედეას, ჭილაძე ხაზს უსვამს, რომ ის განცალკევებით იზრდებოდა მამიდასთან, ასეთ წესებს არ იცნობდა და სიყვარულის არაფერი გაეგებოდა, თუმცა იქვე დასძენს, რომ ყმაწვილქალს ერთი სასიყვარულო ლექსი მოესმინა სხვებისგან. „არაფერი იცოდა, გარდა იმ სულელური ლექსისა, მისი მხველები რომ მღეროდნენ დარიაჩანგის ბალში“ (ჭილაძე 1979, 44). აქაც ჩანს, რომ სიყვარული კოდიფიცირებულია და ქალები მას ერთმანეთს ზეპირსიტყვიერად გადასცემენ, ლექსების თუ სიმღერების მეშვეობით. მართალია, ფრიქსე სამეფო კარზე აიეტმა მიიღო და შეიფარა, მაგრამ უცხო-მიწელმა ადგილი კოლხეთის სოციალურ სისტემაში სწორედ ქარისას ქმრობით გაიმყარა. ფრიქსე აიეტს თავს მეფის შვილად წარუდგენს, მაგრამ სინამდვილეში ღარიბთა ფენას განეკუთვნება – რომ არა ბერძენთა მეფის მიერ მოფიქრებული ტყუილი, აიეტი უცხოტომელს (მდაბიო წარმომავლობის მქონეს) თავის ქალიშვილს ცოლად არ გაატანდა. ფრიქსეს სოციალური სტატუსი კოლხეთში ჩამოსვლით იცვლება და ქარისასთან ქორწინებით მყარდება, თუმცა ეს შედეგი მეტწილად ტყუილის თქმამ გამოიღო და ვერ ჩაითვლება, რომ აიეტმა თუ ქარისამ თავისი ნებით დაუშვეს ცვლილება სოციალურ წყობაში. ფრიქსესაც და იასონსაც ცოლების სიყვარული სჭირდებათ: იასონს – საკუთარი ტყავის გადასარჩენად, ფრიქსეს – შიშის გამო, ტყუილის დასაფარად. აქედან გამომდინარე, მათთვის ამ ქალებთან ურთიერთობისას ხელსაყრელია სიყვარულის საკომუნიკაციო კოდის გამოყენება.

ფრიქსეს მსგავსად, საზოგადოების მაღალ ფენაში თავის დამკვიდრებას მიეღტვის აპდაიკის რომანის პერსონაჟი, მეძავის შვილი, ქურდბაცაცა ტრისტაო. ფრიქსეს თავდაპირველი მიზანი საკუთარი თავისა და ოჯახის წევრების შიმშილისგან ხსნაა, მისგან განსხვავებით ტრისტაოს კარგად აქვს გაცნობიერებული, რომ სურს მდიდართა ფენას მიეკუთვნებოდეს. ისიც და მისი ოჯახიც დამშეულია, თუმცა შიმშილის გრძნობის დათრგუნვის გარდა, ვაჟს სოციალური სტატუსის ამაღლებაც სურს. ტრისტაოს იზაბელი პირველი დანახვისთანავე ამ მიზნის მიღწევის საშუალებად ესახება. გარდა ამისა, ფრიქსე და ტრისტაო ერთმანეთისგან განსხვავდებიან მიზნის მიღწევის საშუალებითაც – ტრისტაო მიზნის მისაღწევად თავიდანვე იყენებს იზაბელის სიყვარულს, ხოლო ფრიქსე ჯერ ტყუილს მიმართავს და მხოლოდ შემდეგ – სიყვარულის კოდს.

ბოლო დროს ტრისტაო უკვე ხშირად ფიქრობდა, ჩემი ხნის კაცს ქურდბაცაცობა აღარ შეეფერებაო და ძალიან უნდოდა როგორმე

შეედგა ფეხი რეკლამის, ტელევიზიის, თვითმფრინავების სამყაროსკენ ამავალ კიბეზე. და აი, სწორედ ახლა, ამ ფერმკრთალი გოგოს დანახვაზე, მფარველმა სულებმა თითქოს ჩასჩურჩულეს, ბოლოს და ბოლოს ნანატრი გზაც გამოგიჩნდაო. (აპდაიკი 2015, 13-14)

იმ მდიდრულ სამყაროში, რომელსაც იზაბელი ეკუთვნის, ტრისტაო მიუღებელია. მას ეჭვის თვალით უმზერენ სახლის იაპონელი მეთვალყურეცა და იზაბელის მოახლეც. მიზეზი არა მხოლოდ ტრისტაოს კანის ფერშია, არამედ მის სილარიბეშიც. მართალია, აპდაიკი წერს, რომ „ბრაზილიელი მხოლოდ საზარელ ზანგურ სიდუხჭირეს ემიჯნება“ (აპდაიკი 2015, 342-343), მაგრამ რასიზმი 1960-ანი წლების ბრაზილიაში აქტუალური პრობლემაა, რასაც ქვემოთ განვიხილავთ. „მათი ისტორია მიმდინარეობს ჩაგვრისა და ბრაზილიის ეკონომიკური გარდაქმნის პარალელურად, სამხედრო დიქტატურის (1964-85) და მის შემდგომ პერიოდში, და გვთავაზობს ტრანსფორმაციაში მყოფი საზოგადოების პანორამულ ხედს“ (Ginway 2013). ამ ეპოქაში ბრაზილიურ საზოგადოებაში უფრო მრავალმხრივი ცვლილებები ხდება, ვიდრე ჭილაძის მიერ აღწერილ ვანურ სოციალურში. ჭილაძის რომანში აღწერილია ერთი სამეფო დინასტიის დამხობა, ნაწილობრივ და არასრულად არის წარმოჩენილი ქალთა როლი სოციალურ ცხოვრებაში, მაშინ როდესაც აპდაიკს თავის რომანში ასახული აქვს ბრაზილიურ საზოგადოებაში მომხდარი სხვადასხვა სახის ცვლილებები: სოციალური, რასობრივი და გენდერული როლების გადანაცვლებები.

ტრისტაოს და იზაბელის რომანს და ქორწინებას ეწინააღმდეგებთან ქალის მამაცა და ბიძაც. მათ სხვაგვარად ესახებათ ახალგაზრდა ქალის მომავალი.

ჰო, მაგრამ მე მდიდარი არა ვარ, – რალაც ახლებური გაღიზიანება თუ უკმაყოფილება გამოერია ხმაში იზაბელს. – ბიძაჩემია მდიდარი, მამაჩემიც. ის ქალაქ ბრაზილიაში ცხოვრობს, მაგრამ მე საკუთარი არაფერი გამაჩნია – ნებიერ მონასავით მინახავენ, სამონასტრო სკოლის დამთავრების მერე ვინმე ისეთ ბიჭს რომ გამაყოლონ, რომელიც ბოლოს მათნაირივე კაცი დადგება, გაწკეპილი, თავაზიანი და გულგრილი. (აპდაიკი 2015, 27)

იზაბელის ადგილს მაღალ საზოგადოებრივ ფენაში განაპირობებს არა პირადად მისი, არამედ მამისა და ბიძის სიმდიდრე. მომავალში ქალის სოციალური სტატუსი უნდა გაამყაროს ქმრის მატერიალურმა კეთილდღეობამ და საზოგადოებრივმა მდგომარეობამ. თუმცა, იზაბელი თავის ნებას იჩენს და სწორედ მისი არჩევანი განაპირობებს მცირე ცვლილებებს სოციალურ სისტემაში. აქ აუცილებლად უნდა

აღვნიშნოთ, რომ მედეას სიყვარული (და, შესაბამისად, მისი არჩევანი) ამხობს აიეტის სამეფოს, იზაბელის სიყვარული კი, მხოლოდ მისი და ტრისტაოს სოციალური სტატუსის ცვლილების მიზეზი ხდება.

იზაბელს შეეძლო, გაჰყოლოდა ბიძისა და მამის მიერ დასახულ გეგმას, მისთხოვებოდა ვინმე მათნაირს და, შესაბამისად, არ მოეხდინა სოციალურ სისტემაში ცვლილება; ან არჩევანი ტრისტაოზე გაეკეთებინა. იზაბელის გადაწყვეტილებას ორგვარი შედეგი შეიძლება მოჰყოლოდა, რადგან ამ ქორწინებით რომელიმე შეყვარებულის სოციალური სტატუსი შეიცვლებოდა. ტრისტაოს საზოგადოებრივი მდგომარეობის გაუმჯობესება სურს; ქალის ოჯახი თავიდანვე თანახმა რომ ყოფილიყო მათი შეუღლების, ასე მოხდებოდა კიდევ. მაგრამ ოჯახის წინააღმდეგობას მოსდევს იზაბელის სახლიდან წასვლა და მისი ცხოვრებისეული პირობების გაუარესება. სიყვარული რომ არა, იზაბელს არ ექნებოდა მიზეზი დასთანხმებოდა უარეს პირობებში ყოფას (გარდა სიყვარულისა, სოციალური მდგომარეობის დათმობის მოტივი შეიძლებოდა გამხდარიყო რელიგია, მსოფლმხედველობა, და ა.შ.).

სოციალურ სისტემაში ცვლილებების გამოწვევის ძალა აქვს მედეასაც. ის მეფის ასულია, შესაბამისად, ვანში უმაღლეს სოციალურ ფენას განეკუთვნება, მაგრამ იზაბელივით, მასაც საკუთრივ არ გააჩნია სიმდიდრე. მედეას არჩევანი უფრო დიდ სოციალურ რყევას იწვევს. ის არათუ საკუთარ სოციალურ სტატუსს ცვლის, როცა იასონს მიჰყვება უცხო სამეფოში, არამედ აიეტის ტახტიდან ჩამოგდებასაც უწყობს ხელს.

სალამაოს და დონაშიანუს დამოკიდებულება ტრისტაოს და იზაბელის კავშირისადმი, განპირობებულია სოციალური სტრუქტურის დესტრუქციის შიშით. ძია დონაშიანუ სოციალური კლასიციზმის მომხრეა. თავად აცხადებს, რომ დამანგრეველ ძალად დაბალი სოციალური ფენა ესახება: „ბევრის ხელებით ყველაფერი დაინგრეოდა“ (აპოლონი 2015, 40).

იზაბელის ბიძა გარკვეულწილად მართალია, რადგან სოციალური კლასების წევრებს შორის დამყარებული შერეული კავშირები მისი სამყაროს გადატრიალებას გამოიწვევს. განსხვავებით აიეტისგან, იზაბელის ოჯახის წევრებისთვის სიყვარული წარმოუდგენელი და გაუთვალისწინებელი გრძნობა არ არის, მათ არც აკვირვებთ, რომ გოგონა სოციალურად შეუფერებელი ახალგაზრდა კაციტაა გატაცებული. მსგავსი თავგადასავალი ორივე კაცს გადახდენია თავს: სალამაო ახალგაზრდობაში ერთ შავკანიან მეძავს შეიყვარებს (როგორც მოგვიანებით ირკვევა, ტრისტაოს დედას), რომელიც მისგან ვაჟს

შობს. მაგრამ სალამაო უარს იტყვის მეძავთან კავშირზე და ცოლად იზაბელის დედას შეირთავს, წარჩინებული ოჯახის ქალიშვილს. ძია დონაშიანუც იმ ქალს შეირთავს ცოლად, ვისთან კავშირიც მისთვის ხელსაყრელია: „ბიცოლა ლუნა სალვადორის ყველაზე მაღალი წრის იშვიათ ოჯახთა ნაშიერი გახლდათ“ (აპდაიკი 2015, 39). დონაშიანუ, რომლის სოციალური მდგომარეობა მყარდება ლუნაზე ქორწინებით, ჯერ იზაბელის დედაზეა შეყვარებული (რომელიც უკვე მისი ძმის ცოლია), შემდეგ — თავის მოახლე მარიაზე. სიბერეში დონაშიანუ იქორწინებს კიდევ მარიაზე, მაგრამ ქალი მალე მიატოვებს. დონაშიანუს რასისტული შეხედულებები არ აქვს: „ფერზე არ გელაპარაკები. [...] მაგრამ კაცი საკუთარ თავს ჰაერისგან ვერ შექმნის, საამისოდ თუნდაც რაღაც მასალა მაინც სჭირდება“ (აპდაიკი 2015, 40). მისთვის ბევრი რამ მისაღები ჩანს: ახალგაზრდების დემონსტრაციებში ჩართვის, მემარცხენე ზღაპრებით გატაცების, „დონკიხოტური გამონტომების“ წინააღმდეგი არაა, მთავრობის შეცვლაზეც კი თანახმაა, ოღონდ სოციალური წყობა არ შეიცვალოს. დონაშიანუ ფემინისტიც კი არის:

შეგიძლია, შენც აირჩიო შენი საქმე – იურისტი გახდე, ექიმი ანდა სახელისუფლო სტრუქტურებში იშოვო სამსახური. დღეს ბრაზილიაში ქალებისთვის უკვე არსებობს ამის შესაძლებლობები, მართალია საზოგადოება კი ბუზღუნებს, მაგრამ მაინც. ქალები ჯერ კიდევ უნდა ეომონ ჩვენი წინაპრების შეხედულებებს იმის თაობაზე, ქალი მხოლოდ სამკაული და გამრავლების საშუალებააო. (აპდაიკი 2015, 43)

იზაბელის ძია სქესთა შორის თანასწორობის მომხრეა, მაგრამ ვერ ითვალისწინებს ერთ გარემოებას – ქალების გაძლიერებას შეიძლება იმ სოციალური სისტემის ნგრევა მოჰყვეს, რომელსაც თავად ასე უფრთხილდება: სოციალურად ძლიერი ქალი აღარ იქნება დამოკიდებული ქმარსა თუ ოჯახზე და თავად გადაწყვეტს, ვის მისთხოვდეს. ოჯახის წინააღმდეგობას იზაბელი შეიძლებოდა შეეშინებინა და ვერ გაებედა თავისი უზრუნველი ცხოვრების დათმობა. მაგრამ თუ ეს ახალგაზრდა ქალი მატერიალურად დამოუკიდებელი იქნებოდა, წყვილს ნაკლები დაბრკოლება შეექმნებოდა და ქორწინების შემდეგ ტრისტაოს მდგომარეობა საგრძნობლად გაუმჯობესდებოდა. რაც, რა თქმა უნდა, სოციალურ სისტემაში ცვლილებას მაინც გამოიწვევდა.

ლუმანის თეორიის კუთხით აპდაიკის რომანი მნიშვნელოვანია, რადგან აქ მოქმედება ხდება მეოცე საუკუნის სამოციან წლებში, როცა საზოგადოებაში ანტირასისტული და ფემინისტური შეხედულებები იკიდებს ფეხს (ფერშეცვლილი იზაბელი ცივილიზებულ სამყაროში სოციალურად მისაღებია, რადგან მდიდარია. ქალის გარემოცვისთვის

ტრისტაო განა მხოლოდ ფერის გამო იყო მიუღებელი, არამედ სიღარიბის. ამაზონის ჯუნგლებში კი, იქ სადაც ახალ ღირებულებებს არ შეუღწევია, ტრისტაო სწორედ კანის ფერის გამოა დაჩაგრული და დამონებული), სიყვარულით ქორწინება კი მაინც მიუღებელია (ლუმანის თეორიის მიხედვით სიყვარულით ქორწინება მე-17 საუკუნეში ჩნდება). ის დაუშვებლად მიაჩნიათ არა მხოლოდ მდიდრებს, არამედ ღარიბებსაც. ტრისტაოს ოჯახის წევრები აფრთხილებენ, რომ ეს ქალი მას უბედურებას მოუტანს. მოგვიანებით ტრისტაო აცნობიერებს იზაბელის მიერ საზოგადოებრივი მდგომარეობის დაკარგვის სიმძიმეს.

ძია დონაშიანუსავით ბევრ სხვა პერსონაჟს ლიბერალად მოაქვს თავი. იზაბელმა კარგად უწყის, რა განსხვავებაა მასა და იმათ შორის, ვინც თვალთმაქცობს, დემოკრატი ვარო – მეგობარ გოგოს ასე ახასიათებს: „ერთი ჩვეულებრივი ბურჟუა გოგოა; ენა, იცოცხლე, წაგდებული აქვს, მაგრამ ცხოვრებისთვის სითამამე არ ჰყოფნის“ (აპდაიკი 2015, 57). ის, რასაც იზაბელი სითამამეს არქმევს, საზოგადოების რასებად და სოციალურ ფენებად დაყოფის მიუღებლობაა. ეს სითამამე აკლიათ იზაბელის უნივერსიტეტის მეგობრებსაც, რომლებიც მართალია რასიზმის აღმოფხვრაზე ლაპარაკობენ, მაგრამ აძრწუნებთ შავკანიანი ტრისტაოს დანახვა. იზაბელი ფუფუნებაში ცხოვრებაზე ამბობს უარს და შამანის დახმარებით კანის ფერსაც იცვლის — თეთრკანიანი იზაბელი შავკანიანი ხდება, ტრისტაო კი – თეთრკანიანი. ამგვარი მეტამორფოზი კიდევ უფრო რთულს ხდის იზაბელის ყოველდღიურ ყოფას, რადგან ელიტარული ფენის თეთრკანიანი ქალი დაბალი სოციალური ფენის შავკანიან ქალად გადაიქცევა. გარდასახვა ტრისტაოს მდგომარეობასაც ცვლის: თეთრკანიანი კაცი არა მხოლოდ ინდიელებისთვის აღარაა მონა, არამედ იზაბელის მამისთვისაც მისაღები ხდება. რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმას, რომ ბრაზილიის კონსტიტუციისა და პერსონაჟების მიერ სიტყვით გაცხადებული ანტირასისტული შეხედულებების მიუხედავად, კანის ფერი მაინც დამბრკოლებელს ხდის სოციალურ კიბეზე ასვლას.

ფლორიდის უნივერსიტეტის პროფესორი ელიზაბეთ გინვეი იკვლევს ბრაზილიურ კულტურას თანამედროვე ანგლო-საქსურ ლიტერატურაში. მისი ნაშრომი, თავის მხრივ, ეყრდნობა ჯონ რაიდერის კვლევას „კოლონიალიზმი და სამეცნიერო ფანტასტიკის გამოჩენა“. რაიდერის თანახმად, კოლონიალიზმის ეპოქის სამეცნიერო ფანტასტიკისთვის დამახასიათებელია რამდენიმე სახის ნარატივი.

სახიფათო მოგზაურობის შემდეგ, რომელსაც მოჰყვება განცალკევებული ადგილის აღმოჩენა, მკვლევრები ხშირად პოულობენ ეგზოტიკურად ლამაზ ქალს, როგორც წესი, მეფის ასულს, რო-

მელიც დატყვევებული ჰყავს რელიგიურ ლიდერს ან შამანს, რომელიც თავის მხრივ იცავს კულტურის საგანძურს. [...] ბოლოს „მშვიდობა“ მოაქვს მკვლევრების მიერ ადგილობრივებზე გამარჯვებას, რასაც შედეგად მოსდევს მეფის ასულის „გამოხსნა“ მისი ახალი დასავლელი საყვარლის მიერ. (Ginway 2013)

მიუხედავად იმისა, რომ აპდაიკი არ ქმნის სამეცნიერო ფანტასტიკას, გინვეი „ბრაზილიას“ ამ პარადიგმის ფარგლებში განიხილავს. აპდაიკი არღვევს რაიდერის პარადიგმის ნორმებს და ცვლის როლებს:

ის [იზაბელი] ახერხებს კავშირი დაამყაროს მეზობელ ტომთან, იმისთვის რომ მიიღოს მონაწილეობა რიტუალში, რომელიც მას საშუალებას მისცემს იქცეს შავკანიანად, მაშინ როცა მისი ქმარი თეთრკანიანი გახდება, და შესაბამისად კაცის თავისუფლება უზრუნველყოფილი იქნება. გამოხსნა გულისხმობს შამანის მიერ ჯადოთი დატყვევებული მეფის ასულის პარადიგმულ გათავისუფლებას, თუმცა აქ როლები შეცვლილია რასისა და გენდერის თვალსაზრისით, გამომდინარე იქიდან, რომ იზაბელი სწირავს თავის კულტურულ სტატუსს ტრისტაოს გადასარჩენად. (Ginway 2013)

კანის ფერის გაცვლა კიდევ ერთ რამეს ხდის თვალსაჩინოს: ქალის როლი ბრაზილიურ საზოგადოებაში სუსტია. იზაბელს, როგორც თეთრკანიან ქალს, არ შეეძლო ტრისტაოს სოციალური სტატუსის შეცვლა ოჯახის თანადგომის გარეშე, როცა ვაჟი შავკანიანი იყო, აი, თეთრკანიან მამაკაცს კი შავკანიანი შეყვარებულის საზოგადოებრივი მდგომარეობის გაუმჯობესება გამოსდის. „ის გახდება ერთადერთი თეთრკანიანი მამრი, რომელიც თავის სიმაღლემდე აიყვანს შავკანიან სატრფოს“ (აპდაიკი 2015, 298). იზაბელს, იმისთვის რომ „თავის სიმაღლემდე აიყვანა“ ტრისტაო, დასჭირდა დაეთმო ოჯახი, უწინდელი უზრუნველი ცხოვრება და კანის ფერი, როცა ტრისტაოსთვის თეთრი კანის ფერი კმარა იზაბელის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში დამკვიდრების ხელშესაწყობად. იზაბელის და ტრისტაოს სოციალური მდგომარეობა მუდმივად ცვალებადია. მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ წიგნის ბოლო გვერდებზე აღწერილი იაპონელი მცველის დამოკიდებულების ცვლილება ტრისტაოს მიმართ, არამედ სალომოსიცი – ახლა, როცა ტრისტაო თეთრკანიანია, ის სიმამრისთვის მისაღები ხდება.

სტატიაში განხილული ტექსტების მაგალითზე ჩანს, რომ ინდივიდებს შორის გრძნობების არსებობა-არარსებობის მიუხედავად, სიყვარულის კოდის გამოყენება ხდება სოციალური სისტემების რეფორმირების მიზნით. ერთ შემთხვევაში სიყვარულის დესტრუქციული ძალა

უფრო თვალსაჩინოა და მასშტაბურ შედეგს იწვევს, რადგან საკომუნიკაციო კოდს იყენებენ კოლხეთის მეფის ასული და უცხოტომელი. მედეას არჩევანი, შეიყვაროს იასონი, განაპირობებს მამის სამეფო ძალაუფლების შერყევას და ტახტის დაკარგვას. მეორე შემთხვევაში სიყვარულის მიერ გამოწვეული სოციალური ნგრევა ერთი შეხედვით უმნიშვნელოა – ქალიშვილი, რომელიც მაღალი სოციალური ფენიდანაა, ოჯახს ღატაკ ბიჭთან ერთად ქმნის. ისინი ჯერ ღარიბებიან და მონებად იქცევიან, კანის ფერის გამოცვლის შემდეგ კი მდიდრებიან და იზაბელის საწყის სოციალურ მდგომარეობას უბრუნდებიან. მიუხედავად იმისა, რომ აპდაიკის ტექსტში წარმოჩენილია მხოლოდ ორი ადამიანის საზოგადოებრივი მდგომარეობის ცვლილება, ამ ნაწარმოების მაგალითზე ნათლად ჩანს სიყვარულის ძალა – სიყვარულის კოდის გააქტიურება გენდერული, რასობრივი და სოციალური თანასწორობის საფუძვლად იქცევა და თანდათანობით იწვევს არსებული სოციალური სისტემის დესტრუქციას.

დამოწმებანი

- აპდაიკი, ჯონ. 2015. *ბრაზილია*. თბილისი: დიოგენე.
- ევრიპიდე. 2013. *ტრაგედიები*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა.
- ვოლფი, კრისტა. 2004. *მედეა: ხმები*. თბილისი: იბისი.
- ოვიდიუსი. 2013. *მეტამორფოზები*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა.
- როდოსელი, აპოლონიოს. 2013. *არგონავტიკა. წიგნში ბაყაყებისა და თავგების ომი /არგონავტიკა*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა.
- სენეკა. 2018. *მედეა*. თბილისი: ლოგოსი.
- ჭილაძე, ოთარ. 1979. *გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა*. თბილისი: ნაკადული.
- Ginway, M. Elizabeth. 2013. A Paradigm of the Tropical: Brazil in Contemporary Anglo-American Science Fiction and Fantasy. *Science Fiction Studies*, 40: 316-334.
- González-Díaz, Emilio. 2004. Paradox, Time and De-Paradoxication in Luhmann: No Easy Way Out. *World Futures*, 60:15-27.
- Luhmann, Niklas. 1998. *Love as Passion. The Codification of Intimacy*. Stanford: Stanford University Press.
- Stendhal. 1975. *Love*. London: Penguin Books.
- Fromm, Erich. 1956. *The Art of Loving*. New York: Harper & Row.

Tamar Subeliani
Ilia State University, Georgia
tamar.subeliani.2@iliauni.edu.ge
DOI: 10.32859/kadmos/16/137-165

Love as a Destructive Force

Keywords: *Communication code, John Updike, Otar Chiladze*

Poets have been glorifying the all-powerful, life-giving, vigorous qualities of love since the birth of literature. Our research explores the destructive force of love as depicted in various world literature classics. We approach this topic from a unique perspective, aiming to uncover the lesser-examined aspects of the nature of love through an examination of literary texts. To illustrate this, we analyze the contemporary representations of the myth of the Argonauts and the story of Tristan and Isolde, specifically through two novels by American and Georgian writers: John Updike's *Brazil* and Otar Chiladze's *A Man Was Going Down the Road*. For this analysis, we will use the theory of German sociologist Niklas Luhmann (1927-1998), who believed that social systems are formed not by individuals, but by human relationships. This theory is formulated in his work, *Love as Passion: The Codification of Intimacy*, published in 1982. According to Luhmann, the communication code, rather than sincerity (as one might assume), plays a significant role in establishing connections and, consequently, in shaping social systems. Since communication implies choosing between possible forms, obstacles appear while motivating receptivity (namely, the motivation to transmit or receive a selected choice may not exist). The function of the communication medium is to overcome these obstacles and successfully establish contact. Luhmann addresses this challenge by stating: "The generalized symbolic media which have to solve such problems of combining selection and motivation employ a semantic matrix intimately connected with reality: truth, love, money, power, etc." (Luhmann 1998, 19). Luhmann thus discusses love, from among the mentioned media, as a generalized symbolic medium of communication, and describes the function of love in

establishing relationships and forming a social system. He further elaborates, “Love as a medium is not itself a feeling, but rather a code of communication, according to the rules of which one can express, form, and simulate feelings, deny them, or impute them to others” (Luhmann 1998, 20). In this context, love transcends mere emotion; it serves as a framework through which individuals navigate their relationships. By framing love as a communication code, Luhmann emphasizes its role in shaping societies.

In the semantics of love, codification developed earlier than in other communication media, a fact associated with the appearance of the printed text. Luhmann believes that by the seventeenth century, the first owner of this code was a woman (because she had read novels) and later a man. “The sensitive male also became a victim of the novel. Everyone else had also read of the clichés and gestures which were all part of the art of seduction” (Luhmann 1998, 31). According to Luhmann, “The form determines what can be communicated within the code” (Luhmann 1998, 43). Over epochs, the form of the code changes, and, consequently, its meaning transforms “from idealization to paradoxicalization” (Luhmann 1998, 43). To justify love, first, the ideal characteristics of the object are considered; later, it is necessary to use the imagination; and, finally, the fact that a person is in love becomes enough. In the case of idealization, love is sublime and divine. In the state of paradoxicalization, sexuality becomes a central component of the code, and love is “no longer directed by social institutions such as the family or religion” (Luhmann 1998, 45). In the era of self-belonging, sexuality and love pair up for the first time, and this is reflected in the code. If love is idealized, the person in love obeys common sense, and, consequently, the mind also controls passion. Paradoxicalization makes it important to find the difference between passion and pleasure. In Romanticism, “love seems to come from nowhere, arises with the aid of copied patterns, copied emotions, copied existences” (Luhmann 1998, 46). One can even realize that its secondary nature is doomed to failure.

Moreover, Luhmann underscores that even in later periods, aristocracy and prosperity are seen as almost essential requirements for love. He argues, “Even at in a later period, nobility and especially wealth are considered almost indispensable prerequisites for love, and their absence can only be made up for, if at all, by virtue—and then only with the greatest of effort—and hardly by the individual uniqueness of personal traits” (Luhmann 1998, 54). At the same time, Luhmann points out that features emerge within the semantic formulation of love that transcend these conditions: “Features appear within semantic formulation that go beyond these conditions, namely paradoxes, consciously fabricated illusions, formulae, which can be evaluated in diametrically op-

posed ways – in short, strategic ambivalences which mediate the translation to a different kind of social composition” (Luhmann 1998, 54-55). This suggests that, despite rigid social structures influencing perceptions of love, intricacies allow for a complex interplay between societal expectations and individual experiences.

Emilio González-Díaz, a researcher at the University of Puerto Rico, states that “The idea of paradox and of its dissolution is a constant throughout most of Luhmann’s principal works” (González-Díaz 2004). The same scientist assumes that Luhmann treats paradox not as an anomaly, but that “For him, paradox is a problem which the system must solve in order to continue its autopoiesis” (González-Díaz 2004). According to Luhmann, if a culture admires rationality and logic, paradoxical motivation is perceived in terms of pathological considerations. This view is shared by all seventeenth-century thinkers but Pascal, including Stendhal, a 19th-century French writer: “There is no doubt that it is madness for a man to lay himself open to passionate love” (Stendhal 1975, 225). Paradoxical communication not only destroys personality, but even has the power to destroy the social system.

Luhmann observes that “by the eighteenth century, families from the upper social strata had already lost their significance as ‘supporters of the state.’ Socio-structural reasons for controls on marriage had thus ceased to exist, and what was there to prevent society from making the switch from arranged marriages to marriages of the heart?” (Luhmann 1998, 145). This statement describes a pivotal shift in societal values, as the necessity for arranged marriages diminished in the face of changing social structures. He further argues, “It was this structural change that people, without being consciously aware of the fact, had prepared themselves for developing the symbolic medium of love” (Luhmann 1998, 146).

Another German sociologist, Erich Fromm (1900-1980), ascribes the tradition of creating a loving family to a later period. He explains, “In the Victorian age, as in many traditional cultures, love was mostly not a spontaneous personal experience which then might lead to marriage. On the contrary, marriage was contracted by convention—either by the respective families, or by a marriage broker, or without the help of such intermediaries; it was concluded on the basis of social considerations, and love was supposed to develop once the marriage had been concluded” (Fromm 1956, 2). This illustrates that, during the Victorian era, marriage was largely viewed as a social contract rather than a romantic union, and love was expected to develop post-marriage.

Around the world, marriages of convenience are still apparent, and were especially so at the turn of the twentieth century. To exemplify this phenom-

enon, we discuss here *Brazil* by John Updike, a novel first published in 1994. In Western culture, from the beginning of the twentieth century, people have been “in search of ‘romantic love,’ of the personal experience of love which then should lead to marriage” (Fromm 1956, 2). Examples of the influence of love on social systems are described in classical literature; as an example, we examine here the myth of the Argonauts, which has been adapted into numerous ancient Greek and contemporary works, and which remains an inexhaustible treasure for scholars of various fields. Even Stendhal himself, who divided love into four categories (passionate love, gallant love, physical love, and vain love) and who tried to comprehend passion (“I want to try and establish exactly what this passion is, whose every genuine manifestation is characterised by beauty” (Stendhal 1975, 43)), regretfully notes in his work that he omitted to discuss Medea’s love. “In speaking of the more or less imperfect sketches of passionate love left to us by the ancients, I see that I have omitted to mention the Loves of Medea in the Golden Fleece” (Stendhal 1975, 242).

Here is how the American writer John Updike describes the main character of his novel *Brazil*: “Her only aptitude had been for love” (Updike 1994, 156). Updike’s characters Isabel and her husband Tristao, as well as the main characters of *A Man Was Going Down the Road* (a novel written by the Georgian author Otar Chiladze), are also in love. The existence of Chiladze’s Medea, like Isabel, has one justification—love: “And now for her whole life she has to lie spread out like a corpse on love’s bed, shouting through clenched lips, ‘because I loved him, I loved him, I loved him’” (Chiladze 2013).

However, following Luhmann’s theory, here we do not discuss love as a feeling but as a communication code and a force that can cause significant changes in the social system, in particular, the collapse of an existing social system.

In his fictional work, Chiladze turns love into a destructive force by making his characters neglect it. The two main characters of the novel, Minos and Aeëtes, positioned at the pinnacle of two distinct social systems, fail to recognize the danger of love. They overlook the fact that the communication code of love plays the same role in the formation of the social system as other communication media- power, money, truth, etc.

Minos, King of Crete, wants to overthrow the royal court of Aeëtes in Vani so as to strengthen and expand his power. To achieve this goal, he uses various forms of communication codes in dealing with the different characters. Unlike Minos, Aeëtes remains in a passive state, focused on preserving his royal court, while anticipating betrayal. Both kings are in search of a weak link, but their motivations differ. Aeëtes is driven by the need to identify potential traitors to

safeguard his position, while Minos seeks to find those who can offer him an advantage. Neither king foresees that love will become the destructive force of the royal court in Vani. Minos and Aeëtes both overlook Medea.

Minos has meticulously planned twenty-five years ahead, accounting for every obstacle that might prevent him from achieving his goal- everything, that is, except love. To escalate the feud between the Greeks and the Colchians, he decides to sacrifice Jason and bring down Aeëtes's kingdom.

While Jason is merely a pawn in Minos's scheme, he also represents a direct threat. In order to fulfill his mission, Jason must steal the Golden Fleece, giving the Greeks a pretext to attack the Colchian ships in pursuit, and ultimately topple Aeëtes. Furthermore, Jason is the son of the rightful king of Iolcos, and his eventual return to claim the throne would undermine Minos's plans. For this reason, according to Minos's design, Jason cannot be allowed to survive: his assassination would catalyze the Greeks to attack the Colchis.

Minos employs two communication codes with Jason: power and truth. Through power, he makes it clear that Jason cannot escape or disobey him: he has to go to Vani and steal the Golden Fleece. Through truth, Minos appeals to Jason's sense of justice, portraying the mission as one which would make Jason a hero. But Minos ignores the power of love and fails to anticipate the very circumstance that will ultimately save Jason from his planned demise and allow him to return safely to his homeland. This blind spot in Minos's strategy unwittingly undermines his plan, as love becomes the force that foils part of his scheme.

He had failed to take Medea into account. Medea! Minos knew that Jason would do anything to save his own skin. He was like a wolf: there was no cranny he wouldn't sneak into, no nook he wouldn't sniff at. But Minos didn't know, or had forgotten, or omitted to think that in one of those nooks Jason might possibly come across Medea, his doll and his saviour. A stupid girl had interfered and overturned a business that a wise man had planned, pondered, measured, assessed and calculated for twenty-five years. Medea existed in order to save, whatever it cost her, someone a wise man had sacrificed. (Chiladze 2013)

Both Minos and Aeëtes fail to recognize the true power of Medea and the transformative force of love. The King of Colchis is consumed by suspicion, seeing traitors everywhere, even within his own household. He fears that his throne will be threatened by someone driven by the desire for power. Aeëtes is wary of Oqajado, who has gone to Greece; of Phrixos, his son-in-law; and even of his grandchildren. Aeëtes envisions a scenario where his grandchildren might betray him, sacrificing him to seize his kingdom: "But it was also

possible they had been intimidated, or promised something to win those four milksops over against their grandfather and country. In short, Aeëtes trusted neither the foreigner nor his own grandchildren” (Chiladze 2013).

Once again, Chiladze’s artistic work exactly coincides with Luhmann’s theory. The king’s grandsons can be intimidated by someone who has even more power than Aeëtes. They might be promised material prosperity or the return of the royal court (more money, power, or the restoration of justice). Yet it is not money, power, or the truth but rather love that destroys the kingdom of Aeëtes. “He disregarded Medea, because an unmarried daughter can have nothing more dear to her than her parents” (Chiladze 2013). Since Aeëtes believes that his family will find a suitable candidate for Medea to marry rather than having her seek out love herself, he does not see the danger of his daughter falling in love with his rival or a representative of another social class. The king even suspects his son, Afrasion, although he quickly apologizes for these thoughts: “Forgive me, son: thrones are something you need to keep your ears and eyes open about” (Chiladze 2013).

It should be noted here that the names Absyrtus and Chalciopé appear in the English translation instead of Afrasion and Qarisa, the names used in the original text, which we can presume must be because these names are familiar to English-speaking readers.

Why does the king suspect one child and not another? Aeëtes considers that Afrasion may wish to take his father’s throne rather than remaining heir forever. Medea cannot make such a claim; she is a woman and a junior, and no one will support her reign. The reign of Qarisa (Chalciopé) is considered possible not in Chiladze’s but in Christa Wolf’s work: “The women who belonged to our circle conceived the bold idea of making our sister, Chalciopé, the new Queen. Tradition has it that in earlier times there were Queens in Colchis” (Wolf 1998, 73). According to Wolf, women have greater power in this society: “Actually, we found it excessive, the way the Colchians treated their women, as though something important depended on what they thought and what they said” (Wolf 1998, 41). And, she also mentions, “We didn’t take them (Colchian women) seriously. That was a mistake” (Wolf 1998, 75).

In Chiladze’s novel, neither Medea nor Qarisa is considered a threat, while Aeëtes perceives danger in the figures of his daughter’s husband and sons. Minos’s plan, too, does not escape Aeëtes’s attention: “Phrixos was the first wave, his sons were the second; the third wave came after the second in the shape of the smiling stranger, and the third, of course, had to be followed by a fourth, because nature’s ordained custom demanded it. Aeëtes was now trying to identify this fourth wave: the fourth would be stronger, bolder and noisier” (Chiladze 2013).

Not only does Aeëtes fail to understand the power of love in time, but even after Medea's betrayal, he still struggles to grasp its full impact.

When he looked in his heart of hearts, however, nobody except Medea interested him anymore. Compared with Medea, they all seemed small and banal. In any case, they all had some justification, except Medea, who had betrayed her father without cause, which stunned him most of all. Her betrayal was so unexpected that he didn't even try to seek any explanation for it (Chiladze 2013).

Unlike Aeëtes, Jason instantly recognizes the power of love. Jason knows that both Minos and Aeëtes would sacrifice him without hesitation, and knows he needs to find someone else who can offer him the chance of salvation.

He might possibly appeal to Medea and even make her fall in love with him. [...] Of course, in this impenetrable fog it was foolish to build castles in the air and dream of Medea's love, but Jason could in no way stop thinking about Medea: he knew in his heart that he could forge something out of this thought. [...] But why should Medea slave, why should she take risks for this foreigner whom she had seen just once, when it was questionable if she had really seen him at all? Jason couldn't recall Medea lifting her head or even looking towards him: she sat there looking at her hands. You can rely on a woman only when she loves you. So Jason had first to make Medea fall in love with him, and then ask for her help (Chiladze 2013).

Other writers also believe that Medea's actions are motivated by love: "Then my mistress Medea would not have sailed to the walls of Iolcus, her heart broken with love for Jason" (Euripides 2006, 37); "I see what I ought to do; and it will not be ignorance of the truth, but love that beguiles me" (Ovid 1893); "Medea knows not how to curb her love or hate. Now love and hate together rage" (Seneca 1898, 37); "How Jason brought back the fleece to Iolcus aided by the love of Medea" (Apollonius Rhodius 1912).

According to Luhmann's theory, for the power of love to work, it is not necessary for either party to actually be in love; rather, all that is necessary is for them to behave as a couple and use love as a form of communication. Love is "a model of behavior that could be acted out" (Luhmann 1998, 20). Thus, whether or not Jason truly loves Medea, he behaves like a lover toward her, and their relationship ultimately becomes a catalyst for changes in the social order. Medea's love, in turn, transforms into a destructive force, bringing about the downfall of the kingdom of Aeëtes. Chiladze tells us nothing about Medea's stay in Greece, so we cannot judge whether the love has become harmful to the woman personally. However, the writer partially explains Medea's misfortune: "Her constant tears had left the first stain on a virgin's bed" (Chiladze 2013).

After having this dream, Medea realizes that Jason is exploiting her to seize the Golden Fleece: “‘The ram’s fleece is mine, isn’t it?’ the stranger asked Aeëtes. ‘But you came to marry my daughter,’ Aeëtes retorted” (Chiladze 2013).

Before Medea, her older sister, Qarisa, is involved in the betrayal. We use the example of Qarisa and her husband to illustrate the correctness of Luhmann’s theory in the fictional text. In the novel, the sincerity of Qarisa’s feelings toward her husband is often questioned: “She belonged to that class of women who decide in advance who they will fall in love with: one day they are convinced, ‘We are in love,’ and without hesitation or doubt, they get entangled in a net of imaginary love. This belief can sometimes last a lifetime as their substitute for real love” (Chiladze 2013).

Qarisa behaves as a person in love would—therefore, we conclude that Qarisa knows the code of love and acts according to its rules. As for Medea, Chiladze emphasizes that the woman grew up with her aunt and was not familiar with the code, although we know that she heard a love poem from her female guards. “Medea understood nothing, knew nothing, except for the silly verses which her handmaidens sang in Dariachangi’s garden” (Chiladze 2013). Once again, we see that love has been “codified,” and women pass it on to each other orally through poems or songs.

It is true that Phrixos was received and sheltered by Aeëtes, but the foreigner cemented his place in the social system of Colchis by marrying Qarisa. Phrixos presents himself to Aeëtes as the son of a king, though, in reality, he hails from a humble background. If not for the lie orchestrated by the Greek king, Aeëtes would never have allowed Phrixos – an impoverished young man – to marry his daughter. Phrixos’s social status changes upon his arrival in Colchis and is solidified by his marriage to Qarisa. The shift is only the result of deception, and we cannot assume that Aeëtes or Qarisa voluntarily accepted a change in the social order.

Both Phrixos and Jason need the love of their wives: Jason to save his skin, and Phrixos out of fear, to cover his lies. Therefore, it is advantageous for them to use the communication code of love when interacting with these female characters.

Like Phrixos, Updike’s character Tristao, the thief and son of a prostitute, strives to present himself as part of the upper class. However, unlike Phrixos, whose primary motivation is to save himself and his family from starvation, Tristao is fully aware that his goal is to enter the world of the wealthy. Both he and his family are impoverished, but while Phrixos seeks to alleviate the immediate suffering of hunger, Tristao is driven by a deeper desire to elevate his social standing. Tristao sees Isabel as a means to achieve this goal. His ap-

proach contrasts sharply with that of Phrixos: while Phrixos initially resorts to lies before turning to the code of love, from the very beginning, Tristao seeks to exploit Isabel's love to further his aims. "For some time, Tristao had been feeling he had outgrown crime and must seek a way into the upper world from which advertisements and television and airplanes come. This distant pale girl, the spirits now assured him, was the appointed way" (Updike 1994, 5).

But Tristao is not welcome in the luxurious world to which Isabel belongs. Both the Japanese guard of the house and Isabel's maid eye him with suspicion, a reaction fueled not only by Tristao's skin color, but also by his poverty. However, Updike writes that "The Brazilian disowns only the immense black poverty" (Updike 1994, 239). In 1960s Brazil, racism is a deeply entrenched issue, which we will explore further below. "Their story parallels the oppression and economic transformation of Brazil during the military dictatorship (1964-85) and its aftermath, offering a panoramic vision of a society in transformation" (Ginway 2013, 317).

In this era, more heterogeneous changes were taking place in Brazilian society than in that described by Chiladze. In the Georgian novel, one royal dynasty is overthrown by another, and the role of women in social life is only partially presented, while Updike has portrayed various changes that take place in the Brazilian community: shifts in social, racial, and gender roles.

Tristao and Isabel's love affair and marriage are disliked by both the woman's father and her uncle, as each has a different image of Isabel's future. "But I am not rich," Isabel says, with a new note of grievance and petulance. "My uncle is rich, and my father, too, off in Brasilia, but I have nothing of my own – they hold me like a pampered slave, to be given when the nuns have graduated me to some boy who will grow into a man like them, sleek and polite and uncaring" (Updike 1994, 14).

Isabel's upper-class social position is due not to her own wealth, but to her father's and uncle's. In the future, a woman's social status is expected to be reinforced by her husband's material wealth and social standing. However, Isabel asserts her own will, and it is her choice that brings about small but significant shifts in the social system. Here we must mention that while Medea's love (and her subsequent choice) destroys the kingdom of Colchis, Isabel's love, in contrast, changes only the social standings of herself and her beloved.

Isabel could follow the path laid out by her uncle and father, marrying someone of their choosing and thus maintaining the status quo of the social system. Alternatively, she could choose Tristao, the poor young man. Isabel's decision to marry Tristao has one of two potential consequences, as the social status of one of the pair must change after their wedding. Tristao wants

to improve his social standing. If his beloved's family had agreed to their marriage, the young man would have achieved his goal. However, with the family's resistance, Isabel leaves her home, meaning the quality of her life decreases. If not for love, Isabel would not have had a reason to agree to live in deteriorating conditions. Other motives for giving up social standing, besides love, could have been religion, worldview, etc.

Medea also has the power to cause changes in the social system. She is the king's daughter, so the young woman belongs to the highest social class in Vani, but, like Isabel, she has no fortune of her own. Medea's choice causes a more extensive social upheaval. Not only does Medea alter her social standing when she follows Jason to a foreign kingdom, but the daughter also overthrows her father's royal court.

The attitude of Salamao and Donashianu towards the union of the young couple is due to a fear of the destruction of the social structure. Uncle Donashianu is a supporter of social classicism. He declares that the lower social class is a destructive force: "The hands of the many would tear everything up" (Updike 1994, 23).

Isabel's uncle is right to some extent, because cross-connections between social classes will overturn his world. Unlike Aeëtes, the Brazilian family is not surprised that Isabel fell in love, nor are they particularly astounded by the girl's desire for a socially inappropriate young man. Both men share the same adventure: in his youth, Salamao fell in love with a black prostitute (as it turns out later, she was Tristao's mother), who gave birth to their son. But Salamao refused to marry the prostitute and instead wed Isabel's mother, a member of a noble family. Uncle Donashianu also married a woman with whom he could form a desirable relationship: "Aunt Luna came from the thin upper crust of Salvador" (Updike 1994, 22). Donashianu, whose social position is strengthened by his marriage to Luna, is first in love with Isabel's mother (who is already his brother's wife), then with his maid Maria. In his old age, Donashianu marries Maria, but she soon leaves him.

Donashianu does not have racist views: "I do not speak of color. [...] But a man cannot make himself out of thin air, he must have materials" (Updike 1994, 23). Many things are acceptable to him: he agrees to involve young people in protests against the government, to indulge in left-wing fairy tales, "quixotic agitation", and even to change the government- but not to challenge the social order. Donashianu can even be considered a feminist: "You may choose to become yourself a lawyer, a doctor, a Petrobras executive. Such opportunities now exist for women in Brazil, though very grudgingly. Women must still do battle against our worthy forefathers' conception of women as ornaments and breeders" (Updike 1994, 25).

While the uncle endorses gender equality, he fails to consider that women's empowerment may lead to the destruction of the social system: a socially strong woman will no longer depend on her husband or family, and will decide for herself whom to marry. Faced with her family's resistance, Isabel may become afraid and lack the courage to relinquish her carefree life. Had Isabel been financially independent, the couple would have encountered fewer obstacles, and Tristao's situation would have improved significantly after their marriage. This, of course, would have brought a shift in the social system, challenging its deeply entrenched norms.

As to Luhmann's theory, Updike's novel is significant because the action takes place in the 1960s, when anti-racist and feminist views were already gaining popularity in society (being white, Isabel is acceptable to others because she is rich). Meanwhile, Tristao is not accepted in Isabel's world, not because of his color, but because of his poverty. In the Amazon jungle, where traditional values have remained largely intact, Tristao faces oppression and enslavement purely because of his skin color, but a love marriage remains unacceptable nevertheless. According to Luhmann's theory, the concept of "love marriage" emerged in the 17th century. A marriage of love is considered improper not only for the rich, but also for the poor. Tristao's family members warn him that this woman will bring him trouble, but only later does Tristao realize the severity of Isabel's loss of public status.

Like Uncle Donashianu, many other characters pretend to be liberals. Isabel explains the difference between her and others, who act like liberals, in describing her friend: "She is a typical bourgeois girl, full of bold chatter but with no courage for life" (Updike 1994, 35). What Isabel calls boldness is her refusal to accept the societal divisions based on race and social class. Isabel's friends at university lack this audacity: they talk about eradicating racism and, at the same time, shudder when they see a black man.

Isabel refuses to live in luxury and, with the help of a shaman, undergoes a transformation that changes both her and Tristao's skin colors. This metamorphosis makes Isabel's everyday life even more difficult, as the privileged white female turns into a black woman of a lower social standing. For Tristao, the change is equally significant: as a white man, he could never have been accepted as the Indians' slave, but as a black man, he is now seen as acceptable by Isabel's father. This transformation highlights a harsh truth: despite the Brazilian constitution and the anti-racist rhetoric expressed by the characters, skin color remains a powerful barrier to social mobility.

M. Elizabeth Ginway, a professor at the University of Florida, explores Brazilian culture in contemporary Anglo-Saxon literature. Her work, in turn,

draws on John Ryder's study of colonialism and the emergence of science fiction. According to Ryder, several types of narratives are characteristic of colonialist science fiction.

After a perilous journey leading to the discovery of a remote location, explorers often find an exotically beautiful woman, normally a princess, kept by a religious leader or shaman, who guards the culture's secret treasure. The arrival of outsiders usually precipitates a conflict in the form of an uprising, often led by a native of the traditional culture. In the end, "peace" is brought about by the victory of the explorers over the natives, concluding with the "rescue" of the princess by her new Western lover, whose sexual conquest of the princess parallels the "liberation" of the land and people from subjugation by the evil and corrupt shaman. (Ginway 2013, 316)

Although Updike does not write science fiction, Ginway analyzes *Brazil* from within this paradigm. From Ginway's perspective, Updike breaks the norms of Ryder's paradigm and reverses the roles:

Their story parallels the oppression and economic transformation of Brazil during the military dictatorship (1964-85) and its aftermath, offering a panoramic vision of a society in transformation. [...] She manages to contact a neighboring tribe in order to undergo a ritual that will allow her to become black while her husband becomes white, thereby securing his freedom. This rescue recalls the paradigmatic liberation of a princess held under a spell by a shaman, though here the roles are reversed in terms of race and gender, since Isabel sacrifices her cultural status to save Tristao. (Ginway 2013, 317)

The shift in skin color highlights a deeper social reality: the limited role of women in Brazilian society. Isabel, as a white woman, could not change Tristao's social standing when he was black, as any social change would require the backing of her family. In contrast, a white man had the ability to elevate the social status of his black lover. "He would be one white man who would elevate his black mistress to his own level" (Updike 1994, 208). To "raise" Tristao to her social height, Isabel had to give up her family, previous carefree life, and skin color, while for Tristao, his being white is enough to enable Isabel's establishment in public life. The social standings of Isabel and Tristao are in constant flux. It is not only the Japanese guard who changes his attitude towards Tristao, but also Salamao; now that Tristao is white, he looks like a member of a high social class, and, therefore, the young man is acceptable to his father-in-law.

The textual examples discussed in this article show that, regardless of the presence or absence of feelings, the code of love leads to the reforming of social systems. In one case, the destructive power of love is more visible and leads

to large-scale consequences, where the communication code is used by the daughter of the King of Colchis and a foreigner. Medea's falling in love with Jason causes her father's royal power to waver and his throne to be lost. In the second case, the social destruction caused by love is seemingly insignificant—a daughter from a high social class creates a family with a poor boy. At first, they become poorer and are enslaved, but after changing their skin color, they earn wealth and return to Isabel's earlier social status. Although Updike's text shows the change in the public standings of only two people, the example of his work clearly illustrates the power of love—the activation of the love code becomes the basis of gender, racial, and social equality, and gradually leads to the destruction of the existing social system.

References

- Chiladze, Otari. 2013. *A Man was Going down the Road*. London: The Garnett Press. Kindle ebook.
- Euripides. 2006. *Medea*. New York: Oxford University Press.
- Fromm, Erich. 1956. *The Art of Loving*. New York: Harper & Row.
- Ginway, M. Elizabeth. 2013. A Paradigm of the Tropical: Brazil in Contemporary Anglo-American Science Fiction and Fantasy. *Science Fiction Studies*, 40: 316-334.
- González-Díaz, Emilio. 2004. Paradox, Time and De-Paradoxication in Luhmann: No Easy Way Out. *World Futures*, 60:15-27.
- Luhmann, Niklas. 1998. *Love as Passion. The Codification of Intimacy*. Stanford: Stanford University Press.
- Ovid. 1893. *Metamorphoses*. London: George Bell & Sons. <https://www.gutenberg.org/files/21765/21765-h/21765-h.htm> (06.10.2023)
- Rhodijs, Apollonius. 1912. *The Argonautica*. Cambridge: Harvard University Press. <https://www.gutenberg.org/files/830/830-h/830-h.htm> (06.10.2023)
- Seneca, Lucius Annaeus. 1898. *Two Tragedies of Seneca*. Boston: Houghton Mifflin.
- Stendhal. 1975. *Love*. London: Penguin Books.
- Updike, John. 1994. *Brazil*. New York: Fawcett Columbine.
- Wolf, Christa. 1998. *Medea: A Modern Retelling*. New York: Doubleday.

თვალსაზრისი

OPINION

თამთა სურმავა

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, საქართველო

tamta.surmava.1@iliauni.edu.ge

DOI: 10.32859/kadmos/16/166-182

„ამირანდარეჯანიანის“ კომპოზიცია პროპის ზღაპრის მორფოლოგიის ქრილში*

„ამირანდარეჯანიანი“ ჩვენამდე მოღწეული უძველესი საგმირო-სარაინდო თხზულებაა ქართულ მწერლობაში; მის ავტორად მიჩნეულია მოსე ხონელი, ხოლო დაწერის თარიღად სხვადასხვა მეცნიერი სხვადასხვა პერიოდს მიიჩნევს XI საუკუნის დასასრულიდან XIII საუკუნის ოციან წლებამდე. ტექსტის ადრეული ხელნაწერები არ შემონახულა. ნაწარმოებს ვიცნობთ მხოლოდ XVII და მოგვიანო საუკუნეების ხელნაწერით.¹ „ამირანდარეჯანიანი“ რამდენჯერმე გამოიცა. პირველი გამოცემა ეკუთვნის ზაქარია ჭიჭინაძეს (1896 წ.), მეორედ და მესამედ თხზულება გამოსცეს სარგის კაკაბაძემ (1939 წ.) და სოლომონ ყუბანეიშვილმა (1949 წ.), 1967 წელს გამოიცა ლილი ათანელიშვილის მიერ მომზადებული ტექსტი, რომელსაც თან გამოკვლევაც ახლდა. ქართული სამეცნიერო ლიტერატურა იცნობს არაერთ გამოკვლევას „ამირანდარეჯანიანთან“ დაკავშირებით. კვლევები პირობითად რამდენიმე ჯგუფად შეიძლება დაიყოს, მკვლევართა გარკვეული ნაწილი დაინტერესებულია საკვლევი ტექსტის სადაურობის გამოკვლევით. განიხილება ორი თეორია, რომელთა მიხედვითაც, ნაწარმოები შესაძლოა, წარმოადგენდეს სპარსული ტექსტის თარგმნილ ვერსიას ან შექმნილი იყოს ქართულ ნიადაგზე (მარი 1895; ბარამიძე 1932; კეკელიძე 1958) მეცნიერთა ყურადღების ფოკუსში ექცევა ასევე „ამირანდარეჯანიანის“ უანრობრივი რაგვარობა და კომპოზიციური შეკრულობა (იმედაშვილი 1966; მამაცაშვილი 1999; სიხარულიძე 2007).

* სტატია მომზადებულია რუსთაველის სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის FR-21-660 – ფარგლებში.

1 ათანელიშვილი 1967, 06.

„ამირანდარეჯანიანი“ ციკლური აგებულების ნაწარმოებია, რომელიც მოიცავს თორმეტ კარს; მასში მოთხრობილია მთავარი მოქმედი პირის, ამირან დარეჯანისძისა და რამდენიმე გმირის თავგადასავალი. ტექსტის კომპოზიციის შესახებ არაერთი მოსაზრება გამოითქვა, მათი უმრავლესობის მიხედვით, შედგენილობის მხრივ ნაწარმოები დანაწევრებულია, ცალკეული თავები კი ერთმანეთთან მხოლოდ ექანიკურადაა დაკავშირებული. რაკი ჩვენი კვლევის უმთავრესი მიზანი ერთი თეორიული მიდგომით – პროპისეული ზღაპრის მორფოლოგიით (პროპი 1984) – „ამირანდარეჯანიანის“ კომპოზიციის შესწავლა, შევეცდებით, მიმოვიხილოთ უკვე არსებული გამოცდილება, რომელიც ტექსტის კომპოზიციის შესწავლის ირგვლივ არსებობს.

სიუჟეტის დანაწევრებულობა და კომპოზიციური დაუმთავრებულობა, კორნელი კეკელიძის აზრით, „ამირანდარეჯანიანის“ წარმოშობის საკითხის გარკვევას ამარტივებს. მეცნიერი ვარაუდობს, რომ თითოეულ კარს ცალკე, დამოუკიდებელი წარმომავლობა აქვს და სანამ თხზულება ლიტერატურულ სახეს მიიღებდა, მან განვითარების რამდენიმე ეტაპი განვლო, უპირველესად კი იგი ნასაზრდოები უნდა იყოს ხალხური ზეპირსიტყვიერების ნიმუშებით. ჩვენი აზრით, კეკელიძის თვალსაზრისი გარკვეულწილად წინააღმდეგობრივია, რადგან იგი, ერთი მხრივ, მიანიშნებს ტექსტის მკვეთრ კომპოზიციურ დანაწევრებულობაზე, მეორე მხრივ კი, იქვე დასძენს, რომ ტექსტის სიუჟეტურად გამაერთიანებელი ელემენტი თავად ურთიერთობაა გმირებისა და არა მათი შინაგანი სამყაროს ამსახველი შინაარსი (კეკელიძე 1987, 21).

გაიოზ იმედაშვილის აზრით, ნაწარმოების კომპოზიცია იმდენად არამყარია, რომ თორმეტი კარიდან შვიდის არარსებობის შემთხვევაში, ამირან დარეჯანისძის კომპოზიციური ხაზი დიდ დანაკლისს არ განიცდიდა, თუმცა ამავედროულად მკვლევარი „ამირანდარეჯანიანს“ „ქართული მწერლობის შესანიშნავ ძეგლად“ ასახელებს (იმედაშვილი 1966, 27). „ამირანდარეჯანიანის“ 1967 წლის გამოცემას ნარკვევი და ლექსიკონი დაურთო ლ. ათანელიშვილმა. ნარკვევში მეცნიერი აღნიშნავს, რომ ნაწარმოების დასასრული ბუნდოვანია და იგი დასრულებული არც არის, რადგან თხრობა მთავრდება ამირანის ბალხეთში გამეფებით, ხოლო შემდგომი პერიპეტეების შესახებ მკითხველს ინფორმაცია არ აქვს (ათანელიშვილი 1967, 5). ამრიგად, ამკარაა, რომ სწორედ ეს მოსაზრებაა ანალიზის შემდგომი დასაყრდენი.

„ამირანდარეჯანიანის“ უანრობრივი რაგვარობის განსაზღვრისას მ. მამაცაშვილი ორ ალტერნატივას ასახელებს: საგმირო-სარაინდო

რომანსა და ეპოსს. მეცნიერის დაკვირვებით, უპრიანი იქნება, ხონელის ტექსტი რომანის ჟანრს არ მივაკუთვნოთ, რადგან ქართული ლიტერატურა მხოლოდ ერთ სარაინდო რომანს იცნობს და ეს რუსთველის „ვეფხისტყაოსანია“. მეცნიერი არ უგულუბელყოფს იმ ფაქტს, რომ „ამირანდარეჯანიანი“ მართლაც ამჟღავნებს გარკვეულ მსგავსებას ფრანგულ სარაინდო რომანთან, მაგრამ მსგავსების მთავარი წყარო არა პირდაპირი ჟანრობრივი გავლენა, არამედ საზოგადოებრივი განვითარების პარალელური საფეხურია, რომელიც ტექსტში აისახა. მკვლევარი ასკვნის, რომ თხზულების ჟანრობრივი კატეგორია მოქცეულია გარდამავალ ეტაპზე საგმირო ეპოსსა და საგმირო სარაინდო რომანს შორის და სწორედ ამ ფაქტითაა განპირობებული გარკვეული მსგავსებები ეპოსთანაც და რომანთანაც (მამაცაშვილი 1999, 361).

საგულისხმოა ნათია სიხარულიძის აზრი „ამირანდარეჯანიანის“ კომპოზიციასთან დაკავშირებით; მკვლევარი აღნიშნავს, რომ მისი დაკვირვებით, ტექსტში შვიდი კარის გამოყოფაა მხოლოდ შესაძლებელი, ნაცვლად თორმეტისა (სიხარულიძე 2007, 45).

როგორც უკვე აღინიშნა, „ამირანდარეჯანიანი“ 12 კარისაგან შედგება. ესენია: „აბესალომ ინდოთ მეფის ამბავი“, „ბადრი იამანისძის ამბავი“, „ნოსარ ნისრელისა ამბავი“, „ამირან დარეჯანისძისა ამბავი“, „ამბრი არაბისა ამბავი“, „ინდო ჭაბუკისა ამბავი“, „მნათობთა ამბავი“, „ტილისმათა ამბავი“, „სეფედავლე დარისპანისძისა ამბავი“, „ამბავი მზისა ჭაბუკისა“, „სისხლთა ძებნისა ამბავი“ და ბალხეთს შესვლისა ამბავი“.

ამბავში პირდაპირ თუ ირიბად მონაწილეობს ამირან დარეჯანის ძე. სიუჟეტის მიხედვით, ამირანი იყო მობალდადელი ჭაბუკი, რომელიც მშვიდობიანობის დროს ცხოვრობდა თავისი პატრონის, არაბეთის ხალიფის კარზე. ომობდა, ნადირობდა, ნადიმობდა, ერკინებოდა ფალავნებს და ასრულებდა თავისი პატრონის დავალებებს; ასევე, დახმარებას უწევდა გასაჭირში ჩავარდნილ თანამომძეებს. ამბები ერთი შეხედვით ფრაგმენტული ხასიათისაა და დაუმთავრებელი თხზულების შთაბეჭდილებას ტოვებს. მოთხრობა წყდება ამირანის ქვრივი დედოფლის მოწვევითა და ბალხეთში შესვლით, სადაც ის ამარცხებს განდგომილ ბალხამ ყამის ძეს, გახელმწიფდება და ცოლად შეირთავს ბალხეთის მეფის ასულს, ამის შემდეგ მასზე არაფერია ნათქვამი; თავად ამ ამბავს მისი ყმა, ღრმად მოხუცებულობამდე მიღწეული სავარსამისძე ჰყვება. ნაწარმოები ფეოდალურ ურთიერთობებს ასხამს ხოტბას, რომლის საფუძველი პატრონყმური დამოკიდებულებაა.

ჩვენი კვლევის ძირითად თეორიულ საფუძვლად გამოყენებულია რუსი ფოლკლორისტი, ვლადიმერ პროპის, მიერ ჩამოყალიბებული კონცეფცია, რომელიც ზღაპრის პოეტიკის კვლევასა და აგებულების კანონზომიერებათა გამოვლენას ისახავდა მიზნად. პროპი 1928 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „ზღაპრის მორფოლოგია“ გვთავაზობს ლიტერატურული ნაწარმოების სტრუქტურული შესწავლის ფართო მოდელს. კვლევა ემყარება იმ დებულებას, რომ ჯადოსნურ ზღაპრებში ხშირად სხვადასხვა მოქმედი პირი ერთსა და იმავე ფუნქციას ასრულებს. მეცნიერი პერსონაჟთა მოქმედებას/ქცევას „ფუნქციას“ უწოდებს და ტერმინს ასე განმარტავს:

ფუნქცია ეწოდება პერსონაჟის მოქმედებას, რომელიც სიუჟეტის მსვლელობისთვის მისი მნიშვნელობის თვალსაზრისით განისაზღვრება. მაგალითად, თუ გმირი თავისი ცხენით ახტება მეფის ასულის სარკმლამდე, გვაქვს არა ცხენით ახტომის ფუნქცია, არამედ ქორწინებასთან დაკავშირებული ძნელი დავალების ფუნქცია. (პროპი 1984, 33)

კონცეფციის თანახმად, ფუნქციათა განსაზღვრა იმისგან დამოუკიდებლად ხდება, თუ ვის მიეწერება ზღაპარში მათი შესრულება, მათი განსაზღვრა არც იმაზეა დამოკიდებული, როგორ და რა საშუალებებით შესრულდება მოქმედება. პროპის სტრუქტურული მოდელის მიხედვით ტექსტში ცალკეულ ფუნქციათა აღმოჩენა, კვლევის მხოლოდ პირველი ეტაპია, ფუნქციათა გამოვლენის შემდეგ ცალკე უნდა იქნეს გამოკვლეული ამ ფუნქციების შემსრულებელი პერსონაჟების შვიდწევრა მოდელიც (იქვე, 121).

საცნაურია, რომ მეცნიერი სიუჟეტსა და კომპოზიციას ერთ განუყოფელ მთლიანობად ანალიზებს და ეთანხმება კლოდ ლევი-სტროსს, რომლის თვალსაზრისსაც არგუმენტად გვთავაზობს: „ფორმასა და შინაარსს ერთი ბუნება აქვთ, ისინი საერთო ანალიზს ექვემდებარებიან“ (იქვე, 39).

პროპი თავის თეორიულ ნაშრომში გვთავაზობს ერთგვარ მოდელს, რომელიც ლიტერატურული ტექსტის ინტერპრეტაციისთვის უნდა გამოიყენოს მკვლევარმა, თავად ნაშრომის ბუნებიდან გამომდინარე, ავტორის მიერ წარდგენილი მაგალითები მხოლოდ ჯადოსნური ზღაპრით შემოიფარგლება.

ჩვენი კვლევის საგანი კი „ამირანდარეჯანიანის“ კომპოზიციის შესწავლა და ერთგვარი კანონზომიერებების აღმოჩენაა შემოთავაზებული მოდელის საშუალებით.

„ამირანდარეჯანიანში“ პროპისეულ ფუნქციათა გადანაწილების სქემა ცალკეული თავებისთვის მეტ-ნაკლებად განსხვავდება ერთმა-

ნეთისგან, საცნაურია, რომ პირველი კარი – „აბესალომ ინდოთ მეფის ამბავი“ – ფუნქციურ დანაწევრებას თითქმის არ ექვემდებარება, რადგან მთელი პირველი კარი თავად არის ფუნქცია; სახელდობრ, როგორც პროპი აღნიშნავს, ყველა ჯადოსნური ზღაპარი იწყება საწყისი ჰარმონიული სიტუაციის აღწერით, რომლის ფონზეც ჩნდება დისჰარმონია და მისი აღმოფხვრა წარმოადგენს ზღაპრის მთავარ მამოძრავებელ სიუჟეტურ ხაზს. „ამირანდარეჯანიანში“ მოთხრობილი ამბავი, აბესალომ ინდოთ მეფის შესახებ, იწყება სწორედ ასეთი ჰარმონიული გარემოს აღწერით: „იყო ჰინდოთ მეფე აბესალომ, მორჭმული და განგებნიანი. და არა იყო შეჭირვება გულსა მისსა“ (ხონელი 1969, 5). აბესალომ მეფის სანადიროდ გასვლას, ფუნქციას N1, მოსდევს უშუალოდ იმ დანაკლისის გაჩენა, რომელიც გმირმა უნდა შეიგოს (ფუნქცია N9), სანადიროდ გამოსული აბესალომ მეფე შემთხვევით გადააწყდება უცნობი გმირების გამოსახულებას და ნებისმიერ ფასად სურს, გაიგოს მათი ვინაობა. სწორედ პირველ კარში მოცემული ეს ორი ფუნქციაა გადამწყვეტი მთელი ნაწარმოებისთვის. იმ უცნობი გმირების ამბის შეტყობასა და თითოეულის გმირობის გადმოცემას ეთმობა მთელი ტექსტი.

იმისათვის, რომ უფრო ნათელი გახდეს ფუნქციათა დატვირთვა ცალკეული კარისთვის, თითოეულ მათგანს დავანაწევრებთ ფუნქციათა დონეზე:

მეორე კარი მოგვითხრობს „ბადრი იამანისძის ამბავს“, რომელშიც მეორე დონის მთხრობელი უამბობს მეფეს გმირის შესახებ, ნიშანდობლივია, რომ პირველი კარიდან მეორე კარზე გადასვლა მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებს ემყარება, სახელდობრ: მეფე ისმენს ამბავს მისთვის უცნობი გმირის შესახებ, რომლის ვინაობითაც იგი ნადირობის დროს დაინტერესდა. მეორე კარში კი ფუნქციურად განსხვავებული როლები ორ გმირს, ამირან დარეჯანისძეს და თავად ბადრი იამანის ძეს. უწინარესად, ყურადღებას გავამახვილებთ თავად ბადრი იამანისძის ამბის ფუნქციურ სტრუქტურაზე. ფუნქციათა დონეზე ბადრი იამანისძის ამბავი შეიძლება ასე დაიყოს:

ა) იწყება საწყისი სიტუაციის აღწერით, სიტუაციის აღწერის ერთ-ერთი მოდელის მიხედვით, ეს შეიძლება იყოს მომავალი გმირის სახელის ან მდგომარეობის ხსენება „პატრონი ჩემი იყო ბადრი იამანის ძე, ჭაბუკი გამორჩეული, ნაქმართა მისთა ყოლა არ ეგების...“ (ხონელი 1967, 32);

ბ) ფუნქცია N8, განსაზღვრება: უქონლობა. ბადრი იამანის-ძე გამორჩეული ვაჟკაცია, იგი ეძებს ახალ ასპარეზს ბრძოლისა, რადგან მიაჩნია, რომ იმ სივრცეში, რომელშიც იმყოფება, თავი ამოწურა: „რო-

მელ ვერავინ გაუსწორის ომი და ვერცა ჰპოვა სწორი მისი, შეჭირვებულ ჯდა“ (ხონელი 1967, 33);

გ) ფუნქცია N9, გმირს უშვებენ – განსაზღვრება: შუამავლობა, დამაკავშირებელი მომენტი; ბადრი იამანისძეს სთავაზობენ ასპარეზს ბრძოლისთვის, შუამავალი მას მიუთითებს: „ზღვათა მეფის ასულისა გამოყვანებად წადი, და მუნ მოგხვდებიან ჭაბუკნი არა ერთნი და ორნი, განა მრავალნი და დიდად მარცხენი“ (ხონელი 1967, 34);

დ) ფუნქცია N10: მძებნელი გმირი იღებს გადაწყვეტილებას, დაიწყოს ძებნა, გმირი მიემართება შუამავლის მიერ შემოთავაზებული გეგმის შესასრულებლად;

ე) ფუნქცია N11: გმირი ტოვებს სახლს და მიემგზავრება დიდი ხნით, რადგან გათავისებული აქვს თავისი მოქმედების სირთულე;

ვ) ფუნქცია N12: გმირის გამოცდა. მძებნელის გზა რთული და ფათერაკებით სავსეა, ბადრი იამანის ძეს უწევს არაერთი დაბრკოლების გადალახვა, ბრძოლა ვეშაპებთან და ბრძოლა ზღვათა მეფის ჭაბუკებთან;

ზ) ფუნქცია N14: გმირი იღებს ჯადოსნურ საშუალებას – განსაზღვრება: მომარაგება; საბოლოო ბრძოლის წინ ზღვათა სამეფოში მეფის ასული ბადრი იამანის ძეს ძღვენს უძღვნის: „საცოლესა შენსა ცხენი გამოუგზავნია შენ თანა!“ – ატყობინებენ მას;

თ) ფუნქციები N16, 17, 18: გაიმართება საბოლოო ბრძოლა გმირსა და ანტაგონისტს (ზღვათა მეფის ჭაბუკი, ბოლო წინააღმდეგობა საცოლის მოპოვებამდე) შორის, რომელიც, ცხადია, გმირის გამარჯვებით სრულდება, ბადრი იამანის ძე კლავს ანტაგონისტს;

ი) ფუნქცია N19: ბადრი იამანისძის საწყისი უქონლობა სრულად აღმოფხვრილია. მან გამოსცადა ბრძოლის ახალი ასპარეზი, საბოლოოდ კი ზღვათა მეფის ასულზე ქორწინდება, მეფე მას ტახტსაც სთავაზობს, მაგრამ იგი თავმდაბლობის გამო უარს აცხადებს: „მეფობა თქვენი არს და გვირგვინი თქვენვე დაიდგით;“ – ეუბნება გმირი ზღვათა მეფეს (ხონელი 1967, 72);

კ) ფუნქცია N20: გმირის დაბრუნება. ბადრი იამანის ძე საცოლითურთ ბრუნდება სამშობლოში, თუმცა მისთვის ეს გზაც ფათერაკებით აღსავსე აღმოჩნდება, მას დევები გაიტაცებენ; „შუალამისა ჟამსა მოვიდა ბაყბაყ დევი, მძინარე ბადრი იამანისძე შეიპყრა და წაიყვანა“ (ხონელი 1967, 75).

უნდა აღინიშნოს, რომ პროპის მოდელთან ამ კარის თავსებადობა აქ სრულდება. ამკარაა, რომ „ამირანდარეჯანიანი“ ფუნქციათა მოდიფიცირებულ ვარიანტს გვთავაზობს, სახელდობრ, მომდევნო კარის მთავარი სიუჟეტური ხაზი სწორედ ბადრი იამანისძის ტყვეობიდან

გათავისუფლება იქნება, ამრიგად, ლოგიკურია, ვივარაუდოთ, რომ ხონელის ტექსტში ფუნქციები ერთი კარიდან მეორეში მიზეზზედე-გობრივად უკავშირდება ერთმანეთს, რასაც მესამე კარის ფუნქციათა გამოვლენაც დაადასტურებს.

მესამე კარის პროტაგონისტია ნოსარ ნისრელი; ტექსტის ეს ნაწილი ზუსტად იმეორებს მეორე კარის სტრუქტურას. საწყისი უქონლობა, დანაკლისი, რაც გამოხატულია თანასწორი გმირის დაკარგვითა და მისი პოვნის აუცილებლობით (ფუნქცია N8), რასაც ლოგიკურად მოსდევს შუამავლის ფუნქცია და გმირის თანხმობა ძეხნის დასაწყებად: „თავმან თქვენმან, მეორესვე დღესა წამოვიდა და ყმა მისი ალი დილაში თან წამოიტანა“ (ხონელი 1967, 80) შეესაბამება ფუნქციებს N9, 10, 11. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მესამე კარის დასაწყისის ფუნქციური ერთეულები ჯერ კიდევ მეორე კარის დასასრულსაა მოცემული, რითაც ხონელი მეორე კარის დასასრულშივე ქმნის შესავალს შემდეგი ნაწილისთვის; ცენტრალური გმირი, ისევე, როგორც ჯადოსნური ზღაპრის ყველა გმირი, ბევრ განსაცდელს გამოსცდის, სანამ საწადელს მიაღწევს, ნოსარ ნისრელი პოულობს დევთაგან დატყვევებულ ბადრი იამანის ძეს, თუმცა მისი მცდელობა, გაათავისუფლოს იგი, მარცხით სრულდება: „მოვიდნეს დევნი ორნი ძმანი ბაყბაყ და ხაზარან, მოჰკვეთეს კალოსა ოდენი მიწა და წაიყვანეს ნოსარ ნისრელი“ (იქვე, 86). მესამე კარის დასასრულს შექმნილი ახალი წინააღმდეგობა უნდა დაიძლიოს ახალი მძებნელის მიერ, ახალი მძებნელი კი ამირან დარეჯანის ძეა, რომლის ამბის თხრობასაც მთელი მეოთხე კარი ეთმობა.

მეოთხე კარი კომპოზიციურად არავითარ განსხვავებას არ გვიჩვენებს უკვე განხილულ წინამორბედ კარებთან შედარებით. აღნიშნულ ნაწილში ამირან დარეჯანისძის თავგადასავალია მოთხრობილი, რომელმაც დევთაგან დატყვევებული გმირები უნდა გაათავისუფლოს.

ტექსტის ინვარიანტული სტრუქტურა ამ ნაწილშიც ნარჩუნდება. შემოთავაზებული სქემით ფუნქციური გადანაწილება ასეთია: ფუნქცია N8 + ფუნქცია N9 + ფუნქცია N10 + ფუნქცია N11 + ფუნქცია N12 + ფუნქცია N16 + ფუნქცია N17 + ფუნქცია N18 + ფუნქცია N19 + ფუნქცია N20.

მეოთხე კარის დასასრულს არ არის მოთხრობილი რომელიმე გმირის გამეფება, ამირან დარეჯანისძის მიერ გათავისუფლებული ნოსარ ნისრელი და ბადრი იამანის ძე თანაბრად იყოფენ დევების დამარცხების შედეგად მიღებულ ნადავლს. გმირები ძმადნაფიცები ხდებიან და

ამის შემდეგ ბრუნდებიან თავიანთ სამშობლოში; საცნაურია, რომ ავტორის მითითებით, ამ ამბით სრულდება ინდოთ მეფის, ბადრი იამანის ძის, ამირან დარეჯანისძისა და ნოსარ ნისრელის ამბავი, თუმცა რაკი ჩვენი კვლევის მიზანს მთლიანი კომპოზიციის შესწავლა წარმოადგენს, განვიხილავთ დანარჩენი კარების კომპოზიციურ სტრუქტურასაც.

მეხუთე კარში მთხრობელი უამბობს მეფეს ამბრი არაბის ამბავს. მთხრობლის მითითებით, ეს ამბავი განსაკუთრებით აღაფრთოვანებდა ნაწარმოების ცენტრალურ პერსონაჟს, ამირან დარეჯანისძეს. მეხუთე კარის მიხედვით, ომარ, ამბრი არაბის ამბავი განსხვავდება სხვა გმირთა ამბებისგან, თუმცა სტრუქტურა ტექსტის ამ ნაწილშიც ნარჩუნდება, ამბრი არაბის მოგზაურობა არ იწყება პირადი მიზეზით, რაიმეს უქონლობის აღმოსაფხვრელად ან გმირთა გასათავისუფლებლად. შეიძლება ითქვას, რომ მისი მოტივაცია უფრო ფართოა: იხსნას ტყვეობიდან მთელი იამანეთი; ნაწარმოების ამ ნაწილში შეგვიძლია გამოვყოთ შემდეგი ფუნქციური ერთეულები:

ა) ფუნქცია N9: ამბრი არაბს მიმართავენ დახმარების თხოვნით, მან მეკობრეთაგან შევიწროებული ხალხი უნდა იხსნას. სხვა კარებისგან განსხვავებით, ნაწარმოების ამ ნაწილში მთავარ გმირს არ აქვს ერთი კონკრეტული მისია ან ერთი საწყისი უქონლობა, რომელიც უნდა აღმოფხვრას. სახელის მძებნელი ამბრი არაბი მეკობრეთაგან ათავისუფლებს ჩაგრულთ, ებრძვის ხანთა მეფის დაქირავებულ ბუმბერაზებს და იხსნის იამანთა სახელმწიფოს; ამბის სპეციფიკიდან გამომდინარე, მთელი მეხუთე კარი რამდენიმე ფუნქციითაა აგებული, სახელდობრ: ფუნქცია N9-ს ლოგიკურად მოსდევს გმირის თანხმობა დახმარებაზე (ფუნქცია N10), დატოვება სახლისა და რთული გზის დაწყება (ფუნქცია N11), შებრძოლება ყველა მოწინააღმდეგესთან, რასაც ანტაგონისტის დამარცხება მოჰყვება შედეგად (ფუნქციები N16, 17, 18), საბოლოოდ კი პრობლემა სრულად აღმოიფხვრება (ფუნქცია N20): „აშენდა იამანეთი, და ამას იტყოდეს ყოველნივე: გვიხსნა ტყვეობისგან ამბრი არაბმან ჭაბუკობითა მისითაო“ (ხონელი 1967, 154).

მეექვსე კარის ფუნქციითაა გადანაწილების სქემაში მინიმალურ დონეზე იჩენს თავს განსხვავებას სხვა კარებთან შედარებით, სახელდობრ: წინა კარის მსგავსად „ინდოთ ჭაბუკის ამბავშიც“ ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირი ისევ ამბრი არაბია და ზღაპრის ფუნქციები მის ირგვლივაც ნაწილდება; ტექსტში პირველად შემოდის ფუნქცია N2, აკრძალვა, რომელიც არ უნდა დაირღვეს: „ნურცა დიდისა და ნურცა მცირედისაგან ნუმცა იხსენების ამბრი არაბსა თანა ამბავი ინდოსა ჭაბუკისა“ (იქვე, 156), – ბრძანებს იამანთა მეფე, რაკი არ

სურს, ამბრი არაბმა ქვეყანა დატოვოს ინდოთ ჭაბუკის საძიებლად. პროპის კონცეფციით, ფუნქციათა თანმიმდევრობა ყოველთვის ერთნაირია, რაც მოცემული კარიტაც დასტურდება, ფუნქცია N2-ს მოსდევს ფუნქცია N3 – აკრძალვის დარღვევა: ამბრი არაბი იგებს ამბავს და იქმნება საწყისი უქონლობა, რომელსაც მოსდევს ინდოთ ჭაბუკის ძიება, მძებნელის როლში კი ამბრი არაბია; ფუნქციების N2, 3 შემდეგ ლოგიკურად იწყება მძებნელის ციკლი, რასაც ხონელი უკვე ცნობილი სტრუქტურით ალაგებს: ფუნქცია N8 + ფუნქცია N9 + ფუნქცია N10 + ფუნქცია N11 + ფუნქცია N12 + ფუნქცია N16 + ფუნქცია N17 + ფუნქცია N18 + ფუნქცია N19 + ფუნქცია N20.

მეშვიდე კარს ფუნქციათა დონეზე მეტად მრავალფეროვანი სტრუქტურა აქვს – ესაა „მნათობთა ამბავი.“ საწყის სიტუაციას ქმნის ამირა მუმლის მეფობა ბაღდადში, დანაკლისი მძებნელს კი არა, თავად ამირას უკავშირდება: „მას ჟამსა შემოიარეს მათ სამთა ძეთა ამირა მუმლისათა, მათ მშვენიერთა მოწიფულთა და არა ესვა ერთსაცა მათგანსა ცოლი“ (იქვე, 194).

ამ პრობლემის მოსაგვარებლად კი მიმართავენ ამირან დარეჯანის ძეს, რომელმაც მძებნელის ფუნქცია უნდა იკისროს – ფუნქცია N8, 9, ფუნქციათა ლოგიკური ჯაჭვი გრძელდება გმირის თანხმობითა და სახლის დატოვებით (ფუნქცია N10, 11); სტრუქტურის მრავალფეროვნებაში ნაწარმოების ამ ნაწილისთვის იგულისხმება შემდეგი: „ამირანდარეჯანიანში“ პირველად ჩნდება „შემწე“, რომელიც ამირან დარეჯანის ძეს უშუალოდ მიუთითებს, სად მოძებნოს საცოლეები ამირა მუმლის ვაჟებისთვის (ფუნქცია N12): „არის ქვეყანა მეტად დიდი და მას ქვეყანასა მნათობთა ქვეყანა ჰქვია. მუნ არს ასფან მეფე დიდი და არიან შვიდნი ასულნი მისნი“ (იქვე, 207). შემწის მიერ მიწოდებულ ინფორმაციაზე გმირი სათანადოდ რეაგირებს (ფუნქცია N13) და მიემგზავრება ზღვათა სამეფოში. მას შემდეგ, რაც მძებნელი ზღვათა სამეფოში აღმოჩნდება, იკვრება ფუნქციათა ახალი რკალი. გმირის ბრძოლა საწადელის მისაღწევად, დაპირისპირება ანტაგონისტთან, ბრძოლაში ჭრილობის მიღება და საბოლოოდ საწადელის აღსრულება (N16 + ფუნქცია N17 + ფუნქცია N18 + ფუნქცია N19 + ფუნქცია N20). რაკი პროპის კონცეფცია ჯადოსნურ ზღაპარს ეხება, ხოლო „ამირანდარეჯანიანი“ საავტორო ტექსტია, სავსებით ლოგიკურია, ნაწარმოების ამ ნაწილში ფუნქციათა თანმიმდევრობა არ ემთხვეოდეს პროპისეულ თანმიმდევრობას. მართლაც, საქმე გვაქვს ფუნქციათა მოდიფიკაციურ ვარიაციასთან. სახელდობრ: ფუნქცია N25 (გმირს ძნელ დავალებას აძლევენ – განსაზღვრება: ძნელი დავალება) მოცემულია ზღვათა სამეფოში შესვლისთანავე, როცა ზღვათა მეფე

შვილების ხელის მძებნელთ ბუმბერაზებს დაუპირისპირებს და ასე გამოსცდის მათ (იქვე, 230). ხოლო ამ კარის დასასრული ფუნქციათა დონეზე სტანდარტულია: იგი სრულდება საწყისი უქონლობის აღმოფხვრითა და მძებნელის დასაჩუქრებით გაწეული ღვაწლისთვის.

„ამირანდარეჯანიანის“ მერვე კარი – „ტილისმათა ამბავი“ ნაწარმოების ის ნაწილია, რომელშიც ჯადოსნური ელემენტი ყველაზე მეტად იჩენს თავს. ამ კარის გმირი ისევ ამირან დარეჯანისძეა, რომლის ირგვლივაც ვითარდება მოქმედება. პროპის ფუნქციათა დონეზე, ამირანია მძებნელი, რომელიც ცდილობს, გაარკვიოს იდუმალი ქალის ბედი, რათა ცოლად შეირთოს იგი, ე.ი. მძებნელის სვლა მოტივირებულია „უქონლობის“ აღმოფხვრით (ფუნქციები N8, 9, 10). ჯადოსნური ზღაპრის სტრუქტურის მსგავსად ამ ტექსტშიც მძებნელი გზად კეთილ საქმეებს ჩადის (ათავისუფლებს ქარავანს, ამარცხებს წითლოსან ჭაბუკს). მერვე კარში მეტად მნიშვნელოვანია შემწის ფუნქცია, რადგან მისი მეშვეობით შეიტყობს ამირანი, რომ ტილისმათა ქვეყანა მოჯადოებული სივრცეა (ფუნქცია N12). მერვე კარის მთავარი განსხვავება დანარჩენებისგან არის შემდეგი: ამირანისთვის, როგორც მძებნელისთვის, უცნობი ასულის ძიება მისიის მხოლოდ პირველი ნაწილია, რაც ქორწილით სრულდება (ფუნქცია N19), ხოლო ამას მოსდევს ახალი ეტაპი – ტექსტი ისევ უბრუნდება მოქმედებათა ახალ წრეს (ფუნქცია N3). ამირანი შეიტყობს, რომ ტილისმათა ქვეყანა მოჯადოებულია და საჭიროდ მიიჩნევს, აღმოფხვრას ეს პრობლემა. ამრიგად, დაპირისპირება ვეშაპთან, ბრძოლაში მიღებული ჭრილობა და უქონლობის აღმოფხვრა გადანაწილებულია ფუნქციებზე N9, 12, 13-16, 17, 18, 19; „ტილისმათა ამბავი“ ტექსტში პირველად ასახავს მძებნელის დევნის ეპიზოდს, რაც შეესაბამება ფუნქციას N21, რომელშიც გმირს მისდევენ – განსაზღვრება: დევნა, გამოკიდება, რასაც გმირი აუცილებლად გადაურჩება (ფუნქცია N22, განსაზღვრება: გადაარჩენა) (იქვე, 359).

კარი მეცხრე – „სეფედავლე დარისპანისძისა ამბავი“ ფუნქციურად და სტრუქტურულად რთული აგებულებისაა, სახელდობრ: ტექსტის ამ ნაწილში ფუნქციური ერთეულები შეიძლება დაჯგუფდეს სამი გმირის ირგვლივ, რომელთაც თავიანთი მოტივაცია აქვთ. ესენია: მძებნელი N1 ომად მადისძე, რომელიც სახელის ძიების მიზნით ტოვებს სახლს (ფუნქცია N1): „ჭაბუკობისა ძალისა ცნობად წამოსრულ ვარ“ (იქვე, 377). იგი პოულობს შემწეს, რომელიც ეხმარება მას (ფუნქცია N12) და მისი გზა იკვეთება მძებნელ N2-თან, სეფედავლე დარისპანისძესთან, მძებნელთა ბრძოლის ეპიზოდი ომად მადისძის დანაკლისის ლიკვიდაციაა, (ფუნქცია N19). თუმცა აქვე იწყება მეორე მძებ-

ნელის ციკლი, დარისპანის ძისა, რომელიც საცოლეს ეძებს (ფუნქცია N8), ეს სწორედ ის უქონლობაა, რომლის გამოც იგი ტოვებს სახლს და მიემგზავრება „ჭენტა მეფისა ასულისა გამოყვანებად“ (იქვე, 423). შემდეგ სეფედავლე პოულობს შემწეს და იღებს ჯადოსნურ საშუალებას მიზნის მისაღწევად: „მე წამალი მოგცე ეგეთი, რომე ფერხთა მოისვით და უცილოდ გახვალთ ადვილად“ (იქვე, 428), რაც შეესაბამება ფუნქციებს N13, 14. საცოლის მოპოვება, ჭენტა მეფის ასულის გამოყვანა ფუნქციებზე N16, 17, 18, 19 არის გადანაწილებული. „ამირანდარეჯანიანში“ პირველად მოქმედება არ სრულდება უქონლობის ლიკვიდაციით. გმირს, მძებნელს, დევნიან და იგი ახალ დაპირისპირებაში ერთვება, რაც მისი გამარჯვებით სრულდება (ფუნქციები N20, 21, 22). ამის შემდეგ ჩნდება მძებნელი N3 – ამირან დარეჯანისძე, რომლის მთავარი ფუნქცია სეფედავლე დარისპანის ძის პოვნაა (ფუნქცია N8), ამ მიზანს იგი აღწევს (ფუნქცია N19). ნაწარმოების ეს ნაწილი მძებნელთა დაძმობილებით სრულდება.

მეათე კარში მოთხრობილია „მზისა ჭაბუკის ამბავი“. საცნაურია, რომ კომპოზიციურად ეს კარი ორი ნაწილისგან შედგება, ამბის ფუნქციურ დონეზე დაყოფას კი შემდეგი სახე აქვს: სანადიროდ გასული მზეჭაბუკი (ფუნქცია N1), შუამავლის მეშვეობით (ფუნქცია N9), შეიძებნება საოცარი სანადირო ადგილების შესახებ, რომელსაც მხეცი დაჰპატრონებია და გადაწყვეტს მასთან შებრძოლებას. ბრძოლის აქტმა უნდა აღმოფხვრას ის უქონლობა, რომელიც მზეჭაბუკს ამ ეტაპზე აქვს, მძებნელის მიერ მხეცის დამარცხება უქონლობის აღმოფხვრის დასტურია.

მხეცის დამარცხებას უშუალოდ მოსდევს ახალი შუამავლობის ეპიზოდი, როცა გმირს ატყობინებენ ხაზართა მეფის ასულის ვინაობის შესახებ (ფუნქცია N9), მძებნელი იღებს გამოწვევას და იწყებს სვლას მეფის ასულის მოსაპოვებლად (ფუნქცია N10, 11); იწყება მეფის რთული დავალების შესრულების მოქმედებათა წრე, რაც გულისხმობს ანტაგონისტთან დაპირისპირებას, უშუალოდ ბრძოლაში ჩართვასა და გმირის გამარჯვებას (ფუნქცია N16, 17, 18, 19); საცოლის მოპოვების შემდეგ იქმნება ახალი წინაღობა – ხაზართა მეფის ასულს გაიტაცებენ და მძებნელი კვლავ მიდის საძებნელად (ფუნქცია N23). ახალი ციკლის მიმდინარეობისას მზეჭაბუკი ხვდება ცრუ შემწეს, რომელიც მახეს უგებს მას, თუმცა გმირი ამ დაბრკოლებასაც გადალახავს. ნაწარმოებში პირველად გვხვდება ფუნქცია N15, მძებნელის სივრცობრივი გადაადგილება ჯადოსნური საშუალებით: „მათ ფრთები პირსა გვკრეს და ჩვენ ცნობა წაგვიხდა. ოდესცა მოვიქცეთ, ხაზარეთისავე კარსა ქალაქისასა ვიყვენით.“ ხაზართა მეფის ასულის

მოპოვებითა და გამეფებით მზეჭაბუკი მთლიანად აღმოფხვრის ყოველგვარ უქონლობას, რაც მას ამბის დასაწყის ნაწილში ჰქონდა. გმირის გამეფება ტრანსფიგურაციის ნიშანია, რაკი იგი სახეცვლილი, სხვა ამპლუაში აღმოჩნდება – ფუნქცია N29, ხოლო ფუნქციები N30, 31 ნაწარმოების ამ ნაწილისთვის ასე მოდიფიცირდა: ანტაგონისტის დასჯის ნაცვლად შემოთავაზებულია დიდსულოვან პატიების მოტივი (მზეჭაბუკისა და მეფის შერიგება), ხოლო დასასრულს კრავს ქორწილის სცენა, თუმცა ამბის ბოლოს მზეჭაბუკის ლაჩრულად, მიპარვით სიკვდილით მყარდება კავშირი მომდევნო კართან: „ვინცა კარგი ჭაბუკი იყოს ქვეყანასა ზედა, უამბეთ ჭაბუკობა ჩემი და მუხთლად სიკვდილი, შევეწყალები და ეძებს სისხლთა ჩემთა“ (იქვე, 612).

კარი მეთერთმეტე – „სისხლისა ძებნის ამბავი“ ფუნქციურად მოტივირებულია წინამორბედ კართან კავშირით, ვგულისხმობთ იმ ფაქტს, რომ მძებნელის მთავარი მისიაა, შური იძიოს მზეჭაბუკის ლაჩრულად მოკვლისთვის. მძებნელის როლში ამირან დარეჯანისძეა, რომელიც გადის ყველა იმ სტადიას, რომელიც ჯადოსნური ზღაპრის გმირისთვის აუცილებელია მიზნის მისაღწევად. შესაბამისად, მთელი ამ ამბის სტრუქტურა რამდენიმე ფუნქციას მოიცავს, სახელდობრ: ფუნქციებს N1, 8, 9, 10, 11, 16, 17, 18, 19, 20;

აქვე აუცილებელია აღინიშნოს, რომ უქონლობის აღმოფხვრა ნაწარმოების ამ ნაწილისთვის არ უკავშირდება მძებნელის ტრანსფიგურაციას, შურისძიება თანასწორი გმირის მოკვლისთვის გააზრებულ უნდა იქნეს მძებნელის მიერ პრობლემის აღმოფხვრად.

„ამირანდარეჯანიანის“ ბოლო, მეთორმეტე კარი, სადაც აღწერილია ბალხეთში შესვლის ამბავი, ასრულებს მთელს ნაწარმოებს, ფუნქციათა დონეზე სტრუქტურა ისევ ნარჩუნდება. მთავარი გმირი, ამირან დარეჯანისძე შეიტყობს ბალხთა დედოფლისა და მეფის ასულის გასაჭირს: „ბალხთა მეფე მოუკლავს ბალხამს ვისმე ყამისძესა და წაუღია ყოველი სამეფო მისი. დარჩომია დედოფალსა ერთი ქალაქი, და ასული უვის...“ თანხმდება, დაიწყოს მოქმედება მათ დასახსნელად, რასაც სტანდარტული სქემით მოჰყვება შემდეგი ფუნქციები: ფუნქცია N8, 9, 10 და ასევე ფუნქციები N16, 17, 18, 19. „ამირანდარეჯანიანი“ ამირანის ბალხეთში შესვლითა და გამეფებით სრულდება.

„ამირანდარეჯანიანის“ თითოეული თავის ფუნქციური სტრუქტურის მოცემულობის გათვალისწინებით, შესაძლებელია, ვიმსჯელოთ იმ კანონზომიერებებზე, რომლებიც მთლიან ტექსტში იჩენს თავს. პროპის კონცეფციით, პირველი შვიდი ფუნქცია ზღაპრის მოსამზადებელი ნაწილია, ხოლო მერვე ფუნქცია წარმართავს მთელ სიუჟეტს (პროპი 1984, 74). „ამირანდარეჯანიანის“ სტრუქტურაზე დაკვირვების

საფუძველზე ამკარაა, რომ ძირითად შემთხვევებში ფუნქციითა გადანაწილების სქემა იწყება სწორედ ფუნქციით N8, რადგან საწყისი სიტუაციის აღწერა სტრუქტურული კონტექსტით ფუნქციებს არ განეკუთვნება, მას მხოლოდ ექსპოზიციის დანიშნულება აქვს. ამასთან, ნაწარმოების სტრუქტურული ანალიზის შედეგად აღმოჩნდა, რომ თითქმის ყველა კარში მსგავსი ფუნქციური ელემენტები გამოიყოფა.

პროპის განმარტებით:

მორფოლოგიურად ჯადოსნური ზღაპარი შეიძლება ეწოდოს ყოველგვარ განვითარებას, რომელიც ვნებით ან უქონლობით იწყება და საშუალოდ ფუნქციების გავლით მთავრდება ქორწინებით ანდა სხვა ფუნქციებით, რომლებიც კვანძის გახსნისთვის გამოიყენება. საბოლოო ფუნქციებია დაჯილდოება, რაიმეს შოვნა ან საერთოდ უბედურების ლიკვიდაცია, დევნისთვის თავის დაღწევა და ა.შ ამგვარ განვითარებას ჩვენ სვლა ვუწოდეთ. (პროპი 1984, 134)

ამის გათვალისწინებით, „ამირანდარეჯანიანი“ მორფოლოგიურ დონეზე შესაძლოა კვალიფიცირდეს, როგორც ზღაპარი. შესაბამისად, ლოგიკურია, განვითარების სვლათა გამოვლენით გაირკვეს, ტექსტი ერთი ზღაპრის შემცველია, თუ ორ ან მეტ ზღაპარს მოიცავს;

„ამირანდარეჯანიანის“ პირველი სვლა იწყება პირველივე კარით და პირველი უქონლობის დაფიქსირებით, აბესალომ მეფე ინტერესდება ქვითკირის სახლის კედელზე გამოსახული გმირების — ამირანდარეჯანისძის, სავარსამისძის, ბადრი იამანისძის, ნოსარ ნისრელისა და ალი დილამის თავგადასავლით. მეორე, მესამე და მეოთხე კარები მთლიანად ეთმობა ამ გმირების თავგადასავალთა თხრობას, კავშირი მათ შორის მიზეზშედეგობრივია, რადგან საერთო განსაცდელში მოხვედრილ ბადრი იამანის ძესა და ნოსარ ნისრელს ამირანდარეჯანისძე იხსნის. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ პირველი სვლის დასასრულზე თავად ტექსტი მიგვითითებს: „აქა დასრულდა კარი ინდოთა მეფისა, ბადრი იამანისძისა, ნოსარ ნისრელისა და ამირანდარეჯანისძისა“ (იქვე, 110).

მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტობრივი მითითებით ამირანდარეჯანისძის ამბავი მეოთხე კარით სრულდება, მეშვიდე, მეთერთმეტე და მეთორმეტე კარების ცენტრალური პერსონაჟი ისევ ამირანდარეჯანისძეა. მიუხედავად იმისა, რომ მეათე კარში ამირანდარეჯანისძე არ ჩანს, მზეჭაბუკის ამბავი პირდაპირ მასთან არის დაკავშირებული. საფიქრებელია, რომ ნაწარმოების ეს ნაწილებიც პირველ სვლას ეკუთვნის, თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტსაც, რომ ჯადოსნურ ზღაპარში ხშირია, როცა ტექსტში ეპიზოდი წყდება და, შესაბამისად, მოქმედებათა სქემაც რთულდება.

მეორე სვლა „ამირანდარეჯანიანისა“ იწყება მეხუთე კართ – „ამბრი არაბის ამბავი“. კავშირი პირველსა და მეორე სვლას შორის თავად ტექსტშია განმარტებული, რადგან აბესალომ მეფემ უკვე მოისმინა ამბები იმ გმირებისა და ამირანისა, რომელიც ასე აინტერესებდა მას, დადგა დრო, მთხრობელმა მეფეს უამბოს იმ გმირთა შესახებ, რომელთა ამბავიც თავად ამირან დარეჯანისძისთვის იყო სასიამოვნოდ მოსასმენი: „ამა კაცისა ამბავი დიდად იამებოდა პატრონსა ჩემსა ამირან დარეჯანისძეს, და თქვენი არ ვიცი, გთნავს თუ არა. აწ მოვახსენებ მეფობასაცა თქვენსა“ (იქვე, 111).

მეორე სვლა გრძელდება ინდო ჭაბუკის ამბით და მეექვსე კარის დასასრულს, სტანდარტული სქემით აღნიშნულია, რომ: „აქა დასრულდა კარი ამბრი არაბისა და მის ინდოსა ჭაბუკისა და არაბეთსა შესვლისა, და დაუსრულებელ ყვნეს ღმერთმან სუფევა და გამარჯვება მეფობისა თქვენისა...“ (იქვე, 192), რაც მეორე სვლის დასრულების შესახებ ამცნობს მკითხველს.

მესამე სვლა კომპოზიციურად დანაწევრებულია და მასში ერთიანდება ორი ამბავი: „ტილისმათა ამბავი“ და „სეფედავლე დარისპანისძისა ამბავი“. მართალია, ამ კარების მთავარი მოქმედი პირი ამირანი არ არის, მაგრამ თითოეული ამბავი ამირანთან მაინც იკვეთება.

ამრიგად, „ამირანდარეჯანიანში“ გამოიყოფა სამი სვლა: პირველი სვლა საკუთრივ ამირან დარეჯანისძის ირგვლივ კონცენტრირებული და იგი შუაში გაკვეთილია მეორე და მესამე სვლით, სვლებს შორის კავშირი ახსნილია ტექსტობრივი მასალის საფუძველზე, ხოლო მთლიანად ნაწარმოები სრულდება პირველი სვლის დასასრულით. რაკი ზღაპრის კონსტრუქცია იცნობს იმგვარ შემთხვევებსაც, როცა ორ სვლას საერთო დასასრული აქვს, შესაძლებელია საავტორო ნაწარმოების შემთხვევაში ვიმსჯელოთ სამი სვლის ერთიან დასასრულზე, რაც პასუხს სცემს „ამირანდარეჯანიანის“ კომპოზიციური ერთიანობის საკითხს.

ამდენად, „ამირანდარეჯანიანის“ ფუნქციურ ნაწილებად დაყოფამ ცხადყო, რომ თითქმის ყველა კარში მსგავსი ფუნქციური ელემენტები გამოიყოფა, რაც მთელი ნაწარმოებისთვის კანონზომიერებათა ერთიან სისტემაზე მიუთითებს. ფუნქციათა გადანაწილებამ სამოქმედო სივრცის მიხედვით და ცალკეული სვლების გამოვლენამ კი ნათელი მოჰფინა ტექსტის კომპოზიციური ერთიანობის საკითხს. როგორც უკვე კვლევაში დადასტურდა, „ამირანდარეჯანიანში“ გამოიყოფა სამი სვლა: პირველი სვლა, რომელიც იყოფა ორ ნაწილად და მეორე და მესამე სვლები, რომლებიც პირველი სვლის ფარგლებშია მოქცეული. მას შემდეგ, რაც ნაწარმოებში გამოიყო ურთიერთდაკავშირებული სვლები, ჯადოსნური ზღაპრის მოდელის მაგალითზე გა-

ირკვა, ტექსტი ერთი ზღაპრის შემცველია თუ ორზე მეტის. პროპის კონცეფციის მიხედვით: „ერთი ზღაპარი გვაქვს იმ შემთხვევაში თუ იგი მხოლოდ ერთი სვლისგან შედგება ან მოიცავს ორ სვლას, რომელთაგან ერთი დადებითად სრულდება, მეორე კი უარყოფითად ან სვლებია გასამმაგებელი“ (პროპი 1984, 136). რაკი „ამირანდარეჯანიანი“ გასამმაგებელი სვლის მოდელზეა აგებული და სამივე ამ სვლას ერთი დასასრული აქვს, უნდა ვივარაუდოთ, რომ იგი მთლიანობაში ერთი ზღაპრის შემცველია და არა რამდენიმე სრულად დამოუკიდებელი ნაწილისა.

დამოწმებანი

ბარამიძე, ალექსანდრე. 1932. *ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან: ამირანდარეჯანიანი, ვისრამიანი, ვეფხის-ტყალსანი, ქილილა და დამანა*. ტფილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა.

ბარამიძე, ალექსანდრე. 1945. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის პროგრამა: პედაგოგიური ინსტიტუტების ენისა და ლიტერატურის ფაკულტეტების ენისა და ლიტერატურის სპეციალობისათვის*. თბილისი: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა.

იმედაშვილი, გაიოზ. 1966. „ამირანდარეჯანიანი“, წიგნში: *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. 2. რედ. ალექსანდრე ბარამიძე, 1-110. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

კეკელიძე, კორნელი. 1958. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. წ. 2. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

კეკელიძე, კორნელი. 1987. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. 2. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

მამაცაშვილი, მაია. 1999. „ამირანდარეჯანიანის“ უანრის საკითხისათვის.“ *მრავალთავი* 18: 351-361.

პროპი, ვლადიმირ. 1984. *ზღაპრის მორფოლოგია*. თარგმნა და წინასიტყვაობა დაურთო მარიამ კარბელაშვილმა. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“.

სიხარულიძე, ნათია. 2007. „ამირანდარეჯანიანის“ კომპოზიციის შესახებ.“ *გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ყურნალი* 1: 35-46.

ხონელი, მოსე. 1967. „ამირანდარეჯანიანი“. გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ლილი ათანელიშვილმა. თბილისი: ლიტერატურა და ხელოვნება.

ხონელი, მოსე. 1896. „ამირანდარეჯანიანი“. გამოსაცემად მოამზადა ზაქარია ჭიჭინაძემ. ტფილისი: მ. შარაძის და ამხანაგობის სტამბა.

ხონელი, მოსე. 1939. „ამირან-დარეჯანიანი“. გამოსაცემად მოამზადა სარგის კაკაბაძემ. თბილისი: სახელგამი, მხატვრული ლიტერატურის სექტორი.

ხონელი, მოსე. 1949. *ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია II*. შემდგენელი ს. ყუბანეიშვილი. თბილისი. სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა და სტამბა.

Март, Николай. 1895. Персидская национальная тенденция в грузинском романе *Амирандареджаниани*. *Журнал Министерства Народного Просвещения* 6: 352-365.

The Narrative Structure of Amiran-Darejaniani in Light of Vladimir Propp's *Morphology of a Folktale*

Abstract

This article examines one of the most significant works of Georgian secular literature from the Classical Age, *Amiran-Darejaniani* (attributed to Mose Khoneli), through the lens of Vladimir Propp's 1928 research titled *Morphology of Folktale*.

According to the established opinion, *Amiran-Darejaniani* is regarded as a collection of individual stories centered around the main character of the story, Amiran Darejanidze. Using Propp's structural framework, this article aims to prove the compositional unity of *Amiran-Darejaniani*.

Propp's work is dedicated to researching the poetics and internal structure of magical folktales. This article applies his methodology to the composition of *Amiran-Darejaniani*, examining how the individual stories merge, and analyzing the functions of the protagonists. However, since *Amiran-Darejaniani* is not a folktale but a literary work, the article also touches upon the peculiarities of this literary text in comparison to a folk narrative.

გამომხატულება RESPONSE

მერაბ ლალანიძე

საქართველოს უნივერსიტეტი, საქართველო

merabghaghanidze@yahoo.com

DOI: 10.32859/kadmos/16/183-197

არაქართველი მქადაგებლის ქართულ ქადაგებათა კრებული

უცნობი ავტორი, *წმინდა წერილის სწავლებანი ქართულ ენაზე*, I, გამომცემლები: ნინო დობორჯგინიძე, მაია დამენია, თამარ ჭეიშვილი, ანა ჭკუასელი, თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2024, 206 გვ.

უცნობი ავტორი, *ქადაგებანი ქართულ ენაზე*, II, გამომცემლები: ნინო დობორჯგინიძე, მაია დამენია, თამარ ჭეიშვილი, ანა ჭკუასელი, თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2024, 600 გვ.

ახლახან ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტმა ორ წიგნად გამოსცა ქართულად დაწერილ ბიბლიურ განმარტებათა და ქადაგებათა კრებული. ამ ტექსტების ხელნაწერები, ორ ცალკეულ შენაკრებად, მქადაგებლის მითითების გარეშე, ამჟამად ინახება კაპუცელთა ორდენის მთავარ არქივში (Archivio Generale Cappuccini), რომში. ეს სწავლებანი, როგორც ჩანს, თავდაპირველად, წარმოითქვა მეთვრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში, არაქართველი მოძღვრის მიერ, ქართველ კათოლიკე მორწმუნეთა წინაშე. გამოცემის წინათქმაში, გამომცემელთა მიერ, გამოთქმულია ვარაუდი, რომ მათი ავტორი უნდა იყოს იტალიელი მისიონერი, ბერნარდინო და მალიანო.

მას შემდეგ, რაც ორ საუკუნეზე მეტი ხნის ნაწერების ესოდენ მოზრდილი ნაკრები (ბიბლიური განმარტებანი მოიცავს ოცდაერთ ტექსტს, ხოლო ქადაგებათა რაოდენობა სამოცდაექვსია), წიგნებად დაბეჭდვის შემდეგ, ადვილად ხელმისაწვდომი გახდა მკვლევართათვის, უთუოდ წამოიჭრა აუცილებლობა, გაირკვეს გამოქვეყნებული ტექსტების მნიშვნელობა და ღირებულება, – მთლიანად თუ ცალკეულად; ნამდვილად საჭიროა, მიეჩინოს მათ შესაბამისი ადგილი არა

მარტო ქართულ ჰომილეტიკურ მემკვიდრეობაში, რომელიც მოიცავს სასულიერო შინაარსის ქადაგებათა მრავალსაუკუნოვან დანატოვარს, არამედ, ასევე, ეროვნულ ისტორიაში, ეკლესიის ისტორიაში, საჯარო ცხოვრებისა თუ კულტურის ისტორიაში, ინტელექტუალურ ისტორიაში; ამასთანავე, უეჭველად ნაყოფიერი იქნება მათი საგანგებო შესწავლა ლინგვისტიკური, ლიტერატურისმცოდნეობითი თუ ეთნოლოგიური თვალსაწიერიდან.

ზოგადად, ქადაგებას თუ ბიბლიური მონაკვეთების ზეპირ განმარტებას, – ერთსაც და მეორესაც, – სათავე ედება ქრისტიანობის აღმოცენებისთანავე, ანუ იესო ქრისტეს მოღვაწეობიდან, რასაც აგრძელებდნენ მისი მოწაფეები, მოციქულები, რომლებიც ეფუძნებოდნენ იესოსეულ მოწოდებას: “წარვედით ყოველსა სოფელსა და უქადაგეთ სახარებაჲ ესე ყოველსა დაბადებულსა” (წმიდა მარკოზ მოციქულის სახარება, 16:15).

შემდგომი დაწესებით, ქრისტიანული ქადაგება, საერთოდ, არის სასულიერო პირის მიერ წარმოთქმული სიტყვა, რომელიც წარმოადგენს და განმარტავს ქრისტიანული მოძღვრების არსს და, ამასთანავე, მოუწოდებს მორწმუნეებს ქრისტიანული ზნეობის დასაცავად¹.

კათოლიკურ საეკლესიო ცხოვრებაში მქადაგებლობას განსაკუთრებული, ახალი სუნთქვა შესძინა წმიდა დომინიკემ (გუზმანი; 1170-1221) და მის მიერ დაარსებულმა საძმომ – მქადაგებელთა, ანუ დომინიკელთა ორდენმა (Ordo Praedicatorum), რომელმაც ამოცანად დაისახა ქადაგების წარმოსათქმელად (და ამ გზით ქრისტიანული სარწმუნოების განსამარტავად, განსამტკიცებლად, გასავრცელებლად) სამღვდელო პირთა საგანგებო მომზადება არა მარტო სულიერად, არამედ, ასევე, ინტელექტუალურად, – თეოლოგიური საუნივერსიტეტო წრთობით² (ღირსშესანიშნავია, რომ სწორედ დომინიკელთა ორდენის წევრები აღმოჩნდნენ ლათინური წესის კათოლიკობის უპირველესი შემომტან-დამამკვიდრებელნი საქართველოში, ხოლო კათოლიკურ საეპისკოპოსო კათედრას, ტფილისში, მეთოთხმეტე-მეთხუთმეტე სა-

1 ქადაგების ისტორიის მოკლე მიმოხილვა ადრეულ თუ გვიანდელ ქრისტიანულ ტრადიციაში: Hermigild Dressler, “History of Preaching, I”, *New Catholic Encyclopedia*, 2nd ed., Vol. 11, Detroit/New York [etc]: Thomson/Gale, 2003, p. 606-615; ღირებული, მრავალმხრივი კვლევითი კრებული შუასაუკუნეობრივ ქადაგებათა შესახებ: *Speculum Sermonis: Interdisciplinary Reflections on the Medieval Sermon*, Ed. by Georgiana Donavin, Cary J. Nederman, Richard Utz, Turnhout: Brepols, 2004, –განსაკუთრებით ფართოდ და საფუძვლიანად: Leo Carruthers, “The Word Made Flesh: Preaching and Community from the Apostolic to the Late Middle Ages”, p. 3-27.

2 წმიდა დომინიკესა და დომინიკელებთან დაკავშირებით უახლესი წიგნებიდან: Richard Finn, *Saint Dominic and the Order of Preachers*, London: Catholic Truth Society, 2016; Donald J. Goergen, *Saint Dominic: The Story of a Preaching Friar*, New York: The Paulist Press, 2016.

უკუნეების განმავლობაში, დაწყებული პირველი ეპისკოპოსიდან, უმთავრესად დომინიკელები მართავდნენ³).

კათოლიკური რეფორმაციის შემდგომ, ტრიდენტის კრების (1545-1563) დადგენილებათა შესაბამისად, ქადაგება გახდა საზეიმო თუ რიგითი კათოლიკური ლიტურგიის აუცილებელი ნაწილი⁴.

რაც შეეხება ადგილობრივ ტრადიციას, ქართული ჰომილეტიკური მემკვიდრეობა, რომელიც უმეტესწილად მოიცავს პატრისტიკული ეპოქის ბერძნულენოვანი ავტორების, – წმიდა მამათა და მოძღვართა, – მიერ წარმოთქმულ და ჩაწერილ ქადაგებათა თარგმანებს, ის არა მარტო შთამბეჭდავად მრავალრიცხოვანია ძველი საქართველოს წერილობითს ტექსტებს შორის (არაერთი “მრავალთავის” ძირითად ბირთვს სწორედ ჰომილეტიკური ტექსტები შეადგენს), არამედ, თვით ეროვნულ ავტორთა მხრივ, ქრონოლოგიურად თვალსაჩინოდ ხანგრძლივიც აღმოჩნდა: იოანე ბოლნელით დაწყებული, მეათე საუკუნის დასაწყისიდან, ამბროსი მიქაძე-ნეკრესელით დამთავრებული, მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისიდან⁵ (თუმცა უნდა ითქვას, რომ ტრადიციის ხილული წყვეტა, ფაქტობრივად, არც შემდგომ შეიმჩნევა). ქართველ მქადაგებელთა შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა სულხან-საბა ორბელიანი, რომელსაც ეკუთვნის ქადაგებათა მოზრდილი კრებული, – “სწავლანი”⁶.

3 მიქელ თამარაშვილი, *ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის ნამდვილის საბუთების შემოტანითა და განმარტებით XIII საუკუნიტგან ვიდრე XX საუკუნემდე*, ტფ., 1902, გვ. 28-68; მიხეილ თამარაშვილი, *ქართული ეკლესია დასაბამიდან დღემდე*, რედაქცია გაუკეთეს, წინასიტყვა დაურთეს და გამოსაცემად მოამზადეს ზაზა ალექსიძემ და ჯუმბერ ოდიშელმა, თბ.: კანდელი, 1995, გვ.496-506.

4 ლიტურგიული ჰომილეტიკის შესახებ: *Guerric DeBona, Fulfilled in Our Hearing: History and Method of Christian Preaching*, New York/Mahwah, New Jersey: Paulist Press, 2005, p. 78-124.

5 მიმოხილვით-ბიბლიოგრაფიული მასალები ქართული ჰომილეტიკის შესახებ: კორნელი კეკელიძე, *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*: ორ ტომად, ტომი პირველი, თბ.: მეცნიერება, 1980, გვ. 551-558; ენრიკო გაბიძაშვილი, *ძველი ქართული მწერლობის ნათარგმნი ძეგლები: ბიბლიოგრაფია*, 3: ჰომილეტიკა, თბ., 2009; ნინო მელიქიშვილი, მანანა მაისურაძე, “ქართული ნათარგმნი და ორიგინალური ჰომილეტიკური ლიტერატურა”, წგ-ში: *ნარკვევები ძველი ქართული სასულიერო მწერლობის ისტორიიდან*, I, თბ.: აღმსარებელი, 2012, გვ. 263-598; ენრიკო გაბიძაშვილი, *ძველი ქართული ორიგინალური სასულიერო მწერლობა და თხზულებათა დარგობრივი ბიბლიოგრაფია*, თბ.: თბილისის სასულიერო აკადემიისა და სემინარიის გამ-ბა, 2015, გვ. 139-244.

6 სულხან-საბა ორბელიანი, *თხზულებანი*: ოთხ ტომად, ტომი III, თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1963, გვ. 19-223; საგანგებო გამოკვლევები კრებულისა და მისი ჩამოყალიბების შესახებ: ივანე ლოლაშვილი, *სულხან-საბა ორბელიანის ლიტერატურული მოღვაწეობიდან (1698-1713)*, თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამ-ბა, 1959, გვ. 45-103; ელისო კალანდარიშვილი, *ქრისტიანული მქადაგებლობა და სულხან-საბა ორბელიანის ჰომილიები*, თბ.: უნივერსალი, 2005.

ამჟამად გამოქვეყნებულ სწავლება-ქადაგებათა ავტორი, მქადაგებელი, რომელიც მორწმუნე კათოლიკეთა საკრებულოს მიმართავს, იმთავითვე მიჯნავს ქადაგებას “წმიდა წერილის სწავლებისაგან; ანუ ცალკეული ბიბლიური მონაკვეთების განმარტებისაგან: “ამას იქით, კვირას საღამოს, ქადაგების მაგიერათ, ორ-ორი სამღთო წერილის სიტყვანნი მინდა გითარგმანო” (I, 3)⁷. აშკარად ჩანს, რომ ქადაგებათა ჩვეულებრივ მოსმენას, – როგორც წირვის აუცილებელ შემადგენელ ნაწილს, – ხან ემატება ან ანაცვლებს სწავლებანი წმიდა წერილის განსამარტავად, რაც იმას მეტყველებს, რომ ეკლესიაში მყოფთათვის აუცილებელი და ჩვეულებრივი იყო (ან უნდა ყოფილიყო) ბიბლიის ცოდნაც და მისი გონიერი გააზრებაც (ხელნაწერი, რომელიც, როგორც ჩანს, ნაკლულია, მოიცავს მხოლოდ ერთი ბიბლიური წიგნის, – ძველი აღთქმისეული მეფეთა პირველი წიგნის, – განმარტებებს).

მაგრამ, რაკი მოძღვარი ეკლესიის შვილებს მოუწოდებს, რომ “უნდა გაძლიერდეთ მხურვალეს ლოცვებითა, მარხვითა, სამადლოთი, წმიდა ფიქრებითა და ხშირის განდობითა; არ უნდა იყაბულოთ, ვითარმედ მარტო წაიკითხოთ ზოგერთი წმიდა წიგნი, თქვათ ზოგერთი სავარდი და ისმინოთ ზოგერთი ქადაგება” (I, 160-161), ცხადად ჩანს დამოკიდებულება, რომ კათოლიკისათვის სრულებით არაა საკმარისი (“საყაბულო”) მხოლოდ კითხვა, ლოცვის თქმა⁸ და ქადაგების მოსმენა. ამ საქმეთა გარდა და მათს გვერდით, აურიდებელია სხვა ქრისტიანული სიქველევების აღსრულება, – გამოკვეთილადაა განმარტებული, რომ მორწმუნე ადამიანის ცხოვრება მთლიანი უნდა იყოს და მისი ყოველი ნაწილი არსებითია: მარხვისა და ქველმოქმედების (“სამადლოს ქმნა”), განაზრებისა (“წმიდა ფიქრები”) და აღსარების (“განდობა”) აუცილებელი ჩათვლით.

თავის მხრივ, ქადაგებებიდან ნათლად გამოსჭვივის, რომ საკრებულოს წევრთათვის ცნობილია, თუ როგორი უნდა იყოს სანიმუშო კათოლიკის ცხოვრება ან კათოლიკის სანიმუშო ცხოვრება. ამიტომაც ისმის მოწოდებად, რომ მათ, ხსნის მოსაპოვებლად, ამ ნიმუშთან შესაბამისად უნდა იცხოვრონ: “კარგს კათოლიკესავით იცოცხლოთ და ცხონდეთ” (II, 422), თუმცა გაცნობიერებულია ისიც, რომ ამგვარი მიზანი ყოფითს გარემოში უმეტესად ირღვევა: “ცოტანი არიან ისინი, რომელნი კარგს კათოლიკესავით ცოცხლობენ” (II, 435). ამავ დროს, ყოველი ქრისტიანისათვის უმთავრეს სიქველედ რჩება მოყვასის (“ამხანაკის”) სიყვარული, რასაც ბევრი მათგანი ივიწყებს: “კარგათ

7 ტექსტები დამოწმებულია ციტატის მოყვანისთანავე, ტომისა და გვერდის მითითებით; პუნქტუაცია შესწორებულია თანამედროვე წესების მიხედვით.

8 დასახელებულია “სავარდის” საგანგებო ლოცვა (“გიხაროდენ, მიმადლებულო მარიამ” – “Ave, Maria, gratia plena”), რომლის ყოველდღიური წარმოთქმა აუცილებელია კათოლიკისათვის.

ვიცი, რომ მრავალის კათოლიკების გულისაგან ამხანაგის სიყვარული სრულიათ გამორებული არის” (II, 501), რის გამო “ზოგერთის გულში სარწმუნოება კინალამ მკუდარი არის” (II, 501).

შესაბამისად, ქადაგებანი შეაგონებს მორწმუნეებს, რომ სულაც არაა საკმარისი კათოლიკედ ყოფნა (რაც მათ თუნდაც ბუნებრივად განაშორებდეს ეგრეთ წოდებულ “მწვალებელთაგან”), არამედ მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტია, იყვნენ ისინი კარგი კათოლიკეები: “სარწმუნოება, რომლითა გრწამსთ, რომ დესო ქრისტე, მართლათ იყოს წმიდა ზიარებაში, იქს, რომ თქვენ კათოლიკეები იყოთ და გაყოფილნი იყოთ მწვალებელთაგან, მაგრამ სარწმუნოება, რომელი იქს, რომ თქვენ ირწმუნოთ და ჰქნათ კარგი საქმენნი, არათუ მარტო იქს, რომ კათოლიკეები იყოთ, მაგრამაც კარგი კათოლიკეები იყოთ” (II, 278).

მქადაგებელი არწმუნებს მსმენელებს, რომ ამქვეყნად არსებული განსაცდელი ადამიანთა ცოდვის შედეგია (ამ შემთხვევისასაც, იგი სავსებით მისდევს ქრისტიანულ მოძღვრებას), რისი დადასტურება მოიპოვება ბიბლიურ წიგნებში (აქვე გახმიანდება მორიგი მოწოდება მათს წასაკითხავად): “წაიკითხეთ წმიდა წერილი, რომ უთუოთ იპოვნით, რომ სულ დამარცხება და უბედურობა, რომლითა ღმერთმან გაუწყრა ადამიანებსა, სულ გამოსულა ადამიანების ცოდვებისათვის” (II, 497). სამყაროს სურათი კი შემადრწუნებელია, რადგან ირგვლივ ვარაძს დაუსადგურებია: “ყოველგან დამარცხება იპოვება; ცხადათ ბედნიერობა აღარ არის; მრავალი სახლებში სხვა არ იპოვება, თუ არ ღარიბობა და დაღონება; კინალამ ყოველგან შიმშილობა და ძვირობა მუდამ მოემატება; მიწისძვრა ჩაღუპავს ბევრს ქალაქებს და სოფლებსაც; ჟამის ჭირი წაახდენს ბევრს ქვეყანას; სეტყვა აქცევს სულ მინდორის ხილსა; ომი საშინელათ აენტება და აავსებს მინდორსა კათოლიკების სისხლითა” (II, 496). არაა ადვილი, დაუეჭვებლად განისაზღვროს, რატომაა დასახლებული ომის მსხვერპლთა შორის მხოლოდ და მხოლოდ კათოლიკენი, მაგრამ სავარაუდოა, რომ მქადაგებელი აღიარებს კათოლიკეთა საგანგებო პასუხისმგებლობას სამყაროსეულ შეჭირვებათა წინაშე და, შესაბამისად, კათოლიკური საკრებულოს წევრებს მოაგონებს, რომ სწორედ მათ მოუწევთ, საკუთარ თავზე იწვნიონ ნაცვალგების კანონზომიერება.

ღმრთისმსახურებაზე მყოფ მორწმუნეებს მქადაგებელი განუხრელად აუწყებს ქრისტიანული თავისუფლების და, შესაბამისად, ადამიანის მიერ არჩევანის გაკეთების შესაძლებლობის არსს, – რომ არჩევანის გაკეთება მთლიანად, სრულიად კერძო ადამიანის ხელთაა: “დესო ქრისტე არავის ძალს არა ატანს, რომ იაროს ვიწრო გზაზე იმასთანა

და არც ეშმაკი არავის ძალს არა ატანს, რომ წავიდეს იმასთა⁹ განიერს გზაზე; აბა, ყოველი თავის ნების პატრონი არის და როგორც უნდა და ეამება, ისრე შეუძლია წასულა ანუ ერთზე, ანუ მეორეს გზაზე” (II, 426). ამგვარი მსჯელობა, რა თქმა უნდა სწორედ კათოლიკურია და სრულიად გამორიცხავს, უპირისპირდება წინასწარგანსაზღვრულობის (praedestinatio) პროტესტანტულ-რეფორმაციულ სწავლებას¹⁰.

აღსანიშნავია, რომ ქადაგებებში მკაფიოდ გასაგონია არა მარტო მოსალოდნელი შეგონება მორწმუნეთა მიმართ, მათ მიერ ქრისტიანულ მცნებათა აღსასრულებლად, მათი ზნეობრივი ცვლილებისაკენ, ზნეობრივი განწმედისა და ამაღლებისაკენ, მუდმივი სულიერი ზრდისაკენ, არამედ გაცხადებულად ისმის მოხმობა, საყოველთაო მოწოდება წმიდანობისაკენ, – რომ ყოველ ადამიანს აქვს მინიჭებული შესაძლებლობაც და მოვალეობაც, გახდეს წმიდანი, – რაც კათოლიკური მოძღვრების ერთ-ერთი საფუძველია: “არათუ მარტო შეგვიძლია, რომ დიდი წმიდანნი შევიქნათ, რაგინდ დიდი ცოდვილნი ვიყოთ, მაგრამაც რომ ვალი გვაქვს, რომ დიდი წმიდანნი შევიქნათ” (II, 441).

ბუნებრივია, კათოლიკე მღვდელმსახურს არ აეჭვებს კათოლიკური სარწმუნოების სრული ჭეშმარიტება, მაგრამ, როგორც ჩანს, მისთვის მტკივნეული აღმოჩენილა ბრალდება, – რაც, ალბათ, მას ქრისტიანობის ბიზანტიური შტოს და, კერძოდ, ქართული ეკლესიის წარმომადგენელთა მხრივ ესმოდა, – რომ მართლმადიდებელი სარწმუნოების ოდინდელი, ურყევი მიმდევარნი სწორედ ისინი და მხოლოდ ისინი არიან, ხოლო კათოლიკეებმა დათმეს თავდაპირველი მოძღვრება ან, კიდევ მეტი, ხელახლა შექმნეს რაღაც ახალი სარწმუნოება თუ სწავლება. ამ თვალსაზრისს, გარემოს გათვალისწინებით, მქადაგებელი შეაგებებს საკუთარ მტკიცე რწმენას, რომელიც, ზოგადად, კათოლიკე ეკლესიის მოძღვრებას ეფუძნება, რომ კათოლიკური სარწმუნოება, რომელსაც ქრისტიანობის რომაული შტო წარმოადგენს, სწორედაც უძველესი და პირვანდელი ქრისტიანობაა: “წმიდა კათოლიკე სარწმუნოება ასწავლის, და ეს სარწმუნოება ერთი ახალი სარწმუნოება არ არის, როგორც ზოგნი უმეცარნი იტყვიან, მაგრამ ერთი დიად ძველი სარწმუნოება არის” (II, 217).

აღიარებულია, რომ ერთ-ერთი უმთავრესი განსხვავება თუ განხეთქილება, – საუკუნეთა წიად, – ამ ორი შტოს ქრისტიანთა შორის, შეეხება საიქიო ცხოვრების დაყოფა-დანაწილებას: თუ ბიზანტიური შტო მიწიერი ცხოვრების მიღმა მხოლოდ სამოთხესა და ჯოჯოხეთს აღიარებს, რომაული შტო ამტკიცებს მათ შორის, ასევე, განსაწმედ-

9 სავარაუდოდ, უნდა იყოს: “იმასთან”.

10 იხ. A. G. Palladino, “Predestination”, *New Catholic Encyclopedia*, 2nd ed., Vol. 11, p. 647-657.

ლის (იგივე სალხინებლის) არსებობას¹¹. ქადაგებათა ავტორის, – ბუნებრივად, კათოლიკური მოძღვრების მიმდევრის, – სიტყვებით, “განსაწმედელი უეჭველათ არის” (II, 217), ხოლო ეს “ჭეშმარიტება სულ კათოლიკებთ ჰრწმენენ” (II, 218)¹². მქადაგებელი ამგვარად აღწერს განსაწმედელში მყოფ გარდაცვლილთა სულიერ მდგომარეობას (რომელიც არაა მუდმივი, – ჯოჯოხეთისა და სამოთხისაგან განსხვავებით) და, ამ მდგომარეობაში ყოფნისას, ცოდვებისაგან მათს ცეცხლისმიერ განწმენდას: “თუ ის ცეცხლი ტანჯავს და აწამებს მათ, ამას იქს, რათა ჩკარათ გაიწმინდონ და გამოვიდნენ იმ სატანჯველების ადგილისაგან” (II, 260); მაგრამ, ამასთანავე, იგი მიმართავს მორწმუნეებს და შეახსენებს მათს მოვალეობას გარდაცვლილთა, – განსაწმედელში მყოფთა, – მიმართ: “თუ თქვენ მოწყალენი იქნებით იმ სულეზბედა, როგორც დავალებულნი ხართ და სულ თქვენის ძალითა უშველით მათ, რათა ჩკარად გამოვიდნენ იმ საშინელის ცეცხლისაგან და მივიდნენ სასუფეველის დიდებაში, თქვენ კურთხეულნი იქნებით ღმერთისაგან ამ ქვეყანაში და თქვენის სიკუდილის უკან თუ მიხვალთ განსაწმედელში, ღმერთი იქს, რომ ცოცხალთა გიშველონ და ასრე ადრე გიხსენს თქვენის სატანჯველებთაგან და წაგიყვანს სასუფეველში თავის ღმერთიურის სახიერების სალხინებმად¹³, რომ ღმერთმან გაღირსოსთ” (II, 260-261). ამგვარად, სწორედ განსაწმედლის სინამდვილეს ეფუძნება მიცვალებულთა სულეზბისათვის ცოცხალთა ლოცვის არა მარტო საზრისიანობა, არამედ საჭიროებაც. ამქვეყნად მყოფმა არასოდეს იცის, სად იმყოფება იმქვეყნად მყოფი (გარდა წმიდანებისა), მაგრამ სწორედ ამის გამო ლოცვას იმსახურებს ყოველი გარდაცვლილი, რომელიც, შესაძლოა, რომ სწორედ განსაწმედელში იმყოფებოდეს. კიდევ, თვალნათლივ მჟღავნდება კათოლიკური ნაცვალგების წესი: ვინც ილოცებს განსაცდელში მყოფთათვის, ილოცებენ მისთვისაც, როცა იგი განსაცდელში აღმოჩნდება.

11 შდრ. სულხან-საბა ორბელიანი: “განსაწმედელი – რომელი არს სალხინებელი, სადა არს მონანულთა ცოდვილთა სულთა სამყოფი” – სულხან-საბა ორბელიანი, *ლექსიკონი ქართული*, I, თბ.: მერანი, 1991, გვ. 141; ნიკო ჩუბინაშვილი: “განსაწმედელი (სულთა ცოდვსაგან, ჰაზრისაებრ პაპისტთასა)” – ნიკო ჩუბინაშვილი, *რუსულ-ქართული ლექსიკონი*, II, თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1973, გვ. 648; მერაბ ლალანიძე, “სულხან-საბა ორბელიანი და კათოლიკე ეკლესიის მოძღვრება”, *წგ-ში: მერაბ ლალანიძე, ლიტერატურა, კულტურა, რელიგია*, 2/1, თბ.: საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, 2021, გვ. 45-49.

12 განსაწმედლის შესახებ: Reginald Garrigou-Lagrange, *Life Everlasting and the Immensity of the Soul: A Theological Treatise on the Four Last Things: Death, Judgment, Heaven, Hell*, Rockford: Tans Books and Publishers, 1991, p. 147-201 (ფრანგული ორიგინალი: Reginald Garrigou-Lagrange, *L'Éternelle vie et la profondeur de l'âme*, Paris: Desclée, de Brouwer, 1949); Helmut Vordermayer, *Die Lehre vom Purgatorium und die Vollendung des Menschen: Ein moraltheologischer Beitrag zu einem umstrittenen Lehrstück aus der Eschatologie*, Innsbruck: Tyrolia, 2006.

13 სავარაუდოდ, უნდა იყოს: “სალხინებლად”.

კიდევ, მქადაგებელი აცხადებს, რომ იესო ქრისტეს აღდგომისას, მაცხოვარმა მართალთა სულები ამოიყვანა არა ჯოჯოხეთიდან, არამედ სწორედ განსაწმენდილიდან, ხოლო ამ თვალსაზრისს აფუძნებს დასავლური ეკლესიის მოძღვართა გამონათქვამებზე: “წმიდა გრიგოლი პაპი, წმიდა აგვისტინე და წმიდა ანსელმე იტყვიან, ვითარმედ, როდის იესო ქრისტე მკუდრეთით აღდგა, სულ განსაწმენდელის სულები დაიკვნა” (I, 31).

აღსანიშნავია, რომ ბიბლიურ მონაკვეთთა განმარტებისას თუ საზოგადო ქადაგებისას, მსჯელობა ემყარება როგორც წმიდა წერილს, ასევე განსჯითს, ლოგიკურ დასაბუთებასაც. ერთგან, – თუნდაც, კერძო საღმრთისმეტყველო საკითხის განხილვისას, – გაცხადებულია სწავლების ზოგადი საფუძველი: “საძირკველი ორი არიან: ერთი არის სამღთო წერილის მოწმობა და მეორე არის ჭკუიანობის საბუთი” (I, 38). ამდენად, მღვდელმსახური ამჯერადაც ეფუძნება კათოლიკურ მოძღვრებას და გამოირიცხავს სარწმუნოების ერთადერთ საფუძვლად ბიბლიური წიგნების – წმიდა წერილის აღიარებას (პროტესტანტული: “Sola scriptura”), რადგან მისთვის, როგორც კათოლიკისათვის, ღირებული და აუცილებელია არა “მხოლოდ”, არამედ “და” (et)¹⁴.

ამავე დროს, მეტად შესამჩნევად, მსჯელობათა ბურჯად თუ საბუთად მოხმობილია წმიდა მამათა და ეკლესიის მოძღვართა (Doctores Ecclesiae) განსჯანი, რაც უჩვეულო არაა, ზოგადად, ჰომილეტიკისათვის, რომელიც წინამორბედთა დამოწმება-მითითებას ეყრდნობა ხოლმე, მაგრამ ამ შემთხვევისას, განსაკუთრებული ისაა, რომ, ქართულად წმიდა წერილის განმარტებისას თუ ქადაგებისას, ქართულ გარემოში შემოდის არა მარტო აღმოსავლეთის საქრისტიანოს მამები (რაც ჩვეულებრივი იყო საუკუნეთა განმავლობაში): იოანე ოქროპირი¹⁵, კირილე ალექსანდრიელი (“ჩირილლო ალესანდრიელი” – II, 412), დიონისე არეოპაგელი (“დიონისიო არეოპაჯითელი” – II, 16), იოანე დამასკელი, არამედ, ასევე, დასავლეთის საქრისტიანოს მამები: ირინეოსი, ამბროსი, იერონიმე, ავგუსტინე (“ავგუსტინე” – II, 262; II, 428; II, 436), გრიგოლ დიდი, ისიდორე, პეტრე დამიანელი, ანსელმე, ბერნარდე, ბონავენტურა (“ბონავენტურა” – II, 36, 275, 513), ხოლო, მათ შორის, განსაკუთრებით ხშირად, თომა აკვინელი: “ასრე იტყვის

14 კათოლიკური “და”-ს მნიშვნელობის შესახებ: Hans Urs von Balthasar, *Der antirömische Affekt: Wie lässt sich das Papsttum in der Gesamtkirche integrieren?*, Freiburg: Verlag Herder KG, 1974, S. 248-253 (ინგლისური თარგმანი: Hans Urs von Balthasar, *The Office of Peter and the Structure of the Church*, San Francisco: Ignatius Press, 1986, p. 301-307).

15 სხვათა შორის, ნიშნულია, რომ იოანე ოქროპირის მოღვაწეობის ქალაქად დასახლებულია არა კონსტანტინოპოლი, არამედ სტამბოლი, როგორც ერქვა უკვე ოსმალეთის დედაქალაქს, მქადაგებლის ხანაში: “წმიდა ოქროპირი ქადაგობდა სტამბულის ქალაქში” (II, 446).

წმიდა თომა აქვინელი” (I, 82), “ასრე ბაასობს წმიდა თომა აქვინელი” (I, 83), “წმიდა თომა აქვინელი პასუხებს და იტყვის” (I, 155), “იტყვის წმიდა თომა აქვინელი” (II, 15,16), “ასრე იტყვიან წმიდა მამანი და მეტადრე წმიდა თომა აქვინელი” (II, 147) და ა. შ. საკითხი, რა თქმა უნდა, საგანგებო ძიება-გამოკვლევას საჭიროებს, მაგრამ შესაძლოა ითქვას, რომ საქმე გვაქვს წმიდა თომა აკვინელის ერთ-ერთ პირველ წერილობით ხსენებასთან და მითითებასთან ქართულად. არაა გამორიცხული, ჩაღრმავებული შესწავლის შედეგად აღმოჩნდეს, რომ დამოწმებისას მქადაგებელი თარგმნის კიდევ ქართულ ენაზე ცალკეულ ნაწილებს წმიდა თომას თხზულებათაგან (ისევე, როგორც სხვა ღმრთისმეტყველთა ნაწერებიდან).

გასათვალისწინებელია, რომ, კერძოდ, იმ დროისათვის, მეთვრამეტე საუკუნის მიწურულისათვის, როცა წარმოითქმებოდა და იწერებოდა ეს სწავლებანი თუ ქადაგებანი, კათოლიკე ეკლესიის მოძღვრებად (დოქტორებად) გამოცხადებული იყო თხუთმეტამდე მამა, მათ შორის, ძველი ეკლესიის დროიდან – ოთხი აღმოსავლელი და ოთხი დასავლელი მამა¹⁶ (დასახელებულთაგან, კირილე ალექსანდრიელი და იოანე დამასკელი, პეტრე დამიანი და ბერნარდე კლერვოელი შეემატა მხოლოდ მეცხრამეტე საუკუნეში, ხოლო ირინეოს ლიონელი – ახლახან, ოცდამეერთე საუკუნეში).

ამას გარდა, ღირსშესანიშნავია, რომ ქადაგებათა ტექსტებში დამოწმებულია, თუმცა მკრთალად, ანტიკური სამყაროს ფილოსოფოსებიც, – ისინი, რომელთა სახელები, თითქმის ყოველთვის, გამორჩეულად ძვირფასი იყო ქრისტიანთათვის: ანაქსაგორა (“ანაზაგორა” – II, 363), პლატონი (“ვლატონე, ფილოზოფოსთა მთავარი” – II, 114), არისტოტელე (“არისტოთილე, ფილოზოფოსთა მთავარი” – II, 313), სენეკა (“სენეკე” – II, 113)¹⁷.

ისიც შესამჩნევია, რომ ქადაგებებში მაგალითებად, განსახილველად, სამსჯელოდ არაერთგზის მოყვანილია ხოლმე რომელიმე გარდასული ამბავი ევროპის სამოქალაქო ისტორიიდან თუ დასავლური ეკლესიის ისტორიიდან. ასევე, ზოგჯერ, სახელდებით დამოწმებულია ან, კიდევ მეტი, შესაძლოა, პირდაპირ ნათარგმნია მონაკვეთები ანტი-

16 ეკლესიის მოძღვართა შესახებ – ოდნავ მოძველებული, მაგრამ მაინც აქამდე მნიშვნელოვანი ნაშრომები: Bernard McGinn, *The Doctors of the Church: Thirty-Three Men and Women Who Shaped Christianity*, New York: A Crossroad Book, 1999; Christopher Rengers, *The 33 Doctors of the Church*, Rockford: Tans Books and Publishers, 2000; ამჟამად, 2024 წელს, კათოლიკე ეკლესია აღიარებს ეკლესიის ოცდაჩვიდმეტ მოძღვარს.

17 ანტიკურ ფილოსოფოსთა მემკვიდრეობის (კერძოდ, პლატონის, არისტოტელეს, სენეკას) აქტუალურობის შესახებ ქრისტიანული ტრადიციისათვის – ძველი და მოკლე, მაგრამ საფუძვლიანი და მომცველი მიმოხილვა: Christopher Dawson, *The Making of Europe: An Introduction to the History of European Unity*, Washington: The Catholic University of America Press, 2003, p. 52-67.

კურ მემატინანეთა თუ ბუნებისმეტყველთა ნაშრომების დასავლურენოვანი ვერსიებიდან (ამგვარი, არცთუ მცირერიცხოვანი ცალკეული მონაკვეთების უშუალო თარგმანის შესაძლებლობას სრულიადაც არ გამორიცხავენ ორტომეულის გამომცემლები – I, VI).

თუმცა, ამ გარემოებათა გათვალისწინებით და ამასთან ერთად, მაინც საგანგებოდ აღსანიშნავია, რომ მქადაგებელი მკაფიოდ მიმართავს სწორედ იმ კათოლიკეებს, რომელთათვისაც საურთიერთო ენა ქართული იყო და რომლებიც იმჟამად საქართველოში ცხოვრობდნენ, ან, უფრო ზუსტად, როგორც ტექსტებიდან ცხადად ჩანს, ტფილისში სახლობდნენ: “ჰაჲ, თიფლისელი კათოლიკებო, თიფლისელი კათოლიკებო!” (II, 31), “ღმერთი იტყვის, ჩემი თიფლისელი კათოლიკები მე დამიტივეს, რომ წყარო წყლისა ცხოველისა ვარ და საუკუნო ცხოვრებას მივსცემ მათ, რომელთ ჩემი სიყვარული აქვსთ” (II, 30), “ღმერთი ჩივის თქვენზედა: ერმან ჩემმან, იტყვის თიფლისელთ კათოლიკებთ, რომელთა უანგარიშო სიკეთე უყავი, დამიტივეს მე და შემცოდეს, და რომლისა მიზეზისათვის?” (II, 41). ნიშანდობლივია, რომ ამგვარი ხელშესახები ცხადყოფით, ღმერთი, რა თქმა უნდა, მიმართავს სწორედ ცალკეულ, ერთეულ, კონკრეტულ ადამიანებს, რომლებიც გეოგრაფიულად განსაზღვრულ ადგილას იმყოფებიან.

ტექსტების გაცნობა-შესწავლისას, ბუნებრივად წამოიჭრება შეკითხვა, მიემართება თუ არა ქართულად ნათქვამი სწავლება-ქადაგებანი ყოველთვის ერთსა და იმავე საკრებულოს თუ ისინი არა მარტო სხვადასხვა დროს, არამედ სხვადასხვა ადგილასაც წარმოითქვა, – მაგალითად, საქართველოს სხვადასხვა დასახლებაში ანდა, შესაძლოა, ტფილისის სხვადასხვა კათოლიკური თავყრილობის წინაშე. პასუხი, როგორც ჩანს, გარკვეულია, რადგან მქადაგებელი დროდადრო იმოწმებს ხოლმე ადრეულ ქადაგებებს და შეახსენებს მათ მსმენელებს, რითაც უზრუნველყოფს სწავლება-დამოძღვრის უწყვეტობას, როგორც თუნდაც ამ შემთხვევისას: “თუ მოიგონებთ, მსმენელნო, უწინდელს ქადაგებაში შეგატყობინე [...]” (II, 53).

აუცილებლად საჭიროა დახასიათდეს სწავლება-ქადაგებათა ენობრივი განზომილებაც, – რაკი ისინი ქართულად წარმოითქმებოდა და ქართულადაა დაწერილი: საგანგებო კვლევამდე, უკვე ამთავითვე, ნიშნეულია, რომ, არსებული ტექსტების გამოხატულად მდიდარი ლექსიკონისა და ორთოგრაფიულ შეცდომათა სიმცირის მიუხედავად, მათში მაინც თვალშისაცემია ფონეტიკური, მორფოლოგიური, სინტაქსური, ლექსიკური უზუსტობანი, რაც განპირობებულია იმით, რომ მქადაგებელი და ქადაგებათა ჩამწერი, – სავარაუდოდ, ერთი და იგივე პირი, – ნამდვილად არაქართველი იყო: უცხოეთიდან ჩამო-

სული კათოლიკე მღვდელი, დადგენილი მოძღვრად ქართული კათოლიკური საკრებულოს სულიერ საჭიროებათა აღსასრულებლად.

მაგრამ არც ისაა არანაირად შეფარული, რომ მქადაგებელი არცთუ იშვიათად გამოთქვამს უკმაყოფილებასა და საყვედურს მორწმუნეთა მიმართ, მაგალითად, თუნდაც იმის გამო, რომ ქრისტიანი ახალგაზრდები სულაც არ გამოხატავენ სურვილს, იარონ ტაძარში, ჩაერთონ ღმრთისმსახურებაში და მონაწილეობა მიიღონ, როცა აღსრულდება საიდუმლონი (იქნება ეს აღსარება ან ზიარება), მიუხედავად იმისა, რომ მშობლები მათ მოუწოდებენ ეკლესიური ცხოვრებისა თუ გონიერი, თავშეკავებული ქცევისაკენ ყოველდღიურ გარემოში: “ეგების თქვენი მამანნი არ გიბრძანებენ, რომ მოხვიდეთ ლოცვაზე და წირვაზე, რომ ხშირათ გაენდოთ და ეზიაროთ? დიალ! და თქვენ რასა იქთ? ბრაზიანათ გახვალთ სახლისაგან და არათუ მარტო არ მოხვალთ ლოცვას და წირვაზე, მაგრამაც წახვალთ ბაზარში და იმ ალაგში, რომელში სულის დაკარგვის სათუო არის, და უფროსი ერთი, რაც არ უნდოდა, გექნათ, ამას შვრებით. ეგების არ გეტყვიან, რომ არ წახვიდეთ იმ ამხანაკებთანა, რომელნი ეშმაკისაგან უარესი არიან? დიალ! და თქვენ როგორ მორჩილობთ? ღმერთმან იცის!” (II, 518).

დაბოლოს, ნამდვილად საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს, – განსაკუთრებით, ყოფის ისტორიკოსთა მხრივ, – რომ ერთ-ერთი ქადაგება ვრცლად აღწერს რიგითი, ჩვეულებრივი ქართული კათოლიკური საკრებულოს ჩვევებს, მორწმუნეთა ყოფაქცევას ტაძარში (განსაკუთრებით და დაწვრილებით, ღმრთისმსახურებისას), რაც გამონაკვეთულ, მეტყველ სურათს ხატავს ეპოქისეული ყოველდღიურობის ცხოვლად წარმოსადგენად. მოძღვარი არ ფარავს თავის გულნაკლულობას და თავს არ იკავებს მძაფრი საყვედურის გამოთქმისაგან, როცა იგი მკაცრად მიმართავს კათოლიკე მორწმუნეებს იმის გამო, თუ როგორია მათი საქციელი, თუ როგორ უჭირავთ მათ თავი, როცა ისინი საყდარში იმყოფებიან, – მით უმეტეს, მღვდლის მიერ ზიარების საიდუმლოს აღსრულებისას.

როგორც აღიარებს მქადაგებელი, მას იმედი ჰქონდა, რომ ვითარება შეიცვლებოდა, გამოსწორდებოდა, მაგრამ ყოველდღიურად, მის თვალწინ, მდგომარეობა მხოლოდ უარესდება, რის გამო იგი ამგვარად მიმართავს თავის სამწყსოს: “მე აქამდისინ, რაგინდ მინახავს ამ წმიდა საყდარში თქვენი ურიგობა, მაინც დაგწუმდი თქვენის მოქცევის იმედითა, მაგრამ ამიტომ ვხედავ ყოველდღივ, რომ, მოქცევის მაგიერათ, თქვენი ურიგობა უფრო მოემატება” (II, 522).

ღირსშესანიშნავია, რომ კათოლიკე მღვდელმსახური, შედარების მიზნით, აღწერს, თუ როგორ იქცევიან სხვა აღმსარებლობათა მიმდე-

ვარნი, – მუსლიმები, იუდეველები თუ წარმართები, – მათი საკუთარი რელიგიური რიტუალების აღსრულებებისას, რის შემდეგ, იგი დაუფარავად აცხადებს, რომ, მიუხედავად მათ მიერ აღიარებულ რწმენათა მცდარობისა, მათი დამოკიდებულება საკუთარ სატაძრო მოვალეობათა მიმართ უფრო გულისხმიერია და ნამდვილად აღსავსეა შესაბამისი მოწიწებით: “აჰ, სარწმუნოება, სარწმუნოება, სადა ხარ?! თათრები, რაგინდ ფინთნი იყვნენ, ჰურები, რაგინდ დაჟინებულები იყვნენ, და წარმართნი, რაგინდ დაბრმავებულნი იყვნენ მათი უცოდინარობისაგან, მაინც მათი სალოცავში ამდენის მორმუნებით¹⁸ და ნამუზიანობით დგებიან, რომ ჰქონიათ¹⁹, რომ ერთი დიად დიდი უპატიობა იყოს, თუ იმაში აღუყებენ, თუ იხველიან, თუ გაიზმორებენ; და კათოლიკებს, რომელნი აღვიარებენ, რომ საყდარში ჭეშმარიტი ღმერთი დგება, როგორც თავის სახლში, გულიანობა აქვსთ, რომ იმაში გაიცინონ, ილაპარაკონ და ჰქნან უარესი საქმენი? აჰ, სარწმუნოება, სარწმუნოება სადა ხარ?! აჰ, კათოლიკებო, მარტო სახელით კათოლიკებო!” (II, 524).

ნიშანდობლივია, რომ მოძღვარი საჩინოდ მიჯნავს სახელით კათოლიკეობას – საქმით თუ ცხოვრებით კათოლიკეობისაგან. მას მიანიჩნია, რომ საყდარში მოსვლა და ღმრთისმსახურებაზე დასწრება არ აქცევს ადამიანს კათოლიკედ (იგი ისევ “ურჯულოდ” რჩება!), ხოლო სარწმუნოება უნდა გამოიხატოს და დადასტურდეს ქმედითი დამოკიდებულებით: “აწ მითხარით, საყდრის შემაგინებელნო, ამისთანა საქციელი კათოლიკისა საქციელი არის ანუ ურჯულოსა? ურჯულოსა საქციელი არის და უარესი!” (II, 529-530).

საერთოდ, ამ ადამიანთა ქცევა ტაძარში, როცა ღმრთისმსახური წირვას აღავლენს, – ნებსით თუ უნებლიეთ, – გამოხატავს უპატივცემულობას იმის მიმართ, რაც იქ ხდება: “საყდარში იცინიან, ლაპარაკობენ; ძრახვენ, ვინც გადის; ვინც შედის, უყურებენ” (II, 525). კიდევ მეტი, “ზოგერთნი ჯდებიან შესაწირავის დროში; ზოგერთს თავსა ზედა ქუდი აქვსთ, როგორ თუ წვიმას, ანუ თოვლის ქვეშე იქმნებოდნენ; და ზოგერთნი სხვას არ იქმონენ, ფურთხვის გარდა. ერთი სიტყვით, საყდარში დგებიან იმგვარათ, რომ დგებიან ბაზარში. თუ ვლაპარაკობთ ჩაცმაზედა, უფრო დიდი უნამუზობა არ იპოვება, თუ არ საყდარში” (II, 528).

მღვდლის უკმაყოფილებას იწვევს ის ქალები, რომლებიც არ ავლენენ სარწმუნოებრივ მოკრძალებას, რადგან, როგორც აღწერილობიდან ჩანს, მეტისმეტად ზრუნავენ გარეგნობისა თუ ტანსაცმლის სილამაზის გამო, რითაც უგულუბელყოფენ ტაძრის მნიშვნელობას:

18 სავარაუდოდ, უნდა იყოს: “მორწმუნებით”.

19 სავარაუდოდ, უნდა იყოს: “ჰგონიათ”.

“ქალები და დედაკაცები, რომელნი მოვლენ საყდარში [...] ხატვრობითა პირზედა და ტანისამოზე, რათა აჩვენონ, რომ ლამაზი არიან [...], მაგრამ მათი სიმდიდრით და უნამუზის ტანისამოსით მასხარათ აგდებენ საყდარსა” (II, 528-529).

ყმაწვილთა მოქმედება კი, მქადაგებლის აზრით, საერთოდ, აღმაშფოთებელია, – როგორც ჩანს, ბავშვების აღსაზრდელად და მათთვის ქცევის წესების სასწავლებლად მშობლები სულაც არ ზრუნავენ: “მე არ გეტყვი, რას იქმონენ ყმარწვილები, არ გეტყვი, ამიტომ ასრე ცხადათ არის, რომ ისივე ბრმებიც ხედვენ: არათუ მარტო იცინიან, ხუმრობენ და თამაშობენ, მაგრამაც ჩქუბობენ, და უარესი რომ არის, როდის სხვანი მიდიან ტრაფეზე²⁰ წმიდა ზიარების საიდუმლოს მიგებად ხელით, და ნემსით აცდენენ და უჩხლეტენ” (II, 529).

ამგვარი აღწერილობა, სადაც ასახულია ადამიანთა ყოველდღიური ჩვევები, სულაც არაა ხშირი ქართულ წყაროებში, რაც, – კიდევ, დამატებით, – უთუოდ ზრდის ქადაგებათა ტექსტების მნიშვნელობას.

დასასრულ, შეიძლება დარწმუნებით ითქვას, რომ არაქართველი მქადაგებლის ქართულ სწავლებათა და ქადაგებათა კრებული, რომელიც არაერთ ასეულ გვერდს მოიცავს, – ამჟამად უკვე გამოქვეყნებული და ხელმისაწვდომი მკვლევართათვის, – კიდევ ბევრ კვლევითს საკითხს არა მარტო წამოჭრის, არამედ გადაჭრის კიდევ. მაგრამ გამოცემას მოეპოვება არა მხოლოდ საარქივო-აკადემიური დანიშნულება, არამედ ცხოვრებისეული გამოყენების შესაძლებლობაც, რადგან ის აუცილებლად გამოადგება ყველა იმას, ვისაც ქრისტიანული მოძღვრების, – განსაკუთრებით კი, დასავლური ქრისტიანობის, – გაცნობა და მისგან სულიერი გამოცდილების შექმნა სწადია.

20 იგულისხმება: “ტრაპეზზე”

A Collection of Georgian Sermons by a Non-Georgian Preacher

Abstract

Iliia State University recently published a collection of commentaries on the Bible and sermons, written in Georgian, in two volumes. The manuscripts of these texts, housed in two separate collections without mention of the preacher, are currently in the General Archive of the Order of Capuchins (Archivio Generale Cappuccini), in Rome. These teachings, it seems, were originally preached by a non-Georgian priest in the second half of the eighteenth century for Georgian Catholic believers. In the preface to the edition, the publishers suggest that the author was likely the Italian missionary Bernardino de Magliano.

The biblical commentaries include twenty-one texts, and the number of sermons stands at sixty-six. With such a large collection of writings now made accessible, over two centuries after they were printed, the need has arisen to clarify the meaning and value of the published texts, both as a whole and individually. It is necessary to give them a proper place not only in the Georgian homiletic heritage, which includes centuries-old remnants of Christian sermons, but also in the national history of Georgia, Church history, history of public life, cultural history, and intellectual history. Further study of the texts from linguistic, literary, and ethnological perspectives will undoubtedly bear fruit.

The manuscripts have not been preserved in their entirety, as evidenced by the fact that the Biblical explanations provided by the preacher concern only the text of one book of the Old Testament, the First Book of Kings.

The article assesses the general significance of this two-volume work and presents the value of the published texts for understanding Biblical or theological knowledge in the Georgian context of the time. Notably, in some sermons, the preacher addresses the believers from Tbilisi, indicating that the temple in which he served was located in Tbilisi.

The preacher considers it necessary to explain theological teachings, such as the concept of Purgatory, which is viewed differently by followers of the Roman-Catholic Church and the Oriental-Byzantine Church. In addition, the list of Church Fathers and Teachers referenced by the priest differs, although

special attention is given to the views of the Doctors of the Catholic Church, particularly St. Thomas Aquinas.

The descriptions of the everyday environment where divine service takes place are valuable for researchers. The preacher sharply assesses the attitude of believers towards being in the temple and participating in rituals. These descriptions will likely prove extremely useful to those studying how religion, culture, and intellectual movements shaped Georgia's history, making them essential reading for anyone studying that period.

კვლევის ანბარიში RESEARCH REPORT

მაია დამენია
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, საქართველო
maia.damenia.1@iliauni.edu.ge
DOI: 10.32859/kadmos/16/198-213

ციფრული პროსოპოგრაფია და საქართველოს კათოლიკური მისიების პროსოპოგრაფიული ბაზა*

ლორენს სტოუნის ფორმულირებით, პროსოპოგრაფია წარმოადგენს მეთოდოლოგიას, რომელიც ინდივიდუალური ბიოგრაფიული ანალიზის ნაცვლად, ორიენტირებულია ადამიანთა ჯგუფური მახასიათებლების სისტემატურ გამოვლენაზე. ეს მიდგომა ეყრდნობა კოლექტიური ბიოგრაფიული მასალის შედარებით შესწავლას, რაც საშუალებას იძლევა, გამოიკვეთოს ცალკეული ინდივიდების ცხოვრების მსგავსებები და განსხვავებები (Stone 1971).

კეტრინ კიტს-როჰანი, ლორენს სტოუნისგან განსხვავებით, წარმოადგენს პროსოპოგრაფიას, როგორც ანალიტიკურ ინსტრუმენტს, რომელიც მრავალი ინდივიდის შესახებ შეგროვებული მონაცემების ანალიზის მეშვეობით ხელს უწყობს სხვადასხვა სახის ინტერპერსონალური კავშირების იდენტიფიკაციას; სოციალური, პოლიტიკური, იურიდიული, ეკონომიკური და ინტელექტუალური ინსტიტუციების ჩარჩოებში მათი ფუნქციონირების გაგებასა და ანალიზს (Keats-Rohan 12/1, 2000). ეს განმარტება ხაზს უსვამს პროსოპოგრაფიული კვლევის რაოდენობრივსა და თვისობრივ ასპექტებს, რომლის დროსაც მეთოდოლოგიური პროცესი მოიცავს რაოდენობრივ, თვისობრივ და ინტერპრეტაციის ეტაპებს. რაოდენობრივი ეტაპის დროს ხდება ვრცელი ემპირიული მონაცემების სისტემატიზაცია და დაგროვება;

* სტატია იბეჭდება რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული სტრუქტურირებული სადოქტორო საგანამანათლებლო პროგრამების განვითარების გრანტის (DP2016_23) ფარგლებში.

თვისობრივ ეტაპზე საჭიროა კავშირების ტიპოლოგიური დიფერენცირება და შედარებითი ანალიზი; მიღებული შედეგების კონტექსტუალიზაცია კონკრეტული ისტორიული, გეოგრაფიული და ქრონოლოგიური ჩარჩოს შიგნით ხდება უკვე კვლევის ბოლო - ინტერპრეტაციის ეტაპზე.

ამგვარად, პროსოპოგრაფია წარმოადგენს კომპლექსურ ისტორიოგრაფიულ მეთოდს, რომელიც საზოგადოებრივი სტრუქტურების და მოღვაწეობის ფორმების ღრმა გაგებისთვის იყენებს ინდივიდუალური ცხოვრების ნარატივების, სერიული წყაროების კოლექტიურ ანალიზს.

თანამედროვე ციფრული ტექნოლოგიები ფუნდამენტურად ცვლის ისტორიული პროსოპოგრაფიის მეთოდოლოგიურ პარადიგმას. კომპიუტერული ანალიტიკისა და მონაცემთა დამუშავების ინოვაციური ხელსაწყოები საშუალებას იძლევა, ისტორიკოსებმა გამოავლინონ ისეთი ფაქტობრივი კავშირები და ტენდენციები, რომლებიც ტრადიციული, მანუალური კვლევის მეთოდებით მიუწვდომელი იყო. ციფრული ჰუმანიტარული მეცნიერებების განვითარებამ ისტორიულ კვლევებში ახალი ანალიტიკური მიდგომები დანერგა, რომლებიც ეყრდნობა დიდი მონაცემების (Big Data) პრინციპებს და საშუალებას აძლევს ისტორიკოსებს, განახორციელონ ხანგრძლივი ისტორიული პერიოდების კომპლექსური ანალიზი, სისტემურად დაამუშაონ პირველწყაროები და მულტიდისციპლინური პერსპექტივიდან გამოიკვლიონ წარსული. ციფრული პროსოპოგრაფია წარმოადგენს ინტერდისციპლინურ სინთეზს, რომელიც აერთიანებს კლასიკურ ისტორიოგრაფიულ მიდგომებსა და თანამედროვე ინფორმაციული ტექნოლოგიების შესაძლებლობებს. სამეცნიერო ნაშრომებში აღნიშნულია, რომ ტექნოლოგიური ინსტრუმენტების ინტეგრაცია ისტორიოგრაფიულ პრაქტიკაში ფუნდამენტურად ცვლის ისტორიული კვლევის მასშტაბებსა და ინტენსივობას. ეს იძლევა მიკრო და მაკრო ანალიზის სინთეზის საშუალებას, რაც ჩანს ინდივიდუალური ბიოგრაფიული ნარატივების და ფართო სოციალური ტენდენციების ერთდროულ გამოკვლევაში; გაფართოებული ქრონოლოგიური ჩარჩოები შესაძლებელს ხდის, ისტორიული პროცესები დიაქრონული პერსპექტივით გაანალიზდეს; იქმნება ასევე ისტორიული ცოდნის წარმოქმნისა და ვერიფიკაციის ახალი სტრატეგიები. ციფრული ინსტრუმენტები ისტორიკოსებს უზრუნველყოფს უპრეცედენტო ანალიტიკური სიზუსტისა და მნიშვნელოვნად გაფართოებული მასშტაბის კვლევითი პოტენციალით. ეს მოიცავს არაერთგვაროვანი პირველწყაროებისა და მეტამონაცემების ინტეგრირებულ დამუშავებას.

არსებული პროსოპოგრაფიული ბაზები

მასშტაბით ყველაზე მოცულობითი პროსოპოგრაფიული მონაცემთა ბაზა, სავარაუდოდ, ბიზანტიური სამყაროს პროსოპოგრაფიაა Prosopographies of Byzantine Worlds (PBW).¹ ეს ონლაინ პლატფორმა მოიცავს ბიზანტიურ წყაროებში 641-1261 წლებში ნახსენებ ყველა პიროვნების შესახებ არსებულ მონაცემებს. ბაზა დიდი მოცულობითა და კომპლექსურობით გამოირჩევა. იგი მოიცავს 60000-მდე ფაქტოიდს – კატეგორიზებულ ინფორმაციულ ერთეულებს, რომლებიც ერთ ან რამდენიმე პიროვნებას ეხება. ფაქტოიდების მესამედი ნარატიული ხასიათისაა და ისტორიულ მოვლენებს ეხება. 2010 წლიდან, 10000 პიროვნების შეყვანის შემდეგ, ბაზას დაემატა საძიებო ფუნქციები. ყველა ფაქტოიდს ახლავს წყაროზე მითითება. ძიება შესაძლებელია ფაქტოიდების ტიპების მიხედვით: ავტორობა, განათლება, საქმიანობა, მფლობელობა, სარწმუნოება და სხვა. ასევე შესაძლებელია საძიებო სიტყვებით ფაქტოიდების ტექსტში ძიება ლოგიკური ოპერატორების გამოყენებით.

იმისათვის, რომ მაღალსტრუქტურირებული მონაცემთა ბაზები შეიქმნას, პირველადი წყაროების ანალიზის საფუძველზე პროსოპოგრაფებმა უნდა შექმნან მეორეული წყაროები. მკვლევრებმა ამ ეტაპზე უნდა შექმნან მონაცემთა ბაზა პირველწყაროების გამოკვლევის შედეგად და დაადგინონ პიროვნებებს შორის კავშირები. ამ კვლევის შედეგია ციფრული პროსოპოგრაფიის „ახალი თაობის“ მონაცემთა ბაზის – „მაღალსტრუქტურირებული მონაცემთა ბაზის“ – შექმნა.

ბიზანტიური სამყაროს პროსოპოგრაფიულ მონაცემთა ბაზაში (PBW) ინფორმაცია ორგანიზებულია მკაფიოდ განსაზღვრული მეთოდოლოგიური ჩარჩოს მიხედვით: კონკრეტული წყარო (S) განსაზღვრულ ლოკაციაზე (L) ადასტურებს ფაქტობრივ ინფორმაციას (F) კონკრეტული ისტორიული პიროვნების (P) შესახებ. ამ მიდგომით ფორმირებული ფაქტოიდები წარმოადგენს მკვლევრის ინტერპრეტაციის შედეგს და არ არის ყოვლისმომცველი ხასიათის, რაც იწვევს პოტენციურ წინააღმდეგობებს პიროვნებებთან დაკავშირებულ მონაცემთა ერთობლიობაში. უნდა აღინიშნოს, რომ ფაქტოიდების ტიპოლოგიზაცია და კლასიფიკაცია მნიშვნელოვან მეთოდოლოგიურ გამოწვევას წარმოადგენს.

მხოლოდ ტექსტის სტრუქტურირება არ იყო საკმარისი ერთმანეთთან დაკავშირებული Prosopography of Anglo-Saxon England (PASE),² და

1 <https://pbw2016.kdl.kcl.ac.uk/> (11.02.2024).

2 <https://pase.ac.uk/> (11.02.2024).

Clergy of the Church of England Database (CCED)³ ბაზებისთვის, ამიტომ ეს ბაზები იყენებენ არა მხოლოდ სტრუქტურირებულ ფაქტოიდებს, არამედ მულტისტრუქტურულ მიდგომას, რომელიც მოიცავს რელაციურ სქემებს სხვადასხვა ზედაპირზე (თეიბლზე) განლაგებული ობიექტისთვის (პირები, გეოგრაფიული ადგილი, მფლობელობა და სხვ.) მათ შორის კომპლექსური კავშირების ასახვის მიზნით. მკვლევრების მუშაობის მეთოდოლოგია და წყაროების დამუშავების პროცედურები კრიტიკული მნიშვნელობისაა არა მხოლოდ ისტორიული მონაცემთა ბაზების შექმნისა და ფუნქციონირებისთვის, არამედ ფართომასშტაბიანი ციფრული ინფრასტრუქტურის განვითარებისთვის, რომელიც მულტიდისციპლინური კვლევითი მეთოდების მხარდაჭერაზეა ორიენტირებული.

კლასიკური ანტიკური პერიოდის პროსოპოგრაფიული კვლევა დიდწილად ემყარება ციფრულ რესურსებს, რომლებიც უზრუნველყოფს ისტორიული პიროვნებების სისტემური იდენტიფიცირებისა და ანალიზის შესაძლებლობას. ათენის ისტორიული პიროვნებების კვლევისთვის მნიშვნელოვანია Attica საიტზე ინტეგრირებული Persons of Ancient Athens (PAA)⁴ ციფრული კოლექცია, რომელიც აერთიანებს 10000-ზე მეტი ათენელი მოქალაქის შესახებ მონაცემებს და უზრუნველყოფილია მრავალპარამეტრული საძიებო ფუნქციონალით.

რომაული იმპერიის პროსოპოგრაფიული კვლევა ეფუძნება Prosopographia Imperii Romani (PIR)⁵ პროექტს, რომელიც განხორციელდა ბერლინ-ბრანდენბურგის მეცნიერებათა აკადემიის მიერ ისტორიული სტანდარტული გამოცემის ციფრულ ადაპტაციაზე. ამ სისტემის მეთოდოლოგიური თავისებურება მდგომარეობს ისტორიული პიროვნებების მონაცემთა როგორც ციფრულ ბაზასთან, ისე ტრადიციულ გამოცემებთან დაკავშირებაში.

ეგვიპტის ისტორიის გვიანი ხანის პროსოპოგრაფიული კვლევა ეფუძნება მულტილინგვურ წყაროთმცოდნეობით მიდგომას, რომელიც მოიცავს ბერძნულ, ლათინურ, ეგვიპტურ და სხვა ტექსტუალურ მონაცემებს Trismegistos⁶ ბაზიდან. ამ პროექტში გამოიყენება XML-ზე დაფუძნებული ელექტრონული კორპუსი, რომელიც ნახევრადავტომატურ რეჟიმში ახორციელებს სახელების იდენტიფიცირებას პაპირუსებისა და სხვა ტექსტუალური მონაცემებიდან.

3 <https://theclergydatabase.org.uk/about/cced-publications/> (11.02.2024).

4 <https://attica.artsci.utoronto.ca/> (11.02.2024).

5 <https://pir.bbaw.de/#/overview> (11.02.2024).

6 <https://www.trismegistos.org/ref/about.php> (11.02.2024).

Prosopographia Ptolemaica (PP)⁷ წარმოადგენს ლუვენის უნივერსიტეტის ანტიკური ისტორიის ფაკულტეტის სისტემურ მეცნიერულ პროექტს, რომელიც თავდაპირველად ფოკუსირებული იყო ეგვიპტის მოსახლეობის რეკონსტრუქციაზე ჩვ.წ.ალ-მდე 300 წლიდან ჩვ.წ. ალ-ით 30 წლამდე პერიოდისთვის, შემდეგ კი გაფართოვდა რომაულ და ბიზანტიურ ეპოქებამდე. ამ მიდგომამ შედეგად მოგვცა 25723 ბერძნული სახელი, რომელთაგან თითოეული მიბმულია შესაბამის ტექსტთან Trismegistos ბაზაში.

რეგიონული სპეციფიკის მქონე პროსოპოგრაფიული ბაზის მაგალითია DIME Online: Prosopographie zu Soknopaiu Nesos,⁸ რომელიც კონცენტრირებულია ფაიუმის რეგიონში მცხოვრებლების იდენტიფიცირებაზე ჩვ.წ.ალ.-მდე მეშვიდე საუკუნიდან ჩვ. წ. ალ-ით მეხუთე საუკუნემდე.

ონომასტიკური მიდგომითაა განხორციელებული Lexicon of Greek Personal Names (LGNP)⁹ პროექტი, რომელიც 1972 წელს ინიცირებული იყო ბრიტანეთის მეცნიერებათა აკადემიის მიერ და 1996 წლიდან ოქსფორდის უნივერსიტეტში განხორციელდა. ის წარმოადგენს ყოვლისმომცველი ანტიკური ბერძნული ონომასტიკონის შექმნის მცდელობას. ამ პროექტის მიზანია ანტიკური პერიოდიდან მეექვსე საუკუნემდე ყველა ბერძნული სახელის მოგროვება, რაც მოიცავს ლიტერატურულ, ეპიგრაფიულ, პაპიროლოგიურ, ნუმიზმატიკურ და სხვა ტიპის მატერიალურ წყაროებს. ამჟამად ბაზა მოიცავს 250000 მონაცემს, ხოლო 2008 წლიდან მიმდინარეობს XML ფორმატში ტრანსფორმაცია ონლაინ ძიების ოპტიმიზაციისთვის, სამომავლოდ სრული TEI-XML სტანდარტზე გადასვლის მიზნით.

აღნიშნული მეთოდოლოგიური მიდგომების ადაპტაცია ქართულ პროსოპოგრაფიულ კვლევაში დაიწყო 2015 წელს ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ლინგვისტურ კვლევათა ინსტიტუტში. პროფესორ ნინო დობორჯგინიძის ხელმძღვანელობითა და თამარა კალხიტაშვილის, რატი გუმაშვილისა და თამთა თხელიძის თანამშრომლობით შეიქმნა საქართველოს 1921-37 წლების პროსოპოგრაფიული მონაცემთა ბაზა.¹⁰ შემდგომი ეტაპი გულისხმობდა ბაზის გაფართოებას პირველი რესპუბლიკის (1918-21 წლები) პერიოდის მონაცემებით, ხოლო 2017

7 <https://www.arts.kuleuven.be/oudegeschiedenis/english/research/prosopographia-ptolemaica> (11.02.2024).

8 <https://www.uni-heidelberg.de/fakultaeten/philosophie/zaw/aegy/institut/dimeonline.html> (11.02.2024).

9 <https://www.lgpn.ox.ac.uk/> (11.02.2024).

10 <https://prosopography.iliauni.edu.ge/> (11.02.2024).

წლიდან მუშაობა მიმდინარეობს ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების¹¹ მასალების ინტეგრაციაზე, რაც წარმოადგენს ქართული ციფრული ჰუმანიტარული მეცნიერების მნიშვნელოვან ეტაპს.

საქართველოს კათოლიკური მისიების პროსოპოგრაფიული ბაზა¹² ბაზის მოდელი

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ლინგვისტურ კვლევათა ინსტიტუტში 2022 წლიდან ხორციელდება პროსოპოგრაფიული მონაცემთა ბაზის შექმნის პროექტი, რომელიც მიზნად ისახავს საქართველოს კათოლიკურ მისიებში მოღვაწე ისტორიული პიროვნებების სისტემურ კვლევას, რომელიც მიზნად ისახავს რელიგიური მისიების ისტორიის სისტემურ ანალიზს. ამ კვლევით პროექტს ფინანსურ მხარდაჭერას უწევს შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდი, რომელიც 2021 წლიდან აფინანსებს მულტიდისციპლინურ კვლევით პროექტს HE-21-977 „XVII-XIX საუკუნეების ევროპული რელიგიური მისიების წყაროთა ინტერპრეტაციისათვის. საქართველო ადრეული გლობალური ისტორიისა და მოდერნულობის პერსპექტივიდან“¹³ რომელიც შეისწავლის საქართველოს როლს ადრეული გლობალიზაციისა და მოდერნიზაციის პროცესების კონტექსტში.

კათოლიკური მისიების პროსოპოგრაფიული ბაზის კონცეპტუალური მოდელის ფორმირებისას განხორციელდა არსებული პროსოპოგრაფიული ბაზებისა და რელევანტური სამეცნიერო ლიტერატურის სისტემური ანალიზი. განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა კარლ პიროს მეთოდოლოგიურ ნაშრომს *Datenbank- und Informationsmanagement in der Historischen Sozialforschung, Eine praxisorientierte Einführung* [მონაცემთა ბაზებისა და ინფორმაციის მენეჯმენტი ისტორიულ სოციალურ კვლევაში, პრაქტიკაზე ორიენტირებული შესავალი] (Pierau 2002), რომელიც წარმოადგენს ისტორიულ სოციალურ კვლევაში მონაცემთა ბაზებისა და ინფორმაციის მენეჯმენტის პრაქტიკულ სახელმძღვანელოს.

ვეთანხმებით ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტის ლალი კახიძის 2019 წლის კრიტიკულ შეფასებას, რომელიც აღნიშნავს, რომ პიროს მონოგრაფიაში მოძველებული პროგრამული

11 <https://society.iliauni.edu.ge/> (11.02.2024).

12 <https://missio.iliauni.edu.ge/ka> (11.02.2024).

13 პროექტის ხელმძღვანელი: ნინო დობორჯგინიძე; კოორდინატორი: მაია დამენია; მონაცემთა ბაზისა და ვებგვერდის შემუშავება: თაზო მინდიაშვილი; მონაცემთა ბაზის სტრუქტურა და დიზაინი: რატი გუმაშვილი.

უზრუნველყოფის ტიპები ფიგურირებს, თუმცა მონაცემთა ბაზების სტრუქტურული ორგანიზაციის პრინციპები კვლავ აქტუალურია და მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით რელევანტურია. ამ კონტექსტში განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა პიროს მონაცემთა ბაზის დაგეგმვისთვის ჩამოყალიბებულ ფაზების კონცეპტუალურ მოდელს, რომელიც მოიცავს ექვსეტაპიან სტრუქტურას, თითოეული ეტაპის პარალელური დოკუმენტირების აუცილებლობით.

1. სპეციფიკაციის შემუშავება და მოთხოვნების ანალიზი წარმოადგენს პრაქტიკული ამოცანის ფორმულირების და არსებული ინფორმაციის კრიტიკული შესწავლის პროცესს, რაც მოიცავს ტექნიკური პრობლემების არაფორმალურ აღწერას.

2. სამდონიანი არქიტექტურის კონცეპტუალური გეგმა ითვალისწინებს ფორმალური დანიშნულების სისტემაზე გადასვლას, რაც აუცილებელს ხდის მონაცემთა განხილვას სამ სხვადასხვა დონეზე: გარე დონე (მომხმარებლის ვიზუალური ინტერფეისი), კონცეპტუალური დონე (სტრუქტურული სქემის ყოვლისმომცველი ხედვა) და შიდა დონე (მონაცემთა სქემების, ჯგუფებისა და წვდომის საშუალებების ტექნიკური დეტალები).

3. ლოგიკური გეგმა მოიცავს სემანტიკური მონაცემთა მოდელის ტრანსფორმაციას მონაცემთა ბაზების მენეჯმენტის სისტემის მიერ გამოყენებულ მონაცემთა მოდელზე. ეს პროცესი ორეტაპიანია: კონცეპტუალური სქემის ავტომატური გარდაქმნა სამიზნე მონაცემთა ბაზის მოდელად და რელაციური სქემის ოპტიმიზაცია ნორმალიზაციისა და ჭარბ მონაცემთა შემცირების გზით.

4. მონაცემთა განმარტება ითვალისწინებს მნიშვნელობების დიაპაზონების, მიმართებებისა და ხედვების ზუსტ განსაზღვრას.

5. ფიზიკური გეგმა მოიცავს მონაცემთა შენახვის კონკრეტული სტრუქტურული ენის (ნის სტრუქტურა, ინდექსები) განსაზღვრას შიდა დონეზე.

6. განხორციელებისა და შენარჩუნების ფაზა ითვალისწინებს განახლებებისა და ცვლილებების მუდმივ კონტროლს.

საქართველოს კათოლიკური მისიების პროსოპოგრაფიული ბაზის მოდელის შემუშავების საწყის ეტაპზე დამყარდა კოლაბორაცია ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ლინგვისტურ კვლევათა ინსტიტუტის ციფრულ ლაბორატორიასთან. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს თანამშრომლობა არსებობდა საქართველოს პროსოპოგრაფიის პროექტის ფარგლებში, რომელიც 2015 წლიდან ხორციელდებოდა და მოიცავდა წყაროთა მოძიება-დამუშავებისა და რედაქტირების პროცესებს.

პროექტის დაგეგმვის საწყისი ეტაპიდან გათვალისწინებული იყო კათოლიკე მისიონერების მოღვაწეობის ისტორიული კონტექსტი.

პირველწყაროებზე დაყრდნობით შეიქმნა მონაცემთა ბაზა, რომელიც ამჟამად XVII-XVIII საუკუნეების პერიოდს მოიცავს. პროექტის სამომავლო ხედვა გულისხმობს მონაცემთა ბაზის კომპლექსურ შევსებას 1845 წლამდე, რაც წარმოადგენს კათოლიკური მისიების საქართველოში ოფიციალური მოღვაწეობის ისტორიული პერიოდის დასრულებას. ეს ქრონოლოგიული ჩარჩო განისაზღვრა რუსეთის იმპერიის მიერ უკანასკნელი მისიონერების გაძევებითა და ქართული წიგნებისა და სახელმძღვანელოების ბეჭდვა-გავრცელების აკრძალვით.

საქართველოს კათოლიკური მისიების პროსოპოგრაფიულ ბაზას საფუძვლად უდევს ზოგადი დანიშნულების პროგრამული ენა – PHP და შექმნილია Laravel ჩარჩოს (ფრეიმვორკის) გამოყენებით. ბაზის მართვის სისტემა შემუშავდა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ლინგვისტურ კვლევათა ინსტიტუტის ციფრული ჰუმანიტარიის ლაბორატორიის ტექნიკური მხარდაჭერით. მონაცემთა ბაზის სტრუქტურა ორგანიზებულია წყაროს, მასზე მიბმული ისტორიული პიროვნებებისა და რეგისტრირებული ფაქტოიდების ურთიერთკავშირის საფუძველზე. არსებული პროსოპოგრაფიული ბაზების სტრუქტურული ანალიზისა და დასამუშავებელი პირველწყაროების სპეციფიკის გათვალისწინებით, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ციფრული ჰუმანიტარიის მაშინდელ დოქტორანტებთან – თამარა კალხიტაშვილთან და რატი გუმაშვილთან თანამშრომლობით, შერჩეულ იქნა მაღალსტრუქტურირებული (ახალი სტილის) ინკლუზიური, ანუ ღია მონაცემთა ბაზის ფორმა, რამაც საბოლოო ჯამში განაპირობა საქართველოს კათოლიკური მისიების პროსოპოგრაფიული მონაცემთა ბაზის მოდელის შექმნა.

საქართველოს კათოლიკური მისიების პროსოპოგრაფიული ბაზის ვებგვერდი და სამომხმარებლო მხარე

საქართველოს კათოლიკური მისიების პროსოპოგრაფიული ბაზის სამომხმარებლო ინტერფეისი შექმნილია მინიმალისტური დიზაინის პრინციპების შესაბამისად, რაც ეფუძნება „ნაკლები მეტია“ (less is more) კონცეპტუალურ მიდგომას. ამ დიზაინის ფილოსოფია ორიენტირებულია მომხმარებლისთვის მაქსიმალურად ოპტიმიზირებული და კომფორტული ციფრული გარემოს შექმნაზე, რაც უზრუნველყოფს კვლევითი პროცესების ეფექტურ დაგეგმვასა და განხორციელებას. მინიმალისტური მიდგომა უზრუნველყოფს ინფორმაციის მოზღვაგების თავიდან აცილებას და ორიენტირებულია ფუნქციურ ელემენტებზე, რაც ხელს უწყობს მკვლევარებისთვის შემეცნებითი დატვირთვის შემცირებას და კონცენტრაციის კვლევითი ამოცანების შესრულებაზე ორიენტირებას. ამგვარი ინტერფეისის დიზაინი მნიშვნელოვნად აი-

ოლებს ნავიგაციას და ინფორმაციაზე წვდომას პროსოპოგრაფიული კვლევის კონტექსტში.

მთავარი გვერდის ინტერფეისი და ნავიგაცია – ბაზის მთავარი გვერდი წარმოადგენს ძირითად სამუშაო პლატფორმას, რომელიც მომხმარებლებს უზრუნველყოფს სისტემის ცენტრალური ინფორმაციით, ნავიგაციის ინსტრუმენტებით, სპეციალიზებული ძიების ფუნქციებით პირისა და წყაროს მიხედვით, ადგილმდებარეობისა და ფაქტოიდების მოძიების შესაძლებლობით. თითოეული კატეგორია ასახავს მიმდინარე რაოდენობრივ მაჩვენებლებს, რაც ხელს უწყობს ბაზის მასშტაბის შეფასებას.

სისტემა აღჭურვილია ინფორმაციული ბიულეტენის გამოწერის ფუნქციით, რომელიც მოითხოვს რეგისტრაციას ელექტრონული ფოსტისა და სახელის მითითებით, რაც მნიშვნელოვან კომპონენტს წარმოადგენს სტატისტიკური ანალიზისთვის. ამავდროულად, უზრუნველყოფილია ნებისმიერ ეტაპზე გამოწერის შეწყვეტის შესაძლებლობაც.

ბაზა ფუნქციონირებს მულტილინგვური პრინციპით: ძირითადი ორენოვანი სტრუქტურა (ქართული და იტალიური) და ინგლისურენოვანი ინფორმაციული რესურსები, მოქმედებს ინტერაქტიული ენების გადართვის სისტემა, რაც ზრდის ბაზის ხელმისაწვდომობასა და ინტერნაციონალურ გამოყენებას.

ბაზაში ნავიგაცია ორგანიზებულია ჩამოსაშლელი მენიუს პრინციპით, რომელიც მკვლევარებს უზრუნველყოფს წყაროების, პირებისა და ადგილების გვერდებზე გადასვლის შესაძლებლობით, ფაქტოიდების მონაცემების მოძიების ფუნქციონალითა და ინდექსგვერდებზე ინტეგრირებული ფილტრების სისტემით. ძიების ოპტიმიზაცია მიღწეულია სპეციალიზებული ფილტრების დანერგვით, რომლებიც მოთავსებულია ყველა ძირითადი კატეგორიის ინდექსგვერდზე.



სურ. 1. მთავარი გვერდი

წყაროების კატალოგიზაციის სისტემა – წყაროების რეგისტრაცია განხორციელდა კომპლექსური მეტამონაცემების სისტემის საფუძველზე, რომელიც მოიცავს ბიბლიოგრაფიულ ინფორმაციას (სახელწოდება, თემატური კლასიფიკაცია, ქრონოლოგიური ჩარჩო), კორესპონდენციულ მახასიათებლებს (ადრესატი/ადრესანტი, კომუნიკაციური კონტექსტი), ფიზიკურ და ციფრულ ლოკალიზაციას (შენახვის ადგილი, შიფრი), ტიპოლოგიურ კლასიფიკაციას დოკუმენტის ტიპის მითითებით (საარქივო მასალა, ელექტრონული რესურსი, მონოგრაფია), ფორმალურ უანრობრივ განსაზღვრას (წერილი, რელაციონე, ოფიციალური დოკუმენტი), ლინგვისტურ მახასიათებლებს ენობრივი იდენტიფიკაციით (ქართული, იტალიური, ლათინური, ფრანგული), ინსტიტუციონალურ ატრიბუციას (პასუხისმგებელი ორგანოები, გამომცემლები). ეს მეტამონაცემთა სისტემა უზრუნველყოფს ინტერდისციპლინური კვლევის შესაძლებლობებს.



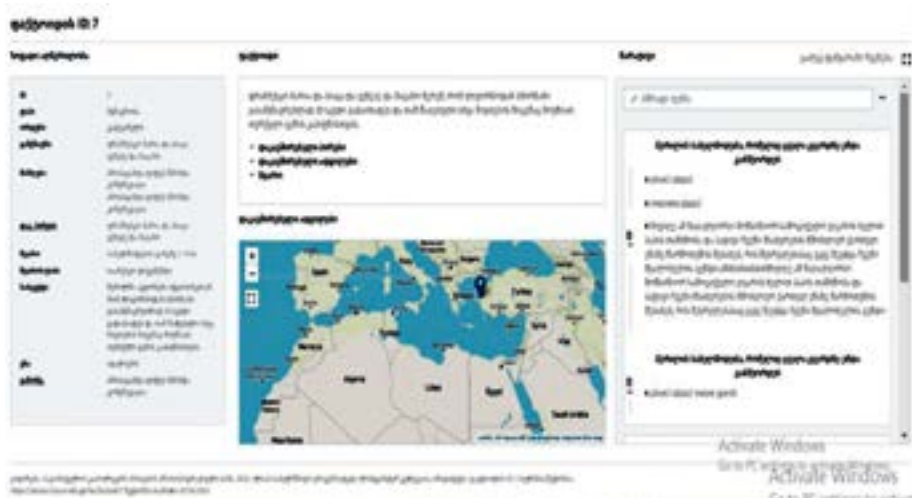
სურ. 2. წყაროები

პროსოპოგრაფიულ მონაცემთა სისტემა – ბაზაში რეგისტრირებული პირები კატალოგიზებულია კომპლექსური პროსოპოგრაფიული მახასიათებლების საფუძველზე, რომელიც მოიცავს პიროვნების იდენტიფიკაციას (ანთროპონიმური მონაცემები, გენდერული ატრიბუცია), რელიგიურ-კონფესიურ კუთვნილებას (სარწმუნოებრივი იდენტიფიკაცია, ეკლესიური კუთვნილება, ორდენი), იერარქიულ პოზიციონირებას (ეკლესიური და ადმინისტრაციული სტატუსი), გეოგრაფიულ ლოკალიზაციას (დაბადების, მოღვაწეობის, გარდაცვალების ადგილები). ეს სისტემა ხელს უწყობს რთული პროსოპოგრაფიული კვლევების განხორციელებას.



სურ. 3. პირები

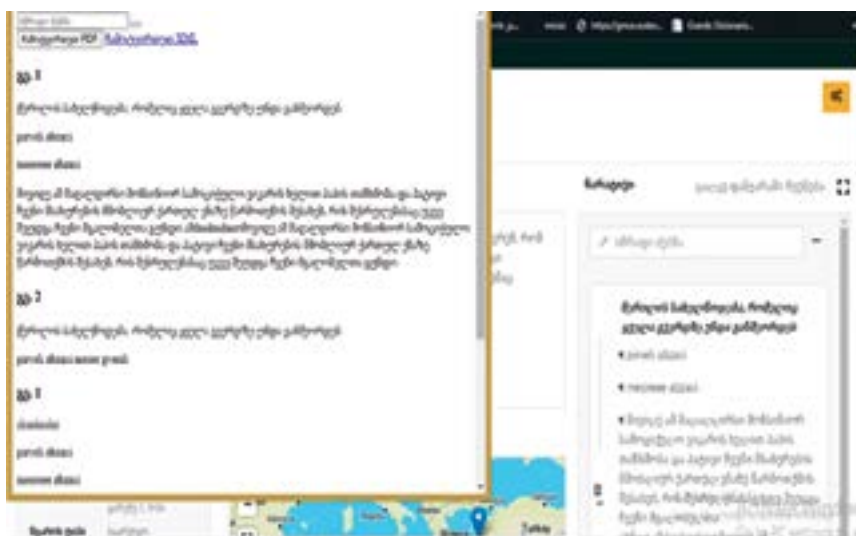
ფაქტოიდების მონაცემთა არქიტექტურა – მონაცემები სამ სვეტადაა ორგანიზებული. მარცხენა სვეტში მოცემულია ზოგადი აღწერილობა. აქვეა მონაცემები ფაქტოიდის ტიპთან და მასთან დაკავშირებული პირების შესახებ. წყაროს შესახებ გამოტანილია მეტამონაცემები: გამგზავნი, მიმღები, წყაროს ტიპი, თემა, ენა და გამოცემელი. ფაქტოიდის სრული ტექსტი მეორე სვეტშია განთავსებული, რომელსაც უკავშირდება პირები, ადგილები და წყარო ჩამოსაშლელი მენიუს ფუნქციით. თითოეულ მათგანზე დაჭერით გადავდივართ მათ შიდა გვერდებზე. მეორე სვეტის ქვედა რეგისტრშია განთავსებული რუკა, რომელზეც დატანილია ფაქტოიდთან დაკავშირებული ადგილები.



სურ. 4. ფაქტოიდები

პირველწყაროების კორპუსი (მარჯვენა სვეტი) – ტექსტუალური რეპოზიტორი ფუნქციონირებს როგორც პირველწყაროთა სრული ტექსტუალური კორპუსი, რომელიც აღჭურვილია ინტრატექსტუალური ნავიგაციით: ინტეგრირებული სწრაფი ძებნის ალგორითმის გამოყენებითა და კონტექსტუალური ინდექსირებით ტექსტის სისტემატური მოძიების ფუნქციონალის გამოყენებით.

იმის გათვალისწინებით, რომ პირველწყაროები წარმოადგენს ბაზის წყაროთმცოდნეობით პრიორიტეტს, სისტემა უზრუნველყოფს ციფრული ექსპორტის ფუნქციონალს ავტონომიური ვიზუალიზაციისა (ცალკე ფანჯარაში დოკუმენტის გახსნის რეჟიმი) და მულტიფორმატული ექსპორტის (PDF და XML ფორმატებში ფაილების ჩამოტვირთვის) შესაძლებლობას. მნიშვნელოვნად მივიჩნევთ ასევე ბილინგვური ხელმისაწვდომობა პირველწყაროებზე, რომელიც წარმოადგენილია პარალელურად ორიგინალურ ენაზე და ქართული თარგმანის სახით. ეს ფუნქციონალი უზრუნველყოფს კვლევების მეთოდოლოგიური მოთხოვნების დაკმაყოფილებას და შესაძლებელს ხდის პირველწყაროთა ეფექტურ გამოყენებას სხვადასხვა ანალიტიკურ კონტექსტში.



სურ. 5. ნარატივი

გეოგრაფიული ლოკალიზაციის სისტემა – ფაქტოიდებთან, წყაროებთან თუ პირებთან დაკავშირებული ადგილების ძიება შესაძლებელია სარეგისტრაციო გვერდიდან სახელის, ადგილის ტიპის (ქალაქი, სოფელი, დასახლება, უბანი, დაბა და ა. შ.) და ანბანური რიგის მიხედვით. ეს მიდგომა ხელს უწყობს სპაციალური ისტორიულ-გეოგრაფიული კვლევების განხორციელებას.



სურ. 6. ადგილები

გლოსარიუმი – ბაზის სამომხმარებლო მხარეს განთავსებულია გლოსარიუმიც, ფაქტოიდების ტექსტში არსებული ტერმინების განმარტებისთვის გამოყენებულია RegEx ტექნიკა, რომელიც საშუალებას იძლევა, დარეგისტრირდეს ტერმინი და მისი აღწერა, შემდეგ კი jquery ბიბლიოთეკის ბაზაზე მომზადებული მოდულით ჩაიტვირთოს ამა თუ იმ ტექსტში არსებული ტერმინების განმარტებები სწრაფი მინიშნებების სახით. ამ სისტემის მეშვეობით ხდება კვლევითი პროცესის ოპტიმიზაცია და იქმნება ინტუიტიური, ერუდიციული კვლევითი გარემო, რომელიც ხელს უწყობს მეცნიერული ტექსტების ეფექტურ და სწრაფ ინტერპრეტაციას.



სურ. 7. გლოსარიუმი

საქართველოს კათოლიკური მისიების პროსოპოგრაფიული ბაზის სამართავი პანელი

საქართველოს კათოლიკური მისიების პროსოპოგრაფიულ ბაზას საფუძვლად უდევს ზოგადი დანიშნულების პროგრამული ენა – PHP და შექმნილია Laravel ჩარჩოს (ფრეიმვორკის) გამოყენებით. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ლინგვისტურ კვლევათა ინსტიტუტის ციფრული ჰუმანიტარიის ლაბორატორიის დახმარებით მომზადდა ბაზის მართვის სისტემა მონაცემთა რელაციური მოდელის მიხედვით (Database Management System) სიმრავლური მათემატიკური ცნების საფუძვლზე. მონაცემთა ბაზა სტრუქტურირებულია წყაროს, მასზე მიბმული პირებისა და რეგისტრირებული ფაქტოიდების გარშემო.

სამართავ პანელზე წარმოდგენილია შემდეგი ველები: ეთნიკური ჯგუფი, სარწმუნოება/კონფესია, ენები, ორგანიზაციები, ადგილის ტიპები, ორდენები, ადგილები, პირები, წყაროს ტიპი, დაცულობის

ადგილი, წყაროები, ფორმა, პასუხისმგებელი ორგანოები, ფაქტის ტიპები, ფაქტოიდები, ლექსიკონი, ნარატივი, ხელმოძღვრები, ბაზის შესახებ, შესახებ ინგლისურ ენაზე და თარგმანი.

ეს არის საქართველოს კათოლიკური მისიების ორენოვანი პროსოპოგრაფიული ბაზის 1.0 ვერსია, რომელიც ფუნქციონირებს საცდელ რეჟიმში, რაც გულისხმობს ცალკე გამოყოფილ რედაქტირების მოდულს.

ბაზის განვითარების სტრატეგია ითვალისწინებს ეგოცენტრული სოციალური ქსელის ფორმირებას თითოეული რეგისტრირებული პირის ირგვლივ დინამიური ვიზუალიზაციის ბიბლიოთეკის¹⁴ გამოყენებით, რაც ხელს შეუწყობს პიროვნების ირგვლივ არსებული სოციალური ქსელისა და კავშირების სისტემატურ კვლევას.

შეჯამების სახით, კვლავ ხაზი უნდა გაესვას იმას, რომ ინოვაციური ტექნოლოგიები ისტორიკოსებს უზრუნველყოფს ისტორიული ინდივიდების მასშტაბური და სიღრმისეული შესწავლის შესაძლებლობებით. ციფრული პროსოპოგრაფია წარმოადგენს დინამიურ კვლევით სფეროს, რომელსაც მუდმივი ზრდისა და ინოვაციის მნიშვნელოვანი პოტენციალი გააჩნია. საერთო სტანდარტების, მოდულებისა და ინსტრუმენტების შემუშავებით ისტორიკოსებს შეუძლიათ უფრო დეტალურად და სისტემურად იკვლიონ წარსულში მოღვაწე ადამიანთა ცხოვრება.¹⁵

დამოწმებანი

დობორჯგინიძენინო, მაია დამენია, თამარ ჭეიშვილი და ანა ჭკუასელი.

2023. საქართველოს კათოლიკური მისიების ლექსიკოგრაფიული მემკვიდრეობა. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

Keats-Rohan, Katharine. 2000. Prosopography and Computing: A Marriage Made in Heaven? *International Journal of Humanities and Arts Computing* 12 (1): 1–11.

Pierau, Karl. 2002. Datenbank- und Informationsmanagement in der Historischen Sozialforschung. *Historical Social Research, Supplement* (14): 1-221.

Stone, Lawrence. 1971. Prosopography. *Daedalus* 100 (1): 46-79.

14 იხ. <https://visjs.org/>

15 ამ საკითხს მიეძღვნა ედინბურგის უნივერსიტეტში 2023 წლის 8-9 დეკემბერს გამართული ვორქშოპი Entangled Prosopographies. Connecting the 'Prosopographies of the Later Roman and Byzantine Worlds' Across the Eastern Mediterranean and Beyond [ჩახლართული პროსოპოგრაფიები. გვიანდელი რომაული და ბიზანტიური სამყაროების პროსოპოგრაფიების დაკავშირება აღმოსავლეთ ხმელთაშუაზღვისპირეთში და მის მიღმა], რომელშიც დიდი ინტერესით მივიღეთ მონაწილეობა.

Maia Damenia

Ilia State University, Georgia

maia.damenia.1@iliauni.edu.ge

DOI: 10.32859/kadmos/16/198-213

Prosopographic Database of Catholic Missions in Georgia

Abstract

The paper shows how the Digital Humanities serve as both a methodological framework and a conceptual lens through which we can explore complex historical phenomena, such as the interactions between Europe and Georgia. By harnessing digital tools, we can analyze vast datasets, visualize intricate relationships, and reconstruct historical narratives that were previously obscured by the limitations of traditional research methods. Digital methodologies can augment our understanding of socio-cultural exchanges and political dynamics in medieval and modern history. The study of the achievements of Catholic missionaries in Georgia in the 17th-19th centuries is based on Italian, Latin, French, Russian and Georgian sources, most of which are not yet published. The primary sources are preserved in Italian archives and hold significant value from the religious, cultural, philological, social, legal, political, and historical perspective. By applying cutting-edge digital humanities methods, particularly through the creation of a prosopographic database based on factoids, we will be able to explore and visualize key issues in the social history of this period.

In the prosopographic database of missions we developed, we convert data from primary sources into a digital format, and process it according to the required standards. The data is then integrated into the database structure.

As a result of our research, we have created a new platform in digital humanities – a bilingual prosopographic database of Catholic missions of Georgia. This resource is valuable in many ways, as it enables the study of the interactions between religious groups. It also sheds light on the political and cultural orientations of the kings and princes, revealing a clearer picture of the relationships between the principalities.

მიმოხილვა REVIEW ARTICLES

გიორგი დარჩიაშვილი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, საქართველო

giorgi.darchiashvili@art.edu.ge

DOI: 10.32859/kadmos/16/214-236

ფოტოგრაფიის და მულტიმედიის როლი კულტურული და ისტორიული მემკვიდრეობის დოკუმენტაციის პროცესში

ფოტოგრაფია და სოციალური თეორია ერთსა და იმავე დროს, მე-19 საუკუნის შუახანებში ჩამოყალიბდა და თუ თავიდან, სოციალური თეორიის მსგავსად, ფოტოგრაფიას პოზიტივისტურ-ობიექტივისტური, ანუ რეალობის ზუსტად ასახვის პრეტენზია ჰქონდა, თანდათან განვითარდა დებატი ორივეს სუბიექტივისტურ-ინტერპრეტაციული ბუნების შესახებ (Ray 2020). მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრიდან ვითარებას ძაბავდა როგორც კრიტიკული პოსტმოდერნიზმის თეორია, ისე მთელი რიგი დოკუმენტური ფოტოშედეგების ობიექტურობაში ეჭვის შეტანის ტენდენცია: ფრანგი პოსტმოდერნისტი ფილოსოფოსი, ჟან ბოდრიარდი განიხილავდა თეორიას, როგორ იქცა თანდათანობით ხატი ანუ იმიჯი, სიმულაკრუმი, რეალობის არა ამსახველად, არამედ რეალობის ჩამნაცვლებლად, ჰიპერრეალობის შემქმნელად. მისი თქმით, „იმიჯის განვითარების თანამიმდევრული ფაზებია: იგი რეალობას ასახავს; იგი რეალობას ნიღბავს; იგი ნიღბავს ფაქტს, რომ მის უკან არანაირი რეალობა არაა; მას რეალობასთან არც აქვს შეხება – იგი საკუთარი თავის წმინდა სიმულაკრუმია“ (Baudrillard 1994, 6).

ამ მხრივ, საინტერესოა ერთი ცნობილი ფოტოს ამბავი, რომელსაც „მიგრანტი დედა“ ჰქვია და რომელიც დოროტა ლანგმა 1936 წელს გადაიღო. ფოტომ შეერთებულ შტატებში დიდი გავლენა მოახდინა და ეკონომიკური კრიზისით შეწუხებულ საზოგადოებას საქველმოქმედო მობილიზაციისაკენ უბიძგა. მოგვიანებით კი გაირკვა, რომ ფოტოზე აღბეჭდილ ქალბატონს სულაც არ ჰქონდა ისეთი ცხოვრება, რის სიმბოლოდაც იგი იქცა (Bunyan 2018).

ფოტოების დამუშავებით ისტორიის დამახინჯების საგანძურია საბჭოთა საუკუნე, რამაც პიკს სტალინის ეპოქაში, შავ-თეთრი ფოტოების სამყაროში მიაღწია (King 1997). მაგრამ თუ სტალინი ძველი ფოტოების რეტუშირებით ისტორიის გადაწერას, მისი ცალკეული ეპიზოდების წაშლას ძალაუფლებისათვის ბრძოლის ლოგიკით ბრძანებდა, მსგავსი მანიპულაციები უფრო უწყინარი, მათ შორის ესთეტიკური მოტივაციითაც იყო შესაძლებელი. თუმცა, ალბათ შედეგი იგივეა – რეალობის ნაცვლად ილუზიებში აღმოჩენა. ფოტომანიპულაციების საკითხი წამოწეულია დერეკ ბოუსის სტატიაში „ფოტოგრაფიული ისტორიის აღდგენა“, რომელშიაც ის ეწინააღმდეგება მარტა სადვეისის დებულებას, რომ შავ-თეთრი ფოტოგრაფია უფრო სარწმუნოა, ვიდრე ფერადი (Bousé 2022). ვინც ერთხელ მაინც დასწრებია ფოტოს გამჟღავნების და ბექდვის პროცესს, მისთვის ძალიან თვალსაჩინოა, საიდან იღებს სათავეს ფოტოს დამუშავება.

საინფორმაციო ტექნოლოგიების საუკუნე, რომელიც ბოლო ჟამს ხელოვნური ინტელექტის შეუჩერებელი დამკვიდრებით ხასიათდება, ეფექტურადაა გადმოცემული პოპულარული ებრაელი ფილოსოფოსისა და ისტორიკოსის იუვალ ნოე ჰარარის სიტყვებში – წარსულში ძალაუფლება მონაცემებთან წვდომას ნიშნავდა, დღეს ძალაუფლება ნიშნავს, იცოდე, რა მონაცემი დატოვო ყურადღების მიღმა. ამ სიტყვებში შეიძლება დავინახოთ ბოდრიარის ზემოთ ნახსენებ გამოწვევასთან გამკლავების ზოგადი რეცეპტიც. დღეს აღარავინ დავობს სოციალური კვლევების ლიმიტებზე, ზუსტად აღნუსხოს რეალობა. მაგრამ ასევე, საბედნიეროდ, წარსულს ჩაბარდა მტკიცება, რომ თეორიებს თუ კონკრეტული მაგალითების („ქეისების“) კვლევას. არსებულის და სოციალური წარსულის ასახვასთან შეხება არ აქვს. იგივე უნდა ვთქვათ ფოტოგრაფიასა თუ ვიზუალური იმიჯების შექმნის სხვა საშუალებებზე. სიმართლის ძიება ადამიანის ბედისწერაა და იგი სწორედაც კვლევებით მიიღწევა, რაშიც ფოტოგრაფიას საკუთარი წვლილი შეაქვს.

აქ და მთელ სტატიაში არ ვსაუბრობთ ე.წ. fake news-ისა თუ deep fake-ის შესახებ, რომლებსაც, ტექსტთან ერთად თუ ტექსტის გვერდით, აუდიო და ვიდეო მედიუმებიც უმაგრებენ ზურგს. საქმე ეხება კვლევას, რომელშიც სოციალური თეორია და ფოტოგრაფია ისევ ხელიხელჩაჭიდებულია, თუნდაც რომ დავეთანხმოთ ლარი რეის, რომელიც სოციოლოგ ზიმელზე დაყრდნობით წერს: ფოტო კონკრეტული მაგალითების („ქეისების“) კვლევას (Ray 2020). რეალობასთან ფოტოიმიჯების შეხება და ფოტოგრაფიის მედიუმობა კი თუნდაც იმაში მდგომარეობს, რომ ზემოთ ნახსენები პორტრეტი „მიგრანტი

დედა“ მცდარია კონკრეტულ პერსონაჟთან მიმართებით, მაგრამ მაინც ადეკვატურად გადმოსცემს იმჟამინდელ სოციალურ ვითარებას/კონტექსტს.

მაგრამ არის შემთხვევები, როდესაც ფოტოგრაფიას მართლა შესწევს უნარი, დააფიქსიროს რეალობის ზუსტი სამხილი და ამით გაუადვილოს მკვლევარს – იქნება ეს ხელოვნებათმცოდნე თუ ანთროპოლოგი – ნავიგაცია წარსულში. წინამდებარე სტატიაში სწორედ ასეთი შესაძლებლობების მაგალითებს ვიხილავ. ერთი მხრივ, ვფიქრობ, რომ ისინი ადასტურებს მტკიცებას, რომ ფოტოგრაფია მეთოდოლოგიური საშუალებაა სოციალურ კვლევებში (Schwartz 1989, 119), მეორე მხრივ კი, ფოტოგრაფია შეუცვლელია არტეფაქტების აღნუსხვასა – თუ მეტიც – მათი გენეზისის ეტაპების დადგენაში. შემდგომ ამისა, ნათელი ხდება, რომ ფოტოკამერასა და მულტიმედია საშუალებებს საგრძნობი წვლილი შეაქვთ მეხსიერების შემონახვა-გადაცემაში, ანუ როგორც ზოგადად საზოგადოების ფუნქციონირებაში, ისე განათლებაში.

ნაშრომში განხილულია მულტიმედიის და, განსაკუთრებით, ფოტოგრაფიის როლი მეხსიერების შემონახვის პროცესში, რაც საშუალებას აძლევს ანთროპოლოგებს და ისტორიკოსებს, დეტალებში აღწერონ: ტრადიციები, დღესასწაულები და/ან არტეფაქტები, რომელიც სხვაგვარად შეიძლება სამუდამოდ გამქრალიყო მეხსიერებიდან. ფოტოგრაფიის ძალა არქიტექტურის, ფრესკებისა და ხელოვნების სხვა შედევრების დეტალების ზუსტ გადმოცემაშია, რაც ეხმარება რესტავრატორებს და კონსერვატორებს თავიანთ საქმიანობაში. ამავედროულად, დღეს ფოტოგრაფიის და მულტიმედიის ხელსაწყოები შეუცვლელია განათლების პროცესში, განსაკუთრებით, ისტორიის და კულტურული მემკვიდრეობის სფეროებში.

წინამდებარე სტატიაში შევეხებით ყოველდღიურობის ისეთ მახასიათებელსაც, როგორცაა მობილური ფოტოგრაფია, რომლის წყალობითაც, დღესდღეობით, ყველას შეუძლია იყოს ფოტოგრაფი. მობილურ ფოტოგრაფიას ერთი უპირატესობაც აქვს მედიუმის ფუნქციის შესრულებაში: იგი მიერთებულია ინტერნეტთან, რაც ფოტოების სწრაფი გაზიარების საშუალებას იძლევა. შესაბამისად, კიდევ უფრო აქტუალური ხდება მსჯელობა ფოტოგრაფიის შესაძლებლობებსა და გამოწვევებზე, რაც სტატიის ძირითადი მიზანია. ამ თემაზე მსჯელობის დასკვნა ის არის, რომ ყოველთვის იარსებებს ადამიანი, რომელსაც თავად სურს ან აიძულებენ, რომ გადაწეროს ისტორია, შეცვალოს ფაქტები და ტყუილით მოიპოვოს საზოგადოების ყურადღება. მაგრამ ეს ალბათ უფრო ამ ხალხის პრობლემაა, ვიდრე ფოტოგრაფიის. და თუ ჩვენ გულწრფელად გვსურს ავთენტური გამოსახულებების შექ-

მნა, საამისოდ ყველა საჭირო ხელსაწყო გვაქვს. სხვა დანარჩენი კი პროფესიონალიზმის და პიროვნული პასუხისმგებლობის საკითხია.

ფოტოგრაფიას შეუძლია წამის შეჩერება მნახველისთვის, რათა ამ უკანასკნელმა „წარსულში დაბრუნება“ შეძლოს. მას შეაქვს წვლილი საერთო საზოგადოებრივი მეხსიერების ფორმირებაში – განსაკუთრებით ციფრულ ერაში, რომელშიც ფოტოს ნახვა შესაძლებელია, განურჩევლად დროისა თუ ადგილისა. ეს პროფესია თუ მეთოდი განუწყვეტლივ ვითარდებოდა და იგი კვლავ აგრძელებს ახალი მწვერვალების დაპყრობას: დღესდღეობით ფოტოგრაფს შეუძლია, გადაიღოს ათასობით ფოტო ერთ პატარა მეხსიერების ბარათზე და გააზიაროს ძალიან მცირე ღროში. მაგრამ იმის მიუხედავად, რომ ღროთა განმავლობაში ფოტოგრაფიის სხვადასხვა ჟანრი განვითარდა (ახალი ამბების, პორტრეტის, სარეკლამო, პეიზაჟის, ნატურმორტის, არქიტექტურის და დოკუმენტური ფოტოგრაფია) უცვლელია ფოტოგრაფიის მთავარი დანიშნულება – შექმნას მეხსიერება და გადაუღოცოს იგი მომავალ მნახველს. ფოტოგრაფია ფანჯარაა წარსულში. აკადემიური თხრობა ალბათ შეუცვლელია ინდივიდუალური თუ კოლექტიური იდენტობის შეგრძნების გადმოსაცემად, თუმცა ხანდახან სიტყვები არ არის ისეთი ზუსტი, როგორც გამოსახულება, რომელსაც ქმნის ფოტოგრაფია და მულტიმედიური ხელსაწყოები. ფოტოგრაფია ეხმარება მკვლევრებს და ფილოსოფოსებს ფიქრების ვიზუალიზაციაში, რადგან იგი აღწერს ადამიანის ბუნებას და სამყაროს, რომელსაც ის ქმნის.

სტატიანზე მუშაობისას ვერ მივაკვლიე ტექსტს, სადაც ერთად იქნებოდა თავმოყრილი არგუმენტები „კამერა ობსკურას“ დღევანდელი შთამომავლობის წვლილის შესახებ ისტორიული და კულტურული მემკვიდრეობის შესწავლაში, ეთნოგრაფია-ანთროპოლოგიაში, კონსერვაცია-რესტავრაციის პროცესსა და განათლებაში. შესაბამისად, ეს სტატია ერთგვარი მცდელობაა, შეივსოს ეს დანაკლისი პირადი გამოცდილებისა და სხვათა ნააზრევის თავმოყრის საფუძველზე .

კონცეპტუალური ჩარჩო

სტატიაში განვიხილავ სამ მაგალითს, რომლებშიც ფოტოგრაფიის როლი განსაკუთრებული მგონია. ეს როლი განისაზღვრება ფიქსაცია-დოკუმენტაციისა და კვლევის უნიკალური შესაძლებლობებით, რაშიც ფოტოგრაფია ხშირად შეუცვლელია როგორც სოციალური კვლევებისათვის, ისე ხელოვნებამცოდნეობისათვის. შევხებით ფოტოგრაფიისა და მულტიმედიური საშუალებების უნიკალურობას თანამედროვე განათლებისათვისაც, რაც ფოტოგრაფიისა და ფოტოხელოვნებასაც საზოგადოებასა და რეალობას შორის მედიუმის

ფუნქციის დამატებით შტრიხებს სძენს. კი, არ უნდა გვავიწყდებოდეს, რომ ამ მედიუმში ოპერატორის სუბიექტური თვალის იგულისხმება, მაგრამ ჯონ კოლიერ ჯუნიორი წერდა, ფოტოგრაფია, როგორც ვიზუალური ანთროპოლოგიის კვლევითი მეთოდი, იმითაცაა უნიკალური, რომ იგი სავსე დაკვირვების მრავალჯერადი აღნუსხვით კრიტიკული ანალიზის შესაძლებლობას აფართოებს: კამერა ვიზუალური მენსიერების მაკონტროლებელია (Collier 1967, 4).

ჩემი სამი მაგალითიდან მესამე ფოტოგრაფიის ანთროპოლოგიურ პერსპექტივას ეხება. ამასთანავე, იგი დაკავშირებულია პენი ტინკლერის დაკვირვებასთან, რომლის თანახმად, ფოტოგრაფია ისტორიული კვლევების კონტექსტშიც მონაწილეობს, რადგან გვაფიქრებს არა მხოლოდ იმაზე, თუ როგორი იყო საკვლევი რეალობა მისი ფოტოგრაფირების დროს, არამედ იმაზეც, თუ რისი თქმა უნდოდა ფოტოგრაფს, როგორ ახდენდა იგი ამ რეალობის კონცეპტუალიზაციას და რისთვის იყენებდნენ/იყენებენ ამ ფოტოებს მნახველნი (Tinkler 2013).

შესაბამისად, მიუხედავად იმისა, რომ კომპლექსური სოციალური რეალობის აღწერის როგორც ტექსტური, ისე ვიზუალური მედიუმები არ არის დაზღვეული სუბიექტურობისა თუ ინტერსუბიექტურობისაგან და მათზე გავლენას ახდენს და რეალობას ასხვაფერებს როგორც ავტორი, ისე წამკითხველი თუ მნახველი, სტატია მაინც ამანვილებს ყურადღებას იმ გარდაუვალად ობიექტურ წახნაგებზე, რომლებიც წარსულის გაცოცხლებაში მონაწილეობს. აქ შეიძლება მოვიხმოთ ისტორიის თეორიის ექსპერტის, რიჩარდ ევანსის აზრები, რომელიც პოსტმოდერნულ კრიტიკას უპასუხებდა. ევანსის თანახმად, ისტორია რეალობის ინტერპრეტაციაა, მაგრამ ფიქციისაგან მას განასხვავებს დროსა და სივრცეში დაფიქსირების კრიტერიუმები, წყაროებზე მითითება, ლოგიკური მსჯელობა. თან ყველა ისტორიული ფაქტი ვერ იქნება ლიტერატურული ნარატივის მსგავსი, რადგან ზოგჯერ იგი სტატისტიკური ჩანაწერია, ძველი კედელია ან მინაჩხაპნი ამ კედელზე. შესაბამისად, მსგავსი ფაქტები ფიქსირდება და მოწმობად გამოყენება (Evans 2000, 3).

ისტორიის შესახებ ნათქვამი კიდევ უფრო შეესაბამება ფოტოგრაფიას. რა თქმა უნდა, ზოგჯერ ფოტოგრაფიაც შეიძლება გავიგოთ, როგორც რეალობის ინტუიციური ქვრეტა ჰიპერრეალობის შექმნის ზღვარზე, მაგრამ, იმავდროულად, იგი შეიძლება: ა) რეალობა აღმოაჩინოს; ბ) მისი მოულოდნელი რაკურსები წარმოაჩინოს; გ) რეალობის არაკონვენციურ, არარომანტიზებულ ასპექტებზე გაგვამახვილებინოს ყურადღება. ამით ფოტოგრაფია სოციალურ თეორიას ეხმარება და ეგებ ამძაფრებს კიდევ. როგორც უკვე აღინიშნა, წინამდებარე

სტატიაც სწორედ რეალობის გაგების ფოტოგრაფიული და მულტიმედიური შესაძლებლობების ანალიზსა თუ მიმოხილვას ეხება ისეთი მაგალითების მოხმობით, როგორცაა არტეფაქტების ფოტოფიქსაცია და დოკუმენტაცია, ანთროპოლოგიური მასალის შექმნა და ამ შესაძლებლობათა გამოყენება განათლებაში.

ICOMOS-ის პუბლიკაციის მიხედვით (Brooks 2001-2002) კულტურული მემკვიდრეობა ფართო გაგებით მოიცავს ბუნებრივ და კულტურულ გარემოს „ის მოიცავს ლანდშაფტს, ისტორიულ ადგილებს, მოწყობილ გარემოს, ბიომრავალფეროვნებას, კოლექციებს, წარსულსა და განგრძობად კულტურულ პრაქტიკებს, ცოდნას და ცხოვრების გამოცდილებას. ის აღბეჭდავს და გამოხატავს ისტორიული განვითარების ხანგრძლივ პროცესებს, ეროვნულ მრავალფეროვნებას, რეგიონულ და ლოკალურ იდენტობას და არის თანამედროვე ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი. ის არის საწყისი წერტილი, ზრდის და განვითარების პოზიტიური ინსტრუმენტი თითოეული თემისა თუ ლოკაციის განვითარებისთვის, განსაკუთრებით კოლექტიური მეხსიერებისათვის, აწმყოსა და მომავლისთვის.“

კულტურულმა მემკვიდრეობამ საუკუნეების მანძილზე გაუძლო ბუნებრივ თუ ადამიანის მიერ შექმნილ კატასტროფებს: მიწისძვრებს, წყალდიდობებს, ქარიშხალს, ხანძრებს, ომებს, ვანდალიზმს. ამასთან, ადამიანს კვლავაც შეუძლია ანადგუროს კულტურული მემკვიდრეობა განზრახ ან უცოდინარობით, ცუდი რესტავრაციით, არასწორი მასალების გამოყენებით. ბევრმა კულტურულმა ძეგლმა, მათ შორის არქიტექტურულმა ნაგებობამ, მართალია, ნაიარევებით, მაგრამ მაინც გაუძლო დროს და დღემდე მოაღწია. სამწუხაროდ, გაცილებით დიდი რაოდენობა განადგურდა, თუმცა ზოგჯერ ინფორმაცია იმის შესახებ, რაც აღარ არსებობს, ტექსტებშია შენახული. მემკვიდრეობა ისაა, რაც აერთიანებს საზოგადოებას, ის გვეხმარება, რომ შევიგრძნოთ წარსული და ვიპოვოთ კავშირი მასთან. სწორედ ამიტომ ისტორიკოსები, რესტავრატორები და სხვა სპეციალისტები ძალას არ იშურებენ, გადაარჩინონ რაც შეიძლება მეტი კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლი.

ბაკალავრიატში სწავლის პერიოდში მქონდა პატივი, მემუშავა უსაზღვროდ საინტერესო სარესტავრაციო/საკონსერვაციო ექსპედიციებში: ყინწვისის (XIII საუკუნე), ზარზმის (XIV საუკუნე) და მღვიმევის (XIII საუკუნე) მონასტრებში. ჩემთვის ყველაზე საინტერესო ნაწილი კვლევა და დოკუმენტაცია აღმოჩნდა. ვეძებდი მხატვრობის სხვადასხვა შრეებს. ულტრაიისფერი და ინფრაწითელი განათების დახმარებით ხილვადი ხდებოდა მხატვრობის თვალით უხილავი ფენები. კვლევის შედეგები კი მოგვიანებით გამოყენებული იყო მულტი-

მედიური პროექტის შესაქმნელად. ვფიქრობ, ფოტო ყოველთვის წარმოადგენს მყარ მტკიცებულებას, არქიტექტურის თუ არტეფაქტების შესახებ. ფოტო გვაჩვენებს ძველის გადაღების დროისთვის არსებულ მდგომარეობას, აფიქსირებს ვითარებას რესტავრაცია/კონსერვაცია-ამდე და მის შემდეგ. არის რისკებიც: ფოტოგრაფია ასევე შეიძლება ამახინჯებდეს რეალობას და არასწორი გზით მივყავდეთ. თუმცა თუ სწორად არის გამოყენებული მისი შესაძლებლობების და შეზღუდვების გათვალისწინებით, ობიექტივის და პერსპექტივის სწორი შერჩევით, ფოტოაპარატი დღემდე ერთ-ერთი ყველაზე ზუსტი ხელსაწყოა დაზიანებული კულტურული მემკვიდრეობის აღსადგენად. სტატიის პირველ მაგალითში სწორედ რესტავრაციის პროცესში ფოტოგრაფიის როლზეა საუბარი.

ეს მაგალითი კონკრეტულად ეხმიანება ფოტოგრაფიის, როგორც ისტორიასა და თანამედროვე საზოგადოებას შორის ერთ-ერთი კვლევით/გამომსახველობითი მედიუმის როლს და უნარებს, როგორადაც ეს საკითხი კოსენტინოს, გილს აქვთ გადმოცემული (Cosentino at al. 2014). ამ მკვლევართა თქმით, ტექნიკური ფოტოგრაფიის დანიშნულება ძველი ფრესკების დოკუმენტაცია-კვლევის განსაკუთრებული შესაძლებლობაა, რომელიც, იმავდროულად, კედლის მხატვრობის ტექნიკის შესწავლის საშუალებაცაა.

აღწერს რა ფოტოკამერის ინფრაწითელი გადაღებისა და სხვა შესაძლებლობების გამოყენებას აცი სან-ანტონიოს მე-18 საუკუნის კედლის ფერმწერთა შერეული ტექნიკის გაგებაში, ნახატის ქვეშ არსებული გრაფიკული სკეჩების აღმოჩენაში, აღნიშნული სტატია უშუალოდაა რელევანტური ჩემი მეორე მაგალითისთვის, რომელიც ეყრდნობა დანა ნორისის და ოლივერ ვატსონის მიერ განხილულ მინაის კერამიკის ფერწერული დამუშავების კვლევას (Norris, Watson 2021).

რაც შეეხება ჩემ მიერ მოხმობილ მესამე მაგალითს, მისი მეთოდოლოგიური და კონცეპტუალური ჩარჩო ფოტოგრაფიის ეთნოგრაფიასა და ანთროპოლოგიაში გამოყენებისადმი მიძღვნილი აკადემიური ნაშრომებია. როგორც ე.წ. ვიზუალური ანთროპოლოგიის ერთ-ერთი დამფუძნებელი ჯეი რუბი წერდა, ანთროპოლოგთა მიერ ფოტოების გადაღებაში დახარჯული დრო, ფული და ენერჯია აჩვენებს, რომ ისინი ამას უნდა აკეთებდნენ აღნიშნული მედიუმის უნიკალური თვისებების გამო. ეს თვისებები საშუალებას აძლევს მათ, აღნუსხონ, გააანალიზონ და წარმოადგინონ კულტურის ზოგიერთი მანიფესტაციები ისე, როგორადაც სხვაგვარად ვერ მოახერხებდნენ, (Ruby 2000, 53). ვფიქრობ, ეს კონცეპტუალური ხედვა უშუალოდ მიესადაგება ჩემ მიერ მესამე მაგალითად მოთხრობილ ლომისობის დღესასწაულის ფოტოფიქსაციის ამბავს.

ფოტოგრაფია და მულტიმედია როგორც სარესტავრაციო ხელსაწყო – მაგალითი N1

ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითი, თუ როგორ შეიძლება იყოს ფოტოგრაფია გამოყენებული რესტავრაციის პროცესში, შოთა რუსთაველის ფრესკაა. „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის შესახებ ბევრი არაფერია ცნობილი. ისტორიკოსები ფიქრობენ, რომ რუსთაველი მისი გვარი არაა და იგი მის წარმომავლობაზე მიუთითებს. შესაბამისად, რუსთაველის ფრესკა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. რუსთაველის გამოსახულებას იერუსალიმის ჯვრის მონასტერში მიაკვლია ქართველმა პილიგრიმმა, ტიმოთე გაბაშვილმა 1757-58 წლებში, მოგვიანებით კი, 1960 წელს, იგი ხელახლა აღმოაჩინეს ირაკლი აბაშიძემ, აკაკი შანიძემ და გიორგი წერეთელმა. ჯვრის მონასტრის ისტორია მულტიმედი დაპირისპირების საგანია რუსულ, ქართულ და ბერძნულ საეკლესიო პირებს შორის. დღესდღეობით მონასტერი ბერძნული მხარის მიერ არის კონტროლირებადი, ისტორიული დოკუმენტების მიხედვით კი ის ქართული დაქვემდებარების ქვეშ იყო. 2004 წელს შოთა რუსთაველის ფრესკა ვანდალიზმის შედეგად განადგურდა. უკავშირდება თუ არა ფრესკის განადგურება ისტორიის წაშლის მცდელობას, გამოძიების საკითხია და სცდება ამ სტატიის ფარგლებს. ფრესკის აღდგენისთვის გამოყენებული იქნა ხელოვნების ისტორიკოსის, დავით ცხადაძის¹ ფოტო, რომელიც ფრესკის განადგურებამდე რამდენიმე კვირით ადრე იყო გადაღებული. ფოტოს გადასაღებად მას ძალიან მცირე დრო მისცეს. მნიშვნელოვანია ასევე ფოტო აღჭურვილობა: Nikon F3 ფირის კამერა ფუჯიფილმის 100 მგრძნობელობის ფირი, 105 მმ საპორტრეტე ობიექტივი. ფოტო გადაღებულია F11 დიაფრაგმით. სწორედ ამ აღჭურვილობის საშუალებით გამოვიდა მკვეთრი პორტრეტი, აბერაციის გარეშე. ფრესკის განადგურების შემდეგ მკვლევრებმა დაიწყეს რესტავრატორის ძიება მის აღსადგენად. ისრაელის ოფიციალურმა პირებმა რეკომენდაცია გაუწიეს რესტავრატორს, ჰაიმ კაპჩიცს.² რესტავრატორმა შეამოწმა ფოტოები პერსპექტივის და აბერაციის მხრივ და დაასკვნა, რომ შეიძლება მისი გამოყენება რესტავრაციის პროცესში. საკითხის განხილვისას დავით ცხადაძემ რესტავრატორს შესთავაზა პროექციის მეთოდის გამოყენება. ეს მეთოდი რესტავრაციის საბჭოთა სკოლაში, რომელსაც ქართველი რესტავრატორებიც მიეკუთვნებოდნენ, არ გამოიყენებოდა. ის უფრო დასავლური ნოუ ჰაუ იყო. რესტავრატორი დათანხმდა ამ ტექნიკის გამოყენებას, წარმატებით

1 დავით ცხადაძე – კულტურისა და ძეგლთა დაცვის მინისტრის პირველი მოადგილე (2011წ). ინტერვიუ (15.08.2024).

2 ჰაიმ კაპჩიც (Haim Kapchitz) – მხატვარი, რესტავრატორი იერუსალიმში.

შეასრულა სამუშაო ფრესკის სხვადასხვა ფენის დამუშავებით და ალადგინა გამოსახულება, თუმცა დატოვა ბოლო ფენა. მისი თქმით, ქართველებმა თავად უნდა დაასრულონ ის. შოთა რუსთაველის აღდგენილი ფრესკა იერუსალიმის ჯვრის მონასტერში ფოტოს იდეალური ასლია, ამბობს დავით ცხადაძე ინტერვიუში.

დღესდღეობით ყველას აქვს კამერა თავის ტელეფონში მის წყალობით, გვაქვს შესაძლებლობა, მსოფლიოს სხვადასხვა წერტილში მიმდინარე ამბების განვითარებას ვადევნოთ თვალი. ამდენი ხელსაწყო არსებობამ გაზარდა კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ არსებული ვიზუალური ინფორმაციის არქივი. სამწუხაროდ, ყველა ძეგლი არ არის სათანადოდ გადაღებული, ყველა ტურისტი ვერ იქნება ფოტოგრაფი, რომელიც ღირებულ მასალას შექმნის საზოგადოების საერთო მეხსიერებისთვის. ყოველ ჯერზე, როდესაც ვიღებთ კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლს, უნდა გვახსოვდეს რომ ის შეიძლება თვალის დახამხამებაში გაქრეს. რა უნდა გადაიღოს ფოტოგრაფმა, თუ სურს, რომ წვლილი შეიტანოს საერთო მეხსიერებაში?

ეს ტექნიკა სამხატვრო აკადემიაში სწავლისას ჩემმა პროფესორმა მასწავლა: თუ მუზეუმში გადაღება გსურს, შეზღუდული ხარ დროში და უნდა გადაწყვიტო, რით დაიწყო. მიმოიხედე გარშემო და ის რაც მნიშვნელოვანია, თავად მიიპყრობს ყურადღებას. ეს ტექნიკა შემოწმებულია და კარგად მუშაობს, თუმცა, რა თქმა უნდა, ის არ არის საკმარისი კულტურული მემკვიდრეობის გადასაღებად.

დავით ცხადაძის ფოტო დაეხმარა შოთა რუსთაველის ფრესკის გადარჩენას. მისი პროფესიონალიზმი ეყრდნობოდა არა მხოლოდ გემოვნებას და ინტუიციას, არამედ ფოტოგრაფიის ძირეულად ცოდნას. კულტურული მემკვიდრეობის გადაღება შეიძლება შევადაროთ ამბის თხრობას, რომელიც ე. წ. 5W შეკითხვის პრინციპებს ეფუძნება: Who, What, Where, When, Why (ვინ, რა, სად, როდის, რატომ). ეს ტექნიკა გამოიყენება ან ფოტოს შექმნის პროცესში, ან მისი გაშიფვრისას.

ფოტოგრაფია გვაჩვენებს თვალისთვის უხილავს – მაგალითი N2

ფოტოგრაფიას შეუძლია, გვაჩვენოს არტეფაქტების სხვადასხვა შრე. როდესაც პროფესიონალები მუშაობენ დოკუმენტაციის და რესტავრაციის პროცესზე, ისინი იყენებენ ულტრაიისფერი და ინფრაწითელი განათების სხივებს. ეს სხივები სცდება იმ დიაპაზონს, რის დანახვაც ადამიანის თვალს შეუძლია. ისინი ეხმარება მკვლევრებს, ჩააღწიონ არტეფაქტების ზედაპირის ქვედა შრეებში. სტანდარტული კამერა შეიძლება მოდიფიცირდეს შიდა, ინფრაწითელი და ულტრაიისფერი ფილტრის გამჭვირვალე ფილტრით ჩანაცვლებით. ეს ფო-

ტოპარატს ზემოხსენებული სხივებისადმი მგრძობიარედ აქცევს (ფილტრის ჩანაცვლების შემდეგ კამერას დასჭირდება ობიექტივზე ფილტრის გამოყენება იმისთვის, რომ წინანდელ რეჟიმში გადაიღოს ფოტოები) (Martinez, William 2022).

ულტრაიისფერი და ინფრაწითელი განათების გამოყენების ძალიან კარგი მაგალითია მინაის კერამიკის კვლევა (Norris, Watson 2021). არტეფაქტი დათარიღებულია მე-12 საუკუნის მიწურულითა და მე-13 საუკუნის დასაწყისით. ის ღირსშესანიშნავია ახალი ფერებისა და მოჭიქულობის ტექნოლოგიის გამო, რომელიც ირანის კაშანის რეგიონში შეიქმნა. ამ რეგიონს ძალიან საინტერესო ისტორია აქვს. მეთორმეტე საუკუნეში აქ ეგვიპტიდან ჩამოვიდნენ მეთუნეები. ქალაქი ქაშანი მანამდე არ იყო ცნობილი კერამიკით, თუმცა მალევე მან სახელი გაითქვა, როგორც უმაღლესი ხარისხის კერამიკული ნაწარმის ექსპორტიორმა ისლამურ სამყაროში. კერამიკა ცნობილია მინანქრის ტექნიკით, ზუსტი ორნამენტებით და ფერებით. ეს კერამიკა საუკუნეების განმავლობაში იყო გადახატული და საჭირო ხდებოდა თავდაპირველი მოხატულობის აღდგენა. რაიმენაირი რესტავრაციის, არასასურველი ფენის მოშორებამდე ან ფერის რეკონსტრუქციამდე, აუცილებელია ძირეული კვლევა, რადგან ჩარევამ შეიძლება სტრუქტურული დაზიანება გამოიწვიოს. ასევე მნიშვნელოვანია იმის გაგება, თუ რომელი შრე რა პერიოდს მიეკუთვნება და რომელია ავთენტური, რათა გავიგოთ მეტი მე-12 საუკუნის საზოგადოების შესახებ, ჩავწვდეთ, რას ითხოვდა იგი კერამიკის შემქმნელებისგან. სტატიის ავტორი ირწმუნება, რომ არტეფაქტები სარიხანიდან და აშშ-ოლანის ხელოვნების და არქეოლოგიის მუზეუმის კოლექციიდან არის ჩამოტანილი. არტეფაქტის მდგომარეობის გადასაღებად, მკვლევრებს უნდა შეეჩინათ გადაღების საუკეთესო ხერხი. მათი მიზანი საერთაშორისო თანამშრომლობის ფარგლებში ანგარიშის შექმნა იყო. სტატიის თანახმად, „ულტრაიისფერი და ინფრაწითელი ფოტოგრაფიის კვლევის შედეგად, დეკორატიულ ფენაში გამოჩნდა მნიშვნელოვანი ინფორმაცია, რომელიც უხილავია შეუიარაღებელი თვალისთვის.“ სტატიაში ასევე დეტალურადაა განხილული გადაღების პროცესი. კვლევისთვის გამოიყენეს სხვადასხვა სიხშირის ულტრაიისფერი განათება, თუმცა თავდაპირველი ფოტოები ნორმალური განათებით გადაიღეს. შემდეგ ოთახი ჩააბნელეს და ულტრაიისფერი განათებით დაიწყეს გადაღება. ექსპოზიციის დრო გაზარდეს 30-60 წამამდე, დროის ამ მონაკვეთში განათებას მიმართავდნენ სხვადასხვა დეტალებზე, თანაბარი ექსპოზიციის მისაღებად. ინფრაწითელი განათებით გადაღებას მოგვიანებით ფოტოშოპში დამუშავება ესაჭიროება, რადგან გადაღება ხდება

არაკომპრესირებული ფაილით (RAW). ასევე ფოტოებს დაჰკრავს მოვარდისფრო ფერი, რომელიც ხელს უშლის მკვლევრებს გამოსახულების აღქმაში, ამიტომ მისი მოშორებაა საჭირო. „ციფრული რადიოგრაფია ასევე გამოსადეგი ტექნიკაა, კერამიკის მდგომარეობის შესწავლის პროცესში“ (Norris, Watson 2021).

კვლევის შედეგად სპეციალისტებმა დაადგინეს, რომ რესტავრირებული ნაწილები უფრო მუქად ჩანს ულტრაიისფერ გამოსახულებაში, ავთენტურ ნაწილებთან შედარებით. ასევე ინფრაწითელი განათების შემთხვევაში სარესტავრაციო მასალები შთანთქავენ განათებას, რაც თვალსაჩინოს ხდის განსხვავებას კერამიკასა და მას შორის. ეს არის კარგი მაგალითი იმისა, თუ როგორ შეიძლება იყოს გამოყენებული ფოტოგრაფია კვლევის პროცესსა და დოკუმენტურ აღბეჭდვაში.

„ლომისობა“ – მაგალითი N3

ფოტოგრაფიამ ხშირად შეიძლება გამოიწვიოს დისკუსია და უთანხმოება საზოგადოებაში, სადაც ტრადიციები და თანამედროვე კულტურა ხვდება ერთმანეთს. საქართველოში ტარდება სხვადასხვა დღესასწაული, რომელთა დიდი ნაწილი ჩვენს წელთაღრიცხვამდე გაჩნდა. ამის მაგალითია მთიულეების დღესასწაული ლომისობა. ეს დღესასწაული აღინიშნება მართლმადიდებლური შობიდან 7 კვირის შემდეგ, მლეთაში, მთაზე, სადაც წმინდა ლომისას ხატია დასვენებული. წინაქრისტიანულ პერიოდში ლომისა წარმართული ღმერთი იყო. სახელი ლომა დაკავშირებულია ლომთან და ხართან, რომელიც ასოცირდებოდა მთვარის კულტთან. ეს თეორია უკავშირდება ფაქტს, რომ ძირითადად ხატზე გამოისახება ხარი, რომლის რქასაც აქვს მთვარის ფორმა (იქვე). ლეგენდის და რიტუალების თანახმად, ლომისა იყო მონადირე მხედარი. გაქრისტიანებასთან ერთად, წარმართული ხატი გადაკეთდა ქრისტიანულ წმინდა სალოცავად. მთიულეებმა მფარველად წმინდა გიორგი აირჩიეს – მისი შეუდრეკელი, მებრძოლი სული ყველაზე კარგად თავსდებოდა წარმართულ პანთეონთან. მოგვიანებით, ლომისას რიტუალურ ადგილას წმინდა გიორგის სახელობის ტაძარი ააშენეს, რომელიც X-XI საუკუნით თარიღდება. დამრეც ფერდობზე 8-კილომეტრიანი მარშრუტის ბოლოს მთაზე დგას წმინდა გიორგის სახელობის ტაძარი. ამ ადგილიდან ერთ მხარეს მოჩანს არაგვის ხეობა, მეორე მხარეს კი ქსნის ველი. ლომისობა მთიულეთში დიდი დღესასწაულია, სადაც მომლოცველები საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოდიან, რათა შესწირონ (ძირითადად) ცხვარი ლომისას ხატს. დღესასწაულზე ცხვარი მხრებით, ან თოკზე გამობმული აჰყავთ მთის

წვერზე და ასრულებენ შეწირვის რიტუალს. ტაძარში უზარმაზარი ჯაჭვია და არსებობს სხვადასხვა ვერსია ამ ჯაჭვთან დაკავშირებით: ერთი ლეგენდის მიხედვით, ცოდვილმა ქალმა მხრებით ამოიტანა ის მთაზე (კენკიშვილი 2004). ტრადიციის თანახმად, მლოცველმა ჯაჭვი მხრებზე უნდა ატაროს ლოცვისას და თუ ის იგრძნობს ჯაჭვის შემსუბუქებას, ეს ანგელოზების დახმარებას და ცოდვების მონანიებას ნიშნავს. ეს დღესასწაული ისეთი პოპულარული გახდა, რომ თითქმის ყველა მოქმედი ფოტოგრაფი ამ დღის გადასაღებად მთიულეთისკენ მიემართება. სწორედ მათ მიერ დღესასწაულის დეტალების გაშუქებამ გააჩინა საზოგადოებაში პროტესტი „ბრუტალური რიტუალის“ მიმართ. პროტესტი იმდენად დიდი იყო, რომ ერთ-ერთმა დეკანოზმა სოციალურ ქსელში დაწერა „არაა ეს ქრისტიანული წესი! დღეს ლომისობაა – ლომისის წმინდა გიორგის სალოცავის დღესასწაული. გილოცავთ, მაგრამ ცხოველების ეს სისხლიანი მსხვერპლშეწირვა არანაირად არაა ქრისტიანული წესი“ (Ambebi.ge 2016).

ლომისობა დღემდე აღინიშნება ადგილობრივების მიერ და მათთვის იგი იდენტობის და კულტურის ნაწილია. ფოტოგრაფებს ყოველთვის აქვთ ეთიკური პასუხისმგებლობა, როდესაც საქმე მსგავს დღესასწაულებს ეხება. ისინი უნდა დაფიქრდნენ, რა გავლენა შეიძლება მოახდინოს საზოგადოებაზე მათ მიერ გამოქვეყნებულმა მასალამ, უნდა დარწმუნდნენ, რომ კულტურული მემკვიდრეობის სწორ ინტერპრეტაციას ახდენენ. ფოტოგრაფების მიზანი ამ დღესასწაულის დოკუმენტაცია იყო და არა საზოგადოებაში ვნებათაღელვის გამოწვევა. მაგრამ, ყველაფრის მიუხედავად, ფოტოგრაფიის მეშვეობით შეიქმნა არქივი, რომლის საშუალებითაც მომდევნო თაობას გადაეცემა მენსიერება დღესასწაულზე, რომელიც შეიძლება ცხოველთა დაცვის თუ ახალგაზრდებში ინტერესის დაკარგვის გამო გაქრეს. ვერ ვიტყვი, რომ ამ არქივის ფორმირების ყოველ მონაწილეს გაცნობიერებული ჰქონოდა პენი თინკლერის შეგონება, რომ ფოტოგრაფიის ერთ-ერთი განზომილება ფოტოგრაფსა და მისი პროდუქტის მომავალი მნახველის ურთიერთმიმართებაა – ანუ, ფიქრი იმაზე, თუ რატომ იქმნება ფოტო და რა შთაბეჭდილებას ახდენს იგი მნახველზე (Tinkler 2013), მაგრამ ცხადია, რომ ლომისობის ირგვლივ განვითარებული ვნებათაღელვა მისი ფოტოარქივითაცაა გამოწვეული.

კონტექსტის და დეტალების გადაღება

როდესაც ვსაუბრობთ კულტურული მემკვიდრეობის ფოტოდოკუმენტაციაზე, პირველ რიგში უნდა ვცადოთ კონტექსტის ჩვენება სულ ცოტა სამი განსხვავებული ტიპის ფოტოთი. ესაა ფართო, საშუალო და ახლო კადრი. ადგილი, სადაც კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლი მდებარეობს, ბევრს გვიამბობს მის შესახებ. შესაბამისად, ფართოკუთხიანი ობიექტივია რეკომენდებული, ვთქვათ, ნაგებობის გადასაღებად, რათა გარემო მთლიანად მოექცეს კადრში. ასეთი კადრი ასევე შეიძლება გადავიღოთ დრონის დახმარებით, რაც საშუალებას იძლევა, შევცვალოთ პერსპექტივა და ხედვის წერტილი. პერსპექტივა ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილია ფოტოგრაფიის მეშვეობით ამბის თხრობისთვის. მას შეუძლია, მოგვითხროს ამბავიც და გვიამბოს თავად ფოტოგრაფზეც. პერსპექტივას შეუძლია, წინ წამოსწიოს კულტურული მემკვიდრეობის მნიშვნელობის ის მხარე, რომელზეც იქამდე არ გაუმახვილებიათ ყურადღება. თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ დოკუმენტურ ფოტოგრაფიაში პერსპექტივის გზით მიღებული ფორმების ცვლამ, აბერაციამ, შეიძლება მნახველი შეცდომაში შეიყვანოს – გამოაჩინოს ობიექტი უფრო მონუმენტურად, როდესაც ის რეალურად უფრო მომცრო ზომისაა. საუკეთესო გზა არქიტექტურული ნაგებობების პერსპექტივის დამახინჯების გარეშე დაფიქსირებისათვის, მისი 2/3 სიმალლიდან გადაღებაა.

დრონების ფოტოგრაფია ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წინგადადგმული ნაბიჯია ფოტოგრაფიის განვითარებაში. მან ახალი პერსპექტივა და უჩვეულო ხედები გამოაჩინა. დრონები გამოიყენება სხვადასხვა დარგში, განსაკუთრებით არქიტექტურის გადასაღებად. ხშირად ქართული არქიტექტურული ძეგლები შემაღლებულ და მიუდგომელ ადგილებშია აშენებული, რაც აქამდე თითქმის შეუძლებელს ხდიდა მის გადაღებას აბერაციის გარეშე. ასეთ შემთხვევებში დრონების გამოყენება ძალიან მოხერხებულია. დრონს არამარტო გამოსახულების მიღება შეუძლია დეფორმაციის და აბერაციის გარეშე, არამედ ვერტიკალური კადრის გადაღებაც. დრონი ასევე ექსტერიერის დეტალების ახლოდან გადასაღებად შეიძლება იქნეს გამოყენებული. სპეციალური NeRF³ ტექნიკის გამოყენებით, დრონის ოპერატორს სა-

3 NeRF -The recent Neural Radiance Fields (NeRF [1]) is a breakthrough in the field, generating highly photorealistic views of complex scenes. A NeRF learns an implicit representation of a scene, optimizing a neural network mapping from 3D location $x = (x, y, z)$ and 2D viewing direction $d = (\phi, \theta)$ to radiance $c = (r, g, b)$ and volume density σ . Given this representation, NeRF use classic rendering techniques [2] to render the color of a pixel. To optimize the radiance field, NeRF minimizes the squared loss between the ground truth pixels and the corresponding rendered pixels (“NeRF” 2021).

შუალეზა აქვს, სხვადასხვა მანძილიდან და კუთხიდან ალბეჭდოს ობიექტი. მოგვიანებით, პროგრამის დახმარებით, შეიძლება სივრცეში ამ ფოტოების განლაგება და 3D მოდელის შექმნა. სხვადასხვა კამერით და დროებით შექმნილი 3D გამოსახულებები შეიძლება გამოყენებულ იქნეს კვლევისთვის, განათლებისთვის და მულტიმედიური პრეზენტაციების შესაქმნელად, რომელიც სენსორებიან (Touch screen) მონიტორზე იქნება ნაჩვენები.

დრონის ფოტოგრაფიის გამოყენების ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითი ნოტრდამის აღდგენაა 2019 წლის ხანძრის შემდეგ. პროცესში გამოიყენეს: დრონების ფოტოგრაფია, ფოტოგრამეტრია და სკანირება. შეგროვდა 460000-ზე მეტი გამოსახულება. BIM ტექნოლოგიის გამოყენებით, მკვლევრები მთელ ინფორმაციას აგროვებდნენ საერთო ბაზაში (Cloud) შემდეგ კი, კომპანია Autodesk-ის⁴ დახმარებით, რომელიც ცნობილია 2D და 3D მოდელირების პროგრამებით, შეიქმნა ნოტრდამის 3D გამოსახულება, რაც დაეხმარა რესტავრატორებს ტაძრის აღდგენაში.

ფართო კუთხით, დრონით და 3D სკანირებით ალბეჭდილი ექსტერიერის შემდეგ აუცილებელია საშუალო სიახლოვის კადრების გადაღება. ეს შეიძლება იყოს საინტერესო ფორმის ფანჯრები, კიბეები... თუ გადაღება მიმდინარეობს ეკლესიაში და კედლები მოხატულია, მაშინ დასაწყისისთვის საუკეთესო იქნება კონცენტრირება 2-5 ფიგურაზე. მხატვრობას ხშირად აქვს სხვადასხვა ტიპის დაზიანება: აქერცვლა, ჩამოცვენა, მარილი, წყლით, ულტრაიისფერით, მექანიკური. მოგვიანებით რესტავრატორები და მკვლევრები იყენებენ ხელთ არსებულ ყველა გამოსახულებას, რომ აღადგინონ მხატვრობა. საშუალო ზომის დეტალები საჭიროა სცენაში არსებულ ფიგურებს შორის კავშირის საჩვენებლად. თუ დავაკვირდებით მართლმადიდებლური ეკლესიის მხატვრობას, თვლების ზომა ხშირად გვკარნახობს მოხატულობის მიახლოებით პერიოდს სხვა წყაროებთან ერთად, ამ ტექნიკას იყენებენ მკვლევრებიც. სწორედ ამის გამო დეტალებს უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს, როგორც რესტავრაციისთვის ასევე ამბის თხრობისთვის.

2011 წელს ფლორენციაში კონფერენციაზე წარვადგინე პრეზენტაცია, რამდენად მნიშვნელოვანია დეტალები ამბის თხრობისას, რამდენადაც სწორედ დეტალები წარმოადგენს, მაგალითად, ადამიანის საცხოვრებელი გარემოს სულს – იქნება ეს სარკმელი, კარის სახელური, აივნის ჩუქურთმა თუ სხვა. ვთვლი, რომ დიდი ქალაქები

4 Autodesk ცნობილია 2D და 3D პროგრამებით, ამასთან ეს არ არის კონსერვაციის პირველი სამუშაო, რომელშიც ის ჩაერთო. იტალიის ქალაქ ვოლტერას და აპოლო 11-ის კაფსულის დიგიტალიზაციაშიც autodesk მონაწილეობდა (Dobriyanova 2023).

შექმნილია პატარა დეტალებისგან. წერტილები აუცილებელია, რომ ხაზი შეიქმნას. პიქსელების გარეშე არ იარსებებდა ციფრული გამოსახულება, ასევე არ იქნებოდა კულტურული მემკვიდრეობა მცირე დეტალების გარეშე. მხატვრობა, არქიტექტურა, სკულპტურა, ეს არის ის, რასაც შეგვიძლია შევეხოთ და გადავიღოთ. ისტორია, ცოდნა, წარმოდგენა კი უხილავია, მაგრამ ის არსებობს. არც თუ დიდი ხნის წინ, როდესაც ქართულ უძველეს ეკლესიებს ვათვალიერებდით, მეგობარმა ასეთი ფრაზა წარმოთქვა: აქ იგრძნობა ხალხის მიერ საუკუნეების მანძილზე თქმული ლოცვა (აქვე აღვნიშნავ, რომ მეგობარი არ არის მართლმადიდებლური ეკლესიის მრევლი). ეს არის ის ადგილი, სადაც ფოტოგრაფია სირთულეს აწყდება. როგორ შეიძლება გადავიღოთ ის, რაც მატერიალურად უხილავია? მეორე მხრივ, ამ შეგრძნების ამბის გარეთ დატოვებაც დააზიანებს მთლიან ამბავს, რადგან კულტურული მემკვიდრეობის შემადგენელია სწორედ ემოციური ნაწილი. დავუბრუნდეთ ისევ კითხვას, შესაძლებელია კი, რომ გადავიღოთ შეგრძნება? ეს ძალიან კომპლექსური პროცესია. პირველ რიგში, ფოტოგრაფს თავად უნდა დაეუფლოს ეს შეგრძნება. დეფორმირებული და გაცვეთილი ქვა შესასვლელში შეიძლება აჩვენებდეს მომლოცველთა აქტივობას საუკუნეების მანძილზე, ლოცვაში ჩაძირულ ადამიანებს.

კულტურული მემკვიდრეობა ვერ იარსებებდა ხალხის გარეშე, ამიტომ ადამიანი აუცილებლად უნდა იყოს ფოტო ამბის შემადგენელი ნაწილი. სწორედ ამ დეტალების გამოყენებით, ფოტოგრაფს შეუძლია გადმოსცეს ის შეგრძნებები, რაც კულტურულ მემკვიდრეობას თან სდევს. აქ ჩნდება მომდევნო პრობლემა, ადამიანს, რომელიც ამ ფოტოს ნახულობს, განცდილი უნდა ჰქონდეს მანამდე მსგავსი შეგრძნება, რომ გაიხსენოს, რა ემოციაა ეს. სხვა მხრივ, ეს იქნება გამოგონილი ამბავი. სწორედ ასეთ შემთხვევებში ფოტოგრაფიამ შეიძლება ზუსტად ვერ მიაწოდოს მნახველს სათქმელი.

მულტიმედიური ტექნოლოგიები კომუნიკაციისა და განათლებისთვის

ერთ-ერთი უდიდესი უპირატესობა რაც ფოტოგრაფიას გააჩნია, ეს არის უნივერსალური ენა სხვადასხვა ეთნიკური ჯგუფებისა და განათლების ადამიანებისათვის. ფოტომედიუმი აერთიანებს ყველას. ეს არის ხელსაწყო, რომელიც ეხმარება კულტურათაშორის გაცვლას. კარგი იქნებოდა, რომ არსებობდეს საერთო თანამშრომლობის პლატფორმა ისტორიკოსებისთვის, ფოტოგრაფებისთვის, რესტავრატორებისთვის. ეს შეცვლიდა ციფრული არქივის მუშაობას და განათლების მიღების გზას. რა თქმა უნდა, არ არის აუცილებელი, რომ მსგავსი

პლატფორმა შეზღუდული იყოს ფოტოგრაფიით ან მულტიმედიური ნამუშევრებით. ციფრულ ერას თან ახლავს შესაძლებლობა, რომ ვიმუშაოთ სხვადასხვა ტექნიკების დახმარებით. ჰდ გამოსახულება და ვირტუალური რეალობა, ეს არის ტექნოლოგიები, რისი გამოყენებაც შეიძლება კულტურული მემკვიდრეობის დისტანციურად დასათვალიერებლად. ახალი ტექნოლოგიების მიუხედავად, ფოტოგრაფიას თავის როლი აქვს კულტურული მემკვიდრეობის შემონახვაში. კოვიდ-19-მა გვაჩვენა, რომ ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრება შეიძლება ძალიან სწრაფად იცვლებოდეს. გადაადგილების შეზღუდვამ გვაიძულა, დავფიქრებულიყავით ჩვენი ცხოვრების სტილზე – როგორ ვსწავლობთ ან ვმოგზაურობთ. ეს განსაკუთრებით რთული პერიოდი იყო მათთვის, ვინც ოჯახის წევრები დაკარგა, თუმცა ასევე რთული იყო მათთვისაც, ვისაც სახლიდან გამოსვლა არ შეეძლო. აქ აღსანიშნია ახალი ტექნოლოგიების და ონლაინრესურსების როლი განათლებასა და კომუნიკაციაში. ყველა სხვა მოთხოვნებთან ერთად, ადამიანს სჭირდება სულიერი და კულტურული საზრდო – მოგზაურობა, ხელოვნება, კულტურული მემკვიდრეობის მონახულება, რაც შეზღუდული იყო პანდემიის დროს. შედეგად, ვირტუალური გალერეები და ონლაინ პლატფორმები, როგორიცაა Google Street View, გახდა პოპულარული ალტერნატივა. ზოგმა ფოტოგრაფმა ეს ვირტუალური ქუჩის ფოტოგრაფიადაც კი აქცია.

იმ ინფორმაციაზე დაყრდნობით, რაც ტექნოლოგიების გამოყენების მხრივ COVID-19 ის დროს გვხვდებოდა, შეიძლება დავფიქრდეთ იმაზე, თუ რას გვიშაბდებს მომავალი. მართალია, არ არსებობს კულტურული მემკვიდრეობის რეალურად, პირადად მონახულების შემცველი, მაგრამ დროა, დავფიქრდეთ, თუ როგორ შეიძლება შევქმნათ მსგავსი შეგროვება ისეთი მულტიმედიის ხელსაწყოების მეშვეობით, როგორიცაა: ფოტოგრაფია, ვირტუალური რეალობა(VR), 3D მოდელირება და სკანირება. ეს ტექნოლოგიები ასევე ამარტივებს, მეტად საინტერესოს და მოსწავლეებზე მორგებულს ხდის სწავლის პროცესს. ტრადიციულად, კულტურული მემკვიდრეობა და ისტორია ისწავლებოდა უზარმაზარი წიგნებით. ისინი სავსეა ინფორმაციით, წყაროებით, რაც ხშირად მოსწავლეებს უნელებს სწავლის სურვილს. რა თქმა უნდა, არ ვარ წიგნების გაქრობის მომხრე, თუმცა შესაძლებელია გაკვეთილების თუ ლექციების უფრო საინტერესო ჭრილში წარმართვა, როდესაც სტუდენტებს შესაძლებლობა აქვთ, ვირტუალური რეალობის საშუალებით დაათვალიერონ იშთარის კარიბჭე, კოლოსეუმი, პირამიდები და გააცოცხლონ წარსული.

ბევრ სტუდენტს შეიძლება არასოდეს მიეცეს შესაძლებლობა, რომ თავად მონაწილეობს ესა თუ ის კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლი. თუმცა ვირტუალური რეალობით, 360-გრადუსიანი კამერით, და გამოსახულებების შეწებებით, მათ შეუძლიათ, ძლიერი კავშირი იპოვონ კულტურასთან.

როდესაც ფოტოგრაფიას ვასწავლით, აუცილებელია გვანხვავდეს მისი ძალიან მნიშვნელოვანი ასპექტი, ფოტოს აღქმის და გააზრების უნარ-ჩვევა. მაშინ, როდესაც ფოტოგრაფიას აქვს შესაძლებლობა, ასახოს რეალობა, ის ასევე ძლიერი ხელსაწყოა ცრუ აღქმის ჩამოყალიბებისთვის. ხალხს იმის უფრო სჯერა, რასაც ხედავს გამოსახულებაზე, ვიდრე იმის, რასაც ეუბნებიან. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანს ხდის მოსწავლეებში კრიტიკული აზროვნების განვითარებას. საჭიროა, კარგად გავიზოროთ ფოტოგრაფიის შესაძლებლობები, დავიცვათ დისტანცია, გავაანალიზოთ დანახული და გადავამოწმოთ გამოსახულების წარმომავლობის წყარო.

გაყალბებული ფოტოების ამოცნობა გამოწვევებითაა სავსე, თუმცა გარკვეული ხერხები გვეხმარება ამაში. პირველ რიგში, აუცილებელია, შევეცადოთ კონტექსტის გაგებას (Lago 2018), დავაკვირდეთ კომპოზიციას, ვცადოთ გავიგოთ, რა ამბის გადმოცემას ცდილობს ფოტოგრაფი, ვუპასუხოთ 5W შეკითხვას იმისთვის, რომ გონებამ დაიწყოს პასუხების ძიება: ვინ არის ფოტოგრაფი, რა არის ნაჩვენები გამოსახულებაში? სად არის ფოტო გადაღებული? როდის მოხდა ეს ამბავი? რატომ გადაწყვიტა ავტორმა სწორედ ამ დროს დაეჭირა ლილაკისთვის თითი? ამ კითხვებზე პასუხებს რომ მოვძებნით, ახლოდან უნდა დავაკვირდეთ ფოტოს დამუშავების კვალს. ხომ არ არის ექსპოზიცია შეცვლილი? ხშირად ანარეკლების განათება არ შეესაბამება ობიექტების განათებას, ასევე ხშირია პერსპექტივის და ობიექტების შეფარდების აცდენა. ახალი ხელსაწყოების ხელმისაწვდომობის გაზრდასთან ერთად, იზრდება დამუშავების შესაძლებლობებიც, მაგალითად Adobe Photoshop და სხვა ხელოვნური ინტელექტის ხელსაწყოებით ფოტოს დამუშავება კიდევ უფრო იხვეწება. მათ შორის, ხშირად მუშავდება ძველი შავ-თეთრი ფოტოები. თუ ინფორმაციის ავთენტურობის დადგენას ვცდილობთ, აქ ალბათ საუკეთესო გზა ჟურნალისტური მიდგომაა. ამიტომ, ფაქტის, ისტორიის გადასამოწმებლად დამატებითი წყაროს მოძიებაა რეკომენდებული. მაგრამ აქვე გასათვალისწინებელია, რომ ინტერნეტის სხვა წყაროც შეიძლება ისევე არასანდო იყოს, როგორც მისი წინამორბედი.

თავის სტატიაში ბოუსი ეწინააღმდეგება მარტა სედვეის იდეას, რომ მეოცე საუკუნის ბოლოსკენ დახვეწილი ელექტრონული და და-

მუშავებული გამოსახულება ართულებს ფოტოგრაფიის ფუნდამენტური ავთენტურობის რწმენას. მაგრამ მჭიდრო ვიზუალური კორესპონდენცია გადასაღებ ობიექტსა და ფოტოს გამოსახულებას შორის მეოცე საუკუნის ფოტოგრაფიას ისტორიული კვლევის საგნად აქცევს. სხვა სიტყვებით, ახალ ფოტოგრაფიას ვერ ვენდობით, მაგრამ ძველს შეგვიძლია ვენდოთ (Bousé 2022).

ბოუსი ამ თეორიას უპირისპირებს ძველი, დადგმული ფოტოგრაფიის მაგალითებს. ის იხსენებს მეთიუ ბრეიდის მიერ გადაღებულ სამოქალაქო ომის ფოტოებს, ან ედუარტ კურტისი, რომელიც აბორიგენ ამერიკელებს აცმევდა ან სხვა პერიოდის, ან სხვა ტომების ტანისამოსს. შეიძლება ფოტოგრაფიის დამუშავება და გაყალბება ფოტოშოპის დახმარებით უფრო ადვილი იყოს, თუმცა გასამუდავებელ ოთახში იგივე შესაძლებლობები იყო ხელმისაწვდომი ფოტოს დასამუშავებლად. ხშირად შავ-თეთრი ფოტოები ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ისინი უფრო ავთენტურია. აუცილებელია გავიზნოთ, რომ ფოტოგრაფია მხოლოდ 200 წლისაა. კულტურული მემკვიდრეობა, არქიტექტურა, მხატვრობა და სხვა არტეფაქტები არსებობდა გაცილებით უფრო ადრე, ვიდრე ფოტოგრაფიას გამოიგონებდნენ. როგორ შეიძლება, კულტურული მემკვიდრეობის ფოტო ემთხვეოდეს იმას, თუ როგორ გამოიყურებოდა ძველი საუკუნეების წინ? თუმცა ავტორი არ უარყოფს ფაქტს, რომ ორი საუკუნის წინანდელი ფოტო შეიძლება შეიცავდეს მნიშვნელოვან დეტალებს ახალთან შედარებით, რომ მას შემდეგ შეიძლება განადგურებულიყო ან ფორმა ეცვალა კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლს.

ბოუსის მიერ წარმოდგენილ ბევრ არგუმენტს ვეთანხმები. ხალხისთვის უფრო სარწმუნოა შავ-თეთრი ფოტოგრაფია, ვიდრე ფერადი. ფსიქოლოგიურად რომ შევხედოთ, შავ-თეთრი ასოცირდება ძველთან, რაც გონებისთვის უფრო სარწმუნოა, ვიდრე ახალი ტექნოლოგიები. მათ, ვისაც არ ჰქონია შეხება გამუდავება-დაბეჭდვის პროცესთან, რთულად წარმოუდგენია, როგორ შეიძლება დამუშავდეს ფირის ფოტო. თუმცა ფუნქციები ფოტოშოპში, როგორიცაა ამონათება, ჩაბნელება, კადრის მოჭრა, სათავეს სწორედ ფირის ფოტოს ბეჭდვის პროცესიდან იღებს. გამუდავება/ბეჭდვის პროცესში გაყალბების ერთ-ერთი მაგალითია საბჭოთა ფოტოგრაფ ევგენი ხადლის ნამუშევრები. ის საბჭოთა პროპაგანდის ფოტოგრაფი იყო, მისი გადაღებულია დროშის აღმართვა რეისსტაგზე. ორიგინალ ფოტოში „საბჭოთა გმირებს“ ხელზე რამდენიმე მაჯის საათი ეკეთათ, რაც მძარცველობაზე მიუთითებდა. ეს კი არ შეეფერებოდა საბჭოთა გმირს. შესაბამისად ფოტოგრაფმა, მაშინდელი მთავრობის დავალებით

ბით, გამჟღავნება-ბეჭდვის პროცესში წაშალა საათები. ძალიან საინტერესო ისტორიაა, თუ როგორ იყენებდნენ და დღემდე იყენებენ ხელისუფალნი ფოტოგრაფიას და მის დამუშავებას პროპაგანდისტისთვის, რაც დაიწყო დიდი ხნით ადრე, ვიდრე ფერად ფოტოგრაფიას გამოიგონებდნენ.

კითხვების კიდევ ერთი წყება, რომელსაც ბოუსი წამოსწევს, შემდეგია: საიდან უნდა იწყებოდეს ათვლა, როდესაც რესტავრაცია უტარდება მონუმენტს? იმ მომენტიდან, რომელსაც ფოტო გვაჩვენებს? შეიძლება ფოტოგრაფია გამოვიყენოთ, როგორც გეგმა/ნახაზი? გვაჩვენებს თუ არა ფოტო „ავთენტურ დროს“? (Bousé 2022). ეს კითხვები რესტავრაციის ფილოსოფიას უკავშირდება. თუმცა უნდა შეაფერხოს თუ არა ამ ყველაფერმა მნახველი, რომელსაც საშუალება აქვს, გადაიღოს კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლი ახლანდელ მდგომარეობაში? როგორც პირველი მაგალითიდან ჩანს, დავით ცხადაძემ გადაიღო ფრესკა, რომელიც რამდენიმე კვირის შემდეგ დააზიანეს. რომელი სჯობს – ლეგენდად მოთხრობილი ამბავი შოთა რუსთაველის გამოსახულების არსებობის შესახებ, თუ ფოტო, რომელიც აჩვენებს ფრესკის მდგომარეობას? ჩვენ ყველანი ვთანხმდებით, რომ ფოტოზე არსებული გამოსახულება არ ასახავს ფრესკის თავდაპირველ სახეს, მაგრამ გვაქვს კი უკეთესი გამოსავალი? რესტავრაციაში არსებობს ძალიან მარტივი წესი: რესტავრაციისთვის გამოყენებული უნდა იყოს მასალები, რომელიც შემდეგ თაობას შეუძლია მოაშოროს და უკეთესი ტექნოლოგიებით თუ მასალებით გაამაგროს დაზიანებული ძეგლი ან მხატვრობა. თუ რესტავრაციას დღეს არ გააკეთებ, მომავალ თაობას აღარაფერი დარჩება გასამაგრებლად. ასე იყო ყინწვისის მონასტერშიც. რესტავრატორებმა კონსერვაცია 1964-1966 წლებში ჩაატარეს (ყინწვისის მონასტერი 2015). იმ დროისთვის რა მასალაც იყო ხელმისაწვდომი, იმით გაამაგრეს მხატვრობა. ისინი ფიქრობდნენ, რომ მომავალ თაობას ექნებოდა უკეთესი მასალები, ხელსაწყოები. იგი მოხსნიდა ძველ გამაგრებას და ხელახლა გაამაგრებდა მას. ფოტოგრაფებმაც, ვფიქრობ, ამ ლოგიკით უნდა იმოქმედონ. ჩვენს ხელთ არსებული ყველა ტექნიკა უნდა გამოვიყენოთ იმის დასაფიქსირებლად, რასაც ჩვენ მოვესწარიტ, შევქმნათ არქივი, რათა მომავალში შეიძლოს, უკეთესი ხელსაწყოებით გააუმჯობესონ იგი. მხატვრებისაგან განსხვავებით, ფოტოგრაფებს არ აქვთ შესაძლებლობა, წარსულში იმოგზაურონ და გადაიღონ ძველად არსებული მდგომარეობა. კამერის ფარდა იხსნება და იკეტება წამის მეასედებში, იგი კონკრეტულ მომენტს იმახსოვრებს და იმწამსვე უერთდება ისტორიას. რაც უფრო მალე დავაჭერთ ფოტოს გადაღების ლილაკს ხელს, მით უფრო მალე

დავიწყებთ ისტორიის არქივის შექმნას. თუ ჩვენ ვიფიქრებთ იმაზე, არის თუ არა ეს კულტურული მემკვიდრეობის ავთენტური სახე, შეიძლება გადაღების შანსი მეორედ აღარც მოგვეცეს.

შეჯამება

ისევე, როგორც სოციალური მეცნიერებები, ფოტოგრაფია, როგორც მათთვის საჭირო მეთოდი ან თავისთავადი კვლევის გზა, არ ვერ იქნება იდეალურად ზუსტი რეალობის გადმოცემისას. არაფერი შეედრება კულტურული მემკვიდრეობის ადგილზე დათვალიერებას, მის სურნელს, შეხებას და გარემოს შეგრძნებას. დგახარ მის წინ და ფიქრებით ცდილობ ისტორიის ჩაწვდომას, თუმცა ესეც ხომ არა იმდენად ობიექტური, რამდენადაც წარმოსახვითი პროცესია. ისიც ცხადია, რომ დროსთან ერთად ზიანდება არქიტექტურა, მხატვრობა და სხვა არტეფაქტები და, სამწუხაროდ, ფოტოგრაფიას არ შეუძლია მათი ფიზიკურად დაცვა განადგურებისგან. მაგრამ მას ნამდვილად შეუძლია უნიკალური წვლილის შეტანა შემდეგი თაობებისთვის მესხიერების ფორმირებაში. ფოტოგრაფიის გამოგონებიდან თითქმის ორასი წელი გავიდა და ის დღემდე რჩება რეალობის ასახვის ერთ-ერთ შეუცვლელ საშუალებად. არსებულ ფოტომასალებზე დაყრდნობით, შეგვიძლია ვასწავლოთ შემდეგ თაობებს კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ ისე, რომ მათ გაუჩნდეთ სურვილი, იგივე შემართებით გაუფრთხილდნენ და გადასცენ ის შემდეგ თაობას. მსგავსი ინფორმაციის გაზიარება თითქოსდა უხილავი, უწყვეტი ჯაჭვის შექმნაა, რომლის ფარგლებშიც ჩვენ ვეძინით მომდევნო რგოლს.

შოთა რუსთაველის ფრესკა, რომელიც აღდგა ფოტოგრაფიის დახმარებით, ლომისობა, რომელიც ფოტოგრაფიის მეშვეობით შემოინახება, მინაის კერამიკა, რომელიც ულტრაიისფერი და ინფრაწითელი განათების და ფოტოგრაფიის მეშვეობით გამოიკვლიეს, აჩვენებს ფოტოგრაფიის მნიშვნელობას კულტურული მემკვიდრეობის რესტავრაციის და დოკუმენტაციის პროცესში. ასევე ექვგარეშეა მისი მნიშვნელობა განათლების სფეროშიც.

ჩემი პროფესიული არჩევანიდან და გამოცდილებიდან გამომდინარე, ვცადე პრაქტიკაში გამეერთიანებინა ფოტოგრაფია და სოციოკულტურული ცოდნა. ფოტოგრაფიას ვხედავ, როგორც იდეების და ფიქრების გადმოცემის ხელსაწყოს – დაახლოებით ისეთს, როგორიცაა მწერლისთვის კალამი და მხატვრისთვის ფუნჯი. რა იქნებოდა კალამი მწერლის, ან ფუნჯი მხატვრის გარეშე? ისინი თავად ვერ შექმნიან ნამუშევარს. ასევეა ფოტოგრაფია. ამიტომ განათლება და იმის გაზიარება თუ რა, როგორ და რატომ უნდა გადავიღოთ, როგორ უნდა გა-

მოვავლინოთ გაყალბებული ფოტოები, როგორ გავამდიდროთ ჩვენი შრომა მულტიმედიური ტექნიკებით, შეიძლება იყოს კარგი მეთოდი საიმისოდ, რომ კიდევ ერთხელ გავაცნობიეროთ, დავაფასოთ და დავიცვათ ჩვენი კულტურული მემკვიდრეობა.

დამოწმებანი

- კენკიშვილი, კახაბერ. 2004. ლომისის წმინდა გიორგის ეკლესია. *კარიბჭე* 5. <https://www.orthodoxy.ge/eklesiebi/lomisa/lomisa.htm> (ნანახია 10.09.2024).
- ყინწვისის მონასტერი. 2015. *novators.ge*. <http://novators.ge/dzeglebi.php?id=107>. (ნანახია 13.08.2024).
- Ambebi.ge. 2016. „არც წმინდა გიორგის და არც ღმერთს არ ჭირდება ეგ სისხლით მორწყული მიდამო“ – დეკანოზი თამაზ ლომიძე ლომისობაზე <https://www.ambebi.ge/article/167862-qarc-tsminda-gi-orgis-da-arc-ghmerths-ar-tcirdeba-eg-siskhlith-mortsyuli-midamoq-dekanozi-thamaz-lomidze-lomisobaze/> (ნანახია 10.09.2024)
- Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and Simulation*. University of Michigan. <https://0ducks.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/12/simulacra-and-simulation-by-jean-baudrillard.pdf>.
- Bousé, Derek. 2022. Restoring the Photographed Past. *The Public Historian* 24 (2): 9-40.
- Brooks, Graham. 2001-2002. Heritage at Risk from Tourism. *Icomos*. <https://www.icomos.org/public/risk/2001/tourism.htm> (ნანახია 07.08.2024).
- Bunyan, Marcus. 2018. Exhibition: 'Dorothea Lange: Politics of Seeing' at Jeu de Paume, Concorde, Paris. <https://artblart.com/2018/12/16/exhibition-dorothea-lange-politics-of-seeing-at-jeu-de-paume-concorde-paris/> (ნანახია 15.05.2024).
- Collier, John, Jr. 1967. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. New York: Holt, Rinehart and Winston. <https://archive.org/details/visual-anthropolo0000unse/page/4/mode/2up>
- Cosentino, Antonio, Milene Gil, Marilene Ribeiro, and R. Di Mauro. 2014. Technical Photography for Mural Paintings: The Newly Discovered Frescoes in Aci Sant'Antonio (Sicily, Italy). *Conservar Patrimônio* 20: 23-33. DOI: 10.14568/cp2015001. arp.org.pt/revista_antiga/pdf/2015001.pdf (ნანახია 17.08.2024).
- Dobriyanova, Teodosia. 2023. Mashable. *How 3D modelling is helping the restoration of Paris' Notre-Dame*. 18.04. <https://mashable.com/video/notre-dame-3d-model-autodesk-reconstruction-fire> (ნანახია 17.08.2024).
- Evans, Richard, J. 2000. *In Defence of History*. New York: W.W. Norton and Company.

- King, David. 2014. *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*. New Edition. London: Tate Publishing Limited. <https://archive.org/details/commissarvanishe0000king/page/84/mode/2up>
- Lago, Federica. 2018. Image Forensics in Online News. *2018 IEEE 20th International Workshop on Multimedia Signal Processing (MMSP)*. <https://ieeexplore.ieee.org/document/8547083> (ნანახია 10.08. 2024).
- Martinez, William. 2022. UV & IR Forensic Photography Equipment Considerations – Kolari Vision. *Kolari Vision*. 18.01. <https://kolarivision.com/uv-and-ir-forensic-photography-equipment-considerations/> (ნანახია 07.08.2024).
- NeRF: Neural Radiance Fields. 2021. *Semantic Scholar*. Spring. <https://www.semanticscholar.org/paper/Strata-NeRF-%3A-Neural-Radiance-Fields-for-Stratified-Dhiman-Srinath/b728d4c0a1c66e4e6f2fedebf52881e5c-62f1a8f> (ნანახია 16.08. 2024).
- Norris, Dana and Oliver Watson. 2021. Illuminating the Imperceptible, Researching Mina'i Ceramics with Digital Imaging Techniques. *Journal of Imaging* 7 (11): 233. DOI: 10.3390/jimaging7110233.
- Ray, Larry. 2020. Social Theory, Photography and the Visual Aesthetic of Cultural Modernity. *Cultural Sociology* 14 (2): 139-159.
- Restoration of Notre-Dame Cathedral in Paris Embraces Digital Technology, Building Information Modeling. 2021. *Autodesk*. 12.04. <https://adsknews.autodesk.com/en/news/notre-dame-cathedral-restoration/> (ნანახია 16.08.2024).
- Ruby, Jay. 2000. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press. https://www.google.pl/books/edition/Picturing_Culture/OjtEUXFL600C?hl=en&gbpv=1
- Schwartz, Dona. 1989. Visual Ethnography: Using Photography in Qualitative Research. *Qualitative Sociology* 12 (2): 119-154. https://www.depts.ttu.edu/education/our-people/Faculty/additional_pages/duemer/epsy_6304_class_materials/Visual-ethnography.pdf.
- Tinkler, Penny. 2013. *Using Photographs in Social and Historical Research*. London: SAGE Publications. https://www.researchgate.net/profile/Paul-Jobling/publication/304924513_Using_photographs_in_social_and_historical_research/links/5bb350de45851574f7f47862/Using-photographs-in-social-and-historical-research.pdf.

George Darchiashvili

Tbilisi Apollon Kutateladze State Academy of Art, Georgia

giorgi.darchiashvili@art.edu.ge

DOI: 10.32859/kadmos/16/214-236

The Role of Photography and Multimedia in Documenting Cultural and Historical Heritage

Abstract

The article explores the role of multimedia tools, particularly photography, in preserving memory by helping anthropologists and historians in documenting the details of traditions, seminal events, and artifacts that might otherwise be lost. Photography's ability to capture detailed representations of architecture, frescos, and other representations of fine art greatly supports the work of restorers and conservators. The use of photography and multimedia tools in education, i.e. in training students in fields related to history and cultural heritage, is an increasingly important academic pursuit.

This article discusses three main uses of photography: as a tool for restoration, as a means of revealing that which is otherwise invisible to the untrained eye, and as a method for documenting traditional customs. It concludes with an overview of the educational potential of photography and multimedia.

In the context of living heritage, the issue of subjectivity and the inherently interpretative nature of photography is also addressed. The introduction positions photography as a medium that emerged alongside modern social sciences. While acknowledging the limitations of media, including photography, to fully capture social reality, this article treats those limitations as a mere background issue. The focus remains on cases in which the camera and multimedia tools can efficiently achieve a high degree of objectivity and bring tangible research results.

შედარებითი კორპუსები: შედგენის მეთოდოლოგია და გამოყენების სფეროები

შესავალი

კორპუსული ლინგვისტიკა გამოყენებითი ენათმეცნიერების ერთ-ერთი დარგია, რომელიც მოიაზრებს ბუნებრივი ენის შესწავლას კომპიუტერისა და პროგრამული ინსტრუმენტების მიერ დამუშავებული ვრცელი ენობრივი მონაცემების საფუძველზე (Hunston 2022, 1). კორპუსულმა რეგოლაციამ დიდი ცვლილებები გამოიწვია ენათმეცნიერებასა და მომიჯნავე დარგებში, მათ შორის ზოგად და სპეციალიზებულ ლექსიკოგრაფიაში. სწორედ კორპუსები იქცა ზოგადი ენისა და დარგობრივი ლექსიკონების შედგენის პროცესში უმნიშვნელოვანეს წყაროდ. მაკენერისა და უილსონის თანახმად, „კორპუსი არის სასრული სიდიდის მქონე ტექსტების ერთობლიობა, რომელიც იკითხება მანქანის/კომპიუტერის მიერ და შედგენილია იმგვარად, რომ ასახავს საკვლევი ენის ან ენის ვარიანტის მაქსიმალურად რეპრეზენტაციულ სურათს“ (McEnery and Wilson 2001, 32).

კორპუსები შესაძლებელია იყოს ერთენოვანი ან ორენოვანი/მრავალენოვანი. არსებობს ორი სახის ორენოვანი/მრავალენოვანი კორპუსი: პარალელური და შედარებითი (Bowker and Pearson 2002, 92). პარალელური კორპუსებისგან განსხვავებით, რომლებიც შეიცავენ პირდაპირ თარგმანებს ორ ან მეტ ენაზე (Hunston 2022, 27), შედარებითი კორპუსი შედგება ორ/რამდენიმე ენაზე ან ერთი ენის რამდენიმე ვარიანტისთვის შედგენილი ერთენოვანი ქვეკორპუსებისგან, რომელთა შესადგენად გამოყენებულია მსგავსი სტრუქტურა და დაცულია ბალანსისა და რეპრეზენტაციულობის პრინციპი (ერთი ჟანრის ტექსტები, ერთი დარგის ტექსტები, ერთი პერიოდის ტექსტები) (Hunston 2002, 15; McEnery and Xiao 2007, 2). შედარებითი კორპუსების გამოყენების კვლევისადმი ინტერესი ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 90-იან წლებში იღებს სათავეს (Fung and McKeown 1997; Rapp 1999) და დღესდღეობით, ერთ-ერთ პრაქტიკულ ალტერნატივად განიხილება, განსაკუთრებით დარგობრივ ორენოვან/მრავალენოვან პროექტებში,

როდესაც რთულია პარალელური ტექსტების მოძიება (Utka et al. 2022; Furtado and Teixeira 2022).

უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ ენასთან მიმართებით შექმნილია ზოგადი ენის შედარებითი კორპუსი, რომელიც შეიქმნა „არანეას“ ვებზე-დაფუძნებული შედარებითი კორპუსების ოჯახის პროექტის ფარგლებში (Benko 2024). მიუხედავად ამისა, ამ ეტაპზე დარგობრივი შედარებითი კორპუსების შედგენა და გამოყენების ეფექტურობის შესწავლა ლექსიკოგრაფიულ პრაქტიკაში სიახლეა ქართული ორენოვანი/მრავალენოვანი სპეციალიზებული ლექსიკოგრაფიისთვის.

წინამდებარე სტატიაში მიმოვიხილავთ შედარებითი კორპუსების რაობასთან, მათი გამოყენების სფეროებსა და უშუალოდ დარგობრივი შედარებითი კორპუსების შედგენის მეთოდებთან დაკავშირებულ საკითხებს, რაც მოგვცემს საშუალებას, შევიმუშაოთ აუცილებელი პრინციპები და კრიტერიუმები ინგლისური და ქართული დარგობრივი შედარებითი კორპუსების შედგენისათვის.

შედარებითი კორპუსების რაობა

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, შედარებითი კორპუსების შექმნისათვის აუცილებელ წინაპირობას სწორედ მათი შედგენის პრინციპებისადმი მსგავსი მიდგომა წარმოადგენს. კენინგის თანახმად, შედარებითი კორპუსებიც განსხვავდება სხვადასხვა პარამეტრისა და მათში შემავალი ინფორმაციის მიხედვით (Kenning 2010, 448). შედარებითი კორპუსების ნაირსახეობებიც შეგვიძლია რამდენიმე ძირითადი პარამეტრის მეშვეობით დავახასიათოთ, როგორცაა შემავალი ენების რაოდენობა (ერთენოვანი/მრავალენოვანი), სპეციალიზაციის ხარისხი (ზოგადი ენის/დარგობრივი) და შემავალი ტექსტების ტიპი (წერილობითი/ზეპირმეტყველების/ორივე/მულტიმოდალური).

პირველი დიქტომია, რომელიც გვაქვს კორპუსებში, ეყრდნობა მასში შემავალი ენების რაოდენობას. შედარებითი კორპუსები, თავის მხრივ, შესაძლოა, იყოს ერთენოვანი, ორენოვანი ან მრავალენოვანი. ერთენოვანი შედარებითი კორპუსების შემთხვევაში გვაქვს ერთი ენის ტექსტები, მაგრამ შესაძლოა, გვქონდეს სხვაობა სხვა კრიტერიუმების მიხედვით (Sharoff et al. 2013, 5). მაგალითად, სამიზნე აუდიტორია – დარგის სპეციალისტებისა და არასპეციალისტებისთვის შედგენილი ტექსტები (Deléger and Zweigenbaum 2009), დროის მონაკვეთი – მე-19 საუკუნის პრესის შედარება თანამედროვე პრესასთან (Rosset et al. 2012), წყარო – ერთი და იგივე მოვლენა გადმოცემული სხვადასხვა საინფორმაციო სააგენტოს მიერ (Wang and Callison-Burch 2011) ან ერთი ენის რამდენიმე ვარიანტზე შედგენილი სპეციალიზებული შე-

დარებითი კორპუსები (Wissik 2010). ამავე ტიპს შეგვიძლია მივაკუთვნოთ ბრიტანული ეროვნული კორპუსის 1994 და უახლესი 2014 წლის ვერსიები, რომლებიც მსგავსი პრინციპების მიხედვითაა შედგენილი (Brezina, Hawtin and McEnery 2014; Love et al. 2017).

ორენოვანი შედარებითი კორპუსების მაგალითია ინგლისურ-შვედური ახალი ამბების კორპუსი (Talvensaari et al. 2007), აგრეთვე, სხვადასხვა დარგობრივი შედარებითი კორპუსი (Utka et al. 2022; Yu 2024). უნდა აღინიშნოს, რომ ზანეტინის აზრით, ცალკეული ენების ეროვნული კორპუსები, რომლებიც მსგავსი სტრუქტურის მქონეა ფართო გაგებით, შეგვიძლია ჩავთვალოთ დაბალანსებულ ზოგადი ენის შედარებით კორპუსებად (Zanettin 2012, 150).

მრავალენოვანი კორპუსების მაგალითია „პარლამინტის“ (ParlaMint) კორპუსი, რომელიც შედგება ევროკავშირის წევრი 17 სახელმწიფოს ენაზე წარმართული საპარლამენტო დებატებისგან კოვიდ 19-ის თემაზე (Erjavec et al. 2023). შედარებითი კორპუსები შექმნილია მსგავსი სტრუქტურისა და ანოტაციების დართვის წესების მიხედვით და წარმოადგენს სასაუბრო შედარებითი კორპუსების მაგალითს.

მეორე პარამეტრი, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელია, შედარებითი კორპუსების დიქტომია გულისხმობს კორპუსების სპეციალიზაციის ხარისხის მახასიათებელს, კერძოდ, კორპუსების დაჯგუფებას ზოგადი ენის და დარგობრივ/სპეციალიზებულ კორპუსებად. ზოგადი ენის კორპუსებს განეკუთვნება ერთენოვანი კორპუსები, როგორცაა „ბრაუნი“ (Brown) და „ლობი“ (LOB – Lancaster-Oslo-Bergen), რომლებიც მოიცავს სხვადასხვა ჟანრის ტექსტებს: პრესა, მხატვრული ლიტერატურა და სხვა (Francis and Kucera 1979; Johansson et al. 1986). რაც შეეხება დარგობრივ, ანუ სპეციალიზებულ კორპუსებს, რიგი მკვლევრებისა მხოლოდ ამ ტიპის კორპუსებს მიიჩნევენ შედარებით კორპუსებად (Kenning 2010, 488; Munday, Finto and Blakesley 2022, 86). შედარებითი დარგობრივი კორპუსი მოიაზრებს ტექსტების ერთობლიობას, რომლებიც რეპრეზენტაციულია და ასახავს კონკრეტულ დარგობრივ ენას/ვარიანტს. როგორც წესი, ამ ტიპის კორპუსები იქმნება ერთი დარგის (მაგალითად, მედიცინა) ტექსტების გამოყენებით, ხოლო სხვა პარამეტრები, როგორცაა ჟანრი (მაგალითად, სახელმძღვანელოები, სტატიები), ზომა და ენა, განსხვავდება კვლევის მიზნისა და კორპუსის შედგენის კრიტერიუმების მიხედვით (Zanettin 2012, 151; Fantinuoli 2018, 139). მაგალითად, ამ ტიპის კორპუსს მიეკუთვნება „შედარებითი კორპუსებისა და კომპიუტერის მიერ მხარდაჭერილი (CAT) თარგმნის“ კვლევის ფარგლებში შექმნილი სამენოვანი მკერდის კიბოს დარგობრივი კორპუსი, რომელიც შედარებითი კორპუსებიდან მორ-

ფო-კომპოზიციური თარგმანის მეთოდის გამოყენებით ინგლისური, ფრანგული და გერმანულენოვანი სამედიცინო ტერმინოლოგიის მოძიებასა და ამოღებას ისახავდა მიზნად (Delpuch 2014).

მესამე მნიშვნელოვანი პარამეტრი, რომლის მიხედვითაც შეგვიძლია შედარებითი კორპუსების დახასიათება, გულისხმობს მათში შემავალი ტექსტების ტიპებს, კერძოდ შედარებითი კორპუსები შესაძლოა, იყოს წერილობითი (Furtado and Teixeira 2022; Kupietz et al. 2024) ზეპირმეტყველების (Erjavec et al. 2023), ორივე სახის ტექსტის შემცველი (Čermáková et al. 2021) ან მულტიმოდალური (Segouat and Braffort 2009). როგორც ერთენოვანი კორპუსების შემთხვევაში, შედარებით კორპუსებშიც ჭარბობს წერილობითი სახის კორპუსები, როგორც ზოგადი ენის, აგრეთვე დარგობრივი ენის შემთხვევაში.

შედარებითი კორპუსების გამოყენების სფეროები

მართალია, აკადემიურ სივრცეში შედარებითი კორპუსებისადმი ინტერესი ჯერ კიდევ 1990-იან წლებში ჩნდება, მაგრამ 2008 წლიდან შედარებითი კორპუსების შექმნასა და გამოყენებასთან დაკავშირებული სამუშაო შეხვედრების ორგანიზებით (Building and using comparable corpora, BUCC) საფუძველი ეყრება ამ ტიპის კორპუსების შესახებ არსებული საკითხების სისტემურ კვლევას. სამუშაო შეხვედრების ყოველწლიური ხასიათი კი სამეცნიერო წრეებში შედარებითი კორპუსების მიმართ სულ უფრო მეტად მზარდ ინტერესზე მეტყველებს.

შედარებითი კორპუსებისადმი ინტერესის ზრდა რამდენიმე მნიშვნელოვანი ფაქტორით არის განპირობებული. პირველ რიგში, მათი ფართო ხელმისაწვდომობით, ვინაიდან ინტერნეტსივრცეში ერთი და იმავე საკითხის ან დარგის შესახებ არსებული ტექსტების მოძიება მაღალი ხარისხის პარალელური მასალების მოძიებაზე ბევრად ადვილია (Granger 2010, 4; Alonso et al. 2012, 390). გარდა ამისა, უნდა აღინიშნოს, რომ პარალელური კორპუსების რიცხვის ეტაპობრივი ზრდის მიუხედავად, კვლავაც პრობლემურ საკითხად რჩება ყველა დარგისათვის საკმარისი რაოდენობით პარალელური ტექსტების შეგროვება და ამ გზით, კორპუსების რეპრეზენტაციულობის გაზრდა. განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, როცა საქმე ენება ახლად აღმოცენებულ ან განვითარების პროცესში მყოფ დარგებს, როგორცაა განახლებადი ენერჯია, კიბერუსაფრთხოება (Blancafort et al. 2010, 263; Utka et al. 2022) ან კონკრეტულ საკითხებსა და თემებს, როგორცაა, მაგალითად, კოვიდ-19 და ვაქცინაცია, სადაც მზარდი ინტერესი ამ თემისადმი უკუპროპორციულია იმ ორენოვან პარალელურ ხელმისაწვდომ მასალათა რაოდენობისადმი.

დენობასთან, რისი მოძიებაც ამ ეტაპზე არის შესაძლებელი (Filippova, Can and Corpas Pastor 2021, 61).

გარდა ამისა, შედარებითი კორპუსების გამოყენების სფეროების ჩამონათვალი საკმაოდ მრავალფეროვანია და მოიცავს ისეთ მიმართულებებს, როგორცაა დისკურსის ანალიზი, პედაგოგიკა, სოციოლინგვისტიკა, პრაგმატიკა, ტიპოლოგიური კვლევები, შეპირისპირებითი ლინგვისტიკა / ტერმინოგრაფია, თარგმანმცოდნეობა, ბუნებრივი ენის დამუშავება და მანქანური თარგმნის მოდელები, ტერმინებისა და დარგობრივი ლექსიკონების ავტომატური გენერირება, ენათაშორისი ინფორმაციის მოძიება და სხვა (Maia 2003, 28; Sharoff, Rapp and Zweigenbaum 2023, 125).

შედარებითი კორპუსების შედგენისა და გამოყენების საკითხის შესახებ აქტუალური თემების დასადგენად გავანალიზებთ BUCC-ის¹ ოფიციალურ ვებსაიტზე წარმოდგენილი 2008-2024 წლების საკონფერენციო კრებულებიდან 123 სტატია და გამოყვავით რამდენიმე ძირითადი თემატური კატეგორია, რომელშიც გამოყენებული იყო შედარებითი ტიპის კორპუსები: სხვადასხვა სახის შედარებითი კორპუსების შედგენა (ზოგადი, სასწავლო, დარგობრივი), ინფორმაციის ამოღების ავტომატური და არაავტომატური მეთოდები (პარალელური წინადადებების ამოღება შედარებითი კორპუსიდან, ორენოვანი ტერმინოლოგიის ამოღება, ორენოვანი/მრავალენოვანი ლექსიკონების ავტომატურად გენერირება, თარგმნითი ეკვივალენტების მოძიება და სხვა), მანქანური თარგმანი, შეპირისპირებითი ლინგვისტური კვლევები და შედარებითი კორპუსების შედგენისა და/ან გამოყენებისთვის პროგრამული ინსტრუმენტების შექმნა (იხ. ცხრილი 1).

თემატური კატეგორია	სტატიების რაოდენობა
შედარებითი კორპუსების შედგენა	34
ინფორმაციის ამოღების ავტომატური და არაავტომატური მეთოდები	61
მანქანური თარგმნა	11
შეპირისპირებითი ლინგვისტური კვლევები	14
შედარებითი კორპუსების შედგენისა და/ან გამოყენებისთვის პროგრამული ინსტრუმენტების შექმნა	3

ცხრილი 1. შედარებითი კორპუსების შესახებ BUCC-ის საიტზე გამოქვეყნებული სტატიების თემატიკის რაოდენობრივი ანალიზი

1 იხ. <https://comparable.limsi.fr/bucc2024/bucc-introduction.html> [წვდომის თარიღი: 05.12.2024]

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ შედარებითი კორპუსების შედგენა, მათი გამოყენება და ინტეგრირება, მათ შორის ორენოვანი/მრავალენოვანი ტერმინოლოგიური და ლექსიკოგრაფიულ პროექტებში კვლევის აქტუალური საგანია. გარდა ამისა, სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზმა გვიჩვენა, რომ დარგობრივი შედარებითი კორპუსები იქმნება როგორც ინგლისურისა და სხვა ენებისთვის, როგორცაა ინგლისური და იტალიური (Gaballo 2010; Giampieri 2024), ინგლისური და ლიეტუვური (Utka et al. 2022; Usinskiene and Rackeviciene 2022), ინგლისური, ფრანგული, ესპანური, პორტუგალიური და გერმანული (Tagnin and Teixeira 2012; Araceli et. al 2012; Daille 2017; Bartolomé-Díaz and Frontini 2020; Furtado and Teixeira 2022;), აგრეთვე, სხვა ენობრივი წყვილებისთვის, რომელშიც ინგლისური არ ფიგურირებს (Goeriot, Morin and Daille 2009; Yu 2024). ხოლო დარგების ჩამონათვალი საკმაოდ მრავალფეროვანია და მოიცავს სამართლის (Wissik 2010; Giampieri 2024), საავტომობილო ინდუსტრიის (Yu 2024), კულტურული მემკვიდრეობის (Araceli et. al 2012); არქიტექტურის (Bartolomé-Díaz and Frontini 2020), კიბერუსაფრთხოების (Utka et al. 2022), მიგრაციის (Furtado and Teixeira 2022; Usinskiene and Rackeviciene 2022); სამედიცინო (Goeriot, Morin and Daille 2009; Delpesch 2014, Daille 2017), განახლებადი ენერჯის (Gornostay et al. 2012; Daille 2017), ბუნებრივი კატასტროფების (Buendia Castro 2013), ქვის ქრის (Gaballo 2010) და სხვა დარგებს.

დარგობრივი შედარებითი კორპუსების შედგენის მეთოდოლოგია

რეპრეზენტაციულობის, ბალანსისა და კორპუსის ზომის განსაზღვრა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს დარგობრივი შედარებითი კორპუსების შექმნისათვის საჭირო კრიტერიუმების შემუშავების დროს და ამ პროცესს შესაძლოა, თან ახლდეს სპეციფიკურად დარგობრივი შედარებითი კორპუსების შედგენისათვის დამახასიათებელი პრობლემები და მათი გადაჭრის გზების ძიება.

რეპრეზენტაციულობა გულისხმობს იმას, თუ რამდენად სანდო და მეტ-ნაკლებად ამომწურავია კონკრეტული ენის ან ენის ვარიანტის კორპუსი. ბაიბერის თანახმად, კორპუსის ნიმუში უნდა შეიცავდეს სამიზნე პოპულაციის სრულ მრავალფეროვნებას, რაც შეიძლება ორი პარამეტრის მიხედვით გავზომოთ: სიტუაციური და ლინგვისტური (Biber 1993, 243). პირველი გულისხმობს საკვლევ პოპულაციაში ანუ დარგობრივი კორპუსების შემთხვევაში კონკრეტულ დარგებში არსებული ტექსტების ტიპების, ჟანრებისა და რეგისტრების განსაზღვრას, ხოლო ლინგვისტური მახასიათებელი მოიაზრებს თითოეულ ტექსტში სიტყვათა და თითოეულ ჟანრში შესული ტექსტების რაოდენობას.

რაც შეეხება ბალანსს, იგი მოიაზრებს კორპუსის შინაგან ერთგვაროვნებას, რომელიც განისაზღვრება თითოეული სახის ცვლადის (სიტუაციური ან/და ლინგვისტური) პროპორციით (McEnery and Brookes 2022, 37). დაბალანსებული და რეპრეზენტაციული კორპუსების მაგალითს წარმოადგენს „ბრაუნისა“ და „ლობის“ კორპუსები, სადაც თითოეული 4 მსხვილი ჟანრობრივი კატეგორია დაყოფილია 15 ქვეკატეგორიად და თითოეულში თანაბარი რაოდენობით არის წარმოდგენილი ხუთას-ხუთასი ტექსტი, თითოეული ტექსტი კი 2000 სიტყვაფორმისგან შედგება (Francis and Kucera 1979; Johansson et al. 1986).

რეპრეზენტაციულობისა და ბალანსის საკითხი უფრო მეტად პრობლემურია დარგობრივი კორპუსების, მათ შორის, დარგობრივი შედარებითი კორპუსების შემთხვევაში. კოესტერის თქმით, თუკი კორპუსში წარმოდგენილია მხოლოდ ერთი კონკრეტული ჟანრი, სჯობს, დავეყრდნოთ სიტუაციურ რეპრეზენტაციულობას (Koester 2022, 51). ამ შემთხვევაში საჭიროა, ამ ჟანრის ფარგლებში არსებული ქვეჟანრების ან სხვადასხვა მოსაზრების და დაწესებულების განსაზღვრა, რომლებიც იყენებენ ამ ჟანრის ტექსტებს და ამ გზით, რეპრეზენტაციულობის დაცვა (Usinskiene and Rackeviciene 2022; Giampieri 2024, Yu 2024). მაგალითად, ფურტადო და ტეიქსეირა მიგრაციული დარგობრივი შედარებითი კორპუსის შედგენის პროცესში ეყრდნობიან იმ ავთენტიკურ ჟანრებს, რაც რეალურად გამოიყენება მიგრაციის დარგში და თავშესაფრის მაძიებელთა სოციალურ ჯგუფებში (Furtado and Teixeira 2022, 5). ამ მიდგომას ისინი კორპუსით-განპირობებულს უწოდებენ და თვლიან, რომ ამ თვალსაზრისით, კორპუსს უფრო მეტი შანსი ექნება, იყოს ამ დარგის რეპრეზენტაციული ნიმუში. დარგობრივ ტერმინოლოგიურ კორპუსებში რეპრეზენტაციულობისა და ბალანსის დაცვის კუთხით განსხვავებული მოსაზრება აქვთ სხვა მკვლევრებს. მათი აზრით, რეპრეზენტაციული და დაბალანსებული კორპუსი შეიცავს თანაბარი პროპორციული რაოდენობით სხვადასხვა საკომუნიკაციო დონის ტექსტებს (Bowker 1996, 45). მათი პოზიციის თანახმად, დაბალანსებული დარგობრივი კორპუსის შესაქმნელად საჭიროა როგორც მაღალი სპეციალიზაციის, ასევე ნახევრად-სპეციალიზებული და არასპეციალისტებისათვის გამიზნული ე.წ სამეცნიერო-პოპულარული ჟანრის ტექსტების შეტანა, რაც შექმნის დარგის მეტ-ნაკლებად სრულყოფილ და სანდო ნიმუშს. ამგვარ მიდგომას იყენებენ დარგობრივი შედარებითი კორპუსების შედგენის დროს (Buendia Castro 2013, 348; Utko et al. 2022).

უნდა აღინიშნოს, რომ ფურტადო და ტეიქსეირა (2024, 56) იუ-

რალექსის 2024 წლის კონგრესზე თავის მოხსენებაში ყურადღებას ამახვილებენ იმ ფაქტზე, რომ კორპუსის რეპრეზენტაციულობისა და ბალანსის საკითხი განსაკუთრებულ სირთულეს ქმნის და არ არის გადაჭრილი მრავალენოვან შედარებით სპეციალიზებულ კორპუსებთან მიმართებით, სადაც კულტურულ და ლინგვისტურ სხვაობებს შესაძლოა მოჰყვეს დამატებითი პრობლემების წარმოშობა მრავალენოვანი კორპუსების რეპრეზენტაციულობისა და ბალანსის შეფასებისას. მეტიც, დაშვება, რომ ყველა ენაში გვაქვს მსგავსი ტექსტური ტიპოლოგია და თანაბრად ვხვდებით ყველა ჟანრს, მცდარია და სინამდვილეში, არ შეესაბამება არსებულ რეალობას (Furtado and Teixeira 2024, 56). სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნული პრობლემის გადასაჭრელად გონივრულ ალტერნატივად ესახებათ რეპრეზენტაციულობისა და ბალანსის საკითხის გადაჭრა ერთ ენაში, რომელიც ამოსავალ ენას წარმოადგენს (Utka et al. 2022, 131; Furtado and Teixeira 2024, 57), შემდეგ ეტაპზე კი სხვა ენებში საკვანძო სიტყვების/სინთურული სიების ან ლექსიკური მრავალფეროვნების მაჩვენებლების შედარება ეკვივალენტების მოსაძიებლად, როგორც ამას აღნიშნავენ შემდეგი ავტორები: ბუნდია კასტრო (2013), უსიენსკე და რასკევიჩიანი (2022), ფურტადო და ტეიქსეირა (2022). მსგავს მოსაზრებას ლინგვისტური მახასიათებლების მიხედვით, კორპუსების რეპრეზენტაციულობისა და ბალანსის გასაზომად იზიარებს კოესტერი (2022, 51), რომელიც საუბრობს ლექსიკურ დონეზე „სატურაციის“ ან „სასრულობის“ ხარისხის გაზომვაზე (McEnery and Wilson 2001, 148-67). კორპუსი ითვლება საკმარისი სატურაციის ხარისხის მქონედ ანუ რეპრეზენტაციულად, თუკი ახალი მონაცემების დამატება არ იწვევს ახალი ლექსიკური ერთეულების გამოჩენას (Koester 2022, 52). მაგალითად, ამ მიდგომას ვხვდებით შემდეგ ავტორებთან: ბუნდია კასტრო (2013), გიამპიერი (2024, 46), სადაც, მიუხედავად შედარებითი კორპუსების განსხვავებული სიდიდეებისა, მეტი ტექსტის დამატება არ იწვევს ლექსიკური მრავალფეროვნების გაზრდას და შესაბამისად, კორპუსები საკმარისად რეპრეზენტაციულადაა მიჩნეული.

რაც შეეხება დარგობრივი შედარებითი კორპუსების სიდიდეს, დარგობრივ კონტექსტში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება მასალების ხარისხს და არა მათ სიდიდეს. ბეიკერის თანახმად, „დარგობრივი კორპუსის შედგენის პროცესში, შესაძლოა, უფრო მეტად შერჩევითი მიდგომა გამოვიყენოთ ტექსტების ამორჩევის პროცესში, რაც გულისხმობს იმას, რომ ტექსტური მონაცემების ხარისხი ან მათი შინაარსი უფრო მნიშვნელოვან როლს ასრულებს, ვიდრე ტექსტური მასალის რაოდენობა“ (Baker 2006, 29).

დარგობრივი შედარებითი კორპუსების შემთხვევაში ვხვდებით

განსხვავებული სიდიდის კორპუსებს, რაც განპირობებულია კვლევის მიზნებითა და ხელმისაწვდომი მასალების რაოდენობით. მაგალითად, ტერმინოლოგიის მოძიებისათვის, მათ შორის ტერმინთა ვარიანტების ამოღებისათვის, კომპოზიციური თარგმნის ავტომატური მეთოდის დამუშავებისა და გლოსარიუმების შედგენისათვის სამიზნე ტოკენების რაოდენობა თითოეული ენისათვის 300,000-800,000 სიტყვაფორმას შეადგენს (Goeriot, Morin and Daille 2009; Delpech 2014; Daille 2017; Usinskiene and Rackeviciene 2022). სხვა შემთხვევებში კი სიდიდე 1 მლნ. ტოკენიდან 3 მლნ.-მდე აღწევს (Alonso et al. 2012; Utka et al. 2022; Furtado and Teixeira 2022).

შედარებით კორპუსებში მთავარი სირთულე ერთგვაროვანი სიდიდის კორპუსების შედგენაა, რაც ენების განსხვავებული მორფოსინტაქსური მახასიათებლებითა და ხელმისაწვდომი მასალების მოცულობით არის განპირობებული. მიუხედავად იმისა, რომ რიგ კვლევებში კორპუსების სიდიდე მეტ-ნაკლებად იდენტურია ყველა ენისათვის (Utka et al 2022, Furtado and Texteira 2022), სიტყვაფორმათა არაერთგვაროვნება არ წარმოადგენს სიახლეს დარგობრივი შედარებითი კორპუსებისათვის (Gaballo 2010, Buendia Castro 2013), რაც ძირითადად ინგლისურ ენასთან შედარებით მეორე ენაში არასაკმარისი ხელმისაწვდომი მასალების რაოდენობით იყო განპირობებული.

დიდი ხნის განმავლობაში არამსგავსი მოცულობის კორპუსები ე.წ. „არადაბალანსებულ სპეციალიზებულ კორპუსებად“ მიიჩნეოდა, ვინაიდან ლიჩის (2003) მოსაზრებით, მსგავსი რაოდენობის სიტყვაფორმების არსებობა შესაძლებელს ხდის შედარებითი ტიპის კვლევების ჩატარებას სხვადასხვა ენის ვარიანტისათვის. მიუხედავად ამისა, უნდა აღინიშნოს, რომ მორინი და ჰაზემი (2016, 576) თვლიან, რომ იმ შემთხვევაში, თუკი შედარებითი კორპუსის შემადგენელი ერთ-ერთი ენა ინგლისურია, ეს უდავოდ იწვევს სიტყვაფორმათა არაერთგვაროვან რაოდენობას, ვინაიდან ინგლისურ ენაზე შექმნილი სამეცნიერო ლიტერატურისა თუ სტატიების რაოდენობა ჭარბობს სხვა ენებს, თუმცა აღნიშნული ფაქტიც კი არ უშლის მათ ხელს ე.წ. „არადაბალანსებული შედარებითი კორპუსიდან“ ლექსიკონების გენერირების ავტომატური მოდულების დამუშავებაში (Morin and Hazem 2016, 576).

შედარებითი კორპუსების შედგენის პროცესში კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორს შედარებითობის ხარისხის და კრიტერიუმების განსაზღვრა წარმოადგენს. შაროვის აზრით, შედარებითობის ცნება ეყრდნობა ჩვენს უნარს, შევაფასოთ არსებული განსხვავებები ისეთი ტიპის კორპუსებს შორის, რომლებსაც ჩვენ შედარებითად მივიჩნევთ, მაგრამ ეს პროცესი ჯერ კიდევ უფრო მეტად ჩვენს ცოდნასა და უნა-

რებზეა დამოკიდებული, ვიდრე მეცნიერებაზე (Sharoff 2013, 113). ერთმანეთისგან განარჩევენ მაღალი შედარებითობის, სუსტი შედარებითობის და კავშირის არმქონე ტექსტებისგან შემდგარ შედარებით კორპუსებს (Sharoff et al. 2013, 3). შედარებითობის განსაზღვრისთვის სამეცნიერო ლიტერატურაში შეგვიძლია გამოვყოთ მსგავსება ექსტრალინგვისტური (გარეგანი) პარამეტრების დონეზე, რომელიც მოიაზრებს მსგავსებას დარგის, ჟანრის, პერიოდის, ტექსტების შეგროვების მეთოდის და საკომუნიკაციო კონტექსტების მიხედვით (Maia 2003, 3; McEney and Xiao 2007; Goeuriot, Morin and Daille 2009, 56; Daille 2017, 87).

გარდა ამისა, ვხვდებით სხვადასხვა სახის სტატისტიკური საზომის გამოყენების მაგალითებს. ძირითადად კორპუსების სინშირული სიების/საკვანძო სიტყვების შედარებას საზიარო ლექსიკის რაოდენობის განსაზღვრისათვის (Utka et al. 2022; Usinskiene and Rackeviciene 2022). აგრეთვე, ვხვდებით ლექსიკური მრავალფეროვნების მსგავსების გაზომვას TTR (type/token ratio) (ტიპების ტოკენებთან შეფარდებისა) ან STTR (Standardized type/token ratio) (ნორმალიზებული ტიპების ტოკენებთან შეფარდების) განსაზღვრის მეშვეობით შემდეგ კვლევებში ბუნდია კასტრო (2013, 346), სეგირი (2014), ფურტადო და ტეიქსეირა (2022; 2024, 57).

ამრიგად, ერთ-ერთ მთავარ გამოწვევას დარგობრივი შედარებითი კორპუსების შედგენის პროცესში სხვადასხვა ენობრივ წყვილში ხელმისაწვდომი მასალისა და ჟანრების არაპროპორციული გადანაწილება ქმნის, რაც მოითხოვს მკვლევრების მხრიდან მკაფიო კრიტიკურიუმების შემუშავებას კორპუსების შედარებითობის უზრუნველყოფისთვის, რისთვისაც შესაძლებელია ვიხელმძღვანელოთ როგორც მხოლოდ ექსტრალინგვისტური (გარეგანი) პარამეტრების მსგავსებით, აგრეთვე, სხვადასხვა სტატისტიკური საზომის მსგავსებასთან კომბინაციით.

დასკვნა

შეჯამების სახით, უნდა ითქვას, რომ პარალელური კორპუსების სიმჭირის ან არარსებობის შემთხვევაში, შედარებითი კორპუსების გამოყენება, განსაკუთრებით ახლად აღმოცენებული ან მაღალი ინტერესის მქონე დარგებისთვის, კვლევის აქტუალური საგანია, მათ შორის, ორენოვანი/მრავალენოვანი ზოგადი ან დარგობრივი ენის ლექსიკონების შესადგენად. სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ინგლისური და ქართული დარგობრივი შედარებითი კორპუსების შედგენისათვის აუცილებელი წინაპირობა შედარებით-

თობის კრიტერიუმების შემუშავებაა, კერძოდ, მსგავსება დარგის, ტექსტების ჟანრების, საკომუნიკაციო კონტექსტისა და პერიოდების მიხედვით. აგრეთვე, იმ ფაქტის გათვალისწინებით, რომ ქართული და ინგლისური ენის დარგობრივ ტექსტებს შორის რაოდენობრივი არაერთგვაროვნება გვაქვს, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია რეპრეზენტაციულობის საკითხი გადაიჭრას ამოსავალ, ქართულ ენაში, ხოლო შემდეგ ეტაპზე სიხშირული სიების ან ლექსიკური მრავალფეროვნების მაჩვენებლების შედარების გამოყენებით განისაზღვროს ინგლისური და ქართული კორპუსების მსგავსება.

დამოწმებანი

- Alonso, Araceli, Elena Blancafort, Clement De Groc, Chrystel Million and Geoffrey Williams. 2012. METRICC: Harnessing Comparable Corpora for Multilingual Lexicon Development. In *Proceedings of the 15th EURALEX International Congress* (August 2012), 389-403. Oslo, Norway.
- Baker, Peter. 2006. *Using Corpora in Discourse Analysis*. London & New York: Continuum.
- Bartolomé-Díaz, Zaida and Francesca Frontini. 2020. Building a Domain-specific Bilingual Lexicon Resource with Sketch Engine and Lexonomy: Taking Ownership of the Issues. *Proceedings of the Globalex Workshop on Linked Lexicography* (May), European Language Resources Association, 62-68. Marseille, France. <https://aclanthology.org/2020.globalex-1.11.pdf>.
- Belinda, Maia. 2003. What are Comparable Corpora? *Proceedings of the Corpus Linguistics Workshop on Multilingual Corpora: Linguistic requirements and technical perspectives*. Lancaster, U.K. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/14024/2/whatare000072831.pdf>.
- Benko, Vladimir. 2024. The Aranea Corpora Family: Ten+ Years of Processing Web-Crawled Data. In *Text, Speech, and Dialogue. TSD 2024. Lecture Notes in Computer Science*, 1-16. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-031-70563-2_5.
- Biber, Douglas. 1993. Representativeness in Corpus Design. *Literary and Linguistic Computing*, 8 (4): 243-257. https://doi.org/10.1007/978-3-031-70563-2_5.
- Blancafort, Helena, Béatrice Daille, Tatiana Gornostay, Ulrich Heid, Claude Mechoulam, and Serge Sharoff. 2010. TTC: Terminology Extraction, Translation Tools and Comparable Corpora. In the *Proceedings of the 14th EURALEX International Congress*, 263-268. Leeuwarden/Ljouwert, The Netherlands. <https://euralex.org/publications/ttc-terminology-extraction-translation-tools-and-comparable-corpora/>.
- Bowker, Lynne. 1996. *Towards a Corpus-based Approach to Terminography*.

- Terminology* no. 3: 27-52. <https://doi.org/10.1075/term.3.1.03bow>.
- Bowker, Lynne and Jennifer Pearson. 2002. *Working with Specialized Language: A Practical Guide to Using Corpora*. London/New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203469255>.
- Brezina, Vaclav, Abi Hawtin and Tony McEnery. 2021. The Written British National Corpus 2014 – Design and Comparability. *Text & Talk* no 41 (5-6): 595-615. <https://doi.org/10.1515/text-2020-0052>.
- Buendia Castro, Miriam. 2013. *Phraseology in Specialized Languages and its Representation in Environmental Knowledge Resources*. PhD diss., University of Granada.
- Čermáková, Anna, Jarmo Jantunen, Tommi Jauhiainen, John Kirk, Michal Křen, Marc Kupietz and Elaine Uí Dhonnchadha. 2021. The International Comparable Corpus: Challenges in Building Multilingual Spoken and Written Comparable Corpora. *Research in Corpus Linguistics*, no. 9 (1), 89-103. <https://doi.org/10.32714/ricl.09.01.06>.
- Daille, Béatrice. 2017. Primitive Exploration of Variants Using Comparable Corpora. In *Term Variation in Specialised Corpora: Characterisation, Automatic Discovery and Applications*, 83-108. *Terminology and Lexicography Research and Practice*. no. 19. Amsterdam: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/tlrp.19>.
- Deléger, Louise and Pierre Zweigenbaum. 2009. Extracting Lay Paraphrases of Specialized Expressions from Monolingual Comparable Medical Corpora. In *Proceedings of the 2nd Workshop on Building and Using Comparable Corpora: from Parallel to Non-Parallel Corpora*, 2-10. Association for Computational Linguistics, Singapore. <http://aclweb.org/anthology/W/W09/W09-3102>.
- Delpéch, Estelle Maryline. 2014. *Comparable Corpora and Computer-assisted Translation*. UK, USA: ISTE, John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781119002659>.
- Erjavec, Tomaž, Maciej Ogrodniczuk et al. 2023. The ParlaMint Corpora of Parliamentary Proceedings. *Lang Resources & Evaluation* 57, 415-448. <https://doi.org/10.1007/s10579-021-09574-0>.
- Fantinuoli, Claudio. 2018. The Use of Comparable Corpora in Interpreting Practice and Teaching. *The Interpreters' Newsletter* no. 23: 133-149. DOI: 10.13137/2421-714X/22402.
- Filippova, Darya, Burcu Can, and Gloria Corpas Pastor. 2021. Bilingual Terminology Extraction Using Neural Word Embeddings on Comparable Corpora. In *Proceedings of the Student Research Workshop Associated with RANLP 2021*, 58-64, Online. INCOMA Ltd. <https://aclanthology.org>.

- org/2021.ranlp-srw.9.pdf.
- Francis, W. Nelson and Henry Kucera. 1979. *Brown Corpus Manual*. Department of Linguistics, Brown University, Providence, Rhode Island, US. <http://korpus.uib.no/icame/manuals/BROWN/INDEX.HTM>.
- Fung, Pascale and Kathleen McKeown. 1997. Finding Terminology Translations from Non-parallel Corpora. In *Proceedings of the 5th Annual Workshop on Very Large Corpora*, 192-202. Hong Kong, China. <https://aclanthology.org/W97-0119.pdf>.
- Furtado, Anna and Teixeira, Elisa. 2022. Multilingual Corpus on Migration and Asylum (COMMIRE): planning, compilation, and overall content. *Texto Livre* no. 15: 1-18. DOI: 10.35699/1983-3652.2022.36965.
- Furtado, Anna Beatriz Dimas and Elisa Duarte Teixeira. 2024. Representativeness and Balance in Multilingual Comparable Corpora for Specialized Lexicography Revisiting Available Standards and Measures. Abstract. In *the Book of Abstracts of the XXI EURALEX International Congress* (8-12 October 2024): 56-58. https://euralex.jezik.hr/wp-content/uploads/2021/09/Euralex_boa_20.pdf.
- Gaballo, Viviana. 2010. Translating Stones: a Corpus-based Linguistic and Lexicographic Study in Specialized Terminology. *Lexis [Online]*, no. 4: 55-64. DOI: 10.4000/lexis.583.
- Giampieri Patrizia. 2024. The Use of Comparable Corpora on (General) Terms and Conditions as a Pedagogical Tool in Translation Training between English and Italian. Doctoral thesis. L-Università ta' Malta, Malta.
- Goeuriot, Lorraine, Emmanuel Morin, and Béatrice Daille. 2009. Compilation of Specialized Comparable Corpora in French and Japanese. In *Proceedings of the 2nd Workshop on Building and Using Comparable Corpora: from Parallel to Non-parallel Corpora (BUCC)*, 55-63, Singapore. Association for Computational Linguistics. <https://aclanthology.org/W09-3110.pdf>.
- Gornostay, Tatiana, Anita Gojun, Marion Weller, Ulrich Heid, Emmanuel Morin, Beatrice Daille, Helena Blancafortd, Serge Sharoffe, and Claude Méchoulam. 2012. Terminology Extraction, Translation Tools and Comparable Corpora: TTC Concept, Midterm Progress and Achieved Results. *LREC 2012 Workshop on Creating Cross-language Resources for Disconnected Languages and Styles (CREDISLAS)*. (May): 1-4. Istanbul, Turkey. <https://hal.science/hal-00819909/document>.
- Granger, Sylviane. 2010. Comparable and Translation Corpora in Cross-linguistic Research. Design, Analysis and Applications. *Journal of Shanghai Jiaotong University* no. 2: 14-21. https://sites.uclouvain.be/cecl/archives/Granger_Crosslinguistic_research.pdf.
- Hunston, Susan. 2002. *Corpora in Applied Linguistics*. Cambridge: Cambridge

- University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139524773>.
- Hunston, Susan. 2022. *Corpora in Applied Linguistics*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108616218>.
- Johansson, Stig, Eric Atwell, Roger Garside and Geoffrey Leech. 1986. *The Tagged LOB Corpus: User's Manual*. The Norwegian Centre for the Humanities. <http://helmer.aksis.uib.no/icame/manuals/LOBMAN/INDEX.HTM>.
- Kenning, Marie-Madeleine. 2010. What are Parallel and Comparable Corpora and How Can We Use Them? In *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics* 1st edition, ed. Anne O'Keeffe and Michael McCarthy, 487-500. London & New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203856949>.
- Koester, Almut. 2022. Building Small Specialised Corpora. In *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics* 2nd edition, ed. Anne O'Keeffe and Michael McCarthy, 48-61. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780367076399>.
- Kupietz, Marc, Piotr Banski, Nils Diewald, Beata Trawinski, and Andreas Witt. 2024. EuReCo: Not Building and Yet Using Federated Comparable Corpora for Cross-Linguistic Research. In *Proceedings of the 17th Workshop on Building and Using Comparable Corpora (BUCC) @ LREC-COLING 2024*, 94-103, Torino, Italia: ELRA and ICCL. <https://aclanthology.org/2024.bucc-1.10.pdf>.
- Leech, Geoffrey. 1991. The State of the Art in Corpus Linguistics. In *English Corpus Linguistics. Studies in Honour of Jan Svartvik*, 8-29. New York/London, NY/England: Routledge.
- Love, Robbie, Claire Dembry, Andrew Hardie, Vaclav Brezina and Tony McEnery. 2017. The Spoken BNC2014: Designing and Building a Spoken Corpus of Everyday Conversations. *International Journal of Corpus Linguistics* no. 22(3): 319-344. <https://doi.org/10.1075/ijcl.22.3.02lov>.
- McEnery, Tony and Andrew Wilson. 2001. *Corpus Linguistics. An Introduction*. 2nd ed. Edinburgh, Scotland: Edinburgh University Press.
- McEnery, Tony and Richard Xiao. 2007. Chapter 2. Parallel and Comparable Corpora: What is Happening? *Incorporating Corpora: The Linguist and the Translator*, edited by Gunilla Anderman and Margaret Rogers, Bristol, 18-31. Blue Ridge Summit: Multilingual Matters. <https://doi.org/10.21832/9781853599873-005>.
- McEnery, Tony and Gavin Brookes. 2022. Building a Written Corpus: What are the Basics? In *The Routledge handbook of Corpus Linguistics* 2nd edition, ed. Anne O'Keeffe and Michael McCarthy, 35-47. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780367076399>.
- Morin, Emmanuel and Amir Hazem. 2016. Exploiting Unbalanced Specialized

- Comparable Corpora for Bilingual Lexicon Extraction. *Natural Language Engineering*. No. 22(4):575-601. DOI: 10.1017/S1351324916000140.
- Munday, Jeremy, Sara Ramos Pinto and Jacob Blakesley. 2022. *Introducing Translation Studies Theories and Applications*. London: Routledge <https://doi.org/10.4324/9780429352461>.
- Rapp, Reinhard. 1999. Automatic Identification of Word Translations from Unrelated English and German Corpora. In *Proceedings of the 37th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, 519-526. Association for Computational Linguistics. <https://doi.org/10.3115/1034678.1034756>.
- Rosset, Sophie, Cyril Grouin, Karën Fort, Olivier Galibert, Juliette Kahn and Pierre Zweigenbaum. 2012. Structured Named Entities in Two Distinct Press Corpora: Contemporary Broadcast News and Old Newspapers. In: *Proceedings of the Sixth Linguistic Annotation Workshop*, 40-48. Association for Computational Linguistics, Jeju, Republic of Korea. <http://www.aclweb.org/anthology/W12-3606>.
- Seghiri, Miriam. 2014. Too Big or Not Too Big: Establishing the Minimum Size for a Legal Ad Hoc Corpus. *HERMES – Journal of Language and Communication in Business*, 27(53): 85-98. <https://doi.org/10.7146/hjlc.v27i53.20981>.
- Segouat, Jérémie and Annelies Braffort. 2009. Toward Categorization of Sign Language Corpora. In *Proceedings of the 2nd Workshop on Building and Using Comparable Corpora: from Parallel to Non-parallel Corpora (BUCC)*, 64-67, Singapore. Association for Computational Linguistics. <https://acl-anthology.org/W09-3111.pdf>.
- Sharoff, Serge. 2013. Measuring the Distance Between Comparable Corpora Between Languages. In *Building and Using Comparable Corpora*. Eds Sharoff Serge, Reinhard Rapp, Pierre Zweigenbaum and Pascale Fung, 113-130. Heidelberg, Berlin: Springer-Verlag. https://doi.org/10.1007/978-3-642-20128-8_6.
- Sharoff, Serge, Reinhard Rapp and Pierre Zweigenbaum. 2023. *Building and Using Comparable Corpora for Multilingual Natural Language Processing. Synthesis Lectures on Human Language Technologies*. Cham: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-31384-4>.
- Talvensaari, Tuomas, Jorma Laurikkala, Kalervo Järveli, Martti Juhola and Heikki Keskustalo. 2007. Creating and Exploiting a Comparable Corpus in Cross-language Information Retrieval. *ACM Transactions on Information Systems* no 25(1): 1-4. <https://doi.org/10.1145/1198296.119830>.
- Usienske, Olga and Sigita Rackeviviene. 2022. Parallel and Comparable Cor-

- pora for Terminology Analysis in the Domain of Migration. In the *Conference Proceedings Language for International Communication: Linking Interdisciplinary Perspectives: Language for Specific Purposes in the Era of Multilingualism and Technologies*. no. 4: 143-155. Latvia, Riga: University of Latvia Press. <https://doi.org/10.22364/lincs.2023.12>.
- Utkā, Andrius Sigita Rackeviciene, Liudmila Mockiene, Aivaras Rokas, Marius Laurinaitis and Agne Bielinskiene. 2022. Building of Parallel and Comparable Cybersecurity Corpora for Bilingual Terminology Extraction. In *Selected Papers from the CLARIN Annual Conference 2021*. ed. by Monica Monachini and Maria Eskevich, 126-138. DOI: <https://doi.org/10.3384/9789179294441>.
- Wang, Rui and Chris Callison-Burch, 2011. Paraphrase Fragment Extraction from Monolingual Comparable Corpora. In: *Proceedings of the 4th Workshop on Building and Using Comparable Corpora: Comparable Corpora and the Web*, 52-60. Association for Computational Linguistics, Portland. <http://www.aclweb.org/anthology/W11-1208>.
- Wissik, Tanja. 2010. Development and Use of Comparable Specialized Corpora of National German Varieties. In *Conference paper from Using Corpora in Contrastive & Translation Studies*, 1-18. Ormskirk, United Kingdom. www.lancaster.ac.uk/fass/projects/corpus/UCCTS2010Proceedings/papers/Wissik.pdf.
- Yu, Chenlu. 2024. A German-Chinese E-dictionary of Manufacturing Technology in Automotive Industry Entry Design. In *Lexicography and Semantics. Proceedings of the XXI EURALEX International Congress*, 661-668. Institute for the Croatian Language. Despot. https://euralex.jezik.hr/wp-content/uploads/2021/09/Euralex-XXI-proceedings_1st.pdf.
- Zanettin, Federico. 2012. *Translation-Driven Corpora: Corpus Resources for Descriptive and Applied Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing, Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315759661>.

Ketevan Mchedlishvili

Ilia State University, Georgia

ketevani.mchedlishvili.3@iliauni.edu.ge

DOI: 10.32859/kadmos/16/237-253

Comparable Corpora: Compilation Methods and Areas of Application

Abstract

Comparable corpora and their application in research have been an object of interest since the 1990s. Following the establishment of the annual workshop series “Building and Using Comparable Corpora” (BUCC) in 2008, there has been an increasing interest in comparable corpora and the study of their effectiveness for bilingual/multilingual projects. Although there is a general comparable corpus of the Georgian language compiled as part of the “Aranea” project, a family of web-crawled comparable corpora, currently, there are no specialized comparable corpora available for the Georgian language. In general, the application of comparable corpora for bilingual/multilingual specialized lexicography in Georgia is a novel research topic that has not been explored before. Therefore, this review paper aims to analyze the concept and types of comparable corpora. It also discusses the advantages of using comparable corpora and the areas of their application. Furthermore, the paper focuses on the methods of compiling specialized comparable corpora, in particular, such issues as representativeness, balance, corpus size, and comparability criteria.

კონფერენციის მიმოხილვა

CONFERENCE REVIEW

გიუნტერ ბერგჰაუსი
ბრისტოლის უნივერსიტეტი, დიდი ბრიტანეთი
ბელა წიფურია
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, საქართველო
bela_tsipuria@iliauni.edu.ge
DOI: 10.32859/kadmos/16/254-261

ქართული ფუტურიზმის 100 წელი*

ისტორიული ავანგარდი მოიცავს დავიწყებულ მომენტებსა და სცენებს, რომლებიც ჯერ კიდევ საჭიროებს ხელახლა აღმოჩენას და შესწავლას. ცენტრალური და პერიფერიული მოძრაობები ერთმანეთს ხელახლა უნდა დაუკავშირდეს, რათა დავინახოთ, თუ როგორ განვითარდა, მაგალითად, ფუტურისტული ავანგარდი სხვადასხვა ნაციონალურ კულტურაში. ისტორიული გარემოებების გამო, გარკვეულ ეტაპზე ზოგიერთი კულტურა გამოეთიშა ესთეტიკის კვლევის უფრო ფართო საერთაშორისო ქსელს, რაც ნიშნავდა, რომ სხვადასხვა ევროპულ ქვეყანაში განხორციელებული ავანგარდული ექსპერიმენტები დანარჩენ ქვეყნებში ათწლეულების განმავლობაში უცნობი დარჩა. ერთ-ერთი ასეთი დავიწყებული მომენტი იყო თბილისური ავანგარდი, რომელიც 1917-1918 წლებში აღმოცენდა და რამდენიმე წლის შემდეგ ფუტურისტული ჯგუფის H2SO4-ის წარმოშობაც განაპირობა. საბჭოთა ხელისუფლებამ ორივე მომენტი წაშალა ქართული კულტურული მემკვიდრეებიდან და ქვეყანა ევროპული კულტურული განვითარების ფართო პროცესს ჩამოაშორა. ამიტომ, პოსტსაბჭოთა ათწლეულებში საქართველოს მოუწია წამოეწყო გახანგრძლივებული მცდელობები თავისი მხატვრული მემკვიდრეობის დასაბრუნებლად, რომელთა შორისაა დიდი ოდენობა ფუტურისტული ნამუშევრებისა სახვით ხელოვნებასა და ლიტერატურაში.

* სტატიის ორიგინალური ინგლისური ვერსია იხ: Tsipuria, Bela. „100 Years of Georgian Futurism“. In *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. 15 (2025), ed. Günter Berghaus, 432-438. Berlin: De Gruyter, 2025.

ქართული ფუტურისმი ჩაისახა მაშინ, როცა ბორის ლოპატინსკი 1911 წელს პარიზიდან თბილისში დაბრუნდა და ჩამოიტანა მარინეტის *ფუტურისმის დაარსება და მანიფესტი*, გამოქვეყნებული, სავარაუდოდ, *ფუტურისმის ანთოლოგიაში*, რომელიც ასევე შეიცავდა სხვადასხვა ფუტურისტულ მანიფესტს. ეს ნაწერები ენთუზიაზმით მიიღო ორმა ძმამ, ილიამ და კირილ ზდანევიჩმა. ამის შემდეგ ორივე მათგანმა რამდენიმე წელი გაატარა რუს ფუტურისტებთან სანკტ-პეტერბურგსა და მოსკოვში, სადაც ილიამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა მარინეტის რუსეთში ვიზიტის დროს 1914 წელს.¹ მანაც, მისი ძმის მსგავსად, შეიმუშავა ფუტურისმის საკუთარი, თავისებური ხედვა. ისინი დაბრუნდნენ სამშობლოში და შეუერთდა თავისუფალი საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის ახალ, ცოცხალ ავანგარდულ სცენას, თუმცა, ილიას მოკლე ხანში, 1920 წელს, პარიზში ემიგრაციაში მოუწია წასვლა.

1919 წელს, თბილისში დაარსდა ჯგუფი „41“, რომელიც შედგებოდა რუსი ემიგრანტებისა და ქართველი პოეტებისა და მხატვრებისგან. მათ ოცდაათამდე არტიტული წიგნი გამოუშვეს. მათგან გამორჩეულია ალექსეი კრუჩენინისა და ძმები ზდანევიჩების წიგნები, რომლებიც ფუტურისტული წიგნის დიზაინის შედეგებს შორისაა. მაშინ როცა ქართველი მოდერნისტი პოეტები თავიანთ ნაწარმოებებს ქართულ ენაზე ქმნიდნენ, რუსი ემიგრანტი პოეტები ჩართულნი იყვნენ კულტურულ დიალოგში რუსულ ენაზე გამოცემული ტექსტების მეშვეობით. თუმცა ზოგჯერ მათი პოეზია ლინგვისტურ ჩარჩოებსაც სცდებოდა, რადგან ზაუმის ალოგიკური სტილით იწერებოდა.

თბილისური მოდერნიზმის მომენტი უეცრად შეწყდა ბოლშევიკების მიერ 1921 წელს საქართველოს ოკუპაციისა და ანექსიის შემდეგ. მიუხედავად ამისა, საბჭოთა კავშირის არსებობს პირველ წლებში შეიქმნა ქართველი ფუტურისტების კიდევ ერთი ჯგუფი, H2SO4, რომელმაც 1924 წელს გამოსცა ჟურნალი H2SO4. ჟურნალი მოიცავს უაღრესად დახვეწილი დიზაინით შექმნილ ას გვერდს, ესეებით, ლექსებითა და შავ-თეთრი ილუსტრაციებით.² მიუხედავად იმისა, რომ პერიოდულ ორგანოდ იყო ჩაფიქრებული, მეორე ნომერი არასოდეს გამოსულა. თუმცა, პირველი ნომერი მოდერნისტული წიგნის დიზაინის ღირსშესანიშნავ ნიმუშად ითვლება არა მხოლოდ კავკასიის რეგიონში, არამედ საერთაშორისო ფუტურისმშიც. H2SO4 იყო პირ-

1 იხ. Lapshin: *Marinetti e la Russia*, pp. 178–181 and Tobin: “Marinetti’s Visit to Russia in 1914 through the Lens of the Russian and Italian Press”.

2 ჟურნალის ციფრული ასლები იხ: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/147211> და http://www.modernism.ge/?action=photogallery&p_id=462&b
ქართველ ფუტურისტთა ტექსტები იხ: <https://avant-garde.iliauni.edu.ge>

ველი ფუტურისტული გამოცემა, რომელიც მთლიანად ქართულ ენაზე დაიწერა. მას მოჰყვა ფუტურისტული პოეზიის რამდენიმე კრებული, ასევე რამდენიმე ახალი პერიოდული გამოცემა.

ფუტურისტული ჯგუფისა და ჟურნალ H_2SO_4 -ის (1924) ასი წლის იუბილემ შთააგონა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის შედარებითი ლიტერატურის ინსტიტუტი და უმაღლესი კვლევების ცენტრი, ჩატარებინათ საერთაშორისო კონფერენცია, რომლის ფარგლებშიც ქართული ფუტურიზმის ასი წლის იუბილის აღნიშვნა სხვა, ურთიერთშედარებადი და ხშირად დაკავშირებული ავანგარდისტული ტენდენციების განხილვასთან ერთად წარიმართა. ქართულმა უნივერსიტეტმა გერმანულ მხარესთან, ლიუნებურგის ლოეფანას უნივერსიტეტის ფილოსოფიისა და ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტთან თანამშრომლობით დაგეგმა და განახორციელა პროგრამა, რომელიც 1910-1920-იანი წლების სხვადასხვა ავანგარდულ სცენას მიუბრუნდა და ერთმანეთს შეადარა. სამეცნიერო კონფერენციაზე ავანგარდის მომენტების გახსენება, ავანგარდის სცენების შეკავშირება, 2024 წლის 9-11 ოქტომბერი, წარმოდგენილი მოხსენებებიდან ბევრი უშუალოდ ფუტურიზმზე არ იყო ფოკუსირებული და, შესაბამისად, ამ ანგარიშში მათ არ განვიხილავთ.

კონფერენციაზე სულ შვიდი მოხსენება შეეხებოდა H_2SO_4 -ს და იმ შემოქმედებს, რომელთაც ეს პუბლიკაცია შესაძლებელი გახადეს.

პირველი იყო გაგა ლომიძის მოხსენება, სახელწოდებით *მოდერნიზმის მომენტების გახსენება: 1910-1920-იანი წლების საქართველო*. მოხსენებაში H_2SO_4 და ქართული ფუტურიზმი კავკასიაში კულტურული განახლების უფრო ფართო კონტექსტში იყო განთავსებული. გამოიკვეთა პარიზის, როგორც საწვრთნელი მოედნის მნიშვნელოვანი როლი საქართველოში მოდერნიზტული სცენის განვითარებისთვის. 1910-იან წლების თბილისის ინტელექტუალური ცხოვრების მიმოხილვის შემდეგ ლომიძემ წარმოადგინა პირველი ფუტურისტული ჯგუფი 41° და მისი საქმიანობა, წიგნების გამოცემა და პოეზიის საღამოების მოწყობა. როცა 1920-იან წლებზე გადმოინაცვლა, მომხსენებელმა განიხილა H_2SO_4 -ში შეტანილი რამდენიმე პუბლიკაცია, განსაკუთრებით — კინოსთან დაკავშირებული, და დაასრულა ნაწყვეტების ჩვენებით კოტე მიქაბერიძის ავანგარდისტული ფილმიდან *ჩემი ბებია*. 1929 წელს, ფილმის გამოსვლის დროს, ქვეყანა უკვე რუსეთის მიერ იყო ოკუპირებული. მიქაბერიძის ფილმი ანტისაბჭოთა ნამუშევრად გამოცხადდა და აიკრძალა. ხელოვნებასა და პოლიტიკაში სტალინურმა შეზღუდვებმა და რეპრესიებმა ბოლო მოუღო საქართველოს ცოცხალ კულტურულ პროცესს და მრავალ ავანგარდისტ ხელოვანს შინაგანი ემიგრაციისკენ უბიძგა.

ქეთევან კინწურაშვილიმა თავის მოხსენებაში დედა ენიდან H_2SO_4 -მდე განიხილა გრაფიკული დიზაინის ისტორია საქართველოში და აჩვენა, თუ როგორ ცდილობდა დიზაინი აესახა სენსორული შთაბეჭდილებები თანამედროვე ცხოვრების სტილისა, რომელმაც მეოცე საუკუნის დასაწყისში თბილისამდეც მოაღწია. ეს მოიცავდა ქართული ანბანის ახალ დიზაინსაც. იაკობ გოგებაშვილის ილუსტრირებული სახელმძღვანელო, *დედა ენა* (1876), ცდილობდა ქართული ენის აღორძინებას, მაშინ როცა რუსეთის იმპერიული პოლიტიკა საფრთხეს უქმნიდა მის პოზიციას მის საკუთარ მიწაზე. ეს აღმოჩნდა მძლავრი შენატანი ქართული ეროვნული იდენტობის ჩამოყალიბების საქმეში და, შესაბამისად, იქცა სახელმწიფოებრიობის მშენებლობის აუცილებელ ინსტრუმენტად. *დედა ენის* სურათები წარმოდგენილი იყო ფუტურისტული ჯგუფის მანიფესტში *საქართველო – ენისქი* (1922) და H_2SO_4 -ში, რადგან პოეტების ინტერესმა ხმის ვიზუალიზაციისადმი მიიყვანა ისინი ასო-ნიშნების შემოქმედებით დამუშავებამდე, რამაც გააძლიერა ფუტურისტული პოეზიის ვიზუალურ-სმენითი განზომილება.

გიუნტერ ბერგჰაუსის პლენარულ მოხსენებაშიც, *საერთაშორისო ფუტურისმი და ურთიერთგანაცოფიერება ისტორიულ ავანგარდში*, H_2SO_4 უფრო ფართო კონტექსტში განთავსდა: თავდაპირველად კავკასიისა, სადაც, ასევე, სომეხი ყარა-დარვიში (იაკობ გენჯიანის ფსევდონიმი) პროპაგანდას უწევდა თავის კონცეფციას „აღმოსავლური ფუტურისმისა“, შემდეგ კი – მთლიანად აღმოსავლეთ ევროპისა. პოლონეთისა და ჩეხოსლოვაკიის ფუტურისმის უაღრესად განსხვავებული ფორმების კონტრასტის ჩვენებით გიუნტერ ბერგჰაუსმა წარმოაჩინა ფუტურისტული ესთეტიკის არაორთოდოქსული ვარიანტების მთელი რიგი, რომლებიც ეწინააღმდეგებოდა მარინეტის მიერ შემოთავაზებულ „futurismo mondiale“-ს საკმაოდ ვიწრო დეფინიციას. ამგვარად, მოხსენებაში H_2SO_4 ნაჩვენებია იყო როგორც ინოვაციური ფუტურისტული პერიოდული გამოცემების ფართო ოჯახის განუყოფელი ნაწილი, ისევე, როგორც ქართული ავანგარდის დამოუკიდებელი წარმომადგენელი.

კატარინა ჭელიძემ მოხსენებაში H_2SO_4 -ის *დეკორაციები და ავანგარდის მყრალი პრაქტიკები* ავანგარდის სენსუალურ განზომილებაზე გაამახვილა ყურადღება. მან ტრანსკულტურულობის პრიზმიდან განიხილა ქართული კულტურული სცენის თანმხვედრი გამოცდილება და ზოგიერთი კონკრეტული მომენტი. უფრო კონკრეტულად, H_2SO_4 -ის კოლექტივის მიერ გამოყენებული შემოქმედებითი პრაქტიკების საფუძველზე, მან სცადა წარმოეჩინა სუნის გამოყენება პერფორმანსულ გარემოში, და ეჩვენებინა თვით სუნის პერფორმატულობაც კი

სოციოპოლიტიკურ და სოციოკულტურულ კონტექსტში. მან აჩვენა, თუ როგორ ახლდა ჯგუფ H_2SO_4 -ის მხატვრულ პროგრამას სხვადასხვა დესტრუქციული ქმედებები დედაქალაქ თბილისში. ჯგუფმა სუნი აირჩია, ასევე, როგორც საკომუნიკაციო მედიუმი ჟურნალ H_2SO_4 -ში ტრადიციონალისტი ადამიანებისა და კონსერვატიული კულტურული გარემოს დასახსიათებლად.

ლევან გელაშვილმა მოხსენებაში *კინონარატივი ქართულ ფუტურისტიკაში და H_2SO_4 -ის 100 წელი* წარმოადგინა ახალი ონლაინ პლატფორმა, რომელიც ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის შედარებითი ლიტერატურის ინსტიტუტში შეიქმნა. ის აერთიანებს პოეტურ ტექსტებს, ესეებსა და კრიტიკულ მასალას, რომლებიც დაკავშირებულია ქართულ ავანგარდისტულ და ფუტურისტულ ლიტერატურასთან.³ ქართველი ფუტურისტების მიერ გამოყენებული ნარატიული ტექნიკის განხილვისას გელაშვილმა გააანალიზა, თუ როგორ ეფუძნებოდა ფუტურისტული პოეტიკის კინემატოგრაფიული თავისებურებები მონტაჟის პრინციპებს. კინემატოგრაფიის გავლენა შესამჩნევია 1920-იან წლებში ქართულ ფუტურისტიკაში, როდესაც ავტორებმა ღიად განაცხადეს, რომ მათი მიზანი იყო მათი წერის სტილის „კინემატოგრაფირება“ და განაცხადეს, რომ ჩარლი ჩაპლინი მათი ლიტერატურული სკოლის მეთაური იყო. შედეგად, მათ პოეზიაში შეიქმნა კინემატოგრაფიული რიტმი და ტექსტისა და გამოსახულების კომბინაცია კინემატოგრაფიული მონტაჟის ტექნიკის თანახმად.

ნინო ქავთარაძემ მოხსენებაში *ნიკოლოზ შენგელაიას კინემატოგრაფიული სინტაქსი H_2SO_4 -დან ელისომდე* ასევე ხაზი გაუსვა კავშირს კინემატოგრაფიული მონტაჟის პრინციპებსა და ფუტურისტულ პოეტიკას შორის – როგორც ეს ჩანს ნიკოლოზ შენგელაიას ნამუშევრებში, ფუტურისტისა, რომელიც კინორეჟისორი გახდა და გადაიღო ფილმი *ელისო* (1928 წ.). ქავთარაძემ აჩვენა, თუ რამდენად შედარებადია შენგელაიას H_2SO_4 -ის პერიოდის პოეტური ტექსტები მის კინამეტოგრაფიულ ექსპერიმენტებთან – ექსპრესიულობის, რიტმული სტრუქტურისა და ტემპო-რიტმული მახასიათებლების თვალსაზრისით.

თამარ პაიჭაძემ მოხსენებაში *ფუტურისტიკაში, დადა და ზაუმი ტფილისში* განიხილა ქართულ ფუტურისტიკის ლინგვისტური ექსპერიმენტები 1920-იან წლებში, ზაუმის სტილში დაწერილი ქართული და რუსული პოეზიის ფონზე. ფუტურისტული პოეზიის ამ ორ განშტოებას შორის გარკვეული კავშირებისა და ანალოგიების მიუხედავად, ქართული ზაუმური პოეზია შეიცავდა განსხვავებულ მახასიათებლებს: „ზესინტაქსური“ ალოგიკური ენის უარყოფას, ასევე ინტუიციურ და ასოციაციურ კავშირებს ქართულ ტექსტებში წარმოდგენილი ფრაზეოლოგიური და ფონეტიკური ინოვაციების ფარგლებში.

2024 წლის ოქტომბერში ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში გამართული თავყრილობა სათანადო შეხსენება იყო, თუ როგორ შეუძლია ინტერავანგარდული ალიანსების საერთაშორისო ქსელს წარმოშვას მხატვრული განვითარება, რომელიც ახალ წახნაგებსა და ფერებს შესძენს ფუტურისტულ დაჯგუფებათა ფართო ოჯახს მთელს

3 იხ. <https://avant-garde.iliauni.edu.ge>

მსოფლიოში. ამან აჩვენა, რომ ფუტურიზმს ჰქონდა გამჭოლი, შორსმწვდომი და, ხშირად, სიღრმისეული გავლენა სხვა ქვეყნებზე. თუმცა, მან ასევე აჩვენა, რომ ფუტურისტი შემოქმედები არასდროს ერთგულდნენ რეცეპტების მონოლითურ ნაკრებს, არამედ იყენებდნენ იდეებსა და ხერხებს მრავალი სხვადასხვა წყაროდან. ტრადიციონალისტური ხელოვნების ალტერნატივების მოძიების მათეული მცდელობები ნიშნავდა, რომ მათ აითვისეს ფუტურიზმის ასპექტები და გააერთიანეს ისინი შთავაზონების სხვა, ადგილობრივ წყაროებთან. ამან განაპირობა ფუტურიზმების ფართო სპექტრის წარმოშობა, და ეს მკვეთრად განსხვავდებოდა იმისგან, რაც ფ. ტ. მარინეტის ავტორობითა და რეჟისორობით შეიქმნა. ქართული ჟურნალი *H2SO4* აჩვენებს, რომ ფუტურიზმს გამანაყოფიერებელი გავლენა ჰქონდა კავკასიაში, თუმცა ასევე ავლენს, რომ ქართულმა ფუტურიზმმა იტალიიდან და რუსეთიდან მიღებული იდეები ადგილობრივ დღის წესრიგს მოარგო.

დამოწმებანი

- Chepyzhov, Pavel V.: *New Georgian Book Design, 1920s-30s*. Warsaw: Wydawnictwo Naukowe, 2018.
- Chikhradze, Mzia: "A City of Poets: The Cultural Life of Tbilisi 1910-1930." *Modernism / Modernity* 21:1 (January 2014): 289-305.
- Chikhradze, Mzia: "Futurist Book: Tbilisi, 1917-1919." Peter Skinner, and Dimiti Tumanishvili, eds.: *Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures*. International Symposium of Georgian Art, Dedicated to Vakhtang Beridze. Tbilisi, June 21-29, 2008. Proceedings. Tbilisi: Georgian Arts and Culture Center, 2009. 310-316.
- Chikhradze, Mzia: "The Georgian Avant-garde: Futurism and More." *International Yearbook of Futurism Studies* 10 (2020): 172-199.
- H2SO4*. No.1. Tiflis: "Zaria vostoka", 1924. Reprint Tbilisi: Giorgi Leonidzis Sakhelobis Kartuli Literaturis Sakhelmtsipo Muzeumi, 2011.
- Kintsurashvili, Ketevan, and David Janiashvili: *The Zdanevich Brothers from 1892/4 to 1921: Polish Traces in the Georgian Avant-garde*. Tbilisi: KJArt-Books, 2019.
- Lapshin, Vladimir Pavlovich: *Marinetti e la Russia: Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo*. Milano: Skira, 2008
- Tobin, Jordan: "Marinetti's Visit to Russia in 1914 through the Lens of the Russian and Italian Press." *International Yearbook of Futurism Studies* 9 (2019): 3-34.
- Tsipuria, Bela: "H2SO4: The Futurist Experience in Georgia." *International Yearbook of Futurism Studies* 1 (2011): 299-322.

ვებგვერდები

http://www.modernism.ge/?action=photogallery&p_id=462&b

<https://avant-garde.iliauni.edu.ge>

<https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/147211>



ფოტოზე: კონფერენციის პროგრამა: ავანგარდის მომენტების გახსენება, ავანგარდის სცენების შეკავშირება, 2024 წლის 9-11 ოქტომბერი. დიზანი: ნინო ბოლქვაძის. სრული პროგრამა იხ: <https://iliauni.edu.ge/ge/siaxleebi-8/gonisdziebebi-346/konferenciebi-440/avangardis-momentebis-gaxseneba-avangardis-scenebis-shekavshireba-h2s04-is-100-wlistavisadmi-midzgvnili-saertashoriso-konferencia.page>

Günter Berghaus

University of Bristol, UK

Bela Tsipuria

Ilia State University, Georgia

bela_tsipuria@iliauni.edu.ge

DOI: 10.32859/kadmos/16/ 254-261

100 Years of Georgian Futurism*

Abstract

The centenary of the Futurist group and journal *H2SO4* (1924) prompted the Institute of Comparative Literature and the Centre for Advanced Studies of Ilia State University in Tbilisi to set up an international conference, *Recalling Avant-garde Moments, Reconnecting Avant-garde Scenes*, 9–11 October 2024. The Georgian university teamed up with the Institute of Philosophy and Art History of Leuphana University of Lüneburg and organized a programme that retraced and compared various avant-garde scenes of the 1910s and 20s. Here, a celebration of one-hundred years of Georgian Futurism was combined with a discussion of other, comparable and often related avant-garde tendencies. Among the papers presented, the conference offered altogether seven presentations focusing on Futurism, discussing the Tbilisi avant-garde of 1917-1921, *H2SO4* and the artists who made this publication possible.

The gathering at Ilia State University in October 2024 was a fitting reminder how an international network of inter-avant-garde alliances can give rise to artistic developments that add new facets and fresh colours to the broad family of Futurist groups all over the world. It showed that Futurism had a pervasive, far-reaching and often profound influence in other countries. Yet, it also showed that Futurist artists never followed a monolithic set of prescriptions but rather incorporated ideas and devices from many sources. Their attempts at finding alternatives to traditionalist art meant that they adopted aspects of Futurism and combined them with other, indigenous sources of inspiration. This resulted in a wide spectrum of Futurisms that were distinctly different from the one created and directed by F.T. Marinetti. The Georgian journal *H2SO4* shows that Futurism had a fertilizing influence in the Caucasus, yet also revealed that Georgian Futurism adapted the ideas received from Italy and Russia to a local agenda.

* For the original English version of the article, see: Tsipuria, Bela. „100 Years of Georgian Futurism“. In *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. 15 (2025), ed. Günter Berghaus, 432-438. Berlin: De Gruyter, 2025.

უცხოური ქართველოლოგია KARTVELIAN STUDIES ABROAD

ბერნარ უტიე
საფრანგეთის სამეცნიერო კვლევების ეროვნული ცენტრი
DOI: 10.32859/kadmos/16/262-266

ძველი იერუსალიმური წესის სახარების საკითხავთა ქართული რედაქციის საძიებლის ფრაგმენტი*

მამა დევოსი** არაერთხელ დაინტერესებულა „ეგერიის მოგზაურობით“ და აღუნიშნავს მ. თარხნიშვილის მიერ 1959-1960 წწ. „იერუსალიმის ეკლესიის დიდი ქართული ლექციონარის“ გამოცემის მნიშვნელობა პილიგრიმის მიერ ლიტურგიასთან დაკავშირებით მოწოდებული ცნობების გასაშუქებლად.

Colligite fragmenta: ახლა, როცა კ. კეკელიძის 1912 წლისა და ზემოთ მითითებული გამოცემის შემდეგ ვამზადებთ ამ დიდი ტექსტის *editio maior*-ს, ვაგრძელებთ „იერუსალიმის ეკლესიის დიდი ქართული ლექციონარის რედაქციის“ ფრაგმენტებისა და უშუალო დამოწმებების გამოქვეყნებას.¹ თუმცა, ძვირფასი მამა დევოსი ჩვენ შორის აღარაა, მათი მნიშვნელობა რომ შეაფასოს. დარწმუნებული ვარ, იგი ამას დიდი ინტერესითა და ზედმიწევნით ზუსტად გააკეთებდა. დაე, ზეციური იერუსალიმიდან დეტალურად შეაფასოს მიწიერი იერუსალიმის ლიტურგიის ეს მცირედი ნარჩენები.

* Bernard Outtier, “Un fragment d’index géorgien des lectures évangéliques selon l’ancien rite de Jérusalem”, *Cahiers d’orientalisme* 25, Genève, 2005, p. 273-278.

** მამა პოლ დევოსი – (1913-1995) იეზუიტი ბერი, ბოლანდისტი. იკვლევდა სლავურ, კოპტურ და სირიულ ტექსტებს [ც.ბ.].

1 ეს მეექვსე სტატიან ანალოგიური ფრაგმენტებისადმი მიძღვნილი სტატიების სერიიდან: Fragments onciaux du Lectionnaire géorgien, I. Fragments de Bzommar (Liban), in: *Bedi Kartlisa* (ქვემოთ – BK), XXXIII, 1975, p.110-118; Fragments onciaux du Lectionnaire géorgien, II, in: *BK XXXIV*, 1976, p. 97-101; Nouveau fragments onciaux du Lectionnaire géorgien ancien, in: *Lingua restituta orientalis*, Festgabe J. Assfalg, Wiesbaden, 1991, p. 269-271; Nouveaux fragments onciaux du Lectionnaire géorgien ancien, IV, in: *Langues orientales anciennes, Philologie et linguistique* 4, 1993, p. 31-34; Deux fragments onciaux inédits d’un Lectionnaire géorgien de Jérusalem, (V), in: *Христианский Восток*, н. с. II, 2001, стр. 220-226.

ფურცლები, რომლებსაც ქვემოთ გაგაცნობთ, შემონახულია ერენის მატენადარანში ლიტერით: ქართული ფრაგმენტები 35 და 36. ჩვენ ადრეც აღვნიშნეთ მათი არსებობის შესახებ ძველი ქართული ლექციონარის დამოწმებათა ზოგადი ტიპოლოგიის განხილვისას.² ფურცლის დიდი ნაწილის აღსადგენად ეს ორი ფრაგმენტი ერთად უნდა განვიხილოთ. მათი ზომებია, შესაბამისად, 164 x 110 და 163 x 111 მმ. დაწერილი იყო ორ სვეტად, გვერდზე 18 სტრიქონი. სტრიქონებს შორის მანძილი 9 მმ, ასოების სიმაღლე 4 მმ, მთავრულებისა 12 მმ; მანძილი სვეტებს შორის – 20 მმ, სვეტის სიგანე 60 მმ. გარე აშია 50 მმ, ზედა – 15 მმ, ქვედა – 45 მმ. რექტოს მეორე და ვერსოს პირველი სვეტი სრული სახით არის შემონახული, დანარჩენს წაჭრილი აქვს თავი. ორივე სვეტი შემოფარგლულია დაკანონების წერტილების ორი ვერტიკალური ხაზით სვეტიდან 33 მმ-ის მანძილზე. ტექსტი დაწერილია საკმაოდ თხელ, თეთრი ფერის ეტრატზე ღია ყავისფერი მეღვინით. უხვადაა გამოყენებული სინგურიც. დაზიანებამდე ხელნაწერის ზომა იქნებოდა 260 x 240 მმ. იგი უნდა ყოფილიყო ოთხთავი, რომელსაც ერთოდა ლიტურგიკულ საკითხავთა საძიებელი, მითითებული ჰქონდა ტექსტის დასაწყისი, დასასრული და ამონასეული ნაწილების ნომრები, რაც მისი მთელი ლიტურგიკული წლის დღესასწაულებისთვის გამოყენების საშუალებას იძლეოდა. აქედან გამომდინარე, ის წარმოადგენდა ლექციონარის პარალელურ სახარების საკითხავთა დამოწმებას. მეტად დახვეწილი და თანაბარი ხელი, სავარაუდოდ, X ს-ის მეორე ნახევრით უნდა თარიღდებოდეს. ფურცელი სომხური ხელნაწერის ფორზაცებად გამოსაყენებლად გაუჭრიათ, რასაც მოწმობს XIX საუკუნეში მისი მფლობელის სანახევროდ ჩამოჭრილი და წაშლილი ორი მინაწერი ნოტრიგირით, დათარიღებული იმპ/იმპტ-ით, 1250/1252, ანუ ახალი წელთაღრიცხვის 1801/1803 წლებით.

საქმე ეხება ქართულად ნათარგმნ იერუსალიმურ ლიტურგიას, უფრო ზუსტად, სახარებებს, რომლებიც იკითხებოდა წითელ პარასკევსა და აღდგომის მეორე ორშაბათს შორის. ამ პერიოდისთვის გვაქვს კალასა და ლატალის ლექციონარების ხელნაწერების, Sin.geo-37-ისა და პარიზის BnP3-ის თარხნიშვილისეული გამოცემა (რომლებსაც მივუთითებთ გამოცემის მიხედვით, როგორც K, L, S, P), ასევე Sin.geo-38-ის ბოლოს დართული, იოანე ზოსიმეს მიერ 979 წ. სინაზე კომპილირებული საძიებელი.³ არსებობს სხვა გამოუქვეყნებელი დამოწმებებიც. გთავაზობთ ფრაგმენტის ტექსტს:

2 B. Outtier, K. Kekelidzé et le Lectionnaire géorgien, in: *BK XXXVIII*, 1980, p. 23-35, cf. p. 33.

3 Ed. G. Garitte, Un index géorgien des lectures évangéliques selon l'ancien rite de Jérusalem, in: *Le Muséon* 85, 1972, p. 337-398.

[35ra]

[ზ სახარებად მა]რკოზისი: ს~ზ:
[ხოლო სტრატი]ოტთა მათ
[:ვიდრე: გალ]ილეადთ იერუსალჴმ:
[გ სახარებად ლუ]კადსი: ტ~იზ:
[და მოჰყვ]ანდეს სხოვ
[:ვიდრე: იხი]ლეს ესე ყოველი
[დ სახარებად ი]ოვანჴსი რ~ჟზ:
[და მათ წ]არიყვანეს
[:ვიდრე: ...] ოვგოვმირჴს
[მწოვხრის]ა: ჟამსა
[36ra]

სახარებაჴ: მათჴსი: ტ~მჴ:
და ვითარცა შემწოვხრდა:
[:ვიდრე:] და წარვიდა:
შემდგომად: ჟამი
სა: სახარებად: იოვანჴსი: ს~ვ:
ამისსა შემდგომად:
:ვიდრე: საფლავი იგი:
შაბათსა: ცისკრად: სახარე

[35 rb]

ზად მათჴსი: ტ~ნა:
ხვალისაგან' რომელ არს:
ვიდრე: დასისათანა:
შაბათსა: მწოვხრი: ჟამის-წირ
ვასასა: სახარებად: მათჴსი: ტ~ნბ:
მწოვხრი შაბათსა:
:ვიდრე: და ვიდრე ოვკოვნისამდე:
აღვსებასა: ცისკრად:
სახარებად: იოვანჴსი: ს~თ:
ერთსა მას შაბათ:

[36rb]

:ვიდრე: და ესრჴთ ჰრქოვა მას:..
სამხრად: სახარებად: მარკოზისი: ს~ლ:
და ვითარცა გარდაკდა:
ვიდრე: რამეთოვ ეწინოდა:
მეცხრესა: ჟამსა:
სახარებად: ლოვკადსი: ტლთ:
და აჰა ორნი მათგან
:ვიდრე: პოვრისასა:

[35 va]

მწოვნრისა: ჟამსა: სახარებად

იოვანჴსი: ს~იგ:

და ვითარცა შემწოვნრდა:

:ვიდრე: მრწმენეს:.

ა ~ ბ ~ სახარებად: ლოვკადსი: ტლდ:

და შეოვდგეს მას დე

ვიდრე დაოვკვრდა საქმეჴ ესე:

:ა ~ :გ ~ სახარებად: ლოვკადსი: ტლთ:

და აჴა ორნი მათგან:

ვიდრე: პოვრისასა:

[36 va]

:ა~: დ~ სახარებად: ლოვკადსი: ტმ:

და ვითარ იგინი ამას:

ვიდრე ფერკნი მისნი:

:ა~: ე~ სახარებად მათჴსი: კდ:

და ვითარცა იხილა იესოვ' ერი:

:ვიდრე: ზეცათასა:

ა~ ვ~ სახარებად იოვანჴსი: სით:

ამისსა შემდგომად

[35 vb]

ვიდრე მკოვდ[რეთით]

ა~ ბ~ სახარებად იოვანჴს[ი სკზ]

და ოდეს ისა[დილნეს]

:ვიდრე: აღწერილი [წიგნები]

ბ~: კ~: სახარებად იოვანჴს[ი:]

ახალ-კვრიაკის[ა ა~:]

პირველითგან [იყო სიტ]

:ვიდრე: ქრისტ ე იესოვის მი[ერ იქმნა]

მეცხრესა ჟა[მსა მწოვნრი]

სახარებად ლოვკადსი: [ტმ:]

[36 vb]

და ვიდრე იგი ამას იტყო

ვიდრე: ფერკნი მისნი

მწოვნრისა ჟამსა იოვანჴსი სლზ

და შემდგომად რვისა დლი

:ვიდრე: სახელითა' მისითა:

:ბ~: ბ~ სახარებად იოვანჴსი ჴ:

ღმერთი არასადა ვინ იხი

ვიდრე და ნათელ სცემდა:

რამდენიმე შენიშვნა: გასაოცარია ასეთი თანხვედრა იერუსალიმის სომხურ ლექციონართან.⁴ სრულად ან ერთი-ორი მუხლის ფარგლებში ოცდაერთი დღესასწაულიდან ემთხვევა ჩვიდმეტი. ასევე, გასაოცარია აღდგომის ხუთშაბათს გრძელი საკითხავების არსებობა: მათე 5:1-16 vs მათე 5:1-12; ჩვენი ფრაგმენტი აქ თანხვედება ხელნაწერებს Sin.geo-38 და 54.⁵ წითელ პარასკევს წაკითხულ უკანასკნელ ფრაგმენტს კალის ლექციონარი იზოლაციიდან გამოჰყავს სომხურ-ქართულ ტრადიციაში; მათეს თავის „კლასიკური“ თხრობის ეს დუბლეტი სამარხის შესახებ (წინა საკითხავში) გვხვდება წესებში, რომელთა მიხედვითაც ოთხივე სახარება იკითხება „გვიანდელი“ სირიული და კოპტური ტრადიციების შესაბამისად.⁶ „დუბლეტის“ სხვა შემთხვევას ამყარებს ლატალის ლექციონარი, სადაც აღდგომის საღამოს საკითხავი, ლუკა 24:13-35, გატანილია იოანე 20:19-25-ის წინ. აქ „ეგერიას მოგზაურობის“ ყურადღებით წაკითხვა დაგვანახებს, რომ „სომხური ლექციონარის“ შემდეგ აღწერილი ვითარება გამარტივდა. აღდგომის კვირის სამშაბათსა და ოთხშაბათს გვაქვს თანხვედრა სომხურსა და Sin.geo-38-თან – ისევე, როგორც ბიბლიური საკითხავების თანმიმდევრობაში – განსხვავებით მხოლოდ და მხოლოდ ლატალის ლექციონარისგან. ახალ კვირას აღდგომის მსგავსი ვითარებაა: ერთი მათგანი გატანილია მეცხრე საათის, მეორე კი – ჟამის წირვის საკითხავად.

ამგვარად, აშკარაა, რომ ამ წამებული, მაგრამ შემონახული ფურცლის დამოწმება საშუალებას გვაძლევს, უკეთ გავეცნოთ იესოს წამებისა და აღდგომის მისტიერიას იერუსალიმში – მისტიერიას, რომლის მარადიულ ზეიმს ახლა უკვე მამა დევოც უერთდება.

ფრანგულიდან თარგმნა
ცისანა ბიბლიეიშვილმა
კავკასიის უნივერსიტეტი
საქართველო

tsissana@hotmail.com

4 Ed. A. Renoux, *Le codex arménien Jérusalem 121, II. Edition comparée du texte et de deux autres manuscrits* (=Patrologia orientalis, t. XXXVI, fasc. 2, n. 168), Tournhout, 1971.

5 აღწერილია ბ. უტიეს მიერ, იხ. B. Outtier, *Un témoin partiel du Lectionnaire géorgien ancien* (Sin. georg.-54), in: *BK*, XXXIX, 1981, p. 76-88; cf. p. 84.

6 იხ. S. Janeras, *Le Vendredi-saint dans la tradition liturgique byzantine, Structure et histoire de ses offices* (= *Studia anselmiana* 99, *Analecta liturgica* 13), Rome, 1988, p. 353- 354.

არსებობდა თუ არა ძველ ქართულში სიტყვა „რია“?*

ეს სიტყვა, რომელსაც ვხვდებით მელესი ანტიოქიელის ჰომილიაში (CPG 3425(8)), გადამწერის შეცდომაა.

თანამედროვე ქართულ ენაში სიტყვა „რია“ არ გვხვდება; იგი მომდინარეობს ძირიდან „რევა“ და ნიშნავს „არევ-დარევას, აურზაურს, ალიაქოს“.¹

იმის გასარკვევად, არსებობდა თუ არა ეს სიტყვა ძველ ქართულში, მოგახსენებთ, რომ იგი არ გვხვდება სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში, ლექსიკონებით აღჭურვილ ძველი ტექსტების გამოცემებში, რომელთა გაცნობაც შევძელით და, ჩვენდა გასაოცრად, არც ძველი ქართული ენის ლექსიკონში, რომელშიც ი. აბულაძემ თავი მოუყარა ყველა ყურადსაღებ სიტყვას, რომელსაც ძველი ქართული ტექსტების გამოცემის ნაყოფიერ გზაზე შეხვდა.² თუმცა, ასეთი გამოტოვება გასაოცარია, რადგან მისი გამოცემული ტექსტი, რომელიც ცნობილია მხოლოდ ქართულ ენაზე, შეტანილია თბილისის ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცულ ხელნაწერში A-95 და შეიცავს სიტყვას „რია“.

საქმე ენება მელესი ანტიოქიელის ჰომილიას ხარებაზე (CPG 3425(8)).³ წინასწარმეტყველი ასე განმარტავს ლუკა 1:32-ს: „მისცემს მას უფალი ღმერთი მისი მამის, დავითის ტახტს და უკუნისამდე იმეფებს იაკობის სახლზე და მის მეფობას არ ექნება დასასრული“:

* Bernard Outtier, “Le mot რია existe-t-il en géorgien ancien?” *Bedi Kartlisa* XLII, 1984, p. 246-247.

1 ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი ა. ჩიქობავას რედაქციით, ტ. VI, თბილისი. 1960. Col. 429: რია-რია.

2 ი. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი (მასალები), გამოქვეყნებული ელ. მეტრეველისა და ც. ქურციკიძის მიერ, თბილისი, 1973.

3 ი. აბულაძე, მრავალთავი, in: ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის მოამბე 14, 1944, გვ. 265, 1.5. ამ პუბლიკაციის ერთი ეგზემპლარი მოგვაწოდა ღირსმა მამამ მ. ვან ესბროკმა, რომელიც ამზადებს ქართულ და სომხურ ენებზე შემონახული მელესი ანტიოქიელის თხზულებების სრულ გამოცემას. სწორედ მან დავისვა ლექსიკასთან დაკავშირებული შეკითხვა. ტექსტი ხელმეორედ გამოიცა ი. აბულაძის შრომების III ტომში, თბილისი, 1982, გვ. 55

(და მეუფებდეს) რომელ ალუთქუა დღეთა მათ იაკობისთა, და მეუფებდეს იერუსალჴმს, და არა ხოლო იერუსალჴმს ერთსა მას ნათესავსა ზედა, და არცა ამას რიას⁴ ხოლო, ათსა მას ნათესავსა ზედა, არამედ მეუფებდეს ყოველსა მას ზედა სახლსა იაკობისსა და ზედა ათორმეტთა მათ ნათესავთა იაკობისთა. და არა თუ ვითარცა მეუფებდა იგი დავითისი განეწესოს მეუფებდა მისი შემდგომთათვის, და არცა ნათესავთაგანსა ვის მიეცეს კელმწიფებდა მისი, ვითარცა მეუფეთა მათ ისრაჴლისათა, არამედ უკუნისამდე ჟამთა მეუფებდეს, და სუფევისა მისისა დასასრული არა იყოს.

როგორც ვხედავთ, ტექსტი გრძელდება შეპირისპირებათა სერიით, რაც განკუთვნილია ქრისტეს მეფობის უნიკალურობის ხაზგასასმელად მეფე დავითის მემკვიდრეებთან მიმართებით. ეს არ იქნება იერუსალიმითა თუ იუდეით შემოფარგლული მეფობა; აქ ავტორი მიგვანიშნებს ისრაელის გამოყოფას დავითის სახლისგან, საიდანაც წარმოიშვნენ იუდეის და ბენიამენის სამეფოები, რომელთა დედაქალაქიც იერუსალიმი იყო, და ისრაელის სამეფოს, რომელიც მოიცავდა ათ სხვა ტომს და მისი ცენტრი იყო სიქემი და სამარია (იხ. 1 მეფეთა, 12). ე.ი. ამიერიდან აშკარაა, რომ უნდა იკითხებოდეს:

და მეუფებდეს იერუსალჴმს, და არა ხოლო იერუსალჴმს ერთსა მას ნათესავსა ზედა, და არცა ამას სამარიას ხოლო, ათსა მას ნათესავსა ზედა, არამედ ...

ამ ცნობილი ხელნაწერის გადამწერი ზოგჯერ დაუდევრად იქცეოდა: სხვა მაგალითების მოყვანაც შეიძლება ეფრემისეული წმ. ანტონის აპოფთეგმების ტექსტიდან (f. 169r), „აწ“-ის ნაცვლად „ა“; „სიმკნესა“-ს ნაცვლად „საკსენებელსა“. ე.ი. სულხან-საბამ⁵ და ი. აბულაძემ სამართლიანად არ შეიტანეს სიტყვა „რია“ თავიანთ ლექსიკონებში და არ შეიძლება დავეყრდნოთ ამ ფრაგმენტს იმის სათქმელად, რომ ეს სიტყვა ძველ ქართულში არსებობდა.

ფრანგულიდან თარგმნა
ცისანა ბიბლიეიშვილმა
კავკასიის უნივერსიტეტი
საქართველო
tsissana@hotmail.com

4 თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში “Les plus anciens homéliers géorgiens”, Louvain-la-Neuve, 1975, p. 309, მ. ვან ესბროკმა შეგნებულად გამოტოვა ამ სიტყვის თარგმანი.

5 სულხან-საბა იცნობდა ამ ხელნაწერს: იხ. მისი ციტაციები სიტყვებზე „მერკი“ და „ქორიქობი“ (ტექსტი ცნობილია მხოლოდ ამ ხელნაწერით, ყოველ შემთხვევისთვის, პირველი მათგანისთვის).

ჩვენი ავტორები

Contributors

გიუნტერ ბერგჰაუსი – ფილოლოგიის ჰაბილიტაციური დოქტორი;
უფროსი მკვლევარი, ბრისტოლის უნივერსიტეტი

Günter Berghaus – Dr. phil. habil., Senior Research Fellow at University of Bristol

ცისანა ბიბილეიშვილი – პროფესორი, კავკასიის უნივერსიტეტი

Tsisana Bibileishvili – Professor, Caucasus University

ნინო ბოკუჩავა – ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი

Nino Bokuchava – PhD student, Ilia State University

მაია დამენია – დოქტორი, ასისტენტ-მკვლევარი, ილიას სახელმწიფო
უნივერსიტეტი, ლინგვისტურ კვლევათა ინსტიტუტი

Maia Damenia – PhD, Assistant Researcher, Ilia State University, the Institute of
Linguistic Studies

გიორგი დარჩიაშვილი – თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელო-
ბის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის დოქტორანტი

George Darchiashvili – PhD student, Tbilisi Apollon Kutateladze State Academy
of Art

სტივენ დერნფორდი – დამოუკიდებელი მკვლევარი, დიდი ბრიტანეთი

Stephen P B Durnford – independent researcher, UK

თამარ ლომიძე – საპატიო ემერიტუსი, ილიას სახელმწიფო უნივერ-
სიტეტი

Tamar Lomidze - Honorary Professor Emeritus, Ilia State University

ქეთევან მჭედლიშვილი – ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
დოქტორანტი

Ketevan Mchedlishvili – PhD student, Ilia State University

ეკატერინე ნანიტაშვილი – ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის და
გოტინგენის უნივერსიტეტი დოქტორანტი

Ekaterine Nanitashvili – PhD student, Ilia State University, Georg August
University of Göttingen

თამარ სუბელიანი – ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი

Tamar Subeliani – PhD student, Ilia State University

თამთა სურმავა – მკვლევარი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Tamta Surmava – researcher, Ilia State University

ბერნარ უტიე – საფრანგეთის სამეცნიერო კვლევების ეროვნული ცე-
ნტრის (CNRS) კვლევითი ხელმძღვანელი, ემერიტუს-მკვლევარი;
ბიბლიური რელიგიების კვლევითი ცენტრის (CERL) მონოთე-
ისტური კვლევების ლაბორატორიის (LEM) ნამდვილი წევრი

Bernard Outtier – Director of Research Emeritus at CNRS; Statutory Member
of the Laboratory of Monotheist Studies, CERL

მერაბ ლალანიძე – პროფესორი, საქართველოს უნივერსიტეტი

Merab Ghaghanidze – Professor, the University of Georgia

ბელა წიფურია – პროფესორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Bela Tsipuria – Professor, Ilia State University