

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
განათლებისა და მეცნიერებათა ფაკულტეტი
ქართული ფილოლოგიის დეპარტამენტი

ნინო სალუქვაძე

დევიდ ჰერბერტ ლორენსის რომანის
სემიოტიკური ასპექტები

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარმოდგენილი დისერტაცია
სპეციალობა: ლიტერატურათმცოდნეობა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: მირიან ებანოიძე
ფილოსოფიის მეცნიერებათა კანდიდატი. ა.წ.ს.უ სრული
პროფესორი

ბათუმი 2012

სარჩევი

| | |
|---|-----|
| შესავალი | 3 |
| თავი I. სემიოტიკა და ლიტერატურული კრიტიკა | 19 |
| თავი II. „ცისარტყელას“ და „შეყვარებული ქალების“ მხატვრული სტრუქტურა | |
| 2.1. ლორენსის რომანების სემიოტიკური სტრუქტურა | 40 |
| 2.2. მითოსური ალუზია და რომანის სტრუქტურა | 64 |
| თავი III. „ცისარტყელას“ სემიოტიკური ანალიზი | |
| 3.1. აღსანიშნი და აღმნიშვნელი | 81 |
| 3.2. სიმბოლოები და ნიშნები | 95 |
| დასკვნა | 129 |
| გამოყენებული ლიტერატურა | 138 |

შესავალი

ჩვენ მიერ წარმოდგენილ ნაშრომში „დევიდ ჰერბერტ ლორენსის სემიოტიკური ასპექტები“ გაანალიზებულია XX საუკუნის ინგლისელი მწერლის დ. ჰ. ლორენსის შემოქმედების სემიოტიკა. ამგვარი რეცეფციის საფუძველი ლორენსის ტექსტების სემიოტიკური ასპექტები გახდა. განვმარტავთ: XX საუკუნის ლიტერატურის ზოგადი ტენდენციაა *სემანტიკური* (საზრისისეული) დონეების *სემიოტიკური* განშლა, ანუ სიღრმის ამოტანა ზედაპირზე, მითითება მნიშვნელობათა სისტემაზე (მოვლენაზე) და არა არსზე.

ლორენსის მოღვაწეობის პერიოდი გამოირჩევა ცხოვრების ყველა მიმართულებით დიდი სოციალური ცვლილებებით. ამ დროის პოლიტიკური, კულტურული, ეკონომიკური, რელიგიური, განათლებისა და სოციალური სფეროები უზარმაზარი გარდატეხებით ხასიათდება. აღნიშნული ცვლილებები, თავის მხრივ, ბევრ ფაქტორს უკავშირდება, რომელთა შორისაა სწრაფი ურბანიზაცია, ახალ ქალაქთა სიმრავლე, ტელეგრაფის ეფექტი. ყოველივე ამან გამოიწვია ვიქტორიანული ინგლისის მსოფლმხედველობის საბოლოო ნგრევა და ინდუსტრიულად მოდერნიზებული სამყაროს ჩამოყალიბება. მთელი ეს ეპოქალური გარდატეხები ლორენსთან სქესთა შორის ურთიერთობების შინაგანი სიღმეებიდან არის ასახული. შეიძლება ითქვას, ლორენსის რომანები წარმოადგენს პასუხს თავისი ეპოქის სოციოკულტურულ მდგომარეობაზე. მწერლის სუბიექტურ პოზიციას არა მხოლოდ აღნიშნული ცვლილებების აღწერა წარმოადგენდა, არამედ მათი გავლენის ჩვენებაც ადამიანთა ფსიქოლოგიაზე. თავად ლორენსი ერთ-ერთი პიონერი იყო ინგლისურ ლიტერატურაში, რომელმაც თამამად უარყო ძველი შეხედულებანი და მეტი გულწრფელობა მოითხოვა ადამიანის სექსუალური ცხოვრების წარმოჩენაში.

დევიდ ჰერბერტ ლორენსის შემოქმედება საინტერესოდ ასახავს მე-20 საუკუნის სულიერ სფეროში მომხდარ მნიშვნელოვან ცვლილებებს, ადამიანის მორალურ თავისუფლებასთან დაკავშირებულ შინაგან წინააღმდეგობებს, ტრადიციული მორალისაგან გათავისუფლების სირთულეებს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ქალთა სოციალური და ინტელექტუალური როლის ჩვენება მის შემოქმედებაში. ლორენსი გვიხატავს ემანსიპირებული ქალის შინაგან სირთულეს.

ერთი მხრივ, ქალის წინაშე დგას სოციალური გამოწვევები, ახალი კულტურული სინამდვილე, რომელიც მისგან, როგორც საზოგადოების წევრისგან, აქტიურ ქმედებას მოითხოვს, მეორე მხრივ, თავს იჩენს აკრძალვებისაგან გათავისუფლებული ინსტინქტები, რაც, ერთსა და იმავე დროს, საზოგადოებრივ-სოციალური თავისუფლების შედეგად წარმოადგენს და, გარკვეული აზრით, საშუალებასაც. სულიერი კრიზისიც აქ მჟღავნდება.

„ლიტერატურა არის სიტყვა და არა საგანი. მისი წყალობით, უკეთ ვერკვევით იმაში, რასაც ვაკეთებთ. ის ცხოვრებას ანიჭებს სიცოცხლეს“, – ამბობს რ. სქოულზი, მაგრამ სინამდვილე ცვალებადია, ცვალებადია ლიტერატურაც, როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური ფენომენი. ლიტერატურა დამოკიდებულია სინამდვილეზე და, თავის მხრივ, გავლენას ახდენს მასზე.

„ლიტერატურა ასახავს ამა თუ იმ კულტურისათვის დამახასიათებელ მენტალიტეტს, კულტურულ ტრადიციას, ურთიერთობის ფორმებს. ქვეყნისა და ეპოქის, ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნიმუშები უმნიშვნელოვანესი წყაროებია მათი შექმნის პერიოდის ისტორიული მდგომარეობის რეალური აღქმისათვის. ნაწარმოების კულტურულ-ისტორიული ასპექტი განსაზღვრავს მის მთლიანობას, სტრუქტურას და ამიტომაც არის ღირებული ლიტერატურათმცოდნეობისთვის“ (ხალიზევი, 1999:30).

ლიტერატურა, უპირატესად, განისაზღვრება თავისი ფორმალური თავისებურებით, რომლებიც წარმოაჩენს ყველა საჭირო მოვლენას ტექსტის საბოლოოდ შექმნისათვის.

ნაშრომში განვიხილავთ დევიდ ჰერბერტ ლორენსის შემოქმედების მხატვრულ-თემატურ ასპექტებს, რომელთა კვლევაც სემიოტიკური ანალიზის საშუალებით დავისახეთ. კვლევაში ასახულია ადამიანთა დამოკიდებულება ისტორიასთან, მიმდინარე სინამდვილესთან. ამ დამოკიდებულების სირთულე კი ბიძგს აძლევს მწერალს – ხელახლა განსაზღვროს სინამდვილე, მოახდინოს მისი დრამატიზება და ახლებურად აღნიშნოს იგი.

სამყაროს სემიოტიკური გააზრება მნიშვნელობათა და მიმართებათა სივრცული გააზრებაა, რაც ნიშნავს საგანთა განლაგების აზრობრივი კავშირების ამოცნობას.

შესაბამისად, ამგვარ ესთეტიკაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება აღმქმელს, რომელსაც საგანთა შორის კავშირებში საკუთარი მნიშვნელობები შეაქვს.

ლორენსის შემოქმედების რთული სემიოტიკური სტრუქტურის ახსნა-ჩვენებისთვის მეთოდოლოგიურ საფუძვლად გამოვიყენეთ სემიოტიკური კონცეფციები. კერძოდ, სოსიურის სემიოტიკური თეორია (აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის შესახებ), რომელიც გულისხმობს ნიშანთა პირობითობას და ეფუძნება არა აზროვნების, არამედ ენის როლს. ასევე, როლან ბარტის მითის სემიოლოგიური სისტემა, რომელიც მეორე მეთოდოლოგიურ საფუძვლად გამოვიყენეთ ლორენსის შემოქმედების მხატვრული გააზრებისთვის.

საერთოდ, სემიოტიკა განსაკუთრებით ინტერესდება კულტურის ანალიზით. მისი ამოცანაა ნიშნის მნიშვნელობის დადგენა. და რადგანაც მნიშვნელობები სოციალური პროდუქტებია, მათი ახსნა სოციალურ კონტექსტში უნდა მოხდეს.

აქედან, ტექსტის ჩვენეული ანალიზი ტექსტების სემიოტიკური და სოციო-ისტორიული კონტექსტუალიზაციის ეკლექტიკურ მიდგომას წარმოადგენს.

ლორენსის შემოქმედების სემიოტიკურ ასპექტებზე მსჯელობისას, გასათვალისწინებელია, რომ XX საუკუნის აზროვნებაში სემიოტიკას, როგორც ნიშანთა შეთანხმებით, პირობით სისტემას, ჩამოშორდა საკრალურობის გაგება. ლორენსის ტექსტების მხატვრული სახეების სემიოტიკური ანალიზისას ჩვენ ვხედავთ, რომ მის შემოქმედებაში ახალი სემიოტიკური კონტექსტითაა ათვისებული ბიბლია და ბიბლიური საკრალური ნიშნები (ამაზე მეტყველებენ ცისარტყელას, გველის, ფენიქსის მაგალითები).

როგორც არ უნდა იყოს ავტორის ჩანაფიქრი ან ტექსტის თავისთავადი მნიშვნელობა, ფაქტია, რომ ლორენსის მხატვრულ სახეთა სემიოტიკური მნიშვნელობები გარკვეული აზრით ინარჩუნებენ საკრალურ-ბიბლიურ კონოტაციებს. ამდენად, XX საუკუნის დესაკრალიზებულ სინამდვილეში საკრალურ ნიშანთა შემოტანა-გამოყენება დ. ჰ. ლორენსის შემოქმედების არსებით თავისებურებად უნდა გავიგოთ. ეს ჩანაფიქრი ხორციელდება ტექსტის, და არა ავტორის მიერ; ავტორი „კვდება“, თავისუფლდება

პასუხისმგებლობებისგან, რაც მთლიანად გადადის ტექსტისა და რეციპიენტის ურთიერთობის სფეროში.

ლორენსის მხატვრული ჩანაფიქრია, აჩვენოს არა გენდერული თანასწორობის ეთიკურ-პროგრესული შინაარსი, არამედ ქალთა დომინანტური როლი და სოციალური ამბიციები.

დესაკრალიზებულ სამყაროში ადამიანის სამყაროსთან მთლიანობის განცდა სექსუალობას მიენიჭა. ის აღარ გაიგება, როგორც სულიერი მთლიანობის საპირისპირო, ცოდვილი გზა. ლორენსთან სექსუალობა სქესის უმაღლესი ფუნქციაა, რომლითაც ის ახდენს საკუთარი თავისუფლებისა და პიროვნების კონსტრუქციასა და რეალიზაციას.

ზემოაღნიშნული მსჯელობებიდან გამომდინარე და ლორენსის შემოქმედების თავისებურების გათვალისწინებით, არ შეიძლება არ მოვნიშნოთ მისი შემოქმედების ფსიქოლოგიური მხარე. თუმცა, ამ საკითხის თემატიზირება სცილდება ჩვენი ნაშრომის ფარგლებს. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ლორენსის ბიოგრაფიის და მისი მხატვრული ინტერესების გათვალისწინებით, ვერ გავექცევით ფროიდისტულ ასპექტებს. ქალი - როგორც საწყისი, საწყისი - როგორც დედა: იკვრება წრე და ყველაფერი უბრუნდება საწყისს....

ჩვენ მიერ წამოჭრილი თემატური პრობლემები კონკრეტულ მხატვრულ-სემიოტიკურ სტრუქტურად წარმოსდგება ლორენსის შემოქმედებაში, რომლის ანალიზსაც ითვალისწინებს წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომი. იგი შედგება შესავლისგან, 3 თავისა და დასკვნისგან და ეხება ლორენსის ტექსტების სემიოტიკურ ანალიზს ლინგვისტურ-მხატვრული და ზოგადკულტურული თავლსაზრისით. ნაშრომში ასევე დასმულია ჟანრის პრობლემა სემიოტიკური თავლსაზრისით და მისი ტექსტუალური გადაწყვეტის საკითხი.

ნაშრომის მიზანია მეოცე საუკუნის ინგლისელი მწერლის - დევიდ ჰერბერტ ლორენსის რომანის მრავალმხრივი კონოტაციური აზრის კვლევა და ანალიზი. ამასთანავე, ფართო სიმბოლური მნიშვნელობები გადატანილი უნდა იქნას სოციალურ ურთიერთობათა კონტექსტში, სადაც აზრთა მუდმივი წარმოება მიმდინარეობს. ნაშრომი მიზნად ისახავს, ასევე, დ. ჰ. ლორენსის, როგორც მწერლისა და ხელოვანის, მნიშვნელობისა და ადგილის ჩვენებას თანამედროვე კულტურაში.

თემის აქტუალობას განაპირობებს დ. ჰ. ლორენსის – საზოგადოებრივი და პიროვნული თემების მკვლევრისა და საინტერესო შემოქმედის მიერ წარმოჩენილი პრობლემების მნიშვნელობა და სიღრმე. სოციალური პრობლემატიკის კვლევა რომანის საფუძველზე აქტუალურია თანამედროვე საზოგადოების შესწავლის თვალსაზრისითაც, რაც მოიცავს იმ ამოცანებს, რასაც თანამედროვე ანალიზის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სფერო – სემიოტიკა. ლორენსის რომანებში სიმბოლოთა და ალეგორიათა სიუხვე მოითხოვს მათ გააზრებას სემიოტიკური თვალსაზრისით. ხოლო იქ, სადაც ისინი გასცდებიან სიმბოლიზმების სფეროს და აღმნიშვნელის ფუნქციას, - მნიშვნელოვანია მათი საზოგადოებრივი ურთიერთობის, სოციალური შინაარსის თვალსაზრისით განხილვა.

მე-20 საუკუნის ინგლისური მწერლობისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ ახალ და განსხვავებულ ზნეობრივ ნორმებსა და წარმოდგენებს, რაც, თავისთავად, მე-19 საუკუნისადმი რეაქციასა და დაპირისპირებას წარმოადგენდა. თუ ვიქტორიანული ინგლისისთვის დამახასიათებელი იყო მტკიცე ზნეობრივი ნორმების ყოველგვარი დემონსტრირება, თუნდაც გარეგნული და ამდენად – არაგულწრფელიც, მეოცე საუკუნემ მოიტანა გრძნობათა და განცდათა მეტი სიწრფელე და ლიტერატურაში მათი მეტი სითამამითა და ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით ჩვენება. დ. ჰ. ლორენსის რომანებსაც სწორედ ფორმისა და შინაარსის ექსპერიმენტულობა გამოარჩევს. მწერალი ცდილობს გაათავისუფლოს მეოცე საუკუნის მწერლობა ვიქტორიანული მემკვიდრეობისაგან. ეს გარემოებაც ერთგვარ ბიძგს წარმოადგენს მისი, როგორც მოდერნისტი მწერლის, შესასწავლად. თუ ვიქტორიანული ოჯახისათვის წარმოუდგენელი იყო ოჯახურ უთანხმოებათა, ოჯახის წევრებს შორის არსებულ წინააღმდეგობათა საქვეყნოდ გამოტანა, ახალი დროის მწერლობაში ამ საკითხებმა მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა. ოჯახის რღვევა, ვიქტორიანული ინგლისის ზნეობრივი კანონების მიხედვით, საშინელი ცოდვა იყო: რა თქმა უნდა, არა იმიტომ, რომ ყველას სჯეროდა ყველა დანარჩენის ბედნიერებისა, _ უბრალოდ, ამაზე საქვეყნოდ მსჯელობა ცუდ ტონად ითვლებოდა. ახალმა ცხოვრებამ ახალი ზნეობრივი კრიტერიუმები მოიტანა: ოჯახური „ბედნიერებით“ დაუკმაყოფილებლობა, ქალისა და მამაკაცის ინტიმურ

ურთიერთობაში გაუცხოების გრძნობის გაჩენის საშიშროება, ბუნებასთან ჰარმონიის დამყარების შეუძლებლობის განცდა.

თემის აქტუალობა იმითაც არის განპირობებული, რომ თავად ლორენსი განმსჭვალულია ლატენტური ფროიდისეული შეხედულებებით; მართალია, ის უარყოფდა თავის შემოქმედებაზე ფროიდის ზეგავლენას, მაგრამ ეს მხარე ამკარად იკვეთება მის რომანებში, რომლებიც საინტერესოდ გვეჩვენება ფსიქოანალიზის თვალსაზრისითაც, რადგანაც ლორენსი ლიტერატურაში იგივე როლს ასრულებს, რასაც ფროიდი – ფსიქოანალიტიკაში.

თავის ერთ-ერთ ესეში – „ჯგუფის ფსიქოლოგია და ეგოს ანალიზი“ – ფროიდი ერთმანეთისაგან განასხვავებს ორი ტიპის ურთიერთობას: ერთი მხრივ, ეს არის ურთიერთობა ინდივიდთან, რომელიც მოიცავს სექსუალურ იმპულსებს სხვა ადამიანზე, მეორე მხრივ – მსგავსება ინდივიდსა და მეორე პირს შორის, რასაც მოყვება საკუთარი ეგოს მორგება თუ მიმსგავსება მეორე ადამიანის ეგოზე. სწორედ ამ თეორიის მაგალითებს ვხვდებით ლორენსთანაც. მისი გმირები არიან ვნებების, გრძნობების პერსონიფიცირებული მაგალითები, ზოგიერთ მათგანს ინსტინქტების ამონაფრქვევებიც შეიძლება ვუწოდოთ, რამდენადაც თავიანთი შეუცნობელი იმპულსებიდან გამომდინარე მოქმედებენ და ვერ აცნობიერებენ ამას.

საინტერესოა ურთიერთსაწინააღმდეგო მხარეთა თუ ცნებათა განხილვა ლორენსის რომანებში, სადაც საგანთა შეპირისპირება იძლევა სისავსეს. მწერალი კი არ აპირისპირებს საწინააღმდეგო ცნებებს, არამედ ერთს გამოხატავს მეორეთი. მოხიბლვა და მოუხიბლობა, მიზეზი და ენერგია, სიყვარული და ზიზღი ადამიანთა არსებობისთვის აუცილებელია პირობებია და თუკი მოცემულია მამაკაცისა და ქალის შეპირისპირება, იქვეა მათი შემრიგებლობა. მათთვის აუცილებელია არა მარტო შეხვედრა ან შეპირისპირება, არამედ ურთიერთსაწინააღმდეგო თვისებების ერთმანეთში ჰარმონიზირებაც. ყოველივე ამის გამო, საინტერესოა სემიოტიკური თვალსაზრისით ამ სიმბოლოების, ნიშნების, ალუზიების ახლებური განჭვრეტა.

კვლევის სიახლე. დ.ჰ. ლორენსის შემოქმედების კვლევა ძალზედ მწირად არის წარმოდგენილი ინგლისური ლიტერატურით დაინტერესებული ქართველი

მკითხველისათვის. ნაშრომის სიახლეს, უპირველესად აღნიშნული სიმწირის შევსების მნიშვნელობაც განაპირობებს.

ასევე, კვლევის სიახლე მდგომარეობს რომანებში სემიოტიკური ნიშნების აღმოჩენასა და მათ განალიზებაში. ნაშრომში ნიშნები შეისწავლება კომპლექსურად – ერთი მხრივ, როგორც ავტორის სუბიექტური ხედვის გამოხატულება და მეორე მხრივ, როგორც მკითხველისათვის ტექსტში სამყაროს და ეპოქის ავტორისეული ხატის ამოკითხვის საშუალება.

ლორენსის სიმბოლოებზე მრავალი კვლევა არსებობს (ელისეო ვივა, არმინ არნოლდი), მაგრამ ნიშანთა კვლევა სოციალურ დონეზე არ განხორციელებულა. უნდა აღინიშნოს, რომ მკვლევართა ნაშრომები შემოიფარგლება ბიბლიურ თუ მითურ სიმბოლოთა ტრადიციული გააზრებით, მაგრამ კრიტიკოსები იქვე დასძენენ, რომ ლორენსის შემოქმედებაში სიმბოლოები სცდება მათ კლასიკურ მნიშვნელობებს.

ნაშრომში, სიმბოლოებსა და ნიშნებს შევისწავლით სემიოტიკური თვალსაზრისით, რაც განსაზღვრავს ნაშრომის სამეცნირო სიახლეს.

მოსალოდნელი შედეგები. წარმოდგენილი ნაშრომი დაეხმარება ლორენსის შემოქმედებითა და, საერთოდ, ევროპული რომანით დაინტერესებულთა წრეს მოდერნისტული რომანის მხატვრული თავისებურებების გაგებაში; გარდა ამისა, დახმარებას გაუწევს სტუდენტებს მოდერნისტული რომანის და სხვა თეორიული საკითხების გააზრებაში.

ნაშრომის მეთოდოლოგიური და თეორიული საფუძველი. ნაშრომის მეთოდოლოგიური საფუძველია სემიოტიკური ანალიზი, რომელსაც მივმართავთ სახე-სიმბოლოთა კვლევისას. მწერლის თემატური ასპექტების (სოციალური და მორალური ფაქტორები) კვლევა ძირითადად წარმართულია ისტორიულ-შედარებითი მეთოდის გამოყენებით. თეორიულ საფუძვლებს კი წარმოადგენს ფერდინანდ დე სოსიურის, ჩარლზ პირსის, როლან ბარტის, რობერტ სქოულზის, ელისეო ვივასის, თომას ვრაითის თეორიული ნააზრევი, რომელიც დამოწმებულია გამოყენებული ლიტერატურის სახით.

ნაშრომის მოცულობა და სტრუქტურა. სადისერტაციო ნაშრომი მოიცავს 145 გვერდს და შედგება შესავლისგან, სამი თავისა და დასკვნისგან. ნაშრომს თან ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის სია.

XX ს-ის ცნობილი ინგლისელი მწერალი დევიდ ჰერბერტ ლორენსი ერთ-ერთი იმათგანია, ვისთვისაც ეპოქალური ცვლილებები წარმოადგენს შემოქმედების ერთ-ერთ მთავარ თემას. მწერლისთვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა, აღეწერა ვიქტორიანული ინგლისის ზნეობრივი ნორმებიდან გადასვლა მოდერნისტულ აზროვნებაზე.

როლან ბარტის „ავტორის სიკვდილის“ შემდეგ ბევრი მკვლევრისთვის მნიშვნელობა დაკარგა ავტორის ბიოგრაფიამ და მისმა ზეგავლენამ ნაწარმოებზე. ბარტი და მისი თანამოაზრენი ავტორის ბიოგრაფიას უმნიშვნელოდ მიიჩნევდნენ, ვინაიდან თვლიდნენ, რომ ტექსტის მნიშვნელობა იკვეთება კითხვის პროცესში და მკითხველი თავად ხდება ტექსტის რეალური „ავტორი“. მიუხედავად ამისა, ყოველგვარი მეთოდური ჩანაფიქრის გარეშე (მხედველობაში გვაქვს ბიოგრაფიული მეთოდი), მოკლედ შევხებით ლორენსის ბიოგრაფიას.

მწერალი 1885 წლის 11 სექტემბერს დაიბადა ისტვუდში, რომელიც ნოტინჰემიდან რვა მილით იყო დაშორებული. ის იყო მესამე შვილი ოთხიდან, და მხოლოდ ფიზიკური კავშირით განპირობებული ქორწინებიდან. შემდგომში ამ ურთიერთობას შეუთავსებლობა, გულგრილობა და ძალდატანება მოჰყვა თან.

ლორენსის მამა – არტური მადაროელი იყო, ახოვანი, კარგი შესახედაობის, თუმცა გაუნათლებელი მამაკაცი. დიდი კონტრასტი იყო მასა და მის მეუღლე ლიდიას შორის, რომელიც ნაკითხი, კულტურული, პურიტანული აზროვნების ადამიანი იყო. მათი ქორწინების მარცხი თავიდანვე აშკარა იყო. მისის ლორენსმა მალე შეიზიზღა ქმარი სმის გამო. თავის მხრივ, არტურს აღიზიანებდა მეუღლის მუდმივი ქედმაღლური იერი. ლიდიას სიძლიერემ და ოჯახზე ზეგავლენამ ბავშვებს მამის მიმართ ზიზღი ჩამოუყალიბა და მათ ნელ-ნელა დაიწყეს მამისგან განდგომა.

მეგობრისადმი მიწერილ წერილში ლორენსი შენიშნავს, რომ მამა ეზიზღებოდა, მისი შეხებაც კი არ სიამოვნებდა. მამისადმი ამგვარი დამოკიდებულება მთელი სიცოცხლის მანძილზე გაჰყვა. დედა ბავშვებს თავიდანვე უნერგავდა მუშათა ფენის მიმართ უარყოფით დამოკიდებულებას და ასწავლიდა ეცხოვრათ საშუალო ფენისთვის დამახასიათებელი ზომიერი და თავაზიანი ცხოვრებით.

ლორენსი კონგრეგაციონალური ეკლესიის მიმდევარი იყო. ის ბიბლიით აღიზარდა, ბიბლიას კითხულობდა სახლშიც და სკოლაშიც; სახარების სიტყვები მისთვის ისევე ნაცნობი იყო, როგორც ძილისპირულები და ზღაპრები. ბავშვობისას წირვა-ლოცვას არ ტოვებდა. თექვსმეტი წლის ასაკში უარყო ქრისტიანული დოგმატიკა და რელიგიის წინააღმდეგ ამხედრდა. დევიდი განათლებას ცამეტ წლამდე ადგილობრივ სკოლაში ღებულობდა. 1898 წელს მოიგო სტიპენდია ნოტინჰემის სკოლაში, სადაც სამი წელი ისწავლა. ბოლო წელს გაიცნო ჯესი ჩამბერსი, მეგობარი გოგონა, რომელიც რომანში „ვაჟიშვილები და საყვარლები“ მირიამის სახით დაგვიხატა. დევიდს უცნაური ურთიერთობა ჰქონდა მასთან, ეს ამავე რომანშია ნაჩვენები, თუმცა 1913 წელს მისმა გამოცემამ ბოლო მოუღო მათი ურთიერთობის გაგრძელების შესაძლებლობას.

სკოლის დამთავრების შემდეგ ფილტვების ანთებით დაავადებული ლორენსი იძულებული გახდა დაეტოვებინა სამუშაო. 1902 წელს მასწავლებლად დაიწყო მუშაობა. მეგობრებთან ერთად ჩამოაყალიბა პატარა ჯგუფი სახელწოდებით „წარმართები“ (“Pagans”). მალე ნოტინჰემის უნივერსიტეტში გააგრძელა სწავლა. რომანების – „ცისარტყელასა“ და „შეყვარებული ქალების“ გმირის, ურსულას, სწავლისა და უნივერსიტეტის გამოცდილებანი ეფუძნება მწერლის ცხოვრების ამ პერიოდს. ზოგადად, მწერლის ლიტერატურული კარიერა 1909 წელს დაიწყო, როცა ლექსების კრებული გამოაქვეყნა.

დედისადმი სიყვარული ყველაზე ძვირფასი გრძნობა იყო ლორენსისათვის. ამ გრძნობამ ის ქალთა საზოგადოებას კიდევ უფრო დაახლოვა. დევიდი აღიარებდა, რომ დედა უყვარდა როგორც ცოლ-ქმრული, ასევე დედაშვილური სიყვარულით. დედის გარდაცვალების გამო, დარდის გასაქარვებლად ხელი სთხოვა ლოუი ბეროუზს, თუმცა მასზე აღარ დაქორწინებულა.

დედის გარდაცვალების შემდეგ, თავი დაანება მასწავლებლობას და გერმანიაში გამგზავრება გადაწყვიტა. გამგზავრებამდე ნოტინჰემში ფრანგული ენის ყოფილი ლექტორი მოინახულა. იქ დევიდს პროფესორის გერმანელი ცოლი ფრიდა შეუყვარდა, რომელმაც ლორენსის გრძნობა უპასუხოდ არ დატოვა – მიატოვა მეუღლე და სამი შვილი. 1912 წელს ისინი ერთად გაემგზავრნენ

გერმანიაში. შემდეგ იტალიაში გადავიდნენ და ტბა „გარდას“ მახლობლად დასახლდნენ. ფრიდა ხშირად ღალატობდა მწერალს, თავად ლორენსი კი ქალების მიმართ ერთგვარ შიშს განიცდიდა. იგი თვლიდა, რომ ქალები გაცილებით ძლიერები იყვნენ, ვიდრე მამაკაცები.

იტალიაში მწერალი მუშაობდა რომანზე „ვაჟიშვილები და საყვარლები“. ერთი წლის შემდეგ ფრიდამ განქორწინება მიიღო და ისინი ლონდონში დაბრუნდნენ, სადაც იქორწინეს. 1914 წელს მსოფლიო ომმა პრობლემები შეუქმნა მათ ოჯახს. ფრიდა გერმანელი იყო და მათ ბრალი ჯამუშობაში დასდეს. ცოლქმრული ცხოვრების სიმშვიდე დაირღვა. ამ პერიოდში ლორენსმა დაიწყო მუშაობა რომანზე „ცისარტყელა“, რომელსაც თავდაპირველად „დები“ უწოდა. ეს უკანასკნელი მოიცავდა იმ მასალას, რომელიც შემდეგ ამოიღო და გამოიყენა მომდევნო რომანში – „შეყვარებული ქალები“. ლორენსმა თავად იწინასწარმეტყველა ამ წიგნის საზოგადოების მიერ უარყოფა - “Nobody will publish it” - და მართლაც, იგი 1920 წლამდე არ გამოუციათ.

მწერლის ყველა ნაწარმოებს თან სდევდა საზოგადოების მხრიდან გაკიცხვა. 1928 წელს გამოცემული „ლედი ჩეტერლის საყვარელს“ პროტესტი მოჰყვა. ასევე დაბლოკეს თოთხმეტი ლექსი კრებულიდან „ჰომოსექსუალისტები“, (“the Pansies”). ლორენსი მხატვრობითაც იყო გატაცებული. პოლიციას არც ეს გამორჩენია და ლექსების მსგავსად, სურათებიც დაუბლოკეს. პრობლემები ჰქონდა მწერალს ჯანმრთელობის მხრივაც – ტუბერკულოზით დაავადებული ლორენსი სანატორიუმშიც კი ვერ ძლებდა. 1930 წლის პირველ მარტს მწერალი გარდაიცვალა. დაკრძალეს ვენეციაში. ხუთი წლის შემდეგ მისი გვამი დაწვეს და ფერფლი ნიუ-მექსიკოში, სალოცავში დაასვენეს.

ლორენსის რომანის სიუჟეტები ძირითადად ავტობიოგრაფიულ ფაქტებზეა აგებული.

ლორენსის ბიოგრაფიის განხილვა საფუძველს იძლევა მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის კულტურული ძვრებისა და ლიტერატურის მხატვრულ-ესთეტიკური თავისებურებების კვლევისათვის.

XX საუკუნის I ნახევარში ადამიანური შემოქმედების ყველა სფეროში, მათ შორის, ლიტერატურაშიც, მრავალი სიახლე დაინერგა. ეს განსაკუთრებით შეეხო რომანის ჟანრს, რამაც კრიტიკის გააქტიურება გამოიწვია. მწერლები ვერა

და ვერ აღწევდნენ თავს რეალიზმის ჩარჩოებს. დაპირისპირებამ იჩინა თავი არა მარტო მწერლებს, არამედ მწერალთა ჯგუფებს შორისაც. ამ თვალსაზრისით გამოირჩეოდნენ ჰენრი ჯეიმსი და ჰერბერტ უელსი. უელსმა გააკრიტიკა ჯეიმსი და ყველა მოდერნისტი მწერალი ნახევრად ავტობიოგრაფიულ რომანში “Boon” (1915), სადაც დააქნინა მოდერნისტული სამწერლო სტილი. ხოლო თავად, რეალისტურ რომანს მიიჩნევდა ხელოვნების მომხიბლავ ფორმად, თავისი რანგით და ნაირფეროვნებით, პლასტიკურობით და ლიბერალობით, ზღაპრული ცხოვრებით და გულწრფელი ემოციებით. რომანი ქმნიდა ცხოვრებას, ბადებდა ინტერესს და მნიშვნელობას ანიჭებდა საგნების გამოყენებას. უელსისთვის რომანს საგანმანათლებლო, სოციალური და გასართობი მნიშვნელობა ჰქონდა.

არც ჯეიმსი დუმდა და უელსის ნახევრად ავტობიოგრაფიული რომანი მთავარ თემასთან სიახლოვის არქონის გამო გაკიცხა.

დავას ვირჯინია ვულფი ესეებით გამოეხმაურა და დაუპირისპირდა გამოჩენილ მწერლებს – არნოლდ ბენეტს, ჰერბერტ უელსს და ჯონ გოლზუორთის (Edvardians), მოიხსენია რა ისინი „მატერიალისტებად“, რომლებიც უმნიშვნელო რაღაცებზე, კერძოდ, გმირების ჩაცმულობასა და გარეგნობაზე წერდნენ მხოლოდ. მათი ჯგუფი (Georgians) კი აღნიშნავდა, რომ ლიტერატურული მეთოდი მოდერნისტული პერიოდის აღსაწერად იყო არაბუნებრივი; რომ მოდერნისტები ნიშნებს ეძებდნენ და პოულობდნენ ყველგან, მათთან გრამატიკა დარღვეული, ხოლო სინტაქსი – დაშლილი იყო.

მიუხედავად თ. ს. ელიოტის, ე. პაუნდის, ვ. ლევისის და დ. ჰ. ლორენსის შემოქმედების მოდერნისტული ტენდენციებისა, მოდერნიზმი ბრიტანეთში ომისშემდგომ პერიოდში გახდა საგრძნობი. მოდერნისტული ლიტერატურა მათ არაერთგზის დაახასიათეს, როგორც კრიზისის ლიტერატურა. მოდერნულობა არის როგორც წარსულის კულმინაცია, ასევე მომავლის მაუწყებელიც, რომელიც ყურადღებას ამახვილებს სოციოკულტურულ და ესთეტიკურ გამოხატულებებზე.

მწერალთა „რევოლუციას“ 1920 წელს გამოეხმაურა დ. ჰ. ლორენსიც თავისი ესეებით, რომლებიც შემდეგ Phoenix-ის სახელწოდებით გამოსცა. მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია: “The Novel” (1925), “Morality and The Novel” (1915), “Why The Novel Matters” (1920-1935), “Surgery for the Novel- or a Bomb” (1923).

ვულფის მსგავსად, ლორენსი ვერ ეგუება რეალისტურ ტენდენციებს და მოდერნისტ მწერალს ფილოსოფოსზე და მეცნიერზე მაღლა აყენებს. მისთვის მნიშვნელოვანია აღწეროს თითოეული ქმნილების, თითოეული საგნის სიცოცხლე. ლორენსისთვის ყველაფერი მოძრაობს და იცვლება, მისთვის თავად ცვლილებაც არ არის აბსოლუტური.

მეოცე საუკუნის დასაწყისის ინგლისურ მწერლობაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა ადამიანთა (სქესთა) ურთიერთობის ახლებურ, ვიქტორიანული შეხედულებისაგან პრინციპულად განსხვავებულ გაგებას. ამ საქმის ერთ-ერთი პიონერი ინგლისურ ლიტერატურაში იყო დევიდ ჰერბერტ ლორენსი, რომელმაც თამამად უარყო ძველი შეხედულებანი და ფროიდის მსგავსად, მეტი გულწრფელობა მოითხოვა ქალთა სექსუალური სურვილების წარმოჩენაში. ფროიდისტი მწერლები მხოლოდ პიროვნების ხასიათსა და გონების ზედაპირს კი არ აღწერდნენ, რაც რეალისტური მწერლობისთვის იყო დამახასიათებელი, არამედ გმირის შინაგანი სამყაროს წარმოჩენას ცდილობდნენ. რეალისტი მწერლებისაგან განსხვავებით, რომლებიც ორიენტირებულნი იყვნენ მხოლოდ მთავარ გმირზე და მის ირგვლივ არსებულ რეალობაზე, ლორენსი არ იფარგლება მხოლოდ ერთი პერსონაჟით. გმირები წარმოჩენილნი არიან თავიანთი სირთულეებით, ურთიერთსაწინააღმდეგო იმპულსებით, არალოგიკური ქმედებით.

ლორენსი მწვავედ განიცდიდა რენესანსული მთლიანობისა და ცხოველმყოფელობის დაკარგვას. ყოველივე ამან მიიყვანა ის ადამიანის არაცნობიერ სფეროში გამოკეტილი საშინელი ურჩხულის – ინსტინქტების ბუდის გაჩხრეკამდე. მაგრამ მწერლის სუბიექტურ პათოსს ამ ქვეცნობიერი ინსტინქტების ბრმა მონად გადაქცევა კი არ შეადგენს, არამედ, პირიქით, მისგან გათავისუფლება, მისი შეიარაღება ცოდნით, მოლონიერება იმდენად, რომ მან შეძლებისდაგვარად მოახერხოს გაუმკლავდეს, მოერიოს მასში დაბუდებულ შინაგან ძალებს, ერთგვარ სისტემაში, მწყობრში მოიყვანოს საკუთარი „მე“, საკუთარი ხასიათი, მოახდინოს საკუთარი სულიერი ძალების მობილიზაცია.

დევიდ ჰერბერტ ლორენსის „ცისარტყელა“ და „შეყვარებული ქალები“ ადამიანურ ურთიერთობებზე აგებული ის ნაწარმოებებია, რომლებშიც ნაჩვენებია ადამიანის კავშირი გარემოსთან, თაობებთან, საპირისპირო სქესთან. საუბარია

ინსტინქტისა და ინტელექტის ურთიერთობაზე, ქორწინებაზე. ამ რომანების გმირები არიან ვნებების, გრძნობების მაგალითები, ინსტინქტთა უმართავი ამონაფრქვევები, რომლებიც თავიანთი შეუცნობელი იმპულსების კარნახით მოქმედებენ და ვერ აცნობიერებენ ამას.

ლორენსის რომანები წარმოადგენენ ტექსტებს, ტექსტ-ნიშნებს, რომლებიც ასახავენ მოდერნისტული სამყაროს ქაოსს. ყველაფერი ის, რასაც ამ ავტორთან ვპოულობთ (სახეები, სიტყვები, მოქმედებები, საგნები, პერსონაჟები, სემიოტიკური ნიშნები), წარმოსდგება აღმნიშვნელობად და ასახავს ვიქტორიანული განწყობილება-მსოფლმხედველობიდან „ახალი“ ადამიანის მორალურ მდგომარეობაზე გადასვლას, რაც შინაგან წინააღმდეგობრიობითა და სულიერი მთლიანობის დაკარგვით გამოიხატება.

ლორენსის რომანები მწერლის ფსიქოლოგიურმა განწყობილებამ და სოციალურმა გამოცდილებამ ჩამოაყალიბა. ის, რასაც მწერალი მკითხველს სთავაზობს, უწესრიგობის ნარატივებია ტრადიციული წესრიგის საპირისპიროდ, რომელსაც ეფუძნებოდა ადამიანის არსებობა როგორც ლიტერატურულ, ისე რეალურ სამყაროში. ლორენსის რომანების ტონი არის ცინიზმის, სკეპტიციზმის, ჰედონიზმის სინთეზი. მისი ანალიზი გვიჩვენებს იმ დროისათვის დამახასიათებელ განწყობას, განსაკუთრებით, სოციალური ცვლილებების სტრესს, რამაც გამოავლინა გაუცხოება, სასოწარკვეთილება, ტკივილი.

ლორენსის რომანების სემიოტიკური ბუნების ესთეტიკური აღქმა-წაკითხვა ეპოქის სოციოპოლიტიკურ სურათს აღადგენს მკითხველის წარმოსახვაში, რაც მეტყველებს იმ მნიშვნელობაზე, რომელიც დასაბამიდან არსებობს ლიტერატურასა და ეპოქას, ლიტერატურასა და სინამდვილეს შორის.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ვერ გავექცევით ეპოქა-სინამდვილესა და ლორენსის რომანის მხატვრულ ბუნებას შორის არსებული შინაგანი კავშირების ჩვენებას.

მოდერნისტული ლიტერატურა ხასიათდება როგორც თემატური სიახლეებით, ისე მათი მხატვრული გადმოცემის თავისებურებით. მე-20 საუკუნის ლიტერატურა თამამად ამსხვრევდა ტრადიციულ მხატვრულ ნორმებს და მათ ადგილას შემოჰქონდა უჩვეულო ენობრივი და ჟანრული სიახლეები. ეს

ლიტერატურა ჯერ კიდევ თავისი მკითხველის დაბადების მომლოდინე იყო, რომელიც შეძლებდა ლიტერატურული სიახლეების ადეკვატურ გაგებას.

მოდერნისტული რომანის სიმბოლური და ალეგორიული მნიშვნელობები საზოგადოების არაკეთილგანწყობილებას და ხშირად აგრესიასაც იწვევდა. ჟან პიერ დურიქსის მიხედვით, “lit-re is anchored in a particular moment of time and the writer is often conditioned by his environment”. „ლიტერატურა მოთავსებულია დროის განსაკუთრებულ მომენტში და მწერალი ხშირად განპირობებულია მისი განვითარებით” – (დურიქსი, ჟ.პ. 1987: XI). იგი მიიჩნევს, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები წარმოადგენს პასუხს განსაზღვრულ ისტორიულ და სოციოპოლიტიკურ მდგომარეობაზე. ამიტომაც საინტერესოა, რომ ლორენსის მოდერნისტული რომანი წავიკითხოთ „სხვა” ტექსტის, „ისტორიული” ტექსტის გაგებით, ვინაიდან, რომანი ასახავს ადამიანთა დამოკიდებულებას ისტორიასთან, ისტორიის პრობლემა კი ბიძგს აძლევს ახალ სამწერლობო მიდგომას, რომელიც დრამატიზირებას ახდენს, ხელახლა განსაზღვრავს არსებულ სინამდვილეს.

სპენდერის აზრით, „მოდერნისტები არიან ისინი, ვინც დაიწყო ფიქრი ადამიანური ბუნების ცვლილების შესახებ. თუ ადამიანური ბუნება არა, ყოველ შემთხვევაში, პიროვნების დამოკიდებულება გარემოსთან ისე უეცრად შეიცვალა, რომ დამკვიდრდა ცვლილების ეფექტური ილუზია, რომელიც სინამდვილეში აიძულებს ადამიანს ისე მოიქცეს, რომ თითქოს მანაც უნდა შეცვალოს ყველა კავშირი სიტყვათა წყობაში, ნიშნები ტილოზე, რაც ქმნის ლექსს, რომანს, ნახატს (სპენდერი, 1971: xiii)

საგნებისა და ნიშნების ესთეტიკური მთლიანობის თვალსაზრისით რომანის წაკითხვა ავლენს სოციოპოლიტიკურ ცვლილებებს, სადაც იკვეთება არა მხოლოდ მიმდინარე პოლიტიკური თუ სოციალური სიახლეები, მოცემულ შემთხვევაში – ინდუსტრიული აღმავლობა, ვიქტორიანული ინგლისის მსოფლმხედველობის რღვევა და მოდერნისტულ აზროვნებაზე გადართვა, არამედ მათი გავლენა ადამიანთა ფსიქოლოგიასა და ცხოვრებაზე.

მწერლობას ახასიათებს ისტორიის გრძნობა. ლორენსთანაც მხატვრული სახეები ისტორიიდან აღმოცენებული წარმოსახვებია. ლორენსის მიერ შემოთავაზებული რომანი არის სოციალური და კულტურული ძვრების კრიტიკა,

რომელიც იცავს და, იმავდროულად, ეჭვქვეშ აყენებს ადამიანურ პროგრესს და თავისუფლებას.

XIX საუკუნის ამერიკელი კრიტიკოსის – ე. ო. დაიკინგის მიხედვით, ეროვნული კულტურის გამდიდრებისთვის უმნიშვნელოვანეს წყაროს წარმოადგენს მწერლის დამოკიდებულება „ეროვნული თემების“ მიმართ. ლორენსთან ადამიანური სინამდვილე გაგებულია, როგორც ყალბი წესრიგი, რომელიც სავსეა მიჩქმალული სქესობრივი პრობლემებით. ეს არის სამყარო, რომელშიც ადამიანები დამკვიდრებული ცხოვრების წესითა და მორალით ცხოვრობენ, რაც მათ სოციალურ და ადამიანურ მდგომარეობას განაპირობებს, მაგრამ, ამავე დროს, ემოციურად დასახიჩრებულნი არიან. მწერალი ამ პრობლემას შლის ფილოსოფიურ, ფსიქოლოგიურ და სოციალურ კონტექსტებში.

მოდერნისტული რომანი აღწერს მსოფლიო წესრიგის ცვლას შეცვლილ ვითარებათა სასარგებლოდ, ტრადიციულ იდეათა სემიოტიკური გადაფასებით. სემუელ ესეინის მიხედვით: „ის, რაც აღინიშნება მოდერნისტულ რომანში, არის ადამიანის მდგომარეობის ახალი ხედვა... მომხდარი ცვლილებების და მათი ეფექტების შეჯამების მცდელობა ” (ესეინი, 1977 : 176 იხ. კერმოუდი).

მეოცე საუკუნემ ორი მსოფლიო ომი გადაიტანა, რომლებმაც უზარმაზარი ცვლილებები მოიტანა საერთაშორისო სინამდვილესა და ლიტერატურაში. მოდერნისტული რომანი აღბეჭდავს იმ გულგატეხილობას, რაც შედეგად მოყვა მსოფლიოს მომცველ პოლიტიკურ და კულტურულ ტენდენციებს. ის მიმეტურად ასახავს ომის შემდგომ ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიას, რომელიც გამოხატავს გაუცხოებას, გულგატეხილობას, შიმშილს, შპიონაჟს, ღალატს, ნიჰილიზმს... ამგვარ სინამდვილეში მამაკაცის გამოცდილებაში შემოდის „სხვაგვარი“ გულგატეხილობა და ტკივილი... ასევე შესამჩნევია, რომ დაირღვა ორგანული ერთიანობა პიროვნებასა და ერს შორის. ლორენსის რომანებში გმირები წარმოდგენილნი არიან პიროვნული და ისტორიული გრძნობების გარეშე, მათ შეუძლიათ ისტორიის საზღვრის გადაბიჯება, იმ სოციალური და ისტორიული ძალების განჭვრეტა, რომლებიც განაპირობებს მათ. ისინი, უმეტესწილად, დაკავშირებული არიან ადამიანურ ღირებულებებთან და საზოგადოების სოციოისტორიულ რეალობასთან. ლორენსის პროზის ერთ-ერთ მახასიათებლად

შეიძლება ჩაითვალოს უარყოფა იმ ნორმებისა, რომლებიც მანამდე მიჩნეული იყო აბსოლუტურად. რომანებს – „ცისარტყელასა“ და „შეყვარებულ ქალებს“ ახლავს თემატური და სტილისტური ინოვაცია, რომლებიც ასახავს კლასის, სქესის, იდეოლოგიის შეცვლილ კონცეპტებს და თაობათა ურთიერთობებს. შემოთავაზებული რომანები ასახავს ადამიანთა დამოკიდებულებას ისტორიასთან, ისტორიული პრობლემა კი ბიძგს აძლევს მწერალს – მოახდინოს არსებული პრობლემის ხელახლა განსაზღვრა.

როგორც აღვნიშნეთ, დ. ჰ. ლორენსის მოღვაწეობის პერიოდი გამოირჩევა დიდი სოციალური ცვლილებებით ადამიანის მოქმედების ყველა სფეროში. მე-20 საუკუნის დასაწყისის პოლიტიკური, კულტურული, ეკონომიკური, რელიგიური, განათლების და სოციალური სფეროები უზარმაზარი ცვლილებებით და დაურწმუნებლობით ხასიათდება. ეს ცვლილებები, თავის მხრივ, შეიძლება ბევრ ფაქტორს დავუკავშიროთ, რომელთა შორის არის სწრაფი ურბანიზაცია, ახალ ქალაქთა სიმრავლე, ტელეგრაფის ეფექტი. პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ კი ადამიანის განწყობა ლიბერალური სენტიმენტალიზმიდან და პოლიტიკური ოპტიმიზმიდან გადაერთო ორაზროვნებაში და მორალური მდგომარეობის გამოუსწორებელ ხასიათში.

თავი I. „სემიოტიკა“ და ლიტერატურული კრიტიკა

სემიოტიკა - მეცნიერება ნიშანთა შესახებ - კიბერნეტიკასთან, სტრუქტურულ პოეტიკასთან, კულტუროლოგიასთან ერთად, XX საუკუნის ერთ-ერთი განსაკუთრებული მეცნიერებაა. სემიოტიკაში ნიშანი გაგებულია, როგორც ნიშანთა სისტემაში, ან ენაში ინფორმაციის მატარებელი მინიმალური ერთეული.

სემიოტიკის ძირითადი პრინციპები XIX საუკუნეში ჩამოაყალიბა ამერიკელმა ფილოსოფოსმა **ჩარლზ სანდერს პირსმა**. XX საუკუნეში სემიოტიკამ ლინგვისტური განვითარება ჰპოვა სტრუქტურული ლინგვისტიკის დამაარსებელ ფერდინანდ დე სოსიურთან. ამ მეცნიერების განვითარებას ხელი შეუწევს დანიელმა ლინგვისტმა **ლუი ელმსლევმა** და ამერიკელმა ფილოსოფოსმა **ჩარლზ მორისმა**.

სემიოტიკის, როგორც ნიშანთა შემსწავლელი მეცნიერების, მთავარი განმარტების გარდა, არსებობს უამრავი განმარტება იმის დასაზუსტებლად, თუ რას მოიცავს ეს დარგი. მათ შორის არის უმბერტო ეკოს განსაზღვრება: „სემიოტიკა ეხება ყველაფერს, რაც შეიძლება მიღებული იქნას ნიშნად“ (ეკო. 1976: 7).

1960-70 წლებში სემიოტიკის ორი სკოლა ჩამოყალიბდა: ფრანგული (კლოდ ლევი სტროსი, ალგირდას გრეიმასი, ცვეტან ტოდოროვი, როლან ბარტი, იულია კრისტევა) და ტარტუ-მოსკოვური (ი. ლოტმანი, ი. ა. ჩერნოვ-ტარტუ, ბ. ნ. ტოპოროვი, ბ. ა. უსპენსკი და სხვ.).

სემიოტიკური გაგებით, ნიშნები ღებულობენ სიტყვის, სახისმეტყველების, ჟესტებისა და ობიექტების ფორმას. თანამედროვე სემიოტიკოსები ნიშნებს შეისწავლიან არა იზოლირებულად, არამედ როგორც ნიშანთა სისტემის ნაწილებს. ისინი იკვლევენ, თუ როგორ იქმნება მნიშვნელობები და მათი მეშვეობით როგორაა რეალობა აღქმული.

ნიშანთა თეორიას ძველ ფილოსოფოსებამდე მივყავართ. სემიოტიკა, როგორც ფილოსოფიის ნაწილი, მოცემულია **ჯონ ლოკის** ესეში „ადამიანური შემეცნების შესახებ“ – Concerning Human Understanding (1960). იგი შეეხება ადამიანის ცოდნის და შემეცნების ჩამოყალიბებას. ლოკის აზრით, საწყის ეტაპზე ადამიანის გონება არის „სუფთა დაფა“- tabula rasa, რომელიც ივსება

გამოცდილებით. ჯონ ლოკის ეს ესე ერთ-ერთ საყრდენ წყაროდ იქცა განმანათლებელ-ფილოსოფოსებისათვის (David Hume and George Berkeley).

ესე II ნაწილი ეხება ლოკის იდეათა თეორიას, რომელსაც ის ყოფს პასიურ („წითელი“, „ტკბილი“, „მრგვალი“) და რთულ (რიცხვები, მიზეზები, შედეგები, აბსტრაქტული იდეები და სხვა) იდეებად.

III ნაწილი ეხება ენას, ხოლო IV – ცოდნას, რომელიც გულისხმობს ინტუიციას, ზნეობასა და ნატურალისტურ ფილოსოფიას.

ლოკი წერს: „სიტყვები გამოხატავს მოსაუბრის იდეებს, სიტყვები არის ნიშნები და არავის ძალუმს, გამოიყენოს უშუალოდ, როგორც ნიშნები, სხვა რაიმესათვის, გარდა იმ იდეებისა, რაც აღნიშნულ ინდივიდს აქვს გონებაში“ (ლოკი,1729: 320-321. იხ. ფუკო, 121:2004).

თანამედროვე სემიოტიკის ორი ძირითადი ტენდენცია წარმოიშვა შვეიცარიელი ლინგვისტის *ფერდინანდ დე სოსიურის* (1857-1913) და ამერიკელი ფილოსოფოსის *ჩარლზ სანდერს პირსის* (1839-1914) მიერ. სოსიური თავის „ზოგადი ლინგვისტიკის კურსში“ (1915) წერს: „ლინგვისტური ნიშანი მოიცავს არა მხოლოდ საგანს და სახელს, არამედ ცნებას და აკუსტიკურ ხატს... მე მათ კომბინაციას ნიშანს ვუწოდებ“ (სოსიური, 1983: 15-16).

სოსიურისთვის „სემიოლოგია“ იყო მეცნიერება, რომელიც სწავლობდა ნიშანთა როლს, როგორც სოციალური ცხოვრების ნაწილს. პირსისთვის „სემიოტიკა“ წარმოადგენდა „ნიშანთა დოქტრინას,” რომელიც ახლოს იდგა ლოგიკასთან (პირსი, 1931-58,2.227). პირსმა ეს ტერმინი ლოკისაგან აიღო.

სემიოტიკური ლიტერატურული კრიტიკა, ლიტერატურის სემიოტიკა, თავისი ადრეული ფორმებით წარმოიშვა **რუსული ფორმალიზმიდან** და **სტრუქტურალისტური ლინგვისტიკიდან**, განსაკუთრებით, **პრადის სკოლიდან**. (ვლადიმერ პროპი, ა.ი. გრეიმასი, ვიქტორ შკლოვსკი). ისინი ორიენტირებულნი იყვნენ ნარატიული ფორმების ფორმალურ ანალიზზე, რომელიც ლიტერატურულ მათემატიკას, ასევე, ლიტერატურულ სინტაქსს წააგავდა.

„პრადის სკოლის ეპისტემოლოგიამ მოარიგა სოსიურისეული ოპოზიცია სინქრონიასა და დიაქრონიას, სტრუქტურულ და ისტორიულ შესწავლას შორის; სოსიური მიუთითებდა ენის „მეცნიერულ“ შესწავლაზე და მას XIX ს-ის ისტორიულ ლინგვისტიკას უპირისპირებდა. სოსიურის მიერ ენის ხელახალი

სისტემური კვლევა ეფუძნება სამ მტკიცებულებას: ენის სისტემურ ბუნებას, სადაც მთელი მეტია, ვიდრე მის ნაწილთა ჯამი; ენობრივ ელემენტთა ფარდობითობის კონცეფციას, სადაც ენობრივი „ერთეულები“ განისაზღვრება ერთმანეთის მიმართ შეთანხმებისა და კონტრასტის თვალსაზრისით; ენობრივ ელემენტთა შემთხვევითი ბუნების კონცეფციას, სადაც ეს ელემენტები განისაზღვრება მათი ფუნქციის, დანიშნულებისა და არა ნიშანდობლივი თვისებების მიხედვით“ (დოიაშვილი, 2008:61-62).

სემიოტიკის განვითარება დაუკავშირდა მე-19-20 საუკუნეების დიდ მეცნიერულ აღმოჩენებს. სემიოტიკა, როგორც ნიშნებისა და ნიშანთა სისტემების შემსწავლელი მეცნიერება, აერთიანებს ნიშნობრივი მოვლენების შესახებ ცოდნის ყველა მიმართულებას. ნიშნის (semeion – ნიშანი) კლასიკურ განსაზღვრებად აღიარებულია ამერიკელი ფილოსოფოსისა და ლოგიკოსის **ჩარლზ სანდერს პირსის** დეფინიცია: „ცნობიერებაში ნიშანი ახდენს საგნის რეპრეზენტაციას და ენაცვლება მას“ (დოიაშვილი, 2008:95).

სემიოტიკა უკავშირდება ინგლისურ-ამერიკული სამეცნიერო სკოლების გამოკვლევებს, ფორმალურ ლოგიკურ-მათემატიკურ მიმართულებას. სემიოტიკასთან ერთად გამოიყენება ტერმინი „სემიოლოგია“, რომელსაც უკავშირებენ ფრანგულ სტრუქტურალიზმსა და პოსტრუქტურალიზმს და ლინგვისტური მეთოდის აღმნიშვნელ ტერმინად მიიჩნევენ.

სემიოტიკა ნიშანთა ქცევა-მოქმედების სამ ძირითად სფეროს შეისწავლის: **სინტაქტიკა** იკვლევს ნიშანთა ურთიერთობას თვით სისტემის შიგნით; **სემანტიკა** – ნიშნებსა და ობიექტებს შორის დამოკიდებულებას; **პრაგმატიკა** შეისწავლის ნიშანთა ურთიერთობას იმათთან, ვინც ამ ნიშნებით სარგებლობს.

სემიოტიკაში ჩამოყალიბდა ორი ძირითადი მიდგომა. **პირველი** - ლოგიკური სემიოტიკა, **ჩარლზ სანდერს პირსის** სახელს უკავშირდება და იკვლევს ნიშანს ლოგიკაში. ასევე აინტერესებს სემიოზისი, როგორც აღსანიშნის გარდაქმნა ნიშნად. მეორე მიდგომა უკავშირდება **ფერდინანდ დე სოსიურის** სახელს და შეისწავლის ნიშანთა სიცოცხლეს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

სოსიურისეულმა ნიშნის გაყოფამ ორ კომპონენტად – აღმნიშვნელად (აკუსტიკური ხატი) და აღსანიშნად (ცნება) და მათ შორის მიმართებამ გადაწყვეტი მნიშვნელობა იქონია სემიოტიკის განვითარებაზე. **ჩარლზ სანდერს**

პირსი სამ ასპექტს განიხილავდა: იკონურ, ინდექსალურს და სიმბოლურ განზომილებებს.

ამ ორი შეხედულებიდან წარმოიშვა და განვითარდა სემიოტიკური ანალიზი. მნიშვნელოვანი ნამუშევრები შეიქმნა პრალასა და რუსეთში. სემიოტიკამ მეცნიერებისა და ხელოვნების ბევრი სფეროს ყურადღება მიიპყრო – ფილმი, თეატრი, მედიცინა, არქიტექტურა, ზოოლოგია და სხვა სფეროები, რომლებიც დაინტერესებულნი არიან კომუნიკაციით და ინფორმაციის გადაცემით.

სემიოტიკოსთა აზრით, ყველაფერი შეიძლება გაანალიზებულ იქნეს სემიოტიკურად. პირსი მიიჩნევდა, რომ ინტერპრეტატორებს შეუძლიათ ნიშნის მნიშვნელობის სრულყოფა.

„ნიშანი ენაცვლება რაღაცას, სახელდობრ, თავის ობიექტს. იგი წარმოადგენს მას არა ყველა დამოკიდებულებაში და მთელი მოცემულობით (მთლიანად, ყველა ასპექტით), არამედ იმ იდეასთან შესაბამისობაში, რომელსაც მე ვუწოდებ ბაზისურს, ანუ ნიშნის საფუძველს” (დოიაშვილი, 2008:98).

ეს განასხვავებს პირსის შეხედულებას სოსიურის ნიშანთა ფუნქციონირების შეხედულებისაგან. პირსი მიიჩნევდა, რომ ყველაფერი წარმოადგენდა ნიშანს.

სოსიურის აზრით, აღსანიშნი არის საგნის წარმოდგენა, იდეა, აღმნიშვნელი კი – ბგერათა გარკვეული რიგის წარმოსახვითი ხატი. ნიშნის სპეციფიკას განსაზღვრავს მხოლოდ მისი ფუნქცია მეტყველების აქტში. პირსის ნიშანი უკავშირდება რეფერენტს და ინტერპრეტანტას.

„სოსიურისთვის ნიშანი სისტემის ნაწილია, რომელიც დგინდება მხოლოდ სისტემის სხვა ელემენტებთან ოპოზიციურობაში ან მათგან განსხვავებულობით. პირსთან კი ნიშანს ტრიადული კავშირი წარმოშობს, რომელიც ინტერპრეტაციის დინამიურ პროცესში გადადის. ეს ტრიადულობა პირსის სემიოტიკის ფუნდამენტური ცნებაა. იგი ნიშანს ახასიათებს, როგორც სამნაწილიან მთლიანობას: ნიშანი, აღსანიშნი საგანი და შემეცნება, რომელიც გონებაში მიმდინარეობს. სემიოზისის ეს სამი პოზიცია ასე გამოიყურება: 1. ნიშანი ანუ რეპრეზენტანტი – აღქმისთვის მისაწვდომი ელემენტი, რომელიც ენაცვლება ობიექტს; 2. ინტერპრეტანტი – ამ ობიექტის მენტალური ხატი;

დაბოლოს, 3. რეფერენტი, ანუ თვით ობიექტი. არსებითად, შეიძლება ითქვას, რომ პირის სემიოტიკის კვლევის ობიექტს წარმოადგენს არა ნიშანი, არამედ სემიოზისის თვით პროცესი. სემიოზისი – ესაა „ტრიადული ქმედება ნიშნისა“, პროცესი, რომლის დროსაც ნიშანი კოგნიტიურ ზემოქმედებას ახდენს თვით ინტერპრეტატორზე. პირის თანახმად, ობიექტი, ანუ რეფერენტი, რომელიც ნიშნის მიღმა ამოიკითხება, პრინციპულად სუბიექტურია და დამოკიდებულია აღმქმელზე. სოსიურისთვის ობიექტი (აღსანიშნი) არ გულისხმობს რეალურ საგანს ან მოვლენას. იგი მხოლოდ ფორმას: „**ენობრივი ნიშანი აერთიანებს არა საგანსა და მის სახელს, არამედ აზრსა და აკუსტიკურ ხატს**“. რომან იაკობსონი და „პრალის სკოლა“ სემიოზისისათვის აუცილებლად მიიჩნევს მესამე პირობასაც – ობიექტის, როგორც რეალობის არსებობას. ინტერპრეტანტა არის ის, „რაც წარმოიქმნება ინტერპრეტატორის ცნობიერებაში“. გამომდინარე იქიდან, რომ პირისთვის აზრიც ნიშანია, ხოლო ინტერპრეტაცია – სემიოზისის პროცესი, ის ინტერპრეტანტასაც ნიშნად მიიჩნევს“. (კვაჭანტირაძე, 2007:195-196)

სემიოტიკის მთავარ ამოცანას წარმოადგენს ნიშანთა სისტემები. სემიოტიკა განსაკუთრებით ინტერესდება კულტურის ანალიზით. სემიოტიკოსები ცდილობენ გამოიკვლიონ ჟურნალის რეკლამები, პოპულარული ცეკვები, დისნეილენდი და გამოიყენონ ორი მაგალითი როლან ბარტისა, პროფესიონალი მოჭიდავის და სტრიპტიზის მოცეკვავის შესახებ.

ბარტის მიხედვით, პროფესიონალი მოჭიდავე შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ნიშანთა სისტემა. ის შეიძლება ინტერპრეტირებულ იქნას, როგორც ენა, მნიშვნელოვანი მიზნით – აუწყოს აუდიტორიას, ვინ ვინ არის. სემიოტიკოსები ენას აღიარებენ ყველაზე ფუნდამენტურ და მნიშვნელოვან ნიშანთა სისტემად.

სემიოტიკა ნიშანში მოიაზრებს საგნებს, შესტებს, მოქმედებებს, ხმებს, წარმოსახვებს – ყველაფერს, რისი აღქმაც შესაძლებელია. ნიშნის სამი კლასიდან (ინდექსი, იკონი-ხატი და სიმბოლო) **ინდექსი** არის ნიშანი, სადაც აღმნიშვნელს აქვს კონკრეტული, მიზეზობრივი კავშირი აღსანიშნთან. მაგ: მოწევა აღნიშნავს ცეცხლს, კარებზე კაკუნი – ვიღაცის მოსვლას. **იკონი-ხატი** – არის ნიშანი, სადაც აღმნიშვნელი ფიზიკურად მსგავსია აღსანიშნისა. მაგ: ნახატი არის ხატი-იკონი იმისა, რასაც ის გამოხატავს. **სიმბოლო** – ნიშანია, სადაც ურთიერთობა აღსანიშნისა და აღმნიშვნელისა არის არა ბუნებრივი და აუცილებელი, არამედ

პირობითი, რომელიც მიღებულია საზოგადოების პირობებით. ცინულის კრისტალები ფანჯრის მინაზე არის ზამთრის ინდექსი. ფოტო გაყინული პეიზაჟისა – ზამთრის იკონი-ხატია. თუმცა იგივე ფოტო, ან წერილობითი აღწერილობა ზამთრის მოთხრობაში (როგორცაა ჯეკ ლონდონის To Build a Fire) იფუნქციონირებს, როგორც სიკვდილის სიმბოლო.

ამ სამი ნიშნიდან მხოლოდ სიმბოლოა ტექსტის ინტერპრეტაციისთვის საინტერესო. ადამიანების უმეტესობამ იცის, რომ ცეცხლი წარმოქმნის კვამლს (ინდექსი). იცის ასევე ისიც, რომ პრეზიდენტ კენედის პორტრეტი არის იკონი-ხატი, რადგანაც აქვს ისეთივე ფერის თმა, თვალები, კანი და სხვა მახასიათებლები, რაც პრეზიდენტს ჰქონდა. ადამიანებმა იციან აგრეთვე, რომ თეთრი ფერი არის სიმბოლო ქალწულობისა, წითელი კი – სექსუალურობისა, რომ რქა და ორთითი სატანას აღნიშნავს, ხოლო ჯვარი – ქრისტიანობის სიმბოლოა.

Three Aspects of Signs

| | Icon | Index | Symbol |
|-------------------|-------------------|-------------------|------------|
| Signify by | resemblance | casual connection | convention |
| Examples | pictures, statues | Fire/smoke | flags |
| process | Can see | can figure out | must learn |

(Berger 2004 :4)

| ნიშნის სამი ასპექტი | ხატი | ინდექსი | სიმბოლო |
|---------------------|-------------------------|-----------------------|---------------------|
| აღნიშვნა | მსგავსება | შემთხვევითი კავშირები | პირობითობა |
| მაგალითები | (სურათები, ქანდაკებები) | ცეცხლი/კვამლი | დროშები |
| პროცესი | ხედვის უნარი | გამორჩევის უნარი | სწავლის აუცილებლობა |

(ბერგერი, 2004 :4)

სემიოტიკოსების ამოცანაა ნიშანთა სისტემის სიმბოლური ფუნქციების გამოყოფა და გაანალიზება. სტრუქტურალისტური ხედვით, სემიოტიკა აანალიზებს ნიშანთა სისტემას სინქრონულად (მოცემული მომენტისთვის).

სემიოტიკოსებისთვის ყველაფერი შეიძლება იყოს ნიშანი. მთლიანი სამყარო არის „ტექსტი“ იმის მოლოდინში, რომ „წაიკითხონ“, მის თეორიულ ჩარჩოს აყალიბებს სტრუქტურალიზმი.

„სტრუქტურალიზმი ისტორიულად შეიძლება მივიჩნიოთ, როგორც გადასვლა სიმბოლურიდან პარადიგმულზე. არსებობს ნიშნის ისტორია და ეს მისი „გაცნობიერების“ ისტორიაა“ (ბარტი: 1989:246 იხ. კვაჭანტირაძე 2007:195-196).

დეკონსტრუქციაში საერთოდ უარყოფილია აღსანიშნი, როგორც რაიმე მნიშვნელობის მატარებელი. ინტერპრეტაცია კი მთლიანად თვითნებურ სუბიექტურ ქმედებად და სათამაშო პრაქტიკადაა მიჩნეული. ბარტის სემიოლოგია აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის სამი ტიპის დამოკიდებულებას გულისხმობს. პირველი – შინაგანი და ვირტუალურია, დანარჩენი ორი კი – გარეგანი და აქტუალური. პირველს ბარტი სიმბოლურს უწოდებს, თუმცა მას მარტო სიმბოლოებით არ შემოფარგლავს. მეორე ტიპის დამოკიდებულება სისტემაში ნიშნის საკუთარ, თუნდაც მინიმალურად განსხვავებულ ადგილს განაპირობებს და ბარტი ამ ტიპის ნიშნებს პარადიგმატულს უწოდებს. მესამე ტიპის ნიშნები სინტაგმატურია, რადგან აქ ნიშანი თავს ავლენს არა სხვა ნიშნებთან ვირტუალურ ურთიერთობაში, არამედ აქტუალურ მეზობლობაში. სინტაგმატურის მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ დამოკიდებულება წინადადების წევრთა შორის.

ნებისმიერი ნიშანი სამსახოვან მიმართებას მოიცავს – ერთ შინაგან და ორ გარე მიმართებას. პირველი ვირტუალურად მიმართავს ნიშანს სხვა ნიშანთა სიმრავლისკენ, რათა ჩაერთოს მეტყველებაში. მეორე აქტუალურად აკავშირებს ნიშანს გამომსახველობის სხვა ნიშნებთან. პირველი მიმართება სიმბოლურია, მაგალითად, წითელი ფერი მოძრაობის აკრძალვაა. იგივე წითელი ფერი, მეორე მიმართების დროს, არ წარმოადგენს აკრძალვას, ვიდრე არ ჩაერთვება მწვანე და ყვითელი ფერების ოპოზიციაში. ეს არის პარადიგმული მიმართება. მესამე სისტემა არის სინტაგმატური. ნიშანი ჩვენს წინაშე დგება სიმბოლურ, სისტემურ და სინტაგმატურ რაკურსში. ბარტის თეორიის მიხედვით, სინტაგმატურში

ნიშან-ინდექსები, ხოლო სიმბოლურში – იკონური და სიმბოლური ნიშნები მოიაზრება.

უმთავრესი წყარო სემიოტიკისა არის ის, რომ ის მოდელად იღებს ლინგვისტიკას და ლინგვისტურ ცნებებს მიმართავს სხვა ფენომენს – ტექსტს. სემიოტიკური ანალიზის გასაღები არის ორი ცნება: ნიშანი და მიმართება. სემიოტიკური ანალიზის დროს, პირობითი და დროებითი განცალკევდება შინაარსსა და ფორმას შორის, ყურადღება კი გადაიტანება ნიშანთა სისტემაზე, რომელიც ქმნის ტექსტს.

დევიდ ჰერბერტ ლორენსის რომანის კვლევისას, ჩვენ მიზნად დავისახეთ კი არ გავხსნათ რაღაც „დამალული“, „ფარული“, აქამდე შეუმჩნეველი, არამედ მწყობრში მოვიყვანოთ ენა და დავუკავშიროთ ის „სხვა ენას“, რომელიც არის ავტორის მიერ თავისი ეპოქის შესაბამისად შემუშავებული ლოგიკური ფარგლების ფორმალური სისტემა, ვინაიდან ნაწარმოები, რომელიც კრიტიკის ობიექტი ხდება, არასდროს არის მთლიანად გაუგებარი, ფარული ან „მისტიური“, არც მთლიანად გასაგები. ის თითქოს ღიად წარმოგვიდგენს აღმნიშვნელთა სისტემას, მაგრამ ხელთ არ გვეძლევა, როგორც აღმნიშვნელი ობიექტი. ერთი მხრივ, ნაწარმოებს შესწევს ძალა, დასვას კითხვები და თავად არ გასცეს პასუხი. მეორე მხრივ, ის უსასრულოდ ღიაა ხელახალი გაშიფვრისათვის, მსგავსად ენისა, რომლის არსი არა შეტყობინებაშია, რომელსაც ის მოიცავს, არამედ თავად „სისტემურობაში“.

სოსიურის მიხედვით, ენაში მხოლოდ განსხვავებებია, ის მიიჩნევს, რომ ცნებებს აქვს მნიშვნელობა მიმართებათა გამო, და ეს ურთიერთმიმართებანი არის ოპოზიციური. როგორც მან აღნიშნა, ეს არის აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის კავშირი. საინტერესოა, როგორ ქმნიან აღმნიშვნელები ნაწარმოებებს? და ჩვენ, მკითხველნი, როგორ ვიგებთ მათ?

არსებობს გარკვეული სტრუქტურული ასოციაცია, კოდი, რომელთაც ჩვენ ვიყენებთ, რათა ნიშანთა ინტერპრეტაცია მოვახდინოთ. მაგალითისთვის საინტერესოა შერლოკ ჰოლმსის მოთხრობა „ლურჯი კარბუნკული“ (Blue Carbuncle): უოტსონი ათვალისწინებს პოლიციელის მოტანილ ქუდს, დამტვერილს, გახუნებულს, ძველსა და ლაქებიანს, და ვერაფერს ხვდება. ჰოლმსი კი ამბობს, რომ ქუდის მფლობელი არის ინტელექტუალური, რომ ის მეუღლეს არ უყვარს

და, სავარაუდოდ, არ აქვს გაზი ოჯახში”. ჰოლმსი ქუდზე ამჩნევს ამის აღმნიშვნელებს. თუმცა ყველა მწერალთან როდია ნიშანი წინა პლანზე გამოტანილი და ხილვადი, ადვილად ამოსაცნობი, ამიტომაც რთულია დასკვნების გამოტანა. მათი გამოვლენა, აღმოჩენა და შემდეგ მათი ამოხსნა – მკითხველის ამოცანაა. უმბერტო ეკომ ნიშანი ხუმრობით განსაზღვრა, როგორც ყველაფერი ის, რაც ემსახურება ჭეშმარიტების დაფარვას, რამდენადაც ნიშანი ჯდება რაღაც სხვის ადგილას, ანუ, პირდაპირი მნიშვნელობით, ამ სხვას მალავს. უმბერტო ეკომ განაცხადა, რომ „თუკი ნიშნებს ძალუბთ სიმართლის თქმა, მათ ასევე შეუძლიათ მოტყუებაც” (ეკო, 1976:7).

ეკოს მოსაზრების დასამტკიცებლად შორს წასვლა არ არის საჭირო. მაგალითისთვის თეატრი გამოდგება, სადაც ადამიანები თავს გვაჩვენებენ, რომ გააჩნიათ ის გრძნობები, წარმოდგენები, რასაც განასახიერებენ. ასევე, პარიკის მაგალითიც, რისი მეშვეობითაც მელოტი ადამიანები მალავენ თავიანთ თავს ან განსხვავებული ფერის თმებით წარსდგებიან ჩვენს წინაშე. ცნობილია, რომ ქალები ყველაზე ხშირად ქერად იღებენ თმას. ქერა თმის მრავალნაირი ინტერპრეტაცია არსებობს. ის ასოცირდება სიცივესთან და უმწიკვლოებასთან. დევიდ ჰერბერტ ლორენსის აზრით, ამერიკულ რომანებში ქერა ქალები ხშირად წარმოდგენილნი არიან, როგორც ცივნი და მიუწვდომელნი, მაშინ, როცა მუქი ფერის თმის ქალბატონები არიან ვნებიანნი და სექსუალურნი.

სოციოლოგი ჩარლზ ვინიკი (Charles Winick) მიიჩნევს, რომ წაბლისფერთმიანი მანდილოსანი, რომელიც ქერად იღებდა, გამოიყურება როგორც ქერა, მაგრამ აზროვნებს როგორც წაბლისფერთმიანი.

ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდან ნათელია, რომ სემიოტიკური თვალსაზრისით, თუკი ნიშანი გამოიყენება კომუნიკაციაში, მაშინ ის შეიძლება ტყუილის გადმომცემიც კი იყოს.

სოციოლოგი და პოსტმოდერნისტი თეორეტიკოსი – ჟან ბოდრიარი მიიჩნევს, რომ რეალობა შეცვალა ჰიპერრეალობამ, რომლის მიხედვითაც, ნიშანი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ის, რასაც აღნიშნავს. ბოდრიართან ჰიპერრეალობა არის ყველაზე განვითარებული ფორმის სიმულაციის სინონიმი: ავტონომიური სიმულაცია. სიმულაციის მაგალითია დისნეილენდი, რომელიც უფრო მნიშვნელოვანი და რეალური გახდა ადამიანებისთვის, ვიდრე მათი

იმიტაციისთვის შექმნილი რეალობა. ბოდრიარმა ისიც კი განაცხადა, რომ დისნეილენდი ეხლა არის ყველაზე შორი რეალობა და ამერიკა მისი იმიტაცია.

ის, რაც ნიშნების გაგებას ბუნდოვანს ხდის, არის მეტყველება. მეტყველების დროს ყველა ერთნაირად ვერ აღიქვამს ნიშნებს. სოსიური განასხვავებს ენას და მეტყველებას. ენა არის სოციალური ინსტიტუტი, რომელიც მოიცავს სისტემატიზებულ წესებს და პირობებს. ის გვაძლევს საუბრის საშუალებას. თითოეული ადამიანი საუბრობს საკუთარი მანერით, მაგრამ მათი მეტყველება ეფუძნება ენასა და წესებს, რომელთაც ყველა სწავლობს. გადაცემის დროს გამოყენებული ნარატივი, რომელიც კონკრეტულ შემთხვევაში განიხილება, როგორც მეტყველება, არის გასაგები თავისი აუდიტორიისათვის, რადგანაც აუდიტორიამ იცის ენა. ეს იმიტომ, რომ ჩვენ ვიცით ნიშნები და ვიცით, რასაც აღნიშნავენ ისინი. ჩვენ ვიცით კოდები. ზოგჯერ ხდება ისე, რომ ტელეწამყვანის კოდი არ არის ის, რასაც აუდიტორია იყენებს. სწორედ აქ იწყება გაუგებრობა და მყარდება ცუდი კომუნიკაცია.

სემიოტიკა გვასწავლის, როგორ გავშიფროთ და გავაცნობიეროთ წესები. შეტყობინებები, რომელთაც ჩვენ ვაგზავნით და ვიღებთ, მსგავსია მეტყველებისა. სემიოტიკას აინტერესებს:

1. როგორ იქმნება და გადაიტანება მნიშვნელობა ტექსტში, ნარატივებში, მოთხრობებში;
2. სემიოტიკის ინტერესის საგანს წარმოადგენს ტექსტში არსებული ნიშნები. ისინი გაიგება, როგორც აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის კომბინაცია;
3. ვინაიდან თავისი კონკრეტული მნიშვნელობა არაფერს გააჩნია, ურთიერთობა-მიმართებანი, რომელიც არსებობს ნიშნებს შორის, არის გადამწყვეტი. ანალოგია შეიძლება გაკეთდეს სიტყვებსა და გრამატიკაზე: ენა არის სოციალური ინსტიტუტი, რომელიც გვეუბნება, თუ როგორ უნდა გამოვიყენოთ სიტყვები, მეტყველება კი არის ინდივიდუალური აქტი, რომელიც ენას ემყარება;
4. ტექსტი შეიძლება მივამსგავსოთ მეტყველებას, რომელიც მოიცავს გრამატიკას, რაც ტექსტს მნიშვნელოვანს ხდის. კოდები და შეთანხმება- კონვენციები ნარატივში ნიშნებს გასაგებს ხდის და აყალიბებს მოქმედებებს.

კოდები ასოციაციის რთული ნიმუშებია, რომელთაც საზოგადოებისა და კულტურის წევრები სწავლობენ. სწორედ ეს კოდები – ადამიანთა გონებაში არსებული „ფარული სტრუქტურები“ ახდენენ გავლენას ნიშანთა ინტერპრეტაციაზე. ამ მხრივ კულტურები წარმოადგენენ კოდიფიკაციის სისტემებს, რომელთაც დიდი როლი აკისრიათ ადამიანთა ცხოვრებაზე. იყო კულტურის წევრი – ნიშნავს ისწავლო გარკვეული რაოდენობა კოდებისა, რომლებიც სპეციფიკურია სოციალური კლასისათვის, გეოგრაფიული ადგილმდებარეობისათვის, ეთნიკური ჯგუფისთვის.

სემიოტიკის ინტერესის სფეროა სიტყვის კონოტაციური მნიშვნელობა. უპრიანია, განვმარტოთ კონოტაციისა და დენოტაციის მნიშვნელობა:

კონოტაცია მიმართავს კულტურულ მნიშვნელობას, რომელიც უკავშირდება სიტყვას. სიტყვის კონოტაცია მოიცავს სიტყვასთან დაკავშირებულ სიმბოლურ, ისტორიულ და ემოციურ მიმართებებს.

დენოტაცია კი მიუთითებს სიტყვების ლიტერატურულ, ექსპლიკაციურ მნიშვნელობაზე. მაგ. თოჯინა ბარბი სათამაშო გოგონას აღნიშნავს. სათამაშოს კონოტაცია არის დისკუსიის საგანი. ზოგი სწავლული მიიჩნევს, რომ ბარბი თოჯინას გამოჩენამ აღნიშნა ქალის დედობის, როგორც მთავარი როლის, დასასრული და მყიდველის კულტურის მნიშვნელობა მოიტანა. ეს იმიტომ, რომ ბარბი თოჯინა მთელ დროს ტანსაცმლის ყიდვაში ატარებს. ის პატარა გოგონებს დედობისთვის არ ამზადებს. ბერგერი გვთავაზობს დენოტაციის და კონოტაციის ძირითად განმასხვავებელ ნიშნებს.

Comparison of Denotation and Connotation - დენოტაციის და კონოტაციის შედარება

| | |
|---|---|
| Connotation-კონოტაცია | Denotation-დენოტაცია |
| Figurative-ფიგურალური | Literal-ლიტერატურული |
| Signified/s-აღნიშნული | Signifier/s-აღმნიშვნელი |
| Inferred-ნაგულისხმევი | Obvious-აშკარა |
| Suggests meanings-შემოთავაზებული მნიშვნელობა | Describes- აღწერა |
| Realm of myth-მითის სამყარო | Realm of existence-რეალური სამყარო |

(ბერგერი, 2004:17)

„ჩვენ უფრო მეტად კონოტაციაზე შეგვიძლია ვისაუბროთ, რადგან სიტყვებსა და საგნებს შორის მიმართებები სოციალურ მნიშვნელობებზეა დამყარებული. წმინდა მნიშვნელობის ნაცვლად ჩვენ ვპოულობთ საზრისებით დატვირთულ, უკვე ნახმარ სიტყვებს, რომელთა მნიშვნელობის გაგებას, საგანზე მითითების ნაცვლად, დისკურსიდან ამოსვლით უნდა ვცდილობდეთ” (ებანოიძე, 36:2006).

მთავარია მნიშვნელობის განსაზღვრა სოციალური, კულტურული, იდეოლოგიური თვალსაზრისით. სემიოტიკური ანალიზი გვერდს უვლის ნამუშევრის რაობის შეფასებას და ორიენტირებულია ელემენტთა ურთიერთობაზე.

სემიოტიკური ანალიზისას საზოგადოების მნიშვნელობა უმნიშვნელოვანესია. აღმნიშვნელ-აღსანიშნის კავშირი დაფუძნებულია პირობებზე. ამიტომაც, გვესაჭიროება საზოგადოება და მისი კანონები, რათა მოვახდინოთ აღმნიშვნელთა ინტერპრეტაცია.

ჯონათან ქულერი წიგნში „ფერდინანდ დე სოსიური“ წერს, რომ ადამიანებისთვის საზოგადოება არის ძირითადი რეალობა, და არა მხოლოდ ინდივიდუალური მოქმედებათა ნაერთი. თუკი ვინმეს სურს ადამიანის ქცევის შესწავლა, უნდა გაითავისოს, რომ არსებობს სოციალური რეალობა. ვინაიდან მნიშვნელობები სოციალური პროდუქტებია, მათი ახსნაც სოციალურ კონტექსტში უნდა მოხდეს. ინდივიდუალური მოქმედებები და სიმპტომები უნდა განიხილებოდეს ფსიქოანალიტიკურად, რადგან ისინი ფსიქიკური პროცესების შედეგებს წარმოადგენენ. ლინგვისტური კომუნიკაცია შესაძლებელია, რამდენადაც ჩვენ შესწავლილი გვაქვს კოლექტიური ნორმების სისტემა, რაც აყალიბებს მსოფლიოს და მნიშვნელობას ანიჭებს ვერბალურ აქტებს.

კულტურა შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც კოდების კოლექცია. კულტურის გასაგებად კი აუცილებელია მოვახდინოთ „დეკოდირება“ ხალხის ქცევისა თავიანთ კულტურაში.

სემიოტიკა გვეხმარება სხვადასხვა სახისა და ფორმის კომუნიკაციათა მნიშვნელობების ინტერპრეტაციაში, ასევე იმ მნიშვნელობათა გაშიფვრაში, რომლებიც არ არის აშკარა საზოგადოებისათვის.

ფრანგი სწავლული და მარკეტინგის ექსპერტი ქლოტარ რაპაილი (Clotaire Rapaille) გვთავაზობს ყველის მაგალითს, რომლის კოდი საფრანგეთში არის „ცოცხალი“. ამაზე მიუთითებს ფრანგების მიერ ყველის არჩევა. ყიდვისას ისინი ყნოსავენ და ამით არკვევენ ყველის ასაკს. მხოლოდ ამის შემდეგ ყიდულობენ, მიაქვთ სახლში და, უმეტეს შემთხვევაში, დასაძველებლად ისევ აჩერებენ შეფუთულს. ამერიკელების დამოკიდებულება ყველის შეძენის მიმართ სხვაგვარია: ამერიკული კოდი ყველისა არის „მკვდარი“, ვინაიდან აქ ტექნოლოგია „კლავს“ ყველს სტერილიზაციის დროს. ზემოთ ხსენებული მაგალითები მიგვითითებს, რომ კულტურა შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც ერთობლიობა სხვადასხვა სახის კოდებისა, რომელთა შესწავლა სემიოტიკოსებს აძლევს საშუალებას, მოახდინონ მათი „დეკოდირება“. ჩვენ უნდა დავინახოთ ყველაფერი, როგორც ნიშნები. ამის შემდეგ დავიწყებთ ფიქრს ამ ფენომენის შიდა ურთიერთობებზე, რაც საშუალებას მოგვცემს, გავიგოთ მათი მნიშვნელობა.

სემიოტიკური გაგებით, ადამიანები ნიშნის მაწარმოებელი ქმნილებებია. ჩვენი მოქმედებებით, სხვადასხვა სახის კოდების მეშვეობით, ვაგზავნი შეტყობინებებს ჩვენსავე შესახებ. ასევე უამრავ შეტყობინებას ვღებულობთ კოდირებული რეკლამებით, მაგრამ იშვიათად ვაცნობიერებთ მათ.

სემიოტიკა გვასწავლის როგორც ჩვენთვის გამოგზავნილი, ისე ჩვენ მიერ გასაგზავნი შეტყობინებების გაშიფვრასა და გააზრებას, რადგანაც, ძალიან ხშირად, ჩვენ ვერ ვიგებთ, სხვები როგორ ინტერპრეტირებენ ჩვენს შეტყობინებებზე.

„არც ერთ წინადადებას არ შეუძლია გამოხატოს რაიმე თავის თავზე, ადამიანს აქვს ნებისმიერი აზრის გამომხატველი ენების შექმნის ნიჭი, თუმცა აზრზე არ არის, თუ რას ნიშნავს თითოეული სიტყვა“ (ვიტგენშტეინი: იხ. კალანდაძე, 2006:169).

როგორც აღვნიშნეთ, სემიოტიკა განვითარდა სტრუქტურალიზმიდან, ამიტომაც რთულია ისაუბრო სემიოტიკისა და სტრუქტურალიზმის ძირითად განსხვავებებზე, რადგანაც მათი ობიექტები და მეთოდები ერთმანეთის მსგავსია.

ასევე რთულია ევროპული სემიოტიკის განცალკევება სტრუქტურალიზმისაგან. ვინაიდან ლინგვისტური სტრუქტურალიზმი პირდაპირ მომდინარეობს სოსიურისგან, ელმსლევისა და იაკობსონისაგან.

სოსიურამდე ენა შეისწავლებოდა ისტორიულად-დიაქრონულად. სწორედ მან გააანალიზა, რომ ენა უნდა გავიგოთ არა როგორც კოლექცია ცალკეული სიტყვებისა, თავისი ისტორიით, არამედ როგორც სტრუქტურული სისტემა სიტყვათმორისი ურთიერთობებისა, სინქრონულად.

როგორც აღვნიშნეთ, სიტყვა არის ლინგვისტური ერთეული, რომელიც შედგება აღმნიშვნელისა და აღსანიშნისაგან. აღმნიშვნელი არის აკუსტიკური ხატი. აღსანიშნი – ცნება, რომელზეც აღმნიშვნელი მიუთითებს. აკუსტიკური ხატი ხდება სიტყვა, როდესაც ის ცნებას დაუკავშირდება. მათი ურთიერთმიმართება განპირობებულია სოციალური პირობით.

სტრუქტურალიზმი არის ანალიტიკური მეთოდი, რომელიც გულისხმობს ლინგვისტური მოდელის გამოყენებას ზოგადი სოციალური ფენომენის დონეზე.

სტრუქტურალიზმი იკვლევს „ღრმა სტრუქტურებს“, ხაზს უსვამს ნიშანთა სისტემების „ზედაპირულ თვისებებს“. რომან იაკობსონი აცხადებდა, რომ ენა არის ცენტრალური და ყველაზე მნიშვნელოვანი ყველა ადამიანურ სემიოტიკურ სისტემას შორის.

ემილ ბენვენისტის მიხედვით, „ენა არის ინტერპრეტირებული სისტემა ყველა ლინგვისტურ თუ არალინგვისტურ სისტემასთან შედარებით“ (ბენვენისტი, 1969:239).

სტრუქტურული ანალიზი მიმოიხილავს მოდელს, რომელიც, შესაძლოა, არ იყოს ნიშანი (მაგალითად, ნათესაური სისტემები), მაგრამ ის შეიძლება ჩაითვალოს, როგორც ნიშანთა სისტემა. ეს ხსნის, თუ რატომ შეიცვალა „სტრუქტურალიზმი“ ტერმინით „სემიოტიკა“ და „სემიოლოგია“. სემიოლოგიური თვალსაზრისით, ნიშნები წარსდგებიან სამმაგ პროცესში – სემიოზისში, რომელიც მიოცავს სინტაქსს (ნიშანთა შორის მიმართებათა შესწავლა), სემანტიკას (ნიშანსა და აღსანიშნს შორის მიმართებათა შესწავლა) და პრაგმატიკას (ნიშანსა და მის ინტერპრეტაციას შორის მიმართება).

სტრუქტურალიზმის ჩამოყალიბება უკავშირდება პრადის სკოლას. „პრადის სკოლისთვის დამახასიათებელია სტრუქტურის, როგორც მთელის, გაგება, რაც რომანტიზმის ტოტალურობის პარადიგმიდან უნდა იღებდეს სათავეს. თავისი სინთეზური ხასიათით, სიმეტრიულობისკენ სწრაფვის თუ „სამყაროს გეომეტრიული ხედვის გამო“, პრადის სკოლა ჰოლისტურ

(მთლიანობისკენ სწრაფვის იდეით აღბეჭდილ) გაგებას უახლოვდება” (დოიაშვილი, 2008:57).

პრალის სკოლის გარეშე შეუძლებელია XX საუკუნის სტრუქტურალიზმის საერთო სახის წარმოდგენა როგორც ისტორიული, ასევე თეორიული თვალსაზრისით. მისმა წარმომადგენელმა – მუკარჟოვსკიმ ლიტერატურული ნაწარმოები განიხილა, როგორც მწერალსა და მკითხველს შორის არსებული სიდიდე, ანუ ნიშანი, ხოლო ლიტერატურა – როგორც კომუნიკაციის პროცესი, ავტორსა და მსმენელს შორის უწყვეტი დიალოგი.

„სტრუქტურალიზმის „პირველი ტალღისათვის” (ჟენევის, კოპენჰაგენის, პრალის სკოლები) ამოსავალია რეალობა. ნიშნის საშუალებით, ენა - ზეპირიც და წერილობითიც, ისწრაფვის ასახოს რეალობა, მოახდინოს მასზე გავლენა პირდაპირ ან ირიბად. სტრუქტურალიზმისთვის მეთოდოლოგიურ ჭრილში ყველაზე მნიშვნელოვანია სოსიურის პოსტულატი, რომ ენა წარმოადგენს ფორმას და არა სუბსტანციას, და რომ იგი მხოლოდ განსხვავებებზე დაფუძნებული წმინდა ფორმალური სისტემაა. ნიშნის სუბსტანციურობის უარყოფა მეთოდოლოგიურად ეხმიანებოდა ტრანსცენდენტალური სუბიექტისა (მილმური, ცდის განმაპირობებელი და მისგან დამოუკიდებელი, ღმერთი) და ისტორიული აპრიორულობის (განმაპირობებელი, განმსაზღვრელი ძალა) უარყოფას. სწორედ ამ ხაზის უკიდურესმა განვითარებამ მოიტანა პოსტსტრუქტურალისტურ და პოსტმოდერნისტულ ეტაპებზე ნაწარმოების შემოქმედის – ავტორის ტრადიციული ცნებების გადაფასება და, საბოლოოდ, მათზე უარის თქმაც (მაგალითად, ე. წ. „ავტორის სიკვდილი”, რომელიც მოვიანებით თვით ამ აზრის „პიონერის”, ჟერარდ ჟენეტის მიერვე იქნა შეფასებული „გადაჭარბებად” (კვაჭანტირაძე 10-11: 2008).

ბარტის ცნობილი მოსაზრებით, ენა საუბრობს და არა ავტორი. ენა მოქმედებს, ენა ასრულებს და არა პიროვნება. როდესაც მწერლები წერენ, ისინი თავად იწერებიან. ერთი და იგივე ენა მიისწრაფვის მოედოს ლიტერატურის ყველა კუთხეს და მზად არის საკუთარ თავსაც დაუდგეს ზურგსუკან. წიგნი ხდება ატაცებული თავად ადამიანისაგან, რომელიც მას წერს. ლიტერატურულ დისკურსს თან ვუჯერებთ, თან - არა. კითხვის აქტის დროს მუდმივად

ენაცვლება ერთმანეთს ორი სისტემა. შეხედავ სიტყვას – ეს ენაა, შეხედავ აზრს – ეს ლიტერატურა.

როგორც მიხაილ ბახტინმა ჩამოაყალიბა, ენა არის დიალოგური ფუნქციის, რაც იმას ნიშნავს, რომ საუბრისას, ის, რასაც ჩვენ ვამბობთ, დაკავშირებულია იმასთან, რაც უკვე ვთქვით და იმ გამოთქმებთან, რაც მომავალში უნდა ვთქვათ. ვინაიდან, მისი აზრით, სიტყვა კონვერსაციის დროს მიმართულია მომავალ საპასუხო სიტყვასთან, ის იწვევს პასუხს, წინასწარ ჰვრეტს მას და თავის თავს განაწყობს პასუხის გასაცემად.

ე. კასირერი ენას, მითს, რელიგიას, ხელოვნებას და მეცნიერებას მიიჩნევს „სიმბოლურ ფორმად“, რომლის საშუალებითაც ადამიანი აწესრიგებს თავის გარშემო არსებულ ქაოსს.

ნიშნის კულტურისა და ლიტერატურაში მისი ფუნქციური ანალიზის შემდეგ, ტექსტი განიხილება, როგორც ნიშანი, ამავე დროს, როგორც ნიშანთა გარკვეული სისტემა.

ტერმინი „ტექსტი“ ფართოდ გამოიყენება როგორც ლინგვისტიკაში, ასევე ლიტერატურათმცოდნეობაში, ესთეტიკაში, სემიოტიკაში, კულტუროლოგიასა და ფილოსოფიაში. ამ სიტყვის მიღმა დგას ბევრი განსხვავებული, თუმცა ურთიერთდაკავშირებული მნიშვნელობა.

XX საუკუნის სწავლულები ლიტერატურულ-მხატვრული ტექსტის განზომილებაში რთავენ მათ მიერ წარმოდგენილ და დახატულ იდეებს, კონცეფციებს, აზრებს და მხატვრულ შინაარსს. სემიოტიკური გაგებით, ტექსტში მოიაზრება მისი არაენობრივი (გეოგრაფიული რუკები, სახვითი ხელოვნების ნიმუშები), მსმენელობითი (სიგნალიზაცია, მუსიკალური ნაწარმოებები), ან კიდევ მხედველობითი და მსმენელობითი ტექსტები (ლიტურგია, თეატრალური ხელოვნება, კინო და ტელეინფორმაცია) ერთდროულად. ხშირ შემთხვევაში, ტექსტი და ნაწარმოები სინონიმურნი არიან.

ტექსტი არის ციტატებისაგან მოქსოვილი. ყოველი ტექსტი მოიცავს ახალ ქსოვილს, შექმნილს ძველი ციტატებისგან, რომლებიც წარმოადგენენ კულტურის კოდების, ფორმულების, რითმული სტრუქტურების, სოციალური იდიომების ფრაგმენტებს. ყველა მათგანი ტექსტშია თავმოყრილი. ტექსტამდე და მის ირგვლივ არსებობს ენა, რომელიც წარმოადგენს ნებისმიერი ტექსტის

აუცილებელ წინამორბედს. ბარტის მოსაზრებით, ნებისმიერი ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს. ტექსტი არსებობს მხოლოდ ტექსტთაშორისი ურთიერთობებით, ინტერტექსტუალიზმით. მწერლის ერთადერთი შესაძლებლობა არის ნაწერის აღრევა, ერთის დაპირისპირება მეორესთან.

კლოდ ლევი სტროსს კი ისეთი შეგრძნება ჰქონდა, რომ თითქოს თავად კი არ წერდა წიგნებს, არამედ წიგნები იწერებოდნენ მისი მეშვეობით. თავის თავს წარმოუჩნდებოდა, როგორც ადგილი, სადაც რაღაც ხდებოდა, მაგრამ ის იქ არ იმყოფებოდა.

1968 წელს როლან ბარტმა დაამკვიდრა ტერმინები „ავტორის სიკვდილი“ და „მკითხველის დაბადება“, რომელთა თანახმად, ტექსტის მთლიანობა ეყრდნობა არა მის წარმოშობას, არამედ დანიშნულებას. ბარტმა დასძინა, რომ გაქრა მითი მწერალზე, როგორც ღირებულებათა მატარებელზე. ის ავტორს უწოდებს ტექსტის მამას, ხასიათებს მას დესპოტურად და გარდაცვლილად მიიჩნევს. ავტორს ის უპირისპირებს ცოცხალ ტექსტს. მიიჩნევს, რომ ავტორის ნაცვლად მოვიდა სკრიპტორი, რომელიც ატარებს არა ვნებას, ხასიათს, გრძნობებს ან შთაბეჭდილებებს, არამედ ისეთ განუსაზღვრელ ლექსიკონს, რომლითაც ასაზრდოებს თავის ნაწერს.

„ავტორის ნაცვლად მოვლენილი სკრიპტორი თავის თავში ვნებებს, ხასიათებს, გრძნობებს ან შთაბეჭდილებებს კი არ ატარებს, არამედ მხოლოდ ამგვარ უსასრულო ლექსიკონს, რისი მეშვეობითაც იგი წერს, წერს შეუჩერებლად, განუწყვეტლივ; ცხოვრება მხოლოდ ბაძავს წიგნს, წიგნი კი ნიშნებითაა მოქსოვილი, თავადაც რაღაც უკვე დავიწყებულს ბაძავს და ასე უსასრულობამდე“ (ხარბედია:2009).

ამავე თეორეტიკოსის აზრით, ავტორი არ არსებობს არც ტექსტის დაწერამდე და არც ტექსტის დამთავრების შემდეგ. ძალაუფლება დაწერილზე აქვს მხოლოდ მკითხველს.

„მკითხველი ის სივრცეა, სადაც ყველა ის ციტატა აღიბეჭდება, რომელთა წყალობითაც წერა ხდება შესაძლებელი; ტექსტი ერთიანობას მოიპოვებს არა თავის წარმოშობით, არამედ მხოლოდ დანიშნულებით, ოღონდ ეს დანიშნულებაა პირადი მისამართი; მკითხველი – ესაა ადამიანი ისტორიის, ბიოგრაფიის,

ფსიქოლოგიის გარეშე, იგი მხოლოდ ვიდაცაა, ვინც ერთად კრებს ყველა იმ შტრიხს, დაწერილ ტექსტს რომ შეადგენს“ (ხარბედია: 2009).

ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოები არის გაუთვითცნობიერებლად „გადაწერილი“ იმ საზოგადოების მიერ, რომლებმაც ის წაიკითხეს. ორტეგა ი გასეტის მოსაზრებით, პოეტი იწყება იქ, სადაც მთავრდება ადამიანი.

წერა ნიშნავს შენი სიტყვის სრულყოფის მოვალეობის დაკისრებას ვინმეზე; წერილი კი არის წინადადება, რომლის პასუხიც უცნობია.

„ფრანგმა ლიტერატურათმცოდნემ, ჟერარ ჟენეტმა ერთ-ერთ კოლოქვიუმზე (1966 წელს) ტექსტი მეზიუსის ლენტს შეადარა, სადაც შიდა და გარეთა, აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის, წერისა და კითხვის მხარეები განუწყვეტლივ ბრუნავენ და ადგილებს იცვლიან, წერა მუდამ იკითხება, კითხვა კი წერს და თავს აღბეჭდავს...“ (ხარბედია: 2009).

რუდნევი აღნიშნავს, რომ ავტორობის სულისკვეთება (дух авторства) არა მხოლოდ არსებობს, არამედ დომინირებს ნებისმიერი ფორმის მხატვრულ შემოქმედებაში. მხატვრული სუბიექტურობა სხვადასხვაგვარია კულტურის სხვადასხვა სტადიაზე. ფოლკლორში და მწერლობის ადრეულ პერიოდში ავტორობა იყო უმეტესწილად კოლექტიური, ხოლო მისი ინდივიდუალური კომპონენტი ანონიმურად რჩებოდა.

მხოლოდ ძველი საბერძნეთის კულტურაში იჩინა თავი ინდივიდუალურობამ. ამაზე მეტყველებს ესქილეს და სოფოკლეს ტრაგედიები.

კლასიციზმის ეპოქაში (XVII-XVIII) მწერლის შემოქმედებითი ინიციატივა უნდა მოთავსებულიყო არსებულ ჟანრებსა თუ სტილში. სენტიმენტალიზმისა და, განსაკუთრებით, რომანტიზმის პერიოდში, ცენტრალურ „პერსონაჟად“ ლიტერატურულ პროცესში მოექცა არა ნაწარმოები, არამედ მისი შემოქმედი.

XIX საუკუნიდან ავტორი თავისუფლად ახდენს საკუთარი შემოქმედებითი თავისუფლების დემონსტრირებას. აქედან გამომდინარე, მხატვრული შემოქმედება მოიაზრება, როგორც ავტორობის სულისკვეთება.

დღესდღეობით არავის, თუნდაც პირველად, არ შეუძლია წაიკითხოს ცნობილი რომანი ან ლექსი, შეხედოს ცნობილ ტილოს, ნახატს, სკულპტურას, მოუსმინოს ცნობილ მუსიკას ან უყუროს ცნობილ პიესას და ფილმს, რომ არ ჰქონდეს გაცნობიერებული კონტექსტი, რაშიც ტექსტია აღდგენილი, დახატული,

დამოწმებული. ასეთი ტექსტები აყალიბებენ თავდაპირველ ჩარჩოს, რომელსაც მკითხველი ვერ აიცილებს ტექსტის ინტერპრეტაციის დროს. ნებისმიერი ტექსტი არსებობს მეორესთან ურთიერთობით.

თითოეულმა ადამიანმა იცის, რომ კონტაქტში შედის ტექსტის მიღმა არსებულ სამყაროსთან. საინტერესოა, სად იწყება და მთავრდება ტექსტი? რა არის ტექსტი და კონტექსტი?

ტექსტის საზღვრები არის გამტარი. თითოეული ტექსტი არსებობს „ტექსტების საზოგადოებაში“. არც ერთი მათგანი არ შეიძლება იყოს თავისთვის იზოლირებული. სემიოტიკის ძირითადი ამოცანაა შედარება და შეპირისპირება მსგავსი თემებისა. ამ შემთხვევაში ძალიან მნიშვნელოვანია ავტორის, როგორც პროფესიონალის, პოზიცია, რომელიც, ერთი მხრივ, განსაზღვრულია ტრადიციული ცოდნით და, მეორე მხრივ, იყენებს წინამორბედის მიერ გაკეთებულს „ფაქტობრივად“ ან „საგნობრივად“, რაზე დაყრდნობითაც ყალიბდება მისი საკუთარი ინტონაცია.

ტექსტის, როგორც ნიშნის, დეტალური ანალიზი წარმოგვიდგინა ინგლისური ენის პროფესორმა, გერმანელმა ჰეინრიხ პლეტმა (Heinrich Plett) თავის წიგნში „ტექსტის მეცნიერება და ტექსტის ანალიზი“ (text Science and text analysis). პლეტი შენიშნავს, რომ ტექსტი, როგორც ლინგვისტური ნიშანი, პირობითი ბუნებისაა და ემყარება სოციალურ პირობებს. სემიოტიკური სამკუთხედის თანახმად, ის მოიცავს: აღმნიშვნელს, აღსანიშნს (მნიშვნელობა) და რეფერენტს (რეალობას, რასაც ის უთითებს).

ლიტერატურა არის ვერბალური ხელოვნება, რომელსაც ქმნის ენა. ამიტომაც მისი მიმართება ენასთან პირდაპირია. ლიტერატურა არის ფუნდამენტური საშუალება, რითაც ადამიანის გონება ხსნის სამყაროს.

სტრუქტურალიზმი არ ცდილობს ინტერპრეტაცია მოახდინოს, თუ რას ნიშნავს ცალკეული ტექსტის მნიშვნელობა, და თავს იკავებს შეფასებისაგან. ინტერპრეტაციის და ლიტერატურული ხარისხის საკითხები წარმოადგენენ ზედაპირის მთავარ ფენომენებს, სტრუქტურალიზმი ლიტერატურული ტექსტის იქით ეძებს და იკვლევს სტრუქტურას, რომელიც ტექსტს აძლევს მნიშვნელობას. სტრუქტურალიზმი არ ინტერესდება იმით, თუ რას აღნიშნავს ტექსტი, - მისი

ძირითადი ინტერესის საგანია გაარკვიოს, როგორ აღნიშნავს იმას, რასაც აღნიშნავს.

სტრუქტურალიზმის ეპოქაში ლიტერატურათმცოდნეობაში შემოიჭრა ცნებები „ნიშანი და მნიშვნელობა“, შემდგომ, პოსტსტრუქტურალიზმში კი – „ტექსტი და აზრი“.

სტრუქტურალისტური მიდგომა ლიტერატურისადმი სამ ძირითად არეზე კონცენტრირდება: ლიტერატურული ჟანრების კლასიფიკაციაზე, ნარატიული ოპერაციების აღწერაზე და ლიტერატურული ინტერპრეტაციის ანალიზზე.

რაში მდგომარეობს ნაწარმოების ერთიანობა? დელიოზი მიიჩნევს, რომ ეს არის „ჭეშმარიტების“ ძიება. კრიტიკოსის მიხედვით, რაღაცის შესწავლა, უპირველეს ყოვლისა, არის მატერიის, საგნის, არსების მიმოხილვა. ისინი თითქოს გამოყოფენ ნიშნებს და მოგვიწოდებენ მათ გასაშიფრად. ყველაფერი, რაც ჩვენ რაიმეს გვასწავლის, გამოსჭვივის ნიშნებში. ნებისმიერი შესწავლის აქტი არის ნიშანთა და იეროგლიფთა ინტერპრეტაცია.

სემიოტიკა მიიჩნევს, რომ ყველაფერს შეუძლია ნიშნად ფუნქციონირება. ის ნიშანს ხედავს იზოლირებულ სიტყვაში ან მთლიან რომანში, ხაზში ან მთლიან მონახაზში, ადამიანის სახელში ან მთლიან ბიოგრაფიაში, ხელის ქესტში და მთლიან საბალეტო წარმოდგენაში. რაიმეს „ნიშნობრიობა“ რომ მიანიჭო, ის უნდა გვიჩვენებდეს მისგან მიღმა არსებულ რაიმეს, რომელიც ინტერპრეტაციისათვის იქნება მისაწვდომი და საინტერესო. სიტყვები და წარმოსახვანი, კულტურული არტეფაქტები და ფარული კოდები, ფიქრები და გრძნობები, მცენარეები და ცხოველები, ხაზები და ფერები პოტენციურად არიან ნიშნები, რომლებიც რაღაცა სხვას გვიჩვენებენ.

ჭეშმარიტების ძიება ნიშნავს გაშიფვრას, განმარტებას, ახსნას. მაგრამ მსგავსი „გაშიფვრები“ ემთხვევა ნიშნის შემობრუნებას თავად მასში. ამიტომაც ძიება ყოველთვის ტემპორალურია და ჭეშმარიტება ყოველთვის დროის ჭეშმარიტებაა. თავად დრო არის მრავლობითობა. ნიშნის ყველანაირი სახე სხვადასხვაგვარად ეთანხმება დროის ხაზს. ერთი და იგივე ხაზს შეუძლია შეითავსოს სხვადასხვა რაოდენობის ნიშანთა სახეები. როგორც დელიოზი ამბობს, როცა ვფიქრობთ, რომ დროს ვკარგავთ, სწორედ მაშინ ვცნობით

ნიშნებს. ნიშნებს აქვთ ტემპორალური განზომილება. ყველანაირი ნიშანი თავსდება სხვა დროის ხაზებზე, ეთანხმება სხვაგვარ დროის რაკურსებს.

„სემიოლოგიის განსაკუთრებული ინტერესი ნიშანთა კონოტაციური დონისა და, საერთოდ, ტექსტის, როგორც ინტეგრირებული ნიშნის, მიმართ განპირობებულია მყარ სტრუქტურებს მიღმა დაფარული სოციოკულტურული შინაარსის ამოკითხვის მოთხოვნებით. ამ მოთხოვნებამ არაცნობიერ ნიშანთა კერძო სისტემების კვლევა მჭიდროდ დაუკავშირა კულტურის ზოგად სემიოტიკას, რომელიც კულტურას განიხილავს, როგორც ზესისტემას, ნიშანთა კოდიფიცირებულ იერარქიას, ტექსტს, კულტურის ნიშნებს კი, როგორც ადეპტორებს (მომრიგებლები, დამაკავშირებლები) საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა ისტორიულ ეტაპს შორის” (დოიაშვილი, 2008:101).

„ლიტერატურა საგნებთან მიმართებაში მისი არსითა და საფუძვლით არარეალურია. ლიტერატურა თავად არარეალურია, ის არ წარმოადგენს რეალობის ანალოგიას, ასლს. პირიქით, მისი მიზანია ენის არარეალურობის ამოცნობა. ყველაზე „ჭეშმარიტია” ის ლიტერატურა, რომელიც აცნობიერებს თავს, როგორც არარეალურს, და რომელიც ეძებს იპოვოს შუალედური მდგომარეობა სიტყვებსა და საგნებს შორის ენაში. ვინაიდან მისი არსი მდგომარეობს ენაში” (ბარტი, 1989:243).

თუკი ფროიდმა მოახდინა პიროვნების დეცენტრალიზაცია, მარქსმა კი – ისტორიის, სოსიურმა ენის დეცენტრალიზაცია შეძლო. ის ცდილობდა გამოეკვლია ენისა და ტექსტის მნიშვნელობის ურთიერთობა. მნიშვნელობა განუზომელია, რადგანაც ენა სოციალურად არის აგებული და არა ბუნებრივად. სოსიურის მიხედვით, რომანი არის ნიშანი, რომელიც ასახავს მსოფლიო რეალობას.

თავი II. „ცისარტყელას“ და „შეყვარებული ქალების“

მხატვრული სტრუქტურა

2.1. ლორენსის რომანების სემიოტიკური სტრუქტურა

რომანი „ცისარტყელა“ დევიდ ჰერბერტ ლორენსის ერთ-ერთი ცნობილი ნაწარმოებია, რომელიც სამი თაობის ბრენგუნების ოჯახის ამბავს გადმოგვცემს და ძირითადად ეხება სასიყვარულო ურთიერთობებს, განვითარებულს ტომისა და ლიდისა, უილიამისა და ანას, ურსულასა და სკრიბენსკის შორის.

„ცისარტყელა“ ლორენსის უდიდეს წარმატებად არის მიჩნეული. იგი განსხვავდება მისი ადრინდელი და შემდეგი პერიოდის ნამუშევრებისაგან. რომანში გადმოცემულია ბრენგუნთა ოჯახის ისტორია, უფრო ზუსტად, ოჯახის სექსუალური ისტორია. აღწერილია სიყვარულის წარმოსახვითი სტუმრობა სამი თაობის ქალსა და მამაკაცს შორის, მათი ქორწინება, რომლის შედეგადაც თითოეული მათგანი სუსტდება როგორც პიროვნულად, ასევე სულიერად.

რომანში ყურადღების ცენტრშია ოჯახის სამი თაობა. მოქმედება იწყება 1840 წლიდან და გრძელდება მეოცე საუკუნის დასაწყისამდე. ეს იყო პერიოდი საზოგადოებაში ფუნდამენტალური ცვლილებებისა, მეცნიერების აღმავლობისა. მიუხედავად ამისა, რომანი „ცისარტყელა“ პირდაპირ არ ინტერესდება ამ ცვლილებებით – იგი აღწერს მათ გავლენას ადამიანის ცნობიერებასა და გრძნობებზე, რაც ძირითადად გამოვლინდება მამაკაცისა და ქალის ურთიერთობაში.

რომანის დასაწყისში ვეცნობით ტომ ბრენგუნს – ფერმერს, რომელიც პოლონელ ქვრივ ლიდია ლენსკიზე ქორწინდება. სხვადასხვა სოციალური მდგომარეობის გამო, ისინი აწყდებიან წინააღმდეგობებს ერთმანეთთან ურთიერთობაში, მაგრამ თანდათანობით აუმჯობესებენ თავიანთ კავშირს.

შემდეგ ყურადღება გადადის ლიდისა ქალიშვილზე პირველი ქმრიდან – ანაზე და ტომის ძმისწულ უილიამზე. ისინიც ქორწინდებიან და ქმნიან ოჯახს, მაგრამ ეს უფრო წარუმატებელი ქორწინებაა. ანა ვერ იგებს ქმრის რელიგიისადმი დამოკიდებულებას. მათ აქვთ ძლიერი სექსუალური ლტოლვა, მაგრამ ერთმანეთის სულიერ და გონებრივ გაგებაში მარცხდებიან.

მესამე თაობის წარმომადგენელი ანასა და უილიამის უფროსი ქალიშვილი – ურსულა ბრენგუინია. სწორედ მასთან ვხვდებით თანამედროვე შეგნებასა და თანდათანობით ჩამოყალიბებულ განსხვავებულ აზროვნებას. ურსულა ხვდება ანტონ სკრიბენსკის, პოლონელ ემიგრანტს. მალე სკრიბენსკი ომში მიდის, ურსულა კი ლესბოსური ურთიერთობით უკავშირდება სკოლის მასწავლებელს, თუმცა ამგვარი ურთიერთობა ვერ აკმაყოფილებს მას. ურსულა გადაწყვეტს დამოუკიდებლად ცხოვრებას, მუშაობს მასწავლებლად, მაგრამ იმედი აქაც უცრუვდება, რადგანაც სწავლებას მიიჩნევს ზედმეტად მექანიკურ პროცესად. ურსულას მამა უილიამი ახალ სამსახურს იწყებს და ოჯახი საცხოვრებლად გადადის მალაროელთა ქალაქ ბელდოვერში. მალე სკრიბენსკიც ბრუნდება და შეყვარებულთა ურთიერთობებიც აღდგება. ისინი დაინიშნებიან და ინდოეთში დაგეგმვენ გამგზავრებას, მაგრამ ურსულა სხვა რაღაცისკენ მიილტვის და ქორწინებაზე უარს ამბობს. სკრიბენსკიც სხვას ირთავს. რომანი მთავრდება ურსულას ბავშვის დაკარგვითა და ცისარტყელას ხილვით, რომელიც ინდუსტრიულ ქალაქზე ქმნის „სინათლის და ფერის არქიტექტურას“.

რომანში ორი მთავარი რკალი იკვეთება. პირველი, რომელსაც მივყავართ ბავშვობიდან სიყმაწვილემდე და მეორე – სიყმაწვილიდან მოწიფულობამდე.

რომანის დასაწყისშივე ჩანს, რომ ბრენგუინთა ქალები ტრადიციულად განსხვავებულნი არიან და დაშორებულნი მამაკაცებისგან, რადგანაც სურთ იპოვონ რაღაც „მათ მიღმა არსებული“ (“above and beyond themselves”). მათ სურთ გაიფართონ თავიანთი თავისუფლების ზღვარი და მიაღწიონ უფრო მაღალ საფეხურს, მიიღონ მეტი ცოდნა და გამოცდილება. მაგრამ გამოცდილებისკენ სწრაფვა მათ ამბიციურს ხდის, ეს კი ხელს უშლით მიაღწიონ სისავსეს და სრულყოფილებას.

გამოცდილების მოპოვების წყურვილი ბრენგუინთა ოჯახის ყველა ქალისათვის არის დამახასიათებელი. დასაწყისშივე აღნიშნულია, რომ ქალებს იზიდავს არა „მოლაპარაკე სამყარო“ (“spoken world”), არამედ სხვა რამ, და ეს სხვა – არის გამოცდილება.

პირველი თაობის წარმომადგენელი, ლიდია ლენსკი ფარავდა ამ წყურვილს თავისი არისტოკრატიული თვალთმაქცობით, თავისი ”foreignness“-უცხოობით. ტომისთვისაც მეუღლის „უცხოობას“ უფრო დიდი მნიშვნელობა

აქვს, ვიდრე მასთან ურთიერთობას. მას სურს მისგან გარკვეული გამოცდილების მიღება, რომელიც გააფართოებს მისი ვიწრო, პროვინციური ცხოვრების ჰორიზონტს. ანაში ეს წყურვილი უფრო ველური და უმართავია, მხოლოდ ურსულაში ყალიბდება ის ცოდნად.

ლორენსის შემოქმედება განსაკუთრებულია თავისი ფორმითა და შინაარსით. ეს არის შემოქმედება, სადაც ასახულია ვიქტორიანული ინგლისის ცნობიერების მსხვრევა და გადასვლა მოდერნისტი ადამიანის მორალურ მდგომარეობაზე.

ცნობილია, რომ ტერმინი „მოდერნისტული“ ძირითადად უკავშირდება უწესრიგო სინამდვილეს, რომელმაც ლიტერატურასა და ხელოვნებაში თან მოიტანა ახალი ტენდენციები და იგი არსებობს იმ მწერლის გონებაში, რომლის ენა ექსპერიმენტულია ფორმით, სიმბოლოებითა და მითით.

ლორენსიც სწორედ ამგვარ მწერალთა კატეგორიას განეკუთვნება - მისი ნაწარმოებები ექსპერიმენტულია ფორმითა და შინაარსით. როცა მწერალს ეკითხებოდნენ თავისი ნაწარმოებების ფორმის შესახებ, ის ამბობდა, „რომ იქ ვერ ვიპოვიდით შინაარსსა და მოქმედებას. მას აინტერესებდა განცდილი გამოცდილების ხარისხი. გამოცდილების ასახვა კი მხოლოდ „გრძნობის“ დონეზე არა არის წარმოდგენილი. მის რომანებში მოცემულია ის ღირებულებანი, რითაც მჟღავნდება ეს გამოცდილება“ (ვივასი, 1960 : 219)

ლორენსის რომანების შესწავლა საინტერესო გახდა არა შინაარსის, არამედ ფორმისა და სტრუქტურის დონეზე, რომლის მეშვეობით ყალიბდება მათი ერთიანი ფორმა.

მწერლის მიერ აღმოჩენილ ფორმას ჩვენ ვეჭიდებით, როგორც კი ვამჩნევთ გამოცდილების განვითარება-პროგრესს. ლიტერატურის არსი ხომ გრძნობათა და ვნებათა გადმოცემაში მდგომარეობს.

კულტურული და ლიტერატურული ძვრების და ტრადიციული ლიტერატურული კანონის უარყოფის კონტექსტში საინტერესო უნდა იყოს ლორენსის შემოქმედების განხილვა. ლორენსთან ნიშნები თუ სიმბოლოები ახალი მნიშვნელობებით გვევლინებიან. საინტერესოა ისიც, რომ ორივე რომანში „ცისარტყელა“ და „შეყვარებული ქალები“ ერთი და იგივე ნიშნები სხვადასხვა, ერთმანეთისაგან განსხვავებული ნიშნობრივი შინაარსით წარმოსდგებიან. აქვე

აღვნიშნავთ, რომ ლორენსის ლექსების კრებულის ყდის ესკიზი “Birds, Beasts and Flowers” (თუმცა არ გამოუყენებია: დანართი 1) სრულიად განსაკუთრებულია თავისი გაფორმებით; მასში გამოყენებული უამრავი სიმბოლო მიგვანიშნებს იმ სახე-ნიშნებზე, რომლებიც ტექსტის სემიოტიკურ სტრუქტურას ქმნის. ლორენსის ესეიში „მორალურობა და რომანი” (Morality and the Novel) ვკითხულობთ წინადადებას, რომელიც ხსნის მისი წიგნების სიმბოლურ სათაურებს. ავტორისთვის რომანი არის ცისარტყელასებრ ცვალებადი ცხოვრებისეული ურთიერთობების გამოვლინების საუკეთესო საშუალება. მწერლისთვის მნიშვნელოვანია ცვლილებები და რომანიც სწორედ ამ გარდატეხების აღწერას უნდა ემსახურებოდეს.

ლორენსისთვის ენა იყო მედიუმი სამყაროს ასახვისათვის, მაგრამ მე-20 საუკუნეში მისთვისაც საკმაოდ რთული აღმოჩნდა რეალობის ასახვა სიტყვებით, რადგანაც მისთვის სიტყვები ვერ ამყარებდნენ კავშირს აღსანიშნებთან – საგნებთან, რომლებიც უნდა გადმოეცა. ეს იყო ენის კრიზისის პერიოდი. ენის კრიზისმა გამოიწვია ნარატივის კრიზისი.

ლორენსის „ცისარტყელაში” ნარატივის კრიზისი ნამდვილად არ იგრძნობა, რასაც ვერ ვიტყვით ამ რომანის გაგრძელებაზე – „შეყვარებულ ქალებზე”.

ჟაკ დერიდა აცხადებს, რომ მოდერნისტულ პერიოდში ენა გახდა მთავარი საკითხი ცოდნისა და ჭეშმარიტების ძიებაში და ყველაფერი გახდა დისკურსი. „დისკურსი არა მარტო მეტყველების, არამედ დუმილის წესრიგაცაა. დისკურსის მიღმა არაფერია....“ (ებანოიძე, 2006: 21-22).

ლორენსის **რომანი არის ტექსტი-ნიშანი**, რომელიც გამოხატავს მიმდინარე, უფორმო და აბსურდულ სამყაროს **რომანის ჟანრის** მეშვეობით, რომელიც ამ დისკურსში წარმოადგენს **აღმნიშვნელს**. გულგატეხილობის თემა **აღსანიშნს** წარმოადგენს. როგორც მ. ბახტინმა ჩამოაყალიბა, „ვერბალური ხელოვნების შესწავლას შეუძლია დაძლიოს განხეთქილება „ფორმალურ” და „იდეოლოგიურ” მიდგომას შორის. დისკურსში ფორმა და შინაარსი ერთია, ცხადია, რომ ვერბალური დისკურსი არის სოციალური ფენომენი - სოციალური მთელი თავისი რანგით, ყოველი ფაქტორით, ჟღერადობიდან აბსტრაქტულ მნიშვნელობამდე“ (ბახტინი, 1981:259).

განსაკუთრებულ ინტერესს ლორენსის რომანების კითხვისას იწვევს ის ფაქტიც, რომ გარდა სოციოისტორიული ფაქტებისა, მათ გააჩნიათ განსაკუთრებული ფორმა.

რომანი ლორენსთან წარმოდგენილია, როგორც ტექსტისა და კონტექსტის ურთიერთკავშირი, სადაც ტექსტი არის აღმნიშვნელი, კონტექსტი კი - აღსანიშნი. ტექსტი არის ნიშანთა სისტემა. ის ემყარება მთლიან გარემოცვას, რომელშიც ის იხსნება.

ქვემოთ ყურადღებას გავამახვილებთ „ცისარტყელაზე“, როგორც ტექსტ-ნიშანზე, რომელიც აღნიშნავს სამყაროსს ქაოსს. რომანის ანალიზი კი ემყარება ეკლექტიკურ კომბინაციას – ტექსტების სემიოტიკურ და სოციოისტორიულ კონტექსტუალიზაციას.

ლორენსი ხშირად განიხილავდა ჟანრის თეორიას თავის წერილებსა და ესეებში. მის შემოქმედებაში შევხვდებით ბევრ თეორიულ მსჯელობას მწერლობაზე, ხელოვნებაზე, ხელოვანის როლზე. ლორენსი არგებს თავის მწერლობას სხვადასხვა ჟანრს. ის ცდილობს თავიდან განსაზღვროს ლიტერატურული ტრადიციის კანონები. გასათვალისწინებელია, რომ მისი მწერლობა მიეკუთვნება „კრიტიკულ“ ოციან წლებს (1910-1930), როცა მოდერნისტული მოძრაობა ბადებდა ახალ, ინოვაციურ გზებს მწერლობაში, რომელიც წარმოადგენდა დიდი კულტურული, პოლიტიკური და ეკონომიკური ცვლილებების შედეგს.

ლორენსის არა მხოლოდ პირველი წაკითხვა, მეორე და მესამეც კი, ქაოსური მოქმედებებისა და სცენების შთაბეჭდილებას გვიტოვებს, ისე ჩანს, თითქოს მათ აკლიათ ფორმალური შიდა ურთიერთობანი. მაგრამ საბოლოო ჯამში ვრწმუნდებით, რომ ნაწარმოების სტრუქტურა შეუდარებელია. ჩვენ ვღებულობთ წესრიგში მოყვანილ მთლიანობის ნიმუშს. „ჩვენ ვამჩნევთ აღმოცენებული სურვილის პირველი ნიშნების გადართვას ჟინში და ვამჩნევთ ვნებიანი ჟინის ძიებას დაკმაყოფილებისაკენ და მის წინსვლასა თუ მისვლას ფრუსტრაციამდე. ჩვენ ვამჩნევთ მოხიბვლისა და ზიზღის ნიშნებს, სურვილების ჰარმონიასა და მათ შეჯახებას; და ამ კონფლიქტებისა და ჰარმონიის უკან ვაწყდებით ფასეულობებს, რომელთაც ეს შინაგანი მღელვარებანი ეძებენ

განხორციელებისათვის, და განხორციელების პროცესში მარცხდებიან ან იმარჯვებენ” (ბეინონი, 94:1997).

ბარტი დასძენს: „სამყარო არსებობს, მწერალი წერს” – აი, რა არის მისთვის ლიტერატურა. კრიტიკისათვის არსებობს არა „სამყარო”, არამედ სიტყვა. კრიტიკა ბარტისთვის არის სიტყვა სიტყვის შესახებ. ის მეორე ენაა, ანუ მეტაენა, რომელიც ეყრდნობა პირველად ენას (ენა-ობიექტს). ამიტომაც კრიტიკა ორ დამოკიდებულებას უნდა იხილავდეს: კრიტიკის ენის დამოკიდებულებას შესასწავლი ავტორის ენასთან და ამ ენა-ობიექტის დამოკიდებულებას სამყაროს მიმართ.

ლორენსის სიდიადე ყველაზე მეტად გამოიხატება მის სტერეოსკოპიურ ხედვაში, მის შესაძლებლობაში – წარმოაჩინოს სპეციფიკური და უნივერსალური ერთდროულად. ის ქმნის ნამდვილ სიმბოლოებს რეალობის დაუკარგავად.

რეალიზმი მიმართავს ყველა იმ მხატვრულ ფორმას, ხერხს, ოსტატობას, რომლებსაც, ამავე დროს, იყენებს მოდერნიზმი. აქ დგება ყველაზე მწვავე და არსებითი საკითხი: რა სხვაობაა რეალიზმსა და მოდერნიზმს შორის. უშუალოდ თხრობა სადაა, დეტალური აღწერები, ცხოვრება გადმოცემულია „ცხოვრებისეული” ან პირობითი სახეებით, ჰიპერბოლიზაცია, გროტესკულობა, ფანტასტიკურობა, მითოსურ მოტივთა გამოყენება, სიმბოლური და მეტაფორული სახეები, „ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა, პარაბოლურობა, უსიუჟეტობა, თხრობის თანმიმდევრობის რღვევა, მთხრობელის როლის უპირატესობა, ასოციაციური თხრობა, ქრონოლოგიის აღრევა, კომპოზიციური დაქსაქსულობა და სხვა მრავალი მხატვრული ხერხი და ფორმა დამახასიათებელია როგორც რეალიზმისათვის, ისე მოდერნიზმისათვის. ერთი სიტყვით, რეალიზმი და მოდერნიზმი ერთსა და იმავე მხატვრულ ხერხებსა და ფორმებს მიმართავენ. რეალისტი მწერალი მათი საშუალებით აღწევს სინამდვილის გამოსახვას, ადამიანის სულის სიღრმეში წვდომასა და მის სამზეოზე გამოტანას, ჭეშმარიტების მხატვრულ გადმოცემას, იცავს მხატვრულ ლოგიკას, ხოლო მოდერნიზმი იგივე მხატვრული ფორმებით ცდილობს ირაციონალიზმის მტკიცებას, მიმართავს სინამდვილის მისტიფიკაციას.

ლიტერატურულ ჟანრებს შორის რომანის პოეტიკა ყველაზე ძნელად ექვემდებარება მკაცრ დეფინიციას. რომანი არ არის რაღაც დადგენილი,

გამოკვეთილი ფორმა, ყალიბი, რომელიც განსაზღვრული ხასიათის მასალით უნდა „აივსოს“ და უეჭველად განსაზღვრულ სტრუქტურას ემორჩილებოდეს. რომანის ჟანრი არაჩვეულებრივად ელასტიური და ფართოა და ინტენსიურად იცვლება მასალის, დროის, ეპოქის შესაბამისად. ის ზოგჯერ იმდენად იცვლის სახეს, რომ ძნელად საცნობივ კი ხდება. რომანის მრავალი სახეობა არსებობს და ყოველი მათგანი როდია აზრობრივად და მხატვრულად ღირებული, თუმცა თავად ჟანრი რომანისა ყოველ მათგანს მოიცავს – შედარებით მდარესაც და ამალღებულსაც. ლორენსის რომანს ყოველგვარი სახეობა აქვს შესისხლხორცებული. თვით ყველაზე „მდარეც“ კი მის შემოქმედებაში მაღალმხატვრულადაა მოდიფიცირებული. ამავე დროს, მისი რომანები ერთმანეთს არ ჰგავს – თავიანთი სახეობით, მხატვრული თავისებურებებით, ზოგადად, პოეტიკით ისინი ერთმანეთისგან მკვეთრად განირჩევიან და, ამავდროულად, ენათესავებიან კიდევ ერთმანეთს. სწორედ ეს მრავალფეროვნება ქმნის უდიდეს სირთულეს.

ლორენსის რომანის სტრუქტურის კვლევისას დაუშვებელია, რომ არ შევეხოთ ნორთონ ფრაის მიერ ჩამოყალიბებულ რომანის თეორიას.

ნორთონ ფრაი (plural of mythos) მითოსის მრავლობით რიცხვს უწოდებს ტერმინს, რომელიც მიუთითებს ნარატივის ოთხ **მოდელზე**, რომლებიც აყალიბებს მითს. ეს მითოიდები (**Mythoi**) ხაზს უსვამს ჟანრებს: კომედიას, რომანს, ტრაგედიას და ირონია/სატირას.

ფრაის მიხედვით, ადამიანი ადგენს თავის ნარატიულ წარმოსახვას ორი ფუნდამენტალური გზით: იდეალური სამყაროს და რეალური სამყაროს რეპრეზენტაციით. იდეალური სამყარო სჯობია რეალურს. ეს არის უმწიკვლოების, სისავსის სამყარო. ფრაი მას ზაფხულის მითოსს უწოდებს და უკავშირებს რომანის ჟანრს. ეს არის თავგადასავლის სამყარო, სადაც ახალგაზრდები ათასგვარ დაბრკოლებას აწყდებიან მიზნის მიღწევის გზაზე.

რეალური სამყარო არის გამოცდილების, მარცხის, გაურკვეველობის სამყარო. ფრაი მას ზამთრის მითოსს უწოდებს და უკავშირებს სატირისა და ირონიის ჟანრებს. ირონია არის ტრაგიკული კუთხით წარმოდგენილი რეალური სამყარო, სადაც პროტაგონისტები მარცხდებიან ცხოვრების სირთულეებთან

ჭიდილში. ისინი, მართალია, ცდილობენ იყვნენ ჰეროიკულები, მაგრამ ვერასდროს აღწევენ ამ მდგომარეობას.

სატირა ტრაგიკომიკურად დანახული რეალური სამყაროა – თავშეუკავებლობის, უგუნურების სამყარო, სადაც დასცინიან ადამიანის სიმყიფეს.

რომანი ჩნდება იდეალურ სამყაროში, ირონია/სატირა კი რეალურ სამყაროში. ტრაგედია ინაცვლებს იდეალური სამყაროდან რეალურ სამყაროში, უმწიკვლოებიდან გამოცდილებაში. ტრაგედიას ფრაი უწოდებს შემოდგომის მითოსს, სადაც გმირი ეცემა, ისე, რომ ვეღარ ადის თავის მწვერვალზე.

კომედია ინაცვლებს რეალური სამყაროდან – იდეალურში, გამოცდილებიდან – უმწიკვლოებაში, ზამთრის მითოსიდან – ზაფხულის მითოსში და ფრაი მას გაზაფხულის მითოსს უწოდებს. მრავალი დაბრკოლების შემდეგ, გმირი ჯილდოვდება ბედნიერებით.

ფრაის მიხედვით, თითოეული ჟანრი გამოიწვობა შესაბამისი თემის რეპერტუარით, გმირების სახეებით, განწყობილებით, მოქმედებით და შინაარსით. მისთვის ყველა ნარატივი სტრუქტურულად უკავშირდება ერთმანეთს.

მეორე მეთოდი, რომელსაც ფრაი გვთავაზობს სტრუქტურული პრინციპებისთვის, არის თეორიის რაგვარობა – **Theory of Modes**.

Theory of modes

| Protagonist's Power მთავარი გმირის ძალაუფლება | Fictional Mode მხატვრული ხერხები | Character Type გმირის ტიპი |
|---|-------------------------------------|--|
| 1. Superior in kind to both men and their environment მამაკაცსა და მის გარემოცვაზე რაგვარობით ზემდგომი | Myth მითი | Divine beings ღვთაებრივი ქმნილებები |
| 2. Superior in degree to both ორივეზე ხარისხით | Romance რომანი | Heroes გმირები |

| ზემდგომი | | |
|--|---|---|
| 3. Superior in degree to men but not to their environment მამაკაცზე ხარისხით ზემდგომი, მაგრამ არა გარემოცვაზე | High mimesis (imitation of life, like that found in epic and tragedy) მიმეზისის უმაღლესი ფორმა (ცხოვრების იმიტაცია, როგორსაც ვხვდებით ეპიკურ პოემებსა და ტრაგედიებში) | Leaders ლიდერები |
| 4. Superior in no way არაფრით პრიორიტეტულები | Low mimesis (imitation of life, like that found in comedy and realism) მიმეზისის დაბალი ფორმა (რომელთაც ვხვდებით კომედიასა და რეალიზმში) | Common people ჩვეულებრივი ადამიანები |
| 5. Inferior ქვემდგომი | Irony ირონია | Antiheroes ანტიგმირები |

(ტისონი, 2006 : 221)

რობერტ სქოულზი სხვაგვარ კლასიფიკაციას გვთავაზობს:

| Protagonist's Power მთავარი გმირის ძალაუფლება | Fictional Mode მხატვრული ხერხები | Character Type გმირის ტიპი |
|---|---|-----------------------------------|
| Superior in degree to both men and their environment ორივეზე ხარისხით ზემდგომი | Romance რომანი | Heroes გმირები |

| | | |
|---|--|--|
| <p>Superior in degree to men but not to their environment</p> <p>მამაკაცზე ხარისხითზემდგომი, მაგრამ არა გარემოცვაზე</p> | <p>High mimesis(Imitation of life, like that found in epic and tragedy)</p> <p>მიმეზისის უმაღლესი ფორმა (იმიტაცია, როგორსაც ვხვდებით ეპიკურ პოემებსა და ტრაგედიებში)</p> | <p>Leaders</p> <p>ლიდერები</p> |
| <p>Equal in degree to men and their environment</p> <p>ხარისხით თანაბარი მამაკაცზე და გარემოცვაზე</p> | <p>Middle mimesis (imitation of life, like that found in realism)</p> <p>მიმეზისის საშუალო ფორმა (რომელთაც ვხვდებით რეალიზმში)</p> | <p>Ordinary people like ourselves-</p> <p>ჩვენივე მსგავსი ადამიანები</p> |
| <p>Inferior in degree to men and their environment</p> <p>ორივეზე ხარისხით ქვემდგომი</p> | <p>Low mimesis (Imitation of life, like that found in comedy)</p> <p>მიმეზისის დაბალი ფორმა, როგორსაც ვხვდებით კომედიაში</p> | <p>Comic and pathetic figures</p> <p>კომიკური და პათეტიკური გმირები</p> |
| <p>Inferior in kind</p> <p>რაგვარობით ქვემდგომი</p> | <p>Irony</p> <p>ირონია</p> | <p>Antiheroes</p> <p>ანტიგმირები</p> |

(ტისონი, 2006: 221)

ეს სქემები გვიჩვენებს, რომ სხვადასხვა სტრუქტურალისტს შეიძლება ჰქონდეს სხვადასხვაგვარი კატეგორიზაცია ერთი და იგივე მასალისა.

ჯონათან ქულერის მიხედვით (Jonathan Culler), სტრუქტურული სისტემა, რომელიც განაგებს ლიტერატურული ტექსტების ინტერპრეტაციას და წერას, არის კოდების და წესების სისტემა.

სტრუქტურალიზმი, როგორც მეცნიერება, გვხვდება ლიტერატურულ ნაწარმოებში, უპირველეს ყოვლისა, შინაარსის დონეზე, უფრო ზუსტად, შინაარსის ფორმის დონეზე. ის ცდილობს აღწეროს მონათხრობი ისტორიის ენა,

მისი შემადგენელი ნაწილები და ერთეულები, მათი ლოგიკური კავშირი. ერთი სიტყვით, მთლიანი მითოლოგია, რომელსაც ეკუთვნის ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოები. ყველა დონეზე – სიუჟეტის, დისკურსის და სიტყვის დონეზე ლიტერატურული ნაწარმოები წარმოადგენს სტრუქტურას სტრუქტურალისტებისთვის.

“Structuralism is a way of looking for reality not in individual things but in the relationships among them. (სქოულზი, 1985:4)

„სტრუქტურალიზმი არის რეალობის ხედვა არა ინდივიდუალურ საგნებში, არამედ მათ შორის მიმართებებში” (სქოულზი, 1985:4).

სტრუქტურული ანალიზისთვის საინტერესოა როლან ბარტის 5 კოდის თეორია. ბარტის მიდგომა ლიტერატურისადმი აიხსნება რომან იაკობსონის კომუნიკაციური თეორიით, რომელიც ითვალისწინებს 6 ელემენტის ანალიზს ნებისმიერი მეტყველებისას.

ეს ექვსი ელემენტია

კონტექსტი

შეტყობინება

გამგზავნელი-----მიმღები-ადრესატი

კონტაქტი

კოდი

ჩვეულებრივ კონვერსაციაში, მოხსენებაში, წერილში ან ლექსში ჩვენ ვპოულობთ შეტყობინებას, მიმართულს გამომგზავნელისაგან (ავტორი) ადრესატისადმი (მკითხველი). შეტყობინება უნდა მიეწოდოს კონტაქტით (ფიზიკური ან ფსიქოლოგიური), ის უნდა მოთავსდეს კოდში (სტრუქტურა) და უნდა უკავშირდებოდეს კონტექსტს. კონტექსტის არეალში ჩვენ ვგებულობთ, თუ რის შესახებაა შეტყობინება, მაგრამ მანამდე აუცილებელია გავიგოთ კოდი, რომელშიც შეტყობინებაა მოთავსებული.

რომ განვმარტოთ კოდი, რომელშიც დევიდ ჰერბერტ ლორენსის შეტყობინებაა მოთავსებული, მივმართოთ ბარტის 5 კოდს, რომლითაც ის

ხელმძღვანელობდა, როცა ბალზაკის „S/Z” ანალიზებდა. „ის ტექსტში გამოარჩევს 5 მთავარ კოდს და ეს კოდები მოიცავენ ტექსტის სინტაგმატურ და სემანტიკურ ასპექტებს. სინტაგმაური ასპექტებია, რომლებშიც ტექსტის ნაწილები უკავშირდებიან ერთმანეთს, ხოლო სემანტიკური ასპექტები ტექსტისა უკავშირდებიან გარე სამყაროს” (სქოლზი, 1985 : 156)

ტექსტი არის აღმნიშვნელთა გალაქტიკა, რომელსაც არ აქვს დასაწყისი. ჩვენ ვღებულობთ მასში შესვლის რამდენიმე გზას. წერილობით ტექსტს, ბარტის მიხედვით, გააჩნია რამდენიმე შესასვლელი და გამოსასვლელი. ის უპირატესობას ანიჭებს ტექსტის გახლეჩას ფრაგმენტებად, რომელსაც ის უწოდებს– კითხვის ერთეულებს.

როლან ბარტის მიერ ჩამოყალიბებული ხუთი კოდი წარმოქმნის ქსელურ სისტემას, საიდანაც იქმნება ნებისმიერი ტექსტი. ტექსტი – ეს არის დაქუცმაცებული ქსელი, ის ხორცს ასხამს შიგა მოქმედებებს და მოდულაციებს, რომლებიც წარმოიშობა ჩახშობის პროცესში. მას თან სდევს ჩახშული შეტყობინებების ინტერფერენცია. ასე რომ, რასაც ჩვენ კოდს ვუწოდებთ, ეს არ არის პარადიგმა, რომელიც მოითხოვს რეკონსტრუქციას ნებისმიერი გზით. კოდი – ეს არის ციტირების პერსპექტივა, რომელიც სტრუქტურებისგანაა მოქსოვილი. ის საიდანაც ჩნდება და სადღაც იკარგება. მათ მიერ წარმოიქმნება ერთეულები, მოცემულნი აღმნიშვნელებით, ნიშნებით. კოდები ტექსტში იკვეთებიან. ნებისმიერ კოდს გააჩნია ძალა, რომელსაც შესწევს უნარი დაეუფლოს ტექსტს. გვექმნება ისეთი შეგრძნება, თითქოს უშუალოდ შეტყობინებების პარალელურად, ჩვენამდე შორიდან მოდის სხვა ხმებიც. სწორედ ეს არის კოდები, რომელთა წარმოშობა „მივიწყებულია” აწ უკვე დაწერილის გამო. ერთმანეთში გადახლართულები, ახშობენ შეტყობინების წარმოშობის შესაძლებლობას. ეს არის ხმების, კოდების თავმოყრა, რომელიც ხდება წერილი, სტერეოგრაფიული სივრცე, სადაც იკვეთება ხუთი კოდი, ხუთი ხმა. ხმა ემპირიულისა, ხმა პირადობისა (სემები), ხმა ცოდნისა (კულტურული კოდები), ხმა ჭეშმარიტებისა (ჰერმენევტიკა) და ხმა სიმბოლოსი. ბარტი ამტკიცებს, რომ ჩვენ უნდა მივიღოთ ამ კოდების მრავლობითობა, რათა გამოვიცნოთ მისი მრავალგვარი აზრი. მაგალითისთვის ის განიხილავს ონორე დე ბალზაკის „სარაზინს”

(Sarrasine). დასაწყისი შეიძლება ორ ელემენტად გაიყოს, რომელთაც მივყავართ კითხვის გაგრძელების სურვილისაკენ (proairetic and hermeneutic codes).

I. მოქმედების კოდი

პირველი კოდი არის **მოქმედების კოდი**, რომელიც მოიცავს მთლიან ნაწარმოებს და მის ყველა მოქმედებას. ეს მოქმედებები არის სინტაგმატური. ისინი ნაწარმოებში გადაბმულნი და გადახლართულნი არიან, მაგრამ სრულდებიან ბოლოში.

(ACT) მოქმედების კოდი (proairetic) გვთავაზობს შემდგომ განვითარებად მოქმედებას. მაგალითისთვის, როდესაც მსროლელი უმიზნებს მოწინააღმდეგეს, ჩვენ გვიჩნდება კითხვა, რა იქნება ამ მოქმედების შედეგად?

ლორენსის „ცისარტყელაში“ მოქმედების პროგრესი განსაკუთრებით იგრძნობა მეორე თაობის წარმომადგენლებთან – უილიამ და ანა ბრენგუინებთან. ცოდნის, გამოცდილების, მამაკაცზე ძალაუფლების მოპოვების სურვილი, რომლითაც პირველი თაობის წარმომადგენელი ლიდია ლენსკი იყო შეპყრობილი, ანასთან გაორმაგებული დოზითაა წარმოდგენილი. ამაზე მიუთითებს ანას მხრიდან უილიამის მიერ ამოტვიფრული ადამისა და ევას ხის ნაკეთობის მიუღებლობა, აგრეთვე ფასკუნჯის სიმბოლო, რომელიც რომანში ანას ძალაუფლებისა და სიძლიერის ნიშანია. რომანში სიუჟეტური სვლა ვითარდება მესამე თაობის წარმომადგენლებთან, ურსულა ბრენგუინთან და ანტონ სკრებენსკისთან. ბარტისეული ანალიზის მიხედვით, მოქმედების კოდი სრულდება რომანის ფინალში, როდესაც ურსულას აედევნებიან ცხენები და როდესაც ის თავის ხილვაში ვარდება ხიდან. ეს სიმბოლური ვარდნა ათავისუფლებს მას იმ ემოციისაგან, რომელიც ტანჯავდა წინა ორი თაობის ქალ-პერსონაჟებს და რომელიც მას მომავალში ემოციურ ცხოვნებას ჰპირდება.

ნათელია, რომ ყველა მოქმედება არის სინტაგმატურ კავშირში. ისინი იწყება ერთი ამოსავალი წერტილიდან, ტომის და ლიდიას შეხვედრით, და მთავრდება ურსულას მიერ ემოციური შვების მოპოვებით.

II. ჰერმენევტიკული კოდი

ეს არის ნარატიული სინტაქსის ასპექტი. ყველა კითხვაში ჩვენ გვაქვს ჰერმენევტიკული კოდის ელემენტი. ნაწარმოები იწყება მოქმედებით ან კითხვით, რომელზეც ავტორი იმ მომენტისათვის (დროის განსაზღვრულ მომენტში) პასუხის გაცემაზე უარს ამბობს. „ზოგიერთ ნაწარმოებს აქვს ბარიერი მოქმედებების დასრულებამდე, მათ ასევე აქვთ მატყუარა და თვალთმაქცი ადგილები, რომლებიც პასუხს აყოვნებს” (სქოულოზი, 1985 : 154).

(HER) ჰერმენევტიკული კოდი მიუთითებს მოთხრობის რომელიმე ელემენტზე, რომელიც არ აიხსნება და ამიტომაც მკითხველისთვის გამოცანად რჩება. ის წარმოშობს კითხვებს, რომლებიც მოითხოვს განმარტებებს.

მაგალითისთვის საინტერესოა პასაჟი რომანიდან „შეყვარებული ქალები”, სადაც ურსულა და ბირკინი ყოყმანობენ, იყიდონ თუ არა სკამი. ისინი შეძენისთანავე იწყებენ ფიქრს და დავას იმის შესახებ, თუ რამდენად საჭირო და აუცილებელი იყო მათთვის ამ ნივთის შეძენა. მალევე იღებენ გადაწყვეტილებას და ჩუქნიან მას იქვე მყოფ ახალგაზრდა წყვილს. ნებისმიერ მკითხველს დაებადება კითხვა: რატომ შეიძინეს სკამი, თუ ის არ სჭირდებოდათ? პასუხის პოვნა და ახსნა შესაძლებელია მხოლოდ სხვა თავში.

სწორედ ამგვარი ადგილები აქცევენ ტექსტს რომან-მოლოდინად. „კულტურის კოდს, კონოტაციურ კოდს და სიმბოლურ კოდს შეუძლიათ იმუშაონ განსაზღვრული დროს მიღმა, და აქედან გამომდინარე, ისინი ცვალებადნი არიან. არ არის აუცილებელი ამ კოდების მაგალითები წავიკითხოთ ქრონოლოგიურად, რათა გავიგოთ ნარატივი” (ფელუგა: 2002).

III. კულტურის კოდი

ამ სახელწოდებაში ბარტი თავს უყრის ცოდნის მთლიან სისტემას და იმ ღირებულებებს, რომელთაც გვაწვდის ტექსტი. ეს არის „მეცნიერული სიმართლე”, სხვადასხვაგვარი სტერეოტიპი გაგებისა, რომელიც ანაცვლებს ადამიანის რეალობას.

(CM) კულტურის კოდი წარმოადგენს თხრობის ნებისმიერ ელემენტს, რომელიც მიეკუთვნება „მეცნიერებას” ან „ცოდნის მოცულობას”. კულტურული

კოდი ეყრდნობა იმ კოდებს, რომლებიც მიჯაჭვულია კლიშეებთან, გამონათქვამებთან, ხალხურ ანდაზებთან და თქმულებებთან.

რომანში არის უამრავი მაგალითი კულტურის კოდისა. თუნდაც ვიქტორიანული ინგლისის ჩვენება, ამ ეპოქის ცნობიერების თანდათანობითი გადასვლა მოდერნისტულ აზროვნებაში, რომელსაც ავტორი გადმოგვცემს ბრენგუინთა ოჯახის სამი თაობის ისტორიის მაგალითზე. კულტურის კოდის მაგალითია რელიგიისადმი დამოკიდებულება. ტაძრები მათთვის, არა სულიერების, არამედ მხოლოდ გოთური არქიტექტურის ნიმუშებს წარმოადგენდა, სადაც შესაძლებელი იყო ინტიმურ ფიქრებში ჩაძირვა. ევროპული (ქრისტიანული) კულტურა უარყოფს ღალატს, სექსუალურ და რომანტიულ თავისუფლებას ქორწინებაში. ესეც კულტურის კოდის განუყოფელი ნაწილია.

IV. კონოტაციური კოდი

რომანში არსებული თემები ქმნიან კონოტაციურ კოდს. ისინი ერთიანდებიან და ქმნიან საკუთარ გმირს. (SEM) სემანტიკური კოდი მიუთითებს ტექსტის რომელიმე ელემენტზე, რომელიც გვაწვდის დამატებით ინფორმაციას. როდესაც ანა უკავშირდება უილიამს, რომანში ვკითხულობთ: „ანა იყო დღის შუქი, სინათლე, უილიამი კი – აჩრდილი“. ეს უკანასკნელი შედარებულია ბუსთან, რადგანაც გაიგივებულია სიბნელესთან.

V. სიმბოლური კოდი

ეს არის „თემის კოდი“ – იდეა ან იდეები, რომლის ირგვლივაც შეიქმნა რომანი. (SYM) სიმბოლური კოდი რთულია განასხვაო სემანტიკური კოდისაგან. როგორც ბარტი წერს, ყოველი შენაერთი ურთიერთსაწინააღმდეგო პირობებისა, ყოველი შერიგებისა, წარმოადგენს სიმბოლურს. შეკავშირებაში განცალკევების, (Star Equilibrium), დუალიზმის, ძალაუფლებისაკენ სწრაფვის თემატიკა, თითოეული მათგანი სიმბოლური კოდის ნიმუშებია. რაც შეეხება ფუნქციებს, ყველა მათგანს როდი აქვს ერთნაირი მნიშვნელოვანი როლი. ზოგიერთი ფუნქცია ანაცვლებს რომანის ცენტრალურ ასპექტებს, როცა სხვებს აკისრია

შევსებადობის როლი. რომანის ცენტრალური ასპექტების წარმომქმნელ ფუნქციებს ბარტი უწოდებს კარდინალურ-ძირითად ასპექტებს (Cardinal-Nuclei), ხოლო ისეთებს, რომლებიც შევსებადობას ემსახურება, catalysers.

ბარტის მიხედვით, მთავარი – კარდინალური ფუნქციის კრიტერიუმი ის არის, რომ გვაცნობს და ასრულებს მოქმედებას. ესენია ნარატივის საშიში და სარისკო მომენტები, მაშინ, როცა catalysers ემსახურება დამშვიდებას და დასვენებას.

ხუთივე კოდი ერთდროულად არის „ხმათა გადახლართვა“. როგორც ბარტი დასძენს, ის მიუთითებს ტექსტის მრავლისმეტყველებაზე. მოქმედებაში ჩართული კოდების დაჯგუფებანი წარმოადგენს წნულს (ტექსტს, ქსოვილს), თითოეული კოდი – ეს არის ხმა, წერილობით ფორმაში.

ბარტის მიხედვით, მკითხველის ამოცანაა ტექსტის არა ყოველგვარი აზრის მოხელთება, არამედ იმ ფორმების, კოდების ამოცნობა, რომელთა მეშვეობითაც წარმოიშობა ტექსტის აზრი.

„There is a great difference between literature which is merely „readable“ in our time (the classics) and that which is writeable. That which is writeable is indispensable for us, because it is our only defense against the old lies, the exhausted codes of our predecessors. The writeable is a special value for Barthes, producing texts which are uncriticisable because in some way, unfinished, resistant to completion, to clarification“ (სქოულზი, 1985:151).

„დიდი განსხვავებაა წასაკითხ და დასაწერ ტექსტს შორის. დასაწერი აუცილებელია იმდენად, რამდენადაც ჩვენთვის ეს არის ერთადერთი თავდაცვის საშუალება წინაპართა ტყუილებისაგან თავდასაღწევად. დაწერილ ტექსტს განსაკურებული ღირებულება აქვს ბარტისთვის. ის არ ექვემდებარება კრიტიკას, რადგანაც არ არის სრულყოფილი და ნათელი“ (სქოულზი, 1985:151).

სიმბოლური კოდის ნიმუშების კვლევისას, უნდა აღინიშნოს, რომ ლორენსის აზროვნების, ფიქრის მთავარი მახასიათებელი არის დუალიზმი, რომელსაც საქვეყნოდ აღიარებდა. მოხიბვლა და მოუხიბლაობა, მიზეზი და ენერგია, სიყვარული და ზიზღი ადამიანთა არსებობისათვის აუცილებელი პირობებია. თუკი ნაჩვენებია მამაკაცისა და ქალის შეპირისპირება, იქვეა მათი შემრიგებლობა. მათთვის აუცილებელია არა მარტო შეხვედრა ან შეპირისპირება, არამედ საწინააღმდეგო თვისებების ერთმანეთში ჰარმონიზებაც.

მწერლის აზრით, დუალიზმი ბუნებრივი სამყაროს განუყოფელი ნაწილია. ცხოვრებაც დუალურია, და დუალურობაა სიცოცხლე და სიკვდილი. ყველაფერს, რაც არსებობს, თუნდაც ქვას, აქვს თავისი ბუნების ორი მხარე.

ასე ხდება „ცისარტყელაში“, სადაც გმირები თავს აღწევენ შინაგან სირთულეებს და შემდეგ გარდაქმნიან თავიანთ დუალიზმს.

დუალიზმი მდედრისა და მამრისა მთავარ ადგილს იკავებს ლორენსის შემოქმედებაში, რაც ცალკე განხილვას მოითხოვს. თომას ჰარდის თავის ნაშრომში წარმოგვიდგენს იმ თვისებებს, რომლებიც, ლორენსის შეხედულებით, არსებობს და განსხვავდება მათში.

Male-მამრი

Movement-მოძრაობა
 Change- ცვლილება
 Activity-აქტიურობა
 Time-დრო
 Will to-motion- მოძრაობის სურვილი
 Registers Relationships—
 ავლენს ურთიერთობებს
 Multiplicity and Diversity-
 მრავლობითობა და მრავალფეროვნება
 Knowledge-ცოდნა
 Condition of Knowledge-
 ცოდნის მდგომარეობა
 Love-სიყვარული
 Spirit - სული
 God the Son- ძე ღმერთი
 Doing-კეთება
 Self Subordination-
 საკუთარი თავისადმი დაქვემდებარება
 Utterance-
 Abstraction-

Female-მდედრი

Stability- სტაბილურობა
 Immutability- უცვლელობა
 Permanence- პერმანენტულობა
 Eternity- მარადისობა
 Will-to-Inertia- ინერტულობის სურვილი
 Occupied in Self-Feeling
 –საკუთარ გრძნობებში დატყვევებული
 Oneness - მთლიანობა
 Feeling- გრძნობა
 Condition of Being-
 ყოფიერების მდგომარეობა
 Law-კანონი
 Flesh- ხორცი
 God the Father-მამა ღმერთი
 Being-ყოფიერება
 Self Establishment -
 საკუთარი თავის ჩამოყალიბება
 Gratification in the Senses

| | |
|--|---|
| Public Good | Enjoyment through the Senses |
| Mental Clarity | Sensation |
| Consciousness-შეგნება | Instinct- ინსტინქტი |
| Mind- გონება | Senses- გრძნობები |
| Consciousness-შეგნება | Feelings-გრძნობები |
| Knowledge- ცოდნა | Nature- ბუნება |
| Condition of Knowledge – ცოდნის მდგომარეობა | Condition of being- ყოფიერების მდგომარეობა |
| Brain-ტვინი | Body- სხეული |
| Stalk - ღერო | Root- ძირი |
| Light - სინათლე | Darkness-სიბნელე |
| Movement towards Discovery- აღმოჩენისკენ მოძრაობა | Movement towards the Origin- საწყისისაკენ მოძრაობა |

(ენდრიუსი, 107: 1996)

დიაგრამის მიხედვით, ლორენსი აიგივებს აღმოსავლური ფილოსოფიის – Yang „იან“-ს (მამრობით, აქტიურ, ცნობიერ პრინციპებს) სინათლესთან და სულთან. Yin – „ინი“-ს (მდედრობითი, პასიური, არაცნობიერი პრინციპი) – სიბნელესთან და სხეულთან. ეს ურთიერთსაწინააღმდეგო ძალები ერთიმეორეზეა დამოკიდებული. მსგავსადვე, ლორენსის ქალი და მამაკაცი პერსონაჟები, თავიანთი ურთიერთსაწინააღმდეგო თვისებებით, ჰარმონიულად ავსებენ ერთმანეთს.

ლორენსის რომანებში მზე ძალიან ხშირად ითავსებს მთვარის („ინი“), მთვარე კი – მზის („იანი“) თვისებებს. მწერლის ბიოგრაფიას თუ გადავხედავთ, აშკარად დავინახავთ, რომ მამა ავტორისთვის წარმოადგენს „ინი“-ს, თავისი სამთო საქმის გამო, ხოლო დედა, როგორც ინტელექტუალურად გაცილებით ზემდგომი, მის მიერ აღქმულია, როგორც მამრი.

თავისი პერსონაჟების მსგავსად, ლორენსის სასიყვარულო ურთიერთობა ფრიდასთან იყო სიყვარულისა და სიძულვილის, მოხიბვლის და მოუხიბლაობის ნარევი.

ღმერთი ლორესისთვის წარმოადგენს თბილის და გრილის, მშრალის და სველის, სინათლის და სიბნელის, ცეცხლის და წყლის, მდედრის და მამრის შეპირისპირებებს.

ლორენსთან საპირისპირო ძალები განხილულია სიმბოლურად, სიბნელისა და სინათლის, მტრედის და არწივის, ვეფხვისა და ბატკნის სახით. ლორენსი კი არ აპირისპირებს საწინააღმდეგო ცნებებს, არამედ ერთს გამოხატავს მეორეთი. ორი საპირისპირო ელემენტი მასთან ერთმანეთს კი არ უპირისპირდება, არამედ მუდმივ ინტერაქციაშია. ინი–იანის პოლარული ძალები წარმოადგენენ სამყაროს შეპირისპირებათა ბალანსს, ხოლო პოზიტიურისა და ნეგატიურის, დინამიურისა და არაცნობიერის წონასწორობას ავტორი უწოდებს „სიყვარულს“, ან ჰარმონიულ რეალობას, რომელიც იქმნება მესამე ძალით – სულიწმინდით.

მწერლის აზრით, ცხოვრება ქალური და მამაკაცური საწყისების ერთიანობაა და ის წმინდა ნაპერწკალი, რომელსაც ეს ბალანსი წარმოშობს, უსასრულოა.

ქალისა და კაცის ურთიერთობა გულისხმობს ორი თანაბარი ნახევრის შერწყმას, რომლებმაც ცალ-ცალკე უნდა მიაღწიონ სრულ ინდივიდუალურობას, დუალურობით კი – ბუნებრივ ბალანსს.

სიბნელისა და სინათლის შეპირისპირება განსაკუთრებით იგრძნობა „ცისარტყელაში“ მოქმედი გმირების დახასიათებისას.

პირველი თაობის წარმომადგენელი, ქერა ტომ ბრენგუინი უკავშირდება ლიდის – შავგრემან და საიდუმლოებით მოცულ ქალს. ხელის თხოვნის შემდეგ შინ დაბრუნებული ტომი ხედავს, რომ ცა და ღრუბლები გაბრწყინებულია ბრილიანტივით მანათობელი მთვარით.

მეორე თაობის წარმომადგენელი ანა ბრენგუინი („დღის შუქი, სინათლე“) უკავშირდება უილიამს („აჩრდილი“), რომელიც შედარებულია ბუსთან, ანუ გაიგივებულია სიბნელესთან. აქაც, ხელის თხოვნის შემდეგ, როცა უილიამი სატრფოს ეამბორება, მისი გული „ნათელია, როგორც ვარსკვლავი“.

ამ შეპირისპირებათა კავშირი იძლევა სისავსეს. მსგავსი რამ არ ხდება მესამე თაობასთან, ურსულა ბრენგუინსა და სკრიბენსკის შორის. სკრიბენსკის

არაფერი გააჩნია სატრფოს შესავსებად, ამიტომაც ურსულას უხდება სიბნელის

ჰარმონიზაცია თავის „ნათელ ექსტაზთან“. ის ამ გზით პოულობს თავის ჰარმონიას.

სინათლისა და სიბნელის ჭიდილს შეჰყავს მკითხველი სამყაროს საოცარ და მისტიურ წარმოსახვაში, შეეყვარებულთა ურთიერთობა კი უკან რჩება. ამ დროს ხდება ცისარტყელას ხილვა, რომელიც რომანის სათაურს წარმოადგენს და სიმბოლურ დატვირთვას ატარებს.

როდესაც მწერალმა თავისი რომანისთვის „ცისარტყელას“ დარქმევა გადაწყვიტა, დააჯილდოვა ის გულუხვი ასოციაციებით: ცისარტყელა, როგორც ამალეღვებელი განცვიფრება, საიდუმლოების გრძნობა და სილამაზის აღქმა. სინამდვილეში, ის არის ღვთის აღქმა კაცობრიობაზე – ცხოვრების გაგრძელებაზე; ის არის იმედის, დაპირების სიმბოლო.

ბიბლიური ამბავი წარღვნისა და ნოეს შესახებ ცოდვას, დასჯას და გამოსყიდვას მოიცავს. მიუთითებს ღვთის დაპირებაზე და ამ დაპირების ნიშანი ცისარტყელაა, რომელსაც ლორენსი იყენებს რომანის სათაურად და არაერთხელ იმეორებს თავის ნაწარმოებში.

ნათელია, რომ ტომ ბრენგუინის ქორწინებას ლიდიასთან დასაწყისში მოსდევს უკმაყოფილება, შემდეგ – შემრიგებლობა და ჰარმონია, რომლის სახესურათს ცისარტყელა წარმოადგენს. ტომისა და ლიდიას შეხვედრა მოხდა „ცის ხიდზე“, თავისი სიყვარულით ისინი ერთად ქმნიან ცისარტყელას თაღს. შემდეგ ნაჩვენებია თითოეული მათგანის დამოუკიდებელი ცხოვრება, მათი ბავშვის, ანას, ქალიშვილობა, ქორწინება უილიამთან, რასაც ასევე უკმაყოფილება მოსდევს. საბოლოოდ, უილიამს უხდება დამორჩილება, რომელიც თავის მდგომარეობას ბიბლიურ წარღვნას ადარებს: “She was the ark, and the rest of the world was flood”. ანა იყო კიდობანი, დანარჩენი მსოფლიო კი – წარღვნა” (ლორენსი, 172:1993).

უილიამი ამ მდგომარეობიდან თავის დაღწევის ერთადერთ საშუალებად თავისი სურვილების ასრულებას, ე.ი. ანაზე ძალაუფლების მოპოვებას მიიჩნევს. ამ ჭიდილში კი გამარჯვებულად თავს ანა თვლის, რაც ბავშვის დაბადებით არის განპირობებული. ის ხედავს “A faint gleaming horizon a long way off, and a

rainbow like an archway” „მკრთალ, სუსტად მანათობელ ჰორიზონტს, გრძელ გზას და ცისარტყელას, როგორც თაღს”. (ლორენსი, 180:1993)

მიუხედავად ამისა, უილიამი და ანა ცისარტყელას სრულყოფილებას მთლიანად მაინც ვერ მოიპოვებენ. ბავშვი, რომელიც ანას შეეძინა, ურსულაა. ის არის ღვთის დაპირების განხორციელება, გადმოცემული ცისარტყელას სიმბოლური მნიშვნელობით, რაც **სიცოცხლის გაგრძელებაზე** მეტყველებს. ბავშვის თვალთ დანახული ბაბუა ტომის სიკვდილი წარღვნის დროს და მშობლების მარცხი აიძულებს ურსულას მარტო იბრძოლოს საკუთარი თავის გადარჩენისათვის. ამ დროს ის პირველად ინტერესდება წარღვნის ისტორიით და უკვე მოზრდილი, ფიქრობს ბიბლიაში ნათქვამ სიტყვებზე “Sons of God” - „ღვთისშვილებზე” და “Daughters of Men” - „ადამიანთა ასულებზე”.

„დაინახეს ღვთისშვილებმა, რომ მშვენიერნი იყვნენ ადამიანთა ასულები და მოჰყავდათ ცოლად - ვისაც ვინ მოეწონებოდა. ბუმბერაზები იყვნენ იმ ხანებში ქვეყნად და მას მერეც, როცა ღვთის შვილები შედიოდნენ ადამიანის ასულებთან, რომლებიც უშვებდნენ მათ” (დაბადება 6: 2-4). ურსულა იმედოვნებს, რომ ისიც გათხოვდება რომელიმე ღვთისშვილზე, ასე რომ, როდესაც მეოცნებე ურსულა შეხვდება ანტონ სკრიბენსკის, მყისვე მის მკლავებში მოექცევა. ურსულა მიიჩნევს, რომ სკრიბენსკი ერთ-ერთი ის „ღვთისშვილია”, რომელმაც დაინახა „ადამიანთა ასული”.

ურსულას ოცნება რეალობაში აერია და ამიტომაც იტანჯება. სკრიბენსკი არ არის ერთ-ერთი „ღვთისშვილი”. ის უბრალო ახალგაზრდა კაცია, უცხოური სახელითა და დამოუკიდებლის იერით. მის უკან არაფერია - ფიზიკური ვნება, რომელიც მათში სუფევს, შეყვარებულთა ურთიერთობას მიიყვანს არარაობამდე. ურსულას თვალთახედვით, ძალიან ნაღვლიანი ანტონი მასთან დაშორების შემდეგ მყისვე ქორწინდება, უკან იტოვებს წარსულს და ურსულას გამოფიტულს ტოვებს. მხოლოდ სულიერი განახლებით შეუძლია ურსულას საკუთარი „მე“-ს პოვნა. როდესაც მისი გონება მოცულია მონოტონურობით, მოწყენილობით და სული უკიდურესადაა დაავადებული ზიზღით, სწორედ მაშინ შემოდის მის გრძნობებში ცისარტყელა.

“In the blowing clouds she saw a band of faint iridescence colouring in faint colours a portion of the hill. ...In one place it gleamed fiercely and her heart anguished with hope, she

sought the shadow of iris where the bow should be... The arch bended and strengthened itself till it arched indomitable, making great architecture of light and colour and the space of heaven on the law hill, its arch the top of heaven.” (ლორენსი,1993:460)

„ღრუბელთა ნაკადში მან დაინახა მკრთალი ცისარტყელასმაგვარი ზოლი. ის სწრაფად განათდა და მისი გული იმედმა მოიცვა, მან თვალი გააყოლა ცისარტყელას რკალს. რკალი იხრებოდა და ძლიერდებოდა მანამ, სანამ გაძლიერდა და ცის მწვერვალს შეეხო” (ლორენსი, 1993: 460).

წიგნის უმეტესი ნაწილი იოანე ღვთისმეტყველის აპოკალიფსიდანაა.

“And I saw another mighty angel come down from heaven clothed with a cloud and a rainbow was upon his head and his face was as if were the sun and his feet as pillows of fire” (გამოცხადება 10:1).

„და ვიხილე სხვა ანგელოზი ძლიერი, რომელიც ჩამოდიოდა ზეცით და ემოსა ღრუბელი; და მის თავზე ცისარტყელა; ხოლო სახე მისი, როგორც მზე, და ფეხნი მისნი, როგორც სვეტი ცეცხლისა” (გამოცხადება 10: 1).

ღვთის პირობის შემხსენებელი ცისარტყელა ურსულასათვის წარმოადგენს თვალთახედს სილამაზისა და აღტაცებისა, მის გარე არსებული სიძლიერის აღქმისა და მომავლის იმედისა, რითაც რომანი მთავრდება. ცისარტყელას არქიტექტურული მეტაფორა არ არის რომანის ფაქტების რადიკალური დასასრული, ის სიმბოლოა, რომელიც ურსულას სექსუალურ სისავსეს და ემოციურ ცხონებას ჰპირდება.

ლორენსის რომანებში ხდება ყველაფრის გადაფასება, ძველი ეგოს დაკარგვა და ახალი „მე“-ს ძიება, სექსუალური თავისუფლებისაკენ სწრაფვა, გრძნობებისა და განცდების ჩვენება. მასთან სიმბოლოებიც კარგავენ ადრინდელ მნიშვნელობებს და გვიბიძგებენ მათი ხელახალი გააზრებისაკენ. თავად ლორენსი სიმბოლოებს განიხილავდა, როგორც „ცნობიერების ორგანულ ერთეულებს” (Organic Units of Conciousness with a life of their own). მისი აზრით, სიმბოლო მოიცავს კომპლექსურ ემოციურ გამოცდილებას. მიაჩნია, რომ იოლი არ არის სიმბოლოს ინტერპრეტაცია, რადგანაც მისი მნიშვნელობა არის დინამიური, ემოციური და ეს პროცესი არ არის მხოლოდ მენტალური, ის მიეკუთვნება სხეულისა და სულის შეგრძნება-გაცნობიერებას, რომლის გადმოცემა შეუძლებელია მხოლოდ სიტყვებით, მას სრულყოფილებას ანიჭებს

სიმბოლიზმი. სიმბოლო ლორენსთან ენობრივ ნიშნად არის წარმოდგენილი, რომლის მნიშვნელობა გადაჭიმულია უსაზღვროებაში.

პ. რიკიორის განსაზღვრებით: „სიმბოლოს ადგილი იქ არის, სადაც ენა ქმნის რთულად ორგანიზებულ ნიშნებს და სადაც აზრი საგანზე მითითების დაუკმაყოფილებლად, ერთდროულად მიაწვდის ასევე მეორე აზრზე, რომელსაც შესწევს უნარი გაიხსნას მხოლოდ შიგნით და პირველი აზრის გათვალისწინებით. სიმბოლო მყარია. ცვლილება შეიძლება განიცადოს საზოგადოების მიერ მისმა გააზრებამ” (იხ. ბარტი, 349:1994)

ენის სიმბოლური ძალა გამოიხატება ადამიანთა საუბრის, გრძნობის, რეალობისა და ყოფიერების ჭეშმარიტების გადმოცემით. სიმბოლოები მოიცავენ ხელოვნებასა და მეცნიერებას, მეტაფიზიკასა და ესთეტიკას, ფუტურიზმსა და პრიმიტივიზმს, სიტყვიერებასა და არასიტყვიერებას, მნიშვნელობასა და გრძნობას. ენაა ის, რაც ლორენსთან გადმოგვცემს რეალობასა და გრძნობას. ენის ასეთი ოგზიმორონიული სიტუაციის პასუხი იქნება სიმბოლიკის უნივერსალური სისტემა.

ლორენსის რომანებში უხვადაა გამოყენებული სიმბოლოები, არქეტიპები. მწერალი ქმნის ახალ არქეტიპებს ძველის ფონზე. ამიტომაც მისი რომანები ადვილად იკითხება, თუმცა საკმაოდ რთულია მათი გააზრება. მწერლისთვის წიგნი მანამ ცოცხლობს, სანამ მისი მნიშვნელობა განუზომელია. რომანების სიმბოლური სათაურები ზოგჯერ ადვილი გასაშიფრია, ზოგჯერ კიდევ მათი გააზრება მხოლოდ სხვა რომანის ფონზეა შესაძლებელი. ასევე ხდება ჩვენს შემთხვევაშიც, „ცისარტყელას“ სათაურის სიმბოლური მნიშვნელობა იხსნება მომდევნო რომანში „შეყვარებული ქალები“.

ორივე რომანის („ცისარტყელა“ და „შეყვარებული ქალები“) ძირითადი სიუჟეტური ფორმა ეფუძნება ორ სასიყვარულო ისტორიას – ურსულასა და ბირკინის, გუდრუნისა და ჯერალდისას. თითოეული სცენა, კონვერსაცია ემსახურება ერთი ან მეორე სასიყვარულო მოქმედების განვითარებას.

თავის მხრივ, მათი ურთიერთობაც აიხსნება რომანში მიმოფანტული ნიშნებითა და სიმბოლოებით, რომელთა გაშიფვრა აყალიბებს რომანების ერთიან ფორმას. ავტორი გამოხატავს თავის მიდგომას, პოზიციას პერსონაჟისადმი. ამიტომაც გმირის სახე არის მწერლის იდეის, კონცეფციის გამოხატულება.

მკითხველი აღწევს ავტორის სულიერ სამყაროში, მაგრამ მათ შორის მაინც რჩება მანძილი.

რომანებში ლორენსი წარმოსახვას ანაცვლებს ინტელექტით, რითაც იცილებს ვიქტორიანული რომანისთვის დამახასიათებელ სტილს და რიტორიკულ ხერხებს. მასთან ვერ ვხვდებით არისტოკრატიული და მაღალი ფენის სოციალური ცხოვრების აღწერას, ნაცვლად ამისა, ნაჩვენებია იმავე კლასის ემოციური ცხოვრების ძიება. მთავარი მაინც ის არის, რომ ტექსტი წარმოგვიდგენს პანორამულ, ზუსტად მოხაზულ შეხედულებას სამი თაობის ინგლისური ოჯახის ცხოვრებაზე. ტექსტი იშლება მარშის ფერმის ხედებით, ამით ლორენსს ხელეწიფება, გვიჩვენოს სწრაფი კულტურული ცვლილება, გამოწვეული ინდუსტრიული რევოლუციით. მამაკაცი პერსონაჟები არასრულყოფილნი არიან და ამის შევსებას ქალებთან ურთიერთობით ცდილობენ. დასანანია, რომ მათი სრულყოფილების გრძნობა მხოლოდ ქალებთან ურთიერთობით არ მიიღწევა. ქალები თავდაპირველად ხილული უპირატესობით არიან ნაჩვენები. ტექსტის შინაარსის უფრო გულდასმით წაკითხვა ამჟღავნებს, რომ თავად ქალ-პერსონაჟებსაც ესაჭიროებათ განხილვა, მათი ხასიათის ობიექტური და საზრიანი შეფასების გამო.

2.2. მითოსური ალუზია და რომანის სტრუქტურა

ლორენსის რომანს „შეყვარებული ქალები“, „ცისარტყელას“ მსგავსად, საფუძვლად დაედო რომანი „დები“. მწერალს მცდელობაც კი ჰქონია, რომ მიუხედავად ამ რომანების ფორმისა და ენის სხვაობისა, „ცისარტყელასათვის“ სათაურად „შეყვარებული ქალები“ ეწოდებინა.

„შეყვარებული ქალები“ პირველად თომას სელტზერის მიერ დაიბეჭდა ამერიკაში 1920 წელს. გარკვეული ცვლილებებით, მომდევნო წელს ის მარტინ სეკერმა გამოსცა ინგლისში. ეს რომანი შეიძლება ჩაითვალოს „ცისარტყელას“ გაგრძელებად, რადგან გვიამბობს მთავარი მოქმედი პირის, ურსულა ბრენგუინის დის, გუდრუნის, ისტორიას. ურსულა ამ რომანში მასწავლებელია. ადგილობრივ გრამატიკულ სკოლაში ასწავლის და ცხოვრობს ბელდოვერში თავის მშობლებთან ერთად. მოქანდაკე გუდრუნი ქალაქიდან უბრუნდება თავის ოჯახს. ურსულა უკავშირდება რუპერტ ბირკინს, სკოლის ინსპექტორს. სწორედ ბირკინის მეშვეობით გადმოგვცემს ის თავის თეორიებს განათლებისა და სოციალური რეფორმების შესახებ, აყალიბებს შეხედულებებს ქალსა და მამაკაცს, ასევე, მამაკაცთა შორის ურთიერთობის შესახებ. გუდრუნი უკავშირდება „ინდუსტრიის ნაპოლეონს“ – ჯერალდ ქრაიჩს, ბირკინის მეგობარს, ადგილობრივი ქვანახშირის საბადოს მფლობელს.

ნაწარმოების დასაწყისი მოდურ ლონდონურ სურათებს გვიხატავს, რომელშიც იკვეთება მიმქრალი კულტურა სიმბოლური პეიზაჟებით. მწერალი სცდება მხოლოდ პიროვნების რთული ცხოვრების ჩვენებას და ასახავს მთელი კულტურის, ადამიანის ფიზიკურ და სულიერ განადგურებას. ტრამვას, რომელიც ხლექს ფსიქიკას, ანაწევრებს მას პატარ-პატარა „სიკვდილებად“ – გონების, სხეულისა და სულის სიკვდილად. სიცოცხლისა და სიკვდილის ინსტინქტები ერთმანეთთან ისე ახლოს არიან, რომ ურთიერთშემცვლელეებს წარმოადგენენ. ამის დასტურია რომანის გმირის – რუპერტ ბირკინის მიერ XIV თავში (“Water Party”) წარმოთქმული ფრაზები ურსულასადმი: “ I should like to be through with it---I should like to be through the death process”. „მე მინდა მოვრჩე ამას - მე მინდა დავასრულო სიკვდილის პროცესი” (ლორენსი, 1996:200-202)

რომანის ერთ-ერთ თავში „სიკვდილი და სიყვარული“ (“Death and Love”) ჯერალდი მიდის გუდრუნთან ტალახიანი ფეხსაცმელებით. ეს არის გუდრუნის სიმბოლური მკვლელობა. სასიყვარულო სცენის დროს სიკვდილის ძალა იპყრობს ჯერალდს. ის შეყვარებულს ტოვებს განადგურებულს სრულყოფილ ცნობიერებაში. ჯერალდი განახლებას პოულობს გუდრუნის „მკვლელობაში“, მაგრამ ეს განახლება სასიკვდილოა. მისი ძილი არის სიკვდილის მსგავსი, ის არის უგონო და შორეული.

„ცისარტყელა“ და „შეყვარებული ქალები“ უნდა გავიგოთ, როგორც სხვადასხვაგვარი გამოხატულება ლორენსის მეტაფიზიკისა, ფილოსოფიისა. „შეყვარებული ქალების“ მხატვრული სტილი განსხვავებულია „ცისარტყელას“ ნარატიული ენისაგან, სადაც ადამიანის გრძნობები არ არის ასე ძლიერ ვერბალიზებული. „შეყვარებულ ქალებში“ „მეს“ ცნება და პასუხისმგებლობა მოითხოვს არტიკულაციას. ეს ნაწარმოები მიჩნეულია ლორენსის ყველაზე დიალოგურ ნაწარმოებად.

რობერტ ბარდენი განიხილავს ლორენსს, როგორც „დიალოგურ ავტორს“, რომელიც საშუალებას აძლევს მკითხველს დაუბრუნდეს ტექსტის პირველად კონტექსტს. ასევე ბარტის დეფინიციით, აგრძელებს მუშაობას ტექსტთან, როგორც მრავალგანზომილებიან სივრცესთან, რომელშიც ირევა ნაწერის მრავალფეროვნება. ტექსტი, როგორც ციტატათა ქსოვილი.

ლორენსის შემოქმედება არის „აზრთა თავგადასავალი“, სადაც დოქტრინა წარმოდგენილია მისი წინააღმდეგობებით. ამ ავტორთან ყველაფერი, რაც დამტკიცებულია, შემდგომ უარყოფილია. ტექსტი ლორენსთან დეკონსტრუქციას განიცდის.

„ლორენსისეული მრწამსი უაღრესად საინტერესო შუქს ჰფენს შემოქმედებით პროცესს, რომელშიც შემოქმედის შინაგანი სამყაროს ორივე პოლუსია ჩაბმული. ამის შედეგად მწერალი შეიძლება ცნობიერ დონეზე ერთ აზრს გამოხატავდეს, მისი ნაწარმოები კი (თავად მისთვის შეუმჩნევლად) სრულიად საპირისპიროს აცხადებდეს!“ (კოტრიკაძე, 11:2004).

ურსულა და ბირკინი კამათისას ერთმანეთს ადანაშაულებენ ეგოცენტრიზმში, მათი კონვერსაცია არის პროდუქტი მათივე გამანადგურებელი ცნობიერებისა, რომლისგან გაქცევას ორივე ცდილობს. საგულისხმოა, რომ

ბირკინი პიროვნებას აყენებს უფრო მაღალ საფეხურზე, ვიდრე სიყვარულს ან რაიმე სხვა ადამიანურ ურთიერთობას. ურსულასთვის კი სიყვარულია ყველაფერი ამქვეყნად.

რომანის მე-13 თავში “Mino“ ბირკინის იდეალური უპირო ეკვილიბრიუმია მოცემული. აქ საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ურსულა ბირკინის სიტყვებს მიიჩნევს მოთხოვნად, მაშინაც, როცა ბირკინი ცდილობს განადიდოს ურსულას შეხედულებები თანასწორობისა და პირადი პასუხისმგებლობის შესახებ. ბირკინი გამოირჩევა ვერბალური გაურკვევლობით. მისი მეტაფორული საუბარი ხშირად მასვე აგდებს უხერხულ მდგომარეობაში. ბირკინი ვერ პოულობს სიტყვებს გრძნობებისა და ემოციების გადმოსაცემად. თუმცა სიტყვებს აქ შეთანხმება არ მოაქვთ. სწორედ აქ იჩენს თავს ენის, მნიშვნელობის და მეტყველების კონფლიქტი.

ხელოვნების ნიმუშს ვერასდროს დავაშორებთ ისტორიას. ლორენსის რომანი „შეყვარებული ქალები“ არის თეორიული პასუხი მოდერნისტული ლიტერატურული კულტურის, მწერლის შემოქმედება კი – ყოველდღიური ცხოვრებისეული გამოცდილებისა.

რომანში შემოთავაზებული სიმბოლოებისა და ნიშნების მეშვეობით, აშკარა ხდება ეპოქის სურათები. სწორედ ამ რომანისთვის არის დამახასიათებელი მოდერნისტული ხელოვნების ფორმის სირთულე.

„შეყვარებული ქალები“ თავდაპირველად რომანი „დები“-ს (“the Sisters”) გაგრძელებად იყო მიჩნეული. ნაწარმოები წარმოადგენდა ლორენსის პერსონალურ პასუხს „დიდი ომის“ მიმართ, თავისივე ეპოქის ევროპული ინტელექტუალურობის და მხატვრული კულტურის მიმართ. როგორც ავტორმა მიუთითა ამერიკული გამომცემლობის წინასიტყვაობაში, წიგნი იყო ავტორის სურვილების, მისწრაფებების, შინაგანი ბრძოლის, საკუთარი გამოცდილების აღწერის მცდელობა.

„შეყვარებულ ქალებში“ არსებული საზოგადოების კრიტიკის პარალელურად, მწერალი ცდილობს მოგვცეს განახლებული სამყაროს ფორმა, რომელიც დაფუძნებულია ეროტიულ-ინსტინქტურ და ინტუიციურ-ადამიანურ ურთიერთობებზე.

ცნობილია, რომ „შეყვარებული ქალების“ ამერიკაში გამოცემა შეურაცხმყოფელი ქესტი იყო ინგლისელი გამომცემლების მიმართ, რომელთაც „ცისარტყელა“ უარყვეს და გააკრიტიკეს. თომას სელტზერის გამოცემის შემდეგ, ლონდონელმა გამომცემელმა მარტინ სეკერმა ლორენსს რამდენიმე გვერდის შეცვლა მოსთხოვა. არც ამ ცვლილებებმა შეაჩერა ინგლისელი კრიტიკოსები, რომლებმაც ვერ მიუტევეს ლორენსს ეროტიულობით და პაციფიზმით აღსავსე „ცისარტყელა“ და მომდევნო რომანიც – „შეყვარებული ქალები“ – უზნეო გონების ნაყოფად ჩათვალეს. კრიტიკოსთა მორალური გაფიცების მიუხედავად, მწერლის ეროტიზმისა და სოციოკულტურული კრიტიკის მიღმა, რომანში იმალება ღრმა განცდა იმედგაცრუებისა და ღალატისა. ამით აიხსნება კრიტიკოსთა ერთგვარი სიმპათია ავტორისადმი: მათთვის დაუვიწყარი იყო მწერლის ენა და ადამიანური მგრძნობელობა.

„შეყვარებული ქალები“ არის წიგნი ქალისა და მამაკაცის, ადამიანის და ბუნების, გონებისა და სხეულის ურთიერთობის შესახებ, რომელიც შესანიშნავად არის გადმოცემული სიმბოლიზმის ხერხებით.

ბრიტანელი ლიტერატურის კრიტიკოსი ლევისი (F.R. Leavis) მიიჩნევს, რომ ლორენსი არის უდიდესი ხელოვანი, რომელიც იყენებს წერის განსაკუთრებულ ტექნიკას, რათა გვაჩვენოს გმირები. კრიტიკოსი ყურადღებას ამახვილებს „შეყვარებული ქალების“ მხატვრულ ფორმასა და სტრუქტურაზე. რომანში მწერალი იყენებს ისეთ სამწერლო ტექნიკას, რომელიც ეწინააღმდეგება ტრადიციულს. ერთი მხრივ, მისთვის დამახასიათებელია ნათელი თხრობის ტექნიკა, რათა მკითხველმა შეძლოს მთავარი თემის გაგება. მეორე მხრივ, რომანში მოცემულია ფსიქოლოგიური აღწერა, რომელიც არის უნიკალური და ხასიათდება ღრმა სიმბოლიზმით. ყოველივე ამას ერთობლიობაში შეიძლება ეწოდოს რთული სტრუქტურა და განსაკუთრებული შემოქმედებითი სამწერლო სტილი. სწორედ ამან გაუჩინა კრიტიკოსებს და მკითხველს დიდი ინტერესი ლორენსის შემოქმედების შესწავლისა და კვლევისა.

უნდა აღინიშნოს, რომ რომანის სტრუქტურა პირდაპირ კავშირშია რომანის თემასთან. ის მკაფიოდ გამოხატავს მწერლის დამოკიდებულებას თავისი ეპოქის ცივილიზაციის, ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობების მიმართ. მასში არ არის ტრადიციული შინაარსი და სწორხაზოვანი ნარატიული ტექნიკა. პირიქით,

მწერალი ირჩევს სპეციალურ სცენებს და ნიშნებს, რომელთაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვთ.

ნარატივში ბევრი შეკითხვა არსებობს ლიტერატურასთან დაკავშირებით: ეს არის დრო, სივრცე, მიზეზშედეგობრივი კავშირი, ეგრეთ წოდებული ყოვლისშემძლეობა, თვალსაზრისი, სურვილი და ძალა, მაგრამ ყველაზე მეტად, შესაძლოა, ის ურთიერთობა ნარატივისა და ანტინარატივის ელემენტებს შორის, რომელიც ხიბლავს და არღვევს სიმყუდროვეს. ნარატივის მამოძრავებელი ასპექტებია: აღწერა, უკან დახევა, ამბის უქონლობა და მოსაზრება, დროებითი და ცვალებადი უწყსრიგობა. რეალურად, „შეყვარებულ ქალებს“ არც კი გააჩნია ნარატივი.

რომანის დასაწყისში ჯერალდი წყვეტს კავშირს მოდელთან – მინითთან და იხიბლება გუდრუნის ცივი სკულპტურით, რომელიც ნიშნობრივია და მიუთითებს ამ გმირის მომაკვდინებელ ხასიათზე. მათ ურთიერთობას კრიტიკოსი ლევისი „სიკვდილის“ გამოხატულებად მიიჩნევს.

ჯერალდის მსგავსად, ბირკინიც დაშორდება ჰერმიონს და უკავშირდება ურსულას, რომელთა ურთიერთობა „სიცოცხლის“ გამოხატულებაა.

იგემებენ რა ცხოვრებას, ბირკინი და ურსულა მოიპოვებენ გამოცდილებას და გადალახავენ სიძნელეებს, დასძლევენ გრძნობისა და გონების ჭიდილს, საბოლოო ჯამში, მოიპოვებენ ჰარმონიულ სიყვარულს. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს წყვილი რომანის დასაწყისში ჰარმონიული სიყვარულის ნიმუშადაა წარმოდგენილი, მაგრამ თანდათანობით ხდება გახლეჩა მათი აზრებისა და ფიქრებისა.

გმირთა ფსიქოლოგია რომანის მთავარი ელემენტია. სიყვარულისა და სიძულვილის ქვეცნობიერი გრძნობები რომანს წარმოგვიდგენენ, როგორც ფსიქოდრამას. რომანის სტრუქტურის გასაგებად მის ფსიქოლოგიურ რიტმში უნდა შევიჭრათ.

სიცოცხლისა და სიკვდილის თემები განსაზღვრავს გმირთა ზოგადფსიქოლოგიურ რიტმს.

ჯერალდი დაკავშირებულია თეთრ მთვარესთან, ალპებთან, არქტიკულ თოვლთან. საგნები თუ გამოხატულებანი, რომლებიც ამ გმირს აკომპანემენტს უწევენ, ასოცირებულია სიგრილესთან, სიცხესთან, უიმედობასთან.

გუდრუნი ნეგატიური დესტრუქციული ცნობიერების მქონე პიროვნებაა, რომელსაც ძალუმს გააკონტროლოს არა მხოლოდ საკუთარი თავი, არამედ ირგვლივ მყოფნიც. მას გაორმაგებული დოზით ახასიათებს ძალაუფლებისკენ სწრაფვის ის სურვილი, რითაც განმსჭვალულნი იყვნენ ბრენგუნთა გვარის ქალები წინამორბედი რომანიდან „შეყვარებული ქალები“. რომანის სრულქტურა, ისევე, როგორც „ცისარტყელასი“, აგებულია შეპირისპირებებზე. მაგრამ ამ უკანასკნელში, როგორც უკვე ვთქვით, შეპირისპირებებს გმირებისთვის მოაქვს სისავსე და ჰარმონია, რასაც ვერ ვიტყვით „შეყვარებულ ქალებზე“. აქ არამცთუ ჰარმონიზირდება, პირიქით, ურთიერთდესტრუქციამდე მიყვავართ გმირების ფსიქოლოგიურ თავისებურებებს.

მერვე თავში (Breadalby), ჰერმიონის და ბირკინის სეირნობისას იწყება გმირების ფსიქოლოგიური ბრძოლა. ამაზე მეტყველებს არა მათი შინაგანი მონოლოგები და მოქმედებები, არამედ მათი ინტუიცია, იმპულსები და ინსტინქტები. ბირკინი არ ისურვებს ჰერმიონის თავშესაფარში ყოფნას, რაც თანდათანობით ჰერმიონს ბირკინის მიმართ სიძულვილს ჩამოუყალიბებს.

ჯერალდისაგან განსხვავებით, ბირკინი ასახავს ბუნებრივ, სპონტანურ ცხოვრებას. ურსულა კი არის მგრძნობიარე ბუნების, სჯერა ჭეშმარიტი სიყვარულის და სწყინს, როცა ბირკინი რაღაც მიღმიერზე საუბრობს. ის ბევრად უფრო რბილი, მშვიდი და დახვეწილია, ვიდრე გუდრუნი.

„შეყვარებულ ქალებში“ მწერალი იყენებს სიმბოლიზმს, რომელიც ემსახურება ნაწარმოების თემის განვითარებას. ეს სიმბოლოები შეიძლება ორ ჯგუფად დაიყოს: ნიშნები, რომლებიც ასახავენ ცხოვრებას, სიცოცხლეს, იმედს და კეთილდღეობას; და – ნიშნები, რომლებიც სიცივეს, უიმედობას და სიკვდილს გამოხატავენ.

ურსულა და ბირკინი ცდილობენ, გაუსხლტდნენ ბნელ სამყაროს და იმოქმედონ მექანიკური ცივილიზაციის წინააღმდეგ. მათ უმეტესწილად ვხედავთ ყვავილებითა და ხეებით დაფარულ ბუნებაში, რაც სიცოცხლეზე მეტყველებს და შესაბამება მათ ხასიათს (იაკინთები, ნაძვის ხე). მათ ურთიერთობას აქვს სანუგეშო და ყოფიერების შემამსუბუქებელი სითბო და იმედი, მაგრამ გამოხატულებები, რომლებიც ჯერალდსა და გუდრუნს უკავშირდება, სრულიად განსხვავებულია და უთუოდ სიკვდილის გამოხატულებებია. როდესაც ისინი

ჩნდებიან, გარემო ცივი და აუტანელი ხდება. სიცივე, ნაცრისფერი, ჯერალდის მამის აგონია და მტანჯველი სიკვდილი, თოვლით დაფარული მდელი ღრმა ღრმულებით და ხრამებით, ჯერალდის სიკვდილი – ის ნიშნებია, რომლებიც პირდაპირ უკავშირდება ამ გმირის სულიერ მდგომარეობას. ყოველივე ეს სიკვდილის მაუწყებელია.

რომანი განიხილავს ენას, მითოსს და მთლიან ლოგოცენტრულ ტრადიციას. ის ხაზს უსვამს ეპოქაში არსებულ გაუცხოების მდგომარეობას, რომელსაც ლორენსი სვამს დიაგნოზად. ამისთვის ავტორი მარგინალურად, მაგრამ მაინც იყენებს ბიბლიური დაცემის მითს.

ლორენსი მითს განსაზღვრავს, როგორც სიმბოლოებით აღწერილ ნარატივს. „შეყვარებულ ქალებში“ მითის გამოყენებას დიდაქტიკური ან მორალური მიზანი არ აკისრია. ეს არის მცდელობა მთელი ადამიანური გამოცდილების გადმოცემისა. სექსუალური ურთიერთობების მიღმა მოჩანს დრამატულად განვითარებული მნიშვნელოვანი ურთიერთობანი, რომლებიც მხოლოდ ლტოლვას არ ეფუძნება. იმდროინდელი კრიტიკოსები მხოლოდ რომანის ზედაპირს ხედავდნენ, გმირთა სექსუალურ აშლილობას. თ. ს. ელიოტმა მითოლოგიის გამოყენებით დაინახა რომანის, როგორც ჟანრის, ახალი მიზანი და მნიშვნელობა. ლორენსი არ იყო პირველი, ვინც პარალელი გაავლო მითოსურ წარსულ მოქმედებებსა და თანამედროვე საზოგადოებას შორის.

მხატვრულ სტილში გადანაცვლებული გენეზისის ისტორია, რომელიც იყო წარმოსახვითი და დოგმატური ჭეშმარიტება მილტონისთვის, ლორენსის თემებთან მოცემულია არამყარ და უხერხულ დამოკიდებულებაში. მაგრამ დაცემის თეოლოგიური ცნება, რომელსაც ლორენსი არსებითად ხვეწს, რომანის მთავარი ხედვის ნაწილია. ის ეყრდნობა ბიბლიური პირველწყაროს გადაფასებას. დაცემის თეოლოგიური და ფსიქოლოგიური საფუძვლები სხვაგვარად არის წარმოჩენილი რომანში, ვინაიდან ლორენსი დემითოლოგიზაციას უწევს ბიბლიურ ნარატივს, ხოლო რემითოლოგიზაციას – მოდერნისტულ სამყაროს.

ისევე, როგორც ბარტმა სოციალური კრიტიკისას მიმართა სემიოლოგიას და წარმოადგინა კრიტიკა მითის საშუალებით, ლორენსმაც ეპოქის თუ საზოგადოების კრიტიკა შემოგვთავაზა მითით. ბარტის მსგავსად, სიტყვა მითი ლორენსთან კარგავს თავის მნიშვნელობას და წარმოადგენს აღმნიშვნელთა

სისტემას. კერძოდ, ბარტის მიხედვით, მითში მუშაობს ორი სემიოტიკური სისტემა; ერთი - ენა-ობიექტი, რომელიც ქმნის თავის საკუთარ სისტემას თვითონ მითის საფუძველზე და მეორე, - თავად მითი, რომელსაც ბარტი უწოდებს მეტაენას და რომლითაც გადმოიცემა პირველი. ბარტის თანახმად, სემიოლოგის ინტერესში არ შედის ენა-ობიექტი, არამედ ის იღებს ენობრივ ნიშნებს და მათ განიხილავს იმ როლით, რომელსაც იგი თამაშობს მითის შექმნისას. აქედან, პირველი სისტემის (ენა-ობიექტის) აღსანიშნი ხდება აღმნიშვნელი მეორე სისტემაში, ანუ მითში.

„შემოთავაზებულ აღწერებში ბარტისათვის მთავარი ისაა, რომ ფორმა კი არ სკობს შინაარსს, არამედ მხოლოდ უკანა პლანზე გადაადგილებს მას. გადაადგილება არ ნიშნავს მოსპობას. არის მომენტები, როდესაც პირველადი ენობრივი სისტემის შინაარსი მაინც წარმოჩნდება მითში და ფორმის და შინაარსის ეს თამაში მითის არსებას შეადგენს” (ბიჭაშვილი, 2008: 252)

დაცემა არის მითი წარმოშობის შესახებ, რომელსაც ლორენსი მიმართავს. ეს იმიტომ, რომ მითი ფოკუსირებას ახდენს სულიერ მდგომარეობაზე, ხოლო ეპოქაში არსებული დილემის გადმოცემა ძალიან რთულია სოციალური ისტორიით. ერთ-ერთ ესეიში ლორენსი განმარტავს მდგომარეობას მორალურ დაცემამდე, რომელიც ადამიანს მანამ გააჩნია, სანამ გახდება საზოგადოებრივი ინდივიდი.

მდგომარეობა, რომელსაც ლორენსი აღწერს რომანში, არის დაცემა ერთიანობიდან და დაკავშირება განცალკევებასა და დაშორებასთან. ამ შემთხვევაში, არსებული სამყარო აღინიშნება განცალკევებით ყოფიერებისგან და სხვებისაგან, სადაც ურთიერთობა ღმერთსა და ადამიანს, კაცსა და ქალს შორის დაიმსხვრა, ნგრევისა და შერყვნის გახრწნილმა ვითარებამ გაჟღინთა საზოგადოება. ლორენსი ამ მდგომარეობის გადმოსაცემად იყენებს სხვადასხვა ნიშანს: მორევი (whirlpool), კანალიზაცია (sewer), გრიგალი (vortex).

ადამიანი თავისი განვითარების განსაზღვრულ მომენტში ხდება ცნობიერი. ეს მაშინ ხდება, როცა იგი იგემებს აკრძალულ ხილს. ისევე, როგორც შესაქმემია: დააგემოვნა რა ადამიანმა ვაშლი, დაიწყო გაგება, მანამდე კი მისი ცხოვრება მიედინებოდა გაუცნობიერებლად. ამას შეიძლება დავუკავშიროთ ეპიზოდი, როდესაც ბირკინი ნათურას ანთებს ურსულას საკლასო ოთახში.

უცნობი ადგილი ბირკინის მისვლამდე იყო მქრალი და მღვრიე, შემდეგ კი მკაფიო ხდება. ეს ეპიზოდი მნიშვნელოვანია იმით, რომ ელექტრონათურა მეტაფორულად გადმოგვცემს დაცემულ მენტალურ მდგომარეობას.

თეოლოგიურად, დაცემა ადამიანს აშორებს ღმრთისგან და პიროვნებას, საგანს ტოვებს სოლიფსიზმის მდგომარეობაში.

ერთგანზომილებიანი ცოდნის შესახებ კამათისას, ბირკინი ეხება კეთილისა და ბოროტის შეცნობის ხეს:

“- There is only one tree, there is only one fruit, in your mouth.

- What fruit, Rupert?

- The eternal apple, he replied in exasperation hating his own metaphors”.

„- მხოლოდ ერთი ხე, მხოლოდ ერთი ნაყოფი არის შენში.

- რომელი ხილი, რუპერტ?

- მარადიული ვაშლი, უპასუხა თავისივე მეტაფორებისაგან გაღიზიანებულმა”.

(ლორენსი, 1996:55)

ბიბლიური ტრადიციის თანახმად, პირველი მნიშვნელოვანი ქმედება ადამისა და ევასი იყო აკრძალული ხის ნაყოფის დაგემოვნება. მეორე კი – მათ მიერ თავიანთი სიშიშვლის შეცნობა. „შეყვარებულ ქალებშიც” მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ჩაცმულობა.

რომანის თანახმად, გუდრუნი უფრო მომხიბვლელი იყო, ურსულა კი უფრო ქალური. ჰერმიონი სამოსის გამო გუდრუნს ანიჭებდა უპირატესობას. მისი ჩაცმულობის აღწერისას ფერთა მთელი პალიტრა იღვრებოდა.

ლორენსთან სიშიშვლე ყოველთვის ფიზიკურ ჩაუტემლობასთან არ ასოცირდება. „შეყვარებული ქალების” გმირები შემოსილნი არიან მდიდრულად და კოხტად, მაგრამ მაინც დაცემულნი არიან.

ლორენსი იყენებს შეცნობის ალუზიას, რათა არსებული შერყვნილი მდგომარეობა გვიჩვენოს. საუკეთესო მაგალითი კი ჰერმიონია. ის ბედნიერია, რომ იცის და ამას აღნიშნავს კიდევ. იცნობს ბევრ ძალაუფლების მქონე ადამიანს, იცის მოდისა და ხელოვნების უკანასკნელი ტენდენციები, მაგრამ ყოველივე ამას მხოლოდ თავის სასიკეთოდ იყენებს და სხვებზე არ ზრუნავს.

“If I know the flower, don't I lose the flower and have only knowledge? Aren't we exchanging the substance for the shadow, aren't we forfeiting life for this deadly quantity of knowledge?” (ლორენსი, 1996:56)

„ჰერმიონი სვამს კითხვას: ყვავილის შეცნობა, ყვავილის დაკარგვას და მხოლოდ ცოდნის ამარა დარჩენას ხომ არ ნიშნავს? ჩვენ არსს ხომ არ ვანაცვლებთ აჩრდილით, ჩვენ ხომ ცხოვრებას არ ვცვლით მომაკვდინებელ ცოდნაზე? “(ლორენსი, 1996:56)

ჰერმიონი ვერ იგებს, რომ მისი ცოდნაც მომაკვდინებელია, მხოლოდ სხვებზე ძალაუფლების მოპოვებით შემოიფარგლება. ჰერმიონის მსგავსად, გუდრუნიც ცდილობს შეიცნოს ჯერალდი, მაგრამ ამ შეცნობაში მხოლოდ ბიბლიური, ფიზიკური შეცნობა იგულისხმება. ბიბლიური ევასგან განსხვავებით, გუდრუნს ნამდვილად არ სურს იყოს მსხვერპლი, განდევნილი „სამოთხიდან“, ამიტომაც ევას მსგავსად ცდილობს მან მოირგოს მაცდუნებელის როლი, შეაცდინოს და დაიმონოს ჯერალდი, რაც წარმატებით შესძლო კიდეც, რაზეც მეტყველებს ჯერალდის დასასრული – ეს ხომ სიკვდილია, ფიზიკური შეცნობის შედეგი.

ლორენსიც, ბირკინის მსგავსად, გენეზისის მითს იყენებს ფარულად. მიჰყავს ის ხელახლა დაბადების ნატვრასთან, სამოთხის ძიებასთან. დაცემული ენა, სადაც აღმნიშვნელი მოწყვეტილია აღსანიშნს, მაცდურად ავლენს ეპოქის გახლეჩილ აზროვნებას.

ლორენსის შემოქმედების მკვლევარი, ფრენკ კერმოუდი (Frank Kermode) რომანს განიხილავს, როგორც აპოკალიფსური ტიპების გამოფენას ლორენსისეული ვერსიით. მწერალი ახდენს დაცემის ხელახლა აღმოჩენას, რომელიც უნივერსალურადაა გამოხატული მენტალურ ცნობიერებაში, სექსუალურ კონფლიქტსა და გაუცხოებაში.

ბევრი დაწერილა (George Ford) გენეზისის ლორენსისეულ გამოყენებაზე „ცისარტყელა“-ში და აპოკალიფსისას – „შეყვარებულ ქალებში“, მაგრამ დაცემის მითი და მისი ინტეგრაცია რომანის თემებთან არ განხილულა. როგორც ნორთონ ფრაი (Frye) აცხადებს, მითის სახით „მწერალს აქვს მზა ჩარჩო და შესაძლებლობა, ხელახლა შეიმუშაოს მისი დიზაინი“. “(the novelist) with a ready-

made framework and allows him to devote all his energies to elaborating its design“ (ფრაი, 1964: 31).

„მითი შეიძლება იყოს ნაამბობი, შეცვლილი და შემუშავებული, მასში განსხვავებული ნიშნები იქნას აღმოჩენილი; ის ყოველთვის პოეტური ცხოვრებით ცხოვრობს. (ფრაი, 1964:32)

ლორენსი გვთავაზობს ბიბლიურ/მილტონურ მითს, ახდენს მის რეინტერპრეტაციას, არგებს თავის თანამედროვე სოციალურ კრიტიკას და აპოკალიფსურ წინასწარმეტყველებას, რომელიც წარმოადგენს რომანის თემას.

დაცემულ მდგომარეობაში გაუცხოებული პირადი ცნობიერება ანაცვლებს სპონტანურ ყოფიერებას.

უამრავ ნიშანთა შორის, მთავარი ნიშანი რომანში არის **სარკე**, რომელიც ასახავს წმინდა მეორეული სამყაროს სახეებს. გონება მანიპულირებას უწევს სხეულის ძირითად შეგრძნებებს, გონებრივი სახეები იკავებენ რეალობის ადგილს. მიუხედავად ამისა, ჰერმიონი მაინც რჩება ჩაკეტილი იმაში, რასაც თავად აკრიტიკებს: „ცხოვრება სურათის მიხედვით“. თავის დაცემაში მან შეანაცვლა მეორეული ანარეკლი, რომელიც გვაძლევს სწრაფად წარმავალ კონტროლის ილუზიას, ცხოვრების მგრძობიარე ნაწილზე. სურვილმა, პატივმოყვარეობამ, ძალაუფლებისა და ცოდნის მოპოვების ჟინმა გადააქცია ის რადიკალურად გაყოფილ ადამიანად, ენერჯია კი შეუცვალა ნერვული მდგომარეობით. ჰერმიონს სჯერა, რომ მის ცნობიერებას შეუძლია მანიპულაცია. მისი შეცნობის ხის ვაშლს აქვს უცნაური სიბრძნე, მასთან „მე“ – რომელმაც იცის, დგას „მე-ს“ უკან – რომელიც მოქმედებს და ცნობადია.

როგორც ვნახეთ, მოდერნისტულ კულტურაში ნარცისიზმი და სოლიფსიზმი არის დაცემის სიმპტომები. მისგან თავის დასაღწევად ბირკინი გვთავაზობს დავუბრუნდეთ ბნელ ცოდნას, უნებლიე მდგომარეობას.

დაცემის და წარღვნის მითი ჩნდება იქ, სადაც სისხლში გამჯდარ ცნობიერებას შეუძლია მოიშოროს მენტალური ცოდნის ჩვეულებები. ბირკინს სურს ისეთი ცვლილება, როგორც დაბადებაშია, სადაც წარღვნა წალეკავს დაცემულ ყოფას და ჩაანაცვლებს მას ახალი ცხოვრებით.

ბირკინის, როგორც ქვეყნის მხსნელის როლი, ირონიულად არის წარმოსახული თავში „კუნძული“. ის ემსახურება ლორენსის რელიგიური ხედვის

წინასწარმეტყველურ გადანაცვლებას მწერლობაში. თავში „Crème de Menthe”, სადაც მეგობართა შორის ბირკინი არის ერთადერთი პიროვნება, რომელიც სვამს მწვანე ლიქიორს. მწვანე ფერი სიმბოლიზირდება იმედთან. ეს კი იმაზე მიანიშნებს, რომ მხოლოდ მას შესწევს ძალა, შვება იპოვოს კორუმპირებულ და თვითგამანადგურებელ სამყაროში.

თავდაპირველად ურსულაც ცდილობს, გუდრუნის და ჰერმიონის მსგავსად, ხელში ჩაიგდოს ბირკინი, მაგრამ ის არ ემორჩილება, რაც მოგვიანებით ძალიან მოსწონს ურსულას. ამიტომაც, არსებულ ურთიერთობათა ქაოსს რომანის მხოლოდ ეს ორი პერსონაჟი აღწევს თავს.

ლორენსი რომანს ადარებს ბიბლიას – ის უნდა გახდეს სიტყვა, რომელიც გამოააშკარავებს ედემს, გაათავისუფლებს სიძლიერეს და გაგვიძღვება ახალი ცისა და მიწისკენ.

ბირკინის ფილოსოფიაში, ქრისტიანული მორალი სიკეთის და ბოროტების შესახებ გადაერთო სასიცოცხლო ეთიკაში, სადაც დაუცემელი სიკეთე არის აქტუალური მგრძნობიარე მდგომარეობა, დაცემული ბოროტება კი – მანკიერი მენტალურ-მიზანმიმართული გარყვნილება, რომელსაც მისდევს უმეტესობა.

ბირკინი მნიშვნელოვნად ინაცვლებს მეორე პირის აკუზატივიდან პირველი პირის აღსარებამდე, როცა აცხადებს: “we'd rather die than give up our self-righteous self-opinionated self-will”. „უმჯობესია მოვკვდეთ, ვიდრე დავთმოთ საკუთარი სიმართლე, თავდაჯერებული თვითნებობა” (ლორენსი, 1996:59).

ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი იზიარებს დაცემის იმ ეფექტებს, რომელსაც ამჩნევს სხვებში. მან იცის, რომ ვერ გაათავისუფლდება დაცემისაგან და ცდილობს გადალახოს მისი შედეგი.

თეოლოგიურად, შეუძლებელია გადალახო დაცემის შედეგი ღმერთის ინტერვენციის გარეშე, მაგრამ რომანში ქალი იჭერს ღმერთის როლს. ლორენსი იტოვებს და ხელახლა განსაზღვრავს ცოდნად ბიბლიური დაცემის იდეას. მის მიერ გენეზისის გამოყენება მიუთითებს ბირკინის გაუცხოებულ ცნობიერებაზე, რადგანაც ის ცდილობს არ მიიღოს მონაწილეობა მომაკვდავი კულტურის საბოლოო სიკვდილში და ცდილობს მყარად შეინარჩუნოს ყოფიერება.

ლორენსის მიერ შემოთავაზებული დაცემა არ არის კეთილის და ბოროტის შეცნობა. თუმცა ჰერმიონი, ჰოლიდეი, გუდრუნი, ჯერალდი და ლარკე არიან სიმბოლოები დაუყოლიებლობის, უკუღმართობისა და გარყვნილების. ბირკინის სურვილი – აღიდგინოს ადრინდელი მენტალური მდგომარეობა და იცხოვროს სხვა სამყაროში, სხვა საწყისიდან, თავი აარიდოს იმ სარკეების ციხეს, რომელთა ხაფანგშიც მოქცეულია ჰერმიონი, – გვახსენებს დაკარგული ედემის დაბრუნების სურვილს.

ურსულასთვის ბირკინში არსებობს დაუცემელი ცხოვრების გადმონაშთი, გრძნობა სიმდიდრის და თავისუფლების, რომელიც თითქოს სხვა ხმად საუბრობს ბირკინის სიტყვების იქეთ. როცა ბირკინი ტოვებს საკლასო ოთახს, ურსულა თავს გრძნობს დაკარგულად და ქვითინებს, მაგრამ ვერ გაუგია რის გამო – უბედურების თუ სიხარულის. ის უბედურია ედემის დაკარგვით, რაც ბირკინმა გამოააშკარავა, და ბედნიერია ღვთისშვილის აღმოჩენით, რომელიც მას ეახლა, როგორც ხარება.

ბირკინს მოჰყავს ციტატა ბრაუნინგის „სიყვარული ნანგრევებიდან“, რომელიც ირონიულად მიუთითებს დაცემის პეიზაჟზე. ის ჯერალდს ეუბნება: “I always feel doomed when the train is running into London. I feel such a despair, so helpless, as if it were the end of the world”. „მე ყოველთვის ვგრძნობ თავს სასიკვდილოდ განწირულად, როცა მატარებელი ლონდონისაკენ მიისწრაფის. მე ვგრძნობ ისეთ უიმედობას, დაუცველობას, თითქოს ეს სამყაროს დასასრული იყოს.” (ლორენსი, 1996:78).

ეს არის ბირკინის დაცემული სოციალური ქვეყანა, მისთვის ლონდონი არის ცენტრი უნივერსალური პარალიზებისა, როგორც ჯოისის დუბლინი და ელიოტის ლონდონი. მატარებელი გადის თალის ქვეშ, როგორც ჯოჯოხეთის კარებში - ქალაქის უზარმაზარ მოჩვენებაში. ბირკინი შინაგანად თითქოს განიცდის იმ ბოროტებას, რომელმაც მოიტანა ქაოსი და ომი მეოცე საუკუნეში.

„შეყვარებული ქალების” ერთ-ერთ თავში - „კურდღელი” - გუდრუნისა და ჯერალდის ხორციელი შეცნობა არის დაცემის ერთ-ერთი ხილვა. ავტორი იყენებს ეთერის (**Ether**) ნიშანს, რომელიც წარმოიშვა ანაქსაგორადან, აღნიშნავს ქაოსს, რომელიც მუდმივად იქნება, თუკი კონცენტრული სფეროები ეთერისა და ჰაერისა გაარღვევენ თავიანთ საზღვრებს და აღირევიან.

ეს ნიშანი რომანში მიუთითებს, რომ ადამიანთა წესრიგი დაირღვა: ცოდნა არაცნობიერიდან გადავიდა ცნობიერში.

“Gudrun looked at Gerald with strange, darkened eyes, strained with underworld knowledge. He felt the mutual hellish recognition”. „გუდრუნი დააცქერდა ჯერალდს უცნაური, ჩაბნელებული თვალებით, დაძაბული ჯოჯოხეთური ცოდნით. ჯერალდმაც გაიზიარა ჯოჯოხეთისეული შეცნობა” (ლორენსი, 1996:278-279).

ბირკინი დაცემის სიმპტომებს ამჟღავნებს თავში „კუნძული”. ის ჯერ არ არის ურსულასავით მყარად დაფუძნებული ყოფიერებაში და ვერ ყვავილობს. ფრუსტრაცია საკუთარი თავის მიმართ სხვაზეც გადადის: ის სხვებს უყურებს, როგორც „სოდომის ვაშლებს,” მკვდარი ზღვის ნაყოფებს, ნალველის ვაშლებს, რომლებიც სავსე არიან სიმწარით, კორუმპირებული ფერფლით.

ლეგენდის თანახმად, ფერფლით სავსე ვაშლები იზრდებოდა დამწვარი ქალაქის – სოდომის მახლობლად. ისინი ცოდვის იმ ნაყოფებს მოჰგავდნენ, რომლებიც ატყუებდნენ სატანის ლეგიონს დაკარგულ სამოთხეში. ბირკინის კაცობრიობა არის ცხოვრების ხე, კორუმპირებული სიცრუის ხედ.

ლორენსის მიერ დაცემის მითის გამოყენებისას არსებული პრობლემა არის მითის დუალურობა. არსებობს დაცემის ორი სახე რომანში: დაცემა ბუნებიდან კულტურაში და პირიქით.

დაცემულ მსოფლიოში, კულტურა არის ჩადებული ბუნებაში, სადაც ადამიანები არიან დამონებულნი თავიანთი დაცემული სურვილების გამო. შედეგი არის შერყეული რეალობა. როცა ადამიანთა სამყარო დაცემულია, დაუცემელი სამყარო შეიძლება აღქმულ იქნას, როგორც ბუნების შენარჩუნება.

გამართლებული დაცემა კულტურიდან ბუნებაში მოცემულია „Mino“-ში. ბირკინი ეთანხმება ურსულას მოსაზრებას: “oh, yes, Adam kept Eve in the indestructible paradise, when he kept her single with himself, like a star in its orbit. „დიახ, ადამს ჰყავდა ევა ურღვევ სამოთხეში, მსგავსად საკუთარ ორბიტაში მყოფი ვარსკვლავისა” (ლორენსი,1996:177)

ბირკინი დაბადების ხელახალ ხილვაში (დაცემამდე) ადამსა და ევას ხედავს, როგორც განცალკევებულ, მაგრამ ურთიერთმისაღებ ბალანსირებულ ორ არსებას და არა როგორც ერთ ხორცს. ბირკინი განსაზღვრავს დაცემას, როგორც კულტურულსა და სულიერს, გრძნობებსა და გამოუთქმელ გონებას შორის.

ურსულასა და ბირკინისთვის „სამოთხის კარიბჭეს“ ხშირად მოაქვს კონფლიქტი. ისინი დუალურობიდან აყალიბებენ ერთ მთლიანობას.

ბირკინისა და ურსულასგან და მათი „სამოთხის კარიბჭისგან“ განსხვავებით, ჯერალდისა და გუდრუნის თაფლობის თვე სიკვდილთან შებრძოლება აღმოჩნდება. მათი ურთიერთობა ადრევე უარესდება და ხორციელი შეცნობიდან სიძულვილში და ძალადობაში გადადის. ისინი რჩებიან „განცალკევებულ არსებებად“. მათ გააჩნიათ ურთიერთდესტრუქციული ვნება, „ერთი არის განადგურებული, როდესაც მეორეს შეუძლია არსებობა“.

ეროსი ხდება სასიკვდილო იძულება. ჯერალდი იტანჯება მუდმივი ვნებისაგან, რომელიც სასიკვდილოდ გაწირვის მსგავსია. გუდრუნი განწირულია, რათა დაინახოს და შეიცნოს ბუნებრივი სილამაზე, ყველა თავისი განმგმირავი, მწვავე სიწმინდით, რადგანაც მას არ შეუძლია ის იგრძნოს ან ამით ისიამოვნოს. მისი სულიერი მდგომარეობა არის სატანის მდგომარეობის ანალოგია, როცა ის უყურებს სამოთხის ნეტარებას, საიდანაც სამუდამოდ გამოძევებულია.

გუდრუნმა გაიუცხოვა საკუთარი თავი ჯერალდისაგან, შეიცნო და გამოიყენა ჯერალდის ძალაუფლების შესაძლებლობები. ისიც ცნობიერად ამაყია თავისი ცოდნით, რაკი მიიღო სამოთხისეული შეუცნობელი, რომელიც ბირკინისთვის და ურსულასთვის არის ნეტარება. გადააბიჯა რა ცოდნის ბარიერს, გუდრუნი დარჩა უხამსი საიდუმლოს, შემცირების და დეზინტეგრაციის ამარა. ის ჩამოქვეითდა ცოდნამდე.

გუდრუნი იტანჯება. მზიანი სამოთხე, რომელიც ურსულამ და ბირკინმა მოიპოვეს, მან მასხრად აიგდო თავისი ზემდგომი, აღმატებული ცოდნით.

რომანის დასასრულს, ჯერალდთან ერთად დასასვენებლად წასული გუდრუნი ეცნობა ლარკეს, რომელიც ხორცს ასხამს დაცემის გადართვას ცოდნად და რომლისკენაც ქალები ისე მიილტვიან, როგორც ჰაერი ვაკუუმისკენ. მის იქით გზა არ არის. სწორედ ლარკეს გამო ამბობს იგი უარს ჯერალდთან ურთიერთობაზე და მიჰყავს სატრფო სიკვდილამდე.

ნორვეგიულ მითოლოგიაში "Loki" არის უარყოფის სული. მის მსგავსად, ლარკეც არის მტანჯველი პატარა უარყოფითი სახე. ცივი, ვერაგული ირონია ყინავს გუდრუნის სულს ფიზიკურად და სულიერად, ისინი თანაზიარნი არიან ამ ბედის და ბირკინის წინასწარმეტყველების.

რომანის თითოეული გმირი გაცილებით უფრო ღრმაა, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს. მათ სახელებსაც სიმბოლური მნიშვნელობა აქვთ. ჯერალდი არის უღმობელი, ქვანახშირის მადაროს მფლობელი, რომელიც ახშობს თავის პიროვნებას და ემოციას, თანამედროვე ადამიანს აქცევს უბრალო ინსტრუმენტად და იმონებს.

ჯერალდისაგან განსხვავებით, ბირკინი ის გმირია, რომელიც ილაშქრებს მექანიზებული ინდუსტრიალიზმის წინააღმდეგ.

რომანი იწყება ქორწინებით, რომელსაც თან სდევს ქმნადი და დესტრუქციული მოქმედებანი. ჯერალდი და გუდრუნი ჩაბმულნი არიან „შერყვნილი“ საზოგადოების ფერხულში. ბირკინი და ურსულა, თუმცა პარადოქსულად, მაგრამ მაინც ახერხებენ გადალახონ ეს გარყვნილება და დაცემული მდგომარეობიდან მოახდინონ დაბრუნება დაუცემელ მდგომარეობაში. მათი სახით, რომანი გვიხატავს დაცემულ ადამსა და ევას, მაგრამ მათგან განსხვავებით, ურსულამ და ბირკინმა შეძლეს დაბრუნება „სამოთხეში“. თუმცა ნათქვამია, რომ მათ ამ ცოდნისა და მოგონებების ემინოდათ. აქაც შეიძლება პარალელი გავავლოთ ბიბლიასთან, სადაც ადამი და ევა, უკვე დაცემულნი, ცდილობდნენ ღმერთისგან მიმალვას.

„მოესმათ ხმა უფალი ღმერთისა, რომელიც სადამო ხანს ბაღში მიმოდოდა, და დაემალნენ უფალ ღმერთს ადამი და მისი დედაკაცი ბაღის ხეებს შორის” (დაბადება 3:8).

მათ ეშინიათ, რადგან უფლის სიტყვის არ ისმინეს. ბირკინმა და ურსულამ კი შეიცნეს სიკეთე და ბოროტება და გააცნობიერეს, რომ ამის იქით აღარაფერია.

მათი შემდგომი მდგომარეობა შედარებულია ადამისა და ევას საწყის მდგომარეობასთან, სადაც ურსულა ყვავილივით ხარობს, ბირკინი კი ხანდაზმულად არის მოხსენებული. ბირკინში იმედის ერთადერთი მარცვალ სუფევს, რომელიც შედარებულია მდოგვის მარცვალთან. მდოგვიც სიმბოლურ ფუნქციას ასრულებს: ეს მცენარე იესომ ღვთის სასუფეველს შეადარა, რომლისგანაც დიდრონი ხეები იზრდება ხოლმე.

„ეს მარცვალე ყოველნაირ თესლზე მცირეა, მაგრამ როცა ამოვა, ყველა მწვანელზე დიდი ხდება და ხედ იქცევა, ისე რომ, მოფრინავენ ცის ფრინველები და მის ტოტებზე იბუდებენ“ (მთ: 13: 32).

ბირკინი აცნობიერებს, რომ მდოგვის მარცვლის მსგავს იმედს შეუძლია დააბრუნოს ის „სამოთხეში“.

ამრიგად, რომანი არის განსჯის დღე, დაცემის მითის ვარიაცია. ინდუსტრიული და სოციალური სამყაროები, სადაც ადამიანები ცხოვრობენ და ურთიერთობენ, არის უნაყოფო მიწა - ჯოჯობეთი, როგორც ლორენსის მხატვრობაშია მოცემული, *Flight Back into paradise* (1927) სადაც ფრედა ევას მსგავსად ცდილობს გასხლტომას ინდუსტრიული ჯოჯობეთიდან, როცა ლორენსი ადამის მსგავსად ხელს უჭერს ანგელოზის ხმალს კარიბჭესთან.

მითოსური ალუზიით და წინასწარმეტყველური როტორიკით, ლორენსი გვთავაზობს ძალების ხილვას, რასაც მივყავართ უიმედობამდე და ლორენსის ეპოქაში სამოთხის დაკარგვამდე.

დასასრულ, დავსძენთ, რომ რომანი არის მომდევნო ბნელი ამბავი ინტეგრაციული „ცისარტყელას ხილვისა“. გმირებისათვის, რომლებიც თავიანთ ბედს აყალიბებენ ურთიერთობებში, არსებობს მხოლოდ დაცემა (ურთიერთდესტრუქცია, შემცირება) ან აღდგენა (*star equilibrium*, სამოთხის დაბრუნება). მითის ღრმა სტრუქტურა ნათელყოფს უნივერსალურ სულიერ მდგომარეობას გაუცხოებულ და ქაოტურ მოდერნისტულ სამყაროში.

თავი III „ცისარტყელას“ სემიოტიკური ანალიზი

3.1 აღსანიშნი და აღმნიშვნელი

„ენა არის ნიშანთა სისტემა, რომელიც მხოლოდ საკუთარ წესრიგს ემორჩილება“ (ფ.სოსიური). ამ ფრაზის გასაშიფრად საინტერესოა მისი დაკავშირება ჭადრაკთან, სადაც ადვილია განასხვაო, თუ რა არის გარეგანი და შინაგანი. ის ფაქტი, რომ ჭადრაკი ევროპაში აზიიდან შემოვიდა, უდავოდ გარეგანი წესრიგის ნიშანია, შინაგან წესრიგს კი ქმნის თამაშის წესი. აქაც ერთი შენიშვნა: ხის ფიგურის სპილოს ძვლის ფიგურით შეცვლა არაფერს ცვლის თამაშის სისტემაში, მაგრამ თუკი შევამცირებთ ან გავზრდით ფიგურათა რაოდენობას, ასეთი ცვლილება უკვე გავლენას ახდენს თამაშის გრამატიკაზე. სოსიურის აზრით, ფიგურები შეიძლება არც კი იყოს საჭირო და გამოცდილი მოჭადრაკისტის თამაშში ბრმად, დაფაზე შეუხედავადაც შეიძლება წარიმართოს.

თუკი თამაშის წესი ჭადრაკში წარმოადგენს სისტემას, ენას, მაშინ ნებისმიერი პარტია, რომელსაც ჩვენ ვითამაშებთ, იქნება ტექსტი (მეტყველება). რაც შეეხება ფიგურებს და თამაშის სისტემას, ფიგურათა რაოდენობა განსაზღვრულია და თამაშშიც ემორჩილება გარკვეულ წესს. თამაშის რაოდენობა – პარტიები იმდენად ბევრია, რომ ისინი შეიძლება უსასრულოდ ჩაითვალოს. ასევე, ენაშიც, რომელიც შედგება ელემენტთა დიდი რაოდენობისა და გრამატიკული წესებისაგან, შეიძლება ნებისმიერი რაოდენობის ფრაზებისა და ტექსტების შექმნა.

ენა და მეტყველება, სისტემა და ტექსტი, მათი ურთიერთმიმართება წარმოადგენს არა მხოლოდ ლინგვისტიკის, არამედ სემიოტიკის ინტერესის საგანსაც, რამდენადაც ადამიანები ცხოვრობენ არა საგნების, არამედ ნიშნების სამყაროში. საყურადღებოა ისიც, რომ ნიშანი კი არ მიუთითებს ამა თუ იმ საგანზე, ან ის კი არქმევს საგანს სახელს, არამედ მინიშნების აქტს (რეფერენციის აქტს) აწარმოებს ადამიანი, შესაბამისი ნიშნის გამოყენებით. აქედან ნათელია, რომ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში, ამა თუ იმ ნიშანს შეიძლება მიენიჭოს სრულიად ახალი მნიშვნელობა.

ამ მხრივ საინტერესოა რომანი „ცისარტყელა“ (I თავი), სადაც გადმოცემულია ბრენგუინთა პირველი თაობის წარმომადგენლების – ტომისა და ლიდია ლენსკის შეუღლების ამბები.

რომანის მიხედვით, ტომი ჭკმმარიტი ბრენგუინია – ქერათმიანი, ცისფერთვალება. ის წარმოადგენს ბრენგუინთა დინასტიის გამგრძელებელსა და იმ ადათ-წესების დამცველს, რომელსაც ამ გვარის წარმომადგენლები მიჯაჭვული ჰყავს თავიანთ მიწაზე. ის მოუსვენარი და დარდიანი იყო, თუმცა თვითონაც ვერ აცნობიერებდა, რატომ ვერ პოულობდა შვებას.

ტომისა და ლიდიას აკლიათ ცხოვრების უნივერსალური წესრიგის ცოდნა, თუმცა ფიქრობენ, რომ ახლოს არიან მასთან. ამის ნათელი მაგალითია თუნდაც ის ეპიზოდი, როცა ტომი ჩერდება ლიდიას სახლის წინ. სახლიდან გამომავალი შუქი ნიშნობრივია და მიუთითებს ტომის ბნელ ცხოვრებაში სინათლის შემოჭრაზე.

“There was a light streaming on to the bushes at the back from kitchen window. He began to hesitate. How could he do this? Looking through the window, he saw her seated in the rocking- chair with the child, already in its nightdress, sitting on her knee. The fair hair was drooping towards the fire-warmth, which reflected on the bright cheeks and clear skin of the child, who seemed to be musing, almost like a grown-up person. The mother’s face was dark and still, and he saw, with a pang, that she was away back in the life that had beenSuddenly she looked round, troubled, as the wind shook the house, and Brangwen saw the small lips move. The mother began to rock, he heard the slight crunch of the rockers f the chair. Then he heard the low, monotonous murmur of a song in a foreign language. Then a great burst of wind, the mother seemed to have drifted away, the child’s eyes were black and dilated. Brangwen looked up at the clouds which packed in great, alarming haste across the dark sky“ (ლორენსი, 1993:38-39).

ლორენსი ქმნის დამაბულობას სინათლისა და სიბნელის, გარეგანისა და შინაგანის მეშვეობით. სინათლე გამოდის სამზარეულოდან და ეცემა ბუჩქებს, ტომი დგას სიბნელეში, ცეცხლის შუქი ეცემა ლიდიას ქალიშვილსაც, მაშინ, როცა დედა სიბნელეშია. ტომი გარედან უყურებს ოჯახურ სინათლეს.

გარესამყაროსაგან თავის დაღწევის სურვილით, როგორც ლორენსი აღნიშნავს, მხოლოდ ბრენგუინთა ქალები იყვნენ შეპყრობილნი, ხოლო ტომის სწრაფვა გარესამყაროსაკენ გვიჩვენებს ამ ოჯახის პროგრესს, ახალ ფაზას, სიახლეს მათ ცხოვრებაში.

წარსულში მხოლოდ ოჯახის შიდა საქმეებით დაინტერესებული ტომი უკვე სხვა რამეზეც ფიქრობს. მას ამ სურვილს უცხო ქალი ანიჭებს, ის აამოძრავებს მასში შორეულის შეცნობის სურვილს. ტომი ვედარ უბრუნდება თავის მოსაწყენ დღის განრიგს. ლიდიას იგი ახალი ცხოვრების საწყისად მიიჩნევს.

როცა ნოტინჰემის გზაზე ისინი შეეფეთებიან ერთმანეთს, ტომი იგრძნობს ისეთ სიძლიერეს, რომ სხვაზე ფიქრი გაუჭირდება და ლიდიას წარმოიდგენს „შორეული ქვეყნის“ ხილვად. შთამბეჭდავია ხელის თხოვნის ეპიზოდი: საუკეთესო ტანისამოსში გამოწყობილი, კოხტად ჩაცმული, ქერა თმებგადავრცხნილი ტომი ბაღში მოკრეფს ყვითელ ნარცისებს და ლიდიასკენ მიმავალი ცდილობს მათ დამალვას. რომანის ეს ეპიზოდი, როგორც სხვა მრავალი, სიმბოლურია. აქ ორი კონტრასტია საყურადღებო.

პირველი – გზად მიმავალი ამჩნევს, რომ ზოგი ნარცისი თავდახრილია ქარში. მეორე – სიბნელე, სადაც ტომი დგას, დარღვეულია სამზარეულოს ფანჯრიდან გადმოღვრილი შუქით. იქ შეჭვრეტით კი ტომი ხედავს ლიდიას ქალიშვილის, ანას, ნათელ სახეს, ქერა თმას და ლიდიას ბნელ, დაღვრემილ გამომეტყველებას.

როგორც ვიცით, ნარცისი ბერძნულ მითოლოგიაში მშვენიერი ყმაწვილი იყო, რომელმაც უარყო ნიმფა ექოს სიყვარული და აფროდიტესგან საპასუხო სასჯელი ერგო – მას საკუთარი თავი შეუყვარდა. სიმბოლურად, ნარცისი ამაყ ადამიანს აღნიშნავს. ეს ყვავილი ლორენსის რომანშიც სიმბოლურ მნიშვნელობას ატარებს. თუ ნარცისში, მითის თანახმად, ახალგაზრდა ჭაბუკი იგულისხმება, „ცისარტყელაში“ უთუოდ ცხოვრებისაგან თავდახრილი ქალის ბუნების გამომხატველი ნიშანია. აქ ნარცისში ამაყი პოლონელი ქალი, ლიდია ლენსკი, იგულისხმება, რომელიც ცხოვრებამ აიძულა, შელეოდა თავის სიამაყეს. მასში არ იგრძნობა ის სიძლიერე, რაც შემდგომ თაობებში უფრო გამოიკვეთება. ნარცისი ნელ-ნელა აწევს თავს ანას პიროვნებაში, ხოლო მესამე თაობის წარმომადგენელთან, ურსულასთან, სრულიად წელგამართულია.

მარსელ პრუსტის ნაწარმოების კვლევისას, დელიოზი აღნიშნავს, რომ ნაწარმოები გადმოგვცემს რაღაც შესაძლებელ სამყაროს, რომელიც აუცილებლად უნდა გაიშიფროს და მოხდეს მისი ინტერპრეტაცია. გიყვარდეს – ნიშნავს ახსნა

და დაინახო ის უნახავი სამყარო, რომელიც მოცემულია საყვარელ არსებაში. ამის გამო ადვილად გვიყვარდება არა ჩვენივე ქვეყნის, არამედ სხვა ქვეყნის წარმომადგენელი ქალები. ისინი არც კი მიეკუთვნებიან ჩვენს ტიპებს, ამიტომაც საყვარელი ქალები ხშირად დაკავშირებულნი არიან პეიზაჟებთან, რომელიც მხოლოდ იმისთვის გვამახსოვრდება, რომ დავინახოთ მათი ანარეკლი საყვარელი ქალების თვალებში. ტომსაც მსგავსი რამ ემართება ნაწარმოებში. მას მოსწონს ლიდიას „უცხოობა“. სწორედ ლიდიას ანარეკლია ნარცისი, რომელსაც ის სწყვეტს. თუმცა დელიოზი იმასაც შენიშნავს, რომ როგორც კი საყვარელი არსების ნიშნებს ამოვხსნით, შევიცნობთ მათ, ვხვდებით, რომ ნიშნები გვაცდუნებენ. ისინი გამოხატავენ ისეთ სამყაროებს, რომლებიც ჩვენ გამოგვიცხავენ, რომელთათვისაც საყვარელი არსებანი არაფერს ნიშნავს. შეყვარებულთა მაცდური ნიშნები სიყვარულის იეროგლიფებია. ამ სასიყვარულო ნიშნების ინტერპრეტატორი კი, შესაბამისად, ხდება მატყუარა ნიშნების ინტერპრეტატორი. დელიოზს აქ მხედველობაში ჰყავს პრუსტის გმირები, მაგრამ მინდა აღვნიშნო, რომ ლორენსთანაც მამაკაცის გამომრიცხავი ამგვარი სამყაროდან არის ქალი.

„მამაკაცისთვის ქალი საკმარისად საშიში ფენომენია. მასთან შერწყმით დაკმაყოფილებული ქალის შემოქმედებითი სწრაფვა იმწამსვე დამანგრეველ ძალად იქცევა და უნებლიედ გამანადგურებლად მოქმედებს მამაკაცზე“ (კოტრიკაძე, 120:2004).

რომანში არსებობს ნარცისის სხვაგვარი ინტერპრეტაციაც, რომელიც უკავშირდება არა ლიდიას სიამაყეს, არამედ ტომს.

ტომი თავისი მოქმედებით თავს ადარებს ტრადიციულ გმირს, რომელიც ძიების ბოლოს ფარულის ზღურბლს აბიჯებს. მისი მოგზაურობის მიზანია ბნელი ქვესკნელიდან აღადგინოს დაკარგული „ქალურობა“. „ყვითელი ყვავილები“ – ნარცისები მის ხელში არის სიმბოლო, რომელიც გვაუწყებს სიყმაწვილის ადრეული სიკვდილის ამბავს.

“he did not notice the passage of time. The hand that held the daffodils was fixed and cold.” „მან ვერ შეამჩნია დროის გასვლა. ნარცისებით სავსე ხელი ცივი და უმოძრაო გამხდარიყო“ (ლორენსი, 1993:39).

ეს არის ბავშვური და ნარცისტული ასპექტი მის პიროვნებაში, რომელიც უკან რჩება, როდესაც ის მოწიფულობის ზღურბლს გადააბიჯებს. გამოცდილების შემენა ბავშვობის, სიყმაწვილის სიკვდილია.

სიკვდილის და ხელახლა დაბადების მეტაფორა უფრო ცხადი ხდება ამ პასაჟში: “ He turned and looked for a chair and keeping her still in his arms, sat dawn with her close to him, to his breast. Then, for a few seconds, he went utterly to sleep, asleep and sealed in the darkest sleep, utter, extreme oblivion.

From which he came to gradually, always holding her warm and close upon him, and she as utterly silent as he, involved in the same oblivion, the fecund darkness.

He turned gradually, but newly created, as after a gestation, a new birth, in the womb of darkness. Aerial and light everything was, new as morning, fresh and newly begun.

„ის მობრუნდა და ნარცისებით ხელში დაიწყო სკამის ძებნა, ლიდიასთან ახლოს დაჯდა და მიიხუტა. რამდენიმე წუთით ღრმა ძილს, აბსოლუტურ დავიწყებას მიეცა, საიდანაც თანდათანობით დაბრუნდა, ქალი უფრო მიიხუტა და ლიდიაც მიეცა მსგავს თავდავიწყებას, სიბნელეში. ტომმა გამოიღვიძა და თითქოს სიბნელეში ხელახლა დაიბადა. დილის მსგავსად, ყველაფერი გახდა ახალი და ახლიდან დაწყებული” (ლორენსი, 1993:41).

ტომისთვის ხელახლა დაბადების ნიშანი ლიდიაა. **ქალები ნიშნობრივი სტატუსის მატარებელი ხდებიან ამ რომანში.** ტომი ლიდიას მიიჩნევს თავის მხსნელად. ის ლიდიას ხედავს საკუთარ შინაგან „მეში” შესასვლელ საშუალებად და მის დამაბრუნებლად სინათლეში.

ტომის რწმენა, რომ ლიდიას შესწევს უნარი – შეცვალოს ის, არის მატრიარქალურ განდიდებასთან დაბრუნება, რომელიც კაცობრიობის ადრეულ წლებს უკავშირდება.

საკუთარი თავის ძიებისას, ტომი ინარჩუნებს პატრიარქალურ ცნებას. მისი მოგზაურობა არის ძალიან მნიშვნელოვანი და ლიდია არის ეტლი. ტომმა კარი გაუღო ცხოვრების სიძნელეებს, როცა თავისი სიყმაწვილის ნავსაყუდელი დატოვა. თითქოს ბუნებაც მისი გრძნობების თანაზიარი გახდა, თითქოს ცაც ბოლთას სცემდა, მასთან ერთად, სიბნელეც. მთვარის შუქი კი შიშს იწვევდა მასში.

ეს ეპიზოდი გვახსებს პანდორას ყუთს, როცა ყველა ბოროტება ერთდროულად ამოვარდა ცოდნის მიებისას. ტომს შიში ეუფლება, რისი მიზეზიც არის მთვარე – რთული მეტაფორა, რომელიც თავისი დომინანტური როლით შეიძლება დაუკავშიროთ ლიდიას, როგორც ქალს და დედას, აგრეთვე, ტომის ახლად ფორმირებული ინდივიდუალურობის შეცნობას, ვინაიდან მთვარე ასოცირდება ინდივიდუალურობასთან, ხოლო ცის ქაოტური მოძრაობანი უკავშირდება ტომის შინაგან ცვლილებებს, ხდება რა უფრო ცნობიერი თავის ინდივიდუალურობაში.

ეს ცვლილებები ტომში ლიდიას დამსახურებით ხდება. ამასთან, ცვლილება არის როგორც პიროვნული, ასევე სოციალური. ლიდია დახასიათებულია ისეთი მეტაფორებით, რომლებიც უკავშირდება ცხოვრებას და დედობას. სოციალური მხრით, ზრდას განიცდის საზოგადოება, რომელიც აცნობიერებს იმ ელემენტებს, რომლებიც ქმნიან მას. პიროვნული თვალსაზრისით, იზრდება ცნობიერება ყველა ელემენტისა, რომლებიც პიროვნებას ხდის ავტონომიურს.

ამ მხრივ, სოციალური ცვლილება არის ყველასგან დაუნახავი. ფრაზა, რომელიც გამოყენებული იყო ლიდიას აღსაწერად, მოწოდებულია გვიჩვენოს განსხვავებული ღირებულებები, მანერა და იდეალი.

„ცისარტყელაში“ ერთ-ერთი ლორენსისეული მახასიათებელი არის მწერლის ტენდენცია – გვიჩვენოს გმირები მათი ჩვეულებრივი ცხოვრების მიღმა. გოლდბერგი (S.L.Goldberg) ამას რომანის ნაკლად მიიჩნევს და ლორენსს არა მოდერნისტული საზოგადოების კრიტიკოსად, არამედ ამ მოდერნიზაციის პროტესტის გამომცხადებლად მიიჩნევს.

თანდათანობითი ცვლილება, რასაც ტომი განიცდის, გადმოცემულია ხელახლა დაბადების სახეებით. ტომის მოგზაურობა თავისი ცნობიერებისაკენ ორი მომენტით გამოირჩევა. პირველი, ზრდის მომენტი გამოხატულია, როცა მათ უჩნდებათ ვაჟი. თითქოს ის სხვა სამყაროში გადაერთო. განახლების ნიშანი არის კიბე და კარები, რადგანაც მათში ახალ ცხოვრებაში შესვლა იგულისხმება.

მეორე მომენტი განახლებისა იგრძნობა ტომისა და ლიდიას ურთიერთობაში ბავშვის დაბადების შემდეგ. ტომი გრძნობს, რომ ისინი

განცალკევებული არსებანი არიან, მაგრამ იწყებს მისკენ სვლას და სპონტანურად ახერხებს ამ განცალკევებულობის დაძლევას.

“They had passed through the doorway into the further space, where movement was so big, that it contained bonds and constraints and labours, and still was complete liberty. She was the doorway to him , he to her. At last they had thrown open the doors, each to the other, and had stood in the doorways facing each other, whilst the light flooded out from behind on to each of their faces, it was the transfiguration, the glorification, the admission”.

„ისინი კარებიდან შეიჭრნენ შორეულ სივრცეში, სადაც მოძრაობა ისეთი დიდი იყო, რომ მოიცავდა კავშირებს, ძალდატანებებს და შრომას, თუმცა მაინც სრული თავისუფლება იყო. ის იყო კარები მისთვის, და პირიქით. საბოლოოდ მათ გაუღეს კარები ერთმანეთს და შესასვლელში მიაშტერდნენ ერთურთს. ზურგიდან წამოსული შუქიც მიენათათ სახეებზე, ეს იყო სახეცვლილება, განდიდება, აღიარება” (ლორენსი, 1993:87-88) .

სწორედ მაშინ, როცა ურთიერთობა წყდება, მკითხველს უჩნდება გრძნობა, რომ ტომი არის დამარცხებული გმირი. ეს იმიტომ, რომ ის არის გაუცხოებული. ის ცდილობს გადაერთოს მოდერნისტულ აზროვნებაში, თუმცა ჯერ კიდევ ძველს მიეკუთვნება. ამდენად, განიცდის პიროვნულ – შინაგან ბრძოლას. ტომი თავს დამარცხებულად თავადვე მიიჩნევს. ის კვდება ურსულას დაბადების შემდეგ. ის, რაც ტომს აძლევს ბიძგს, რომ გადაერთოს ცხოვრების ახალ დინებაში, არის წყალი, რომელიც სიმბოლიზდება ცხოვრების მარადიულ სიძლიერესთან. წყალი ამ ეპიზოდში გამოხატავს ცხოვრების კოსმიურ ძალას, რომელზეც კონტროლი ნაკლებადაა შესაძლებელი, ან სრულიად შეუძლებელია. სიმბოლურად წყალი არის ორმაგი დატვირთვის მატარებელი, სიცოცხლის საწინდარი და, ამავე დროს, დესტრუქციული ელემენტი.

„ცისარტყელაში“ ბრენგუინების სოფლური ცხოვრება ინგრევა, როგორც კი არხი გაიხსნება, წყალდიდობის დროს კი ტომ ბრენგუინიც იღუპება.

ტომის სიკვდილი გვაჩვენებს არსებით ცვლილებას ბუნებისადმი საზოგადოების დამოკიდებულებაში. გვაჩვენებს, აგრეთვე, გაუცხოებას გონებასა და გულს შორის, რომელიც გახდა უფრო ღია და აშკარა.

„ცისარტყელა“ სემიოტიკური ანალიზისთვის საინტერესოა, უპირველეს ყოვლისა, სათაურის და არანაკლებ საინტერესო ისტორიის გამო, რომელშიც

ცისარტყელას მნიშვნელობა არის ძლიერი, ახალი სამყაროს დაბადების იმედის სახე-სიმბოლო.

მთელი რომანის მანძილზე არაერთხელ ვაწყდებით ცისარტყელას მითითებებს, მოცემულს პირდაპირ თუ ფარულად, რომლებიც მის ნიშნობრივ მნიშვნელობებზე მეტყველებს.

რემითოლოგიზებული და სიმბოლოებით დატვირთული ტექსტები რომანებისა „შეყვარებული ქალები“ და „ცისარტყელა“ არის პირველი მცდელობა ინგლისელი მწერლისა – გადაამუშაოს და, ნიცშეს ტერმინით, „გადააფასოს“ ადამიანთა ურთიერთობანი. ლორენსმაც გაიმარჯვა ახალი სექსუალური და სულიერი ურთიერთობების ჩვენებაში, პირადი პასუხისმგებლობისა და პიროვნების გათავისუფლებაში.

რომან „ცისარტყელას“ გადაწყვეტი ადგილი უჭირავს ლორენსის შემოქმედებაში. ეს ნაწარმოები დაბეჭდვისთანავე გაიკიცხა და მიჩნეულ იქნა უწმაწურ ნიმუშად. დაუნდობელმა კრიტიკამ და ვარაუდმა იმისა, თითქოს მწერალი და მისი მეუღლე აგენტები იყვნენ, განაპირობა კორნვილის მიტოვება და სხვაგან გადასახლება.

„ცისარტყელაში“, ისევე როგორც სხვა რომანებში, ლორენსი ცდილობს გაილაშქროს ვიქტორიანული მორალის სიმკაცრეთა წინააღმდეგ. ის იყენებს ცისარტყელას სიმბოლოს, როგორც აღმნიშვნელს სწრაფი კულტურული ცვლილებების ეფექტებისა, რომელიც მოდერნიზაციამ და ინდუსტრიულმა რევოლუციამ მოიტანა. გარდა ამისა, ცისარტყელას სიმბოლო რომანში არის ნიშანი, რომელიც რომანის ბოლოს გულგატეხილ და ემოციურად განადგურებულ ურსულა ბრენგუინს ემოციურ ცხოვრებას და სექსუალურ სისავსეს ჰპირდება. გმირები – ანა, ურსულა, გუდრუნი არიან სიმბოლოები, რომლებიც წარმოადგენენ მოდერნისტ ადამიანებს, რომლებიც იბრძვიან, რათა შეივსონ პირადი ურთიერთობანი, მოიპოვონ დამაკმაყოფილებელი სამუშაო და დაამყარონ ცხოვრებასთან კავშირი დიდი სოციალური ცვლილებების პერიოდში.

ცისარტყელა, როგორც ნიშანი, სამყაროს გაჩენის დღიდან არსებობს და იარსებებს ყოველთვის, ვიდრე სიცოცხლე იქნება დედამიწაზე და მისი ახსნის მცდელობაც მუდამ ექნება ადამიანს.

„იქ, სადაც ჩნდება მოთხოვნა, რომ გაიმიფროს ნიშანი, აქტიურდება სემიოტიკა, როგორც უნივერსალური მეცნიერება ნიშანთა შესახებ“ (ბარბაქაძე, 2008: 24).

„როცა სიტყვამ – ლვთიური ნების ნიშანმა, რომელიც „პირველთაგანვე იყო“, განაღო, გააპო ყოფიერება ორად – აღსანიშნად და აღმნიშვნელად, მანვე იმავე წამს გააჩინა განხეთქილების აღმკვეთი სტრუქტურაც – მნიშვნელობა“ (კვაჭანტირაძე, 2008: 16-20).

მნიშვნელობა ღიაა და უსასრულო ინტერპრეტაციას ექვემდებარება. ნიშნის მთელი გამოცდილება მოქცეულია მნიშვნელობაში, ინტერპრეტაცია კი მნიშვნელობის გზით სამყაროს შემეცნების უსასრულო პროცესია. ლიტერატურული ტექსტი არ იქმნება ავტორის მიერ წინასწარ დადგენილი წესების ფარგლებში, მას ინტერპრეტატორი რეკონსტრუქციის გზით აღადგენს. ყოველი ინტერპრეტაცია კი ნიშნების, სიმბოლოების, ალუზიების გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა.

„სემიოტიკის ტერმინთა იერარქიაში ნიშანის მნიშვნელობა გაცილებით უფრო ფართოა, ვიდრე სიმბოლოსი. სიმბოლო ნიშნის სახეა, რომელსაც თავისი მახასიათებლები აქვს და მხოლოდ ზოგ შემთხვევაში შეიძლება იყოს ნიშნის სინონიმი. სემიოლოგები ლექსიკონებს „მნიშვნელობათა სასაფლაოს“ უწოდებენ. სემიოტიკას არ აინტერესებს სიტყვის მყარი (სალექსიკონო) მნიშვნელობა. იგი ორიენტირებულია არა იმდენად ნიშნის დენოტატიურ, რამდენადაც კონოტატიურ მნიშვნელობაზე. ანუ იმ მნიშვნელობაზე, რომელსაც სიტყვა იძენს ტექსტში“ (ბარბაქაძე, 2007: 21).

საინტერესოა ლორენსის რომანში „ცისარტყელა“ რისი სიმბოლოა თავად ცისარტყელა, როგორც ბუნებრივი მოვლენა. ამის დასადგენად საყურადღებოა, თუ რა მნიშვნელობების მატარებელია ეს მოვლენა სხვადასხვა კულტურაში.

ფართოდ გავრცელებული მნიშვნელობებით, ცისარტყელა არის მაცნე, ხიდი, გველი, მშვილდისარი. ბუნების ეს უნიკალური მოვლენა მითოლოგიის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტს წარმოადგენს.

ბერძნულ მითოლოგიაში ირისი იმოსება ცისარტყელას ფერებით. ირისი წარმოადგენს ღმერთების მაცნეს, რომლის ცნობები ძირითადად პოზიტიურია.

ავსტრალიურ აბორიგენულ მოთოლოგიაში ცისარტყელა გველი შემოქმედია. აბორიგენული ცისარტყელა პოზიტიურია, რადგანაც იწვევს „ენერგიას“, „სუნთქვას“, რაც ანიჭებს ადამიანებს სიცოცხლეს.

ნიკარაგუაში ცისარტყელას მიიჩნევენ ეშმაკის გამლიზიანებლად. ადამიანები მალავენ თავიანთ ბავშვებს ქოხებში, რათა აარიდონ ისინი ცისარტყელის ცქერას.

იაპონიაშიც ცისარტყელას გველთან აიგივებდნენ და უიღბლობის ნიშნად მიიჩნევდნენ.

ნეგატიური მნიშვნელობა ჰქონდა ცისარტყელას სლავურ მითოლოგიაში – ადამიანი, რომელსაც ცისარტყელა შეეხებოდა, იქცეოდა ნახევრად დემონურ არსებად.

საინტერესოა ბულგარული ლეგენდა, რომლის თანახმად, ცისარტყელას ქვეშ გავლა პიროვნების სქესის შეცვლის მაუწყებელი იყო. მამაკაცი ქალივით იწყებდა ფიქრს და პირიქით.

სიმბოლურად ცისარტყელა ასოცირდება საკუთარი თავის შეცნობასთან. ის ასევე წარმოადგენს ხიდს ზეცასა და მიწას შორის, ზეციურ და მიწიერ ყოფას შორის.

ქრისტიანულ რელიგიაში ცისარტყელა იმედის, დაპირების სიმბოლოა. ბიბლიური ამბავი წარღვნისა და ნოეს შესახებ ცოდვას, დასჯას და გამოსყიდვას მოიცავს. მიუთითებს ღვთის დაპირებაზე და ამ დაპირების ნიშანი ცისარტყელაა, რომელსაც ლორენსი იყენებს რომანის სათაურად და არაერთხელ იმეორებს თავის ნაწარმოებში. მისი მნიშვნელობა მიუთითებს ღვთის და კაცობრიობის შეთანხმებაზე, რომლის ბუნებრივი არქიტექტურა აერთიანებს ცასა და დედამიწას, მიუთითებს სიწმინდეზე და იძლევა იმედს. მისი სიმბოლური მნიშვნელობა ბიბლიიდან მომდინარეობს, რომელიც ნოეს პირველ განაჩენთან არის დაკავშირებული.

„თქვა უფალმა ღმერთმა: ეს იყოს ნიშანი აღთქმისა, რომელსაც ვდებ ჩემსა და თქვენს შორის და თქვენთან მყოფ ყოველ სულდგმულს შორის, თაობიდან თაობამდე, სამარადისოდ. ვდებ ჩემ ცისარტყელას ღრუბელში ნიშნად აღთქმისა ჩემსა და ქვეყანას შორის.“

როდესაც ქვეყანას ღრუბლით დავღრუბლავ და გამოჩნდება ღრუბელში ცისარტყელა, მაშინ გავიხსენებ ალექსანს ჩემსა და თქვენს შორის, ყოველ ხორციელ სულდგმულს შორის და აღარ გადაიქცევა წყალი წარღვნად ყოველი ხორციელის დასალუპავად” (დაბადება 9:12-15).

როგორც შევნიშნავთ, კონცეპტი „ცისარტყელა” როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი კონოტაციის მატარებელია. ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ის სხვადასხვა ინფორმაციის მომცემია. საინტერესოა რა ნიშნობრივ დატვირთვას იძენს ის რომანში, თუმცა ამ შემთხვევაში უთუოდ გასათვალისწინებელია ის ატმოსფერო, ფონი, სოციუმი, რის მიხედვითაც ეს ნიშანი იძენს გარკვეულ მნიშვნელობას.

ურსულამ იმოგზაურა თავისი ცხოვრების მანძილზე, რათა შეეცნო ბევრი რამ და შეეცნობის ეს გზა თითქმის დაასრულა; მან შეისწავლა რაც უნდა ესწავლა და გამოსცადა რაც უნდა გამოეცადა. დარჩა მხოლოდ გზა სიკვდილისკენ. მაგრამ “ცისარტყელაში” არ არის სიკვდილისკენ მიმავალი გზა, პირიქით, აქ მისგან გაქცევის გზაა, რომელიც დომინირებს ხილვის სახით. ამ ხილვაში ურსულა ხიდან ვარდება. ამას იმიტომ სჩადის, რომ სურს აიხდინოს ადრინდელი სურვილი. ეს სიმბოლური ვარდნა ათავისუფლებს მას.

“In the blowing clouds she saw a band of faint iridescence... it gleamed fiercely and her heart anguished with hope, she sought the shadow of iris where the bow should be... The arch bended and strengthened itself till it arched indomitable... its arch the top of heaven.” „ღრუბელთა ნაკადში მან დაინახა მკრთალი ცისარტყელასმაგვარი ზოლი. ის სწრაფად განათდა და მისი გული იმედმა მოიცვა, მან თვალი გააყოლა ცისარტყელას რკალს. რკალი იხრებოდა და ძლიერდებოდა მანამ, სანამ ცის მწვერვალს არ შეეხო” (ლორენსი 1993:460).

ცისარტყელა, რომელსაც ურსულა ხედავს, არ არის მხოლოდ ნოეს თანხმობის ცისარტყელა.

ღვთის პირობის შემხსენებელი ცისარტყელა ურსულასათვის წარმოადგენს თვალთახედს სილამაზისა და აღტაცებისა, მის ირგვლივ არსებული სიძლიერის გრძნობის აღქმისა და მომავლის იმედისა, რითაც მთავრდება რომანი. ცისარტყელას არქიტექტურული მეტაფორა არ არის რომანში ფაქტების

რადიკალური დასასრული, ის ნიშანია, რომელიც ურსულას სექსუალურ სისავსეს და ემოციურ ცხოვრებას ჰპირდება.

ცისარტყელას ამგვარ ინტერპრეტაციაზე მიუთითებს ის კოსმიური სახისმეტყველებანი, კარები, ფანჯარა, ჭიშკარი, რომელთა მნიშვნელობაც ახალ ცხოვრებაში შესვლას გულისხმობს.

„ცისარტყელას“ დასაწყისშივე ნათქვამია: “But the women wanted another form of life than this, something that was not blood-intimacy. Her house faced out from the farm-buildings and fields, looked out to the road and the village with church and Hall and the world beyond. She stood to see the far-off world of cities and governments and the active scope of man, the magic land to her, where secrets were made known and desires fulfilled. she faced outwards to where men moved dominant and creative, having turned their back on the pulsing heat of creation, and with this behind them, were set out to discover what was beyond, to enlarge their own scope and range and freedom; whereas the Brangwen men faced inwards to the teaming life of creation, which poured unresolved into their veins”. „ქალებს სურდათ ცხოვრების რაღაც სხვა ფორმა, რომელიც არ იქნებოდა სისხლით ინტიმურობა. მისი სახლი ფერმის შენობებიდან და მინდვრებიდან გადაჰყურებდა გზას, სოფლის ეკლესიას და მიღმიერ სამყაროს. ის იდგა, რომ ენახა შორეული ქვეყნები, ქალაქებით, მთავრობით და აქტიური მამაკაცების თვალსაწიერით. სურდა ენახა ჯადოსნური მიწა, სადაც საიდუმლოებების გაგების და სურვილების ასრულების შესაძლებლობა იქნებოდა. ის იქით იხედებოდა, სადაც მამაკაცები დომინანტურნი და კრეატიულნი იყვნენ, რომელთაც ზურგი ჰქონდათ შექცეული სამყაროსადმი, და რომლებიც ცდილობდნენ გაერკვიათ, რა იყო მის მიღმა, გაეფართოებინათ თავიანთი თვალსაწიერი და თავისუფლება. მაშინ, როდესაც ბრენგუინთა გვარის მამაკაცები იმ სამყაროს შიგნით იხედებოდნენ, რომელიც შესისხლხორცებული ჰქონდათ” (ლორენსი, 1993:7).

ეს აზრადი გვამცნობს საწყის მოგზაურობას, მითოსურ მოქმედებებს, რომელიც გამოხატულია ქალთათვის დამახასიათებელ „სხვაგვარად ცხოვრების სურვილში“. მათ სურთ გადანაცვლება ძველი ღირებულებებიდან ახალში, არაცნობიერიდან ცნობიერში.

„ცისარტყელას” ერთ-ერთი შესაძლო სათაური იყო „Wedding ring” – „საქორწილო ბეჭედი”. ლორენსის ამოცანა იყო ეპოვა ნიშანი როგორც ყოფიერების, ასევე საზოგადოების სისავსის გამოსახატავად.

ცისარტყელას სიმბოლო, რომელიც მწერალმა საბოლოოდ აირჩია, არის უფრო რთული, ვიდრე ბეჭდის სახე. ის უფრო მისწრაფების სახეა, ვიდრე მიღწევის და დაგვირგვინების. ის სისავსის მოპოვების შესაძლებლობას გვთავაზობს ქორწინებაში და არა მის გარეთ.

მისწრაფება „ცისარტყელაში” კი არის იგივე სურვილი, რაც ქალების „მიღმა” არსებულის სურვილშია გამოხატული. „ცხოვრების მიზანი” არის თითოეული პიროვნების მისწრაფება სრულყოფილებისაკენ, ხოლო ის, რაც აკავშირებს პიროვნებასა და მიზანს, არის ძიება. ტრადიციული მითოსური საძიებო მოგზაურობა არის ძლიერ მოტივირებული გმირზე, რათა დაიხსნას საყვარელი პიროვნება, ან რაიმე, რაც დაკარგული აქვს. მოგზაურობა მოიცავს გადაბიჯებას ცნობადი სამყაროდან უცნობის ზღურბლზე. ნაცნობ სამყაროში შესვლა კი სიკვდილის ანალოგიაა, რადგანაც ის მოიცავს ცნობადი „მეს” – სიკვდილს. ქვესკნელში მოგზაურობა საშიშია, რადგანაც დაკავშირებულია სიბნელეში თავის დაკარგვის რისკთან. გმირი უნდა იყოს უზარმაზარი ძალის პატრონი და უნდა აიძულოს თავი, ყოველ წამს ახსოვდეს მოგზაურობის მიზანი და ისიც, რომ ტრადიციული მითოსური ძიება გმირისგან მსხვერპლს მოითხოვს, რათა უვნებლად დააღწიოს თავი ქვესკნელს.

ლორენსთანაც რომანის მთავარი თემა მოგზაურობაა. მის მიერ მითური ძიების გამოყენება გამორჩეულია, რადგანაც ის იყენებს სიმბოლოებს არა მამაკაცთა მოგზაურობის გადმოსაცემად, არამედ ქალებისა. ის ქმნის პიროვნებას და წარსულს მომავალი ცვალებადი სოციალური ქვეყნისთვის. ეს არის ავტორის ხედვა, რომ მომავალ ქვეყანაში ქალები აღიდგენენ აქტიურ ძალებს. მწერლის ინტერესია ქალის ბედი სამყაროში და პირიქით.

ბრენგუინთა ქალები იცქირებიან დიდი ქალაქებისაკენ, აქტიური ცხოვრებისაკენ და თხრობაც მიდის იქითკენ, რომ გვაჩვენოს, თუ როგორ და რა სირთულით შედის ქალი „აქტიურ ჰორიზონტზე”.

ქალი რომანში არის ბორბალი, რომლის მეშვეობითაც ახალი და ძველი ერთმანეთს უკავშირდება. დამაკავშირებელი კი არის თაღი, რომელიც ცისარტყელას ნიშნის შემდეგ არანაკლებ მნიშვნელოვანია ლორენსის რომანში.

ლორენსი ნაშრომში „თომას ჰარდის შესახებ“ განმარტავს თაღის სიმბოლოს მნიშვნელოვანებას: “This column must always stand for the male aspiration, the arch or ellipse for the female completeness containing this aspiration. And the whole picture is a geometric symbol of the consummation of life”. „სვეტი ყოველთვის მამაკაცთა მისწრაფებებს უნდა უჭერდეს მხარს, თაღი ან ეკლიფსი ქალთა სისავსის მხარეს, რომელთაც ექნება ეს მისწრაფება. მთელი სურათი არის ცხოვრების დაგვირგვინების გეომეტრიული სიმბოლო“ (ლორენსი, 1936:460).

თაღი, ცისარტყელას მსგავსად, არის ხიდი დედამიწასა და ზეცას შორის. ლორენსი ქალს მიაკუთვნებს ძალას, რათა იმოქმედოს ურთიერთსაწინააღმდეგო ტემპორალურსა და საღვთოს, ცნობიერსა და არაცნობიერს, მოწესრიგებულსა და ქაოტურ რეალობებს შორის; სწორედ ქალს აკისრებს მწერალი ხიდის ფუნქციას.

3.2. სიმბოლოები და ნიშნები

XX ს-ის ლიტერატურაში საგანთა სამყარო წარმოადგენს არა მხოლოდ ყოფითი ცხოვრების ატრიბუტს, არამედ მას აქვს სიმბოლური, ფსიქოლოგიური და ონტოლოგიური მნიშვნელობაც. სემიოტიკოსები გარემომცველ სამყაროს, ჩვეულებრივ, ყოფენ ფაქტებისა და ნიშნების სამყაროდ (ლოტმანი), მაგრამ სხვა შეხედულებებით ამგვარი დაყოფა საკმაოდ პირობითია, რადგან ყოველთვის მოიძებნება ობიექტები, რომელთაც შუალედური მდგომარეობა უკავიათ. მათ რიცხვს „მატერიალური კულტურის“ ელემენტები მიეკუთვნება. ისინი რომელიმე სემიოტიკურ სისტემაში შესვლისას ფუნქციონირებენ, როგორც ნიშნები, ხოლო ისტემიდან გამოვარდნის შემთხვევაში – როგორც საგნები (აბაკელია, 2007: 15).

საგნები ტექსტში ჩნდებიან სხვადასხვანაირად. ზოგჯერ ისინი ეპიზოდურნი არიან, თვალში ნაკლებად საცემნი, ზოგჯერ კიდევ წინა პლანზე წამოიწევიან და ხდებიან ცენტრალურნი, ისინი პირდაპირ კავშირში არიან ადამიანებთან, მათ ქცევებთან.

„ყველაზე ფასეულია ნიშნის „ამოხსნა“ ახალ სისტემაში გადატანის გზით, რადგან ესთეტიკური და ემოციური თვალსაზრისით, გაცილებით მნიშვნელოვანია არა გახსნილი, გაშიფრული სიმბოლო, არამედ ნიშანი, რომელიც წარმოსახვას ამოცნობის ახალ-ახალი აქტების სტიმულს აძლევს, როცა მნიშვნელობა ამოწურულია, საბოლოოდ დადგენილი სიტყვა (გამონათქვამი) კონვენციურ ნიშნად იქცევა და სასაუბრო ენაში იკავებს ადგილს. თუკი ნიშან-სიმბოლო ზოგადკულტურული კოდის აუცილებელი ელემენტია, ფასეულობათა იერარქიის დაცვის მიზნით კოლექტიური არაცნობიერი „ავტომატურად“ ახდენს მის ხელახალ დაშიფრვას. ასეთი ზოგადი ნიშნები გარკვეული სახეცვლილებებით კულტურათა კოდების მუდმივ ბინადრებად გვევლინებიან, მაგალითად: მითოიდები, ბიბლიური სიმბოლოები, არქექტიპები, ბინარული ოპოზიციები და სხვა. ხელახალი კოდირება არის ახალი სტილების, ახალი ტიპის ანალიტიკური მიდგომებისა და ინტერპრეტაციის საფუძველი (კვაჭანტირაძე, 2008.14).

სიმბოლურისა და პრაქტიკულის ერთიანობა მეცნიერებს ბიძგს აძლევს საგანთა ნიშნობრივი სტატუსის ფორმულირებისაკენ. სწორედ ნიშნობრივ სტატუსს იძენს დ. ჰ. ლორენსის რომანში „ცისარტყელა“ ადამისა და ევას გამოსახულებით ამოტვიფრული ხის ნაკეთობა. როგორც ვიცით, ნიშანი კულტურულ კონტექსტში ფუნქციონირებს და მისი ინტერპრეტაცია დროის შესაბამისად ხდება.

ლორენსთან ხდება ყველაფრის გადაფასება: ძველი ეგოს დაკარგვა და ახალი „მე“-ს ძიება, სექსუალური თავისუფლებისაკენ სწრაფვა, გრძნობებისა და განცდების ჩვენება. ამ მწერალთან ძველი სიმბოლოები კარგავს მნიშვნელობებს, რაც გვიბიძგებს მათი ხელახალი გააზრებისაკენ.

თავად ლორენსი სიმბოლოებს განიხილავდა, როგორც (Organic Units of Consciousness with a life of their own) ცნობიერების ორგანულ ერთეულებს. მისი აზრით, სიმბოლო მოიცავს კომპლექსურ ემოციურ გამოცდილებას. მას მიაჩნია, რომ იოლი არ არის სიმბოლოს ინტერპრეტაცია, რადგანაც მისი მნიშვნელობა არის დინამიური, ემოციური. და ეს პროცესი არ არის მხოლოდ მენტალური, ის მიეკუთვნება სხეულისა და სულის შეგრძნება-გაცნობიერებას, რომლის გადმოცემა შეუძლებელია სიტყვიერად. სწორედ ამ პროცესის აღმნიშვნელია ლორენსთან სიმბოლიზმი.

გარდაცვალებამდე ორი თვით ადრე, მეგობართან ერთად ზღვის სანაპიროზე სეირნობისას, ლორენსი სიმბოლოებზე საუბრობდა, სადაც განაცხადა, რომ მისთვის ბუნებაში ყველაფერი სიმბოლური იყო, განსაკუთრებით, ყვავილი, რომელიც ცხოვრების ყველაზე სრულყოფილ გამოხატულებას წარმოადგენდა. თითოეულ ყვავილს მწერლისთვის საკუთარი ინდივიდუალურობა გააჩნდა და მათი ხანმოკლე ცხოვრება ადამიანის ცხოვრების ანალოგიას წარმოადგენდა.

„პოსტსტრუქტურალიზმის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი – როლანდ ბარტი თავის „სემიოლოგიურ თავგადასავალს“ იწყებს, როგორც სემიოტიზაციისა და ანთროპოლოგიზაციის მომხრე, წინააღმდეგ ფუკოს დეჰუმანიზაციისა, თუმცა, მასთან ადამიანი–აღმნიშვნელი უპირისპირდება სიმბოლოების მატარებელ ადამიანს. განსხვავებით სიმბოლოსაგან, ნიშანი განისაზღვრება არა მისი ანალოგიურობითა და ბუნებრივი მიმართებით შინაარსისადმი, არამედ ხელოვნური, კონვენციონალური

ხასიათით. მნიშვნელობის მაგივრად მნიშვნელადობა სოსიურთან, ბარტთან გარდაიქმნება კონოტაციად, ნიშანს მიუჩენს ადგილს განსხვავებათა სისტემის შიგნით, რაც პარადიგმატიკაში ოპოზიციურობის, სინტაგმატიკაში ასოციურობის ხასიათითაა გამოხატული” (ებანოიძე: 2006:12).

სოსიურის აზრით, ნიშნის სინონიმად სიმბოლოს გამოყენება მიუღებელია, რადგან ნიშანი პირობითია, ხოლო სიმბოლო არ შეიძლება იყოს ბოლომდე პირობითი. სოსიურის მიხედვით, ნიშანში გამოირჩევა ორი მხარე: აღმნიშვნელი (სიგნიფიკატი, signifier – სახე საგნისა, იდეა, გაგება, კონცეპტი, შინაარსი) და აღსანიშნი (სიგნიფიკანტი, significant – ექსპონენტი, გამომხატველობა). მისი აზრით, ორივე მხარე ნიშნისა ფსიქიკურია. ფსიქიკურია ნიშანი მთლიანად. ასეთი ნიშანი თავისთავად არ შეიძლება იყოს აღქმული. აქედან გამომდინარე, აღიქმება არა ვირტუალური ენობრივი ნიშანი, არამედ მისი რეალიზებადი სამეტყველო ნიშანი. ნიშნები კი, როგორც ემილ ბენვენისტმა განაცხადა, ქმნიან ენას.

რაც შეეხება ლორენსის მიერ ბიბლიური თუ მითოსური სიმბოლოების გამოყენებას, საყურადღებოა, რომ ბიბლიური სიმბოლოები მასთან განსხვავებული და სრულიად შეუსაბამო ინტერპრეტაციითაა წარმოდგენილი.

მაგალითისთვის საინტერესოა მითოსურ-ბიბლიური ფენიქსის, დავითის ცეკვის სცენის, წყლის, მთვარის, ცხენის ნიშნობრივი სტატუსის განსაზღვრა.

ლორენსის სიყვარული ბიბლიისადმი მთელი სიცოცხლის მანძილზე იყო გამოხატული მის წერილებში, დიალოგებში, სადაც მოყვანილია ადგილები ბიბლიიდან, შესაქმედან. უთუოდ აღსანიშნავია ისიც, რომ მისი მწერლობის სტრუქტურის ქრონოლოგიური ანალიზი ანარეკლია ბიბლიისა, იწყება რა დაბადებით და მთავრდება რა აპოკალიფსით.

„დ. 3. ლორენსისათვის ბიბლია წარმოადგენს ტექსტს, რომელსაც მისი ნაწარმოებები ხელახლა ამუშავებენ. მისი მწერლობის ყველა ეტაპი მოიცავს მიმართებებს ბიბლიურ გმირებთან და სიმბოლოებთან” ვრაითი, 2000:8).

მინდა აღვნიშნო, რომ ლორენსთან ბიბლიური სიმბოლოები სცდებიან თავიანთ ქრისტიანულ მნიშვნელობებს და მოითხოვენ სხვა კუთხით, მოდერნისტული შეხედულებით განჭვრეტას.

„ლორენსის კავშირი მოდერნიზაციასთან, როგორც ტექნოლოგიის პროგრესთან, ამბივალენტური და პრობლემატურია. ასევეა მისი მიმართება ბიბლიასთანაც. ეს ავტორი პოსტმოდერნიზმის პრეკურსორადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. მის მიერ ბიბლიური სიუჟეტების გადაკეთება შეიძლება ამოკითხულ იქნეს, როგორც პოსტმოდერნული ბრიკოლაჟი. მისი დასავლური მეტაფიზიკური ტრადიციის დეკონსტრუქცია წინასწარჭვრეტს პოსტმოდერნიზმის ისეთ თეორეტიკოსს, როგორცაა დერიდა. დერიდასათვის ხომ აწმყო ზურგს აქცევს ლიტერატურას და გვევლინება მისი ისტორიულობის საფუძვლად, რომელიც ლიტერატურასთან დაკავშირებულია დისკურსით. როგორც დერიდა ცდილობს ერთდროულად ორივეს: ორიგინალზე დამატებას და მისგან დასხლტომას, ასევე ლორენსიც თავის რომანებში ცდილობს გაჰყვეს დერიდას გზას” (ვრაითი, 2000:8-9).

მწერლის მიერ ბიბლიური სიუჟეტების გამოყენება გვიბიძგებს მისი ნაწარმოებების მეცნიერული კრიტიკისაკენ.

ლორენსი წარმოადგენდა მოდერნიზაციის კრიტიკოსს. მისი შეხედულება ორმხრივი იყო. ერთი მხრივ, ეს იყო ტექნოლოგიისა და მეცნიერების გამარჯვება ბუნებაზე, მეორე მხრივ კი – კულტურული ტრადიციების დაკარგვა. მწერალი ზეიმობდა ძველი ეგოს დაკარგვას და ყურადღება გადატანილი ჰქონდა მოდერნისტული სუბიექტივიზაციის ტექსტუალურ პრობლემატიკაზე.

ლორენსი ცდილობს, წარმოაჩინოს „მე“-ს ახალი გრძნობები სექსუალობის ონტოლოგიით, სექსუალობის დისკურსებით. მისი მწერლობა შეიძლება ჩაითვალოს ექსპრესიონისტის მწერლობად, რომელიც ცდილობს წარმოაჩინოს „მე“-ს კრიტიკული ყოფის უმთავრესი მომენტები.

ლორენსის „ცისარტყელა“ წარმოადგენს ნაწარმოებს, სადაც ის, იყენებს რა უამრავ ბიბლიურ დისკურსს, ცდილობს ერთგვარად გადაახალისოს წარმოდგენა ქრისტიანობის შესახებ. ამ დისკურსთა გამოყენება გვაფიქრებინებს, რომ ლორენსთან სულიერების გამოღვიძება, გამოცოცხლება ხდება სექსუალობის ნიადაგზე. სექსუალობა კი ამ ავტორთან შერწყმულია ხორციელის შესახებ არსებულ ბიბლიურ დისკურსებთან.

ჩვენი მიზანია რომანში არსებულ ბიბლიურ დისკურსთა საწინააღმდეგო სტრუქტურების აღმოჩენა, განხილვა. ეს ის დისკურსებია, რომლებიც თავად

ქმნიან ტექსტის სტრუქტურას და აყალიბებენ ნაწარმოების ერთიან, ორგანულ ფორმას.

ლორენსთან სექსუალობა წარმოჩენილია მეტაფორულად, ფიგურალურად. ესეც იმიტომ, რომ ვიქტორიანული ეპოქის გასაყარზე ამაზე პირდაპირ არავინ საუბრობდა. ყველა თავს არიდებდა სიტყვის – „sex” პირდაპირ გამოყენებას. ლორენსი „ლედი ჩატერლის საყვარელის” გამოცემამდე ვერ ხვდებოდა, თუ რატომ იყო საზოგადოება ასე მკაცრად განწყობილი მის წინააღმდეგ. მას მიაჩნდა, რომ სიტყვა „სექსი“ არასწორად იქნა გაგებული და განაცხადა, რომ კრიტიკოსებისთვის სიტყვა სექსის მხოლოდ ერთი მნიშვნელობა იყო ცნობილი, რომელიც ასოცირდებოდა პიროვნულთან. მისთვის კი სექსი ცხოვრების მეორე სახელს წარმოადგენდა, გრძნობათა ნაკადს. ის იყო სიმბოლო ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის, მათი ბალანსის, რომელიც ყოველთვის განსხვავებული და ახალი უნდა ყოფილიყო, და რომელიც უნდა გაჰყოლოდა წლების რითმს. მსგავსი შეხედულება ჰქონდა მწერალს ქორწინებაზეც.

სწორედ ამიტომ, „მწერალი ქმნის ეროტიკული ბუნების პოეზიას, ნაწილობრივ რომანტიკულს, ნაწილობრივ რელიგიურს, სექსუალობის ესთეტიკურ დისკურსს” (ბარდენი, 2000:125), სადაც მნიშვნელოვანია “to know” (ცოდნა) ზმნის გადართვა “to be” (ყოფნა) ზმნაში. თუმცა აღსანიშნავია, რომ ცოდნა და ყოფნა ურთიერთგამომრიცხავი, პოლარული მდგომარეობებია ლორენსის ფილოსოფიაში. ცოდნა, ყოფნის სიკვდილია.

ლორენსთან „ცოდნაში“ ჩადებულია რელიგიური მნიშვნელობის „ხორციელად შეცნობა”. როცა რომან „ცისარტყელაში” I თაობის წარმომადგენლები ტომი და ლიდია ხვდებიან ერთმანეთს, ნათქვამია, რომ „ის მას არ იცნობდა” (she did not know him) (ლორენსი, 1993:51). „შეცნობაში” არა მხოლოდ ბიბლიური მნიშვნელობით შეცნობა იგულისხმება, არამედ აქ დგას სოციოკულტურული საკითხიც. ლიდია არის უცხოელი, პოლონელი არისტოკრატის ქვრივი. ამიტომაც მას უხდება ხელახლა დაიწყოს ყველაფერი, რათა შეიცნოს ტომი. რაც შეეხება ტომს, მათი განცალკევებულობის მიზეზს წარმოადგენს ვნება. სექსუალობისა და ძალაუფლების ფსიქოლოგია აიხსნება სოციოკულტურული ასპექტით. ლიდია ტომზე მაღლა დგას როგორც სექსუალური, ისე კულტურული გამოცდილებით. ტომი იმედოვნებს, რომ

მხოლოდ ამ უცხო ქალბატონთან შეძლებს ბედნიერების მოპოვებას: „ის არარაობა იყო, მაგრამ ლიდიასთან იქნებოდა რეალური” (He was nothing. But with her, he would be real) (ლორენსი, 1993:36). მართლაც, დაქორწინების შემდეგ ვკითხულობთ: “when at last they had joined hands, the house was finished, and the Lord took up his abode. And they were glad”. „როცა საბოლოოდ შეუღლდნენ, სახლი დასრულდა და ღმერთმაც დააბინავა. ისინი კმაყოფილები იყვნენ” (ლორენსი, 1993:88).

შეცნობისაკენ სწრაფვა გაორმაგებული დოზითაა წარმოდგენილი ანა ბრენგუინში – მეორე თაობის წარმომადგენელში.

ანა ქორწინებიდან მალევე უარყოფს პატრიარქატის ძალაუფლებას და მყისვე დაეუფლება უზენაესობას ოჯახში. პირველი თაობის ფსიქოლოგიურ რეალიზმს ანაცვლებს მეორე თაობის სიმბოლურ-მითოსური წარმოდგენები. მითის მეშვეობით ლორენსი ქმნის ახალ რეალობას.

რომანში „ცისარტყელა” ნიშნობრივია უილიამის ხის ნაკეთობა – მითური ფენიქსი. ზოგადად, მასში მამაკაცური სიძლიერე მოიაზრება, თუმცა ლორენსთან კონტექსტი სხვაგვარი აღქმისაკენ გვიბიძგებს. „რომანში ქალია სიძლიერის გამოხატულება და არა მამაკაცი. ქალია, ვინც ანადგურებს და ხელახლა ქმნის მამაკაცს” (ბარდენი, 2000:128). ეს არის მაგალითი იმისა, რომ მითი არის საშუალება, რომლითაც ახალი მტკიცდება, მაშინ, როცა ძველთან დამოკიდებულება კვლავ ნარჩუნდება.

ებრაული ლეგენდის თანახმად, ფენიქსი ფრინველია, რომელსაც ძალუმს ხორცი შეისხას საკუთარი ფერფლისაგან. ის არის აღდგომის სიმბოლო. ამ ლეგენდას კარგად ესადაგება „ცისარტყელას” ქალი პერსონაჟების ბედი. ისინიც ნადგურდებიან მორალურად და სულიერად, მაგრამ ეს განადგურება მათ ხელახლა უბრუნებს ცხოვრების სტიმულს.

ლორენსმა მითოსურ ფენიქსს თავისი მნიშვნელობა შესძინა და მასში ძლიერი ქალის სახე გვიჩვენა (ბარდენი, 2000:128).

რომანშიც უილიამი, ბრენგუინთა საგვარეულოს მეორე თაობის წარმომადგენელი, მეუღლის – ანას საპატივცემულოდ, ხის ფიცარზე ამოკვეთს ადამსა და ევას. „ადამი ისე იყო ამოკვეთილი, თითქოს ეძინა და იტანჯებოდა, ევას, პატარა, შიშველ მდედრ არსებას, ხელები ღვთისკენ აღეპყრო, ღმერთი კი

ზემოდან დასცქეროდა მათ” (ლორენსი: 1996). უილიამს ფიგურები დამთავრებული არ ჰქონდა. მას ასევე ამოტვიფრული ჰქონდა ჩიტი, რომელიც აფრენას ცდილობდა და გველი, რომელიც ხეზე შემოხვევას ცდილობდა. გვერდებზე ანგელოზები ჩანდნენ, რომლებიც თავიანთ სახეს ფრთებით იფარავდნენ. თუკი გავითვალისწინებთ ადამიანის ცოდვად დაცემის ეპიზოდს, ეს ნაკეთობა უთუოდ გვიქმნის შთაბეჭდილებას, რომ წარმოადგენს ეპიზოდს სწორედ ცოდვად დაცემამდე. ამ ნამუშევრის ხილვით გულნატკენი რჩება უილიამის მეუღლე, ანა. ერთი შეხედვით, ამ სცენაში თითქოს არაფერი უნდა იყოს გულნატკენი და უცხო, მაგრამ ანაში იგი გულისტკენაზე ბევრად მეტს იწვევს. მიზეზი ადამის გამოსახულებაა: ის ღმერთივით დიდი ზომით არის ამოტვიფრული, ევა კი – მარიონეტით პატარა.

“she is like a little marionette. Why is she so small? You ‘ve made Adam as big as God and Eve like a doll. It ‘s impudence to say that woman was made out of Man’s body. When every man is born of woman”. „ის პატარა მარიონეტს ჰგავს. რატომ არის ასეთი პატარა? – შენ ადამი ღმერთივით დიდი გამოსახე და ევა თოჯინასავით პატარა. თავხედობაა იმის თქმა, რომ ქალი მამაკაცის ნეკნისაგან შეიქმნა, როცა ყველა მამაკაცი ქალისგან იზადება” (ლორენსი, 1993:161).

ქალს იმის გაფიქრებაც კი არ სურს, რომ დედაკაცი მამრის ნეკნისაგან შეიქმნა. უკვირს, როგორ შეიძლება ეს ჭეშმარიტება იყოს, რადგან დედაკაცია ნაყოფის მომცემი, ის შობს.

ისე იკვეთება, რომ ნამუშევარი, ნაცვლად სინანულისა და ადამის და ევას ცოდვად დაცემის შესახებ ფიქრისა, საპირისპიროდ აღიქმება ანას მიერ. ამ ნაკეთობის წყალობით იშლება მისი „მე”, მისი ხასიათი. კერძოდ, ის, რომ მას მამაკაცზე ძალაუფლების მოპოვება სურს, რათა უზენაესი იყოს ოჯახში.

გაათვითცნობიერებს თუ არა უილიამი იმ „ტკივილს”, რაც მეუღლეს „მიაყენა”, დაწვავს ნაკეთობას. ეს ანას ტრიუმფია. ქმართან ურთიერთობაში ის ყოველთვის იმარჯვებს, ეს თვისება კი გენეტიკურად მოსდგამთ ბრენგუინებს.

სწორედ ამგვარ ნიშნობრივ სტატუსს იძენს „ცისარტყელაში” ნაკეთობა და გვამცნობს ანა ბრენგუინის ხასიათს.

ანას ქალური სიძლიერე და მისი მამაკაცზე ზემდგომობის სურვილი ორმაგდება „ცისარტყელას” VI თავში „გამარჯვებული ანა” (Anna victrix),

რომელიც წარმოდგენილია ცეკვის სახით. ქმართან ურთიერთობაში გამარჯვებული ანა შიშვლდება სარკის წინ და ცეკვავს უფლისთვის. საკუთარ თავს ის ადარებს ბიბლიურ დავითს: როგორც დავითმა ჰპოვა სიშიშვლეში სულიერი და ფიზიკური ჰარმონია, ასევე, დედიშობილა ანამაც ქმართან გამარჯვებით მოპოვებული სულიერი ჰარმონია გამოხატა ცეკვით.

„ნახეს შენი სვლა, ღმერთო, სვლა ჩემი ღმრთისა, ჩემი მეფისა წმიდაში. წინ წარდგენენ მგალობლები, უკან მემურიკენი, შუაში მედაირე ქალწულები“.
(ფს:67: 25-26).

დავით მეფსალმუნე განასახიერებს ღვთის მსვლელობის პროცესს. პროცესს შეადგენს მომღერალთა გუნდი, ქალწულებით გარშემორტყმული, ხელში დაირებით, რითაც მუსიკას აკომპანემენტს უწევდნენ. იდგვაროვნები მიდიოდნენ მომღერლებისა და ქალწულების წინ და ამ მსვლელობით იწვევდნენ ერს ღვთის სადიდებლად. ეს საყოველთაო პროცესია მიძღვნილი იყო უფლისადმი, მაღლიერების ნიშნად. დავით მეფსალმუნე შესთხოვს უფალს გააძლიეროს ებრაელი ერის ყოფა, უძღვნის მას ძღვენს და ეს ძღვენი არის ცეკვა.

რომანში წარმოდგენილ ცეკვის ეპიზოდში იგულისხმება მატრიარქალური ყოფის განდიდება და სულიერი ძალაუფლების მტკიცებაც, რაც ეწინააღმდეგება ქრისტიანულ მორალს. ამ პროცესში უილიამი მას ადარებს მედუზას, როგორც საშინელ დედას. უილიამი უარყოფს თავისი სხეულის და სექსუალობის სულიერ ბუნებას და ამ უარყოფით ის განასახიერებს საზოგადოების კულტურულ ძალებს, რომელიც აცალკევებდა კავშირს ზეცასა და მიწას შორის.

სიმბოლური ცეკვით ანას საკუთარი თავი უფრო უყვარდება, ვიდრე უილიამს. ქრისტიანული მითი მისთვის აღარ ფუნქციონირებს, ქრისტიანულ სიმბოლოებს მისთვის მნიშვნელობა დაუკარგავთ.

ცეკვაში იგრძნობა რიტმის შეგრძნება, ადამიანის ცხოვრების ციკლი აღიქმება, როგორც ბუნების განუყოფელი ნაწილი. როცა ადამიანი რიტმს მოიპოვებს, ის თავს აღწევს მატერიალურ ქაოსს. ამიტომაც ცეკვა ლორენსის შემოქმედებაში სოციალური კულტურის უზარმაზარი ფაქტორია.

ანას როლი რომანში არის მედიატორული, რადგანაც ის დგას ძველსა და ახალს შორის. ის მატრიარქალური მემკვიდრეობა, რაც დედისაგან ერგო, მასში

სულ უფრო ძლიერდება. ის არის ორი საპირისპიროს პროდუქტი, ის არის მედიატორი ქვეცნობიერსა და ცნობიერ ფსიქიკურ განვითარებას შორის. ის მოიცავს მომავალ იმედს, მაგრამ ვერასდროს ხდება მომავალი. მას აქვს ის თვისებები, რაც მის მშობლებს აკლდათ.

ანა ილაშქრებს ორივეს წინააღმდეგ – ქმარზე და თანამედროვე კრიტიკულ ინტელექტზე. ის განეწყო ქრისტიანული რელიგიის, მეცნიერების, ლიტერატურული მატერიალიზმის წინააღმდეგ, რომლებზე პასუხიც მის ნაკლებად ინტელექტუალურ მეუღლეს არასდროს ჰქონდა.

ქმართან ურთიერთობაში გამარჯვებული ანა ცეკვავს ღვთის წინაშე, ის საკუთარ სახლს იშენებს, მაგრამ არ შედის აღთქმულ მიწაზე და არც უილიამს უშვებს იქ.

ახალი განზომილებანი და დამაბულობანი რელიგიისა და ხელოვნებისა, ინტელექტისა და სულისა, გადაშლილია ისტორიის დონეზე. აღმოცენებული ცალმხრივობა გადადის შექმნისა და დესტრუქციის კონფლიქტში.

ძალიან საინტერესოა მთვარის სიმბოლოს (ნიშნის) ამოცნობაც, რომელიც რომანში გვამცნობს ანა ბრენგუინის ხასიათს. სიმბოლოურად, ახალი მთვარე მიუთითებს ბავშვობაზე, ნახევარმთვარე - ახალგაზრდობაზე, სავსე - დედობაზე.

მთვარეზე საუბრისას გრეივსი მიუთითებს ქალის სამი მდგომარეობის შესახებ: ქალწულობა, ქალობა, მოხუცებულობა, რომელთაც სამი ფერი შეესაბამება: თეთრი – ახალი მთვარის სიმბოლო, წითელი – ნახევარმთვარის და შავი – სავსე მთვარის (გრეივსი, 1992:151).

ზოგადად, მთვარის სიმბოლოს დიდი ადგილი უკავია მსოფლიოს ხალხთა ფოლკლორში. განსაკუთრებით საინტერესოა ის ქართულ ქრისტიანულ და წარმართულ ზეპირსიტყვიერებაში. „წმინდა გიორგის საქართველოში მთვარის ადგილი უკავია, არც მთვარის სქესი უშლის, რადგან ქართული ხალხური შეხედულებით, მთვარე სქესით მამაკაცია. ეს ცხადად ჩანს შემდეგი საერო ლექსიდან:

„დაიძინე გენაცვალე, იავ, ნანინა,

მზე დაწვა და მთვარე შობა, იავ, ნანინა!“ (ჯავახიშვილი, 100: 58)

„საინტერესოა ის გარემოება, რომ მთვარე, ქართველი ხალხის შეხედულებისამებრ, მამაკაცია და არა დედაკაცი, როგორც ჩვეულებრივ არის მიღებული.

ეგვიპტელები, ებრაელები, ბერძნები, რომაელები, არაბები და ფინიკიელები მთვარეს ჩვეულებრივ დედაკაცადა სთვლიდნენ ხოლმე”.

(ჯავახიშვილი, 100: 60)

მთვარეს ლორენსის ცხოვრებაშიც უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია. სავსე მთვარის იდუმალი სიძლიერის მიმართ მწერლის უჩვეულო მგრძობელობა ასახულია როგორც მისი ცხოვრების სურათებში, ასევე ნაწარმოებებში. მწერლის მეგობარი გოგონა, ჯესი ჩამბერსი, იგონებს ლორენსის უჩვეულო ქცევას სავსე მთვარის დანახვისას: სანაპიროზე სეირნობისას ჯესიმ შეამჩნია, რომ მწერალი მთვარის შუქის იდუმალმა ძალამ მოიცვა და მასში თითქოს რაღაც ძალა შეიჭრა. მისი ქცევა და საუბარი უმართავი გახდა, მწერალი გონების და სხეულის უცნაური ზეგავლენის ქვეშ მოექცა.

მეორედაც, მსგავსი ეპიზოდის დროს, ლორენსი ისე არაადამიანურად იქცეოდა, რომ ჯესის საერთოდ ეჭვიც კი გაჩენია მის ადამიანურობაზე.

მთვარე ლორენსის გმირებში იწვევს აბსურდულობისა და შიშის გრძნობას. „ცისარტყელას” ერთ-ერთ თავში – „პირველი სიყვარული“ (“First Love”), წვეულების შემდეგ, როცა თეთრი მთვარე გადმოჰყურებს გორაკს, ურსულა თავის გულს უშლის მას. საკუთარ თავს სთავაზობს მთვარეს, სურს, რომ ის მასში შეიჭრას.

მთვარის სცენის შემდეგ ურსულა სკრიბენსკის აღიქვამს, როგორც არარეალურ არსებას და მისი განადგურების სურვილი უჩნდება.

მთვარის შუქზე სეირნობის, ცეკვის, ყვავილების კრეფის, მინდორში მუშაობის თუ სასიყვარულო სცენების დროს, გმირებს ისეთი შეგრძნება ეუფლებათ, თითქოს მათ გაიარეს მხიარული, მშვიდი, ძლიერი, ცხოვრებით აღსავსე რიტუალი.

ლორენსის აზრით, მთვარის შუქს აქვს განსაკუთრებული ზეგავლენა სიყვარულსა და სექსზე. ქალი და მამაკაცი აუცილებლად უნდა მიეყვანებინებრივ მოთხოვნები, სხეულით და გონებით უნდა შეიგრძნონ მთვარის შუქი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, საქმე გვექნება ტრაგიკულ დასასრულთან.

რომანში კაშკაშა მთვარის შუქი გვაუწყებს ურსულასა და სკრიბენსკის სიყვარულის ტრაგიკულ დასასრულს. ეს იმიტომ, რომ მათი სასიყვარულო ურთიერთობა მთვარის შუქში არ არის ბუნებრივი. ის იმართება გონებით და არა სხეულით. მათში არ არის სხეულისა და გონების ბალანსი.

წიგნში „აპოკალიფსი“ ლორენსი წერს მთვარის სასიცოცხლო კავშირზე ჩვენს ნერვებთან და სხეულთან. ჩვენ დავკარგეთ გრილი, ნათელი, მარადცვალებადი მთვარე. მთვარე ქალია, რომელიც ზრუნავს ჩვენს ნერვებზე აბრეშუმისებრი სინაზით. მთვარეს შეუძლია დამშვიდება და მკურნალობა. ჩვენი სისულელით დავკარგეთ ის და ისიც გაბრაზებული გადმოგვყურებს ზევიდან და გვამათრახებს.

ანა ბრენგუინს, ბრენგუინთა მეორე თაობის წარმომადგენელს, მთვარე ექსტაზის განცდას ანიჭებს. პასუხობს კიდევ ოქროსფერ მთვარეს სხეულით და სულით, როცა ის და უილიამი მოსავალს აბინავებენ. თითქმის ყველა ეპიზოდში მთვარეს უდიდესი ზეგავლენა აქვს გმირების ცხოვრებაზე.

„მთვარე რომანში უკავშირდება ანას იდუმალებას, ქალურობას. ერთ-ერთ ეპიზოდში მთვარის შუქი ეცემა ანას, რაც მის იდუმალ ქალურობაზე მიუთითებს, რომელიც უნდა იპოვოს უილიამმა, შევიდეს მასში და დაეუფლოს მას“ (ვიგასი, 210:1960)

“He set his sheaves with a keen, faint clash, next to her sheaves. They rode unsteadily. He tangled the tresses of corn. It hissed like a fountain. He looked up and laughed. Then she turned away towards the moon, which seemed glowingly to uncover her bosom every time she faced it. He went to the vague emptiness of the field opposite, dutifully. They stooped, grasped the wet, soft hair of the corn, lifted the heavy bundles, and returned. She was always first. She set down her sheaves, making a pent house with those others. He was coming shadowy across the stubble, carrying his bundles. She turned away, hearing only the sharp hiss of his mingling corn. She walked between the moon and his shadowy figure. She took her new two sheaves and walked towards him, as he rose from stooping over the earth. He was coming out of the near distance. She set down her sheaves to make a new stook. They were unsure. Her hands fluttered. Yet she broke away, and turned to the moon, which laid bare her bosom, so she felt as if her bosom were heaving and panting with moonlight. And he had to put up her two sheaves, which had fallen down. He worked in silence. The rhythm of the work carried him away again, as she was coming near” (ლორენსი, 1993: 112).

მოსავლის დაბინავებისას, მთვარე თანდათანობით უფრო ნათელი და კაშკაშა ხდება.

And he was silvery with moonlight, with a moonlit, shadowy face that frightened her. She waited for him.

"Put yours down!" she said.

"No, it's your turn." His voice was twanging and insistent.

She set her sheaves against the shock. He saw her hands glisten among the spray of grain. And he dropped his sheaves and he trembled as he took her in his arms. He had overtaken her, and it was his privilege to kiss her. She was sweet and fresh with the night air, and sweet with the scent of grain. And the whole rhythm of him beat into his kisses, and still he pursued her, in his kisses, and still she was not quite overcome. He wondered over the moonlight on her nose! All the moonlight upon her, all the darkness within her! All the night in his arms, darkness and shine, he possessed of it all! All the night for him now, to unfold, to venture within, all the mystery to be entered, all the discovery to be made. He was afraid. His heart quivered and broke. He was stopped.

"Anna," he said, as if he answered her from a distance, unsure.

"My love."

And he drew near, and she drew near.

"Anna," he said, in wonder and birthpain of love.

"My love," she said, her voice growing rapturous. And they kissed on the mouth, in rapture and surprise, long, real kisses. The kiss lasted, there among the moonlight. (ლორენსი, 1993: 114)

ანა და უილიამი ემოციურ სისავსეს მაშინ აღწევენ, როდესაც თავიანთი ვნების მსხვერპლნი ხდებიან. ავტორი არაერთხელ მიუთითებს ანას შესახებ, რომ ის არის სიბნელით და იღუმალეებით მოცული სახე და სისავსე, რომელიც უილიამსს აკლია, სწორედ ანაშია. უილიამი იპყრობს მას და მთვარეც თანდათანობით ნათელი და კაშკაშა ხდება.

ანა იღუმალეებით არის სავსე. მისი დომინირების სურვილი ყველაზე მეტად მოსავლის დაბინავებისას იგრძნობა.

“put yours down , She said

no, it's your turn. His voice was twanging and insistent..

she set her sheaves against the shock. He saw her hands glisten among the spray of grain. And he dropped his sheaves and he trembled as he took her in his arms. He had overtaken her, and it was his privilege, to kiss her. She was sweet and fresh with the night air, and sweet with the scent of grain. And the whole rhythm of him beat into his kisses, and still he pursued her, in his kisses,

and still she was not quite overcome. He wondered over the moonlight on her nose! All the moonlight upon her, all the darkness within her! All the night in his arms, darkness and shine, he possessed of it all! All the night for him now, to unfold, to venture within, all the mystery to be entered, all the discovery to be made”. (ლორენსი, 1993: 114)

რომანში ნელ-ნელა იკვეთება ხასიათები. ერთ-ერთ სცენაში ანა ააშკარავებს თავის ხასიათს, თავის დამოკიდებულებას ცხოვრებისადმი. ის მთელი გულმოდგინებით ცდილობს მიაღწიოს განცალკევების და შეკავშირების შეუძლებელ ერთობლიობას. ცდილობს იყოს ქორწინების ცენტრი. მაგრამ ამ რომანში არ არის ბირკინი - „შეყვარებული ქალების” გმირი, რათა აუხსნას “star equilibrium”, რომლის მიხედვითაც, გმირები ვერ ეგუებიან მიღწეული სულიერი ერთობის რღვევას.

განსხვავებული აზრი აქვთ პერსონაჟებს თითქმის ყველაფერთან მიმართებაში, განსაკუთრებით, რელიგიასთან დამოკიდებულებაში. ანა თავის გაურკვევლობას არ ფარავს, უილიამი კი – პირიქით; ანასთვის მისტიკურია “Ave Maria, Santa Maria...” ის თავიდან იცილებს ლოცვანს, რადგან თვლის, რომ ასეთი მოქმედებით თავიდან ამოიგდებს ფიქრს. ის დადის ეკლესიაში, მაგრამ ამას არავითარი მნიშვნელობა აქვს, რადგან რელიგიის მცდარობის შეგრძნება მუდამ თან სდევს და სწყვეტს მას ლოცვისგან.

უილიამი კი დაინტერესებულია ეკლესიებით. უფრო მართებული იქნება, თუ ვიტყვით – მათი არქიტექტურით, რადგან, ანას მსგავსად, რელიგია მისთვისაც მისტიკურია. ეკლესიაში სიარული უყვარს, რადგან ამით სამუშაოზე ფიქრს იცილებს თავიდან, ერთობა და, რაც მთავარია, იქ იწყებს ვნებათა მისტიურ ემოციებზე ფიქრს. როცა ანა უილიამს რაიმეს რწმენის შესახებ ეკითხება, ის ვერ პასუხობს და ქალს ამ დროს უფრო ეზიზღება. ანას სძულს მეუღლის ბრმა სიყვარული ეკლესიიდან. ზოგიერთ კითხვაზე უილიამი მტკიცე საბუთად ბიბლიას ასახელებს, თუმცა ზუსტად მასაც ვერ გაუგია, რომელი უფრო ძლიერია მასში – „უარყოფის ტკივილი თუ მტკიცების სურვილი”.

ეკლესია არის ნიშანი, რომელიც გვაუწყებს ბრენგუნთა რელიგიურ დამოკიდებულებას, გვაჩვენებს, თუ რაოდენ დავიწყებოდათ მათ ტაძრის პირდაპირი დანიშნულება.

მეშვიდე თავში The Cathedral უილიამი ეკლესიას მიიჩნევს, როგორც ყველა ვნებიან ემოციაზე ბნელ უსახელო ემოციას. ტაძარი უილიამისთვის არის “She”, მდებდრობითი სქესის, რაც ანას აღიზიანებს. ის შეშფოთებულია, რომ უილიამმა მეუღლე ჩაანაცვლა ეკლესიით. უილიამს ტაძრის დანახვაზე გული უძგერდა.

ის სიმბოლოებს გებულობს როგორც ლოგოებს, მათი მნიშვნელობის გამოკვლევის გარეშე. როდესაც ანა ხაზს უსვამს ქვებზე ამოტვიფრული სახეების ვერაგულ მზერაზე, უილიამი თავად განიცდის იმ ტკივილს, რაც თან სდევს სულიერ რეალობაში შეღწეული ფიზიკური სამყაროს არსებობის შეცნობას. უილიამი თავს გრძნობდა შეყვარებული ადამიანის მსგავსად, რომელმაც იცის, რომ ღალატობენ, მაგრამ მაინც უყვარს.

ქრისტიანულ სიმბოლოებზე და რელიგიურ დოგმატებზე საუბარი ხშირად ხდება ცოლ-ქმარს შორის უთანხმოების მიზეზი.

უილიამისთვის „ცხვარი“ არის ქრისტეს სიმბოლო, რომელიც, თავის მხრივ, შეუცნობელი და გაუგებარია ანასთვის:

“And I think that lamb in church, she said, is the biggest joke in the parish- she burst into a Pout of ridiculing laughter.

-It might be, -to those that see nothing in it, he said. You know it’s the symbol of Christ, of His innocence and sacrifice.

-Whatever it means, it’s a lamb, she said.

-And I like lambs too much to treat them as if they had to mean something”.

„ – ცხვარი ეკლესიაში არის უდიდესი ხუმრობა, – ანა დამცინავად ხითხითებდა.

– შესაძლებელია მათთვის, ვინც ვერაფერს ხედავს მასში. ხომ იცი, ის ქრისტეს სიმბოლოა, მისი უმწიკვლოების და მსხვერპლთშეწირვის.

– რასაც არ უნდა ნიშნავდეს, მაინც ცხვარია.

– და მე ისე მიყვარს ცხვრები, რომ მსურს მათში მნიშვნელობა დავინახო.

(ლორენსი, 1993:61)

ანა ლიმიტირებულია მის ირგვლივ მყოფი სამყაროს ბოლომდე შეცნობაში. ის არის მოცული სიბნელით, რომელსაც ვერ იცილებს.

ანასგან განსხვავებით, უილიამი ცოდნის ძლიერებასაც უარყოფს და ისინი თანდათანობით აცნობიერებენ, რომ ერთმანეთს ვერ ავსებენ. ერთ-ერთ

სცენაში, როცა ანა მოსავალს აბინავებს, ცდილობს არ შეეჩეხოს თავის ქმარს. ჯერ ის დააბინავებს, შემდეგ მეუღლე და არა ერთად. მათ შორის არის „სიცარიელე“, რომელიც მხოლოდ მაშინ ქრება, როცა ისინი თავიანთი ვნებების მსხვერპლნი ხდებიან, შემდეგ ისევ ჩნდება ეს უფსკრული და მის გაქრობას ბოლო არ უჩანს მორიგ შეკავშირებამდე.

ლორენსისეული სასიყვარულო სცენები ინსტინქტური ქცევებია. ის უბიძგებს „მე“-ს, რომ სირცხვილის კულტურას თავი დააღწიოს, აღმოაჩინოს ინსტინქტები და იმპულსები, რომლებიც საზოგადოებამ და ქრისტიანობამ მოაქცია ეთიკისა და მორალის დისკურსებში. ნაწარმოებშიც ანა და უილიამი ქორწინების შემდეგ ხდებიან განცალკევებული არსებანი, ცოლ-ქმარს შორის წარმოქმნილი განცალკევებულობა ვნების ჟამს ქრება, შემდეგ კი ისევ იჩენს თავს. ამიტომაც ორივე მათგანი ცდილობს სხვა რამესთან დაკავშირებას. ლორენსთან ვნება ქმნადი და, ამასთანავე, დამანგრეველია. ანა ქმართან წარმოქმნილ სიცარიელეს ივსებს დედობითა და ოჯახში დაფუძნებული მატრიარქატით. უილიამს კი ვნება ეკლესიებისა და გოთური არქიტექტურისკენ მიუმაართავს. იკვეთება ანას ხასიათი, რომელსაც სურს იყოს ყოველთვის გამარჯვებული. მასში დიდია სწრაფვის პოტენციალი, მაგრამ ნაკლები დოზითაა მიღწევის შანსი.

საყურადღებოა ბოლო ჩაღის კონის დადება, რაც გვამცნობს ლორენსის სიახლოვეს ხალხურ ჩვეულებებთან და ცრურწმენებთან. ანა, თავისი სახელის გამო, ასოცირდება სიუხვის ქალღმერთთან (გრეივსი, 1959:367-370). ევროპული რიტუალის თანახმად, ვინც ბოლო დააბინავებს ჩაღის კონას, ის ეუფლება ქალღმერთის სულს. ეს იყო ნიშანი, მაუწყებელი იმისა, რომ ეს პიროვნება დაქორწინდებოდა წლის განმავლობაში. სახელი ანა ააშკარავებს გმირის ხასიათს. რობერტ გრეივსი „თეთრ ღვთაებაში“ პოეტურ მნიშვნელობას ანიჭებს სახელს (გრეივსი, 1959:368). ირლანდიურ მითოლოგიაში ეს არის “Danaan goddess” – ქალღმერთი ანა, ვისაც აქვს მრავალგვარი ხასიათი: კეთილმოსურნე და არაკეთილმოსურნე, ავგული. რომანის მესამე თავში ჩვენ ვამჩნევთ, როგორ ითავისებს ანა ბრენგუინი ქალღმერთი ანას როლს.

მოსავლის აღების „ცეკვის“ რითმი უთუოდ მიუთითებს იმაზე, რომ ანა და უილიამი ქორწინებით ვერ ღებულობენ სისავსეს.

“And always, she was gone before he came. As he came, she drew away, as he drew away, she came. Were they never to meet? Gradually a low, deep-sounding will in him vibrated to her, tries to set her in accord, tried to bring her gradually to him, to a meeting, till they should be together, till they should meet as sheaves that swished together”.

„ანა ყოველთვის ქმრის მოსვლამდე მიდიოდა, უილიამი წავიდოდა, ანა მოვიდოდა. არასდროს არ უნდა შეხვედროდნენ ერთმანეთს? თანდათანობით ღრმა სურვილი ამოძრავდა ანაში, რასაც ის უილიამთან მიჰყავდა, მიიყვანდა და ჩალის კონის მსგავსად გადახლართავდა ერთმანეთს” (ლორენსი, 1993: 133).

მოგვიანებით, ისინი თითქოს ხელახლა ქორწინდებიან, უცხონი უკავშირდებიან ერთმანეთს და აღმოაჩენენ სექსუალური დაკმაყოფილების უკიდურეს აღტაცებას. მაგრამ ეს ხელახალი აღმოჩენა ფიზიკურია და არა სულიერი. ქორწინება კი, შეიძლება ითქვას, მაშინ იწყება, როცა უილიამი წვავს ადამისა და ევას გამოსახულებას. ამ ქმედებით აშკარა ხდება, რომ ის თანდათანობით კარგავს თავის ზედაპირულ ცოდნას და დამოკიდებულებას ქრისტიანული სიმბოლოების მიმართ, რომელთაც მანამდე თავისი სულიერი სიბნელის ჩამოშორების ერთადერთ ძალად მიიჩნევდა. ანა და უილიამი ხვდებიან, რომ ქორწინება ვერ იძლევა სისავსის მოპოვების გარანტიას. უილიამის ტრაგედია არის ის, რომ ანა მისთვის არის სიმბოლო იმისი, რასაც ვერასდროს გაიგებს.

ახალი განზომილებანი და დამაბულობანი რელიგიისა და ხელოვნებისა, ინტელექტისა და სულიერებისა, იშლება ისტორიით და გვამცნობს, რომ უფრო სრულყოფილია ქორწინება მეორე თაობაში, მაგრამ, ამასთანავე, უფრო რთულია დაქორწინება. პოლარულობა ხდება უფრო უკიდურესი და ერთმხრივობა ცოლ-ქმრული ურთიერთობისა უკვე გადადის ქმნადობიდან დესტრუქციულ კონფლიქტში.

„ცისარტყელას” მეორე ნაწილმა, რომელსაც ურსულას ნაწილი შეიძლება ეწოდოს, მძაფრი კრიტიკა გამოიწვია. ჩარლზ როსმა (Charles L. Ross) კვლევისას აღნიშნა, რომ რომანი ამ ნაწილით უნდა დაწყებულიყო. იგი სავსეა ტრადიციული სიმბოლოებით. აღსანიშნავია, რომ მხოლოდ ამ რომანში ხდება სიმბოლოებისგან ტრადიციული გაგების ჩამოშორება და ხელახალი კოდირება, მათი მნიშვნელობები ძალიან ბუნდოვანია ტექსტში. ერთი და იგივე ცნებაც კი

იცვლება სხვადასხვა თავში. თითოეული თაობის დამოკიდებულება მარშის ცნებასთან სხვადასხვაგვარია. დასაწყისში მარშის მეტაფორა შეიძლება დანახულ იქნას, როგორც ფერმის ყოველდღიური ცხოვრების ფერხული, სადაც ბუნებრივი წრებრუნვა არ წყდება სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის კონფლიქტის ფონზე. ინდუსტრიალიზაცია არღვევს ამ ბუნებრივ რიტმს და იწყება გაუცხოების პროცესი. ბრენგუინები უკვე თავს გრძნობენ, როგორც „უცხოები თავიანთ მიწაზე“ - “strangers in their own place” (ლორენსი, 1993:12).

გაუცხოებას თან სდევს ინდივიდუალიზმის ზრდის წყურვილი, რომელიც პირველ თაობაში ტომის სახით არის მოცემული. ინდუსტრიული სამყარო აღწერილია, როგორც მიუდგომელი სივრცე, რომელიც უარყოფს ყოველნაირ განსხვავებას მამრობითსა და მდედრობითს, გონებასა და სხეულს, პიროვნულსა და სოციალურს შორის.

მარშის სიმბოლო, დაწყებული თავიდან, ბოლომდე წრებრუნვაშია, რაც ურსულას ნაწილს რომანის წინამორბედ თავებთან აკავშირებს.

ადრინდელი თაობებისთვის დამახასიათებელი კონფლიქტი კიდევ უფრო იძაბება ბრენგუინთა მესამე თაობის წარმომადგენელთან – ურსულა ბრენგუინთან. რომანშიც ნელ-ნელა ვამჩნევთ ბავშვობიდან დაკვირვებული და ინტერესიანი ურსულას სწრაფვას ცოდნისა და გამოცდილების მოპოვებისკენ.

საყურადღებოა, რომ რომანში ორი თავი (X და XIV) ერთნაირად არის დასათაურებული – „The Widening Circle” („მზარდი წრე”). რაც მიგვანიშნებს, რომ ურსულა ბრენგუინის გამოცდილების სფერო თანდათან ფართოვდება, იზრდება. X თავში გადმოცემულია მისი დამოკიდებულება სწავლისადმი, რელიგიისადმი.

ბრენგუინთა ოჯახის წევრებს სურდათ თავიანთი მოქმედების განჭვრეტა რელიგიური თვალსაზრისით. მათ უნდოდათ უკვდავისა და მარადიულის შეგრძნება და არა მათი მოქმედების წარმმართველი წესების დაცვა.

ურსულა მაცხოვრის ადამიანურობის უარყოფელი იყო. მისთვის ის წარმოადგენდა მეორე სამყაროს; ის ურსულას თავის ჭრილობებს კი არ აჩვენებდა, არამედ შორ ჰორიზონტზე მყოფ თეთრ მთვარეს წარმოადგენდა. მაგრამ იმის ცოდნა, რომ მაცხოვარი მკვდარი, ჯვარზე გაკრული იყო, აშინებდა ქალს. ეს მისი მორიგი წარმოსახვა იყო. მსგავსი რამ კვირაობით ქრებოდა და მისი წარმოსახვითი სამყარო აღარ არსებობდა.

ურსულას აინტერესებდა, ვინ იყვნენ "Sons of God" - ღვთისშვილები? მხოლოდ ადამი შექმნა მამა ღმერთმა? ჰყავდა თუ არა უფალს შთამომავლობა ადამისა და იესოს გარდა?.

ურსულა იტანჯებოდა, რადგან იესო - მისი წარმოსახვითი სამყარო, რეალურ, მატერიალურ სამყაროში აერია.

მთელი არსებით სურდა, რომ „ღვთისშვილები“ მოსულიყვნენ „ადამიანთა ასულებთან“.

მას მუდამ ჩაესმოდა, რომ „აქლემისთვის უფრო იოლია ნემსის ყუნწში გაძვრომა, ვიდრე მდიდრისთვის სასუფეველში შესვლა“ მაგრამ ვერ გაეგო ამ წინადადების ჭეშმარიტი არსი, ვერ გაერკვია, თუ რა კავშირი იყო ნემსის ყუნწს, მდიდარ ადამიანსა და სასუფეველს შორის. შემდეგ მამის ქონებით დაინტერესდა, რათა გაერკვია, შეიძლებოდა ის მდიდარ ადამიანად ჩაეთვალა. ამ თვალსაზრისით, მისთვის უფრო სასურველი მამის სიღარიბე აღმოჩნდა. მაგრამ წარმოიდგინა თუ არა, როგორ არიგებდა მამამისი დანაზოგ ფულს, სხვას ამღევდა პიანინოს, ძროხებს, – ეს სურვილი მაშინვე გაუქრა. ის რელიგია, რომელიც მისთვის განსაკუთრებულ სამყაროს წარმოადგენდა, სადაც თავადაც ცხოვრობდა, სადაც ერთ პურს ხუთი ათას ნაწილად ჰყოფდა და სხვებს აპურებდა, მოწყდა რეალობას და გახდა მითი, ზღაპარი.

საბოლოოდ, ურსულა მიხვდა, რომ ყოფასა და შემეცნებას შორის არსებობს დაპირისპირება, რომ მატერიალურ სინამდვილესთან შეჯახებისას იმსხვრევა წარმოსახვაში აგებული ქვეყანა. მან გააცნობიერა, რომ ილუზიას ამსხვრევს სინამდვილე. მიხვდა თავის შეცდომას, მიხვდა, რომ მისი წარმოდგენები მხოლოდ ფიზიკური კმაყოფილებისაკენ იყო მიმართული. მიხვდა მშობლებს შორის არსებულ უფსკრულს, მამის ეკლესიისადმი დამოკიდებულებას და, ამის საპირისპიროდ, დედის გულგრილობას.

ურსულამ შეიძულა საკუთარი თავი, რასაც მისი განადგურება სურდა. შეიზიზღა რელიგია, რადგან ჩათვალა, რომ მან ჩააგდო ასეთ მდგომარეობაში. იმ დღიდან მოყოლებული, აღარ არსებობდა მისთვის იესო, აღარ სჯეროდა საკუთარი თავის და საერთოდ, ყველასადმი ნდობა დაკარგა.

ამ დროს გამოჩნდა სკრიბენსკი, რომელიც ნელა უნგრევს ურსულას ეკლესიის სიყვარულს. დერბეტში ვიზიტის დროს ჯერ ბაზრობაზე, შემდეგ კი

ეკლესიაში წავლენ. გზად უყვება ერთ ისტორიას კაცზე, რომელიც სიყვარულს მისცემოდა თავის შეყვარებულთან ერთად როჩესტერის ტაძრის კუთხეში. ადვილად მისახვედრია, რომ მან ამით შეყვარებული შეამოწმა. ამის გამოგონე ურსულას კი აღშფოთება არ დატყობია. შემდეგი პაემანის დროს ურსულას მიჰყავს ეკლესიის მოპირდაპირედ. სკრიბენსკი წამოიძახებს: „რა მშვენიერი ადგილია პაემანისთვისო“. ურსულასთვის ეს ადგილი ახალი გამოცდილების მიღების საშუალებას წარმოადგენს.

ამავე სათაურის მქონე XIV თავში გადმოცემულია, თუ როგორ ანებებს ურსულა თავს სკოლას, სადაც ის თავს ისე გრძნობს, როგორც ციხეში; უარს ამბობს სკრიბენსკისთან რომანის გაგრძელებაზე და მთელი ოჯახით საცხოვრებლად გადადის ბელდოვერში, ნოტინჰემის გარეუბანში. სწორედ აქ იგრძნობა, რომ ის გაფართოება, რომელზედაც ასე ოცნებობდა, ირონიით გაჟღენთილი აღმოჩნდა. მშვიდი ცხოვრების ნაცვლად ურსულას ქალაქური ცხოვრების ფერხულში უხდება ჩაბმა.

“This world in which she lived was like a circle lighted by a lamp beyond our order there is nothing” „სამყარო, სადაც ის ცხოვრობდა, იყო განათებული, ამ სინათლისა და წყობის მიღმა კი არაფერი იყო” (ლორენსი, 1993).

რომანში სამ ადგილას ვხვდებით სიმბოლურ პეიზაჟს, რომლებიც სხვა სამყაროში გადასვლის, თავისი წრის გაფართოების მსურველი ურსულას მდგომარეობას გვიჩვენებს.

„მზარდი წრე” არის დაუცველობის სახე-სურათი, რომლის წარმოსახვა მიესადაგება ცისარტყელას წარმოსახვას, იმ განსხვავებით, რომ ცისარტყელა ტრადიციული ასოციაციებით უფრო მდიდარია. მისი მნიშვნელობა მიუთითებს ღვთისა და კაცობრიობის შეთანხმებაზე, რომლის ბუნებრივი არქიტექტურა აერთიანებს ცასა და დედამიწას, მიუთითებს სიწმინდეზე და იძლევა იმედს.

ძველი მატრიარქალური კავშირი რომანში გადმოცემულია ურსულას ბებულის სახით, მოდერნისტული ცხოვრება კი – მამის სახით. დამაბულობა რომანში იგრძნობა არა მხოლოდ ფსიქოლოგიურ სფეროებს – ცნობიერსა და არაცნობიერს, არამედ ძველ და ახალ მითოსურ რეალობებს შორის.

თავდაპირველად ურსულას გაუთვითცნობიერებელი კავშირი ცხოვრების ციკლთან ნაჩვენებია, როცა ის თავის ბებუასთან ერთად ჩნდება. ურსულა

თითქოს თავადაც ყვავილია. ის ვერ გრძნობს, რომ ჩართულია მარადიულ წრებრუნვაში. მასზე ნათქვამია, ისმენდა, მაგრამ ვერ გებულობდაო.

ისე ჩანდა, თითქოს გრძნობდა შორეულ ლანდებს. ის ხომ, დედის მსგავსად, მემკვიდრეა მატრიარქალური საიდუმლოებისა. მემკვიდრეთა ამ სამეფოში ის არსებობს თავისი ბუნებრივი და ქვეცნობიერი ცხოვრებით. თითქოს ის და სამოცი წლის ქალბატონი ერთსა და იმავეზე საუბრობდნენ.

ურსულა ატარებს წმინდანის სახელს „მცველი დედოფალი“ (გრეივისი, 369). რობერტ გრეივისის თანახმად, ეს არის მიწის ღმერთის Ur-Ana-ს ერთ-ერთი გავრცელებული სახე, სადაც Ur-აღნიშნავს დედამიწას. მისი კავშირი მამასთან უფრო სხვაგვარია, ვიდრე ურსულას დედის, ანას – ტომთან. ანასგან განსხვავებით, ურსულასთვის მამა სიძლიერის განსახიერებაა და მისთვის უილიამი არის ღმერთი. მასში მდედრისა და მამრის ბრძოლა მაშინ იწყება, როდესაც შეიცნობს მის განსხვავებულობას თავისი ადრეული განვითარების სტადიაზე. ის ყოველთვის ხდება იმ ამბის მონაწილე, რასაც უამბობენ, მაგრამ ბავშვობაშივე ამჩნევს მამის მარცხს. მაგალითად, ცურვის ეპიზოდში, როდესაც მამა, შვილის დაცვის ნაცვლად, იაზრებს ორივეს შესაძლო სიკვდილს.

უილიამს ენდობა ურსულა, მაგრამ ის იმედს უცრუებს. ბავშვის ცნობიერების ზრდა იწვევს მამის მოთხოვნილების შემცირებას. თუმცა მას მაინც აქვს სურვილი ჰყავდეს მამრი-განმკარგულებელი და ამ როლს ქრისტეს ანიჭებს, მიუხედავად იმისა, რომ დარწმუნებულია მისი ფიქრის აბსურდულობაში. შემდგომში ამ როლს სკრიბენსკის აკისრებს. მას სურს ფიზიკური, ფსიქოლოგიური და სულიერი მხარდაჭერა.

Hesitantly, they continued to walk on, quivering like shadows under the ashtrees of the hill, where her grandfather had walked with his daffodils to make his proposal, and where her mother had gone with her husband, walking close upon him as Ursula was now walking with Skrebensky (ლორენსი. 1993:300).

„მთრთოლვარე, როგორც ხის ჩრდილები, გაუბედავად სეირნობდნენ, იმ ადგილას, სადაც ბაბუა ნარცისებით ხელს სთხოვდა ლიდიას, სადაც დედამისი ქმართან ერთად სეირნობდა, ახლა კი ის და სკრიბენსკი დააბიჯებდნენ“ (ლორენსი, 1993:300).

ურსულა სკრიბენსკისგან ელოდება სიძლიერეს, რათა ამ სიძლიერემ გააღვიძოს მასში ქალი, მაგრამ სკრიბენსკის არ შესწევს ამის ძალა, მას მხოლოდ ავხორციული ალტაცების გაღვიძება შეუძლია ურსულაში.

ურსულასთან ვნება საკუთარი თავისაგან გაქცევაა, მაგრამ, საბოლოო ჯამში, მისთვის „თვალების ამხელელი“. ურსულა უარყოფს სკრიბენსკის. ის იმარჯვებს, რადგანაც ემორჩილება მხოლოდ საკუთარ თავს. ურსულა წარმოადგენს ბრენგუნთა გვარის გამგრძელებელს და მოიცავს წინა თაობათა წინააღმდეგობრივ თვისებებს. ის არის საკმაოდ წარმოსახვითი და სკეპტიკური, სულიერი და ხორციელი, ქედმაღალი და არამყარი, ემანსიპირებული და პრიმიტიული. მას გააჩნია არჩევანის თავისუფლება. მას ვერაფერი და ვერავინ ავსებს.

ლორენსისეულ ქალებს სურთ არა მხოლოდ ინტიმურობა, არამედ თავიანთი ზღვარისა და თავისუფლების მოპოვებაც. ისინი წარმოადგენენ რელიგიის, სიყვარულისა და მორალურობის სიმბოლოებს.

„იგრძნობა სექსუალობის გამოხატულების მთელი ძალა, რისთვისაც ავტორი იყენებს სამ საწინააღმდეგო დისკურსს:

- I. ქრისტიანულს, რაშიც ხორციელად შეცნობა იგულისხმება;
- II. ესთეტიკურს, რაც ნიშნავს, რომ ეს ყოველივე ბუნებრივია;
- III. ძალაუფლებისაკენ სწრაფვის დისკურსს” (ბარდენი, 2000:125).

სამი თაობის ისტორიის განხილვის შემდეგ, ცხადია, ლორენსთან სექსუალობა ქალისთვის სულაც არ არის დესტრუქციული (ისე, როგორც ამაზე რობერტ ბარდენი მიუთითებს თავის წიგნში ”Radicalizing Lawrence“ (ბარდენი, 2000:135). პირიქით, ქალი პერსონაჟები იძენენ იმ გამოცდილებას, რასაც ეძებენ მთელი რომანის მანძილზე. ეს განსაკუთრებით ურსულა ბრენგუნის ეხება, რადგანაც მოდერნიზმის კვალი ყველაზე მეტად მას დაეტყო. ავტორი საკმაოდ ოპტიმისტურ ხედვას აყალიბებს. პირველი ორი თაობის გულგატეხილ ქალბატონებს ლორენსი ფეხმძიმობით აჯილდოებს, ხოლო მესამე თაობის წარმომადგენელს, ურსულას – ცისარტყელას ხილვით. ეს ხილვა ემოციურად განადგურებულ და გულგატეხილ ურსულას სექსუალურ სისავსეს და ემოციურ ცხოვნებას ჰპირდება.

„ლორენსისათვის არაფერია მყარი და ფიქსირებული. როგორც თავად შენიშნავდა თავის “New Poems” – (ახალი ლექსების) (1920) წინასიტყვაობაში, “nothing fixed, set, ststic” (ვრაითი, 2000:9 ნ.ს.). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მისთვის ბიბლიაც უნდა გადაიწეროს, იგი გაგებულ უნდა იქნეს სხვაგვარად. წიგნი ცოცხლობს, სანამ განუზომელია, როგორც კი გაიზომება, ის მაშინვე წყვეტს სიცოცხლეს. ბიბლიას ის მიიჩნევს იმ წიგნად, რომელიც გარკვეული ხნით ზოგიერთებისთვის მკვდარი იყო, ვინაიდან მისი მნიშვნელობა გარკვეული ხნით ფიქსირებული იყო. ამგვარი ფიქრი უთუოდ მისი სიყმაწვილის წლებს უკავშირდება, როცა ბიბლია გაუთვინობიერებლად დაზუთხული ჰქონდა, შემდეგ კი მისი თავიდან შეცნობა გადაწყვიტა. „აპოკალიფსის” დანართში მანვე განმარტა, რომ ბიბლია კი არ მომკვდარა, არამედ ჩვენ დავმარცხდით მისი სიცოცხლის ამოცნობაში, ვიწრო მონოთეიზმის წლებმა კვალი დატოვა წიგნის გაურკვევლობაზე. ამიტომაც მან სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში გადაწყვიტა, რომ ბიბლია ხელახლა, სხვაგვარად უნდა წაეკითხა, შეეფასებინა მისი რთული ინტერტექსტუალობა. კრიტიკოსებმა შენიშნეს (Richard Aldington), რომ ლორენსთან ბევრი ქრისტიანული ტერმინი სცდება თავის ბიბლიურ მნიშვნელობას, იმ პერიოდში, სანამ ის „ღმერთს იპოვიდა”. რამდენიმე წლით ადრე განაცხადა, რომ ის აღარ უარყოფდა ამ სიტყვას, არამედ ღმერთის ძიებას შეუდგებოდა“ (ვრაითი, 2000:10-11)

ამრიგად, ლორენსი მოუწოდებს თავის მკითხველს, ჩაუღრმავდეს წმინდა ტექსტების მისეულ ინტერპრეტაციას. ის წინასწარ ჰკვრეტს მის წინააღმდეგ მკითხველის აჯანყების შესაძლებლობას.

პრაქტიკული მნიშვნელობით, სემიოტიკა გვთავაზობს გამოვავლინოთ წარსულის სიმბოლოები და კოდები, გადავიყვანოთ ისინი თანამედროვე ნიშნების სისტემაში და ასე ჩავწვდეთ წყაროს არსს. ამ შემთხვევაში, თავად სახელი – ურსულა კიდევ ერთი ნიშანია. საინტერესოა ცისარტყელას ფუნქციური მნიშვნელობა ურსულასთან მიმართებაში, ვინაიდან ისტორიული პირის გადმოტანა იწვევს მორგებას ახალ სოციუმთან, ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია, თუ როგორ გაიაზრება პირი, ქმედება, როგორ ფასდება იგი საზოგადოებრივ ცნობიერებაში.

რომანში ნათქვამია, რომ მშობლები, ანა და უილიამი, წმინდანის საპატივცემულოდ არქმევენ ამ სახელს თავიანთ ქალიშვილს. თავად წმინდანის შესახებ კი არაფერია მოთხრობილი.

ლეგენდარული წმინდანი და მოწამე ურსულა მეოთხე საუკუნეში მოღვაწეობდა. მას განსაკუთრებულ პატივს მიაგებდნენ კოლნში, გერმანიაში, სადაც ის აზიელი ხალხის ბრბომ 11000 ქალიშვილთან ერთად გამოასალმა სიცოცხლეს. ის გახდა ბევრი საგანმანათლებლო დაწესებულების მფარველი წმინდანი. ასევე დაფუძნებულია რომაულ-კათოლიკური ორდენი – „სწავლების ორდენი,” რომლის მიზანია განათლების პოპულარიზება, განსაკუთრებით, გოგონათა შორის. მთავარი და უძველესი კონგრეგაცია წმინდა ურსულას საზოგადოებისა 1535 წელს წმინდა ანჯელა მედიჩიმ დააარსა, რომელიც მოგვიანებით აღიარებულ იქნა, როგორც სამონასტრო ორდენი. მის მიზანს წარმოადგენდა საქველმოქმედო საქმეები და ქრისტიანული დოქტრინების სწავლება.

ბუნებრივია, რომ ბრენგუინთა მესამე თაობის წარმომადგენელი ურსულა ასე ისწრაფვის განათლების მისაღებად. ის მზადაა მიატოვოს მშობლები, დები და სახლ-კარი, ოღონდ მოიპოვოს ცოდნა და გამოცდილება. ამას ვერ ვიტყვით მის დებზე, რომელთაც ოჯახური საქმეები უფრო იტაცებთ და უარს ამბობენ ცოდნის სამყაროსთან ზიარებაზე. გასაგებიცაა, რომ ავტორი ამ გმირს ურსულას არქმევს და მხოლოდ მას აჯილდოებს ცოდნითა და გამოცდილებით.

დევიდ ჰერბერტ ლორენსის შემოქმედების მთავარი ღირსება სწორედ ის არის, რომ მისი რომანები გარკვეული დოზით იჭრებიან სოციოლოგიაში. კრიტიკოსი ლევისი გვარწმუნებს, რომ ლორენსის მიერ შემოთავაზებული სიმბოლოები უფრო ღრმა და რთულია, ვიდრე მკითხველს ჰგონია. თავად ავტორი აღნიშნავს, რომ ჩვენ ვიმყოფებით სიმბოლოთა და ალეგორიათა სამყაროში, სიმბოლოები კი დინამიურნი, ემოციურნი და შეგრძნებადნი არიან.

ლორენსი იყენებს ტერმინს „არსებული სიმბოლოები”, რომელიც წარმოადგენს დრამატულად გამომჟღავნებული ემპირიულისა და არქექტივის სინთეზს. „არსებული სიმბოლო” არის სიმბოლური ფორმა, რომლის მეშვეობითაც აღვიქვამთ მსოფლიოს. მასში სიმბოლო არის მთავარი და ელემენტარული ფორმა. აღქმა ანიჭებს მსოფლიოს მნიშვნელობას. მაგრამ მნიშვნელობა, რომელსაც ის

ანიჭებს მსოფლიოს, არ არის ის, რითაც სემიოტიკოები ინტერესდებიან. მათ აინტერესებთ სიტყვის კონოტაციური „მნიშვნელობა“.

კასირერი თვლის, რომ ადამიანი თავად ქმნის სიმბოლოს. ამავე შეხედულების მიმდევარია იუნგიც. სხვაობა მათ შორის კი იმაში მდგომარეობს, რომ კასირერი სიმბოლოებს მიიჩნევს ინსტრუმენტებად, რომლებიც ადამიანის გამოცდილებიდან მომდინარეობს. მისთვის სიმბოლოს ეპისტემოლოგიური მნიშვნელობა აქვს. იუნგისთვის სიმბოლო იბადება არა საზოგადოებასთან კომუნიკაციის შედეგად, არამედ ფსიქიკაში მიმდინარე სპონტანური შემოქმედების შედეგად. როდესაც სიმბოლო გაგებულა, როგორც კომუნიკაციის საშუალება, ის ცნობიერების დონეზეა, რაც ფსიქიკის ზედაპირს წარმოადგენს. მაგრამ როგორც ავტონომიური და სპონტანური ქმნილებები, ისინი ოპერირებენ ქვეცნობიერში და გამოხატავენ მთავარ ფსიქიკურ პროცესს.

იუნგი – ფსიქოლოგი, ხოლო კასირერი – ფილოსოფოსია, რომლის ამოსავალი ეპისტემოლოგიაა. სიმბოლური არქექტივი ფუნქციონირებს ლიტერატურასა და რელიგიაში, როგორც კომუნიკაციის საშუალება. და ეს წარმოადგენს იმ მიზეზს, რითაც ბევრი კრიტიკოსი მოიხიბლა იუნგისეული ფსიქოლოგიით.

ლორენსის შემოქმედებაში ძალიან დიდი ადგილი ეთმობა ცხოველთა სახეებს. მათ შორის განსაკუთრებულია ცხენის სიმბოლო, რომელიც თითქმის ყველა მის ნაწარმოებში დომინირებს. ის ჩნდება მნიშვნელოვან და მთავარ მომენტებში და სიმბოლური ფუნქციას იძენს. გმირების რეაქცია ცხენების მიმართ ცხადყოფს მათ ხასიათსა და დამოკიდებულებას საზოგადოების მიმართ.

„ცისარტყელას“ მთავარი პერსონაჟის – ურსულა ბრენგუინის „სიკვდილში“ და „ხელახალ დაბადებაში“ ცხენებს მთავარი მისია აკისრიათ. ეს ცხოველი თავიდანვე ასოცირდება ბრენგუინებთან. ურსულასთვის დედამიწაც მათში მოიაზრება. თავისი ფეხმძიმობის გათვითცნობიერება, შეშფოთებული მდგომარეობა, შინაგანი ამბოხი მოუწოდებს ურსულას, რომ გაიქცეს სახლიდან. ის გადის წვიმაში და მალევე ამჩნევს ნისლში ცხენებს, რომლებიც მისი შინაგანი მდგომარეობის გამოხატულებაა. მას სურს, ჩამოიშოროს ისინი, მაგრამ, პირიქით, სულ უფრო მეტად გრძნობს მათ სიახლოვეს, მათი ჩლიქების მიწაზე ბრაგუნს და გაქცევა არ ძალუძს.

ლორენსი ცხენების და მათი მოშიში ადამიანის შესახებ საუბრობს „არაცნობიერ ფანტაზიაში“ (ლორენსი, 1968. 199).

ლორენსის მიხედვით, ცხენები ჩახშულ სენსუალურ პიროვნებას აღნიშნავენ. ეს სენსუალობა დანახულია, როგორც საფრთხე. იგი ესადაგება ურსულა ბრენგუინის მდგომარეობას. ერთი მხრივ, მოქმედება, რომელიც ხდება ნისლში, არის ზღაპრული ელფერის მატარებელი, მეორე მხრივ, ურსულას ეშინია ცხენების სიძლიერის და ცდილობს უარყოს მათი არსებობა, თუმცა მაინც აგრძელებს მათთან მიახლოებას.

ურსულა ხვდება, რომ მის ურთიერთობას სკრიბენსკისთან აკლდა ეს სიძლიერე. ამიტომაც, მისი სიმბოლური ვარდნა მუხის ხიდან და ცხენების ჩამოტოვება, არის განვლილი ცხოვრების დასასრული. მუხის რკოს მსგავსად, ისიც ცდილობს ფესვი მოიკიდოს, ხელახლა დაიბადოს. ნიშანდობლივია, რომ რომანში იმედგაცრუებული ურსულა სწორედ მუხის ხიდან ვარდება. ბიბლიის მიხედვით, მუხაც, ისევე, როგორც ცხენები, ძალაუფლების სიმბოლოდაა მიჩნეული.

„შეეჯახა აბესალომი დავითის მორჩილთ, ჯორზე ამხედრებული. როცა ჯორი ტოტებგაბარჯგლული დიდი მუხის ქვეშ გადიოდა, წამოდო აბესალომი თმებით მუხას და გამოეკიდა ცასა და მიწას შორის. ჯორი კი გამოეცალა და გაიქცა“ (II მეფეთა: 18:9)

„ყველა ლიბანურ კედარს, მაღალს და აზიდულს, ყველა ბაშანურ მუხას“ (ეს: 2:13)

ბიბლიის თანახმად, ცხენი ძალაუფლების სიმბოლოს წარმოადგენს.

„მართვან სამეფო შესამოსელი, რაც ემოსა მეფეს და ცხენი, რომელზეც იჯდა მეფე, როცა სამეფო გვირგვინი დაადგეს თავზე.“

„მართვან შესამოსელი და ცხენი მეფის უპირველესი კარისკაცის ხელით, შემოსონ ის კაცი, ვისი პატივიც სურს მეფეს, მიიყვანონ ცხენით ქალაქის მოედანზე და გამოაცხადონ მის წინაშე: ასე ექცევიან იმ კაცს, ვისი პატივიც სურს მეფეს!“ (ესთ: 6:8-9)

ისევე, როგორც „ცისარტყელაში“, „შეყვარებულ ქალებშიც“ ცხენის ეპიზოდს მნიშვნელოვანი დატვირთვა გააჩნია. ამ ეპიზოდის მეშვეობით ვეცნობით ოთხ მთავარ პერსონაჟს. დები: გუდრუნი და ურსულა ხედავენ ჯერალდს წითელ არაბულ ცხენზე, რომელსაც მოახლოებული ლოკომოტივი

დააფრთხობს. მიუხედავად იმისა, რომ ცხენი შიშისგან თრთის, ჯერალდი მას აიძულებს იდგეს, სანამ მატარებელი ჩაივლის. ჯერალდის სახე ბრწყინავს ცხენის წამებისას. გუდრუნს მოსწონს ჯერალდის ამგვარი მოქმედება, ურსულა და ბირკინი კი აკრიტიკებენ მის ქცევას. ჯერალდი პრაქტიკოსია და ცხენის პირდაპირ დანიშნულებაზე საუბრობს, რითაც თავს იმართლებს. ის ცხენს ხედავს, როგორც ობიექტს, გამოსაყენებელ საშუალებას. ურსულა და მისი სატრფო ცხენის სასიცოცხლო მნიშვნელობას ანიჭებენ უპირატესობას. ბირკინი ცხენს ადარებს ქალს, რომელსაც სურს იყოს დამორჩილებული, მაგრამ, ამავდროულად, სურს გადმოაგდოს მხედარი და დალუპოს.

ჯერალდისა და გუდრუნის ურთიერთობას, რომელიც ასევე ასოცირდება შიშთან და სიკვდილთან, უპირისპირდება ურსულას და ბირკინის ურთიერთობა, რომელიც დაფუძნებულია სიცოცხლეზე და ორი განცალკევებული, თუმცა თანასწორი ადამიანის პარტნიორობაზე. ამაზე მეტყველებს მათი პირველი სექსუალური ურთიერთობანი. ჯერალდი ტალახიანი ფეხსაცმელებით სტუმრობს გუდრუნს თანაცხოვრების პირველ ღამეს, რაც მათი სიყვარულის დესტრუქციულობაზე მიუთითებს. ბირკინის და ურსულას პირველი სექსუალური თანაცხოვრება შერვუდის ტყეში იმართება და მათი სიყვარულიც დანახულია, როგორც ბუნების ნაწილი, რომელსაც შეუძლია განვითარება.

ნაწარმოების ბოლოს, ლარკე ქმნის ცხენის სკულპტურას, რაც ეხმარება მკითხველს შეიგრძნოს გუდრუნის მზარდი უგრძობელობა. ურსულა აკრიტიკებს ქმნილებას, მიიჩნევს მას სასტიკად, რადგანაც აკლია ცხოვრებისეული სასიცოცხლო თვისებები. გუდრუნი, პირიქით, აღფროვანებულია. ის დაბრმავებულია, ვერ აღიქვამს რეალურ ცხოვრებას. ჯერალდის შემდეგ ლარკეზე შეყვარებული გუდრუნი ცდილობს ირგვლივ მყოფთა დარწმუნებას, რომ ის და ლარკე სიცოცხლისუნარიანნი არიან. ლარკეზე შეიძლება ითქვას, რომ ჯერალდის ნეგატიურ ვერსიას წარმოადგენს. ჯერალდს ჰქონდა კონტაქტი ცოცხალ ცხენთან, მიუხედავად იმისა, რომ აშინებდა მას. ლარკეს ესეც კი არ გააჩნია და აღტაცებას ცხოვრების სიმახინჯეები გვრის.

ცხენი ლორენსის არაერთ რომანში გვხვდება სხვადასხვა სიმბოლური დატვირთვით. ურსულას შემთხვევაში ის საშიში სიმბოლოა.

ყველაზე ხშირად ცხენის აღსაწერად ავტორი იყენებს წითელ ფერს, რომელიც მასთან სიმბოლიზირდება ბუნებრივ ცეცხლოვანებასთან, ადამიანის ვნებასთან. „აპოკალიფსში“ ლორენსი აცხადებს, რომ ცხენი არის მთავარი სიმბოლო, რომელიც გვანიჭებს ძალაუფლებას, გვაკავშირებს პოტენციის ყოვლისშემძლეობასთან. როგორც სიმბოლო, ის სულის იდუმალ სიღრმეებში ხეტიალობს.

ლიტერატურა არის მხატვრული მეტყველება, მხატვრული წარმოთქმა. ლორენსის გაგებით კი – ცხოვრების სიმბოლური გამოხატულება, სუბიექტურობის და ობიექტურობის თანხვედრა. მხატვრული მეტყველება და წარმოთქმა, არის და ყოველთვის იქნება, კაცობრიობის უდიდესი უნივერსალური ენა, გაცილებით დიდი, ვიდრე ეზოთერული სიმბოლიზმი. მხატვრული წარმოთქმა ასევე წარმოადგენს წმინდა სიმბოლოთა ენას. თუკი ავტორისეული სიმბოლო ემსახურება ფიქრის ან იდეის გადმოცემას, მხატვრული სიმბოლო წმინდა გამოცდილების, აღსაქმელის, ვნებიანის და ემოციურის გამოხატულებაა. ინტელექტუალური იდეა რჩება იმპლიციტური, ლატენტური და წარმომქმნელი. ხელოვნება საუბრობს ყოფიერების მდგომარეობასთან, როცა სიმბოლო საუბრობს მთლიან ფიქრთან, ემოციურ იდეასთან.

არნოლდი თავის „სიმბოლურ მნიშვნელობაში“, შენიშნავს, რომ ლორენსის ლიტერატურის შესწავლა არის სიმბოლური მნიშვნელობების ძიება. იმ მნიშვნელობებისა, რომლებიც ავტორმა არაცნობიერად მოათავსა თავის ნაწარმოებებში. ის ამტკიცებს, რომ ლორენსისეული ინტერპრეტაცია არის „საკმაოდ ორიგინალური“, არა უბრალოდ „დიდი კრიტიკა“, არამედ მისი „პიროვნების“ გამოხატულება. ლორენსისთვის კრიტიკა არის სიმბოლოთა წაკითხვა. ამ მწერალთან სხვაობა ცოცხალ და მკვდარ სიმბოლოებს შორის დამოკიდებულია „ყოფიერებასთან“ ინტერაქციულ ურთიერთობაზე. ცხოვრების ყოფიერება ლორენსის სიმბოლოთა სამყაროში მთავარი გასაღებია. მხატვრული სიმბოლოები არიან აღმნიშვნელები და აღნიშნავენ არა იმას, რასაც აღნიშნული ფლობს, არამედ იმას, რაც სიმბოლოებითაა გამოხატული. ეს კი ნიშნავს, რომ სიმბოლოები შეიძლება იყოს არა თეორიული ან რაციონალური, არამედ ისინი უნდა შეიგრძნობოდნენ. სიმბოლიზმის ნაცვლად, ლორენსი ამკვიდრებს სიმბოლოთა უნივერსალურ სისტემას *symbolology*, - სიმბოლიკა- რომელიც

მიმართულია არა მხოლოდ მხატვრულ რეპრეზენტაციაზე, არამედ გულისხმობს სიმბოლოთა მეცნიერულ გამოყენებას.

ამგვარად, „ცისარტყელაში“ გმირები არ არიან ნაჩვენები თავიანთი მოქმედებებით, არც მოქმედება გამომდინარეობს გმირიდან. რომანში მიმოფანტული სიმბოლოები და ნიშნები აყალიბებენ ნაწარმოების ერთიან ორგანულ ფორმას და წარმოგვიდგენენ პერსონაჟების ხასიათებს.

ერთ-ერთი უმთავრესი თემა რომანში არის ქორწინების შიდა პოლიტიკა, „თაღის“ მოვლა, შენარჩუნება. ცოლ-ქმარს შორის ურთიერთობა მწერალს დახატული აქვს, როგორც დნობა სიყვარულისა და სიძულვილისა. დესტრუქციული ურთიერთობებისა და დესტრუქციული საზოგადოების ბოროტებანი არის ძლიერ დრამატიზებული. ლორენსისეული ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთობის თემა დახატულია ერთმანეთისგან მოწყვეტით, სადაც გმირები ვერ პოულობენ თავიანთ თავს.

შემოთავაზებული სიმბოლოები და ნიშნები ემსახურება ეპოქის სოციალური და სულიერი ძვრების აღწერას. ამისთვის ავტორი მიმართავს მითის გამოყენების მეთოდს (როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამ ტერმინის არატრადიციული გაგებით)

მოდერნისტული ლიტერატურა საზრდოობს მოდერნისტული ფსიქოლოგიის თეორიით, სადაც მითი დანახულია, როგორც მეტაფორული არაცნობიერისთვის. როგორც ელიოტი აცხადებდა: ფსიქოლოგიამ, ეთნოლოგიამ და „ოქროს რტომ“ (The Golden Bough) შესაძლებელი გახადა ის, რაც შეუძლებელი იყო რამდენიმე წლის წინ. ნარატიული მეთოდის ნაცვლად, ჩვენ ახლა შეგვიძლია გამოვიყენოთ მითოსური მეთოდი, რომელიც მნიშვნელობას გადართავს სიმბოლურ დონეზე.

ელიოტი აღნიშნავს, რომ მოდერნისტული სამყარო წარმოგვიდგენს ხელოვანს თავისი ინტერპრეტაციული პრობლემებით. ლორენსი სრულიად ეთანხმება მას და „ცისარტყელაში“ გვაჩვენებს იმ ცვლილებებს, რომლებიც, მისი აზრით, დამკვიდრდა იდილიურ სოფლურ და განვითარებად მოდერნისტულ საზოგადოებაში.

ბარტი წერს, რომ მითოლოგიური სიტყვა არის შეტყობინება, ის შეიძლება იყოს წერილი ან გამოსახულება, წერიტი მეტყველება, ფოტოსურათი,

კინემატოგრაფია, რეპორტაჟი, სპორტული შეჯიბრება, რეკლამა. თითოეული მათგანი შეიძლება იყოს მითოლოგიური შეტყობინების მატერიალური მატარებელი. თავად გამომხატველობითი მხარე შეიძლება იკითხებოდეს სხვადასხვა ხერხით: სქემა შეიძლება აღნიშნავდეს გაცილებით უფრო მეტს, ვიდრე ნახატი, ასლი უფრო მნიშვნელოვანი იყოს, ვიდრე ორიგინალი, კარიკატურა იყოს უფრო მეტი, ვიდრე პორტრეტი. საქმე იმაშია, რომ მნიშვნელოვანია არა რეპრეზენტაციის თეორიული შესაძლებლობა, არამედ კონკრეტული გამომსახველობა, რომელსაც აქვს თავისი მნიშვნელობა. მნიშვნელობა, რომელსაც სიტყვა იძენს ტექსტში.

ლევ სტროსის მიხედვით, მითები არის შექმნილი, როგორც ფუნდამენტური და მინიმალური ერთეულები, „mythemes”, რომლებიც ერთიანდებიან, რომ გადასცენ შეტყობინებები. მითებში საინტერესოა ის, რასაც ისინი გვიამბობენ, და არა მათი სტილი. მითები გადასცემენ კოდურ შეტყობინებებს კულტურიდან კულტურას. ანალიტიკოსის მოვალეობაა, აღმოაჩინოს ფარული შეტყობინებანი და გაშიფროს კოდები.

ჩვენი ამოცანაც ტექსტის არა ყოველგვარი აზრის მოხელთებაშია, არამედ იმ ფორმების, კოდების გაშიფვრაში, რომელთა მეშვეობითაც წამოიშობა ტექსტის აზრი.

საინტერესოა მითის ლორენსისეული განსაზღვრება. მწერალი მას განსაზღვრავს, როგორც „the old wisdom, only in its half forgotten, symbolic forms. More or less forgotten as knowledge: remembered as ritual, gesture and myth-story (ფრეიზერი, 1971 : 3).

„უძველესი სიბრძნე, მხოლოდ ნახევრად დავიწყებული სიმბოლიკური ფორმებით. მეტ-ნაკლებად დავიწყებული, როგორც ცოდნა: გახსენებული, როგორც რიტუალი, ჟესტი და მითი-მოთხრობა” (ფრეიზერი, 1971 : 3).

მითოსური ცოდნის არსი არის იმის ცოდნა, რომ ცხოვრება მოიცავს ტრანსფორმაციულ პროცესს, რომ ბუნებაში ყველანაირი სიცოცხლე მოდის სიკვდილიდან და რომ ცხოვრება არის მუდმივი წრებრუნვა დაბადების, გარდაცვალებისა და ენერჯის ტრანსფორმაციისა. ლორენსის შემოქმედებაში ბუნების და მითების აღქმა უკავშირდება სიმბოლური ენის ფენომენოლოგიურ

საწყისს. ის ასევე ემთხვევა შორეულ ადმოსავლურ კორელაციის- თანაფარდობის ფილოსოფიას, რომელიც ცნობილია „ინ“-ით და „იან“-ით.

ინ-იანის წრეში, რომელიც გაყოფილია ხაზით, არის მიმოქცევის უსასრულო პროცესი, სადაც ერთი ნახევარწრის სასრული არის მეორე ნახევარწრის საწყისი. ორი საპირისპირო ცნება უკავშირდება ერთმანეთს სასიცოცხლო ხაზით.

ლორენსის მიერ სიმბოლოთა გამოყენება არის ენის მხატვრული დატვირთვა, როგორც ყოფიერების მთლიანობის მითური განხორციელება. სიმბოლოები გადმოგვცემენ არა მარტო მნიშვნელობებს, არამედ გრძნობებს. ჭეშმარიტებაც სიმბოლური მხრიდან არის დანახული, რომელიც ცოცხლდება ადამიანთა ტრანსცენდენტალურ ცნობიერებაში. ეს, შესაძლოა, არის ის, რასაც ლორენსი „თავისუფლების გზას“ უწოდებს, ან „სამოთხის კარიბჭეს“, შესასვლელს წმინდა, მარტოხელა ადამიანში. ეს ის ადამიანია, რომელიც უფრო მაღლა დგას, ვიდრე სიყვარულის და სურვილის კავშირი, რომელიც უფრო ძლიერია, ვიდრე ემოციის მწვავე ტკივილები, ეს სასიამოვნო სიმარტოვის ამაყი მდგომარეობაა, რომელიც თანხმდება სხვასთან მუდმივი კავშირის ვალდებულებაზე და სიყვარულის უღელსა და ღვედზე, მაგრამ არასდროს კარგავს უფლებას თავის ამაყ, ინდივიდუალურ სიმარტოვეზე, მაშინაც კი, როცა უყვარს და მორჩილებს” (ლორენსი, 1996:254).

ნაწარმოების ფსიქოლოგიური ფუნქცია გვამზადებს ცხოვრების ამ ეტაპისათვის და გვეხმარება გავიგოთ, რომ ის, რაც ჩანს დასასრულად, სინამდვილეში არის ახლის საწყისი, წრებრუნვის ნაწილი ვითარდება და გადადის არსებობაში.

მითს ასევე შეუძლია ჰქონდეს რელიგიური ფუნქცია, როცა ის ოპერირებს, როგორც ხიდი ტემპორალურსა და სულიერს შორის, სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის. თხზულებაში (ბელეტრისტიკაში) მითი არის გმირის ღრმა მოტივების გამოხატულება, უკავშირებენ რა მას ცნობილ მითოსურ ისტორიებსა თუ მოტივებს.

მითის დუალური ხასიათი ინტროსპექციისა და დუალურობისა ნათელი იყო კიტსისთვის, შელისა და კოლრიჯისთვის. ისინი ინტროსპექციას მიმართავდნენ, რათა ეპასუხათ მათი ეპოქის მატერიალიზმისათვის. პრე-

რაფაელიტებიც იყენებდნენ მითოსურ მოტივებს, რათა გამოეხატათ გმირთა რთული გონებრივი სამუშაო, რათა ჩასწვდომოდნენ გმირების ღრმა ფსიქოლოგიას.

მითი, სიმბოლო და მითოსური ალუზია რომანში „ცისარტყელა“ ფუნქციონირებენ, როგორც გმირების ფსიქიკური ტრანსფორმაციის გადმომცემნი. ასეთი ტრანსფორმაცია ლორენსის თეზისში არის ის, რომ თუკი ადამიანის შინაგანი ცხოვრება ხდება ცნობიერების საფუძველი, მაშინ პიროვნების ტრანსფორმაცია თან მოიტანს საზოგადოების ტრანსფორმაციასაც, რომელიც, თავის მხრივ, შექმნის ახალ სოციალურ წყობას.

„თვითონ ცნობიერება რაღაც ველია – ბმულობის ველი: ბმულობისა, რადგან აქ შეკრულია წარსულიც და მომავალიც. იმ გაგებით, რომ ხვალინდელი, მატერიალურად განსხვავებული სიკეთე ან ბოროტება უკვე აქ არის, ჩემს დღევანდელ ვითარებაში, რადგან მე ვფლობ განსხვავებას, იმას, რაც ცვალებად, მატერიალურ შინაარსს ყოველთვის თან ახლავს, თუ განსხვავება საერთოდ არის, ე. ი. თუ მე ცნობიერ მდგომარეობაში ვარ. ცნობიერ მდგომარეობაში კი ვარ მაშინ, თუ ისევ მე ვარ, ან ვიბადები“ (მამარდაშვილი, მ. იხ. კალანდაძე 2006:593).

მითის ფსიქოლოგიური ფუნქცია ლორენსთან ემსახურება სერიოზულ სოციალურ მიზანს: მას სურს ადამიანების შეცვლა და მათთვის გრძნობის მინიჭება. თავად ლორენსის შეხედულებაზე ზეგავლენა რამდენიმე ფაქტორმა იქონია. რომანტიზმის ეპისტემოლოგიის ზეგავლენა შესამჩნევია ლორენსისეული „გულის“, როგორც ცოდნის უპირველესი და მნიშვნელოვანი მიმწოდებლის, ცნებაში. ვიქტორიანული ეპოქის ფილოსოფიურმა და რელიგიურმა პრინციპებმა გზა გაუკვალეს მის აზროვნებას, ზეგავლენა კი ამკარაა, მაშინ, როცა ავტორი გრძნობას უპირისპირებს ინტელექტს.

ლორენსი გრძნობდა, რომ “**blood**” (სისხლი) ან ინსტინქტები ზოგჯერ უფრო დახვეწილი იყო, ვიდრე ინტელექტი, რომელიც ხშირად განათლებით იყო დაჭუჭყიანებული.

ლორენსი მიუბრუნდა ევროპულ აზროვნებას, როცა დაეხატა ეს გახლეჩა გონებასა და სხეულს შორის.

როგორც ნაივენი აცხადებს, „ცისარტყელაში“ არის ურთიერთდაკავშირება ძველ და ახალ ღირებულებებს შორის. „ცისარტყელა“ და „შეყვარებული ქალები“

წარმოადგენს ძველი ღირებულებების ახსნას, და არც თუ ისე მარტივად – ახალის მტკიცებას. არც ერთ ინგლისურ ნაწარმოებში არაა მოცემული ასე მეტაფიზიკურად გადაჯაჭვული სოციალური და პიროვნული თემები.

მითი არის საშუალება, რომლითაც ახალი მტკიცდება, მაშინ, როცა ძველთან დამოკიდებულება კვლავ ნარჩუნდება. „ცისარტყელას“ დასაწყისშივე მოცემულია კავშირი ძველსა და ახალს შორის, სოციალურსა და პიროვნულს შორის. ლორენსის მითოლოგიური მეთოდი, ელიოტის ტერმინით, არის მცდელობა – შექმნას ახალი ისტორია, რომელიც პარალელურია მსგავსივე მითისა და მითოსური ხატისა/სახისა. მის მიერ მითოსური თუ ბიბლიური სიმბოლოების გამოყენება, რომლებიც უმეტეს წილად კარგავენ მასთან სიმბოლურ მნიშვნელობებს და გვევლინებიან ნიშნებად, ემსახურებიან მოდერნისტული ეპოქისა და საზოგადოების თვისებების ასახვას.

რომანში გმირების წარმოსახვები ქმნიან ნიშნებს, რომლებიც აცნობენ მკითხველს მათ განცდებს და ემოციურ მდგომარეობას. მათი ხასიათებიც ამინდის მსგავსად იცვლება, თითქოს სეზონის რიტმი მართავდეს მათ ცხოვრებას.

ბუნებრივი სამყარო და ბრენგუინთა ცხოვრება ენაცვლება ერთმანეთს.

ლორენსის რომანებში ყოველთვის მოცემულია ორი პარალელური სამყარო: ბუნებისა და საზოგადოების. სოციალური სფერო გაიგივებულია მეოცე საუკუნის დასაწყისის ინდუსტრიულ ინგლისთან, იმ ქვეყანასთან, რომლითაც მწერალი ძალიან იმედგაცრუებულია. ბუნება ცხოვრების პირველსაწყისია და გაიგივებულია პიროვნების ინსტინქტურ ასპექტებთან.

ბუნებისა და ფსიქიკის კავშირი რომანებში გვამცნობს, რომ ადამიანი იმართება კულტურით, მაგრამ თავისუფლდება ბუნების მეშვეობით.

ინდუსტრიული სამყარო, რომელსაც ლორენსი აღწერს, მოცემულია არხით, მაღაროთი, რკინიგზით; ყოველივე ეს უპირისპირდება ბუნებრივ, მწვანე, ორგანულ ბუნებას, რომელიც საკმაოდ ლამაზად არის გადმოცემული ფერმით.

ლორენსის გმირები ურბანული, ინდუსტრიული გარემოდან ყოველთვის სხლტებიან ბუნებრივ სამყაროში. ქმრები, მამები, მაღაროს მფლობელები არიან ინდუსტრიული ქვეყნის წარმომადგენლები. მათი ცოლები და ქალიშვილები ცდილობენ გასხლტომას მათი ქვეყნიდან, სადაც ცხოვრება, ისევე, როგორც

ლორენსისა და მისი გმირებისთვის, საკმაოდ რთულია. რადგანაც მწერალი ბუნებაში გაქცევის და საზოგადოებისგან მოწყვეტის წინააღმდეგია, ის ადამიანებს თავიანთ შინაგან სამყაროში განმარტოებისკენ მოუწოდებს, რეალობას ისინი მაშინ უნდა დაუბრუნდნენ, როცა დამშვიდდებიან.

სანდერსის აზრით, ბუნება და საზოგადოება წარმოადგენენ განსხვავებულ ფასეულობებს. ამ მხრივ ურსულას და სკრიბენსკის შემთხვევა არის არა სექსუალური ტაბუს დარღვევა, არამედ იგი ბუნებრივი ფასეულობის ჩარჩოთი განისაზღვრება. რომანში არსებული საზოგადოება და ბუნებრივი ცხოვრება წარმოადგენენ ორ ანტაგონისტურ ძალას, საზოგადოების ბუნებრივ და სოციალურ ასპექტს.

საზოგადოებრივი „მე“ ავტორისთვის არის მცდარი და დამლუპველი, „შეყვარებული ქალების“ გმირების მსგავსად.

ბუნებრივი „მე“ – სპონტანური და კრეატიულია. მას შესწევს ძალა გაუმკლავდეს ინდუსტრიული საზოგადოების ბოროტებას.

ლორენსის აზრით, „მე“ შესისხლხორცებულია ბუნებასთან და როცა „მე“ იხსნება სპონტანურობასა და ინტუიციაში, ის ინაწილებს იმავე თვისებებს და ღვთაებრიობას სამყაროსთან.

ადამიანი არსებობს ბუნებაში, ბუნება კი – ადამიანში. გმირები ეწინააღმდეგებიან საზოგადოებრივ პროცესებს და შერწყმულნი არიან ბუნების პროცესთან. ბუნების სიძლიერის ზეგავლენა მკაფიოდ არის მოცემული ტომისა და ლიდის ურთიერთობაში, მოსავლის დაბინავების სცენაში, მთვარის შუქზე უილიამის და ანას სასიყვარულო სურათებში, ურსულასა და სკრიბენსკის ვნებიან სიყვარულში. ლორენსის გმირები უჯანყდებიან ძველ ღირებულებებს და იყენებენ ბუნებას, რომ გაამართლონ თავიანთი ადამიანური ქცევები.

სოციალური მე განსაზღვრულია საზოგადოების ეთიკური წესებით, ხოლო ბუნებრივი მე, რომელიც ასოცირდება მწვანე სამყაროსთან, დამკვიდრებულია გამოცდილებებში, რომელიც ბოროტად იყენებს ამ პირობებს.

„ცისარტყელა“-ს ენობრივი ნიუანსები, სემიოტიკური ნიშნები და დაფარული მნიშვნელობები იპყრობს მოდერნისტული პერიოდის ისტორიულ, სოციალურ, ფსიქოლოგიურ სინამდვილეს. რომანი მიჩნეულია აღმნიშვნელად, რომელიც აღნიშნავს პოტენციური მოდერნისტული ბუნების ქალის გალაშქრებას

ისტორიულად სანქცირებულ ფორმაზე – მამაკაცის პრეროგატივასა და ძალაუფლებაზე.

აღნიშნული საკითხის კრიტიკული განხილვის თვალსაზრისით, მინდა ვთქვა: მართალია, ლორენსის შემოქმედებაში ქალისა და კაცის ურთიერთობის საკითხი ქრისტიანულ პარადიგმებს არ ეფუძნება, მაგრამ, ჩემი აზრით, ბიბლიური გაგება, რომ ქალი მამაკაცის ნაწილია, მისგან შეიქმნა, პასუხს სცემს დასმულ პრობლემას ქალისა და კაცის ურთიერთობის შესახებ, და ეს პასუხი ორივესთვის სასარგებლოა. უფრო კონკრეტულად კი, კაცს აბრუნებს თავის აქტიურ როლში, რითაც ის აღწევს საკუთარ თავში მოვალეობის „აზიდვას“. ასევე ქალიც, რომელმაც ცოდნაც შეიძინა, გამოცდილებაც დააგროვა და თვალეშიც ჩახედა ცხოვრების სირთულეებს, პოულობს ბუნებრივ სიმშვიდეს, რომელსაც მხოლოდ ამ გზის გავლით და ამ შედეგის საფუძველზე მიაღწევს.

დ ა ს კ ვ ნ ა

XX საუკუნის ლიტერატურის ზოგადი ტენდენციაა *სემანტიკური* (საზრისისეული) დონეების *სემიოტიკური* განშლა, ანუ სიღრმის ამოტანა ზედაპირზე, მითითება მოვლენაზე და არა არსზე. ლორენსის რომანის სემიოტიკური ანალიზისას ნათელია, რომ ლორენსის რომანები წარმოადგენს თავისი ეპოქის სოციოკულტურულ მდგომარეობის პასუხს. მწერლის სუბიექტურ პოზიციას არა მხოლოდ აღნიშნული ცვლილებების აღწერა წარმოადგენდა, არამედ მათი გავლენის ჩვენებაც ადამიანთა ფსიქოლოგიაზე.

რომანი „ცისარტყელა“ ტრადიციული და მოდერნისტული სინამდვილის შინაგანი დაპირისპირებულობის ჩვენებაა. რომანი ერთსა და იმავე დროს კიდევ იღებს პროგრესსა და თავისუფლებას, როგორც ღირებულ მონაპოვარს, მაგრამ, ამავე დროს, გარკვეული სკეპსისითაც უყურებს მის შედეგებს. მაგრამ სად გადის ზღვარი მიღებასა და უარყოფას (ექვს) შორის, – ლორენსის ტექსტების სემიოტიკურ საიდუმლოებებშია საძიებელი.

რომანი „ცისარტყელა“ ლორენსთან წარმოდგენილია, როგორც ტექსტისა და კონტექსტის ურთიერთკავშირი. შესაბამისად, კვლევაში „ცისარტყელას“ განვიხილავთ, როგორც ტექსტ-ნიშანს, სადაც ტექსტი არის აღმნიშვნელი, კონტექსტი კი - აღსანიშნი. რომანი, როგორც ჟანრი, თავის სემიოტიკურ კონტექსტს იძენს და გამოხატავს არსებულ უფორმო და აბსურდულ სამყაროს. ამ დისკურსში ის, როგორც ჟანრი, წარმოადგენს აღმნიშვნელს, ხოლო ეპოქალური გარდატეხები - აღსანიშნს.

ლორენსის ნაწარმოებები ექპერიმენტულია თავისი ფორმითა და შინაარსით. ნაშრომში, როლან ბარტის 5 კოდის თეორიის საფუძველზე, განხილულია ლორენსის რომანების განსაკუთრებული სტრუქტურა. სწორედ ისინი, (მოქმედების, ჰერმენევტიკული, კულტურის, კონოტაციური და სიმბოლური კოდები), აყალიბებენ რომანის ერთიან ორგანულ ფორმას.

სიმბოლური კოდის ნიმუშების კვლევისას უნდა აღინიშნოს, რომ ლორენსის აზროვნების, ფიქრის მთავარი მახასიათებელი არის დუალიზმი, რომელიც ეფუძნება ჩინური და ტიბეტური ფილოსოფიის ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო ელემენტს:

„ინი“-ს და „იანი“-ს, რომლებიც, მიუხედავად მათი საწინააღმდეგო თვისებებისა, ერთმანეთში ჰარმონიას ამყარებენ.

„ცისარტყელას“ გმირების ინდივიდუალიზაციის რთულ პროცესში იკვეთება მოჯადოებული ლტოლვა საპირისპიროს მიმართ. მეორე თაობაში „ბნელი“ ანასა და „ნათელი“ უილიამის ურთიერთლტოლვაში ვლინდება დაპირისპირებულობის ფატალური ურთიერთმიზიდულობა, დამანგრეველობა, საბედისწერობა. მხოლოდ მესამე თაობის წარმომადგენელი (ურსულა) ვერ პოულობს ამგვარ „წყვილს“, უფრო ზუსტად, იგი გარეთ, „მეორეში“ ვერ პოულობს ბინარულ მეწყვილეს და უხდება ამგვარი ჰარმონიის პროეცირება საკუთარ თავში. ეს საფუძველი ხდება უპირობო ჰარმონიის მიგნებისა საკუთარ თავთან, სამყაროსთან, რაც ტექსტში გამოხატულია ცისარტყელას სიმბოლოთი. ცისარტყელას სიმბოლო რომანში წარმოადგენს არა ფაქტების რადიკალურ დასასრულს, არამედ სიმბოლოა, რომელიც ურსულას სექსუალურ სისავსეს და ემოციურ „ცხოვნებას“ პირდება. აქედან დასკვნა: ადამიანი, როგორც მიკროსამყარო, თავის თავში ატარებს დაპირისპირებულობებსა და კანონზომიერებებს. იმისათვის, რომ სამყაროსთან ჰარმონია იქნას მიღწეული, იგი მიღწეულ უნდა იქნას საკუთარ თავში: უპირობოდ და უიმედოდ. თუ რამდენად რთული და არასწორხაზოვანია ეს ტრაექტორია საკუთარი თავიდან საკუთარი თავისაკენ, – ლორენსის შემოქმედების ცენტრალური თემაა.

ლორენსის მწერლობა სხლტება ტრადიციული ფორმებისა და გამოხატულებათა ტექნიკის ჩარჩოებიდან; მას ახასიათებს ისტორიულობის უწყვეტობის დარღვევა, გაუცხოების, დაკარგვის და უიმედობის შეგრძნება. ის იმ საზოგადოებასაც წვდება, რომლის ისტორიაც უკვე ისტორიაა. ითვალისწინებს ფროიდის და იუნგის მოძღვრებას, რომლებიც ძირითადად ქადაგებენ ანტიინტელექტუალურობის, ვნებისა და სურვილის გამარჯვებას სისტემურ მორალზე.

ნაშრომში განხილული რომანის „შეყვარებული ქალები“, რომელიც თავდაპირველად წინამორბედი რომანის „ცისარტყელას“ გაგრძელებად ითვლებოდა, – სტრუქტურა პირდაპირ კავშირშია რომანის თემასთან. ის მკაფიოდ გამოხატავს მწერლის დამოკიდებულებას თავისი ეპოქის ცივილიზაციის, ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობების შესახებ. ნაწარმოებში არ არის ტრადიციული შინაარსი და სწორხაზოვანი ნარატიული ტექნიკა. პირიქით,

მწერალი ირჩევს სპეციალურ სცენებსა და ნიშნებს, რომელთაც აქვთ განსაკუთრებული მნიშვნელობა. რომანი წარმოდგენილია როგორც ფსიქოდრამა, რომლის მთავარი ელემენტი არის გმირების ფსიქოლოგია. ორივე რომანის („ცისარტყელა“ და „შეყვარებული ქალები“) ძირითადი ფორმა ეფუძნება ორ სასიყვარულო ისტორიას – ურსულასა და ბირკინის, გუდრუნისა და ჯერალდის ისტორიას. თითოეული სცენა, კონვერსაცია ემსახურება ერთი ან მეორე სასიყვარულო მოქმედების განვითარებას. თავის მხრივ, მათი ურთიერთობანიც იხსნება რომანში მიმოფანტული ნიშნებით და სიმბოლოებით.

სიცოცხლის და სიკვდილის თემები განსაზღვრავს გმირების ზოგად ფსიქოლოგიურ რიტმს. დამოწმებულია ის ნიშნები, რომლებიც უკავშირდება გმირებს და მათ მოქმედებებს.

მთავარი მოქმედი გმირი, ჯერალდი, დაკავშირებულია თეთრ მთვარესთან, ალპებთან, არქტიკულ თოვლთან. საგნები თუ გამოხატულებანი, რომლებიც ამ გმირს აკომპანემენტს უწევენ, ასოცირებულნი არიან სიგრილესთან, სიცივესთან, უიმედობასთან.

„შეყვარებული ქალების“ სტრუქტურა, ისევე, როგორც „ცისარტყელასი“, აგებულია შეპირისპირებებზე. მაგრამ „ცისარტყელაში“, როგორც განვიხილეთ, ამ შეპირისპირებებს გმირებისთვის მოაქვს სისასვე და ჰარმონია, რასაც ვერ ვიტყვით „შეყვარებულ ქალებზე“. აქ არამცთუ ჰარმონიზება, პირიქით, ურთიერთდესტრუქციამდე მივყავართ გმირების ფსიქოლოგიურ თავისებურებებს.

„შეყვარებულ ქალებში“ სიმბოლიზმი ემსახურება ნაწარმოების თემის განვითარებას. ეს სიმბოლოები შეიძლება ორ ჯგუფად დაიყოს: გამოხატულებები, რომლებიც ასახავს ცხოვრებას, სიცოცხლეს, იმედს და კეთილდღეობას; და მეორე – გამოხატულებები, რომლებიც ასახავს სიცივეს, უიმედობას და სიკვდილს.

ლორენსის შემოქმედება „აზრთა თავგადასავალია“, სადაც დოქტრინა წარმოდგენილია მისი წინააღმდეგობებით. ამ ავტორთან ყველაფერი, რაც აღიარებულია, შემდეგ უარყოფილია და პირიქით.

რომანში შემოთავაზებული სიმბოლოების და ნიშნების მეშვეობით აშკარა ხდება ეპოქის სურათები. სწორედ ამ რომანისთვის არის დამახასიათებელი მოდერნისტული ხელოვნების ფორმალური სირთულე.

კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია თხრობის ენობრივი თავისებურება. მხატვრულ სახეებს შორის არსებული სემიოტიკური კავშირის გადმოცემა არა ამბის, არამედ თხრობის ფუნქცია ხდება. ამდენად, ფრაგმენტაცია, როგორც ნარატივის კრიზისი, ლორენსის ტექსტების დამოუკიდებელი პოზიციაა. „შეყვარებული ქალები“ განსაკუთრებით მკაფიოდ აღწერს ამ კრიზისს: აქ შეუძლებელია პერსონაჟთა ქცევის, საერთოდ, მხატვრულ სახეთა გაგება, ვიდრე მთელი ტექსტის სახით ჩვენ წინაშე არ გაიშლება ტექსტის მთლიანი სემიოტიკური ველი.

როცა ამ ე. წ. სემიოტიკურ ველზე აღმოვჩნდებით, ჩვენ წინაშე ჩნდება კიდევ ერთი ახალი შრე, რომელსაც შეგვიძლია პირობითად რემითოლოგიური შრე ვუწოდოთ: აღმნიშვნელები უკვე თვითონ, აღსანიშნებისგან, არქექტიპული მნიშვნელობებისაგან დამოუკიდებლად ქმნიან თავიანთ მითოლოგიურ სინამდვილეს, რომელთაც, განსხვავებით თავიანთი არქექტიპული წყაროებისაგან, არა აქვთ დახურული (მით უფრო, საკრალური) მნიშვნელობები და ღიაა თავისუფალი ინტერპრეტაციისათვის. აქედან გამოდის დასკვნა, რომ აღმქმელის ფუნქცია სემიოტიკურ კონსტრუირებაში მდგომარეობს, და არა სემანტიკურ დეკონსტრუირებაში.

ამდენად, ჩვენ მივედით სემიოლოგიურ სისტემამდე, რომელიც ეკუთვნის ბარტს და რომელიც მეორე მეთოდოლოგიურ საფუძვლად გამოვიყენეთ ლორენსის ტექსტებში სემიოლოგიური გააზრების ენობრივი საფუძვლების ჩვენებისათვის.

როგორც სტრუქტურალიზმის წარმომადგენელმა როლან ბარტმა სოციალური კრიტიკისას მიმართა სემიოლოგიას და წარმოადგინა კრიტიკა მითის საშუალებით, ასევე ლორენსმა ეპოქის თუ საზოგადოების კრიტიკა შემოგვთავაზა მითით. ბარტის მსგავსად, სიტყვა „მითი“ ლორენსთან კარგავს თავის მნიშვნელობას და წარმოადგენს აღმნიშვნელთა სისტემას.

ლორენსის შემოქმედების სემიოტიკურმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ბარტის აღნიშნული სემიოტიკური სისტემა ლორენსის მხატვრული სამყაროს მეორე მეთოდოლოგიურ საყრდენად შეგვეძლო მოგვეაზრებინა. მაგალითად, ბიბლიური ცოდვითდაცემის მითი ლორენსთან („შეყვარებულ ქალებში“) წარმოადგენს აღმნიშვნელს ემანსიპაციის კულტურულ-ფემინისტური არსის (მითის)

გადმოსაცემად, რომელშიც ცოდვითდაცემის არქეტიპული კონცეპტიცაა კოდირებული. ასე რომ, ცოდვითდაცემის ბიბლიური მითი, რომელსაც ლორენსი იყენებს, არის მეტაენა, რომლითაც ნებისმიერი ახალი მითი შეიძლება გადმოიცეს.

მითის საშუალებით ახალი მტკიცდება, მაშინ, როცა ძველთან დამოკიდებულება კვლავ ნარჩუნდება. „ცისარტყელას“ დასაწყისშივე მოცემულია კავშირი ძველსა და ახალს შორის, სოციალურსა და პიროვნულს შორის. ლორენსი ქმნის ახალ ისტორიას, რომელიც პარალელურია მსგავსივე მითისა და მითოსური ხატისა/სახისა. მის მიერ მითოსური თუ ბიბლიური სიმბოლოების გამოყენება, რომლებიც მასთან უმეტეს წილად კარგავენ სიმბოლურ მნიშვნელობებს და გვევლინებიან ნიშნებად, ემსახურებიან მოდერნისტული ეპოქის და საზოგადოების თვისებების ასახვას.

ნაშრომში ლორენსისეული „დაცემის“ კონკრეტული სოციო-კულტურული შინაარსი მიუთითებს ქალთა ემანსიპაციის პრობლემებზე, მოსალოდნელ და მოულოდნელ რისკებზე, რომლის წინაშეც აღმოჩნდა ქალი... „დაცემის“ სოციალურ და მორალურ შინაარსს ნაშრომში ფართოდ განვიხილავთ, აქ გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ თვითონ „დაცემის“ გაგებაზე.

თუკი ბიბლიური „დაცემა“ – ეს იყო ვარდნა ზემოდან ქვემოთ, მარადიულიდან წარმავალში, ღვთიურიდან ადამიანურში. ლორენსის სამყაროში ახალი რემითოლოგიური სინამდვილეა. დაცემა არ წარმოადგენს „ვარდნას“, ეს უფრო გადაადგილებაა სივრცეში - ტრადიციული კულტურული წესრიგიდან ახალ კულტურულ სინამდვილეში, რაც ასევე უკავშირდება დაბადების ტკივილებს, ტანჯვებს, გაუთვალისწინებელ „წყევლას“, რომელიც ლორენსის ზოგმა გმირმა გადალახა, ზოგი კი შეეწირა. მაგალითად, ასეთი მსხვერპლია „ინდუსტრიის ნაპოლეონი“ – ჯერალდი.

ლორენსი გვთავაზობს ბიბლიურ/მილტონურ მითს, ახდენს მის რეინტერპრეტაციას, არგებს თავის თანამედროვე სოციალურ კრიტიკას და თავის აპოკალიფსურ წინასწარმეტყველებას, რომელიც წარმოადგენს რომანის თემას. დაცემულ მდგომარეობაში გაუცხოებული პირადი ცნობიერება ანაცვლებს სპონტანურ ყოფიერებას. გმირებისათვის, რომლებიც თავიანთ ბედს აყალიბებენ ურთიერთობებში, არსებობს მხოლოდ დაცემა (ურთიერთდესტრუქცია,

შემცირება), ან აღდგენა (სამოთხის დაბრუნება). მითის ღრმა სტრუქტურა ნათელყოფს გაუცხოებულ და ქაოტურ მოდერნისტულ სამყაროში უნივერსალურ სულიერ მდგომარეობას. ლორენსის ბუნების და მითების აღქმა უკავშირდება სიმბოლური ენის ფენომენოლოგიურ საწყისს. ეს ასევე ემთხვევა შორეულ აღმოსავლურ კორელაცია-თანაფარდობის ფილოსოფიას, რომელიც ცნობილია ინით და იანით.

საინტერესოა, რომ ლორენსი „ცისარტყელაში“ ახალ გმირს კი არ ქმნის, არამედ „გადმოაქვს“ ის წინა რომანებიდან. სწორედ ამიტომ ჩვენ ნაშრომშიცა და წარმოდგენილ დასკვნაშიც ფართოდ ვეყრდნობით ლორენსის სხვა ნაწარმოებებს.

გარდა რომანის სათაურისა – „ცისარტყელა“, რომელიც, ბიბლიური წარმოდგენით, დაპირების, აღთქმული სინამდვილის ნიშანია, მთავრი გმირის – ურსულას სახელიც სემიოტიკური საზრისის მატარებელია. (ლორენსი აქ იყენებს მე-4 საუკუნის მონაზონი ქალის – ურსულას ამბავს, რომელიც შეეწირა განათლების პოპულარიზაციას აზიის ხალხებში და შემდგომ, კათოლიკური ეკლესიის მიერ წმინდანად აღიარებული, გახდა ბევრი საგანმანათლებლო დაწესებულების მფარველი წმინდანი.

ამგვარად, „ცისარტყელაში“ მიმოფანტული სიმბოლოები და ნიშნები აყალიბებენ ნაწარმოების ერთიან ორგანულ ფორმას და გვიშლიან პერსონაჟების ხასიათებს. შემოთავაზებული სიმბოლოები და ნიშნები ემსახურებიან ეპოქის სოციალური და სულიერი ძვრების აღწერას. ამისთვის ავტორი მიმართავს მითის გამოყენების მეთოდს (როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ ტერმინის არატრადიციული გაგებით).

ლორენსის მიერ გამოყენებულ არქეტიპებს, რომლებიც მითოსურ-ბიბლიურია, აქვთ თავიანთი საკრალური სემიოტიკური მნიშვნელობა (მაგ; ცისარტყელა, ფენიქსი, ნარცისი, წყალი, მთვარე...). ლორენსი ახდენს მათ ახალ ნიშნობრივ კონცეპტებად გადაქცევას. ამდენად, მხატვრული სახეები ორმაგი მნიშვნელობით იტვირთებიან, რის შედეგადაც სახეზე გვაქვს დაშიფვრის, ორმაგი კოდირების ფაქტი, გადმოცემული სიმბოლოებით, ალუზიებითა და ოქსიუმორონით.

საყურადღებოა, რომ ბიბლიური სიმბოლოები ლორენსთან განსხვავებული და არატრადიციული ინტერპრეტაციითაა წარმოდგენილი. ისინი სცდებიან

თავიანთ ქრისტიანულ მნიშვნელობებს და მოითხოვენ სხვა კუთხით, მოდერნისტული შეხედულებით, განჭვრეტას.

მაგალითად, რომანში „ცისარტყელა“ უილიამის ხის ნაკეთობა, - მითოსური ფენიქსი, ნიშნობრივია. ზოგადად, მასში მამაკაცური სიძლიერე მოიაზრება. თუმცა ლორენსთან კონტექსტი სხვაგვარი აღქმისაკენ გვიბიძგებს. რომანში სიძლიერის გამოხატულება ქალია და არა მამაკაცი. ქალია, ვინც ანადგურებს და ხელახლა ქმნის მამაკაცს. მაგრამ გამარჯვება და დამარცხება ამ ომში პირდაპირ გაგებას კარგავს: გამარჯვება დამარცხებაა და დამარცხება – გამარჯვება. ამაზე მეტყველებს უილიამის მიერ ამოტვიფრული ადამის და ევას ნაკეთობაც, რომელშიც ადამის გვერდით ევა დამცრობილადაა გამოსახული, რაც საფუძველი ხდება ცოლქმრული დრამისა და უილიამის მიერ საკუთარი ნაკეთობის განადგურებისა...

მაგრამ ვის მიერ ხდება გამარჯვება-დამარცხების პირობითობის გააზრება? „გამარჯვების“ დრამის წვდომა მხოლოდ მესამე თაობაში ხდება (ურსულა). აქ სამყარო და გამარჯვებით მოხეიძე ქალის შინაგანი მდგომარეობა (სარკესთან მოცეკვავე უილიამის ცოლი, ანა) უკვე სხვა სულიერი გამოცდილების და ახალი პერსპექტივის კონტექსტშია გააზრებული. შეგვიძლია ისიც ვთქვათ, რომ გამარჯვება-დამარცხების დრამატულ ამბივალენტურობაში აღმქმელის ადგილიც სადღაც მესამე თაობის გვერდითაა... ამდენად, ლორენსი საჭირობოროტო თემებს მათი აღქმის პერსპექტივით აჩვენებს. ამგვარი პერსპექტივიზმი ლორენსის შემოქმედების თავისებურებაცაა, რაც არა მარტო იდეურ, არამედ სახეობრივ დონეზეც ჩანს.

ლორენსისთვის სამყარო სიმბოლური და ალეგორიულია. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მწერალი ახდენს თავად „სიმბოლოს“ რეინტერპრეტაციას და ამდენად, მასში მყარი სიმბოლური მნიშვნელობები კი არ უნდა ვეძიოთ, არამედ „ცოცხალი“, დინამიური. სიმბოლოები ლორენსთან ემოციურნი და შეგრძნებადნი არიან. აქედან გამომდინარე, ლორენსი იყენებს ტერმინს - „მოქმედი სიმბოლოები“ (Constitutive Symbol), რომელიც წარმოადგენს დრამატულად გამჟღავნებული ემპირიულის და რედუცირებული პირველწყაროს, არქექტიპის სინთეზს. „მოქმედი სიმბოლო“ არის სიმბოლური ფორმა, რომლის მეშვეობითაც აღვიქვამთ სამყაროს.

კვლევაში განვიხილავთ იმ სიმბოლოებსა და ნიშნებს, რომელთაც ლორენსის შემოქმედებაში ძალიან დიდი ადგილი ეთმობა. მათ შორის განსაკუთრებულია ცხენის სიმბოლო, რომელიც თითქმის ყველა მის ნაწარმოებში დომინირებს და, ლორენსისეული განმარტებით, ქალის მეტაფორაა, რომელსაც, ერთსა და იმავე დროს, შეუძლია იყოს მორჩილიც და გამანადგურებელიც. ის ჩნდება მნიშვნელოვან და მთავარ მომენტებში და სიმბოლური ფუნქცია აკისრია. აღსანიშნავია ფერთა სახისმეტყველებაც (მაგ; წითელი ცხენი ვნების სიმბოლოა), ხოლო გმირების დამოკიდებულება ცხენების მიმართ ცხადყოფს მათ ხასიათსა და შეხედულებას არსებული საზოგადოების მიმართ.

ლორენსის სიმბოლოთა სამყაროში ყოფიერება (being) არის მთავარი გასაღები. მხატვრული სიმბოლოები არიან აღმნიშვნელები, აღნიშნავენ არა იმას, რასაც აღსანიშნი ფლობს, არამედ იმას, რაც სიმბოლიზებით გამოიხატება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სიმბოლოები არ შეიძლება იყოს თეორიული ან რაციონალური, ისინი უნდა შეიგრძნობოდეს.

ლორენსის „ცისარტყელას“, ერთი მხრივ, შესწევს ძალა, რომ დასვას კითხვები და თავად არ გასცეს პასუხი. მეორე მხრივ, ის უსასრულოდ ღიაა ხელახალი გაშიფვრისათვის, მსგავსად ენისა, რომლის არსი არა შეტყობინებაშია, რომელსაც ის მოიცავს, არამედ თავად „სისტემურობაში“.

ლორენსის მიერ სიმბოლოთა გამოყენება ენის მხატვრული დატვირთვაა. სიმბოლოები გადმოგვცემენ არა მარტო მნიშვნელობებს, არამედ გრძნობებს. ჭეშმარიტებაც სიმბოლური მხრიდან არის დანახული, რომელიც ცოცხლდება ადამიანთა ტრანსცენდენტურ ცნობიერებაში.

„ცისარტყელას“ ენობრივი ნიუანსები, სემიოტიკური ნიშნები და ფარული მნიშვნელობები იპყრობს მოდერნისტული პერიოდის ისტორიულ, სოციალურ, ფსიქოლოგიურ სინამდვილეს. სინამდვილეში, რომანი მიჩნეულია აღმნიშვნელად, რომელიც აღნიშნავს ემანსიპირებული ქალის გალაშქრებას ისტორიულად სანქცირებულ სინამდვილეზე - მამაკაცის პრეროგატივასა და ძალაუფლებაზე.

ლორენსის შემოქმედების ამ თვალსაზრისით კითხვას მივყავართ შემდეგ დასკვნამდე: მართალია, ქალები აღიჭურვნენ დიდი ცხოვრებისეული გამოცდილებით, დააყენეს კაცები საკუთარი სისუსტეების წინაშე, მაგრამ ამან მათ ვერ მოუტანა სულიერი სიმშვიდე, პირიქით, ქალი გახდა იმ დრამატული

გამოცდილების მატარებელი, რომელიც ისტორიულად ჰქონდა ცოდნით აღჭურვილ კაცს. უფრო მეტიც, ამ გამოცდილებაში ქალმა დრამატულად „გაასწრო“ კიდევ მამაკაცს; მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ეს „მარათონი“ ფაქტობრივად ქალმა მოიგო, ეს სიმშვიდისა და ბედნიერების მომტანი არ აღმოჩნდა მისთვის.

თუ ლორენსის შემოქმედების თემატურ მხარეზე ვისაუბრებთ, ჩვენი აზრით, ლორენსის თემა არის არა მარტო ქალი, არამედ მამაკაცი. ტექსტის ზედაპირზე ჩანს ქალი, მაგრამ ფარულ ჩანაფიქრში ძვეს კაცი. იგი, ფაქტობრივად „კულისებში“ დგას, მაგრამ სწორედ „კულისებში“ ყოფნითაა მთავარ როლში.

შეიძლება საკამათო იყოს, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ერთი შეხედვით ფემინისტი და ქალთა გულშემატკივარი ლორენსი, სინამდვილეში ახალ სამყაროში „დაკარგული“ მამაკაცის გულშემატკივარია, ოღონდ არა ვინმეს (ქალის) წინააღმდეგ, არამედ სრულიად ობიექტური (შეიძლება ითქვას, ნეიტრალური) თვალსაზრისით.

დაბოლოს, ლორენსის შემოქმედების მხატვრული თავისებურებაც ქალისა და კაცის განუყოფლობის, საერთოდ, მთლიანობისა და იმედოვნების იდეის (რის სიმბოლოდაც სწორედ ბიბლიური ცისარტყელა აირჩია ავტორმა), დაკარგული საზრისის, მათდამი გაუცხოებისა და შემდგომ გაუცნობიერებელი მიბრუნების ფსიქო-სულიერი სიღრმეების სემიოტიკური აღწერაა.

გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურა

1. აბაკელია 2007: აბაკელია, ნინო. „ნიშნისა და სიმბოლოს ურთიერთმიმართებისათვის“. სამეცნიერო ჟურნალი „სემიოტიკა“, №1. თბილისი
2. ალტერი 1997: Alter, R. .and Kermode F. The Literary Guide to the Bible, Fontana Press, Massachusetts, USA.
3. ბარბაქაძე 2007: ბარბაქაძე, ცირა. „ნიშნისა და სიმბოლოს ურთიერთმიმართებისათვის“. სამეცნიერო ჟურნალი „სემიოტიკა“, №1. თბილისი.
4. ბარბაქაძე 2008: ბარბაქაძე, ცირა. „ნიშნის განზომილება პოეტურ დისკურსში“. სამეცნიერო ჟურნალი „სემიოტიკა“, №4. თბილისი.
5. ბარდენი Burden, Robert. D.H.Lawrence and Michel Foucault, A Poetics Of Historical Vision: Neophilologus. Netherlands.
6. ბარდენი 2000: Burden, Robert. "Deconstructing Masculinity," in Radicalizing Lawrence: Critical Interventions in the Reading and Reception of D.H. Lawrence's Narrative Fiction ed. Rodopi . Amsterdam-Atlanta.
7. ბარტი 1973: Barthes, Rolan . *Mythologies* . New York: Hill & Wang.
8. ბარტი 1989: Барт Ролан Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Издательская группа "Прогресс", Москва.
9. ბარტი 2001: Барт Ролан S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. — М.: Эдиториал УРСС.
10. ბახტინი 1981: Bakhtin, Mikhail. The dialogic Imagination: Four Esseys, ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas press.
11. ბეინონი 1997: Beynon, Richard *D.H Lawrence, The Rainbow, Women in Love*, (Cambridge: Icon Books).
12. ბეკეტი 1997 : Becket, Fiona. D. H. Lawrence: The Thinker as Poet. London: Macmillan.
13. ბელი 1992: Bell, Michael. D. H. Lawrence: Language and Being. Cambridge: Cambridge University Press.
14. ბენვენისტი 1986: Benveniste, Émile (1969/1986) ‘The Semiology of Language’

- (ed. In Innis) .
15. ბერგერი 1992: Berger, Arthur Asa (1992). Reading matter: Multidisciplinary perspectives on material culture. New Brunswick, NJ: Transaction Books.
 16. ბიბლიის განმარტებები და კომენტარები (ახალი და ძველი აღთქმები).
Толковая Библия или комментарий на все книги. св писания ветхого и нового завета, Второе Издание, институт перевода Библии. Стокгольм.
 17. ბინგელი 2002: Bignell, J. *Media semiotics: An introduction* (2nd ed.). Manchester, England: Manchester University Press.
 18. ბიჭაშვილი 2008: ბიჭაშვილი მამუკა. „როლან ბარტის სემიოლოგიურ კონცეფციისათვის“, სამეცნიერო ჟურნალი „სემიოტიკა“, №3. თბილისი.
 19. ბლონსკი 1992: Blonsky, Marshall *American mythologies*. New York: Oxford University Press.
 20. გოტდიენერი 1995: Gottdiener, M. *Postmodern semiotics: Material culture and the of postmodern life*. Cambridge, MA: Blackwell.
 21. გრეივსი 1992: Грейвс Р. Мифы древней Греции. Пер. с англ. М.
 22. დანესი 1999: Danesi, M *Of cigarettes, high heels, and other interesting things: An introduction to semiotics*. Basingstoke, UK: Macmillan.
 23. დერიდა 2000: Деррида, Жак , “**О грамматологии**”, Издательство "Ad Marginem" Москва.
 24. დოიაშვილი 2008: დოიაშვილი, თეიმურაზ. „ლიტერატურის თეორია – XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი.
 25. დოჰერტი 1996: Doherty, Gerald. "The art of appropriation: the rhetoric of sexuality in D.H. Lawrence." *Style*.
 26. დოჰერტი 1996: Doherty, Gerald. "Metaphor and mental disturbance: the case of Lady Chatterley's Lover." *Style*.
 27. დურიქსი 1987: Durix, Jean-Pierre. *The writer Written- The Artist and Creation in the New Literatures in English*. Connecticut: Greenwood press.
 28. ებანოძე 2006: ებანოძე, მირიან. „დისკურსი“, აკაკი წერეთლის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი,

ქუთაისი.

29. ებანოიძე 2006: ებანოიძე მირიან. „კლასიკის კვლევა არაკლასიკურ ეპოქაში“, თბილისი.
30. ეკო 1976: Eco, Umberto A Theory of Semiotics. Bloomington, IN: Indiana University press/London: Macmillan.
31. ეკო 1984: Eco, Umberto The role of the reader: Explorations in the semiotics of text Bloomington: Indiana University Press.
32. ენდრიუსი 1996: Andrews, T. W. Critics on D. H. Lawrence Reading in Literary Criticism 9. Universal Book Stall.
33. ვივასი 1960: Vivas, Eeliseo D. H Lawrence The failure and the triumph of art, Northwestern University Press .
34. ვრაითი 2000: Wright, Thomas .R. D.H. Lawrence and The Bible, Cambridge university press, Cambridge.
35. კალანდაძე 2006: კალანდაძე, გივი. „აფორიზმების ენციკლოპედია“, გამომცემლობა „ოზისი“.
36. კასირერი 1955: Cassirer, Ernst. The Philosophy of Symbolic Forms: Volume Two Mythical Thought. Trans. Ralph Manheim. New Haven: Yale University Press.
37. კვაჭანტირაძე 2007: კვაჭანტირაძე, მანანა. ჩარლზ პირსი და თანამედროვე სემიოტიკის პრობლემები“, სამეცნიერო ჟურნალი „სემიოტიკა“, №2, თბილისი.
38. კვაჭანტირაძე 2008: კვაჭანტირაძე, მანანა. „სემიოლოგიური კვლევის მეთოდოლოგიისათვის“. სამეცნიერო ჟურნალი „სემიოტიკა“, №4. თბილისი.
39. კოტრიკაძე 2004 : კოტრიკაძე, თამარი. „დ.კ. ლორენსი. ესეები კლასიკური ამერიკული ლიტერატურის შესახებ“. გამომცემლობა „კავკასიური სახლი“, თბილისი 2004
40. კრისტევა 2001: Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Бахтин М. М.: PRO ET CONTRA. Антология Т.1. . Санкт-Петербург.
41. ლომიძე 2007: ლომიძე, თამარ, აბაკელია, ნინო. „ნიშნისა და სიმბოლოს ურთიერთმიმართებისათვის“. სამეცნიერო ჟურნალი „სემიოტიკა“, №1, თბილისი

42. ლორენსი 1967: Lawrence, D.H, *Apocalypse*, New York Viking.
43. ლორენსი 1968: D. H. Lawrence, *Fantasia of the Uncounscoius*. New York: Viking.
44. ლორენსი 1993: Lawrence, David .Herbert. *The Rainbow*. Everyman Publishers,
London
45. ლორენსი 1995: Lawrence, David .Herbert. “The Rainbow”. Wordthworth
Editions.
46. ლორენსი 1996: Lawrence, D.H, *Women in Love*, Penguin Books.
47. მაღოქსი 1994: Maddox, Brenda. A review of *The Story of a Marriage* (Simon &
Schuster 1994) NYTimes.
48. მაკდონალდ 1978: McDonald, Edward D. Lawrence, D.H. *Phoenix: The Posthumous
Papers of D. H. Lawrence* (1936) Publisher: Penguin.
49. მარვინი 1964: Marvyn, Levy , *Paintings of D.H. Lawrence*, ed . (London: Cory1964)
50. ნაივენი 1978: Alastair, Niven.” *D.H.Lawrence: the novels* “ Cambridge: Cambridge
Univ. Press.
51. ნებიერიძე 1999: ნებიერიძე, გ. ენათმეცნიერების შესავალი, თბილისი.
52. ნორისი 1984: Norris, Nanette Nina, *Myth, symbol and selfhood in D.H. Lawrence’s
The Rainbow* Concordia University, Monterael, Quebec, Canada.
53. პეტერსი 2000: Peters, Joan Douglas. "Rhetoric as Idea: D.H. Lawrence's Genre
Theory." *Style Spring*
54. პირსი 1931: Peirce, Charles Sanders (*Collected Papers*)vol. 1 “Principles of
Philosophy”, ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss.
55. პრესტონი 1989: Preston, P. Hoare, P. *D.H.Lawrence in Modern World*, Cambridge .
56. რაპაილი 2006: Rapaille, Clotaire. *The culture code*. New York: Broadway Books.
57. რუდნევი 1997: Руднев Вадим – Словарь культуры XX века, Ключевые понятия и
Тексты, Агаор Москва 1997 ББК 67.3 сс.83
58. სოსიური 1916-1983: Ferdinand de Course in *General Linguistics* (trans. Roy Harris).
London: Duckworth.
59. სქოულზი 1985: Scholes,Robert: *Structuralism in Literature*. New Haven and London:
Yale.
60. ტისონი 2006: Tyson, Lois “Critical Theory today” , Routledge-Taylor and
Francis group, London, New York.

61. ფუკო 2004: ფუკო, მიშელ „სიტყვები და საგნები“, გამომცემლობა „დიოგენე“, თბილისი.
62. ფრეიზერი 1971 : Frazer J . G The Golden Bough Macmillan, London.
63. ჯავახიშვილი 1960: ჯავახიშვილი, ივ. „ ქართველი ერის ისტორია“ თბილისის სახელმწ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი.
64. ხალიზევი 1999: Хализев В. Е. Теория литературы, Москва „Висшая школа” .
65. ჩაილდსი 2002 : Childs, Peter - *Modernism* - „ The New Critical idiom” Literary Taylor and Franis , uk.
66. ჩენდლერი 2007: Chandler, Daniel: *The Basics of Semiotics* Routledge-taylor and Francis Group , New York .
67. ჰაიდი 1992: Hyde, Virginia “*The Risen Adan: D.H.Lawrence's Revisionist Typology*” Pensylvania State U.Press.

ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან

68. ბერგერი 1997: Berger, Arthur Asa.. Bloom’s morning: Coffee, comforters and the secret meaning of everyday life. Boulder, CO: Westview/HarperCollins. [www. sagepub.com/upm-data/36953_3.pdf](http://www.sagepub.com/upm-data/36953_3.pdf)
69. ბერგერი 2004 : Berger, Arthur Asa.. Signs in contemporary culture: An introduction to semiotics (2nd ed.). Salem, WI: Sheffield. http://www.sagepub.com/upm-data/36953_3.pdf
70. ბერგერი 2009: Berger, Arthur Asa *What objects mean: An introduction to material culture*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press. http://www.sagepub.com/upm-data/36953_3.pdf
71. გრინი 2001: Green, Jared F. "Modernism's dirty little secret." *Novel: A Forum on Fiction* Fall (online book) NOVEL: A Forum on Fiction Duke University Press2001 <http://www.jstor.org/pss/1346048>
72. ესეინი 1977: Asein, Samuel “The Twentieth Century: The Modernist Tradition”, Ethiope Publishing Corporation .
73. ინგერლსოლი 1994:Ingerlsoll, Cf.Earl. “ Staging The Gaze in D.H. Lawrence's Women in Love, Studies in the Novel (online article) .

- <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5000264985>
74. კენდრიკი 1994: Kendrick, Walter. "A Thing About Men, and a Thing About Women." NYTimes, 27 Nov. (online)
<http://www.nytimes.com/1994/11/27/books/a-thing-about-men-and-a-thing-about-women.html>
75. ნეილსონი 1997: Neilson, Brett "D.H. Lawrence's 'Dark Page': narrative primitivism in Women in Love and The Plumed Serpent." Online Magazine, Twentieth Century Literature Fall .
<http://www.highbeam.com/doc/1G1-20575589.html>
76. რექსროსი 1947: Rexroth, Kenneth. "Poetry, Regeneration, and D.H. Lawrence." Introduction to D.H. Lawrence's Selected Poems, New Directions.
<http://www.literaryhistory.com/20thC/Lawrence.htm>
77. საგერ 2003: Sagar, Keith. A review of D.H. Lawrence's Paintings. Notes the reviewer: The Guardian. 8 Nov.
www.literaryhistory.com/20thC/Lawrence.htm
78. სპენდერი 1971 : Spender, Stephen. "The Spiritual Problems of the Modern Man." Jung Psychological Reflections: A New Anthology of His Writings, 1905 - 1961. London: Heinemann.
79. სტიუარტი 1996: Stewart , Jack. "Linguistic incantation and parody in Women in Love." Style Spring .
http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_n1_v30/ai_18631918/
80. სტიუარტი 2003: Stewart, Jack. "Lawrence and the creative process." Style Summer.
http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_n1_v30/ai_18631918/
81. სქუაიერსი 1995: Squires, Michael. "D.H. Lawrence's narrators, sources of knowledge, and the problem of coherence." Criticism Summer .
findarticles.com/p/articles/mi_m2220/is_n3_v37/ai_17491994/
82. უორთენი 2005: Worthen, John. Reviews of D.H. Lawrence: The Life of an Outsider (Counterpoint2005).TheGuardian..
<http://www.literaryhistory.com/20thC/Lawrence.htm>
83. ფელუგა 2002: Felluga ,Dino. *Modules on Barthes: On the Five Codes*..Introductory Guide to Critical Theory.
<http://www.purdue.edu/guidetotheory/narratology/modules/barthescodes.html>

84. ფილიპსი 2002: Phillips, Ivan. An introduction to D.H. Lawrence, from the Literary Encyclopedia , 28 June 2002. On The Rainbow (1915); Women in Love (1920) www.literaryhistory.com/20thC/Lawrence.htm
84. ფორდი 1996: Ford, Boris. "From James to Eliot , (online book) Vol.7 of the New Pelican Guide to English Literature, Penguin Books, University of Bristol, UK. <http://www.amazon.co.uk/James-Eliot-Pelican-English-Literature/dp/0140138137>
85. ფრაი 1964: Frye, Northop. " the return of eden: Five Esseys on Milton's Epics (online book) University of Toronto Press.
<http://fryeblog.blog.lib.mcmaster.ca/files/2010/03/8.12.pdf>
86. ხარბედია 2009: ხარბედია, მალხაზ. „როლან ბარტი - ავტორის სიკვდილი“, (ონლაინ) ლიტერატურული ჟურნალი „არილი“.
http://arili2.blogspot.com/2009/10/blog-post_23.html
87. ჰოუვი 2002: Howe, Andrew. "Beastly desire: Human/animal interactions in Lawrence's Women in Love." Online Papers on Language and Literature Fall
http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3708/is_200210/ai_n9140577/

(𑌛𑌛𑌛𑌛𑌛 I) D. H. LAWRENCE, W. B. YEATS, AND THE ROSA MUNDI 1

by Virginia Hyde . Figure 1: D. H. Lawrence, sketch (unused) for jacket of *Birds, Beasts and Flowers* (1923), at Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin.

