

ფრანგულ – ქართული სიმბოლისტური პოეზია /ზოგადი კონტუქსტი/

ა/ ფრანგულ-ქართული ვერლიბრის სათავეებთან

სიმბოლისტებზე საუბარი ვერლიბრის საკითხებით უნდა დავიწყო. რატომ? როდესაც სმენას მობეზრდა ტრადიციულ რიტმში ჩაჭედილი მხატვრული სიტყვა, სიმბოლისტებმა კონვენციური ლექსის ალტერნატიული ფორმა შექმნეს და ეს მათ სიახლეებში ყველაზე დიდი ნოვაცია მგონია.

ვერლიბრი ფრანგული სიმბოლიზმის წიაღში იშვა და განვითარდა /თუმცა გარკვეული წინარე ფორმები ქვეყნების მიხედვით ყველგან საკუთარი ჰქონდა და ეს ცალკე კვლევის საგანია/. სიმბოლიზმი, მოგეხსენებათ, XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ისახება და ამავე ასწლეულის დასასრულისათვის პოპულარულ მიმდინარეობად ყალიბდება დასავლეთ ევროპაში. არტურ რემბო, შარლ ბოდლერი, პოლ ვერლენი, სტეფან მალარმე თავიანთ შემოქმედებაში ნერგავენ სიმბოლისტურ ნოვაციებს.

სიმბოლიზმი მოდერნიზმის სინამდვილეში ყველაზე გამოკვეთილი მიმდინარეობა იყო, ხოლო მოდერნიზმი – უმნიშვნელოვანესი სოციალკულტურული ფენომენი. სიტყვა „მოდერნე“ თანამედროვეს, უახლესს ნიშნავს. ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ევროპულის ორგანული, მაგრამ იმავდროულად ეროვნული განუმეორებლობით შეფერილი ფენომენია. გ. ტაბიძე, კ. გამსახურდია, გრ. რობაქიძე ევროპული განზომილების ავტორები არიან. მათ საკუთარი კანით იგრძნეს ევროპული ატმოსფერო, ცხოვრობდნენ და ურთიერთობდნენ ევროპელ ხელოვანებთან. გაითავისეს ნიცმეს, ბერგსონის, შპენგლერის, ფროიდის იდეები: წაიკითხეს და გააცნობიერეს ტექსტები იმ მოაზროვნეებისა, რომელთა მხრებზეც დგას მოდერნისტთა პარადიგმა. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, გ. ტაბიძე უდიდესი მოდერნისტია, თავად ფრანგებზეც უფრო დიდი, კარგადაც იცნობდა მოდერნიზმის ესთეტიკას, მიუხედავად იმისა, რომ

უცხოეთში არ უცხოვრია, თუ არ გავიხსენებთ მოსკოვში ნახევარ-წლიან ვიზიტს.

ქართულ მოდერნიზმში, სწორად მიიჩნევენ, რომ კულტურული და პოლიტიკური ორიენტაციის საკითხი იკვეთება – ქართველი ხელოვანები ისწრაფოდნენ დასავლეთ ევროპისაკენ, ევროპული კულტურული ღირებულებებისაკენ. პ. იაშვილის „პირველთქმა“ და ტ. ტაბიძის „ცისფერი ყანწებით“ მოწმობს, რომ ქართველი მოდერნისტები ეძებდნენ არა მხოლოდ ლიტერატურის, არამედ კულტურული და პოლიტიკური ორიენტაციის ახალ ცენტრს. იგი ევროპაში მოიაზრებოდა. „ცისფერყანწელები“ პარიზს მიიჩნევდნენ ასეთად, კ. გამსახურდია – ბერლინს. ტ. ტაბიძის თვალთახედვით, „მომავალ დიდ ქართველ მხატვარში უნდა შეხვდეს რუსთველი და მალარმე.“ ტიციანისთვის რუსთველი ქართული კულტურის სინთეზია, ხოლო მალარმე – ევროპულისა. ცხადია, სწორედ ეროვნულ ტრადიციაზე ამოზრდილი ევროპული გამოცდილება შეიძლება სამერმისოდ საიმედოდ მიენიათ.

მოდერნისტები უარყოფდნენ რეალიზმს და თავიანთ სულიერ წინაპრებად რომანტიკოსებს მიიჩნევდნენ. მათი განსაკუთრებული ინტერესის საგანი ზეციური საუფლო იყო. რაც შეეხება რჩეულ ფორმას, ეს გახლდათ ლირიკა, რადგანაც აქ უკეთ გამოიხატება ფორიაქი შემოქმედის სულისა. ლირიკა, რაღა მტკიცება სჭირდება, უნატიფესი და უფაქიზესი ფრთაა პოეზიისა, ხოლო „პოეზია სულის ხარისხია“ /**ბარბაქაძე 2009 : 23**/. ლირიკის დგრიტაა ემოცია, ემოციური სიმდიდრე კი პოეტის სულიერი გამოცდილების მიმანიშნებელია. ტერმინი „ლირიკული“ თითქმის „პიროვნულის“ სინონიმია /**ბარბაქაძე 2010 : 4**/. ამასთან ერთად პოეზია გამომსახველობითი ოსტატობის უსასრულო დახვეწაა. პოეზიის მიზანი რაღაცის სწავლა როდია, რამაც შეიძლება შეგნება განამტკიცოს ან ზნეობა დახვეწოს, „პოეზიას, თუ ადამიანი ღრმად ჩასწვდება თავის თავს, დაეკითხება საკუთარ სულს და გაიხსენებს აღტაცების მომენტებს, მიზნად მხოლოდ პოეზია აქვს“ / **ბოდლერი 2010 : 7**/. ფსიქიკის სიღრმიდან წამოიშალნენ წარმოსახვები. იმპრესიონისტებმა წამის სიღამაზე უკვდავევს, ხელოვნების ობიექტად რიგითი ადამიანები აქციეს, „ვარდებისა და სასახლეების ასახვას კომბოსტოსა და ქოხების ასახვა ამჯობინეს“ / **ვენტური 1984 : 57**/, ექსპრესიონის-

ტებმა სამყაროში მარტო დარჩენილი ადამიანის სასოწარმკვეთი ხმები გაგვაგონეს, ფუტურისტებმა ურბანისტული გარემოს ხმაურის იმიტაცია შეძლეს ბევრებში, ხოლო სიმბოლისტებმა ირეალურის სიმბოლოებით გამოხატვა სცადეს.

„მოდერნიზმის გული და გონი სიმბოლიზმია“ /**სიგუა 2008:5**/. ქართულ სინამდვილეში განსაკუთრებით აქტიურები სწორედ სიმბოლისტები იყვნენ.

სიმბოლიზმი ერთ-ერთი ძირითადი მიმდინარეობაა მოდერნიზმის ეპოქის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რომელიც გამოსახვის მთავარ საშუალებად, როგორც თვით სახელწოდება მიგვანიშნებს, სიმბოლოებს იყენებს.

სიმბოლისტებმა ბევრი ნოვაცია დამაკვიდრეს პოეზიაში. ერთ-ერთია ვერლიბრის ფორმა. მათ იგრძნეს, რომ გადახალისება სჭირდებოდა კონვენციურ ლექსს, ახალი უდერაღობა მიაწვდეს პოეზიას, ახალი სუნთქვა გაუხსნეს.

რა არის ვერლიბრი? რა მოვლენაა იგი?

ვერლიბრი ფრანგული წარმოშობის სიტყვაა. იგი აღნიშნავს ურითმო ლექსს, რომლის ტერფები, მუხლები და ტაეპები არათანაზომიერია /**ჭილაიები 1984:109**/. ამგვარ ლექსს მეორენაირად თავისუფალ ლექსსაც უწოდებენ. მის ტაეპებში მარცვალთა არათანაბარი რაოდენობაა. აქ სტროფები არა გვაქვს, მაგრამ არის მონაკვეთები, ამიტომ სტრიქონები სალექსო ტაეპებად ლაგდება და რიტმულ-ინტონაციური ნიშნით შეეწყობა ერთმანეთს, მაგრამ აქ გამოვლენილი რიტმი ტრადიციული, მეტრით მოწესრიგებული კი არ არის, არამედ ტონალური მუსიკალური ნაწარმოებების ტაქტების მსგავსადაა ნორმირებული.

რაკი რითმა და მონოტონური რიტმი არ აბრკოლებს, ლექსში მოულოდნელი სივრცეები იშლება, სააზროვნო შინაარსი იჭრება, წარმოიშობა აზრობრივი პარადოქსი, რომელმაც შეიძლება ტროპის ადგილი დაიკავოს, ხოლო ენობრივ ქსოვილში შეიძლება საავტორო სიტყვები გაჩნდეს /არ ვამტკიცებ, რომ მსგავსი რამ კონვენციურ ლექსში არ არსებობს. აქცენტირებულია ის, რომ ამის მეტი შესაძლებლობა არის ვერლიბრში/.

ვერლიბრს არაიშვიათად გამოიყენებენ /სიტყვის, ფრაზის, წინადადების / ახასიათებს. რასაკვირველია, ეს მხატვრული საშუა-

ლება კონვენციური ლექსის არსენალშიცაა, მაგრამ აქ იგი შეიძლება მაკონსტრუირებელი რაობა იყოს; ზოგჯერ გამეორებები გამოკვეთს სინტაქსურ პარალელიზმს, ზოგჯერ – ნაწარმოების ლაიტმოტივს, ზოგჯერ კი შთამბეჭდავად აღრმავებს სათქმელს, განცდასა თუ ემოციას.

ვერლიბრმა გაარღვია კლასიკური ლექსის არტახები, გააღრმავა ძიების პროცესები. როცა ლამის იყო შაბლონურად იქცა ტრადიციული ლექსის სქემატური კარკასი, ვერლიბრი ჩამოყალიბდა, როგორც კონფორმისტული აზროვნების დესტრუქცია. ყოველივე ამას მოჰყვა ემოციური სიახლე.

მუსიკალური, თანაბრად რხევადი ლექსი უძლური აღმოჩნდა, აესახა თვისობრივად ახალი ეპოქა; ეთქვა, რომ სამყარო საფრთხეშია, არამყარია /რაც განსაკუთრებით ცხადი გახდა პირველი მსოფლიო ომის (1914-1918), კაცობრიობის ისტორიაში მეორე მსოფლიო ომამდე ერთ-ერთი ყველაზე ფართომასშტაბიანი სამხედრო კონფლიქტის შედეგ/. უნდა დავეთანხმოთ ნ. გელაშვილს, რომ „თავად ვერლიბრს წარმოქმნის ის ახალი დაძაბულობა, რომელიც ჩნდება ადამიანსა და სამყაროს შორის ჩვენი ცივილიზაციის სპეციფიკური ბუნების შედეგად და რომელიც ხასიათდება როგორც ინდივიდის გაუცხოება, დამორება მთელი გარემომცველი, ხილული თუ უხილავი სინამდვილისა /სამყარო, ღმერთი, ბუნება/ და საკუთარი თავისაგან. ეპოქა, რომელიც განისაზღვრება როგორც ტოტალური უკავშირობა /ტრადიციულ კავშირთა დაწყვეტა/, როგორც ნაწილის მოწყვეტა მთელისაგან, ვეღარ აისახებოდა ლექსის ტრადიციული ფორმით. ...ლექსის ტრადიციული, მკაცრად მოწესრიგებული ნაგებობა ატომივით დაიშალა და გამოთავისუფლდა ახალი, დაძაბული ენერგია /უპირატესად ენერგია აზრისა და ფიქრისა/, რომელიც ასახავს კონფლიქტს არა მხოლოდ პოეტსა და სამყაროს, არამედ პიროვნებასა და მის საკუთარ თავს შორის“ /ლიბ. გე. გელაშვილი : 1/.

ვერლიბრმა იმთავითვე მოითხოვა ელიტური მკითხველი, რომელიც გარკვეულია პოეზიის საკითხებში. აუცილებელი გახდა პერმენევტიკული ინტერპრეტაცია, რომლის მიზანიცაა ტექსტის საზრისის ამოცნობა /დეინაცია/. კომუნიკაციურ ტრიადაში /კომუნიკატორი – მედია – კომუნიკანტი / ტექსტი საკუთარ მოთ-

ხოვნებს უკარნახებს კომუნიკანტს, მკითხველს, ინტერპრეტატორს და ავტორის /კომუნიკატორის/ ნებას არ ემორჩილება. ამგვარი მიმართება, როლან ბარტის კვალობაზე თუ ვიტყვით, „ავტორის სიკვდილის“ სახელით არის ცნობილი. სიტყვა, გარდა რაციონალური შინაარსისა, შეიცავს კიდევ მეტ რაღაცას, ირაციონალურს, რაც შეიძლება განსახოვნების საფუძველი გახდეს. სწორედ ეს ირაციონალურია ის, რითაც სიტყვა საგანზე მეტია. ეს მეტი გასაგებად ეძლევა გრძნობას და არა გონებას. საზრისი ინტერპრეტატორისგან მრავალმხრივ კომპეტენციას მოითხოვს და „როგორც ყოველი ვირტუალური ფენომენი, ვერბალურად არც თუ ისე იოლი დასაფიქსირებელია /ფურცელაძე 2009: 99/. ეს თანაბრად ეხება კონვენციურ ლექსს თუ ვერლიბრს, რომელიც სიმბოლისტური ესთეტიკითაა შექმნილი /და არა მხოლოდ, მაგრამ ამჟამად სიმბოლისტურ ნაწარმოებებზე ვსაუბრობთ/.

ავტორი ინდივიდია და ცდილობს ენობრივი სტრუქტურები ისე გამოიყენოს, რომ გამოჩნდეს მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. ეს ვლინდება მის მსოფლხედვაში, სტილსა და სახისმეტყველებაში. „ავტორისეული ინდივიდუალობაა ტექსტში შინაგანი ლოგოსის, ანუ ტექსტის დაფარული საზრისის წარმოქმნის წინაპირობა“ /ბრევაძე 2010: 56/. ავტორისეული ინდივიდუალობა ტროპულ მეტყველებაში ვლინდება. ტექსტის პირველსაზრისის ინტუიტიურად განჭვრეტის შემდგომ ქვესაზრისები დგინდება, ამაზე დაყრდნობით კი ჰერმენევტი კვლავ უბრუნდება ტექსტის პირველსაზრისს, ამჟამად უკვე ცნობიერად. პირველსაზრისიცა და ქვესაზრისებიც კოდირებულია სიმბოლოებში. კ. ბრევაძე თვლის, რომ დეკოდირება ეფუძნება კომპარატიულ და დივინატორულ მეთოდებს. გრამატიკული ინტერპრეტაცია კომპარატიული მეთოდის მომარჯვებით ტექსტის ზედაპირულ შინაარსს ადგენს, ტექნიკურ-ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაცია კი ეყრდნობა დივინატორულ მეთოდს და ტექსტის ცენტრალურ საზრისს წვდება. ეს მეთოდები ინტერპრეტაციის პროცესში ურთიერთგამომდინარეობენ.

როგორც ვხედავთ, რთულდება სიტყვა და იგი გასაშიფრი ხდება. ეს თანაბრად ეხება კანონიკურ ლექსსაც და თავისუფალსაც.

როდის დაიწერა პირველი ვერლიბრი?

როდესაც ვერლიბრის სათავეებს ვუწყებთ ძებნას, უპირველესად ვინც გაგვახსენდება, ეს არის ჟან ნიკოლა არტურ რემბო /1854-1891/, სკანდალებით ცნობილი ფრანგი პოეტი /საკუთარი ცხოვრების წესით/, პოეზიაშიც მეამბოხე, რომელმაც სიურეალისტებზე ადრე გამოიყენა „ავტომატური წერის“ სტილი; ოთხიოდე წელიწადში შექმნა თავისი პოეტური მემკვიდრეობა და 19 წლისა არ იყო, როდესაც წერა შეწყვიტა, თუმცა 37 წლისა გარდაიცვალა.

რემბო 1872 წელს ექსპერიმენტებმა გაიტაცა. იგი ცდილობს, რომ სამყაროს მიღმა სფეროს მისწვდეს. ამ პერიოდის ლექსები იდუმალი მუსიკითაა გაჯერებული /ეს არის სიტყვათა ვირტუოზული შერწყმით მიღწეული განცდა/. პოეტი არასტანდარტულ რიტმს აგებს, რითმები ასონანსებით ეცვლება, აღმოაჩენს, რომ ხმოვნებს ფერადოვნება ახასიათებს, ქმნის შემონისლულ პოეზიას, წარმოგვიდგენს ნაოელმხილველის ხილვების მსგავს სურათებს, ერთდროულად ზემოქმედებს შეგრძნების ორგანოებზე.

1872 წელს მის მიერ იწერება პირველი ვერლიბრი ზღვის თემაზე, რომელსაც ფრანგულ პოეზიაში თავისუფალი ლექსის პირველ ნიმუშად მოიხსენიებენ /მთელი ოთხი ათეული წლით ადრე, ვიდრე საქართველოში ამ ფორმით დაიწერებოდა ლექსი/. ამ ნაწარმოებში 10 ტაეპია, თითოეული პქარი მარცვალთა სხვადასხვა ოდენობას შეიცავს. ტექსტში არ არის ტრადიციული რიტმი, არც ლექსის საზომი, აღარც რითმები /verlibr.blogspot.com/. ნაწარმოების ორიგინალობად თვლიან კონტრასტებს: მშვიდი, ჰარმონიული განწყობილება, ლივლივის განცდას რომ ჰბადებს და ფორმის დისჰარმონია. ამ კონტრასტებზეა აქცენტი გადატანილი. მინიშნებებით დატვირთული სიტყვები და ვერლიბრის თავისუფალი სივრცე... როგორც მიიჩნევენ, ლექსი თითქოს ზღვაზეა და იმედროულად მიწაზეც ან სულაც პირიქით. ავტორს ზღვა არც დაუსახელებია, მაგრამ ახსენებს მოქცევას. სულაც არ უხსენებია გემი, მაგრამ ახსენებს ზომაღლის წინა ნაწილს. მთელის დეტალზე გვესაუბრება, იყენებს სინეკდოქეს. ასეთი ტექსტის კითხვა ჩაფიქრებას საჭიროებს. ნაწარმოებში აუძღვრეველი განწყობილებაა ჩამოშლადარი. მკითხველმა შეიძლება ივარაუდოს, იგრძნოს საშიშროების წინა სიმშვიდე და ძლელვარების განცდა დაეუფლოს.

1873 წელი შემოქმედებითი აღმასვლის დროა რეზნოსათვის. ის ლექსის კლასიკურ ფორმაზე უარს ამბობს და ქმნის ორ უკანასკნელ ნაწარმოებს: „ერთი სეზონი ჯოჯოხეთში“ და „გასხივოსნებები“. ლიტერატურისმცოდნეთა ნაწილი მათ პოემებად მიიჩნევს, ნაწილი უწოდებს ლექსებს პროზად, ნაწილი კი ვერლიბრად მოიხსენიებს.

„ერთი სეზონი ჯოჯოხეთში“ რეზნომ პოლ ვერლენთან ბოქარი თანაცხოვრების დასრულებას მიუძღვნა. ეს იყო ალკოჰოლის, აბსენტისა და კაშიშის ზემოქმედების ქვეშ ყოფნის პერიოდი. ნაწარმოებში სიმბოლისტური და სიურეალისტური სტილი ერწყმის ერთმანეთს. რეზნო ქმნის ლიტერატურული ნორმებისაგან შორს მყოფ პოეზიას. ესეც და „გასხივოსნებებიც“ ის კრებულებაა, რომლებზეც ჩამოყალიბებულია აზრი, რომ ისინი თემატურ ანალიზს არ ემორჩილებიან. აქ ჰალუცინაციური პოეტური აღმოჩენებია. ტექსტი არ ემორჩილება ლოგიკას. სახეები არ უკავშირდება ერთმანეთს. მხოლოდ ემოციურ დონეზე თუ შეიძლება ტექსტის წვდომა. „მე მთვარეული ვარ დღის შუქზე“, - ამბობს იგი. მკითხველი ჰალუცინაციების ნაკადში აღმოჩნდება. ეს არის ენობრივი ქსოვილი, რომელიც მოუხელთებელია კვლევის მეთოდებისა და თეორიული კონცეფციებისათვის. ის არ ემორჩილება წაკითხვის არც ტრადიციულ და არც ახალ ხერხებს. იგი ითხოვს კითხვის ინდივიდუალურ სტრატეგიას. აქ შინაგანი გამოცდილების კვალობაზე, აქტიურდება სიტყვის შესაძლებლობები ენობრივი ალღოს, ემოციური დიაპაზონის შესაბამისად და სიტყვის ექსპრესიული ძალის აქტუალიზაციის მოწმენი ეხდებით. ამგვარი ტექსტი ზემოქმედებას ახდენს მკითხველის წარმოსახვაზე, სმენით შეგრძნებებზე, ამიტომაც, ბუნებრივია, იგი არ ექვემდებარება ერთხელ წაკითხვით აღქმას, კვლავიმბრუნებას ითხოვს. სიტყვა გამოძახილია ავტორის შინაგანი იდუმალებისა. როგორ გავიგნოთ აქ გზა?

წაკითხვით თინათინ ცანკაშვილის მიერ თარგმნილი „გასხივოსნებებიდან“ ერთ-ერთი ნაწარმოები, „მისტიკური“:

„დამრეცობის ფერდობზე ანგელოზები თავიანთ შალის კაბებს აფრიალებენ – ფოლადოვან და ზურმუხტოვან ბალახში.

ივრავნებიან ცეცხლის მდელოები – გორაკის თავამდე. მარცხნივ შავმიწა თხემი უკლებლივ ყველა მკვლელობასა და ყველა

ბრძოლას გადაუთელავს; და ყოველგვარი დამღუპველი გნასი აქედან მის მრუდზე გორდება.

მარჯვენა თხემს მიღმა კი აღმოსავლეთისა და პროგრესის საზღვარი გადის.

და ეს მაშინ, როცა სურათის ზედა ზოლი ზღვის ნიჟარათა და ადამიანთა ღამეების მბრუნავი და მროკავი გუგუნია.

ვარსკვლავთა და ზეცათა და ყოველივე დანარჩენის ნაზი ყვავილობა ფერდობიდან ზედ ჩვენ წინ ეშვება, კალთასავით, და ქვემოთ ცისფრად მოყვავილე უფსკრულად იქცევა.“

განაზღების განცდა მოაქვს რემბოს. მასთან, ბუნებრივია, ავტომატიზებული მხატვრული სისტემა არ ხვდება მკითხველს. აქ მკითხველი თანამემოქმედია, ის აქტიურად ერთეება ავტორთან შემოქმედებით თანამონაწილეობაში /რიჩარდსონი 1964 : 296/.

როგორ ზორციელდება თანამონაწილეობა?

მკითხველი ავტომატიზმისა და წინასწარ შემუშავებული წარმოდგენებისაგან, სტანდარტული რეცეპციისაგან უნდა გათავისუფლდეს. ის უნდა დაუკვირდეს კონკრეტულად ამ ნაწარმოების კონსტრუქციულ პრინციპს, მის მოდელს, აღმოაჩინოს ნაწარმოების გასაღები. აქ ამოქმედდება ჩვენი სამკითხველო უნარები /ემოციის გათავისება, გადართვა ტექსტის სიღრმეში, შემეცნებითი პლასტი, ტექსტისადმი პერმენენტული მიდგომის უნარი/, ხოლო აუცილებელ ორიენტირებს თვით ნაწარმოები მოგვცემს /ყარალაშვილი 1977: 34-35/. ასე შედგება მხატვრული კომუნიკაცია ავტორსა და მკითხველს შორის. კონსტრუქციული პრინციპის დადგენის შემდეგ შინაარსობრივად დაკონკრეტდება ტექსტი. ავტომატიზმისაგან გათავისუფლება იძლევა ტექსტის ინტერპრეტაციის საშუალებას, ნაწარმოების „შებურვილი შინაარსის“ ამოცნობას. რაც უფრო განსწავლული და ინტელექტუალურია მკითხველი, ამოცნობის მეტ ხერხს ფლობს იგი.

რეცეფციული ესთეტიკა ლიტერატურული კომუნიკაციის სრულიად ახალი სახეობა იყო, „თავისი არსით ანტისაბჭოური, რადგან აღქმისა და რეფლექსიის თავისუფლებას ეყრდნობოდა“ /კუპრეიშვილი 2009 : 125/. ამგვარი ესთეტიკის დიდი ავტორიტეტია როლან ბარტი. მისი შეხედულებით, მხატვრული ტექსტი ღიაა, დროის მიხედვით ახალი შინაარსით ივსება და ერთ ადამიან-

საც კი, განწყობილების კვალობაზე, სხვადასხვა ინტერპრეტაციას სთავაზობს /ბარტი 1989 : 116/.

რაც შეეხება შარლ ბოდლერის „პარიზის სპლინს“ /“ლექსები პროზად“, იბეჭდება 1869 წელს და გვხვდება პოეტური ფაქიზი განწყობილებებით. აი ზვიად გამსახურდიას ნათარგმნი ლექსი პროზად, რომელსაც ჰქვია „თრობა“:

„თრობას მიეძალე. თრობაა ყველაფერი. ეგ არის ზსნა ერთადერთი, რათა არ შეიგრძნო ამაზრზენი ტვირთი დროისა, რომელიც დაგცემს, წელში გაგტეხს.

ჰოდა, ამაღაც თრობას მიეძალე, გამოუნელეხელს.

ჰო, მაგრამ რითი? ღვინით, პოეზიით, სიქველით, რითაც გენებოს, ოღონდ იყავი მთვრალი.

და თუ ოდესმე კვლავ გამოფხიზლდები – სასახლის კიბეზე, მდინარისპირა პატარა მღელღოზე თუ შენი ოთახის შემზარავ სიმარტოვეში, – მაშინ ქარს, ტალღას, ვარსკვლავს, ჩიტს, საათს, ყოველივეს, რაც დარბის ან დაქრის, კენესის ან მიედინება, ჰკითხე: რომელი საათია? და მაშინ ქარი, ტალღა, ვარსკვლავი, ჩიტი, საათი მოგიგებენ: თრობის საათია! თრობის და თავდავიწყების, რათა არ ვეშოთ, არ ვემონოთ დროს, არ შევიქმნათ მისი მარტვილნი; ამიტომ მივეძალოთ დაუსრულებელს: ღვინით, პოეზიით ან სიქველით – წადილისამებრ.“

როგორც ვხედავთ, სასურველ პოეტურ სინამდვილეს ავტორი უპირისპირებს არასასურველ რუხ რეალობას. ეს „თრობა“, რასაკვირველია, ღვინით სიმთვრალე კი არა, შთაგონებით ავსებაა/თუმცა, არც ღვინის ძალაა მისთვის უცხო. ლექსში „შხამი“, რომელიც ბაჩანა ჩაბრატეშ თარგმნა, ასეთი ტაეპებია: „ბაზუსმა იცის, ვით შეამკოს ბნელი მიწური სასწაულებრივ დიდებულებით...“/. ექსტაზის საგალობელია ეს ნაწარმოები, გატაცების კიდებამდე გადაშვებისა, თავდავიწყებისა, უნაპირო აღმაფრენისა. გაფიქრებს: რა უფრო ნამდვილია, პოეტის მიერ შინაგანი აუცილებლობის ნიშნით შეთხზული იდეალური ხატი თუ შემთხვევითი რეალობით წარმოშობილი უმსგავსო სიტუაცია?/იმავე სათქმელს გვეუბნება „ფანჯრები“/.

ბოდლერის ცნობილი კითხვა: „რომელი საათია?“ და მისივე პასუხი: „თრობის საათია“ შთააგონებდა გალაკტიონს, როცა წერდა:

„იყო შარლ ბოდლერი: „მწარე და ძვირფასი

თრობის საათია, ღვინის საათია!“

ასე იძლეოდა პასუხს შეკითხვაზე –

რომელი საათია?“

მეოცე საუკუნის დასაწყისში ქართველები საინტერესო მოვლენების მოწმენი ვხვდებით. მოვიდა დიდი პოეტი და ქართული ლექსის უახლესი რეფორმაც მის სახელს დაუკავშირდა (თანაც – ორგზისი), მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ სადაც ჩაუღრმავდებიან გალაკტიონის ნოვაციებს, იქვე იელვებს „ცისფერყანწელთა“ სახელიც. ეს კოლორიტული ჯგუფი თავისი არტისტიზმით სავსე ეპატაუებით ლამაზად ჩაიწერა ქართველი მკითხველის ცნობიერებაში; ლამაზად იმიტომ, რომ გალაკტიონის კვალდაკვალ მათაც იგრძნეს სიახლის საჭიროება და ქართული ლექსის სივრცეში შთამბეჭდავად დაამკვიდრეს ის, რაც ევროპაში უკვე კარგად საცნაური იყო და იქნებ სიახლეს მიეყრადებულ ევროპელებს მოეზრებულები ჰქონდათ. მაშ ასე: XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში ევროპაში ვერლიბრის მომძლავრებას ქართულ სინამდვილეში ჰქონდა ექო, ჩვენთანაც გაჩნდა სურვილი დაარქივებული მხატვრული ფორმების გადახალისებისა. ყანწელებმა გაბედულად უსწორეს მხარი უფროს მეგობრად და მენტორად სახელდებულ გრიგოლ რობაქიძეს, ვისი ლექციებითა და ესეებით იწყება ქართული მოდერნიზმის იდეოლოგია /სიგუა 2008: 56/, დაფუძნდნენ 1915 წელს ქ. ქუთაისში, ხოლო 1918 წლიდან თბილისში განაგრძეს მოღვაწეობა. ოფიციალურად გაფორმდნენ 1916 წლიდან, როცა თავიანთი ჟურნალი გამოსცეს. როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, სახელწოდება მიიღეს სწორედ ჟურნალ „ცისფერი ყანწების“ მიხედვით. მათი სახელი იმთავითვე სიმბოლური ელფერით გამოირჩა. როგორც თვლიან, ცისფერი შორეულის, მიუწვდომლის, ე.ი. უკვე მძაფრი პოეტური იმპულსის მატარებელი ფერია, ხოლო ყანწი – შემოქმედებითი ექსტაზისა და ბოჰემური ყოფის სიმბოლო. მათი ჟურნალის სახელი მათივე ესთეტიკური კონცეპციის ორსიტყვიანი გადმოცემაა. მართებულად თვლის ქ. ნინიძე, რომ ეს სახე-

ლი „სრულყოფილად გადმოსცემს ჟურნალის პროგრამულ საფუძველს, მასში იმპლიცირებულ რამდენიმე ძირითად კონტექსტს, ამდენად, იგი მეტაფორული სახელია“ /ნინიძე 2009:151/. ცნობილია, რომ ჯგუფის წევრები ატარებდნენ პაოლოს მიერ არგვეთიდან ჩამოტანილ და გრავიორთან სამკერდე ნიშნებად გაკეთებულ მამლის დეზებს, რაც სწორედ რომ ჰგავს მინიატურულ ყანწებს. ვინ არიან ესენი? პაოლო იაშვილი, ტიცოან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, სანდრო ცირეკიძე, ალი არსენიშვილი, კოლაუ ნადირაძე, ნიკოლო მიწიშვილი, შალვა აფხაიძე, სერგო კლდიაშვილი, რაჟდენ გვეტაძე, ივანე ყიფიანი, გიონ საგანელი, ლელი ჯაფარიძე, შალვა კარმელი.

ქართული თავისუფალი ლექსის ისტორია XX ს.-ის 10-იანი წლებიდან ათთვლება. „იგი იმ სალექსო რეფორმის ორგანული ნაწილია, რომელიც გალაკტიონის თაოსნობით განხორციელდა და შედეგად მოიტანა ახალი ქართული პოეზიის ენა“ /ლბ. გე, დარბაისელი; 1/.

გალაკტიონთან ერთად ცისფერყანწელთა სახელებს უკავშირდება პირველი ვერლიბრის გამოჩენა ქართულ პოეზიაში. გალაკტიონის მეორე კრებულში (არ იქნება ზედმეტი ამის გახსენება) უკვე ექვსი ლექსია ამ ფორმით დაწერილი: „სამრეკლო უდაბნოში“, „ღრუბლები ოქროს ამურებით“, „ვინ არის ეს ქალი?“ „ფარდების შრიალი“, „ჩვენი საუკუნე“, „შიში“. გ. ტაბიძემ იგრძნო, რომ ახალი სუნთქვა უნდა გახსნოდა ქართულ ლექსსაც, არ უნდა ჩამორჩენოდა ევროპულ მოვლენებს და ამიტომაც წერდა: „თავისუფალი ლექსის დაფუძნებისთვის დაწერილია ჩემ მიერ მთელი რიგი ნაწარმოებები: „ჯონ რიდი“, ადგილები „პაციფიზმში“, „რევოლუციონურ საქართველოში“ და „ეპოქაში“ (ტაბიძე 1975: 178).

მსგავსი რამ იგრძნეს „ცისფერყანწელებმაც“. მართალია, ჩვენშიც და საზღვარგარეთაც ჰქონდა ვერლიბრის საინტერესო წინაფორმები, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: ვერლიბრი მოდერნის ფორმაა, მოდერნიზმის ეპოქის წარმონაქმნია. მიუხედავად იმისა, რომ გალაკტიონიც დაინტერესდა ვერლიბრით და ცისფერყანწელებიც მოჰყვებიან მას მხარდამხარ; მიუხედავად იმისა, რომ ამ ახალი ფორმის ფესვები ქართული ტრადიციული პოეზიის წიაღში შეიძ-

ლება ვიპოვოთ, კონვენციური ლექსი ისე დიდხანს იყო გაბატონებული, თავისუფალი ლექსის პირველი ნიმუშები აღიქმებოდა, როგორც უცხოური წარმონაქმნი, არაქართული მოვლენა და მკითხველს უჭირდა კეთილმოსურნედ დახვედროდა ამ სიახლეს. ფაქტია, რომ ვერლიბრის დამკვიდრების მძიმე ტვირთი მათ მოსინჯეს, მკითხველის ყურიც მათ შეაჩვიეს ამგვარ ლექსს, დააკვირეს სინტაქსურ საშუალებებს, რაც აქ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია; აზრობრივი თუ ემოციური ხასიათის გამეორებებს, სინტაქსურ მონაკვეთებში თითქოს „ზომის აქცენტების“ იმიტირებას და სხვა ხერხებს, რითაც ვერლიბრი იქცევა ყურადღებას.

„მძიმე ტვირთით“, ვთქვი და ის ვიგულისხმე, რომ ყოველი სიახლის აღქმას თან ახლავს სირთულე. სხვაგვარი მზაობა სჭირდება, ბაზის „ტოკატა და ფუგა“ (რე მინორი) ან მოცარტის „რეკვიემი“ რომ მოისმინო, მაგრამ არსებობს ატონალური მუსიკაც, რომელიც, რასაკვირველია, ტრადიციული ეფექტების მოლოდინს გაგიცრუებს. ამიტომაც /როგორც ლ. სტურუას უყვარს თქმა/ განსხვავებული განწყობით სჭირდება მოსმენა არნოლდ შონბერგის „გასხივოსნებულ ღამეს“ ან იგორ სტრავინსკის „წმინდა გაზაფხულს“. თუ კლასიკური ლექსის მხატვრულ არსენალს ელოდები ვერლიბრში, ბუნებრივია, სასტიკად იმედგაცრუებული დარჩები. აი, რას უნდა დაფიქრება. თუ ერთი სახის ლექსს მეორე სახის ნაწარმოების მზაობით მიუახლოვდები, გადაიკეტება ტექსტის კარიბჭე და არ გაგეხსნება, ვერ იმოძრავებ ავტორის იდენტობაში. ზოლო თუ სათანადო განწყობით მიეახლები ტექსტს, იგი კარს გაგიხსნის და ავტორის სულის რელიეფსაც უზადოდ დაგანახებს.

თუ კი პოეზია სულის უჩვეულო ვითარებაა და ადამიანი ამ მდგომარეობას გარკვეულ პოეტურ ფორმაში ისე მოაქცევს, რომ სული უდიდამოდ კი არ ჩაღონდეს, არამედ საკუთარი განუმეორებელი რაობით ფორიაქობდეს, ადიოდ-ჩადიოდეს ავტორის თვალჩაუწვდენელი წიაღიდან ზედაპირისაკენ და პირიქით, რა მნიშვნელობა აქვს, ეს ვერლიბრი იქნება, ვერბლანი თუ კონვენციური ლექსი?!

მაგრამ ამის თქმა იოლია დღეს, როდესაც შეგვიძლია მოვლენები კინოფირივით გადავახვიოთ და დღევანდელობაში გადმოვიდეთ. თან, თუ მეოცე საუკუნის ნი-იან წლებსაც მოვინიშნავთ

/გვიანდაბეჭდილ შოთა ჩანტლაძის ქმნილებებსაც გავიხსენებთ/, პერიოდს, რა დროიდანაც ვერლიბრი ისეთ სასიცოცხლო ძალას იკრებს, თითქმის ყველა ევროპულენოვანი პოეზიის ლამის ერთადერთ ფორმად მკვიდრდება, ცხადად გამოჩნდება, თუ რა სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა ეს ფორმა. მართალია, საბჭოთა იდეოლოგიამ და მასზე დაფუძნებულმა ლიტერატურულმა ცენზურამ მოდერნისტული ძიებები შებოჭა, შეაფერხა, მაგრამ ქართული ვერლიბრი 60-70-იანი წლებიდან კვლავ განახლდა, ახალი სული ჩაიღვა. თავიანთი ხმები გვასმინეს ლია სტურუაშ, ბესიკ ხარანაულმა, მამუკა წიკლაურმა, ჯარჯი ფხოველმა, გივი ალხაზიშვილმა... ვერლიბრი გაძლიერდა, ფერ-ხორციტ შეივსო, სასიცოცხლო ძალა გვიჩვენა.

მაგრამ დაუბრუნდეთ ისევ ქართული ვერლიბრის საწყის დროს, როდესაც ლექსი „ევროპული რადიუსით“ გაიმართა. მართებულია ზ. შათირიშვილის მოსაზრება, რომ ის აბსოლუტურად ახალი რაობა, რადიკალური გადახალისებაა ტრადიციული პოეტიკისა, ხოლო, მეორე მხრივ, საკუთარ ძირებს ბიბლიასა და ბიბლიის ე. წ. „პოეტურ წიგნებში“ (ფსალმუნები, იოხის წიგნი და ა. შ.) პოულობს.

რა რჩება ლექსს, როდესაც საკუთარი ნებით იხსნის ყველაზე ტრადიციულ, ყველაზე აღიარებულ სამკაულებს? რითმა ყურის ხიბლია, რიტმიც ყურის საცთურია. რითმა და მკვეთრად გამოხატული რიტმი რომ დათმოს ლექსმა, ამით უარი ეთქმის აკუსტიკურ ეფექტებს.

რას იძენს ლექსი ყოველივე ამის სანაცვლოდ?

იმას, რაც გულთთ საგრძნობია და გონით მისახვედრი. გულითა და ცნობიერებით წვდომა ღრმავდება. ტექსტი სხვა პლასტებში იხსნება. ღრმავდება ინტროსპექცია (ამაოდ როდი კამათობდნენ ტრადიციული ლექსისა და ვერლიბრის თემაზე შოთა ნიშნინიძე, მამუკა წიკლაური, გურამ ასათიანი, ჯანსუღ ღვინჯილია, აკაკი ბაქრაძე...).

სავსებით მისაღებია თ. ბარბაქაძის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ თანამედროვე ევროსიფიკაციაში მკვეთრად გამოჯნული დიონისური და აპოლონური საწყისებიდან „ტექნეს“ /ანუ დიონისურის/

დაწინაურებამ შეუწყო ხელი თავისუფალი ლექსის განვითარებას /ზარბაქაძე 2009:64/.

რითმებს დაუმორჩილებელი სიმძაფრე, მუხტებჩაგროვილი სიტყვები აქვს გრიგოლ რობაქიძეს, მზის ალზი და „თავწაჭრილი გრივალი“ ბინადრობს მის კერლიბრში „მზის ნარქენი“:

„ქალი მოვიტაცე,

ცხენზე შემოვიგდე დედალი ავაზა.

ტანი დაყურსული გავშხვართე უნაგირზე.

თეთრი თეძოების ვიხილე გახელბა.

ხტოდენ ატეხილი ავზორცი მუხლები.

და თვითონ ნადირი გავხდი მე ნადირი.

კოცნა კბენა იყო.

ალერსი – დანა.“

აი, როგორი ენერგიით გაჯერებული ლექსიკური ერთეულები აქვს ავტორს. კერლიბრში განცდის საწყისი იმპულსები თითქოს უფრო გზახსნილად გადმოედის, შენარჩუნებული აქვს სიცინცხალე. ავტორი იმთავითვე გრძნობს, რომ კერლიბრი პოეტური მუხტის განელება კი არ არის, პირიქით, სულ სხვა ენერგიით ავსებაა, დიონისური თრობაა, რითმებში რომ კერ გადაითვლება და მოკლე ტაქტებში ჩამწყვედული მონოტონური რიტმი რომ არ ჰყოფნის სასუნთქად.

არანაკლებ საინტერესოა კერლიბრი „ირრუბაქიძე“.

საკუთარი ფესვები მოისინჯა პოეტმა გრიგოლ რობაქიძემ შემდეგ ხილვაში:

„მე მაშინ ბავშვი ვიყავ.

ველზე მიმეძინა.

იყო დიდი ბუზა და ტიტველი შუა დღე.

იყო მწვანე ხავსი და ყვითელი კალო.

როცა გამეღვიძა –

სახელოებში ხელიკები დავინახე.

მე არ მიკივლია:

ეს იყო მზის ნიშანი.“

სამყაროსთან ჰარმონიაში მყოფი პატარა ხალხის სახით იხილა საკუთარი ბავშვობა, შემდეგ კი ისევ შორი მითოლოგიური ხილვები აუცურდა თვალწინ: ალექსანდრე მაკედონელის ძლევა-

სილი არმია და თავლაში ეგეოსის ზღვაში მდებარე კუნძულ პატ-მოსიდან ჩამოყვანილი დაურევბული ცხენი, რომელსაც ქვესკნელის გუგუნი ესმის და გრძნობს მიწისძვრებს; „კარდუსთან“ მონოლითურ ერთანობაში გასააზრებელი „რისხვარი მარტორქა“, რომელსაც სიახლოვეს ვერავინ ეკარება, გარდა ლირიკული გმირისა, ის კი უახლოვდება ნინოს ნაწნავებით ხელში... ამგვარ მითოლოგიურ შორეთში ხედავს საკუთარ თავს თუ თავის წინაპარს რობაქიძე-კარდუს მარტორქას ავი სუნთქვა აქვს, ზეგვების ქარბორბალად ატორტმანებს მთელ ევროპას. ლექსი თავდება ასე:

„სიტყვაც ზომ მაგარია:

ირრუბაქიძე...“

მოკლე ექსპრესიულ ტაქებს ისეთი დინამიკა შემოაქვს, აქამდე რომ არ განეცადა ქართველ მკითხველს. არც რითმაა სად-მე და არც დროის მოკლე დისტანციაზე დასაფიქსირებელი მონოტონური რიტმი. მოუხედავად ამისა, ლექსს ჩამორევი ზიბლი აქვს ამ ტრადიციული ატრიბუტების გარეშეც.

პაოლო იაშვილი, ბორის პასტერნაკის დახასიათებით, ბრწყინვალე, მაღალი წრის ადამიანი, ძალზე განათლებული... ნამდვილი ევროპელი“ /**პასტერნაკი 2004: 71**/, სიახლის წყურვილით ატანილი, 1913 წელს სასწავლებლად მიემართება პარიზში და ლუვრთან არსებულ ხელოვნების ინსტიტუტში შედის. ახალი ფორმების ძიებამ იგი ფასეულობათა გადაფასებამდე მიიყვანა. იქ პაოლო გაიტაცა მხატვრობამ. ამასთან ერთად სწავლობდა ფრანგულ პოეზიას. დაუახლოვდა პიკასოს, აპოლინერს, მოდილიანის, მაგრამ მხატვრობას არ გაჰყოლია. დაინტერესდა სიმბოლისტების შემოქმედებით, მათი ესთეტიკით. მან სულის საზრდო იპოვა მათთან. 1915 წელს ბრუნდება ქუთაისში, აქტიურად ერთვება ლიტერატურულ ცხოვრებაში და რედაქტორობს ჟურნალებს: „ოქროს ვერდი“ და „ცისფერი ყანწები“. პოეტი, როგორც თავად ამბობს ლექსში „ევროპა“, გამოექცა მსოფლიო ომის ცეცხლსა და „ევროპის ქაოსს“. ავთანდილ ნიკოლეიშვილი თვლის, რომ „ლექსი „ევროპა“ ქართულ პოეზიაში ვერლიბრის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია“ (ნიკოლეიშვილი 1994:491).

პაოლომ მსოფლიო ომის აბოზოქრება პარიზში ნახა და განიცადა, ამიტომ მისმა ცნობიერებამ შემოინახა საბრძოლო ბატა-

ლიები. პოეტი ლექსში აღადგენს ამ განწყობილებას. შექმნილმა მძიმე ვითარებამ იძულებული გახადა, მიეტოვებინა პარიზი. მას ახსოვს ის სისხლიანი დღეები, რომლებიც ასეთ კადრებად ლაგდება ლექსში:

„გამოვექეცი ევროპის ქაოსს,
სისხლს,
დანგრეულ რეიმის ტაძარს,
უზარმაზარ ტანკების ქშენას,
რეინის ირგვლივ თაობათა გადაშენებას.“

ავტორის სულსა და არსებაში აღიბეჭდა პარიზში, პერ ლა-შეზის სასაფლაოზე უპატრონოდ მიტოვებული ქართველი ლეგიონერის – ბუჭუტა აბაშიძის საფლავი:

„პარიზში დამრჩა ერთი საფლავი,
ლეგიონის ორდენის წვერი,
აღმოსავლეთში განთქმული გმირი
და ქუთაისში გადამტანი რევოლუციის
(1905)

მკვდარი მარნასთან,
პერ ლაშეზზე გასვენებული:
ბუჭუტა აბაშიძე.“

საყოველთაოდ მიღებული განმარტების თანახმად, ვერლიბრი ურითმო ლექსია (თუმცა იგი შეიძლება სპორადულად გაჩნდეს ტაქტში), რომლის პწყარები არათანაზომიერია. ვერლიბრში მარცვალთა რაოდენობა თავისუფალია და ასევეა სტროფული კომპოზიცია. ვერლიბრში სტროფს ენაცვლება სინტაქსური მონაკვეთები. მიუხედავად ამისა, აუცილებელია ტექსტის ტაქებად განლაგება და რიტმულ-ინტონაციური შეთანაბრება.

სწორედ ასეა დაწერილი პ. იაშვილის ლექსი „წერილი დედას“, რომელშიც სოფლის გახსენება ამძაფრებს ქალაქის აუტანელ სინამდვილეს. ზემო იმერეთის სოფ. არგვეთში დაიბადა პოეტი და 8 წლამდე იქ იზრდებოდა. შემდეგ ცხოვრება უზდებოდა ქალაქებში: ქუთაისში, თბილისში, პარიზში... ქალაქურ გარემოს ვერ ეგუება ღირიკული გმირი. იგი დედას სთხოვს, ილოცოს მასზე, ხოლო ღმერთს იმას ეკედრება, დედას ჩემზე ლოცვა აპატიეო. დედის ხილვა ქოთურ სამყაროში ნათელმოსილი რაობაა პოეტისათ-

ვის. სოფლის სურათები დინამიკურად ჩნდება: ეს ის ადგილია, რომელშიაც ლირიკული გმირი ამჟამად არ არის („დავტოვე სოფელი“). მას იგი იხსენებს, როგორც „მყუდრო სამყოფელს“. ქვიტკირის მარნები, კატის კნუტები, სიმინდის ყანა – ეს სოფლის ატრიბუტებია. ქალაქი კინტოს პროფილით შემოდის ლექსში. ქუჩებში უცხოდ გრძნობს თავს ლირიკული გმირი:

„და დავიკუნტები

ქალაქის ქუჩებში მე – სალახანა.“

სოფლის სურათებს ახლავს ტირილის ხმები, რაც მინიშნებაა სიღუბნეობაზე, უბედურებაზე, მაგრამ ამასთან ერთად სოფელი ალალაია, მაღალზნეობრივი. ქალაქის სიმბოლოდ ყელსახვევი და ხელთათმანი – ოფიციალური ყოფის ატრიბუტები სახელდება. „იქნებ ჩვენ თბილისი ზვალ ყველამ დავტოვოთ“, ეს სიტყვები იმაზე მიგვანიშნებს, რომ პოეტს ქალაქში უჭირს გაძლება. ლექსში ერთადერთი ტროპია, შედარება: პოეტი სიცივეში ჩალურჯებულ თვალის ფერს ვაზის ფოთოლზე დარჩენილი შაბიამნის ელფერს ადარებს. ეს პოეტური ხერხი აერთიანებს ქალაქისა და სოფლის ხილვას. ქალაქი სიცივეს ტოვებს სულში, სოფელი – სითბოს.

ლექსი დაწერილია ვერლიბრის პრინციპით, თუმცა აქ ჯერაც ჩანს ტრადიციული რიტმის კვალი და რითმაც აქვეა. ეს არის შუალედური რაობა ვერლიბრისა და ტრადიციულ ლექსს შორის.

„ფარმაკანგების ქალაქში“ 1916 წლით არის დათარიღებული. აქ რიტმი ვერლიბრისაა, მაგრამ ტაქეები ბოლორითმოვანია. თითქოს ვერლიბრი და კონვენციური ლექსი შეაჯვარეს. ასეთივე განცდას ბადებს „წითელი ხარი“. პაოლო იაშვილი ვერ ელევად რითმას ვერლიბრშიც. ვერ ვიტყვით, რომ აქ რითმას სპორადული, შემთხვევითი ხასიათი აქვს.

სამყაროს პოეტური ათვისების ახალი ფორმა – ვერლიბრი არანაკლებ აინტერესებდა ტიციან ტაბიძეს. ჯერ კიდევ ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში სწავლის პერიოდიდან ინტერესდება იგი ფრანგი და რუსი სიმბოლისტებით. წერილში „ცისფერი ყანწებით“ ტიციანი დაუნდობელ ბრძოლას უცხადებს ბატონ შაბლონს. ვნახოთ, როგორ გამოვლინდა ეს ვერლიბრის სფეროში. დაგაკვირდეთ ლექსს „ცხენი ანგელოსით“. ჟურნალ „ლომისის“ ირგვლივ შემოკ-

რებილმა მწერლებმა როდესაც პოეზიის მეფის ტიტულის მისაღებად კონკურსი გამოაცხადეს, ტიციანს წარუდგენია „ცხენი ანგელოსით“. ამ ლექსში ეროვნული ყოფის მწვავე პრობლემებია. შინაარსით იგი მრავალპლანიანია. საუკუნეთა წიაღში ჩაკარგულ ეროვნული ისტორიის სათავეებზე ფიქრობს პოეტი; იხსენებს ქიშკრიისა და ქალდეას ტომებს. ამას მოჰყვება ორპირის პეიზაჟის აღწერა, რომლის ატრიბუტებიცაა: მალარია, ჭაობი, ყანჩა. ძირითად ნაწილში ავტორი მოგვიწოდებს ეროვნული ცნობიერების შენარჩუნებისაკენ („სიონში მღერიან „არშინ მალაღანს“).

სიონი ქართული კულტურის კრებითი სახეა. მრავალფაგიანი რომ „არშინ მალაღანმა“ შეცვალა, ეს ფაქტი ეროვნული სახის დაკარგვაზე მიგვანიშნებს.

ტიციანის ეს ლექსი ტიპური ვერლიბრია. ფიქსირდება თავისებურება: მონაკვეთები რეფრენით ბოლოვდება:

„აპოკალიპსის თეთრი იმედი,

ცხენი ანგელოსით...“

(რომ გადმოვიბრძნოთ XX ასწლეულის დასაწყისიდან ჩვენს თანამედროვეობაში, ამგვარი ხასიათის რეფრენს დავაფიქსირებთ პაატა შამუგიას ვერლიბრში).

„ორპირის ოქროპირი“- აქ ამეტყველებულია ბაყაყი, რომელიც ამბობს, რომ რომანტიზმის დროება წასულია:

„საქართველოში ყოველ ჭორფლიან ქალს

თავის საკუთარი ჰყავდა პოეტი.

დღეს ღვთისმშობელი ძირს რომ ჩამოვიდეს,

მითხარით, მართლა ვინ ეტყვის ლექსს?“

პოეტმა გამოხატა ირონიული დამოკიდებულება ქვეყანაში მიმდინარე სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის მისამართით, რაკი იგი სულიერი ღირებულებების გაუფასურების ფონზე მიმდინარეობდა.

რაც შეეხება გამეორების ვარიაციულ სახესხვაობას, იგი მიიყრობს ყურადღებას სანდრო ცირეკიდის ვერლიბრში „სპლინი“. აქ სინტაქსურ მონაკვეთებს იწყებს სიტყვათშეხამება „მთვარეა და ქარი“, რაც ერთ მთლიანობად კრავს ნაწარმოებს.

„ცისფერყანწულებში“ მკვეთრად განსხვავებული ხელწერით გამოირჩა სანდრო ცირეკიძე. იგი, ფორმის თვალსაზრისით, თავის

ნოვაციებში უფრო შორს წავიდა, ვიდრე მისი თანამოკალმენი. მან თითქოს პროზა-პოეზიის საკრალური ზღვარი გადაიარა. „თითქოს“-მეთქი რომ ვთქვი, იმას ვგულისხმობ, რომ მოჩვენებითია ეს ზღვრის მოშლა. ს. ცირეკიძე, როგორც ვერლიბრის ერთ-ერთი პირველი თეორეტიკოსი, შეიძლება წერდა კიდევ თავისუფალი ლექსისა და პროზის შერწყმაზე /წერილი „ორსახა იანუსი“ ე. „შვილდოსანში“/, პრაქტიკულადაც თამამად მიიწვედა პროზა-პოეზიის მიჯნისაკენ, მაგრამ ყოველთვის მშვიდობიანად გადიოდა ბეწვის ხიდზე, რჩებოდა პოეზიის საუფლოში. სინამდვილეში იგი პოეტურის საზღვრებიდან არასოდეს გადიოდა, ძლიერ შინაგან ექსპრესიას გაგრძნობინებს სიტყვებში და ეს ისე ხდება, რომ მუდმივად გესმის შორეული კამერტონი თავისებური რიტმისა. ამის დასტურად მოუვხმობ ფრაგმენტს: „შეთრთოლდება ნანგრევი, ნელინელ აიმართება მარმარილოს თალები, გადამხმარი ბუჩქნარი იავარდით აყვავდება, აწანწარდებიან ოქროთი მოჭედილი შადრევნები, სიყვარულის ზღაპარზე ალაპარაკდება ვერცხლის წყარო, დღისით რომ ათასწლოვან ცაცხვის ძირში იმალება, ჩუქურთმიან ფანჯრებში შუქი ათამაშდება...“

ვერლიბრის ფორმისამებრ რომ განვთავსოთ ტაყები, მივიღებთ შემდეგს:

„შეთრთოლდება ნანგრევი, /7 მარცვალ/
 ნელინელ აიმართება მარმარილოს თალები, /15 მარცვალ/
 გადამხმარი ბუჩქნარი იავარდით აყვავდება, /15 მარცვალ/
 აწანწარდებიან ოქროთი მოჭედილი შადრევნები, /17 მარცვალ/
 სიყვარულის ზღაპარზე ალაპარაკდება ვერცხლის წყარო,
 /17 მარცვალ/

დღისით რომ ათასწლოვან ცაცხვის ძირში იმალება; /15 მარცვალ/
 ჩუქურთმიან ფანჯრებში შუქი ათამაშდება...“ /14 მარცვალ/

როგორც ვხედავთ, მონაცვლეობს 15 და 17-მარცვლიანი ტაყები, ხოლო შვიდმარცვლიანი პწკარი აღიქმება როგორც 14-მარცვლიანის ნახევარი.

ასე რომც არ გავამახვილოთ სმენა და მარცვლებსაც რომ არ დავაკვირდეთ, სინტაქსური მონაკვეთების გამოვლენას მაინც უმაღვე დავაფიქსირებთ. ავტორმა პოეტური ხილვა მოიმარჯვა,

როგორც საკუთარი სათქმელის ემოციური გამოხატვის ფორმა, უხილავის გათვალსაზრისით, რეალობის არსის შეცნობა.

„რანდთა ლანდები“ თავის ნარატივის გეთავაზობს და მირაჟის თემაზეა აგებული. მთის ზავსიან ნანგრევში შებინდებისთანავე გარდასული სინამდვილე ბრუნდება, თითქოს დროის ჩარხი პირუკუ დატრიალდეს: მარმარილოს თალები ისევ აიძვრებიან, ჭკნობა უკან დაიხვეს და გადამხმარ გზას სუნთქვა ჩაუდგება წიაღში, იაკარდი ამოყვავილდება, ჩუქურთმიან ფანჯრებში წარსული აღსდგება. ლალითა და ბრილიანტით მოოჭვილ ტახტზე დედოფალი ზის და დიდებულებს შესჩივის, რომ ბარის მეფე მის მოტაცებას აპირებს. დიდებულები ლეკურების ჩხარუნით გამოხატავენ მზაობას, რომ სიცოცხლის ფასად დაიცავენ. ყველაფერი მშვენიერია, დიდებული, სიცოცხლით სავსე... მაგრამ შემოიპარება რიჟრაჟი, უღმობელი სინამდვილის დრო. აჩრდილები დნებიან, მარმარილოს თალებს ნანგრევების სიციხადე ცვლის, ზავსმოღებული.“ ს. ცირეკიძის ამ მირაჟს მოუხდა კიდევ პროზის ფორმასთან მიახლოება. ის, რაც ავტორმა შემოგეთავაზა, მხოლოდ ჰგავს პროზას, მაგრამ პროზა არ არის, ინარჩუნებს პოეტურ სინატიფეს, ყრუ კამერტონად მოჰყვება შორეული განცდა თავისებური რიტმისა. კონტრასტული გადასვლა რეალურიდან ირეალურში და პირუკუ – ეს არის რაობა, რომელიც ქმნის მხატვრულ ეფექტს. უღმობელია სინამდვილე, შეუწყნარებელია სიციხადე. პროზასთან მიახლოებული ფორმა აღმოჩნდა ის ყალიბი, რომელმაც კარგად გამოხატა ზილვაში ექსტაზური აღმაფრენა და რეალობაში – ძირს დანარცხება. ეს ის ინტუიციური ზილვაა, საგნობრივიდან უფრო მაღალ რეალობაში რომ გადავყავართ და ამ გადასვლის პროცესში მარადიულის კონტურები რომ ისახება. ასე იხსნება სამყაროს იდუმალი სახე, ადამიანის თვალსაწიერი ფართოვდება, განიზიდება ოთხივე მხარეს და შევიცნობთ უხილავს: ლირიკული გმირი გარბის მტერადქცევის აბსურდული რეალობიდან, განიცდის წუთისოფლის ცვალებადობას. ნანგრევებადმდელ სასახლეში სჯობია მისთვის. მირაჟი სასურველია, რეალობა – ზურგსაქცევი.

„მთვარეულის“ ნარატივი მსგავსია: გიჟი კოლოფებში აგროვებს მთვარის შუქს, ახვევს ფერადებში და უბეში ინახავს. მოგვიანებით, როდესაც კრძალვით ხსნის კოლოფებს, სადღაა მთვარის

სიმიდირე?! კოლოფებში მხოლოდ ღამეა. ლირიკული გმირისთვის მტკივნეულია ეს იმედგაცრუება. ის ტირის. გამჭვირვალეა სათქმელი: სულიერ სინატიფეს მიყურადებული ადამიანი პრაქტიკული თვალსაზრისით გიჟს ჰგავს. მთვარეული უწოდა ავტორმა ამ ლირიკულ გმირს და სათაურშიც ეს სიტყვა აიტანა, შიგ ტექსტში კი გიჟს უწოდებს მას. ორი რაკურსი, ორი თვალთახედვა უპირისპირდება ერთმანეთს: ერთი ხედავს შიგნიდან გვიჩვენებს ლირიკულ გმირს და ესმის მისი, მეორე პრაგმატული გარესინამდვილიდან შეავლებს თვალს და გიჟს უწოდებს. ფორმაც ასეთი მოითხოვა სათქმელმა.

ჩვენ მიერ მოხმობილი ორივე ნაწარმოები ესკიზსა ჰგავს, ზოგად ხაზებში გაკვლებულია კონტურები, რეალობასა და წარმოსახვას შორის არსებულ საზარელ სხვაობას რომ ასახავს. ეს სულის ტკენა და სასტიკ რეალობას შეჯახება სიმბოლისტი პოეტის მიერ, რომელიც თამამად შეიჭრა საკუთარ ნოვაციებში, ვერა და ვერ გამოისახებოდა ჰარმონიულ კონვენციურ ლექსში. აქაც ინტუიციას ენდობა ავტორი და მას კი პროზის ზღვრამდე მიჰყავს იგი. იმსხვერვეა ილუზიები და ავტორი უარს ამბობს რითმაზეც, საქანელას პრინციპით ამოძრავებულ რიტმზე, იოლად დასაფიქსირებელ სინტაქსურ მონაკვეთებზეც კი. ოცნება ღამაზია, მირაჟი – სასურველი, მაგრამ არასაგნობრივი, სინამდვილე კი მაზინჯია, სასტიკად სუსხიანი, წარმოსახვის ავად ჩამომამსხვერველი, მაგრამ რეალურად არსებული. ხელოვანის ფაქიზი ბუნება ეხლება გარერეალობის სისაზარდეს და სწორედ ამგვარ ფორმას ირჩევს თვითგამოხატვისათვის. მიღებული რაობის ინტუიციური ხილვა – ეს თავისებური მისტიკური გზაა სამყაროს საიდუმლოებისაკენ; ეს სიმბოლისტებისათვის დამახასიათებელი ტრანსცენდენტულის წვდომის ცდაა. ს. ცირეკიძესთან იგი პროზას მიახლოებული პოეზიის ფორმით გამოისახება. ეს მიახლოება საზიფათო ზღვარს უახლოვდება, მაგრამ როდი ითქვიფება პროზაში, ყოველთვის ინარჩუნებს იდუმალად მოსახელთებელ პოეტურ იმპულსებს.

„ბევრი კოლოფია ბადის ნარვალში. ყველა აკრიფა გიჟმა, ყველა გაავსო მთვარემ, პირდამტკნარ დედოფალს რომ ჰგავს ცისფერ ფარჩაში, უზვად აბნევს ოქროს შუქს ჭლექიან ხმებს და ბადის ბილიკებს...“

დავაწყოთ ტაეპები ვერლიბრისებურად:
„ბევრი კოლოფია ბალის ნარვალში. /11 მარცვალ/
ყველა აკრიფა გიჟმა, /7 მარცვალ/
ყველა გაავსო მთვარემ, /7 მარცვალ/
პირღამჭკნარ დედოფალს რომ ჰგავს ცისფერ ფარჩაში,

/13 მარცვალ/

უხვად აბნევს ოქროს შუქს ჭლექიან ზმებსა და ბალის ბილიკებს...“

/18 მარცვალ/

აკუსტიკური თვალსაზრისით, რიტმის რეჟიმში „მუშაობს“ მეორე და მესამე ტაეპი, ხოლო თერამეტმარცვლიანი ტაეპიც 11+7-ის თანაფარდობაში აღიქმება. მოგეხსენებათ, ვერლიბრში სულაც არ არის აუცილებელი ყველა ტაეპში ფიქსირდებოდეს რიტმული კანონზომიერება; მაშინ იგი არც იქნება ვერლიბრი. ცირეკიძესთან გარკვეულ რიტმულ მონაკვეთებს რომ ჩაექსოვა რიტმულად შეუთანაბრებული სეგმენტები, ეგ არის სწორედ ვერლიბრის თავისებურება. არ ვიცი, რამდენად დამაჯერებლად გადმოვეცი, მაგრამ ამ ავტორის ტექსტების კითხვისას მუდმივად მღევს განცდა, რომ პოეზიის სფეროში ვარ.

ვალერიან გაფრინდაშვილის „ბოჰემის მონოლოგი“ განცდის სიმძაფრით მოხიბლავს მკითხველს. შეიძლება აქ დავინახოთ ეპატაჟური სითამამეც. თვითმკვლელობისკენ სწრაფვა შეიძლება პოეზიისთვის თვითშეწირვად ჩავუთვალოთ ავტორს. ასევე ბოჰემაც შეიძლება თავისუფლების სიმბოლოდ მივიჩნიოთ, ხოლო სიგიჟე – ერთგვარ ესთეტიკურ ნიღბად, რომელიც საშუალებას გაძლევს, იყო მართალი:

„სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა

გარდა თვითმკვლელობის.

არა მსურს ვიყო ვიკტორ ჰიუგო ან აკაკი,

მე მირჩევნია დავიღუპო, როგორც ბოჰემა.

სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა

გარდა სიგიჟის.“

როგორც ვხედავთ, ცისფერყანწულებმა იგრძნეს სამყაროში დარღვეული ჰარმონია, ანაქრონიზმად ჩათვალეს თვითგამოხატვის სტანდარტული საშუალებები, იწყეს ახალი ვერსიფიკაციული ხერხების ძებნა. მათი ხედვა გახდა ინტროსპექტული, შემოიჭრა მედი-

ტაციური ნაკადი, მოჭარბდა ყოფითი დეტალები, რომელთაც სიმბოლური მნიშვნელობა მიენიჭა. ჰაერივით აუცილებელი გახდა ახალი პოეტური სიტყვა. მიუხედავად იმისა, რომ ახალი ვერ არის უცებ აღქმადი, ეს მომგებიანად ჩათვალეს ყანწელებმა. მათი თვალთახედვით, პოეზია ბუნებით არისტოკრატიულია. კარგ პოეტებს ერთეულები კითხულობენ. პოეზია სიმაღლეა, რომლის დაღაშქვრა ყველას არ შეუძლია.

თუ ლექსიდან კრეატიული ენერგია მოდის და დამამაგნიტებელი ძალა, რაც ერთდროულად იმოქმედებს გულსა და გონებაზე, რა მნიშვნელობა აქვს ფორმას?! ამგვარი რამ შეიძლება გადმოგეცეს კონვენციური ლექსიდანაც, კერბლანიდანაც და ვერლიბრიდანაც.

ვთქვი, რა მნიშვნელობა აქვს ფორმას-მეთქი, არა და მაშინ მნიშვნელობა დიდი ჰქონდა: ფორმათა სხვადასხვაობა გაჩნდა, რამაც გადახალისების, განახლების იმპულსები მოიყოლა თან, სიახლის მოლოდინი მოიტანა.

ქართული ლექსმცოდნეობა იმთავითვე დაინტერესდა ვერლიბრის თეორიული დამუშავებით. დაიწერა შალვა აფხაიძის, გრიგოლ ცეცხლაძისა და სანდრო ცირეკიძის წერილები. ამ ავტორთა შეხედულებები დღეს, ისტორიული თვალსაზრისით, ფასეულია /**ბარბაქაძე 2011 : 139-154/**.

თანამედროვე ქართულ ვერლიბრში ორ მაგისტრალს ხედავენ: ბესიკ ხარანაულის პროზისკენ გადახრილ ინტონაციურ-სამეტყველო ხაზს, რომელიც ადრინდელ ნაწერებშიც გამოვლინდა („კარტოფილის ამოღება“) და დღემდე საცნაურია; მეორე განშტოებაა ლია სტურუას ხაზი — ლექსი, დახუნძლული არამოტივირებული მეტაფორებით. ამ ხაზს აგრძელებს ახალგაზრდა პოეტი კატო ჯავახიშვილი /1. “შენიდან ჩემამდე“, თბ., „საარი“, 2008 წ., 2. „მარცხნივ“, თბ., „საუნჯე“, 2010 წ., 3. „ჭუპრი“, თბ., „საუნჯე“, 2011 წ., 4. „ნაცვალი სახელი“, საუნჯე, 2012 წ./ . მის პოეზიაში სახეები სტიქიასავით მოდის. ეს არის ქვეცნობიერის სახილველ რაობად გადაქცევა. მკითხველი თითქოს აზრის წინარეგანცდის გამოცდილებას იძენს; აღმოჩნდება იმ სამყაროში, როდესაც სათქმელი ინტუიციურად მოირგებს სიტყვიერ სამოსს და იგი სულ მეტაფორებითაა მოქსოვილი. აზრი რაკი დადგენისა და ჩამოყალიბე-

ბის მომენტშია, ელვისებურად იკრებს სიტყვებს. მეტყველების სტრუქტურა აქ თავისებურია, სათქმელი შემჭიდროებულია. კატოს ენობრივ ქსოვილს ახასიათებს ფრაგმენტულობა. აქ ფრაზა შეიძლება იყოს ნაწყვეტ-ნაწყვეტი. კრება სრული წინადადებები. სიტყვები გამოტოვებულია, მაგრამ ჩაღრმავებული მკითხველისთვის – იოლად აღსადგენი. ერთი სიტყვით, ქვეცნობიერის სამეტყველო ფორმით ამოყირავების მოწმენი ეხდებით.

გამოჩნდა ახალგაზრდა პოეტი გიორგი კეკელიძე /“ოდები“, თბ., 2008 წ., 2011 წელს კი გამომც. „სიესტამ“ სერიიდან „წიგნი თევზზე“ დაბეჭდა პოემა „ყორანი“. ავტორმა რომ წიგნს „ოდები“ დაარქვა, ეს ერთგვარი პოსტმოდერნისტული თამაშია. სინამდვილეში თავისი შინაგანი ბუნებით აქ ანტიოდის განწყობილებებია. ლიტერატურისმცოდნენი ალაპარაკდნენ ვერლიბრის ახალ გზაზე. კეკელიძემ ვერლიბრი ფოლკლორს შეუზავა. მისი პოეტური სინტაქსი ფოლკლორის ზაზით მოდის. პოეტი გულდადინჯებით მუშაობს ფრაზეოლოგიზმებზე. მისი სიტყვათშეხამებები ენის გაქვავებულ ფორმებს უახლოვდება. ფოლკლორთან შინაგანი კავშირი აერთიანებს პოეტს და ეს ორიგინალურად ვლინდება მის ნაწარმოებებში. ახასიათებს იდიომების თავისებური გადათამაშება. კიდევ ერთი თავისებურება: ბევრ მის ლექსს ახლავს თანამოსამსმენ მელოდიაზე მითითება.

ვერლიბრის სფეროში საკუთარი გზა ცალკე გაჭრა პაატა შამუგიამ, პოეტმა, რომელიც დაუნდობლად ცხრილავს საკუთარ ტექსტებს და გამოსცემს მოცულობით მოკრძალებულ კრებულებს / „რევოლუცია №13“, თბ., 2005 წ., „უპირატესობა“, თბ., 2010 წ., „დაუჯდომელი“, თბ., 2011 წ./ . პოეტური იმიჯის ცვლით, საგნებისა და მოვლენების ჩამონათვალში აღნუსხვის სურვილითა და პოპ-კულტურის ელემენტების გამოყენებით პაატას ადარებენ თანამედროვე ამერიკელ პოეტ შეინ ელისონსა და თანამედროვე რუს პოეტ ვალერი ნუგატოვს. ლიტერატურისმცოდნენი იმიჯების მრავალფეროვნებაზე საუბრობენ მის პოეზიაში; თვლიან, რომ აქ ერთმანეთს ენაცვლება პოეტი-ექსპერტი, პოეტი-ტრიბუნი, პოეტი-ლირიკოსი, პოეტი – მლოცველი, პოეტი – დემიურგი... ავტორი არ უფრთხის სახიფათო პოლიტიკურ მოტივებს. შეუძლია საკუთარი შინაგანი აბოზი რელიგიური ჰიმნის ფორმითაც მიაწოდოს მკით-

ხველს. პ. შამუგია - ეს გახლავთ პოეტი, რომელიც თვლის, რომ უნდა იყოს ხალხის ფარული სურვილების მესაიდუმლე, მის სუნთქვას მიჟურადებული, მისივე სიზმრების ნათელმზილველი; ავტორი, რომლისთვისაც ლექსი ორმაგი ჯაშუშია, გარემომცველი სინამდვილის კამერტონია, მაგრამ ავტორის შინაგანი ილუმალებანიც გამოაქვს საქვეყნოდ.

ყველაფერი ეს მღვრიე მაჭარივით წამოიყოლა თან ვერლიბრმა დასაწყისიდანვე. შემდეგ დაიწმინდა, ამა თუ იმ შემოქმედთან სპეციფიკური სახე მიიღო. თუ თითოეულ თავისებურებას ჩანასახის ფორმით საწყის ეტაპზე დაწერილ ლექსებში დავუწყებთ ძებნას, ვიპოვით კიდევ.

თანამედროვეთაგან მე დავასახელე ტიპური იერსახის შემოქმედები, რომელთაც მკვეთრად გამოხატული თავისებურებანი ახასიათებთ. რასაკვირველია, მათ გარდა ბევრი შემოქმედი წერს ვერლიბრს, მაგრამ ამ ფორმატში მათ სიმრავლეზე საუბარი შეუძლებელია.

ასე რომ, ვერლიბრის დამკვიდრება სასიცოცხლოდ აუცილებელი იყო ქართული პოეზიისთვის, რაც ისტორიული მნიშვნელობის დამსახურებად ჩათვლებათ გალაკტიონთან ერთად „ცისფერყანწულებსაც“.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. **ბარბაქაძე 2009:** ბარბაქაძე თ., ქართული კომბინატორული ლიტერატურა –ტრადიციისა და პოსტმოდერნიზმის ფონზე, წიგნში: ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები, მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, ნაწილი პირველი, თბ., 2009 წ.
2. **ბარბაქაძე 2010 :** ბარბაქაძე თ., ლირიკის ჟანრები, თბ., ლიტინსტიტუტი, 2010 წ.
3. **ბარბაქაძე 2011:** ბარბაქაძე თ, ქართული ვერლიბრის პირველი მკვლევარი, წიგნში „ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორია“, თბ., ლიტინსტიტუტი, 2011 წ.
4. **ბარბაქაძე 2009:** ბარბაქაძე ც., პოეზიის სემიოტიკა, თბ., გამომც. „უნივერსალი“, 2009 წ.
5. **ბარტი 1989:** Барт Р. Избранные работы, Семиотика и Поэтика, М., 1989.
6. **ბოდღერი 2010:** ბოდღერი შარლ, „რომანტიკული ხელოვნების შესახებ“ წიგნში: ლიტერატურის თეორია, ქრესტომათია, ნაწილი II, თბ., ლიტინსტიტუტი, 2010 წ.
7. **ვენტური 1984:** ვენტური ლიონელო, მანდან ლოტრეკამდე, თბ., გამომც. „ნაკადული“, 1984.
8. **კუპრეიშვილი 2009:** კუპრეიშვილი ნ., „ქართული კრიტიკა რეცეფციული ესთეტიკის სათავეებთან“, ჟ. „სჯანი“, 2009 წ., № 10.
9. **ლობ. გე. გელაშვილი:** გელაშვილი ნ., ესე „თანამედროვედ ყოფნის ნიშნები“.
10. **ლობ. გე. დარბაისელი:** დარბაისელი ნ., ესე „ტოტალიტარიზმი, შემოქმედებითი თავისუფლება და თავისუფალი ლექსი.“
8. **ნიკოლეიშვილი 1994 :** ნიკოლეიშვილი ა., ქუთაისი, „მოწამეთა“, 1994 წ.
9. **ნინიძე 2009:** ნინიძე ქ., მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქართული ლიტერატურული პერიოდიკის დასახელებები და ლიტერატურის პოლიტიკის საკითხები, წიგნში: ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები, საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, ნაწილი მეორე.

10. **პასტერნაკი 2004:** პასტერნაკი ბორის, „სამი აჩრდილი“ ჟურნალში „ლიტერატურა და სხვა“, თსუ გამომც., თბ., 2004 წ., ნოემბერი.
11. **რიჩარდსონი 1964:** Samuel Richardson, selected Letters, Oxford, 1964.
12. **სიგუა 2008:** სიგუა ს., მოდერნიზმი, თბ., „მწერლის გაზეთი“, 2008 წ.
13. **ტაბიძე 1975:** ტაბიძე გ., №12 ტ., თბ. „საბჭოთა საქართველო“, 1975 წ.
14. **ფურცელაძე 2009:** ფურცელაძე ვიოლა, საზრისი – ტექსტის სემანტიკური ინტერპრეტაციის დომინანტური კომპონენტი, ჟურნალში „შცრიპტა მანენტ“, 2009 წ. №4.
15. **ყარალაშვილი 1977:** ყარალაშვილი რ., წიგნი და მკითხველი, თბ., გამომც. „განათლება“, 1977 წ.
16. **ჭილაიები 1984:** ჭილაია ა., ჭილაია რ., ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები, თბ., თსუ გამომც., 1984 წ.

HOW DID GEORGIAN VERSLIBRE BEGIN?

When we are talking about verslibre, first of all, we remember Artur Rembo and his lyrics with ten lines, which was written on the theme of sea in 1872. It is addressed as the first example of free lyrics in French poetry. It is worth attention also to mention 'One Season in Hell~ and 'Illuminations~.

„Poems in Prose“ and miniatures in prose „The Spleen of Paris“ by Charles Baudelaire are quite important.

Verslibre in Georgia is, first of all, related to the appearance of Galaktion Tabidze and „Cispherkhantselebi“. Great poet Galaktion Tabidze came in the beginning of XX century and the reform of Georgian lyrics (actually twice) became interconnected to his name. But digging deeper into Galaktion's innovations leads us to the name „Cispherkhantselebi“ too. They also felt the need of something new and followed the path of Galaktion Tabidze. They impressively settled in the Georgian lyrics what was already well carved in the Europe.

There are six lyrics written in verslibre form in the second book by Galaktion Tabidze: „Church Tower in the Desert“, „Clouds with the Cupids of Gold“, „Who is this Woman?“, „Rustle of Curtains“, „Our Century“, „Fear“. It can be sensed in these lyrics that Georgian lyrics is building up a new breath.

Modernistic poetry in our reality starts with the creative work of Galaktion Tabidze and 'Cispherkhantselebi~. This is the time when European innovations appeared in Georgian poetry.

„Gored by the Sun“ by Grigol Robakidze, „Europe“, „the Letter to Mother“, „the City of Peacocks“ and „Red Bull“ by Paolo Iashvili, „the Horse with an Angel“ and „Eloquent from Orpiri“ by Titsian Tabidze, „Spleen“ by Sandro Tsirekidze, „Bohemian Monologues“ by Valerian Gaprindashvili and other works show that, even though about forty years later, still verllibre is settling in Georgian poetry.

Different mood is needed for Bach's „Tocata and Fugue“ and Mozart's „Requiem“ there is also atonal music which, of course, will

not fulfil the expectation of traditional effects. One needs different mood to listen to Arnold Schonberg's „Transfigured Night“ or Igor Stravinsky's „The Rite of Spring“.

Same is true for poetry. Naturally, you will be disappointed if you expect the classical artistic arsenal of lyrics in verslibre. The gates of the text will be closed to you and you will not be able to travel in the identity of the author.

If your ear is looking for metric rhythm when you listen to verslibre and you feel deficit of rhyme in the ends of lines, then, of course, with such expectation you will not like and consider it rubbish even if you are listening to the masterpiece in free lyrics.

Rhyme is charm for ears, while rhythm is acoustic charm. What does the lyrics gain instead when it gives up acoustic charms? It gains something to feel with heart and understand with consciousness. Abilities of heart and brain take the priority. The text expands in different levels. The introspection is deepened and more Dionysian inspiration is silhouetted.

Modernistic experiments got restricted by the Soviet censure since 30-ies of XX century. The development of verslibre hindered. Georgian verslibre appeared on the arena again in the 60-70s of XX century (Lia Sturua, Besik Kharanauli, Djardji Pxoveli, Mamuka Tsiklauri...). Simple verslibre by the meaning of trope by B. Kharanauli and free lyrics with cascade of metaphors by Lia Sturua was written.

Verslibre is considered to be an accredited lyrical form today. If the value of the free lyrics is still doubtful for someone, it is already his intellectual problem and not of this lyrical form.

**ბ/ ფრანგული სიმბოლიზმის კეთილისმყოფელი კვალი და
ქართული სიმბოლისტების განუმეორებელი პოეზია**

XX საუკუნეს შემოჰყვა მოდერნიზმი, როგორც მსოფლიოს მომცველი კულტურული რაობა, რომლის მეშვეობითაც ერთმანეთს დამორებულ გეოგრაფიულ ადგილებზე განვითარებული პროცესები ერთიმეორეს ისევე უკავშირდება, როგორც ერთ ლოკალურ ადგილ-

ზე განვითარებული მოვლენები. იქმნება ტექსტები, რომლებიც აკონსტრუირებენ იმ პროცესებს, ჩვენ გარშემო რომ მიმდინარეობს.

მოდერნულობის ერთ-ერთი მახასიათებელია ის, რომ რელიგიას ჩაენაცვლება პერსონალური ფასეულობები. „ლმერთის სიკვდილს“ /იგულისხმება ნიცშეს ფორმულა/ მოჰყვა ის, რომ ადამიანი აცნობიერებს საკუთარ თავს, როგორც თვითქმნილსა და თვითგანმათავისუფლებელ ფენომენს. მოდერნი უკავშირდება თავისუფლების დამკვიდრებას, თავისუფალი შემოქმედების იდეას.

მოდერნი ურბანიზებულ სივრცესთან ასოცირებული რაობაა. ზაზა შათირიშვილის სიტყვებისა არ იყოს, მოდერნისტული პოეზია ქალაქის პოეზიაა. ეს აქსიომური დებულებაა. რაც რომანტიზმის პოეზიისათვის ბუნებაა, ისაა ქალაქი მოდერნისტული პოეზიისათვის. მნიშვნელობა არა აქვს, განადიდებს თუ არა ურბანიზმს პოეტი“ /ზ. შათირიშვილი, **Lib.ge, Artყვაივლები**ს შემდეგ/.

მოდერნისტული პოეზია საქართველოში გალაკტიონიდან იწყება და ფეხდაფეხ მოჰყვებიან მას „ცისფერყანწელები“. გალაკტიონის პოეტიკა ფარავს მთელ ქართულ არეალში ყველაფერს, თუმცა ცისფერი ორდენის წევრებიც შთაბეჭდვად ამასოვრდება მკითხველს.

ქართველის ცნობიერებაში დამკვიდრდა მრავლისმეტყველი სახელები: მაღარმე, ვერლენი, რემბო, ბოდლერი, ჟერარ დე ნერვალი, ჰამსუნი, ბლოკი, ბელი, მარინეტი, რენიე... ქართულ კულტურაში შემოდის და ინერგება ევროპული კონცეპტები: „აპოლონური“, „დიონისური“, „ზეკაცი“, „სპლინი“, „დენდი“... რად ღირს თუნდაც ვერლიბრის შემოტანა ქართულ პოეზიაში ან სონეტისა და ტრიოლეტის ფორმების დამკვიდრება. სიახლესმოწყურებულმა ახალგაზრდებმა ჩვენს კულტურას შესძინეს ორი განზომილება რეფლექსიაში: არქაული ხედა – ტრადიციის აღდგენის სურვილი – და რესენტიმენტი – ამბოხი სამერმისო გზების საძიებლად /ზ. შათირიშვილი, **Lib.ge, ქართული ლექსი ნაციონალიზმის ხანაში: 1859-1916 წწ./**.

სიმბოლიზმის თეორიულ დასაბუთებამდე /მორეასის „სიმბოლიზმის მანიფესტის“ დაბეჭდვამდე/ დიდი ხნით ადრე იყო გარდატეხა ფრანგულ პოეზიაში. მორეასის მანიფესტი 1886 წელს დაიბეჭდა, ხოლო 1857 წელს გამოვიდა ბოდლერის „ბოროტების ყვავილები“, 1866 წელს კი – ვერლენის „სატურნის ლექსები“. ესე იგი

მანიფესტამდე სამი-ორი ათეული წლით ადრე სიმბოლისტური ძვრები უკვე არსებობს.

უფრო ადრე რომანტიკული ლირიკა განვითარდა საფრანგეთში, ქვეყანაში, რომელმაც 1789-1794 წლების ბურჟუაზიული რევოლუცია გადაიტანა. თავიანთ პოეზიას ქმნიან ალფრედ დე ვინი, ლამარტინი, სენტ-ბევი, პიუგო. პრესიმბოლისტური პოეზია შექმნეს პარნასელებმა: თეოფილ გოტიემ /1811-1872/, ლეკონტ დე ლილიმ /1818-1894/, ზოსე მარია ერედიამ, სიული პრიუდომმა /1839-1907/.

რაც შეეხება სიმბოლისტურ პოეზიას, იგი იწყება შემდეგი სახელებით: შარლ ბოდლერი /1821-1867/, პოლ ვერლენი /1844-1896/, სტეფან მალარმე /1842-1898/, არტურ რემბო /1854- 1891/, ლოტრეამონი /1847- 1870/, ჟიულ ლაფორგი /1860-1887/. ისინი ქმნიდნენ სიმბოლისტური ესთეტიკით ბეჭედდასმულ პოეზიას, „მაგრამ საინტერესო და პარადოქსულ-კურიოზულ ვითარებას ქმნის ის გარემოება, რომ მათ წარმოდგენაც კი არ ჰქონიათ სიმბოლიზმზე, თავს სიმბოლისტებად არ მიიჩნევდნენ და ზოგიერთი მათგანი გარდაცვლილიც კი იყო, როცა ტერმინი „სიმბოლიზმი“ გაჩნდა /კაკაბაძე 2005 :304/.

ადამიანის ბუნების ამბივალენტური გაგება მოიტანა ფრანგულმა სიმბოლიზმმა. შარლ ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ პირველივე ლექსში /“შეითხველს“/ ყურადღებას იპყრობს მესამე სტროფი, რომელშიც იკვეთება ნაწარმოების მთავარი სათქმელი /ძეხორციელი ცოდვებში ჩაფლულა, ფარულ სიამეს მისცემია მანკიერ ცისქვეშა სამხეცეში/:

„ეს თვით სატანა ტრისმეგისტი უმღერის ნანას
ჩვენს სულს, მოზიბლულს სასთუმალზე ბოროტებისა
და თვით ლითონი უმტკიცესი ჩვენი ნებისა
მთლად დაუდნია ამ სწავლულის უცნობ მანქანას.“

/ბოდლერი 2008 : 7/

„ბოროტების ყვავილები“, როგორც თვითონ ავტორი ამბობდა, მისი სიცოცხლის წიგნია. 1857 წლის 11 ივლისს იგი ანონსირებულია. ცენზურამ კრებული აკრძალა. „ფიგაროში“ იბეჭდება ბურღენის გვართ ხელმოწერილი კრიტიკული სტატია. აგორდა სკანდალი.

ბოდლერი ფიქრობს, რომ ადამიანი ბუნებით ცოდვიანია: „ბოდლერს სწამს ადამიანის ბუნებრივი ცოდვიანობა, ის პირველსაწყი-

სი, წინაღუდგომელი ძალა, უფსკრულისაჲსაჲს რომ გვიბიძგებს და ეს უფსკრული იმდენადვე იზიდავს, რამდენადაც ზაფრავს“ /“ბოროტების ყვაილები“ ბოლოსიტყვაობა, დ. აკრიანძე/.

1857 წლის გამოცემა აერთიანებს 100 ლექსს, რომლებშიც ჩანს ადამიანის სიღიადეცა და უბადრუკობაც, მოწყენილობა-მელანქოლიის მძიმე გამოცდილება, სულის წიაღში არსებული სისამაგლენიც და მშვენიერებისკენ მარადიული სწრაფვაც. ადამიანის ორივე მხარე ჩანს, ავიცა და კარგიც. ფრაგმენტებში შიგადაშიგ სასოწარკვეთის ნოტებიც ისმის. „ბოროტების ყვაილებში“ ავტორის სული და გულია განითვებული, მთელი მისი სიყვარული და სიძულვილი. ამ წიგნზე დღესაც აზრთა სხვაობაა. ერთნი მის სიღრმეში ქრისტიანულ ლირიკულ გმირს ხედავენ, მეორენი – სატანური უარყოფის ხიბლით – ცხოვრების უარყოფით აღფრთოვანდებიან. სენტ-ბევი ექსცენტრულ წიგნს უწოდებდა, კერლენისთვის დიადი წიგნი იყო. ბოდლერმა გვაგრძნობინა ადამიანის სიღიადეცა და დაცემა-დაკნინებაც. ცოდვა ამ ავტორისათვის ზნეობრივი გადაცდომა კი არ არის, არამედ ამსოფლიოური ინტერესების მახეში გაბმის შედეგია.

მშვენიერებასაც ამბივალენტური განცდა მოაქვს ავტორისათვის:

„ან რა აზრი აქვს – ცით მოდიხარ თუ ჯოჯოხეთით,

მშვენიერებაჲ, საზარელო, ჩვილო ურჩხულო!

თუკი მაგ სახის, მაგ ღიმილის, მაგ ტერფთა ხედვით

ვხედავ უსაზღვროს, რას ვერ ვხსნი და რითაც ვსულდგმულობ!“

/„ჰიპნი მშვენიერებას.“ თარგმნა დათო აკრიანძე/.

პოეტმა სათანადო სულიერი გამოცდილება მიიღო და შემდეგ იწერება „ალბატროსი“: ცის მეფე – ალბატროსი – რა დიადია ზეცაში და რა საცოდავია ბრბოში, რადგანაც „მას სიარულში ხელს უშლიან კეება ფრთები.“

კერლენს განუმეორებელი მინორული ტონალობა ახასიათებს. ეს „სატურნის ლექსებში“ უკვე იგრძნობა. მის პოეტურ სახეს მწუხარე განწყობილებები გამოკვეთს. მისი ტაეპებიდან იღუპალის შეცნობაში ძალმიხდილის ხმა ისმის. ბოდლერთან სევდას ტრაგიკული გამოუვალობის ელფერი თუ დაჰკრავს /მისი ლირიკული გმირი ბოროტების მსხვერპლია. ავი ძალა ზოგან სახელდებულია ეშმაკად,

ზოგან – ანონიმურია/, კერლენტან მას ლირიკული შეფერილობა აქვს, შორს არის აგრესიისაგან. მელანქოლიურ მსოფლგანცდას ამჟღავნებს ზოგადად მისი ლექსი:

„ძველი დროის სწავლულებს, თურმე, ასე სჯეროდათ,
და ეს იდუმალების არ გამოდის ჩეროდან,
რომ შეეძლოთ ზეცაში ბედისწერის დანახვა
და სულების შეცნობა ვარსკვლავების თანახმად.
/არაერთხელ გამზდარა ეს დაცინვის საგანი,
თუმცა, თავად დაცინვას არა აქვს გასაქანი,
რადგან ზშირად თვითონვე სასაცილოდ იქცევა/.
მათ კი, რომელთა ნიშნადაც ცით სატურნი ირწყვა,
ნეკრომანტთა ძვირფასი და ველური ღვთაება,
არასოდეს ელევათ ნაღველი და ვაება.“

/"ძველი დროის სწავლულებს“, თარგმნა ბაჩანა ჩაბრაძემ.

Lib.ge/

პოეზიის საზღვრების გაფართოების გადაწყვეტილებით, კერლენი თითქოს აგრძელებს ბოდლერის პოეზიას: ემიჯნება მატერიალურ სამყაროს, მის ყურთასმენას სხვაგვარად ესმის შადრევნის ვერცხლისფერი ჩქაფუნი, ზაფხულის ღამის ყურთასმენის მომავადობედი სიჩუმე. მკვეთრი ფერებით სავსე პეიზაჟს ურჩევნია მიბნედილი, მკრთალი და რბილი ტონები. ასეთი გაფაქიზებული განცდიდან იბადება „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა!“ მიბნედილი ნიუანსები ფერებშიცა და ემოციებშიც ჰარმონიულად გადადის ურთიერთში, არ არის მკვეთრი შეჯახებანი.

ნატიფი ნაღველი მოაქვს პოლ კერლენტანის პოეზიას. თუ ერთ ლექსს წარმოვიდგენთ მისი ლირიკის კრებით სახედ, აი ისიც:

ჩემს სულს აწვიმს

„ჩუმად აწვიმს ქალაქს“

/არტურ რემბო/

რა უსიტყვო ნაღველს მალავს
სული, ჩემი მეუფე,
სულსაც აწვიმს, როგორც ქალაქს,
ანდა მის გარეუბნებს.

აწვიმს მიწას და სახურავს
 და შრიალთი ავივსე,
 სევდა, სულში ჩასახული,
 უკრავს წვიმის კლავიშზე.
 ცხოვრობს სულთი ეს ობლობა
 ჩუმი წვიმის მეზობლად,
 სულში ჩაჯდა ვით ობობა,
 სევდის უმიზეზობა.
 და მით უფრო არის მძაფრი
 უმიზეზო ნალგელი,
 არსაიდან რომ არაფრით
 არის ნაკარნახევი.

პოეზიაში რეფორმატორობის სურვილით არტურ რემბო აგრძელებს ბოდლერისა და ვერლენის ცდებს. მისი ლირიკული გმირი შეგრძნების ყველა ორგანოთი მიყურადებულა სამყაროს იდუმალებას: ტკება ცისფერი გათენებით, მდიდრდება მზის სხივების მოლაციკებით, მთელი სხეულით იღებს მარწყვისა და ჟოლოს სურნელს, ნებივრობს საკუთარი შეგრძნებების სამყაროში.

რემბო დემატერიალიზაციის უარყოფით განსხვავდება ვერლენისაგან. მას საგნობრივი დეტალიზაცია ახასიათებს, მოქმედების ადგილს ყოველთვის აზუსტებს. მატერიალურად მძიმე და ტლანქ საგნებსა თუ სხეულებში არჩევს ჰაეროვან გამოსახულებებს. ისინი მოძრავნი, დინამიკურნი, ექსპრესიულები არიან, ერთიმეორეში გადაიღვრებიან, ქროლვას მიეცემათ. სტატიკური, უძრავი მატერიალური გარემო არ უყვარს პოეტს. აქვს პანთეისტური დამოკიდებულება სამყაროსთან, სავსე შორი ანტიკური მოგონებებით. მისი ლირიკული გმირი მეტწილად მოგზაურია, მოხეტიალე, რომელსაც არ უყვარს ერთ ლოკალურ ადგილს მიჯაჭვული ადამიანები. „მთვრალ ზომალდში“ ავტორი გვიჩვენებს კონკრეტულ და ცხად სურათებს: ველურ ინდიელებს მებაგირენი ბოძებზე გაუკრავთ, გემი სავსეა ინგლისური ბაბბისა და ფლამანდიური ჭირნახულის მზიდევებით. გემს საცობივით ათამაშებს ზვირთები. ათი ღამე ჭრაქის გულგრილი თვალი კრთის ზღვის სივრცეში. ლირიკულ გმირს და-

უოკებელი, გახელებული ქროლვის განცდა ეუფლება „მთვრალ
ოკეანეში“:

„თავისუფალი ცას იისფერ ნისლში ვხედავდი
და კედელივით მივარღვევდი და მივდიოდი,
ცა მეწამული მირონცხებულ მოლექსეთათვის
ლაჟვარდის დუჟით და მზის ხავსით იყო ღიადი.“

/'**მთვრალი ზომალდი**“, Lib.ge, მთარგმნელი გივი გეგეჭკო-
რი/.

მაღარმეს ვიზუალური, აკუსტიკური, გემოს შეგრძნებით
სავსე, კანთან შეხების ეფექტებით მდიდარი განცდით ეხსნება სამ-
ყარო. იგი სავსეა წყლის თეთრი ჭავლების მაქმანებით, ლილაგა-
რეული ცის სიქათქათით, პორიზონტის მიუწვდომელი ლაჟვარდე-
ბით, აციმციმებული მდინარეებით, შემოდგომის ქარვისფერით, მზის
თმების ოქროთი... მისი მგრძნობელობა გამძაფრებულია. ორსაზოგა-
ნი სამყარო ჩანს „ფანჯრებში“. ლირიკული გმირი ავადმყოფია, სა-
სიკვდილოდ განწირული. მის მზერას იპყრობს ფანჯარა და იქით
კი – გასხივოსნებული ცა. აქ მას ეხსნება მეორე სამყარო. ირეა-
ლურ რაობას ეძებს ხილულთან შეურიგებელი პოეტი. ტირილის,
აცრემლების მოტივი არსებობს მაღარმესთან. რეალურით იმედგაც-
რუება წარმოშობს სიკვდილისა და თვითმკვლელობის თემასაც.
პოეტის თვალი ხედავს, რომ სილამაზიდან ამოდის სიკვდილი. მი-
წიერი ყოფის სილამაზეს განასახიერებენ იასამნები, გიაცინტები,
გლადიოლუსები და აბიტომაც თავიანთ არსებაში აერთიანებენ სიკ-
ვდილს. მაღარმეს ლირიკული გმირის იმედგაცრუების ერთ-ერთი
ასპექტი ვლინდება სიცარიელის განცდამი /**ობლომევესკი 1973 :
89-269/**. რეალური სამყაროს უარყოფა ჩანს ნაწარმოებებში:
„ფანჯრები“, „ლაჟვარდი“, „სევდა“, ეკლოგში „ფავნის ნაშუადღე-
ვის დასვენება“.

ცისფერყანწილები ასპარეზზე გამოსვლისთანავე დაინტერეს-
დნენ ფრანგი სიმბოლისტებით, შემოქმედებითად აითვისეს მათი
პოეტიკა, სცადეს მათი ნაწარმოებების თარგმნა. ისინი სავსენი იყ-
ვნენ ფრანგული შთაბეჭდილებებით. ვალერიან გაფრინდაშვილმა
თარგმნა ბოდლერის „პარიზის ოცნება“, პაოლო იაშვილმა – „სა-
ლამოს ჰარმონია“, ტიციან ტაბიძემ – „ალბატროსი“. ასევე არტურ
რემბოს „მთვრალი ზომალდი“ ითარგმნა პაოლო იაშვილის მიერ,

ხოლო სტეფან მალარმეს „ფაენის შუადღე“ საკუთარი თარგმანით ვალერიან გაფრინდაშვილმა წარუდგინა ქართველ მკითხველს. მალარმეს კმნილებებს თარგმნიდნენ შალვა აფხაიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, სანდრო ცირეკიძე.

XX საუკუნის დასაწყისში ქართულ პოეზიას ჰყავს ორგზის რეფორმატორი პოეტი, რომელმაც ევროპული მიღწევები ტრადიციას შეუხამა და ორიგინალური, განუმეორებელი ლირიკა აჩუქა არა მხოლოდ ქართველ მკითხველს.

გალაკტიონ ტაბიძის საარქივო გამოცემა, რომელიც ავტორისავე სურვილისა და ნაოცნებარის გათვალისწინებით, ოცდახუთ წიგნად გამოიცა, პირველ ტომში გვთავაზობს 1905-14 წლებში დაწერილ ლექსებს. ცალკე შეიძლება დაკვირვება 1905-08 წლების ლექსებზე. მართალია, ამ ეტაპზე შექმნილი ლექსები ვერ გვაგრძნობინებს, რომ პოეზია შინაგანად განახლდა და ახალი ეპოქის შესატყვისი ჟღერადობა შეიძინა, მაგრამ ერთი რამ ცხადი ხდება: უკვე გაისმა გალაკტიონის ხმა. ქართველ მკითხველს ეს დრო არ უნდა გამოეპაროს.

მართალია, გამოითქვა მოსაზრება, რომ „1905 წლიდან „მე და ღამემდე“ გამოქვეყნებულ ლექსებს პირობითად თუ შეიძლება ეწოდოს პოეზია. ამ ლექსებში მხოლოდ ემბრიონული ელემენტების სახით არის მიმოფანტული მისი ტალანტისთვის ნიშანდობლივი სიტყვიერი და ფრაზობრივი მიმოქცევები...“ /**ჩხეკელი 2005 : 21/.**

მიუხედავად იმისა, რომ 1908 წლიდან ისე არ მქუხარებს გალაკტიონის სახელი, როგორც შევიდოდე წელიწადში გაიჟღერებს, მაინც ცხადია, რომ ჩვენს პოეზიაში ისმის ახალი ხმა, რომელიც წლიდან წლამდე ძალმოსილებას იძენს და ქართული ლექსის ფერისცვალების მოლოდინს ქმნის. ამიტომ გასაზიარებელია მოსაზრება: „გ. ტაბიძის პოეტური ბიოგრაფია 1908 წლიდან იწყება „ჩვენს კვალს“ და „ამირანში“ გამოქვეყნებული პირველი ლექსებით“ /**ნიკოლეიშვილი 2002 : 218/.** ამავე თარიღის მნიშვნელობაზე მიუთითებს ა. ხინთიბიძე: „ლექსში „წიწამურში რომ მოჰკლეს ილია“ გალაკტიონმა ახალი ხელოვნების დაწყების კონკრეტულ თარიღზე მიუთითა, „დადგა ცხრაას რვა“/**ხინთიბიძე 2012 : 11/.**

1905 წლიდან 1908 წლამდე თითქოს ხმას იწმენდს გალაკ-
ტონი. ლექსში „ცვექოთ მედგრად“ /ტაბიძე 2005 : 55/ ამბობს:

„უნდა ვძლიოთ ეს სიბნელე
და მოთმენა უხუცესი,
იგი მეფე, მემამულე,
ის ბანკირი და ზუცესი“.

„მოთმენა უხუცესი“ – ეს სიტყვათშეხამება პოეტურ პოტენ-
ციას გვაგრძნობინებს და რითმის წყვილი „უხუცესი-ზუცესი“ მიგ-
ვახვედრებს, რომ ეფფონიის მომავალ დიდოსტატს კვითხულობდეთ
იქნებ.

1907 წლით დათარიღებული „ადარა გეყავს ილია“ იდეუ-
რად ნათელი, მაგრამ ესთეტიკური თვალსაზრისით უფერული,
სუსტი ლექსია.

„შავი ღრუბელი“ /1908 წ., ჟ. „ჩვენი კვალი“, №19/
„მოვარე კაშკაშებს“ /1908 წ., გაზ. „ამირანი“, №169/
„როცა ბუღბული“ /1908 წ., ჟ. „საქართველო“, №11/.

პოეტი ძალას იკრებს. ეს ადრინდელი ლექსები ნეორომანტი-
კული განწყობილებით მკვიდრდება მკითხველის ცნობიერებაში.
ელეგიური შეფერილობა, რომანტიზებული ბუნება იპყრობს მკით-
ხველს. „გალაკტიონ ტაბიძე იყო ერთ-ერთი იმ ახალგაზრდა პო-
ეტთაგანი, რომლის სახელთან დაკავშირებულია XX საუკუნის და-
საწყისის ქართულ პოეზიაში ნეორომანტიკული მიმართულების აღ-
მოცენება“ /ასათიანი 2005 : 247. ამ პერიოდში „გალაკტიონის
პოეზიაში ფუნქციონირებს კლასიკური რომანტიკული მოდელი პი-
როვნებისა და ბუნების შინაგანი თანხმიერებისა“ /დოიაშვილი 2005
: 352/. უხეში და მაღალ სულიერებას მოკლებული სინამდვილე
შინაგანად ტანჯავს პოეტს. იბადება იდეალურ სამყაროში გაღწე-
ვის სურვილი.

პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ 1912 წელს გალაკტიონი
წერს ნაშრომს „სიმბოლიზში უცხო და ქართულ პოეზიაში“ და აქ
იგი უარყოფს სიმბოლისტიზების პოეტიკას. გაივლის ორიოდე წელი
და რასაც თეორიულად უარყოფდა, მძლავრად მკვიდრდება მის ნა-
წარმოებებში.

ამ თვალსაზრისით, 1915 წელი /დასახელებული თარიღის
მნიშვნელობის გააზრებაში ვერ ვიქნებით ორიგინალური/ ნამდვი-

ლად გარდატეხის წლად არის მისაჩნევი მისთვის, რადგანაც ერთბაშად დიდძალი ლალ-მარგალიტი დაახვავა: „ლურჯა ცხენები“, „მერი“, „ატმის ყვავილები“, „ალკები თოვლში“, „ვერხვები“, „ედგარი მესამედ“, „მარმარილო“, „შერიგება“, „მთაწმინდის მთვარე“, „იერი“ და სხვ. ამას მოჰყვა 1916 წელს შექმნილი „თოვლი“, „ვინ არის ეს ქალი?“ „შემოდგომის ფრაგმენტი“, „დომინო“, „საუბარი ედგარზე“, „ჭარხალი“, „არწივებს ჩასძინებოდათ“... აშკარაა, რომ განახლებული პოეზია მოდერნიზმს შემოჰყვა საქართველოში. „ახალი პოეზია ჩვენში მოდერნიზმის სახით მოდის“ /**იოსელიანი 2005 : 237/**. ახალი ჟღერადობა, ახალი რიტმები სხვაგვარად წვრთნის მკითხველის ყურთასმენას. ჩნდება „ისეთივე სირბილე და რიტმთა გრძნეულება, როგორც შოპენის მუსიკაში“ /**იოსელიანი 2005 : 238/**.

გალაკტიონმა ამოიცნო ეპოქის სულისკვეთება და სათანადო პოეტური ფორმაც გამოძებნა მის გამოსახატავად. პოეტის დახვეწილი ტაეები ავტორისავე უფაქიზეს შინაგან ნატურას ავლენს, ამიტომ სავსებით გასაზიარებელია გ. გაჩეჩილაძის სიტყვები: „პირადად მე არასოდეს შემხვედრია გალაკტიონის ლირიკაში გამოკვეთილ პიროვნებაზე უფრო დახვეწილი, ელეგანტური, ჯენტლმენური და უფრო კეთილშობილი სახე, არ შემხვედრია ქართველი კაცის ჭირისა და ღხინის ასე გულწრფელად და მოხდენილად მატარებელი ადამიანი“ /**გაჩეჩილაძე 1986 : 263/**. /გაჩეჩილაძე გ., სულიერი გამოცდილების სამყაროში“, თბ., 1981/.

გალაკტიონის მეორე კრებულიდან /“არტიტული ყვავილები“ /**მძაფრ სახეს ღებულობს რეფორმისტული ტენდენციები**. ეს არის მისი პირველი საღეჟსო რეფორმის პერიოდი. პირობითად, როგორც მიღებულია, ის 1915-1927 წლებს მოიცავს.

1919 წელი და „თავის ქალა არტიტული ყვავილებით“, კრებული, რომელსაც ოთხი ცნობილი ფრანგი სიმბოლისტის ციტატები უძღვის ეპიგრაფად: შარლ ბოდლერის /**მოულოდნელი მომხიბლაობა სამკაულისა – ვარდისფერის და შავის, / თოვფილ გოტიეს / „ცისფერი ქალწული ნაკადულის გრილ ნაპირზე“**, პოლ ვერლენის /**„ჩამავალ მზეთა მელანქოლია“** და ანრი რენიეს /**„...და ვარდები მეტად ტანმაღალი“**/. ეს ფაქტი იმთავითვე ქვეტექსტად

გულისხმობს ფრანგული სიმბოლიზმის აღიარებას, ფრანგული პოეზიით აესებას, მის თავგანისცემას.

სიმბოლიზმი, მოგეხსენებათ, ანტიიმპეტურია თავისი ბუნებით. ის არ ქმნის ნამდვილობის ილუზიას; ინტუიციის გზით ხილული სინამდვილის მიღმა, საგნობრივად არსებულს იქით წვდება იდუმალებით მოცულს და მინიშნებებითა თუ სიმბოლოებით გამოხატავს.

სიმბოლიზმი რამდენადმე უარყოფს გონებას. მისი გამოსახვის საგანი ირეალური, ტრანსცენდენტური სინამდვილეა. ჩნდება მისტიკური ტენდენციები. მზერა გადაინაცვლებს ირაციონალურ და ფსიქიკურ სფეროებში.

სიმბოლიზმი მიმართავს სინამდვილის მკვეთრ დეფორმაციებსაც. სიმბოლოდ მოხმობილი საგანი საკუთარ თავს კი არ წარმოადგენს, არამედ იგი იდუმალების, საგნობრიობისგან დაცლის, მრავალმნიშვნელოვნების ნიშანია. საგნები მატერიალურობას, ნივთიერ სახეს კარგავენ და მკითხველი მოუხელთებელი ვითარების ხვეულებში იწყებს მოგზაურობას. სიმბოლისტურ ხელოვნებას ეზოტერულობისა და ელიტარულობის ელფერი აქვს. სიმბოლისტი მანიპულირებს სიტყვების მაგიური თვისებებით და ნიუანსებით ცდილობს უთქმელის გამოხმობას. სიმბოლისტებთან ჩნდება იდეა საკრალური ენისა. ის მრავალთათვის მიუწვდომელი, არსის გამოხატველი სიტყვებისაგან შედგება და განსხვავდება ყოფით-საკომუნიკაციო ენისგან. მათ სწამთ პოეზიის წმინდა ენა, მატერიალურ მნიშვნელობათაგან განწმენდილი. „ცისფერყანწულები გაცვეთილ სიტყვებს პირვანდელ სინდლეს უბრუნებდნენ, ხშირად ბუნდოვან სიტყვათკავშირებს ისინი პოეზიის არისტოკრატიულობის დამადასტურებლად მიიჩნევდნენ. სანდრო ცირეკიდის აზრით, კარგ პოეტს შეიძლება მხოლოდ ერთი მკითხველი აღმოაჩნდეს და რომ პოეზია არის კონუსი, რომლის მწვერვალზე მხოლოდ ერთეულები ადიან“**ჯალაშვილი, blogspot.com/**.

გალაკტიონთან ჩნდება ამგვარი სინტაგმები: „ივლისისფერი ყინვა“. მკვლევარმა თ. დოიაშვილმა საგანებოდ იკვლია ამგვარი სიტყვათშეხამებები. მისი დაკვირვებით, სინესთეზურ ხელოვნებაში „ი“ ხმოვანი, რომელიც აქ ღომინანტურია, ცისფერის აღმნიშვნელია. სახის ტრანსფორმირება სინესთეზიით არის მოტივირებული.

მაგრამ სინესთეზია სუბიექტურია. ეპითეტი „ცისფერი“ ეთვისება „ყინვის“ ფეროვნებას. ლოგიკურ-ემოციურად გამართლებულია მსაზღვრელ-საზღვრულის ასეთი დაკავშირება. თან აქ მნიშვნელობა აქვს სმენით ფაქტორსაც. ორივე სიტყვა „ი“ ტონალობაზეა აგებული/“დაათრობს მთვარე თოვლიან ალექს / ივლისისფერი ყინვის თასებით“. „ვლ“ და „ლვ“ ბგერათკომპლექსით იქმნება მუსიკალური გადასვლა, სიტყვათა შინაგანი ჟღერადობა. ავტორისთვის რეალურ კავშირ-ურთიერთობათა კოპირება კი არ არის მთავარი, არამედ ირეალურზე მინიშნება. „ივლისისფერი“- აქ მდგრადი ლექსიკური მნიშვნელობის ნაცვლად წინა პლანზეა ლექსიკური შეფერილობა და ასოციაციები. ივლისისფერს „ივლისთან“ დაკავშირებული წარმოდგენებით დისონანსი შეაქვს ფრაზის სემანტიკაში, ხოლო „ყინვასთან“ დაკავშირებით ალოგიზმს ქმნის, რომლის ახსნაც შესაძლებელია სიმბოლისტური პოეტიკის ფარგლებში. შეუსაბამო-ბანი ქმნის განწყობილებას, მინიშნების საშუალებას. „ივლისისფერი ყინვა“ კატაქრეზის ნიმუშია. განზრახ ხაზგასმული შეუსაბამო-ბით იქმნება ირაციონალურობის, ზერეალობის შთაბეჭდილება. მოვლენათა გასაიდუმლოების ხელოვნებაში დაოსტატებას აღწევს გალაკტიონი /**დოიაშვილი 2005 :339-343-45/**.

გალაკტიონი ერთმანეთს უხამებს ჩვეულებრივ შეუთვისებელ სიტყვებს; ერთსა და იმავე საგნებს სხვადასხვა შეფერილობას აძლევს განწყობილების მიხედვით; მასთან მოქმედებამაც კი შეიძლება ფერის თვისება შეიძინოს /“ლურჯი ტრიალით ბრუნავდნენ მთები“/; ფერი შეიძლება მიემართებოდეს სიტყვასაც /“იისთვის ეძებს იისფერ სიტყვებს“/. გალაკტიონთან შთაგონებით სავსე ცხოვრება გამოხატულია ფერით /“ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინის ფერია“/; ჩვეულებრივ ლექსიკურ ერთეულში ვერ ეტყვა ავტორის გულისთქმა და ქმნის ახალ სიტყვას /თვითონ მდინარეც და ღუმილიც გაღებიაქდება“/...

თუ გალაკტიონის პირველ წიგნში 120 ლექსი 10 საზომითაა დაწერილი, მეორე კრებულში მეტრული თვალსაზრისით მეტი მრავალფეროვნებაა. აქ 86 ლექსი 19 საზომითაა შესრულებული. პოეტს აქვს ვერსიფიკაციული აღმოჩენები. თუ პირველ კრებულში ჰეტერომეტრიკა აქა-იქ გაივლებოდა, მეორეში მას უკვე კანონიზებული სახე აქვს /“დომინო“ ხუთი საზომითაა დაწერილი/.

მდიდრდება პოეტის პალიტრა გარითმვის ხერხების მრავალფეროვნების თვალსაზრისით /ჯვარედინი, წყვილადი, სამმაგი, რკალური, ინტერვალური.../ მას აქვს იმდენად დახვეწილი, ზუსტი რითმა, რომ თავადვე უჩნდება სურვილი მისი ეფთხიური განახლებისა. მკვიდრდება ასონანსური რითმები /ბოლოკიდურ ბგერათა მონაცვლეობით/, კონსონანსური /პოეზია-პოეზია/; აქვს ღისონანსური რითმაც /დაღანდი – მანდილი/. ეფთხიურად გადაზალისდა ქართული ლექსი. გალაკტიონთან რითმამ შეითვისა აზალი თვისება – პოლიფთხიურობა.

შეუძლებელია დაიწეროს ნარკვევი ცისფერყანწელებზე და არ გავიხსენოთ გრიგოლ რობაქიძე, რომელმაც 1908-1911 წლებიდან თავისი ლექციებით დიდი პოპულარობა მოიპოვა. იგი აღმოჩნდა დასავლური ორიენტაციის ისეთი მოაზროვნეების შემკვიდრე, როგორებიც იყვნენ კიტა აბაშიძე და არჩილ ჯორჯაძე, „ამ დიდებული ტრადიის უმრწემესი წევრი“ /ავალიანი 2006: 105/. ლექციებმა ცხადყო მისი ფართო თვალსაწიერი, პოლემისტის ნიჭი, ნოვატორული სულისკეთება. ამიტომაც აღიარა ახალმა თაობამ ეს ადამიანი რეფორმატორად. მან თავისი ლიტერატურულ-კრიტიკული მოღვაწეობით ეს აზრი უფრო განამტკიცა. არ არის შემთხვევითი, რომ ტიცაიანმა წერილში „ცისფერი ყანწებით“ სიმბოლიზმის უპირველეს მესაძირკვლედ გრიგოლ რობაქიძე გამოაცხადა /“სიმბოლიზმი ჩვენში შემოიტანა გრიგოლ რობაქიძემ“/.

ამ თაობაში ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურა პაოლო იაშვილი გახლდათ, „პირველთქმის“ ავტორი, დარიანული ლექსების გამო კრიტიკის ობიექტად ქცეული და თავისი საპროგრამო ლექსით /“პაოლო იაშვილს მომეწყინა ყვითელი დანტი“/ ხმაურის შუაგულში მდგარი. სწორედ მისი დაუოკებელი ტემპერამენტი და პარიზიდან გამოყოლილი მეამბოხე სული განაპირობებდა თანამოკალმეთა წრეგადასულ ეპატაუებს. გრიგოლ რობაქიძე არ იზიარებდა წარსულის უარყოფის პათოსს. იგი გაწონასწორებული პიროვნება გახლდათ და ცისფერყანწელთა სკანდალურ გამოსვლებში არ მონაწილეობდა. არ იქნება ზედმეტი, აქვე რომ გავიხსენოთ ნონა კუპრეიშვილის მიერ მიკვლეული ვახტანგ კოტეტიშვილის წერილის /“1922 წლის ქართული მწერლობის მიმოხილვა“/ ფრაგმენტი, რომელიც რობაქიძეს ეხება. იგი აქ მიჩნეულია ქართული კულტუ-

რის ახალი სტილის შემქმნელად. მას უწოდებენ წინასწარმეტყველს, რომელიც წარმართავს პოეზიის კომპასის ბრუნვას /**კუპრი-იშვილი 2003 : 64/**. ხოლო პაოლო თარგმნიდა ბოდლერის „მთვრალ ხომალდს“, ბალმონტის ლექსებს, რემბოსა და ვერპარნის ნაწარმოებებს. თარგმანებშიც და ორიგინალურ ლირიკაშიც ძირითადად მიმართავს ათ და თოთხმეტმარცვლიან საზომებს /**ენუქიძე 2012 : 104/**.

პაოლოს, თანამოკალმეებთან ერთად, შემოაქვს ევროპული მყარი სალექსო ფორმები: სონეტი, ტრიოლეტი. ტრიოლეტი რვატაეპიანი ლექსია, რომელშიც I, IV და VII ტაეპები მეორდება. ამგვარ ლექსს სწორედ ტაეპის სამეზის გამეორების გამო ეწოდა ტრიოლეტი. ქართულ სინამდვილეში ვ. გაფრინდაშვილის „ვარ მოწყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბელურა“ იქცა ტრიოლეტის ნიმუშად.

ტრიოლეტი იზოსილაბური ფორმაა, მეტწილად 14-მარცვლიანი ტაეპებით იწერება. ირითმება შემდეგი წესით: abaaabab. პაოლო იაშვილი „მეფის ქორწილში“ ოთხ ტრიოლეტს აერთიანებს. ტრიოლეტებს წერდნენ კოლაუ ნადირაძე, შალვა კარმელი, შალვა აფხაიძე /**ბალაღაძე 2012 : 210-217/**. იწერება ტერცინა. ეს ფორმაც XX საუკუნეში დამკვიდრდა ჩვენთან. გალაკტიონი წერს ტერცინას „აივანზე“. იქმნება ოქტავის ქართული ვარიანტი, რომელიც გალაკტიონთან აღმოაჩინეს გრიგოლ რობაქიძემ და აკაკი ზინთობიძემ. ზინთობიძემ მას უწოდა „გალაკტიონის სტროფი“, ხოლო გრ. რობაქიძემ ეს ფორმა მონათლა როგორც „გალაკტიონური“. კლასიკური ოქტავის გარითმვის სქემაა: abababcc, ხოლო გალაკტიონურში გარითმვის სისტემა ასეთია: ababcccb. განსაკუთრებით პოპულარული აღმოჩნდა სონეტი, მაგრამ ცისფერყანწელები კანონიკურ ფორმას არ იცავენ და იწერება კოჭლი სონეტი, უკუღმა სონეტი, სონეტი, რომელსაც ტაეპი აკლია და ასე შემდეგ. ყველაზე ახალგაზრდა ცისფერყანწელმა შალვა კარმელმა დაწერა ლექსი „მკვლელობა სონეტში“, მაგრამ ეს ლექსი სონეტი არ არის, იგი 16 ტაეპისაგან შედგება /და არა 14 ტაეპისაგან/. ავტორმა სონეტის კანონიკა იცოდა. აბა რა ლიტერატურული მანევრი იყო ეს? ნინო გოგიაშვილი ფიქრობს, რომ ეს იყო ირიბი მინიშნება: „როგორც ეს ლექსი არ არის სონეტი, ასევე არ შეიძლება მოხდეს

სუიციდის პრეცედენტი რეალობაში ავტორის მიერ. შალვა კარმელი მხოლოდ და მხოლოდ ლექსში ახდენს იმ ქვეცნობიერი სურვილის ტრანსფორმაციას...“/გოგიაშვილი 2012 : 92/ საინტერესო მოსაზრებაა. მით უფრო, რომ სიკვდილის ფენომენშიც სიმბოლისტებს ესთეტიკური გაგება შეჰქონდათ.

ციხფერაწყელთა ისეთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი, როგორიცაა ტიციან ტაბიძე, თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების განმავლობაში ლიტერატურულ სკოლებსაც კი იცვლიდა და ერთ პერიოდში დადაისტადაც გამოაცხადა თავი; „მართლა მხიბლავდა მე ერთ დროს „დადა“ /“ნუ გაიკვირვებ“, ტაბიძე 1985 : 101/.

განუმეორებელი პოეზია შექმნეს სიმბოლისტებმა, რომელთათვისაც ეს „მიღმური“, ირაციონალური, ადამიანის გონით ძლივს მოსახელთებელი, მაგრამ ინტუიციით მისაწვდომი სამყარო გაცილებით რეალური იყო, გაცილებით ნამდვილი და ღირებული, ვიდრე მატერიალური სინამდვილე, რეალობა. ღვთაებრივი სიბრძნე მათთვის ირგვლივ იდუმალი მინიშნებით ისმოდა, იგრძნობოდა იდეათა სამყაროს გამოჩატობი. სიმბოლისტები ამ გამოჩატობებში ეძებენ და პოულობენ თავიანთ საძებარს. ამიტომაც სურდა ვერლენს, თავის „უსიტყვო რომანსებში“ მუსიკა ვერბალურ ელემენტზე აღმატებული ყოფილიყო; ამიტომაც შექმნა გალაკტიონმა თავისი ვერსიფიკაციულად სრულყოფილი პოეტური გრძნეულებანი; ამგვარი გამართლება აქვს რემბოს „ხმოვნებს“... სიმბოლისტური პოეზია, ფრანგულიცა და ქართულიც, ნამდვილად იყო ულამაზესი პოეტური გარღვევა მოძველებულ კლასიკურ წრებრუნვაში.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. ავალიანი 2006: ავალიანი ლ., პოეტები და „წინასწარმეტყველი“, ზოგი რამ ცისფერყანწელებსა და გრიგოლ რობაქიძეზე, ლიტერატურული ძიებანი, 2006, XXVII.
2. ასათიანი 2005: ასათიანი გ., გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა, ოცდახუთტომეულის წიგნი №2, თბ., ლიტერატურის მატიანე, 2005 წ.
3. ბალავაძე 2012: ბალავაძე ნ., ტრიოლეტი „ცისფერყანწელებთან“, კრებულში „ეძღვნება ცისფერყანწელთა ხსოვნას“, ლიტინსტიტუტი, თბ., 2012 წ.
4. ბოდლერი 2008: ბოდლერი შ., „ბოროტების ყვავილები“, თარგმნა დათო აკრიანმა, თბ., 2008 წ.
5. გაჩეჩილაძე 1981: გაჩეჩილაძე გ., სულიერი გამოცდილების სამყაროში“, თბ., 1981.
6. გოგიაშვილი 2012: გოგიაშვილი ნ., ერთი ლექსის ანალიზი, კრებულში: „ეძღვნება ცისფერყანწელთა ხსოვნას“, ლიტინსტიტუტი, 2012 წ.
7. დოიაშვილი 2005: დოიაშვილი თ., საარქივო ოცდახუთტომეულის წიგნი №1, თბ., ლიტერატურის მატიანე, 2005 წ.
8. დოიაშვილი 2005: დოიაშვილი თ., „ივლისისფერი ყინვის თასებით“, ოცდახუთტომეულის წიგნი №2, თბ., ლიტერატურის მატიანე, 2005 წ.
9. ენუქიძე 2012: ენუქიძე ქ., პაოლო იაშვილის თარგმანები, კრებულში: ეძღვნება ცისფერყანწელების ხსოვნას, ლიტინსტიტუტი, თბ., 2012 წ.
10. იოსელიანი 2005: იოსელიანი ი., გენიალური გალაკტიონი, საარქივო ოცდახუთტომეულის მეორე წიგნი, ლიტერატურის მატიანე, 2005 წ.
11. კაკაბაძე 2005: კაკაბაძე ნ., სიმბოლოზში და გალაკტიონი, ოცდახუთტომეულის ტ. №2. ლიტერატურის მატიანე, თბ., 2005 წ.
12. კუპრეიშვილი 2003: კუპრეიშვილი ნ., ლიტერატურული მედალიონი – გრიგოლ რობაქიძე, კრებულში: თეორ სიამაყეს ვაქანდაკებ შენი ღიდებით, თბ., 2003 წ.

13. ნიკოლეიშვილი 2002: ნიკოლეიშვილი ა., გალაკტიონ ტაბიძე, წიგნში „XX საუკუნის ქართული მწერლობა“, ქუთაისი, 2002 წ.
14. ობლომეცკი 1973: ობლომეცკი დ., ფრანგული სიმბოლიზმი, მოსკოვი, 1973 წ. /რუსულ ენაზე/.
15. სიგუა 2008: სიგუა ს., მოდერნიზმი, თბ., „მწერლის გაზეთი“, 2008 წ.
16. ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ., ოცდახუთტომეულის №1 წიგნი, თბ., ლიტერატურის მატიანე, 2005 წ.
17. ტაბიძე 1985: ტაბიძე ტ., ლექსები, პოემები, პროზა, წერილები. თბ., „მერანი“, 1985 წ.
18. ზ. შათირიშვილი, Lib.ge, „Artyყავიდეების შემდეგ“.
19. ზ. შათირიშვილი, Lib.ge, „ქართული ლექსი ნაციონალიზმის ხანაში: 1859-1916 წწ.“
20. ჩხენკელი 2005: ჩხენკელი თ., გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია, საარქივო ოცდახუთტომეულის პირველი ტომი, ლიტერატურის მატიანე, თბ., 2005 წ.
21. ზინთიბიძე 2012: ზინთიბიძე ა., გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები?! ლექსმცოდნეობის მეექვსე სამეცნიერო სესიის მასალები, თბ., ლიტინსტიტუტი, 2012 წ.
22. ჯალიაშვილი მ., ქართული პოეზიის დენდები – ცისფერყანწელები. www.maia.jalashvili.blogspot.com.