ლიტერატურის თეორია

XX საუკუნის
ძირითადი მეთოდოლოგიური
კონცეფციები და მიმდინარეობები

Literary Theory

The Basic Methodological Conceptions
and Schools
of XX Century

Publishing House
of
Institute of Literature
Tbilisi
2008

ლიტერატურის თეორია

XX საუკუნის
ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები
და მიმდინარეობები

ლიტერატურის
ინსტიტუტის
გამომცემლობა
თბილისი
2008

UDC (უაკ) 821.353.1.0(075.8)
ლ-681

წინამდებარე კრებული არის მეორე, შევსებული გამოცემა წიგნისა „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“. გამოცემა ეთმობა მე-20 საუკუნის ძირითადი ლიტერატურულ-თეორიული მეთოდოლოგიური კონცეფციებისა და მიმდინარეობების ანალიზს. ავტორთა კოლექტივის ნაშრომი განსაზღვრულია ლიტერატურისა და ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისათვის. მისი გამოყენება მიზანშეწონილია როგორც ფილოლოგიური, ისე, ზოგადად, ჰუმანიტარული პროფილის სტუდენტებთან, სწავლების ყველა საფეხურზე: ბაკალავრიატში, მაგისტრატურასა და დოქტორანტურაში.

რედაქტორები: თეიმურაზ დოიაშვილი
ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია: ლევან ბრეგაძე
გაგა ლომიძე
სოლომონ ტაბუცაძე

კორექტორი მაია ცისკაძე
ოპერატორი თინათინ დუგლაძე

რედაქციის მისამართი: 380008, თბილისი, მერაბ კოსტავას ქ. №5.
ტელეფონი 99-53-00.

ISBN 978-9941-0-0355-4

შინაარსი

წინათქმა 7

თამარ ლომიძე
რუსული ფორმალური სკოლა 9

ირმა რატიანი
მიხაილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა 26

გაგა ლომიძე
პრაღის სკოლა 57

ლევან ბრეგაძე
ფსიქოანალიზი და მხატვრული შემოქმედება 71

ირმა რატიანი
ფენომენოლოგიური კრიტიკა 81

მანანა კვაჭანტირაძე
ენის სემიოლოგიური კვლევის მეთოდოლოგიისათვის 95

ირმა რატიანი
ჰერმენევტიკა 114

ირმა რატიანი
ამერიკული „ახალი კრიტიკა“ 123

თამარ ლომიძე
სტრუქტურალიზმი 146

მალხაზ ხარბედია
პოსტსტრუქტურალიზმი და დეკონსტრუქცია 160

ლევან ბრეგაძე
რეცეფციული ესთეტიკა 185

მალხაზ ხარბედია
ნარატოლოგია 194

გაგა ლომიძე
მითოლოგიური კრიტიკა 210

გაგა ლომიძე
მარქსისტული კრიტიკა დასავლეთში 221

სოლომონ ტაბუცაძე
გავლენის თეორია 241

ბელა წიფურია
პოსტმოდერნიზმი 259

გაგა ლომიძე
ახალი ისტორიზმი 292

ტერმინოლოგიური სიტყვარი
შემდგენლები: ვენერა კავთიაშვილი, რუსუდან ცანავა 304

პირთა საძიებელი 256

წინათქმა

წინამდებარე გამოცემა მე-20 საუკუნის დასავლური ლიტერატურულ-თეორიული სივრცის მიმოხილვის ცდაა ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში.

გასული ასწლეულის დასავლური ლიტერატურული სამყარო ლიტერატურულ-თეორიული მიმდინარეობების უპრეცედენტო სიუხვით გამოირჩეოდა. ლიტერატურის თეორიამ, რომელიც სერიოზულად დაინტერესდა მხატვრული ტექსტის მეცნიერული ანალიზის პრობლემით, ცხადად გამოკვეთა თავისი მიმართებები ისეთ მონათესავე ჰუმანიტარულ დისციპლინებთან, როგორიცაა ფილოსოფია, ესთეტიკა, ლინგვისტიკა, ფსიქოლოგია. ამგვარი თანამშრომლობის შედეგად აღმოცენდა არაერთი საინტერესო ლიტერატურულ-თეორიული ინტერდისციპლინარული ხასიათის სკოლა, რომელმაც გზა გაუხსნა ტექსტის კვლევის მრავალპლანიანი მოდელების დამკვიდრებას.

სამწუხაროდ, საბჭოთა რეჟიმის პირობებში, ქართული ლიტერატურული საზოგადოება მოკლებული იყო აქტიური თანამშრომლობის უფლებას დასავლურ ლიტერატურულ წრეებთან: აკრძალული „ბურჟუაზიული ლიტერატურული აზროვნების ნიმუშების“ არათუ ციტირებას, არამედ ხელისუფლებისათვის არასასურველ კონტექსტში მოხსენიებასაც კი შეიძლებოდა უსიამო შედეგები მოჰყოლოდა. ცალკეული მეცნიერები და კრიტიკოსები, ცხადია, ახერხებდნენ მცირედად ლავირებას, მაგრამ ამას მასობრივი და საყოველთაო ხასიათი არ ჰქონდა და ვერც ეჭნებოდა.

დღეს, გახსნილი საზღვრების პირობებში, პრობლემას აღარ წარმოადგენს მსოფლიო ლიტერატურულ-თეორიულ გამოცდილებასთან ზიარება, მაგრამ სირთულეს სხვა გარემოებები ქმნის: ერთი მხრივ, მთელი საუკუნის მანძილზე დაგროვილი მასალის თითქმის დამაბნეველი სიჭარბე, მეორე მხრივ კი — ენობრივი ბარიერი. სწორედ ამ ორი, ალბათ, არცთუ უმნიშვნელო მიზეზის გამო იქნა მიღებული წინამდებარე წიგნის გამოცემის გადაწყვეტილება.

წიგნი საშუალებას მისცემს ლიტერატურისა და ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემებით დაინტერესებულ ფართო მკითხველს, მშობლიურ, ქართულ ენაზე გაეცნოს მე-20 საუკუნის ლიტერატურის თეორიის მიღწევებს, ეზიაროს სხვადასხვა ქვეყნებში და სხვადასხვა დროს ჩამოყალიბებული ლიტერატურულ-თეორიული სკოლების ძირი-

თად პრინციპებსა და დებულებებს, აითვისოს მათი პირველადი ტერმინოლოგიური აპარატი.

წიგნი ავტორთა კოლექტივის ერთობლივ ნამუშევარს წარმოადგენს. ავტორთა და რედაქტორთა მიზანი იყო საკმაოდ რთული თეორიული პრობლემების მაქსიმალური სიცხადით გადმოცემა და, ჩვენი რეალობიდან გამომდინარე, ერთგვარად გამარტივებაც კი, თუმცა, რიგი ლიტერატურულ-თეორიული სკოლების თავისთავადმა სირთულემ ამის საშუალება არ მოგვცა. ამ თვალსაზრისით, წიგნის უდაო ღირსებად უნდა მივიჩნიოთ თანდართული ტერმინოლოგიური სიტყვარი, სადაც განმარტებულია თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის მნიშვნელოვანი მრავალი ტერმინი.

წიგნი ატარებს არა მხოლოდ კომპილაციურ, არამედ ანალიტიკურ ხასიათს, რაც გვაძლევს იმის იმედს, რომ იგი ქართულ სინამდვილეში საინტერესო გზამკვლევი იქნება მე-20 საუკუნის დასავლურ ლიტერატურულ-თეორიულ სივრცეში შესასვლელად.

თამარ ლომიძე

რუსული ფორმალური სკოლა

რუსულმა ფორმალიზმმა, როგორც ლიტერატურათმცოდნეობის გარკვეულმა მიმართულებამ, უდიდესი როლი შეასრულა მე-20 საუკუნის ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში. ამ მიმდინარეობის წარმომადგენელთა მიერ შემუშავებულმა თეორიულმა პოსტულატებმა, აგრეთვე – პრაქტიკული კვლევის მეთოდებმა და შედეგებმა მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრეს სტრუქტურული პოეტიკის, სემიოტიკის, ინფორმაციის თეორიისა და მანქანური თარგმნის განვითარება.

„რუსული ფორმალტური სკოლა“ ფუნქციონირებდა 1910-იანი წლების შუა ხანებიდან 1920-იანი წლების შუა ხანებამდე და აერთიანებდა „პოეტური ენის შემსწავლელ საზოგადოებას“ (ОПОЯЗ), მოსკოვის ლინგვისტურ წრეს (Московский лингвистический кружок) და ლენინგრადის ხელოვნების ისტორიის სახელმწიფო ინსტიტუტის თანამშრომელთა ჯგუფს. „ოპოიაზის“ წევრები იყვნენ ო. ბრიკი, ვ. შკლოვსკი, ე. პოლივანოვი, ლ. იაკუბინსკი, ი. ტინიანოვი; მოსკოვის ლინგვისტურ წრეში მოღვაწეობდნენ რ. იაკობსონი, ბ. პეტერსონი, ა. ბუსლაევი, გ. ო. ვინოკური; ლენინგრადის ჯგუფში კი გაერთიანდნენ: ვ. ჟირმუნსკი, ვ. ვინოგრადოვი, ბ. ტომაშევსკი, ბ. ენგელგარდტი და სხვ.

რუსული ფორმალური სკოლის პირველ თეორიულ განაცხადად მიჩნეულია ვ. შკლოვსკის ბროშურა „სიტყვის აღორძინება“ (1914). „ოპოიაზის“ ჩამოყალიბებისთანავე, 1916 წელს, რუსი ფორმალისტების სტატიები გამოქვეყნდა წიგნში „პოეტური ენის თეორიის კრებულები. პირველი გამოშვება“; 1917 წელს კი – ამავე გამოცემის მეორე გამოშვებაში. 1919 წელს გამომცემლობა ИМО-მ („Искусство молодых“, გამომცემელი – ვლადიმირ მაიაკოვსკი) დასტამბა კრებული „პოეტიკა. პოეტური ენის კრებული“, რომელშიც პირველსა და მეორე კრებულებში გამოქვეყნებულ სტატიათა უმრავლესობა დაიბეჭდა და დაემატა ახალი ნაშრომებიც.

რუსული ფორმალიზმი იმთავითვე დაუპირისპირდა წინამორბედ ლიტერატურათმცოდნეობით მეთოდოლოგიას, კერძოდ, იმპრესიონისტულ კრიტიკას, რომელიც არ ხელმძღვანელობდა არავითარი ობიექტური კრიტერიუმებით.

„ჩვენში არ ჩამოყალიბებულა და არ განმტკიცებულა, – წერდა მ. ბახტინი, - იდეალიზმი, თავისი სკოლითა და მკაცრი მეთოდით. მისი ადგილი ეკავა იდეურ პუბლიცისტიკასა და რელიგიურ-ფილოსოფიურ კრიტიკას. ეს „თავისუფალი რუსული სიტყვა“, რა თქმა უნდა, ვერ ასრულებდა კვლევების მასტიმულირებელი მოწინააღმდეგის სასიკეთო როლს, რომელიც იკისრა იდეალიზმმა დასავლური ფორმალიზმის მიმართ. ძალზე ადვილი იყო ჩვენი „დამოუკიდებელი მოაზროვნეების“ იმ ესთეტიკურ კონცეფციათა უგულებელყოფა, რომელნიც აშკარად ვერ ასრულებდნენ თავიანთ დანიშნულებას.

უკეთესი ვითარება არც პოზიტივიზმთან მიმართებაში შეინიშნებოდა. პოზიტივიზმის ადგილი ჩვენში ეკავა უნიათო, დუნე ეკლექტიზმს, რომელიც მოკლებული იყო მეცნიერულ საბუთიანობასა და სიზუსტეს. დადებითი ამოცანები, რომელთა ხორცშესხმა იკისრა პოზიტივიზმმა დასავლეთევროპულ ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში – აზრის მოთოკვა, მისი გაწაფვა, ემპირიული კონკრეტული ფაქტის ღირებულებრივი წვდომა – განუხორციელებელი იყო ჩვენში და ფორმალისტების გამოჩენისას ისინი აქტუალობას ინარჩუნებდნენ“ (ტინიანოვი 1924: 166-167).

ფორმალისტების მიზანს წარმოადგენდა ლიტერატურათმცოდნეობის *სპეციფიკაცია* და *კონკრეტიზაცია* (ბ. ეიხენბაუმი). შესაბამის მეთოდოლოგიურ ხერხად მათ მიიჩნიეს პოეტური ენის პრაქტიკულ ენასთან შეჯერება, და, ამისდა კვალად, კვლევის ლინგვისტური მეთოდების გამოყენება. მაგალითად, ბ. ეიხენბაუმი აღნიშნავდა: „ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ კულტურის ან საზოგადოების ისტორიაზე, ფსიქოლოგიასა და ესთეტიკაზე ჩვეული ორიენტაციის ნაცვლად ფორმალისტებმა ორიენტაცია აიღეს ლინგვისტიკაზე, როგორც იმ მეცნიერებაზე, რომელიც კვლევის მასალის მიხედვით უახლოვდება პოეტიკას, თუმცა მას სხვაგვარი მიზნები და ამოცანები ამოძრავებს“ (ეიხენბაუმი 1927: 121). ამ გზით ლიტერატურათმცოდნეობა უნდა აღჭურვილიყო ფორმალიზებადი დასკვნების გამოტანის უნარით, ე. ი. ზუსტი მეცნიერების სტატუსით.

ამასთან, თეორიული გარემო, რომელიც ფორმალისტებს რუსეთში დახვდათ, არაერთგვაროვანი იყო. ერთი მხრივ, გაბატონებული მდგომარეობა ეკავა სუბიექტივისტურ, თავისთავად ცხად თვალსაზრისებზე დამყარებულ ლიტერატურათმცოდნეობას; მეორე მხრივ კი, ფორმალისტების ასპარეზზე გამოსვლას წინ უძღოდა ა. ა. პოტებნიას მიერ ლინგვისტური პოეტიკის თეორიული კონცეფციის შემუშავება.

სწორედ პოტებნია გახლდათ ის მოაზროვნე, რომელმაც პოეტური ენის თავისებურებათა დადგენისათვის აუცილებელ კრიტერიუმად მოიხმო პროზის ენა (ან ყოფითი ენა). მეცნიერის აზრით, პოეტურ ენაში ცოცხლდება ენის ფარული (მასში იმთავითვე არსებული, მაგრამ უკვე დავიწყებული) სემანტიკური ნიშან-თვისებანი, რომლებიც პროზის ენაში, მისი ერთმნიშვნელოვნებისადმი სწრაფვისას, განიდევნება ხოლმე. ეს იდეა გასდევს პოტებნიას მთელ თეორიულ ნააზრევს.

პოტებნიას მიერ დასახული კონკრეტული ამოცანისგან (რომელსაც ფორმალისტები თითქოს ეთანხმებოდნენ) განსხვავებით, შკლოვსკის ზეგავლენით, რუსულმა ფორმალურმა სკოლამ გადაუხვია თავის აშკარად დეკლარირებულ გზას და გაიზიარა მისი ლოზუნგი, ლიტერატურაში ყოველივე განხილულიყო *ხერხის* (прием) სახით. ძირითად „ხერხად“ *გაუცნაურების* (остранение) ფენომენის აღიარება ნიშნავდა, რომ ფორმალისტები აღარ ცდილობდნენ პოეტიკის კვლევას ლინგვისტიკის მონაცემთა დახმარებით და უფრო უნივერსალურ ამოცანას ისახავდნენ. კერძოდ, პოტებნიასეულ დიქოტომიას (პრაქტიკული ენა / პოეტური ენა), ფაქტობრივად, არსი გამოეცალა და მის კონკრეტულ პროგრამას შეენაცვლა მარტოოდენ „ხერხების“ ანალიზი. ბუნებრივია, „გაუცნაურება“ ან, საერთოდ, „ხერხი“ გულისხმობს არა მხოლოდ ენობრივი ელემენტების პოეტური ენის ელემენტებად გარდასახვას, არამედ – ლოზუნგის „ხელოვნება როგორც ხერხი“ უნივერსალურობის შესაბამისად, საერთოდ, ყოველგვარი გაუცნაურების, ყოველგვარი ტრანსფორმაციის გამოვლენა-გამოაშკარავებას. „ხერხის“ ცნების ამგვარი უნივერსალურობა საშუალებას იძლეოდა, მიმართება (გაუცნაურება) დამყარებულიყო ნებისმიერ ოპოზიციურ ელემენტებს შორის. მართლაც, ფორმალისტებმა ამ თვალსაზრისით გამოიკვლიეს ხელოვნების ყველა დარგი და, მათ შორის, კინოც.

„ხერხის“ ცნების მეშვეობით ხელოვნების, როგორც ასეთის, სპეციფიკის გამოვლენის პრეტენზიამ ფორმალისტები ჩამოაშორა მათ თავდაპირველ მიზანს და გაცილებით უფრო მასშტაბური ამოცანა დაუსახა.

როდესაც რუსული ფორმალიზმის, როგორც გარკვეული მეთოდოლოგიის შემმუშავებელი თეორიული სკოლის შესახებ ვმსჯელობთ, გასათვალისწინებელია, რომ ამოცანებისა და მეთოდოლოგიათა განსხვავების მიუხედავად, პოტებნიას და რუს ფორმალისტებს აერთიანებდა ერთი მიზანდასახულება – ჰუმანიტარული ცოდნის თეორიული დაფუძნება. მიზეზი, რომლის გამოც პოტებნიაც და ფორმალისტებიც

გაემიჯნენ ლიტერატურათმცოდნეობის არსებულ თეორიებს, ის კი არ გაბლდათ, რომ ეს უკანასკნელნი ანალიზის საგნად მიიჩნევდნენ მხატვრული ტექსტების შინაარსს, ისტორიულ-ბიოგრაფიულ და ფსიქოლოგიურ მომენტებს და ა. შ., ხოლო ფორმალისტები და პოტებნია – ფორმალურ ასპექტებს, არამედ – ის, რომ პოტებნიამ დაიწყო, ფორმალისტებმა კი გააგრძელეს სარწმუნო, დასაბუთებული ცოდნის მოპოვების გზების ძიება.

მე-19 საუკუნის რუსული ლიტერატურათმცოდნეობა იცნობდა ცოდნის დაფუძნების ერთადერთ მეთოდს – თეორიული წანამძღვრების „თვალსაჩინოებას". ამგვარად, ცოდნის დაფუძნება, ფაქტობრივად, არ ხდებოდა, რადგან ეს უკანასკნელი შესაძლებელია მხოლოდ იქ, სადაც მეცნიერული ცოდნა სისტემური ხასიათისაა.

სწორედ რუსული ფორმალიზმის თეორიულმა სკოლამ წამოწია და თავის აქტუალურ ამოცანად აქცია ცოდნის დაფუძნება. ლიტერატურათმცოდნეობის შესახებ გამოიკვეთა ორი თვალსაზრისი და, შესაბამისად, კვლევის ორი ტენდენცია:

1. ლიტერატურათმცოდნეობა როგორც ლინგვისტიკა – ამ ხაზმა, პოტებნიას კვალდაკვალ, მკაფიოდ იჩინა თავი რუსული ფორმალიზმის იმგვარ წარმომადგენელთან, როგორიც იყო ი. ტინიანოვი. რამდენადმე განსხვავებულად, მაგრამ ძალზე თანმიმდევრულად იცავდნენ დასახელებულ თვალსაზრისს რ. იაკობსონი და ე. პოლივანოვი.

2. ლიტერატურამცოდნეობა როგორც ფილოსოფია – ამ ხაზს ავითარებდა თავის თეორიულ ნაშრომებში ვ. შკლოვსკი, რომელიც კვლევისას მიმართავდა შიდაპოეტიკურ დაფუძნებას, ე. ი. განიხილავდა მხატვრული ნაწარმოების ამა თუ იმ ელემენტის (მაგალითად, ფაბულის) სხვა ელემენტად (მაგალითად, სიუჟეტად) ტრანსფორმირებას (გარდაქმნას). რაც შეეხება ფორმალისტური სკოლის სხვა წარმომადგენლებს, ისინი, საკვლევი მასალისა და კვლევის მიზნის შესაბამისად, ხან ერთ თვალსაზრისს ემყარებოდნენ, ხან – მეორეს.

ლიტერატურათმცოდნეობა როგორც ფილოსოფია, ძირითადად, ვ. შკლოვსკის იდეალს წარმოადგენდა. საინტერესოა, რომ რუსი ფორმალისტები (თუ არ ჩავთვლით პოლივანოვს, ბრიკს, იაკობსონს) ძალზე ზედაპირულად იცნობდნენ ლინგვისტიკას. სავარაუდოა, რომ მათ მიერ ლინგვისტური მეთოდების უგულებელყოფა ცოდნის ნაკლებობითაც იყო განპირობებული. ნეგატიური პოზიცია ეკავა ლინგვისტიკის მიმართ ბ. ეიხენბაუმს, რომლის აზრით, ლინგვისტიკა, როგორც „ბუნებისმეტყველების ნაწილი", პოეტურ ნაწარმოებებში აფიქ-

სირებს მხოლოდ „ენობრივ მოვლენას" და არა კომპოზიციურ ფუნქციებს (როგორც პოეტიკა). ლინგვისტიკა ოპერირებს კაუზალობის კატეგორიითა და „ფენომენის როგორც ასეთის" ცნებით, პოეტიკა კი – „ტელეოლოგიური პრინციპით" და „ხერხების ცნებით" (ეიხენბაუმი 1921: 14). საგულისხმოა აგრეთვე, რომ „გაუცნაურების" ხერხის უნივერსალური ბუნების შესახებ წარმოდგენაც იწვევდა ლინგვისტურ მეთოდთა უგულებელყოფას. სწორედ ამან განსაზღვრა ფორმალისტების მიერ ხელოვნების ყველა დარგის ქმნილებათა „მასალად" გააზრება.

ფორმალისტებს ლიტერატურათმცოდნეობის ზუსტ და სისტემურ მეცნიერებად გადაქცევა ეწადათ, მაგრამ ხელს უშლიდათ ის გარემოება, რომ მხატვრულ ტექსტებს, ზუსტი მეცნიერების ობიექტებისაგან განსხვავებით, შინაარსის პლანი გააჩნია. თითოეულ კონკრეტულ შემთხვევაში შინაარსი ინდივიდუალური ბუნებისაა და ლინგვისტური ან სხვა მეთოდის მეშვეობით დაფუძნებული ცოდნის მოპოვების საშუალებას არ იძლევა.

ამგვარად, ცოდნის დაფუძნების მცდელობისას პოეტიკაში კვლევის ერთადერთი ობიექტია *გამოსახვის პლანი*, ანუ ფორმალური ნიშან-თვისებანი, რომელთა ანალიზი ლინგვისტური ცოდნის გათვალისწინებითა და ლინგვისტურ მეთოდთა მოხმობითაა ხელსაყრელი.*

თეორიის დაფუძნებისას ფორმალისტები სამართლიანად მოითხოვდნენ ჩვეულებრივი, ყოფითი დაკვირვებების, მსოფლმხედველობის არამეცნიერული კომპონენტების, ფსიქოლოგიზმის, სოციოლოგიზმის, ისტორიულ-მეცნიერული ცოდნისა და, ბოლოს, „თვალსაჩინოების" უგულებელყოფას. ამასთან, ფორმალისტები თავიანთ თეორიულ ნაშრომებში ნაკლებად რადიკალურნი იყვნენ, ვიდრე – მათსავე დეკლარაციებში, ალბათ, იმიტომ, რომ 10-20-იან წლებში პირველი ცდები იყო ლიტერატურათმცოდნეობის ზუსტ, სისტემურ მეცნიერებად ქცევისა.

ამისდა კვალად, ფორმალისტების თეორიული პროგრამა იმთავითვე ითვალისწინებდა მომიჯნავე მეცნიერების – ლინგვისტიკის გამოყენებას დამფუძნებელი კონცეფციის სახით. როგორც კი პოეტიკამ

---

* შევნიშნავთ, რომ თეორიული დაფუძნების ამ ტენდენციის განვითარება შეინიშნებოდა, მაგალითად, სემიოტიკასა და სტრუქტურალიზმში, სადაც გამოიყენებოდა არა მარტო ლინგვისტიკის, არამედ – სხვა მეცნიერებათა მეთოდებიც.

რეალურად გაიცნობიერა ზუსტ მეცნიერებად ქცევის აუცილებლობა, მან მაშინვე მიაგნო იმ გზას, რომლითაც შეიძლებოდა ამ მიზნის მიღწევა.

კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ ფორმა-შინაარსის დუალიზმს, რომელიც მხატვრული ტექსტებისთვისაა დამახასიათებელი. თუ დავუკვირდებით არა მარტო XIX ს. რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობას, არამედ, საერთოდ, მთელ ლიტერატურათმცოდნეობას, რომელიც წინ უძღოდა რუსეთსა და ევროპაში ფორმალისტური მიმართულების ჩამოყალიბებას, აშკარა გახდება, რომ (რაც უნდა ტრივიალური იყოს ეს მტკიცება) იქ ანალიზზე საუბარიც არ შეიძლება, ე. ი. ანალიტიკური მომენტი (მხატვრულ ნაწარმოებთან მიმართებით) არც შეინიშნება ტრადიციულ ლიტერატურათმცოდნეობაში, ხოლო თუ ის მაინც გვხვდება, ანალიზის ობიექტს წარმოადგენს მხოლოდ ფორმალური პლანი.

მართლაც, აბსტრაჰირებისას, შინაარსი სხვა არაფერია, თუ არა მხატვრული ნაწარმოების „რა“, ხოლო ფორმალური ნიშან-თვისებები — „როგორ“. ბუნებრივია, როგორც კი დავიწყებთ „რა“-ს ანალიზს, ის გადავა „როგორ“-ის კატეგორიაში, ანუ ხელიდან გამოგვეცლება. „რა“-ს სპეციფიკა ისაა, რომ მისი აღქმა შესაძლებელია მხოლოდ მთლიანობის, ე. ი. დაუნაწევრებელი, განუყოფელი მოცემულობის სახით. კარგადაა ცნობილი ტოლსტოის გამონათქვამი „ანა კარენინას“ შესახებ: „თუ მოვინდომებ, სიტყვიერად გამოვხატო ყოველივე ის, რისი გამოხატვაც მსურდა რომანის მეშვეობით, მაშინ უკვე დაწერილი რომანი თავიდან უნდა დავწერო, და თუ კრიტიკოსებს უკვე ესმით და შეუძლიათ, ფელეტონში გამოხატონ ის, რისი თქმაც მსურს, ვულოცავ მათ და თამამად შემიძლია ვუთხრა: qu'ils en sovent plus long que moi (რომ მათ ამის შესახებ ჩემზე მეტი რამ იციან — თ.ლ.). და თუ ბეცი კრიტიკოსების აზრით, მინდოდა ამეწერა მხოლოდ ის, რომ მომწონს, როგორ სადილობს ობლონსკი და როგორი მხრები აქვს კარენინას, ისინი ცდებიან. ყველაფერში, თითქმის ყველაფერში, რასაც ვწერდი, ვხელმძღვანელობდი ურთიერთგადაჯაჭვული აზრების მოკრებების მოთხოვნილებით, რათა გამომეხატა სათქმელი; ამასთან, სიტყვიერად ცალკე გამოხატული თითოეული აზრი კარგავს მნიშვნელობას და საშინლად იფიტება იმ ჯაჭვიდან ამოგლეჯისას, რომლის ნაწილსაც თვითონ წარმოადგენს. ეს ჯაჭვი შედგება არა აზრისგან (მე ვფიქრობ), არამედ — რაღაც სხვისგან და ამ ჯაჭვის საფუძვლის გამოხატვა უშუალოდ სიტყვებით სრულიად შეუძლებელია; შეიძლება

მარტოოდენ მისი გამოხატვა შუალობითად, როდესაც სიტყვიერად აღვწერთ სახეებს, მოქმედებას, მდგომარეობას“ (ტოლსტოი 1951: 168-269). ტოლსტოის ვრცელი ციტატის შემდეგ ასე თუ ისე გვეპატიება, თუ კიდევ ერთ ციტატას მოვიყვანთ — ამჯერად ლ. ვიგოტსკის ნაკლებად ცნობილი სტატიიდან: „მე ვთქვი ის, რაც ვთქვი, — აი ჭეშმარიტი ხელოვნების საერთო ფორმულა. ამ ფორმულის მიხედვით, ხელოვნება წარმოადგენს დიდებულ ტავტოლოგიას, ხერხების ავტონომიურ თვითდამთხვევას, სტილის თვითგამოვლენას. ის ყოველთვის თვითიგივეობრივია, მუსიკის მსგავსად“ (ვიგოტსკი 1920: 84).

თუ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი შეუღწევადი, არაანალიზირებადი, „წერტილოვანი“ მონადაა, მაშინ რას განიხილავდა სინამდეოლეში ფორმალიზმამდელი ლიტერატურათმცოდნეობა, როდესაც ეგონა, რომ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსს აანალიზებდა?

საქმე ისაა, რომ ე. წ. „ლიტერატურათმცოდნეობითი“ კვლევები, ფაქტობრივად, სოციოლოგიური, ისტორიული და ფსიქოლოგიური კვლევები იყო, რომლებშიც ლიტერატურული ტექსტი დაიყვანებოდა გარკვეულ იდეამდე. ეს იდეა კი სხვა არაფერი გახლდათ, თუ არა — ამ მეცნიერებათა ჩვეული და ჩვეულებრივი ობიექტი.

ამგვარად, ლიტერატურათმცოდნეობაში ფორმალიზმი წარმოშობა მარტოოდენ წინამორბედ თეორიებზე რეაქციად კი არ უნდა მივიჩნიოთ, არამედ ხაზგასმით უნდა ვთქვათ, რომ იგი წარმოიშვა, როგორც მეცნიერება ლიტერატურის შესახებ.

ქვემოთ დავახასიათებთ რუსული ფორმალიზმის ზოგიერთ ძირითად თეორიულ კონსტრუქტს.

გაუცნაურება (остранение) — ეს ტერმინი შემოიტანა ვ. შკლოვსკიმ თავის სტატიაში „ხელოვნება როგორც ხერხი“ (1917). გაუცნაურება იმთავითვე გააზრებულ იქნა, როგორც ხელოვნებისა და მისი თეორიის ძირითადი პრინციპი. გაუცნაურება შეიძლება წარმოადგენდეს კონკრეტულ მხატვრულ ხერხს ან მოგვევლინოს განხილვისა და რეფლექსიის პრინციპად. როდესაც შკლოვსკი ამ პრინციპს განიხილავს *ჩვეული ამოცნობისა* და *ავტომატიზებული* აღქმის წინააღმდეგ მიმართულ აქტად, იგი დასტურყოფს ნაცნობი საგნების ახლებური, უჩვეულო აღქმის სოკრატესეულ ტრადიციას; ხოლო როდესაც გაუცნაურებას აღიარებს ჩვეული აღნიშვნების შესაცვლელ კონსტრუქციულ ხერხად, თეორეტიკოსი არისტოტელეს პოეტიკის ტრადიციას მიჰყვება. გაუცნაურების თეორიის შექმნას ბიძგი მისცა

ლევ ტოლსტოის პოეტიკამ. „გაუცნაურების ხერხის თავისებურება ლ. ტოლსტოისთან ისაა, რომ მწერალი საგანს თავის სახელს კი არ არქმევს, არამედ – მას აღწერს როგორც პირველად დანახულს, ხოლო შემთხვევას იმგვარად აღიქვამს, თითქოს იგი პირველად განხორციელდა. ამასთან, ტოლსტოი საგნის აღწერისას იყენებს არა მისი ნაწილების საყოველთაოდ მიღებულ სახელწოდებებს, არამედ – უწოდებს სხვა საგნების შესაბამისი ნაწილების სახელებს“ (შკლოვსკი 1990: 64).

შკლოვსკისეული გაუცნაურება - ესაა საგნის თუ მოვლენის „ავტომატიზმიდან“ გამოყვანა და მისი უჩვეულო, ახლებური აღქმა.

ფორმალისტების ეს პრინციპი პრაქტიკულ გამოხატულებას პოულობდა, პირველ რიგში, ფუტურიზმის, უფრო ადრე კი – პრიმიტივისტების, დადაისტების, სიურეალისტების, კონსტრუქტივისტების პრაქტიკაში.

„გაქვავებული“, ავტომატიზებული აღქმა გაუცნაურების (ანუ ავტომატიზაციის) შედეგად გარდაისახება „ახლებურ თვალთახედვად“, რომელიც იკავებს „მსოფლმხედველობის“ იდეოლოგიური ცნების ადგილს, ხელოვნება აღარაა სამყაროს შემეცნების საშუალება, ის „სამყაროს შეგრძნების განახლების“ მეთოდია.

გაუცნაურების ცნებამ იმთავითვე გამოიწვია პოლემიკა ლიტერატურათმცოდნეთა შორის, მაგრამ კრიტიკა, მეტწილად, დაუსაბუთებელი გახლდათ. ასე, მაგალითად, მ. ბახტინი წერდა: „ავტომატიზაცია და ამ მდგომარეობიდან გამოსვლა ... გაერთიანებული უნდა იქნას ერთ ინდივიდუუმში. მხოლოდ ის ადამიანი, ვისთვისაც მოცემული კონსტრუქცია ავტომატიზებულია, შეიგრძნობს მის ფონზე სხვა კონსტრუქციას, რომელიც, ფორმათა მონაცვლეობის ფორმალისტური კანონის მიხედვით, უნდა შეენაცვლოს პირველ მათგანს. თუ ჩემთვის ავტომატიზებული არაა უფროსი თაობის რომელიმე წარმომადგენლის, ვთქვათ, პუშკინის შემოქმედება, მაშინ ამ ფონზე ვერ აღვიქვამ უმცროსი თაობის, ვთქვათ, ბენედიქტოვის შესაგრძნობობას. სრულიად აუცილებელია, რომ ავტომატიზებული პუშკინი და შესაგრძნობი ბენედიქტოვი აღქმულ იქნან ერთი ცნობიერების სიბრტყეში“ (მედვედევი... 1998: 270-271).

ფორმალისტები (გაუცნაურების, ავტომატიზაციისა და დეავტომატიზაციის შესახებ მსჯელობისას) არ გულისხმობდნენ, რომ ეს პროცესები ხორციელდება მარტოოდენ ერთი ცნობიერების ფარგლებში. ავტომატიზაციისა და დეავტომატიზაციის ურთიერთშენაცვლება

მიმდინარეობს არა მხოლოდ ინდივიდის ცნობიერებაში, არამედ ლიტერატურული თაობების, ლიტერატურული სტილების მასშტაბით.

მოგვიანებით დ. ლიხაჩოვიც აკრიტიკებდა წარმოდგენას გაუცნაურების პრინციპის უნივერსალურობის შესახებ და ამტკიცებდა, რომ ის ვერ გავრცელდება, მაგალითად, შუა საუკუნეების ესთეტიკაზე: „ლიტერატურა იმიტომ კი არ ვითარდებოდა, რომ მასში მკითხველისთვის რაღაც „ძველდებოდა“ „ავტომატიზდებოდა“, მოითხოვდა „გაუცნაურებას“, „გაშიშვლებას“ და ა.შ., არამედ იმიტომ, რომ თვით ცხოვრება, სინამდვილე და, პირველ რიგში, ეპოქის საზოგადოებრივი იდეები მოითხოვდა ახალი თემების შემოტანას, ახალ ნაწარმოებთა შექმნას. ლიტერატურა კიდევ უფრო ნაკლებად ექვემდებარებოდა განვითარების შინაგან კანონებს, ვიდრე – ახალ ეპოქაში“ (ლიხაჩოვი 1967: 100).

რა თქმა უნდა, შუა საუკუნეების ნორმატიული ესთეტიკა არ გულისხმობდა ავტომატიზაციისა და დეავტომატიზაციის პროცესების ურთიერთმონაცვლეობას იმ ფორმით, რომლითაც ეს ხდებოდა გვიანდელ ეპოქებში, მაგრამ, გარკვეული დისტანციიდან, შუა საუკუნეების ესთეტიკა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ავტომატიზაციის შენელებული (და ხანგრძლივი) ეტაპი, რომელსაც შემდგომ, დეავტომატიზაციის სახით, შეენაცვლა რენესანსული ესთეტიკა.

გარდა ამისა, ლიტერატურის ევოლუციის ახსნა სოციალურ-ისტორიული ძვრებით გვაიძულებს სოციალურ-ისტორიული საკითხთა მოჯადოებულ წრეში ჩაკეტვას და წმინდა ლიტერატურული პრობლემების, ლიტერატურის ევოლუციის კანონზომიერებების უგულებელყოფას. უეჭველია, რომ ლიტერატურა ვითარდება სოციუმის განვითარებასთან ერთად; უდავოა ისიც, რომ ლიტერატურის თემატური და ჟანრული სპეციფიკა ეპოქისეული კულტურულ-ისტორიული და სოციალური მახასიათებლებითაა განპირობებული, მაგრამ როცა საუბარი ლიტერატურის ევოლუციის ანალიზზეა, აქ ოდენ თემატური და ჟანრული ცვლილებების აღნიშვნა არაფერია, რადგან (როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ) ანალიზირებადი მხოლოდ ლიტერატურის ფორმალური პლანია. ამ უკანასკნელის ევოლუცია კი სავსებით შეიძლება წარმოდგენილ იქნას, როგორც ავტომატიზაცია-დეავტომატიზაციის (ამ ცნებათა ფართო გაგებით) ეტაპების ურთიერთმონაცვლეობა.

ფუტურისტების პრაქტიკაში დეავტომატიზაციას გამოხატავდა ე.წ. „ზაუმური“ ენა. ის კი სხვა არაფერია, თუ არა იმ „ბგერითი ლაქების“ (შკლოვსკის თქმით) უსაგნო კომბინაცია, რომლებიც თავისთა-

ვად აღუძრავდნენ სიამოვნების გრძნობას აღმქმელ სუბიექტს. ზაუმური პოეტური მეტყველება, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იპყრობს თავისი ფონეტიკური შედგენილობით. დეფორმირებული სიტყვა განაპირობებს ენის მექანიკური აღქმის დეავტომატიზაციას – გაუცნაურებას და ბგერების „სემასიოლოგიზაციას“. ამგვარად, ხორციელდება: 1. ბგერითი ზაუმური ეფექტი და 2. სემანტიკური ზაუმური ეფექტი.

„...ახალი სიტყვების შექმნის მეშვეობით მე ვქმნი ახალ მნიშვნელობას... აქამდე ამტკიცებდნენ, რომ აზრი კარნახობს კანონებს სიტყვას, და არა – პირიქით. ჩვენ მივუთითეთ ამ შეცდომაზე და შევიმუშავეთ თავისუფალი, ზაუმური, საერთაშორისო ენა. ძველად მწერლები აზრის მეშვეობით აღწევდნენ სიტყვამდე, ჩვენ კი სიტყვის მეშვეობით ვახორციელებთ უშუალო წვდომას“ (კრუჩონიხი 1963).

გაუცნაურების ხერხს წარმოადგენდა ვ. ხლებნიკოვის მიერ „წინარე-ენის“ პოეტური რეკონსტრუქციის მცდელობაც, აგრეთვე – „უსაგნო ხელოვნება“, კალამბური, სხვადასხვაგვარი ინვერსიები ფრაზის სტრუქტურაში, უსიუჟეტო პროზა და ა.შ.

ფორმისა და შინაარსის კლასიკური დიქოტომიის გადააზრება, ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ბუნებრივი იყო; ტრადიციულ დიქოტომიას ფორმალისტებმა შეუნაცვლეს დიქოტომია ფორმა – მასალა. მასალა, შინაარსის აბსტრაქტული, „წერტილოვანი“ ცნებისგან განსხვავებით, კონკრეტული, ანალიზირებადი მნიშვნელობის მქონე ცნებაა.

„ლიტერატურული ნაწარმოები წარმოადგენს წმინდა სახის ფორმას... ის არაა არც საგანი, არც მასალა, არამედ – მასალათა მიმართება და, როგორც ყოველგვარი მიმართება, ესაა ნულოვანი განზომილების მიმართება“, წერდა ვ. შკლოვსკი (შკლოვსკი 1990: 64).

„მასალა პასიური როდია – მას გააჩნია თავისი კანონები, თავისი ცხოვრება, თავისი ჭეშმარიტება, რომელიც უნდა აღმოაჩინოს ხელოვანმა“, აღნიშნავდა ბ. ეიხენბაუმი (ეიხენბაუმი 1924: 9).

ბ. ენგელგარდტი გამოჰყოფდა მასალის ორგვარ გაგებას, იმისდა მიხედვით, თუ როგორაა გაგებული „ხერხის“ ცნება. თუ ხერხი გამოიყენება „შემოქმედების ობიექტის“ მიმართ, იგი(მასალა) სხვაგვარი მნიშვნელობით გაიაზრება, ვიდრე მაშინ, როდესაც ხდება ამ ხერხის ანალიზი რომელიმე კონკრეტული ნაწარმოების ჩარჩოებში“ (ენგელგარდტი 1927: 37).

პირველ შემთხვევაში ესაა ავტორის მიერ შერჩეული „ნედლი“ მასალა, მეორეში კი – უკვე ტრანსფორმირებული ფაქტები. ფორმალისტების მიერ შემუშავებული თხრობის თეორიის ფარგლებში პირველი მათგანი განიხილებოდა როგორც ფაბულა, ხოლო მეორე – როგორც სიუჟეტი.

ფაბულა და სიუჟეტი – „ფაბულა – მხოლოდ მასალაა სიუჟეტის ჩამოსაყალიბებლად“, - მიუთითებდა ვ. შკლოვსკი (შკლოვსკი 1925: 161).*

ამრიგად, სიუჟეტის გამაუცნაურებელი ფუნქცია მდგომარეობს ფაბულის თემატური ერთეულებისა და მათი კომპლექსების ხელახალ მონტაჟში.

ვიქტორ შკლოვსკიმ სიუჟეტის ფორმალისტური თეორიის საფუძვლები ჩამოაყალიბა ნაშრომში „სიუჟეტის წყობის ხერხთა კავშირი სტილის ზოგად ხერხებთან“, სადაც თავს იჩენს ანალოგია ენობრივ (სტილურ) ხერხებსა („პარალელიზმი“, „განმეორება“, „გადაწევა“ (сдвиг) და სიუჟეტური ხერხების კონსტრუქციულ ფუნქციებს შორის. აქ გადამწყვეტი როლი ეკუთვნის სიუჟეტის *საფეხურებრივ* აგებას. ეს უკანასკნელი იწვევს ფაბულის სინტაგმატური ელემენტების დეავტომატიზაციას და ხელახლა აერთიანებს მათ იმგვარ სტრუქტურაში, რომელიც უპირისპირდება ფაბულის წყობას. ამგვარად, „საფეხურებრიობა“ თვით იქცევა ესთეტიკური აღქმის საგნად.

სიუჟეტის აგების შესაძლო მოდელთაგან შკლოვსკი გამოჰყოფს ორ ძირითად ტიპს. პირველი ხასიათდება *მოტივთა პარალელიზმით* ანუ *სიუჟეტური ტავტოლოგიით.* პარალელური აგებისას სიუჟეტის საფუძველს წარმოადგენს ორი ადამიანის ბედი ან ორი მოქმედება, ორი სემანტიკური კატეგორიის ან გმირთა ორი ტიპის ანდა მათი კონტრასტული თავისებურებების შეპირისპირება. ამგვარი მოდელის მიხედვით აგებულ ნაწარმოებში ერთი სიუჟეტური ხაზი კვეთს მეორეს ან წყდება, რათა ადგილი დაუთმოს მას.

მეორე მოდელს შკლოვსკი უწოდებს *წრიულ სიუჟეტს* (сюжет кольцевой), სადაც ადგილი აქვს სიუჟეტურ ინვერსიას, ისე, როგორც

* კერძო შემთხვევაში, როდესაც ხორციელდება ამა თუ იმ ნაწარმოების პაროდირება, პაროდირებული ნაწარმოების სიუჟეტი წარმოგვიდგება როგორც ფაბულა პაროდიული ნაწარმოებისთვის, სადაც ხორციელდება ამ სიუჟეტის გაშიშვლება და გაუცნაურება.

ეს ხდება დეტექტიურ ნაწარმოებებში (რომელიმე მოვლენის გამოტოვება და მისი გამოჩენა უკვე ნაწარმოების დასასრულს, როდესაც ვლინდება ამ მოვლენის შედეგები" (შკლოვსკი 1925: 125)).

ზღაპრის სტრუქტურის ანალიზი – თავდაპირველად პ. ბოგატირიოვმა, შემდეგ კი ვ. პროპმა განახორციელეს (ფორმალისტური პოეტიკის ფარგლებში) ფოლკლორული მასალის ფუნქციური ანალიზი. გაუცნაურების პრინციპმა თავი იჩინა ბოგატირიოვის მიერ შექმნილ *უჩვეულოს თეორიაში*, რომლის თანახმად, მოტივი ჩნდება ზღაპარში მხოლოდ მაშინ, როდესაც ის წარმოადგენს „უჩვეულო ფაქტს", „ნორმის დარღვევას".

პეტრე ბოგატირიოვმა, ისევე, როგორც ი. ტინიანოვმა, რ. იაკობსონმა, ლ.ვიგოტსკიმ, განიცადა სოსიურის ლინგვისტური იდეების ზეგავლენა და მიმართა ეთნოგრაფიული მასალის სინქრონულ ანალიზს.

სიუჟეტის ფორმალისტური თეორია საფუძვლად დაედო ვ. პროპის „ზღაპრის მორფოლოგიას", რომლის თანახმად, საკვლევ ობიექტებს წარმოადგენს არა სიუჟეტები, არამედ – ის ლოგიკური კანონები, რომლებიც ხორცშესხმულია სიუჟეტურ ფუნქციებში. შესაბამისად, ზღაპრის პირველადი ელემენტებია არა მოტივები (როგორც მიიჩნევდა ა. ვესელოვსკი), არამედ – სწორედ ის ფუნქციები, რომლებიც არ ექვემდებარებიან შემდგომ დანაწევრებას და გარკვეული მიმართებებით უკავშირდებიან როგორც ერთმანეთს, ასევე – მთელ ზღაპარს. შკლოვსკის მსგავსად, პროპიც მოქმედ პირებს აკისრებს მხოლოდ კონსტრუქციულ ფუნქციას. ამ ფუნქციათა განმეორებადობა კი საშუალებას იძლევა, მათი სქემა დაყვანილ იქნას ინვარიანტული ფუნქციების შეზღუდულ რაოდენობაზე.

ლიტერატურული ტექსტის ესთეტიკური იმანენტურობის საპირისპიროდ, ზღაპრის სტრუქტურული ანალიზი ავლენს მხოლოდ კონსტრუქტს, რომლის მიღმა დგას მითი და შესაბამისი სოციალურ-ისტორიული კონტექსტი.

პოეტური ტექსტის ანალიზი:

1. *რიტმი* – ბ. ვ. ტომაშევსკის „ლიტერატურის თეორიის" მიხედვით, რიტმი ლექსის „განმსაზღვრელი მომენტია", რომელიც ახორციელებს ლექსიკური ერთეულების პროზაულ მნიშვნელობათა დეფორმაციას და სწორედ ამის მეშვეობით ესთეტიკურ ქმედითუნარიანობას ანიჭებს მათ.

ამ საყოველთაოდ ცნობილი დეფინიციისგან განსხვავებით, ო. ბრიკი ლექსში ამჩნევდა ორი (ერთი მხრივ, სემანტიკურად ორიენტირებული და „ზაუმური", მეორე მხრივ კი – რიტმზე ორიენტირებული) ტენდენციის თანაარსებობას, რომლის სისტემატურ ერთეულს წარმოადგენს „რიტმულ-სინტაქსური ფიგურის" სინტაგმატური კომპლექსი.

რ. იაკობსონი (ნაშრომში „ჩეხური ლექსის შესახებ....") ლექსის აღქმის ძირითად პრინციპად მიიჩნევს „მოლოდინის გაცრუებას". მისი აზრით, პროზის რიტმის (რომელიც ექვემდებარება ავტომატიზაციის ზოგად კანონს) საპირისპიროდ, ლექსის რიტმი წარმოადგენს „ავტომატიზმის მდგომარეობიდან მეტყველების გამოყვანის ერთ-ერთ საშუალებას" (იაკობსონი 1923: 17).

ყველა შემთხვევაში, ფორმალისტთა აზრით, რიტმი ის კონსტრუქციული ფაქტორია, რომელსაც ეკისრება პროზაული მეტყველების ტრანსფორმაციისა და ახალი თვისებებით აღჭურვის ფუნქცია.

* * *

ი. ტინიანოვის მიერ შემუშავებულ ნოვატორულ „სალექსო ენის თეორიას" საფუძველი მოუმზადა ბ. ეიხენბაუმის კონცეფციამ ლექსის „მელოდიკის" შესახებ.

ეიხენბაუმის მიხედვით, ლექსის თეორიის ქვაკუთხედს წარმოადგენს ლექსის სინტაქსი: „აუცილებელია, ფონეტიკისა და სემანტიკის ზედაპირზე მოვძებნოთ ისეთი რამ, რაც დაკავშირებული იქნება სალექსო ფრაზასთან და, ამასთანავე, ლექსთან, როგორც ასეთთან. ესაა სინტაქსი" (ეიხენბაუმი 1921: 5).

„სწორედ სინტაქსი, რომელიც, ჩემი აზრით, ფრაზული ინტონაციის საფუძველია – აზუსტებდა ეიხენბაუმი, – წარმოადგენს ენისა და რიტმის შემაკავშირებელ ფაქტორს" (ეიხენბაუმი 1921: 7).

ეიხენბაუმმა შემოიტანა პოეტიკაში *დომინანტის* ცნებაც, რომელიც ესოდენ ნაყოფიერად გამოიყენა ტინიანოვმა. ეს ცნება აღნიშნავს ერთი რომელიმე კონსტრუქციული ფუნქციის (დროითი და სისტემური ფაქტორებით განპირობებულ) ბატონობას სხვებზე, რომლებიც ამის შედეგად დეფორმაციასა და გაუცნაურებას განიცდიან.

* * *

ი. ტინიანოვის ნაშრომში „სალექსო ენის პრობლემა" გაერთიანებულია ფორმალისტური თეორიის წიაღში მომწიფებული შეხედულებები ლექსის ბუნების შესახებ, ხოლო გაუცნაურების პრინციპი გააზრე-

ბულია ფუნქციური, ანალიზირებადი, კონსტრუქციული ფაქტორის საზით. ამასთან, მეცნიერის აზრით, დომინანტური ფაქტორის არსებობის გარეშე ფორმის აღქმა შეუძლებელია, მაგრამ თუ კონსტრუქციული (დომინანტური) პრინციპის მოქმედების ვადა ზედმეტად გახანგრძლივდა, ეს გამოიწვევს აღქმის ავტომატიზაციას. შესაბამისად, „ფორმის დინამიზმი“ განაპირობებს გამუდმებულ ბრძოლას „დამქვემდებარებელსა“ და „დაქვემდებარებულ“ ფაქტორთა შორის: „კონსტრუქციული ფაქტორის მიერ სხვა ფაქტორთა დაქვემდებარების, დეფორმაციის გარეშე მხატვრული ფაქტი არ არსებობს. მაგრამ თუ გაჭრება ფაქტორთა ურთიერთქმედების შეგრძნება... – მხატვრული ფაქტი წაიშლება, ის ავტომატიზდება“ (ტინიანოვი 1924: 28-29).

იმ ცნებებიდან, რომლებიც ტინიანოვმა პოეტიკაში შემოიტანა ან ახლებურად გაიაზრა, საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს:

1. *ტაეპის ერთიანობა და სიმჭიდროვე* – ტაეპის ერთიანობა არ ემთხვევა სინტაქსურ-სემანტიკურ ერთიანობას, არამედ – განპირობებულია მისი გრაფიკულად დაფიქსირებული მიჯნებით. რაც შეეხება სიმჭიდროვეს, ის მოიცავს იმ „მჭიდრო“ ურთიერთმიმართებებს, რომლებიც მყარდება ტაეპის შემადგენელ სიტყვებს შორის და იწვევს მათ სემანტიკურ ტრანსფორმაციას, ე.ი. გაუცნაურებას (ანუ „სემასიოლოგიზაციას“, ტინიანოვის თქმით). ამ ტრანსფორმაციის სინტაგმატურ პირობებს განსაზღვრავს არა მარტო სიტყვის ადგილი ტაეპში, არამედ – რიტმის მეშვეობით მისი „გამოყოფაც“ და, ბოლოს, რითმის კონსტრუქციული ფაქტორი.

2. *ლექსის პროგრესული და რეგრესული ფაქტორები* – ეს ფაქტორები თავს იჩენს, პირველ რიგში, ტაეპის მიჯნაზე – სარითმო სიტყვებში. პროგრესული ფაქტორი ვლინდება პირველ სარითმო წევრში, როგორც დინამიკური პროგრესული მოლოდინი (მომდევნო სარითმო წევრისა), ხოლო მეორე სარითმო წევრში – როგორც „დინამიკური რეგრესული გადაწყვეტა“ (ანუ აკუსტიკური მიმართების დამყარება პირველ სარითმო წევრთან). ასეთსავე ფაქტორს წარმოადგენს, ტინიანოვის მითითებით, მეტრი, რომლის ზეგავლენით ყოველი პირველი მეტრულად ორგანიზებული ტაეპი (ან სტროფი) იწვევს მეორე ასეთივე წესით ორგანიზებული ტაეპის (ან სტროფის) მოლოდინს, ხოლო მეორე ტაეპი (ან სტროფი) რეგრესულად უკავშირდება პირველს. რაც შეეხება ბგერით ორგანიზაციას (инструментовка), აქ შეიმჩნევა მხოლოდ რეგრესული ფაქტორის ზემოქმედება. „ბგერები არ გულისხმობენ არც იგივეობრივი, არც – მსგავსი ბგერების გამეორების მოლოდინს. ამიტომ აქ წინამორბედის მსგავსი ყოველი ბგერა (ბგერათკომპლექსი) განაპირობებს რეგრესული მიმართების გამოვლენას“ (ტინიანოვი 1924: 35).

ლექსის პროგრესული და რეგრესული (დინამიკური) ფაქტორები განსაზღვრავს პოეტური მეტყველების საგანგებო სემანტიკას, პროზაული ენისგან განსხვავებით, რომელშიც ეს ფაქტორები არ მონაწილეობს.

3. *სიტყვის მნიშვნელობის ძირითადი, მეორეხარისხოვანი და მერყევი ნიშნები* – სიტყვის მნიშვნელობის „ძირითადი ნიშანი“ ტინიანოვთან გააზრებულია როგორც მისი ლექსიკური ერთიანობა ანუ სიტყვის იმ მნიშვნელობათა ერთობლიობა, რომლებიც თავს იჩენს მისი ყოფითი ხმარებისას. თვით ეს ცალკეული მნიშვნელობები განსაზღვრულია როგორც სიტყვის „მეორეხარისხოვანი ნიშნები“, რომლებიც ვლინდება ამა თუ იმ კონკრეტული კონტექსტის ზეგავლენით.

„მერყევი ნიშნები“ გულისხმობს ორი სიტყვის ძირითადი ნიშნების (მნიშვნელობათა) ურთიერთქმედებას (კალამბურში, ლექსში) და, შედეგად, მათ სემანტიკურ ტრანსფორმაციას მეორეხარისხოვანი, ოკაზიონალური, „მერყევი“ ნიშნების წინ წამოწევის გზით.

* * *

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რუსულ ფორმალიზმში თავი იჩინა კვლევის ორმა ტენდენციამ, რომლებმაც გამოხატულება ჰპოვა:

1. გარეთეორიული მეთოდების გამოყენებაში (ლიტერატურათმცოდნეობა როგორც ლინგვისტიკა);

2. ცოდნის შიდათეორიული დაფუძნების მცდელობებში.

ამ ორმა ურთიერთდაკავშირებულმა ტენდენციამ შემდგომი განვითარება ჰპოვა, შესაბამისად, სემიოტიკისა და სტრუქტურალიზმის თეორიულ კონცეფციებში, რომლებიც, ფორმალიზმის მსგავსად, მიზნად ისახავდნენ ლიტერატურათმცოდნეობის ქცევას ზუსტ, სისტემურ მეცნიერებად.

უნდა ითქვას, რომ ყველა ამ მიმართულების განვითარებას ხელი შეუშალა არსებითმა დაბრკოლებებმა, კერძოდ:

- სათანადო თეორიული აპარატის ჩამოუყალიბებლობამ, ე. ი. კონცეპტუალური პლანის სიძნელეებმა, რომელთა არსი მდგომარეობდა:

ა) სემიოტიკაში – საკუთრივ პოეტიკისა და მომიჯნავე მეცნიერებათა სტრუქტურული ელემენტების აბსოლუტური გამიჯვნის შეუძლებლობაში (ყოველი დასკვნა შეიძლება ინტერპრეტირებულ იქნას როგორც პოეტიკის ან, მეორე მხრივ, ლინგვისტიკის, ფსიქოლოგიის და ა.შ. სფეროთა კუთვნილება); ბ) სტრუქტურალიზმში (და ფორმალიზმში) – კონკრეტული ტექსტების კვლევაზე უპირატეს ორიენტაციასა და არაფორმალიზებადი დასკვნების გამოტანაში;

- XX საუკუნის მეორე ნახევარში განსაკუთრებით პოპულარულმა თვალსაზრისმა იმის შესახებ, რომ ყოველი მეცნიერული თეორია ემყარება გარკვეული პარადიგმისთვის დამახასიათებელ მსოფლმხედველობრივ წანამძღვრებს, ე.ი. მას არ უნდა ჰქონდეს აბსოლუტურად ზუსტი ცოდნის მოპოვების პრეტენზია. ეს კი გულისხმობს, რომ ახალ პარადიგმაში შეუძლებელია ძველი თეორიების უშუალო განვითარება. პარადიგმის ცნებამ ძირი გამოუთხარა ობიექტური ცოდნის მოპოვების პრეტენზიის მქონე მეცნიერულ თეორიებს, რამაც განაპირობა XX საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედში ფორმალიზმის, სტრუქტურალიზმისა და სემიოტიკის მიერ შემუშავებული კონცეფციების მძაფრი კრიტიკა ახალი თეორიული მიმართულებების წარმომადგენელთა მხრივ.

XX საუკუნის ბოლოს ფორმალიზმი, სტრუქტურალიზმი და სემიოტიკა, როგორც თეორიული მიმართულებები, აღარ არსებობდნენ, მაგრამ მეცნიერულ კვლევებში კვლავაც ნაყოფიერად გამოიყენება მათ მიერ შემუშავებული მეთოდები.

დამოწმებანი:

ეიხენბაუმი 1921: Эйхенбаум. Б. М. *Мелодика стиха* // Летопись Дома литераторов. N 4, 1921.

ეიხენბაუმი 1924: Эйхенбаум. Б. М. *Сквозь литературу*. Л.: 1924.

ეიხენბაუმი 1927: Эйхенбаум. Б. М. *Теория "Формального метода"* // Литература. Л.: 1927.

ენგელგარდტი 1927: 1927: Энгельгардт Б. *Формальный метод в литературоведении*. Л.: 1927.

ვიგოტსკი 1920: Выготский Л. С. *Царь голый* // Жизнь искусства, № 613, 1920.

იაკობსონი 1923: Якобсон Р. Щ. *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*. Берлин: 1923.

[illegible] 1963: Крученых А. У. *Новые пути слова* // Манифесты и программы русских футуристов. М.: 1963.

[illegible] 1967: Лихачев Д. С. *Поэтика древнерусской литературы*. Л.: 1967.

[illegible]... 1998: Медведев П. Н., Бахтин М. М. *Формальный метод в литературоведении*. изд. Лабиринт Э., 1998.

[illegible] 1924: Тынянов Ю. Н. *Проблема стихотворного языка*. Л.: 1924.

[illegible] 1951: Толстой Л. *Что такое искусство?* // Полн. собр. соч. т. 30. М.: 1951.

[illegible] 1925ა: Шкловский В. *Теория прозы*. М.-Л.: 1925.

[illegible] 1990: Шкловский В. Гамбургский счёт. М.: 1990.

ირმა რატიანი

მიხაილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა

თვალსაჩინო რუსი ფილოსოფოსი და ლიტერატურათმცოდნე მიხაილ ბახტინი მართებულად მიიჩნევა მე-20 საუკუნის არა მხოლოდ რუსული, არამედ ევროპული ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აზრის ერთერთ ბრწყინვალე წარმომადგენლად. მ. ბახტინის ნააზრევმა მნიშვნელოვანი კვალი დაჩნია მე-20 საუკუნის ფილოსოფიურ სივრცეს და მაკოორდინირებელი როლი შეასრულა ლიტერატურულ-თეორიული აზრის განვითარების საქმეში. მან ნოვატორული ცვლილებები შეიტანა ჟანრის თეორიაში, შეიმუშავა დიალოგური კრიტიკის მეთოდი და დაამკვიდრა ქრონოტოპის ფუნდამენტურად დასაბუთებული კონცეფცია. მე-20 საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობამ წარმატებულად მოიხმო მ. ბახტინის მოძღვრების ზოგადი მოდელი და ზედმიწევნით კარგად მიუსადაგა მისი ცალკეული მოსაზრებები, ტერმინები და ცნებები ლიტერატურული ტექსტის სპეციფიკას.

ნეველის ფილოსოფიური სკოლა

მიხაილ ბახტინის მოღვაწეობის დასაწყისი მე-20 საუკუნის მეორე ათეულს უკავშირდება. 1918 წელს, ქალაქ ნეველში, საფუძველი ჩაეყარა ახალგაზრდა ფილოსოფოსთა უაღრესად საინტერესო ერთობას, კავშირს, რომელმაც სწრაფადვე დაიმკვიდრა ფილოსოფიური სკოლის სტატუსი და იმთავითვე განსაზღვრა თანამედროვე რუსული ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აზრის მიმართულება. სამი ფილოსოფოსი, რომლებიც ბედმა ქ. ნეველში შეჰყარა ერთმანეთს, იყვნენ მ. ბახტინი, მ. კაგანი და ლ. პუმპიანსკი. თავდაპირველად მათი ერთობლივი მუშაობა, ანუ საუბრები, „კანტის სემინარის“ ეგიდით მიმდინარეობდა, მაგრამ შემდგომში სემინარმა ფართო თეორიულ-ფილოსოფიური მნიშვნელობა შეიძინა და ნეველის ფილოსოფიური სკოლის სახით ჩამოყალიბდა. ნეველის ფილოსოფიური სკოლა არ ჰგავდა ტრადიციულ ფილოსოფიურ სკოლებს. განსხვავებას ქმნიდა სკოლის არა მხოლოდ იდეოლოგიური ორიენტაცია და მუშაობის სტილი, არამედ დამაარსებელთა სრული ინერტულობა სკოლის ტრადიციების გავრცელებისა და დამკვიდრების მიმართ. ნეველის ფილოსოფიური სკოლის იდეოლოგიურ საფუძველს ევროპული აზროვნების წიაღში აღმოცენებული ნეოკანტიანური ფილოსოფია წარმოადგენდა, მაგრამ კანტის ფილოსოფიურმა ნააზრევმა, ისევე როგორც ნეოკანტიანურმა თეორიამ და ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აზრისათვის კარდინალურმა მრავალმა სხვა პრობლემამ, ნეველის ფილოსოფიური სკოლის კედლებში სრულიად ახლებური და ორიგინალური ინტერპრეტაცია შეიძინა.

ნეველის ფილოსოფიური სკოლის განმსაზღვრელი მახასიათებელი იყო არა ფილოსოფოსთა პოზიციის ერთსულოვნება, არამედ — ჯანსაღი იდეოლოგიური თანადგომა, რაც სკოლის თითოეული წევრის ინდივიდუალურ აზროვნებას ითვალისწინებდა. მეთოდოლოგიურ სიახლეს წარმოაჩენდა მუშაობის სტილიც: რეგულარული საუბრები, ახლადგამოქვეყნებული შრომებისა და რეფერატების კითხვა, დიალოგები, დისკუსიები, ხშირად — მწვავე კამათი და პოლემიკა. ნეველის ფილოსოფიური სკოლის მუშაობა დროითი პაუზებით მიმდინარეობდა, რასაც, პირველ ყოვლისა, რუსეთში არსებული პოლიტიკური კლიმატი განაპირობებდა: მოაზროვნეებს გამუდმებით უწევდათ გადაადგილება — ნებსით თუ უნებლიეთ. შესაბამისად, სკოლის ფუნქციონირების პერიოდი, რომელიც სულ ცხრა წელიწადს გაგრძელდა (1918-1927წ.წ.), ხასიათდებოდა გარკვეული ქრონოლოგიური ინტერვალებით, გეოგრაფიულ ლოკაციათა სიჭრელით და დამფუძნებელთა არასრული შემადგენლობით. სქემატურად ეს პროცესი შემდეგნაირად გამოიყურება:

1) 1918-1919წ. წ., ქ. ნეველი; სკოლას უძღვებიან: მ. ბახტინი, მ. კაგანი და ლ. პუმპიანსკი.
2) 1919-1920 წ. წ., ქ. ვიტებსკი; სკოლას უძღვებიან: მ. ბახტინი და ლ. პუმპიანსკი.
3) 1922-1923 წ. წ., ქ. პეტროგრადი; სკოლას უძღვებიან: მ. კაგანი და ლ. პუმპიანსკი.
4) 1924-1927 წ. წ., ქ. ლენინგრადი; სკოლას უძღვებიან: მ. ბახტინი და ლ. პუმპიანსკი.

ახალგაზრდა ფილოსოფოსთა სამეულის ხშირი დაცილება დროსა და სივრცეში არამც და არამც არ მოასწავებდა მათი ერთიანი ფილოსოფიური დრო-სივრცის რღვევას. ნეველის ფილოსოფიური სკოლის ფუნქციონირების პერიოდშიც და შემდგომაც ისინი მუდმივად ინტერესდებოდნენ ერთურთის შრომებით (რასაც ადასტურებს ხშირი

ციტირებანი ერთმანეთის სტატიებიდან და წიგნებიდან), მიღწევებით, ბედით.

ნეველის სკოლის ფუნქციონირებამ რუსეთის სხვადასხვა ქალაქებში (ნეველი, ვიტებსკი, პეტროგრადი) განაპირობა თანამოაზრეთა მცირერიცხოვანი, მაგრამ გეოგრაფიულად გავრცობილი და მონოლითური გუნდის ჩამოყალიბება. მის შემადგენლობაში იყვნენ: პიანისტი მ. იუდინა, მუსიკათმცოდნე ი. სოლლერტინსკი, მუსიკათმცოდნე და პოეტი ვ. ვოლოშინოვი, აღმოსავლეთმცოდნე ნ. კონრადი, ისტორიკოსი ე. ტარლე, აღმოსავლეთმცოდნე გ. ტუბიანსკი, ბიოლოგი ი. კანაევი, კრიტიკოსი პ. მედვედევი, ლიტერატურათმცოდნე ბ. ენგელგარდტი, მთარგმნელი ა. ფრანკოვსკი, გეოლოგი ბ. ზალესსკი, ინჟინერი ა. რეგევიჩი, პოეტი კ. ვაგინოვი. მოგვიანებით, 70-80-იან წლებში ნეველის ფილოსოფიური სკოლის თანამზრახველთა ამ გუნდს, ცხადია, მ. კაგანისა და ლ. პუმპიანსკის თაოსნობით, „ბახტინის წრე“ ეწოდა. ტერმინმა უკვდავყო დიდი მოაზროვნის ახლო გარემოცვა, ის ისტორიულ-კულტურული და სოციო-კულტურული ბირთვი, რომლის წიაღშიც ყალიბდებოდა მ. ბახტინის მსოფლმხედველობა. მართებულად შენიშნავს ვ. მაზლინი: „ბახტინის წრე მიუთითებს გარკვეულ, არსებითად არაოფიციალურ (ბახტინის გაგებით) ფენასა და მენტალიტეტზე საბჭოთა პერიოდის (განსაკუთრებით 20-იანი წლების) რუსული ინტელიგენციის წრეებში, ადამიანებზე, რომლებიც ყალიბდებოდნენ და შეგნებულად აკუმულირდებოდნენ პრე და პოსტრევოლუციური წლების ინტელიგენციის წიაღში; ზოგადკულტურული თვალსაზრისით ისინი იზრდებოდნენ და ვითარდებოდნენ სპეციფიკური მიმართულებით, რომელიც შორს იყო არა მხოლოდ „ზევიდან“ თავსმოხვეული რევოლუციური იდეოლოგიისგან, არამედ – „ქვემოდან“ მობუკნილი ინტელიგენტური კულტურავანგარდისგან... მსგავსი ადამიანები უჩინარნი იყვნენ საბჭოურ მხატვრულ-ლიტერატურულ სივრცეში“ (მაზლინი 2001: 132). ვფიქრობთ, სწორედ ამ გარემოებამ განაპირობა „ბახტინის წრის“ წევრთა მკვეთრად იზოლირებული არსებობა, ურთიერთობათა ღრმად პერსონალური ხასიათი, შემოზღუდულობა და იდეოლოგიური განვრცობითობის მცირე ალბათობა.

ნეველის ფილოსოფიურ სკოლას პირდაპირი მემკვიდრეები არ დარჩენია, მაგრამ ისტორიას დარჩა მოვლენა, ფილოსოფიური პარადოქსი, რომლის მეცნიერულ-თეორიული პროგრამა დღეს თითქმის ყველა ჰუმანიტარული დისციპლინის ინტერესის საგანს წარმოადგენს. ნეველის ფილოსოფიური სკოლის ჯეროვანი შეფასება და ანალიზი,

ალბათ, ფილოსოფიის ისტორიკოსთა საქმეა, ჩვენ კი შემოვიფარგლებით იმ ძირითადი ლიტერატურათმცოდნეობითი პრობლემების ჩამონათვალით, რომლებიც გამოიკვეთა ნეველის ფილოსოფიური სკოლის წიაღში და რომლებმაც დიდი გავლენა იქონია როგორც მ. ბახტინის ნააზრევზე, ისე – მე-20 საუკუნის ლიტერატურულ-თეორიულ სივრცეზე. ეს პრობლემებია:

1. ლიტერატურული ჟანრის განსაზღვრება;
2. ფ. დოსტოევსკის შემოქმედების, მისი პოეტიკის ნოვატორული ანალიზი;
3. დიალოგური კრიტიკის ჩამოყალიბება;
4. სიცილისა და კარნავალის ფილოსოფიის შემუშავება;
5. დროისა და სივრცის კატეგორიათა ფილოსოფიური გააზრება და მისი გადატანა კონკრეტულ მხატვრულ ტექსტებზე.

გამომდინარე ამ პრობლემატიკის თითქმის უნივერსალობამდე მიყვანილი მრავალფეროვნებიდან, ნეველის ფილოსოფიური სკოლა შეიძლება შეფასდეს როგორც მე-20 საუკუნის ფილოსოფიური და ზოგადჰუმანიტარული კულტურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მონაპოვარი, რომლის გარეშეც შეუძლებელია მ. ბახტინის მსოფლმხედველობრივი სისტემის მართებული ანალიზი. ასეთივე დიდი ზეგავლენა მ. ბახტინის მოძღვრებაზე იქონია მისმა თანამედროვე ლიტერატურულ-თეორიულმა ატმოსფერომ, იმ ლიტერატურულ-თეორიულმა კონტექსტმა, რომელიც გამოიკვეთა რუსულ და ევროპულ სალიტერატურო წრეებში და რომელთან მიმართებაშიც ჩამოყალიბდა მ. ბახტინის თეორიული კონცეფციის საფუძვლები – ჟანრისა და დისკურსის თეორიები.

ლიტერატურულ-თეორიული ატმოსფერო

მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში ლიტერატურული ჟანრის, კერძოდ, რომანის ჟანრის პრობლემა არაერთი ლიტერატურულ-თეორიული მიმდინარეობის მსჯელობის ობიექტად იქცა. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით გამოირჩა რუსული ფორმალური სკოლა, რომლის უპირველეს მიზანს წარმოადგენდა მხატვრული ტექსტის ლიტერატურულ-ღირებულებითი მოდელის დადგენა ლიტერატურის ფორმალური ასპექტების, ამა თუ იმ ლიტერატურული ტექსტისათვის სპეციფიკური მხატვრული და ენობრივი ფორმების მაქსიმალური აქცენ-

ტირების ფონზე. „ლიტერატურული ნაწარმოები წმინდა ფორმაა, – წერდა ვ. შკლოვსკი, – არა საგანი, არა მასალა, არამედ მასალების ურთიერთმოქმედება“ (შკლოვსკი 1929: 226). ფორმალურ ასპექტებზე ყურადღების კონცენტრირება, ცხადია, არ ნიშნავდა ლიტერატურის მორალური ან სოციალური ფუნქციების იგნორირებას, თუმცა, ამ თვალსაზრისითაც, ფორმალისტებს საკმაოდ ორიგინალური პოზიცია ეკავათ: მათი აზრით, ლიტერატურას ახასიათებდა სამყაროს კვლავ და ხელახლა აღმოჩენის ნიჭი, დადგენილის, ნაცნობის გაუცნაურების, ფამილარულის გაუცხოების, ანუ „დეფამილარიზაციის“ უნარი (იხ. ვ. შკლოვსკი, „ხელოვნება როგორც ხერხი“). დეფამილარიზაციის პროცესი, ფორმალური თეორიის თანახმად, საშუალებას აძლევდა შემოქმედს, გადაეფასებინა ერთხელ უკვე შეფასებული რეალიები, გადაესინჯა პოზიციები და სამყარო აღექვა არა როგორც მოცემული პირობა, არამედ როგორც შეგრძნებული სიახლე. „ხელოვნების მიზანს, – აღნიშნავდა ვ. შკლოვსკი, – წარმოადგენს საგნის შეგრძნება და არა მისი ამოცნობა“ (შკლოვსკი 1929: 13). დეფამილარიზაციის მეთოდი ფორმალისტებმა ლიტერატურის ძირეულ სტრუქტურებს დაუკავშირეს და მისი მეშვეობით სცადეს ლიტერატურული ტექსტის თვისებრივ, ლინგვისტურ და ჟანრულ კანონზომიერებათა დადგენა.

ჟანრები, ფორმალისტების შეხედულებით, ტრანსფორმირებად მოდელთა ქსელს წარმოადგენდნენ და ექვემდებარებოდნენ „ევოლუციის კანონს“, რაც ფორმალისტებისათვის ნიშნავდა ძველი ჟანრების არა გაქრობასა და ამოძირკვას, არამედ კონსტრუქციულ გადანაცვლებას ჟანრული სისტემის ფარგლებში (იხ. ვ. შკლოვსკი, „ორნამენტული პროზა“, ი. ტინიანოვი, „ლიტერატურული ფაქტი“). გადანაცვლების საფუძველს, ფორმალისტების თანახმად, წარმოადგენდა „დომინანტას“, ანუ ჟანრის უპირატესი მახასიათებლების გამოყოფის პრინციპი. დომინანტას დეფინიცია მჭიდროდ უკავშირდებოდა ჟანრთა გადანაცვლების პროცესს ზოგადჟანრულ სიბრტყეზე, რაც ლიტერატურული სისტემის წიაღში მიმდინარეობდა და გულისხმობდა ჟანრთა მუდმივ მოძრაობას „პერიფერიასა“ და „ცენტრს“ შორის. საგულისხმოა, რომ ლიტერატურული ჟანრების გადანაცვლების მიზეზს ფორმალისტები ეძიებდნენ არა გარე, ე.წ. ექსტრალიტერატურულ, არამედ შიდა, ე.წ. ინტერლიტერატურულ კანონზომიერებებში. ფორმალისტებს მიაჩნდათ, რომ ლიტერატურა წარმოადგენდა დინამიკურ მეტყველებით კონსტრუქციას, რომელიც თავისი არსებობის გარკვეულ ეტაპზე ავტომატიზდებოდა, ანუ იქცეოდა ჩვეულებრივ, ფამილარულ მოვლენად

და ცხადყოფდა ახალი მოვლენის, ანუ დეავტომატიზებული კონსტრუქციული პრინციპის წარმოქმნის აუცილებლობას. სისტემის დეავტომატიზაცია გულისხმობდა მის გაუცნაურებას, დეფამილარიზაციას, ანუ არსებული მოდელის გააზრებულ ტრანსფორმაციას ახალ, უჩვეულო, ორიგინალურ მხატვრულ მოდელში. განახლებული სისტემა ეყრდნობოდა ახალ დომინანტებს, რომლებიც უზრუნველყოფდნენ ჟანრის გადანაცვლებას „პერიფერიიდან“ „ცენტრისაკენ“ და – პირიქით. შესაბამისად, ჟანრი იქცეოდა გახსნილ კონსტრუქციულ ტენდენციად, დინამიკურ მიმართულებად, რომელიც დასაშვებს ხდიდა ინტერჟანრული ურთიერთობების ახლებური, დეფამილარიზებული სისტემის რეალიზაციას. ჟანრის საზღვრები მოქნილი და ფლექსიური ხდებოდა, განსაკუთრებით, რომანის ჟანრისა, რომელსაც პაროდირებისა და თვითმოდიფიცირების უნარი გამოარჩევდა (იხ. ვ. შკლოვსკი, „ლიტერატურა სიუჟეტს მიღმა“).

მაგრამ მიუხედავად ჟანრის, „როგორც მასალის, ცვალებადობის უნარისა ერთი ლიტერატურული სისტემიდან მეორისაკენ“ (ტინიანოვი 1977: 275), ჟანრთა კლასიკური დეტერმინაცია („ეპოსი“, „ტრაგედია“, „კომედია“, „რომანი“ და სხვა) მყარად ინარჩუნებდა თავის პოზიციებს ფორმალისტთა თეორიაში და საყოველთაოდ მიღებულ, სტაბილიზებულ მოდელად გაიაზრებოდა, ანუ ფორმალისტები მიიჩნევდნენ, რომ ლიტერატურული ჟანრების სპეციფიკა და რაოდენობა უცვლელი იყო, იცვლებოდა, ცხადია, დომინანტების გათვალისწინებით, მხოლოდ ჟანრის სტატუსი და რეზონანსი, მისი ღირებულება და მნიშვნელობა ლიტერატურის განვითარების კონკრეტულ ეტაპზე. გამომდინარე აქედან, მიუხედავად ფორმალისტების დიდი ინტერესისა ლიტერატურულ ჟანრთა განვითარების „დიალექტიკური“ და „ევოლუციური“ პრინციპებისადმი, მათ მიერ ჩამოყალიბებული ჟანრის თეორია შეიძლება შეფასდეს როგორც შიდალიტერატურულ, ავტონომიურ, ტექნიკურ-ფორმალ კანონზომიერებებზე დაფუძნებული სინქრონული კონცეფცია.

არანაკლებ მნიშვნელობას ფორმალისტთა თეორიაში იძენდა ლიტერატურული ჟანრებისათვის ნიშანდობლივი პოეტური ენობრივი მოდელის ჩამოყალიბების პრობლემა, რასაც ფორმალისტები სასაუბრო ენის დეფამილარიზაციასთან აკავშირებდნენ: თუ ნებისმიერი სხვა ტიპის ტექსტი სჯერდებოდა სასაუბრო ენის მოცემულ ლინგვისტურ შესაძლებლობებს, მხატვრული ტექსტი მოითხოვდა მის განახლებას, ტრანსფორმირებას, ანუ ლინგვისტურ დეფამილარიზაციას, რაც, თა-

ვის მხრივ, მკითხველის პერცეფციულ დეფამილარიზაციას იწვევდა. ლინგვისტური დეფამილარიზაცია, ფორმალისტების აზრით, კონკრეტული სქემების მეშვეობით ხორციელდებოდა. ამგვარ სქემებს განეკუთვნებოდა რითმა, მეტრიკა, მეტაფორა, სიმბოლო, ანუ ყველა ის კომპონენტი, რომელიც ქმნიდა ენის არაორდინარულ მოდელს და ხელს უწყობდა არსებული ინფორმაციის მხატვრულად გადამუშავებას*. ამ ფონზე, როგორი იყო რომანის ჟანრის ენობრივი მოდელის მიმართება სასაუბრო ენის მოდელთან? ანუ, რამდენად ინარჩუნებდა იგი ლინგვისტური დეფამილარიზაციის კონტრასტულობას სასაუბრო ენასთან მიმართებაში?

ამ პრობლემასთან დაკავშირებით 20-იანი წლების დასაწყისში გამოკვეთილი კატეგორიულ ტონი იგივე ათწლეულის მიწურულს გადასინჯეს ფორმალისტებმა (იხ. ი. ტინიანოვი, „ლიტერატურული ევოლუციის შესახებ“, ვ. შკლოვსკი, „მესამე ფაბრიკა“) და აღიარეს, რომ მხატვრული სიტყვა არ წარმოადგენს აბსოლუტურ ავტონომიას, მკვეთრად გამომიჯნულს სასაუბრო სიტყვისგან, მეტიც, ივი ყალიბდება სასაუბრო ენის მხარდამხარ და ყოველდღიური ცხოვრება ლიტერატურას სწორედ სიტყვის მეშვეობით უკავშირდება. კავშირის აღმოჩენა სასაუბრო სიტყვასა და მხატვრულ სიტყვას შორის იყო უზარმაზარი მოვლენა მე-20 საუკუნის რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში, რომლის მექანიზმის დადგენაც ფორმალისტებმა ვერარ შეძლეს, მაგრამ სერიოზული ბიძგი მისცეს მ. ბახტინის დისკურსის თეორიის ჩამოყალიბებას.

20-იან წლებშივე რუსი ფორმალისტების მიერ წამოყენებულ დეფამილარიზაციის თეორიას მხარი დაუჭირეს ჩეხმა სტრუქტურალისტებმა, რომლებიც მეთოდურად ავითარებდნენ ე.წ. „წინარე ხედვის პრინციპს“. ჩეხ სტრუქტურალისტთა ტერმინი „წინარე ხედვა“

* ჩვეულებრივ და დეფამილარიზებულ სტრუქტურებს შორის არსებული კონტრასტების წარმოსაჩენად ფორმალისტებმა ორი კატეგორიის – „ფაბულისა“ და „სიუჟეტის“ ანალიზი წარმოადგინეს. ფორმალისტები თვლიდნენ, რომ ფაბულა მოკლედ და ამომწურავად გადმოცემდა მომხდარ ამბავს, სიუჟეტი კი, მხატვრულ სქემებზე დაყრდნობით, თანმიმდევრულად ხდიდა ფარდას ავტორის, პერსონაჟებისა და მკითხველის ვნებათაღელვებს. ამგვარად, სიუჟეტი ოსტატურად მანიპულირებდა ფაბულით, სძენდა მას მხატვრულ ფასეულობას და წარმატებით ინარჩუნებდა ტექსტის მადეფამილარიზებელ ფუნქციას (იხ. ვ. პროპი, „ზღაპრის მორფოლოგია“).

ფორმალისტური „დომინანტას“ მნიშვნელობით იხმარებოდა და მიმართული იყო ოპოზიციის ავტომატიზაცია/დეავტომატიზაცია გაღრმავებისაკენ. შესაბამისად, „წინარე ხედვის პრინციპით“ ჩეხი მკვლევრები ხაზს უსვამდნენ ენობრივი მექანიზმის გამოყენებას იმ მიზნით, რომ მას მიექცია ყურადღება და აღქმული ყოფილიყო როგორც უჩვეულო, არა ავტომატიზებული, ანუ დეავტომატიზებული სისტემა. ავტომატიზაცია, ჩეხი სტრუქტურალისტების მიერ, გაიაზრებოდა როგორც ენის ორდინარული, სტანდარტად ქცეული მოდელის ტოლფასი ცნება, „წინარე ხედვის პრინციპი“ კი – ამ ფამილარული სტრუქტურის გაუცნაურების, გაუცხოების, დეფამილარიზაციისათვის საჭირო დომინანტების ერთობლიობა. „წინარე ხედვის პრინციპის“ დამკვიდრებითა და ლიტერატურული ჟანრების მისამართით მისი განზოგადებით ჩეხმა სტრუქტურალისტებმა გაამყარეს რუსი ფორმალისტების მიერ მეცნიერულად დამუშავებული ჟანრის თეორიის სინქრონული კონცეფცია.

რომანის ჟანრზე, მის წარმომავლობასა და ტენდენციებზე მ. ბახტინის კიდევ ერთი თანამედროვე მსჯელობდა – ო. ფრეიდენბერგი, ავტორი სერიოზული ნაშრომისა „სიუჟეტისა და ჟანრის პოეტიკა“. ო. ფრეიდენბერგი ნ. მარის მოწაფე იყო და მის „სემანტიკური პალეონტოლოგიის“ მეთოდზე დაყრდნობით ახდენდა უძველესი, ერთიანი მითოლოგიური მემკვიდრეობის იდენტიფიკაციას ლიტერატურის განვითარების ყველა ეტაპზე. ო. ფრეიდენბერგის აზრით, ნებისმიერი განსხვავება მსგავსების ინვარიანტს წარმოადგენდა და მაგალითად მოჰყავდა რომანის ჟანრი: რომანის ჟანრი, მეცნიერის მტკიცებით, ეპოსის ერთი კონკრეტული ვერსია გახლდათ. აქ ო. ფრეიდენბერგი აშკარად იზიარებდა ა. ვესელოვსკის პოზიციას რომანის როგორც ეპიკური ქსოვილის შესახებ (იხ. ა. ვესელოვსკი, „ისტორიული პოეტიკა“). მოსაზრებას ო. ფრეიდენბერგი ბერძნულ რომანსა და ეპოსს შორის არსებული სიუჟეტური ანალოგიებით ხსნიდა და რომანის ჟანრის დასაბამად სწორედ ბერძნულ ეპოსს მიიჩნევდა.

ო. ფრეიდენბერგის ანალოგიურ პოზიციაზე იდგა ბ. გრივცოვიც, ავტორი წიგნისა „რომანის თეორია“, რომელიც 1927 წ. დაიბეჭდა ქ. მოსკოვში. ბ. გრივცოვს მიაჩნდა, რომ ეპოსი არა მხოლოდ წინ უსწრებდა რომანის ჟანრის ჩამოყალიბებას, არამედ ერთგვარ მორალურ პრიორიტეტსაც კი ინარჩუნებდა რომანთან მიმართებაში.

სწორედ ამგვარი სურათი, რომანის ჟანრის თეორიის თვალსაზრისით, იკვეთებოდა ლიტერატურათმცოდნეობაში მ. ბახტინის მოღვაწეობის საწყისი პერიოდისთვის. ერთი მხრივ, ფორმალისტური სკო-

ლა და ჩეხური სტრუქტურალიზმი ჟანრის მკვეთრად გამოხატული სინქრონული თეორიითა და მძლავრი ტენდენციებით, შეემუშავებინათ ზოგადი წესები და სქემები, რომლებიც დააკმაყოფილებდნენ განსხვავებულ ჟანრულ მოდელებს, მეორე მხრივ, ვესელოვსკი-ფრეიდენბერგი-გრივცოვის თეორიული ხაზი, რომელიც თანამედროვე ჟანრთა ფუნდამენტს ანტიკური პერიოდის ჟანრებში ჭვრეტდა.

ხუთი ძირითადი იდეა, რომელიც აშკარად გამოიკვეთა მ. ბახტინის თანამედროვე ლიტერატურის თეორიაში და რომელმაც ბიძგი მისცა რომანის ჟანრის ინტერპრეტაციის ბახტინისეულ ვერსიას, იყო:

1) ჟანრის თეორიის სინქრონულობის იდეა;
2) ჟანრთა მუდმივი გადანაცვლების იდეა;
3) ჟანრთა საზღვრების ფლექსიურობის იდეა;
4) რომანის ჟანრის ენობრივი სტრუქტურის ნათესაობის იდეა სასაუბრო ენის სტრუქტურასთან და რეალური ყოფის ფენომენთან;
5) რომანის ჟანრის როგორც ეპოსის სახესხვაობის გააზრების იდეა.

მ. ბახტინი რთული ამოცანების წინაშე იდგა.

მიხაილ ბახტინის ნოვატორული ხედვა. ჟანრის თეორია

მ. ბახტინის ძირითადი შრომები ლიტერატურათმცოდნეობაში ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით დაიწერა: „დოსტოევსკის შემოქმედების პრობლემები“ – 1929 წ. (მოგვიანებით გადამუშავდა და გამოიცა სათაურით „დოსტოევსკის პოეტიკის პრობლემები“ – 1963; 1972; 1979), „სიტყვა რომანში“ – 1934-1935 წ.წ., „დროისა და ქრონოტოპის ფორმები რომანში“ – 1937-1938 წ.წ., „რომანის სიტყვის პრეისტორიიდან“ – 1940 წ, „ეპოსი და რომანი“ – 1941 წ. 1940-41 წლებშივე დაიწერა „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ეპოქის ხალხური კულტურა“, მაგრამ გადამუშავდა 60-იან წლებში და დაიბეჭდა 1963 წელს. ამ ტექსტებში გამოიკვეთა ბახტინის როგორც ლიტერატურის თეორიტიკოსის ნოვატორული ხედვის, პრობლემათა ახლებურად დასმისა და გააზრების უნარი. ბახტინის ორიგინალობა, პირველ ყოვლისა, გამოვლინდა იმ თეორიულ პოზიციაში, რაც მან თავის თანამედროვე ლიტერატურულ-თეორიული სივრცის მიმართ დაიკავა. მ. ბახტინი აქტიურად ჩა-

ება რომანის ჟანრის ირგვლივ გაჩაღებულ დებატებში და გაემიჯნა აღიარებულ აზრს. მან თავისებურად გადაწყვიტა ლიტერატურულ-თეორიული აზრისათვის მნიშვნელოვანი სამი ძირითადი პრობლემა: ჟანრის თეორიის სინქრონულობის, რომანის ენის სასაუბრო ენასთან მიმართებისა და რომანის ჟანრის წარმომავლობის პრობლემები.

ბახტინი იყო პირველი მოაზროვნე, რომელმაც, რომანის ჟანრის ანალიზზე დაყრდნობით, თამამად დაარღვია ჟანრის სინქრონული გააზრების ტრადიცია და წარმატებულად განახორციელა დიაქრონული კონცეფციის მეცნიერული დასაბუთება. გამოიკვეთა მიჯნები: თუ სინქრონულ პერსპექტივაში ჟანრი აღიქმებოდა როგორც დადგენილი, ფორმულირებული და გამყარებული კონსტრუქცია, განპირობებული შიდალიტერატურული კანონებით, დიაქრონულ პერსპექტივაში იგი განიხილებოდა როგორც პერმანენტულად ქმნადი სისტემა, დამოკიდებული კონკრეტული ეპოქისათვის ნიშანდობლივ ისტორიულ და კულტურულ ღირებულებებზე. ჟანრის სინქრონული დეტერმინაცია (განპირობება) ამკვიდრებდა ჟანრის სტრუქტურულ ორიენტირებსა და ნიშნულებს, რომლებთან მიმართებაშიც გაიაზრებოდა ნებისმიერი ჟანრის წიაღში მიმდინარე ცვალებადობა, რეგრესი თუ განვითარება; განსხვავებით სინქრონულისაგან, დიაქრონული დეტერმინაცია რეალური, ისტორიულ-კულტურული პარამეტრების ფონზე განიხილავდა ჟანრს და, ამ თვალსაზრისით, დასაბამს აძლევდა მრავალ საინტერესო კონცეფციას. ბახტინი თვლიდა, რომ რომანს „გამოარჩევს... მხატვრული სახის აგების ახალი სივრცე, სივრცე, რომელიც ასახავს რომანის მაქსიმალურ კონტაქტს თანამედროვეობასთან მის ქმნადობაში“ (ბახტინი 1986: 399).

რომანის ჟანრის დიაქრონულ პერსპექტივაში გააზრებით ბახტინმა ძირეული ცვლილებები შეიტანა ჟანრის თეორიაში. „ლიტერატურულ ჟანრებს მუდამ საფუძვლიანად განიხილავდნენ, – აღნიშნავს იგი, – მაგრამ ანტიკური ეპოქიდან მოყოლებული დღემდე ჟანრებს შეისწავლიდნენ მათი ლიტერატურულ-მხატვრული სპეციფიკის ჭრილში, დიფერენციალურ განსხვავებათა (ლიტერატურის ფარგლებში) თვალსაზრისით და არა როგორც გამოთქმათა გარკვეულ ტიპებს, რომლებიც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ ინარჩუნებენ საერთო სიტყვიერ (ენობრივ) სივრცეს“ (ბახტინი 1986: 429). თავად ბახტინი საკუთარ მეთოდოლოგიას განსაზღვრავს როგორც მიჯნის დაძლევას „აბსტრაქტულ ფორმალიზმსა“ და „იდენტურად აბსტრაქტულ იდეოლოგიზმს“ შორის სიტყვის ხელოვნების შესწავლის სფე-

როში. დაძლევის სირთულე მდგომარეობს ბახტინის მეთოდოლოგიის ძირითადი პოსტულატის რეალიზების ეფექტურობაში: თუ სიტყვას გავიაზრებთ როგორც სოციალურ ფენომენს, მაშინ ფორმა და შინაარსი სიტყვის ერთ სეგმენტში მოქცეულ მთლიანობად წარმოგვიდგება. დისკურსის სოციალურობის იდეა მჭიდროდ უკავშირდება ჟანრის იდეას. შესაბამისად, ჟანრი იძენს სოციალურ სტატუსს, ანუ გვევლინება სოციალურ სტრუქტურად, რომელიც შეუქცევად დამოკიდებულებაშია ნებისმიერ ინდივიდუალურ ტალანტთან. ჟანრის ჭეშმარიტი პოეტიკა ბახტინისათვის „მხოლოდ ჟანრის სოციოლოგიაა“ და ნებისმიერ ჟანრს იგი განიხილავს როგორც ტრანსმისიურ (გადამცემ) კავშირს სოციალურ და ლინგვისტურ სტრუქტურებს შორის. ჟანრის მედიატორული ფუნქციის დეტერმინაცია განსაზღვრავს ჟანრს როგორც სეგმენტს, რომელიც ერთდროულად მოიცავს ლინგვისტურ და ისტორიულ განზომილებებს. შესაბამისად, ჟანრი ბახტინის თეორიაში „შემოქმედებითი მეხსიერების“ იდენტური ცნებაა, რომელიც შემოქმედებითად აირეკლავს მიმდინარე ცვალებადობათა ევოლუციურ პროცესს.

რუსი ფორმალისტების მსგავსად, ბახტინი ყურადღებას ამახვილებს რომანის სიტყვის თავისებურებაზე და მიიჩნევს მას ხელოვნურად შექმნილ სისტემად, მაგრამ, განსხვავებით ფორმალისტებისაგან, მისი სისტემა ეყრდნობა არა წინასწარ შემუშავებულ სქემებს, არამედ — ცოცხალ ენასა და ფრაზეოლოგიას. რომანის ჟანრის უპირველეს მახასიათებლად ბახტინი სტილისტურ სამგანზომილებიანობას თვლის, დაკავშირებულს მრავალენოვან ცნობიერებასთან და რეალიზებადს სწორედ რომანის ფარგლებში. „განსხვავებით სხვა დიდი ჟანრებისაგან, — წერს ბახტინი, — რომანი ჩამოყალიბდა და განვითარდა შინაგანი და გარეგანი ენობრივი მრავალფეროვნების გააქტიურების პროცესში, ეს რომანის შშობლიური სტიქიაა“ (ბახტინი 1986: 401). ამდენად, რომანი, ბახტინის აზრით, არის სხვადასხვა ტიპის სოციალური მეტყველებისა და ინდივიდუალური ხმების ხელოვნურად ორგანიზებული მრავალფეროვნება. ბახტინი არ მიიჯნავს სასაუბრო ენის მრავალფეროვნებას ენობრივი მრავალფეროვნებისაგან და განსაზღვრავს რომანს როგორც ენებს შორის წარმოებული დიალოგების ქსელს. გამომდინარე მოცემული განსაზღვრებიდან, რომანს ველარ მივიჩნევთ საზოგადოებისა და ადამიანების შესახებ შეთხზულ მარტივ ამბად, რომანი საზოგადოების სიტყვიერ მოდელად გვევლინება, ფუნდამენტურ სტრუქტურად, რომელიც აირეკლავს სხვადასხვა სოციალურ ფენებს შორის არსებულ თანახვდომებსა და უთანხმოებებს.

თავისთავად ცხადია, რომ მ. ბახტინის ყურადღება დისკურსული პლანისადმი განპირობებულია ფორმალისტების ინტერესით თხრობის სისტემისა (сказ) და სხვადასხვა თხრობითი მოდიფიკაციებისადმი. მაგრამ, განსხვავებით ფორმალისტებისაგან, ენა ბახტინის მეთოდოლოგიაში განიხილება არა როგორც აბსტრაქტული გრამატიკული კატეგორიების სიმრავლე, არამედ — იდეოლოგიურად ფასეული სისტემა, მსოფლშეგრძნება, აზრი. რომანის ჟანრი, ბახტინის მტკიცებით, ემყარება ლინგვისტური ფორმების ღირებულ კომბინაციებს, რომელთა მიღმაც განსხვავებული მსოფლმხედველობრივი სისტემები მოიაზრება. ენა, თვლის ბახტინი, შეუძლებელია მივიჩნიოთ ფორმალურ ელემენტად, ვინაიდან ენის ხელოვნური მოდიფიკაცია თავისი არსით ვერასოდეს იქნება ფორმალური.

ურთიერთობა ენებს შორის, მ. ბახტინის თეორიის თანახმად, სოციო-ლინგვისტურ პოზიციათა შეჯახების ავანსცენაა, წინაალმდეგობრივი პროცესი, რომელიც დიალოგის ფორმით არის გამოხატული. ამრიგად, რომანის ჟანრი დიალოგური ფორმით წარმოჩენილი სოციალური რეალობის მოდელს წარმოადგენს.

რომანს, როგორც დაპირისპირებულ ენობრივ და მსოფლმხედველობრივ სისტემათა შეჯახების ველს, მ. ბახტინი პროცესების ლოგიკურ შედეგად უფრო მიიჩნევს, ვიდრე საწყის ან ამოსავალ წერტილად: კაცობრიობის ისტორიის განვითარების ნებისმიერ ეტაპზე, მ. ბახტინის აზრით, მუდმივად თანაარსებობენ ვერბალურად და იდეოლოგიურად ანტაგონისტური ძალები, რომლებიც უზრუნველყოფენ კონფლიქტის ცნების დინამიკას. ანალოგიურ სურათს ჭვრეტს ბახტინი რომანის ჟანრის (და საერთოდ ჟანრის) სპეციფიკაშიც: რომანის სიუჟეტი, მისი აზრით, კორელატურ და დაპირისპირებულ ენათა რთულ ურთიერთობრივ მოდელებს ექვემდებარება.

მ. ბახტინის თეორიული ნააზრევის ორიგინალობას კიდევ უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენს მისი მსჯელობა რომანის ჟანრის წარმომავლობის შესახებ. რომანის ჟანრის დასაბამს იგი გარდაუვლად აკავშირებს ენის ფენომენთან. ბახტინის აზრით, შინაგანი სტრუქტურული განლაგება, რომელიც ნებისმიერ ისტორიულ ეტაპზე არსებობს ყველა ენაში, წარმოადგენს რომანის ჟანრის ჩამოყალიბების აუცილებელ წინაპირობას, ანუ ენა ავტომატურად მიიჩნევა რომანის წარმოშობის ისტორიულ წინაპირობად. აქვე ბახტინი ხაზს უსვამს ლიტერატურული ცნობიერების ე.წ. „ლინგვისტური მიუსაფრობის“ კონდიციას, რაც, მისი აზრით, შეუძლებელს ხდის ლინგვისტური მედიუმის არსებობას

ტექსტში და სვამს ენის სწორი სოციოლოგიური ინტერპრეტაციის საკითხს.

მსგავსად ო. ფრეიდენბერგისა და ა. ვესელოვსკისა, მ. ბახტინი არ უარყოფს, რომ რომანისტიკის თავდაპირველი ლოკაცია ელინისტურ პერიოდს მიეკუთვნება, მაგრამ განიხილავს რა რომანის ჟანრის გენეზისს, გამოჰყოფს იმ პრინციპულ მახასიათებლებს, რომლებმაც, მისი აზრით, განასხვავეს რომანის ჟანრი ეპოსისაგან და განაპირობეს რომანის ჟანრის თვითმყოფადობა და ორიგინალობა. ეს მახასიათებლები გახლავთ *პოლიგლასია* და *პაროდია*.

პოლიგლასია, ანუ მრავალხმიანობა წითელ ზოლად გასდევს მ. ბახტინის მთელ თეორიულ სისტემას, გამოსჭვივის მოაზროვნის მიერ შემოთავაზებულ ნებისმიერი ტიპის განსაზღვრებაში. რაც შეეხება პაროდიას, იგი, ბახტინის რწმენით, სპეციფიკურ დისკურსულ ტენდენციას შეიცავს და თავისუფლად მოძრაობს სხვადასხვა ჟანრულ მოდელებს შორის. იქმნება ერთგვარი ექსტრაჟანრული ან ინტერჟანრული სამყარო, რომელსაც შინაგანი მთლიანობა გამოარჩევს და რომელიც, ბახტინის აზრით, შეიძლება განისაზღვროს რომანულ ჟანრად. ამრიგად, რომანი ბახტინისათვის მულტიჟანრულ სისტემას წარმოადგენს, უწყვეტ პროცესს, რომელიც პირუთვნელად აირეკლავს როგორც განსხვავებულ დისკურსულ პლასტებს, ისე — კონკრეტული ეპოქის, ხალხისა და კულტურისათვის ნიშანდობლივ მრავალხმიანობას. მ. ბახტინი პრინციპულად იცავს რომანის ჟანრის თვითმყოფადობისა და ისტორიული ხანგრძლივობის იდეას. მისი აზრით, რომანი არ წარმოადგენს ეპოსის ჟანრის ქვევარიანტს, ანუ მის „დროებით შემცვლელ“ სტრუქტურას, არამედ დამოუკიდებლად იღებს სათავეს ლიტერატურის განვითარების ადრეულ ეტაპზე და დღემდე ინარჩუნებს ჟანრულ ღირსებას, აქტუალობასა და პრესტიჟს. მეტიც, ბახტინი განსაზღვრავს ეპოსს როგორც „აბსოლუტურ წარსულს“, სამუზეუმო ექსპონატს, არქაიზმს, რომანს კი აწმყოს გარდაუვალ ატრიბუტად და განმსაზღვრელ მოდერნისტულ ჟანრად მიიჩნევს. „რომანის ჩამოყალიბების პროცესი ჯერ არ დასრულებულა, — წერს ბახტინი, — ის ახალ ფაზაში შედის. ეპოქისათვის დამახასიათებელია სამყაროს საოცარი გართულება და გაღრმავება, ადამიანური მოთხოვნილების, სიფხიზლისა და კრიტიციზმის ზრდა. სწორედ ეს ფაქტორები განსაზღვრავენ რომანის განვითარების გეზს“ (ბახტინი 1986: 427). რომანი მისთვის მარად ცოცხალი ორგანიზმია, მხატვრული სტრუქტურა, რომელიც ზედმიწევნითი სიზუსტით წარმოაჩენს საზოგადოებრივ და კულტურულ სინამდვილეში მიმდინარე ისტორიულ პროცესებს საზოგადოებათაშორისი და კულტურათაშორისი დიალოგის სახით.

დიალოგური კრიტიკა. ჰეტეროგლასია, დიალოგიზმი, პოლიფონია

დიალოგური კრიტიკა მ. ბახტინის თეორიული სისტემის ქვაკუთხედს წარმოადგენს, ცენტრალურ, ბაზისურ პრინციპს, რომელსაც ზედნაშენივით ეფუძნება სხვა ძირითადი ცნებები და პრინციპები. დიალოგიზმმა, როგორც მეთოდმა, განსაზღვრა ბახტინის მიერ რომანის ჟანრის ანალიზის გეზი და მიმართულება. დიალოგური კრიტიკის საფუძვლები ჩამოყალიბებულია ნაშრომებში „სიტყვა რომანში“ და „დოსტოევსკის პოეტიკის საკითხები“.

ბახტინის აზრით, დიალოგური ურთიერთობებით სარგებლობა მხატვრული პროზის პრივილეგიაა, პატივი, რომლითაც ვერც პოეზია სარგებლობს და ვერც დრამა. როგორც ეპიკური, ისე დრამატული ტიპის ნაწარმოებში, თვლის ბახტინი, ორ ადამიანს შორის წარმოებული დიალოგი არსობრივად ორ დამოუკიდებელ მონოლოგს წარმოადგენს, რომლებიც მონაცვლეობით ვლინდებიან ტექსტში. პროზაში ორხმიანი სტრუქტურა თხრობის უმთავრეს ფაქტორად იქცევა და მისი მეშვეობით ავტორის ან მთხრობელის თხრობა შეიძლება აღვიქვათ „სხვის სიტყვად“ პერსონაჟის თხრობასთან მიმართებაში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „სხვისი სიტყვა“, როგორც თემა, განსაზღვრავს ნაწარმოების კომპოზიციას.

„სხვისი გამონათქვამის“ წვდომა, ბახტინის აზრით, ნიშნავს ორიენტირებას სხვასთან მიმართებაში, სადაც თითოეულ აღქმულ ფრაზას ზედ ედება საპასუხო ფრაზა. გამომდინარე აქედან, ყოველგვარი ურთიერთობა თავისი არსით დიალოგურია. „ავტორის ახლებური პოზიცია გმირთან მიმართებაში დოსტოევსკის პოლიფონიურ რომანში სერიოზულად განხორციელებული და ბოლომდე გატარებული დიალოგური პოზიციაა, — აღნიშნავს ბახტინი, — პოზიცია, რომელიც ამტკიცებს გმირის დამოუკიდებლობას, შინაგან თავისუფლებას, დაუსრულებლობასა და მერყეობას. გმირი ავტორისათვის არის არა „ის“, არა — „მე“, არამედ, სრულფასოვანი „სხვა „მე“. გმირი არის არა რიტორიკულად გათამაშებული ან ლიტერატურულ-პირობითი, არამედ სერიოზული, ნამდვილი დიალოგური მიმართების სუბიექტი“ (ბახტინი

1972: 107). დიალოგი სიტყვის ჭეშმარიტი ფუნქციის გამოხატულებას წარმოადგენს, ისეთი სასაუბრო მოდელის თვისებას, სადაც ტექსტის ორგანიზაცია „სხვის სიტყვაზეა“ აქცენტირებული და ორხმიანი სისტემის საზით ყალიბდება.

ორხმიანობა, ანუ *ჰეტეროგლასია* ლიტერატურის თეორიაში სხვადასხვაგვარ, დიფერენციალურ მეტყველებას ნიშნავს და მიიჩნევა ბახტინის მიერ დამკვიდრებულ ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ტერმინად. ჰეტეროგლასიის კლასიკური განმარტება სოციოლინგვისტიკის სფეროს ეკუთვნის და სოციოლექტის მნიშვნელობით იხმარება, მაგრამ ბახტინმა წარმატებით მოახდინა ტერმინის გადატანა მხატვრულ ტექსტზე და ცნების ლინგვისტურ დატვირთვას მხატვრულ-ლიტერატურული ფუნქციაც შესძინა. ბახტინის აზრით, ჰეტეროგლასია წარმოადგენს არა მხოლოდ სხვადასხვა ენობრივი მოდელების ერთობას, არამედ მათ მიზნობრივ კოორდინაციას მხატვრულ ტექსტში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბახტინისეული ჰეტეროგლასია ტექსტუალიზებული ჰეტეროგლასიაა.

ჰეტეროგლასიის ბახტინის მიერ შემოთავაზებული განმარტება ორ დაპირისპირებულ მეთოდოლოგიას ეფუძნება: ფილოსოფიურსა და ემპირიულ-კულტურულ ანალიზს. პირველის თვალსაზრისით, ჰეტეროგლასია ენის თვისებაა და ბუნებრივად არის მრავალფეროვანი, მეორე თვალსაზრისით, ჰეტეროგლასია ენის თვისებაა, მაგრამ – განვითარების მხოლოდ კონკრეტულ ისტორიულ ეტაპზე. ბახტინისეული ჰეტეროგლასია ორივე ამ ასპექტს აერთიანებს და, მოაზროვნის სხვა მრავალი ტერმინის მსგავსად, ერთდროულად ნორმატიულიცაა და ისტორიულიც.

რა ხდება, როდესაც ჰეტეროგლასიის განსხვავებული ენობრივი მოდელები ლიტერატურულ არენაზე ინაცვლებენ? „როდესაც ჰეტეროგლასია მკვიდრდება რომანში, იგი შემოქმედებითი გარდასახვის ობიექტი ხდება, – აღნიშნავს ბახტინი, – ენის შემადგენელი სოციალური და ისტორიული ხმები, მათი ყველა სიტყვა და ფორმა სტრუქტურულ სისტემად ორგანიზდებიან, რაც გამოხატავს ავტორის სოციო-იდეოლოგიური პოზიციის მრავალფეროვნებას“ (ბახტინი 1985: 300). ამ შემთხვევაში, თვლის ბახტინი, ჰეტეროგლასია ბუნებრივად ერწყმის რომანის ქსელს და მხატვრული ასახვის უმთავრეს საგნად იქცევა. ჰეტეროგლასია, ბახტინის აზრით, ენობრივ ურთიერთობათა ორ გამიჯნულ ფორმას გულისხმობს: სხვადასხვა სოციალურ ენებს ერთი ნაციონალური ენის ფარგლებში და სხვადასხვა ნაციონალურ

ენებს ერთი კულტურის ფარგლებში. რომანის ჟანრში ეს ფორმები რამდენიმე მიმართულებით რეალიზდება: ა) პერსონაჟთა დიალოგებისა და შინაგანი მეტყველების მიმართულებით; ბ) სოციალური, პროფესიული და ჟარგონული სიტყვის მიმართულებით; გ) კულტურული დიალექტების მიმართულებით. სამივე ამ მიმართულების რეალიზება ტექსტში დიალოგურია: ისინი იცნობენ ერთმანეთს, რეაგირებენ ერთმანეთზე და იცვლებიან ერთმანეთთან დამოკიდებულებისდა მიხედვით.

ჰეტეროგლასია არ წარმოადგენს ტექსტში ენობრივ დიფერენციათა მარტივად დანერგილ ნეიტრალიტეტს. ჰეტეროგლასია იწვევს კონფლიქტს სხვადასხვა ენობრივ სტრუქტურებს შორის, იგულისხმება პერსონაჟისა და ავტორის ენობრივი სტრუქტურები. ამდენად, ჰეტეროგლასია ორხმიანი დისკურსია, რომელიც ერთდროულად ორი ტიპის ენობრივ მოდელს მოიცავს: პერსონაჟის პირდაპირ მეტყველებას და ავტორის უკუფენილ მეტყველებას. ჰეტეროგლასია დიალოგიზაციის წინაპირობას წარმოადგენს. ბახტინი მიჯნავს დიალოგიზმისა და ჰეტეროგლასიის ცნებებს, მაგრამ ასაბუთებს მათ გარდაუვალ კავშირს. დიალოგიზმი, ბახტინის აზრით, განსხვავებულ ენათა ურთიერთმოქმედების პროცესს წარმოაჩენს, მაშინ როდესაც ჰეტეროგლასია აღწერს და ამკვიდრებს ენათა შორის არსებულ განსხვავებას. მაგრამ მათი კავშირი გარდაუვალია: ჰეტეროგლასიის მიერ გამოვლენილი ენობრივი დიფერენციაცია მხატვრული ტექსტის დონეზე დიალოგის საზით რეალიზდება. დიალოგიზებული ჰეტეროგლასიის პირობებში ბახტინი ორ ხმას გამოჰყოფს: წარმომდგენელს და წარმოდგენილს. წარმომდგენელ ხმას ბახტინი ავტორის ან მთხრობელის ხმასთან აიგივებს, წარმოდგენილს – პერსონაჟის ხმასთან, რაც თავის მხრივ, სტრუქტურულად რთული და არათანაბარი მოვლენაა. ორხმიანი დისკურსი პოლემიზირებულ ხასიათს ატარებს და უაღრესად დიალოგურია.

აქ, ალბათ, გასათვალისწინებელია ბახტინის ძალზე ორიგინალური შეხედულება რომანის ენობრივ სტრუქტურასა და პერსონაჟებს შორის არსებული ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ. საყოველთაოდ მიჩნეული აზრი, რომ რომანის ენობრივი სტრუქტურა ემსახურება პერსონაჟთა ხასიათების გახსნას, ბახტინმა კარდინალურად შეცვალა და განაცხადა, რომ პერსონაჟები კონკრეტულ ენობრივ მოდელებს განასახიერებენ და სხვადასხვა ენობრივი სისტემების მაქსიმალურ რაოდენობას ამკვიდრებენ რომანში. მოაზროვნის ღრმა რწმენით, შეუძლებელია პერსონაჟის მსოფლმხედველობრივი შრეების წარმოჩენა მის-

თვის ნიშანდობლივი დისკურსის წარმოჩენის გარეშე. შესაბამისად, პერსონაჟთა ურთიერთმიმართებაც დიალოგის სახით არის წარმოდგენილი.

ტერმინი „დიალოგიზმი“ ბახტინის მიერ დამკვიდრებულ ერთ-ერთ ყველაზე ორაზროვან ტერმინს წარმოადგენს. იგი ერთდროულად ლინგვისტურ დატვირთვასაც ატარებს და ნოველისტურსაც, გამოიყენება ენის როგორც კონკრეტული მოდელის განსახილველად, ისე – მისი გამორჩეულად ღირებული მხატვრული თვისებების დასადგენად. ბახტინისეული დიალოგიზმი გულისხმობს ორი განსხვავებული ხმის არსებობას ერთ ხმაში. მაგრამ, კონკრეტულად რომელ ხმებზე საუბრობს ბახტინი? რა ივარაუდება გამთლიანებულ ორხმოვანებაში? განსხვავებული სტილური დისკურსები და კონტექსტები თუ „ავტორისა“ და „გმირის“ ხმები?

დიალოგიზმის ცნების ბახტინისეული ანალიზი დოსტოევსკის შემოქმედების კვლევას უკავშირდება და მისი ცნობილი რომანების მხატვრულ-სტრუქტურული ანალიზის წიაღში ხორციელდება. ბახტინის შრომა „დოსტოევსკის პოეტიკის საკითხები“ შეიძლება მივიჩნიოთ დიალოგური კრიტიკის დასაბამად ლიტერატურის თეორიაში.

დოსტოევსკის, როგორც მწერალსა და მოაზროვნეს, ბახტინი მართებულად მიიჩნევს დიალოგიზმისადმი შინაგანად განწყობილ ფენომენად. „დოსტოევსკი დაჯილდოებული იყო გენიალური ნიჭით, მოესმინა თავისი ეპოქის დიალოგი, – აღნიშნავს ბახტინი, – უფრო ზუსტად, მოესმინა თავისი ეპოქა როგორც უზარმაზარი დიალოგი, დაეჭირა მასში არა მხოლოდ ცალკეული ხმების ჟღერადობა, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, დიალოგური ურთიერთობები ხმებს შორის, მათი დიალოგური ურთიერთმოქმედება“ (ბახტინი 1972: 150). დოსტოევსკის პროზისათვის ნიშანდობლივი დისკურსი, ბახტინის აზრით, უდაოდ ადასტურებს ერთ ჭეშმარიტებას: დიალოგური ორხმოვანების წვდომა შეუძლებელია ტრადიციულ ლინგვისტურ მეთოდებზე დაყრდნობით, ორხმიან დისკურსს არ აკმაყოფილებს მცირე გრამატიკული ჯგუფების კვლევა, იგი მთლიანი ენობრივი სისტემის ყოველმხრივ ანალიზს ითხოვს. გამომდინარე აქედან, ბახტინი ამკვიდრებს მეტალინგვისტიკის ცნებას, როგორც ერთადერთ შესაძლებლობას რომანის ენობრივი სტრუქტურის სპეციფიკის დადგენის, მისთვის ნიშანდობლივი მონოლოგური, დიალოგური და პოლიფონიური ენობრივი მოდელების გამოვლენისათვის. „ისინი შეიძლება მივაკუთნოთ მეტალინგვისტიკას, – აღნიშნავს ბახტინი, – თუ ამ ცნების ქვეშ გავიაზ-

რები გარკვეული დისციპლინების სახით ჩამოუყალიბებელ შესწავლას სიტყვის იმ თავისებურებებისა, რომლებიც სრულიად მართებულად სწავლობს ლინგვისტიკის ფარგლებს“ (ბახტინი 1972: 309). კვლევის მეტალინგვისტური მეთოდი განიხილავს ლიტერატურულ ჟანრს როგორც მრავალპლანიან სემიოლოგიურ სისტემას და ეფუძნება დიალოგური დისკურსის ცნებას.

დოსტოევსკის როგორც რომანისტის გენიალობა, ბახტინის აზრით, მდგომარეობს ენის ფუნქციური დატვირთვის მაქსიმალურ გაზრდასა და გაფართოებაში, რაც ტექსტში დიალოგიზმის სახით არის გამოვლენილი. დოსტოევსკის რომანების უმეტესობა, თვლის ბახტინი, დამოუკიდებელი და ერთმანეთთან შეურწყმელი ხმების გამას წარმოადგენს, არაინტეგრირებად სინთეზს, რაც რომანში უჩვეულო *მრავალხმიანობის*, ანუ *პოლიფონიურობის* უეჭველი წინაპირობაა.

პოლიფონიური რომანის თანაბარ, დამოუკიდებელ ხმათა რეალიზება დიალოგური პროცესია და გარკვეულ დრო-სივრცულ, ანუ ქრონოტოპულ სიბრტყეზე ხორციელდება. მაგრამ, დროში მოვლენის ფორმირება დიალექტიკის კანონს ემორჩილება, დიალექტიკა კი დოსტოევსკის რომანებში საცნაური არ არის. მაშ, რა განაპირობებს დოსტოევსკის რომანთა ქრონოტოპულ სისტემას? ბახტინის აზრით, დოსტოევსკი სამყაროს დროის მიღმა და გარეშე აღიქვამს, მხოლოდ სივრცული კოორდინატების დონეზე. დოსტოევსკისეული ქრონოტოპი მაქსიმალურად სივრცულია და პოლიფონიურობას განაპირობებს პერსონაჟთა შინაგანი კონფლიქტების გაშლა სივრცეში, არა ავტორის მიერ დროში თანამიმდევრულად წარმოებული თხრობა პერსონაჟების შესახებ, არამედ – პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს სივრცული დეტერმინაცია. დეტერმინირებული პერსონაჟი დეტერმინირებულ ხმათა სიმრავლეს წარმოადგენს და თვითრეალიზების პროცესი დიალოგის ფორმით ხორციელდება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პერსონაჟის შიგნით წარმოებული მეტყველება, რომელსაც, ტრადიციულად, მონოლოგს უწოდებენ. ბახტინისათვის დიალოგის გაშინაგნებული ფორმაა, დიალოგი, რომელიც ინტერიერიზებულია და ერთი მთელის შიგნით გადადინება. მონოლოგი, ბახტინის აზრით, არის პერსონაჟის „შინაგანი სიტყვა“ გამომუშავებული საკუთარ თავთან მიმართებაში, ანუ ერთგვარი კონტაქტი და თანამშრომლობა საკუთარ თავთან. დუალიზებული მდგომარეობა „ადამიანი ადამიანში“, „მე მეში“ თავისი არსით დიალოგურია: მე ვსაუბრობ, მას ესმის, შესაბამისად ჩვენ ვარსებობთ. „დიალოგური უთანხმოება შიგნით გადადის, სიტყვის უფაქიზეს სტრუქ-

ტურულ ელემენტებში (და, შესაბამისად, – ცნობიერების ელემენტებში)“, – აღნიშნავს ბახტინი (ბახტინი 1972: 359). დიალოგი აღწევს თითოეულ სიტყვაში, იწვევს ხმათა დაპირისპირებას, შეჯახებას, ქმნის ე.წ. მიკროდიალოგურ ატმოსფეროს, რაც ავლენს პერსონაჟის ცნობიერების განსხვავებულ შრეებს შორის ჩამოყალიბებულ დიალოგურ ურთიერთმიმართებას.

დიალოგიზმი ბახტინის ჟანრის თეორიის ცენტრალური ცნებაა. რომანი, მისი აზრით, სოციალურ ფენომენს წარმოადგენს და გულისხმობს დისკურსის ფართოდ გაშლას ქუჩების, ქალაქების, ქვეყნების, სოციალური ფენების, თაობების, ეპოქების, კულტურების დაუსაზღვრავ სივრცეში. შესაბამისად, რომანის სტილიცა და თხრობის სისტემაც მრავალფეროვანია და სრულიად განსხვავებულ ბაზისურ ელემენტებს ემყარება. ეს ელემენტებია:

ა) ავტორის პირდაპირი, მხატვრულ-ლიტერატურული თხრობა;

ბ) ყოველდღიური ზეპირი თხრობის ვარიაციული სტილიზაცია;

გ) შუალედური, წერილობითი ლიტერატურული ფორმების სტილიზაცია;

დ) ავტორის ზემხატვრული, მსჯელობითი ტიპის თხრობა (მორალური, ფილოსოფიური, მეცნიერული ხასიათისა და სხვა);

ე) პერსონაჟთა სტილისტურად ინდივიდუალიზებული თხრობა.

ყველა ეს ელემენტი თავს იყრის რომანის ენობრივ მოდელში და განსაზღვრავს რომანის დიალოგური დისკურსის მრავალფეროვნებას. აქ იგულისხმება დიალოგური დისკურსი ინდივიდუალურ ხმებს შორის ერთი ენის ფარგლებში, სხვადასხვა სოციალურ ენებს შორის ერთი ნაციონალური ენის ფარგლებში და განსხვავებულ ნაციონალურ ენებს შორის ერთი კულტურის ფარგლებში. თითოეული ამ დიალოგური დისკურსის ფუნქცია რომანის პოლიფონიური არსის წარმოჩენაა.

ბახტინი სამართლიანად აკავშირებს დიალოგს დისკურსის უღრმეს შრეებთან. გამოჰყოფს რა დისკურსის ორ ფუნდამენტურ სახეობას – მონოლოგურ დისკურსს და დიალოგურ დისკურსს – იგი აზუსტებს თითოეული მათგანის ფუნქციებს და მოქმედების არეალს. მონოლოგური დისკურსი, ბახტინის აზრით, მოიცავს ასახვის თხრობით-აღწერით მანერას (ეპოსი), ისტორიულ დისკურსსა და მეცნიერულ დისკურსს, დიალოგური დისკურსი კი – პოლიფონიურ რომანს, მენიპეურ და კარნავალურ ტრადიციებს.

პოლიფონიურ რომანს ბახტინი მრავალხმიან რომანს უწოდებს და ცნობილ მუსიკალურ ტერმინს დამოუკიდებელი, მაგრამ ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული ხმების თანაარსებობის საუკეთესო გამოხატულებად მიიჩნევს. პოლიფონიური ტექსტის იდეალურ მაგალითად ბახტინი დოსტოევსკის რომანებს თვლის. „დამოუკიდებელ და შეურწყმად ხმათა და ცნობიერებათა სიმრავლე, სრულფასოვანი ხმების ჭეშმარიტი პოლიფონია ნამდვილად წარმოადგენს დოსტოევსკის რომანების თავისებურებას“, აღნიშნავს იგი (ბახტინი 1972: 7). ბახტინის მოსაზრებით, პოლიფონია რომანში დიალოგის ფორმით რეალიზდება: ხმები, რომლებიც პოლიფონიურ რომანს ქმნიან, დიალოგის მეშვეობით უკავშირდებიან ერთმანეთს. მაგრამ დიალოგის სიბრტყე რომანში არ არის თანაბარი, დიალოგი მრავალ რთულ და უხილავ შრეს მოიცავს, გამოსჭვივის არა ოდენ პერსონაჟის შინაგანად კონფლიქტური ხმების დონეზე, არამედ აღწევს ყოველ სიტყვაში, მიმიკასა და მოძრაობაში. დიალოგი რთული, სილრმისეული სტრუქტურაა და მის ცალკეულ ელემენტებს შორის არსებული მრავალფეროვანი კავშირი ქმნის პოლიფონიურობის განცდას რომანში.

პოლიფონიური რომანის პერსონაჟები, ბახტინის აზრით, არ წარმოადგენენ ავტორის მიერ მართვად და მანიპულირებად ობიექტებს. ჰომოფონიური, ანუ ერთხმიანი რომანისაგან განსხვავებით, სადაც ავტორი დირიჟორის პულტიდან ხელმძღვანელობს პერსონაჟებით დაკომპლექტებულ ორკესტრს, პოლიფონიური რომანის მოქმედი პირები დამოუკიდებელ სუბიექტებად გვევლინებიან, მეტიც, პოლიფონიური რომანის პერსონაჟთა ავტონომია ავტორისეულ ავტონომიას უტოლდება, პერსონაჟის ფასეული სიტყვა ავტორისეულ ფასეულ სიტყვას უთანაბრდება და ხასიათის შეცნობის უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს წარმოადგენს.

ამრიგად, ბახტინისეული პოლიფონია გულისხმობს პერსონაჟის ხმის სრულ გათავისუფლებას ავტორის ხმის დიქტატისაგან, მაგრამ ისმის ლოგიკური კითხვა: სად იკარგება ავტორის წარმმართველი როლი და ფუნქცია? იმ ფაქტს, რომ რომანს თხზავს, ქმნის და თავიდან ბოლომდე წერს ავტორი, ბახტინი არც უარყოფს და ვერც უარყოფს. მისი აზრით, პოლიფონიური რომანის პერსონაჟთა თავისუფლება მხატვრული შემოქმედების ლიმიტირებულ დონეზე რეალიზდება, ანუ პერსონაჟის წარმოჩენის ავტორისეული არჩევანი თავად უბიძგებს ავტორს გარკვეული მიმართულებით მოძრაობისაკენ. „არა, ეს დამოუკიდებლობა და თავისუფლება ავტორის ჩანაფიქრის ნაწილია, წერს

ბახტინი, ეს ჩანაფიქრი ეროგვარად განაწყობს გმირს თავისუფლებისაკენ (შეფარდებითი თავისუფლებისაკენ, რასაკვირველია) და, როგორც ასეთს, შეუძლებელია მთელის მკაცრ და გაანგარიშებულ სქემაში" (ბახტინი 1972: 20). ავტორი ქმნის, მაგრამ – პერსონაჟი აზროვნებს, ავტორი აყალიბებს პერსონაჟის დისკურსს, მაგრამ ანიჭებს მას შინაგანი ლოგიკისა და პერსონალური, ე.წ. „სხვისი" დისკურსის განვითარების დამოუკიდებლობას. იქმნება რომანის მთავარი, მაგისტრალური დიალოგური ატმოსფერო: პერსონაჟის დისკურსის ორგანიზება ავტორის დისკურსის მიმართ მსმენელისა და მოპასუხის სტატუსით. შესაბამისად, პოლიფონია ქრონოტოპიზებულია და გულისხმობს ავტორისა და პერსონაჟის თანაარსებობას იდენტურ დრო-სივრცულ კოორდინატებში. მაგრამ, მიუხედავად პერსონაჟთა ფუნქციის აქცენტირებისა, პოლიფონიური რომანის ანალიზის პროცესში ბახტინი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ავტორის ფენომენს. ავტორი მოიაზრება როგორც ყველა ხმის მიღმა მდგარი იდეური და მხატვრული ცენტრი. ბახტინი ფრთხილად მიჯნავს ავტორს ნარატორისაგან, ვინაიდან განასხვავებს თხრობითი ორიენტაციის სამ ტიპს: ავტორის თხრობას, ნარატორის, ანუ მთხრობელის თხრობას და პერსონაჟის თხრობას. ავტორის სტატუსის სწორი განსაზღვრება ძალზე მნიშვნელოვანია დიალოგური და პოლიფონიური რომანის ანალიზის პროცესში: ავტორის ხმა რომანში ბალანსირდება ჰეტეროგლასიური ორხმოვანებით, რაც დიალოგის ფორმით რეალიზდება და პერსონაჟთა დიალოგურ დისკურსთან ერთად უზრუნველყოფს რომანის პოლიფონიურ სტრუქტურას.

პოლიფონიური რომანის სათავეებს ბახტინი მენიპეურ სატირასა და კარნავალურ ტრადიციებში ჭვრეტს.

მენიპეური სატირა და პოლიფონია

მენიპეური სატირის პრობლემატიკას ბახტინი განიხილავს წერილში „ეპოსი და რომანი" და, უფრო დაწვრილებით, პროგრამულ ნაშრომში „დოსტოევსკის პოეტიკის საკითხები". მენიპეურ სატირას ბახტინი კარნავალურ ფოლკლორთან და სოკრატულ დიალოგებთან აკავშირებს და დოსტოევსკის პოლიფონიური რომანის უმთავრეს წყაროდ მიიჩნევს.

ტერმინი „მენიპეური სატირა" გარკვეული ტიპის ფილოსოფიურ რომანს აღნიშნავს და ჩვ. წთ. აღ.–მდე III საუკუნის ფილოსოფოსის, მენიპეს სახელთან არის დაკავშირებული. თავად მენიპეს მიერ შექმნილ სატირულ ნაწარმოებებს ჩვენამდე არ მოუღწევიათ, მაგრამ ის ფაქტი, რომ ჟანრის განსაზღვრება რომაელმა ვარონმა სწორედ მენიპეს სახელს დაუკავშირა, მეტყველებს ფილოსოფოსის დიდ ავტორიტეტზე კლასიკური პერიოდის ფილოსოფიურ-ლიტერატურულ წრეებში. მენიპეური ჟანრის პირველ წარმომადგენლად ითვლება ანტისფენე, სოკრატეს მოწაფე და სოკრატესეული დიალოგების ერთ-ერთი ავტორი, ტრადიციების გამგრძელებლად კი მიჩნეულნი არიან სენეკა („ანტიკოლოკინტოზისი"), პეტრონიუსი („სატირიკონი"), ლუკიანე („სატირები"), აპულეუსი („ოქროს ვირი").

მენიპეას ბახტინისეული განმარტება ძალზე ფართო და მრავალსექტრიანია. მენიპეა, ბახტინის აზრით, არის კომიკური ჟანრი, რომელიც ტრაგიკულ საწყისებსაც შეიცავს. მენიპეას სიუჟეტი და პერსონაჟები ფანტასტიკურ და სიმბოლურ ხასიათს ატარებენ და ხშირად აერთებენ განსხვავებული ჟანრული ელემენტების სინთეზირებულ ფორმებს. მენიპეა ათავისუფლებს ენას ყოველგვარი აკადემიზმისგან და ფილოსოფიური უნივერსალიზმის მიმართულებით ავითარებს. იქმნება ერთგვარი პრაქტიკული ფილოსოფია, რომელიც არღვევს ადამიანის ცხოვრებრივ და ტრაგიკულ მთლიანობას და წარმოაჩენს მის დეტერმინირებულ ბუნებას. ექსცენტრიკული, ხშირად სკანდალური ენობრივი მოდელების საშუალებით იქმნება სრულიად ახალი მხატვრული კატეგორია, განსხვავებული როგორც ეპიკური მონუმენტურობის, ისე – ტრაგიკული კატასტროფულობისგან, და მოწოდებული ტრადიციების რღვევის, მორალურ-ზნეობრივი ნორმების პროფანაციისა და ეტიკეტური წესების უგულვებელყოფის არათანაბარი პროცესის წარმოსაჩენად. მენიპეა არის ჟანრი ოფიციოზის მიღმა, ანუ ჟანრი, რომელიც ეწინააღმდეგება გაბატონებულ აზრს და აზროვნების განსხვავებულ მოდელებს თავაზობს კაცობრიობას.

მენიპეას ბახტინის მიერ შემოთავაზებულმა განსაზღვრებამ არაერთგვაროვანი რეზონანსი გამოიწვია მის თანამედროვე ლიტერატურულ თეორიულ წრეებში. მავანი დაეთანხმა ჟანრის ბახტინისეულ დეფინიციას, მაგრამ ბევრმა, მათ შორის ფორმალისტებმაც, მიუღებლად მიიჩნია მენიპეას როგორც დამოუკიდებელი ჟანრის განსაზღვრება (იხ. შკლოვსკი, „ტეტივა: მსგავსებათა განსხვავების შესახებ"). მიუხედავად შექმნილი ვითარებისა, ბახტინს პოზიცია არ შეუცვლია: მენი-

პეას ჟანრმა, ბახტინის რწმენით, ზედმიწევნით კარგად გამოხატა ევროპული ფილოსოფიური და ლიტერატურული აზრის ტენდენცია, გაერღვია განსაზღვრული, გამყარებული სუბსტანციის ჩარჩოები და დაენერგა ალტერნატიული ტიპის აზროვნება – დიალოგური აზროვნება, რომელიც თავის თავში მოიცავდა გლობალური ტრანსფორმირების შესაძლებლობებს. „მენიპეური სატირა დიალოგურია, – წერს ბახტინი, – აღსავსე პაროდიითა და ტრავესტიით, სტილური მრავალფეროვნებით“ (ბახტინი 1986: 414). დოსტოევსკი როგორც დიალოგური და პოლიფონიური რომანების ავტორი, ბახტინის მოსაზრებით, ვერაფრით აუვლიდა გვერდს მენიპეური ჟანრის ტრადიციებს. დოსტოევსკის პროზამ შეითვისა მენიპეური დიაგოლიზმი და აქცია იგი უმაღლესი ტიპის პოლიფონიად. დოსტოევსკისეული პოლიფონია მჭიდროდ დაუკავშირდა მენიპეურ სატირასა და კარნავალურ ტრადიციებს.

კარნავალი და კარნავალური ლიტერატურა

კარნავალისა და *კარნავალური ლიტერატურის* საკითხს ბახტინმა მიუძღვნა თავისი ცნობილი ნაშრომი ფრანსუა რაბლეს შესახებ, სადაც მსჯელობის ჩვეული ლოგიკური მანერით სცადა კარნავალიზაციის როგორც მოვლენის განსაზღვრება და მისი როლის გააზრება რაბლეს შემოქმედებაში. აღნიშნულ ნაშრომში ბახტინი დაუბრუნდა „ხალხური იუმორის“ მივიწყებულ ტრადიციებს, ჩამოაყალიბა მისთვის ნიშანდობლივი დისკურსის მოდელი და საყურადღებო პარალელები გაავლო დოსტოევსკის დისკურსის მოდელთან.

ბახტინის მიერ გააზრებული კარნავალი წარმოადგენს კაცობრიობის ისტორიის უმნიშვნელოვანეს ელემენტს, რომელმაც ტექსტუალიზებული ფორმა მიიღო. ბახტინთან „კარნავალი აღიქმება როგორც სპეციფიკური კოსმოგონია, რომელიც არ სცნობს სუბსტანციასა და მიზეზობრიობას და არსებობს მხოლოდ აქტიური ურთიერთობის სახით“ (კრისტევა 2001: 230). ტექსტში კარნავალი განსხვავებული სიუჟეტების, კონტექსტებისა და ენობრივი მოდელების მეშვეობით რეალიზდება, მაგრამ მის ჭეშმარიტ არსს მხოლოდ ტექსტუალიზაცია არ წარმოადგენს: კარნავალი, პირველ ყოვლისა, აქტიური მოქმედებით გამოხატული დღესასწაულია, ზეიმი, რომელიც ერთდროულად მოიცავს შემსრულებელს და მაყურებელს, მოქმედების ობიექტსა და დამკვირვებელ სუბიექტს. „მართლაც, – წერს ბახტინი, – კარნავალმა

არ იცის მაყურებლისა და შემსრულებლის დეფინიცია. არ იცნობს რამპებს, თუნდაც პირველყოფილ მდგომარეობაში ... კარნავალს არ შეიყვანებენ, მასში ცხოვრობენ და ცხოვრობენ ყველანი, რადგან კარნავალი თავისი არსით სახალხო მოვლენაა. სანამ მიმდინარეობს კარნავალი, მისი ცხოვრება ერთადერთი ცხოვრებაა... კარნავალში თავად ცხოვრება თამაშობს... სხვა, თავისუფალ (ლაღ) ფორმას ცხოვრებისა, თავისებურ აღორძინებას და განახლებას საუკეთესო საწყისებზე“ (ბახტინი 1986: 297-298). გამომდინარე აქედან, კარნავალი გაორებული მოვლენაა და დიალოგური ურთიერთობის ბახტინისეულ თეორიას ეხმიანება: კარნავალი წინააღმდეგობათა მთლიანობას განასახიერებს, პარადოქსულ სიმბიოზს, რომელიც თავის თავში ერთდროულად ერთიანებს ნამდვილს და წარმოდგენილს, მითიურს და რეალურს, სულიერს და ცხოვრებისეულს. კარნავალი ხალხური იუმორის ძირებზე ამოზრდილი, სიცილის მეშვეობით იგი საცნაურს ხდის ყოფიერების დუალისტურ ბუნებას და თავსმოხვეული რეჟიმის ძალმომრეობასა და შიშს, ალტერნატივის სახით, უპირისპირებს სიმართლეს.

კარნავალური მოტივების რეინკარნაციას (განმეორებას) ბახტინი შუა საუკუნეების ლიტერატურასთან აკავშირებს და განსაზღვრავს როგორც თამამ მანიფესტაციებს ოპოზიციური ოფიციოზის, საეკლესიო დიქტატისა და ფეოდალური კულტურის წინააღმდეგ. ხაზს უსვამს რა ხალხური იუმორის განმსაზღვრელ სტატუსს კარნავალური ლიტერატურის ჩამოყალიბების საქმეში, ბახტინი გამოყოფს კარნავალური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივ შემდეგ თავისებურებებს:

1) რიტუალური სანახაობის, კარნავალური ინსცენირებისა და კომიკური სიტუაციების წარმოდგენა სახალხო თავშეყრის ადგილებში;
2) კომიკური სიტყვიერი კომპოზიციების, ზეპირი და წერილობითი პაროდიების ფორმირება;
3) კარნავალური სიტყვის ამბივალენტური სტრუქტურის რეალიზება;
4) თავისუფალი და ფამილარული ურთიერთობების პროვოცირება ადამიანებს შორის, რომლებიც სხვადასხვა სოციალურ ფენებს ეკუთვნიან;
5) ოპოზიციურ წყვილთა გამთლიანება: დაბადება/სიკვდილი, სიყრმე/სიბერე, მაღლა/დაბლა, სახე/ზურგი, სიბრძნე/სისულელე, ქება/ლანძღვა და სხვა;

6) არაცნობიერი ინსტიქტების — სექსი, ჭამა-სმა — აქცენტირება;
7) სიკვდილისა და განახლების მაგისტრალური მოტივების დამკვიდრება.

ოპოზიციურ სტრუქტურას მაღლა/დაბლა ბახტინი კარნავალის ცენტრალურ ოპოზიციად მიიჩნევს და თვლის, რომ მისთვის დამახასიათებელ ინვერსიულ ფორმებში ზემდიწევნით კარგად ვლინდება კარნავალისათვის ნიშანდობლივი შენიღბული ურთიერთობების გროტესკული შეუსაბამობა. კარნავალის ძირითად მოტივებს შორის ბახტინი გამოარჩევს ჩამოყალიბების, ცვალებადობისა და განახლების მოტივებს. საყურადღებოა, რომ განახლება, ბახტინის აზრით, არასოდეს ხორციელდება კონკრეტული კარნავალური სუბიექტის დონეზე, იგი ხალხის როგორც ერთი მთლიანი, მონოლითური ორგანიზმის თვისებაა და გარდაუვლად უკავშირდება სიკვდილს. კარნავალური ინდივიდის სიკვდილი, თვლის ბახტინი, ხალხის ცხოვრების მხოლოდ პატარა ფრაგმენტია, წამი, რომელიც ამ ხალხისავე განახლებისა და სრულყოფისთვის არის საჭირო. სიკვდილისა და განახლების თემების ამგვარ გააზრებას ბახტინოლოგთა ნაწილმა „ინდივიდუალური სხეულის რექვიემი“ უწოდა (მ. რილკინი, ნ. გლაზენერი) და აღიქვა როგორც სტალინური რეჟიმის კოლექტიური პათოსის გამოხატულება ბახტინის თეორიულ ნააზრევში. ვფიქრობთ, მსგავსი ვარაუდი მცდარი და ეფემერულია. ბახტინის ფილოსოფიური თუ ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის შრომები ინდივიდუალურობისა და პერსონალურობის პათოსითაა გაჟღენთილი, კარნავალის შემთხვევაში კი ბახტინი პრინციპულად იცავს პოზიციას, რომლის თანახმადაც კარნავალი გამორჩეულად არაპერსონალურ მოვლენად აღიქმება.

კარნავალიზაცია ბახტინის თეორიაში გროტესკული რეალიზმის ექვივალენტური ცნებაა, ხალხის მიერ პაროდირებული ყოფის სინონიმი, სადაც სიცილი მკვეთრად დეგრადაციულ და მატერიალიზებად ფუნქციას ასრულებს. დეგრადაცია გროტესკისათვის ტიპიური და მნიშვნელოვანი პროცესია. იგი ამბივალენტურ ხასიათს ატარებს: ერთი მხრივ, გულისხმობს რადიკალურ დაღმასვლას, დაშვებას ციდან მიწაზე, მეორე მხრივ კი — აღმასვლასა და თავიდან დაბადებას. „დაღმასვლა“ და „აღმასვლა“ აქ, ბახტინის აზრით, არა მხოლოდ ფარდობითი ცნებებია, არამედ — ტოპოგრაფიულიც, რომლებიც გენეტიკურად უკავშირდებიან ერთმანეთს. „დაღმასვლაცა“ და „აღმასვლაც“ „მიწის“ შესატყვისი კატეგორიებია, მხოლოდ „დაღმასვლა“

მიიჩნევს მიწას როგორც შთანმთქმელს (სამარე ან საშო), „აღმასვლა“ — როგორც მშობელს (საშო). სიცილის პარადიგმის განსხვავება ბახტინისეული კარნავალიზაციის უმნიშვნელოვანესი მომენტია.

სიცილი ბახტინისათვის დინამიკური პროცესია, კომპლექსური რეაქცია — გონების, ნერვებისა და კუნთების ერთობლივი მოძრაობა. კარნავალური სიცილი ყოვლისმომცველია, იგი, ჯერ ერთი, სახალხო მოვლენაა, — წერს ბახტინი, — (ხალხურობა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თავად კარნავალის ბუნებას ასახავს), იცინის ყველა, ეს არის სიცილი, განაწილებული მსოფლიოზე, მერე მეორეც: კარნავალური სიცილი უნივერსალურია, იგი ყველასა და ყველაფერზეა მიმართული“ (ბახტინი 1986: 303). კარნავალური სიცილი წამიერი მოვლენაა, რომელიც არ ცნობს დროში უსასრულოდ განგრძობადობას და გულისხმობს იმანენტურ გადასვლას, გადანაცვლებას „გარკვეული მდგომარეობიდან გარკვეული თავისუფლების მდგომარეობაში“ (ავერინცევი 2001: 470). თავისუფლებაში გადასვლა აღნიშნავს არა ყოფნას თავისუფლებაში, არამედ — გათავისუფლების პროცესს. მაგრამ ნებისმიერი გათავისუფლების დადებითი თუ უარყოფითი ფასეულობა დამოკიდებულია იმ მოვლენის დადებით თუ უარყოფით ფასეულობაზე, რომლისგანაც ვთავისუფლდებით. ბახტინის აზრით, კარნავალური სიცილი არის გათავისუფლება, ერთი მხრივ, ოფიციოზისგან, ოფიციალური რეჟიმისა და კულტურის თავსმოხვეული ნიღბისგან, მეორე მხრივ კი — საკუთარი ადამიანური სისუსტეებისაგან. ამ თვალსაზრისით, რაბლეს შემოქმედება უნივერსალურია. რაბლე ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე ახერხებს სიცილის ორგემაგე ბუნების რეალიზებას: სიცილს საკუთარ თავზე, ანუ „მე“-ს სიცილს ოფიციალურ ალტერ-ეგოზე, და სიცილს გარესამყაროზე. თუ რაბლემ შეძლო სიცილის როგორც სიმართლის ფორმის დამკვიდრება ლიტერატურაში, ბახტინმა სიცილის როგორც მოვლენის აბსოლუტიზაცია მოახდინა და კარნავალური დისკურსის ბაზისურ ცნებად აქცია იგი: სიცილი წინააღმდეგობათა მთლიანობას გულისხმობს, მოიცავს დუალისტურ რეალიებს და ამკვიდრებს მათ რომანის ენობრივ მოდელში. რეალიზმის ენობრივი განსახოვნება დიალოგურ ხასიათს ატარებს და შესაბამის დრო-სივრცულ, ანუ ქრონოტოპულ მოდელებში რეალიზდება.

კონცეფცია *ქრონოტოპის* შესახებ ბახტინმა თანამიმდევრულად ჩამოაყალიბა ნაშრომებში „დროისა და ქრონოტოპის ფორმები რომანში“, „სიტყვა რომანში“ და „სასუბრო ჟანრები და სხვა გვიანდელი ესეები“.

ქრონოტოპის ბახტინისეული ცნება ეტიმოლოგიურად ბერძნულიდან მომდინარეობს: „ქრონოს“ ნიშნავს დროს, „ტოპოს“ – სივრცეს. დროისა და სივრცის კატეგორიათა გამთლიანება ერთ ტერმინში – „ქრონოტოპი“ – ცხადყოფს ბახტინის რწმენას ამ ელემენტთა განუყოფელობის შესახებ მხატვრულ სტრუქტურაში. „არსებით ურთიერთმიმართებას დროულ და სივრცულ კოორდინატებს შორის, – წერს ბახტინი, – ჩვენ ქრონოტოპს ვუწოდებთ (რაც, სიტყვასიტყვით ნიშნავს „დრო-სივრცეს“)... ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ტერმინში სივრცისა და დროის განუყოფელობის გამოხატვა (დრო როგორც სივრცის მეოთხე კოორდინატა)... მხატვრულ-ლიტერატურულ ქრონოტოპში ხდება სივრცული და დროული ნიშნების შერწყმა ერთ გააზრებულ და კონკრეტულ მთლიანობაში“ (ბახტინი 1986: 121).

ქრონოტოპის ცნებით ბახტინი განამტკიცებს მკვეთრად გამოხატულ დიაქრონულ თვალსაზრისს. ბახტინისეული ქრონოტოპი წარმოაჩენს მკვლევრის ღრმა დაინტერესებას ლიტერატურულ ტექსტსა და გარესამყაროს შორის არსებული კავშირის დასაბუთებაში. ქრონოტოპი ბახტინისათვის ერთგვარ საზომს წარმოადგენს, საზომს იმისა, თუ კონკრეტული ეპოქისა და კონკრეტული ჟანრის პირობებში როგორ ხორციელდება რეალური, ანუ ისტორიული დრო-სივრცისა და ისტორიისათვის მნიშვნელოვანი პიროვნებების სინთეზი, აგრეთვე, მხატვრული დროის, სივრცისა და პერსონაჟების მათთან შეთავსების პროცესი. ბახტინის აზრით, ქრონოტოპის შემადგენელი ელემენტების (დროისა და სივრცის) დომინანტურობას ჟანრის თავისებურება განსაზღვრავს: მაგალითად, თუ მხატვრული ნაწარმოები მოგზაურობითი ან სათავგადასავლო ჟანრისაა, მაშინ დრო დომინირებს სივრცეზე, თუ მხატვრული ნაწარმოები იდილიურ-პასტორალურ ხასიათს ატარებს, სივრცე დომინირებს დროზე და ა.შ. მაგრამ, მიუხედავად გარდამავალი პრიორიტეტულობისა, დრო და სივრცე ერთ კონკრეტულ მთლიანობას შეადგენენ და არ მოიაზრებიან ერთურთის გარეშე.

დამოკიდებულებანი დრო-სივრცესა და მათში განთავსებულ ადამიანებს შორის, თვლის ბახტინი, იცვლება ტექსტის ისტორიული და ლიტერატურული გარემოცვის მიხედვით, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბახტინისეული ქრონოტოპი ერთდროულად ისტორიული მოვლენაცაა და ჟანრულიც.

ბახტინის კონცეფციის თანახმად, ქრონოტოპი სამი ძირითადი მიმართულებით ფუნქციონირებს. ეს მიმართულებებია:

ა) ტექსტის დონეზე ისტორიის წარმოჩენა;

ბ) ტექსტის დონეზე ჟანრის რეალიზება;

გ) პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო-სივრცული ველის ასახვა.

თითოეული ეს მიმართულება მუდმივად ცვალებად კომპონენტებთანაა დაკავშირებული და, ცხადია, იწვევს ცვალებადი ქრონოტოპული მოდელების ჩამოყალიბებას. ბახტინი, ქრონოლოგიური პრინციპის დაცვით, მიმოიხილავს მსოფლიო ლიტერატურაში აღმოცენებულ ქრონოტოპულ საბესხვაობათა სპექტრს, გამოჰყოფს ჰომეროსის ეპოსის, შუა საუკუნეებისა და მე-18 საუკუნის ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივ ქრონოტოპებს, ახდენს მათ შედარებით ანალიზს და ცხადყოფს ქრონოტოპის ისტორიულ და ჟანრწარმომქმნელ ფუნქციებს. ბახტინი საგანგებოდ გამოარჩევს რაბლესეულ ქრონოტოპს როგორც ტრადიციული ნორმების რღვევისა და ნოვატორული ხედვის დამკვიდრების ბრწყინვალე ნიმუშს. და არა მხოლოდ რაბლეს, იგი გამოჰყოფს მწერლებს, რომლებმაც, მისი აზრით, შეძლეს ინდივიდუალური ხელწერით გამორჩეული ქრონოტოპული მოდელების დამკვიდრება თავიანთ შემოქმედებაში: ბალზაკს, სტენდალს, დოსტოევსკის. დაწვრილებით განიხილავს რა დოსტოევსკისეულ ქრონოტოპს, ბახტინი აღნიშნავს, რომ დრო დოსტოევსკისთან გამორთულია ისტორიული დროის ნაკადიდან, სივრცე კი ტოვებს ყოფით კოორდინატებს (სახლებს, ბინებს, ოთახებს) და ზღურბლის, საზღვრის მიმართულებით იშლება. სივრცის პროექცია დოსტოევსკისთან ეთიკურ-ზნეობრივ ფასეულობათა ეკვივალენტურია.

ქრონოტოპი, ბახტინის თვალსაზრისით, მკვეთრად ელასტიური კატეგორიაა. იგი დრო-სივრცული ურთიერთობების მრავალფეროვან სახე-სხვაობებს გულისხმობს: ავტორის ქრონოტოპს, ცნობა-ვერცნობის ქრონოტოპს, ავანტიურულ ქრონოტოპს, იდილიურ ქრონოტოპს და სხვა. განსაკუთრებულ ყურადღებას ბახტინი გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპს უთმობს, როგორც დროისა და სივრცის ერთიანობის საუკეთესო ტექსტუალურ გამოხატულებას. „ყოველ შეხვედრაში (როგორც ჩვენ ეს ბერძნული რომანის ანალიზის პროცესში წარმოვაჩი-

ნეთ), – წერს ბახტინი, – დროული განსაზღვრულობა („ერთსა და იმავე დროს“) განუყოფელია სივრცული განსაზღვრულობისგან („ერთსა და იმავე ადგილას“) (ბახტინი 1986: 134). ბახტინისეულ ქრონოტოპულ მოდელებს შორის ურთიერთობა დიალოგურ ხასიათს ატარებს. ქრონოტოპთაშორისი დიალოგი ავტორისა და მკითხველის დიალოგში ერთვება და ინტეგრირდება.

თითოეული ამ ქრონოტოპული მოდელის დანიშნულებად ბახტინი ისტორიული და ჟანრულ-ტიპური ფუნქციების რეალიზებას მიიჩნევს.

ქრონოტოპის ბახტინისეულმა თეორიამ უდიდესი ზეგავლენა იქონია როგორც მის თანამედროვე, ისე – უფრო გვიანდელ ლიტერატურათმცოდნეობაზე. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ქრონოტოპის ყველა ახალი ინტერპრეტაცია მ. ბახტინის თეორიასთან მიმართებაში ჩამოყალიბდა და, ნებისმიერ შემთხვევაში, დაეთანხმა მას თუ არა, მუდმივად მასთან კონტაქტში არსებობდა.

მიხაილ ბახტინი და მე-20 საუკუნის ლიტერატურის თეორია

მ. ბახტინის ფილოსოფიურმა და თეორიულმა ნააზრევმა მნიშვნელოვანი კვალი დააჩნია მე-20 საუკუნის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური და ლიტერატურათმცოდნეობითი აზრის განვითარებას, განსაზღვრა არაერთი თეორიულ-მეთოდოლოგიური სკოლის კურსი და მიმართულება. ბახტინმა შეძლო პრობლემათა იმდენად ფართო სპექტრის წარმოდგენა და ანალიზი, რომ ვერც ერთი მეთოდოლოგიური სკოლა ვერ აუვლიდა გვერდს მისი ფილოსოფიური, ისტორიული და სტილისტური სიღრმით გამორჩეულ ნააზრევს. ცვეტან ტოდოროვმა ბახტინს „საბჭოთა სივრცის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი მოაზროვნე და მე-20 საუკუნის უდიდესი თეორეტიკოსი“ უწოდა, პოლ დე მანმა კი მისი მოღვაწეობა შეაფასა როგორც „უნიკალური წარმატება თხრობითი სისტემის, დისკურსისა და პოეტიკის პრობლემების კვლევის სფეროში“. ი. კრისტევას აზრით, ბახტინის შრომათა გამოჩენა იყო „კაშკაშა მოვლენა“ მე-20 საუკუნის გარიჟრაჟზე, აღმოჩენა, რომელმაც განსაზღვრა მთელი საუკუნის ლიტერატურულ-კულტურული ატმოსფერო.

ბახტინის დამსახურება თანამედროვე ლინგვისტური კრიტიკის, სემიოტიკის, სტრუქტურული ნარატოლოგიისა და სხვა მეთოდოლოგიური სკოლების წინაშე ძალზე მნიშვნელოვანია. ამ ღვაწლის სიღრმისეული ანალიზი ვრცელი გამოკვლევის საგანია. ჩვენ მხოლოდ წარმოვადგენთ ბახტინის იმ მოსაზრებათა ნუსხას, რომლებმაც გავლენა იქონიეს მე-20 საუკუნის ლიტერატურულ-თეორიულ სივრცეზე:

1) ლიტერატურული სტრუქტურის როგორც სხვა სრტუქტურებთან მიმართებაში გამომუშავებული ქმნადობის გააზრება;
2) რომანის ჟანრის სპეციფიკისა და გენეზისის დეფინიცია;
3) დისკურსის ტიპოლოგიის დადგენა;
4) ჰეტეროგლასიის როგორც ორხმიანი დისკურსის დეფინიცია, „ავტორის ხმისა“ და „სხვისი ხმის“ სტატუსისა და ურთიერთმიმართების განსაზღვრა;
5) დიალოგური კრიტიკის შემუშავება; დიალოგური პრინციპის როგორც პოლიფონიური რომანის ჩამოყალიბების აუცილებელი წინაპირობის განსაზღვრა;
6) მენიპეას ჟანრის დეფინიცია და მენიპეას როგორც სოციალურად აქტუალური ტექსტის გააზრება;
7) კარნავალიზაციის ისტორიულ-ონტოლოგიური გააზრება;
8) ქრონოტოპის როგორც ლიტერატურისათვის პრინციპულად მნიშვნელოვანი კატეგორიის დეფინიცია.

ცხადია, ეს ჩამონათვალი ბახტინის მხოლოდ ძირეულ მოსაზრებათა ნუსხას წარმოადგენს და სრულად ვერ ასახავს მისი თეორიული ნააზრევის სპექტრულ მრავალფეროვნებას. გამოქვეყნების დღიდან დღემდე ბახტინის შრომები აქტუალურია, ბახტინი დომინირებს, მნიშვნელობს, ფასობს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, დამოკიდებულება ბახტინის ნააზრევისადმი არასოდეს არის ცალსახად დადებითი ან უარყოფითი: მიმართება ბახტინის თეორიასთან გამოკვეთილად დიალოგურ ხასიათს ატარებს, ისეთს, როგორიც შეჰფერის დიალოგური კრიტიკის ფუძემდებელს. ბახტინის იდეებს ეცნობიან, იყენებენ, გარდაქმნიან, ავითარებენ, ხან იწონებენ, ხან იწუნებენ, მაგრამ მუდმივად აღიქვამენ როგორც აუცილებელ „სხვას“, გასათვალისწინებელ პარტნიორს, დიალოგის პროცესში აქტიურად ჩაბმულ მოსაუბრეს. ბახტინმა, „ჩვენმა საერთო მასწავლებელმა, – აღნიშნავს ს. ავერინცევი, – არავის მისცა უფლება ყოფილიყო მისი „მიმდევარი“ ამ სიტყვის ტრივიალური გაგებით. „ბახტინისტობა“, თუკი საერთოდ შეიძლება საუბარი ამგვარ მოვლენაზე, ეწინააღმდეგება ბახტინის აზრის ყველაზე ღრმა ინტენციას. ბახტინთან უთანხმოება არ ნიშნავს მის დაკარ-

გვას, ბახტინის დაკარგვას მხოლოდ დიალოგური სიტუაციიდან გამორთვა მოასწავებს“ (ავერინცევი 2001: 468).

დამოწმებანი:

ავერინცევი 2001: Аверинцев С. С. *Бахтин, смех, христианская культура* // Бахтин М. М.: PRO ET CONTRA. Антология Т.1. Санкт-Петербург: 2001.

ბახტინი 1972: Бахтин М. М. *Проблемы поэтики Довстоевского*. Изд. 3-тье. М.: 1972.

ბახტინი 1985: Бахтин М. М. *Слово в Романе* // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: 1985.

ბახტინი 1986: Бахтин М. М. Литературно- критические статьи. М.:1986.

კრისტევა 2001: Кристева Ю. *Бахтин, слово, диалог и роман* // Бахтин М. М.: PRO ET CONTRA. Антология Т.1. Санкт-Петербург: 2001.

მახლინი 2001: Махлин В. А. *Невельская школа. Круг Бахтина* // Бахтин М. М.: PRO ET CONTRA. Антология т.1. Санкт-Петербург: 2001.

ტინიანოვი 1977: Тынянов Ю. *О литературной эволюции*. // Тынянов Ю. Поэтика, История литературы, Кино. М.: 1977.

შკლოვსკი 1929: Шкловский В. О теории прозы. М.: 1929.

პრაღის სკოლა

სემიოტიკა და სტრუქტურალიზმი ერთდროულად ერთი, საერთო წყაროდან – პოსტპოზიტივისტური პარადიგმიდან წარმოიშვა, რომელსაც დასაბამი მისცა ფერდინანდ დე სოსიურის თეორიამ და რუსულმა ფორმალიზმმა. სემიოტიკური სტრუქტურალიზმი პირველად სისტემის სახით ჩამოყალიბდა პრაღის ლინგვისტურ წრეში, რომელიც პრაღის სკოლის სახელითაა ცნობილი. მას საფუძველი 1926 წელს ჩაუყარეს ვილემ მათეზიუსმა და მისმა კოლეგებმა რომან იაკობსონმა, ბოჰუსლავ ჰავრანეკმა, ბოჰუმილ ტრნკამ და იან რიპკამ. მათეზიუსმა წრეს ორგანიზებული ფორმა და ნათელი თეორიული მიმართულება მისცა. პრაღის სკოლაში ირიცხებოდნენ ისეთი მოაზროვნეები, როგორებიცა არიან იან მუკარჟოვსკი, ნიკოლაი ტრუბეცკოი და სხვები. 1930-იან წლებში პრაღის წრეს შეუერთდნენ ახალგაზრდა მკვლევრებიც: რენე უელეკი, ფელიქს ვოდიჩკა და იოზეფ ვახეკი.

პრაღის სკოლისთვის დამახასიათებელია სტრუქტურის, როგორც მთელის გაგება, რაც რომანტიზმის ტოტალურობის პარადიგმიდან უნდა იღებდეს სათავეს. თავისი სინთეზური ხასიათის, სიმეტრიულობისკენ სწრაფვის თუ „სამყაროს გეომეტრიული ხედვის“ გამო, პრაღის სკოლა ჰოლისტურ (მთლიანობისკენ სწრაფვის იდეით აღბეჭდილ) გაგებას უახლოვდება, რომლის თანახმად, „შესაძლებელია ცოდნის გაერთიანება ერთი იდეოლოგიით“, ვინაიდან სტრუქტურა წინასწარ მოცემული სახით არსებობს საგანში, რომელიც აღქმულ უნდა იქნას პიროვნების მიერ.

პრაღის სკოლის გარეშე XX საუკუნის სტრუქტურალიზმის სრული სახის წარმოდგენა შეუძლებელია როგორც ისტორიული, ასევე თეორიული თვალსაზრისით. „პრაღელმა“ სწავლულებმა ესთეტიკის და პოეტიკის შესწავლის ფართო ამოცანები და მეთოდები შეიმუშავეს და პოსტსტრუქტურალისტებზე ადრე განავითარეს ეპისტემოლოგიური (შემეცნების თეორიასთან დაკავშირებული) შეხედულებები.

პრაღის სტრუქტურალიზმი ფუნქციონალურია. ყოველგვარი ნიშანი, მათ შორის ესთეტიკური, მისი მომხმარებლის მოთხოვნებს შეესაბამება. კარლ ბიულერის ფუნქციონალიზმის შთაგონებით, მუკარჟოვსკის და იაკობსონს ფუნქციები გამოჰყავდათ მეტყველების აქტის

ფაქტორებიდან; ჰავრანეკი კი მიიჩნევს, რომ ფუნქციები უკავშირდება კომუნიკაციის სოციალურ მნიშვნელობას. ფუნქციონალიზმში პრაღის სკოლის თეორიას აქვს პრაგმატული საფუძველი, მაგრამ ნიშნის გარეგნული მნიშვნელობა და სემანტიკა პრაგმატიზმამდე როდი დაიყვანება. პრაღის სკოლის ეპისტემოლოგიის დამახასიათებელი ნიშანია სინთეზურობა და რედუქციონიზმისკენ (შემჭიდროვებისკენ, შეკუმშვისკენ) მიდრეკილება.

პრაღის სკოლის სტრუქტურალისტური თეორიისთვის ნიშანდობლივია ინტერდისციპლინური (დისციპლინათაშორისი) მეთოდი. 1929 წელს იაკობსონმა სტრუქტურალიზმის ინტერდისციპლინურობა აღიარა: „იმისთვის, რომ შევიმუშაოთ ტერმინი, რომელიც თანამედროვე მეცნიერების მოწინავე იდეებს გააერთიანებს თავისი არაერთგვაროვანი გამოვლინებებით, ალბათ ყველაზე უპრიანი იქნებოდა მისთვის სტრუქტურალიზმი გვეწოდებინა. ფენომენების ნებისმიერი რიგი, რომელსაც თანამედროვე მეცნიერება შეისწავლის, გაანალიზებულია არა როგორც მექანიკური აგლომერაცია (შეერთება), არამედ როგორც სტრუქტურული მთლიანობა; ჩვენი მთავარი ამოცანაა სისტემის შინაგანი კანონზომიერების გამოვლენა, იქნება ეს სტატიკური თუ დინამიკური“. ამ სიტყვებით იაკობსონი ლინგვისტიკის მეცნიერულ მიზანს უპირისპირებს უბრალო შეფასებას. „სტრუქტურულ მთლიანობაზე“ ყურადღების გამახვილებით მისი მოსაზრება აერთიანებს სოსიურის სამივე დებულებას. პირველ ყოვლისა, იგი ამტკიცებს, რომ ენის მეცნიერული ანალიზი მოითხოვს უფრო ენობრივი სისტემის, ანუ *კოდის*, ვიდრე კონკრეტული სამეტყველო აქტების შესწავლას. ამგვარი სისტემური შესწავლა ითვალისწინებს დროის მოცემულ მონაკვეთში ენობრივ ელემენტთა შორის არსებულ ურთიერთობათა *სინქრონულობის* გაგებას და არა ენის განვითარების *დიაქრონულ* შესწავლას ისტორიულ ჭრილში. ბოლოს აღნიშნავს, რომ ძირითადი ენობრივი ელემენტები შემთხვევითი ხასიათისაა და მათი შესწავლა შესაძლებელია მათსავე ფუნქციებთან მიმართებით. საგულისხმოა, რომ ამ შემთხვევაში პრაღის სკოლის რუს წარმომადგენელთა შრომებში თითქოს უარყოფილია „პრაღელთა“ მიდგომა, ანუ სინქრონული და დიაქრონული ანალიზის ერთობლიობა.

პრაღის სტრუქტურალისტები ლიტერატურას ენის განსაკუთრებულ სახეობად განიხილავდნენ და მიუთითებდნენ, რომ *ლიტერატურული* (ან პოეტური) და *ჩვეულებრივი* ენა ძირეულად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ფორმალისტური შეხედულებით, *ჩვეულებრივი* ენის

ფუნქცია კომუნიკაციური ან ინფორმაციულია, ხოლო *ლიტერატურული* ენა საკუთარ თავზე, თავის „ფორმალურ“ თვისებებზე (თვით ენობრივ ნიშანთა ურთიერთკავშირზე) ორიენტირებული ერთეულია. ფაქტორ შკლოვსკი მიუთითებდა, რომ ენა დროთა განმავლობაში გარდაიქმნება „ნათელ, არაცნობიერ, გამჭვირვალე“ ერთეულად. ლიტერატურული ნაწარმოები „გაუცნაურების“ საშუალებით ენის გაუცნაურებას, გაუცხოებას ახდენს.

მუკარჟოვსკისთან *ესთეტიკურ ფუნქციას* გარკვეული *თვითრეფერენციულობა (თვითრეკომენდაციულობა)* ახასიათებს. პოეტური ენა თვითორიენტირებულია და მიზნად ისახავს რაიმე რეფერენციული ინფორმაციის გადაცემას. ლიტერატურულ ნაწარმოებს ესთეტიკურის გარდა ბევრი სხვა ფუნქციაც გააჩნია. მას ენის პოეტურობა მიაჩნდა არა თვით ენობრივი გამონათქვამის თვისებად, არამედ გამონათქვამისადმი მიმართების ასპექტად, როგორც მოსაუბრის (მწერლის), ასევე მსმენელის (მკითხველის) მხრიდან. შემდგომში ეს მიდგომა განავითარა იაკობსონმა თავის თეორიაში „გამონათქვამის დროის 6 ფაქტორისა და მათი ფუნქციების“ შესახებ. *ექსპრესიული ფუნქცია* მიმართულია *ადრესანტისკენ*, *კონატიური* – *ადრესატის*, ანუ მიმღებისკენ, *შეტყობითი* (რეფერენციული) – *კონტექსტისკენ*, *მეტალინგვისტური* – *კოდისკენ*, *ფატიკური* – *კონტაქტისკენ*, ხოლო თვით *შეტყობინება* – *პოეტური ფუნქციისკენ*. პრაღის სტრუქტურალისტები რუსი ფორმალისტების მიერ შემოტანილი მხატვრული ნაწარმოების იმანენტურობის პრინციპის დაძლევას ცდილობდნენ. მუკარჟოვსკიმ ლიტერატურის ექსტრალიტერატურულ (არალიტერატურულ) სტრუქტურებთან ურთიერთობასთან დაკავშირებით სამგვარი მიდგომა შეიმუშავა: პირველი ეხება ლიტერატურული ნაწარმოების თემის ან შინაარსის გაგებას, რადგან შინაარსი მუკარჟოვსკისთვის სოციალური ღირებულებაა და ნაწარმოების საზღვრებს მიღმა ყალიბდება; მეორე ხაზს უსვამს ესთეტიკურ ფუნქციას, რომელიც უპირატესია ხელოვნებისთვის, მაგრამ ადამიანის მოქმედების მთელს არეალზე ვრცელდება. მესამეში ლიტერატურას, საზოგადოებასა და კულტურას შორის ურთიერთობა განხილულია ლიტერატურული ნაწარმოების ენის თვალსაზრისით, ვინაიდან ენა, ნებისმიერ დონეზე, გარკვეულწილად (პირდაპირ თუ ირიბად) დაკავშირებულია სოციალურ გარემოსთან. თუმცა იმის გამო, რომ ესთეტიკური ფუნქცია *მხატვრული დეფორმაციის* საშუალებით ცვლის ენის მიმართებას სოციალურ გარემოსთან, ასკვნის, რომ ლიტერატურა, ენობრივ დონეზე, არ შეიძლება დაყვანილ იქნას სოცია-

ლურ დიფერენციამდე. მუკარჟოვსკის თანახმად, ლიტერატურული ნაწარმოები შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც მწერალსა და მკითხველს შორის არსებული სიდიდე, ანუ ნიშანი, ხოლო ლიტერატურა — როგორც კომუნიკაციის პროცესი, ავტორსა და მაყურებელს/მსმენელს შორის უწყვეტი დიალოგი. მუკარჟოვსკის მიაჩნდა, რომ მხატვრულ ნაწარმოებსა და მის ავტორს შორის არ არსებობდა არავითარი ცალსახა მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი, ვინაიდან ნაწარმოები ავტორის სულის პირდაპირი გამოხატულება არ არის. მას ასევე არა ქვს მიზეზობრივი კავშირი აღმქმელთან, ვინაიდან შეუძლებელია ნაწარმოების და აღმქმელის ფსიქიური მდგომარეობის (ნაწარმოების აღქმის შედეგად მიღებული) თანხვედრა. ამის საფუძველზე მუკარჟოვსკიმ ჩამოაყალიბა მხატვრული ნიშნის სტრუქტურა და მასში სამი კომპონენტი გამოჰყო:

1. „ნაწარმოები, როგორც საგანი“, ანუ არტეფაქტი (სოსიურის „აღმნიშვნელი“);
2. ესთეტიკური ობიექტი (აღნიშნული) და
3. ამ შემთხვევაში აღნიშნულთან ურთიერთობა მიმართულია ტოტალური კონტექსტისკენ, ანუ იმ სოციალური ფენომენისაკენ, რომელიც გარს აკრავს ნიშანს, როგორც კონტექსტი. თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, მუკარჟოვსკის აზრით, ხელოვნება არ შეიძლება გავაიგივოთ კონტექსტთან, ვინაიდან ხელოვნება არ არის ამა თუ იმ ეპოქის ამსახველი რამ.

თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „ესთეტიკური ფუნქცია, ნორმა და ესთეტიკური ღირებულება, როგორც სოციალური ფაქტები“, მუკარჟოვსკიმ ჩამოაყალიბა თავისი შეხედულებები: ხელოვნებაში, ესთეტიკური ფუნქციის უპირატესობის წყალობით, ისტორიული განვითარების პროცესში ხელოვნების ნიმუშის მხატვრულ ხასიათს აღვიქვამთ იმის პარალელურად, რომ არაესთეტიკური ფუნქციები და მათი ნორმები ეწინააღმდეგებიან მის ამ თვისებას. ხელოვნების შინაგანი განვითარების საზომია ესთეტიკური ნორმა, რომელიც ერთდროულად მოითხოვს, როგორც მისი კანონიერების, ასევე საკუთარი განადგურებისა და მუდმივი განახლების აღიარებას. აღმქმელში ამა თუ იმ ნივთის მიერ *ესთეტიკური ეფექტის* აღძვრის შესაძლებლობას განაპირობებს ესთეტიკური ღირებულება, რაც აღმქმელზე როდია დამოკიდებული, ვინაიდან მასსა და ობიექტს შორის არსებობს ესთეტიკურ ნორმათა კოლექტიური სისტემა, რომელიც ესთეტიკური ფუნქციის მატარებელი საგნის რაობას განსაზღვრავს. ამასთან, აღნიშნული ფუნქციის წყალობით, მისი მატარებელი საგანი გარდაიქმნება მატერიალურისა და არამატერიალური მნიშვნელობების ერთობლიობად.

მუკარჟოვსკიზე გავლენა იქონია ჰუსერლის ფენომენოლოგიამ. ამით აიხსნება არტეფაქტის, როგორც „არსისა“ და ესთეტიკური ობიექტის, როგორც მისი „არსებობის“ გამიჯვნა, სადაც არტეფაქტი არ არსებობს მისკენ მიმართული აზრის (ინტენციონალობის) გარეშე. მუკარჟოვსკის მიხედვით, სტრუქტურალიზმი „ეპისტემოლოგიური თვალსაზრისია“, რომლის საშუალებითაც ყალიბდება და ამოქმედდება კონცეფციები: ყოველ დისციპლინას, როგორც კონცეპტუალურ სისტემას, აერთიანებს შინაგანი კორელაცია. ყოველი კონცეფცია განისაზღვრება სხვების საშუალებით და პირუკუ, განსაზღვრავს მათ. ამგვარად, ნათელი ხდება, რომ კონცეფცია განისაზღვრება უფრო იმის მიხედვით, თუ რა ადგილი უკავია მას კონცეპტუალურ სისტემაში და არა მისი შინაარსის გამოვლენით. ინტერდისციპლინური მეთოდი გულისხმობს ესთეტიკისა და პოეტიკის კავშირს ჰუმანიტარული და სოციალური მეცნიერებების მიღწევებთან.

პრაღის სკოლის ეპისტემოლოგია (შემეცნების თეორია) განასხვავებდა ჩვეულებრივ მკითხველსა და ლიტერატურის სპეციალისტს. მოგვიანებით, სტრუქტურალისტური მიდგომის შეფასებისას, იაკობსონი აღნიშნავდა, რომ ლექსი, მუსიკალური კომპოზიციის მსგავსად, „იგივით მკითხველს ანიჭებს მხატვრული აღქმის უნარს, მაგრამ მეცნიერული ანალიზის არც მოთხოვნილებას იწვევს და არც ამისთვის აუცილებელ უნარს გვანიჭებს“. თუმცა ხაზგასმით აღნიშნა, რომ გათვითცნობიერებული მკითხველი (მაყურებელი, მსმენელი) უბრალოდ განიხილავს კულტურულ ფენომენს, რომელსაც აქვს გარკვეული აზრი, ისტორია და ღირებულება. იაკობსონი განასხვავებდა ანალიზის ორ წესებით საფეხურსა (სადაც მკვლევარი „დამოუკიდებელი, გარეშე დამკვირვებელია“, „კრიპტანალიტიკოსია“) და შინაგანი მიდგომის საფეხურს (როცა იგი სიტყვიერი უწყებების გაცვლისას „პოტენციური ან ფაქტობრივი პარტნიორი, მოსაუბრე საზოგადოების პასიური ან აქტიური წევრი ხდება“). ასეთი შეხედულება აკმაყოფილებს ლიტერატურის შემსწავლელთა მოთხოვნებს; მათ ერთმანეთში აღარ ერევათ წერა-კითხვასთან დაკავშირებული პრაქტიკული, ლიტერატურული საქმიანობა და კოგნიტური, თეორიული შემეცნება.

პრაღის სკოლის ეპისტემოლოგიამ მოარიგა სოსიურისეული ოპოზიცია სინქრონიასა და დიაქრონიას, სტრუქტურულ და ისტო-

რიულ შესწავლას შორის. ამის გამო იაკობსონმა ასეთი დასკვნა გამოიტანა: სოსიურმა სცადა მიეჩქმალა კავშირი ენის სისტემასა და მის მოდიფიკაციებს შორის; მან სისტემა მიიჩნია სინქრონიის სფეროდ, ხოლო მოდიფიკაციები (სახეცვლილებები) კი დიაქრონიის ფარგლებში მოაქცია. ფაქტობრივად, როგორც სოციოლოგიაშია აღნიშნული, სისტემა და მასში მომხდარი ცვლილებები ერთმანეთთან მტკიცედ არიან დაკავშირებული. ენის ევოლუცია არანაკლებ „სისტემური და მიზანმიმართულია“, ვიდრე მისი სინქრონული ფუნქციონირება. სოსიური მიუთითებდა ენის „მეცნიერულ“ შესწავლაზე და ამას 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.

სამივე ეს მოსაზრება საფუძვლად დაედო მიმართულებას, რაც რომან იაკობსონმა 1929 წელს „სტრუქტურალიზმის“ სახელით მონათლა.

პრაღის წრის მიერ შემუშავებული ლიტერატურის ისტორიის მოდელი მომდინარეობს ლიტერატურული კომუნიკაციის მოდელიდან, რომელიც სამ ფაქტორს აერთიანებს: ავტორი, ლიტერატურული ნაწარმოები და მკითხველი. გენეტიკური ისტორია აღადგენს ლიტერატურული ნაწარმოების წყაროებს, სტრუქტურულ ისტორიას და „ლიტერატურულ რიგებად“ ტრანსფორმაციას; ხოლო რეცეფციის ისტორია – შემდგომ კონკრეტიზაციასა და ინტერპრეტაციებს. გენეტიკური და რეცეფციული ისტორიის აღიარებით, პრაღის სკოლის წარმომადგენლები გასცდნენ თავის თავდაპირველ ისტორიულ „იმანენტიზმს“ და აღიარეს, რომ ლიტერატურულ ნაწარმოებს ქმნიან ადამიანები; ისინი სოციალური კულტურის ფაქტებია და კულტურული ცხოვრების სხვა უამრავ ფენომენთან კავშირში არსებობენ.

ემპირიული ხასიათის წყალობით, პრაღის სკოლის ეპისტემოლოგიამ მოახერხა ბუნებისმეტყველებასა და ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს შორის არსებული პოზიტივისტური განზეთქილების დაძლევა. ბუნებრივ მოვლენათა განმეორებადობის და მოწესრიგებულობის გამო, ბუნებისმეტყველება ნომოთეტური ხასიათისაა; მიზნად ისახავს საყოველთაო კანონზომიერებების დადგენას. ჰუმანიტარული მეცნიერებანი, რომლებიც ინდივიდუალურ და განუმეორებელ მოვლენებს სწავლობს (ისტორიული მოვლენები, ადამიანის ქმედებები და პიროვნებები, ხელოვნების და ლიტერატურის ნიმუშები და ა.შ.) იდეოგრაფიული ხასიათისაა; ის ცდილობს ფორმის, მნიშვნელობის, რელევანტურობისა და ფასეულობის განსაზღვრას. ზოგიერთ სტრუქტურალისტს ლიტერატურის თეორია (პოეტიკა) კატეგორიათა და კანონზომიერებათა ნომოთეტურ შესწავლამდე დაჰყავდა, მაგრამ პრაღის სკოლის ეპისტემოლოგია სინთეტური ხასიათისაა. იგი უნივერსალურ კატეგორიათა და საყოველთაო კანონზომიერებათა აბსტრაქტულ პოეტიკას და ინდივიდუალური ლიტერატურული ნაწარმოების ანალიტიკურ პოეტიკას აერთიანებს. მუკარჟოვსკის 1928 წლის მონოგრაფია ამ სინთეზის ნათელი მაგალითია. თეორიული სისტემა წარმოდგენილია შესავალში, შემდეგ კი გაანალიზებულია კონკრეტული ლექსი (მახას „მაისი“), ბგერითი, სემანტიკური ორგანიზაციისა და თემატური სტრუქტურის მიხედვით. მოგვიანებით მუკარჟოვსკიმ შემოიტანა და შეისწავლა სემანტიკური ჟესტის, პოეტის იდიოსინკრეტული *სტრუქტურული პრინციპის* ცნება, „რომლითაც გაჯერებულია ნაწარმოების ყოველი, უმნიშვნელო სეგმენტიც კი და რომელიც მისი შემადგენელი ნაწილების სისტემატიზაციას ახდენს“. თავისი სახელწოდების და მნიშვნელობის მიხედვით, სემანტიკური ჟესტი ერთმანეთთან აკავშირებს ლიტერატურული ნაწარმოების სტრუქტურასა და შემოქმედ სუბიექტს; ნაწარმოების სემანტიკის მაორგანიზებელ პრინციპს პრაგმატული საფუძველი აქვს.

ანალოგიურად, იაკობსონის საყოველთაოდ ცნობილი პოეტური ტექსტების ანალიზი შეისწავლის აბსტრაქტული გრამატიკული კატეგორიების როლს ამა თუ იმ ლექსის ქსოვილისთვის. სხვადასხვა ნაწარმოები (მაგ., პუშკინის სასიყვარულო პოეზია თუ ბერტოლტ ბრეხტის პოლიტიკური ლექსი) იდიოსინკრატულნი (მგრძნობიარენი) არიან პირის ნაცვალსახელთა გამოყენების თვალსაზრისით. პუშკინის თითოეული ლექსიც კი „უნიკალური და განუმეორებელია თავისი არტისტიზმისა და გრამატიკული მასალის გამოყენების მხრივ“. როგორც პომორსკა აღნიშნავს, იაკობსონის მეთოდი „საშუალებას გვაძლევს ერთდროულად განვაზოგადოთ და დავაცალკეოთ საკვლევი მასალა“.

ნომოთეტური და იდეოგრაფიული პოეტიკის შერწყმა სრულყოფილ სახეს იძენს ვოდიჩკას ნაშრომში „თანამედროვე ჩეხური პროზის ისტორია“ (1948). მონოგრაფია დაწერილია ისეთი კომპოზიციური

მოდელის მიხედვით, სადაც ერთმანეთს ენაცვლება ანალიტიკური სეგმენტები და თეორიული რეფლექსიები (განსჯანი). ეს მეთოდი პირველად შეიმუშავა ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტმა თავის მონოგრაფიაში გოეთეს „ჰერმან და დოროთეას“ შესახებ; როლან ბარტის “S/Z“ (1970) ამ მეთოდის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნიმუშია. მაგ., ვოდიჩკამ ნარატიული თემატიკის ტრადიციული სისტემა გარდაქმნა და მასში გამოყო მოქმედება, მოქმედი პირები და გარემოებები ელემენტარული ნარატიული ერთეულების, მოტივების მიხედვით; შემდეგ ფრანსუა რენე დე შატობრიანის „ატალას“ ფონზე წარმოადგინა, თუ როგორ გარდაიქმნება გარემოებათა მოტივები (ბუნება, საცხოვრებლები, სოციალური და კულტურული ჩვეულებანი და ა.შ.) პოლიფუნქციურად და როგორ მონაწილეობენ ისინი მოქმედი გმირისა თუ თავად მოქმედების აგებაში. ერთი სიტყვით, ვოდიჩკამ განავითარა ნარატივის სისტემური თეორია, როგორც თემატურ, ისე დისკურსულ დონეზე და ამის საფუძველზე შეისწავლა უნიკალური ისტორიული მოვლენა: თანამედროვე ჩეხური პროზის აღმავლობა.

ენის შესწავლის დიაქრონული მეთოდის (*ისტორიული ლინგვისტიკა*) გარდა არსებობდა სინქრონული მიდგომა (*დესკრიპციული ლინგვისტიკა*), რომელიც ითვალისწინებდა ენობრივი სისტემის შესწავლას ამა თუ იმ კონკრეტულ მდგომარეობაში, ისტორიისგან დამოუკიდებლად. პირველი, ვინც მათი სინთეზი სცადა, იყო ვილემ მათეზიუსი (1882-1945). იგი შთააგონა თავისი მეგობრის, ბუნებისმეტყველ იაროსლავ პეკლოს ნაშრომმა. მათეზიუსი ცდილობდა ბუნების მეტყველების საკლასიფიკაციო სისტემის ეკვივალენტის მიკვლევას ენის შესწავლის საკითხში; მისივე სიტყვით, ეს აღმოჩნდა ზოგადი, ანუ თეორიული ლინგვისტიკა. სინქრონულ/დიაქრონულის გარდა, მათეზიუსმა დაამკვიდრა სტატიკურ/დინამიკურის გაგებაც. ამგვარად, მან ფერდინანდ დე სოსიურზე ოთხი წლით ადრე წარმოადგინა მოსაზრებები, რომლებმაც ლინგვისტიკის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა.

პრაღის სკოლის მიდგომას განიხილავენ როგორც სტრუქტურალიზმისა და ფუნქციონალიზმის ნაზავს; ხოლო ენის ანალიზისას სინქრონული და დიაქრონული მიდგომა ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირში მოიაზრება, ენა კი სისტემათა ანუ სუბსისტემათა (ქვესისტემათა) სისტემაა. თითოეულ ამ სუბსისტემას საკითხთა თავისი წყება აქვს, მაგრამ მათი გამოცალკევება შეუძლებელია. ენა, როგორც „სუბსისტემათა სისტემა“, არასდროსაა სტატიკურ მდგომარეობაში. ზოგჯერ

სტრუქტურული გადახრები ხდება, მაგრამ ენა სწორედ ამ გადახრათა წყალობით არსებობს. ენის სტანდარტიზაციისა თუ ნორმალიზაციის ტენდენციური მცდელობა მისი განვითარებისთვის საზიანოა.

სტრუქტურული ანალიზი მოიცავს ყველა ენობრივი ელემენტის გაგების ლინგვისტიკაში, იმ განსაკუთრებული თვისებებიდან დაწყებული, რომლებიც ფონემებს აყალიბებენ, — წინადადებებამდე, პარაგრაფებსა თუ იმ ფართო ენობრივ სეგმენტებამდე, რომლებიც დისკურსს ქმნიან, ვინაიდან დისკურსი „აზრობრივი მთლიანობაა“ (გრეიმასი). ლიტერატურული სტრუქტურალიზმი მიზნად ისახავდა სტრუქტურული ანალიზის მეთოდის გაფართოებას [რომელიც ენაში კომბინაციისა (ერთიანობისა) და კონტრასტის (სხვაობის) გამოვლენის მიზნით მხოლოდ ბინარულ ოპოზიციებზე ამახვილებდა ყურადღებას] მიღმურ დისკურსამდე — პოეზიამდე, ნარატივებამდე [ფოლკლორული ნარატივებისა (რომელიც ვ.პროპმა გააანალიზა) და მითის ანონიმური ნარატივების ჩათვლით (რომელსაც კლოდ ლევი-სტროსის „სტრუქტურული ანთროპოლოგია“ შეისწავლიდა], კინემატოგრაფამდე, სოციალურ ფორმაციებამდე (გენდერულისა და კლასობრივი ურთიერთობების ჩათვლით) და „სემანტიკისა“ და გამოხატვის საშუალებათა თუ სხვადასხვა მნიშვნელობათა გამოვლენის ფართო სფეროებამდე. ამგვარი ანალიზის საფუძველს იაკობსონი შემდეგნაირად ხსნის: ენა და აღნიშვნის სისტემა აგებულია როგორც „energeia“ და „ergon“-ი, ანუ, ენა (ამ ნებისმიერი სხვა სოციალური ღირებულების მქონე რამ) როგორც მოქმედება და œuvre-ი“. ამ მოსაზრების მიხედვით, ენა არის ერთდროულად ნიშანდების (აღნიშვნის) პროცესი და მისი პროდუქტი (კომუნიკაცია). ენის ეს ორი ფუნქცია სრულიად იდენტური როდია. ენობრივ ელემენტებს შემთხვევითი ხასიათი აქვს, ე.ი. არც კონტრასტია „ძირითადი პრინციპი“ და არც კომბინაცია. ერთი სიტყვით, ენაში კონტრასტულ ფორმებს ქმნიან განსხვავებული თვისებები, ფონემები — განსხვავებულ მორფემებს, მორფემები — სიტყვებს, სიტყვები — წინადადებებს, წინადადებები — პარაგრაფებს, პარაგრაფები — დისკურსებს და ა.შ. თითოეულ წინადადებაში ფონემის, სიტყვის ან წინადადების „სტრუქტურული მთლიანობა“ უფრო მეტია, ვიდრე მისი ნაწილების ჯამი, ისევე, როგორც სოსიურის მაგალითში წყალი (H_2O) უფრო მეტია, ვიდრე წყალბადისა და ჟანგბადის მექანიკური ნაერთი.

პრაღის სკოლის ლიტერატურული სტრუქტურალიზმის გასაგებად აუცილებელია რუსული ფორმალიზმის მნიშვნელობის გააზრება, ვინაიდან ლიტერატურის ფორმისეულ მხარეზე კონცენტრირებისას

იგი (პრაღის სკოლა) ცდილობდა შეექმნა „მეცნიერება“ ლიტერატურის შესახებ, ისევე როგორც სოსიური ცდილობდა შეემუშავებინა „მეცნიერება“ ენის შესახებ. რუს ფორმალისტებს მიაჩნდათ, რომ “ლიტერატურა“ შეიძლება (მეცნიერული თვალსაზრისით) გამოვყოთ სხვა კულტურული ფენომენებისგან. ამის გამო, იაკობსონმა, მუკარჟოვსკიმ და ლევი-სტროსმა „ფორმას“ „სტრუქტურა“ დაუპირისპირეს. ფორმასა და შინაარსს შორის წინააღმდეგობა, რომელიც იმპლიციტურად (შინაგანი აუცილებლობით) ვლინდებოდა ფორმალიზმში, გამორიცხავდა ლიტერატურის, როგორც კულტურული და ესთეტიკური ფენომენის გაგებას.

სტრუქტურალიზმი ამ მხრივ განსხვავდება ფორმალიზმისგან. სტრუქტურალიზმის თანახმად, შინაარსისგან გამიჯნული ფენომენი, რომელიც უკვე ჩამოყალიბებული მოდელის სახით არსებობს (როგორც ლიტერატურული „ფორმალიზმის“ მიმდევრებს მიაჩნდათ), მნიშვნელობის ფარდობითი ბუნების, ენის დინამიკურობის გაგებას ეწინააღმდეგება. ამას ადასტურებს იაკობსონის განცხადება, რომ ლიტერატურათმცოდნეობამ უნდა შეისწავლოს *ლიტერატურულობა*, ანუ ის განცალკევებით მდგომი ფორმები, რომლებიც გამოთქმას „ლიტერატურულობას“ ანიჭებს, და თავიდან უნდა ავიცილოთ *ექსტრალიტერატურულობა* (ფსიქოლოგია, პოლიტიკა და ფილოსოფია). მანვე აღნიშნა, რომ პოეტური ფუნქცია, ან „პოეტურობა“ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პოეზიის კომპლექსური სტრუქტურის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი. გალანის თქმით: „იაკობსონის სტრუქტურული თვალსაზრისის თანახმად, ფორმალისტურისგან განსხვავებით, სხვაობა ხელოვნებასა და არახელოვნებას, ლიტერატურულსა და არალიტერატურულ ენას შორის არის არა სახეობრივი, არამედ თვისებრივი“. *პოეტურობა* („ლიტერატურულობისგან“ განსხვავებით) პოეტური ნაწარმოების ფარდობითი და არა აბსოლუტური ელემენტია. იაკობსონის მიხედვით, როცა პოეტური ფუნქცია სჭარბობს, „სიტყვას შევიგრძნობთ, როგორც სიტყვას და არა კონკრეტული ობიექტის გამოხატულებას... ის თვითონ გარდაიქმნება თვითკმარ ობიექტად“.

ერთი სიტყვით, იაკობსონი და პრაღის სკოლის სემიოტიკა ხაზგასმით აღიარებს ლიტერატურული დისკურსის არსებობას გლობალურ კულტურულ კონტექსტში, როცა კულტურული აღნიშვნის სისტემაში „ლიტერატურის“ არსებობაზე მიუთითებს. ლიტერატურული ტექსტის სტრუქტურალისტური ანალიზის ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი მაგალითია სხვადასხვა პოეტურ ნიმუშთა (შექსპირის სონეტები, იეიტსის, პუშკინის, ენდრიუ მარველის, ედგარ პოს და სხვ.) იაკობსონისეული ანალიზი, რომლის დროსაც იაკობსონი იყენებს ისეთ ლინგვისტურ ტერმინებს, როგორებიცაა „პირიანი ზმნური ფორმა“, „თანწყობილი წინადადება“, „გრამატიკული სუბიექტი“ და ა.შ. რაკი თითოეული ლექსის სემანტიკისა და სინტაქსის ანალიზი შეიძლება გაგრძელდეს ბოლომდე, იაკობსონისა და ლევი-სტროსის ერთობლივ სტატიაში ბოდლერის „კატების“ შესახებ, ლევი-სტროსი შენიშვნაში მიუთითებს, რომ ლექსის ანალიზის „ერთმანეთზე დაწყობილი ფენები — ფონოლოგიური, ფონეტიკური, სინტაქსური, პროსოდიული, სემანტიკური და ა.შ. მითების ეთნოგრაფიულ კვლევაშიც მეორდება, ვინაიდან მათთვის საერთოა სტრუქტურალისტური ანალიზის მეთოდი“; მითის ინტერპრეტაცია კი, მისი თქმით, „შესაძლებელია მხოლოდ სემანტიკურ დონეზე, ვინაიდან ცვალებად სიდიდეთა სისტემას (სტრუქტურული ანალიზის აუცილებელ ნაწილს) განაპირობებს ერთი და იმავე მითის მრავალი ვერსია, ანუ ეს ხდება მითის კორპუსის ჰორიზონტალური კვეთის შედეგად, მხოლოდ სემანტიკურ დონეზე“. ანალოგიურად, იაკობსონი ნაშრომში „გრამატიკის პოეზია და პოეზიის გრამატიკა“ აღნიშნავს, რომ „ამა თუ იმ ლექსის განსხვავებული მორფოლოგიური კლასებისა და სინტაქსური კონსტრუქციების შერჩევის, განაწილებისა და შინაგანი კავშირების დადგენის ნებისმიერი მიუდრეკებელი, დაკვირვებული, დეტალური, სრული აღწერისას, ჩვენ გაოცებულია მოულოდნელი, მკვეთრი სიმეტრიითა და ანტისიმეტრიით, გაწონასწორებული აგებულებით, ეკვივალენტური ფორმების ოსტატური დაგროვებით და თვალშისაცემი კონტრასტებით“... „კატების“ ანალიზისას ლევი-სტროსი და იაკობსონი დეტალურად იკვლევენ მეტყველების ნაწილთა, პოეტურ ფორმათა, სემანტიკურ თავისებურებათა (მაგ., სულიერი და უსულო არსებითი სახელები) სტრუქტურულ ოპოზიციებს, რაც მიზნად ისახავს იმის ჩვენებას, რომ „სხვადასხვა დონეები, რომლებიც ჩვენ გავაერთიანეთ, ერთმანეთს ავსებენ და ლექსს დასრულებული ობიექტის მნიშვნელობას ანიჭებენ“. სტრუქტურალისტური ანალიზის ობიექტი არის მნიშვნელობის ფენომენოლოგიური მოცემულობა (ეს კარგად ჩანს პოეტურობის, როგორც „სიტყვის შეგრძნების“ იაკობსონისეულ განმარტებაში). იაკობსონისა და ლევი-სტროსის თანახმად, ეს მოცემულობა არის ის, რომ მნიშვნელობა, როგორც არსებული, მთლიანია და სამეცნიერო ანალიზის ობიექტია; ლექსის ის „ეფექტები“, „აბსოლუტური ესთეტიკური ემოციები“, რომლებიც მითს ან, საერთოდ, დისკურსს შესაძლებელს ხდის,

შეიძლება მეცნიერულად იქნას შესწავლილი. ერთი სიტყვით, ანალიზის დასასრულს, ისინი ნარატიული ფორმით წარმოადგენენ ლექსს, როგორც გრამატიკულ ფორმათა და სემანტიკურ მნიშვნელობათა „დახურულ სისტემას“ და ასევე „დინამიკურ პროგრესიაში მყოფი ღია სისტემის გამოხატულებას“, რაც მიზნად ისახავს ლექსის გრამატიკულ/სემანტიკური ოპოზიციის მორიგებას მეტაფორასა და მეტონიმიას შორის.

პოეტურ ტექსტთა ანალიზი, რომელიც იაკობსონმა შემოგვთავაზა ძირითადად სინქრონული პარადიგმის (ნიმუშის) ფარგლებს გულისხმობდა, ტემპორალურობის (დროითობის), ან „დიაქრონულობის“ სარჯზე. დროისა და სოციალური ცვლილებების იგნორირების ეს ტენდენცია, რასაც პრაღის სკოლა შედარებით სუსტად ეწინააღმდეგებოდა, პოსტსტრუქტურალიზმის მხრიდან სტრუქტურალიზმის კრიტიკის საბაბად იქცა.

ტექსტის ავტორის ლინგვისტურ ელემენტებში „დისემინაციით“ („გაფანტვით“), სტრუქტურალიზმმა უნებლიეთ დასაბამი მისცა ავტორის, ან ზოგადად, სუბიექტის დეცენტრაციას. სუბიექტი განძარცვულ იქნა ინიციატივისგან, მიზანმიმართული ქმედებისგან და იგი წმინდა ენობრივ პროდუქტად გარდაიქმნა.

პრაღის სკოლამ ლინგვისტიკის ახალ განშტოებას — *ფონოლოგიას* დაუდო სათავე, რამაც უდიდესი როლი ითამაშა სტრუქტურული ლინგვისტიკის განვითარებაში. ფონოლოგიის ცენტრალური კონცეფცია *ოპოზიციის* ცნებაა. ოპოზიცია სემიოტიკაში ორი გზით შევიდა: ერთია ფილოსოფია და, განსაკუთრებით, ლოგიკა, სადაც პლატონი, ცნობილი მეთოდის თანახმად, ცნებებს განმარტავს ბინარულ (ორწევრა) ოპოზიციათა საშუალებით; მეორეა — სოსიურისეული ლინგვისტიკა. ლინგვისტიკაში ოპოზიცია მჭიდროდ უკავშირდება სტრუქტურის გაგებას. სოსიური ამტკიცებდა, რომ ენობრივ სისტემაში მხოლოდ *განსხვავებები* არსებობს. ყოველი ელემენტი საკუთარ თავისებურებას იძენს ერთსა და იმავე სისტემაში სხვებისგან განსხვავებულობის წყალობით. განსაკუთრებით ფონემებია ისეთი ერთეულები, რომლებიც მხოლოდ და მხოლოდ ოპოზიციურად არიან ერთმანეთისადმი განწყობილნი და რელატიური (ფარდობითი) ურთიერთმიმართება აქვთ. რომან იაკობსონმა კი ფონოლოგიაში ოპოზიციის ცნება დაიყვანა *ბინარული* სახის ოპოზიციამდე. ნებისმიერი ფონემა (ან ბგერა) მნიშვნელობას იძენს ამა თუ იმ ენის ფარგლებში.

მნიშვნელოვანია აგრეთვე ვ. მათეზიუსის სწავლება *წინადადების აქტუალური – დანწევრების* შესახებ, რომელსაც საფუძვლად უდევს წინადადების ანალიზის ორგვარი მეთოდი: *ფორმალური*, სადაც გამოიყენება ქვემდებარე და შემასმენელი და წინადადების გრამატიკული სტრუქტურა ვლინდება; და *ფუნქციური*, რომლის მიხედვითაც წინადადების სტრუქტურა იყოფა *თემად* და *რემად*.

პრაღის სკოლის მიერ გამოკვეთილი ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხთაგანია ენასა და სინამდვილეს, ენასა და მის გარშემო მყოფ სტრუქტურას შორის ურთიერთობა. ენა, როგორც ნიშანთა სისტემა, სოციალური და ფუნქციური ხასიათისაა. ამ მტკიცებულების საფუძველზე წარმოიშვა *ფუნქციური დიალექტოლოგია*, რომლის მიხედვითაც ენა რთული სისტემაა, რომელიც ავტონომიური ფუნქციური სისტემებისგან შედგება. აქ გამოიყოფა *სპეციალური ენისა* და *ფუნქციური სტილის* გაგება. სპეციალური ენა — ესაა ენობრივ საშუალებათა შესაბამისი ერთობლიობა, ხოლო ფუნქციური სტილი — მოცემული ენობრივი მანიფესტაციის (გამოვლინების) კონკრეტული მიზანი. სპეციალურ ენათაგან განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ „პოეტურ ენას“ (მხატვრული ლიტერატურის ენას), რომელიც სხვა სპეციალურ ენათაგან იმით გამოირჩევა, რომ პოეტური ფუნქციისკენაა მიმართული და ამის გამო ყურადღების ცენტრში ენობრივ ნიშანთა სტრუქტურა ექცევა.

პრაღის სკოლის თეორიაზე ენობრივი ფუნქციის შესახებ გავლენა მოახდინა ავსტრიელი ფსიქოლოგის კარლ ბიულერის მოსაზრებამ. იგი ენობრივი კომუნიკაციის სამ ძირითად ელემენტს გამოყოფდა: *აღმნერს, აღრესატი* და *შეტყობინების საგანი*. იმის მიხედვით, თუ რომელი ელემენტი დომინირებს, ბიულერი განასხვავებდა სამ ფუნქციას: *გამოთქმა, მიმართვა* და *შეტყობინება*. ამ სამ ფუნქციას (ექსპრესიული, აპელაციური და კომუნიკაციური) მუკარჟოვსკიმ კიდევ ერთი, ესთეტიკური, ან *პოეტური ფუნქცია* დაუმატა, რომელიც ყურადღების ცენტრში აქცევს თვით ენობრივი ნიშნის სტრუქტურას. დანარჩენი ფუნქციები კი მიმართულია ენობრიობის გარეთ და ენობრივი ნიშნის საზღვრებს სცდება. კომუნიკაციურ სპეციალურ ენებს (მეცნიერებაზე მიმართულთ) და პოეტურ ენას (კომუნიკაციურზე მიმართულს) შორის განსხვავებაში პრაღის სტრუქტურალისტები მათ ფუნქციებს შორის სხვაობას ხედავდნენ, მაგრამ იმავდროულად მათ ურთიერთკავშირზეც მიუთითებდნენ.

პრაღის სკოლის პოეტური ენის კონცეფციაზე გავლენა მოახდინა რუსულმა ფორმალიზმმა, რომელიც ასევე მიუთითებდა განსაკუთრებული *პოეტური მეტყველების* არსებობას, პრაქტიკული ენის საპირისპიროდ. რუსული ფორმალიზმის შეხედულება პოეტურ ენაზე, რომელიც მიზნად ისახავს „სიტყვის აღორძინებას“, თავის გამოხატულებას პოულობს პრაღის სტრუქტურალისტების თეორიაში ენობრივ საშუალებათა „აქტუალიზების“ შესახებ, რაც განსაკუთრებით პოეტურ ენას ახასიათებს. პრაღის სტრუქტურალისტთა თანახმად, პოეტურ ენას თავისი ცვალებადი ნორმები აქვს, რომლებიც განსხვავდება ზოგადენობრივი ნორმებისგან და რომლებიც არ შეიძლება კრიტიკის საგნად იქცეს ზოგადენობრივი ნორმებიდან გადახვევის გამო. პოეტური ენის წინა პლანზე წამოწევა და მისი ლიტერატურული ენისგან გამიჯვნა აუცილებელი იყო მხოლოდ პოეტური ენის კვლევისას. მაგრამ ლიტერატურული ნაწარმოების ესთეტიკური ფუნქციის შესწავლა სულაც არ გულისხმობდა მხატვრული ნაწარმოების ენის სხვა ფუნქციების (მათ შორის კომუნიკაციურის) უარყოფას. პრაღის სტრუქტურალისტები მიუთითებდნენ, რომ ნებისმიერ გამოთქმაში (მათ შორის პოეტურ ნაწარმოებში) იმანენტურად (შინაგანად) არსებობს ორი ელემენტი: კომუნიკაციური და ესთეტიკური.

გამოყენებული ლიტერატურა:

გალანი **1985:** Galan F. *Historic Structures: The Prague School Project. 1928-1946.* London and Sydney: 1985.

ვახეკი **1966:** Vachek J. *The Linguistic School of Prague.* Bloomington. 1966.

იაკობსონი 1987: Якобсон Р. *Работы по поэтике.* М.: 1987.

სემიოტიკა **1983:** *Семиотика.* М.: 1983.

სემიოტიკა... 1972: *Семиотика и искусствометрия.* М.: 1972.

სოსიური 1977: Соссюр де Ф. *Труды по языкознанию.* М.: 1977.

სტრუქტურალიზმი... 1975: *Структурализм: "за" и "против".* М.: 1975.

ტიხანოვი 2001: Тиханов Г. *Почему современная теория литературы возникла в центральной и восточной европе?* // Новое литературное обозрение, № 53, М.: 2002.

ლევან ბრეგაძე

ფსიქოანალიზი და მხატვრული შემოქმედება

ზიგმუნდ ფროიდის (1856-1939) მიერ შემუშავებულმა ფსიქოანალიტიკურმა მეთოდმა, რომელმაც დიდი როლი ითამაშა ადამიანის ფსიქიკის არაცნობიერი შრეების ფუნქციონირების შესწავლაში და იმთავითვე ნაყოფიერად გამოიყენებოდა მედიცინაში ნევროზების სამკურნალოდ, მე-20 საუკუნის დამდეგიდანვე სხვა ჰუმანიტარული დისციპლინების წარმომადგენელთა, მათ შორის ლიტერატურათმცოდნეთა, ყურადღებაც მიიპყრო. კერძოდ, ლიტერატურათმცოდნეებმა საკითხის წინ დასვეს: ხომ არ იქნებოდა შესაძლებელი, ამ მეთოდის გამოყენებით უფრო ღრმად ჩავწვდომოდით მხატვრული ტექსტის ბუნებას, ტექსტზე ტექსტის ესთეტიკური ზემოქმედების თავისებურებებს.

თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ მხატვრული ნაწარმოების ბუნებაზე კვლევის ფსიქოანალიტიკურ მეთოდს პრინციპულად არაფერი დაუშავებია. ზიგმუნდ ფროიდიც: „ფსიქოანალიზს თითქმის არაფრის თქმა არ შეუძლია სილამაზის შესახებ“ (კლემანი... 1976: 104). მაგრამ ფსიქოანალიტიკური კვლევის საგანი შეიძლება იყოს ნაწარმოების შექმნის პროცესი. ამას გარკვევით აცხადებს კარლ გუსტავ იუნგიც, რომლის ფროიდის მოძღვრება *კოლექტიური არაცნობიერის* ცნების შემუშავებით განავითარა: „ხელოვნების მხოლოდ ის ასპექტი, რომელიც ნაწარმოების შექმნის პროცესს ეხება, შესაძლოა გახდეს ფსიქოლოგიური კვლევის ობიექტი, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში მისი (ხელოვნების) სპეციფიკური არსი. საკითხი, რას წარმოადგენს ხელოვნება როგორც ასეთი, უნდა განიხილოს ესთეტიკამ“ (იუნგი... 1996: 9). ფსიქოანალიზმა შესაძლოა წარმატებას მიაღწიოს ავრეთვე მხატვრული ტექსტის ავტორის ფსიქიკური თავისებურებების კვლევის, მაგრამ, ცხადია, ვერც ამგვარი კვლევის შედეგები გვეტყვის რაიმეს არსებითს ტექსტის მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულების თაობაზე. პოეტის მიერ გამოყენებულ მასალასა და ამ მასალის დამუშავების მანერაზე დაკვირვებით ადვილად შეიძლება გამოვიცნოთ, როგორი იყო პოეტის პირადი დამოკიდებულება მის მშობლებთან, მაგრამ ეს აბსოლუტურად ვერ შეგვიწყობს ხელს მისი პოეზიის გაგებაში“ (იუნგი... 1996: 11).

ამ თვალსაზრისის ნათელსაყოფად კ. გ. იუნგი ასეთ შედარებას იშველიებს: პოეტის პიროვნულ თვისებებს ისევე ცოტა რამ აკავშირებს მხატვრულ ნაწარმოებთან, როგორც ნიადაგს იმ მცენარესთან, რომელიც ამ ნიადაგზე იზრდება. იმ გარემოს შესწავლით, რა გარემოშიც მცენარე არსებობს, შეიძლება ამ მცენარის ზოგიერთ თავისებურებას ჩავწვდეთ, მაგრამ ამის შედეგად სრულყოფილ წარმოდგენას მასზე ვერ შევიქმნით (იუნგი... 1996: 16).

ზიგმუნდ ფროიდს მხატვრული ქმნილებები აინტერესებს როგორც თავისი მიგნებების დამადასტურებელი ფაქტობრივი მასალა. მაგალითად, იმის საჩვენებლად, რომ პიროვნების ზოგიერთი უცნაური (ნევროზული) საქციელი აიხსნება ე. წ. ოიდიპოსის კომპლექსით – შვილის (ვაჟის) გაუცნობიერებელი და დათრგუნული სურვილით, გაანადგუროს მამა, ვითარცა მეტოქე დედასთან სქესობრივ ურთიერთობაში – იგი განიხილავს სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეს“, დოსტოევსკის „ძმებ კარამაზოვებს“ და აღნიშნავს, შემთხვევითი არ არის, რომ ყველა დროის ამ უდიდესი მხატვრული ქმნილებების მთავარი მოტივი მამისმკვლელობააო (ზოგი ფიქრობს, რომ ფროიდს შეცდომა მოუვიდა: ოიდიპოსმა არ იცის, რომ ვისაც ის კლავს, მამამისია, ხოლო ვისაც ცოლად ირთავს – დედამისი. მაგრამ ამ ტრაგედიის ავტორმა ხომ იცის ეს! ავტორი პერსონაჟის მეშვეობით ახდენს თავისი დათრგუნული ლტოლვის რეალიზებას).

რაც შეეხება შექსპირის „ჰამლეტს“, სადაც დანიის პრინცს მამას ბიძამისი (მამის ძმა) უკლავს და ბიძამისივე ირთავს დედამისს ცოლად, აქ ზ. ფროიდის ყურადღებას იქცევს ჰამლეტის ყოყმანი, რომელსაც ვერ გადაუწყვეტია, იძიოს თუ არა შური მამის მკვლელზე. ამ ყოყმანსაც ზ. ფროიდი ოიდიპოსის კომპლექსს უკავშირებს და ბიძის მიმართ ამბივალენტური (ურთიერთსაპირისპირო გრძნობებისგან შემდგარი) დამოკიდებულებით ხსნის: ერთი მხრივ ჰამლეტი ქვეცნობიერად მადლიერია ბიძისა, რომელმაც ჩამოაშორა მას მეტოქე დედასთან ურთიერთობაში, მაგრამ რაკი თვითონ ჩაენაცვლა მამამისს, ამით მის უკმაყოფილებას იწვევს.

ისევ და ისევ თავისი თეორიის საილუსტრაციოდ აანალიზებს ზ. ფროიდი შექსპირის „მეფე ლირს“, „ვენეციელ ვაჭარს“, ძმები გრიმების ზღაპრებს და სხვ. ბუნებრივია, ნაწარმოების მხატვრული ღირსებები მას არ აინტერესებს. ამაზე ნათლად მეტყველებს ერთი ასეთი ფაქტი: ვრცელი ანალიზი მიუძღვნა ზ. ფროიდმა ნაკლებად ცნობილი ავტორის *იენსენის* ერთ რომანს. თვით ავტორსაც სთხოვა,

[illegible] მასთან, რაზედაც უარი მიიღო. ბევრს, მათ შორის [illegible] ზოგიერთ მიმდევარსაც, უკვირს, რისთვის გაისარჯა ფსიქო[illegible] ფუძემდებელი ამ დაბალხარისხოვანი მხატვრული ტექსტის [illegible] (შარია 1970: 100). ამ „საიდუმლოს“ გასაღებს ვპოულობთ კარლ გუსტავ იუნგთან, კერძოდ, იგი წერს: „ლიტერატურული ნაწარმოებისადმი ფსიქოლოგის მიდგომასა და ლიტერატურის კრიტიკოსის მიდგომას შორის ფუნდამენტური განსხვავებაა. რასაც ამ [illegible] გადამწყვეტი მნიშვნელობა და ღირებულება აქვს, [illegible] უმნიშვნელოა პირველისათვის. ბუნებრივია, ერთობ საინტერესების მქონე ლიტერატურული პროდუქცია ფსიქოლოგისთვის [illegible] უდიდესი ინტერესის საგანია“ (იუნგი... 1996: 34). ხელოვნების შემოქმედება ზ. ფროიდს აინტერესებს იმდენად, რამდენადაც [illegible] (ეს შემოქმედება) ამავდროულად ავტორის სექსუალური და ამ [illegible] წარმოშობილი აგრესიული ლტოლვების პროდუქტიცაა. [illegible] ნაწარმოებში ავტორის სექსუალური და აგრესიული [illegible] სუბლიმაცია (გაკეთილშობილება) ხდება, რადგან მათი [illegible] დემონსტრირება საზოგადოებისთვის მიუღებელი, ამორალური [illegible]. ამგვარი სუბლიმაციის შედეგად ავტორი თვითონაც თა[illegible] განუხორციელებელ (დათრგუნულ) ოცნებათა არსებობით [illegible] ნევროზებისაგან და მკითხველსაც ათავისუფლებს მათ[illegible] რა მას საშუალებას, იდენტიფიკაცია (საკუთარი თავის [illegible]) მოახდინოს პერსონაჟთან და ესთეტიკური სიხეების მეოხებით, [illegible] სუბლიმირებულად, მოახერხოს თავისი – საზოგადოებრივად [illegible] – ფანტაზიების რეალიზება.

ამით ზ. ფროიდმა, არსებითად, სხვა სიტყვებით (ახლებური [illegible]) აღწერა ის მოვლენა, რასაც არისტოტელე *კათარსისს* უწოდებს. კათარსისი, ზ. ფროიდის თეორიის მიხედვით, ნევროზებისაგან გათავისუფლებაა [ჯერ ავტორი თავისუფლდება ნევროზებისგან მათი მხატვრულ სახეებად გარდაქმნის მეშვეობით, ხოლო შემდეგ მკითხველი, რომელიც ამ მხატვრულ სახეებს ეზიარება, თავისი [illegible] გაიგივებას (იდენტიფიკაციას) მოახდენს ნაწარმოების პერსონაჟებთან, მათთან ერთად დაიტანჯება და გაიხარებს. ოღონდ ისიც სათქმელია, რომ ნევროზი, რომლისგანაც ჯერ ავტორი უნდა გათავისუფლდეს, ხოლო შემდეგ რეციპიენტი (ხელოვნების ნიმუშის აღმქმელი), [illegible] საკმაოდ მაინცდამაინც სექსუალური წარმოშობისა [illegible] არისტოტელესთანაც და ფროიდთანაც მხატვრულ შემოქმედე-

ბას და მხატვრული შემოქმედების ნაყოფთან ზიარებას ფსიქოთერაპიული ფუნქცია აქვს.

ზიგმუნდ ფროიდისთვის მხატვრული შემოქმედების ნიმუში ავტორის *პიროვნული არაცნობიერის* სახეცვლილი (სუბლიმირებული, გაკეთილშობილებული) გამოვლენაა; მისი მოწაფისა და მისივე მოძღვრების განმავითარებლის, კარლ გუსტავ იუნგის (1875-1961) ყურადღება კი უფრო მხატვრულ ტექსტში *კოლექტიური არაცნობიერის* (არქეტიპების) ამოცნობისკენაა მიმართული.

„კოლექტიური არაცნობიერი“ და „არქეტიპი“ კ. გ. იუნგის მიერ შემოთავაზებული ცნებებია. კოლექტიურ არაცნობიერს იგი უწოდებს არაცნობიერის იმ შინაარსებს, რომლებიც „ისეთი წარმოშობისაა, პიროვნულ მონაპოვრად რომ ვერ ჩაითვლება. ამ შინაარსებს ერთი თვალშისაცემი თავისებურება აქვთ – მითოლოგიური ხასიათისანი არიან. მათ შემყურეს ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს ისინი ცალკეული პიროვნების კი არა, არამედ უფრო მთელი *კაცობრიობის* კუთვნილებას წარმოადგენენ“ (იუნგი 1995: 52).

წარმოდგენათა ამ კოლექტიურ ნიმუშებს კ. გ. იუნგი *არქეტიპებს* უწოდებს (ამ ტერმინს იგი ნეტარ ავგუსტინეს დაესესხა). „არქეტიპი წარმოადგენს (...) არქაული ხასიათის მკაცრად შემოსაზღვრულ სტრუქტურას, რომელიც, როგორც ფორმით, ისე მნიშვნელობით მითოლოგიური მოტივების შემცველია. წმინდა სახით მითოლოგიური მოტივები ზღაპრებში, მითებში, ლეგენდებში... გვხვდება“ (იუნგი 1995: 53).

ყველაზე გავრცელებულ არქეტიპულ მოტივთაგან კ. გ. იუნგი ასახელებს გმირის, მხსნელის, დრაკონის (რომელიც დაკავშირებულია მის მძლეველ გმირთან), გველეშაპის, გმირის მშთანმთქმელი დევის მოტივებს.

გმირისა და დრაკონის სახეცვლილ ვარიანტად მიიჩნევს კ.გ. იუნგი კატაბაზისს, ჯოჯოხეთში ჩასვლას.

ეს არქეტიპები სათანადო პირობებში (მაგალითად, დიდი სულიერი შეჭირვების ჟამს) აქტუალიზდებიან და ადამიანთა ფართო მასას ეუფლებიან.

როცა ერთმანეთს ადარებს პიროვნულ და კოლექტიურ არაცნობიერს, კ. გ. იუნგი ამბობს, რომ ის, რაც პიროვნულ არაცნობიერს წარმოადგენს, ასეთივე წარმატებით შეიძლებოდა ცნობიერიც ყოფილიყო („ამ სფეროში არაფერია ისეთი, რაც აუცილებლად ყველასათვის არაცნობიერი უნდა იყოს. არსებობს ხალხი, ვისთვისაც თითქმის ყველაფერი ცნობიერია, რისი გაცნობიერებაც კი შესაძლებელია საერთოდ ადამიანისთვის“ (იუნგი 1995: 61). ხოლო რაც შეეხება კოლექტიურ არაცნობიერს, ამისი შინაარსები ადამიანმა შესაძლოა სხვაში შენიშნოს, თავის თავში კი მათ ვერ აცნობიერებს.

ამგვარად, კ. გ. იუნგის ინტერესის ერთ-ერთი მთავარი საგანია მითოლოგია როგორც „წმინდა“ სახით, ასევე მხატვრულ თხზულებებში გამოყენებული მითოლოგიური მოტივები.

კ. გ. იუნგის აზრით, როგორც პიროვნული, ასევე კოლექტიური არაცნობიერი კომპლექსთა განუსაზღვრელი რაოდენობისაგან შედგება (კომპლექსებს იგი ასე განმარტავს: „კომპლექსები ასოციაციათა ავტონომიური ჯგუფებია, რომელთაც ტენდენცია აქვთ, დამოუკიდებლად იმოქმედონ, თავის გემოზე იცხოვრონ, ჩვენს განზრახვებს კი ჩირადაც არ აგდებენ“. იუნგი 1995: 95). ამით ხსნის კ. გ. იუნგი იმ მოვლენას, რომ პოეტს შეუძლია თავისი შინაგანი უნარების დრამატიზაცია და პერსონიფიკაცია. მისი აზრით, მხატვრულ სახეს მხოლოდ შემოქმედის ფანტაზია როდი ქმნის – მხატვრული სახე, გარკვეული აზრით, თვითონ ქმნის საკუთარ თავს. „არც ერთი მწერალი თუ დრამატურგი არ დათანხმდება იმ აზრს, რომ მის ფიგურებს რაიმე ფსიქოლოგიური მნიშვნელობა გააჩნიათ, მაგრამ სინამდვილეში ამას წყალი არ გაუვა. ასე რომ, მგოსნის მიერ შექმნილი ფიგურების შესწავლისას მის სამშვინველში ვიხედებით“ (იუნგი 1995: 95).

ნაშრომში „პოეზიისადმი ანალიტიკური ფსიქოლოგიის მიმართების შესახებ“ (1922) კ. გ. იუნგი შენიშნავს, რომ ხელოვნების ქმნილებაზე მართებული მსჯელობისათვის უნდა გავითვალისწინოთ ორი სახის შემოქმედებითი პროცესის არსებობა: ერთი მათგანის შედეგად გვევლინებიან ნაწარმოებს, რომელიც ზუსტად ემთხვევა ავტორის ჩანაფიქრს, აღწევს იმ ეფექტს, რისი მიღწევაც პოეტს სურდა. ავტორი დასახული მიზნის შესაბამისად ამუშავებს მასალას, რაღაცას ამატებს, რაღაცას შლის, ანგარიშს უწევს ფორმისა და სტილის მოთხოვნილებებს. მან იცის, რა სურს, და ისიც იცის, როგორ მიაღწიოს მიზანს. ის სრულ თანხმობაშია შემოქმედებით პროცესთან.

მაგრამ, იუნგის აზრით, არსებობს სხვა ყაიდის შემოქმედებითი პროცესიც, რის შედეგადაც ავტორის ხელიდან ნაწარმოები მეტ-ნაკლებად დასრულებული ფორმით გამოდის. ის თითქოს ისე ჩნდება, როგორც ათინა პალადა ზევსის თავიდან. ასეთი ნაწარმოები თვით ეუფლება ავტორს, მისი კალამი წერს რაღაც ისეთს, რასაც თვითონაც გაოცებული შეჰყურებს. რაღაცის დამატება სურს, მაგრამ ნაწარ-

მოები ეწინააღმდეგება ამ დამატებას, უნდა რაღაც წაშალოს, მაგრამ ეს წაშლილი კვლავ აღიდგენს თავს. ავტორი იძულებულია აღიაროს, რომ ამ უცნაურ ნაწარმოებში მისი (ავტორის) შინაგანი ბუნება წარმოაჩენს თავის თავს და ისეთ რამეს ამბობს, რისი თქმაც არასოდეს უფიქრია. იგი ემორჩილება უცხო შინაგან იმპულსებს, წერს მათი კარნახით, რამეთუ გრძნობს, რომ მისი ქმნილება თვით მასზე (ავტორზე) მეტია და ეს ქმნილება აღჭურვილია ძალით, რომელიც მას (ავტორს) არ ეკუთვნის და არ ემორჩილება. აქ ავტორი უკვე აღარ არის შემოქმედებითი პროცესის იდენტური, იგი დაიქვემდებარა თავისივე ნაშრომმა, რომლის შექმნაში თითქოს ვიღაც სხვაც მონაწილეობს.

კ. გ. იუნგი აღნიშნავს, რომ მისი ამ თვალსაზრისის მსგავსი შეხედულება გამოთქმული აქვს ფრიდრიხ შილერსაც. კ. გ. იუნგს მხედველობაში აქვს ლიტერატურულ ქმნილებათა შილერისეული კლასიფიკაცია *სენტიმენტალურ* და *ნაივურ* ტექსტებად. ფსიქოლოგი, – წერს კ. გ. იუნგი, – „სენტიმენტალურ“ ხელოვნებას *ინტროვერტულს* უწოდებდა, ხოლო „ნაივურს“ – *ექსტრავერტულს*. ინტროვერტული დამოკიდებულება, მისი თქმით, იმით ხასიათდება, რომ ამ დროს სუბიექტი თავისი ცნობიერი განზრახვებისა და მიზნების რეალიზებას ახდენს და არ ემორჩილება ობიექტის ნებას, ხოლო ექსტრავერტული დამოკიდებულებისას სუბიექტი ექვემდებარება ობიექტის მოთხოვნებს.

კ. გ. იუნგის აზრით, ფ. შილერის პიესები და პოემათა უმეტესობა ინტროვერტული დამოკიდებულების შედეგად შექმნილი თხზულებებია, ვინაიდან მათში მასალა პოეტის გაცნობიერებულ ზრახვათა შესატყვისად არის ორგანიზებული. ექსტრავერტული დამოკიდებულების საილუსტრაციოდ იგი ასახელებს გოეთეს „ფაუსტის“ მეორე ნაწილს, სადაც, მისი თქმით, „მასალა აშკარად გამოირჩევა ურჩობით“ (იუნგი... 1996: 18). ექსტრავერტული დამოკიდებულების საილუსტრაციო კიდევ უფრო მკაფიო ნიმუშად მას ფრიდრიხ ნიცშეს „ასე ამბობდა ზარატუსტრა“ მიაჩნია, „სადაც ავტორი თვითონვე აკვირდება, როგორ „იქცევა ერთი ორად“ (იუნგი... 1996: 18).

ექსტრავერტული დამოკიდებულებისას შემოქმედებითი იმპულსი ავტორის არაცნობიერიდან მომდინარეობს და ეს იმპულსი, კ. გ. იუნგის დახასიათებით, „ჭირვეული და თავნებაა“ (იუნგი... 1996: 20). დიდ ხელოვანთა ბიოგრაფიებიდან ცნობილია, რაოდენ ძლიერია ეს იმპულსი; იმპულსი, რომელიც არამარტო აიძულებს ხელოვანთ რაღა-

შექმნას, არამედ ზეგავლენას ახდენს მთელ მათ ადამიანურ თვისებაზე, მისი ზემოქმედების შედეგად ყველაფერი შემოქმედებითი პროცესის ემორჩილება, ისე, რომ ხელოვანი აღარც თავის ქმნილებაზე ფიქრობს და აღარც თავის ყოფით, ადამიანურ ბედ-

შემოქმედებით პროცესს კ. გ. იუნგი განიხილავს როგორც არსებას, რომელიც ჩანერგილია ადამიანის ფსიქიკაში. ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ტერმინოლოგიით ამ ცოცხალ არსებას *ავტონომიური კომპლექსი* ჰქვია. „ეს ფსიქიკას მომსხვრეული ნატეხია, რომელიც თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს ცნობიერების იერარქიის გარეშე, თავისი ენერგეტიკული მუხტის სიძლიერის შესაბამისად, მან შეიძლება თავი იჩინოს უბრალოდ როგორც შეგნებული აქტიურობის დარღვევის მოშლილობამ ან კიდევ როგორც უმაღლესმა ავტორიტეტმა, რომელსაც ძალუძს „ეგო“ დაიმორჩილოს თავისი მიზნის მიმართულებით“ (იუნგი... 1996: 20).

კ. გ. იუნგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ტექსტში *სიმბოლური* სახეების არსებობას. სიმბოლურს კ. გ. იუნგი ისეთ სახეს უწოდებს, რომელიც, გარდა იმისა, რასაც უშუალოდ წარმოადგენს, კიდევ რაღაცას აღნიშნავს. სიმბოლურ მხატვრულ სახეებზე საუბრისას კ. გ. იუნგი იხსენებს გერჰარდ ჰაუპტმანის გამონათქვამს: „პოეზია სიტყვებში აცოცხლებს პირველყოფილი ენების ეჭის“, და თავის მხრივ ასეთ კითხვას სვამს: „რომელი ინტელექტუალური ხატი ძევს ხელოვნების სახეობრიობის საფუძველში“ (იუნგი... 1996: 25). კ. გ. იუნგის აზრით, სიმბოლური მხატვრული სახეების სათავე პოეტის *პიროვნულ არაცნობიერში* კი არ არის, არამედ არაცნობიერი მითოლოგიის სფეროში, რომლის ინტელექტუალური ხატები მთელი კაცობრიობის საერთო მემკვიდრეობას წარმოადგენს. სწორედ ამ სფეროს უწოდებს კ. გ. იუნგი *კოლექტიურ* პიროვნული არაცნობიერისაგან განსხვავებით, რომელიც ცნობიერების ზღურბლქვეშ მდებარე შედარებით თხელ ფენას წარმოადგენს, კოლექტიური არაცნობიერი ძალიან ღრმად არის ჩამარხული ადამიანის ფსიქიკაში და ჩვეულებრივ პირობებში არა აქვს მიდრეკილება, გაცნობიერდეს და არც მისი „გახსენება“ ხერხდება ანალიტიკური ანალიზის გამოყენებით, ვინაიდან ის დათრგუნული და დავიწყებულების ფენად ყოფილა. იგი ჩვენ უხსოვარი დროიდან გადმოგვყვა ინსტინქტური (დამახსოვრების გასაადვილებელი) ხატების სახით ან ანატომიურად შემორჩა ტვინის ანატომიურ სტრუქტურას.

ძალიან მნიშვნელოვანია კ. გ. იუნგის ეს დებულება: „არ არსებობს თანდაყოლილი იდეები, მაგრამ არსებობს იდეათა წარმოშობის თანდაყოლილი შესაძლებლობები, რომლებიც აკონტროლებენ ყველაზე ბობოქარ ფანტაზიას და ჩვენი ფანტაზიის ქმედებას გარკვეული კატეგორიების ჩარჩოებში აქცევენ: ეს ერთგვარი აპრიორული იდეებია, რომელთა არსებობა შეიძლება მხოლოდ მათი ზემოქმედების მიხედვით დავადგინოთ. ისინი თავს იჩენენ მხოლოდ ფორმირებულ მხატვრულ მასალაში, ვითარცა მარეგულირებელი პრინციპები, რომლებიც ამ ფორმას განსაზღვრავენ; სხვა სიტყვებით, მხოლოდ უკვე დასრულებულ ნაწარმოებზე დაყრდნობით შეგვიძლია პირველყოფილი ხატის უძველესი ორიგინალის აღდგენა“ (იუნგი... 1996: 26).

მაინც რას წარმოადგენს „პირველყოფილი ხატის უძველესი ორიგინალი“ ანუ არქეტიპი?

არქეტიპები, კ. გ. იუნგის აზრით, ერთგვარი აჩრდილებია დემონის, ადამიანის ან პროცესისა, რომლებიც გამუდმებით აღორძინდებიან ისტორიის მსვლელობაში და თავს იჩენენ იქ, სადაც შემოქმედებითი ფანტაზია აძერხებს თავისუფლად გამოხატოს თავისი თავი. არქეტიპები მითოლოგიური ფიგურებია. ისინი შემოქმედებითი ფანტაზიის პროდუქტებია, ამიტომ საჭიროა მათი „თარგმნა“ ცნებათა ენაზე. მაგრამ საამისო „ორენოვანი ლექსიკონის“ შედგენა ჯერ დასრულებული არ არის.

არქეტიპები ზოგჯერ ალეგორიული ფორმით იმოსებიან და ამა თუ იდეალს გამოხატავენ. კ. გ. იუნგი ასახელებს „დედა-სამშობლოს“ იდეალს და აღნიშნავს, რომ იგი აშკარა ალეგორიაა დედისა, ისევე როგორც გერმანული „Vaterland“ მამის ალეგორიაა (Vater – მამა, Land – ქვეყანა. შდრ. ქართული „მამული“). იუნგის სიტყვით, ამ იდეალებში არსებული ძალა, რომელიც ფრთებს გვასხამს, ალეგორიისმიერი ძალა კი არ არის, არამედ მშობლიური მიწის სიმბოლური ღირებულებიდან მომდინარეობს. არქეტიპს აქ წარმოადგენს პრიმიტიული ადამიანის *მისტიკური ზიარებულობა* მიწასთან, რომელზეც ის ცხოვრობს და რომელშიც განისვენებენ მისი წინაპრები.

არქეტიპი, კ. გ. იუნგის მიხედვით, ადამიანის პირად ბედ-იღბალს აკავშირებს კაცობრიობის ბედ-იღბალთან, აღვიძებს ჩვენში კუთილშობილ ძალებს, რომლებიც მუდამ ეხმარებოდნენ კაცობრიობას საფრთხისგან თავის დაღწევაში. ამაშივე ხედავს იუნგი ხელოვნების დიდ მისიას, ესაა ხელოვნების ძალა, მისი სოციალური ღირებულება: „როგორც ინდივიდუალური ცნობიერების პოზიციის ცალმხრიობა

წინასწორდება არაცნობიერის იმპულსებით, ასევე ხელოვნება წარმოადგენს თვითრეგულაციის პროცესს ერებისა და ეპოქების ცხოვრებაში“ (იუნგი... 1996: 29).

აქ პარალელი უნდა გავავლოთ სიზმარსა და მხატვრულ შემოქმედებას შორის. კ. გ. იუნგის განმარტებით, „სიზმრები თვითრეგულირებადი ფსიქიკური სისტემის ბუნებრივი რეაქციაა“ (იუნგი 1995: 137). როგორც სიზმარი აწესრიგებს პიროვნების ფსიქიკას, ასევე აწესრიგებს ერის სულიერ ცხოვრებას მხატვრული შემოქმედება. ხელოვნების ქმნილება იმითაც ჰგავს სიზმარს, რომ თუმცა, ერთი შეხედვით, ძალიან ნათელი და გასაგები ჩანს, არასოდეს განმარტავს ხატის თავს და ყოველთვის ორაზროვანია („თუ ინდივიდუუმი [სიზმარში] კოშმარს ხედავს, – წერს იუნგი, – ეს ან იმას ნიშნავს, რომ მას აუტანია, ან კიდევ იმას, რომ მეტისმეტად გულარხეინია“. იუნგი 1995: 52). სიზმარიც და ხელოვნების ქმნილებაც არასოდეს გვეუბნება „შენ ასე უნდა მოიქცე“ ან „ეს არის ჭეშმარიტება“; ისინი ხატებს წარმოგვიდგენენ, დასკვნა კი ჩვენ თვითონ უნდა გამოვიტანოთ.

არქეტიპების გამოხმობა ინდივიდუუმის ნებაზე არ არის დამოკიდებული, ამისთვის სერიოზული გარეშე მიზეზებია საჭირო:

„თავისთავად არქეტიპი არც ბოროტია და არც კეთილი. ის მორალურად ნეიტრალურია (...) და ბოროტი ან კეთილი, უფრო ზუსტად კი, ამათი უცნაური ნაზავი ის მაშინ ხდება, როცა შეგნებულ სფეროს ამყარებს კონტაქტს. ბოროტებას შეუწყობს ხელს თუ სიკეთეს, ეს (...) შეგნებულ მიდგომაზეა დამოკიდებული. მრავალი ასეთი არქეტიპული ხატი არსებობს, მაგრამ ისინი არ წარმოაჩენენ თავს სიზმარსა თუ ხელოვნების ნაწარმოებში, თუკი საერთო გზიდან გადახვევა არ აამოქმედებს მათ. როცა შეგნებული ცხოვრება ცალმხრივად ხდება ან მცდარი გზით მიემართება, ეს ხატები „ინსტინქტურად“ ჩნდებიან ხედაპირზე სიზმრებსა და ხელოვანის ან ნათელმხილველის ფანტაზიებში, რათა აღადგინონ როგორც ინდივიდის, ასევე ეპოქის ფსიქიკური ბალანსი“ (იუნგი 1995: 52).

რამდენად ხელეწიფება ანალიტიკურ ფსიქოლოგიას მხატვრული შემოქმედების ფუნდამენტური საიდუმლოს წვდომა? ამ კითხვას კ. გ. იუნგი ასე უპასუხებს: „რამდენადაც არავის ძალუძს შეაღწიოს ნების გულის გულში, ნურც ფსიქოლოგიისგან მოველით შემოქმედების საიდუმლოთა ამომწურავ ამოხსნას. როგორც ყველა სხვა მეცნიერებას, ასევე ფსიქოლოგიასაც მხოლოდ ის ძალუძს, რომ შეძლებისდაგვარი წვლილი შეიტანოს ცხოვრების ფენომენის შემდგომი, უფ-

რო გაღრმავებული გაგების საქმეში; აბსოლუტურ ცოდნას იგი იმაზე მეტად ვერ მიუახლოვდება, ვიდრე ამას მეცნიერების სხვა დარგები აჯერხებენ“ (იუნგი 1995: 22).

დამოწმებანი:

იუნგი 1995: იუნგი კ. გ. *ანალიტიკური ფსიქოლოგიის საფუძვლები. სიზმრები.* თბ.: 1995.

იუნგი... 1996: Юнг К., Нойманн Г. Э. *Психоанализ и искусство.* RELF-book, Ваклер: 1996.

კლემანი... 1976: Клеман К. Б., Брюно П., Сэв Л. *Марксистская критика психоанализа.* М.: Прогресс, 1976.

შარია 1970: შარია პ. *ფროიდიზმის ესთეტიკური და ლიტერატურული კონცეფციის მოკლე კრიტიკული მიმოხილვა.* კრებულში: ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები. თბ.: „მეცნიერება“, 1970.

ფენომენოლოგიური კრიტიკა

ფენომენოლოგია მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი ფილოსოფიური მიმართულებაა. მისი ფუძემდებელია გერმანელი ფილოსოფოსი, მათემატიკოსი ედმუნდ ჰუსერლი (1859-1938 წწ.), რომლის მეთოდის უზარმაზარ მნიშვნელობას მე-20 საუკუნის ფილოსოფიური აზრის განვითარების საქმეში ხშირად ადარებენ სოკრატეს განსაკუთრებულ როლსა და ფუნქციას ანტიკური ეპოქის ფილოსოფიის ფორმირებაში. ჰუსერლის ფილოსოფიური მეთოდი საფუძვლად დაედო ერთმანეთისგან არსებითად განსხვავებული მიმართულებების – ექსისტენციალიზმის, გერმანული რეალონტოლოგიის, ინგლისური ნეორეალიზმის, ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისა და სხვათა ჩამოყალიბება-განვითარებას. მაგრამ, ფენომენოლოგია არ შემოიფარგლა მხოლოდ ფილოსოფიის სფეროთი, იგი აქტიურად დაინერგა ეთიკაში, სოციოლოგიაში, იურისპრუდენციაში, ფსიქოლოგიაში, ესთეტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში. გამომდინარე აქედან, ფენომენოლოგია ზოგადად შეიძლება მივიჩნიოთ ერთ-ერთ ყველაზე მასშტაბურ მოვლენად მე-20 საუკუნის ევროპული კულტურის ისტორიაში.

ჰუსერლის ფენომენოლოგიური მოძღვრება

ფენომენოლოგიური მოძღვრება ევროპული ფილოსოფიის წიაღში აღმოცენდა. ედმუნდ ჰუსერლი მყარად იდგა ტრადიციულ ფილოსოფიურ ნიადაგზე, თუმცა არსებული მემკვიდრეობის ათვისებას ორიგინალური და თამამი კორექტივებით ახორციელებდა. ფილოსოფიის სფეროში ახალგაზრდა მათემატიკოსმა თავის უშუალო მასწავლებლის, ფრანც ბრენტანოს გავლენით გადაინაცვლა და, შესაბამისად, ყურადღება გაითვალისწინა მისი თეორია, კონცენტრირებული ფსიქიკური ფენომენის არსის ძიებაზე და დაფუძნებული ჰუსერლის მეთოდოლოგიისთვის პრინციპულად მნიშვნელოვან ისეთ ცნებებზე, როგორიცაა *ფენომენოლოგიური დესკრიფცია, ინტენციონალობა* და *ეიდეტობა.*

ჰუსერლმა მდიდარი ფილოსოფიური მემკვიდრეობა დატოვა. მაგრამ, მის უმთავრეს მიღწევად, მისი ფილოსოფიის ღერძად და ცენტრად სამართლიანად არის მიჩნეული ფენომენოლოგია, თეორია და

ნისა თუ მოვლენის ფენომენად გარდაქმნა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ფენომენოლოგიური რედუქცია *წმინდა ფენომენებზეა* კონცენტრირებული.

„წმინდა ფენომენი", ჰუსერლის აზრით, უნივერსალური არსებითობების სისტემაა, სისტემა, სადაც მნიშვნელობს არა საგნის ან მოვლენის გარეგნულ-ზედაპირული ხედვა, არამედ იმ ბაზისური, უცვლელი არსებითობების წარმოჩენა, რაც განსაზღვრავს ამ საგნისა თუ მოვლენის რაობას. მსგავსი ტიპის აქტს ბერძნულ ენაში შეესაბამება სიტყვა *ეიდოს* და ჰუსერლიც მჭიდროდ აკავშირებს ეიდეტური აბსტრაქციის მეთოდს ფენომენოლოგიური რედუქციის მეთოდთან. ჰუსერლი წმინდა ფენომენის მოპოვების საჭიროების წინაშე დგება. წმინდა ფენომენის მოპოვების ერთ-ერთ ღირებულ გზად მას *მეთოდოლოგიური ეჭვი* ესახება. „მეთოდოლოგიური ეჭვის" პრინციპი ათავისუფლებს ცნობიერებას არსებობისადმი ნებისმიერი პოზიციის გამოხატვისაგან და მიზნად ისახავს არა „ყოფისა" და „არსებობის", არამედ თავად „არსის" დეფინიციას. ფენომენის მოპოვების ამგვარ აქტს ჰუსერლი განსაზღვრავს, როგორც *ფენომენოლოგიურ ეპოქეს*. *ეპოქე* ბერძნული სიტყვაა და მიუთითებს არსებობა-არარსებობის პრობლემის ირგვლივ მსჯელობის შეწყვეტის აუცილებლობას. „ფენომენოლოგიური ეპოქე, – წერს ჰუსერლი „პარიზულ ლექციებში", – არის მეთოდოლოგია, რომლის მეშვეობითაც მე შევიმეცნებ ჩემს თავს, როგორც ცნობიერების ეგოსა და სიცოცხლეს, რომელშიც და რომლის მიღმაც ჩემთვის არსებობს მთელი ობიექტური სამყარო და არსებობს ისე, როგორც ის ნამდვილად არის" (რაპაპორტი 1987: 149). „ფენომენოლოგიური ეპოქე, – ამტკიცებს ფილოსოფოსი, – განსჯის ჩემეული სივრციდან, ობიექტური სამყაროს რეალობასაც და მეცნიერებასაც სამყაროსათვის ნიშანდობლივ ფაქტებად წარმოაჩენს. გამომდინარე აქედან, ჩემთვის არ არსებობს „მე" და ფიზიკური ქმედებები, არსებობს მხოლოდ ფსიქოლოგიურად შეგრძნებული ფსიქიკური ფენომენი. „მე" არ წარმოვადგენ ადამიანურ არსებას და არც ჩემი cogitationes წარმოადგენს ფსიქო-ფიზიკური სამყაროს შემადგენელ ნაწილს. მაგრამ მათ მიღმა მე აღმოვაჩენ ჭეშმარიტ „მე"-ს" (რაპაპორტი 1987: 149).

ჰუსერლის ფენომენოლოგიის მიზანს წარმოადგენდა გადანაცვლება თავისთავად საგნებისაკენ, ანუ ხელმძღვანელობა პრინციპით „დავუბრუნდეთ საგნებს როგორც თავისთავადობებს!" საგნებისა და მოვლენების სიღრმისეული წვდომით შეიარაღებული ფენომენოლოგია

ტენციას აცხადებდა *მეცნიერებათა მეცნიერების* სტატუსზე, ვინაიდან, ჰუსერლის რწმენით, იგი ამკვიდრებდა და ავითარებდა *უნივერსალურ მეთოდს*, ვარგისს აზროვნების ნებისმიერი სფეროს შესაცნობად. ფენომენოლოგია აყალიბებდა დესკრიფციული ტიპის მეცნიერებას, რომელიც ადამიანურ ცნობიერებას მოიაზრებდა არა როგორც ცალკეული ადამიანების ემპირიულ ექსპერიმენტს, არამედ როგორც თავისებურ გონის სიღრმისეულ სტრუქტურას. განსხვავებით სხვა მეცნიერებათა მეთოდოლოგიებისგან, ფენომენოლოგია ინტერესდებოდა ცოდნის არა რომელიმე კერძო ფორმით, არამედ იმ განწყობით, რომელსაც ცოდნის ესა თუ ის ფორმა წარმოქმნიდა. მისი მიზანი იყო ცნობიერების ჭეშმარიტი სტრუქტურებისა და თავისთავად ჭეშმარიტი ფენომენების გაშიშვლება. ფენომენოლოგიური მეთოდი ითვალისწინებდა ფენომენის შემეცნებას კონტექსტის გარეშე. ჰუსერლი ანაწევრებდა ფენომენს ცალკეულ *შრეობრივ* სტრუქტურებად და შემეცნების პროცესს მოიაზრებდა როგორც შინაგანად ორგანიზებულ ცნობიერების ნაკადს. ჰუსერლის მიერ შემოთავაზებული ფენომენოლოგიური მეთოდი ემიჯნებოდა, ერთი მხრივ, ემპირიზმს, რომელიც დაინტერესებული იყო ცალკეული სუბიექტების მოუწესრიგებელი, ფრანგმენტული გამოცდილების ანალიზით, მეორე მხრივ კი ფსიქოლოგიზმს, რომელიც კონკრეტულ ინდივიდთა მხოლოდ დაკვირვებადი მენტალური პროცესებით შემოიფარგლებოდა. ჰუსერლის მეთოდი გულისხმობდა როგორც ემპირიული ცნობიერების, ისე ემპირიული ფსიქოლოგიის შემეცნების პროცესიდან, ანუ – *ფრჩხილებში ჩასმას*. მისთვის მნიშვნელოვანი იყო ცნობიერების მხოლოდ აბსოლუტური ფორმა, რომელიც არ ემორჩილებოდა ცვალებადობასა და ნეგაციას (უარყოფას) და რომლის ძირითად მახასიათებელსაც *ინტენცია*, ანუ *საგანმიმართულობა (მიზანდასახულობა)* წარმოადგენდა. ჰუსერლის ფილოსოფიური თვალთახედვით, სამყარო იყო მხოლოდ ის, რასაც „მე" აღმოაჩენდა, სამყარო გაიაზრებოდა მხოლოდ „მე"-ს ცნობიერებასთან მიმართებაში, რომელიც, ფილოსოფოსის რწმენით, თავისთავად წარმოადგენდა ტრანსცენდენტალური და არავითარ შემთხვევაში – ემპირიული ცნობიერების ამგვარი სუბიექტივიზაცია ამკვიდრებდა სუბიექტს, როგორც ნებისმიერი ფასეულობის დასაბამისა და შემოქმედის ადგილს.

ზოგადად, ფენომენოლოგიის ცნების გააზრება ედმუნდ ჰუსერლის ფილოსოფიაში თანდათანობითი, ეტაპობრივი და ცვალებადი პროცესია. თუ ადრეული პერიოდის ნაშრომებში ჰუსერლი აქტიურად

ეყრდნობა წმინდა ლოგიკურ წარმოდგენებს ინტენციონალური ცნობიერების შესახებ, გვიანდელ ნაშრომებში ის იცვლის პოზიციას, ემიჯნება საბუნებისმეტყველო მეთოდოლოგიას და ამკვიდრებს უკიდურესად სუბიექტივისტურ ტენდენციას, რომელიც თავს იჩენს მ. შელერის, ა. ფენდერის, მ. ჰაიდეგერის, რ. ინგარდენის და სხვათა ნააზრევში.

ფენომენოლოგიური მეთოდი და ლიტერატურათმცოდნეობა

ფენომენოლოგიურმა მეთოდმა უაღრესად დიდი კვალი დააჩნია მე-20 საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობას. ფენომენოლოგიური ფილოსოფიის ძირითადი პოსტულატები მისაღები აღმოჩნდა არაერთი ლიტერატურათმცოდნეობითი სკოლისა და მიმდინარეობისათვის. მისი გავლენა მკრთალად შეინიშნა მე-20 საუკუნის 20-იანი წლების თეორიულ სივრცეში და ძალზედ თვალსაჩინო გახდა 30-იანი, 40-იანი წლებისა და უფრო გვიანდელი პერიოდის სალიტერატურო კრიტიკაში. ფენომენოლოგიური მეთოდისაგან დავალებულია რუსული ფორმალიზმი, პრაღის სტრუქტურალიზმი, ევროპული ექსისტენციალიზმი, ჰერმენევტიკა, ამერიკული ახალი კრიტიკა, ჟენევის კრიტიკული სკოლა, სტრუქტურალიზმი, რეცეფციული ესთეტიკა და სხვა. საგულისხმოა ერთი გარემოება: თითოეულმა ამ ლიტერატურულ-თეორიულმა სკოლამ სხვადასხვაგვარად აირეკლა ფენომენოლოგიის ფილოსოფიური კონცეფციის პარადიგმატული ცვალებადობის პროცესი.

ფენომენოლოგიური კრიტიკა წარმოადგენს ფენომენოლოგიური მეთოდის გამოყენების მცდელობას ლიტერატურულ ტექსტთან მიმართებაში. ფენომენოლოგიური კრიტიკა განიხილავს ლიტერატურულ ნაწარმოებს როგორც თავისთავადი ფენომენების მთლიანობას. „რთული ფენომენები აქ პრეპარირებულია ცალკეულ შემადგენელ ნაწილებად, დონეებად, შრეებად, რომელთა მეშვეობითაც ვლინდება ფენომენის სტრუქტურა. ფენომენოლოგიური აღწერა და სტრუქტურის გამოაშკარავება შეადგენს ლიტერატურული ნაწარმოების კვლევის პირველ ფენომენოლოგიურ საფეხურს. დესკრიფციულსა და სტრუქტურულ ანალიზს მიჰყავს ფენომენოლოგები ფენომენის ონტოლოგიური კვლევისკენ; ლიტერატურათმცოდნეობით გამოკვლევებში ონტოლოგიის გამოყენება შეადგენს ლიტერატურისადმი ფენომენოლოგიური მიდგომის მეორე უმნიშვნელოვანეს ასპექტს. ფენომენოლოგიური მიდგომის მესამე არსებითი საკითხი უკავშირდება რეალობისადმი ხელოვნების ნა-

წარმოების მიმართების გამოვლენას, ე.ი. ხელოვნების ნაწარმოების ფენომენოლოგიურ კონცეფციაში მიზეზობრიობის როლის ცხადყოფას“ (ლომიძე... 2001: 226).

ისევე როგორც ჰუსერლი ათავსებდა რეალურ ობიექტებს ფრჩხილებში“, ფენომენოლოგიური კრიტიკა „ფრჩხილებში“ ათავსებს ლიტერატურული ნაწარმოების ისტორიულ კონტექსტს, მის ავტორს, შექმნის წინაპირობებსა და კითხვის პროცესს. ფენომენოლოგიური კრიტიკა მიზნად ისახავს ლიტერატურული ტექსტის მთლიან და იმანენტურ წაკითხვას, რაც არ ეშორჩილება ობიექტური განპირობებულობის მოთხოვნას. ტექსტი დაიყვანება ავტორის ცნობიერებამდე, ანუ ტექსტის სტილისტური და სემიოტიკური ასპექტები თავმოყრილია ერთ ურღვევ მთლიანობაში, რომლის გამთლიანების არსებით ფორმას ავტორის ცნობიერება წარმოადგენს. ამ ცნობიერების შესამეცნებლად საჭირო არ არის ბიოგრაფიული კრიტიკის დახმარება, საკმარისია მხოლოდ იმ ძირითადი ასპექტების შემეცნება, რომლებსაც ავტორის ცნობიერება ავლენს ტექსტის დონეზე. ავტორის ცნობიერების რეალიზება ლიტერატურულ ნაწარმოებში წარმოდგენილი განმეორებადი, *ინტენციონალური თემებისა* და *წარმოსახვითი მოდელების* მეშვეობით არის შესაძლებელი. მათი თავმოყრის, გამთლიანების პროცესი აღადგენს მწერლის მიერ განვლილ ცხოვრების გზას, მის ფენომენოლოგიურ მიმართებას საკუთარ თავთან როგორც სუბიექტთან და სამყაროსთან როგორც ობიექტთან. ფენომენოლოგიური კრიტიკის თვალსაზრისით, ლიტერატურულ ნაწარმოებში ლოკალიზებული „სამყარო“ წარმოადგენს არა ტიპურად ობიექტურ რეალობას, არამედ რეალობას, ორგანიზებულს და შემეცნებულს ინდივიდუალური სუბიექტის მიერ. ფენომენოლოგიური კრიტიკა ფოკუსირებულია დროისა და სივრცის ტრანსცენდენტულ განცდაზე, მისი მიმართების ანალიზზე „მე“-სთან და „სხვა“-სთან, ანუ მატერიალური ობიექტების ინდივიდუალური პერცეფციის (აღქმის) პროცესზე. ჰუსერლის ფილოსოფიის ეს განმსაზღვრელი მეთოდოლოგიური კანონი ფენომენოლოგიური კრიტიკის ბაზისურ სენტენციად (შეგონებად) იქცა.

ლოგიკურად იბადება კითხვა: როგორ დავეუფლოთ ამ ტრანსცენდენტალურ სტრუქტურებს? როგორ შევაღწიოთ ავტორისეული ცნობიერების სიღრმისეულ შრეებში? ფენომენოლოგიური კრიტიკა ცდილობს, შეინარჩუნოს სრული ობიექტურობა და მიუკერძოებლობა ლიტერატურული ნაწარმოების მიმართ. იგი ცდილობს, დაიოკოს „პიროვნული“ ინტერესები, ჩაიძიროს ტექსტის პირობით სამყაროში და

მაქსიმალური სიზუსტითა და სამართლიანობით აღწეროს ნაწარმოების ყველა კუთხე-კუნჭული. ფენომენოლოგიური კრიტიკა გულისხმობს ტექსტის არა შემფასებლურ ანალიზს, რომელიც მის კონსტრუქციულ და აქტიურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს და, შესაბამისად, ავლენს კრიტიკოსის სუბიექტურ პოზიციას, არამედ ტექსტის „პასიურ რეცეფციას“, მისი იდეური არსის მიუკერძოებელ აღწერას. კონკრეტული ლიტერატურული ტექსტი, ფენომენოლოგიური მეთოდის თანახმად, განიხილება როგორც ერთი, ორგანული მთლიანობის შემადგენელი ნაწილი. „მთლიანობა“ ავტორის ცნობიერების შესატყვისი ცნებაა, „ნაწილი“ კი მოიცავს ავტორის შემოქმედებით გზას, ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით დალაგებულ მის თხზულებებს, რომლებიც თემატურად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, მაგრამ მუდმივად მიილტვიან ორგანული მთლიანობისკენ.

ფენომენოლოგიურმა კრიტიკამ უდიდესი ზეგავლენა იქონია მე-20 საუკუნის ლიტერატურულ-თეორიულ სივრცეზე. პირველი მკვლევარი, რომელმაც ჰუსერლის ფენომენოლოგიური მეთოდი ლიტერატურულ ტექსტს მიუსადაგა იყო რომან ინგარდენი. მისი თეორია ინტენციონალობის ცნებას დაეფუძნა.

რომან ინგარდენი და ფენომენოლოგიური კრიტიკა

პოლონელმა ფილოსოფოსმა რომან ინგარდენმა გასული საუკუნის 30-იან წლებში ერთ-ერთმა პირველმა ჩააყენა ჰუსერლის ფენომენოლოგიური მეთოდი სალიტერატურო კრიტიკის სამსახურში. ინგარდენის მოღვაწეობა შეიძლება შეფასდეს, როგორც ესენციალისტური ფენომენოლოგიის ფრთხილი და სრულყოფილი გადანერგვა ლიტერატურულ-კრიტიკული ტერმინოლოგიის სიბრტყეზე. განსხვავებით ფენომენოლოგიური ორიენტაციის სხვა წამყვანი კრიტიკოსებისაგან, ინგარდენის კრიტიკა უშუალოდ ჰუსერლის კონცეფციიდან არის ამოზრდილი და მის საუკეთესო ტრადიციებს ემყარება.

რომან ინგარდენის ერთ-ერთი ბრწყინვალე თეორიული ტექსტი „ლიტერატურული ნაწარმოები როგორც ხელოვნების ნიმუში“ (1931 წ.) პირდაპირ უკავშირდება ჰუსერლის ფენომენოლოგიური მეთოდის პროექტს და მწვავედ სვამს პრობლემას: რას წარმოადგენენ ყოფიერების იმ სახეობის არსებითობები, ის სხვადასხვა ლოგიკური კონდიციები, რომლებსაც ფლობს და მოიცავს ლიტერატურული ნაწარმოები?

ყველა ყოველისა, ინგარდენი ლიტერატურულ ნაწარმოებს განსაზღვრავს როგორც *ფიქციურ სამყაროს*, რომელიც ავტორის ფენომენოლოგიურ მოდიფიკაციას ახდენს და თავისი კვლევის სფეროდან გამორიცხავს იმ ელემენტებს, რომლებიც უშუალოდ არ უკავშირდებიან ტექსტის სტრუქტურას. ტექსტის სტრუქტურა ინგარდენისათვის „შრეებად დაყოფილ“ ფორმულას წარმოადგენს, სადაც მკვლევარი გამოყოფს ოთხ ძირითად შრეს. ეს შრეებია: 1) ლინგვისტური ხმოვანების ფორმაცია, რომელიც შედგება სიტყვების, სიტყვათა ხმოვანების, წინადადებებისა და წინადადებათა რიტმული ორგანიზაციისგან; 2) ღირებულ დაჯგუფებათა ფორმაცია, რომელსაც ქმნიან განსხვავებულ წინადადებათა კომპლექსებიდან მომდინარე ინტენციონალური ობიექტები; 3) წარმოდგენილი საგნების ფორმაცია, რომელიც მეორე შრეში გამოკვეთილ ინტენციონალურ ობიექტებს გარდაქმნის კონკრეტული ნაწარმოებისთვის ნიშანდობლივ ხასიათებად და მოვლენებად; 4) სქემატიზებული ასპექტების ფორმაცია, ანუ პერსპექტივა, რომლის წიაღშიც აღიქმება და აღიქმება ტექსტის პირობითი სამყარო. ამ უკანასკნელის ფენომენოლოგიანეს მახასიათებლებს დრო-სივრცული მოდელები წარმოადგენს. ინგარდენი თვლის, რომ ლიტერატურული სამყარო შეთხზული პირობითობაა და ავტორისაგან ტექსტის ზოგადი პერსპექტივის შექმნის პროცესი გარკვეული სიზუსტით აირეკლავს მწერლის შემოქმედებით რესურსებსა და სტილისტურ თავისებურებებს. მაგრამ ავტორს არ ძალუძს სრულგანზომილებიანი სამყაროს შექმნა, ის სჯერდება ცალკეული ფრაგმენტების წარმოჩენას იმ პირობით, რომ ავტორის შემოქმედებითი ინტენციონალობა სწორედ აღნიშნული ფრაგმენტების ფარგლებში გადაიკვეთება მკითხველის რეცეფციულ ინტენციონალობასთან. გამომდინარე აქედან, შეიძლება დავასკვნათ, რომ, ერთი მხრივ, ავტორისა და მკითხველის ინტენციონალობა და, მეორე მხრივ, რედუქციული სტრატეგია, რომლის მიღმაც განირჩევა ტექსტის ოთხი ძირითადი სტრუქტურული შრე, ინგარდენისათვის წარმოადგენს ლიტერატურულ კრიტიკასთან შეთავსებად ბაზისურ ფენომენოლოგიურ კონცეფციებს.

თავის მომდევნო ფუნდამენტურ ნაშრომში „ლიტერატურული ნაწარმოების შემეცნება“ ინგარდენი მორიგ აქტუალურ პრობლემას წამოჭრის: რომელი პროცესის ან პროცესების მეშვეობით შეიმეცნება ლიტერატურული ნაწარმოები და როგორია ამ შემეცნების შედეგები? ინგარდენი გამოყოფს შემეცნების სამ ფორმას: *ესთეტიკურს, პრე-ესთეტიკურს (წინარეესთეტიკურს)* და *რეფლექტურს (განსჯითს)* და

მიიჩნევს, რომ შემეცნების ეს ფორმები ამართლებენ ნაწარმოების ობიექტურ სტრუქტურული შრის არსებობის აუცილებლობას. ლიტერატურული ტექსტის შემეცნების თავისებურება, ინგარდენის აზრით, განასხვავებს მხატვრულ ნაწარმოებს სამეცნიერო ნაშრომისაგან: თუ მეცნიერული ნარკვევის შემეცნების შედეგად წარმოიქმნება ან გროვდება ცოდნა, რომელიც აღნიშნული ნარკვევისგან დამოუკიდებლად არსებობს, ლიტერატურული ტექსტის შემეცნება საფუძველს უყრის ფასეული ესთეტიკური გამოცდილების დაგროვებას.

რომან ინგარდენის კვლევის მეთოდოლოგია შეიძლება შეფასდეს როგორც ფენომენოლოგიური ლიტერატურული კრიტიკის ძლიერი გამოვლინება, ვინაიდან მის თეორიულ სისტემაში ლიტერატურული ნაწარმოები მოიაზრება როგორც ინტენციონალური საგანი, კონსტრუქცია, რომელიც შესაბამის დამოკიდებულებაშია ავტორისა და მკითხველის სპეციფიკურ მენტალურ ოპერაციებთან. ინგარდენის მეთოდმა უაღრესად დიდი გავლენა იქონია სრულიად სხვადასხვა კონცეპტუალური ღირებულებების მქონე ლიტერატურულ-თეორიულ სკოლებზე.

ფენომენოლოგიური მეთოდის გავლენის მასშტაბები

რეცეფციული ესთეტიკის ბრწყინვალე წამომადგენლის ვ. იზერის საპროგრამო ნაშრომში „კითხვის აქტი“ (1978 წ.) ცხადად იკვეთება რეცეფციული ესთეტიკის სკოლის მიმართება ჰუსერლის ფენომენოლოგიურ მოძღვრებასთან და რ. ინგარდენის ნააზრევთან.

ტექსტის სწორი ინტერპრეტაციის გასაღებს იზერისათვის, ერთი მხრივ, წარმოადგენს კონკრეტული ნაწარმოების მხატვრულ ტექნიკასთან და მახასიათებლებთან სიახლოვე, რაც ტექსტის არსებითი *კოდების* ფლობაში გამოიხატება ხოლო მეორე მხრივ, ლიტერატურული ნაწარმოების სიღრმესა და ეფექტურობას იზერისათვის განაპირობებს ტექსტის უნარი, ჩაითრიოს მკითხველი მისი ჩვეული კოდებისათვის უცხო და სრულიად ახალ კრიტიკულ კონდიციაში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კითხვის მიზანს იზერისათვის თვით-ცნობიერებაში ჩაღრმავება და საკუთარი „მე“-ს კრიტიკული გააზრება წამოადგენს. მკითხველი აქტიურად ერთვება ტექსტში და თავისებურად ავსებს ე.წ. *ბუნდოვან ადგილებს*, ანუ *ტექსტუალურ გაურკვევლობებს*, რომლებიც, იზერის აზრით, მრავლადაა მხატვრულ ტექსტებში და თავად უბიძგებს მკითხველს მათი არა მხოლოდ გაბათილების, არამედ მნიშვნ-

ელობებით აღვსებისაკენ. მკითხველი ცდილობს „ტექსტუალური გაურკვევლობების“ „ნორმალიზებას“, ანუ ტექსტის „ანარქიული, პოლისემანტიკური პოტენციალის“ მოთავსებას „მოწესრიგებული“ მოდელის ჩარჩოებში. გარკვეული წესრიგის მიღწევის მიზნით, იზერი სვამს ტექსტის პოლისემანტიკური პოტენციალის რედუქციის საკითხს.

ჰუსერლის ფილოსოფიის წინააღმდეგობრივ შეთვისებას წარმოადგენს მორის მერლო-პონტის ფენომენოლოგიური კრიტიკა: ერთი მხრივ, იგი იზიარებს ჰუსერლის ინტენციონალობის კონცეფციას, მაგრამ, მეორე მხრივ, უარყოფს მის ცნობიერებით ხასიათს და განსაზღვრავს როგორც ინდივიდუალური პრე-ცნობიერებითი (წინარეცნობიერებითი) პერცეფციის კონდინციას; ერთი მხრივ, ეყრდნობა ჰუსერლის ფენომენური სტრუქტურის მეთოდს, მაგრამ, მეორე მხრივ, მის პირობებში, აუცილებლად მიიჩნევს ენის ამბივალენტური ბუნების გათვალისწინებას და, შესაბამისად, უფრო არსებით ექსისტენციალურ მიმართებას სამყაროსთან. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მერლო-პონტისათვის რედუქციის ძირითად დანიშნულებას სამყაროსთან ინტენსიური დაახლოება წარმოადგენს და არა წმინდა ცნობიერების ძიება, როგორც ეს ჰუსერლის თეორიულ ნააზრევშია გადმოცემული.

მერლო-პონტის ფენომენოლოგიური კრიტიკის ძირითადი პრობლემა *პერცეფციის* აქტია. ინდივიდი პერცეპტუალურ მიმართებაშია სამყაროსთან. სამყაროს პერცეფციის პროცესში სხეული ექვემდებარება პრე-რეფლექტურ გამოცდილებას, რაც ამჟღავნებს ინდივიდის მიერ წარმოქმნილ ნებისმიერ ქმედებას. შესაბამისად, ფიქრი იქცევა სიმბოლურ აქტად, რომელიც ცნობიერების ენაზე გამოხატავს ინდივიდის სხეულისეულ გამოცდილებას. ეს ენობრივი სტრუქტურა არც არჩევითობის პრინციპს ემორჩილება და არც გონებრივი ხვეულების მექანიზმს ამზეურებს, იგი უკავშირდება ყოფიერების ასახვას და თავისი არსით შემოქმედებითი და ინტენციონალურია. ამრიგად, მერლო-პონტის თეორიულ სისტემაში ენა გვევლინება „ჟესტიკულაციური“ ფუნქციის მატარებლად, რაც გამოხატავს „სხეულისმიერი“ პერცეფციის აქტს და არა მხოლოდ აირეკლავს საგანს ან მოვლენას, არამედ წარმოშობს ამ საგნის ან მოვლენის არსს.

მორის მერლო-პონტის კვლევის სპეციფიკა სალიტერატურო კრიტიკის სფეროში შეიძლება შეფასდეს როგორც სამყაროს ინდივიდუალური ფენომენოლოგიური შეცნობის გამოცდილების დანერგვის პროცესი: მერლო-პონტი „ფიზიკებში“ სვამს სამყაროს, რათა გამოამჟღავნოს მისი ინდივიდუალური, პრეცნობიერებითი პერცეფციის არსი.

სერიოზულ მიმართებას ფენომენოლოგიასთან გამოიმუშავებს ექსისტენციალური ფილოსოფიის ფუძემდებელი მარტინ ჰაიდეგერი.

სალიტერატურო კრიტიკა ჰაიდეგერისათვის ყოფიერების მთლიანი პროცესის ნაწილს წარმოადგენს, რეგულარულ მცდელობას, წარმოაჩინოს საკუთარი თავი მეტაფიზიკური ტრადიციების პრიზმაში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჰაიდეგერისათვის სალიტერატურო კრიტიკა ადამიანის, ანუ მუნყოფიერების ყოფიერების, იმავე *ექსისტენციის* განსაზღვრის ერთ-ერთი ჭეშმარიტი გზაა. ჰაიდეგერი ერთდროულად შემოქმედიცაა და კრიტიკოსიც, სუბიექტურისა და ობიექტურის სინთეზური ნაზავი, რომელიც უპირისპირდება სამყაროს და გადის მის ჩარჩოებს მიღმა. ამ ურთულეს პროცესში ყალიბდება მიმართება ენას, ფიქრსა და ლიტერატურას შორის: ძირეული *ენის (Sage)*, როგორც პრე-ექსისტენტური მოვლენის *რეალიზაცია (Ereignis)* შესაძლებელია მხოლოდ *ყოფიერების (Dasein)* ფარგლებში. ენა წარმოქნის ფიქრს, ფიქრს მიღმა ლიტერატურა ითვისებს ყოფიერების უტყუარ გამოცდილებას და აყალიბებს ახალ ყოფიერებას, რომელიც ააქტიურებს მოვლენათა ხდომილობის ალბათობას. შესაბამისად, სალიტერატურო კრიტიკა ჰაიდეგერისათვის ადამიანის, ანუ მუნყოფიერების სალიტერატურო ენასთან მიმართების დადგენის ცდაა, რაც, თავის მხრივ, ყოფიერების წიაღში ადამიანის ადგილის განსაზღვრის საშუალებას იძლევა.

მარტინ ჰაიდეგერი უარყოფს ჰუსერლისეულ *ტრანსცენდენტალური სუბიექტის* ცნებას როგორც პირველსაწყისს და ამოსავალ კონცეფციად *ექსისტენციალურ ცნობიერებას* მიიჩნევს. შესაბამისად, გზა ჰუსერლის მოძღვრებიდან ჰაიდეგერის მოძღვრებამდე ასახავს „წმინდა ცნობიერებიდან" „ექსისტენციალურ ცნობიერებამდე" გადანაცვლების რთულ პარადიგმას. ჰაიდეგერის მოძღვრების ცენტრალური თემა არის არა სუბიექტი, არამედ – ყოფიერება, არა სუბიექტის კვლევა, არამედ – ყოფიერების ფენომენის ახსნა. ამ თვალსაზრისით, ნომენოლოგიური სიმართლის განცხადების ჭეშმარიტ ფორმებად მიიჩნეულოვნება, და მასთან ერთად ლიტერატურაც, სამყაროს შესახებ ფევა. ლიტერატურული ინტერპრეტაცია, ჰაიდეგერის კონცეფციის თანახმად, ეფუძნება არა ადამიანის აქტიურ ქმედებას, არამედ მის სპეციფიკურ დამოკიდებულებას ტექსტისადმი: მთავარია არა ის, რასაც ჩავდივართ, არამედ ის, რისი ჩადენის ალბათობასაც ვუშვებთ. ადამიანი, თვლის ჰაიდეგერი, უნდა გაიხსნას ტექსტის მიმართ, დაემორჩილოს ტექსტის მისტერიულად იდუმალ ყოფიერებას და დაუშვას მასში საკუთარი თავის ძიების ალბათობა.

ამ ფილოსოფიურ ინიციატივას ჰაიდეგერი განსაზღვრავს როგორც *ყოფიერების ჰერმენევტიკას*, სადაც ტერმინი *ჰერმენევტიკა* აღნიშნავს მოძღვრებას განმარტების, გამჟღავნების, ამოხსნის შესახებ. ჰაიდეგერის *ჰერმენევტიკული ფენომენოლოგია* განსხვავდება ჰუსერლის *ტრანსცენდენტალური ფენომენოლოგიისგან*, ვინაიდან ეფუძნება არა ტრანსცენდენტალური ცნობიერების ძიებას, არამედ ისტორიული ინტერპრეტაციის პრობლემის კვლევას.

ე. ჰუსერლის ესენციალისტური ფენომენოლოგიიდან და მ. ჰაიდეგერის ექსისტენციალური ფილოსოფიიდან არის ამოზრდილი ჟან-პოლ სარტრის ექსისტენციალური ფილოსოფიაცა და კრიტიკაც.

გახმაურებულ ნაშრომში „ყოფიერება და არარა" (1943 წ.) სარტრი ცნობიერების ორ დონეს გამოყოფს: *პრე-რეფლექტურ*, ინტენციონალურ ცნობიერებას და *რეფლექტურ* თვით-ცნობიერებას. პრე-რეფლექტური ცნობიერება როგორც წმინდა ცნობიერება, სარტრის აზრით, არის არაფრის, ანუ ნეგაციის ცნობიერება და ამ სიცარიელიდან ამოტივტივებული ადამიანური თავისუფლება წარმოდგება როგორც ადამიანის უნიკალური უნარი, არაფრისაგან შექმნას საკუთარი თავი და საკუთარი სამყარო. პრე-რეფლექტური, ინტენციონალური ცნობიერება, თვლის სარტრი, მუდმივად მიისწრაფის მიუწვდომელი სიცარიელისკენ (en soi), შესაბამისად, ადამიანი მუდმივად იმყოფება ამბივალენტურ პოზიციაში ყოფიერებასა და არარას შორის და მისი შემოქმედებითი ძალისხმევა წარმოადგენს მიუწვდომელის ჩაწვდომის მუდმივ მცდელობას. გამომდინარე აქედან, ცნობიერება სამყაროს ტრანსფორმაციული პროცესის მუდმივი უკუფენაა, რომელმაც, თვით-რეალიზების მიზნით, სამუდამოდ უნდა უარყოს არსებითი დასრულებულობის კონდიცია.

სარტრისეული ცნობიერების ცნება ღონივრად აფხიზლებს წარმოსახვის ცნებასა და ფუნქციურ აქტივობას. წარმოსახვა სარტრის ესთეტიკაში ცნობიერების ტოლფასი სეგმენტია, ის აუცილებელი ელემენტი, რომელიც დასაშვებს ხდის თავისუფლების მოპოვებას არარას, ანუ ნეგაციის პირობებში. სარტრის კრიტიკის ძირითად პრობლემას სწორედ ადამიანის წარმოსახვისა და ცნობიერების ურთიერთმიმართება წარმოადგენს. (იხ. ჟ.-პ. სარტრი, „რა არის ლიტერატურა", „წარმოსახვის ფსიქოლოგია"). სარტრი მიიჩნევს, რომ, საგნის წარმოსახვის მიზნით, ცნობიერებამ უნდა უარყოს რეალური საგანი, ვინაიდან რეალურის ინტენცია ხელს უშლის წარმოსახვის სრულყოფილად ფუნქციონირებას. წარმოსახვა აირეკლავს არარას, იგი მუდმი-

ვად უარყოფს და უარყოფის გზით მოიცავს არარეალურ საგანს. წარმოსახვა ცნობიერების ბაზისურ ელემენტად გვევლინება: თუ არ იარსებებს წარმოსახვის უარყოფითი ენერგია, არ იარსებებს ცნობიერების ინტენციონალობაც, რადგან ცნობიერება დაკარგავს ინტენციის თავისუფლებას და მარტივი აღმრიცხველის როლს დასჯერდება. წარმოსახვა შესაძლებელს ხდის ინტენციონალური ცნობიერების არსებობას და ქმნის, აყალიბებს ცნობიერებას როგორც თავისუფლებას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, წარმოსახვა არის ცნობიერება როგორც ინტენციონალობა: თუ არ იარსებებს წარმოსახვა, არ იარსებებს რეალური შემეცნების პროცესი და ფიქრი. შესაბამისად, სარტრი წინააღმდეგობაში შედის ფორმალური რედუქციის მეთოდთან და ტრანსცენდენტალურ ეგოსთან. მ. ნატანსონი აღნიშნავს: „ფენომენოლოგიური რედუქცია და ტრანსცენდენტალური ეგო, თმობენ რა ინტენციონალური ცნობიერების მიღმა მოხელთებულ მეყსეულ სამყაროს, ძარცვავენ ინტენციონალობას მისივე გენეისაგან. ის, რასაც სარტრი ტრანსფენომენოლოგიურობას უწოდებს, რედუქციის წიაღშია ჩაკარგული“ (ნატანსონი... : 41).

ამრიგად, ფენომენოლოგიური მეთოდის გავლენა მე-20 საუკუნის ფილოსოფიურ და ლიტერატურათმცოდნეობით აზროვნებაზე საკმაოდ ღრმა და შთამბეჭდავია. ლიტერატურათმცოდნეობამ წარმატებულად მოირგო ფენომენოლოგიური მოძღვრების ზოგადი მოდელი და ზედმიწევნით კარგად მიუსადაგა მისი ცალკეული ტერმინები და ცნებები ლიტერატურული ტექსტის სპეციფიკას. მიზეზი ამისა იყო, ერთი მხრივ, ჰუსერლის მოძღვრებისათვის ნიშანდობლივი სიღრმე და მრავალფეროვნება, რამაც არსობრივად განსხვავებულ თეორიულ შენაკადებს მისცა დასაბამი, ხოლო, მეორე მხრივ, ჰუსერლის როგორც ფილოსოფოსის მიდრეკილება მუდმივი ძიებისა და ცვალებადობისაკენ, რამაც შესაძლებელი გახადა მისი ნააზრევის დინამიკური და სპექტრული ათვისება.

დამოწმებანი:

თანამედროვე... 2001: *თანამედროვე საზღვარგარეთული ლიტერატურათმცოდნეობა*. სჯანი, თბ.: 2001.

ნატანსონი... : Natanson M. *Phenomenology and Existentialism: Husserl and Sartre on Intentionality*. Kockelman's ed..

რაპაპორტი 1987: Rapaport H. *Phenomenology and Contemporary Theory* // Tracing Literary Theory. –N.Y.: 1987.

მანანა კვაჭანტირაძე

ენის სემიოლოგიური კვლევის მეთოდოლოგიისათვის

ნიშნობრივ მოვლენებს, როგორც აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის ურთიერთობის შედეგს, ჯერ კიდევ სტოიკოსებმა მიაქციეს ყურადღება. ფილოსოფიურ, ლოგიკურ და ლინგვისტურ მეცნიერებათა განვითარების კვალდაკვალ ეს ყურადღება მომდევნო საუკუნეებში კიდევ უფრო გაძლიერდა და მე-19 საუკუნის ბოლო ოცწლეულისათვის დამოუკიდებელი მეცნიერების შექმნით დასრულდა. სემიოტიკა, როგორც ნიშნებისა და ნიშანთა სისტემების შემსწავლელი დისციპლინა აერთიანებს სიგნიფიკატორული (ნიშნობრივი) მოვლენების შესახებ ცოდნის ველის მიმართულებას. თეორიულ მიდგომათა გარკვეული სხვადასხვაობის მიუხედავად, ნიშნის კლასიკურ განსაზღვრებად აღიარებულია ამერიკელი ფილოსოფოსისა და ლოგიკოსის ჩარლზ პირსის დეფინიცია: „ცნობიერებაში ნიშანი აზდენს საგნის რეპრეზენტაციას და ენაცვლება მას“. ჩარლზ პირსსავე ხვდა წილად სემიოტიკის, როგორც ახალი სამეცნიერო დისციპლინის ფუძემდებლის პატივი, ძველი ბერძნების წვლილი კი ტერმინის ბერძნულ წარმოშობაში აღიბეჭდა: *semeion* - ნიშანი. ნიშანთა სისტემების შემსწავლელ მეცნიერებათა აღმნიშველ ტერმინად „სემიოტიკასთან“ ერთად გამოიყენება „სემიოლოგიაც“. ამ უკანასკნელს, უპირატესად, ფრანგულ სტრუქტურალიზმს და პოსტსტრუქტურალისტურ თეორიებს უკავშირებენ და სამეცნიერო ლინგვისტური მეთოდის აღმნიშვნელ ტერმინად მოიაზრებენ, „სემიოტიკა“ კი ინგლისურ-ამერიკული სამეცნიერო სკოლების გამოკვლევებთან და ფორმალურ ლოგიკურ-მათემატიკურ მიმართულებასთან ასოცირდება.

სემიოტიკის განვითარება უშუალოდ დაუკავშირდა მე-19–მე-20 საუკუნების დიდ მეცნიერულ აღმოჩენებს და მათ ფილოსოფიურ-თეორიულ განზოგადებებს საბუნებისმეტყველო, ზუსტ თუ ჰუმანიტარულ სფეროებში. ამ დროიდან ლოგიკოსებთან და მათემატიკოსებთან ერთად კვლევებში ჩაებნენ ლინგვისტები, ლიტერატურათმცოდნეები, ანთროპოლოგები, ბიოლოგები და კულტუროლოგები. გამოვლინდა განსხვავებული მეთოდოლოგიები და მიდგომები. მაგალითად, პირსის სემიოტიკისაგან განსხვავებით, ლუი ელმსლევის თეორია სტრუქტურალისტური იყო, მოგვიანებით კი ენისა და ლიტერატურის სემიოლო-

გიაში განსხვავებული მიდგომები ჩამოყალიბდა ჰერმენევტიკოსებსა და პოსტმოდერნისტებს შორისაც. კვლევების არეალი განსაკუთრებით გაფართოვდა უკანასკნელ ათწლეულებში, როცა მრავალი სხვადასხვა ტიპის საკომუნიკაციო „ენის“ წარმოქმნამ მათი რეგულარული შესწავლისა და სისტემატიზაციის აუცილებლობა დააყენა დღის წესრიგში. ამიერიდან სემიოტიკის ყურადღების არეში მოექცა არა მხოლოდ ბუნებრივი, არამედ ბუნებასა და საზოგადოებაში არსებული ხელოვნური ენებიც, სიგნალიზაციის მრავალფეროვანი სისტემები: საგზაო ნიშნებიდან — ფუტკრების ნიშნობრივ ქცევებამდე; ლოგიკურ-მათემატიკურიდან — ფერწერულ ხატებამდე; სამეტყველო ენებიდან — მეტაენებამდე. განსაკუთრებით ინტენსიურად მიმდინარეობს სემიოტიკური კვლევები ხელოვნებისა და სოციოკულტურულ სფეროებში: დღეს სემიოტიკა შეისწავლის არქიტექტურის, მოდის, რეკლამის, რიტუალის ენას. განუწყვეტლივ იქმნება ახალი მეტაენები, რომლებიც მიზნად ისახავენ სახელოვნებო თუ კულტურული *ენა-ობიექტების* აღწერას, მიღებული ინფორმაციის შენახვასა და გადაცემას. შეიძლება ითქვას, რომ ენის, ხელოვნებისა და კულტურის მოვლენებზე სიმბოლურ-ნიშნობრივი კონცეფციის გავრცელება დღეს დროის ერთგვარ ნიშნად მიიჩნევა.

თავისი ინტერესის ობიექტებს სემიოტიკა სამ დიდ ჯგუფად აერთიანებს: პირველი — ენისა და ლიტერატურის სემიოლოგია, რომელიც შეისწავლის და აღწერს სამეტყველო ენასთან დაკავშირებულ ნიშნობრივ მოვლენებს; მეორე — ხელოვნებისა და სოციალურ-კულტურული სისტემების სემიოტიკა (ფერწერა, მუსიკა, არქიტექტურა, კინო, მოდა, რიტუალები, წეს-ჩვეულებები და სხვ.); მესამე — ცხოველთა კომუნიკაციები და ბიოლოგიურ კავშირთა სისტემები ადამიანის ორგანიზმში.

ნიშანთა ყველაზე სრულყოფილსა და გავრცელებულ სისტემას წარმოადგენს ენა. ემილ ბენვენისტის მოსაზრებით, „იგი არის ყველა სხვა სისტემის ინტერპრეტატორი“. ამდენად, ნიშნობრივ მოვლენათა შესწავლაში სწორედ ლინგვისტურ სემიოლოგიას ხვდა წილად სანიმუშო დისციპლინათაშორისი მეცნიერების პატივი.

ჩარლზ პირსის განმარტებით, ელემენტარული ნიშნური ურთიერთობისათვის, ანუ იმისათვის, რომ ნიშანი ნიშნად ჩაითვალოს, აუცილებელია ტრიადული, ანუ სამწევრა მთლიანობა: აღსანიშნი საგანი, ნიშანი და შემეცნება, რომელიც გონებაში მიმდინარეობს. პირსის თეორიაში ეს სამი პოზიცია შემდეგნაირად გამოიყურება: ნიშანი ანუ *რეპრეზენტანტი* წარმოადგენს აღქმისათვის მისაწვდომ ელემენტს, რომელიც ობიექტს ენაცვლება; *ინტერპრეტანტი* — ამ ობიექტის მენტალური (ცნობიერების შესატყვისი) ხატი და თვით ობიექტი ანუ *რეფერენტი*. ინტერპრეტანტა აუცილებელი პირობაა იმისათვის, რომ სიტყვა ნიშნად ვაღიაროთ. პირსთან იგი „მნიშვნელობის“ ცნებას ჩაანაცვლება და წარმოადგენს განმარტებას, „თარგმანებს“, კონცეპტუალიზაციას დამოკიდებულებისა „ნიშანი-ობიექტი“ მომდევნო ნიშანში, ანუ ცნობიერების რეაქციას პირველად ნიშანზე. ყოველი ნიშანი ბადებს ინტერპრეტაციას და ეს პროცესი უსასრულოა. მეორე მხრივ, ინტერპრეტანტა თვითონვე წარმოადგენს ნიშანს ნიშანთა მომდევნო ჯაჭვისათვის. ასე, რომ *სემიოზისი*, რომელიც როგორც პირსის, ისე სტრუქტურალისტური და პოსტსტრუქტურალისტური თეორიების ერთ-ერთი ფუნდამენტური ცნებაა, ნიშანთა კვლავწარმოქმნისა და მათი უწყვეტი, უსასრულო ინტერპრეტაციის დინამიკურ პროცესს წარმოადგენს.

სემიოტიკა სამყაროსა და ობიექტების შემეცნების შესაძლებლობას მხოლოდ მათ მიერ წარმოქმნილი ნიშნების შემეცნებაში ხედავს და ნიშანთა ქცევა-მოქმედების სამ ძირითად სფეროს შეისწავლის: *სინტაქტიკა* იკვლევს ნიშანთა ურთიერთობას თვით სისტემის შიგნით; *სემანტიკა* — ნიშნებსა და ობიექტებს შორის დამოკიდებულებას; *პრაგმატიკა* კი — ნიშანთა ურთიერთობას იმათთან, ვინც ამ ნიშნებით სარგებლობს.

ამასთან დაკავშირებით აუცილებელია იმ ორი ძირითადი მიდგომის ზოგადი დახასიათება, რომლებიც თვით სემიოტიკის, როგორც ნიშანთა შემსწავლელი მეცნიერების შიგნით ჩამოყალიბდა: პირველს — ლოგიკურ სემიოტიკას, ანუ *მეტალოგიკას*, რომელიც ჩარლზ პირსის სახელს უკავშირდება, აინტერესებს ნიშანი თავისთავად, ნიშანი ლოგიკაში, ნიშანთა კლასიფიკაცია და სემიოზისი, როგორც არანიშნის გარდაქმნა ნიშნად. მეორე მიდგომა, რომლის მესაფუძვლედაც ფერდინანდ დე სოსიური ითვლება, ამკვიდრებს საკუთრივ *ლინგვისტურ* სემიოლოგიას. სემიოლოგიას იგი განიხილავს როგორც მეცნიერებას, რომელიც შეისწავლის „ნიშანთა სიცოცხლეს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში“, ლინგვისტიკას კი — როგორც მის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილს. არაერთი თანამედროვე მეცნიერი-სემიოლოგის კვლევის საგანია პირსის ტრიადული (სამი პოზიციისგან შემდგარი) და სოსიურის დიადური (ორ პოზიციიანი) მოდელების შეპირისპირებაც.

პირსს ეკუთვნის ნიშნის კლასიკური განმარტება, რომლის თანახმადაც, „ნიშანი ენაცვლება რაღაცას, სახელდობრ, თავის ობიექტს. იგი წარმოადგენს მას არა ყველა დამოკიდებულებაში და მთელი მოცემულობით (მთლიანად, ყველა ასპექტით — მ. კ.), არამედ იმ იდეასთან შესაბამისობაში, რომელსაც მე ვუწოდებ ბაზისურს, ანუ ნიშნის საფუძველს".

სოსიურის აზრით, „ნიშანი წარმოადგენს მთლიანობას, რომელიც გვევლინება „აღმნიშვნელის (აკუსტიკური ხატი) და აღსანიშნის (აზრი, წარმოდგენა) ასოციაციის ნაყოფად". ყურადღება მივაქციოთ, რომ სოსიურისათვის აღსანიშნი საგანი კი არ არის, არამედ ამ საგნის წარმოდგენა, იდეა. აღმნიშვნელი კი ბგერათა გარკვეული რიგის წარმოსახვითი ხატია და არა ის ბგერათა ჯაჭვი, რომელსაც ფონეტიკა შეისწავლის. სოსიურის კვალად, ემილ ბენვენისტმა და სტრუქტურალისტებმა განავითარეს მოსაზრება, რომ აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის კავშირი ნებისმიერია და არა დეტერმინირებული (იმთავითვე განპირობებული, წინასწარ განსაზღვრული). ნიშანი *აკუსტიკური ხატისა* (აღმნიშვნელი) და *კონცეპტის* (აღსანიშნი) თავისუფალი ასოციაციური კავშირის ნაყოფია და არა აუცილებლობა. ამ კონცეფციის თანახმად, ნიშნის სპეციფიკას განსაზღვრავს მხოლოდ მისი ფუნქცია მეტყველების აქტში.

დროთა განმავლობაში ამ ორ ალტერნატიულ პოზიციას შორის (პირსი-სოსიური) გაჩნდა გადაულახავი წინააღმდეგობა, რომელიც ხანგამოშვებით ფილოსოფიისა და სემიოლოგიის სერიოზული კამათის საგნად იქცეოდა და „საზღვრების გადასინჯვის" პრობლემას აყენებდა. პირსის ხაზს ავითარებდა ჰერმენევტიკა, რეცეფციული ესთეტიკა და სხვ. სტრუქტურალიზმის ფორმალისტურმა შეხედულებებმა კი პოსტსტრუქტურალისტურ და პოსტმოდერნისტულ თეორიებში პოვა გამოძახილი. მართალია, სამყაროს ლინგვისტურობას ორივე მიდგომა აღიარებს, მაგრამ სხვადასხვაგვარად: ჰერმენევტიკას ენა მიაჩნია სუბსტანციად და ამიტომ ინტერპრეტაცია ონტოლოგიური (ყოფიერებასთან დაკავშირებული) მნიშვნელობის ძიების, ყოფიერების ონტოლოგიური განმარტების, ანუ მისი კოდის ამოხსნის ოპერაციაა. იგი სხვა არაფერია, თუ არა ყოფიერების შემეცნების განუწყვეტელი პროცესი, „განუწყვეტელი სვლა აშკარა აზრიდან ფარული აზრისაკენ" (პოლ რიკიორი).

სტრუქტურალიზმისათვის ენა წარმოადგენს ნიშანთა ფორმალურ სისტემას, სადაც სხვადასხვა კატეგორიები — გრამატიკული,

ფონეტიკური და ა.შ. — ცალ-ცალკე სისტემებს ქმნიან. სისტემის მთლიანობას უზრუნველყოფს მისი ნაწილების წონასწორობა და ურთიერთშესაბამისობა. ენის თითოეული დონე მეტ-ნაკლებად მოწესრიგებული სისტემაა და, იმავდროულად, სხვა დონეებთანაა დაკავშირებული. სწორედ ასეთი ორგანიზაცია ქმნის ენის, როგორც ზესისტემის სტატუსს. ფონეტიკური დონის ფაქტებიც კი, რომლებიც მექანიკური რიგის წმინდა აკუსტიკურ-ფიზიოლოგიურ მოვლენად განიხილება, სინამდვილეში -განუყრელადაა დაკავშირებული ენის უფრო ღრმა დონეებთან, მათთან სტრუქტურულ მთლიანობას ქმნის და მათ გავლენას განიცდის.

სტრუქტურალიზმის „პირველი ტალღისათვის" (ჟენევის, კოპენჰაგენის, პრაღის სკოლები) ამოსავალია რეალობა. ნიშნის საშუალებით ენა — ზეპირიც და წერილობითიც — ისწრაფვის ასახოს რეალობა, მოახდინოს მასზე გავლენა პირდაპირ ან ირიბად. გასათვალისწინებელია, რომ სტრუქტურალიზმი პრაგმატიზმისა და პოზიტივიზმის ლინგვისტურ გამოძახილს წარმოადგენს და მასში ბევრი რამ აღნიშნული მეთოდოლოგიების გავლენით აიხსნება. ამ ეტაპზე სტრუქტურალიზმისათვის მეთოდოლოგიურ ჭრილში ყველაზე მნიშვნელოვანია სოსიურის პოსტულატი, რომ ენა წარმოადგენს ფორმას და არა სუბსტანციას, და რომ იგი მხოლოდ განსხვავებებზე დაფუძნებული წმინდა ფორმალური სისტემაა. ენის სუბსტანციურობის უარყოფა მეთოდოლოგიურად ეხმიანებოდა ტრანცენდენტალური სუბიექტისა (მიღმური, ცდის განმაპირობებელი და მისგან დამოუკიდებელი, ღმერთი) და ისტორიული აპრიორულობის (განმაპირობებელი, განმსაზღვრელი ძალა) უარყოფას. სწორედ ამ ხაზის უკიდურესმა განვითარებამ მოიტანა პოსტსტრუქტურალისტურ და პოსტმოდერნისტულ ეტაპებზე ავტორის, ნაწარმოების, შემოქმედის ტრადიციული ცნებების გადაფასება და, საბოლოოდ, მათზე უარის თქმაც (მაგალითად, ე. წ. „ავტორის სიკვდილი", რომელიც მოგვიანებით თვით ამ აზრის „პიონერის", ჟერარ ჟენეტის მიერვე იქნა შეფასებული „გადაჭარბებად").

კოპენჰაგენის სკოლის წარმომადგენლებმა ლ. ელმსლევმა და ჰ.ულდალმა ნეოპოზიტივიზმის მეთოდოლოგიის საფუძველზე შეიმუშავეს ე. წ. გლოსემატიკური მოდელი, რომელმაც ენათმეცნიერებას შეასაძლებლობა მისცა, მიეღწია მეტი სიზუსტისათვის აღნიშვნის მექანიზმისა და სტრუქტურის ჩამოყალიბების პროცესის აღწერისას. ამ მოდელის მიხედვით, ტექსტი ორპლანიანია: შინაარსი წარმოადგენს აღსანიშნის, გამოსახვა კი — აღმნიშვნელის პლანს. ორივე პლანს

თავ-თავისი ფორმა და სუბსტანცია აქვს და ორივეს ფუნქცია ყალიბდება, ერთი მხრივ, გამოსახვის, მეორე მხრივ კი – შინაარსის ფორმის დონეთა ურთიერთობით.

შინაარსის ფორმა (აღსანიშნის პლანი) ის გრამატიკული წესრიგია, რომელსაც აღსანიშნი ემორჩილება, შინაარსის სუბსტანციად კი მნიშვნელობა გვევლინება. თავის მხრივ, *აღმნიშვნელში (გამოსახვის დონე)* გამოსახვის ფორმა არის თითოეული ის ფორმა, რომელსაც ესა თუ ის ბგერა სხვადასხვა ენაში იძენს, გამოსახვის სუბსტანცია კი – ბგერის მატერიაა. მიუხედავად იმისა, რომ გლოსემატიკური მოდელი არ ითვალისწინებს ენის სოციალურ ასპექტებს და მეტისმეტად ფორმალიზებული და აბსტრაქტულია, თავისთავად, შინაარსისა და გამოსახვის პლანების (შესაბამისად, აღსანიშნის და აღმნიშვნელის) ეს ოთხფენოვანი სტრუქტურა ძალზე მოსახერხებელი აღმოჩნდა იმ ტიპის ენობრივი მოვლენების ზუსტი და მეცნიერულად სანდო ანალიზისათვის, რომელთაც ჰუმანიტარული მეცნიერება ტექსტებს უწოდებს.

ინგლისურ-ამერიკული სემიოტიკისაგან განსხვავებით, რომელიც უპირატესად საკუთრივ რეფერენციის პრობლემებსა და ნიშანთა კლასიფიკაციაზე ამახვილებს ყურადღებას, სტრუქტურალიზმი ნიშნის შინაგან აგებულებას და აღნიშვნის მექანიზმებს შეისწავლის. ამის გამო სულ უფრო და უფრო აქტუალური ხდება საკუთრივ პოეტური ენისა და მხატვრული ტექსტის კვლევა. ტექსტის სისტემური სტრუქტურული ანალიზის პირველ ნიმუშად მიჩნეულია პროპის ნაშრომი „ზღაპრის მორფოლოგია“ (1928 წ). „პრაღის სკოლის“ წარმომადგენელთა დაკვირვებით, ხელოვნება, პოეზია და სხვ. საუკეთესო მასალაა, რათა შევისწავლოთ ნიშნის შინაგანი აგებულება, დავინახოთ კავშირი სიმბოლოსა და მის მნიშვნელობას შორის, ანუ შევისწავლოთ „მნიშვნელობის სრული სტრატიფიკაცია“ (განშრევება). ენის სისტემის ყველა ის დონე, რომელიც სასაუბრო ენაში მხოლოდ დამხმარე როლს ასრულებს, პოეტურ ენაში მეტ-ნაკლებად დამოუკიდებელ აზრს იძენს. „ექსპრესიული საშუალებები, რომლებიც სხვადასხვა დონეს განეკუთვნებიან, ასევე, მათ შორის ურთიერთკავშირები კომუნიკაციურ ენაში ავტომატურობისაკენ მიილტვიან, პოეტურში კი – აქტუალიზაციისაკენ“.

სტრუქტურალიზმის ახალი ტალღა 50-იანი წლებიდან კლოდ ლევი-სტროსის სახელს უკავშირდება. მისი სტრუქტურული ანთროპოლოგია კიდევ უფრო აფართოებს სემიოლოგიის საზღვრებს და

ლინგვისტურ მეთოდს კულტუროლოგიის ობიექტებს მიუსადაგებს. მითიურ სტრუქტურებზე დაკვირვებით, იგი აგებს პრინციპულად ახალ, მეცნიერულად უაღრესად სარწმუნო თეორიას არქაული ადამიანის ცნობიერების ტიპზე, აღწერს ე.წ. *მედიაციის* და *ბრიკოლაჟის* მექანიზმებს (მედიაცია – შუამავლობა; ბრიკოლაჟი – ინტელექტუალური ამოცანის ამოხსნა რიკოშეტით), როგორც არქაული ადამიანის ინტელექტუალური და სოციალური პრობლემების გადასაჭრელად მიმართულ არაცნობიერ-ლოგიკურ ოპერაციებს.

ამიერიდან მთელი კულტურული ფენომენები განიხილება ენის, როგორც ფორმათწარმომქმნელი პრინციპის პრიზმაში. სემიოლოგიის განსაკუთრებული ინტერესი ნიშანთა კონოტაციური (ფარული, ასოციაციური) დონისა და საერთოდ ტექსტის, როგორც ინტეგრირებული (გაერთიანებული) ნიშნის მიმართ განპირობებულია მყარ სტრუქტურებს მიღმა დაფარული სოციოკულტურული შინაარსის ამოკითხვის მოთხოვნილებით. ამ მოთხოვნილებამ არაცნობიერ ნიშანთა კერძო სისტემების კვლევა მჭიდროდ დაუკავშირა კულტურის ზოგად სემიოტიკას, რომელიც კულტურას განიხილავს, როგორც ზესისტემას, ნიშანთა კოდიფიცირებულ იერარქიას, ტექსტს, კულტურის ნიშნებს კი – როგორც ადეპტორებს (აქ: დამკავშირებლები, მომრიგებლები) საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა ისტორიულ ეტაპს შორის.

შესაბამისად, გაფართოვდა სემიოლოგიური კვლევების არეალი. მისი ნაყოფიერება განსაკუთრებით თვალშისაცემია ჰუმანიტარულ სფეროში, როცა იგი გადალახავს საკუთრივ ლინგვისტური მეთოდის საზღვრებს და სამყაროს ხედვის ზოგად პრინციპად, ერთგვარ დისციპლინათაშორის მეთოდოლოგიურ საყრდენად გვევლინება. „სამყაროს ლინგვისტურობის უნივერსალურობას“ (გადამერი) აღიარებენ როგორც ე.წ. პოსტკლასიკური, ისე პოსტმოდერნისტული თეორიები, როგორც სტრუქტურალისტები, ისე პოსტსტრუქტურალისტები. მას შემდეგ, რაც ჟაკ ლაკანმა ენისა და არაცნობიერის სტრუქტურათა მსგავსება გამოავლინა („არაცნობიერი აგებულია, როგორც ენა“), სემიოლოგიური კვლევების არეალი კიდევ უფრო გაფართოვდა ფსიქოლინგვისტიკის, ფსიქოლოგიის, კულტურის ფსიქოლოგიის და სოციოლოგიის, სხვადასხვა კომუნიკაციური თეორიების მიმართულებით. „ლინგვისტურმა იმპერიალიზმმა“ სემიოტიკას კვლევის ახალი სფეროები შემოუმატა – მოდის, არქიტექტურის, თამაშის, პოლიტიკისა და სხვ.

ნიშანთა სისტემების შესწავლა ფართო შესაძლებლობებს შლის როგორც ნიშანთა ცალკეულ სისტემათა იერარქიის, ისე ცალკეული კულტურების სოციალური და ისტორიული ფესვების შესწავლის თვალსაზრისით. მეთოდოლოგიური მიდგომა ასეთია: ენა, როგორც ეროვნული „ყოფიერების სახლი“, სიმბოლურად ასახავს ნაციონალური და ინდივიდუალური მენტალიტეტის გაუცნობიერებელ ინტენციებს (ფარულ მიდრეკილებებს). ამდენად, სემიოლოგია კვლევის არეალში აქცევს ცნობიერებისა და კულტურის იმ ყველაზე ფარულ და სიღრმისეულ კონტექსტსაც, რომელშიც ნიშანთა ესა თუ ის სისტემა ჩამოყალიბდა და განვითარდა, მაგალითად, დროისა და სივრცის დაკავშირების ხერხებს, ბინარულ (ორწევრა) ოპოზიციათა გადალახვის გზებს, თხრობის მოდელების სახესხვაობებსა და ა.შ. ამ გზით შესაძლებელი ხდება კულტურის ტიპის განსაზღვრა, რამდენადაც იგი დგინდება არა მხოლოდ მის ზოგად სტრუქტურაში შემავალი საერთო ელემენტებით, არამედ იმითაც, რაც თავისთავადი და ინდივიდუალურია ცალკეული კულტურების ყოველ „ენაში“.

კულტურის ენის მიმართ ძალაში რჩება სოსიურის დებულება სამეტყველო ენის შესახებ, რომლის თანახმადაც, „ერთეულთა ის სისტემა, რომელიც ენობრივ ნიშანთა სისტემად გვევლინება, იმავდროულად ღირებულებათა სისტემას წარმოადგენს“.

ყოველ კულტურაში, როგორც ენაში, აღნიშვნის სპეციფიკური პროცესები მიმდინარეობს. ნაციონალური კულტურები განსხვავდებიან სწორედ კოდირების ხერხების თავისებურებებით, მაგალითად, ობიექტების შერჩევით, იერარქიით და სხვ. — და არა თვით კოდირების ფუნქციით, რომელიც საერთოა. ერნსტ კასირერის აზრით, „სულიერი კულტურის ნებისმიერი სახე სხვა არაფერია, თუ არა ნიშნები, კოდები“. გარკვეულ მომენტებში, კონკრეტული ისტორიულ-კულტურული ეპოქის მოთხოვნილებათა შესაბამისად, კულტურა ახდენს არა მხოლოდ კოდის გახსნას, არამედ უკვე გახსნილის ხელახალ დაშიფვრას, გასაიდუმლოებას მისი შენახვის მიზნით. სწორედ ამის მაგალითია მითი, კლოდ ლევი სტროსის განსაზღვრებით — „ზეენა“, როლან ბარტის აზრით კი — ახალ-ახალ მნიშვნელობათა მისაღებად მიწყობილი მზადმყოფი ნიშანი.

ყველაზე ფასეულია ნიშნის „ამოხსნა“ ახალ სისტემაში გადატანის გზით, რადგან ესთეტიკური და ემოციური თვალსაზრისით გაცილებით მნიშვნელოვანია არა გახსნილი, გაშიფრული სიმბოლო, არამედ ისეთი ნიშანი, რომელიც წარმოსახვას ამოცნობის ახალ-ახალ

აქტების სტიმულს აძლევს. როცა მნიშვნელობა ამოწურულია და სანდოდ 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 დაშიფვრას. ასეთი ზოგადი ნიშნები გარკვეული სახეცვლილებებით კულტურათა კოდების მუდმივ ბინადრებად გვევლინებიან, მაგალითად, მითოიდები, ბიბლიური სიმბოლოები, არქეტიპები, ბინარული ოპოზიციები და სხვ. ხელახალი კოდირება არის ახალი სტილების, ახალი ტიპის ანალიტიკური მიდგომებისა და ინტერპრეტაციების საფუძველი.

ლიტერატურის სემიოლოგია იკვლევს მხატვრული ენის იმ ასპექტებს, რომლებიც განუყოფელია ენობრივი კომუნიკაციების ზოგადი პრაგმატიკისაგან, მაგრამ, ამავე დროს, მას ინტერესთა და ობიექტთა საკუთარი სფეროც გააჩნია. მხატვრული ენა ისევე, როგორც ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის სხვა ფორმები, სიმბოლური ხასიათისაა. იგი წარმოადგენს მსოფლმხედველობრივ და კულტურულ-ესთეტიკურ შეხედულებათა, ინტენციათა, სურვილთა და ლტოლვათა კოდირებულ ნიშანთა სისტემას, რომელიც მასში დალექილი მრავალმხრივი სოციოკულტურული შინაარსის გამო ახსნასა და ინტერპრეტაციას მოითხოვს.

ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მხატვრულ-ესთეტიკური ნიშნების განხილვისას, თანამედროვე სემიოლოგია ჩარლზ პირსის კლასიფიკაციას ეყრდნობა. აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის კავშირის მიხედვით პირსი ნიშანთა სამ ტიპს განასხვავებს: 1. *იკონური* ნიშნები აღსანიშნთან მსგავსებას ამჟღავნებენ და მასზე გრძნობად წარმოდგენას იძლევიან; 2. *ნიშან-ინდექსები* აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის მიზეზ-შედეგობრივ ან რაიმე სხვა ტიპის რეალურ კავშირს ასახავენ; 3. *ნიშან-სიმბოლოები* პირობითი ნიშნებია, შეთანხმების შედეგად მიღებული. მხატვრული ნიშანი საგნის (მოვლენის, აზრის) ზოგადი აღქმის სუბსტიტუტია (შემცვლელია) და, ლინგვისტური ნიშნისაგან განსხვავებით, სწორედ ამ გრძნობადი სტრუქტურის გაძლიერებასა და ობიექტივაციას ახდენს. მხატვრული ნიშნის, როგორც გადაცემული მხატვრული ინფორმაციის გადამცემის შექმნაში მონაწილეობს როგორც აღსანიშნის მატერიალურ-საგნობრივი, ვიზუალური ან სმენითი, ისე აღმნიშვნელის აზრობრივ-სემანტიკური კომპონენტე-

ბი. აღნიშვნა ხდება როგორც აშკარა ვიზუალური მსგავსების, ისე ფარული ასოციაციური და ფუნქციური შესაბამისობის საფუძველზე.

ბარტის მოსაზრებით, მხატვრული ტექსტის შემთხვევაში სემიოლოგიური კვლევის ობიექტად ნიშან-ინდექსები უნდა განიხილებოდნენ, რადგან სწორედ ისინი წარმოადგენენ იმ გაუცნობიერებელ აღმნიშვნელებს, რომლებიც ენის თვითრეფერენციისას სპონტანურად აღმოცენდებიან სემიოზისის უწყვეტ პროცესში.

მხატვრული ენის სემიოლოგიური კვლევისას უნდა გავითვალისწინოთ საკითხის ორი მხარე: ფილოსოფიური და ფილოლოგიური. პირველი უკავშირდება თანამედროვე ჰერმენევტიკული და პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის ზემოთნახსენებ ფუნდამენტურ მოსაზრებას სამყაროს უნივერსალურ ლინგვისტურობაზე. ჰაიდეგერის მოსაზრებით, ყოფიერება ჩვენთან ენის მეშვეობით საუბრობს, ყოფიერების იდეას ჩვენ მხოლოდ ენის გზით ვუკავშირდებით. ეს იმასაც ნიშნავს, რომ სამყაროს ყოფიერება ისევე ენობრივია, როგორც ადამიანისა, მაგრამ იგი არ წარმოადგენს „ბგერათა აკუსტიკურ ჯაჭვს“.

სამყაროს, როგორც ტექსტის გაგება ჯერ კიდევ ნეოპლატონიკოსებთან გვხვდება. გვიან შუა საუკუნეებში საკმაოდ გავრცელებულია სამყაროსა და ადამიანის, როგორც ღვთაებრივი აზრების შემცველი წიგნის მოდელი. ალან ლილსკის მიხედვით, „ყოველი არსება სამყაროში მხოლოდ წიგნია და ნახატი“ (სიტყვა „წიგნის“ ეტიმოლოგიას კორნელი კეკელიძე ბერძნულ სიტყვას „სიგნუმ“-ს — ნიშანს უკავშირებს. სხვათა შორის, ლილსკის ეს ფრაზა საყურადღებოა იკონური და სიმბოლური ნიშნების — ნახატისა და წიგნის დიფერენცირების თვალსაზრისითაც).

მიუხედავად იმისა, რომ ენა „ყველა სხვა სისტემის ინტერპრეტატორია“, იგი მაინც მხოლოდ „კერძო შემთხვევაა სემიოტური ფუნქციისა“ (პიაჟე). თავს ნებას მივცემთ, ამ მიდგომების შუქზე მხატვრული ენის მიმართ პირდაპირ ჩამოვაყალიბოთ ჩვენი პოზიცია: მხატვრული ენა წარმოადგენს უნივერსალურ ენას არაცნობიერის იმ ულრმესი შრეების გამოსავლენად, რომლებიც უშუალოდ ესაზღვრებიან ყოფიერების დაფარულ ფორმებს და რეაგირებენ მათზე, ანუ იმაზე, რაც რეალობისა და აღქმის მიღმაა. მხატვრული ენა ამ რეაგირების მექანიზმია. იგი ამ აზრით მარტოოდენ სემიოტიკური ფუნქციის კერძო შემთხვევა ან მარტო „ყველა სხვა სისტემის ინტერპრეტატორი“ კი არაა, არამედ ენის მუშაობის განსაკუთრებული, აფექტური რეჟიმი, ულრმესი შინაგანი ფუნქციით — აღძრას ყოფიერებისა და არსებობის

[illegible]ობის განცდა, გააძლიეროს სიცოცხლის ხილულ და უხილავ ფორმათა კავშირის შეგრძნება ზოგადად და, განსაკუთრებით, ცნობიერების კრიზისულ ეტაპებზე, იქცეს კრეაციულ ლოკუსად სიცოცხლის ფორმათა მოძრაობა-განვითარების შეფერხებისა და შეგუბების მომენტებში. სიტყვისა და ფრაზის ოპოზიციურ სტრუქტურაში ვლინდება ყოფიერების ეს ციმციმი, ეს მალვა და თავისჩენა, ეს შუქ-ჩრდილი ერთდროულად. ნიშნის რეფერენციული ფუნქცია მასში იმთავითვე ნაგულისხმევ ორერთიანობას ავლენს, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა ყოფიერების ორბუნებოვნების დასახელება ერთ სტრუქტურაში.

როცა სიტყვამ, ღვთიური ნების ნიშანმა, რომელიც „პირველთაგანე იყო“ — განალო, გააპო ყოფიერება ორად — აღსანიშნად და აღმნიშნელად, მანვე იმავ წამს გააჩინა განხეთქილების აღმკვეთი სტრუქტურაც — მნიშვნელობა. სამყაროს დასახელება ჯერაც არ ნიშნავდა იმას, რომ ადამიანმა იგი შეიმეცნა, მაგრამ უთუოდ ნიშნავდა ამ გზის დასაწყისს. ნაგულისხმევი საზით სიტყვაში ყოფიერების პარადოქსული (მოულოდნელი, უჩვეულო) მთლიანობა, მთელი სისავსე, ოპოზიციის ორივე საზღვარი აირეკლა, ანუ ისიც, რაც სინათლეშია და ისიც, რაც სიბნელეში ძევს და მხოლოდ ხანდახან იხილვება ნათელში („ნათელხილვაში“). ნიშნის მთელი გამოცდილება მოქცეულია მნიშვნელობაში, ინტერპრეტაცია კი მნიშვნელობის გზით სამყაროს შემეცნების უსასრულო პროცესია.

მიუხედავად იმისა, რომ მეცნიერთა ნაწილი ეჭვქვეშ აყენებს ბინარულობის უნივერსალურობას, თანამედროვე სემიოლოგია — როგორც სტრუქტურალისტურ, ისე პოსტსტრუქტურალისტურ ეტაპზე — ბინარული მოდელიდან ამოდის. უმბერტო ეკოს აზრით, „ოპოზიციის მექანიზმში საბოლოოდ ყველაზე მნიშვნელოვანი ის არის, რომ იგი სისტემატურ შესაძლებლობას იძლევა ვიცნოთ ის, რაც არ არის, იმის მიხედვით, რაც არის“ (ანუ არარსებული არსებულის მიხედვით — პირიქით — მ.კ.). ბინარულობა, როგორც განსხვავებათა კერძო და რადიკალური შემთხვევა, მხატვრულ ენაში გადაიალახება როგორც იმიჯთან, მნიშვნელობათა დაახლოების, ისე ერთბაშად — სემანტიკური ურთიერთშეჭრის გზით (მაგალითად, მეტაფორა, ოქსიმორონი).

საკითხის მეორე, ფილოლოგიური ასპექტი უკავშირდება ტექსტის, როგორც სხვადასხვა ტიპის ლინგვისტურ ნიშანთა ინტეგრაციის (ერთ მთლიანობად შერწყმის) პროცესის კვლევას; მხატვრული ტექსტის ელემენტთა დაკავშირების ხერხების შერჩევაში მწერლის [illegible]ბრივი უნარის დახასიათებას; ფრაზის (გამონათქვამის) შინაგანი

სტრუქტურული წესრიგის, ასოციაციურ მნიშვნელობათა ბადის, ენის აქტუალიზაციის ველის – დისკურსის, ნარატიული ფიგურების აღწერას და ა.შ. ენა განიხილება, როგორც ცნობიერების ზოგადსიმბოლური უნარის გამოვლინება და, იმავდროულად – როგორც სამეტყველო ფუნქცია. დღეს უკვე აღარ დავობენ იმაზე, რომ ზუსტი მეთოდების გამოყენება მხატვრული შემოქმედების სფეროების მიმართ, თავისთავად, ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მიღებული შედეგების სიზუსტეს. რომანის ენის სტრუქტურის კვლევისას ა. პრიეტო აღიარებს, რომ „ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის დროს სუსტდება აღწერის ლინგვისტური სიზუსტე. ეს ნიშნავს, რომ კვლევის საზღვრები გაფართოვდა“. აი, ამ გაფართოებულ საზღვრებში სემიოლოგია ანგარიშს უწევს მხატვრული ენის სისტემაში შემავალ იმ სტრუქტურებსაც, რომლებიც წარმოადგენენ არა რეფერენციულ (სინამდვილის ენობრივად გამომსახველ) ნიშნებს პირდაპირი გაგებით, არამედ ფსიქოლოგიურ, სოციალურ, კულტურულ, ეთნიკურ, ისტორიულ, ჟანრულ ნიშნებს. ისინი, გარკვეულწილად, ინარჩუნებენ *თავდაპირველ, ძირეულ (დენოტაციურ)* მნიშვნელობასაც, მაგრამ ტექსტში უკვე ახალ მნიშვნელობათა აღმნიშვნელებადაც გვევლინებიან. ცხადია, ფილოლოგიური კვლევის არეალში შემოდის ლოგიკური სემიოლოგიის ის პრობლემებიც, რომლებიც უკავშირდებიან მეტყველებაში საგანთა პრედიკატების გადმოტანას, მათ ზეპირ თუ წერილობით გამოხატვას და ა.შ.

ლიტერატურის სემიოლოგიისათვის კვლავ პრობლემად რჩება აღსანიშნი და რეფერენცია, ანუ ის, თუ რას მიემართება ნიშანი, რა სახის ტრანსფორმაციები (გარდაქმნები) ხდება თვით ნიშნის სტრუქტურის შიგნით „პირველადიდან“ „მეორეულ რეფერენციაზე“, ანუ საყაბრიდან მხატვრულ ენაზე გადასვლისას.

აღნიშვნის პროცესში ემილ ბენვენისტი ორ დონეს გამოყოფს: *პირველად აღმნიშვნელებს*, ანუ სიტყვებს, რომლებიც იდენტიფიცირდებიან აღსანიშნ საგნებთან და *მეორად აღმნიშვნელებს* – წინადადებებს, გამოთქმებს, რომელთა გაგებაც შესაძლებელია მხოლოდ სხვა აზრებთან შესაბამებისას. პირველები მარტივი ნიშნები ანუ ლექსიკური მორფემებია, მეორენი კი – სემანტიკური ინტერპრეტაციის ნიშნები, ანუ ე.წ. დისკურსული ნიშან-გამოთქმები. სწორედ ამ უკანასკნელთ აღიარებს ბენვენისტი იმ უმცირეს ერთეულებად, რომლებთანაც საქმე აქვთ მხატვრული ტექსტის მკვლევარებს. იულია კრისტევასათვის ტექსტის ასეთ უმცირეს სტრუქტურას წარმოადგენს ე.წ.

აღმნიშვნელი დიფერენციალი, ანუ წერტილი, სადაც მნიშვნელობათა სიმრავლე აღმოცენდება.

მნიშვნელობათა ეს სიმრავლე, რომელსაც მხატვრული ტექსტი ფლობს, ონტოლოგიური (ყოფიერებასთან დაკავშირებული) მოვლენაა და მისი ამოწურვა შეუძლებელია. ყოველ გამონათქვამში არსებობს ავტომატიზმის ელემენტი, მაგრამ იმავდროულად არსებობს თავისუფლების გარკვეული ხარისხიც. ამ თავისუფლებით სარგებლობს როგორც ავტორი, ისე მკითხველი. მკითხველის თავისუფლება უკავშირდება წარმოსახვის გააქტიურებას, მისი ზონების გაფართოებას; მწერლის შემთხვევაში კი – სიტყვათა სელექციას სინონიმთა დიდი წყებიდან, ფორმის არჩევანს, ფრაზის კონსტრუქციას და ა.შ. ამდენად, ლიტერატურის სემიოლოგია უპირატესად ტექსტის კონოტაციური (დამატებითი, თანამდევი, ასოციაციური) აღსანიშნით ინტერესდება და არა დენოტაციურით (ძირეულით, ლექსიკურით, პირდაპირით).

სემიოლოგიის განვითარებამ დაადასტურა, რომ ენის გავრცელების ისეთ სფეროებში, როგორიცაა მითი, მხატვრული პროზა, პოეზია, ფოლკლორი და ა.შ., არავითარი საგანგებო ნიშნები არ არსებობს. როგორც იაკობსონის აზრით, „განსხვავება შეტყობინებათა შორის გამოიხატება არა ერთი რომელიმე ფუნქციის მონოპოლიით, არამედ ფუნქციათა განსხვავებული იერარქიით. შეტყობინების სიტყვიერი სტრუქტურა სწორედ იმაზეა დამოკიდებული, თუ რომელ ფუნქციას ენიჭება უპირატესობა... ემოციურ ფუნქციაში ვლინდება ექსპრესიული და ემოციური ინფორმაცია – უფრო მნიშვნელოვანი მხატვრული ენისათვის, ვიდრე რეფერენციული (კოგნიტიური)“. ცვეტან ტოდოროვი უფრო შორს მიდის და, როგორც თვითონვე უწოდებს, „ენის მეორე სტრუქტურულ განმარტებას“ აყალიბებს: ლიტერატურა წარმოადგენს „სისტემურად ორგანიზებულ ენას, რომელიც ორიენტირებულია საკუთარ თავზე, ენას, რომელიც თვითმიზნურ ბუნებას იძენს“. როგორც ვხედავთ, აქ უკვე „უფრო მნიშვნელოვან ფუნქციაზე“ კი არ არის საუბარი, არამედ საკუთარ თავზე ორიენტირებულ, თვითმიზნურ ენაზე, რომელიც სემიოლოგიის წინაშე ახლებურად აყენებს რეფერენციის (ენის სინამდვილესთან მიმართების, აღნიშვნის) პრობლემას.

სასაუბრო და სამეცნიერო ენის ნიშნისაგან განსხვავებით, რომელსაც დენოტაციური გამჭვირვალება ახასიათებს, მხატვრული ენის ნიშანი ბუნდოვანია და ასოციაციურ მნიშვნელობათა „შლეიფს“ მოიგრძელებს. ივი უშუალოდ კი არ გვეზავნის აღსანიშნებთან, არამედ ვიბრირდაპირ. ამ ბუნების გამო მხატვრული ენა ახდენს ყველა იმ

სიმბოლური შესაძლებლობის გააქტიურებას, რომელიც სიტყვაში ძევს.

სემიოტიკის განვითარების ამ ეტაპზე (50-იანი წლები) ფუნქციონალური ლინგვისტიკა უკვე უარს ამბობს ენა-მეტყველების სოსიურისეულ მკვეთრ დაპირისპირებაზე და აღიარებს „ენის“ კვლევაში მიღწეული შედეგების უპირატესობას „მეტყველების“ სფეროსთან შედარებით. განსაკუთრებით საგულისხმოა, რომ „მეტყველების“ კვლევა სწორედ მხატვრული ტექსტების მაგალითზე ხდება.

60-იანი წლებიდან უკვე აშკარაა, რომ სტრუქტურალისტური მეთოდი საკმარისი აღარაა ენისადმი ახლებური მიდგომების ფონზე, რომლებიც მას ჰეტეროგენულ (თავისი შემადგენლობით არაერთგვაროვან) არსად განიხილავენ. ამიერიდან ლიტერატურის სემიოტიკა აღარ მოიაზრება ლინგვისტიკის უბრალო გაგრძელებად, რომელიც ლინგვისტური მოდელებით აღწერს მხატვრულ ენას, არამედ მეთოდოლოგიად, რომელიც შეისწავლის იმას, რაც არ ემორჩილება სტრუქტურულ კანონს და წარმოადგენს „გადაცდენას“ ენის სისტემატური რეჟიმიდან. პოსტსტრუქტურალისტურმა კვლევებმა გააშიშვლა ტრანსცენდენტალური სუბიექტის პრობლემაც – ცნობიერების გახლეჩა, და მასთან ერთად სემიოტიკის სტრუქტურალისტური ხაზის უუნარობა, გადაეჭრა რეფერენციის პრობლემა, აეხსნა წარმოსახვისა და შემოქმედებითი პროცესის მთელი სიღრმე და მრავალფეროვნება, რომელიც მან ფორმალური და აბსტრაქტული სტრუქტურების კვლევას დაუქვემდებარა. ადამიანური არსებობის მთელი რიგი სეგმენტების არასტრუქტურულობა, სტრუქტურალიზმის უკიდურესი სციენტიზმი (მეცნიერულობა) და პოზიტივიზმი მრავალ კითხვას აჩენდა კვლევის ამ სფეროს მიმართ და ახალ მიდგომებსა და თეორიებს წარმოქმნიდა მისსავე წიაღში.

სტრუქტურალიზმის „მეორე ტალღა“ – ადრინდელი ბარტი, ფუკო, ეკო, დერიდა – ტექსტს განიხილავს როგორც კულტურული, სოციალური, პოლიტიკური კონტექსტის მქონე ღია სისტემას და მზა მნიშვნელობიდან აქცენტი მთლიანად გადააქვს მნიშვნელობათა ჩამოყალიბების პროცესზე, ნიშანთა გაუცნობიერებელ სისტემებზე და მათი ინტეგრაციის წერტებზე.

ამ ეტაპიდან თეორიულ-მეთოდოლოგიური და პრაქტიკული კვლევები ძირითადად ორი მიმართულებით ვითარდება: ჰერმენევტიკისათვის, რომელიც პოსტკლასიკურ (ყოფიერების ფილოსოფია, ფენომენოლოგია, ექსისტენციალიზმი) ფილოსოფიას ეფუძნება, ამოსავალი

ტექსტი ზიკური აღსანიშნი, რომლის გამოვლენაც განუწყვეტელ ინტერპრეტაციულ პროცედურებს გულისხმობს. პოსტსტრუქტურალიზმისათვის კი, რომელიც მოგვიანებით პოსტმოდერნისტულ ფილოსოფიურ პარადიგმაში აისახა, აღსანიშნი სხვა არაფერია, თუ არა *რეფერენციული ილუზია*. შეზღუდულებათა როგორც ერთი, ისე მეორე სისტემისათვის სამყაროს ლინგვისტური უნივერსალიზმი უეჭველია, მაგრამ ჰერმენევტიკა, კლასიკური და პოსტკლასიკური პარადიგმისგან განსხვავებულად, აღიარებს მნიშვნელობის ონტოლოგიურ განსაზღვრულობას, რომელიც გარანტად უდგას როგორც ტრანსცენდენტალურ სუბიექტს, ისე რეალობის თუნდაც შეფარდებით კონსტანტურობას (მუდმივობას, ხანგრძლივობას). პოსტმოდერნიზმისათვის კი მნიშვნელობა პირობა კი არა, პროცესუალური ფენომენია („მნიშვნელობის მიღმა ყოველთვის გულისხმობდი აზრის გამომუშავების პროცესს და არა თვით აზრს“ – ბარტი). ტექსტის ინტერპრეტაციისას პოსტმოდერნიზმი უარს ამბობს კვლავ ტრადიციულ მეთოდოლოგიაზე და სემიოლოგიას მოიაზრებს „წერილობის“ განსაკუთრებული ტიპად, გარეშე აღსანიშნით გამოწვეულ შემოქმედებით-რეფლექსურ აქტად, რომელიც ოდენ „ამისია“ და „სიამოვნების“ ოპერაციებს უკავშირდება. ბარტს სემიოზისი წარმოუდგება სისტემის (=ძალაუფლება, ძალადობა) დაშლის, დეკონსტრუქციის პროცესად, მაშინ, როცა ჰერმენევტიკა საუბრობს სისტემის უწყვეტ სახეცვლილებაზე გარე თუ შიდა განზომილებაში – ენის, ცნობიერებისა და კულტურის კონფიგურაციების (ფორმების) სახეცვლილებაზე ისტორიის დინამიკურ პროცესში და განიხილავს მათ ყოფიერების თვითგამოვლენის ფორმებად. წინააღმდეგობათა ამ ფონზე, ცხადია, სიმბოლოს მრავალმნიშვნელოვნება ჰერმენევტიკაში „ინტერპრეტაციათა კონფლიქტს“ წარმოშობს (პოლ რიკიორი), პოსტმოდერნიზმში კი – ინტერპრეტაციათა უკონფლიქტობას, ნებისმიერი ტიპის ინტერპრეტაციის (სოციოლოგიურის, ფსიქოანალიტიკურის, ლინგვისტურის და ა.შ.) უფლებამოსილებას, თუკი იგი ტექსტთან ვალიდურობის (მართებული დამოკიდებულების) პრინციპს დააკმაყოფილებს (როლან ბარტი).

პოსტმოდერნიზმის მიერ წარმოდგენილ სამყაროს სურათში არც ისახება რაიმე სახის არაენობრივი ყოფიერება. სემიოზისი, როგორც აღნიშვნის უწყვეტი, მიზანმიუმართავი პროცესი და როგორც ენობრივი ცხოვრება, ყოფიერების ერთადერთ ფორმად ცხადდება. ეს ფენომენოლოგიური სტრატეგია ეყრდნობა ლაკანის სტრუქტურალისტურ ფსიქოლოგიას, რომლის მიხედვითაც არაცნობიერის ნებისმიერი

ფორმა ვერბალურ არტიკულაციას (სიტყვიერ გამოხატვას) ემორჩილება: არაცნობიერში არაფერია ისეთი, რაც ენობრივ ხორცშესხმას არ ექვემდებარება. სუბიექტი მთლიანად „გაბსნილია“, გაბნეულია ენობრივი ტიპის ფორმებში. კიდევ ერთხელ: პოსტმოდერნიზმმა უარი თქვა როგორც კლასიკური ფილოსოფიის პიროვნების კონცეფციაზე („პიროვნება წარმოადგენს დეპერსონიფიცირებულ ინსტრუმენტს ენის კულტურული მნიშვნელობის გამოსავლენად“), ისე ნიშნის (ენის) რეფერენციულ თეორიაზე და მათთან ერთად უკუაგდო მნიშვნელობის სტაბილურობის ყოველგვარი გაგება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ კლასიკური ტრადიციისათვის დამახასიათებელი აღსანიშნ-აღმნიშვნელის ოპოზიცია — თუნდაც ასიმეტრიული გაგების ჩარჩოებში — დაიშალა. ამრიგად, დენოტატთა მნიშვნელობის მკაცრი შესაბამისობის ნაცვლად, მივიღეთ დამოკიდებულება, რომლის მიხედვითაც მნიშვნელობა ღიაა და უსასრულო ინტერპრეტაციას ექვემდებარება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, აღმნიშვნელის აღსანიშნით განპირობებულობა შეიცვალა აღმნიშვნელის, ნიშნის ღიაობით. ეს ღიაობა კი, თავის მხრივ, „დეტერმინირებულია“ მისი კულტურული ინტერპრეტაციების უსასრულობით.

სემანტიკური განსაზღვრულობის ონტოლოგიური საფუძველი, როგორც აღნიშვნის, სახელდების, დასახელების გარანტი, აბსოლუტური ფარდობითობის სფეროში ინაცვლებს და, შესაბამისად, შეუძლებელი ხდება ტექსტის უტყუარობის ან რაიმესთან შესაბამისობის მტკიცება როგორც *წერილობის*, ისე *კითხვის* დონეზე. სიტყვა, როგორც ნიშანი მხოლოდ მიმთითებელია და არა რაიმე კონკრეტული შინაარსის გამომხატველი. როგორც უკვე ვთქვით, ენის რეფერენციული გაგება ადგილს უთმობს ტექსტის, როგორც „რეფერენციული ილუზიის“ გაგებას. ეს კი, თავის მხრივ, სხვა არაფერია, თუ არა სიმულაცია. ამ დამოკიდებულების ფონზე ქრება რეფერენციული ენის, და საერთოდ, რეფერენციის რწმენა, მასთან ერთად კი — ცოდნის ლეგიტიმურობის ყოველგვარი რწმენებაც. აღნიშნული მიდგომის შედეგი ისაა, რომ ენა და ტექსტი მოიაზრება ერთადერთ ამომწურავ თვითკმარობად, რომელიც თავის გარეთ არავითარ გარანტს არ საჭიროებს. სამყაროს ხედვის ამ მოდელში ყოფიერება გვევლინება, როგორც აღმნიშვნელთა თამაშის უწყვეტი პროცესი, რომელიც ენის იმანენტური (შინაგანი, ბუნებითი) კანონების თანახმად მიმდინარეობს. თავის მხრივ, პოსტმოდერნიზმის მიერ ტექსტის, როგორც ღია სისტემის გაგება უარს ამბობს ისტორიულ და სხვა ტიპის კონტექსტზე

და სამყაროს ტოტალურ, ჰორიზონტალურ, სინქრონულ ჭრილში ხედვას აკანონებს.

როგორც ვთქვით, მეტაკრიტიკისათვის „წერილობა“ — წერისა და მეტყველებისაგან განსხვავებული, უსუბიექტო თამაშებრივი შემოქმედებაა და „ავტორის სიკვდილის“ პარადიგმულ სივრცეში განიხილება. ამ თამაშებში ენა ქმნის ქვაზისუბიექტურ (ფსევდო ანუ ვითომსუბიექტურ) სივრცეს, არა ავტორის, არამედ თვით „ენის სიმართლეს“. პოსტმოდერნიზმის მიერ აღიარებული ეს პოსტულატი წარმოადგენს ჰაიდეგერის იმ მოსაზრების გადამუშავებულ ვარიანტს, რომლის თანახმადაც „ლაპარაკობს ენა. ადამიანი ლაპარაკობს იმდენად, რამდენადაც სრულყოფილად ფლობს ამ ენას“. პოსტმოდერნიზმი სუბიექტს ონტოლოგიურ განსაზღვრულობას მოკლებულად განიხილავს, რომლის ფუნდამენტურ უნარებად მარტოოდენ „თამაში და მორალური პასუხისმგებლობა“ რჩება. აღმნიშვნელ-აღსანიშნის ასიმეტრიულობის თემას, რომელსაც ჯერ კიდევ სტრუქტურალიზმი ამუშავებდა, ბარტი უსაზღვროდ განავრცობს და აყენებს ოპოზიციის სრული დაშლის მოსაზრებას, სადაც აღსანიშნი და აღმნიშვნელი მხოლოდ ასიმეტრიულნი კი არ არიან, არამედ სრულად ჩაენაცვლებიან ერთმანეთს.

პოსტმოდერნიზმის შემდგომი ვერსია აღადგენს სუბიექტურობასაც და აღსანიშნსაც, როგორც ტექსტის *სემანტიკურ დეტერმინანტებს* (აპელი, უარდი). ამ გზით იგი ცდილობს გადალახოს იდენტიფიკაციის (გაიგივების) კრიზისი, რომელიც, თავის მხრივ, მნიშვნელობისა და ობიექტის კრიზისმა განაპირობა. იგი უკვე საუბრობს სუბიექტზე, როგორც კომუნიკაციის აუცილებელ ფიგურაზე (აპელი), მნიშვნელობის რეანიმაციაზე (უარდი) — ამ სიტყვების როგორც დენოტაციური, ისე აქსიოლოგიური (ღირებულებითი) მნიშვნელობით. აპელი კომუნიკაციას განიხილავს არატრადიციულად: არა როგორც სუბიექტისა და ობიექტის, არამედ როგორც სუბიექტისა და სუბიექტის ურთიერთობას, სადაც ინფორმაციის მიმღებიცა და გადამცემიც თანაბარუფლებიანი ტექსტებია — ვერბალური (სიტყვიერი) და არავერბალური. ამ კონტექსტში ენა მოიაზრება არა მხოლოდ ინფორმაციის გადაცემის საშუალებად, არამედ ურთიერთგაგების აუცილებელი პირობად. ენობრივი თამაშების მიმართ, სადაც მონაწილეები თანაბარუფლებიან ტექსტებს წარმოადგენენ, ეს ვერსია უშვებს წაკითხვის პლურალიზმს, ინტერპრეტაციების არა აბსოლუტურ, არამედ შეფარდებით თავისუფლებას. თავისუფლების ხარისხს კი განსაზღვრავს სუბიექტის აზრის რეკონსტრუქციის (გარდაქმნა, განახლება) შესაძლებ-

ლობა, რომელიც ურთიერთგაგების აუცილებელ და უდავო პირობად მიიჩნევა.

ამგვარად გადაილახება იდენტიფიკაციის კრიზისი. კომუნიკაციის თანამონაწილე მეორე სუბიექტი, როგორც „ჩემიანი“ (არა უცხოს, უცნობის, არამედ „ჩემის“, „ჩემიანის“ სტატუსით), გვევლინება აუცილებელ პირობად და გზად იმისათვის, რომ „მე“-მ დაძლიოს იდენტობის პრობლემა. ჰერმენევტიკასთან პოსტმოდერნიზმის ახალი ვექტორის ეს პრინციპული დაახლოება უთუოდ დადებით მოვლენად უნდა ჩაითვალოს, რადგან იდენტიფიკაციის კრიზისი არის თვითობის დამშლელი ფაქტორი როგორც პიროვნულ, ისე კულტურულ და ეროვნულ დონეებზე.

სემიოლოგიური პრობლემატიკის გაფართოება თვით ლიტერატურის სემიოლოგიის წინაშე დღეს გაცილებით ფართო და სერიოზულ პრობლემებს აყენებს, ვიდრე თუნდაც ათიოდე წლის წინ. მნიშვნელობის კრიზისი, როგორც რეალობისაგან გაუცხოების, ღირებულებათა აღრევისა და სუბიექტურობის რღვევის ხელშემწყობი, თვით „ტექსტის“ ახალი ვერსიით უნდა გადაილახოს. ტექსტის სემიოლოგიის ახალი ვერსიები კი სადღეისოდ აქტუალური პრობლემური ველების აღდგენის პირობად უნდა იქცნენ. ახლებურად უნდა დაისვას როგორც იკონური ნიშნის, არაცნობიერი ნიშან-ინდექსისა და სიმბოლოს პრობლემა, ისე ტექსტის პრაგმატიკის, რეცეფციისა და მხატვრული ენის რეფერენციის პრობლემებიც.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბარტი 1989: Барт Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика.* М.: „Прогресс“, 1989.

ბელი... 1996: Бел М., Брайсен Н. *Семиотика и искусствознание.* „Вопросы искусствознания“, т. IX, №2, 1996.

ბენვენისტი 1974: Бенвенист Э. *Общая лингвистика.* М.: „Прогресс“, 1974.

ეკო 1998: Эко У. *Отсуствующая структура (Введение в семиологию).* М.: б СПбТООТК, «Метрополис», 1998.

ვაინშტეინი 2002-2003: ვაინშტეინი ო. *ლეოპარდები ტაძარში. დეკონსტრუქტივიზმი და კულტურული ტრადიცია* // „სვანი“, 3, თბ.: 2002; 4, 2003.

ვახეკი 1964: Вахек Й. *Лингвистический словарь пражской школы.* М.: „Прогресс“, 1964.

ლაკანი 1988: Лакан Ж. *Семинары.* Книга 1; Книга 2. М.: «Логос», 1998.

ლევი-სტროსი 1983: Леви-Стросс К. *Структурная антропология.* «Наука», 1983.

ლოტმანი 1999: Лотман Ю.М. *Внутри мыслящих миров.* М.: 1999.

მხატვრული... 1986: *Художественная коммуникация и семиотика. «Теории, школы, концепции».* М.: Наука, 1986.

პირსი 2000: Пирс Ч. С. *Избранию философские приозведения.* М.: 2000.

პირსი... 2001: Пирс Чарлз Сендерсс, Нёт В. *Критика и семиотика.* Вып. 3/4, 2001.

პირსი 2001: Пирс Ч. С. *Принципы философии.* т. 2; СПб, 2001.

პოსტმოდერნიზმი... 2001: *Постмодернизм. Энциклопедия.* Минск, 2001.

რიკიორი 1995: Рикёр П. *Конфликт интерпретации. Очерки по герменевтике.* М.: «Медиум», 1995.

სემიოტიკა... 1972: *Семиотка и искусствометрия.* М.: «Мир», 1972.

სემიოტიკა 1983: *Семиотика.* М.: «Радуга», 1983.

სოსიური 1933: Де Соссюр Ф. *Курс общей лингвистики.* М.: 1933.

სტრუქტურალიზმი... 1975: *Структурализм: «за» и «против».* М.: «Прогресс», 1975.

ირმა რატიანი

ჰერმენევტიკა

ჰერმენევტიკა ანუ *ტექსტის გაგებისა და ინტერპრეტაციის თეორია და პრაქტიკა* მოიაზრება როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების ახსნისა და განმარტების უნივერსალური მეთოდი. მის ძირითად ამოცანას წარმოადგენს ტექსტის სწორი ინტერპრეტაცია, ანუ ტექსტის განმარტება მისი აბსოლუტური მხატვრული ფასეულობების კონტექსტში.

თავად ტერმინს — ჰერმენევტიკა — ეტიმოლოგიურად აკავშირებენ ანტიკური ღმერთის ჰერმესის სახელთან. ჰერმესი, ბერძნული მითოლოგიის თანახმად, არის შუამავალი ზეცასა და ადამიანებს, ზეცასა და მიწისქვეშეთს, ავრეთვე, მიწისზედა და მიწისქვეშა სამყაროებს შორის. შესაბამისად, ჰერმესი მედიატორია, რომელიც გამუდმებით კვეთს ონტოლოგიურ საზღვრებს და ასრულებს „სიტყვის მიმტანის", „ინფორმაციის გადამცემის", „ამბის განმმარტავის" ფუნქციას. თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ ჰერმენევტიკის უპირველეს მეთოდოლოგიურ ამოცანას წარმოადგენს ტექსტის გაშიფვრა, ანუ ჩვეულებრივი, ორდინარული თვალთახედვისათვის დაფარული პოეტიკური კოდების დეკოდირება, ანალოგია ჰერმესსა და ჰერმენევტიკას შორის საკმაოდ დასაბუთებულ სახეს იღებს. გამომდინარე აქედან, „რამდენად საეჭვოდაც არ უნდა ჩანდეს კავშირი ჰერმესსა და ჰერმენევტიკას შორის, ვერ უარვყოფთ, რომ ჰერმენევტიკა, როგორც ტექსტუალური ენიგმების ამოხსნის ხელოვნება, ნამდვილად აღბეჭდილია ჰერმესის ნიშნით" (პალმერი 1980: 1).

ჰერმენევტიკის მეთოდოლოგიური შესაძლებლობები ისეთივე ფართოა, როგორც ტექსტის მნიშვნელობისა და შემეცნების შესაძლებლობები, ხოლო ფორმირების ისტორია — ისეთივე ძველი, როგორც თავად ლიტერატურის ისტორია. ტექსტის ჰერმენევტიკული კვლევის საფუძვლები ჯერ კიდევ ჰომეროსის ეპოსისა და ბიბლიური ტექსტების უძველეს ინტერპრეტაციებში იჩენს თავს და მოიაზრება როგორც „წმინდა ტექსტების" „ახსნის" შესაძლებლობა, მეთოდოლოგიური შუამავლობა საკრალურ და არასაკრალურ ტექსტებს შორის. საუკუნეების განმავლობაში ჰერმენევტიკული კვლევის მასშტაბი ფართოვდება, ვითარდება, იხვეწება და მე-20 საუკუნეში ტექსტის ინტერპრეტაციის ფუნდამენტურ თეორიად ყალიბდება.

ჰერმენევტიკის ფილოსოფიური დაფუძნება უკავშირდება გერმანელი ფილოსოფოსის ფრიდრიხ შლაიერმახერის სახელს, რომელმაც ჰერმენევტიკის ფილოსოფიური და თეოლოგიური კონცეფცია ბიბლიური ტექსტების ანალიზის კონტექსტში წარმოაჩინა. ჰერმენევტიკული კვლევის შლაიერმახერისეული პროგრამა აქცენტირებული იყო არა ტექსტის რომელიმე კონკრეტული კანონის შემეცნებაზე, არამედ ზოგადად შემეცნების აქტზე. შლაიერმახერი თვლიდა, რომ შემეცნების პროცესი უკიდურესად გართულდა და გარკვეულ მეთოდოლოგიურ დახმარებას საჭიროებდა. მსგავს დახმარებად მას შესამეცნებელი ობიექტის მართებული *ახსნა* და *გაგება* მიაჩნდა. თუმცა, თავად გაგების პროცესს შლაიერმახერი საკმაოდ თავისებურ კონტექსტში ათავსებდა. „ინტერპრეტაცია გაუგებრობით იწყება", აცხადებდა ფილოსოფოსი, და ჰერმენევტიკული კვლევის მიზნადაც სწორედ ამ გაუგებრობების თავიდან აცილებას თვლიდა. მისი ამოცანა იყო გაგების პროცესის გარდაქმნა მეთოდოლოგიზებულ მოვლენად.

ინტერპრეტაცია, თუკი მას აქვს მართებული გაგების პრეტენზია, შლაიერმახერის თეორიით, წარმოადგენს უკვე შექმნილი პროდუქციის თავიდან შექმნის, ანუ *კვლავ-შექმნის* მოწესრიგებულ სისტემას. შლაიმახერის აზრით, არაფერი ღირებული, მათ შორის არც ლიტერატურული ტექსტი, არ იქმნება ავტორის მიერ წინასწარ დადგენილი წესების ფარგლებში, მაგრამ ინტერპრეტატორი, ანუ კვლავ-შემქმნელი, რომელიც ახდენს ტექსტის რეკონსტრუქციას მასში გათვალისწინებული თუ ნაგულისხმევი წესების გათვალისწინებით, ხშირად უფრო სწორ ახსნას აძლევს ტექსტის დაფარულ და გაუგებარ შრეებს, ვიდრე ავტორი. ამგვარი, წესებზე დაფუძნებული, რეკონსტრუქცია, ფილოსოფოსის აზრით, ვერაფრ ჩაითვლება მექანიკურ პროცესად, რადგან მოიცავს ორ, მეთოდოლოგიურად გამართულ მიმართულებას. ეს მიმართულებებია: ა) გრამატიკული, ისტორიული და კომპარატისტული რეკონსტრუქცია; ბ) ინტუიციური რეკონსტრუქცია.

რეკონსტრუქციის პირველი ტიპი ტექსტს მიიჩნევს შემეცნების ობიექტივირებულ ობიექტად. ისევე როგორც თითოეული სიტყვის შინაარსი ტექსტში არის დამოკიდებული წინადადებაზე და, ხშირად, ფრაზეოლოგიურ კონტექსტზე, ტექსტის შემეცნების ჰერმენევტიკული წრეც ფართოვდება მასშტაბური კონტექსტის მიმართულებით: თუ ტექსტი განიხილება ავტორის კანონებთან მიმართებაში, ავტორის კანონები განიხილება ლინგვისტურ კანონებთან მიმართებაში, მოცემული ენის ლინგვისტური კანონები განიხილება სხვა ენების ლინგვისტურ

კანონებთან მიმართებაში, ენების ლინგვისტური კანონები განიხილება მათი განვითარების ეტაპებთან მიმართებაში და ა.შ. და ა. შ. რეკონსტრუქციის ამ ტიპის თანახმად, ინტერპრეტაციის პროცესი შეიძლება იყოს სასრული, მაგრამ შემეცნების სფერო ამოუწურავი და უსასრულოა.

რეკონსტრუქციის მეორე ტიპი ინტუიციურია. განსხვავებით შემეცნების სფეროსგან, რომელიც ამოუწურავი და უსასრულოა, შესამეცნებელი ობიექტის მნიშვნელობა ყოველთვის განსაზღვრულია, ვინაიდან წარმოადგენს კონკრეტული ავტორის შემოქმედების პროდუქტს მისი მოღვაწეობის კონკრეტულ ეტაპზე. ინტერპრეტატორი, ცხადია, ვერ მოახერხებს ავტორის მსოფლმხედველობრივი თუ სტილისტური მანერის სრულყოფილად აღდგენასა და შეთვისებას, შესაბამისად, ინტერპრეტაციის პროცესის წარმართვისათვის იგი საჭიროებს კონკრეტული მასალის ინტუიციურ წვდომას. რეკონსტრუქციის ამ ტიპის თანახმად, ინტერპრეტატორი შემოქმედის თანაშემოქმედად იქცევა.

შლაიერმახერის მიერ წარმოდგენილი მეთოდოლოგიური კონცეფცია მე-19 საუკუნის გერმანელმა ფილოსოფოსმა ვილჰელმ დილთაიმ ზოგადად ჰუმანიტარული მეცნიერებებისათვის მისაღებ ინტერპრეტაციულ თეორიად გარდაქმნა. დილთაის თეორია ითვალისწინებდა „ისტორიული სკოლისა“ და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების მიღწევებს. მისი აზრით, ინტერპრეტაციის ამოცანას წარმოადგენდა კავშირის დამყარება ე.წ. „რომანტიკულ ახირებას“ და „სკეპტიკურ სუბიექტივიზმსა“ და რეალურ ისტორიულ მონაცემებს შორის, რაც იძლეოდა ფასეული ინტერპრეტაციის საშუალებას. ფილოსოფოსი თვლიდა, რომ ეპისტემოლოგიის (შემეცნების თეორიის), ლოგიკისა და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების კონტექსტში განთავსებული ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაცია ასრულებს *ცოცხალი საზღვრის* ფუნქციას ფილოსოფიურ და ისტორიულ დისციპლინებს შორის და შემეცნების უნივერსალურ მეთოდად ყალიბდება.

მარტინ ჰაიდეგერმა განავრცო დილთაის პოზიცია. მის თეორიაში ჰერმენევტიკა გასცდა ჰუმანიტარული მეცნიერებების ფარგლებს და უფრო ფუნდამენტური მნიშვნელობა შეიძინა. კერძოდ, ჰაიდეგერმა გამოკვეთა ჰერმენევტიკის სიღრმისეული მიმართება *Dasein*-თან, ანუ *ყოფიერებასთან*. მისი პოზიცია იყო არა ეპისტემოლოგიური, არამედ ონტოლოგიური (ყოფიერებისეული), სადაც *გაგება* როგორც პროცესი წარმოადგენდა არა მხოლოდ ცოდნის, არამედ ყოფიერების გასაღებს. შესაბამისად, მისი ნაშრომის „ყოფიერება და დრო“ მთავარ ამოცანას

შეადგენდა ზოგადად ყოფიერების მნიშვნელობის განსაზღვრა, ხოლო განსაზღვრის ერთადერთ გზად ფილოსოფოსს ინტერპრეტაცია მიაჩნდა. დასტურად ამისა გვევლინება *ფენომენის* ცნების ჰაიდეგერისეული განმარტება. ჰაიდეგერმა ფენომენი განმარტა როგორც დაფარულის. ეს მიუნიშნებდა, რომ დაფარულის შესამეცნებლად საკმარისი არ არის აღწერა, არამედ საჭიროა საფარის ახდა, რაც მხოლოდ ჰერმენევტიკულ ინტერპრეტაციას ძალუძს. ჰაიდეგერის თეორიის თანახმად, ინტერპრეტაცია მუდმივად მოქმედებს საზღვარზე დაფარულსა და გაცხადებულს შორის და, რაკილა ჰერმენევტიკული ონტოლოგია საფარს აცლის ყოფიერების დაფარულ არსს, მაშასადამე, შესაძლებელს ხდის მის შემეცნებასაც. აღნიშნული პროცესი, ჰაიდეგერის აზრით, წრიულია, ვინაიდან წრიულია თავად Dasein-ის სტრუქტურა. შესაბამისად, ინტერპრეტაციის მეთოდი, ჰერმენევტიკული, ემთხვევა შესამეცნებელი ობიექტის, Dasein-ის, სტრუქტურას, ანუ Dasein-ი ახორციელებს საკუთარ ინტერპრეტაციას. თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ ჰაიდეგერის მოძღვრებაში Dasein-ი მუდმივქმნადობას წარმოადგენს, მისი ინტერპრეტაციის პროცესი განგრძობადია მაშინ, ვიდრე Dasein-ი თავად არ შეწყვეტს საკუთარ არსებობას. ყოველივე ზემოთქმული ადასტურებს, რომ ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაცია ჰაიდეგერისათვის წარმოადგენს ძირეულ, უპირველეს მეთოდოლოგიას, რომლისგანაც გამომდინარეობს ყველა სხვა ინტერპრეტაცია თუ მეცნიერული მეთოდი.

ამგვარ საფუძველზე ამოიზარდა და განვითარდა ჰანს გეორგ გადამერის ჰერმენევტიკული კრიტიკა. გადამერის ნაშრომი „ჭეშმარიტება და მეთოდი. ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის ძირითადი შტრიხები“ სრულიად სამართლიანად მიიჩნევა პროგრესულ და თვისებრივად ახალ ეტაპად ჰერმენევტიკული მოძღვრების ისტორიაში. ჰ. გ. გადამერმა წარმატებით აითვისა წინამორბედი ფილოსოფოსების მიერ შემოთავაზებული ჰერმენევტიკული სისტემები და ბრწყინვალედ განავრცო საკითხი თავის პროგრამულ ნაშრომში.

გადამერის თეორიული კონცეფცია მოტივირებულია ისეთი არსებითი პრობლემებით, როგორიცაა: ჰუმანიტარული მეცნიერებებისათვის ნიშანდობლივი ენის გამომიჯვნა საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა ენისაგან; შეგრძნებისა და ინტუიციის მიმართების დადგენა კონტექსტთან; ტექსტის, კონტექსტისა და ისტორიული ფონის განხილვა თანამედროვე ინტერპრეტაციის ფარგლებში; რეცეფციის (აღქმის)

პროცესთან ტექსტის სუბორდინაციულობის (დაქვემდებარებულობის) დადგენა და სხვა.

გადამერისათვის ჰერმენევტიკული აქტი გაცილებით უფრო გლობალური პროცესია, ვიდრე მხოლოდ ინტელექტუალური ანალიზი. გლობალურობა გულისხმობს ტექსტის სიღრმისეულ წვდომას, სრულ გაბსნილობას ტექსტის მიმართ, როდესაც ტექსტი კი არ ემორჩილება ინდივიდის უკვე ჩამოყალიბებულ და კრისტალიზებულ სისტემას, არამედ, პირიქით, თავად ინდივიდი ინტეგრირდება ტექსტში და განიცდის ტრანსფორმაციას. ინტერპრეტატორის ხედვის *ჰორიზონტი* მუდმივად ესაზღვრება ტექსტის ჰორიზონტს და წარმოადგენს მასთან მუდმივ *დიალოგს*. ინტერპრეტატორი შეკითხვებს უსვამს ტექსტს და, პირიქით, ტექსტი უსვამს შეკითხვებს ინტერპრეტატორს. მსგავს ვითარებაში სავსებით დასაშვებია ინტერპრეტატორის გამოცდილების გადანაცვლება ტექსტის დონეზე, მისი შერწყმა ტექსტის თვითშემეცნებასთან და ახალი გამოცდილების გამომუშავება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ტექსტის ინტერპრეტაცია გადამერისათვის წარმოადგენს მუდმივ დიალოგს აწმყოსა და წარსულს შორის, სადაც აწმყოს განსაზღვრულობა მხოლოდ წარსულის მიღმაა შესაძლებელი. იქმნება განგრძობითობა, რომლის წიაღშიც ერთმანეთს ერწყმის ისტორიული და თანამედროვე ხედვის ჰორიზონტები. პრინციპული მნიშვნელობა აქ ენიჭება არა ავტორისეულ ინტენციებს (მიზანდასახულობებს), არამედ – ტექსტის გადანაცვლების პროცესს ერთი კულტურულ-ისტორიული კონტექსტიდან მეორეში. ამ პროცესს გადამერი ჰერმენევტიკული აქტის *ისტორიულ ასპექტს* უწოდებს, კონდიციას (მდგომარეობას), რომელიც წარმოაჩენს ისტორიის დიალექტიკურ ხასიათს და ინტერპრეტაციის განპირობებულობას კონკრეტული კულტურულ-ისტორიული კონტექსტით.

ტექსტუალური დიალოგის, ისევე როგორც ყველა ტიპის დიალოგის, საფუძველს, გადამერის აზრით, ენა წარმოადგენს. როგორც ინტერპრეტატორისათვის, ისე ავტორისათვის გაგება ნიშნავს ამ გაგების შესატყვისი ენობრივ-გამომსახველობითი ფორმის დადგენას. ავტორის შემთხვევაში მსგავსი ფორმები ორიგინალურია, ინტერპრეტატორის შემთხვევაში კი – მის ენაზე *გადათარგმნილი*. „თარგმნის“ რა ტექსტს, ინტერპრეტატორი, ერთი მხრივ, ადგენს ტექსტის ავტორისეულ მნიშვნელობას, მეორე მხრივ კი გვთავაზობს ტექსტის მისეულ გააზრებას, ანუ ინტერპრეტატორის ენობრივი ჰორიზონტი ესაზღვრება ავტორისა და ტექსტის ენობრივ ჰორიზონტს. ჰერმენევტიკული

აქტი, გადამერის აზრით, ენის მიღმა ხორციელდება. მსგავსად ჰაიდეგერისა, გადამერიც ლინგვისტურ, ანუ ენობრივ კონტექსტში მოიაზრებს ტექსტს, თვლის, რომ ენა, არა როგორც საარტიკულაციო ფორმა, არამედ როგორც ნებისმიერი ინდივიდისათვის ნიშანდობლივი ფასეული სტრუქტურა უზრუნველყოფს Dasein-ის გამორჩევასა და გამოხატვას. შესაბამისად, ლიტერატურული ინტერპრეტაციის ესთეტიკური გამოცდილება მუდმივად ტრანსფორმირდება ონტოლოგიურ გამოცდილებაში. ზ. კონსტანტინოვიჩი მიიჩნევს, რომ გადამერის შრომაში „ჭეშმარიტება და მეთოდი“ ესთეტიკური გაგება ისტორიულ-ჰუმანისტური ცოდნის პარადიგმად იქცევა. კვლევის ცენტრში გადამერი ესთეტიკური ობიექტის ყოფიერების ფორმას აყენებს და ასკვნის, რომ შეუძლებელია წმინდა ესთეტიკური სუბსტანციის იზოლირება არაესთეტიკურისაგან. ხელოვნების ნაწარმოები არ წარმოადგენს ავტონომიურ პოეტურ ფსევდოსამყაროს, ონტოლოგიურად გამიჯნულს პროზაული რეალობისგან. პირიქით, იგი მჭიდროდ უკავშირდება რეალობას და მისი მნიშვნელობა იდენტურია პრაქტიკული ექსისტენსის ფასეულობით სტრუქტურასთან.

ჰერმენევტიკული კრიტიკის შესაძლებლობებს კონცეპტუალურ მრავალფეროვნებას სძენს ე. დ. ჰირში.

როგორია ავტორის მიმართება ტექსტთან? როგორ შეიძლება განისაზღვროს ინტერპრეტაციის პროცესი? რამდენად მისაწვდომია ავტორისეული ინტენციები მკითხველისათვის? ამ და სხვა პრინციპულად მნიშვნელოვან პრობლემებს მასშტაბურად განიხილავს ჰირში მის საყოველთაოდ აღიარებულ შრომებში „ობიექტური ინტერპრეტაცია“ (1967 წ.), „ჰერმენევტიკის განზომილება“ (1972 წ.) და „ინტერპრეტაციის ამოცანები“ (1976 წ.).

პირველ ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ჰირშისათვის მიუღებელია აზრი მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციის მხოლოდ ერთი, ავტორისეული ვარიანტის არსებობის შესახებ. ჰირშისათვის ინტერპრეტაციის პროცესი წარმოადგენს გაბსნილ პერსპექტივას, მასალის მარიებულად გააზრებათა ინვარიანტულ სისტემას, რომელიც ავტორის მიერ შემოთავაზებულ *ალბათობებსა* და *გარაუდებზეა* ორიენტირებული. ავტორი ამკვიდრებს ტექსტის „აზრსა“ და „არსს“, მიიჩნევს ჰირში, მრავალრიცხოვანი მკითხველი კი ინდივიდუალურად ადგენს მის „მნიშვნელობას“. ამრიგად, ჰირშისათვის პრინციპულ ღირებულებას იძენს კონცეფცია, რომლის თანაბმადაც ლიტერატურული ნაწარმოების აზრი, ანუ „არსებითობა“ არ ემორჩილება ისტორიულ ცვალე-

ბადობას, იგი აბსოლუტურია და უცვლელი. ჰირშის კონცეფციის სიმყარეს ბევრად განაპირობებს თავად „არსებითობის“ ცნებასთან კრიტიკოსის ჰუსერლისეული, ე.წ. „პრელინგვისტური“ დამოკიდებულება. ჰირშისათვის ნაწარმოების აზრი, მისი „არსებითობა“ ავტორის ნების გამოხატულებაა, უსიტყვო, გონებრივი აქტია, რომელიც დროის ყველა პერიოდში ერთსა და იმავე მატერიალურ სისტემაშია განთავსებული და ცნობიერების სფეროს უფრო ეკუთვნის, ვიდრე სიტყვებისას. მაგრამ რამდენად შესაძლებელია ავტორის ამ უსიტყვო, ცნობიერებითი „არსებითობის“ სწორი განმარტება კითხვისა და აღქმის პროცესში? ავტორს ხომ მრავალი აზრი შეიძლება დაებადოს თავში კონკრეტულ ტექსტზე მუშაობისას? ჰირში იძულებულია მოახდინოს ავტორის „შესაძლო“ მოსაზრებათა მკაცრი და გადამწყვეტი რედუქცია (შემცირება), რათა იხსნას ტექსტი ვიწრო და გამარტივებული კრიტიკული განსჯისაგან. კრიტიკოსის ინტერესის საგანს, ჰირშის აზრით, უნდა წარმოადგენდეს არა კონკრეტული ავტორისეული წიაღსვლები, არამედ, „არსებითობის“ ზოგადტიპოლოგიური სივრცე, ტექსტის ე.წ. „შინაგანი ჟანრი“, რომელიც წარმოაჩენს ავტორის ზოგად მოსაზრებებსა და ხედვის ძირითად პერსპექტივას შემოქმედებითი აქტის პროცესში. ჰირში ზრუნავს ავტორის „კერძო მესაკუთრის“ სტატუსის შენარჩუნებაზე. მისი აზრით, ტექსტის „არსებითობა“ არ უნდა დაექვემდებაროს სოციალიზაციის, ანუ ტექსტის „საერთო-სახალხო“ საკუთრებად ქცევის პროცესს: ტექსტი ეკუთვნის ავტორს და თუ მკითხველს არ გააჩნია მოწიწება ავტორის მიერ დადგენილი ნორმებისადმი, მაშინ მას არც ინტერპრეტაციის ნორმა გააჩნია და მექანიკურად ახდენს *კრიტიკული ანარქიის* პროვოცირებას.

ჰირშის თეორიული ნააზრევი ორიენტირებულია ჰუსერლის, ჰაიდეგერისა და გადამერის მოძღვრებებზე, თუმცა მათ ინდივიდუალურ ათვისებას წარმოადგენს. ჰირშს აშინებს ჰაიდეგერისა და გადამერის მიერ შემოთავაზებული კონცეფცია „არსებითობის“ ისტორიული ხასიათის შესახებ, რაც, მისი აზრით, წარმოშობს უკიდურეს რელატივიზმს. უკიდურესი რელატივიზმისაგან თავის დასაღწევად ჰირში ჰუსერლის კონცეფციას უბრუნდება და, ჰუსერლის კვალდაკვალ, ამტკიცებს, რომ ტექსტის არსებითობა უცვლელია, ვინაიდან წარმოადგენს ინდივიდუალური ავტორის ინტენციონალურ აქტს დროის კონკრეტულ მომენტში.

პოლ რიკიორი სწორედ ის კრიტიკოსია, რომელმაც თავის თეორიულ ნააზრევში წარმატებულად მოახდინა ესენციალისტური ფენომენოლოგიისა და ჰერმენევტიკული მეთოდოლოგიის შერწყმა და გამდიდრება. შესანიშნავ ნარკვევში „მეტაფორა და ჰერმენევტიკის ძირითადი პრობლემა“ (1974 წ.) რიკიორმა ნათლად წარმოაჩინა კრიტიკული აზრის განვითარების პროექცია ორდინარული ლინგვისტური ხასიათის დისკუსიიდან ვიდრე ფართოდ გაბმაურებულ *ნების პოეტიკამდე*.

ეყრდნობა რა ჩვეულ დიალექტიკურ მეთოდს, რიკიორი ერთმანეთის უპირისპირებს განმარტებასა და ინტერპრეტაციას, ნაშრომსა და სიტყვას, შეგრძნებასა და შენიშვნას, მთლიან ტექსტსა და კონკრეტულ მეტაფორას, რათა, მეტაფორის არისტოტელესეული კონცეფციის პარალელურად, წარმოაჩინოს მისი გააზრების ფენომენოლოგიურ-ჰერმენევტიკული ასპექტებიც. რიკიორის მიზანია, დაასაბუთოს, რომ მეტაფორის მართებული გააზრება ტექსტის მართებული გააზრების წინაპირობაა და, პირიქით, ტექსტის სწორი ინტერპრეტაცია ნათელს ჰფენს ტექსტში არსებულ მეტაფორულ მოდელებს. მიჯნავს რა „განმარტებისა“ და „ინტერპრეტაციის“ ცნებებს, რიკიორი აღნიშნავს, რომ „განმარტება“ ცხადყოფს ტექსტისმიერ ინფორმაციას, ხოლო „ინტერპრეტაცია“ აღნიშნავს ტექსტზე კრიტიკოსის რეაქციის სიღრმეს. შესაბამისად, „შეგრძნება“ ტექსტის ობიექტურ თვისებად მიიჩნევა, „შენიშვნა“ კი წარმოაჩენს კრიტიკოსის ცოდნის პერსპექტივას, მის ინტენციონალობას, რომელიც განსაზღვრავს რეაქციას. გამომდინარე აქედან, მეტაფორა განიხილება არა როგორც მხოლოდ „გრძნობადი“ ოპერაცია, არამედ როგორც სინთეზური კონსტრუქცია, „სემანტიკური მოვლენა“, რომელსაც გამოარჩევს არა იმდენად ლინგვისტური სტატუსი, რამდენადაც – ავტორის მიერ პროვოცირებული უნიკალური კონტექსტუალური ღირებულება. კრიტიკოსისაგან მეტაფორის მართებული შემეცნება იწვევს ტექსტის სტრუქტურის მართებულ შეფასებას. მაგრამ, პროცესი უკუქცევადია: ტექსტის ინტერპრეტაცია, თავის მხრივ, ნათელს ჰფენს მეტაფორული მოდელების არსებითობას. რიკიორი უარყოფს ინტერპრეტაციის ტრადიციულ ფორმებს და წარმოადგენს ინტერპრეტაციის ახალ ფორმას, რომელიც დასაშვებს ხდის ძველის გაბნინას ტექსტში კოდირებული ექსისტენციალური შესაძლებლობების მიმართ. ტექსტის ამგვარი ინტერპრეტაციის პროცესი ტექსტი ერთვად ტრანსფორმირდება (გარდაიქმნება) მეტაფორის ინტერპრეტაციის პროცესში. თავის ნოვაციას რიკიორი აკავშირებს მეტაფორის არისტოტელესეულ კონცეფციასთან. არისტოტელეს „პოეტიკის“ თანახმად, მეტაფორა როგორც სტილის ელემენტი, გაიაზრება მხო-

ლოდ ტრაგედიის როგორც პარადიგმატული ლიტერატურული ჟანრის სიუჟეტთან მიმართებაში და მკვიდრდება „მიმეზისის“ საშუალებით. რიკიორი მიიჩნევს, რომ ანტიკური „მიმეზისის“ ცნება თანამედროვე ფენომენოლოგიის „სამყაროს აღმოჩენის“ ცნების ეკვივალენტურია, შესაბამისად, მეტაფორის ფუნქცია მჭიდროდ უკავშირდება პოეზიის როგორც რეალობის შემოქმედებითი იმიტაციის ფუნქციას. მეტაფორა ჩვეულებრივ, სასაუბრო ენას წარმოსახვის ახალ-ახალ ლანდშაფტებად გარდაქმნის, წარმოსახვის ახალი ენობრივი სტრუქტურების მიღმა კი „ნების პოეტიკა“ აღმოცენდება.

ჰერმენევტიკულმა მეთოდმა უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა მე-20 საუკუნის ჰუმანიტარულ და, ცხადია, ლიტერატურათმცოდნეობით აზროვნებაზე. „ჰერმენევტიკულ ინტერპრეტაციაში მთავარი არაა მხოლოდ ლიტერატურული ტექსტის რეკონსტრუქცია, არც – ლიტერატურული ნაწარმოების კონტექსტისა და ჩვენი ისტორიული კონტექსტის თანამიმდევრული ურთიერთგათანაბრება. ინტერპრეტაციის მიზანია მკითხველის განსწავლულობის არის გაფართოება და მის მიერ საკუთარი თავის უკეთესად შეცნობა“ (ჰერმენევტიკა 2000: 201). ტექსტის კვლევის ჰერმენევტიკულმა მეთოდოლოგიამ მოიცვა ტექსტის ხილული და დაფარული შრეები და ღრმა, გლობალურ კონტექსტში გაიაზრა იგი.

დამოწმებანი:

პალმერი 1980: Palmer R. E. *The Liminality of Hermes and the Meaning of Hermeneutics* // Proceedings of the Heraclitean Society. A Quarterly Report of Philosophy and Criticism of the Arts and Sciences. vol.5. –Michigan: 1980.

ჰერმენევტიკა 2000: *ჰერმენევტიკა, თანამედროვე საზღვარგარეთული ლიტერატურისმცოდნეობა* (თარგმ. თ. ლომიძისა) // სჯანი, №1. თბ., 2000.

ირმა რატიანი

ამერიკული „ახალი კრიტიკა“

პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში, ინგლისში ჩამოყალიბდა და განვითარდა „ნეოკრიტიკის“ სახელით ცნობილი ახალი ლიტერატურულ-თეორიული სკოლა. იგი დაუპირისპირდა მე-19 საუკუნის მიწურულს ფორმირებულ იმ ძირითად მეთოდოლოგიურ მიმართულებებს, რომლებიც პრეტენზიას აცხადებდნენ ლიტერატურული ტექსტის კრიტიკულ ათვისებაზე და, თავის მხრივ, სცადა ახალი კრიტერიუმების დადგენა. ნეოკრიტიკულმა მეთოდმა არა მხოლოდ ჩამოაყალიბა და დაამკვიდრა ლიტერატურათმცოდნეობითი აზროვნების ნოვატორული სტილი, არამედ ბევრად განსაზღვრა მე-20 საუკუნის ლიტერატურის თეორიის სპეციფიკა. ნეოკრიტიკის უშუალო გამოვლინებად იქცა პრაქტიკული კრიტიკის მეთოდი და ამერიკული „ახალი კრიტიკა“, რომლებმაც საეტაპო როლი შეასრულეს ლიტერატურის თეორიის განვითარების ისტორიაში.

ტომას სტერნზ ელიოტი და ინგლისური ლიტერატურის ნოვატორული კვლევა

სამართლიანად შენიშნავს ე. ცურგანოვა: „ნეოკრიტიკული მოძრაობა, ფართო გაგებით, წარმოადგენდა მძაფრ რეაქციას მე-19 საუკუნის მიწურულისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის ლიბერალური ვიქტორიანული ლიტერატურათმცოდნეობის კრიზისზე“ (ცურგანოვა 1977: 13). კრიზისის უმთავრესი გამოხატულება იყო ტრადიციული მეთოდებით ლიტერატურული ნაწარმოების ანალიზი, რომლის ინტერესის საგანს უფრო მეტად წარმოადგენდა ავტორი და ისტორიულ-სოციალური კონტექსტი, ვიდრე უშუალოდ ტექსტი. მიუხედავად ვიქტორიანული ლიტერატურათმცოდნეობის ლიდერის მ. არნოლდის მცდელობისა, წარმოედგინა პოეზია (ლიტერატურა) ცხოვრებისეული რეალიების უპირველესი ინტერპრეტატორის რანგში, ინგლისური ლიტერატურის კრიტიკული ათვისების დონე არც მასშტაბური იყო და არც სრულფასოვანი. კრიზისი თანდათან ღრმავდებოდა და მწვავდებო-

და. შექმნილ ვითარებაში გადამწყვეტი სიტყვა ახალგაზრდა ამერიკელ პოეტს ტ. ს. ელიოტს ერგო.

ელიოტი I მსოფლიო ომის დაწყებამდე გაემგზავრა აშშ-დან ინგლისში და აქტიურად ჩაერთო ბრიტანეთის მთავრობის მიერ შემუშავებულ გეგმაში, რომლის თანახმადაც, ინგლისური ლიტერატურის კვალიფიციური შესწავლა სახელმწიფოს საგანმანათლებლო პროგრამის ნაწილად უნდა ქცეულიყო. რამ გამოიწვია ხელისუფლების ესოდენ სერიოზული დაინტერესება ლიტერატურის პრობლემებით? ჰ. ბერტენსი მიუთითებს: „პირველ ყოვლისა, უნდა გავითვალისწინოთ ის ემოციური შოკი და საყოველთაო იმედგაცრუება, რაც I მსოფლიო ომმა მოუტანა ევროპას. ამას დაუმატეთ პოლიტიკური აღრეულობა და ლტოლვილთა დიდი ნაკადი, რაც სერიოზული საფრთხის სახით დაემუქრა ინგლისს. ამ ფონზე ინგლისური ლიტერატურის ჯეროვანი შესწავლა შემადუღაბებელ ფუნქციას ასრულებდა: იგი ცდილობდა ინგლისური ენისა და კულტურის არმცოდნე ემიგრანტების გამთლიანებას საერთო ლიტერატურული და კულტურული დროშის ქვეშ“ (ბერტენსი 2001: 10-11). პატრიოტული სულისკვეთებით მოტივირებულმა კულტურული ინტეგრაციის იდეამ მიზანს მიაღწია: ინგლისში განვითარება იწყო ლიტერატურული ტექსტის ანალიზის ნოვატორულმა მეთოდოლოგიამ — ნეოკრიტიკამ. იგი ჩამოყალიბებისთანავე ეროვნულ იდეოლოგიურ დასაყრდენად იქცა ინტელიგენციის გარკვეული წრეებისათვის, რომლებიც ლიტერატურული ტექსტისაგან მოითხოვდნენ გაცილებით მეტს, ვიდრე მათი თანამედროვე ფილოლოგიური კონცეფციები.

ინგლისურ-ამერიკული ნეოკრიტიკული სკოლის ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა ტ. ს. ელიოტმა შეძლო ურთულესი თეორიული პროექტის განხორციელება: ჩამოაყალიბა ლიტერატურული ტექსტის შეფასების ახალი კრიტერიუმები, ე.წ. კანონები, რომლებსაც მეტ-ნაკლები წარმატებით აკმაყოფილებდნენ ლიტერატურული ტექსტები და, გამომდინარე აქედან, მეტ-ნაკლებად შეესაბამებოდნენ „უმაღლესი რანგის ლიტერატურის“ ელიოტისეულ ნორმებს. სრულიად ბუნებრივია, რომ ნოვატორი კრიტიკოსის უპირველეს ამოცანას *ტრადიციის* ცნებისადმი საკუთარი დამოკიდებულების შემუშავება წარმოადგენდა.

დ. ურნოვის შენიშვნით, ტრადიციის ცნებისა და მისდამი მიმართების ელიოტისეულ პოზიციაზე მნიშვნელოვანი ზეგავლენა იქონია რემი დე გურმონის საეტაპო წერილმა „ტრადიცია და სხვა საგნები“, რომელიც პრობლემის ახლებურად დასმისა და ანალიზის საინტერესო

სურათს იძლეოდა. „ტრადიციას, — წერდა რემი დე გურმონი, — ნებისმიერ ადგილას აღმოვაჩენ. ყველაფერი, რაც წარსულშია, შეიძლება იქცეს ტრადიციის შემადგენელ ნაწილად. რატომ ის და არა ეს? რატომ ბოსიუეს ხელოვნური მისტიციზმი და არა ვოლტერის ბუნებრივი ირონია? ასეთ შემთხვევაში ტრადიცია არჩევანია და არა — ფაქტი. თუ ტრადიციას განვიხილავთ როგორც ფაქტს, ის წინააღმდეგობრივი ტენდენციების სიმრავლედ გადაიქცევა“ (ურნოვი 1982: 65). ამგვარი, გარკვეულწილად, არაქრონოლოგიური, მიმართება ტრადიციასთან, გარდასული ლიტერატურული პროცესების ერთ მთლიანობაში გააზრებისა და „თავისუფალი არჩევანის“ შესაძლებლობას იძლეოდა. ის არამარტო გასაგები და მისაღები იყო ელიოტისთვის, არამედ კონცეპტუალურად უმაგრებდა ზურგს მისი თეორიული მოძღვრების ძირითადი პოსტულატების — *ანტიისტორიზმისა* და *დეპერსონალიზმის* — დამკვიდრებას სალიტერატურო კრიტიკაში. ელიოტმა მასშტაბურობა შესძინა რემი დე გურმონის მოსაზრებას: გაემიჯნა რა „ტრადიციის“ როგორც თაობათა მაკავშირებელი და ქრონოლოგიურად მოწესრიგებული გარდამავალობის გაგებას, მან უპირატესობა მიანიჭა „არჩევითად განმაახლებელი“ ტრადიციის იდეას, ანუ ერთიან ყალიბში მოაქცია ლიტერატურის განვითარების ხანგრძლივი ისტორია, მისი წარსული და აწმყო. ელიოტმა თანაბარ სიბრტყეზე, სინქრონულ ჭრილში განათავსა ტრადიცია და თანამედროვეობა და მათი სინთეზი განიხილა როგორც შემოქმედებითი ინტეგრაციისათვის ღირებული ფართო ასპარეზი. ასეთ შემთხვევაში ტრადიცია წარმოადგენდა ღია კონსტრუქციას, აქტიურ სივრცეს, რომლის დაუფლებაც ინდივიდუალური არჩევანის პრეროგატივა გახლდათ. ამგვარ დამოკიდებულებას ტრადიციისადმი ელიოტი უწოდებდა *ისტორიის გრძნობას*, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში — „ისტორიზმს“. განსხვავებით მკაცრად ქრონოლოგიზებული „ისტორიზმისგან“, „ისტორიის გრძნობა“ გულისხმობდა ტრადიციულისა და თანამედროვეს, ძველისა და ახლის, გუშინდელისა და დღევანდელის თანასწორუფლებიან ურთიერთობას. „ისტორიის გრძნობა, — აღნიშნავდა ელიოტი, — გულისხმობს არა მხოლოდ ჩავლილი წარსულის, არამედ თანამედროვეობის აღქმას, ისტორიის გრძნობა უბიძგებს პოეტს, წეროს არა მხოლოდ მისი სისხლისმიერი თაობის იდეებით, არამედ იმის შეგრძნებით, რომ თითქოს, ჰომეროსიდან მოყოლებული დღემდე, მთელი ევროპული ლიტერატურა და, ამ პარამეტრებით, მისი მშობლიური ლიტერატურაც, თანადროულ წესრიგს ქმნის“ (ურნოვი 1982: 83). ამ თვალსაზრისით, პოეტს როგორც თა-

ვისთავად არსებულ ინდივიდს არ ენიჭება მნიშვნელობა, მნიშვნელოვანია საერთო ლიტერატურული პროცესი, ზოგადი *პროპორციები და ფასეულობანი*, რომლებთან მიმართებაშიც იქმნება „ხელოვნების ახალი ნაწარმოები“ და, შესაბამისად, *ახალი წესრიგი*. ელიოტისეული „ახალი წესრიგი“ არის მუდმივად ქმნადი მთელი, რომელიც ინარჩუნებს საჭირო ბალანსს ტრადიციასა და თანამედროვეობას შორის. „აუცილებელია, – აღნიშნავდა ელიოტი, – რომ პოეტი მუდმივად განვითარებდეს და ავითარებდეს წარსულის შემეცნებას და ავითარებდეს მას მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე. არსი მდგომარეობს იმაში, რომ პოეტი მუდმივად ემიჯნება თავის თავს, ისეთს, როგორიც ის არის დროის მოცემულ მომენტში. ეს გამიჯვნა უფრო მნიშვნელოვანია საქმის სასარგებლოდ ხორციელდება. ხელოვანის გზა მუდმივი მსხვერპლშეწირვა, ინდივიდუალობის მუდმივი უარყოფაა“ (ელიოტი 1987: 172).

ელიოტის მთავარ სამიზნეს ლიბერალური ვიქტორიანული ლიტერატურათმოდნეობის, კერძოდ კი მისი ლიდერის, მ. არნოლდისაგან მემკვიდრეობით მიღებული პერსონალიზმის თეორია წარმოადგენდა. ლიტერატურა და პოეზია ელიოტის თეორიაში მოკლებული იყო „ემოციონირების“ გაგებას და ზაზგასმულად იმპერსონალურ მოვლენად აღიქმებოდა, შესაბამისად, პოეზია, ჟანრი, რომელიც ელიოტს განსაკუთრებით აინტერესებდა, მის თეორიულ სისტემაში არაპერსონალიზმის ნიშნით ხასიათდებოდა. გახმაურებულ წერილში „ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი“ (1919 წ.), ელიოტი მიუთითებს: „პოეტი არ არის პერსონა, ის სპეციფიკური მედიუმია“ (ელიოტი 1987: 174). ელიოტის მიზანს ამ შემთხვევაში მკითხველის, ანუ რეციპიენტის, გრძნობადების ობიექტის შეცვლა წარმოადგენს, მკითხველის კონცენტრირებული მზერის გადატანა თუმცა არსებითი, მაგრამ მეორეხარისხოვანი პლანიდან წინა პლანზე. „მეორეხარისხოვან“ მოვლენად ელიოტი პოეტის პერსონალურ და სოციალურ განპირობებულობას მიიჩნევს, „პირველხარისხოვნად“ კი – თავისთავად პოეზიას. პრობლემას, ელიოტის აზრით, ამ ორი ონტოლოგიურად განსხვავებული რაკურსის პერსპექტივა ქმნის: პერსონალიზმის, ანუ ინდივიდუალური ემოციონალის ნაკადის აქცენტირებას მკითხველის ყურადღება ავტომატურად გადაჰყავს პოეტის პირად და ცხოვრებისეულ რეალიებზე, ჩრდილში ტოვებს თავად პოეზიის ნიმუში. ლოგიკურად იბადება კითხვა: რა მიზანს ემსახურება ელიოტის სწრაფვა ლიტერატურული და, შესაბამისად, ემოციური დეპერსონალიზაციისაკენ? ელიოტი, ცხადია, არ უარყოფს

ვერც უარყოფს პოეტის შეგრძნებებისა და განცდების გამოვლინების აუცილებლობას მხატვრულ ნაწარმოებში, მაგრამ უარყოფს მის პრიორიტეტულობას ლიტერატურული ტექსტის ესთეტიკური ღირებულების განსაზღვრის პროცესში. ავტობიოგრაფიული ხასიათის მგრძნობელობა, ელიოტის აზრით, ვიწრო უტილიტარულ (პრაქტიკულ) ჩარჩოში ათავსებს პოეზიის ნიმუშს, აცლის მას ჭეშმარიტ სიღრმეს, ავიწროებს გაქანების მასშტაბს. პირადი ემოცია, თუკი პოეტი საჭიროდ მიიჩნევს მის გამოხატვას, განზოგადებული ფორმით უნდა განხორციელდეს ნაწარმოებში, ანუ პირადმა უნდა შეიძინოს გლობალური მნიშვნელობა და შეასრულოს ე. წ. *ობიექტური კორელატის* როლი. „პოეტი სრულიადაც არ არის საინტერესო თავისი სუბიექტური ემოციებით, – ამტკიცებს ელიოტი, – ემოციებით, რომლებსაც მის ცხოვრებაში მომხდარი კონკრეტული მოვლენები იწვევს. პოეტის პირადი ემოციები შეიძლება გულუბრყვილო, პრიმიტიული და უსახური იყოს. სამაგიეროდ, შთამბეჭდავია მის შემოქმედებაში გამოვლენილი უაღრესად რთული ემოციური განცდები“ (ელიოტი 1987: 173).

ყოველივე ზემოთ თქმული საშუალებას გვაძლევს, დავასკვნათ, რომ ელიოტის დეპერსონალისტური თეორია წარმოადგენს ლიტერატურული ტექსტის მეცნიერულ ანალიზზე დაფუძნების მცდელობას. ამ მცდელობის სერიოზულ არგუმენტებად მივიჩნევთ: ა) ელიოტის მტკიცებას პოეტის „მედიუმური“ და არა „პიროვნული“ არსებითობის შესახებ. ამ შემთხვევაში პოეტის პირადი ემოციური სამყარო მეორეხარისხოვან ფუნქციას ასრულებს და წინა პლანს უთმობს შემოქმედებითი ობიექტურობის პრინციპს, რომლის წიაღშიც აღინიშნება მოსალოდნელი ლოგიკური წესრიგის რღვევა: ხშირად პოეტის უზარმაზარი პირადი ემოციური ველი უკვალოდ უჩინარდება, ხოლო უმნიშვნელო ფაქტი გლობალურ მასშტაბს იძენს; ბ) ელიოტის ნოვატორულ მეთოდს, დაასაბუთოს თავისი ლიტერატურათმცოდნეობითი შეხედულებების სანდოობა მეცნიერული ექსპერიმენტების მაგალითზე, ანუ ხაზი გაუსვას ლიტერატურის როგორც დეპერსონალიზებული „ობიექტური კორელატის“ ანალოგიას მეცნიერებასთან.

ამრიგად, ლიტერატურული ნაწარმოების შეფასების უმაღლეს კრიტერიუმს ელიოტის თეორიულ სისტემაში ემოციისა და ინტელექტის ინტეგრაცია (გაერთიანება) წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით, ელიოტისათვის თითქმის მიუღებელია *უმაღლესი სინთეზის*, ანუ *შემოქმედებითი მთლიანობის* ის რღვევა, რომელიც, მისი აზრით,

მე-17 საუკუნის მიწურულიდან უკურნებელი სენივით მოედო ინგლისურ პოეზიას. თუ რენესანსისა და გვიანი რენესანსის ეპოქის პოეტები მოწადინებით ინარჩუნებდნენ ინტელექტუალურ და ემოციურ ბალანსს, თვლის ელიოტი, მე-17 საუკუნიდან მოყოლებული, ეს კეთილი წონასწორობა რღვევის გზას ადგება: მე-17 საუკუნეში, კლასიციზმის ეპოქაში, სასწორი რაციონალიზმის მხარეს იხრება, მე-18 მე-19 საუკუნეებში, სენტიმენტალიზმისა და რომანტიზმის ეპოქებში კი – იმპულსური ემოციურობის მხარეს. ორივე შემთხვევაში, ელიოტის აზრით, დაზარალებულ მხარეს პოეზია წარმოადგენს: რაციონალიზმი „სტერილური პრაგმატიზმით“ მსჭვალავს მას, ემოციურობა კი – „ირონიული მელანქოლიზმით“. გამომდინარე აქედან, საკუთარი მეთოდოლოგიის, მოგვიანებით, ნეოკრიტიკულ მეთოდოლოგიად წოდებული სისტემის, უმთავრეს ამოცანად ელიოტი მიიჩნევს ამ „სინთეზური მთლიანობის“ რღვევის სინდრომის დაძლევას, ანუ ლტოლვას ინტელექტისა და ემოციის კვლავ გამთლიანებისაკენ ერთიანი პოეტური მოდელის ფარგლებში.

„მსოფლშეგრძნებითი მთლიანობის“ აღდგენა ელიოტისა და მისი თანამედროვე კრიტიკოსის პოეტიკის ძირითად პრინციპად, ქვაკუთხედად, არსებით ნორმად იქცა. ჟურნალების „ეგოისტი“ (Egoist), „მცირე მიმოხილვა“ (Little Review) და „ციფერბლატი“ (Dial) გარშემო შემოკრებილ კრიტიკოსთა ჯგუფს, ელიოტი და ეზრა უნდა დაბრუნებოდა დანტეს ტრადიციებს და კვლავაც ეპოქაში, რომელსაც განუდგა და, შედეგად, სრულ სტრუქტურულ ქაოსში ჩაიძირა.

„ქაოსი“ – „კოსმოსი“, ეს დაპირისპირება სპეციფიკურ დატვირთვას იძენს ელიოტის სისტემაში: „კოსმოსი“ დაუნაწევრებელ „მსოფლშეგრძნებითი მთლიანობის“ სინონიმია, „ქაოსი“ კი – დანაწევრებულისა. ქაოსი, თვლის ელიოტი, პოეზიის ლოგიკური ხვედრია, ამ აწეწილი ლიტერატურული სისტემის განაჩენი, რომელიც არ ემორჩილება ელემენტარულ სტანდარტებს. ქაოსის გამომწვევ მიზეზად თამამად ასახელებს, ერთი მხრივ, საზოგადოების რელიგიურ და ობრივ გულგრილობას, მეორე მხრივ – „სამყაროს გლობალური ხედვის“ რღვევას. შექმნილი ვითარებიდან ელიოტისა და მისი მოაზრეებისათვის მხოლოდ ერთი გამოსავალი არსებობს: ინტელექტუალური და ემოციური წონასწორობის აღდგენა მოწესრიგებული

ხედვის საშუალებით. გამომდინარე აქედან, გასაგები და მისაელიოტის სერიოზული დაინტერესება პოეტური ტექნიკითა და ტექსტის ფორმალური ასპექტებით. ტექსტის *ანალიტიკური კითხვა*, რომელსაც დაბეჯითებით მოუწოდებდა ელიოტი თავის თანამედროვე კრიტიკოსებს, გულისხმობდა ტექსტის ღირებული მხატვრული ხედვის დაღგენას, ანუ მის არსებით კანონზომიერებათა წარმოჩენასა და კომპლექსურ დამუშავებას. ამ თეორიის თანახმად, ლიტერატურული ტექსტი განიხილებოდა როგორც *ავტონომიური ლიტერატურული ობიექტი*, ე.წ. „ანალიტიკური კითხვისათვის“ საჭირო მასალა.

ნეოკრიტიკული მეთოდი – რევოლუცია ინგლისურ ლიტერატურმცოდნეობაში

მიუხედავად იმისა, რომ ელიოტის თვალსაჩინო ფიგურამ უდიდესი წვლილი შეასრულა ნეოკრიტიკული თეორიული სკოლის ძირითადი პრინციპების ფორმირების საქმეში, მისი ნააზრევი ერთხმად აღიქმება როგორც ნეოკრიტიკის ფილოსოფიური, მსოფლმხედველობრივი საფუძვლის დაფიქსირება. პრობლემის ლიტერატურათმცოდნეობითი ანუ ტექნიკური ასპექტი ოდნავ მოგვიანებით ხორციელდება და უკავშირდება ა. რიჩარდსისა და ფ. ლივისის სახელებს. როგორც ერთი, ისე მეორე კრიტიკოსი თანამიმდევრულად ნერგავს ინგლისურ ლიტერატურმცოდნეობაში ელიოტის მიერ ჩამოყალიბებულ მეთოდოლოგიურ პრინციპებს, მხოლოდ ა. რიჩარდსის თეორიულ ნააზრევში ტექსტის შეხედულებები პრაქტიკულ კრიტიკად (Practical Criticism) ტექსტის, ლივისის თეორიაში კი ტექსტის ფეტიშიზმის სახეს

ურნოვი მიუთითებს: „70-იან წლებში, როდესაც „ტაიმსის“ ლიტერატურულმა დანართმა რიჩარდსის მოღვაწეობა შეაფასა და მას გენიოსი მიუძღვნა, არაერთხელ გაჟღერდა სიტყვა „ამათერიზტობა. მართლაც, როგორც აქ იყო აღნიშნული, „სალიტერატურო კრიტიკის პრინციპების“ ავტორი თავად არასოდეს დაკავებულა კრიტიკით. ის ერთ-ერთი იმ მოსულთაგანი გახლდათ, რომლებიც სხვა სფეროებიდან შემოიჭრნენ ლიტერატურის თეორიაში და ტექსტის, ესწავლებინათ ლიტერატურის წვდომის უნარი“ (ურნოვი 1982: 109). ჭეშმარიტად: რიჩარდსის არც პირველი და არც მეორე (შესაბამისად, „სალიტერატურო კრიტიკის პრინციპები“ და

„პრაქტიკული კრიტიკა“) არ წარმოადგენდა მწყობრ და თანმიმდევრულ ლიტერატურულ-კრიტიკულ ნაშრომს, რომელიც მაკორექტირებელ როლს შეასრულებდა მე-20 საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობაში. მეორე მხრივ, ა. რიჩარდსის ნაშრომებს მკვეთრად გამოხატული მეთოდი გამოარჩევდა და ეს მეთოდი შეიძლება შეფასდეს როგორც სემანტიკური და ტექსტუალურ-ანალიტიკური კრიტიკა. მისი ძირითადი პრინციპებია:

ა) ორიენტაცია კონკრეტულ ტექსტზე;

ბ) ორიენტაცია ტექსტის ენობრივ სტრუქტურაზე;

გ) ორიენტაცია მკითხველისეულ კონტექსტზე.

მაქსიმალურად ტექსტზე ორიენტირებული პოზიცია მკვლევარმა პრაქტიკული კრიტიკის სახეს იძენდა და კითხვის პროცესს მისტაბური ინტელექტუალური დისკუსიის ყალიბში ათავსებდა.

რიჩარდსი, მსგავსად ელიოტისა, ამტკიცებდა, რომ პოეზიის ადგილის ამოცანას დაკარგული „მსოფლშეგრძნებითი მთლიანობის“ აღდგენა წარმოადგენდა. ამის მისაღწევად კი, მისი აზრით, საჭირო იყო თანამედროვე ფსიქოლოგიისა და სემანტიკის მიღწევების დანერგვა ლიტერატურათმცოდნეობაში. რაც უფრო ღრმა ფსიქოლოგიურ იმპულსებს იწვევს ნაწარმოები, მიიჩნევდა რიჩარდსი, მით მეტია მისი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულება. მაგრამ, როგორ მიაღწიოს ავტორმა ფსიქოლოგიური იმპულსების დრამატიზებას? მხოლოდ სწორად მორგებული სიტყვის მეშვეობით, ამტკიცებდა რიჩარდსი და თითოეულ სიტყვას აფასებდა ნაწარმოების ზოგად კონტექსტში, ანუ ინტერდაკონტექსტუალური მიმართებების წიაღში მისი ფუნქციის მიხედვით. კონტექსტთა აქტიური ურთიერთობა რიჩარდსის სემანტიკური თეორიის საფუძველს შეადგენდა და მუდმივად განისაზღვრებოდა ორი კრიტერიუმით: მკითხველის მიერ ნაწარმოებში შეტანილი ინდივიდუალური კონტექსტებითა და ავტორის მიერ სიტყვების დონეზე კონტროლირებადი კონტექსტებით. რიჩარდსის კონტექსტუალური თეორია რამდენადმე ლატივისტურ ხასიათს ატარებდა: ამ თეორიის თანახმად, ყოველი მკითხველი ავტორისა და სხვა მკითხველებისაგან განსხვავებულ ორიგინალურ რაკურსში აღიქვამდა ნაწარმოებს. აღნიშნულ კონტექსტთა სინთეზი რიჩარდსისათვის „მთლიანობის“ აღდგენის უცილობელ წინაპირობას წარმოადგენდა. კონტექსტუალური მთლიანობა აღმატებოდა იზოლირებულ ელემენტთა მარტივ ჯამს და ქაოსის დაძლევის საუკეთესო გზა იყო.

ასევე, პრაქტიკული კრიტიკის ყურადღება კონცენტრირებული ტექსტზე და მხოლოდ ტექსტზე, მრავალჯერადი ანალიტიკური კითხვის პროცესზე, რაც, მეთოდის ფუძემდებლის, ა. რიჩარდსის აზრით, ყველა ტიპის წინააღმდეგობისა და აღრეულობის მოგვარების საშუალებას იძლეოდა. გამომდინარე აქედან, პრაქტიკული კრიტიკა სამართლიანად იქცა პოეტური ჰარმონიის შესაძლებლობისა და აუცილებლობის იდეის პოპულარიზატორად ინგლისურ და ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობაში.

ტექსტის „ანალიტიკური კითხვის“ რიჩარდსისეული კონცეფცია ფორმალისტური ტექსტუალური კონცეფციად ჩამოყალიბდა კემბრიჯის უნივერსიტეტის მეორე მეტრის, ფ. რ. ლივისის თეორიაში. ლივისის თეორიის ძირითად ცნებებს წარმოადგენდა „სიზუსტე“, „ირონია“, „სერიოზულობა“, „მკაცრი ანალიზი“. მაგრამ აქვე აუცილებელია ნეოკრიტიკული სკოლისათვის ნიშანდობლივი ტენდენციის, ტექსტის ავტორისაგან დამოუკიდებლობის კრიტიკულ ათვისებაში მდგომარეობდა: ლივისმა გადალახა ელიოტისა და რიჩარდსის მოწოდება ტექსტის მრავალმხრივ, კონცენტრირებული წაკითხვისაკენ, მაგრამ გაემიჯნა კონცეფციას „წაკითხვის“ პროცესის განსაზღვრების თვალსაზრისით ელიოტისა და რიჩარდსისაგან, „წაკითხვის“ ლივისისეული ვარიანტი გულისხმობდა ნაწარმოების მორალურ-ზნეობრივი ასპექტის მაქსიმალურ გათვალისწინებას. ამ თვალსაზრისით, ლივისის განსაკუთრებულ ნაშრომში „უდიდესი ტრადიცია“ (1948 წ.) ვერ ხედავდა ბევრი გენიალური ინგლისელი მწერალი (მაგ. ჩ. დიკენსი), ვინაიდან, წარმოჩინდა შედარებით „მოკრძალებულ“ ან, უბრალოდ, ნაკლებად დაუფასებელ ავტორთა ღირსებები. რატომ? „ზუსტად — ლივისისეული „ზნეობრიობის“ სპეციფიკური ტერმინის მორგების შედეგად“ — აღნიშნავს ამ ფაქტს დ. ურნოვი (ურნოვი 1982: 158), ჩვენ კი დავუმატებთ, რომ ლივისისათვის მნიშვნელობდა არა მარტო „შეფასების“, არამედ „შეფასების“ ნეოკრიტიკული ტენდენცია. მწერლის, თუნდაც დიკენსის „ადეკვატური“ შეფასება ლივისის გეგმაში არ შედიოდა: ის ყოველთვის უტოვებდა „ინტელექტუალურ პუბლიცისტს“ „გადაფასების“ ფუნქციას, რაც მრავალჯერადი, დაკვირვებული, კონცენტრირებული კითხვის შედეგად მიიღწეოდა (აკი, 1970 წელს, თავადვე „გადააფასა“ დიკენსის შემოქმედება წიგნში „დიკენსი-რომანისტი“).

ელიოტის, რიჩარდსისა და ლივისის თეორიებმა პროგრამის სახე მიიღო, პროგრამისა, რომელიც მეტ-ნაკლები პრიორიტეტულობით ასახულია ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ ფარგლებში.

1922 წელს, ჟურნალ „The Fugitive“-ის („ლტოლვილი“) ირგვლივ შემოკრებილ ლიტერატორთა ჯგუფის მოღვაწეობა თამამად შეიძლება შეფასდეს როგორც დასაწყისი „ახალი კრიტიკის“ მიმართულების გაფორმების პროცესისა.

ფუჯიტივისტებმა, ქ. ნეშვილის უნივერსიტეტში თავმოყრილი ლიტერატორებისა და კრიტიკოსების ერთმა ჯგუფმა, უდიდესი გავლენა იქონია ლიტერატურის თეორიის ამერიკული სკოლის გადაფასებისა და გარდაქმნის პროცესზე. ამ ჯგუფის აქტიური წევრები იყვნენ ჯონ ქროუ რენსომი, ალენ ტეიტი, რობერტ პენ უორენი, დონალდ დევიდსონი და ქლინთ ბრუქსი. ფუჯიტივისტთა ჯგუფის ფორმირება ბევრად განაპირობა ინგლისური ლიტერატურათმცოდნეობის რევოლუციურმა აღმავლობამ და ამ აღმავლობის სერიოზულმა გახმიანებამ 20-იანი წლების ამერიკის სალიტერატურო სივრცეში. 1912-1915 წლებში ამერიკის ჩრდილოეთის წიგნის ბაზარზე გამოჩნდა სერიოზული პოეტების წიგნები, დაიწყო მთელი რიგი საინტერესო პოეტური და პუბლიცისტური კრებულების გამოცემა. პროვინციული ნეშვილი ერთ-ერთი პირველი გამოეხმაურა საერთო ლიტერატურულ მოწოდებებს, რაც აიხსნება ამ რეგიონის ეკონომიკური სიახლოვით ამერიკის ჩრდილოეთთან. ვანდერბილდის უნივერსიტეტის გარშემო დარაზმულმა ინტელიგენციის ჯგუფმა გადაწყვიტა სწრაფი რეაგირება მოეხდინა პატრიარქალური სამხრეთის რღვევის პროცესზე და დაეცვა საკუთარი ინტერესები. მათ ჩამოაყალიბეს სამოქმედო პროგრამა და დააარსეს პერიოდული გამოცემა – „The Fugitive“, როგორც მოქალაქეობრივი და ლიტერატურული პოზიციის გამოხატვის საუკეთესო საშუალება. ფუჯიტივისტთა მოღვაწეობა ემსახურებოდა ახალი ტიპის კრიტიკული აზროვნების დანერგვას ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში, თუმცა მათ საკმაოდ ანგარიშგასაწევი წინამორბედებიც ჰყავდათ.

პირველ სერიოზულ ავტორიტეტად ჯოელ სპინგარნი უნდა დასახელდეს. სპინგარნის შრომები თამამად შეიძლება ჩაითვალოს გარდამავალ ეტაპად ძველი და ახალი ტიპის ამერიკულ კრიტიკას შორის. სპინგარნი იყო პირველი ამერიკელი მკვლევარი, ვინაც წინა პლანზე გამოიტანა ტერმინი *ახალი კრიტიკა*. 1911 წელს ნიუ-იორკში დაბეჭდილმა სპინგარნის ლექციამ „ახალი კრიტიკა“ (The New Criticism) მრავალი ინფორმაციული და სტრუქტურული ცვლილება

შეიტანა ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობაში. ნაშრომის უდავო ღირსებად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ კრიტიკოსი:

ა) მიმოიხილავს მხატვრული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის ტრადიციულ და თანამედროვე მეთოდებს;

ბ) აანალიზებს ამ მეთოდების თეორიული დასაბუთების დონეს;

გ) ადგენს მათ მიმართებას ლიტერატურულ ნაწარმოებთან.

საგულისხმოა სპინგარნის დამოკიდებულება თავად „კრიტიკის“ ცნებასა და დანიშნულებასთან: „პოეტების მეტი ნაწილი, – წერს იგი, – ებრძვის ნებისმიერი ტიპის კრიტიკას. ეს გამოწვეულია მათი გაზვიადებული პატივმოყვარეობით: პოეტები თავიანთ თხზულებებს გაუკრიტიკებელ შედევრებად მიიჩნევენ... ისინი ცდებიან, ვინაიდან პოეტები და კრიტიკოსები ერთ საქმეს ემსახურებიან და უერთმანეთოდ ვერ იარსებებენ“ (სპინგარნი 1917: 3-4).

„კრიტიკა“ სპინგარნისათვის ლიტერატურის თეორიული დასაბუთებაა, თავად ლიტერატურა კი – „რაღაცის“ „გამოხატულება“. ეს „რაღაც“ შეიძლება იყოს სხვადასხვა „რამ“ – კრიტიკოსის აზრების, სუბიექტური განცდების, ხშირად რეალობის არსის წარმოჩენა, ან პირიქით, კრიტიკოსის პირადი ემოციებისა და გამოცდილების კონდენსაცია, – მაგრამ ერთი რამ უცვლელია: ის „რაღაც“ მუდმივად არსებობს და ფუნქციონირებს ლიტერატურაში.

სრულიად ცხადია სპინგარნის მსოფლმხედველობრივი ნათესაობა ბ. კროჩეს ესთეტიკურ მოძღვრებასთან. სწორედ კროჩემ დააყენა პირველად თეორიულ აზროვნებაში „ხელოვნების როგორც ცნობიერების იმპულსების გამომსახველი“ ენერგიის პრობლემა. კროჩე მიიჩნევდა, რომ კრიტიკოსის მთავარი ფუნქცია წაკითხვის პროცესში მიღებული შთაბეჭდილების შინაგანი გადამუშავება და ადეკვატური თეორიული მოდელის შექმნაა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მხატვრული ნაწარმოები კროჩესათვის წარმოადგენს იმანენტურად არსებულ ავტონომიას, „ესთეტიკურ ფაქტს“, რომლის წიაღშიც ხორციელდება რეალობის, ანუ დაუმუშავებელი ემოციური ნაკადის გადამუშავება და გაფორმება. „გაფორმების“ პროცესი კროჩეს მოძღვრებაში მჭიდროდ უკავშირდება ინტუიციის ცნებას. სპინგარნი ეთანხმება მწერლის „მხატვრული შემოქმედებისა“ და კრიტიკოსის „ანალიტიკური შემოქმედების“ ურთიერთდამოკიდებულების კროჩესეულ ფორმულას, მაგრამ ვერ ავითარებს მას მასშტაბური ანალიზის მიმართულებით. სპინგარნის თეორია „ახალი კრიტიკის“ თეორიული კრედოს მხოლოდ ერთ ასპექტს მოიცავს – შემოქმედებით-ინტუიციურს – და მხედველობის

არის მიღმა რჩება მისი მეორე არსებითი ასპექტი – ლინგვისტური ფორმა. ამ თვალსაზრისით, მეტ სითამამეს იჩენს თ. ჰიუმი, რომლის თეორიაშიც ინტუიცია ლინგვისტურ ყალიბში თავსდება და არ მოიაზრება ენობრივი სტრუქტურის გარეშე. ე. ცურგანოვას მართებული შენიშვნით, ჰიუმი შეეცადა „გაეერთიანებინა ხელოვნების ნიმუშის როგორც წმინდა ცნობიერების ფენომენისა და როგორც კონკრეტული ენობრივი სტრუქტურის ცნებები“ (ცურგანოვა 1977: 20). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჰიუმმა სცადა კროჩესა და სპინჰარნის სუბიექტივისტური პოზიციის დაყვანა პრაქტიკული მეთოდიკის დონემდე. გამომდინარე აქედან, ჰიუმი უფრო მეტად უახლოვდება ტ. ელიოტის თეორიულ პოზიციას, ვიდრე სპინჰარნი.

ელიოტისეული პოეტი, რომელიც „მსოფლშეგრძნებითი მთლიანობის „აღდგენას ესწრაფვის, პირველ ყოვლისა, ახდენს საკუთარი ინტელექტუალური და ემოციური შრეების ინტეგრიგებას საგულდაგულოდ ორგანიზებულ ენობრივ სისტემაში. ენა, ამ შემთხვევაში, წარმოადგენს ინტელექტისა და ემოციის სიტყვიერ გამოხატულებას, ე. წ. *ობიექტურ კორელატს*, რომელიც პრაქტიკულ ფუნქციას სძენს „ასახვის პროცესს“. ელიოტი თვლის, რომ „ობიექტური კორელატის“ დადგენა განუხრელად ემსახურება შეგრძნებებისა და ემოციების პრაქტიკულად მოწესრიგების საქმეს. „ობიექტური კორელატი“ ელიოტისათვის არის მწერლის მიერ მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურის, მის სიმბოლოთა სისტემის იმგვარი ლინგვისტური რეალიზაცია, რომლის აღქმაც მყისვე იწვევს ავტორის მიერ ჩაფიქრებული ემოციის აღდგენას“ (ცურგანოვა 1977: 21), ანუ ცხადყოფს ავტორის ემოციურ მდგომარეობას ტექსტის კონკრეტული მონაკვეთის შექმნის პროცესში.

მსგავსი პოსტულატი საკმაოდ ზუსტი აღმოჩნდა ფუჯიტივისტთა მიერ გამოცემული ჟურნალის სათაური – „The Fugitive“–„ლტოლვილი“. ფუჯიტივისტები თანაბრად გაურბოდნენ როგორც ამერიკის სამხრეთის ძველ, ჩამორჩენილ ტრადიციებს, ისე თანამედროვე ბურჟუაზიული ცივილიზაციის გზაზე შემდგარი „ახალი ამერიკის“ ნორმებსა და წესებს. ჟურნალი ესკაპისტურ (Escape – გაქცევა) ხასიათს ატარებდა, ესკაპიზმის საუკეთესო გამოხატულება კი იყო ფუჯიტივისტთა ანტიისტორიზმი, ერთნაირი უნდობლობა წარსულის „იდეალებისა“ და თანამედროვე „სტანდარტების“ მიმართ. საგულისხმოა ის გარემობაც, რომ ჟურნალის არსებობის საკმაოდ მცირე ხნის მანძილზე (1922-1926 წწ.) სრულიად ცხადად გამოიკვეთა სკოლის დამფუძნებელთა პოზიციების სიჭრელე: მიუხედავად ერთიანი თეორიული პლაცდარმისა, ფუჯიტივისტები თამამად ამკვიდრებდნენ პოეტიკის ინდივიდუალურ პრინციპებს, რასაც 1926 წელს ჯგუფის დაშლა მოჰყვა შედეგად. მაგრამ ფუჯიტივისტთა კოლექტიური ფუნქციონირების შეწყვეტამ, ჩვენი აზრით, გამოიღო არა მარტო უარყოფითი შედეგი, ვგულისხმობთ ჯგუფის წევრთა პიროვნულ გათიშულობას, არამედ დადებითი როლიც შეასრულა ამერიკული ლიტერატურათმცოდნეობის ისტორიაში: ფუჯიტივისტები გაიფანტნენ მთელი ამერიკის (და არა მარტო ამერიკის, ევროპისაც) მასშტაბით და შეძლეს თავიანთი დოქტრინის გავრცელება ინგლისურ-ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში. ფუჯიტივისტური მოძრაობა სამართლიანად მიიჩნევა ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ განვითარების პირველ სერიოზულ ეტაპად.

ტერმინი „ახალი კრიტიკა“ ჯერ კიდევ სპინჰარნის ამავე სახელწოდების სალექციო კურსის პუბლიკაციის (1911 წ.) შემდგომ იხმარებოდა ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობით წრეებში, მაგრამ 1941 წელს ჯ. ქ. რენსომის მიერ გამოქვეყნებულმა წიგნმა „ახალი კრიტიკა“ საბოლოოდ დაამკვიდრა იგი არა მხოლოდ ინგლისურ-ამერიკული, არამედ მსოფლიო ლიტერატურათმცოდნეობის მასშტაბით.

ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ ძირითადი ტენდენციები

ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ გაფორმება 1941 წელს განხორციელდა, თუმცა ძირითადი თეორიული შრომები უფრო ადრე დაიწერა. ეს გახლდათ ჯ. ქ. რენსომის „სამყაროს სუბსტანცია“, ა. ტეიტის „რეაქციული ჩანაწერები“, ქ. ბრუქსისა და რ. პ. უორენის „პოეზიის გაგებისათვის“ და „პროზის გაგებისათვის“. გარდა ამისა, გამო-

დიოდა ძალზე სერიოზული და საყურადღებო ჟურნალები: „Southern Review“, „Kenyon Review“, „Sewanee Review“.

„ახალი კრიტიკის“ თეორიული სკოლის უმთავრესი პრობლემა იყო ლიტერატურული ტექსტის არსის განსაზღვრა და კვლევა, ანუ ტექსტის ანალიტიკური კითხვა და ინვარიანტული ინტერპრეტაცია მისი ფორმალური ასპექტების მაქსიმალური აქცენტირების ფონზე.

ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ არსებითი მახასიათებელი ელიოტის, რიჩარდსის, სპინგარნისა და ჰიუმის ნეოკრიტიკულ იდეათა გამთლიანება და გაღრმავება იყო. მსგავსად ზემოთ დასახელებული ავტორიტეტებისა, „ახალი კრიტიკის“ წარმომადგენლებიც მტკივნეულად აღიქვამდნენ თანამედროვე სამყაროში გამეფებულ ქაოსს, თვლიდნენ, რომ სამყარო ჩაბირული იყო თანამედროვე მეცნიერული პროგრესისა და კაპიტალისტური მერკანტილიზმის მორევში და თანდათან ემიჯნებოდა საუკეთესო ტრადიციებს, მათ შორის – პოეზიას. „ახალი კრიტიკა“ უყოყმანოდ დაუბრუნდა „სამყაროს ხსნის“ ნეოკრიტიკულ მოწოდებას.

„ახალი კრიტიკის“ მესვეურებს მიაჩნდათ, რომ სამყაროს „მთლიანობისა“ და „ჰარმონიის“ აღდგენის უტყუარ გზას პოეზიის გზა წარმოადგენდა. ისინი თვლიდნენ, რომ პოეზიას, მისი შინაგანად ორგანიზებული ფორმალური სტრუქტურით, შესწევდა ძალა, დაეძლია წინააღმდეგობანი და გამოემუშავებინა ღირებული ალტერნატივა. ცალკეულ, იზოლირებულ *ბანგრძლივობებად, პარადოქსებად* და *ამბივალენტობებად* დაყოფილი ტექსტი, „ახალი კრიტიკის“ თეორიული დოქტრინის თანახმად, დამაჯერებლად მთლიანდებოდა ერთ, მყარ სტრუქტურულ მოდელში, ანუ ქაოტურ მასას პოეზია (ლიტერატურა) მოწესრიგებულ სტრუქტურად გარდაქმნიდა. ჯ. ქ. რენსომი წერდა: „პოეტი თავის თხზულებაში უკვდავყოფს სამყაროს წესრიგს, რომელიც ყოველდღიურ ცხოვრებაში იძულების წესით ირღვევა. პოეტის ხოტბის ობიექტი რეალური, ინდივიდუალური და თვისებრივად განუსაზღვრელი რამ არის“ (რენსომი 1941: 34). „ეს მთლიანობა თვალნათლივ აზარალებს მეცნიერებასაც და საღ აზრსაც, – განაგრძობდა ქ. ბრუქსი, – იგი ადულაბებს სრულიად განსხვავებულ და წინააღმდეგობრივ მოვლენებს“ (ბრუქსი 1951: 625). ცხადია, რომ „ახალი კრიტიკის“ თეორეტიკოსები თვალნათლივ ამართლებდნენ ელიოტისა და რიჩარდსის თეორიულ პრინციპს – განესაზღვრათ პოეზია როგორც ცხოვრებისეული პერიპეტიების ამსახველი კომპლექსური მოდელი. ამასთან, იგრძნობოდა განსხვავებაც: თუ რიჩარდსის თეორიულ სისტემაში განსაკუთრებულ როლს ასრულებდა პოეტი, რომლის ემოციური და ენობრივი ენერგია, შესაბამისად, განსაზღვრავდა ტექსტის ემოციურ და ლინგვისტურ მოდელს, „ახალი კრიტიკის“ წარმომადგენლები დიდ ყურადღებას უთმობდნენ მკითხველის ფაქტორსაც. ტექსტის ანალიზის პროცესში მათთვის მნიშვნელობდა არა მხოლოდ პოეტი, არამედ მკითხველიც როგორც აღმქმელი. თვისებრივად, „ახალი კრიტიკა“ კონცენტრირებული იყო ტექსტის ფორმალურ ასპექტზე, ანუ ლიტერატურული ნაწარმოების მისეული გააზრება ფორმალისტურ ხასიათს ატარებდა. რამდენად ემთხვეოდა ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ ფორმალისტური მეთოდი ევროპული, კერძოდ, რუსული და ჩეხური ფორმალიზმის პრინციპებს? მხოლოდ ნაწილობრივ: განსხვავებით რუსი და ჩეხი ფორმალისტებისაგან, რომლებიც მხატვრული ტექსტის ფასეული ლიტერატურული მოდელის დადგენის საქმეში გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ სპეციფიკურ მხატვრულ და ენობრივ კონსტრუქციებს, „ახალი კრიტიკის“ მესვეურთა ფორმალისტური ინტერესი საკმაოდ ლიმიტირებული იყო: მათ მხოლოდ იმდენად აინტერესებდათ ფორმა, რამდენადაც ის განსაზღვრავდა ტექსტის მნიშვნელობას, ანუ *არსებითობას*.

მაგრამ „ახალი კრიტიკის“ ინტერესი ლიტერატურული ნაწარმოების „არსებითობის“ მიმართ არ ჩრდილავდა მის ინტერესს ტექსტის ლინგვისტური ასპექტებისადმი. ბრუქსი გარკვევით წერდა: „პოეტური ენა არის სპეციფიკური ენა, სადაც კონოტაციები (თანამდევი, დამატებითი მნიშვნელობები) ისეთსავე დიდ როლს ასრულებენ, როგორც დენოტაციები (ძირითადი მნიშვნელობები)“ (ბრუქსი 1951: 155). მეტიც, „ახალი კრიტიკის“ წარმომადგენელთა აზრით, ტექსტის მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებას ბევრად განსაზღვრავდა მოწესრიგებული ენობრივი სისტემა როგორც პოეტური ნების სრულყოფილი ნიმუში. გამომდინარე აქედან, „ახალი კრიტიკის“ მესვეურთათვის მიუღებელი იყო მხატვრული ნაწარმოების პერიფრაზირება მარტივ შინაარსობრივ-თემატურ კონტექსტში. ისინი საჭიროდ მიიჩნევდნენ ტექსტის კონცენტრირებულ, ანალიტიკურ წაკითხვას და მრავალმხრივ განსჯას. ამ აზრის აქცენტირების მიზნით, „ახალმა კრიტიკამ“ დაამკვიდრა ტერმინი – *ინტენციონალური ცთომილება*. „ინტენციონალური ცთომილება“ აღნიშნავდა იმ არევ-დარევას, შეუსაბამობას, რომელიც არსებობდა ავტორისეულ ინტენციასა (მიზანდასახულობასა) და ტექსტის ვიზუალურ ვერსიას შორის. უფრო მნიშვნელოვნად კრიტიკოსები ტექსტის ვიზუალურ-რეალურ ვერსიას მიიჩნევდნენ, ავტო-

რისეულ ინტენციას კი მეორეხარისხოვან მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. ამრიგად, ლიტერატურული ტექსტის ინტერპრეტაციის განმსაზღვრელ კრიტერიუმს „ახალი კრიტიკის“ იდეოლოგებისათვის წარმოადგენდა თავად ტექსტი და არა ავტორისეული კომენტარები. ეს, ცხადია, არ და ვერ აბათილებდა საყოველთაოდ მიღებულ აზრს ავტორის მაკონტროლებელი ფუნქციის შესახებ, მაგრამ სერიოზული კორექტივი (შესწორება) შეჰქონდა მასში: „ახალი კრიტიკა“ გამორიცხავდა ავტორის „დიქტატურას“ ტექსტში, ვინაიდან მიიჩნევდა, რომ წერის პროცესში შესაძლებელი და დასაშვებია ავტორისათვის მოულოდნელი წიაღსვლების „გაჟონვა“. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ავტორის კონტროლი ტექსტზე პირობით მოვლენად აღიქმებოდა. მეორე მხრივ, მკითხველის როლის გააქტიურებას დაუკავშირდა „ახალი კრიტიკის“ წიაღში შემუშავებული მეორე ტერმინი — *ემოციური ცთომილება*. მკითხველს, — ამტკიცებდნენ ტერმინის ავტორები უილიამ ქ. უიმსეტი და მონრო ბერდზლი — რომელიც მიდრეკილია ამგვარი ცთომილებისაკენ, ტექსტში არსებული რეალური ემოციური ნაკადი მუდმივად ერევა იმ ემოციურ დამოკიდებულებაში, რომელსაც თავად გამოიმუშავებს ტექსტის მიმართ. ემოცია ჩრდილავს რეალობას, მგრძნობელობა — ტექსტის მხატვრულ ღირსებას. სად არის გამოსავალი? მხოლოდ *კონცენტრირებულ კითხვაში*, მიიჩნევდნენ კრიტიკოსები, ვინაიდან ტექსტის ანალიტიკური, მრავალჯერადი (და არა ერთჯერადი) წაკითხვა უეჭველად იხსნის მკითხველს „ემოციური ცთომილებისგან“. ამ კონცეფციის თანახმად, ავტორისაგან მომდინარე ინტენციები და მკითხველისეული რეაქციები მეორე პლანზე ინაცვლებენ და ადგილს უთმობენ ლიტერატურული ტექსტის ტექნიკური და სტრატეგიული ასპექტების ანალიზს. ეფექტი პარადოქსულია: ტექსტის სისტემური კონტროლი ამთლიანებს ოპოზიციებს და აღწევს სასურველ კოჰერენტულობას (ურთიერთდაკავშირებულობას). „კარგი ლიტერატურა“, „ახალი კრიტიკის“ თეორეტიკოსთა რწმენით, კოჰერენტულია, რადგან კოჰერენტულობა უზრუნველყოფს ტექსტუალური პარადოქსების, არსებული და შესაძლებელი წინააღმდეგობების მთლიანობას. ავტორის როგორც ტექსტის მაკოორდინებელი ელემენტის ფუნქციის დამდაბლება ბევრი ლიტერატურათმცოდნისათვის მიუღებელ სიახლეს წარმოადგენდა, მაგრამ „ახალი კრიტიკის“ თეორიულ სისტემაში მას პრაქტიკული დატვირთვა ენიჭებოდა: იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ნაწარმოების ავტორის ვინაობა უცნობი იყო, კრიტიკოსს საშუალება ეძლეოდა, „კონცენტრირებული კითხვის“ მეშვეობით, მიუკერძოებლად და

ობიექტურად განეხილა ტექსტი. ლიტერატურული ტექსტის „კონცენტრირებული წაკითხვის“ მოდელი სპობს მიჯნებს, — ამტკიცებდნენ ამერიკელი კრიტიკოსები, — და გარდაქმნის მათ ზოგადად ადამიანისათვის მისაღებ კოჰერენტულ კონდიციად.

„კონცენტრირებული კითხვის“ პრინციპები ჩამოყალიბებულ იქნა ისეთ სერიოზულ ნაშრომებში, როგორიცაა ქ. ბრუქსისა და რ. პ.უორენის „პოეზიის გაგებისათვის“ და „პროზის გაგებისათვის“. ქ. ბრუქსი თვლიდა, რომ იდეალურად შეიძლება მივიჩნიოთ მხოლოდ ფორმალისტურად ორიენტირებული მკითხველი, რომელიც აძრნევს და ითვალისწინებს ტექსტის ხშირად დაფარულ ნიუანსებს.

„ახალი კრიტიკა“ სრულიად ახალი ტიპის პროფესიონალიზმის ფლაგმანად (მედროშედ) იქცა. რენსომის, ტეიტის, უორენის, უელეკის და სხვათა ხედვით, ლიტერატურა, განსაკუთრებით კი პოეზია, ვულგარული სამყაროს წინააღმდეგ მიმართულ თავდაცვით ფრონტს წარმოადგენდა. „ახალი კრიტიკის“ იდეოლოგია რეალობის კრისტალიზებულ მოდელს ქმნიდა: ლიტერატურას ენიჭებოდა პრივილეგია, ჰარმონიული მთლიანობის წიაღში წარმოეჩინა სამყაროს წინააღმდეგობრივი ბუნება. ამ კონცეფციის თანახმად, ლიტერატურა (პოეზია) ცხადდებოდა ერთგვარ რელიგიად, მზარდი კაპიტალიზმის, ინდუსტრიული რევოლუციებისა და მეცნიერული რაციონალიზმისაგან დამცველ ნოსტალგიურ ნავთსაყუდელად. შედეგად, ლიტერატურამ კერპის იერი შეიძინა, კრიტიკამ — კერპთაყვანისმცემლის სტატუსი: „ახალი კრიტიკის“ არსებით პრინციპად ტექსტის ფეტიშიზმი (გაღმერთება, კერპად მიჩნევა) იქცა.

„ახალი კრიტიკის“ თეორეტიკოსები, კერძოდ ჯ. ქ. რენსომი, მიიჩნევდნენ, რომ ლიტერატურული ტექსტის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია მჭიდრო კონტაქტი ნაწარმოების იდეასა და დეტალებს შორის. ასეთი კონტაქტი უზრუნველყოფდა ტექსტის როგორც სამყაროს ონტოლოგიური (ყოფიერებისმიერი) გამოცდილების მინი-მოდელის აღქმას და, გამომდინარე აქედან, ლიტერატურასა და პოეზიას გაიაზრებდა როგორც *ცოდნას*. ლოზუნგი „პოეზია არის ცოდნა“ გამოხატავდა „ახალი კრიტიკის“ თეორიტიკოსთა მეთოდოლოგიურად ნოვატორულ, ფეტიშისტურ მიმართებას პოეტურ ტექსტთან: ცოდნა და გამოცდილება, რომელსაც ლიტერატურული ტექსტიდან ვიძენთ, ამტკიცებდნენ ისინი, „უნიკალურია“, მის „უნიკალურობას“ განაპირობებს „ადამიანური გამოცდილების ცოდნა“, რაც ყალიბდება მწერლის მიერ *ესთეტიკური ობიექტის* შექმნის წინააღმდეგობრივ პროცესში.

მაგრამ რას წარმოადგენს თავად „ესთეტიკური ობიექტი“? „ესთეტიკური ობიექტი“ რეალობიდან გამომდინარე, მაგრამ საგულდაგულოდ ფილტრირებული იმპულსების მეშვეობით შექმნილი მიკროსამყაროა, აცხადებდნენ ისინი, დამოუკიდებელი *ლიტერატურული ფაქტია*, რომელიც წყვეტს ყოველგვარ კავშირს გარემომცველ რეალობასთან და არსებობს ჩაკეტილი, იმანენტურად (შინაგანად) განვითარებადი სტრუქტურული მთლიანობის სახით. ტექსტის როგორც სტრუქტურული მთლიანობის გააზრებამ „ახალი კრიტიკის“ თეორეტიკოსები *ორგანული ფორმის* იდეასთან მიიყვანა. „ორგანული ფორმა“ *რეალურ გამოცდილებაზე* დაფუძნებულ *ორგანულ კონცენტრაციას* წარმოადგენდა, ანუ ხელოვნების ნიმუშის, ამ შემთხვევაში, ლიტერატურული ტექსტის გამომსახველობით ფუნქციას ენაცვლებოდა რეალობიდან შემოჭრილი და ფორმას დამორჩილებული შემთხვევითი ელემენტების დამოუკიდებელი ფუნქციონირება. „ახალი კრიტიკა“ უარყოფდა მხატვრული ნაწარმოების ანალიზის ტრადიციულ სქემას და ტექსტის ანალიზის საწყის ორიენტირად აცხადებდა ონტოლოგიური სტრუქტურის ანალიზს, რომლის პოზიციიდანაც მხატვრული ნაწარმოები „ავტონომიურად არსებულ ესთეტიკურ ობიექტად“ წარმოდგებოდა და დამოუკიდებლად თავსდებოდა „არსებობის ჩაკეტილ მოდელში“.

ამრიგად, მოახდინა რა ხელოვნების ცნების გადატანა „სულიერი ენერგიის“ სფეროდან „პრაქტიკული არსებობის“ სფეროში და ლიტერატურის როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დარგის ასახვის ფორმად მიიჩნია რა ორგანიზებული ენობრივი სისტემა, ამერიკულმა „ახალმა კრიტიკამ“ სრულიად ნოვატორული, შეიძლება ითქვას, რევოლუციური ცვლილებებიც კი შეიტანა კრიტიკის ისტორიაში.

მართებულად შენიშნავს ე. ცურგანოვა: „ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ პოზიციიდან მხატვრული ნაწარმოები განიხილება როგორც „ესთეტიკური ობიექტი“, გამოხატული „პოეტური ენის“ მეშვეობით. „პოეტური ენის“ მოდელში განთავსებული „ესთეტიკური ობიექტი“ არსებობს მისი შემოქმედის, ანუ ავტორისა და გარემომცველი პირობებისაგან დამოუკიდებლად, ერთი, მთლიანი „ორგანული ფორმის“ სახით. ონტოლოგიური სტატუსით აღჭურვილი ლიტერატურული ნაწარმოები ფორმის მიღმა იძლევა ცოდნას რეალური სამყაროს შესახებ“ (ურნოვი 1982: 35), ამ ცოდნის აღქმა კი ნაწარმოების სტრუქტურული ანალიზის, ანუ მრავალჯერადი, „კონცენტრირებული კითხვის“ პროცესშია შესაძლებელი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „კონცენტრირებული კითხვა“ მიმართულია ლიტერატურული ნაწარმოების როგორც დამოუკიდებელი, ავტონომიური ორგანული მთლიანობის გამოვლენისაკენ.

მე-20 საუკუნის 20–30-იან წლებში „ახალი კრიტიკის“ ფუძემდებელთა მიერ ჩამოყალიბებული და დამუშავებული თეორიული კონცეფციები 40-50-იან წლებში სერიოზულ საგანმანათლებლო კამპანიად გაფორმდა. გამოიცა საეტაპო მნიშვნელობის მქონე თეორიული შრომები: რ. უელეკისა და ო. უორენის „ლიტერატურის თეორია“, უ. უიმსეტის „სიტყვის ღვთაება“, ქ. ბრუქსისა და უ. უიმსეტის „ლიტერატურული კრიტიკა: მოკლე ისტორია“. აღნიშნულ თეორიულ შრომებს დაეფუძნა ამერიკის (და არა მხოლოდ ამერიკის) საუნივერსიტეტო ჰუმანიტარული პროგრამა და ლიტერატურათმცოდნეობითი პერიოდიკა. ამ გლობალური (ყოვლისმომცველი) პროცესის გამომწვევ ძირითად მიზეზებად უნდა დასახელდეს შემდეგი: პირველ ყოვლისა, „ახალმა კრიტიკამ“ შეძლო მართებული პედაგოგიური მეთოდის შემუშავება ამერიკელ სტუდენტთა ჭარბი და კვლავაც მზარდი პოპულაციისათვის; და მეორე, ლიტერატურის „ახალ კრიტიკისეული“ ანალიზი ამკვიდრებდა ნაწარმოების მთლიანობის იდეას და ათავისუფლებდა მას ნებისმიერი ტიპის დეზორიენტირებული წინააღმდეგობებისაგან. ოპოზიციების შერიგება, „ახალი კრიტიკის“ იდეოლოგთა აზრით, წარმოადგენდა მხატვრული ტექსტის არსებით მახასიათებელს, მსოფლშეგრძნებითი „მთლიანობისა“ და „ჰარმონიის“ მიღწევის უტყუარ გზას. ჯ. ქ. რენსომი წერდა: „პოეზიის ნიმუში“ დემოკრატიულ სახელმწიფოს წააგავს. პლურალისტურ სისტემას, რომელიც ავითარებს ქვეყანას მისი მოქალაქეების პირადი ღირსების შეულახავად“ (რენსომი 1941: 56). სრულიად ბუნებრივია, რომ „ახალი კრიტიკა“ არა მხოლოდ სერიოზულ თეორიულ მიმდინარეობად, არამედ ჰუმანიზმის იდეების აქტიურ მქადაგებლადაც შერაცხეს.

მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამავე პერიოდში, ანუ 40-50-იან წლებში, შეინიშნება გარკვეული მეთოდოლოგიური ეკლექტიზმის გამოვლენა „ახალი კრიტიკის“ თეორიულ სისტემაში, რაც, ცხადია, მოასწავებდა „ახალი კრიტიკის“ თეორიული სკოლის არა მხოლოდ განვითარებას, არამედ კრიზისულ სახეცვლილებასაც: კრიზისს განიცდიდა „ახალი კრიტიკის“ ძირითადი ესთეტიკური პრინციპი, რომლის თანახმადაც ლიტერატურული ნაწარმოების კვლევა გულისხმობდა მის წმინდად სტრუქტურულ ანალიზს. თუმცა, მიუხედავად ამისა, „ახალი კრიტიკის“ თეორიული სკოლის ზეგავლენა ამერიკულ

და ევროპულ ლიტერატურათმცოდნეობაზე მართლაც შთამბეჭდავი იყო: მე-20 საუკუნის ამერიკული კრიტიკის ისტორია ორ პერიოდად გაიყო — „ახალ კრიტიკამდე“ და მის შემდგომ, ხოლო ევროპაში აღმოცენებული თეორიული სკოლების დიდი ნაწილი ჩამოყალიბდა ამერიკულ „ახალ კრიტიკასთან“ მიმართებაში: დაეთანხმა ან გაემიჯნა მას, მაგრამ მუდმივად გაითვალისწინა იგი როგორც ღირსეული ავტორიტეტი.

ამერიკული „ახალი კრიტიკა“ და თანამედროვე ლიტერატურის თეორია

მსჯელობამ ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ მეთოდოლოგიური მიღწევებისა თუ შეცდომების ირგვლივ ამ სკოლის აქტიური მოღვაწეობის დასასრულს, 60-70-იან წლებში იჩინა თავი. რეაქცია ძირითადად ნეგატიური იყო: ახალი ტალღის კრიტიკოსთა უმეტესობა გაეიჟნა ამერიკულ „ახალ კრიტიკას“ როგორც „ტრადიციულ“, არსით — ფორმალისტურ, ხოლო მეთოდოლოგიურად — ექსპლიკაციურ (განმმარტებელ) მიმდინარეობას. „ახალმა კრიტიკამ“ „ავტონომიური ორგანული მთელისა“ და „კონცენტრირებული კითხვის“ ცნებების დანერგვისას, მათი აზრით, ანგარიში არ გაუწია ისეთ მნიშვნელოვან ასპექტებს როგორიცაა ტექსტის ისტორიული, იდეოლოგიური და სოციალური ასპექტები. რამდენად სამართლიანი იყო ეს კრიტიკა და რამდენად ზუსტად შეაფასა მან ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ დამსახურება ლიტერატურათმცოდნეობის წინაშე?

„დღეს „ახალი კრიტიკა“ არა მხოლოდ გაძევებული, ხმარებიდან გამოსული და უსიცოცხლო გვამია, არამედ „მცდარ“ და „უგუნურ“ მიმდინარეობადაც არის მიჩნეული, — წერდა აღშფოთებული რ. უელეკი — პირველი ბრალდება გახლავთ ის, რომ „ახალი კრიტიკა“ „ეზოთერული (განდობილთათვის განკუთვნილი) ესთეტიკის“ ამაღორძინებელი თეორიაა, რომელსაც არ აინტერესებს ლიტერატურის საკაცობრიო მნიშვნელობა და სოციალური ფუნქცია. ამ თვალსაზრისით, „ახალი კრიტიკა“ „ფორმალისტურ“ ხასიათს ატარებს, ანუ უთანაბრდება მარქსისტების მიერ არაერთგზის გალანძღულ რუს კრიტიკოსთა ჯგუფს; მეორე ბრალდების თანახმად, „ახალი კრიტიკა“ არაისტორიულ მეთოდოლოგიას ქადაგებს და მიჯნავს ხელოვნების ნიმუშს მისი წარსულისა და ისტორიული კონტექსტისაგან; მესამე ბრალდება

ხაზს უსვამს „ახალი კრიტიკის“ მეცნიერულ სულისკვეთებას და ამტკიცებს, რომ „ახალი კრიტიკის“ მიზანს წარმოადგენდა ლიტერატურული ტექსტის ანალიზის დაყვანა მეცნიერული ანალიზის დონემდე; და ბოლოს, მეოთხე ბრალდების მიხედვით, „ახალმა კრიტიკამ“ გაამარტივა პედაგოგიური პრინციპები ამერიკაში. მე მსურს დავასაბუთო ამ ბრალდებათა უსაფუძვლობა. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს თანამედროვე კრიტიკოსებს რიგიანად არც კი აქვთ წაკითხული „ახალი კრიტიკის“ ანთოლოგია. მე ღრმად მწამს, რომ „ახალი კრიტიკის“ საბელით დამკვიდრებული არაერთი თეორია აქტუალური იყო, არის და იქნება, ვიდრემდის ადამიანები ფიქრობენ ლიტერატურისა და პოეზიის არსისა და ფუნქციის შესახებ“ (უელეკი 1963: 55).

ვფიქრობთ, უელეკის აგრესიული ტონი საფუძველს მოკლებული არ იყო. „ახალი კრიტიკა“ ხშირად ასრულებდა განტევების ვაცის როლს გამწვავებული თეორიული დებატების პროცესში. თანამედროვე თეორეტიკოსები არა მხოლოდ უარყოფითად აფასებდნენ „ახალი კრიტიკის“ ძირითად პრინციპებს, არამედ დამატებით, ხშირად სრულიად დაუმსახურებელ ცოდვებსაც მიაწერდნენ ჯერ კიდევ მოქმედ მეტრებს. სამართლიანად შენიშნავდა უ. სპარლინი: „თანამედროვე კომენტატორთა გარკვეული ნაწილი მხოლოდ იმიტომ ებრძვის ახალ კრიტიკას, რომ ხაზი გაუსვას საკუთარ რადიკალიზმს. ამ მიზნით ისინი ხშირად ზედმეტადაც ამარტივებენ ახალი კრიტიკის მიერ წამოყენებულ ტექსტის ავტონომიურობის პრინციპს“ (სპარლინი 1995: 3). „ახალი კრიტიკის“ მოღვაწეობის შეფასება 70-იანი წლების თეორიულ სივრცეში „უმსგავსი შვილის“ გაროზგვას უფრო წააგავდა, ვიდრე სერიოზული და საეტაპო ლიტერატურათმცოდნეობითი მიმდინარეობის ჯეროვან დაფასებას.

„ახალ კრიტიკას“, ისევე როგორც ყველა სხვა მნიშვნელოვან თეორიულ კონცეფციას, ჰქონდა თავისი ნაკლი, მაგრამ ჰქონდა მრავალი ღირსებაც.

„ახალი კრიტიკის“ არსებით სისუსტედ, ალბათ, მისი არაისტორიზმი, დეპერსონალიზმი და ექსტრატექსტუალური (ტექსტგარეშე) ფაქტორისადმი პრინციპული გულგრილობა უნდა ჩაითვალოს. „ახალი კრიტიკა“ ქადაგებდა ნაწარმოების ავტონომიური არსებობის იდეას და ონტოლოგიურ (ყოფიერებით) სტატუსს ანიჭებდა მას. ძნელია დაეთანხმო „ახალი კრიტიკის“ ფორმულას: „ნაწარმოები არ უნდა ნიშნავდეს, ის უნდა იყოს. მნიშვნელოვანია არა ნაწარმოების შინაარსი, არამედ მისი არსებობა“. მსგავსი თეორიული რადიკალიზმი, ცხადია,

სერიოზულ პრობლემებს უქმნის „ახალი კრიტიკის“ სკოლის ავტორიტეტულ თეორიებს: ერთი მხრივ, ჭირს ტექსტის ანალიზი წმინდად სტრუქტურული ფორმის კონტექსტში, მეორე მხრივ, რთულდება ხელოვნების ჭეშმარიტი რაობის დადგენა მხოლოდ ცალკეულ ელემენტთა იმანენტური (შინაგანი) ფუნქციონირების რაკურსში.

მაგრამ, მიუხედავად გარკვეული სისუსტეებისა, „ახალი კრიტიკის“ კონტრიბუციები (დამსახურება) თანამედროვე ლიტერატურის თეორიის მიმართ უაღრესად მნიშვნელოვანია. „ახალმა კრიტიკამ“ შეძლო გარდატეხის შეტანა ლიტერატურული ნაწარმოების ანალიზის ტრადიციულ სისტემაში და გეზი უცვალა კრიტიკოსთა ინტერესებს. „ახალმა კრიტიკამ“ წინ წამოსწია „ტექსტის“ მივიწყებული ცნება და ნაწარმოების სულიერ-ფსიქოლოგიური ანალიზის რელსებზე გადასული კრიტიკა პრაქტიკული ანალიზის სამსახურში ჩააყენა. „ახალი კრიტიკის“ მიერ დამკვიდრებულმა მეთოდოლოგიურმა სიმკაცრემ სერიოზული შედეგები გამოიღო მხატვრული ტექსტის გლობალური შეფასების თვალსაზრისით: ერთი მხრივ, „ახალი კრიტიკის“ მიერ წამოყენებულმა ტექსტის ავტონომიურობის იდეამ გაამყარა ტექსტის როგორც დამოუკიდებელი დისკურსის ავტორიტეტი; მეორე მხრივ, „ახალმა კრიტიკამ“ საფუძველი ჩაუყარა ტექსტის გააზრების მთელ რიგ პრაქტიკულ მეთოდებს, რომლებიც სისტემატიზებულ ხასიათს ატარებენ და, გამომდინარე მათი რთული და საინტერესო სტრუქტურიდან, მუდმივი რეპროდუცირების (კვალავწარმოების) ობიექტებს წარმოადგენენ. სამართლიანად შენიშნავს უ. ე. ქეინი: „ახალი კრიტიკის“ მიერ ლიტერატურული კვლევის სფეროში ჩატარებული გაკვეთილები აგრძელებენ თავიანთ არსებობას, აყალიბებენ ეფექტური სწავლების ნორმებს და ადგენენ საზღვრებს, რომელთა ფარგლებში დამკვიდრებასაც ცდილობს თითქმის მთელი კრიტიკა. სწორედ „ახალი კრიტიკა“ განსაზღვრავს და ამყარებს პრაქტიკული ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის ბირთვს – ლიტერატურული ტექსტების კონცენტრირებულ კითხვას“ (ცურგანოვა 1996: 158-159).

„რაც უფრო რადიკალურად განვსჯით ადრე არსებულს, – წერდა პოლ დე მანი, – მით უფრო დიდია ჩვენი დამოკიდებულება მასზე“ (სპარლინი 1995: 3). ამ ციტატის პარიფრაზი, ალბათ, ასე გაიჟღერებს: ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ როგორც „მოდიდან გამოსული“, „უსარგებლო“ თეორიული სისტემის შეფასება მცდარია, ვინაიდან გაგრძელება ყოველთვის გულისხმობს საწყისი ორიენტირის არსებობას. „ახალი კრიტიკა“ სწორედ ის თეორიული სკოლაა, რომელსაც მუდმივად უნდა გაეწიოს ანგარიში ლიტერატურათმცოდნეობის ისტორიაში.

დამოწმებანი:

ბერტენსი 2001: Bertens H. *Literary Theory. The Basics*. London and New York: 2001.

ბრუქსი 1951: Brooks Cl. *Irony as a Principle of Structure* // Literary Opinions in America. Ed. by E. D. Zabel. -New York: 1951.

ელიოტი 1987: Элиот Т. *Традиция и индивидуальный талант* // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. М.: 1987.

რენსომი 1941: Ransom J. C. *The New Criticism*. Norfolk: 1941.

სპარლინი 1995: Sparlin W. J. *Introduction* // The New Criticism and Contemporary Literary Theory. –New York and London: 1995.

სპინგარნი 1917: Spingarn J. E. *The New Criticism* // Creative Criticism. Essays on the Unity of Genus and Taste. New York: 1917.

უელეკი 1963: Wellek R. *Concepts of Criticism*. Yale: 1963.

ურნოვი 1982: Урнов Д. *Литературное произведение в оценке англо-американской „новой критики“*. М.: 1982.

ცურგანოვა 1977: Цурганова Е. *История возникновения и основные идеи „неокритической“ школы в США* // Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественный текст и контекст реальности. М.: 1977.

ცურგანოვა 1996: Цурганова Е. *Тщательное прочтение* // Современное зарубежное литературоведение. М.: 1996.

თამარ ლომიძე

სტრუქტურალიზმი

სტრუქტურალიზმი, როგორც ჰუმანიტარულ კვლევათა გარკვეული მიმართულება, რუსული ფორმალიზმის იდეათა მემკვიდრეს წარმოადგენს. რუს ფორმალისტთა მსგავსად, სტრუქტურალისტები მიზნად ისახავდნენ მეცნიერულად (გარეთეორიული წანამძღვრების – ფ. დე სოსიურის სტრუქტურული ლინგვისტიკის, კ. გ. იუნგის ფსიქოანალიტიკური თეორიის და ა. შ. მეშვეობით) დაფუძნებული კონცეფციების შექმნასა და მათ საფუძველზე კონკრეტული (ეთნოგრაფიული, ლიტერატურული და სხვ.) მასალის ფართო სპექტრის გაანალიზებას.

მეოცე საუკუნის სხვა ლიტერატურათმცოდნეობით მიმართულებათაგან განსხვავებით, სტრუქტურალიზმი იმთავითვე არ წარმოადგენდა თეორიულად ერთიან სკოლას. მან გამოხატულება პოვა სპეციალურ სამეცნიერო კვლევებში, რომლებიც ხორციელდებოდა ჰუმანიტარული ცოდნის სხვადასხვა სფეროში. ამგვარად, სტრუქტურალიზმი შეიძლება ეწოდოს, ძირითადად, მეთოდს, რომელიც არ არსებობს სპეციალური ობიექტის გარეშე, რომლის მიმართაც ის გამოყენება.

სტრუქტურალიზმის იდეებმა საგანგებო პოპულარობა და სრული განვითარება პოვა საფრანგეთში. ფრანგ მოაზროვნეთაგან სტრუქტურალიზმის ყველაზე სახელგანთქმული და ორიგინალური წარმომადგენლები იყვნენ: ეთნოლოგი კლოდ ლევი-სტროსი, მეცნიერების ისტორიკოსი მიშელ ფუკო, ფსიქოლოგი ჟაკ ლაკანი და ლიტერატურათმცოდნე როლან ბარტი.

კლოდ ლევი-სტროსის სახელი ცნობილია ყველასთვის, ვისაც აინტერესებს ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა იმ მიმართულების არსი, რომელიც განსაზღვრა სტრუქტურალიზმის თეორიულმა პროგრამამ. ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში სწორედ ლევი-სტროსი განასახიერებდა ჰუმანიტარულ სტრუქტურალიზმს როგორც ამ მიმართულების მომხრეთათვის, ასევე – მის მოწინააღმდეგეთათვის. ზოგიერთი კრიტიკოსი იმასაც კი მიიჩნევდა, რომ ლევი-სტროსის გარდაცვალებასთან ერთად დამთავრდა „კლასიკური სტრუქტურალიზმის“ ხანა.

30-იან წლებში ზოგიერთი ამერიკელი ეთნოგრაფის ნაშრომთა გაცნობამ ლევი-სტროსი დაარწმუნა, რომ ადამიანთა ტიპები და მათი ცხოვრების წესები გაცილებით უფრო მრავალფეროვანია, ვიდრე ფილოსოფოსთა „ევროპოცენტრისტული“ და, მაშასადამე, შეზღუდული წარმოდგენა ადამიანის ბუნების შესახებ (ეს უკანასკნელი ემყარებოდა თვითანალიზისა და რეფლექსიის (განსჯის) ფილოსოფიურ მეთოდს, რომელიც კერძოობითსა და სუბიექტურს გაიაზრებდა საყოველთაოსა და აბსოლუტურის სახით). ლევი-სტროსმა ხელი აიღო ფილოსოფიაზე და შეუდგა ეთნოგრაფიულ კვლევებს, მათ შორის – კონკრეტულ, „საველე“ კვლევებს სამხრეთ ამერიკის ინდიელთა ტომებს შორის.

ამ კვლევათა შედეგად მოპოვებული მასალის გასაანალიზებლად ლევი-სტროსს უნდა გამოეყენებინა იმგვარი კონკრეტულ-მეცნიერული მეთოდი, რომლის მეშვეობით ის შეძლებდა, ჯერ ერთი, მრავალფეროვანი ეთნოგრაფიული მონაცემების სისტემატიზებას და, გარდა ამისა, უჩვეულო რიტუალებსა და წეს-ჩვეულებებში ინტუიციურად ნავარაუდევი წესრიგის აღმოაჩენს.

ლევი-სტროსი ამგვარი მეთოდით უზრუნველყო სტრუქტურულმა ლინგვისტიკამ. ეს განხორციელდა 1941-1945 წლებში, როდესაც აშშ-ში მყოფი ლევი-სტროსი დაუახლოვდა რომან იაკობსონს. ლინგვისტიკის სტრუქტურულ-სემიოტიკური მეთოდი მისადაგებულ იქნა ახალი მასალისადმი. ამგვარად აღმოცენდა *ეთნოლოგიური სტრუქტურალიზმი*, ანუ *სტრუქტურული ანთროპოლოგია*.

კვლევის შედეგებმა მეცნიერს ფართო აღიარება მოუტანა, მაგრამ, ამავე დროს, გამოიწვია მძაფრი დისკუსიები და კრიტიკული გამოხმაურებები. ისინი ეხებოდა ოჯახურ-ნათესაური დამოკიდებულებების ახალ ტიპოლოგიას („ნათესაობის ელემენტარული სტრუქტურები“, 1949), ტოტემიზმის პრობლემის ახლებურ გადაწყვეტას („ტოტემიზმი ამჟამად“, 1962), პირველყოფილი აზროვნების ახალ თეორიას („ველურთა აზროვნება“, 1962), მითების სტრუქტურულ-სემიოტიკურ განმარტებას (ოთხტომიანი სერია „მითოლოგიურნი“, 1964-1971) და, აგრეთვე, რიტუალური ნიღბების სტრუქტურულ-სემიოტიკურ ინტერპრეტაციას („ნიღბების გზა“, 1975). ამას დაემატა მეცნიერული კვლევის მეთოდოლოგიურ პრობლემათა ანალიზი, ახალ ჰიპოთეზათა შემუშავება საზოგადოების ფუნქციონირებისა და განვითარების შესახებ და, ბოლოს, ფილოსოფიური მსჯელობანი „ახალი ჰუმანიზმის“ კონცეფციასთან დაკავშირებით („სევდიანი ტროპიკები“, 1955; „სტრუქტურული ანთროპოლოგია“, 1958; „სტრუქტურული ანთროპოლოგია II“, 1973 და სხვა ნაშრომები).

ყოველივე ამას ეწოდა „ეთნოლოგიური სტრუქტურალიზმი“, რომელიც ენათესავებოდა სტრუქტურალიზმს ლინგვისტიკაში, ლიტერატურათმცოდნეობასა და ზოგიერთ სხვა სფეროში. ამასთან, თვით

ლევი-სტროსი არა მარტო არ ემიჯნებოდა სტრუქტურალიზმს როგორც მიმართულებას, არამედ ე. წ. „არაჭეშმარიტ“ სტრუქტურალისტებსაც ასახელებდა. ასე, მაგალითად, 1970 წ. 30 მაისს ის წერდა ჯ. კლემანსს: „საფრანგეთში არის სამი ჭეშმარიტი სტრუქტურალისტი – ბენვენისტი, დიუმეზილი და მე, ხოლო მათ*, ვისაც სტრუქტურალისტებს უწოდებთ, ამ მიმართულებას მხოლოდ გაუგებრობის გამო მიაკუთვნებთ“ (კლემანსი 1974: 196).

ცოდნის ჰუმანიტარულ სფეროებში სპეკულატური – ჰიპოთეზები ყოველთვის (აშკარად ან ფარულად) ემყარებოდა გარკვეულ ფილოსოფიას. ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ მისწრაფება სპეკულატურობის გადალახვისა და ზუსტი, დასაბუთებული თეორიების შექმნისადმი თითქმის ყოველთვის უკავშირდებოდა „ანტიფილოსოფიურ“ ტენდენციას. სტრუქტურალიზმში ეს ტენდენცია გამოვლინდა მეცნიერული ცოდნის არაფილოსოფიური დაფუძნების მცდელობის სახით.

ამ მიზნით გამოყენებულ იქნა სტრუქტურული ლინგვისტიკის პოსტულატები. ლევი-სტროსის აზრით, სტრუქტურული ლინგვისტიკა „ერთადერთი საზოგადოებრივი მეცნიერებაა, რომელსაც შეიძლება ჰქონდეს მეცნიერულობის პრეტენზია“ (ლევი-სტროსი 1958: 37). საქმე ის კი არაა, რომ ამ ახალ მეცნიერებას მყარი ავტორიტეტი და ეფექტური მეთოდები გააჩნდა, არამედ ის, რომ აქ შეიძლება ვიმსჯელოთ სრულიად სხვა, უფრო სერიოზული მიზეზების შესახებ.

ჯერ ერთი, ლინგვისტიკამ მიაღწია მეცნიერული სიზუსტის იდეალს, პირველ ყოვლისა, ენაში ნიშნობრივი ასპექტის გამოყოფის წყალობით, ანუ მისი, როგორც ნიშანთა სისტემის გააზრების მეშვეობით. ამასთან, ნიშანთა სისტემები არსებობს არა მარტო ენაში, არამედ – კულტურის მრავალ სხვა სფეროშიც. მაგალითად, პირველყოფილი საზოგადოებრივი ცხოვრება მთლიანად გამსჭვალულია ნიშანთა სისტემებით. „როდესაც ვიხილავთ, - წერს ლევი-სტროსი, – ამა თუ იმ რელიგიურ სისტემას, ვთქვათ, ტოტემიზმს ან სოციალური ორგანიზაციის რომელსამე ფორმას... - ჩვეულებრივ, ვსვამთ ამგვარ კითხვას: „რას ნიშნავს ყოველივე ეს?“ და იმისთვის, რათა ვუპასუხოთ მას, ვცდილობთ, ჩვენს ენაზე გადმოვიტანოთ იმთავითვე სხვა ენაზე შექმნილი წესები“ (ლევი-სტროსი 1958: 19).

გარდა ამისა, ლინგვისტიკაში, ისევე, როგორც სხვა მეცნიერებებში, ნიშანთა სისტემა წარმოადგენს სტრუქტურული კვლევის პრივილეგირებულ ობიექტს. მართლაც, ცალკეული ნიშანი (ან, სოსიურის ტერმინოლოგიით, მისი გრძნობადად აღქმადი ნაწილი – „აღმნიშვნელი“), რომელიც სხვა მოვლენის (სოსიურის ტერმინოლოგიით, „აღსანიშნის“) შემცვლელი ან წარმომადგენელია, თავისთავად არაარსებითია. მას შეიძლება ჩაენაცვლოს სხვა აღმნიშვნელი. მაგალითად, ენაში აკუსტიკური ნიშნების (მეტყველება) ჩანაცვლებას ახორციელებს გრაფიკული ნიშნები (წერა). არსებითია ის მიმართებები სისტემაში, რომლებსაც ნიშნები ამყარებენ ურთიერთთან, ანუ მისი (ენის) შინაგანი სტრუქტურა.

სწორედ ამას უკავშირდება სტრუქტურალიზმის ძირითადი მეთოდოლოგიური მოთხოვნა, ანუ „მიმართებათა მეთოდოლოგიური პრიმატი (უპირატესობა) სისტემის ელემენტებთან შედარებით“. „ტრადიციული სოციოლოგიის, ისევე, როგორც ტრადიციული ლინგვისტიკის შეცდომა, - ამტკიცებდა ლევი-სტროსი, – იმაში მდგომარეობს, რომ ის განიხილავდა ელემენტებს, და არა მიმართებებს ელემენტთა შორის“ (ლევი-სტროსი 1958: 57). მაგალითად, მითებში ცდილობდნენ მათი ცალკეული ელემენტების ინტერპრეტირებას, მათივე შიდა მიმართებების, მათი სპეციფიკური „ენის“ გარკვევის გარეშე. ამის შედეგად წარმოიქმნებოდა სუბიექტივისტური და ქაოტური ინტერპრეტაციები, რაც არ იძლეოდა ობიექტურად დასაბუთებული ცოდნის მოპოვების შესაძლებლობას.

ირაციონალური წინარელოგიკური აზროვნების შესახებ ლ. ლევი-ბრიულის მიერ შემუშავებული კონცეფციის კრიტიკის საფუძველზე და სტრუქტურულ-სემიოტიკური მეთოდების მეშვეობით ლევი-სტროსი ააშკარავებს, რომ პირველყოფილ აზროვნებას კლასიფიკატორული ხასიათი აქვს და ის ვითარდება იგივეობის, დაპირისპირებისა და გამორიცხული მესამის ისეთივე ლოგიკური კანონების მიხედვით, როგორსაც ემყარება თანამედროვე აზროვნება. ამასთან, პირველყოფილი აზროვნება არა უბრალოდ ასახავს სამყაროს, არამედ – ცდილობს კიდეც, მას მეტი ჰარმონიულობა მიანიჭოს. შეიძლება ითქვას, რომ აქ საფუძველი ეყრება იმ იდეოლოგიას, რომელიც სასურველს სინამდვილედ მიიჩნევს.

ლევი-სტროსი მითებს დაშლილი სისტემის ნაწილებად მიიჩნევს. მკვლევრის ამოცანაა ამ სისტემის რეკონსტრუირება. ლევი-სტროსის აზრით, სულ ერთია, დროის ნაკადს აღმა მივადევნებთ თვალს, თუ დაღმა დავყვებით. იმ ზოგად დონეზე, სადაც კვლევა ხორციელდება, ისტორიულ ტრანსფორმაციათა მნიშვნელობა ნივე-

* ფუკოს, ლაკანსა და ალტიუსერს.

ლირდება ან, ყოველ შემთხვევაში, ძალზე სუსტდება. მაშასადამე, მითი ისაა, რაც ანადგურებს დროს, მითი — მარადისობის ზედროულობაა. ამიტომაც მითები შეიძლება გავიაზროთ, როგორც დაკარგული დროის ძიება და, ამასთან ერთად, როგორც დროის განადგურება.

გამოვყოთ ლევი-სტროსის თეორიული კონცეფციის ის საყრდენი პუნქტები, რომლებიც განაპირობებს როგორც ეთნოლოგიურ კვლევათა თავდაპირველ მიზნებს, ამოცანებსა და პრინციპებს, ასევე მათ შემდგომ ხორცშესხმას. ესენია: 1. ინტელექტუალური რაციონალიზმი; 2. ლინგვისტური მეთოდოლოგია; 3. ტრანსცენდენტალური სუბიექტურობის უარყოფა და მის ნაცვლად სოციალურობისა და კომუნიკატიურობის პოსტულატის აღიარება; 4. ბუნებისა და კულტურის შემაერთებელი „ხიდის", აგრეთვე „სოციალურობის ნულოვანი ხარისხის" ძიება; 5. ეთნოლოგიისა და ისტორიის ურთიერთგამომრიცხავი შეპირისპირება, როდესაც ისტორია მთლიანად ექვემდებარება სტრუქტურული მეთოდის მეშვეობით განხორციელებულ ინტერპრეტაციებს.

ლევი-სტროსის კონცეფცია არ განმარტავს სტრუქტურათა ურთიერთმონაცვლეობას ისტორიულ პროცესში, მაგრამ ძალზე ზუსტად და ამომწურავად აღწერს კულტურის მოქმედ მექანიზმებს, რომლებიც უზრუნველყოფს მის ფუნქციონირებას გარკვეული ისტორიული პერიოდის განმავლობაში.

„სტრუქტურული ფსიქოანალიზის" კონცეფციის ავტორმა, ფრანგმა ფსიქოანალიტიკოსმა და ფილოსოფოსმა ჟაკ ლაკანმა, ლევი-სტროსის მსგავსად, განიცადა სოსიურის ლინგვისტური თეორიისა და რუსული ფორმალიზმის ზეგავლენა. გარდა ამისა, ლაკანის შეხედულებათა ჩამოყალიბება მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა ლევი-სტროსის „სტრუქტურულმა ანთროპოლოგიამაც". თავდაპირველად ლაკანი თავს ორთოდოქს ფროიდისტად მიიჩნევდა და აცხადებდა: „მე ვარ ის, ვინც წაიკითხა ფროიდი". სინამდვილეში კი მან განახორციელა ფროიდისეული ფსიქოანალიზის სრული გადააზრება, ფროიდის ტრიადას — იდ, ეგო, სუპერეგო — ლაკანთან ენაცვლება ფსიქიკის ასევე სამწევრა სტრუქტურა — *წარმოსახული, სიმბოლური, რეალური.*

„სიმბოლური" - ესაა ენის მოწესრიგებულობა ანუ, უფრო ზუსტად, თვით *წესრიგი.* სიმბოლური წინ უსწრებს ადამიანის დაბადებას და თავს ახვევს მას კონკრეტულ სახელს, გვარს, აგრეთვე — სოციალურ გარემოს, რომლის წიაღშიც ის დაიბადება და გაიზრდება.

„წარმოსახული" — ესაა მოცემული წესრიგის ჩარჩოებში წარმოქმნილი საგანგებო ვარიაციები, რომლებიც განაპირობებს თითოეული ინდივიდის განუმეორებელ თავისებურებებს. წარმოსახულის საფუძველია სუბიექტის ოჯახის ისტორია, ადრეული ბავშვობისას მოსმენილი ამბები წინაპართა შესახებ, აღზრდისა და კულტურული განვითარების თანმხლები დეტალები.

„რეალურია" ის, რაც ცოდნის მიღმა არსებობს და მიუწვდომელია ფსიქოანალიტიკური კვლევისთვის. სიმბოლურისა და წარმოსახულის ურთიერთქმედება წარმოქმნის ერთგვარ ეკრანს, რომელიც იცავს სუბიექტს რეალობისგან. როდესაც (ამა თუ იმ მიზეზის გამო) ეს ეკრანი ქრება, რეალობა იჭრება სუბიექტის განცდათა სამყაროში და მაშინ წარმოიშვება ჰალუცინაციები, პიროვნების გაორება, უკონტროლო ქმედებები, საშიში ილუზიები.

ამ კონცეფციის ამოსავალი დებულებები წარმოდგენილი იყო ლაკანის ნაშრომში „სარკის სტადია და მისი როლი „მე"-ს ფუნქციის ჩამოყალიბებაში" (1949).

მეცნიერის აზრით, ადამიანი ნაადრევად იბადება. ჩვილი ბავშვი ჯერ კიდევ არ გახლავთ დამოუკიდებელი ინდივიდი და ის ფრაგმენტულად აღიქვამს საკუთარ სხეულს. მხოლოდ 6-18 თვის ასაკში, როდესაც ბავშვი სარკეში ცნობს თავის გამოსახულებას, ეს უკანასკნელი მას მთლიანობის სახით წარმოუდგება. ამის შემდეგ ბავშვი სწრაფად ეუფლება საკუთარი სხეულის გამოყენებას.

ამგვარად, წარმოსახულის საფუძველია „სარკული ხატი" (ანუ „ჩემი მე", იმაგო). სუბიექტში მე (ეგო) და ინტერიორიზებული „ჩემი მე" ყოველთვის თანაარსებობს და, ასევე, მის მეხსიერებაში სამუდამოდ აღიბეჭდება იმთავითვე აღქმული დისტანცია მათ შორის, ეს კი პიროვნების შინაგანი გაორების, „გახლეჩის" მიზეზად გვევლინება.

სარკის სტადიაზე სუბიექტს უყალიბდება წარმოდგენა საკუთარი თავის შესახებ, რომელიც წარმოსახულიცაა და, იმავდროულად, სიმბოლურიც, რადგან მისი ჩამოყალიბება განუყოფლად უკავშირდება ენას — ამ უკანასკნელის გარეშე შეუძლებელია ადამიანის არსებობა სამყაროში.

მას შემდეგ, რაც 1953 წელს ლაკანმა რომის საერთაშორისო ფსიქოანალიტიკურ კონგრესზე წაიკითხა მოხსენება „მეტყველებისა და ენის ფუნქცია და ველი ფსიქოანალიზში", მეცნიერის ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა უკვე არა წარმოსახული, არამედ — სიმბოლური, ე. ი. არაცნობიერის ენობრივი გამოვლინებები. ამასთან, თუ სოსიური ხაზგასმით აღნიშნავდა აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის განუყოფლო-

ბას, ლაკანი, პირიქით, ამტკიცებს, რომ მთავარია თვით აღმნიშვნელთა ურთიერთმიმართებები.

აღმნიშვნელთა ურთიერთქმედება, რომელსაც არაცნობიერი განსაზღვრავს, ხორციელდება კონდენსაციის ან შენაცვლების პრინციპის თანახმად, რაც ენობრივ პლანში თავს იჩენს მეტაფორის ან მეტონიმიის ფიგურათა სახით. ფსიქოანალიტიკოსის ამოცანას წარმოადგენს პაციენტის მეტყველებაში გამოყენებული აღმნიშვნელთა ნაკადის ანალიზი და მისი არაცნობიერის სტრუქტურის რეკონსტრუირება.

ლაკანის კონცეფცია განაპირობებს სუბიექტის იმგვარ გააზრებას, რომელიც უპირისპირდება კლასიკური რაციონალიზმის მიერ შემუშავებულ თვალსაზრისს. დეკარტის ფორმულას „ვაზროვნებ, მაშასადამე – ვარსებობ“, სადაც აზროვნების ობიექტი და არსებობის სუბიექტი ერთმანეთს ემთხვევა, ლაკანი უნაცვლებს ფორმულას: „ვაზროვნებ იქ, სადაც არ ვარსებობ და ვარსებობ იქ, სადაც არ ვაზროვნებ“, ე. ი. აქ აზროვნების ობიექტი და არსებობის სუბიექტი ურთიერთგანსხვავებულია.

ამგვარად, ლაკანის მიხედვით, არაცნობიერი „სხვაა“ (ე. ი. ის განსხვავდება „მე“-სგან, ცნობიერისგან, სუბიექტურობისგან), მაგრამ – ისეთი „სხვა“, რომელსაც ძალუძს „მეტყველება“ და რომლის სტრუქტურაც ემთხვევა ენის სტრუქტურას („არაცნობიერი სტრუქტურირებულია, როგორც ენა“, ლაკანის ცნობილი პოსტულატის თანახმად), ხოლო სუბიექტი წარმოადგენს სხვადასხვაგვარი ჩაკეტილი „სიმბოლური კონტურების (ოჯახის, მეზობლობის, კორპორაციის, ერის) ცვლადს, გარდამავალ რგოლს. „სუბიექტი ისაა, რასაც ერთი აღმნიშვნელი წარუდგენს მეორე აღმნიშვნელს“, აღნიშნავდა ლაკანი.

ლაკანის უშუალო მოწაფეთა – ს. ლეკლერის, მ. მანონის, ჟ. ბ. პონტალესისა და სხვათა გარდა, „სტრუქტურული ფსიქოანალიზის“ ცნებებსა და მეთოდებს იკვლევენ და აქტიურად იყენებენ თანამედროვე ფილოსოფოსები და კულტურის თეორეტიკოსები – ლ. მალვი, კ.სილვერმანი, ს. ჟიჟეკი და სხვები.

მიშელ ფუკოს ეპისტემოლოგიურმა კონცეფციამ მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა XX საუკუნის მეორე ნახევარში ჰუმანიტარული ცოდნის განვითარების მთელ პროცესზე.

ფუკოს იდეური ევოლუცია საშუალებას იძლევა, მისი შემოქმედება სამ პერიოდად დაიყოს. 60-იან წლებში ფუკომ შექმნა „შეშლილობის ისტორია კლასიკურ ეპოქაში“ (1961), „რაიმონ რუსელი“ (1963), „კლინიკის აღმოცენება“ (1963), „სიტყვები და საგნები“

(1966), „ცოდნის არქეოლოგია“ (1969). 70-იანი წლები უკავშირდება ისეთი ნაშრომების გამოქვეყნებას, როგორიცაა „მეტყველების წესრიგი“ (1971), „მე, პიერ რივიერი...“ (1973), „ზედამხედველობა და სასჯელი“ (1975), „ცოდნისკენ მიმართული ნება“ („სექსუალობის ისტორია“, ტ. I, 1976). ბოლოს, 80-იანი წლების ორი ძირითადი და უკანასკნელი ნაშრომი „სიამოვნებით სარგებლობა“ და „ზრუნვა საკუთარ თავზე“ (სექსუალობის ისტორია, ტ. 2, 3. 1984 წ.).

ფუკოს შემოქმედების პირველ პერიოდს განეკუთვნება სახელგანთქმული თხზულება „სიტყვები და საგნები: ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა არქეოლოგია“, რომელშიც გამოკვლეულია ცოდნის იმ სამი სფეროს პარალელური ისტორია, რომლებიც XIX საუკუნის დასაწყისისთვის ჩამოყალიბდა ფილოლოგიის, პოლიტიკური ეკონომიისა და ბიოლოგიის მეცნიერებათა სახით. ამ ისტორიაში ფუკო გამოყოფს სამ ურთიერთდამოუკიდებელ შემეცნებით ველს, ანუ *ეპისტემას* – აღორძინების ეპოქას, კლასიკურ რაციონალიზმსა და თანამედროვეობას. თითოეული ეპისტემის შიდა კავშირები ფუკოსთვის უფრო მნიშვნელოვანი და საინტერესოა, ვიდრე ამ ეპისტემათა ურთიერთმიმართებები. ერთადერთი რამ, რაც აერთიანებს ეპისტემებს, ესაა მათი ორგანიზების ხერხი: „სიტყვებისა“ და „საგნების“ სემიოტიკურ ურთიერთდამოკიდებულებათა ესა თუ ის ტიპი, რომელიც ნებისმიერი ისტორიული პერიოდის კულტურათა ყველა სხვა გამოვლინების საფუძველს წარმოადგენს.

აღორძინების პერიოდში, ფუკოს მიხედვით, ფუნქციონირებდა ეპისტემა, რომელიც ემყარებოდა სიტყვებისა და საგნების, სამყაროსა და მისი აღმწერი ტექსტების ერთიანობას. აღორძინების ეპოქის ეპისტემა აგებული იყო წრიული პრინციპით. სიტყვები, რომლებიც გვამცნობდნენ საგნების შესახებ, ემყარებოდა საგნებს (რადგან სიტყვები საგნების ნაირსახეობაა), ხოლო საგნები, თავის მხრივ, დაფუძნებული იყო სიტყვების მეშვეობით (რადგან საგნები შეიძლება წავიკითხოთ სიტყვების მსგავსად). ფუკო არ ეძებს აღორძინების ეპოქის ეპისტემაში მომავალი ცოდნის ჩანასახობრივ ფორმებს, ის ცდილობს თვით ამ ეპისტემის შინაგანი წესრიგის წარმოჩენას.

ანალოგიურად განიხილავს ფუკო კლასიკური რაციონალიზმის ეპისტემას. აქ სიტყვებისა და საგნების კავშირის სფეროა არა ონტოლოგია, არამედ – აზრობრივი წარმოდგენების სამყარო, რომელიც ამიერიდან ასაბუთებს შემეცნებისა და ამა თუ იმ სახის თეორიათა შესაძლებლობას. წარმოდგენათა შინაგან კავშირს უზრუნველყოფს

ენა, რომელიც საგანთა სამყაროს კი აღარ ერწყმის, არამედ – შუამავლის ფუნქციას ასრულებს შემეცნების სფეროში. ეს ახალი სემიოტიკური პრინციპი – სიტყვისა და საგნის კავშირი წარმოდგენის მეშვეობით – საფუძველია კლასიკური ეპოქისდროინდელი შემეცნების იმ სამი სფეროსი, რომელთაც ფუკო ირჩევს და ურთიერთს ადარებს: „სიმდიდრეთა ანალიზი“, „საყოველთაო გრამატიკა“ და „ბუნებრივი ისტორია“. მაგალითად, საყოველთაო გრამატიკა იკვლევს ენის მხოლოდ იმ თვისებებს, რომლებიც ენას აქცევს ლოგიკური აზროვნების იარაღად; სიმდიდრეთა ანალიზი აფიქსირებს სააზროვნო წარმოდგენათა კავშირებში სიმდიდრეთა დაგროვებისა და ბრუნვის, ეკონომიკის მთელი ფუნქციონირების სტიმულს.

მესამე ეტაპი – თანამედროვე ეპისტემა – აიგება ახალ პრინციპზე: წარმოდგენის ერთიანი სივრცე, რომელიც ურთიერთთან აკავშირებდა სიტყვებსა და საგნებს (კლასიკურ ეპისტემაში), ინგრევა და ადგილს უთმობს ისეთ ონტოლოგიურ ფაქტორებს, როგორიცაა ცხოვრება, შრომა, ენა. ცხოვრების, შრომისა და ენის თვითმყოფადობისა და ენამდე მათი დაყვანის შეუძლებლობის გამოვლენა თანამედროვე მეცნიერებათა – ბიოლოგიის, პოლიტიკური ეკონომიისა და ფილოლოგიის – საფუძველია.

შემოქმედების პირველ პერიოდში ფუკო დაინტერესებული იყო აგრეთვე შემეცნების სოციალური განპირობებულობის პრობლემით, რომელსაც მან მიუძღვნა თავისი სადოქტორო დისერტაცია „შეშლილობა და უგუნურება: შეშლილობის ისტორია კლასიკურ ეპოქაში“ (1961) და სხვა ნაშრომები.

„შეშლილობის ისტორია“ ემყარება ნორმისა და პათოლოგიის ანტითეზას, რომელიც ევროპული კულტურის განსხვავებულ ეპოქათა კრიტერიუმის სახით გვევლინება. ამ ნაშრომში ისტორია ისე მკაფიოდ არაა დაყოფილი პერიოდებად, როგორც „სიტყვებსა და საგნებში“, მაგრამ აქაც მონიშნულია თვისებრივად განსხვავებული ეტაპები. შუა საუკუნეებსა და აღორძინების ეპოქაში „ნორმა“ და „პათოლოგია“, „რაციონალური“ და „ირაციონალური“, „გონივრული“ და „უგუნური“ ჯერ კიდევ მყარად არაა გამიჯნული. ირაციონალური წარმოადგენს პოეზიისა და ფანტაზიის სფეროს, რომელიც არა მარტო უცხო არაა გონისთვის, არამედ მის უმაღლეს გამოვლინებასაც წარმოადგენს.

რაციონალურისა და ირაციონალურის გამიჯვნა, ფუკოს აზრით, განხორციელდა განმანათლებლობის ეპოქაში, რომელიც გამორიცხავს მათი ერთიანობის, დიალოგის, შენაცვლების შესაძლებლობას. შეშლილები იმყოფებოდნენ საერთო საავადმყოფოებში, სტაციონარებში, სადაც, XVIII ს. შუა ხანებიდან მოყოლებული, ათავსებდნენ არა მარტო სულით ავადმყოფებს, არამედ – იმითაც, ვისი ქცევაც სცილდებოდა ბურჟუაზიული მორალის ფარგლებს: ლოთებს, მფლანგველებს, მუქთახორებს, ღვთის მგმობელებს, უმადურ შვილებს და სხვ. ფუკოს აზრით, ფსიქიკური დაავადება, როგორც ფენომენი, წარმოიშვა არა მედიცინის განვითარების შედეგად, არამედ - გარკვეული სოციალური გარემოებების კარნახით: ჯერ ერთი, ეს იყო შიში ეპიდემიების წინაშე, რომელთა ბუდედ ითვლებოდა სწორედ „საერთო საავადმყოფოები“. გარდა ამისა, ეს იყო განვითარებადი კაპიტალიზმის სოციალურ-ეკონომიკური მოთხოვნილებები, მუშახელის ნაკლებობა, რაც მოითხოვდა შრომისუნარიანთა განთავისუფლებას პატიმრობიდან (და, შესაბამისად, გამოიყოფოდა ავადმყოფთა კატეგორია, ე. ი. შრომისუუნაროები). ამგვარად, სწორედ სოციალურმა მიზეზებმა აქცია ფსიქიკური ავადმყოფობა დამოუკიდებელ კატეგორიად, მედიცინამ კი მხოლოდ დააფიქსირა თავის ცნებათა სისტემაში ის დამოკიდებულება შეშლილობისადმი, რომელიც ჩამოყალიბდა საზოგადოებაში.

კვლევითი მუშაობის ზემოაღნიშნულმა ორმა მიმართულებამ – ცოდნის განპირობებულობამ სოციალური მიზეზებით, ენის პრობლემასთან აშკარა კავშირის გარეშე („ფსიქიკური დაავადება და პიროვნება“, „შეშლილობის ისტორია“, „კლინიკის აღმოცენება“) და ენის გამოკვლევამ ფართო კულტურული მნიშვნელობით, მისი სოციალური განპირობებულობის ანალიზის გარეშე („რაიმონ რუსელი“, „სიტყვები და საგნები“) – ერთობლივი ხორცშესხმა პოვა ტრაქტატში „ცოდნის არქეოლოგია“ (1969), ხოლო მომავალ კვლევათა პროგრამა აისახა მოხსენებაში, რომელიც ფუკომ წაიკითხა კოლეჟ დე ფრანსში, სახელწოდებით „ენობრივი წესრიგი“ (1971).

შემოქმედების მეორე პერიოდში (70-იანი წლები) ფუკო ცდილობს უპასუხოს კითხვას: როგორ წარმოიშობა ცოდნა ადამიანის შესახებ, მეცნიერებები ადამიანის შესახებ? მას აინტერესებს, როგორ წარმოიქმნება ადამიანის ინდივიდუალობა, რომელსაც თანამედროვე კულტურა უკავშირებს ამდენ ჰუმანისტურ იმედს. ორივე მათგანი, შენიშნავს მეცნიერი, ზოგჯერ განიმარტება როგორც სოციალური წესრიგის, ბურჟუაზიული სოციალური მიმართებების მიუხედავად წარმოშობილი მოცემულობები. მაგრამ ცოდნა არ წარმოადგენს სოციალური მექანიზმების ფუნქციონირებისთვის უცხო მოვლენას; პირიქით, ის წარმოიშობა კონკრეტული სოციალური წესრიგის, „ძალაუფლების

მიმართებათა“ კონკრეტული ტიპის წყალობით. ადამიანის შინაგანი სამყარო, მისი ხელშეუხებლობითა და სუვერენულობით – მეტად ილუზორული თავშესაფარია, ვინაიდან სხეულიცა და სულიც „იგეგმება და წარმოიშობა როგორც ძალაუფლების მექანიზმების სწორედ რომ წარმოსახული თავშესაფრები საყოველთაო ზედამხედველობის სისტემისგან“.

შემოქმედების მესამე პერიოდში ფუკოს თხზულებებში თავს იჩენს ახალი კონცეპტუალური აქცენტები და ახალი ცნებები: ამ წიგნებში კვლევის საგანს წარმოადგენს ადამიანი, როგორც ვნებების, ლტოლვების, სურვილების, ტკბობის სუბიექტი. როგორ აყალიბებს ადამიანი საკუთარი თავისგან ტკბობის სუბიექტს? როგორ და რამდენად განსაზღვრავს მის ქცევას მორალური ცნობიერების სტრუქტურის წესები და კანონები? ამას ფუკო იკვლევს ანტიკურობის მასალაზე. კერძოდ, ის აღიარებს, რომ სექსუალობის ისტორია ღირებულია არა თავისთავად, არამედ – როგორც საშუალება, განსაზღვრულ იქნას იმ პირობათა ფართო სპექტრი, რომლებშიც ადამიანი მოქმედებს და ქმნის თავის ცხოვრებას თავისუფლების საკმაოდ ფართო გაგების საფუძველზე. ეს თავისუფლება კი გულისხმობს ცვლილებათა შესაძლებლობას, ქცევის სტილისტიკის შერჩევას, საკუთარ თავთან ბრძოლას „ასკეზის“ მეშვეობით და ა. შ.

ფუკოს იდეური ევოლუცია შინაგანად კანონზომიერი და თანმიმდევრულია, თუმცა მისი ბევრი ასპექტი ჯერ კიდევ გასარკვევია.

XX ს. 60-იან წლებში ფრანგული სტრუქტურალიზმის ერთგვარ საკულტო ფიგურად იქცა როლან ბარტი, რომლის შესახებ დაიწერა მრავალი სტატია და მონოგრაფია, პამფლეტი და პანეგირიკი.

აღიარებულია, რომ ბარტი ყველაზე არათანმიმდევრული იყო სტრუქტურალისტთა შორის მისი ინტერესებისა და ნაშრომების თემატიკის მიხედვით, მაგრამ მოღვაწეობის „სტრუქტურალისტურ“ პერიოდში ის ძალზე თანმიმდევრულად იცავდა იმ ტრადიციას, რომელმაც ბიძგი მისცა ჯერ რუსული ფორმალიზმის, შემდეგ კი სტრუქტურალიზმის განვითარებას. ვგულისხმობთ მეცნიერის მისწრაფებას მისი კონცეფციის თე-ორიული დაფუძნებისადმი.

1953 წელს ბარტმა გამოაქვეყნა წიგნი „წერილობის ნულოვანი ხარისხი“, სადაც გამოიყენა და ორიგინალურად გაიაზრა ამჟამად საყოველთაოდ ცნობილი ტერმინი *წერილობა* (écriture).

ბარტი მრავალფეროვნად (და, ზოგჯერ, წინააღმდეგობრივადაც კი) განმარტავს ამ ტერმინს, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ წერილობა წარმოადგენს ეროვნული ენისა და ინდივიდუალური სამწერლო სტილის შემაერთებელ რგოლს. ეროვნული ენა, ბარტის მიხედვით, განასახიერებს სოციალურ დეტერმინაციას (განპირობებულობას), ხოლო ინდივიდუალური სტილი – ბუნებრივ, ბიოლოგიურ დეტერმინაციას. მაშასადამე, წერილობა წარმოადგენს ბუნებრივისა და სოციალურ-კულტურულის შუამავალს ადამიანში.

რაც შეეხება წერილობის ნულოვან ხარისხს, ესაა ზღვარი, რომელიც აცილებს მოცემული სოციალური კოლექტივისთვის შესაძლებელს იმისგან, რაც ამ კოლექტივისთვის არც მიზანშეწონილია და არც გონივრული. უფრო ვიწრო გაგებით, ნულოვანი ხარისხი – ესაა ლიტერატურული შემოქმედების შესაძლებლობა მოცემულ პერიოდში, მისი *საფუძველი* და *ამოსავალი* წერტილი.

წერილობის ევოლუციის ბარტისეული ინტერპრეტაცია წააგავს ენობრივი და სტილური ფენომენების ავტომატიზაციისა და დეავტომატიზაციის გააზრებას რუსულ ფორმალიზმში. კერძოდ, წერილობა ისტორიულად განიცდის თანდათანობითი გამყარების ეტაპებს, როდესაც, ერთი მხრივ, მიმდინარეობს მისი დოგმატიზაცია და „საკრალიზაცია“, მეორე მხრივ კი – მწვავდება ენის ტოტალიტარიზმისგან მისი განთავისუფლების აუცილებლობა. ამ უკანასკნელის გამოვლინების ერთ-ერთ ფორმას წარმოადგენს „თეთრი“, „ნეიტრალური“, „გამჭვირვალე“ წერილობა, ანუ მისი ნულოვანი ხარისხი, რომელიც თავისუფალია ინდივიდუალური სტილის ყოველგვარი გამოვლინებებისგან („ნულოვან ხარისხზე დაყვანილი წერილობა, არსებითად, სხვა არაფერია, თუ არა არამოდალური წე-რილობა... წერილობა ასეთ შემთხვევაში დაიყვანება ერთგვარ ნეგატიურ მოდუსზე, სადაც ნადგურდება ენის ყველა სოციალური და მითოლოგიური ნიშანთვისება, რომლებიც ადგილს უთმობს ნეიტრალურსა და ინერტულ ფორმას“ (ბარტი 1983: 343)).

დროთა განმავლობაში ეს „დეავტომატიზებული“ (თუ რუს ფორმა-ლისტთა ტერმინოლოგიას მივმართავთ) ნულოვანი ხარისხის წერილობა, თავის მხრივ, ავტომატიზაციას განიცდის და მას ენაცვლება წერილობის ახალი ტიპი.

60-იან წლებში ბარტმა სცადა „წერილობის“ დიფუზური ცნების დაკონკრეტება ნიშანთა ურთიერთმიმართებების სამი სახეობის საფუძველზე. ესენია – *სიმბოლური, სინტაგმატური* და *პარადიგმატური* მიმართებები.

პირველი მათგანი წარმოადგენს აღმნიშვნელის მოტივირებულ მიმართებას აღსანიშნისადმი (ეს საკითხი სემიოტიკაში უკვე საკმარისად იყო გამოკვლეული). რაც შეეხება სინტაგმატურ მიმართებას, ესაა, ბარტის თანახმად, შეტყობინების ნიშანთა სპეციფიკური ასოციაცია აღმნიშვნელის დონეზე, ხოლო პარადიგმატული მიმართება სხვა არაფერია, თუ არა ელემენტთა ნიშნობრივი მიმართება *აღსანიშნის* დონეზე, როდესაც თითოეული ნიშანი ერთიანდება სხვა, მონათესავე ნიშანთა პოტენციურ ერთობლიობასთან.

მეცნიერის აზრით, ურთიერთმიმართებათა ამ სამ სახეობას შეესაბამება მხატვრული ცნობიერების (და, შესაბამისად, ნაწარმოებთა) სხვადასხვა სახეობები.

ეს სემიოტიკური დებულებები საჭიროებდა შემდგომ განვითარებასა და დაზუსტებას, მაგრამ 1960-იანი წლების შუა ხანებში ბარტმა შეწყვიტა ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევები და დაინტერესდა მასობრივ კომუნიკაციათა ანალიზით. მან მიზნად დაისახა, აღმოეჩინა ფორმალურ ფუნქციათა სტრუქტურა კულტურის ისეთ სფეროებში, როგორიცაა კინო, რადიო, ტელევიზია, რეკლამა, ტანსაცმელი, საკვები, ქალაქის სტრუქტურა და, პირველ რიგში,მოდა. ბარტის მითითებით, საზოგადოების სემიოლოგიურ სისტემებში „საგნები“ იძენენ „სიტყვებისა“ და „ნიშნების“ თვისებებს, მაგრამ, ამასთან, საზოგადოება ნიღბავს ამ ელემენტთა სემიოტიკურ ბუნებას და მათ „რაციონალურ“ ხასიათს მიაწერს.

შემდგომ პერიოდში ბარტის ყურადღებას იქცევს არა ნიშანთა სისტემები და დენოტატური მნიშვნელობები, არამედ – კონკრეტული „კონოტაციები“, რომლებიც განასხვავებს ამა თუ იმ საზოგადოებას სხვა საზოგადოებებისაგან. შესაბამისად, ბარტი უგულებელყოფს სტრუქტურალიზმის ფუნდამენტურ პრინციპს (ორიენტაციას სტრუქტურულ ლინგვისტიკაზე) და ინაცვლებს *პოსტსტრუქტურალიზმის* პოზიციაზე.

* * *

სტრუქტურალიზმი იყო მეოცე საუკუნის უკანასკნელი თეორიული მიმდინარეობა, რომელიც მიზნად ისახავდა ზუსტი ცოდნის მოპოვებასა და აქსიომატური მეცნიერული თეორიების შექმნას. როდესაც სტრუქტურალიზმმა, როგორც გარკვეულმა მიმდინარეობამ, არსებობა შეწყვიტა, მას შეენაცვლნენ რადიკალურად განსხვავებული მი-

ზანდასახულებების მქონე ახალი ლიტერატურათმცოდნეობითი კონცეფციები.

დამოწმებანი:

ბარტი 1983: Барт Р. *Нулевая степень письма.* კრებ. "Семиотика". М.: 1983.

კლემანსი 1974: Baskes-Clement C. *Claude Levi-Strauss ou la structure et le malheur.* 1974.

ლევი-სტროსი 1958: Levi-Strauss C. *"Anthropologie structurale".* 1958.

მალხაზ ხარბედია

პოსტსტრუქტურალიზმი და დეკონსტრუქცია

გასული საუკუნის პირველ ნახევარში ლიტერატურის შესწავლის ტრადიციული მეთოდების მიმდევართაგან ხშირად გაისმოდა პრეტენზიები ე.წ. „ფორმალური მეთოდის" მისამართით. მათი აზრით, კლასიკური ფილოლოგია საუკუნეების მანძილზე სარგებლობდა მეტრისა და სტილის ანალიზის იმ მზა ფორმებით, კატეგორიებითა და ტერმინებით, რომლებიც „ფორმალურ მეთოდთან" ერთად გაბატონდა ლიტერატურათმცოდნეობაში და, შესაბამისად, XX საუკუნის 20-იანი წლებში შემუშავებული მეთოდოლოგიური პრინციპებიც თითქოს არაფრით განსხვავდებოდა ტრადიციული ფილოლოგიისგან. არადა რუსმა ფორმალისტებმა სწორედ ამ ორი, ერთი შეხედვით მსგავსი მიმდინარეობის ერთმანეთისგან მკვეთრი გამიჯვნით ჩაუყარეს საფუძველი ახალ მეცნიერებას ლიტერატურის შესახებ.*

ამ დროიდან მოყოლებული ლიტერატურის თეორიამ დიდი გზა განვლო, პრაღელი სტრუქტურალისტებიდან და გერმანელი ფენომენოლოგებიდან მოყოლებული – ფემინიზმითა და „ახალი ისტორიზმით" დამთავრებული.

განსაკუთრებული ძვრები 60-იანი წლების საფრანგეთში მოხდა. რუსი ფორმალისტებისა და „ახალი კრიტიკის" შემდეგ ეს იყო პირველი მნიშვნელოვანი გადააზრება იმ მეთოდოლოგიური პრინციპებისა, რომლებიც უკვე მყარად იყო ფესვგადგმული ანგლო-ამერიკულ კრიტიკაში. შემოქმედების ფსიქოლოგიის კვლევაში ჩაძირულ ფრანგულ კრიტიკას კი ნამდვილად ესაჭიროებოდა ამგვარი განახლება.

ამ დროს პირველად განისაზღვრა ცნება „ლიტერატურის თეორია": პოლ დე მანის აზრით, იგი მაშინ ჩნდება, როცა ლიტერატურული ტექსტების განხილვა აღარ ეფუძნება ისტორიულ ან ესთეტიკურ ფაქტორებს, როცა განსჯის საგნად იქცევა არა საზრისი ან ღირებულება, არამედ ამ საზრისისა და ღირებულების გამომუშავების ხერხები. როლან ბარტიც ლიტერატურის თეორიის (ანუ როგორც თავად იგი უწოდებდა, „მეცნიერება ლიტერატურის შესახებ") ამოცანად იგი უწოდებდა, „მეცნიერება ლიტერატურის შესახებ") ამოცანად საზრისის წარმოქმნის ზოგადი წესების შესწავლას სახავდა.

60-70-იან წლებში, შეიძლება ითქვას, ახლიდან გაიაზრეს „ლიტერატურის თეორიის" ცნება და იგი ფაქტობრივად გაიგივდა იმასთანაც, რასაც დღეს ჩვენ პოსტსტრუქტურალიზმსა და დეკონსტრუქტივიზმს ვუწოდებთ (მიუხედავად იმ თავისებურებისა, რაც ერთი მხრივ დეკონსტრუქციის დერიდასეულ ვერსიას გამოარჩევს, მეორე მხრივ ე.წ. „ტელ კელის" ჯგუფს, ამერიკელ დეკონსტრუქტივისტებს და ა.შ.). ამგვარ გადააზრებას წინ უძღოდა სტრუქტურალიზმის მრავალწლიანი პერიოდი და საფრანგეთში სწორედ კლასიკური სტრუქტურალიზმის ძირითად დებულებებთან ურთიერთობაში აცნობიერებდა „ლიტერატურის თეორია" თავის მოწოდებას.

ძალზე საინტერესოა, ერთი მხრივ, ამ მოძრაობის თანამედროვეთა დამოკიდებულება სტრუქტურალიზმთან (იგულისხმება მეოცე საუკუნის 50-60-იან წლებში გამოქვეყნებული ტექსტები) და, მეორე მხრივ, 90-იანი წლების გადასახედიდან შეფასებული ე.წ. სტრუქტურალისტური პერიოდი. სანიმუშოდ ორი ადამიანიც იკმარებდა, როლან ბარტი და ჟერარ ჟენეტი. ბარტი, რომელიც ჩვეული გატაცებით „განძარცვავდა" ბურჟუაზიულ მითოლოგიას და არსებითად პოსტსტრუქტურალიზმამდე დააფუძნა ლიტერატურის თეორიის როგორც იდეოლოგიის კრიტიკოსის სტატუსი, და ჟენეტი, ვინც ათი წლის წინ ძალზე სკეპტიკურად აფასებდა გამოთქმის – „სტრუქტურალიზმის ბატონობის ხანის" – მართებულობას.

მისი სიტყვით, სტრუქტურალიზმს არასოდეს უბატონია საფრანგეთში, მან ვერა და ვერ დააფუძნა საკუთარი ძალაუფლება და ძველებურად მარგინალურ ინსტიტუციონალურ ჩარჩოებში დარჩა: „ოფიციალური უნივერსიტეტი, თავისი ძალისა და მასის წყალობით, არა მხოლოდ მკვეთრად ანტისტრუქტურალისტურ დაწესებულებად

---

* ფორმალისტებს დაუშვებლად მიაჩნდათ ახალი მეთოდოლოგიისა (რომელიც ძირითადად ენათმეცნიერების მიღწევებს ეფუძნებოდა) და ძველი, ნაივური ფსიქოლოგიზმის მექანიკური გაიგივება; ცდილობდნენ, რომ „მეთოდოლოგიური ძონძი" ახალ ტერმინოლოგიაში არ გაპარულიყო; ანუ ისინი ძირითადად ახალი ცნებების შემუშავებით იყვნენ დაკავებულნი და ძველ ცნებებს ახალ მნიშვნელობებს ანიჭებდნენ, გაურბოდნენ აკადემიურ ეკლექტიზმს, სქოლასტურ „ფორმალიზმსა" და ტერმინოლოგიას, რომელიც ანალიზის იღუზიას ქმნიდა.

რუსულ ფორმალიზმს (ისევე როგორც ანგლო-ამერიკულ „ახალ კრიტიკას") იმპრესიონისტულ კრიტიკაზე რეაქციად მიიჩნევდნენ. იგი მართლაც უპირისპირდებოდა ტრადიციულ ფილოლოგიას, სოსიურის ცნებებით ოპერირებდა და ცდილობდა საბოლოოდ მოეხსნა დაპირისპირება სინქრონიასა და დიაქრონიას, სისტემასა და ევოლუციას შორის. „სისტემა აუცილებლად ევოლუციის საზით გვეძლევა, ევოლუცია კი მუდამ სისტემატურ ხასიათს ატარებს" – აღნიშნავდნენ თავიანთ თეზისებში რ. იაკობსონი და ი. ტინიანოვი.

რჩება (აღარავინ უწყის, რა არის სტრუქტურალიზმი, სორბონა კი აგრძელებს მასთან ბრძოლას), არამედ ეჭვით უყურებს ყველაფერ იმას, რასაც ოდესღაც „ახალ კრიტიკას“ უწოდებდნენ. სორბონა დღემდე რჩება ლიტერატურული ისტორიისა და ბიოგრაფიზმის ბურჯად; გვიწევს იმის აღიარება, რომ უნივერსიტეტი, ლიტერატურათმცოდნეობის თვალსაზრისით, ისეთივე დარჩა, როგორიც იყო იგი 50-იან წლებში, როცა მის გარშემო ვითარდებოდა, ვთქვათ, სარტრის კრიტიკა, ფორმალიზმი, სტრუქტურალიზმი, პოეტიკა... სტრუქტურალიზმს არასდროს უბატონია; და მეტსაც ვიტყვი, ყოველგვარი პესიმიზმის გარეშე – იგი არც არასდროს იბატონებს, რადგან თავად სტრუქტურალისტებიც აღარ აღნიშნავენ თავს ამ სახელით“ (ინტერვიუ... 1999).

ჟენეტს მოჰყავს თავისი და ცვეტან ტოდოროვის მაგალითი, როცა მათ, 1970 წელს, თავიანთი დაარსებული ჟურნალისთვის საფირმო იარლიყად არა მეთოდის („სტრუქტურალიზმი“), არამედ დისციპლინის საბელწოდება („პოეტიკა“) აირჩიეს (ინტერვიუ... 1999) და ეს მაგალითი უპირველეს ყოვლისა ამ წლებში შექმნილ ერთგვარ რევოლუციურ განწყობილებათა საპირისპიროდ, წმინდა პოეტიკური კვლევების რეანიმაციის მცდელობაზეც მეტყველებს. არადა ეს განწყობილებები, რომლებიც ძირითადად იდეოლოგიებთან და სხვადასხვა გარელიტერატურულ მოვლენებთან ურთიერთობებში ზუსტდებოდა, სწორედ ლიტერატურის კრიტიკაში არსებული პრობლემებიდან იღებდა დასაბამს.

თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თავის დროზე სტრუქტურალიზმს უბრალო მოდად აღიქვამდნენ, რაზეც ბარტი აცხადებდა: საბოლოო ეპისტემოლოგიური (შემეცნებითი) სტატუსი, რომელიც ენამ შეიძინა ბოლო დროს, სწორედ იმითაა განპირობებული, რომ მათ (სტრუქტურალისტებმა) ენაში პარადოქსული სტრუქტურები აღმოაჩინეს და დაასკვნეს, რომ ესაა სისტემა მიზნისა და ცენტრის გარეშეო. ფაქტობრივად ამ პერიოდიდან იწყება ბარტის ე.წ. პოსტსტრუქტურალისტული პერიოდიც, როცა რამდენიმე ცნების დაზუსტების შემდეგ მან ერთმანეთისგან გამიჯნა ნაწარმოები და ტექსტი (სტატიაში „ნაწარმოებიდან ტექსტამდე“).

მისი აზრით, ნაწარმოები ნივთიერი ფრაგმენტია, რომელსაც გარკვეული სივრცე უკავია (მაგალითად ბიბლიოთეკაში), ტექსტი კი მეთოდოლოგიური ოპერაციების ველია. ნაწარმოები შეიძლება ხელში დაგვეტიოს, ხოლო ტექსტი ენაში თავსდება, მხოლოდ დისკურსში

არსებობს (უფრო სწორად იგი ტექსტია იმდენად, რამდენადაც აცნობიერებს, რომ ტექსტია) და ამიტომაც ტექსტი მხოლოდ მუშაობის, ქმნადობის პროცესში აღიქმება.

ნებისმიერი ტექსტი *შორისი-ტექსტია* რომელიღაც სხვა ტექსტთან მიმართებაში, მაგრამ ეს *ინტერტექსტუალობა* არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს ტექსტს რაიმე წარმოშობა ჰქონდეს; „წყაროებისა“ და „გავლენების“ ნებისმიერი ძიება ნაწარმოების ფილიაციის (თანმიმდევრული განვითარების) შესახებ მითს შეესაბამება, ტექსტი კი იქმნება ანონიმური, მოუხელთებელი და ამასთანავე, *უკვე წაკითხული* ციტატებისგან, უბრჭყალო ციტატებისგან.

ნაწარმოები ფილიაციის პროცესშია ჩართული. აქსიომურია ნაწარმოების სინამდვილით *განპირობებულობაც*, გარკვეული ავტორისთვის მიკუთვნება და ა.შ. ხოლო რაც შეეხება ტექსტს, მისი წარმოშობა უცნობია (ბარტი 1984: 413-424).

მეორე მნიშვნელოვანი ცნება, რომელიც ბარტმა გადააფასა, გაბლავთ ავტორის ცნება. მისი (ავტორის) გაქრობის ტენდენციას უკვე 60-იან წლებში ჰქონდა თავისი წინაისტორია. მაგალითად, იმ პერიოდში ჟენეტი იმოწმებდა ბორხესის ერთ-ერთ ტექსტს, რომელიც გაცილებით ადრე იყო შექმნილი და მას, თავის მხრივ, კიდევ უფრო შორეულ წარსულში გადავყავდით – პოლ ვალერისთან. პოლ ვალერი ხომ ჯერ კიდევ 30-იან წლებში ამტკიცებდა, რომ ლიტერატურის ისტორია სახელების გარეშე უნდა ვწეროთო, არადა ვალერიმ არ იცოდა (60-იან წლებში ეს არც ჟენეტისთვის იყო ცნობილი), რომ იგი ლიტერატურის მიმართ იყენებდა ველფლინის აზრებს ხელოვნების შესახებ. ერთი სიტყვით, 60-იანი წლების საფრანგეთში უკვე არსებობდა ძველი ტრადიცია, რომელიც ახალი თაობის ლიტერატურათმცოდნეებმა ახლებურად გააფორმეს.

ავტორზე საუბრისას ლიტერატურათმცოდნეები ძირითადად ინტენციის პრობლემას უტრიალებენ, ანუ ავტორის ჩანაფიქრს და მის პასუხისმგებლობას ტექსტის საზრისსა და მნიშვნელობაზე. კონფლიქტი ავტორის მომხრეებსა და მოწინააღმდეგეებს შორის შეიძლება დასიათდეს როგორც კონფლიქტი ლიტერატურული ექსპლიკაციის (განმარტების) მომხრეებსა (ისინი ძირითადად ავტორის ინტენციის, მისი ჩანაფიქრის ძიებით არიან დაკავებულნი) და ლიტერატურული ინტერპრეტაციის მომხრეებს შორის (ეს უკანასკნელნი თავად ტექ-

სტის „სათქმელს“ არკვევდნენ, ავტორის ჩანაფიქრისგან დამოუკიდებლად*).

ამ საკითხს საგანგებო წერილი უძღვნა როლან ბარტმა, ვისი აზრითაც, 60-იან წლებში ავტორის ძალაუფლება ჯერ კიდევ მტკიცე საფუძველზე იდგა, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთმა მწერალმა უკვე დიდი ხნის წინ სცადა შეერყია ეს ძლევამოსილება და მათ შორის ერთ-ერთი პირველი მალარმე იყო, ვინც სრულად დაინახა და წინასწარ განჭვრიტა იმის აუცილებლობა, რომ თავად ენა დაეყენებინათ ამ ენის მფლობელის ადგილას. ბარტის სიტყვით, მალარმეს მთელი პოეტიკის არსი იმაში მდგომარეობდა, რომ გაეუქმებინა ავტორი და ეს კატეგორია წერით შეეცვალა, რაც თავის მხრივ *მკითხველის* უფლებათა აღდგენას ნიშნავდა.

„თანამედროვე ლინგვისტიკამ გვაჩვენა, რომ გამონათქვამი, როგორც ასეთი, ფუჭი პროცესია და თავისთავადაც შესანიშნავად სრულდება, ისე რომ, არც არის საჭირო მოსაუბრის პირადი შინაარსით შევავსოთ იგი. ლინგვისტიკის მიხედვით, ავტორი მხოლოდ ისაა, ვინც წერს, ისევე როგორც „მე“ არის მხოლოდ ის ადამიანი, რომელიც „მე“-ს ამბობს; ენა იცნობს „სუბიექტს“, მაგრამ არა „პიროვნებას“ და ეს სუბიექტი - რომელიც სამეტყველო აქტით განისაზღვრება და მის გარეშე შინაარსისგან იცლება — საკმარისი ხდება, რათა თავის თავში „დაიტიოს“ მთელი ენა და ამოწუროს მისი ყველა შესაძლებლობა“ (ბარტი 2002: 53).

აქედან გამომდინარე, *წერა* ზმნის აზრი ამიერიდან რაღაცის დაფიქსირებაში, ასახვაში, აღბეჭდვაში, „დახატვაში“ (როგორც კლასიკოსები ამბობდნენ) კი არ მდგომარეობს, არამედ იმაში, რასაც ლინგვისტები, ოქსფორდის სკოლის ფილოსოფოსების კვალად, პერფორმატივს უწოდებდნენ*, იგი ციტატებისგანაა მოქსოვილი და კულტურული პირველწყაროების უზარმაზარ მარაგზე მიგვითითებს. ბარტის სიტყვით, წერა არასდროს წარმოადგენს რაღაც პირველადს, იგი გაუწყვეტლივ ბაძავს იმას, რაც მანამდე დაიწერა, და ეს ბაძვის საგანიც, თავის მხრივ, არაა პირველადი.

ავტორის სიკვდილით, მისი გაუქმებით, ბარტი საფუძველს აცლის ტექსტის „გაშიფვრის“ აუცილებლობასაც. ტექსტისთვის ავტორის მიჩენა შეფერხებას ნიშნავს, ამით ტექსტს საბოლოო მნიშვნელობას ვანიჭებთ და *წერას* ვაფერხებთ, გკეტავთ ამ მრავალმნიშვნელიან, განტოტვილ ქმედებას. წერა მრავალგანზომილებიანი ფენომენია, წერაში საჭირო ხდება ყველაფრის გამორკვევა, მაგრამ იქ არაფერია გასაშიფრი; „სტრუქტურას შეიძლება ნებისმიერ დონეზე ადევნო თვალი, „ამოჭიმო“ (როგორც წინდის ჩამოშვებული ღილკილო) იგი მთელი თავისი გამეორებებით, მაგრამ შეუძლებელია ფსკერს მიაღწიო“ (ბარტი 2002: 56).

---

* ამ საკითხს მთელი თავი მიუძღვნა ანტუან კომპანიონმა თავის წიგნში „თეორიის დემონი“, სადაც იგი აღნიშნავდა, რომ ავტორის პრობლემასთან დაკავშირებით, პოსტრუქტურალისტების „ბანაკში“ ბევრი სხვა სკოლის წარმომადგენელი შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ: მაგალითად, პოსტჰაიდეგერულ ჰერმენევტიკაშიც უკვე აღარ არსებობდა პირველი რეცეფციის (აღქმის) პრიმატი, ანუ „იმის, რისი თქმაც სურდა ავტორს“. ყოველ შემთხვევაში ეს „სურვილი“ და პირველი რეცეფცია ჩვენთვის ვერაფერ რეალურს ვერ აღადგენს. გადამერის მიხედვით, ტექსტის მნიშვნელობა არასდროს ამოიწურება ავტორის ინტენციებით (მიზანდასახულობებით). როცა ტექსტი ერთი ისტორიულ-კულტურული სივრციდან მეორეში ხვდება, მას ახალი ინტენციები უკავშირდება, რომელიც არც ავტორს გაუთვალისწინებია და არც პირველ მკითხველებს. მეორე მხრივ, შეადარეთ მაიკლ რიფატერის აზრი: „მკითხველთა პირველმა თაობამ უნდა გადაწყვიტოს გაცილებით ნაკლები პრობლემა, ვიდრე მომდევნო თაობებმა. სამწუხაროდ, ისტორიკოსები ამ მიზეზით უპირატესობას ანიჭებენ სწორედ ტექსტის პირვანდელ წაკითხვას, როგორც გარკვეულ სტანდარტს, ხოლო გვიანდელი ინტერპრეტაციები არასრულფასოვან წაკითხვებად მიიჩნევა. ეს არსებითი შეცდომაა. ტექსტ-მონუმენტის ურთიერთგანსხვავებული განმარტებები განუყოფელია მისი მონუმენტურობისგან. თუ მონუმენტის ბუნება მდგომარეობს მის ხანგამძლეობაში, მაშინ ის გულისხმობს ახალ-ახალ რეაქციებს მკითხველთა ყოველი მომდევნო თაობის მხრივ. ამასთან, ნებისმიერი გვიანდელი წაკითხვა ისევე ლეგიტიმურია, როგორც თავდაპირველი ინტერპრეტაცია: ორივე მათგანი წარმოადგენს ერთიანი ფენომენის ნაწილს“ (მ. რიფატერი, ფორმალური ანალიზი და ლიტერატურის ისტორია. იხ. ბიბლიოგრაფია).

* გამონათქვამი, რომელიც მოქმედების, ქცევის ეკვივალენტურია (ლათ. performo — ვმოქმედებ). პერფორმატივი ქმნის სოციალურ, კომუნიკატიურ სიტუაციას, რომელსაც, როგორც წესი, გარკვეული ქმედება მოჰყვება ხოლმე (ფიცის მიცემა, ომის გამოცხადება, ანდერძი). ერთი სიტყვით, იგი ავტორეფერენტული მოვლენაა, რადგანაც თავის მიერ შესრულებულ (თუ შესასრულებელ) მოქმედებაზე მიგვითითებს (მე ვწერ, მე დავწერე) და ამით, გარკვეულწილად, მაგიურ ფორმულებს გვაგონებს.

ცნება „პერფორმატივი“ ჯონ ოსტინმა შემოიტანა 40-იან წლებში; ამ ტერმინის განმარტებას მიეძღვნა მისი ლექციების კურსი სახელწოდებით „სიტყვა, როგორც ქმედება“.

დაბოლოს, „ტექსტი წერის მრავალი სხვადასხვა სახეობისგან შედგება, რომელთაც განსხვავებული კულტურული წარმოშობა აქვთ და ერთმანეთთან დიალოგის, პაროდიის, კამათის ურთიერთობაში მოდიან, თუმცა მთელი მრავლობითობა გარკვეულ წერტილში ფოკუსირდება, რომელსაც ავტორი კი არ წარმოადგენს – როგორც აქამდე ამტკიცებდნენ – არამედ მკითხველი“.*

90-იან წლებში ჟერარ ჟენეტმა აღნიშნა, რომ ამგვარი გატაცება შესაძლებელი პოეტიკით სახელების გარეშე, პოლემიკურ და ლამის თერაპევტულ მომენტს შეიცავდა, რომელიც აუცილებელი იყო ლიტერატურის მაშინდელი, ოფიციალური სკოლის ტირანიის დასამხობად, სადაც ისტორიულ-ლიტერატურული კატეგორიები და ბიოგრაფიზმი ბატონობდა. იგი საბრძოლო მანქანა იყო გადამეტებული ბიოგრაფიზმის წინააღმდეგ. ეს აუცილებელი ეტაპი იყო, მაგრამ ჟენეტმა ისიც დასძინა, რომ ასეთი ტექსტების ავტორები ამას ხშირად ძალზე აგრესიული ფორმებითაც აკეთებდნენ, რაც მოგვიანებით ზოგჯერ თავად ამ ტექსტების ავტორებს ეჩვენებოდათ გადაჭარბებულად.

ამასთან დაკავშირებით ერთ-ერთ რუსულ ინტერნეტჟურნალში გამოქვეყნებულ სტატიაში ცნობილ რუს ფილოლოგს, სერგეი ზენკინს მოჰყავდა ფრანგი მეცნიერის, ჟ. ლ. დიაზის მაგალითი. 1984 წელს დაწერილ სტატიაში მეცნიერი აღნიშნავდა, რომ ბარტის გვიანდელ ტექსტებში მის მიერ გაუქმებული ავტორი „ახლიდან იქნა გამოგონებული“, ოღონდ უკვე არა როგორც „წყარო და პირველსაწყისი“, არამედ როგორც „მეორეული სტრუქტურა, რომელსაც ხშირად ნაწარმოების ცენტრისკენული ძალა იზიდავს.“ ანუ ესაა ე.წ. „ნაგულისხმევი ავტორი“, რომელიც არაა გაიგივებული რეალურ-ბიოგრაფიულ პირთან.

თუმცა გავიდა 15 წელი და დიაზმა გაცილებით უფრო მწვავედ შეაფასა ეს პრობლემა. 1999 წლის მაისში, პარიზში გამართულ კოლოკვიუმზე – „რა ვითარებაა ლიტერატურის თეორიაში“, მან აღნიშნა, რომ ავტორსა და ისტორიულ მიდგომაზე უარის თქმას ლიტერატურული ნაწარმოებების სფეროს კატასტროფულ შემცირებამდე შეუძლია მიგვიყვანოს, იმ ნაწარმოებებისა, რომლებიც ლიტერატურის თეორიისთვის შეიძლებოდა ყოფილიყო გამოსადეგი. ამ კატასტროფის მთავარ წყაროს იგი „ავტორის სიკვდილის“ იდეაში ხედავს და ამ ყველაფერს იგი „წაკითხვის ცრუდემოკრატიას“ უწოდებს: „ამას მივყავართ ისტორიულობაზე უარის თქმამდე, ისტორიულობაზე, რომელიც სწორედ ავტორის ინსტანციის მიერ ხორციელდება. აუცილებელია ავტორის აღდგენა. შეუძლებელია, მაგალითად ავტორის ცნების გარეშე რომანტიკოსების შესწავლა...“. ანუ, თუკი თეორია არ კონსტრუირდება როგორც ლიტერატურის ისტორიის ზოგადი სტრუქტურა, არამედ აგრესიულად პოსტულირდება როგორც მისი უარყოფა (საფრანგეთში თეორია იძულებული იყო ძალით გაესუფთავებინა თავისთვის ინტელექტუალური სივრცე, რომელიც მანამდე მდარე ხარისხის, არარეფლექსირებულ „ლიტერატურულ ისტორიას“ ეკავა), თუკი ისტორიული და თეორიული დისკურსების ურთიერთობა გარეგნულ-მექანიკურ თანაქმედებად იქცევა, მაშინ ლიტერატურათმცოდნეობის წინაშე ჩნდება იმის საშიშროება, რომ იგი რამდენიმე „მოდური“, „თვითინტერპრეტირებადი“ ტექსტით თამაშში გადაიზარდოს.

უნდა ითქვას, რომ პოსტსტრუქტურალისტებისთვის ძირეული პათოსი იყო ამგვარი თამაში გასაანალიზებელი ნაწარმოების კონტექსტით განპირობებულ საზრისსა და „მსოფლიო ლიტერატურის“ უსასრულო კონტექსტს შორის, რაც საშუალებას აძლევდათ მათ ნებისმიერი საზრისის პრინციპული გაურკვევლობის იდეა წამოეჭრათ*.

ლიტერატურის თეორიის გარეგნულად მეცნიერული მეტაენა ფუნქციონირებს როგორც „რომანის“ ენა, მხატვრულ-ორაზროვანი. 60-70-იანი წლების ფრანგმა თეორეტიკოსებმა (ჟენეტი, ბარტი) ფაქ-

---

* ფრანგმა ლიტერატურათმცოდნემ, ჟერარ ჟენეტმა ერთ-ერთ კოლოკვიუმზე (1966 წელს) ტექსტი მებიუსის 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... საინტერესოა, რომ ოპონენტებმა არასწორად გაიგეს ცნება და faces-ს (მხარე) ნაცვლად phases (ფაზა) მიიჩნიეს ამ „დიქოტომიის“ საფუძვლად. ჟენეტმა კი დააზუსტა: „მებიუსის ლენტი, რომელსაც ნაწარმოები შევადარე, მოიცავს წერისა და კითხვის არა ორ „ფაზას“ (phases) (რაც აბსურდული იქნებოდა), არამედ ორ მხარეს (faces). ეს შეცდომა არაა შემთხვევითი, რადგანაც თქვენ სივრცე დროის ენაზე გადაგყავთ; თქვენთან ყველაფერს თავის რიგი აქვს: ჯერ ავტორი, შემდეგ მკითხველი. ჩვენ კი სწორედ ამ თანმიმდევრობაზე ვამბობთ უარს. ჩვენთვის წერა და კითხვა ერთდროულია და შეცვლადი“.

* შეიძლება გავიხსენოთ ნიცშეს რელატივიზმი „ჭეშმარიტების“ ცნებასთან მიმართებით და გერმანული რეცეფციული ესთეტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ვოლფგანგ იზერის კონცეფცია ლიტერატურული ნაწარმოების გაურკვეველი საზრისის, როგორც მისი მხატვრულობის მთავარი წინაპირობის შესახებ..

ტობრივად აღმოაჩინეს, რომ საუკეთესო მასალა ანალიზისთვის არის არა „ჩვეულებრივი“ ლიტერატურული ტექსტები, არამედ მეტალიტერატურული ტექსტები, ავტომეტატექსტები, ტექსტები, რომლებიც თავის თავს აღწერენ, თამაშობენ საკუთარ „საზრისთან“ (ერთგვარი ახალი, ალტერნატიული „კლასიკა“).

სწორედ ასეთი თამაშები იქცა დერიდას მიერ შემუშავებული დეკონსტრუქციული სტრატეგიების საფუძვლად. იგი, ისევე როგორც პოსტსტრუქტურალიტები, ნიცშეანური ტრადიციების მემკვიდრეებად მიიჩნეოდნენ. ორივესთვის მნიშვნელოვანი იყო ფილოსოფოსი-შემოქმედის, პოეტი-ფილოსოფოსის* კონცეფცია და ორივე ფილოლოგიისა და რიტორიკის კათედრიდან უსვამდა კითხვებს ფილოსოფიის ისტორიას.

თავად დერიდასვე სიტყვებით, დეკონსტრუქციის საკითხი თავიდან ბოლომდე თარგმანისა და ე.წ. „დასავლური“ მეტაფიზიკის ცნებითი კორპუსის საკითხს უტრიალებს. ჟაკ დერიდამ სპეციალურად დეკონსტრუქციასთან დაკავშირებული გაუგებრობების გამო დაწერა „წერილი იაპონელ მეგობარს“, სადაც ხაზგასმით აღნიშნა, რომ თავდაპირველი მისი დეკონსტრუქტივისტული ცდები ჰაიდეგერის ტერმინების, Destruktion და Abbau-ს თარგმნასა და თავისი მიზნისთვის შესაბამების ითვალისწინებდა. ორივე ეს სიტყვა გარკვეულ ოპერაციას გულისხმობდა, რომელიც ტრადიციული *სტრუქტურისა* და დასავლური ონტოლოგიისა თუ მეტაფიზიკის ძირითადი ცნებითი *არქიტექტურის* მიმართ გამოიყენებოდა, თუმცა კი დერიდას სიტყვით, გერმანულის შესატყვისი ფრანგული ცნება გარკვეულ ნეგატიურ რედუქციას გულისხმობდა და უფრო მეტად ნიცშესეულ „ნგრევას“ უკავშირდებოდა (დერიდა 1992: 53).

ეს სიტყვა დერიდამ ლიტრეს ლექსიკონში აღმოაჩინა და მისი ძირითადი მნიშვნელობა მთელის დანაწილების გარშემო ტრიალებდა და იქვე ლექსის დეკონსტრუქცია განიმარტებოდა, როგორც საზომის გაუქმებით მისი პროზაიზება. თუმცა უფრო საინტერესო მნიშვნელობები იპოვა მან Dictionnaire Bescherelle-ში, სწორედ აქ მიაგნო დერიდამ იმ „მთარგმნელობით“ სემანტიკას, რომელიც სათარგმნელი ტექსტის დეკონსტრუირებასა და მთარგმნელის ენაზე მის კონსტრუირებას გულისხმობდა: დეკონსტრუქცია ესაა „ჩანაცვლება, რომელსაც განიცდიან უცხო ენაზე დაწერილი წინადადების შემადგენელი სიტყვები. ასეთი ჩანაცვლების დროს ზემოქმედებას განიცდის ამ ენის სინტაქსი, რომელიც იმავდროულად მთარგმნელის მშობლიური ენის სინტაქსს უახლოვდება, რათა კიდევ უკეთ მოიხელთოს საზრისი“ (დერიდა 1992: 54).

დეკონსტრუირება სტრუქტურალისტური ჟესტიც იყო, ყოველ შემთხვევაში, იგი გარკვეულ სტრუქტურალისტურ პრობლემატიკას გულისხმობდა. თუმცა იგი იმავდროულად ანტისტრუქტურალისტური ჟესტიც იყო და მისი ბედი მნიშვნელოვანწილად სწორედ ამ ორაზროვნებასთან იყო დაკავშირებული. იგი ნგრევას კი არ გულისხმობდა, არამედ რეკონსტრუქციას, რომელიც ითვალისწინებდა იმის გარკვევას, თუ როგორაა ესა თუ ის „ანსამბლი“ კონსტრუირებული. აქ უფრო მეტად გარკვეული გენეალოგიური დერივაცია (წარმოქმნა, გადახრა) იგულისხმებოდა, ვიდრე ნგრევა. დეკონსტრუქციული სამუშაოს შესრულებისას დერიდა თავის დაზღვევის სხვადასხვა ხერხებს მიმართავს, მისი ე.წ. დეკონსტრუქტივისტული წინდახედულება ყველა ტრადიციული ფილოსოფიური ტერმინის გვერდზე გადადებას გულისხმობს, იმისთვის, რათა იმავდროულად კვლავ გაჩნდეს ამ „უარყოფილ“ ცნებათა მოხმობის აუცილებლობა, ყოველ შემთხვევაში, ეს აუცილებლობა მაშინ ჩნდება, როცა ამ ტერმინებს უკვე ხაზი აქვთ გადასმული*.

---

* ბარტმა თავის წიგნში, "S/Z" (1970) აღიარა, რომ ლიტერატურული ტექსტის სემიოლოგიური ანალიზი შეუძლებელია ინტუიციურ-სუბიექტური გადაწყვეტილების გარეშე, და იმავდროულად განაცხადა ორი ტიპის ტექსტების გამოჯვნის შესახებაც - 1. კლასიკური „საკითხავი ტექსტები“, რომელთა შესწავლაც შესაძლებელია ასე თუ ისე მეცნიერულად კოდიფიცირდეს და 2. ავანგარდისტული „საწერი ტექსტები“, რომლებთან მიმართებაშიც მხოლოდ კვაზიმეცნიერული არსებითად ლიტერატურული დამოკიდებულებაა დასაშვები. ანუ ამ შემთხვევაში თანაშემოქმედი ხდები. ასეთი დაყოფით ხაზი გაესვა არა იმდენად ლიტერატურის პრინციპულ არაერთგვაროვნებას, რამდენადაც თავად თეორიის ორსახოვან, ნახევრადმეცნიერულ ბუნებას. თეორიისა, რომელიც ამ ლიტერატურას შეიმეცნებს. საზრისქმნადობის პლურალიზმს ხომ მთელ ლიტერატურაში აქვს ადგილი, მისი ფორმების მეცნიერული აღწერა კი ლიტერატურის არქაულ ნაწილშია შესაძლებელი. და ეს შესაძლებლობა მოქმედებს როგორც ტექსტის საზრისისეული პლურალიზმის შემზღუდველი ფაქტორი. ანუ, რაც უფრო „ლიტერატურულია“ თეორიის ობიექტი, მით უფრო „არამეცნიერული“ ხდება თავად თეორია.

* მიშელ ფუკომ დერიდას სტილი დაახასიათა, როგორც „obscurantisme terroriste“. მისი ტექსტები იმდენად ბუნდოვანია, რომ შეუძლებელია გაარკვიო, რას „ამტკიცებს“ ავტორი (აქედან: ობსკურანტიზმი, ბნელმეტყველება), შემდეგ კი, როცა ტექსტს აკრიტიკებთ, ავტორი გეუბნებათ: „თქვენ ჩემი ცუდად გესმით, თქვენ იდიოტი ხართ“ (აქედან: ტერორისტი).

რომელიმე სტრუქტურის დემონტაჟი არ წარმოადგენს რეგრესს *მარტივი ელემენტის*, გარკვეული *განუყოფელი პირველსაწყისის* მიმართულებით, არამედ თავად ეს *არქე-ლირებულებები*, ისევე როგორც ზოგადად *ანალიზი*, წარმოადგენენ გარკვეულ ფილოსოფემებს, რომლებიც უნდა დეკონსტრუირდნენ. Krinein-ისა და Krisis-ის (გადაწყვეტილება, არჩევანი, განსჯა) ინსტანციები, ისევე როგორც ტრანსცენდენტალური (ცდის გარეშე არსებული) კრიტიკის მთელი აპარატი, დეკონსტრუქციის ერთ-ერთ ყველაზე არსებით „ობიექტსა" და „თემას" წარმოადგენს.

დეკონსტრუქტივისტები „ლოგოცენტრიზმში" ჭეშმარიტებით, რაციონალიზმით, ლოგიკითა და „სიტყვით" გატაცებას გულისხმობენ. და დეკონსტრუქციაც უნდა განვიხილოთ (ყოველ შემთხვევაში მის თავდაპირველ სტადიაზე), როგორც ტექსტის განხილვის სხვადასხვა მეთოდის ნაკრები, როგორც ტექსტუალურ სტრატეგიათა გარკვეული სიმრავლე, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, ლოგოცენტრული ტენდენციების წინააღმდეგ მიმართულ ძირგამომთხრელ სამუშაოს გულისხმობს.

„გარკვეული დისკურსის დეკონსტრუირება ნიშნავს აჩვენო ის, თუ როგორ შეიძლება დაშალო ამ დისკურსის მიერ დაფუძნებული ფილოსოფია, ანდა ის იერარქიული ოპოზიციები, რომელსაც იგი ეფუძნება. განსახილველ ტექსტში იგი რიტორიკულ ოპერაციებს ეძიებს და მათ იდენტიფიცირებას ახდენს, ოპერაციებისა, რომლებიც არგუმენტის სავარაუდო საფუძველს უზრუნველყოფენ — საკვანძო ცნებასა თუ მესიჯს" (კალერი 1983: 86).

დეკონსტრუქტივისტს სურს გააუქმოს ეს ოპოზიციები და შესაბამისად ლოგოცენტრიზმიც. თავდაპირველად იგი ცდილობს პირი უცვალოს იერარქიას, აჩვენოს, რომ მარჯვენა ტერმინი სინამდვილეში პირველადია, მარცხენა კი მხოლოდ კერძო შემთხვევაა, მარჯვენასგან გამომდინარე. ამის შედეგად აღმოჩნდება, რომ მეტყველება წერის გარკვეულ ფორმას წარმოადგენს, გაგება — გაუგებრობისას და ის, რასაც გააზრებულ ენად მივიჩნევთ, მხოლოდ ნიშანთა თავისუფალი თამაშია ან ერთი კატეგორიის ტექსტების მეორესთან შერთვისა და დაკავშირების უსასრულო პროცესი.

თუმცა არსებობს მეორე სტრატეგიაც, იგი ტექსტში ე.წ. ძირითად ტერმინებს ეძიებს, იმ სიტყვებს, რომლებიც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სტრუქტურის თამაშის წესებს გასცემენ. ეს სიტყვები ტექსტის არგუმენტაციისთვის, მისი დასრულებულობისათვის აუცილებელ

ოპოზიციებში იდებენ ბინას, მაგრამ ამის მიუხედავად, მათი ფუნქციონირება არღვევს ამ ოპოზიციებს.

დეკონსტრუქცია თავდაყირა აყენებს მიზეზობრიობის სქემის იერარქიულ ოპოზიციას. მიზეზისა და შედეგის განსხვავება მიზეზს პირველსაწყისად აქცევს, და იგი პირველადია ლოგიკური და დროითი თვალსაზრისით. დეკონსტრუქცია კი ამბობს ამგვარ იერარქიას. ჯონათან კალერის სიტყვით „შედეგია იმის მიზეზი, რომ მიზეზი მიზეზად იქცევა, ამიტომ პირველსაწყისად (პირველად ერთეულად), შედეგი უნდა მივიჩნიოთ და არა მიზეზი" და იქვე დასძენს, „მიზეზის მხარდამჭერი არგუმენტის შედეგის სასარგებლოდ გამოყენებით ჩვენ იერარქიზაციის რიტორიკულ ოპერაციას ვააშკარავებთ და ამით მის ანულირებასაც ვახდენთ" (კალერი 1983: 88).

დერიდასთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს წერისა და ზეპირმეტყველების დაპირისპირებაც. ზეპირი მეტყველებისთვის „ვილეგიების მინიჭება" წერის დაკნინების ხარჯზე — მისი აზრით, სწორედ ესაა ლოგოცენტრიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანი, ეპოქის ფუნდამენტური მახასიათებელი, ეპოქისა, რომელიც პლატონიდან იწყება და თანამედროვე ფილოსოფიაში გრძელდება.

დერიდას კრიტიკის ერთ-ერთი ობიექტია ჰუსერლიც, რომელიც იმ ფილოსოფოსთა რიცხვს მიეკუთვნება, ვინც ზეპირ მეტყველებას ანიჭებდა უპირატესობას დაწერილ ტექსტებთან შედარებით. დერიდას აზრით, არა მხოლოდ ჰუსერლის, არამედ მთელი დასავლური ფილოსოფიისთვისაა არსებითი ის, რომ მეტყველებას უფრო პრივილეგირებული სტატუსი ენიჭება, ვიდრე წერას.

ცნობილი ამერიკელი მეცნიერის, ჯ. რ. სერლის აზრით, საკმარისად ბევრი კონტრარგუმენტი არსებობს იმისთვის, რათა ვაჩვენოთ, რომ შუასაუკუნეების სქოლასტიკიდან დაწყებული (ლაიბნიცის, ფრეგეს და რასელის გავლით) თანამედროვე სიმბოლური ლოგიკით დამთავრებული, საქმე სულ სხვაგვარადაა. ლოგიკასა და რაციონალიზმზე აქცენტის გაკეთებით ეს ფილოსოფოსები დაწერილ ტექსტს ანიჭებდნენ უპირატესობას, როგორც ლოგიკური ურთიერთობების ყველაზე ნათლად გამომხატველ საშუალებას (სერლი 1992: 62).

სერლი საერთო შეფასებასაც აძლევს წერისა და მეტყველების დეკონსტრუქტივისტულ დაპირისპირებას. პირველ რიგში, მისი აზრით ხაზგასასმელია დერიდას მიერ დასავლური ფილოსოფიის ექსცენტრული ინტერპრეტაცია, რომლის მიხედვითაც ფილოსოფოსები, თითქოს წერას აკნინებდნენ ზეპირ მეტყველებასთან შედარებით. სერლის სიტ-

ყვით, ეს თვალსაზრისი მხოლოდ რამდენიმე ფილოსოფოსის ტექსტების წაკითხვას ეფუძნება, პლატონისას, რუსოსას და ჰუსერლისას. „როგორც ჩანს, დერიდას უფრო მეტად იტაცებს თავისი შეხედულება იმის შესახებ, რომ ლოგოცენტრიზმში ყველაფერი ამ საკითხზეა დამოკიდებული... დერიდა ფიქრობს, რომ თუკი იგი ახლიდან გაიაზრებს წერის ცნებას და მას ფილოსოფიური საკითხებისთვის (ჭეშმარიტება, სინამდვილე და ა.შ.) განმსაზღვრელ როლს მიანიჭებს, შეუსაბამებს მათ, იგი ამ ფილოსოფიური ცნებების დეკონსტრუირებასაც შეძლებს“, აღნიშნავს სერლი (სერლი 1992: 64). მას უსაფუძვლოდ ეჩვენება დერიდას მტკიცებაც იმის შესახებ, თითქოს წერა სინამდვილეში მეტყველებაზე პირველადი იყოს. მისი აზრით, ასეთი მეთოდით ნებისმიერი რამის დამტკიცება შეიძლება, მაგალითად იმის, რომ ღარიბი სინამდვილეში მდიდარია, ჭეშმარიტი კი მცდარია. ანუ ასეთი ოპერაციის შემთხვევაში მხოლოდ მოტივაციაა ხოლმე საინტერესო, ის, რის საფუძველზეც ავტორი ადგილებს უცვლის ხსენებულ ცნებებს.

დეკონსტრუქცია ხდომილებაა, რომელსაც არ აინტერესებს განსჯა, ცნობიერება, სუბიექტის ორგანიზება და თანამედროვეობა. *ის* დეკონსტრუირებს. და *ის* (ça) აქ არ ნიშნავს რაიმე უსახურს, რომელსაც რომელიმე ეგოლოგიურ სუბიექტურობას დავუპირისპირებდით.

როცა ცდილობ ერთი სიტყვა მეორეთი განმარტო (თუმცა განმარტება ქართულად გარკვეულად ერთყოფას გულისხმობს), რათა უკეთ თარგმნო იგი, ამით უფრო მეტ სირთულეებს ქმნი, ესაა მთარგმნელის „შეუძლებელი ამოცანა“ (ბენიამინი) — აი რას ნიშნავს დეკონსტრუქცია.

დერიდას სიტყვით „დეკონსტრუქციის“ *განსაზღვრებისა* და *თარგმნის* სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ ყველა პრედიკატი, ყველა განმსაზღვრელი ცნება, ყველა ლექსიკური მნიშვნელობა და სინტაქსური არტიკულაციებიც კი, რომლებიც რაღაც მომენტში გეჩვენება, რომ მზად არიან ამგვარი განსაზღვრებისთვისა და თარგმანისთვის, ასევე დეკონსტრუირებული ან დეკონსტრუირებადია — პირდაპირ ან ირიბად.

სიტყვა „დეკონსტრუქცია“, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა სიტყვა, თავის მნიშვნელობას მხოლოდ მისი შესაძლო სუბსტიტუტების (შემცვლელების) რიგში ჩაწერის შემდეგ მოიპოვებს, ანუ „კონტექსტში“ მოთავსების შემდეგ. ამ სიტყვამ გაამართლა გარკვეულ მკაცრად განსაზღვრულ სიტუაციებში. იმისთვის, რათა გავიგოთ, თუ რამ აიძულა ეს სიტყვა შესაძლო სუბსტიტუტების მწკრივში ჩართულიყო, სწორედ ის „მკაცრად განსაზღვრული სიტუაცია“ უნდა გაანალიზდეს და დეკონსტრუირდეს.

დერიდას აზრით, თარგმანი არაა რაღაც მეორეული აქტი თუ მოვლენა ამოსავალ ენასთან თუ ტექსტთან მიმართებაში. „დეკონსტრუქციის“ შანსიც სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ნებისმიერ ენას საშუალებას აძლევს თავისებურად გადაწეროს ეს ტერმინი.

დერიდას მოღვაწეობის საფუძველში არსებული იმპულსები სხვა პოსტსტრუქტურალისტების პათოსთან აახლოებს მას. ესაა განძარცვის, დეზავუირების პათოსი, ანუ იგი ბურჟუაზიული აზროვნების შინაგანი ირაციონალობის დამტკიცებას ცდილობს, რომელსაც ლოგიკურობაზე, რაციონალურობაზე და საბოლოო ჯამში, მეცნიერულობაზე აქვს პრეტენზია და მეცნიერულობის სწორედ ამ ტრადიციულ ფორმას უპირისპირდება „გრამატოლოგია“, დერიდას მიერ შექმნილი სპეციფიკური ფორმა მეცნიერული კვლევისა, რომელიც პოზიტივიზმისა და მეტაფიზიკური სციენტიზმის (მეცნიერულობის) მიღმა გასვლის აუცილებლობას მიანიშნებს და ყველაფერ იმის კონსოლიდირებას და გაგრძელებას გულისხმობს, რაც მეცნიერულ პრაქტიკაში უკვე გავიდა ლოგოცენტრისტული კარჩაკეტილობის საზღვრებს მიღმა. დერიდას სიტყვით, დაზუსტებით ვერ იტყვი მეცნიერებაა თუ არა გრამატოლოგია, იგი უფრო *ჩართულია* მეცნიერებაში და მის დელიმიტირებას (გამიჯვნას, საზღვრის დადებას) ახდენს. მან უნდა უზრუნველყოს მეცნიერების ნორმათა მკაცრი ფუნქციონირება თავის საკუთარ ფარგლებში, ანუ თავის წერაში. იგი ადგენს მეცნიერულობის კლასიკური ფორმის არსებობის სფეროსა და საზღვრებს.

ანალიზის დერიდასეული მანერა, უპირველეს ყოვლისა განსახილველი ტექსტის არგუმენტაციის, მისი *ცნებითი სტილისტიკის* ანალიზს გულისხმობს*. იგი ფრაზის კი არა, სიტყვების დონეზე არჩევს და გამოცდის ტექსტის „ლოგიკურ გამძლეობას“, მის თანმიმდევრულობას ამა თუ იმ პოსტულატის გამყარებისას. დერიდა არაა მხოლოდ ფილოსოფოსი, იგია ფილოსოფოსი ლინგვისტიკიდან და ლიტერატურათმცოდნეობიდან, რადგან სწორედ ამ სფეროებიდან იღებს იგი

* რიჩარდ რორტის აზრით, ყველაზე შოკის მომგვრელი დერიდას ნაშრომებში, ესაა „მულტილინგვისტური კალამბურების, სახუმარო ეტიმოლოგიების, ნებისმიერი საზის ალუზიებისა და ასევე, ფონიური თუ ტიპოგრაფიული ოინების გამოყენება“. დერიდა ცდილობს ფილოსოფიური სტატუსი მიანიჭოს სიტყვებს, რომლებსაც არაფერი აქვთ საერთო სააზროვნო სფეროსთან.

ყვით, ეს თვალსაზრისი მხოლოდ რამდენიმე ფილოსოფოსის ტექსტების წაკითხვას ეფუძნება, პლატონისას, რუსოსას და ჰუსერლისას. „როგორც ჩანს, დერიდას უფრო მეტად იტაცებს თავისი შეხედულება იმის შესახებ, რომ ლოგოცენტრიზმში ყველაფერი ამ საკითხზეა დამოკიდებული... დერიდა ფიქრობს, რომ თუკი იგი ახლიდან გაიაზრებს წერის ცნებას და მას ფილოსოფიური საკითხებისთვის (ჭეშმარიტება, სინამდვილე და ა.შ.) განმსაზღვრელ როლს მიანიჭებს, შეუსაბამებს მათ, იგი ამ ფილოსოფიური ცნებების დეკონსტრუირებასაც შეძლებს“, აღნიშნავს სერლი (სერლი 1992: 64). მას უსაფუძვლოდ ეჩვენება დერიდას მტკიცებაც იმის შესახებ, თითქოს წერა სინამდვილეში მეტყველებაზე პირველადი იყოს. მისი აზრით, ასეთი მეთოდით ნებისმიერი რამის დამტკიცება შეიძლება, მაგალითად იმის, რომ ღარიბი სინამდვილეში მდიდარია, ჭეშმარიტი კი მცდარია. ანუ ასეთი ოპერაციის შემთხვევაში მხოლოდ მოტივაციაა ხოლმე საინტერესო, ის, რის საფუძველზეც ავტორი ადგილებს უცვლის ხსენებულ ცნებებს.

დეკონსტრუქცია ხდომილებაა, რომელსაც არ აინტერესებს განსჯა, ცნობიერება, სუბიექტის ორგანიზება და თანამედროვეობა. *ის* დეკონსტრუირებს. და *ის* (ça) აქ არ ნიშნავს რაიმე უსახურს, რომელსაც რომელიმე ეგოლოგიურ სუბიექტურობას დავუპირისპირებდით.

როცა ცდილობ ერთი სიტყვა მეორეთი განმარტო (თუმცა განმარტება ქართულად გარკვეულად ერთყოფას გულისხმობს), რათა უკეთ თარგმნო იგი, ამით უფრო მეტ სირთულეებს ქმნი, ესაა მთარგმნელის „შეუძლებელი ამოცანა“ (ბენიამინი) — აი რას ნიშნავს დეკონსტრუქცია.

დერიდას სიტყვით „დეკონსტრუქციის“ *განსაზღვრებისა* და *თარგმნის* სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ ყველა პრედიკატი, ყველა განმსაზღვრელი ცნება, ყველა ლექსიკური მნიშვნელობა და სინტაქსური არტიკულაციებიც კი, რომლებიც რაღაც მომენტში გეჩვენება, რომ მზად არიან ამგვარი განსაზღვრებისთვისა და თარგმანისთვის, ასევე დეკონსტრუირებული ან დეკონსტრუირებადია — პირდაპირ ან ირიბად.

სიტყვა „დეკონსტრუქცია“, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა სიტყვა, თავის მნიშვნელობას მხოლოდ მისი შესაძლო სუბსტიტუტების (შემცვლელების) რიგში ჩაწერის შემდეგ მოიპოვებს, ანუ „კონტექსტში“ მოთავსების შემდეგ. ამ სიტყვამ გაამართლა გარკვეულ მკაცრად განსაზღვრულ სიტუაციებში. იმისთვის, რათა გავიგოთ, თუ რამ აიძულა ეს სიტყვა შესაძლო სუბსტიტუტების მწკრივში ჩართულიყო, სწორედ ის „მკაცრად განსაზღვრული სიტუაცია“ უნდა გაანალიზდეს და დეკონსტრუირდეს.

დერიდას აზრით, თარგმანი არაა რაღაც მეორეული აქტი თუ მოვლენა ამოსავალ ენასთან თუ ტექსტთან მიმართებაში. „დეკონსტრუქციის“ შანსიც სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ნებისმიერ ენას საშუალებას აძლევს თავისებურად გადაწეროს ეს ტერმინი.

დერიდას მოღვაწეობის საფუძველში არსებული იმპულსები სხვა პოსტსტრუქტურალისტების პათოსთან აახლოებს მას. ესაა განძარცვის, დეზავუირების პათოსი, ანუ იგი ბურჟუაზიული აზროვნების შინაგანი ირაციონალობის დამტკიცებას ცდილობს, რომელსაც ლოგიკურობაზე, რაციონალურობაზე და საბოლოო ჯამში, მეცნიერულობაზე აქვს პრეტენზია და მეცნიერულობის სწორედ ამ ტრადიციულ ფორმას უპირისპირდება „გრამატოლოგია“, დერიდას მიერ შექმნილი სპეციფიკური ფორმა მეცნიერული კვლევისა, რომელიც პოზიტივიზმისა და მეტაფიზიკური სციენტიზმის (მეცნიერულობის) მიღმა გასვლის აუცილებლობას მიანიშნებს და ყველაფერ იმის კონსოლიდირებას და გაგრძელებას გულისხმობს, რაც მეცნიერულ პრაქტიკაში უკვე გავიდა ლოგოცენტრისტული კარჩაკეტილობის საზღვრებს მიღმა. დერიდას სიტყვით, დაზუსტებით ვერ იტყვი მეცნიერებაა თუ არა გრამატოლოგია, იგი უფრო *ჩართულია* მეცნიერებაში და მის დელიმიტირებას (გამიჯვნას, საზღვრის დადებას) ახდენს. მან უნდა უზრუნველყოს მეცნიერების ნორმათა მკაცრი ფუნქციონირება თავის საკუთარ ფარგლებში, ანუ თავის წერაში. იგი ადგენს მეცნიერულობის კლასიკური ფორმის არსებობის სფეროსა და საზღვრებს.

ანალიზის დერიდასეული მანერა, უპირველეს ყოვლისა განსახილველი ტექსტის არგუმენტაციის, მისი *ცნებითი სტილისტიკის* ანალიზს გულისხმობს*. იგი ფრაზის კი არა, სიტყვების დონეზე არჩევს და გამოცდის ტექსტის „ლოგიკურ გამძლეობას“, მის თანმიმდევრულობას ამა თუ იმ პოსტულატის გამყარებისას. დერიდა არაა მხოლოდ ფილოსოფოსი, იგია ფილოსოფოსი ლინგვისტიკიდან და ლიტერატურათმცოდნეობიდან, რადგან სწორედ ამ სფეროებიდან იღებს იგი

* რიჩარდ რორტის აზრით, ყველაზე შოკის მომგვრელი დერიდას ნაშრომებში, ესაა „მულტილინგვისტური კალამბურების, სახუმარო ეტიმოლოგიების, ნებისმიერი საზის ალუზიებისა და ასევე, ფონიური თუ ტიპოგრაფიული ოინების გამოყენება“. დერიდა ცდილობს ფილოსოფიური სტატუსი მიანიჭოს სიტყვებს, რომლებსაც არაფერი აქვთ საერთო სააზროვნო სფეროსთან.

თავისი ანალიზის მეთოდიკას და სპეციფიკურ ინტერდისციპლინარულ პოზიციას.

დერიდას ცნებები კი არა – სიტყვები შემოაქვს და საშუალებას აძლევს მათ თანდათან გაიხსნან ტექსტის განმავლობაში. მასთან ტერმინი განსაზღვრებით კი არა, გამოყენებით განიმარტება.

დერიდას მთელი შემოქმედება ესაა უზარმაზარი და უსასრულო კომენტარი და მისი „მეორეულობა“ იმაში მდგომარეობს, რომ სხვა ტექსტებისა და სხვისი მოსაზრებების გარეშე მისი არსებობა წარმოუდგენელია.

იგივე პრინციპები უდევს საფუძვლად დეკონსტრუქციის ამერიკულ ვერსიას, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ თუკი დერიდა ან ფრანგი პოსტსტრუქტურალისტები, თავისი დეკონსტრუქტივისტული ანალიზის ცენტრში, როგორც წესი, „საყოველთაო ტექსტის“ ფართო ველს ათავსებდნენ, – რომელიც მთელს „კულტურულ ინტერტექსტს“ გულისხმობდა, არა მხოლოდ ლიტერატურულს, არამედ ფილოსოფიურს, სოციოლოგიურს და ა.შ. – ამერიკელებმა ყურადღება ფილოსოფიურ-ანთროპოლოგიური საკითხებიდან, მხატვრული ნაწარმოების ანალიზის პრაქტიკულ პრობლემებზე გადაიტანეს.

ამერიკული დეკონსტრუქტივიზმი 70-იან წლებში ჩამოყალიბდა ფრანგული პოსტსტრუქტურალიზმის იდეათა აქტიური გადამუშავების შედეგად, რომელიც ამერიკული ლიტმცოდნეობითი ტრადიციის პოზიციებიდან სორციელდებოდა და საბოლოოდ 1979 წელს ჩამოყალიბდა, როცა დერიდას, პოლ დე მანის, ჰაროლდ ბლუმის, ჯეფრი ჰარტმანისა და სხვათა სტატიების ერთობლივი კრებული გამოვიდა, სახელწოდებით „დეკონსტრუქცია და კრიტიკა“, რომელსაც „იელის მანიფესტი“ დაარქვეს (დეკონსტრუქცია... 1979).

სწორედ ამერიკული დეკონსტრუქტივიზმის „წიაღში“ შემუშავდა ის ცნებითი აპარატი, რომელიც დეკონსტრუქციას უკავშირდებოდა. როგორც უკვე ვთქვით, ეს ცნება ჰაიდეგერის შემოთავაზებული იყო, მიმოქცევაში 1964 წელს შემოიტანა ჟაკ ლაკანმა და თეორიულად დერიდამ დააფუძნა იგი. ინგლისელი ლიტერატურათმცოდნე ე. ისთჰოუპი დეკონსტრუქციის ხუთ ტიპს გამოყოფს:

1. კრიტიკა, რომელიც მიზნად ისახავს რეალისტურ მოდუსს დაუპირისპირდეს, სადაც ტექსტი ნატურალიზდება და თავის აქტუალური კონსტრუირებულობის დემონსტრირებას ახდენს.

2. დეკონსტრუქცია ფუკოს მიხედვით – რომლის მიზანია დისკურსის ინტერდისკურსიული განპირობებულობის დადგენა (იგულისხმება ფუკოს კონცეფცია დისკურსების არაცნობიერი ურთიერთგანპირობებულობის შესახებ, როცა ცოდნის სხვადასხვა სფერო – მეცნიერება, ფილოსოფია, რელიგია, ხელოვნება – თავის დისკურსიულ პრაქტიკას გამოიმუშავებს, მაგრამ სინამდვილეში თავის არგუმენტაციას ცოდნის სხვა სფეროებიდან სესხულობს).

3. ე. წ. „მემარცხენე დეკონსტრუქტივიზმი“, რომელიც ლიტერატურის კატეგორიის განადგურებას ისახავს მიზნად იმ დისკურსიული და ინსტიტუციონალური პრაქტიკების გამოვლენით, რომელიც ამ კატეგორიის არსებობას უწყობს ხელს.

4. ამერიკული დეკონსტრუქცია – ანალიტიკური ხერხებისა და კრიტიკული პრაქტიკების ერთობლიობა, რომელიც ძირითადად დერიდას პოლ დე მანისეულ წაკითხვებს ეფუძნება. ეს პრაქტიკები გვაჩვენებენ, რომ ტექსტი კრიტიკული წაკითხვისას ყოველთვის განსხვავდება საკუთარი თავისგან. უკვე წაკითხვის ტექსტს კი (ანუ მკითხველის ტექსტის) თვითრეფლექსიური ირონიის წყალობით აპორიამდე, ანუ გარკვეულ ამოუხსნელ სიტუაციამდე მივყავართ.

5. დერიდასეული დეკონსტრუქცია, რომელიც ტრადიციული ბინარული ოპოზიციების ანალიზს წარმოადგენს. აქ მთავარ მიზანს არა იმდენად ბინარული ოპოზიციების ღირებულებითი გადაფასება, ადგილების შეცვლა წარმოადგენს, რამდენადაც მათი დაპირისპირებულობის გაუქმება ამ ოპოზიციათა ურთიერთობის რელატივიზირების (ფარდობითად ქცევის) გზით (ისთჰოუპი 1988: 187-188).

ინგლისელი მეცნიერი სემუელ უებერი ამერიკულ დეკონსტრუქციას სპეციფიკურად ამერიკულ ლიბერალურ ტრადიციას უკავშირებს, რომელსაც ევროპულისგან აბსოლუტურად განსხვავებული დამოკიდებულება აქვს კონფლიქტთან, იგი ამ კონფლიქტის „დელეგიტიმირებას“ ახდენს პლურალიზმის სახელით“ (უებერი 1983: 249), პლურალიზმი კი უშვებს ერთმანეთისადმი დაპირისპირებული ინტერპრეტაციების, თვალსაზრისებისა და მიდგომების თანაარსებობასაც; თუმცა პლურალიზმი არ ითვალისწინებს იმ ფაქტს, რომ სივრცე, სადაც ეს ინტერპრეტაციები არსებობს, თავად შეიძლება კონფლიქტურ სივრცედ ჩაითვალოს.

დერიდას, ლაკანის, ფუკოსა და სხვების ნაშრომები, ამერიკულ ნიადაგზე გადმოტანის შემდეგ, ამგვარი ლიბერალური უნივერსალიზაციის ობიექტი გახდა და უებერის სიტყვით „გათავისუფლდა კონფლიქტური და სტრატეგიური ელემენტებისგან და ცალკეული დამოუკიდებელი მეთოდოლოგიის სახით წარმოგვიდგა.“

ამერიკელ დეკონსტრუქტივისტებს ანალიზის კონკრეტიკა აიძულებთ ბოლომდე თქვან ის, რისგანაც ასე მოხერხებულად იძვრენდა თავს დერიდა და ამით მუდამ ინარჩუნებდა ორაზროვნების იმ ხარისხს, რომლის გარეშეც იგი არ უახლოვდება ფილოსოფიურ პრობლემატიკას. ამიტომ, ის, რასაც დერიდასთან ყურადღებიანი ანალიზით ამოვიკითხავთ, ამერიკელებთან ზედაპირზე დევს.

ვ. ლეიჩი წერს: „დერიდას ევოლუცია, რომელიც დე მანისა და მილერის ნაშრომებში ჩანს, პრობლემატიკის შეზღუდვასა და შევიწროებაში მჟღავნდება. დეკონსტრუქციის საგანი იცვლება: დასავლური ფილოსოფიის მთელი სისტემიდან იგი კონკრეტულ ლიტერატურულ და ფილოსოფიურ ტექსტებამდე რედუცირდება, დაწყებული აღორძინებისშემდგომ კონტინენტურ ტრადიციაში შექმნილი ტექსტებით – დამთავრებული XIX-XX საუკუნეების ინგლისური და ამერიკული ლიტერატურით. მართალია დიაპაზონი დავიწროვდა და აღარც მიდგომაა ისეთი გაბედული, სამაგიეროდ აზრის გადმოცემის სიცხადე ანალიზის ახალი მეთოდიკის ეფექტურობასა და გარკვეულ პროგრესზეც მეტყველებს“ (ლეიჩი 1983: 52).

დე მანი პრინციპულად არიდებს თავს ღია თეორეტიზირებას კრიტიკის, ონტოლოგიის, მეტაფიზიკის, სემიოლოგიის, ანთროპოლოგიის, ფსიქოანალიზისა და ჰერმენევტიკის შესახებ. იგი ზედმიწევნით ტექსტუალურ ანალიზს არჩევს, სადაც ძალზე მცირე ადგილი ეთმობა თეორიულ განზოგადებებს. თავის წიგნში, „სიბრმავე და გამჭრიახობა“ (1971) იგი წერს: „ჩემი ჰიპოთეტური განზოგადებები სულაც არ ისახავს მიზნად კრიტიკის თეორიის შექმნას, არამედ – ლიტერატურული ენის როგორც ასეთის“ (დე მანი 1971: 8). თავისი ერთგულება ენისა და რიტორიკის პრობლემების მიმართ მან „წაკითხვის ალეგორიების“ დასკვნით ნაწილშიც დაადასტურა, როცა აღნიშნა, რომ მისი წაკითხვების მთავარი მიზანი იყო ის სირთულე ეჩვენებინა, რომელსაც უფრო ლინგვისტური ხასიათი აქვს, ვიდრე ონტოლოგიური ან ჰერმენევტიკული. არსებითად, წაკითხვა აღიქმება როგორც ორ რიტორიკულ კოდს შორის ფუნდამენტური დაპირისპირების დემონსტრირება.

„წაკითხვა ესაა წერის გაგების ცდა, რომელიც ტექსტის რეფერენციულ და რიტორიკულ მოდუსებს საზღვრავს, ფიგურალური ბუკვალურში გადაჰყავს და ცდილობს გააუქმოს ყველა წინააღმდეგობა, რომელიც მთელის აღქმაში გვიშლის ხელს. თუმცა თავად ტექსტის კონსტრუქციას – განსაკუთრებით კი ლიტერატურული ნაწარმოებისას, სადაც პრაგმატული კონტექსტები არ გვაძლევენ იმის საშუალებას, რათა საიმედო საზღვრები დავუდგინოთ ბუკვალურსა და ფიგურალურს, რეფერენციულსა და არარეფერენციულს - შეუძლია ბლოკირება გაუკეთოს გაგების პროცესს“ (კალერი 1983: 81).

70-იანი წლების ბოლოს, როცა დე მანის „წაკითხვის ალეგორიები“ იწერებოდა, ლიტერატურაზე საუბრისას სულ უფრო ხშირად გაისმოდა საუბრები რეფერენციის, „გარესამყაროს“ შესახებ, იმ რეალობის შესახებ, რომელიც ენის მიღმა ძევს და რომელზეც ენა მიანიშნებს, განპირობებულია მისით და მისი გარდაქმნით არის დაკავებული. დე მანის აზრით განსაკუთრებული ინტერესის საგანი გახდა არა იმდენად ლიტერატურა როგორც გამონაგონი (ამ თვისებას, შესაძლოა ძალზე ნაჩქარევადაც, აღიქვამდნენ როგორც თავისთავად ცხად რამეს), არამედ ამ გამონაგონის თამაში სინამდვილიდან აღებულ ისეთ კატეგორიებთან, როგორიცაა თვითნება, ადამიანი, საზოგადოება და ა.შ. აქედან გამომდინარე გაიზარდა ინტერესი ჰიბრიდული ტექსტების მიმართ, რომლებიც ნაწილობრივ ლიტერატურად აღიქმებიან, ნაწილობრივ კი რეფერენციულ, პოპულარულ სიტყვიერებად, რომლებიც ღიად ელტვიან საზოგადოებრივ და ფსიქოლოგიურ „ქვეტექსტებს“, ლიტერატურულ ავტობიოგრაფიებს და ა.შ.

ფორმალისტური კრიტიკის მრავალწლიანი ბატონობის შემდეგ ისეთი შთაბეჭდილება შეიქმნა, თითქოს მოგვარდა ლიტერატურის მთელი შიდა საქმეები თუ წყობა და კრიტიკოსებმა და თეორეტიკოსებმა ლიტერატურის საგარეო პოლიტიკას მიჰყვეს ხელი. პოლ დე მანის სიტყვით, ასეთი რამ ხშირად ხდება ხოლმე ლიტერატურაში, როცა რაღაც მორალური იმპერატივი მოითხოვს ლიტერატურული ენის შინაგანი, ფორმალური, კერძო სტრუქტურებისა და რეფერენციული, საზოგადოებრივი ქმედებების შეთანხმებას. მისთვის თანამედროვე ლიტერატურულ-თეორიულ სივრცეში ფორმა უკვე თვითრეფლექსიის სოლიფსისტურ (მხოლოდ და მხოლოდ „მე“-სთან დაკავშირებულ) კატეგორიად აღიქმებოდა, რეფერენციული მნიშვნელობის შესახებ კი ამბობდნენ, რომ იგი გარეგანია. შიდასა და გარეს პოლუსებმა ადგილები გაცვალეს, მაგრამ ისინი ისევ ისეთ პოლუსებად დარჩნენ, ოღონდ შინაგანი საზრისი იქცა გარე რეფერენციად, გარეგანი ფორმა კი – შინაგან სტრუქტურად (დე მანი 1999: 11).

ისევე როგორც ბებიას პრუსტის რომანიდან, რომელიც ამაოდ ცდილობდა ყმაწვილი მარსელი ავადმყოფური თვითჩაღრმავებიდან გამოეყვანა (ეს ყველაფერი დახურულ სივრცეში კითხვით იყო გამოწვე-

ული) და ბაღში გამოეტყუებინა იგი, კრიტიკოსებსაც სჯერათ, რომ რეფერენციული მნიშვნელობის სუფთა ჰაერი აუცილებლად წაადგება კრიტიკას.

თუმცა ამის შემდეგ დე მანი ტერმინების განსხვავებული ჯგუფის შესახებ საუბრობს და აღნიშნავს, რომ ამ ჯგუფის ფარგლებში მიმდინარე მრავალსახოვანი შინაგანი ურთიერთობების გამო, მასთან დაკავშირებული პრობლემები არც ისე მარტივია, როგორც მკაცრი პოლარულობა, შინაგანისა და გარეგანის ბინარული (ორწევრა) ოპოზიცია. იგი ერთმანეთს უპირისპირებს სემანტიკასა და სემიოლოგიას. მისი სიტყვით, ეს უკანასკნელი იკვლევს ნიშნებს როგორც აღმნიშვნელებს; იგი იმის შესახებ კი არ სვამს კითხვას, თუ რას აღნიშნავენ სიტყვები, არამედ იმის შესახებ, თუ როგორ აღნიშნავენ. ამერიკული „ახალი კრიტიკისგან" განსხვავებით, რომელიც ფორმის ინტერიორიზებას (გაშინაგანებას) ახდენს და რომელიც უკიდურესად თვითკრიტიკული თანამედროვე მწერლების პრაქტიკების კვლევას ეფუძნება, ფრანგული სემიოლოგია მოდელის ძიებისას ლინგვისტიკას მიმართავს და თავის მასწავლებლებად სოსიურსა და იაკობსონს სახავს და არა ვალერისა და პრუსტს. ფრანგული ისტორიული და თემატური კრიტიკის ფონზე სემიოლოგია ძირითადად დემისტიფიკაციაზეა მიმართული. მან გვაჩვენა, რომ ენის ლიტერატურული ასპექტების აღქმა უკიდურესად გართულებულია რეფერენციის ავტორიტეტის არაკრიტიკული გამოყენებით და ისიც აღმოაჩინა, თუ როგორი მონდომებით იცავს იგი დღესაც ამ ავტორიტეტის უფლებებს. იგი სხვადასხვა ნიღბის მიღმა იმალება — ღია იდეოლოგიით დაწყებული, ესთეტიკური და ეთიკური განსჯების ყველაზე დახვეწილი ფორმებით დამთავრებული, თუმცა პრაქტიკულ ფრანგულ კრიტიკაში გამოვლენილი შედეგები იმდენადაა ნაყოფიერი, რამდენადაც ცალმხრივი.

ფრანგული (და არა მხოლოდ) ლიტერატურული სემიოლოგიის ყველაზე დამახასიათებელი ნიშანია, დე მანის აზრით, გრამატიკული (პირველ ყოვლისა სინტაქსური) სტრუქტურების გამოყენება რიტორიკულთან ერთად. ლიტერატურული ნაწარმოების გაანალიზებისას ბარტი, ჟენეტი, ტოდოროვი, გრეიმასი და მათი მოწაფეები ამარტივებენ იაკობსონის თეორიებს. მათთან დასაშვებია, რომ გრამატიკა და რიტორიკა სრულ თანხმობაში ფუნქციონირებდნენ და ადვილადაა შესაძლებელი გრამატიკული სტრუქტურებიდან რიტორიკულზე უმტკივნეულოდ გადასვლა. მართლაც, რადგანაც გრამატიკული სტრუქტურების კვლევა გენერატიული, ტრასფორმატიული და დისტრიბუტიული გრამატიკის თანამედროვე თეორიებმა სრულყო, ტროპებისა და ფიგურების კვლევა გრამატიკული მოდელების უბრალო გაფართოებას წარმოადგენს.

ამ სკოლის ყველაზე გამჭრიახი წარმომადგენლის, ჟერარ ჟენეტის მიერ წარმოებული ფიგურალური ენის მოდუსების კვლევა რიტორიკული ტრანსფორმაციებისა და კომბინაციების სინტაქსურ, გრამატიკულ ნიმუშებთან შერწყმას წარმოადგენს. დე მანს მაგალითად მოჰყავს ჟენეტის ვრცელი სტატია „მეტაფორა და მეტონიმია პრუსტთან" (წიგნიდან „ფიგურები 3"), სადაც ნაჩვენებია, რომ პრუსტის მთელ რიგ ჩახლართულ და გრძელ მონაკვეთებში ერთდროულად პარადიგმატული მეტაფორული ფიგურებიცაა და სინტაგმატური მეტონიმიური სტრუქტურებიც. ამ ორი მოვლენის ურთიერთობა ჟენეტთან მხოლოდ აღწერითია, არადიალექტიკური და განიხილავს შესაძლო ლოგიკურ შეუსაბამობებს.

ხშირად რიტორიკას მხოლოდ დარწმუნების ხელოვნებად აღიქვამენ ხოლმე, როგორც სხვებზე ზემოქმედების ხერხს (და არა როგორც შიდაენობრივ ფიგურას ან ტროპს), ამიტომაც გრამატიკის ილოკუციური (კომუნიკაციური მიზნის გაცხადება მეტყველებაში) და რიტორიკის პერლოკუციური (ადრესატზე ზეგავლენა) სფეროების ერთიანობა თავისთავად ცხადი ხდება, სწორედ ეს იქცევა ახალი რიტორიკის საფუძვლად, რომელიც, იმავდროულად ახალ გრამატიკასაც წარმოადგენს.

პოლ დე მანი ახსენებს კენეტ ბერკის ტერმინს *გადახრა* (რომლის სტრუქტურასაც იგი ფროიდისეულ ჩანაცვლებას ადარებს). ბერკი ამ ტერმინს განმარტავდა როგორც „ნებისმიერ, თუნდაც ძნელად შესამჩნევ გადახრას ან უნებლიე შეცდომას" და მას ენის რიტორიკულ საფუძველს უწოდებდა. ასეთ შემთხვევაში გადახრა განიხილება როგორც დიალექტიკური უარყოფა ნიშნისა და მნიშვნელობის განუყოფლობისა (ეს კავშირი კი, თავის მხრივ, გრამატიკული ნიმუშებით იმართება). აქედან გამომდინარე ბერკი კატეგორიულად ითხოვდა განგვესხვავებინა გრამატიკა და რიტორიკა. როგორც გვახსოვს, თანამედროვე სემიოლოგიის ერთ-ერთი მესაფუძვლე, ჩარლზ სანდერს პირსი აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის გარდა მესამე ელემენტსაც გულისხმობდა, რომელსაც ინტერპრეტანტს უწოდებდა. თუკი გვსურს გავიგოთ იდეა, რომელსაც ნიშანი გადმოგვცემს, მისი ინტერპრეტირება უნდა მოვახდინოთ, რადგანაც ნიშანი საგანი არაა, მნიშვნელობა კი საგნიდან გამომდინარეობს. იგი იმ პროცესის შედეგს წარმოადგენს,

რომელსაც რეპრეზენტაცია ჰქვია და არაა უბრალოდ გენერატიული პროცესი, ანუ არ გამომდინარეობს მარტივი პირველსაწყისისგან. პირსის აზრით, ნიშნის ინტერპრეტაცია სულაც არაა მნიშვნელობა, არამედ სხვა ნიშანია; ესაა წაკითხვა და არა დეკოდირება და თავად წაკითხვა შეგვიძლია განვმარტოთ როგორც მესამე ნიშანი და ა.შ. ad infinitum. პირსი ამ პროცესს, რომლის მეშვეობითაც „ერთი ნიშანი სიცოცხლეს ანიჭებს მეორეს“, წმინდა რიტორიკას უწოდებს, განსხვავებით წმინდა გრამატიკისგან, რომლის მთავარი პოსტულატი არაპრობლემატური, დიადური მნიშვნელობის შესაძლებლობაა. ესაა წმინდა ლოგიკის სფერო, როცა მნიშვნელობათა საყოველთაო ჭეშმარიტებაა შესაძლებელი. აი ნიშანს მნიშვნელობები იგივე ხერხებით რომ ეშვა, რითაც ობიექტი შობს ნიშანს (ანუ რეპრეზენტაციის გზით), ამგვარ შემთხვევაში არანაირი აუცილებლობა არ იქნებოდა ერთმანეთისგან გაგვერჩია გრამატიკა და რიტორიკა.

დე მანის აზრით, როცა გრამატიკასა და რიტორიკას შორის განსხვავების საკითხს ვწყვეტთ, ჩვენ დილემას ვაწყდებით: გრამატიკა კითხვის დასმის საშუალებას გვაძლევს, მაგრამ წინადადებამ, რომლის მეშვეობითაც ჩვენ ამ კითხვას ვაყალიბებთ, თავად კითხვის დასმის შესაძლებლობაც შეიძლება უარყოს. რადგანაც, როგორ უნდა გამოიყენო კითხვა, თუკი ჩვენ ავტორიტეტი არ გვყოფნის იმის სათქმელად, სვამს წინადადება კითხვას თუ არა? დე მანის აზრით, სრულიად ცხადი სინტაქსური ნიმუში (კითხვა) წარმოშობს წინადადებას, რომელსაც მინიმუმ ორი მნიშვნელობა აქვს და ამათგან ერთი ამტკიცებს, მეორე კი უარყოფს თავის ილოკუციურ მოდუსს. საქმე მარტო ის არ გახლავთ, რომ აქ ორი მნიშვნელობა გვაქვს, ერთი ბუკვალური, მეორე კი ფიგურალური (ჩვენ კი უნდა გადავწყვიტოთ რომელია მათ შორის უფრო სწორი გარკვეულ ვითარებაში), არამედ ის, რომ ეს გაუგებრობა მხოლოდ ტექსტის გარეთ არსებული საზრისით შეიძლება დაიძლიოს.

კითხვის გრამატიკული მოდელი მაშინ კი არ იქცევა რიტორიკულად, როცა, ერთი მხრივ ბუკვალური მნიშვნელობა გვაქვს მეორე მხრივ კი ფიგურალური, არამედ მაშინ, როცა შეუძლებელია გრამატიკული ან სხვა ლინგვისტური ხერხებით გაარკვიო, რომელია ამ ორ მნიშვნელობას შორის უფრო საჭირო. რიტორიკა რადიკალურად აჩერებს ლოგიკის მოქმედებას და რეფერენციული ცდომილების თავბრუდამხვევ შესაძლებლობებს გვთავაზობს. სწორედ ამიტომაც, პოლ დე

მანი ენის რიტორიკულ, ფიგურალურ პოტენციალს თავად ლიტერატურასთან აიგივებს.

თავისი წერილის დასკვნით ნაწილში დე მანი შენიშნავს: „ნებისმიერი კითხვა ლიტერატურული ტექსტის რიტორიკული მოდუსის შესახებ, ყოველთვის რიტორიკული კითხვაა. ამის შედეგად ჩნდება უცოდინრობის შიში და არა რეფერენციის შიში, როგორც პრუსტის რომანის თემატიკა გვარწმუნებს ამაში. რადგანაც წაკითხვა დრამატიზირდება მარსელისა და ალბერტინას ურთიერთობებში არა როგორც ემოციური რეაქცია ენის ქმედებებზე, არამედ როგორც ემოციური რეაქცია მისი გაგების შეუძლებლობაზე. ამიტომაც ლიტერატურა, ისევე როგორც კრიტიკა, სამუდამოდაა განწირული, იყოს ყველაზე მკაცრი და შესაბამისად ყველაზე ნაკლებად სანდო ენა, რომლის მეშვეობითაც ენა საბელს დებს და ცვლის საკუთარ არსებას“ (დე მანი 1999: 29), ანუ, დე მანის სიტყვით, ენის რიტორიკული ბუნება „გადაულახავ წინაღობას ქმნის ნებისმიერი წაკითხვისა და გაგების წინაშე“.

დეკონსტრუქტივისტები, როგორც წესი, პროტესტს აცხადებენ, როცა დეკონსტრუქციას უბრალო დესტრუქციად წარმოადგენდნენ, მათი აზრით იგი არაა გასაანალიზებელი ტექსტის თეორეტიკული „დაშლის“ წმინდა ნეგატიური აქტი. ჰილის მილერის სიტყვით, „დეკონსტრუქცია არაა ტექსტის სტრუქტურის დემონტაჟი, არამედ იმის დემონსტრირება, რაც უკვე დემონტირებულ იქნა“.

დეკონსტრუქტივისტებისთვის „დეკონსტრუქცია არ ნიშნავს ნაწარმოების სტრუქტურის დესტრუქციას. დეკონსტრუქცია ესაა ძველი სტრუქტურის დემონტაჟი და მისი მიზანია აჩვენოს, რომ ტექსტის პრეტენზიები უეჭველი პრიორიტეტის შესახებ უბრალოდ ადამიანის ძალისხმევის შედეგია და შესაძლებელია ამ პრეტენზიების გადაფასება. დეკონსტრუქციას არ ძალუძს ეფექტურ შედეგებს მიაღწიოს ამ სტრუქტურების მოხელთების საქმეში, თუკი წინასწარ არ გაითავისებს და ანალიზისთვის არ ისესხებს მათგან ყველა სტრატეგიულ და ეკონომიკურ რესურსს. ამის გამო დეკონსტრუქციის პროცესი ანალიზის მხოლოდ წინასწარი და სტრატეგიული თვალსაზრისით პრივილეგირებული ეტაპია. იგი არ აღიქმება როგორც საბოლოო ინსტანცია და იმდენად წარმოადგენს წინასწარ ანალიზს, რამდენადაც ყოველთვის საკუთარი ანალიზის მსხვერპლად იქცევა ხოლმე“ (სალდივარი 1984: 150).

როცა თავისი „რიტორიკულობის“ შესახებ გვესაუბრება, ტექსტი იმავდროულად თავისი არასწორი წაკითხვის აუცილებლობის

პოსტულირებას ახდენს, ანუ მან იცის და ამტკიცებს, რომ არასწორად იქნება გაგებული. დე მანის სიტყვით, იგი „თავისი, ანუ ტექსტის არასწორად გაგების, როგორც ალეგორიის, ისტორიას ჰყვება“ (დე მანი 1999: 136) და მას ეს ისტორია შეუძლია მოგვითხროს მხოლოდ როგორც გამონაგონი, რადგანაც ტექსტმა იცის, რომ გამონაგონს მიიღებენ როგორც ფაქტს და პირიქით. რადგანაც ასეთია ლიტერატურული ენის ამბივალენტური ბუნება.

„კრიტიკოსის სიბრმავე აუცილებელი კორელატია ლიტერატურული ენის რიტორიკული ბუნებისა“ (დე მანი 1999: 141), ამბობს დე მანი და იქვე განიხილავს კრიტიკას როგორც განსჯას დაბრმავებული (ბრმა) ხედვის პარადოქსული ეფექტურობის შესახებ, და ეს ხედვა მხოლოდ ინტუიტიური გამჭრიახობის მაგალითებით თუ შეიძლება გამოსწორდეს.

„ნებისმიერი ტექსტის აუარება ინტერპრეტაციის არსებობა მოწმობს იმაზე, რომ წაკითხვა არასდროს არაა ობიექტური პროცესი საზ-რისის აღმოსაჩენად, არამედ ესაა საზრისის ჩადება, მინიჭება ტექსტისთვის, რომელსაც თავისთავად არანაირი საზრისი არა აქვს“ (მილერი 1972: 12).

ცნობილი ამერიკელი კრიტიკოსის, სტენლი ფიშის სიტყვით, ახლა არავის აინტერესებს სიმართლე, მთავარია საინტერესო იყო. ამიტომაა ცნობილი მემარცხენე დეკონსტრუქტივისტი, ფრენკ ლენტრიკია რომ უპირისპირდება ნეოკონსერვატული ორიენტაციის ამერიკელ დეკონსტრუქტივისტებს, რომლებმაც, მისი სიტყვით, უღალატეს პოსტსტრუქტურალიზმის პრინციპებს, „ინტერპრეტაციათა შეუზღუდავი თავისუფლებით“ გაერთნენ, გასაანალიზებელი ტექსტების საზრისთა ნებისმიერობით ტკბებიან და მთლიანად დაშორდნენ „სოციალურ ლანდშაფტს“. ლენტრიკიას აზრით, ლიტერატურული დისკურსის ინტერტექსტუალობა არამხოლოდ ლიტერატურის აუცილებელ ისტორიულობაზე მიგვანიშნებს, არამედ ყველა დანარჩენ დისკურსთან მის აღრევასაც მოწმობს. ამერიკელი დეკონსტრუქტივისტების ხელში კი ნებისმიერი ეპოქისა და კულტურული სივრცის ტექსტი მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის „ტიპურ მოდერნისტულ ტექსტად“ იქცევა.

ძალზე ზუსტად შეაფასა ლეიჩმა ეს ვითარება თავის წიგნში „დეკონსტრუქციული კრიტიკა“: „საბოლოო ჯამში დეკონსტრუქციის შედეგი აღმოჩნდება აზროვნების ტრადიციული წესის რევიზია. ყოფიერება „მე“-ს მიერ დეკონსტრუირდება, ტექსტი იქცევა დიფერენცირებულ ნაკვალევთა ველად, ინტერპრეტაცია კი საზრისის განადგურებაა

დისემინაციის გზით და შესაბამისად, ჭეშმარიტების საზღვრებს მიღმა გაყავს იგი. ყველაფერ ამის მერე, კრიტიკული ანალიზი სხვა არაფერია თუ არა განსხვავებებსა და მეტაფორებს შორის ბორიალი“ (ლეიჩი 1983: 261).

აქედან გამომდინარე, ე.წ. „ლიტერატურის თეორიის ეპოქამ“, დე-კონსტრუქტივიზმმა და პოსტსტრუქტურალიზმმა ძლიერი კონცეპტუალური და მეთოდური განხეთქილება გამოიწვია საშუალო და უმაღლეს განათლებას შორისაც. მან არამხოლოდ კანონიზებული იდეა და მასთან დაკავშირებული ჰუმანიტარული ღირებულებები დააყენა ეჭვქვეშ, არამედ ეს განსჯის დახურული, ჟარგონული ფორმით გააკეთა, რომელიც ძნელად გასაგები, ზოგჯერ კი სრულიად გაუგებარი იყო. უკვე 90-იან წლებში დერიდა აღნიშნავდა, რომ დეკონსტრუქტივიზმმა პირველ რიგში საფუძველი უნდა გაიმყაროს, მაგრამ არ უნდა იქცეს მეთოდად ან სკოლად. სწორედ ამის გამო იყო, 90-იანი წლების ბოლოს იულია კრისტევა რომ აღნიშნავდა: „ინტენსიური ფრანკოფილიის შემდეგ, როცა შეერთებული შტატების ინტელექტუალები ფრანგული აზროვნების გარკვეულ მიმდინარეობებს ეყრდნობოდნენ, დადგა დრო, როცა შტატები ნამდვილმა ფრანკოფობიამ მოიცვა“- ო.

დამოწმებანი:

ბარტი 1984: Барт Р. *Избранные работы. Семиотика, Поэтика.* М.: 1994.

ბარტი 2002: ბარტი რ. *ავტორის სიკვდილი*//სჯანი, III, თბ.: 2002.

დე მანი 1971: De Man P. *Blindness and Insight: Essay in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* N.Y.: 1971.

დე მანი 1999: Де Ман П. *Аллегории чтения. Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста.* Екатеринбург: 1999.

დეკონსტრუქცია... 1979: *Deconstruction and Criticism.* N.Y.: 1979.

დერიდა 1992: Деррида Ж. *Письмо Японскому Другу*//Вопросы философии. 1992.

ინტერვიუ... 1999: *„აღარავინ უწყის რა არის სტრუქტურალიზმი“.* ინტერვიუ ჟერარ ჟენეტთან. ჟ. „არილი“, N 131, 11-14 მარტი, 1999.

ისთჰოუპი 1988: Easthope A. *British Post-structuralism Since 1968.* L.-N.Y.: 1988.

კალერი 1983: Culler J. *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. L.: 1983.

ლეიჩი 1983: Leitch V. *Deconstructive Criticism*. L.: 1983.

მილერი 1972: Miller J. H. *Tradition and Difference* // Diacritics. Vol. 2, N 2. 1972.

სალდივარი 1984: Saldivar R. *Figural Language in the Novel*... Pr. 1984.

სერლი 1992: Серль Дж. Р. *Перевернутое слово*//Вопросы философии. №4, 1992.

უებერი 1983: Weber S. *Capitalism History: Notes on*... // The Politics of Theory. 1983.

http://www.russ.ru/ist_sovr/20000413_zen-pr.html.

ლევან ბრეგაძე

რეცეფციული ესთეტიკა

რეცეფციული, ანუ აღქმის ესთეტიკა, რომლის პრინციპები დამუშავებულია ჰანს გეორგ გადამერის, რომან ინგარდენის, ჰანს რობერტ იაუსის, ფელიქს ვ. ვოდიჩკას, ვოლფგანგ იზერის და სხვა მათი თანამოაზრე მკვლევარების შრომებში, პოსტსტრუქტურალისტური ეპოქის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ლიტერატურათმცოდნეობითი მიმდინარეობაა, მჭიდროდ დაკავშირებული ჰერმენევტიკასთან – ინტერპრეტაციის ხელოვნებასთან. ლიტერატურათმცოდნეთა ყურადღების ცენტრში ექცევა მხატვრული ტექსტის აღმქმელი სუბიექტი – რეციპიენტი, მკითხველი. ეს განსაკუთრებული ინტერესი მკითხველის მიმართ იმ ფაქტის შეგნებამ განაპირობა, რომ ლიტერატურული ტექსტის რეალიზება, გაცოცხლება მხოლოდ მისი აღქმის პროცესში, აღმქმელი სუბიექტის ცნობიერებაში ხდება. ამის გარეშე მხატვრული ტექსტი მხოლოდ და მხოლოდ მკვდარი სქემა, ჩონჩხი, მკითხველის ფანტაზიის გამღიზიანებელ პირობით ნიშანთა ერთობლიობაა.

რევაზ ყარალაშვილის ნაშრომში „წიგნი და მკითხველი“ (1977), რომელშიც საფუძვლიანად, უხვი საილუსტრაციო მაგალითების მოხმობით არის განხილული რეცეფციული ესთეტიკის ძირითადი პრინციპები, ვკითხულობთ: „აღმქმელ ცნობიერებას ნაწარმოებისადმი აქტიური დამოკიდებულება მოეთხოვება, ვინაიდან მკითხველი საგნის პასიური მომხმარებელი კი არ არის, არამედ შემოქმედებითი პროცესის აქტიური მონაწილეა. აქტიურია იგი თუნდაც იმიტომ, რომ კონსტრუქციული პრინციპი, კოდი, ნაწარმოების გასაღები აღმოჩენას მოითხოვს მისგან, და კითხვის პროცესში აღმომჩენის ადგილს მიუჩენს. ხოლო აღმოჩენა უკვე ესთეტიკური კატეგორიაა და უდიდეს ტკბობას ანიჭებს ადამიანს“ (ყარალაშვილი 1977: 34-35).

ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ქმნილებათა რეციპიენტებს შორის ამ თვალსაზრისით ლიტერატურული ტექსტის აღმქმელი ყველაზე აქტიურია და ეს, მნიშვნელოვანწილად, იმ მასალის თავისებურებით არის გამოწვეული, რომლითაც მწერალი მუშაობს; ეს მასალა – ანუ სიტყვა, ენობრივი ნიშანი – ყველაზე აბსტრაქტულია ხელოვნების სხვა დარგთა (მხატვრობის, თეატრის, მუსიკის, კინოს...) მიერ გამოყენებულ მასალასთან შედარებით (თუ პოეტი დაწერს სიტყვას „ვაშლი“, მკითხველმა თვითონ უნდა წარმოიდგინოს ამ ვაშლის ზომა,

ფორმა, ჯიში, ფერი, გემო, სურნელი... ფერმწერის მიერ დახატული ვაშლის აღქმისას ჩვენს ფანტაზიას ამ მიმართულებით ნაკლები მუშაობა უწევს).

მნიშვნელოვანწილად სწორედ ამ სპეციფიკური მწერლური მასალის თავისებურების გამო ხდება, რომ ნებისმიერ ტექსტში ყოველთვის არსებობს უამრავი *განუსაზღვრელი ადგილი*, რომელთა „შევსება", *კონკრეტიზაცია* და *რეკონსტრუქცია* ტექსტისა და მკითხველის შეხვედრის, ანუ კითხვის პროცესში ხდება. კონკრეტიზაციის და რეკონსტრუქციის წინაპირობა კი არის *აქტუალიზაცია*, ანუ „ნაწარმოების დეტალის ან ეპიზოდის გაცოცხლება, გასაგნება მკითხველის მიერ, – წუთიერი სცენის გარდასახვა გაშლილ სურათად, რომელიც წარმოქმნის ასოციაციათა და ემოციათა განტოტვილ ქსელს" (თანამედროვე... 2002: 213).

ხაზგასმული ტერმინები რეცეფციული ესთეტიკის ერთ-ერთ ფუძემდებელს, რომან ინგარდენს, ეკუთვნის.

განუსაზღვრელ ადგილს (Unbestimmtheitsstelle) რ. ინგარდენი უწოდებს „ასახული საგნის იმ მხარეს ან იმ ადგილს, რომლის შესახებ ტექსტის საფუძველზე ზუსტად ვერ ვიტყვით, როგორ არის ეს საგანი განსაზღვრული ამ თვალსაზრისით" (ინგარდენი 1994: 44). ხოლო კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია ამ განუსაზღვრელი ადგილების შევსებაა მკითხველის ფანტაზიით.

რ. ინგარდენისავე მაგალითი: „თუკი, ვთქვათ, „ბუდენბროკებში" არ იქნებოდა ნახსენები კონსულ ბუდენბროკის თვალების ფერი (რაც მე არ შემიმოწმებია), მაშინ ეს პერსონაჟი ამ თვალსაზრისით *ვერ იქნებოდა განსაზღვრული*, თუმცა კონტექსტისა და იმ ფაქტის საფუძველზე, რომ ის ადამიანი იყო და თვალებიც თავის ადგილზე ჰქონდა, იგულისხმება, რომ მისი თვალები *რაღაც* ფერისა უნდა ყოფილიყო; მაგრამ რა ფერისა, ეს გაურკვეველი დარჩებოდა" (ინგარდენი 1994: 44).

ამ გაურკვევლობის ლიკვიდაცია (უფრო სწორად, ამგვარ გაურკვევლობათა *რაღაც ნაწილის* ლიკვიდაცია, ვინაიდან გაურკვეველი, განუსაზღვრელი ადგილები უთვალავია!) უნდა მოხდეს და ხდება კიდეც კითხვის პროცესში (ან მხატვრული ნაწარმოების ინსცენირების პროცესში, ან მისი კინოვერსიის შექმნისას, ან კიდევ მხატვრის მიერ ლიტერატურული ნაწარმოების ილუსტრირების დროს). ამას უწოდებს რ. ინგარდენი კონკრეტიზაციას და რეკონსტრუქციას.

ნაწარმოებში მოცემულ წარმოდგენათა ზოგად სქემებს მკითხველი ავსებს დეტალებით, რომლებიც შეესაბამებიან მის ალღოს, მისი აღქმისთვის დამახასიათებელ ჩვევებს. ამ დროს ის თავის ადრინდელ გამოცდილებას ეყრდნობა და ნაწარმოებში წარმოსახულ სამყაროს იმ მსოფლგანცდის ჭრილში წარმოიდგენს, რომელიც მან ცხოვრებაში შეიმუშავა. თუ ის თხზულებაში ისეთ საგანს წააწყდება, რომელთან ურთიერთობის გამოცდილება მას არ აქვს და არც ის იცის, როგორია ის გარეგნულად, იგი შეეცდება ეს საგანი საკუთარი ფანტაზიით წარმოსახოს.

ერთი და იმავე მხატვრული ქმნილების მრავალგვარი კონკრეტიზაციაა შესაძლებელი. ერთი მკითხველის ცნობიერებაში განხორციელებული კონკრეტიზაცია განსხვავდება სხვა მკითხველის ცნობიერებაში განხორციელებული კონკრეტიზაციისაგან, მეტიც – ერთი აღმქმელი სუბიექტის მიერ ერთი და იმავე ტექსტის ხელახალი წაკითხვისას ადრინდელისგან განსხვავებულ კონკრეტიზაციას მივიღებთ. ეს არის მიზეზი იმისა, რომ ნაცნობი ტექსტის ინტერესით წაკითხვა რამდენჯერმეა შესაძლებელი. რ. ინგარდენის მიხედვით, „იმის გამო, რომ მკითხველის მიერ წარმოდგენათა აქტუალიზება და კონკრეტიზება მრავალგვარად ხდება, შესაძლოა ერთი და იმავე ნაწარმოების ესთეტიკური აღქმა ამ თვალსაზრისით სულ სხვადასხვაგვარი იყოს. ამის შედეგად მხოლოდ ზოგიერთი ესთეტიკური აღქმა, ანუ კონკრეტიზაცია, ემთხვევა ნაწარმოების არსს. ნაწარმოების თვით მართებული ესთეტიკური კონკრეტიზაციებიც შესაძლოა ამ თვალსაზრისით ერთმანეთისაგან ძლიერ განსხვავდებოდნენ და სულ სხვადასხვა ესთეტიკურად ძვირფასი თვისებები და სხვადასხვა ესთეტიკური ღირებულებები წარმოაჩინონ". ამაში ხედავს იგი „ერთ-ერთ მიზეზს იმისას, რომ მკითხველები – ზოგჯერ სწორედაც რომ დიდად განათლებული და მგრძნობიარე კრიტიკოსები – ერთი და იმავე ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოების შეფასებისას ვერ თანხმდებიან" (ინგარდენი 1994: 56).

ამასთან საგანგებოდ აღსანიშნავია ისიც, რომ „ამ „განუსაზღვრელის განსაზღვრისას" ყოველთვის არსებობს მკითხველის მიერ საკუთარი თავის „განსაზღვრის", ე.ი. მისი ცნობიერებისთვის აქამდე მიუწვდომელი მოვლენების აღმოჩენის შესაძლებლობა" (თანამედროვე... 2002: 218).

ეს კი იმას ნიშნავს, რომ კითხვის პროცესში, ანუ განუსაზღვრელი ადგილების კონკრეტიზაციის და რეკონსტრუქციის პროცეს-

მალხაზ ხარბედია

ნარატოლოგია

ფართო ხმარებაში, ტერმინი „ნარატოლოგია“ როლან ბარტის, კლოდ ბრემონის, ცვეტან ტოდოროვისა და სხვათა ნოვატორული ნაშრომების შემდეგ შემოვიდა. თუმცა როგორც ლიტერატურათმცოდნეობის დარგს, ნარატოლოგიას ხანგრძლივი ისტორია ჰქონდა (რუსულ ტრადიციაში — ა. ვესელოვსკი, ვ. პროპი, ბ. ტომაშევსკი, ო. ფრეიდენბერგი, ვ. შკლოვსკი, მ. ბახტინი და სხვა; გერმანულენოვანში — ო. ლუდვიგი, კ. ფრიდემანი, კ. ჰამბურგერი, ფ. კ. შტანცელი, ვ. კაიზერი, ჰ. მიულერი; ინგლისურენოვანში — პ. ლაბოკი, ნ. ფრიდმანი, კ. ბრუქსი და რ. პ. უორენი).

ნარატოლოგიის (ტერმინი შემოიტანა ცვეტან ტოდოროვმა) საგანი თხრობის ფუნდამენტური პრინციპების კვლევაა. პოლ რიკიორის სიტყვით, ნარატოლოგია, წესით, უნდა გვეწოდებინა მეცნიერებისთვის, რომელიც თხრობით სტრუქტურებს შეისწავლის, იმ განსხვავების გაუთვალისწინებლად, რაც ისტორიულ და გამოგონილ მონათხრობს შორის არსებობს. თუმცა, ამ ტერმინის თანამედროვე ინტერპრეტაციის თანახმად, ნარატოლოგია თავისი ყურადღების კონცენტრირებას, ძირითადად, მაინც გამონაგონზე ახდენს.

წარმოდგენები ნარატივის არსის, სტრუქტურის, სოციალური და ფსიქოლოგიური ფუნქციების შესახებ, ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში ჩამოყალიბდა. შემთხვევითი არაა, რომ ნარატივის წამყვანი თეორეტიკოსები, პირველ რიგში კი პოლ რიკიორი და ჟერარ ჟენეტი, დაწვრილებით განიხილავენ თავიანთ ტექსტებში ანტიკურ იდეებს. პოლ რიკიორმა თავისი უმნიშვნელოვანესი ნაშრომის, „დრო და თხრობის“ პირველი წიგნი მთლიანად ამ იდეებს მიუძღვნა, ერთი მხრივ არისტოტელეს „პოეტიკას“, მეორე მხრივ — ნეტარი ავგუსტინეს „აღსარებებს“. ჟერარ ჟენეტი კი თავის „თხრობით დისკურსში“ დაწვრილებით განიხილავს პლატონისა და არისტოტელეს იდეებს.

ჩვ. წ. პირველ საუკუნემდე ლათინური ტერმინი narratio (თხრობა — მისი ბერძნული შესატყვისია diegesis, ზმნიდან diago — გადაყვანა, აღსრულება) გამოიყენებოდა როგორც ტექნიკური ტერმინი. ორატორი narratio-ს თეზისის გამოთქმის შემდეგ მიმართავდა, ანუ იგი ერთგვარ ილუსტრაციას წარმოადგენდა. აქამდე კი ანტიკურ ლიტერატურაში თხრობითი სტრატეგიების ძალზე საინტერესო სისტემა

არსებობდა, რისი მოკლე მიმოხილვაც, ვფიქრობთ, ნათელს მოჰფენს ბევრ საკითხს.

ჯერ კიდევ ძველ ინდოევროპულ ტრადიციაში ხშირი იყო ენის არაჰომოგენურობის შემთხვევები, რომლებიც ღვთაებებისა და ადამიანურ ენათა გამიჯვნასთან ერთად, სტილისტურად მარკირებული და ჩვეულებრივი მეტყველების დაპირისპირებასაც ემსახურებოდა. საქმე ის გახლავთ, რომ ეს ე.წ. დიგლოსია (ორენოვნება) ტექსტის სტრუქტურაში ორმაგი კოდირების ფუნქციას იძენდა, რაც იმას ნიშნავდა, რომ ერთი და იგივე შინაარსი შესაძლოა ორჯერ ყოფილიყო ტექსტში გადმოცემული, ორ სხვადასხვა დონეზე.

მაგალითად ჰომეროსთან, ეპიკური მოქმედება ორ პლანშია გადმოცემული: 1) ნაწარმოებს გამსჭვალავს ტექსტუალური წინასწარმეტყველებები, ანტიციპაციები, რომლებიც ზუსტად განსაზღვრავენ მთელი პოემისა და კონკრეტული სიმღერების ამოცანას, თხრობა კი გარკვეული გეგმისა და ამ გეგმის განხორციელების სახით წარმოგვიდგება. „ილიადას“ პირველ სიმღერაში ათენას რჩევა აქილევსის მიმართ („მოვა დრო, სამჯერ უძვირფასეს ჯილდოს მიიღებ, დამცირებისთვის“ (მილერი 1998: 212-214) წინასწარ განჭვრეტს მეცხრე და მეცხრამეტე სიმღერას, „ელჩობასა“ და „რისხვის დაცხრომას“; 2) კონკრეტულ ეპიზოდში ინფორმაცია ორი სახით ფორმდება: დიეგეტური, ანუ თხრობითი დისკურსით და მიმეტური, ე.წ. ციტატური დისკურსით. „ილიადას“ იმავე პირველ სიმღერაში ზევსისა და თეტისის საუბარს (ანუ ე.წ. მიმეტურ, ბაძვით მონაკვეთს) ჩარჩოთი კრავს ავტორის ფრაზები (ანუ ე.წ. თხრობა) და მხოლოდ მისი წაკითხვა იქნებოდა საკმარისი ამ დიალოგის შესახებ ინფორმაციის მისაღებად; 3) ავტორი ინფორმაციას განვრცობილი, დეტალიზებული თხრობითა და ე.წ. წანამძღვრებით გადმოგვცემს (მაგალითად, წანამძღვარს, „უკუაქციეს ტროელები დანაელებმა, / მარჯვედ იბრძოდნენ ბელადები“ (რედფილდი 1975: 37-38) მოსდევს ამ შერკინების დეტალიზაცია, 46 სტრიქონიანი აღწერა იმისა, თუ როგორ დასცა აგამემნონმა — ოდიოსი, მენელაოსმა — სკამანდრიოსი და ა.შ.).

ანტიკურ დრამაში ეს ორმაგი კოდირება მელიკისა და იამბიკის, ქოროს პატიებისა და დრამატული დიალოგის ურთიერთობაში გაფორმდა. აქ უკვე მითი იღებს განსაკუთრებულ ფუნქციებს და ეს ურთიერთობა განიმარტება როგორც დიაქრონულისა და სინქრონულის დაპირისპირება, პრეცედენტის (ერთგვარი პრამითის) ახალ პირობებში ექსპლიკაციის, ამოსავალი სიტუაციის კონკრეტულ მოვლენებში გან-

ფენის პროცესი. მითის გაგება სწორედ პრეცედენტისა და კონკრეტული ამბის (ანუ იმ მოვლენების, რაც სცენაზე ვითარდება) მიმართებათა წესების ცოდნაზეა დამოკიდებული და დრამაშიც, სცენაზე თუ მის მიღმა მიმდინარე მოვლენები მხოლოდ ქოროს მინიშნებათა წყალობით იღებენ დასრულებულ სახეს, ქორო კი სწორედ ამ პრეცედენტზე მიანიშნებს ან მის „დიაქრონულ ვარიანტად" მიიჩნევს მომხდარს.

იამბურ ნაწილში, ნარაციის პრინციპს ყველაზე უკეთ მაცნეს მონათხრობი განასახიერებს, იგი დაწვრილებით ყვება იმას, რაც ესესაა მოხდა, რაც თავისი თვალით იხილა — განსხვავებით ქოროსგან, რომელიც ამ მოვლენაზე მხოლოდ რაღაც ამორფული შენიშვნებით რეაგირებს, მას წარსულში მომხდართან აიგივებს და ხშირად გარკვეული პარადიგმის სახესაც აძლევს კონკრეტულ შემთხვევას, ანუ პრეცედენტის მოხმობით თავისებურად განმარტავს ვითარებას.

ასეთი მაგალითების მოყვანა საკმარისად შეიძლება ანტიკური ლიტერატურის სხვა ჟანრებიდანაც, ფილოსოფიური დიალოგი იქნება ეს თუ რომანი, სადაც აშკარა ხდება თხრობის როგორც განმარტების ფუნქცია.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ბერძნულ ენაში, ტერმინ „ნარატივის" ეტიმოლოგიური წინაპარი ტექნიკური ტერმინი, diegesis-ი იყო, რომელსაც სოფისტები ორატორის მიერ წარმოთქმული სიტყვის იმ ნაწილის განსამარტავად იყენებდნენ, უშუალოდ ძირითადი არგუმენტის შემდეგ რომ მოდიოდა, ხოლო რაც შეეხება ტერმინ narratio-ს, ამ სიტყვის ეტიმოლოგიაში ნარატივის შემეცნებითი ფუნქცია პირდაპირაა დაფიქსირებული. ტერმინი „ნარატივი" ლათინურ სიტყვას, gnarus-ს უკავშირდება, რაც „მცოდნეს" ნიშნავს და ამ სიტყვას, თავის მხრივ, ინდოევროპულ ფუძესთან, gno (ცოდნა)-სთან მივყავართ. ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე, ჯონ ჰილის მილერი ჩვენს ყურადღებას მიაქცევს იმაზე, რომ იგივე ფუძე დევს სიტყვაში „ანაგნორისისი", რითაც არისტოტელე „გახსნის", „აღმოჩენის" მომენტს განსაზღვრავდა თავის „პოეტიკაში". სიტყვა „ნარაცია" (ზეპირი ან წერილობითი ამბავი, ვინმეს მიერ მოთხრობილი) იმ სიტყვათა ოჯახის წევრია, რომელიც მოიცავს ცნებებს: „კონგიტიურს", „გნოზისს", „დიაგნოზს", „გნომონს", „ფიზიოგნომიას" (ხასიათის განსაზღვრის ხელოვნება სახის ნაკვთების მიხედვით), „ნორმას". მილერი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ „ნარაციის ცნებაში ფარულადაა მინიშნებული განსჯისა და ინტერპრეტაციის", ასევე ტემპორალობის იდეები (მილერი 1998: 47). ანუ თხრობისას, ადამიანი არამხოლოდ მოვლენათა

თანამიმდევრობას იცავს, არამედ ამ მოვლენათა ინტერპრეტირებასაც ახდენს.

ამასთან დაკავშირებით, ძალზე საინტერესოა არისტოტელეს „პოეტიკის" ზოგიერთი ცნების ჯეიმს რედფილდისეული განმარტება. მისი აზრით, შემეცნება, გამოცნობა და დასკვნების გაკეთება არის საფუძველი იმ სიამოვნების, რომელსაც ბაძვის (ანუ რეპრეზენტაციის) დროს ვიღებთ. იგი ხაზს უსვამს ბაძვის შემეცნებით ფუნქციას, რის მიხედვითაც მითოსს, ისტორიას გაგებამდე მივყავართ. ამ თვალსაზრისით, „პოეტიკა" მჭიდრო კავშირშია V საუკუნის რიტორიკასთან და მისთვის დამახასიათებელ არგუმენტაციის კულტურასთან. რედფილდის სიტყვით, „გამონაგონი არის შედეგი ერთგვარი კვლევისა და იგი იკვლევს მოქმედების შუალედურ მოტივებს და მოთხრობილი ისტორიის მეშვეობით იგი გადმოგვცემს შესაძლებლისა და აუცილებელის ზოგიერთ უნივერსალურ მოდელს, რომელიც ადამიანურ ცხოვრებას ახასიათებს" (რედფილდი 1975: 59-60). ამგვარად, გამონაგონი გარკვეული კვლევის შედეგია, ანუ ბაძვის მეშვეობით მოვლენები რედუცირდება და ფორმად იქცევა, იწმინდება და ადვილი ხდება საწვდომად. ძალზე ზუსტად შენიშნავს ჯერალდ ელსი, რომ ავტორი, ანუ პოეტი „მოვლენათა რეალურობას კი არ ქმნის, არამედ მათ ლოგიკურ სტრუქტურას, მათ საზრისს: ის ფაქტი, რომ ეს მოვლენები რეალურად იყო, მეორეხარისხოვანია იმასთან შედარებით, რომ ისინი შეთხზეს" (ელსი 1957: 331).

მეოცე საუკუნეში, უამრავი სხვადასხვა თეორია შეიქმნა ნარატივის შესახებ. ჰილის მილერის აზრით, ყველაზე პრინციპული მათ შორის იყო რუსი ფორმალისტების თეორიები (პროპი, ეიხენბაუმი, შკლოვსკი); ნარატივის დიალოგური თეორია, რომლის სათავეებთანაც მიხაილ ბახტინი იდგა; „ახალი კრიტიკის" თეორიები (რ. პ. ბლეკმერი); ნეოარისტოტელიანური თეორიები (ჩიკაგოს სკოლა: რ.ს. გრეინი, უ. ბუტი); ფსიქოანალიტიკური თეორიები (ზ. ფროიდი, კ. ბერკი, ჟ. ლაკანი, ნ. ებრეჰემი); ჰერმენევტიკული და ფენომენოლოგიური თეორიები (რ. ინგარდენი, პ. რიკიორი, ჟ. პულე); სტრუქტურალისტური, სემიოტიკური და ტროპოლოგიური თეორიები (კ. ლევი-სტროსი, რ. ბარტი, ც. ტოდოროვი, ა. გრეიმასი, ჟ. ჟენეტი, ჰ. უაიტი); მარქსისტული და სოციოლოგიური თეორიები (ფ. ჯეიმსონი); მკითხველთა აღქმის თეორიები (ვ. იზერი, ჰ. იაუსი); პოსტსტრუქტურალისტური და დეკონსტრუქტივისტული თეორიები (ჟ. დერიდა, პ. დე მანი).

„დაძლეული“). რიგორც ზემოთ ითქვა, თანამედროვე ნარატოლოგია თავისი ყურადღების კონცენტრირებას, ძირითადად მაინც გამონაგონზე ახდენს და ნარატივის ერთ-ერთი წამყვანი თეორეტიკოსი, ჟერარ ჟენეტიც ხაზს უსვამდა თეორიის (პოეტიკის) და კრიტიკის მჭიდრო კავშირს. თავის წიგნში „ნარატიული დისკურსი“ (1972) მან აჩვენა, რომ პოეტიკა, როგორც „ფორმათა თეორია“, მხოლოდ კონკრეტული ტექსტიდან უნდა ამოდიოდეს და შემდეგ უნდა შემუშავდეს ზოგადი პრინციპები. ასეთ კონკრეტულ ტექსტად ჟენეტმა მარსელ პრუსტის რომანების ციკლი („დაკარგული დროის ძიებაში“) ამოირჩია. სხვათა შორის, უნდა აღინიშნოს, რომ სამი წიგნი, რომელიც ნარატიული სტრუქტურალიზმის კლასიკას წარმოადგენს, აგებულია როგორც თეორეტიკული მოდელის „დამატება“ ტექსტის ანალიზზე: გრეიმასის „მოპასანი“, ბარტის „S/Z“ (ბალზაკის შესახებ) და ზემოხსენებული ჟენეტის „თხრობითი დისკურსი“.

* * *

ნარატივი, ანუ თხრობა ხორციელდება ძირითადად სამი თვალსაზრისით: პროცესის თვალსაზრისით, რომელსაც მთხრობელი ახორციელებს, ობიექტის თვალსაზრისით, ანუ იმ მოვლენების მიხედვით, რომელსაც ჰყვებიან, და სინთეტიკური თვალსაზრისით, რომელიც პირველ ორს აერთიანებს.

ისტორიის მოყოლა, ნარაცია, უპირისპირდება რეპრეზენტაციას. პირველი – ესაა ნარატიული დისკურსი, მეორე კი „კომუნიკატიური“, ანუ არანარატიული დისკურსი.

როგორც ცვეტან ტოდოროვი აღნიშნავს „პროზის პოეტიკაში“ (1977), ნარატივი არის დისკურსი და არა მოვლენათა სერია, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, არ არსებობს დისკურსამდელი, ანუ არაარტიკულირებული ისტორია. მოვლენები ასევე ისტორიის კომპონენტებია, ანუ მოვლენათა სერია ისტორიად იქცევა იმის წყალობით, რომ ისინი დისკურსში არიან წარმოდგენილნი.

არ უნდა დაგვავიწყდეს პოლ რეკიორისეული განმარტებაც, რომლის თანახმადაც, სამყარო, რომელიც ნებისმიერ თხრობით ნაწარმოებში იქმნება, ესაა დროითი სამყარო, ანუ დრო იქცევა ადამიანურ დროდ იმდენად, რამდენადაც იგი ნარატიული ხერხებით არტიკულირდება, და, პირიქით, თხრობა იმდენადაა მნიშვნელოვანი, რამდენადაც მასში იკვეთება დროითი გამოცდილების თავდაპირველი ნარატიულობა. ანუ წარსულს, აწმყოსა და მომავალს უკვე აქვს წინარენარატიული სტრუქტურა.

მაშინ, როცა ლიტერატურის თეორეტიკოსები ნარატივს ძირითადად გლობალური ნიშნებით განსაზღვრავენ, ლინგვისტიკაზე ორიენტირებული ნარატოლოგები ყურადღების კონცენტრირებას ნარატივის შინაგან სტრუქტურაზე ახდენენ: მაკროსტრუქტურაზე (ტიპიური ისტორიის ძირითადი ნაწილები) და მიკროსტრუქტურაზე (ორგანიზება გამონათქვამებისა და წინადადებების დონეზე). მათი აზრით, „მინიმალური“ ნარატივი ესაა წინადადებათა ნებისმიერი თანამიმდევრობა, რომელსაც თუნდაც ერთი დროითი კავშირი გააჩნია (ორი წინადადება, რომლებიც ტემპორალურად არიან მოწესრიგებულნი ერთმანეთის მიმართ, ანუ მათ აერთებთ, ვთქვათ, სიტყვა, „ამის შემდეგ“, უკვე ნარატივს წარმოადგენს).

რაც შეეხება ისევ სტრუქტურალიზმს, ფრენკ კერმოუდის აზრით, თუკი არსებობს ერთი რომელიმე პუბლიკაცია, სადაც ახალი პოეტიკის ძიებათა შედეგებია კონცენტრირებული, ეს პარიზული ჟურნალის, „კომუნიკაციების“ მერვე გამოშვებაა, სადაც ნარატიული ანალიზისადმი მიძღვნილი შვიდი უმნიშვნელოვანესი ესე დაიბეჭდა: კ. ბრემონის, ა. გრეიმასის, უ. ეკოს, კ. მეტცის, ც. ტოდოროვის, ჟ. ჟენეტისა და რ. ბარტის სტატიები. კერმოუდი ბარტის „თხრობითი ტექსტების ანალიზის შესავალს“ სტრუქტურალისტური ტრადიციის საკვანძო ტექსტად მიიჩნევს. მეთოდმა, რომელიც ბარტმა წარმოადგინა ამ ნაშრომში, მჭიდროდ დააკავშირა სტუქტურული ანალიზი კრიტიკულ ავანგარდთან.

* * *

ჟენეტის აზრით, რადგან ნებისმიერი სახის თხრობა მხოლოდ გარკვეულ ენობრივ მოვლენას წარმოადგენს, რომელიც ერთი ან რამდენიმე მოვლენის გადმოცემითაა დაკავშირებული, სრულიად დასაშვებია ნარატივი ერთი კონკრეტული ზმნური ფორმის რიტორიკულ განვითარებად მივიჩნიოთ (ანუ, რასაც გრამატიკაში ზმნის განვრცობას უწოდებენ). ჟენეტისთვის, ვთქვათ, „მე მივდივარ“, „პიერი მოვიდა“, თხრობის მინიმალურ ფორმებს წარმოადგენს და პირიქით, „ოდისეა“ და პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“ სხვა არაფერია თუ არა რიტორიკული ამპლიფიკაცია გამონათქვამებისა „ოდისევსი ბრუნდება ითაკაზე“ და „მარსელი მწერალი ხდება“ (ჟენეტი 1998: 68).

ჟერან ჟენეტი წიგნში „თხრობითი დისკურსი“ თავდაპირველად თხრობის (recit) სამ ტიპს გამოჰყოფს:

1. თხრობითი გამონათქვამი, ზეპირი ან წერილობითი დისკურსი, რომელიც გარკვეულ მოვლენას ან მოვლენათა რიგს გადმოგვცემს;

2. რეალური ან გამოგონილი მოვლენების თანმიმდევრობა, რომელიც მოცემული დისკურსის (თხრობის) ობიექტს წარმოადგენს;

3. თხრობის მესამე ტიპი აღნიშნავს არა მოვლენას, რომლის შესახებაც ყვებიან, არამედ იმას, რომ ვიღაც რაღაცას ჰყვება – ანუ აღნიშნავს თავად თხრობის აქტს როგორც ასეთს.

და, შესაბამისად, სამი ცნება შემოაქვს თხრობის ამ სამი ტიპის აღსანიშნად:

1. *ისტორია (ან ამბავი)* – ესაა თხრობითი აღსანიშნი ანუ შინაარსი;

2. *თხრობა* – აღმნიშვნელი, გამონათქვამი, დისკურსი ან საკუთრივ თხრობითი ტექსტი;

3. *ნარაცია* – ეს ცნება ძირითადი თხრობითი აქტის აღსანიშნად გამოიყენება და უფრო ფართოდ კი, მთელი გამოგონილი და რეალური სიტუაციისთვის, რომელშიც ეს აქტი ხდება.

ჟენეტს თხრობითი დისკურსის ანალიზი დაჰყავს თხრობასა და ისტორიას, თხრობასა და ნარაციას, ისტორიასა და ნარაციას შორის ურთიერთობათა კვლევაზე და ნარატოლოგიის პრობლემატიკას სამ კატეგორიად ჰყოფს. პირველი ესაა *დროის კატეგორია*, „სადაც გამოიხატება ურთიერთობა ისტორიის (ანუ ამბის) დროსა და დისკურსის დროს შორის“; *ასპექტის კატეგორია*, „ანუ მთხრობელის მიერ ისტორიის აღქმის ხერხები“ და *მოდალობის კატეგორია*, „ანუ დისკურსის ტიპი, რომელსაც მთხრობელი იყენებს“.

დღეს ერთ-ერთი უმთავრესი ტენდენცია ნარატოლოგიის განვითარებაში არის გადასვლა მისი „კლასიკური“ ვერსიიდან (რომელიც ცდილობდა ნარატივის მკაცრ, მეცნიერულ შეესწავლას, ძირითადად ლინგვისტური ხერხებით; უმთავრეს ყურადღება ნარატივის ფორმალურ-სინტაქსურ ნიშნებს, პირველ რიგში კი სიუჟეტს ექცეოდა და ამით ბევრს კარგავდა მისი საზრისწარმოქმნის კანონზომიერებათა კვლევა) „თანამედროვეზე“, რომელიც, პირველ რიგში, თხრობის საზრისისმიერ მომენტებსა და მის ფართოდ გაგებულ პრაგმატიკაზეა მიმართული.

თუ „კლასიკური“ ნარატოლოგების ცენტრალური ცნება სიუჟეტი იყო, თანამედროვე ნარატოლოგთა დიდ ყურადღებას იქცევს ისეთი ცნება, როგორიცაა „თემა“, რომელიც ნარატიულ სტრუქტურათა გარკვეულ ტიპებს შორის ნათესაობას გულისხმობს; ე.ი. აქ შემოდის სიუჟეტის ამა თუ იმ არტიკულაციის თემატური შინაარსი.

სიუჟეტური არქიტექტურის საზრისს იკვლევს ტ. პაველიც. მისი კონცეფციის თანახმად, ნებისმიერი ამბის საფუძველში ძევს: ა) წონასწორობა, რომელსაც უნდა მიაღწიო; ბ) დანაკლისი, რომელიც უნდა შეავსო; გ) მოთხოვნილება, რომელიც დაკმაყოფილებას საჭიროებს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს ყველაფერი ენერგიის მობილიზაციას მოითხოვს. თავის ნაშრომში „სიუჟეტის პოეტიკა...“ (1985) ტ. პაველი აანალიზებს დამოკიდებულებას თხრობით დინამიკასა და ენერგიის ჩადებას შორის და სიუჟეტების ტიპოლოგიის მონახაზს გვთავაზობს. იგი პროტაგონისტის ენერგიასა და იმ წინააღმდეგობაზეა დაფუძნებული, რომელიც მან უნდა დაძლიოს, რათა კონკრეტულ მიზანს მიაღწიოს.

ე.წ. ნარატოლოგიური რევოლუციის პირველ ეტაპზე (80-იანი წლები), ნარატივი, რომელშიც ძირითადად ლიტერატურული ტექსტი იგულისხმებოდა, სემიოტიკური კვლევის ობიექტი გახლდათ. შემდეგ კი (90-იანებში) ტექსტურთან ერთად ნარატივის არატექსტურ ფორმათა კვლევაც დაიწყეს. ნარატივთა ფუნქციონირების კანონზომიერებებით კომუნიკაციის თეორიაშიც დაინტერესდნენ, პედაგოგიკაშიც, სოციოლოგიაშიც, კოგნიტიურ თეორიაშიც, მეხსიერების თეორიაშიც და ხელოვნური ინტელექტის თეორიაშიც.

ანუ ნარატოლოგიის ობიექტად იქცევა კულტურული სივრცე, რომელსაც გარკვეული რიტორიკული მოდალობის მქონე ტექსტები ქმნის, მისი წვდომის საგანს კი ნარატიული ინტენციონალობის კომუნიკაციური სტრატეგიები და დისკურსიული პრაქტიკები წარმოადგენს. თუმცა, დღესდღეობით, არც ლიტერატურული სიუჟეტოლოგია, არც ლიტერატურული თხრობის თეორია, – რომლებიც ნარატოლოგიის ნაწილს შეადგენენ, – არ კარგავენ არც თავიანთ სპეციფიკას, არც აქტუალობას. პირიქით, ჟანრების, სიუჟეტების, თხრობის კვლევის მდიდარი ლიტერატურათმცოდნეობითი გამოცდილება, არამხატვრულ ნარატიულ ტექსტებზე ექსტრაპოლირების შემდეგ, მკვლევართა წინაშე ახალ ევრისტიკულ შესაძლებლობებს ხსნის.

სიუჟეტი და ფაბულა (ცნება შემოიტანეს რუსმა ფორმალისტებმა ვ. შკლოვსკიმ, ბ. ეიხენბაუმმა, ბ. ტომაშევსკიმ. მიუხედავად იმისა, რომ დღეს, ამ ოპოზიციის გამოყენება უკიდურესად შეზღუდულია, სწორედ ამ ცნებამ მოახდინა განსაკუთრებული გავლენა ნარატოლოგიის განვითარებაზე) – აღნიშნავს ორ ნარატიულ ინსტანციას: ფაბულა – მოვლენათა თანმიმდევრობა, როგორც ის „სინამდვილეში მოხდა“, სიუჟეტი – ის, თუ როგორ ჰყვებიან მის შესახებ ტექსტში. მთხრობელის ფანტაზიას იქამდე მივყავართ, რომ სიუჟეტის თანმიმდევრობა შესაძლოა სულაც არ დაემთხვას ფაბულას. შემდგომში, ახლიდან გაიაზრეს სიუჟეტის ცნება. ერთმადაიმავე ისტორიამ (ფაბულამ) განსხვავებული ფორმები შეიძლება მიიღოს, ანუ ნარატივი იქმნება იმითაც, რასაც ყვებიან და როგორც ყვებიან.

თხრობა, ისტორია (story) და დისკურსი (ცნებები შემოიტანა ემილ ბენვენისტმა (ბენვენისტი: 1974), განავითარეს რ. ბარტმა, ც. ტოდოროვმა, ა. გრეიმასმა, ჟ. ჟენეტმა). ბენვენისტის მიხედვით დისკურსი გულისხმობს გამონათქვამის პიროვნულ ფორმებს, იგი სუბიექტურია, ანუ მასში მოსაუბრეზე მინიშნება ჩანს. თხრობა იმ გაგებითაა ობიექტური, რომ მასში არაა (იდეალში არ უნდა იყოს) მითითებული მთხრობელი: იგი ისე ფუნქციონირებს, რომ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს „მოვლენები თავად ყვებიან თავიანთ შესახებ“. ბენვენისტის იდეების დაზუსტებისას, ჟ. ჟენეტი ევროპული რომანის განვითარებას მასში დისკურსისა და თხრობის ურთიერთობის თვალსაზრისით განიხილავს და ყურადღებას ამახვილებს სხვადასხვა ვარიანტებზე იმისა, თუ, 1) როგორ ემორჩილება თხრობა „ხან ერთ, ხან მეორე მთავარი გმირის შინაგან დისკურსს“ (რუსო, ლაკლო, ჯოისი, ფოლკნერი); 2) თხრობა თანაბრად მიჰყვება დისკურსს (XIX საუკუნის რეალისტური რომანი); 3) თხრობა უკიდურესად დაწმენდილია (ჰემეტი, ჰემინგუეი); 4) შთანთქმულია „მწერლის იმწამიერი დისკურსით“ (ფ. სოლერსი).

ის, რასაც ჰყვებიან, ისტორიის ცნებაში ფიქსირდება; თუ როგორ ჰყვებიან, ამას დისკურსის ცნება აღნიშნავს. მაგრამ, თუკი „ისტორია“ თავისი არსით ძალიან წააგავს „ფაბულას“, სამაგიეროდ „დისკურსი“ უფრო ფართო ცნებაა, ვიდრე “სიუჟეტი”. ს. ჩეტმენი, სტრუქტურალისტური პრაქტიკის კვალად, ისტორიას „შინაარსს ან მოვლენათა ჯაჭვს“ უწოდებს, რომლის შესახებაცაა მოთხრობილი ნარატივში. დისკურსს კი იგი უწოდებს „ხერხებს, რომლის მეშვეობითაც ამ შინაარს გვაწვდიან“. ამასთანავე ჩეტმენი არისტოტელეს logos-სა და mythos-ს, ასევე სიუჟეტსა და ფაბულას ადარებს ამ ცნებებს. ისტორია, ესაა თხრობის საგანი, მისი ლოგიკა კი პერსონაჟების ქცევითაა განპირობებული. დისკურსი ამ ლოგიკას სპეციფიკური ხერხები ასახავს, პირველ რიგში კი დროის, კილოსა და გვარის კატეგორიებით.

ფუნქცია (ცნება შემოიტანა ვ. პროპმა „ზღაპრის მორფოლოგიაში“) – „მოქმედი პირის საქციელი, რომელიც იმის მიხედვით განისაზღვრება, თუ რა როლს თამაშობს იგი მოქმედების განვითარებაში“ (პროპი 1969: 25; რიკიორი 2000: 41-46). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ფუნქციები – ესაა კატეგორიები, რომლებშიც შეგვიძლია გავაერთიანოთ რუსული ზღაპრის მთელი მრავალსახოვნება. ტექსტში ფუნქციები ერთი და იმავე თანმიმდევრობითაა დალაგებული: მათი ქრონოლოგიური ჯაჭვი თხრობის ლოგიკას განაპირობებს. ზღაპრის ფუნქციები მისი სიუჟეტის ელემენტებია, რომლებიც მჭიდროდ არის ერთმანეთთან დაკავშირებულნი.

ფუნქცია და ინდექსი [ცნება შემოიტანა როლან ბარტმა, ნაშრომში „თხრობითი ტექსტის სტრუქტურული ანალიზის შესავალი“ (1966)] – ფუნქცია ესაა თხრობითი ერთეული, ან სიუჟეტის ერთეული, რომელიც მის სხვა ელემენტებს უკავშირდება. ფუნქცია შესაძლოა ყველაზე უმნიშვნელო დეტალიც იყოს. თუკი პროპთან ფუნქციათა რიგი მკაცრადაა დაცული, ბარტი მათ ნაირგვარ ვარიაციებსაც გულისხმობს. ბარტთან ფუნქციები ძირითად (კარდინალურ) და დამხმარე (კატალიზატორები) ნაწილებად იყოფა. პირველი წარმოადგენს „ტექსტის დისპეჩერულ პუნქტებს“, ისინი განსაზღვრავენ სიუჟეტური კვანძების შეკვრას, ქმნიან ან ხსნიან დაძაბულ სიტუაციას: გმირი აკეთებს არჩევანს. მეორე კი ავსებს კვანძთა შორის სივრცეს, ტექსტში „უსაფრთხოების, სიმშვიდისა და სულისმოთქმის ზონებს ქმნის“ და აღწერს თუ როგორ განვითარდება ესა თუ ის მოქმედება. ინდექსი (ანუ ნიშან-თვისება) „გვეხმარება პერსონაჟის ხასიათის გახსნაში, გვიხატავს მის ემოციურ მდგომარეობას და ატმოსფეროს, სადაც მოქმედება განვითარდა“ (ბარტი 1987: 399).

თანმიმდევრობა (ცნება შემოიტანა კლოდ ბრემონმა, განავითარა ბარტმა) – ესაა ძირითადი, ბირთვული ფუნქციების ჯგუფი, რომელიც პერსონაჟთა მოქმედების ლოგიკას აფიქსირებს (არ უნდა ავურიოთ ქრონოლოგიურ თანამიმდევრობაში). თანმიმდევრობა გარკვეული სახის

რუბრიკებს წარმოადგენს და საკმარისია დავასახელოთ რომელიმე ეს რუბრიკა („დანაშაული", „სასჯელი", „შეცდენა"), რომ ჩვენთვის უკვე ცნობილი ხდება იმ მიკროქმედებათა თანმიმდევრობა, რომლებისგანაც შედგება ეს ძირითადი მოქმედება (ბარტის მაგალითის მიხედვით, თანმიმდევრობა, რომელსაც სიტყვა „შეხვედრა" აღნიშნავს, შედგება ისეთი წევრებისაგან, როგორიცაა „მიახლოვება", „შეჩერება", „მიმართვა", „მისალმება", „დასხდომა".

პერსონაჟები, მოქმედი პირები (ამ ცნებების კლასიფიკაცია გაახორციელეს პროპმა, გრეიმასმა, ბრემონმა და სხვა ავტორებმა) – თხრობის, ამბის მოქმედების სუბიექტები. თუ პროპთან კლასიფიკაცია აგებულია პერსონაჟთა კლასიფიკაციების მიხედვით (მჩუქებელი, დამხმარე, მავნე და ა.შ.) და ყოველი პერსონაჟი მხოლოდ თითო მოქმედებას ასრულებს, ბრემონთან (ვისთანაც პერსონაჟები თანმიმდევრობის აგენტები არიან) მოქმედება, რომელიც ერთი პერსონაჟის მიერ პოზიტიურად აღიქმება, მეორისათვის უარყოფითია; ანუ მნიშვნელოვანია პერსონაჟთა პერსპექტივებს შორის განსხვავება.

თხრობითი როლი (ცნება შემოიტანა ბრემონმა, განავითარა ა. გრეიმასმა). ბრემონი გამოყოფს როლის ორ ტიპს – აქტიურს, რომელსაც ასრულებენ ისინი, ვინც მოქმედების ინიცირებას ახდენენ და პასიურს – ვინც განიცდის ამ სხვათა მოქმედებას. ბრემონისეულ ტიპოლოგიაში მისთვის ამოსავალი ისაა, თუ რას აკეთებენ პერსონაჟები, რა სახის აქტებს ჩადიან (ამიტომაც იგი მას აქტანტებს უწოდებს). აქტანტი – ესაა როლი თხრობაში, აქტიორი კი მოქმედების პირი, რომელიც ამ როლს ასრულებს. აქტანტებისა და აქტიორის შესაბამისობა საშუალებას გვაძლევს განვსაზღვროთ ნაწარმოების ჟანრი.

ნარატიული ფიგურები (ცნება შემოიტანა ჟერარ ჟენეტმა) – მათი ტიპოლოგია ზმნის გრამატიკის ძირითად ცნებებს ეყრდნობა - დროის, მოდალობისა და გვარის კატეგორიებს.

დრო, დროითი სტრუქტურა თხრობით ტექსტებში (ცნებები შეიმუშავეს ე. ბენვენისტმა, პ. რიკიორმა, ფ. კერმოუდმა, კ. ჰამბურგერმა, ჰ. ვაინრიხმა და სხვ.) ურთიერთობის ურთულეს პრობლემას აფიქსირებს, პირველ რიგში, რეალური ცხოვრების დროს, მეორე მხრივ, დროის ფენომენოლოგიურ განცდას, მესამე – დროის ზმნურ სისტემას და ბოლოს – ე.წ. „დროსთან თამაშს" შორის ურთიერთობას (პ. რიკიორი). საუბარია თხრობაში მოვლენათა წესრიგზე, განგრძობითობასა და განმეორებითობაზე, იმაზე, თუ როგორ აღადგენენ რეალური ცხოვრების მოვლენებს უბრალო, მიამიტური ხერხებით, თუ

როგორ აღადგენენ რეალური ცხოვრების მოვლენებს, უბრალო, მიმეტური ხერხებით, ქმნიან თხრობის განსაკუთრებულ დროს, სადაც ადამიანის დროსთან დამოკიდებულების იმ მახასიათებელ ნიშნებს ააშკარავებენ, რომლებიც ცხოვრებაში დაფარულია.

ე. ბენვენისტი თხრობისა და დისკურსის დიქოტომიაზე მსჯელობისას ეყრდნობა აზრს, რომ თხრობა დროთა სისტემას გულისხმობს, თანაც ზოგი დრო ჩართულია თხრობაში, ზოგი კი გამორიცხულია. თხრობა გამორიცხავს აწმყოს, დისკურსი კი წარსულს.

კ. ჰამბურგერი აჩვენებს, რომ მხატვრულ ლიტერატურაში ზმნური დროების სისტემა რადიკალურად იცვლება, რადგან იქ განსაკუთრებული ლოგიკა მეფობს, რომელსაც გამოგონილი პერსონაჟების შინაგანი ცხოვრება და ქმედებები განაპირობებს (ჰამბურგერი 1973: 17). მაგალითად, გრამატიკის თვალსაზრისით, დრო შეიძლება წარსული იყოს, მაგრამ „სინამდვილეში" იგი პერსონაჟის ცხოვრებაშია აწმყო. ჟ. ჟენეტს შემოაქვს თხრობის დროითი ლოგიკის რთული მოდელი და აღწერს დროითი თანამიმდევრობების დარღვევის ხერხებს (ანაქრონიის ლიტერატურული ხერხი).

ანაქრონია გულისხმობს, სულ ცოტა, *პროლეფსისს* (მონათხრობი, რომელიც წინ უსწრებს მოვლენებს) და *ანალეფსისს* (მონათხრობი, რომელიც უკან გვაბრუნებს), ასევე მათ სხვადასხვაგვარ კომბინაციას.

თხრობის ტემპი, ასევე ცხადია, არასდროს ემთხვევა იმ ტემპს, რომელშიც მოთხრობილი მოვლენები მოხდა. ჟენეტის აზრით, ტიპიური შემთხვევები შემდეგია: *რეზიუმე* („გავიდა გარკვეული დრო და ამ დროის განმავლობაში ჩვენი გმირი დაქორწინდა"), *დესკრიპტიული პაუზა* (თხრობა ჩერდება, ვითარების, პეიზაჟის, ინტერიერის ან საგნის აღწერა იწყება), *სცენა* (თხრობა ადგილს უთმობს „ჩვენებას", სადაც მოვლენათა გადმოცემა და დიალოგების ტემპი მაქსიმალურად უახლოვდება რეალურს), *ელიფსისი* (თხრობა მთლიანად წყდება და ის ადგილს იკავებს ფრაზა, ვთქვათ „გავიდა რამდენიმე წელი").

თვალთახედვა (ცნება შემოიტანა ჰენრი ჯეიმსმა, განავითარა ბ. უსპენსკიმ და „ახალმა კრიტიკამ") – ხედვის კუთხე, რომლის საშუალებითაც გადმოიცემა მოვლენები და განცდები. ეს ხედვის კუთხე სხვა პოზიციებსაც გულისხმობს, სხვა თვალთახედვას. კიდევ ერთი განსაზღვრება – „მკითხველისადმი მიმართული „წინადადება", რათა მან თავისი ყურადღება იმავე მხარეს მიმართოს, საითაც ავტორი ან პერსონაჟი" (რიკიორი 2000: 107) – გვცემს პასუხს კითხვაზე: „საი-

დან, რა კუთხიდან აღიქმება ის, რაც მოთხრობაშია ნაჩვენები". თვალთახედვათა სიმრავლეზეა დამოკიდებული ნაწარმოების მრავალპლანიანობა. ავტორის, მთხრობელებისა და პერსონაჟების თვალთახედვათა ვარირებით, მწერალი ქმნის ნაწარმოების რთულ კომპოზიციას.

ჰენრი ჯეიმსის აზრით, ავტორმა ადგილი უნდა დაუთმოს პერსონაჟებს; მისი ამოცანა მხოლოდ იმის ჩვენებაა, რაც პერსონაჟებმა იციან ან რასაც ისინი განიცდიან. ჰენრი ჯეიმსის პროზა გამოირჩევა თვალთახედვების სიმრავლითა და ექსპერიმენტირებით, ხერხებით, რომელთა საშუალებითაც გადმოიცემა გმირთა აზრები, გრძნობები და სიტყვები. ზოგ რომანში იგი თხრობის სცენიურობას ანიჭებდა უპირატესობას, სადაც გამორიცხული იყო გმირების შინაგანი მონოლოგი, ზოგან კი მთხრობელს გმირის თანამედროვედ აქცევდა და მისი შინაგანი ცხოვრების დრამატიზებას ახდენდა. მან შემოიტანა „ამრეკლავის" ცნება, ესაა პერსონაჟი, რომელიც ხელს უწყობს მკითხველს, რომ მოვლენებს უყუროს არა „ყოვლისმცოდნე ავტორის" თვალით (რომელიც ასე იყო დამახასიათებელი მე-19 საუკუნის ე.წ. რეალისტური რომანისათვის), არამედ პერსონაჟის თვალით (გამომდინარე იმ ცოდნიდან, რომელიც ამ პერსონაჟისთვისაა ხელმისაწვდომი).

ბორის უსპენსკი განარჩევს შინაგან და გარეგან თვალთახედვას: 1. როცა ავტორი თხრობის ცენტრში აყენებს თავის თავს როგორც მოვლენათა უხილავ დამკვირვებელს, რომელიც მოქმედების ადგილას იმყოფება, ან ერთ-ერთი პერსონაჟის თვალთახედვას იღებს; 2. გარეშე თვალით აღწერს მოვლენებს (უსპენსკი 2000: 215).

ფოკალიზაცია (ცნება შემოიტანა ჟ. ჟენეტმა „თვალთახედვის" ცნების ნაცვლად, მანამდე ტერმინს რ. ბარტი იყენებდა) – ჟენეტი ხაზს უსვამდა იმას, რომ უნდა განვასხვავოთ ერთმანეთისაგან „ვინ ლაპარაკობს" და „ვინ ხედავს": მეტყველება, რომელიც ტექსტში ისმის, ყოველთვის როდი შეესაბამება იმას, რაც ავტორმა და მთხრობელმა იცის. როცა თავის სახელით ლაპარაკობს, ავტორმა შეიძლება მოიხმოს ცნობები, რომლის შესახებაც მხოლოდ რამდენიმე პერსონაჟმა იცის. ჟენეტის მიხედვით, თხრობის ფოკუსი შეიძლება დაეფუძნოს რომელიმე პერსონაჟის პოზიციას, თუმცა, ამასთანავე, აუცილებელი არაა, რომ თხრობა იმ პერსონაჟის სახელით მიმდინარეობდეს. ჟენეტი გამოყოფს ფოკალიზაციის შემდეგ სახეობებს: *ნულოვანი* (ე.წ. ყოვლისმცოდნე ავტორი), *გარეგანი* (პერსონაჟები მხოლოდ გარედან არიან დანახული), *შინაგანი* (მოვლენები პრესონაჟების თვალით აღიქმება). ყველა ეს სახეობა ერთ ნაწარმოებში შეიძლება იყოს თავმოყრილი.

ხმა (ცნება შემოიტანა მ. ბახტინმა, განავითარეს პ. რიკიორმა, უ. ბუტმა) – იძლევა პასუხს კითხვაზე „ვინ ლაპარაკობს" (რიკიორი 2000: 106). თხრობითი ხმა, რიკიორის განსაზღვრებით, „ტექსტის ინტენციონალობის მატარებელია", იგი მკითხველს მიმართავს საპასუხო რეაქციის იმედით. ტექსტის ინტენციონალობა სწორედ მათი შეხვედრისას ჩნდება. ზოგადად კი ხმა დაკავშირებულია კომუნიკაციასთან, რომელშიც თხრობა მონაწილეობს.

ბახტინი ხმის ცნებას იმისთვის იყენებდა, რათა ხაზი გაესვა „პოლიფონიური" რომანის ნოვატორობისათვის „ჰომოფონიურ", ანუ მონოლოგურ (ყოვლისმცოდნე ავტორის პოზიციით დაწერილ) რომანთან შედარებით.

დამოწმებანი:

ბარტი 1987: Барт Р. *Введение в структурный анализ повествовательных текстов* // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М.: 1987.

ბენვენისტი 1974: Бенвенист Э. *Обшая лингвистика*. М.: 1974.

დანტო 1965: Danto A.C. Analytical Philosophy of History. Cembridge. 1965.

ეკო 2002: Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. М. 2002.

ელსი 1957: Else G. F. Aristotl's Poetics: The Argument. Harvard. 1957.

მილერი 1998: Miller H. Reading narrative. University of Oklahoma Press. 1998.

პროპი 1969: Пропп В. *Морфология сказки*. М.: 1969.

ჟენეტი 1998: Женетт Ж. *Повествовательный дискурс* // Фигуры. Т.2. М.: 1998.

რედფილდი 1975: Redfield J. M. Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector. The University of Chicago Press. 1975.

რიკიორი 2000: Рикер П. Время и рассказ.Т.2. М.-СПБ. 2000.

უსპენსკი 2000: Успенский Б. Поэтика композиции. СПб. 2000.

ჰამბურგერი 1973: Hamburger K. The Logic of Literature. Ann Arbor: Indiana Yniversity Press. 1973.

გაგა ლომიძე

მითოლოგიური კრიტიკა

წიგნში „ღმერთის ნიღბები: პრიმიტიული მითოლოგია“ ჯოზეფ ქემფბელი საუბრობს ფრინველთა ერთ საინტერესო ფენომენზე. ახლადგამოჩეკილი წიწილები მაშინვე საფარს ეძებენ, როცა ქორი გადაუფრენს მათ. სხვა ფრინველებზე მსგავსი რეაქცია არ აქვთ. წიწილებს ქორის ხის გამოსახულებაც კი აფრთხობს. „საიდან უნდა მომდინარეობდეს წიწილების შიში ამ გამოსახულების დანახვისთანავე?“ – კითხულობს ქემფბელი. „ცოცხალი თოლიები და იხვები, ყანჩები თუ მტრედები მათ სრულებით არ აღელვებთ, მაგრამ ქორის ხელოვნური გამოსახულებაც კი მათი მგრძნობელობის უღრმეს სიმებსაც კი არხევს“.

ქემფბელის იგავური ანალოგია ლიტერატურისადმი მითოლოგიური მიდგომის დასახასიათებლად გამოდგებოდა. მითოლოგიური კრიტიკა ცდილობს გამოავლინოს ამა თუ იმ ლიტერატურულ ტექსტში არსებული დაფარული ელემენტი. მითოლოგიურ კრიტიკას სურს ზედაპირზე ამოიტანოს, ესა თუ ის ლიტერატურული ნაწარმოები როგორ წარმოსახავს სინამდვილის ამა თუ იმ მხარეს, რომელზეც მკითხველი ყოველთვის ერთნაირად რეაგირებს. მეტაფორულად რომ ვთქვათ, მითოლოგიური კრიტიკის წარმომადგენელი ღრმად სწავლობს კლასიკური ლიტერატურის „ქორის ხის გამოსახულებებს“, ან არქეტიპებს, არქეტიპულ მოდელებს, რომლებიც მწერალს თავის ტექსტებში შემოჰყავს. აქედან ნათელია, რომ მითოლოგიურ კრიტიკასა და ფსიქოლოგიურ მიდგომას შორის მჭიდრო კავშირია: ორივე დაინტერესებულია იმ მოტივებით, რომლებიც საფუძვლად უდევს ადამიანის ქცევას. თუმცა ფსიქოლოგია ექსპერიმენტსა და დიაგნოსტიკას გულისხმობს და ბიოლოგიურ მეცნიერებას უკავშირდება. მითოლოგია კი სპეკულატიური და ფილოსოფიურია. იგი უფრო მეტად ახლოსაა რელიგიასთან, ანთროპოლოგიასა და კულტურის ისტორიასთან. ამგვარი განზოგადება, ბუნებრივია, საკითხის გამარტივების საფრთხის წინაშე დგება. მაგ., ზიგმუნდ ფროიდმა თავის ექსპერიმენტული და კლინიკური გამოკვლევები გააფართოვა და მითის სფეროშიც შეიჭრა, ხოლო კარლ გუსტავ იუნგი მითოლოგიური კრიტიკის ერთ-ერთი მოწინავე მოღვაწე გახდა. ამის მიუხედავად, ეს ორი მიდგომა ერთმანეთისგან განირჩევა. მითოლოგია უფრო ფართოა, ვიდრე ფსიქოლოგია. მაგ., ფსიქოანალიტიკოსი ცდილობს პიროვნების ბუნება გამოავლინოს, მითის შემსწავლელი კი ფარდას ხდის ხალხის აზროვნებასა და ხასიათის თავისებურებებს. და ვინაიდან სიზმრები გამოხატავენ პიროვნების არაცნობიერ სურვილებს, მითები ხალხის იმედების, ფასეულობების, შიშისა და მისწრაფებების სიმბოლური პროექციებია. მცდარი მოსაზრების თანახმად, რომელსაც ხშირად ვხვდებით, მითები მხოლოდ და მხოლოდ პრიმიტიული მოთხრობებია, ილუზიებია, ან მცდარ განსჯაზე დაფუძნებული შეხედულებების ერთობლიობაა.

თავისი არსით, მითები კოლექტიური ხასიათისაა. ისინი აერთიანებენ ტომებს ან ერებს, ფსიქოლოგიური და სულიერი მოღვაწეობის ერთობლიობის თვალსაზრისით. სიტყვა *მითი* ბერძნული *მითოსიდან* (mythos) მომდინარეობს და ნიშნავს სიტყვას, ან ამბავს. მითები უკავშირდება მეტაფორას, რომელშიც ობიექტი ან მოვლენა შედარებულია მისგან განსხვავებულ ობიექტსა თუ მოვლენასთან ისე, რომ მის აუხსნელ არსს სხვაგვარად ნათელყოფენ. მაგ., ზამთართან დაკავშირებული დაკარგვის ან სიკვდილის ასოციაციები გამოხატულია პერსეფონეს მოტაცების მითში. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ მითი ლიტერატურის პირდაპირი წინაპარია. ფუნქციური თვალსაზრისით, მითი ადამიანის წარმოსახვის ნაყოფია, რომელიც გარკვეული ვითარებიდან წარმოიშობა. ფილიპ უილრაითის თქმით, „მითი შეხედულებისა და მოქმედების, არსებობის მთლიანობის გამოხატულებაა“. მითი დროისა და სივრცის მიღმაა. იგი საზოგადოებაში დინამიკური ფაქტორია და აერთიანებს წარსულს (რწმენის ტრადიციული მოდელები), აწმყოს (ახლანდელი ღირებულებები) და მომავალს (სულიერი და კულტურული მისწრაფებანი).

ყოველ ერს თავისი მითოლოგია აქვს, რაც გამოხატულია ლეგენდებში, ფოლკლორსა და იდეოლოგიაში. მაშასადამე, მითები განსაკუთრებულ ფორმას იღებს იმის მიხედვით, თუ რომელ კულტურულ სივრცეში ვითარდება. მაგრამ, ამის მიუხედავად, მითი უნივერსალურია. უფრო მეტიც, მსგავს მოტივებსა და თემებს შეიძლება მივაკვლიოთ სხვადასხვა მითოლოგიებში. მითების ამა თუ იმ სახეს შეიძლება ერთი და იგივე მნიშვნელობა ჰქონდეს სრულიად სხვადასხვა ხალხების კულტურაში, რომლებსაც ერთმანეთისგან დრო და სივრცე აშორებს. ამგვარ მოტივებსა თუ თემებს *არქეტიპებს* უწოდებენ. ერთი სიტყვით, არქეტიპები უნივერსალური სიმბოლოებია. როგორც ფილიპ უილრაითი წერს წიგნში „მეტაფორა და სინამდვილე“, არქეტიპები ისეთი სიმბოლოებია, რომელთაც ერთი და იგივე ან მსგავსი მნიშვნე-

ლობები აქვს, თუ მთელი კაცობრიობისთვის არა, მისი დიდი ნაწილისთვის მაინც. ცნობილია, რომ ამა თუ იმ სიმბოლოს, როგორებიცაა ცის ღმერთი თუ მიწის ქალღმერთი და ბორბლის მანა, ერთმანეთისგან განსხვავებულ კულტურებში ვხვდებით და ამ შემთხვევაში შეუძლებელია რაიმე ისტორიულ გავლენაზე ან მათ შორის რაიმე კავშირზე საუბარი.

არქეტიპებს შეიძლება მივაკვლიოთ ისეთ რთულ სისტემებშიც, როგორიცაა ლიტერატურული ჟანრები. ნორთროპ ფრაი თავის წიგნში "კრიტიკის ანატომია" წელიწადის ოთხ დროს ლიტერატურის ოთხ ჟანრს უსადაგებს:

1. გაზაფხულის მითი: კომედია;
2. ზაფხულის მითი: რომანი;
3. შემოდგომის მითი: ტრაგედია;
4. ზამთრის მითი: ირონია.

ფრაი, გასაოცარი სითამამით, მითებს ლიტერატურას უკავშირებს და ამტკიცებს, რომ მითი „ლიტერატურული ფორმის სტრუქტურულად მაორგანიზებელი პრინციპია", ხოლო არქეტიპი – „მისი ლიტერატურული გამოცდილების ელემენტი". ფრაის თქმით, „მითოლოგია, როგორც მთლი-ანობა, დიაგრამას მოგვაგონებს იმისას, რასაც ლიტერატურა, როგორც მთლიანობა, გვთავაზობს. იგი ადამიანის მდგომარეობის წარმოსახვითი კვლევაა თავიდან – ბოლომდე".

მითოლოგიური კრიტიკა პრაქტიკაში

ფრაის მოსაზრებებს მივყავართ ლიტერატურის მითოლოგიურ ანალიზამდე. ტრადიციული კრიტიკისგან განსხვავებით, რომელიც ძირითადად მწერლის ბიოგრაფიას და ისტორიას განიხილავს, მითოლოგიური კრიტიკა უფრო მეტად ყურადღებას ამახვილებს წინარეისტორიულ პერიოდზე და ღმერთების წარმომავლობაზე. ფორმალისტური კრიტიკისგან განსხვავებით, რომელიც კონცენტრირებულია ნაწარმოების ფორმასა და სიმეტრიაზე, მითოლოგიური კრიტიკა იკვლევს ტექსტის შინაგან სტრუქტურას, რაც მას, როგორც ფორმას, სიცოცხლეს და მიმზიდველობას ანიჭებს. და ბოლოს, ფროიდისტული კრიტიკისგან განსხვავებით, რომელიც ნაწარმოებში სექსუალური ნევროზების ნაკვალევით ინტერესდება, მითოლოგიური კრიტიკა ტექსტს მთლიანობაში აღიქვამს, როგორც მაცოცხლებელ, გამაერთიანებელ ძალებს, რომლებიც კაცობრიობის კოლექტიური ფსიქიკიდან მომდინარეობს.

მითი *მეტაფორულობას* გულისხმობს. მაგალითად, სიტყვა „მზე-ღმერთი", სადაც პრედიკატის ნაცვლად დეფისს ვიყენებთ, წმინდა წყლის იდეოგრამაა. მითში შეიძლება იყოს მზე-ღმერთი ან ხე-ღმერთი, მაგრამ გამონაგონში (მოთხრობაში, რომანში) შეიძლება შეგვხვდეს პიროვნება, რომელიც ასოცირებულია მზესთან ან ხესთან. ნორთროპ ფრაი ლიტერატურაში მითებისა და არქეტიპული ორგანიზების სამ სახეობას გამოყოფს. იგი კრიტიკის სხვადასხვა სახეობას საგამოფენო დარბაზში სურათის დათვალიერების სხვადასხვა რაკურსს ადარებს. მაგ., სურათის ახლოდან თვალიერებისას, ფუნჯითა და მასტიხინით ნამუშევრის შედეგებს ვაანალიზებთ, რაც, უხეშად რომ ვთქვათ, ახალი კრიტიკოსების რიტორიკულ ანალიზს მოგვაგონებს. სურათიდან ოდნავი დისტანცირებისას, კონსტრუქცია უფრო ნათელი ხდება და ჩვენ უფრო მეტად შინაარსს ვაკვირდებით. ესაა სურათის წაკითხვა. თუ კიდევ დავცილდებით სურათს, უფრო უკეთ შევიცნობთ მის მაორგანიზებელ კონსტრუქციას; ხოლო, ვთქვათ, მადონას გამოსახულების შორიდან მზერისას, ჩვენ მხოლოდ და მხოლოდ მადონას არქეტიპს დავინახავთ. ასეა ლიტერატურის ანალიზისასაც. მითოლოგიური კრიტიკის ანალიზი სწორედ ასეთ დისტანცირებულ მიდგომას შეესაბამება.

მითის ადრეული ფორმებიდან აღსანიშნავია მზის ან მიწისქვეშეთის ღმერთების ამბები, სადაც ღმერთებს ადამიანური თვისებები ენიჭებათ და, იმავდროულად, ბუნების ამა თუ იმ ძალას ასახიერებენ. ამ ადრეული ამბებით ან, გნებავთ, ამოქმედებული მეტაფორებით, ადამიანი ცდილობდა სამყაროსეული მოვლენები აეხსნა. გონებისა და გარე სამყაროს დაკავშირების ეს შემოქმედებითი უნარი შემდგომში ლიტერატურაში გამოვლინდა, სადაც ესა თუ ის მოვლენა ერთმანეთს შედარებისა და მეტაფორის საშუალებით უკავშირდება. ანალოგიის საშუალებით მოვლენათა გააზრება მითიური იმპულსიდან მომდინარეობს, სადაც ადამიანური სამყარო მის გარეთ არსებულ სამყაროსთან არის დაკავშირებული.

საგულისხმოა მარტინ ფოსის მოსაზრებები, რომელიც ერნსტ კასირერის სიმბოლურ დეტერმინიზმს დაუპირისპირდა. იგი გვთავაზობს წყვილს „სიმბოლო/მეტაფორა", სადაც ერთმანეთისგან მიჯნავს მათ და უპირატესობას მეორეს ანიჭებს. *სიმბოლო* ერთი და იგივე რჩება სხვადასხვა კონტექსტში, *მეტაფორა* კი ყოველთვის გამორჩეუ-

ლია. მას ესა თუ ის კონკრეტული კონტექსტი ქმნის. შემდეგ ფოსს თავისი მსჯელობა ლინგვისტურ ასპექტში გადააქვს და ამ დაპირისპირების ნიმუშს თვით ენაშივე პოულობს. ენობრივ დონეზე ზმნა პროცესის გამომხატველია და, ამდენად, მეტაფორის თვისებები აქვს, ხოლო სიმბოლოს შეესაბამება არსებითი სახელები, რომლებიც სტატიკურნი არიან. ბოლოს იგი რიტუალის და მითის გაგებას უპირისპირებს ერთმანეთს და აქაც „სიმბოლო/მეტაფორის“ მოდელს მიმართავს. რიტუალი მას სიმბოლურ ფორმად მიაჩნია, ხოლო მითი — მეტაფორულ პროცესად. მითს ცხოველმოქმედი ძალა აქვს, რომელიც სინამდვილეს მნიშვნელობას ანიჭებს, რიტუალი კი სიმბოლური ფორმისაა და სინამდვილის გამარტივებას ისახავს მიზნად; მასში სტანდარტული სქემებია მოცემული, რაც მუდამ ერთნაირად მეორდება და უპირისპირდება მაგიურ ქმედებებს. ფოსის თქმით, „მართალია რიტუალი მითიდან იბადება, მაგრამ იგი ცდილობს მოაწესრიგოს მითის შემოქმედებითი პროცესი გამარტივებული და სტანდარტული სიმბოლოებით“. რიტუალი ცდილობს კანონების შემუშავებას, მაშინ როცა მითი არაა შეზღუდული მორალური თუ რელიგიური ჩარჩოებით. ევროპულ ცივილიზაციას ახასიათებს მითის მეტაფორული ანარქიზმის (უწესრიგობის) შეზღუდვის ტენდენცია და ცდილობს ცხოვრება რიტუალის საყოველთაოდ მიღებული სტანდარტული მოდელებით წარმართოს. ფოსი რიტუალად მიიჩნევს სახელმწიფოებრივ წესრიგს, რელიგიურ დოგმებსა თუ ზუსტ მეცნიერებებს. ლიტერატურულ ნაწარმოებთა, კერძოდ, დრამის ანალიზისას, ფოსი იმავე „სიმბოლო/მეტაფორის“ მოდელის მომარჯვებით, ერთმანეთს ტრაგედიასა და კომედიას უპირისპირებს და უპირატესობას პირველს ანიჭებს. კომედია კი, მისი აზრით, ხელოვნების დაბალი გამოხატულებაა, სადაც მოქმედება ტიპურია, პიროვნებებიც — ტიპებად იქცევიან და ფორმულებიც სტანდარტულია.

მითოლოგიური კრიტიკა, ნაწილობრივ, ახალი კრიტიკისთვის დამახასიათებელი ფორმალისტური მიდგომის საპასუხოდ წარმოიშვა. ამ მიმდინარეობის უპირატესობა ისაა, რომ ლიტერატურისადმი უნივერსალისტური მიდგომა ახასიათებს და იკვლევს, თუ რატომ უძლებს ესა თუ ის ნაწარმოები დროს. განსაკუთრებით ეფექტურია სიმბოლური ნაწარმოებების ანალიზისას. ხოლო მის ნაკლად იმას მიიჩნევენ, რომ ლიტერატურა გარდაიქმნება არქეტიპთა ნაკრებად და უგულებელყოფილია ლიტერატურის ღირსებები.

თანამედროვე ანთროპოლოგიის მზარდმა განვითარებამ XIX ს-ის დასასრულიდან მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა მითოლოგიურ კრიტიკაზე. ამ გავლენამ თავი იჩინა მაშინ, როცა გამოქვეყნდა კემბრიჯის უნივერსიტეტის ელინისტური კულტურის მკვლევართა ნაშრომები. ისინი ამ ნაშრომებში ანთროპოლოგიურ აღმოჩენებს ბერძნული კლასიკური ნაწარმოებების ინტერპრეტაციისთვის იყენებდნენ და მათში მითოლოგიურ და რიტუალურ ნაკვალევს გამოავლენდნენ. მათგან გამორჩეულია ბრიტანელი სწავლული სერ ჯეიმზ ჯ. ფრეიზერი, რომლის წიგნმა „ოქროს რტო“ უდიდესი გავლენა იქონია XX ს-ის ლიტერატურაზე, არა მარტო კრიტიკოსებზე, არამედ მწერლებზეც — ჯეიმზ ჯოისზე, თომას მანზე და ტომას ელიოტზე. ფრეიზერს ამ ნაშრომით სურდა ეჩვენებინა „ადამიანის ძირითად მისწრაფებათა არსებითი მსგავსება ქვეყნიერების ნებისმიერ წერტილში და ნებისმიერ დროს“; განსაკუთრებით ნათელია, როცა ანტიკურ მითოლოგიებშიც ასახულია ადამიანის ეს მისწრაფებები. ოსირისის, თამუზის, ადონისის, ატისის სახელების მოხმობით, ეგვიპტესა და დასავლეთ აზიაში მცხოვრები ხალხი წელიწადის დროთა ციკლურობაზე, ცხოვრების განახლებაზე (განსაკუთრებით ბოსტნეულ მცენარეთა) მიუთითებდნენ და მათ ღმერთებად წარმოსახავდნენ, — ღმერთებად, რომლებიც ყოველწლიურად კვდებიან და ისევ მკვდრეთით აღდგებიან. სახელებისა თუ დეტალების მიხედვით, რიტუალები თუ წეს-ჩვეულებები დედამიწის სხვადასხვა მხარეში განსხვავებულია, მაგრამ არსებითად ისინი ერთნი არიან.

ცენტრალური მოტივი, რომელზეც ფრეიზერი ამახვილებს ყურადღებას, არის ჯვარცმისა და აღდგომის არქეტიპი, რომელშიც გადმოცემულია „ღვთაებრივი წარმომავლობის მქონე მეფის მკვლელობის“ მითი. პრიმიტიული ხალხის წარმოდგენით, მბრძანებელი ღვთაებრივი, ან ნახევრად ღვთაებრივი არსება იყო, რომლის სიცოცხლეს ბუნებისა და ადამიანის ცხოვრების ციკლურობასთან აიგივებდნენ. ამიტომაც ხალხის და სამყაროს უსაფრთხოება და კეთილდღეობა დამოკიდებული იყო მეფე-ღმერთის სიცოცხლეზე. ძლიერი, ჯანმრთელი მმართველი კარგ ნიშნად ითვლებოდა, ხოლო ავადმყოფ და დასახიჩრებულ მეფეს უბედურების მომტანად რაცხდნენ. თუ ბუნებრივი მოვლენების ცვლა დამოკიდებულია ღმერთკაცის სიცოცხლეზე, მაშინ მეფის დაძა-

ბუნებასა და სიკვდილს ხომ უამრავი განსაცდელის მოტანა შეუძლია. ამ განსაცდელის თავიდან ასაცილებლად, ღმერთკაცს – მეფეს კლავდნენ, სანამ იგი დაბერდებოდა, ხოლო მისი სული ამით ძლევამოსილ მბრძანებლად გარდაიქმნებოდა. ზოგიერთ ტომში მეფის მკვლელობას პერიოდულად მიმართავდნენ, რითაც ხალხის კეთილდღეობას უზრუნველყოფდნენ; თუმცა მოგვიანებით, მეფის ნაცვლად მსხვერპლად ცხოველებს ან მეფის გამოსახულებიან ნაკეთობებს წირავდნენ.

ფრეიზერისა და კემბრიჯის ელინისტების დაკვირვებებმა ხელი შეუწყო მითოლოგიური კრიტიკის განვითარებას, განსაკუთრებით დრამის მითოლოგიური კუთხით ანალიზს. არაერთი მეცნიერი მიიჩნევს, რომ ტრაგედია პრიმიტიული რიტუალებიდან მომდინარეობს. მაგ., სოფოკლეს და ესქილეს ტრაგედიები დიონისესადმი მიძღვნილ დღესასწაულებზე წარმოსადგენად დაიწერა. სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე" მითისა და ლიტერატურის კავშირის ნათელი მაგალითია. სოფოკლემ გენიალური პიესა დაწერა, მაგრამ სიუჟეტი მას არ ეკუთვნის. „ოიდიპოს მეფის" სიუჟეტი მომდინარეობს ცნობილი მითიური ამბიდან, რომელიც ამ ტრაგედიაზე გაცილებით ადრე შეიქმნა. მითიც და პიესაც არაერთ მსგავს არქეტიპს აერთიანებს. ოიდიპოსის მითში შეგვიძლია, სულ ცოტა, ორი არქეტიპული მოტივი გამოვყოთ: (ფოსი 1991:) ძიების მოტივი, როცა ოიდიპოსი ხვდება ლომისტანიან და ქალისთავიან სფინქსს და მის გამოცანაზე პასუხის შემდეგ ოიდიპოსის ხელში გადადის სამეფო და დედოფალი; (დასავლეთევროპული... 1990) მეფის მსხვერპლშეწირვის მოტივი, როცა მეფე თვალებს ითხრის, რადგან სახელმწიფოს ბედი მმართველის ბედთან არის დაკავშირებული.

იუნგის ფსიქოლოგია და არქეტიპის მისეული გაგება

მითოლოგიურ კრიტიკაზე დიდი გავლენა მოახდინა ასევე კარლ გუსტავ იუნგის ნაშრომებმა. ფსიქოლოგი და ფილოსოფოსი იუნგი ერთ დროს ფროიდის მოსწავლე იყო, რომელიც ბოლოს დაუპირისპირდა მასწავლებელს, ვინაიდან მისი მიდგომა მეტისმეტად ვიწროდ ჩათვალა. იუნგი ლიბიდოს (ფსიქიურ ენერგიას) უფრო ფეტ მნიშვნელობას მიაწერდა, ვიდრე უბრალოდ სექსუალობას; ამასთან, ფროიდის თეორიებს ნეგატიურად მიიჩნევდა, ვინაიდან ფროიდი წინა პლანზე წამოსწევდა ფსიქიკის ნევროზულ და არა ჯანმრთელ მხარეებს.

უპირველესად, იუნგის წვლილი მითოლოგიურ კრიტიკაში მისი რასობრივი მეხსიერებისა და არქეტიპების თეორიის შემუშავებით განისაზღვრება. თავისი იდეების განვითარებისას, იუნგმა გააფართოვა ფროიდისეული ინდივიდუალური (პიროვნული) არაცნობიერის თეორია და მიუთითა, რომ ინდივიდუალურ არაცნობიერს წინ უსწრებდა კოლექტიური არაცნობიერი, რომელიც ყველა ადამიანისთვის საერთოა. იუნგი ნაშრომში „ფსიქიკის სტრუქტურა და დინამიკა" წერს: „არაცნობიერი რომ დავახასიათოთ და მისი პერსონიფიცირება მოვახდინოთ, იგი შეიძლება წარმოვიდგინოთ კოლექტიური ადამიანის სახით, რომელიც აერთიანებს ორივე სქესის თვისებებს, ასაკის, დაბადების და სიკვდილის მიღმაა და ვინაიდან იგი ადამიანის ერთ ან ორმილიონიანი წლის ისტორიას მოიცავს, ფაქტობრივად უკვდავია. ასეთი ინდივიდი რომ არსებობდეს, იგი ყოველგვარ ტემპორალურ (დროისმიერ) ცვლილებებზე მაღლა იდგებოდა; აწმყო მისთვის მხოლოდ და მხოლოდ ქრისტემდე 100 000 წელიწადში რომელიმე ერთი წელი იქნებოდა; იგი საუკუნოვან სიზმრებს იხილავდა და მისი უზომო გამოცდილების წყალობით, იგი წინასწარმეტყველი იქნებოდა. იგი უამრავგზის იცხოვრებდა ერთი ადამიანის, ოჯახის, ტომის ან ერის ცხოვრებით; ცხოვლად შეიგრძნობდა ზრდის, განვითარების და გარდაცვალების რიტმს".

ცხოველების მსგავსად, რომელთაც ესა თუ ის ინსტინქტი გადაეცემათ, ადამიანები მემკვიდრეობით ბევრად უფრო რთულ ფსიქიკურ მიდრეკილებებს იღებენ. XIX ს-ში ლოკის ფსიქოლოგიისგან განსხვავებით, იუნგი მიიჩნევდა, რომ „გონება დაბადებიდან tabula rasa (სუფთა დაფა) როდია. სხეულის მსგავსად მას წინასწარ განსაზღვრული ინდივიდუალური თვისებები გააჩნია; მაგ., ქცევის ფორმები. ისინი ფსიქიკის მოქმედების ამა თუ იმ სახეში ვლინდება". ამიტომ ის, რასაც იუნგი „მითის მაკონსტრუირებელ" სტრუქტურულ ელემენტებს უწოდებდა, არაცნობიერში მუდამ არსებობს; იუნგი ამ ელემენტთა მანიფესტაციებს *პირველ-ხატების*, ან არქეტიპების სახელით მოიხსენიებს.

იუნგი ასევე მიუთითებდა, რომ არქეტიპები მემკვიდრეობით მიღებული აზროვნების ნიმუშები ან იდეები კი არ არის, არამედ ისინი წინასწარი განწყობებია, რომლის თანახმადაც ამა თუ იმ ვითარებაში ვმოქმედებთ: „სინამდვილეში ისინი ინსტინქტთა მოქმედების სფეროს ეკუთვნის და ამდენად ისინი ფსიქიკური ქმედების მემკიდრეობითი ფორმებია". იუნგის თანახმად, „ეს ფსიქიკური ინსტინქტები უფრო ძველია, ვიდრე ისტორიული ადამიანი. მხოლოდ მაშინაა სრულყოფი-

ლი ცხოვრება შესაძლებელი, როცა ჩვენ ამ სიმბოლოებთან თანხმობაში ვიმყოფებით. ამიტომ უმჯობესია დავუბრუნდეთ მათ“.

არქეტიპების „მემკვიდრეობით ფორმად“ აღიარებით იუნგი ანთროპოლოგთა უმრავლესობაზე შორს წავიდა. ისინი ამ ფორმებს მიიჩნევდნენ სოციალურ ფორმებად, რომლებიც თაობიდან თაობას გადაეცემოდა ამა თუ იმ საიდუმლო რიტუალის გზით და არა თვით ფსიქიკის სტრუქტურის წყალობით. ამას გარდა, „არქეტიპებსა და კოლექტიურ არაცნობიერში“ იგი აღნიშნავს, რომ მითები ისეთი გარეგანი ფაქტორებისგან კი არ მომდინარეობენ, როგორიცაა წელიწადის დრო ან სოლარული ციკლი, არამედ თანდაყოლილი ფსიქიკური ფენომენის გამოვლინებებია: „ბუნების ნებისმიერი მითოლოგიზებული მოვლენა, როგორიცაა ზაფხული ან ზამთარი, მთვარის ფაზები, წვიმის სეზონი და ა.შ. არავითარ შემთხვევაში არ არის ამ ობიექტურ მოვლენათა ალეგორიები; ისინი უფრო მეტად ფსიქიკის შინაგანი, არაცნობიერი დრამის სიმბოლური გამოხატულებებია, რომელთაც ადამიანის ცნობიერება ბუნების მოვლენებში გამოვლინებით აღიქვამს“.

ერთი სიტყვით, მითები ის საშუალებებია, რომლებითაც არქეტიპები, არაცნობიერის არსებითი ფორმები ვლინდება და ცნობიერ გონებას უკავშირდება. არქეტიპები ინდივიდთა სიზმრებში ვლინდება და ამდენად, სიზმრებს შეიძლება *პერსონალიზებული მითები*, ხოლო მითებს *დეპერსონალიზებული სიზმრები* ვუწოდოთ.

იუნგი მჭიდრო კავშირს აღიარებდა სიზმრებს, მითებსა და ხელოვნებას შორის, ვინაიდან მათი საშუალებით ცნობიერება „მოიხელთებს“ არქეტიპებს. დიდი ხელოვანი, იუნგის თქმით, არის პიროვნება, რომელსაც „პირველხილვა“, არქეტიპული მოდელების მიმართ განსაკუთრებული მგრძნობელობა და ისეთი უნარი გააჩნია, რომლის საშუალებითაც პირველხატებით მეტყველებას აბერხებს და „შინაგანი სამყაროს“ გამოცდილებები ხელოვნების საშუალებით გადმოაქვს. ხელოვანის „ნედლეულის“ ბუნების განხილვისას, იუნგი მიუთითებს, რომ “ხელოვანმა მითოლოგიას უნდა მიმართოს იმისთვის, რომ საკუთარი გამოცდილება სათანადოდ გამოხატოს“. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ხელოვანი მეორეული მასალით საზრდოობს: „პირველგანცდა მისი შემოქმედების ნაყოფია; მისი წვდომა შეუძლებელია და ამდენად, მითოლოგიური ხატების გამოყენებას საჭიროებს, რომ მას ფორმა მიენიჭოს“.

თუმცა იუნგი შედარებით ცოტას წერდა ისეთ თემაზე, რასაც ლიტერატურული კრიტიკა შეიძლება ვუწოდოთ, მისი ტექსტების მიხედვით მაინც შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ლიტერატურას და ხელოვნებას, ზოგადად, ადამიანური ცივილიზაციის არსებით ელემენტებად მიიჩნევდა.

მითოლოგიური კრიტიკის კრიტიკა

მითოლოგიური კრიტიკა ცდილობს ჩასწვდეს ესთეტიკურის და ისტორიულის მიღმა არსებულ სფეროებს — კაცობრიობის უძველეს რიტუალებს და რწმენებს, ადამიანების ცნობიერებაში არსებულ მხარეებს. ფსიქოლოგიური კრიტიკის მსგავსად, მითოლოგიური კრიტიკაც ხშირად ყურადღების მიღმა ტოვებს ამა თუ იმ ლიტერატურული ნაწარმოების ესთეტიკურ ფასეულობას და თუ ფსიქოანალიტიკურ კრიტიკაში წარმმართველია სექსუალური სიმბოლიზმის გამოვლენა, მითოლოგიური კრიტიკა ყურადღებას ამახვილებს არქეტიპებსა და რიტუალებზე. მათ ხშირად ავიწყდებათ, რომ ლიტერატურა უპირველესად ხელოვნებაა.

ფსიქოანალიტიკური ფემინიზმის ერთ-ერთი სახეა ფემინისტური მითოლოგიური კრიტიკა. ამ მიმართულების გამორჩეული წარმომადგენელია ანის პრატი, რომელიც, მართალია, აკრიტიკებს იუნგს ქალების ფსიქიკის უგულებელყოფისთვის, მაგრამ ერთმანეთს უკავშირებს ფემინიზმსა და იუნგისეულ არქეტიპულ კრიტიკას. პრატი ცდილობს შეიმუშავოს ძალაუფლებრივი არქეტიპები, რაც საბოლოოდ პატრიარქალური ტრადიციისგან თავის დაღწევას ითვალისწინებს.

მითოლოგიური კრიტიკის წარმომადგენლები თავიანთი მსჯელობის ცენტრში აქცევენ დიდ დედას და ქალთა სხვა ადრეულ ხატებსა და ქალღმერთებს და მათ ქალთა პატრიარქალურ რეპრესიას უპირისპირებენ. განსაკუთრებით პოპულარულია მედუზას, კასანდრას, არაქნეს და იზიდას სახეები. ანის პრატი და ადრიენ რიჩი მითს განიხილავენ, როგორც ქალთა ძირითად კრიტიკულ ჟანრს. მითოლოგიური კრიტიკის მამაკაცი წარმომადგენლების კრიტიკისას (როგორიცაა, მაგ., ნორთროპ ფრაი), რომელთაც მითებისა და არქეტიპების კლასიფიკაციისას გენდერული საკითხები უგულებელყვეს, ისინი ჩვენს ყურადღებას გენდერისა და განსხვავებული ეთნიკური ჯგუფების პრაქტიკებისკენ მიმართავენ. მითების უმრავლესობა შექმნილი და შესწავლილია მამაკაცთა მიერ და ამიტომ ყურადღების მიღმა დარჩენილია რთული საკითხები, რომლებიც მითებში ქალების რეპრეზენტაციას

უკავშირდება. ამ ნაკლის შევსებას ითვალისწინებს მითოლოგიური კრიტიკის ქალი წარმომადგენლების ნაშრომები. ისინი უარყოფენ ბერძნულ-რომაული ტრადიციის უპირატესობას და ეძებენ ისეთ წინარებერძნულ მითებს, როგორიცაა იზიდას ან დედამიწის სხვადასხვა მხარის ხალხთა მითები. რიჩი ამ სტრატეგიებით ხელმძღვანელობს, მაგრამ იგი დედების სახეს შეისწავლის მითებსა და ლიტერატურულ ნაწარმოებებში. იმის მიუხედავად, რომ ზოგიერთი ფემინისტი ერთმანეთთან ვერ ათავსებს დედობას და ფემინიზმს, რიჩი მითების საშუალებით ამტკიცებს, რომ დედობა ფემინიზმისთვის სრულებით არაა უცხო. ისინი იმაზე მიუთითებენ, რომ ახალი კულტურის (იდეოლოგიის, რწმენის) წიაღში, ბევრ კულტურაში მატრიარქალური საზოგადოების პატრიარქალურით შეცვლას ქალღმერთების ჯადოქრებად შერაცხვა მოსდევს.

დამოწმებანი:

დასავლეთევროპული... 1990: *Западноевропейские эстетические концепции XX в.* М.: 1990.

იუნგი 1991: Юнг К. Г. *Архетип и символ.* М.: 1991.

იუნგი 1996: Юнг К.Г. *Структура психики и процесс индивидуации.* М.: 1996.

კემფბელი 1959: Campbell J. *The Masks of God: Primitive Mythology.* New York: 1959.

მითი... 1966: *Myth and Literature.* University of Nebraska Press, 1966.

მითოლოგიური... 1969: *Мифологическое направление в западноевропейском литературоведении.* М.: 1969.

უილრაითი 1960: Wheelwright Ph. *The Language of Poetry.* New York: 1960.

ფოსი 1991: ფოსი მ. *სიმბოლო და მეტაფორა ადამიანის გამოცდილებაში* // თბ.: "საუნჯე", 1991.

ფრაი 1957: Frye N. *Anatomy of Criticism.* Princeton, NJ. 1957.

ფრეიზერი 1985: Фрейзер Дж. Дж. *Золотая ветвь: Исследование магии и религии.* М.: 1985.

გაგა ლომიძე

მარქსისტული კრიტიკა დასავლეთში

მარქსიზმი – ეს სააზროვნო თუ ანალიტიკური სისტემა XIX ს-ში ჩამოაყალიბა კარლ მარქსმა, დასავლური ინდუსტრიული რევოლუციისა და ინდუსტრიული კაპიტალიზმის, გაბატონებული ეკონომიკური მოდელის, განვითარების საპასუხოდ. მარქსისტული თეორია სოციალური ცვლილებებისკენაა მიდრეკილი. მისი მიმდევრები საზოგადოებრივ ურთიერთობებს მათი შეცვლის მიზნით აანალიზებენ და ცდილობენ, მათი თვალსაზრისით, კაპიტალისტური ეკონომიკური სისტემის უთანასწორობანი თუ უკანონობანი გამოასწორონ. მარქსმა განავითარა ფილოსოფიის ახალი მიმართულება – *დიალექტიკური მატერიალიზმი.*

მატერიალიზმი, ზოგადად, დასავლური ფილოსოფიის დარგია, საიდანაც სათავეს იღებს მეცნიერება. მატერიალისტური ფილოსოფია ემპირიზმს ეფუძნება და ხილულ ფენომენთა კვლევას ითვალისწინებს. მატერიალისტური ფილოსოფია შეისწავლის, თუ როგორ შეიმეცნებს ადამიანის გონება, გრძნობათა მეშვეობით გარეგან სინამდვილეს.

დიალექტიკურობის მარქსისტული გაგება ჰეგელიდან მომდინარეობს, რომელიც მიიჩნევდა, რომ არცერთი იდეა თუ სოციალური ფორმაცია მარადიული ან უცვლელი სახით არ არის მოცემული. ისინი მუდმივად იცვლებიან. ჰეგელის თანახმად, ეს ცვლილება ოპოზიციურ ძალთა შორის დაპირისპირების შედეგია, ანუ ვიღებთ შემდეგ მოდელს: თეზისი-ანტითეზისი-სინთეზი. შემდეგ სინთეზიც თეზისად გარდაიქმნება, რომელსაც თავისი ოპოზიცია, ანუ ანტითეზისი გამოუჩნდება და ასე უსასრულოდ.

ამას გარდა, ისტორიის მარქსისტული გაგება – ესაა *ისტორიული მატერიალიზმი,* სადაც ისტორია, ან სოციალური სინამდვილე ადამიანთა ძალისხმევით იცვლება და არა ღმერთის თუ ბედისწერის ნებით. ისტორიული მატერიალიზმი „მატერიალისტურია“, ვინაიდან იგი შეისწავლის, თუ როგორ შექმნა ადამიანმა მატერიალური კულტურა. ასევე, ისტორიული მატერიალიზმის თანახმად, ადამიანის შრომას სოციალური ხასიათი აქვს. ადამიანები სოციალურ ჯგუფებად იყოფიან და, ერთგვარ „პატარა სახელმწიფოს“ ქმნიან.

მარქსიზმში არსებითია *იდეოლოგიის* ცნებაც. იდეოლოგია არის ის, თუ რას ფიქრობს საზოგადოება საკუთარ თავზე, საზოგადოების

ცნობიერების ფორმებზე ამა თუ იმ ისტორიულ მონაკვეთში. იდეოლოგია გულისხმობს იმ ცნებათა, სტრუქტურათა თუ მოსაზრებათა ერთობლიობას, რომლის საშუალებითაც ინდივიდი საკუთარ კულტურას აცნობიერებს. მარქსთან იდეოლოგია, როგორც *ზედნაშენის* ნაწილი, *ბაზისის* განმტკიცებას ემსახურება. აქედან გამომდინარე, ზედნაშენის თითოეული ნაწილი – რელიგია, პოლიტიკა თუ ხელოვნება, არსებული ეკონომიკური სისტემის სამსახურშია. ამდენად, ლიტერატურაც ზედნაშენია და მას ეკონომიკური ბაზისი განაპირობებს როგორც ფორმის, ისე შინაარსის მხრივ. მარქსისტი ლიტერატურათმცოდნეები იკვლევენ იმას, თუ როგორ არის დაკავშირებული იდეოლოგია და ლიტერატურა; როგორ განსაზღვრავს ლიტერატურის ფორმას თუ შინაარსს ამა თუ იმ კულტურის ეკონომიკური ბაზისი; რა მიმართება აქვს ლიტერატურას იდეოლოგიის სხვადასხვა გამოხატულებასთან; რა როლს ასრულებს ლიტერატურა სოციალური ცვლილებების მოსახდენად, ან არსებული ვითარების შესანარჩუნებლად.

ფრიდრიხ ენგელსის თანახმად, იდეოლოგია ილუზიას ჰგავს; იგი ადამიანებს მიუთითებს, თუ როგორ წარმართონ საკუთარი ცხოვრება. იგი სინამდვილეს ნიღბავს და ადამიანებს თავს აბეზღებს ფასეულობებს, იდეებსა თუ ხატებს, რაც მათ თავიანთ სოციალურ ფუნქციას მიაჯაჭვავს და საწარმოო ურთიერთობათა ჭეშმარიტი შემეცნების საშუალებას ართმევს. ერთი სიტყვით, იდეოლოგია სინამდვილის შემნიღბავი ილუზიაა. მაგ., კაპიტალისტურ საზოგადოებაში მშრომელს არწმუნებენ, რომ კაპიტალისტი მის ინტერესებს იცავს და არა საკუთარს. ენგელსი ამბობს, რომ იდეოლოგიის მიერ შექმნილი ილუზია ადამიანებში *მცდარ ცნობიერებას* წარმოშობს. ამ თვალსაზრისით, ლიტერატურაც ერთგვარი ილუზია, იდეოლოგიაა, რომელიც ადამიანებს ჭეშმარიტი საწარმოო ურთიერთობების ხილვაში ხელს უშლის. ე.წ. *კულტგარული მარქსიზმის* თანახმად, ლიტერატურა „მცდარ ცნობიერებას“ წარმოშობს, ვინაიდან კაპიტალისტური საზოგადოების ლიტერატურას მხოლოდ ამ საზოგადოების იდეოლოგიათა გამოხატვა ძალუძს.

გვიანდელი ხანის მაქსისტი კრიტიკოსები კი ემიჯნებიან ამ ე.წ. „ვულგარულ“ მარქსიზმს და იმის გარკვევას ცდილობენ, თუ რა მიმართებაა ლიტერატურასა და ეკონომიკურ ფორმაციებს შორის. მათი აზრით, კაპიტალისტური ფასეულობების მარტივი „არეკვლისგან“ განსხვავებით, ლიტერატურა უფრო რთული ფენომენია. მაგ., პიერ მაშერი თვლის, რომ ლიტერატურა ეკონომიკურ ბაზისს ან რაიმე სხვა იდეოლოგიას კი არ ასახავს, არამედ იგი ზემოქმედებს არსებულ იდეოლოგიებზე და ცვლის, ახალ ფორმას და სტრუქტურას ანიჭებს მათ. ამდენად, მაშერის თანახმად, ლიტერატურა იდეოლოგიის სხვა ფორმებისგან (მაგ., რელიგიური იდეოლოგიისგან) განსხვავდება და მისი საშუალებით შესაძლებელია იდეოლოგიათა სტრუქტურისა და საზღვრების დადგენა. იმავე თვალსაზრისს ავითარებს გეორგ ლუკაჩიც, რომელიც ამტკიცებს, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები იდეოლოგიური სტრუქტურის ნაწილია, მაგრამ, იმავდროულად, იგი ხელოვნების საშუალებით გარდაქმნის მას.

მარქსისტული კრიტიკის სხვა წარმომადგენლები (ვთქვათ, ბერტოლტ ბრეხტი, ვალტერ ბენიამინი თუ ლუი ალთიუსერი) ლიტერატურულ ნაწარმოებს იდეოლოგიას ადარებენ და ლიტერატურას სინამდვილისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამომუშავებისკენ მიმართულ საშუალებად მიიჩნევენ. ამ თვალსაზრისით, ლიტერატურა არა მხოლოდ ასახავს სინამდვილეს, არამედ საკუთარ მიმართებას ამყარებს მასთან. ამასთან, ლიტერატურა შედარებით ავტონომიურია იდეოლოგიის სხვა ფორმათა და ეკონომიკურ ბაზისთან მიმართებაში.

საგულისხმოა გვიანდელი მარქსიზმის კრიტიკოსთა სიუხვან ზონტაგისეული შეფასება: „ისტორიული პროგრესის რწმენისადმი ნეომარქსისტების ერთგულების მიუხედავად, ამ კრიტიკოსებმა ვერ შეიგრძნეს არა-სოციალისტური ქვეყნების თანამედროვე ხელოვნების არაერთი საინტერესო და შემოქმედებითი მხარე. ავანგარდული ხელოვნებისადმი ინდიფერენტულობით, თანამედროვე მიმართულებების კრიტიკით და „გაუცხოებულად“, „დეჰუმანიზებულად“ და „მექანიზებულად“ მათი შერაცხვით, ისინი, თავიანთი განწყობით, ემსგავსებიან XIX ს-ის ისეთ კონსერვატორ კრიტიკოსებს, როგორებიცაა არნოლდი, რესკინი და ბურქჰარდტი“.

მაშინ, როცა ნეომარქსისტი კრიტიკოსები ამა თუ იმ ნაწარმოებს შინაარსის თვალსაზრისით განიხილავდნენ (რომ არაფერი ვთქვათ ისტორიულ კონტექსტთან მიმართების ანალიზზე), თანამედროვე ხელოვნება ამ დროს ფორმისეულ მხარეებზე კონცენტრაციით ხასიათდება. მარქსისტი კრიტიკოსები კი ფორმასაც „შინაარსის“ გამოხატულებად მიიჩნევენ. ეს ნათელია ლუკაჩის „რომანის თეორიიდანაც“, სადაც ლიტერატურული ჟანრები – ეპოსი, ლირიკა და რომანი – განხილულია მხატვრულ ფორმაზე სოციალური ცვლილებების გავლენის თვალსაზრისით.

კარლ მარქსს და ფრიდრიხ ენგელსს არ შეუმუშავებიათ ლიტერატურის თუ ხელოვნების სისტემური თეორია. არც შემდგომი პერიოდის მარქსისტულ კრიტიკაში მომხდარა ეს. უფრო მეტად, ეს იყო პოლიტიკური აუცილებლობით გამოწვეული რეაქციები. ეს რეაქციები ზოგჯერ ერთმანეთის საწინააღმდეგო იყო, რის გამოც მან დინამიკური სახე (და არა დასრულებული სისტემის სტატიკური თანმიმდევრობა) მიიღო, ერთდროულად – პოლიტიკური მოტივაციისა და ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ მარქსისა და ენგელსისაგან მომდინარე წანამძღვრების მუდმივი გადამუშავების შედეგად. ეს წანამძღვრები ასეთია:

1. ჰეგელის კვალად, მათ უარყვეს „ინდივიდუალობის“ გაგება და ამის შედეგად ის თვალსაზრისიც, რომლის თანახმადაც შეუძლებელია ნებისმიერი ობიექტი (მათ შორის ლიტერატურა) არსებობდეს დამოუკიდებლად. ამ ესთეტიკის თანახმად, ლიტერატურა შეიძლება გაგებულ იქნას მხოლოდ იდეოლოგიასთან, კლასსა და ეკონომიკურ ბაზისთან ერთობლიობაში;

2. შეხედულება, რომლის თანახმადაც, ე.წ. ობიექტურ სამყაროს მნიშვნელობას ანიჭებს ადამიანთა კოლექტივი. ის, რაც ჭეშმარიტებად აღიქმება, არის არა მარადიული, არამედ ინსტიტუციურადაა შექმნილი. მაგ., „კერძო საკუთრება“ ბურჟუაზიის ერთ-ერთი ელემენტია, მაგრამ მას როდი გააჩნია მარადიული ძალა. თვით ენაც კი, როგორც მარქსი წერს „გერმანულ იდეოლოგიაში“, არის არა თვითკმარი სისტემა, არამედ კომუნიკაციის საშუალება, სოციალური პრაქტიკა;

3. ხელოვნების, როგორც ნაწარმის გაგება, რომელიც სხვა ნაწარმთან ერთად, წარმოების მატერიალურ ურთიერთობაშია ჩართული. თუ, როგორც მარქსმა თქვა, შრომამ შექმნა ადამიანი, ხელოვნების ნაწარმი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც, ზოგადად, წარმოების ერთ-ერთი სახე;

4. ისინი ყურადღებას ამახვილებდნენ კლასობრივ ბრძოლასა (როგორც ისტორიის შინაგან დინამიკას) და ლიტერატურას (როგორც ამ ბრძოლაში მნიშვნელოვან ფაქტორს) შორის კავშირზე. ზოგჯერ ლიტერატურას შესაბამის იდეოლოგიურ რეცეპტებს აძლევდნენ.

ამ წანამძღვრებს შეიძლება დავუმატოთ, ვთქვათ, ენგელსის კომენტარები *ტიპურობის* შესახებ, სადაც აღნიშნულია, რომ ხელოვნებამ უნდა გამოხატოს ის, რაც ტიპურია ამა თუ იმ კლასის თუ ისტორიული ტენდენციებისთვის. ამასთან, შეგვიძლია გავიხსენოთ აგრეთვე

ენგელსის კომენტარები, რომელმაც „შედარებითი ავტონომია“ მიანიჭა ხელოვნებას, სადაც ნათქვამია, რომ ხელოვნებას შეუძლია გასცდეს თავის იდეოლოგიურ პირობებს, ხოლო ზედნაშენის შემადგენელ ნაწილებს „უკანასკნელ ინსტანციაში“ ეკონომიკური ურთიერთობები განსაზღვრავს. ნაშრომის „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“ შესავალში ხელოვნებაზე, განსაკუთრებით ბერძნულ ხელოვნებაზე საუბრისას, მარქსიც აღიარებს: ცნობილია, რომ ხელოვნების აყვავების ამა თუ იმ ხანაში იგი შესაბამისობაში მოდის საზოგადოების ზოგად განვითარებასთან და აქედან გამომდინარე, მატერიალურ ბაზისთან.

რაც შეეხება გვიანდელ მარქსისტულ ლიტერატურათმცოდნეობას, იგი შეიძლება, ახალ კრიტიკოსთა მკაცრ თეორიებზე რეაქციად მივიჩნიოთ. ახალ კრიტიკოსთაგან განსხვავებით, რომლებიც ტექსტს თვითკმარ, თავისთავად სიდიდედ მიიჩნევდნენ, მარქსისტები კონცენტრაციას ახდენენ ლიტერატურულ ტექსტებში არსებულ წინააღმდეგობებზე. თუმცა მარქსისტულ კრიტიკაზე გავლენა მოახდინა სტრუქტურალიზმმა და პოსტსტრუქტურალიზმმა. მათ შორის მაინც დიდი სხვაობაა ერთ რამეში – მარქსისტები უარს ამბობენ ლიტერატურისა და ენის საზოგადოებისგან გამიჯვნაზე. მარქსისტული კრიტიკა მატერიალისტურია და ამიტომ უფრო მეტი საერთო აქვს იმ თეორიებთან, რომლებიც შეისწავლიან, თუ როგორ არსებობს ლიტერატურა ამა თუ იმ სოციალურ, პოლიტიკურ და ეკონომიკურ სტრუქტურაში, ვიდრე იმ თეორიებთან, რომლებიც მხოლოდ ტექსტის შესწავლაზე არიან კონცენტრირებულნი. მარქსისტულმა კრიტიკამ უდიდესი გავლენა იქონია ფემინისტურ კრიტიკაზე, ახალ ისტორიზმსა და კულტურის ისტორიაზე.

გეორგ ლუკაჩი და ბერტოლტ ბრეჰტი. სოციალისტურ რეალიზმს მნიშვნელოვანი გავლენა ჰქონდა საბჭოთა კავშირის გარეთაც და თავისი თეორიული გამოხატულება პოვა უნგრელი ფილოსოფოსის, გეორგ ლუკაჩის ნაშრომებში. ლუკაჩის თანახმად, თანამედროვე კაპიტალისტურ საზოგადოებაში დისონანსი (უთანხმოება) შეაქვს წინააღმდეგობებს, უფსკრულს საზოგადოსა და ცალკეულს, ინტელიგიბელურსა (გონებით აღსაქმელსა) და გრძნობადს, ნაწილსა და მთელს შორის. რეალისტი ხელოვანი ამ წინააღმდეგობათა მომცველი შესაძლო ტოტალურობის (ყოვლისმომცველობის) რეპრეზენტაციას (წარმოდგენა, გამოსახვას) ახდენს, – იმ ტოტალურობისა, რომელიც განსხვავებულ ისტორიულ მოძრაობათა „ტიპურობის“ შესისხლხორცე-

ბით მიიღწევა. მაგ., ინდივიდი შეიძლება ისტორიულ ძალთა მთელი კომპლექსის მატარებელი იყოს.

ლუკაჩის განსაკუთრებული დაინტერესება მიმართული იყო გოეთეს, ბალზაკის, სკოტის, ტოლსტოის შემოქმედებისკენ. თანამედროვე მწერალთაგან იგი აფასებდა მათ, რომელნიც XIX ს-ის რომანის ტრადიციას აგრძელებდნენ — თომას მანს, ჯონ გოლზუორთის, გორკის, როჟე მარტინ დიუ გარს. ზონტაგის თანახმად, „ლუკაჩი აწმყოს განიხილავს ზნეობრივი სტანდარტის მიხედვით და ეს სტანდარტი წარსულიდან მომდინარეობს. როცა ლუკაჩი „რეალიზმზე" საუბრობს, წარსულის ხედვის მთლიანობას გულისხმობს". ის, რომ ლუკაჩი თავის ნაშრომთა უმრავლესობას გერმანულ ენაზე წერდა, თითქოს მიუთითებს, რომ ამით ნაციონალიზმს საკუთარ კომუნისტურ ორიენტაციას, ევროპულ თვითშეგნებას და ჰუმანიზმის ფასეულობებს უპირისპირებდა.

ლუკაჩის ლიტერატურულ-კრიტიკული ნაშრომთაგან მნიშვნელოვანია „ევროპული რეალიზმის საკითხები", სადაც შესულია ესსეები ბალზაკზე, სტენდალზე, ტოლსტოიზე, ზოლასა და გორკიზე. ეს ესსეები იწერებოდა 1930-იანი წლების ბოლოს, რუსეთში. ლუკაჩის წიგნი „თანამედროვე რეალიზმი" ასევე ლიტერატურის პრობლემებს ეხება. ეს წიგნი ნაკლებად აკადემიურია და მასში სამი ესეია შესული. მათში ლუკაჩი უარყოფს „მოდერნისტული" და „სოცრეალისტური" ლიტერატურის ღირებულებას და უპირატესობას ანიჭებს „კრიტიკულ რეალიზმს", რაც მას XIX ს-ის რომანის ტრადიციის გაგრძელებად მიაჩნია. ლუკაჩი უარყოფდა დოსტოევსკის, პრუსტის, კაფკას, ბეკეტის და მთელ მოდერნისტულ მწერლობას, რასაც გეორგ შტაინერი თავის აზსნას უძებნის: „ლუკაჩი რადიკალი მორალისტია და ამ მხრივ ვიქტორიას ხანის კრიტიკოსს მოგვაგონებს... ამ უდიდესი მარქსისტის არსებაში ძველმოდური პურიტანი ცხოვრობს". ერთი სიტყვით, ლუკაჩი ლიტერატურას ზნეობრიობის ერთგვარ გამოხატულებად მიიჩნევს. და ეს არც არის გასაკვირი, თუ გავიხსენებთ ლუკაჩის თვალსაზრისს, რომ „კრიტიკოსის ამოცანაა გამოავლინოს იდეოლოგიასა (მსოფლმხედველობის [Weltanschauung] გაგებით) და მხატვრულ ნაწარმოებს შორის ურთიერთკავშირი". ლუკაჩი ხელოვნების მიმეტური თეორიის მომხრეა, რომლის თანახმადაც ნაწარმოები „აღწერს" სინამდვილეს.

წიგნის „თანამედროვე რეალიზმი" პირველ თავში „მოდერნიზმის იდეოლოგია" აკრიტიკებს მოდერნისტულ ლიტერატურას (კაფკას,

ჯოისს, მორავიას, ბენს, ბეკეტს და ა.შ.) და აღნიშნავს, რომ ასეთი ლიტერატურა ალეგორიული ხასიათისაა, რაც ისტორიული ცნობიერების უარყოფასაც გულისხმობს. მეორე ესეში იგი ერთმანეთს უპირისპირებს კაფკასა და თომას მანს. მესამეში — „კრიტიკული რეალიზმი და სოცრეალიზმი" — უარყოფს ხელოვნების მარქსისტული გაგების იმ ძირითად დოქტრინებს, რომლებიც სტალინის ხანაში ბატონობდა.

რეალიზმის ლუკაჩისეულ გაგებას ეწინააღმდეგებოდა ბერტოლტ ბრეხტი. მათი დებატები შეიძლება განვიხილოთ, უბრალოდ, როგორც ორ პიროვნებას — მწერალსა (ბრეხტი) და კრიტიკოსს (ლუკაჩი) შორის კამათი, ვინაიდან სოციალისტური რეალიზმის მათეული დეფინიციები (განსაზღვრებები) ზოგჯერ ერთმანეთს თანხვდება.

თავის ჩანაწერებში ბრეხტიც რეალიზმს „ტიპურის" თუ „ისტორიულად მნიშვნელოვანის" „მოხელეთების" უნართან აიგივებს. ბრეხტის თანახმად, რეალისტები გამოავლენენ როგორც წინააღმდეგობებს ადამიანთა ურთიერთობაში, ასევე მათ გამომწვევ მიზეზებსაც. უფრო მეტიც, სოციალისტები რეალობას პროლეტარიატის თვალთახედვით უყურებენ. ბრეხტი თვლის, რომ რეალისტური ხელოვნება ებრძვის რეალობაში არსებულ ყალბ შეხედულებებს, რითაც საღ აზრს ამკვიდრებს.

შესაძლოა, ამ ორ მოაზროვნეს შორის კონფლიქტის მიზეზი იყოს ლუკაჩის ანტიპათია მოდერნისტთა და ექსპერიმენტული ხელოვნების მიმართ იმ მოსაზრებით, რომ მათ მიერ წარმოდგენილი კაცობრიობის ონტოლოგიური (ყოფიერებისეული) სახე ფრაგმენტული, დეკადენტური და პოლიტიკური თვალსაზრისით სუსტია. ამის საპირისპიროდ, ბრეხტის ექსპერიმენტალიზმი გადამწყვეტი აღმოჩნდა მისი მცდელობებისთვის, რომელიც თეორიის და პრაქტიკის მარქსისტულ ესთეტიკაში გაერთიანებას ითვალისწინებდა. დრამატული თეატრის (არისტოტელესეული გაგებით) საკუთარ „ეპიკურ ნაწარმოებებთან" შეპირისპირებისას, ბრეხტი ამტკიცებს, რომ თეატრმა საჭიროა მაყურებელში გააღვიძოს ქმედების უნარი. იგი შორს იყო კათარსისის იდეისგან და აუცილებლად მიიჩნევდა, რომ მაყურებელში უნდა აღეძრა გადაწყვეტილების მიღების სურვილი, ნაწილობრივ გაცრუებული სტანდარტული მოლოდინის წყალობით. ამ პროცედურას ბრეხტი *გაუცხოების ეფექტს* უწოდებდა. სცენაზე მიმდინარე მოქმედება ფარულად უნდა მიუთითებდეს მის სხვა, ალტერნატიულ ვერსიებზეც.

ბერტოლტ ბრეჰტი დაუპირისპირდა თეატრის არისტოტელესეულ გაგებას, რაც მაყურებლის გმირთან გაიგივებას და შიშისა და თანაგანცდის გზით მაყურებლის კათარსისს ითვალისწინებდა. ბრეჰტს, ამის საპირისპიროდ, არ აინტერესებდა მაყურებელში ემოციის აღძვრა. მას აქცენტი გადაჰქონდა ფიქრზე, აზროვნებაზე, განსჯაზე, რაც თეატრის ილუზიური სამყაროს ნგრევას გულისხმობდა. ბრეჰტი ამ მცდელობებმა მიიყვანა „გაუცხოების“ თეატრალურ ეფექტამდე. მისი მიზანი იყო მაყურებელში კრიტიკული დამოკიდებულების გამომუშავება. ამ მიზნის განსახორციელებლად დრამის შესაბამის ფორმად მან ეპიკური თეატრი დასახა, სადაც ყურადღება გამახვილებული იყო იდეებსა და დიდაქტიკურ მხარეზე.

„გაუცხოების ეფექტი“ ემოციებისგან გათავისუფლებას ისახავდა მიზნად; იგი პიესის გმირებისგან მაყურებლების დისტანცირებას და მსახიობების როლისგან გამიჯვნას ითვალისწინებდა. მხოლოდ ამ შემთხვევაში გახდებოდა შესაძლებელი პოლიტიკური ჭეშმარიტების წვდომა. ერთხელ ბრეჰტმა კიდეც აღნიშნა: „არაფერია ცივი გონებით განსჯაზე მნიშვნელოვანი. ცივი გონებით განსჯა დიდ ადამიანთა ხვედრია“. ადორნო კი ბრეჰტის შესახებ წერდა: „მისი გაუცხოების თეატრი მაყურებელს ფიქრისკენ უბიძგებდა... მისი დიდაქტიკური სტილი შეუბრალებელია ფიქრისთვის იმთავითვე ნიშანდობლივი ორაზროვნების მიმართ. ერთი სიტყვით, ეს სტილი ავტორიტარულია“.

ბრეჰტის თეორიული ნაწერები, ძირითადად, გეორგ ლუკაჩთან პოლემიკის ნაყოფია. მისთვის მიუღებელი იყო ლუკაჩისეული დიფერენცირება კარგ რეალიზმსა და ცუდ ნატურალიზმს შორის. იგი ბალზაკისა და ტოლსტოის ნარატიულ ფორმებს შეზღუდულად მიიჩნევდა. ასევე, უარყოფდა კათარზისის არისტოტელესეულ კონცეფციას და სიუჟეტის, როგორც ისეთი ამბის გაგებას, რომელსაც თავისი დასაწყისი და დასასრული აქვს. მარქსისგან მან აიღო ზედნაშენის იდეა, რასაც ხელოვნებაც მიეკუთვნება. მაგრამ მისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა იდეოლოგიის არაერთი მხარე.

ბრეჰტის აზრით, „ფიქრი, წერა ან თეატრალური წარმოდგენის დადგმა საზოგადოების კრიტიკულ განსჯას გულისხმობს“. აქედან მომდინარეობს ბრეჰტის ინტერესი ეპიკური თეატრის მიმართ, ხოლო გაუცხოების ეფექტი მაყურებლის გმირთან გაიგივების შესაძლებლობას გამორიცხავს და მას განსჯისკენ უბიძგებს და მიახვედრებს, რომ ამა თუ იმ ადამიანის ხასიათს თუ ბედს სოციალური გარემო განაპირობებს. ამასთანავე, ამა თუ იმ გმირს მაყურებელი არა მხოლოდ აწმყოში ხედავს, არამედ პერსპექტივაშიც – როგორი არის ის და როგორი შეიძლება გახდეს. იგივე შეიძლება ითქვას გარემოებებზეც. აქედან გამომდინარე, მაყურებელს თეატრში უყალიბდება ახალი შეხედულება, რომლის თანახმადაც მას შეუძლია ჩაერიოს მიმდინარე პროცესებში და შეცვალოს არსებული ვითარება; ანუ იგი პასიურობიდან აქტიურობისკენ მიდის.

ანტონიო გრამში. გრამშის პრაქტიკის ფილოსოფია ცდილობს ხელახლა განამტკიცოს მარქსიზმი (როგორც ყველაზე მძლავრი თეორია; სოციალური, პოლიტიკური და კულტურული რევოლუცია) იდეალიზმ/მატერიალიზმის, ვოლუნტარიზმ/ეკონომიზმის, ბაზი/ზედნაშენის დიქოტომიის მიღმა. პრაქტიკის ფილოსოფია ასევე გულისხმობს, რომ მომავალი დღევანდელობაშივეა მოცემული; ესაა პროცესი და არა მოვლენა.

გრამშისეული ცნებები (განსაკუთრებით *ჰეგემონია*) საზოგადოების და სამყაროს რადიკალურ ცვლილებას ითვალისწინებს და გზაა თავისუფლებისკენ. კულტურისა და განათლების გრამშისეული გაგება, პრაქტიკის ფილოსოფიის ფონზე, ცოცხალ შრომად აღიქმება, რომელიც ცდილობს გათავისუფლდეს გაბატონებული იდეოლოგიისგან, შექმნას ახალი მომავლის ფილოსოფია და საზოგადოება. გრამშის აზრით, *შრომა* არის შუამავალი „საზოგადოებრივ და ბუნებრივ წესრიგთა შორის ურთიერთობაში“. მასთან ცოცხალი შრომა განსხვავდება ეკონომისტური და პროდუქტივისტული თვალსაზრისისგან. შრომა არის არა პოლიტეკონომიური, არამედ ონტოლოგიური (ყოფიერებისეული) კატეგორია, რომელსაც თავისი საფუძველი აქვს განათლებაში. ამიტომ ცხადი ხდება, თუ რატომ არ მიიჩნევს გრამში კულტურას და განათლებას ზედნაშენის უბრალო დანამატად, არამედ რევოლუციის თეორიის ძირითად ელემენტებად სახავს მათ. ისინი ეფუძნება შრომას, რომელიც შეიძლება გავიგოთ, როგორც მთლიანი სოციალური ცნება, რომელიც ეკონომიკური სფეროსგან გამიჯნული არ არის.

შემოქმედებითი ცოცხალი შრომა გულისხმობს საზოგადოების, კულტურისა და ისტორიის ქმნადობას. გრამშის ჩანაწერებში ლიტერატურის კრიტიკის შესახებ, იგი ერთმანეთისგან გამოარჩევს შემოქმედებით, პოეტურ შრომას ან საქმიანობას და პრაქტიკულს, ინსტრუმენტულს. მისი თქმით, არის პერიოდები, როცა მშრომელი ძალები საზოგადოებაში კონცენტრირებულია მხოლოდ პროდუქტივიზმზე. ერთი შეხედვით, ამგვარ საზოგადოებაში პრაქტიკული საქმიანობის ბუ-

ნება შეიცვლება და პოეტურ სულისკვეთებას მოიპოვებს. ფაქტობრივად კი, გრამშის თანახმად, აშკარაა, რომ მშრომელი ძალა აქ ბიუროკრატიული და რეპრესიული ძალების საშუალებით მათშივეა მოქცეული, რაც ანეიტრალებს შემოქმედებით და პოეტურ ასპექტს. მხოლოდ ის ცოცხალი მშრომელი ძალა შეძლებს ცოცხალი კულტურის შექმნას, რომელიც ამ ლოგიკის მიღმა დარჩება. ისტორიის სხვადასხვა მონაკვეთში ძლიერი შემოქმედებითი ძალები პრაქტიკულ საქმიანობაში იყო ჩართული. ამ დროს პოზიტიური ადამიანური ენერგია, გარკვეულწილად, ბაზისურ სამუშაოებზეა კონცენტრირებული და არა ზედნაშენის სფეროზე. მაგრამ შემოქმედებითი წარმოება აუცილებლად როდი გამორიცხავს ინსტრუმენტულ წარმოებას (მაგ., პირამიდების მშენებლობა და ა.შ.). ხელოვნების ნიმუში, მისი შემქმნელის თვალსაზრისით, შესაძლოა იყოს, უბრალოდ, წარმოების ნაყოფი, რასაც პირამიდების შექმნაც მოწმობს. მაგრამ შრომის ცნება გულისხმობს წარმოების და ქმნის კონცეფციათა დაახლოებას. მართლაც, პროდუქტივიზმის კრიტიკა არ გულისხმობს წარმოების, როგორც ასეთის, კრიტიკას. წარმოების და ქმნის ერთობლიობა ბაზისის და ზედნაშენის მთლიანობაა. პროდუქტივიზმის ლოგიკით, ზედნაშენი (ადამიანური ნება და სუბიექტურობა) ჩაკარგულია სტრუქტურაში, პოლიტიკა და კულტურა კი დაყვანილია ეკონომიკამდე. ქმნილება ქრება წარმოების პროცესში. თუმცა პროდუქტივიზმის დაძლევას შედეგად როდი მოჰყვება სტრუქტურის, ეკონომიკის ან წარმოების გაქრობა. სინამდვილეში მართალია, რომ ეკონომიკური ბაზისი მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მას, რაც ეკონომიკა არ არის; ასევე ისიც მართალია, რომ ეკონომიკური სტრუქტურა მექანიზმია, რომელიც განსაკუთრებული დანიშნულებებისთვის მოქმედებს, სუბიექტის ნების თანახმად. ერთი სიტყვით, ეკონომიკურ სტრუქტურას აყალიბებს ზედნაშენი, ანუ გრამშის გაგებით, სუბიექტის ნება.

ლუი ალთიუსერი. ალთიუსერი სტრუქტურალისტი მარქსისტია, რომელშიც გაერთიანებულია ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო პრინციპი: ერთი მხრივ, მარქსიზმი თავისი სოციალურ/ისტორიული ანალიზით; და მეორე მხრივ, სტრუქტურალიზმი არაისტორიულ/ასოციალური ანალიზით. მაგრამ ალთიუსერის თანახმად, მათ შორის საერთოა განსხვავება *იდეოლოგიებსა* (ისტორიული/სოციალური) და *იდეოლოგიას* (სტრუქტურული) შორის. ალთიუსერი ერთმანეთისგან განარჩევს იდეოლოგიებსა და იდეოლოგიას. იდეოლოგიები სპეციფიკური, ისტორიული და ერთმანეთისგან განსხვავებულია. არსებობს ქრისტიანული, დემოკრატიული, ფემინისტური, მარქსისტული და ა.შ. იდეოლოგიები. იდეოლოგია კი – სტრუქტურულია. იგი სტრუქტურაა და „მარადიულია“, სინქრონულ შესწავლას ექვემდებარება. ამიტომაც ამბობს ალთიუსერი, რომ იდეოლოგიას არ აქვს ისტორია. იდეოლოგიის, როგორც სტრუქტურის იდეა მომდინარეობს მექანიზმიდან, რომლის თანახმადაც იდეოლოგია ზედნაშენის ნაწილია. იგი განიხილავს ლიტერატურასა და იდეოლოგიას შორის ურთიერთობას. ამ კავშირში მოიაზრებს იგი *ჰეგემონიასაც*. მისი აზრით, იდეოლოგია და ჰეგემონია, ლიტერატურის მსგავსად, სინამდვილის კონსტრუირებული სახეა, რომელიც სულაც არ არის აუცილებელი, რომ ცხოვრებისეულ ვითარებას ასახავდეს. ამდენად, ლიტერატურა არც იდეოლოგიის უბრალო ასახვაა და არც აქამდე დაიყვანება. ლიტერატურა შეიძლება იდეოლოგიის ნაწილად ჩავთვალოთ, მაგრამ იგი შეიძლება დასცილდეს კიდეც იდეოლოგიას. მაგ., რომანში შეიძლება ისე იყოს ვითარება წარმოდგენილი, რომ განამტკიცებდეს არსებულ იდეოლოგიებს, მაგრამ, როგორც მხატვრულმა ნაწარმოებმა, შეიძლება ამხილოს კიდეც ეს იდეოლოგიები. ამდენად, თუმცა ლიტერატურას არ ძალუძს საზოგადოების შეცვლა, მას მაინც შეუძლია ცვლილებებში აქტიური მონაწილეობა მიიღოს. მაგრამ ალთიუსერი იდეოლოგიის სტრუქტურას არაცნობიერის ფროიდისტულ და ლაკანისეულ გაგებას უკავშირებს. ვინაიდან იდეოლოგია სტრუქტურაა, მისი შემადგენელი ნაწილები განსხვავდება. მისი შევსება შეიძლება ყველაფრით, მაგრამ მისი ფორმა, როგორც ამას არაცნობიერის სტრუქტურასთან მიმართებაში ვხვდებით, – უცვლელია. ერთი სიტყვით, იდეოლოგია მოქმედებს „არაცნობიერად“. ენის მსგავსად, იდეოლოგია სტრუქტურული სისტემაა, რომელშიც ვცხოვრობთ და იგი გვიქმნის ილუზიას, რომ ჩვენ ვმართავთ მას, თავისუფლად ვირჩევთ მრწამსს. ალთიუსერის პირველი წანამძღვარი ასეთია: „იდეოლოგია ყოფიერების *რეალურ* პირობებთან ინდივიდთა წარმოსახვითი დამოკიდებულების „რეპრეზენტაციაა“. იგი ამ პრობლემის სათავეებს XVIII ს-ში ხედავს და იდეოლოგიის გაგებას სამღვდელო პირთა და დესპოტთაგან მომდინარედ მიიჩნევს. ესაა კონსპირაციის თეორია, რომლის თანახმადაც ერთი მუჭა გავლენიანი ადამიანები დანარჩენებს ატყუებენ და არწმუნებენ ამა თუ იმ ყალბი იდეის ჭეშმარიტებაში.

ალთიუსერის თანახმად, ლიტერატურულ ტექსტზე შეგვიძლია ვისაუბროთ, როგორც იდეოლოგიის ნაწარმზე, რომელიც სუბიექტებად

გვაყალიბებს. *ინტერპელაციის* ნათელი მაგალითია ისეთი შემთხვევები, როცა მთხრობელი პირდაპირ მოგვმართავს: მაგ., „ჩემო მკითხველო“ და ა.შ. ამასთანავე, ყოველი ტექსტი სუბიექტური დამოკიდებულების შესაძლებლობას ქმნის, ზოგჯერ აშკარად, ზოგჯერ ფარულად ან ნაგულისხმევი სახით.

ვალტერ ბენიამინი. ვალტერ ბენიამინს თავისი თეორიული ნაშრომების წერა მოუწია იმ ეპოქაში, როცა მასობრივი წარმოების ახალმა ტექნოლოგიებმა უდიდესი ადგილი დაიკავა ყოველდღიურ ცხოვრებაში. სხვა საკითხების გარდა, იგი ყურადღებას ამახვილებდა დაბალი და მაღალი კულტურის, რომანტიზმისა და მოდერნიზმის თუ ლიტერატურისა და კინემატოგრაფის ურთიერთმიმართების საკითხებზე. შესაძლოა უცნაურადაც მოგვეჩვენოს, რომ ბენიამინი კინემატოგრაფს ტრადიციისა და ისტორიული ცნობიერების კვდომის მანიშნებელ მოვლენად მიიჩნევდა. მისმა ნაშრომებმა უდიდესი გავლენა მოახდინა კულტურის ისტორიის, როგორც დისციპლინის ჩამოყალიბებაზე და მის მიერ წარმოჭრილი საკითხები ამ დისციპლინის საფუძვლად იქცა.

„ფაქტობრივად, ხელოვნების ნიმუშის *კვლავწარმოება* ყოველთვის შესაძლებელი იყო“, – წერდა იგი. – „ადამიანის მიერ შექმნილი არტი-ფაქტების მიბაძვა მეორე ადამიანს ყოველთვის შეუძლია... თუმცა, ხელოვნების ნიმუშის მექანიკური კვლავწარმოება ახალი მოვლენაა... ყველაზე სრულყოფილ ასლსაც კი ერთი ელემენტი აკლია ყოველთვის: დროსა და სივრცეში მისი „აქმყოფობა“. ბენიამინი დროსა და სივრცეში „აქმყოფობაში“ გულისხმობს *აურას* კონცეფციას, რომელიც ორიგინალთან მიმართებაში, მანძილის უნიკალური ფენომენია. ხელოვნების ნიმუშის არსებობის ამ ერთადერთობას განსაზღვრავს ისტორია, რომლის განმავლობაშიც ხელოვნების ნიმუში არსებობდა. აქ იგულისხმება ის ცვლილებებიც, რომლებიც მას, წლების განმავლობაში, გარეგნული თვალსაზრისით შეიძლებოდა განეცადა...

ბენიამინის აზრით, მთხრობელმა თხრობის პროცესში ფსიქოლოგიური ანალიზისგან თავი უნდა შეიკავოს და რაც უფრო ბუნებრივად მიმდინარეობს ეს პროცესი, მით უფრო შთამბეჭდავია ამბავი. ნაამბობს ბენიამინი შემგროვებლის კოლექციის მისეულ გაგებას უკავშირებს და აღნიშნავს, რომ იგი გადაცემადია. გადაცემადობაში ბენიამინი გულისხმობს იმას, რომ ნაამბობი, კოლექციის მსგავსად, სუბიექტთაშორის ურთიერთობას აყალიბებს, რის საშუალებითაც ამა თუ იმ

ამბის ამჟამინდელი მსმენელები/მთხრობელები და წარსულში ამ ამბის მსმენელები/მთხრობელები ერთიანდებიან. ამბის ხელახლა თხრობისას მას შესაძლოა დაემატოს მთხრობელის პირადი გამოცდილების ელემენტები და ამ ელემენტთა მსმენელის გამოცდილებაში შერევის შედეგად მთხრობელი იმავდროულად საკუთარ მსმენელთა ნაწილად გარდაიქმნება. როგორც ბენიამინი წერს: „თხრობა არ ითვალისწინებს საგნის წმინდა არსის გადმოცემას, ინფორმაციის ან რეპორტაჟის მსგავსად. თხრობის პროცესში საგანი მთხრობელის ცხოვრებისეულ ბრძმედში გადის და მის არსებაში გავლით ხელახლა იბადება“. ნაამბობი ციტატას ჰგავს, რომელიც შეიძლება მსმენელის დისკურსის ნაწილიც გახდეს, როცა მსმენელი, თავის მხრივ, კონტექსტუალური დისკურსიდან ამოიღებს მას და სხვა დისკურსში ჩართავს. ეს უსასრულოდ გრძელდება, მაგრამ ციტატა, ამბავი საკუთარ ნაკვალევს ტოვებს.

დაახლოებით მსგავსი რამ ხდება თარგმნის პროცესშიც. ბენიამინთან, როგორც წესი, მთლიანობა ნაწილისგან, მთელი – ფრაგმენტებისგან იქმნება.

შემგროვებლისა და მთხრობელის მსგავსად, მთარგმნელიც იღებს განსაკუთრებულ ობიექტს (უცხოენოვან ტექსტს) და მასთან გარკვეული მიმართებითი მოქმედების შედეგად (თარგმანი) იგი მას საკუთარ გამოცდილებად გარდაქმნის. მთარგმნელისთვის ესაა ობიექტის კვლავწარმოება საკუთარ ენაზე, როცა ობიექტი და მისი მეორე, ნათარგმნი „პირი“ თვითიდენტურნი არ არიან, მაგრამ თარგმანში მაინც იგრძნობა „ორიგინალის ექო“. იმავდროულად, ამ პროცესში მთარგმნელის ენა, გამოცდილება და „მე“-ც იცვლება. ეს პროცესი დიალექტიკურია, სადაც თეზისი (უცხოენოვანი ტექსტი) და ანტითეზისი (თარგმანი) ერთად ქმნიან სინთეზს – „წმინდა ენას“, რომელიც არ დაიყვანება არც უცხოენოვან ტექსტზე/ენაზე, რომელშიც დატყვევებულია ის („წმინდა ენა“) და არც მთარგმნელის ენაზე, რომელიც ათავისუფლებს მას. მთარგმნელი აზრის უბრალო გადმოცემისკენ კი არ უნდა მიისწრაფოდეს, რაც ფართო მოხმარების საქონლის შეფუთვას ჰგავს, არამედ უფრო რთულ მიზანს – უფრო ღრმა, „წმინდა“ ენის შექმნას უნდა ემსახურებოდეს. (ბენიამინის თქმით, „თარგმნადობა განსახილველია მაშინაც კი, როცა ადამიანები აღიარებენ თარგმნის შეუძლებლობას“. იგი თვლის, რომ თარგმანის ღირსებას ამცირებს დამატებითი ინფორმაცია. „თარგმანმა რაღაცის გადმოცე-მის თუ მნიშვნელობის მოწოდების სურვილისგან უნდა შეიკავოს თავი“. ბენიამინი

მთარგმნელისგან ტრანსცენდენციას მოითხოვს. მისთვის არსებითია „წმინდა ენის გულისგულში“ შეღწევა).

თეოდორ ადორნო და მაქს ჰორკჰაიმერი. თეოდორ ადორნო ამტკიცებდა, რომ კაპიტალიზმი ხალხს *კულტურის ინდუსტრიის* ნაწარ-მით კვებავს, რაც „ჭეშმარიტი“ ხელოვნების პრინციპებს ეწინააღმდეგება. „კულტურის ინდუსტრიის“ ნაწარმი ხალხის პასიურ კმაყოფილებას და პოლიტიკურ უმოქმედობას უწყობს ხელს. ადორნო თვლიდა, რომ არ გამართლდა მარქსის წინასწარმეტყველება კაპიტალიზმის მარცხის შესახებ. პირიქით, მან უფრო მეტად გაიმაგრა პოზიციები. თუ მარქსი ეკონომიკაზე ამახვილებდა ყურადღებას, ადორნომ მსჯელობის ცენტრი კულტურაზე გადაიტანა, — კულტურაზე, რომელიც არსებული მდგომარეობის შენარჩუნებას უწყობს ხელს. *პოპულარული კულტურა* მის ნაშრომებში ხალხის პასიურ კმაყოფილებასთან და კაპიტალისტური სისტემის შეცვლის მიმართ ყოველგვარი ინტერესის დაკარგვასთანაა გაიგივებული. კულტურის ინდუსტრია ავრცელებს იაფფასიან ნაწარმს, რამაც ხელოვნების „რთული“ და კრიტიკული ფორმების ადგილი დაიკავა და ამით საზოგადოების უკეთესი ცხოვრებისთვის ბრძოლა შეფერხდა. კულტურის ინდუსტრია ხალხში ნერგავს *მცდარ მოთხოვნილებებს*, რომლებიც კაპიტალისტური სისტემის ფარგლებში მოქმედებს. ეს მოთხოვნილებები ენაცვლებიან ადამიანის „ჭეშმარიტ“ მოთხოვნილებებს — თავისუფლებას, ადამიანის შესაძლებლობათა სრული გამოვლენის უნარსა და შემოქმედებით აქტივობას, ჭეშმარიტი შემოქმედებით მონიჭებულ სიხარულს.

თეოდორ ადორნო და მაქს ჰორკჰაიმერი ერთობლივ ნაშრომში „განმანათლებლობის დიალექტიკა“ („კულტურის ინდუსტრია: განმანათლებლობა, როგორც მასების მოტყუების საშუალება“) მასობრივი კულტურის წინააღმდეგ გამოთქვამენ საკუთარ აზრს. ფილმები, რადიო და ჟურნალები, როგორც მასებამდე მისვლის საუკეთესო საშუალებები, ქმნიან სისტემას, რომელიც ერთ თარგზე ჭრის თითოეულ მათგანს. კინემატოგრაფსა და რადიოს უკვე არანაირი პრეტენზია არ გააჩნია ხელოვნებაზე და ღიადაა გაცხადებული, რომ ეს საქმიანობანი მხოლოდ და მხოლოდ მომგებიანი ბიზნესია, რომელიც იდეოლოგიას ემსახურება. სულაც, ისინი საკუთარ თავს ინდუსტრიის (კინო თუ რადიო) წარმომადგენლებად მოიხსენიებენ. მეორე მხრივ, პროდუქცია მომხმარებელთა ინტერესს ითვალისწინებს და ამით ცდილობენ, ერთგვარად, აიცილონ პასუხისმგებლობა. მომხმარებლები სტატისტიკურ

მონაცემებად გარდაიქმნებიან, სადაც მათ სხვადასხვა ჯგუფად ყოფენ; ხოლო ხელოვნურად დიფერენცირებული (დანაწილებული) პროდუქცია კი სრულებით ერთნაირია. მათ შორის განსხვავებების გამოვლენა (მაგ., მანქანებში ცილინდრების რაოდენობა თუ სხვა მახასიათებლები) ილუზორულია ან, ადორნო/ჰორკჰაიმერის თქმით, თანამედროვეობაში „სრული მსგავსება აბსოლუტური განსხვავებაა“.

ადორნოს წერილში „მთხრობელის პოზიცია თანამედროვე რომანში“ საუბარია თანამედროვე რომანში მთხრობელის დამოკიდებულების ცვლილებაზე. შეიძლება ითქვას, რომ აქ გამიჯნულია პრობაში სინამდვილის მიბაძვის ორი ასპექტი: მოვლენათა დამაჯერებელი და თანმიმდევრული აღწერის პრაქტიკა თანამედროვე რომანში მთხრობელის სუბიექტივიზმმა შეცვალა. თანამედროვე რომანს ბევრ რამეს დაესესხნენ რეპორტაჟი, რადიო/ტელევიზია/ინფორმაციის საშუალებები და კინემატოგრაფი. ამიტომაც რომანის წინაშე დგას ამოცანა, რომ იგი გაეშიჯნოს დოკუმენტურ თხრობას და საგნობრიობისგან გათავისუფლდეს. თუმცა საგნობრიობისგან გათავისუფლება გარკვეულ სირთულეებთან არის დაკავშირებული, ვინაიდან, ფერწერისგან განსხვავებით, იგი ენის საშუალებით გამოხატავს ჩანაფიქრს. ამიტომაც რომანი მიმართავს თხრობის ფიქციას. ჯოისთან რეალიზმისადმი დაპირისპირება ენობრივი ფორმით გამოიხატა. აქ წარსულს ჩაბარდა აღწერილი ამბების შინაგანი მოწესრიგებულობა, — ანუ ის, რაც მთხრობელს ნაამბობისადმი თავისი აზრის გამოხატვის საშუალებას აძლევდა.

რომანში არსებული პოზიტივისტური და ხელშესახები მხარეები სულმთლად მიითვისა ინფორმაციამ და მეცნიერებამ. რომანის ტრადიციის გაგრძელების წინაპირობად ადორნო ყალბი რეალიზმის უარყოფას და უნივერსალური გაუცხოების და თვითგაუცხოების მხატვრულ ასახვას მიიჩნევს. იგი წერს: „ახალი რომანის ანტირეალისტურ ხასიათს, მის მეტაფიზიკურ განზომილებას თავად მისივე რეალური საგანი, — საზოგადოება განსაზღვრავს, სადაც ადამიანები ერთმანეთისგანაც გათიშულნი არიან და საკუთარი თავისგანაც“.

ადორნო უმთავრეს პრობლემად თვლის იმას, რომ ავტორის ფსევდო-გულახდილი პოზიცია უნდა იქნას უკუგდებული. შემდეგ მას პრუსტის მაგალითი მოჰყავს, რომელთანაც „შინაგანი მონოლოგის“ საშუალებით გარე სამყარო შინაგან სივრცეში შეუმჩნევლად შედის.

ტრადიციულ რომანში რეფლექსია (განსჯა) მორალისტური იყო, მთხრობელი გარკვეულ დამოკიდებულებას გამოხატავდა გმირების მიმართ; ახლა კი რეფლექსია ებრძვის სიყალბეს.

თანამედროვე რომანი უპირისპირდება მთხრობელის და მკითხველის მიმართების ტრადიციულ პოზიციას – ესთეტიკურ დისტანციას მთხრობელსა და მკითხველს შორის. „ახლა იგი ისე იცვლება, როგორც ფილმის პლანები: მკითხველი ხან მის მიღმა რჩება, ხან კომენტარის მეშვეობით სცენაზე გადის, ზოგჯერ კულისებში ან მექანიკურ საამქროშიც აღმოჩნდება“.

თავისი უკიდურესი გამოხატულებით, თანამედროვე რომანის ნიმუშად ადორნო კაფკას ტექსტებს მიიჩნევს, სადაც დისტანცია საბოლოოდ გაუქმებულია და შოკის საშუალებით, კატასტროფის მოლოდინში მყოფი მკითხველი ჭვრეტას ვეღარ ახერხებს.

ჰერბერტ მარკუზე. რევოლუცია და, ზოგადად, საზოგადოებრივი ცვლილებები არსებითია გვიანდელი მარქსისტი კრიტიკოსებისთვის. მარკუზეს აზრით, ხელოვნების რევოლუციურობა მხოლოდ იდეური თვალსაზრისით არ შემოიფარგლება, არამედ აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სტილურ თავისებურებებსაც. მარკუზეს თანახმად, ნაწარმოები რევოლუციურია, თუ მასში ესთეტიკურ ხორცშესხმას განიცდის საზოგადოებაში არსებული პრობლემები. ამ მხრივ, ხელოვნებას გარკვეული რეფორმატორული ფუნქცია ეკისრება. ჭეშმარიტი ხელოვნება ყოველთვის რევოლუციურია, ვინაიდან იგი ძირს უთხრის არსებულ მსოფლაღქმას და მისი გამოხატვის ფორმებს, აკრიტიკებს სინამდვილეს და გვისახავს სასურველ მომავალს. სოციალური გარემოებები ამა თუ იმ ნაწარმოებში შეიძლება წარმოდგენილ იქნას, როგორც საფუძველი ან როგორც ენა და სახეობრივი სისტემა. ამ თვალსაზრისით, რევოლუციურია არა მხოლოდ ბრეხტის პიესები, არამედ კაფკას და ბეკეტის ნაწარმოებებიც, სადაც შინაარსს ფორმისეული ჩანაფიქრი განაპირობებს. მარკუზეს აზრით, ხელოვნებისა და პრაქტიკის ურთიერთმიმართება გაშუალებულია. ამა თუ იმ ტექსტის პოლიტიკური ანგაჟირებულობა (დაკავშირებულობა რომელიმე პოლიტიკურ ძალასთან) ცხოველმყოფელობას ართმევს მას. ამიტომაც, რემბოსა და ბოდლერის პოეზიის რევოლუციური პოტენცია უფრო ეფექტურია, ვიდრე ბრეხტის ან თუნდაც სარტრის დიდაქტიკური პიესები.

ტერი იგლტონი. ტერი იგლტონი თავის ნაშრომებში ოთხი საკითხის განხილვის აუცილებლობაზე საუბრობს. ესენია: ლიტერატურის მიმართება ისტორიასთან, შინაარსის – ფორმასთან, მწერლის პოლიტიკური ანგაჟირებულობის საკითხი და ხელოვნების, როგორც

წარმოების ერთ-ერთი სახეობის გაგება. იგი ლიტერატურული ნაწარმოების ანალიზზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ ამა თუ იმ ნაწარმოების ფორმა, სტილი და აზრი კონკრეტული ისტორიული ეპოქის შედეგია.

იგლტონის აზრით, XIX ს-ის ხელოვნება გაბატონებული ბურჟუაზიული იდეოლოგიის დამცველი იყო. მართალია, ხელოვანის შემოქმედება ყოველთვის მის ფილოსოფიურ შეხედულებებზე უფრო მდიდარია, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ ლიტერატურის სოციოლოგიური კუთხით ანალიზისას, უგულებელვყოთ მწერლის თუ ხელოვანის პოლიტიკური შეხედულებები.

ტერი იგლტონი ცდილობს გაარკვიოს, მატერიალური და იდეოლოგიური პირობები როგორ ახდენენ გავლენას ხელოვნებაზე და, პირიქით, ხელოვნება როგორ ზემოქმედებს მათზე. თავის წიგნში „ესთეტიკის იდეოლოგია“ (1990) იგი აღნიშნავს, რომ ესთეტიკური ღირებულების მქონე ნაწარმოები კარგ საზოგადოებას ჰგავს, სადაც ნაწილი ჰარმონიულ მთელს ქმნის, ხოლო მთელი ნაწილების ძალით მოწესრიგებას არ ახდენს. ერთი სიტყვით, ესთეტიკური წესრიგი სოციალურს ჰგავს და ისინი განუყოფელია. მათ შორის თანხვედრის ინტენსივობა კი დამოკიდებულია ფასეულობებზე, რომლებიც ესთეტიკური და, იმავდროულად, პოლიტიკურია.

ფრედრიკ ჯეიმსონი. თავის ნაშრომში „პოლიტიკური არაცნობიერი“, ჯეიმსონი მარქსიზმის უპირატესობას აღიარებს და აღნიშნავს, რომ მისი ისტორიული და სოციო-ეკონომიკური მთლიანობის ჰორიზონტი ყოვლისმომცველია, ერთგვარი ჩარჩოა, რომლის საშუალებითაც შეგვიძლია ვიკვლიოთ გენდერული, რასობრივი, კლასობრივი, სექსუალური, მითოლოგიური, სიმბოლური, ალეგორიული და სხვა საკითხები. იგი ხშირად იმოწმებს ამა თუ იმ მარქსისტის ნააზრევს და საკუთარ მოსაზრებებს უსადაგებს მათ. ამის გამო, მასთან კლასიკური მარქსიზმისეული კონცეფციები (შეხედულებები) ახალ სუნთქვას იძენენ. იგი დასავლური კულტურისა და პოლიტეკონომიის ურთიერთმიმართების საკითხზე თავის შეხედულებებს გვთავაზობს და ხაზგასმით მიუთითებს ხელოვნებასა და მისი შექმნის ისტორიულ გარემოებათა (კონტექსტის) დამოკიდებულებისა და რეცეფციის მნიშვნელობაზე.

ფრედრიკ ჯეიმსონი „პოლიტიკურ არაცნობიერში“ გვთავაზობს ლიტერატურულ-ისტორიული ანალიზის მოდელს, სადაც იდეოლოგიის წარმოქმნაში ლიტერატურულ ჟანრთა ფუნქციაზე ამახვილებს ყუ-

რადღებას. აქ ესა თუ ის ჟანრი თავის შესაფერ, თანამედროვე სოციალური ფორმაციის კონტექსტში მოიაზრება. ჯეიმსონი მიუთითებს გარდაუვალ ურთიერთკავშირზე ლიტერატურული ტექსტის ესთეტიკურ ღირებულებასა და მის სპეციფიკურ ისტორიულ კონტექსტს (იდეოლოგიური ფუნქციების გაგებით) შორის. იდეოლოგია არ არის ის, რაც სიმბოლურ პროდუქციას წარმოქმნის; ესთეტიკური ან ნარატიული (თხრობითი) ფორმა თავისთავად იდეოლოგიური აქტია, რომელსაც ეკისრება მოუგვარებელი სოციალური წინააღმდეგობების „წარმოსახვითი" მოგვარება. ვინაიდან ლიტერატურა აყალიბებს საზოგადოების მსოფლმხედველობას, იგი წარმოშობს (და არა უბრალოდ ასახავს) იდეოლოგიას. ესთეტიკური ღირებულების მქონე საწყისების ტექსტში განთავსებით, რასაც ძალუძს სოციალურ წინააღმდეგობათა მოგვარება, ჯეიმსონი თითქოს უპირატესობას ანიჭებს გარკვეული სახის ტექსტებს. ამით იგი ფარულად უარყოფს ისეთ ლიტერატურულ ტექსტთა ფასეულობას, რომლებიც არსებული ესთეტიკურ-იდეოლოგიური ფორმულირებების განმტკიცებას ემსახურება და არ წარმოაჩენს არსებულ წინააღმდეგობებს. თუმცა ჯეიმსონი აღიარებს ლიტერატურულ ტექსტთა მნიშვნელობას, იგი არ გვთავაზობს ლიტერატურულ და არალიტერატურულ ტექსტთა შორის განსხვავებათა საფუძვლებს, რომლებიც ასევე აყალიბებს ახალ იდეოლოგიებს და სოციალურ წინააღმდეობებს აგვარებს.

* * *

ბოლოს შეიძლება ერთ პარალელს მივმართოთ, მარქსისტულ კრიტიკას, როგორც სისტემა, რომელიც საზოგადოების ფორმირების მიზეზების ძიებას ემსახურება, ბევრი საერთო აქვს ფსიქოანალიტიკურ კრიტიკასთან. თუ უსეშ ანალოგიას მივმართავთ, ბაზის/ზედნაშენის მარქსისტული და ცნობიერი/არაცნობიერის ფროიდისტული მოდელი ერთმანეთს წააგავს. აქედან გამომდინარე, ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემისა და მისი ერთ-ერთი, მარქსისტული მიდგომის მიმართების შესახებ საუბარი შეგვიძლია დავამთავროთ ტერი იგლტონისეული მეტაფორით, როცა იგი ფროიდისა და ლაკანის თეორიებს ლიტერატურის კვლევის პრობლემებს უკავშირებს. ფროიდისა და ლაკანის ნააზრევში მამა წარმოდგენილია, როგორც რეპრესიული ძალა, რაც შეიძლება რელიგიურ და სოციალურ ინსტიტუციებს შევადაროთ; ხოლო როცა იგი „ოიდიპოსის კომპლექსზე" საუბრობს და აღნიშნავს, რომ დედასთან მთლიანობის დაკარგვით გამოწვეული ტრავმა მესამეს,

რეპრესიულ ძალას, ან მამას უკავშირდება, ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემასაც გულისხმობს, რომლის კრიზისიც სინამდვილისგან ლიტერატურის გამიჯვნითაა გაპირობებული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ადორნო 1979: ადორნო თ. *მთხრობელის პოზიცია თანამედროვე რომანში.* ჟ. „საუნჯე", № 5, თბ.: 1979.

ადორნო... 2002: Adorno Th. *Horkheimer M. The Dialectic of Enlightenment.* Stanford: Stanford University Press, 2002.

ალთიუსერი 1971: Althusser L. *Ideology and Ideological State Apparatuses* // Lenin and Philosophy, and Other Essays. New Left Books, London: 1971.

ბენიამინი 1976: Benjamin W. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* // Film Theory and Criticism. London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1976.

ბენიამინი: Беньямин В. *Задача переводчика.* http://photounion.by/klinamen/fila10.html.

ბრეჰტი 1982: ბრეხტი ბ. *პატარა ორგანონი თეატრისათვის.* თბ.: 1982.

ბურჟუაზიული... 1972: *Кризис буржуазной культуры и музыка.* М.: 1972.

გრამში 1980: Грамши А. *Избранные произведения.* М.: 1980.

დასავლეთევროპული... 1990: *Западноевропейские эстетические концепции XX в.* М.: 1990.

იგლტონი 1976: Eagleton T. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory.* London: Verso, 1976.

იგლტონი 1990: Eagleton T. *The Ideology of the Aesthetic.* Blackwell Publishers, 1990.

იგლტონი 1996: Eagleton T. *Literary Theory: An Introduction.* University of Minnesota Press, 1996.

ლუკაჩი 1994: Лукач Г. *Теория Романа.* Новое литературное обозрение, №9. М.: 1994.

მარქსი... 1967: Маркс К., Энгельс Ф. *Об искусстве.* т. I, II. M.L 1967.

მსოფლიო... 1984: *Зарубежное литературоведение 70-х годов.* М.: 1984.

სონტაგი 1990: Sontag S. *Against Interpretation*. New York-London-Toronto: 1990.

ჯეიმსონი 1981: Jameson F. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press, London: 1981.

ჯეიმსონი 1991: Jameson F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.

სოლომონ ტაბუცაძე

გავლენის თეორია

თანამედროვე ამერიკული ლიტერატურათმცოდნეობის სახის განსაზღვრასა და ჩამოყალიბებაში დიდი წვლილი მიუძღვის „იელის კრიტიკოსთა“ სახელით ცნობილ ჯგუფს, რომლის ერთ-ერთ ღირსეულ წარმომადგენლადაც (პოლ დე მანსა და ჯეფრი ჰარტმანთან ერთად) ჰაროლდ ბლუმია მიჩნეული. ლიტერატურული დიდება მას ლიტერატურული ურთიერთობების თეორიამ მოუტანა, რომელსაც მთელი თავისი კარიერის განმავლობაში ხვეწდა, ამოწმებდა და დღეს „გავლენის შიში“-ს სახელით არის ცნობილი. გავლენის ბლუმისეული კონცეფციის, რომელსაც „ანტითეტური (ანტითეზისის შემცველი) კრიტიკის“ სახელწოდებითაც მოიხსენიებენ, საფუძვლები 70-იან წლებში გამოქვეყნებულ ოთხ ნაშრომშია დამუშავებული. ესენია: „გავლენის შიში: პოეზიის თეორია“ (1973 წ.), „გადაკითხვის რუქა“* (1975 წ.), „*კაბალა* და კრიტიკა“ (1975 წ.) და „პოეზია და *რეპრესია: რევიზიონიზმი* ბლეიკიდან სტივენსონამდე“** (1976 წ.).

ძალზე მოკლედ, ჰაროლდ ბლუმის გავლენის თეორიის არსი ასეთია: ლიტერატურა თავისი შინაგანი ბუნებით ანტაგონისტურია (წინააღმდეგობრივია), რაც ვლინდება იმით, რომ ყოველი ავტორი თავის წინამორბედ შემოქმედს ეჯიბრება და ებრძვის. „ძლიერი“ პოეტი ახდენს წინამორბედთა ტექსტების რადიკალურ *ტრანსფორმაციას*, რასაც ბლუმი „არასწორ წაკითხვას“*** უწოდებს და რაც, თავის მხრივ, განპირობებულია „გავლენის შიშით“.**** ეს შიში, *რიტორიკასთან* ნაზავი თავისებური *ტროპების* (სახეობრივი გამონათქვამების), ანუ „გავლენის შიშის“ ტროპების სახითაა ჩასახლებული ახალ ტექსტში. ამიტომ წინამორბედ ტექსტებთან ჭიდილში შექმნილ ახალ ნაწარმოებში ყოველთვის რიტორიკულად არის ჩაწერილი შიში, შფოთვა და *ეგზისტენციალური* კაეშანი.

---

* ინგლ.: "A Map of Misreading"; რუს.: "Карта перечитывания"; „გადაკითხვის რუქა“.

** ინგლ.: "Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens"; რუს.: "Поэзия и подавление: Ревизионизщм от Блеика до Стивенса".

*** misreading ცდომილწაკითხვა.

**** anxicty of influence.

როგორც ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე სარა პრატი წერს, ამ ნაშრომის („გავლენის შიში. პოეზიის თეორია“) მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ბლუმს ორი მიზანი აქვს: პირველი, რომ უნდა მოხდეს ჩამოყალიბებული წარმოდგენების დეიდეალიზაცია იმის შესახებ თუ როგორ უწყობს ხელს ერთი პოეტი მეორე პოეტის ფორმირებას და, მეორე, — იგი ცდილობს იმგვარი *პოეტიკის* შექმნას, რომელიც უფრო *ადექვატური* გამოყენებითი კრიტიკის საფუძველი გახდება. პირველ მიზანს ბლუმმა მართლაც მიაღწია, ხოლო მეორის შემთხვევაში მარცხი და წარუმატებლობა განიცადაო — წერს მკვლევარი და დასძენს, რომ ლიტერატურის თეორეტიკოსთა შორის ბლუმის თეორია დიდი აჟიოტაჟისა და განსჯის საგნად იქცა, მაგრამ მისი პრაქტიკული გამოყენება მხოლოდ „გავლენის შიშის“ ხსენებით ამოიწურა, თან არც თუ მკაფიო კონტექსტში, რომელშიც არც ამ თეორიის სირთულე ჩანს* და არც მისი სისტემის განვითარებისა იგრძნობა რამე.

საკუთარ მიზანდასახულობას თავად ჰარლდ ბლუმი ამგვარად აყალიბებს: პოეზიის თეორია არის პოეტური გავლენის აღწერა და თხრობა შიდაპოეტურ მიმართებებზე. თეორია მიზნად ისახავს დამკვიდრებული და იდეალიზებული შეხედულებების *კორექციას* (გასწორებას) ანუ არსებული წარმოდგენის შეცვლას პოეტის როლზე სხვა პოეტის ფორმირებაში. ამას დაერთვის მეორე ამოცანა, რომელიც ასევე ჩვეულ წარმოდგენათა გასწორებას ეხება და იმგვარი პოეტიკის შექმნას ისახავს მიზნად, რომელიც ლიტერატურული კრიტიკის განვითარებას შეუწყობს ხელს.

ერთი სიტყვით, ბლუმის ნაშრომში პოეზიის ისტორია და გავლენის თეორია ერთმანეთისგან პრაქტიკულად გაუმიჯნავი ცნებებია და ერთურთს „ფარავს“, რადგან პოეზიის ისტორია საკუთარი პოეტური, ძალმოსილი წარმოსახვებისათვის სივრცის გამოთავისუფლებისაკენ ლტოლვის ჟამს, ანუ პოეტთა ურთიერთგადაკითხვისას, ერთგვარ პიროვნებათშორის „სივრცეში“ იქმნება. უკვე ვახსენეთ „ძლიერი პოეტი“ და ბლუმი სწორედ მასზე ამახვილებს ყურადღებას, რადგან თეორეტიკოსის ინტერესის საგანს პოეტური წარმოსახვის ძალმოსილება წარმოადგენს: შედარებით სუსტ ტალანტს წინაპრის მხოლოდ იდეალიზების უნარი აქვს, მაშინ როცა მდიდარი წარმოსახვის მქონე შემოქმედი მთლიანად აითვისებს წინამორბედ პოეტს. ამრიგად, პოეზიის ისტორიის გმირი ძლიერი პოეტია, რომელიც ოდენ შემოქმედებითი გადარჩენისთვის კი არ არის მუდმივ კვეთებაში წინაპრებთან, არამედ სიკვდილისთვისაც მზადაა, სწორედ იმ თავისი ძალმოსილებისა გამო, რადგან სესხებისა და წინაპართა პოეტური ათვისების ჟამს მუდამ გამთანგავი შიშის წინაშე დგას.

ბევრი პოეტი ამტკიცებს, რომ სინამდვილის მისეული წარმოსახვა, მიუხედავად იმისა, რომ მსგავსი კომპლექსი, შესაძლოა, სხვათა შემოქმედებაშიც ჩანდეს, — მხოლოდ მისი კუთვნილებაა და ამდენად — ორიგინალურია, მაგრამ საქმეც ის არის, რომ პოეტური გავლენა სულაც არაა ნაკლებორიგინალურობის მანიშნებელი. მეტიც, ხშირად სწორედ გავლენა განაპირობებს ორიგინალურობას, თუმცა კი ყოველთვის ვერ უზრუნველყოფს სრულქმნილებას. პოეტური გავლენის სიღრმეთა ძიება არ დაიყვანება წყაროებსა თუ იდეათა ისტორიაზე და არც პოეტურ სახეთა ნიმუშების კვლავწარმოებაზე. პოეტური გავლენა, ანდა, როგორც მას ხშირად უწოდებს ბლუმი, პოეტური ნაირთქმა* აუცილებლად გულისხმობს პოეტის, როგორც პოეტის ცხოვრებისეული ციკლის შესწავლას. როდესაც ამგვარი შესწავლის *ვექტორი* იმ კონტექსტზეა მიმართული, სადაც ცხოვრების ეს ციკლი გათამაშდება, მაშინ დაკვირვებისა და კვლევის არეში ექცევა პოეტთა შორის ურთიერთმიმართება, რაც ფროიდის ოჯახური რომანის ანალოგიურ შემთხვევადაც განიხილება და თანამედროვე ანუ პოსტგანმანათლებლობის ეპოქის რევიზიონიზმის ისტორიის ცალკეულ თავებადაც. თანამედროვე პოეტი იმ მელანქოლიური სულის მემკვიდრეა, რომელიც განმანათლებლური ეპოქის *სკეპსისიდან* ამოიზარდა. თვით განმანათლებლობა კი ძველი და აღორძინების ხანის ოსტატთა ჯანსაღი წარმოსახვის მემკვიდრე იყო, მაგრამ თავისთავად ამ საინტერესო საკითხს ბლუმი ბოლომდე აღარ ჩასდევს, რადგან მიზნად ისახავს კონკრეტულ, შიდაპოეტურ მიმართებებსა და ოჯახურ რომანს შორის პარალელების დაძებნას. სწორედ ამ პარალელების ძიებისას გვევლინება იგი ფროიდის რამდენიმე მნიშვნელოვანი დებულების რევიზიონისტად.

ბლუმის გავლენის თეორიაზე დიდი გავლენა მოახდინეს ნიცშემ და ფროიდმა. ნიცშემ — ანტითეტურობის წინასწარმეტყველმა — თავისი ღრმა რევიზიონისტული და *ასკეტური* სულისკვეთების მქონე

---

* რუს. Поэтическое недонесение — გადმოგვაქვს „ნაირთქმად“, რადგან, კლინამენის რევიზიულ პროპორციაში (რომელსაც ტროპულად „ირონია“ შეესაბამება“) „недонесение“ „უარყოფად“ უნდა გავიგოთ. შეიძლებოდა „თვითნებობა“, რადგან იგი „რომანტიკული ირონიის“ კონტექსტში ადექვატურად აღწერს ვითარებას, მაგრამ ვამჯობინეთ უფრო ნეიტრალური — „ნაირთქმა“ (ს.ტ.).

გამოკვლევით – „მორალის გენეალოგია," ძლიერი კვალი დააჩნია ბლუმის ნაშრომს; ხოლო ფროიდისეული დამცავი მექანიზმებისა და მათი *ამბივალენტური* (ორმხრივი/ორგემაგე) ფუნქციონირების ანალოგს ბლუმი შიდაპოეტურ ურთიერთმიმართებათა განმსაზღვრელი რევიზიის პროპორციებში ხედავს. და მაინც ბლუმის გავლენის თეორია არც გავლენის ნიცშეანური თეორიის გადამუშავებაა და არც ფროიდისეული ბედნიერი და შვების მომგვრელი შესაძლო ჩანაცვლების ოპტიმისტური გადამღერება. პოეტისათვის როგორც პოეტისათვის ყოველგვარი ჩანაცვლება მიუღებელია და იგი მუდამ პირველი შანსის დაბრუნებისთვის იბრძვის. ბლუმის აზრით, ნიცშე და ფროიდი სათანადოდ ვერ აფასებდნენ პოეტს და გადაჭარბებულ როლს ანიჭებდნენ ფანტაზიას და, მიუხედავად თავიანთი მორალური რეალიზმისა, ძალზე აიდეალებდნენ ადამიანის წარმოსახვის უნარს. ნიცშეს მოწაფე უილიამ ბატლერ იეიტსი და ფროიდის მოწაფე ოტო რანკი გაცილებით სიღრმისეულად სწვდებოდნენ და განიხილავდნენ მხატვარ-შემოქმედის ხელოვნების წინააღმდეგ ამბოხს და იმას, თუ რა მიმართებაა ამ ბრძოლა-კვეთებასა და ბუნებასთან მხატვრის ანტითეტურ ჭიდილს შორის.

ასეა თუ ისე, ჰაროლდ ბლუმი დიდად არის დავალებული „ოიდიპოსის კომპლექსისა" და „ოჯახური რომანის" თეორიისაგან. ფროიდის ცნობილი მტკიცებით, ყმაწვილი ბაძავს მამას და, იმავდროულად, მისი დაჯაბნის სურვილი ამოძრავებს. ე. ი. ერთსადაიმავე დროს იგი აღფრთოვანებულია მამით და ეშურღება კიდეც მას; შურს და ეშინია, რადგან ფროიდის მიერ აღწერილ სამყაროში დიდი როლი ენიჭება *ინსტინქტს*. აქედან ლოგიკურად გამომდინარეობს, რომ შვილს სწადია მამის მოკვლა, რათა დაეუფლოს დედას. ამ სქემის *ექსტრაპოლირება* რომ მოვახდინოთ ბლუმის სამყაროზე, სადაც პოეტური ავტორიტეტის გავლენის შიშით შეპყრობილი გვიანი პოეტი, გინდაც პოეზიის სამყაროს უმცროსი მოქალაქე ანუ ეფებოსი, როგორც მას ბლუმი უწოდებს, ცდილობს და მიელტვის წინამორბედის გადაჭარბებას და დაჯაბნას. ეფებოსი აღფრთოვანებულია წინაპრით, მაგრამ მისი შურს და ეშინია კიდეც. მას სურს თავისი უპირატესობის ჩვენება და წარმოჩენა, სწადია მისი – როგორც მხატვრის – მოკვლა და ამას იგი სჩადის კიდეც წინამორბედი პოეტის ტექსტების ქვეცნობიერად თუ გამიზნულად უსწორო წაკითხვითა და მათი საკუთარ მანერაზე გადაწერით. ასე ეუფლება ყველაზე ანტითეტური (წინააღმდეგობათა შემცველი) ადამიანი – ეფებოსი – ხელოვნებას: იგი პრეტექსტებს (წინარე ტექსტებს), საკუთარი პირობებისდაკვალად, გადაბრებით კითხულობს და ამით აფართოებს საკუთარ წარმოსახვათა ველს და გასაქანს აძლევს მას.

ფსიქოლოგიური კონფლიქტის პროდუქტიულ გადაწყვეტილებად ფროიდთან *სუბლიმაცია* გვევლინება, რომელიც სხვა ადამიანზე, სხვა ობიექტზე გადართვას გულისხმობს. ფროიდი მას ადამიანის უმაღლეს მიღწევად მიიჩნევს და ეს მოსაზრება მას ერთდროულად პლატონის, იუდაისტური ტრადიციისა და ქრისტიანული მორალის მოკავშირედ აქცევს. სუბლიმაცია არის „მარტივი" სიამოვნების *მოდუსის* ჩანაცვლება კეთილშობილურითა და ამაღლებულით. ასე რომ, ადგილი აქვს ერთი ფსიქოლოგიური მიჯაჭვულობის ჩანაცვლებას მეორეთი, ერთის ამაღლებას მეორეზე, ერთის დათრგუნვას მეორით – დაკმაყოფილებას უფრო დახვეწილი საშუალებით. ფროიდთან საქმე ინსტინქტებს ეხება და ეს ყველაფერი მეტ-ნაკლებად გასაგები და მისაღებია, მაგრამ როცა პოეტზეა საუბარი, მაშინ სხვაგვარ ვითარებასთანა გვაქვს საქმე; პოეტისათვის, როგორც ასეთისათვის, ჩანაცვლება მიუღებელია და იგი იძულებულია დაუსრულებელ ბრძოლასა და კვეთებაში იყოს წინამორბედთან. ბლუმის აზრით, პოეტობის კანდიდატს ფსიქოლოგიური და ემოციური მოწიფვისას წარმოშობილ სირთულეებზე გაცილებით მეტი რისკის გაწევა და მაღალი ფსონის დადება უხდება. იგი თავის მხატვრულ უკვდავებაზე თამაშობს და ეს მაღალი ფსონი იმდენად ეძვირფასება, რომ ადვილად ხელს ვერ ჩაიქნევს და ბრძოლის ველს ვერ მიატოვებს. ამიტომაა, რომ ავტორიტეტის აჩრდილის შიში და მასთან ჭიდილი გრძელდება ad infinitum (დაუსრულებლად).

ამრიგად, გავლენის კონცეფციას ბლუმი წარმოიდგენს ფროიდის სტრუქტურის სახით, მაგრამ მას სხვა შინაარსით ავსებს. თუ ფროიდის მთავარი საიდუმლო *ლიბიდოში* ძევს, ბლუმისთვის იგი დროში მოიაზრება. პოეტი იმას კი არ ცდილობს, რომ ხელახლა მოიფლოს დედა, არამედ ესწრაფვის მამის გასწრებას. ამდენად მისი პრობლემა ჟინის დაცხრომა კი არა, – დაგვიანებაა. ამიტომ ეწოდება მას გვიანი პოეტი. საქმე ეხება წინაუკმობას და არა დროით დისტანციას.

ბლუმი ეფებოსსა და წინამორბედს შორის ბრძოლის კონკრეტულ ფორმებს რევიზიულ მიმართებებს უწოდებს: „ფროიდის მიერ გამოკვლეული მექანიზმები და მათი ამბივალენტური ფუნქციონირება გვევლინება, ჩემი აზრით, რევიზიული მიმართებების თვალსაჩინო ანალოგებად, რომლებიც წარმართავენ პოეტთშორის კავშირებს" – წერს იგი და ამგვარი მიმართების ექვს სახეობას წარმოგვიდგენს. ეს არის ძლიერი პოეტის ცხოვრებისეული ციკლიდან აღებული ექვსი ნაბიჯი,

რომელიც სრულიად საკმარისია იმის გასაგებად თუ როგორ გადაიხრება* ერთი პოეტი მეორისაგან. რევიზიის ამ ექვსი სახეობის სახელწოდება, როგორც ბლუმი ამბობს, თვითნებურია და სხვადასხვა ტრადიციიდან არის აღებული. ყოველი მათგანი საკმარისი საცნაურობით აირეკლავს პოეტთშორისი მიმართებების ფსიქოლიტერატურულ პოზიციას.

ჩამოვთვლით რევიზიულ მიმართებათა ამ ექვს სახეობას:

1. კლინამენი ანუ პოეტური გადაკითხვა, გადახრა;
2. ტესერა ანუ განსრულება და ანტითეზა;
3. კენოზისი ანუ გამეორება და მემკვიდრეობითობის წყვეტა.
4 დაიმონიზაცია ანუ ამაღლებულის საპირისპირო, – პერსონალიზებული კონტრამაღლებული.
5. ასკეზა ანუ განწმენდა და *სოლიფსიზმი* (იდეალური სუბიექტივიზმი); მიზანმიმართული ქმედება მარტოობის მდგომარეობის მისაღწევად.
6. აპოფრადესი ანუ მიცვალებულთა დაბრუნება.

ვიდრე სრულად წარმოვადგენთ რევიზიული პროპორციის ტიპებს, საჭიროდ მიგვაჩნია, სხვა წაზნაგებიდანაც შევხედოთ პოეტური გავლენის არსს.

რაც შეეხება ზოგადად გავლენის მექანიზმს.

პოეტის თვითგანხორციელების გზაზე, თუ შეიძლება ითქვას, პირველი ეტაპი, სხვა პოეტებით გაკვირვებაა, რომელიც ერთგვარ ჭმუნვასა და წუხილთანაა წილნაყარი. პოეტური ძალით აღჭურვისას ანუ შემოქმედებითი ძალშემოსვისას იგი ხვდება, რომ წინაპართაგან სწავლის გარეშე ვერ განხორციელდება და ბედისწერა ძველთა ძლევისა და გადალახვის წიაღ სავალ რთულ გზას უმზადებს. მხოლოდ წინამავალ „სხვებთან“ *ინტერაქციით* ადგენს და პოულობს იგი თავის თავს, მაგრამ, იმავდროულად, იგი ამ თვითდადგინებისაკენ სწრაფვით განახორციელებს წინაპარსაც. ამ პოეტური გავლენის აღსაწერად ჰაროლდ ბლუმი მოიხმობს სორენ კირკეგორის *მაქსიმას* – „ის, ვინც შრომობს, საკუთარ მამას წარმოშობს“.

---

* ზმნის ფუძე „Swerve“ (ანგლოსაქსური „Sweoorfan“) – გადა-იხრება // გადახრა ნიშნავს „გაწმენდა//გახვეწა, პოლირებას“ (მოგლუვება, მოპრიალება). ხოლო თვითონ ზმნა ნიშნავს: შემოუხვიო გვერდზე, დააგდო პირდაპირი გზა, გადაუხვიო კანონს, მოვალეობას, წესჩვეულებას.

ასწლეულების განმავლობაში, ჰომეროსიდან მოყოლებული ბენ ჯონსონამდე, პოეტური გავლენა „მამა-შვილის“ ურთიერთმიმართების ანალოგიით აღიწერებოდა, მაგრამ ახალმა დრომ ანუ განმანათლებლობამ „შვილობის“ თემა უკუაგდო და პოეტური გავლენა *კარტეზიანული დუალიზმის* ერთ-ერთ ასპექტად გამოაცხადა.

რაც შეეხება თავად სიტყვა „გავლენას“, რომელმაც „ვინმეზე მეუფების“ საზრისი ჯერ კიდევ ლათინური *სჭოლასტიკის* ეპოქაში შეიძინა, მისი პირვანდელი მნიშვნელობა – „შერთვა“, ასწლეულების განმავლობაში არ გაუქმებულა. მისი დასაბამიერი მნიშვნელობა მიუთითებდა იმ „გადმოღვრაზე“ და *ემანაციაზე*, რომელიც ვარსკვლავებიდან გადმოდიოდა კაცობრიობაზე და ზემოქმედებდა ადამიანთა ბედსა და ხასიათზე.

„გავლენასთან“ შეწყვილებულ „შიშზე“ უკვე ითქვა, მაგრამ ამ *კონტექსტშიც* გავიმეორებთ, რომ იგი დიდი ხანია აღარ გამოიყენება მამისადმი შვილის ერთგულების, მორალური იდილიის აღსაწერად და მით უფრო, პოეტთაშორისი მიმართების მოდელად. სინამდვილეს რომ უფრო დავუახლოვდეთ, ვითარება ამგვარად უნდა აღვწეროთ: ერთი პოეტი გავლენას ახდენს მეორეზე; თუ განვავრცობთ, ერთი პოეტის ლექსი თავისი სიდიადით გავლენას ახდენს მეორისაზე, ანდა, თავიანთი მაღალსულიერებით ისინი ზემოქმედებენ ერთმანეთზე. მაგრამ, ამგვარი იდეალიზმი – დიდსულოვნებისა და ამ რიგის ცნებებით აპელირება – ყოველთვის სუსტ პოეტთა მიმართ გამოიყენება. ასეთ შემთხვევაში დიდსულოვნების გამოვლინების ფორმებიც მრავალფეროვანია და არათუ შეგნებულ, ქვეცნობიერ გავლენაზეც რომ ვისაუბროთ, მსჯელობა მაინც ბუნდოვანი იქნება. ამიტომ ბლუმი იმთავითვე აყალიბებს საკუთარი თეორიის მთავარ პრინციპს, რომელიც, მისივე შენიშვნით, შესაძლოა, სწორია, თუმცა მაინც შედარებითია.

აი, ეს მთავარი პრინციპებიც – რომელიც პოეტური გავლენის თეორიის წერილობით ფორმულირებულ განმარტებად უნდა მივიჩნიოთ: *პოეტური გავლენა – როცა ორი ძლიერი, ჭეშმარიტ პოეტს აკავშირებს – ყოველთვის მიმდინარეობს როგორც პირველი პოეტის გადაკითხვა, მისი შემოქმედებითი გამოსწორება. სინამდვილეში ეს არასწორი განმარტებაა. ნაყოფიერი პოეტური გავლენის ისტორია, აღორძინების ხანიდან მოყოლებული, წამყვანი ტრადიციაა დასავლურ პოეზიაში, – ეს არის შიშისა და თვითშენახვადი კარიკატურის, დამახინჯების, წარყვნის, წინასწარ გამიზნული რევიზიონიზმის ისტორია,*

ურომლისოდან თანამედროვე პოეზია, როგორც ასეთი, ვერ იარსებებდა.

ამ განსაზღვრების შემდეგ, რომელიც პოეტური გავლენის ჩვეულ, იდეალიზებულ, მაღალსულიერებით გაჯერებული ურთიერთგავლენის სურათს აშკარად არღვევს, უფრო მეტი სიმძაფრით დაისმის კითხვა, – რა არის ბოლოს და ბოლოს პოეტური გავლენა და შესაძლოა თუ არა მისი კვლევა?

ამ კითხვაზე პასუხის ძიებისას, ჰაროლდ ბლუმი იხსენებს ლიხტენბერგს, რომელსაც მიაჩნდა, რომ რაიმესადმი წინააღმდეგობა და დაპირისპირება – ორივე მიბაძვის ფორმა იყო. ასე რომ „მიბაძვის“ ცნებას ორმაგი ბუნება აქვს. ბლუმის კომენტარით, ლიხტენბერგი – პოეტური გავლენის ეს ბრძენი თეორეტიკოსი – გულისხმობს იმას, რომ პოეტური გავლენა სხვა არაფერია თუ არა *ოქსიმორონი* (მოვლენის ურთიერსაპირისპირო ნიშნებით განსაზღვრა). პოეტური გავლენის უახლოესი ანალოგი – რომანტიკული სიყვარულიც ხომ ოქსიმორონია? იგი წინარე ეპოქებს დაპირისპირებული და მომავლისაკენ ცრუ გაჭრაა და ამიტომ, თუმცა კი ბრწყინვალე, მაგრამ მაინც წარყვნაა სულისა. პოეტი უპირისპირდება თავის დიდ წინაპარს (დიად ორიგინალს) და ცდილობს მასში იმ შეცდომის აღმოჩენას, რომელიც იქ არ არის. იგი, ამ ძიებით აღაგზნებს და აფართოებს თავის წარმოსახვათა ველს და ამგვარი წარმოსახვის სიკეთეც აქვე იჩენს თავს – პოეტი რომ დიად ორიგინალს მიჰყვეს, გამეორებათა ჯოჯოხეთში მოხვდება და ჩვევათა *ლეთარგიას* ვერ დააღწევს თავს. ასეთია რომანტიკოსის განწყობა, რომელიც დაჟინებით ცდილობს სადაგი მოვლენებისთვის ახლებული ბრწყინვალების მინიჭებას. მთელი ამ მოვლენის გულისგულია ძიება, რომელსაც პოეტი მიჰყავს არარსებულ ლექსამდე. ამ მოვლენის თვალსაჩინოებისათვის ბლუმი კირკეგორს მიმართავს: ორ ადამიანს რომ ერთმანეთი შეუყვარდებათ და იწყებენ იმაზე ფიქრს, რომ ერთმანეთისათვის არიან გაჩენილნი, სწორედ მაშინაა მათი განშორების ჟამი, რადგან ურთიერთობის გაგრძელებით ისინი ყველაფერს დაკარგავენ და შეძენით კი ვეღარაფერს შეიძენენ. ანალოგიურად, როდესაც ეფებოსი ანუ მხნე ახალუხლები პოეტი (მი)ხვდება დიად ორიგინალს, მისთვის უკვე ჩამომდგარია განგრძობის წამი (გადახრის ჟამი), რადგან მან უკვე შეიძინა ყველაფერი, ხოლო წინაპარს არაფერი დაუკარგავს, რადგან ის, ვინც უკვე შექმნა და დაწერა, ყოველგვარ კარგვათა მიღმა იმყოფება. ამიერიდან ეფებოსი, თავისი შემოქმედებითი კომენტარის წყალობით, თვითონვე ადგენს წინაპრის კანონს და თუ მისი (შემოქმედებითი განმარტება) ცდომილება გარდაუვალია, მაშინ იმასაც უნდა შევურიგდეთ, რომ საქმე აბსურდთანა გვაქვს; მაგრამ ეს არის აბსურდის უმაღლესი *მოდუსი*, ურომლისოდაც საერთოდ რაიმეგვარ სიახლეზე ლაპარაკი ზედმეტია. პოეზიის ე. წ. „ზუსტი“ განმარტება გაცილებით უარესია (რადგან იგი მხოლოდ იმაზეა პროეცირებული თუ რას ნიშნავს ტექსტი), ვიდრე რაიმეგვარი შეცდომა და გამრუდება; ეს უკანასკნელი განპირობებულია ძლიერი გადაკითხვით, ძლიერი გადახრით, მაგრამ ყოველი გადაკითხვა, გადახრის ანუ კლინამენის სტატუსს ვერ იძენს. შესაბამისად, ლოგიკურად ისმის ბლუმის შეკითხვა: – ამ შემთხვევაში ხომ არ ავჯობებდა, რომ იმავე სულისკვეთებით დავბრუნებულიყავით უკან და საფუძვლიდან დაგვეწყო პოეზიის შესწავლა?

საქმე ის არის, რომ არცერთ ლექსს არა აქვს წყარო და არცერთი ლექსი არ არის მეორე ლექსის უბრალო დამატება. ლექსი ანონიმური გამონათების შედეგი კი არ არის, რომ ადამიანური შემოქმედების ნაყოფია და, რაც უფრო ძალმოსილია ადამიანი, მით მეტია მისი შემოქმედებითი შფოთვის ხარისხი; უფრო დაურიდებელია გადახრაც და თავისუფლებისაკენ ლტოლვაც, რადგან ძლიერ პოეტს, ლუკრეციუსის კვალად, გადახრათა სივრცეში ეგულება თავისუფლება:

> ... ვით ნივთთ საწყისნი ქვე მიჰქრიან სიცალიერეს
> საკუთარ წონით, განუსაზღვრელ დროის ნაკვეთში
> და განუსაზღვრელ ადგილიდან ოდნავ ირიბად,
> ისე ოდნავად, რომ გადახრას მას ძლივს ვუწოდებთ.
> თუმცა თვინიერ ამ გადახრის სულ ყოველივე
> წვიმის წვეთისებრ რომ განვლიდეს სიცალიერეს,
> ქმნადი ჯახება, საწყისთ ხვდომაც არ იქნებოდა
> და თვით ბუნებაც ვერ შესძლებდა რისამე შექმნას.
> (ლუკრეციუსი 1958: 45)

ლუკრეციუსზე დაკვირვებისდაკვალად შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომ ერთი სრული წრე განვვლეთ და აწ პირველ სიტყვასა მოვიდეთ. შეჯამების სახით შეგვიძლია ვთქვათ: გადახრა, რომელსაც ძლიერ პოეტსა და მის მამა პოეტს შორისა აქვს ადგილი, განპირობებულია გვიანდელი პოეტის არსებობითა და სულისკვეთებით. თანამედროვე

პოეზიის ნამდვილი ისტორია რევიზიონისტულ გადახრათა ზუსტი ჩანაწერია.

ახლა კი კონდენსირებული (შემჭიდროვებული) ფორმით განვიხილავთ პოეტთაშორისი ურთიერთმიმართების საზღვრებს, რომლებიც, ფროიდის დამცავი მექანიზმების ანალოგიით, ამბივალენტურად ფუნქციონირებენ და აირეკლავენ გვიანი პოეტის ფსიქოლიტერატურულ პოზიციას წინამორბედი პოეტის მიმართ.

*კლინამენი, ანუ პოეტური ნაირთქმა**

კლინამენის ცნებას, რევიზიულ მიმართებათა შორის ცენტრალური ადგილი უკავია გავლენის თეორიაში. ეს არის გადახრა, არასწორი პოეტური წაკითხვა, გინა თვითნებობა უმცროსი პოეტისა (ეფებოსისა), რაც წინამორბედი შემოქმედის *რედუცირებით* ვლინდება. წინაპრის ამგვარი შევიწროებით პოეტი გასაქანს აძლევს თავის პოეტურ წარმოსახვას და ამ გზით უზრუნველყოფს საკუთარ შემოქმედებით აქტს. ტერმინი „კლინამენი" ბლუმს აღებული აქვს ლუკრეციუსისგან, რომელიც ამ სიტყვით აღნიშნავს ატომთა გადახრას, ანუ იმას, რაც ქმნის და წარმოშობს სამყაროში ცვლილებათა შესაძლებლობას. პოეტი „გადაიხრება" წინამორბედის მიერ მონიშნული მიმართულებისაგან და ამით იგი კლინამენურ მიმართებას ამყარებს უცხო ტექსტთან. მის კუთვნილ ტექსტში ეს ასრულებს *მკორექტირებელი* მოძრაობის როლს. ეს ფაქტი გულისხმობს შემდეგს: წინამორბედის ტექსტი გარკვეულ მომენტამდე ვითარდებოდა სწორად და მართებულად, მაგრამ შემდეგ იგი არ გადაიხარა ისე და იმგვარად, როგორც „საჭირო" იყო და ახლა ამ „შეცდომას" ასწორებს ეფებოსი.

ტროპულად კლინამენი ირონიაა.

---

* რუს.: „Клинамен, или поэтическое недонесение". ინგლ.: „misprision". ბლუმის ერთ-ერთი მთავარი ტერმინია. იგი გაათამაშებს ამ სიტყვის მნიშვნელობათა მთელ სპექტრს, რომელიც რუსულად ასე ითარგმნა: 1) недонесение (о преступлении); 2) Пренебрежение; 3) Недооценка; 4) Недопонимание.

ფრანგულში ინგლისური misprision-ის ორი შესატყვისია: méprise (შეცდომა, გაუგებრობა) და mépris (ზიზღი, სიძულვილი, არად ჩაგდება, აბუჩად აგდება, უგულებელყოფა).

ქართულად პირდაპირ გადმოღებას, აზრობრივი თარგმანება ვარჩიე (ს.ტ.).

ტესერა ანუ დამატება და ანტითეზისი

ტერმინი „ტესერა" ნასესხებია ჟაკ ლაკანის ფსიქოანალიზიდან*. ეს ტერმინი („ტესერა") დღემდე ცოცხალია მოზაიკის შემსრულებელ ხელოსანთა ლექსიკონში. ადრე იგი გამოიყენებოდა უძველეს მისტერიულ კულტურებში და აღნიშნავდა „ამოსაცნობ ნიშანს". მაგალითად, ეს შეიძლება ყოფილიყო გატეხილი ჭურჭლის ის ნაწილი, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელია მთლიანად ამ ჭურჭლის აღდგენა.

ყოველი გვიანი პოეტი ირწმუნებს თავს და ჩვენც გვარწმუნებს, რომ წინამორბედ შემოქმედთა სიტყვა წაიშლება თუ იგი ხელახლა არ დაბრუნდა ეფებოსის ამაღლებულ და დიდებით მოსილ სიტყვაში. ასე ხდება წინაპრის განსრულება. ე. ი. უმცროსი პოეტი, გადაიკითხავს რა პრეტექსტს (რომელიც, სულ მცირე, ორი მაინც უნდა იყოს), ანტითეტურად განასრულებს მას, მაგრამ მის ცნებებში დებს ახალ საზრისს, რომელიც წინაპარმა თითქოს ვერ მოიხელთა და ვერ მოიფლო.

ამასთან დაკავშირებით ბლუმი ერთ საინტერესო შენიშვნას აკეთებს: თუ ინგლისელი პოეტები გადაიხრებიან თავისი წინამორბედებისაგან (ე. ი. კლინამენს მიმართავენ), ამერიკელები დამატებას ანუ ტესერას მიმართავენ. ინგლისელები ერთმანეთის მიმართ ნამდვილი რევიზიონისტები არიან, მაშინ როდესაც ამერიკელები თავიანთ მამებს არასაკმარის გამბედაობას და შემართებას მიაწერენ. რევიზიის ორივე მოდუსი წინაპართა რედუცირებას იწვევს.

ბლუმი მოიშველიებს ჟან-ჟაკ რუსოს, რომელიც ამბობს, რომ არავის ძალუძს სრულად თავისი თავით ტკბობა სხვათა დახმარების გარეშე. ანდრე მალროს თქმით კი, ყოველი გამონაგონი – ეს არის პასუხი. ასე რომ ეფებოსის შემოქმედება წინამორბედი შემოქმედის,

---

* თავად ლაკანის რევიზიონისტული მიმართება ფროიდთან ტესერას ნიმუშად განიხილება. ლაკანი, თავის ერთ ნაშრომში ახდენს სტეფან მალარმეს ციტირებას, სადაც პოეტი ენის ფუნქციონირებას და მონეტის მიმოქცევას უდარებს; მონეტა დიდი ხანია გაცვეთილა და ამოსაცნობი ნიშნებიც აღარ ემჩნევა, მაგრამ მაინც ჩვეულებრივ გადადის ხელიდან ხელში. ეს მეტაფორა საკმარისია იმის გასაგებად თუ როგორ ინარჩუნებს უკიდურესად გაცვეთილი სიტყვა ტესერას ღირებულებას. ეს არის ლაკანის ალუზია ტესერას ფუნქციაზე, ანუ „თავისიანის" ამოსაცნობ ნიშანზე, გნებავთ – „პაროლზე".

ანუ დიადი ორიგინალის „შემწეობით“ იქმნება და იგი პასუხია წინაპრის ტექსტზე.

რაც შეეხება კრიტიკას...

კრიტიკოსი მერყეობს ტავტოლოგიასა და *რედუქციას* შორის. ტავტოლოგიაა ის, როდესაც ლექსი არის თავის თავადი, ანუ უდრის თავის თავს; ხოლო რედუქცია არის ის, როდესაც ლექსში იგულისხმება ისიც, რაც ლექსში არ არის. არ არის კი მასში თანამედროვეობა და ყველა ის გარემოება, რაც პოეტს „ერტყმის“ გარს. ანტითეტური კრიტიკა, წერს ბლუმი, უნდა იწყებოდეს ტავტოლოგიისა და რედუქციის უარყოფით; უარყოფით, რომელიც უმჯობესია გადმოცემულ იქნას იმის მტკიცებით და დასტურყოფით, რომ ლექსის მნიშვნელობა შეიძლება იყოს მხოლოდ ლექსი, ოღონდ სხვა ლექსი – და არა „ეს“ ლექსი.

რევიზიონზმის ამ სახეობას ტროპულად შეესაბამება სინეკდოქე.

კენოზისი, ანუ გამეორება და არათანმიმდევრულობა

პოეტთაშორის კავშირის მესამე ტიპია კენოზისი ანუ დაცლა // წამოცარიელება, რაც წარმოსახვითი ქმედების გაუქმებასაც ნიშნავს და იზოლირებასაც ერთსა და იმავე დროს. ბლუმს ეს სიტყვა-ტერმინი აღებული აქვს პავლე მოციქულისაგან. სახარებაში აღწერილია თუ როგორ „დაიმდაბლა“ ქრისტემ თავი ღმერთობიდან ადამიანობამდე. იგი თანახმაა თავისი ღვთიური არსი დაამციროს, გან-ხორციელდეს. დიდ პოეტებთან ადგილი აქვს წყვეტის ამ მექანიზმს – კენოზისს. რევიზიის ამგვარი აქტი – წინაპართან მიმართების, კავშირის წყვეტა, „დაცლა“ არის მემკვიდრეობითობისაგან გამათავისუფლებელი გაჭრა, რომლის შედეგიცაა იმგვარი ლექსი, რომელიც ვერ წარმოიშვებოდა წინამორბედის ღვთაებრივი არსის ან იმავე წინაპრისმიერი შთაგონების უბრალო გამეორების შედეგად. წინაპრის ძლევამოსილების გაუქმება საკუთარ თავში საჭიროა იმისათვის, რომ მოხდეს მისი (წინაპრის) პოზიციისაგან იზოლირება, განდგომა, გაუქმება, რეგრესია ... ცნებები, რომლებიც კენოზისის რევიზიული პროპორციის აღსაწერად გამოიყენება, ფსიქოლოგიური დაცვის მექანიზმებია.

პავლე მოციქულის ეპისტოლეებიდან აღებულ ცნებას ჰაროლდ ბლუმი თავისი თეორიის ფროიდისტული საფუძვლების შესაბამისად გადაამუშავებს: „არქეტიპული კენოზისის აღწერისას ისეთი მოდელი მოგვცა პავლე მოციქულმა, რომელსაც ვერც ერთი პოეტი, როგორც

ასეთი, ვერ შეძლებდა“-ო წერს ბლუმი და მოაქვს პავლე მოციქულის წერილი ფილიპელთა მიმართ (თ. 2:3-8).

პავლე მოციქულის კენოტიკური პოზიციისგან განსხვავებით, ეფებოსის კენოზისი გარეგნულია. როდესაც იგი თავს იმდაბლებს, ამით, წინაპრის დამთრგუნველი გავლენის წინაშე მდგარი, უარს ამბობს მხატვრულ მთლიანობაზე.

ყოველი რევიზიული აქტი წინაპრის გარდასახვაა, მაგრამ თუ კლინამენი და ტესერა ლექსის ელემენტთა შეპირისპირებაში ეხმარება მკითხველს, კენოზისი პოეტების დახასიათებისათვის გამოიყენება.

უკვე ითქვა, რომ ყოველი რევიზიული მიმართება ფროიდისეული დამცავი მექანიზმის როლს ასრულებს და ახდენს დაკარგული, გამქრალი ორიგინალების ჩანაცვლებას. კენოზისი არის მამისაგან დაცვა, მაგრამ იმავდროულად იგი ანგრევს შვილსაც (იხ. ფროიდის „მე და იგი*“). ასე ვლინდება კენოზისის ამბივალენტურობა, რომლის მეშვეობითაც ლექსი აუცილებლად გადადის ანტითეტური საზრისის ფარგლებში. კენოზისში პოეტი სუსტდება, ცნობიერად ამბობს უარს მემკვიდრეობაზე (ფროიდის „იგი“ – „მე“-ს ენერგიის წყაროცაა). იგი შემოსაზღვრულ დრო-სივრცეშია გადაგდებული, რადგან მოშალა და გააუქმა წინამორბედის მოდელი.

ამგვარი კენოზისი არის დაიმონური პაროდია პავლე მოციქულისეულ არქეტიპულ კენოზისზე.

ტროპულად კენოზისი მეტონიმიას შეესაბამება.

დაიმონიზაცია ანუ კონტრ-ამაღლებული

რილკეს მიაჩნდა, რომ ლექსი თანამედროვეობის მოთხოვნილების შესაბამისად და საპასუხოდ იწერებოდა. ბლუმი არ ეთანხმება და იმოწმებს მალარმეს, რომელიც წერს, რომ ლექსი სხვა ლექს(ებ)ის საპასუხოდ იქმნება. მაშა პოეტის ლექსები – ეს არის წინაღობა და დაბრკოლება, რადგან Befreiungen ანუ ახალი ლექსები უფრო მნიშვნელოვანი ძაბვის ნაყოფია, ვიდრე ამას რილკე ვარაუდობდა.

---

* იგი (Оно; Es, Id) – ზიგმუნდ ფროიდის პიროვნების კონცეფციის თეორიული კონსტრუქტი, – პიროვნების თანშობილი ასპექტები, რომლის შინაარსიც არაცნობიერია, ადამიანის კონსტიტუციაშია ჩაკირული და რომელმაც არ იცის სოციალური აკრძალვა და შეზღუდვა.

— ხელოვნებისა და საზოგადოების დიალექტიკა კი არ არის მთავარი — წერს ბლუმი, არამედ ხელოვნების და ხელოვნებისა, ანუ იმისა, რასაც ოტო რანკმა მხატვრის ხელოვნებასთან ბრძოლა უწოდა. რილკეზეც ეს დიალექტიკა მეუფებს, რადგან მან ყველაზე მეტად იმათთან დაჰყო, ვინც მას შემოქმედებით გზაზე ელობებოდა და რევიზიის პროპორციის ის სახეობა, რომელსაც ბლუმი დაიმონიზაციას უწოდებს, გასული საუკუნის პოეტთაგან ყველაზე მკვეთრად რილკესთან გამოვლინდა.

დაიმონიზაცია არის პასუხი წინამორბედის ამაღლებულზე, ანუ ეს არის მოძრაობა კონტრ-ამაღლებულისაკენ. ტერმინს ბლუმი იღებს ნეოპლატონიზმისგან, სადაც ამ ცნებით აღინიშნება ის შუალედური არსი — არა ადამიანური და არა ღვთიური — რომელიც ჩასახლდება განდობილში, ადეპტში, რათა შეეწიოს მას (ადეპტს). ეფებოსი წინაპრისაგან იღებს იმ ძალმოსილებას, რომელიც მას საკუთარი დროის, ეპოქის, ერთი სიტყვით, თანადროულობისა და საკუთარი ყოფიერების ნაყოფად მიაჩნია. სინამდვილეში კი ადეპტი წინამორბედის ენერგეტიკით საზრდოობს. ასე უარყოფს განდობილი პოეტი წინამორბედის ტექსტის უნიკალურობას, რადგან მის დეინდივიდუალიზაციას ახდენს და, საკუთარი შემოქმედებითი ტრიუმფით შემოფარგლული, მემკვიდრედ ვეღარ აცნობიერებს თავის თავს.

დაიმონიზება ნიშნავს ფსიქიკური ორგანიზაციის იმ ფაზაში ყოფნას, სადაც ვნებები, ლტოლვები და მისწრაფებები ამბივალენტური (გაორებული) ცნობიერების სფეროშია, მაგრამ, რადგან მაინც ადგილი აქვს წარსულის დეფორმირებას (გადაბრას) — ლექსის დაწერა შესაძლებელი ხდება.

ამავე მდგომარეობაში იყო რომანტიზმიც, რომელიც ებრძოდა წარსულს, ახდენდა განმანთლებლობის დაიმონიზაციას და სწორედ ამიტომ მისი წინასწარმეტყველური პოეზია მხოლოდ ილუზიური თეორიაა. რომანტიზმი არის არა იმდენად ხსნა და გადარჩენა, რამდენადაც არაცნობიერი სიცრუე — რაღაც შუალედური მდგომარეობა ინსტინქტურ არსებობასა და სრულქმნილ ზნეობრიობას შორის.

დაიმონიზაციის ტროპული შესატყვისებია ჰიპერბოლა და ლიტოტესი.

ასკეზისი არის პოეტური *სუბლიმაცია*, განწმენდის ხერხი, რომელიც მიმართულია უახლოესი მიზნისაკენ — მარტოობის მდგომარეობის მიღწევისაკენ. ამგვარი თვითგანწმენდა გულისხმობს მარტოობაში დაფლვას, დაძირვას.

ასკეზისი, როგორც გავლენის შიშისაგან თავის დაცვის წარმატებული მექანიზმი, ქმნის პოეტური „მე“-ს იმგვარ რედუქციას, რომელსაც, ზოგადად, „განმწმენდელი სიბრმავე“ შეიძლება ვუწოდოთ. განსხვავებით კენოზისური თვითდაცლისაგან, ასკეზაში უმცროსი პოეტი ახდენს თვითშეკვეცის, რედუცირების აქტს. იგი ნებაყოფლობით ამბობს უარს თავისი ადამიანური და შემოქმედებითი უნარის გარკვეულ ნაწილზე და მსხვერპლად სწირავს მას, რათა გამოყოს, გამოაცალკევოს თავისი თავი სხვებისაგან — როგორც გარემოსაგან, ასევე წინაპრებისაგან...

რევიზიის ამ პროპორციას უფრო ნათლად დაგვანახებს ფროიდისეულ სუბლიმაციასთან ანალოგია: სუბლიმაცია არის ფსიქიკის ინსტინქტური ფორმების ტრანფორმაცია ინდივიდისათვის (და საზოგადოებისათვის) მისაღებ ფორმებში. ამით მოიხსნება კონფლიქტი „იგი“-სა და „მე“-ს შორის. დაცვის მექანიზმები სუბლიმაციისას სხვადასხვა შეიძლება იყოს: შესაძლოა პასიურობას აქტიურობა ჩაენაცვლოს და პირიქით, — შესაძლოა პირდაპირ იქნას დათრგუნული საშიში იმპულსები, — შესაძლოა საერთოდ საპირისპიროში გარდაისახოს „იგი“-დან მომდინარე საფრთხე. ამდენად, სუბლიმაციაში პირველადი იმპულსი ქრება და მისი ენერგეტიკა გადადის მისი „მოადგილის“ გამგებლობაში. ასე ხდება ლიბიდოს დესექსუალიზება და დამანგრეველი ტენდენციები თავისუფლდება აგრესიული ენერგიისა და ლტოლვებისაგან.

სუბლიმაცია მჭიდროდ უკავშირდება იდენტიფიკაციის საკითხს და ეს უკანასკნელი დამოკიდებულია მიზნისა და ობიექტის ცვალებადობაზე, რომლებიც, შესაძლოა, როგორც უკვე ვთქვით, საპირისპიროც აღმოჩნდეს პირველწადილებისა.

თუ ამ მოდელს გადაბრათა ტიპოლოგიაზე გადმოვიტანთ, სუბლიმაცია იქნება ასკეზისის, თვითშეკვეთის ფორმა, რომელიც, როგორც წინაპრის, ასევე ეფებოსის შემოქმედების შევიწროვების ხარჯზე, გარდასახვას ესწრაფვის. ამგვარი პოეტური ასკეზისის შედეგი არის „სუ-

პერ-ეგო“-ს მხატვრული ექვივალენტის მიღება. ე. ი. ასკეზა ხორციელდება წინაპარზედაც და ეფეოსზედაც.

აპოფრადესი ანუ მიცვალებულთა დაბრუნება

აპოფრადესი — ასე უწოდებდნენ ძველი ათენელნი ნავსიან დღეებს, როდესაც მიცვალებულნი იმ სახლებს უბრუნდებოდნენ, რომლებშიც ისინი ოდესღაც ცხოვრობდნენ.

ძლიერი ეფებოსი წინაპართა ამგვარი შემოტევისაგან თავდასაცავად ირჩევს ისეთ მზაკვრულ სტილს, რომ პრიორიტეტი მთლიანად მის ხელთაა და რჩება შთაბეჭდილება თითქოს მან კი არ მიბაძა, არამედ თავად წინაპრები ბაძავენ მას. უმცროსი პოეტი, სოლიპსიზმამდე მისული წარმოსახვითი მარტოობით დათრგუნული, ისე ააშკარავებს და საგანგებოდ ამზეურებს თავის კავშირს წინაპრის შემოქმედებასთან, რომ გეჩვენება და გგონია, თითქოს, აწ უკვე სიმწიფის ხანაში მყოფი ეფებოსი, იმ თავის პირვანდელ, პოეტური მოწაფეობის ხანას დაუბრუნდა და ეს-ესაა ფეხი აიდგა; თითქოს ერთი წრე შემოწერა და კვლავ დასაბამთან მივიდა — როდესაც ეფებოსის პოეტური ძალმოსილება ჯერ კიდევ არ იყო რევიზიული აქტის წიაღ გამოვლილი და მისით განმტკიცებული. ამ მაცდურ შეგრძნებას ეფებოსი ქმნის იმით, რომ განგებ ააშკარავებს წინამორბედთან კავშირს. ამის შედეგია, რომ ახალი სრულყოფილი ტექსტი გვაიძულებს ვირწმუნოთ ის კი არა, რომ იგი წინაპრის მიერაა დაწერილი, არამედ ის, რომ უმცროს პოეტს თვითონვე შეეძლო (შეუძლია) წინაპრის ნებისმიერი ლექსის შექმნა და დაწერა.

ბორხესი ამბობს — მხატვარი თვითონვე ქმნის თავის წინაპრებსო...

— მე უფრო რადიკალურ მოვლენაზე ვილაპარაკებო, წერს ბლუმი და აპოფრადესის ერთგვარი აბსურდის მაგალითიც მოაქვს, — როდესაც ჩემს საკუთარ ნაწარმოებში წინაპრის იმგვარი ტრიუმფია, რომ მისი ზოგიერთი ნაწარმოები არის არა ჩემი მოვლინების წინასწარმეტყველება, არამედ წინაპრის მიერ ჩემი მიღწევების პირიქით სესხება; და ეს ხდება ეფებოსის დაკნინება-დამცრობის ხარჯზე.

ერთი სიტყვით, აპოფრადესში ძლევამოსილი მკვდრები ბრუნდებიან, მაგრამ ბრუნდებიან ეფებოსისეულ სამოსელში და მისივე ხმით ლაპარაკობენ — ყოველ შემთხვევაში, ნაწილობრივ მაინც და ხანდახან მაინც; და ეს ხდება იმ წუთებისა და გაელვებების ჟამს, როდესაც

დასტურდება არა მათი შეუპოვრობა და სიჩაუქე, არამედ უმცროსი პოეტისა.

აპოფრადესი, როგორც ფსიქიკური თავდაცვის „ინტროექცია-პროექციის“ მექანიზმი, ტროპულად შეესაბამება მეტალეპსისს.

დაბოლოს, რომ შევაჯამოთ ზემონათქვამი, გავლენისა და გავლენის შიშის თეორია ასეთ სახეს მიიღებს: ჰაროლდ ბლუმის აზრით, ნებისმიერი ლექსის კომპოზიციაზე გავლენა გარდაუვალია, თუმცა ამ დროს წინამორბედის ნამუშევარი ძალზე მკვეთრად სხვაფერდება.

პოეტური იმპულსი იშვის „გზის გამკვალავი“ მამა-პოეტის ლექსის წაკითხვისას. ეფებოსს, ფროიდისტული ოიდიპისის კომპლექსის დარად, ამბივალენტური დამოკიდებულება უჩნდება წინამორბედი პოეტისადმი. ამიტომ იგი არა მხოლოდ აღფრთოვანდება წინაპრით, არამედ, რაკი ორიგინალურობისა და დამოუკიდებლობის ჟინი ამოძრავებს, მისი სიძულვილითაც აღივსება. წინაპრისადმი („წინასწარდამსაკუთრებელი“ მამა-პოეტისადმი) ამგვარ ორგემაგე დამოკიდებულებას ეფებოსი უპირისპირებს „თავდაცვით“ წაკითხვას, რათა შეინარჩუნოს ავტონომიურობისა და პირველადობის გრძნობა; ამას კი იგი აღწევს ცნობიერი აღიარების მიღმა არსებული (ანუ არაცნობიერი) ინსტინქტით და სწორედ მასზე „დაყრდნობით“ ამრუდებს/ გადახრის შშობლის ლექსს. უარყოფილი ნაწარმოების გავლენის აცილების მიზნით უპრეცედენტოდ ორიგინალური ლექსის დაწერის მცდელობა წარუმატებლობისთვისაა განწირული; სულ ბევრი, რასაც ეფებოსი აღწევს, ლექსის იმგვარი „სიძლიერეა“, რომ მისი პირველადობის და ორიგინალურობის ილუზია იქმნება; ილუზია იმისა, რომ რომ წინაპრის კვალზე გავლა აიცდინა და თან მისი ლექსი მამა-პოეტისას აღემატება.

გადაკითხვის (გამრუდების//გადახრის) ექვსი პროცესი არსებობს, რომელთაც ბლუმი რევიზიულ მიმართებებს უწოდებს. ყოველი პროცესი ანუ გადაკითხვის ყოველი მექანიზმი უკავშირდება ფიგურალურ ენას და შეესაბამება რიტორიკულ ტროპთა ტიპებს. ყოველი რევიზიული მიმართება ის კატეგორიაა, რომელთა წიაღ წაიკითხება წინამორბედის ლექსი. აქედან გამომდინარე, „ლექსს თავისთავად“ ვერასდროს შევიცნობთ; ყოველი წაკითხვა ინტერპრეტაცია და „უცილობელი ვერშეფასებაა“ — ვერშეფასება და ვერწაკითხვა. არსებობს „უძლური ვერწაკითხვა“ (მარცხისთვის განწირული) ანუ მცდელობა იმისა, თუ რეალურად რას ნიშნავს ტექსტი; არის „ძლიერი ვერწაკით-

ხვა“, როდესაც მკითხველის დამცავი მექანიზმები არაცნობიერად ზემოქმედებენ, რათა ახლებურად გარდაქმნან ინტერპრეტირებადი ტექსტი, რადგან ნებისმიერი ლექსი „მშობელი“ ლექსის ვერ-ინტერპრეტაციაა. ჰაროლდ ბლუმი ლიტერატურის კრიტიკოსებს ურჩევს, წაიკითხონ ლექსი, როგორც ავტორის მიერ წინამორბედი პოეტის, ლექსის ან ზოგადად, პოეზიის განზრახ ვერ-წაკითხვა. ასეთი ძლიერი ვერწაკითხვის შედეგები ანტითეტურ მიმართებაშია პოეტის ჩანაფიქრთან და იმასთანაც, თუ როგორ ინტერპრეტაციას აძლევს მას სტანდარტული, „უძლური ვერწაკითხვა“.

სტატიას ბლუმის ერთი აფორიზმით დავასრულებთ: გავლენა – ეს არის Influence, ვარსკვლავური ძაავადება.

გავლენას განიცდის ყველა და ყველაფერი...

გამოყენებული ლიტერატურა:

აბრამსი 2004: აბრამსი მ. ჰ. ლიტერატურულ ტერმინთა ცნობარი (გავლენა და გავლენის შიში). სკანი, V, თბ.: 2004.

ბლუმი 1975: Bloom H. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. N. Y.: Oxford University Press, 1975.

ბლუმი 1998: Блум Херолд. Страх влияния. Карта перечитивания. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1998.

ბლუმი 1999: Блум Геролд. Элегия о каноне. "Вопросы литературы". 1999, Январь-февраль.

ლუკრეციუსი 1958: ლუკრეციუსი. საგანთა ბუნებუსათვის (თარგმანი პანტელეიმონ ბერაძისა). თბ.: 1958.

პრატი 1996: Пратт Сара. Гарольд Блум и Страх "влияния". Новое литературное обозрение. № 20 (1996).

ბელა წიფურია

პოსტმოდერნიზმი

პოსტმოდერნიზმი, ისევე როგორც თავად მოდერნიზმი, განმაზოგადებელი ცნებაა, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ხელოვნებასა და კულტურაში, ადამიანის აზროვნებასა და სულიერ სამყაროში მიმდინარე პროცესებს, რომლებიც დროის გარკვეულ მონაკვეთში იჩენენ თავს. სწორედ ამიტომ პოსტმოდერნს ზოგჯერ უბრალოდ დროის სულისკვეთებად ან მგრძნობელობად განსაზღვრავენ და საუბრობენ პოსტმოდერნულ ეპოქაზე, როგორც ასეთზე.

დროის საზღვრები ერთგვარად პირობითია, რადგან როგორც მოდერნიზმი, ისე პოსტმოდერნიზმი ათწლეულების მანძილზე ვითარდებოდა სხვადასხვა ქვეყნებში; მათი განვითარების კულმინაციური ეტაპებიც ათწლეულებით ან თითქმის საუკუნით არის დაშორებული (ხშირად პოსტმოდერნიზმს აანალიზებენ, როგორც საკუთრივ ამერიკულ მოვლენას, რომელიც თავისი აქტივობის პიკს 1960-90-იან წლებში აღწევს. მაგალითად, ფრედრიკ ჯეიმსონი მიიჩნევს, რომ „პოსტმოდერნიზმი არის პირველი სპეციფიკურად ჩრდილოამერიკული გლობალური სტილი“ (ჯეიმსონი 1991: 20), მაგრამ, რასაკვირველია, თანამედროვე კრიტიკაში პოსტმოდერნიზმის გეოგრაფიული არეალი უაღრესად ფართოა). ზოგჯერ მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ნიშნები თითქმის სინქრონული ხდება და განიხილავენ მოდერნიდან პოსტმოდერნზე გადასვლას თვით ცალკეული ავტორების შემოქმედებაში (მაგალითად, ამგვარ გარდამავალ ქმნილებებად მიიჩნევა, უწინარესად, ჯეიმს ჯოისის „ფინეგანის ქელეხი“ (იჰაბ ჰასანის, ბრაიან მაკჰალის მიერ), ზოგჯერ თვით ჰერმან მელვილის „მობი დიკი“; მხატვრობაში, რასაკვირველია, მარსელ დიუშანის რედიმეიდი). პოსტმოდერნიზმს, როგორც კულტურულ და სოციალურ მოვლენას, დიდად განსაზღვრავს მისი დრო. შეიძლება ითქვას, რომ დრო ამ შემთხვევაში არ ნიშნავს მხოლოდ ისტორიულ-ქრონოლოგიურ კონტინუუმს (უწყვეტობას), წელთა თანმიმდევრობას, არამედ სულიერ და მსოფლმხედველობრივ ეპოქას. ამასთანავე, პოსტმოდერნიზმის დრო უშუალოდ შეიძლება განვიხილოთ როგორც მოდერნიზმის დროის შედეგი. მოდერნიზმზე მსჯელობისას განმსაზღვრელი ხდება ისეთი კატეგორია, როგორიც არის *სულიერი დრო*, რადგან ეს პროცესები დასავლური სამყაროს ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში გარკვეული ეტა-

პის დადგომის შედეგად დაწყო. პოსტმოდერნიზმზე მსჯელობისას სულიერი დროის კატეგორიას შეიძლება ჩაენაცვლოს *სოციუმის დრო*, რადგან პოსტმოდერნიზმი უმეტესად საზოგადოების განვითარების ეტაპთან მიმართებაში განიხილება. გარდა ამისა, დროის გარკვეულ საზომად შეიძლება მივიჩნიოთ მხატვრულ-გამომსახველობითი ეტაპები და, შესაბამისად, ვიმსჯელოთ *რეპრეზენტაციის პერიოდებზე*.

დროითი მახასიათებლების მიხედვით, პოსტმოდერნიზმის დასაბამი კვლავაც უკავშირდება მოდერნიზმს. მოდერნიზმის დასაბამი კი ხშირად არაერთგვაროვნად განისაზღვრება და ლიტერატურის კრიტიკოსებს დაზუსტებაც კი უწევთ, თუ რომელი პერიოდიდან გაიაზრებენ ამ მოვლენას. აღრიცხვა იწყება ერთ შემთხვევაში XIX საუკუნის მეორე ნახევარში შარლ ბოდლერის მიერ დასახული შემობრუნების წერტილიდან და მოდერნიზმიც, მნიშვნელოვანწილად, პოეტური პროცესების მონაცვლეობის საფუძველზე განიხილება. მეორე შემთხვევაში კი ათვლას იწყებენ XX საუკუნის დასაწყისში არა იმდენად პოეტური დაჯგუფებების, არამედ ინდივიდუალურ ავტორთა, უმეტესად რომანისტთა შემოქმედებაში გამოვლენილი ცვლილებების საფუძველზე. აქვე დავაზუსტებდით, რომ შემდგომში პირველი, აკადემიურ წრეებში ფართოდ მიღებული პოზიციით ვიხელმძღვანელებთ უწინარეს ყოვლისა იმის გამო, რომ ამ შემთხვევაში მოდერნიზმის დაწყებას განიხილავენ სიმბოლიზმით და არა სიმბოლიზმის შემდეგ. მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის, როგორც თანამედროვეობის კულტურული და, უწინარესად, სულიერი ფენომენის დასაბამის დაკავშირება სიმბოლიზმთან უცილობელია იმდენად, რამდენადაც სწორედ სიმბოლისტურმა მსოფლმხედველობამ გამოავლინა ის დიდი სულიერი კრიზისი, რომელიც, თავის მხრივ, ადამიანის სულიერ-შემოქმედებითი და მხატვრულ-გამომსახველობითი მაძიებლობის ერთიანი პროცესის დასაბამი გახდა და რამაც მოდერნიზმის სახელი მიიღო. თავად მოდერნიზმის არეალშიც ორი თვისებრივად განსხვავებული, მაგრამ ეპოქალური და მაძიებლური ნიშნით გაერთიანებული ტენდენციები გამოიყოფა. ერთს მაღალ (ან კლასიკურ) მოდერნიზმს უწოდებენ, მეორეს — ავანგარდიზმს. მაღალი მოდერნიზმის ცნება, სიმბოლიზმიდან დაწყებული, იმ ტიპის ლიტერატურას აერთიანებს, რომელშიც მწერლის ძირითადი ორიენტირია საკუთარი შინაგანი, სულიერი ძიების პროცესი და გამომსახველობითი ძიებებიც (ფორმალური სრულყოფილებიდან ტრადიციული ფორმის რღვევის ჩათვლით) მიმდინარეობს სულიერ-მსოფლმხედველობრივი ძიების შესაბამისად, შინაგანი მდგომარეობისათვის

ადეკვატური (შესატყვისი) გამომსახველობის მოპოვების მიზნით. ავანგარდიზმის არეალში სულიერი მაძიებლობის პრობლემა წარმოდგენილია ჩახშული, არააქცენტირებული, მაგრამ დაუძლეველი სახით. ავტორი არ ახდენს მის კულტივირებას (განვითარებას) ტექსტში, რაც იმის ნიშანია, რომ ის არ ახდენს სულიერი პრობლემების კულტივირებას თავის თავში. მაგრამ პრობლემა თავისთავად არსებობს, ის არ არის გადალახული. მისდამი მუშავდება ცინიკური, აგრესიული დამოკიდებულება (რაც ვლინდება ფორმის აგრესიულობაშიც), ის რეპრესირებულია (დათრგუნულია) თითქმის ქვეცნობიერების დონემდე, მაგრამ აღიარებულია, რომ ყოველგვარი გამომსახველობითი ძიების პროცესის დასაბამი სწორედ შინაგან სირთულეებშია. უფრო ზუსტად, გამომსახველობითი, *რეპრეზენტაციული პროცესი* მიჩნეულია იმ სულიერი პროცესების მოწესრიგების, უგულებელყოფის ან ჩანაცვლების საშუალებად, რომლებიც თითქმის დაუძლეველი გახდა დასავლური სამყაროს ადამიანის ცხოვრებაში.

მაღალი მოდერნიზმის არეალში, ფაქტობრივად, ორი საკითხი გამოიკვეთებოდა: არსებობს თუ არა აბსოლუტური ჭეშმარიტება (სულიერი პრობლემა) და შესაძლებელია თუ არა ამ ჭეშმარიტებისადმი ინდივიდის მიმართების მხატვრული გამოსახვა (რეპრეზენტაციული პრობლემა). მაღალი მოდერნიზმის ეტაპის ჩანაცვლება ავანგარდის ეტაპით ხდება იქ, სადაც მოდერნიზმი უარს ამბობს სარწმუნოების სივრცეში დაბრუნების შესაძლებლობაზე და ამ იდეის მხატვრულ რეალიზაციაზე. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სულიერი პრობლემის უგულებელყოფა არ ნიშნავს რეპერზენტაციის იდეაზე უარის თქმას. პირიქით, ავანგარდიზმის არეალში რეპრეზენტაცია ხდება თვითკმარი პროცესი, ის არ უკავშირდება სულიერ მიზნებს, აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას ან ექსისტენციურ კითხვებს, ამ ცნებათა ტრადიციული გაგებით. მხატვრული პროცესი აღარ არის მიმართული სულიერი პროცესისადმი და ხელოვნება აღარ ინარჩუნებს მიმართებას სარწმუნოებასთან. მიმართება, რომელიც სარწმუნოებრივ ხელოვნებაში მტკიცებითი ფორმისა იყო (ღმერთი არსებობს და მისდამი ადამიანის სწრაფვა მხატვრული შემოქმედებითაც ცხადდება), ხოლო მაღალ მოდერნიზმში კითხვითი ფორმისაა (არსებობს კი ღმერთი და შეუძლია კი ადამიანს მისადმი სწრაფვის მხატვრული გაცხადება?), ავანგარდიზმში ნეგაციურ (უარყოფით) ფორმას იღებს: ხელოვნება არანაირი სახით არ უნდა მიემართებოდეს ზემატერიალურ სამყაროს და არც უნდა წამოჭრიდეს ამ სამყაროს არსებობის პრობლემას. ის უნდა ცდილობდეს საკუ-

თარი გამომსახველობითი ამოცანების მიღწევას და ეს ამოცანები არანაირ კავშირში არ არის ცხოვრების არსის ექსისტენციურ კითხვებთან, რადგან არსი თავად გამომსახველობაშია. ფაქტობრივად, ავანგარდიზმში ხელოვნება თავისუფლდება პიროვნული, სულიერი ხასიათის კითხვებისაგან, რაც ზოსე ორტეგა ი გასეტის მიერ განისაზღვრა კიდეც, როგორც ხელოვნების დეჰუმანიზაციის პროცესი. ავანგარდის ეტაპზე ხელოვნება უარს ამბობს სულიერ პრობლემათა, ექსისტენციურ მიმართებათა მთელს სისტემაზე, რომელშიც პიროვნება, ფაქტობრივად, ჩიხში მოქცეულად გრძნობდა თავს. მაგრამ მაძიებლობის პროცესი ამით არ სრულდება და ის გარდაისახება მხატვრულ-გამომსახველობით ძიებად სულიერ-შემეცნებითი ამოცანების გარეშე, რაც რეალურად არის კიდეც ექსპერიმენტაცია. სწორედ ამიტომ ექსპერიმენტაცია გამომსახველობით პროცესში ხდება კიდეც ავანგარდიზმის ერთ-ერთი ძირითადი იდეა. ამ ფორმით კომპენსირდება (ანაზღაურდება) სულიერი მიზნების (ამ ცნების ტრადიციული სარწმუნოებრივი გაგებით) უარყოფა; აქცენტირდება, რომ მიზანი თავისთავად არსებობს და ის გამომსახველობაშია. მოდერნიზმის მუდმივი მაძიებლობის იდეა აქ მხატვრული გამოსახვის გზების მაძიებლობის სახით შენარჩუნდება და მუდამ ახალი, ანუ მიღებულ ფორმასთან დაპირისპირებული მხატვრული ფორმის ძიებად იქცევა. რასაკვირველია, ხელოვნება რეპრეზენტაციის ამგვარ პროცესშიც შეიძლება მოექცეს ჩიხში. თუკი სიმბოლიზმიდან მოყოლებული, სათქმელის გამოთქმის, არსის გამოსახვის მცდელობის შედეგად პიროვნება მდუმარების მდგომარეობის აღიარებამდე მიდიოდა, ავანგარდიზმში ამგვარი ჩიხის, ანუ გამომსახველობის უკიდურესი, უპერსპექტივო წერტილის სიმბოლოდ მალევიჩის შავი კვადრატი იქცევა.

თუმცა დასავლური ხელოვნება გაგრძელდა მას შემდეგაც, რაც მოდერნიზმმა ის ჩიხში მოქცეულად გამოაცხადა. შეიძლება ითქვას, რომ ის, რაც მოხდა ამის შემდეგ, ანუ გაგრძელდა დასრულების შემდეგ, არის კიდეც პოსტმოდერნიზმი ხელოვნებაში. ამგვარი პოზიციის ფიქსირებისას განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია გავითვალისწინოთ, რომ პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებად გაიაზრება სწორედ იმგვარი მიმართულების ხელოვნება, რომელიც საკუთარ თავს აღიარებს მოდერნიზმის მემკვიდრედ. ხშირ შემთხვევაში აღინიშნება, რომ „პოსტმოდენიზმი უნდა განვიხილოთ არა როგორც განხეთქილება რომანტიზმისა და მოდერნიზმის შეხედულებებთან, არამედ როგორც ლოგიკური კულმინაცია ამ ადრეულ მიმდინარეობათა განაცხადებისა, რომ-

ლებიც ყოველთვის ზუსტად არ განისაზღვრება ამ საკითხებზე მსჯელობისას“ (გრაფი 1973: 384-417). იჰაბ ჰასანის თანახმადაც, „განსხვავებული ხაზი მოდერნის ტრადიციის ფარგლებში დაისახა“ (ჰასანი 1987: 4). მოდერნიზმთან მემკვიდრეობითობის ფონზე, პოსტმოდერნიზმი წარმოჩნდება როგორც დასავლური კულტურისა და ცივილიზაციის ერთიანი პროცესის ნაწილი, მაგრამ ეს მემკვიდრეობა არ გულისხმობს მოდერნისტული სულიერი ან ესთეტიკური პრინციპების უპირობოდ მიღებას ან ყოველთვის უშუალო გაგრძელებას. პირიქით, ეს პრინციპები, ესთეტიკურ ტენდენციათა კანონზომიერი მონაცვლეობის ძალით, ხშირად უარყოფილი ან გადაფასებულია. მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ პოსტმოდერნიზმი არის ის ეტაპი ხელოვნებაში, რომელიც გამომდინარეობს მოდერნიზმიდან, ითვალისწინებს მოდერნიზმის გამოცდილებას, აგრძელებს მის მიერ დასახულ ძიების პროცესს და მაშინაც კი, როცა უპირისპირდება, ავითარებს, უკიდურესობამდე მიჰყავს ან მნიშვნელობას აცლის მოდერნიზმის ამა თუ იმ პოსტულატს, პოსტმოდერნიზმი ინარჩუნებს მიმართებას მოდერნიზმთან. რაც მთავარია, პოსტმოდერნისტულ ეპოქას (როგორც ხელოვნებაში, ისე აზროვნებისა თუ სულიერი მოღვაწეობის ნებისმიერ სფეროში) მოდერნისტული ეპოქისაგან დარჩა ყველაზე მძიმე მემკვიდრეობა — კრიზისულობა. მოდერნიზმის ხანაში გამოკვეთილი და, შესაძლოა, გამძაფრებული სულიერი თუ გამომსახველობითი კრიზი პოსტმოდერნულ პერიოდში არ დაძლეულა. იჰაბ ჰასანი აღნიშნავს, კვლავ გრძელდება სტრესი ხელოვნებაში, კულტურასა და ცნობიერებაში, „კრიზისი არის მოდერნული და პოსტმოდერნული, მიმდინარე და განგრძობითი“ (ჰასანი 1987: 12). სწორედ ამ დაუძლეველი კრიზისის ფონზე გრძელდება ადამიანური საქმიანობა პოსტმოდერნულ ხანაში. მაგრამ, მეორე მხრივ, თუკი ვაღიარებთ, რომ პოსტმოდერნიზმი არის გაგრძელება დასასრულის შემდეგ, გარკვეული სასრული წერტილის შემდეგ, როცა არც სულიერი ძალა და არც გამომსახველობითი ალტერნატივა მოდერნიზმისეული ძიებების გასაგრძელებლად თითქოს აღარ იხილვებოდა, რა შეიძლებოდა მოჰყოლოდა ამას, როგორი გაგრძელება ან რომელ სფეროში შეიძლებოდა ეს გაგრძელებულიყო?

შეიძლება ითქვას, რომ გაგრძელება მოხდა არა მხოლოდ ხელოვნების, შემოქმედებითი თუ მსოფლმხედველობრივი ძიებების სფეროში, არამედ ყოფიერ სფეროშიც, უფრო ზუსტად, ხელოვნება გახდა ყოფიერების ნაწილი, რაც სრულიად მიუღებელი იქნებოდა მოდერნიზმის პოზიციიდან. ხელოვნების ყოფაზე გადატანის სიმბოლოდ კი პოს-

ტმოდერნიზმის თეორიაში მარსელ დიუშანის რედიმეიდიც არის აღიარებული. ავანგარდიზმის გამომსახველობითი მცდელობების შემდეგ დიუშანმა არტეფაქტების, ხელოვნების ქმნილებების ნაცვლად ყოფიერების საგნები აქცია საგამოფენო ექსპონატებად და, ფაქტობრივად, „მონიშნა მოდერნისტული ხელოვნების დასასრული და ხელოვნების სამეფოს საბოლოოო გაერთიანება მის აბსოლუტურ სხვასთან – ტექნოლოგიური მასობრივი პროდუქციის სამეფოსთან“ (კიუჩერი 1994: 110). მთელი ყოფიერი სამყარო, როგორადაც ის მივიღეთ მოდერნული ეპოქის დასავლურ სამყაროში დაფიქსირებული გლობალური მსოფლმხედველობრივი თუ სოციალური ცვლილებების შედეგად, პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსებისათვის საკმაოდ საეჭვო თვისებრიობისაა, უფრო ზუსტად, მას საერთოდ არ გააჩნია თვისებრიობა, არსი, თავისთავადობა. ის არც რაიმეს უშუალო განმეორებაა, ის არ არის უბრალო ასლი, არამედ ასლი ორიგინალის გარეშე, ანუ *სიმულაკრა*.

თუკი მოდერნიზმის ერთ-ერთი ძირითადი მეტაფორა იყო პლატონისეული იდეათა აჩრდილები, რომელთაც ხედავენ გამოქვაბულის კედლებს მიჯაჭვული ადამიანები, რომლებიც, თავის მხრივ, განწირულნი არიან, რომ ვერასოდეს იხილავენ თავისთავად იდეას (ჭეშმარიტებას, არსს), პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ძირითადი მეტაფორა ხდება კვალავაც პლატონისეული სიმულაკრა, ასლი, რომელსაც ორიგინალი არ გააჩნია. იდეათა აჩრდილებს გარკვეული მიმართება მაინც ჰქონდათ არსთან, ისინი სრულად არ გამოსახავდნენ ჭეშმარიტებას, მაგრამ მის ანარეკლს მაინც წარმოადგენდნენ, ამდენად, მოდერნიზმში თავად ადამიანიც ინარჩუნებდა თუნდაც არასრულფასოვან მიმართებას არსთან. პოსტმოდერნიზმში კი თანამედროვეობის დანახვა, როგორც სიმულაკრასი, მიგვითითებს, რომ აქ არსთან, პირველად ჭეშმარიტებასთან არანაირი მიმართება აღარ იგულისხმება, უფრო ზუსტად, აღარ იგულისხმება ამგვარი ჭეშმარიტების არსებობა. და თუკი მოდერნისტულ ეტაპზე ჭეშმარიტების არსებობა ეჭქვეშ დგებოდა (რაც წარმოადგენდა კიდეც მოდერნისტული ეპოქის ადამიანის სულიერი პრობლემებისა და გარესამყაროს მიუღებლობის მიზეზს), პოსტმოდერნისტულ ეტაპზე ეს საკითხი, უბრალოდ, აღარ განიხილება. არსის ძიება აღარც კი მიმდინარეობს და გარესამყარო, მისი სოციალური თუ ხელოვნებისეული ფორმებითურთ, აღიქმება, როგორც ჭეშმარიტებას (ორიგინალს) მოკლებული ასლი.

თანამედროვეობის სიმულაკრულობის იდეა პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი თეორეტიკოსის, ჟან ბოდრიარის მიერ იქნა დამუშავებული, შემდგომ ეს ცნება გახდა პოსტმოდერნისტული ხელოვნების თეორეტიკოსების, მათ შორის ფრედრიკ ჯეიმსონის ანალიტიკური პოზიციის ერთ-ერთი საყრდენი.

წიგნში „სიმულაკრა და სიმულაცია“ ბოდრიარი მთელი პოსტმოდერნული ეპოქის ძირითად მახასიათებლად მიიჩნევს სიმულაკრული, უარსო მოვლენების განუწყვეტელ კვლავწარმოებას. ამ მოვლენებს აბსოლუტურ ჭეშმარიტებასთან, ანუ, ბოდრიარის მიხედვით, სიღრმისეულ რეალობასთან არანაირი კავშირი აღარ გააჩნიათ, მაგრამ აღარც სჭირდებათ ამგვარი კავშირი, რადგან მრავლდებიან, საკუთარ თავს აწარმოებენ პირველსაწყისის, ანუ ორიგინალის გარეშე. ამგვარ პირველსაწყისს, სიღრმისეულ რეალობას, ბოდრიარი უშუალოდ არ უწოდებს ღმერთს, მაგრამ მისი მსჯელობიდან (და იმ სისტემიდან, რომელშიაც ის ამ ცნებას განიხილავს) აშკარაა, რომ ის, რაც შეიძლებოდა აღქმულიყო როგორც ნამდვილი, რეალური, ჭეშმარიტი, არის მხოლოდ ღმერთი. ბოდრიარის თანახმად, სინამდვილისა და ჭეშმარიტების თეოლოგიის ხანა დამთავრდა, „სიმულაკრისა და სიმულაციის ერაში აღარ არის ღმერთი, საკუთარი თავის გასაცხადებლად, არც უკანასკნელი სამსჯავრო, განყოფად ჭეშმარიტისა ყალბისაგან, ნამდვილისა მისი ხელოვნური აღდგინებისაგან, რადგან ყველაფერი უკვე მკვდარია და წინასწარ აღდგენილი“ (ბოდრიარი 1994: 6). თუმცა, ბოდრიარი თავის თეორიას აგებს არა აბსოლუტური ჭეშმარიტების, არამედ სიმულაციური ნიშნების არსებობის საფუძველზე და მოდერნიზმისეული ეპისტემოლოგიური დაეჭვება ღმერთის არსებობაში მასთან პოსტმოდერნულ კითხვად იქცევა: ხომ არ იყო ღმერთი მისი არსებობის ნიშნების უბრალო სიმულაცია? ეს კითხვა ირონიულად მიემართება არა ტრადიციული მსოფლმხედველობის სისტემას, არამედ სწორედ პოსტმოდერნისტულ ეპოქას, რადგან ამ ეპოქაში ადამიანი საკუთარ თავს აღარ გრძნობს რეალობასთან (სინამდვილესთან, ჭეშმარიტებასთან) კავშირში, მას ეძლევა მხოლოდ ნიშნები, რომლებიც, შესაძლოა, უქმნიან გარკვეულ მიმართებათა ერთგვარ ილუზიას, მაგრამ ეს ნიშნები არ უზრუნველყოფენ კავშირს სინამდვილესთან, რეალობასთან, რადგან არ არიან ნამდვილნი, ანუ მათი გამოვლინება აღარ არის განპირობებული რაიმე მიზეზით, ზოგადად კი პირველმიზეზით. ამგვარი მიმართება „სიღრმისეულ რეალობასთან“ გამოიკვეთება იმ სახეებში, რომლებიც ადამიანის სულიერი და მსოფლმხედველობრივი პოზიციის გამომსახველად შეიძლება მივიჩნიოთ. თუკი გამომსახველობას განვიხილავთ როგორც პიროვნების უმთავრეს მის-

წრაფებას, გამოხატოს საკუთარი შინაგანი პოზიცია შესაბამის სახეში, მაშინ პოსტმოდერნის ეპოქის მხატვრული სახეები დასავლური სამყაროს ადამიანის მსოფლმხედველობრივ და სულიერი ეტაპთან არიან შესაბამისობაში და, მეორე მხრივ, გამოხატავენ გარკვეულ ეტაპს ხელოვნების განვითარებაში.

ბოდრიარი სახის განვითარების ოთხ ეტაპს გამოყოფს: 1. ის სიღრმისეულ რეალობას ასახავს; 2. ის ნიღბავს და ასახიჩრებს სიღრმისეულ რეალობას; 3. ის ნიღბავს სიღრმისეული რეალობის არარსებობას; 4. მას არანაირი კავშირი არა აქვს არანაირ რეალობასთან: ის საკუთარი თავის წმინდა სიმულაციაა (ბოდრიარი 1994: 6).

ბოდრიარი, ისევე როგორც პოსტმოდერნული ეპოქის ბევრი ანალიტიკოსი, თავის მსჯელობას აგებს არა ხელოვნების, არამედ საზოგადოების განვითარების კანონზომიერებათა საფუძველზე და სახის ცნებაც მასთან გულისხმობს არა ხელოვანის, ინდივიდის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეს, არამედ იმ მოვლენას, რომელსაც ქმნის თავად ცხოვრება და რომელიც ამა თუ იმ შინაგანი კანონზომიერების ამსახველად შეიძლება მივიჩნიოთ (თუმცა, გარკვეულ ეტაპზე, ამგვარ სახეთა რიცხვში შეიძლება მოექცეს ხელოვნებისეული სახეებიც). მაგრამ თუკი ბოდრიარის ამ სისტემას ხელოვნების განვითარების ეტაპების შესაბამისად განვიხილავთ, მაშინ ის შეგვიძლია დასავლური ხელოვნების ფაზებს შევუსაბამოთ.

სიღრმისეული რეალობის ამსახველია, რასაკვირველია, სარწმუნოებრივი ხელოვნება, რომელშიაც მხატვრულ სახესა და ადამიანის გამომსახველობით მოღვაწეობას უშუალო მიმართება აქვს ჭეშმარიტებასთან (ღმერთთან), სარწმუნოებრივი ხელოვნების ქმნილება ღვთის არსებობას უშუალოდ გამოსახავს და ის აღიქმება იმ რწმენით, რომ ღმერთი ამგვარ სახეებში ვლინდება. ამ შემთხვევაში ღვთის რწმენა საფუძვლად უდევს თავად ხელოვნებას. ხელოვნების ქმნილების აღქმა ხდება ამგვარი რწმენის საფუძველზე და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ის იქმნება კიდეც იმ რწმენის საფუძველზე, რომ ღმერთი არსებობს და მისი გამოხატვა, გამოსახვა (რასაკვირველია, ღვთიური შთაგონებით) ადამიანის გამომსახველობით, რეპრეზენტაციულ შესაძლებლობებში შედის.

ნიღბავს და ასახიჩრებს სიღრმისეულ რეალობას იმგვარი ხელოვნება, რომელიც დასავლურ სამყაროში იქმნება რაციონალიზმის ეპოქაში, რაციონალიზმის საფუძველზე, ანუ იმ დაბეჯითების საფუძველზე, რომ ამ გზით შესაძლებელია ჭეშმარიტების გამოსახვა (ჭეშმარიტების ცნება ამ შემთხვევაში მოვლენათა საკმაოდ ფართო სპექტრს შეიძლება მოიცავდეს. ეს შეიძლება იყოს ღმერთი, მაღალი ჰუმანისტური იდეები, საზოგადოებრივ-ემპირიული რეალობა ან ავტორის პირადი პოზიცია). ფაქტობრივად ეს რეალისტური ხელოვნების ეტაპია და რეალიზმის ფარგლებში ხელოვნების ერთადერთ ნამდვილ ფორმად აღიქმება. მაგრამ, მოდერნისტული პოზიციის თანახმად, ამგვარი ხელოვნება არ არის შემძლე გამოხატოს აბსოლუტური ჭეშმარიტება. სულიერი შესაბამისობის თვალსაზრისით, ის არა თუ გააცხადებს, არამედ ნიღბავს ამგვარ ჭეშმარიტებას, გამომსახველობითი თვალსაზრისით კი ის მხოლოდ დასახიჩრებული, არასრულყოფილი სახით გამოსახავს იმას, რისი გამოსახვის მიზნითაც იქმნებოდა.

ხელოვნება, რომელიც ნიღბავს სიღრმისეული რეალობის არარსებობას, არის მოდერნისტული, უფრო კი საკუთრივ ავანგარდისტული ხელოვნება. ამ ეტაპზე ადამიანის დაეჭვება ღვთის, და, შესაბამისად, რაიმე სახის რეალობის, ჭეშმარიტების არსებობაში უკვე იმგვარ ფაზაში შედის, როცა ეჭვს ენაცვლება არარსებობის განცდა. გამომსახველობითი მისწრაფება ხელოვნების განვითარების ამ ეტაპზე კვლავაც რეალიზდება, მაგრამ ხელოვანი მუშაობს ისე, რომ ცნობიერად უგულებელყოფს შინაგან კავშირს აბსოლუტთან (ღმერთთან) და აბსოლუტურობასთან (ზოგადადამიანური მიზნების, მათ შორის საკუთარი შემოქმედებითი მიზნების სრული ხორცშესხმის იდეასთან) და, ფაქტობრივად, ნიღბავს აბსოლუტური რეალობის არარსებობას.

როგორ შეიძლება დავახასიათოთ, ამგვარი სქემის მიხედვით, დასავლური ხელოვნების შემდგომი, პოსტმოდერნისტული ეტაპი? ამ ეტაპზე ხელოვნება შედის სიმულაციურობის (სიმულაკრულობის) ფაზაში. მას აღარა აქვს არანაირი მიმართება სიღრმისეულ რეალობასთან: ხელოვნების ნაწარმოები არ იქმნება იმ შეგნებით, რომ ის შთაგონებულია ზეგარდმო ძალის (აბსოლუტური ჭეშმარიტების) მიერ, როგორც ეს ხდებოდა სარწმუნოებრივ ხელოვნებაში; არც იმ შეგნებით, რომ ამ ნაწარმოებში ავტორი გამოხატავს და მკითხველი აღმოაჩენს რაიმე ჭეშმარიტებას, როგორც ხდებოდა რეალისტურ ხელოვნებაში; ის არც იმგვარი მდგომარეობის გაცხადებად შეიძლება მივიჩნიოთ, რომელშიც ხელოვანი საკუთარ თავს აღიქვამს ჭეშმარიტებისაგან მოწყვეტილად ან ჭეშმარიტების ტრადიციულ გაგებასთან დაპირისპირებულად, როგორც მოდერნის-ტული ხელოვნების შემთხვევაში. პოსტმოდერნისტული ხელოვნება იქმნება ისე, რომ მისი მიზნები არ მიემართება არც ტრანსცენდენტურ, არც ემპირიულ რეალობას, სიღრმი-

სეულ რეალობას მისი რაიმე ფორმით. რაც მთავარია, ის არ გამოხატავს იმ იდეას, რომ ყველაფრის დასაბამი, მათ შორის ხელოვნების ქმნილების დასაბამი, არის ამ რეალობაში. პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას ერთადერთი დასაბამი შეიძლება ჰქონდეს. ეს არის თავად ხელოვნება (შესაძლოა, უშუალოდ მოდერნისტული ხელოვნება), აქამდე არსებული გამომსახველობითი ფორმები, რომელთა მოხმარებას, გადამუშავებას, გადაწერასაც ახდენს იგი. მაგრამ, ამ შემთხვევაში, რატომ შეიძლება მივიჩნიოთ ამგვარი ხელოვნება სიმულაკრულად და არა უბრალოდ ეპიგონურად, არათავისთავადად? უპირველეს ყოვლისა, არსებული ხელოვნებისა და გამომსახველობის ფორმებს პოსტმოდერნიზმი იმეორებს ისე, რომ აცლის მათ მთავარ შინაარსს — მიმართებას სიღრმისეულ რეალობასთან, იმ შინაარსს, რომლის გაცხადების მიზნითაც იქმნებოდა ეს ხელოვნება. ასე მაგალითად, პოსტმოდერნულ ნაწარმოებში შეიძლება განმეორდეს რეალისტური ხელოვნების პრინციპები, მაგრამ, ამავე დროს, ისე, რომ იგი არც ასახავდეს ყოფიერ რეალობას (რომლისაც ავტორს აღარ სჯერა). ან მასში შეიძლება განმეორდეს მოდერნისტული ძიებანი ისე, რომ ავტორი აღარც ეძიებდეს ტრანსცენდენტურ ჭეშმარიტებას ან ახალ გამომსახველობით გზას. ამდენად, არსთან, არსებითთან მიმართების დაკარგვის ნიშნით, ეს ხელოვნება არის კიდეც სიმულაკრა, ასლი ორიგინალის გარეშე, ფენომენი (მატერიალური სახე) ზემატერიალური იდეის, პირველსახის გარეშე.

პოსტმოდერნისტული ხელოვნება ყველა ფორმასა და ყველა იდეას იღებს, მაგრამ ისე, რომ არაფრის აღარ სჯერა. ის დაცულია იმედგაცრუებისაგან, რადგან ყველა იმედი ჯერ კიდევ მოდერნიზმში გაცრუვდა. რაც ძალზე ნიშანდობლივია, არსებულ ფორმებსა და ნორმებს პოსტმოდერნისტული ხელოვნება იმეორებს ისე, რომ მიზნად არ ისახავს მათ ზუსტ და თანმიმდევრულ ხორცშესხმას, ანუ მათი აუთენტური (სარწმუნო, პირველწყაროზე დამყარებული) ნორმების დაცვას. ამ ნიშნითაც ეს განმეორება აღარ არის ტრადიციული ასლი, რადგან ამგვარი ასლი ორიგინალზე იყო მიჯაჭვული, იქმნებოდა მასთან გარეგნული იდენტურობის პრეტენზიით, მაგრამ, ამავე დროს, იმ შეგნებით, რომ მასში ვერ განხორციელდებოდა ორიგინალისეული ერთიანობა არსთან, ის მუდმივად არასრულფასოვანი და არაგანმსაზღვრელი დარჩებოდა. პოსტმოდერნისტული ასლი (როგორც ხელოვნებაში, ისე ყოფიერებაში) თავის ნორმებს თავად ადგენს. ის აღარ ახდენს ორიგინალის კოპირებას, განმეორებას იმისა, რაც უკვე მოხდა.

ის აღარ ეფუძნება რეალურად არსებულ პრეცედენტს. პირიქით, ბოდრიარის თანახმად, ის განსაზღვრავს, დროში უსწრებს რეალობას; ის უფრო სრულყოფილია ვიდრე რეალობა, ამიტომ რეალური სამყარო შეიძლება შეიცვალოს ასლის შესაბამისად. ბოდრიარი ამ იდეას მხატვრული ლიტერატურის პრაქტიკაში, ხორხე ლუის ბორხესის მიერ შექმნილი მეტაფორის საფუძველზე ავითარებს (ბოდრიარი 1994: 1). ბორხესის იგავში კარტოგრაფები იმდენად სრულყოფილ, დეტალურ რუკას ქმნიან, რომ რუკა წინ უსწრებს სინამდვილეს, ასლი წინ უსწრებს რეალობას. სწორედ ასევე, პოსტმოდერნული ეპოქის ხელოვნება, მედია ან ყოფის ნებისმიერი ფორმა შეიძლება გახდეს სინამდვილის წინმსწრები, სიმულაკრული მოვლენა. ამ იდეის შესაბამისად, უმბერტო ეკოს აღიარებულ პოსტმოდერნისტულ რომანში „ვარდის სახელი“ ერთმანეთს ენაცვლება დამნაშავისა და გამომძიებლის ქმედებათა თანმიმდევრობა. დანაშაულებანი არა თუ წინ უსწრებენ გამოძიებას, არამედ გამომძიებლის მიერ ნავარაუდევი სქემის მიხედვით ვითარდებიან; დამნაშავე ცდილობს, გაამართლოს სქემა. ნიშანდობლივია, რომ პოსტმოდერნულ ეპოქაში ამგვარი შებრუნებული კანონზომიერებით მოვლენები ვითარდებიან არა მხოლოდ გამომსახველობით, ხელოვნებისეულ, არამედ ყოფიერ სფეროშიც. ახალი ამბების ტელერეპორტაჟი შეიძლება უბიძგებდეს რეალური ფაქტების შემდგომ განვითარებას, „ემთივის“ არხით ნაჩვენები ეპატაჟური სტილი შეიძლება რეალიზდებოდეს ყოფაში. ის, რაც, წესით, ამსახველი უნდა იყოს, განმსაზღვრელი ხდება. სოციალური მოვლენები ვითარდებიან არა ღმერთის ან ბუნების მიხედვით დადგენილი წესით (როგორც ეს ტრადიციულ მსოფლხედველობაში მიიჩნეოდა) ან ისტორიულ-ეკონომიკურ პროცესთა თავისთავადი კანონზომიერებით (როგორც ეს მარქსიზმში ანალიზდებოდა), არამედ ადამიანის მიერ კონსტრუირებული მოდელების მიხედვით. ხელოვნების, მეცნიერების, მედიის, კომერციის სფეროში შექმნილი მოდელების შესაბამისად წარიმართება რეალური ადამიანების ბედი, მათი საჭიროებანი, საზოგადოების ცხოვრება. ყოფიერი სინამდვილე ასეთ შემთხვევაში კარგავს საუკუნეების მანძილზე დადგენილ განზომილებას. ის აღარ აღიქმება ღვთისაგან შექმნილად, სულიერი რეალობის გამოვლინებად. მოდერნიზმში ეჭვქვეშ დადგა მაღალი ღვთიური ჭეშმარიტების არსებობა, რის შედეგადაც ყოფიერი, არსმოკლებული რეალობისადმი ინტერესი დაიკარგა. პოსტმოდერნიზმში კი ეჭვქვეშ დგება უკვე თავად ყოფიერი რეალობის ნამდვილობა, მაგრამ ინტერესი მისდამი განსაკუთრებით მძაფრდება. პოსტმოდერნიზმის

თეორეტიკოსები თავიანთ ეპოქას უწოდებენ *პოსტინდუსტრიულს* და სხვადასხვა ნიშნით ახასიათებენ მას. ფრედრიკ ჯეიმსონი აღნიშნავს, რომ ყველაზე ცნობილია სწორედ განსაზღვრება „პოსტინდუსტრიული საზოგადობა“, როგორც ის მოინათლა დანიელ ბელის მიერ, მაგრამ ხშირად იხმარება მომხმარებელთა საზოგადოება, მედია-საზოგადოება, ინფორმაციული საზოგადოება, ელექტრონული ან მაღალტექნოლოგიური საზოგადოება და ა.შ. (ჯეიმსონი 1991: 3). თითოეული ეს მახასათებელი გამოხატავს იმ პრიორიტეტულ სფეროებს, რომლებიც წარმართავენ ამ საზოგადოების ცხოვრებას. ნიშანდობლივია, რომ ეს არის სწორედ ის პრიორიტეტები, რომლებიც უშუალოდ XX საუკუნის მეორე ნახევრის პროდუქტებია. ინფორმაციისა და მედიის მოზღვავება, მაღალი ტექნოლოგიის განვითარება საზოგადოების ცხოვრებიდან გამოდევნის სინამდვილეს, რეალობას, არა ადამიანის, არამედ ბუნების მიერ შექმნილ წესრიგს. სწორედ ამიტომ ეს ეპოქა, ფაქტობრივად, რჩება სინამდვილის, ნამდვილობის, ზოგადად კი ჭეშმარიტების განცდის გარეშე. აქ აღარ აღდგება ზემატერიალური სამყაროსადმი ინტერესი, არც რეალიზმისეული რწმენა ყოფიერი სამყაროსადმი, არც კაცობრიობის ახალი პერსპექტივებით გატაცება. ფაქტობრივად, პოსტმოდერნიზმი აცხადებს, რომ სინამდვილე აღარსად არსებობს, არც იქ, სადაც ის აქამდე ეგულებოდათ და არც მის ძიებას აქვს აზრი. ბოდრიარის თანახმად, დისნეილენდში ადამიანებს ახარებთ არა მატერიალიზებული ფანტაზიის გარემოში ყოფნა, არამედ იმის განცდა, რომ ამ გარემოს გარეთ მდებარეობს ნამდვილი, რეალური, შეუვალი სამყარო. მიუხედავად იმისა, რომ რეალობის რწმენა იკარგება, პოსტმოდერნული გამომსახველობის ფორმები, ხელოვნება, მედია თუ კომერციული დაწესებულებები, მაინც ცდილობენ მის დაფიქსირებას. ხშირად ამისათვის წარსულში არსებული რეალობის აღდგენისა და ექსპონირების (გამოფენის) გზას მიმართავენ. უმბერტო ეკოს თანახმად, თანამედროვე გასართობი პარკების პრინციპი სწორედ ამგვარია. სხვადასხვა ეპოქის რეალობათა იმიტირება (მიბაძვა) ადამიანებს აძლევს სინამდვილესთან შეხების ან, მეორე მხრივ, სინამდვილისა და ილუზორულობის აღრევის განცდას (ეკო 1986: 44). რა თქმა უნდა, ეს არ არის ნამდვილი სამყარო (თუმცა მასში ნამდვილი ექსპონატებიც არის წარმოდგენილი) და არც განცდა შეიძლება იყოს ნამდვილი. ფაქტობრივად, ეს ილუზორულობის პოსტმოდერნული ფორმაა. ის რეალობის აღქმისა და გამოსახვის ახალ ფორმას შეესაბამება, რომელიც ცდილობს მაქსიმალურად მიახლოებულად, უაღრესი სიზუსტით

ასახოს ხილული რეალობა, მაგრამ ამ პროცესში აღარც კი მიემართება ორიგინალს, სინამდვილეს (რომლის არსებობაც საზოგადოდაც არ ივარაუდება). იმას, რაც გამოსახვის ამგვარი გზით მიიღება, პოსტმოდერნიზმში ეწოდება *ჰიპერრეალობა*. ის სიმულაკრულია, უფრო სრულყოფილია, ვიდრე სინამდვილე იქნებოდა, მაგრამ, ნამდვილობას ამის შედეგად მაინც ვერ იძენს. სამაგიეროდ მან შეიძლება მოგგვაროს კმაყოფილების განცდა. პოსტმოდერნული ჰიპერრეალობის ფორმად შეიძლება მივიჩნიოთ *ვირტუალური რეალობაც*, რომელიც ინდივიდისაგან მოითხოვს მხოლოდ წარმოსახვით შესვლას მასში, მაგრამ ამგვარი დაშვების სანაცვლოდ სთავაზობს ნამდვილ განცდებს. პოსმოდერნისტული ჰიპერრეალობა გვევლინება რეალობის სუბსტიტუციად, რომლითაც სიამოვნებით ვანაცვლებთ რეალობას, რადგან ის მისაწვდომია, გარანტირებული, ხარვეზებისაგან დაცული, ამდენად, სრულიად დამაკმაყოფილებელი. სწორედ ამგვარი ფუნქციით იქმნება პოსტმოდერნულ ეპოქაში გასართობი პარკები, გასართობი ქალაქები, რეტროსპექტიული მუზეუმები, ვირტუალური თამაშები. პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსები ამგვარ მოვლენებს აღიქვამენ როგორც თავიანთი ეპოქის სახეს, ანუ სოციალურ სახეს. ამავე დროს, პოსტმოდერნისტული ხელოვნება კვალავაც ქმნის ეპოქის მხატვრულ სახეებს. ხშირად ამგვარი ხელოვნებისათვის რეალური სულიერი ვითარების ასახვის ფორმა ხდება ყოფიერი რეალობის სახეთა გამოვლინება. მხატვრული სახე იქმნება სოციალური სახის სახეობრიობის დაფიქსირებით. მაგალითად, პოსტმოდერნული სახვითი ხელოვნება საგამოფენო ექსპონატად აქცევს ყოფის ამა თუ იმ საგანს, რათა დააფიქსიროს ყოფიერებაზე მიჯაჭვულობა ან, მეორე მხრივ, ყოფიერების, მატერიალური სამყაროს ნამდვილობის ძიება. ამასთან, ჰიპერრეალობის ვიზუალური სახეები პოსტმოდერნისტულ მხატვრობაში რეალისტური გამომსახველობითი კანონების უზუსტესი დაცვით, მათი მაქსიმალიზაციითაც მიიღწევა. ნახატი შეიძლება ამ გზითაც ქმნიდეს იმ განცდას, რომ მატერიალური რეალობის ფეტიშიზაციით (კერპად ქცევით), ყოფიერების უმაღლეს ხარისხში აყვანით პოსტმოდერნულმა საზოგადოებამ დაკარგა კიდეც ეს რეალობა, უფრო ზუსტად, დაკარგა მიმართება სიღრმისეულ რეალობასთან, რომელიც ყოფიერების ნამდვილობას, მის ფასეულობას უზრუნველყოფდა. ფაქტობრივად, ამ ფორმით პოსტმოდერნული ეპოქის ხელოვანი და ინტელექტუალი კვლავ ინარჩუნებს ტრადიციულ მამხილებელ ფუნქციას, ის კვლავ ამხილებს ნაკლოვანებებს. ამჯერად ეს ნაკლოვანებები უკავშირდება არა ჩვეულ ზნეობრივ

მანკიერებებს, ადამიანის დანაშაულს მეორე ადამიანის წინაშე, ინდივიდის ცდუნებებს, არამედ პოსტმოდერნული ეპოქის მთელი საზოგადოების არსებობის ფორმას. ამ არსებობის ძირითადი პრინციპი *მომხმარებლობაა*, რაც გულისხმობს კიდეც არაშემოქმედებით, არასულიერ დამოკიდებულებას ყოფიერი, მატერიალური რეალობისადმი. მომხმარებლობა თავის პიკს აღწევს პოსტინდუსტრიულ ეპოქაში, ანუ იმ პერიოდში, რომელიც მოჰყვა კაპიტალისტური ფორმაციის უმნიშვნელოვანეს ინდუსტრიულ პერიოდს. პოსტინდუსტრიულ ეპოქაში დასავლური საზოგადოება უმეტესად მოიხმარს იმ მატერიალურ ფასეულობებს, რომელთა შექმნაშიც მას წვლილი არ მიუძღვის. მეორე მხრივ, პიროვნება მოიხმარს სხვათა მომსახურებას, სერვისს და პოსტინდუსტრიული საზოგადოება განისაზღვრება კიდეც როგორც „სერვისზე დაფუძნებული“ (ბელი 1976: 127). ამიტომ ამ საზოგადოების შრომითი და შემოქმედებითი აქტივობა ძალზედ დაბალია.

რაც ყველაზე ნიშანდობლივია პოსტმოდერნიზმის, როგორც ხელოვნების ეტაპის განხილვისას, ამგვარ ვითარებაში არა მხოლოდ ნელდება ადამიანის შემოქმედებითი აქტივობა, არამედ სახეს იცვლის თავად შემოქმედების აღქმისა და პროდუცირების ძირითადი ფორმა. ერთი მხრივ, ამ აქტივობის შედეგად შექმნილი ესთეტიკური ფასეულობანი (ლიტერატურა თუ მუსიკა, კინო თუ თეატრი) გარდაისახება მატერიალურ ფასეულობებად, მათ ენიჭებათ არა ესთეტიკური, არამედ კომერციული მნიშვნელობა. მეორე მხრივ, ამ ფასეულობათა აღმქმელი (რეციპიენტი) ხდება მათი მყიდველი და მომხმარებელი. მომხმარებლობა, როგორც მოვლენა, განსაზღვრავს ხელოვნების შექმნისა და აღქმის პერსპექტივას. თუკი ტრადიციულად კულტურული ფასეულობანი იქმნებოდა და აღიქმებოდა სულიერი მიზნით, სულიერი საჭიროების საპასუხოდ, ამჯერად მნიშვნელოვანია კომერციული მიზანი, რომელიც წინ უსწრებს შემოქმედებით მიზნებსა და ესთეტიკურ მოთხოვნებს. შეიძლება ითქვას, რომ საზოგადოების ესთეტიკური მოთხოვნები ხდება კიდეც მატერიალურად ფასეული, რამდენადაც მას მოაქვს მოგება, ის გარდაისახება მატერიალურ ღირებულებად.

კულტურული ფასეულობების მასობრივი ყიდვა-გაყიდვის საგნად ქცევა, კულტურის კომერციალიზაცია პოსტმოდერნული ეპოქის ერთერთი ძირითადი მახასიათებელია. პოსტმოდერნულ ხანაში კომერციული სტრუქტურები იმდენად ზუსტად პასუხობენ საზოგადოების ესთეტიკურ მოთხოვნას, რომ ფაქტობრივად წინ უსწრებენ და განსაზღვრავენ კიდეც მას. ამასთანავე, კულტურა, როგორც მოხმარების საგანი, უნდა შეესაბამებოდეს სულ უფრო და უფრო მეტი მომხმარებლის სურვილს, რადგან მისი ღირებულება მოტანილი მოგებით განისზომება (წიგნების წარმატების შეფასების კრიტერიუმი ხდება ბესტსელერი, ფილმებისა – ბლოკბასტერი, მუსიკალური ნაწარმოებებისა – ჰიტი). ამდენად, კულტურის კომერციალიზაცია განაპირობებს კულტურის თვისებრივად ახალი ფორმის, *პოპულარული კულტურის* (პოპკულტურის), ანუ *მასობრივი კულტურის* ჩამოყალიბებას. „მასობრივი კულტურა არის პოპულარული კულტურა, რომელიც იწარმოება მასობრივი პროდუქციის ინდუსტრიული ტექნიკით და მოგების მიზნით სადდება მომხმარებელთა საზოგადოებაში“ (სტრინატი 1995: 10). ხელოვნების პოპულარობის, მასობრივი პროდუცირების, მომგებიანობის საშუალებათა კომბინირებით, პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში კულტურა იძენს იმგვარ თვისებრიობას, როგორიც მას არ ჰქონია თვით მოდერნისტულ ეპოქაშიაც კი. რა თქმა უნდა, თავისთავად პოპულარული კულტურაც ხელოვნების განვითარების ყველა პერიოდში არსებობდა, მაგრამ პოსტმოდერნის ეპოქაში ის ორი ნიშნით არის გამორჩეული. ჯერ ერთი, ამ კულტურის მომხმარებელთა რიცხვიც და კულტურული პროდუქციის რაოდენობაც იმდენად მასშტაბურია, რომ რაოდენობრიობა თავად განაპირობებს თვისებრივ ცვლილებებს. მეორე, უშუალოდ პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის სპეციფიკური ნიშანი არის ის, რომ *ელიტარული და მასობრივი ხელოვნება*, ანუ როგორც სხვაგვარად უწოდებენ, *მაღალი და დაბალი კულტურა*, ფაქტობრივად, თანხვდება ერთმანეთს, მათ შორის ზღვარი იშლება. „პოსტმოდერნიზმში პოპისა და კლასიკის, აწმყოს მედია-ნაგვისა და წარსულის კულტურული ნაშთის მშვიდი და უშფოთველი თანაარსებობა თავის მთავარ მიზნად ისახავს მაღალსა და დაბალს შორის ყოველგვარი ტრადიციული განსხვავების წაშლას“ (ლევისი 2001: 218). მაღალი და დაბალი ხელოვნება არა თუ ერთი კულტურული სივრცის, არამედ ცალკეული ქმნილებების დონეზეც კი ერთიანდება. ეს თავისებურება განსაკუთრებით აღსაქმელია მოდერნისტულ ხელოვნებასთან კონტრასტში.

ამასთან, პოსტმოდერნიზმი ხელოვნების სფეროში აბრუნებს ტრადიციულ ნორმებსაც და მათი მასობრივი მოხმარების ფორმასაც. ფაქტობრივად, ხდება მოდერნიზმის მიერ უარყოფილი ხელოვნების ნორმებისა და მასობრივი გემოვნების უფლებების აღდგენა. მაგრამ პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის თანახმად უაღრესად მნიშვნელოვანია ერთი პირობის გათვალისწინება: ამ უფლებების აღდგენა ხდება ხე-

ლოვანის მხრიდან მათდამი ნდობის, მათი ნამდვილი ლეგიტიმაციის გარეშე. ისინი აღდგება მასისათვის, თუმცა კი ავტორის მხრიდან სპეციფიკური ინტერესით. მასობრივი მომხმარებელი იღებს ისეთ ქმნილებას, რომელიც თითქოს შეეფერება დროის, ტრადიციის მიერ განმტკიცებულ წარმოდგენებს მხატვრული ნაწარმოების ბუნების შესახებ. მაგალითად, პოსტმოდერნისტულ მხატვრობაში შეიძლება აღდგეს რეალისტური მხატვრობის კანონები, პოსტმოდერნისტულ რომანში შეიძლება დაბრუნდეს სიუჟეტი. ასეთმა ტექსტებმა შეიძლება მოიპოვოს პოპულარობა, მასობრივ გემოვნებას მიიზიდავს ნაცნობი ნორმები, ჩვეული ესთეტიკური პრინციპები, რეალურ სამყაროსთან შესაბამისობა. მაგრამ თავად ხელოვანისათვის ის ნორმები, რომელთა მიხედვითაც თავად ქმნის ნაწარმოებს, მაინც რჩება გადაფასებულ ნორმებად. მის მეხსიერებაში და, შესაბამისად, თავად ტექსტში, გარკვეული ფორმით მაინც ფიქსირდება, რომ ეს მოდერნიზმის მიერ დევალვირებული ნორმებია, რომ მათდამი რწმენა თანამედროვე ხელოვნებაში დაკარგულია, ისევე, როგორც დაკარგულია რწმენა თავად რეალური, ნამდვილი სამყაროსადმი, რომელთან შესაბამისობაშიც იქმნებოდა თავის დროზე ეს ნორმები. მსგავსი პოზიციით შექმნილი ტექსტი უკვე აღარ არის რეალისტური, ამ ცნების ჩვეული გაგებით. ის აღარ ასახავს რეალურ სამყაროს. ის ჰიპერრეალისტური ტექსტია, რომელიც ასახავს სწორედ იმას, რომ ეს ნამდვილი, რეალური სამყარო აღარსად არსებობს, რომ რეალობის ნდობა აღარ შეიძლება, ისევე, როგორც აღარ შეიძლება მისი ამსახველი ნორმების ნდობა. ამგვარად, პოსტმოდერნიზმი აცოცხლებს ტრადიციული ხელოვნების გამომსახველობით პრინციპებს ისე, რომ აღარც კი სჯერა მათი სიცოცხლისუნარიანობისა. ამ პრინციპთა მეშვეობით შეიძლება კვლავ აიგოს ტექსტი, მაგრამ ტექსტში არ დაბრუნდება ის არსებითი, იდეური თუ სულიერი პრინციპები, რომელთაც ეფუძნებოდა ტრადიციული მსოფლმხედველობა და, შესაბამისად, ხელოვნება.

რა თქმა უნდა, ამგვარი უნდობლობის ნიშანს, გარკვეული მხატვრული კოდების მეშვეობით, პოსტმოდერნისტული ტექსტი საკმაოდ გარკვევით იძლევა, მაგრამ სხვა საქმეა, თუ ვის შეუძლია ამ ნიშნების აღქმა. ბუნებრივია, ეს შეიძლება იყოს თავად ავტორი, რომელიც თავის პრობლემურ მიმართებას ტრადიციული ნორმებისა და ფასეულობებისადმი ტექსტში აფიქსირებს, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს შეიძლება იყოს რეციპიენტიც, რომელიც აღიქვამს ამ კოდების არსებობას და რომელსაც გააჩნია შესაბამისი ცოდნა, ესთეტიკური გამოცდილება. რაც მთავარია, ორივე შემთხვევაში ეს არის მოდერნიზმის მიერ ხელოვნების ისტორიაში დატოვებული ჯერაც ცოცხალი გამოცდილება. ამგვარად, ავტორი შეიძლება ქმნიდეს ტექსტს მოდერნიზმის მიერ გადაფასებული ნორმებით, მაგრამ ახსოვდეს მოდერნიზმისეული გამომსახველობითი ძიებები, ამ ნორმათა გადაფასების პრეცედენტები. ანალოგიურ გამოცდილებას შეიძლება ფლობდეს რეციპიენტიც, რომლისთვისაც, გარდა მასობრივ აღმქმელთათვის გასაგები მხატვრული ინფორმაციისა, ტრადიციული მხატვრული კოდებისა, მისაწვდომია კიდევ ერთი შრე – ამ ტრადიციული კოდებისადმი ავტორისა და, ზოგადად, ხელოვნების დამოკიდებულება. ეს ყოველივე მხატვრული ნიშნების იმ რიგის მეშვეობით არის კოდირებული, რომელთა გაგებაც წინასწარი ესთეტიკური მომზადების გარეშე რთულია. მათ აღიქვამს ის რეციპიენტი, რომელიც იცნობს ხელოვნების განვითარების ძირითად ფაზებს, მათ შორის, რა თქმა უნდა, ტრადიციულ ხელოვნებას და, მეორე მხრივ, მოდერნიზმის სულიერ-გამომსახველობით ძიებებს, კლასიკური, ტრადიციული ნორმებისადმი მის მიმართებას. ამგვარად, პოსტმოდერნისტული ტექსტი, ფაქტობრივად, მაინც ინარჩუნებს მოდერნიზმისეულ ელიტარულობას. უბრალოდ, ის იკითხება ორ სხვადასხვა კულტურულ კონტექსტში: მასობრივი კულტურის კონტექსტში და ელიტარული კულტურის კონტექსტში. მასობრივი კულტურა, რომელიც არც კი იცნობს ან არც კი აღიარებს რაიმე გადაფასების პროცესს, კმაყოფილდება ტექსტის შესაბამისობით ჩვეულ ესთეტიკურ მოთხოვნებთან. ამასთანავე, ეს ტექსტი შეიძლება შეესაბამებოდეს გამომსახველობით პროცესებში გათვითცნობიერებული რეციპიენტის კულტურულ -ესთეტიკურ მოთხოვნებს და იძლეოდეს პასუხს მის ესთეტიკურ ძიებებზე, რომლებიც, თავის მხრივ, შეესაბამება ავტორისეულ ძიებებს. ამგვარად, ავტორისა და რეციპიენტის, შემოქმედისა და აღმქმელის შინაგანი გამოცდილების იდენტურობა კვლავ რჩება მხატვრული ნაწარმოების არსებობის პირობად, მაგრამ პოსტმოდერნიზმში, მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, ეს აღარ არის ერთადერთი პირობა. თუკი მოდერნიზმი უარმყოფელი დამოკიდებულებისა იყო იმ ნორმებისადმი, რომლებიც შემოქმედის შინაგან მოთხოვნებს აღარ პასუხობდა, პოსტმოდერნიზმის ეტაპზე მიიჩნევა, რომ საზოგადოდ შეუძლებელია ამ მოთხოვნების დაკმაყოფილება, რის დასტურადაც მიიჩნევა მოდერნიზმის ისტორია. ამ ისტორიის გამოცდილების ამსახველი მხატვრული ნიშნები, კოდები ტექსტში განთავსდება ტრადიციული ნიშნების გვერდით. ტრადიციულ ნორმებს პოსტმოდერნიზმი

აღარ უარყოფს, რადგან უარყოფის საფუძველი აღარ გააჩნია: მოდერნისტული სულიერ-გამომსახველობითი ძიებანი, რისი სახელითაც მათი გადაფასება ხდებოდა, უკვე თავადაც გადაფასებულია. ამგვარად, პოსტმოდერნისტული ტექსტი შედგება მხატვრული ნიშნებისა და კულტურული კოდების ორი სხვადასხვა რიგისაგან. ერთი გათვლილია მასობრივ მოთხოვნებზე, მეორე – ელიტარულზე. ერთი იმეორებს ტრადიციულ კანონებს, მეორე ამჟღავნებს მათდამი დამოკიდებულებას. კოდე-ბის ერთი რიგი თანხმობაშია საზოგადო მოთხოვნებთან, მეორე კი მიუთითებს, რომ თანხმობა, რეალურად, არ შემდგარა. ერთი რიგის კოდები მარტივად მიემართება მასობრივ კულტურულ არეალს, მეორე რიგისა კი საკმაოდ რთულ და მრავალმხრივ მითითებებს მოიცავს როგორც თანადროულ კულტურულ სიტუაციაზე, ისე ისტორიულ კულტურულ გამოცდილებაზე. მაგრამ მოდერნიზმის სულიერ-ესთეტიკური გამოცდილება მაინც რჩება პოსტმოდერნიზმის ძირითადი ინტერესის სფეროდ და კულტურული კოდებიც უმეტესად მას მიემართება. ასე ფორმირდება პოსტმოდერნიზმში *ორმაგი კოდირების* სისტემა.

რასაკვირველია, ორმაგი კოდირება არ არის ყველა ტიპის პოსტმოდერნისტული ტექსტის ძირითადი მახასიათებელი. ტექსტი შეიძლება იქმნებოდეს მხოლოდ კულტურულ-ინტელექტუალური რეფერენციების (მიმართებების) საფუძველზე და საერთოდ არ მიემართებოდეს მასობრივ სფეროს, საერთოდ არ მოიცავდეს პოპულარულ კოდებს. მეორე მხრივ, პოსტმოდენიზმის არეალში შეიძლება განიხილებოდეს ისეთი ტექსტები, რომლებიც მხოლოდ მასობრივ კულტურაზე ან კომერციულ მიზნებზეა გათვლილი და არ გულისხმობს კავშირს ინტელექტუალურ სამყაროსთან. მიუხედავად ამისა, პოსტმოდერნიზმში ამგვარი კავშირი მაინც მყარდება. ყველა ტიპის თანადროული ხელოვნება მოექცევა პოსტმოდერნისტული ანალიტიკური დისკურსის სფეროში. პოპკულტურა (ისევე, როგორც სოციალური კულტურა, ყოფიერების ნებისმიერი ფორმა) ისევე ხდება ინტელექტუალური ანალიზის საგანი, როგორც უაღრესად რთული ესთეტიკური სტრუქტურის მქონე ხელოვნება. შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის ორმაგი კოდირების ისეთი ფორმა, როცა მეორე რიგის (კულტურულ-ინტელექტუალური) კოდები მოცემულია არა თავად ტექსტში, არამედ ინტელექტუალის, ანალიტიკოსის პოზიციაში ამ ტექსტის მიმართ. ინტელექტუალური ანალიზის შედეგად, რასაკვირველია, არ იცვლება პოპულარული კულტურის თვისებრიობა, არც მისდამი მასობრივ მომხმარებელთა დამოკიდებულება. რასაკვირველია, არ იცვლება თავად ტექსტთა სტრუქტურა. კულტურული კოდები ამ შემთხვევაში გარეკოდებია, რომელთა აქტივობის სფეროდ რჩება მხოლოდ თეორიული სფერო. ამასთანავე, ამგვარი ანალიზი გავლენას არ ახდენს არც პოპკულტურის შემდგომ განვითარებაზე, რადგან მას განვითარებისა და გავრცელების საკუთარი მძლავრი კანონები აქვს, რომელთაც, უწინარესად, მისი მომხმარებლები და კომერციული კანონები განსაზღვრავენ. ნიშანდობლივია, რომ პოსტმოდერნიზმის ანალიტიკოსები თავადვე გვევლინებიან პოპკულტურის მომხმარებლებად, რადგან პოსტმოდერნიზმში კულტურა საერთო მოხმარების საგანია. მართალია, მათი ანალიზის საფუძველზე პოპკულტურა, დაბალი კულტურა არ იქცევა მაღალ კულტურად, მაგრამ, შესაძლოა, ინტელექტუალები იქცევიან „დაბალი“ მომხმარებლებიდან „მაღალ“ მომხმარებლებად. ეს, ფაქტობრივად, წარმოადგენს კიდეც პოსტმოდერნისტული თეორიული დისკურსისა და ორმაგი კოდირების პრინციპის ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებას. ამგვარად, მასობრივი ხელოვნება პოსტმოდერნის არეალში შემოდის არა მხოლოდ დროისადმი, არამედ საერთო კულტურული სივრცისადმი კუთვნილების ნიშნით. თავად პოსტმოდერნულობა XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან თვითონვე იქცევა დროის მახასიათებლად და ის ხდება როგორც კულტურულ-ესთეტიკური, ისე ინტელექტუალური თუ სოციალური პროცესების განმსაზღვრელი. ის გავლენას ახდენს თავად თანამედროვეობის აღქმაზე. შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვეობის, როგორც ასეთის, გაგება დროში გადაადგილდება. ის აღარ აღნიშნავს უშუალო აწმყოს, ქრონოლოგიურ თუ გრამატიკულ დროს, რომელშიც მთქმელი იმყოფება, არამედ იმ სულიერ თუ სოციალურ ეპოქას, რომელიც მოდერნულმა მსოფლმხედველობამ მოიტანა თან, რომელიც ჯერაც აღიქმება თანამედროვედ და რომელსაც, ფაქტობრივად, უკვე ასწლეული გვაშორებს. ამიტომ უშუალო აწმყოს დასახასიათებლად საჭიროც კი ხდება ისეთი ცნების შემოტანა, როგორიცაა *პოსტთანამედროვეობა*.

პოსტმოდერნიზმი აღიქმება, როგორც პოსტთანამედროვეობის ანალიზი სახვადასხვა დისკურსების მეშვეობით. თეორიულ-კრიტიკული თუ ესთეტიკური მოღვაწეობის უმთავრესი ამოცანა ხდება ინდივიდის პოზიციის დაფიქსირება საკუთარ დროსთან, სოციუმთან, კულტურასთან მიმართებაში. სწორედ ამ ნიშნით განსხვავდება პოსტმოდერნული ეპოქის ხელოვანისა და ინტელექტუალის პოზიცია მოდერნული პოზიციისაგან, რადგან მოდერნისტული პერიოდის კულტურა

და ხელოვნება ორიენტირებული იყო ინდივიდის, სუბიექტის შინაგან მოღვაწეობაზე, სულიერ პრობლემებზე, მსოფლმხედველობრივ ძიებებზე. ადამიანი, მისი შინაგანი კონფლიქტი, შემეცნებითი და სარწმუნოებრივი კრიზისი მოდერნიზმის ძირითადი ინტერესის საგანია. გარესამყაროსთან მიმართება მოდერნიზმში ფიქსირდება იმდენად, რამდენადაც ის ინდივიდის სულიერ თავისთავადობაზე ახდენს ზეგავლენას, უპირისპირდება მის შინაგან სამყაროს. მაღალ მოდერნიზმში გარესამყარო ისახება ქაოსის, დისჰარმონიის, დეზორგანიზების სფეროდ. ის მტრული სამყაროა, მასში პიროვნება კარგავს თავის ორიენტირებს, შინაგან მდგრადობას, კარგავს სულს. სიმბოლიზმიდან მოყოლებული, ამგვარი მიმართება მატერიალურ სამყაროსთან გაიაზრება, როგორც სარწმუნოებრივი კრიზისის შედეგი – ადამიანს აღარ ეგულება ღმერთი, რომელიც აქ კანონზომიერებასა და წესრიგს დაადგენს, რომელიც დაიცავს პიროვნებას მიწიერი სამყაროს ალოგიკურობისაგან. ექსპრესიონიზმიდან მოყოლებული კი აბსტრაქციონისტური ხელოვნების ერთერთი ძირითადი ამოცანა ხდება პიროვნების მიერ გარემომცველი ნივთიერი სამყაროს დარღვეული ერთიანობის, სამყაროს „დამსკდარი ზედაპირის“ სახეთა დაფიქსირება, რაც, რა თქმა უნდა, ავანგარდისტული ხელოვნების გამომსახველობით საქმიანობასაც განსაზღვრავს.

რამდენად იცვლება პოსტმოდერნულ ეტაპზე პიროვნების მიმართება გარესამყაროსადმი ან რა შეიძლება გამხდარიყო ამგვარი ცვლილების მიზეზი?

რასაკვირველია, ღვთის, როგორც სამყაროს მაორგანიზებელი ძალის რწმენა პოსტმოდერნულ მსოფლხედვაში არ აღმდგარა. ამიტომ უშუალოდ პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკაში გარესამყარო კვლავ ისახება შინაგან წესრიგს მოკლებულ რეალობად, რომლის ქაოტურობაც პიროვნების აღქმითი პროცესის ალოგიკურობასა და გამომსახველობით ფორმათა ქაოტურობაში შეიძლება გამოიხატოს (*„შიზოფრენიული დისკურსი“*). მეორე მხრივ კი პოსტმოდერნისტული რეპრეზენტაციის ფორმები შეიძლება დაუკავშირდეს რეალობის, როგორც მაქსიმალურად ორგანიზებული სისტემის გამოხატვას და ამ მიზნით გამოყენებულ იქნას რეალისტური ხელოვნების ნორმები. მაგრამ ყველაზე ნიშანდობლივი ამ შემთხვევაში არის ის, რომ ამგვარი ორგანიზებულობის მიღმა ავტორი მოგვცემს იმის ცხად ნიშნებსაც, რომ ეს წესრიგი ყალბია, არააუთენტური, იგი არ მომდინარეობს უზენაესი ძალისაგან და სწორედ იმგვარი წესრიგია, რომელიც ტექნოლოგიური თუ სოციალურ-ეკონომიკური იარაღების მფლობელმა თანამედროვე ადამიანმა ჩაუნაცვლა უზენაეს წესრიგს. ამასთანავე, ეს ჩანაცვლება მოხდა არა ინდივიდის შინაგან სამყაროში, არამედ გარესამყაროში. ნაცვლად დარღვეული სულიერი ჰარმონიის აღდგენისა (რაც, ბუნებრივია, სარწმუნოებრივ მოღვაწეობას დაეფუძნებოდა), ადამიანი ცდილობს გარესამყაროს ორგანიზების ახალ-ახალი ფორმების შექმნას, ნაცვლად სულიერი ცხოველმყოფელობის მოპოვებისა ექსპერიმენტაციას ეწევა ფიზიკური სიცოცხლისუნარიანობისა და ცხოველმოქმედების მოპოვების მიზნით (სწორედ ამ ნიშნით მოექცევა ბოდრიარისათვის ადამიანის კლონირებისა თუ ცხოველებზე ექსპერიმენტების პრობლემა პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში). რეალობის ორგანიზების ახალი ფორმების მეშვეობით პოსტმოდერნულ ეპოქაში არ დაძლეულა ზოგადი სულიერი პრობლემები, სულიერი დისჰარმონია, მაგრამ, მეორე მხრივ, მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, პოსტმოდერნისტული ხელოვნება და მსოფლმხედველობა აღარ არის ორიენტირებული პრობლემათა ამ სფეროზე. სიღრმისეული სულიერი რეალობის წვდომისა და გააზრების ნაცვლად ინდივიდის ანალიტიკური საქმიანობა მიმართულია ხილული ზედაპირის, ორგანიზებული მატერიალური რეალობისადმი. ამ ზედაპირული სისტემის მოქმედების პრინციპებისა და ინდივიდის ცხოვრებაზე მათი ზემოქმედების შედეგების განხილვა პოსტმოდერნისტულ თეორიასა და შემოქმედებაში სპეციფიკურ სტილისტურ ფორმებში მიმდინარეობს. როგორც ბრაიან მაკჰალი აღნიშნავს, მოდერნისტული მწერლობის ეპისტემოლოგიური (შემეცნებისმიერი) პრობლემები პოსტმოდერნისტულ მწერლობაში ონტოლოგიური (ყოფიერებისეული) პრობლემებით იცვლება: „მოდერნისტული პროზის დომინანტა (უმთავრესი, მახასიათებელი) ეპისტემოლოგიურია. ანუ, მოდერნისტული პროზა განავითარებს სტრატეგიას, რომელიც უკავშირდება და გამოკვეთს ამგვარ კითხვებს: „როგორ უნდა გავიაზრო ის სამყარო, რომლის ნაწილიც ვარ? ან კი რა ვარ მე ამ სამყაროში?“ პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის დომინანტა კი ონტოლოგიურია, ანუ პოსტმოდერნისტული პროზა განავითარებს სტრატეგიას, რომელიც უკავშირდება და გამოკვეთს იმგვარ კითხვებს, რომელთაც დიკ ჰებდიჯი „პოსტკოგნიტურს“ (პოსტშემეცნებითს) უწოდებს: „რა სამყაროა ეს? რა უნდა მოვუხერხო მას? ჩემმა რომელმა „მემ“ უნდა მოახერხოს ეს?“ სხვა ტიპური პოსტმოდერნისტული კითხვები უკავშირდება თავად ლიტერატურული ტექსტის ონტოლოგიას ან იმ სამყაროს ონტოლოგიას, რომელსაც იგი ასახავს. მაგალითად: რა არის სამყარო? რა სახის სამყაროები არსებობს, როგორ არიან აგებულნი და რით

განსახვავდებიან ერთმანეთისაგან? რა ხდება, როცა განსხვავებული სამყაროები ერთმანეთს უპირისპირდებიან ან როცა მათ შორის საზღვრები დაირღვევა? რა სახისაა ტექსტის არსებობა, და რა სახისაა სამყაროს (ან სამყაროთა) არსებობა, რომელსაც იგი ასახავს? როგორი აგებულებისაა ასახული სამყარო?“ (ჰალე 1992: 26) ამგვარად, ბრაიან მაკჰალი პოსტმოდერნისტული მწერლობის ტიპოლოგიურ, განმსაზღვრელ ნიშნად მიიჩნევს სწორედ მსოფლმხედველობრივ-შემეცნებითი პრობლემებისადმი მიმართებას. პოსტმოდერნისტული ტექსტი შეიძლება იქმნებოდეს და იკითხებოდეს არა მხოლოდ ერთი, არამედ რამდენიმე განსხვავებული სისტემის ფარგლებში ისე, რომ არც ერთისადმი არ ამჟღავნებდეს ერთგულებას ან ცალსახა მიმართებას. ნებისმიერი ესთეტიკური თუ სააზროვნო სისტემისადმი იგი მომხმარებლურ და არაშემოქმედებით დამოკიდებულებაშია. იგი მხოლოდ მოიხმარს იმ სისტემათა პრინციპებს, რომლებიც თავად არ შეუქმნია. ამგვარად, პოსტმოდერნზმი, მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, საკმაოდ შემწყნარებლურია კიდეც იმ ესთეტიკური პრინციპებისადმი, რომლებიც განსხვავებულ სისტემათა ფარგლებში ყალიბდებოდა, რადგან არც ერთ პრინციპს არ მიმართავს აბსოლუტურობის მოთხოვნით. ეს განაპირობებს პოსტმოდერნიზმის როგორც მიმართულების *ეკლექტიზმს*, რაც შეიძლება შესამჩნევი იყოს თვით ცალკეულ ტექსტთა ფარგლებშიც. რაც მთავარია, ამგვარი პლურალობისა და ცვალებადობის გამო, ფაქტობრივად, არც განისაზღვრება პოსტმოდერნიზმის ერთიანი ესთეტიკური, სტილურ-პოეტიკური სისტემა და ამ მოვლენის ფარგლებში მოექცევიან ისეთი ურთიერთგანსხვავებული ტექსტები, რომელთაც არ აერთიანებთ რაიმე მსოფლმხედველობრივი ან ესთეტიკური პრინციპები. ამავე მიზეზით, პოსტმოდერნიზმში, მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, არ ჩამოყალიბდა ცალკეული გამოკვეთილი სკოლები და მიმდინარეობები, რომელთა წარმომადგენლები ერთად შექმნიდნენ საკუთარ სამუშაო პრინციპებს და დაიცავდნენ მათდამი ერთგულებას. ამ ფონზე, ფაქტობრივად პოსტმოდერნულობის განმსაზღვრელ ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ, უწინარესად, ავტორის გარკვეული პოზიცია რეალობისადმი, რეპრეზენტაციისადმი, შემეცნებითი ან ესთეტიკური ტრადიციისადმი, მის წინაშე არსებული სისტემებისადმი. ამასთანავე, ავტორი ეძებს არა ერთ რომელიმე, მისთვის მისაღებ სამუშაო სისტემას, არამედ საკუთარ პოზიციას ამ სისტემებისადმი. სწორედ ამიტომ ეს პოზიცია შეიძლება იყოს საკმაოდ წინააღმდეგობრივი. პოსტმოდერნიზმი ერთდროულად იღებს და გადააფასებს კიდეც მსოფლმხედველობრივ თუ გამომსახველობით პრინციპებს. ამიტომ პოსტმოდერნიზმში ხელოვანისათვის აღარ არსებობს თავსმოხვეული პრინციპები, ანუ ისეთი პრინციპები, რომელთაც რომელიმე ავტორიტარული სისტემა მოახვევდა თავს, რადგან ამ ეპოქაში არც ერთი ესთეტიკური სისტემა აღარ არის ავტორიტარული. ამავე დროს არც თავად პოსტმოდერნიზმი აცხადებს თავს ავტორიტარულ სისტემად, რადგან ეჭვით არის განწყობილი ყოველგვარი ცალკეული პრინციპისადმი, მათი ერთიანობის შესაძლებლობისადმი, თავად სისწორისა და უნივერსალობის იდეისადმი. ანალოგიურია პოსტმოდერნიზმის დამოკიდებულება ტრადიციული ესთეტიკური სისტემისადმი. მაშინაც კი, როცა ხელოვანი საკმაოდ თანმიმდევრულადაც სარგებლობს ამ სისტემის პრინციპებით, ის არ იღებს მას როგორც ნორმას. ტრადიციული სისტემა მხოლოდ ერთ-ერთი, თანაბარუფლებიანი, უფრო ზუსტად კი თანაბრად უუფლებო სისტემაა. თუკი მოდერნისტულ ხელოვნებას საკუთარი ესთეტიკის დასამკვიდრებლად ნამდვილი ბრძოლა მოუხდა კლასიკურ რეპრეზენტაციასთან, პოსტმოდერნიზმი აღარ საჭიროებს ამგვარ უკიდურეს ზომებს. ტარდიციული ესთეტიკა, ისევე, როგორც კლასიკურად მიჩნეული ხელოვნების მემკვიდრეობა პოსტმოდერნიზმის პოზიციიდან აღარ უკავშირდება ტრადიციის, ნორმის, ნიმუშის, ეტალონის იდეებს. პოსტმოდერნიზმის პოზიციიდან ეს პრინციპები აღარ წარმოადგენს ნორმას, მაგრამ მათ მაინც ვხვდებით პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში, თუმცა ხაზგასმულია ისიც, რომ ამჯერად ხელოვანი, უბრალოდ, მანიპულირებს მათით და მოაქცევს მათ საკუთარი ესთეტიკის სისტემაში, ნაცვლად იმისა, რომ თავად მოექცეს კლასიკური სისტემის ფარგლებში. მაგალითად, პოსტმოდერნისტული არქიტექტურის ერთ-ერთ გამომსახველობით ხერხად იქცა კლასიკური (ანტიკური) ბუროთმოძღვრების დეტალების გამოყენება, მათი კომბინირება და, რაც მთავარია, მათი წარმოდგენა განსხვავებულ, არააუთენტურ სტილურ კონტექსტში. ასეთ შემთხვევაში აქცენტირებულია, რომ ავტორი მიმართავს სწორედ ცალკეულ დეტალებს და არა მთელ ესთეტიკურ სისტემას. დანაწევრებულ ფორმებს იგი უქვემდებარებს საკუთარ გამომსახველობით ინტერესს და მისი ერთ-ერთი ამოცანა ხდება კიდეც იმის მითითება, რომ წარსულის ესთეტიკური მემკვიდრეობა პოსტმოდერნიზმში ცოცხლობს დეცენტრალიზებული, დენატურალიზებული სახით.

სწორედ ასევე მანიპულირებს პოსტმოდერნიზმი კლასიკური შემოქმედებითი მემკვიდრეობით. კლასიკური ხელოვნების შედევრები

ლი ჟანრის ან შესაბამისი ლიტერატურული მიმართულების დამახასიათებელი, და ამ პრობლემის გამოკვლევა მნიშვნელოვან წვლილს ხომ არ შეიტანდა ამ ჟანრთა ან ლიტერატურულ სტილთა არსის წვდომის საქმეში, იმ მონაცემებთან ერთად, რომლებსაც მხატვრული ქმნილების სრულად განსაზღვრულ მხარეზე დაკვირვებით მოვიპოვებთ. წინასწარ ძნელია თქმა, რა შედეგებამდე მიგვიყვანდა ასეთი კვლევა. მაგრამ საინტერესო იქნებოდა სათანადო კვლევა-ძიების ჩატარება, მაგალითად, თანამედროვე რომანებზე, და ამ თვალსაზრისით, ვთქვათ, ზოლას რომანების პრუსტის რომანებთან, ჯოისის „ულისეს“ გოლზუორთის რომანების ციკლთან (...) შედარება. ანდა რა შედეგს მივიღებდით, თუ, მაგალითად, თომას მანის ნაწარმოებებს ამ თვალსაზრისით შევადარებდით ფოლკნერის ქმნილებებს? თუკი მოხერხდებოდა იმის წარმოჩენა, რომ ამ შემთხვევებში ლიტერატურულ ნაწარმოებებში განუსაზღვრელი ადგილების გამოყენების მხრივ დამახასიათებელი კანონზომიერებანი შეიმჩნევა, მაშინ ისიც შესაძლებელი იქნებოდა, შერჩეული ლიტერატურული ჟანრის ან ლიტერატურული მიმდინარეობის ნაწარმოებთა შესაძლო ესთეტიკური კონკრეტიზაციისთვის დამახასიათებელ მრავალფეროვნებაზეც გველაპარაკა“ (ინგარდენი 1994: 60).

რეცეფციული ესთეტიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ცნებაა *მოლოდინის ჰორიზონტი*. ჰ. რ. იაუსის მიხედვით, ახლად გამოქვეყნებულ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს სულაც არა აქვთ პრეტენზია, თავიანთი თავი ინფორმაციულ ვაკუუმში გაჩენილ აბსოლუტურ სიახლედ წარმოგვიდგინონ. პირიქით, ისინი მკითხველს აწვდიან აშკარა თუ ფარულ სიგნალებს, რომლებიც რეციპიენტებს ნაწარმოების აღქმის გარკვეულ, მათთვის უკვე ცნობილ წესზე მიანიშნებენ. ახალი ნაწარმოები აღძრავს მოგონებას ადრე წაკითხულ ნაწარმოებებზე, უქმნის მკითხველს გარკვეულ ემოციურ განწყობას, აღვიძებს მასში რაღაც ნაცნობის, ადრე წაკითხულის მსგავსის მოლოდინს, რაც შემდგომ, კითხვის პროცესში, ან გამართლდება, ან გამტყუნდება: „ახალი ტექსტი მკითხველში (მსმენელში) აღვიძებს ადრე აღქმული ტექსტების საფუძველზე ჩამოყალიბებულ მოლოდინის და თამაშის წესთა ჰორიზონტს, რომელიც მერე [ახალი ტექსტის აღქმის პროცესში. — ლ.ბ.] ვარიირებას, კორექციას, განახლებას განიცდის ან მხოლოდ უცვლელად მეორდება“ (იაუსი 1994: 131).

ჰ. რ. იაუსი განასხვავებს მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტს და მოლოდინის ჰორიზონტს, რომელიც ნაწარმოებშია წარმოდგენილი. ეს უკანასკნელი მყარია და უცვლელი, მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტი კი ცვლილებას განიცდის ნაწარმოების კითხვის პროცესში. მაგალითად, სერვანტესი „დონ კიხოტში“ თავდაპირველად მკითხველს აღუძრავს ამ უკანასკნელისთვის კარგად ნაცნობ სარაინდო რომანთან მორიგი შეხვედრის მოლოდინს, მაგრამ საბოლოოდ ამ ყაიდის თხზულებათა ღრმააზროვან პაროდიას სთავაზობს მას. დენი დიდრო „ჟაკ ფატალისტში“ თავიდან მკითხველს ისეთ შთაბეჭდილებას უქმნის, თითქოს მას ამ ტექსტის სახით იმ დროისათვის მოდურ სამოგზაურო რომანთა მსგავს თხზულებასთან ექნება საქმე, მაგრამ შემდეგ „შეპირებული“ სამოგზაურო და სატრფიალო რომანის ნაცვლად რეციპიენტი *ისტორიის ჭეშმარიტების* თაობაზე შექმნილი ტექსტის პირისპირ აღმოჩნდება.

სხვაობას ნაწარმოებისა და მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტებს შორის ჰ. რ. იაუსი *ესთეტიკურ დისტანციას* უწოდებს. რეცეფციული ესთეტიკის თვალსაზრისით, ეს დისტანცია განსაზღვრავს ლიტერატურული ნაწარმოების როგორც ხელოვნების ქმნილების ხასიათს. რაც უფრო მცირეა ეს დისტანცია, რაც უფრო ნაკლებ მოეთხოვება მკითხველს ნაწარმოების კითხვის პროცესში საკუთარი მოლოდინის ჰორიზონტის შეცვლა მისთვის მანამდე უცნობი გამოცდილების ზეგავლენით, მით უფრო უახლოვდება თხზულება ე. წ. გასართობ („კულინარიულ“) ლიტერატურას.

„კულინარიულ“ ლიტერატურად გადაქცევის საფრთხე ემუქრება სიახლის შემცველ ნებისმიერ ტექსტს მას შემდეგ, რაც ის კლასიკად იქცევა. ეს საფრთხე უნდა დაიძლიოს კლასიკის ახლებური წაკითხვით, კლასიკურ ქმნილებებში ახალ-ახალი, მანამდე შეუმჩნეველი სიღრმეების წარმოჩენით.

შესაბამისად, რაც მეტია დისტანცია ნაწარმოებისა და მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტებს შორის, მით უფრო მაღალი ხარისხის მხატვრულ ტექსტთან გვაქვს საქმე.

ამგვარად, ავტორი ყოველთვის ითვალისწინებს (ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად) მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტს, ზოგჯერ ცდილობს გაამართლოს რეციპიენტის მოლოდინი, მიაწოდოს მას თამაშის ჩვეული წესებით შესრულებული ტექსტი — ამის შედეგად იგი ქმნის კიჩს, ნაცადი, მაგრამ უკვე გაცვეთილი ხერხების გამოყენებით შესრულებულ ნაწარმოებს, რომელიც სავსებით აკმაყოფილებს დაბალი მხატვრული გემოვნების მქონე მკითხველს, ან კიდევ რაღაც მომენტში უხვევს ნაცნობი (გატკეპნილი) გზიდან, სთავაზობს რეციპიენტს მოულოდნელ სიახლეს, ანუ არღვევს მისი მოლოდინის ჰორი-

პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში კარგავენ ნორმისა და იდეალის ავტორიტეტს და, ფაქტობრივად, განიხილებიან როგორც მასობრივი ხელოვნების ნიმუშები. პოსტმოდერნიზმი აღარ ებრძვის ამ ავტორიტეტს, რადგან თავისუფალია სწორედ ავტორიტეტულობის ზეგავლენისაგან — ეს თავისუფლება ჯერ კიდევ მოდერნიზმის მიერ იქნა მიღწეული. ამიტომ წარსულის შედევრი პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში შეიძლება მოწოდებული იქნას ირონიზირებული ფორმით როგორც ბანალური, ყველასთვის მისაწვდომი და გასაგები ესთეტიკური ფესეულობა. ამ თვალსაზრისით, მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის დამოკიდებულება კლასიკური მემკვიდრეობისადმი სრულიად განსხვავებულია. პოსტმოდერნის ეპოქაში, ამაღლებული სულიერი მისიის ნაცვლად, შედევრები განსხვავებული მისიით წარმოდგებიან: მათზე მითითება ხდება იმ მიზნით, რომ ხაზგამული იქნას რაიმე ამაღლებული იდეის ამაოება ან, უბრალოდ, ირონიული ფორმით ნაჩვენები იქნას ყოფიერი იდეების რეალურობა და კომფორტულობა წარსულის ამაღლებულ იდეალებთან შედარებით. რასაკვირველია, პოსტმოდერნულ ეპოქაში კლასიკისადმი ამგვარი დამოკიდებულება მოდერნიზმის მიერ მოპოვებული გამომსახველობითი უფლებების უშუალო შედეგია. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თავად მოდერნიზმის, განსაკუთრებით კი მაღალი მოდერნიზმის შედევრებიც შეიძლება მოექცნენ კლასიკური, წარსულისაგან მემკვიდრეობით მიღებული შედევრების სიაში, ანუ გამოცხადდნენ შეუვალ ავტორიტეტებად, რომელთაც აღარავინ ეპყრობა როგორც ავტორიტეტს. მოდერნისტული მემკვიდრეობა პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში უკვე წარსულის ზოგად სივრცეში ექცევა, მოდერნიზმის გამომსახველობითი სითამამე ან ავანგარდის აგრესიაც გარდასული მოვლენა ხდება. მოდერნიზმის სისტემას პოსტმოდერნიზმი ისევე არღვევს, როგორც ნებისმიერ სხვა კულტურულ სისტემას, ხოლო მოდერნიზმის ესთეტიკური პრინციპებით ან მისი ესთეტიკური მიღწევებით ისევე მანიპულირებს, როგორც ნებისმიერი გარდასული ეპოქის შედევრებით. შეიძლება ითქვას, რომ თავისთავად შედევრის, ანუ წარმატებით განხორციელებული გამომსახველობითი საქმიანობის იდეა ხდება პოსტმოდერნიზმში მანიპულირების საგანი, რაც, თავისთავად, ირონიზირების განცდასაც აღძრავს.

ირონია წარმოადგენს პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ერთერთ ძირითად ემოციურ ფონს. აქ არაფერი არ მიეწოდება რეციპიენტს პირდაპირი ფორმით, ანუ არაფერი არ იქმნება შინაარსთან პირდაპირ შესაბამისობაში. ყოველი მხატვრული თუ სოციალური სახე,

ყოველი მხატვრული განაცხადი გაიაზრება იმავე ესთეტიკურ და სააზროვნო სისტემებთან ფარულ თუ აშკარა ირონიულ წინააღმდეგობაში, რომლის ფარგლებშიც თავად მოქმედებს. ზოგადი თვალსაზრისითაც, აღარ არსებობს ერთი შინაარსი, ერთი სათქმელი, რომელიც შესაბამისობაში იქნებოდა ერთ ჭეშმარიტ იდეურ სისტემასთან, აბსოლუტურ ჭეშმარიტებასთან. ეს ლოგიკური შედეგია სისტემათა იმ პლურალობისა, რომლის ვითარებაშიც განაგრძო არსებობა ხელოვნებამ მოდერნიზმის მიერ აღიარებული და გამოკვეთილი სულიერ-მსოფლმხედველობრივი კრიზისის შემდეგ. მოდერნისტულ ეპოქაში კრიზისი უკავშირდებოდა უწინარესად ერთ სფეროს, სარწმუნოებრივ სისტემას. შემეცნების, რაციონალური აზროვნების, გამომსახველობის ყველა სხვა დასავლურ სისტემას მოდერნიზმის მიერ უნდობლობა გამოუცხადდა იმდენად, რამდენადაც მათ დაარღვიეს სარწმუნოებრივი სისტემის უნიტარულობა (ერთიანობა, მთლიანობა) და, თავის მხრივ, ვერ შექმნეს დამაჯერებული, სრულყოფილი სისტემები. მოდერნისტული ხელოვნებისა და მსოფლმხედველობის კრიზისულობა ვლინდება სწორედ იმდენად, რამდენადაც ამ ეპოქის ადამიანი ისურვებდა, მაგრამ ძალა აღარ შესწევს აღადგინოს სარწმუნოებრივი სისტემის მთლიანობა, საკუთარი ერთიანობა სარწმუნოებრივ სივრცესთან. რა თქმა უნდა, პოსტმოდერნულ ეპოქაში არ აღმდგარა რომელიმე სისტემის პრიორიტეტი. პირიქით, დაშვებული იქნა ყველა ურთიერთგანსხვავებული სისტემის არსებობა რომელიმე მათგანის ჭეშმარიტების რწმენისა და, შესაბამისად, პრიორი-ტეტულობის გარეშე. ამიტომ ხელოვანი, რომელიც ნებისმიერი მათგანის ფარგლებში მოქმედების უფლებას აძლევს თავს, ყოველი მათგანისადმი უნდობლობითა და ირონიით არის განწყობილი. სწორედ ამიტომ, სტიუარტ სიმის თანახმად, „პოსტმოდერნული კულტურის კრიტიკული ისტორია ირონიისა და კრიზისის ცნებების ფონზე იწერება“ (სიმი 2002: 253).

მართალია, პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები, ზოგადი თვალსაზრისით, ირონიულად არღვევს იმ სისტემებს, რომელთა ფარგლებშიაც მოქმედებს, ის მაინც საჭიროებს ამ სისტემათა ცოდნას, მათთან კავშირს, მათი გამოცდილების გათვალისწინებას. თუკი მაღალი მოდერნიზმის პერიოდში ავტორს ამგვარი გამოცდილება აღარაფერს აძლევდა და იგი ცდილობდა საკუთარი, უნიკალური გამოცდილების მოპოვებას, თუკი ავანგარდიზმი აცხადებდა, რომ მისთვის ტრადიცია ის ტვირთია, რომლისგანაც უნდა გათავისუფლდეს ახალი ხელოვნება, პოსტმოდერნიზმი იწყებს ამ მიტოვებული მემკვიდრეობის

განჩხრეკას, მივიწყებული ფასეულობების დაბრუნებას. მართალია, ისინი მოქცევიან არააუთენტურ, ირონიულ კონტექსტში, ემსახურებიან ავტორის პირად ჩანაფიქრს, მაგრამ მათი მოქმედება, ფაქტობრივად, მაინც განახლდება. ამ გზით პოსტმოდერნისტულ ტექსტში გაცხადებულია ტრადიციის, წარსულის, გამოცდილების, ცოდნის მნიშვნელობა. გაცხადებულია ისიც, რომ ყოველი ტექსტი არსებობს როგორც წარსულისა თუ თანამედროვეობის კულტურულ-ესთეტიკური სისტემების, როგორც საერთო კულტურული ტრადიციის მიერ განაზღვრული და განპირობებული მოვლენა. ტექსტი არ არის ზოგადი, მრავალსაუკუნოვანი კულტურული სივრცისაგან გამოცალკევებული, ჰერმეტული სივრცე ან მხოლოდ ერთი ესთეტიკური სისტემის ნაწილი. გარდა საკუთარი ტექსტუალური სივრცისა, ის იქმნება, იკითხება, მოქმედებს ვრცელ, მრავალშრიან კულტურულ არეალში, ტექსტთა ერთიან *ინტერტექსტუალურ* სივრცეში, სადაც ურთიერთქმედებენ განსხვავებული ტექსტები. შესაბამისად, თითოეული ტექსტში ასახულია ტექსტთაშორისი კავშირები, რაც ხდება კიდეც პოსტმოდერნიზმის განსაკუთრებული ინტერესის საგანი და მუშავდება ინტერტექსტუალიზმის იდეის საფუძველზე. ინტერტექსტუალიზმი, ფაქტობრივად, ერთადერთი ფორმაა, რომლითაც ვლინდება პოსტმოდერნიზმში ზოგად კავშირთა არსებობის შესაძლებლობა. უფრო ზუსტად, იმ ეპოქაში, როცა დარღვეულია ზოგადი კავშირები ადამიანისა ღმერთთან, მოყვასთან, საზოგადოებასთან, გარესამყაროსთან, საკუთარ თავთან და, საბოლოოდ, ენასთან, მხოლოდ ტექსტები ინარჩუნებენ ერთმანეთთან კავშირს და ლიტერატურის არსებობის პრინციპი ხდება არა ნაწარმოების მიმართება ღმერთთან (როგორც სარწმუნოებრივ ხელოვნებაში), სინამდვილესთან (როგორც რეალიზმში) ან შემოქმედის შინაგან არსებასთან (როგორც მაღალ მოდერნიზმში), არამედ სხვა ტექსტებთან, ტექსტთა საერთო სივრცესთან. ურთიერთშორის საუბრობენ მხოლოდ ტექსტები, და თითოეული ტექსტი იწერება სხვა ტექსტების მიერ. ეს იდეა, რომლის თეორიული დამუშავებაც მოდერნიზმის გამოცდილების საფუძველზე დაიწყო ვალტერ ბენიამინმა, მხატვრულად რეალიზდება პოსტმოდერნის ეპოქის თითქმის ყველა მწერლის შემოქმედებაში, რასაკვირველია, ხორხე ლუის ბორხესის, გაბრიელ გარსია მარკესისა თუ უმბერტო ეკოს პროზაში. ინტერტექსტუალურ მიმართებათა მრავალრიცხოვნება და მრავალფეროვნება, მათი დაფიქსირება და ალუზირება, მათი ორგანიზება ავტორის ზოგადი ჩანაფიქრის თანახმად გარკვეულწილად ხდება კიდეც პოსტმოდერნისტული ტექსტის თავისთავადობის საზომი.

პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში აღარ არის საჭირო ცალკეულ ტექსტთა მხატვრული მთლიანობისა და ჩანაფიქრთან ერთიანობის შენარჩუნება, დასაშვებია მათი ფრაგმენტირება, დაშლა და დანაწევრება, კომბინირება (შეერთება). პოსტმოდერნიზმში ინტერტექსტუალიზმის, როგორც მხატვრული პრინციპის კულტივირების შედეგად ტექსტი მართლაც ხდება კოლაჟი. სწორედ ამგვარად დახასიათდა ტექსტი ინტერტექსტუალურ არეალთან მიმართებაში პოსტსტრუქტურალისტების მიერ, რომელთაც ჩამოაყალიბეს ამ მოვლენის ძირითადი განსაზღვრებანი (კრისტევა, ბარტი). ინტერტექსტუალურობის თანამედროვე გაგება, რა თქმა უნდა, პოსტმოდერნისტული ეპოქის ზოგად სულისკვეთებას შეესაბამება, რაც განაპირობებს კიდეც ფასეულობებისადმი, მემკვიდრეობისადმი, იდეისადმი, აუთენტურობისადმი თავისუფალ, არჩევით მიმართებას. მეორე მხრივ, ინტერტექსტუალურობის ეს ფორმა პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში შედეგად იძლევა ტექსტის ორგანიზებისა და აღქმის გარკვეულ პრინციპებს, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანია ინტერპრეტაციის თავისუფლება. პოსტმოდერნიზმში *ინტერპრეტაციის თავისუფლება* და, ამავე დროს, მისი განსაკუთრებული მნიშვნელოვნება თავისთავადი შედეგია იმისა, რომ ამ ეპოქაში აღარ არსებობს აბსოლუტური ჭეშმარიტების, უნივერსალური იდეის ან ერთიანი სისტემის გაგება და, შესაბამისად, მათდამი ერთგულების აუცილებლობა. ავტორი მიანიშნებს მკითხველს, რომ ინტერპრეტაცია, ისევე, როგორც თავად შემოქმედებითი პროცესი, აღარ ემორჩილება ერთ ძირეულ ამოცანას, ერთ ძირითად მიზანს ან იდეას და, ამდენად, წარმოადგენს თამაშს, ისევე, როგორც თამაშია ადამიანის ნებისმიერი საქმიანობა იმ ეპოქაში, რომელშიც აღარ აღდგება გამაერთიანებელი, უნივერსალური, აბსოლუტური იდეისადმი სწრაფვა.

„პოსტმოდერნულ და პოსტმეტაფიზიკურ კონტექსტში *თამაშის* ცნება ჩაენაცვლება მეტაფიზიკურ მისწრაფებას, დააფუძნოს საგნები პრინციპებზე, მოახდინოს მოვლენათა სტაბილიზება კანონის საფუძველზე, მოახდინოს ორაზროვნების ნეიტრალიზება დადგენილი მნიშვნელობისაკენ ჰერმენევტიკული გადანაცვლებით და, საბოლოოდ, დაიყვანოს ფენომენის (გრძნობადი მოვლენის) მრავალგვარობა და მრავალრიცხოვნება ერთ შემთხვევამდე, რომელიც ყველა მათგანისათვის საერთოა“ (კიუჩერი 1994: 1). რასაკვირველია, ამგვარ საერთო, მასტაბილიზებელ მოვლენად შეიძლებოდა აღიარებული ყოფილიყო მხო-

ლოდ ღმერთი. პოსტმოდერნისტული ეპოქა, რომელიც სტაბილურობისა და ერთიანობის რაიმე გარანტიის გარეშე რჩება, სხვადასხვაგვარი სააზროვნო თუ მხატვრული ფორმით გამოხატავს, რომ საგან-მოვლენები გარესამყაროში, ისევე როგორც აზროვნებითი და შემოქმედებითი პროცესები ადამიანის შინაგან სამყაროში, სწორედ თამაშის პრინციპით ორგანიზდება. თამაში ხდება ერთადერთი პირობა, რომლითაც ადამიანმა შეიძლება დაადგინოს თავისი მიმართების წესები ერთი მხრივ გარესამყაროსთან, მეორე მხრივ კი – საკუთარ საქმიანობასთან. ქაოტური და ზედაპირულად ორგანიზებული გარესამყარო მისთვის მისაღები ხდება იმდენად, რამდენადაც საკუთარ თავს გაიაზრებს არსებად, რომელიც ჩაბმულია თამაშში გარემოცემულობებთან. მოდერნისტულ მსოფლმხედველობაში, სიმბოლიზმიდან მოყოლებული, პიროვნება მიზნად ისახავდა თითოეული საგან-მოვლენის ჭეშმარიტი სახის განჭვრეტას, არსის წვდომას. ამ აბსოლუტური მიზნის განუხორციელებლობის შეგნებით პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში აღიარებულია, რომ მოვლენათა არსი ადამიანისათვის მიუწვდომელია, ან, შესაძლოა, მათ არც გააჩნიათ რაიმე არსი. მათი მნიშვნელობის წვდომის ნებისმიერი მცდელობა ადამიანისათვის საკუთარი ილუზიებით ოპერირებაში გადაიზრდება. ჯერ კიდევ მოდერნიზმის მიერ ათვისებული შოპენჰაუერისეული იდეა – „სამყარო არის ჩემი წარმოდგენა“ – პოსტმოდერნიზმში გადაიზრდება პოზიციაში, რომლის თანახმადაც, ადამიანი ჩაბმულია თამაშში საკუთარ წარმოდგენებთან, მატერიალურ საგან-მოვლენებთან, დრო-სივრცესთან და, რაც მთავარია, ენასთან, რომელიც მისთვის, ფაქტობრივად, ერთადერთი რეალური მოცემულობაა. რა თქმა უნდა, მხარე, რომელიც პოსტმოდერნისტულ თამაშში გამუდმებით შეგვახსენებს, რომ ამგვარ სამყაროში არაფერი, მათ შორის არც ტექსტი, აღარ არის ნდობის ღირსი, არის თვით ავტორი. ეს არ არის იმგვარი თამაში, რომელშიც მკითხველისაგან ძველებური გულწრფელი აღქმა იქნებოდა მოსალოდნელი და მხოლოდ ავტორი შეეცდებოდა მისი განცდების მართვას. პირიქით, ავტორისეული დისკურსი, შესაძლოა, სწორედ იმაზეა გათვლილი, რომ მკითხველს „თვალი აუხილოს“ ძველი, სანდო სამყაროს, სანდო ურთიერთობების არარსებობაზე. აქ არც ავტორი არ ქმნის თავის ნაწარმოებს ტრადიციული მიმართებით და არც მკითხველს არ მოეთხოვება, რომ სჯეროდეს ამგვარი მიმართებების, ანუ სჯეროდეს იმის, რომ ტექსტის მეშვეობით ის ამოიცნობს ჭეშმარიტებას, რომელიც ამ ჭეშმარიტების მცოდნე მწერალმა გულმოდგინედ ჩადო მასში. ავტორს შეუძლია ითამაშოს

არა მხოლოდ ენობრივი კავშირებითა თუ სიტყვათა გრაფიკული განლაგებით, არამედ ეპიკური ფორმის სტრუქტურული კანონებით, გმირებით, სიუჟეტით და რაც მთავარია, მკითხველისა და ავტორის ტრადიციული ურთიერთობებითა და თავად ავტორის ფიგურით, რომელიც შემოდის ტექსტში და, ტრადიციული პროზისაგან განსხვავებით, შეიძლება მოგვევლინის არა სიტუაციის წარმმართველად, არამედ, მკითხველისა და გმირების მსგავსად, უბრალოდ, ერთ-ერთ მოთამაშე მხარედ და მოირგოს *ავტორის ნილაბი*. ის შეიძლება ფიგურირებდეს ნაწარმოებში „ავტორის“ სახელით, რომელიც, რასაკვირველია, არ თანხვდება რეალური ავტორის პერსონას, არამედ წარმოადგენს კიდევ ერთ გამაშუალებელ რგოლს მკითხველთან კომუნიკაციაში. ამ ფორმით, პოსტმოდერნისტულ ტექსტში ხშირად აღდგება ტრადიციული პროზის ის ფიგურა, რომელიც ოდესღაც თავის თავზე იღებდა ჭეშმარიტების მცოდნის, საქმეში ჩახედული მხარის ფუნქციებს.

პოსტმოდერნულ ეპოქაში დარღვეულია ჩვეული, ბუნებრივი, პირდაპირი მიმართებანი ავტორისა საკუთარ ტექსტთან და მკითხველთან, მკითხველისა ტექსტთან და ავტორთან და, ზოგადად, ადამიანისა მხატვრულ ქმნილებასთან, ენასთან, რეალობასთან. რამდენადაც პოსტმოდერნიზმში ავტორი, მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, არ ცდილობს ჩაანაცვლოს ან, მით უფრო, აღადგინოს ტრადიციული ხელოვნების დროინდელი თანხმობა, ის გადაათამაშებს არსებულ გამომსახველობით შესაძლებლობებს, მაგრამ ამ თამაშში წინასწარვე ახდენს საკუთარი მდგომარეობისა და მცდელობის ირონიზირებას, რათა ამ გზით მზადყოფნით დაუხვდეს რეციპიენტის მხრიდან წამოსულ უნდობლობას, ირონიას, დაუკმაყოფილებლობას და თავიდან აიცილოს *კომუნიკაციური ჩავარდნა*, ანუ ის სიტუაცია, როცა ავტორი და მკითხველი ვერ შეთანხმდებოდნენ ტექსტის აღქმის პრინციპებზე (ჰალე 1992: 164). მიუხედავად იმისა, რომ პოსტმოდერნისტულ რომანისტიკაში აღდგება მოქმედებისადმი ინტერესი, შესაძლოა, ის მაინც მიგვანიშნებს, რომ ამ ეპოქაში, როცა ადამიანი აგრძელებს მოქმედებას, ეს ქმედება მაინც არ მიუძღვის საბოლოო მიზნისაკენ, რადგან, ზოგადადაც, დაცილებულია მიზანს. ამიტომაც სიუჟეტის ტრადიციული განვითარება ხშირად დარღვეულია და მისი მხატვრული ფუნქცია კავშირშია პოსტმოდერნული დროის საერთო მგრძნობელობასთან. ამ გზით ავტორი ასრულებს არა მხოლოდ მხატვრულ, არამედ, ერთგვარად, სუგესტურ ამოცანასაც, რამდენადაც მკითხველს შთააგონებს, რომ იქ, სადაც ელის მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრივ განვითარებას,

ლოგიკურ თანმიმდევრობას, შეიძლება დახვდეს ალოგიკურობა და უსაფუძვლობა. ამ შემთხვევაშიაც მხატვრული პრინციპის ზემოქმედებით პოსტმოდერნისტული ტექსტი შეიძლება მიგვიძღოდეს მსოფლაღქმითი პრინციპებისაკენ, რომლებიც პოსტმოდერნულ მგრძნობელობაში უკავშირდება გარესამყაროსადმი შიშის, უნდობლობის, დაუცველობის განცდებს. მკვიდრდება დაუცველობის, მღელვარების, მშფოთვარების განცდა, ანუ *პარანოია*.

პარანოია ხდება პოსტმოდერნული მგრძნობელობის ერთ-ერთი ნიშანი და ხშირად გამოიყენება სიუჟეტური სტრუქტურის ასაგებად. „პოსტმოდერნისტული მწერლობა მრავალი გზით ასახავს პარანოიულ მშფოთვარებას. მათ შორისაა: მოწესრიგებულობისადმი უნდობლობა, რომელიმე კერძო ადგილითა თუ იდენტურობით დასაზღვრულობის შიში, დარწმუნებულობა, რომ საზოგადოება შეთქმულებას აწყობს ინდივიდის წინააღმდეგ, საკუთარი შეთქმულებების ჩაფიქრება სხვათა სქემების დასარღვევად“ – აღნიშნავს ბარი ლუისი (ლევისი 2001: 121) და ამგვარ სქემაზე დაფუძნებულ ტექსტთა შორის უწინარესად გამოყოფს კენ კიზის რომანს „ვიღაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა“. მოდერნისტული ეპოქის შინაგანი სირთულეებით მოცულ გმირს პოსტმოდერნიზმში ენაცვლება ვმირი, რომელიც ალოგიკურ, მტრულ ვითარებაში ახორციელებს საკუთარ წარმოსახვაში არგუმენტირებულ ქმედებებს. ამგვარად, რეალობისა და წარმოსახვის, ლოგიკურობისა და ალოგიკურობის მოდერნიზმისეული მიმართებანი კვლავ აქტუალურია პოსტმოდერნისტულ მწერლობაში. გარდა იმისა, რომ ავტორი ამ მიმართებების საფუძველზე აგებს სიუჟეტს, ის გართულებული ტექსტუალური სტრუქტურის მეშვეობითაც გამოკვეთს პოსტმოდერნული მგრძნობელობის სირთულეს. ტექსტის *ფრაგმენტაცია* განიხილება როგორც ერთ-ერთი ამგვარი მხატვრული ხერხი. მოვლენათა ფრაგმენტირებული, გაუმთლიანებელი აღქმა, როცა პიროვნებას უჭირს რეალური მიზეზების აღმოჩენა და, შესაბამისად, ნდობას კარგავს ყოველგვარი მოვლენისადმი, პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში იძლევა ფრაგმენტირებულ დისკურსს.

ამგვარი გამომსახველობითი საშუალებების ამოქმედება ტექსტში მოდერნიზმის, ავანგარდიზმის პოეტურ ძიებებს უკავშირდება, მაგრამ პოსტმოდერნიზმში ეს შესაძლებლობები უფრო მონდომებით გამოიყენება პროზაში, რომანებში, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ პოსტმოდერნისტული მწერლობის ერთ-ერთი მთავარი ფორმა არის სწორედ რომანი. მაგრამ უმთავრესი თავისებურება, რის გამოც რომანი პოსტმოდერნულ ეპოქაში მწერალთა თუ თეორეტიკოსთა განსაკუთრებული ინტერესის საგანი ხდება, არის ნარატიული, თხრობითი სტრუქტურა. საზოგადოდაც, „უმთავრეს კრიტიკულ ნაშრომებში პოსტმოდერნიზმის შესახებ ჩვეულებრივ სწორედ ნარატივია – იქნება ეს ლიტერატურაში, ისტორიასა თუ თეორიაში – ყურადღების მთავარი ფოკუსი“ (ჰატჩენი 1988: 5). დიდ ნარატივთა დასასრულის ეპოქაში პოსტმოდერნისტული რომანი იქცევა მცირე მონათხრობად ადამიანის მოქმედების შესახებ საყოველთაო, უნივერსალური მოტივაციის არარსებობის ფონზე. ამგვარ მცირე ნარატივებს საკუთარი, მწერლისა თუ, ზოგადად, კულტურული ტენდენციების მიერ დადგენილი კანონები აქვთ და ამის მეშვეობით გამოეყოფიან დიდ, საზოგადო ნარატივიებს. ამასთანავე, ავტორის მიერ დადგენილი კანონები, გართულებული თამაშის წესები, ტექსტის სტრუქტურა ისევე აირეკლავს მხატვრული ნაწარმოების სრული ორგანიზების შეუძლებლობის იდეას, როგორც ორგანიზებული რეალობის ხედვა აირეკლავს ზოგადი ქაოსის აღქმას პოსტმოდერნულ სამყაროში. ჯოზეფ ჭონთი პოსტმოდერნისტულ ამერიკულ რომანს შეისწავლის სწორედ ქაოსისა და წესრიგის, მოწესრიგებული უწესრიგობის, დისციპლინისა და ანარქიის დიზაინისა და ნამსხვრევების ურთიერთმიმართებათა ფონზე. მოდერნისტ ავტორებს ის განიხილავს, როგორც „წესრიგის მწარმოებლებს“, მაშინ, როცა პოსტმოდერნისტი გატაცებულია „უწესრიგობის ფორმებით“ (ჭონთი 2002: 8). ამასთანავე, პოსტმოდერნიზმში (ქეთი ეკქერის, დონ დე ლილოს, თომას პინჩონის რომანებში) „ფენომენური სამყაროს უწესრიგო აღრეულობა, მდგრადი და მყარი სტრუქტურების რღვევა განაპირობებს ახალი და უფრი სასურველი წესრიგის წარმოქმნის მოთხოვნას“. ამიტომაც, ინფორმაციის მოზღვავებისა და ტექნოლოგიური ნევრასთენიის ხანაში, „რომანი არის ინტელექტუალური და წარმოსახვითი კომპეტენციის (უფლებამოსილების) ხელშესახები მანიფესტაცია (გამოხატულება), აზრთა რთული, კომპლექსური სისტემა, რომელიც შექმნილია ინდივიდის მიერ და რეალიზებულია მეორე ინდივიდის გონებაში ინსტრუქციებზე მითითების გარეშე“ (ჭონთი 2002: 219).

ამგვარად აისახება ლიტერატურული რეპრეზენტაციული პროცესის მიმდინარეობაზე ის სულიერი და მსოფლმხედველობრივი რიგის მოვლენები, რომლებიც საფუძვლად ედება XX საუკუნის ძირეულ კულტურულ მოვლენებს და, მოდერნიზმის შემდგომ, ქმნის პოსტმოდერნულ ეპოქასა და პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას.

დამოწმებანი:

ბელი 1976: Bell D. *The Coming of Post-Industrial Society: a Venture in Social Forecasting*. Harmondsworth: Pinguin, 1976.

ბოდრიარი 1994: Baudrillard J. *Simulakra and Simulation. Trans. by Faria Glaser*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.

გრაფი 1973: Graff G. "The Myth of the Postmodernist Breakthrough", TriQuarterly, 26, 1973.

ეკო 1984: Eco U. *Postscript to The Name of the Rose*. Trans. by William Weaver San Diego: A Helen and Kurt Wolff Book, 1984.

ეკო 1986: Eco U. *Travels in Hyperreality*. Trans. by William Weaver. San Diego: A Helen and Kurt Wolff Book, 1986.

კოუჩერი 1994: Ku`chler T. *Postmodern Gaming* // Heideger, Duchamp, Derrida. New York: Peter Lang, 1994.

ლევისი 2001: Lewis B. *"Postmodernism and Literature (or: World Salad Days, 1960-1990)"*. in Stuart Sim, ed., The Routledge Companion to Posrmodernism. London and New Yourk: Routledge, 2001, pp. 121-33.

მალგრენი 1985: Malmgren C. D. *Fuctional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*. Lewisburg: Buncknell University Press, 1985.

ფისტერი: Pfister M. *"How Postmodern is Intertextuality?" Intertextuality*. Ed. Heinrich F.

სიმი 2002: Sim S. *Irony and Crisis* / Cultural History of Postmodern Culture. Cambridge: Icon Books, 2002.

სტრინატი 1995: Strinati D. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge, 1995.

ქონთი 2002: Conte J. M. *Design and Debris* // A Chaotis of Postmodern American Fiction. Tuscaloosa and London: University of Alabama Press, 2002.

ჯეიმსონი 1991: Jameson F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UniversityPress, 1991.

ჰალე 1992: Hale B. M. *Constructiong Postmodernism*. Lindon: Routledge, 1992.

ჰასანი 1987: Hassan I. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987.

ჰასანი 1971: Hassan I. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press, 1971.

ჰატჩენი 1988: Hatcheon L. A *Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.

გაგა ლომიძე

ახალი ისტორიზმი

„ახალი ისტორიზმი“ ჩამოყალიბდა 1980-იან წლებში. იგი მისმა მიმდევრებმა ტექსტის კვლევის ფორმალისტურ, უპირატესად „ახალ კრიტიკულ“ და მის შემდგომ განვითარებულ დეკონსტრუქციულ მიდგომას დაუპირისპირეს. ახალი ისტორიზმის მიმდევართათვის მიუღებელია ის მოსაზრება, რომლის თანახმადაც ლექსი სიტყვების თვითკმარი, ავტონომიური ესთეტიკური ობიექტია, ან ლოგოსის გარსშია გახვეული და არავითარი კავშირი არ აქვს გარე სინამდვილესთან. ისინი არ ეთანხმებიან „ახალი კრიტიკოსების“ თვალსაზრისს, რომ ხელოვნება „არ განეკუთვნება საგანთა სფეროს, არამედ ადამიანის მოღვაწეობის, მისი სულიერი ენერგიის ნაყოფია“ (ბ. კროჩე) (ახალი... 2000: 172); ეწინააღმდეგებიან ენის ნეოპოზიტივისტურ შეხედულებას, სადაც „შინაგანი ესთეტიკური ფაქტი“ რეალური „შუამავლის“, „ობიექტური კორელატის“, ენის მეშვეობით გარეგან მოვლენად გარდაიქმნება. ეს იყო რეაქცია არა ლიტერატურაზე, არამედ კრიტიკაზე. თუმცა ლიტერატურის მნიშვნელობა მხოლოდ ისტორიული და სოციო-კულტურული კუთხით განხილვისას, ერთგვარად ვიწროვდებოდა.

ახალი ისტორიზმის მიმდევარნი ერთი მხრივ ახალ კრიტიკოსებს ემიჯნებოდნენ, მეორე მხრივ, დეკონსტრუქტივისტებს. 1990-იან წლებში ახალმა ისტორიზმმა სამეცნიერო წრეებში თავისი პოპულარობით უკვე დეკონსტრუქტივიზმის ადგილი დაიკავა.

„ახალი ისტორიზმი“ ძირითადად რენესანსის მკვლევართა წრეში ჩამოყალიბდა. შემდეგ ეს მიდგომა გავრცელდა სხვა პერიოდის ანალიზზე ორიენტირებული ავტორების ნაშრომებში. მონტროუზის თანახმად, რენესანსის მკვლევართაგან ტერმინი „ახალი ისტორიზმი“ თავდაპირველად მაიკლ მაქკენლზმა გამოიყენა, თუმცა აქტიურ ხმარებაში იგი სთივენ გრინბლატმა დაამკვიდრა ჟურნალ Genre-ის 1982 წლის სპეცნომრის შესავალში, რომელიც რენესანსის კულტურაში „ძალაუფლების ფორმებს და მათ ბატონობას“ ეხებოდა. უფრო ადრე გრინბლატმა წიგნში „მე“-ს ფორმირება რენესანსის ეპოქაში“ (1980) თავის შეხედულებათა სისტემას *კულტურის პოეტიკა* უწოდა. ამით იგი ხაზს უსვამს ლიტერატურის და ხელოვნების ერთიანობას დანარჩენ სოციალურ პრაქტიკებთან. ამიტომაა, რომ გრინბლატი თავის

ნაშრომებს ესეის, ანეკდოტის ან ლიტერატურისგან შორს მდგომი სხვა ტექსტით იწყებს.

აქ ყურადღება მახვილდება იმაზე, „თუ როგორ ყალიბდებოდა კოლექტიური რწმენები და განცდები, როგორ გადადიოდა ერთი კულტურული შუამავლიდან მეორეზე, როგორ კონცენტრირდებოდა აღქმისთვის შესაბამის ესთეტიკურ ფორმებში“ (გრინბლატი 1988: 5).

ახალი ისტორიზმის სიახლე იმაშია, რომ იგი აუქმებს საზღვრებს „ლიტერატურასა“ და „ისტორიას“, „ტექსტსა“ და „კონტექსტს“ შორის. იგი ამა თუ იმ ტექსტის ანალიზისას ასევე უარყოფს ავტორის თუ ნაწარმოების, როგორც ავტონომიური ერთეულის, აღიარებას. ახალი ისტორიზმის თანახმად, სახეებს და ნარატივებს შეუძლიათ გამოავლინონ მრავალი ასპექტი. ამიტომაც ლიტერატურული ტექსტების განმარტებისთვის საუკეთესო საშუალებაა ნაწარმოების თავისსავე ისტორიულ კონტექსტში განთავსება. ლიტერატურულ ნაწარმოებში აისახება ეპოქის სულისკვეთება და სხვადასხვა სახის წინააღმდეგობანი.

ახალი ისტორიზმისეული კრიტიკა ცდილობს საინტერპრეტაციო პრობლემა დააკავშიროს კულტურულ-ისტორიულ საკითხებთან (მაგ., საკითხს, თუ რატომ არ კლავს ჰამლეტი კლაუდიუსს, როცა ის ლოცულობს, ხსნიან იმდროინდელი საზოგადოების შეხედულებებით რელიგიაზე, განსაწმენდელზე, მონარქიასა და ეკლესიაზე).

ახალი ისტორიზმის მომხრეთა აზრით, ავტორები საკმაოდ წინდახედულნი არიან, მაგრამ ტექსტში მაინც იჩენს ხოლმე თავს მათი დამოკიდებულება ამა თუ იმ მოვლენის მიმართ.

ამასთან, მის ფორმირებაზე უეჭველად იქონია გავლენა უკანასკნელ ხანებში მეცნიერებათა ინტეგრაციამ, სხვადასხვა საკითხის უფრო ფართო კონტექსტში განხილვამ და საზოგადოების ინტერესთა გაფართოებამ. ბუნებრივია, სტუდენტებს უკვე აღარ დააკმაყოფილებდათ ვიწრო სპეციალიზებული ინტერპრეტაციები. თანაც, გაიზარდა მოთხოვნილება, რომ აკადემიური მეცნიერებები სოციალურ სამსახურში ჩამდგარიყვნენ და ყოველდღიურობის გაუმჯობესებისთვის ხელი შეეწყოთ.

ახალი ისტორიზმი განსახილველი თემის *გულდასმით წაკითხვას*, ან კლიფორდ გირცის თქმით, *ვრცლად აღწერას* გვთავაზობს, რაც ტექსტში იმპლიციტურად (ფარულად, შინაგანად) წარმოდგენილ ეპოქის სულისკვეთებას ავლენს.

ახალი ისტორიზმის წარმომადგენელთათვის ტექსტი საკუთარ კონტექსტშია განფენილი, ინსტიტუციების, რწმენების და ძალაუფლებასთან დაკავშირებული კულტურული ურთიერთობებისა და პრაქტიკების მსგავსად, რასაც ისტორიას ვუწოდებთ. ინგლისური რენესანსის მკვლევართ ყურადღება გაამახვილეს პასტორალზე, ნიღბების თეატრსა და დრამაზე. ანალიზისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭეს ასევე ისეთ სოციო-ეკონომიკური ფაქტორების შესწავლას, როგორიცაა ლიტერატურული პატრონაჟი (მაგ., პიტერ ბიორკი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ რუსეთის მეფემ, ივანე III-მ იტალიიდან მოიწვია არქიტექტორი არისტოტელე ფიორავანტი, რომელმაც წმ. მიხეილის საკათედრო ტაძარი დააპროექტა. ამ ფაქტს მკვლევარი მეფის დასავლური ორიენტაციით ხსნის) და ცენზურა. ახალი ისტორიზმის მიმდევარნი ტექსტებში დათრგუნულთა, მეორეხარისხოვან ადამიანთა, უქონელთა და უპოვართა ხმებს ეძებდნენ.

მაგალითად, თავის ესეში „უხილავი ტყვიები" სთივენ გრინბლატი თომას ჰარიოტის ნაშრომის „მოკლე და ჭეშმარიტი ანგარიში ვირჯინიის ნიუფაუნდლენდის შესახებ" წაკითხვისას ამერიკაში ინგლისელი კოლონიზატორების დისკურსის ნიმუშს ცხადყოფს. აქ ავტორი უნებლიეთ გვევლინება მაკიაველის ჰიპოთეზის მხარდამჭერად, რომლის თანახმადაც ძალაუფლება თაღლითობიდან მომდინარეობს, თუმცა ჰარიოტი „მკითხველს ამ ძალაუფლების სადიდებლად მიზანდასახულად მოუწოდებს". გრინბლატის თქმით, ჰარიოტი ინგლისელთა საძალაუფლებო სტრუქტურას გამოცდის წინაშე აყენებს, როცა თავის ნაშრომში ამერიკელ ინდიელთა მოსაზრებებსაც ურთავს, რომელთაც ეს ძალაუფლება დევნის და ავიწროვებს. ჰარიოტი წერს, რომ ინდიელებს ქრისტიანული ყოვლისშემძლე ღმერთის მორჩილებისკენ მოუწოდებდნენ; მას „თითქოს სურს დაამტკიცოს თავისი კულტურის უკიდურესად რადიკალური სუბვერსიული (ძირგამომთხრელი) ჰიპოთეზა რელიგიის წარმოშობისა და არსებობის შესახებ, როცა ამ რელიგიის ძალდატანებითი გავრცელების შესახებ საუბრობს" (გრინბლატი 1988: 30).

ახალი ისტორიზმის წარმომადგენლები ნაშრომებში ცდილობდნენ „აღედგინათ სოციო-კულტურული ველი", სადაც იქმნებოდა რენესანსის ხანის ესა თუ ის ლიტერატურული ტექსტი. ჯინ ჰოუარდის თქმით, „ახალი ისტორიზმის არსს განაპირობებს დისკურსის იმ შრეების გამოვლენა, რომელმაც შესაძლებელი გახადა, რომ თანამედროვეთ თავიანთი ეპოქის ესა თუ ის მოვლენა დაენახათ გარკვეული

თვალთახედვით" (ჰოუარდი 1986: 27). ისინი მიზნად ისახავდნენ გამოევლინათ წარსულის ის ასპექტები, რომლებიც თანამედროვეთათვის უხილავი რჩებოდა. მათი ნაშრომები ნათელს ჰფენს საძალაუფლებო სტრუქტურათა თავისებურებებს – განსაკუთრებით სქესთან, კლასთან, რასასთან და ეთნიკურ წარმომავლობასთან დაკავშირებულ საკითხებს, ანუ ყოველივე იმას, რაც თანამედროვე კულტურისთვის არის აქტუალური.

გრინბლატი ავლენს, რომ შექსპირის „ჰენრი IV"-სა და „ჰენრი V"-ში სამეფო ძალაუფლება ღალატს, ანგარებასა და ფლიდობას ემყარება. ამასთან, ელისაბედისდროინდელ ავტორთა ნაწარმოებებში დაჩაგრულთა დისონანსური და ფარული ხმები ძირს უთხრის სახელისუფლებო ინსტიტუტს, თუმცა ესა თუ ის კონკრეტული ნაწარმოები ამ ხელისუფლების განმტკიცებას და ხალხის მისდამი მორჩილებას ითვალისწინებს. გრინბლატის მთავარი თეზისის თანახმად, მეტ-ნაკლებად ხანგრძლივი პოლიტიკური თუ კულტურული წყობა ძალაუფლების შენარჩუნების მიზნით, არა მარტო არსებობის საშუალებას აძლევს, არამედ გარკვეულწილად ხელსაც უწყობს სუბვერსიულ (ძირგამომთხრელ) ძალებს. ეს ძალები ხელისუფლების კონტროლს ექვემდებარება და არსებულ წესრიგს უთანხმებს მას.

გრინბლატი და მისი კოლეგები ლიტერატურულ ტექსტებს თავიანთ ისტორიულ კონტექსტში მოიაზრებენ. ისინი საკმაოდ პროვოკაციული, პოსტმოდერნული მანერით ცდილობენ გააცოცხლონ ის სოციო-პოლიტიკური გარემო, რასაც ავტორი გრძნობდა. ახალი ისტორიზმი ახალ მიმართულებას აძლევს ინტერტექსტუალურ ანალიზს, რამდენადაც იგი ლიტერატურულ ტექსტს ამა თუ იმ დროის ტრადიციულად არამხატვრულ *დისკურსულ პრაქტიკათა* შორის მიუჩენს ადგილს. ამასთან, დიაქრონული ტექსტის ნაცვლად, აქ განიხილება სინქრონული ტექსტი, რომლის ჩამოყალიბებასაც კულტურის საერთო სისტემა განაპირობებს.

ახალი ისტორიზმის ადეპტები „ლიტერატურულსა" და არალიტერატურულ ტექსტებს შორის კონცეპტუალურ საზღვრებს პოსტრენესანსული იდეოლოგიის ნაყოფად მიიჩნევენ. ისინი მიუთითებენ, რომ ლიტერატურული ტექსტის სხვადასხვა დისკურსს, ტექსტს და მის ინსტიტუციურ და კულტურულ კონტექსტს თუ სხვადასხვა ტექსტებს შორის, ხდება მხოლოდ ურთიერთგაცვლა, რომელსაც შესაბამისი ტერმინებით მოიხსენიებენ: *მოლაპარაკება, გაცვლა-გამოცვლა, შეთანხმება* და *ცირკულაცია*. აბრამსის თქმით, „ასეთი მეტაფორები

არა მარტო კულტურის კომპონენტთა შორის ორმხრივი, არამდგრადი ურთიერთობების დენოტაციას ითვალისწინებს, არამედ მიუთითებს კიდეც, თუ თანამედროვე მომხმარებლური კაპიტალიზმისთვის დამახასიათებელ ოპერაციებსა და ღირებულე-ბებს რამდენად ღრმად გაუდგამთ ფესვები როგორც ესთეტიკისა და ლიტერატურის სფეროში, ასევე საზოგადოებრივ ინსტიტუტებსა და ურთიერთობებში" (აბრამსი 1993: 250).

ამასთან, ახალი ისტორიზმი II მსოფლიო ომის შემდგომ განვითარებული ისტორიული მეცნიერების უარყოფასაც ითვალისწინებდა. მკვლევარები ამ პერიოდის თავისებურებების გათვალისწინებით მას „პოსტისტორიის" სახელით მოიხსენიებდნენ. „ახალი ისტორიზმის" მომხრენი უარყოფდნენ თანამედროვეობის პოსტისტორიულობას. მისი მამამთავრები – სთივენ გრინბლატი და ლუი ადრიან მონტროუზი ფიქრობენ, რომ იგი ისეთივე ინტერესის თუ კვლევის სფეროა, როგორც ნებისმიერი წინა ეპოქა.

„ახლები" ისტორიას პროგრესისკენ, დღევანდელობისკენ სწორხაზოვან სვლად როდი მიიჩნევენ; ისინი მას ყოფენ ცალკეულ ეპოქებად, რომლებიც განსაზღვრული სულისკვეთებით ხასიათდებიან. ისინი ისტორიას სოციოლოგიურ მეცნიერებად თვლიან, მაშინ როცა მათი წინამორბედები ისტორიას ლიტერატურის წარმომქმნელ „ფონად" მოიაზრებდნენ. მათ გააუქმეს საზღვარი ისტორიასა და ლიტერატურას შორის. ლიტერატურულ ტექსტს აღიარებენ ისტორიის ნაყოფადაც და მწარმოებლადაც, მიზეზადაც და შედეგადაც. ისინი უპირატესობას ანიჭებენ იდეოლოგიას და არა ისტორიას. მათთვის ისტორია წყვეტილი ჯაჭვების რგოლია, რაც სხვადასხვა სახის გარდატეხებსა თუ ცვლილებებში ვლინდება. „ახლებზე" მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ისტორიის მიშელ ფუკოსეულმა კონცეფციამ. ნიცშეს მსგავსად, ფუკოც უარყოფდა ისტორიის ევოლუციურ ბუნებას, მის განხილვას, როგორც მიზეზიდან შედეგისკენ უწყვეტ სვლას, სვლას წარსულიდან მომავლისკენ, დასასრულისკენ. ფუკოს თანახმად, არცერთი ისტორიული მოვლენა არაა ერთადერთი მიზეზით გაპირობებული. მათ ეკონომიკურ, სოციალურ თუ პოლიტიკურ ფაქტორთა მთელი წყება იწვევს. მარქსის მსგავსად, ფუკოც ძალაუფლების თვალსაზრისით განიხილავდა ისტორიას, მაგრამ მისგან განსხვავებით, ძალაუფლება მიაჩნდა არა უბრალოდ დამთრგუნველ ძალად, არამედ იმ ძალთა ერთობლიობად, რაც ამა თუ იმ მოვლენად გარდაიქმნება. ახალმა ისტორიზმმა შეითვისა ფუკოს კონცეფცია ისტორიის, როგორც *episteme*-ს (შემეცნების), ან აზროვნების სტრუქტურათა შესახებ, რაც კულტურაში ყველაფერს ფორმას ანიჭებს. თუმცა ფუკოსგან განსხვავებით, „ახლები" თვლიან, რომ ისტორია ადამიანის შესაძლებლობათა მიღმა არასდროს გადის. ახალი ისტორიზმი კრიტიკულად ეკიდება აკადემიური „პერიოდიზაციის" საკითხებს, მაგრამ მათ მიერ გამოყენებული episteme-ს ფუკოსეული გაგება იგივე „პერიოდიზაციაა", ოღონდ ახალ საბურველში გახვეული. "ესა თუ ის ისტორიული ეპოქა გააზრებულია, როგორც „დისკურსის გამოვლინებათა" სტრუქტურული ერთობლიობა. მაგრამ არ ხდება episteme-ს მოცულობისა და ხანგრძლივობის დაზუსტება, თუმცა იყენებენ ისეთ ტერმინებს, როგორებიცაა „რენესანსი" ან „ვიქტორიას ხანის ინგლისი". „ახლები", ფუკოს კვალად, მიიჩნევენ, რომ ყოველ ეპოქაში ძალაუფლებრივი ურთიერთობების მოდელები საზოგადოებაში მათი დისკურსის შესატყვის კონცეფციებს, ოპოზიციებს და იერარქიებს აყალიბებს და ამ გზით განსაზღვრავს, თუ რა შეიძლება ჩაითვალოს ცოდნად და ჭეშმარიტებად, ადგენს ადამიანურ ნორმებს – რა არის დანაშაული, შეშლილობა, სქესობრივი გადახრა. მაგ., ფუკოს ნაშრომი არტოს შესახებ ნათელყოფს, რომ ის, რაც ამა თუ იმ ეპოქისთვის შეშლილობად ითვლება, სხვა ეპოქაში ნორმად ცხადდება. ახალი ისტორიზმი ძირითადად მიკროისტორია-ზეა ორიენტირებული, თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, თავიანთ გამოკვლე-ვებში მისი მიმდევრები მიმართავენ ისეთ მაკროისტორიულ ცნებებს როგორიცაა „რენესანსი".

„ახალი ისტორიზმის" მიმდევართა თანახმად, არ არსებობს რაიმე ტრანსისტორიული ან უნივერსალური ადამიანური არსი. ინდივიდი შედგება კულტურული კოდებისგან. ავტონომიური „ინდივიდუალობის" ნაცვლად, ისინი საუბრობენ პიროვნულ მიდგომაზე, რაც სოციალურ და ენობრივ სისტემებში ვლინდება. საზოგადოება თავის წევრებს ამა თუ იმ „ფასეულობის" თუ „ჭეშმარიტების" დამკვიდრებით მართავს. ლიტერატურული ტექსტი რელიგიურ, ფილოსოფიურ, სამეცნიერო, სამართლებრივ თუ სხვა ტექსტთა მსგავსად, ამა თუ იმ ეპოქას ეკუთვნის. ახალი კრიტიკისთვის დამახასიათებელი მიდგომა, რომლის თვალთახედვის არეში ნაწარმოებთა ესთეტიკური მხარე იყო მოქცეული, მცდარადაა მიჩნეული, ვინაიდან ასეთ დამოკიდებულებას შეცდომაში შევყავართ და ყურადღების მიღმა გვრჩება ძალაუფლებასთან, კლასობრივ თუ გენდერულ კონფლიქტებთან დაკავშირებული მთელი რიგი საკითხები, რომლებიც ლიტერატურული ტექსტის გარეგანი მნიშვნელობის მიღმაა. ერთი შეხედვით ავტონომიური (დამოუკი-

დებელი) ესთეტიკური პრობლემები დაკავშირებულნი აღმოჩნდებიან სხვა დისკურსებსა და პრაქტიკებთან. ამ კავშირის წყალობით ყალიბდება ინდივიდუალური თუ კოლექტიური სტრუქტურები.

ლუი ალთიუსერის მონტროუზმა ისტორიისადმი ლიტერატურათმცოდნეობის ეს ახალი დამოკიდებულება ქიაზმის საშუალებით დაახასიათა: ესაა ყურადღების გამახვილება ერთდროულად ტექსტის ისტორიულობაზე და ისტორიის ტექსტუალობაზე. ტექსტის ისტორიულობაში იგულისხმება წერის (écriture) ყველა სახეობის კულტურული თავისებურება და სოციალური განსაზღვრულობა; ისტორიის ტექსტუალობა კი ითვალისწინებს შემდეგს: „არ შეგვიძლია სრულად და დამაჯერებლად აღვადგინოთ წარსულის სურათი, ოდესღაც ცოცხალი ორგანიზმი; წარსული ჩვენთვის ხელმისაწვდომია მხოლოდ საკვლევი საზოგადოების გადარჩენილი ტექსტობრივი კვალით. არაა შემთხვევითი, რომ მაინცდამაინც ჩვენს ხელთ არსებული ესა თუ ის ტექსტი გადარჩა. ყოველივე ეს, თუნდაც ნაწილობრივ შენარჩუნებისა და მოსპობის რთული და დახვეწილი საზოგადოებრივი პროცესების ურთიერთქმედების შედეგია“ (მონტროუზი 2000: 15). ამასთან, არსებობს ტექსტთან დაკავშირებული სხვა სირთულეები, რაზეც კარლო გინზბურგმა გაამხვილა ყურადღება. თავის სტატიაში, სადაც XVI-XVI სს-ის მოდენაში ჯადოქარ ქალებთან დაკავშირებულ საქმეებს განიხილავს, გამოავლინა, რომ ერთ-ერთი ქალის აღიარება ინკვიზიტორებმა ირიბად დასმული შეკითხვების შედეგად მიიღეს. შეკითხვები ისე იყო დასმული, რომ მათთვის საჭირო პასუხების გარანტიას იძლეოდა. აქედან გინზბურგი ასკვნის, რომ ისტორიკოსისთვის მიუწვდომელია ცხოვრებისეული მოვლენის უშუალოდ წვდომა. ახალი ისტორიზმი ხშირად ასეთი ფაქტების ინდუქციას ახდენს. მათ ნაშრომებს ახასიათებს ანალიზი სინთეზის გზით, რის გამოც ხშირად მათ ნააზრევს პოსტმოდერნიზმის ანომალიად თვლიან, ვინაიდან „პოსტმოდერნიზმი თავიდანვე შთანთქა სინთეზმა – ანალიზის გზით“ (სმირნოვი 2000: 493). ტექსტისა და კონტექსტის ურთიერთქმედება ან გაცვლა – სინთეზურ ხასიათს ატარებს.

ახალი ისტორიზმი უახლოესი წინამორბედებისადმი არ არის იმდენად კრიტიკულად განწყობილი, რამდენადაც შორეულთა მიმართ. ეს კარგად ვლინდება მათსა და პოსტსტრუქტურალისტ ავტორთა მოსაზრებებს შორის თანხმობაში. კერძოდ, ლიტერატურული ტექსტის ისტორიულ კონტექსტში განთავსებას უახლოვდება პოსტსტრუქტურალისტური დოქტრინა, რომლის თანახმადაც ტექსტი მისი კონტექ-

სტიდან გამოყვნული არ არის, მათ შორის არსებობს მუდმივი კავშირი. ისტორიულობის დოქტრინა ჰაიდეგერიდან მომდინარეობს, მაგრამ, როგორც აღნიშნავენ, ახალ ისტორიზმში მან ჰერმენევტიკის წარმომადგენლის, ჰანს გეორგ გადამერის ნაშრომთა გზით შემოაღწია. თვით მონტროუზის აღიარებით, ფორმალური და ისტორიული მხარეები სულაც არ გამორიცხავენ ერთმანეთს; უფრო მეტიც, ისინი განუყოფელია. როგორც თვით ტერმინ *პოეტიკის კულტურიდან* ხდება საცნაური, ამ მიმართულების ინტერესები ერთდროულად ისტორიულ და ფორმალისტურ ასპექტებს ითვალისწინებს. ამასთან, ახალი ისტორისტები იზიარებენ დეკონსტრუქციული კრიტიკის წარმომადგენელთა მოსაზრებას, რომ „ყოველი მკითხველი თავისებურად კითხულობს ტექსტს (მნიშვნელობათა სიმრავლის დოქტრინა), რაც მკვლევარებს ეპოქის იდეოლოგიის გამოვლენისკენ უბიძგებს“ (მეიერი 1988-89: 30).

ლიტერატურა ისტორიული მოვლენაა, რომელშიც აისახება არა მხოლოდ ერთი პიროვნების მიერ გარკვეულ პრობლემათა გადაჭრის მცდელობა და თვითგამოხატვის სურვილი, არამედ იგი არაერთი გონების მიერ ჩამოყალიბებული სოციალური და კულტურული წარმონაქმნია. ამიტომ ამა თუ იმ ტექსტის გაგებისთვის აუცილებელია შევისწავლოთ ტექსტის წარმომქმნელი კულტურა და საზოგადოებრივი გარემო. აქედან გამომდინარე, ლიტერატურა არის ისტორიის განსაკუთრებული ხედვა. ლიტერატურული ნაწარმოების მსგავსად, თვით ადამიანიც სოციალური წარმონაქმნია. იგი განუყოფელია ისტორიისგან. რენესანსის ხანის ადამიანი რენესანსს ეკუთვნის. მხატვრული ტექსტი იდეოლოგიის გამტარებელია. „ახლების“ აზრით, ლიტერატურული ნაწარმოებები ხშირად ნიღბავენ თავიანთ იდეოლოგიურ მიზანდასახულებას. ვინაიდან ისტორია ტექსტუალურია და ტექსტი ისტორიულია, ისინი განმარტებას, სათანადო წაკითხვას საჭიროებენ. ტექსტი (ლიტერატურული თუ ისტორიული) ისეთი დისკურსია, რომელიც თითქოს გარე სინამდვილეს ასახავს, მაგრამ იგი სიტყვიერი წარმონაქმნების, გამოხატულებების, *რეპრეზენტაციებისგან* შედგება, რომლებიც ამა თუ იმ ეპოქის კულტურული თუ იდეოლოგიური პროდუქტია.

იდეოლოგიის გაგებაში „ახლებზე“ გავლენა მოახდინა რევიზიონისტმა მარქსისტმა მოაზროვნემ, ლუი ალთიუსერმა, რომელიც თვლიდა, რომ იდეოლოგია ეპოქის თითოეული, ნაბევრად ავტონომიური ინსტიტუტის დისკურსში სხვადასხვაგვარად ვლინდება. იდეოლოგია ცდილობს, რომ მკითხველი დისკურსის „სუბიექტად“ აქციოს, ოღონდ ისე,

რომ მმართველი კლასების ინტერესებს დაუქვემდებაროს. იდეოლოგია უზრუნველყოფს, რომ ადამიანებმა სოციალურად გააზრებულად იმოქმედონ გააზრებულ სამყაროში. აქ ისევ თავს იჩენს ჩ. მილზის „სოციალური წარმოსახვა“ და კანტის კატეგორიული იმპერატივი, საიდანაც ვლინდება, რომ საზოგადოება განაპირობებს ამა თუ იმ ფასეულობის მნიშვნელობას. ალთიუსერის თქმით, „იდეოლოგია არის ინდივიდთა წარმოსახული დამოკიდებულების რეპრეზენტაცია (გამოხატვა) მათი არსებობის რეალურ პირობებთან“.

რომანტიკული პერიოდის ინგლისის შესწავლით დაინტერესებულმა მკვლევარებმაც გამოთქვეს ანალოგიური მოსაზრება, რომ ლიტერატურულ ტექსტებში წარმოდგენილი რეპრეზენტაციები სინამდვილეს კი არ ასახავს, არამედ იდეოლოგიის „კონკრეტული“ ფორმებია. მაგრამ რენესანსის მკვლევართაგან განსხვავებით, რომანტიზმის მკვლევარები თავიანთ კრიტიკულ ანალიზს ლიტერატურული ტექსტების „პოლიტიკურ წაკითხვას“ უწოდებენ, სადაც ისინი ფროიდისეულ ცნებებს – „აკრძალვა“, „განდევნა“, „ჩანაცვლება“ – იყენებენ. ამის გამო მწერლის პოლიტიკური იდეოლოგია (ხშირ შემთხვევაში გაუცნობიერებლად) იფარება, მისი დროის წინააღმდეგობანი თუ გარემოებანი კი უგულებელყოფილია. „პოლიტიკური წაკითხვის“ უპირველესი მიზანია იმ იდეოლოგიურ საბურველთა ჩამოხსნა და იმ აკრძალვათა გამოვლენა, რაც ტექსტის გარეგანი მხარის მიღმა იმალება.

ამა თუ იმ იდეოლოგიის ბატონობა კულტურის მწარმოებელთა (პოეტების, დრამატურგების...) გარკვეული პროფესიული, კლასობრივი და პირადული ინტერესების ურთიერთშეთანხმებით, მაყურებელთა თუ მკითხველთა სოციალური პოზიციებით, კონკრეტული კულტურული მედიუმის თავისებურებებით, შესაძლებლობებითა და შეზღუდვებით ხასიათდება. ტექსტი ასახავს თავის თანამედროვე სოციო-პოლიტიკურ გარემოს, მაგრამ ამასთანავე საკუთარი პოლიტიკა შეაქვს მასში და გარკვეულწილად ზემოქმედებს მასზე. ამ კუთხით საგულისხმოა გრინბლატის მიერ დიურერის ნახატის ინტერპრეტაცია, რომელიც ამბოხებული გერმანელების დამარცხებას ეხმაურება. გრინბლატი ყურადღებას ამახვილებს ტრიუმფალური სვეტის ერთ დეტალზე, სადაც განგმირული გლეხის ფიგურის შემოყვანა, დიურერის ირონიაზე მიუთითებს: უთანასწორო ბრძოლამ დაამცირა დიდებულები.

ლიტერატურული ტექსტის ავტორის მსგავსად, მკითხველიც ის სუბიექტია, რომელსაც საკუთარი ეპოქის გარემოებები და იდეოლოგიური ფორმაციები აყალიბებს. ამიტომ მეთიუ არნოლდის სიტყვები, რომ ჩვენ ნაწარმოებს ისე აღვიქვამთ, „როგორიც ის სინამდვილეშია“ – ჰუმანისტური იდეალიზმის მიერ წარმოშობილი კიდევ ერთი ილუზიაა. აქედან გამომდინარე, მკითხველი ტექსტში ასიმილაციას განიცდის, ვინაიდან იგი ცდილობს ავტორის იდეოლოგიას მიუახლოვდეს. ახალი ისტორიზმ მიმდევართა აღიარებით, ისინიც საკუთარი დროის დისკურსების და გარემოებების პროდუქტები არიან. ამის გამო ისტორიკოსი საკუთარი ეპოქის ტყვეა. არავის შეუძლია საკუთარი სოციალური ფორმაციიდან, იდეოლოგიური აღზრდიდან თავის დაღწევა და ამ გზით წარსულის სრულყოფილი წვდომა. ამ შემთხვევაში ვლინდება გნოსეოლოგიური პრობლემა ადამიანის შემეცნების საზღვრულობის შესახებ. ამითაა გაპირობებული ახალი ისტორიზმის იმ ცნებათა ერთობლიობა (*რეპრეზენტაცია, სუბვერსიულობა* და ა.შ.), რომელიც წარსულს განმარტავს. ამის შედეგია ასევე ამა თუ იმ ტექსტის განხილვა კლასობრივი, გენდერული, ძალაუფლებრივი თუ სხვა კუთხით. მათ ნაშრომებში წარმოდგენილია მცდელობა, აღადგინონ ის სოციო-კულტურული გარემო, სადაც იქმნებოდა ესა თუ ის ლიტერატურული ნაწარმოები, და თან შეუპირისპირონ ისინი არა მხოლოდ დისკურსის სხვა ჟანრებსა და ტიპებს, არამედ მათ თანამედროვე სოციალურ ინსტიტუციებსა და არადისკურსულ პრაქტიკებს.

ახალი ისტორიზმის მიმდევრების თანახმად, არ არსებობს ისტორია ტექსტის გარეშე და ტექსტები ისტორიას მიმართავენ გარკვეული მიზნისკენ. ხშირ შემთხვევაში, ტექსტებში წარმოდგენილი სხვადასხვა მხარე (იქნება ეს ჩაგრულთა ხმები თუ ძალაუფლების წინააღმდეგ მიმართული სხვა ფარული გამოვლინებანი), გარკვეულ ცვლილებებს იწვევს; ან ტექსტი გარდაიქმნება სოციო-პოლიტიკურ აქციად. გრინბლატი ასე იხსენებს სტუდენტობისას მოსმენილი ფუკოს ლექციებით გამოწვეულ შთაბეჭდილებას: „ჩემთვის გამოცხადება იყო იმის გაცნობიერება, რომ ყოველივეს – თუნდაც მას, რაც ზედროულად და უნივერსალურად მივგაჩნია, თავისი ისტორია აქვს. არსებითი და ჩვენში ღრმად გამჯდარი წარმოდგენები, მაგ., – სქესზე, ინდივიდუალობაზე, მამრობითობისა და მდედრობითობაზე, სიყვარულზე, შეიძლება სათავეს იღებდეს ამა თუ იმ ისტორიული მოვლენიდან თუ შემთხვევიდან... ეს ნიშნავდა, რომ მოვლენები, რომლებიც თავისთავად მოცემულად გვეჩვენება, ნაწარმოებია, მეორეულია. და თუ ისინი მეორეულია, მათი შეცვლაც შესაძლებელია“ (სტეფენსი 1992: 37). ახალ ისტორიზმს საფუძვლად უდევს აწმყოს შეცვლის პერსპექტივა. გრინბლატი

ლიტერატურულ ნაწარმოებთა თავისი ინტერპრეტაციებით, ანეკდოტებით (რომლებსაც თავის გამოკვლევებს წარუმძღვარებს) ცდილობს გამოავლინოს პროცესი, რომელმაც ჩამოაყალიბა ჩვენი შეხედულებები – ქალების, კოლონიალიზმის, სიყვარული მიმართ. ფოლკლორისადმი გამძფრებულ ინტერესში კი იკითხება საზოგადოებრივი არაცნობიერის გამოვლენისკენ სწრაფვა. „ახლები“ ხაზს უსვამენ სუბვერსიული იდეებისა და პრაქტიკების მნიშვნელობას, ვინაიდან მათ სერიოზული საზოგადოებრივი ცვლილებების გამოწვევა ძალუძთ. მათში ისინი საკუთარი კრიტიკული ნაშრომების დისონანსურ ხმებსაც გულისხმობენ.

ეს ახალი მიმართულება გამოირჩეოდა ისტორიაზე, კულტურაზე, საზოგადოებაზე, პოლიტიკაზე, ინსტიტუციებზე, გენდერულ და კლასობრივ საკითხებზე, სოციალურ კონტექსტსა და მატერიალურ ბაზისზე ორიენტაციით. ჯ. ჰილის მილერი 1980-იანი წლების დასაწყისში შეშფოთებით მიუთითებდა ამ „საშიშ“ ტენდენციაზე და აღშფოთებული იყო ენაზე, როგორც დამოუკიდებელ ერთეულზე უარის თქმით. მონტროუზის თანახმად, „თანამედროვე გამოკვლევები კულტურის სფეროში სწორედ ენისა და საზოგადოების ურთიერთგაპირობებულობას უსვამს ხაზს“ (მონტროუზი 2000: 7). გრინბლატი ესეიში „უხილავი ტყვიები“ მიუთითებს: „ჰარიოტის ტექსტში არსებული ცნებები "ჩვეულებრივი და უბრალო ხალხი“, „მმართველები“ და ა.შ. აშკარად მიუთითებს იმაზე, რომ ეს ცნებები იმდროინდელი ინგლისის შესაბამისი სოციალური დიფერენციაციის გაგებიდან მომდინარეობენ, რაც ენაში იჩენს თავს“ (გრინბლატი 1988: 26). ამის გამო, კულტურული და სოციო-პოლიტიკური გარემოებების შესწავლის მიზნით, ჩვენ შეგვიძლია დისკურსული პრაქტიკების ანალიზისას გამოვავლინოთ ამა თუ იმ ეპოქის ძალაუფლებრივ ურთიერთობათა თავისებურებები.

ახალი ისტორიზმი უფრო მეტად სოციალური იერარქიის მაღალი საფეხურის შესწავლისკენაა მიმართული (მაგ., ეკლესია, მონარქია, მაღალი კლასები). მას უფრო მეტად კავშირი აქვს ისეთ დისციპლინებთან, როგორიცაა პოლიტიკური მეცნიერებები, ანთროპოლოგია; უფრო მეტად დაინტერესებულია „ძალაუფლებასა“ და „კულტურასთან“ დაკავშირებული საკითხებით.

ახალი ისტორიზმის მიმდევართ ხშირად საყვედურობენ, რომ მათ ლიტერატურა ისტორიის დამატებად აქციეს და ლიტერატურული ნაწარმოებების თავისებურებანი ყურადღების მიღმა დატოვეს (მაგ., ჯ. ჰილის მილერი). ნაკლებ ყურადღებას უთმობენ ისტორიის თეორიას,

თითქოს ისტორიაში ყველაფერი უბრალოდ ხდება და უგულებელყოფენ იმ მიზეზებს, რამაც ესა თუ ის მოვლენა გამოიწვია (ფრედრიკ ჯეიმსონი). ამასთან, ლიტერატურას უკავშირებენ პოლიტიკას, როცა კრიტიკოსები ავტორთა ერთ ნაწილს ქებით მოიხსენიებენ პროგრესული მსოფლმხედველობისთვის, რეაქციული იდეებისთვის კი – კიცხავენ. ამ დროს სრულიად იკარგება ლიტერატურული ტექსტის მხატვრული ღირებულება. „ახალ ისტორიზმს“ უკიჟინებენ, რომ იგი მხოლოდ ლიტერატურის პოლიტიკური ინტერპრეტაციისთვისაა მოწოდებული (ივ სედჯვიკი). ახალ ისტორიზმს ხშირად მარქსისტული კრიტიკის ნაირსახეობად მიიჩნევენ (ე. პექტერის ირონიული გამონათქვამით, „აჩრდილი დაბრწის კრიტიკაში, ახალი ისტორიზმის აჩრდილი“), ვინაიდან თვლიან, რომ ახალი ისტორიზმი, მარქსიზმის მსგავსად, ისტორიის მამოძრავებლად ბრძოლას მიიჩნევს. მარქსისტი კრიტიკოსები კი მას ჭეშმარიტი ისტორიულობის უკმარისობას საყვედურობენ.

დამოწმებანი:

აბრამსი 1993: Abrams M.H. *A Glossary of Literary Terms*. 1993.

ახალი... 2000: *„ახალი კრიტიკა“* // „სჯანი“, №1, თბ.: 2000.

გრინბლატი 1988: Greenblatt S. *Shakespearean Negotiations*. Berkley and Los Angeles. 1988.

მეიერი 1988-89: Myers D.G. *The New Historicism in Literary Study* // Academic Questions, № 2. 1988-89.

მონტროუზი 2000: მონტროუზი ლ. ა. *კულტურის პოეტიკა და პოლიტიკა*. კრიტერიუმი, № 1, თბ.: 2000.

სმირნოვი 2000: Смирнов И. *Мегаистория*. М.: 2000.

სტეფენსი 1992: Stephens M. Profile Of Stephen Greenblatt, The Professor of Disenchentment (Stephen Greenblatt and the New Historicism) // West Magazine, March 1, 1992.

ჰოუარდი 1986: Howard J. E. *The New Historicism in Renaissance Studies* // English Literary Renaissance, № 16, 1986.

ტერმინოლოგიური სიტყვარი

ა

აბსოლუტური (ლათ. absolutus) – 1. უეჭველი, უთუო, უპირობო, შეუზღუდავი; აღებული რაიმესთან კავშირის გარეშე (მაგ. მუსიკალური სმენა). 2. სრულყოფილი, სრული. აბსოლუტური ჭეშმარიტება – ჭეშმარიტება, რომელიც იძლევა ობიექტის ყოველმხრივ, ამომწურავ ცოდნას.

აბსტრაქტული (ლათ. abstractio – გამორიცხვა, განყენება) – გამორიცხვის, განყენების გზით მიღებული; განყენებული, არაკონკრეტული.

აბსტრაქცია (ლათ. abstractio – გამორიცხვა, განყენება, მოცილება) – 1. შემეცნების პროცესი. რაიმე საგნის ან მოვლენის არაარსებითი ნიშნების უგულებელყოფა და არსებითი ნიშნების გამოყენება აზროვნებაში; განყენება, განზოგადება (ამ მნიშვნელობით გამოიყენება აგრეთვე აბსტრაჰირება). 2. ასეთი პროცესის შედეგად მიღებული განყენებული ცნება.

აგლომერაცია (ლათ. agglomero – შევაერთებ) – 1. მიკრობიოლოგიაში: იმუნური ან სხვა სხეულების ზემოქმედებით ფიზიკური თუ ქიმიური უჯრედების მახასიათებლების ცვლილების შედეგად მიღებული მიკროორგანიზმების (სითხის ან ქსოვილის) ბუნებრივი თავმოყრა ერთ გროვად. 2. (გეოლ.) სხვადასხვა ქანების ერთ მთელად შეერთების ბუნებრივი პროცესი. 3. წვრილი, ფხვიერი მადნისაგან გამოსადნობად ვარგისი ნაჭრების მიღება გავარვარებით. 4. თანამედროვე დიდი ქალაქი მის გარშემო გაშენებულ უბნებთან (სატელიტებთან) ერთად. აქედან „პრაღის სკოლის“ წარმომადგენლების მიერ გამოყენებული ტერმინი „მექანიკური აგლომერაცია“, რაც ნიშნავს მექანიკურ შეკრება-თავმოყრას.

აგნოსტიციზმი (ბერძ. ἀ – უარყოფის „ა“, γνῶσις – შეცნობა, ცოდნა) – ფილოსოფიაში სწავლება, რომლის მიხედვითაც სამყარო შეუცნობელია, რადგან ადამიანის გონება შეზღუდულია და შეგრძნებათა მიღმა არაფრის ცოდნა არ შეუძლია. თეორიულად დამუშავდა XVIII ს-ში კანტისა და იუმის ფილოსოფიაში, მაგრამ თუ კანტი აღიარებდა ჩვენი

ცნობიერების მიღმა არსებულს – „საგანს თავისთავად“ და უარყოფდა მისი შემეცნების შესაძლებლობას, იუმი საერთოდ უარყოფდა „საგანს თავისთავად“, რადგან მის შესახებ რაიმეს ცოდნა შეუძლებელია.

ადეკვატური (ლათ. adaequatus – გათანაბრებული, თანაბარი) – შესაბამისი, ზუსტი შესატყვისი, თანმხვედრი.

ადეპტი (ლათ. adeptus – მიღწეული) – რაიმე მოძღვრების მომხრე, დამცველი.

ავთენტური (ბერძნ. αὐθεντικῶς – ჭეშმარიტი, უეჭველი) – ნამდვილის შესაბამისი, სწორი, პირველწყაროზე დაფუძნებული. თვითმყოფი. დედნის ძალის მქონე.

აკუსტიკური (ბერძნ. ἀκουστικός) – სმენითი. რისი აღქმაც შეიძლება სმენით.

ალტერ-ეგო (ლათ. alter ego – მეორე მე) – განდობილი და ახლოს მყოფი პიროვნება, ერთგული მეგობარი; ერთ პიროვნებაში სხვა პიროვნება, მეორე "მე".

ალოგიკური (ბერძნ. ἀ უარყოფის „ა“ + λογικός გონივრული, განსჯაზე დაფუძნებული) – არათანმიმდევრული, ლოგიკის საპირისპირო.

ალტერნატივა (ფრ. alternative – ლათ. alter – ორიდან ერთი) – ორი ან რამდენიმე ურთიერთსაწინააღმდეგო შესაძლებლობიდან ერთის არჩევა. ერთმანეთის გამომრიცხავი შესაძლებლობებიდან ერთ-ერთი.

ალუზია (ფრანგ. allusion – მინიშნება) – სტილისტიკური ხერხი მხატვრულ ლიტერატურაში (ორატორულ გამოსვლასა თუ საუბარში), მინიშნება საზოგადოდ ცნობილ რომელიმე ისტორიულ ან პოლიტიკურ პიროვნებაზე, ლიტერატურულ გმირზე, ლიტერატურულ ან ყოფით ფაქტზე.

ამათერიზმი (ფრანგ. amáteur) – არა პროფესიისმიერი საქმიანობა; მხოლოდ სიამოვნებისათვის, ანაზღაურების გარეშე მუშაობა.

ამბივალენტური (ლათ. ambi – გარშემო, ახლოს + valentia ძალა) – 1. (წიგნ.) ერთმანეთის საპირისპირო გრძნობების (მაგ., სიამოვნებისა და უსიამოვნების, სიყვარულისა და სიძულვილის, სიმპათიისა და ანტიპათიის) შემცველი. 2. შინაგანი უთანხმოება. 3. (ქიმ.) ორვალენტობა.

ამპლიფიკაცია (ლათ. amplificatio გაფართოება, გაზრდა, გავრცობა, გაძლიერება) — 1. ტექსტის სიდიდის მომატება თარგმნის დროს 2. სტილისტური ხერხი: მსგავსი განმარტებების, შედარებების სინონიმური ტროპის ასხმა, რაც აძლიერებს რამეს ან ვინმეს დახასიათებას (მაგ., ბნელი, გაუნათლებელი ადამიანი). მრავალსიტყვაობა.

ანალეპსისი (ბერძნ. ἀνά-ληψις — რისამე უკან დაბრუნება; აღდგენა) — ლიტერატურაში იგივე flashback-ი, ეს არის სცენა, რომელიც წარსულში გვაბრუნებს. ლიტერატურაში არსებობს შიდა და გარე ანალეპსისი. შიდა ანალეპსისი თხრობის საწყის წერტილში დაბრუნებას, გახსენებას გულისხმობს, ხოლო გარე ანალეპსისი — იმ დროის გახსენებას, ვიდრე კონკრეტული თხრობა დაიწყებოდა.

ანალიტიკური — იგივეა, რაც ანალიზური.

ანაქრონია (ბერძნ. ἀνά ზე, მაღლა; აქ — წინააღმდეგ + χρόνος — დრო) — 1. ქრონოლოგიური შეუსაბამობა; დროის აღრევა ლიტერატურულ ნაწარმოებში. 2. ერთი ისტორიული ეპოქის მოვლენის ან ნიშნების სხვა ეპოქისთვის შეცდომით ან მიზანმიმართულად მიკუთვნება.

ანგაჟირებული (ფრანგ. engager — ვალდებულება, დაქირავება) — დაქირავებული, შეკვეთილი.

ანთროპოლოგია (ბერძ. ἄνθρωπος — ადამიანი და λόγος — მოძღვრება) — 1. ადამიანთმცოდნეობა. მეცნიერება, რომელიც სწავლობს ადამიანის ბიოლოგიურ ბუნებას, ადამიანის წარმოშობას, რასებს. 2. ფილოსოფიური ანთროპოლოგია — ე.წ. ანთროპოსოფია — თეოსოფიის სახეობა, რელიგიურ-მისტიკური მოძღვრება, რომელიც ღვთის ადგილას გაღმერთებულ ადამიანს აყენებს. რუდოლფ შტაინერის მიერ ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობრივი სწავლება.

ანტაგონიზმი (ბერძ. ἀνταγωνίζομαι — ბრძოლა; შეჯიბრი) — შეურიგებელი წინააღმდეგობა, ინტერესთა შეურიგებელი დაპირისპირება. აქედან ანტაგონისტი — შეურიგებელი მოწინააღმდეგე.

ანტითეზა (ბერძნ. ἀντί-θεσις — საპირისპირო, დაპირისპირება) — დებულება ან მსჯელობა, რომელიც უპირისპირდება თეზისს. ორი საწინააღმდეგო წარმოდგენის შეპირისპირება. საწინააღმდეგოს მტკიცება.

ანტიციპაცია (ლათ. anticipatio = ბერძნ. πρό-ληψις — წინასწარჭვრეტა, წინათგრძნობა) — 1. მოვლენების წინასწარგანჭვრეტა. წინასწარ შექმნილი წარმოდგენა რამეს შესახებ. როდესაც უფრო ადრე (წინსწრებით) ხდება რამე მოვლენა, რომელიც მიღებული ნორმების თანახმად, მოგვიანებით უნდა მომხდარიყო.

ანულირება (ლათ. annulo — განადგურება) — რამე აქტის, ხელშეკრულების ან უფლების გაუქმება, ბათილად ცნობა.

აპელატიური (ლათ. appellativus — საზოგადო სახელი; ეგრეთ წოდებული) — ჟანრული, გვარის, სახეობის, ტიპის.

აპორია (ბერძნ. ἀ-πορία — გამოუვალი ვითარება; უძლურება) — ანტიკურ ფილოსოფიაში ლოგიკური გართულება; როდესაც პრობლემის გადაწყვეტის შესაძლებლობა უკავშირდება ამავე პრობლემაში არსებულ დაფარულ წინააღმდეგობას.

აპრიორი (ლათ. a და prior — წინანდელი, წინა) — იმთავითვე, ცდისაგან დამოუკიდებელი, ცდის გარეშე.

არააგთენტური — აუთენტურის საპირისპირო.

არამოდალური — მოდალურის საპირისპირო. მოდალური (ლათ. modus — ხერხი, კილო). ფორმასთან და არა შინაარსთან დაკავშირებული გამონათქვამის დახასიათება იმის მიხედვით, თუ რას გამოხატავს იგი: შესაძლებლობას, სინამდვილეს ან აუცილებლობას.

არარეფლექსირებული — რეფლექსურობის საპირისპირო. რეფლექსურობა — ბინარულ (ორადგილიან) მიმართებათა თვისება. მიმართება რეფლექსურია, თუ ყოველი საგანი თავის თავთან არის ამ მიმართებაში (მაგ., იგივეობა; ტოლფასობის, ეკვივალენტობის მიმართება დებულებათა შორის).

არაცნობიერი — 1. მოქმედება, რომელიც ავტომატურად ხდება, თუმცა მისმა მიზეზმა ჯერ ვერ მოასწრო ცნობიერებამდე მიღწევა; აგრეთვე მოქმედება ცნობიერების ბუნებრივი ან ხელოვნური გამოთიშვისას (მაგ., ძილისას, სიმთვრალისას). 2. აქტიური ფსიქიკური პროცესები, რომლებიც უშუალოდ არ მონაწილეობენ პიროვნების შეგნებულ დამოკიდებულებაში სინამდვილესთან და ამიტომ მოცემულ მომენტში თვითონ არ არიან გაცნობიერებულნი (ქვეცნობიერი). 3. ფსიქიკის სფერო, სადაც თავს იყრიან მარადიუ-

ლი მისწრაფებები, რომელთა საზრისიც ინსტინქტებით განისაზღვრება და ცნობიერებისთვის მიუწვდომელია.

არტეფაქტი (ლათ. ars – ხელობა, ხელოვნება + factus – გაკეთებული, შექმნილი). 1. ადამიანის შექმნილი, დამზადებული ნივთი.

არტეფაქტი/არტიფაქტი (ლათ. arte – ხელოვნურად და factus – გაკეთებული) – ხელოვნების ქმნილება; აქედან: **კულტურის ა.** – ადამიანის მიერ დამზადებული ნივთი, რომელიც მოცემული ქვეყნის კულტურის თუ მომხმარებლების შესახებ გარკვეულ ინფორმაციას გვაწვდის.

არქაული (ძვ. ბერძნ. ἀρχαῖος ძველი, პირველქმნილი) – ძველი, ძველისძველი.

ასკეტური – (ასკეტი, ასკეტიზმი) – 1. რელიგიური პრინციპი, რომელიც ითვალისწინებს გრძნობათა და მისწრაფებათა დაკებასა და დათრგუნვას ზნეობრივი სრულყოფისა და ღვთაებრივ სამყაროსთან შერთვის მიზნით; 2. ცხოვრების მკაცრი წესი, უკიდურესი თავშეკავება, ყოფით სიკეთესა და სიამოვნებაზე უარის თქმა.

აურა – (ბერძნ. αὔρα – ქროლვა) – 1. ასტრალური სხეულის ზედაპირი ან თავად სხეული. ა. აღიქმება სულისა და სულიერების გამოვლენად და შეიძლება წარმოდგეს, როგორც სხეულს გარსშემორტყმული მოკაშკაშე ელიფსოიდი. 2. ბიოველი (მეცნიერულად დადასტურებული არ არის), ადამიანის ფსიქიკური ენერგია. 3. რელიგიურ მისტიკასა და საზვით ხელოვნებაში შარავანდედი, ნიმბის ფორმის ბრწყინვალება ღმერთის ან წმინდანის თავზე.

არქეტიპი (ბერძ. ἀρχέ-τυπον) – რისამე პირველსახე, საწყისი, ამოსავალი ფორმა.

აქსიომატური (ბერძნ. ἀξιωματικός – აქსიომებით გამოხატული) – სამეცნიერო თეორიის აგების მეთოდი, რომელიც ეფუძნება აქსიომების (პოსტულატების, უდავო ჭეშმარიტებების) სისტემას.

აქსიოლოგია (ბერძ. ἀξία – ღირებულება, ფასეულობა) – ფილოსოფიის დარგი, რომელიც ღირებულების საკითხს შეისწავლის. ხშირად ის მოიცავს ეთიკასა და ესთეტიკას, რომლებიც ღირებულების გაგებას ეფუძნება. მას ხშირად აიგივებენ ღირებულების თეორიასა და მეტა-ეთიკასთან.

ტერმინი პირველად გამოიყენეს მე-19 ს-ის ბოლოს და მე-20-ის დასაწყისში. ბოლო წლებში მის ნაცვლად უფრო ხშირად ტერმინს - „ღირებულების თეორია“ – მიმართავენ. ღირებულებებთან დაკავშირებული საკითხები პირველად წამოჭრა სოკრატემ და თავისი ფილოსოფიის ამოსავლად აქცია. კერძოდ, განმარტებისათვის, თუ რა არის სიკეთე. ანტიკურ და შუასაუკუნეების ფილოსოფიაში ღირებულების საკითხი უშუალოდ ყოფიერების საკითხს დაუკავშირდა: ყოფიერების სისავსე ესმოდათ, როგორც აბსოლუტური ღირებულება, რომელიც ერთსა და იმავე დროს ესთეტიკურ და ეთიკურ იდეალებს გულისხმობდა. პლატონის კონცეფციაში კი ერთიანი და სიკეთე ყოფიერების, კეთილშობილების და სილამაზის იგივეობრივია.

აქტანტი (ფრ. actant – მოქმედი < ლათ. acta,orum – მოქმედება) – სემიოტიკის მკვლევარმა ალგირდას ჟულიენ გრეიმასმა შეიმუშავა ე.წ. „აქტანტური“ მოდელი. ამ მოდელის მიხედვით, თხრობისას გამოიკვეთება: „გმირი, მტერი (გმირის მოწინააღმდეგე), ობიექტი (ძიებისა), დამხმარე (გმირისა) და გამგზავნი (ვისი ინიციატივითაც იწყება რაიმეს ძიება)“. ეს როლები ამბის (თუ ნარატივის) აუცილებელი შემადგენელი ნაწილებია. ამა თუ იმ აქტანტის გარეშე ამბავი არ იქნებოდა სრულყოფილი. ასე რომ, აქტანტი უბრალოდ ნარატივის გმირი როდია, ის მისი აუცილებელი სტრუქტურული ელემენტია.

არაჰომოგენური – არაერთგვაროვანი. ჰომოგენურის საპირისპირო. ჰომოგენური (ბერძნ. ὁμογενής) ერთი და იმავე გვარის, ერთი და იმავე წარმოშობის. მონათესავე.

ბ

ბაზისი (ბერძნ. βάσις – საფუძველი) – საფუძველი, საყრდენი.

ბანალური (ფრანგ. banal შაბლონური, ერთხელ მიღებული ნიმუშში, რომელსაც ბრმად ბაძავენ) – საშუალო, უგვანი; კარგად ცნობილი, გადაჭარბებული გამონათქვამი.

ბინარული (ფრანგ. binaire) – 1. ორი ნაწილისაგან შემდგარი, ორმაგი. 2. (მათემატ.) ორობითი (მაგ. ორობითი თვლა). 3.

ბინარული თარგმანი – თარგმანი უშუალოდ ერთი ენიდან მეორეზე. 4. ბინარული ოპოზიცია – კრიტიკულ თეორიაში დაპირისპირებულ ცნებათა წყვილი. სტრუქტურალიზმში ბ.ო.-ს განიხილავენ, როგორც ადამიანური ფილოსოფიის, კულტურისა და ენის ფუნდამენტურ მომაწესრიგებელს. პოსტსტრუქტურალიზმში ის მიიჩნევა დასავლური აზროვნების ერთ-ერთ დამახასიათებელ თვისებად და როგორც წესი, ამ ოპოზიციაში ერთი ელემენტი დომინირებს მეორეზე. ბ.ო.-ს კლასიკური მაგალითია არსებობა-არარსებობის დიქოტომია.

ბრიკოლაჟი (ფრანგ. Brie – საფრანგეთის ერთ-ერთი ადგილის მიხედვით შერქმეული ნადნობი ყველი და collage – დაწებება) – ინტელექტუალური აზრის, ამოცანის ახსნა ირიბად, შემხვედრი აზრიდან გამომდინარე, რომელიც ლოგიკურ მსჯელობაზეა დაფუძნებული. სტრუქტურალიზმში ამ ტერმინის დამკვიდრებას ლევი-სტროსს მიაწერენ და „ნაწილებისგან შედგენილ კონსტრუქციას“ ნიშნავს (კოლაჟის მსგავსად). ამ ტერმინით აღნიშნავენ იმას, თუ როგორ შედგება ესა თუ ის ტექსტი კულტურის, ისტორიის, ენისა და სხვა ტექსტების ნაწილებისგან.

ბუკვალური (რუს.) – სიტყვასიტყვითი; ზუსტი, პირდაპირი, ზედმიწევნითი.

გ

გაუცხოება – ადამიანის გათიშვა მატერიალური და სულიერი ღირებულებებისაგან, საზოგადოებისაგან.

გენდერული (ლათ. genus – სახე, სახეობა, ტიპი) – სოციო სქესი, ფსიქოლოგიასა და სექსოლოგიაში ფართო მნიშვნელობით გამოიყენება და გულისხმობს ნებისმიერ ფსიქიკურ და ქმედების თავისებურებებს, რომლებიც მამრობითობასა და მდედრობითობასთან იგივდებიან და ერთმანეთისაგან განასხვავებენ მამაკაცსა და ქალს.

გენეალოგიური (ბერძნ. γενεα-λογία – საგვარეულო ნუსხა) – საგვარეულო ნათესაობის, წარმომავლობის ამსახველი.

გენეზისი (ბერძ. γένεσις) – წარმოშობა, წარმოქმნა.

გენერატიული – გამომწვევი, წარმომშობი, წარმომქმნელი.

გლოსემატიკა (-ური) (ბერძ. γλῶσσα – ენა) – სტრუქტურალიზმის ერთ-ერთი სახესხვაობა ენათმეცნიერებაში; დიფერენციული სემიოტიკური მოდელი, რომელიც შეიმუშავა დანიელმა ენათმეცნიერმა ლუი ელმსლევმა (Helmslev, 1899-1965). ამ მოდელის მიხედვით, ტექსტი ორპლანიანია: მისი შინაარსი წარმოადგენს აღსანიშნის, გამოსახვა კი – აღმნიშვნელის პლანს.

გნოსეოლოგიური (ბერძნ. γνῶσις – შეცნობა, ცოდნა + λογός – მოძღვრება, სწავლება) – გნოსეოლოგია არის ფილოსოფიის ნაწილი, რომელიც შეისწავლის შემეცნების კანონზომიერებებს. ცოდნის მიმართებას სინამდვილესთან და ადამიანის მიერ სამყაროს შემეცნების შესაძლებლობას.

გრაფიკული (ბერძნ. γράφω) – ვწერ) – წერილობითი.

გროტესკი (ფრანგ. grotesque) – ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მხატვრული ხერხი, რომელიც დამყარებულია მეტისმეტ გაზვიადებაზე; მკვეთრი კონტრასტების – რეალობისა და ფანტასტიკის, ტრაგიკულისა და კომიკურის შეხამებაზე; ასეთი ხერხით შექმნილი ნაწარმოები.

დ

დადაიზმი (ფრანგ. dadáisme) – ჩვილი ბავშვებისათვის ძირითადი ბგერების – „დადა“-ს მიხედვით წარმოქმნილი სახელი. პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ (1914-1924) ექსპრესიონიზმიდან გამოსული უკიდურესად ფორმალისტური მიმართულება ხელოვნებასა და ლიტერატურაში.

დევალვირებული (გერმ. devalvation < ლათ. de + veleo) – გაუფასურებული; მნიშვნელობადაკარგული.

დეზავუირება (ფრანგ. dèsavouer – უარის თქმა, უარყოფა) – სახელმწიფოს ან მთავრობის მეთაურის განცხადება იმის შესახებ, რომ მისი დიპლომატიური წარმომადგენლის თუ სხვა ოფიციალური რწმუნებულის ესა თუ ის აქტი არ შეესაბამება ამ პირის უფლებამოსილებას და ამიტომ მოკლებულია იურიდიულ მნიშვნელობას. დ.-ს ჩვეულებრივ

თან ახლავს დიპლომატიური წარმომადგენლის თუ სხვა ოფიციალური წარმომადგენლის გაწვევა.

დეკადენტური (ფრანგ. decadence – დაცემა, დაქვეითება) – მიმართულება ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რომელიც ჩამოყალიბდა XIX ს-ის ბოლოს და XX ს-ის დასაწყისში. ამ პერიოდის სოციალურმა პრობლემებმა წარმოშვა უიმედობა, სასოწარკვეთილება, ცხოვრების უარყოფა, რასაც მოყვა კულტურის კრიზისი.

დეკლარირება (ლათ. declaro – ვაცხადებ, ვამჟღავნებ, ვაქვეყნებ) – ოფიციალური, საზეიმო გამოცხადება (რაიმე აქტის, კანონის, ძირითადი პრინციპების და ა. შ.).

დეკოდირება – გაშიფვრა.

დელიმიტირება (ლათ. delimitatio – განსაზღვრა, დადგენა) – საზღვრების დადგენა; გამიჯვნა.

დენოტაცია (ლათ. denoto – ნიშნის დადება, ნიშნის დასმა, აღნიშვნა, მითითება) – გამოიყენება ლოგიკაში, სემანტიკასა და სემიოტიკაში განსაზღვრული მნიშვნელობით ენობრივი ან სხვა ნიშნების რეკომენდაციისათვის. კონოტაციასა და დენოტაციას შორის განსხვავება ფილოსოფოს ჯონ სტიუარტ მილის სახელს უკავშირდება. ის სახელებს შორის შრეობრივ განსხვავებებზე მიუთითებს. სახელის კონოტაცია არის განსაზღვრება ან განსაზღვრებები, რომელიც/რომლებიც ამა თუ იმ სახელში იგულისხმება. სახელის დენოტაცია არის ნებისმიერი ობიექტი, რომელსაც ეს სახელი მიემართება. დენოტაცია, ვთქვათ, პოეზიაში, სიტყვის პირდაპირ მნიშვნელობას გულისხმობს, კონოტაცია კი – სიტყვის სუგესტიურ მნიშვნელობას.

დეპერსონალიზებული (ლათ. de – გამოყოფის წინსართი + persona – პიროვნება, სახე) – როდესაც მოშლილია თვითშეგნება, რაც ხასიათდება საკუთარი აზრების, ემოციების, მოქმედებების გაუცხოების შეგრძნებით; საკუთარი „მე"-ს დაკარგვის მტანჯველი გრძნობით.

დერივაცია (ლათ. derivatio – განყენება, გადახრა) – ახალი სიტყვების წარმოება ენაში ასებული მოდელების მიხედვით: აფიქსების დართვით, ბგერათა მონაცვლეობით, სიტყვათა შეერთებით, ახალი ლექსიკური მნიშვნელობების განვითარების და სხვა საშუალებების დახმარებით. სიტყვათწარმოება, წარმოქმნა.

დესკრიფცია (ფრანგ. description) – აღწერა. აქედან descriptive – დესკრიფციული – აღწერითი.

დესტრუქცია (ლათ. destructio) – ნგრევა, უარყოფა.

დეტერმინიზმი (ლათ. determino – განვსაზღვრავ) – ფილოსოფიური მოძღვრება, რომლის მიხედვითაც, ყოველი მოვლენა აუცილებელი მიზეზობრივი კავშირით არის განპირობებული და ადამიანის სურვილს არ ემორჩილება.

დეფამილარიზაცია – მხატვრული ტექსტის ლინგვისტური შესაძლებლობების განახლება, ტრანსფორმირება; ლიტერატურის, როგორც კონსტრუქციის დეავტომატიზაცია – გაუცნაურება, ანუ არსებული მოდელის გააზრებული ტრანსფორმაცია ახალ, უჩვეულო, ორიგინალურ მხატვრულ მოდელად.

დეფინიცია (ლათ. definitio – განსაზღვრა) – ცნების, სიტყვის, ნიშნის, სიმბოლოს ზუსტი განსაზღვრა მისი ყველაზე არსებითი ნიშნების საშუალებით.

დეჰუმანიზაცია – ადამიანური საწის, ადამიანური თვისებების დაკარგვინება; გაუსაწურება.

დიალექტიკა (ბერძნ. διαλεκτική) – მეცნიერება ბუნების, საზოგადოების და აზროვნების განვითარების უზოგადესი კანონების შესახებ. უკვე ანტიკური ფილოსოფია ყველაფერ არსებულს განმარტავს, როგორც ცვალებადობის პროცესს; ყოველგვარი თვისება გადადის თავის საპირისპიროში. დიალექტიკის მამოძრავებელია დაპირისპირებულთა ერთიანობა და ბრძოლა. ტერმინი დ. ფილოსოფიაში სხვადასხვა აზრით იხმარება.

დიალექტიკური (ბერძნ. διαλεκτική – ყოფიერების მართებულად დაყოფის ხელოვნება) – აზროვნების მეთოდი, რომელიც ეფუძნება მოძღვრებას ყოფიერებისა და შემეცნების განვითარების შესახებ; ცდილობს ჩაწვდეს რეალობაში არსებულ წინააღმდეგობებს, ამოიცნოს დაპირისპირების მიზეზები და განვითარების ტენდენციები.

დიაქრონია (ბერძნ. διά – შემდეგ, გამჭოლი + χρόνος – დრო) – 1. ენათმეცნიერული მეთოდი, რომელიც შეისწავლის ენას, როგორც ცვალებად მოვლენას, მისი განვითარების სხვა-

დასხვა ეტაპზე. უპირისპირდება სინქრონიას, რომელიც სწავლობს ენას ერთ რომელიმე ეპოქაში (ტერმინი შემოიღო ფერდინანდ დე სოსიურმა). 2. ეს ტერმინი გაცდა ენათმეცნიერების სფეროს და ანალოგიური დატვირთვით გამოიყენება სხვადასხვა ტიპის ტექსტების კვლევისას.

დიაქრონული (ბერძ. διά – გავლით, გამჭოლი და χρόνος – დრო) – (ლინგ.) ენობრივ მოვლენათა განვითარების ისტორიული თანამიმდევრობა (შეადარეთ – სინქრონული).

დიგლოსია (ბერძნ. δί-γλωσσος – ორენოვანი) – ორენოვნება.

დიეგეტური (ბერძნ. δι-ήγησις – თხრობა, გადმოცემა) – საქმის არსის გადმოცემა (ლათ. narratio).

დისემინაცია (ლათ. disseminatio – თესვა, გადატ. გავრცელება) – გავრცელება, განლვრა, დიფუზია, გაფანტვა. ეს ტერმინი შემოიტანა დერიდამ. მისი განმარტებით, „დისემინაციას თან ახლავს სიჭარბესა და ნაკლულობას შორის თამაში აღნიშვნის ფარგლებში"; ეს თამაში დაუსრულებლად გრძელდება. დისემინაცია ანგრევს ტექსტის უნიკალურობის გაგებას, მის ჰეგემონიურ ცენტრს.

დისკურსი (გვ. ლათ. discursus – მსჯელობა, საბუთი) – მსჯელობა, განხილვა, გარჩევა, მეცნიერული გამოკვლევა, აზრთა გაცვლა-გამოცვლა. აქედან – დისკურსიული – განსჯითი, თანმიმდევრული მსჯელობა, რომლის დროსაც ყოველი მომდევნო აზრი ლოგიკურად გამომდინარეობს წინამავალისაგან. დისკურსული შემეცნება – ლოგიკური გზით მიღწეული შემეცნება (განსხვავებით ინტუიციურისაგან, რომელსაც აღწევენ უშუალო ჭვრეტით).

დისტრიბუტიული (ლათ. distributivus – გასანაწილებელი; განმანაწილებელი) – ლინგვისტური გამოკვლევის მეთოდი, რომლითაც ენობრივი ერთეულების კლასიფიკაცია და თვისებების გამოკვლევა ხდება ტექსტში მათი განრიგებადობის (დისტრიბუციის) საფუძველზე.

დისტრიბუცია (distribuo – ვყოფ, ვმიჯნავ) – ენობრივი ელემენტების განაწილება, განლაგება ერთმანეთის მიმართ მეტყველების პროცესში; ერთობლიობა ყველა იმ გარემოცვისა (კონტექსტისა), რომლებშიც შეიძლება შეგვხვდეს მოცემული ენობრივი ელემენტი (იმ გარემოცვათა საპირისპიროდ, რომლებშიც ის არ შეიძლება შეგვხვდეს).

დიფუზური (ლათ. diffusio – გავრცელება, გაფართოება, გადინება) – გავრცელებული, განლვრილი, დისემინირებული, გაფანტული.

დიქოტომია (ბერძ. διχο-τομία – ორად გაკვეთა) – 1. მთელის გაყოფა ორად, შემდეგ თითოეული ნაწილისა კვლავ ორად და ა. შ.; განტოტვა. 2. (ლიტ.) ფორმისა და შინაარსის დიქოტომია; ფორმალისტებთან – ფორმა-შინაარსისა და მასალის. 3. ტრადიციულ ლოგიკაში აპელატივის (გვარი, ტიპი, კატეგორია) ერთ-ერთი საზეობრივი ცნების გამოყოფა და მისი უარყოფა. აღსანიშნავია, რომ ჟაკ დერიდასეული ბინარული ლოგიკის კრიტიკა მიმართულია კულტურული ცნობიერების საკვანძო ოპოზიციებში (მეტყველება–ნაწერი, სული–სხეული, მატერია–ფორმა) იმპლიცირებული (ჩართული) იერარქიზაციისა და ამით გამოწვეული მეტაფიზიკური ჰიპოთეზების (ფონოცენტრიზმი და პრეზენტიზმი) წინააღმდეგ. დუალიზმების პოლუსები კონკრეტულ შემთხვევაში კონოტირებული არიან ვრცელ სემანტიკურ ველში, რომელიც სხვა საკვანძო ცნებების სემანტიკურ ველთან სისტემატური გადაჯაჭვის მეშვეობით ჩაექსოვება კოჰერენტულ, თავის თავში ჩაკეტილ, ურთიერთდამამკვიდრებელ, იერარქიულად ორგანიზებულ და მორალურად დევალვირებულ სამყაროს ხატს.

დოგმატიზაცია (ბერძნ. δόγμα – თვალსაზრისი, დადგენილება). რაიმე ცნების, იდეის, დებულების უსიტყვოდ, უკამათოდ აღიარება, დაკანონება.

დომინანტი (ლათ. dominans – გაბატონებული) – 1. ძირითადი, გაბატონებული იდეა; რაიმეს ძირითადი ნიშანი. 2. (მუს.) მაჟორული ან მინორული გამის მეხუთე საფეხური. 3. (ფიზიოლ.) ცენტრალურ ნერვულ სისტემაში: დროებით გაბატონებული რეფლექსი, რომელიც ცვლის ან აფერხებს სხვა რეფლექსებს.

დუალიზმი (ლათ. dualis – ორობითი) – ორობა, ანტაგონიზმი, დაპირისპირებულობა. 2. ორ დაპირისპირებულ ძალას შორის კამათი. 3. ფილოსოფიურ-რელიგიური მოძღვრება, რომელიც სამყაროს საფუძვლად ორ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ საწყისს (მატერიალურსა და იდეალურს) აღიარებს.

ეგზისტენციალიზმი (ლათ. exsistentia – არსებობა) – მიმართულება მე-20 საუკუნის ფილოსოფიასა და ლიტერატურაში. მისი ძირითადი თემაა პიროვნების ბედ-იღბალი თანამედროვე სამყაროში, რწმენა და ურწმუნოება, სიცოცხლის საზრისის დაკარგვა და ა. შ. ე-ის ფუძემდებელია მარტინ ჰაიდეგერი (1889-1976). წინააღმდეგ თავისი ამოსავალი სუბიექტურ-იდეალისტური საწყისისა, ე. აღიარებს ადამიანისაგან დამოუკიდებელი და მისთვის სავსებით უცხო სამყაროს არსებობას და, ამასთან, თვით ადამიანის „მიტოვებულობას“, „უსახლკარობას“ ამ უცხო სამყაროში, რაც განაპირობებს ადამიანის არსებობის აბსურდულობას და მისი ყოფის ტრაგიკულობას. ადამიანმა არ იცის, რატომ ან რისთვის არსებობს; მან მხოლოდ ის იცის, რომ ელის გარდუვალი სიკვდილი. იგი განწირულია უაზრო და ტრაგიკული ყოფისათვის. ასეთი კონცეფცია თავისთავად გამორიცხავს ესთეტიკურ ასპექტს და ხელოვნების შემეცნებით ფუნქციას ფიქციად აქცევს.

ეგოლოგიური (ბერძნ. ἐγώ + λογία) – „ეგოს“ „მე“-ს შესწავლა.

ევოლუცია (ლათ. evolutio – გაშლა, გადაშლა (წიგნის), კითხვა) – 1. (ბიოლ.) ცოცხალ ორგანიზმთა განვითარება სიცოცხლის დაბალი ფორმიდან მაღალი, სრულყოფილი ფორმებისაკენ. 2. საზოგადოების ისტორიული განვითარება.

ევროპოცენტრისტული – კონცეფცია, რომლის მიხედვით, მეცნიერების, ხელოვნების, ფილოსოფიის, ლიტერატურის და ა. შ. ნამდვილი ღირებულებები მხოლოდ ევროპაში ვითარდება.

ეზოთერული (ბერძ. ἐσωτερικός – შინაგანი, დაფარული) – საიდუმლო, დაფარული (ითქმის რელიგიური წესების, მისტიკურ მოძღვრებათა, მაგიურ ფორმულათა შესახებ); ის, რაც განკუთვნილია მხოლოდ იმათთვის, ვისაც გაენდვნენ, განდობილთათვის გასაგები.

ეთნოლოგი (ბერძნ. ἔθνος – ტომი, ხალხი + λόγος – სიტყვა, მოძღვრება) – მეცნიერი, რომელიც შეისწავლის სხვადასხვა ხალხის ყოფით, კულტურულ თავისებურებებს; წარმოშობას (ეთნოგენეზი), განსახლებას (ეთნოგრაფია) და კულტურულ-ისტორიულ ურთიერთობებს.

ეიდეტობა (ბერძ. εἶδος) – საგნების ან სიტუაციების მხატვრულად ისე წარმოჩენის უნარი, თითქოს ეს ნამდვილად ხდება; ედმუნდ ჰუსერლის მიხედვით, ეიდეტური მეცნიერება არსის (Wesen) თავისთავადობითაა დაინტერესებული, რაც ინტუიციასა და იდეაზეა დამყარებული.

ეკვივალენტური – იმავე ღირებულების მქონე; რამის შემცვლელი, იმავე ღირებულების, ისეთივე, თანატოლი.

ეკლექტიზმი (ბერძ. ἐκ-λεκτός – ამორჩეული) – სხვადასხვაგვარ შეხედულებათა, თეორიათა, იდეურ მიმართულებათა ნებისმიერი, უპრინციპო შეერთება.

ელიფსისი (ბერძნ. ἔλλειψις – ამოვარდნა, გამოტოვება) – სტილისტიკური ხერხი, პოეტური ფიგურა, როდესაც წინადადებაში გამოტოვებულია მისახვედრი სიტყვა. მისი ამოღება ხელს არ უშლის აზრის ზუსტ გადმოცემას, გამოტოვებულის მაგივრობას ასრულებს ტირე. ე. ენათესავება დუმილს.

ემანაცია (ლათ. emanatio – წარმოდინება, გარდამოსვლა) – ფილოსოფიური ტერმინი, რომელიც მიუთითებს სამყაროს წარმოშობის პროცესს ღმრთისაგან წარმოდინების გზით. ემანაციის საპირისპირო ცნებაა ევოლუცია. ემანაცია დაღმავალია, ევოლუცია – აღმავალი.

ემპირიზმი (ბერძ. ἐμ-πειρία – გამოცდილება, ცდა) – 1. ფილოსოფიური მიმართულება, რომელიც შემეცნების ერთადერთ წყაროდ გამოცდილებას, გრძნობად აღქმას მიიჩნევს და სათანადოდ ვერ აფასებს ან სრულიად უარყოფს თეორიულ განზოგადებათა და ლოგიკური აზროვნების მნიშვნელობას. 2. პრაქტიკული მოღვაწეობისადმი, ცდისადმი მიდრეკილება, პრაქტიკული მოღვაწეობა (თეორიული კვლევის საზიანოდ). აქედან ემპირიული – ემპირიზმთან დაკავშირებული, ემპირიაზე დამყარებული, ცდისეული.

ენიგმა (ბერძ. αἴνιγμα – გამოცანა) – საიდუმლო, გამოუცნობი; ენიგმატური – იდუმალებით მოცული.

ეპატაჟური (ფრანგ. épatage) – სკანდალური გამოხდომა; საქციელი, რომელიც არღვევს საზოგადოდ მიღებულ ნორმებსა და წესებს.

ეპიგონური (ბერძნ. ἐπίγονος – შთამომავალი, შემდეგ დაბადებული) – რაიმე მიმართულების ბრმად მიმდევრობა; როდესაც

მხატვრულ ქმნილებას აკლია ორიგინალობა და დამოუკიდებლობა.

ეპისტემე (ბერძნ. ἐπιστήμη – ცოდნა, უნარი, ხელოვნება) – ეპისტემე არის ტერმინ „ტექნეს“ (ბერძნ. τέχνη – ხელოსნობა) საპირისპირო. მიშელ ფუკო ამ ტერმინით აღნიშნავდა ისტორიულ a priori-ს (ცდისგან დამოუკიდებლად; წმინდად შემეცნებითი), რომელიც საფუძვლად უდევს ცოდნასა და დისკურსს.

ეპისტემოლოგია (ბერძ. ἐπιστήμη – ცოდნა და λόγος – მოძღვრება) – შემეცნების თეორია. გნოსეოლოგია. ტერმინი ე გამოიყენება ინგლისსა და ამერიკაში, უფრო იშვიათად – გერმან. და ფრანგ. ფილოსოფიაში. ტერმინ ე-ს შემოღება მიეწერება შოტლანდიელ ფილოსოფოსს ჯ. ფ. ფერიეს („მეტაფიზიკის საფუძვლები“, 1854), რომელიც ფილოსოფიას ონტოლოგიად და ეპისტემოლოგიად ყოფდა.

ესენციალური (ლათ. essentialis – არსებითი) – არსებითი, უმნიშვნელოვანესი, მთავარი, უპირატესი. 2. მნიშვნელოვანი პუნქტი.

ეტიმოლოგია (ლათ. etymologia – სიტყვათა წარმოება) – ენათმეცნიერების დარგი, რომელიც სწავლობს სიტყვის წარმომავლობას, შედგენილობას და თავდაპირველ მნიშვნელობას.

ეფემერა (-ული) (ბერძ. ἐφ-ήμερος) – 1. ხანმოკლე, სწრაფწარმავალი. 2. მწერები, ფრინველები, რომლებიც მხოლოდ ერთ დღეს ცოცხლობენ.

ექსპლიკაცია (ლათ. explicatio – განმარტება) – 1. იგივე, რაც ლეგენდა. 2. მუზეუმის ან გამოფენის ექსპონატების მოკლე წერილობითი აღწერა, რომელიც განმარტავს და შეფასებას აძლევს მოცემულ მხატვრულ ქმნილებას.

ექსპლიკაციური (ლათ. explicatio – ახსნა, გაშლა) – განმარტებული, ახსნილი, წარმოდგენილი, დამტკიცებული.

ექსპონირება (ლათ. ex-pono – საჩვენებლად გამოფენა) – საჯაროდ ჩვენება.

ექსპრესიონიზმი (ფრანგ. expression – გამოსახვა) – ნეომოდერნიზმის ეპოქის მხატვრული მიმართულება. ე.-ის მხატვრული კონცეფცია ემყარება ფროიდის ფსიქოანალიზს, ჰუსერლის ფენომენოლოგიას, ნეოკანტიანურ გნოსეოლოგიას და სხვა. ე. გამოხატავს ხელოვანის წუხილს სამყაროს

არასრულყოფილების გამო; ე.-ის აზრით, ადამიანი ბუნების შვილია, მგრძნობიარე არსებაა, რომლისთვისაც უცხოა ინდუსტრიული და ურბანისტული რაციონალური სამყარო.

ექსტრავერტული (ლათ. exter – გარეთა, გარეშე, განაპირა და verto – მოვაბრუნებ, ვატრიალებ) – გარესამყაროსაკენ მიმართული, კონტაქტური, გახსნილი, გარე ზემოქმედების მიმღები (შეადარეთ ინტროვენტული).

ექსტრაპოლაცია (ლათ. extra – გარეთ, გარეშე; გარდა + polio – ვაპრიალებ, ვხეხავ, ვცვლი) – 1. მეცნიერული კვლევის მეთოდი, რომელიც გულისხმობს მოვლენის ერთ ნაწილზე დაკვირვების შედეგების განვრცობას, გადატანას მის სხვა ნაწილებზე.

ექსცენტრული – უცნაური, არორდინარული, არაჩვეულებრივი.

ვ

ვაკუუმი (ლათ. vacuum – სიცარიელე) – სიცარიელე; სრული არარსებობა.

ვალიდურობა (ლათ. validus – ჯანსაღი, ღონიერი, ძლიერი, ძალის მქონე) – 1. კანონის ძალა. 2. რაიმე მეცნიერული ცდის ვარგისიანობა.

ვარიაცია (ლათ. variatio – განსხვავება, ცვლილება) – რამის მეორეხარისხოვანი ელემენტების, ნაწილების სახეცვლილება ძირითადის (მთავრის) შენარჩუნებით.

ვერბალური (ლათ. verbalis) – სიტყვიერი, ზეპირი; <u>ვერბალური ნოტა</u> – (დიპლ.) ხელმოუწერელი ნოტა, რომელიც უთანაბრდება ზეპირ განცხადებას.

ვექტორი (ლათ. vector – წამყვანი) – (მათემ.). სწორხაზოვანი მონაკვეთი, რომელსაც გარკვეული მდგომარეობა და მიმართულება აქვს.

ვირტუალური – (ზე)მოქმედების უნარი მატერიალური ან გრძნობითი საშუალებების ჩაურევლად; არა არსებული, არამედ – წარმოსახვითი.

ვოლუნტარიზმი (ლათ. voluntas – ნება, სურვილი) – თვალსაზრისი, რომელიც ნებას (ნებისყოფას) მიიჩნევს ყოფიერების უმაღლეს პრინციპად. ვ. უარყოფს ობიექტურ კანონზომი-

ერებას და აუცილებლობას. 2. პოლიტიკასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში: თვითნებური, სუბიექტური გადაწყვეტილებანი.

ზ

ზაუმური – უაზრო (აზრს მიღმა მყოფი), გაუგებარი (მეტყველება, ლექსები და ა. შ.).

ზედნაშენი – ისტორიული მატერიალიზმის ერთ-ერთი ძირითადი კატეგორია (ბაზისთან ერთად). საზოგადოებრივი ცხოვრების არამატერიალური, სულიერი მხარე, იურიდიული და პოლიტიკური ინსტიტუციებით, რომელსაც საზოგადოებრივი ცნობიერების განსაზღვრული ფორმები შეესაბამება. საზოგადოების ეკონომიკური სტრუქტურის საფუძველზე (ბაზისზე) შექმნილი იურიდიული და პოლიტიკური ინსტიტუციები.

თ

თვითიდენტური – საკუთარ თავთან იგივეობრივი.

თვითკმარი – სხვისი დახმარების გარეშე საკუთარი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება. დამოუკიდებელი; სხვისი გავლენისგან თავისუფალი.

თვითრეფლექსური – თვითანალიზი, ინტროსპექცია, საკუთარ თავში ჩაღრმავება.

ი

იამბიკა (ბერძნ. ἰαμβικός იამბური) – 1. ბერძნული ლექსის საზომი, რომელიც შედგება გრძელი და მოკლე მარცვლებისაგან. იამბური საზომი გამოიყენებოდა დამცინავი შინაარსის ლექსების თხზვისას. 2. ლიტერატურის ჟანრი, რომელიც ნაყოფიერების ზრდის რიტუალში ჩაისახა და მიზნად ისახავდა ბოროტების არიდებას. ამ ნაწარმოებების მეტრული საზომი იყო იამბური ტრიმეტრი.

იდეალიზმი (ლათ. idea, ბერძ. ἰδέα – იდეა, იდეალი) – მიმართულება ფილოსოფიაში, რომლის მიხედვითაც იდეა, ცნობიერება, სული არის პირველადი, ხოლო მატერია, ბუნება, ყოფიერება – მეორადი. სუბიექტური იდეალიზმი – იდეალიზმი, რომელიც უარყოფს ობიექტურ რეალობას და ამტკიცებს, რომ საგნები და მოვლენები არსებობს მხოლოდ ადამიანის ცნობიერებაში. ობიექტური იდეალიზმი – იდეალიზმი, რომელიც ამტკიცებს, რომ ყოველივე არსებულის საფუძველი არის სამყაროს მიღმა „ობიექტურად" არსებული „აბსოლუტური იდეა", „მსოფლიო სული", არამატერიალური საწყისი (საბოლოო ანგარიშით – ღმერთი).

იდენტიფიცირება (საშ. ლათ. identificare – გაიგივება) – გაიგივება, გატოლება ან მიმსგავსება.

იდეოგრამა (ბერძ. ἰδέα – ცნება და γράμμα – ასო, ნაწერი) – წერილობითი ნიშანი, პირობითი გამოსახულება ან ნახატი, რომელიც, ასოსაგან განსხვავებით, სამეტყველო ბგერას კი არ შეესაბამება, არამედ მთელ სიტყვას, ცნებას ან მორფემას. იდეოგრამებისაგან შედგება ჩინური დამწერლობა.

იდეოგრაფია (ბერძ. ἰδέα – ცნება და γράφω – ვწერ) – იდეოგრამებით დამწერლობა.

იდიოსინკრეტიზმი (ბერძ. ἴδιος – საკუთარი და σύνγκρασις – შერევა) – 1. რაიმე ნივთიერებისადმი გადაჭარბებული მგრძნობელობა, ალერგიის განსაკუთრებული ფორმა. 2. (ფსიქ.) ზიზღი, ანტიპათია, ცუდი განწყობა ვინმეს ან რამეს მიმართ.

იერარქიული (ბერძნ. ἱεραρχικός – წმინდა ხელისუფლება) – მმართველობის პრინციპი, როდესაც ქვემდგომნი ემორჩილებიან ზემდგომებს. თანამდებობათა, წოდებათა და ა.შ. რიგი დალაგებული დაქვემდებარებისა და უმცირესიდან უმაღლესისკენ გადასვლის წესით.

ილოკუციური – ტერმინი „ილოკუციური აქტი" შემოიტანა ჯონ ოსტინმა. ოსტინის თანახმად, ილოკუციური აქტი არის (1) აქტი, რომელიც უნდა განვუმარტო სხვას და ავუხსნა, რატომ ჩავიდინე ეს; რატომ მოვიქეცი ასე. (2) მოქმედება, რომელსაც შეთანხმების ძალა აქვს (უფლებები, ვალდებულებები). მაგალითად, იმისთვის, რომ დავამტკიცო საკუთარი პირობა, მოსაუბრეს/მსმენელს უნდა ავუხსნა, რომ დაპირებულს შევასრულებ. ასე რომ, პირობის დადე-

ბა ილოკუციური აქტია. მაგრამ ბევრი დღეს ამ ტერმინს სხვა შემთხვევების მიმართაც იყენებს; მაგალითად, როდესაც რაიმეს განაცხადებს, ბრძანების გაცემისას, ჩვეულებრივი დაპირებისას და ა. შ.

ილუზია (ფრანგ. illusion – ცდომილება < ლათ. illusio – ცდომილება, დაცინვა) – განუხორციელებელი ოცნება, უსაფუძვლო იმედი; სინამდვილეს დაცილებული სურვილები.

ილუზორული (ილუზიური) (ლათ. illusio) – მოჩვენებითი.

იმაგო (ლათ. imago) – ხატი, სახეობა.

იმანენტური (ლათ. immanens – შინაგანი) – 1. საგნის, მოვლენის, პროცესის შინაგანად დამახასიათებელი, მისთვის ნიშანდობლივი, მისი ბუნებიდან გამომდინარე. 2. (ფილოს.) სუბიექტური იდეალიზმის ნაირსახეობა, რომელიც ამტკიცებს, რომ ყოფიერება არის მხოლოდ ცნობიერების იმანენტური (შინაგანი) შინაარსი და უარყოფს ობიექტური, ცნობიერებისაგან დამოუკიდებელი (ტრანსცენდენტური) სამყაროს არსებობას.

იმპლიციტური (ლათ. implicite – დახლართულად) – 1. დახლართული; გადატ. არევ-დარევის შეტანა. 2. ჩართული, შეტანილი, შეყვანილი. 3. ნაგულისხმევი, ირიბად მინიშნებული.

იმპრესიონიზმი – სტილური მიმართულება მე-19 ს-ის მეორე ნახევრის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, რომელიც მომენტალურ, წუთიერ სუბიექტურ შთაბეჭდილებებსა და განწყობილებებს აძლევდა გადამწყვეტ მნიშვნელობას და ცდილობდა მის ასახვას. ი. ჩაისახა საფრანგეთში (ფრანგი მხატვრის – ედუარდ მანეს ნახატის სახელწოდების მიხედვით - „Impression“ - „შთაბეჭდილება“, რომელიც ექსპონირებული იყო პარიზის გამოფენაზე 1874 წელს).

ინდივიდუმი (ლათ. individuus – განუყოფელი) – ინდივიდი, პიროვნება, პირი, პერსონა.

ინვარიანტი (ფრანგ. invariant) – 1. (მათემ.) სიდიდე, რომელიც უცვლელი რჩება ამა თუ იმ გარდაქმნის დროს. 2. გადაკეთების, გარდაქმნის, ტრანსფორმაციის დროს ის ნაწილი, რომელიც უცვლელი რჩება.

ინვერსია (ლათ. inverto – გადასმა, მობრუნება) – 1. ქართულ გრამატიკაში: პირის ნიშანთა შექცევითი ხმარება – სუბიექტი გამოხატულია ობიექტური პირის ნიშნით, ხოლო ობიექტი – სუბიექტური პირის ნიშნით (ვ-ა-კეთებ, მაგრამ მ-იკეთებია). 2. (ლიტ.) წინადადებაში სიტყვათა ჩვეულებრივი რიგის შეცვლა სტილისტური მიზნით. <u>ინვერსიული ლექსიკონი</u> – ლექსიკონი, რომელშიც სიტყვები დალაგებულია მათი ბოლოკიდური ასოების ანბანზე. გამოიყენება ენათმეცნიერებაში ტექსტის ავტომატური ანალიზის დროს (მანქანური თარგმანისათვის).

ინიცირება (ლათ. initium) – დაწყება, შესვლა, თაოსნობა, მაგალითი.

ინკარნაცია (ლათ. incarnatio – განსახიერება, განხორციელება) – 1. განკაცება (ღმერთის). <u>რეინკარნაცია</u> – მეორედ განსხეულება, მკვდრის მეორე სიცოცხლეში დაბრუნება (აღდგომა).

ინოვაცია (ინგლ. innovation) – სიახლის დანერგვა.

ინსტიტუცია (ლათ. institutio – მოწყობა, მოქმედება; დარიგება) – მოქალაქეთა სხვადასხვაგვარი გაერთიანება – ოჯახი, პარტია, ეკლესია. ინსტიტუციონალიზმი საბელმწიფოს განიხილავს, როგორც ერთ-ერთ ინსტიტუციას.

ინსტინქტი (ლათ. instinctus – განზრახვა, წადილი, სურვილი) – 1. ბიოლ. ცოცხალი ორგანიზმების სრულიად გაუცნობიერებლად მიზანშეწონილი ქმედებების თანდაყოლილი უნარი გარეგანი და შინაგანი გარემოს ცვლილებების საპასუხოდ. 2. გაუცნობიერებელი, უანგარიშო ლტოლვა, გრძნობა. 3. ალღო.

ინსტიტუციონალური (ლათ. institutio – ვაწყობ, ვმოქმედებ) – საზოგადოებრივ ინსტიტუტებთან დაკავშირებული.

ინტეგრაცია (ლათ. integratio – აღდგენა, განახლება) – ერთ მთლიანობაში გაერთიანება. ამის საპირისპირო პროცესია დეზინტეგრაცია.

ინტელექტუალური (ლათ. intellego – შევიცნობ, აღვიქვამ) – გონებრივი; მაღალი გონიერებით გამორჩეული; ანალიტიკური უნარის მქონე.

ინტელიგიბელური – ის, რისი გაგება, წვდომა (აღქმა) შეიძლება გონებით და არა გრძნობების მეშვეობით.

ინტენცია (ლათ. intentio – დაჭიმვა, დაძაბვა, ყურადღება) – განზრახვა, მიზანი, სწრაფვა რაიმესაკენ, მიმართულობა.

ინტენციონალური (ლათ. intentio – ყურადღება) – განზრახული, ჩაფიქრებული, მიზანმიმართული.

ინტერაქცია (ინგლ. intaction – ლათ. inter + activus – ქმედითი) – ტერმინი, რომელიც გამოიყენება სოციალურ ფსიქოლოგიასა და კულტუროლოგიაში და აღნიშნავს ურთიერთქმედებას, ურთიერთგავლენას ადამიანთა შორის ან ჯგუფების ურთიერთზემოქმედებას.

ინტერდისციპლინარული (ლათ. inter – შორის, შუა და disciplina – მოძღვრება, მეცნიერება, წესი, წყობილება) – სხვადასხვა დისციპლინების მომცველი; მრავალ სამეცნიერო დარგთა, სპეციალობათა მომცველი.

ინტერიორიზებული (ლათ. interior – შინაგანი) – გარედან შიგნით შესვლა. ცნება, რომელიც აღნიშნავს გონებრივი მოქმედებისა და ცნობიერების შინაგანი პლანის ფორმირებას ინდივიდის მიერ გარე მოქმედებებისა და სოციალური ფორმების ათვისების საშუალებით.

ინტერპელაცია (ლათ. interpellatio – შეწყვეტა, დარღვევა, დაბრკოლება) – ცნება შემოიტანა მარქსისტმა ფილოსოფოსმა ლუი ალთიუსერმა. იგი ამ ტერმინით აღნიშნავდა პროცესს, რომლის დროსაც იდეოლოგია წარმართავს სუბიექტს. ალთიუსერი დაუპირისპირდა სუბიექტის, როგორც მიზეზის და სუბსტანციის კლასიკურ განმარტებას და ხაზი გაუსვა იმას, რომ გარემოება ყოველთვის წინ უსწრებს სუბიექტს (ინდივიდს, კოლექტივს).

ინტერპრეტაცია (ლათ. interpretatio – ახსნა, განმარტება, თარგმანი) – 1. რაიმე აზრის ახსნა. აზრის ნათელყოფა, გასაგებ ენაზე თარგმნა, განმარტება. 2.მხატვრული სახის ახსნა, როლის მხატვრული განსახოვნება, ნაწარმოების არსის განმარტება ან მუსიკალური ნაწარმოების თავისებური, შემოქმედებითი შესრულება.

ინტერტექსტუალობა – ეს ტერმინი პირველად პოსტსტრუქტურალისტმა იულია კრისტევამ გამოიყენა 1966 წ. თავდაპირველი მნიშვნელობით, იგი ალუზიის ანალოგიურია. შემდგომ ამ ტერმინის მნიშვნელობა მრავალჯერ შეიცვალა: 1. ი. ტექსტის მნიშვნელობის ჩამოყალიბება სხვა ტექსტების დახმარებით. ინტერტექსტი შეიძლება იყოს ავტორის მიერ ნასესხები ან ტრანსფორმირებული სხვა ტექსტი. 2. მკითხველის მიერ ერთი ტექსტის კითხვისას სხვა ტექსტის მოხმობა.

ინტრიგა (ფრანგ. intrigue < ლათ. intrico – ვხლართავ) – 1. ხრიკები, მზაკვრობა. 2. სიუჟეტის ჩახლართულობა: ამბების გადახლართვა, პერსონაჟთა შორის დაძაბული ურთიერთობების გამოხატვა. მოქმედების ორგანიზაციის ფორმა დრამატულ, პროზაულ თხზულებებში.

ინტროვერტული (ლათ. intro – შიგნით და verto – ვაბრუნებ) – ადამიანის შინაგანი, სიღრმისეული სამყაროსაკენ მიმართული, საკუთარ სულიერ არსებობაზე კონცენტრირებული, ახლობელთათვის შეუღწევადი, გარეგანი ზემოქმედებისაგან დაცული.

ირაციონალური (ლათ. irrationalis – არაგონივრული) – გონიერების მიღმა, გაუგებარი, ალოგიკური; რაციონალურ აზროვნებასთან შეუთავსებელი.

კ

კაბალა (ძვ. ებრ.) – შუასაუკუნეობრივი მისტიკური მოძღვრება იუდაიზმში, რომელიც ყოველი საგნის საფუძველს ციფრებსა და ებრაული ალფაბეტის ასოებში ეძიებს. ხოლო განსაკუთრებულ საშუალებებს – ავგაროზებსა და ფორმულებში.

კათარსისი (ბერძ. κάθαρσις – განწმენდა) – 1. ძველ ბერძნულ ფილოსოფიაში (პითაგორა, ჰერაკლიტე, პლატონი, არისტოტელე) ესთეტიკური განცდა, „სულის განწმენდა“. 2. ფროიდიზმში ფსიქოთერაპიის ერთ-ერთი მეთოდი. 3. სულიერი განწმენდა.

კალამბური (ფრანგ. calembour) – სიტყვათა თამაში, რომელიც ემყარება ერთნაირი ბგერითი შემადგენლობის სხვადასხვა სიტყვის (ანდა ერთი სიტყვის სხვადასხვა მნიშვნელობის) გამოყენებას.

კარდინალური (ლათ. cardinalis – მთავარი) – ძირითადი, უმთავრესი, უმნიშვნელოვანესი.

კარტეზიანელობა – მიმართულება ფილოსოფიის ისტორიაში, რომელიც თავის ფუძემდებლად აღიარებს რენე დეკარტს.

კატაბაზისი (ბერძ. κατά-βασις – ქვევით ჩასვლა, დაშვება) – ჯოჯოხეთში შთასვლა (კარლ იუნგის მიერ გამოყენებული ტერმინია).

კატალიზატორი – ნივთიერება, რომელიც აღძრავს ქიმიურ რეაქციას, ან ცვლის მის სიჩქარეს.

კაუზალობა (ლათ. causa – მიზეზი) – აქედან – კაუზალური – მიზეზობრივი.

კვაზიმეცნიერული – წინსართი „კვაზი" (ლათ. quasi) ნიშნავს: ცრუ, ყალბი, ვითომ. კ. – ვითომმეცნიერული.

კიჩი (გერმ. Kitsch) – იგივეა, რაც კიტჩი. იაფი და თვალშისაცემი პროდუქცია, რომელიც გათვლილია ყველაზე ფართო და უპრეტენზიო მყიდველზე.

კლასიფიკატორული – რაც კლასიფიკაციას (დაყოფას, დახარისხებას) აადვილებს, ეხმარება.

კოგნიტური (ლათ. cognosco – შეცნობა, გაგება) – შემეცნების შესაბამისი; იმდენად, რამდენადაც შეიმეცნება.

კოდი (ფრანგ. code) – ნიშნების (სიმბოლოების) გარკვეული ერთობლიობა, აგრეთვე ერთობლიობა წესების გარკვეული სისტემისა, რომელთა საშუალებითაც შეიძლება წარმოდგეს და გადაიცეს ინფორმაცია (შემდგომი გადაცემის, გადამუშავების ან შენახვის მიზნით).

კოდიფიკაცია – კანონმდებლობის სისტემატიზაცია, რომლის შედეგადაც იქმნება კოდექსი.

კოლაჟი (ფრანგ. collage – დაწებება) – 1. ხერხი სახვით ხელოვნებაში, რომელიც მდგომარეობს რომელიმე მასალაზე მისგან ფაქტურითა და ფერით განსხვავებული მასალების დაწებებაში. 2. ნაწარმოები, რომელიც ამგვარი ტექნიკითაა შესრულებული. 3. მუსიკალურ ნაწარმოებში სხვა კომპოზიტორების ნაწარმოებების სტილისტურად უცხო ფრაგმენტების შეყვანა.

კომპილაცია (-ური) (ლათ. compilatio – ძარცვა) – ნაშრომი, რომელიც აგებულია სხვადასხვა ავტორისაგან ნასესხები მასალებით და არ შეიცავს დამოუკიდებელ გამოკვლევასა და დასკვნებს.

კომუნიკატიურობა (ლათ. communicatio – შეტყობინება, გადაცემა) – იგივეა, რაც კომუნიკაბელობა. 1. გულღიაობა; ადამიანებთან კონტაქტის სწრაფად და ადვილად დამყარების უნარი. 2. ინფორმაციის გადაცემის სხვადასხვა ტიპის სისტემების შეთავსებადობა; ერთობლივი მუშაობის უნარი.

კონატიური (ლათ. conatus – ცდა, მისწრაფება) – ცდისმიერი, გაბედული, მსწრაფი.

კონდენსაცია (ლათ. condensatio – შესქელება, გამკვრივება) – რამის დაგროვება, თავმოყრა.

კონვენცია (ლათ. conventio) – შეთანხმება, ხელშეკრულება.

კონოტაცია (ლათ. connotatio: con//com – ერთად, თან + noto – აღვნიშნავ) – ენობრივი ერთეულის დამატებითი, თანამდევი მნიშვნელობა; განსხვავებით მისი საგნობრივ-ცნებითი მნიშვნელობისა – დენოტაციისა.

კონსტანტური (ლათ. constans) – მუდმივი, უცვლელი, მყარი, მტკიცე.

კონსტრუქტი (ლათ. construo – ვადგენ, ვაგებ, ვაშენებ) – სხვადასხვა ელემენტისგან შედგენილი მთლიანობა. კონცეფცია, მოდელი, ან სქემატური იდეა.

კონსტრუქტივიზმი (ლათ. construo – ვაწყობ, ვაშენებ, ვაგროვებ) – მიმართულება თანამედროვე ხელოვნებაში (პლასტიკა, მხატვრობა, მუსიკა), რომელიც კონსტრუქციულ-გეომეტრიულ ფორმებს ანიჭებს უპირატესობას.

კონტექსტი (ლათ. contextus – შეერთება, მჭიდრო კავშირი) – წერილობითი ტექსტის შინაარსობრივად დასრულებული ნაწყვეტი, რომელიც საშუალებას იძლევა განისაზღვროს მასში შემავალი ცალკეული სიტყვის ან ფრაზის მნიშვნელობა.

კონტექსტი (ლათ. contecstus – კავშირი, წვნა, შეერთება) – 1. ზეპირი თუ წერილობითი მეტყველების (ტექსტის) შედარებით დასრულებული ამონარიდი, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელია მასში შემავალი ცალკეული სიტყვებისა და წინადადებების მნიშვნელობათა დაზუსტება. 2. გარემო, რომელშიც იმყოფება ობიექტი.

კონტინუუმი (ლათ. continuum – დაუსრულებელი) – პროცესებისა და მოვლენების განუყოფლობა, დაუსრულებლობა.

კონტრარგუმენტი – „კონტრ", „კონტრა" (ლათ. contra) წინააღმდეგი, საპირისპირო. კ. – არგუმენტის საპირისპირო, საწინააღმდეგო.

კონტრიბუცია (ლათ. contributio) – ფულადი თუ ნატურალური გადასახადი, რომელსაც ახდევინებს მტერი მის მიერ დაპყრობილ ქვეყანას; რაიმე საქმეში შეტანილი წვლილი.

კონცეპტუალური – გარკვეულ შეხედულებათა სისტემასთან დაკავშირებული.

კონცეფცია (ლათ. conceptio) – 1. ესკიზი, მონახაზი, გეგმა ლიტერატურული ან ხელოვნების ნებისმიერი დარგის ნაწარმოებისათვის; ნაწარმოების ძირითადი აზრი. 2. შეხედულებათა სისტემა; მოვლენის ასეთი თუ ისეთი გაგება.

კორელატი (-ური) – შეფარდებითი, ფარდობითი, თანაფარდი ცნება. ურთიერთკავშირის მქონე, ურთიერთდაკავშირებული.

კორექცია (ლათ. correctio) – შესწორება, გასწორება.

კრეაცია (ლათ. creatio – შექმნა, ქმნილება, არჩევა) – შექმნა (სამყაროსი), აღმოჩენა, გამოგონება. (მოძვ.) განდობა, კურთხევა.

კრიპტანალიტიკოსი (ბერძ. κρυπτός – საიდუმლო, ფარული + ἀναλυτικός – სპეციალისტი, რომელიც ანალიზს აკეთებს) – საიდუმლო, ფარული, კოდირებული აზრების გამშიფრავი, სპეციალისტი.

კორელაცია (ლათ. correlatio) – ურთიერთდამოკიდებულება, შეფარდება.

კრიტერიუმი (ბერძ. κριτήριον – განსხვავების უნარი, საზომი; გადაწყვეტის საშუალება) – ნიშან-თვისება, რომლის მიხედვითაც რაიმეს აფასებენ, განსაზღვრავენ, რაიმეს კლასიფიკაციას ახდენენ; ნიშან-თვისებათა საზომი.

კოსმოგონია (ბერძ. κοσμο-γονία – სამყაროს წარმოშობა) – 1. ასტრონომიის ნაწილი, რომელიც სწავლობს ციური სხეულების წარმოშობასა და განვითარებას. 2. თეორია სამყაროს შექმნის შესახებ.

კოჰერენტულობა (ლათ. cohaerens – კავშირის მქონე) – ურთიერთზე დამოკიდებულება, დროში შეთანხმებულად მიმდინარეობა რამდენიმე პროცესისა (ფიზ. რხევითი, ტალღოვანი), რომლებიც ვლინდება მათი ურთიერთშეჭრების დროს. (ლინგვ.) ის, რაც ტექსტს სემანტიკურ მნიშვნელობას ანიჭებს. ლოგიკურად დაკავშირებული; შეთანხმებული, ჰარმონიული.

კულტივირება (ლათ. cultio – დამუშავება, მოყვანა) – სულიერი ცხოვრების დარგი, რომელიც მოიცავს ადამიანთა მოღვაწეობის როგორც საგნობრივ შედეგებს (ნაგებობებს, მანქანებს, ხელოვნების ნიმუშებს, ზნეობრივ და სამართლის

ნორმებს და ა.შ.), ისე სულიერ ძალებსა და უნარებს: ცოდნას, შესაძლებლობებს, ჩვევებს, ინტელექტის დონეს, ზნეობრივ და ესთეტიკურ განვითარებას, მსოფლმხედველობას, ადამიანების ურთიერთობების ხერხებსა და ფორმებს.

ლ

ლავირება (ჰოლანდ. laveeren) – სიძნელეებისათვის მოხერხებულად გვერდის ავლა; რაიმესათვის თავის არიდება; მდგომარეობასთან მარჯვედ შეგუება. ზღვაოსნობაში: გემის სვლა კურსის ხშირი ცვლით წყალქვეშა რიფების, თავთხელეებისა და მისთ. გვერდის ავლის მიზნით.

ლეგიტიმაცია (ლათ. legitimus – კანონიერი) – სახელმწიფო ხელისუფლების ან რომელიმე სოციალური ინსტიტუტის სტატუსის უფლებამოსილების კანონიერების აღიარება. ეყრდნობა საზოგადოებაში მიღებულ ფასეულობებს, კონსტიტუციის ნორმებს, დემოკრატიულ არჩევნებს, რეფერენდუმს, ტრადიციებს.

ლეთარგია (ბერძნ. λήθαργος) – ძილის მსგავს, უძრავ მდგომარეობაში ყოფნა, ურეაქციობა გარე გამღიზიანებლებზე, ცრუ სიკვდილი.

ლიბიდო (ლათ. libido – სურვილი. ფიზიოლ. სქესობრივი ლტოლვა) – ფროიდის მიხედვით ენერგია, რომელიც საფუძვლად უდევს სექსუალურ ლტოლვას. იუნგთან ეს ტერმინი ფართო მნიშვნელობით გამოიყენება და ნიშნავს საზოგადოდ „ფსიქიკურ ენერგიას“, რომელიც ძევს ყველასა და ყველაფერში, რაც კი რაიმეს მიელტვის.

ლინგვისტიკა (ლათ. lingua – ენა) – მეცნიერება ენის შესახებ; ენათმეცნიერება.

ლოგოცენტრული – ლოგოცენტრიზმიდან (ბერძნ. λόγος – სიტყვა) – ამ ტერმინის დამკვიდრება უკავშირდება ჟაკ დერიდას. იგი ამით განმარტავდა დასავლური ფილოსოფიური აზროვნების მიდრეკილებას ლოგიკური აზროვნებისაკენ, რაც განიხილებოდა ენისგან დამოუკიდებლად. ლოგოცენტრული აზროვნების თანახმად, ჭეშმარიტება ობიექტური, სრული და ერთადერთია.

ლოკაცია (იგივე ლოკალიზაცია) (ლათ. localis – ადგილობრივი) – რაიმეს ადგილის შემოფარგვლა; გარკვეული ადგილიდან რაიმეს გავრცელებისათვის ხელის შეშლა.

ლოკუსი (ლათ. locus) – ადგილი, მხარე.

მ

მაკროკოსმოსი (ბერძნ. μακρός + κόσμος მთელი, ვრცელი სამყარო) – მსოფლიო, სამყარო.

მანიპულაცია (-ირება) (ფრ. manipulation < ლათ. manipulus – პეშვის ავსება) – 1. რაიმე რთული მოქმედება, რთული ხერხი ხელით მუშაობისას. 2. (გადატ.) ოინი, ყალთაბანდობა. 3. რაიმეს მტკიცების დროს მიუღებელი (არაკეთილსინდისიერი) ხერხების და მეთოდების გამოყენება.

მანიფესტაცია (ლათ. manifestatio – გამოვლენა, გაცხადება) – გამოვლინება; მატერიალიზაცია; განსხეულება.

მარგინალური (ლათ. margo – მხარე; საზღვარი) – განსხვავებული, არატრადიციული, არაკონვენციური, ზღვრული.

მაქსიმა (ლათ. maxima sententia – ძირითადი წესი, უზენაესი პრინციპი) – მოკლედ და ლაკონურად ფორმულირებული ლოგიკური ან ეთიკური პრინციპი, ქცევის ნორმა.

მედიაცია (ლათ. mediatio) – შუამავლობა; მესამე სახელმწიფოს შუამდგომლობა სხვა სახელმწიფოებს შორის საერთაშორისო დავაში.

მედიუმი (ლათ. medius – შუათანა) – 1. საშუალება, შუამავალი. 2. პრესაში, რადიოსა და ტელევიზიაში – ინფორმაციებისა და საუბრების შუამავალი (წამყვანი). 3. (სპირიტ.) პირი, რომელიც გარდაცვლილთა სულებთან ამყარებს კონტაქტს, შუამავალი ადამიანებსა და სულებს შორის, აქედან – მედიატორული – შუამავლური, შუამავლის ფუნქციის მატარებელი.

მელიკა (ბერძნ. μέλος – სიმღერა) – ძვ. საბერძნეთში ლირიკული პოეზიის სახე, რომელიც სრულდებოდა ლირის თანხლებით. იყო მელიკის 2 ფორმა: ინდივიდუალური და საგუნდო.

მენიპეური (სატირა) – მომდინარეობს ბერძენი ფილოსოფოსისა და სატირიკოსი მწერლის – მენიპეს სახელიდან, რომელიც

ცხოვრობდა მე-3 ს-ში ჩვ. წ. აღ-მდე. მის ნაწარმოებებს ჩვენამდე არ მოუღწევია, მაგრამ, რაკი მისი სახელი სატირის გარკვეულ ჟანრს დაუკავშირდა – მენიპეური სატირა – მიანიშნებს მის ავტორიტეტზე ანტიკურ ეპოქაში. მ. ს. გარკვეული ტიპის ფილოსოფიურ რომანს აღნიშნავს.

მეტაენა – ენა, რომლის საშუალებითაც აღიწერება რომელიღაც სხვა ფორმალიზებული ენის სტრუქტურული, დედუქციური ან სემანტიკური თვისებები.

მეტალიტერატურული – მეტალიტერატურა. მხატვრული ლიტერატურის შესახებ წერა. რაიმე ტექსტის შესახებ წერა.

მეტონიმია (ბერძ. μετ-ωνυμία – გადარქმევა) – (ლიტ.) მოვლენის, ცნების ან საგნის ერთი სახელწოდების მეორეთი შეცვლა მათი მეზობლობის შედეგად, რეალური კავშირის პრინციპის გათვალისწინებით.

მეტონიმიური – მეტონიმია (ბერძნ. μετωνυμία) – ტროპის სახეობა – ერთი სიტყვის შეცვლა მეორით. ეს შენაცვლება ეფუძნება სიტყვის ნომინატიური ფუნქციის მნიშვნელობის ორჯერ ან მეტჯერ გაფართოების უნარს. მაგ.: „დარბაზი ტაშს უკრავდა“ ნაცვლად, „მაყურებელი ტაშს უკრავდა“.

მიმეტური (ბერძნ. μίμησις – მიბაძვა, მიმსგავსება) – მიბაძვითი.

მისტერია (ბერძ. μυστήριον – საიდუმლოებანი) – 1. ანტიკურ ქვეყნებში (საბერძნეთი, რომი და სხვა): საიდუმლო რელიგიური წესების შესრულება. 2. შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპაში: დრამა, რომელსაც ბიბლიური სიუჟეტი ჰქონდა.

მნემონიკური (ბერძნ. μνημονικόν) – დამახსოვრების ხელოვნება; მეხსიერების გასავარჯიშებელი, მეხსიერების განსავითარებელი სავარჯიშოები, კურსები, გაკვეთილები.

მოდუსი (ლათ. modus) – 1. რამის სახეობა, სახომი, ხერხი. 2. საგნის დროებითი, წარმავალი თვისება, რომელიც მას მხოლოდ ზოგიერთ მდგომარეობაში ახასიათებს, განსხვავებით საგნის მუდმივი თვისებისაგან – ატრიბუტისაგან. 3. კილო, ბგერითი რიგი, მუსიკალური ნაწარმოების ემოციური წყობა.

მონადა (ბერძ. μόνος – ერთი, ერთადერთი, განუყოფელი) – ლაიბნიცის იდეალისტურ ფილოსოფიაში: განუყოფელი სულიერი

პირველელემენტები, სულიერი ატომები, რომელთაგანაც შედგება სამყარო; განუყოფელი ერთობა.

მორფემა (ბერძ. μορφή – ფორმა) – (ლინგ.) სიტყვის ნაწილი (სუფიქსი, პრეფიქსი, ძირი), რომელსაც აქვს ლექსიკური ან გრამატიკული მნიშვნელობა.

მორფოლოგია (ბერძ. μορφή – ფორმა + λόγος – მოძღვრება) – 1. მეცნიერება ორგანიზმების, ორგანოების, ნიადაგების აგებულების შესახებ. 2. გრამატიკის ნაწილი, რომელიც სწავლობს სიტყვათა ფორმებს; რომელიმე ენის სიტყვათა ფორმების სისტემა.

ნ

ნაივური – ბუნებრივი, არაბელოვნური; გულუბრყვილო, გამოუცდელი.

ნარატოლოგია (ლათ. narro – ვყვები < narrator – მთხრობელი) – თხრობის თეორია. ნარატორი – მთხრობელი; ნარატიული – თხრობითი, მოთხრობითი. მაგ., ისტორიის ნარატიული წყაროები.

ნატურალისტური (ლათ. natura _ ბუნება) – 1. მეთოდოლოგიური პრინციპი, რომლის მიხედვით საზოგადოების განვითარება ბუნების კანონებით (კლიმატური პირობები, გეოგრაფიული გარემო, რასობრივი თავისებურებანი) აიხსნება. 2. ესთეტიკურ შეხედულებათა სისტემა, რომელიც ასლის დონეზე ასახავს სინამდვილეს.

ნეგაციური (ლათ. nego – უარის თქმა, უარყოფა) – უარყოფითი.

ნეოკანტიანიზმი – ფილოსოფიური მიმდინარეობა მე-19 ს-ის ბოლოს და მე-20 ს-ის პირველ მესამედში, რომელიც ცდილობდა ფილოსოფიის ძირითადი პრობლემები გაეაზრებინა კანტის მოძღვრების განახლებული ინტერპრეტაციის საფუძველზე.

ნეოპოზიტივიზმი – ერთ-ერთი ძირითადი მიმდინარეობა XX ს-ის ფილოსოფიაში; პოზიტივიზმის ფორმა. ნ. ერთმანეთს უპირისპირებს მეცნიერებას და ხელოვნებას, უარყოფს ხელოვნების გამოყენებას მსოფლმხედველობრივი და თეორიული შემეცნებისას.

ნეორეალიზმი – მიმართულება იტალიის კინოსა და ლიტერატურაში მე-20 ს-ის 40-50-იან წლებში; რეალიზმის ახალი ფორმა, რომელიც ჩამოყალიბდა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ანტიფაშისტური და დემოკრატიული ეროვნული ხელოვნებისათვის ბრძოლაში. ამ მიმართულების ფილმები მუშათა კლასის ღარიბი წარმომადგენლების ცხოვრების აღწერით ხასიათდება.

ნიველირება (ფრანგ. niveler – გასწორება) – განსხვავების შემცირება; ერთ დონეზე მოყვანა.

ნომოთეტური (ბერძ. νομο-θετέω – კანონს გამოვცემ, კანონმდებლობა; ბუნების კანონი, ადამიანთა ქცევის განმსაზღვრელი წესი; კანონთა კრებული) – კანონიერი, რაღაც განსაზღვრულ წესზე დამყარებული, რაღაც წესიდან გამომდინარე.

ო

ოკაზიონალური (ლათ. occasio – შემთხვევა, საბაბი) – (ლინგ.) სიტყვის უჩვეულო მნიშვნელობა; ისეთი, რომელსაც ინდივიდუალური ხასიათი აქვს, რომელსაც იყენებენ გარკვეულ შემთხვევაში, სპეციალურ კონტექსტში (საპირისპიროა უზუალური მნიშვნელობა).

ონტოლოგია (ბერძ. ὄν – არსებული, ყოფნა + λόγος – მოძღვრება) – 1. ფილოსოფიური მოძღვრება ყოფიერებისა (განსხვავებით გნოსეოლოგიისაგან) და არსებულთა საყოველთაო პრინციპების შესახებ. 2. ყოფიერების უზოგადესი ცნებების სისტემა, რომლის წვდომა შეიძლება ზეგრძნობადი და ზერაციონალური ინტუიციის საშუალებით.

ოპერირება – 1. ჭირურგიული ჩარევა. 2. მოქმედება, აქტი, ქცევა.

ორდინალური (ლათ. ordinalis – რიგითი, რიგობრივი) – (მათ.) ჩვეულებრივი, ნორმალური.

ორთოდოქსული (ბერძნ. ὀρθο-δοξέω – მართლმორწმუნე) – გარკვეული თვალსაზრისის, მიმართულების, სწავლების მიმდევარი, რომელიც არ ითვალისწინებს სხვა აზრს და ლოგიკურ მსჯელობას.

ოქსიმორონი (ბერძნ. ὀξύ-μωρον – ბუკვალურად: გონებამახვილური სიჩლუნგე) – სტილისტური ფიგურა, ან სტილისტური შეცდომა – ურთიერთასაწინააღმდეგო მნიშვნელობის სიტყვათა შერწყმა. მნიშვნელობათა მიზანმიმართული ურ-

თიერდაპირისპირება სტილისტური ეფექტისათვის გამოყენება. ოქსიმორინოს მაგალითებია: „ცხელი ყინული“, „შორეული ახლობელი“, „ცოცხალი ლეში“.

პ

პალეოგრაფია (ბერძ. παλαιός – ძველი + γράφω – ვწერ) – მეცნიერება, რომელიც სწავლობს ძველი ხელნაწერების გარეგნულ მხარეს – ასოთა მოხაზულობას, საწერ მასალას და სხვა; დამწერლობათმცოდნეობა.

პალეონტოლოგია (ბერძ. παλαιός – ძველი, ὄν-ὄντος – ყოფნა, არსებობა და λόγος – მოძღვრება) – მეცნიერება გადაშენებულ მცენარეთა და ცხოველთა შესახებ. სწავლობს მათ ნაპოვნი ნაშთების მიხედვით.

პამფლეტი (ინგლ. pamphlet < Pamphilius – XII ს.-ის პოპულარული კომედიის გმირის სახელი) – ლიტერატურულ-პუბლიცისტური ჟანრი. პ.-თვის დამახასიათებელია მძაფრი, ექსპრესიული მხილება (დაცინვა, შეურაცხყოფა).

პანეგირიკი (ბერძნ. πανηγυρικός – საქებარი სიტყვა, წარმოთქმული საზეიმო ვითარებაში) საქებარი სიტყვა (მაგ. გმირების შექება) – მოგვიანებით პ.-მა ვინმეს ან რამეს გადამეტებული ქების, მლიქვნელობის მნიშვნელობაც შეიძინა.

პარადიგმა (ბერძ. περά-δειγμα – მაგალითი, ნიმუში) – 1. (გრამატ.) რომელიმე სიტყვის ფორმათა ტაბულა, როგორც ბრუნების ან უღლილების ნიმუში. 2. ლიტერატურათმცოდნეობაში: რომელიმე შეხედულების, იდეის, აზრის ერთ-ერთ ვარიანტად დაშვება.

პარადიგმატული – პარადიგმა (ბერძნ. παρά-δειγμα – მაგალითი, ნიმუში) – 1. საწყისი, ამოსავალი კონცეპტუალური სქემა, პრობლემების აწყობისა და მათი გადაჭრის მოდელი; აგრეთვე სქემა გამოკვლევის მეთოდებისა, რომლებიც გარკვეული ისტორიული მონაკვეთის განმავლობაში ბატონობდა მეცნიერებაში. პ.-ის ცვლილება სამეცნიერო რევოლუციის ტოლფასია. 2. ერთი სიტყვის ფორმების ერთობლიობა, რომელიც ასახავს სიტყვის სახეცვლილებას მისთვის დამახასიათებელი გრამატიკული კატეგორიების მიხედვით (მაგ. ზმნის უღლება სერიებისა და მწკრივების

მიხედვით). 3. ენობრივი ერთეულების კლასი, რომლებიც გაერთიანებულია მათში არსებული რაიმე საერთო ნიშნით და ამავდროულად ერთმანეთთან დაპირისპირებულია (მაგ., მორფოლოგიური პ.). 4. ისტორიული მაგალითი, რომელიც მოტანილია შესადარებლად ან სამტკიცებლად.

პარადოქსული (ბერძნ. παρά-δοξος) – მოულოდნელი, ურთიერთგამომრიცხავი, საზოგადო აზრის საწინააღმდეგო.

პარანოია (ბერძნ. παράνοια – სიგიჟე) – ფსიქიკური დარღვევების საერთო სახელწოდება, რომელიც ხასიათება სისტემატიური აკვიატებით და განაპირობებს ავადმყოფის ქცევას. მაგ. დევნის მანია, ადულტერის მანია და ა. შ.

პაროდია (ბერძ. παρ-ᾠδία) – 1. სატირული ხასიათის მიბაძვა ვისიმე ამ რისიმე სუსტი მხარეების გაკილვის მიზნით. 2. (გადატ.) გარეგნული მიბაძვა, რომელიც ამახინჯებს იმის არსს, რასაც ბაძავენ.

პასტორალი (ფრანგ. pastorale < ლათ. pastoralis – მწყემსის) – ლიტერატურული, ფერწერული, თეატრალური, საოპერო ან სხვა ნაწარმოები, რომელიც აიდეალებს და განადიდებს მწყემსების იდილიურ, მშვიდ ცხოვრებას; ასახავს სასიყვარულო სცენებს მწყემს ქალ-ვაჟს შორის.

პერლოკუციური – პერლოკუციური აქტი არის მეტყველების ნებისმიერი აქტი, რომელიც გულისხმობს რაიმეს ახსნას, დარწმუნებას, შეშინებას, შთაგონებას; ან ისეთ გამონათქვამს, რომელიც ვინმეს რაიმეს გაცნობიერებისკენ ან რაიმე მოქმედების შესრულებისკენ უბიძგებს. ამ ტერმინის შემოტანა ჯონ ოსტინის სახელს უკავშირდება.

პერმანენტული (ლათ. permanens) – რაც განუწყვეტლივ გრძელდება; მუდმივი.

პერფორმატივი (ლათ. per-formo – შექმნა, წარმოქმნა) – ცნება –პერფორმატიული გამონათქვამი – ჯონ ოსტინის სახელს უკავშირდება. მისი განმარტებით: (1) პერფორმატივები არც მართალია და არც – ტყუილი. (2). პერფორმატივი რაიმე მოქმედების შესრულებას გულისხმობს (მოგვიანებით ოსტინმა ის ილოკუციური აქტის სახელით მოიხსენია). ამგვარი მოქმედების შესრულება არ გულისხმობს რაიმეს უბრალო „თქმას“ ან „აღწერას“.

პერცეფცია (-ული) (ლათ. perceptio – მიღება, გაგება, აღქმა) (ფსიქ.) – ობიექტური სამყაროს, სინამდვილის აღქმა გრძნობის ორგანოების საშუალებით; დაკვირვება, როგორც შემეცნების პირველი საფეხური. აქედან – პერცეფციული – აღქმადი.

პირველმიზეზი – ძირითადი, მთავარი მიზეზი.

პლურალიზმი (ლათ. pluralis) – 1. მრავლობითობა, რამის მრავალფეროვნება. 2. ფილოსოფიური სწავლება, რომლის თანახმად, არსებობს ყოფიერების რამდენიმე (ან მრავალი) დამოუკიდებელი საწყისი. პ.-ის საპირისპიროა მონიზმი.

პოეტიკა (ბერძ. ποιητική) – 1. ლიტერატურის თეორიის ნაწილი, მეცნიერება მხატვრული ლიტერატურის შესახებ, რომელიც სწავლობს სიტყვიერი ხელოვნების სტრუქტურას სისტემური და ისტორიული კანონზომიერების თვალსაზრისით. 2. პოეზიის თეორია. 3. რომელიმე პოეტის ან ლიტერატურული მიმართულების მხატვრულ ფორმათა თავისებურებანი.

პოზიტივიზმი (ლათ. positivus – დადებითი) – მიმართულება ფილოსოფიასა და სოციოლოგიაში. აგნოსტიციზმის ნაირსახეობა. პოზიტივისტური ფილოსოფიის არსებითი განსაზღვრებები ჩამოყალიბდა 1830-1844 წლებში შექმნილ შრომებში. მას საფუძვლად უდევს თეოლოგიისა და მეტაფიზიკის მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულება.

დღევანდელ ლიტერატურათმცოდნეობაში ამ ცნების გამოყენებამ მიიღო ამბივალენტური ხასიათი. იგი გამოიყენება განსაზღვრული ისტორიული პარადიგმის გამოხატვისას როგორც ზოგადად მეცნიერების ისტორიის ფარგლებში, ისე, კერძოდ, ფილოლოგიაში. ეს ცნება მისაღებია იმ შემთხვევაში, როცა განსახილველი საკითხის აქტუალური ტენდენციები პოლემიკურ ნიშნებს (მახასიათებლებს) არ ატარებენ.

პოზიტივისტური – პოზიტივიზმი (ფრ. positivisme, ლათ. positivus – დადებითი) – ფილოსოფიური მიმდინარეობა. პ.-ის აზრით, რეალური (პოზიტიური) ცოდნა სპეციალური მეცნიერებების გამოკვლევის ერთობლივი შედეგია. მეცნიერება არ ექვემდებარება არავითარ ფილოსოფიას ან

მსოფლმხედველობას. პ. -ის მთავარი ნიშნებია: ფენომენალიზმი და იდეალიზმი.

პოლიგლოსია (ბერძ. πολύς – ბევრი + γλῶσσα – ენა) – 1. მრავალხმიანობა. 2. (ფილ.) შენიშვნების გაკეთება წიგნის მინდვრებზე.

პოლიტეკონომია – პოლიტიკური ეკონომია, მეცნიერება ადამიანებისა და ეკონომიკური კანონების (საწარმოო ურთიერთობების) შესახებ.

პოპკულტურა (ინგლ. popular culture – საზოგადოდ მიღებული კულტურა). მასობრივი კულტურა; მუსიკალური, სახვითი და ლიტერატურული ნაწარმოებების ერთობლიობა, რომელიც მისაღებია ხალხის ფართო მასებისათვის და შეუძლია მოიტანოს კომერციული მოგება. პ. ჩვეულებრივ, პრიმიტიულია და აგებულია საზოგადოებრივი შტამპების მიხედვით.

პოპულაცია (ფრანგ. population – მოსახლეობა < ლათ. populus – ხალხი) – 1. (ბიოლ.) ერთი სახეობის იმ ინდივიდთა ერთობლიობა, რომლებიც მრავალი თაობის მანძილზე ერთსა და იმავე ტერიტორიაზე ცხოვრობენ, თავისუფლად ეჯვარებიან და ასეთივე სხვა ჯგუფისაგან მეტ-ნაკლებად იზოლირებულნი არიან. 2. დემოგრაფიაში: თანასაზოგადოებანი, რომელთა შიგნითაც უფრო ხშირად ხდება ქორწინება, ვიდრე სხვადასხვა პოპულაციათა ადამიანებს შორის.

პოსტულატი (ლათ. postulatum – მოთხოვნა) – მტკიცება, რომელიც აღიარებულია რაიმე თეორიის ამოსავალ დებულებად დასაბუთების გარეშე.

პრეპარირება (ლათ. prae-paro – ვამზადებ, ვაკეთებ) – რაიმეს დამუშავება გარკვეული წესით; რაიმესთვის გარკვეული სახის მიცემა (მაგ., ტექსტის პრეპარირება გამოსაცემად).

პრიმატი (ლათ. primatus – პირველი ადგილი, უფროსობა) – პირველობა, მეთაურობა, ბატონობა.

პრიმიტივიზმი – 1. სიმარტივე, უბრალოება რაიმეს შესრულებისას. 2. რთული მოვლენის, რთული საკითხის გაუბრალოება, ზედმეტად გამარტივება. 3. (ხელოვნ.) პირველყოფილი ხალხების მარტივი ხელოვნების გავლენის მატარებელი მოდერნისტული ხელოვნება.

პროდუცირება (ლათ. pro-duco – შექმნა, წარმოება, გაზრდა) – წარმოება,

პროლეგომენი (ბერძ. προλέγω – ვწინასწარმეტყველებ; წინასწარ ვამბობ) – წინასწარი მსჯელობა, შესავალი რაიმე პრობლემის შესწავლისას, წინასწარი განმარტებანი.

პროლეფსისი (ბერძნ. πρό-ληψις) – 1. წინათგრძნობა, ვარაუდი. 2. განჭვრეტა, გათვალისწინება. 3. შენაცვლება. გამოწვევა; გაჩენა; გაჭიმვა; გამოწვევა; რაიმეს მიზეზად ყოფნა.

პროტაგონისტი – (ბერძნ. πρωτ-αγωνιστής) – მთავარი როლების შემსრულებელი სამი მსახიობიდან პირველი ძველბერძნულ თეატრში.

პროფანაცია (ლათ. profano –ვბილწავ) – შეურაცხმყოფელი დამოკიდებულება საყოველთაოდ აღიარებული მოვლენის (მაგ., იდეის, მოძღვრების, კულტურის ძეგლის და ა. შ.) მიმართ, მისი დამახინჯება, შებღალვა.

პროფანი – რაიმე დარგში უცოდინარი, უვიცი.

პურიტანი (ინგლ. puritan < ლათ. purus – სუფთა) – 1. მკაცრი ზნეობისა და მძიმე ცხოვრების წესის მიმდევარი ადამიანი; ფუფუნების მოწინააღმდეგე; ასკეტური ბუნების მქონე. 2. პურიტანები –პროტესტანტული სექტა.

რ

რეალონტოლოგია – მისი ფუძემდებელია ჰედვიგ კონრად-მარციუსი (გერმანელი ფენომენოლოგი ქალი – 1888-1966). იგი მიიჩნევდა, რომ ჰუსერლის გვიანდელი ხანის ტრანსცენდენტულ-იდეალისტურ ფენომენოლოგიაში რეალურის (სინამდვილის) ფენომენთან დაკავშირებული მტკიცებულება მცდარი იყო. ამიტომაც მან შექმნა საკუთარი თეორია, რომელსაც „ონტოლოგიური ფენომენოლოგია“ უწოდა. მის მიერ შექმნილი რეალონტოლოგია მისი გვიანდელი ნაშრომების – კოსმოლოგიისა და დროისა და სივრცის საკითხების კვლევის საფუძველია. მარციუსის ონტოლოგიური ფენომენოლოგიის თანახმად, „აღქმაში ფენომენებს შევიცნობთ“ (φαινόμενον – ის, რაც საკუთარ თავს აჩენს, თვითჩენა – ფენომენი) (Um Wahrnehmen der sich zeigenden Dinge). მარციუსი ყოფიერების პრობლემებს

ეხება თავის ნაშრომებში „ყოფიერება“ და „რეალონტოლოგია“.

რეანიმაცია – ორგანიზმის სასიცოცხლო მნიშვნელობის ძლიერ დარღვეული ან დაკარგული ფუნქციების აღდგენა. გადატ. ახალი სიცოცხლის მინიჭება, გამოცოცხლება.

რედიმეიდი – ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში მიღებული ხერხი, როდესაც ავტორი გვთავაზობს რაიმე ობიექტს ან ტექსტს, როგორც თავის ნამუშევარს, რომელიც არ არის შექმნილი მის მიერ და არც მხატვრული დანიშნულება აქვს. პოეზიის მიმართ ამავე მნიშვნელობით იყენებენ ინგლისურენოვან ტერმინს found poetry.

რედუქცია, რედუცირება (ლათ. reductio – უკან დაბრუნება) – 1. რამის შემცირება, გამარტივება, რთულის შეცვლა მარტივით, გაიოლება. 2. ხმოვნების ჟღერადობის შემცირება, შესუსტება უმახვილო მდგომარეობაში, ბგერების დასუსტება ან მისი სრული დაკარგვა (მაგ., მაწონი – მაწვნის, ქათამი – ქათმის), ენობრივი ელემენტის უფრო სრული ფორმის შეცვლა უფრო მოკლე ფორმით.

რევიზიონიზმი – იდეურ-პოლიტიკური მიმართულების, სამეცნიერო მოძღვრების, კონცეფციის, თეორიული დებულების პრინციპების გადასინჯვა.

რევიზიონისტი – რევიზიონიზმის (ამა თუ იმ მოძღვრების, მიმდინარეობის გადასინჯვის) მომხრე. 2. ლიკვიდირებული შეხედულებებისა და წესების გადასინჯვის მომხრე.

რეკონსტრუირება – რამის ძირფესვიანად გადაკეთება. შემორჩენილი ნაშთების ან აღწერილობის მიხედვით აღდგენა.

რელატიური (ლათ. relativus) – შეფარდებითი, მიმართებითი.

რელევანტური (ინგლ. relevant) – (ლინგ.) რაც გამოყენებულია ენობრივ ერთეულთა ერთმანეთისაგან განსასხვავებლად; არსებითი, ფასეული, მნიშვნელოვანი; შესაბამისი, შესაფერისი.

რეპრეზენტაცია (ლათ. repraesentatio – თვალსაჩინოდ წარმოჩენა, გამოსახვა) – ტერმინი გულისხმობს და აერთიანებს მნიშვნელობათა და ინტერპრეტაციათა ფართო სპექტრს. ლიტერატურის თეორიაში ამ ტერმინს სამგვარად განსაზღვრავენ: როგორც რაიმეს მსგავსებას; რაიმეს ან ვინმეს ჩანაცვლებას რაიმეთი; წარმოდგენას, როდესაც ტექსტი სამყაროს ამა თუ იმ თვისებაზე ამახვილებს ყურადღებას

და მაყურებელს/მსმენელს/მკითხველს სთავაზობს არა ჩვეულებრივ აღწერას, არამედ „სინამდვილის ვერსიებს“.

რეპრესია (ლათ. repressi – დათრგუნვა) – სადამსჯელო ღონისძიება, დასჯა, რომელსაც მიმართავს სახელმწიფო ორგანოები.

რეტროსპექტული (ლათ. retro+specio – უკან ვიხედები) – წარსულისკენ მიპყრობილი; წარსულ მოვლენათა ანალიზი.

რეფერენცია (-ულობა) (ლათ. refero – ვაცნობებ) – 1. აზრის გამოთქმა, გამოხმაურება; 2. (კომერც.) ფირმის, დაწესებულების და მისთ. გადახდისუნარიანობის დამოწმება, დადასტურება; რეკომენდაცია. 3. ცნობა სამსახურის შესახებ.

ზოგადად, რეფერენცია არის ის, რაც რამეზე მიუთითებს, სხვა რაიმეს აღსანიშნად გამოიყენება, ან ორ საგანს ერთმანეთთან აკავშირებს. ეს ერთმანეთთან დაკავშირებული საგნები შეიძლება იყოს კონკრეტულიც და აბსტრაქტულიც. ობიექტი, რომელზეც სიტყვა მიგვითითებს, რეფერენტი ეწოდება. სემანტიკაში რეფერენცია აგებულია არსებითი სახელების ან ნაცვალსახელებისა და ობიექტების (რომელთაც მიემართება ისინი) ურთიერთობაზე,. სიტყვისა და ობიექტის ამგვარ ურთიერთობას დენოტაციასაც უწოდებენ.

რეფერენციალური – < რეფერენციიდან. ის, რაც მიემართება ან აღნიშნავს სხვა რამეს, ან ერთმანეთთან აკავშირებს ორ საგანს. მაგ., ლინგვისტური ნიშანი, რომელიც ორი ნაწილისაგან შედგება – აღმნიშვნელისა (იდეა, რომელიც გულისხმობს ობიექტს) და აღნიშნულისაგან (ბგერა ან დაწერილი ნიშანი). ორივე მათგანს აქვს რეფერენტი (ანუ ფიზიკური ობიექტი).

რეფლექსია (ლათ. reflexio – შებრუნება; გადანაცვლება) – საკუთარი აზრებისა და განცდების ანალიზი; ჩაფიქრება, საკუთარი სულის სიღრმეების „მოხილვა“.

რეცეფცია (ლათ. receptio – მიღება) – 1. ზემოქმედება (მაგ., რაიმე პოეტური ნაწარმოების, მუსიკის). 2. (ფიზიოლ.) რეცეპტორების საშუალებით გამღიზიანებლების ენერგიის მიღება და მისი ნერვულ სიგნალებად გარდქმნა.

რეციპიენტი (ლათ. recipiens – მიმღები) – 1. მკითხველი, მსმენელი, დამკვირვებელი.

რიტორიკა (რეტორიკა) (ბერძ. ῥητορική – ორატორული ხელოვნება) – კლასიკური გაგებით მჭევრმეტყველების, კაზმულსიტყვაობის თეორია: მეცნიერება ორატორული ხელოვნების შესახებ. მოგვიანებით ცნების მნიშვნელობა გაფართოვდა და აღნიშნავდა პროზის თეორიას და, ასევე არგუმენტის თეორიას.

ს

საკრალიზაცია – საკრალური (ლათ. sacer – წმინდა) – წმინდად გადაქცევა.

საკრალური (ლათ. sacer – წმინდა, პატივსაცემი) – რელიგიურ კულტთან და რიტუალთან დაკავშირებული უწმინდესი, სათაყვანებელი.

სემანტიკა (ბერძ. σημαντικός – მნიშვნელობის მქონე) – 1. მნიშვნელობა (სიტყვის, გამოთქმის, გრამატიკული ფორმის); 2. იგივეა, რაც სემასიოლოგია.

სემასიოლოგია (ბერძ. σημασία – მნიშვნელობა, აზრი, ნიშანი + λόγος – მოძღვრება) – ენათმეცნიერების ნაწილი, რომელიც სწავლობს სიტყვათა და გამოთქმათა მნიშვნელობას (იგივეა, რაც სემანტიკა).

სემიოზისი – 1. სისტემის დაშლის, სისტემის სახეცვლილების პროცესი. 2. აღნიშვნის უწყვეტი, მიზანმიმართული პროცესი, „ენობრივი ცხოვრება“.

სემიოლოგია (ბერძ. σῆμα – ნიშანი + λόγος – მოძღვრება) – იგივეა, რაც სემიოტიკა – (ლინგვ.) ენობრივი ნიშნებისა და ნიშანთა თეორია.

სემიოლოგია (ბერძნ. σημεῖον – ნიშანი + λόγος) – იგივეა, რაც სემიოტიკა.

სემიოტიკა (ბერძ. σημεῖον – აღნიშნული, ნიშანი) – (ლინგვ.) ენობრივი ნიშნებისა და ნიშანთა სისტემის თეორია; (მედიც.) – დიაგნოსტიკის ნაწილი – მეცნიერება დაავადების ნიშნების შესახებ.

სენტენცია (ლათ. sententia – აზრი, მსჯელობა) – მორალური ხასიათის გამონათქვამი, ზნეობრივი დარიგება.

სიგნიფიკატორული (ლათ. significatio – აღნიშვნა, მითითება) – ტიპური, გამომსახველი, შესანიშნავი, ყურადღების ღირსი, თვალშისაცემი, მნიშვნელოვანი.

სიმბიოზი (ბერძ. συμ-βίωσις – თანაცხოვრება) – 1. (ბიოლ.) სხვადასხვა სახეობის ორი ორგანიზმის (ცხოველი, მცენარე) თანაცხოვრება, რაც სასარგებლოა ყოველი მათგანისათვის. 2. ორი პარტნიორის სასარგებლო, გულითადი, წრფელი, მჭიდრო ურთიერთობა.

სიმულაცია (ლათ. simulatio – მიმსგავსება, თავის მოჩვენება) – 1. ვინმეს მოტყუების, შეცდომაში შეყვანის მიზნით რაიმეს მოგონება. 2. რაიმე რეალური საგნის, საქმეთა ვითარების ან პროცესის იმიტაცია. 3. სიტყვიდან: simulacrum (მრ. რ. simulacra). ჟან ბოდრიარმა ეს ცნება სემიოტიკის კონტექსტში განიხილა და განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა მას: ასლის ასლი, რომელიც იმდენად დაშორდა ორიგინალს, რომ მასზე ვეღარ ვიტყვით, რომ ის ასლია. ამრიგად, simulacrum-ი არის ერთგვარი ასლი, რომელსაც პირველწყარო აღარ აქვს.

სიმულაციური (ლათ. simulo – ვამსგავსებ; გამოვხატავ; თავს ვაჩვენებ) – თავდაპირველი მნიშვნელობით აღნიშნავდა მატერიალურ ობიექტს, რომელიც რაიმეს გამოხატულება იყო (მაგალითად, ღვთაების საკულტო გამოსახულება). 1800-იანი წლებისთვის მან „უბრალო" გამოსახულების მნიშვნელობა შეიძინა და ამ სიტყვით მიუთითებდნენ მოჩვენებით მსგავსებაზე.

სინთეზი (ბერძ. σύνθεσις – შეერთება, დაკავშირება) – შეერთება, შექმნა; მონტაჟი ცალკეული ნაწილებისგან.

სინეკდოქე (ბერძნ. συν-εκδοχή) – ტროპის სახეობა, მთელის გამოხატვა ნაწილის მეშვეობით, მრავალობითისა მხოლობითის საშუალებით ან პირიქით.

სინტაგმა (ბერძ. σύν-ταγμα – წყობა, მოწყობა) – (ლინგვ.) წინადადების ორი წევრი, რომელიც ერთმანეთთან სინტაქსურად არის დაკავშირებული.

სინტაგმატური – სინტაგმიდან (ბერძნ. σύν-ταγμα – წყობა, მოწყობა) – სინტაგმა ერთმანეთთან დაკავშირებული აღმნიშვნელებია, რომელთა ერთობლიობაც ტექსტის წიაღში ერთ აზრობრივ მთლიანობას ქმნის. სოსიური მას ზოგჯერ

„ჯაჭვის" სახელით მოიხსენიებდა. ამგვარი კომბინაციები გარკვეულ სინტაქსურ წესებსა და შეთანხმებებს ეფუძნება. მაგ., ენაში წინადადება სიტყვათა სინტაგმაა; ასევეა ტექსტის პარაგრაფები და თავები.

სინქრონია (ბერძნ. συν-χρόνος –ერთდროულობა) – 1. თანაარსებობა, რამდენიმე სისტემის ელემენტების დროითი თანხვედრა 2. მოცემული ენის სისტემის მდგომარეობა განსახილველ ეპოქაში. ს.-ის საპირისპიროა დიაქრონია.

სინქრონიზმი (ბერძ. σύν + χρόνος) – ორი ან რამდენიმე მოვლენის, პროცესის ზუსტი დროითი დამთხვევა; ერთდროული მიმდინარეობა.

სიურრეალიზმი (ფრანგ. surréalisme – ზერეალიზმი) – მე-20 საუკუნის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მიმართულება, რომელიც უარყოფს გონებისა და ცდის როლს ხელოვნებაში და შემოქმედების წყაროს ეძებს ქვეცნობიერში (სიზმრებში, ჰალუცინაციებში, ინსტინქტში).

სკეფსისი (ბერძნ. σκῆψις – განხილვა, დაეჭვება) – კრიტიკული (ანალიტიკური) დამოკიდებულება, უნდობლობა ვინმეს ან რაიმეს მიმართ: ეჭვის შეტანა რაიმეს შესაძლებლობაში, სისწორესა და ჭეშმარიტებაში.

სოლიპსიზმი (ლათ. solus – ერთადერთი + ipse – თვითონ) – ფილოს. უკიდურესობამდე მისული სუბიექტური იდეალიზმი; ერთადერთ რეალობად აღიარებს მხოლოდ სუბიექტურ „მე"-ს, ინდივიდუალურ ცნობიერებას და უარყოფს გარე (ობიექტური) სამყაროს არსებობას.

სოლიფსისტური – < სოლიფსიზმი (ინგლ. solipsism < ლათ. solus – ერთადერთი + ipse – თვით). როდესაც უდავო რეალობად მხოლოდ ინდივიდუალური ცნობიერება, პირადი „მე" მიიჩნევა. 2. უკიდურესი ეგოიზმი, ეგოცენტრიზმი.

სოფისტი (ბერძნ. σοφιστής – ბრძენი, მცოდნე) – ძვ. წ.-ის V-IVსს.-ში ფილოსოფიისა და ორატორული ხელოვნების მასწავლებელი. ფილოსოფოსი, რომელიც ობიექტურ ჭეშმარიტებას კი არ ეძიებს, არამედ ცრუ მტკიცებულებების (სოფიზმების) საშუალებით ასაბუთებს მისთვის სასურველ თვალსაზრისს.

სოციოკულტურული – სოციოკულტურული თეორია შეისწავლის პიროვნებების თავისებურებებს ამა თუ იმ საზოგადოებრივი

სტრუქტურის, სოციალიზაციის საშუალებების, გარშემომყოფ ადამიანებთან ურთიერთობის თვალსაზრისით. სოციოკულტურული მიდგომა ადამიანის სპეციფიკურ ფსიქიკურ (სულიერ) განვითარებას საზოგადოების, ზოგადად, კაცობრიობის განვითარების ისტორიის პროდუქტად მიიჩნევს. ამგვარად, ადამიანის ფსიქიკის განვითარება მის მიერ საზოგადოებრივ-ისტორიული გამოცდილების ათვისებითაა განპირობებული.

სოციოლექტი (ინგლ. sociolect < ლათ. socius – საერთო + ბერძნ. διάλεκτος – მეტყველება, გამოთქმა) – საზოგადოების სხვადასხვა ფენის, წოდების, კუთხის მეტყველებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებების ერთობლიობა.

სოციუმი (ლათ. socius – ამხანაგი, მოკავშირე) – ადამიანთა ერთობა; ერთნაირ ინტერესთა მატარებელი ადამიანთა ჯგუფი.

სტატუსი (ლათ. status – დადგენილი, განსაზღვრული) – საერთაშორისო სამართალში: პიროვნების მდგომარეობა (მაგ., დიპლომატიური სტატუსი, იურისპრუდენციაში – მოწმის სტატუსი).

სტოიციზმი – 1. (ათენში არსებული იმ პორტიკის სახელის მიხედვით – στοά, სადაც ასწავლიდა ფილოსოფოსი ზენონი) ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფილოსოფიური მიმდინარეობა ძველ საბერძნეთში (წარმოიშვა ჩვენს წ.აღ-მდე მე-4 ს-ის ბოლოს). 2. (გადატ.) გაჭირვებისა და განსაცდელის ატანის უნარი.

სტრატიფიკაცია – (სტრუქტურის) ნიშნის, სიმბოლოს შინაგანი აგებულება; კავშირი ამ ნიშანს, სიმბოლოსა და მის შინაარსს შორის.

სტრუქტურალიზმი (ლათ. structura – ნაგებობა) – 1. (ენათმეცნ.) მოძღვრება ენის სტრუქტურის აგების შესახებ თავისი უმცირესი ნაწილებით – ფონემებით და მორფემებით (სტრუქტურალისტები, სიტყვის ძირითადი მნიშვნელობიდან გამომდინარე, მიზნად ისახავდნენ ლიტ.მცოდნეობის გადაქცევას ზუსტ, სისტემურ მეცნიერებად). 2. ეთნოგრაფიული კვლევის მეთოდი, რომელიც ენობრივ და კულტურულ სტრუქტურებს ერთმანეთთან აკავშირებს. 3. ფილოსოფიური მოძღვრება, რომელიც ყოველი არსის საფუძვლებში არსებულ სტრუქტურებს უძრავდება.

სუბვერსიული (ლათ. sub-verto) – უკუგდება, ნგრევა, გადატრიალება.

სუბიექტივიზმი – 1. ფილოსოფიაში იგივეა, რაც სუბიექტური იდეალიზმი (იხ. იდეალიზმი). 2. სოციოლოგიაში: მიმართულება, რომლის მიხედვითაც საზოგადოების განვითარებას განსაზღვრავს არა ობიექტური კანონზომიერებანი, არამედ სუბიექტური ფაქტორები (ცალკეულ პიროვნებათა მისწრაფებები). 3. პირადულობა, მიკერძოებულობა, ობიექტურობის გრძნობის არქონა.

სუბიექტივისტური – < სუბიექტივიზმიდან. ფილოსოფიური მიდგომა, რომელიც უპირატესობას ანიჭებს სუბიექტურ გამოცდილებას და მას მთავარ საყრდენად მიიჩნევს. ს.-ის უკიდურესი ფორმის დროს აღიარებენ, რომ ბუნება და ყველაფერი არსებობს იმდენად, რამდენადაც მას შეიმეცნებს სუბიექტი.

სუბლიმაცია (ლათ. sublimo – ვამაღლებ) – აღტყინების, სწრაფვის, ლტოლვის საპირისპირო ქმედებით ჩაქრობა, ჩახშობა, დამშვიდება. ფსიქოანალიტიკურ თეორიაში ს. ნიშნავს სექსუალური ენერგიის (ლიბიდოს) გადართვას ადამიანის მოქმედების არასექსუალურ სფეროებზე. ფროიდის თანახმად, ს. დაცვითი მექანიზმია, რაც სექსუალური ენერგიისგან გათავისუფლებას და მის ტრანსფორმაციას (გარდაქმნას) გულისხმობს და რაიც ადამიანს, იმავდროულად, ნევროზებისგანაც ათავისუფლებს.

სუბსტანცია (ლათ. substantia – არსი) – 1. ფილოსოფიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კატეგორია – ყველა საგნისა და მოვლენის საფუძველი. 2. რისიმე საფუძველი, არსი. 3. ქიმიური ნივთიერება. 4. შეძლება, ქონება, კაპიტალი; რეზერვი, დანაზოგი.

სუბსტიტუტი (substitutum –შენაცვლებული) – შემცვლელი.

სუბსტიტუცია – ერთი რაიმის შეცვლა მეორეთი.

სუგესტური (ლათ. suggestio – შეგონება, მინიშნება) – აქტიური ზემოქმედება მკითხველის წარმოსახვაზე, ემოციებზე, ქვეცნობიერზე ცალკეული თემატური, რიტმული, ბგერითი ასოციაციების მეშვეობით.

სუვერენულობა (ფრანგ. souverainete) – დამოუკიდებლობა.

სუპერეგო (ლათ. super + ego – „ზე-მე“). ფროიდის თეორიის მიხედვით, „ზე-მე“ მამის ხატისა და კულტურული წესრიგის

განსაზიერებაა. „ზე-მე“ უპირისპირდება „იგი“-ს სურვილებს, ვინაიდან მათი მიზნები განსხვავდება; ამავდროულად, “ზე-მე” აგრესიულადაა განწყობილი „მე“-ს მიმართ. „ზე-მე“ ცნობიერების ფუნქციას ასრულებს და ადამიანში ზნეობას და ტაბუს შეგრძნებას ალვიძებს. „ზე-მე“ ოიდიპოსის კომპლექსის დასასრულ ეტაპზე ყალიბდება.

სქოლასტიკა (ბერძნ. σχολαστικός – სწავლული; სასკოლო) – უნივერსიტეტების გარშემო კონცენტრირებული შუა საუკუნეების სისტემატიზებული ფილოსოფია, რომელიც წარმოადგენდა ქრისტიანული (კათოლიკური) ღვთისმეტყველებისა და არისტოტელეს ლოგიკის სინთეზს.

სციენტიზმი (ლათ. scientia – ცოდნა, უნარი) – მცოდნეობა, უნარიანობა (სციენტისტები ხშირად „სამაგალითო მეცნიერებებად“ მიიჩნევენ ფიზიკას და მათემატიკას და თვლიან, რომ სხვა დარგის მეცნიერებები მათი მსგავსი უნდა იყოს). მე-20 ს-ის დასაწყისში ეს ტერმინი ძირითადად ლოგიკურ პოზიტივიზმთან იგივდებოდა.

ტ

ტავტოლოგია (ბერძ. ταὐτο-λόγος ერთი და იმავეს გამეორება) – ერთი და იგივე განსაზღვრების, მსჯელობის გამეორება სხვა, აზრობრივად ახლო მდგომი სიტყვებით.

ტელეოლოგია (ბერძ. τέλεος – დასრულებული, სრული + λόγος – მოძღვრება) – იდეალისტური მოძღვრება, რომლის მიხედვითაც ყოველი ადამიანური ქმედება, ბუნებრივი მოვლენები თუ ისტორიის მდინარება წინასწარ, იდეალში არსებული მიზნის განხორციელებაა.

ტემპორალობა (ლათ. temporalis – დროითი, გარდამავალი, დროის აღმნიშვნელი). ამ ტერმინს ხშირად იყენებენ ფილოსოფიაში, როდესაც საუბრობენ დროზე. ტემპორალობის ტრადიციული მოდელი გულისხმობს წარსულის, აწმყოს და მომავლის თანმიმდევრობას.

ტიპური (ბერძნ. τύπος – ტიპი, ნიმუში) – მოცემული ტიპის თვისებების მქონე; ყველაზე სავარაუდო, მოცემული სიტუაციისათვის ან სისტემისათვის დამახასიათებელი. 2. ნორმალური, ნამდვილი სანიმუშო.

ტიპოლოგია (ბერძ. τύπος + λόγος – ტიპი, ნიმუში) – სამეცნიერო მეთოდი, რომელიც აანალიზებს და განაცალკევებს განზოგადებული მოდელის ან ტიპის ობიექტების დაჯგუფებებს; გამოიყენება არსებული ნიშნების, კავშირების, ფუნქციების, ურთიერთობების, ობიექტების ორგანიზაციის დონეთა შედარებითი შესწავლისათვის. ტ.-ის ძირითადი ლოგიკური ფორმები: ტიპობრივი კლასიფიკაცია, სისტემატიკა და ტაქსონომია.

ტოპოგრაფიული – ტოპოგრაფია (ბერძ. τόπος – ადგილი, γράφω – ვწერ). დარგი, რომელიც შეისწავლის ადგილის (მიწის ზედაპირის) გადაღების მეთოდებს რუკების შესადგენად. ტ.-ული ერთი მთლიანობის ნაწილების ურთიერთგანლაგების გამოკვლევასთან დაკავშირებული.

ტოტალიტარიზმი (ფრანგ. totalitarisme < ლათ. totaliter) – სახელმწიფოს ფორმა, რომელიც გამოირჩევა საზოგადოების ცხოვრების ყველა სფეროზე აბსოლუტური კონტროლით, კონსტიტუციური უფლებებისა და თავისუფლების ფაქტობრივი ლიკვიდაციით, რეპრესიებით სხვაგვარად მოაზროვნეთა და ოპოზიციის მიმართ.

ტოტალური (ფრანგ. totale < ლათ. totaliter) – მთლიანი, ყოვლისმომცველი. მაგ.: ტოტალური ომი; ტოტალური მობილიზაცია.

ტოტემიზმი – უძველეს რწმენა-წარმოდგენათა ფორმა, რომელიც გავრცელებული იყო პირველყოფილ საზოგადოებაში. ამ რწმენის მიხედვით, ადამიანების ჯგუფები (ტომები, გვარები) ზებუნებრივად იყვნენ დაკავშირებულნი რომელიმე ცხოველთან, ფრინველთან, მწერთან, საგანთან და ა. შ. მათ უწოდებდნენ ტოტემებს. ტოტემი ითვლებოდა მფარველად და ადამიანები მისი გულის მოგებას ცდილობდნენ.

ტრავესტია (ლათ. trans – გადაღმა, იქით და veho – ვზიდავ, მიმაქვს) – 1. სატირული გადაკეთება, გამასხრება; სერიოზული მხატვრული ნაწარმოების გაჭირდვა. 2. იუმორისტული პოეზიის სახეობა, პაროდიის მსგავსი.

ტრანსმისია (-ური) (ლათ. transmissio – გადაცემა, გადასვლა) – 1. გადაცემა, მოწყობილობა ძრავიდან მანქანების, ჩარხების, მექანიზმებისათვის მოძრაობის გადასაცემად. 2. საგანში სინათლის სხივის გავლა სიჩქარის მერყეობის გარეშე.

აქედან ტრანსმისიური კავშირი სოციალურ და ლინგვისტურ სტრუქტურებს შორის (მიხაილ ბახტინი „ტრანსმისიურს“ იყენებს ჟანრთან მიმართებით. იგი ნებისმიერ ჟანრს მიიჩნევს შეუფერხებელ, პირდაპირ (ტრანსმისიურ) კავშირად).

ტრანსფორმაცია (ლათ. trans-formo) – გარდაქმნა, გარდასახვა, სახეცვლილება.

ტრანსფორმატიული (ლათ. trans-formo – გარდასახვა, გარდაქმნა) – გარდასახვის უნარის მქონე.

ტრანსცენდენტალური (ლათ. transcendo – საზღვრებიდან გამოვდივარ) – 1. უკიდურესად განზოგადებული. 2. გონებისათვის დამახასიათებელი, თავიდანვე არა გამოცდილებით შეძენილი.

ტრანსცენდენტური (ლათ. transcendens – რაც საზღვარს სცილდება) – 1. იდეალისტურ ფილოსოფიაში: ცდის გარეშე არსებული, განყენებულ-ლოგიკური. 2. კანტის ფილოსოფიაში: რაც დაფუძნებულია შემეცნების აპრიორული, ცდისაგან დამოუკიდებელი ფორმების აღიარებაზე.

ტრივიალური (ფრანგ. triviale) – 1. სიახლეს, ორიგინალობას მოკლებული, გაცვეთილი. 2. უხამსი, ვულგარული.

ტროპი (ბერძნ. τρόπος – შებრუნება) – არაპირდაპირი, გადატანითი მნიშვნელობით ნახმარი რიტყვა ან ფრაზა: ერთი საგნისა და მოვლენის ხასიათის, თვისების გამოყენება მეორე საგნის, მოვლენის უფრო მკაფიოდ, თვალსაჩინოდ და ემოციურად გამოხატვის მიზნით. ტროპი არსებითად ენობრივი მხატვრული სახეა და განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მხატვრულ ლიტერატურაში.

უ

უნივერსალური (ლათ. universalis) – საზოგადო, ყოვლისმომცველი, საყოველთაო.

უნიტარულობა – < უნიტარული (ფრ. unitare < ლათ. unitas – ერთიანი) – ერთიანობისაკენ, შერწყმისაკენ სწრაფვის მქონე.

უპრეცედენტო – შემთხვევა ან მოვლენა, რომლის მსგავსი მანამდე არ მომხდარა; არნახული. პრეცედენტი (ლათ. praecedens – წინამავალი) – შემთხვევა, რომელიც წარმოადგენს ნიმუშს ან გამართლებას შემდეგდროინდელი მსგავსი შემთხვევებისათვის.

ფ

ფამილარული (ლათ. familiaris – ოჯახური) – მეტისმეტად შინაურული, მოურიდებელი (ქცევა, ურთიერთობა, ინტიმურობა, სიახლოვე). აქედან დეფამილარიზაცია – გადაფასება, ტრანსფორმაცია. ფორმალისტებთან: უკვე დადგენილის, კარგად ნაცნობის ახლებური შეგრძნება. ეს მეთოდი მათ ლიტერატურის ძირითად სტრუქტურებს დაუკავშირეს და მისი მეშვეობით სცადეს ლიტერატურული ტექსტის ბარისხობრივი, ლინგვისტური და ჟანრული კანონზომიერებების დადგენა.

ფატიკური – ლინგვისტიკაში ფატიკური გამონათქვამი მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანის სოციალური მოვალეობის ფუნქციას გულისხმობს. მაგალითად, გამონათქვამი „არაფრის“ – მადლობის საპასუხოდ.

ფენომენი – 1. იშვიათი, უჩვეულო, განსაკუთრებული მოვლენა (განსაკუთრებული ნიჭის ადამიანზეც იტყვიან). 2. იდეალისტურ ფილოსოფიაში: გრძნობით აღქმული მოვლენა, რომელიც უპირისპირდება ნოუმენს („ნივთს თავისთავად“).

ფენომენოლოგია (ბერძ. φαίνω > φαινόμενα – მოვლენილი, გამონათებული + λόγος – მოძღვრება) – 1. ჰეგელის ფილოსოფიაში: მოძღვრება ცნობიერების, სულის განვითარების შესახებ. 2. თანამედროვე ფენომენოლოგიური ლიტერატურათმცოდნეობა ორიენტირებულია ედმუნდ ჰუსერლის ფილოსოფიაში მეთოდოლოგიაზე, რომელიც აღიარებს რეალობას, როგორც ცნობიერების შინაარსს, ამ შინაარსში კი არჩევს გრძნობად (ფენომენოლოგიურ) და იდეალურ „ეიდეტურ“ (ჭეშმარიტად რეალურ) ელემენტებს. ფენომენოლოგიური ესთეტიკა იცავს ხელოვნების სრული ავტონომიურობის პრინციპს.

ფემინიზმი (ლათ. feminisme < femina – ქალი) – ქალთა მოძრაობა (ბრძოლა) მამაკაცებთან თანასწორუფლებიანობის მოსაპოვებლად.

ფეტიშიზაცია – < ფეტიში (ფრანგ. fetiche – თილისმა, ჯადოქრობა) – კერპი; ნივთი, რომელსაც, ცრუმორწმუნე ადამიანების აზრით, ზებუნებრივი ძალა აქვს; შეუძლია დაეხმაროს იმას, ვინც ეთაყვანება. ბრმა თაყვანისცემის საგანი. ფეტიშიზაცია – რამის ან ვინმეს ფეტიშად გადაქცევა.

ფეტიშიზმი (ფრანგ. fetichisme) – 1. უსულო საგნების კულტი. 2. (გადატ.) ბრმად თაყვანისცემა რაიმესადმი; გაღმერთება.

ფილიაცია (ფრანგ. filiation < ლათ. filiatio ნათესაური) – 1. მოქალაქეობის მიღება ამ ქვეყანაში დაბადების ფაქტის წყალობით. 2. მემკვიდრეობითი განვითარება, კავშირის შენარჩუნება პირველწყაროსთან მისგან დაშორების შემთხვევაშიც.

ფილოსოფემა (ბერძნ. φιλο-σόφημα – გამოკვლევის საგანი, ფილოსოფიური დასაბუთება, გამონაგონი) – ფილოსოფიური პოზიცია, დოქტრინა ან აზროვნების პრინციპი.

ფიქცია (ლათ. fictio) – 1. მოგონილი, გამონაგონი, შეთხზული. 2. სინამდვილის შეუფერებელი, გამოგონილი მდგომარეობა, რომელსაც რაიმე მიზნით იყენებენ, როგორც ნამდვილს. 3. იგივე მხატვრული ლიტერატურა, რომელიც მოიცავს რომანებს და მოთხრობებს. სულაც არ არის აუცილებელი, რომ fictio სრულად გამოგონილი იყოს, შეიძლება მასში რეალურ პიროვნებებს, ადგილებსა და მოვლენებს შევხვდეთ. მხატვრული ლიტერატურის შემქმნელი მხატვრული ეფექტისათვის იყენებს შემდეგ ელემენტებს: ანტაგონისტი (გმირი, რომელიც უპირისპირდება მთავარ გმირს, ანუ პროტაგონისტს); პერსონაჟი (თხრობის მონაწილე); კონფლიქტი (გმირი ან პრობლემა, რომელსაც მთავარი გმირი უნდა შეეწინააღმდეგოს); კულმინაცია (თხრობის ყველაზე დაძაბული მონაკვეთი); დიალოგი (გმირების მეტყველება); სიუჟეტი (მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრივი მიმდევრობა თხრობისას); მთხრობელის პოზიცია (რომელიც პირველ ან მესამე პირში გამოიხატება. ასეთ დროს, ტექსტებში მკითხველი მთხრობელის ხმასთან აიგივებს თავს); პროტაგონისტი (მთავარი გმირი); კვანძის გახსნა (კულმინაციის შემდეგ განვითარებული

მოვლენები თხრობაში); სცენა (თხრობის ნაწილი, რომელიც ერთი მოვლენის მოქმედებას გვიჩვენებს); გარემო (ადგილსა და დროსთან დაკავშირებული ცნება, რომელშიც ვითარდება მოქმედება. ის ქმნის განწყობას); სტრუქტურა (თხრობის ელემენტთა მოწესრიგება); ქვესიუჟეტი (ის, რაც სხვა სიუჟეტის ნაწილია ან მასზეა დაქვემდებარებული); დაეჭვების დროებითი გაჭარწყლება (მკითხველის მხრივ თხრობის ელემენტთა მიმართ დროებითი უტყუარობის რწმენა, რაც ესთეტიკური სიამოვნების ნაწილია); თემა (ნაწარმოების კონცეპტუალური ელემენტი; მთავარი, რაზეც საუბარია ნაწარმოებში).

ფლექსიური (ლათ. flexio – დრეკადი, კლაკნილი, ხვეული) – 1. მოქნილი, შეგუებადი, ელასტიური. 2. სიტყვიდან „ფლექსია“ (გრამატ.) სიტყვათცვალებადობა – იმავე ლექსემისგან (სიტყვა, როგორც ენის დამოუკიდებელი ერთეული, მთელი თავისი ფორმებით და მიშვნელობებით) მიღებული სხვადასხვა ფორმა. ყველაზე გავრცელებულია ბრუნება (სახლი-სახლმა-სახლს...), უღლება (ვაშენებ-აშენებ-აშენებს...) და ა.შ.

ფოკალიზაცია – < ფოკუსი (ლათ. focus – კერა) – ინტერესების პიკი, ცენტრი, კერა.

ფონემა (ბერძ. φώνημα – ბგერა) – (ლინგვ.) სამეტყველო ბგერა, როგორც ამა თუ იმ ენის ფონეტიკური სისტემის შემადგენელი ბგერითი ერთეული.

ფონიური (ბერძნ. φωνή – ბგერა, ხმა) – ენის ჟღერადობასთან, ფონიკასთან დაკავშირებული.

ფონოლოგია (ბერძ. φωνή – ბგერა + λόγος – მოძღვრება) – ენათმეცნიერების ნაწილი, რომელიც სწავლობს ენის ფონემათა სისტემას.

ფორმალიზმი – 1. გარეგნული ფორმის დაცვა საქმის არსებითი მხარის საზიანოდ, რაიმესადმი ფორმალური მიდგომა, 2. ლიტერატურაში, ხელოვნებათმცოდნეობაში: მიმართულება, რომელიც ფორმას ანიჭებს დიდ მნიშვნელობას; ფორმალისტური ნაწარმოების გარეგნული მხარე ჩრდილავს ან სულაც მნიშვნელობას უკარგავს შინაარსს (არსებობდა რუსული ფორმალიზმი, რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა

XX ს-ის 20-იან წლებში. ა. პოტებნია, ა. ვესელოვსკი, ბ. ეიხენბაუმი).

ფორმაცია (ლათ. formatio – წარმოქმნა, ფორმირება) – რაიმეს ტიპი, აგებულება განვითარების გარკვეულ სტადიაზე. მაგალითად, თემური, მონათმფლობელური, ფეოდალური და სხვა ფორმაციები.

ფსიქოანალიზი (ბერძ. ψυχή + ἀνάλυσις) – ფსიქიკური დაავადებების მკურნალობის მეთოდი. სწავლება ფსიქიკის შესახებ, რომელიც ჩამოაყალიბა ავსტრიელმა მეცნიერმა ზიგმუნდ ფროიდმა.

ფუტურიზმი (ლათ. futurum – მყოფადი, მომავალი) – მე-20 ს-ის 20-იან წლებში იტალიიდან წამოსული ფორმალისტური მიმდინარეობა, რომელიც უარყოფდა ტრადიციულ ხელოვნებას და მის პოეტიკას; ცდილობდა, შეექმნა ახალი, თანამედროვეობისათვის შესაფერისი სტილი.

ფუგიტივიზმი (ლათ. fugio – გავრბივარ, გავურბივარ) – 1. განდევნა, გაძევება. აქედან ფუგიტივისტები: ლიტერატორებისა და კრიტიკოსების ჯგუფი ქ. ნეშვილის უნივერსიტეტში, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა ლიტერატურის თეორიის ამერიკული სკოლის გადაფასებისა და გარდაქმნის პროცესში.

ფუნქციონალიზმი (ლათ. functio – შესრულება, ფუნქცია) – 1. მიმართულება XX ს-ის არქიტექტურაში. რაციონალიზმის სახეობა; უპირატესობას ანიჭებს არქიტექტურული ქმნილების ფუნქციას (პრაქტიკულ დანიშნულებას) მის ფორმასთან შედარებით. 2. (ლიტ.) ყოველგვარი ნიშანი, მათ შორის ესთეტიკურიც, რაიმე ფუნქციის მატარებელი უნდა იყოს და მოშხმარებლის მოთხოვნებს შეესაბამებოდეს.

ქ

ქაოტური (ბერძნ. χαός – უსასრულო სივრცე, სამყაროს პირველქმნილი მოუწესრიგებლობა). მოუწესრიგებელი, გაურკვეველი, ჩახლართული.

ქიაზმი (ბერძნ. χιάσμος „χ“ – ასოსავით განლაგებული“) – 1. ენათმეცნიერებაში წინადადების ხმოვანი ნაწილების გადაადგილება. 2. ხელოვნებაში შებრუნებული პარალელიზმი

– ორი პარალელური წევრის განთავსება შებრუნებული რიგით. ლიტერატურაში ფრაზის მეორე ნახევრის აგება პირველი ფრაზის აგებულების საპირისპიროდ, მაგალითად, „სახელმწიფო პიროვნებისთვისაა და არა პიროვნება სახელმწიფოსთვის“.

ქორო (ბერძნ. χορός – ფერხულის მოცეკვავეებისა და მომღერლების გუნდი). ანტიკურ ეპოქაში გუნდი, რომელიც მონაწილეობდა საკულტო რიტუალებში, ტრაგედიებსა და კომედიებში.

ქრონოტოპი (ბერძ. χρόνος – დრო + τόπος – სივრცე) – 1. დროისა და სივრცის გამთლიანება ერთ ტერმინში. 2. უკიდურესი დრო. დროის რაღაც მონაკვეთი, რომელშიც ესა თუ ის მოვლენა თავის უმაღლეს გამოხატულებას პოვებს. ამ ტერმინში მიხაილ ბახტინი დროით და სივრცულ არსებით მიმართებებს გულისხმობს.

ც

ციკლურობა – ციკლური – წრიული, ციკლებად მიმდინარე. ც. მეტნაკლებად რეგულირებადი განმეორებადი (ციკლური) მოვლენების ან პროცესების არსებობა.

ცირკულაცია (ლათ. circulatio) – წრეზე ბრუნვა; წრიული მოძრაობა ამოსავალ წერტილში დაბრუნებით; მოძრაობა დახშულ ტრაექტორიაზე. (ეკონ.) მიმოქცევა, ბრუნვა. ახალ ისტორიზმში ეს ტერმინი ეკონომიკიდან შევიდა. ამ თვალსაზრისის მომხრეები ამტკიცებდნენ, რომ საზოგადოება, ნებისმიერ დონეზე, ძალაუფლების ცირკულაციას ახდენს ყველაზე ელემენტარული კულტურული და სოციალური „ტექსტების“ წარმოებისა და დისტრიბუციის გზით. ძალაუფლება, თავისი იურისტებით, პოლიტიკოსებითა და პოლიციით, სადმე „ზემოთ“ კი არაა, არამედ ცირკულაციის პრინციპის თანახმად მოქმედებს, სადაც თითოეული მონაწილე არსებული ძალაუფლებრივი სტრუქტურების განმტკიცებას უწყობს ხელს.

ცნება – აზრი, რომელიც წარმოადგენს გარკვეული კლასის საგნების განზოგადებას მათი სპეციფიკური ნიშნების მიხედვით. ცნებას მით უფრო მეტი მეცნიერული მნიშვნელობა აქვს,

რაც უფრო არსებითია ის ნიშნები, რომელთა მიხედვითაც არის განზოგადებული საგნები. ყოველი ცნება წარმოადგენს აბსტრაქციას, რაც, ერთი შეხედვით, სინამდვილისგან გასვლაა, მაგრამ ეს ასე არაა; ცნების საშუალებით უფრო ღრმად შეიმეცნება სინამდვილე მისი არსებითი მხარეების გამოყოფისა და გამოკვლევის გზით.

წ

წანამძღვარი — მსჯელობის შემადგენელი ელემენტი; ის, რაც წინ უძღვის მსჯელობას. წანამძღვრებისგან მიიღება დასკვნა.

ხ

ხდომილება — ის, რაც მოსალოდნელია მოხდეს ცდის შედეგად.

ჰ

ჰალუცინაცია (ლათ. Hallucinatio — უაზრო ბოდვა, აუსრულებელი ოცნებები) — მცდარი აღქმა; ავადმყოფური მდგომარეობა, რომლის დროსაც წარმოიქმნება ხატები და შეგრძნებები, რომლებიც, თავის მხრივ, არ უკავშირდება გარე გამღიზიანებლებს და მათით არ არის გამოწვეული. წარმოუდგენელი, მოჩვენებითი. ის, რისი დაჯერებაც შეუძლებელია.

ჰეგემონია (ბერძნ. ἡγεμών — წინამძღოლი, ხელმძღვანელი) — უზენაესი ხელმძღვანელობა. პირველობა, ბატონობა.

ჰერმენევტიკა (ბერძ. ἑρμηνευτική) — 1. ტექსტებზე, ხელოვნებაზე, მუსიკალურ ნაწარმოებზე მსჯელობის, ინტერპრეტაციის, განმარტების ხელოვნება. 2. მეთოდი, რომლითაც აღგენენ ლიტერატურული ძეგლის, ძველი ხელნაწერების ნამდვილობას, მათ წარმოშობას, ისტორიას. 3. ჰაიდეგერის მიხედვით: მოძღვრება განმარტების, გამჟღავნების, ამოხსნის შესახებ.

ჰეტეროგენული (ბერძ. ἑτερο-γενής — სხვადასხვა გვარის) — 1. შემადგენლობით, წარმოშობით, თვისებებით სხვადასხვაგვარი (საპირისპიროა ჰომოგენური).

ჰეტეროგლოსია (ბერძნ. ἑτερό-γλωσσος — სხვა ენაზე მოლაპარაკე) — დინამიური, საკომუნიკაციო და აზრის ჩამოყალიბების მოდელი. სიტყვები, გამოთქმები და ტექსტები, რომლებიც სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა კონტექსტში განსხვავებულ მნიშვნელობებს იძენენ. ეს ტერმინი ლიტერატურის თეორიაში მიხაილ ბახტინის მიერაა დამკვიდრებული და სხვადასხვაგვარ, დიფერენციალურ მეტყველებას ნიშნავს. ბახტინთან ის ორხმიანობას ნიშნავს.

ჰიბრიდული (ლათ. hibrida — ნაერთი) ÷ ნაჯვარი.

ჰიპოთეზა (ბერძნ. ὑπό-θεσις — ვარაუდი) — რამე მოვლენის ასახსნელად წამოყენებული მეცნიერული ვარაუდი, რომლის უეჭველობა ჯერ არ არის დამტკიცებული.

ჰიპერრეალისტური (ბერძნ. ὑπέρ — „ზე“) — ზერეალისტური.

ჰიპერრეალობა (ბერძნ. ὑπέρ — „ზე“) — ზერეალობა.

ჰომოფონია (ბერძ. ὁμός — იგივე, მსგავსი + φωνή — ბგერა) — ერთი ადამიანის ხმა (პოლიფონიის — მრავალხმიანობის საპირისპირო).

ად ინფინიტუმ (ლათ) — უსასრულობამდე.

შეადგინეს ვენერა კავთიაშვილმა და რუსუდან ცანავამ.

პირთა საძიებელი

აბრამსი მ. ჰ. 258, 295, 296, 303
ადონისი 215
ადორნო თ. 228, 234, 235, 236, 239
ავერინცევი ს. 51, 55, 56
ათინა 195
ალბერტინა 181
ალთიუსერ 47
აპელი 111
აპილეუსი 47
არაქნე 219
არისტოტელე 15, 73, 121, 194, 196, 198, 205, 228
არისტოტელე ფიორავანტი 294
არნოლდი მ. 123, 126, 223, 301
არტო ა. 297

ბალზაკი ო. 53, 226, 228
ბარტი რ. 64, 102, 104, 108, 109, 111, 112, 146, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 178, 183, 194, 197, 200, 201, 204, 205, 206, 208, 209, 285
ბახტინი მ. 10, 16, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 156, 157, 158, 159, 194, 197, 209
ბეკეტი ს. 226, 22
ბელი მ. 112
ბენედიქტოვი 16
ბენვენისტი ე. 96, 98, 106, 112, 148, 204, 206, 207, 209
ბენი გ. 227
ბენიამინი ვ. 172, 223, 232, 233, 239, 284
ბერდზლი მ. 138
ბერკი კ. 179, 197
ბერტენსი ჰ. 124, 145
ბიორკი პ. 294
ბიულერი კ. 57, 69
ბლეიკი უ. 241
ბლეკმერი რ.პ. 197
ბლუმი ჰ. 174, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 258
ბოგატიროვი პ. 20
ბოდლერი შ. 67, 260
ბოდრიარი ჟ. 265, 266, 269, 270, 279, 290
ბოსიუე 125
ბორხესი ხ. ლ. 163, 256, 269, 284
ბრემონი კ. 194, 201, 205, 206
ბრენტანო ფ. 81
ბრეჰტი ბ. 63, 223, 225, 227, 228, 236, 239
ბრიკი ო. 9, 21

ბრუქსი ქ. 132, 135, 136, 137, 139, 141, 145, 194
ბუდენბროკი 186
ბუტი უ. 197, 209
ბურქჰარდტი ი. ქ. 223
ბუსლაევი ა. 9

ბადამერი ჰ. გ. 101, 117, 118, 119, 120, 164, 185, 199
გალანი 66, 70
გინზბურგი კ. 298
გირცი კ. 293
გლაზენერი ნ. 50
გოეთე ი. ვ. 76, 226
გოლზუორთ ჯ. 190, 226
გორკი მ. 226
გრამში ა. 229, 230, 239
გრაფი გ. 263, 290
გრეიმასი ა. ჟ. 65, 178, 197, 198, 200, 201, 204, 206
გრეინი რ.ს. 197
გრივცოვი ბ. 33
გრიმები ი. და ვ. 72
გრინბლატი ს. 292, 293, 294, 295, 296, 300, 301, 302, 303
გურმონი რ. 124, 125

დანტე 128
დანტო ა. 198, 209
დევიდსონი დ. 132
დეკარტი რენე 152
დერიდა ჟ. 108, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 183, 197
დიაზი ჟ.ლ. 166, 167
დიდრო დ. 191
დიკენსი ჩ. 131
დილთაი ვ. 116
დიონისე 216
დიუ გარი რ. მ. 226
დიურერი 300
დიუშანი მ. 259
დიუმეზელი ჟ. 148
დოსტოევსკი ფ. 29, 34, 39, 42, 43, 45, 48, 53, 72, 226

ებრეჰემი ნ. 197
ეიხენბაუმი ბ. 10, 12, 13, 18, 21, 197, 204
ეკო უ. 105, 108, 112, 199, 201, 209, 269, 270, 284, 290
ეკქერი ქ. 289
ელიოტი ტ. ს. 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 134, 136, 145, 215
ელმსლევი ლ. 95, 99
ელსი ჯ. 197, 199, 209
ემერსონი რ. უ. 244
ენგელგარდტი ბ. 9, 18, 28
ენგელსი ფ. 222, 224, 225
ესქილე 216

ვაგინოვი კ. 28
ვაინრიხი ჰ. 206
ვაინშტაინი ო. 112
ვალერი პ. 163, 178
ვახტკი ი. 57, 70, 113
ვაროონი 47
ველფლინი 163
ვესელოვსკი ა. 20, 33, 34, 38, 194

ვიგოტსკი ლ. 15, 20
ვინოგრადოვი ვ. 9
ვინოკური გ.ო. 9
ვოდიჩკა ფ. 57, 63, 64, 185
ვოლოშინოვი ვ. 28
ვოლტერი 125

ზალესსკი ბ. 28
ზევსი 195
ზენკინი ს. 166
ზოლა ე. 190, 226
ზაონტაგი ს. 223, 226, 240

თამუსი 215
თრაკლი 189

იაკობსონი რ. 9, 12, 20, 21, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 70, 107, 147, 160, 178
იაკუბინსკი ლ. 9
იაუსი ჰ. რ. 185, 190, 191, 192, 193, 197
იგლტონი ტერი 236, 237, 238, 239
იეიტსი უ. ბ. 67, 244
იენსენი 72
ივანე III 294
იზერი ვ. 90, 91, 185, 197
იზიდა 219, 220
ინგარდენი რ. 86, 88, 89, 90, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 193, 197
ისთჰოუპი 174, 175, 183
იუნგი კ. გ. 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 146, 210, 216, 217, 218, 219, 220
იუდინა მ. 27

კაგანი მ. 26, 27, 28
კაიზერი ვ. 194
კალერი ჯ. 170, 171, 177, 184
კანაევი ი. 28
კანტი ე. 27, 82, 83
კარენინა ანა 14
კასანდრა 219
კასირერი ე. 102, 213
კაფკა ფ. 226, 227, 236
კეკელიძე კ. 104
კერმოუდი ფ. 201, 206
კერნი რ. 198
კიზი კ. 288
კირკეგორი ს. 246, 248
კიუჩერი თ. 264, 285, 290
კლაუდიუსი 293
კლემანსი კ. 71, 80, 148, 159
კომპანიონი ა. 164
კონრადი ნ. 28
კონსტანტინოვიჩი ზ. 119
კრისტევა ი. 48, 54, 56, 106, 183, 285
კროჩე ბ. 133, 292
კრუჩონიხი 18
კურტე ჟ. 198

ლაბოკი ჰ. 194
ლაიბნიცი 171
ლაკანი ჟ. 101, 109, 113, 146, 150, 151, 152, 174, 175, 197, 231, 238, 251
ლაკლო 204
ლამბერტი ი. 82
ლევი-ბრიული ბ. 149
ლევი-სტროსი კ. 65, 66, 67, 100, 102, 113, 146, 147, 148, 149, 150, 159, 197
ლეიჩი ვ. 176, 182, 183, 184
ლეკლერი 152
ლენტრიკია ფ. 182
ლივისი ფ.რ. 129, 131, 273
ლილო დ. 289
ლილსკი ა. 104
ლიტრე 169
ლიხაჩოვი დ. 17
ლიხტენბერგი 248
ლოკი 217
ლოტმანი ი. 113
ლუდვიგი ო. 194
ლუისი ბ. 287
ლუკაჩი გ. 223, 225, 226, 227, 228, 239
ლუკიანე 47
ლუკრეციუსი 249, 250, 258

მათეზიუსი ვ. 57, 64, 69
მაიაკოვსკი ვ. 9
მაკიაველი ნ. 294
მაკჰალი ბ. 259, 279, 280
მალარმე... 164, 251, 253
მალგრენი 290
მალვი ლ. 152
მალრო ა. 251
მანი თ. 226, 190, 215, 227
მანი ჰ. 54, 144, 161, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 197 241
მანონი დ. 152
მარი ნ. 33,
მარველი ე. 67
მარკესი გ. გ. 284
მარკუზე ჰ. 236
მარსელი 181
მარქსი კ. 221, 222, 223, 224, 225, 234, 239
მაქკენლზი მ. 292
მაშერი პ. 223
მახლინი ვ. 28, 56
მედვედევი პ. 16, 28
მედუზა 219
მეიერი დ. 299, 303
მელვილი ჰ. 259
მენელაოსი 195
მენიპე 47
მერლო პ. მ. 91
მეტცი კ. 201
მილერი ჯ. ჰ. 181, 182, 184, 196, 197 209, 302
მილზი ჩ. 300
მიულერი ჰ. 194
მონტროუზი ლ. ა. 292, 296, 298, 302, 303
მოპასანი გ. 200
მორავია ა. 227
მუკარჟოვსკი ი. 57, 59, 60, 61,, 63, 66, 69

ნატანსონი მ. 94
ნეტარი ავგუსტინე 74
ნიცშე ფ. 76, 167, 243, 244, 296

ობლონსკი 14
ოიდიპოსი 72, 216, 238, 244, 257
ორტეგა ი გასეტი ხ. 262

ოსტინი ჯონ 165
ოსირისი 215

პაველი ტ. 203
პავლე მოციქული 252, 253
პალმერი 114, 122
პაუნდი ე. 128
პეკლო ი. 64
პერსეფონე 211
პეტერსონი ბ. 9
პეტრონიუსი 47
პექტერი ე. 303
პიაჟე ჟან 104
პინჩო თ. 289
პლატონი 68, 172, 194, 245, 264
პირსი ჩ. 95, 96, 97, 98, 103, 113, 179, 180
პო ე. 67
პოლივანოვი ე. 9, 12
პომორსკა 63
პონტალესი ჟ. ბ. 152
პოტებნია ა. 10, 11, 12
პრატი ა. 219
პრატი ს. 242, 258
პრიეტო ა. 106
პროპი ვ. 20, 32, 65, 100, 194, 205, 206, 209
პრუსტი მ. 177, 178, 179, 181, 190, 197, 200, 201, 226, 235
პულე ჟ.197
პუმპიანსკი ლ. 26, 27, 28
პუშკინი ა. 16, 63, 67
ჟენეტი ჟ. 99, 161, 162, 163, 166, 167, 178, 179, 194, 197, 200, 201, 202, 204, 206, 207, 208, 209
ჟიჟეკი ს. 152
ჟირმუნსკი ვ. 9

რაბლე ფ. 34, 48, 51, 53
რანკი ო. 244, 254
რაპაპორტი 84, 94
რასელი ბ. 171
რეგევიჩი ა. 28
რედფილდი ჯ. 197, 199, 209
რემბო ა. 236
რენსომი ჯ. ქ. 132, 135, 136, 139, 141, 145
რესკინი ჯ. 223
რივიერი პ. 153
რიკიორი პ. 98, 109, 113, 120, 121, 194, 197, 198, 200, 205, 207, 209
რილკინი მ. 50
რილკე რ. მ. 189, 253, 254
რიპკა ი. 57
რიფარეტი მ. 164
რიჩარდსი ა. 129, 130, 131, 136
რორტი რ. 219, 220
რუსო ჟ. ჟ. 172, 204, 251

სარტრი ჟ.პ. 93, 94, 162
სალდივარი 181, 184
სედჯვიკი ივ. 303
სენეკა ლ. ა. 47
სერლი ჯ.რ. 171, 172, 184
სერვანტესი 191
სილვერმანი კ. 152
სიმი ს. 283, 290
სკოტი უ. 226
სმირნოვი ი. 298, 303
სოკრატე 15, 47, 81
სოლერსი ფ. 204
სოლლერტინსკი ი. 27
სოსიური ფ. 20, 57, 58, 60, 61, 62, 65, 66, 68, 70, 97, 98, 102, 146, 149, 150, 151, 160, 178
სოფოკლე 72, 216
სპარლინი უ. 143, 144, 145
სპინჰარნი ჯ. 132, 133, 134, 135, 136
სტალინი ი. 227
სტენდალი 53, 226
სტეფანსონი მ. 301, 303
სტივენსონი რ. ლ. 241
სტრიტი დ. 273

ტარლე ე. 28
ტეიტი ა. 132, 135, 139
ტინიანოვი ი. 9, 10, 12, 20, 21, 22, 23, 30,31, 32, 56, 160
ტიხანოვი გ. 70
ტოდოროვი ც. 54, 107, 162, 178, 194, 197, 200, 201, 204
ტოლსტოი ლ. 14, 15, 16, 226, 228
ტომაშევსკი ბ. 9, 20, 194, 204
ტრანკა ბ. 57,
ტრუბეცკოი ნ. 57
ტუბიანსკი გ. 28

უაიტი ჰ. 197
უარდი 111
უებერი ს. 175, 184
უელეკი რ. 57, 139, 141, 142, 143
უილრაითი ფ. 211, 220
უიმსეტი უ. 138, 141
ულდალი ჰ. 99
უორენი რ. პ. 132, 135, 139, 141, 194
ურნოვი დ. 124, 125, 129, 131, 140, 145
უსპენსკი ბ. 207, 208, 209

ფენდერი ა. 86
ფისტერი 290
ფიში ს. 182
ფოლკნერი უ. 190, 204
ფოსი მ. 213, 214, 216, 220
ფრაი ნ. 212, 213, 219, 220
ფრანკოვსკი ა. 28
ფრეგე გ. 171
ფრეიდენბერგი ო 33, 34, 38, 194.
ფრეიზერი ჯ.ჯ. 215, 216, 220
ფრიდემანი კ. 194
ფრიდმანი ნ. 194
ფროიდი ზ. 71, 72, 73, 74, 150, 197, 210, 212, 216, 217, 231, 238, 243, 244, 245, 251, 253, 255
ფუკო მ. 108, 146, 152, 153, 154, 155, 156, 169, 174, 175, 296, 297, 301

ქემფბელი ჯ. 210, 220
ქეინი უ.ე. 144
ქონთი ჯ. 289, 290

ყარალაშვილი რ. 185, 193

შარია ბ. 73, 80
შატობრიანი ფ. რ. 64
შელერი მ. 86
შექსპირი უ. 66, 72
შილერი ფ. 76
შკლოვსკი ვ. 9, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 30, 31, 32, 47, 56, 59, 194, 197, 204
შლაიერმახერი ფ. 115, 116
შმიდი ვ. 188, 193
შოპენჰაუერი 286
შტაინერი რ. 226
შტანცელი ფ.კ. 194

ჩეტმენი ს. 204, 205
ჩურგანოვა კ. 123, 134, 140, 144, 145

ცლებნიკოვი ვ. 18

ჯეიმს ჰ. 207, 208
ჯეიმსონი ფ. 197, 237, 238, 240, 259, 265, 270, 290, 303
ჯოისი ჯ. 190, 204, 215, 227, 235, 259
ჯონსონი ბ. 247

ჰაერანეკი ბ. 57, 58
ჰაიდეგერი მ. 86, 92, 93, 104, 116, 117, 119, 120, 164, 168, 174, 299
ჰალე ბ. 280, 280, 290
ჰამბურგერი კ. 194, 206, 207, 209
ჰამილტონი
ჰამლეტი 72, 293
ჰარიოტი თ. 82, 294
ჰარტმანი ე. 82
ჰარტმანი ჯ. 174, 241
ჰასანი ი. 259, 263, 291
ჰატჩენი ლ. 289, 290
ჰაუპტმანი გ. 77
ჰეგელი 82, 83, 221, 224
ჰემეტი 204
ჰენრი IV 295
ჰენრი V 295
ჰემინგუეი ე. 204
ჰერმესი 114
ჰიგინსი დ. 279
ჰიოლდერლინი 189
ჰიუმი თ. 134, 136
ჰირში ე.დ. 119, 120
ჰომეროსი 53, 125, 195, 247
ჰორკჰაიმერი მ. 234, 235
ჰოუარდი ჯ. 294, 295, 303
ჰუმბოლდტი გ. 64
ჰუსერლი ე. 61, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 120, 171, 172