

ფანტასტიკა დასავლურ ლიტერატურაში

სასწავლო კურსის სკრიპტი

ლევან ცაგარელი

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

2014

შინაარსი

1. ლიტერატურათმცოდნეობის ადგილი ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს შორის	1
1.1. რა არის სამეცნიერო კვლევა და როგორია მისი დანიშნულება?	1
1.2. რა არის ჰუმანიტარული მეცნიერებები და რით განსხვავდება ისინი საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებისგან?	3
1.3. კვლევის თავისებურებები ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში	4
1.4. ზოგიერთი რამ სამეცნიერო მეტა-ენის საჭიროების შესახებ	6
1.5. ჰუმანიტარული მეცნიერებების კლასიფიკაციის ცდა	7
2. რა არის ლიტერატურათმცოდნეობა?	9
2.1. ლიტერატურათმცოდნეობის მიზნები, დარგები და მეთოდები	9
2.2. ლიტერატურათმცოდნეობის სემიოტიკური საფუძვლები	12
3. ლიტერატურა როგორც ლიტერატურათმცოდნეობის საგანი	16
3.1. რა არის ლიტერატურა?	16
3.2. რა არის ლიტერატურული ტექსტი?	17
3.3. ლიტერატურა როგორც კომუნიკაციის საშუალება	19
3.4. ძირითადი ლიტერატურული ხერხები	21
4. მიმეზისი. ერთი ცნების თავგადასავალი (იდეოლოგიურ-კრიტიკული ნარკვევი)	23
4.1. დიდი გაუგებრობის სათავეებთან (ისტორიული ექსკურსი)	23
4.2. მითი მიმეტური და ანტიმიმეტური ხელოვნებების შესახებ, ანუ საიდან ვიცით, რას ფიქრობდა რასტინიაკი	26
4.3. ლიტერატურა და სინამდვილე, ანუ არსებობენ თუ არა ვამპირები	29
5. რა არის ფანტასტიკური ლიტერატურა?	32
5.1. ექსკურსი ფანტასტიკური ლიტერატურის თეორიაში	32
5.2. მხატვრული სინამდვილე და ემპირიული რეალობა	35
5.3. ფანტასტიკა როგორც არასისტემა	37
5.4. ფანტასტიკური ელემენტის ცნება	38
6. ფანტასტიკა და მისი მომიჯნავე ჟანრები	40
6.1. ფანტასტიკის დაბადება და ჟანრობრივი საზღვრები	40
6.2. ფანტასტიკის მონათესავე ჟანრები – უტოპია, სამეცნიერო ფანტასტიკა, ფენტეზი	41
7. ფანტასტიკის ჟანრობრივი განვითარების თავისებურებები	47
7.1. მითი ფანტასტიკის აღსასრულის შესახებ	47
7.2. ფსევდოფანტასტიკა	47
7.3. ნეოფანტასტიკა და მაგიური რეალიზმი	48
8. დაძაბულობის წარმოქმნის მექანიზმი ლიტერატურაში	51
ილუსტრაციების ჩამონათვალი	55
ლიტერატურა	56

1. ლიტერატურათმცოდნეობის ადგილი ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს შორის

1.1. რა არის სამეცნიერო კვლევა და როგორია მისი დანიშნულება?

ლიტერატურათმცოდნეობა ჰუმანიტარული მეცნიერებაა, თუმცა ვიდრე განვმარტავდეთ, რა იგულისხმება სიტყვაში „ჰუმანიტარული“, საჭიროა, დავაზუსტოთ, რა არის ზოგადად მეცნიერება.

მეცნიერების თეორიაში გვხვდება მრავალი, ერთმანეთისგან განსხვავებული მოსაზრება იმის შესახებ, რა არის მეცნიერება. ყველასთვის მისაღები იქნება, თუ ადამიანის ნებისმიერი გაცნობიერებული ქმედების მსგავსად, მეცნიერებასაც ადამიანის მიერ გარემოსთან ურთიერთქმედების ერთ-ერთ სახეობად მივიჩნევთ. თავის გარემოსთან ურთიერთქმედებისთვის ადამიანმა უნდა განიცადოს, შეიმეცნოს და გააცნობიეროს სამყარო, რომელიც მის ირგვლივაა. მეცნიერება ერთგვარი შუამავალია. იგი ეხმარება ადამიანს, გადალახოს უფსკრული საკუთარ თავსა და სამყაროს შორის. თუმცა იმისთვის, რათა დამაჯერებელი იყოს ის, რასაც ადამიანი აღიქვამს, აღქმული უნდა შემოწმდეს. შემოწმებას მხოლოდ იმ შემთხვევაში ექნება აზრი, თუ აღქმულის სისწორეს არა იგივე ადამიანი, არამედ სხვა ადამიანები შეამოწმებენ. ამისთვის კი საჭიროა, აღქმული ენობრივად გადმოიცეს და სხვებს გაეზიაროს ნიშნების, სიტყვების, ცნებებისა და გამოსახულებების გამოყენებით. ამრიგად, მეცნიერება ყოფილა სამყაროსთან ურთიერთქმედებისა და ადამიანსა და სამყაროს შორის დისტანციის დაძლევის განსაკუთრებული ფორმა.

მეცნიერება ემსახურება სამყაროს **სისტემურ შემეცნებას**. შემეცნება სამყაროს წვდომისა და მისი დაუფლების ერთგვარი სახეობაა. შემეცნების შედეგია **ცოდნა**. სისტემური შემეცნება განსხვავდება დროებითი და შემთხვევითი შემეცნებისგან იმით, რომ იგი მოწესრიგებული და (შესაბამისი დარგისთვის) ყოვლისმომცველია. ფილოსოფიისგან განსხვავებით, რომლის ფარგლებშიც სამყარო მის მთლიანობაში განიხილება, მეცნიერებისთვის სამყარო სხვა არაფერია, თუ არა სამეცნიერო კვლევის **საგნების** / ობიექტების სიმრავლე. კომუნიკაციის სხვა სახეობებისგან განსხვავებით, მეცნიერების კონკრეტული დარგის ფარგლებში ყველა გამონათქვამი დაკავშირებულია შესაბამისი სამეცნიერო დარგის კვლევის საგანთან (ობიექტთან). აღნიშნულის საფუძველზე შეგვიძლია დავაზუსტოთ მეცნიერების განსაზღვრება: მეცნიერება არის კონკრეტულ საკვლევ საგანთან დაკავშირებული და შემეცნებისკენ მიმართული კომუნიკაცია.

მეცნიერების კონკრეტულ დარგში განხორციელებული კვლევა მიმართულია შესაბამისი საკვლევ საგნის **ობიექტური** (მიუკერძოებელი) შესწავლისაკენ: სამეცნიერო კვლევისთვის უმნიშვნელოა, როგორ აღიქვამს შესაბამის საკვლევ საგანს ცალკეული ადამიანი. სამეცნიერო კვლევის ობიექტურობაში იგულისხმება საგანზე დაკვირვების ინდივიდუალური და სუბიექტური მომენტების უგულვებელყოფა. შეიძლება ითქვას, რომ მეცნიერება იდეალური, მიუკერძოებელი დაკვირვებაა.

ეს ობიექტური მეცნიერება მხოლოდ XIX საუკუნეში წარმოიქმნა სუბიექტური და სპეკულაციური ფილოსოფიის წიაღიდან. ვიდრე ეს მოხდებოდა, ცოდნა სწორედ ფილოსოფიური განსჯის საგანი იყო. ფილოსოფიის ისტორიაში ცოდნისადმი რამდენიმე განსხვავებული მიდგომა გვხვდება: სკეპტიციზმი, დოგმატიზმი, რაციონალიზმი და ემპირიზმი. **დოგმატიკოსებს** სწამდათ, რომ არსებობს ცოდნა და ადამიანს ძალუძს იცოდეს რაიმე; **სკეპტიკოსები** უარყოფდნენ ამ შესაძლებლობას; **რაციონალისტების** აზრით, ადამიანი გონიერია და გონება ცოდნის საწინდარია; **ემპირისტები** კი ცოდნის სათავედ ადამიანის

გრძნობებს მიიჩნევენ. რაციონალიზმსა და ემპირიზმს შორის განსხვავების საფუძველია წარმოდგენა იმის შესახებ, როდის იქცევა ცოდნად ის, რასაც ჩვენ ირგვლივ ვხედავთ: ნაწახის გრძნობისმიერი აღქმის მომენტში თუ აღქმულის გონებაში ასახვის შემდეგ. ფრანგმა ფილოსოფოსმა, რენე დეკარტმა ყველაზე უფრო რადიკალურად დასვა საკითხი იმის შესახებ, რამდენად ძალუძს ადამიანს იცოდეს რაიმე დაეჭვების გარეშე. მის ფილოსოფიაში **დაეჭვება** არის უეჭველის წვდომის საწინდარი, ცნობიერება კი სხვა არაფერია, თუ არა დაეჭვების ინსტანცია. რენე დეკარტის მოძღვრებიდან გერმანელმა იდეალისტებმა (კანტი, ფიჰტე, შელინგი და ჰეგელი) გამოიტანეს შემდეგი დასკვნა: რადგანაც ობიექტის შემეცნება საეჭვოა, ადამიანის შემეცნება მიმართულია არა შემეცნების ობიექტისკენ, არამედ თავად შემეცნებისკენ. ამრიგად, ყოველგვარი ცოდნა სუბიექტის ცოდნაა, ე.ი. სუბიექტურია.

სწორედ ამ იდეალისტურსა და სუბიექტურ კონცეფციასთან დაპირისპირების შედეგად XIX საუკუნეში წარმოიქმნა მეცნიერული აზროვნება, უფრო ზუსტად კი მეცნიერების **პოზიტივისტური** მოდელი. ამ უკანასკნელის ფარგლებში საგნების ობიექტურობა (მოცემულობა) თავისუფლდება სუბიექტური შემეცნებისგან. ამავე კონტექსტში წარმოიქმნება ჩვენთვის ნაცნობი დაპირისპირება სუბიექტურობასა და ობიექტურობას შორის. ეს ცვლილება უწინარესად საგრძნობი გახდა საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში.¹

ობიექტურობის პრინციპი, რომელიც მეცნიერულ აზროვნებას დაედო საფუძვლად, გამორიცხავს საგნების სუბიექტურ შემეცნებას. მეცნიერებაში უგულვებელყოფილია იდეალისტური წარმოდგენა, რომლის მიხედვითაც, საგანი შემეცნების შედეგად იქმნება. სამეცნიერო განსჯა მიმართულია არა შემეცნების პირობებისკენ, არამედ შემეცნების ობიექტებისკენ. ყურადღების ცენტრში ექცევა **ემპირია** - სფერო, სადაც საგნები მოიპოვება. ობიექტურობა წარმოიქმნება როგორც **მონაცემთა** ერთობლიობა, რომლებიც საგნებს ახასიათებს და სამეცნიერო კვლევის (ცდის / ექსპერიმენტის) შედეგად უნდა იქნას მოპოვებული. მონაცემები მეცნიერების საფუძველია, რადგან ისინი საგნების ობიექტივაციის საშუალებაა. მონაცემთა დასამუშავებლად საჭიროა პროცედურები და მექანიზმები, რომლებითაც ხორციელდება მონაცემთა შეჯამება და შეფასება. ასეთებია **თეორიები, მეთოდები, მოდელები, აქსიომები** და **ლოგიკური წესები**. ისინი ემსახურება მონაცემთა **სისტემატიზაციას**, რაც, თავის მხრივ, შემეცნების საწინდარია. ამრიგად, **მეცნიერება მონაცემების საფუძველზე განხორციელებული სისტემური შემეცნების სისტემაა**. მაგრამ რადგანაც სამყაროს მეცნიერული შესწავლა კომუნიკაციური პროცესია, როგორც შემეცნების პროცესი, ისე მისი შედეგები ენობრივად, გამონათქვამების მეშვეობით გადმოიცემა. შესაბამისად, შეიძლება დაზუსტდეს განსაზღვრებაც: **მეცნიერება არის გამონათქვამების ერთობლიობა სისტემური ცოდნის შესახებ**. სიტყვით „სისტემურობა“ ხაზგასმულია ის, რომ არც ცოდნა და არც გამონათქვამები მის შესახებ არ შეიძლება იყოს შემთხვევითი და სიტუაციური. ცოდნა, რომელიც ყოველდღიურ ვითარებაშია მოპოვებული (მაგალითად, „ვიცი, რატომაც გამოსცემს ველოსიპედი ასეთ ხმას.“), ვერ გაცდება ამ უკანასკნელის საზღვრებს და ვერ იქცევა სამეცნიერო ცოდნად.

მეცნიერულობის სამ უმნიშვნელოვანეს კრიტერიუმად შეიძლება მივიჩნიოთ ობიექტურობა, სიმართლე და თანმიმდევრულობა. მეცნიერების სოციალური დანიშნულება სიმართლის გადმოცემაა. ამასთან, მეცნიერული გამონათქვამები დასაბუთებული და თანმიმდევრულია (არ

¹ ამ ცვლილების შედეგია ასევე ფსიქოლოგიის როგორც დამოუკიდებელი სამეცნიერო დარგის განვითარება. ფსიქოლოგია ფილოსოფიის წიაღიდან წარმოიქმნა და მის საკვლევ საგნად თავად სუბიექტურობა (ფსიქიკა) იქცა. ის, რაც ადრე ინდივიდის თვითცნობიერებას უზრუნველყოფდა, ამჯერად თავად იქცა კვლევის ობიექტად.

არის წინააღმდეგობრივი). ამრიგად, მეცნიერება არის ცოდნის სისტემა, რომელიც მოიცავს ჭეშმარიტ გამონათქვამებს საკვლევო ობიექტის შესახებ.

1.2. რა არის ჰუმანიტარული მეცნიერებები და რით განსხვავდება ისინი საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებისგან?

როგორც ზემოთ ითქვა, ლიტერატურათმცოდნეობა ე.წ. ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს განეკუთვნება. რით განსხვავდება ჰუმანიტარული მეცნიერებები სხვა მეცნიერებებისგან? ამისთვის მიზანშეწონილია ერთმანეთისგან განვასხვავოთ ე.წ. მყარი და რბილი მონაცემები (ინგლ. hard data & soft data).

მეცნიერების თეორიაში **მყარია** ისეთი **მონაცემები**, რომლებიც სრულად შეესაბამება ობიექტურობის კრიტერიუმს და დამოუკიდებელია დაკვირვებისგან, ე.ი. ამგვარი მონაცემების მოპოვება განმეორებითაც შესაძლებელია და ამრიგად, ისინი სარწმუნოა (ვალიდურია) და ექვემდებარება განზოგადებას. **რბილი მონაცემები** კი დაკვირვებაზე დამოკიდებული, ე.ი. ისინი შეიძლება განსხვავებული აღმოჩნდეს იმის მიხედვით, ვინ ახორციელებს დაკვირვებას. ამ შემთხვევაში დაკვირვების ობიექტი ხშირად მხოლოდ იმდენად არსებობს, რამდენადაც მასზე დაკვირვება ხორციელდება, ე.ი. ობიექტი დაკვირვების შედეგია, იგი დამოუკიდებლად (დაკვირვების გარეშე) არ არსებობს. რბილი მონაცემები არ ექვემდებარება გამეორებას, ისინი ინდივიდუალურია. რბილი მონაცემები მიიღება ყველა იმ საგნის კვლევისას, რომლებიც აზრს გამოხატავენ და ინტერპრეტაციას მოითხოვენ.² ძალიან ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში გამოიყენება რბილი მონაცემები, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში კი - მყარი მონაცემები.

ჰუმანიტარული მეცნიერებების სათავეები გვხვდება ანტიკურ ეპოქაში სახელწოდებით **Artes Liberales** (თავისუფალი მეცნიერებები / ხელოვნებები). იგი ემსახურებოდა ხელოვნებისა და სიტყვაკაზმულობის ნიმუშების სისტემურსა ანდა ინსტიტუციურ შესწავლას. მოგვიანებით დამკვიდრდა სახელწოდება **Humaniora**, რომელიც დაკავშირებული იყო არა იმდენად საკვლევ საგანთან, რამდენადაც საგანმანათლებლო მიზანთან, ექცია სტუდენტი უფრო ჰუმანურ, ადამიანურ პიროვნებად. ის, რაც მოგვიანებით ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა საკვლევ საგნად უნდა ქცეულიყო, ანტიკური ეპოქიდან მოყოლებული შეისწავლებოდა სხვადასხვა დარგის - რიტორიკის, ჰერმენევტიკის, პოეტიკის, ფილოლოგიის - ფარგლებში. თითოეული მათგანი მიმართული იყო ადამიანის აზროვნებისა და მეტყველების პროდუქტების (ხელოვნებისა და ლიტერატურის) შესწავლისკენ. აღნიშნული დისციპლინები მიიჩნეოდა უნარებად, რომლებსაც სტუდენტი უნდა დაუფლებოდა. ვითარება იცვლება XIX საუკუნეში, როდესაც ჰუმანიტარული მეცნიერებები მკვიდრდება როგორც შედეგი და რეაქცია ახლად ჩამოყალიბებულ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებზე. საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები იქცევა ზოგადად მეცნიერების პარადიგმად (სანიმუშო მოდელად). სწორედ ამის გამოა, რომ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს დღესაც მოკლედ „მეცნიერებებს“ (ინგლ. Science) ვუწოდებთ. ჰუმანიტარული მეცნიერებები იმთავითვე აღმოჩნდა გამოწვევების წინაშე: საჭირო იყო, განსაზღვრულიყო მათი სამეცნიერო კვლევის სფერო, მეცნიერულად დამუშავებულიყო ყველა წინამორბედი დარგის მემკვიდრეობა და ჰუმანიტარული მეცნიერებები გამიჯნოდა

² სინამდვილეში, არ მოიპოვება ერთმნიშვნელოვნად მყარი მონაცემები და არც სრულყოფილი ობიექტურობის უზრუნველყოფა შესაძლებელი. დღევანდელ მეცნიერებაში ობიექტურობა ჩანაცვლებულია **ინტერსუბიექტურობის** პრინციპით, რომლის მიხედვითაც, საჭიროა სხვებთან შეთანხმება იმის შესახებ, რა შეიძლება იქნას მიჩნეული ობიექტურ მოცემულობად.

საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს, ე.ი. ჰუმანიტარულ მეცნიერებები უნდა დამკვიდრებულიყო როგორც მეცნიერება.

ჰუმანიტარული მეცნიერებები საბუნებისმეტყველოებისგან განსხვავდება უწინარესად თავისი საკვლევი საგნით. საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების საკვლევი საგანი - უხეშად რომ ვთქვათ - ბუნებაა, ჰუმანიტარული მეცნიერებებისა კი - **ადამიანის აზროვნება**³ და ყველაფერი, რასაც ეს უკანასკნელი ქმნის (კულტურა, ენა, რელიგია და ა.შ.). თუ შევადარებთ ერთმანეთს კვლევის ამ ორ საგანს - ბუნებასა და ადამიანის აზროვნებას, შევამჩნევთ, რომ პირველი მათგანი ობიექტურად, მეცნიერისგან დამოუკიდებლად არსებობს, უკანასკნელი კი - ისეთივე წარმონაქმნია ადამიანის აზროვნებისა, როგორც თავად ჰუმანიტარული მეცნიერებები. ის დისტანცია, რომელიც თავს იჩენს საბუნებისმეტყველო მეცნიერებასა და მის საკვლევ საგანს შორის, არ არის დაცული ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში, რადგან ადამიანის აზროვნება არ ექვემდებარება ერთმნიშვნელოვნად ობიექტურ დაკვირვებას. ადამიანის აზროვნების კვლევა მოითხოვს არა მხოლოდ დაკვირვებას იმ წარმონაქმნებზე, რომლებსაც გააჩნიათ ფორმა (სიტყვები, ძეგლები და ა.შ.), არამედ ამ უკანასკნელთათვის გარკვეული შინაარსის, მნიშვნელობის მინიჭებასაც, მათი არსის გაგებას, ინტერპრეტაციას. სწორედ ამის გამო იქცა ჰერმენევტიკა, „გაგების ხელოვნება“ (ე.ი. მოძღვრება ინტერპრეტაციის შესახებ) XIX საუკუნეში ჰუმანიტარული მეცნიერებების მეთოდოლოგიურ საფუძვლად, რაც გერმანელი მეცნიერის, ვილჰელმ დილთაის სახელს უკავშირდება.

1.3. კვლევის თავისებურებები ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში

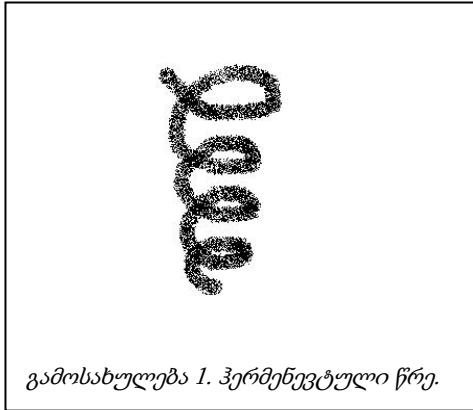
ჰერმენევტიკა როგორც მოძღვრება ტექსტის განმარტების შესახებ განვითარდა ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში და დროთა განმავლობაში იქცა ინტერპრეტაციის დახვეწილ ხერხად. ვილჰელმ დილთაიმ გააფართოვა ჰერმენევტიკული კვლევის სფერო და მის ფარგლებში ტექსტებთან⁴ ერთად მოაქცია აზრის მატარებელი ფენომენების ერთობლიობა (ვილჰელმ დილთაის ტერმინოლოგიით - „ცხოვრება“). ცნებას „ცხოვრება“ (გერმ. *Leben*) მეცნიერი აკავშირებდა ცნებასთან „**განცდა**“ (გერმ. *Erlebnis*), როგორც ცხოვრების გათავისების ინდივიდუალურ ფორმასთან: ცხოვრება გასაგები ხდება განცდის მეშვეობით. ვილჰელმ დილთაის აზრით, ჰუმანიტარული მეცნიერებების საფუძველია განცდა, გამოხატვა და გაგება. ამასთან, **გაგება** სხვა არაფერია თუ არა სხვისი განცდის გათავისება. გაგების საფუძველია ყველა ადამიანისთვის საერთო უნარი განცდისა: სხვა ადამიანის განცდა მხოლოდ იმდენად შეგვიძლია გავიგოთ, რამდენადაც თავად გვაქვს განცდის უნარი. ამრიგად, განცდის უნარი არის გაგების ანთროპოლოგიური⁵ წინაპირობა. ვილჰელმ დილთაის თეორია შეიძლება დავიყვანოთ შემდეგ მოსაზრებამდე: აზროვნების სამეცნიერო კვლევა აზროვნების გაგების ტოლია (ე.ი. კვლევა = გაგება). ამასთან, ადამიანის აზროვნებისა და განცდის გამოხატვის ფორმები ისტორიულია, ე.ი. მათი გაგება მხოლოდ შესაბამისი ისტორიული კონტექსტის გათვალისწინებითაა შესაძლებელი. მოგვიანებით სწორედ ამ მოსაზრების საფუძველზე განვითარდა ე.წ. **ისტორიზმი**, რომლის მიხედვითაც, ეპოქის ისტორიული თავისებურებები განსაზღვრავს აზრის მატარებელი ფენომენების ხასიათს და, ამრიგად, ამა თუ იმ ფენომენის გასაგებად აუცილებელია შესაბამისი ეპოქის აზროვნებაში გარკვევა.

³ შდრ. ჰუმანიტარული მეცნიერებების აღმნიშვნელი გერმანულენოვანი სიტყვა *Geisteswissenschaft* (სიტყვასიტყვით - გონის მეცნიერება).

⁴ იგულისხმება არა მხოლოდ ლიტერატურული, არამედ ფილოსოფიური, იურიდიული (კანონები), თეოლოგიური (წმინდა წერილი) და სხვა დარგობრივი ტექსტებიც.

⁵ ანთროპოლოგია (ძვ. ბერძნ. *ἄνθρωπος* - ადამიანი; *λόγος* - მოძღვრება) - მეცნიერება ადამიანის შესახებ.

გაგება წრიულ მოძრაობას ჰგავს: მთლიანი ფენომენის აზრის გაგება მხოლოდ მისი ნაწილების გაგების საფუძველზეა შესაძლებელი, და თუ მთლიან ფენომენს ვიცნობთ, მაშინ მისი ნაწილებიც ბევრად უკეთესად გვესმის. გაგების ამ პროცესს **ჰერმენევტიკული წრე** ეწოდება (ტერმინი ეკუთვნის XVIII საუკუნის გერმანელ ფილოსოფოსს ვილჰელმ შლაიერმახერს).



გამოსახულება 1. ჰერმენევტიკული წრე.

ჰერმენევტიკული წრის ფარგლებში დაძლეულ უნდა იქნას დაშორება გამგებსა და გასაგებს, ნაწილსა და მთელს, გამგების აწმყოსა და გასაგების ისტორიულობას შორის. ინტერპრეტაციის დროს ინტერპრეტატორი ცდილობს ახსნას და აღწეროს, როგორ (რის საფუძველზე) გაიგო ფენომენი ისე, როგორც გაიგო. ამრიგად, **ინტერპრეტაცია** შეიძლება განიმარტოს როგორც ვიზუალური და სხვა ნიშნების გაგება და გაგების პროცესის აღწერა და დასაბუთება, რის შედეგადაც წამოყენებული ჰიპოთეზები ფენომენის მნიშვნელობის შესახებ საყოველთაოდ

(ინტერსუბიექტურად) გასაგები და დამაჯერებელი ხდება. მართალია, ფენომენისთვის მნიშვნელობის მინიჭების პროცესი ყოველთვის სუბიექტურია, მაგრამ იგი არასოდესაა ნებისმიერი და შემთხვევითი. ამასთან, არ მოიპოვება ინტერპრეტაციის ტიპი, რომელიც ყველასთვის მისაღები იქნებოდა, და არც ისეთი ინტერპრეტაციები გვხვდება, რომლებიც ზედროულად შეინარჩუნებდა აქტუალობას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ინტერპრეტაციები ისტორიულად ცვალებადია.

გაგების ჰერმენევტიკული პრინციპი, რომელიც განცდაზეა დამყარებული, საკმარისად განსხვავდება შემეცნების ფილოსოფიური (მეტაფიზიკური) პრინციპისგან იმისთვის, რათა უზრუნველჰყოს ჰუმანიტარული მეცნიერებების თვითმყოფადობა და დამოუკიდებლობა საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებისგან. ჰერმენევტიკული გაგება როგორც მეთოდოლოგიური მოდელი კონკურენტულ ურთიერთმიმართებაშია საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში დამკვიდრებული ახსნის პრინციპთან. თვალსაჩინოებისთვის გამოდგება ქვემოთ წარმოდგენილი სქემა:

დარგი:	ფილოსოფია	ჰუმანიტარული მეცნიერებები	საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები
პრინციპი:	შემეცნება	გაგება	ახსნა
მექანიზმი:	თვითდასაბუთება	ჰერმენევტიკული წრე	ცალმხრივი მიმართება

როგორც სქემიდან ჩანს, ზღვარი ჰუმანიტარულსა და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს შორის უკავშირდება დაპირისპირებას გაგებასა და ახსნას შორის. ახსნის ფარგლებში სამეცნიერო დაკვირვება ცალმხრივადაა მიმართული საკვლევი ობიექტისკენ, გაგების შემთხვევაში კი თავს იჩენს წრიული მოძრაობა გაგებულსა და გამგებს შორის. ამხსნელი ხსნის ასახსნელს ისე, რომ არაფერს ცვლის მასში, გაგების პროცესში კი გამგები გარდაქმნის გასაგებ ობიექტს გაგებულად. შეიძლება ითქვას, რომ გაგებული ობიექტი იქმნება გაგების პროცესში, იგი განსხვავდება გასაგები ობიექტისგან. ასახსნელ ობიექტსა და ახსნილს შორის კი განსხვავება არ არის, ასახსნელი ობიექტი ახსნისგან დამოუკიდებლად არსებობს. ახსნა რეკონსტრუქციულია, გაგება კი - კონსტრუქციულ მომენტებსაც მოიცავს. ამასთან, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები ნომოტეტურია (ძვ. ბერძნ. νόμος - კანონი) - მათში

ხორციელდება კანონზომიერებების გამოვლენა, ჰუმანიტარული მეცნიერებები კი **იდიოგრაფიულია** (ძვ. ბერძნ. ἴδιος - თავისებური): ისინი ერთჯერადი, განუმეორებელი მოვლენების კვლევას ემსახურებიან.

რატომ არის ჰუმანიტარული მეცნიერებების კვლევის საგანი განუმეორებელი, ინდივიდუალური? - საქმე ისაა, რომ აზროვნების გამოხატულებები (სიტყვები, სურათები, ძეგლები და ა.შ.) ყოველთვის მიაწინებენ მათ მიღმა არსებულ (ტრანსცენდენტულ⁶), შესაძლებელ აზრზე, იდეაზე, შეტყობინებაზე, რომელიც მხოლოდ ინდივიდუალური გაგების შედეგად წარმოჩნდება. სხვაგვარად რომ ითქვას: აზრი არ არის კულტურული ფენომენების თანდაყოლილი თავისებურება, აზრს მათ ადამიანები მიაწერენ ინდივიდუალური გაგების აქტის ფარგლებში. გაგებაში იგულისხმება აზრის ძიება ემპირიული მოცემულობის მიღმა, თავად აზრი კი ყოველთვის **ინდივიდუალურია**: თითოეული ისტორიული წყარო, არქეოლოგიური არტეფაქტი, ტექსტი, ლიტერატურული ნაწარმოები, სახვითი ხელოვნების ნიმუში და სხვა - განსხვავებული, ინდივიდუალური „აზრის“ მატარებელია, ე.ი. ამ ქმნილებების თავისებურებები არ დაიყვანება ერთ ან რამდენიმე კანონზომიერებამდე.

ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება ჩამოვთვალოთ ჰუმანიტარული და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების განმასხვავებელი თავისებურებები:

- საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში კვლევა ხორციელდება მყარი მონაცემების საფუძველზე, საკვლევი ობიექტი განმეორებადია და ცდის საფუძველზე დასტურდება, კვლევის მიზანი კი - ზოგადი და ზედროული (კანონზომიერებები).
- ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში კვლევა ხორციელდება რბილი მონაცემების საფუძველზე, კვლევის ობიექტი ერთჯერადია და ინტერპრეტაციას მოითხოვს, კვლევის მიზანი კი - ინდივიდუალური და ისტორიული (აზრი).

და ბოლოს, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში ცოდნის განახლება იმდენად სწრაფად ხორციელდება, რომ წლების წინ ჩატარებული კვლევები მალევე კარგავენ თავიანთ მნიშვნელობას. ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში ეს სხვაგვარადაა: კვლევის შედეგები ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში იშვიათად ექვემდებარება ფალსიფიკაციას (გაყალბებას), რის გამოც აქტუალური კვლევების შედეგად მიღებული ცოდნა კი არ ენაცვლება ძველი კვლევის შედეგებს, არამედ ემატება მათ. ამრიგად, ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში ცოდნა **კუმულაციური** (დაგროვებითი) ხასიათისაა: ახალი ცოდნა ძველი კონცეფციებისა და თეორიების კრიტიკის საფუძველზე იქმნება. ამის გამო ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში აქტუალური თეორიების გაგება ხშირად მხოლოდ საკითხის სრული ისტორიის გაცნობის შემთხვევაშია შესაძლებელი. ამა თუ იმ საკითხზე ახალი ცოდნის შექმნაც შესაძლებელია მხოლოდ ძველი ნაშრომების გათვალისწინებით. სწორედ ამის გამო ეთმობა ჰუმანიტარული მეცნიერებების მიმართულებით შექმნილ სამეცნიერო ნაშრომებში დიდი ადგილი განსახილველ საკითხთან დაკავშირებით არსებული კვლევების კრიტიკულ მიმოხილვას.

1.4. ზოგიერთი რამ სამეცნიერო მეტა-ენის საჭიროების შესახებ

მეცნიერულობის ერთ-ერთი წინაპირობაა სამეცნიერო მეტა-ენისა და საკვლევი ობიექტის (ისტორიული წყაროს, ფილოსოფიური თხზულების, თეოლოგიური ტრაქტატის, ლიტერატურული ტექსტის, ფოლკლორული ნაწარმოების...) ენის ურთიერთგამიჯვნა. ამ ორი

⁶ ტრანსცენდენტულობა (ლათ. transcendere - გადასვლა) არის თვისება, რომელიც მიეწერება მოვლენებსა და არსებებს, რომლებიც ცდებიან ემპირიული ხელმისაწვდომობის საზღვრებს.

ენის ურთიერთაღრევის შემთხვევაში იზღუბა ზღვარი მეცნიერულ გამონათქვამსა და საკვლევ ობიექტს შორის. ამგვარი აღრევის საფრთხე განსაკუთრებით დიდია სწორედ ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში, რადგან საკვლევ საგანი ხშირად თავადაც ენობრივი წარმონაქმნია ზუსტად ისევე, როგორც სამეცნიერო ნაშრომი, რომელიც მის კვლევას ეთმობა.

ამ მხრივ, მნიშვნელოვანია, ერთმანეთისგან გავარჩიოთ, ერთი მხრივ, სამეცნიერო ნაშრომი და ესე, და მეორე მხრივ, სამეცნიერო ნაშრომი და კრიტიკული წერილი. სამეცნიერო ნაშრომისგან განსხვავებით, ესე მიზანი არ არის წამოყენებული მოსაზრების ან ვარაუდის ობიექტური დასაბუთება. ესე მხოლოდ ერთგვარი ცდაა, რომელშიც გადმოიცემა უმეტესად ავტორის სუბიექტური მსჯელობა ამა თუ იმ საკითხზე. ესეა და სამეცნიერო ნაშრომს შორის საგრძნობი ენობრივ-სტილისტური განსხვავებაცაა: ესეში ნაკლებად გამოიყენება სამეცნიერო მეტა-ენა, ესეისტური სტილი ხშირად ძალიან ახლოსაა საკვლევ ობიექტის ენობრივ სტილთან. **კრიტიკის** (ფრანგ. critique) მიზანია არა ახლის აღმოჩენა, არამედ დაფარულის გამოაშკარავება. მეცნიერებაში მნიშვნელოვანია ანალიზი და რეკონსტრუქცია, კრიტიკაში კი - შემოწმება და შეფასება.

1.5. ჰუმანიტარული მეცნიერებების კლასიფიკაციის ცდა

მეცნიერების თეორიაში გვხვდება ჰუმანიტარული მეცნიერებების კლასიფიკაციის სხვადასხვაგვარი მოდელები. წინამდებარე ლექციაში შევეცდებით, შევაჯამოთ ეს მოდელები და განსაკუთრებით გავამახვილოთ ყურადღება დისციპლინათშორის (დაგრთაშორის) დარგებზე.

დასასწავლისთვის, სასურველია ერთმანეთისგან გაიმიჯნოს **კულტურის კვლევები** (ინგლ. Cultural Studies) და **სოციალური მეცნიერებები** (ინგლ. Social Science). სოციალური მეცნიერებები შეისწავლის ადამიანების თანაცხოვრებასთან დაკავშირებულ ფენომენებს (საზოგადოება, სახელმწიფო, ქცევა, განათლება, რესურსები, სამართალი), კულტურის კვლევები კი ძირითადად ეთმობა კულტურული ფენომენების (ადამიანის აზროვნების პროდუქტების) შესწავლას. ლიტერატურათმცოდნეობა სწორედ კულტურის კვლევებს განეკუთვნება.

კულტურის კვლევებში ერთიანდება (იხ. დანართი): ისტორიის მეცნიერებები, ხელოვნებათმცოდნეობა (სახვითი ხელოვნების კვლევები, თეატრმცოდნეობა, კინომცოდნეობა, მუსიკათმცოდნეობა, ლიტერატურათმცოდნეობა), ენათმეცნიერება და რელიგიათმცოდნეობა. ყველა ზემოაღნიშნული დარგის მეთოდოლოგია შეიძლება გაერთიანდეს ერთი კონკრეტული ისტორიული ეპოქის (მაგალითად, ანტიკური ეპოქის ან შუა საუკუნეების) კულტურის შესასწავლად. ამგვარი გაერთიანება ძალზე ნაყოფიერია, რადგან სხვადასხვა დარგის მიდგომები ავსებს ერთმანეთს და მრავალმხრივი დაკვირვების შესაძლებლობას იძლევა. ასეთი დარგებია ე.წ. კლასიკური ფილოლოგია და შუა საუკუნეების კვლევები (მედიევისტიკა). ასევე ცალკე შეიძლება გამოიყოს ე.წ. დამხმარე დისციპლინები, ასეთებია, მაგალითად, არქეოლოგია და ტექსტოლოგია. ამ დარგებში განხორციელებული კვლევა წარმოადგენს ისტორიის მეცნიერებების, ხელოვნებათმცოდნეობისა და ლიტერატურათმცოდნეობის დასაყრდენს. ამ უკანასკნელში (ისევე, როგორც თარგმანმცოდნეობაში) გამოიყენება როგორც ხელოვნებათმცოდნეობითი, ისე ენათმეცნიერული მიდგომები.

ასევე შეიძლება გამოიყოს რამდენიმე **დისციპლინათშორისი დარგი**, რომლებიც თავისი მიზნებითა და მეთოდოლოგიით შუალედურ ადგილს იკავებენ კულტურის კვლევებსა და

სოციალურ მეცნიერებებს შორის. ასეთებია: ანთროპოლოგია⁷ და ეთნოლოგია, საინფორმაციო მენეჯმენტი და მუზეუმმცოდნეობა, კომუნიკაციური მეცნიერებები, მედიოლოგია (მედიათმცოდნეობა) და ჟურნალისტიკა, ფილოსოფია⁸, რეგიონმცოდნეობა (ევროპისმცოდნეობა, ამერიკისმცოდნეობა, აღმოსავლეთმცოდნეობა), საერთაშორისო ურთიერთობები. ანთროპოლოგია და ეთნოლოგია მჭიდრო კავშირშია, ერთი მხრივ, ისტორიის მეცნიერებებთან, არქეოლოგიასა და ხელოვნებათმცოდნეობასთან, მეორე მხრივ, სოციოლოგიასთან. მუზეუმმცოდნეობითი საქმიანობა წარმოუდგენელია ხელოვნებათმცოდნეობითი ცოდნის გარეშე. კომუნიკაციურ მეცნიერებებსა და მედიოლოგიაში გამოიყენება სემიოლოგიური (სემიოტიკური) კვლევის მეთოდები. რეგიონმცოდნეობითი დარგები კი შეისწავლის როგორც სხვადასხვა ქვეყნის კულტურასა და ისტორიას, ისე მათ პოლიტიკურ-სამართლებრივ სისტემასა და სოციალურ-ეკონომიკურ მდგომარეობას.

⁷ გამოიყოფა კულტურული და სოციალური ანთროპოლოგია. ფართო გაგებით, ანთროპოლოგია შეიძლება გამოვიყენოთ როგორც ჰუმანიტარული მეცნიერებების სინონიმი.

⁸ ფილოსოფია საუკუნეების განმავლობაში ერთგვარი ზე-მეცნიერების ფუნქციას ასრულებდა და გაიგივებული იყო ზოგადად მეცნიერებასთან, XX საუკუნეში კი იგი კულტურის კვლევებისა და სოციალური მეცნიერებების მიჯნაზე აღმოჩნდა.

2. რა არის ლიტერატურათმცოდნეობა?

2.1. ლიტერატურათმცოდნეობის მიზნები, დარგები და მეთოდები

ლიტერატურათმცოდნეობა არის მეცნიერება, რომლის მიზანიც ლიტერატურის მეცნიერული შესწავლაა. ლიტერატურათმცოდნეობის ფარგლებში იქმნება და გროვდება ცოდნა ლიტერატურის შესახებ. ზუსტი მეცნიერებებისგან განსხვავებით, სადაც ცოდნის განახლება ძალიან სწრაფად ხორციელდება, ლიტერატურათმცოდნეობაში ახალი ცოდნა მხოლოდ ძველის კრიტიკის საფუძველზე იქმნება. ამრიგად, ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევა წარმოდგენილია ისტორიული პერსპექტივის გათვალისწინების გარეშე. იგი შეიძლება განხორციელდეს ოთხი ძირითადი მიმართულებით. ეს მიმართულებებია ლიტერატურის თეორია, ლიტერატურული ტექსტის ანალიზი და ინტერპრეტაცია, ლიტერატურის ისტორიოგრაფია და ტექსტოლოგია.

ლიტერატურის თეორია (პოეტოლოგია) შეისწავლის საერთო ლიტერატურულ კანონზომიერებებს, ლიტერატურის თეორეტიკოსები მსჯელობენ ზოგადად ლიტერატურის როგორც ფენომენის შესახებ (რა არის ლიტერატურა?). ლიტერატურის თეორიაში იქმნება ტექსტის შესწავლის თეორიული საფუძველი, ე.ი. მზადდება მეცნიერული **მეთოდები** (ხერხები), რომელთა საფუძველზეც შესაძლებელია ლიტერატურული ტექსტის კვლევა.

ენობრივი სირთულისა და განსაკუთრებულობის გამო ლიტერატურული ტექსტები ხშირად გაუგებარია. ტექსტის ასახსნელად (ე.ი. მისი მნიშვნელობის, ძირითადი სათქმელის დასადგენად) საჭიროა მისი გაანალიზება. **ტექსტის ანალიზის** ფარგლებში ირკვევა ტექსტის შემადგენელ ნაწილებს (ელემენტებს) შორის ურთიერთმიმართება და მათი მნიშვნელობა. ანალიზის შედეგები ინტერსუბიექტური ხასიათისაა, ე.ი. ისინი დასტურდება ტექსტის საფუძველზე. თუ ტექსტი შორეულ წარსულშია შექმნილი, საჭიროა სიტყვებისა და გამოთქმების განმარტება და მათთან დაკავშირებული ცოდნის აქტუალიზაცია, რასაც დასავლურ ლიტერატურათმცოდნეობაში **close reading** ან *explication de texte* ეწოდება. ტექსტის ახსნის დროს გამოიყოფა მნიშვნელობის ორი შრე: სიტყვასიტყვითი, პირდაპირი მნიშვნელობა და ფიგურული, გადატანითი მნიშვნელობა. ტექსტის ახსნის საბოლოო მიზანია მისი გაგება. გაიგო ტექსტი, ნიშნავს - ჩაწვდეს მის არსს. ეს უკანასკნელი შეიძლება არ ემთხვეოდეს ავტორის ჩანაფიქრს, რადგან ტექსტი ხშირად უფრო მეტს გვატყობინებს, ვიდრე ავტორს მიაჩნია. ამასთან, თითოეული მკითხველი განსხვავებულ არსს ამოიკითხავს ხოლმე წაკითხულ ტექსტში. კითხვის დროს მას უჩნდება ვარაუდები (ჰიპოთეზები) ტექსტის არსის შესახებ, რომელთა მართებულებასაც იგი ამოწმებს თითოეულ წინადადებაზე დაყრდნობით. ამ პროცესს **ინტერპრეტაცია** ეწოდება. შეიძლება ითქვას, რომ ტექსტის მეცნიერული ინტერპრეტაცია სხვა არაფერია თუ არა მსჯელობა (რეფლექსია) ტექსტის აღქმის მექანიზმისა და ყველა დასაშვები მნიშვნელობის შესახებ. ლიტერატურათმცოდნეობაში გვხვდება ერთი და იმავე ნაწარმოების სხვადასხვა ინტერპრეტაცია. ყოველი ახალი ინტერპრეტატორი ვალდებულია, გაითვალისწინოს ნაწარმოების ძველი ინტერპრეტაციები. ამრიგად, ლიტერატურათმცოდნეობაში გვხვდება ტექსტის დამუშავების სამი ძირითადი სახეობა: (პერმენენტული) ინტერპრეტაცია, ახსნა-განმარტება (კომენტირება) და (სტრუქტურალისტური) აღწერა.

ლიტერატურის ისტორიოგრაფიის დანიშნულებაა ლიტერატურული ტექსტების დაჯგუფება. გარკვეული პრინციპის მიხედვით დაჯგუფებული ლიტერატურული ტექსტების მიმოხილვას **ლიტერატურის ისტორია** ეწოდება. ეს უკანასკნელი გვიქმნის წარმოდგენას იმის შესახებ, რაც

ლიტერატურაში შექმნილა დასაბამიდან დღემდე. გამოიყოფა მასალის დაჯგუფების ხუთი სხვადასხვა ხერხი: 1. ბიოგრაფიული; 2. ტექსტობრივი; 3. კლასიფიკაციური (ლიტერატურული გვარებისა და თემების მიხედვით); 4. დროითი ერთეულების მიხედვით (ეპოქები, მწერალთა თაობები და სხვა); 5. ცალკეული კონტექსტები (პოლიტიკური, საზოგადოებრივი, ეკონომიკური და სხვა). ლიტერატურის ისტორია შეიძლება მივიჩნიოთ კოლექტიური მეხსიერების ერთგვარ სახეობად. თუმცა ლიტერატურის ისტორია ერთგვარი ხელოვნური კონსტრუქციაა: მასში ყოველთვის ის მონაცემები გვხვდება, რომლებიც გარკვეული კრიტერიუმის მიხედვითაა შერჩეული. ამის გამო ლიტერატურის ისტორიის ფარგლებს გარეთ რჩება მრავალი ტექსტი, რომლებიც შერჩეულ კრიტერიუმს არ აკმაყოფილებს. თითოეული ახალი კრიტერიუმის შერჩევის შემთხვევაში კი იქმნება ლიტერატურის განსხვავებული ისტორია. თუმცა ლიტერატურის ნებისმიერ ისტორიაში ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობასთან ერთად ინტერპრეტაციული კავშირებიც გათვალისწინებულია. ლიტერატურულ მოვლენათა თანმიმდევრობის მშრალი აღწერისგან განსხვავებით ბევრად უფრო ღირებულია ლიტერატურის სტრუქტურული ისტორია, რომელშიც ტექსტები მათი საერთო ნიშან-თვისებების მიხედვითაა დაჯგუფებული. ამ შემთხვევაში საცნაურდება თავისებურებები, რომლებიც ტექსტების დიდ ჯგუფებს აერთიანებთ. XIX საუკუნეში ლიტერატურის ისტორიოგრაფიას პოლიტიკური მნიშვნელობა ჰქონდა, მისი მიზანი **ეროვნული ლიტერატურის** კანონის შექმნა იყო (იხ. ქვემოთ).

ტექსტოლოგია (ტექსტის კრიტიკა და რედაქტირება) ადგენს სარწმუნო ტექსტს ერთი ნაწარმოების სხვადასხვა ვარიანტის შეჯერების საფუძველზე. ტექსტოლოგიურად შემოწმებული მასალის გარეშე ლიტერატურათმცოდნეობითი საქმიანობა წარმოუდგენელია.

XIX-XX საუკუნეების განმავლობაში ლიტერატურათმცოდნეობა ენათმეცნიერებასთან ერთად **ფილოლოგიის** (φιλολογία *philologia* „სიტყვის სიყვარული“, ← φιλος *philos* „მოყვარული“ λόγος *lógos* „მეტყველება, სიტყვა“) განუყოფელ დისციპლინად მიიჩნეოდა. XX საუკუნის 90-იან წლებში ლიტერატურათმცოდნეობითი მიდგომა გამოიყენეს კულტურული პროცესების - ზეპირი გადმოცემების, აუდიო-ვიზუალური დოკუმენტების, არტეფაქტების, საზეიმო რიტუალების, მითოსური და რელიგიური გადმოცემების - შესასწავლად. შედეგად, ლიტერატურათმცოდნეობა იქცა კულტურის კვლევების (ინგლ. Cultural Studies) დამხმარე ანდა შემადგენელ დისციპლინად. განვითარდა ე.წ. **კულტუროლოგიური ლიტერატურათმცოდნეობა**, რომლის ფარგლებშიც თავად კულტურა მიიჩნევა ერთგვარ ტექსტად. იმავე ათწლეულში აღმოაჩინეს, რომ კულტურული კომუნიკაცია ყოველთვის დამოკიდებულია მედიაზე, რომლის გამოყენებითაც იგი ხორციელდება. დღეს ლიტერატურათმცოდნეობა თან-და-თან ექცევა ე.წ. **მედიათა კულტუროლოგიის** ფარგლებში.

საზოგადოებაში ლიტერატურათმცოდნეობის გარდა ლიტერატურით დაკავებულნი არიან ავტორები, მკითხველები, ლიტერატურის კრიტიკოსები და სკოლის მასწავლებლები და მოსწავლეები. მათი საქმიანობისგან განსხვავებით ლიტერატურის მეცნიერული კვლევა უნდა აკმაყოფილებდეს შემდეგ მოთხოვნებს:

1. ლიტერატურული ტექსტის **ობიექტური** შესწავლა;
2. **ლოგიკური დასაბუთება** (არგუმენტაცია);
3. მეცნიერულად დასაბუთებული, აპრობირებული მიდგომა (**მეთოდი**).

ობიექტურობის მიღწევა ლიტერატურათმცოდნეობით კვლევაში ძალზე რთულია, რადგან ტექსტის გაგება ყოველთვის ისეთ სუბიექტურ ფაქტორებზეა დამოკიდებული, როგორებიცაა პირადი გამოცდილება, ეპოქალური და საზოგადოებრივი აზროვნება. თუმცა მაინც

მნიშვნელოვანია, მკვლევარი ცდილობდეს, რომ მისი დასკვნები სხვებისთვისაც გასაგები და მისაღები იყოს. ამაში მას ეხმარება ლიტერატურათმცოდნეობითი მეთოდები, როგორც ტექსტის შესწავლის ერთგვარი „იარაღები“. მკვლევარი ირჩევს ერთ-ერთ ასეთ მეთოდსა თუ მოდელს იმის მიხედვით, რის გამოკვლევას ისახავს მიზნად. ტრადიციულად, ლიტერატურათმცოდნეობითი გამოკვლევები ავტორის ცხოვრებისა და მსოფლხედვის, მისი გარემოცვისა და შინაგანი სამყაროს შესწავლას ეთმობოდა (პოზიტივიზმი, ფსიქოანალიზი). XX საუკუნის პირველ ნახევარსა და 60-იან წლებში ლიტერატურათმცოდნეთა ყურადღების ცენტრში მოექცა ტექსტი (რუსული ფორმალიზმი, ახალი კრიტიკა, იმანენტური ინტერპრეტაცია, სტრუქტურალიზმი). XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის საგნად იქცა მკითხველი (ჰერმენევტიკა, რეცეფციული ესთეტიკა, დეკონსტრუქტივიზმი, ემპირიული ლიტერატურათმცოდნეობა). ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე თავს იჩენს ინტერესი ფილოსოფიური (გონით-ისტორიული მეთოდი), საზოგადოებრივი (ლიტერატურული სოციოლოგია, მარქსისტული ლიტერატურათმცოდნეობა) და კულტურული (დისკურსის ანალიზი, ახალი ისტორიზმი, ფემინისტური და გენდერული ლიტერატურათმცოდნეობა) კონტექსტის მიმართაც.

ავტორი	ტექსტი	მკითხველი
პოზიტივიზმი, ფსიქოანალიტიკური ლიტერატურათმცოდნეობა	რუსული ფორმალიზმი, ახალი კრიტიკა (New Criticism), იმანენტური ინტერპრეტაცია, სტრუქტურალიზმი, ფსიქოსტრუქტურალიზმი	რეცეფციული ესთეტიკა, ჰერმენევტიკა, დეკონსტრუქტივიზმი, ემპირიული ლიტერატურათმცოდნეობა (=კონსტრუქტივიზმი)

კონტექსტი
 გონით-ისტორიული მეთოდი,
 მარქსისტული
 ლიტერატურათმცოდნეობა,
 ლიტერატურული სოციოლოგია,
 კრიტიკული თეორია,
 დისკურსის ანალიზი,
 ახალი ისტორიზმი (New
 Historicism),
 ფემინისტური, გენდერული და
 ქვირ ლიტერატურათმცოდნეობა

გამოსახულება 2. ლიტერატურათმცოდნეობის მეთოდები

ლიტერატურათმცოდნეობაში არ მოიპოვება სრულყოფილი მეთოდი ისევე, როგორც უდავო ჭეშმარიტება. მეთოდის არჩევანი დამოკიდებულია ტექსტის თავისებურებებზე, მეცნიერულ მიზანზე (რისიკვლევა, ჩვენება ან დამტკიცება გვსურს?) და პირად მეცნიერულ ხედვაზე. შესაბამისად, სამეცნიერო ნაშრომი უნდა მოიცავდეს შემდეგ ნაწილებს:

- კვლევის მიზანი და მეთოდი (რის გამოკვლევას ვაპირებთ და რა გზით?);
- ტექსტის ანალიზი (სტრუქტურის აღწერა);
- ტექსტის ინტერპრეტაცია (ანალიზის შედეგების ახსნა).

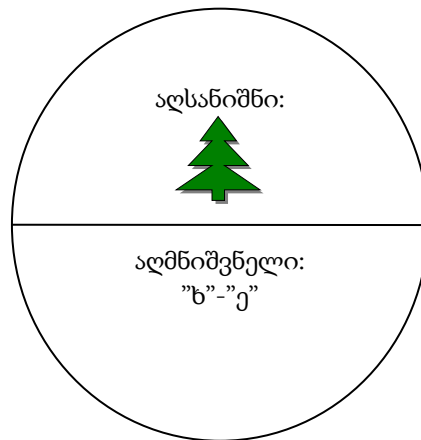
ხელოვნებაზე რეაგირების მოთხოვნილება ისეთივე ძველია, როგორც თავად ხელოვნება. კრიტიკული ელემენტების გარეშე არც შემოქმედებითი აქტი ხორციელდება და არც ხელოვნების აღქმა. თუმცა კრიტიკის ინსტიტუციონალიზაცია ბურჟუაზიულ ეპოქასთანაა დაკავშირებული. **ლიტერატურული კრიტიკა XVIII საუკუნეში** წარმოიქმნა. ლიტერატურული კრიტიკის ყველაზე ბანალური დანიშნულებაა შუამდგომლობა მკითხველ საზოგადოებასა და ხელოვნებას შორის, რომელიც სულ უფრო და უფრო რთულდება. ცნობილია ლიტერატურული კრიტიკის სამი სახეობა: 1. ლიტერატურული კრიტიკა, რომელიც ნორმატიული პოეტიკის სამსახურში დგას და ლიტერატურულ ნაწარმოებებს იმის მიხედვით აფასებს, რამდენად შეესაბამება იგი დამკვიდრებულ ესთეტიკურ ნორმებს (მაგალითად, კლასიციზმის ეპოქაში); 2. ლიტერატურული კრიტიკა, რომელიც ხელოვნების ავტონომიურობისა და თვითმყოფადობის პრინციპს იცავს; 3. ლიტერატურული კრიტიკა, რომელიც მკითხველი საზოგადოების სამსახურში დგას. სწორედ ამ უკანასკნელ სახეობას განეკუთვნება თანამედროვე **ფელეტონისტის** საქმიანობაც: მისი მიზანია, მკითხველს შეატყობინოს ახალი წიგნების შესახებ, რამდენად საინტერესო, გულის ამაჩუყებელი, სახალისო, რთული, მოსაწყენი ან უვარგისია ახალი გამოცემები. ამგვარი კრიტიკული წერილების სტილი ხშირად გასართობი, მხიარული, მოკლე და მარტივია, მათი ავტორი კი ცდილობს, წეროს არა პროფესიონალის პოზიციიდან, არამედ რიგითი მკითხველის გემოვნების გათვალისწინებით. სწორედ ამგვარ კრიტიკოსთა ხელშია ახალი წიგნების წარმატება და წარუმატებლობა. თავიანთი „თხზულებებით“ მათ ძალუძთ ახალი წიგნების პოპულარიზაცია და მათი „განადგურება“.

2.2. ლიტერატურათმცოდნეობის სემიოტიკური საფუძვლები

ლიტერატურული ნაწარმოების მეცნიერული შესწავლისთვის განსაკუთრებით ღირებული საფუძველი შეიქმნა სემიოტიკის ფარგლებში. **სემიოტიკა** არის მეცნიერება ნიშნების შესახებ (ძვ. ბერძნ. σημειωτική - ნიშანი). რა არის ნიშანი? ადამიანის ხელით შექმნილი ნივთები შეიძლება დავაჯგუფოთ ორ ძირითად კატეგორიად: 1. ნივთები, რომლებიც სამომხმარებლო დანიშნულებისაა (ე.ი. ინსტრუმენტულ ფუნქციას ასრულებს), მაგალითად, ქუჩა, ნაგვის ყუთი, გარაჟი და ა.შ.; 2. ნივთები, რომლების დანიშნულებაც ინფორმაციის გადაცემაა (ე.ი. ისინი კომუნიკაციურ ფუნქციას ასრულებენ), მაგალითად, საგზაო ნიშნები, სარეკლამო აბრები და ა.შ.. ერთეულებს, რომლების კომუნიკაციურ ფუნქციას ასრულებენ, **ნიშნები** ეწოდება. ინსტრუმენტული და კომუნიკაციური ფუნქციის მქონე ნივთების ურთიერთგამიჯვნა ზოგჯერ რთულია. მაგალითად, ტანისამოსს ერთდროულად პრაქტიკული დანიშნულებაც აქვს (იგი გვიცავს სიცივისგან) და კომუნიკაციურიც (იგი გამოხატავს ჩვენს საზოგადოებრივ მდგომარეობასა და განწყობას). ნიშნები სხვადასხვა **სემიოტიკურ სისტემაში** ერთიანდება. ასეთი სისტემებია ენა, მოდა, საგზაო ნიშნები და ა.შ.

როგორი უნდა იყოს ნიშანი იმისთვის, რათა კომუნიკაციური ფუნქცია შეასრულოს? ჩვენ მიერ ნიშნის აღქმის საწინდარია მისი ფიზიკური, მატერიალური მოცემულობა. ნიშნის ამ მატერიალურ გამოხატულებას ჩვენ ყოველთვის ვუკავშირებთ გარკვეულ მნიშვნელობას. შვეიცარიელმა ენათმეცნიერმა ფერდინანდ დე სოსიურმა ნიშნის აღქმად ელემენტს **აღმნიშვნელი** (სიგნიფიკანტი, ფრანგ. signifiant) უწოდა, მასთან დაკავშირებულ მნიშვნელობას კი - **აღსანიშნი** (სიგნიფიკატი, ფრანგ. signifié). აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის ურთიერთმიმართება ნებისმიერი (არბიტრარული) და პირობითია (კონვენციური), ე.ი. ბგერების ან ასონიშნების გარკვეულ თანმიმდევრობას ჩვენ ვუკავშირებთ ამა თუ იმ მნიშვნელობას არა იმის გამო, რომ მათ შორის რაიმე კავშირია, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ

ენის მატარებელთა ჯგუფში არსებული გამოუთქმელი შეთანხმების საფუძველზე. გარკვეული ბგერების გაგონებისას ან ასონიშანთა წაკითხვისას ჩვენს ცნობიერებაში ჩნდება შესაბამისი სურათი (კონცეპტი). აღმნიშვნელთან აღსანიშნის დაკავშირების პროცესს სიგნიფიკაცია ეწოდება.



გამოსახულება 3. აღმნიშვნელი და აღსანიშნი

ერთსა და იმავე აღმნიშვნელს სხვადასხვა ეპოქასა და საზოგადოებრივ წრეში შეიძლება სხვადასხვა აღსანიშნი უკავშირდებოდეს. ლიტერატურული ტექსტის როგორც აღმნიშვნელთა გარკვეული ერთობლიობის მნიშვნელობა მხოლოდ რეცეფციის (კითხვის) პროცესში **დგმდება**. იმ ლიტერატურული ტექსტების მეცნიერული შესწავლის დროს, რომლებიც ისტორიულად და კულტურულად შორსაა ჩვენი სინამდვილიდან, საჭიროა გავარკვიოთ მათში გამოყენებული სიგნიფიკანტების (სიტყვების) მნიშვნელობა იმ ეპოქასა და საზოგადოებაში, როდესაც მოცემული ტექსტი შეიქმნა (ინგლ. close reading). საწინააღმდეგო შემთხვევაში ტექსტის წაკითხვა აპლიკაციურია, ე.ი. მკითხველი ტექსტში მხოლოდ მისთვის ნაცნობ მნიშვნელობებსა და წარმოდგენებს ამოიკითხავს.

სიტყვებისგან - როგორც მარტივი ნიშნებისგან - განსხვავებით, ლიტერატურული ტექსტი **რთული ნიშანია**, ე.ი. მისი მნიშვნელობა (აღსანიშნი) მრავალი აღმნიშვნელის ურთიერთქმედების შედეგად წარმოიქმნება. ამიტომაც ლიტერატურული ტექსტის მნიშვნელობა ყოველთვის უფრო მეტია, ვიდრე მისი შემადგენელი მარტივი ნიშნების მნიშვნელობათა ჯამი. სემიოტიკის დარგს, რომელიც მნიშვნელობებს შეისწავლის, **სემანტიკა** ეწოდება. სემანტიკის ამოსავალი დებულების მიხედვით, მნიშვნელობის დადგენის საფუძველია აღსანიშნის განსხვავებულობა სხვა აღსანიშნებისგან. მაგალითად, სიტყვის „ქალი“ მნიშვნელობა ემყარება მის განსხვავებულობას აღსანიშნისგან, რომელსაც აღნიშნავს სიტყვა „მამაკაცი“. მნიშვნელობის განმასხვავებელი უმცირესი ერთეული მოცემულ შემთხვევაში არის ნიშანთვისება [მდედრობითი]. მნიშვნელობის ამგვარ უმცირეს ერთეულს **სემა** ეწოდება. თითოეული აღსანიშნი შეიძლება განვიხილოთ რამდენიმე სემის ნაერთად. მაგალითად, სიტყვის „ქალი“ შეპირისპირებისას სიტყვებთან „მამაკაცი“, „გოგონა“ და „ძულომი“ გამოიყოფა შემდეგი სემები: [მდედრობითი], [სრულწლოვანი] და [ადამიანური]. სიტყვები, რომლებსაც საერთო სემა აკავშირებთ, ჯგუფდებიან სემანტიკურ რიგებად. მაგალითად, სიტყვებს „ქალი“, „გოგონა“ და „ძულომი“ აერთიანებს საერთო სემანტიკური ნიშანთვისება [მდედრობითი]. ამა თუ იმ ცნების მნიშვნელობის დასადგენად საჭიროა ვიპოვოთ მისი **ოპოზიციური წყვილი**. ჩვენს ენობრივ სისტემაში ყოველი ცნება ეკვივალენტურ ან **ოპოზიციურ მიმართებაშია** სხვა ცნებებთან. სწორედ ამ მიმართებების საფუძველზე იქმნება

ტექსტის მნიშვნელობა, ხოლო ჩვენი, ლიტერატურათმცოდნეების, ამოცანაა ამ მიმართებათა გამოვლენა, აღწერა და ინტერპრეტაცია.

საკომუნიკაციო სიტუაციაში უმეტესად აქტუალურია არა სიტყვის (ლექსემის) ყველა სემა, არამედ მხოლოდ ერთ-ერთი მათგანი. ლექსემას, რომლის მნიშვნელობაც ერთ სემაზე დაიყვანება, **სემემა** ეწოდება. დავაკვირდეთ შემდეგ წინადადებას: „მთელი დღის განმავლობაში კომპიუტერთან ჯდომის შემდეგ სიხარულით მოველი საუბარს ჩემს ქმართან.“ ლექსემაში „ქმარი“ მნიშვნელოვანია არა სემები [მამრობითი] და [სრულწლოვანი], არამედ სემა [ადამიანური]. მნიშვნელობათა მრავალფეროვნების დაყვანას ერთ მნიშვნელობაზე **მონოსემიზაცია** ეწოდება, ხოლო სემას, რომელიც ერთი კონტექსტის ფარგლებშია დომინანტური, **კლასემა** ეწოდება. დომინანტურია სემა, რომელიც მეორდება სხვადასხვა ლექსემაში (ანუ საერთოა სხვადასხვა სიტყვისთვის) ან რომელსაც მოეპოვება ოპოზიციური სემა. მოცემულ მაგალითში კლასემა [ადამიანური] აერთიანებს ლექსემებს „საუბარი“ და „ქმარი“, რომლებსაც იმავე ნიშნით უპირისპირდება სიტყვა „კომპიუტერი“ მთავარი სემით [არაადამიანური]. ერთი და იმავე კლასემის გამეორება სხვადასხვა სემემაში, რასაც **იზოტოპია** ეწოდება, ძალზე მნიშვნელოვანია ლიტერატურული ტექსტის ანალიზისათვის. იზოტოპია ანიჭებს ტექსტს შინაგან ბმულობას (კოჰერენტულობას), იზოტოპიური ელემენტები კი წითელ ხაზად გასდევს მთელ ტექსტს. რადგან სემების აქტუალიზება ხშირად საზოგადოებრივ ვითარებაზე და ენის მომხმარებელთა იდეოლოგიურსა და კულტურულ პოზიციასზეა დამოკიდებული, აღსანიშნის ელემენტები (სემები, კლასემები და მათი გამეორება) კი თავად ტექსტში არაა მოცემული, - იზოტოპიის შემადგენელი კლასემების გამოყოფა a priori ინტერპრეტაციას წარმოადგენს.

დიდტანიანი ნაწარმოებების სემანტიკა არ შემოიფარგლება ხოლმე ანტაგონისტურ კლასემათა ერთი წყვილით. მასში თავს იჩენს წყვილად ოპოზიციათა კომბინაციები. ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის მიზანი ასეთ შემთხვევაში ამ ოპოზიციურ წყვილთა ურთიერთმიმართების აღწერაა.

იმისთვის, რათა ზემოაღნიშნული არ დარჩეს ბუნდოვან თეორიად, განვიხილოთ ილია ჭავჭავაძის ცნობილი ლექსი:

ჩემო კარგო ქვეყანავ, რაზედ მოგიწყენია?..
 აწმყო თუ არა გწყალობს, მომავალი შენია,
 თუმცა ძველნი დაგშორდნენ, ახალნი ხომ შენია...
 მათ ახალთ აღვიდგინონ შენ დიდების დღენია,
 ჩემო თვალის სინათლევ, რაზედ მოგიწყენია?

წვრილ-შვილნი წამოგესწრნენ ნაზარდნი, გულმტკიცები,
 მათის ზრუნვის საგანი შენ ხარ და შენ იქნები,
 არ გიმტყუნებენ შენა, თუ-კი მათ მიენდები.
 მათის ღვაწლით შეგექმნას სახე ბედით მთენია
 ჩემო თვალის სინათლევ, რაზედ მოგიწყენია?

მათი გული შენისა ტრფობის ფართო ბუდეა,
 მათი გულთა ფიცარი შენი მტკიცე ზღუდეა...
 ვერ წაბილწავს მათს გრძნობას სიმუხთლევ, სიმრუდეა!
 მათ თვის მკერდით შეჰმუსრონ მტერთა სიმაგრენია,
 ჩემო კარგო ქვეყანავ, მაშ, რად მოგიწყენია? (ჭავჭავაძე 1985, 115)

ლექსში გამოიყოფა შემდეგი ოპოზიციური წყვილები:

აწმყო	↔	მომავალი
ძველნი	↔	ახალნი, წვრილ-შვილნი
მოწყენა	↔	დიდების დღენი, სახე ბედით მთენი
სიმუხთლე, სიმრუდე	↔	შენი ტრფობა
მტერთა სიმაგრენი	↔	შეჰმუსრონ

ოპოზიციურ წყვილთა კომპონენტები ჯგუფდება შემდეგ კლასებებად:

- ეროვნული გმირები: ძველნი, ახალნი, წვრილ-შვილნი
- დიდებული წარსული = ნათელი მომავალი: დიდების დღენი, სახე ბედით მთენი

ლექსის სემანტიკურ მიმართებათა ანალიზის საფუძველზე შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მასში შეპირისპირებულია უიმედო აწმყო (სადაც ძველი დიდება გაქრა, გახშირდა ღალატი და მტერთა თარეში) და ნათელი მომავალი (სადაც აღდგება ძველი დიდება და კვლავ გაჩნდებიან ეროვნული გმირები, რომლებიც დაამარცხებენ მტრებს). ამრიგად, ტექსტში ხორციელდება დადებითი კონოტაციების მქონე წარსულის პროექცია მომავალში, როგორც ერთგვარი კომპენსაცია აწმყოში არსებული ნაკლებობისა. მომავლისკენ მიმართული პათოსით ლექსი აშკარად უპირისპირდება რომანტიკულ სევდას დაკარგული დიდების გამო და ქმნის რომანტიკული აზროვნების ანტიმოდელს. ამრიგად, მისი მიზანია, უბიძგოს მკითხველს აქტიური ქმედებისაკენ.

3. ლიტერატურა როგორც ლიტერატურათმცოდნეობის საგანი

3.1. რა არის ლიტერატურა?

სიტყვა „ლიტერატურა“ თითოეული ჩვენგანისთვის კარგადაა ცნობილი თუნდაც სასკოლო წლებიდან. მაგრამ ამ ცნების სამეცნიერო განმარტება შეიძლება განსხვავდებოდეს იმ მნიშვნელობისგან, რომელსაც ჩვენს გამოცდილებაზე დაყრდნობით ვუკავშირებთ ამ სიტყვას. დასაწყისისთვის, ყველაზე უფრო მარტივი იქნება, თუ შევთანხმდებით, რომ ლიტერატურა ლიტერატურათმცოდნეობის შესწავლის საგანია და იგი შეიძლება განისაზღვროს როგორც ლიტერატურული ნაწარმოებების ერთობლიობა. ლათინური სიტყვა *litteratura* თავდაპირველად ნიშნავდა ასონიშნებით შესრულებულ წარწერას ანუ ყველაფერს, რაც დაწერილია. მისი არსებობის ადრეულ საფეხურზე, როგორც ჩანს, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა დაფიქსირებულობის კრიტერიუმს. სიტყვა „**მწერლობა**“ სწორედ ამ თავდაპირველ მნიშვნელობას უკავშირდება. XVIII საუკუნის ბოლოდან „ლიტერატურა“ უკვე ნიშნავს სამეცნიერო მწერლობას, რის გამოც მნიშვნელობის დაზუსტების მიზნით საკუთრივ ლიტერატურული ტექსტების აღსანიშნავად გამოიყენება ტერმინი „**მხატვრული ლიტერატურა**“ (ფრანგ. „belles lettres“ → ბელეტრისტიკა, გერმ. „schön(geistige Literatur“). ამ ტერმინში ყურადღება გამახვილებულია სიტყვაკაზმულობაზე. მხატვრული ლიტერატურა გასულ საუკუნეებში აღინიშნებოდა ასევე სიტყვით „**პოეზია**“. იგი უკავშირდება ბერძნულ სიტყვას ‚poiesis‘, რაც კეთებას, შექმნას ნიშნავს, და, ამრიგად, შეთხზულობა, ფიქციურობა იქცევა ლიტერატურის განმსაზღვრელ თავისებურებად. ამასთან, ლიტერატურის გაგება დროთა განმავლობაში გაფართოვდა. დღეს იგი რომანებსა და ლექსებთან ერთად მოიცავს ესეებს, წერილებს, დღიურებს, ე.წ. ტრივიალურ ლიტერატურასა და კონკრეტულ პოეზიას (იხ. ქვემოთ).

ლიტერატურათმცოდნეობაში გვხვდება ლიტერატურის სხვადასხვაგვარი განსაზღვრება, რომლებიც შეიძლება დაჯგუფდეს ლიტერატურის პრაგმატულ, დესკრიფციულსა და ნორმატიულ განსაზღვრებებად:

1. ლიტერატურის **პრაგმატული განსაზღვრების** მიხედვით, ლიტერატურას განეკუთვნება ყველაფერი, რასაც ადამიანთა გარკვეული ჯგუფი დროის გარკვეულ მოწაკვეთსა და გარკვეულ პირობებში ლიტერატურად მიიჩნევს.
2. ლიტერატურის **დესკრიპციული განსაზღვრების** მიხედვით, ლიტერატურა მოიცავს დასრულებულ, ურთიერთდაკავშირებულ ენობრივ გამონათქვამებს, რომლებიც წერითი სახით მოიპოვება. თუმცა ამ განსაზღვრებაშიც მოქცეულია ის ტექსტები, რომლებიც საზოგადოდაა ლიტერატურულ ტექსტებად მიჩნეული.
3. ლიტერატურის **ნორმატიული განსაზღვრების** მიხედვით, ლიტერატურა უნდა აკმაყოფილებდეს გარკვეულ მოთხოვნებს იმისთვის, რათა ჩაითვალოს ლიტერატურად (როგორებიცაა, მაგალითად, ფიქციურობა და ესთეტიკურობა). ნორმატიული განსაზღვრება მოიცავს იმ თავისებურებებს, რომლებიც მწერალთა და მკვლევართა გარკვეული ჯგუფის აზრით, უნდა გააჩნდეს ლიტერატურულ ტექსტს.

ამკარაა, რომ თითოეულ განსაზღვრებას თავისი დადებითი და უარყოფითი მხარეები აქვს. თუმცა ლიტერატურის საყოველთაოდ აღიარებული და არსებითი თავისებურება ისაა, რომ მასში იქმნება ფიქტიური (არანამდვილი) სამყაროები, რომელთა დანიშნულებაც შეიძლება იყოს სინამდვილეში არსებული მანკიერებების მხილება ან არადამაკმაყოფილებელი სინამდვილიდან გაქცევა. ასევე, ლიტერატურაში იქმნება და ინახება ამა თუ იმ (ეთნიკური ან

სოციალური) ჯგუფის ერთობლივი ცონდა. მასში შეიძლება აისახოს რომელიმე დარგის სპეციალური ცოდნაც (მაგალითად, იურიდიული ინფორმაცია დეტექტივურ რომანში). და ბოლოს, ლიტერატურა გვამღვეს საშუალებას, უსაფრთხოდ გამოვცადოთ სხვადასხვა ცხოვრებისეული სიტუაცია და ვირტუალურად გავიღრმავოთ გამოცდილება.

ლიტერატურა რამდენიმე საზოგადოებრივ ფუნქციასაც ასრულებს. იგი ემსახურება გართობას, სოციალიზაციას, ესთეტიკურ განათლებას, იგი ქმნის თავისუფალ სივრცეს ჩვენი წარმოსახვის განსავითარებლად, იგი წარმოადგენს მშვენიერებისა და ცოდნის არქივს, ამასთან, იგი შეიძლება განვიხილოთ როგორც საქონელი, პროპაგანდის საშუალება და ისტორიული წყარო, რომელშიც გადმოცემულია ამა თუ იმ ეპოქის კულტურა, აზროვნება და ცხოვრების წესი.

3.2. რა არის ლიტერატურული ტექსტი?

ტექსტი არის ბგერითი ან წერითი ნიშნების თანმიმდევრობა, რომელიც დაფიქსირებულია. თუმცა ლიტერატურათმცოდნეობა შეისწავლის არა ყოველგვარ ტექსტებს, არამედ მხოლოდ იმ ტექსტებს, რომლებიც დანარჩენებისგან განირჩევა და ლიტერატურულ ან ფიქციურ ტექსტებად იწოდება. ვიდრე ლიტერატურული ტექსტის ამ თავისებურებებს განვიხილავდეთ, მიზანშეწონილია, ერთმანეთს შევადაროთ ორი ტექსტი, რომელთაგან ერთი - ფიქციურია, მეორე კი - ფაქტუალური:

მაგალითი 1

5 იანვრიდან როგორც აღმოსავლეთ, ასევე დასავლეთ საქართველოში მოსალოდნელია ნალექი, მეტწილად თოვლის სახით. როგორც "ჯი-ეიჩ-ენს" გარემოს დაცვის სამინისტროს სააგენტოში განუცხადეს, "ტემპერატურა მკვეთრად დაიკლებს. მოსალოდნელია ნალექი თოვლის სახით". თოვლია მოსალოდნელი საქართველოს დედაქალაქშიც.

მაგალითი 2

თოვს! ანაირ დღის ხარებამ ლურჯი და დაღალული ფიფქით დამთოვა. როგორმე ზამთარს თუ გადავურჩი! როგორმე ქარმა თუ მიმატოვა!
(ტაბიძე 1977, 344)

ორივე ნიმუში ერთსა და იმავე ბუნებრივ მოვლენას (თოვლს) უკავშირდება. მაგრამ აშკარაა, რომ თითოეულ ნიმუშში ეს მოვლენა სხვადასხვაგვარად და სხვადასხვა მიზნითაა წარმოდგენილი. პირველ ნიმუშში მითითებულია კონკრეტული დროითი და სივრცითი მონაცემები (5 იანვრიდან, დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველო, დედაქალაქი) და გამოყენებულია შესაბამისი დარგობრივი ტერმინოლოგია (ტემპერატურა, ნალექი). მეორე ნიმუში პირველისგან განსხვავდება უწინარესად თავისი ფორმით: სტრიქონები, ჯვარედინი რითმა (ლურჯი - გადავურჩი, დამთოვა - მიმატოვა), თვალშისაცემი გამეორებები (და დაღალული, როგორმე - როგორმე) და ხატოვანი, ყოველდღიური მეტყველებისგან განსხვავებული გამოთქმები (დაღალული ფიფქით, ქარმა მიმატოვა) მიანიშნებენ მკითხველს, რომ აღნიშნული ტექსტი წინამორბედი ტექსტისგან განსხვავებულად უნდა იქნას აღქმული. ამასთან, პირველ მაგალითში გადმოცემული ინფორმაცია სანდო, დამაჯერებელი და სასარგებლოა, იგი ფარულად მოუწოდებს მკითხველს, მოემზადოს უამინდობისთვის. მეორე მაგალითი სრულიად მოკლებულია ამგვარ პრაქტიკულ ღირებულებას, მასში არარეალური მოვლენები და განწყობებია გადმოცემული. თუმცა პრაქტიკული ღირებულების ნაკლებობა ამ მაგალითში ჩანაცვლებულია ზემოქმედებით, რომელიც პირველ მაგალითს საერთოდ არ ახლავს: მეორე მაგალითის წაკითხვისას თავისებური ჟღერადობითა და თოვლის ხატოვანი წარმოჩენით მკითხველის ესთეტიკური აღქმა ძლიერდება, რის შედეგადაც მის ცნობიერებაში აღიძრება სასიამოვნო შთაბეჭდილებები, ასოციაციები და წარმოდგენები.

ამ დაკვირვების საფუძველზე, ლიტერატურული ტექსტი შეიძლება ასე განისაზღვროს: ლიტერატურული ტექსტი არის დაფიქსირებული ბგერითი და წერითი ნიშნების თანმიმდევრობა, რომელიც განირჩევა ხატოვანი ენითა და ფიქციურობით. განვიხილოთ თითოეული თავისებურება.

არა-ლიტერატურული ტექსტებისგან განსხვავებით, ლიტერატურულ ტექსტებს განსაკუთრებული ჟღერადობა, უჩვეულო ლექსიკა და წინადადების თავისუფალი წყობა აქვთ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ლიტერატურული ტექსტის **სტილი** განირჩევა ენობრივი სირთულითა (კომპლექსურობით) და ახლებურობით. ამ განსაკუთრებული სტილის შემადგენელ ნაწილებად (კომპონენტებად) მიიჩნევა:

- რიტორიკული ხერხების (მათ შორის მხატვრული გამოსახვის საშუალებების) ხშირი გამოყენება (სიტყვაკაზმულობა),
- ყოველდღიური მეტყველებიდან გადახვევა,
- ენის კომუნიკაციური ფუნქციის შეზღუდვა ან უგულებელყოფა (ყურადღების გადატანა ჟღერადობასა და ვიზუალურ ფორმაზე, რთული სინტაქსური წყობა, გაუგებარი ან რთულად გასაგები ლექსიკა, ტექსტის აკოჰერენტულობა / შინაგანი ბმულობის ნაკლებობა)
- სპეციფიკურად ლიტერატურული გამომსახველობითი ხერხების ხშირი გამოყენება (რიტმა, ეპიკური წარსული დრო და სხვა).

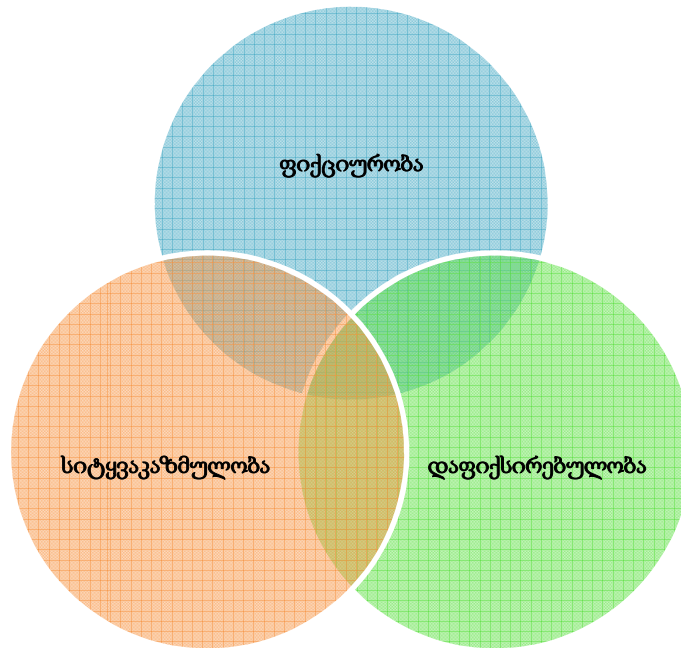
აღნიშნული თავისებურებების გამო უწოდებენ ლიტერატურას კაზმულსიტყვაობას, ხოლო ტექსტებს, რომლებიც კაზმულსიტყვაობას განეკუთვნება, - პოეტურ ტექსტებს. პოეტურობა ტექსტებთან მიმამრთებაში იმავე თავისებურებას ნიშნავს, რაც ფილოსოფიაში „**ესთეტიკურობის**“ სახელითაა ცნობილი და რაც ხელოვნების ნიმუშებს სხვა ობიექტებისგან განასხვავებს. ამრიგად, **პოეტურობა** იგივეა, რაც ესთეტიკურობა, ლიტერატურა კი ხელოვნების ერთ-ერთი დარგია, რომელიც გარკვეული კოდის - ენის გამოყენებით ხორციელდება.

ფიქციურობაში იგულისხმება ის, რომ ლიტერატურული ტექსტების შინაარსი შეთხზული და გამოგონილია⁹. გამონათქვამები, რომლებიც ლიტერატურულ ნაწარმოებებში გვხვდება, აღნიშნავს არა სინამდვილეში არსებულ ადამიანებს, საგნებსა და მოვლენებს (ე.ი. ასეთ გამონათქვამებს არ მოეპოვებათ ე.წ. **რეფერენცი**), არამედ შეთხზულ, მოგონილ მოქმედ პირებს, საგნებსა და მოვლენებს. ამგვარი გამონათქვამების საფუძველზე ქმნის მკითხველი შეთხზულ, მოგონილ სამყაროს (ე.წ. ფიქციას. შდრ. ინგლისურენოვანი ტერმინი fiction, რომელიც ფიქციური ლიტერატურის, ეპიკური მწერლობის მნიშვნელობით გამოიყენება). ამასთან, შეთხზული მოქმედი პირები, საგნები და მოვლენები გვხვდება ხელოვნების სხვა დარგებშიც, მაგალითად, კინემატოგრაფიაში, თეატრალურსა და სახვით ხელოვნებაში. არის თუ არა მოცემული ტექსტი ფიქციური, - ამის გასარკვევად გვეხმარება ე.წ. ფიქციურობის სიგნალები. ამგვარი სიგნალია მაგალითად, სიტყვა „რომანი“ წიგნის ყდაზე, რომლის შემჩნევის შემდეგაც ჩვენ მოველით არა ნამდვილად მომხდარი, არამედ შეთხზული ამბის წაკითხვას, ე.ი. ამოქმედდება ე.წ. **ფიქციურობის კონვენცია** (შეთანხმება). სწორედ ფიქციურობის ამგვარი კონვენცია მოქმედებს, როდესაც სათეატრო სცენაზე ნანახი მკვლელობის შემდეგ პოლიციას არ

⁹ საჭიროა გავარჩიოთ ერთმანეთისგან ცნებები „ფიქციურობა“ / „ფიქციური“ (fictionality / fictional) და „ფიქტიურობა“ / „ფიქტიური“ (fictivity / fictiv), რომლებიც სამეცნიერო ლიტერატურაში ხშირად სინონიმურად გამოიყენება. სიტყვა „ფიქციური“ აღნიშნავს გარკვეული სახის პრეჩენტაციას, წარმოდგენას ისეთი მოვლენებისა თუ საგნებისა, რომლებიც სინამდვილეში არ არსებობს; ხოლო სიტყვა „ფიქტიური“ აღნიშნავს თავად საგნებსა თუ მოვლენებს, რომლებიც სინამდვილეში არ არსებობს (მაგალითად, შერლოკ ჰოლმსი, დონ კიხოტი, თოვლის პაპა და სხვ.).

ვიძახებთ. ფიქციურობაზე მიანიშნებს ხოლმე ასევე ტექსტში ადამიანის (მოქმედი პირის) შინაგანი სამყაროს, მისი სულიერი მდგომარეობის ამსახველი პასაჟები და დეტალების სიმრავლე. ზოგი მკვლევრის აზრით, მოიპოვება როგორც არაფიქციური ლიტერატურა (მაგალითად, მწერლების დღიურები, წერილები და ავტობიოგრაფიული თხზულებები), ისე არალიტერატურული ფიქცია (მაგალითად, ფილოსოფიური დიალოგები).

დაფიქსირებულობაში იგულისხმება ენობრივი ნიშნების თანმიმდევრობა, წარმოდგენილი ბგერების (ზეპირი) ან ასონიშნების (წერილი) სახით, რომელსაც ახასიათებს მდგრადობა (მაგალითად, ზეპირი გადმოცემის ან ქაღალდზე დაფიქსირებული ტექსტის სახით) და საჯაროობა (ე.ი. იგი ხელმისაწვდომია მკითხველების ფართო წრისთვის).

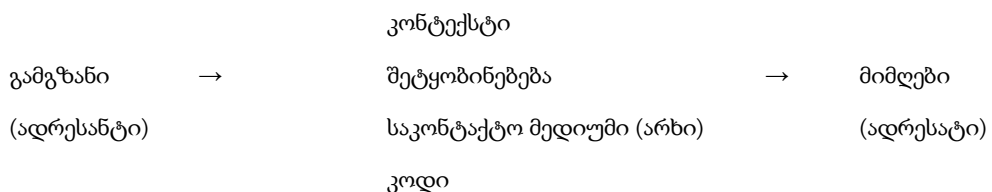


გამოსახულება 4. ლიტერატურული ტექსტის სამი თავისებურება (იოსტ შნაიდერის მოდელის მიხედვით)

ლიტერატურული ტექსტები განსხვავდება არალიტერატურული ტექსტებისგან იმითაც, რომ ისინი ემსახურებიან არა ინფორმაციის გავრცელებას, არამედ გართობასა და ჩვენი წარმოსახვის უნარის განვითარებას. ისინი გვამლევენ მითითებებს არა რეალურ სიტუაციებში სამოქმედოდ, არამედ გვამლევენ საშუალებას, წარმოსახვით სამყაროებში გამოვცადოთ ესა თუ ის ქმედება.

3.3. ლიტერატურა როგორც კომუნიკაციის საშუალება

ლიტერატურა, უწინარეს ყოვლისა, კომუნიკაციის ერთ-ერთი, ძალზე თავისებური და განსაკუთრებული საშუალებაა. რა არის კომუნიკაცია? ენათმეცნიერი და ლიტერატურათმცოდნე **რომან იაკობსონის** აზრით, კომუნიკაციის პროცესი შემდეგ ელემენტებს მოიცავს:



გამოსახულება 5. კომუნიკაციის მოდელი (რომან იაკობსონის კონცეფციის მიხედვით)

განვიხილოთ ამ მოდელის თითოეული ელემენტი: გამგზავნია ის, ვინც შეტყობინებას აგზავნის, ანუ მოლაპარაკე ან ავტორი. შეტყობინება შეიძლება იყოს წინადადება ან ვრცელი ტექსტი, რომელსაც გამგზავნი წარმოთქვამს ან წერს. საკონტაქტო მედიუმში იგულისხმება ინფორმაციის მატერიალური გადამტანი, ფიზიკური შუამავალი გამგზავნისა და მიმღებს შორის. კოდი მოიცავს კომუნიკაციის ერთეულების მთლიან რეპერტუარს. მიმღები კი ისაა, ვინც შეტყობინებას იღებს, ანუ მსმენელი ან მკითხველი.

რომან იაკობსონის მოდელი შეიძლება გავიაზროთ ერთი კონკრეტული მაგალითის დახმარებით: წარმოვიდგინოთ სატელეფონო საუბარი, რომელშიც დედა ეუბნება ვაჟიშვილს შემდეგ წინადადებას: „მე დღეს ოპერაში მივდივარ“. დედა ამ შემთხვევაში ინფორმაციის **გამგზავნია**, მოცემული წინადადება - **შეტყობინება**, ვაჟიშვილი კი - **მიმღები**. იმისთვის, რათა შეტყობინებამ მიაღწიოს მიმღებამდე, უწინარეს ყოვლისა საჭიროა **საკონტაქტო მედიუმი** (არხი). ეს შეიძლება იყოს აკუსტიკური (ბგერითი) ტალღები, რომლებიც ჰაერში ან სატელეფონო მავთულის მეშვეობით ვრცელდება, ასევე ეს შეიძლება იყოს დამწერლობა, რომლის გამოყენებითაც შეიძლება ჩაიწეროს შეტყობინება. თუმცა ურთიერთგაგებისთვის საკმარისი არაა მხოლოდ ამ ტექნიკური პირობის დაკმაყოფილება, არამედ ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ გამგზავნიცა და მიმღებიც ერთსა და იმავე კოდს ფლობდნენ. მოცემულ შემთხვევაში ასეთი საერთო **კოდი**ა ენა, სხვა შემთხვევაში კოდის დანიშნულებას შეიძლება ასრულებდეს ფორმები (სახვით ხელოვნებაში), ქესტები (თეატრსა და კინოში) და ჟღერადობა (მუსიკაში). და ბოლოს, ჩვენს მაგალითში დედის მიერ წარმოთქმულ წინადადებას ვერ გაიგებდა მიმღები, თუ მას არაფერი ეცოდინებოდა ოპერის შესახებ. სწორედ ამგვარი წინარე, ზოგადი ცოდნა ქმნის **კონტექსტს**, რომლის გარეშეც შეტყობინების გაგება ხშირად შეუძლებელია.

იმის მიხედვით, რომელ ელემენტს ენიჭება კომუნიკაციის დროს განსაკუთრებული მნიშვნელობა, რომან იაკობსონმა განსაზღვრა ენის ექვსი ფუნქცია. თუ გამონათქვამი უწინარესად გამგზავნს უკავშირდება (მაგალითად, „ცუდ ხასიათზე ვარ.“), მაშინ იგი ე.წ. **ემოციურ ფუნქციას** ასრულებს. გამონათქვამში - „წვიმს.“ - მნიშვნელოვანია კონტექსტი, გარეტექსტობრივი სინამდვილე, მასში პირველადია ე.წ. **რეფერენციული ფუნქცია**. გამონათქვამი, რომელშიც მთავარია საკონტაქტო მედიუმი (მაგალითად, „ნაწერის წაკითხვა შეუძლებელია.“), **ფატიურ ფუნქციას** ასრულებს. გამონათქვამში - „ამ წინადადებაში ოთხი სიტყვაა.“ - ყურადღება გამახვილებულია კოდზე, ანუ იგი **მეტაენობრივი ფუნქციის** მქონეა. თუ გამონათქვამი მიმღებს უკავშირდება („კარი დახურეთ, თუ შეიძლება.“), მაშინ იგი **კონატივურ ფუნქციას** ასრულებს. მაგრამ თუ თავად შეტყობინება იპყრობს ყურადღებას თავისი განსაკუთრებული ფორმით (მაგალითად, წინასაარჩევნო სარეკლამო სლოგანი „I like Ike“, ან შემდეგი სტრიქონები გალაკტიონის ლექსიდან: „ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, / ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ... / ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის, / სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?“), მაშინ რომან იაკობსონის აზრით, დომინანტურია **პოეტური ფუნქცია**. ენის პოეტური ფუნქცია უმეტესად გვხვდება ანდაზებში, სიმღერებში, სარეკლამო ტექსტებსა და ლექსებში. იგი ემყარება ნიშნების გარეგნული მხარის განსაკუთრებულ გამოსახვას, რის შედეგადაც თავად შეტყობინება ხდება მნიშვნელოვანი. მართალია, პოეტური ფუნქციის მატარებელი გამონათქვამები არალიტერატურულ (ფაქტუალურ) ტექსტებშიც გვხვდება, აღნიშნული ფუნქცია უწინარესად მაინც სწორედ ფიქციური ლიტერატურისთვისაა დამახასიათებელი.

კომუნიკაციის ის სახეობა, რომელშიც ლიტერატურული ტექსტია ჩართული, ძალზე განსხვავდება ყოველდღიური, არალიტერატურული კომუნიკაციისაგან. ყოველდღიური, ზეპირი კომუნიკაციის ფარგლებში მსმენელს ყოველთვის აქვს შესაძლებლობა, უპასუხოს

მოლაპარაკეს, კითხვა დაუსვას მას ანდა სულაც გაუცვალოს მას როლი და თავად იქცეს გამგზავნად. ხოლო წერითი, ლიტერატურული კომუნიკაციის შემთხვევაში შეუძლებელია იმის შემოწმება, რამდენად სწორად გავიგეთ ინფორმაცია. ლიტერატურული კომუნიკაცია არალიტერატურულისგან განსხვავებით ცალმხრივია: ავტორი (გამგზავნი) ქმნის ტექსტს (შეტყობინებას), რომელიც წიგნის, ჟურნალის ან ელექტრონული დისკის სახით (საკონტაქტო მედიუმში) აღწევს მკითხველამდე (მიმღები). ამრიგად, გამგზავნი და მიმღები დროითად და სივრცითად დაშორებულნი არიან ერთმანეთისგან. სწორედ ამ დაშორების დაძლევისა და დროით-სივრცითი დისტანციის მიუხედავად ტექსტის მნიშვნელობის გაგებას ემსახურება ლიტერატურათმცოდნეობითი ინტერპრეტაცია.

3.4. ძირითადი ლიტერატურული ხერხები

ლიტერატურული ტექსტების განსხვავებულობა არალიტერატურულისგან განპირობებულია იმით, რომ ლიტერატურული ტექსტები იქმნება გარკვეული ხერხების გამოყენებით. ლიტერატურული ხერხებია: გაუცნაურება, ავტოფუნქციურობა (ავტორეფერენციულობა), კონოტაციის დომინანტურობა.

გაუცნაურების ხერხის გასააზრებლად წავიკითხოთ შემდეგი მონაკვეთი კონსტანტინე გამსახურდიას რომანიდან *დიდოსტატის მარჯვენა*:

ბოლოს მოაწია რიჟრაჟმა, ატყდა ნათლის ლიცილი გარეთ, ყაყაოები დაათოვა მწვერვალებს ცამ, იფრქვეოდა იისფერი შუქი, როგორც ჩქერალები ფხოვის მთებიდან.

შორენა ჩამოვიდა კედლიდან, ხატაური ფარჩის კაბა ეცვა შავი, ოქროსფერი თმები გადმოღვრილიყვნენ მხრებზე, მოდიოდა ყაყაოების ველზე, თავთუხის თაველებს ესროდა უტას, ყაყაოებსა და თავთუხის თაველებს.

დაუჩოქა სამგზის სანატრელმა, სთხოვა დიდოსტატს სული.

ცრემლმა იწვიმა კონსტანტინეს თვალთაგან, მაგრამ ვერც საყვარელს მისცა მან სული, რადგან სვეტიცხოვლისთვის შეეწირა იგი. (გამსახურდია 1976, 338)

მოტანილ ციტატაში თვალშისაცემია ენობრივი ფორმა, რომელიც აშკარად განსხვავდება ჩვენი ყოველდღიური მეტყველებისგან უჩვეულო ხატოვანებით, გამეორებებითა და შედარებებით. ჩვეულებრივი ენობრივი ნორმებიდან შეგნებული გადახვევის შედეგად წარმოქმნილ ამ ეფექტს რუსმა ფორმალისტმა ვიკტორ შკლოვსკიმ „გაუცნაურება“ უწოდა. გაუცნაურების ეფექტის წინაპირობაა ჩვენს აზროვნებაში არსებული ავტომატიზებული მოდელები. სწორედ ამგვარი მოდელების რღვევის შემთხვევაში ვამჩნევთ ლიტერატურული ფორმების სიახლესა და განსხვავებულობას. ამასთან, ის შინაარსი, რომელიც ლიტერატურული ტექსტის ფორმით გამოიხატება, ყოველთვის უფრო მეტია, ვიდრე მისი შემადგენელი სიტყვების მნიშვნელობათა ჯამი. ამას ადვილად შევამჩნევთ, თუ შევეცდებით ზემოაღნიშნული ციტატის თარგმნას ყოველდღიურ ენაზე, ანუ **პარაფრაზის** გაკეთებას. პარაფრაზის შედეგად იკარგება არა მხოლოდ ხატოვანება, არამედ ტექსტის მნიშვნელობის დიდი ნაწილიც. თუმცა ნებისმიერი ფორმა ადრე თუ გვიან ავტომატიზებულ მოდელებად იქცევა და შესაძლებელი ხდება მისი დარღვევაც და ა.შ. ad infinitum. ამრიგად, გაუცნაურება ლიტერატურული განახლებისა და განვითარების საწინდარია.

მოტანილ ციტატაში გარეგნული მხარე, ფორმა აშკარად უფრო დიდ ყურადღებას იპყრობს, ვიდრე შინაარსი, რომელიც მეორე პლანზე გადადის. ამ ლიტერატურულ ხერხს რომან იაკობსონი „ავტოფუნქციურობას“ (=ავტორეფერენციულობა) უწოდებს. ავტოფუნქციურობაში იგულისხმება, რომ შეტყობინების ფორმა უფრო დომინანტურია ვიდრე მისი შინაარსი

(მაგალითად, „ჭარვის კალთა ჩახლართული ჭავჭავი ჩავაკარბაკე“; „როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი, / ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია / და შორეული ცის სილაჟვარდე!“). ავტოფუნქციური შეტყობინების მიმღები უწინარესად აღიქვამს სიტყვების განსაკუთრებულ, განსხვავებულ ჟღერადობას, და მხოლოდ ამის შემდეგ უკვირდება შინაარსს. ამრიგად, შეტყობინების ავტოფუნქციურობა გაუცნაურების ხერხის ერთ-ერთი შესაძლებელი შედეგია.

თუ დავუკვირდებით შემდეგ მონაკვეთს ალექსანდრე ყაზბეგის ცნობილი რომანიდან *ხევისბერი გოჩა* და ყურადღებას მივაქცევთ ცალკეული სიტყვის მნიშვნელობას, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ წინადადებების გამაერთიანებელი თემაა ცეცხლი: „ერთი თავის მიბრუნება, ერთი შეხედვა, ოდნატი მიკარება საკმარისი იყო, რომ თოფის წამალსავით ეფეთქა და მთელს სხეულს ცეცხლი მოსდებოდა.“

ყურადღებიანი და გამოცდილი მკითხველი არ დაკმაყოფილდება სიტყვების ასეთი მარტივი, სალექსიკონო მნიშვნელობით. სიტყვა „ცეცხლი“ და კონტექსტი, რომელშიც იგი მოცემულ ტექსტშია ნახსენები, მკითხველის ცნობიერებაში აღძრავს გარკვეულ ასოციაციებს, რომელთა საფუძველზეც იგი ამ სიტყვებს სხვა, დამატებით მნიშვნელობებს დაუკავშირებს. ასეთ დამატებით მნიშვნელობას, რომელიც განსხვავდება სიტყვის სალექსიკონო მნიშვნელობისგან, ეწოდება **კონოტაცია**. თუმცა არ იქნება მართებული, თუ კონოტაციების წარმოქმნას სუბიექტურ პროცესად მივიჩნევთ. სინამდვილეში, ასოციაციები, რომლებსაც ესა თუ ის სიტყვა აღძრავს ჩვენში, საზოგადოებრივადაა მოტივირებული. მაგალითად, სიტყვა „ცეცხლი“ დასავლურ საზოგადოებაში ვნების ასოციაციას აღძრავს, მტრედი - მშვიდობას უკავშირდება და ა.შ. ლიტერატურულ ტექსტში სწორედ კონოტაციური მნიშვნელობებია დომინანტური: მკითხველი ვერ გაიგებს ნაწარმოებს, თუ მხოლოდ სიტყვების სალექსიკონო (**დენოტაციურ**) მნიშვნელობებს გაიაზრებს. ამასთან, კონოტაციის დომინანტურობა უკავშირდება მრავალმნიშვნელობას (**პოლისემიურობას**) როგორც ლიტერატურული ტექსტის კიდევ ერთ თავისებურებას. სამეცნიერო ტექსტებისგან განსხვავებით, ლიტერატურული ნაწარმოები არაერთმნიშვნელოვანია: სხვადასხვა მკითხველი წაკითხულს სხვადასხვა მნიშვნელობას ანიჭებს.

4. მიმეზისი. ერთი ცნების თავგადასავალი

(იდეოლოგიურ-კრიტიკული ნარკვევი)

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით აზროვნებაში მიმეზისი წლების განმავლობაში ერთ-ერთ ცენტრალურ ცნებას წარმოადგენდა. ეს აიხსნება, ერთი მხრივ, მარქსისტური ლიტერატურათმცოდნეობის გავლენით, ხოლო მეორე მხრივ, იმ გაურკვევლობით, რომელიც ამ ცნების ირგვლივ დღემდე შეიმჩნევა დასავლურ ლიტერატურათმცოდნეობაში. დროა, დაზუსტდეს ამ ცნების ნამდვილი შინაარსი და გაირკვეს მისი მნიშვნელობა თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისთვის. ამისთვის თავდაპირველად მოკლე ისტორიული ექსკურსის ფარგლებში განვიხილავთ ამ ცნების განვითარების ძირითად საფეხურებს, გავაანალიზებთ იმ ცვლილებებს, რომლებიც მან ამა თუ იმ ეპოქაში განიცადა და დავადგენთ აღნიშნული ცვლილებების იდეოლოგიურ მიზეზებს. შემდეგ შევეცდებით კონკრეტულ ლიტერატურულ ტექსტზე დაკვირვების საფუძველზე წარმოვაჩინოთ, რამდენად მცდარია მოსაზრება ე.წ. მიმეტური და ანტიმიმეტური ლიტერატურების (ასევე ხელოვნებების) არსებობის შესახებ. დასასრულ კი ვიმსჯელებთ მხატვრული ლიტერატურისა და ემპირიული სინამდვილის ურთიერთმიმართების შესახებ და დავამტკიცებთ, რომ მიმეზისი – ამ სიტყვის ტრადიციული მნიშვნელობით (ე.ი. როგორც სინამდვილის მიბაძვა, ასახვა) – სრულიად გამოუსადეგარი ცნებაა მხატვრული ლიტერატურის როგორც ფენომენის განსაზღვრისთვის.

4.1. დიდი გაუგებრობის სათავეებთან (ისტორიული ექსკურსი)

სიტყვა ‘მიმეზისი’ ძველ ბერძნულად ნიშნავს ‘იმის კეთებას, რაც სხვას გაუკეთებია’ და ერთდროულად მოიცავს როგორც ადამიანთა ქმედებების ისე ადამიანთა მეტყველების მიბაძვას (ბაუერი 2005, 17). პლატონი ამ ცნებაში გულისხმობს სწორედ მოქმედ პირთა მეტყველების, ხმების გადმოცემას და უპირისპირებს მას დიეგეზისს, ანუ ავტორისეულ თხრობას, მთხრობლის კომენტარსა და მის მიერ მოქმედების გადმოცემას. პლატონის აზრით, დრამაში გვხვდება მიმეზისი, ხოლო ეპოსში ერთდროულად მიმეზისიც და დიეგეზისიც.

პლატონისგან განსხვავებით, არისტოტელე მიმეზისს ამ სიტყვის ორივე მნიშვნელობით იყენებს, თუმცა უპირატესობას მაინც ადამიანთა ქმედებების მიბაძვას ანიჭებს. არისტოტელესთვის აშკარა იყო, რომ მიბაძვის ობიექტი ვერ იქნებოდა კაზიმულსიტყვაობის ფარგლებს გარეთ. ამაზე მიაწინებს ცნობილი მონაკვეთი მისი პოეტიკიდან, სადაც არისტოტელე მსჯელობს მწერლის დანიშნულებაზე. იგი წერს: “მემატანე და მწერალი ერთმანეთისგან განსხვავდებიან არა იმიტომ, რომ ერთი ლექსად წერს, მეორე კი პროზად [...], არამედ იმიტომ, რომ ერთი ნამდვილად მომხდარს გვიამბობს, მეორე კი იმას, რაც შეიძლება მომხდარიყო, ანუ იმას, რაც შესაძლებელია ალბათობისა და აუცილებლობის კანონზომიერებების მიხედვით.” (არისტოტელე 1986, 1451ბ) ამ ორ კრიტერიუმთან ერთად მხატვრული ნაწარმოების სიუჟეტსა და კომპოზიციას, ანუ არისტოტელეს ტერმინოლოგიით – “მითოსს”, ყოველდღიური სინამდვილისგან განასხვავებს მთლიანობა, თანმიმდევრულობა და სილამაზე (არისტოტელე 1986, 1450ბ). აღნიშნული კრიტერიუმების დაცვის შემთხვევაში მხატვრული ნაწარმოები მამოდელირებელ დანიშნულებას იძენს, ე.ი. მისი მოქმედება გარკვეული თვალსაზრისით სანიმუშო ხდება მაყურებლისა თუ მკითხველისთვის. ამასთან, არისტოტელე საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ კაზიმულსიტყვაობის სიმართლე განსხვავებულია სიმართლისგან სხვა დარგებში (არისტოტელე 1986, 1460ბ), რითაც შემოქმედებითი საქმიანობის თვითმყოფადობასა და ავტონომიურობას უსვამს ხაზს. ამრიგად, არისტოტელეს

მიერ ნებისმიერი სახელოვნებო შემოქმედების აღსანიშნავად დამკვიდრებული ტერმინი “მიმეზისი” იმთავითვე უფრო ფართო მნიშვნელობის იყო, ვიდრე უბრალოდ მიბადვა. პოეტიკაში გამოთქმული შეხედულებების საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ “ის, რასაც ლიტერატურა ბადავს, ჯერ არ მოიპოვება სინამდვილეში, იგი თვით მიბადვის აქტის დროს წარმოიქმება.” (ცაგარი 2004, 183) რადგან არისტოტელე მიბადვის ობიექტს მიაკუთვნებდა არა გარეტექსტობრივ სინამდვილეს, არამედ შემოქმედის წარმოსახვას, აშკარაა, რომ მიმეზისში იგი გულისხმობდა არა მიბადვას, არამედ წარმოდგენას, მხატვრულ პრეზენტაციას, შემოქმედებით გადმოცემას.

შემდგომი ხანის ლიტერატურათმცოდნეები ლიტერატურის შესახებ მსჯელობისას მიმეზისის ცნებას მაინც მიბადვის მნიშვნელობით იყენებენ. ამის მიზეზი სავარაუდოდ სახვითი ხელოვნებისა და კაზმულსტიკვაობის ანალოგიზაციაში უნდა ვეძიოთ (პეტერსენი 2000, 263). პლატონიცა და არისტოტელეც მიმეზისის ხელოვნების ყველა დარგის საერთო თვისებად მიიჩნევდნენ. თუ სახვით ხელოვნებას ძალუმს ზუსტად გაიმეორეს და გამოსახოს სინამდვილე, ამ უნარს არც ლიტერატურა უნდა ყოფილიყო მოკლებული. თუმცა ჯერ კიდევ ლეონარდო და ვინჩის შეუმჩნევია, რომ მხოლოდ სახვით ხელოვნებაში შეიძლება სამყაროს მიბადვა, რადგან სამყაროსაც და სახვითი ხელოვნების ნიმუშებსაც თვალებით აღვიქვამთ. ამიტომ იგი სწორედ სახვით ხელოვნებას უკავშირებდა მიბადვის იდეას და კაზმულსტიკვაობის ნაკლს ხედავდა იმაში, რომ ამ უკანასკნელს არ ძალუმს გამოსახოს სამყარო. ლეონარდო და ვინჩის აზრით, მიბადვა მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება განხორციელდეს, თუ ხელოვნების დარგი იმავე მედიუმს იყენებს, რომლის ფარგლებშიც მისაბადი საგნის აღქმა შესაძლებელია: მუსიკაში შეიძლება ჰანგების, ხელოვნებაში ხილვადის, ლიტერატურაში კი – ენობრივის აღქმა და მიბადვა. მაგრამ თუ ხელოვნების რომელიმე დარგი მაინც ისეთი ფენომენის გადმოცემას შეეცდება, რომელიც მის მედიუმს არ განეკუთვნება, მაშინ უფრო მართებული იქნება ითქვას, რომ ხელოვნების ეს დარგი აღნიშნულ ფენომენს გარდაქმნის, მასზე მიაწინებს, გადაჰყავს იგი სხვა მედიუმში, მაგრამ დაუშვებელია იმის თქმა, რომ ხელოვნება ამ ნივთს ზუსტად გამოსახავს, იმეორებს ან ბადავს.

მსგავსი მოსაზრება გვხვდება ანტიკურ რომშიც როგორც სანიმუშო წინამორბედთა მიბადვა (ე.წ. იმიტაციო ვეტერუმ). ამგვარი მიბადვა გულისხმობდა არა ხილული სამყაროს გამოსახვას ენობრივი ხერხებით, არამედ უკვე არსებული ენობრივი მოდელების (რიტორიკოსთა და პოეტთა სტილის) ზუსტ გამეორებას. აშკარაა, რომ იმიტაცია შესაბამისი მედიუმის გამოყენებით უნდა განხორციელდებოდა, ე.ი. მოცემულ შემთხვევაში – ენობრივი საშუალებების გამოყენებით. მოგვიანებით, იმავე ხაზს აგრძელებს ლესინგიც. თავის ლაოკონში იგი ლეონარდო და ვინჩის მსგავსად ერთმანეთს უპირისპირებს სახვით ხელოვნებასა და ლიტერატურას.

ისმის კითხვა: როდის და როგორ წარმოიშვა გაუგებრობა მიმეზისის ცნების ირგვლივ? გერმანულენოვან ლიტერატურათმცოდნეობაში ეს გაუგებრობა იწყება მარტინ ოპიცის პოეტოლოგიური ნაშრომით წიგნი გერმანული მწერლობის შესახებ (*Buch von der deutschen Poeterey*, XVII ს.). პირველად სწორედ მან თარგმნა ცნებები “მიმეზისი” და “იმიტაცია” როგორც მიბადვა (გერმ. *Nachahmung*). სინამდვილეში მიბადვა ძალზე ვიწრო გაგების ცნებაა. იგი ადამიანის ქმედების მხოლოდ ერთ გარკვეულ სფეროს მოიცავს, რომლის წინაპირობაც მისაბადი საგნის არსებობაა. თავის მხრივ, მიბადვის შედეგად წარმოქმნილი საგანი მხოლოდ ჰგავს მისაბად საგანს, მაგრამ არაა მასთან იდენტური. მიმეზისი და იმიტაცია ბევრად უფრო ფართო ცნებებია, ვიდრე მიბადვა. ამ ცნებების სემანტიკა არ შემოიფარგლება საგნის დეტალური გამეორება-ასახვით. ისინი უწინარესად აღნიშნავენ რაღაცის წარმოდგენას, შეთხზვასა და წარმოქმნას. ოპიცის პოეტოლოგიური შეცდომა სწორედ ისაა, რომ მან ორი

ფართო ცნების ნაცვლად ერთი ვიწრო ცნება დაამკვიდრა (პეტერსენი 2000, 260). ფრანგულენოვანი და ინგლისურენოვანი ცნება იმიტაციონ თან-და-თან აგრეთვე დეტალური ასახვის მნიშვნელობით იხმარებოდა და დაახლოებით XVII ს.-დან ისიც მიბადვას აღნიშნავს. ასე იქცა მიმეზისის ცნება ევროპული პოეტიკის საერთო გაუგებრობად.

რაციონალიზმის ხანაში, როდესაც ბუნების მიბადვას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა, იმიტაციის იდეა საბოლოოდ დამკვიდრდა ევროპულ პოეტიკაში. რაციონალისტებს სწამდათ, რომ ლიტერატურაში ალბათობის პრინციპის დაცვით მხატვრულ ნაწარმოებს ბუნებრივ კანონზომიერებებს დაუკავშირებდნენ. მართალია, რომანტიკოსებმა არ გაიზიარეს ბუნების მიბადვის იდეა და ახლად აღმოცენებული ფილოლოგიაც თითქოს უნდა გარკვეულიყო ამ ტერმინოლოგიურ გაურკვევლობაში, მაგრამ სხვადასხვა ჯურის ლიტერატურათმცოდნეები დღემდე მიბადვას გულისხმობენ, როდესაც ხმარობენ სიტყვას “მიმეზისი”. რომანტიზმი მალევე შეცვალა რეალიზმმა, მოგვიანებით კი ნატურალიზმმა და ექსპრესიონიზმმა, სადაც კვლავ სინამდვილესთან სიახლოვე იქცა ლიტერატურის უმთავრეს ღირსებად. მიბადვის იდეის პოპულარობა ჯერ პოზიტივისტურმა, მოგვიანებით კი მარქსისტულმა ლიტერატურათმცოდნეობამაც განამტკიცა.

ასახვის მარქსისტულ თეორიებს საფუძველი ჩაუყარა უნგრული წარმოშობის გერმანელმა მკვლევარმა, გეორგ ლუკაჩმა თავისი წიგნით რომანის თეორია (1920 წ.) (შტრაზენი 2004(2), 293). მან მიმეზისის ცნება საზოგადოებრივ ცხოვრებას დაუკავშირა. გეორგ ლუკაჩს მიაჩნდა, რომ ლიტერატურას ძალუმს ასახოს საზოგადოებრივი მთლიანობა. მისი აზრით, მხატვრულ ტექსტს უნდა გადმოეცა საზოგადოებრივი ფორმაციების არსი. თუმცა მოიპოვება ლიტერატურული ნაწარმოებები (მაგალითად, ჯეიმზ ჯოისის ულისე), რომლებიც სუბიექტური პერსპექტივის გამო სრულად ვერ ასახავენ საზოგადოებრივი პროცესების სირთულეს. სამაგიეროდ, გეორგ ლუკაჩს ასახვის საუკეთესო ნიმუშად მიაჩნდა ბალზაკის რომანები, სადაც სოციალური წინააღმდეგობები არაჩვეულებრივად გამოიხატება მოქმედ პირთა კონსტელაციის დონეზე. ამგვარი მიდგომა აკნინებს მთელს მოდერნისტულ ლიტერატურას და ყურადღება მთლიანად XIX ს.-ის რეალიზმზე გადააქვს, რის გამოც გეორგ ლუკაჩის თეორია დასავლელმა მკვლევრებმა იმთავითვე მკაცრად გააკრიტიკეს. სამაგიეროდ, აღმოსავლეთ ევროპის სოციალისტურ ქვეყნებსა და საბჭოთა კავშირში ეს “ვულგარულ-მარქსისტული” თეორიები ფართოდ გავრცელდა. მარქსისტული ლიტერატურათმცოდნეობის ამოსავალი დებულების მიხედვით, კულტურული არტეფაქტები უშუალოდ ასახავს საწარმოო პირობებს, ხოლო ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ერთდროული ცვლა დასავლურ ლიტერატურაში ამ ერების მსგავსი სოციალური განვითარებით აიხსნება (შტრაზენი 2004(1), 158).

განსაკუთრებული წვლილი მიმეზისის ცნებისა და სინამდვილის ასახვის იდეის ურთიერთდაკავშირებაში მიუძღვის გერმანელ ლიტერატურათმცოდნეს, ერიკ აუერბახს, რომელმაც 1946 წ. გამოსცა ნაშრომი სახელწოდებით – მიმეზისი. ასახული სინამდვილე დასავლურ ლიტერატურაში. ამ ნაშრომში ერიკ აუერბახი ლიტერატურული ნაწარმოების დანიშნულებად მიიჩნევს რეალური სამყაროს – ბუნების, საზოგადოების, ადამიანთა ხასიათების, მათ შორის ურთიერთობების გადმოცემასა და გააზრება-ინტერპრეტაციას. მკვლევრის აზრით, “მიმეტურობა”, ანუ ცხოვრების გადმოცემის უნარი, ლიტერატურის უმთავრესი თვისებაა, მაგრამ იგი განსხვავებულად ვლინდება სხვადასხვა მწერლის შემოქმედებასა და ლიტერატურულ მიმდინარეობაში: ყოველდღიურობის მხატვრულ ანარეკლს პირველად ანტიკური ეპოქის კომიკურ ჟანრებში ვხვდებით; მიმეტურობის ხარისხი ძალზე დაბალია სარაინდო მწერლობაში; რენესანსის ეპოქაში პირველად რაბლე უახლოვდება სამყაროს ლიტერატურული ასახვის პრინციპს; ამ მიმართულებით კიდევ უფრო წინ მიდის სერვანტესი თავისი დონ კიხოტით, რომლის მოქმედი პირებიც თანადროული სინამდვილის

შესაბამის გარემოცვაში არიან მოქცეულნი; სტენდალის რომანში წითელი და შავი მიმეზისი თითქმის სრულყოფილად ხორციელდება, რადგან მოქმედ პირთა ხასიათი, მსოფლხედვა და ურთიერთმიმართება მჭიდრო კავშირშია შესაბამისი ეპოქის ისტორიულ გარემოებებთან; და ბოლოს, აღნიშნული ტენდენცია მწვერვალს აღწევს ბალზაკის შემოქმედებაში, სადაც კონკრეტულადაა აღწერილი თითოეული ადამიანის ყოველდღიურობა. ერიკ აუერბახის კონცეფციის პრობლემურობა აშკარავდება, როდესაც იგი მოდერნისტული რომანის შესახებ იწყებს მსჯელობას. თუმცა მოდერნისტული რომანის პოეტოლოგიურ თავისებურებებს მკვლევარი იმით ხსნის, რომ მასში თხრობის ფოკუსი (და შესაბამისად, მიმეტური იმპულსიც) გარემომცველი სინამდვილიდან ადამიანის შინაგან სამყაროსკენაა მიმართული. გეორგ ლუკაჩის მსგავსად ერიკ აუერბახიც სიტყვებს “რეალისტური” და “მიმეტური” თითქმის სინონიმურ ცნებებად იყენებს. ამის შედეგად მარქსისტულ ლიტერატურათმცოდნეობაში მკვიდრდება რეალიზმის ორი – ვიწრო და ფართო მნიშვნელობა. ვიწრო მნიშვნელობით, რეალიზმი XIX საუკუნის ლიტერატურულ მიმდინარეობას აღნიშნავს, ფართო მნიშვნელობით კი სხვადასხვა ლიტერატურული ეპოქისთვის საერთო, ზოგადად მიმეტურ ტენდენციას.

ამრიგად, მიბადვისა და ასახვის იდეის შენარჩუნება ერთდროულად ლიტერატურის თეორიის განვითარებისა და ლიტერატურული მიმდინარეობების გავლენის შედეგია, მით უფრო, რომ ლიტერატურასა და ეპოქალურ სულს, ლიტერატურასა და საზოგადოებას, ლიტერატურასა და ისტორიას შორის ურთიერთმიმართების კვლევა ყოველთვის ლიტერატურათმცოდნეობის უმთავრეს მიზნებს განეკუთვნებოდა. მხოლოდ მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ხანაში იჩინა თავი დაექვევამ ლიტერატურის მიმეტურობის მიმართ. თანამედროვე მწერლებსა და მოაზროვნეებს აღარ სწამთ, რომ ლიტერატურას ძალუმს ასახოს სინამდვილე. ამის მიუხედავად ტერმინი “მიმეზისი” თავისი ძველი, მცდარი მნიშვნელობით განაგრძობს არსებობას.

4.2. მითი მიმეტური და ანტიმიმეტური ხელოვნებების შესახებ, ანუ საიდან ვიცით, რას ფიქრობდა რასტინიაკი

განსაკუთრებით ხანგრძლივად შენარჩუნდა მიმეზისის, როგორც სინამდვილის ასახვის, კონცეფცია საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში. აქ გეორგ ლუკაჩისა და ერიკ აუერბახის გავლენით დამკვიდრდა ტერმინები “მიმეტური” და “ანტიმიმეტური”. პირველ მათგანს ხმარობდნენ იმ ხელოვნების მიმართ, რომელიც ასახავს რეალობას – არა მხოლოდ ემპირიულს, არამედ ადამიანის ფსიქიკის რეალობასაც, ცნობიერისა თუ არაცნობიერის სიღრმეებში ჩასულს (ნათაძე 1984). მაია ნათაძის განმარტებით, ეს ასახვა შეიძლება ხორციელდებოდეს “პირდაპირ”, ანუ მსგავსება-იგივეობის შენარჩუნებით სამყაროს “გარეგნულ” სახესთან (რეალიზმი, ნატურალიზმი), ან “არაპირდაპირ” – მოვლენების “გარეგანი” სახის დეფორმაციის გზით, მწელად ამოსაცნობ ნიშანთა და ასოციაციათა რთული სისტემების საშუალებით, მინიშნებებით, ხილვებით, სიზმრებით, სქემებით, რომელთა მიღმა მოვლენების ნამდვილი არსი გამოსჭვივის (ექსპრესიონიზმი, სიურრეალიზმი, კაფკა, ბერგმანი, გოგოლის “ცხვირი”).

მიმეტური ხელოვნებისგან განსხვავებით, რომლის ამოსავალი პრინციპი და ძირეული ესთეტიკური პოზიციაც სამყაროსა და მისი მოვლენების მიმართ “სარკის”, არეკვლის ფუნქციაა, ანტიმიმეტურ ხელოვნებაში – მკვლევრის აზრით – მნიშვნელოვანი ხდება “დემიურგის”, ქმნადობის ფუნქცია. ანტიმიმეტურ ხელოვნებად მას მიაჩნია “გარდამსახველი” ხელოვნება, რომელიც ახდენს სამყაროს “გრამატიკის” გადააზრებას, ამყარებს ახალ კავშირებს, ქმნის ახალ “სინამდვილეს”. ეს ორი საპირისპირო ესთეტიკური პოზიცია – მიმეტური და

ანტიმიმეტური – მულანდება სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობის ტროპებშიც, რასაც მაია ნათაძე მოგვიანებით საგანგებო ნარკვევს უთმობს (ნათაძე 1988).

აშკარაა, რომ მიმეტური ესთეტიკის ფარგლებში მოდერნისტული მიმდინარეობებისა (ექსპრესიონიზმი, სიურეალიზმი) და მოდერნისტ ხელოვანთა (ფრანც კაფკა, ინგმარ ბერგმანი) მოქცევით ჯერ კიდევ მარქსისტული ლიტერატურათმცოდნეობის ეპოქაში მოღვაწე მკვლევარი ცდილობს ლეგიტიმურობა მიანიჭოს ჯეიმს ჯოისის შემოქმედებისა და პოეტიკის განხილვას. ცნობიერების ნაკადის ხელოვნებაში იგი სწორედ ე.წ. რეალურ (!) ტროპს მიიჩნევს ხატოვანების წამყვან ფორმად და დასძენს, რომ ცნობიერების ნაკადის მეთოდი მიზნად ისახავს სუბიექტურ ფსიქიკაში რეალურად (!) მიმდინარე პროცესების ასახვას (!). ამგვარი მსჯელობის საფუძველზე მაია ნათაძე ჯეიმს ჯოისის შემოქმედებას რეალიზმს უკავშირებს, რაც ალბათ ამ დიდი მწერლის საბჭოთა სინამდვილეში შემოყვანის ერთადერთი საშუალება იყო.

აღნიშნულ ცნებებს სხვა მკვლევრებიც იყენებდნენ. მაგალითად, ნოდარ კაკაბაძე თავის ერთ-ერთ ნარკვევში XX ს-ის II ნახევრის დასავლეთევროპულ ლიტერატურას ახასიათებს როგორც ანტიმიმეტურს (კაკაბაძე 1988), მაგრამ ამის მიუხედავად, მაინც არ ერიდება ამ პერიოდის გერმანულენოვანი რომანის ძირითადი ტენდენციების განხილვას, რაც იმ წლებისთვის ერთმნიშვნელოვნად თამამ ნაბიჯად შეიძლება ჩაითვალოს.

სინამდვილეში, ლიტერატურული ნაწარმოებებისა და მიმდინარეობების კლასიფიკაცია მიმეტურობა-ანტიმიმეტურობის ნიშნით სრულიად უსაფუძვლოა. ამ კლასიფიკაციის უკან იმალება საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის ღირებულებათა სისტემა, რომელშიც ერთადერთ ჭეშმარიტ, სანიმუშო და მისაბამ ლიტერატურულ ნორმად სოციალისტური რეალიზმი მიიჩნეოდა. რადგან ეს უკანასკნელი მხოლოდ XX ს.-ში ჩამოყალიბდა, საჭირო იყო ლიტერატურის ისტორიაში მოძიებულიყო ისეთი ნაწარმოებები, რომლებიც სოციალისტური რეალიზმის წინა საფეხურად, მის წინამორბედად ჩაითვლებოდა. სწორედ ასეთებად განიხილებოდა განმანათლებლობა და რეალიზმი. ასე შეიქმნა ლიტერატურული კანონი, რომლის ერთადერთ კრიტერიუმად იქცა რეალისტურობა: ყველა “რეალისტური” ნაწარმოები იმსახურებდა მაღალ შეფასებას, ხოლო ყველა “არარეალისტური” ნაწარმოები – დაბალს. ერიკ აურებახის ნაშრომის გამოქვეყნების შემდეგ მსოფლიო ლიტერატურის ამგვარი დანაწევრების დასაბუთება უფრო გამარტივდა: მიმეტურობა და რეალისტურობა ერთმანეთს დაუკავშირეს და რადგან მიმეტურობა, ანუ სინამდვილის ასახვის უნარი, მხატვრული ლიტერატურის მთავარ თვისებად აღიარეს, ჭეშმარიტი ლიტერატურა მხოლოდ მიმეტური შეიძლება ყოფილიყო, ანტიმიმეტური (ანუ არარეალისტური) ხელოვნება კი მთლიანად ბურჟუაზიული საზოგადოების სულიერი გადაგვარების შედეგად უნდა მიიჩნეულიყო.

მარქსისტულად გაგებულ მიმეტურობის არაფერი აქვს საერთო არისტოტელესეულ ცნებასთან. მარქსისტ ლიტერატურათმცოდნეებს აშკარად მხედველობიდან გამოეპარათ, რომ მიბადვის იდეასთან ლიტერატურის დაკავშირებით მათ ეჭვის ქვეშ დააყენეს ზღაპრებისა და თქმულებების, ფანტასტიკური და უტოპიური რომანების ლიტერატურულობა. უფრო მეტიც, თუ ლიტერატურას სამყაროს მიბადვასთან გავაიგივებთ, მის ფარგლებს გარეთ ექცევა მსოფლიო ლიტერატურის ისეთი ძეგლები, როგორებიცაა ჰომეროსის ილიადა და ოდისეა, დანტეს ღვთაებრივი კომედია, მრავალი სხვა ნაწარმოები და აგრეთვე თითოეული ლირიკული ტექსტი. ამრიგად, ლიტერატურულ ტექსტებსა და მიბადვის პოეტიკას შორის შეინიშნება წინააღმდეგობა, რომელსაც თავიდან ავიცილებთ, თუ მიმეტურობის ცნებას მისი პირველადი, არისტოტელესეული გაგებით გამოვიყენებთ, რადგან ეს უკანასკნელი აღნიშნავდა არა მიბადვას, არამედ განსაკუთრებულ მეტყველებას, პოეტურ პრეზენტაციას.

მიუხედავად იმისა, რომ მარქსისტი ლიტერატურათმცოდნეები “მიმეზისის” ცნებას უმართებულოდ იყენებდნენ იდეოლოგიური თვითდამკვიდრებისა და სოცრეალიზმის კანონიზაციისთვის, ეგებ ლიტერატურას მართლაც ძალუძს ემპირიული სინამდვილის ასახვა? ეგებ მართლაც არსებობს ლიტერატურული ნაწარმოებები, რომლებიც ბაძავენ სინამდვილეს, და მეორე მხრივ, მხატვრული ტექსტები, რომლებშიც გამიზნულად ხორციელდება სინამდვილის დეფორმაცია? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად განვიხილოთ მცირე მონაკვეთი ისეთი ნაწარმოებიდან, რომლის “რეალისტურობაში” დაეჭვებასაც ვერც ლუკაჩი, ვერც აურებახი და ვერც მარქსისტი ლიტერატურათმცოდნეები გაბედავდნენ:

თავისთავად უმნიშვნელო ამ ამბავმა ფრიად იმოქმედა რასტინიაკზე და საშინელ მწუხარებაში ჩააგდო.

დღე ილეოდა. ნესტიანი საღამოს დაისი ძარღვებს უშლიდა, ეყენმა ჩახედა საფლავს და თავისი უკანასკნელი ჭაბუკური ცრემლი, აქ დაასამარა. ცრემლი, რომელიც უბიწო გულის წმინდა გრძნობამ დააღვრევინა, ერთი იმ ცრემლთაგანი, რომელიც მიწას ეპკურება და მერე ზეცისაკენ მიიმართება. ეყენმა გულზე ხელები დაიკრიფა და ღრუბლებს დაუწყო ცქერა.

ამის შემხედვარე ქრისტოფი სახლისკენ გაემართა.

რასტინიაკი მარტო დარჩა. რამდენიმე ნაბიჯი გადადგა და სასაფლაოს მაღლობ ნაწილში გავიდა, საიდანაც დაინახა ორივე ნაპირის გაყოლებით გაშლილი პარიზი. იქ უკვე სინათლეებს ანთებდნენ. იგი ხარბად გასცქეროდა ვანდომის სვეტსა და ინვალიდთა სახლის გუმბათს შორის მოთავსებულ მხარეს ქალაქისა, სადაც ცხოვრობდა ის უმაღლესი საზოგადოება, რომლისკენაც იგი მიისწრაფოდა. ეყენმა თვალი მოავლო ამ მოგუგუნე სკას, რომლის თაფლის სიტკბოს წინასწარ გრძნობდა და ქედმაღლურად წარმოთქვა:

– ახლა კი, ჩვენ ორში ერთმა უნდა გაიმრჯვოს!

ასე დაემუქრა იგი საზოგადოებას და ამ მუქარის შესასრულებლად, ამჯერად, გაემართა სადილად ქალბატონ დე ნუსინჟენტანს. (ბალზაკი 1973, 554-555)

ერთი შეხედვით, ონორე დე ბალზაკის რომანის – მამა გორიოს ეს უკანასკნელი მონაკვეთი სრულიად რეალისტურია. თუმცა ეს მხოლოდ იმის გამო გვეჩვენება, რომ ჩვენ უკვე მიჩვეულები ვართ მხატვრული ლიტერატურის გარკვეულ კონვენციებს. სწორედ ასეთ კონვენციებს განეკუთვნება, მაგალითად, ყოვლისმცოდნე მთხრობლის ფენომენი. მოყვანილ მონაკვეთში, ისევე, როგორც ამ ფრანგი მწერლის თითქმის ყველა სხვა ნაწარმოებში, ამბავი სწორედ ყოვლისმცოდნე მთხრობლის მიერაა გადმოცემული. მან იცის არა მხოლოდ იმ სულიერი, შინაგანი მდგომარეობის შესახებ, რომელშიც მოქმედი პირი იმყოფება (რასტინიაკის მწუხარება), არამედ სრულად გადმოგვცემს იმასაც, რაც ამ უკანასკნელის ირგვლივ ხდება (ქრისტოფის წასვლა სალხში). ამასთან, მას ძალუძს სამყარო აღიქვას მოქმედი პირის პერსპექტივიდან (“ღრუბლებს დაუწყო ცქერა”, “საიდანაც დაინახა [...] პარიზი”) და იცოდეს მისი ხასიათის ისეთი ღრმა და გარემომყოფთათვის უხილავი თვისებების შესახებ, რომელთა არსებობასაც ერთი ადამიანი არასოდეს გაუმხელდა მეორეს (სწრაფვა უმაღლესი საზოგადოებისკენ, ქედმაღლობა). თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ ქრისტოფის წასვლის შემდეგ რასტინიაკი მარტო დარჩა, სრულიად გაურკვეველია აღწერილი მოვლენების ეპისტემური სტატუსი: რასტინიაკს მხოლოდ უჩინმაჩინი თუ დააკვირდებოდა, თორემ სხვა ცოცხალი არსება ნამდვილად ვერ შეძლებდა მისი გადაადგილებისა და გამონათქვამების ასე დეტალურად გადმოცემას. მაგრამ ამით არ შემოიფარგლება ყოვლისმცოდნე მთხრობლის შესაძლებლობები. ადამიანების აზრებთან და მის ყველაზე ინტიმურ თვისებებთან ერთად იგი მომავლის შესახებაც სრულიად დეტალურ ცნობებს ფლობს: მან უწყის, რომ მამა გორიოს საფლავთან დაღვრილი ცრემლი რასტინიაკის უკანასკნელი ცრემლი და მისი ადამიანობის

უკანასკნელი გამოვლინებაა. უფრო მეტიც, მას უშუალო კავშირი უნდა ჰქონდეს ზეციურ ძალებთან, რათა ბედავდეს იმის მტკიცებას, რომ ასეთი ცრემლი ზეცისკენ მიემართება.

საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში სრულიად უცნობი იყო ავტორსა და მთხრობელს შორის არსებული ონტოლოგიური და ეპისტემოლოგიური განსხვავების არსებობა. მაშინდელ მკვლევრებს ეჭვიც არ ეპარებოდათ იმაში, რომ მამა გორიოსა და რასტინიაკის ამბავს თავად ონორე დე ბალზაკი გვიამბობდა. ასეთ შემთხვევაში ბალზაკი, სხვა რეალისტი მწერლების მსგავსად, უთუოდ ზებუნებრივი შესაძლებლობებითა და ცოდნით უნდა ყოფილიყო დაჯილდოებული.

ყოვლისმცოდნე მთხრობლის ფენომენის არსებობა შესანიშნავად ამტკიცებს, რომ ყველაზე რეალისტურ ნაწარმოებშიც კი ისეთი მოვლენები იჩენს თავს, რომლებიც ჩვენს ემპირიულ სინამდვილეში შეუძლებელია (უფრო ზუსტად, კაცობრიობის გარკვეული ნაწილის მიერ ასეთად მიიჩნევა). მხატვრულ ლიტერატურაში მოქმედი კანონზომიერებები და აღწერილი მოვლენების ლოგიკა კარდინალურად განსხვავდება ემპირიულ სინამდვილეში მოქმედი ფიზიკური, ქიმიური, ფსიქიკური თუ სხვა კანონებისაგან. ამრიგად, თუ “მიმეზისში” მაინც სინამდვილის ასახვას ვიგულისხმებთ, მაშინ აღმოჩნდება, რომ არ არსებობს მიმეტური და ანტიმიმეტური ლიტერატურები, რადგან მხატვრული ლიტერატურა თავისი არსით არა-მიმეტურია.

4.3. ლიტერატურა და სინამდვილე, ანუ არსებობენ თუ არა ვამპირები

თუ ლიტერატურა მართლაც არა-მიმეტურია, ხომ არ ნიშნავს ეს, რომ ლიტერატურულ ფიქციასა და ემპირიულ სინამდვილეს შორის საერთოდ არავითარი კავშირი არ არსებობს? ჩვენი აზრით, ლიტერატურასა და სინამდვილეს შორის კავშირი არსებობს, მაგრამ ეს კავშირი საგრძნობლად უფრო რთულ მექანიზმზეა დამყარებული, ვიდრე ეს მიბამვის იდეის მიმდევრებს წარმოუდგენიათ. აღნიშნული მექანიზმის ცენტრალური ელემენტია ენა, რადგან თითოეული ლიტერატურული ტექსტი ენობრივი წარმონაქმნია. შესაბამისად, სანამ მხატვრული ნაწარმოებისა და ემპირიული სინამდვილის ურთიერთმიმართების ხასიათს დავადგენდეთ, საჭიროა გავარკვიოთ, როგორია თავად ენის მიმართება სინამდვილესთან.

ფერდინანდ დე სოსიურის ლექციების კურსის გამოქვეყნების შემდეგ ენათმეცნიერებაში უდაო ჭეშმარიტებას წარმოადგენს შეხედულება, რომლის მიხედვითაც თითოეული ენობრივი ნიშანი აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს მოიცავს. როგორც ცნობილია, პირველ მათგანში იგულისხმება ბგერათა (ან ასო-ნიშანთა) გარკვეული კომბინაცია, ხოლო მეორეში – ის წარმოსახვითი სურათი, რომელიც ბგერათა ერთი გარკვეული კომბინაციის წარმოთქმისას, გაგონებისას, წაკითხვისას ან დაწერისას ჩნდება შესაბამისი ენობრივი კოდის მფლობელი ინდივიდის ცნობიერებაში. ამრიგად, ენას არ ჰქონია პირდაპირი კავშირი სინამდვილესთან, იგი ასახავს არა სინამდვილეს, არამედ ამ ენაზე მოლაპარაკეთა წარმოდგენას სამყაროს შესახებ, მათ მსოფლხედვას (გერმ. ჰელტანსიცჰტ). ეს მოსაზრება ჯერ კიდევ ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლტის ნაშრომებში გვხვდება, თუმცა ლიტერატურათმცოდნეობაში იგი დღემდე არ იმსახურებდა სათანადო ყურადღებას.

თანამედროვე ენათმეცნიერებაში ცნობილია ისიც, რომ ენობრივ ნიშნებს შეუძლიათ აღნიშნონ კონკრეტული ნივთები ან მოვლენები, ე.ი. შეუძლიათ ჰქონდეთ რეფერენციული ფუნქცია. თუმცა ენობრივ ნიშნებს რეფერენციული დანიშნულება უმეტესად ყოველდღიური კომუნიკაციის ფარგლებში ენიჭებათ. აღნიშნული ფუნქცია შენარჩუნებულია აგრეთვე ფაქტუალურ ტექსტებში, როგორებიცაა წერილები, საგაზეთო სტატიები და სხვა. მაგრამ

ლიტერატურაში ენობრივი ნიშნები სწორედ ამ ფუნქციასაა მოკლებული: სიტყვები აღნიშნავს არა ემპირიულ სინამდვილეში არსებულ საგნებს, არამედ საგნებს, რომლებიც მხოლოდ ავტორის წარმოსახვაში მოიპოვება. ისეთი სიტყვებიც კი, როგორებიცაა გეოგრაფიული (მაგალითად, ლონდონი), ან ისტორიული სახელები (მაგალითად, ნაპოლეონი), რომლებიც ფიქციურობის თეორიაში ე.წ. ნამდვილი რეფერენციების (ინგლ. real references) სახელითაა ცნობილი, ემპირიულ სინამდვილეში არსებულ ადგილებსა და პირებს არ შეესაბამება, რადგან ნამდვილ ლონდონში არასოდეს უცხოვრია შერლოკ ჰოლმსს, ხოლო ნამდვილი ნაპოლეონის აზრების გადმოცემას ვერც ლევ ტოლსტოი და ვერც რომლიმე სხვა ადამიანი შეძლებდა როდისმე (შდრ. ციპფელი 2001, 102).

ისმის კითხვა: რამდენად უშუალოა კავშირი ენის მომხმარებლის ცნობიერებასა და ემპირიულ სინამდვილეს შორის? რადგან ამ კითხვაზე კომპეტენტური პასუხის გაცემა მხოლოდ ფილოლოგიის მონაპოვარზე დაყრდნობით შეუძლებელია, აქ ელემენტარული ლოგიკით ვიხელმძღვანელებთ და დასკვნებს სტატისტიკური მონაცემების საფუძველზე გამოვიტანთ:

1. ენა მხოლოდ მსოფლხედვას ასახავს, მსოფლხედვა კი ობიექტური სამყაროს კოგნიციური დამუშავების შედეგია. ამგვარი დამუშავების შედეგად ზოგი დეტალი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, ზოგი კი – მეორეხარისხოვანს. ამასთან, აზროვნებაში ხორციელდება რეალურ მოვლენათა დახარისხება და სისტემატიზაცია რაიმე აქტუალური ნიშნის მიხედვით. მსოფლხედვა სამყაროს ზუსტი ანარეკლი რომ ყოფილიყო, მაშინ არც ენებს შორის იქნებოდა ლოგიკურ-სემანტიკური განსხვავებები, ნებისმიერი სირთულის ტექსტის თარგმნა უკიდურესად გამარტივდებოდა და თვით ენების დაუფლება-შესწავლაც მხოლოდ ლექსიკის ათვისებაზე გახდებოდა დამოკიდებული. ეს კი ასე არ არის, რაც იმას მოწმობს, რომ ენით გადმოცემული მსოფლხედვა წარმოადგენს არა სინამდვილის ანარეკლს, არამედ მის ინტერპრეტაციას მოცემულ ენაზე მეტყველი ადამიანების მიერ.
2. მსოფლხედვა (იგულისხმება არა შეხედულებების ერთობლიობა, არამედ სინამდვილის აღქმა) განსხვავებულია ერთი ენობრივი კოლექტივის ფარგლებშიც. განვიხილოთ უკანასკნელი ათწლეულების სტატისტიკური მონაცემები: 1980 წ. დიდ ბრიტანეთში ჩატარებული გამოკითხვის მიხედვით გამოკითხულთა 22%-ს სწამს შავი მაგიის, 23%-ს – ჯადოქრობის, 24%-ს – სატანიზმისა და ეშმაკის არსებობის, 28%-ს – გარდაცვლილებთან კონტაქტის დამყარების, 32%-ს – პოლტერგაისტის, 44%-ს – მოჩვენებების, 63% - სიზმრების ახდენის, 73%-ს – ტელეპათიის. მსგავსი სურათია ევროპის სხვა ქვეყნებშიც (იხ. დურსტი 2001, 66-67). ეს მონაცემები მხოლოდ იმაზე მიანიშნებს, რომ განსხვავებული მსოფლაღქმა აქვთ არა მხოლოდ სხვადასხვა ერის წარმომადგენლებს, არამედ ერთი-და-იმავე ერის წარმომადგენლებსაც. ამრიგად, არ არსებობს სინამდვილის უნივერსალური, ობიექტური სურათი, იგი ყოველთვის სუბიექტური ინტერპრეტაციის შედეგია.

ამკარაა, რომ სინამდვილესა და ლიტერატურას შორის უშუალო კავშირი არ არსებობს. სინამდვილისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართება პირობითად ასე შეიძლება გამოვხატოთ: ემპირიული სინამდვილე → ერთი ენის მომხმარებელთა საერთო მსოფლხედვა → ენა → ცალკეული ინდივიდის სუბიექტური მსოფლაღქმა → ლიტერატურა. ამ რიგის თითოეულ რგოლში იმანენტური კანონზომიერებები მოქმედებს: ემპირიულ სინამდვილეში – ფიზიკისა და ქიმიის კანონები, ენობრივი კოლექტივის მსოფლხედვაში – ისტორიულ-მატერიალური ფაქტორები, ენაში – ლინგვისტური წესები, ცალკეული ინდივიდის სუბიექტურ მსოფლაღქმაში – ფსიქიკური და კოგნიციური ფაქტორები, ლიტერატურაში კი –

ლიტერატურული კონვენციები. აღნიშნულ სისტემებს შორის ურთიერთმიმართებების შესწავლა სცილდება ერთი რომელიმე დარგის ფარგლებს და მხოლოდ ინტერდისციპლინური კვლევის ობიექტად შეიძლება იქცეს.

თუ ლიტერატურასა და სინამდვილეს შორის კავშირი არ არსებობს, რით აიხსნება რეალიზმისა და ნატურალიზმის “რეალისტურობა” და რომანტიზმისა და მოდერნიზმის “არარეალისტურობა”? რა წარმოქმნის რეალურობის, სინამდვილესთან სიახლოვის შთაბეჭდილებას? ამისთვის ლიტერატურაში მრავალი ხერხი მოიპოვება (მაგალითად, როლან ბარტის მიერ აღწერილი ე.წ. “რეალობის ეფექტი”, ფრანგ. ეფექტ დე რელ), მაგრამ მათ შორის მთავარია ისევე ფაქტუალური დისკურსის მიზანძვა. ჩვენი აზრით, რეალისტური ლიტერატურა გარკვეული პირობითი ხერხების გამოყენებით ახორციელებს ფაქტუალური, ყოველდღიური დისკურსების იმიტაციას. რაც უფრო ახლოსა მოქმედ პირთა მეტყველება ამა თუ იმ ეპოქისა და სოციალური წრის მეტყველებასთან (როგორც, მაგალითად, ნატურალიზმში), რაც უფრო ზუსტად იმეორებს მხატვრული ტექსტი ისტორიულ წყაროებში შემონახულ ამბებსა თუ კოლორიტს (როგორც, მაგალითად, ისტორიულ რომანში) და რაც უფრო ხშირად გვხვდება მასში ნამდვილი რეფერენსები და ყოველდღიური დეტალები (როგორც, მაგალითად, რეალიზმის ხანის მწერლობაში), მით უფრო რეალისტური გვეჩვენება მონათხრობი და ვერ ვამჩნევთ ამბის პრეზენტაციის ისეთ კონვენციურ ელემენტებს, რომლებიც სინამდვილეში სრულიად არარეალური ან ზებუნებრივია და მხოლოდ ფიქციურ დისკურსში გვხვდება (მაგალითად, ყოვლისმცოდნე მთხრობელს). ამის საპირისპიროდ, მოდერნისტული და ექსპერიმენტული პროზა განზრახ ცდილობს გააქროს ყოველგვარი მსგავსება ფაქტუალურ დისკურსთან, დაარღვიოს ყოველდღიური მეტყველების ლოგიკა, რითაც ლიტერატურის, როგორც ავტონომიური სემიოტიკური სისტემის თვითმყოფადობას ააშკარავებს. ამრიგად, შეიძლება დავეთანხმოთ პლატონს, რომელიც მიმეზისს მეტყველების მიზანძვასთან აიგივებდა, რადგან მხატვრული ნაწარმოების ლიტერატურულობა სწორედ ფაქტუალურ დისკურსთან მსგავსება-განსხვავებულობას ემყარება. ამასთან, ენა ქმნის იმ ბუნებრივ ზღვარს, რომელსაც ვერ გასცდება თვით ყველაზე თამამი მწერალიც. ცოცხალი ფანტაზიის მიუხედავად ეს უკანასკნელი ყოველთვის იძულებული იქნება, გამოიყენოს თავისი ენის რესურსები. ნებისმიერი ექსპერიმენტი და ინოვაცია, რომელსაც ის განახორციელებს ლიტერატურაში, სხვა არაფერი იქნება, თუ არა უკვე არსებული ენობრივი ნორმების დარღვევა და ლექსიკურ-სემანტიკური ერთეულების კომბინაცია ან დანაწევრება. რომ არა ენობრივი ზღვარი და ენის მატარებელთა ერთიანი მსოფლხედვა, ლიტერატურული კომუნიკაცია შეუძლებელი იქნებოდა. შესაბამისად, ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოები ბაძავს არა სინამდვილეს, არამედ ენას, ენობრივ ნორმებსა და კონვენციებს. ამგვარი მიზანძვა თავს იჩენს როგორც რეალისტურ მწერლობაში, ისე ექსპერიმენტულ პროზასა და ჰერმეტიკულ ლირიკაში, სადაც შეგნებულად ირღვევა იგივე ნორმები.

ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ მიმეზისი აღნიშნავს არსებულის, შესაძლებელისა და შეუძლებელის განსაკუთრებულ პოეტურ წარმოდგენას, პრეზენტაციას, მაგრამ არა – მიზანძვას. (იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ანტიკურ რომში იმიტაცია რიტორიკული და სტილისტური მოდელების მიზანძვას გულისხმობდა, სამყაროს ასახვა არსად იყო ნახსენები.) იგი ძალზე ახლოსაა ცნებასთან “ფიქცია”, რომელიც სწორედ შიგალიტერატურული სინამდვილის გადმოცემას აღნიშნავს (ლათინურად ზმნა ფინგერე ნიშნავს გამოსახვას, მხატვრულად გადმოცემას, წარმოდგენას, თხზვას. შდრ. შმიდი 2005, 32-33), და ამრიგად, სრულყოფილად გამოხატავს ზოგადად ლიტერატურის – როგორც ფიქციური დისკურსის არსს.

5. რა არის ფანტასტიკური ლიტერატურა?

5.1. ექსკურსი ფანტასტიკური ლიტერატურის თეორიაში

ლიტერატურული ენა კონვენციური ენაა, რომლის ფარგლებშიც სიმართლის მტკიცება შეუძლებელია: სიმართლე ხომ მიმართებაა სიტყვებსა და ნივთებს შორის, რომლებსაც ეს სიტყვები აღნიშნავს, ლიტერატურაში კი ეს ნივთები არ მოიპოვება.

ცვეტან ტოდოროვი

ფანტასტიკა (ბერძნ. phantastikos) წარმოსახვასთან დაკავშირებულს ნიშნავს. ფანტასტიკის, როგორც ლიტერატურული ჟანრის, განსაზღვრა ერთობ რთული აღმოჩნდა. ლიტერატურათმცოდნეები დღემდე ვერ შეთანხმდნენ, რას წარმოადგენს ლიტერატურული ფანტასტიკა. საქმეს კიდევ უფრო ართულებს ის, რომ XX ს-ში ამ ცნებამ ერთგვარი გაფართოება განიცადა და ის ავტომატურად დაუკავშირეს უტოპიის, ფენტეზისა (Fantasy) და ე.წ. მეცნიერული ფანტასტიკის Science Fiction) მონათესავე ჟანრებს. ამასთან, სიტყვა ფანტასტიკა დასავლეთ ევროპაში სხვაგვარად ესმით, აღმოსავლეთ ევროპაში კი ამ ცნებაში მხოლოდ მეცნიერული ფანტასტიკა მოიაზრება. უნდა ითქვას ისიც, რომ XX ს-ის 70-იან წლებამდე ფანტასტიკურ ლიტერატურას მხოლოდ საფრანგეთში ექცეოდა სათანადო ყურადღება, გერმანიასა და ინგლისში ფანტასტიკა, როგორც ჩანს, ლიტერატურის მარგინალურ (განაპირა) მოვლენად ითვლებოდა და არ იმსახურებდა, ქვეულიყო შესწავლის ობიექტი. ერთი შეხედვით ცვეტან ტოდოროვის თეორიის გავრცელების შემდეგ ვითარება შეიცვალა: იმართება საერთაშორისო კონგრესები, იქმნება ბიბლიოგრაფიები და მეცნიერული კრებულები, არსებობს სპეციალური ბიბლიოთეკები და ეს ყველაფერი თითქოს ფანტასტიკური ლიტერატურის კვლევის არსებობაზე მეტყველებს, თუმცა სინამდვილეში ამ კვლევაში არსებული ტერმინოლოგიური ანარქია გამორიცხავს ყოველგვარ მეცნიერულ სიზუსტეს. არსებობს მეცნიერთა ისეთი ჯგუფიც, რომელიც საერთოდ უარყოფს ფანტასტიკის არსებობას; მაგალითად, ჰ.ჰოლენდერი მას ისეთივე ესთეტიკურ კატეგორიად მიიჩნევს, როგორცაა მშვენიერი, მახინჯი, ამაღლებული. ამრიგად, მისი აზრით, დასაშვებია ამ ცნების გამოყენება ეპიკური ლიტერატურის ფარგლებს გარეთაც (ლირიკაში, დრამაში, მუსიკაში, სახვით ხელოვნებაში). ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, ფანტასტიკის ცნების განსაზღვრა საერთოდ შეუძლებელია (ქრიხბაუმი, 1975), ანდა სულაც არ არის საჭირო, რადგან ის საყოველთაოდ გასაგებია (ფლეჰტნერი, 1930). ასევე შეიმჩნევა აბსურდული ტენდენცია, ფანტასტიკას მიეკუთვნოს ყველა ის ნაწარმოები, რომლის ქვესათაურშიც შესაბამისი მითითება მოიპოვება ან რომელსაც თავად ავტორი მიიჩნევს ასეთად. ამ ქაოსის მიუხედავად ფანტასტიკური ლიტერატურის თეორიის განვითარების მოცემულ ეტაპზე ერთმანეთისგან შეიძლება გავმიჯნოთ განსაზღვრებათა ორი ჯგუფი – მაქსიმალისტური და მინიმალისტური.

მაქსიმალისტი თეორეტიკოსების აზრით, ფანტასტიკური ლიტერატურა მოიცავს ყველა ტექსტს, რომლის მხატვრულ სამყაროშიც ბუნებრივი (ფიზიკური) კანონები ირღვევა. ასეთ შემთხვევაში ფანტასტიკის ჟანრში ექცევა მხატვრული ლიტერატურის ძალიან დიდი ნაწილი – ბიბლიიდან და ანტიკური მითებიდან მეცნიერულ ფანტასტიკამდე და ზღაპრებამდე (შარლ ნოდოე, 1930; პ.ფ.ლოვკრაფტი, 1927). მაქსიმალისტურ თეორიებში ფანტასტიკური

ნაწარმოებების საერთო ნიშანი ისაა, რომ მათში აღწერილი მოვლენები სრულიად გამორიცხულია ჩვენს ნაცნობ სამყაროში ბიოლოგიის, ფიზიკისა და ქიმიის კანონებთან დაპირისპირების გამო (ჰ.ფრიკე, 1981). ანალოგიურად მსჯელობს თეოდორ თეოდორ ადორნოც: „ფანტასტიკური ხელოვნება, რომლის ნიშნებიც რომანტიზმში, მანიერიზმსა და ბაროკოში გვაქვს, არარსებულს არსებულად წარმოადგენს“ (ადორნო 1995, 36). მაქსიმალისტები ხშირად გარელიტერატურულ, ექსტრაფიქტიურ კრიტერიუმებს მიმართავენ მონათესავე ჟანრებისგან ფანტასტიკის გასამიჯნად (ლემი, დიორინგი, ფიშერი, სუვინი, ვილპერტი). მაგალითად, ლოკრაფტი და პენცოლტი ჟანრის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებლად მიიჩნევენ შიმს, რომელსაც ფანტასტიკური ტექსტის კითხვის დროს განიცდის მკითხველი. ტოდოროვი მართებულად დასცინის ასეთ ვარაუდს, მისი აზრით, ასეთ შემთხვევაში ლიტერატურული ნაწარმოების მიკუთვნება ამა თუ იმ ჟანრისთვის მკითხველის ნერვების გამძლეობაზე იქნებოდა დამოკიდებული. მაქსიმალისტურ კონცეფციებში დამატებითი კრიტერიუმია ავტორი. მაგალითად, ლუი ვა ფანტასტიკას მიაკუთვნებდა ყველა ნაწარმოებს, რომელთა ავტორსაც თავისივე მონათხრობის არ სჯერა. ამკარაა, რომ ავტორის ფაქტორი არ გამოდგება ჟანრის განსაზღვრისათვის, რადგან იგი არაა ტექსტის სტრუქტურული ელემენტი.

ზოგი მკვლევარი მაქსიმალისტური დეფინიციების ფარგლებში დამატებით კლასიფიკაციას ახორციელებს და ერთმანეთისგან გამოყოფს განსაზღვრებებს, რომლებიც გარელიტერატურულ ფაქტორებზეა დამოკიდებული, და განსაზღვრებებს, რომლებიც შიგალიტერატურული კრიტერიუმების საფუძველზე განსაზღვრავს ლიტერატურული ნაწარმოების ჟანრს. თუ გარელიტერატურულ თეორიებში ფანტასტიკას შიმის ფაქტორს უკავშირებენ და ბნელი იმპულსების გამოხატულებად მიიჩნევენ (რ.ა.ცონდერგელდი), საზოგადოებრივი შეხედულებების მიმართ ოპოზიციური დამოკიდებულებით ახასიათებენ (ვ.ფროინდი), ან განსაზღვრავენ როგორც ესთეტიკურ კატეგორიას, სტილს (ჰ.ჰოლენდერი) და ანტირაციონალურ ადამიანურ დისკურსს (ჰაასი), შიგალიტერატურულ დეფინიციებში ხშირად განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება დუალისტურ სტრუქტურას, რომელიც სხვადასხვა ავტორთან განსხვავებული სახელით გვხვდება: რ.კელუას აზრით, ფანტასტიკა ყოველდღიურ სამყაროში გაჩენილი ‚ნაპრალია‘, ლ.ვა მას – რეალურსა და შესაძლებელს შორის ‚კონფლიქტად‘ მიიჩნევს, ჟ.ჟაკემენის (ჟაკეტემინ) შეხედულებით, ფანტასტიკა სხვა არაფერია, თუ არა უწესრიგობის ‚შეჭრა‘ ყოველდღიური სამყაროს მოჩვენებით წესრიგში, ვ.ფროინდი მას ირეალურთან ყოველდღიური სინამდვილის ‚შეჯახებას‘ უწოდებს, ჟ.ფინი – ზებუნებრივთან ‚თამაშს‘, ა.ზოგოელსკი კი – ფიქტიური სამყაროს შიგა კანონების ‚რღვევას‘.

მაქსიმალისტური თეორიებისგან საგრძნობლად განირჩევა სწორედ ზოგოელსკის განსაზღვრება (Zgorzelski 1972). მისი აზრით, ფანტასტიკური ელემენტის გამოჩენა მთლიანად დამოკიდებულია ამა თუ იმ ლიტერატურული ჟანრის კონვენციურ თავისებურებებზე. ფანტასტიკის ფუნქცია ამ კონვენციებთან დაპირისპირებაა. ეს უკანასკნელი თავს იჩენს, „როცა ირღვევა ფიქტიური სამყაროს შინაგანი კანონები. [...] ფანტასტიკა უნდა აღვიქვათ როგორც შიგა ლიტერატურული კანონების რღვევის შედეგი და არა – როგორც ობიექტური რეალობის კანონების რღვევისა“ (ზოგოელსკი 1975, 61). ზოგოელსკის თეორიის დამსახურება ისაა, რომ იგი ერთმანეთისგან მიჯნავს ფიქციასა და სინამდვილეს, რითაც ექსტრალიტერატურული კრიტერიუმების გამოყენებას ფანტასტიკური ლიტერატურის განსაზღვრისათვის უსარგებლო ხდება.

მაქსიმალისტური დეფინიციებისგან განსხვავებით მინიმალისტურ დეფინიციებში განსაზღვრული როლი ენიჭება დაეჭვებას ზებუნებრივი მოვლენების შიგაფიქტიურ არსებობაში. მინიმალისტური თეორია ეფუძნება გარკვეულ ტრადიციას, რომელიც სათავეს გი დე მოპასანთან (1883 წ.), ვლადიმირ სოლოვიოვთან (1899 წ.), ბორის ტომაშევსკისა (1925 წ.) და

მ.რ.ჯეიმსთან (1924 წ.) იღებს. ამ ავტორებთან უკვე გვხვდება აზრი, რომ ფანტასტიკურ ლიტერატურაში მომხდარის ორგვარად ახსნა შესაძლებელი, სახელდობრ – საბუნებისმეტყველო კანონების მიხედვით ან მათი გამორიცხვით. ამრიგად, ფანტასტიკური ლიტერატურა ემყარება ორ შეუთავსებელ ახსნას შორის გადაულახავ დაპირისპირებას. ცვეტან ტოდოროვის ფანტასტიკური ლიტერატურის თეორიის შესავალი (1970 წ.) პირველი მეცნიერული გამოკვლევაა, რომელსაც მოცემული შეხედულება უდევს საფუძვლად.

ც.ტოდოროვი ფანტასტიკას განსაზღვრავს როგორც ორი ურთიერთგამომრიცხავი სინამდვილის თანაარსებობას, რომელთაგან ერთი ბუნებრივი, მეორე კი – ზებუნებრივი ხასიათისაა. როგორც კი ტექსტში კეთდება არჩევანი რომელიმე სინამდვილის სასარგებლოდ, ის ტოვებს ფანტასტიკის ჟანრს და მონათესავე ჟანრში გადადის. ფანტასტიკის საფუძველია მხატვრული სამყაროს კანონებში დაეჭვება, ე.ი. ფანტასტიკა ერთგვარი მერყეობაა (ფრ. ჰესიტატონ). ც.ტოდოროვი გვთავაზობს შემდეგ დიაგრამას:

წმინდა საშინელი	ფანტასტიკური საშინელი	ფანტასტიკური საოცარი	წმინდა საოცარი
-----------------	-----------------------	----------------------	----------------

გამოსახულება 6. ფანტასტიკა და მისი მომიჯნავე დარგები (ც.ტოდოროვის დიაგრამა)

წმინდა საოცარის (ფრანგ. le merveilleux pur) ჟანრში დარღვეულია სამყაროს ბუნებრივი წყობა (როგორც მაგალითად ზღაპარში). წმინდა საშინელში (ფრანგ. l'étrange pur) ეს წყობა შენარჩუნებულია, მოვლენები რაციონალურ ახსნას ექვემდებარება, თუმცა გარკვეული ნიშნით მაინც დაუჯერებელი, უცნაური, შემაშფოთებელი, გაუგონარი ან აღმაშფოთებელია. ფანტასტიკურ საშინელში (ფრანგ. le fantastique-étrange) ერთი შეხედვით ზებუნებრივ მოვლენას ბოლოს ბუნებრივი ახსნა მოეძებნება, ის ან მოტყუების შედეგია, ან თრობისა თუ სიგიჟის, ანდა შემთხვევითობაა და უბრალო ზმანება. ფანტასტიკურ საოცარშიც (ფრანგ. le fantastique-merveilleux) თავიდან გაურკვეველია, ძალაშია ფიზიკის კანონები თუ არა, ბოლოს კი ზებუნებრივის არსებობა უდავოა. ამ ორ უკანასკნელ ჟანრს შორის ტოდოროვი ათავსებს წმინდა ფანტასტიკის ჟანრს (ფრანგ. le fantastique pur): „ფანტასტიკა არის გაურკვეველობა, რომელსაც განიცდის ფიზიკის კანონების მცოდნე ადამიანი ისეთ მოვლენასთან შეხვედრისას, რომლებიც ზებუნებრივად გამოიყურება“ (ტოდოროვი 1992, 25-26). ფანტასტიკას ყოველ ფეხის ნაბიჯზე გაქრობა ემუქრება, რის შემდეგაც მონათხრობი ან საოცარი გახდება, ან – საშინელი. ამდენად, წმინდა ფანტასტიკა არის ჟანრი, რომელშიც მერყეობა, გაურკვეველობა ტექსტის ბოლომდე ნარჩუნდება.

ტოდოროვის დეფინიცია პარადიგმატული გამოდგა ფანტასტიკის თეორიაში, თუმცა ზოგიერთი თეორეტიკოსის სასტიკი გულისწყრომაც დაიმსახურა. განსაკუთრებით ცნობილია სტანისლავ ლემის პოლემიკა ცვეტან ტოდოროვთან. იგი ტოდოროვს უზურპატორსა და დოგმატიკოსს უწოდებს და უამრავი ნაწარმოების „უსამშობლოდ“ დატოვებას სდებს ბრალად. ანტიმინიმალისტური კონცეფციაა გატარებული ასევე მთელ რიგ ჟურნალებში, რომლებიც 70-იანი წლებიდან იბეჭდება გერმანიაში და ვას, კელუასა და პენცოლტის კლასიკად ქცეული ნაშრომების თარგმანებს აცნობს გერმანელ მკითხველს. ეს გახლავთ რ.ცონდერგელდის ალმანახი ფაიკონი (1974-1982 წწ.) და ფრანც როტენშტაინერის რედაქციით გამოცემული სტატიების ორი კრებული (Quarber Merkur და Die dunkle Seite der Wirklichkeit). იგივე ითქმის ქ.თომსენისა და ი.მ.ფიშერის მიერ გამოცემულ მეცნიერულ ანთოლოგიაზეც (Phantastik in Literatur und Kunst). მასში თავმოყრილი კონცეფციები იმდენად განსხვავდება ერთმანეთისგან, რომ რაიმე ერთიან პოზიციაზე ლაპარაკი ზედმეტია. აღნიშნული ტენდენცია უკიდურესობას აღწევს ვ.ფროინდის წიგნში; აქ ფანტასტიკური ლიტერატურის განვითარების ახალი მოდელია შემუშავებული, რომელიც გოეთესთან იღებს სათავეს და თომას ბერნჰარდთან მთავრდება.

შტეფან ბერგი (1991 წ.) ტოდოროვს დაცინვით „სტრუქტურულ რაინდს“ უწოდებს და ფანტასტიკურ ლიტერატურას მიიჩნევს ახალი ეპოქის კრიზისული აზროვნების გამოხატულებად. ბრიტნახერი (1994 წ.) დე ფაცტო იზიარებს ტოდოროვის მოდელს, თუმცა ფანტასტიკის ესთეტიკურ ღირებულებად მაინც შემზარავი ეფექტის მოხდენის უნარს (ინგლ. horror) აცხადებს, რითაც საკითხისადმი მაქსიმალისტურ მიდგომას ამჟღავნებს. ჩერზოვსკი (1983 წ.) ტოდოროვისეულ მერყეობის ცნებას „უნივერსალურ გაურკვევლობამდე“ აფართოებს. ანალოგიურად ლუთიც ფანტასტიკის ჟანრში ათავსებს ყველა იმ ნაწარმოებს, რომელშიც ამბივალენტობა, ორაზროვნება იჩენს თავს. ამასთან უმნიშვნელოა, ეს ამბივალენტობა ბუნებრივისა და ზებუნებრივის დაპირისპირებითაა გამოწვეული თუ არა. ჟაკ ფინის (1980 წ.) აზრით, მერყეობა ფანტასტიკური მოქმედების განვითარების მხოლოდ ერთი ფაზაა, რომლის შემდეგაც ტექსტი აუცილებლად გადაიქცევა ან ზებუნებრივი ან ბუნებრივი ამბის ამსახველ ტექსტად. დიორინგისა (1987 წ.) და შრიოდერის (1994 წ.) შეხედულებით, ფანტასტიკური ლიტერატურა ერთდროულად – ტოდოროვის ტერმინოლოგიით „ფანტასტიკური“ და „საოცარი“ ჟანრის ნაწარმოებებს მოიცავს. საპირისპირო მიმართულებით აფართოებს ტოდოროვის დეფინიციას მარიანე ვიუნში (1991 წ.); იგი ფანტასტიკის ჟანრს მიაკუთვნებს იმ ნაწარმოებებსაც, რომლებიც რაციონალური ახსნის საშუალებას იძლევა (ე.წ. „წმინდა საშინელი“). ბრუკ-როუზი (1981 წ.) ფანტასტიკას მხოლოდ ელემენტად მიიჩნევს და მას განიხილავს როგორც შუასაუკუნეობრივი ალეგორიის შემდგომ ეტაპად. ვიორთხეს (1987 წ.) აზრით, ფანტასტიკა გულისხმობს ყოველგვარ მერყეობას ნაწარმოებში მონათხრობი ამბის მიმართ იმის განურჩევლად, იქ აქვს ზებუნებრივ მოვლენას ადგილი თუ არა.

მინიმალისტური თეორიების ასეთი განსხვავებულობის გამო ტოდოროვის კონცეფციის დამკვიდრებაზე მსჯელობა ერთობ გადაჭარბებულია. თუმცა მაქსიმალისტურ თეორიებში არსებული სრული ქაოსისგან განსხვავებით, მინიმალისტების შეხედულებებს აშკარა უპირატესობა უნდა მიენიჭოს, რადგან ისინი მხოლოდ იმ ტექსტებს მიაკუთვნებენ ფანტასტიკის ჟანრს, რომელშიც საოცრების არსებობა ეჭვქვეშაა. მონათესავე ჟანრის ტექსტებისგან ფანტასტიკური ტექსტების გამიჯვნა მხოლოდ ამ გზით ხდება შესაძლებელი.

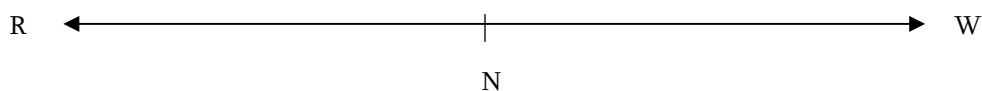
5.2. მხატვრული სინამდვილე და ემპირიული რეალობა

სწორედ ტოდოროვის მინიმალისტური თეორიის ხაზს განაგრძობს უვე დურსტი (2001 წ.), რომლის გამოკვლევაც, ჩვენი აზრით, ფანტასტიკური ლიტერატურის განსაზღვრისა და სათანადო ტერმინოლოგიის ჩამოყალიბების პირველი წარმატებული ცდაა. თავის ვრცელ მონოგრაფიაში დურსტი ეყრდნობა რუსული ფორმალიზმისა (იაკობსონი, შკლოვსკი, ტინიანოვი, ტომაშევსკი) და ფრანგული სტრუქტურალიზმის (რ.ბარტი) თეორიულ მონაპოვარს და ლიტერატურის როგორც სისტემის თვითმყოფადობის დებულებაზე აგებს თავის კონცეფციას. ნაშრომის დასაწყისში დურსტს მოაქვს ევროპასა და ამერიკაში ჩატარებული გამოკითხვების შედეგები, საიდანაც ირკვევა, რომ კაცობრიობის საკმაოდ დიდ ნაწილს სწამს სხვადასხვა ზებუნებრივი მოვლენების და ფანტასტიკურ ლიტერატურაში არწერილ მოვლენებს ზებუნებრივთა რიგს სრულიად არ მიაკუთვნებს. აქედან გამომდინარე, დურსტის აზრით, აბსურდულია ჟანრის განსაზღვრელ კრიტერიუმად ემპირიული სინამდვილის მიჩნევა, მით უფრო რომ ამგვარი სინამდვილე სრულიად სხვადასხვაგვარად აღიქმება სხვადასხვა ადამიანების მიერ. ემპირიულ შესაძლებლობათა ერთიანი სპექტრი კაცობრიობის ცნობიერებაში არ არსებობს.

დურსტი მკაცრად მიჯნავს ერთმანეთისგან მხატვრულ რეალობასა და ემპირიულ სინამდვილეს, რადგან ემპირიის პერსპექტივიდან ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებში

წარმოდგენილი სამყარო საოცარია. ფიქციაში მოქმედებს მთელი რიგი ისეთი კანონებისა, რომლებიც ფიზიკის კანონებს ეწინააღმდეგება. ისეთი ნარატიული ელემენტები, როგორცაა ლიტერატურული დრო (თავისი აქრონიული მოვლენებით: პროლეფსისი, ანალეფსისი, პაუზა, სუმარული თხრობა და სხვ.), ყოვლისმცოდნე მთხრობელი (რომლის უნარიც სხვა ადამიანების ფიქრების გაგებისა ემპირიულ სინამდვილეში ტელეპატად ჩაითვლებოდა), ცალკეული მხატვრული ელემენტების ფუნქციური ურთიერთკავშირი (მხატვრულ სამყაროში თითოეულ ფერს, საგანსა თუ ბუნების მოვლენას გარკვეული ფუნქცია ეკისრება და პირდაპირ ან ირიბად უკავშირდება პროტაგონისტის პიროვნებას, მის განწყობას, ანდა მთელი ნაწარმოების ესთეტიკურ შეტყობინებას; ემპირიულ სამყაროში ასეთი ყოვლისმომცველი დეტერმინიზმი შეუძლებელი იქნებოდა) ლიტერატურაში ფართო გავრცელების გამო კონვენციურ ელემენტებად იქცა და აღარ აღიქმება ზებუნებრივად. მკითხველმა იცის, რომ ამგვარი 'ტელეპატია', 'მოგზაურობა დროში' და 'ყოველივე არსებულის მაგიური ურთიერთკავშირი' ლიტერატურული ფიქციის იმანენტური ატრიბუტებია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ზოგადად მხატვრული ლიტერატურა საოცარი და ზებუნებრივი ხასიათისაა, ჟანრის მიხედვით განსხვავებულია მხოლოდ ამ ზებუნებრიობის გამოიშვლების ხარისხი.

დურსტს შემოაქვს ცნება 'რეალობის სისტემა', რომელშიც გულისხმობს „იმ კანონების ორგანიზაციას, რომელიც ფიქტიურ სამყაროში მოქმედებს“ (დურსტი 2001, 81. ერთნაირი რეალობის სისტემის მქონე ტექსტები ქმნიან ლიტერატურულ ტრადიციას. ეს ტრადიცია დროდადრო ევოლუციურ ცვლილებებს განიცდის, თუმცა ლიტერატურული ნორმის სტატუსს ნებისმიერ შემთხვევაში ინარჩუნებს. ამავე დროს, ყოველთვის არსებობს ტექსტები, რომლებშიც ირღვევა დამკვიდრებული ლიტერატურული ნორმის კონვენციები. ზღაპრები და ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებები ლიტერატურული ნორმიდან გადახვევის სწორედ ასეთ შემთხვევებს წარმოადგენს. ამ ანტინორმიაზე დაყრდნობით აგებს დურსტი რეალობის სისტემათა ნარატიული სპექტრის მოდელს, რომლის ერთ პოლუსზე ნორმატიული რეალობა (ე.წ. რეგულარული სისტემა ღ) თავსდება, მეორეზე – დევიაციური რეალობა (საოცარი სისტემა ჭ), სპექტრის შუაში კი დგას ფანტასტიკა (ე.წ. არასისტემა N):



გამოსახულება 7. რეალობის სისტემათა ნარატიული სპექტრი (უ. დურსტი)

დურსტის აზრით, რეალისტურია ყველა ის ტექსტი, რომელშიც დაფარულია, მიჩქმალულია მხატვრული ხერხების იმანენტური ზებუნებრიობა. საოცრების ჟანრში კი ხორციელდება ამ მხატვრული ხერხების პარადიული გამოიშვლება. სპექტრის პოლუსების ნორმირება ხდება მათი ერთმანეთისგან განსხვავების (დევიაციის) საფუძველზე: საოცრება იმდენადვე რეალიზმიდან გადახვევა, რამდენადვე რეალიზმი – საოცრებიდან. ამდენად, საოცრების ჟანრი არსებობს მხოლოდ რეგულარული სისტემის ფონზე, რომელიც ლიტერატურის საერთო კონვენციურობის გამო არასაოცრად გვეჩვენება, სინამდვილეში კი ისიც სავსებით საოცარია.

ნარატიული სპექტრი, დურსტის თეორიის მიხედვით, XVIII ს-ში რეალიზმის ნორმირების შემდეგ ჩამოყალიბდა. რეალისტური სისტემის წარმოქმნამ, რომლის წიაღიდანაც საოცრება განდევნილ იქნა, განაპირობა საოცრებისა და ფანტასტიკის ჟანრების განვითარება. ამ განვითარების პირველი შედეგი გახლდათ გოთური რომანი, პირველ ფანტასტიკურ ნაწარმოებად კი მიჩნეულია ჟაკ კაზოს *შეყვარებული ეშმაკი* (Jacques Cazotte: *Le diable amoureux*, 1776 წ.).

5.3. ფანტასტიკა როგორც არასისტემა

რეალიზმისა და საოცრების ჟანრებისგან, რომლებიც სისტემური ხასიათისაა (ანუ გარკვეული შინაგანი კოჰერენტულობით, ბმულობით, ურთიერთშეკავშირებულობით ხასიათდება), ფანტასტიკა თავისი არაკოჰერენტულობით განირჩევა, რის გამოც არასისტემადაც შეიძლება იწოდებოდეს. ფანტასტიკურ ნაწარმოებში ორი (რეგულარული და საოცარი) რეალობის სისტემის კანონები ებრძვის და გამორიცხავს ერთმანეთს, რის შედეგადაც ორივე მათგანი კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება და, ამგვარად, გაურკვევლობის, ამბივალენტობის მიზეზად იქცევა. საოცრების ჟანრისგან განსხვავებით, ფანტასტიკა არ ფლობს არავითარ (ერთიან) რეალობის სისტემას, შესაბამისად, ამ ორი ჟანრის ერთმანეთში აღრევა მაქსიმალისტური თეორიების უხეშ შეცდომად უნდა ჩაითვალოს.

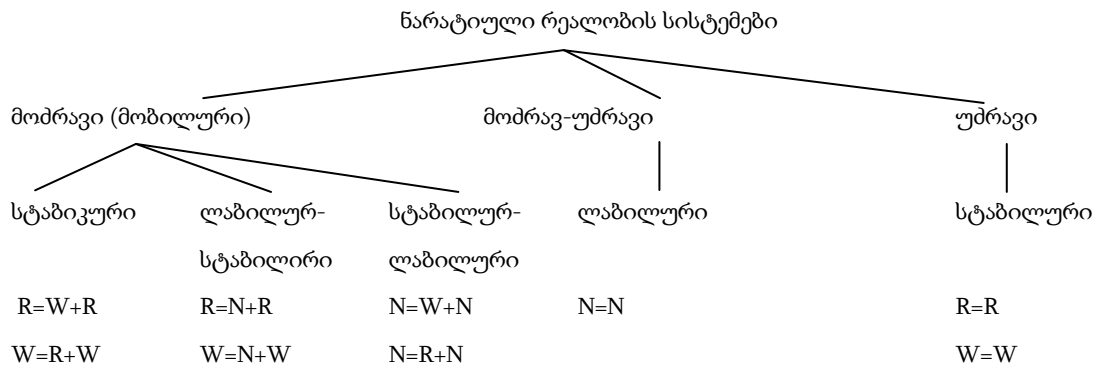
დურსტი იზიარებს ტოდოროვის მიერ დასახელებულ ფაქტორებს, რომელიც ნაწარმოების ფანტასტიკურობას ცხადყოფს:

1. იმპლიციტური მკითხველის გაურკვევლობა, დაბნეულობა მოთხრობილი სამყაროს კანონებთან მიმართებაში;
2. ამ გაურკვევლობის განცდა და წარმოდგენა რომელიმე მოქმედი პირის მიერ;
3. ალეგორიული და პოეტური ინტერპრეტაციის უგულვებელყოფა.

ფანტასტიკური ჟანრის ტექსტში უნდა არსებობდეს ე.წ. “რეალობასთან შეუთავსებლობის კლასიფიკატორი”. ეს კლასიფიკატორი ერთგვარი მარკირებაა. იგი განსაზღვრავს, არღვევს თუ არა მოვლენა რეალობის სისტემურ წესრიგს. ამგვარი მარკირება შეიძლება ექსპლიციტურად განხორციელდეს მოთხრობლის ან რომელიმე მოქმედი პირის გამონათქვამში, ან იმპლიციტურად – რეალობის სისტემის აქტუალიზებული ტრადიციის საფუძვლიანი დარღვევის შემთხვევაში.

ვიორთხემ სამართლიანად შენიშნა, რომ ტოდოროვის თეორიაში უგულვებელყოფილია მოთხრობლის ინსტანცია და თავად შეეცადა ამ ხარვეზის შევსებას. მისი აზრით, მოთხრობლის დესტაბილიზაცია ფანტასტიკური ლიტერატურის საფუძველს წარმოადგენს იმდენად, რამდენადაც სწორედ მოთხრობლის ავტორიტეტი უზრუნველყოფს რეალობის სისტემურ კოჰერენტულობას. ამდენად, მოთხრობელი ინსტანციის დესტაბილიზაცია ფანტასტიკის აუცილებელი პირობაა. ეს დესტაბილიზაცია შეიძლება განხორციელდეს მიკროსტრუქტურულ დონეზე მოდალიზაციისა (თხრობაში ისეთი გამოთქმების ჭარბი გამოყენებით, როგორცაა .თითქოს, ‘ვითომ’ და ა.შ.) და გრამატიკულად დარღვეული სტილის მეშვეობით (ქაოტური, ურთიერთდაუკავშირებელი ფრაზების, ანაკოლუთის ჭარბი გამოყენებით), მაკროსტრუქტურულ დონეზე კი ურთიერთგამომრიცხავი პერსპექტივების სიმრავლითა და ავტორიტეტული მოთხრობელი ინსტანციის არარსებობით. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში ურთიერთსაპირისპირო პერსპექტივების (რომელთაგან ერთი ზეზუნებრივ მოვლენას უარყოფს, მეორე კი ამტკიცებს) გადაკვეთის გამო შეუძლებელია სისტემურ სიტუაციაში გარკვევა.

დურსტი ქმნის ნარატიული რეალობის სისტემების კლასიფიკაციას მობილურობისა და სტაბილურობის კატეგორიების მიხედვით:



გამოსახულება 8. ნარატიული რეალობის სისტემები

მომრავია ნარატიული რეალობის ყველა ის სისტემა, რომელშიც თხრობის დროს რეალობის სისტემის ცვლა ხდება (ე.წ. 'ნახტომი'), შესაბამისად, უმრავია ის სისტემა, რომელშიც ნახტომი საერთოდ არ გვხვდება. სტაბილურია ის სისტემა, რომელშიც კანონების ერთიანი სისტემა მოქმედებს, ან ერთ სისტემას ყოველგვარი ექვის გარეშე მეორე ენაცვლება (მაგალითად, ალისა საოცრებათა ქვეყანაში: $R=W+R$; დორეან გრეის პორტრეტი: $W=R+W$). ლაბილური კი ყველა ის სისტემაა, რომელიც მოქმედების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ორივე სისტემას უპირისპირებს ერთმანეთს, რის გამოც გაურკვეველი ხდება, შესაძლებლობათა რომელი სისტემა მოქმედებს მოცემულ სამყაროში (სწორედ ასეთია, მაგალითად, დეტექტიური რომანის ტიპური სტრუქტურა: $R=N+R$), ამ გაურკვეველობის ბოლომდე შენარჩუნების შემთხვევაში საქმე გვაქვს ფანტასტიკურ ნაწარმოებთან ($N=W+N$; $N=R+N$; $N=N$). ამდენად, ფანტასტიკური ნაწარმოები ორი ძირითადი თვისებით ხასიათდება – ლაბილურობითა და მობილურობით.

5.4. ფანტასტიკური ელემენტის ცნება

თავის მონოგრაფიაში დურსტი ეთანხმება ტოდოროვის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ფანტასტიკისა და საოცრების ჟანრების თემატური მასალა ერთმანეთისგან არ განსხვავდება. ამ უკანასკნელისგან ფანტასტიკურ ნაწარმოებს განასხვავებს, ერთი მხრივ, აღქმის თემატიზება მთხრობელი ინსტანციის დესტაბილიზაციის გზით, მეორე მხრივ კი ლიტერატურული კანონების გაშიშვლების ხარისხი. დურსტი ავითარებს საოცრების თემატური მასალის "გრამატიკას"; ის ცდილობს როლან ბარტზე დაყრდნობით ახსნას ფანტასტიკური ელემენტის ბუნება.

რ.ბარტი თავის *მოთხრობების სტრუქტურული ანალიზის შესავალში* (1966 წ.) განარჩევს თხრობის სამ დონეს, შრეს: თხრობა, მოქმედება და ფუნქციები. ეს უკანასკნელნი თხრობის უმცირეს ერთეულებს წარმოადგენს, მათში ბარტი განასხვავებს ინდექსებს და ფუნქციებს ვიწრო გაგებით. ფუნქციები ვიწრო გაგებით დამატებით იყოფა კარდინალურ ფუნქციებად (ანუ ბირთვებად) და კატალიზებად. კარდინალური ფუნქცია თხრობის ის მომენტია, რომლიდანაც მოქმედება შეიძლება რამდენიმე ალტერნატიული მიმართულებით განვითარდეს. ორ კარდინალურ ფუნქციას შორის კატალიზები თავსდება; კატალიზები მხოლოდ ქრონოლოგიური ერთეულებია, კარდინალური ფუნქციები კი ერთსა და იმავე დროს ქრონოლოგიურიც არის და ლოგიკურიც. ბირთვების ლოგიკურ თანმიმდევრობას, რომელიც სოლიდარობის პრინციპს ემყარება, ბარტი 'მწკრივის' უწოდებს. მაგალითად, სიგარეტის შეთავაზება, გამორთმევა, ანთება, მოწევა არის ერთი მწკრივის შემადგენელი კარდინალური ფუნქციები, რომელთაგან თითოეული – მოვლენების ალტერნატიულ განვითარებას გვთავაზობს. ყოველი მწკრივი დაკავშირებულია ლიტერატურულ ტრადიციასთან, ყოველი

მწკრივი, რომელიც ტექსტში შეიძლება შეგვხვდეს, ინტერტექსტობრივად უკავშირდება მწკრივებს, რომლებიც ლიტერატურულ კოსმოსში (სხვა მოთხრობებში) არსებობს, და ააქტიურებს შესაბამისი მწკრივის ტრადიციას. მაგალითად, ფუნქცია „მოტაცება“ ჩვენს ცნობიერებაში ააქტიურებს მოტაცების მთელს იმ პროცესს, რომელსაც სხვა მოთხრობებიდან ვიცნობთ (ბარტი 1988, 119).

დურსტი ეთანხმება ციმერმანის დაკვირვებას: „როცა ფუნქციათა მწკრივში ერთი წევრია გამოტოვებული, მაშინ საოცრებასთან გვაქვს საქმე, რადგან რეალისტურად თხრობაში მხოლოდ სრული რიგი შეიძლება ჩაითვალოს“ (ციმერმანი 1982, 206). მაგალითად, მეტამორფოზა სხვა არაფერია თუ არა „გაცვლის“ დაზიანებული, ნაკლოვანი მწკრივი: ამ მწკრივის შემადგენელი ფუნქციები „ობიექტი ა-ს მოშორება“ და „ობიექტი ბ-ს მოტანა ა-ს მაგივრად“ მოკლებულია პირველ წევრს. ანალოგიურად: „გაქრობა“ ადგილის შეცვლის ნაკლოვანი მწკრივია, ვამპირი კი შეზღუდული სასიცოცხლო ციკლის მწკრივის პერსონიფიკაციაა და ა.შ. ფანტასტიკური ელემენტი შეიძლება წარმოიქმნას ასევე ორი ისეთი მწკრივის კომბინაციის გზით, რომლებიც კაუზალურად ერთმანეთს არ უკავშირდება. მაგალითად, სანთლების ანთება ოთახში ჯადოქრის შესვლისთანავე წარმოადგენს ფუნქციათა კაუზალურად ერთმანეთთან სრულიად დაუკავშირებელი ორი მწკრივის – „ადგილის შეცვლისა“ და „ცეცხლის ანთების“ შერწყმას.

საოცრების ჟანრში ნაკლულ ფუნქციურ მწკრივს ნორმატიული სტატუსი ენიჭება, რეალიზმში კი მხოლოდ სრული მწკრივი ითვლება ნორმატიულად. სინამდვილეში, რეალისტურ თხრობაშიც უამრავი მწკრივისმიერი ხვრელი (ელიფსისი, ე.წ. მინუს-ხერხი) გვხვდება. სხვანაირად თხრობა შეუძლებელიც იქნებოდა, რადგან ყველაფრის მოყოლა არასდროს ხერხდება, მაგრამ რეალისტური კონვენცია ცდილობს ამ ნაკლულობათა მიჩქმალვას, ფანტასტიკური და საოცარი ჟანრის ლიტერატურას კი პირველ პლანზე გამოაქვს ისინი. ფანტასტიკური (საოცარი) მოვლენა, ამდენად, გაშიშვლებული, თემად ქცეული მწკრივისმიერი ხარვეზი ყოფილა.

6. ფანტასტიკა და მისი მომიჯნავე ჟანრები

6.1. ფანტასტიკის დაბადება და ჟანრობრივი საზღვრები

ფანტასტიკური ლიტერატურის წინამორბედად მკვლევრები ზღაპარსა და ბიურგერულ რომანს მიიჩნევენ, თუმცა უფრო მართებული ჩანს დურსტისა და შრიოდერის მოსაზრება, რომლის მიხედვით, საოცრების სტრუქტურული გარდაქმნა ფანტასტიკად თქმულების ჟანრში მომზადდა, რადგან პირველად სწორედ აქ ხდება ისტორიულ სინამდვილეში გაუგონარი, საოცარი მოვლენის ჩართვა.

ჟანრები, რომლებიც ფანტასტიკის არსებობას გამორიცხავს, პოეზია და იგავია. პოეზია მიზნად არ ისახავს წარმოსახული სამყაროს (დიეგეზისის) გადმოცემა-ასახვას და, ამდენად, საერთოდ მოკლებულია რეალობის სისტემას. პოეზიაში ფანტასტიკა გამორიცხულია ამ უკანასკნელის სტრუქტურული თავისებურებების გამო, რადგან ფანტასტიკა მჭიდროდაა დაკავშირებული ნარატიულობასთან (თხრობითობასთან): ფანტასტიკურობა შეიძლება მხოლოდ ზებუნებრივი პერსონაჟის გამოჩენითა და ზებუნებრივი მოვლენით განხორციელდეს. მოვლენამ – ანუ ტექსტში გაცხადებული „წესრიგის“ დარღვევამ (ლოტმანი) – მხოლოდ ნარატიულ სტრუქტურაში შეიძლება იჩინოს თავი. ხოლო ალეგორიულ დისკურსში ყველაფერს გადატანითი მნიშვნელობა ენიჭება. ეს დაუშვებელია ფანტასტიკის ჟანრისთვის, სადაც ყველაფერი სიტყვა-სიტყვით უნდა იქნას გაგებული. ტოდოროვის კვალობაზე დურსტი ამ ფაქტს იმით ხსნის, რომ ფანტასტიკა ტროპების მოქმედებად გარდაქმნის გზით წარმოიქმნება, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ფანტასტიკურ და საოცარ ლიტერატურაში ენის დაკარგული გამომსახველობითი პოტენციალი გარდაიქმნება მოვლენებად; გადატანითი მნიშვნელობის მქონე ნათქვამის ნამდვილი არსი ფანტასტიკაში რეალობად იქცევა (მაგ. სკამის ფეხი ფანტასტიკაში სკამის ნამდვილ ფეხად იქცევა). მაგრამ

თუ საოცრების სისტემაში მხოლოდ ტროპი შედის ძალაში, არასისტემა პირდაპირ მიუთითებს საზღვარზე ტროპის ნამდვილობასა (W) და არანამდვილობას (R) შორის, რითაც მისი გამოყენების ავტომატურობას ცხადყოფს. მეტაფორულად რომ ითქვას, აქ [ფანტასტიკაში – ლ.ც.] პოეტური ენა ცოცხლდება, პრაქტიკული ენა კი კვდება. (დურსტი 2001, 325)

ფანტასტიკა შეუთავსებელია კომიზმთანაც, რადგან კომიკური დისკურსი ემყარება ერთაზროვნებას, რომელიც მთელს ფანტასტიკურ ეფექტს აუქმებს: დაუშვებელი (მხატვრული სამყაროს სისტემიდან გამომდინარე) მოვლენა კომიზმის გავლენით მისაღები ხდება. ამიტომ კომიკური ტექსტები, რომლებშიც ფანტასტიკური ელემენტები გვხვდება, ზღაპრის უძრავ რეალობის სისტემას ემსგავსება, სადაც საოცრება მოთხრობილი სამყაროს შემადგენელი ნაწილია.

თუ რეალისტურ სისტემაში ლიტერატურული სტრუქტურის ელემენტების იმანენტური ზებუნებრიობა კონვენციურ ნორმად ქცევის გამო გახდა შეუმჩნეველი, საოცარ სისტემაში კი ამ ნორმების დარღვევა იქცა ნორმატიულ მოვლენად, ფანტასტიკა ზოგადად კოჰერენტული სამყაროს უარყოფის გზით ორივე მათგანის სისტემურ ტრადიციას უპირისპირდება და ყურადღება მოთხრობილი სამყაროს აგებულებაზე გადააქვს. ამდენად, ფანტასტიკა უკიდურესად ავტორეფლექსიური და ინტროსპექტული მოვლენაა, ის ლიტერატურის ხელოვნურობას ცხადყოფს. ამრიგად, ჩვენ უნდა დავეთანხმოთ დურსტის მიერ თავისი ფუნდამენტური ნაშრომის დასასრულს გამოტანილ დასკვნას, რომ ფანტასტიკური ლიტერატურის მთავარი თემა თვით ლიტერატურაა.

6.2. ფანტასტიკის მონათესავე ჟანრები – უტოპია, სამეცნიერო ფანტასტიკა, ფენტეზი

მონათესავე ჟანრებთან (მეცნიერული ფანტასტიკა, უტოპია, ფენტეზი, ზღაპარი ($W=W$)) ფანტასტიკას მხოლოდ თემატური მასალა აკავშირებს, სტრუქტურულად კი არაფერი აქვს მათთან საერთო ($N=R+N$; $N=W+N$; $N=N$).

უტოპიური რომანი განირჩევა ორ რადიკალურად განსხვავებულ სამყაროს შორის ექსპლიციტური დაპირისპირებით. ამგვარი დაპირისპირება აშკარადდება, როდესაც “ნორმალური” სამყაროს მკვიდრი სუბიექტი თავისთვის უჩვეულო გარემოში აღმოჩნდება, სადაც სრულიად განსხვავებული, სუბიექტისთვის უცხო ნორმები მოქმედებს. სამყაროთა შორის საზღვრის გადაკვეთას ახლავს გაკვირვების, აღფრთოვანების ეფექტი ან (დისტოპიის შემთხვევაში¹⁰) კრიტიკული დისტანციის წარმოქმნა. ლიტერატურული ფანტასტიკისგან განსხვავებით, უტოპიური სამყაროები კოჰერენტული, ჰომოგენური და სტაბილურია, ხოლო მათი პრეზენტაცია რეალისტური მწერლობის კონვენციებს ექვემდებარება. ამრიგად, უტოპიური ფიქტიური სამყაროების უმთავრესი მახასიათებელი ნიშანია სიუცხოვე. თუმცა უცხო სამყარო, რომელმაც სიუცხოვის ეფექტი უნდა წარმოქმნას, მოქცეულია ჩვეული, ნორმალური სამყაროს ფარგლებში, რის გამოც მხატვრული სამყაროს რეალობის სისტემა მწყობრი, კონსისტენტური რჩება. სხვაგვარად რომ ითქვას: უტოპიასა და ანტიუტოპიაში საოცრება მოტივირებულია სივრცობრივი და ზოგჯერ დროითი დაშორებით (ფენტეზის ალტერნატიული სამყარო კი პირველადი სამყაროს პარალელურად, სხვა განზომილებაში არსებობს). უტოპიის ფარგლებში წარმოდგენილი ალტერნატიული სამყაროს სიუცხოვე უმეტესად განსხვავებული ისტორიული განვითარებით აიხსნება და არა ჯადოქრობითა და საოცრებით, როგორც ეს ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებებშია.

სამეცნიერო ფანტასტიკაში (ინგლ. Science Fiction) მოქმედება გადატანილია შორეულ მომავალში ანდა სხვა პლანეტებსა და გალაკტიკებში. ამ დროითად და სივრცობრივად დაშორებულ სამყაროებში გვხვდება საოცარი ელემენტები, რომელთა არსებობაც გამართლებულია/შენიშნულია ფსევდო-მეცნიერული და ფსევდო-რაციონალური არგუმენტაციით. სინამდვილეში ისეთი ელემენტები, როგორებიცაა დროში მოგზაურობა და სინათლის სისწრაფით გადაადგილება, მხოლოდ სამეცნიერო და ტექნიკური სპეკულაციების შედეგია და მეცნიერულ ახსნას არ ექვემდებარება. ფენტეზის ჟანრის ტექსტებისგან განსხვავებით ნაწარმოებებში, რომლებიც სამეცნიერო ფანტასტიკას განეკუთვნება, აშკარაა ცდა, ფანტასტიკურ ელემენტებს სამეცნიერო ახსნა მოეძებნოს. მაგ. გიგანტური ობობები ფენტეზის ჟანრის ფარგლებში მოცემულობაა, რომელიც მკითხველმა უბრალოდ უნდა მიიღოს. იგივე მოტივი სამეცნიერო ფანტასტიკაში სამეცნიერო ექსპერიმენტის არასასურველი შედეგით აიხსნება. სამეცნიერო ფანტასტიკა ძალზე სწრაფად ‘ბერდება’. ამ ჟანრის ნაწარმოებებში აღწერილი ხელსაწყოები და ტექნიკური მიღწევები დროთა განმავლობაში კარგავს თავის ეფექტს და მხოლოდ სიცილს იწვევს.

სამეცნიერო ფანტასტიკის ისტორია XIX საუკუნიდან იწყება. ჟანრის დამაარსებლად მიიჩნევა მერი შელი მისი რომანით ფრანკენშტეინი. ჟანრის მნიშვნელოვანი წარმომადგენლები არიან ჟიულ ვერნი და ჰერბერტ უელსი, სტანისლავ ლემი, არკადი და ბორის სტრუგაცკები. სამეცნიერო ფანტასტიკის ერთ-ერთი ახალი მიმართულებაა ე.წ. კიბერპანკი, სადაც ვირტუალური სინამდვილის ფენომენს ენიჭება განსაკუთრებული მნიშვნელობა (მაგ. კინემატოგრაფიაში მატრიქსი). სამეცნიერო ფანტასტიკა ყოველთვის პოპულარობით

¹⁰ დისტოპიის (იგივე ანტიუტოპიის) შესახებ იხ. რატინი, ირმა. 2005. *ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესკატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისთვის*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

სარგებლობდა ბავშვებსა და ახალგაზრდებში. სამეცნიერო ფანტასტიკაში ახალია არა საოცარი თემატიკა, არამედ მისი (მოჩვენებითად) საბუნებისმეტყველო მოტივაცია. იგი პარადიულ მიმართებაშია რეალისტურ კონვენციასთან: ამ უკანასკნელის მსგავსად სამეცნიერო ფანტასტიკაც ცდილობს მეცნიერულად დაასაბუთოს საოცრება და რეგულარული სისტემა მისივე იარაღით დაამარცხოს.

ენციკლოპედია ბრიტანიკაში ფენტეზი (Fantasy) განიმარტება როგორც წარმოსახვაზე დამყარებული თხრობითი თხზულება, რომელიც დამოკიდებულია მხატვრული სამყაროსა (მოქმედების ადგილისა და დროის) და მოქმედი პირების (ზებუნებრივი ან არაზებუნებრივი არსებების) სიუჟეტოვებზე¹¹. ჟანრის ნიმუშებად იმავე განმარტებაში ჯონ ტოლკინის *ბეჭდების მბრძანებელთან* ერთად დასახელებულია უილიამ შექსპირის *ზაფხულის ღამის სიზმარი* და ჯონათან სვიფტის *გულივერის მოგზაურობა*. მართალია, ერთობ რთულია, სრულად გავიზიაროთ განმარტების მეორე ნახევარში ჩამოთვლილი ნიმუშების მიკუთვნება ფენტეზის ჟანრისთვის, მაგრამ განმარტების პირველ ნაწილში აშკარად ღირებულ მახასიათებლებზეა ყურადღება გამახვილებული, სახელდობრ, წარმოსახვაზე, თავისებურ მხატვრულ სამყაროსა და თავისებურ მოქმედ პირებზე. წარმოსახვასთან სიტყვას „ფენტეზი“ აკავშირებს ეტიმოლოგია. იგი წარმომდგარია ინგლისური სიტყვიდან Fantasy, რაც ნიშნავს ფანტაზიას, წარმოსახვას (ზაიპსი 2009, 79). მაგრამ წარმოსახვითობა ყველაფერი შეთხზულის (ე.ი. ხელოვნებისა და ლიტერატურის) ზოგადი თავისებურებაა და არა მხოლოდ ფენტეზის ჟანრისთვის დამახასიათებელი თვისება (მდრ. ლეცი და ჯონსტონი 2008, 163). ზოგი მკვლევრის აზრით, წარმოსახვითობას ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, რადგან მათში არანამდვილი და ზებუნებრივი ამბებია მოთხრობილი (მდრ. იქვე).

ფენტეზი თავისი რეალობის სისტემის თავისებურებებით ძალზე ახლოსაა ზღაპართან. ლიტერატურათმცოდნეობაში საკმაოდ გავრცელებულია მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც, ფენტეზი არის რომანის ფორმის, დიდტანიანი ზღაპარი, ხოლო ზღაპარი – მომცრო ფენტეზი. თუმცა ნათესავური კავშირის მიუხედავად, ამ ორ ჟანრს შორის თავს იჩენს ონტოლოგიური, სტრუქტურული და ეპისტემოლოგიური განსხვავებები. უწინარეს ყოვლისა, გასათვალისწინებელია, რომ ზღაპარი და ფენტეზი განსხვავებულ ისტორიულ კონტექსტში წარმოიქმნა. ზღაპრის მსოფლმხედველობრივი სათავეები არქაულ საზოგადოებასა და აზროვნებაშია საძიებელი, ფენტეზი კი ახალ ეპოქაში (მოდერნში) განვითარებული ჟანრია, რომლის წანამდვარიც რომანტიზმის ხანის მეოცნებე, განმანათლებლური რაციონალიზმის წინააღმდეგ მიმართული განწყობილებებია (ნიკოლაევა 2003, 138-139). ზღაპრის ავტორი უცნობია, იგი ზეპირი გადმოცემის გზით გადაეცემა თაობიდან თაობას და თითოეული თაობა მეზღაპრეებისა შეზღუდულია გარკვეული სიუჟეტური და კომპოზიციური ჩარჩოებით. ამგვარი შეზღუდვებისგან სრულიად თავისუფალია ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებების ავტორი. უფრო მეტიც: ფენტეზი ეკლექტიკური ჟანრია; მასში გვხვდება არა მხოლოდ ზღაპრული, არამედ მითოლოგიური, სარაინდო რომანის, პიკარესკული და გოთური რომანების, წარმართული და ქრისტიანული თქმულებებიდან ნასესხები ელემენტები (ნიკოლაევა 2003, 139).

მართალია, ფენტეზის ჟანრის რომანებმა ზღაპრებიდან იმემკვიდრა მოქმედ პირთა კონფიგურაცია¹², მაგრამ ჟანრის ცვლის შედეგად ცალკეული მოქმედი პირის მახასიათებლები

¹¹ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/689765/fantasy> (05.09.2013)

¹² რუსი ფოლკლორისტი, ვლადიმირ პროპის კონცეფციის მიხედვით, ზღაპრის მოქმედების ინვარიანტული ერთეულები, ფუნქციები ჯგუფდება მოქმედების შვიდ წრედ, რომელთაგან თითოეული

გარდაიქმნა. მაგალითად, ფენტეზის გმირს აღარ მოეპოვება ის გმირული თვისებები, რომლების გარეშეც ზღაპრის მოქმედი პირი ვერ შეასრულებს გმირის ფუნქციებს. ფენტეზის გმირს შეიძლება ემინოდეს, მან ასევე შეიძლება უარი თქვას დავალების შესრულებაზე ან ვერ გაართვას მას თავი. განსხვავებულია ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოების დასასრულიც: ზღაპრისგან განსხვავებით, იგი იშვიათად სრულდება ქორწინებით ან მეფედ კურთხევით (ნიკოლაევა 2003, 140).

მგავსია ფენტეზისა და ზღაპრის მოქმედების სტრუქტურაც: გმირი ტოვებს სახლს, მოგზაურობისას ხვდება შემწეებსა და მოწინააღმდეგეებს, თავს გაართმევს სხვადასხვა გამოცდას, ასრულებს დავალებას, შემდეგ კი ბრუნდება შინ გარკვეული სახის სიმდიდრით. ასევე ზღაპრული წარმოშობისაა ძიების (ინგლ. quest) სიუჟეტური მოდელი და ბრძოლა სიკეთესა და ბოროტებას შორის, რაც ძალზე ხშირად გვხვდება ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებებში. თუმცა ზღაპრებისგან განსხვავებით, ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებებში უმეტესად ერთდროულად ორგვარი ქრონოტოპი (დრო-სივრცით მიმართებათა ერთობლიობა) წარმოჩნდება. ერთ-ერთი მათგანი –ჯონ ტოლკინი მას „მეორად სამყაროს“ (ინგლ. Secondary world) უწოდებს – საოცარია, მასში თავს იჩენს ჯადოქრობა, ჯადოსნური არსებები, ნივთები და მოვლენები; მეორე კი (ჯ. ტოლკინის ტერმინოლოგიით, „პირველადი სამყარო“, ინგლ. Primary world) – რეალიზმის კონვენციურ წესებს ექვემდებარება. ამ ორ ურთიერთგანსხვავებულ ქრონოტოპს შორის კავშირი უზრუნველყოფილია პროტაგონისტის (მთავარი მოქმედი პირის) გადაადგილებით, ერთი (რეალისტური) სამყაროდან მეორეში (საოცარში) გადანაცვლებით (შდრ. მაგალითად, კლაივ ს. ლიუსის *ნარნიას ქრონიკები* ან ჯოან ლოულინგის *ჰარი პოტერი*). სამყაროს შორის გასასვლელის დანიშნულებას ასრულებს ხოლმე კარი (მაგალითად, კარადის), ჯადოსნური ნივთი ან შემწე. თავის მხრივ, მეორადი სამყარო შეიძლება მოიცავდეს როგორც მთლიან კოსმოსს თავისი გეოგრაფიით, ისტორიითა და ბუნებრივი კანონზომიერებებით, ისე – ერთ მცირე აბს, რომლის დახმარებითაც მოქმედ პირს ენიჭება გაზრდისა და დაპატარავების, ფრენის ან ცხოველთა მეტყველების გაგების უნარი. ამგვარი ტრანზიციცა, გადასვლა ერთი ტიპის მხატვრული სამყაროდან მეორეში ზღაპრისთვის სრულიად უცხოა.

საცნაურია, რაოდენ განსხვავდება ერთმანეთისგან დროის აღქმა ზღაპარსა და ფენტეზიში. ზღაპრის გმირის მიერ საოცარ ქვეყანაში გატარებული ერთი დღე შეიძლება პირველად სამყაროში მთელს საუკუნეს უდრიდეს ისე, რომ უკან დაბრუნებული გმირი ველარაფერს ცნობდეს. ფენტეზის პროტაგონისტებს კი შეუძლიათ მთელი ცხოვრება გაატარონ მეორად სამყაროში, მაგრამ ყოველდღიურობაში დაბრუნებულებმა აღმოაჩინონ, რომ პირველად სამყაროში დროის სრულიად შეუმჩნეველი მონაკვეთი გასულა (ნიკოლაევა 2003, 143).

ეპისტემოლოგიური განსხვავება ზღაპარსა და ფენტეზის შორის დაკავშირებულია მოქმედი პირის პერსპექტივასთან: ზღაპრის გმირი ჯადოქრობასა და საოცრებას ნორმად აღიქვამს. შესაბამისად, მკითხველმაც იმთავითვე იცის, რომ იგი გამოგონილ, არანამდვილ ამბავს კითხულობს. ამაზე მას ზღაპრისთვის დამახასიათებელი სპეციალური ფორმულებიც მიანიშნებს (როგორცაა, მაგალითად, „იყო და არა იყო რა“). ფენტეზის პროტაგონისტი კი ხშირად გაცეხულია იმით, რისი თვითმხილველიც ხდება საოცარ სამყაროში მოხვედრის შემდეგ. რადგანაც მკითხველის აღქმა თვისებრივად ძალზე ახლოსაა პროტაგონისტის აღქმასთან, იგი უმეტესად იზიარებს ამ უკანასკნელის გაცეხას, რაც მას მონათხრობის

რომელიმე მოქმედ პირს უკავშირდება. ესენია: 1. მოწინააღმდეგე (ზიანის მიმყენებელი); 2. დამსაჩუქრებელი (მომტანი); 3. შემწე; 4. მოსამებნი მოქმედი პირი (მეფის ასული) და მისი მამა; 5. გამგზავნი; 6. გმირი; 7. ცრუ გმირი.

დაჯერებისკენ უბიძგებს. სხვაგვარად რომ ითქვას, ზღაპრის მკითხველისგან განსხვავებით, ფენტეზის მკითხველს შეუძლია თეორიულად მაინც დაუშვას ალტერნატიული სამყაროების არსებობა იმ სახით, როგორც ეს ფენტეზის ჟანრის რომანებშია აღწერილი.

ზღაპარსა და ფენტეზის შორის თავს იჩენს ასევე თემატური განსხვავებებიც: ზღაპრების თემატიკა ჩვეულებრივ უფრო ვიწროა, იგი უმეტესად უკავშირდება პირადი ხასიათის პრობლემებს (კონფლიქტი ოჯახის წევრებს შორის, ოიდიპოსის კომპლექსი, სქესობრივი მოწიფულობა და ა.შ.). ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებები კი ხშირად მოიცავს სოციალური, პოლიტიკური, ფილოსოფიური და რელიგიური თემების ძალზე ფართო სპექტრს (პეცოლდი 1986,17).

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ფენტეზი, ზღაპარი, ფანტასტიკა, სამეცნიერო ფანტასტიკა და უტოპია მონათესავე ჟანრებია. ამ ჟანრების ნაწარმოებებში ხშირად ერთი და იგივე თემატური მასალა გამოიყენება და საოცარი მხატვრული სამყარო წარმოჩნდება, თუმცა ეს არ ნიშნავს მათ იგივეობას. აღნიშნულ ჟანრებთან ფენტეზის შედარების საფუძველზე შესაძლებელია გამოვყოთ ამ უკანასკნელის ძირითადი ჟანრობრივი მახასიათებლები. ესენია:

1. განსაკუთრებული მხატვრული სამყარო, რომელიც ხასიათდება ფსევდო-შუასაუკუნეებრივი რეალიებით, თვითმყოფადი გეოგრაფიით (რომელიც არ დასტურდება თანამედროვე გეოგრაფიული და ისტორიული წყაროებით) და იერარქიული (ფეოდალურის მსგავსი) სოციალური წყობით.
2. მოქმედების განსაკუთრებული სტრუქტურა, რომელიც დაკავშირებულია სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლასთან, მოგზაურობასთან, თავგადასავალთან და ძიებასთან, რომელიც სამეფოს ან მთელი სამყაროს გადარჩენით უნდა დასრულდეს. თავად მოქმედება ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებებში ძალიან ინტენსიურია, იგი ხასიათდება დამაბულობითა და მოვლენების სწრაფი მონაცვლეობით.
3. ჯადოქრობის (მაგიის) განსაკუთრებული მნიშვნელობა მოქმედების განვითარებაში, რაც წარმოჩნდება W-ტიპის მხატვრული სამყაროებისთვის დამახასიათებელი პერსონალითა და რეკვიზიტით (კეთილი და ბოროტი ჯადოქრები, ჯინები, გველეშაპები, ურჩხულები, მოლაპარაკე ცხოველები, მფრინავი არსებები და ნივთები, უხილავი არსებები და ნივთები, ჯადოსნური ჯოხები და ხმლები და ა.შ.). ეს ელემენტები ნასესხებია მითებიდან, თქმულებებიდან და ფოლკლორიდან, რის გამოც ფენტეზის ერთგვარ თანამედროვე რელიგიურ მწერლობადაც მიიჩნევენ. თუმცა რელიგიური მწერლობისგან განსხვავებით, ფენტეზის ფარგლებში მითოლოგიური ელემენტები არ მოითხოვს რეციპიენტისგან დაჯერებას. სხვაგვარად რომ ითქვას: რეციპიენტთა დამოკიდებულება მითოსის მიმართ შესაბამის ეპოქაში ხასიათდებოდა რწმენის მაღალი ხარისხით, რადგან მითოსს მათთვის სამყარო უნდა აეხსნა. ამგვარ დანიშნულებას სრულიად მოკლებულია ფენტეზი და, შესაბამისად, რეციპიენტების დამოკიდებულებაც ფენტეზიში გაცოცხლებული მითოლოგიური შინაარსის მიმართ დაკავშირებული არა რწმენასთან, არამედ სინამდვილიდან გაქცევის სურვილთან, ესკაპიზმთან (იხ. ქვემოთ).
4. შეუთავსებლობა ალეგორიულსა და კომიკურ წაკითხვასთან. დამაბულობა და სიუცხოვე როგორც ფენტეზის რეცეფციის აუცილებელი კომპონენტები დამოკიდებულია ნაწარმოების აღქმაზე პირდაპირი გაგებით. თუ ტექსტში აღწერილი / ან ფილმში ნაჩვენები მოვლენები ალეგორიულად ან კომიკურად იქნება ინტერპრეტირებული, ფენტეზი დაკარგავს თავის ჟანრობრივ მახასიათებლებსა და ესთეტიკურ სპეციფიკას: იგი იქცევა პარაბოლად (იგავად) ან პაროდიად.

მაგრამ რა არის ფენტეზის როგორც თანამედროვე მითოლოგიის (ან ეპოსის) დანიშნულება დღევანდელ სამყაროში? რატომ კითხულობენ თანამედროვე მკითხველები ტექსტებს, რომლებშიც მითოლოგიური არსებები და ჯადოქრობა გვხვდება? რით აიხსნება ფენტეზის ბუმი თანამედროვე კინოხელოვნებაში?

ამ კითხვებზე პასუხის გასაცემად საჭიროა, გავიხსენოთ ფენტეზის წარმოქმნის ისტორია. მეცნიერები თანხმდებიან, რომ ფენტეზის წინამორბედად უნდა მივიჩნიოთ არა იმდენად ჯონათან სვიფტის *გულივერის მოგზაურობა*, რამდენადაც რომანტიზმი, რომლის ფარგლებშიც პირველად იჩინა თავი დაინტერესებამ ხალხური ზეპირსიტყვიერი გადმოცემისა და შუა საუკუნეების კულტურის მიმართ. ამასთან, სწორედ რომანტიკოსები ამბობდნენ განმანათლებლობის ხანის რაციონალური მსოფლხედვის წინააღმდეგ და გააიდგალეს ბავშვი როგორც წარმოსახვაზე დამყარებული და გონებით შეუბღალავი აღქმის სიმბოლო (მდრ. ნიკოლაევა 2003,139; პეკოლდი 1986,15). სწორედ რომანტიზმის ხანის ესთეტიკიდან იმემკვიდრა ფენტეზიმ ემპირიული სინამდვილისა და მისი მიბაძვის მოთხოვნის (მიმეზისის) უარყოფა. რომანტიზმის ხანის ესთეტიკური აზროვნების მსგავსად ფენტეზის ლიტერატურასაც საფუძვლად უდევს გაცნობიერება იმისა, რომ თანამედროვე სამყაროში საოცრება არ არსებობს, მაგრამ ხელოვნებას ძალუმს ადადგინოს სინამდვილის ის მითოსურ-რელიგიური აღქმა, რომელიც განმანათლებლობის ეპოქაში დაითრგუნა და განიდევნა.

რთულია, ერთმნიშვნელოვნად განისაღვროს, რომელი რომანია ფენტეზის ჟანრის პირველი ნიმუში. ზოგი მკვლევრის აზრით, ე.თ.ა. ჰომეროსის *მაკნატუნაში* გვხვდება ფენტეზის ყველა ჟანრობრივი მახასიათებელი, თუმცა აშკარაა, რომ ფენტეზის როგორც დამოუკიდებელი ჟანრის დამკვიდრება მსოფლიოს ლიტერატურაში მეოცე საუკუნის ისტორიულ ძვრებსა და სამ ინგლისურენოვან ავტორს – ჯონ ტოლკინსს, კლაივ ლიუისსა და ურსულა ლე გუინს უკავშირდება. მეცნიერებისა და ტექნოლოგიის განვითარებამ, ფარდობითობის თეორიამ და კვანტურ ფიზიკაში გაკეთებულმა აღმოჩენებმა, ატომური ენერჯით განხორციელებულმა ექსპერტიმენტებმა, კოსმოსის შესწავლამა და ხელოვნური ინტელექტის კვლევამ, ასევე ახალმა ჰიპოთეზებმა სამყაროს წარმოქმნის შესახებ – შეცვალა ჩვენი დამოკიდებულება სინამდვილისა და ბუნების კანონზომიერებების მიმართ. თანამედროვე ადამიანი მომწიფდა იმისთვის, რათა დაუშვას იმგვარი ფენომენების არსებობის შესაძლებლობა, რომლებიც ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებებში აღიწერება: ალტერნატიული სამყაროები, ციკლური დრო, ზემგრძობიარე (ექსტრასენსორული) აღქმის უნარი და სხვა. მართალია, ამ რიგის ფენომენები ჯერ-ჯერობით არ ექვემდებარება სამეცნიერო ახსნას, მაგრამ მათი მიჩნევა ზღაპრულ ჯადოქრობად ასევე მიუღებელია (ნიკოლაევა 2003, 139-140). ამასთან, ფენტეზი თემატურად ეხმიანება თანამედროვე სამყაროს აქტუალურ პოლიტიკურსა და ეკოლოგიურ ვითარებას და არა – არქაული საზოგადოების ცხოვრების წესს (ევერსი 2011(1)). კავშირი თანამედროვეობასთან ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებებში ასევე უზრუნველყოფილია თხრობის პერსპექტივით: თავისი გაცებითა და დამოკიდებულებით მთხრობელი ხშირად ყურადღებას ამახვილებს დამორებაზე / განსხვავებაზე დღევანდელობასა და იმ წარმოსახვით სამყაროს შორის, რომელშიც გმირები და ფერიები ბინადრობენ (ევერსი 2011(1)). ხშირად ასევე თანამედროვეა მთავარი მოქმედი პირების აზროვნება და ქცევა, რაც ამარტივებს მკითხველის მიერ თავის გაიგივებას რომანის გმირებთან. ჟანრის პოპულარიზაციის საქმეში დიდი წვლილი მიუძღვის კომპიუტერული ანიმაციის გაფართოებულ შესაძლებლობებსაც: სწორედ ვიზუალიზაციის ამ ახალი ხერხების გამოყენების შედეგად გასცდა *ბეჭდების მრძანებლის* რეცეფციის არეალი ფენტეზის მოყვარულთა ვიწრო წრეს და გაზარდა ფენტეზის როგორც ჟანრის ცნობადობა და მიმზიდველობა სხვადასხვა ასაკის მაყურებლებისა და მკითხველებისთვის მთელ მსოფლიოში (ევერსი 2011(2)). დღეს უკვე გამოიყოფა და პოპულარობით სარგებლობს ფენტეზის სამი

ქვეყნრი: მაღალი ფენტეზი (ინგლ. High Fantasy), დაბალი ფენტეზი (ინგლ. Low Fantasy) და ურბანული ფენტეზი (ინგლ. Urban Fantasy). მაღალი ფენტეზი ხასიათდება გლობალური მასშტაბით: საქმე ეხება ბრძოლას სამყაროს გადასარჩენად (მაგალითად, *ბეჭდების მბრძანებელი*, *ნარნიას ქრონიკები*, *ჩრდილოეთის ციალი, ჰარი პოტერი*). მაღალ ფენტეზიში ჯადოქრობა უმნიშვნელოვანესი ესთეტიკური და კომპოზიციური კომპონენტია. დაბალი ფენტეზი ცენტრში მოქცეულია ერთი მლიერი და გამორჩეული გმირი, რომელიც თავისი განსაკუთრებული ფიზიკური მონაცემებით ახერხებს ბოროტებასთან ბრძოლას (მაგალითად, *ბარბაროსი კონანი*). ურბანულ ფენტეზის მოქმედება კი თანამედროვე ქალაქის სივრცეშია გადატანილი (მაგალითად, კინოფილმები *ზებუნებრივი*, *გრძემები*).

ამრიგად, ფენტეზის პოპულარობა დღევანდელ მსოფლიოში აშკარაა, ამაზე ქანრობრივ მრავალფეროვნებასთან ერთად დაწესებული პრემიების სიმრავლეც მიანიშნებს (Hugo Award – 1953 წლიდან, Nebula Award – 1956 წლიდან, British Fantasy Award – 1971 წლიდან) და ისიც, რომ დასავლურ უნივერსიტეტებში უკვე მრავალი წელია, იკითხება კურსები ფანტასტიკისა და ფენტეზის შესახებ. თუმცა, ვფიქრობთ, ფენტეზის პოპულარობა განპირობებულია არა იმდენად თანამედროვე საბუნებისმეტყველო აღმოჩენებით, აქტუალური თემატიკითა და მედიალური გავრცელებით, რამდენადაც იმ ფსიქოლოგიური მნიშვნელობით, რომელიც დღევანდელი მკითხველისთვის აქვს ფენტეზის როგორც მითოპოეზიის თანამედროვე ფორმას. ამ მხრივ, ფენტეზიმ თანამედროვე სამყაროში იტვირთა ის სოციალური დანიშნულება, რომელიც ჰქონდა ეპოსს ანტიკურობაში (შდრ. ევერსი 2011(1)): იგი აზრს ანიჭებს და ერთმანეთთან აკავშირებს მოვლენებსა და ფაქტებს, რომლებსაც შეიძლება არც ჰქონდეთ რაიმე ობიექტური, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი ერთმანეთთან, და ამით გვეხმარება, ავხსნათ თანამედროვე სინამდვილე. იგი წარმოგვიდგენს მოქმედი პირების (გმირის) ტიპებს, რომლების მსგავსი ადამიანებიც ჩვენს მოდერნულ ეპოქაში აღარ არსებობენ, და ამით გვთავაზობს ქცევისა და მოქმედების სანიმუშო მოდელებს. ფენტეზი გვაჩვენებს ღირებულებებსა და მიზნებს, რომლებსაც შეიძლება თანამედროვე ადამიანისთვისაც არ დაუკარგავს აქტუალობა. მართალია, ფენტეზი ვერ იქცევა ჩვენი ერთფეროვანი ცხოვრების სრულყოფილ კომპენსაციად, მაგრამ იგი გვთავაზობს სულიერი რეგენერაციისა და ჩვენი მძიმე ყოველდღიურობის ალტერნატიული მოდელების გამოცდის შესაძლებლობას (ზაიპსი 2009,79). ამასთან, დღევანდელ სამყაროში, რომელშიც ესოდენ რთულია, ერთმანეთისგან გაიმჯნოს სინამდვილე და მისი მრავალრიცხოვანი სიმულაციები, ფენტეზის სოციალური დანიშნულებაა, შიშვლად წარმოაჩინოს სინამდვილის ჩვენეული აღქმის პირობითობა, ხელოვნურობა და წარმოსახვითობა. ამით ფენტეზი უკავშირდება წარმოსახვის, ფანტაზიის ფენომენს, რადგან წარმოსახვა სხვა არაფერია, თუ არა უნარი, რომლის საშუალებითაც ემპირიული მოცემულობა შეიძლება გარდაიქმნას ამავე მოცემულობის ალტერნატივად¹³. ზუსტად ასევე ფენტეზიც იყენებს სინამდვილის ელემენტებს იმისთვის, რათა უარყოს თავად სინამდვილე და ამით გვივითარებს ალტერნატიული აზროვნებისა და აღქმის უნარს.

¹³ იხ. თეოდორ ადორნოს *ესთეტიკური თეორია*.

7. ფანტასტიკის ჟანრობრივი განვითარების თავისებურებები

7.1. მითი ფანტასტიკის აღსასრულის შესახებ

ცვეტან ტოდოროვი ფიქრობდა, რომ ფანტასტიკამ როგორც ჟანრმა XX ს-ში არსებობა შეწყვიტა, რადგან ადამიანის არაცნობიერის გამოვლენის მისია ახლა ფსიქონალიზმა იკისრა. უვე დურსტი ამ აზრს არ იზიარებს და მსჯელობს ჟანრის გაფართოებაზე: XIX ს-ის რეალიზმის ნაცვლად XX ს-ში თანამედროვე რეალიზმის ახალი ფორმები ჩნდება, რომლებმაც ცნეს მიმეზისის (ლიტერატურაში სინამდვილის ასახვის) შეუძლებლობა და სინამდვილის რეპროდუცირებას აღარ ცდილობენ. სიმპტომურია ამ მხრივ ნარატიული ხერხების გართულება, ყოვლისმცოდნე მთხრობლის გაუქმება და სხვ. მაგრამ რეალიზმის განვითარება ფანტასტიკის ევოლუციას განაპირობებს და არა მის „სიკვდილს“. ტოდოროვი ფანტასტიკის სიკვდილს უკავშირებდა ისეთი ტექსტების არსებობას, როგორებიცაა კაფკას მეტამორფოზა. დურსტი დეტალურ რეფერატს უთმობს ამ საკითხს და ასკვნის, რომ კაფკას ნაწარმოები ახალი ჟანრის ჩამოყალიბებაზე მიანიშნებს, თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ ფანტასტიკის ჟანრი წყვეტს არსებობას. მეტამორფოზის შემთხვევაში დურსტი საუბრობს გაუფორმებელ, უძრავ სისტემაზე (W=W). სიტყვა „გაუფორმებელი“ გულისხმობს, რომ საოცარი ელემენტები აქ მოკლებულია ერთმნიშვნელოვან მოტივაციასა და ლოგიკურ კავშირს, ასეთ მხატვრულ სამყაროში შეუძლებელია მოქმედი კანონების ერთიანი სისტემის დადგენა, რადგან ეს კანონები ტექსტში ან მხოლოდ მინიშნების სახით, ან სულაც თავისთავად გასაგებ მოვლენად არის წარმოდგენილი.

7.2. ფსევდოფანტასტიკა

ჯერ კიდევ ტოდოროვი მიუთითებს თავის ნაშრომში ისეთი ჟანრის არსებობაზე, რომელიც საოცრების მოჩვენებით შთაბეჭდილებას აღძრავს. ამ ჟანრს იგი „ფანტასტიკურ-საშინელს“ (ფრანგ. fantastique-étrange) უწოდებს. ამ ჟანრის ნაწარმოებებში ერთი შეხედვით ზებუნებრივ მოვლენას ბოლოს ბუნებრივი ახსნა ეძებნება: მოჩვენებითი საოცრება მხატვრულ სინამდვილეში შეცდომის, ტყუილის, სიგიჟის, თრობის, სიზმრისა თუ შემთხვევითობის ნაყოფი აღმოჩნდება ხოლმე.

ამ ფენომენს სათანადო ყურადღებას უთმობს როჟერ კელუაც. იგი ტექსტში ფანტასტიკის გაუქმების შესაძლებლობებს ასახელებს: თუ მოჩვენებითი არარეალური მოვლენა ამბის ბოლოს ადამიანის ნამოქმედარი აღმოჩნდება; თუ ნაწარმოების უკანასკნელი სტრიქონები ცხადყოფს, რომ მოთხრობილი ამბავი სინამდვილეში ზმანება, ჰალუცინაცია ან წარმოსახვის ნაყოფი ყოფილა; ანდა თუ ნაწარმოებში აღწერილი საშინელი მოვლენები რომელიმე „ჯადოსნურ მეცნიერებას“ – პარაფსიქოლოგიას, ტელეპათიასა და სპირიტიზმს ემყარება. ყველა ამ შემთხვევას კელუა ფსევდოფანტასტიკას მაიკუთვნებს (კელუა 1974).

თითქმის ასეთივე კლასიფიკაციას ვხვდებით ჟაკ ფინთანაც, რომელიც ღია (N) და პოტენციურული ფანტასტიკისგან (W) გამოარჩევს ე.წ. „რედუცირებულ“ (ე.ი. შეზღუდულ) ფანტასტიკას, სადაც წარმოდგენილი ფანტასტიკური ფენომენი კულტურულად სანქცირებულ, ნორმალურ, „რეალურ“ სინამდვილეზე დაიყვანება (ფინი 1980, 175).

ანალოგიურად მსჯელობს ფლორიან მარცინიცი. მას ფანტასტიკა ორი წრის – რაციონალურ-ლოგიკური სინამდვილისა და ირაციონალურ-ალოგიკური სინამდვილის წრეების ურთიერთქმედების შედეგად მიაჩნია. ხოლო სიზმარი, ხილვა, შიზოფრენია და სხვ. მხოლოდ

ერთი შეხედვით განეკუთვნება ამ მეორე წრეს, სინამდვილეში კი პირველ წრეში შედის. ასეთი ტიპის ტექსტებს მარცინი ფსევდოფანტასტიკას მიაკუთვნებს (მარცინი 1982).

ჩამოთვლილ დეფინიციებს აშკარა მაქსიმალისტური ხასიათი აქვთ. ამასთან, ვფიქრობთ, თუ “ბუნებრივი”, “ნორმალური”, “სანქცირებული”, “რაციონალურ-ლოგიკური” სინამდვილის ცნებას შიგატექსტობრივ დონეზე გადავიტანთ და მხატვრულ სისტემასთან ან რეალობის სისტემასთან გავაიგივებთ, სიტყვა “ფსევდოფანტასტიკა” ბევრად უფრო გამოსადეგი აღმოჩნდება. ამ ფენომენს დურსტის ფორმულირებით შემდეგი სახე მიეცემა: $R=W+R$, ან $R=N+R$. დურსტი ასახელებს რამდენიმე ფაქტორს, რომლებმაც მთხრობლის სტაბილიზაცია შეიძლება გამოიწვიოს:

1. ყოვლისმცოდნე მთხრობლის ჩარევა;
2. რომელიმე რეალობის სისტემის უნარი, აითვისოს (ახსნას) მოვლენის ყველა დეტალი მაშინ, როცა საპირისპირო სისტემა ამ უნარს მოკლებულია;
3. საწინააღმდეგო სისტემის გაქრობა ახალ მტკიცებულებათა საფუძველზე ან მისი რეალობის სისტემური ორიენტაციის შეცვლა, რაც ინსტანციების გათანაბრებას იწვევს.

7.3. ნეოფანტასტიკა და მაგიური რეალიზმი

თანამედროვე ესპანისტიკაში დამკვიდრდა ტერმინი “ნეოფანტასტიკა”, რომლითაც ხორხე ლუის ბორხესის, ხულიო კორტასარისა და ფრანც კაფკას მოთხრობებში წარმოდგენილი მხატვრული სინამდვილე აღინიშნება. ეს მხატვრული სინამდვილე მართალია ჰეტეროგენულია (ანუ ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ლიტერატურული ტრადიციის სისტემების ნაერთს წარმოედგენს), მაგრამ სტაბილურია, უძრავია (ანუ სისტემური ნორმა შენარჩუნებულია ნაწარმოების ბოლომდე), თუმცა ის, რომ კაფკას ცნობილ მოთხრობაში პროტაგონისტის გადაქცევა ხოჭოდ მხოლოდ აღშფოთებას იწვევს, ისე კი – სავსებით შესაძლებელ მოვლენად აღიქმება გრეგორ ზამზას ახლობლების მიერ, გვაფიქრებინებს, რომ კაფკა ხარისხობრივად ახალი ტიპის რეალობის სისტემის ქმნის. “მეტამორფოზაში” დახატული სამყარო ორი შეუთავსებელი ლიტერატურული კონვენციის ნაერთია, მაგრამ, ამავე დროს, ეს სინთეზი სისტემურ ნორმად არის ქცეული ($R=W$).

მართალია, ნეოფანტასტიკურ ტექსტში ტრადიციული ფანტასტიკის ელემენტები გვხვდება, მაგრამ ეს უკანასკნელნი სრულიად განსხვავებულ კონტექსტშია ჩართული და სრულიად სხვა მიზნით გამოიყენება. შიშის მაგივრად ამგვარი ტექსტი მკითხველს ერთგვარ (ენობრივ) თამაშს სთავაზობს. ნეოფანტასტიკური მხატვრული სამყარო ყოველდღიური სინამდვილის იმიტაციაა, რომელშიც ჩართულია ამ სინამდვილეში მოქმედი კანონებით დაუშვებელი მოვლენა, მაგრამ ამის მიუხედავად არ წარმოიქმნება კონფლიქტი, ბზარი, ნაპრალი რეალობის ორ განსხვავებულ მოდელს შორის, როგორც ეს ტრადიციულ ფანტასტიკაში ხორციელდება ხოლმე. უფრო მეტიც: ნეოფანტასტიკაში სინამდვილის რეგულარული და საოცარი მოდელები ერთ მთლიანობად ერთიანდება, წარმოიქმნება სინამდვილის ახალი, ყოვლისმომცველი მოდელი, რომელშიც აღარაფერია გამორიცხული. ნეოფანტასტიკაში ფანტასტიკური ელემენტები მხატვრული სამყაროს „ბუნებრივ“ ნაწილებად იქცევა. მოქმედი პირები ეგუებიან შეუძლებელ მოვლენას, ისინი გულგრილნი ხდებიან ზებუნებრივის მიმართ, რის შედეგადაც შეუძლებელი შესაძლებელი ხდება. ნაწარმოების წაკითხვის შემდეგ მკითხველს აღარ უწევს არჩევნის გაკეთება, ის იძულებულია, მიიღოს ტექსტში გადმოცემული წინააღმდეგობრიობა და ორაზროვნება.

ტრადიციული ფანტასტიკისგან განსხვავებით, რომელიც მხოლოდ მოქმედების დონეზე ხორციელდება, ნეოფანტასტიკა ხორციელდება როგორც მოქმედების, ისე ენობრივ დონეზე. იგი ენობრივი თამაშების, ორაზროვანი წინადადებების, რიტორიკული ხერხებისა და პარადოქსების, ციტატებისა და ნაცნობი (ზღაპრული, მითოლოგიური და ლიტერატურული) მოტივების გამოყენების შედეგია. მკითხველი მერყეობს და ვერ გადაუწყვეტია, წაკითხული პირდაპირი მნიშვნელობით უნდა გაიგოს თუ გადატანითით. ამრიგად, ნეოფანტასტიკური პოეტიკის საფუძველია მეტაფორა: მასში ერთნაირად მნიშვნელოვანია სიტყვების პირდაპირი (რეგულარული) და გადატანითი (საოცარი) მნიშვნელობები. სურათ-გამოცანის (ინგლ. picture puzzle) მსგავსად, რომელშიც ყოველთვის სულ ცოტა ორი სხვადასხვა სურათის დანახვა შეიძლება, ნეოფანტასტიკურ ტექსტში ორი განსხვავებული ამბის ამოკითხვა შეიძლება. სწორედ ორაზროვნება აკავშირებს ნეოფანტასტიკას პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურასთან. რადგან პოსტმოდერნისტული აზროვნება გამორიცხავს ერთი, საყოველთაო ჭეშმარიტების არსებობას, პოსტმოდერნისტული ტექსტის ერთადერთი მნიშვნელობის დადგენაც შეუძლებელია, იგი ორმაგი კოდირების გამოყენებით ბოლომდე ინარჩუნებს ორაზროვნებასა და მრავალმნიშვნელოვნებას (პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში გამოიყოფა ორი ან მეტი შრე: ერთ-ერთ მათგანში მოთხრობილია თავშესაქცევი ამბავი, რომელსაც ნებისმიერი მკითხველი გაიგებს, მეორე მათგანი კი მოიცავს ინტერტექსტობრივ მინიშნებათა ერთგვარ ქსელს, რომელიც მხოლოდ ინტელექტუალურ მკითხველს მიანიჭებს სიამოვნებას). ამრიგად, პოსტმოდერნისტული ტექსტების მხატვრული სამყარო – როგორც თანამედროვე პლურალიზმის (მრავალფეროვნების) გამოხატულება – თავისი ნიშან-თვისებებით ნეოფანტასტიკურია: მასში თანაარსებობს პირდაპირი, მეტაფორული და პარაბოლური მნიშვნელობები.



გამოსახულება 9. სურათ-გამოცანის ნიმუშები

ნეოფანტასტიკური მხატვრული სამყაროს ჰეტეროგენულობა და სტაბილურობა დამახასიათებელია ე.წ. მაგიური რეალიზმისთვის (ესპ. რეალისმო მágico), რომელშიც სინამდვილე და საოცრება, რეალიზმი და მაგია პარადოქსულადაა შერწყმული. მაგიური რეალიზმის ცნობილი წარმომადგენლები არიან ხორხე ლუის ბორხესი და გაბრიელ გარსია მარკესი. მათ თხზულებებში საოცრება ჩვეულებრივის ნიღაბქვეშაა შემოპარული სავსებით

რეალისტურ, ზოგჯერ იდილიურსა და მინიატურულ მხატვრულ სინამდვილეში, რაც იდუმალი, ყოვლისმომცველი აზრის არსებობაზე მიანიშნებს.

ამრიგად, აუცილებელია ფანტასტიკისგან გავარჩიოთ ფსევდოფანტასტიკა და ნეოფანტასტიკა როგორც ჟანრის მოდიფიკაციის შედეგად ჩამოყალიბებული ახალი ლიტერატურული წარმონაქმნები.

8. დაძაბულობის წარმოქმნის მექანიზმი ლიტერატურაში

მკითხველები განსაკუთრებული ინტერესით კითხულობენ ნაწარმოებებს, რომლებიც მათში დაძაბულობას აღძრავენ. ამის მიუხედავად, დაძაბულობის ფენომენს ნარატოლოგიაში იშვიათად ეთმობა ყურადღება, რადგან იგი ემყარება არა იმდენად ტექსტობრივ სტრუქტურებს, რამდენადაც მკითხველის ფსიქოლოგიას. ამრიგად, დაძაბულობის კვლევა ლიტერატურათმცოდნეობასთან ერთად ფსიქოლოგიისა და სოციალური მეცნიერებების ამოცანაა.

დაძაბულობა განპირობებულია შემდეგი ფაქტორებით:

- მოქმედ პირთა და მკითხველთა ნაწილობრივი (არასრული) ინფორმირებულობა მოქმედების შესახებ (მანფრედ პფისტერი), ე.ი. დაძაბულობის საფუძველია უპასუხოდ დარჩენილი, **ღია** კითხვები მოქმედების განვითარების შესახებ.
- ამგვარ კითხვებზე შესაძლო პასუხების **შეზღუდული** რაოდენობა: წამოწყება წარმატებით უნდა დასრულდეს ან წარუმატებლობით.
- მოქმედების განვითარების ვარიანტების ერთნაირი **ალბათობა**.
- მკითხველის მიერ თავის **გაიგივება** მოქმედ პირთან.
- ღია კითხვების **მნიშვნელოვნება**.

ღია კითხვების მნიშვნელოვნება დაკავშირებულია ადამიანთა უნივერსალურ ინსტინქტებთან. მოიპოვება დაძაბულობის განსაკუთრებით ძლიერი, მთელი სხეულით განცდილი ფორმები (ძრწოლა¹⁴),



გამოსახულება 10. ინსტინქტური ქცევა

რომლებსაც ბიოლოგიური ქცევა უდევს საფუძვლად. ცხოველისა და ადამიანების თვითგადარჩენისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს სამ ინსტინქტს (ვალტერ კოხი):

1. თავდასხმა და გაქცევა (ლათ. Crimen) საკუთარი ან სხვა ჯიშის მტრებთან კონფლიქტის შედეგად;
2. კვება (ლათ. Fructus) მოიცავს საკვების მოპოვებასთან ერთად მემკვიდრეობის გამოკვებასა და აღზრდას;

¹⁴ ინგლ. thrill - ინტენსიური, მაგრამ სასიამოვნო შეგრძნებები, მათ შორის სხეულებრივი, რომლებიც უპირატესად გამოწვეულია ძალადობისა და სექსის (ეზერჰარდ შფეთი) ხილვით. ამგვარი დაძაბულობის გამომწვევი ტიპური სიტუაციაა ორთაბრძოლა ან იმ მოქმედი პირის ფიზიკური (სექსუალური) შეურაცხყოფის საფრთხე, რომელსაც მკითხველი თანაუგრძნობს.

3. გამრავლება (ლათ. Sexus) გულისხმობს მიმზიდველი პარტნიორის შერჩევასა და მოპოვებას ჯიშის ოპტიმალური შენარჩუნების მიზნით.

თითოეულმა ინსტინქტმა მხატვრულ ლიტერატურაში წარმოქმნა არა ერთი მოტივი, რომლებიც მკითხველში დაძაბულობას აღძრავს: Crimen-ს უკავშირდება დევნა და გაქცევა, ძალადობა, ბრძოლა და საფრთხე, შურისძიება, მკვლელობა და ორთაბრძოლა შეურიგებელ მტრებს შორის; Fructus-ს - ბავშვთა მოტაცება, თაობათა შორის ბრძოლა, მოგზაურობა უტოპიურ ქვეყანაში; Sexus-ს კი - თავყვანისმცემლის გამოცდა, სასიყვარულო რომანი, მიჯნურთა მეტოქეობა, ინცესტი და აკრძალული სიყვარულის სხვა ფორმები. შიშის უკიდურესი ფორმები იჩენს თავს სამივე ინსტინქტის ურთიერთგადაკვეთის შემთხვევაში: ამგვარი შიშის აღმძვრელი მოქმედი პირია, მაგალითად, ოიდიპოსი, რომელიც მამას ჰკლავს და დედას უწევს თანამეცხედრობას (Fructus + Crimen, Fructus + Sexus), ასევე, მიმზიდველი მოქმედი პირები ბრემ სტოკერის რომანში *დრაკულა*, რომლებიც ამბოროს დროს სისხლისმსმელ ვამპირებად იქცევიან (Sexus + Crimen). აშკარაა, რომ დაძაბულობის ხარისხი ყველაზე უფრო მაღალია იმ მოვლენებისა და ქმედებების აღქმისას, რომლებიც Crimen-ს უკავშირდება.

რატომაა დაძაბული, შიშის მომგვრელი სიტუაციების ფიქტიური განცდა-გადატანა რეციპიენტისთვის მიმზიდველი? - რადგან ეს უსაფრთხოა და საშიშროების დაძლევის სრულდება (ინგლ. delightful horror, გერმ. Angst-Lust). სწორედ ფიქტიური შიშის მიმზიდველობით აიხსნება, რომ მკითხველები სიამოვნებით კითხულობენ ამ ტიპის ნაწარმოებებს ხელმეორედაც. თუმცა რომელიმე თრილერის მოკლე შინაარსის წაკითხვა ვერ აღგვიძრავს გრძნობებს, რადგან ფიქტიური შიშის აუცილებელი წინაპირობაა დაძაბული სიტუაციისა და მასში ჩართული მოქმედი პირების დეტალური აღწერა. ამრიგად, დისკურსის როლი დაძაბულობის წარმოქმნაში უფრო დიდია ვიდრე ამბისა.

გასართობი ლიტერატურის მკვლევრები გამოყოფენ სამ ნარატიულ სქემას¹⁵:

1. **მოულოდნელობის სქემა** (ინგლ. surprise discourse structure, გერმ. Überraschungsschema) ემყარება მოქმედების განვითარებისთვის მნიშვნელოვანი ინფორმაციის დაფარვას ისე, რომ ეს ვერ შეამჩნიოს მკითხველმა. დაფარული ინფორმაცია მხოლოდ ნაწარმოების ბოლოს მქდავნიდება და მკითხველის გაკვირვებას იწვევს. ამგვარი სქემა უმეტესად გვხვდება ნოველებში. მოულოდნელობის ეფექტი, რომელსაც ეს სქემა განაპირობებს, თვისებრივად განსხვავებულია დაძაბულობისგან: იგი ხანმოკლე და აწმყოზე მიმართულია.
2. **ამოცანის სქემა** (ინგლ. curiosity discourse structure, გერმ. Rätselspannungsschema),
3. **კონფლიქტის სქემა** (ინგლ. suspense discourse structure, გერმ. Konflikt- und Bedrohungsspannungsschema).

უკანასკნელ ორ სქემას ასევე ინფორმაციის დაფარვა უდევს საფუძვლად, თუმცა მოულოდნელობის სქემისგან განსხვავებით, მკითხველმა თავიდანვე იცის ეს და დაძაბულად ელის ამ ინფორმაციის გარკვევას. როგორც ამოცანის, ისე კონფლიქტის სქემა ხუთსაფეხურიანია:

¹⁵ „სქემა“ განიმარტება როგორც მოდილო ტექსტობრივი ელემენტების ზოგადი კონფიგურაცია, რომელსაც გარკვეული დანიშნულება აქვს ტექსტის აგებულებაში. ყველაზე ცნობილი ტექსტობრივი სქემა სამსაფეხურიანია და მოიცავს ამოსავალ სიტუაციას (ექსპოზიციას), გართულებას (კულმინაციას) და კვანძის გახსნას (კატასტროფას).

დამაბულობის ფაზა	ამოცანის სქემა	კონფლიქტის სქემა
ფაზა 1	გაურკვევლობის ფაზა	დაგეგმვის ფაზა
ფაზა 2	განსჯის ფაზა	გულშემატკივრობის აღძვრის ფაზა
ფაზა 3	ანალიზის ფაზა	უიმედობისა და იმედის მონაცვლეობის ფაზა
ფაზა 4	წინააღმდეგობის ფაზა	დაბრკოლების ფაზა
ფაზა 5	გარკვევის ფაზა	გარკვევის ფაზა

გამოსახულება 11. დამაბულობის ხუთი ფაზა

ორივე სქემა იწყება დამაბულობის გამომწვევი სიტუაციით (ფაზა 1), გრძელდება დამაბულობის გაძლიერებით (ფაზა 2), მერყევი გრძნობებითა (ფაზა 3) და დამაბულობის შენარჩუნების ფაზით (4) და სრულდება კვანძის შთამბეჭდავი გახსნით (ფაზა 5). მოქმედების ამგვარი განვითარება ენათესავება კლასიკური დრამის ხუთმოქმედებიან სქემას (ექსპოზიცია - აღმავალი მოქმედება - კულმინაცია - დაღმავალი მოქმედება - კატასტროფა), რაც მის უნივერსალობაზე მიანიშნებს.

ამოცანის სქემა წარსულისკენაა მიმართული და იდუმალებით მოცული ამბის საფეხურებრივ გარკვევას ეთმობა. იგი გვხვდება დეტექტიურ რომანებსა და ანალიზურ დრამებში. ამ სქემის აღსაწერად გერმანელი ლიტერატურათმცოდნე, დიტრიჰ ვებერი, გამოყოფს ხუთ საფეხურს:

1. **გაურკვევლობის ფაზა**ში ხორციელდება ამოცანის აღმოჩენა, რაც მეთვალყურე მოქმედი პირის პერსპექტივიდანაა გადმოცემული (მაგალითად, ცხედრის აღმოჩენა სასტუმროს კარადაში).
2. **განსჯის ფაზა**ში აღწერილია მეთვალყურე მოქმედი პირის გაურკვევლობა, დაბნეულობა, შეშფოთება და შეშინება, რაც იდუმალებით მოცული მოვლენითაა განპირობებული.
3. **ანალიზური ფაზა** ეთმობა ეჭვებს, ვარაუდებსა და ჰიპოთეზებს. ამ ფაზის დანიშნულებაა, შეცდომაში შეიყვანოს მკითხველი (ინგლ. red herring).
4. **წინააღმდეგობის ფაზა** მოიცავს დაბრკოლებებს, რომლების გამოც ამოცანის ამოხსნა რთულდება.
5. **გარკვევის ფაზა** შეიძლება გახანგრძლივდეს პასუხის გაჭიანურებით.

კონფლიქტის სქემა მომავლისკენაა მიმართული. მისი მთავარი თავისებურებაა მერყეობა შიშსა და იმედს შორის. იგი გვხვდება საშინელებათა ჟანრის ლიტერატურაში. ვალტერ კოხის კონცეფციის მიხედვით, კონფლიქტის სქემაში შემდეგი საფეხურები გამოიყოფა:

1. **დაგეგმვის ფაზა**ში გადმოცემულია კონფლიქტის გამომწვევი ან საშიშროების მომასწავებელი მოვლენა. ამ ფაზის ფარგლებში მრავლად გვხვდება აშკარა და ფარული მინიშნებები მოსალოდნელ საფრთხეზე (მაგალითად, ფრაზები, როგორცაა „მან ჯერ არ იცოდა, რომ...“, ან გადაჭარბებულად მშვიდი ლანდშაფტის აღწერა).
2. **გულშემატკივრობის აღძვრის ფაზის** მიზანია, ემოციურად ჩართოს მკითხველი მოქმედებაში. დამაბულობის განსაცდელად აუცილებელია, მკითხველმა თავი გააიგივოს საფრთხეში მყოფ ან კონფლიქტში ჩათრეულ ერთ-ერთ მოქმედ პირთან. ამ ფაზაში გამოიყენება ძლიერი ემოციების გამომხატველი ლექსიკა (მაგალითად, „ტანში ჟრუანტელმა დაუარა“).

3. **უიმედობისა და იმედის მონაცვლეობის** (ინგლ. changing fortunes) ფაზა მკითხველს სთავაზობს კონფლიქტიდან ორ გამოსავალს - გამარჯვება ან დამარცხება. მოვლენების განვითარება განაპირობებს მკითხველის გრძნობების მუდმივ ცვალებადობას. ამ ფაზის საუკეთესო მაგალითია ორთაბრძოლის სცენები, სადაც ხან მკითხველისთვის სიმპათიური პროტაგონისტი იმარჯვებს, ხანაც - ანტაგონისტი.
4. **დაბრკოლების ფაზაში** ხშირად გვხვდება ე.წ. cliffhanger, ანუ უკიდურესად დამაბული ვითარება, რომელშიც პროტაგონისტის სიკვდილ-სიცოცხლის ამბავი უნდა გადაწყდეს (ჩიხში მოქცეული პროტაგონისტი, მიღებული ტყვია-წამალი, მომართული ჭურვი).
5. ვიდრე **გაირკვეოდეს**, როგორ დასრულდება კონფლიქტი, დამაბულობა უმაღლეს წერტილს აღწევს (ინგლ. last minute crisis).

ილუსტრაციების ჩამონათვალი

გამოსახულება 1. ჰერმენევტული წრე	5
გამოსახულება 2. ლიტერატურათმცოდნეობის მეთოდები	11
გამოსახულება 3. აღმნიშვნელი და აღსანიშნი	13
გამოსახულება 4. ლიტერატურული ტექსტის სამი თავისებურება	19
გამოსახულება 5. კომუნიკაციის მოდელი	19
გამოსახულება 6. ფანტასტიკა და მისი მომიჯნავე დარგები	34
გამოსახულება 7. რეალობის სისტემათა ნარატიული სპექტრი	36
გამოსახულება 8. ნარატიული რეალობის სისტემები	38
გამოსახულება 9. სურათ-გამოცანის ნიმუშები	49
გამოსახულება 10. ინსტინქტური ქცევა	51
გამოსახულება 11. დაძაბულობის ხუთი ფაზა	53

ლიტერატურა

1. პირველადი წყაროები:

- ბალზაკი 1973 ბალზაკი, ონორე დე. 1973. *რჩეული თხზულებანი*. თბილისი, საბჭოთა საქართველო.
- გამსახურდია 1976 გამსახურდია, კონსტანტინე. 1976. *თხზულებანი*. ტ. 4. *თხზულებათა ათტომეული*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- ტაბიძე 1977 ტაბიძე, გალაკტიონ. 1977. *რჩეული*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- ჭავჭავაძე 1985 ჭავჭავაძე, ილია. 1985. *ლექსები, პოემები, თარგმნილი ლექსები და პოემები, სცენები, პიესა*. ტ. 1. *რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

2. მეორადი წყაროები:

2.1. ქართულენოვანი მეორადი წყაროები:

- კაკაბაძე 1988 კაკაბაძე, ნოდარ. 1988. თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის ძირითადი ტენდენციები. წიგნში: *დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX ს.)*. თბილისი, გვ. 58-124.
- ნათაძე 1984 ნათაძე, მაია. 1984. ჯოსის „კამერული მუსიკის პოეტიკა“. წიგნში: *ჯეიმზ ჯოსი, 100*. რედ. ნიკო ყიასაშვილი. თბილისი, გვ. 17-21.
- ნათაძე 1988 ნათაძე, მაია / ნათაძე, გურამ. 1988. რა არის ტროპი და როგორ მისდევს მისი ცვლილებები ეპოქის სვლას. წიგნში: *დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX ს.)*. თბილისი, გვ. 194-260.

2.2. არაქართულენოვანი მეორადი წყაროები:

2.2.1. ზოგადი ლიტერატურათმცოდნეობა

- არისტოტელე 1986 Aristoteles. 1986. *Poetik*. Griech./Dt. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart.
- არნოლდი 1996 Arnold, Heinz Ludwig und Heinrich Detering (Hg.). 1996. *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv.
- ბასანერი 2001 Baasner, Rainer und Maria Zens. 2001. *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. 2. Aufl. Berlin: Erich Schmidt.
- ბაუერი 2005 Bauer, Matthias. 2005. *Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung*. – 2. akt. u. erw. Aufl. – Stuttgart; Weimar: Metzler.
- ბარტი 1988 Barthes, Roland. 1988. Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen. In: Ders., *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M., S. 102-143.
- აიხერი 2001 Eicher, Thomas und Volker Wiemann. 2001. *Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft*. 3. Aufl. Paderborn u.a.: Schöningh.

- იარაუსი 2009 Jahraus, Oliver. 2009. *Grundkurs Literaturwissenschaft*. 4. Aufl. Stuttgart: Klett.
- კლასნიციერი 2004 Klausnitzer, Ralf. 2004. *Literaturwissenschaft. Begriffe – Verfahren – Arbeitstechniken*. Berlin u.a.: de Gruyter.
- კლინკერტი 2004 Klinkert, Thomas. 2004. *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*. 3., durchges. Aufl. Berlin: Erich Schmidt.
- კობი 1993 Koch, Walter A.. 1993. *The Biology of Literature*. Bochum: Brockmeyer.
- კობი 2004 Koch, Hans-Albrecht. 2004. *Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Eine praxisorientierte Einführung für Anfänger*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- მაიერი 2011 Meyer, Michael. 2011. *English and American Literatures*. Tübingen u. Basel: Francke.
- ნოიჰაუზი 2005 Neuhaus, Stefan. 2005. *Grundriss der Literaturwissenschaft*. Tübingen u. Basel: Francke.
- ნიუნინგი 2012 Nünning, Vera and Ansgar Nünning. 2012. *An Introduction to the Study of English and American Literature*. Stuttgart: Klett.
- პეტერსენი 2006 Petersen, Jürgen H. (Hg.). 2006. *Einführung in die deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch*. 7. vollst. überarb. Aufl. Berlin: Erich Schmidt.
- პფისტერი 1977 Pfister, Manfred. 1977. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink.
- შმიდი 2005 Schmid, Wolf. 2005. *Elemente der Narratologie*. Berlin [u.a.]: de Gruyter.
- შულტე-ზასე 2001 Schulte-Sasse, Jochen und Renate Werner. 2001. *Einführung in die Literaturwissenschaft*. 9., unveränd. Aufl. München: Fink.
- შპორლი 2006 Spörl, Uwe. 2006. *Basislexikon Literaturwissenschaft*. Paderborn: Schöningh.
- შტრაზენი 2004(1) Strasen, Sven. 2004. Marxistische Literaturtheorie. In: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart; Weimar: Metzler, S. 157-161.
- შტრაზენი 2004(2) Strasen, Sven. 2004. Widerspiegelung und Widerspiegelungstheorie. In: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart; Weimar: Metzler, S. 292-294.
- შნაიდერი 2008 Schneider, Jost. 2008. *Einführung in die moderne Literaturwissenschaft*. Bielefeld: Aisthesis.
- ვოგტი 2008 Vogt, Jochen. 2008. *Einladung zur Literaturwissenschaft*. 6., erw. u. akt. Aufl. München: Fink.
- ვალდმანი 2003 Waldmann, Günter. 2003. *Neue Einführung in die Literaturwissenschaft. Aktive analytische und produktive Einübung in Literatur und den Umgang mit ihr – Ein systematischer Kurs (für die Hochschule, für Schulen, zum Selbststudium)*. Hohengehren: Schneider.
- ვებერი 1975 Weber, Dietrich. 1975. *Theorie der analytischen Erzählung*. München: Beck.

- ვენცელი 2004(1) Wenzel, Peter (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- ვენცელი 2004(2) Wenzel, Peter. 2004. Zur Analyse der Spannung. In: Wenzel, Peter (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 181-196.
- ცაპფი 2004 Zapf, Hubert. 2004. Mimesis. In: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2004, S. 182-183.
- ციმერმანი 1982. Zimmermann, Hans Dieter. 1982. *Trivialliteratur? Schema-Literatur! Entstehung, Formen, Bewertung*. 2.Aufl. Stuttgart u.a.
- ციპფელი 2001 Zipfel, Frank. 2001. *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Schmidt.
- ციმნერი 2007 Zymner, Rüdiger und Harald Fricke. 2007. *Einübung in die Literaturwissenschaft. Parodieren geht über Studieren*. 5. überarb. und erw. Aufl. Paderborn: Schöningh.

2.2.2. ფანტასტიკური ლიტერატურის თეორია

- ბარბეტა 2002 Barbetta, María Cecilia. 2002. *Poetik des Neo-Phantastischen. Patrick Süskinds Roman „Das Parfum“*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- კაილო 1974 Caillois, Roger. 1974. Das Bild des Phantastischen: Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: R.A.Zondergeld (Hg.): *Phaicon I*. Frankfurt a.M., S. 44-83.
- დურსტი 2001 Durst, Uwe. 2001. *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen u. Basel: Francke.
- ევერსი 2011 (1) Ewers, Hans-Heino. 2011. Fantasy – Heldendichtung unserer Zeit. Versuch einer Gattungsdifferenzierung. In: *Zeitschrift für Fantastikforschung*. H.1 (Berlin: LIT Verlag), S. 5-23. In veränderter Form u.d.T. „Fantasy -Versuch einer Gattungsbestimmung“ auch in: *Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik*. Bd. 118, Jahrgang 52, H. 2, S. 9-34.
- ევერსი 2011 (2) Ewers, Hans-Heino. 2011. Überlegungen zur Poetik der Fantasy. - In: *Perspektiven der Kinder- und Jugendmedienforschung*. Hrsg. v. Ingrid Tomkowiak. Zürich: Chronos, S. 151-172.
- ვოლკი 1990 Wolk, Anthony. 1990. Challenge the Boundaries: An Overview of Science Fiction and Fantasy. *The English Journal*, Vol. 79, No. 3 (Mar., 1990), pp. 26-31.
- ფინე 1980 Finne, Jacque. 1980. *La littérature fantastique: Essai sur l'organisation surnaturelle*. Brüssel.
- კროიცერი 2007 Kreuzer, Stefanie. 2007. *Literarische Phantastik in der Postmoderne. Klaus Hoffers Methoden der Verwirrung*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

- ლევი და ჯონსტონი 2008 Laetz, Brian & Joshua J. Johnston. 2008. What is Fantasy? *Philosophy and Literature*. Published by The Johns Hopkins University Press, Volume 32, Number 1, pp. 161-172.
- მარცინი 1982 Marzin, Florian F.. 1982. *Die phantastische Literatur: Eine Gattungsstudie*. [Diss.] Frankfurt a.M., Bern.
- ნიკოლაევა 2003 Nikolajeva, Maria. 2003. Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern Author(s): *Marvels & Tales*, Vol. 17, No. 1, *Considering the Kunstmärchen: The History and Development of Literary Fairy Tales*, pp. 138-156.
- პეტერსენი 2000 Petersen, H. Jürgen. 2000. *Mimesis – Imitatio – Nachahmung: eine Geschichte der europäischen Poetik*. München: Fink.
- პეტოლდი 1986 Petzold, Dieter. 1986. Fantasy Fiction and Related Genres. *MFS Modern Fiction Studies*, Volume 32, Number 1, Spring, pp. 11-20.
- პეში 2009 Pesch, Helmut W. 2009. *Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. E-Book-Ausgabe, Köln.
- პფისტერი და ლინდნერი 1982 Pfister, Manfred & Monika Lindner. 1982. Alternative Welten: Ein typologischer Versuch zur englischen Literatur. *Alternative Welten*. Hg. v. Manfred Pfister. München: Fink. S. 11-38.
- შეფელი 1990 Scheffel, Michael. 1990. *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- ტოდოროვი 1992 Todorov, Tzvetan. 1992. *Einführung in die fantastische Literatur*. Frankfurt a.M.
- ზგორჯელსკი 1975 Zgorzelski, Andrzej. 1975. Zum Verständnis der phantastischer Literatur. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): *Phaicon: Almanach der phantastischen Literatur II*. Frankfurt a.M., S. 54-63.
- ზაიპსი 2009 Zipes, Jack. 2009. Why Fantasy Matters Too Much. *The Journal of Aesthetic Education*, Volume 43, Number 2, Summer, pp. 77-91.