



ლიბერატორის
თეორია

ქაღიან მოკლე უესნავალი

ლიტერატურის თეორია

ძალიან მოკლე შესავალი

IVANE JAVAKHISHVILI
TBILISI STATE UNIVERSITY

Jonathan Culler

LITERARY THEORY

A Very Short Introduction

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჯონათან ქალერი

ლიტერატურის თეორია

ძალიან მოკლე შესავალი



უნივერსიტეტის
ბანერსტამბო

სამეცნიერო რედაქტორი	ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი გრიგოლ ჯოხაძე
რედაქტორი	ქეთევან ქურდოვანიძე
მთარგმნელი	მერაბ ბაბუხაძია

Authorized translation from the English language edition, entitled *Literary Theory: a very short introduction* / Jonathan Culler. (Very short introductions) ISBN 0-19-285383-X published by Oxford University Press © Jonathan Culler 1997 Typeset by RefineCatch Ltd, Bungay, Suffolk Printed in Great Britain by TJ International Ltd., Padstow, Cornwall

„ლიტერატურის თეორია“, (Jonathan Culler) სერიიდან: Very short introductions

ინგლისური გამოცემის ავტორიზებული თარგმანი (ISBN 0-19-885383-X),

გამომცემელი Oxford University Press.

ავტორი – ჯონათან ქალერი.

საავტორო უფლება ინგლისურ გამოცემაზე
© Jonathan Culler, Oxford University Press.

ყველა საავტორო უფლება დაცულია. Oxford University Press-ის თანხმობის გარეშე არ შეიძლება ნიგნის რომელიმე ნაწილის ასლის გადაღება, გამრავლება ან გავრცელება რაიმე ფორმით, ელექტრონული ან მექანიკური საშუალებით, ფოტოკოპირებით ან ინფორმაციული შენახვის რაიმე სხვა საშუალებით.

© ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2019, 2014

ISBN 978-9941-13-827-0

ISBN 978-9941-13-208-7

ოქსფორდის უნივერსიტეტის მიერ გამოცემული წიგნების სერია – ძალიან მოკლე შესავალი – მრავალ საინტერესო სამეცნიერო თუ კულტურულ ასპექტს მოიცავს, ძველი ეგვიპტისა და ინდური ფილოსოფიით დაწყებული და კონცეპტუალური ხელოვნებითა და კოსმოლოგიით დამთავრებული.

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა ამ სერიის 12 წიგნს შემოგთავაზებთ.

1. ლიტერატურის თეორია – ჯონათან ქალერი
2. ფსიქოლოგია – ჯილიან ბატლერი და ფრედა მაკმა-ნუსი
3. არქეოლოგია – პოლ ბაანი
4. სოციალური და კულტურული ანთროპოლოგია – ჯონ მონაგანი და პიტერ ჯასტი
5. კოსმოლოგია – პიტერ ქოულზი
6. ლინგვისტიკა – ფ. ჰ. მეთიუსი
7. ნაწილაკების ფიზიკა – ფრენკ ქლოუზი
8. ცნობიერება – სიუზან ბლექმორი
9. მათემატიკა – ტიმოთი გოუერსი
10. დროის ისტორია – ლეოფრანკ ჰოლფოლდ-სტრივენსი
11. ისტორია – ჯონ არნოლდი
12. სამართლის ფილოსოფია – რეიმონდ უექსი

რა არის ლიტერატურის თეორია? არსებობს თუ არა ლიტერატურისა და კულტურის ურთიერთკავშირი? რა არის ლიტერატურა სინამდვილეში და რა მნიშვნელობა აქვს მას? სწორედ ამ ტიპის საკითხებს განიხილავს ჯონათან ქალერი თავის წიგნში. ის დანვრილებით გვაცნობს ენისა და მნიშვნელობის შესახებ არსებულ თეორიებს; გვიხსნის, ლიტერატურა თვითგამოხატვის ფორმაა თუ საზოგადოებასთან ურთიერთობის მეთოდი. ამასთანავე, ავტორი წარმოაჩენს სხვადასხვა მიმართულების – დეკონსტრუქციის, სემიოტიკის, პოსტკოლონიური თეორიისა, და სტრუქტურალიზმის სკოლების კონცეფციებს.

მოკლე შესავალი

ლიტერატურის თეორიის მრავალ შესავალში აღწერილია კრიტიკის „სკოლები“. თეორია იმ კონკურენტული „მიდგომების“ ერთიანობად მიიჩნევა, რომელთაგან თითოეული სხვადასხვა თეორიული თვალსაზრისით ხასიათდება. მაგრამ ამ შესავალში განხილულ თეორიულ მიმართულებებს, მაგალითად, სტრუქტურალიზმს, დეკონსტრუქტივიზმს, ფემინიზმს, ფსიქოანალიზს; მარქსიზმსა და ახალ ისტორიზმს ბევრი საერთო აქვს. აი, რატომ საუბრობენ, ზოგადად, „თეორიაზე“ და არა – კონკრეტულად, რომელიმე მათგანზე.

უკეთესია, თეორიის შესავალში ზოგად საკითხებსა და არგუმენტებზე ვიმსჯელოთ, ვიდრე თეორიული სკოლები მიმოვიხილოთ; ვისაუბროთ იმ მნიშვნელოვან დისკუსიებზე, რომლებიც ერთ „სკოლას“ მეორეს კი არ უპირისპირებს, არამედ მიმდინარეობათა თვალში-საცემ განსხვავებებზე მიუთითებს.

თანამედროვე თეორიის კონკურენტული მიდგომების კომპლექსად ან ინტერპრეტაციის მეთოდებად მიჩნევა დიდ ძალასა და დაინტერესებას საჭიროებს, რაც ეფუძნება საზოგადოებრივ აზრსა და თეორიულ აღმოჩენებს; მათი მეშვეობით წარმოიქმნება საზრისი და ყალიბდება ადამიანური იდენტობა. მე ვამჯობინე, შევხებოდი რამდენიმე საკითხს და ყურადღება გამემახვილებინა მათ შესახებ გამოთქმულ მნიშვნელოვან

დებულებებსა და მოსაზრებებზე; ასევე იმაზე, რაც, ჩემი აზრით, ვიცი.

და კიდევ, ნებისმიერ მკითხველს, რომელიც ლიტერატურის თეორიის შესავალს ეცნობა, ალბათ, ისეთი ტერმინების განმარტების მოლოდინიცა აქვს, როგორებიცაა *სტრუქტურალიზმი* ან *დეკონსტრუქცივიზმი*. დანართში გთავაზობთ ძირითად კრიტიკულ სკოლათა თუ მიმდინარეობათა მოკლე მიმოხილვას, რომელსაც შეგიძლიათ გაეცნოთ ნიგნის ნაკითხვამდე, ნაკითხვის შემდეგ, ან მუდმივად იხელმძღვანელოთ მისით. ისიამოვნეთ!

მადლიერების ნიშნად

ნიგნის შექმნაში დიდი წვლილი მიუძღვით კორნელის უნივერსიტეტის იმ სტუდენტებს, რომლებსაც მრავალი წლის განმავლობაში ლიტერატურის თეორიის შესავალ კურსს ვუკითხავდი. მათმა შეკითხვებმა და მსჯელობამ მომაფიქრებინა, რა მეთქვა შესავალში. მადლობელი ვარ სინტია ჩეისის, მაიაკ ბელისა და რიჩარდ კლეინის, რომლებმაც წაიკითხეს და განიხილეს ეს ხელნაწერი; ამან მიკარნახა ტექსტის ხელახლა გააზრებისა და თავიდან დაწერის აუცილებლობა. განსაკუთრებით, რობერტ ბეიკერი, ლილანდ დელადურანტიეი და მეგ უესლინგი ამომიდგნენ მხარში, ხოლო იუ ბადოვსკა მეხმარებოდა ლიტერატურის თეორიის სწავლებასა და ამ პროექტის მრავალი ასპექტის განხორციელებაში.

Cartoons © The New Yorker Collection.

p. 26 Drawing by Benoit Van Innes; © 1991 The New Yorker Magazine, Inc.

p. 52 © The New Yorker Collection 1998 Peter Steiner from cartoonbank.com. All Rights Reserved.

p. 102 Drawing by Ziegler; © 1992 The New Yorker Magazine, Inc.

p. 112 © The New Yorker Collection 1995 Robert Mankoff from cartoonbank.com. All Rights Reserved.

p. 127 © The New Yorker Collection 1987 Roz Chast from cartoonbank.com. All Rights Reserved.

შინაარსი

თავი 1. რა არის თეორია?	1
თავი 2. რა არის ლიტერატურა და რა მნიშვნელობა აქვს მას?	25
თავი 3. ლიტერატურა და კულტუროლოგია	60
თავი 4. ენა, მნიშვნელობა და ინტერპრეტაცია	78
თავი 5. რიტორიკა, პოეტიკა და პოეზია	98
თავი 6. ნარატივი	115
თავი 7. პერფორმაციული მეტყველება	130
თავი 8. იდენტობა, იდენტიფიცირება და საგანი	149
დანართი. თეორიული სკოლები და მიმდინარეობები	167
დამოწმებანი	183
შემდგომი საკითხავი	189
საძიებელი	194

თავი 1

რა არის თეორია?

ლიტერატურათმცოდნეობით და კულტუროლოგიურ კვლევებში დღეს ბევრს საუბრობენ თეორიის შესახებ, მაგრამ არა – ლიტერატურის თეორიას, არამედ უბრალოდ, „თეორიას“ გულისხმობენ. ადამიანს, რომელიც ამ სფეროს დაშორებულია, შეიძლება, ეს ძალზე უცნაურად მოეჩვენოს. „რისი თეორია?“ – იკითხავს ის. საკვირველია, მაგრამ ამაზე პასუხის გაცემა რთულია.

ეს არც კონკრეტული თეორიაა, არც – ზოგადი. ხანდახან თეორია საგანს უფრო ნაკლებ ანგარიშს უწევს, ვიდრე ქმედებას, იმას, რასაც ვაკეთებთ, ან არ ვაკეთებთ. შეიძლება, თეორიამ გაგიტაცოს; ისწავლო ან ასწავლო ის; შეიძლება, გძულდეს ან გეშინოდეს მისი. თუმცა, არც ერთი ეს განცდა არ დაგვეხმარება იმის გაგებაში, რა არის თეორია.

გვეუბნებიან, რომ „თეორიამ რადიკალურად შეცვალა ლიტერატურათმცოდნეობის ხასიათი“, მაგრამ ამის მთქმელი ლიტერატურულ თეორიას, ლიტერატურის ბუნების სისტემატურ აღწერასა და მისი ანალიზის მეთოდებს როდი გულისხმობს. როდესაც ადამიანები უკმაყოფილებას გამოთქვამენ, რომ დღევანდელ ლიტერატურათმცოდნეობაში ძალიან ბევრი თეორიაა, ისინი ლიტერატურის ბუნების შესახებ სისტემატურ მსჯელობაზე, მოჭარბებულ დისკუსიებზე ან სალი-

ტერატურო ენის განმასხვავებელ თავისებურებებზე როდი მიუთითებენ. სრულებითაც არა. მათ მხედველობაში აქვთ სულ სხვა რამ.

შესაძლოა, ამ შემთხვევაში ისინი ზუსტად იმას გულისხმობენ, რომ ადამიანები ძალზე ბევრს კამათობენ არალიტერატურულ პრობლემებზე, გაუთავებლად დავობენ იმ ზოგად საკითხებზე, რომლებიც ძნელად თუ უკავშირდება ლიტერატურას, ბევრ რთულ ფსიქოანალიტიკურ, პოლიტიკურ და ფილოსოფიურ ტექსტს კითხულობენ. თეორია სახელთა (ძირითადად, უცხოელ ავტორთა) კრებულია: მაგალითად, ვგულისხმობთ ჟაკ დერიდას, მიშელ ფუკოს, ლუის ირიგარის, ჟაკ ლაკანს, ჯუდიტ ბატლერს, ლუის ალტიუსერს, გაიათრი სპივაკს.

ტირმინი თეორია

მაშ, რა არის თეორია? პრობლემის ერთი მხარე საკუთრივ ტერმინი „თეორია“, რომელიც ორ მიმართულებას გულისხმობს. ერთი მხრივ, ვსაუბრობთ, მაგალითად, „ფარდობითობის თეორიაზე“, ანუ ვარაუდთა განსაზღვრულ ჯგუფზე; მეორე მხრივ, სიტყვა „თეორიას“ სრულიად ჩვეულებრივ შემთხვევებში ვიყენებთ.

„რატომ დაშორდნენ ლორა და მაიკლი?“

„ჩემი თეორია ასეთია...“

რას ნიშნავს აქ „თეორია“? პირველ ყოვლისა, „თეორია“ ვარაუდზე მიუთითებს. მაგრამ თეორია იგივე როდია, რაც ვარაუდი. „მე მგონი...“ იმას გულისხმობს, რომ არსებობს სწორი პასუხი, რომელიც ჩემთვის უცნობია:

„მგონია, რომ ლორა დაიღალა მაიკლის ახირებულობით, თუმცა ეს ზუსტად მაშინ გვეცოდინება, როდესაც მათი მეგობარი მერი მოვა.“ ამის საპირისპიროდ,

თეორია ისეთი ვარაუდია, რომელზეც მერის ნათქვამ-
მა, შესაძლოა, არც იმოქმედოს, მერის სიმართლით თუ
სიცრუით ვერაფერს დაადასტურებ.

„ჩემი თეორია ასეთია...“ ასევე მიუთითებს გან-
მარტებაზე, რომელიც მთლად ცხადი არ არის. არ
ველით, რომ მთქმელი ლორას და მაიკლის დაცვილების
ამ მიზეზს დაასახელებს: „ჩემი თეორიის თანახმად, ეს
იმიტომ მოხდა, რომ ადრე მაიკლს სამანტა უყვარდა.“
ეს თეორიად არ უნდა ჩავთვალოთ. თუკი მაიკლსა და
სამანტას რომანი მართლაც ჰქონდათ, ამას, შესაძლოა,
ემოქმედა ლორას დამოკიდებულებაზე. საინტერესოა,
რომ თუ მთქმელი იტყვის, „ჩემი თეორია ის არის, რომ
მაიკლს სამანტასთან რომანი ჰქონდაო“, მაშინ ამ რო-
მანის არსებობა უეცრად ვარაუდის საგნად იქცევა,
მას დადასტურებულ ფაქტად უკვე ვეღარ განვიხი-
ლავთ და, ამრიგად, შესაძლო თეორიას მივიღებთ. მა-
გრამ, ზოგადად, თეორიისათვის მხოლოდ ბუნდოვანი
ახსნა-განმარტება არ კმარა; ის გარკვეულ სირთულეს
მოითხოვს: „ჩემი თეორიის თანახმად, ლორას ფარუ-
ლად ყოველთვის მამამისი უყვარდა, ამიტომაც მაიკლი
ვერასოდეს იქნებოდა მისი შესაფერისი“. თეორია ჰიპო-
თეზას უნდა აღემატებოდეს: შეუძლებელია, იგი იყოს
ცხადი; ის მოითხოვს მთელ რიგ ფაქტორთა სისტემური
ხასიათის კომპლექსურ ურთიერთდამოკიდებულებას;
და ადვილი არ არის მისი დამტკიცება ან უარყოფა. თუ
ამ ფაქტორებს გავითვალისწინებთ, უფრო იოლად მი-
ვხვდებით, რას გულისხმობს სიტყვა „თეორია“.

თეორია, რომორც ჰანრი

ლიტერატურათმცოდნეობის თეორია არ გულის-
ხმობს ლიტერატურის ბუნებისა თუ მისი შესასწავლი
მეთოდების აღწერას (თუმცა, ისინი შეადგენენ თეო-

რიას და მათ, ძირითადად, მე-2, მე-5 და მე-6 თავებში განვიხილავთ). თეორია წერისა და აზროვნების ძირითადი ნაწილია, რომლის საზღვრების დადგენა განსაკუთრებით რთულდება. ფილოსოფოსი რიჩარდ რორტი ეხება მეცხრამეტე საუკუნეში წარმოქმნილ ახალ შერეულ ჟანრს: „გოეთესა და მაკოლის, კარლაილისა და ემერსონის პერიოდში წერის ახალი ტიპი განვითარდა, რომელიც არც ლიტერატურული პროდუქციის სათანადო ხარისხის შეფასებაა და არც ინტელექტუალური ისტორიისა, არც მორალური ფილოსოფიისა და არც სოციალური წინასწარმეტყველებისა, არამედ ყოველივე ეს თავმოყრილია ახალ ჟანრში.“ ყველაზე მარჯვედ ამ მრავალმხრივ ჟანრს მარტივი ზედმეტსახელი „თეორია“ გამოხატავს. ასე უნდა მოვიხსენიოთ ნაშრომები, რომელთაც ხელი შეუწყვეს აზროვნებას და ორიენტაციის შეცვლას იმ განსხვავებულ სფეროებში, რომელთაც ადრე მიეკუთვნებოდნენ. ეს არის იმის უმარტივესი განმარტება, რა შეიძლება ჩაითვალოს თეორიად. თეორიად მიჩნეული ნაშრომების გავლენა დიდად გასცდა მათი თავდაპირველი სფეროების საზღვრებს.

ეს უბრალო განმარტება შეუძლებელია, დამაკმაყოფილებლად მივიჩნიოთ, მაგრამ გვეჩვენება, რომ იგი მოიცავს 1960-იან წლებში დაწყებულ პროცესებს: არალიტერატორთა დაწერილმა ტექსტებმა დაიპყრეს ლიტერატურათმცოდნეობის ასპარეზი, რადგან ენის, აზროვნების, ისტორიისა და კულტურის მათეული ანალიზის წყალობით, ახლებურად და დამაჯერებლად აღიწერა ტექსტისა და კულტურის საკითხები. ამ თვალსაზრისით, თეორია ლიტერატურათმცოდნეობის მეთოდთა ერთობლიობა კი არა, იმ შეუზღუდავი შინაარსის ტექსტების ჯგუფია, რომელიც ამ მზისქვეშეთში ყველაფერს მოიცავს – დაწყებული მეცნიერული

ფილოსოფიის უაღრესად ტექნიკური პრობლემებით, დამთავრებული იმ განსხვავებული მეთოდებით, რომელთა გამოყენებით სხეულზე ფიქრობდნენ და ლაპარაკობდნენ. „თეორიის“ უანრი მოიცავს ნაშრომებს ანთროპოლოგიაში, ხელოვნებაში, ისტორიაში, კინემატოგრაფში, გენდერულ მოძღვრებაში, ლინგვისტიკაში, ფილოსოფიაში, პოლიტოლოგიაში, ფსიქონალიზში, მეცნიერების, საზოგადოებრივ და ინტელექტუალურ ისტორიასა და სოციოლოგიაში. ზემოთ აღნიშნული შრომები ამ სფეროთათვის ნიშანდობლივი არგუმენტებითაა გამყარებული, რადგან ისინი ნაყოფიერი და სასარგებლოა იმ ადამიანთათვის, რომლებიც მოცემულ დისციპლინებს არ შეისწავლიან. „თეორიად“ ქცეულ ნაშრომებში ბევრი ისეთი დებულებაა, რომლებიც სხვებს შეუძლიათ, ამ საკითხთა განხილვისათვის გამოიყენონ: საზრისი, ბუნება, კულტურა, სულის მოქმედება, საზოგადოების დამოკიდებულება კერძო გამოცდილებასა, ან უფრო ფართოდ – ისტორიული ძალებისა ინდივიდუალური გამოცდილებისადმი.

თეორიის დანიშნულება

თუ თეორიის განსაზღვრისას ყურადღებას გავამახვილებთ მის პრაქტიკულ შედეგებზე, იმაზე, რაც ცვლის ადამიანთა შეხედულებებს, განსხვავებულად აფასებინებს მათ თავიანთი კვლევის ობიექტებს და მათ შესასწავლად განეულ ძალისხმევას, მაშინ საინტერესოა, რა სახის შედეგები იგულისხმება?

თეორიის ძირითადი შედეგი „სალი აზრის“ რევიზიაა: როგორ აფასებს „სალი აზრი“ ნაწარმოებსა და ლიტერატურულ გამოცდილებას. მაგალითად, თეორიულ საკითხებს

- იმ კონცეფციის შესახებ, რომ გამონათქვამის ან ტექსტის მნიშვნელობა ისაა, „რასაც გულისხმობდა“ მთქმელი
- იმ იდეის შესახებ, რომ ნაწარმოები გამოხატავს ჭეშმარიტებას, რომელიც სხვაგანაა საძიებელი – გამოცდილებაში ან მასში აღწერილ სიტუაციაში.
- იმ თვალსაზრისის შესახებ, რომ სინამდვილე ისაა, რაც მოცემულ მომენტშია „წარმოდგენილი“.

თეორია ხშირად საყოველთაოდ აღიარებული შეხედულებების მწვავე კრიტიკაა, მეტიც, იმის ჩვენების მცდელობაა, რომ რაც ღვთისგან ნაბოძებ „საღ აზრად“ მიგვაჩნია, სინამდვილეში ისტორიული კონსტრუქციებია, კერძო თეორიები, რომლებიც იმდენად ბუნებრივად გვეჩვენება, რომ თეორიად ვერც კი აღვიქვამთ. თეორია, როგორც საღი აზრის კრიტიკა და ალტერნატიული კონცეფციების კვლევა, გულისხმობს ეჭვის შეტანას ლიტერატურათმცოდნეობის ძირითად პოსტულატებსა და ვარაუდებში, იგი არღვევს ყველაფერ იმას, რაც ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი გვეგონა: რა არის მნიშვნელობა? ვინ არის ავტორი? რას ნიშნავს წაკითხვა? რა არის „მე“ ან სუბიექტი, რომელიც წერს, კითხულობს და მოქმედებს? როგორ უკავშირდება ტექსტები იმ გარემოებებს, რომლებშიც ისინი იქმნება?

რა არის რომელიმე „თეორიის“ მაგალითი? თეორიაზე ზოგადი საუბრის ნაცვლად, მოდი, ჩავწვდეთ ორი სახელგანთქმული თეორეტიკოსის ზოგიერთ რთულ ნაშრომს და ვნახოთ, რა გამოგვივა.

გთავაზობთ ორ ერთმანეთის მსგავს, მაგრამ კონტრასტულ მაგალითს, რომლებიც საყოველთაოდ გავრცელებული – „სექსუალობის“, „წერისა“ და „გამოცდილების“ – იდეების კრიტიკას ეხება.

ფრანგი ისტორიკოსი მიშელ ფუკო წიგნში „სექსუალობის ისტორია“ ეხება საკითხს, რომელსაც „რეპრესიულ ჰიპოთეზას“ უწოდებს: იგულისხმება საზოგადოებრივი აზრი იმის თაობაზე, რომ სექსუალობა იყო რაღაც ისეთი, რომელსაც ადრე, კერძოდ, მეცხრამეტე საუკუნეში თრგუნავდნენ, თანამედროვეობა კი მის გასათავისუფლებლად იბრძვის. იმისგან განსხვავებით, რომ სექსუალობა იყო ბუნებრივი რამ, რომელიც ითრგუნებოდა, ფუკო მიიჩნევს, რომ სექსუალობა კომპლექსური იდეაა, რომელიც წარმოიშვა სოციალური პრაქტიკის, კვლევების, საუბრისა და წერის, მოკლედ, „დისკურსებისა“ ან „დისკურსული პრაქტიკის“ შედეგად; ერთი სიტყვით, ყოველივე ეს მეცხრამეტე საუკუნეში გაერთიანდა. ექიმების, სამღვდელოების, მწერლების, ფსიქოლოგების, მორალისტების, სოციოლოგების, პოლიტიკოსების ყოველგვარი საუბარი, რომელსაც სექსუალობის დათრგუნვის იდეას ვუკავშირებთ, სინამდვილეში ისეთი რამის შექმნაა, რასაც „სექსუალობას“ ვუწოდებთ.

ფუკო წერს: „სექსუალობის“ ცნებამ შესაძლებელი გახადა, გაერთიანებულიყო და ხელოვნურ მთლიანობად ქცეულიყო ანატომიური ელემენტები, ბიოლოგიური ფუნქციები, ქცევები, შეგრძნებები, სიამოვნებანი. ადამიანებს საშუალება მიეცა, ეს ფიქციური ერთიანობა ყოველდღიურ პრინციპად, ყველგანმყოფ მნიშვნელობად, იმ საიდუმლოდ გამოეყენებინათ, რომლის აღმოჩენა ყველგან შეიძლება“.

ფუკო არ უარყოფს, რომ არსებობს სექსუალური კავშირის ფიზიკური აქტები; რომ ადამიანებს აქვთ ბიოლოგიური სქესი და სასქესო ორგანოები. ის მხოლოდ იმას ამტკიცებს, რომ მეცხრამეტე საუკუნემ აღმოაჩინა

ახალი გზები, ერთ კატეგორიად („სექსუალობა“) გაერთიანებულიყო ყოველივე ის, რაც პოტენციურად საკმაოდ განსხვავებულია: გარკვეული აქტები, რომლებსაც სექსუალურს ვუნოდებთ, ბიოლოგიური განსხვავებები, სხეულის ნაწილები, ფსიქოლოგიური რეაქციები და, რაც მთავარია, სოციალური მნიშვნელობები. საკუთარი შეგრძნებების, ქმედებებისა და ბიოლოგიური ფუნქციების აღწერისა და განხორციელების საშუალებით, ადამიანებმა შექმნეს „სექსუალობად“ წოდებული ხელოვნური გაერთიანება, რომელიც პიროვნების ინდივიდუალობის საფუძვლად იქნა მიჩნეული. შემდეგ, გადამწყვეტი ცვლილების წყალობით, ის, რასაც სექსუალობას უწოდებდნენ, სხვადასხვა ფენომენის შექმნის მიზეზად აღიარეს. ყოველივე ეს გაერთიანდა და იდეად ჩამოყალიბდა. ამ პროცესმა სექსუალობას ახალი მნიშვნელობა და როლი მიანიჭა და იგი ინდივიდის ბუნების საიდუმლოდ აქცია. „სექსუალური ბუნებისა“ და „სექსუალური მოთხოვნილების“ მნიშვნელობაზე საუბრის დროს ფუკო აღნიშნავს, რომ მივალნიეთ წერტილს,

„როდესაც ველოდებით, რომ ჩვენი შეგნება თავს დააღწევს იმას, რაც საუკუნეთა განმავლობაში შეშლილობად აღიქმებოდა, ჩვენი იდენტობა კი იმას, რასაც უსახელო წადილად მიიჩნევდნენ... აქედან გამომდინარეობს მნიშვნელობა, რომელსაც მას ვანიჭებთ, მოკრძალებული შიში, რომელსაც გარს ვახვევთ, ძალისხმევა, რომელსაც მისი არსის გასაგებად ვხარჯავთ. აქედან გამომდინარეობს ის ფაქტიც, რომ საუკუნეთა განმავლობაში ის ჩვენს სულზე მნიშვნელოვანი გახდა“.

იმის საილუსტრაციოდ, რომ მეცხრამეტე საუკუნეში სექსუალობა ინდივიდის არსებობის საიდუმლოდ, პიროვნული იდენტობის ძირითად წყაროდ იქცა,

გამოდგება „ჰომოსექსუალისტის“, როგორც ტიპის, როგორც ლამის „ბიოლოგიური სახეობის“ შექმნა. ძველ დროს ერთი და იმავე სქესს შორის სქესობრივი კავშირი (მაგალითად, სოდომია) სირცხვილად მიიჩნეოდა, მაგრამ ახლა საკითხი ეხებოდა არა ამ აქტს, არამედ იდენტობას, არა იმას, ჩაიდინა თუ არა ვინმემ ეს აკრძალული ქმედება, არამედ იმას, „იყო“ თუ არა ის ჰომოსექსუალი. ფუკო წერს, რომ სოდომია იყო აქტი, მაგრამ ახლა „ჰომოსექსუალი ცალკე ბიოლოგიურ სახეობად ჩამოყალიბდა“. ადრე ხდებოდა ჰომოსექსუალური აქტები, რომლებშიც ადამიანები მონაწილეობდნენ; მაგრამ ახლა ეს იყო მეტწილად სექსუალური ხასიათის საკითხი, არსებითი მოსაზრება, რომელიც სწორედ ინდივიდის არსებობას განსაზღვრავს: ჰომოსექსუალია იგი თუ არა?

ფუკოს აზრით, „სექსუალობა“ ყალიბდება იმ დისკურსების საფუძველზე, რომლებიც სხვადასხვა ფორმის სოციალურ პრაქტიკასა და ინსტიტუციას უკავშირდება: იმ მეთოდთა რიგს, რომლითაც ექიმები, სამღვდელთა, სახელმწიფო მოხელეები, სოციალური სფეროს მუშაკები და მწერლებიც კი სექსუალობასთან გაიგივებულ ფენომენს წარმოადგენენ. მაგრამ ეს დისკურსები სექსუალობას საკუთრივ დისკურსების წანამძღვრებად სახავენ. თანამედროვეობამ, რომელმაც მიიღო და აღიარა ეს ვითარება, ამ დისკურსებს ბრალი იმაში დასდო, რომ სექსუალობის ფორმირების პროცესში ისინი ცდილობენ მის გაკონტროლებასა და დათრგუნვას. ამ პროცესის საპირისპიროდ წარმართვის გამო, ფუკოს მსჯელობაში „სექსუალობა“ შედეგად იქცა და არა მიზეზად, ანუ იმ დისკურსების პროდუქტად, რომლებიც ადამიანის საქმიანობის აღწერას, გაანალიზებასა და დარეგულირებას ცდილობდნენ.

ფუკოს კვლევა იმის მაგალითია, თუ როგორ გადაიქცა ისტორიული მეცნიერებისათვის დამახასიათებელი არგუმენტაცია „თეორიად“, მაშინ, როცა მასზე სხვა სფეროთა წარმომადგენლები მსჯელობდნენ. ეს არ არის სექსუალობის თეორია იმ თვალსაზრისით, რომ მასში განხილულ აქსიომებს უნივერსალობის პრეტენზია აქვთ. მისი მტკიცებით, ეს კონკრეტული ისტორიული მოვლენის კვლევაა, თუმცა მას ამჟამად უფრო ფართო შედეგები აქვს.

ის გვიბიძგებს, კრიტიკულად შევაფასოთ ის, რასაც ბუნებრივ მოცემულობად მივიჩნევთ. შესაძლებელი იყო თუ არა ექსპერტთა დისკურსებისა და ცოდნის დისკურსებთან დაკავშირებული პრაქტიკის მეშვეობით მისი აღწერა? ფუკოს თვალსაზრისით, სწორედ ადამიანის შესახებ სიმართლის გაგების მცდელობამ წარმოშვა „სექსუალობა“, როგორც ადამიანური ბუნების საიდუმლო.

თეორიის მოძრაობა

იმ აზროვნების თავისებურება, რომელიც თეორიად იქცევა, მძლავრი „მოძრაობაა“. მისი გამოყენება ადამიანებს ძალუძთ სხვა თემების განხილვის დროსაც. ერთ-ერთ ასეთ სვლად იქცა ფუკოს აზრი იმის შესახებ, რომ ბუნებრივი სექსუალობისა და მისი დამთრგუნველი საზოგადოებრივი ძალების („ძალაუფლება“) ურთიერთობა დაპირისპირება კი არ იყო, არამედ – თანამონაწილეობა: სოციალური ძალები წარმოქმნიან მოვლენას („სექსუალობას“), რომლის გაკონტროლებაა ცდილობენ. შემდეგი სვლაა – ჯილდო – თუ გნებავთ, საკითხი იმის შესახებ, თუ რა მიიღწევა, როდესაც სექსუალობისა და, როგორც ამბობენ, მისი დამთრგუნველი საზოგადოებრივი ძალების თანამონაწილეობას

ვჩქმალავთ. რას ვიღებთ, როდესაც ეს დაპირისპირებად საღდება და არა – უბრალოდ, ურთიერთდამოკიდებულებად?

ფუკოს აზრით, ეს ნიღბავს ძალაუფლების საყოველთაოობას: გგონია, რომ სექსუალობის დაცვით ენინაალმდეგები ძალაუფლებას, სინამდვილეში კი, იმ ენით ლაპარაკობ და მოქმედებ, რომელიც ძალაუფლებამ დაგინესა.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სანამ ის, რასაც „სექსუალობა“ ეწოდება, ძალაუფლების მიღმაა და მის გაკონტროლებას სოციალური ძალები ამაოდ ცდილობენ, ძალაუფლება შეზღუდულად გამოიყურება, ის სულაც არ არის ძლევამოსილი (მას არ ძალუძს სექსუალობის დამორჩილება). სინამდვილეში კი, ძალაუფლება საყოველთაო და ყველგანმყოფია.

ფუკოსათვის ძალაუფლება ის როდია, როცა ვიღაც რამეს ფლობს; ესაა „ძალაუფლება/ცოდნა“, ძალაუფლება ცოდნის ან ცოდნა – ძალაუფლების ფორმით. ის, რაც, ჩვენი აზრით, ვიცით სამყაროს შესახებ – კონცეპტუალური ჩარჩო, რომლის ფარგლებშიც გვიხდება სამყაროს გააზრება – დიდ ძალაუფლებას ფლობს. ასე რომ, ძალაუფლება/ცოდნამ წარმოქმნა ისეთი ვითარება, რომელშიც საკუთარი სქესის მიერ განისაზღვრებით. ამგვარ სიტუაციაში ქალის, როგორც პიროვნების, განხორციელება კაცთან სექსუალური ურთიერთობის დამყარებით განისაზღვრება. იდეა, რომ სექსუალობა ძალაუფლების მიღმაა და მას უპირისპირდება, ნიღბავს ძალაუფლება/ცოდნის გავლენის სფეროს.

რამდენიმე მნიშვნელოვანი შენიშვნა თეორიის ამ მაგალითის შესახებ. ფუკოს თეორია ანალიტიკურია; ესაა კონცეფციის ანალიზი, მაგრამ, ამავე დროს, ჰიპოთეზურია იმ თვალსაზრისით, რომ არ არსებობს სექსუალობის შესახებ ჰიპოთეზის მართებულობის

რაიმე დამამტკიცებელი საბუთი (არის უამრავი საბუთი, რომლებიც ფუკოს იდეას ამართლებს, მაგრამ ისინი გადამწყვეტ მტკიცებულებებად ვერ გამოდგება). ამ ტიპის კვლევას ფუკო „გენეალოგიურ“ კრიტიკას უწოდებს: ეს იმის გამოვლენაა, თუ, სავარაუდოდ, როგორ წარმოქმნის დისკურსული პრაქტიკა ისეთ ძირეულ კატეგორიას, როგორიც, მაგალითად, „სექსუალობა“.

ასეთი კრიტიკა არ ცდილობს, ახსნას, რა არის „სინამდვილეში“ სექსუალობა, არამედ გვიჩვენებს, როგორ შეიქმნა ეს ცნება. საგულისხმოა, რომ ამ ნაშრომში ფუკო არ ეხება ლიტერატურას, თუმცა ამ თეორიამ დაადასტურა მათი დიდი ინტერესიც, რომლებიც ლიტერატურას შეისწავლიან. ლიტერატურა სექსუალობაზე მოგვითხრობს; ლიტერატურა ერთ-ერთი ასპარეზია, სადაც სექსუალობის ამგვარი იდეა ყალიბდება, ვითარდება შეხედულება, რომ ადამიანთა უღრმესი იდენტობა დაკავშირებულია იმ ლტოლვის ნაირსახეობასთან, რომელსაც ისინი მეორე ადამიანის მიმართ გრძნობენ.

ფუკოს მოსაზრება მნიშვნელოვანი იყო როგორც ლიტერატურის შემსწავლელთათვის, ისე იმ სპეციალისტებისთვისაც, რომლებიც გენდერულ საკითხებზე, ჰომოსექსუალთა პრობლემებზე მუშაობდნენ.

ფუკომ – ისეთი ახალი ისტორიული ობიექტების აღმოჩენმა, როგორებიცაა „სექსუალობა“, „სასჯელი“ და „შეშლილობა“ – დიდი გავლენა მოახდინა საზოგადოების მსოფლმხედველობაზე. მანამდე ვერავინ იფიქრებდა, რომ ამ ფენომენებსაც ჰქონდათ ისტორია. თავის ნაშრომებში ის ეხება ისეთ ისტორიულ კონსტრუქციებს, რომლებიც გვიბიძგებს, თვალი გავადევნოთ, თუ როგორ აყალიბებს გარკვეული პერიოდის დისკურსული პრაქტიკა, ლიტერატურის ჩათვ-

ლით, ისეთ რამეებს, ადრე რომ ღვთით ბოძებული გვე-
გონა.

დერიდა წერის შესახებ

მეორე მაგალითად „თეორიისა“ – იგი ისეთივე გავ-
ლენიანია, როგორც ფუკოს მიერ სექსუალობის ისტო-
რიის კვლევა, თუმცა რამდენიმე განსხვავებაც იძებ-
ნება – შეიძლება განვიხილოთ თანამედროვე ფრანგი
ფილოსოფოსის, ჟაკ დერიდას მოსაზრება წერის შეს-
ახებ, რომელსაც ის ჟან-ჟაკ რუსოს „აღსარებებზე“
დაყრდნობით წარმოაჩენს. რუსო მეთვრამეტე საუ-
კუნის ფრანგი მწერალია, რომლის სახელსაც ხშირად
უკავშირებენ პიროვნული „მე“-ს თანამედროვე გაგე-
ბას.

მაგრამ მანამდე ცოტა რამ წანამძღვრების შესახებ.
დასავლური ფილოსოფია ყოველთვის მიჯნავდა „სი-
ნამდვილეს“ „მოჩვენებითობისაგან“; „საგანს თავის-
თავად“ – მასზე არსებული წარმოდგენებისაგან; აზრს
– მისი გამოხატველი ნიშნებისაგან. ნიშნები ან წარ-
მოსახვა, ამ თვალსაზრისით, მხოლოდ რეალობის, ქეშ-
მარიტების ან იდეის მოსახელთებელი ხერხია. და ისი-
ნი, შეძლებისდაგვარად, გამჭვირვალენი უნდა იყვნენ;
ხელს არ უნდა გვიშლიდნენ; არ უნდა ზემოქმედებდნენ
მათ მიერ გამოხატულ აზრებსა და ქეშმარიტებაზე.

ამ კონცეფციის ფარგლებში მეტყველება აზრის
უშუალო დემონსტრირება იყო, მის არსებობაზე მიუ-
თითებდა მაშინ, როცა მთქმელის არყოფნისას განხორ-
ციელებული წერა მეტყველების ხელოვნური, მეორეუ-
ლი რეპრეზენტაცია გახლდათ, პოტენციურად მცდარ
ნიშანს აღნიშნავდა.

ამ ტრადიციას, რომელიც საღი აზრის ნაწილი გა-
ხდა, რუსოც მისდევდა, როცა ამბობდა, „ენები სამე-

ტყველოდ შეიქმნა, წერა მხოლოდ საუბრის დამატებააო“. აქ დერიდა შემოიჭრება და სვამს კითხვას: „რას ნიშნავს „დამატება?“ ვებსტერი „დამატებას“ განსაზღვრავს, როგორც „რალაც დამამთავრებელს ან თანდართულს.“ წერა, გამორჩენილი არსებითის მიმატებით, მეტყველებას ამთავრებს? ან იქნებ, მას იმ უმნიშვნელო რამეს ურთავს, ურომლისოდაც მეტყველება მშვენივრად გავიდოდა ფონს? რუსო წერას უბრალო დამატებად მიიჩნევს და მას „მეტყველების სენადაც“ კი მოიხსენიებს: წერა შედგება ნიშნებისაგან, რომლებიც გამონათქვამის არასწორი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა მოსაუბრის არყოფნის შემთხვევაში, როცა მთქმელს არ შეუძლია, აგისხნათ ან შეგისწოროთ ნათქვამი. მიუხედავად იმისა, რომ რუსო წერას არაარსებით დამატებას უწოდებს, საკუთრივ მისი ნაწარმოებები გვიჩვენებს, რომ ის ავსებს ან ცვლის იმას, რაც მეტყველებაში არასაკმარისია. წერას მეტყველებაში არსებული ხარვეზების შესავსებად ვიყენებთ, კერძოდ, ვშიშობთ, რომ არასწორად გაგვიგებენ. მაგალითად, „აღსარებაში“, რომელიც საზოგადოებისაგან დაფარული „მე“-ს „შინაგანი“ რეალობის“ ცნებას ხსნის, რუსო წერს, რომ გადაწყვიტა „აღსარების“ შექმნა და საზოგადოებისგან დამალვა, ვინაიდან ის საზოგადოების წინაშე წარდგებოდა არა მხოლოდ არამომგებიანი კუთხით, არამედ სრულიად სხვაგვარად, ვიდრე თვითონ იყო... „ ადამიანებს მე რომ წარვდგომოდი, ისინი ვერასდროს გაიგებდნენ ჩემს რეალურ ფასს“. გამოდის, რომ რუსოსათვის მისი „ჭეშმარიტი“ შინაგანი „მე“ განსხვავებულია იმ „მე“-საგან, რომელიც ადამიანებთან საუბარში წარმოჩნდება და მას სჭირდება წერა, რათა მეტყველების შეცდომაში შემყვანი ნიშნები შეავსოს. წერა მისთვის არსებითია, რადგან მეტყველებას აქვს თვისებები, რომლებიც წინათ დამწერლობას მიეწერე-

ბოდა; წერის მსგავსად, ის შეიცავს ბუნდოვან ნიშნებს; მთქმელის მიერ ნაგულისხმევ აზრს ავტომატურად კი არ გადმოსცემს, არამედ მისი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას იძლევა.

წერა მეტყველების დამატებაა, თუმცა თვით მეტყველება უკვე დამატებაა: რუსო წერს, რომ ბავშვები სწრაფად სწავლობენ, როგორ გამოიყენონ მეტყველება „თავიანთი სისუსტის შესავსებად, რადგან დიდი გამოცდილება არ არის საჭირო იმის გასაგებად, თუ რაოდენ სასიამოვნოა სხვისი ხელით მოქმედება და ენის უბრალო მოძრაობით სამყაროს შექცვა“. თეორიის შეცვლილ დახასიათებაში დერიდა ამას ზოგადი სტრუქტურის, ან ლოგიკის მაგალითად განიხილავს: რუსოს ნაშრომებში იგი „დამატების ლოგიკას“ აღმოაჩენს. ეს არის სტრუქტურა, რომელშიც დამატებითი კომპონენტი (მეტყველება) იქცევა საჭიროებად, რადგან იგი ადასტურებს, რომ მას იგივე თვისებები აქვს, რომლებიც თავდაპირველად მხოლოდ მის დამატებას (წერას) მიეწერებოდა. ვეცდები, ავხსნა.

რუსოს წერა იმდენად სჭირდება, რამდენადაც მეტყველება შეიძლება არასწორად ინტერპრეტირდეს. უფრო ზოგადად, მას იმიტომ სჭირდება ნიშანი, რომ „საგანი თავისთავად“ არ აკმაყოფილებს. „აღსარებაში“ რუსო აღწერს მის ყმანვილურ გრძნობას მაღამ დე ვორენის მიმართ, რომლის სახელშიც ცხოვრობდა და რომელსაც „დედიკოს“ ეძახდა.

„ვერასდროს დავამთავრებდი, დეტალურად რომ აღმწერა ყველა წინდაუხედავი საქციელი, რომელსაც ჩემი საყვარელი დედიკოს გახსენებისას ჩავდიოდი. მაშინ იგი უკვე გვერდზე აღარ მყავდა. რამდენჯერ დამიკოცნია საკუთარი საწოლი, როცა მახსენდებოდა, რომ იქ მას ეძინა, და ოთახში მდგარი ავეჯი, რადგან ყველაფერი მას

ეკუთვნოდა და მისი მშვენიერი ხელები ეხებოდა მათ, იატაკსაც კი ვკოცნიდი, რომელზე დამხობილი ვფიქრობდი, თუ როგორ დადიოდა მასზე“.

სხვადასხვა საგანი დამატების ან ჩანაცვლების ფუნქციას ასრულებს ქალის იქ არყოფნისას. მაგრამ მისი ყოფნის დროსაც კი ამავე სტრუქტურის, „ჩანაცვლებლების“ მოთხოვნილება რჩება. რუსო განაგრძობს:

„ზოგჯერ მის იქ ყოფნაშიც კი ისეთ უცნაურ რამეებს ჩავდიოდი, რომლებიც მხოლოდ ყველაზე ძლიერ სიყვარულს შეეძლო გამოენვია. ერთ დღეს, მაგიდას როცა შემოვუსხედით, როგორც კი ლუკმა პირში ჩაიდო, წამოვიძახე, რომ მასში თმის ღერი შევნიშნე. მან ლუკმა თეფშზე დადო; მე კი ხელი ვტაცე და ხარბად გადავყლაპე“.

თავიდან ქალის არყოფნა, როცა მთქმელი იმ ჩანაცვლებლებითა ან ნიშნებით უნდა დაკმაყოფილებულიყო, რომლებიც მის თავს ახსენებდა, ქალის ყოფნას უპირისპირდებოდა. მაგრამ შემდეგ აღმოჩნდება, რომ მისი ყოფნა არ არის განხორციელების მომენტი, როცა „საგანი თავისთავად“ შეგიძლია ნიშნებისა და ჩანაცვლებლების გარეშეც მიიღო. აქედან გამომდინარეობს გროტესკული ეპიზოდი იმ ლუკმის გადაყლაპვისა, რომელსაც მანამდე ქალის ბაგეები შეეხო. ჩანაცვლებელთა ჯაჭვი შეიძლება გაგრძელდეს. რუსო, როგორც ვამბობთ ხოლმე, „ქალს კიდევ რომ დაუფლებოდა“, მაინც იგრძნობდა, რომ ის გაურბოდა: ამ ქალს ან უნდა დალოდებოდა, ან იგი უნდა გაეხსენებინა. საკუთრივ „დედიკო“ იმ დედის შემცვლელია, რომელიც რუსოს არასოდეს უნახავს, – დედისა, რომელიც ყოველთვის აკლდა, რომელმაც, როგორც ყვე-

ლა დედამ, ვერ დააკმაყოფილა და რომელიც დამატებას საჭიროებდა.

დერიდა წერს: „დამატებათა ეს სერია წარმოქმნის კანონს: უსასრულოდ დაკავშირებული რიგი გარდუვალად შობს დამატებით მედიაციებს, რომლებიც სწორედ იმ საგნის განცდას წარმოქმნიან, მისგან თვითონ რომ განსხვავდებიან: შთაბეჭდილებას „საგნისა თავისთავად“, უშუალო არსებობისა ან აღქმის თავისთავადობისა. რაც უფრო მეტს გვიამბობენ ეს ტექსტები საგნის თავისთავად ყოფნის მნიშვნელობაზე, მით მეტად გვიჩვენებენ შუამავლის, მედიატორის აუცილებლობას. ეს ნიშნები თუ დამატებანი მართლაც პასუხისმგებელნი არიან იმ განცდაზე, რომ არსებობს რაღაც (დედიკოსავით), რომლის ჩახუტებაც გინდა. ამ ტექსტებიდან იმას ვიგებთ, რომ ორიგინალის იდეა ასლების მეშვეობით წარმოიქმნება, და იმასაც, რომ ორიგინალი ყოველთვის გაგვირბის – ვერასოდეს ვწვდებით მას. ასეთი დასკვნის გამოტანა შეიძლება: სალი აზრი სინამდვილის, როგორც რაღაც არსებულის შესახებ, და ორიგინალის, როგორც რაღაც ისეთის თაობაზე, რომელიც ოდესღაც არსებობდა, დაუდასტურებელი და გამოუსადეგარია: გამოცდილება მედიაციას ყოველთვის ნიშნების მეშვეობით ახორციელებს და „ორიგინალი“ წარმოდგება, როგორც ნიშანთა, დამატებათა შედეგი.

დერიდასათვის რუსოს ტექსტები, ბევრი სხვა ტექსტის მსგავსად, იმას გულისხმობს, რომ ცხოვრება, როგორც რაღაც ისეთზე ფიქრი, რომელიც ნიშნებისა და ტექსტების დამატებაა, იმ ნიშნებით აღსავსედ წარმოვიდგინოთ, რომლებიც აღნიშვნის პროცესში მონაწილეობენ. ტექსტები შეიძლება იმას ამტკიცებდნენ, რომ რეალობა აღმნიშვნელის მიმართ პირველადია, მაგრამ, სინამდვილეში, ადასტურებენ დერიდას ცნო-

ბილი თეზისის ჭეშმარიტებას: *Il n'y a pas de hors-texte* („არაფერი არსებობს ტექსტის მიღმა“). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, როდესაც გვგონია, რომ გავდივართ ნიშნებსა და ტექსტებს მიღმა და მივმართავთ „სინამდვილეს თავისთავად“, ისევ ახალ ტექსტს, ახალ ნიშნებს, ჩამნაცვლებელთა ახალ ჯაჭვს ვანყდებით.

დერიდა წერს:

„როდესაც „ჩამნაცვლებლების“ ძაფს მივყვებოდით, შევეცადეთ, გვეჩვენებინა, რომ ის, რასაც ვუნოდებთ „სისხლისა და ხორცისგან“ შემდგარ „რეალურ ცხოვრებას“, ... არაფერი ყოფილა, გარდა ნაწერისა, გარდა დამატებებისა და აღმნიშვნელებისა, ჩამნაცვლებლებისა, რომლებსაც მხოლოდ აზრების განმასხვავებელი ურთიერთობების ჯაჭვად წარმოჩენა ძალუძთ... და ა.შ. უსასრულობამდე, რამეთუ ტექსტში ვკითხულობთ, რომ ყოველგვარი აბსოლუტური სინამდვილე – ბუნება, რომელიც აღინიშნება სიტყვებით „ჭეშმარიტი დედა“ და ა.შ. – სამუდამოდ გამქრალიყო, მას არასოდეს უარსებია. რომ ის, რაც მნიშვნელობასა და ენას ამოქმედებს, წერაა, როგორც ბუნებრივი არსებობის გაქრობა.“

ეს იმას არ ნიშნავს, რომ არ არსებობს განსხვავება „დედიკოს“ ყოფნასა და მის არყოფნას ან „ნამდვილ“ მოვლენასა და გამონაგონს შორის. უბრალოდ, მისი ყოფნა თავისებური არყოფნა აღმოჩნდა, რომელსაც მედიაცია და დამატებები ესაჭიროება.

რას გვიჩვენებს მაგალითები?

ფილოსოფოსები ფუკო და დერიდა მიჩნეულნი არიან „პოსტ-სტრუქტურალისტებად“ (იხ. დანართი), მაგრამ ზემოთ მოხმობილი „თეორიის“ ორი მაგალითი

თვალშისაცემ საპირისპირო მიდგომებს ამჟღავნებს. დერიდა გვთავაზობს ტექსტების წაკითხვასა და ინტერპრეტაციას, როცა ლოგიკა თვით ტექსტებში, მოქმედების დროს განისაზღვრება. ფუკოს დასკვნები ტექსტებს არ ეფუძნება; მას მართლაც ცოტა ციტატა მოჰყავს ნამდვილი დოკუმენტებიდან და დისკურსებიდან, მაგრამ გვთავაზობს ზოგად ჩარჩოს ტექსტებსა და დისკურსებზე საფიქრალად. დერიდას ინტერპრეტაცია გვიჩვენებს, თუ რა თეორიული მასშტაბი აქვს, რუსოს „აღსარების“ მსგავსად, საკუთრივ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს: ისინი გვთავაზობენ ექსპლიციტურ თეორიულ არგუმენტებს წერის, სურვილის, ჩანაცვლებისა და დამატების შესახებ, და მიმართულებას აძლევენ ამ საგნების იმპლიციტურ განაზრებას. მეორე მხრივ, ფუკო იმის ჩვენებას კი არ ცდილობს, თუ რა ღრმა და ბრძნული ტექსტებია, არამედ იმისას, როგორ წარმოქმნის მედიკოსების, სწავლულების, მწერლებისა და ა.შ. დისკურსები საგნებს, რომლებიც, თითქოს, მხოლოდ გასაანალიზებლად მოიხმეს. დერიდა გვიჩვენებს, რამდენად თეორიულია ლიტერატურული ნაწარმოებები, ფუკო – რამდენად შემოქმედებითად პროდუქტულია ცოდნის დისკურსები.

როგორც ჩანს, არსებობს განსხვავება მკვლევარების მტკიცებულებებსა და იმ საკითხებს შორის, რომლებიც ამ მტკიცებულებებთან დაკავშირებით წამოიჭრება. დერიდას იმის თქმა სურს, რას ამბობენ და გვიჩვენებენ რუსოს ტექსტები და აინტერესებს, მართალია თუ არა ის, რასაც ეს ტექსტები გვეუბნება. ფუკო აანალიზებს კონკრეტულ ისტორიულ მომენტს, და, შესაბამისად, ისმის კითხვა, შეიძლება თუ არა ამ ეპოქებისა და ადგილების განზოგადება. ამგვარი საკითხების წარმოშობა, თავის მხრივ, „თეორიაში“ შებიჯებისა და მისი გამოყენების ჩვენეული გზაა.

ორივე მაგალითი გვიჩვენებს, რომ თეორია შეიცავს გონებაჭვრეტით პრაქტიკას: ცნობებს სურვილზე, ენაზე და ა.შ., რომლებიც საეჭვოს ხდის საყოველთაოდ აღიარებულ წარმოდგენებს (რომ არსებობს ბუნებრივი რამ, სახელად „სექსუალობა“; რომ ნიშნები მანამდე არსებულ სინამდვილეს აღნიშნავს). ამ ქმედებით ისინი გვიბიძგებენ, იმ კატეგორიებს გადავხედოთ, რომელთა საშუალებითაც ლიტერატურას ვიაზრებდით. ეს მაგალითები წარმოაჩენს თანამედროვე თეორიის ძირითად საკითხებს, კერძოდ, ყველაფრის კრიტიკას, რაც ბუნებრივად ითვლებოდა. ეს იმის დემონსტრირებაა, რომ რაც ბუნებრივად ცხადდებოდა, სინამდვილეში ისტორიული, კულტურული პროდუქტი იყო. მომხდარის წვდომა სხვადასხვა მაგალითით შეიძლება. როდესაც არეტა ფრანკლინი მლერის, „თავი ნამდვილ [ბუნებრივ] ქალად მაგრძნობინეო“, ის ბედნიერია თავისი „ბუნებრივი“ სექსუალური იდენტობის დამტკიცებით, რომელიც კულტურამდელია და მამაკაცის მიერ მისდამი მოპყრობით გამოიხატება. მაგრამ მისი ფორმულირება, „თავი ბუნებრივ ქალად მაგრძნობინეო“, მიანიშნებს, რომ ნავარაუდები ბუნებრივი ან მოცემული იდენტობა კულტურული როლია, შედეგი, რომელიც კულტურის შიგნით წარმოიქმნება: ის არ არის „ბუნებრივი ქალი“, და მაშინ გარდაისახება იმად, როცა მას ასეთად აგრძნობინებენ თავს. *ბუნებრივი ქალობა* კულტურის პროდუქტია.

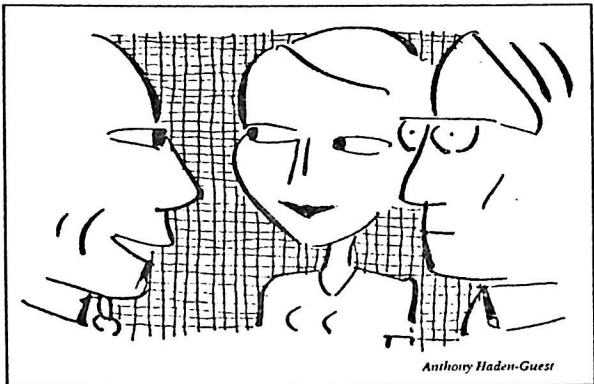
თეორიაში ვანყდებით ანალოგიურ არგუმენტებსაც იმის სასარგებლოდ, რომ, როგორც ჩანს, გარეგნულად ბუნებრივი საზოგადოებრივი ურთიერთობები და ინსტიტუტები, საზოგადოების ჩვევები და ფიქრები ზემოთ აღნიშნული არსებული ეკონომიკური ურთიერთობებისა და მიმდინარე ბრძოლის პროდუქტია; რომ ცნობიერი ცხოვრების ფენომენი შეიძლება წარ-

მოიქმნას არაცნობიერი ძალების მიერ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ის, რასაც სუბიექტს ან „მე“-ს ვუნოდებთ, წარმოიქმნება ენობრივი თუ კულტურული სისტემის შიგნით და მისი მეშვეობით; ის, რასაც ვუნოდებთ „არსებობას“, „თავწყაროს“, ან „ორიგინალს“, შექმნილია ასლებით და გამეორების შედეგად.

მაშ, რა არის თეორია? ოთხი მთავარი პუნქტი წარმოჩნდა:

1. თეორია ინტერდისციპლინურია – ეს არის დისკურსი, რომელიც ორიგინალური დისციპლინის მიღმა წარმოიქმნება.
2. თეორია ანალიტიკური და გონებაჭვრეტივითა – ეს არის ცდა, დაამუშაოს საკითხები, რომლებიც გულისხმობს იმას, რასაც ვუნოდებთ სექსუალობას და ენას, წერასა და მნიშვნელობას, სუბიექტს.
3. თეორია სალი აზრის, ბუნებრივად მიჩნეული კონცეფციების კრიტიკაა.
4. თეორია რეფლექსიურია – ეს არის გააზრება, დაეჭვება იმ კატეგორიებში, რომელთაც საგნების, ლიტერატურის, დისკურსული პრაქტიკების გასაგებად ვიყენებთ.

თეორია ამიტომაც გვაკრთობს. თანამედროვე თეორიის ერთ-ერთი ყველაზე ძრწოლისმომგვრელი თვისება ისაა, რომ იგი უსასრულოა. ეს არ არის ის, რასაც შეგიძლია დაეუფლო: ვერც ტექსტების კონკრეტული ჯგუფის შესწავლას შეძლებ და ვერც – „თეორიის ცოდნას“. ეს არის ტექსტების უსაზღვრო კორპუსი, რომელიც ივსება და ინიფება დაუდეგარი ყმანვილკაცივით – უფროსი თაობისთვის სახელმძღვანელო კონცეფციების კრიტიკით, ახალ მოაზროვნეთა მიერ განეული ღვანლის წარმოჩენით, ძველ, უარყოფილ ნაშრომთა ხელმეორე აღმოჩენით. ამდენად არის თეორია შიშის



Anthony Haden-Guest

ლიტერატურის თეორია

ტერორისტი ხარ? მადლობა ღმერთს. გავიგე, შეგმა თქვა, რომ შენ თეორეტიკოსი ხარ

წყარო, მუდმივი ქედმაღლობის რესურსი: „რაო? ლაკანი არ ნაგიკითხავთ? როგორღა შეგიძლიათ იმსჯელოთ ლირიკის შესახებ ისე, თუ მთქმელის „სარკისებრი ნყოფა“ არ განიხილეთ?“ ან კიდევ: „როგორ შეგიძლიათ, ვიქტორიანულ რომანზე დაწეროთ ისე, რომ არ გამოიყენოთ ფუკოს მოსაზრება სექსუალობისა და ქალის სხეულის ისტერიზების შესახებ, ან იმის უცოდინრად, გაიატრი სპივაკი როგორ წარმოაჩენს კოლონიალიზმის როლს მეტროპოლიის სუბიექტის ჩამოყალიბებაში?“ ზოგჯერ თეორია იმ სასტიკი განაჩენივითაა, რომელიც უცხო სფეროებისათვის ნიშანდობლივი ტექსტების წაკითხვას გაიძულებთ, როცა ერთი დავალების შესრულებას ამოსუნთქვა კი არ მოსდევს, არამედ – შემდგომი რთული ამოცანა („სპივაკი? დიახ, რა თქმა უნდა, მაგრამ ნაგიკითხავთ ბენიტა პარის შეხედულებათა სპივაკისეული კრიტიკა და ბენიტას პასუხი?“)

თეორიის მოუხელთებლობა – აი, მთავარი მიზეზი მისი მიუღებლობისა. რა მომზადებულადაც უნდა მიგაჩნდეთ თავი, შესაძლოა, ვერასოდეს დარწმუნდეთ, „უნდა წაიკითხოთ“ ჟან ბოდრიარის, მიხაილ ბახტინის, ვალტერ ბენიამინის, ელენ სიკსუს, კ. ლ. რ. ჯეიმსის, მელანი კლაინის, იულია კრისტეფას ნანარმოებები, თუ შეგიძლიათ, „უმტკივნეულოდ“ დაივინყოთ მათი არსებობა (რა თქმა უნდა, ეს დამოკიდებულია იმაზე, ვინ ხართ და ვინ გინდათ იყოთ). თეორიის მიმართ მტრული განწყობა, მნიშვნელოვანწილად, იმ ფაქტიდან გამომდინარეობს, რომ მისი მნიშვნელობის აღიარება უსაზღვრო ვალდებულებების აღებას ნიშნავს; ამ მდგომარეობაში ყოფნით თქვენ შეიცნობთ ადამიანს, რომელმაც იცის, რომ ქვეყნად უამრავი მნიშვნელოვანი რამაა, რომლის შესახებ მას არაფერი სმენია. თუმცა, საკუთრივ ცხოვრებისეული მდგომარეობაა ასეთი.

თეორია გაგიჩენთ მისი დაუფლების სურვილს. დაიმედდებით, რომ თეორიული ნაშრომების კითხვით შეიცნობთ საკვლევი ფენომენის არსს. მაგრამ თეორიის დაურვება შეუძლებელია, და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ყოველთვის რჩება რაღაც, რაც არ იცით, არამედ (ეს გაცილებით დამახასიათებელი და მტკივნეულია) იმიტომაც, რომ ის ეჭვქვეშ აყენებს შესაძლო შედეგებსა და ვარაუდებს, რომლებსაც ეყრდნობა. თეორიის ბუნება გულისხმობს იმას, რომ ვარაუდებისა და პოსტულატების დაპირისპირების გზით მოსპოს ის, რაც გეგონათ, რომ იცოდით, ასე რომ, თეორიის შედეგების წინასწარ განსაზღვრა შეუძლებელია. თქვენ კი არ დაოსტატდით, არამედ იქ ხართ, სადაც მანამდე იყავით. თქვენ ახლებურად იაზრებთ წაკითხულს, გირნდებათ ახალი კითხვები, და უკეთ გესმით მათზე შესაძლო პასუხები.

ეს მოკლე შესავალი თეორიის ოსტატად ვერ გაქცევთ, და არა – მხოლოდ მისი სიმცირის გამო; მაგრამ იგი ყურადღებას მიგაპყრობინებთ მნიშვნელოვან აზრებსა და საკამათო საკითხებზე, განსაკუთრებით მათზე, ლიტერატურას რომ ეხება. შესავალში წარმოდგენილი თეორიული კვლევის მაგალითები გვაიმედებს, რომ მკითხველი ფასეულად და მომხიბლავად მიიჩნევს თეორიას და ეცდება, აზროვნებით ისიამოვნოს.

თავი 2

რა არის ლიტერატურა და რა მნიშვნელობა აქვს მას?

რა არის ლიტერატურა? შეიძლება ფიქრობთ, რომ ეს თეორიის ძირითადი საკითხია, მაგრამ, როგორც ჩანს, მას დიდი მნიშვნელობა არა აქვს. რატომ?

ამას ორი მიზეზი შეიძლება ჰქონდეს. პირველი – თუკი თეორია ფილოსოფიურ, ლინგვისტურ, ისტორიულ, პოლიტოლოგიურ და ფსიქოანალიტიკურ იდეათა ნაზავია, მაშ, რატომღა უნდა ნუხდეს თეორეტიკოსი იმაზე, მის მიერ წაკითხული ტექსტი ლიტერატურულია თუ არა? დღესდღეობით ლიტერატურის შემსწავლელი სტუდენტები და მასწავლებლები ბევრ კრიტიკულ პროექტსა და თემას წერენ და კითხულობენ, მაგალითად, „მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქალთა სახეები“, როცა ლიტერატურულ თხზულებებსაც განიხილავენ და არალიტერატურულსაც.

შეგიძლიათ, შეისწავლოთ ვირჯინია ვულფის რომანებიცა და ფროიდის პაციენტთა ისტორიებიც, და მათ შორის თვალშისაცემი მეთოდოლოგიური განსხვავება ვერ აღმოაჩინოთ. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ყველა ტექსტი ერთნაირია: ამა თუ იმ მიზეზით ზოგი უფრო მდიდარია, ძლიერი, ტიპური, საკამათო, არსებითი, ვიდრე სხვები. მაგრამ შესაძლებელია, როგორც

ლიტერატურული, ისე არალიტერატურული ტექსტების სრულად და მსგავსი ხერხებით შესწავლა.

ლიტერატურულობა ლიტერატურის მიღმა

მეორე მიზეზი – განსხვავებას იმიტომ ვერ ვამჩნევთ, რომ თეორიული თხზულებების მეშვეობით აღმოჩნდა ის, რასაც უფრო მარტივად არალიტერატურული ფენომენების „ლიტერატურულობას“ ეძახიან. თვისებები, რომელთაც ხშირად ლიტერატურულ თავისებურებებად მიიჩნევენ, არალიტერატურული დისკურსებისა და, ასევე, საქმიანობისთვის სასიცოცხლო მნიშვნელობას იძენს ხოლმე. მაგალითად, დისკუსიები ისტორიული ცნობიერების ბუნების შესახებ მიჩნეულია მოდელად, რომელიც გამოიყენება მოთხრობის გასააზრებლად. ნიშანდობლივია, რომ ისტორიკოსები არ გვთავაზობენ ახსნა-განმარტებას, რომელიც მეცნიერების მიერ გამოთქმულ წინასწარმეტყველურ მოსაზრებებს ჰგავს. ისინი არ ამტკიცებენ, რომ როდესაც X და Y არსებობს, Z აუცილებლად მოხდება. თუმცა, გვიჩვენებენ, თუ როგორ მოხდეს ერთი მოვლენა მეორეს, თუ როგორ გაჩაღდა პირველი მსოფლიო ომი, და არა იმას, რატომ უნდა გაჩაღებულიყო. ამგვარად, ისტორიული ახსნის ლოგიკა თხრობის ლოგიკის მონათესავეა: ამბავში მოთხრობილია, როგორ მოხდა წინარესიტუაციასთან დაკავშირებული რაღაც, როგორი განვითარება და შედეგი მოჰყვა მას. ეს უკანასკნელი ყველაფერს ნათელს ჰყენს.

მოკლედ რომ ვთქვათ, ისტორიის გაგების მოდელი ლიტერატურული ნარატივია. ჩვენ, რომლებიც ვისმენთ და ვკითხულობთ ამბავს, იოლად შეგვიძლია მისი მოყოლა, თუკი სიუჟეტი გასაგებია, მისი ნაწილები ერთმანეთს ებმის ან ამბავი დაუსრულებელი რჩება. თუკი

ერთი და იგივე მოდელები, რომელნიც მონათხრობს სიცხადეს ანიჭებენ და ამბად მიიჩნევა, ნიშანდობლივია როგორც ლიტერატურული, ისე ისტორიული ნარატივებისათვის, მათი გამიჯვნა აღარ არის თეორიის გადაუდებელი ამოცანა. თეორეტიკოსები ამგვარადვე ამტკიცებენ არალიტერატურული ტექსტების მნიშვნელობასაც – იქნება ეს ფროიდის ჩანაწერები ფსიქოანალიზის გამოყენების შესახებ თუ ფილოსოფიური ტრაქტატები – ისეთი რიტორიკული ხერხებისა (მაგალითად, მეტაფორა), რომლებიც ლიტერატურისათვის გადამწყვეტად მიიჩნეოდა, მაგრამ სხვადასხვა ტიპის დისკურსებში უბრალო ორნამენტად აღიქვამდნენ. იმის საჩვენებლად, რიტორიკული ფიგურები სხვა დისკურსებშიც როგორ იძენენ მნიშვნელობას, თეორეტიკოსები აღნიშნავენ არალიტერატურულად მიჩნეული ტექსტების მართლაც ძალუმ ლიტერატურულობას და ამგვარად, უფრო ართულებენ განსხვავებას ლიტერატურულსა და არალიტერატურულს შორის.

მაგრამ ის ფაქტი, რომ ამ სიტუაციას არალიტერატურულ ფენომენებში „ლიტერატურულობის“ აღმოჩენაზე საუბრით აღვწერ, გვიჩვენებს, რომ ლიტერატურის ცნება კვლავაც თავის როლს ასრულებს და ადრესატს საჭიროებს.

რა სახის კითხვაა დასმული?

გამოდის, რომ დავუბრუნდით მთავარ კითხვას: „რა არის ლიტერატურა“? ეს საპასუხოა. მაგრამ რა ტიპის კითხვაა ეს? თუ ხუთი წლის ბავშვი გკითხავთ, იოლად უპასუხებთ: „ლიტერატურა მოთხრობები, ლექსები და პიესებია“. მაგრამ, თუ ამ კითხვას თეორეტიკოსი დასვამს, მას პასუხის გაცემა უფრო გაუძნელ-

დება. მას, შეიძლება, ამ ობიექტის – ლიტერატურის ზოგადი ბუნება აინტერესებდეს, რომელსაც ორივე შესანიშნავად იცნობთ. რა სახისაა ეს საგანი ან ქმედება? რას შერება ობიექტი? რა მიზნებს ემსახურება? ასეთ შემთხვევაში შეკითხვა – „რა არის ლიტერატურა“ მოითხოვს არა განმარტებას, არამედ ანალიზს, გაანალიზება იმასაც სჭირდება, ერთი ადამიანი თავს რატომ აბეზრებს მეორეს ლიტერატურაზე საუბრით.

მაგრამ კითხვა „რა არის ლიტერატურა?“ შესაძლოა ასევე მიემართებოდეს ლიტერატურად წოდებული თხზულებების ნიშანდობლივ თავისებურებებს: რა განასხვავებს მათ არალიტერატურული ნაწარმოებისაგან? რა გამოარჩევს ლიტერატურას სხვა სახის საქმიანობისა ან გართობისაგან? ახლა ადამიანებს, წესით, ეს შეკითხვა უნდა გაუჩნდეთ, ვინაიდან მათ აინტერესებდათ, როგორ გადაეწყვიტათ, რომელი წიგნია ლიტერატურის ნიმუში და რომელი – არა, თუმცა, უფრო სავარაუდოა, რომ მათ უკვე იცოდნენ, რა ითვლება ლიტერატურად, და ან უფრო მეტის გაგება მოინდომეს: არსებობს თუ არა ლიტერატურული ნაწარმოებისათვის ნიშანდობლივი განმასხვავებელი თავისებურებანი?

ეს რთული კითხვაა. თეორეტიკოსები პასუხის ძიებაში ამაოდ იტყებენ თავს. ამის მიზეზსაც იოლად იპოვით: გამოიცემა ყველანაირი ზომისა და ფორმის ლიტერატურული თხზულებანი და მათ უმეტესობას, როგორც ჩანს, უფრო მეტი საერთო აქვს იმასთან, რასაც ჩვეულებრივ ლიტერატურას ვერ უწოდებთ, ვიდრე იმასთან, რაც ლიტერატურადაა მიჩნეული. მაგალითად, შარლოტა ბრონტეს „ჯეინ ეარი“ უფრო ჰგავს ავტობიოგრაფიას, ვიდრე – სონეტს, ხოლო რობერტ ბერნსის ლექსი – „ჩემი ცხოვრება ჰგავს წითელ, წითელ

ვარდს“ – უფრო ხალხურ სიმღერას ემსგავსება, ვიდრე – შექსპირის „ჰამლეტს“. აქვს კი ლექსებს, პიესებსა და რომანებს ისეთი თვისებები, რომლებიც მათ განასხვავებს, მაგალითად, ანდაზების, სიმღერების, ოქმებისა და ავტობიოგრაფიებისაგან?

ისტორიული პარიაციები

ამ საკითხს მცირე ისტორიული პერსპექტივაც კი უფრო ართულებს. ოცდახუთი საუკუნის განმავლობაში ადამიანებმა დაწერეს ის, რასაც ლიტერატურას ვუნოდებთ, მაგრამ სიტყვა „ლიტერატურის“ თანამედროვე მნიშვნელობა სულ რაღაც ორი საუკუნის წინათ წარმოიშვა. 1800 წლამდე ტერმინი „ლიტერატურა“ და მისი ანალოგები სხვადასხვა ევროპულ ენაში ნიშნავდა „წერილობით ნამუშევარს“ ან „მნიგნობრობას“. დღესაც კი, მეცნიერი, რომელიც ამბობს, რომ „ევოლუციის შესახებ ბევრი დაწერილა“, გულისხმობს არა რომანებსა და ლექსებს, არამედ მხოლოდ იმას, რომ მოცემულ საკითხზე მრავალი რამ შექმნილა. ის თხზულებები, რომლებსაც დღეს „ლიტერატურად“ მოიხსენიებენ და ინგლისურისა და ლათინურის გაკვეთილებზე სკოლებსა და უნივერსიტეტებში ასწავლიან, ოდესღაც არა – განსაკუთრებული ტიპის წერილობით ნიმუშებად, არამედ ენის გამოყენებისა და რიტორიკის მაგალითებად მიიჩნეოდა. ეს გახლდათ წერისა და აზროვნების უფრო ფართო კატეგორიის თვალსაჩინო მაგალითები, რომლებიც შედგებოდა სიტყვების, ქადაგებების, ისტორიისა და ფილოსოფიისაგან. სტუდენტებს არ მოეთხოვებოდათ მათი განხილვა, როგორც ახლა ხდება ხოლმე, როდესაც „ნაწარმოების არსის“ ახსნას მიველტვით. ამის საპირპისპიროდ, სტუდენტ-

წარსლის ლიტერატურა და რა მნიშვნელობა აქვს მას

ები მათ იზეპირებდნენ, მათ გრამატიკას სწავლობდნენ, განსაზღვრავდნენ რიტორიკულ ფიგურებსა და სტრუქტურებს, ან არგუმენტების გამოყენების პროცედურებს. ისეთი თხზულება, როგორიც ვერგილიუსის „ენეიდაა“, დღეს რომ მხატვრულ ნაწარმოებად იხსნავლება, 1850 წლამდე სრულიად სხვაგვარად აღიქმებოდა.

ლიტერატურის, როგორც წარმოსახვითი თხზულების, შესახებ თანამედროვე დასავლური შეხედულება მეთვრამეტე საუკუნის მიწურულს მოღვაწე გერმანელი რომანტიკოსებიდან იღებს სათავეს. თუ კონკრეტული წყარო გვსურს, უნდა მივმართოთ ფრანგი ბარონესას, მაღამ დე სტალის წიგნს „ლიტერატურის შესახებ, რომელიც საზოგადოებრივ დანებებულებებს უკავშირდება“. მაგრამ გასულ ორ საუკუნესაც რომ დავჯერდეთ, დავინახავთ, რომ ლიტერატურის კატეგორია ხელიდან გვისხლტება: ჩათვლიდა კი მაღამ დე სტალი ლიტერატურად იმას, რასაც დღეს ლექსს ვუნოდებთ: ჩვეულებრივი საუბრის ნაწყვეტებს, რომელსაც მკაფიო მეტრი და რითმა არ გააჩნია? თუკი არაევროპულ კულტურებს გადავხედავთ, მაშინ საკითხი, რა ჩაითვალოს ლიტერატურად, გაცილებით გართულდება. არის იმის ცთუნება, ხელი ჩავიქნით და დავასკვნათ, რომ ლიტერატურა ისაა, რასაც მოცემული საზოგადოება ლიტერატურად მიიჩნევს – ტექსტების კრებული, რომლის ლიტერატურისადმი კუთვნილებას კულტურის არბიტრები გაარკვევენ.

ცხადია, ამგვარი დასკვნა, სრულიად არაადამაკმაყოფილებელია. ის ადგილს უნაცვლებს საკითხს, მაგრამ ვერ წყვეტს მას. ვიდრე ვიკითხავდეთ, „რა არის ლიტერატურა?“, უნდა ვიკითხოთ: „რა გვაძულებს ჩვენ (ან სხვა რომელიმე საზოგადოებას) რაღაც

ლიტერატურად მივიჩნით?“ სხვათა შორის, არსებობს სხვა კატეგორიები, რომლებიც ასევე მოქმედებენ: ისინი სპეციფიკურ თვისებებს კი არ მიემართებიან, არამედ – მხოლოდ საზოგადოებრივი ჯგუფების ცვალებად კრიტერიუმებს. მაგალითად, „რა არის სარეველა?“. გულისხმობს თუ არა ის „სარეველობის“ არსს, რაღაც *a je ne sais quoi-ს*, რომელიც ყველა სარეველა ბალახს აერთიანებს და მას არასარეველები-საგან ასხვავებს? ნებისმიერს, ვინც გულმოდგინედ ირჯება ბოსტანში, ნამდვილად მოეხსენება, რა ძნელი გამოსარჩევია სარეველა ბალახი არასარეველასაგან. იგი, შესაძლოა, იმითაც დაინტერესდეს, არის თუ არა ამაში რაიმე საიდუმლო. რა შეიძლება ამ საიდუმლოში იგულისხმებოდეს? როგორ უნდა გაარჩიო სარეველა არასარეველა ბალახისაგან? რა გითხრათ – საიდუმლო ის არის, რომ აქ არავითარი საიდუმლო არ არის. სარეველა ბალახი, უბრალოდ, ის მცენარეა, რომლის ხილვა თავის ბოსტანში არავის უნდა. თუ დაინტერესდებით სარეველა ბალახებით და „სარეველობის“ ბუნების შეცნობას დაიწყებთ, დროს ფუჭად დაკარგავთ მათი ბოტანიკური ბუნების კვლევით, იმ განმასხვავებელი ფორმალური და ფიზიკური თვისებების ჩხრეკით, რომლებიც ამა თუ იმ მცენარეს სარეველად აქცევს. ისტორიული, სოციოლოგიური, შესაძლოა, ფსიქოლოგიური საკითხების კვლევის ნაცვლად, მათ შესახებ ის უნდა იცოდეთ, რომ განსაზღვრულ ჯგუფს განსაზღვრულ ადგილას ის არასასურველად მიაჩნია.

ლიტერატურა, ალბათ, სარეველა ბალახს *ნააგავს*.

მაგრამ ეს პასუხი კითხვას არ გამოორიცხავს, რომელიც, უბრალოდ, გადასხვაფერდება: „რა გვიბიძგებს, ჩვენს კულტურაში რაღაც ლიტერატურად მივიჩნით?“

ტიქსტივის ლიტერატურად მიჩნევა

წარმოიდგინეთ, რომ ასეთ წინადადებას შეავლეთ თვალი:

„წრიულად მროკავთ, ვარაუდი თუ გვევალება.
შუაში გვიზის ყოვლისმჭვრეტი იდუმალება“.

რა არის ეს და როგორ აღიქვამ მას?

მნიშვნელოვანი ისაა, თუ სად წაანყდებით ამ წინადადებას. თუ წინადადება დაბეჭდილია შეფუთულ სამკითხაო ჩინურ ნამცხვარზე, შესაძლოა, ის უჩვეულო იდუმალ ბედისწერად მოგეჩვენოთ, მაგრამ თუ ის განხილულია, როგორც მაგალითი (როგორც აქ), ირგვლივ მიმოიხედავთ და თქვენთვის ცნობილი ენის გამოყენების შესაძლებლობებს გადაამოწმებთ. ნუთუ ეს გამოცანაა, რომლის გამოცნობასაც გთხოვენ? იქნებ რეკლამაა იმ რალაცისა, რასაც „იდუმალება“ ეწოდება? რეკლამები ხშირად ირითმება – („უინსტონის ყიდვა არის ადვილი, სიგარეტია რადგან ნამდვილი!“) – მათი მაცთუნებელი იდუმალების წყალობით გაზულუქებული პუბლიკა ჯიბეზე გაიკრავს ხოლმე ხელს. მაგრამ ეს წინადადება გარკვეული მზა, წარმოსახვითი, პრაქტიკული კონტექსტიდან „ამოგლეჯილია“: ვთქვათ, ისეთიდან, როგორიც კონკრეტული პროდუქტის გაყიდვაა. ეს ფაქტი და ის, რომ იგი გართმეულია და მას პირველი ორი სიტყვის შემდეგ მოსდევს რეგულარული რიტმი, ცვალებადი მახვილიანი და უმახვილო მარცვლებით ('round in a ring and suppose'; წრიულად მროკავთ, ვარაუდი თუ გვევალება), ქმნის იმის შესაძლებლობას, რომ ის პოეზიად, ლიტერატურის ნიმუშად მივიჩნიოთ.

აქ ერთი თავსატეხია: წინადადების არაპრაქტიკული მნიშვნელობით ხმარება გვაგვარაუდებინებს, რომ

ეს, შეიძლება, ლიტერატურა იყოს, მაგრამ ნუთუ ვერ შევძლებდით იმავეს მიღწევას, თუ წინადადებებს იმ კონტექსტებიდან ამოვიღებდით, რომლებიც მათ მოქმედებაზე მიგვითითებენ?. წარმოიდგინეთ, რომ ამოვიღეთ წინადადება ინსტრუქციის ბუკლეტიდან, რეცეპტიდან, სარეკლამო განცხადებიდან ან გაზეთიდან და განვათავსეთ ცალკე ეგვერდზე:

„გულდასმით შეანჯღრიეთ და ხუთი წუთის განმავლობაში დაელოდეთ“

ნუთუ ეს ლიტერატურაა? რეცეპტის პრაქტიკული კონტექსტიდან ამოგლეჯით ნუთუ მოვახერხებ მისი მხატვრულად ქცევა? შესაძლოა, მაგრამ არა მგონია, ამას საკითხისთვის ნათელი მოეფინა. რალაც, თითქოს, აკლია. წინადადებაში არ არის რესურსები, რომელთა გამოყენებასაც შეიძლება. მისი ლიტერატურად გარდაქმნისათვის, ეგებ, ჯერ სათაური უნდა წარმოგვედგინა, რომლის სტრიქონთან მიმართება პრობლემას წამოჭრიდა და წარმოსახვას გაავარჯიშებდა: მაგალითად, „იდუმალება“, ან „გულმონყალების თავისებურება“.

მსგავსი რამ, შესაძლოა, კიდევ დაგვხმარებოდა, თუმცა ისეთი წინადადების ფრაგმენტს, როგორცაა „დილით, ბალიშზე დაშაქრული ქლიავი გხვდებათ“ უფრო მეტი შანსი აქვს, ლიტერატურად ჩაითვალოს, ვინაიდან იგი სხვა არაფერია, თუ არა მხატვრული სახე, რომელიც გარკვეულ ყურადღებას იქცევს, გააზრებას მოითხოვს. ასე ისეთი წინადადება მოქმედებს, რომელშიც ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმიმართება აზროვნებისთვის პოტენციურ საზრდოს წარმოშობს. მაგალითად, უ.ო. ქუინის ფილოსოფიური წიგნის – „ლოგიკური თვალსაზრისით“ – პირველი წინადადება, შეიძლება, ლექსადაც აღიქვა:

„უჩვეულო რამ
ონტოლოგიურ პრობლემაში
მისი სიმარტივეა.“

თუ ამ წინადადებას ამგვარად განვითავებთ და დუმილის ძრწოლისმომგვრელი აშეებით შემოვფარგლავთ, მას ძალუძს გარკვეული ყურადღების მიპყრობა, რომელსაც, შესაძლოა, *ლიტერატურული ვუნოდოთ*: დაიბადება ინტერესი გამოყენებული სიტყვების, მათი ურთიერთდამოკიდებულების, ქვეტექსტისადმი და, განსაკუთრებით, იმისადმი, თქმული როგორ უკავშირდება მეთოდს, რომლითაც იგი გამოითქვა. ანუ ეს წინადადება ამგვარად რომ განგვეთავსებინა, შესაძლოა, გვეფიქრა, რომ იგი აკმაყოფილებს ლექსზე თანამედროვე წარმოდგენებს და პასუხობს იმ ყურადღებას, რომელსაც დღეს ლიტერატურისადმი იჩენენ. თუ ვინმე ამგვარ წინადადებას გეტყოდათ, ჰკითხავდით: „რას გულისხმობთ?“, მაგრამ, თუ მას ლექსად აღიქვამდით, სხვა კითხვა დაგებადებოდათ: იმით კი არ დაინტერესდებოდით, რას გულისხმობდა მთქმელი ან ავტორი, არამედ იმით, რას გულისხმობს საკუთრივ ლექსი? როგორ მოქმედებს ენა? რა მიიღწევა ამ წინადადებით?

პირველ პნკარში იზოლირებულმა სიტყვებმა – „უჩვეულო რამ“ – შეიძლება შვას კითხვა: რა არის ეს „რამ“, ან რა არის ამ „რამისათვის“ უჩვეულო. „რა არის საგანი?“ – ეს ერთ-ერთი პრობლემაა ონტოლოგიისა, მეცნიერებისა ყოფიერების შესახებ ან მოძღვრებისა არსებულის თაობაზე. მაგრამ „საგანი“ ფრაზაში „უჩვეულო რამ“ არ არის ფიზიკური ობიექტი; ეს უმაღლის დამოკიდებულება ან ასპექტია, რომელიც იმავენაირად როდი არსებობს, როგორც – ქვა ან სახლი. წინადადება უბრალოებას, სიმარტივეს ქადაგებს, მაგრამ როგორც ჩანს, პრაქტიკულად იმას როდი გამოიხატა-

ვს, რასაც გვასწავლის. მას მაგალითად მოჰყავს ბუნდოვანი საგანი („რამ“), რაღაც, რომელიც ონტოლოგიის საშინელი სირთულის ილუსტრაციაა. მაგრამ, იქნებ, სწორედ ლექსის სიმარტივე – ის ფაქტი, რომ იგი წყდება სიტყვაზე „სიმარტივე“, თითქოს, მეტის თქმა საჭირო არ იყოს – იძლევა იმის შესაძლებლობას, ეს უჩვეულო სიმარტივე ვიგულისხმოთ. ყოველ შემთხვევაში, ამგვარად იზოლირებულ წინადადებას შეუძლია, მიგვიყვანოს ლიტერატურასთან დაკავშირებულ ინტერპრეტირებასთან. სწორედ ამას ვაპირებ ამ წიგნში.

რის თქმა ძალუძთ ლიტერატურაზე ამგვარ აზრობრივ ექსპერიმენტებს? უპირველესად, ისინი გვიჩვენებენ, რომ როდესაც ენა უცხო კონტექსტიდან ამოგლეჯილია, როცა იგი სცილდება უცხო ჩანაფიქრს, ის შეიძლება ლიტერატურად ინტერპრეტირდეს (თუმცა, საამისოდ მას გარკვეული თვისებები უნდა ჰქონდეს, რომლებიც ასეთ ინტერპრეტაციას შესაძლებელს გახდის). თუ ლიტერატურა უკონტექსტო, უფუნქციო და უმიზნო მეტყველებაა, იგი თავისთავადაა კონტექსტი, რომელიც ყურადღებას იქცევს. მაგალითად, მკითხველი პოტენციურ სირთულეს მიელტვის, ფარულ მნიშვნელობებს ეძებს, და არ ფიქრობს, რომ სიტყვები მხოლოდ რაღაც მოქმედებისკენ უბიძგებს. „ლიტერატურის“ აღსაწერად საჭიროა მთელი რიგი დამკვეთები და ინტერპრეტაციული ოპერაციები, რომლებმაც მკითხველი, შესაძლოა, ამგვარ ტექსტებს დაუკავშიროს.

ლიტერატურის კონვენციები

ერთ-ერთი ძირითადი კონვენცია ან ჩვეულება, რომელიც თავს იჩენს მოთხრობების ანალიზისას (დანყებული საყოფაცხოვრებო ანეკდოტებით, დამთავრე-

ბული რომანებით), მომდინარეობს პრინციპიდან, რომელსაც ძრწოლისმომგვრელი სათაური აქვს „უაღრესად დაცული თანამშრომლობის პრინციპი“ (hyper-protected cooperative principle), თუმცა, სინამდვილეში ყველაფერი საკმაოდ მარტივია. კომუნიკაცია დამოკიდებულია საბაზო შეთანხმებაზე, რომლის მიხედვითაც მონაწილეები ურთიერთთანამშრომლობენ და,

ლიბერალურის თეორია



„მთელი ორი საათის განმავლობაში გაუვარჯიშებლად კითხულობდა“

მაშასადამე, ის, რასაც ერთი პიროვნება ეტყვის მეორეს, უპირველეს ყოვლისა, შეთანხმების შესაბამისი უნდა იყოს.

თუკი გკითხავთ, არის თუ არა ჯორჯი კარგი სტუდენტი-მეთქი და მიპასუხებთ, რომ „ის, როგორც წესი, პუნქტუალურია“, თქვენივე პასუხიდან გამომდინარე, დავასკვნი, რომ ჩემთან თანამშრომლობთ და თქვენი პასუხი ჩემი კითხვის შესაფერისია. იმის ნაცვლად, რომ დავიჩივლო, ჩემს კითხვას არ უპასუხებთ-მეთქი, შემიძლია ვივარაუდო, რომ თქვენ ჩემს კითხვას გულში გაეცით პასუხი, და მიმითითეთ, რომ ჯორჯზე, როგორც სტუდენტზე, საუბარი გესიამოვნათ. ანუ, ვვარაუდობ, რომ სანამ სანინააღმდეგოს დამამტკიცებელი დამაჯერებელი არგუმენტი არ იარსებებს, თქვენ ჩემთან ითანამშრომლებთ.

ახლა ლიტერატურული ნარატივები შეიძლება განვიხილოთ მოთხრობათა უფრო იმ დიდი ჯგუფის, „ნარატივის წარმომჩენი ტექსტების“, გამოთქმების ნაწილად, რომელთა მნიშვნელობა მკითხველისათვის მათ მიერ გადმოცემულ ინფორმაციაში კი არ არის, არამედ მათ „მთქმელუნარიანობაშია“. მეგობრისათვის მოყოლილი ანეკდოტი ან შთამომავლობისათვის დაწერილი რომანი, ვთქვათ, სასამართლოში ჩვენების მიცემისაგან განსხვავდება: ცდილობთ, ისეთი რამ მოუთხროთ მსმენელს, რასაც ის „იმსახურებს“: რალაც მნიშვნელოვანი, გასართობი ან სიამოვნების მიმნიჭებელი. ლიტერატურულ თხზულებას სხვა ნარატივის წარმომჩენი ტექსტისაგან ის განასხვავებს, რომ ნაწარმოები შერჩევის პროცესს ექვემდებარება: ის დაბეჭდეს,

განიხილეს, ხელახლა გამოსცეს, და მკითხველები მას იმ რწმენით უდგებიან, რომ ვილაცებმა ის კარგად

შედგენილად, „ღირსეულად“ მიიჩნის. ამდენად, ლიტერატურულ ნამუშევრებთან დაკავშირებით მოქმედებს „უალრესად დაცული“ ურთიერთთანამშრომლობის პრინციპი. ნაწარმოებში, შესაძლოა, ბევრი გაუგებრობა და ასკარა უზუსტობა შენიშნოთ, მაგრამ ამას მნიშვნელობას არ ანიჭებთ. მკითხველი ვარაუდობს, რომ ლიტერატურის ენობრივი სირთულეები, საბოლოოდ, საკომუნიკაციო მიზნებს ემსახურება. მკითხველი იმას როდი უშვებს, რომ მწერალს ან მთქმელს მასთან არ უთანამშრომლია, როგორც ამას განსხვავებულ სამეტყველო პირობებში იფიქრებდა, არამედ ლამობს ამ დარღვეული პრინციპის ელემენტთა იმგვარად ინტერპრეტირებას, თითქოს, მარჯვე კომუნიკაციის უკუგდებული პრინციპები რომელიღაც შორეული საკომუნიკაციო მიზნის ინტერესებს ემსახურებოდეს. „ლიტერატურა“ არის ინსტიტუციური იარაღი, რომელიც იმის მოლოდინს აჩენს, რომ წაკითხვაზე განეული ძალისხმევა ამაღ ღირდა. მრავალი ლიტერატურული თავისებურება მომდინარეობს მკითხველის იმ სურვილიდან, ნაწარმოებს ყურადღება დაუთმოს, გაარჩიოს გაუგებარი ადგილები, და დაუყოვნებლივ არ იკითხოს, ამით რის თქმა გასურდათ.

ამგვარად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ლიტერატურა არის სამეტყველო აქტი ან ტექსტობრივი მოვლენა, რომელიც იპყრობს გარკვეული სახის ყურადღებას. ის განსხვავდება ისეთი სამეტყველო აქტებისაგან, როგორებიცაა საინფორმაციო სიახლე, კითხვის დასმა თუ დაპირება. მკითხველის დრო იმ კონტექსტის მიკვლევაზე იხარჯება, რომელიც მას ამა თუ იმ თხზულებას ლიტერატურად მიაჩნევენებს: იქნება ეს ლექსების კრებული, მაღაზიის სექცია, ბიბლიოთეკა თუ წიგნის მაღაზია.

მაგრამ აქ სხვა თავსატეხიც ჩნდება. განა არსებობს ენის ორგანიზების განსაკუთრებული ხერხები, რომლებიც მიგვანიშნებდა, რომ ჩვენს წინაშე ლიტერატურაა? ან განა შეგვიძლია ვალიაროთ, რომ ვიცით ისეთი ხერხი, რომელიც მოცემულ ტექსტს ლიტერატურად მიგვაჩვენებს: მისთვის გაზეთების კითხვისაგან განსხვავებულ იმგვარ ყურადღებას მიგვაპყრობინებს, რომ საბოლოოდ, ნაწარმოებში მივაკვლევთ ორგანიზაციის განსაკუთრებულ პრინციპებსა და ფარულ მნიშვნელობას? საკითხი ორივე ამ შემთხვევის არსებობას ეხება:

ზოგჯერ ობიექტისათვის ისეთი თავისებურებებია ნიშანდობლივი, რომლებიც მას ლიტერატურულ ნაწარმოებად აქცევს, ზოგჯერ კი ამას ლიტერატურული კონტექსტი სჩადის. მაგრამ მაღალორგანიზებული ენა უცილოდ იმას როდი გულისხმობს, რომ ესა თუ ის ტექსტი ლიტერატურაა: არაფერია სატელეფონო ცნობარზე მეტად სტრუქტურირებული. და ჩვენ არ ძალგვიძს ენის რომელიმე ნაწილის ლიტერატურად მიჩნევა იმით, რომ მას ლიტერატურა ეწოდება: ვერ შევძლებთ ქიმიის ძველი სახელმძღვანელოს რომანივით ნაკითხვას.

ერთი მხრივ, „ლიტერატურა“ არ არის ჩარჩო, რომელშიც ენას ვათავსებთ: ყველა წინადადება, წიგნის ფურცლებზე ლექსივითაც რომ ჩამოვანიკნიკოთ, ლიტერატურა ვერ იქნება. მაგრამ, მეორე მხრივ, ლიტერატურა არ ნიშნავს მხოლოდ გამორჩეულ მეტყველებას. რადგან ბევრი ლიტერატურული თხზულების ენა სრულიადაც არ გამოირჩევა სხვა სახის მეტყველები-საგან: ისინი განსაკუთრებული მეთოდებით მათთვის

ესე იქნა აღსანიშნავი და აუტენტური იქნა ესე

მიპყრობილი საგანგებო ყურადღების წყალობით მოქმედებენ.

ეს რთული სტრუქტურაა. ჩვენ წინაშეა ორი სხვადასხვა პერსპექტივა, რომლებიც ურთიერთმომცველი და ურთიერთმკვეთია, მაგრამ, როგორც ჩანს, სინთეზს არ წარმოქმნის. შეგვიძლია, განვიხილოთ ლიტერატურული თხზულება, როგორც განსაკუთრებული თავისებურებებით ნიშანდებული მეტყველება, და ლიტერატურა, როგორც რომელიღაც შეთანხმების პროდუქტი და გამორჩეული ყურადღების საგანი. ერთურთს მაინც არც ერთი მათგანი არ ეთავსება და მკითხველს წინ და უკან სირბილი უწევს.

ლიტერატურის ბუნების შესახებ შემოიძლია ხუთი თვალსაზრისის წარმოჩენა, რომლებიც სხვადასხვა თეორეტიკოსს ეკუთვნის.

ლიტერატურის ბუნება

1. ლიტერატურა როგორც მეტყველების „ავანსცენა“

ბშირად უთქვამთ, რომ „ლიტერატურულობა“, საბოლოოდ, ის თვისებაა, რომელიც მეტყველების განსაკუთრებულ ორგანიზებას ახასიათებს და ლიტერატურას სხვა მიზნებისათვის გამოყენებული მეტყველები-საგან ასხვავებს.

ლიტერატურა ისეთი მეტყველებაა, რომელიც საკუთრივ ენას წამოსწევს „წინა პლანზე“: უცნაურელფერმილებული, იგი პირდაპირ თავს გესხმით და თითქოს, გეუბნებათ: „შემომხედე! მე ენა ვარ!“ – შესაბამისად, ვერც ვერასდროს დაივიწყებთ, რომ უცნაური ფორმების მქონე მეტყველებასთან გაქვთ საქმე. კერძოდ, პოეზია ისეთ ბგერით პლანს წარმოქმნის, რომლის ანგარიშში ჩაუგდებლობა შეუძლებელია. აი,

როგორ იწყება ჯერარდ მანლი ჰოპკინსის ლექსი „ინვერსნიდი“:

პირქუში პირქარი, დახრილი სახე,
 ჭიუხს შუბლს უჭმუხნის ჭიხვინი მჭახე,
 ფაფრიდან ფუნაში პირქაფის ფრქვევა -
 ბრდღვინვა და ხვიხვინი და გავის რხევა.
 (თარგმანი გ. ჯოხაძისა)

ლინგვისტური ნიმუშების წინ წამოწევა – რიტმული გამეორებანი სიტყვებში: დახრილი სახე, ჭიხვინი მჭახე და სხვ., ისევე, როგორც უჩვეულო ვერბალური კომბინაცია, როგორცაა „პირქუში პირქარი“, ნათელს ხდის, რომ ჩვენ წინაშეა იმგვარად ორგანიზებული მეტყველება, რომელმაც ყურადღება საკუთრივ ლინგვისტურ სტრუქტურებზე უნდა მიგვაპყრობინოს.

მაგრამ ისიც მართალია, რომ ხშირად მკითხველი მანამ ვერ ამჩნევს ლინგვისტურ ნიმუშებს, სანამ ესა თუ ის ტექსტი ლიტერატურად არ იქნება მიჩნეული. სტანდარტული პროზის კითხვის დროს თქვენ არაფერი გესმით. წაკითხული წინადადების რიტმი, ჯერჯერობით, ისეთი არ არის, რომ მკითხველს ყურში მოხვდეს, მაგრამ, უეცრად გაჩენილი რითმა ისეთ რიტმს მოიყოლებს, რომელიც სმენას გაგიმახვილებთ.

რითმა, ლიტერატურულობის ეს აშკარა ნიშანი, გაიძულვით, შენიშნოთ, რომ რიტმი აქ იმთავითვე იგრძნობოდა. ტექსტის ლიტერატურად მიჩნევა განგვანყობს ბგერითი ნიმუშების მოსმენის ან იმგვარად ორგანიზებული მეტყველების დანახვისაკენ, რომელსაც ადრე ვერ ვამჩნევდით.

2. ლიტერატურა როგორც მეტყველების ტიპების გაერთიანება

ლიტერატურა ისეთი მეტყველებაა, რომელშიც ტექსტის სხვადასხვა ელემენტი და კომპონენტი რთულად ურთიერთქმედებს.

როცა ვიღებ წერილს, რომელშიც ღირსეულ საქმეში წვლილის შეტანას მთხოვენ, რა თქმა უნდა, არ ვვარაუდობ, რომ ბგერა განცდის ექო იქნება, მაგრამ ლიტერატურაში გვხვდება ბგერის ინტენსივობის, კონტრასტის ან დისონანსის ურთიერთმიმართება განსხვავებული ლინგვისტური დონეების სტრუქტურათა – ბგერასა და მნიშვნელობას, გრამატიკულ ორგანიზაციასა და თემატურ კონფიგურაციას – შორის. ორი სიტყვის („გვევალება/ იღუმალება“) ურთიერთკავშირით მათი მნიშვნელობებიც ერთმანეთს უკავშირდება (არის თუ არა „ვარაუდი“ და „ყველაფერს ჭვრეტს“ ურთიერთსაპირისპირო?).

თუმცა, ცხადია, ლიტერატურას ვერც პირველი დებულება განსაზღვრავს და ვერც – მეორე. ენობრივ საშუალებებს ყველა ლიტერატურული ნაწარმოები როდი წამოსწევს წინა პლანზე (ასეთი რამ არ ხდება ბევრ რომანში), როგორც ამას პირველი დებულება ამტკიცებს; „ენამჭევრობა“ („თეთრი თრითინა თეთრ თრთვილზე თრთოდა“) იშვიათად თუ მიიჩნევა ლიტერატურულობის ნიშნად, თუმცა, მეტყველების ასეთი სახე ყურში გხვდებათ. სარეკლამო განცხადებათა ენობრივი თამაშები ხშირად უფრო მეტ ყურადღებას იპყრობს, ვიდრე ლექსები, და მათი განსხვავებული სტრუქტურული დონეები, შესაძლოა, ერთმანეთს უფრო გულმოდგინედ ერწყმოდეს. ცნობილი ფილოლოგი რომან იაკობსონი ენის „პოეტური ფუნქციის“ საილუსტრაციოდ სალექსო სტრიქონს კი არ იყენებს, არამედ დუაიტ დ. (აიკ) ეიზენჰაუერის საპრეზიდენტო საარჩევნო კამპანიის პოლიტიკურ ლოზუნგს: I Like Ike. ამ სლოგანში სიტყვების თამაშის გამო მოწონებული ობიექტიცაა („Ike“) და მომწონებელი სუბიექტიც („I“) მოწონების აქტში („Like“) მონაწილეობს: „მუუძღებელია, აიკი არ მოგწონდეს, რადგან მეც და აიკიც „ლაიკის“ შემად-

გენელი ნაწილები ვართ“. ამ რეკლამაში „აიკის მონონების“ აუცილებლობას თვით ენობრივი სტრუქტურა გამოთქვამს. ამგვარად, განსხვავებულ ენობრივ დონეთა ურთიერთკავშირს მხოლოდ ლიტერატურა როდი გულისხმობს. უმჯობესია, ლიტერატურაში ვეძებოთ და აღმოვაჩინოთ ფორმისა და შინაარსის, ან თემისა და გრამატიკის ურთიერთდამოკიდებულება, და ვცადოთ იმის გარკვევა, რა ნვლილი შეაქვს თითოეულ ელემენტს ერთი მთლიანობის მიღწევაში, ჰარმონიზებაში, დაძაბულობისა თუ დისონანსის წარმოქმნაში.

ლიტერატურულობაზე მსჯელობა, რომელიც ყურადღებას ენის წინა პლანზე წამოწევასა ან მეტყველების ინტეგრაციაზე ამახვილებს, ვერ უზრუნველგვყოფს იმ მოდელით, რომლის წყალობითაც, ვთქვათ, პლანეტა მარსის მკვიდრნი ლიტერატურული თხზულების სხვა სახის ტექსტისაგან გამორჩევას შეძლებდნენ. ასეთ მსჯელობათა ფუნქცია, ლიტერატურის ბუნებაზე სხვა მტკიცებათა მსგავსად, ლიტერატურის იმ გარკვეულ ასპექტებზე ყურადღების მიპყრობაა, რომლებიც ცენტრალურადაა მიჩნეული. ამ მსჯელობათა თანახმად, ლიტერატურად სახელდებული ტექსტების შესწავლა, საბოლოოდ, გულისხმობს ორგანიზებული მეტყველების ხილვას, და არა ამ ტექსტების, როგორც ავტორის სულიერი მდგომარეობის ან ტექსტების წარმოქმნელი საზოგადოების ამსახავი თხზულებების, კითხვას.

3. ლიტერატურა როგორც გამონაგონი

ლიტერატურისადმი მკითხველის განსხვავებული დამოკიდებულების ერთ-ერთი მიზეზი სამყაროსადმი ლიტერატურის განსაკუთრებული დამოკიდებულებაა, რომელსაც ჩვენ „გამონაგონს“ ვუნოდებთ. ლიტერატურული ნაწარმოები ის ენობრივი მოვლენაა, რომელიც მწერლის მიერ გამოგონილ სამყაროს გამოხატავს. ეს

გულისხმობს მთქმელს, პერსონაჟებს და წარმოსახვით აუდიტორიას (ასეთი აუდიტორია ყალიბდება ლიტერატურული თხზულების გადანყვეტილების შესაბამისად, რა უნდა განიმარტოს და, სავარაუდოდ, რა იცის აუდიტორიამ).

ლიტერატურული თხზულება ემყარება უფრო წარმოსახვით, ვიდრე ისტორიულ პირებს (ემა ბოვარი, ჰექლბერი ფინი), მაგრამ პერსონაჟები და მოვლენები შეზღუდული არ გახლავთ. სიტუაციისა თუ გამოთქმისადმი მიმართული ე.წ. ენის დეიქტიკური საორიენტაციო თავისებურებანი, როგორებიცაა ნაცვალსახელები (მე, შენ) ან დროისა და ადგილის ზმნიზედები (აქ, იქ, ახლა, შემდეგ, გუშინ, ხვალ), ლიტერატურაში განსხვავებულად მოქმედებს. ერთ-ერთ ლექსში (ეს გახლავთ ჯონ კიტსის ლექსი „შემოდგომისადმი“, გ.ჯ.) „ახლა“ („ახლა ... მერცხალთა გუნდი ჭიკჭიკებს ცაში“) აღნიშნავს არა იმ დროს, როცა ლექსში პირველად ჩაიწერა ეს სიტყვა, ან როცა ლექსი პირველად დაიბეჭდა, არამედ ლექსში არსებულ დროს, გამოგონილ სამყაროში შესრულებულ მოქმედებას. ნაცვალსახელი „მე“ – როგორც ეს უორდსუორთის ლექსშია – „დავხეტილო მარტოხელა, როგორც ღრუბელი“ – ასევე გამოგონილია; ის გულისხმობს ლექსის მთქმელს, რომელიც, შესაძლოა, საკმაოდ განსხვავებული იყოს ემპირიული ინდივიდის, უილიამ უორდსუორთისაგან, ლექსის ავტორისაგან (აქ, შესაძლოა, მყარი კავშირი არსებობდეს იმას შორის, რა ხდებოდა ზუსტად იმ მომენტში ლექსის მთქმელისა თუ მთხრობლის, და უორდსუორთის თავს, მაგრამ, შესაძლოა, ჭარმაგი ავტორის ლექსის ლირიკული გმირი ყმანვილკაცი იყოს, ან – პირიქით. როგორც ცნობილია, რომანის ავტორსა და იმას, ვისაც რომანში „მე“ აღნიშნავს, სრულიად განსხვავებული გამოცდილება და შეხედულებანი აქვთ ხოლმე).

მხატვრულ ლიტერატურაში მთხრობლის, მოქმედი პირისა და ავტორის ურთიერთმიმართების საკითხი ყოველთვის ინტერპრეტაციას ექვემდებარება. ასეთ-სავე ვითარებას ვაწყდებით ნაწარმოებში აღწერილი ამბისა და მსოფლიოში არსებული ვითარების ურთიერთშედარების თვალსაზრისითაც. არამხატვრული დისკურსი, ჩვეულებრივ, იმ კონტექსტშია, რომელიც გეუბნება, რად უნდა მივიჩნიოთ იგი: ინსტრუქციად, საგაზეთო შეტყობინებად თუ საქველმოქმედო ორგანიზაციის წერილად. მხატვრული ლიტერატურის კონტექსტი კი, რომელიც გამონაგონს ემყარება, არ განმარტავს, სინამდვილეში რაზეა ნაწარმოები. სამყაროსთან მიმართება არა იმდენად ლიტერატურის კუთვნილება, რამდენადაც ინტერპრეტაციის შედეგად მიღებული ფუნქციაა. თუკი მეგობარს ვეტყვი: „მოდი, ხვალ, რეა საათზე კაფე „ჰარდროკში“ ვივახშმოთ“, ის ამას კონკრეტულ მინვევად ჩათვლის და სივრცულ და დროით მიმართებას ჩემ მიერ თქმულის კონტექსტში იგულისხმებს („ხვალ“ ნიშნავს 2002 წლის 14 იანვარს, „რეა“ ნიშნავს საღამოს 8 საათს, დროის დასავლურ სტანდარტს). მაგრამ როცა პოეტი ბენ ჯონსონი წერს ლექსს „მეგობრის სამხრად მიპატიჟება“, გამოგონილი რეალობა იმ სამყაროს მიემართება, რომელიც ინტერპრეტაციის საგანია: შეტყობინების კონტექსტი ლიტერატურულია და ჩვენ უნდა გადავწყვიტოთ, ამ ლექსში, ძირითადად, გამოგონილი მთქმელის დამოკიდებულება, წარსული ცხოვრების წესი აღინერება, თუ ის, რომ მეგობრობა და ნდობა ადამიანური ბედნიერების ყველაზე მნიშვნელოვანი ელემენტებია.

ჰამლეტის ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი ამოცანა (სხვებთან ერთად) ის არის, რომ გადავწყვიტოთ, რაზეა საუბარი: დანიელი უფლისწულის პრობლემებზე, დილემებზე, რომელნიც რენესანსის ეპოქის მცხოვრებთ

ჰქონდათ, საკუთარ თავზე შეცვლილი წარმოდგენის გამო, საერთოდ, ვაჟისა და დედის ურთიერთდამოკიდებულებაზე, თუ იმის შესახებ, ჩვენი წარმოდგენები (მათ შორის, ლიტერატურულიც) როგორ ზემოქმედებს ჩვენსავე გამოცდილების გააზრებაზე. ის ფაქტი, რომ მოქმედება დანიაში ხდება, ჯერ კიდევ არ ნიშნავს, რომ აუცილებლად დანიის შესახებ დანერგულ ტექსტს ვკითხულობთ. ეს ჩვენს გადანყვეტილებაზეა დამოკიდებული. შეგვიძლია, „ჰამლეტი“ სამყაროს სხვადასხვაგვარად და სხვადასხვა დონეზე დავუკავშიროთ. ლიტერატურული გამონაგონი მეტყველებას სხვა კონტექსტებისგან გამოარჩევს, რომლებშიც ის შეიძლება გამოყენებულიყო, და თხზულებისა და სამყაროს ურთიერთდამოკიდებულებას ინტერპრეტაციის საგნად აქცევს.

4. ლიტერატურა როგორც ესთეტიკური ობიექტი

იმ თვისებებს, რომლებზეც აქამდე ვსაუბრობდით (ენობრივი ორგანიზაციის დამატებითი დონეები, გამოთქმული აზრების პრაქტიკული კონტექსტებიდან გამოყოფა, გამონაგონის კავშირი სამყაროსთან), შესაძლებელია, საერთო სახელი დაერქვას – ენის ესთეტიკური ფუნქცია.

ისტორიულად, ესთეტიკა ხელოვნების თეორიის სახელწოდებაა, რომელიც გულისხმობს მსჯელობას იმაზე, მშვენიერება, ობიექტურად, ხელოვნების ნაწარმოებთ მიეკუთვნება, თუ სუბიექტური აღქმის ნაყოფია. ესთეტიკის სფეროს განეკუთვნება საკითხი „მშვენიერის“ მიმართებისა „ჭეშმარიტსა“ და „კეთილთან“.

თანამედროვე დასავლური ესთეტიკის მთავარი თეორეტიკოსის, იმანუელ კანტისათვის, ესთეტიკა იმ უფსკრულის გადალახვის ცდაა, რომელიც მატერიალურ და სულიერ, ძალისა და სიდიდის სამყაროს იდეების სამყოფელს აცილებს.

ლოს, ალგაგზნოს, მაგრამ შეუძლებელია, ვამტკიცოთ, რომ ზოგადად, ყველა კარგი მოთხრობა ამ ფუნქციებს ასრულებს.

5. ლიტერატურა როგორც ინტერტექსტუალური ან თვითრეფლექსიური სტრუქტურა

თანამედროვე თეორეტიკოსთა აზრით, ნაწარმოებები სხვა ნაწარმოებებიდან წარმოიშობიან, იღებენ ადრეულ ტექსტებს და იმეორებენ, ცვლიან, ასხვაფერებენ მათ.

ზოგჯერ ამ შეხედულებას ხატოვნად „ინტერტექსტუალურობას“ უწოდებენ. ნაწარმოები სხვა ტექსტების გვერდითა და სხვა ტექსტებს შორის არსებობს და მათდამი დამოკიდებულება უყალიბდება. რამის ლიტერატურად მიჩნევა გულისხმობს მის განხილვას იმ ლინგვისტურ მოვლენად, რომელსაც მნიშვნელობას სხვა დისკურსებთან ურთიერთობა ანიჭებს: ეს, მაგალითად, შეიძლება იყოს წინარე ლექსების წყალობით, თანამედროვე ვითარებაზე შექმნილი ლექსი, ან რომანი, რომელშიც თანამედროვე პოლიტიკური რიტორიკაა გაკრიტიკებული.

შექსპირი სონეტში „ჩემი სატრფოს თვალები ვერ შეედრება მზეს“ („ჩემს სატრფოს თვალებს არ გამოჰყვას სხივი მნათობის“, 130-ე სონეტი, იხ. უილიამ შექსპირი, სონეტები, ინგლისურიდან თარგმნა რეზო თაბუკაშვილმა, თბ., 1979) იყენებს სატრფიალო პოეზიისათვის ტრადიციულ მეტაფორებს, რომელთაც უარყოფს („თუმც, იმგვარ ვარდებს როდი ვხედავ მე მის ლოყებზე“), როგორც ქალის განდიდების საშუალებას, რადგანაც მისი სატრფო „დააბიჯებს დედამინაზე“. ლექსი მნიშვნელობას იძენს იმ ტრადიციის შესაბამისად, რომელიც მას შესაძლებელს ხდის.

ახლა, როცა ლექსი ლიტერატურად მივიჩნიეთ, სხვა ლექსებთან მისი დამოკიდებულება გავარკვეთ,

მისთვის მნიშვნელობის მიმნიჭებელი საშუალებანი სხვებს შეეუდარეთ და დაეუპირისპირეთ, შესაძლებელია, ლექსი საკუთრივ პოეზიაზე გარკვეულ წარმოდგენად აღვიქვათ. იგი უკავშირდება პოეტური წარმოსახვისა და ინტერპრეტაციის ოპერაციებს. აქ ვაწყდებით კიდევ ერთ თვალსაზრისს, რომელიც მნიშვნელოვანია ახალ თეორიებში: ლიტერატურის „თვითრეფლექსიურობას“.

რომანებიც მოგვითხრობენ სხვა რომანების ფორმისა თუ შინაარსის შესახებ. მაგალითად, „მადამ ბოვარი“ შეიძლება აღვიქვათ, როგორც იმ ურთიერთობის შესწავლა, რომელიც არსებობს ემა ბოვარის „რეალურ ცხოვრებასა“ და იმ რომანტიკულ რომანებს შორის, რომელთაც ემა კითხულობს; ასევე, საკუთრივ, ფლობერის რომანს შორის.

ლიტერატურა ის საქმიანობაა, რომლის მეშვეობითაც ავტორები ცდილობენ, განავითარონ ან განაახლონ იგი. იმპლიციტურად, ეს თვითრეფლექსიაა. მაგრამ ერთხელაც აღმოვაჩინეთ, რომ ამის თქმა სხვა ფორმების შესახებაც ძალგვიძს: ბამპერის ერთი სტიკერი, შესაძლოა, დამოკიდებული იყოს მეორე სტიკერის შინაარსზე: „ბირთვული იარაღი ვეშაპები ღვთის გულისათვის!“ უაზრობაა, თუ არ გავითვალისწინებთ, რომ ამას წინ უძღვოდა ამ შინაარსის სტიკერები: „არა – ბირთვულ იარაღს!“, „გადაარჩინე ვეშაპები!“ და „უფალი გვფარავს“. ამ შემთხვევაში, ნებისმიერი იტყვის, რომ თავისთავად უაზრო გამონათქვამი „ბირთვული იარაღი ვეშაპები ღვთის გულისათვის!“ ნამდვილად ბამპერის სტიკერებს უკავშირდება.

საბოლოოდ, შეიძლება ითქვას, რომ ლიტერატურის ინტერტექსტუალობა და თვითრეფლექსიურობა არ არის ნიშანდობლივი თავისებურებანი, თუმცა მე-

რადიკალიზაცია და ლიტერატურა

ტყველების ასპექტთა წინა პლანზე წამოწევისა და წარმოჩენის საკითხები, შესაძლოა, ბევრგან შეგხვდეთ.

თვისებები შედეგების პირისპირ

ეს ხუთივე შემთხვევა ზემოაღნიშნულ სტრუქტურას ეფუძნება: ჩვენ წინაშეა ის, რაც შეიძლება დახასიათდეს ლიტერატურული თხზულების *თვისებად*, თავისებურებად, რომელიც მას ლიტერატურად აქცევს, მაგრამ ეს განსაკუთრებული ყურადღების მიპყრობამაც შეიძლება გამოიწვიოს, ფუნქციამ, როცა ტექსტის მემშვეობით იქცევა ლიტერატურად.

როგორც ჩანს, ვერც ერთი ეს რაკურსი ამომწურავად ვერ ჩაითვლება. ლიტერატურის თვისებები არ დაიყვანება არც ობიექტურ ნიშნებამდე, არც ენობრივ სტრუქტურათა შედეგებამდე. მას თავისი მთავარი მიზეზი აქვს, რომელიც ჩვენ მიერ ზემოთ, დასაწყისში ჩატარებულმა მცირე სააზროვნო ექსპერიმენტმა გამოავლინა. ენა გვეწინააღმდეგება, როდესაც მას ჩარჩოში ვაქცევთ. ძნელია, სამკითხაო ნამცხვარს (fortune-cookie – ასე ეწოდება ორი ნაწილისაგან შემდგარ ორცხობილას, რომელშიც პატარა ფურცელზე ანდაზა, სხარტულა ან წინასწარმეტყველება წერია. აშშ-ში მდებარე ჩინურ რესტორნებში სადილი ამ ნამცხვრის მორთმევით მთავრდება, გ.ჯ.) შეუსაბამო სტრიქონი – „წრიულად მროკავთ, ვარაუდი თუ გვევალება...“; ან „კარგად შეანჯღრიეთ...“ – ამალეღვებელ ლექსად მიიჩნიოთ. როდესაც რამეს ლიტერატურად მივიჩნევთ, როცა ვეძებთ ნიმუშებსა და შესაბამისობას, თავს იჩენს ენობრივი წინააღმდეგობა. ჩვენ უნდა ვიმუშაოთ მასზე და მასთან. საბოლოოდ, ლიტერატურულობას, შესაძლოა, იმ დაძაბულ ურთიერთობაში მივაკვლიოთ, რომელიც არსებობს ენობრივ მასალასა და მკითხველის ტრადიციულ

მოლოდინს შორის, რამე ლიტერატურად მიიჩნიოს. მაგრამ ესეც საფრთხილო განცხადებაა. მეორე მხრივ, ჩვენმა ხუთმა შემთხვევამ გვიჩვენა, რომ ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივად მიჩნეული თავისებურება აღარ არის ხოლმე გადამწყვეტი, მათი მიკვლევა სხვა სამეტყველო სივრცეშიც შეიძლება.

ლიტერატურის ფუნქციები

ეს თავი დავიწყე შენიშვნით იმის თაობაზე, რომ ლიტერატურის თეორია 1980 და 1990-იან წლებში მხატვრულ და არამხატვრულ ნაწარმოებებს შორის არსებულ განსხვავებებს განსაკუთრებულ ყურადღებას არ უთმობდა. თეორეტიკოსებმა ლიტერატურა ისტორიულ და იდეოლოგიურ კატეგორიად გაიაზრეს, მის სოციალურ და პოლიტიკურ ფუნქციებს მიაქციეს ყურადღება და ის, რასაც „ლიტერატურას“ ეძახდნენ, აუდიტორიას წარუდგინეს. მე-19 საუკუნის ინგლისში ლიტერატურა წარმოჩნდა, როგორც უაღრესად მნიშვნელოვანი იდეა, რამდენიმე ფუნქციით აღჭურვილი წერის განსაკუთრებული სახეობა. ბრიტანულ კოლონიებში საგანი „ინგლისური ლიტერატურა“ იქაურებისათვის ინსტრუქციების მიცემას ნიშნავდა, რათა ინგლისის სიდიადე შეეგრძნოთ, ისტორიული ცივილიზების პროცესის მადლიერ მონაწილეებად ქცეულიყვნენ. შინ, ბრიტანეთში, „ინგლისური ლიტერატურა“ ახალ კაპიტალისტურ ეკონომიკას მოყოლილ ეგოიზმსა და მატერიალიზმს უპირისპირდებოდა, საშუალო კლასსა და არისტოკრატებს ალტერნატიულ ღირებულებებს სთავაზობდა, მშრომელებს ისეთ კულტურულ მდგომარეობაში აქცევდა, რომ მათ მატერიალურად დაქვემდებარებულის პოზიცია დაეკავებინათ. ოდესღაც ეს იყო სწავლება უანგარო მადლიერების, ნაციონალური

სიდიადის, კლასებს შორის თანასწორობის შესახებ, და ბოლოს, მან ჩაანაცვლა რელიგია, რომელსაც უკვე აღარ ძალუძდა საზოგადოების შეკავშირება.

ტექსტების ნებისმიერი კრებული, რომელიც ყოველივე ამის განხორციელებას შეძლებდა, ცხადია, განსაკუთრებული უნდა ყოფილიყო. როგორია ამ მისიის მკისრებელი ლიტერატურა? უნინარესად, ლიტერატურა უნდა ყოფილიყო სამაგალითო, მისაბაძი ნიმუშების საგანგებო სტრუქტურით აღჭურვილი. მაგალითად, ლიტერატურული ნაწარმოები „ჰამლეტი“ გამოგონილი პერსონაჟის ტიპური ამბავია: საკუთარ თავს იგი ერთგვარ ნიმუშად წარადგენს (სხვა შემთხვევაში, რატომღა უნდა წაგეკითხა?), მაგრამ, ამავე დროს, იგი უგულებელყოფს ამ მაგალითის რაიმე ფარგლებში მოქცევას – ეს განაპირობებს იმ ძალდაუტანებლობას, რომლითაც მკითხველები და კრიტიკოსები ლიტერატურის „უნივერსალურობაზე“ ლაპარაკობენ. ლიტერატურული თხზულების სტრუქტურა ისეთი უნდა იყოს, რომ იოლად მიაბნოს „ზოგადადამიანურ ყოფაზე“, და არა – ნაკლებმნიშვნელოვან კატეგორიებზე. რას ეხება „ჰამლეტი“ – უფლისწულებს, რენესანსის ადამიანს, საკუთარ თავში ჩაღრმავებულ ყმანვილკაცს, თუ მას, ვისი მამაც გაურკვეველ ვითარებაში დაიღუპა? რადგან არც ერთი ასეთი პასუხი დამაკმაყოფილებელი არ არის, მკითხველის საქმეც გაიოლებულია – მას ახსნას არ სთხოვენ. ამგვარად, ეს შემთხვევა უნივერსალურობას გულისხმობს. დეტალურად რომ განვიხილოთ, რომანები, ლექსები, პიესები უგულებელყოფენ თავიანთ სანიმუშოობასა და მისაბაძობას, რადგან ისინი, იმავე დროს, მკითხველს თავიანთი ავტორებისა და პერსონაჟების გამოუვალი მდგომარეობითა და ფიქრებით დაინტერესებისაკენ მოუწოდებენ.

მაგრამ, შემოთავაზებული უნივერსალურობა და ყოველივე იმის კომბინაცია, რისი ნაკითხვაც მოცემულ ენაზე შეეძლოთ, ენას ძლევამოსილ *ეროვნულ ფუნქციას* ანიჭებდა. ბენედიქტ ანდერსონი, გავლენიან თეორიადქცეულ პოლიტიკურ-ისტორიულ თხზულებაში – „წარმოსახვითი საზოგადოებანი: ნაციონალიზმის წარმოშობისა და გავრცელების შესახებ“ – მსჯელობდა: ლიტერატურული თხზულებანი, კერძოდ, რომანები ხელს უწყობს ნაციონალური საზოგადოების წარმოქმნას. მათი დებულებანი მიემართება მკითხველთა ფართო საზოგადოებას, რომელიც განსაზღვრულია, თუმცა, პრინციპში, ყველა წერა-კითხვის მცოდნისათვის ღიაა. ანდერსონი წერს: „მხატვრული ლიტერატურა უჩუმრად და შეუჩერებლივ აღწევს სინამდვილის ქსოვილში. აღსანიშნავია ანონიმურობის გამო მისი ნდობა, რაც ასე ნიშანდობლივია თანამედროვე ერებისათვის.“ ინგლისური ლიტერატურის პერსონაჟთა, მთხრობელთა, სიუჟეტთა და თემათა წარმოდგენა, როგორც პოტენციურად უნივერსალურისა, არის ღია, მაგრამ შეზღუდულია იმ წარმოსახვითი საზოგადოებების შექმნის შესაძლებლობა, რომლებშიც, მაგალითად, ბრიტანულ კოლონიებში მცხოვრებთა შეყვანას ესწრაფიან.

სინამდვილეში, რაც უფრო უნივერსალურია ლიტერატურა, მით მეტად ძლიერია მისი ეროვნული ფუნქცია. სამყაროს უნივერსალური ხედვის განმტკიცება, რომელიც ჯეინ ოსტინმა შემოგვთავაზა, ინგლისს განსაკუთრებულ ადგილად აქცევს, ქვეყნად, სადაც გემოვნებისა და ქცევის ისეთი სტანდარტები და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, მორალური სცენარები და საზოგადოებრივი პირობებია, რომლებშიც ეთიკური პრობლემები წყდება და პიროვნება ყალიბდება.

ლიტერატურა მიაჩნდათ წერის განსაკუთრებულ სახეობად, რომელსაც ძალუძს ცივილიზებულად აქ-

ციოს არა მხოლოდ დაბალი კლასები, არამედ არისტოკრატებიცა და საშუალო ფენაც. შეხედულება ლიტერატურაზე, როგორც ესთეტიკურ ობიექტზე, რომელსაც ჩვენი გაუკეთესება შეუძლია, დაკავშირებულია სუბიექტის გარკვეულ იდეასთან. ამგვარ პიროვნებას თეორეტიკოსები „ლიბერალურ სუბიექტს“ ანუ მას უწოდებენ, რომელსაც სოციალური ვითარება და ინტერესები არ განსაზღვრავს: მისი პიროვნული სუბიექტივიზმი (რაციონალობა და მორალი) სრულიად თავისუფალია სოციალური გავლენისაგან.

ესთეტიკური ობიექტი, რომელიც მოწყვეტილია პრაქტიკულ მიზნებს და განსაკუთრებული ტიპის შემეცნებითა და რეფლექსიით ხასიათდება, ლიბერალურ სუბიექტებად ჩამოყალიბებაში გვეხმარება; ეს გულისხმობს უანგარო და თავისუფალი წარმოსახვითი ძალაუფლების განხორციელებას, რომელიც ერთმანეთს უხამებს ცოდნისა და განსჯის სწორ მიმართებას. ამ კონცეფციის თანახმად, ლიტერატურა ხელს უწყობს მკითხველს, სირთულეები ისე მოაგვაროს, რომ თავი აარიდოს ნაჩქარევ დასკვნებს, გონება ეთიკური არჩევანისაკენ მიმართოს, მკითხველს ადამიანური საქციელის (მათ შორის, საკუთარისაც) იმგვარი შეფასებისაკენ უბიძგოს, როგორც გარეშე პირი ან რომანის მკითხველი მოიქცეოდა. კითხვა ხელს უწყობს მიუკერძოებლობას, ამახვილებს მგრძნობელობას, მიგვითითებს, როგორ დავინახოთ უმცირესი ჩაგვრაც კი, აღმოვაჩინოთ განსხვავება ქალისა და მამაკაცის მდგომარეობას შორის და გამოვხატოთ თანაგრძნობა.

1860 წელს ერთი პედაგოგი წერდა:

„როდესაც ვეცნობით ერის ინტელექტუალური ლიდერების აზრებსა და გამოთქმებს, ჩვენი გული უნივერსალურ კაცთმოყვარეობასთან ერთად ფეთქავს. ვხვდებით, რომ არავითარ კლასო-

ბრივ, პარტიულ, სარწმუნოებრივ განსხვავებებს არ ძალუძს, გაანადგუროს გენიის მომხიბლაობა. ეს დგას ადამიანის მინიერ ცხოვრებაზე, ზრუნვაზე, საქმიანობაზე, კამათზე მალლა. ეს ჭეშმარიტების მშვიდი და ელვარე სამყაროა, რომელშიც ყველას ერთად შეუძლია შეკრება და მსჯელობა.“

ბოლოდროინდელ თეორიულ კვლევებში ეს კონცეფცია გაკრიტიკებულია (რაც სულ არ არის გასაკვირი). უახლესი კვლევები, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას უთმობენ მისტიფიკაციას, რომელიც ცდილობს, მშრომელებს თავიანთი ხელმოკლეობა დაავინყოს და „უზენაეს სამყაროში“ შესვლა შესთავაზოს: მათ რამდენიმე რომანს სთავაზობენ, რათა ბარიკადებზე მათი სიმრავლე შემცირდეს. მაგრამ როგორც კი ვსვამთ საკითხს იმის თაობაზე, რა ზეგავლენას ახდენს ლიტერატურა, როგორ მოქმედებს ის, როგორც სოციალური პრაქტიკა, აღმოვაჩინთ არგუმენტებს, რომელთა ურთიეთშეთავსება ძალიან ძნელია.

ყოველთვის აღნიშნავდნენ ლიტერატურის დიამეტრულად განსხვავებულ ფუნქციებს. არის კი ლიტერატურა იდეოლოგიური ინსტრუმენტი: ამბების კრებული, რომელიც აცდუნებს მიკითხველს, საზოგადოების იერარქიული ნყობა აღიაროს? თუ ნანარმოები იმას ამტკიცებს, რომ ქალს შეუძლია, ბედნიერება მხოლოდ ქორწინებაში ჰპოვოს; თუ ლიტერატურა აღიქვამს კლასობრივ დაყოფას, როგორც ბუნებრივ ამბავს და იკვლევს – როგორ შეიძლება, უმანკო მოსამსახურე გოგონა ლორდზე დაქორწინდეს? ეს ამ შესაძლებლობის ისტორიულ ლეგიტიმაციას ემსახურება. არის კი ლიტერატურა ის ადგილი, სადაც იდეოლოგია ისე აშკარავდება, რომ საეჭვოც კი ხდება? მაგალითად, ლიტერატურა ყველაზე მძაფრად და შთამბეჭდავად

თა არის ლიტერატურა და რა მნიშვნელობა აქვს ვას

წარმოგვიდგენს, ისტორიულად რაოდენ შეზღუდული არჩევანი აქვს ქალს, ამით ის ქმნის შესაძლებლობას, ეს არჩევანი ღვთივობივობულ აუცილებლობად არ მივიჩნიოთ. ორივე მსჯელობა სიმართლეს ჰგავს: ლიტერატურა, შეიძლება, იქცეს იდეოლოგიურ იარაღად და მის გამნადგურებლად. აქ კვლავ ვაწყდებით წინააღმდეგობას ლიტერატურის პოტენციურ „ფუნქციებსა“ და იმ მსჯელობას შორის, რომელიც ამ ფუნქციებს ცხადყოფს.

ასევე გვხვდება წინააღმდეგობები ლიტერატურასა და ქმედებას შორის. თეორეტიკოსები ამტკიცებენ, რომ ლიტერატურა გულისხმობს ინდივიდუალური კითხვის პროცესს და აზროვნებას, როგორც სამყაროსთან ურთიერთობის მეთოდს და ამგვარად იმას, რაც ეწინააღმდეგება ცვლილების გამომწვევ სოციალურ და პოლიტიკურ აქტივობას. საუკეთესო შემთხვევაში, ის ხელს უწყობს განკერძოებულობას, სირთულეთა აღიარებას, უარეს შემთხვევაში – პასიურობასა და არსებულთან შეგუებას; თუმცა, მეორე მხრივ, ლიტერატურას სახიფათო მოვლენად მიიჩნევენ: ის ეჭვქვეშ აყენებს ძალაუფლებასა და საზოგადოებრივ წყობას. პლატონმა განდევნა პოეტები თავისი იდეალური სახელმწიფოდან: მათ მხოლოდ ვნების მოტანა შეეძლოთ. რომანები დიდი ხნის განმავლობაში ნდობით სარგებლობდნენ ადამიანებში, რომელთაც მძიმე ცხოვრება ერგოთ და ამიტომაც ესწრაფოდნენ სიახლეს – მაგალითად, დიდ ქალაქში ცხოვრებას, სატრფიალო ურთიერთობებს თუ რევოლუციებს. კლასობრივი, სქესობრივი, რასობრივი, ეროვნული და ასაკობრივი დაყოფის საპირისპიროდ, რომანები უზრუნველყოფდნენ ადამიანების იდენტიფიკაციას; წიგნებს შეეძლოთ, მათში თანაგრძნობა გამოენვიათ, რაც ხელს უშლიდა კონფლიქტების გაღვივებას; მაგრამ მათ, ასევე,

უსამართლობის მძაფრი განცდის გაჩენა ძალუძდათ, რაც შესაძლებელს ხდიდა პროგრესული ბრძოლების წარმართვას. ისტორიულად, ლიტერატურული ნაწარმოებები ინვეეს ცვლილებებს: მაგალითად, ჰარიეტ ბიჩერ-სტოუს „ბიძია თომას ქოხმა“, იმდროინდელმა ბესტსელერმა, ხელი შეუწყო ანტიპათიის გაღვივებას მონობისადმი, რამაც შესაძლებელი გახადა ამერიკის სამოქალაქო ომის დაწყება.

მე-7 თავში მივუბრუნდები თვითგამორკვევისა და მისი შედეგების პრობლემებს: რა როლს ასრულებს თვითიდენტიფიკაცია ლიტერატურულ პერსონაჟთა და მთხრობელთა მიმართ? უნინარესად უნდა აღვნიშნოთ, ლიტერატურის, როგორც საზოგადოებრივი ინსტიტუტისა და სოციალური პრაქტიკის, სირთულე და მრავალფეროვნება. საბოლოოდ, ჩვენ წინაშეა ინსტიტუცია, რომელიც ემყარება წარმოსახვითის გამოთქმის შესაძლებლობას. აი, ეს არის ლიტერატურის არსი: მას შეუძლია, ნებისმიერი ტრადიცია, ნებისმიერი რწმენა, ნებისმიერი ფასეულობა გაამასხარაოს, მათი პაროდირება მოახდინოს, სრულიად განსხვავებული და მონსტრუოზული რამ წარმოიდგინოს. მარკიზ დე სადის რომანები, რომლებშიც ავტორი ცდილობდა, გამოესახა, რა შეიძლებოდა, მომხდარიყო სამყაროში, სადაც ადამიანები ამჟღავნებდნენ მოუთოკავ მიდრეკილებებს, ან სალმან რუშდის „სატანური ლექსები“, რომელთაც რისხვა გამოიწვიეს წმინდა სახელებისა და მოტივების სატირულ, პაროდიულ კონტექსტში მოხსენიების გამო, ადასტურებს, რომ ლიტერატურა იყო შესაძლებლობა, გამოგონილი იმაზე უფრო გაზვიადებული ყოფილიყო, ვიდრე ეს ადამიანებს მოეფიქრებინათ და დაენერათ. ლიტერატურას შეუძლია, ნონსენსად აქციოს ყველაფერი ის, რაც ოდესღაც მნიშვნელოვნად გვეჩვენებოდა, იგი სცდება საღ აზრს და ისე გარდაქმ-

რა არს ლიტერატურა და რა მნიშვნელობა აქვს მას

ნის მას, რომ მის ლეგიტიმურობასა და ადეკვატურობაში შეგაეჭვოს.

ლიტერატურა კულტურული ელიტის საქმიანობა იყო. ზოგჯერ მას „კულტურულ კაპიტალსაც“ უწოდებენ: ლიტერატურის ცოდნა კულტურაში ადგილს გიმკვიდრებს, მრავალმხრივ სასარგებლოა, გეხმარება მაღალი სოციალური სტატუსის მქონე ადამიანებთან თანაარსებობაში. მაგრამ ლიტერატურას ვერ დავიყვანთ კონსერვატულ საზოგადოებრივ ფუნქციამდე: ის არც ისე ერთგულია „ოჯახური ღირებულებებისა“, მას შეუძლია, ნებისმიერი სახის დანაშაულიც კი მიმზიდველი გახადოს – დანყებული ღმერთის წინააღმდეგ სატანის ამბოხით (მილტონის „დაკარგული სამოთხე“), დამთავრებული რასკოლნიკოვის მიერ დედაბრის მკვლელობით (დოსტოევსკის „დანაშაული და სასჯელი“). ის უპირისპირდება კაპიტალისტურ ღირებულებებსა და ალებ-მიცემობის პრაქტიციზმს. ლიტერატურა კულტურის ხმაურიცაა და მისი ინფორმაციაც. ეს ენთროპიული ძალაც არის და კულტურული კაპიტალიც. ის მოგვიწოდებს, ვიკითხოთ და გავიაზროთ წაკითხულის არსი.

ლიტერატურის თეორია

ლიტერატურის პარადოქსი

ლიტერატურა პარადოქსული რამაა, რამდენადაც ლიტერატურის შექმნა ნიშნავს წერას არსებული ფორმულების შესაბამისად, რათა წარმოქმნას რაღაც, რაც სონეტს ემსგავსება ან რომანის წესებს დაემორჩილება – თუმცა, ლიტერატურა, ბოლომდე არც ამ წესებს ექვემდებარება, ის მათ ფარგლებს სცდება. ლიტერატურა ისეთი რამაა, რომლის არსებობას განაპირობებს საკუთარივე საზღვრებისთვის საფრთხის შექმნა, მათი კრიტიკა. იგი ამოწმებს, რა მოხდება, თუ ვინმე სხვაგვარად

დაწერს, იმავდროულად, ლიტერატურა სახელწოდებაა ამ დადგენილი წესებისა – სიტყვა „მთვარე“ ერთმემა „არეს“ და „მხარეს“, ქალწული მშვენიერი უნდა იყოს, რაინდი კი – მამაცი. ლიტერატურა, ამავე დროს, მეტიხმეტად დესტრუქციული რამაა, სადაც მკითხველს დიდი ძალისხმევა სჭირდება ნებისმიერი საზრისის შესაქმნელად, როგორც ეს ხდება ჯეიმზ ჯოისის „ფინეგანის ქელეხში“ გამოყენებულ წინადადებებში: 'Eins within a space and a weary wide space it was er wohnd a Mookse.'

როგორც უკვე აღვნიშნე, კითხვა, „რა არის ლიტერატურა?“ იმიტომ კი არ წამოიჭრება, რომ ადამიანებს რომანი ისტორიაში აერევათ, ან სამკითხაო ნამცხვარში ჩადებული წარწერა – ლექსში, არამედ იმიტომ, რომ, იმის თქმით, რა არის ლიტერატურა, კრიტიკოსებსა და თეორეტიკოსებს ეიმედებათ; მოიმარჯვებენ ყველაზე შესაფერის კრიტიკულ მეთოდებს და უგულებელყოფენ ისეთებს, რომლებიც უარყოფენ ლიტერატურის ყველაზე არსებით და ნიშანდობლივ ასპექტებს. თანამედროვე თეორიის კონტექსტში კითხვა – რა არის ლიტერატურა? – მნიშვნელოვანია, რადგან თეორია ყურადღებას აქცევს ყველა სახის ტექსტის ლიტერატურულობას. იმის გასარკვევად, რას ნიშნავს ლიტერატურა, აუცილებელია, მკითხველმა შეასრულოს მასზე დაკისრებული შემდეგი ვალდებულებები: არ მოინდომოს პირველი წაკითხვისთანავე ტექსტის გაგება და ყურადღება გაამახვილოს იმაზე, როგორ იქმნება საზრისი და განიცდება სიამოვნება.

თავი 3

ლიტერატურა და კულტუროლოგია

ფრანგული ენის პროფესორები წერენ წიგნებს მოწვევის ან ამერიკელების სიმსუქნის შესახებ; შექსპიროლოგები ბისექსუალობის ფენომენს აანალიზებენ; რელიზმის სპეციალისტები უფრო დიდ ყურადღებას სერიულ მკვლევებს უთმობენ. რა ხდება?

ეს „კულტურის კვლევა“, რაც 1990-იანი წლების კულტურის მკვლევართა მთავარი საქმიანობა იყო. ლიტერატურის ბევრი პროფესორი, მილტონის ნაცვლად, მადონაზე წერდა, შექსპირის ნაცვლად – „საპნის ოპერებზე“, მათ თითქმის შეწყვიტეს ლიტერატურის შესწავლა. როგორ უკავშირდება ყოველივე ეს ლიტერატურის თეორიას?

თეორია ძალზე გამდიდრდა, ხოლო ლიტერატურული კვლევები გააქტიურდა, მაგრამ, როგორც პირველ თავში აღვნიშნე, თეორია არ ნიშნავს ლიტერატურის თეორიას. კითხვაზე, რას ვგულისხმობდით სიტყვაში „თეორია“, პასუხი, დაახლოებით, ამგვარი იქნება: ეს არის „სიმბოლიზების პრაქტიკა“, ნაწარმოების შექმნა და რეპრეზენტაცია, პიროვნების ჩამოყალიბება; მოკლედ, რაღაც კულტურის მსგავსისა, ფართო გაგებით. გაკვირვებას იწვევს ის, რომ კულტუროლოგიის სფერო ისევე შემაცბუნებლად ინტერდისციპლინური და განსასაზღვრად რთულია, როგორც საკუთრივ „თეორია“.

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ თეორია და კულტურა განუყოფელია. „თეორია“ – თეორიაა, ხოლო კულტუროლოგია – პრაქტიკა. კულტურის კვლევა იმის პრაქტიკაა, რასაც მოკლედ „თეორიას“ ვუნოდებთ. ზოგიერთი პრაქტიკოსი კულტურული ჩივის „მაღალი თეორიის“ გამო, მაგრამ ეს ფაქტი მიუთითებს გასაგებ სურვილზე, არ აიღოს პასუხისმგებლობა უსასრულო და შიშისმომგვრელ თეორიული კვლევების კორპუსზე. კულტურის შესწავლა, ფაქტობრივად, დიდად არის დამოკიდებული იმ თეორიულ დებატებზე, მნიშვნელობის, იდენტობის, რეპრეზენტაციისა და მოქმედების შესახებ, რომელთაც ამ წიგნში განვიხილავ.

მაგრამ რა კავშირია ლიტერატურათმცოდნეობასა და კულტუროლოგიას შორის? ამ ცნებების ფართო კონცეფციის შესაბამისად, კულტუროლოგიური პროექტი გულისხმობს კულტურის ფუნქციების გაგებას, კერძოდ, თანამედროვე სამყაროში: როგორ მოქმედებს კულტურული პროდუქცია, როგორ იგება და ორგანიზდება კულტურული იდენტობა ინდივიდებისა და ჯგუფებისთვის იმ სამყაროში, სადაც მრავალფეროვანი და ჭრელი საზოგადოება, სახელმწიფო ძალაუფლება, მედიაინდუსტრია და მულტინაციონალური კორპორაციები არსებობს? საერთოდ, კულტუროლოგია მოიცავს ლიტერატურათმცოდნეობასაც, განიხილავს ლიტერატურას, როგორც კერძო კულტურულ პრაქტიკას, მაგრამ რას გულისხმობს ლიტერატურის ჩართვა კულტურაში? საამისოდ ბევრი არგუმენტი არსებობს. არის კი კულტურის შესწავლა ყოვლისმომცველი პროექტი, რომლის ფარგლებში ლიტერატურათმცოდნეობა იძენს ახალ ძალასა და სიღრმეს? შთანთქავს კულტუროლოგია ლიტერატურათმცოდნეობას და უკარგავს მას მნიშვნელობას? ამის საპასუხოდ ოდნავ უკან

დავიხიოთ და კულტუროლოგიის განვითარებას შევაფა-
ლოთ თვალი.

კულტუროლოგიის წარმოშობა

ლიტერატურის თეორია

თანამედროვე კულტუროლოგიას ორი წინამორ-
ბედი ჰყავს: პირველი, 1960-იანი წლების ფრანგუ-
ლი სტრუქტურალიზმი (იხილე დანართი), რომელიც
წარმოაჩინდა კულტურას (მათ შორის, ლიტერატუ-
რასაც) ციკლურ საქმიანობად: ჩვენ შეგვიძლია, აღ-
წეროთ მისი ნიშანდობლივი წესები. ფრანგი ლიტე-
რატურის თეორეტიკოსის, როლან ბარტის ადრეული
კულტუროლოგიური ნაშრომი „მითოლოგიები“ (1957)
კულტურის სხვადასხვა ფენომენის მოკლე აღწერაა –
დანყებული პროფესიული ჭიდაობით, მანქანებისა და
სარეცხი საშუალებების რეკლამით, დამთავრებული
ისეთი მითიურ-კულტურული ობიექტებით, როგორე-
ბიცაა ფრანგული ღვინო და აინშტაინის ტვინი. ბარტი
საგანგებოდ დაინტერესდა იმის დემისტიფიკაციით,
რაც კულტურაში ბუნებრივად გვეჩვენება. ის ემყარე-
ბა შემთხვევას და ისტორიულ კონსტრუქციებს. კულ-
ტურის ფუნქციობის ანალიზის დროს ბარტი მის სა-
ფუძველში არსებულ კონვენციებსა და მათ სოციალურ
შედეგებს აიგივებს. თუკი პროფესიულ ჭიდაობას შევა-
დარებთ კრივს, ორი განსხვავებულ ქცევის წესს შევ-
ნიშნავთ: თუ მოკრივე სტოიკურად იტანს დარტყმებს,
მოჭიდავე ტკივილებისაგან იკრუნჩხება, როგორც
მის სტერეოტიპურ როლს შეეფერება. კრივის წესები
დადგენილია გარეშე პირთა მიერ, რათა მათ დაიცვან
დაკანონებული საზღვრები, მაშინ, როცა ჭიდაობის წე-
სები, ჭიდაობის პროცესშივე და თავად მატჩის დროს
განისაზღვრება. ეს ზრდის მნიშვნელობათა წყებას,
რომელიც, შესაძლოა, წარმოიქმნას: წესები იმიტომ

არსებობს, რომ ისინი დაირღვეს, თანაც – მეტისმეტად. ამგვარად, „ცუდ ბიჭს“, დამნაშავეს, შეუძლია, დრამატულად წარმოაჩინოს საკუთარი თავი, არასპორტული საქციელით გამოიჩინოს და პუბლიკას მისი დასჯის მწვავე სურვილი გაუჩინოს. უპირველეს ყოვლისა, ჭიდაობა იცავს დადგენილ მორალს, როდესაც კეთილი და ბოროტი ამკარად ურთიერთდაპირისპირებულია. კულტურული საქმიანობის კვლევისას – დაწყებული ლიტერატურით, დამთავრებული მოდითა და საკვებით – ბარტის მაგალითი გვიბიძგებს კულტურულ ხატ-სახეთა კონოტაციების ამოცნობისა და კულტურის უცნაური კონსტრუქციების სოციალური ფუნქციების ანალიზისაკენ.

თანამედროვე კულტუროლოგიის მეორე წყარო ბრიტანული მარქსისტული თეორიაა. რაიმონდ უილიამსის შრომები („კულტურა და საზოგადოება“, 1958 წ) და თანამედროვე კულტურის კვლევის ბირმინჰემის ცენტრის ფუძემდებლის, რიჩარდ ჰოგარტის კვლევები („წერა-კითხვის გამოყენება“, 1957 წ) მიმართული იყო მუშათა კლასის კულტურის შესწავლისკენ: კვლევის ეს სფერო, როდესაც კულტურა გაიგივებული იყო მხოლოდ სიტყვაკაზმულ ლიტერატურასთან, აღარ იზიდავდა მეცნიერებს. ეს დავიწყებული ადამიანების ხელახლა აღმოჩენის პროექტი გახლდათ, ისტორიის შექმნისა ქვევიდან, კულტურის სხვაგვარი თეორიებით, ევროპული მარქსისტული თეორიის მეშვეობით, რომელიც აანალიზებდა მასობრივ კულტურას („პოპ-კულტურის“ საპირისპიროდ), როგორც დამთრგუნველ იდეოლოგიურ სტრუქტურას, როდესაც მკითხველი და მაყურებელი მომხმარებელია, რათა გაამართლოს სახელმწიფო ძალაუფლების ქმედება. კულტურის ამ ორი ანალიზის ურთიერთობა – კულტურა, როგორც ხალხის აზრის გამომხატულება და მასზე ზემოქმედების იარაღი

– გადამწყვეტი გახდა კულტუროლოგიისათვის ჯერ დიდ ბრიტანეთში, შემდეგ კი მთელ მსოფლიოში.

დაძაბულობა

ამ ტრადიციის მიხედვით, კულტუროლოგიაში დაძაბულობა შეიმჩნევა: ერთ მხარესაა პოპკულტურა, როგორც ხალხისა და მარგინალური ჯგუფების განწყობის გამოხატულების აღორძინება, მეორე მხარეს კი – მასკულტურის, როგორც რეპრესიული იდეოლოგიური სტრუქტურის, ზეგავლენა. ერთი მხრივ, პოპკულტურის შესწავლის საკითხი გულისხმობს დაკავშირებას: იმასთან, თუ რა არის მნიშვნელოვანი რიგითი ადამიანების ცხოვრებაში; მათ კულტურასთან, რომელიც უპირისპირდება ესთეტთა და პროფესორთა მოსაზრებებს. მეორე მხრივ, არსებობს ძლიერი იმპულსი, მაჩვენო, როგორ მანიპულირებს კულტურული ძალები ხალხით. როგორ ყალიბდება ხალხი, როგორც სუბიექტი, იმ კულტურული ფორმებისა და საქმიანობის მეშვეობით, რომლებიც მიმართულია ცალკეული სურვილებისა და ღირებულებების მქონე ადამიანებისკენ? არსებობს ინტერპოლაციის კონცეფცია, რომელიც ფრანგ მარქსისტ თეორეტიკოსს – ლუი ალტიუსერს უკავშირდება. ჩვენ მოგვმართავენ (მაგალითად, რეკლამების შემქმნელნი), როგორც განსაკუთრებული ტიპის სუბიექტებს (მომხმარებლებს, რომლებიც ამა თუ იმ თვისებას აფასებენ), და, რეკლამის რამდენჯერმე განმეორების შედეგად, ჩვენ გარკვეულ პოზიციას ვიჭერთ. კულტუროლოგიას აინტერესებს, როგორ მანიპულირებენ ჩვენით კულტურული ფორმები, რამდენად და რა ხერხებით ძალგვიძს მათი სხვადასხვა მიზნებისთვის, საცდელი ქმედებებისთვის გამოყენება („მოქმედების“ საკითხი, თუკი ვისარგებლებთ თანა-

მედროვე თეორეტიკოსების ლექსიკონით, ეხება იმას, რამდენად ვაგებთ პასუხს საკუთარ ქმედებებზე ჩვენ, სუბიექტები, და რამდენადაა ჩვენი არჩევანი შეზღუდული უკონტროლო ძალების მიერ).

კულტუროლოგიაში დაძაბული ვითარებაა: ანალიტიკოსებს სურთ, გააანალიზონ კულტურა, როგორც წესებისა და საქმიანობის კრებული, რაც აუცხოებს ხალხს მისივე ინტერესებისგან და სურვილს აღუძრავს. სხვა მხრივ, ანალიტიკოსებს სწადიათ, მიაგნონ პოპკულტურაში ღირებულებათა ავთენტურ გამოხატულებას. ამ საკითხთა გადაჭრის ერთ-ერთი საშუალებაა, აჩვენო, როგორ ძალუძს ხალხს კაპიტალიზმისა და მედიაინდუსტრიის მიერ მისთვის თავსმოხვეული კულტურული მასალით საკუთარი კულტურის შექმნა. პოპკულტურა მასობრივი კულტურისაგან წარმოიქმნა. ის შექმნილია მასთან დაპირისპირებული კულტურული რესურსებით და, ამგვარად, კულტურა ბრძოლაა, რომელიც იქმნება მასკულტურის პროდუქციის გამოყენებით.

კულტუროლოგიური საქმიანობა ეთანადება იდენტობის პრობლემურ ხასიათს და იმ მრავალ მეთოდს, რომელთა მეშვეობითაც იდენტობა ყალიბდება, განიცდება და ხორციელდება. მაშასადამე, უაღრესად მნიშვნელოვანია ცვალებადი კულტურებისა და კულტურული იდენტობის შესწავლა ეთნიკურ უმცირესობათა, მიგრანტთა, ქალთა ჯგუფებისთვის: უფრო დიდ კულტურასთან ურთიერთობისას, რომელშიც ისინი საკუთარ თავს პოულობენ. იდენტობის საკითხი ყოველთვის წინააღმდეგობრივია. ასეთი კულტურა იდეოლოგიურ კონსტრუქციად გარდაიქმნება ხოლმე.

ამჟამად კულტუროლოგიისა და ლიტერატურათმცოდნეობის ურთიერთობა რთულია. თეორიულად კულტუროლოგია ყოველისმომცველია: იგულისხმება შექსპირიცა და რეპიც, მაღალი და დაბალი კულტურ-

რა, ძველი და ახალი კულტურები. მაგრამ, პრაქტიკულად, რადგან მისი არსი განსხვავებულობას ემყარება, ადამიანები კულტუროლოგიური კვლევებით რალაცას უპირისპირდებიან. სახელდობრ, რას? რამდენადაც კულტუროლოგიური კვლევები ლიტერატურათმცოდნეობიდან მომდინარეობს, პასუხი ხშირად ასეთია: „კულტუროლოგია ლიტერატურათმცოდნეობის ტრადიციულ აღქმას უპირისპირდება“. ამ ტიპის ტექსტების მთავარი ამოცანა იყო ლიტერატურულ თხზულებათა, როგორც მათი ავტორების მიღწევათა, ინტერპრეტაცია. ლიტერატურული კვლევების ძირითადი გამართლება იყო დიდი ნაწარმოებების განსაკუთრებული ფასეულობა – მათი სირთულე, მშვენიერება, სიღრმე, უნივერსალიზმი და მკითხველისთვის მინიჭებული პოტენციური სარგებელი.

თუმცა, ლიტერატურული კვლევები არასდროს უნიფიცირდებოდა ერთი რომელიმე – ტრადიციული თუ სხვ. – კონცეფციით, ხოლო თეორიის გაჩენის შემდეგ ლიტერატურათმცოდნეობა განსაკუთრებულად საკამათო დისციპლინად ჩამოყალიბდა, როდესაც ყველა სახის პროექტი- ლიტერატურულიცა და არალიტერატურულიც – ერთმანეთს ეჯიბრება მკითხველის ყურადღების მიპყრობაში.

თუმცა, კაცმა რომ თქვას, ეს კონფლიქტიც არ ყოფილა. ლიტერატურათმცოდნეობა ლიტერატურის ობიექტის რომელიმე იმ კონცეფციას არ ასახავდა, რომელიც კულტუროლოგიას უნდა უარეყო. კულტუროლოგია იყენებს ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის ტექნიკას სხვა კულტურული მასალის დასამუშავებლად. კულტურული არტეფაქტები „ტექსტებადაა“ წარმოდგენილი, რომლებიც უნდა წაიკითხო და არა იმ ობიექტებად აღიქვა, რომლებიც, უბრალოდ, უნდა გაითვალისწინო. და, პირიქით, ლიტერატურათმცოდ-

ნეობას მხოლოდ წაადგება, როცა ლიტერატურას კერძო კულტურულ პრაქტიკად მიიჩნევენ და თხზულებებს სხვა დისკურსებს დაუკავშირებენ. თეორიის გავლენა ხელს უწყობდა იმ კითხვათა რიგის გაფართოებას, რომლებზეც ლიტერატურულ თხზულებას შეეძლო, ეპასუხა და ყურადღება გაემახვილებინა იმ განსხვავებულ მეთოდებზე, რომლებიც ეწინააღმდეგება ან ართულებს იმდროინდელ იდეებს. კულტუროლოგიის უინი – შეესწავლა ლიტერატურა, როგორც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დარგი, შეეცნო კულტურული როლები, რომელთა მეშვეობითაც ლიტერატურული კვლევა მიმდინარეობს – ლიტერატურას აქცევდა ინტერტექსტუალური ფენომენის შემსწავლელ საგნად.

ლიტერატურათმცოდნეობისა და კულტუროლოგიის კამათი, შეიძლება, ორ მასშტაბურ საკითხს ეხებოდეს:

1. რა არის „ლიტერატურული კანონი“ (სკოლებსა და უნივერსიტეტებში შესასწავლი ნაწარმოებები, რომლებიც ქმნის „ჩვენს ლიტერატურულ მემკვიდრეობას“);
2. შესაფერისი მეთოდები კულტურული ობიექტების გასაანალიზებლად.

1. ლიტერატურული კანონი

რა მოუვა ლიტერატურულ კანონს, თუ კულტუროლოგია შთანთქმავს ლიტერატურათმცოდნეობას? შეცვლიან კი „საპნის ოპერები“ შექსპირს? ამ დროს კულტუროლოგია უნდა დავადასაშაულოთ? ხომ არ სპობს ის ლიტერატურათმცოდნეობას, როდესაც, ნაცვლად მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსებისა, ხელს უწყობს კინემატოგრაფიის, ტელევიზიისა და სხვა პოპულარული კულტურული სფეროების შესწავლას?

მსგავსი ბრალდება თეორიის მიმართაც გამოუთქვამთ, როცა მან ხელი შეუწყო, ლიტერატურულ თხზულებებთან ერთად, ფილოსოფიური და ფსიქოანალიტიკური ნაშრომების წაკითხვას: ამან სტუდენტები კლასიკას ჩამოაშორა. მაგრამ თეორიამ ტრადიციული ლიტერატურული კანონი გააძლიერა, როდესაც გზა გაუხსნა ინგლისური და ამერიკული ლიტერატურის დიდი ნაწარმოებების შესწავლას. შექსპირის შესახებ ამდენი აქამდე არასოდეს დანერილა; ის ყოველმხრივ შესწავლილი და ინტერპრეტირებულია ფემინისტური, მარქსისტული, ფსიქოანალიტიკური, ისტორიზმისა და დეკონსტრუქტივიზმის თვალსაზრისით. ლიტერატურათმცოდნეობის წყალობით, უორდსვორთი ბუნების მგონიდან მოდერნულობის წამყვან ფიგურად გარდაიქმნა. სინამდვილეში, დაზარალდა „მცირე ფორმის“ თხზულებები. მათ რეგულარულად სწავლობდნენ, როცა ლიტერატურათმცოდნეობა ისტორიული პერიოდებისა და ჟანრების შესწავლით იფარგლებოდა. შექსპირს დღესაც ძალიან ბევრი კითხულობს. არსებობს მისი შემოქმედების უამრავი ინტერპრეტაცია, მაგრამ ისეთ ავტორებს, როგორებიც არიან: მარლოუ, ბიუმონტი, ფლეტჩერი, დეკერი, ჰეივუდი, ბენ ჯონსონი – ელიზაბეთისა და იაკობის დროინდელი დრამატურგები, რომლებიც შექსპირის გარშემო ტრიალებდნენ, – დღეს ნაკლებად კითხულობენ.

მოახდენს თუ არა კულტუროლოგია მსგავს ეფექტს, შექმნის ახალ კონტექსტებს და გააფართოებს საკითხთა სპექტრს იმ ზოგიერთი ლიტერატურული თხზულებისთვის, რომლებიც სტუდენტების ყურადღებას სხვა ტექსტებიდან მათზე გადაიტანს?

ჯერჯერობით, კულტუროლოგიის განვითარება თან სდევს (თუმცა არ განაპირობებს) სალიტერატურ-

რო კანონის გაფართოებას. ლიტერატურა, რომელიც დღეს ფართოდ შეისწავლება, მოიცავს ქალთა და სხვა ისტორიულად მარგინალური ჯგუფების წევრთა თხზულებებს. იქნება ეს ტრადიციულ ლიტერატურულ კურსებს დამატებული ტექსტები, თუ ცალკეული ტრადიციით შექმნილი თხზულებები (აზიურ-ამერიკული ლიტერატურა, ინგლისურენოვანი პოსტკოლონიური თხზულებები). ისინი ხშირად შეისწავლება, როგორც გამოცდილების რეპრეზენტაცია და, ამგვარად, ამ ხალხების კულტურა (აშშ-ს, აფრო-ამერიკული, აზიური ან ლათინოამერიკული, ინდიელთა, ისევე, როგორც ქალთა) ეჭვქვეშ დგება. ეს სულ უფრო მეტ კითხვას ბადებს, რამდენად ქმნის ლიტერატურა ხალხის გამოცდილების გამომხატველ და რეპრეზენტაციულ კულტურას. კულტურა რეპრეზენტაციების შედეგია თუ მათი წყარო ან მიზეზი?

უგულებელყოფილ ნაწარმოებთა შესწავლამ მუდღის ახალი მწვავე არგუმენტები გაუჩინა: შეირყვნა ტრადიციული ლიტერატურული სტანდარტები? ადრე უარყოფილი თხზულებები „ლიტერატურული ღირსების“ მიხედვით შეირჩა თუ კულტურული კუთვნილებისა? რა უფრო მნიშვნელოვანია, „პოლიტკორექტულობა“, იმის სურვილი, ყველა უმცირესობა წარმოაჩინო, თუ იმ სპეციფიკურ ლიტერატურული კრიტიკრიუმებისთვის ყურადღების მიქცევა, რომლებიც განსაზღვრავს შესასწავლი ლიტერატურის არჩევანს?

ამ ტიპის კითხვებზე სამი პასუხი არსებობს. პირველი: „ლიტერატურული ღირსება“ არასდროს განსაზღვრავდა შესასწავლი საგნის არჩევანს. არც ერთი მასწავლებელი არ ფიქრობს იმაზე, თუ რომელი თხზულება შეიძლება შეიტანოს მსოფლიო საუკეთესო ნაწარმოებების ათეულში, არამედ არჩევს ისეთ ტექს-

ტებს, რომლებიც დამახასიათებელია ამა თუ იმ ლიტერატურული ფორმისა თუ ლიტერატურის ისტორიის რომელიმე პერიოდისთვის (ინგლისური რომანი, ელიზაბეთის ეპოქის ლიტერატურა, თანამედროვე ამერიკული პოეზია). სჯობია, რაიმეს რეპრეზენტაციის კონტექსტი მოძებნო, ვიდრე „საუკეთესო“ ნაწარმოებები შეარჩიო: არ უნდა გამოგვრჩეს სიდნი, სპენსერი და შექსპირი ელიზაბეთისდროინდელი ლიტერატურის კურსში, თუკი მათ იმ ეპოქის საუკეთესო პოეტებად მივიჩნევთ. ასევე უნდა მოვიქცეთ აზიურ-ამერიკული „საუკეთესო“ ნაწარმოებების შერჩევისას. ის, რაც შეიცვალა, თხზულებათა შერჩევის პრინციპია – წარმოაჩინო კულტურული გამოცდილება ან ლიტერატურული ფორმები.

მეორე: „ლიტერატურული ღირსების“ კრიტერიუმი ისტორიულად კომპრომეტირებულია არალიტერატურული კრიტერიუმების მიერ, რომლებიც გულისხმობს რასობრივ და სქესობრივ კუთვნილებას. მაგალითად, ყმანვილის განვითარება (ვთქვათ, ჰეკლბერი ფინი) უნივერსალურადაა მიჩნეული, როდესაც იმავე ასაკის გოგონა (მაგალითად, მეგი ტელივერი „ნისქვილი ფლოსზე“) ნაკლებ ინტერესს იწვევს.

დაბოლოს, „ლიტერატურული ღირსების“ აღნიშვნა, თავის მხრივ, საკამათო იყო: შემორჩა თუ არა კერძო კულტურულ მიზნებსა და ინტერესებს ლიტერატურის შეფასების ერთადერთ სტანდარტად მიჩნეული თავისებურებანი? საუბარი იმის შესახებ, რა ტიპის ნაწარმოები იმსახურებს შესწავლას ლიტერატურული ღირსების თვალსაზრისით და როგორ მოქმედებს მხატვრული ნაწარმოების იდეა საზოგადოებაზე, უეჭველად უკავშირდება კულტუროლოგიური და ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევების ურთიერთმიმართების საკითხს.

2. ანალიზის მეთოდები

მეორე სადისკუსიო თემა შეეხება ლიტერატურათმცოდნეობითი და კულტუროლოგიური ანალიზის მეთოდებს. როდესაც კულტუროლოგია ლიტერატურათმცოდნეობის სფეროს გამოეყო, მეცნიერებმა ლიტერატურის ანალიზის მეთოდი სხვა კულტურის ობიექტების მიმართ გამოიყენეს. კულტუროლოგიურ კვლევებს რომ წამყვანი პოზიციები დაეკავებინათ, კულტუროლოგები კი თავიდანვე არ ყოფილიყვნენ ლიტერატურათმცოდნეები, ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზი ნაკლებმნიშვნელოვანი იქნებოდა?

ავტორიტეტული ამერიკული გამოცემა „კულტურის კვლევების“ შესავალში ნათქვამია: „კულტურაში ტექსტის გამონვლილვით შესწავლა არ იკრძალება და ის, ასევე, არ არის აუცილებელი მოთხოვნა“. იმის მტკიცება, რომ ტექსტების გამონვლილვით შესწავლა არ იკრძალება, ძნელად თუ დაამშვიდებდა ლიტერატურის კრიტიკოსებს. იმ პრინციპისაგან გათავისუფლების შედეგად, რომლითაც დიდი ხნის განმავლობაში იმართებოდა ლიტერატურათმცოდნეობა – იგულისხმება ცალკეულ თხზულებათა გამორჩეული სირთულე – კულტუროლოგია იოლად იქცეოდა არარაოდენობრივ სოციოლოგიად, რომელიც საკუთარ ტექსტებს რალაციის მაგალითად ან სიმპტომად წარმოაჩენდა და სხვა ცდუნებებს უგულვებელყოფდა.

ყოველივე ამაში მთავარ როლს ასრულებს „მთლიანობის“ საცდური. ესაა შეხედულება სოციალური ერთიანობის შესახებ, რომლის კულტურული ფორმა გამოხატულება ან სიმპტომია, ასე რომ, მათი თავისებურება უკავშირდება იმავე სოციალურ მთლიანობას, რომელსაც ისინი გამოეყვნენ. თანამედროვე თეორია მსჯელობს საკითხზე, არსებობს თუ არა სოციალური მთლიანობა, სოციალურ-პოლიტიკური კონფიგურაცია

და იმაზე, კულტურული პროდუქცია და საქმიანობა როგორ უკავშირდება მას. კულტუროლოგია აღიარებს უშუალო კავშირის იდეას, რომლის თანახმადაც კულტურული პროდუქცია ზემოთ დასახელებული სოციალურ-პოლიტიკური კონფიგურაციის სიმპტომია. მაგალითად, ბრიტანეთის ღია უნივერსიტეტის „პოპკულტურის“ კურსი, რომელიც, დაახლოებით, 5 ათასამდე სტუდენტმა 1982-1985 წლებში დაამთავრა, შეიცავდა თემას – „პოლიციური სატელევიზიო სერიალები და კანონი და წესრიგი“. პოლიციური სატელევიზიო სერიალები განხილული იყო სოციალურ-პოლიტიკური სიტუაციის ცვლილების თვალსაზრისით. „სერიალის მთავარი პერსონაჟი „დოკ გრინელი დიკსონი“ კარგად იცნობს მუშათა რაიონს და იქ პატრულირებს.

„საყოველთაო კეთილდღეობის სახელმწიფოს“ მშენებლობისას, 1960-იან წლებში დაწყებული ეკონომიკური აყვავების პირობებში, კლასობრივი პრობლემები საზოგადოების ყურადღების ცენტრში მოექცა. ახალი სერიალი „ავტომობილი Z“ პოლიციელების შესახებაა. ისინი, უნიფორმაში გამონყობილნი, თავიანთი საპატრულო მანქანებით ისე ასრულებენ პროფესიულ მოვალეობას, რომ ეს საზოგადოებას ცოტა ეუცხოება კიდეც. 1960-იანი წლების მიწურულს დიდ ბრიტანეთში ჰეგემონიის კრიზისი დაიწყო. სახელმწიფო, რომელსაც აღარ შეეძლო საზოგადოებრივი თანხმო-

* ჰეგემონია – ბატონობას ნიშნავს: მმართველი ჯგუფები ბატონობენ არა შიშველი ძალის, არამედ იურიდიული სტრუქტურების მეშვეობით და კულტურა ამ სტრუქტურის ნაწილია, რაც ლეგიტიმურს ხდის არსებულ სოციალურ წყობას (ეს შეხედულება ეკუთვნის იტალიელ თეორეტიკოს-მარქსისტს – ანტონიო გრამსის).

ბისთვის მიეღნია, იძულებული შეიქნა, შეიარაღებულიყო საომრად განწყობილი პროფკავშირის, „ტერორისტების“ – ირლანდიის რესპუბლიკური არმიის წინააღმდეგ. ჰეგემონიის ეს ყველაზე აგრესიული ვარიანტი ასახულია ისეთ სერიალებში, როგორებიცაა „სვინი“ და „პროფესიონალები“. აქ სამოქალაქო ფორმაში ჩაცმული პოლიციელები წინ აღუდგებიან ტერორისტულ ორგანიზაციებს და ძალადობას ძალადობითვე პასუხობენ.

ეს, მართლაც, საინტერესო და მართებულია, რაც ყოველივეს, როგორც ანალიტიკურ მეთოდს, უფრო მომხიბლავს ხდის და გამოწვევითი კითხვის ნაცვლად, რომელიც ყურადღებას ამახვილებს ნარატივის სტრუქტურებსა და მნიშვნელობის სირთულეზე, გვთავაზობს სოციალურ-პოლიტიკურ ანალიზს. ამ განხილვისას ეპოქის ყველა სერიალს აქვს იგივე მნიშვნელობა: ის გამოხატავს სოციალურ კონფიგურაციას. თუკი ლიტერატურათმცოდნეობა კულტურულოგიას შეერწყმება, ასეთი „სიმპტომატური ინტერპრეტაციები“, შეიძლება, ნორმად იქცეს. შესაძლოა, კულტურული ობიექტების სპეციფიკურობა არ იქნას გათვალისწინებული, იმ კითხვით პრაქტიკასთან ერთად, რომელსაც ლიტერატურა გვთავაზობს (ეს განხილულია მე-2 თავში). იმაზე უარის თქმა, რომ მაშინვე ჩასწვდე ნაწარმოებს, გააფართოვო მნიშვნელობის საზღვრები, ნიშნავს ენისა და წარმოსახვისთვის ნიშანდობლივ მოულოდნელ შედეგებს; ინტერესი, როგორ იქმნება მნიშვნელობა და როგორ მიიღწევა სიამოვნება, მეტად ფასეულია არა მხოლოდ ლიტერატურის კითხვისთვის, არამედ სხვა კულტურული ფენომენების მხედველობაში მიღებისთვისაც. თუმცა, სწორედ ლიტერატურათმცოდნეობა გვაძლევს კითხვის საშუალებას.

მიზნები

დაბოლოს, საკითხავია, რა მიზნები აქვთ ლიტერატურათმცოდნეობასა და კულტუროლოგიას. კულტუროლოგები ხშირად იმედოვნებენ, რომ თანამედროვე

ლიტერატურის თეორია



უკაცრავად, ბატონო, მაგრამ ვფიქრობ, დოსტოევსკი
ზაფხულში საკითხავად არ გამოდგება.

კულტურის საკითხების დამუშავება უფრო კულტურაში ჩარევა იქნება, ვიდრე უბრალო აღწერა. გამოცემა „კულტურული კვლევების“ რედაქტორები ასკვნიან: „კულტუროლოგიას სწამს, რომ მისი ინტელექტუალური საქმიანობა ცვლილების მომტანად უნდა მივიჩნიოთ“. უჩვეულო განაცხადია, მაგრამ, ვფიქრობ, მრავლისმეტყველი: კულტუროლოგიას არ სჯერა, რომ მისი ინტელექტუალური მოღვაწეობა ცვლილებებს გამოიწვევს. ეს ზედმეტი თავდაჯერებულობა, გულუბრყვილობა იქნებოდა. თუმცა, ის დარწმუნებულია, რომ მისი ღვაწლი სადავო გახდება. საქმეც ეს არის.

ისტორიულად პოპკულტურის შესწავლა და ვისიმე აქტივობის პოლიტიკურ საქმიანობად მონათვლა ერთმანეთს მჭიდროდ უკავშირდება. 1960-1970-იან წლებში დიდ ბრიტანეთში მუშათა კლასის კულტურის შესწავლას პოლიტიკური დატვირთვა ჰქონდა. ბრიტანეთში, სადაც ეროვნულ-კულტურული იდენტობა დაკავშირებული იყო ელიტარულ კულტურასთან – მაგალითად, შექსპირი და ინგლისური ლიტერატურული ტრადიცია – სწორედ პოპკულტურის შესწავლას მოჰყვა წინააღმდეგობები, აშშ-სგან განსხვავებით, სადაც ეროვნული იდენტობა ხშირად ელიტარული კულტურის საპირისპირო იყო. მაგალითად, მარკ ტვენის ნაწარმოები „ჰეკლბერი ფინი“, რომელმაც სხვებზე უკეთ განსაზღვრა ამერიკელების ხასიათი, მთავრდება ჰეკ ფინის გაქცევით, რადგან დეიდა სალიმ მისი „ცივილიზება“ გადაწყვიტა. მისი იდენტობა დამოკიდებულია ცივილიზაციური კულტურისაგან გაქცევაზე. ტრადიციულად, ამერიკელი კულტურას გარიდებული ადამიანია. როდესაც კულტუროლოგია სახელს უტეხს ლიტერატურას, როგორც ელიტურ ფენომენს, ძნელდება მისი გამორჩევა ბურჟუაზიული ფილისტერობის ხანგრძლივი ტრადიციისაგან. ამერიკის შეერთებულ

შტატებში ელიტური კულტურის უგულვებელყოფა და პოპკულტურის შესწავლა არ არის იმდენად პოლიტიკური რადიკალიზმის ან წინააღმდეგობის გამოხატველი ჟესტი, რამდენადაც მასკულტურის აკადემიზმის მაჩვენებელია. ამერიკაში კულტუროლოგია ნაკლებად უკავშირდება პოლიტიკურ მოძრაობებს, როცა დიდ ბრიტანეთში, მეტწილად, სწორედ პოლიტიკა აძლევს სტიმულსა და მიმართულებას კულტუროლოგიურ კვლევებს. ამერიკაში კულტუროლოგია, უპირველეს ყოვლისა, ინტერდისციპლინარულ მეცნიერებად შეიძლება მივიჩნიოთ, მაგრამ ეს კულტურული საქმიანობისა და რეპრეზენტაციების მაინც აკადემიური შესწავლაა. კულტუროლოგია „უნდა იყოს“ რადიკალური, მაგრამ აქტიური კულტუროლოგიის დაპირისპირება პასიურ ლიტერატურათმცოდნეობასთან – სასურველის სინამდვილედ გასაღებაა.

განსხვავებანი

როდესაც კულტურულოგიისა და ლიტერატურის ურთიერთობის შესახებ კამათობენ, ორივე მათგანს ბრალს სდებენ ელიტურობაში და იმაში, რომ პოპკულტურის კვლევა ლიტერატურის კვდომას გამოიწვევს. ეს აშკარა გაუგებრობა საკითხთა ორ ჯგუფს გამოყოფს. პირველ ჯგუფს განეკუთვნება ამა თუ იმ სახის კულტურული ობიექტების კვლევის ღირებულება. ჯერ კიდევ გაურკვეველია, შექსპირის შესწავლა უფრო სასარგებლოა, თუ „საპნის ოპერებისა“; საინტერესოა, რა განსხვავებული მეთოდები შეიძლება გამოვიყენოთ ორივე მოვლენის ინტელექტუალური და მორალური თვალსაზრისით კვლევის დროს? ასეთი მტკიცებულებების მიკვლევა ძნელდება: მაგალითად, გერმანულ საკონცენტრაციო ბანაკთა კომენდანტების განსწავ-

ლულობამ ლიტერატურაში, ხელოვნებასა და მუსიკაში სათუო გახადა კონკრეტულ კვლევათა შედეგები.

საკითხთა მეორე წყება ეხება ყველა ტიპის კულტურული ობიექტის კვლევის მეთოდებს – ინტერპრეტაციისა და ანალიზის იმ სხვადასხვა მოდელის უარყოფით და დადებით მხარეებს, როგორებიცაა კულტურული ობიექტების, როგორც კომპლექსური სტრუქტურების ინტერპრეტაცია ან მათი წაკითხვა, როგორც სოციალური მთლიანობის სიმპტომებისა. თუმცა, ინტერპრეტაცია უკავშირდებოდა ლიტერატურათმცოდნეობას, ხოლო კულტუროლოგია – სიმპტომატურ ანალიზს, როდესაც კვლევის მეთოდი ემთხვეოდა კულტურული ობიექტის სახეობას. არადა, ორივე მეთოდი ნებისმიერი კულტურული ობიექტისადმი შეიძლება, გამოვიყენოთ. არამხატვრული ტექსტების ყურადღებით წაკითხვა გულისხმობს არა მხოლოდ მათ ესთეტიკურ შეფასებას, არამედ უფრო მეტს, ვიდრე ლიტერატურულ თხზულებაში დასმული კითხვებია: ისინი ამა თუ იმ პერიოდის ამსახველი დოკუმენტებია. შემდეგ თავში უფრო დანვრილებით განვიხილავთ ინტერპრეტაციის პრობლემებს.

თავი 4

ენა, მნიშვნელობა და ინტერპრეტაცია

ლიტერატურა განსაკუთრებული სახის ენაა, თუ ენის განსაკუთრებულად გამოყენება? ენა საგანგებოდ ორგანიზებულია, თუ მას იმთავითვე აქვს უპირატესობა? მე-2 თავში ვამტკიცებდი, უაზრობაა, ავირჩიოთ ერთი რომელიმე პასუხი: ლიტერატურა მოიცავს ენის ორსავე თავისებურებას და მის მიმართ განსაკუთრებულ ყურადღებას-მეთქი. როგორც ეს კამათი გვიჩვენებს, ენის ბუნების, როლისა და მისი გაანალიზების საკითხები თეორიაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. ზოგი ძირითადი საკითხი, შეიძლება, მიმართული იყოს მნიშვნელობის პრობლემისკენ. რას ვგულისხმობთ მნიშვნელობაში?

მნიშვნელობის საკითხი ლიტერატურაში

მივუბრუნდეთ რობერტ ფროსტის ორსტროფიან ლექსს, რომელიც ადრე ლიტერატურის ნიმუშად მივიჩნიეთ:

იღუმალება

წრიულად მროკავთ ვარაუდი თუ გვევალება,
შუაში გვიზის ყოვლისმჭვრეტი იღუმალება.

რას გულისხმობს ეს ლექსი? როგორ გითხრათ, განსხვავებულია მთელი ტექსტისა და ცალკეული სიტყვის მნიშვნელობა. შეიძლება ვთქვათ, რომ ცეკვა ნიშნავს „რიტმული და ფიგურული მოძრაობის თანამიმდევრობას“, მაგრამ რას გულისხმობს ეს ტექსტი? ის მიგვანიშნებს ადამიანური საქმიანობის ამაოებაზე: ჩვენ წრიულად დავდივართ; და მხოლოდ ვარაუდი შეგვიძლია, ეს არის და ეს. თავისი რითმებით და იმაზე მინიშნებით, რაც ხდება, ტექსტი განაწყობს მკითხველს, ამოიცნოს ცეკვისა და ვარაუდის ფარული მნიშვნელობა. ეს შედეგი, ტექსტის მიერ წარმოქმნილი პროცესის მნიშვნელობის ნაწილია. ამრიგად, ჩვენ წინაშეა სიტყვისა და ტექსტის მიერ წარმოქმნილი მნიშვნელობანი. შესაბამისად, მათ შორის არსებობს ის, რასაც, შეიძლება, გამოთქმის მნიშვნელობა ეწოდოს: ვგულისხმობ გარკვეულ შემთხვევებში ამ სიტყვების მნიშვნელობის გამოთქმის კონკრეტულ გარემოებებს. რას გვიჩვენებს გამოთქმის აქტი? ეს *გაფრთხილებაა* თუ *დაშვება*, *ჩივილი* თუ *ტრაბახი*? ვინ არის ის, ვინც „წრიულად როკავს“ და რას გულისხმობს „როკვა“ ამ გამოთქმაში?

შეუძლებელია, აქ „მნიშვნელობა“ შევიცნოთ. ჩვენ წინაშეა, სულ ცოტა, სამი განსხვავებული განზომილება ან დონე: სიტყვის, გამოთქმისა და ტექსტის მნიშვნელობა. სიტყვების შესაძლო მნიშვნელობები გამოთქმის გაგებას უწყობს ხელს, რაც მთქმელის მოქმედებას გამოსხატავს (სიტყვების მნიშვნელობა, თავის მხრივ, გამომდინარეობს მათი გამოთქმაში შესრულებული როლიდან). დაბოლოს, ტექსტი, რომელიც მოცემულ ვითარებაში მეტყველების უცნობი სუბიექტის საიდუმლო გამონათქვამს გადმოგვცემს, არის ავტორის მიერ შექმნილი რაღაც, რომლის მნიშვნელობა არა

თავისთავად განსჯაა, არამედ ის, რაც კეთდება და რამაც, შესაძლოა, მკითხველი ააღელვოს.

ჩვენ წინაშეა სხვადასხვა სახის მნიშვნელობა, მაგრამ, საზოგადოდ, ერთი რამ უნდა ითქვას: მნიშვნელობა ემყარება განსხვავებულობას. ჩვენ არ ვიცით, ვინ როკავს; მაგრამ ვიცით, რომ ის დაპირისპირებულია განსაკუთრებულ „მე“-სთან, „შენ“-თან, „თქვენ“-თან, „მას“-თან, „მათ“-თან. ის, ვინც ლექსში როკავს, განუსაზღვრელი ჯგუფია, რომელიც მთქმელსაც გულისხმობს. ივარაუდება კი მკითხველი მასში, ვინც როკავს? ის, ვინც როკავს, ყველაა, იდუმალების გარდა, თუ ეს განსაკუთრებული ჯგუფია? ასეთ კითხვები, რომლებზეც პასუხის გაცემა ძნელდება, დაისმის ლექსის ინტერპრეტაციის ნებისმიერი მცდელობის დროს. ერთადერთი, რასაც ვხედავთ, კონტრასტები და განსხვავებებია.

იმავეს თქმა შეიძლება „ცეკვასა“ და „ვარაუდზე“. „ცეკვის“ მნიშვნელობა დამოკიდებულია იმაზე, თუ რას დაგუპირისპირებთ მას („წრიულად როკვა“ უპირისპირდება „პირდაპირ ქმედებას“ თუ „უძრავობას“); სიტყვა „ვარაუდი“ უპირისპირდება „ყოვლისმჭვრეტელობას“. ამ ლექსის გააზრება უკავშირდება დაპირისპირებულობას ან განსხვავებულობას, ანიჭება მათ შინაარსს, ექსტრაპოლაციის მეშვეობით.

სოსიურის ენის თეორია

ენა – განსხვავებათა სისტემაა. ამას ამტკიცებს ფერდინანდ სოსიური, მე-20 საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე შვეიცარიელი ლინგვისტი, რომლის ნაშრომები თანამედროვე თეორიის ქვაკუთხედიანია. რა ქმნის ენის თითოეულ ელემენტს იმად, რადაც ის წარმოგვიდგება, რაც მას იდენტობას ანიჭებს? სოსიურის აზრით, ესაა

იმავე ენობრივ სისტემაში მისი სხვა ელემენტებთან დაპირისპირება. ლინგვისტი ასეთ ანალოგიას მიმართავს: მაგალითად, ექსპრესი „ლონდონი – ოქსფორდი“, რომელიც 8:30-ზე გადის, თავისი იდენტობით დამოკიდებულია მატარებელთა იმ სისტემაზე, როგორც ეს აღწერილია მატარებლების მიმოსვლის გრაფიკში. ამგვარად, ექსპრესი „ლონდონი – ოქსფორდი“, რომელიც 8 საათსა და 30 წუთზე გადის, განსხვავდება 9 საათსა და 30 წუთზე გამავალი „ლონდონ-კემბრიჯის“ ექსპრესისგან და 8 საათსა და 45 წუთზე გამავალი ოქსფორდის ადგილობრივი მატარებლისგან. უმნიშვნელოა რომელიმე მატარებლის ფიზიკური მონაცემები: ძრავა, ვაგონები, ზუსტი მარშრუტი, პერსონალი და ა.შ.; ყოველივე ეს, შეიძლება, შეიცვალოს, ისევე, როგორც გასვლისა და ჩასვლის დრო. ის, რაც მატარებელს იდენტობას ანიჭებს, მატარებელთა სისტემაში არსებული მისი ადგილია: მოცემული მატარებელი სხვათა საპირისპიროა. ლინგვისტურ ნიშანთან დაკავშირებით სოსიური აღნიშნავს: „ნიშანი სწორედ ის არის, რაც სხვებს არ გააჩნიათ.“ მართლაც, ასო „ბ“, შეიძლება, სხვადასხვაგვარად გამოისახოს (ეს დამოკიდებულია განსხვავებულ ხელწერაზე!), მთავარია, ის სხვა ასოებისაგან განსხვავდებოდეს, როგორებიცაა: ი, კ ან დ. გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს არა ფორმას ან შინაარსს, არამედ გამიჯვნის შესაძლებლობას.

სოსიურისათვის ენა ნიშანთა სისტემაა, გადამწყვეტი კი ის არის, რასაც სოსიური უწოდებს ლინგვისტური ნიშნის შემთხვევით ბუნებას. ეს ორ რამეს ნიშნავს. პირველი – ნიშანი (მაგალითად, სიტყვა) ფორმისა („აღმნიშვნელის“) და მნიშვნელობის („აღსანიშნის“) კომბინაციაა. მათი ურთიერთმიმართება კონვენციურია და არ ემყარება გარეგნულ მსგავსებას. მაგალითად, მას, რაზეც ვზივარ, შეიძლება ეწოდოს არა

„სკამი“, არამედ რალაც სხვა სახელი. რაც ჩვენს ენაში ამ სიტყვითაა გამოხატული, სხვა ენაში სხვაგვარად გამოიხატება. გამონაკლისებად შეიძლება მივიჩნიოთ „ხმაბაძვითობა“, ანუ სიტყვა, რომლის ბგერებიც თითქოსდა იმას ბაძავს, რასაც აღნიშნავს, მსგავსად „ჰამ-ჰამ“-ისა ან „ყიყლიყო“-სი. თვით ამ სიტყვებსაც სხვადასხვა ენაში სხვადასხვა ფორმა აქვს. მაგალითად, ფრანგულ ენაში ძალღის ყეფა გამოხატულია „უა-უა“-თი, ხოლო მამღის ყვილი – ‘ბორდონე“-თი.

სოსიურისთვის და თანამედროვე თეორიისთვის უფრო საყურადღებოა ენის კაპრიზული ბუნების მეორე ასპექტი: ორივე მათგანი აღმნიშვნელიც (ფორმა) და აღსანიშნიც (მნიშვნელობა) ეთანადება ბგერას და აზრს. ენები განსხვავებულად იყოფა ბგერით და აზრობრივ დონეებად. ინგლისური განასხვავებს chair (სკამი), cheer (მხიარულება) და char (საშინაო საქმე) ბგერითი თვალსაზრისით, როგორც განსხვავებული მნიშვნელობის სიტყვებს, მაგრამ ამის გაკეთება საჭირო არ არის – გამოთქმის წარმოდგენილი ვარიანტები, შესაძლოა, ერთი ნიშნის ვარიანტებად განვიხილოთ. შინაარსობრივი თვალსაზრისით, ინგლისური განასხვავებს cheer და stool (უზურგო სკამი), მაგრამ მიგვითითებს, რომ სკამი, შესაძლოა, სხვადასხვაგვარი იყოს (ზურგიანი, უზურგო, მაგარი, რბილი, მოხერხებული) – განსხვავებები, შეიძლება, სპეციფიკურ კონცეპტებში მარჯვედ გაერთიანდეს.

სოსიურის ამტკიცებს, რომ ენაარარის „ნომენკლატურა“, რომელიც სახელებს არ აერთიანებს ენის მიღმა არსებულ კატეგორიებში. ეს თეზისი თანამედროვე თეორიის ძირითადი განშტოებაა. ჩვენ მიდრეკილნი ვართ, ვივარაუდოთ, რომ „ძალღი“ და „სკამი“, უნდა გულისხმობდეს ძალღებსა და სკამებს, რომლებიც ენის მიღმა არსებობენ. მაგრამ, სოსიურის მიხედვით, თუკი

სიტყვები წინასწარ მოცემული ცნებების აღმნიშვნელი იქნებოდა, მათ დაეძებნებოდათ აზრობრივი ეკვივალენტები ენაში, რაც ყოველთვის არ ხდება. ყოველი ენა კონცეპტებისა და ფორმების პირობითი ნიშნების სისტემაა, რომელიც სამყაროს ანესრიგებს.

ენა და აზრი

თანამედროვე თეორიის უმნიშვნელოვანესი საკითხია აზრისა და ენის ურთიერთკავშირი. სალი აზრი გვეკარნახობს, რომ ენა სახელებს, თითქოს, მხოლოდ იმ მნიშვნელობას ანიჭებს, რომელიც დამოუკიდებლად არსებობს. ენა მანამდე არსებული იდეების გამოხატვის ხერხებს გვთავაზობს. მეორე უკიდურესობაა „სეპირუორფის ჰიპოთეზა“. ეს ლინგვისტები აცხადებდნენ, რომ ის ენა, რომელზეც ვლაპარაკობთ, გამოხატავს იმას, რასაც ვფიქრობთ. უორფი ამტკიცებდა, რომ ჰოფის ინდიელებს ისეთი წარმოდგენა აქვთ დროზე, როგორსაც ვერ გამოთქვამს ინგლისური ენა (ამიტომაც, მას ვერ განვმარტავ აქ!). როგორც ჩანს, შეუძლებელია იმის ჩვენება, რომ ერთ ენაზე გამოთქმული აზრი მეორით ვერ გამოიხატება. თუმცა, არსებობს მრავალი დამადასტურებელი საბუთი, რომ ერთი ენისთვის „ბუნებრივი“ და „მისაღები“ აზრის გამოთქმას დიდი ძალისხმევა სჭირდება სხვა ენაზე.

ლინგვისტური კანონები სამყაროს თეორიაა. სხვადასხვა ენა სამყაროს განსხვავებულად ყოფს. ინგლისურში არსებობს სიტყვა *pets* (შინაური ცხოველები), რომლის ანალოგს ფრანგულში ვერ დაძებნით, მიუხედავად იმისა, რომ მრავალ ფრანგს ჰყავს სახლში ძაღლი და კატა. ინგლისური ენა ითხოვს ბავშვის სქესის ცოდნას, რომ მის შესახებ საუბრის დროს სწორი ნაცვალსახელი გამოიყენოს (ჩვენ ბავშვს ვერ აღვ-

ნიშნავთ საშუალო სქესის გამომხატველი ნაცვალსახელით). ჩვენი ენა გულისხმობს, რომ სქესი მნიშვნელოვანია. შესაბამისად, ვარდისფერი და ცისფერი ტანსაცმელი მოქმელს სქესის განსაზღვრისკენ უბიძგებს. მაგრამ სქესის ლინგვისტური ნიშანდება აუცილებელი აღარ არის; ყველა ენა როდი ითხოვს ახალშობილისთვის სქესის გამომხატველ ნაცვალსახელს. გრამატიკული სტრუქტურები არა – ბუნებრივი ან აუცილებელი, არამედ ლინგვისტური წესია. ცაში ახედვისას, როდესაც ფრინველთა გადაფრენას ვუყურებთ, ჩვენს ენას ძალუძს, სრულყოფილად გადმოსცეს ეს აქტი: გადაფრენაა (ისევე, როგორც წვიმს). აღარ არის საჭირო იმის თქმა, რომ ჩიტები მიფრინავენ. სწორედ ამგვარ სტრუქტურას ათამაშებს პოლ ვერლენის ლექსი "Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville" (ჩემს გულში რაღაც ისე ქვითინებს, როგორც ქალაქის თავანზე წვიმა). ჩვენ ვამბობთ „ქალაქში წვიმს“ მაგრამ არ ვამბობთ – „ჩემში რაღაც ქვითინებს“.

ენა „ნომენკლატურა“ როდია, რომელიც წინასწარ არსებულ კატეგორიებს იარლიყს ანებებს. მკითხველს და მოქმელს შეუძლიათ, განჭვრიტონ თავიანთი ენის ადგილი, რათა განსხვავებული რეალობა დაინახონ. ლიტერატურული ნაწარმოებები იკვლევენ ადამიანის აზროვნების კატეგორიებსა და ადგილს და ხშირად ცდილობენ მათ გადაკეთებას, გვიჩვენებენ, როგორ გავიაზროთ ის, რაც წინასწარ განზრახული არ ყოფილა, ძალას გვატანენ, გამოვიყენოთ ის კატეგორიები, რომელთა მეშვეობითაც გაუაზრებლად ვხედავთ სამყაროს. ამგვარად, ენა იდეოლოგიის კონკრეტული გამოხატულებაც არის – ის კატეგორიები, რომლებითაც მოქმელი აზროვნებს – და ის ადგილიც, სადაც ეჭვიც უჩნდებათ და უგულებელყოფის განცდაც.

ლინგვისტური ანალიზი

სოსიური განასხვავებს ენის სისტემას (la langue) მეტყველებისა და წერის (parole) ცალკეული მაგალითებისაგან. ლინგვისტიკის ამოცანაა ენობრივი (ან გრამატიკული) სისტემის რეკონსტრუქცია, რომლის ფარგლებშიც შესაძლებელია ცალკეული სამეტყველო აქტის განხორციელება, ანუ parole.

ამგვარად, ივარაუდება განსხვავება ენის *სინქრონულ* (როდესაც ყურადღება მახვილდება ენაზე, როგორც კონკრეტულ დროში – ანმყოში ან წარსულში არსებულ სისტემაზე) და *დიაქრონულ* შესწავლას შორის, რომელიც ენის ამა თუ იმ ელემენტის ისტორიულ ცვლილებებს აკვირდება. ენის, როგორც მოქმედი სისტემის, გასაგებად საჭიროა სინქრონული მიდგომა, იმ სისტემის წესებისა და კონვენციების ახსნა, რომლებიც შესაძლებელს ხდის ენის მნიშვნელობებისა და ფორმების ჩამოყალიბებას. ჩვენი დროის ყველაზე გავლენიანი ლინგვისტი, ტრანსფორმაციულ-გენეტიკური გრამატიკის ფუძემდებელი, ნოამ ჩომსკი, უფრო შორს მიდის და ამტკიცებს, რომ ლინგვისტიკის ამოცანა მშობლიურ ენაზე მოუბრის „ენობრივი კომპეტენციის“ რეკონსტრუქციას გულისხმობს: იმპლიციტური ცოდნა და უნარი მთქმელს იმ წინადადებების გაგების შესაძლებლობასაც აძლევს, რომლებიც ადრე არ არსებულა.

ამგვარად, ლინგვისტიკა *ინყება* ფორმების შესახებ ცნობების დაგროვებით, გამონათქვამების მნიშვნელობებითა და მათი გააზრებით. როგორ შეიძლება, რომ მსგავსი ფორმების მქონე ამ ორ წინადადებას – „ჯონს ძალიან უნდა, ვინმეს ასიამოვნოს“ და „ჯონისთვის სიამოვნების მინიჭება იოლია“ – ინგლისურად მოლაპარაკისთვის სხვადასხვა მნიშვნელობა ჰქონდეს? მთქმელმა იცის, რომ პირველ შემთხვევაში, ჯონი ცდი-

ენა, მნიშვნელობა და ინტერპრეტაცია

ლობს, სხვას ასიამოვნოს, მეორეში კი – თავად მიიღოს სხვებისგან სიამოვნება. ლინგვისტს არ სჭირდება ამ წინადადებების „ჭეშმარიტი მნიშვნელობის“ მიკვლევა, თითქოს, ადამიანები ღრმად წვდომისას ამ წინადადებათა მნიშვნელობას ვერ იგებდნენ. ლინგვისტიკის ამოცანა ინგლისური ენის სტრუქტურების აღწერაა (ეს მაგალითი წარმოაჩენს გრამატიკული სტრუქტურის ხაზგასმულ მნიშვნელობას), რომელიც საშუალებას იძლევა, გავიაზროთ ამ ორი წინადადების განსხვავებული შინაარსი.

პოეტიკა ჰერმენევტიკის პირისპირ

ჩვენ წინაშეა ორი პროექტის ძირითადი განსხვავება, რომელიც ხშირადაა უარყოფილი ლიტმცოდნეობაში. ერთი ემყარება ენათმეცნიერებას, მნიშვნელობის ისეთ რამედ მიჩნევას, რომელიც ახსნას ექვემდებარება, და ცდილობს იმის გააზრებას, როგორ შეიქმნა ეს მნიშვნელობა; მეორე, პირველისაგან განსხვავებით, ფორმას ეფუძნება და მის ინტერპრეტაციას ესწრაფვის, რათა რეალურ მნიშვნელობაზე მიგვანიშნოს. პოეტიკა და ჰერმენევტიკა – ლიტერატურათმცოდნეობის ორი საპირისპირო მხარეა. პოეტიკა მზა მნიშვნელობას ან შედეგს იღებს და კითხვას სვამს, თუ როგორ შეიქმნა ის (რატომ აქვს რომანში ამა თუ იმ პასაჟს ირონიული ხასიათი? რა გვაიძულებს, მოცემული პერსონაჟისადმი სიმპათიით განვენყოთ? რატომ აქვს მოცემულ ლექსს ორაზროვანი დასასრული?). მეორე მხრივ, ჰერმენევტიკა იწყებს ტექსტებით და სვამს კითხვას, რას ნიშნავს ისინი, ცდილობს, აღმოაჩინოს ახალი და უკეთესი ინტერპრეტაციები. ჰერმენევტიკის მოდელები სამართლისა და რელიგიის სფეროებიდან მომდინარეობს, რომლებშიც ადამიანები ცდილობენ იურიდიული ან

ლიტერატურის თეორია

რელიგიური ტექსტის ინტერპრეტაციას სამოქმედო გადაწყვეტილებამდე მისასვლელად.

ლინგვისტური მოდელი გვიჩვენებს, როგორ აღწევს პოეტური ნაწარმოები იმ ეფექტს, რომელსაც ქმნის. თუმცა, თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობამ აშკარად მეორე გზა აირჩია, რომლის შედეგი კონკრეტული ნაწარმოებების ინტერპრეტაციებში ვლინდება. საერთოდ, ლიტერატურათმცოდნეები ხშირად უხამებენ პოეტიკისა და ჰერმენევტიკის მეთოდებს, რათა ეს საკითხი გადაჭრან: როგორ მიიღწევა ესა თუ ის ეფექტი? რატომ არის ნაწარმოების დასასრული ამგვარი (ეს პოეტიკის საკითხებია)? იმავდროულად, ისიც საინტერესოა, რას ნიშნავს ესა თუ ის კონკრეტული სტროფი, რას ამბობს ლექსი ადამიანის მდგომარეობის შესახებ (ეს ჰერმენევტიკაა). თუმცა, უნდა გვახსოვდეს, რომ ორივე მიდგომა მიზნებითა და მტკიცებულებათა ხარისხით სრულიად სხვადასხვაგვარია. შინაარსი და შედეგი, როგორც ათვლის წერტილი (პოეტიკა), ძირეულად განსხვავდება მნიშვნელობის მოძიებისაგან (ჰერმენევტიკა). ლიტერატურათმცოდნეობა პოეტიკით იწყება.

თუკი ლიტერატურათმცოდნეობამ ლინგვისტიკა მოდელად გამოიყენა, მაშინ მისი ამოცანა იქნება, აღწეროს „ლიტერატურული კომპეტენცია“, რომელსაც მკითხველები იძენენ. ლიტერატურული კომპეტენციის აღმწერმა პოეტიკამ ყურადღება უნდა გაამახვილოს იმ წესზე, რომელიც აყალიბებს ლიტერატურულ სტრუქტურასა და მნიშვნელობას: რა არის წესების ამ სისტემათა კრებული, რომელიც შეაძლებინებს მკითხველს, ამოიცნოს ლიტერატურული ჟანრები, სიუჟეტი, შექმნას პერსონაჟები ტექსტის დეტალების მეშვეობით, განსაზღვროს ლიტერატურული ნაწარმოების თემები და მოახდინოს სიმბოლური ინტერპრეტაცია,

რომელიც საშუალებას გვაძლევს, შევაფასოთ მოთხრობისა თუ ლექსის მნიშვნელობა?

პოეტიკისა და ლინგვისტიკის მსგავსებამ, შეიძლება, შეგვაცდინოს, რადგან არ ვიცით ლიტერატურული თხზულების მნიშვნელობა: თუკი ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსი არ ვიცით, როგორ გავიგებთ ნინადადებას „ჯონს უნდა, ვილაც ასიამოვნოს“? მაშასადამე, მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი მოცემულობა არ არის, ის უნდა მოვიძიოთ. უეჭველია, სწორედ ესაა ის უპირატესობა, რომელსაც ლიტერატურათმცოდნეობა ჩვენს დროში პოეტიკაზე მეტად პერმენეტიკას ანიჭებს (მეორე მიზეზი ისაა, რომ ადამიანები ლიტერატურას იმიტომ კი არ კითხულობენ, რომ ლიტერატურის მოქმედება აინტერესებთ, არამედ იმიტომ, რომ ჰგონიათ – ლიტერატურული თხზულება მათ ისეთ მნიშვნელოვან ამბავს გაუმხელს, რომლის ცოდნაც სწადიათ). თუმცა, პოეტიკა არ ითხოვს ჩვენგან ნაწარმოების შინაარსის ცოდნას; მისი ამოცანაა, აგვიხსნას მოცემული ტექსტის რომელმა ეფექტმა იმოქმედა ჩვენზე: მაგალითად, ერთი ნაწარმოები უფრო წარმატებით სრულდება, ვიდრე მეორე; ერთი ლექსის მხატვრული სახეები უფრო მოქმედებს ჩვენზე, ვიდრე მეორისა. ამას გარდა, პოეტიკის მნიშვნელოვანი ნაწილი ის არის, აღწეროს, როგორ იგებს მკითხველი ლიტერატურული ნაწარმოების ინტერპრეტაციას, რა ეხმარება მას აზრის გაგებაში; მაგალითად, რასაც მე მეორე თავში „უაღრესად დაცული თანამშრომლობის პრინციპი ვუნოდე“, ის ძირითადი წესია, რომელიც ლიტერატურული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის საშუალებას გვაძლევს: ეს იმას ნიშნავს, რომ სიძნელეებს, სისულელედ, თემიდან გადახვევად და შეუსაბამობად რომ გვეჩვენება, სათანადო ფუნქცია აქვს ტექსტში.

ლიტერატურული კომპეტენციის ცნება ემყარება იმ იმპლიციტურ ცოდნას, რომლითაც მკითხველი (და მწერალი) ასე უდგება ტექსტებს: რა მეთოდს იყენებს მკითხველი ტექსტთან ურთიერთობის დროს? რას ვარაუდობს ტექსტზე რეაგირებასა და ინტერპრეტაციის სანაცვლოდ? მკითხველსა და იმ მეთოდებზე ფიქრმა მიგვიყვანა იმ „კრიტიკული მკითხველის“ ჩამოყალიბებამდე, რომელიც ამტკიცებს, რომ ტექსტს მნიშვნელობა მან უნდა მიანიჭოს (აქ იგულისხმება მისი ყოყმანობა, ვარაუდები და თვითკორექტირება). თუ ლიტერატურული თხზულება აღიქმება მკითხველის ქმედებად, შეიცნოს ნაწარმოები, მაშინ ტექსტის ინტერპრეტაცია ამ ქმედებათა აღწერაა: სხვადასხვა შეთანხმებისა, მოლოდინისა, კავშირისა, მტკიცებისა თუ უარყოფისა. ნაწარმოების ინტერპრეტაცია მისი ნაკითხვის პროცესის გადმოცემაა.

თუმცა, ნაწარმოების ინტერპრეტაცია დამოკიდებულია იმაზე, რასაც თეორეტიკოსებმა უწოდეს მკითხველის „მოლოდინის თვალსაწიერი“. თხზულება ინტერპრეტირდება, როგორც ამ თვალსაწიერის კითხვებზე გაცემული პასუხი. 1990-იანი წლების მკითხველს „ჰამლეტის“ მიმართ სულ სხვაგვარი მოლოდინი ჰქონდა, ვიდრე შექსპირის თანამედროვეთ. მოლოდინის თვალსაწიერზე, შეიძლება, ფაქტორების მთელმა რიგმა იმოქმედოს. ფემინისტურ კრიტიკას აინტერესებდა, რა შეიცვლებოდა, თუ „ჰამლეტს“ ქალი ნაიკითხავდა. ელენ შოულტერს აინტერესებს: „ცვლის მოცემული ტექსტის აღქმას მდებრობითი სქესის მიერ „ჰამლეტის“ ნაკითხვა? მნიშვნელობა ენიჭება სქესობრივ კოდებს?“ ლიტერატურული ტექსტები და მათი ინტერპრეტაციის ტრადიციები, როგორც ჩანს, იმთავითვე გულისხ-

მობს მამაკაც მკითხველს და უბიძგებს ქალს, თავი მამაკაცად წარმოიდგინოს და მისი თვალთ შებედოს ნაწარმოებს. კინოს თეორეტიკოსებიც იზიარებენ იმ ჰიპოთეზას, რომ ე.წ. კინემატოგრაფიული ხედვა (კამერით გადაღებული ხედი) არსებითად მამაკაცურია. ქალი წარმოდგენილია კინემატოგრაფიული ხედვის ობიექტად და არა – დამკვირვებლად. ლიტერატურათმცოდნეობაში ფემინისტურმა კრიტიკამ შეისწავლა სხვადასხვა სტრატეგია, რომლის თანახმადაც, მამაკაცის პერსპექტივა ნორმატიულია. ის იკვლევს, როგორ შეცვლის ასეთი სტრუქტურები და შედეგები კითხვის მეთოდს, როგორც ქალებისთვის, ისე მამაკაცებისთვის.

ინტერპრეტაცია

თუ კითხვის მეთოდების ისტორიულ და სოციალურ ცვლილებებს განვიხილავთ, ვნახავთ, რომ ეს სოციალური პრაქტიკის ინტერპრეტაციაა. სინამდვილეში, მკითხველი ნაწარმოების ინტერპრეტაციას ახდენს, როცა მსჯელობს წიგნებსა და ფილმებზე მეგობრებთან; იგი ამ ნაწარმოებებს ისე წარმოაჩენს, როგორც აღიქვა. ინტერპრეტაცია უფრო ფორმალური ხდება აუდიტორიაში მსჯელობისას. აქ სხვა კითხვები ისმის: როგორ მოქმედებს ესა თუ ის ელემენტი, რა დამოკიდებულება აქვს მას სხვებთან, მაგრამ, საბოლოოდ, ეს სულ სხვა თამაშს ემსგავსება და კითხვაც ასე ფორმულირდება: „ბოლოს და ბოლოს, რას ეხება ეს ნაწარმოები?“. ეს კითხვა სულაც არ არის პროვოცირებული ტექსტის გაუგებრობით; პირიქით, ის უფრო მარტივ ტექსტებს ეხება, ვიდრე რთულებს. ამ თამაშში პასუხი ამ პირობებს უნდა აკმაყოფილებდეს: მაგალითად, ის არ უნდა იყოს ცხადი და განხილვას უნდა ექვემდებარებოდეს.

თუ ვიტყვით, რომ: „ჰამლეტი“ დანიელი უფლისწულის ამბავია, მაშინ ამ თამაშში მონაწილეობას უარყოფთ. „ჰამლეტში“ ელიზაბეთისდროინდელი წესრიგი ირღვევა, პრინცს ქალების სექსუალობა აშინებს ან იმ უიმედობის ნიშნები, რომლებიც მის კითხვებზე შესაძლო პასუხებია.

ჰერმენევტიკის თვალსაზრისით, ის, რასაც ლიტერატურული „სკოლებითა“ და „თეორიული მიდგომებით“ ვიცნობთ, განგვანყოფს, სხვადასხვაგვარად ვუპასუხოთ კითხვას, „რასაც ეხება ეს ნაწარმოები“: კლასობრივ ბრძოლას (მარქსიზმი), გამაერთიანებელი გამოცდილების შესაძლებლობებს (ახალი კრიტიკა), ოიდიპოსის კონფლიქტს (ფსიქოანალიზი), ძირგამომთხრელი ენერჯის შეკავებას (ახალი ისტორიზმი), სექსობრივ ურთიერთობათა ასიმეტრიას (ფემინიზმი), ტექსტის თვითდაშლის ბუნებას (დეკონსტრუქტივიზმი), იმპერიულ წინააღმდეგობებს (პოსტკოლონიური თეორია), ჰეტეროსექსუალურ მატრიცას (კვლევები ჰომოსექსუალებსა და ლესბოსელებზე). ზემოთ, ფრჩხილებში მოთავსებული თეორიული დისკურსები, უპირველეს ყოვლისა, არ არის ინტერპრეტაციის მეთოდი; ეს სხვადასხვა წარმოდგენაა იმის შესახებ, რა არის უფრო მნიშვნელოვანი კულტურისა და საზოგადოებისათვის. მრავალი ამ თეორიათაგან ლიტერატურის ფუნქციობას ან დისკურსს ასახავს, რაც მათ პოეტიკის ჩარჩოებში მოქცევას ნიშნავს; მაგრამ, როგორც ჰერმენევტიკული ვერსიები, ისინი ინტერპრეტაციათა კონკრეტულ ტიპებს ქმნიან, რომლებშიც ტექსტები ენის მიზანს უკავშირდება. ინტერპრეტაციათა თამაშის მნიშვნელობის გარკვევა არ არის პასუხი დასმულ კითხვაზე. როგორც ჩემ მიერ პაროდირებული მაგალითები გვიჩვენებს, ზოგიერთი პასუხი წინას-

წარმეტყველურია. მთავარია, ჩვენ როგორ ვუდგებით ამა თუ იმ პასუხს, როგორ უკავშირდება ტექსტის დეტალები მას.

მაგრამ როგორ ვირჩევთ ამ ინტერპრეტაციებს? ჩემ მიერ მოყვანილი მაგალითების თანახმად, საჭირო არ არის იმის დადგენა, ბოლოს და ბოლოს, რაზეა „ჰამლეტი“: რენესანსულ პოლიტიკაზე, კაცების დამოკიდებულებაზე თავიანთი დედების მიმართ თუ სასოწარკვეთილების ნიშნებზე. ლიტერატურათმცოდნეობის სიცოცხლისუნარიანობა დამოკიდებულია ორ ფაქტზე: პირველი, ასეთი არგუმენტები არასდროს გამოთქმულა და მეორე, ის უნდა დავასაბუთოთ, როგორ ამყარებს ცალკეულ ჰიპოთეზას კონკრეტული სცენები და სტროფები. მარტივად ვერ „გადავწყვეტ“ ამა თუ იმ ნაწარმოების მნიშვნელობას; ზოგჯერ ის გენინაალმდეგებათ და გიხდებათ სხვების დარწმუნება იმაში, რომ თქვენ სწორად წაიკითხეთ ნაწარმოები. ასეთი არგუმენტების გათვალისწინებისას მთავარი კითხვა მნიშვნელობის დადგენას ეხება. მივუბრუნდეთ ამ ძირითად საკითხს.

მნიშვნელობა, ინტენცია და კონტექსტი

რა განსაზღვრავს მნიშვნელობას? ზოგჯერ ვამბობთ, რომ გამოთქმულის მნიშვნელობა ისაა, რასაც იგი გულისხმობს; ანუ მთქმელის ინტენცია ადგენს მნიშვნელობას. ხანდახან ვფიქრობთ, რომ მნიშვნელობა თავად ტექსტშია: თქვენ x -ის თქმას აპირებდით, მაგრამ, სინამდვილეში, თქვენ მიერ თქმული y -ს ნიშნავს, ანუ მნიშვნელობა საკუთრივ ენის პროდუქტია. არსებობს მოსაზრება, რომ მნიშვნელობა კონტექსტით განისაზღვრება: იმის გასაგებად, რას ნიშნავს ესა თუ ის გამოთქმა, უნდა დააკვირდეთ გარემოებებს ანდა იმ ისტორიულ კონტექსტს, რომელშიც ის ფიგურ-

ირებს. როგორც უკვე აღვნიშნე, ზოგიერთი ლიტერატურათმცოდნე აცხადებს, რომ ტექსტის მნიშვნელობა მკითხველის გამოცდილებაა. ინტენცია, ტექსტი, კონტექსტი, მკითხველი – ამათგან რა განსაზღვრავს მნიშვნელობას?

თვით ის ფაქტი, რომ ამ არგუმენტებს ქმნის ოთხი ფაქტორი, გვიჩვენებს, რომ მნიშვნელობა რთული და ძნელად მოსახელთებელია და არა ამ ფაქტორთაგან ერთ-ერთის მიერ ერთხელ და სამუდამოდ განსაზღვრული. ლიტერატურის თეორიაში ხანგრძლივი დავა მიმდინარეობს ინტენციის როლის შესახებ ლიტერატურული მნიშვნელობის განსაზღვრად. ცნობილ სტატიაში „ინტენციის საცდური“ ეცადნენ, დაემტკიცებინათ, რომ ლიტერატურულ თხზულებათა არგუმენტები ინტერპრეტაციის შესახებ არ ჩამოყალიბებულა ორაკულთან (ავტორთან) კონსულტაციის შედეგად. ნაწარმოების მნიშვნელობა არ არის ის, რასაც ავტორი ამ ტექსტის შექმნისას გულისხმობდა, და არც ის, რას ფიქრობს მწერალი ნაწარმოების დასრულების შემდეგ, არამედ ის, რისი განხორციელება შეძლო მან ნაწარმოებში. თუ ჩვეულებრივ საუბარში ხშირად გამოთქმის მნიშვნელობად იმას მივიჩნევთ, რაც მთქმელს უნდოდა ეთქვა, მხოლოდ იმიტომ, რომ გვაინტერესებს მისი აზრი თხზვის მომენტში და არა – მისი სიტყვები. თუმცა, ლიტერატურულ ნაწარმოებში ღირებულია ის კონკრეტული ვერბალური სტრუქტურები, რომლებიც მიმოქცევაში შემოდის. ნაწარმოების მნიშვნელობის იმ ფარგლებში მოქცევა, თითქოს ავტორი გარკვეული რამის თქმას ცდილობდა, შესაძლო კრიტიკულ სტრატეგიად რჩება, მაგრამ დღეს მნიშვნელობის არსი, როგორც წესი, არა შინაგან ინტენციას, არამედ ავტორის პირად და ისტორიული ვითარების ანალიზს უკავშირდება: რას აკეთებდა

ავტორი მოცემულ მომენტში? ეს სტრატეგია აუფასურებს თხზულებასთან დაკავშირებით მოგვიანებით გამოთქმულ პასუხებს. ისინი ეხებოდა შექმნის მომენტს და მხოლოდ შემთხვევით შეიძლება, უკავშირდებოდეს შემდგომი თაობის მკითხველთა ინტერესს.

კრიტიკოსები, რომლებიც იმ თვალსაზრისის იცავდნენ, რომ ინტენცია განსაზღვრავს მნიშვნელობას, როგორც ჩანს, შიშობდნენ, რომ თუ ამას უარყოფთ, მკითხველს ავტორზე მალლა დავაყენებთ და განვაცხადებთ – ინტერპრეტაციის დროს ყველაფერი დასაშვებიაო. რაც შეეხება ავტორებს, განა უკეთესი არ არის, შევაქოთ თხზვის პროცესში მათ მიერ განეული ძალისხმევა, რათა ვუბიძგოთ მათ მარადიული აზროვნებისკენ და ხელი შევუწყოთ კითხვის სხვადასხვა მეთოდის განვითარებას, ვიდრე ვირწმუნოთ, რომ ჩვენი წარმოსახვაა ამ თხზულების ნამდვილი მნიშვნელობა? ეს სულაც არ გულისხმობს იმას, რომ ავტორის აზრი ამ ნაწარმოების შესახებ უინტერესოა: ბევრი კრიტიკული პროექტისთვის ის განსაკუთრებით ღირებულია, მსგავსად ტექსტებისა, რომელთა რაოდენობა იზრდება და ერთმანეთთან შედარების საშუალება ჩნდება. მაგალითად, ეს, შეიძლება, გადამწყვეტი ფაქტორი აღმოჩნდეს ავტორის მსჯელობის შესაფასებლად ან იმ მეთოდთა დასადგენად, რომლებმაც ნაწარმოები გაართულეს და პირველადი ინტენცია უარყვეს.

ნაწარმოების მნიშვნელობა არც ის არის, რა იგულისხმა ავტორმა გარკვეულ მომენტში და არც, უბრალოდ – ტექსტის ან მკითხველის გამოცდილების აღწერა. მნიშვნელობა გარდაუვალი აუცილებლობაა, რადგან ის არ არის მარტივად განსაზღვრად. ეს ერთდროულად სუბიექტის გამოცდილებაა და ტექსტის დახასიათებაც. ეს არის ის, რაც გვესმის და რის გაგებასაც ვცდილობთ. მნიშვნელობის შესახებ მსჯელობა

ყოველთვის შესაძლებელია და, ამ თვალსაზრისით, ის მუდამ მოითხოვს ხელახალ განსაზღვრას. ეს არის საკითხი, რომელიც საბოლოოდ ვერასდროს გადაწყდება. თუ გვსურდა, რომელიმე ზოგადი პრინციპის ან ფორმულის მიღება, უნდა გვეთქვა, რომ მნიშვნელობა განისაზღვრება კონტექსტით, რადგან კონტექსტი შეიცავს ენობრივ წესებს, ავტორისა და მკითხველის საქმიანობას და კიდევ რაღაცას, რაც რელევანტურად აღიქმება და კონტექსტის გაფართოების შედეგად შეცვლის იმას, რაც ჩვენ ტექსტის მნიშვნელობა გვგონია. მნიშვნელობა შემოსაზღვრულია, კონტექსტი კი – უსაზღვრო.

ლიტმცოდნეობაში ინტერპრეტაციათა ცვლილება თეორიულ მსჯელობას მოჰყვება, რაც, სინამდვილეში, კონტექსტის გაფართოებისა და ხელახალი გააზრების შედეგი იყო. მაგალითად, ტონი მორისონი ამტკიცებს, რომ ამერიკულ ლიტერატურას ღრმა კვალი დააჩნია ისეთმა ისტორიულმა მოვლენამ, როგორცაა მონობის არსებობა და, ამიტომ, ამერიკული ლიტერატურის ინტერესი თავისუფლების იდეის მიმართ – საზღვრების ღიაობის, თავისუფალი გზების, წარმოსახვის თავისუფლებისა – უნდა გავიაზროთ მონობის იდეის კონტექსტში, რის გამოც ის მნიშვნელოვანი გახდა. ედვარდ საიდის აზრით, ჯეინ ოსტინის რომანები უნდა ინტერპრეტირდეს იმ ფონის საპირისპიროდ, რომელიც ამ რომანებში გამოირიცხებოდა: მხედველობაში გვაქვს ბრიტანეთის იმპერიის მიერ კოლონიების ექსპულატაცია, რასაც -ბრიტანეთში მოჰყვება სიმდიდრე და კარგი ცხოვრება. მნიშვნელობის კონტექსტი შემოსაზღვრულია, მაგრამ ზოგადად კონტექსტი უსაზღვროა, ყოველთვის ღიაა, რათა თეორიული დისკუსიების გავლენით შეიცვალოს.

ჰერმენევტიკულ ნაშრომებში ხშირად განასხვავებენ ალდგენით ჰერმენევტიკას, რაც მიზნად ისახავს ნაწარმოების ორიგინალური კონტექსტის რეკონსტრუქციას (ცხოვრებისეული პირობები, ავტორის ინტენციები და მნიშვნელობა, რომელიც, შესაძლოა, ტექსტს ჰქონოდა თავდაპირველი მკითხველისთვის) და დამაეჭვებელ ჰერმენევტიკას, რომელიც ისწრაფვის, გამოავლინოს დაუდგენელი ვარაუდები (პოლიტიკური, სექსუალური, ფილოსოფიური და ლინგვისტური ხასიათისა), რომლებსაც, შესაძლოა, ტექსტი ეყრდნობოდეს. ალდგენითი ჰერმენევტიკა ხშირად განადიდებს ნაწარმოებსა და მის ავტორს, რამდენადაც, იგი ილტვის, თავდაპირველი ამბავი დღევანდელი მკითხველისთვის გასაგები გახადოს. დამაეჭვებელი ჰერმენევტიკა კი, როგორც ხშირად ამბობენ, უარყოფს ტექსტის დიქტატს, მაგრამ ეს კავშირები არ არის მყარი და, შესაძლოა, შეიცვალოს: ალდგენითი ჰერმენევტიკა ადგენს, ერთი მხრივ, ტექსტს, მეორე მხრივ, მის სავარაუდო მნიშვნელობას, რომელიც შორსაა ჩვენი გრძნობებისგან; იგი აკნინებს ტექსტის ძალაუფლებას, მაშინ, როცა დამაეჭვებელ ჰერმენევტიკას ძალუძს ტექსტის იმგვარი შეფასება, როდესაც ავტორის გაუთვალისწინებლად შესაძლებელია თანამედროვე პრობლემების გააზრება (მაგალითად, თხზვის პროცესში ავტორის მიერ უარყოფილი ვარაუდები). უფრო მნიშვნელოვანია ამგვარი განსხვავებები:

1. ინტერპრეტაცია, თავისი ფუნქციობით, ტექსტს მიიჩნევს თქმის ღირსად (ამ შემთხვევაში ორივე ჰერმენევტიკა გამოსადეგია).

2. „სიმპტომატური“ ინტერპრეტაცია, რომელსაც ტექსტი მიაჩნია რაღაც არატექსტობრივის სიმპტომად, რაღაც უფრო „ღრმად“, რაც ინტერესის საფუძველია, იქნება ეს ავტორის ფიზიკური ცხოვრება, ეპოქის

სოციალური პრობლემები თუ ბურჟუაზიული საზოგადოების კომოფობია. სიმპტომატური ინტერპრეტაცია უარყოფს ობიექტის სპეციფიკურობას – ეს რალაციის ნიშანია და, ამდენად, არადამაჯერებელია, როგორც ინტერპრეტაციის მეთოდი, მაგრამ როდესაც ის ყურადღებას ამახვილებს იმ კულტურულ საქმიანობაზე, რომელშიც ლიტერატურული ნაწარმოები ერთგვარი ნიმუშია, სიმპტომატური ჰერმენევტიკა გამოგვადგება ამ საქმიანობის აღსაწერად. მაგალითად, ლექსის ინტერპრეტაცია, როგორც ლირიკულ თავისებურებათა ნიმუში, შესაძლოა, ჰერმენევტიკისთვის დამაკმაყოფილებელი არ იყოს, მაგრამ გამოგვადგეს პოეტიკისთვის. აი, სწორედ ამ საკითხს ვუბრუნდები ახლა.

თავი 5

რიტორიკა, პოეტიკა და პოეზია

პოეტიკა განვსაზღვრე ცდად, აღწეროს ლიტერატურის ზემოქმედება შეთანხმებისა და კითხვითი ოპერაციების მეშვეობით. პოეტიკა მჭიდროდაა დაკავშირებული რიტორიკასთან, რაც ანტიკური დროიდან მოყოლებული, გულისხმობდა დამაჯერებელი და გამომხატველი შესაძლებლობების გამოყენებას: ეს გახლდათ ენისა და აზროვნების ტექნიკა, რომლითაც შეიძლებოდა ეფექტური დისკურსების შექმნა. არისტოტელე რიტორიკას პოეტიკისაგან ასხვავებდა და რიტორიკას – დარწმუნების, ხოლო პოეტიკას იმიტაციისა და რეპრეზენტაციის ხელოვნებად მიიჩნევდა. თუმცა, შუასაუკუნეობრივი და რენესანსული ტრადიციები ამ ორ ფენომენს აერთიანებდა: რიტორიკა იქცა მჭევრმეტყველების ხელოვნებად, ხოლო პოეზია (რამდენადაც ის გვმოდღვრავს, სიამოვნებას გვანიჭებს და გვამოძრავებს) იყო ამ ხელოვნების უზენაესი ინსტანცია. XIX საუკუნეში რიტორიკა ხრიკების სისტემად ჩაითვალა, რომელიც უცხოა ქვეშარითი აზროვნებისათვის ან პოეტური წარმოსახვისთვის. XX საუკუნეში კი იქცა ხერხად, რათა გამიჯვნოდა ქვეშარით აზროვნებას, პოეტურ წარმოსახვას, რასაც კრიტიკა მოჰყვა. მეოცე საუკუნის მიწურულს რიტორიკა კვლავ

აღორძინდა, როგორც დისკურსის სტრუქტურირებული ძალაუფლების კვლევა.

პოეზია დაკავშირებულია რიტორიკასთან: პოეზია ის ენაა, რომელიც გულისხმობს ენისა და მეტყველების ფიგურათა მრავალფეროვნებას. მისი მიზანი მკითხველის დარწმუნებაა. მას მერე, რაც პლატონმა პოეტები თავისი იდეალური სახელმწიფოდან გააძევა და პოეზია შეტყვევებისა და დამცირების ობიექტად იქცა, სწორედ მაცდუნებელმა და ქარაფშუტა რიტორიკამ გზა აუბნია მოქალაქეებს და მათში ექსტრავაგანტური გრძნობები აღძრა. არისტოტელე იცავდა პოეზიის მნიშვნელობას და ყურადღებას, რიტორიკის ნაცვლად, მიმბაძველობაზე (მიმეზისი) ამახვილებდა. ის ამტკიცებდა, რომ პოეზია საუკეთესო გამოსავალია მკვეთრი ემოციების გამოსახატავად. ასევე, მან პოეზიაში დაინახა ღირებული გამოცდილების მოდელი უფიცობიდან ცოდნაზე გადასვლისა (რამდენადაც, „წვდომის“ პროცესში ტრაგედიის გმირი აცნობიერებს თავის შეცდომას, ხოლო მაყურებელი ხვდება, რომ „ღვთის ნყალობის გარეშე სხვებივით უბედური იქნებოდა“). პოეტიკა, როგორც მოძღვრება ლიტერატურის სტრატეგიებისა და შესაძლებლობების შესახებ, რიტორიკული ფიგურების შესწავლამდე არ დაიყვანება, არამედ პოეტიკა განიხილება გაფართოებული რიტორიკის ნაწილად, რომელიც შეისწავლის ყველა ლინგვისტური აქტის შესაძლებლობას.

რიტორიკული ფიგურები

ლიტერატურის თეორია დიდ ადგილს უთმობს რიტორიკას და თეორეტიკოსები მსჯელობენ რიტორიკული ფიგურების ბუნებასა და ფუნქციაზე. რიტორი-

კული ფიგურები, ზოგადად, შეიძლება განვსაზღვროთ სიტყვათა ჩვეულებრივად გამოყენების ცვლილებად ან მისგან გადახრად. მაგალითად, ფრაზაში „ჩემი სიყვარული ვარდია“ სიტყვა ვარდი ყვავილს კი არ გამოხატავს, არამედ რაღაც მშვენიერსა და ნატიფს (ამ ფიგურას მეტაფორა ჰქვია). ლექსში „იდუმალება მყოფობს“ იდუმალება ყოვლისშემძლეობის პერსონიფიკაციაა. ადრე მკვლევრები ასხვავებდნენ სპეციფიკურ ტროპებს, რომლებიც „თავდაყირა აყენებდნენ“, ცვლიდნენ სიტყვის მნიშვნელობას (მსგავსად მეტაფორებისა); ირიბი მეტყველების უფრო მრავალსახოვან „ფიგურებს“ ქმნიდნენ და საგანგებო ეფექტის მისაღწევად სიტყვებს უჩვეულოდ განალაგებდნენ. ჩამოვთვალოთ ზოგიერთი მათგანი: ალიტერაცია (ერთნაირი თანხმოვნების გამეორება); აპოსტროფი (უსულო საგნებისადმი მიმართვა, მაგალითად „დამშვიდდი, გულო!“) და ასონანსი (ხმოვნების განმეორება).

თანამედროვე თეორია იშვიათად გამოყოფს ფიგურებს ტროპებისაგან და ეჭვქვეშ აყენებს „ორდინარულ“ და „სიტყვასიტყვით“ მნიშვნელობებს. ფიგურები და ტროპები, ხშირად, ამ დადგენილ მნიშვნელობას გადაუხვევენ ხოლმე. მაგალითად, ტერმინი „მეტაფორა“ – სიტყვასიტყვით გამოხატავს თავის მნიშვნელობას თუ ფიგურალურად? ჟაკ დერიდა „თეთრ მითოლოგიაში“ გვიჩვენებს, თუ როგორ ემყარება მეტაფორას მისსავე შესახებ მსჯელობა. ზოგიერთი თეორეტიკოსი პარადოქსულ დასკვნებამდე მიდის, რომ ენა, ძირეულად, ფიგურალურია, და ის, რასაც მეტყველების ლიტერატურულ ენას ვუნოდებთ, სწორედ ფიგურებისგან შედგება, რომელთა ფიგურალური ბუნება დავიწყებულია. როდესაც, მაგალითად „მძიმე“ პრობლემის „მოხელთებაზე“ ვსაუბრობთ, ეს ორივე

გამოთქმა სიტყვასიტყვითი ხდება მათი შესაძლო ფიგურალურობის გამო.

აქედან გამომდინარე, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ პირდაპირ და ფიგურალურ მნიშვნელობებს შორის განსხვავება არ არსებობს, მაგრამ უნდა ვაღიაროთ, რომ ტროპები და ფიგურები ენის ფუნდამენტური სტრუქტურებია და არა – გამონაკლისი ან გადახრა. ტრადიციულად, მეტაფორა ყველაზე მნიშვნელოვან ფიგურად მიიჩნეოდა. მეტაფორა რაღაცას განსხვავებულად განიხილავს (მაგალითად, ჯორჯს სახედრად მოვიხსენიებთ, ხოლო სიყვარულს- ნითელ ვარდად). ამგვარად, მეტაფორა – შექმენების ძირითადი მეთოდის არსიაა: რაღაცას ვიგებთ იმიტომ, რომ მასში კიდევ სხვა რამეს ვხედავთ. თეორეტიკოსები საუბრობენ „მეტაფორებზე, რომლებშიც ვცხოვრობთ“, ძირითად მეტაფორულ სქემებზე, როგორცაა „ცხოვრება მოგზაურობაა“. ასეთი სქემები სამყაროს გააზრების ჩვენეულ მეთოდს აყალიბებს. ვცდილობთ, „წარმატებას მივალნიოთ“, „ჩვენი გზა ვიპოვოთ“, „ვიცოდეთ, საით მივდივართ“, „ვანყდებით დაბრკოლებებს“ და ასე შემდეგ.

მეტაფორა ენისა და წარმოსახვის საფუძვლად იყო მიჩნეული, რადგან შექმენება მას რესპექტაბელობას ანიჭებს. ის არც მეტყველების ჩუქურთმია და არც ზედაპირული გამონათქვამი. მიუხედავად ამისა, მისი ლიტერატურული გავლენა დამოკიდებულია მის შესაბამისობაზე. უორდსვორთის ფრანა „ბავშვია ადამიანის მამა“ შეგაჩერებს, ჩაგაფიქრებს და შემდეგ თაობებს შორის ურთიერთობებს ახლებურად დაგანახებს: ბავშვის ურთიერთობა კაცთან, რაღაც ის უნდა გადაიქცეს, რაც უნდა გახდეს, შედარებულია – მამა-შვილის ურთიერთობასთან. რამდენადაც მეტაფორა შეიძლება გულისხმობდეს ზედმინენით დამუშავებულ კონცეფ-

ციას, თვით თეორიასაც კი, ის ყველაზე იოლად განსასაზღვრი რიტორიკული ფიგურაა.

თუმცა, თეორეტიკოსები გამოყოფენ სხვა ფიგურათა მნიშვნელობასაც. რომან იაკობსონის აზრით, მეტაფორა და მეტონიმია ენის სტრუქტურის ორი ძირითადი ელემენტია. თუ მეტაფორა საგნებთან მსგავსების გამოა დაკავშირებული, მეტონიმია – სიახლივის გამო. მეტონიმია ერთი საგნიდან მეორე, ახლო მყოფ საგანზე გადადის; მაგალითად, „გვირგვინს“ ვამბობთ და „დედოფალს“ ვგულისხმობთ. მეტონიმია წარმოქმნის წესრიგს საგნების დროსა და სივრცეში განლაგებით. ის ერთიდან მეორე საგანზე ინაცვლებს მოცემული სივრცის შიგნით, ასე მოქცევა მეტაფორასაც შეუძლია. სხვა თეორეტიკოსები „ოთხი მთავარი ტროპის“ სიას *სინეკდოქესა* და *ირონიასაც უმატებენ*. სინეკდოქე მთელის ნაწილით ჩანაცვლება: მაგალითად, „ათი წყვილი ხელი“ ცვლის „ათ მუშას“. ის მთელის თვისებებს ნაწილების მეშვეობით აღნიშნავს და ამ ნაწილებს მოელად წარმოჩენის უფლებას ანიჭებს. ირონია ერთმანეთს ნანახსა და რეალობას უპირისპირებს: რა ხდება მაშინ, როდესაც მოსალოდნელის სანაცვლოდ საპირისპირო რამეს ვეჩხებით (რა მოხდება, თუკი სინოპტიკოსის მიერ მოწყობილ პიკნიკზე წვიმს?). ამ ოთხ ძირითად ტროპს – მეტაფორას, მეტონიმიას, სინეკდოქესა და ირონიას – იყენებს ისტორიკოსი ჰაიდენ უაითი თავის ისტორიულ კვლევებში (თავად უაითის თქმით, ისტორიული „სიუჟეტ-წყობისთვის“): ისინი ძირითადი რიტორიკული სტრუქტურებია, რომელთა მეშვეობითაც გამოცდილებას საზრისს ვანიჭებთ. რიტორიკის ძირეული იდეა ამ ოთხ ტროპს ემყარება. ეს არის ენის ძირეული სტრუქტურები, რომლებიც შესაძლებელს ხდის მნიშვნელობათა მრავალფეროვან დისკურსებში წარმოქმნას.

ლიტერატურა არა მხოლოდ რიტორიკულ ფიგურებს ემყარება, არამედ უფრო დიდ სტრუქტურებსაც, კერძოდ, ლიტერატურულ ჟანრებს. რა არის ჟანრები და როგორია მათი როლი? ისეთი ტერმინები, როგორებიცაა „ეპოსი“ და „რომანი“, მოსახერხებელია თხზულებათა კლასიფიკაციისათვის, თუ მათ მკითხველისა და მწერლის ფუნქციები აქვთ?

მკითხველისათვის ჟანრი შეთანხმებისა და მოლოდინის ერთობლიობაა. როდესაც დეტექტივს ან სათავე გადასავლო რომანს, ლირიკულ ლექსსა თუ ტრაგედიას ვკითხულობთ, ჩვენ ვაკვირდებით განსხვავებულ ამბებს და ვვარაუდობთ, რა იქნება ამა თუ იმ ნაწარმოებში მნიშვნელოვანი. თუ დეტექტივში საიდუმლოს ამოცნობას ვესწრაფით, ტრაგედიის კითხვის დროს ამავენაირად როდი ვიქცევით. ის, რაც უჩვეულო ფიგურაა ლექსში – „შუაში გვიზის ყოვლისმჭვრეტი იდუმალება“ – ნაკლებ მნიშვნელოვანი დეტალია სამეცნიერო-ფანტასტიკურ ან სხვა ტიპის მოთხრობაში, რომელშიც იდუმალება მატერიალიზდება.

ისტორიულად, ჟანრის მრავალი თეორეტიკოსი ბერძნების კვალს მიჰყვება. მათ, იმის გათვალისწინებით, თუ ვინ გვიამბობს, ლიტერატურული ნაწარმოებები სამ სახეობად დაყვეს. *პოეზია* ან *ლირიკა*, რომელშიც ნარატორი პირველ პირში მოგვითხრობს; *ეპოსი* ან *ნარატივი*, რომელშიც მთხრობელიცა და პერსონაჟებიც თავიანთი სახელით ლაპარაკობენ; დრამა, რომელშიც პერსონაჟები ისე იქცევიან, როგორც საუბრობენ. ამ განსხვავების მისაღწევად გამოიყენება ყურადღების მიპყრობის მეთოდი მთხრობლისა და მკითხველის ურთიერთობაზე. ეპოსი ზეპირი თხრობაა: პოეტი უშუალოდ მიმართავს მსმენელს; დრამაში ავტორი

აუდიტორიისგან დაფარულია და სცენაზე პერსონაჟები საუბრობენ; ლირიკაში (ყველაზე რთულ ჟანრში) ავტორი აუდიტორიას ზურგს აქცევს და წარმოიდგენს, „თითქოს საკუთარ თავს ან სხვა ვინმეს ელაპარაკებოდეს: ბუნების სულს, მუზას, მეგობარს, შეყვარებულს, ღვთაებას, პერსონიფიცირებულ აბსტრაქციასა თუ ბუნების ობიექტს“. ამ სამ ძირითად ჟანრს, შესაძლოა, რომანის ახალი ჟანრი დავუმატოთ, რომელიც ნიგნის მეშვეობით უკავშირდება მკითხველს. ამ თემას მე-6 თავში განვიხილავთ.

ანტიკურ თუ აღორძინების ეპოქაში ტრაგედია და ეპოსი უმაღლეს ქმნილებად, ლიტერატურის მწვერვალად მიიჩნეოდა, რომლის დაპყრობა ყველა პატივმოყვარე პოეტს სურდა. რომანის დაბადებამ იმთავითვე ლიტერატურის სცენაზე ახალი, სერიოზული კონკურენტი გააჩინა, მაგრამ მე-18 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის შუა ხანებში ლირიკული პოეზია (მოკლე უნარატივო ლექსი) ლიტერატურის არსის გამოხატულებად მიიჩნიეს. მოგვიანებით ლირიკული პოეზია, რომელიც ოდესღაც ამალღებულს ასახავდა, კულტურულ ღირებულებასა და ურთიერთობებს დახვეწილად გარდაქმნიდა, უფრო ძლიერ გრძნობებს გამოხატავდა, რაც ყოველდღიურ ცხოვრებას და ტრანსცენდენტურ ღირებულებებს უკავშირდებოდა. ის ინდივიდუალობისა და სულის სიღრმეში დამალული გრძნობების კონკრეტული გამოხატულება გახდა. პოეზიაზე ასეთი წარმოდგენა დღესაც არსებობს. თუმცა, თანამედროვე თეორეტიკოსები ლირიკას მიიჩნევენ არა მხოლოდ პოეტის გრძნობების გამომხატველ საშუალებად, არამედ ასოციაციურ, ენაზე წარმოსახვითი ზემოქმედების ნიმუშად – ეს იყო ლინგვისტურ კავშირთა და ფორმულათა ექსპერიმენტი, რომელიც ქმ-

ნის პოეზიას. ეს უფრო კულტურის მსხვერვეა, ვიდრე მისი ღირებულებების შენარჩუნება.

პოეზია რომორც სიტყვა და აქტი

ლიტერატურის თეორია ყურადღებას ამახვილებს პოეტურ დებატებზე, განსახილველი ლექსების სხვადასხვა მეთოდით ურთიერთკავშირზე: ლექსი, ერთდროულად, სიტყვებისაგან შემდგარი სტრუქტურაც (ტექსტი) არის და მოვლენაც (პოეტის მოქმედება, მკითხველის გამოცდილება, ლიტერატურის ისტორიის მოვლენა). ამდენად, ლექსს, როგორც ვერბალურ კონსტრუქციას, მთავარი კითხვა მიემართება, რომელიც ეხება მნიშვნელობასა და ენის არასემანტიკურ თავისებურებათა ურთიერთობას. ვგულისხმობთ ბგერასა და რიტმს. როგორ მოქმედებს ენის არასემანტიკური თავისებურებანი? რა ცნობიერი და არაცნობიერი შედეგებით გამოირჩევიან ისინი? რა სახის სემანტიკურ და არასემანტიკურ თავისებურებათა ურთიერთქმედებას უნდა ველოდოთ?

ლექსში, როგორც ქმედებაში, საინტერესოა, ავტორისა და მთქმელის ურთიერთდამოკიდებულება. ეს რთული საკითხია. ლექსს ავტორი როდი წარმოთქვამს; მისი წერისას ავტორი წარმოიდგენს საკუთარ თავს ან სხვა მთქმელს. მაგალითად, ლექსი „იდუმალეა მყოფობს“ იმას ამბობს, რომ „წრიულად მროკავთ ვარაუდი თუ გევალება“. ლექსი გამონათქვამია, მაგრამ მთქმელის სტატუსი გაურკვეველია. ლექსში გამოყენებული სიტყვების წაკითხვისას საკუთარი თავი მთქმელის პოზიციაში უნდა ჩააყენო ან სხვა ვინმე წარმოიდგინო, რომელიც ამ სიტყვებს ამბობს. მას, ხშირად, წარატორს ან ავტორის მიერ შექმნილ მთქმელს ვუნოდებთ. ამგვარად, ჩვენ წინაშეა, ერთი მხრივ, ისტორიული

რომანოვი, პოეტური და პოეზია

პიროვნება – რობერტ ფროსტი და, მეორე მხრივ – ლექსის ლირიკული გმირი. ამ ორ ფიგურას შორის მესამეც იგულისხმება: წარმოსახული პოეტური ხმა, წარმომდგარი ლექსთა წყებას შესწავლის შედეგად (ფროსტის შემთხვევაში, ეს შეიძლება იყოს ხისტი, პრაქტიკული ადამიანი, მაგრამ, ამავე დროს, მოაზროვნე და სოფლის ცხოვრების პოეტურად მჭვრეტელი). ამ განსხვავებული ფიგურების მნიშვნელობა, განსხვავებულ პოეტთა და ლიტერატურათმცოდნეობით კვლევათა შემთხვევაში, სხვადასხვაა. მაგრამ ლირიკაზე ფიქრის დროს ერთმანეთისაგან უნდა გავარჩიოთ მთქმელი და ავტორი.

ჯონ სტიუარტ მილის საყოველთაოდ ცნობილი განსაზღვრებით, ლირიკული პოეზია უნებლიეთ ყურმოკრულს ნიშნავს. როცა გვესმის გამონათქვამი, რომელიც ჩვენს ყურადღებას იპყრობს, როგორც წესი, წარმოვიდგენთ მთქმელსა და კონტექსტს: ვადგენთ მთქმელის ინტონაციას; წარმოვიდგენთ მის მდგომარეობას, პრობლემებს, დამოკიდებულებას (ზოგჯერ ეს ემთხვევა იმას, რაც ვიცით ავტორის შესახებ, მაგრამ ხშირად ასე არ ხდება). ძირითადად, ასე უდგებოდნენ ლირიკას მე-20 საუკუნეში და დაასკვნიდნენ, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები „რეალური“ გამოთქმების მხატვრული მიზანძვაა. აქედან გამომდინარე, ლირიკა – ინდივიდუალური გამოთქმების მხატვრული იმიტაციაა. გამოდის, რომ ყოველი ლექსი თითქოს უხილავი სიტყვებით იწყებოდა: [მაგალითად, როგორც მე ვიტყვდი ან ვილაც სხვა]: „ჩემი სიყვარული წითელი, წითელი ვარდია“ ან [მაგალითად, მე შემეძლო მეთქვა ან ვინმე სხვას]: „წრიულად მროკავთ ვარაუდი თუ გვევალება“. ლექსის ინტეპრეტაცია მის დამუშავებას იგულისხმობს, რაშიც გვეხმარება ტექსტობრივი მინიშნებები, ზოგადი ცოდნა მთქმელის შესახებ, ზოგადი ვი-

თარება და მთქმელის დამოკიდებულება. რა უბიძგებს მას, ასე ილაპარაკოს? სკოლებსა და უნივერსიტეტებში პოეტური ნაწარმოებების შეფასების მთავარი ხერხი ის იყო, რომ ჩასწვდომოდი მთქმელის დამოკიდებულებას, ლექსი განგეხილა, როგორც მისი აზრებისა და გრძნობების დრამატიზაცია.

ეს არის სასარგებლო მიდგომა ლირიკისადმი, რამდენადაც ლექსი მართლაც წარმოგვიდგენს მთქმელის იოლად ამოსაცნობ სამეტყველო აქტებს: მაგალითად, გაიაზრებს თავის ცხოვრებისეულ გამოცდილებას, ამტყუნებს მეგობარსა თუ შეყვარებულს, გამოხატავს ალფრთოვანებასა და ერთგულებას. თუკი მივმართავთ ყველაზე ცნობილ ლირიკულ ნიმუშებს, როგორებიცაა შელის „ოდა დასავლეთის ქარისადმი“ ან ბლეიკის „ვეფხვი“, სირთულეებს წავაწყდებით: „ო, დასავლეთის მშფოთვარე ქარო, შენ შემოდგომის ამოსუნთქვა ხარ!“ ან „ვეფხვო, შენს ტანზე უთვალავი ელვარებს ხალი და ღამეც იწვის ამ ნათების მთვარედ შემკვრელი“. რთულია, წარმოიდგინო სიტუაცია, რომელიც ასეთ რამეს ათქმევინებდა ვინმეს ან უბიძგებდა არაპოეტური ქმედებისკენ. სავარაუდოა ასეთი პასუხი: ამ ლექსების მთქმელნი განსაკუთრებულად შთაგონებულნი არიან და მათ ექსტრავაგანტური დამოკიდებულება გასჩენიათ. თუ შევეცდებით, ამ ლექსებს შევხედოთ, როგორც ჩვეულებრივი სამეტყველო აქტების მხატვრულ იმიტაციას, აქტი საკუთრივ პოეზიის იმიტაციად მოგვეჩვენება.

ლირიკის ექსტრავაგანტურობა

ეს მაგალითები ლირიკის უჩვეულობაზე მიუთითებენ. ლირიკული ლექსები, თითქოს, მთელ ქვეყნიერებას მიემართება (ქარს, ვეფხვს, სულს). ლირიკა ამისთ-

ვის ჰიპერბოლურ აქცენტებს იყენებს. ამ თამაშს გაზვიადება ჰქვია: ვეფხვი არა მარტო ნარინჯისფერია, არამედ „ინვის“ კიდევ; ქარი „შემოდგომის სუნთქვაა“, რომელიც, მოგვიანებით, იმავე ლექსში მხსნელიც არის და დამანგრეველიც. თვით სარდონიკული ლექსებიც კი ჰიპერბოლურ ლაკონიურობას ემყარება: ფროსტის ლირიკულ გმირს ისლა რჩება, წრიულად იცეკვოს და მხოლოდ „ვარაუდი თუ ევალება“.

ჩვენ უმნიშვნელოვანეს თეორიულ საკითხს ვეხებით, პარადოქსს, რომელიც ლირიკული პოეზიის გულისგულია. პოეზიის უჩვეულობა გულისხმობს მის მისწრაფებებს, რომლებსაც თეორეტიკოსები, ჯერ კიდევ ანტიკური დროიდან მოყოლებული, „ამაღლებულს“ უწოდებდნენ: ის, დამოკიდებულება, რომლის აღქმაც ადამიანს არ ძალუძს, ძრწოლას ან ვნებათა გამძაფრებას იწვევს და მთქმელს რაღაც ზეადამიანურს განაცდევინებს. მაგრამ ეს ტრანსცენდენტური მისწრაფება დაკავშირებულია ისეთ რიტორიკულ ფიგურებთან, როგორებიცაა *აპოსტროფი* – ტროპი, რომელიც უშუალოდ მსმენელს არ მიემართება; *პერსონიფიკაცია* – საგნისთვის ადამიანური თვისების მიწერა და *პროსოპოპეა* (უსულო საგნების ამეტყველება). როგორ უკავშირდება ეს მაღალი პოეტური მისწრაფებები ასეთ რიტორიკულ მეთოდებს?

როცა ლექსი ან პიესა რეალურ მსმენელს არ მიემართება – ქარს, ვეფხვს ან გულს, უნდა მივიჩნიოთ, რომ ძლიერი გრძნობა ერთვის ამეტყველებულ მოქმედებას ან თხოვნას. ის ხშირად საჭიროებს ისეთ გარემოებასა და მცდელობას, რომელიც არსებობის საშუალებას მისცემს: ამ დროს უსულო ობიექტები მთქმელის სურვილს ემორჩილებიან. „ო, ამიტაცე, ვით ღრუბელი, ფოთოლი, ტალღა“, – ასე მიმართავს შელის ლირიკული გმირი დასავლეთის ქარს. სამყარო-

სადმი ჰიპერბოლური თხოვნა და შესაბამისი ქმედება ის არის, რაც პოეტებს ამაღლებულ გრძნობებსა და ხილვებს გვრის: მათ შეუძლიათ ბუნებას მიმართონ და მისგან პასუხიც მიიღონ. შორისდებული „ო!“ პოეტური შთაგონების გამოხატულებაა, რომლის წყალობითაც ლირიკული გმირი მოიაზრება არა როგორც უბრალო „მთქმელი“, არამედ პოეტური სულისა და ტრადიციის განსახიერება. სთხოვო ქარს, დაუბერეო ან იმას, ვინც ჯერ არ დაბადებულა – ჩემი ძახილი გაიგონეო, ერთგვარი პოეტური რიტუალია, იმიტომ, რომ არც ქარი დაგემორჩილება და არც ის – ვინც ჯერ არ დაბადებულა. ეს ხმა მხოლოდ ძახილს გამოხატავს, რომელმაც ხმის დრამატიზება უნდა მოახდინოს: გამოიხმოს ეს სახეები, გააცოცხლოს ისინი, რათა მათი, როგორც პოეტური, ისე წინასწარმეტყველური, იდენტობა დაადგინოს. ჰიპერბოლური მიმართვა ქმნის პოეზიას და შეუძლებელი რამ შესაძლებელი ხდება.

ნარატიული ლექსი მოვლენას აღწერს; ლექსი, შეიძლება ითქვას, მოვლენად გადაქცევას ცდილობს, მაგრამ ამის გარანტია არ არსებობს და მიმართვა, როგორც მოტანილი ციტატები მიუთითებს, არც იმდენად მყვირალა, შემაცბუნებლად პოეტური, მისტიკური და ფაქიზია, რომ ეს ჰიპერბოლური სიბრიყვე დაფაროს. „ო, ამიტაცე, ვით ღრუბელი, ფოთოლი, ტალღა“ – ყველაფერი ნათელია, თუნდაც სხვა მაგალითი ავიღოთ. პოეტობა იმის ცდაა, რომ ასეთი რამ აბსურდად არ ჩაითვალოს.

ლირიკის თეორიის მთავარი პრობლემაა, როგორც აღვნიშნე, ლექსის ტექსტური და მოვლენის მხარეების ურთიერთმიმართება. აპოსტროფები ერთდროულად მოვლენების პროვოცირებას ახდენენ და იმ ფაქტის დემონსტრაციაა, რომ შეიძლება ეს მოვლენები მხოლოდ ვერბალური საშუალებებით წარმოჩნდეს, მაგა-

ლითად, ისეთი შორისდებულთ - „ო!“, რომელიც ყოველგვარ მნიშვნელობას გამოხატავს მიმართვაში „ო, მშფოთვარე დასავლეთის შემოდგომის ქარო!“.

პოეტიკის მთავარი პრობლემა, როგორც ვთქვი, ურთიერთობაა ლექსისა, როგორც ვერბალური სტრუქტურისა, და ლექსისა, როგორც მოვლენისა. მიმართვის მიზანია, რაღაც მოხდეს და ეს სიტყვებით გამოიხატოს, როგორც ეს ჩანს ფუყე შორისდებულ „ო“-ს შემთხვევაში: „ო, დასავლეთის ქარო“. მიმართვა, გაპიროვნება, ჰიპერბოლა იმიტომ არსებობს, რომ თეორეტიკოსები შეუერთდნენ მათ, რომლებიც საუკუნეთა განმავლობაში ლექსს სხვა სამეტყველო აქტებისგან გამოყოფდნენ. ეს აქცევს ლექსს უალრესად ლიტერატურულ ფორმად. ნორთროპ ფრაი წერს: „ლირიკა ის ჟანრია, რომელიც ყველაზე ნათლად გვიჩვენებს ლიტერატურის ჰიპოთეზურ არსს, ნარატივისა და მნიშვნელობას, როგორც სიტყვა-წესრიგს და სიტყვა-ნიმუშს.“ ანუ ლირიკა გვიჩვენებს, თუ როგორ იბადება ვერბალური სტრუქტურებიდან მნიშვნელობა. თქვენ იმეორებთ სიტყვებს, რომლებიც რიტმულ სტრუქტურას გამოხატავენ და ხედავთ, როგორ იბადება ამბავი ან განცდა.

რიტმული სიტყვები

ფრაი, რომლის „კრიტიკის ანატომია“ ლირიკისა და სხვა ჟანრების გააზრების ფასდაუდებელი ნიმუშია, პოეზიის ძირითად შემადგენელ ნაწილებს უწოდებს „ლულლულსა“ და „რაღაცის ჯღაბნას“; მათ წარმოქმნის „მომხიბლაობა“ და „იდუმალება“. ლექსების ლულლულში იგულისხმება ენის არასემანტიკური თავისებურებების წარმოჩენა, ესენია: ბგერა, რიტმი, ასოების განმეორება მკითხველის მოსახიბლად:

ფაფრიდან ფუნაში პირქაფის ფრქვევა -
ბრდღვინვა და ხვიხვინი და გავის რხევა.

ლექსები თავსატეხს გვიჩენს, გზა-კვალს გვირევს მათი იდუმალება. რას ნიშნავს „ეს ხეივანი და ბრდღვინვა?“ რა არის ეს „ყოვლისმჭვრეტი იდუმალება?“

ასეთი თავისებურებანი დამახასიათებელია საბავშვო ლექსებისა და ბალადებისათვის, რომელთა მთავარი ხიბლი რიტმი, მომაჯადოებლობა, უცნაური მხატვრული სახეებია:

მუხუდოს ფაფა თუ არის ძველი,
გინდ იყოს ცივი, გინდ იყოს ცხელი,
ცხრა დღე-ღამეა დგას -
ხელს არვინ ჰკიდებს მას.

რიტმული სტრუქტურა და რითმათა სქემა ენის ამ ნაწილის ორგანიზებას ახდენს და მათ საგანგებო ყურადღების მიპყრობა შეუძლიათ (როცა კი ერთი სიტყვა მეორეს ერითმება) ან პირიქით: პოეზიას საკუთარი წესები აქვს, რომლებიც სიამოვნებას გვანიჭებს, ისე, რომ მნიშვნელობა აღარ გვაინტერესებს; რიტმის ორგანიზება ენას საშუალებას აძლევს, „დაუსხლტეს“ მოდარაჯე გონებას და მექანიკურ მეხსიერებაში დაიდოს ბინა. გახსოვთ, ალბათ: „მუხუდოს ფაფა თბილი“ – ჩვენ არ გვიცდია მისი მნიშვნელობის ახსნა, რომც გვეცადა, მას მაშინვე დავივიწყებდით.

ამგვარად, პოეზიის საფუძველია ენის წინ წამოწევა, მისი „გაუცნაურება“ მეტრის ორგანიზებისა და ბგერების გამეორების წყალობით. პოეზიის თეორია ლექსში ენის ორგანიზების სხვადასხვა ტიპის ურთიერთობას არკვევს. ეს ტიპებია: მეტრული, ფონოლოგიური, სემანტიკური და თემატური. უფრო ზოგადად კი ის არკვევს ენის სემანტიკურ და არასემანტიკურ განზომილებებს, თუ რას და როგორ გვეუბნება ლექსი. ლექსი აღმნიშვნელთა ის სისტემაა, რომელიც ითვისებს და გარდაქმნის აღსანიშნს. აქ ფორმა გავლენას ახდენს

მის სემანტიკურ სტრუქტურებზე, შთანთქავს მნიშვნელობებს, განსხვავებულ კონტექსტებში აქცევს და მათ ახალ სტრუქტურებს უქვემდებარებს, ცვლის აქცენტებსა და თვალსაზრისს, პირდაპირ მნიშვნელობებს ფიგურალურად აქცევს, ცნებებს ათანაბრებს პარალელური ნიშნების გათვალისწინებით. პოეზიის სკანდალურობაზე მიუთითებს ის, რომ თვისებათა „კონტინგენტი“ და რიტმი სისტემატურად ზემოქმედებს საბოლოო აზრის ჩამოყალიბებაზე.

ლექსის ინტერპრეტაცია

ლირიკა ერთიანიცაა და ავტონომიურიც, თითქოს ის რაღაც წესს ექვემდებარება: არ მივიჩნით ლექსი საუბრის ნაწილად, იმ ფრაგმენტად, რომლის განსამარტებლად ფართო კონტექსტია საჭირო. დავუშვათ, რომ ლექსს თავისი განსაკუთრებული სტრუქტურა აქვს. ლექსი ისე წავიკითხოთ, თითქოს იგი ესთეტიკური ერთიანობა იყოს. პოეტიკის ტრადიცია სხვადასხვა თეორიულ მოდელთა არსებობას გულისხმობს. მეოცე საუკუნის ოციანი წლების დამდეგის რუსი ფორმალისტები გვიჩვენებენ, რომ პოეტური ტექსტის ერთი სტრუქტურული დონე მეორეს ასახავს. რომანტიზმის მკვლევრები და ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ მიმდევრები პარალელს ავლებენ ლექსებსა და ცოცხალ ორგანიზმებს შორის: ლექსის ყველა ნაწილი ჰარმონიულად უნდა ესადაგებოდეს ერთმანეთს. პოსტსტრუქტურალისტები წარმოაჩინენ გადაულახავ წინააღმდეგობას ლექსსა და მის მნიშვნელობას შორის; მიუთითებენ იმაზე, რომ ლექსს ან, შესაძლოა, ენის სხვა რომელიმე ნაწილს ძალუძდეს იმის რეალიზება, რის შესახებაც ლექსშია საუბარი.

ლექსის, როგორც ინტერტექსტუალური კონსტრუქციის თანამედროვე კონცეფცია, ყურადღებას იმაზე ამახვილებს, რომ ლექსები იმ ადრინდელი ლექსების გამოძახილია, რომელთა გავლენისაგან თავს ვერაზინ დაიხსნის. ერთიანობა ლექსების არა იმდენად განუყოფელი თვისებაა, რამდენადაც ინტერპრეტატორის სწრაფვა – ჰარმონიას მიაღწიოს ან გადაუჭრელ წინააღმდეგობას შეეჩეხოს. ამ დროს მკითხველები აიგივებენ ლექსების ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართებებს (მაგალითად, „ჩვენ“ და „ყოვლისმჭვრეტი იდუმალება“, ცოდნა და ვარაუდი) და ჭვრეტენ – თუ როგორ ერთიანდებიან ამ ოპოზიციებში ლექსის სხვა ელემენტები, კერძოდ, ფიგურალური გამოთქმები.

ავილოთ ეზრა პაუნდის ცნობილი ორსტრიქონიანი ლექსი „მეტროს სადგურში“:

ამ სახეების გაკრთომა ბრბოში;
 თოთო ფოთლები სველ და შავ რტოზე.

ამ ნაწარმოების ინტერპრეტაცია გულისხმობს მეტროში ბრბოსა და ბუნების სურათის შეპირისპირებას. ამ ორი ხაზის შეწყვილება ავლებს პარალელებს მეტროს ნყვდიადში გამომკრთალ სახეებსა და ხის შავ რტოზე შერჩენილ თოთო ფოთლებს შორის. მაგრამ რა? ლექსების ინტერპრეტაცია დამოკიდებულია არა მხოლოდ ერთიანობის, არამედ მნიშვნელობის კონვენციაზე: აქ ის იგულისხმება, რომ რაც უნდა უმნიშვნელო იყოს ლექსი, ის მაინც რაღაც მნიშვნელოვანს ეხება, მაშასადამე, კონკრეტული დეტალები გამოხატავს ძირითად არსს. თ.ს. ელიოტის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, ის დეტალები ნიშნად ან „ობიექტურ კორელატად“ უნდა აღვიქვათ, რათა გვაგრძნობინონ ემოციისა და მინიშნებების ძალა.

პაუნდის ამ პატარა ლექსში ეს წინააღმდეგობა რომ შევნიშნოთ, მკითხველმა უნდა გაიაზროს, როგორ მოქმედებს ეს პარალელი. რას აღნიშნავს პოეტი ლექსში – დაპირისპირებას თუ მსგავსებას? ორივე ვარიანტი დასაშვებია, მაგრამ უკანასკნელი უფრო მრავალმხრივი ნაკითხვის საშუალებას გვაძლევს, რამდენადაც გვთავაზობს იმ ნიადაგზე დაყრდნობას, რომელსაც პოეტური ინტერპრეტაციის ტრადიცია ამზადებდა. ბრბოს სახეებისა და ტოტებზე მოქანავე ფოთლების მსგავსების აღქმა (როდესაც სახეები მოგვაგონებს ტოტზე შერჩენილ ფოთლებს) პოეტური წარმოსახვის ის ნიმუშია, როდესაც „სამყაროს ხელახლა აღმოაჩენ“, მოულოდნელ ურთიერთკავშირს მოიხელთებ, ისეთს, რომელსაც სხვა ვერ ხედავს ან სულაც – ტრივიალურად, დამთრგუნველად აღიქვამს. ამგვარად, ეს პატარა ლექსი პოეტური წარმოსახვის შესაძლებლობების ნათელი მაგალითია, რომელიც პოეტურ ეფექტებს ასახავს. ასეთი ნიმუშები გვიჩვენებს პოეტური ინტერპრეტაციის ფუძემდებლურ კონვენციას: გავარკვიოთ, რას ეხება ლექსი და რას გვეუბნება იგი პოეზიასა და მისი მნიშვნელობის ჩამოყალიბებაზე. ლექსი, მისთვის დამახასიათებელი რიტორიკული ოპერაციებით, შეიძლება, აღვიქვათ პოეტურ კვლევად, რომანად, როგორც ამას შემდგომ დავინახავთ. ეს რაღაც ეტაპზე იმის გააზრებაა – როგორ გვესმის ჩვენი ეპოქა, როგორც გამოკვლევა ნარატიული თეორიისა.

თავი 6

ნარატივი

იყო დრო, როდესაც სიტყვა „ლიტერატურა“, ძირითადად, პოეზიას აღნიშნავდა. რომანი თანამედროვეობის პირმშოა და ჟანრობრივად იმიტომ დაუახლოვდა ბიოგრაფიასა და ქრონიკას, რომ ის, მართლაც, ლიტერატურად მიეჩნიათ; იმ პოპულარულ ფორმად, რომელიც ვერ შეძლებდა ამალღებულ ლირიკასა და ეპიკურ პოეზიასთან მიახლოებას. მაგრამ მეოცე საუკუნეში რომანმა პოეზია დაჩრდილა, მხოლოდ რომანებს წერდნენ და კითხულობდნენ. 1960 წლიდან ნარატივი მთავარი ლიტერატურული ფორმა გახდა. ადამიანები კვლავაც კითხულობენ პოეზიას, მაგრამ, უნდა შევნიშნოთ, რომ რომანებს და მცირე პროზას კურიკულუმებში მაინც მთავარი ადგილი უჭირავს.

ეს არ გახლდათ მასობრივი მკითხველის ბრალი, რომელიც პროზას კითხულობდა, უფრო იშვიათად კი – ლექსებს. კულტურისა და ლიტერატურის თეორიაში სულ უფრო მეტი ყურადღება ეთმობოდა თხრობით ჟანრს: თხრობა მისი ყველა გამოვლინებით აღიქმება, როგორც გამოცდილების გააზრების ხერხი, იმის მიუხედავად, გავიზრებით თუ არა ცხოვრებას, როგორც მოვლენათა მიზანმიმართულ ჯაჭვს, რაღაც გამოსავლამდე რომ მივყავართ, ან, უბრალოდ, საკუთარ თავს ვუყვებით სამყაროში მომხდარ მოვლენებზე. მეც-

ნიერული განმარტება საგნებს საზრისს იმით ანიჭებს, რომ მათ კანონს უმორჩილებს – a-ს და b-ს ყოველთვის c-მოჰყვება – მაგრამ ცხოვრებაში ყოველთვის ასე არ ხდება. აქ მთავარი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი კი არ არის, არამედ თხრობის ლოგიკა, რომლის ჩანვდომა ნიშნავს, თუ როგორ მოსდევს ერთ მოვლენას მეორე, რატომ მოხდა ყველაფერი ასე და არა სხვაგვარად: რატომ დაიწყო მეგიმ სინგაპურში პროგრამული უზრუნველყოფის გაყიდვა ან როგორ გადანყვიტა ჯორჯის მამამ შვილისთვის ავტომობილის ჩუქება.

მოვლენების მნიშვნელობას ამბების საშუალებით ვადგენთ. ისტორიის ფილოსოფოსები, როგორც მეორე თავში აღვნიშნე, იმასაც კი ამტკიცებდნენ, რომ ისტორიული ახსნა მეცნიერული მიზეზ-შედეგობრიობას კი არ მოსდევს, არამედ თხრობის ლოგიკას: საფრანგეთის რევოლუციის გასაგებად უნდა განვიხილოთ ნარატივი, რომელშიც ერთი მოვლენა მეორის საფუძველია. ნარატიული სტრუქტურები ყოვლისმომცველია. ფრენკ კერმოუდი შენიშნავს: როცა ვამბობთ, საათი „ნიკნიკებსო“, ჩვენ ნიკნიკის ხმას მხატვრულ სტრუქტურას ვანიჭებთ, ორ ფიზიკურად იდენტურ ბგერას „ნიკ-ნიკ“ ვანანევრებთ, რათა ერთი აღიქმებოდეს დასაწყისად, მეორე კი – დასასრულად. „საათი ის მოდელია, რომელსაც ფაბულას ვუნოდებთ, იგი აადამიანურებს დროს და ანიჭებს მას ფორმას“.

ნარატივის თეორია (ნარატოლოგია) ლიტერატურული თეორიის ძირითადი მიმართულებაა, ხოლო ლიტერატურათმცოდნეობა ნაწარმოების ნარატიული სტრუქტურების თეორიას ემყარება: ფაბულა, სხვადასხვა მთხრობელი, ნარატივის ტექნიკა. თხრობის პოეტიკა, თუ შეიძლება მას ასე ვუნოდოთ, ნარატივის კომპონენტებს გვიხსნის და აანალიზებს, როგორ აღწევს ესა თუ ის ნარატივი სასურველ ეფექტს.

თუმცა ნარატივი მხოლოდ სამეცნიერო შესწავლის საგანი როდია; ეს ადამიანური უინია ამბების მოსასმენადა და გადმოსაცემად. ბავშვებს უნარები ადრეული ასაკიდან უვითარდებათ, რასაც მეცნიერები საბაზო თხრობით კომპეტენტიურობას უწოდებენ. ბავშვები მოითხოვენ საინტერესო ისტორიების მოყოლას და, ამასთანავე, ისინი ხვდებიან, როდის ვატყუებთ და თხრობას არ ვამთავრებთ. ამდენად, ნარატივის თეორიასთან დაკავშირებული პირველი საკითხი თხრობის თეორიის შესახებ ასე შეიძლება ჩამოვაცალიბოთ: როგორი წარმოდგენა გვაქვს, თუნდაც არაცნობიერად, თხრობის ფორმაზე, რომელიც განგვასხვავებინებს იმ მოთხრობას, სათანადოდ რომ მთავრდება, იმისაგან, რომელსაც ასეთი დასასრული არ გააჩნია? ამდენად, ნარატივის თეორია უნდა აღვიქვათ გამოთქმის მცდელობად ნარატივის კომპეტენციის დასადგენად, ისევე, როგორც ლინგვისტიკაა ლინგვისტური კომპეტენციის ცხადყოფა: ამა თუ იმ ენაზე მოუბარმა გაუცნობიერებლად იცის, რა და როგორ თქვას. თეორია, შესაძლოა, მივიჩნიოთ მომავლის ინტუიციურ ჭვრეტად ან გაგებად.

ფაკულა

რომელ ელემენტარულ მოთხოვნებს უნდა აკმაყოფილებდეს მოთხრობა? არისტოტელე ამბობს, რომ ფაბულა თხრობის ძირითადი ნიშან-თვისებაა: კარგი მოთხრობა გულისხმობს დასაწყისს, შუა ნაწილსა და დასასრულს. ის სიამოვნებას გვანიჭებს მონესრიგებული რიტმის მეშვეობით. მაგრამ რა ქმნის შთაბეჭდილებას, როცა ამა თუ იმ მოვლენას თავისი ფორმა აქვს? თეორეტიკოსებმა მრავალგვარი შეხედულება შემოგვთავაზეს. თუმცა, არსებითად ფაბულა ტრანს-

ფორმაციას მოითხოვს. ფაბულა უნდა შეიცავდეს სანყის სიტუაციას, ცვლილებასა და დასკვნას, რომელიც ამ ცვლილების მნიშვნელობას აღნიშნავს. ზოგიერთი თეორეტიკოსი გამოყოფს პარალელების ტიპებს, რომლებზეც იგება ფაბულა, მაგალითად: პერსონაჟების ერთი სახის ურთიერთობის საპირისპიროთი შეცვლა; წინასწარმეტყველების ახდენის შიშის შეცვლა მისი რეალიზებით ან გადავადებით; პრობლემური საკითხის შეცვლა მისი მოგვარებით; ყალბი ბრალდების შეცვლა მისი გამართლებით. ყველა ამ შემთხვევაში მოვლენები ტრანსფორმირდება. მოვლენების უბრალო თანამიმდევრობა არ ქმნის ამბავს. უნდა არსებობდეს დასასრული, რომელიც დასაწყისს უკავშირდება. ზოგი თეორეტიკოსის თანახმად, ასეთი დასასრული გვიჩვენებს, რა მოხდა, როგორ მოჰყვა სურვილს ის მოვლენები, რომელთა შესახებაც მოთხრობა გვიამბობს.

ნარატივის თეორია ნარატივის კომპეტენციის ასახვაა. მან ყურადღება უნდა გაამახვილოს მკითხველის უნარზეც, გაიგოს სიუჟეტიც. მკითხველს შეუძლია, განსაზღვროს ერთი და იმავე ნაწარმოების ორი ვერსია; შეაფასოს ფაბულა ან სიუჟეტი და იმსჯელოს დასკვნის ადეკვატურობაზე. საკითხის ასე დასმას, შესაძლოა, არ დაეთანხმო, მაგრამ ხანდახან უთანხმოება ნაწარმოების გაგების საწინდარია. ნარატივის თეორია გარკვეული დონის სტრუქტურის არსებობას ამტკიცებს (რომელსაც ფაბულას ვუნოდებთ), რომელიც დამოკიდებული არ არის კონკრეტულ ენაზე ან თხრობის ხერხზე. პოეზიისაგან განსხვავებით, რომელიც თარგმანში იკარგება, ნარატივში სიუჟეტი უცვლელი რჩება: მუნჯ ფილმებსა და კომიქსებს, შესაძლოა, ჰქონდეს მოთხრობის მსგავსი სიუჟეტი.

თუმცა, სიუჟეტზე ორი განსხვავებული წარმოდგენა არსებობს. ერთი თვალსაზრისით, ფაბულა მოვ-

ლენებისთვის ისეთი ფორმის მიცემის საშუალებაა, რომ მოთხრობა ნამდვილს ემსგავსება. მწერალიც და მკითხველიც ერთ ფაბულაში აქცევს ფორმამინიჭებულ მოვლენებს ანუ საგნებს მნიშვნელობას აძლევს. მეორე თვალსაზრისით, სიუჟეტს ნარატივი აგებს, ერთსა და იმავე ისტორიას სხვადასხვაგვარად წარმოგვიდგენს. ამგვარად, სამი პერსონაჟის მოქმედების თანამიმდევრობა (მწერლისა და მკითხველის მიერ) უბრალო ამბად შეიძლება აღვიქვათ: ჭაბუკს ქალიშვილზე დაქორწინება სურს; მშობლები მათ სიყვარულს ენინააღმდეგებიან, მაგრამ სიუჟეტი ისე ვითარდება, რომ შეყვარებულები მაინც ერთად აღმოჩნდებიან. ეს სამპერსონაჟიანი ამბავი, შეიძლება, წამებული პერსონაჟი ქალის, გაგულისებული მამის, ყმანვილის, გარეშე დამკვირვებლის პირით შევიტყოთ; ეს, შეიძლება, იყოს მოთხრობელიც, რომელსაც ძალუძს თითოეული პერსონაჟის შინაგანი განცდების ასახვა ან, შესაძლოა, ავტორი განზეც გადაგეს. ამ თვალსაზრისის თანახმად, სიუჟეტი უკვე მოცემულია და იგი სხვადასხვაგვარად შეიძლება წარმოვადგეს. ნაწარმოების ეს სამი დონე – მოვლენა, სიუჟეტი და დისკურსი – ორ ოპოზიციად მოქმედებს: მოვლენა-სიუჟეტი და ამბავი-დისკურსი.

ფაბულა ან სიუჟეტი ის განხორციელებული ტექსტია, რომელსაც დისკურსის ესა თუ ის სახეობა აყალიბებს („ერთი და იმავე ამბის“ სხვადასხვა ვერსია). მაგრამ ფაბულა თვითონაც ფორმამინიჭებული მოვლენაა. ამგვარად, სიუჟეტს ძალუძს, ქორწილამდეც მიგვიყვანოს და ამბის ბედნიერ დასასრულამდეც ან სულაც ახალი ამბავი დაიწყოს. არ არის გამორიცხული, სიუჟეტი შუაში შეიცვალოს. თუმცა, ის რასაც მკითხველი ჩვეულებრივ აწყდება ხოლმე, ტექსტის დისკურსია: ფაბულა, ქარგა არის რალაც, რის შესახებაც აზრი მკითხველს ტექსტიდან გამოაქვს. ელემენტარულ მოვ-

ლენათა იდეა, რომელთა მეშვეობითაც სიუჟეტი იქმნება, მკითხველის დასკვნებზეცაა დამოკიდებული. როდესაც მოვლენებზე ვსაუბრობთ, რომლებიც ფაბულას ადგენს, ვცდილობთ, ნათელი მოვფინოთ ფაბულის არსსა და სტრუქტურას.

გადმოცემის მეთოდი

ლიტერატურის თეორია

ნარატივის თეორიაში შეინიშნება ძირითადი განსხვავება ფაბულასა და გადმოცემის მეთოდებს, სიუჟესა და დისკურსს შორის (სხვადასხვა მეცნიერი სხვადასხვა ტერმინს იყენებს). ტექსტთან შეხებისას (ეს ტერმინი შეიძლება გულისხმობდეს ფილმებს ან სხვა რეპრეზენტაციებს) მკითხველი მას გაიაზრებს, ადგენს ამბის რაობას და ტექსტს მიიჩნევს ამ ამბის გადმოცემის ერთ-ერთ ვერსიად. როდესაც დავადგენთ, "რა ხდება", შეიძლება, ვიფიქროთ დანარჩენ ვერბალურ მასალაზეც, როგორც ამბის გადმოცემის მეთოდზე. შემდეგ ვარკვევთ, გადმოცემის როგორი მეთოდი შეირჩა და რა მოხდა განსხვავებული. ამ პროცესში ბევრი სხვადასხვა რამ გვხვდება და მათ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვთ ნარატივის ეფექტისთვის. ნარატივის თეორია იყენებს ბევრ მეთოდს ამ განსხვავებათა აღსაქმელად. დავსვათ რამდენიმე კითხვა, რომელთა საშუალებითაც ამ სხვაობათა მნიშვნელობას გავარკვევთ.

ვინ ჰყვება ამბავს? იგულისხმება, რომ ყველა ამბავს ჰყავს მთხრობელი, რომელიც, შესაძლოა, იყოს გარეშე პირიც და პერსონაჟიც. თეორეტიკოსები განასხვავებენ „პირველი პირით თხრობას“ – როცა ნარატორი ამბობს „მე“ – იმისგან, რასაც „მესამე პირში თხრობას“ ვუნოდებთ, როცა „მე“ არ იგულისხმება: მთხრობელი არ არის ნანარმოების მოქმედი პირი და ყველა პერ-

სონაჟს გამოხატავს ნაცვალსახელი „ის“. „პირველ პირში“ მთხრობელი, შესაძლოა, ამ ამბის პროტაგონისტი იყოს; ის, შეიძლება, იყოს მონაწილეც – ამბის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი – ან დამკვირვებელი, რომლის ფუნქცია არა მოქმედება, არამედ მოვლენათა განვითარების აღწერაა. პირველ პირში მოსაუბრე დამკვირვებელი, შესაძლოა, იქცეს სახელდებულ ინდივიდად, ამბად, პიროვნებად ან იმად დარჩეს, ვინც საერთოდ არ იპყრობს მკითხველის ყურადღებას, სწრაფად ქრება თვალსაწიერიდან ამბის დასაწყისშივე.

ვინ ვის ესაუბრება? ავტორი ქმნის ტექსტს, რომელსაც მკითხველი აღიქვამს. მკითხველი ტექსტში მთხრობელს გულისხმობს. მთხრობელი მიმართავს მსმენელს, რომელიც ზოგჯერ წარმოსასვითია, ზოგჯერ – ექსპლიციტურად დადგენილი (ეს შეიძლება იყოს ტექსტი ტექსტში, როდესაც ერთი პერსონაჟი მთხრობელი ხდება და მეორე პერსონაჟს საკუთარ ამბავს უყვება). მთხრობლის აუდიტორიას თეორეტიკოსები ხშირად ადრესატებს უწოდებენ. მიუხედავად იმისა, არსებობს თუ არა ტექსტის ექსპლიციტური ადრესატი, ნარატივი იმპლიციტურ ადრესატს წარმოიდგენს, რისი წყალობითაც, ნაწარმოები არსებობს. სხვა დროსა და სივრცეში შექმნილი ტექსტები, ჩვეულებრივ, გულისხმობს აუდიტორიას, რომელიც ზოგიერთი დეტალით ამოიცნობა, თუმცა მისი ვარაუდები, შესაძლოა, არ გაითვალისწინოს თანამედროვე მკითხველმა. ფემინისტური კრიტიკა განსაკუთრებით დაინტერესებული იყო ევროპული და ამერიკული ნარატივებით, რომლებიც ხშირად მამაკაც მკითხველს წარმოიდგენდნენ: მას, რომელიც გაიზიარებდა მასკულინურ თვალსაზრისს.

ვინ როდის ლაპარაკობს? თხრობა, შესაძლოა, მიმდინარეობდეს იმ დროში, როცა მოვლენები ხდება (როგორც ალენ რობ-გრეის „ექვიანობაშია“, როცა

თხრობა ამ სქემას ემორჩილება: „ახლა X ხდება, ახლა - Y, ახლა კი - Z“. თხრობა, შესაძლოა, ამ მოვლენებს დაუყოვნებლივ მიჰყვეს, როგორც სშირად ხდება ხოლმე ეპისტოლარულ რომანებში (წერილის ფორმით დაწერილი რომანი), მაგალითად, სამუელ რიჩარდსონის „პამელა“. თითოეული წერილი ეხება იმას, თუ რა მოხდა მისი წერის მომენტში ან, უფრო ზოგადად, თხრობა შეიძლება მოჰყვეს ნარატივის ფინალურ მოვლენას, როცა მთხრობელი იხსენებს მოვლენათა თანამიმდევრობას.

ვინ რა ენაზე საუბრობს? ნარატივის, შეიძლება, ჰქონდეს საკუთარი, გამორჩეული ენა, რომლითაც ყველა მოვლენას აღწერს, მაგრამ შეუძლია სხვათა მეტყველების გადაღებაც. ნაწარმოებს, რომელსაც ავტორი ბავშვური ცნობიერების მეშვეობით ჭვრეტს, შეუძლია, ბავშვური აღქმა უფროსის ენით გადმოსცეს ან, საერთოდაც, ბავშვური ენით ილაპარაკოს. რუს მეცნიერ მიხეილ ბახტინს რომანი პოლიფონიურ (მრავალხმიან) ანუ დიალოგურ კონსტრუქციად მიაჩნია და არა მონოლოგურად: რომანის არსი ის არის, წარმოაჩინოს სხვადასხვა ხმა, დისკურსი და, შესაბამისად, განსხვავებული სოციალური პერსპექტივა და თვალსაზრისი.

ვინ რა უფლებით ლაპარაკობს? თხრობა გამოვლენაა ძალაუფლებისა, რომელსაც მთხრობელს მსმენელი ანიჭებს. როდესაც ჯეინ ოსტინის ნაწარმოებ „ემას“ მთხრობელი ემას აღწერს - „ემა ვუდჰაუსი - მშვენიერი, ჭკვიანი და მდიდარი, კეთილმოწყობილი მამულისა და სახლის პატრონი“ - ჩვენ ნაკლებად გვაინტერესებს, მართლაც ჭკვიანი და მდიდარი იყო ის, თუ არა. ჩვენ ამ სიტყვების მანამ გვჯერა, სანამ სხვაგვარად ფიქრის მიზეზი არ მოგვეცემა. მთხრობელს არასაიმედოს უწოდებენ, როცა ის მკითხველს სთავაზობს საკმაო ინფორმაციას ამა თუ იმ მოვლენაზე და თავისი

ახირებით ის გვაეჭვებს მოვლენის ინტერპრეტაციაში, ან როდესაც მთხრობლის მიერ ავტორის ღირებულებების გაზიარებას ვეჭვობთ. თეორეტიკოსები თვითცნობიერ თხრობაზე მიუთითებენ, როდესაც მთხრობელი ეჭვობს, რომ ამბავს სწორედ ის გვიყვება, ყოყმანობს, როგორ გამოთქვას სათქმელი, ხანდახან კი სრულიად უარყოფს იმ ფაქტს, რომ ზუსტად იცის ამბის დასასრული. თვითცნობიერი თხრობა ყურადღებას აპყრობს ნარატივის ძალაუფლების პრობლემას.

ფოკალიზაცია

ვის თვალსაზრისს გამოხატავს ნარატივი? თეორეტიკოსები ხშირად განიხილავენ „იმ თვალსაზრისს, რომელსაც ეს ამბავი გამოხატავს“, მაგრამ ამ ტერმინის გამოყენება ზოგჯერ გაუგებრობას იწვევს. გასარკვევია ორი საკითხი: „ვინ ლაპარაკობს?“ და „ვისი თვალსაზრისი გადმოიცემა?“. ჰენრი ჯეიმსის რომანში „რა იცოდა მეიზიმ“ მთხრობელი არ არის ბავშვი, მაგრამ ჩვენ წინაშეა ბავშვის ცნობიერებით გადმოცემული ამბავი. მეიზი არ არის მთხრობელი, მასზე მესამე პირში საუბრობენ – „ის“, მაგრამ რომანში აღწერილი ბევრი მოვლენა სწორედ მისი თვალთახედვით გადმოიცემა. მაგალითად, მეიზის ბოლომდე არ ესმის მის გარშემო მყოფი უფროსების სექსუალური ურთიერთობები. ამბავი მის მიერ განხორციელებულ ფოკალიზაციას ებეჭა, ნარატივის თეორეტიკოსების – მიკე ბალისა და ჟერარ ჟენეტის – შემოთავაზებულ ტერმინს თუ გამოვიყენებთ. მისი ცნობიერებისა და თვალსაზრისის მეშვეობით მოვლენები ჩვენს თვალსაწიერში ექცევა. ამგვარად, შეკითხვა „ვინ ლაპარაკობს?“ განსხვავდება კითხვისგან „ვისი თვალსაზრისია გამოხატული?“.

გამოთქმული თვალსაზრისის ავტორი ყოველთვის რო-
დია ნარატორი. განვიხილოთ რამდენიმე ვარიანტი:

1. **დროის კატეგორია.** თხრობა ახდენს მოვლენების ფოკალიზებას იმ დროში, რომელშიც ის მოხდა – ცოტა ადრე ან ცოტა გვიან. ყურადღება იმაზე უნდა გამახვილდეს, თუ რა იცოდა ფოკალიზატორმა ან რას ფიქრობდა ის იმ დროზე, რომელშიც მოვლენა მოხდა, ან როგორ აფასებდა მოგვიანებით მას, როგორც წარსულს. ბავშვობის ამბების გათვალისწინებით, ნარატორს შეუძლია მოვლენის ფოკალიზება ბავშვის ცნობიერებით, როგორც მაშინ ჰქონდა, აღწეროს, რას ფიქრობდა და გრძნობდა იმხანად. მას ასევე შეუძლია მოვლენის ფოკალიზება იმ ცოდნის გათვალისწინებით, რომელიც ცოდნის მომენტში ჰქონდა. ან, რასაკვირველია, მას შეუძლია, გააერთიანოს ეს პერსპექტივები და გამოიყენოს ის, რაც იცოდა და რაც იცის ახლა. როდესაც მესამე პირში მთხრობელი მოვლენის ფოკალიზებას კონკრეტული პერსონაჟის მეშვეობით ახდენს, შესაძლოა ასეთი ვარიანტებიც: აღიწეროს, როგორ აღიქვამდა პერსონაჟი საგნებს იმ დროს ან მოგვიანებით. დროში ფოკალიზება ამა თუ იმ თხრობითი ეფექტის მოსახდენად უაღრესად მნიშვნელოვანია. მაგალითად, დეტექტივი მხოლოდ იმას აღწერს, რაც ფოკალიზატორმა იცოდა გამოძიების მომენტში და ინახავს იმ ცოდნას, რომელიც შემდგომ სიმართლის დასადგენად დასჭირდება.

2. **მანძილი და სიჩქარე.** ამბავი, შესაძლოა, ფოკალიზდეს მიკროსკოპის ან, როგორც ადრე ხდებოდა, ტელესკოპის საშუალებით; ამბავი შეიძლება დეტალურად გადმოიცეს ან სწრაფად გავიგოთ მომხდარი: „დიდებულმა ხელმწიფემ ასული გაათხოვა პრინცზე. როცა მეფე გარდაიცვალა, პრინცმა ტახტი დაიკავა

და დიდი ხნის განმავლობაში ბედნიერად მეფობდა“. სწრაფ თხრობას თან ახლავს მრავალი ვერსია: შესაძლოა, იმას გვეუბნებოდნენ, რაც მოხდა – კერძო შემთხვევა იყო ან ასეთი ამბავი ყოველ ხუთშაბათს ხდებოდაო. გამორჩეულია ის, რასაც ჟერარ ჟენეტმა „ფსევდოგამეორება“ უწოდა, რომელმაც არ შეიძლება რეგულარული სახე მიიღოს.

3. ცოდნის ფარგლები. ერთი უკიდურესობაა, როდესაც ნარატივი ახდენს ამბის ფოკალიზებას ძალზე შეზღუდული პერსპექტივით – „კამერის ობიექტივით“ ან „მოსასმენი აპარატურით“: მთხრობელი ასახავს ქმედებებს, მაგრამ არაფერს გვეუბნება პერსონაჟის ფიქრებზე. აქ მრავალი ვარიაცია ჩნდება, რომლებიც დამოკიდებულია „ობიექტურ“ თუ „ზედაპირულ“ აღწერასა და აღქმაზე. მაგალითად, ავილოთ ასეთი ფრაზა: „მოხუცმა სიგარეტს მოუკიდა“. როგორც ჩანს, ეს იმ დამკვირვებლის თვალსაზრისია, რომელიც კარგად იცნობს სხვადასხვა ადამიანის მოქმედებებს. მაგრამ აი, მეორე ფრაზაც: „შეჭალარავებულმა კაცმა ნვერთან ახლოს აღმოდებული ნკირი მიიტანა და თეთრი ჩიბუხიდან, რომელიც პირში ედო, კვამლის შესრუტვა დაიწყო“. აქ ფოკალიზება ხდება უცხო სივრცისა და პირის მეშვეობით, რომელიც ნარკოტიკს გაუბრუებია.

მეორე უკიდურესობა „ყოვლისმომცველი თხრობაა“, როდესაც ფოკალიზატორი რომელიღაც ღვთისდარ ფიგურად წარმოგვიდგება. მას ხელი მიუწვდება პერსონაჟის ყველაზე იდუმალ აზრსა და ფარულ მოტივზე: „მეფე, ერთი შეხედვით, უზომოდ კმაყოფილი ჩანდა, თუმცა ვერცხლისმოყვარეობა ჯერაც ვერ დაეკმაყოფილებინა. „ყოვლისმცოდნე მთხრობელმა“, როგორც ჩანს, ყველაფერი იცის და იგი ყველაფერს გვიამბობს. თხრობის ასეთი ტიპი მხოლოდ ზღაპრებს კი არ ახასიათებს, არამედ თანამედროვე რომანებსაც,

რომლებშიც სათქმელს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება.

ამბავი ფოკალიზდება ცალკეული პერსონაჟის ცნობიერების მეშვეობით. თხრობა პირველ პირში მიმდინარეობს, როდესაც მთხრობელი გვიყვება თავისი ფიქრებისა და დაკვირვებების შესახებ. იგივე რამ ხდება მესამე პირში თხრობისას. ამას ხშირად უწოდებენ „მესამე პირის შეზღუდულ თვალსაზრისს“, ისე, როგორც ეს გამოხატულია რომანში „რა იცოდა მეიზიმ“. *შეუსაბამო თხრობა* შეიძლება გამოიწვიოს შეზღუდულმა თვალსაზრისმა – როდესაც ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, რომ დამკვირვებელს არ შეუძლია ან არ სურს მოვლენების გააზრება კომპეტენტური მკითხველის სურვილისამებრ.

ლიტერატურის თეორია

თხრობის და ფოკალიზების ეს და სხვა ვარიანტები განსაზღვრავს რომანის სრულ ეფექტს. ყოვლისმცოდნე მთხრობელი დეტალურად აღგვინერს პროტაგონისტის გრძნობებსა და ფარულ მოტივებს და გვთავაზობს ცოდნას იმის შესახებ, თუ როგორ განვითარდება მოვლენები. მას შეუძლია სამყაროს წვდომის შთაბეჭდილების შექმნა; ადამიანების განზრახვებსა და უცილო ხდომილებებს შორის (მან არ უნყოდა, რომ ორი საათის შემდეგ კარეტა გადაუვლიდა და მისი ყველა გეგმა დასამარდებოდა) კონტრასტის გამოაშკარავება. ისტორიას, რომელიც გადმოცემულია ერთ-ერთი მოქმედი პირის *შეზღუდული* თვალსაზრისით, ძალუძს მომხდარის სრული გაუთვალისწინებლობის აქცენტირება: რადგან არ ვიცით სხვა პერსონაჟების აზრები და წარმოდგენა არა გვაქვს, კიდევ რა მოვლენები ხდება, გამოდის, რომ ყოველგვარი ამბავი პერსონაჟისთვის, შეიძლება, სიურპრიზიც კი გამოდგეს. თხრობას კიდევ უფრო ართულებს ერთი ისტორიის სხვა ამბებით შელამაზება – თხრობის აქტი გადაიქცევა მოვლენად

ამავე მონათხრობში – მოვლენად, რომლის არსი გადამწყვეტია. ეს არის ერთი ამბავი მეორეში, რომელიც მესამე ამბის შემადგენელ ნაწილად იქცევა.

როგორ მოძებნავს ამბავი

თეორეტიკოსები ასევე განიხილავენ ამბის ფუნქციას. მეორე თავში აღვნიშნე, რომ ნარატივი ტექსტია, რომელიც ერთდროულად შეიცავს ლიტერატურულ ნარატივსაც და ადამიანების ნაამბობსაც. ეს ამბები სათქმელად „უნდა ღირდეს“. მთხრობელნი გვერდს უვლიან კითხვას „მერე რა?“, მათ ის აინტერესებთ, რით არის ესა თუ ის ამბავი „ღირებული“.

ზირველ ყოვლისა, არისტოტელეს თქმით, ამბავი გვანიჭებს სიამოვნებას, იმით, რომ რიტმულად გვიყვებიან მას და იგი ცხოვრების მიბაძვას. როდესაც, მაგალითად, მატყუარა თვითონ აღმოჩნდება მოტყუებულის, ეს თავისთავად გვანიჭებს სიამოვნებას. მრავალი მოთხრობის ფუნქციაა, გაართოს მკითხველი, ნაცნობი სიტუაციები ახლებურად გარდაქმნას.

ნარატივით განცდილი სიამოვნება სურვილს უკავშირდება. სხვადასხვა ნაწარმოების სიუჟეტი მოგვითხრობს სურვილებზე, იმაზე, რისკენაც მივყავართ მათ, მაგრამ თავად მოთხრობას ბიძგს აძლევს ცოდნის ნაწილი, იგივე „ეპისტემოფილია“. გვინდა, გავიგოთ საიდუმლო, ამბის დასასრული, სიმართლე. თუ ნარატივის მასკულინობა გაბატონებას ესწრაფის, ანუ შიშველი სიმართლის გამჟღავნებას ელტვის, მაშინ რა ცოდნაა ის, რომელსაც გვთავაზობს ნარატივი სურვილის დასაკმაყოფილებლად? თეორეტიკოსთა ეს კითხვები იმას ეხება, თუ როგორ უკავშირდება ერთმანეთს სურვილი, ამბავი და ცოდნა.

ამას გარდა, როგორც თეორეტიკოსები აღნიშნავენ, ამბავი სამყაროს აღქმასაც გვასწავლის, გვიჩვენებს, როგორ მოქმედებს იგი, ფოკალიზების გზით წარმოაჩენს სხვა თვალსაზრისით დანახულ საგნებს, გვაგებინებს სხვათა იღუმალ მოტივებს. რომანისტი ე. მ. ფორსტერი შენიშნავს, რომ იმ შემოთავაზებით, რათა ჩანვდე სხვათა ცოდნას, რომანები სხვის რეალურ ცხოვრებას გვაცნობენ. რომანის პერსონაჟები

„არიან ადამიანები, რომელთა იღუმალი ცხოვრება ცხადდება ან შეიძლება გაცხადდეს: ჩვენ კი ისინი ვართ, რომელთა იღუმალი ცხოვრებაც უხილავია. ამიტომაც რომანები, თუნდაც ისინი სუსტი ადამიანების ცხოვრებას აღწერდნენ, გვამშვიდებენ; ისინი უფრო გასაგებს და, შესაბამისად, უფრო მართვადს ხდიან კაცობრიობას და მას ნდომისა და ძალაუფლების ილუზიას უქმნიან“.

ცოდნა, რომელსაც ნარატივი წარმოგვიდგენს, მართავს საზოგადოებას. დასავლურ ტრადიციებში რომანი გვიჩვენებს, როგორ თვინიერდება მისწრაფება და როგორ ეთანადება სურვილი სოციალურ რეალობას. ბევრი რომანი დამსხვრეულ ყმანვილურ ილუზიებს ასახავს. ისინი გვიამბობენ სურვილებზე, ჩვენში აღძრავენ მათ, გვიქმნიან სცენარებს ჰეტეროსექსუალური სურვილებისა. მე-18 საუკუნიდან რომანი ცდილობს, რომ ქვეშარიტი იდენტობას მივაკვლიოთ, არა იმდენად საზოგადოებრივ საქმიანობაში, რამდენადაც სიყვარულში, პირად ცხოვრებაში. რომანები არა მხოლოდ გვაიძულებენ, ვირწმუნოთ, რომ ამქვეყნად ყველაფერი სიყვარულია, არამედ ისინი ამ იდეის დემისტიფიკაციასაც ახდენენ.

რამდენადაც ჩვენ ის ვართ, რასაც იდენტიფიკაციის პროცესში მივალნიეთ (იხ. მე-8 თავი), რომანი ძლიერი საშუალებაა სოციალური ნორმების გასათა-

ვისებლად, თუმცა ნარატივი სოციალური კრიტიკითაც გვაიარალებს. ის ამიშვლებს ამქვეყნიური ნარმატივების ამაოებას, გარყვნილებასა და მის შეუსაბამობას ადამიანის უკეთილშობილეს ზრახვებთან; ააშკარავებს ჩაგრულთა და დამცირებულთა ტანჯვას, რაც ასე იზიდავს მკითხველს და უბიძგებს, იდენტიფიკაციის წყალობით, იმავე სიტუაციაში ჩადგეს, რომელშიც განკიცხულია.

თეორეტიკოსი პოლ დე მანი შენიშნავს: როგორც შეუძლებელია ვაზის გახარება სიტყვით, ისე წარმოუდგენელია ლიტერატურული პერსონაჟით ცხოვრება. მაშ, ნარატივით მოგვრილი შვება და კათარზისი ილუზორულია?

ამ შეკითხვების საპასუხოდ ნარატივისგან დამოუკიდებელი სამყაროს ცოდნაც გვჭირდება და იმის გასააზრებელი საფუძველიც, რომ ეს ცოდნა იმაზე მეტად გავადლიეროთ, ვიდრე ამას ნარატივი გვთავაზობს. მაგრამ არსებობს კი ისეთი ავტორიტეტული ცოდნა, რომელიც ნარატივისაგან განსხვავებულია და ზემოთ დასმულ კითხვას პასუხობს? თუ ნარატივი ერთდროულად ცოდნის წყაროცაა და ილუზიისაც? როგორც ჩანს, ამ შეკითხვას ვერ ვუპასუხებთ, თუ მას საერთოდ აქვს პასუხი. ამგვარად, ჩვენ უნდა წინ და უკან ვიმოძრაოთ: ერთ მხარეს იქნება ნარატივი, როგორც რიტორიკული სტრუქტურა, ილუზიებს რომ წარმოქმნის, და მეორე მხარეს – ნარატივი, როგორც სამყაროს გააზრებისა და მოწესრიგების პრინციპი. და ბოლოს, ნარატივი რიტორიკულ სტრუქტურადაც რომ წარმოვიდგინოთ, ეს ის ამბავია, რომელშიც ჩვენი თავდაპირველი ილუზიები ადგილს მწარე სიმართლეს უთმობს: ვსევდიანდებით, თუმცა ვბრძენდებით კიდევ, ილუზიები გვეფანტება, მაგრამ უფრო უმანკონიც ვხდებით. ასე რომ, წრიულად აღარ ვროკავთ და აღარც ილუშალებას ვუჭვრეტთ. აი, ასე ხდება.

თავი მე-7

პერფორმაციული მეტყველება

ამ თავში განზრახული მაქვს ის კონცეფცია განვიხილო, რომელმაც არც თუ დიდი ხნის წინ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ლიტერატურათმცოდნეობასა და კულტუროლოგიაში. ეს იმის მაჩვენებელია, თუ როგორ ტრანსფორმირდება იდეები „თეორიის“ სფეროში. პერფორმაციული მეტყველება მრავალ პრობლემურ საკითხს მოიცავს, რომლებიც ენის მნიშვნელობასა და შედეგებს ეხება და სუბიექტის ბუნება და იდენტობა აინტერესებს.

ოსტინის პერფორმაციული მეტყველება

პერფორმაციული გამონათქვამების კონცეფცია 1950-იან წლებში ბრიტანელმა ფილოსოფოსმა, ჯ.ლ. ოსტინმა განავითარა. ის ორი სახის გამონათქვამს ასხვავებდა. პირველია *კონსტატიური გამონათქვამი*: „ჯორჯი მოსვლას შემპირდა“. ეს არის განცხადება, რომელშიც აღწერილია საქმის ვითარება და ირკვევა, რამდენად მართალია ეს. პერფორმატივს ეს არ აინტერესებს. იგი აღწერს იმ მოქმედებას, რომელსაც მიემართება. გამონათქვამი: „გპირდებით, გადაგიხდით“, არ აღწერს საქმის ვითარებას, არამედ თავადვეა დაპირების აქტი. თვითონ გამონათქვამი – უკვე მოქმედე-

ბაა. ოსტინი წერს: როცა საქორწინო ცერემონიალზე მღვდელი ან ოფიციალური პირი გეკითხებათ: „გსურთ თუ არა, ეს ქალი იყოს თქვენი კანონიერი მეუღლე?“ და თქვენ პასუხობთ: „დიახ, მსურს“, არაფერს აღწერთ. „მე არ ვაცხადებ ქორწინების შესახებ, ვქორწინდებიო.“ როდესაც ამბობთ: „დიახ, ვქორწინდები“, პერფორმაციული მეთვლეობა არც ყალბია და არც ჭეშმარიტი. ქორწინება შედგება თუ არა, ბევრ გარემოებაზეა დამოკიდებული; ქორწინება, ოსტინის ტერმინოლოგიით, შესაძლოა, იღბლიანიც იყოს და უიღბლოც. როდესაც ვამბობ „ვქორწინდები“, არ ვგულისხმობ იმას, რომ ეს აუცილებლად მოხდება, თუ, მაგალითად, უკვე მყავს ცოლი, ან ცერემონიალის მომწყობ ადამიანს ამის უფლება არა აქვს. გამონათქვამი, შეიძლება, „მიზანს ასცდეს“, – ამბობს ოსტინი. ასეთ შემთხვევაში ქორწინება იმდენად იქნება უიღბლო, წარუმატებელი, რამდენადაც ნეფე-დედოფალი – უბედური.

ეს პერფორმაციული გამონათქვამები სხვას არაფერს აღწერენ, გარდა იმ მოქმედებისა, რომელსაც აღნიშნავენ. მოქმედება კი იმ სიტყვებით გამოითქმის, როგორებიცაა: ვპირდება, ვბრძანებ ან ვქორწინდები. პერფორმაციულობის მარტივი ტესტი ისაა, რომ ინგლისურში ზმნას წინ დავურთოთ სიტყვა „ამით“, რაც ნიშნავს: „ამ სიტყვების წარმოთქმისას“. „ამით გპირდება“, „ამით გიბრძანებ“ და არა – „ამით მივდივარ ქალაქში“, რადგანაც ქალაქში ვერ მოვხვდებით ამ სიტყვების წარმოთქმით.

პერფორმატივსა და კონსტატივს შორის განსხვავება ავლენს სხვაობას გამონათქვამების ტიპებს შორის. ის მიგვანიშნებს იმ მასშტაბზე, რომლითაც ენა მოქმედებას აღნიშნავს, იმის ნაცვლად, რომ უბრალოდ გვაცნობოს ეს. მაგრამ ოსტინი თავის თეორიას ავითარებს და გარკვეულ სიძნელეებსაც აწყდება. შეგი-

ძლიათ იმ „პერფორმაციული ზმნების“ სია შეადგინოთ, რომლებიც პირველ პირში, ახლანდელ დროსა და თხრობით კილოში (გპირდები, გიბრძანებ, ვაცხადებ) წარმოადგენენ იმ მოქმედებებს, რომლებსაც აღნიშნავენ. თუმცა, უბრალოდ ზმნების ჩამოთვლით ვერ განვსაზღვრავთ პერფორმატივებს, რადგან, გარკვეულ შემთხვევებში, შეიძლება, ყვირილით უბრძანოთ ვინმეს: „შეჩერდით!“. არ არის აუცილებელი, დაიყვიროთ: „ამით გიბრძანებთ, შეჩერდეთ“. კონსტატურია განცხადება „გადაგიხდით ხვალ“: ეს სიმართლე იქნება თუ სიცრუე, ხვალინდელ მოვლენებზეა დამოკიდებული. გარკვეულ პირობებში შეიძლება იგულისხმებოდეს გადახდის დაპირება, და არა აღწერა ან ისეთი წინასწარმეტყველება, როგორცაა: „ის ხვალ გადაგიხდით“. მაგრამ თუკი ასეთი სახის „იმპლიციტური პერფორმატივების“ არსებობას უშვებთ, მაშინ უნდა აღიაროთ, რომ *ნებისმიერი* გამონათქვამი უნდა განვიხილოთ ბუნდოვან პერფორმატივად. როდესაც იმის კონსტატაციას ახდენთ, რომ „კატა ზის ხალიჩაზე“, თქვენი ძირითადი კონსტატირებული გამოთქმა, შეიძლება, ელიფსურ ვერსიად ჩაითვალოს: ამჟამად ვადასტურებ, რომ „კატა ხალიჩაზე ზის“. ამასთანავე, ხორციელდება მტკიცების აქტი. კონსტატირებული გამონათქვამები ასევე გულისხმობს მოქმედებებს – განცხადებას, მტკიცებას, აღწერას და ა.შ. გამოდის, რომ ისინი პერფორმატივის ტიპებია. მოგვიანებით ამას დიდი მნიშვნელობა მიენიჭება.

პერფორმატივები და ლიტერატურა

ლიტერატურათმცოდნეობაში პერფორმატივის ცნება გამოყენებულია ლიტერატურული დისკურსის დასახასიათებლად. დიდი ხანია, თეორეტიკოსები ამტკიცებენ, რომ: ერთნაირი ყურადღება უნდა მივაქციოთ

იმას, თუ როგორ *მოქმედებს* სალიტერატურო ენა, და იმასაც, რას *ამბობს* იგი. პერფორმატივის კონცეფცია ამ თვალსაზრისს ლინგვისტურად და ფილოსოფიურად ადასტურებს: არსებობს გამონათქვამების კლასი, რომლებიც, პირველ ყოვლისა, მოქმედებას ნარმოაჩენენ. პერფორმაციულობის მსგავსად, ლიტერატურული გამონათქვანი არ მიემართება წინარე საქმის ვითარებას, ის არც ტყუილია და არც მართალი. ლიტერატურული გამონათქვანი თვითონაც საქმის ისეთ ვითარებას ვულისხმობს, რომელსაც რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს. მაგალითად, უმთავრესი და ყველაზე მარტივი ის არის, რომ გამონათქვამი გულისხმობს პერსონაჟსაც და მის ქმედებასაც. ავიღოთ ჯეიმზ ჯოისის „ულისეს“ დასაწყისი: „დიდებული და მსუქანი ბაკ მალიგანი კიბეზე გამოჩნდა, მას ხელში ეჭირა ქაფიანი თასი, რომელზეც სარკე და სამართებელი გადაეფვარედინებინა“. ეს ფრაზა არ მიემართება რომელიმე ვითარებას. იგი თვითონ ქმნის ამ პერსონაჟსაც და მოცემულ სიტუაციასაც. მეორეც, ლიტერატურული ნაწარმოებები აცოცხლებენ იდეებსა და კონცეფციებს. ლაროშფუკო ამბობდა, შეყვარებაზე არავინ იფიქრებდა, ეს წიგნებში რომ არ ამოეკითხათო. შესაძლოა, რომანტიკული სიყვარულის შესახებ წარმოდგენა (მისი მთავარი ადგილი ინდივიდის ცხოვრებაში) დიდწილად ლიტერატურული ქმნილებაა. მართლაც, საკუთრივ რომანები – დაწყებული „დონ კიხოტედან“ დამთავრებული „მადამ ბოვარით“ – რომანტიკულ იდეებს სხვა წიგნებს უნდა უმადლოდნენ.

მოკლედ რომ ვთქვათ, პერფორმატივი უპირატესობას ანიჭებს ენობრივ პრაქტიკას, რომელიც მანამდე მარგინალურად მიიჩნეოდა (ეს არის აქტიური, სამყაროს შემოქმედი ენა, რომელიც ლიტერატურულს ემსგავსება) და გვეხმარება, ლიტერატურა მო-

ქმედებად ან მოვლენად მივიჩნით. ლიტერატურას, როგორც პერფორმატივს, თავისი წვლილი შეაქვს ლიტერატურის დაცვაში, იგი მის „გამართლებას“ ემსახურება: ლიტერატურა ქარაფშუტული ფსევდომტკიცებულებები კი არ არის, არამედ მას საკუთარი ადგილი აქვს ენობრივ აქტებში, რომლებიც გარდაქმნიან სამყაროს, წარმოქმნიან საგნებს, რომელთაც სახელს არქმევენ. პერფორმატივი ლიტერატურას სხვაგვარად უკავშირდება. პერფორმაციულობა არღვევს კავშირს ნათქვამის მნიშვნელობასა და ინტენციას შორის, რამდენადაც მოქმედება, რომელსაც სიტყვებთან ერთად ჩავდივარ, ჩემი ზრახვებით კი არ განისაზღვრება, არამედ სოციალური და ლინგვისტური კონვენციებით. ოსტინი ამტკიცებს, რომ გამონათქვამი არ უნდა მივიჩნიოთ გარკვეული შინაგანი აქტის იმ გარეგან ნიშნად, რომელსაც ის სიცრუედ ან სიმართლედ ასაღებს. თუკი შესაბამის პირობებში ვიტყვი: „გპირდები“, ნიშნავს, რომ უკვე შეგპირდი, განვახორციელე შეპირების აქტი, მიუხედავად იმისა, თუ რა მქონდა განზრახული ამ დაპირების მიცემის დროს. რადგან ლიტერატურული გამონათქვამებიც მოვლენებია, როდესაც ავტორის ინტენცია არ განისაზღვრება მნიშვნელობით, პერფორმატივის მოდელი უაღრესად გამოსადეგია.

თუკი ლიტერატურული მეტყველება პერფორმაციულია, ხოლო პერფორმაციული გამონათქვამი ჭეშმარიტი ან ყალბი, წარმატებული ან წარუმატებელი, განა ეს იმას ნიშნავს, რომ ლიტერატურული ნაწარმოებიც ასეთი იქნება? ეს რთული საკითხია. ერთი მხრივ, შესაძლოა, ილბალი იმის მეორე სახელი იყოს, რომლითაც, ძირითადად, კრიტიკოსები ინტერესდებიან ხოლმე. როდესაც ვკითხულობთ შექსპირის სონეტის დასაწყისს „ჩემი სატრფოს თვალები არა ჰგავს მზეს“, ის კითხვა კი არ გვებადება, ეს გამონათქვამი

ტყუილია თუ მართალი, არამედ გვაინტერესებს, როგორ მოქმედებს ის, როგორ ესაბამება ლექსის დანარჩენ სტრიქონებს. შესაძლოა, ეს იყოს წარმატების ერთ-ერთი კონცეფცია. თუმცა, პერფორმაცივის მოდელი ჩვენს ყურადღებას ასევე მიმართავს იმ კონვენციებისკენ, რომლებიც გამონათქვამს დანაპირებად ან ლექსად აქცევს, მაგალითად, უკვე დამკვიდრებულ წარმოდგენას უთანადებს – როგორი უნდა იყოს სონეტი. ლიტერატურული გამონათქვამების წარმატება, შესაძლოა, გულისხმობდეს დამოკიდებულებას ჟანრის თაობაზე არსებულ შეთანხმებასთან – შეესატყვისება თუ არა გამონათქვამი ნორმას, იქცევა თუ არა ის ნამდვილ სონეტად, ხომ არ სცდება მიზანს? მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ ნაწარმოები მხოლოდ მაშინ არის წარმატებული, როდესაც ის ლიტერატურის ნაწილი ხდება – როდესაც მას აქვეყნებენ, კითხულობენ და ლიტერატურულ თხზულებად მიიჩნევენ: სანაძლეოც ხომ მაშინ არის სანაძლეო, როდესაც მას აღიარებენ?! ლიტერატურა, როგორც პერფორმაცია, გვაიძულებს, გავიაზროთ ის რთული პრობლემა, რა აქცევს ლიტერატურულ თხზულებას ნამდვილ ლიტერატურად.

დერიდას პერფორმაციები

შემდგომი უმთავრესი მომენტი პერფორმაციების კვლევისას ოსტინის დებულებების ჟაკ დერიდასეული გადასინჯვაა. ოსტინმა განასხვავა ერთმანეთისაგან სერიოზული პერფორმაცივები, როგორებიცაა დაპირება ან დაქორწინება, არასერიოზული პერფორმაცივებისაგან. მისი მსჯელობა მხოლოდ სერიოზულად ნათქვამ სიტყვებს ეხება: „მაგალითად, მე არ უნდა ვიხუმრო, ლექსი არ უნდა დავწერო“. ჩვენი პერფორმაციული გამოთქმები – შესაფერისი თუ

შეუფერებელი, ილბლიანი თუ უილბლო – ჩვეულებრივ ვითარებაში გამოთქმულად უნდა მივიჩნიოთ.“ მაგრამ დერიდა ამტკიცებს, რომ ის, რაც ოსტინს ჩვეულებრივ ვითარებად მიაჩნია, გულისხმობს რამდენიმე შემთხვევას, როდესაც მეტყველება შესაძლოა განმეორდეს, მაგალითად, „არასერიოზულად“, თუმცა სერიოზულადაც, როგორც – ნიმუში ან ციტატა. ენის ბუნებისათვის დამახასიათებელია გამეორებების შესაძლებლობა ახალ ვითარებაში; ის, რაც არ მეორდება „არასერიოზული“ ფორმით, არ შეიძლება მეტყველება იყოს, ეს მხოლოდ ნიშანია, რომელიც აუცილებლად რეალურ ამბავს უკავშირდება. განმეორებადობა ენის ძირითადი მახასიათებელია. კერძოდ, პერფორმატივები მხოლოდ მაშინ არის ეფექტური, როდესაც ისინი აღიქმება მყარი ფორმულების ციტირებად, როგორებიცაა „ცოლად მომყავს“, ან „გპირდები“ (თუ საქმრო „ექორწინდების“ ნაცვლად „დიახ-ს“ იტყვის, ქორწინება შეიძლება უილბლო გამოდგეს). დერიდა კითხვას სვამს: შესაძლოა კი პერფორმაციული გამონათქვამი წარმატებული იყოს, თუკი მისი ფორმულირება არ გამეორდება „კოდიფიცირებული“, მყარი სახით? სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ვერავინ გაიგებს ფორმულას, რომელსაც ვიყენებთ შეხვედრისას, გემის სახელდებისას ან დაქორწინებისას, თუ ის არ შეესაბამება განმეორებად მოდელს, არ წარმოგვიდგება თავისებურ ციტატად. ოსტინი უგულვებელყოფს ანომალიურ, „არასერიოზულ“ ან ისეთ გამონაკლისებს, რომლებსაც დერიდა „ზოგად განმეორებადობას“ უწოდებს და ენობრივ კანონად მიიჩნევს. ზოგადი და ფუნდამენტური ის არის, რომ ხდებოდეს ნიშნად მიჩნეული რალაციის ციტირება და განმეორება ყოველგვარ ვითარებაში, მათ შორის, „არასერიოზულიც“. ენა პერფორმაციულია იმ თვალსაზრისით, რომ ის არა მხოლოდ ინფორმაციას გადმოსცემს, არამედ

მოქმედებასაც გამოხატავს დადგენილი დისკურსული პრაქტიკების განმეორებით. ეს მტკიცებულება მნიშვნელოვან როლს შეასრულებს პერფორმატივის თეორიის სამომავლო გააზრებაში.

დერიდა პერფორმაციულობას უკავშირებს წარმოშობისა და მოქმედების ძირითად პრობლემას; მოქმედებისას, როდესაც რაღაც ახალი წარმოიქმნება, როგორც პოლიტიკურ, ისე ლიტერატურულ სფეროში. რა აკავშირებთ პოლიტიკურ აქტს, ვთქვათ, დამოუკიდებლობის დეკლარაციას, რომელიც ახალ ვითარებას წარმოქმნის, და ლიტერატურულ გამონათქვამს, რომელიც რაღაც ახლის შექმნას ცდილობს? ეს აქტები კონსტატირებული მტკიცება კი არა, დაპირების მსგავსი პერფორმატივია. პოლიტიკური და ლიტერატურული აქტები დამოუკიდებელია კონსტატაციებისა და პერფორმაციების რთულ, პარადოქსულ კომბინაციაზე, როდესაც წარმატების მისაღწევად საჭიროა ისეთი ეფექტური ქმედება, რომ გამონათქვამმა ადრესატი დაარწმუნოს საგნების არსებული მდგომარეობის აღნიშვნით. მაგრამ მისი, როგორც პერფორმატივის წარმატება, მაშინაა ეფექტური, როდესაც ის წარმოქმნის იმ მდგომარეობას, რომელსაც მიემართება. ლიტერატურული ნაწარმოები სამყაროს შესახებ გვიამბობს, მაგრამ წარმატებას მაშინ აღწევს, როდესაც წარმოქმნის პერსონაჟებს და მათთან დაკავშირებულ მოვლენებს. დაახლოებით, იგივე რამ ხდება ინაუგურაციის დროს პოლიტიკურ სფეროში. მაგალითად, ამერიკის დამოუკიდებლობის დეკლარაციის მთავარი დებულება ასეთია: „ამგვარად, ჩვენ ... საზეიმოდ ვაცხადებთ, რომ გაერთიანებული კოლონიები არიან და კანონით უნდა იყვნენ თავისუფალი და დამოუკიდებელი შტატები“. იმის დეკლარირება, რომ შტატები დამოუკიდებელია, თავისთავად პერფორმაციული აქტია, რომელიც მო-

წოდებულია ახალი რეალობის შესაქმნელად. მაგრამ ამ განცხადების მხარდასაჭერად, ის უერთდება კონსტატაციურ მტკიცებასაც.

პერფორმაცია-კონსტატაციის ურთიერთდამოკიდებულება

ლიტერატურის თეორია

პერფორმაცია-კონსტატაციის ურთიერთდაპირისპირებული ნათლად მჟღავნდება ლიტერატურაშიც. სიძნელე, რომელსაც ოსტინი წააწყდა პერფორმაცია-კონსტატაციის დაყოფისას, ენის ფუნქციაა. პერფორმატივებისა და დესკრიპტივების დასაზღვრის პრობლემურობა შეიძლება, გავიგოთ, როგორც ენის ფუნქციობის ძირითადი თავისებურება. თუ გამოთქმა პერფორმაციულიცაა და კონსტატაციურიც, საქმის ვითარებისა და ლინგვისტური აქტის იმპლიციტური მტკიცების ჩათვლით, დამოკიდებულება, რომელიც გამონათქვამსა და მოქმედებას შორის წარმოიქმნება, ყოველთვის ჰარმონიული და უკონფლიქტო როდი იქნება. ლიტერატურულ სფეროში ამ კონფლიქტების წარმოსაჩენად დავუბრუნდეთ რობერტ ფროსტის ლექსს „შუაში გვიზის იდუმალება“:

წრიულად მროკავთ, ვარაუდი თუ გვევალება,
შუაში გვიზის ყოვლისმჭვრეტი იდუმალება.

ეს ლექსი აგებულია ცოდნისა და ვარაუდის ურთიერთდაპირისპირებაზე. რომ გავიგოთ, რა აზრი აქვს ამ დაპირისპირებას, როგორი თვისებები მიეწერება დაპირისპირებულ ცნებებს, უნდა დავსვათ საკითხი: რას გულისხმობს ლექსში მოდიფიცირებული ვარაუდი და ცოდნა, რა ვარაუდს გულისხმობს ლექსი? უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ, როგორც ადამიანური წარმოსახვის პროდუქტი, ლექსი ვარაუდის მაგალითია, რომელ-

იც წრიულად ცეკვისას გვიჩნდება, მაგრამ სიმცირე და აფორისტულობა, ასევე იმის რწმენა, რომ იდუმალება „ყოვლისმჭვრეტია“, ამ ლექსს ცოდნისმფლობლადაც წარმოგვიდგენს. ასე რომ, დარწმუნებულნი ვერაფერში ვიქნებით. მაგრამ რას გვეუბნება ლექსი ცოდნის შესახებ? კაცმა რომ თქვას, იდუმალება ის რალაცაა, რაც შეიძლება ვინმემ იცოდეს ან არ იცოდეს. ამგვარად, ცოდნის *ობიექტი*, მეტონიმიისა თუ მსგავსების წყალობით, იქცა ცოდნის სუბიექტად. სიტყვა *იდუმალება* დიდი ასოთია დაწერილი, რაც მიანიშნებს, რომ ლექსი რიტორიკულ ოპერაციას ასრულებს და ცოდნის ობიექტს ცოდნის სუბიექტად აქცევს. ამგვარად, ვხედავთ, რომ რიტორიკულ წინადადებას შეუძლია შექმნას მცოდნე, იდუმალების სუბიექტად გარდამქმნელი, ამ მცირე დრამის პერსონაჟი. ყოვლისმჭვრეტე იდუმალებას წარმოქმნის ვარაუდის აქტი, რომელსაც ობიექტად მიჩნეული იდუმალება (*ვილაცამ იცის საიდუმლო*) აქცევს სუბიექტად (*იდუმალება ყოვლისმჭვრეტია*). ლექსის კონსტატაციური მტკიცება, რომ იდუმალება ყოვლისმჭვრეტია, დამოკიდებულია პერფორმაციულ ვარაუდზე, რომელიც იდუმალებას სუბიექტად აქცევს. ლექსში ნახსენები იდუმალება ყოვლისმჭვრეტია, მაგრამ ამას ლექსი ვარაუდად წარმოგვიჩენს.

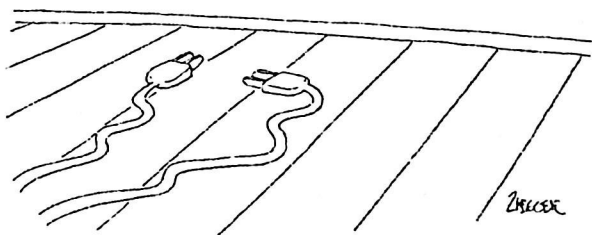
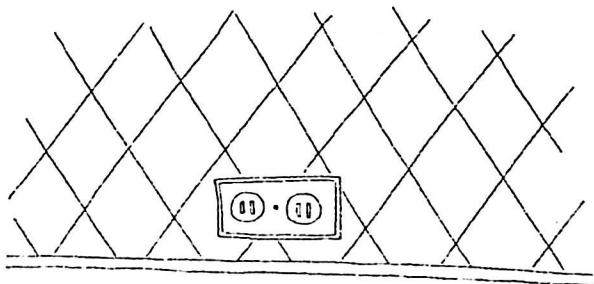
ამ ეტაპზე პერფორმაციის ისტორიაში პერფორმაცია-კონსტატაციის კონტრასტი ხელმეორედ უნდა განისაზღვროს: კონსტატაცია ის ენაა, რომელიც საგნებს რეალურად წარმოგვიდგენს, უკვე არსებულთ ჩამოთვლის; პერფორმაცია კი ის რიტორიკული ოპერაციაა, ის ენობრივი აქტი, რომელიც არღვევს ამ მტკიცებას: აქ წარმოჩენილი ლინგვისტური კატეგორიები საგნებს სიცოცხლეს ანიჭებს, ისინი სამყაროს უფრო აწესრიგებს, ვიდრე უბრალოდ წარმოადგენს. პერფორმაციასა და კონსტატაციას შორის ის უნდა

აღმოვაჩინოთ, რასაც „აპორიას“ უწოდებენ. აპორია გადაულახავ წინააღმდეგობათა ჩიხია, დაახლოებით ისეთი, ქათმის გაჩენაა კვერცხზე დამოკიდებული თუ – პირიქით. ერთადერთი საშუალება, იმის საჩვენებლად, რომ ენას აქვს პერფორმაციული ფუნქცია – ფორმა მიანიჭოს სამყაროს, კონსტატაციური გამოთქმის გამოყენებაა, ისევე, როგორც ენა აძლევს ფორმას სამყაროს; და პირიქით, მეტყველების გარდა, არ არსებობს სხვა გზა ენის კონსტატაციური გამჭვირვალობის საჩვენებლად. წინადადება, რომელიც მტკიცების აქტია, სხვა არაფერია, თუ არა საგნების რეალური წარმოჩენა. და მაინც, თუ გსურთ საწინააღმდეგოს ჩვენება, საგნების რეალურად წარმოჩენა, რაც ნიშნავს საგნების კატეგორიების სამყაროსთვის თავს მოხვევას, – სხვა საშუალებას ვერ იპოვით, გარდა იმის მტკიცებისა: რა არის ეს ან რა არ არის. არგუმენტმა, რომ მტკიცების ან აღწერის აქტი სინამდვილეში პერფორმაციულია, უნდა მიიღოს კონსტატაციური განცხადების ფორმა.

ბატლერიის პერფორმატივები

პერფორმაციის ისტორიის ბოლოდროინდელი განვითარება გულისხმობს ფემინისტურ და სექსუალურ უმცირესობათა თეორიაში „სქესისა და სექსუალურობის პერფორმაციულობის თეორიის“ გაჩენას. ამის ინიციატორია ამერიკელი ფილოსოფოსი ჯუდიტ ბატლერი, რომლის წიგნებმაც „გენდერის პრობლემა: ფემინიზმი და იდენტურობის სუბვერსიულობა“ (1990), „სხეულის მნიშვნელობა“ (1993) და „ამაღელვებელი მეტყველება: სიტყვით გამოსვლის პოლიტიკა“ (1997) მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ლიტერატურათმცოდნეობასა და კულტუროლოგიაზე, განსაკუთრებით, ფემინისტურ თეორიასა და სექსუალური უმცირესო-

ბისადმი მიძღვნილ უახლეს კვლევებზე. სახელწოდება „ჰომოსექსუალთა თეორია“ ახლახან დამკვიდრდა სექსუალურ უმცირესობათ შესახებ შექმნილ ავანგარდულ ნაშრომებში, რომელთა როლი კულტურის თეორიაში დაკავშირებულია ჰომოსექსუალთა თავისუფლების პოლიტიკურ მოძრაობასთან. თეორიის სახელწოდება გვაბრუნებს იმ საზოგადოებასთან, რომელიც ყველაზე უხეშად ექცეოდა ჰომოსექსუალებს და მათ „პედერასტის“ ეპითეტით მოიხსენიებდა. უცნაური ის არის, რომ ეს ზიზლისგამომხატველი სახელი მნიშვნელობას იცვლის და საპატიო იარლიყად უფრო იქცევა, ვიდრე შეუ-



მარცხნივ მშვენიერია

რაცხმყოფლად. ეს პროექტი იმავე ტაქტიკას ეფუძნება, რომელსაც იყენებდნენ შიდსის წინააღმდეგ ბრძოლის კამპანიაში ჩართული აქტივისტები – მაგალითად, ჯგუფი „იმოქმედე“ რომელიც იყენებს სლოგანს: „ჩვენ აქ ვართ, ჩვენ განსხვავებულნი ვართ (queer), შეძლები-სდაგვარად, ჩქარა შეგვეგუეთ!“.

წიგნში „გენდერის პრობლემა“ ბატლერი მიმართავს ამერიკულ ფემინისტურ ლიტერატურაში გავრცელებულ წარმოდგენას, რომ ფემინიზმის პოლიტიკა უნდა ემყარებოდეს ფემინისტური იდენტობის გაგებას, იმ არსებით თავისებურებებს, რომლებსაც მდედრობითი სქესის წარმომადგენლები ერთმანეთს უზიარებენ და მათ საერთო მიზნებად და ინტერესებად აქცევენ. ბატლერისთვის, პირიქით, იდენტურობის ფუნდამენტური კატეგორიები კულტურული და სოციალური პროდუქტებია, ისინი პოლიტიკური კოოპერაციის შედეგები უფროა, ვიდრე მათი განმაპირობებელი შესაძლებლობა. ისინი ქმნიან ბუნებრიობის ეფექტს (გაიხსენეთ არეტა ფრანკლინის სიმღერა: „შენ ბუნებრივ ქალად მაქცევ“) და იმ ნორმებს (დეფინიცია ქალის რაობის შესახებ), რომლებიც განდევნით ემუქრება მათთან დაპირისპირებულ ადამიანებს.

იმავე წიგნში („გენდერის პრობლემა“) ბატლერი წერს: გენდერი ჩვენ პერფორმაცია გვგონია, იმ თვალსაზრისით, რომ გენდერი ის კი არ არის, რასაც ადამიანი წარმოადგენს, არამედ ის, რასაც იგი სჩადის. პირველი პირობა დაკმაყოფილებულია: ადამიანი ის არ არის, რასაც წარმოადგენს, არამედ ის, რასაც სჩადის. თქვენს სქესს განაპირობებს თქვენივე ქმედებები, იმ თვალსაზრისით, რომ დაპირებას, როგორც ასეთს, წარმოქმნის დაპირების აქტი. კაცად ან ქალად ის განმეორებადი აქტები გაქცევთ, რომლებიც, ოსტინის პერ-

ფორმატივების მსგავსად, დამოკიდებულია სოციალურ კონვენციებზე, კულტურაში მოქმედების ჩვეულ ხერხებზე: იგულისხმება დაპირების რეგულარული, სოციალურად დადგენილი გზები, სანაძლეოს დადება, ბრძანების გაცემა, დაქორწინება, რაც კაცად ან ქალად ყოფნის სოციალურად დადგენილი საშუალებებია.

ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სქესი არჩევანს ექვემდებარება; იგი როლია, რომელსაც ვასრულებთ, იმ სამოსივით, დილით რომ ვირგებთ. ასეთ შემთხვევაში გამოვიდოდა, რომ არსებობს უსქესო სუბიექტი იქამდე, ვიდრე იგი სქესს აირჩევდეს, სინამდვილეში კი, სუბიექტად ყოფნა ნიშნავს სქესის ქონას: შეუძლებელია, იყო პიროვნება და არ იყო ქალი ან კაცი. ნაშრომში „სხეულის მნიშვნელობა“ ბატლერი წერს: „სქესს დაქვემდებარებული და სუბიექტად ქცეული სქესისმიერი „მე“ სქესის შექმნის პროცესს არც წინ უძღვის და არც უკან მოსდევს; „მე“ წარმოიქმნება სქესის შიგნით თავად გენდერული დამოკიდებულებების მატრიცის სახით“. ასევე, გენდერული პერფორმაციულობა ერთეულ (სინგულარულ) აქტად არ უნდა მივიჩნიოთ; ეს არ არის კერძო შემთხვევა – ერთხელ ჩაიღინო და ამით რაიმეს მიაღწიო. ეს არის „გამეორებისა და ციტაციის პრაქტიკა“, გენდერული ნორმების ძალდატანებითი გამეორება, რომელიც, ერთი მხრივ, სუბიექტს სიცოცხლეს ანიჭებს, მეორე მხრივ კი – აკავებს მას. ის წინააღმდეგობის, ნგრევისა და ყოველგვარი გადახრის წყაროცაა.

ამ თვალსაზრისით, ჩვილის გაჩენასთან დაკავშირებული ტრადიციული გამოთქმები: „გოგოა!“ ან „ბიჭია!“ არა იმდენად კონსტატაციურია (გარემოების გათვალისწინებით – ყალბი ან მართალი), რამდენადაც – პერფორმატივთა გრძელ რიგში უწინარესი. იგი ახლად მოვლინებულ, ასე სანატრელ სუბიექტს ქმნის. ბავშვის გოგონად მიჩნევა „გოგონად ქცევის“ გრძელ

პროცესს უდებს სათავეს, რაც გულისხმობს გენდერული ნორმების ძალადობრივ გამეორებას, „ნორმების იძულებით ციტაციას“. სუბიექტად ყოფნა ნიშნავს, დაემორჩილო გამეორების მიზანს, მაგრამ – რაც ბატლერისთვის მნიშვნელოვანია – ამ ამოცანას ისე ვერასოდეს ვასრულებთ, როგორც ამას ჩვენგან მოელოიან. ამგვარად, ჩვენ ვერასდროს ვაკმაყოფილებთ იმ ნორმებსა და იდეალებს, რომელთაკენაც ვისწრაფით. ამ განსხვავებებში, გენდერული ამოცანების სხვადასხვაგვარად განხორციელებაში ძევს წინააღმდეგობისა და ცვლილების შესაძლებლობანი.

ყურადღება იმაზე მახვილდება, რომ ენის პერფორმაციულობა მომდინარეობს წინარე ნორმების, წინარე აქტების განმეორებიდან. ამგვარად, შეურაცხმყოფელი გამოთქმის „პედერასტო!“ ძალმოსილება მომდინარეობს არა მთქმელის განზრახვიდან ან ძალაუფლებიდან, რომელიც, სავარაუდოა, რომ სრულიადაც არ ესმის მსხვერპლს, არამედ იმ ფაქტიდან, რომ შეძახილი „პედერასტო!“ იმეორებს წარსულში ყვირილით გამოთქმულ შეურაცხყოფას. სწორედ ამიტომ, ჰომოსექსუალისტს უჩნდება სირცხვილისა და დამცირების გრძნობა, რომელიც იმდენად ინტენსიურია, რომ მსხვერპლს ათქმევინებს: „ყველაფერს ავიტან, ამის გარდა!“. ბატლერი წერს:

„შეძახილი „პედერასტო“ ძლიერდება გამეორების შედეგად, რომლის მეშვეობითაც, ჰომოფობიური საზოგადოების სოციალურ ვალდებულებას დრო აყალიბებს. ეს მოთხოვნა იმეორებს ძველ მოთხოვნას და მთქმელს დროსთან უნისონში ლაპარაკს ავალდებულებს. ამ თვალსაზრისით, გვესმის წარმოსახვითი ქოროს ხმა, რომელიც დამცინავად გაიძახის: „პედერასტო!“.

ის, რაც შეურაცხყოფას პერფორმაციულ ძალ-
მოსილებას ანიჭებს, თავისთავადი გამეორება კი არ
არის, არამედ მოდელის ნორმის საპირისპიროა და ემს-
გავსება ვინმეს განდევნას, გაძევებას. ეს გამოთქმა გუ-
ლისხმობს, რომ მთქმელი ნათქვამს ნორმად მიიჩნევს
და ამის თქმით, ანომალიურობაზე მიგვითითებს. ეს
არის იმ ფორმულის გამეორება, ციტაცია, რომელიც
უკავშირდება დათრგუნვის მხარდამჭერი ნორმების
შენარჩუნებას. ეს განსაკუთრებულ ძალასა და სიავეს
მატებს შეურაცხყოფის იმ ბანალურ გამოვლინებებს,
როგორებიცაა: „ზანგო!“ ან „ურია!“.

ისინი ავტორიტეტის ძალას იხვეჭენ რეპროდუ-
ცირების, იმის ციტირების წყალობით, რაც ადრე მოხ-
და და ავტორიტეტულად ითვლებოდა; შეურაცხყოფა
თითქოს წარსულიდან ხმათა გუნდს გამოიხმობს.
ციტაციისა და გამეორების გზით, ეს თავს უყრის
ძალაუფლების გამოვლენის პრაქტიკას, თითქოს
ანმყოფი გაისმოდეს წარსულში გამოთქმული შეუ-
რაცხმყოფელი შედახილები. თუმცა, პერფორმატივე-
ბის კავშირი წარსულთან გულისხმობს მიმართულების
შეცვლის შესაძლებლობას, წარსულის ტვირთზე უარ-
ის თქმას, შეურაცხმყოფელი სიტყვებისთვის ახალი
მნიშვნელობების მინიჭებას. მაგალითად, თვით ჰომო-
სექსუალებიც კი შეეგუვნენ სიტყვა „პედერასტო!“-ს
ხმარებას. სახელის არჩევის დროს ავტონომიური ვერ
დავრჩებით: ყველა სიტყვას თავისი ისტორია აქვს. სი-
ტყვები იქცევა სუბიექტებად, რომლებსაც სხვები გამ-
ოიყენებენ მომავალში. თქვენ ვერ გააკონტროლებთ
ტერმინებს, რომელთაც საკუთრი პერსონის აღსანი-
შნავად ირჩევთ, თუმცა პერფორმაციული პროცესის
ისტორიული პერსონაჟი პოლიტიკური ბრძოლის შესა-
ძლებლობას ქმნის.

ახლა კი ცხადია, თუ რა აშორებთ ამ ამბის დასაწყისსა და (სავარაუდო) დასასრულს. ოსტინის თვალსაზრისით, პერფორმაციულობის გაგება ენის იმ ცალკეული ასპექტების შესწავლას უნყობს ხელს, რომლებიც უგულებელყვეს ძველმა ფილოსოფოსებმა. ბატლერის აზრით კი, ეს არის ძირითადი სოციალური პროცესების მოდელი, რომელიც საექვოს ხდის ზოგიერთ საკითხს:

1. იდენტობის ბუნება და მისი წარმოშობა;
2. საზოგადოებრივი ნორმების ფუნქციობა.
3. ძირეული საკითხი, რომელსაც დღეს „მოღვაწეობას“ ვეძახით: როგორ და რა პირობებში შეიძლება მივიჩნიოთ თავი იმ პასუხისმგებელ სუბიექტად, რომელიც ჩემს მოქმედებას განსაზღვრავს;
4. ინდივიდუალური და საზოგადოებრივი ცვლილებების ურთიერთდამოკიდებულება.

ამგვარად, ერთმანეთისაგან დიდად განსხვავდება ყოველივე ის, რაც აექვებთ ოსტინსა და ბატლერს. როგორც ჩანს, მეცნიერები პრინციპულად სხვადასხვა ტიპის ქმედებას გულისხმობენ. ოსტინს აინტერესებს, კონკრეტული ფორმულის განმეორებით, ცალკეულ შემთხვევებში როგორ ხდება რაღაც (მაგალითად, *ჰპირდებათ*). ბატლერის თეორიის მიხედვით, ეს არის მუდმივი და გარდაუვალი გამეორება, რომელიც ისტორიულ და სოციალურ რეალობებს წარმოქმნის (*თქვენ ქალი ხდებით*).

ეს განსხვავება, ფაქტობრივად, გვაბრუნებს ლიტერატურული მოვლენის ბუნების საკითხთან, რომლის პერფორმაციად გააზრების ორი გზა არსებობს. შეიძლება ითქვას, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები ერთეულ სპეციფიკურ აქტს ახორციელებს. ის ჰბადებს რეალობას, რომელიც გარკვეული სამუშაოს ჩატარებას გულისხმობს, ხოლო ტექსტის ცალკეული

ლიტერატურის თეორია

წინადადებები ამ სამუშაოში რაღაც განსაკუთრებულს ქმნის. თითოეულ ამ სამუშაოში მავანს შეუძლია, განსაზღვროს, რამ განახორციელა ქმედება, ისევე, როგორც მავანი გამოთქვამს, რას დაჰპირდა დაპირების ცალკეული აქტის დროს. ასეთია ლიტერატურული მოვლენის ოსტინისეული ვერსია.

თუმცა, მეორე მხრივ, შეიძლება ვთქვათ, რომ სამუშაო წარმატებით განხორციელდა, მოვლენად იმ მასშტაბურ გამეორებათა წყალობით იქცა, რომელნიც არსებულ ნორმებსა და შესაძლო ცვლილებებსაც განიხილავს. თუკი რომანი შედგა, მხოლოდ იმიტომ, რომ თავისი გამორჩეულობით ის აღძრავს ფორმებისთვის სიცოცხლის მიმნიჭებელ განცდებს – კითხვისა და აზროვნების პროცესში; იმეორებს რომანისთვის ნიშანდობლივ ცვალებად კონვენციებს, რომელთაც მოსდევს ნორმების ან ფორმების ცვლილება. ამის წყალობით, მკითხველი სამყაროს პირისპირ აღმოჩნდება ხოლმე. ლექსს შეუძლია როგორც უკვალოდ გაუჩინარება, ისე მეხსიერებაში კვალის დატოვებაც და განმეორებითი აქტების გამოწვევაც. მისი პერფორმაციულობა ერთჯერადი აქტი კი არ არის, არამედ გამეორება, რომელიც გამეორებულ ფორმებს სიცოცხლეს ანიჭებს.

პერფორმატივის კონცეფცია, რომლის ისტორიაც მოკლედ გადმოგეცით, თავს უყრის უმნიშვნელოვანეს თეორიულ წარმოდგენებს. ნება მომეცით, ჩამოვთვალო ისინი:

პირველი. როგორ უნდა გავიგოთ ენის მაფორმირებელი როლი: შემოვფარგლოთ იგი რომელიმე სპეციფიკური აქტით, როცა მომხდარს ვენდობით? თუ უნდა გავაფართოოთ ენის საზღვრები მის მიერ სამყაროს შეფასებისას?

მეორე. როგორ შევაფასოთ საზოგადოებრივი შეთანხმებისა და ინდივიდუალური აქტების ურთიერთ-

დამოკიდებულება? ძალიან მომხიზლავი იქნებოდა და, იმავდროულად, ძალიან მარტივიც, თუ წარმოვიდგენდით იმ დეკორაციასა და ფონს, რომელიც ჩვენს ქმედებას განაპირობებს. პერფორმაციის თეორიები ქმედებისა და აღრეული ნორმების შეფასებას ითვალისწინებს: წარმოდგენილ კონვენციებს, როგორც შესაძლო მოვლენათა პირობებს, ოსტინის თანახმად; და, ბატლერის თვალსაზრისით, მოვლენების გარდაუვალ გამეორებას, რომელთაც ნორმებიდან გადახრა ძალუძთ. ლიტერატურა, როგორც მიჩნეულია, შეთანხმებათა სივრცეში სიახლის შემტანია და ნორმათა და მოვლენათა პერფორმაციას მოითხოვს.

მესამე. როგორ აღვიქვათ ურთიერთდამოკიდებულება იმას შორის, რასაც ენა სჩადის და გამოთქვამს? სწორედ ესაა პერფორმაციის ძირითადი პრობლემა: შეიძლება კი ნათქვამისა და ნამოქმედარის ჰარმონიული შერწყმა, თუ აქ თავს იჩენს გარდაუვალი წინააღმდეგობა, რომელიც ტექსტურ აქტივობას წარმართავს?

დაბოლოს. პოსტმოდერნული ეპოქის მკვიდრმა როგორ უნდა გაიაზროს მოვლენა? მაგალითად, აშშ-ში საყოველთაოდ სჯერათ, რომ მოვლენა ის არის, რასაც უკანასკნელ ცნობებში ისმენენ. შეესაბამება თუ არა ასეთი შეხედულება სინამდვილეს, მოვლენას, ცნობას, რომელსაც მედია ავრცელებს, – ეს არის ნამდვილი მოვლენა და იგი ყურად უნდა იღო. პერფორმაციულობის მოდელი უფრო რთულ ახსნას გვთავაზობს, რომელსაც ზოგჯერ ბრალს სდებენ, რომ ის ფაქტსა და გამონაგონს შორის ზღვარს შლის. წარმოდგენა ლიტერატურულ მოვლენაზე, როგორც ლიტერატურულ აქტზე, შეიძლება, ზოგადად, კულტურული მოვლენის გააზრების მოდელად იქცეს.

თავი 8

იდენტობა, იდენტიფიკაცია და სუბიექტი

სუბიექტი

თანამედროვე თეორიული მსჯელობა ეხება სუბიექტის ან პიროვნების ფუნქციობას ან იდენტობას. რა არის „მე“, რომელსაც წარმოვადგენ, – პიროვნება, ინდივიდი თუ აქტორი; რა მათემატიკურ იმედს, რაც ვარ? თანამედროვე აზროვნება ცდილობს ორი მთავარი საკითხის გადაწყვეტას.

პირველი: პიროვნება ის არის, რაც მოგვეცა, თუ ის, რაც შეიქმნა? მეორე: მისი შეცნობა ინდივიდუალური ტერმინებით შეიძლება თუ სოციალურით? ეს ორი დაპირისპირებული პოზიცია თანამედროვე აზროვნების ოთხ ძირითად მიმართულებას აყალიბებს. პირველი, ის, რაც მოცემულად და ინდივიდუალურად გვეჩვენება, წარმოგვიდგება პიროვნებად – „მე“-დ, რაღაც შინაგანად და უნიკალურად. ის წინ უძღვის იმ აქტებს, რომლებსაც წარმოადგენს; ეს ის შინაგანი ბირთვია, რომელიც სხვადასხვაგვარად გამოიხატება (ან საერთოდ არ გამოიხატება) სიტყვითა და საქმით.

მეორე, მოცემულობისა და სოციალურობის კომბინაცია მიუთითებს, რომ პიროვნებას განსაზღვრავს წარმოშობა და სოციალური ატრიბუტები: ქალი ხარ თუ კაცი, თეთრი თუ შავი, ბრიტანელი თუ ამერიკელი

და ა.შ. ეს პირველადი ფაქტებია, რომლებიც ქმნის სუბიექტს ან პიროვნებას.

მესამე, ინდივიდუალობა და შექმნილი კომბინაცია გამოკვეთს პიროვნების ბუნების ცვლილებას, რომელიც პიროვნებად იქცევა ცალკეული აქტების მეშვეობით. და ბოლოს, სოციალურისა და შექმნილის კომბინაცია ყურადღებას იმაზე ამახვილებს, რომ მე ის გავხდი, რაც ვარ, სხვადასხვა პოზიციის დაკავების შედეგად: ხელმძღვანელი ვარ თუ მუშა, მდიდარი თუ ღარიბი.

ლიტმცოდნეობის გაბატონებული ტრადიცია წარმოდგება პირის ინდივიდუალობად, როგორც მოცემულობა, სიტყვითა და საქმით გამოხატული ბირთვი, რომელიც გამოიყენება ქმედების ასახსნელად: ის, რაც ჩავიდინე, იმიტომ მოხდა, რომ ისეთი ვარ, როგორც ვარ. იმის ასახსნელად, რა ჩავიდინე ან რა ვთქვი, უნდა მივუბრუნდე საკუთარ „მეს“ (ცნობიერად თუ არაცნობიერად), რომელსაც სიტყვებით და ქმედებებით გამოვხატავ. „თეორია“ არა მხოლოდ გამოხატვის მოდელს იკვლევს, როცა მოქმედება ან სიტყვები ადრინდელ სუბიექტს გამოხატავენ, არამედ თავად ამ სუბიექტის პირველადობასაც. მიშელ ფუკო წერს: „ფსიქოანალიზის, ლინგვისტიკის და ანთროპოლოგიის მკვლევრებმა სუბიექტი იმ ურთიერთობების ცენტრად აქციეს, რომელიც ანესრიგებს მის სურვილებს, ენობრივ ფორმას, ქმედებათა წესებს, მის მითიურ და წარმოსახვით დისკურსს“. თუკი აზროვნების ან მოქმედების შესაძლებლობები განსაზღვრულია მთელი რიგი სისტემებით, რომელთაც სუბიექტი ვერ აკონტროლებს ან საერთოდ ვერ აცნობიერებს, მაშინ სუბიექტი „ცენტრალური“ ფიგურა ხდება. ის არ იქნება ცენტრი ან წყარო, რომელსაც მოვლენის ასახსნელად შეიძლება მივმართოთ. ეს ის რალაცაა, რომელსაც ეს ძალები აყალიბებს. ამგვარად, ფსიქოანალიზი სუბიექტს უნიკალურად კი არა, ფსიქიკური, სექსუალური და ლინგვის-

ტური მექანიზმების შერწყმის პროდუქტად მიიჩნევს. მარქსისტული თეორიის მიხედვით, სუბიექტს კლასობრივი პოზიცია განსაზღვრავს: ის ან სხვისი შრომის შედეგებით სარგებლობს ან სხვათა სარგებლისთვის შრომობს. ფემინისტური თეორია განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს სუბიექტის სოციალურად კონსტრუირებულ გენდერულ როლზე, რომელიც განსაზღვრავს მის რაობას. სექსუალურ უმცირესობათა თეორია ამტკიცებს, რომ ჰეტეროსექსუალური სუბიექტი მისი შესაძლო ჰომოსექსუალურობის ჩახშობით ყალიბდება.

სუბიექტის გასაგებად ამ კითხვის დასმაა საჭირო: რა ვარ „მე“? ის, რაც ვარ, გარემოებებმა შექმნა? რა კავშირია პირის ინდივიდუალობასა და ჩემს, როგორც ჯგუფის წევრის, იდენტობას შორის? და რა დოზით არსებობს „მე“, „სუბიექტი“, მოქმედი პირი, რომელიც თავად ირჩევს და არა – არჩევანი განაპირობებს მას? სიტყვა „სუბიექტი“ შეიცავს ამ ძირითადი თეორიული პრობლემის არსს: სუბიექტი აქტორი ან მოქმედი პირია, რომლის სუბიექტურობა გარკვეულ მოქმედებებს ასრულებს, როგორც ეს ქვემდებარის შემთხვევაშია. თუმცა, იმავდროულად, სუბიექტი დაქვემდებარებულია, განსაზღვრულია, ამგვარად: „მისი უდიდებულესობა დედოფლის ქვეშევრდომი“ ან „ექსპერიმენტის სუბიექტი“. თეორია ამტკიცებს, რომ სუბიექტი საბოლოოდ ისაა, ვინც სხვადასხვა რეჟიმის წარმმართველია (ფსიქო-სოციალური, სექსუალური, ლინგვისტური).

ლიტერატურა და იდენტობა

ლიტერატურა ყოველთვის ეხებოდა იდენტობის პრობლემას; ლიტერატურული ნაწარმოებები ამ შეკითხვებზე იმპლიციტურად თუ ექსპლიციტურად პა-

სუხობდნენ. ნარატიული ლიტერატურა საგანგებოდ დაინტერესებულია გმირების ბედ-იღბლით – როგორ განსაზღვრავენ ისინი საკუთარ თავს, როგორ განსაზღვრავს მათ წარსულის სხვადასხვა კომბინაცია, რას ირჩევენ ისინი, რა სოციალური ძალები მოქმედებს მათზე, პერსონაჟები თავად ქმნიან საკუთარ ბედს თუ ემორჩილებიან მას? ამ კითხვებზე ნაწარმოები რთულად და განსხვავებულად პასუხობს. „ოდისეაში“ ოდისევსი „მრავალსახოვანია“ (*polytropos*), თუმცა, ახერხებს საკუთარი თავის განსაზღვრას, რათა თვითონაც გადარჩეს, მისი მეგობრებიც და სამშობლოს, ითაკას დაუბრუნდეს. ფლობერის რომან „მადამ ბოვარიში“ ემა ბოვარი საკუთარი თავის განსაზღვრას (თავის პოვნას) ცდილობს, როდესაც რომანტიკული სიყვარულის ისტორიებს კითხულობს და ბანალურ გარემოცვაში ტრიალებს.

ლიტერატურული ნაწარმოებები გვთავაზობენ იმპლიციტურ მოდელებს იდენტობის ჩამოყალიბების თაობაზე. რიგ ნაწარმოებებში იდენტობა თანდაყოლილია: მწყემსების მიერ აღზრდილი უფლისწული, არსებითად, მეფეა და სამართლიანად მეფედება, როცა მისი იდენტობა ირკვევა. სხვა ნარატივებში პერსონაჟები თავიანთი ბედის შესაბამისად იცვლებიან, ანდა იდენტობა ეფუძნება პიროვნულ თვისებებს, რომელთაც ცხოვრების უკულმართობა ამჟღავნებს.

აფეთქება თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში – რასობრივი, გენდერული სექსუალური კვლევები, მეტწილად, იმითაა გამონეწეული, რომ ლიტერატურა იძლევა მდიდარ მასალას: იდენტობის დადგენისას რთული პოლიტიკური და სოციოლოგიური კვლევები ასეთი ფაქტორების როლს აღწერენ. საქმე ისაა, სუბიექტის იდენტობა თანდაყოლილია, თუ შემდგომ ჩამოყალიბებული. ლიტერატურა ამ ორივე კი-

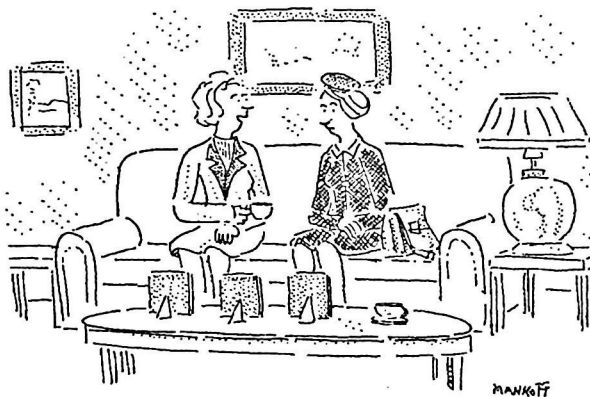
თხვას პასუხობს. სირთულეები და ბარიერები ხშირად გვხვდება ფაბულაში, რომელშიც პერსონაჟები აღმოაჩენენ საკუთარ იდენტობას არა თავიანთი ნარსულის შესწავლით (ვთქვათ, წარმოშობის), არამედ ისეთი მოქმედებით, რომელიც განაპირობებს მათ იდენტობას, გარკვეული თვალსაზრისით, მათივე „ბუნებიდან“ გამომდინარე.

ისეთი სტრუქტურა, რომელშიც პერსონაჟი *ხდება* ის, რაც სავარაუდოდ უკვე იყო (როგორც არეტა ფრანკლინი „ბუნებრივ“ ქალად გრძნობს თავს), ბოლოდროინდელ თეორიებში პარადოქსს ან აპორიას ქმნის (თუმცა, ეს ყოველთვის თან სდევდა ლიტერატურას). დასავლური რომანები გვაფიქრებინებს, რომ პიროვნება, რომელიც თითქოს სამყაროსთან შეხებისას ფორმირდებოდა, მკითხველის თვალსაზრისით, დიახაც, ჩამოყალიბდა. პერსონაჟის საფუძვლიანი იდენტობა მისი მოღვაწეობის, სამყაროსთან მისი დაპირისპირების პროდუქტია, მაგრამ შემდეგ ის პერსონაჟის მოქმედების საბაზისო ფუნქციას იძენს და მის მოქმედებასაც განაპირობებს.

თანამედროვე თეორიათა დიდი ნაწილი მცდელობაა იმისა, რომ განსაზღვროს პარადოქსები, რომლებიც ხშირად იდენტობას ეხება. ლიტერატურული ნაწარმოები, როგორც წესი, წარმოაჩენს ინდივიდებს, ასე რომ იბრძვიან საკუთარი იდენტობისთვის. ეს გულისხმობს ინდივიდის შინაგან კონფლიქტსაც და ჯგუფთან დაპირისპირებასაც: პერსონაჟი ხან ეწინააღმდეგება, ხან ემორჩილება სოციალურ ნორმებსა და მოლოდინს. მიუხედავად ამისა, თეორიულ ნაშრომებში ყველაზე ხშირად განხილულია სოციალური, ჯგუფური იდენტობის საკითხები: რას ნიშნავს, იყო ქალი? შავკანიანი? ამგვარად, ვლინდება წინააღმდეგობა ლიტერატურასა და თეორიულ მტკიცებულებებს შორის. როგორც

მე-2 თავში აღვნიშნე, ლიტერატურული რეპრეზენტაციის ძალას განაპირობებს განსაკუთრებულისა და ტიპურის საგანგებო კომბინაცია: მკითხველის წინაშეა პრინცი ჰამლეტის, ჯეინ ეირის ან ჰეკლბერი ფინის პორტრეტები, მაგრამ, ამასთანავე, სავარაუდოა, რომ ამ პერსონაჟების პრობლემები სამაგალითოა. მაგრამ ვისთვის? რომანები ამის შესახებ არაფერს ამბობენ. მხოლოდ კრიტიკოსები და თეორეტიკოსები სვამენ საკითხს სანიმუშობის შესახებ და გვიხსნიან, რომელ სოციალურ ჯგუფს ან კლასს მიეკუთვნება მოცემული პერსონაჟი: ჰამლეტის მდგომარეობა „უნივერსალურია“? ჯეინ ეირის პრობლემები ზოგადქალურია?

შესაძლოა, თეორიული მსჯელობა იდენტობის შესახებ გამარტივებულადაც კი მოგვეჩვენოს იმ რომანთა დახვეწილ ანალიზთან შედარებით, რომელთაც



„ჩვენ არ გვსურს ბავშვების დათრგუნვა. დრო მოვა და თავად აირჩევენ სათანადო სქესს“.

ძალუძთ ზოგადი პრობლემის დახვეწა კერძო შემთხვევის მაგალითზე – შეიძლება, თითოეული ჩვენგანი იყოს: ოიდიპოსი, ჰამლეტი, მადამ ბოვარი, ჯენ სტარკი. როდესაც რომანი ჯგუფურ იდენტობას ეხება – ქალის ან ბურჟუას შვილის რაობას – ხშირად აღმოაჩენენ, როგორ ზღუდავს ჯგუფური იდენტობის მოთხოვნები ინდივიდუალურ შესაძლებლობებს. მაშასადამე, თეორეტიკოსები ინდივიდის ინდივიდუალობაზე ყურადღების გამახვილების გზით იმის დამტკიცებას ცდილობენ, რომ ინდივიდუალური იდენტობის ის იდეოლოგია ჩამოაყალიბონ, რომელიც უგულბებელყოფს ფართო სოციალურ პრობლემატიკას. იმავდროულად, ლიტერატურათმცოდნეობა და კრიტიკა ამან უნდა დააეჭვოს. შეიძლება ითქვას, რომ ემა ბოვარის პრობლემა მისი ქარაფშუტობა ან რომანტიკული მისწრაფებები კი არა, მის გარემოცვაში ქალის ზოგადი მდგომარეობაა.

ლიტერატურა არა მხოლოდ ეხება იდენტობის თემას, არამედ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მკითხველის იდენტობის ჩამოყალიბებაშიც. ლიტერატურის მნიშვნელობა დიდი ხნის განმავლობაში უკავშირდებოდა იმ უცნობ გამოცდილებას, რომელიც მკითხველს უცვლიდა საკუთარს და შეაცნობინებდა, რას ნიშნავს განსხვავებულ ვითარებაში ყოფნა, როგორ ქმედებას მოითხოვს ეს. ლიტერატურული ნაწარმოები გვაქეზებს, საკუთარი თავი გავაიგივოთ პერსონაჟთან და საგნები მათი თვალთ დავინახოთ.

ლექსები და რომანები ისეთი მოქმედებისთვის განგვანწყობს, რომელიც იდენტობას აყალიბებს: პერსონაჟთან საკუთარი თავის გაიგივებით, ის ვხდებით, რაც ვართ. ლიტერატურას დიდი ხნის განმავლობაში სდებდნენ ბრალს, თითქოს ის ახალგაზრდებს უბიძგებ-

და, თავი რომანის გმირებად წარმოედგინათ და ანალოგიურად მოქცეულიყვნენ: დედაქალაქის ცხოვრების გასაცნობად შინიდან გაქცეულიყვნენ, უფროსების წინაშე თავიანთი ბუნტარული განწყობა გამოეხატათ, სამყაროსადმი უკმაყოფილება წინასწარვე გამოველინათ, თავიანთი ცხოვრება სიყვარულის ძიებისთვის მიექდუნათ, რომანისა და სატრფიალო ლირიკის გმირთა მსგავსად. ამგვარად, ლიტერატურას ზოგჯერ თვითიდენტიფიკაციის მექანიზმების შერყვნაში ადანაშაულებენ. ის, ვინც ლიტერატურას ჭკუის სასწავლებლად იყენებს, იმედოვნებს, რომ ლიტერატურა უცნობი გამოცდილებისა და იდენტობის მექანიზმების წყალობით, ადამიანებს აკეთილშობილებს.

რეპრეზენტაცია თუ წარმოქმნა?

დისკურსი არსებულ იდენტურობას წარმოაჩენს თუ წარმოქმნის? ეს მთავარი თეორიული საკითხი იყო. როგორც პირველ თავში აღვნიშნეთ, ფუკოს „ჰომოსექსუალი“ იმ იდენტობად მიაჩნია, რომელიც მე-19 საუკუნის დისკურსულმა პრაქტიკამ წარმოშვა. ამერიკელი კრიტიკოსი, ნენსი არმსტრონგი ვარაუდობს, რომ მე-18 საუკუნის რომანებმა და სახელმძღვანელოებმა – წიგნებმა ქცევის შესახებ – წარმოქმნა „თანამედროვე ინდივიდი“, რომელიც, უწინარესად, ქალი გახლდათ. ამ თვალსაზრისით, თანამედროვე ინდივიდი ის პერსონაა, რომლის იდენტობა და ფასეულობა, სავარაუდოდ, გრძნობებმა და პირადმა თვისებებმა უფრო წარმოქმნა, ვიდრე – მისმა ადგილმა სოციალურ იერარქიაში. ასეთი იდენტობა სიყვარულით მიიღწევა და პრივატულ სფეროში უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე საზოგადოებაში. ეს აზრი მრავალმხრივ განვითარდა.

ნამდვილი პიროვნება ის არის, ვისაც სიყვარულის მეშვეობით, ოჯახსა და მეგობრებთან ურთიერთობით მიაკვლევთ. მაგრამ იდეა ქალისა და, მოგვიანებით, მამაკაცის იდენტობის შესახებ, მხოლოდ XVIII და XIX საუკუნეებში გაჩნდა. არმსტრონგი ამტკიცებს, რომ რომანებსა და სხვა დისკურსებში განვითარებული ეს კონცეფცია უპირატესობას ანიჭებს პირად გრძნობებსა და თვისებებს. იდენტობის ეს კონცეფცია შემორჩენილია ფილმების, ტელევიზიის, დისკურსთა ფართო სპექტრის წყალობით. ეს გვამცნობს, რას ნიშნავს, იყო პიროვნება – ქალი თუ კაცი.

ფსიქონალიზი

თანამედროვე თეორია ათვალსაჩინოებს იმას, რაც ხშირად იდენტობის შესახებ ლიტერატურულ დისკუსიებში ფარულად იგულისხმებოდა. ფროიდის თანახმად, იდენტობა ის პროცესია, რომელშიც სუბიექტი სხვის თავისებურებებს იძენს და მთლიანად ან ნაწილობრივ ასხვაფერებს მათ იმ მოდელის შესაბამისად, რომელიც სხვას ახასიათებს. პიროვნულობა ან პიროვნება იდენტიფიკაციის შედეგია. მაგალითად, სქესობრივი იდენტობის საფუძველი – სუბიექტის მშობელთან იდენტიფიცირებაა: მავანს სურს ის, რაც მის მშობელს; ის, თითქოსდა, იზიარებს მშობლის სურვილს და სასურველი ობიექტის დასაუფლებლად მშობელს ეცილება კიდევ. ოიდიპოსის კომპლექსი ბიჭის მამასთან გაიგივებასა და დედასკენ ლტოლვას გულისხმობს.

თანამედროვე ფსიქონალიტიკურ თეორიათა მიმდევრები იდენტობის ჩამოყალიბების შესახებ მსჯელობისას, იდენტობის მექანიზმების საუკეთესოდ

გააზრებას გულისხმობენ. უაკ ლაკანი აღნიშნავდა ე.წ. „სარკისებრ სტადიას“. ეს გულისხმობს პერიოდს, როდესაც მოზარდი თვითიდენტიფიცირებას სარკეში ახდენს – საკუთარ თავს იმ მთლიანობად აღიქვამს, რომლადაც გახდომა სურს. პიროვნებას მისივე ანარეკლი ქმნის: სარკე, დედა, სხვა სოციალურ ურთიერთობათა სუბიექტები. იდენტობა შედეგია დაუსრულებელი ნაწილობრივი იდენტიფიკაციებისა. საბოლოოდ, ფსიქონალიზი იმ ქკუისდამრიგებლურ დებულებებს ადასტურებს, რომელთა გაცნობა მავანს ყველაზე სერიოზულ და სახელმძოხვეჭილ რომანებში შეუძლია: ასეთი იდენტობა შეუძდგარია. ჩვენ ვერ გავხდებით რომანის პერსონაჟთა მსგავსი კაცები ან ქალები, სოციალური ნორმების გათავისებებისა (რაც, სოციოლოგების აზრით, მშვიდად და დაუბრკოლებლად მიმდინარეობს) ყოველთვის ვაწყდებით წინააღმდეგობას და, საბოლოოდ, ეს უშედევგოა: ჩვენ ის არ ვხდებით, რადაც გახდომას ვვარაუდობდით.

თეორეტიკოსებმა ახლახან შემოგვთავაზეს იდენტიფიკაციის ფუძემდებლური როლის შემდგომი ცვლილება. მიქელ ბორხ-იაკობსენი წერს:

„სურვილი (მსურველი) პირველი არ ჩნდება; ის არ მოსდევს იმ იდენტიფიკაციას, რომლითაც სურვილი უნდა დაგვეკმყოფილებინა. თავდაპირველად იდენტიფიკაციასთან დაკავშირებული ტენდენცია ჩნდება, საწყისი ტენდენცია, რომელიც შემდგომ სურვილს ბადებს... იდენტიფიკაცია მსურველს სიცოცხლეს ანიჭებს“.

ადრეულ მოდელში სურვილი გადამწყვეტი ფაქტორი იყო; იდენტიფიკაცია წინ უსწრებდა სურვილს. ასეთი იდენტიფიკაცია გულისხმობდა ვინმეს ნაბაძვას ან

მეტოქეობას. რენე ჟირარისა და ივ სეჯუიკის მტკიცე-
ბით, ეს ესაბამება რომანთა იმ სიუჟეტებს, რომლებშიც
სურვილს იდენტიფიკაცია და მეტოქეობა წარმოქმნის:
ჰეტეროსექსუალი მამრის სურვილი წარმოიქმნება
გმირთან იდენტიფიკაციის შედეგად, როდესაც სუბ-
იექტი ევაქერება და ბაძავს პერსონაჟის სურვილს.

ჯგუფური იდენტობა

იდენტიფიკაცია ჯგუფური იდენტობის ჩამოყა-
ლიბებაშიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ისტო-
რიულად ჩაგრული ან მარგინალური ჯგუფები, ლიტ-
ერატურის მეშვეობით თავს იმ ჯგუფებს უიგივებენ,
რომლებთან იდენტიფიცირებაც სურთ. ამ სფეროში
თეორიული მსჯელობისას ყურადღება საგანგებოდ
მახვილდება იდენტობის განსხვავებული კონცეფციის
სასურველობასა და პოლიტიკურ სარგებლიანობაზე:
უნდა იყოს თუ არა ჯგუფის ყველა წევრისთვის მის-
ალები არსებითი რამ, რაც მათ ჯგუფად ფუნქციობის
საშუალებას მისცემდა? თუ იმის მტკიცება, როგორი
უნდა იყოს ქალი, ზანგი, ჰომოსექსუალი, დამთრგუ-
ნავი, შემზღუდავი და არასასურველია? ხშირად, ამ
არსებით საკითხზე მსჯელობა ცხარე კამათში გადა-
იზრდება ხოლმე: იდენტობა თანდაყოლილია თუ მუდ-
მივად განვითარებადი? ეს პროცესი მხარდაჭერას გუ-
ლისხმობს თუ ოპონირებას (ჩაგრულები იდენტობას
მჩაგვრელებთან შენინაალმდეგებით იძენენ)?

ძირითადი შეკითხვა, შესაძლოა, იყოს ის, თუ რა
ურთიერთობებია იდენტობის (პირის ან ჯგუფის) მთა-
ვარი კონცეფციის კრიტიკასა და იდენტობისათვის
საჭირო ფსიქოლოგიურ და პოლიტიკურ მოთხოვნებს
შორის. როგორ უნდა შეუთანხმდეს ან, პირიქით, შეე-

წინააღმდეგოს ემანსიპატორული პოლიტიკის გად-
 აუდებელი აუცილებლობა, რომელიც მოითხოვს
 ქალთა, შავკანიანთა ან სულაც ირლანდიელთა მყარ
 იდენტობას, გაორებული ან ცნობიერებანართმეული
 სუბიექტის ფსიქოანალიტიკურ წარმოდგენებს? ეს უმ-
 ნიშვნელოვანესი თეორიული და პრაქტიკული საკითხ-
 ია, რომელიც თითქმის ისეთივეა, როგორც ჯგუფების
 განსაზღვრა ნაციონალობის, რასის, სქესის, სექსუა-
 ლური ორიენტაციის, ენის, კლასის, რელიგიის მიხედ-
 ვით. რაც შეეხება ისტორიულად მარგინალიზებულ
 ჯგუფებს, აქ ორი პროცესი გამოიყოფა: ერთი მხრივ,
 კრიტიკული გამოკვლევები გვიჩვენებს ისეთი მოცე-
 მული მახასიათებლების თავისებურებას, როგორები-
 ცაა: სექსუალური ორიენტაცია, სქესი, ხილული მორ-
 ფოლოგიური ნიშნები, როგორც ჯგუფური იდენტო-
 ბის განმსაზღვრელი ნიშან-თვისებანი. ეს ამტკიცებს
 ძირითადი იდენტობის ბრალდების სიმცდარეს გენ-
 დერული, კლასობრივი, რასობრივი, რელიგიური, სექ-
 სუალური ან ნაციონალური ჯგუფების წევრებისადმი.
 მეორე მხრივ, ჯგუფის იდენტობა შეიძლება ჩამოყ-
 ალიბდეს თავად ჯგუფის წევრებისთვის ხელმისაწვ-
 დომი რესურსებით. ფუკო „სექსუალობის ისტორიაში“
 აღნიშნავს, რომ XIX საუკუნეში სამედიცინო და ფსიქი-
 ატრიული დისკურსები მიიჩნევენ ჰომოსექსუალებს
 ანომალიურ კლასად, რომელზეც საზოგადოებრივი
 კონტროლი ხორციელდებოდა. იმავედროულად, გაჩნდა
 შესაძლებლობა, „საპირისპირო დისკურსის წარმო-
 ქმნისა: ჰომოსექსუალებმა საკუთარი სახელით დაი-
 ნყეს ლაპარაკი და მოითხოვეს, მათი ლეგიტიმურობა
 ან „ბუნებრიობა“ ელიარებიანათ; ისინი ხშირად იმავე
 ლექსიკას, იმავე კატეგორიებს იყენებდნენ, რომელთა
 მეშვეობითაც მათი უფლებები ირღვეოდა.“

იდენტობის პრობლემა გარდაუვალი და შეუქცევადი ხდება იმ დაძაბულობისა და კონფლიქტების გამო, რომლებსაც ის გულისხმობს (ამით ის „მნიშვნელობას“ წააგავს). თეორიულმა მოღვაწეობამ, რომელიც გულისხმობს სხვადასხვა მიდგომას – მარქსიზმს, ფსიქოანალიზს, კულტუროლოგიას, ფემინიზმს, სექსუალურ უმცირესობათა, კოლონიურ და პოსტკოლონიურ საზოგადოებათა იდენტობის კვლევებს – წარმოაჩინა მსგავსი სტრუქტურული სიძნელეები. თუ ლუი ალტიუსერს დავუჯერებთ, ვიტყვით, რომ მავანი „კულტურულად ინტერპელირებული“ ან მონონებულია, როდესაც სუბიექტი გარკვეულ როლს ასრულებს; თუ ფსიქოანალიზს მოვიმარჯვებთ, მაშინ „სარკისებრი სტადიის“ როლი იჩენს თავს, როდესაც სუბიექტი ყალბად აიგივებს საკუთარ თავს ანარეკლთან და ამით იძენს იდენტობას; თუ სტიუარტ ჰოლის თვალსაზრისს გავიზიარებთ, იდენტობის განსაზღვრისას „სახელი უნდა დავარქვათ იმ განსხვავებულ მეთოდებს, რომელთა მეშვეობითაც ვთავსდებით წარსულის ნარატივებში“; თუ კოლონიურ და პოსტკოლონიურ კვლევის მეთოდებს ვიყენებთ, გახლეჩილი სუბიექტის იდენტობა ყალიბდება ურთიერთსაწინააღმდეგო დისკურსებისა და მოთხოვნების შეჯახების შედეგად. თუ ჯუდიტ ბატლერს დავეთანხმებით, ჰეტეროსექსუალური იდენტობა ეფუძნება ჰომოეროტიკული სურვილების დათრგუნვას: ეს საერთო მექანიზმია. იდენტობის ფორმაციის პროცესი განსხვავებათა ერთი რიგის წარმოჩენასა და მეორის უგულებელიყოფას როდი გულისხმობს; ჩვენ წინაშეა კონფლიქტი შინაგან განსხვავებულობასა და ინდივიდუალურ-ჯგუფურს

იდენტობა, ინტერპელირება და სუბიექტი

შორის. ჩვენს წარმოდგენაში „კაცობა“ ნიშნავს ყოველგვარი „ფემინურობისა“ და სისუსტის უარყოფას. ამით ვასხვავებთ კაცებსა და ქალებს. შინაგანი განსხვავება უარიყოფა და წარმოდგება, როგორც პროექციად განსხვავებათა შორის. სივადასხვა კვლევაში გამოყენებული მეთოდები ერთმანეთს ემთხვევა. სუბიექტები წარმოიქმნება იდენტობისა და ერთობის აუცილებელი დებულებების მეშვეობით. მათ სტრატეგიული მნიშვნელობა ენიჭებათ, მაგრამ ეს წარმოქმნის უფსკრულს იდენტობას, ინდივიდისადმი მინიჭებულ როლსა და მის ცხოვრებისეულ მოვლენათა შორისაც.

ამ სფეროში არსებული გაუგებრობის ერთ-ერთი მიზეზი ის ვარაუდია, რომელიც ხშირად საკანათო ხდება. სუბიექტის შინაგანი ვახლეჩა ერთგვარად უგულვებელყოფს ქმედების შესაძლებლობასა და პასუხისმგებლობას. მარტივად შეიძლება ვუპასუხოთ იმ ადამიანებს, რომლებიც ყურადღებას ამახვილებენ მოქმედებაზე. მათ სჯერათ, თითქოს, წინასწარგანზრახულ ქმედებას ძალუძდეს სამყაროს შეცვლა და ძალიან სწყინთ, როდესაც ყოველივე ეს სიცრუე გამოდგება ხოლმე. განა ისეთ სამყაროში არ ვცხოვრობთ, რომელშიც ქმედებას წინასწარგანუსაზღვრელი შედეგები მოსდევს? მაგრამ არსებობს ორი უფრო რთული პასუხი. პირველი: ჯუდიტ ბატლერის თანახმად, „იდენტობის, როგორც შედეგის რეკონსტრუქციული ზაცია, „მოქმედების“ შესაძლებლობას წარმოქმნის. ამას ფარულად უგულვებელყოფს შეხედულება, რომელიც იდენტობას ფუძემდებლურ და მყარ კატეგორიად მიიჩნევს“. ბატლერი სქესს ქმედებათა ვარიაციებს მიაკუთვნებს, გამეორებისას რომ ვლინდება; მათ აქვთ მნიშვნელობა და ისინი იდენტობას წარმოქმნიან. მეორე: სუბიექტის ტრადიციული კონცეფცია სინამდვილეში მხოლოდ

ზღუდავს მოქმედებასა და პასუხისმგებლობას. თუკი „ცნობიერ სუბიექტზე“ ვსაუბრობთ, მაშინ შეგვიძლია, ვამტკიცოთ, რომ იგი შეუბღალავია, უარყოფთ პასუხისმგებლობა მაშინ, როცა გაუცნობიერებლად და არამიზანმიმართულად ვიღებთ ჩვენ მიერ განხორციელებულ ქმედებათა შედეგებს. ან პირიქით, თუ სუბიექტის თქვენეული კონცეფცია შეიცავს არაცნობიერს და სუბიექტის პოზიციას თქვენ იკავებთ, პასუხისმგებლობა შეიძლება გაფართოვდეს. ქვეცნობიერის სტრუქტურებსა და სუბიექტის იმ მდგომარეობაზე ყურადღების გამახვილება, რომელიც თქვენ არ აგირჩევიათ, მოგინოდებთ, პასუხი აგოთ ცხოვრებისეულ მოვლენებსა და სტრუქტურებზე, მაგალითად – რასიზმსა და სექსიზმზე, რასაც თქვენ ექსპლიციტურად მიზნად არ ისახავდით. სუბიექტის ასეთი ფართო გაგება აკნინებს ქმედებასა და შესაძლებლობებს, რომელთაც სუბიექტის ტრადიციული ცნება გულისხმობს.

თავისუფალია თუ დეტერმინირებული „მეს“-ს არჩევანი? ფილოსოფოსი ენტონი აპია შენიშნავს, რომ კამათი სუბიექტის ქმედებისა და მდგომარეობის შესახებ გულისხმობს თეორიის ორ განსხვავებულ დონეს, რომლებიც, როგორც წესი, ერთმანეთს არ ეწინააღმდეგებიან, გარდა იმ შემთხვევებისა, როდესაც შეგვიძლია, ორივე მათგანი გავითვალისწინოთ. ქმედებასა და არჩევანზე მსჯელობა მომდინარეობს ჩვენივე მისწრაფებიდან – შეგნებული ცხოვრებით ვიცხოვროთ სხვა ადამიანებთან ერთად, რომლებსაც მივანეროთ გარკვეულ შეხედულებებსა და ზრასვებს. სუბიექტის შესახებ მსჯელობა, რომელიც მის მოქმედებას განსაზღვრავს, მომდინარეობს ერთი მიზანსწრაფვიდან: გავაცნობიეროთ სოციალური და ისტორიული პროცესები, რომლებიც ინდივიდუუმის მოქმედებას სოციალურად დე-

ტერმინირებულად წარმოგვიდგენენ. ყველაზე მწვავე დისკუსიები თანამედროვე თეორიაში მაშინ ჩნდება, როდესაც მტკიცებულება ინდივიდუუმის ქმედებისა და სოციალური და დისკურსული სტრუქტურების ძალაუფლების შესახებ მიზეზ-შედეგობრივ ახსნათა დაპირისპირებად წარმოჩნდება. მაგალითად, კოლონიურ და პოსტ-კოლონიურ საზოგადოებებში იდენტობის შესახებ ცხარე კამათი გამოიწვია აბორიგენის ანუ „დაქვემდებარებულის“ დახმარების საკითხმა. ზოგი მოაზროვნე, რომელიც დაინტერესებულია ამ თვალსაზრისით და დაქვემდებარებულის საქმიანობით, მიუთითებს კოლონიალიზმთან წინააღმდეგობასა თუ ნებაყოფლობით თანამშრომლობაზე. ისინი კოლონიალიზმის ფარულ გავლენას უარყოფდნენ: ეს მეთოდი განსაზღვრავდა ვითარებას და სამოქმედო შესაძლებლობებს, რომლებიც ბინადართ „აბორიგენებად“ აქცევდა. სხვა თეორეტიკოსები „კოლონიური დისკურსის“ ყოვლისმომცველი ძალაუფლების აღწერისას აღნიშნავდნენ, რომ იგი წარმოქმნიდა სამყაროს, რომელშიც კოლონიზატორის ქმედება და ცხოვრება უგულებელყოფდა მკვიდრი მოსახლის ქმედებებს.

ენტონი აპიას არგუმენტების თანახმად, ეს განსხვავებული შეხედულებები ერთმანეთს არ ეწინააღმდეგება: ადგილობრივები მოქმედებენ, ამ მოქმედების ენა შესაფერისია, როგორადაც უნდა განსაზღვროს მისი ქმედებების შესაძლებლობები კოლონიურმა დისკურსმა. თითქოს ორი საპირისპირო ახსნა ეკუთვნის სხვადასხვა რეგისტრს, მაგალითად, ერთი მხრივ, მსჯელობას მოტივებზე, რომელიც ჯონს გადააწყვეტინებს ახალი „მაზდის“ ყიდვას; მეორე მხრივ კი, კამათს მსოფლიო კაპიტალიზმსა და ამერიკულ ბაზარზე იაპონური მანქანების გაყიდვის შესახებ. აპიას

მტკიცებით, უკეთ გავერკვევით, თუკი ერთმანეთისა-
 გან გავმიჯნავთ სუბიექტის პოზიციისა და მოქმედების
 კონცეფციებს, როგორც განსხვავებულ ნარატივებს.
 აღნიშნული დისკუსია შეიძლება მიემართოს კითხვებს,
 თუ როგორ ყალიბდება იდენტობანი და რა როლს ას-
 რულებს მათ ჩამოყალიბებაში ლიტერატურის მსგავსი
 დისკურსული პრაქტიკები.

თუმცა, იმის შესაძლებლობა, რომ მოქმედი სუბ-
 იექტის არჩევანი და ამ არჩევანის განმსაზღვრელი
 ძალები მშვიდობიანად თანაარსებობენ, როგორც გან-
 სხვავებული ნარატივები, საკმაოდ შორეულ პერსპექ-
 ტივად გვესახება. ბოლოს და ბოლოს, გვსურს გავ-
 იგოთ, რამდენად შორს ნაგვიყვანს არგუმენტები და
 იდეები; განვიხილოთ ალტერნატიული შეხედულებანი
 და მათი წინაპირობანი. თუ სუბიექტის ქმედების იდეას
 ბოლომდე ჩავწვდებით, მივაკვლევთ მდგომარეობას,
 რომელიც ზღუდავს ან უპირისპირდება მას.

თეორია

ზემოხსენებულიდან ერთი რამ შეიძლება დავას-
 კვნათ: თეორია ჰარმონიულ გადაწყვეტილებამდე ვერ
 მიგვიყვანს. მაგალითად, ის ერთხელ და სამუდამოდ
 ვერ განსაზღვრავს მნიშვნელობას: რა წვლილი შეაქვთ
 მნიშვნელობის დადგენაში ინტენციის, ტექსტის, მკი-
 თხველის, კონტექსტის ფაქტორებს. თეორია ვერც იმას
 გვეტყვის, პოეზია ტრანსცედენტური გამოწვევაა თუ
 რიტორიკული ფანდი. ამ წიგნის ყოველი თავის ბოლოს
 მივუთითებდი იმ წინააღმდეგობებზე, რომლებიც არ-
 სებობს პერსპექტივებს, არგუმენტებსა და დასკვნებს
 შორის, რაც უნდა გაითვალისწინოთ. შეუძლებელია
 მათი უგულებელყოფა, თუმცა ეს სინთეზამდე ვერ

მიგვიყვანს. ამგვარად, თეორია პრობლემას საბოლოოდ კი არ წყვეტს, არამედ საფიქრალს გვიტოვებს. ის მოგვინოდებს, ვიკითხოთ, ვივარაუდოთ, დავეჭვდეთ მტკიცებულების მართებულობაში. დასაწყისშივე აღვნიშნე, რომ თეორია უსასრულოა, რომ ეს არის დაუსაზღვრელი კრებული გამოწვევებისა და სიტყვაკაზმული მწერლობისა – მაგრამ არა მხოლოდ მწერლობისა: ეს აზროვნების მიმდინარე პროექტია, რომელიც ამ მოკლე შესავალთან ერთად არ სრულდება.

დანართი

თეორიული სკოლები და მიმდინარეობები

გადავწყვიტე, შესავალში ლიტერატურათმცოდნეობითი „სკოლები“ კი არ აღმენერა, არამედ პრობლემები განმეხილა და მისთვის დისკუსიის ფორმა მიმეცა, თუმცა მკითხველი, შესაძლოა, შეხვდეს ისეთი ტერმინების განმარტებას, როგორებიცაა *სტრუქტურალიზმი* და *დეკონსტრუქტივიზმი*. მათ გარეშე ლიტერატურათმცოდნეობაზე საუბარი წარმოუდგენელია. აქ შევხები თანამედროვე თეორიულ სკოლებსა და მიმართულებებს. ლიტერატურის თეორია არა გაფანტული იდეების კრებული, არამედ ორგანიზებული ძალაა. თეორია არსებობს მკითხველთა და მწერალთა საზოგადოებებში, როგორც დისკურსული პრაქტიკა, რომელიც მჭიდროდ უკავშირდება საგანმანათლებლო და კულტურულ ინსტიტუციებს. 1960-იანი წლებიდან ყველაზე დიდი გავლენით სარგებლობდა სამი თეორიული მოდუსი: ენასთან დაკავშირებული ფართომასშტაბიანი რეფლექსია, რეპრეზენტაცია, დეკონსტრუქციასა და ფსიქოანალიზისთვის ნიშანდობლივი კრიტიკული აზროვნების კატეგორიები (რომლებიც ზოგჯერ თანხვედბოდა, ზოგჯერ კი – განსხვავდებოდა); სქესისა და სექსუალობის როლის ანალიზი ყველა ლიტერატურულ ასპექტში, ფემინიზმის, გენდერული კვლევებ-

ისა და სექსუალურ უმცირესობათა თეორიის კრიტიკა; ისტორიულად ორიენტირებული კულტუროლოგიური კრიტიკის განვითარება (ახალი ისტორიზმი, პოსტკოლონიური თეორია), რომელიც შეისწავლის დისკურსული პრაქტიკების ფართო სპექტრს და მრავალ ახალ ობიექტს (სხეული, ოჯახი, რასა). ისინი, როგორც თავდაპირველად მიაჩნდათ, ისტორიის ობიექტები არ იყვნენ. 1960-იანი წლებიდან საფუძველი ჩაეყარა რამდენიმე მნიშვნელოვან თეორიულ მიმართულებასაც.

რუსული ფორმალიზმი

მეოცე საუკუნის დამდეგს რუსმა ფორმალისტებმა განაცხადეს, რომ ყურადღება უნდა გაამახვილონ ლიტერატურის ლიტერატურულობაზე: სიტყვიერ სტრატეგიებზე, რომლებიც ნაწარმოებს ლიტერატურად აქცევენ, ენობრივ საშუალებებზე, უცნაური ექსპერიმენტების ჩატარებაზე. ავტორიდან ენობრივ საშუალებებზე ყურადღების გადატანით ფორმალისტები ამტკიცებდნენ, რომ სწორედ ენობრივი საშუალებაა ლიტერატურის „ერთადერთი გმირი“. იმ კითხვის ნაცვლად: „რას ამბობს აქ ავტორი?“, ეს უნდა ვიკითხოთ: „რა მოსდის აქ სონეტს?“ ან: „რა გადახდა თავს რომანს, როგორც ჟანრს, დიკენსის თხზულებებში?“. ამ ჯგუფის სამი ძირითადი წარმომადგენელი არსებობს – რომან იაკობსონი, ბორის ეიჰენბაუმი და ვიქტორ შკლოვსკი – მათ ყურადღება ფორმისა და ტექნიკის შესწავლას მიაპყრეს.

ახალი კრიტიკა

„ახალ კრიტიკად“ სახელდებული მიმართულება წარმოიშვა აშშ-ში 1930-1940-იან წლებში (ამ დროს ინგლისში გამოიცა ი. ა. რიჩარდსისა და უილიამ ემპსონის ნაშრომები). „ახალი კრიტიკოსები“ ყურადღებას ამახ-

ვიღებენ ლიტერატურული ნაწარმოებების მთლიანობაზე. ამ მიმართულების მომხრეები უნივერსიტეტში გამეფებულ სამეცნიერო ისტორიულ შეხედულებებს დაუპირისპირდნენ, ლექსებს ესთეტიკურ ობიექტად განიხილავდნენ და არა – ისტორიულ დოკუმენტებად. ისინი იკვლევდნენ ლექსის ვერბალურ თავისებურებათა, მნიშვნელობის ურთიერთდამოკიდებულებას და არა ავტორისეულ ინტენციებსა თუ გარემოებებს. ახალი კრიტიკის წარმომადგენლები (კლინტ ბრუკსი, ჯონ კროუ რენსომი, უ. კ. უიმსეტი) მიზნად ისახავდნენ ხელოვნების ცალკეულ ნიმუშთა განმარტებას. ისინი ყურადღებას ამახვილებდნენ ორაზროვნებაზე, პარადოქსზე, ირონიაზე, პოეტური წარმოსახვისა და კონოტაციების შედეგებზე. „ახალი კრიტიკა“ ცდილობდა, წარმოეჩინა პოეტური ფორმის ყველა ელემენტის წვლილი ერთიანი სტრუქტურის შექმნაში.

ახალი კრიტიკა გამონვლილვითი კითხვის ერთ-ერთი ტექნიკაა და იმ ვარაუდს ეფუძნება, რომ ნებისმიერი კრიტიკული აქტივობა გვეხმარება ამა თუ იმ ნაწარმოების უფრო ღრმა ინტერპრეტაციაში. თუმცა, 1960-იანი წლების დასაწყისში, მრავალი თეორიული მიმართულება და დისკურსი – ფენომენოლოგია, ლინგვისტიკა, ფსიქოანალიზი, მარქსიზმი, სრუქტურალიზმი, ფემინიზმი, დეკონსტრუქტივიზმი – ლიტერატურისა და სხვა კულტურული პროდუქციის უფრო მდიდარ კონცეპტუალურ შეხედულებათა სისტემას გვთავაზობდა.

ფენომენოლოგია

ფენომენოლოგიის საფუძვლები მეოცე საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე ფილოსოფოსის, ედმუნდ ჰუსერლის შრომებში შეინიშნება. ეს მიმართულება ცდილობს, გვერდი აუაროს სუბიექტისა და ობიექტის, ცნობიერ-

ბისა და გარესამყაროს განცალკევების პრობლემას, რეალურ ობიექტურ ფენომენებზე ყურადღების გამახვილებით. შეგვიძლია, დროებით გამოვრიცხოთ საკითხი სამყაროს შეცნობადობის ან რეალობის შესახებ და ისე აღვწეროთ სამყარო, როგორც ის ცნობიერებაში გვეძლევა. ფენომენოლოგია მიიჩნევს, რომ კრიტიკა ავტორის მიერ წარმოდგენილი სამყაროს ისე აღწერას ცდილობს, როგორადაც ის მის თხზულებებშია მოცემული (ჟორჯ პულე, ჯ. ჰილის მილერი). მაგრამ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის, რასაც უწოდებენ „მკითხველის საპასუხო კრიტიკას“ (სტენლი ფიში, ვოლფგანგ იზერი). მკითხველისთვის ნაწარმოები ის არის, რაც მას ცნობიერებაში ეძლევა; მავანმა, შეიძლება, ამტკიცოს, რომ ნაწარმოები არ არის რაღაც ობიექტური, მკითხველის გამოცდილებისაგან დამოუკიდებლად არსებული: ის სწორედ მკითხველის გამოცდილებით წარმოიქმნება. ამგვარად, კრიტიკას შეუძლია აღწეროს მკითხველის თანდათანობითი სწრაფვა ტექსტისკენ, გააანალიზოს, როგორ წარმოქმნიან მკითხველები მნიშვნელობას ამ კავშირის მეშვეობით, როგორ ავსებენ საგნებს უთქმელი აზრით, როგორ ცდილობენ მის ამოცნობას, როგორ გამოთქვამენ ჰიპოთეზებს და ა.შ. შემდეგ კი აფასებენ – მათი მოლოდინი გამტყუნდა თუ გამართლდა.

ფენომენოლოგიის მკითხველზე ორიენტირებულ მეორე ვერსიას „აღქმის ესთეტიკა“ ეწოდება (ჰანს რობერტ იაუსი). ნაწარმოები იმ კითხვებზე პასუხია, რომელთაც „მოლოდინის თვალსაზრისი“ განაპირობებს. ამგვარად, ნაშრომების ინტერპრეტაციისას მკითხველის არა მარტო ინდივიდუალური გამოცდილება უნდა გავითვალისწინოთ, არამედ ნაწარმოების აღქმის ისტორია, მისი დამოკიდებულება ცვალებადი ესთეტიკური ნორმებისა და მოლოდინის მიმართ, რო-

მელთა მეშვეობითაც ნაწარმოებს სხვადასხვა ეპოქაში ნაიკითხავენ.

სტრუქტურალიზმი

მკითხველზე ორიენტირებული ლიტერატურათმცოდნეობა რალაცით სტრუქტურალიზმს ენათესავება, რომელიც ყურადღებას იმაზე ამახვილებს, თუ როგორ იქმნება მნიშვნელობა. მაგრამ სტრუქტურალიზმი ფენომენოლოგიის ოპოზიციად ჩაისახა. მისი მიზანი არა გამოცდილების აღწერა, არამედ სიღრმისეული სტრუქტურების ძიება იყო, რომლებიც უზრუნველყოფდნენ მის არსებობას. ცნობიერების ფენომენოლოგიური აღწერა სტრუქტურალიზმმა შეცვალა იმ სტრუქტურების ანალიზით, რომლებიც ქვეცნობიერად ოპერირებდნენ (ენობრივი, ფსიქიკური, საზოგადოებრივი სტრუქტურები). სტრუქტურალისტებს აინტერესებთ მნიშვნელობის წარმოშობა, რადგან ისინი ხშირად მკითხველს მიიჩნევენ იმ კოდების სათავესოდ, მნიშვნელობის იმ აგენტებად, რომლებიც განაპირობებენ მნიშვნელობის არსებობას (იხ. როლან ბარტის თხზულება S/Z).

სტრუქტურალისტებად, ჩვეულებრივ, ფრანგ მოაზროვნეთა იმ ჯგუფს მიიჩნევენ, რომელმაც 1950-1960-იან წლებში, ფერდინანდ დე სოსიურის ენის თეორიის გავლენით, სტრუქტურული ლინგვისტიკის ცნებები გამოიყენა სოციალური და კულტურული მოვლენების კვლევისას. თავდაპირველად სტრუქტურალიზმი ანთროპოლოგიის ფარგლებში ვითარდებოდა (კლოდ ლევი-სტროსი), შემდეგ კი ლიტერატურათმცოდნეობასა და კულტუროლოგიაში (რომან იაკობსონი, როლან ბარტი, ჟერარ შენეტი), ფსიქონალიზმი (ჟაკ ლაკანი), ინტელექტუალურ ისტორიაში (მიშელ ფუკო) და მარქსისტულ თეორიაში (ლუი ალტიუსე-

რი). მიუხედავად იმისა, რომ ამ მეცნიერებს სკოლა, როგორც ასეთი, არ ჩამოუყალიბებიათ, ისინი მაინც სტრუქტურალისტებად მიიჩნეოდნენ, მათ ნაშრომებს 1960-1970-იან წლებში კითხულობდნენ და თარგმნიდნენ ინგლისში, აშშ-სა და მთელ მსოფლიოში.

ლიტერატურათმცოდნეობაში სტრუქტურალიზმი წარმოაჩენს პოეტიკას, რომელიც დაინტერესებულია ლიტერატურული თხზულების შემქმნელი კონვენციებით. იგი ცდილობს არაამათუიმ ნაწარმოების ახლებურ ინტერპრეტაციას, არამედ იმის გაგებას, თუ როგორ იძენენ მოცემული ნაწარმოებები მნიშვნელობასა და როგორ ახდენენ მხატვრულ ეფექტს. მაგრამ სტრუქტურალისტებმა ვერ მოასწრეს ამ პროექტის დანერგვა – ლიტერატურული დისკურსის სისტემური აღწერა – ბრიტანეთსა და ამერიკაში. მისი მთავარი შედეგი იყო ლიტერატურის შესახებ ახალი იდეების შემოთავაზება და ლიტერატურული პრაქტიკისთვის გამორჩეული მნიშვნელობის მინიჭება. ამგვარად, დამკვიდრდა ლიტერატურული ნაწარმოების სიმპტომატური კითხვის მეთოდი, რომელმაც წააქეზა კულტუროლოგია, სტრუქტურალისტური მეთოდი კულტურის კვლევებშიც გამოეყენებინა.

იოლი არ არის სტრუქტურალიზმის *სემიოტიკისაგან, ნიშანთა შესახებ მეცნიერებისაგან*, გამიჯვნა, რის კვალსაც სოსიურთან და ამერიკელ ფილოსოფოს ჩარლზ სანდერს პირსთან მივყავართ. სემიოტიკა საერთაშორისო მეცნიერული მიმართულებაა, რომელიც ერთმანეთს უხამებს ქცევისა და კომუნიკაციის სამეცნიერო კვლევას და, ამასთანავე, როგორც წესი, გაურბის ფილოსოფიურ სპეკულაციებსა და კულტუროლოგიურ კრიტიკას. სწორედ ეს გამოარჩევს სემიოტიკას სტრუქტურალიზმის ფრანგული ვერსიისაგან.

პოსტსტრუქტურალიზმი

როდესაც სტრუქტურალიზმი სკოლად ყალიბდებოდა, თეორეტიკოსები მისგან შორს იჭერდნენ თავს. ცხადი გახდა, რომ მოჩვენებითი სტრუქტურალისტების ნაშრომები არ შეესაბამებოდა სტრუქტურალიზმის იდეებს სტრუქტურების შეცნობისა და კოდიფიცირების საკითხში. მაგალითად, ბარტს, ლაკანსა და ფუკოს პოსტსტრუქტურალისტები ეწოდათ. ისინი გასცდნენ სტრუქტურალიზმის ვინაობა გაგებას. თუმცა, პოსტსტრუქტურალიზმთან ასოცირებული არაერთი შეხედულება ამ მეცნიერთა ნაშრომებში ადრევე შეიმჩნეოდა. ისინი აღწერდნენ იმ მეთოდებს, რომელთა საშუალებითაც თეორია ერწყმოდა მათ მიერ აღწერილ მოვლენებს; როგორ ქმნიდნენ ტექსტები მნიშვნელობას ყველა სტრუქტურული ნორმის დარღვევით. მათ აღიარეს, რომ შეუძლებელი იყო სრული ან ლოგიკური აღწერა მნიშვნელობის მიმნიჭებელი სისტემისა, რადგან სისტემები ყოველთვის იცვლება. მართლაც, პოსტსტრუქტურალიზმი არა იმდენად სტრუქტურალიზმის შეცდომებსა და არაადეკვატურობას წარმოაჩენდა, რამდენადაც იმას ავლენდა, რა ხდის კულტურულ ფენომენს გასაგებს და აქცენტი ცოდნის კრიტიკასა და სუბიექტის მთლიანობაზე გადაჰქონდა. მნიშვნელობათა მიმნიჭებელი სისტემის სტრუქტურები სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად არ არსებობს, ისევე, როგორც ცოდნის ობიექტები, არამედ ჩვენ წინაშეა სუბიექტთა სტრუქტურები, რომლებიც მჭიდროდ უკავშირდება თავიანთ წარმომშობ ძალებს.

დეკონსტრუქცივიზმი

ტერმინი *პოსტსტრუქტურალიზმი* იმ თეორიულ დისკურსებს აღნიშნავს, რომლებიც გულისხმობს ობიექტური ცოდნის კრიტიკასა და თვითშემეცნებელ

სუბიექტს. ამგვარად, თანამედროვე ფემინიზმი, ფსიქო-ანალიტიკური და მარქსისტული თეორიები, ისტორიზ-მი პოსტსტრუქტურალიზმის შემადგენელი ნაწილებია. მაგრამ, ამასთანავე, ტერმინი *პოსტსტრუქტურალიზმი*, პირველ ყოვლისა, *დეკონსტრუქციას* გულისხმობს. უნდა დავასახელოთ ფილოსოფოს ჟაკ დერიდას შრომები, რომლებმაც დიდი პოპულარობა მოიპოვა აშშ-ში, სტრუქტურის ცნების კრიტიკის წყალობით. ამ საკითხისადმი მიძღვნილი სტატია გამოქვეყნდა ესეთა კრებულში, რომელმაც ამერიკელებს ყურადღება მი-აპყრობინა სტრუქტურალიზმზე („კრიტიკის ენები და ადამიანის შემსწავლელი მეცნიერებანი“, 1970).

დეკონსტრუქტივიზმი მარტივად შეიძლება განვ-საზღვროთ, როგორც იერარქიული ოპოზიციების კრიტიკა, რომელმაც დასავლური აზროვნების სტრუ-ქტურირება მოახდინა: შინაგანი/გარეგანი, გონი/სხე-ული, სიტყვასიტყვითი/მეტაფორული, მეტყველება/წერა, არსი/არარსი, ბუნება/კულტურა, ფორმა/მნი-შვნელობა.

ოპოზიციის დეკონსტრუქცია ნიშნავს, აჩვენო, რომ ოპოზიცია არ არის ბუნებრივი და გარდაუვალი; ის მხოლოდ კონსტრუქციაა, რომელიც მასზე დამოკ-იდებული დისკურსებითაა შექმნილი. ეს კონსტრუქ-ცია მუშაობს *სადეკონსტრუქციოდ*, რომელიც ორიენ-ტირებულია ოპოზიციის დემონტაჟსა და მის გადანერ-აზე, ანუ, არა დაშლაზე, არამედ მისთვის განსხვავებ-ული სტრუქტურისა და ფუნქციის მინიჭებაზე. თუმცა, როგორც კითხვის მოდუსი, დეკონსტრუქცია, თუკი ბარბარა ჯონსონის სიტყვებს მოვიშველიებთ, „არის ტექსტში არსებული მნიშვნელობების გამორჩევა“, ანუ აღნიშვნის ხერხებს შორის წინააღმდეგობების, ენის პერფორმაციული და მაკონსტატირებელი განზო-მილებების კვლევა.

ფემინისტური თეორია

ფემინიზმი თავის მოვალეობად მიიჩნევს იმ ოპოზიციური წყვილის – მამაკაცი /ქალი – დეკონსტრუქციას, რომელიც მთელი დასავლური კულტურის ისტორიის განმავლობაში არსებობს. ეს პოსტსტრუქტურალიზმის ვერსიაა. თუმცა, ეს ფემინიზმის ერთი მხარეა, რომელსაც, შეიძლება, ვუნოდოთ არა ერთიანი სკოლა, არამედ სოციალური და ინტელექტუალური მოძრაობა და კამათის სივრცე. ერთი მხრივ, ფემინიზმის თეორეტიკოსები იცავენ ქალების იდენტობას, ქალთა უფლებებს და მხარს უჭერენ ქალების მიერ შექმნილ ტექსტებს, როგორც მათი ცხოვრებისეული გამოცდილების ასახვას. მეორე მხრივ, ფემინისტები თავიანთ მოვალეობად მიიჩნევენ ჰეტეროსექსუალური მატრიცის თეორიულ კრიტიკას, რომელიც აწესრიგებს იდენტობებსა და კულტურებს ქალისა და მამაკაცის ოპოზიციის გამოყენებით. ელენ შოუოლტერი მიჯნავს მამაკაცური პოსტულატების „ფემინისტურ კრიტიკასა“ და მეთოდებს „გინოკრიტიკისგან“, ანუ ფემინისტურ კრიტიკას, რომელიც უშუალოდ ეხება ქალ ავტორებს და ქალური გამოცდილების ასახვას. ამ ორ ტიპს უპირისპირდება მოვლენა, რომელსაც ამერიკასა და დიდ ბრიტანეთში „ფრანგულ ფემინიზმს“ უწოდებენ. ამ თეორიის მიხედვით, „ქალი“ რადიკალურ ძალას განასახიერებს. ეს თეორია უგულვებელყოფს პატრიარქალური დისკურსის კონცეფციებს, ვარაუდებსა და სტრუქტურებს. ამგვარადვე, ფემინისტურ თეორიებში უარყოფილია ფსიქოანალიზი, გადაულახავი სექსუალობისა და ფსიქოანალიზის ტრანსფორმაციის გამო. ასეთი შეხედულებები ნიშანდობლივია ისეთი ფემინისტი მეცნიერებისთვის, როგორებიც არიან: ჟაკლინ როუზი, მერი იაკობუსი და კაია სილვერმანი. ისინი მიიჩ-

ნევენ, რომ ადამიანს მხოლოდ ფსიქონალიზის მეშვეობით შეუძლია იმ სირთულეების განხილვა, რომლებიც უკავშირდება საზოგადოებრივ ნორმებს, როგორც ჩვენი შინაგანი გამოცდილების ნაწილს. ფსიქონალიზის მეშვეობით შესაძლებელია დაიმედება, რომ

ED FLANDERS, DECONSTRUCTION WORKER

ლიტერატურის თეორია



გავერკვევით ქალების მიერ გადასალახ დაბრკოლებებსა და სირთულეებში. დიდ ბრიტანეთსა და ამერიკაში, თავისი მრავალფეროვანი პროექტების წყალობით, ფემინიზმმა მიაღწია ლიტერატურული განათლების არსებით ტრანსფორმაციას, როდესაც ლიტერატურული კანონი გააფართოვა და მთელ რიგ ახალ საკითხებს შეეხო.

ფსიქოანალიზი

ფსიქოანალიზის თეორიამ გავლენა მოახდინა როგორც ლიტერატურათმცოდნეობაზე, ისე ინტერპრეტაციის მეთოდებზე, ენის იდენტობისა და სუბიექტის შესახებ თეორიებზე. ერთი მხრივ, მარქსიზმთან ერთად, ეს არის ძლიერი, თანამედროვე ჰერმენევტიკა – ავტორიტარული მეტაენა ან ტექნიკური სიტყვარი, რომელიც გამოიყენება ლიტერატურულ ნაწარმოებებზე მსჯელობის დროს (ისევე, როგორც სხვადასხვა სიტუაციებში), რათა გავიგოთ, რა ხდება „სინამდვილეში“. ამას მივყავართ ფსიქოანალიტიკური თემებისა და იდეების მიმართ მგრძობიარე კრიტიკამდე. თუმცა, ერთი მხრივ, ფსიქოანალიზის უდიდესი გავლენა განაპირობა ჟაკ ლაკანის, მემამბოხე ფრანგი ფსიქოანალიტიკოსის, ნაწარმოებებმა; მან ფსიქოანალიზზე ტრადიციული შეხედულებები დაარღვია და დამოუკიდებელი სკოლა დააარსა, რომლის მიზანი ფროიდთან დაბრუნება იყო. ლაკანი აღწერს სუბიექტს, როგორც ენის შედეგს და ყურადღებას ამახვილებს მის განსაკუთრებულ როლზე ანალიზის დროს. ამას ფროიდი „გადატანას“ უწოდებდა. ამ დროს ფსიქოანალიზის ობიექტი ანალიტიკოსს წარსულის გავლენიან ფიგურად მიიჩნევა (ფსიქოანალიტიკოსის შეყვარების შემთხვევები). ასეთი კვალიფიკაციით, პაციენტის მდგომარეობა გამოვლინდება არა ანალიტიკოსის ინტერპრეტაციით,

რომელიც პაციენტის გამონათქვამებს ეყრდნობა, არამედ ანალიტიკოსისა და პაციენტის მიერვე წარსული შესახებ შექმნილი სცენარის შედეგად. ორიენტაციის ამგვარი ცვლილება ფსიქოანალიზს პოსტსტრუქტურალისტურ დისციპლინად აქცევს, რომელშიც ინტერპრეტაცია უმართავი ტექსტის გადათამაშებაა.

მარქსიზმი

ამერიკისაგან განსხვავებით, დიდ ბრიტანეთში პოსტსტრუქტურალიზმი არა დერიდას, ლაკანისა და ფუკოს შრომებით, არამედ ლუი ალტიუსერის მარქსისტული თეორიის მეშვეობით გავრცელდა. ბრიტანეთში ალტიუსერს მემარცხენე-მარქსისტული კულტურის წარმომადგენლად აღიქვამდნენ, რომელიც წარუძღვა მკითხველს მარქსისტული თეორიისაკენ და თანდათანობით გარდაქმნა იგი. ენტონი ისთჰოუფის თქმით, „პოსტსტრუქტურალიზმმა დაიპყრო თითქმის იგივე სივრცე, რომელიც მასპინძელ კულტურას – მარქსიზმს ეჭირა. მარქსისტული თვალსაზრისით, ტექსტები ის ზედნაშენია, რომელიც განსაზღვრულია ეკონომიკური ბაზისით („წარმოებითი ურთიერთობებით“). კულტურული პროდუქციის ინტერპრეტაცია გულისხმობს მის ბაზისთან დაკავშირებას. ალტიუსერი ამტკიცებს, რომ საზოგადოებრივი ფორმაცია არ არის აბსოლუტური მთლიანობა, რომლის ცენტრში წარმოების საშუალებაა; ის თავისუფალი სტრუქტურაა, რომელშიც საქმიანობის განსხვავებული დონეები და ტიპები ასევე განსხვავებული დროის გრაფიკით ვითარდება. საზოგადოებრივ და იდეოლოგიურ ზედნაშენს „ფარდობითი ავტონომია“ აქვს. ალტიუსერი ეყრდნობოდა ლაკანისეულ ახსნას, რომ იდეოლოგია აყალიბებს სუბიექტს, არაცნობიერზე ცნობიერების დამოკიდებულებას და ფსიქოანალიზის დროს იშველიებს მარქსისტულ წარ-

მოდგენას ინდივიდის სოციალურ გარემოზე დამოკიდებულების შესახებ. სუბიექტი განსაზღვრულია არაცნობიერში, დისკურსებში, ავტონომიურად მიმდინარე პროცესებში, რაც აყალიბებს საზოგადოებას.

ასეთი შეფარდება ბრიტანეთში ფართო თეორიული დისკუსიების საფუძველი გახდა არა მარტო ლიტერატურათმცოდნეობასა და კულტუროლოგიაში, არამედ პოლიტიკურ თეორიაშიც. 1970-იან წლებში კინემატოგრაფიულმა ჟურნალმა „სკრინმა“, რომელშიც ალტიუსერი და ლაკანი თავიანთ ნაშრომებს ბეჭდავენ, წარმოაჩინა, როგორ ყალიბდებოდა სუბიექტი კინემატოგრაფიული რეპრეზენტაციების შედეგად.

ახალი ისტორიზმი/კულტურული მატერიალიზმი

1980-90-იან წლები ამერიკასა და დიდ ბრიტანეთში წარმოიშვა თეორიული საფუძვლებით გამყარებული ისტორიული კრიტიციზმი. ეს არის ბრიტანული *კულტურული მატერიალიზმი*, რომელიც რაიმონდ უილიამსმა განსაზღვრა, როგორც „ყველა მნიშვნელობის ყველა ფორმის ანალიზი, ცენტრალურ ნაწარმოებთა ჩათვლით: აქ იგულისხმება აქტუალური მნიშვნელობაც და მისი წარმოქმნის პირობებიც“. აღორძინების ეპოქის სპეციალისტები – კეტრინ ბელსი, ჯონათან დოლიმორი, ალან სინფილდი და პიტერ სტოლიბრასი, ფუკოს გავლენას განიცდიდნენ. ისინი შეაშფოთა სუბიექტის ისტორიულმა ჩამოყალიბებამ და რენესანსის ეპოქაში ლიტერატურის კონკურენტუნარიანობამ. აშშ-ში წარმოიქმნა *ახალი ისტორიზმი*. ეს მოძრაობა ყველაზე ნაკლებად ასახავდა მიზეზ-შედეგობრივი ურთიერთობების იერარქიას. თავის ძირითად ამოცანად მას მიაჩნდა ტექსტების, დისკურსების, ძალაუფლების და სუბიექტურობის ურთიერთკავშირის მიგნება, რაც რენესანსის ეპოქის მთავარი საკითხი იყო. სტივენ გრინბლადი,

ლუის მონტროუზი და სხვა მკვლევრები ყურადღებას ამახვილებდნენ იმაზე, თუ რა ადგილი ეჭირა ლიტერატურულ ტექსტებს იმ პერიოდის დისკურსულ პრაქტიკებსა და ინსტიტუტებს შორის. მათ ლიტერატურა სოციალური რეალობის აღწერად ან პროდუქტად კი არ მიაჩნდათ, არამედ ანტაგონისტურ საქმიანობად. ახალი ისტორიზმის ძირითადი საკითხი იყო „სუბვერსიულობისა და ჰერმეტულობის“ დიალექტიკა: რამდენად სწორად წარმოაჩენდნენ რენესანსული ტექსტები იმდროინდელი რელიგიური და პოლიტიკური იდეოლოგიების კრიტიკას; ლიტერატურის დისკურსული პრაქტიკა, თავისი სუბვერსიულობით, რამდენად ინარჩუნებდა ოპოზიციურ ენერჯიას.

პოსტკოლონიური თეორია

მსგავს კითხვებს *პოსტკოლონიურ* თეორიაშიც შეხვდებით: რამდენად ნათლად ჩანდა ევროპული კოლონიზაციისა და მისი შედეგების არსი. ეს მემკვიდრეობა გულისხმობს პოსტკოლონიურ ინსტიტუციურებასა და სვლას დამოუკიდებელი ერის იდეიდან საკუთრივ კულტურის იდეამდე. ეს გადაჯაჭვულია დასავლეთის დისკურსულ პრაქტიკასთან. 1980 წლიდან მოყოლებული იქმნებოდა ლიტერატურული ნაწარმოებების დიდი კორპუსი. გასარკვევი იყო ურთიერთობა დასავლურ დისკურსთა ჰეგემონიას, წინააღმდეგობის შესაძლებლობებს, კოლონიურ და პოსტკოლონიურ სუბიექტებს შორის: ვგულისხმობთ ჰიბრიდულ სუბიექტს, რომლის გაჩენა ურთიერთსაპირისპირო ენებსა და კულტურებს უკავშირდება. ედვარდ საიდის „ორინტალიზმმა“ (1978), რომელშიც განხილულია ცოდნის ევროპული დისკურსის მიერ შექმნილი აღმოსავლელი „უცხო“, ჩამოაყალიბა ეს სფერო. პოსტკოლონიური თეორიისა და ლიტერატურის შექმნის შემდეგ სცადეს

კულტურისა და ცოდნის კონსტრუქციებში შეჭრა და პოსტკოლონიურ საზოგადოებათა ინტელექტუალური წარმომადგენლები დაუბრუნდნენ სხვების მიერ დაწერილ ისტორიას.

უმცირესობის დისკურსი

ამერიკის შეერთებული შტატების აკადემიურ ინსტიტუტებში მომხდარმა პოლიტიკურმა ცვლილებამ ეთნიკურ უმცირესობათა კვლევები გაზარდა. გადანყვიტეს, ხელი შეეწყოთ შავკანიანთა, ლათინოსთა, აზიელ-ამერიკელთა და ადგილობრივ ამერიკელთა ლიტერატურის შესწავლისთვის. მიმდინარეობს დისკუსიები ცალკეულ ჯგუფთა კულტურული იდენტობის გამყარების, დამწერლობის საკუთარ ტრადიციასა და კულტურულ მრავალფეროვნებასთან, მულტიკულტურალიზმთან მათი დაკავშირების თაობაზე. თეორიული საკითხები თეორიის სტატუსის საკითხს გადაეჯაჭვა. თითქოს უპირატესობა მიენიჭა „თეთრკანიანთა პრობლემებს“ ან ფილოსოფიურ წარმოდგენებს იმ პროექტების შესახებ, რომლებსაც საკუთარი იდეების და კონტექსტების დამტკიცება სურდათ. მაგრამ ლათინოამერიკული, აფროამერიკული და აზიური წარმოშობის კრიტიკოსები თეორიის მიზნად მიიჩნევენ უმცირესობათა დისკურსების კვლევის განვითარებას, მათი განმასხვავებელი ნიშნების განსაზღვრასა და მათ დამოკიდებულებას ლიტერატურასა და ფილოსოფიაში არსებულ გაბატონებულ ტენდენციებთან. „უმცირესობათა დისკურსის“ თეორიის განვითარების ცდები ერთდროულად ხელს უწყობს ცალკეული კულტურული ტრადიციების ანალიზს, მარგინალურობის ცნების გამოყენებას „უმრავლესობის“ დისკურსების ასახსნელად და მათ კრიტიკას.

სექსუალურ უმცირესობათა თეორია

დეკონსტრუქცივიზმისა და სხვა თანამედროვე თეორიული მიმდინარეობების მსგავსად, „სექსუალურ უმცირესობათა თეორია“ (განხილული მე-7 თავში) იყენებს მარგინალებს – პერვერსიულებს, განდევნილებს, განსხვავებულ „უცხოებს“.. ივ სეჯვიკის, ჯუდიტ ბატლერისა და სხვათა ნაშრომებში სექსუალურ უმცირესობათა თეორია იქცა არა სექსუალობის კულტურული აგებულების კვლევად, არამედ საკუთრივ კულტურისა, რომელიც ჰომოეროტიკული ურთიერთობების უარყოფას ეფუძნება. ფემინიზმისა და ეთნიკური კვლევების მსგავსად, სექსუალურ უმცირესობათა თეორია თავის ინტელექტუალურ ენერგიას სოციალურ-გამათავისუფლებელ მოძრაობებსა და დისკუსიებიდან იღებს. უნდა მივესალმით თუ არა განსხვავებულობაზე ყურადღების გამახვილებას? იქნებ ეს სტიგმაა? როგორ შევუთავსოთ ერთი მეორეს? სექსუალურ უმცირესობათა თეორიაში ეს ორივე ქმედება განიხილება.

დამონმეგბანი

თავი 1

Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), 66. Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. i (New York: Pantheon, 1980), 154, 156, 43. *Speech and Writing*: Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982), 89–110. Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, Book 3, and elsewhere, quoted in Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), 141–64. 'Il n'y a pas de hors-texte': Derrida, *Of Grammatology*, 158. Aretha Franklin: Judith Butler, 'Imitation and Gender Insubordination', in Diana Fuss, ed., *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (New York: Routledge, 1991), 27–8.

თავი 2

Historical Understanding: W. B. Gallie, *Philosophy and the Historical Understanding* (London: Chatto, 1964), 65–71. Weed: John M. Ellis, *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974), 37–42. *Hyper-Protected Cooperative Principle*: Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), 38–78. Roman Jakobson, 'Linguistics and Poetics', *Language*

in *Literatura* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987), 70. Immanuel Kant, *The Critique of Judgment*, part 1, section 15. Intertextuality: see Roland Barthes, *S/Z* (New York: Farrar Strauss, 1984), 10–12, 20–2, and Harold Bloom, *Poetry and Repression* (New Haven: Yale University Press, 1976), 2–3. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983), 40. Article of 1860:

H. Richardson, 'On the Use of English Classical Literature in the Work of Education', quoted in Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism, 1848–1932* (Oxford: Clarendon, 1987), 66. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1983), 25. Cultural Capital: John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

თავი 3

Cultural Studies: Richard Klein, *Cigarettes are Sublime* (Durham, NC: Duke University Press, 1993), and *Eat Fat* (New York: Pantheon, 1996); Marjorie Garber, *ViceVersa: Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life* (New York: Simon & Schuster, 1994); Mark Seltzer, *Serial Killers I, II, III* (New York: Routledge, 1997). Roland Barthes, *Mythologies* (London: Cape, 1972), 15–25. Louis Althusser, 'Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes toward an Investigation)', *Lenin and Philosophy, and Other Essays* (London: New Left Books, 1971), 168. American Collection: Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler, eds., *Cultural Studies* (New York: Routledge, 1992), 2, 4. Social Totality: Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of our Time* (London: Verso, 1990), 89–92. Police Serials: Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies* (London: Routledge, 1991), 109.

တၢ်ဒၣ် ၄

Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (London: Duckworth, 1983), 107, 115. B. L. Whorf, *Language, Thought and Reality* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1956). *Literary Competence: Jonathan Culler, Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literatura* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), 113–60. *Horizon of Expectations: Robert Holub, Reception Theory: A Critical Introduction* (London: Methuen, 1984), 58–63. Elaine Showalter, 'Towards a Feminist Poetics', in *Women Writing and Writing about Women*, ed. Mary Jacobus (London: Croom Helm, 1979), 25. *Intentional Fallacy: W. K. Wimsatt and Monroe Beardsley, 'The Intentional Fallacy'*, in Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington: University of Kentucky Press, 1954), 18. Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the American Literary Imagination* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992). Edward Said, 'Jane Austen and Empire', *Culture and Imperialism* (New York: Knopf, 1993), 80–97. *Hermeneutics of Suspicion: Hans-Georg Gadamer, 'The Hermeneutics of Suspicion'*, in Gary Shapiro and Alan Sica, eds., *Hermeneutics: Questions and Prospects* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1984), 54–65.

တၢ်ဒၣ် ၅

Jacques Derrida, 'White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy', *Margins of Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 207–71. *Rhetorical Figures: Jonathan Culler, 'The Turns of Metaphor'*, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literatura, Deconstruction* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), 188–209. George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

Roman Jakobson, 'Two Aspects of Language . . .', *Language in Literatura* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987), 95–114. Four Master Tropes: Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), 5–6, 58–75. Pretends to be Talking: Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1965), 249. Fictional Imitations: Barbara Herrnstein Smith, *On the Margins of Discourse: On the Relation of Language to Literatura* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), 30; Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, 271–2, 275, 280.

თავი 6

Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (Oxford: Oxford University Press, 1967), 45. Aristotle, *Poetics*, chapters 6–11. Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Ostin: University of Texas Press, 1981). Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd edn (Toronto: University of Toronto Press, 1997), 142–66. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980), 189–211. Pseudo-iterative: Genette, *op. cit.*, 121–7. E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (New York: Harcourt, 1927), 64. Paul de Man, *The Resistance to Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), 11.

თავი 7

J. L. Ostin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975), 5, 6, 14, 54–70, 9, 22. *Literary Critics*: Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory* (New York: Routledge, 1990). Jacques Derrida, 'Signature, Event, Context', *Margins of Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 307–30. Jacques Derrida,

Acts of Literatura, ed. Derek Attridge (New York: Routledge, 1992), 55. Declaration of Independence: Jacques Derrida, 'Declarations of Independence', *New Political Science*, 15 (Summer 1986), 7–15. Aporia: Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven: Yale University Press, 1979), 131. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990), 136–41. Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'* (New York: Routledge, 1993), 7, 2, 231–2, 226.

თავი 8

Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge* (New York: Pantheon, 1972), 22. Queer Theory: Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'* (New York: Routledge, 1993), 235–40. Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction* (New York: Oxford University Press, 1987), 9. Freud: Jean Laplanche and J. B. Pontalis, *The Language of PsychoAnalysis* (New York: Norton, 1973), 205–8. Jacques Lacan, 'The Mirror Stage', *Écrits: A Selection* (New York: Norton, 1977), 1–7. Mikkel Borch-Jakobsen, *The Freudian Subject* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1988), 47. René Girard, *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965). Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literatura and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985). Urgencies of Emancipatory Politics: Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986), 103. Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. i (New York: Random, 1978), 101. Stuart Hall, 'Cultural Identity and Cinematic Representation', *Framework*, 36 (1987), 70. Difference within: Barbara Johnson, 'The Critical Difference: BartheS/ BalZac', *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore: Johns

Hopkins University Press, 1980), 4. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990), 147. Kwame Anthony Appiah, 'Tolerable Falsehoods: Agency and the Interests of Theory', in Jonathan Arac and Barbara Johnson, eds., *The Consequences of Theory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991), 74, 83. Subaltern: Gayatri Spivak, 'Can the Subaltern Speak?', in Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds., *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana: University of Illinois Press, 1988), 271–313.

დაწვრილი

Jacques Derrida, 'Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences', in R. Macksey and E. Donato, eds., *The Languages of Criticism and the Sciences of Man* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1970), 247–65. Barbara Johnson, *The Critical Difference* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), 5. Elaine Showalter, 'Towards a Feminist Poetics', in *Women Writing and Writing about Women*, ed. Mary Jacobus (London: Croom Helm, 1979), 25. Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986). Mary Jacobus, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism* (New York: Columbia University Press, 1986). Kaja Silverman, *Threshold of the Visible World* (New York: Routledge, 1996). Antony Easthope, *British Post-structuralism since 1968* (New York: Routledge, 1988), p. xiv. Raymond Williams, *Writing in Society* (London: Verso, 1984), 210.

შემდგომი საკითხავი

თავი 1

Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982) begins with a discussion of theory in general. Richard Harland, *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism* (London: Methuen, 1987), a broad and lively introductory survey. For Foucault, see Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader* (New York: Pantheon, 1984); Lois McNay, *Foucault: A Critical Introduction* (New York: Continuum, 1994). For Derrida, see Culler, *On Deconstruction*, 85–179; Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida* (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

თავი 2

Paul Hernadi, ed., *What is Literatura?* (Bloomington: Indiana University Press, 1978), for a range of representative statements. Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington: Indiana University Press, 1977) argues against the notion of literatura as a special kind of language. Barbara Herrnstein Smith, *On the Margins of Discourse: On the Relation of Language to Literatura* (Chicago: University of Chicago Press, 1979) treats literary works as fictional imitations of 'real' speech acts. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1983), 1–53, on the idea of literatura in general and literary studies in 19th-century

Britain. Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies* (London: Routledge, 1991), 1–61, a useful overview of traditional conceptions of *litteratura*. Jacques Derrida, 'This Strange Institution Called *Litteratura*', *Acts of Litteratura*, ed. Derek Attridge (New York: Routledge, 1992), 33–75.

თავი 3

'Forum: Thirty-Two Letters on the Relation between Cultural Studies and the Literary', *PMLA* 112: 2 (Mar. 1997), 257–86, a lively spectrum of current views. Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies* surveys British developments. Tony Bennett et al., eds., *Culture, Ideology, and Social Process: A Reader* (London: Batsford & Open University Press, 1987), an anthology of classic British essays for the Open University's 'Popular Culture' course. John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Boston: Unwin, 1989), an accessible introduction. Simon During, ed., *The Cultural Studies Reader* (London: Routledge, 1993), and Mieke Bal, ed., *The Practice of Cultural Analysis* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999), two recent collections. Ioan Davies, *Cultural Studies and Beyond: Fragments of Empire* (London: Routledge, 1995), a shrewd recent history. *Literary Canon*: Robert von Hallberg, ed., *Canons* (Chicago: University of Chicago Press, 1984).

თავი 4

Jonathan Culler, *Saussure* (London: Fontana, 1976; rev. edn.: Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986), an introduction to his thought and influence. M. A. K. Halliday, *Explorations in the Functions of Language* (London: Arnold, 1973), essays relevant to literary studies. Roger Fowler, *Linguistic Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 1996), a valuable introduction to language and the linguistic dimensions of *litteratura*. William Ray, *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction* (Oxford: Blackwell, 1984) develops a convincing narrative about

different critical schools' approaches to meaning in literatura. Nigel Fabb et al., eds., *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literatura* (New York: Methuen, 1987), strong recent essays. Poetics: Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (London: Routledge, 1975); Roland Barthes, *S/Z* (New York: Hill & Wang, 1974), analysis of a Balzac story that switches between poetics and hermeneutics. Hermeneutics: Donald Marshall, 'Literary Interpretation', in *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, ed. Joseph Gibaldi, 2nd edn. (New York: MLA, 1992), 159–82. Reader-Response Criticism: Jane Tompkins, ed., *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980).

თავი 5

Rhetoric: Renato Barilli, *Rhetoric* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), a historical survey of key issues. Genres: Paul Hernadi, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1972). Apostrophe: Jonathan Culler, 'Apostrophe', *The Pursuit of Signs, Semiotics Literatura, Deconstruction* (London: Routledge, 1981), 135–54. Poetics: Jonathan Culler, 'Poetics of the Lyric', *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literatura* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), 161–88. Poetry: For a range of essays engaged with theoretical questions, Chaviva Hosek and Patricia Parker, eds., *Lyric Poetry: Beyond New Criticism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985); Jacques Derrida, 'What is Poetry?' ('Che cos'è la poesia?'), in *A Derrida Reader: Between the Blinds*, ed. Peggy Kamuf (New York: Columbia University Press, 1991), 221–46.

თავი 6

Two excellent, systematic books are Susan Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Fiction* (Princeton: Princeton

University Press, 1981), and Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd rev. edn. (Toronto: University of Toronto Press, 1997). See also Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986); Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Methuen, 1983); Jonathan Culler, 'Story and Discourse in the Analysis of Narrative', *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literatura, Deconstruction* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), 169–87; Jonathan Culler, 'Poetics of the Novel', *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literatura* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), 189–238. *Desire*: Peter Brooks, *Psychoanalysis and Storytelling* (Oxford: Blackwell, 1994); Teresa de Lauretis, 'Desire in Narrative', *Alice Doesn't* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 103–57. *Policing*:

D. A. Miller, *The Novel and the Police* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988).

თავი 7

Jacques Derrida, *Limited Inc.* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1988), includes 'Signature, Event, Context' and other discussions of the performative. Barbara Johnson, 'Poetry and Performative Language', *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), a short, efficient discussion. Shoshana Felman, *The Literary Speech Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983), on Ostin and Lacan.

თავი 8

Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), a broad survey. Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (Oxford: Oxford University Press, 1983), syn-

thesizes psychoanalysis and semiotics on subject formation, with literary and cinematic examples. For essentialism: Diana Fuss, *Identification Papers* (New York: Routledge, 1995). For post-colonial theory: Homi Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994) and Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism* (New York: Routledge, 1998).

დაწერეთ

For the institutional history of criticism, Jonathan Culler, 'Literary Criticism and the American University', in *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* (Oxford: Blackwell, 1988), 3–40; Gerald Graff, *Professing Literatura: An Institutional History* (Chicago: University of Chicago Press, 1987); Chris Baldick, *Criticism and Literary Theory, 1890 to the Present* (London: Longman, 1996).

On schools, see Terry Eagleton's *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1983), a tendentious but very lively account of all the 'schools' except the Marxist criticism he embraces; Antony Easthope's *British Post-structuralism since 1968* (New York: Routledge, 1988), a sophisticated account of the fortunes of 'theory' in Britain; Peter Barry's

Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory

(Manchester: Manchester University Press, 1995), a useful 'school'-oriented textbook; and Raman Selden, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. viii, *From Formalism to Poststructuralism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), which covers major movements. Richard Harland's *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and PostStructuralism* (London: Methuen, 1987) is a broad and lively introductory survey; Keith Green and Jill LeBihan, *Critical Theory and Practice: A Coursebook* (London: Routledge, 1996) cleverly fuses the survey by school with approach by 'topic'.

საძიებელი

ა

ალტიუსერი ლ. 171, 178,
179
ანდერსონი ბ. 53
აპია 163
აპორია 140
აპოსტროფი 100, 108
არისტოტელე 98, 99, 117
არმსტრონგი ნ. 156, 157

ბ

ბალი 123
ბარტი რ. 62, 171
ბატლერი ჯ. 140, 142, 143,
144, 162
ბახტინი მ. 23
ბელსი კ. 179
ბენედიქტ ანდერსონი 53
ბორხ-იაკობსენი მ. 158
ბრუკსი კ. 169

გ

გრამში ა. 72
გრინბლათი ს. 179

დ

დამატება 14
დედოფალი 131

დეკონსტრუქტივიზმი 91,
167, 169, 173, 174
დე მანი პ. 129
დერიდა ჟ. 13-15, 17-19,
100, 136, 137
დე სტალი 30
დოლიმოვი ჯ. 179
დრამა 103

ე

ეიჰენბაუმი ბ. 168
ენა 34, 35, 39, 40, 50, 78,
80-84, 100, 122, 131, 133,
136, 140, 148, 164
ენტონი ისტჰოუფი 163,
164, 178
ეპისტემოფილია 127
ესთეტიკის ობიექტი 47

თ

თვალსაზრისი 122, 123,
170

ი

იაკობსონი რ. 42, 168, 171
იაკობუსი მ. 175
იაუსი რ. 170
იდეა 11, 12, 17, 51, 70,
102, 120, 157, 189

იდენტიფიკაცია 149, 158, 159

იდენტურობა 130

იდეოლოგია 55, 155, 178

ინტერპოლაცია 64

ინტერპრეტაცია 19, 66, 68, 77, 78, 87, 89, 90, 96, 97, 112, 113, 178

ინტერტექსტუალური 48, 67, 113

ირონია 102

იზერი ვ. 170

კ

კონტექსტი 35, 39, 45, 70, 92, 93, 95

კონვენციები 35

კრიტიკა 6, 12, 22, 58, 91, 98, 121, 155, 168, 169, 170, 174

კულტურული მატერიალიზმი 179

ლ

ლაკანი ჟ. 22, 158, 171, 177, 179

ლექსი 28, 34, 41, 44, 48, 49, 79, 84, 87, 104-109, 111-114, 135, 138, 139

ლევინ-სტროსი კ. 171

ლინგვისტიკა 85, 87, 169

ლირიკა 103, 106, 107, 110, 112

ლიტერატურა 12, 25, 27-31, 33, 35, 38, 39, 40, 41, 43, 46, 48, 49, 51-60, 67,

69, 70, 73, 78, 103, 115, 132-135, 148, 151, 152, 155, 156, 180, 189, 190

ლიტერატურათმცოდნეობა 61, 66, 68, 71, 73, 87, 88, 116, 155, 171

ლიტერატურის თეორია 51, 99, 105, 167

ლიტერატურული 4, 19, 26-28, 34, 37-39, 40, 42-44, 46, 47, 50, 52, 53, 57, 60, 66-70, 75, 84, 87-89, 91, 93, 97, 101, 103, 106, 115, 116, 129, 132-135, 137, 146, 147, 151-153, 155, 169, 172, 177, 180

ლიტერატურულობა 26, 40

ლოგიკა 19, 26, 116

მ

მარქსიზმი 91, 169, 178

მეტაფორა 27, 100, 101, 102

მეტონიმია 102

მეტყველება 13-15, 40, 41, 130, 131, 134, 136, 140, 174

მილერი ჯ.პ. 170

მილი ჯონ სტიუარტ 106
მნიშვნელობა 6, 8, 25, 29, 37, 73, 78-82, 85, 86, 88, 89, 92-96, 106, 110, 111, 120, 126, 132, 133, 140, 143, 155, 162, 171, 174

მონტროლუზი ლ. 180

მორისონი ტ. 95

მოთხრობა 47, 48, 117,
118, 119
მოთხრობელი 116, 120-126
მხატვრული ლიტერატურა
53

ნ

ნარატიული 109, 114, 116,
152
ნარატოლოგია 116
ნენსი არმსტრონგი 156

პ

პაუნდი ეზრა 113
პერსონიფიკაცია 108
პირსი ჩარლზ სანდერს
172
პლატონი 56, 99
პოემა 80
პოეტიკა 86-88, 98, 99,
116
პოეტური ფუნქცია 42
პოსტკოლონიური 69, 91,
168, 180
პოსტსტრუქტურალიზმი
173, 174, 178
პულე უ. 170

ჟ

ჟანრები 87, 103

რ

რენსომი ჯ.კ. 169
რითმა 30, 41

რიტმი 32, 41, 110-112
როუზი უ. 175
რუსი ფორმალისტები 112
რუსო უ.უ. 13, 14, 15, 16

ს

სამეტყველო აქტი 38
სალი აზრი 5, 17, 83
სარკისებრი სტადია 161
სილვერმანი კ. 175
სიმპტომატური ინტერ-
პრეტაცია 97
სინეკდოქე 102
სინფილდი ა. 179
სონეტი 48, 135
სოსიური ფ. 80, 81, 85
სქესი 7, 84, 143, 160
სტრუქტურალიზმი 62,
167, 171-173
სუბიექტი 6, 64, 130, 143,
149, 150, 151, 157, 159,
161, 179

ტ

ტროპები 100, 101

უ

უაითი ჰ. 102
უიმსეტი უ.კ. 169
უმცირესობის დისკურსი
181
უორფი ს. 83
ურთიერთთანამშრომლო-
ბის პრინციპი 38

ფ

- ფაბულა 116-119
 ფემინისტური თეორია
 151, 175
 ფენომენოლოგია 169, 170
 ფიში ს. 170
 ფოკალიზაცია 123
 ფორსტერი ე.მ. 128
 ფრაი ნ. 110
 ფრანკლინი ა. 20, 153
 ფროიდი ზ. 177
 ფროსტი რ. 106
 ფუკო მ. 7-9, 12, 18, 19,
 150, 160, 171

ჰ

- შელი პ.ბ. 107, 108
 შკლოვსკი ვ. 168
 შოუოლტერი ე. 175

ჩ

- ჩომსკი ნ. 85

ჯ

- ჯეიმსი პ. 23, 123
 ჯოისი ჯ. 59, 133
 ჯონსონი ბ. 45, 68

კ

- კამლეტი 46, 52, 91, 92,
 155
 კეგემონია 72
 კერმენევტიკა 86, 87, 96,
 97, 177
 კოგარტი რ. 63
 კოლი ს. 161
 კომოსეუსალური 9
 კუსერლი ე. 169

გამომცემლობის რედაქტორი
გარეკანი
კომპ. უზრუნველყოფა

ქეთევან ქურდოვანიძე
თინათინ ჩირინაშვილი
ლალი კურდღელაშვილი

