

**შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი**

**ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ზოგადი და  
შეღარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის ინსტიტუტი**

**ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა**

**Theory of literature**

**The basic methodological schools and conceptions of XX<sup>th</sup> century**

**Tbilisi  
2008**

**ლიტერატურის თეორია**

**XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობანი**

**თბილისი  
2008**

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

რედაქტორები: თეიმურაზ დოიაშვილი  
ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია: ლევან ბრეგაძე  
გაგა ლომიძე  
სოლომონ ტაბუცაძე

კორექტორი: მაია ცისკაძე  
ოპერატორი: თინათინ დუგლაძე

ყდის დიზაინერი: ზვიად ტყეშელაშვილი

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

ISBN 999 40 – 715.

შინაარსი

წინათქმა.....

თამარ ლომიძე  
რუსული ფორმალური სკოლა.....

ირმა რატიანი  
მიხეილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა.....

გაგა ლომიძე  
პრალის სკოლა.....

ლევან ბრეგაძე  
ფსიქოანალიზი და მხატვრული შემოქმედება.....

ირმა რატიანი  
ფენომენოლოგიური კრიტიკა.....

მანანა კვაჭანტირაძე  
ენის სემიოლოგიური კვლევის მეთოდოლოგიისათვის.....

ირმა რატიანი  
ჰერმენევტიკა.....

ირმა რატიანი  
ამერიკული „ახალი კრიტიკა“ .....

თამარ ლომიძე  
სტრუქტურალიზმი.....

მალხაზ ხარბედია  
პოსტსტრუქტურალიზმი და დეკონსტრუქცია.....

ლევან ბრეგაძე  
რეცეფციული ესთეტიკა.....

მალხაზ ხარბედია  
ნარატოლოგია.....

გაგა ლომიძე  
მითოლოგიური კრიტიკა.....

გაგა ლომიძე  
მარქსისტული კრიტიკა დასავლეთში.....

სოლომონ ტაბუცაძე  
გავლენის თეორია.....

ბელა წიფურია  
პოსტმოდერნიზმი.....

გაგა ლომიძე  
ახალი ისტორიზმი.....

ტერმინოლოგიური სიტყვარი.....

შემდგენლები: ვენერა კავთიაშვილი, რუსუდან ცანავა

პირთა საძიებელი.....

## წინათქმა

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

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

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

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

წიგნი საშუალებას მისცემს ლიტერატურისა და ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემებით დაინტერესებულ ფართო მკითხველს, მშობლიურ, ქართულ ენაზე გაეცნოს მე-20 საუკუნის ლიტერატურის თეორიის მიღწევებს, ეზიაროს სხვადასხვა ქვეყნებში და სხვადასხვა დროს ჩამოყალიბებული ლიტერატურულ-თეორიული სკოლების ძირითად პრინციპებსა და დებულებებს, აითვისოს მათი პირველადი ტერმინოლოგიური აპარატი.

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

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

### რუსული ფორმალური სკოლა

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

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

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

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

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

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

ფორმალისტების მიზანს წარმოადგენდა ლიტერატურათმცოდნეობის სპეციფიკაცია და კონკრეტიზაცია (ბ. ეიხენბაუმი). შესაბამის მეთოდოლოგიურ ხერხად მათ მიიჩნიეს პოეტური ენის პრაქტიკულ ენასთან შეჯერება, და, ამისდა კვალად, კვლევის

ლინგვისტური მეთოდების გამოყენება. მაგალითად, ბ. ეიხენბაუმი აღნიშნავდა: „ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ კულტურის ან საზოგადოების ისტორიაზე, ფსიქოლოგიასა და ესთეტიკაზე ჩვეული ორიენტაციის ნაცვლად ფორმალისტებმა ორიენტაცია აიღეს ლინგვისტიკაზე, როგორც იმ მეცნიერებაზე, რომელიც კვლევის მასალის მიხედვით უახლოვდება პოეტიკას, თუმცა მას სხვაგვარი მიზნები და ამოცანები ამოძრავებს“ (ეიხენბაუმი 1927: 121). ამ გზით ლიტერატურათმცოდნეობა უნდა აღჭურვილიყო ფორმალისტებად დასკვნების გამოტანის უნარით, ე. ი. ზუსტი მეცნიერების სტატუსით.

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

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

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

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

როდესაც რუსული ფორმალისტების, როგორც გარკვეული მეთოდოლოგიის შემქმნელებელი თეორიული სკოლის შესახებ ვმსჯელობთ, გასათვალისწინებელია, რომ ამოცანებისა და მეთოდოლოგიათა განსხვავების მიუხედავად, პოტებნიას და რუს ფორმალისტებს აერთიანებდა ერთი მიზანდასახულება – ჰუმანიტარული ცოდნის თეორიული დაფუძნება. მიზეზი, რომლის გამოც პოტებნია, ისევე, როგორც ფორმალისტები, გაემიჯნენ ლიტერატურათმცოდნეობის არსებულ თეორიებს, ის კი არ გახლდათ, რომ ეს უკანასკნელნი ანალიზის საგნად მიიჩნევდნენ მხატვრული ტექსტების შინაარსს, ისტორიულ-ბიოგრაფიულ და ფსიქოლოგიურ მომენტებს და ა. შ., ხოლო ფორმალისტები და პოტებნია – ფორმალურ ასპექტებს, არამედ – ის, რომ პოტებნიამ



დაიწყო, ფორმალისტებმა კი გააგრძელეს სარწმუნო, დასაბუთებული ცოდნის მოპოვების გზების ძიება.

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

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

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

2. ლიტერატურათმცოდნეობა როგორც ფილოსოფია – ამ ხაზს ავითარებდა თავის თეორიულ ნაშრომებში ვ. შკლოვსკი, რომელიც კვლევისას მიმართავდა შიდაპოეტიკურ დაფუძნებას, ე. ი. განიხილავდა მხატვრული ნაწარმოების ამა თუ იმ ელემენტის (მაგალითად, ფაბულის) სხვა ელემენტად (მაგალითად, სიუჟეტად) ტრანსფორმირებას

(გარდაქმნას). რაც შეეხება ფორმალისტური სკოლის სხვა წარმომადგენლებს, ისინი, საკვლევო მასალისა და კვლევის მიზნის შესაბამისად, ხან ერთ თვალსაზრისს ემყარებოდნენ, ხან – მეორეს.

ლიტერატურათმცოდნეობა როგორც ფილოსოფია, ძირითადად, ვ. შკლოვსკის იდეალს წარმოადგენდა. საინტერესოა, რომ რუსი ფორმალისტები (თუ არ ჩავთვლით პოლივანოვს, ბრიკს, იაკობსონს) ძალზე ზედაპირულად იცნობდნენ ლინგვისტიკას. სავარაუდოა, რომ მათ მიერ ლინგვისტური მეთოდების უგულვებელყოფა ცოდნის ნაკლებობითაც იყო განპირობებული. ნეგატიური პოზიცია ეკავა ლინგვისტიკის მიმართ ბ. ეიხენბაუმს, რომლის აზრით, ლინგვისტიკა, როგორც „ბუნებისმეტყველების ნაწილი“, პოეტურ ნაწარმოებებში აფიქსირებს მხოლოდ „ენობრივ მოვლენას“ და არა კომპოზიციურ ფუნქციებს (როგორც პოეტიკა). ლინგვისტიკა ოპერირებს კაუზალობის კატეგორიითა და „ფენომენის როგორც ასეთის“ ცნებით, პოეტიკა კი – „ტელეოლოგიური პრინციპით“ და „ხერხების ცნებით“ (ეიხენბაუმი 1921: 14). საგულისხმოა აგრეთვე, რომ „გაუცნაურების“ ხერხის უნივერსალური ბუნების შესახებ წარმოდგენაც იწვევდა ლინგვისტურ მეთოდთა უგულვებელყოფას. აკი სწორედ ამან განსაზღვრა ფორმალისტების მიერ ხელოვნების ყველა დარგის ქმნილებათა „მასალად“ გააზრება.

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

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

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

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

ამისდა კვალად, ფორმალისტების თეორიული პროგრამა იმთავითვე ითვალისწინებდა მომიჯნავე მეცნიერების – ლინგვისტიკის გამოყენებას დამფუძნებელი კონცეფციის სახით. როგორც კი პოეტიკამ რეალურად გაიცნობიერა ზუსტ მეცნიერებად ქცევის აუცილებლობა, მან მაშინვე მიაგნო იმ გზას, რომლითაც შეიძლებოდა ამ მიზნის მიღწევა.

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

მართლაც, აბსტრაქტიზმისას, შინაარსი სხვა არაფერია, თუ არა მხატვრული ნაწარმოების „რა“, ხოლო ფორმალური ნიშან-თვისებები – „როგორ“. ბუნებრივია, როგორც კი დავიწყებთ „რა“-ს ანალიზს, ის გადავა „როგორ“-ის კატეგორიაში, ანუ ხელიდან გამოგვეცლება. „რა“-ს სპეციფიკა ისაა, რომ მისი აღქმა შესაძლებელია მხოლოდ მთლიანობის, ე. ი. დაუნაწევრებელი, განუყოფელი მოცემულობის სახით. კარგადაა ცნობილი ტოლსტოის გამონათქვამი „ანა კარენინას“ შესახებ: „თუ მოვინდომებ, სიტყვიერად გამოვხატო ყოველივე ის, რისი გამოხატვაც მსურდა რომანის მეშვეობით, მაშინ უკვე დაწერილი რომანი თავიდან უნდა დავწერო და თუ კრიტიკოსებს უკვე ესმით და შეუძლიათ, ფელეტონში გამოხატონ ის, რისი თქმაც მსურს, ვულოცავ მათ და თამამად შემიძლია ვუთხრა: qu'il s'en sovent plus long que moi (რომ მათ ამის შესახებ ჩემზე მეტი რამ იციან – თ.ლ.). და თუ ბეცი კრიტიკოსების აზრით, მინდოდა ამეწერა მხოლოდ ის, რომ მომწონს, როგორ სადილობს ობლონსკი და როგორი მხრები აქვს კარენინას, ისინი ცდებიან. ყველაფერში, თითქმის ყველაფერში, რასაც ვწერდი, ვხელმძღვანელობდი ურთიერთგადაჯაჭვული აზრების მოკრების მოთხოვნისგან, რათა გამომეხატა სათქმელი; ამასთან სიტყვიერად ცალკე გამოხატული თითოეული აზრი კარგავს მნიშვნელობას და საშინლად იფიტება იმ ჯაჭვიდან ამოგლეჯისას, რომლის ნაწილსაც თვითონ წარმოადგენს. ეს ჯაჭვი შედგება არა აზრისგან (მე ვფიქრობ), არამედ – რაღაც სხვისგან და ამ ჯაჭვის საფუძვლის გამოხატვა უშუალოდ სიტყვებით სრულიად შეუძლებელია; შეიძლება მარტოდ მისი გამოხატვა შუალობითად, როდესაც სიტყვიერად აღვწერთ სახეებს, მოქმედებას, მდგომარეობას“ (ტოლსტოი 1951: 168-269). ტოლსტოის ვრცელი ციტატის შემდეგ ასე თუ ისე გვეპატიება, თუ კიდევ ერთ ციტატას მოვიყვანთ – ამჯერად ლ. ვიგოტსკის ნაკლებად ცნობილი სტატიიდან: „მე ვთქვი ის, რაც ვთქვი, – აი ჭეშმარიტი ხელოვნების საერთო ფორმულა. ამ ფორმულის მიხედვით, ხელოვნება წარმოადგენს დიდებულ ტავტოლოგიას, ხერხების ავტონომიურ თვითდამთხვევას, სტილის თვითგამოვლენას. ის ყოველთვის თვითიგივეობრივია, მუსიკის მსგავსად“ (ვიგოტსკი 1920: 84).

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

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

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

ქვემოთ დავახასიათებთ რუსული ფორმალიზმის ზოგიერთ ძირითად თეორიულ კონსტრუქტს.

*გაუცნაურება* (остранение) – ეს ტერმინი შემოიტანა ვ. შკლოვსკიმ თავის სტატიაში „ხელოვნება როგორც ხერხი“ (1917). გაუცნაურება იმთავითვე გააზრებულ იქნა, როგორც ხელოვნებისა და მისი თეორიის ძირითადი პრინციპი. გაუცნაურება შეიძლება წარმოადგენდეს კონკრეტულ მხატვრულ ხერხს ან მოგვევლინოს განხილვისა და რეფლექსიის პრინციპად. როდესაც შკლოვსკი ამ პრინციპს განიხილავს *ჩვეული ამოცნობისა და ავტომატიზებული* აღქმის წინააღმდეგ მიმართულ აქტად, იგი დასტურყოფს ნაცნობი საგნების ახლებური, უჩვეულო აღქმის სოკრატესეულ ტრადიციას; ხოლო როდესაც გაუცნაურებას აღიარებს ჩვეული აღნიშვნების შესაცვლელ კონსტრუქციულ ხერხად, თეორეტიკოსი არისტოტელეს პოეტიკის ტრადიციას მიჰყვება. გაუცნაურების თეორიის შექმნას ბიძგი მისცა ლევ ტოლსტოის პოეტიკამ. „გაუცნაურების ხერხის თავისებურება ლ. ტოლსტოისთან ისაა, რომ მწერალი საგანს თავის სახელს კი არ არქმევს, არამედ – მას აღწერს როგორც პირველად დანახულს, ხოლო შემთხვევას იმგვარად აღიქვამს, თითქოს იგი პირველად განხორციელდა. ამასთან, ტოლსტოი საგნის აღწერისას იყენებს არა მისი ნაწილების საყოველთაოდ მიღებულ სახელწოდებებს, არამედ – უწოდებს სხვა საგნების შესაბამისი ნაწილების სახელებს“ (შკლოვსკი 1990: 64).

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

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

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

გაუცნაურების ცნებამ იმთავითვე გამოიწვია პოლემიკა ლიტერატურათმცოდნეთა შორის, მაგრამ კრიტიკული, მეტწილად დაუსაბუთებელი გახლდათ. ასე, მაგალითად, მ. ბახტინი წერდა: „ავტომატიზაცია და ამ მდგომარეობიდან გამოსვლა ... გაერთიანებული უნდა იქნას ერთ ინდივიდუუმში. მხოლოდ ის ადამიანი, ვისთვისაც მოცემული კონსტრუქცია ავტომატიზებულია, შეიგრძნობს მის ფონზე სხვა კონსტრუქციას, რომელიც, ფორმათა მონაცვლეობის ფორმალისტური კანონის მიხედვით, უნდა შეენაცვლოს პირველ მათგანს. თუ ჩემთვის ავტომატიზებული არაა უფროსი თაობის რომელიმე წარმომადგენლის, ვთქვათ, პუშკინის შემოქმედება, მაშინ ამ ფონზე ვერ აღვიქვამ უძეცროსი თაობის, ვთქვათ, ბენედიქტოვის შესაგრძნობობას. სრულიად

აუცილებელია, რომ ავტომატიზებული პუშკინი და შესაგრძობი ბენედიქტოვი აღქმულ იქნან ერთი ცნობიერების სიბრტყეში“ (მეღვედევი... 1998: 270-271).

ფორმალისტები (გაუცნაურების, ავტომატიზაციისა და დეავტომატიზაციის შესახებ მსჯელობისას) არ გულისხმობდნენ, რომ ეს პროცესები ზორციელდება მართოდ ერთი ცნობიერების ფარგლებში. ავტომატიზაციისა და დეავტომატიზაციის ურთიერთშენაცვლება მიმდინარეობს არა მხოლოდ ინდივიდის ცნობიერებაში, არამედ ლიტერატურული თაობების, ლიტერატურული სტილების მასშტაბით.

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

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

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

ფუტურისტების პრაქტიკაში დეავტომატიზაციის გამოხატავდა ე.წ. „ზაუმური“ ენა. ის კი სხვა არაფერია, თუ არა იმ „ბგერითი ლაქების“ (შკლოვსკის თქმით) უსაგნო კომბინაცია, რომლებიც თავისთავად აღუძრავდნენ სიამოვნების გრძნობას აღმქმელ სუბიექტს. ზაუმური პოეტური მეტყველება, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იპყრობს თავისი ფონეტიკური შედგენილობით. დეფორმირებული სიტყვა განაპირობებს ენის მექანიკური აღქმის დეავტომატიზაციას – გაუცნაურებას და ბგერების „სემასიოლოგიზაციას“. ამგვარად, ზორციელდება: 1. ბგერითი ზაუმური ეფექტი და 2. სემანტიკური ზაუმური ეფექტი.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

მეორე მოდელს შკლოვსკი უწოდებს *წრიულ სიუჟეტს* (сюжет кольцевой), სადაც ადგილი აქვს სიუჟეტურ ინვერსიას, ისე, როგორც ეს ხდება დეტექტიურ ნაწარმოებებში (რომელიმე მოვლენის გამოტოვება და მისი გამოჩენა უკვე ნაწარმოების დასასრულს, როდესაც ვლინდება ამ მოვლენის შედეგები“ (შკლოვსკი 1925: 125)).

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

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

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

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

*პოეტური ტექსტის ანალიზი:*

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

\* \* \*

ი. ტინიანოვის ნაშრომში „სალექსო ენის პრობლემა“ გაერთიანებულია ფორმალისტური თეორიის წიაღში მომწიფებული შეხედულებები ლექსის ბუნების შესახებ, ხოლო გაუცნაურების პრინციპი გააზრებულია ფუნქციური, ანალიზირებადი, კონსტრუქციული ფაქტორის სახით. ამასთან, მეცნიერის აზრით, დომინანტური ფაქტორის არსებობის გარეშე ფორმის აღქმა შეუძლებელია, მაგრამ თუ კონსტრუქციული (დომინანტური) პრინციპის მოქმედების ვადა ზედმეტად გახანგრძლივდა, ეს გამოიწვევს აღქმის ავტომატიზაციას. შესაბამისად, „ფორმის დინამიზმი“ განაპირობებს გამოუძებულ ბრძოლას „დამქვემდებარებელსა“ და „დაქვემდებარებულ“ ფაქტორთა შორის: „კონსტრუქციული ფაქტორის მიერ სხვა ფაქტორთა დაქვემდებარების, დეფორმაციის გარეშე მხატვრული ფაქტი არ არსებობს. მაგრამ თუ გაქრება ფაქტორთა ურთიერთქმედების შეგრძნება... – მხატვრული ფაქტი წაიშლება, ის ავტომატიზდება“ (ტინიანოვი 1924: 28-29).

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

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

2. *ლექსის პროგრესული და რეგრესული ფაქტორები* – ეს ფაქტორები თავს იჩენს, პირველ რიგში, ტაეპის მიჯნაზე – სარიტმოდ სიტყვებში. პროგრესული ფაქტორი ვლინდება პირველ სარიტმოდ წევრში, როგორც დინამიკური პროგრესული მოლოდინი (მომდევნო სარიტმოდ წევრისა), ხოლო მეორე სარიტმოდ წევრში – როგორც „დინამიკური რეგრესული გადაწყვეტა“ (ანუ აკუსტიკური მიმართების დამყარება პირველ სარიტმოდ წევრთან). ასეთსავე ფაქტორს წარმოადგენს, ტინიანოვის მითითებით, მეტრი, რომლის ზეგავლენით ყოველი პირველი მეტრულად ორგანიზებული ტაეპი (ან სტროფი) იწვევს მეორე ასეთივე

წესით ორგანიზებული ტაეპის (ან სტროფის) მოლოდინს, ხოლო მეორე ტაეპი (ან სტროფი) რეგრესულად უკავშირდება პირველს. რაც შეეხება ბგერით ორგანიზაციას (инструментовка), აქ შეიმჩნევა მხოლოდ რეგრესული ფაქტორის ზემოქმედება. „ბგერები არ გულისხმობენ არც იგივეობრივი, არც – მსგავსი ბგერების გამეორების მოლოდინს. ამიტომ აქ წინამორბედის მსგავსი ყოველი ბგერა (ბგერათკომპლექსი) განაპირობებს რეგრესული მიმართების გამოვლენას“ (ტინიანოვი 1924: 35).

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

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

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

\* \* \*

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რუსულ ფორმალისმში თავი იჩინა კვლევის ორმა ტენდენციამ, რომლებმაც გამოხატულა კპოვა:

1. გარეთეორიული მეთოდების გამოყენებაში (ლიტერატურათმცოდნეობა როგორც ლინგვისტიკა);

2. ცოდნის შიდათეორიული დაფუძნების მცდელობებში.

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

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

- სათანადო თეორიული აპარატის ჩამოყალიბებლობამ, ე. ი. კონცეპტუალური პლანის სიძნელებამ, რომელთა არსი მდგომარეობდა: ა) სემიოტიკაში – საკუთრივ პოეტიკისა და მომიჯნავე მეცნიერებათა სტრუქტურული ელემენტების აბსოლუტური გამიჯვნის შეუძლებლობაში (ყოველი დასკვნა შეიძლება ინტერპრეტირებულ იქნას როგორც პოეტიკის ან, მეორე მხრივ, ლინგვისტიკის, ფსიქოლოგიის და ა.შ. სფეროთა კუთვნილება); ბ) სტრუქტურალიზმში (და ფორმალისმში) – კონკრეტული ტექსტების კვლევაზე უპირატეს ორიენტაციასა და არაფორმალისმზებადი დასკვნების გამოტანაში;

- XX საუკუნის მეორე ნახევარში განსაკუთრებით პოპულარულმა თვალსაზრისმა იმის შესახებ, რომ ყოველი მეცნიერული თეორია ემყარება გარკვეული პარადიგმისთვის დამახასიათებელ მსოფლმხედველობრივ წინამძღვრებს, ე.ი. მას არ უნდა ჰქონდეს აბსოლუტურად ზუსტი ცოდნის მოპოვების პრეტენზია. ეს კი გულისხმობს, რომ ახალ პარადიგმაში შეუძლებელია ძველი თეორიების უშუალო განვითარება. პარადიგმის ცნებამ ძირი გამოუთხარა ობიექტური ცოდნის მოპოვების პრეტენზიის მქონე მეცნიერულ თეორიებს, რამაც განაპირობა XX საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედში ფორმალისმის,



სტრუქტურალიზმისა და სემიოტიკის მიერ შემუშავებული კონცეფციების მძაფრი კრიტიკა ახალი თეორიული მიმართულებების წარმომადგენელთა მხრივ.

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

დამოწმებანი:

- ეიხენბაუმი 1921: Эйхенбаум. Б. М. *Мелодика стиха* // Летопись Дома литераторов. N 4, 1921.  
ეიხენბაუმი 1924: Эйхенбаум. Б. М. *Сквозь литературу*. Л.: 1924.  
ეიხენბაუმი 1927: Эйхенбаум. Б. М. *Теория "Формального метода"* // Литература. Л.: 1927.  
ენგელგარდტი 1927: 1927: Энгельгардт Б. *Формальный метод в литературоведении*. Л.: 1927.  
ვიგოტსკი 1920: Выготский Л. С. *Царь голый* // Жизнь искусства, № 613, 1920.  
იაკობსონი 1923: Якобсон Р. Ш. *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*. Берлин: 1923.  
კრუჩენიხი 1963: Крученых А. У. *Новые пути слова* // Манифесты и программы русских футуристов. М.: 1963.  
ლიხაჩოვი 1967: Лихачев Д. С. *Поэтика древнерусской литературы*. Л.: 1967.  
მედვედევი... 1998: Медведев П. Н., Бахтин М. М. *Формальный метод в литературоведении*. изд. Лабиринт Э., 1998.  
ტინიანოვი 1924: Тынянов Ю. Н. *Проблема стихотворного языка*. Л.: 1924.  
ტოლსტოი 1951: Толстой Л. *Что такое искусство?* // Полн. собр. соч. т. 30. М.: 1951.  
შკლოვსკი 1925ა: Шкловский В. *Теория прозы*. М.-Л.: 1925.  
შკლოვსკი 1990: Шкловский В. Гамбургский счёт. М.: 1990.

ირმა რატიანი

### მიხაილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა

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

### ნეველის ფილოსოფიური სკოლა

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

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

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

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

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

ნეველის ფილოსოფიურ სკოლას პირდაპირი მემკვიდრეები არ დარჩენია, მაგრამ ისტორიას დარჩა მოვლენა, ფილოსოფიური პარადოქსი, რომლის მეცნიერულ-თეორიული პროგრამა დღეს თითქმის ყველა პუმპიანსკის დისციპლინის ინტერესის საგანს წარმოადგენს. ნეველის ფილოსოფიური სკოლის ჯეროვანი შეფასება და ანალიზი, ალბათ, ფილოსოფიის ისტორიკოსთა საქმეა, ჩვენ კი შემოვიფარგლებით იმ ძირითადი ლიტერატურათმცოდნეობითი პრობლემების ჩამონათვალთ, რომლებიც გამოიკვეთა ნეველის ფილოსოფიური სკოლის წიაღში და რომლებმაც დიდი გავლენა იქონია როგორც მ. ბახტინის ნააზრევზე, ისე – მე-20 საუკუნის ლიტერატურულ-თეორიულ სივრცეზე. ეს პრობლემებია:

1. ლიტერატურული ჟანრის განსაზღვრება;
2. ფ. დოსტოვესკის შემოქმედების, მისი პოეტიკის ნოვატორული ანალიზი;
3. დიალოგიური კრიტიკის ჩამოყალიბება;

4. სიცილისა და კარნავალის ფილოსოფიის შემუშავება;

5. კონკრეტულ მხატვრულ ტექსტებზე.

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

#### ლიტერატურულ-თეორიული ატმოსფერო

მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში ლიტერატურული ჟანრის, კერძოდ, რომანის ჟანრის პრობლემა არაერთი ლიტერატურულ-თეორიული მიმდინარეობის მსჯელობის ობიექტად იქცა. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით გამოირჩა რუსული ფორმალისტური სკოლა, რომლის უპირველეს მიზანს წარმოადგენდა მხატვრული ტექსტის ლიტერატურულ-ლირებულებითი მოდელის დადგენა ლიტერატურის ფორმალური ასპექტების, ამა თუ იმ ლიტერატურული ტექსტისათვის სპეციფიკური მხატვრული და ენობრივი ფორმების მაქსიმალური აქცენტირების ფონზე. „ლიტერატურული ნაწარმოები წმინდა ფორმაა, – წერდა ვ. შკლოვსკი, – არა საგანი, არა მასალა, არამედ მასალების ურთიერთქმედება“ (შკლოვსკი 1929: 226). ფორმალურ ასპექტებზე ყურადღების კონცენტრირება, ცხადია, არ ნიშნავდა ლიტერატურის მორალური ან სოციალური ფუნქციების იგნორირებას, თუმცა, ამ თვალსაზრისითაც ფორმალისტებს საკმაოდ ორიგინალური პოზიცია ეკავათ: მათი აზრით, ლიტერატურას ახასიათებდა სამყაროს კვლავ და ხელახლა აღმოჩენის უნარი, დადგენილის, ნაცნობის გაუცნაურების, ფამილარულის გაუცხოების, ანუ „დეფამილარიზაციის“ უნარი (იხ. ვ. შკლოვსკი, „ხელოვნება როგორც ხერხი“). დეფამილარიზაციის პროცესი, ფორმალისტური თეორიის თანახმად, შემოქმედს ერთხელ უკვე შეფასებული რეალიების, პოზიციის გადასინჯვისა და სამყაროს არა მოცემულ პირობად, არამედ შეგრძნებულ სიახლედ აღქმის საშუალებას აძლევდა. „ხელოვნების მიზანს, – აღნიშნავდა ვ. შკლოვსკი, – წარმოადგენს საგნის შეგრძნება და არა მისი ამოცნობა“ (შკლოვსკი 1929: 13). დეფამილარიზაციის მეთოდი ფორმალისტებმა ლიტერატურის ძირეულ სტრუქტურებთან დააკავშირეს და მისი მეშვეობით სცადეს ლიტერატურული ტექსტის თვისებრივ, ლინგვისტურ და ჟანრულ კანონზომიერებათა დადგენა.

ჟანრები, ფორმალისტების შეხედულებით, ტრანსფორმირებად მოდელთა ქსელია და ექვემდებარება „ეკოლოგიის კანონს“, რაც ნიშნავს ძველი ჟანრების არა გაქრობასა და ამოძირკვას, არამედ კონსტრუქციულ გადანაცვლებას ჟანრთა სისტემის ფარგლებში (იხ. ვ. შკლოვსკი, „ორნამენტული პროზა“, ი. ტინიანოვი, „ლიტერატურული ფაქტი“). გადანაცვლების საფუძველს წარმოადგენს „დომინანტა“, ანუ ჟანრის უპირატეს მახასიათებლებთა გამოყოფის პრინციპი. დომინანტას დეფინიცია მჭიდროდ უკავშირდება ლიტერატურული სისტემის წიაღში მიმდინარე ჟანრთა გადანაცვლების პროცესს ზოგადჟანრულ სიბრტყეზე, და გულისხმობს ჟანრთა მუდმივ მოძრაობას „პერიფერიასა“ და „ცენტრს“ შორის. საყურადღებოა, რომ ლიტერატურული ჟანრების გადანაცვლების მიზეზს ფორმალისტები ეძიებდნენ არა გარე, ე.წ. ექსტრალიტერატურულ, არამედ შიდა,

ე.წ. ინტრალიტერატურულ კანონზომიერებებში. მიაჩნდათ, რომ ლიტერატურა წარმოადგენდა დინამიკურ მეტყველებით კონსტრუქციას, რომელიც გარკვეულ ეტაპზე ავტომატიზდებოდა, ანუ იქცეოდა ჩვეულებრივ, ფამილარულ მოვლენად და ცხადყოფდა ახალი მოვლენის, ანუ დეავტომატიზებული კონსტრუქციული პრინციპის წარმოქმნის აუცილებლობას. სისტემის დეავტომატიზაცია გულისხმობდა მის გაუცნაურებას, დეფამილარიზაციას, ანუ არსებული მოდელის გააზრებულ ტრანსფორმაციას ახალ, უჩვეულო, ორიგინალურ მხატვრულ მოდელად. განახლებული სისტემა ეყრდნობა ახალ დომინანტებს, რომლებიც უზრუნველყოფენ ჟანრის გადანაცვლებას „პერიფერიიდან“ „ცენტრისაკენ“ და – პირიქით. შესაბამისად, ჟანრი გვევლინება გახსნილ კონსტრუქციულ ტენდენციად, დინამიკურ მიმართულებად, რომელიც უშვებს ინტერჟანრული ურთიერთობების ახლებურ, დეფამილარიზებული სისტემის რეალიზაციას. ჟანრის საზღვრები მოქნილი და ფლექსიური ხდება, განსაკუთრებით, რომანის ჟანრისა, რომელიც პაროდირებისა და თვითმოდირაციების უნარით გამოირჩევა (იხ. ვ. შკლოვსკი, „ლიტერატურა სიუჟეტს მიღმა“).

მაგრამ, მიუხედავად ჟანრის, „როგორც მასალის, ცვალებადობის უნარისა ერთი ლიტერატურული სისტემიდან მეორეში“ (ტინიანოვი 1977: 275), ფორმალისტთა თეორიაში ჟანრთა კლასიკური დეტერმინაცია („ეპოსი“, „ტრაგედია“, „კომედია“, „რომანი“ და სხვა) მყარად ინარჩუნებს თავის პოზიციებს და საყოველთაოდ მიღებულ, სტაბილურ მოდელად გაიზარება; ფორმალისტებს მიიჩნიათ, რომ ლიტერატურული ჟანრების სპეციფიკა და რაოდენობა უცვლელი რჩებოდა; საუკუნეთა წიაღ, ლიტერატურის განვითარების კონკრეტულ ეტაპზე იცვლებოდა (ცხადია, დომინანტების გათვალისწინებით) ჟანრის მხოლოდ სტატუსი, ღირებულება, რეზონანსი და მნიშვნელობა. მიუხედავად ლიტერატურულ ჟანრთა განვითარების „დიალექტიკური“ და „ეკოლუციური“ პრინციპებისადმი დიდი ინტერესისა, ფორმალისტების მიერ ჩამოყალიბებული ჟანრის თეორია უნდა შეფასდეს შიდალიტერატურულ, ავტონომიურ და ტექნიკურ-ფორმალურ კანონზომიერებებზე დაფუძნებულ სინქრონულ კონცეფციად.

არანაკლებ მნიშვნელობას იძენდა ლიტერატურული ჟანრებისათვის ნიშანდობლივი პოეტური ენობრივი მოდელის ფორმირება, რასაც ფორმალისტები სასაუბრო ენის დეფამილარიზაციასთან აკავშირებდნენ: თუ ნებისმიერი სხვა ტიპის ტექსტი სჯერდება სასაუბრო ენის ლინგვისტურ შესაძლებლობებს, მხატვრული ტექსტი მოითხოვს მის განახლებას, ტრანსფორმირებას, ანუ ლინგვისტურ დეფამილარიზაციას, რაც, თავის მხრივ, მკითხველის პერცეფციულ (აღქმით) დეფამილარიზაციას იწვევს. ლინგვისტური დეფამილარიზაცია კონკრეტული სქემების მეშვეობით ხორციელდება. ამგვარ სქემებს განეკუთვნება რითმა, მეტრიკა, მეტაფორა, სიმბოლო, ანუ ყველა ის კომპონენტი, რომელიც ქმნის ენის არაორდინარულ მოდელს და ხელს უწყობს არსებული ინფორმაციის მხატვრულად გადამუშავებას\*. როგორი იყო ამ ფონზე რომანის ჟანრის ენობრივი მოდელის მიმართება სასაუბრო ენის მოდელთან? ანუ, რამდენად ინარჩუნებდა იგი ლინგვისტური დეფამილარიზაციის კონტრასტულობას სასაუბრო ენასთან მიმართებით?

ამ პრობლემასთან დაკავშირებით 20-იანი წლების დასაწყისში გამოკვეთილი კატეგორიულ ტონი ფორმალისტებმა (იხ. ი. ტინიანოვი, „ლიტერატურული ეკოლუციის შესახებ“, ვ. შკლოვსკი, „მესამე ფაბრიკა“) იმავე ათწლეულის მიწურულს გადასინჯეს, და

\* ჩვეულებრივ და დეფამილარიზებულ სტრუქტურებს შორის არსებული კონტრასტების წარმოსაჩვენად ფორმალისტებმა ორი კატეგორიის – „ფაბულია“ და „სიუჟეტი“ ანალიზი წარმოადგინეს. მათ მიაჩნდათ, რომ ფაბულა მოკლედ და ამომწურავად გადმოცემდა მომხდარ ამბავს, სიუჟეტი კი, მხატვრულ სქემებზე დაყრდნობით, თანმიმდევრულად ხდიდა ფარდას ავტორის, პერსონაჟებისა და მკითხველის ვნებათაღელვებს. ამგვარად, სიუჟეტი ოსტატურად მანიპულირებდა ფაბულით, სძენდა მას მხატვრულ ღირებულებას და წარმატებით ინარჩუნებდა ტექსტის მადეფამილარიზებულ ფუნქციას (იხ. ვ. პროპი, „ზღაპრის მორფოლოგია“).

აღიარეს, რომ მხატვრული სიტყვა არ წარმოადგენს სასაუბრო სიტყვისგან მკვეთრად გამიჯნულ აბსოლუტურ ავტონომიას, მეტიც, იგი ყალიბდება სასაუბრო ენის მხარდამხარ და ყოველდღიური ცხოვრება ლიტერატურას სწორედ სიტყვის მეშვეობით უკავშირდება. მე-20 საუკუნის რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში სასაუბრო სიტყვასა და მხატვრულ სიტყვას შორის კავშირის აღმოჩენა იყო უდიდესი მოვლენა, რომლის მექანიზმის დადგენაც ფორმალისტებმა ველარ შეძლეს, მაგრამ სერიოზული ბიძგი კი მისცეს მ. ბახტინის დისკურსის თეორიის ჩამოყალიბებას.

20-იან წლებშივე რუსი ფორმალისტების დეფამილარიზაციის თეორიას მხარი აუბეს ჩეხმა სტრუქტურალისტებმა, რომლებიც მეთოდურად ავითარებდნენ ე.წ. „წინარე ხედვის პრინციპს“. ჩეხ სტრუქტურალისტთა ტერმინი „წინარე ხედვა“ ფორმალისტური „დომინანტას“ მნიშვნელობით იხმარებოდა და მიმართული იყო ოპოზიციის „ავტომატიზაცია/დეავტომატიზაცია“ გაღრმავებისაკენ. შესაბამისად, „წინარე ხედვის პრინციპით“ ჩეხი მკვლევრები ხაზს უსვამდნენ ენობრივი მექანიზმის გამოყენებას იმ მიზნით, რომ მას თავისკენ მიეპყრო ყურადღება და აღქმულიყო უჩვეულო, არაავტომატიზებული, ანუ დეავტომატიზებულ სისტემად. ავტომატიზაცია მოიაზრებოდა ენის ორდინარულ, სტანდარტად ქცეული მოდელის ტოლფას ცნებად, „წინარე ხედვის პრინციპი“ კი – ამ ფამილარული სტრუქტურის გაუცნაურების, გაუცხოების, დეფამილარიზაციისათვის საჭირო დომინანტების ერთობლიობად. „წინარე ხედვის პრინციპის“ დამკვიდრებითა და ლიტერატურულ ჟანრებზე მისი განვრცობითა და განზოგადებით ჩეხმა სტრუქტურალისტებმა გაამყარეს რუსი ფორმალისტების მიერ მეცნიერულად დამუშავებული ჟანრის თეორიის სინქრონული კონცეფცია.

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

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

სწორედ ამგვარი სურათი, რომანის ჟანრის თეორიის თვალსაზრისით, იკვეთებოდა ლიტერატურათმცოდნეობაში მ. ბახტინის მოღვაწეობის საწყისი პერიოდისთვის. ერთი მხრივ, ფორმალისტური სკოლა და ჩეხური სტრუქტურალიზმი ჟანრის მკვეთრად გამოხატული სინქრონული თეორიითა და ზოგადი წესებისა და სქემების ფორმირების მძლავრი ტენდენციებით, რომლებიც განსხვავებულ ჟანრულ მოდელებს დააკმაყოფილებდნენ, მეორე მხრივ, ვესელოვსკი-ფრეიდენბერგი-გრივცოვის თეორიული ხაზი, რომელიც თანამედროვე ჟანრთა ფუნდამენტს ანტიკური პერიოდის ჟანრებში ჭვრეტდა.

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

- 1) ჟანრის თეორიის სინქრონულობის იდეა;
  - 2) ჟანრთა მუდმივი გადანაცვლების იდეა;
  - 3) ჟანრთა საზღვრების ფლექსიურობის იდეა;
  - 4) რომანის ჟანრის ენობრივი სტრუქტურის ნათესაობის იდეა სასაუბრო ენის სტრუქტურასთან და რეალური ყოფის ფენომენთან;
  - 5) რომანის ჟანრის ეპოსის სახესხვაობად გააზრების იდეა.
- მ. ბახტინი რთული ამოცანების წინაშე იდგა.

მიხაილ ბახტინის ნოვატორული ხედვა. ჟანრის თეორია

მ. ბახტინის ძირითადი ლიტერატურათმცოდნეობითი შრომები ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით დაიწერა: „დოსტოევსკის შემოქმედების პრობლემები“ – 1929 წ. (მოგვიანებით გადაამუშავდა და გამოიცა სათაურით „დოსტოევსკის პოეტიკის პრობლემები“ – 1963; 1972; 1979), „სიტყვა რომანში“ – 1934-1935 წწ., „დროისა და ქრონოტოპის ფორმები რომანში“ – 1937-1938 წწ., „რომანის სიტყვის პრეისტორიიდან“ – 1940 წ., „ეპოსი და რომანი“ – 1941 წ. 1940-41 წლებშივე დაიწერა „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ეპოქის ხალხური კულტურა“, მაგრამ გადაამუშავდა 60-იან წლებში და დაიბეჭდა 1963 წელს. ამ ტექსტებში გამოიკვეთა ბახტინის როგორც ლიტერატურის თეორეტიკოსის ნოვატორული ხედვის, პრობლემათა ახლებურად დასმისა და გააზრების უნარი. ბახტინის ორიგინალობა, პირველ ყოვლისა, გამოვლინდა იმ თეორიულ პოზიციაში, რომელიც მან თავის თანამედროვე ლიტერატურულ-თეორიული სივრცის მიმართ დაიკავა. მ. ბახტინი აქტიურად ჩაება რომანის ჟანრის ირგვლივ გაჩაღებულ დებატებში და გაემიჯნა აღიარებულ აზრს. მან თავისებურად გადაწყვიტა ლიტერატურულ-თეორიული აზრისათვის მნიშვნელოვანი სამი ძირითადი პრობლემა: ჟანრის თეორიის სინქრონულობის, რომანის ენის სასაუბრო ენასთან მიმართებისა და რომანის ჟანრის წარმომავლობის პრობლემები.

ბახტინი იყო პირველი მოაზროვნე, რომელმაც, რომანის ჟანრის ანალიზზე დაყრდნობით, თამამად დაარღვია ჟანრის სინქრონული გააზრების ტრადიცია და მეცნიერულად დაასაბუთა დიაქრონული კონცეფცია. გამოიკვეთა მიჯნები: თუ სინქრონულ პერსპექტივაში ჟანრი აღიქმებოდა შიდალიტერატურული კანონებით განპირობებულ დადგენილ, ფორმულირებულ და გამყარებულ კონსტრუქციად, დიაქრონულ პერსპექტივაში იგი განიხილებოდა კონკრეტული ეპოქისათვის ნიშანდობლივ ისტორიულ და კულტურულ ღირებულებებზე დამოკიდებულ პერმანენტულად ქმნად სისტემად. ჟანრის სინქრონული დეტერმინაცია ამკვიდრებდა მის სტრუქტურულ ორიენტირებსა და ნიშნულებს, რომლებთან მიმართებითაც გააზრებოდა ნებისმიერი ჟანრის წიაღში მიმდინარე ცვალებადობა, რეგრესი თუ განვითარება; განსხვავებით სინქრონული საგან, დიაქრონული დეტერმინაცია (განპირობება) რეალური, ისტორიულ-კულტურული, პარამეტრების ფონზე განიხილავდა ჟანრს და, ამ კუთხით, დასაბამს აძლევდა მრავალ სამომავლო კონცეფციას. ბახტინს მიაჩნდა, რომ რომანს „გამოაჩვენეს... მხატვრული სახის აგების ახალი სივრცე, სივრცე, რომელიც ასახავს რომანის მაქსიმალურ კონტაქტს თანამედროვეობასთან მისი ქმნადობისას“ (ბახტინი 1986: 399).

რომანის ჟანრის დიაქრონულ პერსპექტივაში გააზრებით ბახტინმა ძირეული ცვლილება შეიტანა ჟანრის თეორიაში. „ლიტერატურულ ჟანრებს მუდამ საფუძვლიანად

განიხილავდნენ, – აღნიშნავს იგი, – მაგრამ ანტიკური ეპოქიდან მოყოლებული დღემდე ჟანრებს შეისწავლიდნენ მათი ლიტერატურულ-მხატვრული სპეციფიკის ჭრილში, დიფერენციალურ განსხვავებათა (ლიტერატურის ფარგლებში) თვალსაზრისით, და არა როგორც ერთმანეთისაგან განსხვავებულ გამოთქმათა გარკვეულ ტიპებს, რომლებიც, საერთო სიტყვიერ (ენობრივ) სივრცეს ინარჩუნებენ“ (ბახტინი 1986: 429). სიტყვის ხელოვნების შესწავლის სფეროში ბახტინი საკუთარ მეთოდოლოგიას განიხილავს „აბსტრაქტულ ფორმალიზმსა“ და „იდენტურად აბსტრაქტულ იდეოლოგიზმს“ შორის მიჯნის დაძლევადა. დაძლევის სირთულე მდგომარეობს ძირითადი პოსტულატის რეალიზების ეფექტურობაში: თუ სიტყვას სოციალურ ფენომენად გავიაზრებთ, მაშინ ფორმა და შინაარსი სიტყვის ერთ სეგმენტში მოქცეულ მთლიანობად წარმოგვიდგება. დისკურსის სოციალურობის იდეა მჭიდროდ უკავშირდება ჟანრის იდეას. შესაბამისად, ჟანრი იმენს სოციალურ სტატუსს, ანუ გვევლინება სოციალურ სტრუქტურად, რომელიც შეუქცევად დამოკიდებულებაშია ნებისმიერ ინდივიდუალურ ტალანტთან. ჟანრის ჭეშმარიტი პოეტიკა ბახტინისათვის „მხოლოდ ჟანრის სოციოლოგიაა“ და ნებისმიერ ჟანრს სოციალურ და ლინგვისტურ სტრუქტურებს შორის ტრანსმისიურ (გადამცემ) კავშირად განიხილავს. ჟანრს როგორც სეგმენტს განსაზღვრავს მისი მედიატორული ფუნქციის დეტერმინაცია, რომელიც ერთდროულად მოიცავს ლინგვისტურ და ისტორიულ განზომილებებს. შესაბამისად, ჟანრი ბახტინის თეორიაში „შემოქმედებითი მეხსიერების“ იდენტური ცნებაა, რომელიც შემოქმედებითად აირეკლავს მიმდინარე ცვალებადობათა ევოლუციურ პროცესს.

რუსი ფორმალისტების მსგავსად, ბახტინი ყურადღებას ამახვილებს რომანის სიტყვის თავისებურებაზე და იგი ხელოვნურად შექმნილ სისტემად ესახება, მაგრამ, განსხვავებით ფორმალისტებისაგან, მისი სისტემა ეყრდნობა არა წინასწარ შემუშავებულ სქემებს, არამედ – ცოცხალ ენასა და ფრაზეოლოგიას. რომანის ჟანრის უპირველეს მახასიათებლად ბახტინს ცნობიერების მრავალენოვანებასთან დაკავშირებული და სწორედ რომანის ფარგლებში რეალიზებადი სტილისტური სამგანზომილებიანობა მიაჩნია. „განსხვავებით სხვა დიდი ჟანრებისაგან, – წერს ბახტინი, – რომანი ჩამოყალიბდა და განვითარდა შინაგანი და გარეგანი ენობრივი მრავალფეროვნების გააქტიურების პროცესში, ეს რომანის მშობლიური სტიქიაა“ (ბახტინი 1986: 401). ამრიგად, რომანი, არის სხვადასხვა ტიპის სოციალური მეტყველებისა და ინდივიდუალურ ხმათა ხელოვნურად ორგანიზებული მრავალფეროვნება. ბახტინი არ გამიჯნავს სასაუბრო ენის მრავალფეროვნებასა და ენობრივ მრავალფეროვნებას და რომანი ენებს შორის წარმოებული დიალოგების ქსოვილად წარმოუდგება. ამიერიდან რომანს ვეღარ მივიჩნევთ ადამიანისა და საზოგადოების შესახებ შეთხზულ მარტივ ამბად, საზოგადოების სიტყვიერ მოდელად. იგი სოციალურ ფენებს შორის არსებულ თანახმიერებათა თუ უთანხმოებათა ფუნდამენტურ სტრუქტურად გვევლინება.

ცხადია, დისკურსული პლანისადმი მ. ბახტინის ყურადღება ფორმალისტების თხრობის სისტემისა და სხვადასხვა თხრობითი მოდიფიკაციებისადმი (сказ) ინტერესმა განაპირობა მაგრამ, განსხვავებით ფორმალისტებისაგან, ბახტინის მეთოდოლოგიაში ენა განიხილება არა აბსტრაქტულ გრამატიკულ კატეგორიათა სიმრავლედ, არამედ – იდეოლოგიურად ღირებულ სისტემად, მსოფლშეგრძნებად და აზრად. რომანის ჟანრი, ბახტინის მტკიცებით, ემყარება ლინგვისტურად ღირებული ფორმების კომბინაციებს, რომელთა მიღმაც სხვადასხვა მსოფლმხედველობრივი სისტემები მოიაზრება. შეუძლებელია, ენის მიჩნევა ფორმალურ ელემენტად; ენის ხელოვნური მოდიფიკაცია თავისი არსით ვერასოდეს იქნება ფორმალური.



ენებს შორის ურთიერთობა სოციო-ლინგვისტურ პოზიციათა შეჯახების ავანსცენაა; წინააღმდეგობრივი პროცესია, რომელიც დიალოგის ფორმით არის გამოხატული. ამრიგად, რომანის ჟანრი დიალოგური ფორმით წარმოჩენილი სოციალური რეალობის მოდელია.

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

მ. ბახტინის თეორიული ნააზრევის ორიგინალობას კიდევ უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენს მისი მსჯელობა რომანის ჟანრის წარმომავლობაზე. იგი გარდაუვალადაა დაკავშირებული ენის ფენომენთან. მკვლევარის აზრით, ყოველ ისტორიულ ეტაპზე ნებისმიერი ენის შინაგანი სტრუქტურული განლაგება არის რომანის ჟანრის ჩამოყალიბების აუცილებელი წინაპირობა, ანუ ენა ავტომატურად მიიჩნევა რომანის წარმოშობის ისტორიულ წინაპირობად. აქვე ბახტინი ხაზს უსვამს ლიტერატურული ცნობიერების ე.წ. „ლინგვისტური მიუსაფრობის“ კონდიციას, რაც შეუძლებელს ხდის ლინგვისტური მედიუმის არსებობას ტექსტში და სვამს ენის სწორი სოციოლოგიური ინტერპრეტაციის საკითხს.

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

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

სიზუსტით წარმოაჩენს საზოგადოებრივ და კულტურულ სინამდვილეში მიმდინარე ისტორიულ პროცესებს საზოგადოებათაშორისი და კულტურათაშორისი დიალოგის სახით.

დიალოგური კრიტიკა. ჰეტეროგლასია, დიალოგიზმი, პოლიფონია

მიხაილ ბახტინის თეორიული სისტემის ქვაკუთხედია *დიალოგური კრიტიკა*, – ცენტრალური და საბაზისო საყრდენი, რომელსაც ეფუძნება სხვა ძირითადი ცნებები და პრინციპები. დიალოგიზმმა, როგორც მეთოდმა, განსაზღვრა რომანის ჟანრის ანალიზის ბახტინისეული გეზი და მიმართულება. დიალოგური კრიტიკის საფუძვლები ჩამოყალიბებულია ნაშრომებში „სიტყვა რომანში“ და „დოსტოევსკის პოეტიკის საკითხები“.

ბახტინის აზრით, ურთიერთობათა დიალოგური პრინციპის რეალიზება მხატვრული პროზის პრივილეგიაა, რომელსაც ვერც პოეზია იყენებს და ვერც ღრამა. როგორც ეპიკური, ისე ღრამატული ტიპის ნაწარმოებში, ორ ადამიანს შორის დიალოგი არსობრივად ორი დამოუკიდებელი მონოლოგია, რომლებიც მონაცვლეობით ვლინდება ტექსტში. პროზაში თხრობის უმთავრესი ფაქტორია ორხმიანი სტრუქტურა და მისი მეშვეობით მთხრობელისა თუ ავტორის თხრობა პერსონაჟის თხრობასთან მიმართებით, შესაძლოა, „სხვის სიტყვად“ აღვიქვათ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „სხვისი სიტყვა“, როგორც თემა, განსაზღვრავს ნაწარმოების კომპოზიციას.

ბახტინის აზრით, „სხვისი გამონათქვამის“ წვდომა ნიშნავს მიმართებით ორიენტაციას სხვასთან, რომელშიც ყოველ აღქმულ ფრაზას ზედ ედება საპასუხო ფრაზა. გამომდინარე აქედან, ყოველგვარი ურთიერთობა თავისი არსით დიალოგურია. „ავტორის ახლებური პოზიცია გმირთან მიმართებით დოსტოევსკის პოლიფონიურ რომანში სერიოზულად განხორციელებული და ბოლომდე გატარებული დიალოგური პოზიციაა, რომელიც ადასტურებს გმირის დამოუკიდებლობას, შინაგან თავისუფლებას, დაუსრულებლობასა და მერყეობას. ავტორისათვის გმირი არის არა „ის“, არა – „მე“, არამედ, სრულქმნილი „სხვა“, „მე“. გმირი არის არა რიტორიკულად გათამაშებული ან ლიტერატურულ-პირობითი, არამედ სერიოზული, ნამდვილი დიალოგური მიმართების სუბიექტი“ (ბახტინი 1972: 107). დიალოგი გამოხატავს სიტყვის ჰემიარით ფუნქციას, ანუ იმგვარი სასაუბრო მოდელის თვისებას, რომელიც ორხმიანი სისტემის სახით ყალიბდება და ტექსტის ორგანიზაციისას აქცენტს „სხვის სიტყვაზეა.“

*ორხმიანობა*, ანუ *ჰეტეროგლასია* ნაირგვარ, დიფერენციალურ მეტყველებას ნიშნავს და ლიტერატურის თეორიაში ბახტინის მიერ დამკვიდრებულ ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ტერმინადაა მიჩნეული. ჰეტეროგლასიის კლასიკური განმარტება სოციოლინგვისტიკის სფეროს განეკუთვნება და სოციოლექტის მნიშვნელობით იხმარება, მაგრამ ბახტინმა ტერმინი მხატვრულ ტექსტზე განავრცო და ცნების ლინგვისტურ დატვირთვას მხატვრულ-ლიტერატურული ფუნქციაც შესძინა. ჰეტეროგლასია არის არა მხოლოდ სხვადასხვა ენობრივი მოდელის ერთობა, არამედ მათი მიზნობრივი კოორდინაცია მხატვრულ ტექსტში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბახტინისეული ჰეტეროგლასია ტექსტუალიზებული ჰეტეროგლასიაა.

ჰეტეროგლასიის ბახტინისეული განმარტება ორ ურთიერთსაპირისპირო მეთოდოლოგიას ეფუძნება: ფილოსოფიურსა და ემპირიულ-კულტურულ ანალიზს. პირველის თვალსაზრისით, ჰეტეროგლასია ენის თვისებაა და მისი მრავალფეროვნება ბუნებითაა, მეორის მიხედვით, იგი ენის თვისებაა, ოღონდ განვითარების მხოლოდ კონკრეტულ, ისტორიულ ეტაპზე. ბახტინისეული ჰეტეროგლასია ორივე ამ ასპექტს

აერთიანებს და, მოაზროვნის მიერ შემოღებულ სხვა ტერმინთა მსგავსად, ერთდროულად ნორმატიულიცაა და ისტორიულიც.

რა ხდება, როდესაც ჰეტეროგლასიის განსხვავებული ენობრივი მოდელები ლიტერატურულ არენაზე ინაცვლებენ? „როდესაც ჰეტეროგლასია მკვიდრდება რომანში, იგი შემოქმედებითი გარდასახვის ობიექტი ხდება; ენაში შემავალი სოციალური და ისტორიული ხმები, მათი ყველა სიტყვა და ფორმა სტრუქტურულ სისტემად ორგანიზდება და გამოხატავს ავტორის სოციო-იდეოლოგიური პოზიციის მრავალფეროვნებას“ (ბახტინი 1985: 300). ამ შემთხვევაში, ჰეტეროგლასია ბუნებრივად ერწყმის რომანის ქსოვილს და მხატვრული ასახვის უმთავრეს საგნად იქცევა. ჰეტეროგლასია, ბახტინის აზრით, ენობრივ ურთიერთობათა ორ გამიჯნულ ფორმას გულისხმობს: სხვადასხვა სოციალურ ენებს ერთი ნაციონალური ენის ფარგლებში და სხვადასხვა ნაციონალურ ენებს ერთი კულტურის ფარგლებში. რომანის ჟანრში ეს ფორმები რამდენიმე მიმართულებით რეალიზდება: ა) პერსონაჟთა დიალოგებისა და შინაგანი მეტყველების მიმართულებით; ბ) სოციალური, პროფესიული და ჟანრული სიტყვის მიმართულებით; გ) კულტურული დიალექტების მიმართულებით. სამივე ამ მიმართულების რეალიზება ტექსტში დიალოგურია: ისინი იცნობენ ერთმანეთს, რეაგირებენ ერთმანეთზე და იცვლებიან ერთმანეთთან დამოკიდებულებისდა მიხედვით.

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

აქ, ალბათ, გასათვალისწინებელია ბახტინის ორიგინალური შეხედულება რომანის ენობრივ სტრუქტურასა და პერსონაჟებს შორის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ. საყოველთაოდ მიღებული აზრი, რომ რომანის ენობრივი სტრუქტურა ემსახურება პერსონაჟთა ხასიათების გახსნას, ბახტინმა კარდინალურად შეცვალა და განაცხადა, რომ პერსონაჟები კონკრეტულ ენობრივ მოდელებს განასახიერებენ და სხვადასხვა ენობრივი სისტემების მაქსიმალურ რაოდენობას ამკვიდრებენ რომანში. მოაზროვნის ღრმა რწმენით, შეუძლებელია პერსონაჟის მსოფლმხედველობრივი შრეების წარმოჩენა მისთვის ნიშანდობლივი დისკურსის წარმოჩენის გარეშე. შესაბამისად, პერსონაჟთა ურთიერთმიმართებაც დიალოგის სახით არის წარმოდგენილი.

ტერმინი „დიალოგიზმი“ ბახტინის მიერ დამკვიდრებულ ერთ-ერთ ყველაზე ორაზროვან ტერმინს წარმოადგენს. იგი ერთდროულად ლინგვისტურ დატვირთვასაც ატარებს და ნოველისტურსაც, გამოიყენება ენის როგორც კონკრეტული მოდელის განსახილველად, ისე – მისი გამორჩეულად ღირებული მხატვრული თვისებების დასადგენად. ბახტინისეული დიალოგიზმი გულისხმობს ორი განსხვავებული ხმის

არსებობას ერთ ხმაში. მაგრამ კონკრეტულად რომელ ხმებზე საუბრობს ბახტინი? რა ივარაუდება გამთლიანებულ ორხმოვანებაში? განსხვავებული სტილური დისკურსები და კონტექსტები თუ „ავტორისა“ და „გმირის“ ხმები?

დიალოგიზმის ცნების ბახტინისეული ანალიზი დოსტოევსკის შემოქმედებას უკავშირდება და მისი რომანების მხატვრულ-სტრუქტურული ანალიზის წიაღში ხორციელდება. ბახტინის ნაშრომი – „დოსტოევსკის პოეტიკის საკითხები“ შეიძლება მივიჩნიოთ დიალოგიური კრიტიკის დასაბამად ლიტერატურის თეორიაში.

დოსტოევსკის, როგორც მწერალსა და მოაზროვნეს, ბახტინი მართებულად მიიჩნევს დიალოგისადმი შინაგანად განწყობილ ფენომენად. „დოსტოევსკი დაჯილდოებული იყო გენიალური ნიჭით, მოესმინა თავისი ეპოქის დიალოგი, – აღნიშნავს ბახტინი, – უფრო ზუსტად, მოესმინა თავისი ეპოქა როგორც უზარმაზარი დიალოგი, მოეხელთებინა მასში არა მხოლოდ ცალკეული ხმების ჟღერადობა, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, დიალოგიური ურთიერთობები ხმათა შორის, მათი დიალოგიური ურთიერთქმედება“ (ბახტინი 1972: 150). დოსტოევსკის პროზის ნიშანდობლივი დისკურსი, ბახტინის აზრით, უდავოდ ადასტურებს ერთ ჭეშმარიტებას: დიალოგიური ორხმოვანების წვდომა შეუძლებელია ტრადიციულ ლინგვისტურ მეთოდებზე დაყრდნობით, ორხმიან დისკურსს არ აკმაყოფილებს გრამატიკული მცირე ჯგუფების კვლევა, იგი მთელი ენობრივი სისტემის ყოველმხრივ ანალიზს საჭიროებს. გამომდინარე აქედან, ბახტინი ამკვიდრებს მეტალინგვისტიკის ცნებას, როგორც ერთადერთ შესაძლებლობას რომანის ენობრივი სტრუქტურის სპეციფიკის დადგენის, მისთვის ნიშანდობლივი მონოლოგიური, დიალოგიური და პოლიფონიური ენობრივი მოდელების გამოვლენისათვის. „ისინი შეიძლება მივაკუთნოთ მეტალინგვისტიკას, – აღნიშნავს ბახტინი, – თუ ამ ცნებაში გავიაზრებთ გარკვეული დისციპლინების სახით ჩამოუყალიბებელ შესწავლას სიტყვის იმ თავისებურებებისა, რომლებიც სრულიად მართებულად სცდებიან ლინგვისტიკის ფარგლებს“ (ბახტინი 1972: 309). კვლევის მეტალინგვისტური მეთოდი ლიტერატურულ ჟანრს მრავალპლანიან სემიოლოგიურ სისტემად განიხილავს და ეფუძნება დიალოგიური დისკურსის ცნებას.

დოსტოევსკის როგორც რომანისტის გენიალობა, ბახტინის აზრით, მდგომარეობს ენის ფუნქციური დატვირთვის მაქსიმალურ გაზრდასა და გაფართოებაში, რაც ტექსტში დიალოგიზმის სახით ვლინდება. დოსტოევსკის რომანების უმეტესობა, ბახტინის აზრით, დამოუკიდებელ და ერთმანეთთან შეურწყმელ ხმათა გამმას და, შესაბამისად, არაინტეგრირებად სინთეზს წარმოადგენს, რაც რომანში უჩვეულო *მრავალხმიანობის*, ანუ *პოლიფონიურობის* წინაპირობაა.

პოლიფონიური რომანის თანაბარ, დამოუკიდებელ ხმათა რეალიზება დიალოგიური პროცესია და გარკვეულ დრო-სივრცულ, ანუ ქრონოტოპულ სიბრტყეზე ხორციელდება. მაგრამ დროში მოვლენის ფორმირება დიალექტიკის კანონს ექვემდებარება, დიალექტიკა კი დოსტოევსკის რომანებში საცნაური არ არის. მაშ, რა განაპირობებს დოსტოევსკის რომანთა ქრონოტოპულ სისტემას? ბახტინის აზრით, დოსტოევსკი სამყაროს დროის მიღმა და დროის გარეშე, მხოლოდ სივრცული კოორდინატებით აღიქვამს. დოსტოევსკისეული ქრონოტოპი მაქსიმალურად სივრცულია და პოლიფონიურობას პერსონაჟთა შინაგანი კონფლიქტების სივრცეში გაშლა განაპირობებს; არა დროით-თანამიმდევრული ავტორისეული თხრობა პერსონაჟების შესახებ, არამედ – პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს სივრცული დეტერმინაცია. დეტერმინირებული პერსონაჟი დეტერმინირებულ ხმათა სიმრავლეს წარმოადგენს და თვითრეალიზების პროცესი დიალოგის ფორმით ხორციელდება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პერსონაჟის შიგნით წარმოებული მეტყველება, ანუ მონოლოგი, ბახტინისათვის დიალოგის გაშინაგანებული ფორმაა; დიალოგისა, რომელიც ინტერიორიზებულია და ერთი მთელის წიაღ გაედინება. მონოლოგი არის პერსონაჟის მიერ საკუთარ თავთან მიმართებისას გამოძუშავებული

„შინაგანი სიტყვა,“ ანუ ერთგვარი კონტაქტი და თანამშრომლობა საკუთარ თავთან. ღუალიზებული მდგომარეობა – „ადამიანი ადამიანში“, „მე მეში“ – თავისი არსით დიალოგურია: მე ვსაუბრობ, მას ესმის, შესაბამისად, ჩვენ ვარსებობთ. „დიალოგური უთანხმოება შიგნით გადაინაცვლებს, სიტყვის უფაქიზეს სტრუქტურულ ელემენტებში (და, შესაბამისად, – ცნობიერების ელემენტებში)“ (ბახტინი 1972: 359). დიალოგი აღწევს თითოეულ სიტყვაში, იწვევს ხმათა დაპირისპირებას, შეჯახებას, ქმნის ე.წ. მიკროდიალოგურ ატმოსფეროს, რითაც ვლინდება პერსონაჟის ცნობიერების განსხვავებულ შრეებს შორის ჩამოყალიბებული დიალოგური ურთიერთმიმართება.

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

- ა) ავტორის პირდაპირი, მხატვრულ-ლიტერატურული თხრობა;
- ბ) ყოველდღიური ზეპირი თხრობის ვარიაციული სტილიზაცია;
- გ) შუალედური, წერილობითი ლიტერატურული ფორმების სტილიზაცია;
- დ) ავტორის ზემხატვრული, მსჯელობითი ტიპის თხრობა (მორალური, ფილოსოფიური, მეცნიერული ხასიათისა და სხვა);
- ე) პერსონაჟთა სტილისტურად ინდივიდუალიზებული თხრობა.

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

ბახტინი დიალოგს აკავშირებს დისკურსის უღრმეს შრეებთან. გამოყოფს რა დისკურსის ორ ფუნდამენტურ სახეობას – მონოლოგურ და დიალოგურ დისკურსს – იგი აზუსტებს თითოეული მათგანის ფუნქციას და მოქმედების არეალს. მონოლოგური დისკურსი გულისხმობს თხრობით-აღწერითი მანერით ასახვას (ეპოსი) – ისტორიულ დისკურსსა და მეცნიერულ დისკურსს; დიალოგური დისკურსი კი – პოლიფონიურ რომანს, მენიპურ და კარნავალურ ტრადიციებს.

პოლიფონიურ რომანს ბახტინი მრავალხმიან რომანს უწოდებს და ამ მუსიკალურ ტერმინს დამოუკიდებელი, მაგრამ ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული ხმების თანაყოფის საუკეთესო გამოხატულებად მიიჩნევს. პოლიფონიური ტექსტის იდეალურ ნიმუშად ბახტინს დოსტოევსკის რომანები მიაჩნია. „დამოუკიდებელ და შეურევნელ ხმათა და ცნობიერებათა სიმრავლე, სრულფასოვანი ხმების ჭეშმარიტი პოლიფონია ნამდვილად წარმოადგენს დოსტოევსკის რომანების თავისებურებას“ (ბახტინი 1972: 7). ბახტინის მოსაზრებით, პოლიფონია რომანში დიალოგის ფორმით რეალიზდება: ხმები, რომლებიც პოლიფონიურ რომანს ქმნიან, დიალოგურად უკავშირდებიან ერთმანეთს. მაგრამ დიალოგის სიბრტყე რომანში არ არის თანაბარი და მრავალ რთულ და უხილავ შრეს მოიცავს; გამოსჭვივის არა ოდენ პერსონაჟის შინაგან კონფლიქტური ხმებში, არამედ ყოველ სიტყვაში, მიმიკასა და მოძრაობაში. დიალოგი რთული, სიღრმისეული სტრუქტურაა და მის ცალკეულ ელემენტებს შორის მრავალფეროვანი კავშირი ქმნის პოლიფონიურობის განცდას.

პოლიფონიური რომანის პერსონაჟები, არ წარმოადგენენ ავტორის მიერ მართულ და მანაპულირებულ ობიექტებს. პომოფონიური, ანუ ერთხმიანი რომანისაგან განსხვავებით, სადაც ავტორი პერსონაჟებით დაკომპლექტებულ ორკესტრს დირიჟორობს, პოლიფონიური

რომანის მოქმედი პირები დამოუკიდებელ სუბიექტებად გვევლინებიან; მეტიც, პოლიფონიური რომანის პერსონაჟთა ავტონომია ავტორის ავტონომიის ტოლფასია, პერსონაჟის ღირებული სიტყვა ავტორისეული სიტყვის ღირებულებას უთანაბრდება და ხასიათის შეცნობის უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს წარმოადგენს.

ამრიგად, ბახტინისეული პოლიფონია გულისხმობს პერსონაჟის ხმის სრულ გათავისუფლებას ავტორის ხმის დიქტატისაგან, მაგრამ ისმის ლოგიკური კითხვა: სად ქრება ავტორის წამყვანი როლი და ფუნქცია? იმ ფაქტს, რომ რომანის მთხზველი, შემქმნელი და თავიდან ბოლომდე დამწერი ავტორია, ბახტინი არ და ვერც უარყოფს. მისი აზრით, პოლიფონიური რომანის პერსონაჟთა თავისუფლება ლიმიტირებულია და მას პერსონაჟის წარმოჩენის ავტორისეული არჩევანი განაპირობებს. სწორედ ეს უბიძგებს ავტორს გარკვეული მიმართულებით იმოძრაოს. პერსონაჟის „ეს დამოუკიდებლობა და თავისუფლება ავტორის ჩანაფიქრის ნაწილია; ეს ჩანაფიქრი ერთგვარად განაწყობს გმირს თავისუფლებისაკენ (პირობითი თავისუფლებისაკენ, რასაკვირველია) და, როგორც ასეთს, შეუძლებს მთელის მკაცრ და გაანგარიშებულ სქემაში“ (ბახტინი 1972: 20). ავტორი ქმნის, მაგრამ – პერსონაჟი აზროვნებს, ავტორი აყალიბებს პერსონაჟის დისკურსს, მაგრამ ანიჭებს მას შინაგანი ლოგიკისა და პერსონალური, ე.წ. „სხვისი“ დისკურსის განვითარების დამოუკიდებლობას. იქმნება რომანის მთავარი, მაგისტრალური დიალოგიური ატმოსფერო: ავტორის დისკურსის მიმართ პერსონაჟის დისკურსის ორგანიზება მსმენელისა და მოპასუხის სტატუსით. შესაბამისად, პოლიფონია ქრონოტოპიზებულია და გულისხმობს ავტორისა და პერსონაჟის თანაარსებობას იდენტურ დრო-სივრცულ კოორდინატებში. მაგრამ, მიუხედავად პერსონაჟთა ფუნქციის აქცენტირებისა, პოლიფონიური რომანის ანალიზისას ბახტინი განსაკუთრებულ ყურადღებას მიაქცევს ავტორის ფენომენს. ავტორი მოიაზრება ყველა ხმის მიღმა მყოფ იდეურ და მხატვრულ ცენტრად. ბახტინი ფრთხილად მიჯნავს ავტორს ნარატორისაგან, ვინაიდან განასხვავებს თხრობითი ორიენტაციის სამ ტიპს: ავტორის თხრობას, ნარატორის, ანუ მთხრობელის თხრობას და პერსონაჟის თხრობას. ავტორის სტატუსის სწორი განსაზღვრება ძალზე მნიშვნელოვანია დიალოგიური და პოლიფონიური რომანის ანალიზისას: რომანში ავტორის ხმა დაბალანსებულია პეტეროგლასიური ორნოვანებით, რაც დიალოგის ფორმით რეალიზდება და პერსონაჟთა დიალოგიურ დისკურსთან ერთად უზრუნველყოფს რომანის პოლიფონიურ სტრუქტურას.

პოლიფონიური რომანის სათავეებს ბახტინი მენიპეურ სატირასა და კარნავალურ ტრადიციებში ჭკრეტს.

### მენიპეური სატირა და პოლიფონია

*მენიპეური სატირის* საკითხს მ. ბახტინი განიხილავს წერილში „ეპოსი და რომანი“, მაგრამ უფრო დაწვრილებით ეს პრობლემატიკა გაანალიზდა მის პროგრამულ ნაშრომში „დოსტოევსკის პოეტიკის საკითხები“. მენიპეურ სატირას ბახტინი კარნავალურ ფოლკლორსა და სოკრატულ დიალოგებთან აკავშირებს და დოსტოევსკის პოლიფონიური რომანის უმთავრეს წყაროდ მიიჩნევს.

ტერმინი „მენიპეური სატირა“ გარკვეული ტიპის ფილოსოფიურ რომანს აღნიშნავს და ჩვ. წთ. აღ–მდე III საუკუნის ფილოსოფოსის, მენიპეს სახელთან არის დაკავშირებული. თავად მენიპეს მიერ შექმნილ სატირულ ნაწარმოებებს ჩვენამდე არ მოუღწევია, მაგრამ ის ფაქტი, რომ ჟანრის განსაზღვრება რომაელმა ვარონმა სწორედ მენიპეს სახელს დაუკავშირა, მეტყველებს ფილოსოფოსის დიდ ავტორიტეტზე კლასიკური პერიოდის ფილოსოფიურ-ლიტერატურულ წრეებში. მენიპეური ჟანრის პირველ

წარმომადგენლად ითვლება ანტისტენე, სოკრატეს მოწაფე და სოკრატესეული დიალოგების ერთ-ერთი ავტორი; ტრადიციების გამგრძელებლად კი მიჩნეულნი არიან სენეკა („აპოკოლოკინტოზისი“), პეტრონიუსი („სატირიკონი“), ლუკიანე („სატირები“), აპულეუსი („ოქროს ვირი“).

მენიპეას ბახტინისეული განმარტება ვრცელი და მრავალსპექტრიანია. მენიპეა კომიკური ჟანრია, რომელიც შეიცავს ტრაგიკულ საწყისებსაც. მის სიმბოლურ თუ ფანტასტიკურ სიუჟეტსა და პერსონაჟებში ხშირად ვლინდება სხვადასხვა ჟანრული ელემენტების სინთეზირებული ფორმები. მენიპეა აკადემიზმისგან ათავისუფლებს ენას და განავითარებს მას ფილოსოფიური უნივერსალიზმის მიმართულებით. იქმნება ერთგვარი პრაქტიკული ფილოსოფია, რომელიც არღვევს ადამიანის ეპიკურ და ტრაგიკულ მთლიანობას და წარმოაჩენს მის დეტერმინირებულ ბუნებას. ექსცენტრიკული, ხშირად სკანდალური ენობრივი მოდელების საშუალებით იქმნება ეპიკური მონუმენტურობისა და ტრაგიკული კატასტროფულობისგან განსხვავებული სრულიად ახალი მხატვრული კატეგორია, რომელიც მოწოდებულია ტრადიციების რღვევის, მორალურ-ზნეობრივი ნორმების პროფანაციისა და ეტიკეტის უგულვებლყოფის არათანაბარი პროცესის წარმოსაჩენად. მენიპეას ჟანრი ოფიცოზის მიღმაა, უარყოფს გაბატონებულ აზრს და აზროვნების განსხვავებულ მოდელებს გვთავაზობს.

მენიპეას ბახტინისეულმა განსაზღვრებამ არაერთგვაროვანი რეზონანსი გამოიწვია მის თანამედროვე ლიტერატურულ-თეორიულ წრეებში. ზოგი დაეთანხმა ჟანრის ამგვარ დეფინიციას, მაგრამ ბევრმა, მათ შორის ფორმალისტებმაც, არ მიიღო მენიპეას როგორც დამოუკიდებელი ჟანრის განსაზღვრება (იხ. ვ. შკლოვსკი, „ტეტივა: მსგავსებათა განსხვავების შესახებ“). მიუხედავად ამისა, ბახტინს პოზიცია არ შეუცვლია: მენიპეას ჟანრმა, ბახტინის რწმენით, ზედმიწევნით გამოხატა ევროპული ფილოსოფიური და ლიტერატურული აზრის ტენდენცია, – გამყარებული სუბსტანციის ჩარჩოების რღვევა და ალტერნატიული, გინა დიალოგური ტიპის აზროვნების დანერგვა, – რომელიც შეიცავდა გლობალური ტრანსფორმირების შესაძლებლობებს. „მენიპეური სატირა დიალოგურია, – წერს ბახტინი, – აღსავსე პარადიოთა და ტრავესტიით, სტილური მრავალფეროვნებით“ (ბახტინი 1986: 414). დოსტოევსკი როგორც დიალოგური და პოლიფონიური რომანების ავტორი, ბახტინის მოსაზრებით, ვერ აუვლიდა გვერდს მენიპეური ჟანრის ტრადიციებს. დოსტოევსკის პროზამ შეითვისა მენიპეური დიალოგიზმი და აქცია იგი უმაღლესი ტიპის პოლიფონიად. დოსტოევსკისეული პოლიფონია მჭიდროდ დაუკავშირდა მენიპეურ სატირასა და კარნავალურ ტრადიციას.

### კარნავალი და კარნავალური ლიტერატურა

*კარნავალისა და კარნავალური ლიტერატურის* საკითხს მიუძღვნა ბახტინმა ცნობილი ნაშრომი ფრანსუა რაბლეს შესახებ, რომელშიც მსჯელობის მისთვის ჩვეული ლოგიკით სცადა კარნავალიზაციის როლის განსაზღვრა რაბლეს შემოქმედებაში. ბახტინი უბრუნდება „ხალხური იუმორის“ მივიწყებულ ტრადიციებს, აყალიბებს მისი ნიშანდობლივი დისკურსის მოდელს და სააგულისხმო პარალელებს ავლებს დოსტოევსკის დისკურსის მოდელთან.

ბახტინის მიერ გააზრებული კარნავალი წარმოდგენს კაცობრიობის ისტორიის უმნიშვნელოვანეს ელემენტს, რომელმაც ტექსტუალიზებული ფორმა მიიღო. „კარნავალი აღიქმება როგორც სპეციფიკური კოსმოგონია, რომელიც არ ცნობს სუბსტანციასა და მიზეზობრიობას და არსებობს მხოლოდ აქტიური ურთიერთობის სახით“ (კრისტევა 2001: 230). ტექსტში კარნავალი განსხვავებული სიუჟეტების, კონტექსტებისა და ენობრივი

მოძღვრების მეშვეობით რეალიზდება, მაგრამ მის ჭეშმარიტ არსს მხოლოდ ტექსტუალიზება არ წარმოადგენს: კარნავალი, პირველ ყოვლისა, აქტიური მოქმედებით გამოხატული დღესასწაულია, ზეიშია, რომელიც ერთდროულად მოიცავს შემსრულებელს და მაყურებელს, მოქმედების ობიექტსა და დამკვირვებელ სუბიექტს. „კარნავალმა არ იცის მაყურებლისა და შემსრულებლის დეფინიცია. არ ცნობს რამპას, თუნდაც დასაბამიერი ფორმით... კარნავალს არ შეიძლება, მასში ცხოვრობენ და ცხოვრობს ყველა, რადგან იგი თავისი არსით სახალხო მოვლენაა. ვიდრე მიმდინარეობს კარნავალი, მისი ცხოვრება ერთადერთი ცხოვრებაა... კარნავალში თავად ცხოვრება თამაშობს ... განსხვავებულ, თავისუფალ (აღადებულ) ფორმას ცხოვრებისა, თავისსავე აღორძინებას და უკეთესი საწყისის განახლებას“ (ბახტინი 1986: 297-298). გამომდინარე აქედან, კარნავალი გაორებული მოვლენაა და დიალოგური ურთიერთობის ბახტინისეულ თეორიას ექვემდებარება: კარნავალი დაპირისპირებულობათა ერთიანობას განასახოვნებს, – პარადოქსულ სიმბიოზს, რომელიც თავის თავში ამთლიანებს ნამდვილსა და წარმოსახულს, მითიურსა და რეალურს, სცენიურსა და ყოფითს. ხალხური იუმორის ძირებზე ამოზრდილი კარნავალი სიცილის მეშვეობით საცნაურსა ჰყოფს ყოფიერების დუალიზმს, – სადაგი ყოფის მოძალადურ ბუნებას, შიშს და ალტერნატივას უქმნის მკაცრ სინამდვილეს.

კარნავალური მოტივების რეინკარნაციას (განმეორებას ბახტინი შუა საუკუნეების ლიტერატურასთან აკავშირებს და ოფიციალურს, საეკლესიო დიქტატისა და ფეოდალური კულტურის წინააღმდეგ მიმართულ თამამ მანიფესტაციებად მიიჩნევს. ხაზს უსვამს რა ხალხური იუმორის განმსაზღვრელ სტატუსს კარნავალური ლიტერატურის ჩამოყალიბებაში, ბახტინი გამოყოფს კარნავალური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივ შემდეგ თავისებურებებს:

- 1) რიტუალური სანახაობის, კარნავალური ინსცენირებისა და კომიკური სიტუაციების წარმოდგენა სახალხო თავშეყრის ადგილებში;
- 2) კომიკური სიტყვიერი კომპოზიციების, ზეპირი და წერილობითი პაროდების ფორმირება;
- 3) კარნავალური სიტყვის ამბივალენტური სტრუქტურის რეალიზება;
- 4) თავისუფალი და ფამილარული ურთიერთობების პროვოცირება სხვადასხვა სოციალური ფენის ადამიანებს შორის;
- 5) ოპოზიციურ წყვილთა გამთლიანება: დაბადება/სიკვდილი, სიყრმე/სიბერე, მალლა/დაბლა, სახე/ზურგი, სიბრძნე/სისულელე, ქება/ლანძღვა და სხვა;
- 6) არაცნობიერი ინსტიქტების – სექსი, ჭამა-სმა – აქცენტირება;
- 7) სიკვდილისა და განახლების მაგისტრალური მოტივების დამკვიდრება.

კარნავალის ცენტრალური ოპოზიციია მალლა/დაბლა-ს სტრუქტურა, რადგან, ბახტინის აზრით, მის ინვერსიულ ფორმებში ზედმიწევნით ვლინდება კარნავალისათვის ნიშანდობლივი შენიღბული ურთიერთობების გროტესკული შეუსაბამობა. კარნავალის ძირითად მოტივებს შორის მკვლევარი გამოარჩევს ჩამოყალიბების, ცვალებადობისა და განახლების მოტივებს. საყურადღებოა, რომ განახლება, არასოდეს ხორციელდება კონკრეტული კარნავალური სუბიექტის დონეზე, იგი ხალხის, როგორც მთლიანი და მონოლითური ორგანიზმის თვისებაა და გარდაუვლად უკავშირდება სიკვდილს. კარნავალური ინდივიდის სიკვდილი, ხალხის ცხოვრების მხოლოდ პატარა ფრაგმენტია, წამია, რომელიც ამ ხალხისავე განახლებისა და სრულყოფისთვისაა საჭირო. სიკვდილისა და განახლების თემათა ამგვარ გააზრებას ბახტინოლოგთა ნაწილმა „ინდივიდუალური სხეულის რეკვიემი“ უწოდა (მ. რიკლინი, ნ. გლაზენერი) და ბახტინის თეორიულ ნააზრევებში სტალინური რეჟიმის კოლექტიური პათოსის გამოხატულებად აღიქვა. ვფიქრობთ, მსგავსი ვარაუდი მცდარი და ეფემერულია. ბახტინის ფილოსოფიური თუ



ლიტერატურათმცოდნეობითი შრომები ინდივიდუალურობისა და პერსონალურობის პათოსითაა გაჯერებული, კარნავალის შემთხვევაში კი იგი იცავს პრინციპულ პოზიციას, რომლის თანახმადაც კარნავალი გამორჩეულად არაპერსონალური მოვლენაა.

კარნავალიზაცია ბახტინის თეორიაში გროტესკული რეალიზმის ექვივალენტური ცნებაა, ხალხის მიერ პაროდირებული ყოფის სინონიმი, რომელშიც სიცილი მკვეთრად დეგრადაციულ და მატერიალიზებად ფუნქციას ასრულებს. დეგრადაცია გროტესკისათვის ტიპიური და მნიშვნელოვანი პროცესია. იგი ამბივალენტურ ხასიათისაა: ერთი მხრივ, გულისხმობს რადიკალურ დაღმასვლას, დაშვებას ციდან მიწაზე, მეორე მხრივ კი – აღმასვლასა და ხელახალ დაბადებას. „დაღმასვლა“ და „აღმასვლა“, ბახტინის აზრით, არა მხოლოდ ფარდობითი ცნებებია, არამედ – ტოპოგრაფიულიც, რომლებიც გენეტიკურად უკავშირდებიან ერთმანეთს. „დაღმასვლა“ და „აღმასვლა“ „მიწის“ შესატყვისი კატეგორიებია, მხოლოდ „დაღმასვლა“ მოიცავს მიწას როგორც შთანთქმელს (სამარე/საშო), „აღმასვლა“ – როგორც მშობელს (საშო). სიცილის პარადიგმის განსხვავება ბახტინისეული კარნავალიზაციის უმნიშვნელოვანესი მომენტია.

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

### ქრონოტოპის თეორია

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

ქრონოტოპის ბახტინისეული ცნება ეტიმოლოგიურად ბერძნულიდან მომდინარეობს: „ქრონოს“ დროს ნიშნავს, „ტოპოს“ – სივრცეს. დროისა და სივრცის კატეგორიათა

გამთლიანება ერთ ტერმინად – „ქრონოტოპი“ – ცხადყოფს ბახტინის რწმენას ამ ელემენტთა განუყოფელობის შესახებ მხატვრულ სტრუქტურაში. „არსებით ურთიერთმიმართებას დროულ და სივრცულ კოორდინატებს შორის, – წერს ბახტინი, – ჩვენ ქრონოტოპს ვუწოდებთ (რაც, სიტყვასიტყვით ნიშნავს „დრო-სივრცეს“)“... ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ტერმინში სივრცისა და დროის განუყოფელობის გამოხატვა (დრო როგორც სივრცის მეოთხე კოორდინატი)... მხატვრულ-ლიტერატურულ ქრონოტოპში ხდება სივრცული და დროითი ნიშნების შერწყმა ერთ გააზრებულ და კონკრეტულ მთლიანობად“ (ბახტინი 1986: 121).

ქრონოტოპის ცნებით ბახტინი განამტკიცებს მკვეთრად გამოხატულ დიაქრონულ თვალსაზრისს. ლიტერატურულ ტექსტსა და გარესამყაროს კავშირის დასაბუთებისას ქრონოტოპი წარმოაჩენს მკვლევარის ღრმა დაინტერესების საგანს. იგი ბახტინისათვის წარმოადგენს ერთგვარ საზომს იმისა, თუ როგორ ხორციელდება კონკრეტული ეპოქისა და კონკრეტული ჟანრის პირობებში რეალური, ანუ ისტორიული დრო-სივრცისა და ისტორიისათვის მნიშვნელოვანი პიროვნებების სინთეზი, აგრეთვე, მხატვრული დროის-სივრცისა და პერსონაჟთა მათთან შეთავსების პროცესი. ქრონოტოპის შემადგენელი ელემენტების (დრო, სივრცე) დომინანტურობას ჟანრის თავისებურება განსაზღვრავს: მაგალითად, თუ მხატვრული ნაწარმოები მოგზაურობითი ან სათავგადასავლო ჟანრისაა, მაშინ დრო დომინირებს, ხოლო თუ ნაწარმოები იდილიურ-პასტორალურ ხასიათისაა – სივრცე. მაგრამ, მიუხედავად გარდამავალი პრიორიტეტულობისა, დრო და სივრცე ერთ კონკრეტულ მთლიანობას შეადგენს და უერთმანეთოდ არ მოიაზრებიან.

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

ბახტინის კონცეფციის თანახმად, ქრონოტოპი სამი ძირითადი მიმართულებით ფუნქციონირებს. ესენია:

- ა) ტექსტის დონეზე ისტორიის წარმოჩენა;
- ბ) ტექსტის დონეზე ჟანრის რეალიზება;
- გ) პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო-სივრცული ველის ასახვა.

ყოველი მიმართულება მუდამ ცვალებად კომპონენტებთანაა დაკავშირებული და, ამისდა კვალად, იწვევს ცვლადი ქრონოტოპული მოდელების ჩამოყალიბებას. ბახტინი, ქრონოლოგიური პრინციპის გათვალისწინებით, მიმოიხილავს მსოფლიო ლიტერატურაში არსებულ ქრონოტოპულ ნაირსახეობათა სპეციფიკას, გამოჰყოფს ჰომეროსის ეპოსის, შუა საუკუნეებისა და მე-18 საუკუნის ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივ ქრონოტოპებს, ახდენს მათ შედარებით ანალიზს და ცხადყოფს ქრონოტოპის ისტორიულ და ჟანრწარმოქმნელ ფუნქციებს. ტრადიციული ნორმების რღვევისა და ნოვატორული ხედვის დამკვიდრების ნიშნად ბახტინი საგანგებოდ გამოარჩევს რაბლესეულ ქრონოტოპს. გარდა რაბლესის, იგი გამოჰყოფს მწერლებს, რომლებმაც, მისი აზრით, შეძლეს ინდივიდუალური ხელწერით გამორჩეული ქრონოტოპული მოდელების დამკვიდრება: ბალზაკს, სტენდალს, დოსტოევსკის. დაწვრილებით განიხილავს რა დოსტოევსკისეულ ქრონოტოპს, ბახტინი აღნიშნავს, რომ დრო აქ ამორთულია ისტორიული დროის ნაკადიდან, სივრცე კი ყოფით კოორდინატებში რჩება (სახლი, ბინა, ოთახი) და ზღურბლის, საზღვრის მიმართულებით იშლება. სივრცის პროექცია დოსტოევსკისთან ეთიკურ-ზნეობრივ ღირებულებათა თანადია.

ქრონოტოპი, ბახტინის თვალსაზრისით, საგრძნობლად ელასტიური კატეგორიაა. იგი დრო-სივრცული ურთიერთობების მრავალფეროვან ნაირსახეობას გულისხმობს: ავტორის ქრონოტოპს, ცნობა-ვერცნობის ქრონოტოპს, ავანტიურულ ქრონოტოპს, იდილიურ ქრონოტოპს და სხვა. საგანგებოდ განიხილავს ბახტინი გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპს,

როგორც დრო - სივრცული მთლიანობის სანიმუშო ტექსტუალურ გამოხატულებას. „ყოველ შეხვედრაში (როგორც ეს ბერძნული რომანის ანალიზისას წარმოვაჩინეთ), – წერს ბახტინი, – დროული განსაზღვრულობა („ერთსა და იმავე დროს“) განუყოფელია სივრცული განსაზღვრულობისგან („ერთსა და იმავე ადგილას“) (ბახტინი 1986: 134). ბახტინისეულ ქრონოტოპულ მოდელებს შორის ურთიერთობა დიალოგურ ხასიათს ატარებს. ქრონოტოპოთაშორისი დიალოგი ავტორისა და მკითხველის დიალოგში ერთვება და ინტეგრირდება.

თითოეული ამ ქრონოტოპული მოდელის დანიშნულებად ბახტინს ისტორიული და ჟანრულ-ტიპური ფუნქციების რეალიზება მიაჩნია.

ქრონოტოპის ბახტინისეულმა თეორიამ უდიდესი ზეგავლენა იქონია როგორც მის თანამედროვე, ისე – უფრო გვიანდელ ლიტერატურათმცოდნეობაზე. შეიძლება ითქვას, რომ ქრონოტოპის ყოველი ახალი ინტერპრეტაცია მიხეილ ბახტინის თეორიასთან მიმართებით ჩამოყალიბდა და, ყოველთვის, ეთანხმებოდა თუ არა, მუდმივი კონტაქტი მაინც არსებობდა მასთან.

### მიხაილ ბახტინი და მე-20 საუკუნის ლიტერატურის თეორია

მიხაილ ბახტინის ფილოსოფიურმა და თეორიულმა ნააზრევმა მნიშვნელოვანი კვალი დააჩნია მე-20 საუკუნის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური და ლიტერატურათმცოდნეობითი აზრის განვითარებას, განსაზღვრა არაერთი თეორიულ-მეთოდოლოგიური სკოლის კურსი და მიმართულება. მან პრობლემათა იმდენად ფართო სპექტრი წარმოადგინა და გააანალიზა, რომ ვერც ერთი მეთოდოლოგიური სკოლა გვერდს ვერ უვლიდა მის ფილოსოფიურ, ისტორიულ და სტილისტური სიღრმით გამორჩეულ ნააზრევს. ცვეტან ტოდოროვმა ბახტინს „საბჭოთა სივრცის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი მოაზროვნე და მე-20 საუკუნის უდიდესი თეორეტიკოსი“ უწოდა; პოლ დე მანმა კი მისი მოღვაწეობა „თხრობითი სისტემის, დისკურსისა და პოეტიკის პრობლემების კვლევის სფეროში უნიკალურ წარმატებად“ შეაფასა. იულია კრისტევეს აზრით, ბახტინის შრომათა გამოჩენა მე-20 საუკუნის გარიჟრაჟზე იყო „კაშკაშა მოვლენა“, აღმოჩენა, რომელმაც განსაზღვრა მთელი საუკუნის ლიტერატურულ-კულტურული ატმოსფერო.

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

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

8) ქრონოტოპის როგორც ლიტერატურისათვის პრინციპულად მნიშვნელოვანი კატეგორიის დეფინიცია.

ცხადია, ეს ჩამონათვალი ბახტინის მხოლოდ ძირეულ მოსაზრებათა ნუსხას წარმოადგენს და სრულად ვერ ასახავს მისი თეორიული ნააზრევის მრავალფეროვნებას. დღემდე აქტუალურია ბახტინის შრომები; იგი დომინირებს, მნიშვნელობს, ფასობს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, დამოკიდებულება ბახტინის ნააზრევისადმი არასოდეს არის ცალსახად დადებითი ან უარყოფითი: ბახტინის თეორიასთან მიმართებაც გამოკვეთილად დიალოგური ანუ იმგვარია როგორც დიალოგური კრიტიკის ფუძემდებელს შეჰფერის. იდეებს ეცნობიან, იყენებენ, გარდაქმნიან, ავითარებენ, იწონებენ ან იწუნებენ, მაგრამ მუდამ აუცილებელ „სხვად“ აღიქვამენ, გასათვალისწინებელ პარტნიორად და დიალოგის პროცესში აქტიურად ჩაბმულ მოსაუბრედ მიაჩნიათ. სერგეი ავერინცევის თქმით, „ჩვენმა საერთო მასწავლებელმა, არავის მისცა უფლება ყოფილიყო მისი „მიმდევარი“ ამ სიტყვის ტრივიალური გაგებით. „ბახტინისტობა“, თუკი საერთოდ შეიძლება საუბარი ამგვარ მოვლენაზე, ეწინააღმდეგება ბახტინის აზრის ყველაზე ღრმა ინტენციას. ბახტინთან უთანხმოება არ ნიშნავს მის დაკარგვას, ბახტინის დაკარგვას მხოლოდ დიალოგური სიტუაციიდან გამორთვა მოასწავებს“ (ავერინცევი 2001: 468).

დამოწმებანი:

- ავერინცევი 2001: Аверинцев С. С. *Бахтин, смех, христианская культура* // Бахтин М. М.: PRO ET CONTRA. Антология Т.1. Санкт-Петербург: 2001.
- ბახტინი 1972: Бахтин М. М. *Проблемы поэтики Довстоевского*. Изд. 3-тѐе. М.: 1972.
- ბახტინი 1985: Бахтин М. М. *Слово в Романе* // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: 1985.
- ბახტინი 1986: Бахтин М. М. Литературно- критические статьи. М.:1986.
- კრისტევა 2001: Кристева Ю. *Бахтин, слово, диалог и роман* // Бахтин М. М.: PRO ET CONTRA. Антология Т.1. Санкт-Петербург: 2001.
- მახლინი 2001: Махлин В. А. *Невельская школа. Круг Бахтина* // Бахтин М. М.: PRO ET CONTRA. Антология т.1. Санкт-Петербург: 2001.
- ტინიანოვი 1977: Тынянов Ю. *О литературной эволюции*. // Тынянов Ю. Поэтика, История литературы, Кино. М.: 1977.
- შკლოვსკი 1929: Шкловский В. О теории прозы. М.: 1929.

### პრადის სკოლა

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

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

პრადის სკოლის გარეშე XX საუკუნის სტრუქტურალიზმის საერთო სახის წარმოდგენა შეუძლებელია როგორც ისტორიული, ასევე თეორიული თვალსაზრისით. „პრადელმა“ სწავლულებმა ესთეტიკისა და პოეტიკის შესწავლის ფართო ამოცანები და მეთოდები შეიმუშავეს და პოსტსტრუქტურალისტებზე ადრე განავითარეს ეპისტემოლოგიური (შემცენების თეორიასთან დაკავშირებული) შეხედულებები.

პრადის სტრუქტურალიზმი ფუნქციონალურია. ყოველგვარი ნიშანი, მათ შორის ესთეტიკური, მისი მომხმარებლის მოთხოვნებს შეესაბამება. კარლ ბიულერის ფუნქციონალიზმის შთაგონებით, მუკარჟოვსკის და იაკობსონს ფუნქციები გამოჰყავდათ მეტყველების აქტის ფაქტორებიდან; ჰავრანეკი კი მიიჩნევს, რომ ფუნქციები უკავშირდება კომუნიკაციის სოციალურ მნიშვნელობას. ფუნქციონალიზმში პრადის სკოლის თეორიას აქვს პრაგმატული საფუძველი, მაგრამ ნიშნის გარეგნული მნიშვნელობა და სემანტიკა პრაგმატიზმამდე როდი დაიყვანება. პრადის სკოლის ეპისტემოლოგიის დამახასიათებელი ნიშანია სინთეზურობა და რელუქციონიზმისკენ (შემჭიდროვებისკენ, შეკუმშვისკენ) მიდრეკილება.

პრადის სკოლის სტრუქტურალისტური თეორიისთვის ნიშანდობლივია ინტერდისციპლინური (დისციპლინათაშორისი) მეთოდი. 1929 წელს იაკობსონმა სტრუქტურალიზმის ინტერდისციპლინურობა აღიარა: „იმისთვის, რომ შევიმუშაოთ ტერმინი, რომელიც თანამედროვე მეცნიერების მოწინავე იდეებს გააერთიანებს თავისი არაერთგვაროვანი გამოვლინებებით, ალბათ ყველაზე უპრიანი იქნებოდა მისთვის სტრუქტურალიზმი გვეწოდებინა. ფენომენების ნებისმიერი რიგი, რომელსაც თანამედროვე მეცნიერება შეისწავლის, გაანალიზებულია არა როგორც მექანიკური აგლომერაცია (შეერთება), არამედ როგორც სტრუქტურული მთლიანობა; ჩვენი მთავარი ამოცანაა სისტემის შინაგანი კანონზომიერების გამოვლენა, იქნება ეს სტატიკური თუ დინამიკური“. ამ სიტყვებით იაკობსონი ლინგვისტიკის მეცნიერულ მიზანს უპირისპირებს უბრალო შეფასებას. „სტრუქტურულ მთლიანობაზე“ ყურადღების გამახვილებით მისი მოსაზრება

აერთიანებს სოსიურის სამივე დებულებას. პირველ ყოვლისა, იგი ამტკიცებს, რომ ენის მეცნიერული ანალიზი მოითხოვს უფრო ენობრივი სისტემის, ანუ *კოდის*, ვიდრე კონკრეტული სამეტყველო აქტების შესწავლას. ამგვარი სისტემური შესწავლა ითვალისწინებს დროის მოცემულ მონაკვეთში ენობრივ ელემენტთა შორის არსებულ ურთიერთობათა *სინქრონულობის* გაგებას და არა ენის განვითარების *დიაქრონულ* შესწავლას ისტორიულ კრილში. ბოლოს აღნიშნავს, რომ ძირითადი ენობრივი ელემენტები შემთხვევითი ხასიათისაა და მათი შესწავლა შესაძლებელია მათსავე ფუნქციებთან მიმართებით. საგულისხმოა, რომ ამ შემთხვევაში პრადის სკოლის რუს წარმომადგენელთა შრომებში თითქოს უარყოფილია „პრადელთა“ მიდგომა, ანუ სინქრონული და დიაქრონული ანალიზის ერთობლიობა.

პრადის სტრუქტურალისტები ლიტერატურას ენის განსაკუთრებულ სახეობად განიხილავდნენ და მიუთითებდნენ, რომ *ლიტერატურული* (ან პოეტური) და *ჩვეულებრივი* ენა ძირეულად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ფორმალისტური შეხედულებით, *ჩვეულებრივი* ენის ფუნქცია კომუნიკაციური ან ინფორმაციულია, ხოლო *ლიტერატურული* ენა საკუთარ თავზე, თავის „ფორმალურ“ თვისებებზე (თვით ენობრივ ნიშანთა ურთიერთკავშირზე) ორიენტირებული ერთეულია. ვიქტორ შკლოვსკი მიუთითებდა, რომ ენა დროთა განმავლობაში გარდაიქმნება „ნათელ, არაცნობიერ, გამჭვირვალე“ ერთეულად. ლიტერატურული ნაწარმოები „გაუცნაურების“ საშუალებით ენის გაუცნაურებას, გაუცხოებას ახდენს.

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

ნაწარმოებსა და მის ავტორს შორის არ არსებობდა არავითარი ცალსახა მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი, ვინაიდან ნაწარმოები ავტორის სულის პირდაპირი გამოხატულება არ არის. მას ასევე არა ქვს მიზეზობრივი კავშირი აღმქმელთან, ვინაიდან შეუძლებელია ნაწარმოების და აღმქმელის ფსიქიური მდგომარეობის (ნაწარმოების აღქმის შედეგად მიღებული) თანხვედრა. ამის საფუძველზე მუკარჟოვსკიმ ჩამოაყალიბა მხატვრული ნიშნის სტრუქტურა და მასში სამი კომპონენტი გამოჰყო:

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

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

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

პრადის სკოლის ეპისტემოლოგია (შემცნების თეორია) განასხვავებდა ჩვეულებრივ მკითხველსა და ლიტერატურის სპეციალისტს. მოგვიანებით, სტრუქტურალისტური მიდგომის შეფასებისას, იაკობსონი აღნიშნავდა, რომ ლექსი, მუსიკალური კომპოზიციის მსგავსად, „რიგით მკითხველს ანიჭებს მხატვრული აღქმის უნარს, მაგრამ მეცნიერული ანალიზის არც მოთხოვნილებას იწვევს და არც ამისთვის აუცილებელ უნარს გვანიჭებს“. თუმცა ხაზგასმით აღნიშნა, რომ გათვითცნობიერებული მკითხველი (მაყურებელი, მსმენელი) უბრალოდ განიხილავს კულტურულ ფენომენს, რომელსაც აქვს გარკვეული აზრი, ისტორია და ღირებულება. იაკობსონი განასხვავებდა ანალიზის დაწყებით საფეხურსა (სადაც მკვლევარი „დამოუკიდებელი, გარეშე დამკვირვებელია“,

„კრიპტანალიტიკოსია“) და შინაგანი მიდგომის საფეხურს (როცა იგი სიტყვიერი უწყებების გაცვლისას „პოტენციური ან ფაქტობრივი პარტნიორი, მოსაუბრე საზოგადოების პასიური ან აქტიური წევრი ხდება“). ასეთი შეხედულება აკმაყოფილებს ლიტერატურის შემსწავლელთა მოთხოვნებს; მათ ერთმანეთში აღარ ერევათ წერა-კითხვასთან დაკავშირებული პრაქტიკული, ლიტერატურული საქმიანობა და კოგნიტური, თეორიული შემეცნება.

პრადის სკოლის ეპისტემოლოგიამ მოარიგა სოსიურისეული ოპოზიცია სინქრონიასა და დიაქრონიას, სტრუქტურულ და ისტორიულ შესწავლას შორის. ამის გამო იაკობსონმა ასეთი დასკვნა გამოიტანა: სოსიურმა სცადა მიეჩქმალა კავშირი ენის სისტემასა და მის მოდიფიკაციებს შორის; მან სისტემა მიიჩნია სინქრონიის სფეროდ, ხოლო მოდიფიკაციები (სახეცვლილებები) კი დიაქრონიის ფარგლებში მოაქცია. ფაქტობრივად, როგორც სოციოლოგიაშია აღნიშნული, სისტემა და მასში მომხდარი ცვლილებები ერთმანეთთან მტკიცედ არიან დაკავშირებული. ენის ევოლუცია არანაკლებ „სისტემური და მიზანმიმართულია“, ვიდრე მისი სინქრონული ფუნქციონირება. სოსიური მიუთითებდა ენის „მეცნიერულ“ შესწავლაზე და ამას XIX ს-ის ისტორიულ ლინგვისტიკას უპირისპირებდა. სოსიურის მიერ ენის ხელახალი სისტემური კვლევა ეფუძნება სამ მტკიცებულებას: ენის სისტემურ ბუნებას, სადაც მთელი მეტია, ვიდრე მის ნაწილთა ჯამი; ენობრივ ელემენტთა ფარდობითობის კონცეფციას, სადაც ენობრივი „ერთეულები“ განისაზღვრება ერთმანეთის მიმართ შეთანხმებისა და კონტრასტის თვალსაზრისით; ენობრივ ელემენტთა შემთხვევითი ბუნების კონცეფციას, სადაც ეს ელემენტები განისაზღვრება მათი ფუნქციის, დანიშნულებისა და არა ნიშანდობლივი თვისებების მიხედვით.

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

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

ემპირიული ხასიათის წყალობით, პრადის სკოლის ეპისტემოლოგიამ მოახერხა ბუნებისმეტყველებასა და ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს შორის არსებული პოზიტივისტური განხეთქილების დაძლევა. ბუნებრივ მოვლენათა განმეორებადობის და მოწესრიგებულობის გამო, ბუნებისმეტყველება ნომოთეტური ხასიათისაა; მიზნად ისახავს საყოველთაო კანონზომიერებების დადგენას. ჰუმანიტარული მეცნიერებანი, რომლებიც ინდივიდუალურ და განუმეორებელ მოვლენებს სწავლობს (ისტორიული მოვლენები, ადამიანის ქმედებები და პიროვნებები, ხელოვნების და ლიტერატურის ნიმუშები და ა.შ.) იდეოგრაფიული ხასიათისაა; ის ცდილობს ფორმის, მნიშვნელობის, რელევანტურობისა და ფასეულობის განსაზღვრას. ზოგიერთ სტრუქტურალისტს ლიტერატურის თეორია (პოეტიკა) კატეგორიათა და კანონზომიერებათა ნომოთეტურ შესწავლამდე დაჰყავდა, მაგრამ პრადის სკოლის ეპისტემოლოგია სინთეტური ხასიათისაა. იგი უნივერსალურ კატეგორიათა და საყოველთაო კანონზომიერებათა აბსტრაქტულ პოეტიკას და ინდივიდუალური ლიტერატურული ნაწარმოების ანალიტიკურ პოეტიკას აერთიანებს. მუკარჟოვსკის 1928 წლის მონოგრაფია ამ სინთეზის ნათელი მაგალითია. თეორიული სისტემა წარმოდგენილია



შესავალში, შემდეგ კი გაანალიზებულია კონკრეტული ლექსი (მახას „მაისი“), ბგერითი, სემანტიკური ორგანიზაციისა და თემატური სტრუქტურის მიხედვით. მოგვიანებით მუკარფოვსკიმ შემოიტანა და შეისწავლა სემანტიკური ფესტის, პოეტის იდიოსინკრეტული *სტრუქტურული პრინციპის* ცნება, „რომლითაც გაჯერებულია ნაწარმოების ყოველი, უმნიშვნელო სემენტიც კი და რომელიც მისი შემადგენელი ნაწილების სისტემატიზაციას ახდენს“. თავისი სახელწოდების და მნიშვნელობის მიხედვით, სემანტიკური ფესტი ერთმანეთთან აკავშირებს ლიტერატურული ნაწარმოების სტრუქტურასა და შემოქმედ სუბიექტს; ნაწარმოების სემანტიკის მორგანიზებელ პრინციპს პრაგმატული საფუძველი აქვს.

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

ნომოთეტური და იდეოგრაფიული პოეტიკის შერწყმა სრულყოფილ სახეს იძენს ვოდიჩკას ნაშრომში „თანამედროვე ჩეხური პროზის აღმავლობა“ (1948). მონოგრაფია დაწერილია ისეთი კომპოზიციური მოდელის მიხედვით, სადაც ერთმანეთს ენაცვლება ანალიტიკური სემენტები და თეორიული რეფლექსიები (განსჯანი). ეს მეთოდი პირველად შეიმუშავა ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტმა თავის მონოგრაფიაში გოეთეს „ჰერმან და დოროთეას“ შესახებ; როლან ბარტის „S/Z“ (1970) ამ მეთოდის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნიმუშია. მაგ., ვოდიჩკამ ნარატიული თემატიკის ტრადიციული სისტემა გარდაქმნა და მასში გამოყო მოქმედება, მოქმედი პირები და გარემოებები ელემენტარული ნარატიული ერთეულების, მოტივების მიხედვით; შემდეგ ფრანსუა რენე დე შატობრიანის „ატალას“ ფონზე წარმოადგინა, თუ როგორ გარდაიქმნება გარემოებათა მოტივები (ბუნება, საცხოვრებლები, სოციალური და კულტურული ჩვეულებანი და ა.შ.) პოლიფუნქციურად და როგორ მონაწილეობენ ისინი მოქმედი გმირისა თუ თავად მოქმედების აგებაში. ერთი სიტყვით, ვოდიჩკამ განავითარა ნარატივის სისტემური თეორია, როგორც თემატურ, ისე დისკურსულ დონეზე და ამის საფუძველზე შეისწავლა უნიკალური ისტორიული მოვლენა: თანამედროვე ჩეხური პროზის აღმავლობა.

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

პრადის სკოლის მიდგომას განიხილავენ როგორც სტრუქტურალიზმისა და ფუნქციონალიზმის ნაზავს; ხოლო ენის ანალიზისას სინქრონული და დიაქრონული მიდგომა ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირში მოიაზრება, ენა კი სისტემათა ანუ სუბსისტემათა (ქვესისტემათა) სისტემაა. თითოეულ ამ სუბსისტემას საკითხთა თავისი წყება აქვს,

მაგრამ მათი გამოცალკევება შეუძლებელია. ენა, როგორც „სუბსისტემათა სისტემა“, არასდროსაა სტატიკურ მდგომარეობაში. ზოგჯერ სტრუქტურული გადახრები ხდება, მაგრამ ენა სწორედ ამ გადახრათა წყალობით არსებობს. ენის სტანდარტიზაციისა თუ ნორმალიზაციის ყოველგვარი მცდელობა მისი განვითარებისთვის საზიანოა.

სტრუქტურული ანალიზი მოიცავს ყველა ენობრივი ელემენტის გაგებას ლინგვისტიკაში, იმ განსაკუთრებული თვისებებიდან დაწყებული, რომლებიც ფონემებს აყალიბებენ, – წინადადებადღე, პარაგრაფებსა თუ იმ ფართო ენობრივ სემანტიკადღე, რომლებიც დისკურსს ქმნიან, ვინაიდან დისკურსი „აზრობრივი მთლიანობაა“ (გრემასი). ლიტერატურული სტრუქტურალიზმი მიზნად ისახავდა სტრუქტურული ანალიზის მეთოდის გაფართოებას [რომელიც ენაში კომბინაციისა (ერთიანობისა) და კონტრასტის (სხვაობის) გამოვლენის მიზნით მხოლოდ ბინარულ ოპოზიციებზე ამახვილებდა ყურადღებას] მიღმურ დისკურსადღე – პოეზიადღე, ნარატივებადღე [ფოლკლორული ნარატივებისა (რომელიც ვ.პროპმა გააანალიზა) და მითის ანონიმური ნარატივების ჩათვლით (რომელსაც კლოდ ლევი-სტროსის „სტრუქტურული ანთროპოლოგია“ შეისწავლიდა], კინემატოგრაფიადღე, სოციალურ ფორმაციებადღე (გენდერულისა და კლასობრივი ურთიერთობების ჩათვლით) და „სემანტიკისა“ და გამოხატვის საშუალებათა თუ სხვადასხვა მნიშვნელობათა გამოვლენის ფართო სფეროებადღე. ამგვარი ანალიზის საფუძველს იაკობსონი შემდეგნაირად ხსნის: ენა და აღნიშვნის სისტემა აგებულია როგორც „energeia“ და „ergon“-ი, ანუ, ენა (ან ნებისმიერი სხვა სოციალური ღირებულების მქონე რამ) როგორც ქმნილება და *œuvre*-ი“. ამ მოსაზრების მიხედვით, ენა არის ერთდროულად ნიშანდების (აღნიშვნის) პროცესი და მისი პროდუქტი (კომუნიკაცია). ენის ეს ორი ფუნქცია სრულიად იდენტური როდია. ენობრივ ელემენტებს შემთხვევითი ხასიათი აქვს, ე.ი. არც კონტრასტია „ამოსავალი პრინციპი“ და არც კომბინაცია. ერთი სიტყვით, ენაში კონტრასტულ ფორმებს ქმნიან განსხვავებული თვისებები, ფონემები – განსხვავებულ მორფემებს, მორფემები – სიტყვებს, სიტყვები – წინადადებას, წინადადება – პარაგრაფებს, პარაგრაფები – დისკურსებს და ა.შ. თითოეულ წინადადებაში ფონემის, სიტყვის ან წინადადების „სტრუქტურული მთლიანობა“ უფრო მეტია, ვიდრე მისი ნაწილების ჯამი, ისევე, როგორც სოსიურის მაგალითში წყალი (H<sub>2</sub>O) უფრო მეტია, ვიდრე წყალბადისა და ჟანგბადის მექანიკური ნაერთი.

პრადის სკოლის ლიტერატურული სტრუქტურალიზმის გასაგებად აუცილებელია რუსული ფორმალიზმის მნიშვნელობის გააზრება, ვინაიდან ლიტერატურის ფორმიულ მხარეზე კონცენტრირებისას იგი (პრადის სკოლა) ცდილობდა შეექმნა „მეცნიერება“ ლიტერატურის შესახებ, ისევე როგორც სოსიური ცდილობდა შეემუშავებინა „მეცნიერება“ ენის შესახებ. რუს ფორმალისტებს მიაჩნდათ, რომ „ლიტერატურა“ შეიძლება (მეცნიერული თვალსაზრისით) გამოვყოთ სხვა კულტურული ფენომენებისგან. ამის გამო, იაკობსონმა, მუკარჟოვსკიმ და ლევი-სტროსმა „ფორმას“ „სტრუქტურა“ დაუპირისპირეს. ფორმასა და შინაარსს შორის წინააღმდეგობა, რომელიც იმპლიციტურად (შინაგანი აუცილებლობით) ვლინდებოდა ფორმალიზმში, გამორიცხავდა ლიტერატურის, როგორც კულტურული და ესთეტიკური ფენომენის გაგებას.

სტრუქტურალიზმი ამ მხრივ განსხვავდება ფორმალიზმისგან. სტრუქტურალიზმის თანახმად, შინაარსისგან გამომდინარე ფენომენი, რომელიც უკვე ჩამოყალიბებული მოდელის სახით არსებობს (როგორც ლიტერატურული „ფორმალიზმის“ მიმდევრებს მიაჩნდათ), მნიშვნელობის ფარდობითი ბუნების, ენის დინამიკურობის გაგებას ეწინააღმდეგება. ამას ადასტურებს იაკობსონის განცხადება, რომ ლიტერატურათმცოდნეობამ უნდა შეისწავლოს ლიტერატურული უფროსი, ანუ ის განცალკევებით მდგომი ფორმები, რომლებიც გამოთქმას „ლიტერატურულობას“ ანიჭებს, და თავიდან უნდა ავიცილოთ ექსტრალიტერატურული (ფსიქოლოგია, პოლიტიკა და ფილოსოფია). მანვე აღნიშნა, რომ პოეტური ფუნქცია, ან

„პოეტურობა“ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პოეზიის კომპლექსური სტრუქტურის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი. გალანის თქმით: „იაკობსონის სტრუქტურული თვალსაზრისის თანახმად, ფორმალისტურისგან განსხვავებით, სხვაობა ხელოვნებასა და არახელოვნებას, ლიტერატურულსა და არალიტერატურულ ენას შორის არის არა სახეობრივი, არამედ თვისებრივი“. *პოეტურობა* („ლიტერატურულობისგან“ განსხვავებით) პოეტური ნაწარმოების ფარდობითი და არა აბსოლუტური ელემენტია. იაკობსონის მიხედვით, როცა პოეტური ფუნქცია სჭარბობს, „სიტყვას შევიგრძნობთ, როგორც სიტყვას და არა კონკრეტული ობიექტის გამოხატულებას... ის თვითონ გარდაიქმნება თვითკმარ ობიექტად“.

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

გამოხატულებას“, რაც მიზნად ისახავს ლექსის გრამატიკულ/სემანტიკური ოპოზიციის მორიგებას მეტაფორასა და მეტონიმის შორის.

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

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

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

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

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

პრადის სკოლის თეორიაზე ენობრივი ფუნქციის შესახებ გავლენა მოახდინა ავსტრიელი ფსიქოლოგის კარლ ბიულერის მოსაზრებამ. იგი ენობრივი კომუნიკაციის სამ ძირითად ელემენტს გამოყოფდა: *ავტორი*, *ადრესატი* და *შეტყობინების საგანი*. იმის მიხედვით, თუ რომელი ელემენტი დომინირებს, ბიულერი განასხვავებდა სამ ფუნქციას:

გამოთქმა, მიმართვა და შეტყობინება. ამ სამ ფუნქციას (ექსპრესიული, აპელაციური და კომუნიკაციური) მუკარჟოვსკიმ კიდევ ერთი, ესთეტიკური, ან პოეტური ფუნქცია დაუმატა, რომელიც ყურადღების ცენტრში აქცევს თვით ენობრივი ნიშნის სტრუქტურას. დანარჩენი ფუნქციები კი მიმართულია ენობრიობის გარეთ და ენობრივი ნიშნის საზღვრებს სცდება. კომუნიკაციურ სპეციალურ ენებს (შეტყობინებაზე მიმართულთ) და პოეტურ ენას (კომუნიკაციურზე ნაკლებმიმართულს) შორის განსხვავებაში პრადის სტრუქტურალისტები მათ ფუნქციებს შორის სხვაობას ხედავდნენ, მაგრამ იმავდროულად მათ ურთიერთკავშირზეც მიუთითებდნენ.

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

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- გალანი 1985: Galan F. *Historic Structures: The Prague School Project. 1928-1946*. London and Sydney: 1985.  
ვახეკი 1966: Vachek J. *The Linguistic School of Prague*. Bloomington. 1966.  
იაკობსონი 1987: Якобсон Р. *Работы по поэтике*. М.: 1987.  
სემიოტიკა 1983: *Семиотика*. М.: 1983.  
სემიოტიკა... 1972: *Семиотика и искусствоведение*. М.: 1972.  
სოსიური 1977: Соссюр де Ф. *Труды по языкознанию*. М.: 1977.  
სტრუქტურალიზმი... 1975: *Структурализм: "за" и "против"*. М.: 1975.  
ტიხანოვი 2001: Тиханов Г. *Почему современная теория литературы возникла в центральной и восточной европе?* // Новое литературное обозрение, № 53, М.: 2002.

ფსიქოანალიზი და მხატვრული შემოქმედება

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

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

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

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

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

ისევ და ისევ თავისი (отстранение) თეორიის საილუსტრაციოდ ანალიზებს ზ. ფროიდი შექსპირის „მეფე ლირს“, „ვენეციელ ვაჭარს“, ძმები გრიმების ზღაპრებს და სხვ. ბუნებრივია, ნაწარმოების მხატვრული ღირსებები მას არ აინტერესებს. ამაზე ნათლად მეტყველებს ერთი ასეთი ფაქტი: ვრცელი ანალიზი მიუძღვნა ზ. ფროიდმა ნაკლებად ცნობილი ავტორის *იენსენის* ერთ რომანს. თვით ავტორსაც სთხოვა, ეთანამშრომლა მასთან, რაზედაც უარი მიიღო. ბევრს, მათ შორის ფროიდის ზოგიერთ მიმდევარსაც, უკვირს, რისთვის გაისარჯა ფსიქოანალიზის ფუძემდებელი ამ დაბალხარისხოვანი მხატვრული ტექსტის შესასწავლად (შარია 1970: 100). ამ „საიდუმლოს“ გასაღებს ვაპოვობთ კარლ გუსტავ იუნგთან, კერძოდ, იგი წერს: „ლიტერატურული ნაწარმოებისადმი ფსიქოლოგის მიდგომასა და ლიტერატურის კრიტიკოსის მიდგომას შორის ფუნდამენტური განსხვავებაა. რასაც ამ უკანასკნელისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა და ღირებულება აქვს, აბსოლუტურად უმნიშვნელოა პირველისათვის. ბუნებრივია, ერთობ საეჭვო ღირსებების მქონე ლიტერატურული პროდუქცია ფსიქოლოგისთვის ხშირად უდიდესი ინტერესის საგანია“ (იუნგი... 1996: 34). ხელოვანის შემოქმედება ზ. ფროიდს აინტერესებს იმდენად, რამდენადაც იგი (ეს შემოქმედება) ამავედროულად ავტორის სექსუალური და ამ ნიადაგზე წარმოშობილი აგრესიული ლტოლვების პროდუქტიცაა. მხატვრულ ნაწარმოებში ავტორის სექსუალური და აგრესიული ლტოლვების სუბლიმაცია (გაკეთილშობილება) ხდება, რადგან მათი უშუალო დემონსტრირება საზოგადოებისთვის მიუღებელი, ამორალური იქნებოდა. ამგვარი სუბლიმაციის შედეგად ავტორი თვითონაც თავისუფლდება განუხორციელებელ (დათრგუნულ) ოცნებათა არსებობით გამოწვეული ნევროზებისაგან და მკითხველსაც ათავისუფლებს მათგან, აძლევს რა მას საშუალებას, იდენტიფიკაცია (საკუთარი თავის გაიგივება) მოახდინოს პერსონაჟთან და ესთეტიკური სახეების მეოხებით, ანუ სუბლიმირებულად, მოახერხოს თავისი – საზოგადოებრივად მიუღებელი – ფანტაზიების რეალიზება.

ამით ზ. ფროიდმა, არსებითად, სხვა სიტყვებით (ახლებური ტერმინოლოგიით) აღწერა ის მოვლენა, რასაც არისტოტელე *კათარსის* უწოდებს. კათარსისი, ზ. ფროიდის თეორიის მიხედვით, ნევროზებისაგან გათავისუფლებაა [ჯერ ავტორი თავისუფლდება ნევროზებისაგან მათი მხატვრულ სახეებად გარდაქმნის მეშვეობით, ხოლო შემდეგ მკითხველი, რომელიც ამ მხატვრულ სახეებს ეზიარება, თავისი თავის გაიგივებას (იდენტიფიკაციას) მოახდენს ნაწარმოების პერსონაჟებთან, მათთან ერთად დაიტანჯება და გაიხარებს. ოღონდ ისიც სათქმელია, რომ ნევროზი, რომლისგანაც ჯერ ავტორი უნდა გათავისუფლდეს, ხოლო შემდეგ რეციპიენტი, (ხელოვნების ნიმუშის აღმქმელი), არ არის სავალდებულო მაინცდამაინც სექსუალური წარმოშობისა იყოს]. არისტოტელესთანაც და ფროიდთანაც მხატვრულ შემოქმედებას და მხატვრული შემოქმედების ნაყოფთან ზიარებას ფსოქოთერაპიული ფუნქცია აქვს.

ზიგმუნდ ფროიდისთვის მხატვრული შემოქმედების ნიმუში ავტორის *პიროვნული არაცნობიერის* სახეცვლილი (სუბლიმირებული, გაკეთილშობილებული) გამოვლენაა; მისი მოწაფისა და მისივე მოძღვრების განმავითარებლის, კარლ გუსტავ იუნგის (1875-1961)

ყურადღება კი უფრო მხატვრულ ტექსტში *კოლექტიური არაცნობიერი* (არქექტიპების) ამოცნობისკენაა მიმართული.

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

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

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

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

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

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

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

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

ნაშრომში „პოეზიისადმი ანალიტიკური ფსიქოლოგიის მიმართების შესახებ“ (1922) კ. გ. იუნგი შენიშნავს, რომ ხელოვნების ქმნილებაზე მართებული მსჯელობისათვის უნდა გავითვალისწინოთ ორი სახის შემოქმედებითი პროცესის არსებობა: ერთი მათგანის შედეგად ვლდებულობთ ნაწარმოებს, რომელიც ზუსტად ემთხვევა ავტორის ჩანაფიქრს, აღწევს იმ ეფექტს, რისი მიღწევაც პოეტს სურდა. ავტორი დასახული მიზნის შესაბამისად ამუშავებს მასალას, რაღაცას ამატებს, რაღაცას შლის, ანგარიშს უწევს



ფორმისა და სტილის მოთხოვნები. მან იცის, რა სურს, და ისიც იცის, როგორ მიაღწიოს მიზანს. ის სრულ თანხმობაშია შემოქმედებით პროცესთან.

მაგრამ, იუნგის აზრით, არსებობს სხვა ყაიდის შემოქმედებითი პროცესიც, რის შედეგადაც ავტორის ხელიდან ნაწარმოები მეტ-ნაკლებად დასრულებული ფორმით გამოდის. ის თითქოს ისე ჩნდება, როგორც ათინა პალადა ზევსის თავიდან. ასეთი ნაწარმოები თვით ეუფლება ავტორს, მისი კალამი წერს რაღაც ისეთს, რასაც თვითონაც გაოცებული შეჰყურებს. რაღაცის დამატება სურს, მაგრამ ნაწარმოები ეწინააღმდეგება ამ დამატებას, უნდა რაღაც წაშალოს, მაგრამ ეს წაშლილი კვლავ აღიდგენს თავს. ავტორი იძულებულია აღიაროს, რომ ამ უცნაურ ნაწარმოებში მისი (ავტორის) შინაგანი ბუნება წარმოაჩენს თავის თავს და ისეთ რამეს ამბობს, რისი თქმაც არასოდეს უფიქრია. იგი ემორჩილება უცხო შინაგან იმპულსებს, წერს მათი კარნახით, რამეთუ გრძნობს, რომ მისი ქმნილება თვით მასზე (ავტორზე) მეტია და ეს ქმნილება აღჭურვილია ძალით, რომელიც მას (ავტორს) არ ეკუთვნის და არ ემორჩილება. აქ ავტორი უკვე აღარ არის შემოქმედებითი პროცესის იდენტური, იგი დაიქვემდებარა თავისივე ნაშრომმა, რომლის შექმნაში თითქოს ვიღაც სხვაც მონაწილეობს.

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

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

ექსტრავერტული დამოკიდებულებისას შემოქმედებითი იმპულსი ავტორის არაცნობიერიდან მომდინარეობს და ეს იმპულსი, კ. გ. იუნგის დახასიათებით, „ჭირვეული და თავნებაა“ (იუნგი... 1996: 20). დიდ ხელოვანთა ბიოგრაფიებიდან ცნობილია, რაოდენ ძლიერია ეს იმპულსი; იმპულსი, რომელიც არამარტო აიძულებს ხელოვანთ რაღაცის შექმნას, არამედ ზეგავლენას ახდენს მთელ მათ ადამიანურ თვისებებზე, მისი შემოქმედების შედეგად ყველაფერი შემოქმედებითი შრომის პროცესს ემორჩილება, ისე, რომ ხელოვანი აღარც თავის ჯანმრთელობაზე ფიქრობს და აღარც თავის ყოფით, ადამიანურ ბედნიერებაზე.

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

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

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

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

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

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

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

„როგორც ინდივიდუალური ცნობიერების პოზიციის ცალმხრივობა წონასწორდება არაცნობიერის იმპულსებით, ასევე ხელოვნება წარმოადგენს თვითრეგულაციის პროცესს ერებისა და ეპოქების ცხოვრებაში“ (იუნგი... 1996: 29).

აქ პარალელი უნდა გავავლოთ სიზმარსა და მხატვრულ შემოქმედებას შორის. კ. გ. იუნგის განმარტებით, „სიზმრები თვითრეგულირებადი ფსიქიკური სისტემის ბუნებრივი რეაქციაა“ (იუნგი 1995: 137). როგორც სიზმარი აწესრიგებს პიროვნების ფსიქიკას, ასევე აწესრიგებს ერის სულიერ ცხოვრებას მხატვრული შემოქმედება.

ხელოვნების ქმნილება იმითაც ჰგავს სიზმარს, რომ თუმცა, ერთი შეხედვით, ძალიან ნათელი და გასაგები ჩანს, არასოდეს განმარტავს თავის თავს და ყოველთვის ორაზროვანია („თუ ინდივიდუალური [სიზმარში] კომპარს ხედავს, – წერს იუნგი, – ეს ან იმას ნიშნავს, რომ შიშს აუტანია, ან კიდევ იმას, რომ მეტისმეტად გულარზენია“. იუნგი 1995: 52). სიზმარიც და ხელოვნების ქმნილებაც არასოდეს გვეუბნება „შენ ასე უნდა მოიქცე“ ან „ეს არის ჭეშმარიტება“; ისინი ხატებს წარმოგვიდგენენ, დასკვნა კი ჩვენ თვითონ უნდა გამოვიტანოთ.

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

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

რამდენად ხელეწიფება ანალიტიკურ ფსიქოლოგიას მხატვრული შემოქმედების ფუნდამენტური საიდუმლოს წვდომა? ამ კითხვას კ. გ. იუნგი ასე უპასუხებს: „რამდენადაც არავის ძალუძს შეაღწიოს ბუნების გულის გულში, ნურც ფსიქოლოგიისგან მოველით შემოქმედების საიდუმლოთა ამომწურავ ამოხსნას. როგორც ყველა სხვა მეცნიერებას, ასევე ფსიქოლოგიასაც მხოლოდ ის ძალუძს, რომ შეძლებისდაგვარი წვლილი შეიტანოს ცხოვრების ფენომენის შემდგომი, უფრო გაღრმავებული გაგების საქმეში; აბსოლუტურ ცოდნას იგი იმაზე მეტად ვერ მიუახლოვდება, ვიდრე ამას მეცნიერების სხვა დარგები ახერხებენ“ (იუნგი 1995: 22).

დამოწმებანი:

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

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

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

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

ირმა რატიანი

### ფენომენოლოგიური კრიტიკა

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

### ედმუნდ ჰუსერლის ფენომენოლოგიური მოძღვრება

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

ჰუსერლმა მდიდარი ფილოსოფიური მემკვიდრეობა დატოვა, მაგრამ მის უმთავრეს მიღწევად, მისი ფილოსოფიის ღერძად და ცენტრად სამართლიანადაა მიჩნეული ფენომენოლოგია – თეორია და მეთოდი, რომელსაც უზარმაზარი რეზონანსი მოჰყვა მე-20 საუკუნის ევროპულ აზროვნებაში.

რა არის ფენომენოლოგია? რა ძირითად ცნებებს ეფუძნება იგი? რით აიხსნება ფენომენოლოგიური მეთოდის მასშტაბურად გავრცელების ფაქტი? ამ კითხვების პასუხი გარკვეულ წარმოდგენას შეგვიქმნის არა მხოლოდ ფენომენოლოგიურ ფილოსოფიაზე, არამედ მის ინტენსიურ დანერგვაზე ლიტერატურათმცოდნეობის სფეროში.

ჰუსერლი თანდათანობით, ნაბიჯ-ნაბიჯ უახლოვდებოდა ფენომენოლოგიურ მოძღვრებას. მისი პირველი ნაშრომი „ართიმეტიკის ფსიქოლოგია“ (1891 წ.) ერთდროულად იყო როგორც ფსიქოლოგიური, ისე ლოგიკური ხასიათის გამოკვლევა. მოგვიანებით, 1901 წელს დაბეჭდილ „ლოგიკურ გამოკვლევებსა“ და „პროლეგომენებში“ ჰუსერლი ზურგს აქცევს პირვანდელ ფსიქოლოგიზმს და უპირატესობას ანიჭებს კვლევის ლოგიკურ მეთოდს, რომელსაც *დესკრიფციულ ფსიქოლოგიას* უწოდებს. ჰუსერლი მკვეთრ ზღვარს ავლებს *ემპირიულ* და *ეიდეტურ* მეცნიერებებს შორის და მიაჩნია, რომ ემპირიული მეცნიერება, რომელსაც ფსიქოლოგია განეკუთვნება არის მეცნიერება რეალური ფაქტების შესახებ და წმინდა ლოგიკის საფუძვლად ვერ გამოდგება. ჰუსერლის ყურადღება კონცენტრირებულია ეიდეტურ მეცნიერებაზე, რომელიც, ფილოსოფოსის

რწმენით, *არსის, Wesen*-ის თავისთავადობითაა დაინტერესებული. თუ ემპირიული მეცნიერება ფაქტზე დაკვირვებასა და ინდუქციას ეფუძნება, ეიდეტური მეცნიერება ინტუიციასა და იდეაციაზეა დამყარებული. მაგრამ როგორ? ჰუსერლი ახალი მეთოდოლოგიის აუცილებლობის წინაშე აღმოჩნდა; მეთოდოლოგიისა, რომელიც ნათელს მოჰფენდა ეიდეტური მეცნიერების ფუნქციებსა და დანიშნულებას. ამგვარ მეთოდოლოგიად იქცა ფენომენოლოგია.

ი. ლამბერტიდან ვიდრე ჰუსერლამდე ტერმინი „ფენომენოლოგია“ ხშირად ჩნდება კანტის, ჰეგელის, ჰამილტონის, ე. ჰარტმანისა და სხვათა მოძღვრებებში, მაგრამ ტერმინის გააზრება და ფუნქციური დატვირთვა კონცეპტუალურად განსხვავდება ჰუსერლისეული ინტერპრეტაციისგან. კანტისათვის „ფენომენი“ (phenomenon) ნიშნავს ცდაში მოცემულ, გრძობების საშუალებით აღქმად მოვლენას, რომელიც პრინციპულად უპირისპირდება „ნოუმენს“ (noumenon) – ცდის საზღვრებს მიღმა არსებულ, ადამიანის ჭვრეტისათვის მუწვდომელ მოვლენას. „ფენომენის“ ცნების დახმარებით კანტი მიჯნავს არსებას მოვლენისაგან. ჰეგელის ფილოსოფიაში „ფენომენოლოგია“ ისტორიულ პერსპექტივას იძენს: „ფენომენოლოგია“ არის „მეცნიერება“, რომელიც მეცნიერებისა და ფილოსოფიის წიად (გავლით) აღწერს ფენომენოლოგიური შეგრძნებების გადანაცვლების პროცესს ცოდნისა და აბსოლუტისაკენ. ჰუსერლი სხვა გზას ირჩევს. ააქტიურებს რა სახელოვან წინამორბედთა მიერ დამკვიდრებულ ტერმინს, ცნების ფუნქციით ტვირთავს მას და მეთოდის მნიშვნელობას ანიჭებს. ჰუსერლი იმთავითვე უკუაგდება ფენომენსა და ნოუმენს შორის კანტისეულ „დუალისტურ“ დაპირისპირებას, და ჰეგელისეულ „კონსტრუქციონიზმს“, რომლის საშუალებითაც იგი (ჰეგელი) დიალექტიკურად მოძრაობს ფენომენისგან აბსოლუტური გონის მიმართულებით. თვალსაზრისი, რომელსაც კანტთან და ჰეგელთან უნისონში იზიარებს ჰუსერლი, არის ფენომენის როგორც მოცემულობის გააზრება; ოღონდ ერთი პირობით: ფენომენში და მხოლოდ ფენომენშია კოდირებული მისივე *არსი* და *რაობა*.

ჰუსერლის ფენომენოლოგიის ძირითად ორიენტირს წარმოადგენს ცნობიერების იმ სტრუქტურების განხილვა, რომლებიც ცდისა და ისტორიული რეალობის მიღმა არსებობენ, მაგრამ უზრუნველყოფენ ცნობიერების მართებულად ფუნქციონირებას და ემთხვევიან ფსიქოლოგიურ შეგრძნებებში გამოხატულ „იდეალურ მნიშვნელობებს“. ფენომენოლოგია ჰუსერლისათვის ცნობიერების სწორი გეზით წარმართვის ერთადერთი ხერხია; მეთოდია, რომელიც ავლენს ნებისმიერი ობიექტის შეცნობის პროცესში გამოკვეთილ სხვადასხვა მახასიათებელს და შესაძლებელს ხდის ობიექტის მართებულად აღქმას. თავისი მეთოდოლოგიური სისტემის ჩამოყალიბებას ჰუსერლი *ობიექტის* განსაზღვრებით იწყებს. ობიექტი ჰუსერლისთვის მხოლოდ იმდენად არსებობს, რამდენადაც აღიქმება *სუბიექტის* მიერ: სუბიექტი ობიექტური სამყაროს ახსნისა და შემეცნების ჭეშმარიტი გზაა. ჰუსერლს მიაჩნია, რომ ობიექტები შეიძლება აღქმულ იქნენ არა თავისთავად არსებულ, არამედ განსაზღვრულ, ცნობიერებისაგან *ინტენციურ* საგნებად. ამ თვალსაზრისით, ცნობიერება ირჩევს ობიექტს და მჭიდროდ აკავშირებს მას გაცნობიერების აქტთან. შესაბამისად, ცნობიერება აღარ არის სამყაროს პასიური რეგისტრაცია, არამედ აქტიურად მოიცავს სამყაროს: გარესამყარო დაიყვანება სუბიექტის ცნობიერების საზღვრამდე, ანუ ხორციელდება ჰუსერლის ფენომენოლოგიური მეთოდის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი აქტი, ე.წ. *ფენომენოლოგიური რედუქცია*. ფენომენოლოგიური რედუქციის მიზანს წარმოადგენს ემპირიული ცნობიერებისათვის მისაწვდომი ნებისმიერი საგნისა თუ მოვლენის ფენომენად გარდაქმნა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ფენომენოლოგიური რედუქცია *წმინდა ფენომენებზეა* კონცენტრირებული.

„წმინდა ფენომენი,“ ჰუსერლის აზრით, უნივერსალური არსებობის სისტემაა, სადაც მნიშვნელობს არა საგნისა თუ მოვლენის გარეგნულ-ზედაპირული ხედვა, არამედ იმ

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

ჰუსერლის ფენომენოლოგიის მიზანი იყო გადანაცვლება თავისთავადი საგნებისაკენ, ანუ ხელმძღვანელობა პრინციპით: „დავუბრუნდეთ საგნებს როგორც თავისთავადობებს!“ საგნებისა და მოვლენების სიღრმისეული წვდომით შეიარაღებული ფენომენოლოგია პრეტენზიას აცხადებდა *მეცნიერებათა მეცნიერების* სტატუსზე, ვინაიდან, ჰუსერლის რწმენით, იგი ამკვიდრებდა და ავითარებდა *უნივერსალურ მეთოდს*, ვარგისს აზროვნების ნებისმიერი სფეროს შესაცნობად. ფენომენოლოგია აყალიბებდა დესკრიფციული (აღწერითი) ტიპის მეცნიერებას, რომელიც ადამიანურ ცნობიერებას მოიაზრებდა არა როგორც ცალკეული ადამიანების ემპირიულ ექსპერიმენტს, არამედ როგორც თავისთავადი გონის სიღრმისეულ სტრუქტურას. განსხვავებით სხვა მეცნიერული მეთოდოლოგიებისგან, ფენომენოლოგია ინტერესდებოდა ცოდნის არა რომელიმე კერძო ფორმით, არამედ იმ განწყობით, რომელსაც ცოდნის ესა თუ ის ფორმა წარმოქმნიდა. მისი მიზანი იყო ცნობიერების ჭეშმარიტი სტრუქტურებისა და თავისთავად ჭეშმარიტი ფენომენების გაშიშვლება. ფენომენოლოგიური მეთოდი ითვალისწინებდა ფენომენის შემეცნებას კონტექსტის გარეშე. ჰუსერლი ანაწევრებდა ფენომენს *შრეობრივ* სტრუქტურებად და შემეცნების პროცესს მოიაზრებდა როგორც შინაგანად ორგანიზებულ ცნობიერების ნაკადს. ჰუსერლისეული ფენომენოლოგიური განწყობა ემიჯნებოდა, ერთი მხრივ, ემპირიზმს, რომელიც დაინტერესებული იყო ცალკეული სუბიექტების მოუწესრიგებელი, ფრანგმენტული გამოცდილების ანალიზით, მეორე მხრივ კი ფსიქოლოგიზმს, რომელიც კონკრეტულ ინდივიდთა მხოლოდ დაკვირვებადი მენტალური პროცესებით შემოიფარგლებოდა. ჰუსერლის მეთოდი გულისხმობდა როგორც ემპირიული ცნობიერების, ისე ემპირიული ფსიქოლოგიის ამორთვას შემეცნების პროცესიდან, ანუ – *ფრჩხილებში ჩასმა*. მისთვის მნიშვნელოვანი იყო ცნობიერების მხოლოდ აბსოლუტური ფორმა, რომელიც არ ემორჩილებოდა ცვალებადობასა და ნეგაციას (უარყოფას) და რომლის ძირითად მახასიათებელსაც *ინტენცია*, ანუ *საგანზე მიმართულობა (მიზანდასახულობა)* წარმოადგენდა. ჰუსერლის ფილოსოფიური თვალთახედვით, სამყარო იყო მხოლოდ ის, რასაც „მე“ გულისხმობდა, სამყარო გაიაზრებოდა მხოლოდ „მე“-ს ცნობიერებასთან

მიმართებაში, რომელიც, ფილოსოფოსის რწმენით, თავისთავად გახლდათ ტრანსცენდენტალური და არაავითარ შემთხვევაში – ემპირიული. ცნობიერების ამგვარი სუბიექტივიზაცია ამკვიდრებდა სუბიექტის, როგორც ნებისმიერი ფასეულობის დასაბამისა და შემოქმედის გაგებას.

ამრიგად, ფენომენოლოგიის ცნების გააზრება ედმუნდ ჰუსერლის ფილოსოფიაში თანდათანობით, ეტაპობრივი და ცვალებადი პროცესია. თუ ადრეული პერიოდის ნაშრომებში ჰუსერლი აქტიურად ეყრდნობა წმინდა ლოგიკურ წარმოდგენებს ინტენციონალური ცნობიერების შესახებ, მოგვიანებით ის იცვლის პოზიციას, ემიჯნება საბუნებისმეტყველო მეთოდოლოგიას და ამკვიდრებს უკიდურესად სუბიექტივისტურ ტენდენციას, რომელიც თავს იჩენს მ. შელერის, ა. ფენდერის, მ. ჰაიდეგერის, რ. ინგარდენისა და სხვათა ნააზრევში.

### ფენომენოლოგიური მეთოდი და ლიტერატურათმცოდნეობა

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

ფენომენოლოგიური კრიტიკა წარმოადგენს ფენომენოლოგიური მეთოდის გამოყენების ცდას ლიტერატურულ ტექსტთან მიმართებით. ფენომენოლოგიური კრიტიკა ლიტერატურულ ნაწარმოებს თავისთავადი ფენომენების მთლიანობად განიხილავს. „რთული ფენომენები აქ პრეპარირებულია ცალკეულ შემადგენელ ნაწილებად, დონეებად, შრეებად, რომელთა მეშვეობითაც ვლინდება ფენომენის სტრუქტურა. ფენომენოლოგიური აღწერა და სტრუქტურის გამოვლენა შეადგენს ლიტერატურული ნაწარმოების კვლევის პირველ ფენომენოლოგიურ საფეხურს. დესკრიფციულსა და სტრუქტურულ ანალიზს ფენომენოლოგები მიჰყავს ფენომენის ონტოლოგიურ კვლევასთან; ლიტერატურათმცოდნეობით კვლევებში ონტოლოგიის გამოყენება შეადგენს ლიტერატურისადმი ფენომენოლოგიური მიდგომის მეორე უმნიშვნელოვანეს ასპექტს. ამგვარი მიდგომის მესამე არსებითი საკითხია ხელოვნების ნაწარმოების რეალობისთან მიმართების გამოვლენა, ე.ი. ხელოვნების ნაწარმოების ფენომენოლოგიურ კონცეფციაში მიზეზობრიობის როლის ცხადყოფა“ (თანამედროვე... 2001: 226).

ისევე, როგორც ჰუსერლი ათავსებდა რეალურ ობიექტებს „ფრჩხილებში“, ფენომენოლოგიური კრიტიკა „ფრჩხილებში“ სვამს ლიტერატურული ნაწარმოების ისტორიულ კონტექსტს, ავტორს, შექმნის წინაპირობებსა და კითხვის პროცესს. ფენომენოლოგიური კრიტიკა მიზნად ისახავს ლიტერატურული ტექსტის მთლიან და იმანენტურ წაკითხვას, რაც არ ექვემდებარება ობიექტურ განპირობებულობას. ტექსტი დაიყვანება ავტორის ცნობიერებზე, ანუ ტექსტის სტილისტური და სემიოტიკური ასპექტები თავმოყრილია ერთ ურღვევ მთლიანობაში, რომლის არსებით ფორმასაც

ავტორის ცნობიერება წარმოადგენს. ამ ცნობიერების შესამეცნებლად საჭირო არ არის ბიოგრაფიული კრიტიკის დახმარება, საკმარისია მხოლოდ იმ ძირითადი ასპექტების ტექსტის დონეზე შემეცნება, რომლებშიც ავტორის ცნობიერება ვლინდება. ავტორის ცნობიერების რეალიზება ლიტერატურულ ნაწარმოებში წარმოადგენილი განმეორებადი, ე.წ. რეციდივური თემებისა და წარმოსახვითი მოდელების მეშვეობითაა შესაძლებელი. მათი თავმოყრის, გამთლიანების პროცესი აღადგენს მწერლის მიერ განვლილ ცხოვრების გზას, მის ფენომენოლოგიურ მიმართებას საკუთარ თავთან როგორც სუბიექტთან და სამყაროსთან როგორც ობიექტთან. ფენომენოლოგიური კრიტიკის თვალსაზრისით, ლიტერატურულ ნაწარმოებში ლოკალიზებული „სამყარო“ წარმოადგენს არა ტიპურად ობიექტურ რეალობას, არამედ რეალობას, ორგანიზებულს და შემეცნებულს ინდივიდუალური სუბიექტის მიერ. ფენომენოლოგიური კრიტიკა ფოკუსირებულია დროისა და სივრცის ავტორისეულ განცდაზე, მისი „მე“-სთან და „სხვა“-სთან მიმართების ანალიზზე, ანუ მატერიალური ობიექტების ინდივიდუალური პერცეფციის (აღქმის) პროცესზე. ჰუსერლის ფილოსოფიის ეს განმსაზღვრელი მეთოდოლოგიური კანონი ფენომენოლოგიური კრიტიკის ბაზისურ სენტენციად (შეგონებად) იქცა.

ლოგიკურად იბადება კითხვა: როგორ დაგვეუფლოთ ამ ტრანცენდენტალურ სტრუქტურებს? როგორ შევადწინოთ ავტორისეული ცნობიერების სიდრმისეულ შრეებში? ფენომენოლოგიური კრიტიკა ცდილობს ლიტერატურული ნაწარმოებისადმი სრული ობიექტურობისა და მიუკერძოებლობის შენარჩუნებას; „პირადული“ ინტერესების დაოკებას, ტექსტის პირობით სამყაროში ჩაძირვას და მაქსიმალური სიზუსტითა და სამართლიანობით ნაწარმოების ყველა „კუთხე-კუნჭულის“ აღწერას. ფენომენოლოგიური კრიტიკა გულიხმობს ტექსტის არა შემფასებლურ ანალიზს, რომელიც მის კონსტრუქციულ და აქტიურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს და კრიტიკოსის სუბიექტურ პოზიციას ავლენს, არამედ ტექსტის „პასიურ რეცეფციას (აღქმას)“, მისი იდეური არსის მიუკერძოებელ აღწერას. კონკრეტული ლიტერატურული ტექსტი განიხილება ერთი ორგანული მთლიანობის შემადგენელ ნაწილად. „მთლიანობა“ „ავტორის ცნობიერების“ შესაბამისი ცნებაა; „ნაწილი“ კი მოიცავს ავტორის შემოქმედებით გზას და ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით დალაგებულ მის თხზულებებს, რომლებიც თემატურად განსხვავდებიან, მაგრამ მუდამ მიელტვიან ორგანულ მთლიანობას.

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

### რომან ინგარდენი და ფენომენოლოგიური კრიტიკა

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

რომან ინგარდენის ერთ-ერთი ბრწყინვალე თეორიული ტექსტი „ლიტერატურული ნაწარმოები როგორც ხელოვნების ნიმუში“ (1931 წ.) პირდაპირ უკავშირდება ჰუსერლის



ფენომენოლოგიური მეთოდის პროექტს და მწვავედ სვამს პრობლემას: რას წარმოადგენენ ყოფიერების იმ სახეობის არსებითობები, ის სხვადასხვა ლოგიკური კონდიციები, რომლებსაც ფლობს და მოიცავს ლიტერატურული ნაწარმოები? პირველ ყოვლისა, ინგარდენი ლიტერატურულ ნაწარმოებს განსაზღვრავს როგორც *ფიქციურ სამყაროს*, რომელიც ავტორის ფენომენიდან მომდინარეობს და თავისი კვლევის სფეროდან გამორიცხავს იმ ელემენტებს, რომლებიც უშუალოდ არ უკავშირდებიან ტექსტის სტრუქტურას. ტექსტის სტრუქტურა ინგარდენისათვის „შრეებად დაყოფილ“ ფორმულას წარმოადგენს, სადაც მკვლევარი ოთხ ძირითად შრეს გამოყოფს, ესენია: 1) ლინგვისტური ხმოვანების ფორმაცია, რომელიც შედგება სიტყვების, სიტყვათა ხმოვანების, წინადადებებისა და წინადადებათა რიტმული ორგანიზაციისგან; 2) ღირებულ დაჯგუფებათა ფორმაცია, რომელსაც ქმნიან განსხვავებულ წინადადებათა კომპლექსებიდან მომდინარე ინტენციონალური ობიექტები; 3) წარმოდგენილი საგნების ფორმაცია, რომელიც მეორე შრეში გამოკვეთილ ინტენციონალურ ობიექტებს გარდაქმნის კონკრეტული ნაწარმოებისათვის ნიშანდობლივ ხასიათებად და მოვლენებად; 4) სქემატიზებული ასპექტების ფორმაცია, ანუ პერსპექტივა, რომლის წიაღშიც აღიწერება და აღიქმება ტექსტის პირობითი სამყარო. ამ უკანასკნელის უმნიშვნელოვანეს მახასიათებლებს დრო-სივრცული მოდელები წარმოადგენს. ინგარდენს მიაჩნია, რომ ლიტერატურული სამყარო შეთხზული პირობითობაა და ავტორისაგან ტექსტის ზოგადი პერსპექტივის შერჩევით გასწავლილი სიზუსტით აირეკლება მწერლის შემოქმედებითი რესურსები და სტილისტური თავისებურებები; მაგრამ ავტორს არ ძალუძს სრულგანზომილებიანი სამყაროს შექმნა, ის სჯერდება ცალკეული ფრაგმენტების წარმოჩენას იმ პირობით, რომ ავტორის შემოქმედებითი ინტენციონალობა სწორედ აღნიშნული ფრაგმენტების ფარგლებში გადაიკვეთება მკითხველის რეცეფციულ ინტენციონალობასთან. გამომდინარე აქედან, შეიძლება დავასკვნათ, რომ, ერთი მხრივ, ავტორისა და მკითხველის ინტენციონალობა და, მეორე მხრივ, რელუქციული (შემცირებითი) სტრატეგია, – რომლის მიღმაც განიხილა ტექსტის ოთხი ძირითადი სტრუქტურული შრე, – ინგარდენისათვის წარმოადგენს ლიტერატურულ კრიტიკასთან შეთავსებად ბაზისურ ფენომენოლოგიურ კონცეფციებს.

თავის მომდევნო ფუნდამენტურ ნაშრომში „ლიტერატურული ნაწარმოების შემეცნება“ ინგარდენი მორიგ აქტუალურ პრობლემას წამოჭრის: რომელი პროცესის ან პროცესების მეშვეობით შეიმეცნება ლიტერატურული ნაწარმოები და როგორია ამ შემეცნების შედეგი? ინგარდენი გამოყოფს შემეცნების სამ ფორმას: *ესთეტიკურს*, *პრე-ესთეტიკურს* (*წინარეესთეტიკურს*) და *რეფლექტურს* (*განსჯითს*) და მიიჩნევს, რომ შემეცნების ეს ფორმები ამართლებენ ნაწარმოების ოთხი სტრუქტურული შრის არსებობის აუცილებლობას. ლიტერატურული ტექსტის შემეცნების თავისებურება, ინგარდენის აზრით, განასხვავებს მხატვრულ ნაწარმოებს სამეცნიერო ნაშრომისაგან: თუ მეცნიერული ნარკვევის შემეცნების შედეგად წარმოიქმნება ან გროვდება ცოდნა, რომელიც აღნიშნული ნარკვევისგან დამოუკიდებლად არსებობს, ლიტერატურული ტექსტის შემეცნება საფუძველს უყრის ღირებულ ესთეტიკური გამოცდილების დაგროვებას.

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

## ფენომენოლოგიური მეთოდის გავლენის მასშტაბები

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

ტექსტის სწორი ინტერპრეტაციის გასაღებს იზერისათვის, ერთი მხრივ, წარმოადგენს კონკრეტული ნაწარმოების მხატვრულ ტექნიკასთან და მახასიათებლებთან სიახლოვე, რაც ტექსტის არსებითი კოდების ფლობაში გამოიხატება, ხოლო, მეორე მხრივ, ლიტერატურული ნაწარმოების სიღრმესა და ეფექტურობას განსაზღვრავს ტექსტის უნარი, ჩაითრიოს მკითხველი მისი ჩვეული კოდებისათვის უცხო და სრულიად ახალ კრიტიკულ კონდიციაში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კითხვის მიზანს თვითცნობიერებაში ჩაღრმავება და საკუთარი „მე“-ს კრიტიკული გააზრება წამომადგენს. მკითხველი აქტიურად ერთვება ტექსტში და თავისებურად ავსებს ე.წ. ბუნდოვან ადგილებს, ანუ ტექსტუალურ გაურკვევლობებს, რომლებიც, იზერის აზრით, მრავლადაა მხატვრულ ტექსტებში და თავად უბიძგებს მკითხველს მათი არა მხოლოდ გაბათილების, არამედ მნიშვნელობებით აღვსებისაკენ. მკითხველი ცდილობს „ტექსტუალური გაურკვევლობების“ „ნორმალიზებას“, ანუ ტექსტის „ანარქიული, პოლისემანტიკური პოტენციალის“ მოთავსებას „მოწესრიგებულ“ მოდელის ჩარჩოში. გარკვეული წესრიგის მიღწევის მიზნით იზერი სვამს ტექსტის პოლისემანტიკური პოტენციალის რედუქციის საკითხს.

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

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

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

სერიოზულ მიმართებას ფენომენოლოგიასთან გამოიმუშავებს ექსისტენციალური ფილოსოფიის ფუძემდებელი მარტინ ჰაიდეგერი.

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

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

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

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

გახმაურებულ ნაშრომში „ყოფიერება და არარა“ (1943 წ.) სარტრი ცნობიერების ორ დონეს გამოყოფს: *პრე-რეფლექტურ*, ინტენციონალურ ცნობიერებას და *რეფლექტურ* თვით-ცნობიერებას. პრე-რეფლექტური ცნობიერება როგორც წმინდა ცნობიერება, სარტრის აზრით, არის არაფრის, ანუ ნეგაციის ცნობიერება და ამ სიცარიელიდან ამოტივტივებული ადამიანური თავისუფლება წარმოადგება როგორც ადამიანის უნიკალური უნარი, არაფრისაგან შექმნას საკუთარი თავი და საკუთარი სამყარო. პრე-რეფლექტური, ინტენციონალური ცნობიერება, თვლის სარტრი, მუდმივად მიისწრაფის მიუწვდომელი

სიცარიელისკენ (en soi), შესაბამისად, ადამიანი მუდმივად იმყოფება ამბივალენტურ პოზიციაში ყოფიერებასა და არარას შორის და მისი შემოქმედებითი ძალისხმევა წარმოადგენს მიუწვდომელის წვდომის მუდმივ მცდელობას. გამომდინარე აქედან, ცნობიერება სამყაროს ტრანსფორმაციული პროცესის მუდმივი უკუფენაა, რომელმაც, თვითრეალიზების მიზნით, სამუდამოდ უნდა უარყოს არსებითი დასრულებულობის კონდიცია.

სარტრისეული ცნობიერების ცნება ძალუძად აფხიზლებს წარმოსახვის ცნებასა და ფუნქციურ აქტივობას. წარმოსახვა სარტრის ესთეტიკაში ცნობიერების ტოლფასი სეგმენტია; ის აუცილებელი ელემენტია, რომელიც დასაშვებს ხდის თავისუფლების მოპოვებას არარას, ანუ ნეგაციის პირობებში. სარტრის კრიტიკის ძირითად პრობლემას სწორედ ადამიანის წარმოსახვისა და ცნობიერების ურთიერთმიმართება წარმოადგენს. (იხ. ჟ.-პ. სარტრი, „რა არის ლიტერატურა“, „წარმოსახვის ფსიქოლოგია“). სარტრი მიიჩნევს, რომ, საგნის წარმოსახვის მიზნით, ცნობიერებამ უნდა უარყოს რეალური საგანი, ვინაიდან რეალურის ინტენცია ხელს უშლის წარმოსახვის სრულყოფილად ფუნქციონირებას. წარმოსახვა აირეკლავს არარას, იგი მუდმივად უარყოფს და უარყოფის გზით მოიცავს არარეალურ საგანს. წარმოსახვა ცნობიერების ბაზისურ ელემენტად გვევლინება: თუ არ იარსებებს წარმოსახვის უარყოფითი ენერგია, არ იარსებებს ცნობიერების ინტენციონალობაც, რადგან ცნობიერება დაკარგავს ინტენციის თავისუფლებას და მარტივი აღმრიცხველის როლს დასჯერდება. წარმოსახვა შესაძლებელს ხდის ინტენციონალური ცნობიერების არსებობას და ქმნის, აყალიბებს ცნობიერებას როგორც თავისუფლებას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, წარმოსახვა არის ცნობიერება როგორც ინტენციონალობა: თუ არ იარსებებს წარმოსახვა, არ იარსებებს რეალური შემეცნების პროცესი და ფიქრი. შესაბამისად, სარტრი წინააღმდეგობაში შედის ფორმალური რედუქციის მეთოდთან და ტრანსცენდენტალურ ეგოსთან. მ. ნატანსონი აღნიშნავს: „ფენომენოლოგიური რედუქცია და ტრანსცენდენტალური ეგო, თმობენ რა ინტენციონალური ცნობიერების მიღმა მოხელთებულ მეცსეულ სამყაროს, ძარცვავენ ინტენციონალობას მისივე გენიისაგან. ის, რასაც სარტრი ტრანსფენომენოლოგიურობას უწოდებს, რედუქციის წიაღშია ჩაკარგული“ (ნატანსონი... : 41).

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

დამოწმებანი:

თანამედროვე... 2001: *თანამედროვე საზღვარგარეთული ლიტერატურათმცოდნეობა*. სჯანი, თბ.: 2001.  
ნატანსონი... : Natanson M. *Phenomenology and Existentialism: Husserl and Sartre on Intentionality*. Kockelman's ed..  
რაპაპორტი 1987: Rapaport H. *Phenomenology and Contemporary Theory // Tracing Literary Theory*. -N.Y.: 1987.

ენის სემიოლოგიური კვლევის  
მეთოდოლოგიისათვის

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

სემიოტიკის განვითარება უშუალოდ დაუკავშირდა მე-19–მე-20 სს-ების დიდ მეცნიერულ აღმოჩენებს და მათ ფილოსოფიურ-თეორიულ განზოგადებებს საბუნებისმეტყველო, ზუსტ თუ ჰუმანიტარულ სფეროებში. ამ დროიდან ლოგიკოსებთან და მათემატიკოსებთან ერთად კვლევებში ჩაებნენ ლინგვისტები, ლიტერატურათმცოდნეები, ფსიქოლოგები, ბიოლოგები და კულტუროლოგები. გამოვლინდა განსხვავებული მეთოდოლოგიები და მიდგომები. მაგალითად, პირსის სემიოტიკისაგან განსხვავებით, ლუი ელმსლევის თეორია სტრუქტურალისტური იყო, მოგვიანებით კი ენისა და ლიტერატურის სემიოლოგიაში განსხვავებული მიდგომები ჩამოყალიბდა ჰერმენევტიკოსებსა და პოსტმოდერნისტებს შორისაც. კვლევების არეალი განსაკუთრებით გაფართოვდა უკანასკნელ ათწლეულებში, როცა მრავალი სხვადასხვა ტიპის საკომუნიკაციო „ენის“ წარმოქმნამ მათი რეგულარული შესწავლისა და სისტემატიზაციის აუცილებლობა დააყენა დღის წესრიგში. ამიერიდან სემიოტიკის ყურადღების არეში მოექცა არა მხოლოდ ბუნებრივი, არამედ ბუნებასა და საზოგადოებაში არსებული ხელოვნური ენებიც, სიგნალიზაციის მრავალფეროვანი სისტემები: საგზაო ნიშნებიდან – ფუტკრების ნიშნობრივ ქცევებამდე; ლოგიკურ-მათემატიკურიდან – ფერწერულ ხატებამდე; სამეტყველო ენებიდან – მეტაენებამდე. განსაკუთრებით ინტენსიურად მიმდინარეობს სემიოტიკური კვლევები ხელოვნებისა და სოციოკულტურულ სფეროებში: დღეს სემიოტიკა შეისწავლის არქიტექტურის, მოდის, რეკლამის, რიტუალის ენას. განუწყვეტლივ იქმნება ახალი მეტაენები, რომლებიც მიზნად ისახავენ სახელოვნებო თუ კულტურული ენა-ობიექტების აღწერას, მიღებული ინფორმაციის შენახვასა და გადაცემას. შეიძლება ითქვას, რომ ენის, ხელოვნებისა და კულტურის მოვლენებზე სიმბოლურ-ნიშნობრივი კონცეფციის გავრცელება დღეს დროის ერთგვარ ნიშნად მიიჩნევა.

თავისი ინტერესის ობიექტებს სემიოტიკა სამ დიდ ჯგუფად აერთიანებს: პირველი – ენისა და ლიტერატურის სემიოლოგია, რომელიც შეისწავლის და აღწერს სამეტყველო

ენასთან დაკავშირებულ ნიშნობრივ მოვლენებს; მეორე – ხელოვნებისა და სოციალურ-კულტურული სისტემების სემიოტიკა (ფერწერა, მუსიკა, არქიტექტურა, კინო, მოდა, რიტუალები, წეს-ჩვეულებები და სხვ.); მესამე – ცხოველთა კომუნიკაციები და ბიოლოგიურ კავშირთა სისტემები ადამიანის ორგანიზმში.

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

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

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

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

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

სოსიურის აზრით, „ნიშანი წარმოადგენს მთლიანობას, რომელიც გვევლინება „აღმნიშვნელის (აკუსტიკური ხატი) და აღსანიშნის (აზრი, წარმოდგენა) ასოციაციის

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

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

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

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

კოპენჰაგენის სკოლის წარმომადგენლებმა ლ. ელმსლემა და ჰ.ულდალმა ნეოპოზიტივიზმის მეთოდოლოგიის საფუძველზე შეიმუშავეს ე. წ. გლოსემატიკური მოდელი, რომელმაც ენათმეცნიერებას შესაძლებლობა მისცა, მიეღწია მეტი სიზუსტისათვის აღნიშვნის მექანიზმისა და სტრუქტურის ჩამოყალიბების პროცესის აღწერისას. ამ მოდელის მიხედვით, ტექსტი ორპლანიანია: შინაარსი წარმომადგენს აღსანიშნის, გამოსახვა კი – აღმნიშვნელის პლანს. ორივე პლანს თავ-თავისი ფორმა და სუბსტანცია აქვს და ორივეს ფუნქცია ყალიბდება, ერთი მხრივ, გამოსახვის, მეორე მხრივ კი – შინაარსის ფორმის დონეთა ურთიერთობით.

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

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

სტრუქტურალიზმის ახალი ტალღა 50-იანი წლებიდან კლოდ ლევი-სტროსის სახელს უკავშირდება. მისი სტრუქტურული ანთროპოლოგია კიდევ უფრო აფართოებს სემიოლოგიის საზღვრებს და ლინგვისტურ მეთოდს კულტუროლოგიის ობიექტებს მიუსადაგებს. მითოსურ სტრუქტურებზე დაკვირვებით, იგი აგებს პრინციპულად ახალ, მეცნიერულად უაღრესად სარწმუნო თეორიას არქაული ადამიანის ცნობიერების ტიპზე, აღწერს ე.წ. *მედიაციის* და *ბრიკოლაჟის* მექანიზმებს (მედიაცია – შუამავლობა; ბრიკოლაჟი – ინტელექტუალური ამოცანის ამოხსნა რიკოშეტით), როგორც არქაული ადამიანის ინტელექტუალური და სოციალური პრობლემების გადასაჭრელად მიმართულ არაცნობიერ-ლოგიკურ ოპერაციებს.

ამიერიდან მთელი კულტურული ფენომენები განიხილება ენის, როგორც ფორმათწარმოქმნელი პრინციპის პრიზმაში. სემიოლოგიის განსაკუთრებული ინტერესი ნიშანთა კონოტაციური (ფარული, ასოციაციური) დონისა და საერთოდ ტექსტის, როგორც ინტეგრირებული (გაერთიანებული) ნიშნის, მიმართ განპირობებულია მყარ სტრუქტურებს მიღმა დაფარული სოციალურული შინაარსის ამოკითხვის მოთხოვნისგან. ამ მოთხოვნისგან არაცნობიერ ნიშანთა კერძო სისტემების კვლევა



მჭიდროდ დაუკავშირა კულტურის ზოგად სემიოტიკას, რომელიც კულტურას განიხილავს, როგორც ზესისტემას, ნიშანთა კოდიფიცირებულ იერარქიას, ტექსტს, კულტურის ნიშნებს კი – როგორც ადეპტორებს (აქ: დამაკავშირებლები, მომრიგებლები) საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა ისტორიულ ეტაპს შორის.

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

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

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

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

ყველაზე ფასეულია ნიშნის „ამოხსნა“ ახალ სისტემაში გადატანის გზით, რადგან ესთეტიკური და ემოციური თვალსაზრისით გაცილებით მნიშვნელოვანია არა გახსნილი, გაშიფრული სიმბოლო, არამედ ისეთი ნიშანი, რომელიც წარმოსახვას ამოცნობის ახალ-ახალი აქტების სტიმულს აძლევს. როცა მნიშვნელობა ამოწურულია და საბოლოოდ დადგენილი, სიტყვა (გამონათქვამი) კონვენციურ ნიშნად იქცევა და სასაუბრო ენაში

იკავებს ადგილს. თუკი ნიშან-სიმბოლო ზოგადკულტურული კოდის აუცილებელი ელემენტია, ფასეულობათა იერარქიის დაცვის მიზნით კოლექტიური არაცნობიერი „ავტომატურად“ ახდენს მის ხელახალ დაშიფვრას. ასეთი ზოგადი ნიშნები გარკვეული სახეცვლილებებით კულტურათა კოდების მუდმივ ბინადრებად გვევლინებიან, მაგალითად, მითოიდები, ბიბლიური სიმბოლოები, არქეტიპები, ბინარული ოპოზიციები და სხვ. ხელახალი კოდირება არის ახალი სტილების, ახალი ტიპის ანალიტიკური მიდგომებისა და ინტერპრეტაციების საფუძველი.

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

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

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

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

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

მიუხედავად იმისა, რომ ენა „ყველა სხვა სისტემის ინტერპრეტატორია“, იგი მაინც მხოლოდ „კერძო შემთხვევაა სემიოტური ფუნქციისა“ (პიაჟე). თავს ნებას მივცემთ, ამ მიდგომების შუქზე მხატვრული ენის მიმართ პირდაპირ ჩამოვყალიბოთ ჩვენი პოზიცია: მხატვრული ენა წარმოადგენს უნივერსალურ ენას არაცნობიერის იმ უღრმესი შრეების გამოსავლენად, რომლებიც უშუალოდ ესაზღვრებიან ყოფიერების დაფარულ ფორმებს და რეაგირებენ მათზე, ანუ იმაზე, რაც რეალობისა და აღქმის მიღმაა. მხატვრული ენა ამ რეაგირების მექანიზმია. იგი ამ აზრით მარტოოდენ სემიოტიკური ფუნქციის კერძო შემთხვევა ან მარტო „ყველა სხვა სისტემის ინტერპრეტატორი“ კი არაა, არამედ ენის მუშაობის განსაკუთრებული, აფექტური რეჟიმი, უღრმესი შინაგანი ფუნქციით – აღძრავს ყოფიერებისა და არსებობის მთლიანობის განცდა, გააძლიეროს სიცოცხლის ხილულ და უხილავ ფორმათა კავშირის შეგრძნება ზოგადად და, განსაკუთრებით, ცნობიერების კრიზისულ ეტაპებზე, იქცეს კრეაციულ ლოკუსად სიცოცხლის ფორმათა მოძრაობა-განვითარების შეფერხებისა და შეგუბების მომენტებში. სიტყვისა და ფრაზის ოპოზიციურ სტრუქტურაში ვლინდება ყოფიერების ეს ციმციმი, ეს მალვა და თავისჩენა, ეს შუქ-ჩრდილი ერთდროულად. ნიშნის რეფერენციული ფუნქცია მასში იმთავითვე ნაგულისხმევ ორერთიანობას ავლენს, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა ყოფიერების ორბუნებოვნების დასახელება ერთ სტრუქტურაში.

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

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

საკითხის მეორე, ფილოლოგიური ასპექტი უკავშირდება ტექსტის, როგორც სხვადასხვა ტიპის ლინგვისტურ ნიშანთა ინტეგრაციის (ერთ მთლიანობად შერწყმის) პროცესის კვლევას; მხატვრული სისტემის ელემენტთა დაკავშირების ხერხების შერჩევაში მწერლის ენობრივი უნარის დახასიათებას; ფრაზის (გამონათქვამის) შინაგანი სტრუქტურული წესრიგის, ასოციაციურ მნიშვნელობათა ბადის, ენის აქტუალიზაციის ველის – დისკურსის, ნარატიული ფიგურების აღწერას და ა.შ. ენა განიხილება, როგორც ცნობიერების ზოგადსიმბოლური უნარის გამოვლინება და, იმავედროულად – როგორც სამეტყველო ფუნქცია. დღეს უკვე აღარ დავობენ იმაზე, რომ ზუსტი მეთოდების გამოყენება მხატვრული შემოქმედების სფეროების მიმართ, თავისთავად, ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მიღებული შედეგების სიზუსტეს. რომანის ენის სტრუქტურის კვლევისას ა. პრიეტო აღიარებს, რომ „ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის დროს სუსტდება აღწერის ლინგვისტური სიზუსტე. ეს ნიშნავს, რომ კვლევის საზღვრები გაფართოვდა“.

აი, ამ გაფართოებულ საზღვრებში სემიოლოგია ანგარიშს უწევს მხატვრული ენის სისტემაში შემაჯავალ იმ სტრუქტურებსაც, რომლებიც წარმოადგენენ არა რეფერენციულ (სინამდვილის ენობრივად გამომსახველ) ნიშნებს პირდაპირი გაგებით, არამედ ფსიქოლოგიურ, სოციალურ, კულტურულ, ეთნიკურ, ისტორიულ, ჟანრულ ნიშნებს. ისინი, გარკვეულწილად, ინარჩუნებენ თავდაპირველ, ძირეულ (დენოტაციურ) მნიშვნელობასაც, მაგრამ ტექსტში უკვე ახალ მნიშვნელობათა აღმნიშვნელობადაც გვევლინებიან. ცხადია, ფილოლოგიური კვლევის არეალში შემოდის ლოგიკური სემიოლოგიის ის პრობლემებიც, რომლებიც უკავშირდებიან მეტყველებაში საგანთა პრედიკატების გადმოტანას, მათ ზეპირ თუ წერილობით გამოხატვას და ა.შ.

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

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

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

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

სასაუბრო და სამეცნიერო ენის ნიშნისაგან განსხვავებით, რომელსაც დენოტაციური გამჭვირვალება ახასიათებს, მხატვრული ენის ნიშანი ბუნდოვანია და ასოციაციურ მნიშვნელობათა „შლელიფს“ მოიყოლებს. იგი უშუალოდ კი არ გვგზავნის აღსანიშნებთან, არამედ არაპირდაპირ. ამ ბუნების გამო მხატვრული ენა ახდენს ყველა იმ სიმბოლური შესაძლებლობის გააქტიურებას, რომელიც სიტყვაში ძევს.

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

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

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

ამ ეტაპიდან თეორიულ-მეთოდოლოგიური და პრაქტიკული კვლევები ძირითადად ორი მიმართულებით ვითარდება: ჰერმენევტიკისათვის, რომელიც პოსტკლასიკურ (ყოფიერების ფილოსოფია, ფენომენოლოგია, ექსისტენციალიზმი) ფილოსოფიას ეფუძნება, ამოსავალია *მეტაფიზიკური აღსანიშნი*, რომლის გამოვლენაც განუწყვეტელ ინტერპრეტაციულ პროცედურებს გულისხმობს. პოსტსტრუქტურალიზმისათვის კი, რომელიც მოგვიანებით პოსტმოდერნისტულ ფილოსოფიურ პარადიგმაში აისახა, აღსანიშნი სხვა არაფერია, თუ არა *რეფერენციული ილუზია*. შეხედულებათა როგორც ერთი, ისე მეორე სისტემისათვის სამყაროს ლინგვისტური უნივერსალიზმი უეჭველია, მაგრამ ჰერმენევტიკა, კლასიკური და პოსტკლასიკური პარადიგმისდა კვალად, აღიარებს მნიშვნელობის ონტოლოგიურ განსაზღვრულობას, რომელიც გარანტად უდგას როგორც ტრანსცენდენტალურ სუბიექტს, ისე რეალობის თუნდაც შეფარდებით კონსტანტურობას (მუდმივობას, უცვლელობას). პოსტმოდერნიზმისათვის კი მნიშვნელობა პირობა კი არა, პროცესუალური ფენომენია („მნიშვნელობის მიღმა ყოველთვის ვგულისხმობდი აზრის გამოშვებების პროცესს და არა თვით აზრს“ – ბარტი). ტექსტის ინტერპრეტაციისას პოსტმოდერნიზმი უარს ამბობს ყველა ტრადიციულ მეთოდოლოგიაზე და სემიოლოგიას მოიაზრებს „წერილობის“ განსაკუთრებული ტიპად, გარეშე აღსანიშნით განუპირობებელ შემოქმედებით-რეფლექსურ აქტად, რომელიც ოდენ „თამაშისა“ და „სიამოვნების“

ობერაციებს უკავშირდება. ბარტს სემიოზისი წარმოუდგება სისტემის (=ძალაუფლება, ძალადობა) დაშლის, დანგრევის პროცესად, მაშინ, როცა ჰერმენევტიკა საუბრობს სისტემის უწყვეტ სახეცვლილებაზე გარე თუ შიდა განზომილებაში – ენის, ცნობიერებისა და კულტურის კონფიგურაციების (ფორმების) სახეცვლილებაზე ისტორიის დინამიკურ პროცესში და განიხილავს მათ ყოფიერების თვითგამოვლენის ფორმებად. წინააღმდეგობათა ამ ფონზე, ცხადია, სიმბოლოს მრავალმნიშვნელოვნება ჰერმენევტიკაში „ინტერპრეტაციათა კონფლიქტს“ წარმოშობს (პოლ რიკიორი), პოსტმოდერნიზმში კი – ინტერპრეტაციათა უკონფლიქტობას, ნებისმიერი ტიპის ინტერპრეტაციის (სოციოლოგიურის, ფსიქონალიტიკურის, ლინგვისტურის და ა.შ.) უფლებამოსილებას, თუკი იგი ტექსტთან ვალიდურობის (მართებული დამოკიდებულების) პრინციპს დააკმაყოფილებს (როლან ბარტი).

პოსტმოდერნიზმის მიერ წარმოდგენილ სამყაროს სურათში არც მოიაზრება რაიმე სახის არაენობრივი ყოფიერება. სემიოზისი, როგორც აღნიშვნის უწყვეტი, მიზანმიუძღვრთავი პროცესი და როგორც ენობრივი ცხოვრება, ყოფიერების ერთადერთ ფორმად ცხადდება. ეს მეთოდოლოგიური სტრატეგია ეყრდნობა ლაკანის სტრუქტურალისტურ ფსიქოლოგიას, რომლის მიხედვითაც არაცნობიერის ნებისმიერი ფორმა ვერბალურ არტიკულაციას (სიტყვიერ გამოხატვას) ემორჩილება: არაცნობიერში არაფერია ისეთი, რაც ენობრივ ხორცშესხმას არ ექვემდებარება. სუბიექტი მთლიანად „გახსნილია“, გაბნეულია ენობრივი ტიპის ფორმებში. კიდევ ერთხელ: პოსტმოდერნიზმმა უარი თქვა როგორც კლასიკური ფილოსოფიის პიროვნების კონცეფციაზე („პიროვნება წარმოადგენს დეპერსონიფიცირებულ ინსტრუმენტს ენის კულტურული მნიშვნელობის გამოსავლენად“), ისე ნიშნის (ენის) რეფერენციულ თეორიაზე და მათთან ერთად უკუაგლო მნიშვნელობის სტაბილურობის ყოველგვარი გაგება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ კლასიკური ტრადიციისათვის დამახასიათებელი აღსანიშნ-აღმნიშვნელის ოპოზიცია – თუნდაც ასიმეტრიული გაგების ჩარჩოებში – დაიშალა. ამრიგად, დენოტატთა მნიშვნელობის მკაცრი შესაბამისობის ნაცვლად, მივიღეთ დამოკიდებულება, რომლის მიხედვითაც მნიშვნელობა ღიაა და უსასრულო ინტერპრეტაციას ექვემდებარება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, აღმნიშვნელის აღსანიშნით განპირობებულობა შეიცვალა აღმნიშვნელის, ნიშნის ღიაობით. ეს ღიაობა კი, თავის მხრივ, „დეტერმინირებულია“ მისი კულტურული ინტერპრეტაციების უსასრულობით.

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

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

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

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

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

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბარტი 1989: Барт Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. М.: „Прогресс“, 1989.
- ბელი... 1996: Бел М., Брайсен Н. *Семиотика и искусствознание*. „Вопросы искусствознания“, т. IX, №2, 1996.
- ბენვენისტი 1974: Бенвенист Э. *Общая лингвистика*. М.: „Прогресс“, 1974.
- ეკო 1998: Эко У. *Отсутствующая структура (Введение в семиологию)*. М.: б СПбТООТК, «Метрополис», 1998.
- ვაინშტეინი 2002-2003: ვაინშტეინი ო. *ლეოპარდები ტაძარში. დეკონსტრუქტივიზმი და კულტურული ტრადიცია // „სვანია“*, 3, თბ.: 2002; 4, 2003.
- ვახეკი 1964: Вахек Й. *Лингвистический словарь пражской школы*. М.: „Прогресс“, 1964.
- ლაკანი 1988: Лакан Ж. *Семинары*. Книга 1; Книга 2. М.: «Логос», 1998.
- ლევი-სტროსი 1983: Леви-Стросс К. *Структурная антропология*. «Наука», 1983.
- ლოტმანი 1999: Лотман Ю.М. *Внутри мыслящих миров*. М.: 1999.
- მხატვრული... 1986: *Художественная коммуникация и семиотика. «Теории, школы, концепции»*. М.: Наука, 1986.
- პირსი 2000: Пирс Ч. С. *Избранию философские произведения*. М.: 2000.
- პირსი... 2001: Пирс Чарлз Сендерс, Нёт В. *Критика и семиотика*. Вып. 3/4, 2001.
- პირსი 2001: Пирс Ч. С. *Принципы философии*. т. 2; СПб, 2001.
- პოსტმოდერნიზმი... 2001: *Постмодернизм. Энциклопедия*. Минск, 2001.
- რიკიორი 1995: Рикёр П. *Конфликт интерпретации. Очерки по герменевтике*. М.: «Медиум», 1995.
- სემიოტიკა... 1972: *Семиотка и искусствометрия*. М.: «Мир», 1972.
- სემიოტიკა 1983: *Семиотика*. М.: «Радуга», 1983.
- სოსიური 1933: Де Соссюр Ф. *Курс общей лингвистики*. М.: 1933.
- სტრუქტურალიზმი... 1975: *Структурализм: «за» и «против»*. М.: «Прогресс», 1975.



### ჰერმენევტიკა

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

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

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

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

ინტერპრეტაცია, თუკი მას აქვს მართებული გაგების პრეტენზია, შლაიერმახერის თეორიით, წარმოადგენს უკვე შექმნილი პროდუქციის თავიდან შექმნის, ანუ *კვლავ შექმნის* მოწვევრიგებულ სისტემას. შლაიერმახერის აზრით, არაფერი ღირებული, მათ შორის არც

ლიტერატურული ტექსტი, არ იქმნება ავტორის მიერ წინასწარ დადგენილი წესების ფარგლებში, მაგრამ ინტერპრეტატორი, ანუ კვლავ-შემქმნელი, რომელიც ახდენს ტექსტის რეკონსტრუქციას მასში გამოკვეთილი თუ ნაგულისხმევი წესების გათვალისწინებით, ხშირად უფრო სწორ ახსნას აძლევს ტექსტის დაფარულ და გაუგებარ შრეებს, ვიდრე ავტორი. ამგვარი, წესებზე დაფუძნებული, რეკონსტრუქცია, ფილოსოფოსის აზრით, ვეღარ ჩაითვლება მექანიკურ პროცესად, ვინაიდან მოიცავს ორ, მეთოდოლოგიურად გამართულ მიმართულებას. ეს მიმართულებებია: ა) გრამატიკული, ისტორიული და კომპარატივისტული რეკონსტრუქცია; ბ) ინტუიციური რეკონსტრუქცია.

რეკონსტრუქციის პირველი ტიპი ტექსტს მიიჩნევს შემეცნების პარადიგმატულ ობიექტად. ისევე როგორც თითოეული სიტყვის შემეცნება ტექსტში არის დამოკიდებული წინადადებაზე და, ხშირად, ფრაზეოლოგიურ კონტექსტზე, ტექსტის შემეცნების ჰერმენევტიკული წრეც ფართოვდება მასშტაბური კონტექსტის მიმართულებით: თუ ტექსტი განიხილება ავტოროლოგიის კანონებთან მიმართებაში, ავტოროლოგიის კანონები განიხილება ლინგვისტურ კანონებთან მიმართებაში, მოცემული ენის ლინგვისტური კანონები განიხილება სხვა ენების ლინგვისტურ კანონებთან მიმართებაში, ენების ლინგვისტური კანონები განიხილება მათი განვითარების ეტაპებთან მიმართებაში და ა.შ. და ა.შ. რეკონსტრუქციის ამ ტიპის თანახმად, ინტერპრეტაციის პროცესი შეიძლება იყოს სასრული, მაგრამ შემეცნების სფერო ამოუწურავი და უსასრულოა.

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

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

მარტინ ჰაიდეგერმა განავრცო დილთაის პოზიცია. მის თეორიაში ჰერმენევტიკა გასცდა ჰუმანიტარული მეცნიერებების ფარგლებს და უფრო ფუნდამენტური მნიშვნელობა შეიძინა. კერძოდ, ჰაიდეგერმა გამოკვეთა ჰერმენევტიკის სიღრმისეული მიმართება *Dasein*-თან, ანუ *ყოფიერებასთან*. მისი პოზიცია იყო არა ეპისტემოლოგიური, არამედ ონტოლოგიური (ყოფიერებისეული), სადაც *გაგება* როგორც პროცესი წარმოადგენდა არა მხოლოდ ცოდნის, არამედ ყოფიერების გასაღებს. შესაბამისად, მისი ნაშრომის „ყოფიერება და დრო“ მთავარ ამოცანას შეადგენდა ზოგადად ყოფიერების მნიშვნელობის განსაზღვრა, ხოლო განსაზღვრის ერთადერთ გზად ფილოსოფოსს ინტერპრეტაცია მიაჩნდა. დასტურად ამისა გვევლინება *ფენომენის* ცნების ჰაიდეგერისეული განმარტება. ჰაიდეგერმა ფენომენი განმარტა როგორც *დაფარულობა*. ეს მიანიშნებდა, რომ დაფარულის შესამეცნებლად

საკმარისი არ არის აღწერა, არამედ საჭიროა საფარის ახდა, რაც მხოლოდ ჰერმენევტიკულ ინტერპრეტაციას ძალუძს. ჰაიდეგერის თეორიის თანახმად, ინტერპრეტაცია მუდმივად მოქმედებს საზღვარზე დაფარულსა და გაცხადებულს შორის და, რაკილა ჰერმენევტიკული ონტოლოგია საფარს აცლის ყოფიერების დაფარულ არსს, მაშასადამე, შესაძლებელს ხდის მის შემეცნებასაც. აღნიშნული პროცესი, ჰაიდეგერის აზრით, წრიულია, ვინაიდან წრიულია თავად Dasein-ის სტრუქტურა. შესაბამისად, ინტერპრეტაციის მეთოდი, ჰერმენევტიკული, ემთხვევა შესამეცნებელი ობიექტის, Dasein-ის, სტრუქტურას, ანუ Dasein-ი ახორციელებს საკუთარ ინტერპრეტაციას. თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ ჰაიდეგერის მოძღვრებაში Dasein-ი მუდმივქმნალობას წარმოადგენს, მისი ინტერპრეტაციის პროცესი განგრძობადია მანამ, ვიდრე Dasein-ი თავად არ შეწყვეტს საკუთარ არსებობას. ყოველივე ზემოთქმული ადასტურებს, რომ ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაცია ჰაიდეგერისათვის წარმოადგენს ძირეულ, უპირველეს მეთოდოლოგიას, რომლისგანაც გამომდინარეობს ყველა სხვა ინტერპრეტაცია თუ მეცნიერული მეთოდი.

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

გადამერის თეორიული კონცეფცია მოტივირებულია ისეთი არსებითი პრობლემებით, როგორცაა: ჰუმანიტარული მეცნიერებებისათვის ნიშანდობლივი ენის გამოიძვვნა საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა ენისაგან; შეგრძნებისა და ინტუიციის მიმართების დადგენა კონტექსტთან; ტექსტის, კონტექსტისა და ისტორიული ფონის განხილვა თანამედროვე ინტერპრეტაციის ფარგლებში; რეცეფციის (აღქმის) პროცესთან ტექსტის სუბორდინაციულობის (დაქვემდებარებულობის) დადგენა და სხვა.

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

ტექსტუალური დიალოგის, ისევე როგორც ყველა ტიპის დიალოგის, საფუძველს, გადამერის აზრით, ენა წარმოადგენს. როგორც ინტერპრეტაციისათვის, ისე ავტორისათვის გაგება ნიშნავს ამ გაგების შესატყვისი ენობრივ-გამომსახველობითი ფორმის დადგენას. ავტორის შემთხვევაში მსგავსი ფორმები ორიგინალურია, ინტერპრეტაციის შემთხვევაში კი – მის ენაზე გადათარგმნილი. „თარგმნის“ რა ტექსტს, ინტერპრეტაციის, ერთი მხრივ, ადგენს ტექსტის ავტორისეულ მნიშვნელობას, მეორე მხრივ კი გვთავაზობს ტექსტის მისეულ გააზრებას, ანუ ინტერპრეტაციის ენობრივი ჰორიზონტი ესაზღვრება ავტორისა და ტექსტის ენობრივ ჰორიზონტს. ჰერმენევტიკული აქტი, გადამერის აზრით, ენის მიღმა ხორციელდება. მსგავსად ჰაიდეგერისა, გადამერიც ლინგვისტურ, ანუ ენობრივ კონტექსტში მოიაზრებს ტექსტს, თვლის, რომ ენა, არა როგორც საარტიკულაციო ფორმა, არამედ როგორც ნებისმიერი ინდივიდისათვის ნიშანდობლივი ფასეული სტრუქტურა, უზრუნველყოფს Dasein-ის გამორჩევასა და გამოხატვას. შესაბამისად, ლიტერატურული ინტერპრეტაციის ესთეტიკური გამოცდილება მუდმივად ტრანსფორმირდება ონტოლოგიურ გამოცდილებაში. ზ. კონსტანტინოვიჩი მიიჩნევს, რომ გადამერის შრომაში „ჭეშმარიტება და მეთოდი“ ესთეტიკური გაგება ისტორიულ-ჰუმანისტური ცოდნის პარადიგმად იქცევა. კვლევის ცენტრში გადამერი ესთეტიკური ობიექტის ყოფიერების ფორმას აყენებს და ასკვნის, რომ შეუძლებელია წმინდა ესთეტიკური სუბსტანციის იზოლირება არაესთეტიკურისაგან. ხელოვნების ნაწარმოები არ წარმოადგენს ავტონომიურ პოეტურ ფსევდოსამყაროს, ონტოლოგიურად გამიჯნულს პროზაული რეალობისგან. პირიქით, იგი მჭიდროდ უკავშირდება რეალობას და მისი მნიშვნელობა იდენტურია პრაქტიკული ექსისტენსის (არსებობის) ფასეულობით სტრუქტურასთან.

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

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

პირველ ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ჰირშისათვის მიუღებელია აზრი მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციის მხოლოდ ერთი, ავტორისეული ვარიანტის არსებობის შესახებ. ჰირშისათვის ინტერპრეტაციის პროცესი წარმოადგენს განხილვას პერსპექტივას, მასალის მართებულად გააზრებათა სისტემას, რომელიც ავტორის მიერ შემოთავაზებულ *ალბათობებსა* და *გარაუდებზეა* ორიენტირებული. ავტორი ამკვიდრებს ტექსტის „აზრს“ და „არსს“, მიიჩნევს ჰირში, მრავალრიცხოვანი მკითხველი კი ინდივიდუალურად ადგენს მის „მნიშვნელობას“. ამრიგად, ჰირშისათვის პრინციპულ ღირებულებას იძენს კონცეფცია, რომლის თანახმადაც ლიტერატურული ნაწარმოების აზრი, ანუ „არსებობა“ არ ემორჩილება ისტორიულ ცვალებადობას, იგი აბსოლუტურია და უცვლელი. ჰირშის კონცეფციის სიმყარეს ბევრად განაპირობებს თავად „არსებობის“ ცნებასთან კრიტიკოსის ჰუსერლისეული, ე.წ. „პრელინგვისტური“ დამოკიდებულება. ჰირშისათვის ნაწარმოების აზრი, მისი „არსებობა“ ავტორის ნების გამოხატულებაა, უსიტყვო, გონებრივი აქტია, რომელიც დროის ყველა პერიოდში ერთსა და იმავე მატერიალურ სისტემაშია განთავსებული და ცნობიერების სფეროს უფრო ეკუთვნის, ვიდრე სიტყვებისას. მაგრამ რამდენად შესაძლებელია ავტორის ამ უსიტყვო, ცნობიერებითი „არსებობის“ სწორი განმარტება კითხვისა და აღქმის პროცესში? ავტორს ხომ მრავალი აზრი შეიძლება დაეხადოს თავში კონკრეტულ ტექსტზე

მუშაობისას? ჰირში იძულებულია მოახდინოს ავტორის „შესაძლო“ მოსაზრებათა მკაცრი და გადამწყვეტი რედუქცია (შემცირება), რათა იხსნას ტექსტი ვიწრო და გამარტივებული კრიტიკული განსჯისაგან. კრიტიკოსის ინტერესის საგანს, ჰირშის აზრით, უნდა წარმოადგენდეს არა კონკრეტული ავტორისეული წილსვლები, არამედ, „არსებითობის“ ზოგადტიპოლოგიური სივრცე, ტექსტის ე.წ. „შინაგანი ჟანრი“, რომელიც წარმოაჩენს ავტორის ზოგად მოსაზრებებსა და ხედვის ძირითად პერსპექტივას შემოქმედებითი აქტის პროცესში. ჰირში ზრუნავს ავტორის „კერძო მესაკუთრის“ სტატუსის შენარჩუნებაზე. მისი აზრით, ტექსტის „არსებითობა“ არ უნდა დაექვემდებაროს სოციალიზაციის, ანუ ტექსტის „საერთო-სახალხო“ საკუთრებად ქცევის პროცესს: ტექსტი ეკუთვნის ავტორს და თუ მკითხველს არ გააჩნია მოწიწება ავტორის მიერ დადგენილი ნორმებისადმი, მაშინ მას არც ინტერპრეტაციის ნორმა გააჩნია და მექანიკურად ახდენს *კრიტიკული ანარქიის* პროვოცირებას.

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

პოლ რიკორი სწორედ ის კრიტიკოსია, რომელმაც თავის თეორიულ ნააზრევში წარმატებულად მოახდინა ესენციალისტური ფენომენოლოგიისა და პერმენენტული მეთოდოლოგიის შერწყმა და გამოლიანება. შესანიშნავ ნარკვევში „მეტაფორა და პერმენენტუალის ძირითადი პრობლემა“ (1974 წ.) რიკორმა ნათლად წარმოაჩინა კრიტიკული აზრის განვითარების პროექცია ორდინარული ლინგვისტური ხასიათის დისკუსიიდან ვიდრე ფართოდ გახმაურებულ *ნების პოეტიკამდე*.

ეყრდნობა რა ჩვეულ დიალექტიკურ მეთოდს, რიკორი ერთმანეთს უპირისპირებს განმარტებასა და ინტერპრეტაციას, ნაშრომსა და სიტყვას, შეგრძნებასა და შენიშვნას, მთლიან ტექსტსა და კონკრეტულ მეტაფორას, რათა, მეტაფორის არისტოტელესეული კონცეფციის პარალელურად, წარმოაჩინოს მისი გააზრების ფენომენოლოგიურ-პერმენენტული ასპექტებიც. რიკორის მიზანია, დაასაბუთოს, რომ მეტაფორის მართებული გააზრება ტექსტის მართებული გააზრების წინაპირობაა და, პირიქით, ტექსტის სწორი ინტერპრეტაცია ნათელს ჰფენს ტექსტში არსებულ მეტაფორულ მოდელებს. მიჯნავს რა „განმარტებისა“ და „ინტერპრეტაციის“ ცნებებს, რიკორი აღნიშნავს, რომ „განმარტება“ ცხადყოფს ტექსტისმიერ ინფორმაციას, ხოლო „ინტერპრეტაცია“ აღნიშნავს ტექსტზე კრიტიკოსის რეაქციის სიღრმეს. შესაბამისად, „შეგრძნება“ ტექსტის ობიექტურ თვისებად მიიჩნევა, „შენიშვნა“ კი წარმოაჩენს კრიტიკოსის ცოდნის პერსპექტივას, მის ინტენციონალობას, რომელიც განსაზღვრავს რეაქციას. გამომდინარე აქედან, მეტაფორა განიხილება არა როგორც მხოლოდ „გრძნობადი“ ოპერაცია, არამედ როგორც სინთეზური კონსტრუქცია, „სემანტიკური მოვლენა“, რომელსაც გამოარჩევს არა იმდენად ლინგვისტური სტატუსი, რამდენადაც – ავტორის მიერ პროვოცირებული უნიკალური კონტექსტუალური ღირებულება. კრიტიკოსისაგან მეტაფორის მართებული შემეცნება იწვევს ტექსტის სტრუქტურის მართებულ შემეცნებას. მაგრამ პროცესი უკუქცევადია: ტექსტის ინტერპრეტაცია, თავის მხრივ, ნათელს ჰფენს მეტაფორული მოდელების არსებითობას. რიკორი უარყოფს ინტერპრეტაციის ტრადიციულ ფორმებს და წარმოადგენს ინტერპრეტაციის ახალ ფორმას, რომელიც დასაშვებს ხდის ინდივიდის გახსნას ტექსტში კოდირებული ექსისტენციალური

შესაძლებლობების მიმართ. ტექსტის ამგვარი ინტერპრეტაციის პროცესი ბუნებრივად ტრანსფორმირდება (გარდაიქმნება) მეტაფორის ინტერპრეტაციის პროცესში. თავის ნოვაციას რიკიორი აჯერებს მეტაფორის არისტოტელესეულ კონცეფციასთან. არისტოტელეს „პოეტიკის“ თანახმად, მეტაფორა როგორც სტილის ელემენტი, გაიაზრება მხოლოდ ტრაგედიის როგორც პარადიგმატული ლიტერატურული ჟანრის სიუჟეტთან მიმართებაში და მკვიდრდება „მიმესისის“ საშუალებით. რიკიორი მიიჩნევს, რომ ანტიკური „მიმესისის“ ცნება თანამედროვე ფენომენოლოგიის „სამყაროს აღმოჩენის“ ცნების ეკვივალენტურია, შესაბამისად, მეტაფორის ფუნქცია მჭიდროდ უკავშირდება პოეზიის როგორც რეალობის შემოქმედებითი იმიტაციის ფუნქციას. მეტაფორა ჩვეულებრივ სასაუბრო ენას წარმოსახვის ახალ-ახალ ლანდშაფტებად გარდაქმნის, წარმოსახვის ახალი ენობრივი სტრუქტურების მიღმა კი „ნების პოეტიკა“ აღმოცენდება.

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

დამოწმებანი:

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

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

ამერიკული „ახალი კრიტიკა“

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

ტომას სტერნზ ელიოტი და ინგლისური ლიტერატურის ნოვატორული კვლევა

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

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

გარკვეული წრეებისათვის, რომლებიც ლიტერატურული ტექსტისაგან მოითხოვდნენ გაცილებით მეტს, ვიდრე მათი თანამედროვე ფილოლოგიური კონცეფციები.

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

დიმიტრი ურნოვის შენიშვნით, ტრადიციის ცნებისა და მისდამი მიმართების ელიოტისეულ პოზიციაზე მნიშვნელოვანი ზეგავლენა იქონია რემი დე გურმონის საეტაპო წერილმა „ტრადიცია და სხვა საგნები“, რომელიც პრობლემის ახლებურად დასმისა და ანალიზის საინტერესო სურათს იძლეოდა. „ტრადიციას, – წერდა რემი დე გურმონი, – ნებისმიერ ადგილას აღმოვაჩენ. ყველაფერი, რაც წარსულშია, შეიძლება იქცეს ტრადიციის შემადგენელ ნაწილად. რატომ ის და არა ეს? რატომ ბოსიუეს ხელოვნური მისტიციზმი და არა ვოლტერის ბუნებრივი ირონია? ასეთ შემთხვევაში ტრადიცია არჩევანია და არა – ფაქტი. თუ ტრადიციას განვიხილავთ როგორც ფაქტს, ის წინააღმდეგობრივი ტენდენციების სიმრავლედ გადაიქცევა“ (ურნოვი 1982: 65). ამგვარი, გარკვეულწილად, არაქრონოლოგიური, მიმართება ტრადიციასთან, გარდასული ლიტერატურული პროცესების ერთ მთლიანობაში გააზრებისა და „თავისუფალი არჩევანის“ შესაძლებლობას იძლეოდა. ის არამარტო გასაგები და მისაღები იყო ელიოტისთვის, არამედ კონცეპტუალურად უმაგრებდა ზურგს მისი თეორიული მოძღვრების ძირითადი პოსტულატების – *ანტიისტორიზმისა და დეპერსონალიზმის* – დამკვიდრებას სალიტერატურო კრიტიკაში. ელიოტმა მასშტაბურობა შესძინა რემი დე გურმონის მოსაზრებას – გაემიჯნა რა „ტრადიციის“ როგორც თაობათა მაკავშირებელი და ქრონოლოგიურად მოწესრიგებული გარდამავლობის გაგებას, მან უპირატესობა მიანიჭა „არჩევითად განმახლებელი“ ტრადიციის იდეას, ანუ ერთიან ყალიბში მოაქცია ლიტერატურის განვითარების ხანგრძლივი ისტორია, მისი წარსული და აწმყო. ელიოტმა თანაბარ სიბრტყეზე, სინქრონულ ჭრილში განათავსა ტრადიცია და თანამედროვეობა და მათი სინთეზი განიხილა როგორც შემოქმედებითი ინტეგრაციისათვის ღირებული ფართო ასპარეზი. ასეთ შემთხვევაში ტრადიცია წარმოადგენდა ღია კონსტრუქციას, აქტიურ სივრცეს, რომლის დაუფლებაც ინდივიდუალური არჩევანის პერეოგატივა გახლდათ. ამგვარ დამოკიდებულებას ტრადიციისადმი ელიოტი უწოდებდა *ისტორიის გრძნობას*, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში – „ისტორიზმს“. განსხვავებით მკაცრად ქრონოლოგიზებული „ისტორიზმისგან“, „ისტორიის გრძნობა“ გულისხმობდა ტრადიციულისა და თანამედროვეს, ძველისა და ახლის, გუშინდელისა და დღევანდელის თანასწორუფლებიან ურთიერთობას. „ისტორიის გრძნობა, – აღნიშნავდა ელიოტი, – გულისხმობს არა მხოლოდ ჩავლილი წარსულის, არამედ თანამედროვეობის აღქმას, ისტორიის გრძნობა უბიძგებს პოეტს, წეროს არა მხოლოდ მისი სისხლისმიერი თაობის იდეებით, არამედ იმის შეგრძნებით, რომ თითქოს, პომეროსიდან მოყოლებული დღემდე, მთელი ევროპული ლიტერატურა და, ამ პარამეტრებით, მისი მშობლიური ლიტერატურაც, თანადროულ წესრიგს ქმნის“ (ურნოვი 1982: 83). ამ თვალსაზრისით, პოეტს როგორც თავისთავად არსებულ ინდივიდს არ ენიჭება მნიშვნელობა, მნიშვნელოვანია საერთო ლიტერატურული პროცესი, ზოგადი პროპორციები და ფასეულობანი, რომლებთან მიმართებაშიც იქმნება „ხელოვნების ახალი ნაწარმოები“ და, შესაბამისად, *ახალი წესრიგი*. ელიოტისეული „ახალი წესრიგი“ არის მუდმივად ქმნადი მთელი, რომელიც ინარჩუნებს საჭირო ბალანსს ტრადიციასა და თანამედროვეობას შორის. „აუცილებელია, – აღნიშნავდა ელიოტი, – რომ პოეტი



მუდმივად განაგრძობდეს და ავითარებდეს წარსულის შემეცნებას და ავითარებდეს მას მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე. არსი მდგომარეობს იმაში, რომ პოეტი მუდმივად ემიჯნება თავის თავს, ისეთს, როგორც ის არის დროის მოცემულ მომენტში. ეს გამოიწვევა უფრო მნიშვნელოვანი საქმის სასარგებლოდ ხორციელდება. ხელოვანის გზა მუდმივი მსხვერპლშეწირვა, ინდივიდუალობის მუდმივი უარყოფაა“ (ელიოტი 1987: 172).

ელიოტის მთავარ სამიზნეს ლიბერალური ვიქტორიანული ლიტერატურათმოდნეობის, კერძოდ კი მისი ლიდერის, მ. არნოლდისაგან შემკვიდრებით მიღებული პერსონალიზმის თეორია წარმოადგენდა. ლიტერატურა და პოეზია ელიოტის თეორიაში მოკლებული იყო „პირიანობის“ გაგებას და ხაზგასმულად იმპერსონალურ მოვლენად აღიქმებოდა, შესაბამისად, პოეზია, ჟანრი, რომელიც ელიოტს განსაკუთრებით აინტერესებდა, მის თეორიულ სისტემაში არაპერსონალიზმის ნიშნით ხასიათდებოდა. გახმაურებულ წერილში „ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი“ (1919 წ.), ელიოტი მიუთითებს: „პოეტი არ არის პერსონა, ის სპეციფიკური მედიუმი“ (ელიოტი 1987: 174). ელიოტის მიზანს, ამ შემთხვევაში, მკითხველის, ანუ რეციპიენტის ყურადღების ობიექტის შეცვლა წარმოადგენს, მკითხველის კონცენტრირებული მზერის გადატანა თუმცა არსებითი, მაგრამ მეორეხარისხოვანი პლანიდან წინა პლანზე. „მეორეხარისხოვან“ მოვლენად ელიოტი პოეტის პერსონალურ და სოციალურ განპირობებულობას მიიჩნევს, „პირველხარისხოვნად“ კი – თავისთავად პოეზიას. პრობლემას, ელიოტის აზრით, ამ ორი ონტოლოგიურად განსხვავებული რაკურსის პერსპექტივა ქმნის: პერსონალიზმის, ანუ ინდივიდუალური ემოციური ნაკადის აქცენტირებას მკითხველის ყურადღება ავტომატურად გადააქვს პოეტის პირად და ცხოვრებისეულ რეალიებზე, ამის შედეგად, ჩრდილში ექცევა თავად პოეზიის ნიმუში. ლოგიკურად იბადება კითხვა: რა მიზანს ემსახურება ელიოტის სწრაფვა ლიტერატურული და, შესაბამისად, პოეტური დეპერსონალიზაციისაკენ? ელიოტი, ცხადია, არ უარყოფს და ვერც უარყოფს პოეტის შეგრძნებებისა და განცდების გამოვლინების გარდაუვალობას მხატვრულ ნაწარმოებში, მაგრამ უარყოფს მის პრიორიტეტულობას ლიტერატურული ტექსტის ესთეტიკური ღირებულების განსაზღვრის პროცესში. ავტობიოგრაფიული ხასიათის მგრძნობელობა, ელიოტის აზრით, ვიწრო უტილიტარულ (პრაქტიკულ) ჩარჩოებში ათავსებს პოეზიის ნიმუშს, აცლის მას ჭეშმარიტ სიღრმეს, უკვეცავს გაქანების მასშტაბს. პირადი ემოცია, თუკი პოეტი საჭიროდ მიიჩნევს მის გამოხატვას, განზოგადებული ფორმით უნდა განხორციელდეს ნაწარმოებში, ანუ პირადმა უნდა შეიძინოს გლობალური მნიშვნელობა და შეასრულოს ე. წ. *ობიექტური კორელატი*ის როლი. „პოეტი სრულიადაც არ არის საინტერესო თავისი სუბიექტური ემოციებით, – ამტკიცებს ელიოტი, – ემოციებით, რომლებსაც მის ცხოვრებაში მომზდარი კონკრეტული მოვლენები იწვევს. პოეტის პირადი ემოციები შეიძლება გულუბრყვილო, პრიმიტიული და უსახურიც კი იყოს. სამაგიეროდ, შთამბეჭდავია მის შემოქმედებაში გამოვლენილი უაღრესად რთული ემოციური განცდები“ (ელიოტი 1987: 175).

ყოველივე ზემოთ თქმული საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ელიოტის დეპერსონალიზტური თეორია წარმოადგენს ლიტერატურული ტექსტის მეცნიერულ ანალიზზე დაყვანის მცდელობას. ამ მოსაზრების სერიოზულ არგუმენტებად მივიჩნევთ: ა) ელიოტის მტკიცებას პოეტის „მედიუმი“ და არა „პიროვნული“ არსებითობის შესახებ. ამ შემთხვევაში პოეტის პირადი ემოციური სამყარო მეორეხარისხოვან ფუნქციას ასრულებს და წინა პლანს უთმობს შემოქმედებითი ემოციურობის პრინციპს, რომლის წიაღშიც აღინიშნება მოსალოდნელი ლოგიკური წესრიგის რღვევა: ხშირად პოეტის უზარმაზარი პირადი ემოციური ველი უკვალოდ უჩინარდება, ხოლო უმნიშვნელო განცდა გლობალურ მასშტაბს იძენს; ბ) ელიოტის ნოვატორულ მეთოდს, დაასაბუთოს თავისი ლიტერატურათმოდნეობითი შეხედულებები თვალსაჩინო მეცნიერული ექსპერიმენტების

მაგალითზე, ანუ ხაზი გაუსვას ლიტერატურის როგორც დეპერსონალიზებული „ობიექტური კორელატის“ ანალოგიას მეცნიერებასთან.

ამრიგად, ლიტერატურული ნაწარმოების შეფასების უმაღლეს კრიტერიუმს ელიოტის თეორიულ სისტემაში ემოციისა და ინტელექტის ინტეგრაცია (გაერთიანება) წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით, ელიოტისათვის თითქმის მიუღებელია უმაღლესი სინთეზის, ანუ მსოფლშეგრძნებითი მთლიანობის ის რღვევა, რომელიც, მისი აზრით, მე-17 საუკუნის მიწურულიდან უკურნებელი სენივით მოედო ინგლისურ პოეზიას. თუ რენესანსისა და გვიანი რენესანსის ეპოქის პოეტები მოწადინებით ინარჩუნებდნენ ინტელექტუალურ და ემოციურ ბალანსს, თვლის ელიოტი, მე-17 საუკუნიდან მოყოლებული, ეს კლასიკური წონასწორობა რღვევის გზას ადგება: მე-17 საუკუნეში, კლასიციზმის ეპოქაში, სასწორი რაციონალიზმის მხარეს იხრება, მე-18-მე-19 საუკუნეებში, სენტიმენტალიზმისა და რომანტიზმის ეპოქებში კი – იმპულსური ემოციურობის მხარეს. ორივე შემთხვევაში, ელიოტის აზრით, დაზარალებულ მხარეს პოეზია წარმოადგენს: რაციონალიზმი „სტერილური პრაგმატიზმით“ მსჭვალავს მას, ემოციურობა კი – „ირონიული მელანქოლიზმით“. გამომდინარე აქედან, საკუთარი მეთოდოლოგიის, მოგვიანებით, ნეოკრიტიკულ მეთოდოლოგიად წოდებული სისტემის, უმთავრეს ამოცანად ელიოტი მიიჩნევს ამ „სინთეზური მთლიანობის“ რღვევის სინდრომის დაძლევას, ანუ ლტოლვას ინტელექტისა და ემოციის კვლავ გამთლიანებისაკენ ერთიანი პოეტური მოდელის ფარგლებში.

„მსოფლშეგრძნებითი მთლიანობის“ აღდგენა ელიოტისა და ბევრი მისი თანამედროვე კრიტიკოსის პოეტიკის ძირითად პრინციპად, ქვაკუთხედად, არსებით ნორმად იქცა. ჟურნალების „ეგოისტი“ (Egoist), „მცირე მიმოხილვა“ (Little Review) და „ციფერბლათი“ (Dial) გარშემო შემოკრებილ კრიტიკოსთა ჯგუფს, ელიოტი და ეზრა პაუნდი რომ მეთაურობდნენ, ღრმად სწამდა, რომ თანამედროვე პოეზია უნდა დაბრუნებოდა დანტეს ტრადიციებს და კვლავაც ემოქმედა „მსოფლშეგრძნებითი მთლიანობის“ იმ ღირებული კანონის ფარგლებში, რომელსაც განუღვა და, შედეგად, სრულ სტრუქტურულ ქაოსში ჩაიძირა.

„ქაოსი“ – „კოსმოსი“, ეს დაპირისპირება სპეციფიკურ დატვირთვას იძენს ელიოტის სისტემაში: „კოსმოსი“ დაუნაწევრებელი „მსოფლშეგრძნებითი მთლიანობის“ სინონიმია, „ქაოსი“ კი – დანაწევრებულისა. ქაოსი, თვლის ელიოტი, პოეზიის ლოგიკური ზვედრია, იმ აწეწილი ლიტერატურული სისტემის განაჩენი, რომელიც არ ემორჩილება ელემენტარულ სტანდარტებს. ქაოსის გამომწვევ მიზეზად იგი თამამად ასახელებს, ერთი მხრივ, საზოგადოების რელიგიურ და ზნეობრივ გულგრილობას, მეორე მხრივ – „სამყაროს გლობალური წესრიგის“ რღვევას. შექმნილი ვითარებიდან ელიოტისა და მისი თანამოაზრეებისათვის მხოლოდ ერთი გამოსავალი არსებობს: ინტელექტუალური და ემოციური წონასწორობის აღდგენა მოწესრიგებული პოეტური ხედვის საშუალებით. გამომდინარე აქედან, გასაგები და მისაღებია ელიოტის სერიოზული დაინტერესება პოეტური ტექნიკითა და ტექსტის ფორმალური ასპექტებით. ტექსტის ანალიტიკური კითხვა, რომლისკენაც დაბეჯითებით მოუწოდებდა ელიოტი თავის თანამედროვე ლიტერატორებს, გულისხმობდა ტექსტის ღირებული მხატვრული მოდელის დადგენას, ანუ მის არსებით კანონზომიერებათა წარმოჩენასა და კომპლექსურ დამუშავებას. ამ თეორიის თანახმად, ლიტერატურული ტექსტი განიხილებოდა როგორც ავტონომიური ლიტერატურული ფაქტი, ე.წ. „ანალიტიკური კითხვისათვის“ საჭირო მასალა.

## ნეოკრიტიკული მეთოდი – რევოლუცია ინგლისურ ლიტერატურათმცოდნეობაში

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

დ. ურნოვი მიუთითებს: „70-იან წლებში, როდესაც „ტაიმის“ ლიტერატურულმა დანართმა რიჩარდსის მოღვაწეობა შეაფასა და მას მთელი გვერდი მიუძღვნა, არაერთხელ გაისმა სიტყვა „ამათერიზმი“, დილექტანტობა. მართლაც, როგორც აქ იყო აღნიშნული, „სალიტერატურო კრიტიკის პრინციპების“ ავტორი თავად არასოდეს დაკავებულა კრიტიკით. ის ერთ-ერთი იმ მოსულთაგანი გახლდათ, რომლებიც სხვა სფეროებიდან შემოიჭრნენ ლიტერატურის თეორიაში და გადაწყვიტეს, ესწავლებინათ ლიტერატურის წვდომის უნარი“ (ურნოვი 1982: 109). ჭეშმარიტად: რიჩარდსის არც პირველი და არც მეორე წიგნი (შესაბამისად, „სალიტერატურო კრიტიკის პრინციპები“ და „პრაქტიკული კრიტიკა“) არ წარმოადგენდა მწყობრ და თანამიმდევრულ ლიტერატურულ-კრიტიკულ ნაშრომს, რომელიც მაკოორდინირებელ როლს შეასრულებდა მე-20 საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობაში. მეორე მხრივ, ა. რიჩარდსის ნაშრომებს მკვეთრად გამოხატული მეთოდი გამოარჩევდა და ეს მეთოდი შეიძლება შეფასდეს როგორც სემანტიკური და ტექსტუალურ-ანალიტიკური კრიტიკა. მისი ძირითადი პრინციპებია:

- ა) ორიენტაცია კონკრეტულ ტექსტზე;
- ბ) ორიენტაცია ტექსტის ენობრივ სტრუქტურაზე;
- გ) ორიენტაცია მკითხველისეულ კონტექსტზე.

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

რიჩარდსი, მსგავსად ელიოტისა, ამტკიცებდა, რომ პოეზიის არსებით ამოცანას დაკარგული „მსოფლშეგრძნებითი მთლიანობის“ აღდგენა წარმოადგენდა. ამის მისაღწევად კი, მისი აზრით, საჭირო იყო თანამედროვე ფსიქოლოგიისა და სემანტიკის მიღწევების დანერგვა ლიტერატურათმცოდნეობაში. რაც უფრო ღრმა ფსიქოლოგიურ იმპულსებს იწვევს ნაწარმოები, მიიჩნევა რიჩარდსი, მით მეტია მისი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულება. მაგრამ, როგორ მიაღწიოს ავტორმა ფსიქოლოგიური იმპულსების დრამატიზებას? მხოლოდ სწორად მორგებული სიტყვის მეშვეობით, ამტკიცებდა რიჩარდსი და თითოეულ სიტყვას აფასებდა ნაწარმოების ზოგად კონტექსტში, ანუ შიდაკონტექსტუალური მიმართებების წიაღში მისი ფუნქციის მიხედვით. კონტექსტთა აქტიური ურთიერთობა რიჩარდსის სემანტიკური თეორიის საფუძველს შეადგენდა და მუდმივად განისაზღვრებოდა ორი კრიტერიუმით: მკითხველის მიერ ნაწარმოებში შეტანილი ინდივიდუალური კონტექსტებითა და ავტორის მიერ სიტყვების დონეზე კონტროლირებადი კონტექსტებით. რიჩარდსის კონტექსტუალური თეორია რელატივისტურ ხასიათს ატარებდა: ამ თეორიის თანახმად, ყოველი მკითხველი ავტორისა და სხვა

მკითხველებისაგან განსხვავებულ, ორიგინალურ რაკურსში აღიქვამდა ნაწარმოებს. აღნიშნულ კონტექსტთა სინთეზი რიჩარდსისათვის „მთლიანობის“ აღდგენის უეჭველ წინაპირობას წარმოადგენდა. კონტექსტუალური მთლიანობა აღემატებოდა იზოლირებულ ელემენტთა მარტივ ჯამს და ქაოსის დაძლევის საუკეთესო გზა იყო.

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

ტექსტის „ანალიტიკური კითხვის“ რიჩარდსისეული კონცეფცია თითქმის ფანატიკურ ტექსტუალურ კონცეფციად ჩამოყალიბდა კემბრიჯის უნივერსიტეტის მეორე მეტრის, ფ. რ. ლივისის თეორიაში. ლივისის თეორიის ძირითად ცნებებს წარმოადგენდა „სიზუსტე“, „ობიექტურობა“, „სერიოზულობა“, „მკაცრი ანალიზი“. მაგრამ აქვე გამოიკვეთა ნეოკრიტიკული სკოლისათვის ნიშანდობლივი ტენდენცია, რაც მემკვიდრეობის კრიტიკულ ათვისებაში მდგომარეობდა: ლივისმა თუმცა აიტაცა ელიოტისა და რიჩარდსის მოწოდება ტექსტის მრავალჯერადი, კონცენტრირებული წაკითხვისაკენ, მაგრამ გაემიჯნა კოლეგებს თავად „წაკითხვის“ პროცესის განსაზღვრების თვალსაზრისით. განსხვავებით ელიოტისა და რიჩარდსისაგან, „წაკითხვის“ ლივისისეული ვარიანტი გულისხმობდა ნაწარმოების მორალურ-ზნეობრივი სპექტრის მაქსიმალურ გათვალისწინებას. ამ თვალსაზრისით, ლივისის განხმაურებულ ნაშრომში „უდიდესი ტრადიცია“ (1948 წ.) ვერ მოხვდა ბევრი გენიალური ინგლისელი მწერალი (მაგ., ჩ. დიკენსი), სამაგიეროდ, წარმოჩინდა შედარებით „მოკრძალებულ“ ან, უბრალოდ, ჯეროვნად დაუფასებელ ავტორთა ღირსებები. რატომ? „ზუსტად – „სერიოზულობის“ სპეციფიკური ტერმინის მორგების შედეგად“ – ხსნის ამ ფაქტს დ. ურნოვი (ურნოვი 1982: 158), ჩვენ კი დავუმატებთ: ლივისისათვის მნიშვნელობდა არა მარტო „შეფასების“, არამედ „გადაფასების“ ნეოკრიტიკული ტენდენცია. მწერლის, თუნდაც დიკენსის, „ერთჯერადი“ შეფასება ლივისის გეგმაში არ შედიოდა: ის ყოველთვის უტოვებდა „ინტელექტუალურ პუბლიცისტს“ „გადაფასების“ შანსს, რაც მრავალჯერადი, დაკვირვებული, კონცენტრირებული კითხვის შედეგად მიიღწეოდა (აკი, 1970 წელს, თავადვე „გადააფასა“ დიკენსის შემოქმედება წიგნში „დიკენსი-რომანისტი“).

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

ამერიკული „ახალი კრიტიკა“. გზის დასაწყისი

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

ფუჯიტივისტებმა, ქ. ნეშვილის უნივერსიტეტში თავმოყრილი ლიტერატორებისა და კრიტიკოსების ერთმა ჯგუფმა, უდიდესი გავლენა მოახდინა ლიტერატურის თეორიის ამერიკული სკოლის გადაფასებისა და გარდაქმნის პროცესზე. ამ ჯგუფის აქტიური წევრები იყვნენ ჯონ ქროუ რენსომი, ალენ ტეიტი, რობერტ პენ უორენი, დონალდ დევიდსონი და ქლინთ ბრუქსი. ფუჯიტივისტთა ჯგუფის ფორმირება ბევრად განაპირობა ინგლისური ლიტერატურათმცოდნეობის რევოლუციურმა აღმავლობამ და ამ აღმავლობის

სერიოზულმა გახშიანებამ 20-იანი წლების ამერიკის სალიტერატურო სივრცეში. 1912-1915 წლებში ამერიკის ჩრდილოეთის წიგნის ბაზარზე გამოჩნდა სერიოზული პოეტების წიგნები, დაიწყო მთელი რიგი საინტერესო პოეტური და პუბლიცისტური კრებულების გამოცემა. პროვინციული ნეშვილი ერთ-ერთი პირველი გამოეხმაურა ზოდატერატურულ მოწოდებებს, რაც აიხსნება ამ რეგიონის ეკონომიკური სიახლოვით ამერიკის ჩრდილოეთთან. ვანდერბილდის უნივერსიტეტის გარშემო დარაზმულმა ინტელიგენციის ჯგუფმა გადაწყვიტა სწრაფი რეაგირება მოეხდინა პატრიარქალური სამხრეთის რღვევის პროცესზე და დაეცვა საკუთარი ინტერესები. მათ ჩამოაყალიბეს სამოქმედო პროგრამა და დააარსეს პერიოდული გამოცემა – „The Fugitive“, როგორც მოქალაქეობრივი და ლიტერატურული პოზიციის გამოხატვის საუკეთესო საშუალება. ფუჯიტივისტთა მოღვაწეობა ემსახურებოდა ახალი ტიპის კრიტიკული აზროვნების დანერგვას ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში, თუმცა მათ საკმაოდ ანგარიშგასაწევი წინამორბედებიც ჰყავდათ.

პირველ სერიოზულ ავტორიტეტად ჯოელ სპინჰარნი უნდა დასახელდეს. სპინჰარნის შრომები თამამად შეიძლება ჩაითვალოს გარდამავალ ეტაპად ძველი და ახალი ტიპის ამერიკულ კრიტიკას შორის. სპინჰარნი იყო პირველი ამერიკელი მკვლევარი, ვინაც წინა პლანზე გამოიტანა ტერმინი *ახალი კრიტიკა*. 1911 წელს ნიუ-იორკში დაბეჭდილმა სპინჰარნის ლექციამ „ახალი კრიტიკა“ (The New Criticism) მრავალი ინფორმაციული და სტრუქტურული ცვლილება შეიტანა ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობაში. ნაშრომის უდავო ღირსებად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ კრიტიკოსი:

ა) მიმოიხილავს მხატვრული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის ტრადიციულ და თანამედროვე მეთოდებს;

ბ) აანალიზებს ამ მეთოდების თეორიული დასაბუთებებს;

გ) ადგენს მათ მიმართებას ლიტერატურულ ნაწარმოებთან.

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

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

სრულიად ცხადია სპინჰარნის მსოფლმხედველობრივი ნათესაობა ბ. კროჩეს ესთეტიკურ მოძღვრებასთან. სწორედ კროჩემ დააყენა პირველად თეორიულ აზროვნებაში „ხელოვნების როგორც ცნობიერების იმპულსების გამომსახველი“ ენერჯის პრობლემა. კროჩე მიიჩნევდა, რომ კრიტიკოსის მთავარი ფუნქცია წაკითხვის პროცესში მიღებული შთაბეჭდილების შინაგანი გადაამუშავება და ადეკვატური თეორიული მოდელის შექმნაა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მხატვრული ნაწარმოები კროჩესათვის წარმოადგენს იმანენტურად არსებულ ავტონომიას, „ესთეტიკურ ფაქტს“, რომლის წიაღშიც ხორციელდება რეალობის, ანუ დაუმუშავებელი ემოციური ნაკადის გადაამუშავება და გაფორმება. „გაფორმების“ პროცესი კროჩეს მოძღვრებაში მჭიდროდ უკავშირდება ინტუიციის ცნებას. სპინჰარნი ეთანხმება მწერლის „მხატვრული შემოქმედებისა“ და კრიტიკოსის „ანალიტიკური შემოქმედების“ ურთიერთდამოკიდებულების კროჩესეულ

ფორმულას, მაგრამ ვერ ავითარებს მას მასშტაბური ანალიზის მიმართულებით. სპინჰარნის თეორია „ახალი კრიტიკის“ თეორიული კრედოს მხოლოდ ერთ ასპექტს მოიცავს – შემოქმედებით-ინტუიციურს – და მხედველობის არის მიღმა რჩება მისი მეორე არსებითი ასპექტი – ლინგვისტური ფორმა. ამ თვალსაზრისით მეტ სითამამეს იჩენს თ. ჰიუმი, რომლის თეორიაშიც ინტუიცია ლინგვისტურ ყალიბში თავსდება და არ მოიაზრება ენობრივი სტრუქტურის გარეშე. ე. ცურგანოვას მართებული შენიშვნით, ჰიუმი შეეცადა „გაეერთიანებინა ხელოვნების ნიმუშის როგორც წმინდა ცნობიერების ფენომენისა და როგორც კონკრეტული ენობრივი სტრუქტურის ცნებები“ (ცურგანოვა 1977: 20). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჰიუმმა სცადა კროჩესა და სპინჰარნის სუბიექტივისტური პოზიციის დაყვანა პრაქტიკული მეთოდის დონემდე. გამომდინარე აქედან, ჰიუმი უფრო მეტად უახლოვდება ტ. ელიოტის თეორიულ პოზიციას, ვიდრე სპინჰარნი.

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

მსგავსი პოსტულატი სავსებით მისაღები აღმოჩნდა ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ პიონერებისათვის. „ახალი კრიტიკის“ ესთეტიკურ თეორიაზე დიდი ზეგავლენა იქონია ელიოტის მიერ შემუშავებულმა „ობიექტური კორელატის“ დოქტრინამ, რომელიც მჭიდროდ დაუკავშირდა ხელოვნების როგორც „არაპერსონალური“ მოვლენის გააზრებას. ელიოტის ნეოკრიტიკულ კონცეფციაში „შინაგანი ესთეტიკური ფაქტი“ „ობიექტური კორელატის“ როგორც „შუამავლის“ დახმარებით იქცევა „გარეგან ფაქტად“, ანუ ნაწარმოები კარგავს „პირიანობის“ გაგებას და დეპერსონალიზებულ ფენომენად ტრანსფორმირდება (გარდაიქმნება).

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

ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში. ფუჯიტივისტური მოძრაობა სამართლიანად მიიჩნევა ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ განვითარების პირველ სერიოზულ ეტაპად.

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

#### ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ ძირითადი ტენდენციები

ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ გაფორმება 1941 წელს განხორციელდა, თუმცა ძირითადი თეორიული შრომები უფრო ადრე დაიწერა. ეს გახლდათ ჯ. ქ. რენსომის „სამყაროს სუბსტანცია“, ა. ტეიტის „რეაქციული ჩანაწერები“, ქ. ბრუქსისა და რ. პ. უორენის „პოეზიის გაგებისათვის“ და „პროზის გაგებისათვის“. გარდა ამისა, გამოდიოდა ძალზე სერიოზული და საყურადღებო ჟურნალები: „Southern Review“, „Kenyon Review“, „Sewanee Review“.

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

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

„ახალი კრიტიკის“ მესვეურებს მიაჩნდათ, რომ სამყაროს „მთლიანობისა“ და „ჰარმონიის“ აღდგენის უტყუარ გზას პოეზიის გზა წარმოადგენდა. ისინი თვლიდნენ, რომ პოეზიას, მისი შინაგანად ორგანიზებული ფორმალური სტრუქტურით, შესწევდა ძალა, დაეძლია წინააღმდეგობანი და გამოემუშავებინა ღირებული ალტერნატივა. ცალკეულ, იზოლირებულ *ხანგრძლივობებად*, *პარადოქსებად* და *ამბივალენტობებად* დაყოფილი ტექსტი, „ახალი კრიტიკის“ თეორიული დოქტრინის თანახმად, დამაჯერებლად მთლიანდებოდა ერთ, მყარ სტრუქტურულ მოდელში, ანუ ქაოტურ მასას პოეზია (ლიტერატურა) მოწესრიგებულ სტრუქტურად გარდაქმნიდა. ჯ. ქ. რენსომი წერდა: „პოეტი თავის თხზულებაში უკვდავყოფს სამყაროს წესრიგს, რომელიც ყოველდღიურ ცხოვრებაში იძულების წესით ირღვევა. პოეტის ხოტბის ობიექტი რეალური, ინდივიდუალური და თვისებრივად განუსაზღვრელი რამ არის“ (რენსომი 1941: 34). „ეს მთლიანობა თვალნათლივ აზარალებს მეცნიერებასაც და საღ აზრსაც, – განაგრძობდა ქ. ბრუქსი, – იგი ადუღაბებს სრულიად განსხვავებულ და წინააღმდეგობრივ მოვლენებს“ (ბრუქსი 1951: 625). ცხადია, რომ „ახალი კრიტიკის“ თეორეტიკოსები თვალნათლივ ამართლებდნენ ელიოტისა და რიჩარდსის თეორიულ პრინციპს – განესაზღვრათ პოეზია როგორც ცხოვრებისეული პერიპეტეიების ამსახველი კომპლექსური მოდელი. ამასთან, იგრძნობოდა განსხვავებაც: თუ რიჩარდსის თეორიულ სისტემაში განსაკუთრებულ როლს ასრულებდა პოეტი, რომლის ემოციური და ენობრივი ენერგია, შესაბამისად,

განსაზღვრავდა ტექსტის ემოციურ და ლინგვისტურ მოდელს, „ახალი კრიტიკის“ წარმომადგენლები დიდ ყურადღებას უთმობდნენ მკითხველის ფაქტორსაც. ტექსტის ანალიზის პროცესში მათთვის მნიშვნელოვანადაა არა მხოლოდ პოეტი, არამედ მკითხველიც, როგორც აღმქმელი. თვისებრივად, „ახალი კრიტიკა“ კონცენტრირებული იყო ტექსტის ფორმალურ ასპექტზე, ანუ ლიტერატურული ნაწარმოების მისეული გააზრება ფორმალისტურ ხასიათს ატარებდა. რამდენად ემთხვეოდა ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ ფორმალისტური მეთოდი ევროპული, კერძოდ, რუსული და ჩეხური ფორმალისტების პრინციპებს? მხოლოდ ნაწილობრივ: განსხვავებით რუსი და ჩეხი ფორმალისტებისაგან, რომლებიც მხატვრული ტექსტის ფასეული ლიტერატურული მოდელის დადგენაში გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ სპეციფიკურ მხატვრულ და ენობრივ კონსტრუქციებს, „ახალი კრიტიკის“ მესვეურთა ფორმალისტური ინტერესი საკმაოდ ლიბერალური (დასაზღვრული) იყო: მათ იმდენად აინტერესებდათ ფორმა, რამდენადაც ის განსაზღვრავდა ტექსტის მნიშვნელობას, ანუ *არსებითობას*.

მაგრამ „ახალი კრიტიკის“ ინტერესი ლიტერატურული ნაწარმოების „არსებითობის“ მიმართ არ ჩრდილავდა მის ინტერესს ტექსტის ლინგვისტური ასპექტებისადმი. ბრუქსი გარკვევით წერდა: „პოეტური ენა არის სპეციფიკური ენა, სადაც კონოტაციები (თანამდევნი, დამატებითი მნიშვნელობები) ისეთსავე დიდ როლს ასრულებენ, როგორც დენოტაციები“ (ძირითადი მნიშვნელობები) (ბრუქსი 1951: 155). მეტიც, „ახალი კრიტიკის“ წარმომადგენელთა აზრით, ტექსტის მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებას ბევრად განსაზღვრავდა მოწესრიგებული ენობრივი სისტემა როგორც პოეტური ნების სრულყოფილი ნიმუში. გამომდინარე აქედან, „ახალი კრიტიკის“ მესვეურთათვის მიუღებელი იყო მხატვრული ნაწარმოების პერიფრაზირება მარტივ შინაარსობრივ-თემატურ კონტექსტში. ისინი საჭიროდ მიიჩნევდნენ ტექსტის კონცენტრირებულ, ანალიტიკურ წაკითხვას და მრავალმხრივ განსჯას. ამ აზრის აქცენტირების მიზნით, „ახალმა კრიტიკამ“ დაამკვიდრა ტერმინი – *ინტენციონალური ცთომილება*. „ინტენციონალური ცთომილება“ აღნიშნავდა იმ არეგ-დარეგას, შეუსაბამობას, რომელიც არსებობდა ავტორისეულ ინტენციასა (მიზანდასახულობასა) და ტექსტის ვიზუალურ ვერსიას შორის. უფრო მნიშვნელოვნად კრიტიკოსები ტექსტის ვიზუალურ-რეალურ ვერსიას მიიჩნევდნენ, ავტორისეულ ინტენციას კი მეორეხარისხოვან მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. ამრიგად, ლიტერატურული ტექსტის ინტერპრეტაციის განმსაზღვრელ კრიტერიუმს „ახალი კრიტიკის“ იდეოლოგიებისათვის წარმოადგენდა თავად ტექსტი და არა ავტორისეული კომენტარები. ეს, ცხადია, არ და ვერ აბათილებდა საყოველთაოდ მიღებულ აზრს ავტორის მაკონტროლებელი ფუნქციის შესახებ, მაგრამ სერიოზული კორექტივი (შესწორება) შეჰქონდა მასში: „ახალი კრიტიკა“ გამოიციხავდა ავტორის „დიქტატურას“ ტექსტში, ვინაიდან მიიჩნევდა, რომ წერის პროცესში შესაძლებელი და მოსალოდნელია ავტორის უნებური წიაღსვლების „გაჟონვა“. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ავტორის კონტროლი ტექსტზე პირობით მოვლენად აღიქმებოდა. მეორე მხრივ, მკითხველის როლის გააქტიურებას დაუკავშირდა „ახალი კრიტიკის“ წიაღში შემუშავებული მეორე ტერმინი – *ემოციური ცთომილება*. მკითხველს, – ამტკიცებდნენ ტერმინის ავტორები უილიამ ქ. უიმსეტი და მონრო ბერდზლი, – რომელიც მიდრეკილია ამგვარი ცთომილებისაკენ, ტექსტში არსებული რეალური ემოციური ნაკადი მუდმივად ერევა იმ ემოციურ დამოკიდებულებაში, რომელსაც თავად გამოიმუშავებს ტექსტის მიმართ. ემოცია ჩრდილავს რეალობას, მგრძობელობა – ტექსტის მხატვრულ ღირსებას. სად არის გამოსავალი? მხოლოდ *კონცენტრირებულ კითხვაში*, მიიჩნევდნენ კრიტიკოსები, ვინაიდან ტექსტის ანალიტიკური, მრავალჯერადი (და არა ერთჯერადი) წაკითხვა უეჭველად იხსნის მკითხველს „ემოციური ცთომილებისგან“. ამ კონცეფციის თანახმად, ავტორისაგან მომდინარე ინტენციები და მკითხველისეული რეაქციები მეორე პლანზე ინაცვლებენ და



ადგილს უთმობენ ლიტერატურული ტექსტის ტექნიკური და სტრატეგიული ასპექტების ანალიზს. ეფექტი პარადოქსულია: ტექსტის სისტემური კონტროლი ამთლიანებს ოპოზიციებს და აღწევს სასურველ კოჰერენტულობას (ურთიერთდაკავშირებულობას). „კარგი ლიტერატურა“, „ახალი კრიტიკის“ თეორეტიკოსთა რწმენით, კოჰერენტულია, რადგან კოჰერენტულობა უზრუნველყოფს ტექსტუალური პარადოქსების, არსებული და შესაძლებელი წინააღმდეგობების მთლიანობას. ავტორის როგორც ტექსტის მაკოორდინებელი ელემენტის ფუნქციის დამდაბლება ბევრი ლიტერატურათმცოდნისათვის მიუღებელ სიახლეს წარმოადგენდა, მაგრამ „ახალი კრიტიკის“ თეორიულ სისტემაში მას პრაქტიკული დატვირთვა ენიჭებოდა: იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ნაწარმოების ავტორის ვინაობა უცნობი იყო, კრიტიკოსს საშუალება ეძლეოდა, „კონცენტრირებული კითხვის“ მეშვეობით, მიუკერძოებლად და ობიექტურად განეხილა ტექსტი. ლიტერატურული ტექსტის „კონცენტრირებული წაკითხვის“ მოდელი სპობს მიჯნებს, – ამტკიცებდნენ ამერიკელი კრიტიკოსები, – და გარდაქმნის მათ ზოგადად ადამიანისათვის მისაღებ კოჰერენტულ კონდიციად.

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

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

„ახალი კრიტიკის“ თეორეტიკოსები, კერძოდ ჯ. ქ. რენსომი, მიიჩნევდნენ, რომ ლიტერატურული ტექსტის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია მჭიდრო კონტაქტი ნაწარმოების იდეასა და დეტალებს შორის. ასეთი კონტაქტი უზრუნველყოფდა ტექსტის როგორც სამყაროს ონტოლოგიური (ყოფიერებისმიერი) გამოცდილების მინი-მოდელის აღქმას და, გამომდინარე აქედან, ლიტერატურასა და პოეზიას გაიზარებდა როგორც ცოდნას. ლოზუნგი „პოეზია არის ცოდნა“ გამოხატავდა „ახალი კრიტიკის“ თეორეტიკოსთა მეთოდოლოგიურად ნოვატორულ, ფეტიშისტურ მიმართებას პოეტურ ტექსტთან: ცოდნა და გამოცდილება, რომელსაც ლიტერატურული ტექსტიდან ვიძენთ, ამტკიცებდნენ ისინი, „უნიკალურია“, მის „უნიკალურობას“ განაპირობებს „ადამიანური გამოცდილების ცოდნა“, რაც ყალიბდება მწერლის მიერ *ესთეტიკური ობიექტის* შექმნის წინააღმდეგობრივ პროცესში. მაგრამ რას წარმოადგენს თავად „ესთეტიკური ობიექტი“? „ესთეტიკური ობიექტი“ რეალობიდან გამომდინარე, მაგრამ საგულდაგულოდ ფილტრირებული იმპულსების მეშვეობით შექმნილი მიკროსამყაროა, აცხადებდნენ ისინი, დამოუკიდებელი ლიტერატურული ფაქტია, რომელიც წყვეტს ყოველგვარ კავშირს გარემომცველ რეალობასთან და არსებობს ჩაკეტილი, იმანენტურად (შინაგანად) განვითარებადი სტრუქტურული მთლიანობის სახით. ტექსტის როგორც სტრუქტურული მთლიანობის გააზრებამ „ახალი კრიტიკის“ თეორეტიკოსები *ორგანული ფორმის* იდეასთან

მიიყვანა. „ორგანული ფორმა“ რეალურ გამოცდილებაზე დაფუძნებულ ორგანულ კონცენტრაციას წარმოადგენდა, ანუ ხელოვნების ნიმუშის, ამ შემთხვევაში, ლიტერატურული ტექსტის გამომსახველობით ფუნქციას ენაცვლებოდა რეალობიდან შემოჭრილი და ფორმას დამორჩილებული შემთხვევითი ელემენტების დამოუკიდებელი ფუნქციონირება. „ახალი კრიტიკა“ უარყოფდა მხატვრული ნაწარმოების ანალიზის ტრადიციულ სქემას და ტექსტის ანალიზის საწყის ორიენტირად აცხადებდა ონტოლოგიური სტრუქტურის ანალიზს, რომლის პოზიციიდანაც მხატვრული ნაწარმოები „ავტონომიურად არსებულ ესთეტიკურ ობიექტად“ წარმოდგებოდა და დამოუკიდებლად თავსდებოდა „არსებობის ჩაკეტილ მოდელში“.

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

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

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

მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამავე პერიოდში, ანუ 40-50-იან წლებში, შეინიშნება გარკვეული მეთოდოლოგიური ეკლექტიზმის გამოვლენა „ახალი კრიტიკის“

თეორიულ სისტემაში, რაც, ცხადია, მოასწავებდა „ახალი კრიტიკის“ თეორიული სკოლის არა მხოლოდ განვითარებას, არამედ კრიზისულ სახეცვლილებასაც: კრიზისს განიცდიდა „ახალი კრიტიკის“ ძირითადი ესთეტიკური პრინციპი, რომლის თანახმადაც ლიტერატურული ნაწარმოების კვლევა გულისხმობდა მის წმინდად სტრუქტურულ ანალიზს. თუმცა, მიუხედავად ამისა, „ახალი კრიტიკის“ თეორიული სკოლის ზეგავლენა ამერიკულ და ევროპულ ლიტერატურათმცოდნეობაზე მართლაც შთაბეჭდავი იყო: მე-20 საუკუნის ამერიკული კრიტიკის ისტორია ორ პერიოდად გაიყო – „ახალ კრიტიკამდე“ და მის შემდგომ, ხოლო ევროპაში აღმოცენებული თეორიული სკოლების დიდი ნაწილი ჩამოყალიბდა ამერიკულ „ახალ კრიტიკასთან“ მიმართებაში: დაეთანხმა ან გაემიჯნა მას, მაგრამ მუდმივად გაითვალისწინა იგი როგორც ღირსეული ავტორიტეტი.

ამერიკული „ახალი კრიტიკა“ და თანამედროვე ლიტერატურის თეორია

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

„დღეს „ახალი კრიტიკა“ არა მხოლოდ გაძევებული, ხმარებიდან გამოსული და უსიცოცხლო გვამია, არამედ „მცდარ“ და „უგუნურ“ მიმდინარეობადაც არის მიჩნეული, – წერდა აღფოთებული რ. უელეკი – პირველი ბრალდება გახლავთ ის, რომ „ახალი კრიტიკა“ „ეზოთერული (განდობილთათვის განკუთვნილი) ესთეტიკის“ ამალორმინებელი თეორიაა, რომელსაც არ აინტერესებს ლიტერატურის საკაცობრიო მნიშვნელობა და სოციალური ფუნქცია. ამ თვალსაზრისით, „ახალი კრიტიკა“ „ფორმალისტურ“ ხასიათს ატარებს, ანუ უთანაბრდება მარქსისტების მიერ არაერთგზის გაღანძვლულ რუს კრიტიკოსთა ჯგუფს; მეორე ბრალდების თანახმად, „ახალი კრიტიკა“ არაისტორიულ მეთოდოლოგიას ქადაგებს და მიჯნავს ხელოვნების ნიმუშს მისი წარსულისა და ისტორიული კონტექსტისაგან; მესამე ბრალდება ხაზს უსვამს „ახალი კრიტიკის“ მეცნიერულ სულისკვეთებას და ამტკიცებს, რომ „ახალი კრიტიკის“ მიზანს წარმოადგენდა ლიტერატურული ტექსტის ანალიზის დაყვანა მეცნიერული ანალიზის დონემდე; და ბოლოს, მეოთხე ბრალდების მიხედვით, „ახალმა კრიტიკამ“ გაამარტივა პედაგოგიური პრინციპები ამერიკაში. მე მსურს დავასაბუთო ამ ბრალდებათა უსაფუძვლობა. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს თანამედროვე კრიტიკოსებს რიგიანად არც კი აქვთ წაკითხული „ახალი კრიტიკის“ ანთოლოგია. მე ღრმად მწამს, რომ „ახალი კრიტიკის“ სახელით დამკვიდრებული არაერთი თეორია აქტუალური იყო, არის და იქნება, ვიდრემდის ადამიანები ფიქრობენ ლიტერატურისა და პოეზიის არსისა და ფუნქციის შესახებ“ (უელეკი 1963: 55).

გფიქრობთ, უელეკის აგრესიული ტონი საფუძველს მოკლებული არ იყო. „ახალი კრიტიკა“ ხშირად ასრულებდა განტევების ვაცის როლს გამწვავებული თეორიული დებატების პროცესში. თანამედროვე თეორეტიკოსები არა მხოლოდ უარყოფითად

აფასებდნენ „ახალი კრიტიკის“ ძირითად პრინციპებს, არამედ დამატებით, ხშირად სრულიად დაუმსახურებელ ცოდვებსაც მიაწერდნენ ჯერ კიდევ მოქმედ მეტრებს. სამართლიანად შენიშნავდა უ. სპარლინი: „თანამედროვე კომენტატორთა გარკვეული ნაწილი მხოლოდ იმიტომ ებრძვის ახალ კრიტიკას, რომ ხაზი გაუსვას საკუთარ რადიკალიზმს. ამ მიზნით ისინი ხშირად ზედმეტადაც ამარტივებენ ახალი კრიტიკის მიერ წამოყენებულ ტექსტის ავტონომიურობის პრინციპს“ (სპარლინი 1995: 3). „ახალი კრიტიკის“ მოღვაწეობის შეფასება 70-იანი წლების თეორიულ სივრცეში „უმსგავსი შვილის“ გაროზგვას უფრო წააგავდა, ვიდრე სერიოზული და საექტაპო ლიტერატურათმცოდნეობითი მიმდინარეობის ჯეროვან დაფასებას.

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

„ახალი კრიტიკის“ არსებით სისუსტედ, ალბათ, მისი არაისტორიზმი, დეპერსონალიზმი და ექსტრატექსტუალური (ტექსტგარეშე) ფაქტორისადმი პრინციპული გულგრილობა უნდა ჩაითვალოს. „ახალი კრიტიკა“ ქადაგებდა ნაწარმოების ავტონომიური არსებობის იდეას და ონტოლოგიურ (ყოფიერებით) სტატუსს ანიჭებდა მას. ძნელია დაეთანხმო „ახალი კრიტიკის“ ფორმულას: „ნაწარმოები არ უნდა ნიშნავდეს, ის უნდა იყოს. მნიშვნელოვანია არა ნაწარმოების შინაარსი, არამედ მისი არსებობა“. მსგავსი თეორიული რადიკალიზმი, ცხადია, სერიოზულ პრობლემებს უქმნის „ახალი კრიტიკის“ სკოლის ავტორიტეტულ თეორიებს: ერთი მხრივ, ჭირს ტექსტის ანალიზი წმინდად სტრუქტურული ფორმის კონტექსტში, მეორე მხრივ, რთულდება ხელოვნების ჭეშმარიტი რაობის დადგენა მხოლოდ ცალკეულ ელემენტთა იმანენტური (შინაგანი) ფუნქციონირების რაკურსში.

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

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

თეორიული სკოლაა, რომელსაც მუდმივად უნდა გაეწიოს ანგარიში  
ლიტერატურათმცოდნეობის ისტორიაში.

დამოწმებანი:

- ბერტენსი 2001: Bertens H. *Literary Theory. The Basics*. London and New York: 2001.
- ბრუქსი 1951: Brooks Cl. *Irony as a Principle of Structure* // *Literary Opinions in America*. Ed. by E. D. Zabel. - New York: 1951.
- ელიოტი 1987: Элиот Т. *Традиция и индивидуальный талант* // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков*. М.: 1987.
- რენსომი 1941: Ransom J. C. *The New Criticism*. Norfolk: 1941.
- სპარლინი 1995: Sparlin W. J. *Introduction* // *The New Criticism and Contemporary Literary Theory*. -New York and London: 1995.
- სპინჰარნი 1917: Spingarn J. E. *The New Criticism* // *Creative Criticism. Essays on the Unity of Genus and Taste*. New York: 1917.
- უელეკი 1963: Wellek R. *Concepts of Criticism*. Yale: 1963.
- ურნოვი 1982: Урнов Д. *Литературное произведение в оценке англо-американской „новой критики“*. М.: 1982.
- ცურგანოვა 1977: Цурганова Е. *История возникновения и основные идеи „неокритической“ школы в США* // *Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественный текст и контекст реальности*. М.: 1977.
- ცურგანოვა 1996: Цурганова Е. *Тщательное прочтение* // *Современное зарубежное литературоведение*. М.: 1996.

## სტრუქტურალიზმი

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

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

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

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

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

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

ლევი-სტროსი ამგვარი მეთოდით უზრუნველყო სტრუქტურულმა ლინგვისტიკამ. ეს განხორციელდა 1941-1945 წლებში, როდესაც აშშ-ში მყოფი ლევი-სტროსი დაუახლოვდა რომან იაკობსონს. ლინგვისტიკის სტრუქტურულ-სემიოტიკური მეთოდი მისადაგებულ იქნა

ახალი მასალისადმი. ამგვარად აღმოცენდა *ეთნოლოგიური სტრუქტურალიზმი*, ანუ *სტრუქტურული ანთროპოლოგია*.

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

ყოველივე ამას ეწოდა „ეთნოლოგიური სტრუქტურალიზმი“, რომელიც ენათესავებოდა სტრუქტურალიზმს ლინგვისტიკაში, ლიტერატურათმცოდნეობასა და ზოგიერთ სხვა სფეროში. ამასთან, თვით ლევი-სტროსი არა მარტო არ ემიჯნებოდა სტრუქტურალიზმს როგორც მიმართულებას, არამედ ე. წ. „არაჭეშმარიტ“ სტრუქტურალისტებსაც ასახელებდა. ასე, მაგალითად, 1970 წ. 30 მაისს ის წერდა კ. კლემანს: „საფრანგეთში არის სამი ჭეშმარიტი სტრუქტურალისტი – ბენვენისტი, დიუმეზილი და მე, ხოლო მათ\*, ვისაც სტრუქტურალისტებს უწოდებთ, ამ მიმართულებას მხოლოდ გაუგებრობის გამო მიაკუთვნებთ“ (კლემანსი 1974: 196).

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

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

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

\* ფუკოს, ლაკანსა და ალტიუსერს.

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

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

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

ლევი-სტროსი მითებს დაშლილი სისტემის ნაწილებად მიიჩნევს. მკვლევრის ამოცანაა ამ სისტემის რეკონსტრუირება. ლევი-სტროსის აზრით, სულ ერთია, დროის ნაკადს აღმა მივადევნებთ თვალს, თუ დაღმა დავყვებით. იმ ზოგად დონეზე, სადაც კვლევა ხორციელდება, ისტორიულ ტრანსფორმაციათა მნიშვნელობა ნიველირდება ან, ყოველ შემთხვევაში, ძალზე სუსტდება. მაშასადამე, მითი ისაა, რაც ანადგურებს დროს, მითი – მარადისობის ზედროულობაა. ამიტომაც მითები შეიძლება გავიაზროთ, როგორც დაკარგული დროის ძიება და, ამასთან ერთად, როგორც დროის განადგურება.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

მას შემდეგ, რაც 1953 წელს ლაკანმა რომის საერთაშორისო ფსიქონალიტიკურ კონგრესზე წაიკითხა მოხსენება „მეტყველებისა და ენის ფუნქცია და ველი ფსიქონალიზში“, მეცნიერის ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა უკვე არა წარმოსახული, არამედ – სიმბოლური, ე. ი. არაცნობიერის ენობრივი გამოვლინებები. ამასთან, თუ სოსიური ხაზგასმით აღნიშნავდა აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის განუყოფლობას, ლაკანი, პირიქით, ამტკიცებს, რომ მთავარია თვით აღმნიშვნელთა ურთიერთმიმართებები.

აღმნიშვნელთა ურთიერთქმედება, რომელსაც არაცნობიერი განსაზღვრავს, ხორციელდება კონდენსაციის ან შენაცვლების პრინციპის თანახმად, რაც ენობრივ პლანში თავს იჩენს მეტაფორის ან მეტონიმის ფიგურათა სახით. ფსიქონალიტიკოსის ამოცანას

წარმოადგენს პაციენტის მეტყველებაში გამოყენებული აღმნიშვნელთა ნაკადის ანალიზი და მისი არაცნობიერის სტრუქტურის რეკონსტრუირება.

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

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

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

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

ფუკოს იდეური ევოლუცია საშუალებას იძლევა, მისი შემოქმედება სამ პერიოდად დაიყოს. 60-იან წლებში ფუკომ შექმნა „შემიღობის ისტორია კლასიკურ ეპოქაში“ (1961), „რაიმონ რუსელი“ (1963), „კლინიკის აღმოცენება“ (1963), „სიტყვები და საგნები“ (1966), „ცოდნის არქეოლოგია“ (1969). 70-იანი წლები უკავშირდება ისეთი ნაშრომების გამოქვეყნებას, როგორცაა „მეტყველების წესრიგი“ (1971), „მე, პიერ რივიერი...“ (1973), „ზედამხედველობა და სასჯელი“ (1975), „ცოდნის-კენ მიმართული ნება“ („სექსუალობის ისტორია“, ტ. I, 1976). ბოლოს, 80-იანი წლების ორი ძირითადი და უკანასკნელი ნაშრომი „სიამოვნებით სარგებლობა“ და „ზრუნვა საკუთარ თავზე“ (სექსუალობის ისტორია, ტ. 2, 3. 1984 წ.).

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

აღორძინების პერიოდში, ფუკოს მიხედვით, ფუნქციონირებდა ეპისტემა, რომელიც ემყარებოდა სიტყვებისა და საგნების, სამყაროსა და მისი აღმწერი ტექსტების ერთიანობას. აღორძინების ეპოქის ეპისტემა აგებული იყო წრიული პრინციპით. სიტყვები, რომლებიც გვამცნობდნენ საგნების შესახებ, ემყარებოდა საგნებს (რადგან სიტყვები საგნების ნაირსახეობაა), ხოლო საგნები, თავის მხრივ, დაფუძნებული იყო სიტყვების

მეშვეობით (რადგან საგნები შეიძლება წავიკითხოთ სიტყვების მსგავსად). ფუკო არ ეძებს ალორმინების ეპოქის ეპისტემაში მომავალი ცოდნის ჩანასახობრივ ფორმებს, ის ცდილობს თვით ამ ეპისტემის შინაგანი წესრიგის წარმოჩენას.

ანალოგიურად განიხილავს ფუკო კლასიკური რაციონალიზმის ეპისტემას. აქ სიტყვებისა და საგნების კავშირის სფეროა არა ონტოლოგია, არამედ – აზრობრივი წარმოდგენების სამყარო, რომელიც ამიერიდან ასაბუთებს შემეცნებისა და ამა თუ იმ სახის თეორიათა შესაძლებლობას. წარმოდგენათა შინაგან კავშირს უზრუნველყოფს ენა, რომელიც საგანთა სამყაროს კი აღარ ერწყმის, არამედ – შუამავლის ფუნქციას ასრულებს შემეცნების სფეროში. ეს ახალი სემიოტიკური პრინციპი – სიტყვისა და საგნის კავშირი წარმოდგენის მეშვეობით – საფუძველია კლასიკური ეპოქისდროინდელი შემეცნების იმ სამი სფეროსი, რომელთაც ფუკო ირჩევს და ურთიერთს ადარებს: „სიმდიდრეთა ანალიზი“, „საყოველთაო გრამატიკა“ და „ბუნებრივი ისტორია“. მაგალითად, საყოველთაო გრამატიკა იკვლევს ენის მხოლოდ იმ თვისებებს, რომლებიც ენას აქცევს ლოგიკური აზროვნების იარაღად; სიმდიდრეთა ანალიზი აფიქსირებს სააზროვნო წარმოდგენათა კავშირებში სიმდიდრეთა დაგროვებისა და ბრუნვის, ეკონომიკის მთელი ფუნქციონირების სტიმულს.

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

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

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

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

სოციალურმა მიზეზებმა აქცია ფსიქიკური ავადმყოფობა დამოუკიდებელ კატეგორიად, მედიცინამ კი მხოლოდ დააფიქსირა თავის ცნებათა სისტემაში ის დამოკიდებულება შემთხვევითად, რომელიც ჩამოყალიბდა საზოგადოებაში.

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

შემოქმედების მეორე პერიოდში (70-იანი წლები) ფუკო ცდილობს უპასუხოს კითხვას: როგორ წარმოიშობა ცოდნა ადამიანის შესახებ, მეცნიერებები ადამიანის შესახებ? მას აინტერესებს, როგორ წარმოიქმნება ადამიანის ინდივიდუალობა, რომელსაც თანამედროვე კულტურა უკავშირებს ამდენ ჰუმანისტურ იმედს. ორივე მათგანი, შენიშნავს მეცნიერი, ზოგჯერ განიმარტება როგორც სოციალური წესრიგის, ბურჟუაზიული სოციალური მიმართებების მიუხედავად წარმოშობილი მოცემულობები. მაგრამ ცოდნა არ წარმოადგენს სოციალური მექანიზმების ფუნქციონირებისთვის უცხო მოვლენას; პირიქით, ის წარმოიშობა კონკრეტული სოციალური წესრიგის, „ძალაუფლების მიმართებათა“ კონკრეტული ტიპის წყალობით. ადამიანის შინაგანი სამყარო, მისი ხელშეუხებლობითა და სუვერენულობით – მეტად ილუზორული თავშესაფარია, ვინაიდან სხეულიცა და სულიც „იგვემება და წარმოიშობა როგორც ძალაუფლების მექანიზმების სწორედ რომ წარმოსახული თავშესაფრები საყოველთაო ზედამხედველობის სისტემისგან“.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ეს სემიოტიკური დებულებები საჭიროებდა შემდგომ განვითარებასა და დაზუსტებას, მაგრამ 1960-იანი წლების შუა ხანებში ბარტმა შეწყვიტა ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევები და დაინტერესდა მასოსბრივ კომუნიკაციათა ანალიზით. მან მიზნად დაისახა, აღმოეჩინა ფორმალურ ფუნქციათა სტრუქტურა კულტურის ისეთ სფეროებში, როგორიცაა კინო, რადიო, ტელევიზია, რეკლამა, ტანსაცმელი, საკვები, ქალაქის სტრუქტურა და, პირველ რიგში, მოლა. ბარტის მითითებით, საზოგადოების სემიოლოგიურ სისტემებში

„საგნები“ იძენენ „სიტყვებისა“ და „ნიშნების“ თვისებებს, მაგრამ, ამასთან, საზოგადოება ნიღბავს ამ ელემენტთა სემიოტიკურ ბუნებას და მათ „რაციონალურ“ ხასიათს მიაწერს.

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

\* \* \*

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

დამოწმებანი:

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

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

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

პოსტსტრუქტურალიზმი და დეკონსტრუქცია

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

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

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

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

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

\* ფორმალისტებს დაუშვებლად მიაჩნდათ ახალი მეთოდოლოგიისა (რომელიც ძირითადად ენათმეცნიერების მიღწევებს ეფუძნებოდა) და ძველი, ნაივური ფსიქოლოგიის მემკვიდრეული გაიგივება; ცდილობდნენ, რომ „მეთოდოლოგიური ძონძი“ ახალ ტერმინოლოგიაში არ გაპარულიყო; ანუ ისინი ძირითადად ახალი ცნებების შემუშავებით იყვნენ დაკავებული და ძველ ცნებებს ახალ მნიშვნელობებს ანიჭებდნენ, გაურბოდნენ აკადემიურ ეკლექტიზმს, სქოლასტურ „ფორმალიზმს“ და ტერმინოლოგიას, რომელიც ანალიზის ილუზიას ქმნიდა.

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

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

მისი სიტყვით, სტრუქტურალიზმს არასოდეს უბატონია საფრანგეთში, მან ვერა და ვერ დააფუძნა საკუთარი ძალაუფლება და ძველებურად მარგინალურ ინსტიტუციონალურ ჩარჩოებში დარჩა: „ოფიციალური უნივერსიტეტი, თავისი ძალისა და მასის წყალობით, არა მხოლოდ მკვეთრად ანტი-სტრუქტურალისტურ დაწესებულებად რჩება (აღარავინ უწყის, რა არის სტრუქტურალიზმი, სორბონა კი აგრძელებს მასთან ბრძოლას), არამედ ეჭვით უყურებს ყველაფერ იმას, რასაც ოდესღაც „ახალ კრიტიკას“ უწოდებდნენ. სორბონა დღემდე რჩება ლიტერატურული ისტორიისა და ბიოგრაფიზმის ბურჟუაზი; გვიწევს იმის აღიარება, რომ უნივერსიტეტი, ლიტერატურათმცოდნეობის თვალსაზრისით, ისეთივე დარჩა, როგორც იყო იგი 50-იან წლებში, როცა მის გარშემო ვითარდებოდა, ვთქვათ, სარტრის კრიტიკა, ფორმალიზმი, სტრუქტურალიზმი, პოეტიკა... სტრუქტურალიზმს არასდროს უბატონია; და მეტსაც ვიტყვი, ყოველგვარი პესიმიზმის გარეშე – იგი არც არასდროს იბატონებს, რადგან თავად სტრუქტურალისტებიც აღარ აღნიშნავენ თავს ამ სახელით“ (ინტერვიუ... 1999).

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

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

მისი აზრით, ნაწარმოები ნივთიერი ფრაგმენტია, რომელსაც გარკვეული სივრცე უკავია (მაგალითად ბიბლიოთეკაში), ტექსტი კი მეთოდოლოგიური ოპერაციების ველია. ნაწარმოები შეიძლება ხელში დაგვეტოს, ხოლო ტექსტი ენაში თავსდება, მხოლოდ დისკურსში არსებობს (უფრო სწორად იგი ტექსტია იმდენად, რამდენადაც აცნობიერებს, რომ ტექსტია) და ამიტომაც ტექსტი მხოლოდ მუშაობის, ქმნადობის პროცესში აღიქმება.

ნებისმიერი ტექსტი *შორისი-ტექსტია* რომელიც სხვა ტექსტთან მიმართებაში, მაგრამ ეს *ინტერტექსტუალობა* არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს ტექსტს რაიმე წარმოშობა ჰქონდეს; „წყაროებისა“ და „გავლენების“ ნებისმიერი ძიება ნაწარმოების



ფილიაციის (თანმიმდევრული განვითარების) შესახებ მითს შეესაბამება, ტექსტი კი იქმნება ანონიმური, მოუხელთებელი და ამასთანავე, უკვე წაკითხული ციტატებისგან, უბრჭყალო ციტატებისგან.

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

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

ავტორზე საუბრისას ლიტერატურათმცოდნეები ძირითადად ინტენციის პრობლემას უტრიალებენ, ანუ ავტორის ჩანაფიქრს და მის პასუხისმგებლობას ტექსტის საზრისსა და მნიშვნელობაზე. კონფლიქტი ავტორის მომხრეებსა და მოწინააღმდეგებს შორის შეიძლება დახასიათდეს როგორც კონფლიქტი ლიტერატურული ექსპლიკაციის (განმარტების) მომხრეებსა (ისინი ძირითადად ავტორის ინტენციის, მისი ჩანაფიქრის ძიებით არიან დაკავებული) და ლიტერატურული ინტერპრეტაციის მომხრეებს შორის (ეს უკანასკნელნი თავად ტექსტის „სათქმელს“ არკვევენ, ავტორის ჩანაფიქრისგან დამოუკიდებლად\*).

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

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

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

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

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

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

90-იან წლებში ჟერარ ჟენეტმა აღნიშნა, რომ ამგვარი გატაცება შესაძლებელი პოეტიკით სახელების გარეშე, პოლემიკურ და ლამის თერაპევტულ მომენტს შეიცავდა, რომელიც აუცილებელი იყო ლიტერატურის მაშინდელი, ოფიციალური სკოლის ტირანიის დასამხობად, სადაც ისტორიულ-ლიტერატურული კატეგორიები და ბიოგრაფიზმი ბატონობდა. იგი საბრძოლო მანქანა იყო გადამეტებული ბიოგრაფიზმის წინააღმდეგ. ეს აუცილებელი ეტაპი იყო, მაგრამ ჟენეტმა იხილ დასძინა, რომ ასეთი ტექსტების ავტორები

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

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

\*\* ფრანგმა ლიტერატურათმცოდნემ, ჟერარ ჟენეტმა ერთ-ერთ კოლოკვიუმზე (1966 წელს) ტექსტი მეზიუსის ლენტს შეადარა, სადაც შიდა და გარეთა, აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის, წერისა და კითხვის მხარეები განუწყვეტელივ ბრუნავენ და ადგილებს იცვლიან, წერა მუდამ იკითხება, კითხვა კი წერს და თავს აღბეჭდავს... საინტერესოა, რომ ოპონენტებმა არასწორად გაიგეს ცნება და faces-ს (მხარე) ნაცვლად phases (ფაზა) მიიჩნიეს ამ „დიქტომის“ საფუძვლად. ჟენეტმა კი დააზუსტა: „მეზიუსის ლენტი, რომელსაც ნაწარმოები შევადარე, მოიცავს წერისა და კითხვის არა ორ „ფაზას“ (phases) (რაც აბსურდული იქნებოდა), არამედ ორ მხარეს (faces). ეს შეცდომა არაა შემთხვევითი, რადგანაც თქვენ სივრცე დროის ენაზე გადაყვავთ; თქვენთან ყველაფერს თავის რიგი აქვს: ჯერ ავტორი, შემდეგ მკითხველი. ჩვენ კი სწორედ ამ თანმიმდევრობაზე ვამბობთ უარს. ჩვენთვის წერა და კითხვა ერთდროულია და შექცევადი“.

ამას ხშირად ძალზე აგრესიული ფორმებითაც აკეთებდნენ, რაც მოგვიანებით ზოგჯერ თავად ამ ტექსტების ავტორებს ერგებოდათ გადაჭარბებულად.

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

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

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

ლიტერატურის თეორიის გარეგნულად მეცნიერული მეტაენა ფუნქციონირებს როგორც „რომანის“ ენა, მხატვრულ-ორაზროვანი. 60-70-იანი წლების ფრანგმა თეორეტიკოსებმა (ჟენეტი, ბარტი) ფაქტობრივად აღმოაჩინეს, რომ საუკეთესო მასალა ანალიზისთვის არის არა „ჩვეულებრივი“ ლიტერატურული ტექსტები, არამედ მეტალიტერატურული ტექსტები, ავტომეტატექსტები, ტექსტები, რომლებიც თავის თავს აღწერენ, თამაშობენ საკუთარ „საზრისთან“ (ერთგვარი ახალი, ალტერნატიული „კლასიკა“).

სწორედ ასეთი თამაშები იქცა დერიდას მიერ შემუშავებული დეკონსტრუქციული სტრატეგიების საფუძვლად. იგი, ისევე როგორც პოსტსტრუქტურალიზმი, ნიცშეანური ტრადიციების შემკვიდრებად მიიჩნეოდნენ. ორივესთვის მნიშვნელოვანი იყო ფილოსოფოსი-

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

შემოქმედის, პოეტი-ფილოსოფოსის\* კონცეფცია და ორივე ფილოლოგიისა და რიტორიკის კათედრიდან უსვამდა კითხვებს ფილოსოფიის ისტორიას.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

თუმცა არსებობს მეორე სტრატეგიაც, იგი ტექსტში ე.წ. ძირითად ტერმინებს ეძიებს, იმ სიტყვებს, რომლებიც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სტრუქტურის თამაშის წესებს გასცემენ. ეს სიტყვები ტექსტის არგუმენტაციისთვის, მისი დასრულებულობისათვის აუცილებელ ოპოზიციებში იღებენ ბინას, მაგრამ ამის მიუხედავად, მათი ფუნქციონირება არღვევს ამ ოპოზიციებს.

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

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

დერიდას კრიტიკის ერთ-ერთი ობიექტია ჰუსერლიც, რომელიც იმ ფილოსოფოსთა რიცხვს მიეკუთვნება, ვინც ზეპირ მეტყველებას ანიჭებდა უპირატესობას დაწერილ ტექსტებთან შედარებით. დერიდას აზრით, არა მხოლოდ ჰუსერლის, არამედ მთელი

დასავლური ფილოსოფიისთვისაა არსებითი ის, რომ მეტყველებას უფრო პრივილეგირებული სტატუსი ენიჭება, ვიდრე წერას.

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

სერლი საერთო შეფასებასაც აძლევს წერისა და მეტყველების დეკონსტრუქტივისტულ დაპირისპირებას. პირველ რიგში, მისი აზრით ხაზგასასმელია დერიდას მიერ დასავლური ფილოსოფიის ექსცენტრული ინტერპრეტაცია, რომლის მიხედვითაც ფილოსოფოსები, თითქოს წერას აკნინებდნენ ზეპირ მეტყველებასთან შედარებით. სერლის სიტყვით, ეს თვალსაზრისი მხოლოდ რამდენიმე ფილოსოფოსის ტექსტების წაკითხვას ეფუძნება, პლატონისას, რუსოსას და ჰუსერლისას. „როგორც ჩანს, დერიდას უფრო მეტად იტაცებს თავისი შეხედულება იმის შესახებ, რომ ლოგოცენტრიზმში ყველაფერი ამ საკითხზეა დამოკიდებული... დერიდა ფიქრობს, რომ თუკი იგი ახლიდან გაიზრებს წერის ცნებას და მას ფილოსოფიური საკითხებისთვის (ჭეშმარიტება, სინამდვილე და ა.შ.) განმსაზღვრელ როლს მიანიჭებს, შეუსაბამებს მათ, იგი ამ ფილოსოფიური ცნებების დეკონსტრუირებასაც შეიძლება“, აღნიშნავს სერლი (სერლი 1992: 64). მას უსაფუძვლოდ ეჩვენება დერიდას მტკიცებაც იმის შესახებ, თითქოს წერა სინამდვილეში მეტყველებაზე პირველადი იყოს. მისი აზრით, ასეთი მეთოდით ნებისმიერი რამის დამტკიცება შეიძლება, მაგალითად იმის, რომ დარიბი სინამდვილეში მდიდარია, ჭეშმარიტი კი მცდარია. ანუ ასეთი ოპერაციის შემთხვევაში მხოლოდ მოტივაციაა ხოლმე საინტერესო, ის, რის საფუძველზეც ავტორი ადგილებს უცვლის ხსენებულ ცნებებს.

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

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

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

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

დერიდას აზრით, თარგმანი არაა რაღაც მეორეული აქტი თუ მოვლენა ამოსავალ ენასთან თუ ტექსტთან მიმართებაში. „დეკონსტრუქციის“ შანსიც სწორედ იმაში

მდგომარეობს, რომ იგი ნებისმიერ ენას საშუალებას აძლევს თავისებურად გადაწეროს ეს ტერმინი.

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

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

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

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

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

ამერიკული დეკონსტრუქტივიზმი 70-იან წლებში ჩამოყალიბდა ფრანგული პოსტსტრუქტურალიზმის იდეათა აქტიური გადაშუქვების შედეგად, რომელიც ამერიკული ლიტმცოდნეობითი ტრადიციის პოზიციებიდან ხორციელდებოდა და საბოლოოდ 1979 წელს ჩამოყალიბდა, როცა დერიდას, პოლ დე მანის, ჰაროლდ ბლუმის, ჯეფრი ჰარტმანისა და სხვათა სტატიების ერთობლივი კრებული გამოვიდა, სახელწოდებით

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

„დეკონსტრუქცია და კრიტიკა“, რომელსაც „იელის მანიფესტი“ დაარქვეს (დეკონსტრუქცია... 1979).

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

ფორმალისტური კრიტიკის მრავალწლიანი ბატონობის შემდეგ ისეთი შთაბეჭდილება შეიქმნა, თითქოს მოგვარდა ლიტერატურის მთელი შიდა საქმეები თუ წყობა და კრიტიკოსებმა და თეორეტიკოსებმა ლიტერატურის საგარეო პოლიტიკას მიჰყვეს ხელი. პოლ დე მანის სიტყვით, ასეთი რამ ხშირად ხდება ხოლმე ლიტერატურაში, როცა რაღაც მორალური იმპერატივი მოითხოვს ლიტერატურული ენის შინაგანი, ფორმალური, კერძო სტრუქტურებისა და რეფერენციული, საზოგადოებრივი ქმედებების შეთანხმებას. მისთვის

თანამედროვე ლიტერატურულ-თეორიულ სივრცეში ფორმა უკვე თვითრეფლექსიის სოლიფსისტურ (მხოლოდ და მხოლოდ „მე“-სთან დაკავშირებულ) კატეგორიად აღიქმებოდა, რეფერენციული მნიშვნელობის შესახებ კი ამბობდნენ, რომ იგი გარეგანია. შიდასა და გარეს პოლუსებმა ადგილები გაცვალეს, მაგრამ ისინი ისევ ისეთ პოლუსებად დარჩნენ, ოღონდ შინაგანი საზრისი იქცა გარე რეფერენციად, გარეგანი ფორმა კი – შინაგან სტრუქტურად (დე მანი 1999: 11).

ისევე როგორც ბებიას პრუსტის რომანიდან, რომელიც ამოღებულა ცდილობდა ყმაწვილი მარსელი ავადმყოფური თვითჩარმავეებიდან გამოეყვანა (ეს ყველაფერი დახურულ სივრცეში კითხვით იყო გამოწვეული) და ბაღში გამოეტყუებინა იგი, კრიტიკოსებსაც სჯერათ, რომ რეფერენციული მნიშვნელობის სუფთა ჰაერი აუცილებლად წაადგება კრიტიკას.

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

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

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

მხოლოდ აღწერითია, არადიალექტიკური და განიხილავს შესაძლო ლოგიკურ შეუსაბამობებს.

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

პოლ დე მანი ახსენებს კენეტ ბერკის ტერმინს *გადახრა* (რომლის სტრუქტურასაც იგი ფროიდისეულ ჩანაცვლებას ადარებს). ბერკი ამ ტერმინს განმარტავდა როგორც „ნებისმიერ, თუნდაც ძნელად შესამჩნევ გადახრას ან უნებლიე შეცდომას“ და მას ენის რიტორიკულ საფუძველს უწოდებდა. ასეთ შემთხვევაში გადახრა განიხილება როგორც დიალექტიკური უარყოფა ნიშნისა და მნიშვნელობის განუყოფლობისა (ეს კავშირი კი, თავის მხრივ, გრამატიკული ნიმუშებით იმართება). აქედან გამომდინარე ბერკი კატეგორიულად ითხოვდა განგვესხვაებინა გრამატიკა და რიტორიკა. როგორც გვანსოვს, თანამედროვე სემიოლოგიის ერთ-ერთი მესაფუძველე, ჩარლზ სანდერს პირსი აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის გარდა მესამე ელემენტსაც გულისხმობდა, რომელსაც ინტერპრეტანტს უწოდებდა. თუკი გვსურს გავიგოთ იდეა, რომელსაც ნიშანი გადმოგვცემს, მისი ინტერპრეტირება უნდა მოვახდინოთ, რადგანაც ნიშანი საგანი არაა, მნიშვნელობა კი საგნიდან გამომდინარეობს. იგი იმ პროცესის შედეგს წარმოადგენს, რომელსაც რეპრეზენტაცია ჰქვია და არაა უბრალოდ გენერატიული პროცესი, ანუ არ გამომდინარეობს მარტივი პირველსაწყისისგან. პირსის აზრით, ნიშნის ინტერპრეტაცია სულაც არაა მნიშვნელობა, არამედ სხვა ნიშანია; ესაა წაკითხვა და არა დეკოდირება და თავად წაკითხვა შეგვიძლია განვმარტოთ როგორც მესამე ნიშანი და ა.შ. *ad infinitum*. პირსი ამ პროცესს, რომლის მეშვეობითაც „ერთი ნიშანი სიცოცხლეს ანიჭებს მეორეს“, წმინდა რიტორიკას უწოდებს, განსხვავებით წმინდა გრამატიკისგან, რომლის მთავარი პოსტულატი არაპრობლემატური, დიადური მნიშვნელობის შესაძლებლობაა. ესაა წმინდა ლოგიკის სფერო, როცა მნიშვნელობათა საყოველთაო ჭეშმარიტებაა შესაძლებელი. აი ნიშანს მნიშვნელობები იგივე ხერხებით რომ ეშვა, რითაც ობიექტი შობს ნიშანს (ანუ რეპრეზენტაციის გზით), ამგვარ შემთხვევაში არანაირი აუცილებლობა არ იქნებოდა ერთმანეთისგან გაგვეჩნია გრამატიკა და რიტორიკა.

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

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

გვთავაზობს. სწორედ ამიტომაც, პოლ დე მანი ენის რიტორიკულ, ფიგურალურ პოტენციალს თავად ლიტერატურასთან აიგივებს.

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

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

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

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

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

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

ცნობილი ამერიკელი კრიტიკოსის, სტენლი ფიშის სიტყვით, ახლა არავის აინტერესებს სიმართლე, მთავარია საინტერესო იყო. ამიტომაც ცნობილი შემარცხენე

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

ძალზე ზუსტად შეაფასა ლეიჩმა ეს ვითარება თავის წიგნში „დეკონსტრუქციული კრიტიკა“: „საბოლოო ჯამში დეკონსტრუქციის შედეგი აღმოჩნდება აზროვნების ტრადიციული წესის რევიზია. ყოფიერება „მე“-ს მიერ დეკონსტრუირდება, ტექსტი იქცევა დიფერენცირებულ ნაკვალევთა ველად, ინტერპრეტაცია კი საზრისის განადგურებაა დისემინაციის გზით და შესაბამისად, ჭეშმარიტების საზღვრებს მიღმა გაყავს იგი. ყველაფერ ამის მერე, კრიტიკული ანალიზი სხვა არაფერია თუ არა განსხვავებებსა და მეტაფორებს შორის ბორიალი“ (ლეიჩი 1983: 261).

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

#### დამოწმებანი:

- ბარტი 1984: Барт Р. *Избранные работы. Семиотика, Поэтика*. М.: 1994.
- ბარტი 2002: ბარტი რ. *ავტორის სიკვდილი/სჯანი*, III, თბ.: 2002.
- დე მანი 1971: De Man P. *Blindness and Insight: Essay in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. N.Y.: 1971.
- დე მანი 1999: Де Ман П. *Аллегории чтения. Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста*. Екатеринбург: 1999.
- დეკონსტრუქცია... 1979: *Deconstruction and Criticism*. N.Y.: 1979.
- დერიდა 1992: Деррида Ж. *Письмо Японскому Другу*//Вопросы философии. 1992.
- ინტერვიუ... 1999: „*ადარავინ უწყის რა არის სტრუქტურალიზმი*“. ინტერვიუ ფერარ ფენეტთან. ჟ. „არილი“, N 131, 11-14 მარტი, 1999.
- ისტპოლუბი 1988: Easthope A. *British Post-structuralism Since 1968*. L.-N.Y.: 1988.
- კალერი 1983: Culler J. *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. L.: 1983.
- ლეიჩი 1983: Leitch V. *Deconstructive Criticism*. L.: 1983.
- მილერი 1972: Miller J. H. *Tradition and Difference* // Diacritics. Vol. 2, N 2. 1972.
- სალდივარი 1984: Saldívar R. *Figural Language in the Novel...* Pr. 1984.
- სერლი 1992: Серль Дж. Р. *Перевернутое слово*//Вопросы философии. №4, 1992.
- უებერი 1983: Weber S. *Capitalism History: Notes on...* // The Politics of Theory. 1983.
- [http://www.russ.ru/ist\\_sovr/20000413\\_zen-pr.html](http://www.russ.ru/ist_sovr/20000413_zen-pr.html).

რეცეფციული ესთეტიკა

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

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

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

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

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

განუსაზღვრელ ადგილს (Unbestimmtheitsstelle) რ. ინგარდენი უწოდებს „ასახული საგნის იმ მხარეს ან იმ ადგილს, რომლის შე-სახებ ტექსტის საფუძველზე ზუსტად ვერ ვიტყვით, როგორ არის ეს საგანი განსაზღვრული ამ თვალსაზრისით“ (შმიდი 2003: 44).

ხოლო კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია ამ განუსაზღვრელი ადგილების შევსებაა მკითხველის ფანტაზიით.

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

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

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

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

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

ეს კი იმას ნიშნავს, რომ კითხვის პროცესში, ანუ განუსაზღვრელი ადგილების კონკრეტიზაციის და რეკონსტრუქციის პროცესში, მკითხველი საკუთარი თავის ფორმირებას ახდენს. აქედან ისიც ცხადია, რომ რაკი ყველაზე მეტი განუსაზღვრელი ადგილი სიტყვიერი ხელოვნების ნაწარმოებში მოიპოვება, პიროვნების ფორმირებას სიტყვიერი ხელოვნების ნაწარმოები უფრო მეტად უწყობს ხელს, ვიდრე ხელოვნების სხვა დარგთა ქმნილებანი.

(ცხოვრების ხელოვნების ფილოსოფიის ახლად დამფუძნებელი, თანამედროვე გერმანელი ფილოსოფოსი ვილჰელმ შმიდცი წერს: „ტექსტის ინტერპრეტაციის პროცესში ჩვენ სინამდვილეში საკუთარი თავისა და საკუთარი ცხოვრების ინტერპრეტაციას ვახდენთ“ და „მეტადრე ენობრივი მასალის ფორმირებისას ახდენს ინდივიდუალური საკუთარი თავის ფორმირებას: ამ გარეგან ქსოვილთან ურთიერთობაში, რომელსაც ერთი კულტურის ინდივიდები საუკუნეების განმავლობაში ქსოვდნენ, პიროვნება თავის საკუთარ სტრუქტურას პოულობს, და რაც უფრო უკეთ ახერხებს იგი ამ მასალით შემოქმედებით თამაშს, მით უფრო მეტი რამის შექმნა შეუძლია მას თავისი თავისაგან“ – (შმიდი 2003: 11).

უნდა განვასხვაოთ განუსაზღვრელი ადგილების ორი ტიპი: ერთი, რომლის კონკრეტიზაცია (შევსება) მკითხველს ნებისმიერად შეუძლია (თუმცაღა ყველა შესაძლო კონკრეტიზაცია ესთეტიკურად თანაბრადლი-რებული ვერ იქნება) და მეორე – ისეთი განუსაზღვრელი ადგილი, რომელიც საგანგებო მხატვრული ეფექტის მოსახდენად არის დატოვებული განუსაზღვრელად და უმჯობესია განუსაზღვრელადვე დარჩეს. ანუ ამ მეორე ყაიდის განუსაზღვრელობას მხატვრული ფუნქცია აკისრია.

რ. ინგარდენის მიხედვით, ყოველ ლიტერატურულ მხატვრულ ნაწარმოებში და განსაკუთრებით ნამდვილ რეფლექსიურ ლირიკაში, არსებობს ართქმულის, დაფარულის, განუსაზღვრელის, ღიად დატოვებული აზრის შემცველი ადგილები. ეს ართქმული, ეს განუსაზღვრელი აზრები, მიუხედავად თავიანთი უცნაური არყოფნისა და ასევე უცნაური შეუმჩნეველობისა, მაინც არსებით როლს თამაშობენ ნაწარმოების მხატვრულ სტრუქტურაში. ნაწარმოებზე ანალიტიკური დაკვირვების პროცესში ისინი გამოხმობილ უნდა იქნენ ამ თავიანთი შეუმჩნეველობიდან, პერიფერიის ბნელში არსებობიდან. თანაც უნდა გავიცნობიეროთ, რომ მათი მხატვრული ფუნქცია მოიშლებოდა, თუკი ამგვარი განუსაზღვრელობის ამა თუ იმ სახით შევსებას შევეცდებოდით. ასეთი ადგილების პოზიტიურად განსაზღვრული მონაცემებით შევსებისას ყოველად ზედმეტ ლაყობას მივიღებდით. გრძნობადახვეწილი მკითხველი ამგვარ განუსაზღვრელ ადგილებს ღუმილით უვლის გვერდს და სწორედ ეს აძლევს მას შესაძლებლობას, ხელოვანის მიერ ჩაფიქრებული ესთეტიკური საგნის ფორმირება მიახლოებით მაინც მოახდინოს. ნაკლები კულტურის მქონე მკითხველი, რომელსაც მხოლოდ პერსონაჟთა ბედ-იღბალი აინტერესებს, უყურადღებოდ ტოვებს ასეთი განუსაზღვრელი ადგილების ლიკვიდაციის აკრძალვას, წყალწყალა ლაყობით ავსებს იმას, რისი შევსებაც არ არის საჭირო, და ამის შედეგად ჩინებულად ფორმირებულ ხელოვნების ქმნილებას იაფფასიან, საეჭვო ესთეტიკური ღირებულების მქონე ტექსტად აქცევს. რ. ინგარდენის სიტყვით, ასეთი რამ მარტო რიგით მკითხველებს კი არა, არაიშვიათად პროფესიონალ ლიტერატორებსაც მოსდით, როდესაც, ვთქვათ, ჰიოლდერლინის, რილკეს ან თრაკლის „გრძნობადახვეწილ, ღრმა, მაგრამ ამავდროულად მხოლოდ მინიშნებებზე დამყარებულ რეფლექსიურ ლირიკას მეტაფიზიკურ ტრაქტატებს მიუთხზავენ ხოლმე და იმას წამოაყრანტალებენ, რასაც ხელოვნების ქმნილებაში გამართლება აქვს მხოლოდ როგორც პერსპექტივას, მხოლოდ როგორც მინიშნებას, წინათგრძნობას, და რაც ასეთადვე უნდა დარჩეს“ (ინგარდენი 1994: 61).

განუსაზღვრელი ადგილების რაოდენობა ტექსტში მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული ჟანრზე და წერის სტილზე (მანერაზე). ნატურალისტური წერის მანერის მომხრენი ცდილობდნენ, რაც შეიძლება ნაკლები განუსაზღვრელი ადგილი დაეტოვებინათ ტექსტში, ნაკლები გასაქანი მიეცათ ამ მხრივ მკითხველის წარმოსახვის უნარისთვის, და ეგონათ, რომ ამის შედეგად მკითხველზე ნაწარმოების ზემოქმედება უფრო მიზანმიმართული და ძლიერი იქნებოდა. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ „ყველაზე მძაფრ აქტუალიზაციას იწვევს არა დასრულებული, ყოველისმომცველი სურათი ან აღწერა,



არამედ – სწორედ ფრაგმენტები ან სხვათაშორის, უცაბედად ნათქვამი სიტყვები“ (თანამედროვე... 2002: 213).

რ. ინგარდენი ნაშრომში „კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია“ გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ძალზე საინტერესო იქნებოდა სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებთა, სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმდინარეობათა წარმომადგენლების თხზულებათა, ანუ განსხვავებული სტილით შესრულებულ მხატვრულ ქმნილებათა ამ თვალსაზრისით ურთიერთშედარება. კერძოდ, იგი ასე სვამს საკითხს: „ერთ რომელიმე ნაწარმოებში არსებული განუსაზღვრელი ადგილების მრავალფეროვნება და ასევე მათი ტიპების შერჩევა ხომ არ არის თვით ამ ლიტერატურული ჟანრის ან შესაბამისი ლიტერატურული მიმართულების დამახასიათებელი, და ამ პრობლემის გამოკვლევა მნიშვნელოვან წვლილს ხომ არ შეიტანდა ამ ჟანრთა ან ლიტერატურულ სტილთა არსის წვდომის საქმეში, იმ მონაცემებთან ერთად, რომლებსაც მხატვრული ქმნილების სრულად განსაზღვრულ მხარეზე დაკვირვებით მოვიპოვებთ. წინასწარ ძნელია თქმა, რა შედეგებამდე მიგვიყვანდა ასეთი კვლევა. მაგრამ საინტერესო იქნებოდა სათანადო კვლევა-ძიების ჩატარება, მაგალითად, თანამედროვე რომანებზე და ამ თვალსაზრისით, ვთქვათ, ზოლას რომანების პრუსტის რომანებთან, ჯოისის „ულისეს“ გოლზუორთის რომანების ციკლთან (...) შედარება. ანდა რა შედეგს მივიღებდით, თუ, მაგალითად, თომას მანის ნაწარმოებებს ამ თვალსაზრისით შევადარებდით ფოლკნერის ქმნილებებს? თუკი მოხერხდებოდა იმის წარმოჩენა, რომ ამ შემთხვევებში ლიტერატურულ ნაწარმოებებში განუსაზღვრელი ადგილების გამოყენების მხრივ დამახასიათებელი კანონ-ზომიერებანი შეიმჩნევა, მაშინ ისიც შესაძლებელი იქნებოდა, შერჩეული ლიტერატურული ჟანრის ან ლიტერატურული მიმდინარეობის ნაწარმოებთა შესაძლო ესთეტიკური კონკრეტიზაციისთვის დამახასიათებელ მრავალფეროვნებაზეც გველაპარაკა“ (ინგარდენი 1994: 60).

რეცეფციული ესთეტიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ცნებაა *მოლოდინის ჰორიზონტი*. ჰ. რ. იაუსის მიხედვით, ახლად გამოქვეყნებულ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს სულაც არა აქვთ პრეტენზია, თავიანთი თავი ინფორმაციულ ვაკუუმში გაჩენილ აბსოლუტურ სიახლედ წარმოგვიდგინონ. პირიქით, ისინი მკითხველს აწვდიან აშკარა თუ ფარულ სიგნალებს, რომლებიც რეციპიენტებს ნაწარმოების აღქმის გარკვეულ, მათ-თვის უკვე ცნობილ წესზე მიანიშნებენ. ახალი ნაწარმოები აღძრავს მოგონებას ადრე წაკითხულ ნაწარმოებებზე, უქმნის მკითხველს გარკვეულ ემოციურ განწყობას, აღვიძებს მასში რაღაც ნაცნობის, ადრე წაკითხულის მსგავსის მოლოდინს, რაც შემდგომ, კითხვის პროცესში, ან გამართლდება, ან გამტყუნდება: „ახალი ტექსტი მკითხველში (მსმენელში) აღვიძებს ადრე აღქმული ტექსტების საფუძველზე ჩამოყალიბებულ მოლოდინის და თამაშის წესთა ჰორიზონტს, რომელიც მერე [ახალი ტექსტის აღქმის პროცესში. – ლ.ბ.] ვარიირებას, კორექციას, განახლებას განიცდის ან მხოლოდ უცვლელად მეორდება“ (იაუსი 1994: 131).

ჰ. რ. იაუსი განასხვავებს მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტს და მოლოდინის ჰორიზონტს, რომელიც ნაწარმოებშია წარმოდგენილი. ეს უკანასკნელი მყარია და უცვლელი, მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტი კი ცვლილებას განიცდის ნაწარმოების კითხვის პროცესში. მაგალითად, სერვანტესი „დონ კიხოტში“ თავდაპირველად მკითხველს აღუძრავს ამ უკანასკნელისთვის კარგად ნაცნობ სარაინდო რომანთან მორიგი შეხვედრის მოლოდინს, მაგრამ საბოლოოდ ამ ყაიდის თხზულებათა ღრმა-აზროვან პაროდიას სთავაზობს მას. დენი დიდრო „ჟაკ ფატალისტში“ თავიდან მკითხველს ისეთ შთაბეჭდილებას უქმნის, თითქოს მას ამ ტექსტის სახით იმ დროისათვის მოღურ სამოგზაურო რომანთა მსგავს თხზულებასთან ექნება საქმე, მაგრამ შემდეგ „შეპირებული“ სამოგზაურო და სატრფიალო რომანის ნაცვლად რეციპიენტი *ისტორიის ჭეშმარიტების* თაობაზე შექმნილი ტექსტის პირისპირ აღმოჩნდება.

სხვაობას ნაწარმოებისა და მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტებს შორის ჰ. რ. იაუსი *ესთეტიკურ დისტანციას* უწოდებს. რეცეფციული ესთეტიკის თვალსაზრისით, ეს დისტანცია განსაზღვრავს ლიტერატურული ნაწარმოების როგორც ხელოვნების ქმნილების ხასიათს. რაც უფრო მცირეა ეს დისტანცია, რაც უფრო ნაკლებ მოეთხოვება მკითხველს ნაწარმოების კითხვის პროცესში საკუთარი მოლოდინის ჰორიზონტის შეცვლა მისთვის მანამდე უცნობი გამოცდილების ზეგავლენით, მით უფრო უახლოვდება თხზულება ე. წ. გასართობ („კულინარიულ“) ლიტერატურას.

„კულინარიულ“ ლიტერატურად გადაქცევის საფრთხე ემუქრება სიახლის შემცველ ნებისმიერ ტექსტს მას შემდეგ, რაც ის კლასიკად იქცევა. ეს საფრთხე უნდა დაიძლიოს კლასიკის ახლებური წაკითხვით, კლასიკურ ქმნილებებში ახალ-ახალი, მანამდე შეუმჩნეველი სიღრმეების წარმოჩენით.

შესაბამისად, რაც მეტია დისტანცია ნაწარმოებისა და მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტებს შორის, მით უფრო მაღალი ხარისხის მხატვრულ ტექსტთან გვაქვს საქმე.

ამგვარად, ავტორი ყოველთვის ითვალისწინებს (ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად) მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტს, ზოგჯერ ცდილობს გაამართლოს რეციპიენტის მოლოდინი, მიაწოდოს მას თამაშის ჩვეული წესებით შესრულებული ტექსტი – ამის შედეგად იგი ქმნის კინს, ნაცადი, მაგრამ უკვე გაცვეთილი ხერხების გამოყენებით შესრულებულ ნაწარმოებს, რომელიც სავსებით აკმაყოფილებს დაბალი მხატვრული გემოვნების მქონე მკითხველს, ან კიდევ რაღაც მომენტში უხვევს ნაცნობი (გატკეპნილი) გზიდან, სთავაზობს რეციპიენტს მოულოდნელ სიახლეს, ანუ არღვევს მისი მოლოდინის ჰორიზონტს, რის შედეგადაც ჭეშმარიტ (გემოვნებიან) „მკითხველს აღეძვრება არა კრიტიკული რეაქცია, არამედ – ღრმად პოეტური გრძნობა, რომელსაც ბადებს ჭეშმარიტი სიახლის მიგნება“ (თანამედროვე... 2002: 221).

ამრიგად, მოლოდინის ჰორიზონტის მეშვეობით, მკითხველი თანაავტორი ხდება იმ აზრით, რომ ავტორთან ერთად ისიც განსაზღვრავს ნაწარმოების სტრუქტურას. პოტენციური რეციპიენტის მაკონსტიტუირებელი (საფუძველდამდები) როლი მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესში სრულიად აშკარაა მაშინაც კი, როცა ამის შესახებ პირდაპირ არაფერი მიგვანიშნებს (ვთქვათ, ტექსტში არ არის ავტორის უშუალო მიმართვა მკითხველისადმი და სხვ.).

რეცეფციული ესთეტიკის ადეპტები ნაწილობრივ ეთანხმებიან რუს ფორმალისტებს იმაში, რომ ლიტერატურაში ევოლუციის მიზეზი *ავტომატიზაცია* და *დეავტომატიზაცია*, რომლის არსი შემდეგში მდგომარეობს: ესა თუ ის ლიტერატურული ხერხი ხშირი გამოყენების შედეგად ცვლება და აღარ იწვევს მკითხველში იმ ეფექტს, რაც თავდაპირველად მიიღწეოდა მისი მეშვეობით. ამიტომ პერიოდულად უნდა მოხდეს მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების „დეავტომატიზაცია“, განახლება. მაგრამ ამგვარი, ოდენ დიაქრონიული მიდგომა, რეცეფციული ესთეტიკის პოზიციაზე მდგარ მკვლევართა აზრით, სრულყოფილად ვერ წარმოაჩენს ლიტერატურული ევოლუციის მექანიზმის არსს – ამ მოვლენის უკეთ გასაგებად აუცილებელია სინქრონულ მიმართებათა, ანუ იმ ეპოქის ლიტერატურული კონტექსტის გათვალისწინებაც, რომელ ეპოქაშიც ნაწარმოები იქმნება, და ბოლოს, არც ისტორიის ზოგად პროცესსა და იმანენტურ ლიტერატურულ განვითარებას შორის არსებული დამოკიდებულება უნდა დაგვრჩეს ყურადღების მიღმა (იაუსი 1994: 140-141).

მხატვრული ტექსტის რეცეფციული ესთეტიკის თვალსაზრისით განხილვამ ნაყოფიერი ზეგავლენა მოახდინა ლიტერატურის შემსწავლელი მეცნიერების განვითარებაზე, ნათელი მოპოვინა ლიტერატურული პროცესების მრავალ „საიდუმლოს“, ლიტერატურული ჟანრების განვითარების, მხატვრული გამომსახველობის ხერხთა ევოლუციის შინაგან მიზეზებსა თუ მოტივებს. გარდა ამისა, ამ მოძღვრებამ

მნიშვნელოვნად აამაღლა მკითხველის სტატუსი, მიაპყრო რა ყურადღება არამართო მის დიდ როლს ტექსტის აღქმისას ნაწარმოების „გაცოცხლების“ საქმეში, არამედ მის იდუმალ თანამონაწილეობასაც ტექსტის შექმნის პროცესში. ამავე დროს ამ კონცეფციამ მნიშვნელოვანი შედეგები მოიტანა მხატვრული ტექსტის საზოგადოებრივი ფუნქციის კვლევის სფეროშიც.

დამოწმებანი:

თანამედროვე... 2002: თანამედროვე საზღვარგარეთული ლიტერატურისმცოდნეობა. ენციკლოპედიური ცნობარი. მ.: 1996. ციტირებას ვახდენთ თამარ ლომიძის მიერ შესრულებული ქართული თარგმანიდან: „სჯანი“, III. თბ., 2002.

იაუსი 1994: Jauß H. R. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. in: Rainer Warning, Hrsg., *Rezeptiosästhetik. Theorie und Praxis*. Wilhelm Fink Verlag. München: 1994.

ინგარდენი 1994: Ingarden R. *Konkretisation und Rekonstruktion*. in: Rainer Warning, Hrsg., *Rezeptiosästhetik. Theorie und Praxis*. Wilhelm Fink Verlag. München: 1994.

ყარალაშვილი 1977: ყარალაშვილი რ. *წიგნი და მკითხველი*. თბ., 1977.

შმიდი 2003: შმიდი ვ. *ცხოვრების ხელოვნების სკოლა*. თბ., 2003.

### ნარატოლოგია

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

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

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

ჩგ. წ. პირველ საუკუნემდე ლათინური ტერმინი *narratio* (თხრობა – მისი ბერძნული შესატყვისია *diegesis*, ზმნიდან *diago* – გადაყვანა, აღსრულება) გამოიყენებოდა როგორც ტექნიკური ტერმინი. ორატორი *narratio*-ს თეზისის გამოთქმის შემდეგ მიმართავდა, ანუ იგი ერგვარ ილუსტრაციას წარმოადგენდა. აქამდე კი ანტიკურ ლიტერატურაში თხრობითი სტრატეგიების ძალზე საინტერესო სისტემა არსებობდა, რისი მოკლე მიმოხილვაც, ვფიქრობთ, ნათელს მოჰფენს ბევრ საკითხს.

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

მაგალითად ჰომეროსთან, ეპიკური მოქმედება ორ პლანშია გადმოცემული: 1) ნაწარმოებს გამსჭვალავს ტექსტუალური წინასწარმეტყველებები, ანტიციპაციები, რომლებიც ზუსტად განსაზღვრავენ მთელი პოემისა და კონკრეტული სიმღერების ამოცანას, თხრობა კი გარკვეული გეგმისა და ამ გეგმის განხორციელების სახით წარმოგვიდგება. „ილიადას“ პირველ სიმღერაში ათენას რჩევა აქილევის მიმართ („მოვა დრო, სამჯერ უძვირფასეს ჯილდოს მიიღებ, დამცირებისთვის“ (მილერი 1998: 212-214) წინასწარ განჭვრეტს მეცხრე და მეცხრამეტე სიმღერას, „ელჩობასა“ და „რისხვის დაცხრომას“; 2) კონკრეტულ ეპიზოდში ინფორმაცია ორი სახით ფორმდება: დიეგეტური, ანუ თხრობითი დისკურსით და მიმეტური, ე.წ. ციტატური დისკურსით. „ილიადას“ იმავე

პირველ სიძღვრაში ზევსისა და თეტისის საუბარს (ანუ ე.წ. მიმეტურ, ბაძვით მონაკვეთს) ჩარჩოთი კრავს ავტორის ფრაზები (ანუ ე.წ. თხრობა) და მხოლოდ მისი წაკითხვა იქნებოდა საკმარისი ამ დიალოგის შესახებ ინფორმაციის მისაღებად; 3) ავტორი ინფორმაციას განვრცობილი, დეტალიზებული თხრობითა და ე.წ. წანამძღვრებით გადმოგვცემს (მაგალითად, წანამძღვარს, „უკუაქციეს ტროელები დანაელებმა, / მარჯვედ იბრძოდნენ ბელადები“ (რედფილდი 1975: 37-38) მოსდევს ამ შერკინების დეტალიზაცია, 46 სტრიქონიანი აღწერა იმისა, თუ როგორ დასცა აგამემნონმა – ოდიოსი, მენელაოსმა – სკამანდრიოსი და ა.შ.).

ანტიკურ დრამაში ეს ორმაგი კოდირება მელიკისა და იამბიკის, ქოროს პატიებისა და დრამატული დიალოგის ურთიერთობაში გაფორმდა. აქ უკვე მითი იღებს განსაკუთრებულ ფუნქციებს და ეს ურთიერთობა განიმარტება როგორც დიაქრონულია და სინქრონულის დაპირისპირება, პრეცედენტის (ერთგვარი პრამითის) ახალ პირობებში ექსპლიკაციის, ამოსავალი სიტუაციის კონკრეტულ მოვლენებში განფენის პროცესი. მითის გაგება სწორედ პრეცედენტისა და კონკრეტული ამბის (ანუ იმ მოვლენების, რაც სცენაზე ვითარდება) მიმართებათა წესების ცოდნაზე დამოკიდებული და დრამაშიც, სცენაზე თუ მის მიღმა მიმდინარე მოვლენები მხოლოდ ქოროს მინიშნებათა წყალობით იღებენ დასრულებულ სახეს, ქორო კი სწორედ ამ პრეცედენტზე მიანიშნებს ან მის „დიაქრონულ ვარიანტად“ მიიჩნევს მომხდარს.

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

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

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

ამასთან დაკავშირებით, ძალზე საინტერესოა არისტოტელეს „პოეტიკის“ ზოგიერთი ცნების ჯეიმს რედფილდისეული განმარტება. მისი აზრით, შემეცნება, გამოცნობა და დასკვნების გაკეთება არის საფუძველი იმ სიამოვნების, რომელსაც ბაძვის (ანუ

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

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

მეოცე საუკუნეშივე დადგინდა საბოლოოდ ნატაროლოგიის ძირითადი ანალიტიკური კომპონენტები – სუჟეტი, ხმა, დრო, თვალთახედვა, პერსონაჟი, როლი. თავად ნარატივი, ანუ თხრობა კი ზოგადად განისაზღვრა როგორც ამბის გადმოცემის, მოყოლის შედეგი, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ნარატივიზაციის პროცესის შედეგი. „ნარატიულობის“ კატეგორია სხვადასხვანაირად განიმარტება ხოლმე; ყველაზე ფართო გაგება ა. გრეიმასმა და ჟ. კურტემ შემოგვთავაზეს, როცა ნარატიულობა განსაზღვრეს როგორც „ნებისმიერი დისკურსის მარგანიზებული პრინციპი“. ნარატოლოგიის ცენტრალური პრობლემა კი შეგვიძლია ა. დანტოს სიტყვებით ჩამოვაყალიბოთ: „ნებისმიერი მოთხრობა ესაა სტრუქტურა, რომელშიც მოვლენები მოექცევიან და რომელიც აჯგუფებს ამ მოვლენებს ერთმანეთთან, ზოგიერთებს კი გამორიცხავს როგორც არასაკმარისად არსებით მოვლენებს“ (დანტო 1965: 132).

ამგვარ განსაზღვრებას ისევ არისტოტელეს „პოეტიკაზე“ მივყავართ, სადაც მოვლენები აუცილებლობითა და ალბათობით ჯგუფდება. ზემოთ სტრუქტურა ვახსენეთ და არისტოტელეს მიხედვითაც „მითოსი“ ესაა „ფაქტების სისტემატიზაცია, მოწესრიგება“ („he ton pragmaton siustasis“ (1450 a5)). თუმცა იგი სისტემას კი არ გულისხმობს „სიუსტასის“-ში, არამედ ფაქტების მოწესრიგებას, გარკვეულ პროცესულურ ოპერაციას, რომელიც „პოეტიკის“ ყველა ცნებას მოქმედებასთან აკავშირებს. სწორედ ამიტომაც, არისტოტელეს „პოეტიკის“ პირველივე სტრიქონებში სიტყვა „მითოს“-ი, დამატებაა ზმნისა, რომელიც „თხზვას“ აღნიშნავს, რიკიორის აზრით კი ეს ყველაფერი იმისთვის კეთდება, რათა პოეტიკა მითოსის (რიკიორი ამ ცნებას თარგმნის როგორც ინტრიგას) თხზვის ხელოვნებასთან გაიგივდეს (1447 a2).

რ. კერნი შენიშნავს, რომ სიტყვა poiesis-ის (ქმნა, კეთება) გამოყენებისას ძირითადი განსხვავება ანტიკურობასა და თანამედროვეობას შორის იმაში მდგომარეობს, რომ თუკი ანტიკურობაში იგი ნებისმიერი სახის ქმედებას გულისხმობდა (ქოთნის ძერწვა თუ შუბის დამზადება), თანამედროვეობაში poiesis-ში პირველ პლანზე გამოდის ის, რასაც პოლ რიკიორი „სემანტიკურ ინოვაციას“ უწოდებს. ნარატივთან დაკავშირებით სემანტიკური ინოვაცია ინტრიგის მოფიქრებას ნიშნავს, რომელიც გარკვეული სინთეზის შედეგს წარმოადგენს. ინტრიგაში (ანუ მითოსში) მიზეზები, შედეგები და შემთხვევითობები დასრულებული, მთლიანი მოქმედების დროით ერთიანობაში ექცევა, ანუ ინოვაცია მოვლენათა რიგის ახლებურ წყობაში გამოიხატება.

კომენტატორები ძალზე საინტერესოდ განმარტავენ კათარსისის ცნებასაც. ელსის აზრით, განწმენდა თავად ბაძვის პროცესით ხდება. რადგანაც ინტრიგა ბაძვაა (ანუ ცოცხალი დროითი გამოცდილების შემოქმედებითი ბაძვა), განწმენდა სწორედ მისი, ინტრიგის მეშვეობით ხდება. რედფილდი კიდევ უფრო აზუსტებს სიტუაციას, მისი სიტყვით, როცა ხელოვნება სრულყოფილებას, ანუ საბოლოო ფორმას მიადწევს, იგი იწმინდება. როცა ნაწარმოები სრულდება (ფორმის ხელოვნების წყალობით), აღმოვაჩინოთ, რომ იქ არაფრის მოკლება-მომატება არ შეიძლება. განწმენდა იმდენადაა განწმენდა, რამდენადაც შემოქმედი ქმნის ფორმას „რედუქციის“ (ანუ კლების) მეშვეობით, და ამ რედუქციის ნიშანს წარმოადგენს მხატვრული დასრულებულობა. ამის გამო მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელიც ცხოვრებას ბაძავს, შეუძლია ინტელიგენტური გახადოს (რედუქციის წყალობით) სიტუაციები, რომელიც არაინტელიგენტურია ცხოვრებაში (რედფილდი 1975: 161-166). ერთი სიტყვით, განწმენდა კომპოზიციის შექმნაში მდგომარეობს და იგი პირველ რიგში პოეტური კომპოზიციის შექმნასთანაა დაკავშირებული.

\* \* \*

„კითხულობდე ლიტერატურულ ნაწარმოებს, ნიშნავს მონაწილეობას იღებდე თამაშში, რომელიც საშუალებას მოგვცემს გავიაზროთ მოვლენათა უსასრულო მრავალფეროვნება, რომელიც მოხდა, ხდება ან მოხდება რეალურ სამყაროში. ლიტერატურული ტექსტის კითხვისას, ჩვენ გავურბივართ უხერხულობასა და შიშს, რომელიც მაშინ გვეუფლება ხოლმე, როცა ვცდილობთ რაღაც ჭეშმარიტი ვთქვათ გარესამყაროს შესახებ. სწორედ ამაში მდგომარეობს ლიტერატურის მანუგეშებელი ფუნქცია, სწორედ ამიტომ ყვეებიან ადამიანები ისტორიებს და ყვებოდნენ მუდამ, უძველესი დროიდან მოყოლებული“ – ასე ახასიათებს ნარატივის შემოქმედებას უმბერტო ეკო თავის წიგნში „გასეირნება ლიტერატურულ ტყეებში“ (ეკო 2002: 162-163). რა თქმა უნდა ეკო ამ შემთხვევაში რიგით მკითხველს გულისხმობდა, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ნარატოლოგიის სათავეებთან მდგომი ლიტერატურათმცოდნეებიც უპირველეს ყოვლისა სწორედ კონკრეტულ, ე.წ. „მანუგეშებელ“ ტექსტებს ირჩევენ (ტექსტებს, სადაც ურთულესი დროითი გამოცდილება თხრობის ოსტატობით იყო „დაძლეული“). რიგორც ზემოთ ითქვა, თანამედროვე ნარატოლოგია თავისი ყურადღების კონცენტრირებას, ძირითადად მაინც გამონაგონზე ახდენს და ნარატივის ერთ-ერთი წამყვანი თეორეტიკოსი, ფერარ ფენეტიც ხაზს უსვამდა თეორიის (პოეტიკის) და კრიტიკის მჭიდრო კავშირს. თავის წიგნში „ნარატიული დისკურსი“ (1972) მან აჩვენა, რომ პოეტიკა, როგორც „ფორმათა თეორია“, მხოლოდ კონკრეტული ტექსტიდან უნდა ამოდიოდეს და შემდეგ უნდა შემუშავდეს ზოგადი პრინციპები. ასეთ კონკრეტულ ტექსტად ფენეტმა მარსელ პრუსტის რომანების ციკლი („დაკარგული დროის ძიებაში“) ამოირჩია. სხვათა შორის, უნდა აღინიშნოს, რომ სამი წიგნი, რომელიც ნარატიული სტრუქტურალიზმის კლასიკას წარმოადგენს, აგებულია როგორც თეორეტიკული მოდელის „დამატება“ ტექსტის

ანალიზზე: გრემასის „მოპასანი“, ბარტის „S/Z“ (ბალზაკის შესახებ) და ზემოხსენებული ჟენეტის „თხრობითი დისკურსი“.

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

ჟენეტის აზრით, რადგან ნებისმიერი სახის თხრობა მხოლოდ გარკვეულ ენობრივ მოვლენას წარმოადგენს, რომელიც ერთი ან რამდენიმე მოვლენის გადმოცემითაა დაკავშირებული, სრულიად დასაშვებია ნარატივი ერთი კონკრეტული ზმნური ფორმის რიტორიკულ განვითარებად მივიჩნიოთ (ანუ, რასაც გრამატიკაში ზმნის განვრცობას უწოდებენ). ჟენეტისთვის, ვთქვათ, „მე მივიღვარ“, „პიერი მოვიდა“, თხრობის მინიმალურ ფორმებს წარმოადგენს და პირიქით, „ოდისეა“ და პრუსტის „დაკარგული ღროის ძიებაში“



სხვა არაფერია თუ არა რიტორიკული ამპლიფიკაცია გამონათქვამებისა „ოდისეოსი ბრუნდება ითაკაზე“ და „მარსელი მწერალი ზღება“ (ჟენეტი 1998: 68).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### ნარატოლოგიის ძირითადი ტერმინები

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

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

ის, რასაც ჰყვებიან, ისტორიის ცნებაში ფიქსირდება; თუ როგორ ჰყვებიან, ამას დისკურსის ცნება აღნიშნავს. მაგრამ, თუკი „ისტორია“ თავისი არსით ძალიან წააგავს „ფაბულას“, სამაგიეროდ „დისკურსი“ უფრო ფართო ცნებაა, ვიდრე “სიუჟეტი”. ს. ჩეტმენი, სტრუქტურალისტური პრაქტიკის კვალად, ისტორიას „შინაარსს ან მოვლენათა ჯაჭვს“ უწოდებს, რომლის შესახებაცაა მოთხრობილი ნარატივში. დისკურსს კი იგი

უწოდებს „ხერხებს, რომლის მეშვეობითაც ამ შინაარსს გვაწვდიან“. ამასთანავე ჩეტმენი არისტოტელეს *logos*-სა და *mythos*-ს, ასევე სიუჟეტსა და ფაბულას ადარებს ამ ცნებებს. ისტორია, ესაა თხრობის საგანი, მისი ლოგიკა კი პერსონაჟების ქცევითაა განპირობებული. დისკურსი ამ ლოგიკას სპეციფიკური ხერხები ასახავს, პირველ რიგში კი დროის, კილოსა და გვარის კატეგორიებით.

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

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

*თანმიმდევრობა* (ცნება შემოიტანა კლოდ ბრემონმა, განავითარა ბარტმა) – ესაა ძირითადი, ბირთვული ფუნქციების ჯგუფი, რომელიც პერსონაჟთა მოქმედების ლოგიკას აფიქსირებს (არ უნდა ავურიოთ ქრონოლოგიურ თანამიმდევრობაში). თანმიმდევრობა გარკვეული სახის რუბრიკებს წარმოადგენს და საკმარისია დავასახელოთ რომელიმე ეს რუბრიკა („დანაშაული“, „სასჯელი“, „შეცდენა“), რომ ჩვენთვის უკვე ცნობილი ხდება იმ მიკროქმედებათა თანმიმდევრობა, რომლებისგანაც შედგება ეს ძირითადი მოქმედება (ბარტის მაგალითის მიხედვით, თანმიმდევრობა, რომელსაც სიტყვა „შეხვედრა“ აღნიშნავს, შედგება ისეთი წევრებისაგან, როგორცაა „მიახლოება“, „შეჩერება“, „მიმართვა“, „მისაღება“, „დასხდომა“.

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

*თხრობითი როლი* (ცნება შემოიტანა ბრემონმა, განავითარა ა. გრემასმა). ბრემონი გამოყოფს როლის ორ ტიპს – აქტიურს, რომელსაც ასრულებენ ისინი, ვინც მოქმედების ინიცირებას ახდენენ და პასიურს – ვინც განიცდის ამ სხვათა მოქმედებას. ბრემონისეულ ტაბოლოგიაში მისთვის ამოსავალი ისაა, თუ რას აკეთებენ პერსონაჟები, რა სახის აქტებს ჩადიან (ამიტომაც იგი მას აქტანტებს უწოდებს). აქტანტი – ესაა როლი თხრობაში,

აქტიორი კი მოქმედების პირი, რომელიც ამ როლს ასრულებს. აქტანტებისა და აქტიორის შესაბამისობა საშუალებას გვაძლევს განვსაზღვროთ ნაწარმოების ჟანრი.

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

*დრო, დროითი სტრუქტურა თხრობით ტექსტებში* (ცნებები შეიმუშავეს ე. ბენვენისტმა, პ. რიკიორმა, ფ. კერმოუდმა, კ. ჰამბურგერმა, ჰ. ვაინრიჰმა და სხვ.) ურთიერთობის ურთულეს პრობლემას აფიქსირებს, პირველ რიგში, რეალური ცხოვრების დროს, მეორე მხრივ, დროის ფენომენოლოგიურ განცდას, მესამე – დროის ზმნურ სისტემას და ბოლოს – ე.წ. „დროსთან თამაშს“ შორის ურთიერთობას (პ. რიკიორი). საუბარია თხრობაში მოვლენათა წესრიგზე, განგრძობითობასა და განმეორებითობაზე, იმაზე, თუ როგორ აღადგენენ რეალური ცხოვრების მოვლენებს უბრალო, მიაბიძური ხერხებით, თუ როგორ აღადგენენ რეალური ცხოვრების მოვლენებს, უბრალო, მიმეტური ხერხებით, ქმნიან თხრობის განსაკუთრებულ დროს, სადაც ადამიანის დროსთან დამოკიდებულების იმ მახასიათებელ ნიშნებს ააშკარავენ, რომლებიც ცხოვრებაში დაფარულია.

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

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

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

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

*თვალთახედვა* (ცნება შემოიღანა ჰენრი ჯეიმსმა, განავითარა ბ. უსპენსკიმ და „ახალმა კრიტიკამ“) – ხედვის კუთხე, რომლის საშუალებითაც გადმოიცემა მოვლენები და განცდები. ეს ხედვის კუთხე სხვა პოზიციებსაც გულისხმობს, სხვა თვალთახედვას. კიდევ ერთი განსაზღვრება – „მკითხველისადმი მიმართული „წინადადება“, რათა მან თავისი ყურადღება იმავე მხარეს მიმართოს, საითაც ავტორი ან პერსონაჟი“ (რიკიორი 2000: 107) – გვცემს პასუხს კითხვაზე: „საიდან, რა კუთხიდან აღიქმება ის, რაც მოთხრობაშია ნაჩვენები“. თვალთახედვათა სიმრავლეზეა დამოკიდებული ნაწარმოების მრავალპლანიანობა. ავტორის, მოთხრობელებისა და პერსონაჟების თვალთახედვათა ვარიანტებით, მწერალი ქმნის ნაწარმოების რთულ კომპოზიციას.

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

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

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

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

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

#### დამოწმებანი:

- ბარტი 1987: Барт Р. *Введение в структурный анализ повествовательных текстов* // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М.: 1987.
- ბენვენისტი 1974: Бенвенист Э. *Общая лингвистика*. М.: 1974.
- დანტო 1965: Danto A.C. *Analytical Philosophy of History*. Cambridge. 1965.
- ეკო 2002: Эко У. *Шесть прогулок в литературных лесах*. М. 2002.
- ელსი 1957: Else G. F. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Harvard. 1957.
- მილერი 1998: Miller H. *Reading narrative*. University of Oklahoma Press. 1998.
- პროპი 1969: Пропп В. *Морфология сказки*. М.: 1969.
- ჟენეტი 1998: Женетт Ж. *Повествовательный дискурс* // Фигуры. Т.2. М.: 1998.
- რედფილდი 1975: Redfield J. M. *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*. The University of Chicago Press. 1975.

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

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

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

### მითოლოგიური კრიტიკა

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

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

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

ფაქტორია და აერთიანებს წარსულს (რწმენის ტრადიციული მოდელები), აწმყოს (ახლანდელი ღირებულებები) და მომავალს (სულიერი და კულტურული მისწრაფებანი).

ყოველ ერს თავისი მითოლოგია აქვს, რაც გამონათულია ლეგენდებში, ფოლკლორსა და იდეოლოგიაში. მაშასადამე, მითები განსაკუთრებულ ფორმას იღებს იმის მიხედვით, თუ რომელ კულტურულ სივრცეში ვითარდება. მაგრამ, ამის მიუხედავად, მითი უნივერსალურია. უფრო მეტიც, მსგავს მოტივებსა და თემებს შეიძლება მივაკვლიოთ სხვადასხვა მითოლოგიებში. მითების ამა თუ იმ სახეს შეიძლება ერთი და იგივე მნიშვნელობა ჰქონდეს სრულიად სხვადასხვა ხალხების კულტურაში, რომლებსაც ერთმანეთისგან დრო და სივრცე აშორებს. ამგვარ მოტივებსა თუ თემებს *არქეტიპებს* უწოდებენ. ერთი სიტყვით, არქეტიპები უნივერსალური სიმბოლოებია. როგორც ფილიპ უილრაითი წერს წიგნში „მეტაფორა და სინამდვილე“, არქეტიპები ისეთი სიმბოლოებია, რომელთაც ერთი და იგივე ან მსგავსი მნიშვნელობები აქვს, თუ მთელი კაცობრიობისთვის არა, მისი დიდი ნაწილისთვის მაინც. ცნობილია, რომ ამა თუ იმ სიმბოლოს, როგორებიცაა ცის ღმერთი თუ მიწის ქალღმერთი და ბორბლის მანა, ერთმანეთისგან განსხვავებულ კულტურებში ვხვდებით და ამ შემთხვევაში შეუძლებელია რაიმე ისტორიულ გავლენაზე ან მათ შორის რაიმე კავშირზე საუბარი.

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

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

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

#### მითოლოგიური კრიტიკა პრაქტიკაში

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

მითი *მეტაფორულობას* გულისხმობს. მაგალითად, სიტყვა „მზე-ღმერთი“, სადაც პრედიკატის ნაცვლად დეფისს ვიყენებთ, წმინდა წყლის იდეოგრამაა. მითში შეიძლება იყოს მზე-ღმერთი ან ხე-ღმერთი, მაგრამ გამონაგონში (მოთხრობაში, რომანში) შეიძლება



შეგვხვდეს პიროვნება, რომელიც ასოცირებულია მზესთან ან ზესთან. ნორთროპ ფრაი ლიტერატურაში მითებისა და არქეტიპული ორგანიზების სამ სახეობას გამოყოფს. იგი კრიტიკის სხვადასხვა სახეობას საგამოფენო დარბაზში სურათის დათვალიერების სხვადასხვა რაკურსს ადარებს. მაგ., სურათის ახლოდან თვალიერებისას, ფუნჯითა და მასტიხინით ნამუშევრის შედეგებს ვაანალიზებთ, რაც, უხეშად რომ ვთქვათ, ახალი კრიტიკოსების რიტორიკულ ანალიზს მოგვაგონებს. სურათიდან ოდნავი დისტანცირებისას, კონსტრუქცია უფრო ნათელი ხდება და ჩვენ უფრო მეტად შინაარსს ვაკვირდებით. ესაა სურათის წაკითხვა. თუ კიდევ დავცილდებით სურათს, უფრო უკეთ შევიცნობთ მის მარგანიზებელ კონსტრუქციას; ხოლო, ვთქვათ, მადონას გამოსახულების შორიდან მზერისას, ჩვენ მხოლოდ და მხოლოდ მადონას არქეტიპს დავინახავთ. ასეა ლიტერატურის ანალიზისასაც. მითოლოგიური კრიტიკის ანალიზი სწორედ ასეთ დისტანცირებულ მიდგომას შეესაბამება.

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

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

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

#### ანთროპოლოგია და მისი წვლილი

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

ცენტრალური მოტივი, რომელზეც ფრეიზერი ამახვილებს ყურადღებას, არის ჯვარცმისა და აღდგომის არქექტიპი, რომელშიც გადმოცემულია „ღვთაებრივი წარმომავლობის მქონე მეფის მკვლელობის“ მითი. პრიმიტიული ხალხის წარმოდგენით, მბრძანებელი ღვთაებრივი, ან ნახევრად ღვთაებრივი არსება იყო, რომლის სიცოცხლეს ბუნებისა და ადამიანის ცხოვრების ციკლურობასთან აიგივებდნენ. ამიტომაც ხალხის და სამყაროს უსაფრთხოება და კეთილდღეობა დამოკიდებული იყო მეფე-ღმერთის სიცოცხლეზე. ძლიერი, ჯანმრთელი მმართველი კარგ ნიშნად ითვლებოდა, ხოლო ავადმყოფ და დასახინრებულ მეფეს უბედურების მომტანად რაცხდნენ. თუ ბუნებრივი მოვლენების ცვლა დამოკიდებულია ღმერთკაცის სიცოცხლეზე, მაშინ მეფის დაძაბუნებასა და სიკვდილს ხომ უამრავი განსაცდელის მოტანა შეუძლია. ამ განსაცდელის თავიდან ასაცილებლად, ღმერთკაცს – მეფეს კლავდნენ, სანამ იგი დაბერდებოდა, ხოლო მისი სული ამით ძლევაძმოსილ მბრძანებლად გარდაიქმნებოდა. ზოგიერთ ტომში მეფის მკვლელობას პერიოდულად მიმართავდნენ, რითაც ხალხის კეთილდღეობას უზრუნველყოფდნენ; თუმცა მოგვიანებით, მეფის ნაცვლად მსხვერპლად ცხოველებს ან მეფის გამოსახულებიან ნაკეთობებს წირავდნენ.

ფრეიზერისა და კემბრიჯის ელინისტების დაკვირვებებმა ხელი შეუწყო მითოლოგიური კრიტიკის განვითარებას, განსაკუთრებით დრამის მითოლოგიური კუთხით ანალიზს. არაერთი მეცნიერი მიიჩნევს, რომ ტრაგედია პრიმიტიული რიტუალებიდან მომდინარეობს. მაგ., სოფოკლეს და ესქილეს ტრაგედიები დიონისესადმი მიძღვნილ

დღესასწაულებზე წარმოსადგენად დაიწერა. სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ მითისა და ლიტერატურის კავშირის ნათელი მაგალითია. სოფოკლემ გენიალური პიესა დაწერა, მაგრამ სიუჟეტი მას არ ეკუთვნის. „ოიდიპოს მეფის“ სიუჟეტი მომდინარეობს ცნობილი მითიური ამბიდან, რომელიც ამ ტრაგედიაზე გაცილებით ადრე შეიქმნა. მითიც და პიესაც არაერთ მსგავს არქეტიპს აერთიანებს. ოიდიპოსის მითში შეგვიძლია, სულ ცოტა, ორი არქეტიპული მოტივი გამოვყოთ: (ფოსი 1991:) ძიების მოტივი, როცა ოიდიპოსი ხვდება ლომისტანიან და ქალისთავიან სფინქსს და მის გამოცანაზე პასუხის შემდეგ ოიდიპოსის ხელში გადადის სამეფო და დედოფალი; (დასავლეთევროპული... 1990) მეფის მსხვერპლშეწირვის მოტივი, როცა მეფე თვალებს ითხრის, რადგან სახელმწიფოს ბედი მმართველის ბედთან არის დაკავშირებული.

### იუნგის ფსიქოლოგია და არქეტიპის მისეული გაგება

მითოლოგიურ კრიტიკაზე დიდი გავლენა მოახდინა ასევე კარლ გუსტავ იუნგის ნაშრომებმა. ფსიქოლოგი და ფილოსოფოსი იუნგი ერთ დროს ფროიდის მოსწავლე იყო, რომელიც ბოლოს დაუპირისპირდა მასწავლებელს, ვინაიდან მისი მიდგომა მეტისმეტად ვიწროდ ჩათვალიდა. იუნგი ლიბიდოს (ფსიქიურ ენერჯიას) უფრო მეტ მნიშვნელობას მიაწერდა, ვიდრე უბრალოდ სექსუალობას; ამასთან, ფროიდის თეორიებს ნეგატიურად მიიჩნევდა, ვინაიდან ფროიდი წინა პლანზე წამოსწევდა ფსიქიკის ნევროზულ და არა ჯანმრთელ მხარეებს.

უპირველესად, იუნგის წვლილი მითოლოგიურ კრიტიკაში მისი რასობრივი მეხსიერებისა და არქეტიპების თეორიის შემუშავებით განისაზღვრება. თავისი იდეების განვითარებისას, იუნგმა გააფართოვა ფროიდისეული ინდივიდუალური (პიროვნული) არაცნობიერის თეორია და მიუთითა, რომ ინდივიდუალურ არაცნობიერს წინ უსწრებდა კოლექტიური არაცნობიერი, რომელიც ყველა ადამიანისთვის საერთოა. იუნგი ნაშრომში „ფსიქიკის სტრუქტურა და დინამიკა“ წერს: „არაცნობიერი რომ დავახასიათოთ და მისი პერსონიფიცირება მოვახდინოთ, იგი შეიძლება წარმოვიდგინოთ კოლექტიური ადამიანის სახით, რომელიც აერთიანებს ორივე სქესის თვისებებს, ასაკის, დაბადების და სიკვდილის მიღმა და ვინაიდან იგი ადამიანის ერთ ან ორმილიონიანი წლის ისტორიას მოიცავს, ფაქტობრივად უკვდავია. ასეთი ინდივიდი რომ არსებობდეს, იგი ყოველგვარ ტემპორალურ (დროისმიერ) ცვლილებებზე მაღლა იდგებოდა; აწმყო მისთვის მხოლოდ და მხოლოდ ქრისტემდე 100 000 წელიწადში რომელიმე ერთი წელი იქნებოდა; იგი საუკუნოვან სიზმრებს იზილავდა და მისი უზომო გამოცდილების წყალობით, იგი წინასწარმეტყველი იქნებოდა. იგი უამრავზის იცხოვრებდა ერთი ადამიანის, ოჯახის, ტომის ან ერის ცხოვრებით; ცხოვლად შეიგრძნობდა ზრდის, განვითარების და გარდაცვალების რიტმს“.

ცხოველების მსგავსად, რომელთაც ესა თუ ის ინსტინქტი გადაეცემათ, ადამიანები მემკვიდრეობით ბევრად უფრო რთულ ფსიქიკურ მიდრეკილებებს იღებენ. XIX ს-ში ლოკის ფსიქოლოგიისგან განსხვავებით, იუნგი მიიჩნევდა, რომ „გონება დაბადებიდან tabula rasa (სუფთა დაფა) როდია. სხეულის მსგავსად მას წინასწარ განსაზღვრული ინდივიდუალური თვისებები გააჩნია; მაგ., ქცევის ფორმები. ისინი ფსიქიკის მოქმედების ამა თუ იმ სახეში ვლინდება“. ამიტომ ის, რასაც იუნგი „მითის მაკონსტრუირებელ“ სტრუქტურულ ელემენტებს უწოდებდა, არაცნობიერში მუდამ არსებობს; იუნგი ამ ელემენტთა მანიფესტაციებს *პირველ-ხატების*, ან არქეტიპების სახელით მოიხსენიებს.

იუნგი ასევე მიუთითებდა, რომ არქეტიპები მემკვიდრეობით მიღებული აზროვნების ნიმუშები ან იდეები კი არ არის, არამედ ისინი წინასწარი განწყობებია, რომლის თანახმადაც ამა თუ იმ ვითარებაში ვმოქმედებთ: „სინამდვილეში ისინი ინსტინქტთა

მოქმედების სფეროს ეკუთვნის და ამდენად ისინი ფსიქიკური ქმედების მემკვიდრეობითი ფორმებია“. იუნგის თანახმად, „ეს ფსიქიკური ინსტინქტები უფრო ძველია, ვიდრე ისტორიული ადამიანი. მხოლოდ მაშინაა სრულყოფილი ცხოვრება შესაძლებელი, როცა ჩვენ ამ სიმბოლოებთან თანხმობაში ვიმყოფებით. ამიტომ უმჯობესია დავუბრუნდეთ მათ“.

არქეტიპების „მემკვიდრეობით ფორმად“ აღიარებით იუნგი ანთროპოლოგთა უმრავლესობაზე შორს წავიდა. ისინი ამ ფორმებს მიიჩნევენ სოციალურ ფორმებად, რომლებიც თაობიდან თაობას გადაეცემოდა ამა თუ იმ საილუმლო რიტუალის გზით და არა თვით ფსიქიკის სტრუქტურის წყალობით. ამას გარდა, „არქეტიპებსა და კოლექტიურ არაცნობიერში“ იგი აღნიშნავს, რომ მითები ისეთი გარეგანი ფაქტორებისგან კი არ მომდინარეობენ, როგორცაა წელიწადის დრო ან სოლარული ციკლი, არამედ თანდაყოლილი ფსიქიკური ფენომენის გამოვლინებებია: „ბუნების ნებისმიერი მითოლოგიზებული მოვლენა, როგორცაა ზაფხული ან ზამთარი, მთვარის ფაზები, წვიმის სეზონი და ა.შ. არავითარ შემთხვევაში არ არის ამ ობიექტურ მოვლენათა ალევორიები; ისინი უფრო მეტად ფსიქიკის შინაგანი, არაცნობიერი დრამის სიმბოლური გამოხატულებებია, რომელთაც ადამიანის ცნობიერება ბუნების მოვლენებში გამოვლინებით აღიქვამს“.

ერთი სიტყვით, მითები ის საშუალებებია, რომლებითაც არქეტიპები, არაცნობიერის არსებითი ფორმები ვლინდება და ცნობიერ გონებას უკავშირდება. არქეტიპები ინდივიდთა სიზმრებში ვლინდება და ამდენად, სიზმრებს შეიძლება *პერსონალიზებული მითები*, ხოლო მითებს *დეპერსონალიზებული სიზმრები* ვუწოდოთ.

იუნგი მჭიდრო კავშირს აღიარებდა სიზმრებს, მითებსა და ხელოვნებას შორის, ვინაიდან მათი საშუალებით ცნობიერება „მოიხელოვებს“ არქეტიპებს. დიდი ხელოვანი, იუნგის თქმით, არის პიროვნება, რომელსაც „პირველხილვა“, არქეტიპული მოდელების მიმართ განსაკუთრებული მგრძობელობა და ისეთი უნარი გააჩნია, რომლის საშუალებითაც პირველხატებით მეტყველებას ახერხებს და „შინაგანი სამყაროს“ გამოცდილებები ხელოვნების საშუალებით გადმოაქვს. ხელოვანის „ნედლეულის“ ბუნების განზილვისას, იუნგი მიუთითებს, რომ “ხელოვანმა მითოლოგიას უნდა მიმართოს იმისთვის, რომ საკუთარი გამოცდილება სათანადოდ გამოხატოს“. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ხელოვანი მეთრეული მასალით საზრდობს: „პირველგანცდა მისი შემოქმედების ნაყოფია; მისი წვდომა შეუძლებელია და ამდენად, მითოლოგიური ხატების გამოყენებას საჭიროებს, რომ მას ფორმა მიენიჭოს“.

თუმცა იუნგი შედარებით ცოტას წერდა ისეთ თემაზე, რასაც ლიტერატურული კრიტიკა შეიძლება ვუწოდოთ, მისი ტექსტების მიხედვით მაინც შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ლიტერატურას და ხელოვნებას, ზოგადად, ადამიანური ცივილიზაციის არსებით ელემენტებად მიიჩნევდა.

### მითოლოგიური კრიტიკის კრიტიკა

მითოლოგიური კრიტიკა ცდილობს ჩასწვდეს ესთეტიკურის და ისტორიულის მიღმა არსებულ სფეროებს – კაცობრიობის უძველეს რიტუალებს და რწმენებს, ადამიანების ცნობიერებაში არსებულ მხარეებს. ფსიქოლოგიური კრიტიკის მსგავსად, მითოლოგიური კრიტიკაც ხშირად ყურადღების მიღმა ტოვებს ამა თუ იმ ლიტერატურული ნაწარმოების ესთეტიკურ ფასეულობას და თუ ფსიქოანალიტიკურ კრიტიკაში წარმმართველია სექსუალური სიმბოლიზმის გამოვლენა, მითოლოგიური კრიტიკა ყურადღებას ამახვილებს არქეტიპებსა და რიტუალებზე. მათ ხშირად ავიწყდებათ, რომ ლიტერატურა უპირველესად ხელოვნებაა.

ფსიქოანალიტიკური ფემინიზმის ერთ-ერთი სახეა ფემინისტური მითოლოგიური კრიტიკა. ამ მიმართულების გამორჩეული წარმომადგენელია ანის პრატი, რომელიც, მართალია, აკრიტიკებს იუნგს ქალების ფსიქიკის უგულებელყოფისთვის, მაგრამ ერთმანეთს უკავშირებს ფემინიზმსა და იუნგისეულ არქეტიპულ კრიტიკას. პრატი ცდილობს შეიმუშავოს ძალაუფლებრივი არქეტიპები, რაც საბოლოოდ პატრიარქალური ტრადიციისგან თავის დაღწევას ითვალისწინებს.

მითოლოგიური კრიტიკის წარმომადგენლები თავიანთი მსჯელობის ცენტრში აქცევენ დიდ დედას და ქალთა სხვა ადრეულ ხატებსა და ქალღმერთებს და მათ ქალთა პატრიარქალურ რეპრესიას უპირისპირებენ. განსაკუთრებით პოპულარულია მედუზას, კასანდრას, არაქნეს და იზიდას სახეები. ანის პრატი და ადრიენ რიჩი მითს განიხილავენ, როგორც ქალთა ძირითად კრიტიკულ ფანრს. მითოლოგიური კრიტიკის მამაკაცი წარმომადგენლების კრიტიკისას (როგორიცაა, მაგ., ნორტოპ ფრაი), რომელთაც მითებისა და არქეტიპების კლასიფიკაციისას გენდერული საკითხები უგულებელყვეს, ისინი ჩვენს ყურადღებას გენდერისა და განსხვავებული ეთნიკური ჯგუფების პრაქტიკებისკენ მიმართავენ. მითების უმრავლესობა შექმნილი და შესწავლილია მამაკაცთა მიერ და ამიტომ ყურადღების მიღმა დარჩენილია რთული საკითხები, რომლებიც მითებში ქალების რეპრეზენტაციას უკავშირდება. ამ ნაკლის შევსებას ითვალისწინებს მითოლოგიური კრიტიკის ქალი წარმომადგენლების ნაშრომები. ისინი უარყოფენ ბერძნულ-რომაული ტრადიციის უპირატესობას და ეძებენ ისეთ წინარებერძნულ მითებს, როგორიცაა იზიდას ან დედამიწის სხვადასხვა მხარის ხალხთა მითები. რიჩი ამ სტრატეგიებით ხელმძღვანელობს, მაგრამ იგი დედების სახეს შეისწავლის მითებსა და ლიტერატურულ ნაწარმოებებში. იმის მიუხედავად, რომ ზოგიერთი ფემინისტი ერთმანეთთან ვერ ათავსებს დედობას და ფემინიზმს, რიჩი მითების საშუალებით ამტკიცებს, რომ დედობა ფემინიზმისთვის სრულებით არაა უცხო. ისინი იმაზე მიუთითებენ, რომ ახალი კულტურის (იდეოლოგიის, რწმენის) წიაღში, ბევრ კულტურაში პატრიარქალური საზოგადოების პატრიარქალურით შეცვლას ქალღმერთების ჯადოქრებად შერაცხვა მოსდევს.

#### დამოწმებანი:

- დასავლეთევროპული... 1990: *Западноевропейские эсте-мические концепции XX в.* М.: 1990.
- იუნგი 1991: Юнг К. Г. *Архетип и символ.* М.: 1991.
- იუნგი 1996: Юнг К.Г. *Структура психики и процесс индивидуации.* М.: 1996.
- კემპბელი 1959: Campbell J. *The Masks of God: Primitive Mythology.* New York: 1959.
- მითი... 1966: *Myth and Literature.* University of Nebraska Press, 1966.
- მითოლოგიური... 1969: *Мифологическое направление в западноевропейском литературоведении.* М.: 1969.
- უილრაითი 1960: Wheelwright Ph. *The Language of Poetry.* New York: 1960.
- ფოსი 1991: ფოსი მ. *სიმბოლო და მეტაფორა ადამიანის გამოცდილებაში //* თბ.: "საუნჯე", 1991.
- ფრეი 1957: Frye N. *Anatomy of Criticism.* Princeton, NJ. 1957.
- ფრეიზერი 1985: Фрейзер Дж. Дж. *Золотая ветвь: Исследование магии и религии.* М.: 1985.

მარქსისტული კრიტიკა დასავლეთში

მარქსიზმი – ეს სააზროვნო თუ ანალიტიკური სისტემა XIX ს-ში ჩამოაყალიბა კარლ მარქსმა, დასავლური ინდუსტრიული რევოლუციისა და ინდუსტრიული კაპიტალიზმის, გაბატონებული ეკონომიკური მოდელის, განვითარების საპასუხოდ. მარქსისტული თეორია სოციალური ცვლილებებისკენაა მიდრეკილი. მისი მიმდევრები საზოგადოებრივ ურთიერთობებს მათი შეცვლის მიზნით აანალიზებენ და ცდილობენ, მათი თვალსაზრისით, კაპიტალისტური ეკონომიკური სისტემის უთანასწორობანი თუ უკანონობანი გამოასწორონ. მარქსმა განავითარა ფილოსოფიის ახალი მიმართულება – *დიალექტიკური მატერიალიზმი*.

მატერიალიზმი, ზოგადად, დასავლური ფილოსოფიის დარგია, საიდანაც სათავეს იღებს მეცნიერება. მატერიალისტური ფილოსოფია ემპირიზმს ეფუძნება და ხილულ ფენომენტთა კვლევას ითვალისწინებს. მატერიალისტური ფილოსოფია შეისწავლის, თუ როგორ შეიმეცნებს ადამიანის გონება, გრძნობათა მეშვეობით გარეგან სინამდვილეს.

*დიალექტიკურობის* მარქსისტული გაგება ჰეგელიდან მომდინარეობს, რომელიც მიიჩნევდა, რომ არცერთი იდეა თუ სოციალური ფორმაცია მარადიული ან უცვლელი სახით არ არის მოცემული. ისინი მუდმივად იცვლებიან. ჰეგელის თანახმად, ეს ცვლილება ოპოზიციურ ძალთა შორის დაპირისპირების შედეგია, ანუ ვიღებთ შემდეგ მოდელს: თეზისი-ანტითეზისი-სინთეზი. შემდეგ სინთეზიც თეზისად გარდაიქმნება, რომელსაც თავისი ოპოზიცია, ანუ ანტითეზისი გამოუჩნდება და ასე უსასრულოდ.

ამას გარდა, ისტორიის მარქსისტული გაგება – ესაა *ისტორიული მატერიალიზმი*, სადაც ისტორია, ან სოციალური სინამდვილე ადამიანთა ძალისხმევით იცვლება და არა ღმერთის თუ ბედისწერის ნებით. ისტორიული მატერიალიზმი „მატერიალისტურია“, ვინაიდან იგი შეისწავლის, თუ როგორ შექმნა ადამიანმა მატერიალური კულტურა. ასევე, ისტორიული მატერიალიზმის თანახმად, ადამიანის შრომას სოციალური ხასიათი აქვს. ადამიანები სოციალურ ჯგუფებად იყოფიან და, ერთგვარ „პატარა სახელმწიფოს“ ქმნიან.

მარქსიზმში არსებითია *იდეოლოგიის* ცნებაც. იდეოლოგია არის ის, თუ რას ფიქრობს საზოგადოება საკუთარ თავზე, საზოგადოების ცნობიერების ფორმებზე ამა თუ იმ ისტორიულ მონაკვეთში. იდეოლოგია გულისხმობს იმ ცნებათა, სტრუქტურათა თუ მოსაზრებათა ერთობლიობას, რომლის საშუალებითაც ინდივიდი საკუთარ კულტურას აცნობიერებს. მარქსთან იდეოლოგია, როგორც *ზედნაშენის* ნაწილი, *ბაზისის* განმტკიცებას ემსახურება. აქედან გამომდინარე, ზედნაშენის თითოეული ნაწილი – რელიგია, პოლიტიკა თუ ხელოვნება, არსებული ეკონომიკური სისტემის სამსახურშია. ამდენად, ლიტერატურაც ზედნაშენია და მას ეკონომიკური ბაზისი განაპირობებს როგორც ფორმის, ისე შინაარსის მხრივ. მარქსისტი ლიტერატურათმცოდნეები იკვლევენ იმას, თუ როგორ არის დაკავშირებული იდეოლოგია და ლიტერატურა; როგორ განსაზღვრავს ლიტერატურის ფორმას თუ შინაარსს ამა თუ იმ კულტურის ეკონომიკური ბაზისი; რა მიმართება აქვს ლიტერატურას იდეოლოგიის სხვადასხვა გამოხატულებასთან; რა როლს ასრულებს ლიტერატურა სოციალური ცვლილებების მოსაზღვრად, ან არსებული ვითარების შესანარჩუნებლად.

ფრიდრიხ ენგელსის თანახმად, იდეოლოგია ილუზიას ჰგავს; იგი ადამიანებს მიუთითებს, თუ როგორ წარმართონ საკუთარი ცხოვრება. იგი სინამდვილეს ნიღბავს და ადამიანებს თავს ახვევს ფასეულობებს, იდეებსა თუ ხატებს, რაც მათ თავიანთ სოციალურ ფუნქციას მიაჯაჭვავს და საწარმოო ურთიერთობათა ჭეშმარიტი შემეცნების საშუალებას ართმევს. ერთი სიტყვით, იდეოლოგია სინამდვილის შემნიღბავი ილუზიაა. მაგ.,

კაპიტალისტურ საზოგადოებაში მშრომელს არწმუნებენ, რომ კაპიტალისტი მის ინტერესებს იცავს და არა საკუთარს. ენგელსი ამბობს, რომ იდეოლოგიის მიერ შექმნილი ილუზია ადამიანებში *მცდარ ცნობიერებას* წარმოშობს. ამ თვალსაზრისით, ლიტერატურაც ერთგვარი ილუზიაა, იდეოლოგიაა, რომელიც ადამიანებს ჭეშმარიტი საწარმოო ურთიერთობების ხილვაში ხელს უშლის. ე.წ. *ეულგარული მარქსიზმის* თანახმად, ლიტერატურა „მცდარ ცნობიერებას“ წარმოშობს, ვინაიდან კაპიტალისტური საზოგადოების ლიტერატურას მხოლოდ ამ საზოგადოების იდეოლოგიათა გამოხატვა ძალუძს.

გვიანდელი ხანის მაქსისტი კრიტიკოსები კი ემიჯნებიან ამ ე.წ. „ეულგარულ“ მარქსიზმს და იმის გარკვევას ცდილობენ, თუ რა მიმართებაა ლიტერატურასა და ეკონომიკურ ფორმაციებს შორის. მათი აზრით, კაპიტალისტური ფასეულობების მარტივი „არეკვლისგან“ განსხვავებით, ლიტერატურა უფრო რთული ფენომენია. მაგ., პიერ მაშერი თვლის, რომ ლიტერატურა ეკონომიკურ ბაზისს ან რაიმე სხვა იდეოლოგიას კი არ ასახავს, არამედ იგი შემოქმედებს არსებულ იდეოლოგიებზე და ცვლის, ახალ ფორმას და სტრუქტურას ანიჭებს მათ. ამდენად, მაშერის თანახმად, ლიტერატურა იდეოლოგიის სხვა ფორმებისგან (მაგ., რელიგიური იდეოლოგიისგან) განსხვავდება და მისი საშუალებით შესაძლებელია იდეოლოგიათა სტრუქტურისა და საზღვრების დადგენა. იმავე თვალსაზრისს ავითარებს გეორგ ლუკაჩიცი, რომელიც ამტკიცებს, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები იდეოლოგიური სტრუქტურის ნაწილია, მაგრამ, იმავდროულად, იგი ხელოვნების საშუალებით გარდაქმნის მას.

მარქსისტული კრიტიკის სხვა წარმომადგენლები (ვთქვათ, ბერტოლტ ბრეხტი, ვალტერ ბენიამინი თუ ლუი ალთიუსერი) ლიტერატურულ ნაწარმოებს იდეოლოგიას ადარებენ და ლიტერატურას სინამდვილისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამოუმუშავებისკენ მიმართულ საშუალებად მიიჩნევენ. ამ თვალსაზრისით, ლიტერატურა არა მხოლოდ ასახავს სინამდვილეს, არამედ საკუთარ მიმართებას ამყარებს მასთან. ამასთან, ლიტერატურა შედარებით ავტონომიურია იდეოლოგიის სხვა ფორმათა და ეკონომიკურ ბაზისთან მიმართებაში.

საგულისხმოა გვიანდელი მარქსიზმის კრიტიკოსთა სიუზან ზონტაგისეული შეფასება: „ისტორიული პროგრესის რწმენისადმი ნეომარქსისტების ერთგულების მიუხედავად, ამ კრიტიკოსებმა ვერ შეიგრძნეს არა-სოციალისტური ქვეყნების თანამედროვე ხელოვნების არაერთი საინტერესო და შემოქმედებითი მხარე. ავანგარდული ხელოვნებისადმი ინდიფერენტულობით, თანამედროვე მიმართულებების კრიტიკით და „გაუცხოებულად“, „დეჰუმანიზებულად“ და „მექანიზებულად“ მათი შერაცხვით, ისინი, თავიანთი განწყობით, ემსგავსებიან XIX ს-ის ისეთ კონსერვატორ კრიტიკოსებს, როგორებიცაა არნოლდი, რესკინი და ბურჟუარდტი“.

მაშინ, როცა ნეომარქსისტი კრიტიკოსები ამა თუ იმ ნაწარმოებს შინაარსის თვალსაზრისით განიხილავენ (რომ არაფერი ვთქვათ ისტორიულ კონტექსტთან მიმართების ანალიზზე), თანამედროვე ხელოვნება ამ დროს ფორმისეულ მხარეებზე კონცენტრაციით ხასიათდება. მარქსისტი კრიტიკოსები კი ფორმასაც „შინაარსის“ გამოხატულებად მიიჩნევენ. ეს ნათელია ლუკაჩის „რომანის თეორიიდანაც“, სადაც ლიტერატურული ჟანრები – ეპოსი, ლირიკა და რომანი – განხილულია მხატვრულ ფორმაზე სოციალური ცვლილებების გავლენის თვალსაზრისით.

კარლ მარქსს და ფრიდრიხ ენგელსს არ შეუძუშავებიათ ლიტერატურის თუ ხელოვნების სისტემური თეორია. არც შემდგომი პერიოდის მარქსისტულ კრიტიკაში მომხდარა ეს. უფრო მეტად, ეს იყო პოლიტიკური აუცილებლობით გამოწვეული რეაქციები. ეს რეაქციები ზოგჯერ ერთმანეთის საწინააღმდეგო იყო, რის გამოც მან დინამიკური სახე (და არა დასრულებული სისტემის სტატიკური თანმიმდევრობა) მიიღო, ერთდროულად – პოლიტიკური მოტივაციისა და ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ

მარქსისა და ენგელსისაგან მომდინარე წინამძღვრების მუდმივი გადამუშავების შედეგად. ეს წინამძღვრები ასეთია:

1. ჰეგელის კვალად, მათ უარყვეს „ინდივიდუალობის“ გაგება და ამის შედეგად ის თვალსაზრისიც, რომლის თანახმადაც შეუძლებელია ნებისმიერი ობიექტი (მათ შორის ლიტერატურა) არსებობდეს დამოუკიდებლად. ამ ესთეტიკის თანახმად, ლიტერატურა შეიძლება გაგებულ იქნას მხოლოდ იდეოლოგიასთან, კლასსა და ეკონომიკურ ბაზისთან ერთობლიობაში;

2. შეხედულება, რომლის თანახმადაც, ე.წ. ობიექტურ სამყაროს მნიშვნელობას ანიჭებს ადამიანთა კოლექტივი. ის, რაც ჭეშმარიტებად აღიქმება, არის არა მარადიული, არამედ ინსტიტუციურადაა შექმნილი. მაგ., „კერძო საკუთრება“ ბურჟუაზიის ერთ-ერთი ელემენტია, მაგრამ მას როდი გააჩნია მარადიული ძალა. თვით ენაც კი, როგორც მარქსი წერს „გერმანულ იდეოლოგიაში“, არის არა თვითკმარი სისტემა, არამედ კომუნიკაციის საშუალება, სოციალური პრაქტიკა;

3. ხელოვნების, როგორც ნაწარმის გაგება, რომელიც სხვა ნაწარმთან ერთად, წარმოების მატერიალურ ურთიერთობაშია ჩართული. თუ, როგორც მარქსმა თქვა, შრომამ შექმნა ადამიანი, ხელოვნების ნაწარმი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც, ზოგადად, წარმოების ერთ-ერთი სახე;

4. ისინი ყურადღებას ამახვილებდნენ კლასობრივ ბრძოლასა (როგორც ისტორიის შინაგან დინამიკას) და ლიტერატურას (როგორც ამ ბრძოლაში მნიშვნელოვან ფაქტორს) შორის კავშირზე. ზოგჯერ ლიტერატურას შესაბამის იდეოლოგიურ რეცეპტებს აძლევდნენ.

ამ წინამძღვრებს შეიძლება დავეუმატოთ, ვთქვათ, ენგელსის კომენტარები *ტიპურობის* შესახებ, სადაც აღნიშნულია, რომ ხელოვნებამ უნდა გამოხატოს ის, რაც ტიპურია ამა თუ იმ კლასის თუ ისტორიული ტენდენციებისთვის. ამასთან, შეგვიძლია გავიხსენოთ აგრეთვე ენგელსის კომენტარები, რომელმაც „შედარებითი ავტონომია“ მიანიჭა ხელოვნებას, სადაც ნათქვამია, რომ ხელოვნებას შეუძლია გასცდეს თავის იდეოლოგიურ პირობებს, ხოლო ზედნაშენის შემადგენელ ნაწილებს „უკანასკნელ ინსტანციაში“ ეკონომიკური ურთიერთობები განსაზღვრავს. ნაშრომის „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“ შესავალში ხელოვნებაზე, განსაკუთრებით ბერძნულ ხელოვნებაზე საუბრისას, მარქსიც აღიარებს: ცნობილია, რომ ხელოვნების აყვავების ამა თუ იმ ხანაში იგი შესაბამისობაში მოდის საზოგადოების ზოგად განვითარებასთან და აქედან გამომდინარე, მატერიალურ ბაზისთან.

რაც შეეხება გვიანდელ მარქსისტულ ლიტერატურათმცოდნეობას, იგი შეიძლება, ახალ კრიტიკოსთა მკაცრ თეორიებზე რეაქციად მივიჩნიოთ. ახალ კრიტიკოსთაგან განსხვავებით, რომლებიც ტექსტს თვითკმარ, თავისთავად სიდიდედ მიიჩნევდნენ, მარქსისტები კონცენტრაციას ახდენენ ლიტერატურულ ტექსტებში არსებულ წინააღმდეგობებზე. თუმცა მარქსისტულ კრიტიკაზე გავლენა მოახდინა სტრუქტურალიზმმა და პოსტსტრუქტურალიზმმა. მათ შორის მანც დიდი სხვაობაა ერთ რამეში – მარქსისტები უარს ამბობენ ლიტერატურისა და ენის საზოგადოებისგან გამიჯვნაზე. მარქსისტული კრიტიკა მატერიალისტურია და ამიტომ უფრო მეტი საერთო აქვს იმ თეორიებთან, რომლებიც შეისწავლიან, თუ როგორ არსებობს ლიტერატურა ამა თუ იმ სოციალურ, პოლიტიკურ და ეკონომიკურ სტრუქტურაში, ვიდრე იმ თეორიებთან, რომლებიც მხოლოდ ტექსტის შესწავლაზე არიან კონცენტრირებულნი. მარქსისტულმა კრიტიკამ უდიდესი გავლენა იქონია ფემინისტურ კრიტიკაზე, ახალ ისტორიზმსა და კულტურის ისტორიაზე.



გეორგ ლუკაჩი და ბერტოლტ ბრეჰტი. სოციალისტურ რეალიზმს მნიშვნელოვანი გავლენა ჰქონდა საბჭოთა კავშირის გარეთაც და თავისი თეორიული გამოხატულება პოვა უნგრელი ფილოსოფოსის, გეორგ ლუკაჩის ნაშრომებში. ლუკაჩის თანახმად, თანამედროვე კაპიტალისტურ საზოგადოებაში დისონანსი (უთანხმოება) შეაქვს წინააღმდეგობებს, უფსკრულს საზოგადოებასა და ცალკეულს, ინტელიგიბელურსა (გონებით აღსაქმელსა) და გრძობადს, ნაწილსა და მთელს შორის. რეალისტი ხელოვანი ამ წინააღმდეგობათა მომცველი შესაძლო ტოტალურობის (ყოველისმომცველობის) რეპრეზენტაციას (წარმოდგენა, გამოსახვას) ახდენს, – იმ ტოტალურობისა, რომელიც განსხვავებულ ისტორიულ მოძრაობათა „ტიპურობის“ შესისხლზორცებით მიიღწევა. მაგ., ინდივიდი შეიძლება ისტორიულ ძალთა მთელი კომპლექსის მატარებელი იყოს.

ლუკაჩის განსაკუთრებული დაინტერესება მიმართული იყო გოეთეს, ბალზაკის, სკოტის, ტოლსტოის შემოქმედებისკენ. თანამედროვე მწერალთაგან იგი აფასებდა მათ, რომელნიც XIX ს-ის რომანის ტრადიციას აგრძელებდნენ – თომას მანს, ჯონ გოლზუორთის, გორკის, როჟე მარტინ დიუ გარს. ზონტაგის თანახმად, „ლუკაჩი აწმყოს განიხილავს ზნეობრივი სტანდარტის მიხედვით და ეს სტანდარტი წარსულიდან მომდინარეობს. როცა ლუკაჩი „რეალიზმზე“ საუბრობს, წარსულის ხედვის მთლიანობას გულისხმობს“. ის, რომ ლუკაჩი თავის ნაშრომთა უძრავლესობას გერმანულ ენაზე წერდა, თითქოს მიუთითებს, რომ ამით ნაციონალიზმს საკუთარ კომუნისტურ ორიენტაციას, ევროპულ თვითშეგნებას და ჰუმანიზმის ფასეულობებს უპირისპირებდა.

ლუკაჩის ლიტერატურულ-კრიტიკული ნაშრომთაგან მნიშვნელოვანია „ევროპული რეალიზმის საკითხები“, სადაც შესულია ესეეები ბალზაკზე, სტენდალზე, ტოლსტოიზე, ზოლასა და გორკიზე. ეს ესეეები იწერებოდა 1930-იანი წლების ბოლოს, რუსეთში. ლუკაჩის წიგნი „თანამედროვე რეალიზმი“ ასევე ლიტერატურის პრობლემებს ეხება. ეს წიგნი ნაკლებად აკადემიურია და მასში სამი ესეია შესული. მათში ლუკაჩი უარყოფს „მოდერნისტული“ და „სოცრეალისტური“ ლიტერატურის ღირებულებას და უპირატესობას ანიჭებს „კრიტიკულ რეალიზმს“, რაც მას XIX ს-ის რომანის ტრადიციის გაგრძელებად მიაჩნია. ლუკაჩი უარყოფდა დოსტოევსკის, პრუსტის, კაფკას, ბეკეტის და მთელ მოდერნისტულ მწერლობას, რასაც გეორგ შტაინერი თავის ახსნას უძებნის: „ლუკაჩი რადიკალი მორალისტია და ამ მხრივ ვიქტორიას ხანის კრიტიკოსს მოგვაგონებს... ამ უდიდესი მარქსისტის არსებაში ძველმოდური პურიტანი ცხოვრობს“. ერთი სიტყვით, ლუკაჩი ლიტერატურას ზნეობრიობის ერთგვარ გამოხატულებად მიიჩნევს. და ეს არც არის გასაკვირი, თუ გავიხსენებთ ლუკაჩის თვალსაზრისს, რომ „კრიტიკოსის ამოცანაა გამოავლინოს იდეოლოგიასა (მსოფლმხედველობის [Weltanschauung] გაგებით) და მხატვრულ ნაწარმოებს შორის ურთიერთკავშირი“. ლუკაჩი ხელოვნების მიმეტური თეორიის მომხრეა, რომლის თანახმადაც ნაწარმოები „აღწერს“ სინამდვილეს.

წიგნის „თანამედროვე რეალიზმი“ პირველ თავში „მოდერნიზმის იდეოლოგია“ აკრიტიკებს მოდერნისტულ ლიტერატურას (კაფკას, ჯოისს, მორავიას, ბენს, ბეკეტს და ა.შ.) და აღნიშნავს, რომ ასეთი ლიტერატურა ალვეგორიული ხასიათისაა, რაც ისტორიული ცნობიერების უარყოფასაც გულისხმობს. მეორე ესეიში იგი ერთმანეთს უპირისპირებს კაფკასა და თომას მანს. მესამეში – „კრიტიკული რეალიზმი და სოცრეალიზმი“ – უარყოფს ხელოვნების მარქსისტული გაგების იმ ძირითად დოქტრინებს, რომლებიც სტალინის ხანაში ბატონობდა.

რეალიზმის ლუკაჩისეულ გაგებას ეწინააღმდეგებოდა ბერტოლტ ბრეჰტი. მათი დებატები შეიძლება განვიხილოთ, უბრალოდ, როგორც ორ პიროვნებას – მწერალსა (ბრეჰტი) და კრიტიკოსს (ლუკაჩი) შორის კამათი, ვინაიდან სოციალისტური რეალიზმის მათეული ლეფინიციები (განსაზღვრებები) ზოგჯერ ერთმანეთს თანხვდება.

თავის ჩანაწერებში ბრეჰტიც რეალიზმს „ტიპურის“ თუ „ისტორიულად მნიშვნელოვანის“ „მოხელთების“ უნართან აიგივებს. ბრეჰტის თანახმად, რეალისტები გამოავლენენ როგორც წინააღმდეგობებს ადამიანთა ურთიერთობაში, ასევე მათ გამომწვევ მიზეზებსაც. უფრო მეტიც, სოციალისტები რეალობას პროლეტარიატის თვალთახედვით უყურებენ. ბრეჰტი თვლის, რომ რეალისტური ხელოვნება ებრძვის რეალობაში არსებულ ყალბ შეხედულებებს, რითაც საღ აზრს ამკვიდრებს.

შესაძლოა, ამ ორ მოაზროვნეს შორის კონფლიქტის მიზეზი იყოს ლუკაჩის ანტიპათია მოდერნისტთა და ექსპერიმენტული ხელოვნების მიმართ იმ მოსაზრებით, რომ მათ მიერ წარმოდგენილი კაცობრიობის ონტოლოგიური (ყოფიერებისეული) სახე ფრაგმენტული, დეკადენტური და პოლიტიკური თვალსაზრისით სუსტია. ამის საპირისპიროდ, ბრეჰტის ექსპერიმენტალიზმი გადამწყვეტი აღმოჩნდა მისი მცდელობებისთვის, რომელიც თეორიის და პრაქტიკის მარქსისტულ ესთეტიკაში გაერთიანებას ითვალისწინებდა. დრამატული თეატრის (არისტოტელესეული გაგებით) საკუთარ „ეპიკურ ნაწარმოებებთან“ შეპირისპირებისას, ბრეჰტი ამტკიცებს, რომ თეატრმა საჭიროა მაყურებელში გააღვიძოს ქმედების უნარი. იგი შორს იყო კათარსისის იდეისგან და აუცილებლად მიიჩნევდა, რომ მაყურებელში უნდა აღედგა გადაწყვეტილების მიღების სურვილი, ნაწილობრივ გაცრუებული სტანდარტული მოლოდინის წყალობით. ამ პროცედურას ბრეჰტი *გაუცხოების ეფექტს* უწოდებდა. სცენაზე მიმდინარე მოქმედება ფარულად უნდა მიუთითებდეს მის სხვა, ალტერნატიულ ვერსიებზეც.

ბერტოლტ ბრეჰტი დაუპირისპირდა თეატრის არისტოტელესეულ გაგებას, რაც მაყურებლის გმირთან გაიგივებას და შიშისა და თანაგანცდის გზით მაყურებლის კათარსისს ითვალისწინებდა. ბრეჰტს, ამის საპირისპიროდ, არ აინტერესებდა მაყურებელში ემოციის აღძვრა. მას აქცენტი გადაჰქონდა ფიქრზე, აზროვნებაზე, განსჯაზე, რაც თეატრის ილუზიური სამყაროს ნგრევას გულისხმობდა. ბრეჰტი ამ მცდელობებმა მიიყვანა „გაუცხოების“ თეატრალურ ეფექტამდე. მისი მიზანი იყო მაყურებელში კრიტიკული დამოკიდებულების გამომუშავება. ამ მიზნის განსახორციელებლად დრამის შესაბამის ფორმად მან ეპიკური თეატრი დასახა, სადაც ყურადღება გამახვილებული იყო იდეებსა და დიდაქტიკურ მხარეზე.

„გაუცხოების ეფექტი“ ემოციებისგან გათავისუფლებას ისახავდა მიზნად; იგი პიესის გმირებისგან მაყურებლების დისტანცირებას და მსახიობების როლისგან გამიჯვნას ითვალისწინებდა. მხოლოდ ამ შემთხვევაში განდებოდა შესაძლებელი პოლიტიკური ჭეშმარიტების წვდომა. ერთხელ ბრეჰტმა კიდევ აღნიშნა: „არაფერია ცივი გონებით განსჯაზე მნიშვნელოვანი. ცივი გონებით განსჯა დიდ ადამიანთა ხვედრია“. აღორძო კი ბრეჰტის შესახებ წერდა: „მისი გაუცხოების თეატრი მაყურებელს ფიქრისკენ უბიძგებდა... მისი დიდაქტიკური სტილი შეუბრალებელია ფიქრისთვის იმთავითვე ნიშანდობლივი ორაზროვნების მიმართ. ერთი სიტყვით, ეს სტილი ავტორიტარულია“.

ბრეჰტის თეორიული ნაწერები, ძირითადად, გეორგ ლუკაჩთან პოლემიკის ნაყოფია. მისთვის მიუღებელი იყო ლუკაჩისეული დიფერენცირება კარგ რეალიზმსა და ცუდ ნატურალიზმს შორის. იგი ბალზაკისა და ტოლსტოის ნარატიულ ფორმებს შეზღუდულად მიიჩნევდა. ასევე, უარყოფდა კათარსისის არისტოტელესეულ კონცეფციას და სიუჟეტის, როგორც ისეთი ამბის გაგებას, რომელსაც თავისი დასაწყისი და დასასრული აქვს. მარქსისგან მან აიღო ზედნაშენის იდეა, რასაც ხელოვნებაც მიეკუთვნება. მაგრამ მისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა იდეოლოგიის არაერთი მხარე.

ბრეჰტის აზრით, „ფიქრი, წერა ან თეატრალური წარმოდგენის დადგმა საზოგადოების კრიტიკულ განსჯას გულისხმობს“. აქედან მომდინარეობს ბრეჰტის ინტერესი ეპიკური თეატრის მიმართ, ხოლო გაუცხოების ეფექტი მაყურებლის გმირთან გაიგივების შესაძლებლობას გამორიცხავს და მას განსჯისკენ უბიძგებს და მიახვედრებს,

რომ ამა თუ იმ ადამიანის ხასიათს თუ ბედს სოციალური გარემო განაპირობებს. ამასთანავე, ამა თუ იმ გმირს მაყურებელი არა მხოლოდ აწმყოში ხედავს, არამედ პერსპექტივაშიც – როგორი არის ის და როგორი შეიძლება გახდეს. იგივე შეიძლება ითქვას გარემოებებზეც. აქედან გამომდინარე, მაყურებელს თეატრში უყალიბდება ახალი შეხედულება, რომლის თანახმადაც მას შეუძლია ჩაერიოს მიმდინარე პროცესებში და შეცვალოს არსებული ვითარება; ანუ იგი პასიურობიდან აქტიურობისკენ მიდის.

ანტონიო გრამში. გრამშის პრაქტიკის ფილოსოფია ცდილობს ხელახლა განამტკიცოს მარქსიზმი (როგორც ყველაზე მძლავრი თეორია; სოციალური, პოლიტიკური და კულტურული რევოლუცია) იდეალიზმ/მატერიალიზმის, ვოლუნტარიზმ/ეკონომიზმის, ბაზი/ზედნაშენის დიქტომიის მიღმა. პრაქტიკის ფილოსოფია ასევე გულისხმობს, რომ მომავალი დღევანდელობაშივეა მოცემული; ესაა პროცესი და არა მოვლენა.

გრამშისეული ცნებები (განსაკუთრებით *ჰეგემონია*) საზოგადოების და სამყაროს რადიკალურ ცვლილებას ითვალისწინებს და გზაა თავისუფლებისკენ. კულტურისა და განათლების გრამშისეული გაგება, პრაქტიკის ფილოსოფიის ფონზე, ცოცხალ შრომად აღიქმება, რომელიც ცდილობს გათავისუფლდეს გაბატონებული იდეოლოგიისგან, შექმნას ახალი მომავლის ფილოსოფია და საზოგადოება. გრამშის აზრით, *შრომა* არის შუამავალი „საზოგადოებრივ და ბუნებრივ წესრიგთა შორის ურთიერთობაში“. მასთან ცოცხალი შრომა განსხვავდება ეკონომისტური და პროდუქტივისტული თვალსაზრისისგან. შრომა არის არა პოლიტიკონომიური, არამედ ონტოლოგიური (ყოფიერებისეული) კატეგორია, რომელსაც თავისი საფუძველი აქვს განათლებაში. ამიტომ ცხადი ხდება, თუ რატომ არ მიიჩნევს გრამში კულტურას და განათლებას ზედნაშენის უბრალო დანამატად, არამედ რევოლუციის თეორიის ძირითად ელემენტებად სახავს მათ. ისინი ეფუძნება შრომას, რომელიც შეიძლება გავიგოთ, როგორც მთლიანი სოციალური ცნება, რომელიც ეკონომიკური სფეროსგან გამიჯნული არ არის.

შემოქმედებითი ცოცხალი შრომა გულისხმობს საზოგადოების, კულტურისა და ისტორიის ქმნალობას. გრამშის ჩანაწერებში ლიტერატურის კრიტიკის შესახებ, იგი ერთმანეთისგან გამოარჩევს შემოქმედებით, პოეტურ შრომას ან საქმიანობას და პრაქტიკულს, ინსტრუმენტულს. მისი თქმით, არის პერიოდები, როცა მშრომელი ძალები საზოგადოებაში კონცენტრირებულია მხოლოდ პროდუქტივიზმზე. ერთი შეხედვით, ამგვარ საზოგადოებაში პრაქტიკული საქმიანობის ბუნება შეიცვლება და პოეტურ სულისკვეთებას მოიპოვებს. ფაქტობრივად კი, გრამშის თანახმად, ამკარაა, რომ მშრომელი ძალა აქ ბიუროკრატიული და რეპრესიული ძალების საშუალებით მათშივეა მოქცეული, რაც ანეიტრალებს შემოქმედებით და პოეტურ ასპექტს. მხოლოდ ის ცოცხალი მშრომელი ძალა შეძლებს ცოცხალი კულტურის შექმნას, რომელიც ამ ლოგიკის მიღმა დარჩება. ისტორიის სხვადასხვა მონაკვეთში ძლიერი შემოქმედებითი ძალები პრაქტიკულ საქმიანობაში იყო ჩართული. ამ დროს პოზიტიური ადამიანური ენერგია, გარკვეულწილად, ბაზისურ სამუშაოებზეა კონცენტრირებული და არა ზედნაშენის სფეროზე. მაგრამ შემოქმედებითი წარმოება აუცილებლად როდი გამოირიცხავს ინსტრუმენტულ წარმოებას (მაგ., პირამიდების მშენებლობა და ა.შ.). ხელოვნების ნიმუში, მისი შემქმნელის თვალსაზრისით, შესაძლოა იყოს, უბრალოდ, წარმოების ნაყოფი, რასაც პირამიდების შექმნაც მოწმობს. მაგრამ შრომის ცნება გულისხმობს წარმოების და ქმნის კონცეფციას დაახლოებას. მართლაც, პროდუქტივიზმის კრიტიკა არ გულისხმობს წარმოების, როგორც ასეთის, კრიტიკას. წარმოების და ქმნის ერთობლიობა ბაზისის და ზედნაშენის მთლიანობაა. პროდუქტივიზმის ლოგიკით, ზედნაშენი (ადამიანური ნება და სუბიექტურობა) ჩაკარგულია სტრუქტურაში, პოლიტიკა და კულტურა კი დაყვანილია ეკონომიკამდე. ქმნილება ქრება წარმოების პროცესში. თუმცა პროდუქტივიზმის დაძლევა შედეგად როდი

მოკვება სტრუქტურის, ეკონომიკის ან წარმოების გაქრობა. სინამდვილეში მართალია, რომ ეკონომიკური ბაზისი მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მას, რაც ეკონომიკა არ არის; ასევე ისიც მართალია, რომ ეკონომიკური სტრუქტურა მექანიზმია, რომელიც განსაკუთრებული დანიშნულებებისთვის მოქმედებს, სუბიექტის ნების თანახმად. ერთი სიტყვით, ეკონომიკურ სტრუქტურას აყალიბებს ზედნაშენი, ანუ გრამშის გაგებით, სუბიექტის ნება.

ლუი ალთიუსერი. ალთიუსერი სტრუქტურალისტი მარქსისტია, რომელშიც გაერთიანებულია ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო პრინციპი: ერთი მხრივ, მარქსიზმი თავისი სოციალურ/ისტორიული ანალიზით; და მეორე მხრივ, სტრუქტურალიზმი არაისტორიულ/ასოციალური ანალიზით. მაგრამ ალთიუსერის თანახმად, მათ შორის საერთოა განსხვავება *იდეოლოგიებსა* (ისტორიული/სოციალური) და *იდეოლოგიას* (სტრუქტურული) შორის. ალთიუსერი ერთმანეთისგან განარჩევს იდეოლოგიებსა და იდეოლოგიას. იდეოლოგიები სპეციფიკური, ისტორიული და ერთმანეთისგან განსხვავებულია. არსებობს ქრისტიანული, დემოკრატიული, ფემინისტური, მარქსისტული და ა.შ. იდეოლოგიები. იდეოლოგია კი – სტრუქტურულია. იგი სტრუქტურაა და „მარადიული“, სინქრონულ შესწავლას ექვემდებარება. ამიტომაც ამბობს ალთიუსერი, რომ იდეოლოგიას არ აქვს ისტორია. იდეოლოგიის, როგორც სტრუქტურის იდეა მომდინარეობს მექანიზმიდან, რომლის თანახმადაც იდეოლოგია ზედნაშენის ნაწილია. იგი განიხილავს ლიტერატურასა და იდეოლოგიას შორის ურთიერთობას. ამ კავშირში მოიაზრებს იგი *ჰეგემონიასაც*. მისი აზრით, იდეოლოგია და ჰეგემონია, ლიტერატურის მსგავსად, სინამდვილის კონსტრუირებული სახეა, რომელიც სულაც არ არის აუცილებელი, რომ ცხოვრებისეულ ვითარებას ასახავდეს. ამდენად, ლიტერატურა არც იდეოლოგიის უბრალო ასახვაა და არც აქამდე დაიყვანება. ლიტერატურა შეიძლება იდეოლოგიის ნაწილად ჩავთვალოთ, მაგრამ იგი შეიძლება დასცილდეს კიდევ იდეოლოგიას. მაგ., რომანში შეიძლება ისე იყოს ვითარება წარმოდგენილი, რომ განამტკიცებდეს არსებულ იდეოლოგიებს, მაგრამ, როგორც მხატვრულმა ნაწარმოებმა, შეიძლება ამხილოს კიდევ ეს იდეოლოგიები. ამდენად, თუმცა ლიტერატურას არ ძალუძს საზოგადოების შეცვლა, მას მაინც შეუძლია ცვლილებებში აქტიური მონაწილეობა მიიღოს. მაგრამ ალთიუსერი იდეოლოგიის სტრუქტურას არაცნობიერის ფროიდისტულ და ლაკანისეულ გაგებას უკავშირებს. ვინაიდან იდეოლოგია სტრუქტურაა, მისი შემადგენელი ნაწილები განსხვავდება. მისი შევსება შეიძლება ყველაფრით, მაგრამ მისი ფორმა, როგორც ამას არაცნობიერის სტრუქტურასთან მიმართებაში ვხვდებით, – უცვლელია. ერთი სიტყვით, იდეოლოგია მოქმედებს „არაცნობიერად“. ენის მსგავსად, იდეოლოგია სტრუქტურული სისტემაა, რომელშიც ვცხოვრობთ და იგი გვიქმნის ილუზიას, რომ ჩვენ ვმართავთ მას, თავისუფლად ვირჩევთ მრწამსს. ალთიუსერის პირველი წანამძღვარი ასეთია: „იდეოლოგია ყოფიერების რეალურ პირობებთან ინდივიდთა წარმოსახვითი დამოკიდებულების „რეპრეზენტაციაა“. იგი ამ პრობლემის სათავეებს XVIII ს-ში ხედავს და იდეოლოგიის გაგებას სამღვდლო პირთა და დესპოტთაგან მომდინარედ მიიჩნევს. ესაა კონსპირაციის თეორია, რომლის თანახმადაც ერთი მუჭა გავლენიანი ადამიანები დანარჩენებს ატყუებენ და არწმუნებენ ამა თუ იმ ყალბი იდეის ჭეშმარიტებაში.

ალთიუსერის თანახმად, ლიტერატურულ ტექსტზე შეგვიძლია ვისაუბროთ, როგორც იდეოლოგიის ნაწარმზე, რომელიც სუბიექტებად გვაყალიბებს. *ინტერპელაციის* ნათელი მაგალითია ისეთი შემთხვევები, როცა მთხრობელი პირდაპირ მოგვმართავს: მაგ., „ჩემო მკითხველო“ და ა.შ. ამასთანავე, ყოველი ტექსტი სუბიექტური დამოკიდებულების შესაძლებლობას ქმნის, ზოგჯერ აშკარად, ზოგჯერ ფარულად ან ნაგულისხმევი სახით.

ვალტერ ბენიამინი. ვალტერ ბენიამინს თავისი თეორიული ნაშრომების წერა მოუწია იმ ეპოქაში, როცა მასობრივი წარმოების ახალმა ტექნოლოგიებმა უდიდესი ადგილი დაიკავა ყოველდღიურ ცხოვრებაში. სხვა საკითხების გარდა, იგი ყურადღებას ამახვილებდა დაბალი და მაღალი კულტურის, რომანტიზმისა და მოდერნიზმის თუ ლიტერატურისა და კინემატოგრაფის ურთიერთმიმართების საკითხებზე. შესაძლოა უცნაურადაც მოგვეჩვენოს, რომ ბენიამინი კინემატოგრაფს ტრადიციისა და ის-ტორიული ცნობიერების კვდომის მანიშნებელ მოვლენად მიიჩნევდა. მისმა ნაშრომებმა უდიდესი გავლენა მოახდინა კულტურის ისტორიის, როგორც დისციპლინის ჩამოყალიბებაზე და მის მიერ წარმოჭრილი საკითხები ამ დისციპლინის საფუძვლად იქცა.

„ფაქტობრივად, ხელოვნების ნიმუშის კვლავწარმოება ყოველთვის შესაძლებელი იყო“, – წერდა იგი. – „აღამიანის მიერ შექმნილი არტი-ფაქტების მიბაძვა მეორე აღამიანს ყოველთვის შეუძლია... თუმცა, ხელოვნების ნიმუშის მექანიკური კვლავწარმოება ახალი მოვლენაა... ყველაზე სრულყოფილ ასლსაც კი ერთი ელემენტი აკლია ყოველთვის: დროსა და სივრცეში მისი „აქმყოფობა“. ბენიამინი დროსა და სივრცეში „აქმყოფობაში“ გულისხმობს აურას კონცეფციას, რომელიც ორიგინალთან მიმართებაში, მანძილის უნიკალური ფენომენია. ხელოვნების ნიმუშის არსებობის ამ ერთადერთობას განსაზღვრავს ისტორია, რომლის განმავლობაშიც ხელოვნების ნიმუში არსებობდა. აქ იგულისხმება ის ცვლილებებიც, რომლებიც მას, წლების განმავლობაში, გარეგნული თვალსაზრისით შეიძლება განეცადა...“

ბენიამინის აზრით, მთხრობელმა თხრობის პროცესში ფსიქოლოგიური ანალიზისგან თავი უნდა შეიკავოს და რაც უფრო ბუნებრივად მიმდინარეობს ეს პროცესი, მით უფრო შთაბეჭდავია ამბავი. ნაამბობს ბენიამინი შემგროვებლის კოლექციის მისეულ გაგებას უკავშირებს და აღნიშნავს, რომ იგი გადაცემადია. გადაცემადობაში ბენიამინი გულისხმობს იმას, რომ ნაამბობი, კოლექციის მსგავსად, სუბიექტთაშორის ურთიერთობას აყალიბებს, რის საშუალებითაც ამა თუ იმ ამბის ამჟამინდელი მსმენელები/მთხრობელები და წარსულში ამ ამბის მსმენელები/მთხრობელები ერთიანდებიან. ამბის ხელახლა თხრობისას მას შესაძლოა დაემატოს მთხრობელის პირადი გამოცდილების ელემენტები და ამ ელემენტთა მსმენელის გამოცდილებაში შერევის შედეგად მთხრობელი იმავდროულად საკუთარ მსმენელთა ნაწილად გარდაიქმნება. როგორც ბენიამინი წერს: „თხრობა არ ითვალისწინებს საგნის წმინდა არსის გადმოცემას, ინფორმაციის ან რეპორტაჟის მსგავსად. თხრობის პროცესში საგანი მთხრობელის ცხოვრებისეულ ბრძმედში გადის და მის არსებაში გავლით ხელახლა იბადება“. ნაამბობი ციტატას ჰგავს, რომელიც შეიძლება მსმენელის დისკურსის ნაწილიც გახდეს, როცა მსმენელი, თავის მხრივ, კონტექსტუალური დისკურსიდან ამოიღებს მას და სხვა დისკურსში ჩართავს. ეს უსასრულოდ გრძელდება, მაგრამ ციტატა, ამბავი საკუთარ ნაკვალევს ტოვებს.

დაახლოებით მსგავსი რამ ხდება თარგმნის პროცესშიც. ბენიამინთან, როგორც წესი, მთლიანობა ნაწილისგან, მთელი – ფრაგმენტებისგან იქმნება.

შემგროვებლისა და მთხრობელის მსგავსად, მთარგმნელიც იღებს განსაკუთრებულ ობიექტს (უცხოენოვან ტექსტს) და მასთან გარკვეული მიმართებითი მოქმედების შედეგად (თარგმანი) იგი მას საკუთარ გამოცდილებად გარდაქმნის. მთარგმნელისთვის ესაა ობიექტის კვლავწარმოება საკუთარ ენაზე, როცა ობიექტი და მისი მეორე, ნათარგმნი „პირი“ თვითიდეალურნი არ არიან, მაგრამ თარგმანში მაინც იგრძნობა „ორიგინალის ექო“. იმავდროულად, ამ პროცესში მთარგმნელის ენა, გამოცდილება და „მე“-ც იცვლება. ეს პროცესი დიალექტიკურია, სადაც თეზისი (უცხოენოვანი ტექსტი) და ანტითეზისი (თარგმანი) ერთად ქმნიან სინთეზს – „წმინდა ენას“, რომელიც არ დაიყვანება არც უცხოენოვან ტექსტზე/ენაზე, რომელშიც დატყვევებულია ის („წმინდა ენა“) და არც მთარგმნელის ენაზე, რომელიც ათავისუფლებს მას. მთარგმნელი აზრის უბრალო

გადმოცემისკენ კი არ უნდა მიისწრაფოდეს, რაც ფართო მოხმარების საქონლის შეფუთვას ჰგავს, არამედ უფრო რთულ მიზანს – უფრო ღრმა, „წმინდა“ ენის შექმნას უნდა ემსახურებოდეს. (ბენიამინის თქმით, „თარგმნადობა გასწავლილვითაა მაშინაც კი, როცა ადამიანები აღიარებენ თარგმნის შეუძლებლობას“. იგი თვლის, რომ თარგმანის ღირსებას ამცირებს დამატებითი ინფორმაცია. „თარგმანმა რაღაცის გადმოცე-მის თუ მნიშვნელობის მოწოდების სურვილისგან უნდა შეიკავოს თავი“. ბენიამინი მთარგმნელისგან ტრანსცენდენტის მოითხოვს. მისთვის არსებითია „წმინდა ენის გულისგულში“ შეღწევა).

თეოდორ ადორნო და მაქს ჰორკჰაიმერი. თეოდორ ადორნო ამტკიცებდა, რომ კაპიტალიზმი ხალხს *კულტურის ინდუსტრიის* ნაწარ-მით კვებავს, რაც „ჰემმარიტი“ ხელოვნების პრინციპებს ეწინააღმდეგება. „კულტურის ინდუსტრიის“ ნაწარმი ხალხის პასიურ კმაყოფილებას და პოლიტიკურ უმოქმედობას უწყობს ხელს. ადორნო თვლიდა, რომ არ გამართლდა მარქსის წინასწარმეტყველება კაპიტალიზმის მარცხის შესახებ. პირიქით, მან უფრო მეტად გაიმაგრა პოზიციები. თუ მარქსი ეკონომიკაზე ამხვილებდა ყურადღებას, ადორნომ მსჯელობის ცენტრი კულტურაზე გადაიტანა, – კულტურაზე, რომელიც არსებული მდგომარეობის შენარჩუნებას უწყობს ხელს. *პოპულარული კულტურა* მის ნაშრომებში ხალხის პასიურ კმაყოფილებასთან და კაპიტალისტური სისტემის შეცვლის მიმართ ყოველგვარი ინტერესის დაკარგვასთანაა გაიგივებული. კულტურის ინდუსტრია ავრცელებს იაფფასიან ნაწარმს, რამაც ხელოვნების „რთული“ და კრიტიკული ფორმების ადგილი დაიკავა და ამით საზოგადოების უკეთესი ცხოვრებისთვის ბრძოლა შეფერხდა. კულტურის ინდუსტრია ხალხში ნერგავს *მცდარ მოთხოვნილებებს*, რომლებიც კაპიტალისტური სისტემის ფარგლებში მოქმედებს. ეს მოთხოვნილებები ენაცვლებიან ადამიანის „ჰემმარიტი“ მოთხოვნილებებს – თავისუფლებას, ადამიანის შესაძლებლობათა სრული გამოვლენის უნარსა და შემოქმედებით აქტივობას, ჰემმარიტი შემოქმედებით მონიჭებულ სიხარულს.

თეოდორ ადორნო და მაქს ჰორკჰაიმერი ერთობლივ ნაშრომში „განმანათლებლობის დიალექტიკა“ („კულტურის ინდუსტრია: განმანათლებლობა, როგორც მასების მოტყუების საშუალება“) მასობრივი კულტურის წინააღმდეგ გამოთქვამენ საკუთარ აზრს. ფილმები, რადიო და ჟურნალები, როგორც მასებამდე მისვლის საუკეთესო საშუალებები, ქმნიან სისტემას, რომელიც ერთ თარგზე ჭრის თითოეულ მათგანს. კინემატოგრაფსა და რადიოს უკვე არანაირი პრეტენზია არ გააჩნია ხელოვნებაზე და ღიადაა გაცხადებული, რომ ეს საქმიანობანი მხოლოდ და მხოლოდ მომგებიანი ბიზნესია, რომელიც იდეოლოგიას ემსახურება. სულაც, ისინი საკუთარ თავს ინდუსტრიის (კინო თუ რადიო) წარმომადგენლებად მოიხსენიებენ. მეორე მხრივ, პროდუქცია მომხმარებელთა ინტერესს ითვალისწინებს და ამით ცდილობენ, ერთგვარად, აიცილონ პასუხისმგებლობა. მომხმარებლები სტატისტიკურ მონაცემებად გარდაიქმნიებიან, სადაც მათ სხვადასხვა ჯგუფად ყოფენ; ხოლო ხელოვნურად დიფერენცირებული (დანაწილებული) პროდუქცია კი სრულებით ერთნაირია. მათ შორის განსხვავებების გამოვლენა (მაგ., მანქანებში ცილინდრების რაოდენობა თუ სხვა მახასიათებლები) ილუზორულია ან, ადორნო/ჰორკჰაიმერის თქმით, თანამედროვეობაში „სრული მსგავსება აბსოლუტური განსხვავებაა“.

ადორნოს წერილში „მთხრობელის პოზიცია თანამედროვე რომანში“ საუბარია თანამედროვე რომანში მთხრობელის დამოკიდებულების ცვლილებაზე. შეიძლება ითქვას, რომ აქ გამიჯნულია პროზაში სინამდვილის მიბაძვის ორი ასპექტი: მოვლენათა დამაჯერებელი და თანმიმდევრული აღწერის პრაქტიკა თანამედროვე რომანში მთხრობელის სუბიექტივიზმმა შეცვალა. თანამედროვე რომანს ბევრ რამეს დაესესხნენ რეპორტაჟი, რადიო/ტელევიზია/ინფორმაციის საშუალებები და კინემატოგრაფი. ამიტომაც

რომანის წინაშე დგას ამოცანა, რომ იგი გაემიჯნოს დოკუმენტურ თხრობას და საგნობრიობისგან გათავისუფლდეს. თუმცა საგნობრიობისგან გათავისუფლება გარკვეულ სირთულეებთან არის დაკავშირებული, ვინაიდან, ფერწერისგან განსხვავებით, იგი ენის საშუალებით გამოხატავს ჩანაფიქრს. ამიტომაც რომანი მიმართავს თხრობის ფიქციას. ჯონისთან რეალიზმისადმი დაპირისპირება ენობრივი ფორმით გამოიხატა. აქ წარსულს ჩაბარდა აღწერილი ამბების შინაგანი მოწესრიგებულობა, – ანუ ის, რაც მთხრობელს ნაამბობისადმი თავისი აზრის გამოხატვის საშუალებას აძლევდა.

რომანში არსებული პოზიტივისტური და ხელშესახები მხარეები სულმთლად მიითვისა ინფორმაციამ და მეცნიერებამ. რომანის ტრადიციის გაგრძელების წინაპირობად აღორნო ყალბი რეალიზმის უარყოფას და უნივერსალური გაუცხოების და თვითგაუცხოების მხატვრულ ასახვას მიიჩნევს. იგი წერს: „ახალი რომანის ანტირეალისტურ ხასიათს, მის მეტაფიზიკურ განზომილებას თავად მისივე რეალური საგანი, – საზოგადოება განსაზღვრავს, სადაც ადამიანები ერთმანეთისგანაც გათიშულნი არიან და საკუთარი თავისგანაც“.

აღორნო უმთავრეს პრობლემად თვლის იმას, რომ ავტორის ფსევდო-გულახდილი პოზიცია უნდა იქნას უკუგდებული. შედეგ მას პრუსტის მაგალითი მოჰყავს, რომელთანაც „შინაგანი მონოლოგის“ საშუალებით გარე სამყარო შინაგან სივრცეში შეუმჩნეველად შედის.

ტრადიციულ რომანში რეფლექსია (განსჯა) მორალისტური იყო, მთხრობელი გარკვეულ დამოკიდებულებას გამოხატავდა გმირების მიმართ; ახლა კი რეფლექსია ებრძვის სიყალბეს.

თანამედროვე რომანი უპირისპირდება მთხრობელის და მკითხველის მიმართების ტრადიციულ პოზიციას – ესთეტიკურ დისტანციას მთხრობელსა და მკითხველს შორის. „ახლა იგი ისე იცვლება, როგორც ფილმის პლანები: მკითხველი ხან მის მიღმა რჩება, ხან კომენტარის მეშვეობით სცენაზე გადის, ზოგჯერ კულისებში ან მექანიკურ საამქროშიც აღმოჩნდება“.

თავისი უკიდურესი გამოხატულებით, თანამედროვე რომანის ნიმუ-ად აღორნო კაფკას ტექსტებს მიიჩნევს, სადაც დისტანცია საბოლოოდ გაუქმებულია და შოკის საშუალებით, კატასტროფის მოლოდინში მყოფი მკითხველი ჭვრეტას ვეღარ ახერხებს.

ჰერბერტ მარკუზე. რევოლუცია და, ზოგადად, საზოგადოებრივი ცვლილებები არსებითაა გვიანდელი მარქსისტი კრიტიკოსებისთვის. მარკუზეს აზრით, ხელოვნების რევოლუციურობა მხოლოდ იდეური თვალსაზრისით არ შემოიფარგლება, არამედ აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სტილურ თავისებურებებსაც. მარკუზეს თანახმად, ნაწარმოები რევოლუციურია, თუ მასში ესთეტიკურ ხორცშესხმას განიცდის საზოგადოებაში არსებული პრობლემები. ამ მხრივ, ხელოვნებას გარკვეული რეფორმატორული ფუნქცია ეკისრება. ჭეშმარიტი ხელოვნება ყოველთვის რევოლუციურია, ვინაიდან იგი ძირს უთხრის არსებულ მსოფლალქმას და მისი გამოხატვის ფორმებს, აკრიტიკებს სინამდვილეს და გვისახავს სასურველ მომავალს. სოციალური გარემოებები ამა თუ იმ ნაწარმოებში შეიძლება წარმოდგენილ იქნას, როგორც საფუძველი ან როგორც ენა და სახეობრივი სისტემა. ამ თვალსაზრისით, რევოლუციურია არა მხოლოდ ბრეხტის პიესები, არამედ კაფკას და ბეკეტის ნაწარმოებებიც, სადაც შინაარსს ფორმისეული ჩანაფიქრი განაპირობებს. მარკუზეს აზრით, ხელოვნებისა და პრაქტიკის ურთიერთმიმართება გაშუალებულია. ამა თუ იმ ტექსტის პოლიტიკური ანგაფირებულობა (დაკავშირებულობა რომელიმე პოლიტიკურ ძალასთან) ცხოველმყოფელობას ართმევს მას. ამიტომაც, რემბოსა და ბოდლერის პოეზიის რევოლუციური პოტენცია უფრო ეფექტურია, ვიდრე ბრეხტის ან თუნდაც სარტრის დიდაქტიკური პიესები.

ტერი იგლტონი. ტერი იგლტონი თავის ნაშრომებში ოთხი საკითხის განხილვის აუცილებლობაზე საუბრობს. ესენია: ლიტერატურის მიმართება ისტორიასთან, შინაარსის – ფორმასთან, მწერლის პოლიტიკური ანგაჟირებულობის საკითხი და ხელოვნების, როგორც წარმოების ერთ-ერთი სახეობის გაგება. იგი ლიტერატურული ნაწარმოების ანალიზზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ ამა თუ იმ ნაწარმოების ფორმა, სტილი და აზრი კონკრეტული ისტორიული ეპოქის შედეგია.

იგლტონის აზრით, XIX ს-ის ხელოვნება გაბატონებული ბურჟუაზიული იდეოლოგიის დამცველი იყო. მართალია, ხელოვანის შემოქმედება ყოველთვის მის ფილოსოფიურ შეხედულებებზე უფრო მდიდარია, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ ლიტერატურის სოციოლოგიური კუთხით ანალიზისას, უგულებელვყოთ მწერლის თუ ხელოვანის პოლიტიკური შეხედულებები.

ტერი იგლტონი ცდილობს გაარკვიოს, მატერიალური და იდეოლოგიური პირობები როგორ ახდენენ გავლენას ხელოვნებაზე და, პირიქით, ხელოვნება როგორ ზემოქმედებს მათზე. თავის წიგნში „ესთეტიკის იდეოლოგია“ (1990) იგი აღნიშნავს, რომ ესთეტიკური ღირებულების მქონე ნაწარმოები კარგ საზოგადოებას ჰგავს, სადაც ნაწილი ჰარმონიულ მთელს ქმნის, ხოლო მთელი ნაწილების ძალით მოწესრიგებას არ ახდენს. ერთი სიტყვით, ესთეტიკური წესრიგი სოციალურს ჰგავს და ისინი განუყოფელია. მათ შორის თანხვედრის ინტენსივობა კი დამოკიდებულია ფასეულობებზე, რომლებიც ესთეტიკური და, იმავდროულად, პოლიტიკურია.

ფრედრიკ ჯეიმსონი. თავის ნაშრომში „პოლიტიკური არაცნობიერი“, ჯეიმსონი მარქსიზმის უპირატესობას აღიარებს და აღნიშნავს, რომ მისი ისტორიული და სოციო-ეკონომიკური მთლიანობის პორიზონტი ყოვლისმომცველია, ერთგვარი ჩარჩოა, რომლის საშუალებითაც შეგვიძლია ვიკვლიოთ გენდერული, რასობრივი, კლასობრივი, სექსუალური, მითოლოგიური, სიმბოლური, ალევორიული და სხვა საკითხები. იგი ხშირად იმოწმებს ამა თუ იმ მარქსისტის ნააზრევს და საკუთარ მოსაზრებებს უსადაგებს მათ. ამის გამო, მასთან კლასიკური მარქსიზმისეული კონცეფციები (შეხედულებები) ახალ სუნთქვას იძენენ. იგი დასავლური კულტურისა და პოლიტეკონომიის ურთიერთმიმართების საკითხზე თავის შეხედულებებს გვთავაზობს და ხაზგასმით მიუთითებს ხელოვნებასა და მისი შექმნის ისტორიულ გარემოებათა (კონტექსტის) დამოკიდებულებისა და რეცეფციის მნიშვნელობაზე.

ფრედრიკ ჯეიმსონი „პოლიტიკურ არაცნობიერში“ გვთავაზობს ლიტერატურულ-ისტორიული ანალიზის მოდელს, სადაც იდეოლოგიის წარმოქმნაში ლიტერატურულ ჟანრთა ფუნქციაზე ამახვილებს ყურადღებას. აქ ესა თუ ის ჟანრი თავის შესაფერ, თანამედროვე სოციალური ფორმაციის კონტექსტში მოიაზრება. ჯეიმსონი მიუთითებს გარდაუვალ ურთიერთკავშირზე ლიტერატურული ტექსტის ესთეტიკურ ღირებულებასა და მის სპეციფიკურ ისტორიულ კონტექსტს (იდეოლოგიური ფუნქციების გაგებით) შორის. იდეოლოგია არ არის ის, რაც სიმბოლურ პროდუქციას წარმოქმნის; ესთეტიკური ან ნარატიული (თხრობითი) ფორმა თავისთავად იდეოლოგიური აქტია, რომელსაც ეკისრება მოუგვარებელი სოციალური წინააღმდეგობების „წარმოსახვითი“ მოგვარება. ვინაიდან ლიტერატურა აყალიბებს საზოგადოების მსოფლმხედველობას, იგი წარმოშობს (და არა უბრალოდ ასახავს) იდეოლოგიას. ესთეტიკური ღირებულების მქონე საწყისების ტექსტში განთავსებით, რასაც ძალუძს სოციალურ წინააღმდეგობათა მოგვარება, ჯეიმსონი თითქოს უპირატესობას ანიჭებს გარკვეული სახის ტექსტებს. ამით იგი ფარულად უარყოფს ისეთ ლიტერატურულ ტექსტთა ფასეულობას, რომლებიც არსებული ესთეტიკურ-იდეოლოგიური ფორმულირებების განმტკიცებას ემსახურება და არ წარმოაჩენს არსებულ



წინააღმდეგობებს. თუმცა ჯეიმსონი აღიარებს ლიტერატურულ ტექსტთა მნიშვნელობას, იგი არ გვთავაზობს ლიტერატურულ და არალიტერატურულ ტექსტთა შორის განსხვავებათა საფუძვლებს, რომლებიც ასევე აყალიბებს ახალ იდეოლოგიებს და სოციალურ წინააღმდეგობებს აგვარებს.

\*\*\*

ბოლოს შეიძლება ერთ პარალელს მივმართოთ, მარქსისტულ კრიტიკას, როგორც სისტემა, რომელიც საზოგადოების ფორმირების მიზეზების ძიებას ემსახურება, ბევრი საერთო აქვს ფსიქოანალიტიკურ კრიტიკასთან. თუ უხეშ ანალოგიას მივმართავთ, ბაზის/ზედნაშენის მარქსისტული და ცნობიერ/არაცნობიერის ფროიდისტული მოდელი ერთმანეთს წააგავს. აქედან გამომდინარე, ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემისა და მისი ერთ-ერთი, მარქსისტული მიდგომის მიმართების შესახებ საუბარი შეგვიძლია დავამთავროთ ტერი იგლტონისეული მეტაფორით, როცა იგი ფროიდისა და ლაკანის თეორიებს ლიტერატურის კვლევის პრობლემებს უკავშირებს. ფროიდისა და ლაკანის ნააზრევში მამა წარმოდგენილია, როგორც რეპრესიული ძალა, რაც შეიძლება რელიგიურ და სოციალურ ინსტიტუტებს შევადაროთ; ხოლო როცა იგი „ოიდიპოსის კომპლექსზე“ საუბრობს და აღნიშნავს, რომ დედასთან მთლიანობის დაკარგვით გამოწვეული ტრავმა მესამეს, რეპრესიულ ძალას, ან მამას უკავშირდება, ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემასაც გულისხმობს, რომლის კრიზისიც სინამდვილისგან ლიტერატურის გამიჯვნითაა გაპირობებული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- აღორნი 1979: აღორნი თ. *მთხრობელის პოზიცია თანამედროვე რომანში*. ჟ. „საუნჯე“, № 5, თბ.: 1979.
- აღორნი... 2002: Adorno Th. *Horkheimer M. The Dialectic of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- ალთიუსერი 1971: Althusser L. *Ideology and Ideological State Apparatuses // Lenin and Philosophy, and Other Essays*. New Left Books, London: 1971.
- ბენიამინი 1976: Benjamin W. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction // Film Theory and Criticism*. London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1976.
- ბენიამინი: Беньямин В. *Задача переводчика*. <http://photounion.by/klinamen/fila10.html>.
- ბრეხტი 1982: ბრეხტი ბ. *პატარა ორგანონი თეატრისათვის*. თბ.: 1982.
- ბურჟუაზიული... 1972: *Кризис буржуазной культуры и музыка*. М.: 1972.
- გრამში 1980: Грамши А. *Избранные произведения*. М.: 1980.
- დასავლეთევროპული... 1990: *Западноевропейские эстетические концепции XX в.* М.: 1990.
- იგლტონი 1976: Eagleton T. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. London: Verso, 1976.
- იგლტონი 1990: Eagleton T. *The Ideology of the Aesthetic*. Blackwell Publishers, 1990.
- იგლტონი 1996: Eagleton T. *Literary Theory: An Introduction*. University of Minnesota Press, 1996.
- ლუკაჩი 1994: Лукач Г. *Теория Романа*. Новое литературное обозрение, №9. М.: 1994.
- მარქსი... 1967: Маркс К., Энгельс Ф. *Об искусстве*. т. I, II. М.Л 1967.
- მსოფლიო... 1984: *Зарубежное литературоведение 70-х годов*. М.: 1984.
- სონტაგი 1990: Sontag S. *Against Interpretation*. New York-London-Toronto: 1990.
- ჯეიმსონი 1981: Jameson F. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press, London: 1981.
- ჯეიმსონი 1991: Jameson F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.

ჰაროლდ ბლუმის „გავლენის თეორია“

თანამედროვე ამერიკული ლიტერატურათმცოდნეობის სახის განსაზღვრასა და ჩამოყალიბებაში დიდი წვლილი მიუძღვის „იელის კრიტიკოსთა“ სახელით ცნობილ ჯგუფს, რომლის ერთ-ერთ ღირსეულ წარმომადგენლადაც (პოლ დე მანსა და ჯეფრი ჰარტმანთან ერთად) ჰაროლდ ბლუმია მიჩნეული. ლიტერატურული დიდება მას ლიტერატურული ურთიერთობების თეორიამ მოუტანა, რომელსაც მთელი თავისი კარიერის განმავლობაში ხვეწდა, ამოწმებდა და დღეს „გავლენის შიში“-ს სახელით არის ცნობილი. გავლენის ბლუმისეული კონცეფციის, რომელსაც „ანტითეატური (ანტითეზისის შემცველი) კრიტიკის“ სახელწოდებითაც მოიხსენიებენ, საფუძვლები 70-იან წლებში გამოქვეყნებულ ოთხ ნაშრომშია დაშუშებული. ესენია: „გავლენის შიში: პოეზიის თეორია“ (1973 წ.), „გადაკითხვის რუკა“\* (1975 წ.), „კაბალა და კრიტიკა“ (1975 წ.) და „პოეზია და რეპრესია: რევიზიონიზმი ბლეიკიდან სტივენსონამდე“\*\* (1976 წ.).

ძალზე მოკლედ, ჰაროლდ ბლუმის გავლენის თეორიის არსი ასეთია: ლიტერატურა თავისი შინაგანი ბუნებით ანტაგონისტურია (წინააღმდეგობრივია), რაც ვლინდება იმით, რომ ყოველი ავტორი თავის წინამორბედ შემოქმედს ეჯიბრება და ებრძვის. „ძლიერი“ პოეტი ახდენს წინამორბედთა ტექსტების რადიკალურ ტრანსფორმაციას, რასაც ბლუმი „არასწორ წაკითხვას“\*\*\* უწოდებს და რაც, თავის მხრივ, განპირობებულია „გავლენის შიშით“\*\*\*\*. ეს შიში, რიტორიკასთან ნაზავი თავისებური ტროპების (სახეობრივი გამონათქვამების), ანუ „გავლენის შიშის“ ტროპების სახითაა ჩასახლებული ახალ ტექსტში. ამიტომ წინამორბედ ტექსტებთან ჭიდილში შექმნილ ახალ ნაწარმოებში ყოველთვის რიტორიკულად არის ჩაწერილი შიში, შფოთვა და ეგზისტენციალური კაეშანი.

როგორც ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე სარა პრატი წერს, ამ ნაშრომის („გავლენის შიში. პოეზიის თეორია“) მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ბლუმს ორი მიზანი აქვს: პირველი, რომ უნდა მოხდეს ჩამოყალიბებული წარმოდგენების დეიდეალიზაცია იმის შესახებ თუ როგორ უწყობს ხელს ერთი პოეტი მეორე პოეტის ფორმირებას და, მეორე, – იგი ცდილობს იმგვარი პოეტიკის შექმნას, რომელიც უფრო ადექვატური გამოყენებითი კრიტიკის საფუძველი გახდება. პირველ მიზანს ბლუმმა მართლაც მიაღწია, ხოლო მეორის შემთხვევაში მარცხი და წარუმატებლობა განიცადაო – წერს მკვლევარი და დასძენს, რომ ლიტერატურის თეორეტიკოსთა შორის ბლუმის თეორია დიდი აჟიოტაჟისა და განსჯის საგნად იქცა, მაგრამ მისი პრაქტიკული გამოყენება მხოლოდ „გავლენის შიშის“ ხსენებით ამოიწურა, თან არც თუ მკაფიო კონტექსტში, რომელშიც არც ამ თეორიის სირთულე ჩანს და არც მისი სისტემის განვითარებისა იგრძნობა რამე.

საკუთარ მიზანდასახულობას თავად ჰაროლდ ბლუმი ამგვარად აყალიბებს: პოეზიის თეორია არის პოეტური გავლენის აღწერა და თხრობა შიდაპოეტურ მიმართებებზე. თეორია მიზნად ისახავს დამკვიდრებული და იდეალიზებული შეხედულებების კორექციას (გასწორებას) ანუ არსებული წარმოდგენის შეცვლას პოეტის როლზე სხვა პოეტის ფორმირებაში. ამას დაერთვის მეორე ამოცანა, რომელიც ასევე ჩვეულ წარმოდგენათა

\* ინგლ.: "A Map of Misreading"; რუს.: "Карта перечитывания"; „არასწორი გადაკითხვის რუკა“.

\*\* ინგლ.: "Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens"; რუს.: "Поэзия и подавление: Ревизионизм от Блейка до Стивенса".

\*\*\* misreading ცდომილწაკითხვა.

\*\*\*\* anxiety of influence.

გასწორებას ეხება და იმგვარი პოეტიკის შექმნას ისახავს მიზნად, რომელიც ლიტერატურული კრიტიკის განვითარებას შეუწყობს ხელს.

ერთი სიტყვით, ბლუმის ნაშრომში პოეზიის ისტორია და გავლენის თეორია ერთმანეთისგან პრაქტიკულად გაუმიჯნავი ცნებებია და ერთურთს „ფარავს“, რადგან პოეზიის ისტორია საკუთარი პოეტური, ძალმოსილი წარმოსახვებისათვის სივრცის გამოთავისუფლებისაკენ ლტოლვის ჟამს, ანუ პოეტთა ურთიერთგადაკითხვისას, ერთგვარ პიროვნებათშორის „სივრცეში“ იქმნება. უკვე ვახსენეთ „ძლიერი პოეტი“ და ბლუმი სწორედ მასზე ამახვილებს ყურადღებას, რადგან თეორეტიკოსის ინტერესის საგანს პოეტური წარმოსახვის ძალმოსილება, წარმოადგენს: შედარებით სუსტ ტალანტს წინაპრის მხოლოდ იდეალიზების უნარი აქვს, მაშინ როცა მდიდარი წარმოსახვის მქონე შემოქმედი მთლიანად აითვისებს წინამორბედ პოეტს. ამრიგად, პოეზიის ისტორიის გმირი ძლიერი პოეტია, რომელიც ოდენ შემოქმედებითი გადარჩენისთვის კი არ არის მუდმივ კვეთებაში წინაპრებთან, არამედ სიკვდილისთვისაც მზადა, სწორედ იმ თავისი ძალმოსილებისა გამო, რადგან სესხებისა და წინაპართა პოეტური ათვისების ჟამს მუდამ გამთანგავი შიშის წინაშე დგას.

ბევრი პოეტი ამტკიცებს, რომ სინამდვილის მისეული წარმოსახვა, მიუხედავად იმისა, რომ მსგავსი კომპლექსი, შესაძლოა, სხვათა შემოქმედებაშიც ჩანდეს, – მხოლოდ მისი კუთვნილებაა და ამდენად – ორიგინალურია, მაგრამ საქმეც ის არის, რომ პოეტური გავლენა სულაც არაა ნაკლებორიგინალურობის მანიშნებელი. მეტიც, ხშირად სწორედ გავლენა განაპირობებს ორიგინალურობას, თუმცა კი ყოველთვის ვერ უზრუნველყოფს სრულქმნილებას. პოეტური გავლენის სიღრმეთა ძიება არ დაიყვანება წყაროებსა თუ იდეათა ისტორიაზე და არც პოეტურ სახეთა ნიმუშების კვლავწარმოებაზე. პოეტური გავლენა, ანდა, როგორც მას ხშირად უწოდებს ბლუმი, პოეტური ნაირთქმა\* აუცილებლად გულისხმობს პოეტის, როგორც პოეტის ცხოვრებისეული ციკლის შესწავლას. როდესაც ამგვარი შესწავლის *ვექტორი* იმ კონტექსტზეა მიმართული, სადაც ცხოვრების ეს ციკლი გათამაშდება, მაშინ დაკვირვებისა და კვლევის არეში ექცევა პოეტთა შორის ურთიერთმიმართება, რაც ფროიდის ოჯახური რომანის ანალოგიურ შემთხვევადაც განიხილება და თანამედროვე ანუ პოსტგანმანათლებლობის ეპოქის რევიზიონიზმის ისტორიის ცალკეულ თავებადაც. თანამედროვე პოეტი იმ მეღანქოლიური სულის მემკვიდრეა, რომელიც განმანათლებლური ეპოქის *სკეპსისიდან* ამოიზარდა. თვით განმანათლებლობა კი ძველი და აღორძინების ხანის ოსტატთა ჯანსაღი წარმოსახვის მემკვიდრე იყო, მაგრამ თავისთავად ამ საინტერესო საკითხს ბლუმი ბოლომდე აღარ ჩასდევს, რადგან მიზნად ისახავს კონკრეტულ, შიდაპოეტურ მიმართებებსა და ოჯახურ რომანს შორის პარალელების დაძებნას. სწორედ ამ პარალელების ძიებისას გვევლინება იგი ფროიდის რამდენიმე მნიშვნელოვანი დებულების რევიზიონისტად.

ბლუმის გავლენის თეორიაზე დიდი გავლენა მოახდინეს ნიცშემ და ფროიდმა. ნიცშემ – ანტითეატრობის წინასწარმეტყველმა – თავისი ღრმა რევიზიონისტული და *ასკეტური* სულისკვეთების მქონე გამოკვლევით – „მორალის გენეალოგია,“ ძლიერი კვალი დააჩნია ბლუმის ნაშრომს; ხოლო ფროიდისეული დამცავი მექანიზმებისა და მათი *ამბივალენტური* (ორმხრივი/ორგვეთა) ფუნქციონირების ანალოგს ბლუმი შიდაპოეტურ ურთიერთმიმართებათა განმსაზღვრელი რევიზიის პროპორციებში ხედავს. და მაინც ბლუმის გავლენის თეორია არც გავლენის ნიცშეანური თეორიის გადამუშავებაა და არც ფროიდისეული ბედნიერი და შვების მომგვრელი შესაძლო ჩანაცვლების ოპტიმისტური

\* რუს. Поэтическое недонесение – გადმოგვაქვს „ნაირთქმად“, რადგან, კლინამენის რევიზიულ პროპორციაში (რომელსაც ტროპულად „ირონია“ შეესაბამება) „недонесение“ „უარყოფად“ უნდა გავიგოთ. შეიძლება „თვითნებობა“, რადგან იგი „რომანტიკული ირონიის“ კონტექსტში ადექვატურად აღწერს ვითარებას, მაგრამ ვამჯობინეთ უფრო ნეიტრალური – „ნაირთქმა“ (ს.ტ.).

გადამღერება. პოეტისათვის როგორც პოეტისათვის ყოველგვარი ჩანაცვლება მიუღებელია და იგი მუდამ პირველი შანსის დაბრუნებისთვის იბრძვის. ბლუმის აზრით, ნიცშე და ფროიდი სათანადოდ ვერ აფასებდნენ პოეტს და გადაჭარბებულ როლს ანიჭებდნენ ფანტაზიას და მიუხედავად თავიანთი მორალური რეალიზმისა, ძალზე აიდეალბდნენ ადამიანის წარმოსახვის უნარს. ნიცშეს მოწაფე უილიამ ბატლერ იეიტსი და ფროიდის მოწაფე ოტო რანკი გაცილებით სიღრმისეულად სწვდებოდნენ და განიხილავდნენ მხატვარ-შემოქმედის ხელოვნების წინააღმდეგ ამბოხს და იმას, თუ რა მიმართებაა ამ ბრძოლა-კვეთებასა და ბუნებასთან მხატვრის ანტიეთეტურ ჭიდილს შორის.

ასეა თუ ისე, ჰაროლდ ბლუმი დიდად არის დავალებული „ოიდიპოსის კომპლექსისა“ და „ოჯახური რომანის“ თეორიისაგან. ფროიდის ცნობილი მტკიცებით, ყმაწვილი ბაძავს მამას და, იმავდროულად, მისი დაჯახების სურვილი ამოძრავებს. ე. ი. ერთსადაიმავე დროს იგი აღფრთოვანებულია მამით და ეშუღლება კიდეც მას; შურს და ეშინია, რადგან ფროიდის მიერ აღწერილ სამყაროში დიდი როლი ენიჭება *ინსტინქტს*. აქედან ლოგიკურად გამომდინარეობს, რომ შვილს სწავლია მამის მოკვლა, რათა დაეუფლოს დედას. ამ სქემის *ექსტრაპოლირება* რომ მოვახდინოთ ბლუმის სამყაროზე, სადაც პოეტური ავტორიტეტის გავლენის შიშით შეპყრობილი გვიანი პოეტი, გინდაც პოეზიის სამყაროს უმცროსი მოქალაქე ანუ ეფეოსი, როგორც მას ბლუმი უწოდებს, ცდილობს და მიელტვის წინამორბედის გადაჭარბებას და დაჯახებას. ეფეოსი აღფრთოვანებულია წინაპრით, მაგრამ მისი შურს და ეშინია კიდეც. მას სურს თავისი უპირატესობის ჩვენება და წარმოჩენა, სწავლია მისი – როგორც მხატვრის – მოკვლა და ამას იგი სჩადის კიდეც წინამორბედი პოეტის ტექსტების ქვეცნობიერად თუ გამიზნულად უსწორო წაკითხვითა და მათი საკუთარ მანერაზე გადაწერით. ასე ეუფლება ყველაზე ანტიეთეტური (წინააღმდეგობათა შემცველი) ადამიანი – ეფეოსი – ხელოვნებას: იგი პრეტექსტებს (წინარე ტექსტებს), საკუთარი პირობებისდაკვალად, გადახრებით კითხულობს და ამით აფართოებს საკუთარ წარმოსახვათა ველს და გასაქანს აძლევს მას.

ფსიქოლოგიური კონფლიქტის პროლუქტიულ გადაწყვეტილებად ფროიდთან *სუბლიმაცია* გვევლინება, რომელიც სხვა ადამიანზე, სხვა ობიექტზე გადართვას გულისხმობს. ფროიდი მას ადამიანის უმაღლეს მიღწევად მიიჩნევს და ეს მოსაზრება მას ერთდროულად პლატონის, იუდაისტური ტრადიციისა და ქრისტიანული მორალის მოკავშირედ აქცევს. სუბლიმაცია არის „მარტივი“ სიამოვნების *მოდუსის* ჩანაცვლება კეთილშობილურითა და ამაღლებულით. ასე რომ, ადგილი აქვს ერთი ფსიქოლოგიური მიჯაჭვულობის ჩანაცვლებას მეორეთი, ერთის ამაღლებას მეორეზე, ერთის დათრგუნვას მეორით – დაკმაყოფილებას უფრო დახვეწილი საშუალებით. ფროიდთან საქმე ინსტინქტებს ეხება და ეს ყველაფერი მეტ-ნაკლებად გასაგები და მისაღებია, მაგრამ როცა პოეტზეა საუბარი, მაშინ სხვაგვარ ვითარებასთანა გვაქვს საქმე; პოეტისათვის, როგორც ასეთისათვის, ჩანაცვლება მიუღებელია და იგი იძულებულია დაუსრულებელ ბრძოლასა და კვეთებაში იყოს წინამორბედთან. ბლუმის აზრით, პოეტობის კანდიდატს ფსიქოლოგიური და ემოციური მოწიფვისას წარმოშობილ სირთულეებზე გაცილებით მეტი რისკის გაწევა და მაღალი ფსონის დადება უხდება. იგი თავის მხატვრულ უკვდავებაზე თამაშობს და ეს მაღალი ფსონი იმდენად ეძვირფასება, რომ ადვილად ხელს ვერ ჩაიქნევს და ბრძოლის ველს ვერ მიატოვებს. ამიტომ, რომ ავტორიტეტის აჩრდილის შიში და მასთან ჭიდილი გრძელდება ad infinitum (დაუსრულებლად).

ამრიგად, გავლენის კონცეფციას ბლუმი წარმოიდგენს ფროიდის სტრუქტურის სახით, მაგრამ მას სხვა შინაარსით ავსებს. თუ ფროიდის მთავარი საიდუმლო *ლიბიდოში* ძევს, ბლუმისთვის იგი დროში მოიაზრება. პოეტი იმას კი არ ცდილობს, რომ ხელახლა მოიფლოს დედა, არამედ ესწრაფვის მამის გასწრებას. ამდენად მისი პრობლემა ჟინის

დაცხრომა კი არა, – დაგვიანებაა. ამიტომ ეწოდება მას აგვიანი პოეტი. საქმე ეხება წინაუკმობას და არა ღროით დისტანციას.

ბლუმი ეფებოსსა და წინამორბედს შორის ბრძოლის კონკრეტულ ფორმებს რევიზიულ მიმართებებს უწოდებს: „ფროიდის მიერ გამოკვლეული მექანიზმები და მათი ამბივალენტური ფუნქციონირება გვევლინება, ჩემი აზრით, რევიზიული მიმართებების თვალსაჩინო ანალოგებად, რომლებიც წარმართავენ პოეტთშორის კავშირებს“ – წერს იგი და ამგვარი მიმართების ექვს სახეობას წარმოგვიდგენს. ეს არის ძლიერი პოეტის ცხოვრებისეული ციკლიდან აღებული ექვსი ნაბიჯი, რომელიც სრულიად საკმარისია იმის გასაგებად თუ როგორ გადაიხრება\* ერთი პოეტი მეორისაგან. რევიზიის ამ ექვსი სახეობის სახელწოდება, როგორც ბლუმი ამბობს, თვითნებურია და სხვადასხვა ტრადიციიდან არის აღებული. ყოველი მათგანი საკმარისი საცნაურობით აირეკლავს პოეტთშორის მიმართებების ფსიქოლიტერატურულ პოზიციას.

ჩამოვთვლით რევიზიულ მიმართებათა ამ ექვს სახეობას:

1. კლინამენი ანუ პოეტური გადაკითხვა, გადახრა;
2. ტესერა ანუ განსრულება და ანტითეზა;
3. კენოზისი ანუ გამეორება და მეძკვიდრობითობის წყვეტა.
4. დაიმონიზაცია ანუ ამაღლებულის საპირისპირო, – პერსონალიზებული კონტრამაღლებული.
5. ასკეზა ანუ განწმენდა და *სოლიპსიზმი* (იდეალური სუბიექტივიზმი); მიზანმიმართული ქმედება მარტოობის მდგომარეობის მისაღწევად.
6. აპოფრაფსი ანუ მიცვალებულთა დაბრუნება.

ვიდრე სრულად წარმოვადგენთ რევიზიული პროპორციის ტიპებს, საჭიროდ მიგვაჩნია, სხვა წახნაგებიდანაც შევხედოთ პოეტური გავლენის არსს.

რაც შეეხება ზოგადად გავლენის მექანიზმს.

პოეტის თვითგანხორციელების გზაზე, თუ შეიძლება ითქვას, პირველი ეტაპი, სხვა პოეტებით გაკვირვებაა, რომელიც ერთგვარ ჭმუნვასა და წუხილთანაა წილნაყარი. პოეტური ძალით აღჭურვისას ანუ შემოქმედებითი ძალშემოსვისას იგი ხვდება, რომ წინაპართაგან სწავლის გარეშე ვერ განხორციელდება და ბედისწერა ძველთა ძლევისა და გადალახვის წიად სავალ რთულ გზას უმზადებს. მხოლოდ წინამავალ „სხვებთან“ ინტერაქციით ადგენს და პოულობს იგი თავის თავს, მაგრამ, იმავდროულად, იგი ამ თვითდადგინებისაკენ სწრაფვით განახორციელებს წინაპარსაც. ამ პოეტური გავლენის აღსაწერად ჰაროლდ ბლუმი მოიხმობს სორენ კირკეგორის *მაქსიმას* – „ის, ვინც შრომობს, საკუთარ მამას წარმოშობს“.

ასწლეულების განმავლობაში, ჰომეროსიდან მოყოლებული ბენ ჯონსონამდე, პოეტური გავლენა „მამა-შვილის“ ურთიერთმიმართების ანალოგიით აღიწერებოდა, მაგრამ ახალმა დრომ ანუ განმანათლებლობამ „შვილობის“ თემა უკუაგდო და პოეტური გავლენა *კარტეზიანული დუალიზმის* ერთ-ერთ ასპექტად გამოაცხადა.

რაც შეეხება თავად სიტყვა „გავლენას“, რომელმაც „ვინმეზე მეუფების“ საზრისი ჯერ კიდევ ლათინური *სქოლასტიკის* ეპოქაში შეიძინა, მისი პირვანდელი მნიშვნელობა – „შერთვა“, ასწლეულების განმავლობაში არ გაუქმებულა. მისი დასაბამიერი მნიშვნელობა მიუთითებდა იმ „გადმოდვრაზე“ და *ემანაციაზე*, რომელიც ვარსკვლავებიდან გადმოდიოდა კაცობრიობაზე და ზემოქმედებდა ადამიანთა ბედსა და ხასიათზე.

\*\* ზმნის ფუძე „Swerve“ (ანგლოსაქსური „Sweorfan“) – გადა-იხრება // გადახრა ნიშნავს „გაწმენდა/გახვეწა, პოლირებას (მოგლუვება, მობრიალება). ხოლო თვითონ ზმნა ნიშნავს: შემოუხვიო გვერდზე, დააგდო პირდაპირი გზა, გადაუხვიო კანონს, მოვალეობას, წესჩვეულებას.

„გავლენასთან“ შეწყვილებულ „შიშზე“ უკვე ითქვა, მაგრამ ამ კონტექსტშიც გავიმეორებთ, რომ იგი დიდი ხანია აღარ გამოიყენება მამისადმი შვილის ერთგულების, მორალური იდილიის აღსაწერად და მით უფრო პოეტთაშორის მიმართების მოდელად. სინამდვილეს რომ უფრო დავუახლოვდეთ, ვითარება ამგვარად უნდა აღვწეროთ: ერთი პოეტი გავლენას ახდენს მეორეზე; თუ განვავრცობთ, ერთი პოეტის ლექსი თავისი სიდიადით გავლენას ახდენს მეორისაზე, ანდა, თავიანთი მაღალსულიერებით ისინი ზემოქმედებენ ერთმანეთზე. მაგრამ, ამგვარი იდეალიზმი – დიდსულოვნებისა და ამ რიგის ცნებებით აპელირება – ყოველთვის სუსტ პოეტთა მიმართებით ზდება და დიდსულოვნების გამოვლინების ფორმებიც მრავალფეროვანია. ამ შემთხვევაში არათუ შეგნებულ, ქვეცნობიერ გავლენაზეც რომ ვისაუბროთ, მსჯელობა მაინც ბუნდოვანი იქნება. ამიტომ ბლუმში იმთავითვე აყალიბებს საკუთარი თეორიის მთავარ პრინციპს, რომელიც, მისივე შენიშვნით, შესაძლოა, სწორია, თუმცა მაინც შედარებითიაო.

აი, ეს მთავარი პრინციპებიც – რომელიც პოეტური გავლენის თეორიის წერილობით ფორმულირებულ განმარტებად უნდა მივიჩნიოთ: *პოეტური გავლენა – როცა იგი ორ ძლიერ, ჭეშმარიტ პოეტს აკავშირებს – ყოველთვის მიმდინარეობს როგორც პირველი პოეტის გადაკითხვა, მისი შემოქმედებითი გამოსწორება. სინამდვილეში ეს არასწორი განმარტებაა. ნაყოფიერი პოეტური გავლენის ისტორია, აღორძინების ხანიდან მოყოლებული, წამყვანი ტრადიციას დასავლურ პოეზიაში, – ეს არის შიშისა და თვითშენახვადი კარიკატურის, დამახინჯების, წარყენის, წინასწარ გამიზნული რევიზიონიზმის ისტორია, ურომლისოდან თანამედროვე პოეზია, როგორც ასეთი, ვერ იარსებებდა.*

ამ განსაზღვრების შემდეგ, რომელიც პოეტური გავლენის ჩვეულ, იდეალიზებულ, მაღალსულიერებით გაჯერებული ურთიერთგავლენის სურათსა აშკარად არღვევს, უფრო მეტი სიმძაფრით დაისმის კითხვა, – რა არის ბოლოს და ბოლოს პოეტური გავლენა და შესაძლოა თუ არა მისი კვლევა?

ამ კითხვაზე პასუხის ძიებისას, ჰაროლდ ბლუმში იხსენებს ლიხტენბერგს, რომელსაც მიაჩნდა, რომ რაიმესადმი წინააღმდეგობა და დაპირისპირება – ორივე მიბაძვის ფორმა იყო. ასე რომ „მიბაძვის“ ცნებას ორმაგი ბუნება აქვს. ბლუმის კომენტარით, ლიხტენბერგი – პოეტური გავლენის ეს ბრძენი თეორეტიკოსი – გულისხმობს იმას, რომ პოეტური გავლენა სხვა არაფერია თუ არა *ოქსიმორონი* (მოვლენის ურთიერსაპირისპირო ნიშნებით განსაზღვრა). პოეტური გავლენის უახლოესი ანალოგი – რომანტიკული სიყვარულიც ზომ ოქსიმორონია? იგი წინარე ეპოქებისადმი თუმცა კი დააპირისპირებული, მაგრამ მომავლისაკენ ცრუ გაჭრაა და ამიტომაც, თუმცა კი ბრწყინვალე, მაგრამ მაინც წარყვანა სულისა. პოეტი უპირისპირდება თავის დიდ წინაპარს (დიად ორიგინალს) და ცდილობს მასში იმ შეცდომის აღმოჩენას, რომელიც იქ არ არის. იგი, ამ ძიებით ალაგზნებს და აფართოებს თავის წარმოსახვათა ველს და ამგვარი წარმოსახვის სიკეთეც აქვე იჩენს თავს – პოეტი რომ დიად ორიგინალს მიჰყვეს, გამეორებათა ჯოჯოხეთში მოხვდება და ჩვევათა *ლეთარგიას* ვერ დააღწევს თავს. ასეთია რომანტიკოსის განწყობა, რომელიც დაჟინებით ცდილობს სადავი მოვლენებისთვის ახლებული ბრწყინვალეების მინიჭებას. მთელი ამ მოვლენის გულისგული ძიებაა, რომელსაც პოეტი მიჰყავს არარსებულ ლექსამდე. ამ მოვლენის თვალსაჩინოებისათვის ბლუმში კირკეგორს მიმართავს: ორ ადამიანს რომ ერთმანეთი შეუყვარდებათ და იწყებენ იმაზე ფიქრს, რომ ერთმანეთისათვის არიან გაჩენილნი, სწორედ მაშინაა მათი განშორების ჟამი, რადგან ურთიერთობის გაგრძელებით ისინი ყველაფერს დაკარგავენ და შეძენით კი ველარაფერს შეიძენენ. ანალოგიურად, როდესაც ეფებოსი ანუ მხნე ახალუხლები პოეტი (მი)ხვდება დიად ორიგინალს, მისთვის უკვე ჩამომდგარია განგრძობის წამი (გადახრის ჟამი), რადგან მან უკვე შეიძინა ყველაფერი, ხოლო წინაპარს არაფერი დაუკარგავს, რადგან ის, ვინც უკვე

შექმნა და დაწერა, ყოველგვარ კარგვანა მიღმა იმყოფება. ამიერიდან ეფებოსი, თავისი შემოქმედებითი კომენტარის წყალობით, თვითონვე ადგენს წინაპრის კანონს და თუ მისი (შემოქმედებითი განმარტების) ცდომილება გარდაუვალია, მაშინ იმასაც უნდა შევეურიგდეთ, რომ საქმე აბსურდთანა გვაქვს; მაგრამ ეს არის აბსურდის უმაღლესი *მოდუსი*, ურომლისოდაც საერთოდ რაიმეგვარ სიახლეზე ლაპარაკი შეუძლებელია. პოეზიის ე. წ. „ზუსტი“ განმარტება გაცილებით უარესია (რადგან იგი მხოლოდ იმაზეა პროეცირებული თუ რას ნიშნავს ტექსტი), ვიდრე რაიმეგვარი შეცდომა და გამრუდება; ეს უკანასკნელი განპირობებულია ძლიერი გადაკითხვით, ძლიერი გადახრით, მაგრამ ყოველი გადაკითხვა, გადახრის ანუ კლინამენის სტატუსს ვერ იძენს. შესაბამისად, ლოგიკურად ისმის ბლუმის შეკითხვა: – ამ შემთხვევაში ხომ არ აჯობებდა, რომ იმავე სულისკვეთებით დავბრუნებულიყავით უკან და საფუძვლიდან დავგვეწყო პოეზიის შესწავლა?

საქმე ის არის, რომ არცერთ ლექსს არა აქვს წყარო და არცერთი ლექსი არ არის მეორე ლექსის უბრალო დამატება. ლექსი ანონიმური გამონათების შედეგი კი არ არის, რომ ადამიანური შემოქმედების ნაყოფია და, რაც უფრო ძალმოსილია ადამიანი, მით მეტია მისი შემოქმედებითი შფოთვის ხარისხი; უფრო დაურიღებელია გადახრაც და თავისუფლებისაკენ ლტოლვაც, რადგან ძლიერ პოეტს, ლუკრეციუსის კვალად, გადახრათა სივრცეში ეგულება თავისუფლება:

... ვით ნივთ საწყისნი ქვე მიჰქრიან სიცალიერეს  
საკუთარ წონით, განუსაზღვრელ დროის ნაკვეთში  
და განუსაზღვრელ ადგილიდან ოდნავ ირიბად,  
ისე ოდნავად, რომ გადახრას მას ძლივს ვუწოდებთ.  
თუმცა თვინიერ ამ გადახრის სულ ყოველივე  
წვიმის წვეთისებრ რომ განვლიდეს სიცალიერეს,  
ქმნადი ჯახება, საწყისთ ხვდომაც არ იქნებოდა  
და თვით ბუნებაც ვერ შესძლებდა რისამე შექმნას.  
(ლუკრეციუსი 1958: 45)

ლუკრეციუსზე დაკვირვებისდაკვალად შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომ ერთი სრული წრე განვვლეთ და აწ პირველ სიტყვასა მოვიდეთ. შეჯამების სახით შეგვიძლია ვთქვათ: გადახრა, რომელსაც ძლიერ პოეტსა და მის მამა პოეტს შორისა აქვს ადგილი, განპირობებულია გვიანდელი პოეტის არსებობითა და სულისკვეთებით. თანამედროვე პოეზიის ნამდვილი ისტორია რევიზიონისტულ გადახრათა ზუსტი ჩანაწერია.

ახლა კი კონდენსირებული (შემჭიდროვებული) ფორმით განვიხილავთ პოეტთაშორისი ურთიერთმიმართების სახეებს, რომლებიც, ფროიდის დამცავი მექანიზმების ანალოგიით, ამბივალენტურად ფუნქციონირებენ და აირეკლავენ გვიანი პოეტის ფსიქოლიტერატურულ პოზიციას წინამორბედი პოეტის მიმართ.

### *კლინამენი, ანუ პოეტური ნაირთქმა\**

კლინამენის ცნებას, რევიზიულ მიმართებათა შორის ცენტრალური ადგილი უკავია გავლენის თეორიაში. ეს არის გადახრა, არასწორი პოეტური წაკითხვა, გინა თვითნებობა

\* რუს.: „Клипамен, или поэтическое недонесение“. ინგლ.: „misprision“. ბლუმის ერთ-ერთი მთავარი ტერმინია. იგი გაათამაშებს ამ სიტყვის მნიშვნელობათა მთელ სპექტრს, რომელიც რუსულად ასე ითარგმნა: 1) недонесение (о преступлении); 2) Пренебрежение; 3) Недооценка; 4) Недопонимание.

ფრანგულში ინგლისური misprision-ის ორი შესატყვისია: méprise (შეცდომა, გაუგებრობა) და mépris (ზიზღი, სიძულვილი, არად ჩაგდება, აბურად აგდება, უგულებელყოფა).

ქართულად პირდაპირ გადმოვლებას, აზრობრივი თარგმანება ვარჩიე (ს.ტ.).

უმცროსი პოეტისა (ეფებოსისა), რაც წინამორბედი შემოქმედის რელუციებით ვლინდება. წინაპრის ამგვარი შევიწროვებით პოეტი გასაქანს აძლევს თავის პოეტურ წარმოსახვას და ამ გზით უზრუნველყოფს საკუთარ შემოქმედებით აქტს. ტერმინი „კლინამენი“ ბლუმს აღებული აქვს ლუკრეციუსისგან, რომელიც ამ სიტყვით აღნიშნავს ატომთა გადახრას, ანუ იმას, რაც ქმნის და წარმოშობს სამყაროში ცვლილებათა შესაძლებლობას. პოეტი „გადაიხრება“ წინამორბედის მიერ მონიშნული მიმართულებისაგან და ამით იგი კლინამენურ მიმართებას ამყარებს უცხო ტექსტთან. მის კუთვნილ ტექსტში ეს ასრულებს *მაკორექტირებელი* მოძრაობის როლს. ეს ფაქტი გულისხმობს შემდეგ: წინამორბედის ტექსტი გარკვეულ მომენტამდე ვითარდებოდა სწორად და მართებულად, მაგრამ შემდეგ იგი არ გადაიხარა ისე და იმგვარად, როგორც „საჭირო“ იყო და ახლა ამ „შეცდომას“ ასწორებს ეფებოსი.

ტროპულად კლინამენი ირონიაა.

### *ტესერა ანუ დამატება და ანტითეზისი*

ტერმინი „ტესერა“ ნასესხებია ჟაკ ლაკანის ფსიქოანალიზიდან\*. ეს ტერმინი („ტესერა“) დღემდე ცოცხალია მოზაიკის შემსრულებელ ხელოსანთა ლექსიკონში. ადრე იგი გამოიყენებოდა უძველეს მისტერიულ კულტურებში და აღნიშნავდა „ამოსაცნობ ნიშანს“. მაგალითად, ეს შეიძლება ყოფილიყო გატეხილი ჭურჭლის ის ნაწილი, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელია მთლიანად ამ ჭურჭლის აღდგენა.

ყოველი გვიანი პოეტი ირწმუნებს თავს და ჩვენც გვარწმუნებს, რომ წინამორბედ შემოქმედთა სიტყვა წაიშლება თუ იგი ხელახლა არ დაბრუნდა ეფებოსის ამაღლებულ და დიდებით მოსილ სიტყვაში. ასე ხდება წინაპრის განსრულება. ე. ი. უმცროსი პოეტი, გადაიკითხავს რა პრეტექსტს (რომელიც, სულ მცირე, ორი მაინც უნდა იყოს), ანტითეტურად განასრულებს მას, მაგრამ მის ცნებებში დებს ახალ საზრისს, რომელიც წინაპარმა თითქოს ვერ მოიხელთა და ვერ მოიფლო.

ამასთან დაკავშირებით ბლუმი ერთ საინტერესო შენიშვნას აკეთებს: თუ ინგლისელი პოეტები გადაიხრებიან თავისი წინამორბედებისაგან (ე. ი. კლინამენს მიმართავენ), ამერიკელები დამატებას ანუ ტესერას მიმართავენ. ინგლისელები ერთმანეთის მიმართ ნამდვილი რევიზიონისტები არიან, მაშინ როდესაც ამერიკელები (ემერსონის შემდეგ მაინც) თავიანთ მამებს არასაკმარის გამბედაობას და შემართებას მიაწერენ. რევიზიის ორივე მოდუსი წინაპართა რელუცირებას იწვევს.

ბლუმი მოიშველიებს ჟან-ჟაკ რუსოს, რომელიც ამბობს, რომ არავის ძალუძს სრულად თავისი თავით ტკობა სხვათა დანმარების გარეშე. ანდრე მალროს თქმით კი, ყოველი გამონაგონი – ეს არის პასუხი. ასე რომ ეფებოსის შემოქმედება წინამორბედი შემოქმედის, ანუ დიადი ორიგინალის „შემწეობით“ იქმნება და იგი პასუხია წინაპრის ტექსტზე.

რაც შეეხება კრიტიკას...

კრიტიკოსი მერყეობს ტავტოლოგიასა და რელუქციას შორის. ტავტოლოგიაა ის, როდესაც ლექსი არის თავის თავადი, ანუ უდრის თავის თავს; ხოლო რელუქცია არის ის,

■ თავად ლაკანის რევიზიონისტული მიმართება ფროიდთან ტესერას ნიმუშად განიხილება. ლაკანი, თავის ერთ ნაშრომში ახდენს სტეფან მალარმეს ციტირებას, სადაც პოეტი ენის ფუნქციონირებას და მონეტის მიმოქცევას აღარებს; მონეტა დიდი ხანია გაცვეთილა და ამოსაცნობი ნიშნებიც აღარ ემჩნევა, მაგრამ მაინც ჩვეულებრივ გადადის ხელიდან ხელში. ეს მეტაფორა საკმარისია იმის გასაგებად თუ როგორ ინარჩუნებს უკიდურესად გაცვეთილი სიტყვა ტესერას ღირებულებას. ეს არის ლაკანის აღუზია ტესერას ფუნქციაზე, ანუ „თავისიანის“ ამოსაცნობ ნიშანზე, გნებავთ – „პაროლზე“.



როდესაც ლექსში იგულისხმება ისიც, რაც ლექსში არ არის. არ არის კი მასში თანამედროვეობა და ყველა ის გარემოება, რაც პოეტს „ერტყმის“ გარს. ანტითეატური კრიტიკა, წერს ბლუმი, უნდა იწყებოდეს ტავტოლოგიისა და რედუქციის უარყოფით; უარყოფით, რომელიც უმჯობესია გადმოცემულ იქნას იმის მტკიცებით და დასტურყოფით, რომ ლექსის მნიშვნელობა შეიძლება იყოს მხოლოდ ლექსი, ოღონდ სხვა ლექსი – და არა „ეს“ ლექსი.

რევიზიონიზმის ამ სახეობას ტროპულად შეესაბამება სინეკლოქე.

### *კენოზისი, ანუ გამეორება და არათანმიმდევრულობა*

პოეტთაშორის კავშირის მესამე ტიპია კენოზისი ანუ დაცლა // წამოცარიელება, რაც წარმოსახვითი ქმედების გაუქმებასაც ნიშნავს და იზოლირებასაც ერთსა და იმავე დროს. ბლუმს ეს სიტყვა-ტერმინი ალბულები აქვს პავლე მოციქულისაგან. სახარებაში აღწერილია თუ როგორ „დაიშალა“ ქრისტემ თავი ღმერთობიდან ადამიანობამდე. იგი თანახმაა თავისი ღვთიური არსი დაამციროს, გან-ხორციელდეს. დიდ პოეტებთან ადგილი აქვს წყვეტის ამ მექანიზმს – კენოზისს. რევიზიის ამგვარი აქტი – წინაპართან მიმართების, კავშირის წყვეტა, „დაცლა“ არის მემკვიდრეობითობისაგან გამათავისუფლებელი გაჭრა, რომლის შედეგითაც იმგვარი ლექსი, რომელიც ვერ წარმოიშვებოდა წინამორბედის ღვთაებრივი არსის ან იმავე წინაპრისმიერი შთაგონების უბრალო გამეორების შედეგად. წინაპრის ძლევამოსილების გაუქმება საკუთარ თავში საჭიროა იმისათვის, რომ მოხდეს მისი (წინაპრის) პოზიციისაგან იზოლირება, განდგომა. გაუქმება, იზოლაცია, რეგრესია – ცნებები, რომლებიც კენოზისის რევიზიული პროპორციის აღსაწერად გამოიყენება, ფსიქოლოგიური დაცვის მექანიზმებია.

პავლე მოციქულის ეპისტოლეებიდან ალბულებს ცნებას ჰპოვებდა ბლუმი თავისი თეორიის ფროიდისტული საფუძვლების შესაბამისად გადაამუშავებს: „არქექტიპული კენოზისის აღწერისას ისეთი მოდელი მოგვცა პავლე მოციქულმა, რომელსაც ვერც ერთი პოეტი, როგორც ასეთი, ვერ შეძლებდა“-ო წერს ბლუმი და მოაქვს პავლე მოციქულის წერილი ფილიპელთა მიმართ (თ. 2:3-8).

პავლე მოციქულის კენოტიკური პოზიციისგან განსხვავებით, ეფებოსის კენოზისი გარეგნულია. როდესაც იგი თავს იმდაბლებს, ამით, წინაპრის დამთრგუნველი გავლენის წინაშე მდგარი, უარს ამბობს მხატვრულ მთლიანობაზე.

ყოველი რევიზიული აქტი წინაპრის გარდასახვაა, მაგრამ თუ კლინამენი და ტესერა ლექსის ელემენტთა შეპირისპირებაში ეხმარება მკითხველს, კენოზისი პოეტების დახასიათებისათვის გამოიყენება.

უკვე ითქვა, რომ ყოველი რევიზიული მიმართება ფროიდისეული დამცავი მექანიზმის როლს ასრულებს და ახდენს დაკარგული, გამქრალი ორიგინალების ჩანაცვლებას. კენოზისი არის მამისაგან დაცვა, მაგრამ იმავდროულად იგი ანგრევს შვილსაც (იხ. ფროიდის „მე და იგი“\*). ასე ვლინდება კენოზისის ამბივალენტურობა, რომლის მეშვეობითაც ლექსი აუცილებლად გადადის ანტითეატური საზრისის ფარგლებში. კენოზისში პოეტი სუსტდება, ცნობიერად ამბობს უარს მემკვიდრეობაზე (ფროიდის „იგი“ – „მე“-ს ენერჯის წყაროცაა). იგი შემოსაზღვრულ დრო-სივრცეშია გადაგდებული, რადგან მოშალა და გააუქმა წინამორბედის მოდელი.

\* იგი (Oho; Es, Id) – ზიგმუნდ ფროიდის პიროვნების კონცეფციის თეორიული კონსტრუქტი, – პიროვნების თანშობილი ასპექტები, რომლის შინაარსიც არაცნობიერია, ადამიანის კონსტიტუციაშია ჩაკერული და რომელმაც არ იცის სოციალური აკრძალვა და შეზღუდვა.

ამგვარი კენოზისი არის დაიმონური პაროდია პავლე მოციქულისეულ არქეტიპულ კენოზისზე.

ტროპულად კენოზისი მეტონიმისა შეესაბამება.

*დაიმონიზაცია ანუ კონტრ-ამაღლებული*

რილკეს მიაჩნდა, რომ ლექსი თანამედროვეობის მოთხოვნილების შესაბამისად და საპასუხოდ იწერებოდა. ბლუმი მას არ ეთანხმება და იმოწმებს მაღარმეს, რომელიც წერს, რომ ლექსი სხვა ლექს(ებ)ის საპასუხოდ იქმნება. მამა პოეტის ლექსები – ეს არის წინაღობა და დაბრკოლება, რადგან Befreiungen ანუ ახალი ლექსები უფრო მნიშვნელოვანი ძაბვის ნაყოფია, ვიდრე ამას რილკე ვარაუდობდა.

– ხელოვნებისა და საზოგადოების დიალექტიკა კი არ არის მთავარი – წერს ბლუმი, არამედ ხელოვნების და ხელოვნებისა, ანუ იმისა, რასაც ოტო რანკმა მხატვრის ხელოვნებასთან ბრძოლა უწოდა. რილკეზეც ეს დიალექტიკა მეუფებს, რადგან მან ყველაზე მეტად იმათთან დაჰყო, ვინც მას შემოქმედებით გზაზე ეღობებოდა და რევიზიის პროპორციის ის სახეობა, რომელსაც ბლუმი დაიმონიზაციას უწოდებს, გასული საუკუნის პოეტთაგან ყველაზე მკვეთრად რილკესთან გამოვლინდა.

დაიმონიზაცია არის პასუხი წინამორბედის ამაღლებულზე, ანუ ეს არის მოძრაობა კონტრ-ამაღლებულისაკენ. ტერმინს ბლუმი იღებს ნეოპლატონიზმისგან, სადაც ამ ცნებით აღინიშნება ის შუალედური არსი – არა ადამიანური და არა ღვთიური – რომელიც ჩასახლდება განდობილში, ადებტში, რათა შეეწიოს მას (ადებტს). ეფებოსი წინაპრისაგან იღებს იმ ძალმოსილებას, რომელიც მას საკუთარი დროის, ეპოქის, ერთი სიტყვით, თანადროულობისა და საკუთარი ყოფიერების ნაყოფად მიაჩნია. სინამდვილეში კი ადებტი წინამორბედის ენერგეტიკით საზრდოობს. ასე უარყოფს განდობილი პოეტი წინამორბედის ტექსტის უნიკალურობას, რადგან მის დენიდვიდუალიზაციას ახდენს და, საკუთარი შემოქმედებითი ტრიუმფით შემოფარგლული, მემკვიდრედ ვეღარ აცნობიერებს თავის თავს.

დაიმონიზება ნიშნავს ფსიქიკური ორგანიზაციის იმ ფაზაში ყოფნას, სადაც ვნებები, ლტოლვები და მისწრაფებები ამბივალენტური (გაორებული) ცნობიერების სფეროშია, მაგრამ, რადგან მანაც ადგილი აქვს წარსულის დეფორმირებას ( გადახრას) – ლექსის დაწერა შესაძლებელი ხდება.

ამავე მდგომარეობაში იყო რომანტიზმიც, რომელიც ებრძოდა წარსულს, ახდენდა განმანთლებლობის დაიმონიზაციას და სწორედ ამიტომ მისი წინასწარმეტყველური პოეზია მხოლოდ ილუზიური თეორიაა. რომანტიზმი არის არა იმდენად ხსნა და გადარჩენა, რამდენადაც არაცნობიერი სიცრუე – რაღაც შუალედური მდგომარეობა ინსტინქტურ არსებობასა და სრულქმნილ ზნეობრიობას შორის.

დაიმონიზაციის ტროპული შესატყვისებია ჰიპერბოლა და ლიტოტესი.

*ასკეზისი ანუ განწმენდა და სოლიპსიზმი*

ასკეზისი არის პოეტური *სუბლიმაცია*, განწმენდის ხერხი, რომელიც მიმართულია უახლოესი მიზნისაკენ – მარტოობის მდგომარეობის მიღწევისაკენ. ამგვარი თვითგანწმენდა გულისხმობს მარტოობაში დაფლვას, დაძირვას.

ასკეზისი, როგორც გავლენის შიშისაგან თავის დაცვის წარმატებული მექანიზმი, ქმნის პოეტური „მე“-ს იმგვარ რედუქციას, რომელსაც, ზოგადად, „განწმენდელი სიბრმავე“ შეიძლება ვუწოდოთ. განსხვავებით კენოზისური თვითდაცლისაგან, ასკეზაში უმცროსი პოეტი ახდენს თვითშეკვეცის, რედუცირების აქტს. იგი ნებაყოფლობით ამბობს უარს თავისი ადამიანური და შემოქმედებითი უნარის გარკვეულ ნაწილზე და მსხვერპლად

სწირავს მას, რათა გამოყოს, გამოაცალკევოს თავისი თავი სხვებისაგან – როგორც გარემოსაგან, ასევე წინაპრებისაგან...

რევიზიის ამ პროპორციას უფრო ნათლად დაგვანახებს ფროიდისეულ სუბლიმაციასთან ანალოგია: სუბლიმაცია არის ფსიქიკის ინსტიტუტური ფორმების ტრანსფორმაცია ინდივიდისათვის (და საზოგადოებისათვის) მისაღებ ფორმებში. ამით მოიხსნება კონფლიქტი „იგი“-სა და „მე“-ს შორის. დაცვის მექანიზმები სუბლიმაციისას სხვადასხვა შეიძლება იყოს: შესაძლოა პასიურობას აქტიურობა ჩაენაცვლოს და პირიქით, – შესაძლოა პირდაპირ იქნას დათრგუნული საშიში იმპულსები, – შესაძლოა საერთოდ საპირისპიროში გარდაისახოს „იგი“-დან მომდინარე საფრთხე. ამდენად, სუბლიმაციაში პირველადი იმპულსი ქრება და მისი ენერგეტიკა გადადის მისი „მოადგილის“ გამგებლობაში. ასე ხდება ლიბიდოს დესექსუალიზება და დამანგრეველი ტენდენციები თავისუფლდება აგრესიული ენერჯიისა და ლტოლვებისაგან.

სუბლიმაცია მჭიდროდ უკავშირდება იდენტიფიკაციის საკითხს და ეს უკანასკნელი დამოკიდებულია მიზნისა და ობიექტის ცვალებადობაზე, რომლებიც, შესაძლოა, როგორც უკვე ვთქვით, საპირისპიროც აღმოჩნდეს პირველწადილებისა.

თუ ამ მოდელს გადახრათა ტიპოლოგიაზე გადმოვიტანთ, სუბლიმაცია იქნება ასკეზისის, თვითშეკვეთის ფორმა, რომელიც, როგორც წინაპრის, ასევე ეფებოსის შემოქმედების შევიწროვების ხარჯზე, გარდასახვას ესწრაფვის. ამგვარი პოეტური ასკეზისის შედეგი არის „სუპერ-ეგო“-ს მხატვრული ექვივალენტის მიღება. ე. ი. ასკეზა ხორციელდება წინაპარზედაც და ეფეოსზედაც.

#### *აპოფრადესი ანუ მიცვალებულთა დაბრუნება*

აპოფრადესი – ასე უწოდებდნენ ძველი ათენელნი ნავსიან დღეებს, როდესაც მიცვალებულნი იმ სახლებს უბრუნდებოდნენ, რომლებშიც ისინი ოდესღაც ცხოვრობდნენ.

ძლიერი ეფებოსი წინაპართა ამგვარი შემოტევისაგან თავდასაცავად ირჩევს ისეთ მზაკვრულ სტილს, რომ პრიორიტეტი მთლიანად მის ხელთაა და რჩება შთაბეჭდილება თითქოს მან კი არ მიბაძა, არამედ თავად წინაპრები ბაძავენ მას. უმცროსი პოეტი, სოლიპსიზმამდე მისული წარმოსახვითი მარტოობით დათრგუნული, ისე ააშკარავებს და საგანგებოდ ამზეურებს თავის კავშირს წინაპრის შემოქმედებასთან, რომ გერჯენება და გგონია, თითქოს, აწ უკვე სიმწიფის ხანაში მყოფი ეფებოსი, იმ თავის პირვანდელ, პოეტური მოწაფეობის ხანას დაუბრუნდა და ეს-ესაა ფეხი აიდგა; თითქოს ერთი წრე შემოწერა და კვლავ დასაბამთან მივიდა – როდესაც ეფებოსის პოეტური ძალმოსილება ჯერ კიდევ არ იყო რევიზიული აქტის წიად გამოვლილი და მისით განმტკიცებული. ამ მაცდურ შეგრძნებას ეფებოსი ქმნის იმით, რომ განგებ ააშკარავებს წინამორბედთან კავშირს. ამის შედეგია, რომ ახალი სრულყოფილი ტექსტი გვაიძულებს ვირწმუნოთ ის კი არა, რომ იგი წინაპრის მიერაა დაწერილი, არამედ ის, რომ უმცროსი პოეტს თვითონვე შეეძლო (შეუძლია) წინაპრის ნებისმიერი ლექსის შექმნა და დაწერა.

ბორხესი ამბობს – მხატვარი თვითონვე ქმნის თავის წინაპრებსო...

– მე უფრო რადიკალურ მოვლენაზე ვილაპარაკებო, წერს ბლუმი და აპოფრადესის ერთგვარი აბსურდის მაგალითად მოაქვს, – როდესაც ჩემს საკუთარ ნაწარმოებში წინაპრის იმგვარი ტრიუმფია, რომ მისი ზოგიერთი ნაწარმოები არის არა ჩემი მოვლინების წინასწარმეტყველება, არამედ წინაპრის მიერ ჩემი მიღწევების პირიქით სესხება; და ეს ხდება ეფებოსის დაკნინება-დამცრობის ხარჯზე.

ერთი სიტყვით, აპოფრადესში ძლიერად მოსილი მკვდრები ბრუნდებიან, მაგრამ ბრუნდებიან ეფებოსისეულ სამოსელში და მისივე ხმით ლაპარაკობენ – ყოველ შემთხვევაში,

ნაწილობრივ მაინც და ხანდახან მაინც; და ეს ხდება იმ წუთებისა და გავლენების ჟამს, როდესაც დასტურდება არა მათი შეუპოვრობა და სიჩაუქე, არამედ უმცროსი პოეტისა.

აპოფრადესი, როგორც ფსიქიკური თავდაცვის „ინტროექცია-პროექციის“ მექანიზმი, ტროპულად შეესაბამება მეტალექსისს.

დაბოლოს, რომ შევაჯამოთ ზემონათქვამი, გავლენისა და გავლენის შიშის თეორია ასეთ სახეს მიიღებს: ჰაროლდ ბლუმის აზრით, ნებისმიერი ლექსის კომპოზიციაზე გავლენა გარდაუვალია, თუმცა ამ დროს წინამორბედის ნამუშევარი ძალზე მკვეთრად სხვაფერდება (მ. ჰ. აბრამსი).

პოეტური იმპულსი იშვის „გზის გამკვალავი“ მამა-პოეტის ლექსის წაკითხვისას. ეფეოსს, ფროიდისტული ოიდიპისის კომპლექსის დარად, ამბივალენტური დამოკიდებულება უჩნდება წინამორბედი პოეტისადმი. ამიტომ იგი არა მხოლოდ აღფრთოვანდება წინაპრით, არამედ, რაკი ორიგინალურობისა და დამოუკიდებლობის ჟინი ამოძრავებს, მისი სიძულვილითაც აღივსება. წინაპრისადმი („წინასწარდამსაკუთრებელი“ მამა-პოეტისადმი) ამგვარ ორგემავე დამოკიდებულებას ეფეოსი უპირისპირებს „თავდაცვით“ წაკითხვას, რათა შეინარჩუნოს ავტონომიურობისა და პირველადობის გრძნობა; ამას კი იგი აღწევს ცნობიერი აღიარების მიღმა არსებული (ანუ არაცნობიერი) ინსტიქტით და სწორედ მასზე „დაყრდნობით“ ამრუდებს/ გადახრის მშობლის ლექსს. უარყოფილი ნაწარმოების გავლენის აცილების მიზნით უპრეცედენტოდ ორიგინალური ლექსის დაწერის მცდელობა წარუმატებლობისთვისაა განწირული; ყველაზე მეტი, რასაც ეფეოსი აღწევს, ლექსის იმგვარი „სიძლიერეა“, რომ მისი პირველადობის და ორიგინალურობის ილუზია იქმნება; ილუზია იმისა, რომ რომ წინაპრის კვალზე გავლა აიცილინა და თან მისი ლექსი მამა-პოეტისას აღემატება.

გადაკითხვის (გამრუდების//გადახრის) ექვსი პროცესი არსებობს, რომელთაც ბლუმი რევიზიულ მიმართებებს უწოდებს. ყოველი პროცესი ანუ გადაკითხვის ყოველი მექანიზმი უკავშირდება ფიგურალურ ენას და შეესაბამება რიტორიკულ ტროპთა ტიპებს. ყოველი რევიზიული მიმართება ის კატეგორიაა, რომელთა წიად წაკითხვა წინამორბედის ლექსი. აქედან გამომდინარე, „ლექსს თავისთავად“ ვერასდროს შევიცნობთ; ყოველი წაკითხვა ინტერპრეტაცია და „უცილობელი ვერშეფასება“ – ვერშეფასება და ვერწაკითხვა. არსებობს „უძლური ვერწაკითხვა“ (მარცხისთვის განწირული) ანუ მცდელობა იმისა, თუ რეალურად რას ნიშნავს ტექსტი; არის „ძლიერი ვერწაკითხვა“, როდესაც მკითხველის დამცავი მექანიზმები არაცნობიერად ზემოქმედებენ, რათა ახლებურად გარდაქმნან ინტერპრეტირებადი ტექსტი, რადგან ნებისმიერი ლექსი „მშობელი“ ლექსის ვერ-ინტერპრეტაციაა. ჰაროლდ ბლუმი ლიტერატურის კრიტიკოსებს ურჩევს, წაკითხონ ლექსი, როგორც ავტორის მიერ წინამორბედი პოეტის, ლექსის ან ზოგადად, პოეზიის განზრახ ვერ-წაკითხვა. ასეთი ძლიერი ვერწაკითხვის შედეგები ანტითეტურ მიმართებაშია პოეტის ჩანაფიქრთან და იმასთანაც, თუ როგორ ინტერპრეტაციას აძლევს მას სტანდარტული, „უძლური ვერწაკითხვა“.

სტატის ბლუმის ერთი აფორიზმით დავასრულებთ: გავლენა – ეს არის Influence, ვარსკვლავური დაავადება.

გავლენას განიცდის ყველა და ყველაფერი...

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- აბრამსი 2004: აბრამსი მ. ჰ. ლიტერატურულ ტერმინთა ცნობარი (გავლენა და გავლენის შიში). სჯანი, V, თბ.: 2004.
- ბლუმი 1975: Bloom H. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. N. Y.: Oxford University Press, 1975.

**ბლუმი 1998:** Блум Херолд. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1998.

**ბლუმი 1999:** Блум Геролд. Элегия о каноне. "Вопросы литературы". 1999, Январь-февраль.

**ლუკრეციუსი 1958:** ლუკრეციუსი. საგანთა ბუნებუთათვის (თარგმანი პანტელეიმონ ბერაძისა). თბ.: 1958.

**პრატი 1996:** Пратт Сара. Гарольд Блум и Страх "влияния". Новое литературное обозрение. № 20 (1996).

## პოსტმოდერნიზმი

პოსტმოდერნიზმი, ისევე როგორც თავად მოდერნიზმი, განმაზოგადებელი ცნებაა, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ხელოვნებასა და კულტურაში, ადამიანის აზროვნებასა და სულიერ სამყაროში მიმდინარე პროცესებს, რომლებიც დროის გარკვეულ მონაკვეთში იჩენენ თავს. სწორედ ამიტომ პოსტმოდერნს ზოგჯერ უბრალოდ დროის სულისკვეთებად ან მგრძნობელობად განსაზღვრავენ და საუბრობენ პოსტმოდერნულ ეპოქაზე, როგორც ასეთზე.

დროის საზღვრები ერთგვარად პირობითია, რადგან როგორც მოდერნიზმი, ისე პოსტმოდერნიზმი ათწლეულების მანძილზე ვითარდებოდა სხვადასხვა ქვეყნებში; მათი განვითარების კულმინაციური ეტაპებიც ათწლეულებით ან თითქმის საუკუნით არის დაშორებული (ზშირად პოსტმოდერნიზმს ანალიზებენ, როგორც საკუთრივ ამერიკულ მოვლენას, რომელიც თავისი აქტივობის პიკს 1960-90-იან წლებში აღწევს. მაგალითად, ფრედრიკ ჯეიმსონი მიიჩნევს, რომ „პოსტმოდერნიზმი არის პირველი სპეციფიკურად ჩრდილოამერიკული გლობალური სტილი“ (ჯეიმსონი 1991: 20), მაგრამ, რასაკვირველია, თანამედროვე კრიტიკაში პოსტმოდერნიზმის გეოგრაფიული არეალი უაღრესად ფართოა). ზოგჯერ მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ნიშნები თითქმის სინქრონული ხდება და განიხილავენ მოდერნიდან პოსტმოდერნზე გადასვლას თვით ცალკეული ავტორების შემოქმედებაში (მაგალითად, ამგვარ გარდამავალ ქმნილებებად მიიჩნევა, უწინარესად, ჯეიმს ჯოისის „ფინეგანის ქელები“ (იჰაბ ჰასანის, ბრაიან მაკჰალის მიერ), ზოგჯერ თვით ჰერმან მელვილის „მოზი დიკი“; მხატვრობაში, რასაკვირველია, მარსელ დიუშანის რედიმედი). პოსტმოდერნიზმს, როგორც კულტურულ და სოციალურ მოვლენას, დიდად განსაზღვრავს მისი დრო. შეიძლება ითქვას, რომ დრო ამ შემთხვევაში არ ნიშნავს მხოლოდ ისტორიულ-ქრონოლოგიურ კონტინუუმს (უწყვეტობას), წელთა თანმიმდევრობას, არამედ სულიერ და მსოფლმხედველობრივ ეპოქას. ამასთანავე, პოსტმოდერნიზმის დრო უშუალოდ შეიძლება განვიხილოთ როგორც მოდერნიზმის დროის შედეგი. მოდერნიზმზე მსჯელობისას განმსაზღვრელი ხდება ისეთი კატეგორია, როგორც არის *სულიერი დრო*, რადგან ეს პროცესები დასავლური სამყაროს ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში გარკვეული ეტაპის დადგომის შედეგად დაწყო. პოსტმოდერნიზმზე მსჯელობისას სულიერი დროის კატეგორიას შეიძლება ჩაენაცვლოს *სოციუმის დრო*, რადგან პოსტმოდერნიზმი უმეტესად საზოგადოების განვითარების ეტაპთან მიმართებაში განიხილება. გარდა ამისა, დროის გარკვეულ საზომად შეიძლება მივიჩნიოთ მხატვრულ-გამომსახველობითი ეტაპები და, შესაბამისად, ვიმსჯელოთ *რეპრეზენტაციის პერიოდებზე*.

დროითი მახასიათებლების მიხედვით პოსტმოდერნიზმის დასაბამი კვლავაც უკავშირდება მოდერნიზმს. მოდერნიზმის დასაბამი კი ზშირად არაერთგვაროვნად განისაზღვრება და ლიტერატურის კრიტიკოსებს დაზუსტებაც კი უწევთ, თუ რომელი პერიოდიდან გაიზარებენ ამ მოვლენას. აღრიცხვა იწყება ერთ შემთხვევაში XIX საუკუნის მეორე ნახევარში შარლ ბოდლერის მიერ დასახული შემობრუნების წერტილიდან და მოდერნიზმიც, მნიშვნელოვანწილად, პოეტური პროცესების მონაცვლეობის საფუძველზე განიხილება. მეორე შემთხვევაში კი ათვლას იწყებენ XX საუკუნის დასაწყისში არა იმდენად პოეტური დაჯგუფებების, არამედ ინდივიდუალურ ავტორთა, უმეტესად რომანისტთა შემოქმედებაში გამოვლენილი ცვლილებების საფუძველზე. აქვე დავაზუსტებდით, რომ შემდგომში პირველი, აკადემიურ წრეებში ფართოდ მიღებული პოზიციით ვიხელმძღვანელებთ უწინარეს ყოვლისა იმის გამო, რომ ამ შემთხვევაში მოდერნიზმის დაწყებას განიხილავენ სიმბოლიზმით და არა სიმბოლიზმის შემდეგ.

მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის, როგორც თანამედროვეობის კულტურული და, უწინარესად, სულიერი ფენომენის დასაბამის დაკავშირება სიმბოლიზმთან უცილობელია იმდენად, რამდენადაც სწორედ სიმბოლისტურმა მსოფლმხედველობამ გამოავლინა ის დიდი სულიერი კრიზისი, რომელიც, თავის მხრივ, ადამიანის სულიერ-შემოქმედებითი და მხატვრულ-გამომსახველობითი მაძიებლობის ერთიანი პროცესის დასაბამი გახდა და რამაც მოდერნიზმის სახელი მიიღო. თავად მოდერნიზმის არეალშიც ორი თვისებრივად განსხვავებული, მაგრამ ეპოქალური და მაძიებლური ნიშნით გაერთიანებული ტენდენციები გამოიყოფა. ერთს მაღალ (ან კლასიკურ) მოდერნიზმს უწოდებენ, მეორეს – ავანგარდიზმს. მაღალი მოდერნიზმის ცნება, სიმბოლიზმიდან დაწყებული, იმ ტიპის ლიტერატურას აერთიანებს, რომელშიც მწერლის ძირითადი ორიენტირია საკუთარი შინაგანი, სულიერი ძიების პროცესი და გამომსახველობითი ძიებებიც (ფორმალური სრულყოფილებიდან ტრადიციული ფორმის რღვევის ჩათვლით) მიმდინარეობს სულიერ-მსოფლმხედველობრივი ძიების შესაბამისად, შინაგანი მდგომარეობისათვის ადეკვატური (შესატყვისი) გამომსახველობის მოპოვების მიზნით. ავანგარდიზმის არეალში სულიერი მაძიებლობის პრობლემა წარმოდგენილია ჩახშული, არააქცენტირებული, მაგრამ დაუძლეველი სახით. ავტორი არ ახდენს მის კულტივირებას (განვითარებას) ტექსტში, რაც იმის ნიშანია, რომ ის არ ახდენს სულიერი პრობლემების კულტივირებას თავის თავში. მაგრამ პრობლემა თავისთავად არსებობს, ის არ არის გადალახული. მისდამი მუშავდება ცინიკური, აგრესიული დამოკიდებულება (რაც ვლინდება ფორმის აგრესიულობაშიც), ის რეპრესირებულია (დათრგუნულია) თითქმის ქვეცნობიერების დონემდე, მაგრამ აღიარებულია, რომ ყოველგვარი გამომსახველობითი ძიების პროცესის დასაბამი სწორედ შინაგან სირთულეებშია. უფრო ზუსტად, გამომსახველობითი, *რეპრეზენტაციული პროცესი* მიჩნეულია იმ სულიერი პროცესების მოწესრიგების, უგულებელყოფის ან ჩანაცვლების საშუალებად, რომლებიც თითქმის დაუძლეველი გახდა დასავლური სამყაროს ადამიანის ცხოვრებაში.

მაღალი მოდერნიზმის არეალში, ფაქტობრივად, ორი საკითხი გამოიკვეთებოდა: არსებობს თუ არა აბსოლუტური ჭეშმარიტება (სულიერი პრობლემა) და შესაძლებელია თუ არა ამ ჭეშმარიტებისადმი ინდივიდის მიმართების მხატვრული გამოსახვა (რეპრეზენტაციული პრობლემა). მაღალი მოდერნიზმის ეტაპის ჩანაცვლება ავანგარდის ეტაპით ხდება იქ, სადაც მოდერნიზმი უარს ამბობს სარწმუნოების სივრცეში დაბრუნების შესაძლებლობაზე და ამ იდეის მხატვრულ რეალიზაციაზე. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სულიერი პრობლემის უგულებელყოფა არ ნიშნავს რეპრეზენტაციის იდეაზე უარის თქმას. პირიქით, ავანგარდიზმის არეალში რეპრეზენტაცია ხდება თვითკმარი პროცესი, ის არ უკავშირდება სულიერ მიზნებს, აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას ან ექსისტენციურ კითხვებს, ამ ცნებათა ტრადიციული გაგებით. მხატვრული პროცესი აღარ არის მიმართული სულიერი პროცესისადმი და ხელოვნება აღარ ინარჩუნებს მიმართებას სარწმუნოებასთან. მიმართება, რომელიც სარწმუნოებრივ ხელოვნებაში მტკიცებითი ფორმისა იყო (ღმერთი არსებობს და მისდამი ადამიანის სწრაფვა მხატვრული შემოქმედებითაც ცხადდება), ხოლო მაღალ მოდერნიზმში კითხვითი ფორმისაა (არსებობს კი ღმერთი და შეუძლია კი ადამიანს მისადმი სწრაფვის მხატვრული გაცხადება?), ავანგარდიზმში ნეგაციურ (უარყოფით) ფორმას იღებს: ხელოვნება არანაირი სახით არ უნდა მიემართებოდეს ზემატერიალურ სამყაროს და არც უნდა წამოჭრიდეს ამ სამყაროს არსებობის პრობლემას. ის უნდა ცდილობდეს საკუთარი გამომსახველობითი ამოცანების მიღწევას და ეს ამოცანები არანაირ კავშირში არ არის ცხოვრების არსის ექსისტენციურ კითხვებთან, რადგან არსი თავად გამომსახველობაშია. ფაქტობრივად, ავანგარდიზმში ხელოვნება თავისუფლდება პიროვნული, სულიერი ხასიათის კითხვებისაგან, რაც ხოსე ორტეგა ი გასეტის მიერ განისაზღვრა კიდევ, როგორც ხელოვნების დეჰუმანიზაციის პროცესი. ავანგარდის ეტაპზე

ხელოვნება უარს ამბობს სულიერ პრობლემათა, ექსისტენციურ მიმართებათა მთელს სისტემაზე, რომელშიც პიროვნება, ფაქტობრივად, ჩიხში მოქცეულად გრძნობდა თავს. მაგრამ მაძიებლობის პროცესი ამით არ სრულდება და ის გარდაისახება მხატვრულ-გამომსახველობით ძიებად სულიერ-შემეცნებითი ამოცანების გარეშე, რაც რეალურად არის კიდევ ექსპერიმენტაცია. სწორედ ამიტომ ექსპერიმენტაცია გამომსახველობით პროცესში ხდება კიდევ ავანგარდიზმის ერთ-ერთი ძირითადი იდეა. ამ ფორმით კომპენსირდება (ანაზღაურდება) სულიერი მიზნების (ამ ცნების ტრადიციული სარწმუნოებრივი გაგებით) უარყოფა; აქცენტირდება, რომ მიზანი თავისთავად არსებობს და ის გამომსახველობაშია. მოდერნიზმის მუდმივი მაძიებლობის იდეა აქ მხატვრული გამოსახვის გზების მაძიებლობის სახით შენარჩუნდება და მუდამ ახალი, ანუ მიღებულ ფორმასთან დაპირისპირებული მხატვრული ფორმის ძიებად იქცევა. რასაკვირველია, ხელოვნება რეპრეზენტაციის ამგვარ პროცესშიც შეიძლება მოექცეს ჩიხში. თუკი სიმბოლიზმიდან მოყოლებული, სათქმელის გამოთქმის, არსის გამოსახვის მცდელობის შედეგად პიროვნება მდუმარების მდგომარეობის აღიარებამდე მიდიოდა, ავანგარდიზმში ამგვარი ჩიხის, ანუ გამომსახველობის უკიდურესი, უპერსპექტივო წერტილის სიმბოლოდ მალევიჩის შავი კვადრატი იქცევა.

თუმცა დასავლური ხელოვნება გაგრძელდა მას შემდეგაც, რაც მოდერნიზმმა ის ჩიხში მოქცეულად გამოაცხადა. შეიძლება ითქვას, რომ ის, რაც მოხდა ამის შემდეგ, ანუ გაგრძელდა დასრულების შემდეგ, არის კიდევ პოსტმოდერნიზმი ხელოვნებაში. ამგვარი პოზიციის ფიქსირებისას განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია გავითვალისწინოთ, რომ პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებად გაიზარება სწორედ იმგვარი მიმართულების ხელოვნება, რომელიც საკუთარ თავს აღიარებს მოდერნიზმის მემკვიდრედ. ხშირ შემთხვევაში აღინიშნება, რომ „პოსტმოდერნიზმი უნდა განვიხილოთ არა როგორც განხეთქილება რომანტიზმისა და მოდერნიზმის შეხედულებებთან, არამედ როგორც ლოგიკური კულმინაცია ამ ადრეულ მიმიდინარეობათა განაცხადებისა, რომლებიც ყოველთვის ზუსტად არ განისაზღვრება ამ საკითხებზე მსჯელობისას“ (გრაფი 1973: 384-417). იჰაბ ჰასანის თანახმადაც, „განსხვავებული ხაზი მოდერნის ტრადიციის ფარგლებში დაისახა“ (ჰასანი 1987: 4). მოდერნიზმთან მემკვიდრეობითობის ფონზე პოსტმოდერნიზმი წარმოჩნდება როგორც დასავლური კულტურისა და ცივილიზაციის ერთიანი პროცესის ნაწილი, მაგრამ ეს მემკვიდრეობა არ გულისხმობს მოდერნისტული სულიერი ან ესთეტიკური პრინციპების უპირობოდ მიღებას ან ყოველთვის უშუალო გაგრძელებას. პირიქით, ეს პრინციპები, ესთეტიკურ ტენდენციათა კანონზომიერი მონაცვლეობის ძალით, ხშირად უარყოფილი ან გადაფასებულია. მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ პოსტმოდერნიზმი არის ის ეტაპი ხელოვნებაში, რომელიც გამომდინარეობს მოდერნიზმიდან, ითვალისწინებს მოდერნიზმის გამოცდილებას, აგრძელებს მის მიერ დასახულ ძიების პროცესს და მაშინაც კი, როცა უპირისპირდება, ავითარებს, უკიდურესობამდე მიჰყავს ან მნიშვნელობას აცლის მოდერნიზმის ამა თუ იმ პოსტულატს, პოსტმოდერნიზმი ინარჩუნებს მიმართებას მოდერნიზმთან. რაც მთავარია, პოსტმოდერნისტულ ეპოქას (როგორც ხელოვნებაში, ისე აზროვნებისა თუ სულიერი მოღვაწეობის ნებისმიერ სფეროში) მოდერნისტული ეპოქისაგან დარჩა ყველაზე მძიმე მემკვიდრეობა – კრიზისულობა. მოდერნიზმის ხანაში გამოკვეთილი და, შესაძლოა, გამძაფრებული სულიერი თუ გამომსახველობითი კრიზი პოსტმოდერნულ პერიოდში არ დაძლეულა. იჰაბ ჰასანი აღნიშნავს, კვლავ გრძელდება სტრესი ხელოვნებაში, კულტურასა და ცნობიერებაში, „კრიზისი არის მოდერნული და პოსტმოდერნული, მიმდინარე და განგრძობითი“ (ჰასანი 1987: 12). სწორედ ამ დაუძლეველი კრიზისის ფონზე გრძელდება ადამიანური საქმიანობა პოსტმოდერნულ ხანაში. მაგრამ, მეორე მხრივ, თუკი ვაღიარებთ, რომ პოსტმოდერნიზმი არის გაგრძელება დასასრულის შემდეგ, გარკვეული სასრული წერტილის შემდეგ, როცა არც სულიერი ძალა და არც გამომსახველობითი ალტერნატივა მოდერნიზმისეული ძიებების



გასაგრძელებლად თითქოს აღარ იხილვებოდა, რა შეიძლება მოჰყოლოდა ამას, როგორი გაგრძელება ან რომელ სფეროში შეიძლება ეს გაგრძელებულიყო?

შეიძლება ითქვას, რომ გაგრძელება მოხდა არა მხოლოდ ხელოვნების, შემოქმედებითი თუ მსოფლმხედველობრივი ძიებების სფეროში, არამედ ყოფიერ სფეროშიც, უფრო ზუსტად, ხელოვნება განდა ყოფიერების ნაწილი, რაც სრულიად მიუღებელი იქნებოდა მოდერნიზმის პოზიციიდან. ხელოვნების ყოფაზე გადატანის სიმბოლოდ კი პოსტმოდერნიზმის თეორიაში მარსელ დიუშანის რელიმედიც არის აღიარებული. ავანგარდიზმის გამომსახველობითი მცდელობების შემდეგ დიუშანმა არტეფაქტების, ხელოვნების ქმნილებების ნაცვლად ყოფიერების საგნები აქცია საგამოფენო ექსპონატებად და, ფაქტობრივად, „მონიშნა მოდერნისტული ხელოვნების დასასრული და ხელოვნების სამეფოს საბოლოო გაერთიანება მის აბსოლუტურ სხვასთან – ტექნოლოგიური მასობრივი პროდუქციის სამეფოსთან“ (კიუჩერი 1994: 110). მთელი ყოფიერი სამყარო, როგორადაც ის მივიღეთ მოდერნული ეპოქის დასავლურ სამყაროში დაფიქსირებული გლობალური მსოფლმხედველობრივი თუ სოციალური ცვლილებების შედეგად, პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსებისათვის საკმაოდ საეჭვო თვისებრიობისაა, უფრო ზუსტად, მას საერთოდ არ გააჩნია თვისებრიობა, არსი, თავისთავადობა. ის არც რაიმეს უშუალო განმეორებაა, ის არ არის უბრალო ასლი, არამედ ასლი ორიგინალის გარეშე, ანუ *სიმულაკრა*.

თუკი მოდერნიზმის ერთ-ერთი ძირითადი მეტაფორა იყო პლატონისეული იდეათა აჩრდილები, რომელთაც ხელავენ გამოქვაბულის კედლებს მიჯაჭვული ადამიანები, რომლებიც, თავის მხრივ, განწირულნი არიან, რომ ვერასოდეს იხილავენ თავისთავად იდეას (ჰეშმარიტებას, არსს), პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ძირითადი მეტაფორა ხდება კვალავაც პლატონისეული სიმულაკრა, ასლი, რომელსაც ორიგინალი არ გააჩნია. იდეათა აჩრდილებს გარკვეული მიმართება მაინც ჰქონდათ არსთან, ისინი სრულად არ გამოსახავდნენ ჰეშმარიტებას, მაგრამ მის ანარეკლს მაინც წარმოადგენდნენ, ამდენად, მოდერნიზმში თავად ადამიანიც ინარჩუნებდა თუნდაც არასრულფასოვან მიმართებას არსთან. პოსტმოდერნიზმში კი თანამედროვეობის დანახვა, როგორც სიმულაკრასი, მიგვითითებს, რომ აქ არსთან, პირველად ჰეშმარიტებასთან არანაირი მიმართება აღარ იგულისხმება, უფრო ზუსტად, აღარ იგულისხმება ამგვარი ჰეშმარიტების არსებობა. და თუკი მოდერნისტულ ეტაპზე ჰეშმარიტების არსებობა ეჭვქვეშ დგებოდა (რაც წარმოადგენდა კიდევ მოდერნისტული ეპოქის ადამიანის სულიერი პრობლემებისა და გარესამყაროს მიუღებლობის მიზეზს), პოსტმოდერნისტულ ეტაპზე ეს საკითხი, უბრალოდ, აღარ განიხილება. არსის ძიება აღარც კი მიმდინარეობს და გარესამყარო, მისი სოციალური თუ ხელოვნებისეული ფორმებითურთ, აღიქმება, როგორც ჰეშმარიტებას (ორიგინალს) მოკლებული ასლი.

თანამედროვეობის სიმულაკრულობის იდეა პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი თეორეტიკოსის, ჟან ბოდრიარის მიერ იქნა დამუშავებული, შემდგომ ეს ცნება განდა პოსტმოდერნისტული ხელოვნების თეორეტიკოსების, მათ შორის ფრედრიკ ჯეიმსონის ანალიტიკური პოზიციის ერთ-ერთი საყრდენი.

წიგნში „სიმულაკრა და სიმულაცია“ ბოდრიარი მთელი პოსტმოდერნული ეპოქის ძირითად მახასიათებლად მიიჩნევს სიმულაკრული, უარსო მოვლენების განუწყვეტელ კვლავწარმოებას. ამ მოვლენებს აბსოლუტურ ჰეშმარიტებასთან, ანუ, ბოდრიარის მიხედვით, სიღრმისეულ რეალობასთან არანაირი კავშირი აღარ გააჩნიათ, მაგრამ აღარც სჭირდებათ ამგვარი კავშირი, რადგან მრავლდებიან, საკუთარ თავს აწარმოებენ პირველსაწყისის, ანუ ორიგინალის გარეშე. ამგვარ პირველსაწყისს, სიღრმისეულ რეალობას, ბოდრიარი უშუალოდ არ უწოდებს ღმერთს, მაგრამ მისი მსჯელობიდან (და იმ სისტემიდან, რომელშიაც ის ამ ცნებას განიხილავს) აშკარაა, რომ ის, რაც შეიძლება

აღქმულიყო როგორც ნამდვილი, რეალური, ჭეშმარიტი, არის მხოლოდ ღმერთი. ბოდრიარის თანახმად, სინამდვილისა და ჭეშმარიტების თეოლოგიის ხანა დამთავრდა, „სიმულაკრისა და სიმულაციის ერაში აღარ არის ღმერთი, საკუთარი თავის გასაცხადებლად, არც უკანასკნელი სამსჯავრო, განყოფად ჭეშმარიტისა ყალბისაგან, ნამდვილისა მისი ხელოვნური აღდგინებისაგან, რადგან ყველაფერი უკვე მკვდარია და წინასწარ აღდგენილი“ (ბოდრიარი 1994: 6). თუმცა, ბოდრიარი თავის თეორიას აგებს არა აბსოლუტური ჭეშმარიტების, არამედ სიმულაციური ნიშნების არსებობის საფუძველზე და მოდერნიზმისეული ეპისტემოლოგიური დაეჭვება ღმერთის არსებობაში მასთან პოსტმოდერნულ კითხვად იქცევა: ხომ არ იყო ღმერთი მისი არსებობის ნიშნების უბრალო სიმულაცია? ეს კითხვა ირონიულად მიემართება არა ტრადიციული მსოფლმხედველობის სისტემას, არამედ სწორედ პოსტმოდერნისტულ ეპოქას, რადგან ამ ეპოქაში ადამიანი საკუთარ თავს აღარ გრძნობს რეალობასთან (სინამდვილესთან, ჭეშმარიტებასთან) კავშირში, მას ეძლევა მხოლოდ ნიშნები, რომლებიც, შესაძლოა, უქმნიან გარკვეულ მიმართებათა ერთგვარ ილუზიას, მაგრამ ეს ნიშნები არ უზრუნველყოფენ კავშირს სინამდვილესთან, რეალობასთან, რადგან არ არიან ნამდვილნი, ანუ მათი გამოვლინება აღარ არის განპირობებული რაიმე მიზეზით, ზოგადად კი პირველმიზეზით. ამგვარი მიმართება „სიღრმისეულ რეალობასთან“ გამოიკვეთება იმ სახეებში, რომლებიც ადამიანის სულიერი და მსოფლმხედველობრივი პოზიციის გამომსახველად შეიძლება მივიჩნიოთ. თუკი გამომსახველობას განვიხილავთ როგორც პიროვნების უმთავრეს მისწრაფებას, გამოხატოს საკუთარი შინაგანი პოზიცია შესაბამის სახეში, მაშინ პოსტმოდერნის ეპოქის მხატვრული სახეები დასავლური სამყაროს ადამიანის მსოფლმხედველობრივ და სულიერი ეტაპთან არიან შესაბამისობაში და, მეორე მხრივ, გამოხატავენ გარკვეულ ეტაპს ხელოვნების განვითარებაში.

ბოდრიარი სახის განვითარების ოთხ ეტაპს გამოყოფს: 1. ის სიღრმისეულ რეალობას ასახავს; 2. ის ნიღბავს და ასახიჩრებს სიღრმისეულ რეალობას; 3. ის ნიღბავს სიღრმისეული რეალობის არარსებობას; 4. მას არანაირი კავშირი არა აქვს არანაირ რეალობასთან: ის საკუთარი თავის წმინდა სიმულაციაა (ბოდრიარი 1994: 6).

ბოდრიარი, ისევე როგორც პოსტმოდერნული ეპოქის ბევრი ანალიტიკოსი, თავის მსჯელობას აგებს არა ხელოვნების, არამედ საზოგადოების განვითარების კანონზომიერებათა საფუძველზე და სახის ცნებაც მასთან გულისხმობს არა ხელოვანის, ინდივიდის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეს, არამედ იმ მოვლენას, რომელსაც ქმნის თავად ცხოვრება და რომელიც ამა თუ იმ შინაგანი კანონზომიერების ამსახველად შეიძლება მივიჩნიოთ (თუმცა, გარკვეულ ეტაპზე, ამგვარ სახეთა რიცხვში შეიძლება მოექცეს ხელოვნებისეული სახეებიც). მაგრამ თუკი ბოდრიარის ამ სისტემას ხელოვნების განვითარების ეტაპების შესაბამისად განვიხილავთ, მაშინ ის შეგვიძლია დასავლური ხელოვნების ფაზებს შევუსაბამოთ.

სიღრმისეული რეალობის ამსახველია, რასაკვირველია, სარწმუნოებრივი ხელოვნება, რომელშიაც მხატვრულ სახესა და ადამიანის გამომსახველობით მოღვაწეობას უშუალო მიმართება აქვს ჭეშმარიტებასთან (ღმერთთან), სარწმუნოებრივი ხელოვნების ქმნილება ღვთის არსებობას უშუალოდ გამოსახავს და ის აღიქმება იმ რწმენით, რომ ღმერთი ამგვარ სახეებში ვლინდება. ამ შემთხვევაში ღვთის რწმენა საფუძველად უდევს თავად ხელოვნებას. ხელოვნების ქმნილების აღქმა ხდება ამგვარი რწმენის საფუძველზე და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ის იქმნება კიდევ იმ რწმენის საფუძველზე, რომ ღმერთი არსებობს და მისი გამოხატვა, გამოსახვა (რასაკვირველია, ღვთიური შთაგონებით) ადამიანის გამომსახველობით, რეპრეზენტაციულ შესაძლებლობებში შედის.

ნიღბავს და ასახიჩრებს სიღრმისეულ რეალობას იმგვარი ხელოვნება, რომელიც დასავლურ სამყაროში იქმნება რაციონალიზმის ეპოქაში, რაციონალიზმის საფუძველზე,

ანუ იმ დაბეჯითების საფუძველზე, რომ ამ გზით შესაძლებელია ჭეშმარიტების გამოსახვა (ჭეშმარიტების ცნება ამ შემთხვევაში მოვლენათა საკმაოდ ფართო სპექტრს შეიძლება მოიცავდეს. ეს შეიძლება იყოს ღმერთი, მაღალი ჰუმანისტური იდეები, საზოგადოებრივ-ემპირიული რეალობა ან ავტორის პირადი პოზიცია). ფაქტობრივად ეს რეალისტური ხელოვნების ეტაპია და რეალიზმის ფარგლებში ხელოვნების ერთადერთ ნამდვილ ფორმად აღიქმება. მაგრამ, მოდერნისტული პოზიციის თანახმად, ამგვარი ხელოვნება არ არის შემძლე, გამოხატოს აბსოლუტური ჭეშმარიტება. სულიერი შესაბამისობის თვალსაზრისით, ის არა თუ გაცხადებს, არამედ ნიღბავს ამგვარ ჭეშმარიტებას, გამომსახველობითი თვალსაზრისით კი ის მხოლოდ დასახიჩრებული, არასრულყოფილი სახით გამოსახავს იმას, რისი გამოსახვის მიზნითაც იქმნებოდა.

ხელოვნება, რომელიც ნიღბავს სიღმისეული რეალობის არარსებობას, არის მოდერნისტული, უფრო კი საკუთრივ ავანგარდისტული ხელოვნება. ამ ეტაპზე ადამიანის დაეჭვება ღვთის, და, შესაბამისად, რაიმე სახის რეალობის, ჭეშმარიტების არსებობაში უკვე იმგვარ ფაზაში შედის, როცა ეჭვს ენაცვლება არარსებობის განცდა. გამომსახველობითი მისწრაფება ხელოვნების განვითარების ამ ეტაპზე კვლავაც რეალიზდება, მაგრამ ხელოვანი მუშაობს ისე, რომ ცნობიერად უგულბებულყოფს შინაგან კავშირს აბსოლუტთან (ღმერთთან) და აბსოლუტურობასთან (ზოგადადამიანური მიზნების, მათ შორის საკუთარი შემოქმედებითი მიზნების სრული ზორცშესხმის იდეასთან) და, ფაქტობრივად, ნიღბავს აბსოლუტური რეალობის არარსებობას.

როგორ შეიძლება დავახასიათოთ, ამგვარი სქემის მიხედვით, დასავლური ხელოვნების შემდგომი, პოსტმოდერნისტული ეტაპი? ამ ეტაპზე ხელოვნება შედის სიმულაციურობის (სიმულაკრულობის) ფაზაში. მას აღარა აქვს არანაირი მიმართება სიღმისეულ რეალობასთან: ხელოვნების ნაწარმოები არ იქმნება იმ შეგნებით, რომ ის შთაგონებულია ზეგარდმო ძალის (აბსოლუტური ჭეშმარიტების) მიერ, როგორც ეს ხდებოდა სარწმუნოებრივ ხელოვნებაში; არც იმ შეგნებით, რომ ამ ნაწარმოებში ავტორი გამოხატავს და მკითხველი აღმოაჩენს რაიმე ჭეშმარიტებას, როგორც ხდებოდა რეალისტურ ხელოვნებაში; ის არც იმგვარი მდგომარეობის გაცხადებად შეიძლება მივიჩნიოთ, რომელშიც ხელოვანი საკუთარ თავს აღიქვამს ჭეშმარიტებისაგან მოწყვეტილად ან ჭეშმარიტების ტრადიციულ გაგებასთან დაპირისპირებულად, როგორც მოდერნისტული ხელოვნების შემთხვევაში. პოსტმოდერნისტული ხელოვნება იქმნება ისე, რომ მისი მიზნები არ მიემართება არც ტრანსცენდენტურ, არც ემპირიულ რეალობას, სიღმისეულ რეალობას მისი რაიმე ფორმით. რაც მთავარია, ის არ გამოხატავს იმ იდეას, რომ ყველაფრის დასაბამი, მათ შორის ხელოვნების ქმნილების დასაბამი, არის ამ რეალობაში. პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას ერთადერთი დასაბამი შეიძლება ჰქონდეს. ეს არის თავად ხელოვნება (შესაძლოა, უშუალოდ მოდერნისტული ხელოვნება), აქამდე არსებული გამომსახველობითი ფორმები, რომელთა მოხმა-რებას, გადამუშავებას, გადაწერასაც ახდენს იგი. მაგრამ, ამ შემთხვევაში, რატომ შეიძლება მივიჩნიოთ ამგვარი ხელოვნება სიმულაკრულად და არა უბრალოდ ეპიგონურად, არათავისთავადად? უპირველეს ყოვლისა, არსებული ხელოვნებისა და გამომსახველობის ფორმებს პოსტმოდერნიზმი იმეორებს ისე, რომ აცლის მათ მთავარ შინაარსს – მიმართებას სიღმისეულ რეალობასთან, იმ შინაარსს, რომლის გაცხადების მიზნითაც იქმნებოდა ეს ხელოვნება. ასე მაგალითად, პოსტმოდერნულ ნაწარმოებში შეიძლება განმეორდეს რეალისტური ხელოვნების პრინციპები, მაგრამ, ამავე დროს, ისე, რომ იგი არც ასახავდეს ყოფიერ რეალობას (რომლისაც ავტორს აღარ სჯერა). ან მასში შეიძლება განმეორდეს მოდერნისტული ძიებანი ისე, რომ ავტორი აღარც ეძიებდეს ტრანსცენდენტურ ჭეშმარიტებას ან ახალ გამომსახველობით გზას. ამდენად, არსთან, არსებითთან მიმართების

დაკარგვის ნიშნით, ეს ხელოვნება არის კიდევ სიმულაკრა, ასლი ორიგინალის გარეშე, ფენომენი (მატერიალური სახე) ზემატერიალური იდეის, პირველსახის გარეშე.

პოსტმოდერნისტული ხელოვნება ყველა ფორმასა და ყველა იდეას იღებს, მაგრამ ისე, რომ არაფრის აღარ სჯერა. ის დაცულია იმედგაცრუებისაგან, რადგან ყველა იმედი ჯერ კიდევ მოდერნიზმში გაცრუვდა. რაც ძალზე ნიშანდობლივია, არსებულ ფორმებსა და ნორმებს პოსტმოდერნისტული ხელოვნება იმეორებს ისე, რომ მიზნად არ ისახავს მათ ზუსტ და თანმიმდევრულ ხორცშესხმას, ანუ მათი აუთენტური (სარწმუნო, პირველწყაროზე, დამყარებული) ნორმების დაცვას. ამ ნიშნითაც ეს განმეორება აღარ არის ტრადიციული ასლი, რადგან ამგვარი ასლი ორიგინალზე იყო მიჯაჭვული, იქმნებოდა მასთან გარეგნული იდენტურობის პრეტენზიით, მაგრამ, ამავე დროს, იმ შეგნებით, რომ მასში ვერ განხორციელდებოდა ორიგინალისეული ერთიანობა არსთან, ის მუდმივად არასრულფასოვანი და არაგანმსაზღვრელი დარჩებოდა. პოსტმოდერნისტული ასლი (როგორც ხელოვნებაში, ისე ყოფიერებაში) თავის ნორმებს თავად ადგენს. ის აღარ ახდენს ორიგინალის კოპირებას, განმეორებას იმისა, რაც უკვე მოხდა. ის აღარ ეფუძნება რეალურად არსებულ პრეცედენტს. პირიქით, ბოდრიარის თანახმად, ის განსაზღვრავს, დროში უსწრებს რეალობას; ის უფრო სრულყოფილია ვიდრე რეალობა, ამიტომ რეალური სამყარო შეიძლება შეიცვალოს ასლის შესაბამისად. ბოდრიარი ამ იდეას მხატვრული ლიტერატურის პრაქტიკაში, ზორხე ლუის ბორხესის მიერ შექმნილი მეტაფორის საფუძველზე ავითარებს (ბოდრიარი 1994: 1). ბორხესის იგავში კარტოგრაფები იმდენად სრულყოფილ, დეტალურ რუკას ქმნიან, რომ რუკა წინ უსწრებს სინამდვილეს, ასლი წინ უსწრებს რეალობას. სწორედ ასევე, პოსტმოდერნული ეპოქის ხელოვნება, მედია ან ყოფის ნებისმიერი ფორმა შეიძლება გახდეს სინამდვილის წინმსწრები, სიმულაკრული მოვლენა. ამ იდეის შესაბამისად, უმბერტო ეკოს აღიარებულ პოსტმოდერნისტულ რომანში „ვარდის სახელი“ ერთმანეთს ენაცვლება დამნაშავესა და გამოძიებლის ქმედებათა თანმიმდევრობა. დანაშაულებანი არა თუ წინ უსწრებენ გამოძიებას, არამედ გამოძიებლის მიერ ნაგარაუდები სქემის მიხედვით ვითარდებიან; დამნაშავე ცდილობს, გაამართლოს სქემა. ნიშანდობლივია, რომ პოსტმოდერნულ ეპოქაში ამგვარი შებრუნებული კანონზომიერებით მოვლენები ვითარდებიან არა მხოლოდ გამომსახველობით, ხელოვნებისეულ, არამედ ყოფიერ სფეროშიც. ახალი ამბების ტელერეპორტაჟი შეიძლება უბიძგებდეს რეალური ფაქტების შემდგომ განვითარებას, „ემთივის“ არხით ნაჩვენები ეპატაჟური სტილი შეიძლება რეალიზდებოდეს ყოფაში. ის, რაც წესით ამსახველი უნდა იყოს, განმსაზღვრელი ხდება. სოციალური მოვლენები ვითარდებიან არა ღმერთის ან ბუნების მიხედვით დადგენილი წესით (როგორც ეს ტრადიციულ მსოფლხედველობაში მიიჩნეოდა) ან ისტორიულ-ეკონომიკურ პროცესთა თავისთავადი კანონზომიერებით (როგორც ეს მარქსიზმში ანალიზდებოდა), არამედ ადამიანის მიერ კონსტრუირებული მოდელების მიხედვით. ხელოვნების, მეცნიერების, მედიის, კომერციის სფეროში შექმნილი მოდელების შესაბამისად წარმართება რეალური ადამიანების ბედი, მათი საჭიროებანი, საზოგადოების ცხოვრება. ყოფიერი სინამდვილე ასეთ შემთხვევაში კარგავს საუკუნეების მანძილზე დადგენილ განზომილებას. ის აღარ აღიქმება ღვთისაგან შექმნილად, სულიერი რეალობის გამოვლინებად. მოდერნიზმში ეჭვქვეშ დადგა მაღალი ღვთიური ჭეშმარიტების არსებობა, რის შედეგადაც ყოფიერი, არსსმოკლებული რეალობისადმი ინტერესი დაიკარგა. პოსტმოდერნიზმში კი ეჭვქვეშ დგება უკვე თავად ყოფიერი რეალობის ნამდვილობა, მაგრამ ინტერესი მისდამი განსაკუთრებით მძაფრდება. პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსები თავიანთ ეპოქას უწოდებენ *პოსტინდუსტრიულს* და სხვადასხვა ნიშნით ახასიათებენ მას. ფრედრიკ ჯეიმსონი აღნიშნავს, რომ ყველაზე ცნობილია სწორედ განსაზღვრება „პოსტინდუსტრიული საზოგადოება“, როგორც ის მოინათლა დანიელ ბელის მიერ, მაგრამ ხშირად იხმარება

მომზადრებელთა საზოგადოება, მედია-საზოგადოება, ინფორმაციული საზოგადოება, ელექტრონული ან მაღალტექნოლოგიური საზოგადოება და ა.შ. (ჯეიმსონი 1991: 3). თითოეული ეს მახასიათებელი გამოხატავს იმ პრიორიტეტულ სფეროებს, რომლებიც წარმართავენ ამ საზოგადოების ცხოვრებას. ნიშანდობლივია, რომ ეს არის სწორედ ის პრიორიტეტები, რომლებიც უშუალოდ XX საუკუნის მეორე ნახევრის პროექტებია. ინფორმაციისა და მედიის მოზღვაება, მაღალი ტექნოლოგიის განვითარება საზოგადოების ცხოვრებიდან გამოდევნის სინამდვილეს, რეალობას, არა ადამიანის, არამედ ბუნების მიერ შექმნილ წესრიგს. სწორედ ამიტომ ეს ეპოქა, ფაქტობრივად, რჩება სინამდვილის, ნამდვილობის, ზოგადად კი ჭეშმარიტების განცდის გარეშე. აქ აღარ აღდგება ზემატერიალური სამყაროსადმი ინტერესი, არც რეალიზმისეული რწმენა ყოფიერი სამყაროსადმი, არც კაცობრიობის ახალი პერსპექტივებით გატაცება. ფაქტობრივად, პოსტმოდერნიზმი აცხადებს, რომ სინამდვილე აღარსად არსებობს, არც იქ, სადაც ის აქამდე ეგულებოდათ და არც მის ძიებას აქვს აზრი. ბოდრიარის თანახმად დისნეილენდში ადამიანებს ახარებთ არა მატერიალიზებული ფანტაზიის გარემოში ყოფნა, არამედ იმის განცდა, რომ ამ გარემოს გარეთ მდებარეობს ნამდვილი, რეალური, შეუვალი სამყარო. მიუხედავად იმისა, რომ რეალობის რწმენა იკარგება, პოსტმოდერნული გამომსახველობის ფორმები, ხელოვნება, მედია თუ კომერციული დაწესებულებები, მაინც ცდილობენ მის დაფიქსირებას. ზშირად ამისათვის წარსულში არსებული რეალობის აღდგენისა და ექსპონირების (გამოფენის) გზას მიმართავენ. უმბერტო ეკოს თანახმად, თანამედროვე გასართობი პარკების პრინციპი სწორედ ამგვარია. სხვადასხვა ეპოქის რეალობითა იმიტირება (მიბაძვა) ადამიანებს აძლევს სინამდვილესთან შეხების ან, მეორე მხრივ, სინამდვილისა და ილუზორულობის აღრევის განცდას (ეკო 1986: 44). რა თქმა უნდა, ეს არ არის ნამდვილი სამყარო (თუმცა მასში ნამდვილი ექსპონატებიც არის წარმოდგენილი) და არც განცდა შეიძლება იყოს ნამდვილი. ფაქტობრივად, ეს ილუზორულობის პოსტმოდერნული ფორმაა. ის რეალობის აღქმისა და გამოსახვის ახალ ფორმას შეესაბამება, რომელიც ცდილობს მაქსიმალურად მიახლოებულად, უაღრესი სიზუსტით ასახოს ზილული რეალობა, მაგრამ ამ პროცესში აღარც კი მიემართება ორიგინალს, სინამდვილეს (რომლის არსებობაც საზოგადოდაც არ ივარაუდება). იმას, რაც გამოსახვის ამგვარი გზით მიიღება, პოსტმოდერნიზმში ეწოდება *ჰიპერრეალობა*. ის სიმულაკრულია, უფრო სრულყოფილია, ვიდრე სინამდვილე იქნებოდა, მაგრამ, ნამდვილობას ამის შედეგად მაინც ვერ იძენს. სამაგიეროდ მან შეიძლება მოგვგაროს კმაყოფილების განცდა. პოსტმოდერნული ჰიპერრეალობის ფორმად შეიძლება მივიჩნიოთ *ვირტუალური რეალობაც*, რომელიც ინდივიდისაგან მოითხოვს მხოლოდ წარმოსახვით შესვლას მასში, მაგრამ ამგვარი დაშვების სანაცვლოდ სთავაზობს ნამდვილ განცდებს. პოსტმოდერნისტული ჰიპერრეალობა გვევლინება რეალობის სუბსტიტუციად, რომლითაც სიამოვნებით ვანაცვლებთ რეალობას, რადგან ის მისაწვდომია, გარანტირებული, ხარვეზებისაგან დაცული, ამ-დენად, სრულიად დამაკმაყოფილებელი. სწორედ ამგვარი ფუნქციით იქმნება პოსტმოდერნულ ეპოქაში გასართობი პარკები, გასართობი ქალაქები, რეტროსპექტიული მუზეუმები, ვირტუალური თამაშები. პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსები ამგვარ მოვლენებს აღიქვამენ როგორც თავიანთი ეპოქის სახეს, ანუ სოციალურ სახეს. ამავე დროს, პოსტმოდერნისტული ხელოვნება კვალავაც ქმნის ეპოქის მხატვრულ სახეებს. ზშირად ამგვარი ხელოვნებისათვის რელური სულიერი ვითარების ასახვის ფორმა ხდება ყოფიერი რეალობის სახეთა გამოვლინება. მხატვრული სახე იქმნება სოციალური სახის სახეობრიობის დაფიქსირებით. მაგალითად, პოსტმოდერნული სახვითი ხელოვნება საგამოფენო ექსპონატად აქცევს ყოფის ამა თუ იმ საგანს, რათა დააფიქსიროს ყოფიერებაზე მიჯაჭვულობა ან, მეორე მხრივ, ყოფიერების, მატერიალური სამყაროს ნამდვილობის ძიება. ამასთან, ჰიპერრეალობის ვიზუალური სახეები პოსტმოდერნისტულ

მხატვრობაში რეალისტური გამომსახველობითი კანონების უზუსტესი დაცვით, მათი მაქსიმალურიზაციითაც მიიღწევა. ნახატი შეიძლება ამ გზითაც ქმნიდეს იმ განცდას, რომ მატერიალური რეალობის ფეტიშიზაციით (კერპად ქცევით), ყოფიერების უმაღლეს ხარისხში აყვანით პოსტმოდერნულმა საზოგადოებამ დაკარგა კიდევ ეს რეალობა, უფრო ზუსტად, დაკარგა მიმართება სიღრმისეულ რეალობასთან, რომელიც ყოფიერების ნამდვილობას, მის ფასეულობას უზრუნველყოფდა. ფაქტობრივად, ამ ფორმით პოსტმოდერნული ეპოქის ხელოვანი და ინტელექტუალი კვლავ ინარჩუნებს ტრადიციულ მამზილებელ ფუნქციას, ის კვლავ ამზილებს ნაკლოვანებებს. ამჯერად ეს ნაკლოვანებები უკავშირდება არა ჩვეულ ზნეობრივ მანკიერებებს, ადამიანის დანაშაულს მეორე ადამიანის წინაშე, ინდივიდის ცდუნებებს, არამედ პოსტმოდერნული ეპოქის მთელი საზოგადოების არსებობის ფორმას. ამ არსებობის ძირითადი პრინციპი *მომხმარებლობაა*, რაც გულისხმობს კიდევ არაშემოქმედებით, არასულიერ დამოკიდებულებას ყოფიერი, მატერიალური რეალობისადმი. მომხმარებლობა თავის პიკს აღწევს პოსტინდუსტრიულ ეპოქაში, ანუ იმ პერიოდში, რომელიც მოჰყვება კაპიტალისტური ფორმაციის უმნიშვნელოვანეს ინდუსტრიულ პერიოდს. პოსტინდუსტრიულ ეპოქაში დასავლური საზოგადოება უმეტესად მოიხმარს იმ მატერიალურ ფასეულობებს, რომელთა შექმნაშიც მას წვლილი არ მიუძღვის. მეორე მხრივ, პიროვნება მოიხმარს სხვათა მომსახურებას, სერვისს და პოსტინდუსტრიული საზოგადოება განისაზღვრება კიდევ როგორც „სერვისზე დაფუძნებული“ (ბელი 1976: 127). ამიტომ ამ საზოგადოების შრომითი და შემოქმედებითი აქტივობა ძალზედ დაბალია.

რაც ყველაზე ნიშანდობლივია პოსტმოდერნიზმის, როგორც ხელოვნების ეტაპის განხილვისას, ამგვარ ვითარებაში არა მხოლოდ ნელდება ადამიანის შემოქმედებითი აქტივობა, არამედ სახეს იცვლის თავად შემოქმედების აღქმისა და პროდუცირების ძირითადი ფორმა. ერთი მხრივ, ამ აქტივობის შედეგად შექმნილი ესთეტიკური ფასეულობანი (ლიტერატურა თუ მუსიკა, კინო თუ თეატრი) გარდაისახება მატერიალურ ფასეულობებად, მათ ენიჭებათ არა ესთეტიკური, არამედ კომერციული მნიშვნელობა. მეორე მხრივ, ამ ფასეულობათა აღმქმელი (რეციპიენტი) ხდება მათი მყიდველი და მომხმარებელი. მომხმარებლობა, როგორც მოვლენა, განსაზღვრავს ხელოვნების შექმნისა და აღქმის პერსპექტივას. თუკი ტრადიციულად კულტურული ფასეულობანი იქმნებოდა და აღიქმებოდა სულიერი მიზნით, სულიერი საჭიროების საპასუხოდ, ამჯერად მნიშვნელოვანია კომერციული მიზანი, რომელიც წინ უსწრებს შემოქმედებით მიზნებსა და ესთეტიკურ მოთხოვნებს. შეიძლება ითქვას, რომ საზოგადოების ესთეტიკური მოთხოვნები ხდება კიდევ მატერიალურად ფასეული, რამდენადაც მას მოაქვს მოგება, ის გარდაისახება მატერიალურ ღირებულებად.

კულტურული ფასეულობების მასობრივი ყიდვა-გაყიდვის საგნად ქცევა, კულტურის კომერციალიზაცია პოსტმოდერნული ეპოქის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია. პოსტმოდერნულ ხანაში კომერციული სტრუქტურები იმდენად ზუსტად პასუხობენ საზოგადოების ესთეტიკურ მოთხოვნას, რომ ფაქტობრივად წინ უსწრებენ და განსაზღვრავენ კიდევ მას. ამასთანავე, კულტურა როგორც მოხმარების საგანი უნდა შეესაბამებოდეს სულ უფრო და უფრო მეტი მომხმარებლის სურვილს, რადგან მისი ღირებულება მოტანილი მოგებით განიზომება (წიგნების წარმატების შეფასების კრიტერიუმი ხდება ბესტსელერი, ფილმებისა – ბლოკბასტერი, მუსიკალური ნაწარმოებისა – ჰიტი). ამდენად, კულტურის კომერციალიზაცია განაპირობებს კულტურის თვისებრივად ახალი ფორმის, *პოპულარული კულტურის* (პოპკულტურის), ანუ *მასობრივი კულტურის* ჩამოყალიბებას. „მასობრივი კულტურა არის პოპულარული კულტურა, რომელიც იწარმოება მასობრივი პროდუქციის ინდუსტრიული ტექნიკით და მოგების მიზნით სალდება მომხმარებელთა საზოგადოებაში“ (სტრინატი 1995: 10).

ხელოვნების პოპულარობის, მასობრივი პროდუქციების, მომგებიანობის საშუალებათა კომბინირებით პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში კულტურა იძენს იმგვარ თვისებრიობას, როგორც მას არ ჰქონია თვით მოდერნისტულ ეპოქაშიაც კი. რა თქმა უნდა, თავისთავად პოპულარული კულტურაც ხელოვნების განვითარების ყველა პერიოდში არსებობდა, მაგრამ პოსტმოდერნის ეპოქაში ის ორი ნიშნით არის გამორჩეული. ჯერ ერთი, ამ კულტურის მომხმარებელთა რიცხვიც და კულტურული პროდუქციის რაოდენობაც იმდენად მასშტაბურია, რომ რაოდენობრიობა თავად განაპირობებს თვისებრივ ცვლილებებს. მეორე, უშუალოდ პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის სპეციფიკური ნიშანი არის ის, რომ *ელიტარული და მასობრივი ხელოვნება*, ანუ როგორც სხვაგვარად უწოდებენ, *მაღალი და დაბალი კულტურა*, ფაქტობრივად, თანხვედრა ერთმანეთს, მათ შორის ზღვარი იშლება. „პოსტმოდერნიზმში პოპისა და კლასიკის, აწმყოს მედია-ნაგვისა და წარსულის კულტურული ნაშთის შვიდი და უშფოთველი თანაარსებობა თავის მთავარ მიზნად ისხავს მაღალსა და დაბალს შორის ყოველგვარი ტრადიციული განსხვავების წაშლას“ (ლევისი 2001: 218). მაღალი და დაბალი ხელოვნება არა თუ ერთი კულტურული სივრცის, არამედ ცალკეული ქმნილებების დონეზეც კი ერთიანდება. ეს თავისებურება განსაკუთრებით აღსაქმელია მოდერნისტულ ხელოვნებასთან კონტრასტში.

ამასთან, პოსტმოდერნიზმი ხელოვნების სფეროში აბრუნებს ტრადიციულ ნორმებსაც და მათი მასობრივი მოხმარების ფორმასაც. ფაქტობრივად, ხდება მოდერნიზმის მიერ უარყოფილი ხელოვნების ნორმებისა და მასობრივი გემოვნების უფლებების აღდგენა. მაგრამ პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის თანახმად უაღრესად მნიშვნელოვანია ერთი პირობის გათვალისწინება: ამ უფლებების აღდგენა ხდება ხელოვნის მხრიდან მათდამი ნდობის, მათი ნამდვილი ლეგიტიმაციის გარეშე. ისინი აღდგება მასისათვის, თუმცა კი ავტორის მხრიდან სპეციფიკური ინტერესით. მასობრივი მომხმარებელი იღებს ისეთ ქმნილებას, რომელიც თითქოს შეეფერება დროის, ტრადიციის მიერ განმტკიცებულ წარმოდგენებს მხატვრული ნაწარმოების ბუნების შესახებ. მაგალითად, პოსტმოდერნისტულ მხატვრობაში შეიძლება აღდგეს რეალისტური მხატვრობის კანონები, პოსტმოდერნისტულ რომანში შეიძლება დაბრუნდეს სიუჟეტი. ასეთმა ტექსტებმა შეიძლება მოიპოვოს პოპულარობა, მასობრივ გემოვნებას მიიზიდავს ნაცნობი ნორმები, ჩვეული ესთეტიკური პრინციპები, რეალურ სამყაროსთან შესაბამისობა. მაგრამ თავად ხელოვნისათვის ის ნორმები, რომელთა მიხედვითაც თავად ქმნის ნაწარმოებს, მაინც რჩება გადაფასებულ ნორმებად. მის მეხსიერებაში და, შესაბამისად, თავად ტექსტში, გარკვეული ფორმით მაინც ფიქსირდება, რომ ეს მოდერნიზმის მიერ დევალიზირებული ნორმებია, რომ მათდამი რწმენა თანამედროვე ხელოვნებაში დაკარგულია, ისევე, როგორც დაკარგულია რწმენა თავად რეალური, ნამდვილი სამყაროსადმი, რომელთან შესაბამისობაშიც იქმნებოდა თავის დროზე ეს ნორმები. მსგავსი პოზიციით შექმნილი ტექსტი უკვე აღარ არის რეალისტური, ამ ცნების ჩვეული გაგებით. ის აღარ ასახავს რეალურ სამყაროს. ის ჰიპერრეალისტური ტექსტია, რომელიც ასახავს სწორედ იმას, რომ ეს ნამდვილი, რეალური სამყარო აღარსად არსებობს, რომ რეალობის ნდობა აღარ შეიძლება, ისევე, როგორც აღარ შეიძლება მისი ამსახველი ნორმების ნდობა. ამგვარად, პოსტმოდერნიზმი აცოცხლებს ტრადიციული ხელოვნების გამომსახველობით პრინციპებს ისე, რომ აღარც კი სჯერა მათი სიცოცხლისუნარიანობისა. ამ პრინციპთა მეშვეობით შეიძლება კვლავ აიგოს ტექსტი, მაგრამ ტექსტში არ დაბრუნდება ის არსებითი, იდეური თუ სულიერი პრინციპები, რომელთაც ეფუძნებოდა ტრადიციული მსოფლმხედველობა და, შესაბამისად, ხელოვნება.

რა თქმა უნდა, ამგვარი უნდობლობის ნიშანს, გარკვეული მხატვრული კოდების მეშვეობით, პოსტმოდერნისტული ტექსტი საკმაოდ გარკვევით იძლევა, მაგრამ სხვა საქმეა, თუ ვის შეუძლია ამ ნიშნების აღქმა. ბუნებრივია, ეს შეიძლება იყოს თავად ავტორი,

რომელიც თავის პრობლემურ მიმართებას ტრადიციული ნორმებისა და ფასეულობებისადმი ტექსტში აფიქსირებს, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს შეიძლება იყოს რეციპიენტიც, რომელიც აღიქვამს ამ კოდების არსებობას და რომელსაც გააჩნია შესაბამისი ცოდნა, ესთეტიკური გამოცდილება. რაც მთავარია, ორივე შემთხვევაში ეს არის მოდერნიზმის მიერ ხელოვნების ისტორიაში დატოვებული ჯერაც ცოცხალი გამოცდილება. ამგვარად, ავტორი შეიძლება ქმნიდეს ტექსტს მოდერნიზმის მიერ გადაფასებული ნორმებით, მაგრამ ახსოვდეს მოდერნიზმისეული გამომსახველობითი ძიებები, ამ ნორმათა გადაფასების პრეცედენტები. ანალოგიურ გამოცდილებას შეიძლება ფლობდეს რეციპიენტიც, რომლისთვისაც, გარდა მასობრივ აღმქმელთათვის გასაგები მხატვრული ინფორმაციისა, ტრადიციული მხატვრული კოდებისა, მისაწვდომია კიდევ ერთი შრე – ამ ტრადიციული კოდებისადმი ავტორისა და, ზოგადად, ხელოვნების დამოკიდებულება. ეს ყოველივე მხატვრული ნიშნების იმ რიგის მეშვეობით არის კოდი-რებული, რომელთა გაგებაც წინასწარი ესთეტიკური მომზადების გარეშე რთულია. მათ აღიქვამს ის რეციპიენტი, რომელიც იცნობს ხელოვნების განვითარების ძირითად ფაზებს, მათ შორის, რა თქმა უნდა, ტრადიციულ ხელოვნებას და, მეორე მხრივ, მოდერნიზმის სულიერ-გამომსახველობით ძიებებს, კლასიკური, ტრადიციული ნორმებისადმი მის მიმართებას. ამგვარად, პოსტმოდერნისტული ტექსტი, ფაქტობრივად, მაინც ინარჩუნებს მოდერნიზმისეულ ელიტარულობას. უბრალოდ, ის იკითხება ორ სხვა-დასხვა კულტურულ კონტექსტში: მასობრივი კულტურის კონტექსტში და ელიტარული კულტურის კონტექსტში. მასობრივი კულტურა, რომელიც არც კი იცნობს ან არც კი აღიარებს რაიმე გადაფასების პროცესს, კმაყოფილება ტექსტის შესაბამისობით ჩვეულ ესთეტიკურ მოთხოვნებთან. ამასთანავე, ეს ტექსტი შეიძლება შეესაბამებოდეს გამომსახველობით პროცესებში გათვითცნობიერებული რეციპიენტის კულტურულ -ესთეტიკურ მოთხოვნებს და იძლეოდეს პასუხს მის ესთეტიკურ ძიებებზე, რომლებიც, თავის მხრივ, შეესაბამება ავტორისეულ ძიებებს. ამგვარად, ავტორისა და რეციპიენტის, შემოქმედისა და აღმქმელის შინაგანი გამოცდილების იდენტურობა კვლავ რჩება მხატვრული ნაწარმოების არსებობის პირობად, მაგრამ პოსტმოდერნიზმში, მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, ეს აღარ არის ერთადერთი პირობა. თუკი მოდერნიზმი უარყოფელი დამოკიდებულებისა იყო იმ ნორმებისადმი, რომლებიც შემოქმედის შინაგან მოთხოვნებს აღარ პასუხობდა, პოსტმოდერნიზმის ეტაპზე მიიჩნევა, რომ საზოგადოდ შეუძლებელია ამ მოთხოვნების დაკმაყოფილება, რის დასტურადაც მიიჩნევა მოდერნიზმის ისტორია. ამ ისტორიის გამოცდილების ამსახველი მხატვრული ნიშნები, კოდები ტექსტში განთავსდება ტრადიციული ნიშნების გვერდით. ტრადიციულ ნორმებს პოსტმოდერნიზმი აღარ უარყოფს, რადგან უარყოფის საფუძველი აღარ გააჩნია: მოდერნიზმული სულიერ-გამომსახველობითი ძიებანი, რისი სახელითაც მათი გადაფასება ხდებოდა, უკვე თავადაც გადაფასებულია. ამგვარად, პოსტმოდერნისტული ტექსტი შედგება მხატვრული ნიშნებისა და კულტურული კოდების ორი სხვადასხვა რიგისაგან. ერთი გათვლილია მასობრივ მოთხოვნებზე, მეორე – ელიტარულზე. ერთი იმეორებს ტრადიციულ კანონებს, მეორე ამჟღავნებს მათდამი დამოკიდებულებას. კოდების ერთი რიგი თანხმობაშია საზოგადო მოთხოვნებთან, მეორე კი მიუთითებს, რომ თანხმობა, რეალურად, არ შედგარა. ერთი რიგის კოდები მარტივად მიემართება მასობრივ კულტურულ არეალს, მეორე რიგისა კი საკმაოდ რთულ და მრავალმხრივ მითითებებს მოიცავს როგორც თანადროულ კულტურულ სიტუაციაზე, ისე ისტორიულ კულტურულ გამოცდილებაზე. მაგრამ მოდერნიზმის სულიერ-ესთეტიკური გამოცდილება მაინც რჩება პოსტმოდერნიზმის ძირითადი ინტერესის სფეროდ და კულტურული კოდებიც უმეტესად მას მიემართება. ასე ფორმირდება პოსტმოდერნიზმში *ორმაგი კოდირების* სისტემა.

რასაკვირველია, ორმაგი კოდირება არ არის ყველა ტიპის პოსტმოდერნისტული ტექსტის ძირითადი მახასიათებელი. ტექსტი შეიძლება იქმნებოდეს მხოლოდ კულტურულ-



ინტელექტუალური რეფერენციების (მიმართებების) საფუძველზე და საერთოდ არ მიემართებოდეს მასობრივ სფეროს, საერთოდ არ მოიცავდეს პოპულარულ კოდებს. მეორე მხრივ, პოსტმოდერნიზმის არეალში შეიძლება განიხილებოდეს ისეთი ტექსტები, რომლებიც მხოლოდ მასობრივ კულტურაზე ან კომერციულ მიზნებზეა გათვლილი და არ გულისხმობს კავშირს ინტელექტუალურ სამყაროსთან. მიუხედავად ამისა, პოსტმოდერნიზმში ამგვარი კავშირი მაინც მყარდება. ყველა ტიპის თანადროული ხელოვნება მოექცევა პოსტმოდერნისტული ანალიტიკური დისკურსის სფეროში. პოპკულტურა (ისევე, როგორც სოციალური კულტურა, ყოფიერების ნებისმიერი ფორმა) ისევე ხდება ინტელექტუალური ანალიზის საგანი, როგორც უადრესად რთული ესთეტიკური სტრუქტურის მქონე ხელოვნება. შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის ორმაგი კოდირების ისეთი ფორმა, როცა მეორე რიგის (კულტურულ-ინტელექტუალური) კოდები მოცემულია არა თავად ტექსტში, არამედ ინტელექტუალის, ანალიტიკოსის პოზიციაში ამ ტექსტის მიმართ. ინტელექტუალური ანალიზის შედეგად, რასაკვირველია, არ იცვლება პოპულარული კულტურის თვისებრიობა, არც მისდამი მასობრივ მომხმარებელთა დამოკიდებულება. რასაკვირველია, არ იცვლება თავად ტექსტთა სტრუქტურა. კულტურული კოდები ამ შემთხვევაში გარეკოდებია, რომელთა აქტივობის სფეროდ რჩება მხოლოდ თეორიული სფერო. ამასთანავე, ამგვარი ანალიზი გავლენას არ ახდენს არც პოპკულტურის შემდგომ განვითარებაზე, რადგან მას განვითარებისა და გავრცელების საკუთარი მძლავრი კანონები აქვს, რომელთაც, უწინარესად, მისი მომხმარებლები და კომერციული კანონები განსაზღვრავენ. ნიშანდობლივია, რომ პოსტმოდერნიზმის ანალიტიკოსები თავადვე გვევლინებიან პოპკულ-ტურის მომხმარებლებად, რადგან პოსტმოდერნიზმში კულტურა საერთო მოხმარების საგანია. მართალია, მათი ანალიზის საფუძველზე პოპკულტურა, დაბალი კულტურა არ იქცევა მაღალ კულტურად, მაგრამ, შესაძლოა, ინტელექტუალები იქცევიან „დაბალი“ მომხმარებლებიდან „მაღალ“ მომხმარებლებად. ეს, ფაქტობრივად, წარმოადგენს კიდევ პოსტმოდერნისტული თეორიული დისკურსისა და ორმაგი კოდირების პრინციპის ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებას. ამგვარად, მასობრივი ხელოვნება პოსტმოდერნის არეალში შემოდის არა მხოლოდ დროისადმი, არამედ საერთო კულტურული სივრცისადმი კუთვნილების ნიშნით. თავად პოსტმოდერნულობა XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან თვითონვე იქცევა დროის მახასიათებლად და ის ხდება როგორც კულტურულ-ესთეტიკური, ისე ინტელექტუალური თუ სოციალური პროცესების განმსაზღვრელი. ის გავლენას ახდენს თავად თანამედროვეობის აღქმაზე. შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვეობის, როგორც ასეთის, გაგება დროში გადაადგილდება. ის აღარ აღნიშნავს უშუალო აწმყოს, ქრონოლოგიურ თუ გრამატიკულ დროს, რომელშიც მთქმელი იმყოფება, არამედ იმ სულიერ თუ სოციალურ ეპოქას, რომელიც მოდერნულმა მსოფლმხედველობამ მოიტანა თან, რომელიც ჯერაც აღიქმება თანამედროვედ და რომელსაც, ფაქტობრივად, უკვე ასწლეული გვაშორებს. ამიტომ უშუალო აწმყოს დასახასიათებლად საჭიროც კი ხდება ისეთი ცნების შემოტანა, როგორიცაა *პოსტთანამედროვეობა*.

პოსტმოდერნიზმი აღიქმება, როგორც პოსტთანამედროვეობის ანალიზი სახვადასხვა დისკურსების მეშვეობით. თეორიულ-კრიტიკული თუ ესთეტიკური მოღვაწეობის უმთავრესი ამოცანა ხდება ინდივიდის პოზიციის დაფიქსირება საკუთარ დროსთან, სოციუმთან, კულტურასთან მიმართებაში. სწორედ ამ ნიშნით განსხვავდება პოსტმოდერნული ეპოქის ხელოვანისა და ინტელექტუალის პოზიცია მოდერნული პოზიციისაგან, რადგან მოდერნისტული პერიოდის კულტურა და ხელოვნება ორიენტირებული იყო ინდივიდის, სუბიექტის შინაგან მოღვაწეობაზე, სულიერ პრობლემებზე, მსოფლმხედველობრივ ძიებებზე. ადამიანი, მისი შინაგანი კონფლიქტი, შემეცნებითი და სარწმუნოებრივი კრიზისი მოდერნიზმის ძირითადი ინტერესის საგანია.

გარესამყაროსთან მიმართება მოდერნიზმში ფიქსირდება იმდენად, რამდენადაც ის ინდივიდის სულიერ თავისთავა-ღობაზე ახდენს ზეგავლენას, უპირისპირდება მის შინაგან სამყაროს. მაღალ მოდერნიზმში გარესამყარო ისახება ქაოსის, დისჰარმონიის, დეზორგანიზების სფეროდ. ის მტრული სამყაროა, მასში პიროვნება კარგავს თავის ორიენტირებს, შინაგან მდგრადობას, კარგავს სულს. სიმბოლიზმიდან მოყოლებული, ამგვარი მიმართება მატერიალურ სამყაროსთან გაიაზრება, როგორც სარწმუნოებრივი კრიზისის შედეგი – ადამიანს აღარ ეგულება ღმერთი, რომელიც აქ კანონზომიერებასა და წესრიგს დაადგენს, რომელიც დაიცავს პიროვნებას მიწიერი სამყაროს ალოგიკურობისაგან. ექსპრესიონიზმიდან მოყოლებული კი აბსტაქციონისტური ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი ამოცანა ხდება პიროვნების მიერ გარემომცველი ნივთიერი სამყაროს დარღვეული ერთიანობის, სამყაროს „დამსკლარი ზედაპირის“ სახეთა დაფიქსირება, რაც, რა თქმა უნდა, ავანგარდისტული ხელოვნების გამომსახველობით საქმიანობასაც განსაზღვრავს.

რამდენად იცვლება პოსტმოდერნულ ეტაპზე პიროვნების მიმართება გარესამყაროსადმი ან რა შეიძლება გამხდარიყო ამგვარი ცვლილების მიზეზი?

რასაკვირველია, ღვთის, როგორც სამყაროს მორგანიზებელი ძალის რწმენა პოსტმოდერნულ მსოფლხედვაში არ აღმდგარა. ამიტომ უშუალოდ პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკაში გარესამყარო კვლავ ისახება შინაგან წესრიგს მოკლებულ რეალობად, რომლის ქაოტურობაც პიროვნების აღქმითი პროცესის ალოგიკურობასა და გამომსახველობით ფორმათა ქაოტურობაში შეიძლება გამოხატოს („*შიზოფრენიული დისკურსი*“). მეორე მხრივ კი პოსტმოდერნისტული რეპრეზენტაციის ფორმები შეიძლება დაუკავშირდეს რეალობის, როგორც მაქსიმალურად ორგანიზებული სისტემის გამოხატვას და ამ მიზნით გამოყენებულ იქნას რეალისტური ხელოვნების ნორმები. მაგრამ ყველაზე ნიშანდობლივი ამ შემთხვევაში არის ის, რომ ამგვარი ორგანიზებულობის მიღმა ავტორი მოგვცემს იმის ცხად ნიშნებსაც, რომ ეს წესრიგი ყალბია, არააუთენტური, იგი არ მომდინარეობს უზენაესი ძალისაგან და სწორედ იმგვარი წეს-რიგია, რომელიც ტექნოლოგიური თუ სოციალურ-ეკონომიკური იარაღების მფლობელმა თანამედროვე ადამიანმა ჩაუნაცვლა უზენაეს წესრიგს. ამასთანავე, ეს ჩანაცვლება მოხდა არა ინდივიდის შინაგან სამყაროში, არამედ გარესამყაროში. ნაცვლად დარღვეული სულიერი ჰარმონიის აღდგენისა (რაც, ბუნებრივია, სარწმუნოებრივ მოღვაწეობას დაეფუძნებოდა), ადამიანი ცდილობს გარესამყაროს ორგანიზების ახალ-ახალი ფორმების შექმნას, ნაცვლად სულიერი ცხოველმყოფელობის მოპოვებისა ექსპერიმენტაციას ეწევა ფიზიკური სიცოცხლისუნარიანობისა და ცხოველმოქმედების მოპოვების მიზნით (სწორედ ამ ნიშნით მოექცევა ბოდრიარისათვის ადამიანის კლონირებისა თუ ცხოველებზე ექსპერიმენტების პრობლემა პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში). რეალობის ორგანიზების ახალი ფორმების მეშვეობით პოსტმოდერნულ ეპოქაში არ დაძლეულა ზოგადი სულიერი პრობლემები, სულიერი დისჰარმონია, მაგრამ, მეორე მხრივ, მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, პოსტმოდერნისტული ხელოვნება და მსოფლმხედველობა აღარ არის ორიენტირებული პრობლემათა ამ სფეროზე. სიღმისეული სულიერი რეალობის წვდომისა და გააზრების ნაცვლად ინდივიდის ანალიტიკური საქმიანობა მიმართულია ხილული ზედაპირის, ორგანიზებული მატერიალური რეალობისადმი. ამ ზედაპირული სისტემის მოქმედების პრიციპებისა და ინდივიდის ცხოვრებაზე მათი ზემოქმედების შედეგების განხილვა პოსტმოდერნისტულ თეორიასა და შემოქმედებაში სპეციფიკურ სტილისტურ ფორმებში მიმდინარეობს. როგორც ბრაიან მაკკალი აღნიშნავს, მოდერნისტული მწერლობის ეპისტემოლოგიური (შემეცნებისმიერი) პრობლემები პოსტმოდერნისტულ მწერლობაში ონტოლოგიური (ყოფიერებისეული) პრობლემებით იცვლება: „მოდერნისტული პროზის დომინანტა (უმთავრესი, მახასიათებელი) ეპისტემოლოგიურია. ანუ, მოდერნისტული პროზა

განავითარებს სტრატეგიას, რომელიც უკავშირდება და გამოკვეთს ამგვარ კითხვებს: „როგორ უნდა გავიაზროთ ის სამყარო, რომლის ნაწილიც ვარ? ან კი რა ვარ მე ამ სამყაროში?“ პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის დომინანტა კი ონტოლოგურია, ანუ პოსტმოდერნისტული პროზა განავითარებს სტრატეგიას, რომელიც უკავშირდება და გამოკვეთს იმგვარ კითხვებს, რომელთაც დიკ ჰიგინსი „პოსტ-კოგნიტურს“ (პოსტშემეცნებითს) უწოდებს: „რა სამყაროა ეს? რა უნდა მოვუხერხო მას? ჩემმა რომელმა „მემ“ უნდა მოახერხოს ეს?“ სხვა ტიპური პოსტმოდერნისტული კითხვები უკავშირდება თავად ლიტერატურული ტექსტის ონტოლოგიას ან იმ სამყაროს ონტოლოგიას, რომელსაც იგი ასახავს. მაგალითად: რა არის სამყარო? რა სახის სამყაროები არსებობს, როგორ არიან აგებული და რით განსახვავდებიან ერთმანეთისაგან? რა ზდება, როცა განსხვავებული სამყაროები ერთმანეთს უპირისპირდებიან ან როცა მათ შორის საზღვრები დაირღვევა? რა სახისაა ტექსტის არსებობა, და რა სახისაა სამყაროს (ან სამყაროთა) არსებობა, რომელსაც იგი ასახავს? როგორი აგებულებისაა ასახული სამყარო?“ (ჰალე 1992: 26) ამგვარად, ბრაიან მაკჰალი პოსტმოდერნისტული მწერლობის ტიპოლოგიურ, განმსაზღვრელ ნიშნად მიიჩნევს სწორედ მსოფლმხედველობრივ-შემეცნებითი პრობლემებისადმი მიმართებას. პოსტმოდერნისტული ტექსტი შეიძლება იქმნებოდეს და იკითხებოდეს არა მხოლოდ ერთი, არამედ რამდენიმე განსხვავებული სისტემის ფარგლებში ისე, რომ არც ერთისადმი არ ამჟღავნებდეს ერთგულებას ან ცალსახა მიმართებას. ნებისმიერი ესთეტიკური თუ სააზროვნო სისტემისადმი იგი მომხმარებლურ და არაშემოქმედებით დამოკიდებულებაშია. იგი მხოლოდ მოიხმარს იმ სისტემათა პრინციპებს, რომლებიც თავად არ შეუქმნია. ამგვარად, პოსტმოდერნიზმი, მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, საკმაოდ შემწყნარებლურია კიდევ იმ ესთეტიკური პრინციპებისადმი, რომლებიც განსხვავებულ სისტემათა ფარგლებში ყალიბდებოდა, რადგან არც ერთ პრინციპს არ მიმართავს აბსოლუტურობის მოთხოვნით. ეს განაპირობებს პოსტმოდერნიზმის როგორც მიმართულების *ეკლექტიზმს*, რაც შეიძლება შესამჩნევი იყოს თვით ცალკეულ ტექსტთა ფარგლებშიც. რაც მთავარია, ამგვარი პლურალობისა და ცვალებადობის გამო, ფაქტობრივად, არც განისაზღვრება პოსტმოდერნიზმის ერთიანი ესთეტიკური, სტილურ-პოეტიკური სისტემა და ამ მოვლენის ფარგლებში მოექცევიან ისეთი ურთიერთგანსხვავებული ტექსტები, რომელთაც არ აერთიანებთ რაიმე მსოფლმხედველობრივი ან ესთეტიკური პრინციპები. ამავე მიზეზით პოსტმოდერნიზმში, მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, არ ჩამოყალიბდა ცალკეული გამოკვეთილი სკოლები და მიმდინარეობები, რომელთა წარმომადგენლები ერთად შექმნიდნენ საკუთარ სამუშაო პრინციპებს და დაიცავდნენ მათადმი ერთგულებას. ამ ფონზე, ფაქტობრივად პოსტმოდერნიზმის განმსაზღვრელ ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ, უწინარესად, ავტორის გარკვეული პოზი-ცია რეალობისადმი, რეპრეზენტაციისადმი, შემეცნებითი ან ესთეტიკური ტრადიციისადმი, მის წინაშე არსებული სისტემებისადმი. ამასთანავე, ავტორი ეძებს არა ერთ რომელიმე, მისთვის მისაღებ სამუშაო სისტემას, არამედ საკუთარ პოზიციას ამ სისტემებისადმი. სწორედ ამიტომ ეს პოზიცია შეიძლება იყოს საკმაოდ წინააღმდეგობრივი. პოსტმოდერნიზმი ერთდროულად იღებს და გადააფასებს კიდევ მსოფლმხედველობრივ თუ გამომსახველობით პრინციპებს. ამიტომ პოსტმოდერნიზმში ხელოვანისათვის აღარ არსებობს თავსმოხვეული პრინციპები, ანუ ისეთი პრინციპები, რომელთაც რომელიმე ავტორიტარული სისტემა მოახვევდა თავს, რადგან ამ ეპოქაში არც ერთი ესთეტიკური სისტემა აღარ არის ავტორიტარული. ამავე დროს არც თავად პოსტმოდერნიზმი აცხადებს თავს ავტორიტარულ სისტემად, რადგან ეჭვით არის განწყობილი ყოველგვარი ცალკეული პრინციპისადმი, მათი ერთიანობის შესაძლებლობისადმი, თავად სისწორისა და უნივერსალობის იდეისადმი. ანალოგიურია პოსტმოდერნიზმის დამოკიდებულება ტრადიციული ესთეტიკური სისტემისადმი. მაშინაც კი, როცა ხელოვანი საკმაოდ

თანმიმდევრულადაც სარგებლობს ამ სისტემის პრინციპებით, ის არ იღებს მას როგორც ნორმას. ტრადიციული სისტემა მხოლოდ ერთ-ერთი, თანაბარუფლებიანი, უფრო ზუსტად კი თანაბრად უუფლებო სისტემაა. თუკი მოდერნისტულ ხელოვნებას საკუთარი ესთეტიკის დასამკვიდრებლად ნამდვილი ბრძოლა მოუხდა კლასიკურ რეპრეზენტაციასთან, პოსტმოდერნიზმი აღარ საჭიროებს ამგვარ უკიდურეს ზომებს. ტრადიციული ესთეტიკა, ისევე, როგორც კლასიკურად მიჩნეული ხელოვნების მემკვიდრეობა პოსტმოდერნიზმის პოზიციიდან აღარ უკავშირდება ტრადიციის, ნორმის, ნიმუშის, ეტალონის იდეებს. პოსტმოდერნიზმის პოზიციიდან ეს პრინციპები აღარ წარმოადგენს ნორმას, მაგრამ მათ მანც ვხვდებით პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში, თუმცა ხაზგასმულია ისიც, რომ ამჯერად ხელოვანი, უბრალოდ, მანიპულირებს მათით და მოაქცევს მათ საკუთარი ესთეტიკის სისტემაში, ნაცვლად იმისა, რომ თავად მოექცეს კლასიკური სისტემის ფარგლებში. მაგალითად, პოსტმოდერნისტული არქიტექტურის ერთ-ერთ გამომსახველობით ხერხად იქცა კლასიკური (ანტიკური) ხუროთმოძღვრების დეტალების გამოყენება, მათი კომბინირება და, რაც მთავარია, მათი წარმოდგენა განსხვავებულ, არააუთენტურ სტილურ კონტექსტში. ასეთ შემთხვევაში აქცენტირებულია, რომ ავტორი მიმართავს სწორედ ცალკეულ დეტალებს და არა მთელ ესთეტიკურ სისტემას. დანაწევრებულ ფორმებს იგი უქვემდებარებს საკუთარ გამომსახველობით ინტერესს და მისი ერთ-ერთი ამოცანა ხდება კიდევ იმის მითითება, რომ წარსულის ესთეტიკური მემკვიდრეობა პოსტმოდერნიზმში ცოცხლობს დეცენტრალიზებული, დენატურალიზებული სახით.

სწორედ ასევე მანიპულირებს პოსტმოდერნიზმი კლასიკური შემოქმედებითი მემკვიდრეობით. კლასიკური ხელოვნების შედეგები პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში კარგავენ ნორმისა და იდეალის ავტორიტეტს და, ფაქტობრივად, განიხილებიან როგორც მასობრივი ხელოვნების ნიმუშები. პოსტმოდერნიზმი აღარ ებრძვის ამ ავტორიტეტს, რადგან თავისუფალია სწორედ ავტორიტეტულობის ზეგავლენისაგან – ეს თავისუფლება ჯერ კიდევ მოდერნიზმის მიერ იქნა მიღწეული. ამიტომ წარსულის შედეგები პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში შეიძლება მოწოდებული იქნას ირონიზირებული ფორმით როგორც ბანალური, ყველასთვის მისაწვდომი და გასაგები ესთეტიკური ფესულობა. ამ თვალსაზრისით, მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის დამოკიდებულება კლასიკური მემკვიდრეობისადმი სრულიად განსხვავებულია. პოსტმოდერნის ეპოქაში, ამაღლებული სულიერი მისიის ნაცვლად, შედეგები განსხვავებული მისიით წარმოდგებიან: მათზე მითითება ხდება იმ მიზნით, რომ ხაზგამდგომი იქნას რაიმე ამაღლებული იდეის ამაოება ან, უბრალოდ, ირონიული ფორმით ნაჩვენები იქნას ყოფიერი იდეების რეალურობა და კომფორტულობა წარსულის ამაღლებულ იდეალებთან შედარებით. რასაკვირველია, პოსტმოდერნულ ეპოქაში კლასიკისადმი ამგვარი დამოკიდებულება მოდერნიზმის მიერ მოპოვებული გამომსახველობითი უფლებების უშუალო შედეგია. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თავად მოდერნიზმის, განსაკუთრებით კი მაღალი მოდერნიზმის შედეგებიც შეიძლება მოექცნენ კლასიკური, წარსულისაგან მემკვიდრეობით მიღებული შედეგების სიაში, ანუ გამოცხადდნენ შეუვალ ავტორიტეტებად, რომელთაც აღარავინ ეპყრობა როგორც ავტორიტეტს. მოდერნისტული მემკვიდრეობა პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში უკვე წარსულის ზოგად სივრცეში ექცევა, მოდერნიზმის გამომსახველობითი სითამამე ან ავანგარდის აგრესიაც გარდასული მოვლენა ხდება. მოდერნიზმის სისტემას პოსტმოდერნიზმი ისევე არღვევს, როგორც ნებისმიერ სხვა კულტურულ სისტემას, ხოლო მოდერნიზმის ესთეტიკური პრინციპებით ან მისი ესთეტიკური მიღწევებით ისევე მანიპულირებს, როგორც ნებისმიერი გარდასული ეპოქის შედეგებით. შეიძლება ითქვას, რომ თავისთავად შედეგის, ანუ წარმატებით განხორციელებული გამომსახველობითი საქმიანობის იდეა ხდება პოსტმოდერნიზმში მანიპულირების საგანი, რაც, თავისთავად, ირონიზირების განცდასაც აღძრავს.

ირონია წარმოადგენს პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ერთ-ერთ ძირითად ემოციურ ფონს. აქ არაფერი არ მიეწოდება რეციპიენტს პირდაპირი ფორმით, ანუ არაფერი არ იქმნება შინაარსთან პირდაპირ შესაბამისობაში. ყოველი მხატვრული თუ სოციალური სახე, ყოველი მხატვრული განაცხადი გაიაზრება იმავე ესთეტიკურ და სააზროვნო სისტემებთან ფარულ თუ აშკარა ირონიულ წინააღმდეგობაში, რომლის ფარგლებშიც თავად მოქმედებს. ზოგადი თვალსაზრისითაც, აღარ არსებობს ერთი შინაარსი, ერთი სათქმელი, რომელიც შესაბამისობაში იქნებოდა ერთ ჭეშმარიტ იდეურ სისტემასთან, აბსოლუტურ ჭეშმარიტებასთან. ეს ლოგიკური შედეგია სისტემათა იმ პლურალობისა, რომლის ვითარებაშიც განაგრძო არსებობა ხელოვნებამ მოდერნიზმის მიერ აღიარებული და გამოკვეთილი სულიერ-მსოფლმხედველობრივი კრიზისის შემდეგ. მოდერნისტულ ეპოქაში კრიზისი უკავშირდებოდა უწინარესად ერთ სფეროს, სარწმუნოებრივ სისტემას. შექმნების, რაციონალური აზროვნების, გამომსახველობის ყველა სხვა დასავლურ სისტემას მოდერნიზმის მიერ უნდობლობა გამოუცხადდა იმდენად, რამდენადაც მათ დაარღვიეს სარწმუნოებრივი სისტემის უნიტარულობა (ერთიანობა, მთლიანობა) და, თავის მხრივ, ვერ შექმნეს დამაჯერებელი, სრულყოფილი სისტემები. მოდერნისტული ხელოვნებისა და მსოფლმხედველობის კრიზისულობა ვლინდება სწორედ იმდენად, რამდენადაც ამ ეპოქის ადამიანი ისურვებდა, მაგრამ ძალა აღარ შესწევს აღადგინოს სარწმუნოებრივი სისტემის მთლიანობა, საკუთარი ერთიანობა სარწმუნოებრივ სივრცესთან. რა თქმა უნდა, პოსტმოდერნულ ეპოქაში არ აღმდგარა რომელიმე სისტემის პრიორიტეტი. პირიქით, დაშვებული იქნა ყველა ურთიერთგანსხვავებული სისტემის არსებობა რომელიმე მათგანის ჭეშმარიტების რწმენისა და, შესაბამისად, პრიორიტეტულობის გარეშე. ამიტომ ხელოვანი, რომელიც ნებისმიერი მათგანის ფარგლებში მოქმედების უფლებას აძლევს თავს, ყოველი მათგანისადმი უნდობლობითა და ირონიით არის განწყობილი. სწორედ ამიტომ, სტიუარტ სიმის თანახმად, „პოსტმოდერნული კულტურის კრიტიკული ისტორია ირონიისა და კრიზისის ცნებების ფონზე იწერება“ (სიმი 2002: 253).

მართალია, პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები, ზოგადი თვალსაზრისით, ირონიულად არღვევს იმ სისტემებს, რომელთა ფარგლებშიაც მოქმედებს, ის მაინც საჭიროებს ამ სისტემათა ცოდნას, მათთან კავშირს, მათი გამოცდილების გათვალისწინებას. თუკი ძალადი მოდერნიზმის პერიოდში ავტორს ამგვარი გამოცდილება აღარაფერს აძლევდა და იგი ცდილობდა საკუთარი, უნიკალური გამოცდილების მოპოვებას, თუკი ავანგარდიზმი აცხადებდა, რომ მისთვის ტრადიცია ის ტვირთია, რომლისგანაც უნდა გაათავისუფლდეს ახალი ხელოვნება, პოსტმოდერნიზმი იწყებს ამ მიტოვებული მემკვიდრეობის განჩნეკას, მივიწყებული ფასეულობების დაბრუნებას. მართალია, ისინი მოექცევიან არააუთენტურ, ირონიულ კონტექსტში, ემსახურებიან ავტორის პირად ჩანაფიქრს, მაგრამ მათი მოქმედება, ფაქტობრივად, მაინც განახლდება. ამ გზით პოსტმოდერნისტულ ტექსტში გაცხადებულია ტრადიციის, წარსულის, გამოცდილების, ცოდნის მნიშვნელობა. გაცხადებულია ისიც, რომ ყოველი ტექსტი არსებობს როგორც წარსულისა თუ თანამედროვეობის კულტურულ-ესთეტიკური სისტემების, როგორც საერთო კულტურული ტრადიციის მიერ განაზღვრული და განპირობებული მოვლენა. ტექსტი არ არის ზოგადი, მრავალსაუკუნოვანი კულტურული სივრცისაგან გამოცალკევებული, ჰერმეტიული სივრცე ან მხოლოდ ერთი ესთეტიკური სისტემის ნაწილი. გარდა საკუთარი ტექსტუალური სივრცისა, ის იქმნება, იკითხება, მოქმედებს ვრცელ, მრავალშრიან კულტურულ არეალში, ტექსტთა ერთიან ინტერტექსტუალურ სივრცეში, სადაც ურთიერთქმედებენ განსხვავებული ტექსტები. შესაბამისად, თითოეული ტექსტში ასახულია ტექსტთაშორისი კავშირები, რაც ხდება კიდევ პოსტმოდერნიზმის განსაკუთრებული ინტერესის საგანი და მუშავდება ინტერტექსტუალიზმის იდეის საფუძველზე. ინტერტექსტუალიზმი, ფაქტობრივად,

ერთადერთი ფორმაა, რომლითაც ვლინდება პოსტმოდერნიზმში ზოგად კავშირთა არსებობის შესაძლებლობა. უფრო ზუსტად, იმ ეპოქაში, როცა დარღვეულია ზოგადი კავშირები ადამიანისა ღმერთთან, მოყვასთან, საზოგადოებასთან, გარესამყაროსთან, საკუთარ თავთან და, საბოლოოდ, ენასთან, მხოლოდ ტექსტები ინარჩუნებენ ერთმანეთთან კავშირს და ლიტერატურის არსებობის პრინციპი ხდება არა ნაწარმოების მიმართება ღმერთთან (როგორც სარწმუნოებრივ ხელოვნებაში), სინამდვილესთან (როგორც რეალიზმში) ან შემოქმედის შინაგან არსებასთან (როგორც მაღალ მოდერნიზმში), არამედ სხვა ტექსტებთან, ტექსტთა საერთო სივრცესთან. ურთიერთშორის საუბრობენ მხოლოდ ტექსტები, და თითოეული ტექსტი იწერება სხვა ტექსტების მიერ. ეს იდეა, რომლის თეორიული დამუშავებაც მოდერნიზმის გამოცდილების საფუძველზე დაიწყო ვალტერ ბენიამინმა, მხატვრულად რეალიზდება პოსტმოდერნის ეპოქის თითქმის ყველა მწერლის შემოქმედებაში, რასაკვირველია, ხორხე ლუის ბორხესის, გაბრიელ გარსია მარკესისა თუ უმბერტო ეკოს პროზაში. ინტერტექსტუალურ მიმართებათა მრავალრიცხოვნება და მრავალფეროვნება, მათი დაფიქსირება და აღუზიარება, მათი ორგანიზება ავტორის ზოგადი ჩანაფიქრის თანახმად გარკვეულწილად ხდება კიდევ პოსტმოდერნისტული ტექსტის თავისთავადობის სახში.

პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში აღარ არის საჭირო ცალკეულ ტექსტთა მხატვრული მთლიანობისა და ჩანაფიქრთან ერთიანობის შენარჩუნება, დასაშვებია მათი ფრაგმენტირება, დაშლა და დანაწევრება, კომბინირება (შეერთება). პოსტმოდერნიზმში ინტერტექსტუალური პრინციპის კულტივირების შედეგად ტექსტი მართლაც ხდება კოლაჟი. სწორედ ამგვარად დახასიათდა ტექსტი ინტერტექსტუალურ არეალთან მიმართებაში პოსტსტრუქტურალისტების მიერ, რომელთაც ჩამოაყალიბეს ამ მოვლენის ძირითადი განსაზღვრებანი (კრისტევა, ბარტი). ინტერტექსტუალურობის თანამედროვე გაგება, რა თქმა უნდა, პოსტმოდერნისტული ეპოქის ზოგად სულისკვეთებას შეესაბამება, რაც განაპირობებს კიდევ ფასეულობებისადმი, მემკვიდრეობისადმი, იდეისადმი, აუთენტურობისადმი თავისუფალ, არჩევით მიმართებას. მეორე მხრივ, ინტერტექსტუალურობის ეს ფორმა პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში შედეგად იძლევა ტექსტის ორგანიზებისა და აღქმის გარკვეულ პრინციპებს, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანია ინტერპრეტაციის თავისუფლება. პოსტმოდერნიზმში *ინტერპრეტაციის თავისუფლება* და, ამავე დროს, მისი განსაკუთრებული მნიშვნელოვნება თავისთავადი შედეგია იმისა, რომ ამ ეპოქაში აღარ არსებობს აბსოლუტური ჭეშმარიტების, უნივერსალური იდეის ან ერთიანი სისტემის გაგება და, შესაბამისად, მათადმი ერთგულების აუცილებლობა. ავტორი მიანიშნებს მკითხველს, რომ ინტერპრეტაცია, ისევე, როგორც თავად შემოქმედებითი პროცესი, აღარ ემორჩილება ერთ ძირეულ ამოცანას, ერთ ძირითად მიზანს ან იდეას და, ამდენად, წარმოადგენს თამაშს, ისევე, როგორც თამაშია ადამიანის ნებისმიერი საქმიანობა იმ ეპოქაში, რომელშიც აღარ აღდგება გამაერთიანებელი, უნივერსალური, აბსოლუტური იდეისადმი სწრაფვა.

„პოსტმოდერნულ და პოსტმეტაფიზიკურ კონტექსტში *თამაშის* ცნება ჩაენაცვლება მეტაფიზიკურ მისწრაფებას, დააფუძნოს საგნები პრინციპებზე, მოახდინოს მოვლენათა სტაბილიზება კანონის საფუძველზე, მოახდინოს ორაზროვნების ნეიტრალიზება დადგენილი მნიშვნელობისაკენ ჰერმენევტიკული გადანაცვლებით და, საბოლოოდ, დაიყვანოს ფენომენის (გრძობადი მოვლენის) მრავალგვარობა და მრავალრიცხოვნება ერთ შემთხვევამდე, რომელიც ყველა მათგანისათვის საერთოა“ (კიუჩერი 1994: 1). რასაკვირველია, ამგვარ საერთო, მასტაბილიზებელ მოვლენად შეიძლება აღიარებული ყოფილიყო მხოლოდ ღმერთი. პოსტმოდერნისტული ეპოქა, რომელიც სტაბილურობისა და ერთიანობის რაიმე გარანტიის გარეშე რჩება, სხვადასხვაგვარი საზროვნო თუ მხატვრული ფორმით გამოხატავს, რომ საგან-მოვლენები გარესამყაროში, ისევე როგორც აზროვნებითი და

შემოქმედებითი პროცესები ადამიანის შინაგან სამყაროში, სწორედ თამაშის პრინციპით ორგანიზდება. თამაში ხდება ერთადერთი პირობა, რომლითაც ადამიანმა შეიძლება დაადგინოს თავისი მიმართების წესები ერთი მხრივ გარესამყაროსთან, მეორე მხრივ კი – საკუთარ საქმიანობასთან. ქაოტური და ზედაპირულად ორგანიზებული გარესამყარო მისთვის მისაღები ხდება იმდენად, რამდენადაც საკუთარ თავს გაიაზრებს არსებად, რომელიც ჩაბმულია თამაშში გარემოცემულობებთან. მოდერნისტულ მსოფლმხედველობაში, სიმბოლიზმიდან მოყოლებული, პიროვნება მიზნად ისახავდა თითოეული საგან-მოვლენის ჭეშმარიტი სახის განჭვრეტას, არსის წვდომას. ამ აბსოლუტური მიზნის განუხორციელებლობის შეგნებით პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში აღიარებულია, რომ მოვლენათა არსი ადამიანისათვის მიუწვდომელია, ან, შესაძლოა, მათ არც გააჩნიათ რაიმე არსი. მათი მნიშვნელობის წვდომის ნებისმიერი მცდელობა ადამიანისათვის საკუთარი ილუზიებით ოპერირებაში გადაიზრდება. ჯერ კიდევ მოდერნიზმის მიერ ათვისებული შოპენჰაუერისეული იდეა – „სამყარო არის ჩემი წარმოდგენა“ – პოსტმოდერნიზმში გადაიზრდება პოზიციაში, რომლის თანახმადაც, ადამიანი ჩაბმულია თამაშში საკუთარ წარმოდგენებთან, მატერიალურ საგან-მოვლენებთან, დრო-სივრცესთან და, რაც მთავარია, ენასთან, რომელიც მისთვის, ფაქტობრივად, ერთადერთი რეალური მოცემულობაა. რა თქმა უნდა, მხარე, რომელიც პოსტმოდერნისტულ თამაშში გამოდებით შეგვანსებებს, რომ ამგვარ სამყაროში არაფერი, მათ შორის არც ტექსტი, აღარ არის ნდობის ღირსი, არის თვით ავტორი. ეს არ არის იმგვარი თამაში, რომელშიც მკითხველისაგან ძველებური გულწრფელი აღქმა იქნებოდა მოსალოდნელი და მხოლოდ ავტორი შეეცდებოდა მისი განცდების მართვას. პირიქით, ავტორისეული დისკურსი, შესაძლოა, სწორედ იმაზეა გათვლილი, რომ მკითხველს „თვალი აუხილოს“ ძველი, სანდო სამყაროს, სანდო ურთიერთობების არარსებობაზე. აქ არც ავტორი არ ქმნის თავის ნაწარმოებს ტრადიციული მიმართებით და არც მკითხველს არ მოეთხოვება, რომ სჯეროდეს ამგვარი მიმართებების, ანუ სჯეროდეს იმის, რომ ტექსტის მეშვეობით ის ამოიცნობს ჭეშმარიტებას, რომელიც ამ ჭეშმარიტების მცოდნე მწერალმა გულმოდგინედ ჩაღო მასში. ავტორს შეუძლია ითამაშოს არა მხოლოდ ენობრივი კავშირებითა თუ სიტყვათა გრაფიკული განლაგებით, არამედ ეპიკური ფორმის სტრუქტურული კანონებით, გმირებით, სიუჟეტით და რაც მთავარია, მკითხველისა და ავტორის ტრადიციული ურთიერთობებითა და თავად ავტორის ფიგურით, რომელიც შემოდის ტექსტში და, ტრადიციული პროზისაგან განსხვავებით, შეიძლება მოგვევლინოს არა სიტუაციის წარმმართველად, არამედ, მკითხველისა და გმირების მსგავსად, უბრალოდ, ერთ-ერთ მოთამაშე მხარედ და მოირგოს *ავტორის ნიღაბი*. ის შეიძლება ფიგურირებდეს ნაწარმოებში „ავტორის“ სახელით, რომელიც, რასაკვირველია, არ თანხვდება რეალური ავტორის პერსონას, არამედ წარმოადგენს კიდევ ერთ გამაშუალებელ რგოლს მკითხველთან კომუნიკაციაში. ამ ფორმით პოსტმოდერნისტულ ტექსტში ხშირად აღდგება ტრადიციული პროზის ის ფიგურა, რომელიც ოდესღაც თავის თავზე იღებდა ჭეშმარიტების მცოდნის, საქმეში ჩახედული მხარის ფუნქციებს.

პოსტმოდერნულ ეპოქაში დარღვეულია ჩვეული, ბუნებრივი, პირდა-პირი მიმართებანი ავტორისა საკუთარ ტექსტთან და მკითხველთან, მკითხველისა ტექსტთან და ავტორთან და, ზოგადად, ადამიანისა მხატვრულ ქმნილებასთან, ენასთან, რეალობასთან. რამდენადაც პოსტმოდერნიზმში ავტორი, მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, არ ცდილობს ჩაანაცვლოს ან, მით უფრო, აღადგინოს ტრადიციული ხელოვნების დროინდელი თანხმობა, ის გადაათამაშებს არსებულ გამომსახველობით შესაძლებლობებს, მაგრამ ამ თამაშში წინასწარვე ახდენს საკუთარი მდგომარეობისა და მცდელობის ირონიზირებას, რათა ამ გზით მზადყოფნით დაუხვდეს რეციპიენტის მხრიდან წამოსულ უნდობლობას, ირონიას, დაუკმაყოფილებლობას და თავიდან აიცილოს *კომუნიკაციური ჩავარდნა*, ანუ ის სიტუაცია,

როცა ავტორი და მკითხველი ვერ შეთანხმდებიან ტექსტის აღქმის პრინციპებზე (ჰალე 1992: 164). მიუხედავად იმისა რომ პოსტმოდერნისტულ რომანისტიკაში აღდგება მოქმედებისადმი ინტერესი, შესაძლოა, ის მაინც მიგვანიშნებს, რომ ამ ეპოქაში, როცა ადამიანი აგრძელებს მოქმედებას, ეს ქმედება მაინც არ მიუძღვის საბოლოო მიზნისაკენ, რადგან, ზოგადადაც, დაცილებულია მიზანს. ამიტომაც სიუჟეტის ტრადიციული განვითარება ხშირად დარღვეულია და მისი მხატვრული ფუნქცია კავშირშია პოსტმოდერნული დროის საერთო მგრძობელობასთან. ამ გზით ავტორი ასრულებს არა მხოლოდ მხატვრულ, არამედ, ერთგვარად, სუგესტურ ამოცანასაც, რამდენადაც მკითხველს შთააგონებს, რომ იქ, სადაც ელის მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრივ განვითარებას, ლოგიკურ თანმიმდევრობას, შეიძლება დახვდეს ალოგიკურობა და უსაფუძვლოა. ამ შემთხვევაშიაც მხატვრული პრინციპის ზემოქმედებით პოსტმოდერნისტული ტექსტი შეიძლება მიგვიძღოდეს მსოფლადქმითი პრინციპებისაკენ, რომლებიც პოსტმოდერნულ მგრძობელობაში უკავშირდება გარესამყაროსადმი შიშის, უნდობლობის, დაუცველობის განცდებს. მკვიდრდება დაუცველობის, ძლეულვარების, მშფოთვარების განცდა, ანუ *პარანოია*.

პარანოია ხდება პოსტმოდერნული მგრძობელობის ერთ-ერთი ნიშანი და ხშირად გამოიყენება სიუჟეტური სტრუქტურის ასაგებად. „პოსტმოდერნისტული მწერლობა მრავალი გზით ასახავს პარანოიულ მშფოთვარებას. მათ შორისაა: მოწესრიგებულობისადმი უნდობლობა, რომელიმე კერძო ადგილითა თუ იდენტურობით დასაზღვრულობის შიში, დარწმუნებულობა, რომ საზოგადოება შეთქმულებას აწყობს ინდივიდის წინააღმდეგ, საკუთარი შეთქმულებების ჩაფიქრება სხვათა სქემების დასარღვევად“ – აღნიშნავს ბარი ლუისი (ლევისი 2001: 121) და ამგვარ სქემებზე დაფუძნებულ ტექსტთა შორის უწინარესად გამოყოფს კენ კიზის რომანს „ვიდაცამ გუგული ბუდეს გადაუფრინა“. მოდერნისტული ეპოქის შინაგანი სირთულეებით მოცულ გმირს პოსტმოდერნიზმში ენაცვლება გმირი, რომელიც ალოგიკურ, მტრულ ვითარებაში ახორციელებს საკუთარ წარმოსახვაში არგუმენტირებულ ქმედებებს. ამგვარად, რეალობისა და წარმოსახვის, ლოგიკურობისა და ალოგიკურობის მოდერნიზმისეული მიმართებანი კვლავ აქტუალურია პოსტმოდერნისტულ მწერლობაში. გარდა იმისა, რომ ავტორი ამ მიმართებების საფუძველზე აგებს სიუჟეტს, ის გართულებული ტექსტუალური სტრუქტურის მეშვეობითაც გამოკვეთს პოსტმოდერნული მგრძობელობის სირთულეს. ტექსტის *ფრაგმენტაცია* განიხილება როგორც ერთ-ერთი ამგვარი მხატვრული ხერხი. მოვლენათა ფრაგმენტირებული, გაუმთლიანებელი აღქმა, როცა პიროვნებას უჭირს რეალური მიზეზების აღმოჩენა და, შესაბამისად, ნდობას კარგავს ყოველგვარი მოვლენისადმი, პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში იძლევა ფრაგმენტირებულ დისკურსს.

ამგვარი გამომსახველობითი საშუალებების ამოქმედება ტექსტში მოდერნიზმის, ავანგარდიზმის პოეტურ ძიებებს უკავშირდება, მაგრამ პოსტმოდერნიზმში ეს შესაძლებლობები უფრო მონდომებით გამოიყენება პროზაში, რომანებში, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ პოსტმოდერნისტული მწერლობის ერთ-ერთი მთავარი ფორმა არის სწორედ რომანი. მაგრამ უმთავრესი თავისებურება, რის გამოც რომანი პოსტმოდერნულ ეპოქაში მწერალთა თუ თეორეტიკოსთა განსაკუთრებული ინტერესის საგანი ხდება, არის ნარატიული, თხრობითი სტრუქტურა. საზოგადოდაც, „უმთავრეს კრიტიკულ ნაშრომებში პოსტმოდერნიზმის შესახებ ჩვეულებრივ სწორედ ნარატივია – იქნება ეს ლიტერატურაში, ისტორიასა თუ თეორიაში – ყურადღების მთავარი ფოკუსი“ (ჰატჩენი 1988: 5). დიდ ნარატივთა დასასრულის ეპოქაში პოსტმოდერნისტული რომანი იქცევა მცირე მონათხრობად ადამიანის მოქმედების შესახებ საყოველთაო, უნივერსალური მოტივაციის არარსებობის ფონზე. ამგვარ მცირე ნარატივებს საკუთარი, მწერლისა თუ, ზოგადად, კულტურული ტენდენციების მიერ დადგენილი კანონები აქვთ და ამის



მეშვეობით გამოეყოფიან დიდ, საზოგადო ნარატივებს. ამასთანავე, ავტორის მიერ დადგენილი კანონები, გართულებული თამაშის წესები, ტექსტის სტრუქტურა ისევე აირეკლავს მხატვრული ნაწარმოების სრული ორგანიზების შეუძლებლობის იდეას, როგორც ორგანიზებული რეალობის ხედვა აირეკლავს ზოგადი ქაოსის აღქმას პოსტმოდერნულ სამყაროში. ჯოზეფ ქონტი პოსტმოდერნისტულ ამერიკულ რომანს შეისწავლის სწორედ ქაოსისა და წესრიგის, მოწესრიგებული უწესრიგობის, დისციპლინისა და ანარქიის დიზაინისა და ნამსხვრევების ურთიერთმიმართებათა ფონზე. მოდერნისტ ავტორებს ის განიხილავს, როგორც „წესრიგის მწარმოებლებს“, მაშინ, როცა პოსტმოდერნისტი გატაცებულია „უწესრიგობის ფორმებით“ (ქონტი 2002: 8). ამასთანავე, პოსტმოდერნიზმში (ქეთი ეკქერის, დონ დე ლილოს, თომას პინჩონის რომანებში) „ფენომენური სამყაროს უწესრიგო აღრეულობა, მდგრადი და მყარი სტრუქტურების რღვევა განაპირობებს ახალი და უფრი სასურ-ველი წესრიგის წარმოქმნის მოთხოვნას“. ამიტომაც, ინფორმაციის მოზღვაგებისა და ტექნოლოგიური ნევრასთენიის ხანაში, „რომანი არის ინტელექტუალური და წარმოსახვითი კომპეტენციის (უფლებამოსილების) ხელშესახები მანიფესტაცია (გამოხატულება), აზრთა რთული, კომპლექსური სისტემა, რომელიც შექმნილია ინდივიდის მიერ და რეალიზებულია მეორე ინდივიდის გონებაში ინსტრუქციებზე მითითების გარეშე“ (ქონტი 2002: 219).

ამგვარად აისახება ლიტერატურული რეპრეზენტაციული პროცესის მიმდინარეობაზე ის სულიერი და მსოფლმხედველობრივი რიგის მოვლენები, რომლებიც საფუძვლად ედება XX საუკუნის ძირეულ კულტურულ მოვლენებს და, მოდერნიზმის შემდგომ, ქმნის პოსტმოდერნულ ეპოქასა და პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას.

#### დამოწმებანი:

- ბელი 1976: Bell D. *The Coming of Post-Industrial Society: a Venture in Social Forecasting*. Harmondsworth: Pinguin, 1976.
- ბოდრიარი 1994: Baudrillard J. *Simulakra and Simulation*. Trans. by Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
- გრაფი 1973: Graff G. “The Myth of the Postmodernist Breakthrough”, *TriQuarterly*, 26, 1973.
- ეკო 1984: Eco U. *Postscript to The Name of the Rose*. Trans. by William Weaver San Diego: A Helen and Kurt Wolff Book, 1984.
- ეკო 1986: Eco U. *Travels in Hyperreality*. Trans. by William Weaver. San Diego: A Helen and Kurt Wolff Book, 1986.
- კიუნერი 1994: Ku`chler T. *Postmodern Gaming // Heideger, Duchamp, Derrida*. New York: Peter Lang, 1994.
- ლევისი 2001: Lewis B. “Postmodernism and Literature (or: World Salad Days, 1960-1990)”. in Stuart Sim, ed., *The Routledge Companion to Postmodernism*. London and New Yourk: Routledge, 2001, pp. 121-33.
- მალგრენი 1985: Malmgren C. D. *Fuctional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*. Lewisburg: Buncknell University Press, 1985.
- ფისტერი: Pfister M. “How Postmodern is Intertextuality?” *Intertextuality*. Ed. Heinrich F.
- სიმი 2002: Sim S. *Irony and Crisis / Cultural History of Postmodern Culture*. Cambridge: Icon Books, 2002.
- სტრინატი 1995: Strinati D. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge, 1995.
- ქონტი 2002: Conte J. M. *Design and Debris // A Chaotis of Postmodern American Fiction*. Tuscaloosa and London: University of Alabama Press, 2002.
- ჯეიმსონი 1991: Jameson F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- ჰალე 1992: Hale B. M. *Constructiong Postmodernism*. Lindon: Routledge, 1992.
- ჰასანი 1987: Hassan I. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987.
- ჰასანი 1971: Hassan I. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press, 1971.
- ჰატჩენი 1988: Hatcheon L. A *Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.

ახალი ისტორიზმი

„ახალი ისტორიზმი“ ჩამოყალიბდა 1980-იან წლებში. იგი მისმა მიმდევრებმა ტექსტის კვლევის ფორმალისტურ, უპირატესად „ახალ კრიტიკულ“ და მის შემდგომ განვითარებულ დეკონსტრუქციულ მიდგომას დაუპირისპირეს. ახალი ისტორიზმის მიმდევართათვის მიუღებელია ის მოსაზრება, რომლის თანახმადაც ლექსი სიტყვების თვითკმარი, ავტონომიური ესთეტიკური ობიექტია, ან ლოგოსის გარსშია გახვეული და არავითარი კავშირი არ აქვს გარე სინამდვილესთან. ისინი არ ეთანხმებიან „ახალი კრიტიკოსების“ თვალსაზრისს, რომ ხელოვნება „არ განეკუთვნება საგანთა სფეროს, არამედ ადამიანის მოღვაწეობის, მისი სულიერი ენერჯის ნაყოფია“ (ბ. კროჩე) (ახალი... 2000: 172); ეწინააღმდეგებიან ენის ნეოპოზიტივისტურ შეხედულებას, სადაც „შინაგანი ესთეტიკური ფაქტი“ რეალური „შუამვლის“, „ობიექტური კორელატის“, ენის მეშვეობით გარეგან მოვლენად გარდაიქმნება. ეს იყო რეაქცია არა ლიტერატურაზე, არამედ კრიტიკაზე. თუმცა ლიტერატურის მნიშვნელობა მხოლოდ ისტორიული და სოციო-კულტურული კუთხით განხილვისას, ერთგვარად ვიწროვდებოდა.

ახალი ისტორიზმის მიმდევარი ერთი მხრივ ახალ კრიტიკოსებს ემიჯნებოდნენ, მეორე მხრივ, დეკონსტრუქტივისტებს. 1990-იან წლებში ახალმა ისტორიზმმა სამეცნიერო წრეებში თავისი პოპულარობით უკვე დეკონსტრუქტივიზმის ადგილი დაიკავა.

„ახალი ისტორიზმი“ ძირითადად რენესანსის მკვლევართა წრეში ჩამოყალიბდა. შემდეგ ეს მიდგომა გავრცელდა სხვა პერიოდის ანალიზზე ორიენტირებული ავტორების ნაშრომებში. მონტროუზის თანახმად, რენესანსის მკვლევართაგან ტერმინი „ახალი ისტორიზმი“ თავდაპირველად მაიკლ მაქკენლზმა გამოიყენა, თუმცა აქტიურ ხმარებაში იგი სთივენ გრინბლატმა დაამკვიდრა ჟურნალ Genre-ის 1982 წლის სპეცნომრის შესავალში, რომელიც რენესანსის კულტურაში „ძალაუფლების ფორმებს და მათ ბატონობას“ ეხებოდა. უფრო ადრე გრინბლატმა წიგნში „მე“-ს ფორმირება რენესანსის ეპოქაში“ (1980) თავის შეხედულებათა სისტემას კულტურის პოეტიკა უწოდა. ამით იგი ხაზს უსვამს ლიტერატურის და ხელოვნების ერთიანობას დანარჩენ სოციალურ პრაქტიკებთან. ამიტომაც, რომ გრინბლატი თავის ნაშრომებს ესეის, ანეკდოტის ან ლიტერატურისგან შორს მდგომი სხვა ტექსტით იწყებს.

აქ ყურადღება მახვილდება იმაზე, „თუ როგორ ყალიბდებოდა კოლექტიური რწმენები და განცდები, როგორ გადადიოდა ერთი კულტურული შუამავლიდან მეორეზე, როგორ კონცენტრირდებოდა აღქმისთვის შესაბამის ესთეტიკურ ფორმებში“ (გრინბლატი 1988: 5).

ახალი ისტორიზმის სიახლე იმაშია, რომ იგი აუქმებს საზღვრებს „ლიტერატურასა“ და „ისტორიას“, „ტექსტსა“ და „კონტექსტს“ შორის. იგი ამა თუ იმ ტექსტის ანალიზისას ასევე უარყოფს ავტორის თუ ნაწარმოების, როგორც ავტონომიური ერთეულის, აღიარებას. ახალი ისტორიზმის თანახმად, სახეებს და ნარატივებს შეუძლიათ გამოავლინონ მრავალი ასპექტი. ამიტომაც ლიტერატურული ტექსტების განმარტებისთვის საუკეთესო საშუალებაა ნაწარმოების თავისთავად ისტორიულ კონტექსტში განთავსება. ლიტერატურულ ნაწარმოებში აისახება ეპოქის სულისკვეთება და სხვადასხვა სახის წინააღმდეგობანი.

ახალი ისტორიზმისეული კრიტიკა ცდილობს საინტერპრეტაციო პრობლემა დააკავშიროს კულტურულ-ისტორიულ საკითხებთან (მაგ., საკითხს, თუ რატომ არ კლავს ჰამლეტი კლაუდიუსს, როცა ის ლოცულობს, ხსნიან იმდროინდელი საზოგადოების შეხედულებებით რელიგიაზე, განსაწმენდელზე, მონარქიასა და ეკლესიაზე).

ახალი ისტორიზმის მომხრეთა აზრით, ავტორები საკმაოდ წინდახედულნი არიან, მაგრამ ტექსტში მაინც იჩენს ხოლმე თავს მათი დამოკიდებულება ამა თუ იმ მოვლენის მიმართ.

ამასთან, მის ფორმირებაზე უეჭველად იქონია გავლენა უკანასკნელ ხანებში მეცნიერებათა ინტეგრაციამ, სხვადასხვა საკითხის უფრო ფართო კონტექსტში განხილვამ და საზოგადოების ინტერესთა გაფართოებამ. ბუნებრივია, სტუდენტებს უკვე აღარ დააკმაყოფილებდათ ვიწრო სპეციალიზებული ინტერპრეტაციები. თანაც, გაიზარდა მოთხოვნილება, რომ აკადემიური მეცნიერებები სოციალურ სამსახურში ჩამდგარიყვნენ და ყოველდღიურობის გაუმჯობესებისთვის ხელი შეეწყოთ.

ახალი ისტორიზმი განსახილველი თემის *კულდასმით წაკითხვას*, ან კლიფორდ გირცის თქმით, *ვრცლად აღწერას* გვთავაზობს, რაც ტექსტში იმპლიციტურად (ფარულად, შინაგანად) წარმოდგენილ ეპოქის სულისკვეთებას ავლენს.

ახალი ისტორიზმის წარმომადგენელთათვის ტექსტი საკუთარ კონტექსტშია განფენილი, ინსტიტუციების, რწმენების და ძალაუფლებასთან დაკავშირებული კულტურული ურთიერთობებისა და პრაქტიკების მსგავსად, რასაც ისტორიას ვუწოდებთ. ინგლისური რენესანსის მკვლევართ ყურადღება გაამახვილეს პასტორალზე, ნიღბების თეატრსა და დრამაზე. ანალიზისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭეს ასევე ისეთ სოციო-ეკონომიკური ფაქტორების შესწავლას, როგორცაა ლიტერატურული პატრონაჟი (მაგ., პიტერ ბიორკი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ რუსეთის მეფემ, ივანე III-მ იტალიიდან მოიწვია არქიტექტორი არისტოტელე ფიო-რავანტი, რომელმაც წმ. მიხეილის საკათედრო ტაძარი დააპროექტა. ამ ფაქტს მკვლევარი მეფის დასავლური ორიენტაციით ხსნის) და ცენზურა. ახალი ისტორიზმის მიმდევარნი ტექსტებში დათრგუნულთა, მეორეხარისხოვან ადამიანთა, უქონელთა და უპოვართა ხმებს ეძებდნენ.

მაგალითად, თავის ესეიში „უხილავი ტყვიები“ სთივენ გრინბლატი თომას ჰარიოტის ნაშრომის „მოკლე და ჭეშმარიტი ანგარიში ვირჯინიის ნიუფაუნდლენდის შესახებ“ წაკითხვისას ამერიკაში ინგლისელი კოლონიზატორების დისკურსის ნიმუშს ცხადყოფს. აქ ავტორი უნებლიეთ გვევლინება მაკიაველის ჰიპოთეზის მხარდამჭერად, რომლის თანახმადაც ძალაუფლება თაღლითობიდან მომდინარეობს, თუმცა ჰარიოტი „მკითხველს ამ ძალაუფლების სადიდებლად მიზანდასახულად მოუწოდებს“. გრინბლატის თქმით, ჰარიოტი ინგლისელთა საძალაუფლებო სტრუქტურას გამოცდის წინაშე აყენებს, როცა თავის ნაშრომში ამერიკელ ინდიელთა მოსაზრებებსაც ურთავს, რომელთაც ეს ძალაუფლება დევნის და ავიწროვებს. ჰარიოტი წერს, რომ ინდიელებს ქრისტიანული ყოვლისშემძლე ღმერთის მორჩილებისკენ მოუწოდებდნენ; მას „თითქოს სურს დაამტკიცოს თავისი კულტურის უკიდურესად რადიკალური სუბვერსიული (ძირგამომთხრელი) ჰიპოთეზა რელიგიის წარმოშობისა და არსებობის შესახებ, როცა ამ რელიგიის ძალდატანებითი გავრცელების შესახებ საუბრობს“ (გრინბლატი 1988: 30).

ახალი ისტორიზმის წარმომადგენლები ნაშრომებში ცდილობდნენ „აღედგინათ სოციო-კულტურული ველი“, სადაც იქმნებოდა რენესანსის ხანის ესა თუ ის ლიტერატურული ტექსტი. ჯინ ჰოუარდის თქმით, „ახალი ისტორიზმის არსს განაპირობებს დისკურსის იმ შრეების გამოვლენა, რომელმაც შესაძლებელი გახადა, რომ თანამედროვეთ თავიანთი ეპოქის ესა თუ ის მოვლენა დაენახათ გარკვეული თვალთახედვით“ (ჰოუარდი 1986: 27). ისინი მიზნად ისახავდნენ გამოევიდნათ წარსულის ის ასპექტები, რომლებიც თანამედროვეთათვის უხილავი რჩებოდა. მათი ნაშრომები ნათელს ჰფენს საძალაუფლებო სტრუქტურათა თავისებურებებს – განსაკუთრებით სქესთან, კლასთან, რასასთან და ეთნიკურ წარმომავლობასთან დაკავშირებულ საკითხებს, ანუ ყოველივე იმას, რაც თანამედროვე კულტურისთვის არის აქტუალური.

გრინბლატი ავლენს, რომ შექსპირის „ჰენრი IV“-სა და „ჰენრი V“-ში სამეფო ძალაუფლება ღალატს, ანგარებასა და ფლიდობას ემყარება. ამასთან, ელისაბედისდროინდელ ავტორთა ნაწარმოებებში დაჩაგრულთა დისონანსური და ფარული ხმები ძირს უთხრის სახელისუფლებო ინსტიტუტს, თუმცა ესა თუ ის კონკრეტული ნაწარმოები ამ ხელისუფლების განმტკიცებას და ხალხის მისდამი მორჩილებას ითვალისწინებს. გრინბლატის მთავარი თეზისის თანახმად, მეტ-ნაკლებად ხანგრძლივი პოლიტიკური თუ კულტურული წყობა ძალაუფლების შენარჩუნების მიზნით, არა მარტო არსებობის საშუალებას აძლევს, არამედ გარკვეულწილად ხელსაც უწყობს სუბვერსიულ (ძირგამომთხრელ) ძალებს. ეს ძალები ხელისუფლების კონტროლს ექვემდებარება და არსებულ წესრიგს უთანხმებს მას.

გრინბლატი და მისი კოლეგები ლიტერატურულ ტექსტებს თავიანთ ისტორიულ კონტექსტში მოიაზრებენ. ისინი საკმაოდ პროვოკაციული, პოსტმოდერნული მანერით ცდილობენ გააცოცხლონ ის სოციო-პოლიტიკური გარემო, რასაც ავტორი გრძნობდა. ახალი ისტორიზმი ახალ მიმართულებას აძლევს ინტერტექსტუალურ ანალიზს, რამდენადაც იგი ლიტერატურულ ტექსტს ამა თუ იმ დროის ტრადიციულად არამხატვრულ დისკურსულ პრაქტიკათა შორის მიუჩენს ადგილს. ამასთან, დიქრონული ტექსტის ნაცვლად, აქ განიხილება სინქრონული ტექსტი, რომლის ჩამოყალიბებასაც კულტურის საერთო სისტემა განაპირობებს.

ახალი ისტორიზმის ადეპტები „ლიტერატურულსა“ და არალიტერატურულ ტექსტებს შორის კონცეპტუალურ საზღვრებს პოსტრენესანსული იდეოლოგიის ნაყოფად მიიჩნევენ. ისინი მიუთითებენ, რომ ლიტერატურული ტექსტის სხვადასხვა დისკურსს, ტექსტს და მის ინსტიტუციურ და კულტურულ კონტექსტს თუ სხვადასხვა ტექსტებს შორის, ხდება მხოლოდ ურთიერთგაცვლა, რომელსაც შესაბამისი ტერმინებით მოიხსენიებენ: *მოლაპარაკება, გაცვლა-გამოცვლა, შეთანხმება და ცირკულაცია*. აბრამსის თქმით, „ასეთი მეტაფორები არა მარტო კულტურის კომპონენტთა შორის ორმხრივი, არამდგრადი ურთიერთობების დენოტაციას ითვალისწინებს, არამედ მიუთითებს კიდევ, თუ თანამედროვე მომხმარებლური კაპიტალიზმისთვის დამახასიათებელ ოპერაციებსა და ღირებულებებს რამდენად ღრმად გაუდგამთ ფესვები როგორც ესთეტიკისა და ლიტერატურის სფეროში, ასევე საზოგადოებრივ ინსტიტუტებსა და ურთიერთობებში“ (აბრამსი 1993: 250).

ამასთან, ახალი ისტორიზმი II მსოფლიო ომის შემდგომ განვითარებული ისტორიული მეცნიერების უარყოფასაც ითვალისწინებდა. მკვლევარები ამ პერიოდის თავისებურებების გათვალისწინებით მას „პოსტისტორიის“ სახელით მოიხსენიებდნენ. „ახალი ისტორიზმის“ მომხრენი უარყოფდნენ თანამედროვეობის პოსტისტორიულობას. მისი მამამთავრები – სთივენ გრინბლატი და ლუი ადრიან მონტროუზი ფიქრობენ, რომ იგი ისეთივე ინტერესის თუ კვლევის სფეროა, როგორც ნებისმიერი წინა ეპოქა.

„ახლები“ ისტორიას პროგრესისკენ, დღევანდლობისკენ სწორხაზოვან სვლად როდი მიიჩნევენ; ისინი მას ყოფენ ცალკეულ ეპოქებად, რომლებიც განსაზღვრული სულისკვეთებით ხასიათდებიან. ისინი ისტორიას სოციოლოგიურ მეცნიერებად თვლიან, მაშინ როცა მათი წინამორბედები ისტორიას ლიტერატურის წარმომქმნელ „ფონად“ მოიაზრებდნენ. მათ გააუქმეს საზღვარი ისტორიასა და ლიტერატურას შორის. ლიტერატურულ ტექსტს აღიარებენ ისტორიის ნაყოფადაც და მწარმოებლადაც, მიზეზადაც და შედეგადაც. ისინი უპირატესობას ანიჭებენ იდეოლოგიას და არა ისტორიას. მათთვის ისტორია წყვეტილი ჯაჭვების რგოლია, რაც სხვადასხვა სახის გარდატეხებსა თუ ცვლილებებში ვლინდება. „ახლებზე“ მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ისტორიის მიშელ ფუკოსეულმა კონცეფციამ. ნიცშეს მსგავსად, ფუკოც უარყოფდა ისტორიის ევოლუციურ ბუნებას, მის განხილვას, როგორც მიზეზიდან შედეგისკენ უწყვეტ სვლას,

სვლას წარსულიდან მომავლისკენ, დასასრულისკენ. ფუკოს თანახმად, არცერთი ისტორიული მოვლენა არაა ერთადერთი მიზეზით გაპირობებული. მათ ეკონომიკურ, სოციალურ თუ პოლიტიკურ ფაქტორთა მთელი წყება იწვევს. მარქსის მსგავსად, ფუკოც ძალაუფლების თვალსაზრისით განიხილავდა ისტორიას, მაგრამ მისგან განსხვავებით, ძალაუფლება მიაჩნდა არა უბრალოდ დამთრგუნველ ძალად, არამედ იმ ძალთა ერთობლიობად, რაც ამა თუ იმ მოვლენად გარდაიქმნება. ახალმა ისტორიზმმა შეითვისა ფუკოს კონცეფცია ისტორიის, როგორც *episteme*-ს (შემეცნების), ან აზროვნების სტრუქტურათა შესახებ, რაც კულტურაში ყველაფერს ფორმას ანიჭებს. თუმცა ფუკოსგან განსხვავებით, „ახლები“ თვლიან, რომ ისტორია ადამიანის შესაძლებლობათა მიღმა არასდროს გადის. ახალი ისტორიზმი კრიტიკულად ეკიდება აკადემიური „პერიოდიზაციის“ საკითხებს, მაგრამ მათ მიერ გამოყენებული *episteme*-ს ფუკოსეული გაგება იგივე „პერიოდიზაციაა“, ოღონდ ახალ საბურველში გახვეული. „ესა თუ ის ისტორიული ეპოქა გააზრებულია, როგორც „დისკურსის გამოვლინებათა“ სტრუქტურული ერთობლიობა. მაგრამ არ ხდება *episteme*-ს მოცულობისა და ხანგრძლივობის დაზუსტება, თუმცა იყენებენ ისეთ ტერმინებს, როგორებიცაა „რენესანსი“ ან „ვიქტორიას ხანის ინგლისი“. „ახლები“, ფუკოს კვალად, მიიჩნევენ, რომ ყოველ ეპოქაში ძალაუფლებრივი ურთიერთობების მოდელები საზოგადოებაში მათი დისკურსის შესატყვის კონცეფციებს, ოპოზიციებს და იერარქიებს აყალიბებს და ამ გზით განსაზღვრავს, თუ რა შეიძლება ჩაითვალოს ცოდნად და ჭეშმარიტებად, ადგენს ადამიანურ ნორმებს – რა არის დანაშაული, შეშლილობა, სქესობრივი გადახრა. მაგ., ფუკოს ნაშრომი არტოს შესახებ ნათელყოფს, რომ ის, რაც ამა თუ იმ ეპოქისთვის შეშლილობად ითვლება, სხვა ეპოქაში ნორმად ცხადდება. ახალი ისტორიზმი ძირითადად მიკროისტორია-ზეა ორიენტირებული, თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, თავიანთ გამოკვლევებში მისი მიმდევრები მიმართავენ ისეთ მაკროისტორიულ ცნებებს როგორიცაა „რენესანსი“.

„ახალი ისტორიზმის“ მიმდევართა თანახმად, არ არსებობს რაიმე ტრანსისტორიული ან უნივერსალური ადამიანური არსი. ინდივიდი შედგება კულტურული კოდებისგან. ავტონომიური „ინდივიდუალობის“ ნაცვლად, ისინი საუბრობენ პიროვნულ მიდგომაზე, რაც სოციალურ და ენობრივ სისტემებში ვლინდება. საზოგადოება თავის წევრებს ამა თუ იმ „ფასეულობის“ თუ „ჭეშმარიტების“ დამკვიდრებით მართავს. ლიტერატურული ტექსტი რელიგიურ, ფილოსოფიურ, სამეცნიერო, სამართლებრივ თუ სხვა ტექსტთა მსგავსად, ამა თუ იმ ეპოქას ეკუთვნის. ახალი კრიტიკისთვის დამახასიათებელი მიდგომა, რომლის თვალთახედვის არეში ნაწარმოებთა ესთეტიკური მხარე იყო მოქცეული, მცდარადაა მიჩნეული, ვინაიდან ასეთ დამოკიდებულებას შეცდომაში შეყვავართ და ყურადღების მიღმა გვრჩება ძალაუფლებასთან, კლასობრივ თუ გენდერულ კონფლიქტებთან დაკავშირებული მთელი რიგი საკითხები, რომლებიც ლიტერატურული ტექსტის გარეგანი მნიშვნელობის მიღმაა. ერთი შეხედვით ავტონომიური (დამოუკიდებელი) ესთეტიკური პრობლემები დაკავშირებულნი აღმოჩნდებიან სხვა დისკურსებსა და პრაქტიკებთან. ამ კავშირის წყალობით ყალიბდება ინდივიდუალური თუ კოლექტიური სტრუქტურები.

ლუი ადრიან მონტროუზმა ისტორიისადმი ლიტერატურათმცოდნეობის ეს ახალი დამოკიდებულება ქიაზმის საშუალებით დაახასიათა: ესაა ყურადღების გამახვილება ერთდროულად ტექსტის ისტორიულობაზე და ისტორიის ტექსტუალობაზე. ტექსტის ისტორიულობაში იგულისხმება წერის (*écriture*) ყველა სახეობის კულტურული თავისებურება და სოციალური განსაზღვრულობა; ისტორიის ტექსტუალობა კი ითვალისწინებს შემდეგს: „არ შეგვიძლია სრულად და დამაჯერებლად აღვადგინოთ წარსულის სურათი, ოდესღაც ცოცხალი ორგანიზმი; წარსული ჩვენთვის ხელმისაწვდომია მხოლოდ საკვლევი საზოგადოების გადარჩენილი ტექსტობრივი კვალით. არაა შემთხვევითი, რომ მაინცდამაინც ჩვენს ხელთ არსებული ესა თუ ის ტექსტი გადარჩა. ყოველივე ეს, თუნდაც ნაწილობრივ

შენარჩუნებისა და მოსპობის რთული და დახვეწილი საზოგადოებრივი პროცესების ურთიერთქმედების შედეგია“ (მონტროუზი 2000: 15). ამასთან, არსებობს ტექსტთან დაკავშირებული სხვა სირთულეები, რაზეც კარლო გინზბურგმა გაამხვილა ყურადღება. თავის სტატიაში, სადაც XVI-XVI სს-ის მოღენაში ჯადოქარ ქალებთან დაკავშირებულ საქმეებს განიხილავს, გამოავლინა, რომ ერთ-ერთი ქალის აღიარება ინკვიზიტორებმა ირიბად დასმული შეკითხვების შედეგად მიიღეს. შეკითხვები ისე იყო დასმული, რომ მათთვის საჭირო პასუხების გარანტიას იძლეოდა. აქედან გინზბურგი ასკვნის, რომ ისტორიკოსისთვის მიუწვდომელია ცხოვრებისეული მოვლენის უშუალოდ წვდომა. ახალი ისტორიზმი ხშირად ასეთი ფაქტების ინდუქციას ახდენს. მათ ნაშრომებს ახასიათებს ანალიზი სინთეზის გზით, რის გამოც ხშირად მათ ნააზრევს პოსტმოდერნიზმის ანომალიად თვლიან, ვინაიდან „პოსტმოდერნიზმი თავიდანვე შთანთქა სინთეზმა – ანალიზის გზით“ (სმირნოვი 2000: 493). ტექსტისა და კონტექსტის ურთიერთქმედება ან გაცვლა – სინთეზურ ხასიათს ატარებს.

ახალი ისტორიზმი უახლოესი წინამორბედებისადმი არ არის იმდენად კრიტიკულად განწყობილი, რამდენადაც შორეულთა მიმართ. ეს კარგად ვლინდება მათსა და პოსტსტრუქტურალისტ ავტორთა მოსაზრებებს შორის თანხმობაში. კერძოდ, ლიტერატურული ტექსტის ისტორიულ კონტექსტში განთავსებას უახლოვდება პოსტსტრუქტურალისტური დოქტრინა, რომლის თანახმადაც ტექსტი მისი კონტექსტიდან გამიჯნული არ არის, მათ შორის არსებობს მუდმივი კავშირი. ისტორიულობის დოქტრინა ჰაიდეგერის მემორიალურებს, მაგრამ, როგორც აღნიშნავენ, ახალ ისტორიზმში მან პერმენეტიკის წარმომადგენლის, ჰანს გეორგ გადამერის ნაშრომთა გზით შემოაღწია. თვით მონტროუზის აღიარებით, ფორმალური და ისტორიული მხარეები სულაც არ გამორიცხავენ ერთმანეთს; უფრო მეტიც, ისინი განუყოფელია. როგორც თვით ტერმინ *პოეტიკის კულტურიდან* ხდება საცნაური, ამ მიმართულების ინტერესები ერთდროულად ისტორიულ და ფორმალისტურ ასპექტებს ითვალისწინებს. ამასთან, ახალი ისტორისტები იზიარებენ დეკონსტრუქციული კრიტიკის წარმომადგენელთა მოსაზრებას, რომ „ყოველი მკითხველი თავისებურად კითხულობს ტექსტს (მნიშვნელობათა სიმრავლის დოქტრინა), რაც მკვლევარებს ეპოქის იდეოლოგიის გამოვლენისკენ უბიძგებს“ (მეიერი 1988-89: 30).

ლიტერატურა ისტორიული მოვლენაა, რომელშიც აისახება არა მხოლოდ ერთი პიროვნების მიერ გარკვეულ პრობლემათა გადაჭრის მცდელობა და თვითგამოხატვის სურვილი, არამედ იგი არაერთი გონების მიერ ჩამოყალიბებული სოციალური და კულტურული წარმონაქმნია. ამიტომ ამა თუ იმ ტექსტის გაგებისთვის აუცილებელია შევისწავლოთ ტექსტის წარმომქმნელი კულტურა და საზოგადოებრივი გარემო. აქედან გამომდინარე, ლიტერატურა არის ისტორიის განსაკუთრებული ხედავ. ლიტერატურული ნაწარმოების მსგავსად, თვით ადამიანიც სოციალური წარმონაქმნია. იგი განუყოფელია ისტორიისგან. რენესანსის ხანის ადამიანი რენესანსის ეკუთვნის. მხატვრული ტექსტი იდეოლოგიის გამტარებელია. „ახლების“ აზრით, ლიტერატურული ნაწარმოებები ხშირად ნიღბავენ თავიანთ იდეოლოგიურ მიზანდასახულებას. ვინაიდან ისტორია ტექსტუალურია და ტექსტი ისტორიულია, ისინი განმარტებას, სათანადო წაკითხვას საჭიროებენ. ტექსტი (ლიტერატურული თუ ისტორიული) ისეთი დისკურსია, რომელიც თითქოს გარე სინამდვილეს ასახავს, მაგრამ იგი სიტყვიერი წარმონაქმნების, გამოხატულებების, რეპრეზენტაციებისგან შედგება, რომლებიც ამა თუ იმ ეპოქის კულტურული თუ იდეოლოგიური პროდუქტია.

იდეოლოგიის გაგებაში „ახლბზე“ გავლენა მოახდინა რევიზიონისტმა მარქსისტმა მოაზროვნემ, ლუი ალთიუსერმა, რომელიც თვლიდა, რომ იდეოლოგია ეპოქის თითოეული, ნახევრად ავტონომიური ინსტიტუტის დისკურსში სხვადასხვაგვარად ვლინდება. იდეოლოგია ცდილობს, რომ მკითხველი დისკურსის „სუბიექტად“ აქციოს, ოღონდ ისე, რომ მმართველი

კლასების ინტერესებს დაუქვემდებაროს. იდეოლოგია უზრუნველყოფს, რომ ადამიანებმა სოციალურად გააზრებულად იმოქმედონ გააზრებულ სამყაროში. აქ ისევ თავს იჩენს ჩ. მილზის „სოციალური წარმოსახვა“ და კანტის კატეგორიული იმპერატივი, საიდანაც ვლინდება, რომ საზოგადოება განაპირობებს ამა თუ იმ ფასეულობის მნიშვნელობას. ალთიუსერის თქმით, „იდეოლოგია არის ინდივიდთა წარმოსახული დამოკიდებულების რეპრეზენტაცია (გამოხატვა) მათი არსებობის რეალურ პირობებთან“.

რომანტიკული პერიოდის ინგლისის შესწავლით დაინტერესებულმა მკვლევარებმაც გამოთქვეს ანალოგიური მოსაზრება, რომ ლიტერატურულ ტექსტებში წარმოდგენილი რეპრეზენტაციები სინამდვილეს კი არ ასახავს, არამედ იდეოლოგიის „კონკრეტული“ ფორმებია. მაგრამ რენესანსის მკვლევართაგან განსხვავებით, რომანტიზმის მკვლევარები თავიანთ კრიტიკულ ანალიზს ლიტერატურული ტექსტების „პოლიტიკურ წაკითხვას“ უწოდებენ, სადაც ისინი ფროიდიანული ცნებებს – „აკრძალვა“, „განდევნა“, „ჩანაცვლება“ – იყენებენ. ამის გამო მწერლის პოლიტიკური იდეოლოგია (ხშირ შემთხვევაში გაუცნობიერებლად) იფარება, მისი დროის წინააღმდეგობანი თუ გარემოებანი კი უგულებელყოფილია. „პოლიტიკური წაკითხვის“ უპირველესი მიზანია იმ იდეოლოგიურ საბურველთა ჩამოხსნა და იმ აკრძალვათა გამოვლენა, რაც ტექსტის გარეგანი მხარის მიღმა იმალება.

ამა თუ იმ იდეოლოგიის ბატონობა კულტურის მწარმოებელთა (პოეტების, დრამატურგების...) გარკვეული პროფესიული, კლასობრივი და პირადული ინტერესების ურთიერთშეთანხმებით, მაყურებელთა თუ მკითხველთა სოციალური პოზიციებით, კონკრეტული კულტურული მედიუმის თავისებურებებით, შესაძლებლობებითა და შეზღუდვებით ხასიათდება. ტექსტი ასახავს თავის თანამედროვე სოციო-პოლიტიკურ გარემოს, მაგრამ ამასთანავე საკუთარი პოლიტიკა შეაქვს მასში და გარკვეულწილად ზემოქმედებს მასზე. ამ კუთხით საგულისხმოა გრინბლათის მიერ დიურერის ნახატის ინტერპრეტაცია, რომელიც ამბოხებული გერმანელების დამარცხებას ეხმაურება. გრინბლათი ყურადღებას ამახვილებს ტრიუმფალური სვეტის ერთ დეტალზე, სადაც განგმირული გლეხის ფიგურის შემოყვანა, დიურერის ირონიაზე მიუთითებს: უთანასწორო ბრძოლამ დაამცირა დიდებულები.

ლიტერატურული ტექსტის ავტორის მსგავსად, მკითხველიც ის სუბიექტია, რომელსაც საკუთარი ეპოქის გარემოებები და იდეოლოგიური ფორმაციები აყალიბებს. ამიტომ მეთიუ არნოლდის სიტყვები, რომ ჩვენ ნაწარმოებს ისე აღვიქვამთ, „როგორც ის სინამდვილეშია“ – ჰუმანისტური იდეალიზმის მიერ წარმოშობილი კიდევ ერთი ილუზიაა. აქედან გამომდინარე, მკითხველი ტექსტში ასიმილაციას განიცდის, ვინაიდან იგი ცდილობს ავტორის იდეოლოგიას მიუახლოვდეს. ახალი ისტორიზმ მიმდევართა აღიარებით, ისინიც საკუთარი დროის დისკურსების და გარემოებების პროდუქტები არიან. ამის გამო ისტორიკოსი საკუთარი ეპოქის ტყვეა. არავის შეუძლია საკუთარი სოციალური ფორმაციიდან, იდეოლოგიური აღზრდიდან თავის დაღწევა და ამ გზით წარსულის სრულყოფილი წვდომა. ამ შემთხვევაში ვლინდება გნოსეოლოგიური პრობლემა ადამიანის შემეცნების საზღვრულობის შესახებ. ამითაა გაპირობებული ახალი ისტორიზმის იმ ცნებათა ერთობლიობა (*რეპრეზენტაცია*, *სუბვერსიულობა* და ა.შ.), რომელიც წარსულს განმარტავს. ამის შედეგია ასევე ამა თუ იმ ტექსტის განხილვა კლასობრივი, გენდერული, ძალაუფლებრივი თუ სხვა კუთხით. მათ ნაშრომებში წარმოდგენილია მცდელობა, აღადგინონ ის სოციო-კულტურული გარემო, სადაც იქმნებოდა ესა თუ ის ლიტერატურული ნაწარმოები, და თან შეუპირისპირონ ისინი არა მხოლოდ დისკურსის სხვა ჟანრებსა და ტიპებს, არამედ მათ თანამედროვე სოციალურ ინსტიტუტებსა და არადისკურსულ პრაქტიკებს.

ახალი ისტორიზმის მიმდევრების თანახმად, არ არსებობს ისტორია ტექსტის გარეშე და ტექსტები ისტორიას მიმართავენ გარკვეული მიზნისკენ. ხშირ შემთხვევაში, ტექსტებში წარმოდგენილი სხვადასხვა მხარე (იქნება ეს ჩაგრულთა ხმები თუ ძალაუფლების წინააღმდეგ მიმართული სხვა ფარული გამოვლინებანი), გარკვეულ ცვლილებებს იწვევს; ან ტექსტი გარდაიქმნება სოციო-პოლიტიკურ აქციად. გრინბლატი ასე იხსენებს სტუდენტობისას მოსმენილი ფუკოს ლექციებით გამოწვეულ შთაბეჭდილებას: „ჩემთვის გამოცხადება იყო იმის გაცნობიერება, რომ ყოველივეს – თუნდაც მას, რაც ზედროულად და უნივერსალურად მიგვაჩნია, თავისი ისტორია აქვს. არსებითი და ჩვენში ღრმად გამჯდარი წარმოდგენები, მაგ., – სქესზე, ინდივიდუალობაზე, მამრობითობისა და მდედრობითობაზე, სიყვარულზე, შეიძლება სათავეს იღებდეს ამა თუ იმ ისტორიული მოვლენიდან თუ შემთხვევიდან... ეს ნიშნავდა, რომ მოვლენები, რომლებიც თავისთავად მოცემულად გვეჩვენება, ნაწარმოებია, მეორეულია. და თუ ისინი მეორეულია, მათი შეცვლაც შესაძლებელია“ (სტეფენსი 1992: 37). ახალ ისტორიზმს საფუძვლად უდევს აწმყოს შეცვლის პერსპექტივა. გრინბლატი ლიტერატურულ ნაწარმოებთა თავისი ინტერპრეტაციებით, ანეკდოტებით (რომლებსაც თავის გამოკვლევებს წარუძმდგარებს) ცდილობს გამოავლინოს პროცესი, რომელმაც ჩამოაყალიბა ჩვენი შეხედულებები – ქალების, კოლონიალიზმის, სიყვარული მიმართ. ფოლკლორისადმი გამძფრებულ ინტერესში კი იკითხება საზოგადოებრივი არაცნობიერის გამოვლინისკენ სწრაფვა. „ახლები“ ხაზს უსვამენ სუბვერსიული იდეებისა და პრაქტიკების მნიშვნელობას, ვინაიდან მათ სერიოზული საზოგადოებრივი ცვლილებების გამოწვევა ძალუძთ. მათში ისინი საკუთარი კრიტიკული ნაშრომების დისონანსურ ხმებსაც გულისხმობენ.

ეს ახალი მიმართულება გამოირჩეოდა ისტორიაზე, კულტურაზე, საზოგადოებაზე, პოლიტიკაზე, ინსტიტუციებზე, გენდერულ და კლასობრივ საკითხებზე, სოციალურ კონტექსტსა და მატერიალურ ბაზისზე ორიენტაციით. ჯ. ჰილის მილერი 1980-იანი წლების დასაწყისში შეშფოთებით მიუთითებდა ამ „საშიშ“ ტენდენციაზე და აღშფოთებული იყო ენაზე, როგორც დამოუკიდებელ ერთეულზე უარის თქმით. მონტროუზის თანახმად, „თანამედროვე გამოკვლევები კულტურის სფეროში სწორედ ენისა და საზოგადოების ურთიერთგაპირობებულობას უსვამს ხაზს“ (მონტროუზი 2000: 7). გრინბლატი ესეიში „უხილავი ტყვიები“ მიუთითებს: „პარიოტის ტექსტში არსებული ცნებები "ჩვეულებრივი და უბრალო ხალხი", „მმართველები“ და ა.შ. აშკარად მიუთითებს იმაზე, რომ ეს ცნებები იმდროინდელი ინგლისის შესაბამისი სოციალური დიფერენციაციის გაგებიდან მომდინარეობენ, რაც ენაში იჩენს თავს“ (გრინბლატი 1988: 26). ამის გამო, კულტურული და სოციო-პოლიტიკური გარემოებების შესწავლის მიზნით, ჩვენ შეგვიძლია დისკურსული პრაქტიკების ანალიზისას გამოვაგლინოთ ამა თუ იმ ეპოქის ძალაუფლებრივ ურთიერთობათა თავისებურებები.

ახალი ისტორიზმი უფრო მეტად სოციალური იერარქიის მაღალი საფეხურის შესწავლისკენაა მიმართული (მაგ., ეკლესია, მონარქია, მაღალი კლასები). მას უფრო მეტად კავშირი აქვს ისეთ დისციპლინებთან, როგორიცაა პოლიტიკური მეცნიერებები, ანთროპოლოგია; უფრო მეტად დაინტერესებულია „ძალაუფლებასა“ და „კულტურასთან“ დაკავშირებული საკითხებით.

ახალი ისტორიზმის მიმდევართ ხშირად საყვედურობენ, რომ მათ ლიტერატურა ისტორიის დამატებად აქციეს და ლიტერატურული ნაწარმოებების თავისებურებანი ყურადღების მიღმა დატოვეს (მაგ., ჯ. ჰილის მილერი). ნაკლებ ყურადღებას უთმობენ ისტორიის თეორიას, თითქოს ისტორიაში ყველაფერი უბრალოდ ხდება და უგულებელყოფენ იმ მიზეზებს, რამაც ესა თუ ის მოვლენა გამოიწვია (ფრედრიკ ჯეიმსონი). ამასთან, ლიტერატურას უკავშირებენ პოლიტიკას, როცა კრიტიკოსები ავტორთა ერთ ნაწილს ქებით მოიხსენიებენ პროგრესული მსოფლმხედველობისთვის,



რეაქციული იდეებისთვის კი – კიცხავენ. ამ დროს სრულიად იკარგება ლიტერატურული ტექსტის მხატვრული ღირებულება. „ახალ ისტორიზმს“ უკიჟინებენ, რომ იგი მხოლოდ ლიტერატურის პოლიტიკური ინტერპრეტაციისთვისაა მოწოდებული (ივ სედჯვიკი). ახალ ისტორიზმს ხშირად მარქსისტული კრიტიკის ნაირსახეობად მიიჩნევენ (ე. პექტერის ირონიული გამონათქვამით, „აჩრდილი დაძრწის კრიტიკაში, ახალი ისტორიზმის აჩრდილი“), ვინაიდან თვლიან, რომ ახალი ისტორიზმი, მარქსიზმის მსგავსად, ისტორიის მამოძრავებლად ბრძოლას მიიჩნევს. მარქსისტი კრიტიკოსები კი მას ჭეშმარიტი ისტორიულობის უკმარისობას საყვედურობენ.

დამოწმებანი:

- აბრამსი 1993: Abrams M.H. *A Glossary of Literary Terms*. 1993.  
ახალი... 2000: „ახალი კრიტიკა“ // „სჯანი“, №1, თბ.: 2000.  
გრინბლატი 1988: Greenblatt S. *Shakespearean Negotiations*. Berkley and Los Angeles. 1988.  
მეიერი 1988-89: Myers D.G. *The New Historicism in Literary Study* // Academic Questions, № 2. 1988-89.  
მონტროუზი 2000: მონტროუზი ლ. ა. *კულტურის პოეტიკა და პოლიტიკა*. კრიტიკერიუმი, № 1, თბ.: 2000.  
სმირნოვი 2000: Смирнов И. *Мегаистория*. М.: 2000.  
სტეფენსი 1992: Stephens M. Profile Of Stephen Greenblatt, The Professor of Disenchantment (Stephen Greenblatt and the New Historicism) // West Magazine, March 1, 1992.  
პოუარდი 1986: Howard J. E. *The New Historicism in Renaissance Studies* // English Literary Renaissance, № 16, 1986.

## ტერმინოლოგიური სიტყვარი

ა

- აბსოლუტური (ლათ. absolutus) – 1. უეჭველი, უთუო, უპირობო, შეუზღუდავი; აღებული რაიმესთან კავშირის გარეშე (მაგ. მუსიკალური სმენა). 2. სრულყოფილი, სრული. აბსოლუტური ჭეშმარიტება – ჭეშმარიტება, რომელიც იძლევა ობიექტის ყოველმხრივ, ამომწურავ ცოდნას.
- აბსტრაქტული (ლათ. abstractio – გამორიცხვა, განყენება) – გამორიცხვის, განყენების გზით მიღებული; განყენებული, არაკონკრეტული.
- აბსტრაქცია (ლათ. abstractio – გამორიცხვა, განყენება, მოცილება) – 1. შემეცნების პროცესი. რაიმე საგნის ან მოვლენის არაარსებითი ნიშნების უგულვებელყოფა და არსებითი ნიშნების გამოყენება აზროვნებაში; განყენება, განზოგადება (ამ მნიშვნელობით გამოიყენება აგრეთვე აბსტრაქცირება). 2. ასეთი პროცესის შედეგად მიღებული განყენებული ცნება.
- აგლომერაცია (ლათ. agglomeratio – შეკრება) – 1. მიკრობიოლოგიაში: იმუნური ან სხვა სხეულების ზემოქმედებით ფიზიკური თუ ქიმიური უჯრედების მახასიათებლების ცვლილების შედეგად მიღებული მიკროორგანიზმების (სითხის ან ქსოვილის) ბუნებრივი თავმოყრა ერთ გროვად. 2. (გეოლ.) სხვადასხვა ქანების ერთ მთელად შეერთების ბუნებრივი პროცესი. 3. წვრილი, ფხვიერი მადნისაგან გამოსადნობად ვარგისი ნაჭრების მიღება გაფარვარებით. 4. თანამედროვე დიდი ქალაქი მის გარშემო გაშენებულ უბნებთან (სატელიტებთან) ერთად. აქედან „ბარდის სკოლის“ წარმომადგენლების მიერ გამოყენებული ტერმინი „მექანიკური აგლომერაცია“, რაც ნიშნავს მექანიკურ შეკრება-თავმოყრას.
- აგნოსტიციზმი (ბერძ. agnōstikós – უარყოფის „ა“, gnōsis – შეცნობა, ცოდნა) – ფილოსოფიაში სწავლება, რომლის მიხედვითაც სამყარო შეუცნობელია, რადგან ადამიანის გონება შეზღუდულია და შეგრძნებათა მიღმა არაფრის ცოდნა არ შეუძლია. თეორიულად დაბრუნდა XVIII ს-ში კანტისა და იუმის ფილოსოფიაში, მაგრამ თუ კანტი აღიარებდა ჩვენი ცნობიერების მიღმა არსებულს – „საგანს თავისთავად“ და უარყოფდა მისი შემეცნების შესაძლებლობას, იუმი საერთოდ უარყოფდა „საგანს თავისთავად“, რადგან მის შესახებ რაიმეს ცოდნა შეუძლებელია.
- ადეკვატური (ლათ. adaequatus – გათანაბრებული, თანაბარი) – შესაბამისი, ზუსტი შესატყვისი, თანმხვედრი.
- ადეპტი (ლათ. adeptus – მიღწეული) – რაიმე მოძღვრების მომხრე, დამცველი.
- ავთენტური (ბერძ. authentikós – ჭეშმარიტი, უეჭველი) – ნამდვილის შესაბამისი, სწორი, პირველწყაროზე დაფუძნებული. თვითმყოფი. დედნის ძალის მქონე.
- აკუსტიკური (ბერძ. akoustikós) – სმენითი. რისი აღქმაც შეიძლება სმენით.
- ალტერ-ეგო (ლათ. alter ego – მეორე მე) – განდობილი და ახლოს მყოფი პიროვნება, ერთგული მეგობარი; ერთ პიროვნებაში სხვა პიროვნება, მეორე “მე”.
- ალოგიკური (ბერძ. aglogikós – უარყოფის „ა“ + logikós – გონივრული, განსჯაზე დაფუძნებული) – არათანმიმდევრული, ლოგიკის საპირისპირო.
- ალტერნატივა (ფრ. alternative – ლათ. alter – ორიდან ერთი) – ორი ან რამდენიმე ურთიერთსაწინააღმდეგო შესაძლებლობიდან ერთის არჩევა. ერთმანეთის გამომრიცხავი შესაძლებლობებიდან ერთ-ერთი.

- ალუზია (ფრანგ. allusion – მინიშნება) – სტილისტიკური ხერხი მხატვრულ ლიტერატურაში (ორატორულ გამოსვლასა თუ საუბარში), მინიშნება საზოგადოდ ცნობილ რომელიმე ისტორიულ ან პოლიტიკურ პიროვნებაზე, ლიტერატურულ გმირზე, ლიტერატურულ ან ყოფით ფაქტზე.
- ამათერიზმი (ფრანგ. amateur) – არა პროფესიისმიერი საქმიანობა; მხოლოდ სიამოვნებისათვის, ანაზღაურების გარეშე მუშაობა.
- ამბივალენტური (ლათ. ambi – გარშემო, ახლოს + valentia ძალა) – 1. (წიგნ.) ერთმანეთის საპირისპირო გრძნობების (მაგ., სიამოვნებისა და უსიამოვნების, სიყვარულისა და სიძულვილის, სიმპათიისა და ანტიპათიის) შექცეული. 2. შინაგანი უთანხმოება. 3. (ქიმ.) ორვალენტობა.
- ამპლიფიკაცია (ლათ. amplificatio გაფართოება, გაზრდა, გავრცობა, გაძლიერება) – 1. ტექსტის სიდიდის მომატება თარგმნის დროს 2. სტილისტური ხერხი: მსგავსი განმარტებების, შედარებების სინონიმური ტროპის ასხმა, რაც აძლიერებს რამეს ან ვინმეს დახასიათებას (მაგ., ბნელი, გაუნათლებელი ადამიანი). მრავალსიტყვაობა.
- ანალექსისი (ბერძნ. ἀναλήξι- – რისამე უკან დაბრუნება; აღდგენა) – ლიტერატურაში იგივე flashback-ი, ეს არის სცენა, რომელიც წარსულში გვაბრუნებს. ლიტერატურაში არსებობს შიდა და გარე ანალექსისი. შიდა ანალექსისი თხრობის საწყის წერტილში დაბრუნებას, გახსენებას გულისხმობს, ხოლო გარე ანალექსისი – იმ დროის გახსენებას, ვიდრე კონკრეტული თხრობა დაიწყებოდა.
- ანალიტიკური – იგივეა, რაც ანალიზური.
- ანაქრონია (ბერძნ. ἀναχρονία, მალა; აქ – წინააღმდეგ + χρόνος – დრო) – 1. ქრონოლოგიური შეუსაბამობა; დროის აღრევა ლიტერატურულ ნაწარმოებში. 2. ერთი ისტორიული ეპოქის მოვლენის ან ნიშნების სხვა ეპოქისთვის შეცდომით ან მიზანმიმართულად მიკუთვნება.
- ანგაჟირებული (ფრანგ. engager – ვალდებულება, დაქირავება) – დაქირავებული, შეკვეთილი.
- ანთროპოლოგია (ბერძნ. ἀνθρωπος – ადამიანი და λόγος – მოძღვრება) – 1. ადამიანთმცოდნეობა. მეცნიერება, რომელიც სწავლობს ადამიანის ბიოლოგიურ ბუნებას, ადამიანის წარმოშობას, რასებს. 2. ფილოსოფიური ანთროპოლოგია – ე.წ. ანთროპოსოფია – თეოსოფიის სახეობა, რელიგიურ-მისტიკური მოძღვრება, რომელიც ღვთის ადგილას გაღმერთებულ ადამიანს აყენებს. რულოლფ შტაინერის მიერ ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობრივი სწავლება.
- ანტაგონიზმი (ბერძნ. ἀνταγωνισμός – ბრძოლა; შეჯიბრი) – შეურიგებელი წინააღმდეგობა, ინტერესთა შეურიგებელი დაპირისპირება. აქედან ანტაგონისტი – შეურიგებელი მოწინააღმდეგე.
- ანტითეზა (ბერძნ. ἀντιθέσις – საპირისპირო, დაპირისპირება) – დებულება ან მსჯელობა, რომელიც უპირისპირდება თეზისს. ორი საწინააღმდეგო წარმოდგენის შეპირისპირება. საწინააღმდეგოს მტკიცება.
- ანტიციპაცია (ლათ. anticipatio = ბერძნ. προλήξι- – წინასწარჭვრეტა, წინათგრძნობა) – 1. მოვლენების წინასწარგანჭვრეტა. წინასწარ შექმნილი წარმოდგენა რამეს შესახებ. როდესაც უფრო ადრე (წინსწრებით) ხდება რამე მოვლენა, რომელიც მიღებული ნორმების თანახმად, მოგვიანებით უნდა მომხდარიყო.
- ანულირება (ლათ. annulo – განადგურება) – რამე აქტის, ხელშეკრულების ან უფლების გაუქმება, ბათილად ცნობა.

- აპელატიური (ლათ. appellativus – საზოგადო სახელი; ეგრეთ წოდებული) – ჟანრული, გვარის, სახეობის, ტიპის.
- აპორია (ბერძნ. ajporia – გამოუვალი ვითარება; უძლურება) – ანტიკურ ფილოსოფიაში ლოგიკური გართულება; როდესაც პრობლემის გადაწყვეტის შესაძლებლობა უკავშირდება ამავე პრობლემაში არსებულ დაფარულ წინააღმდეგობას.
- აპრიორი (ლათ. a და prior – წინანდელი, წინა) – იმთავითვე, ცდისაგან დამოუკიდებელი, ცდის გარეშე.
- არაავთენტური – აუთენტურის საპირისპირო.
- არამოდალური – მოდალურის საპირისპირო. მოდალური (ლათ. modus – ხერხი, კილო). ფორმასთან და არა შინაარსთან დაკავშირებული გამონათქვამის დახასიათება იმის მიხედვით, თუ რას გამოხატავს იგი: შესაძლებლობას, სინამდვილეს ან აუცილებლობას.
- არარეფლექსირებული – რეფლექსურობის საპირისპირო. რეფლექსურობა – ბინარულ (ორადგილიან) მიმართებათა თვისება. მიმართება რეფლექსურია, თუ ყოველი საგანი თავის თავთან არის ამ მიმართებაში (მაგ., იგივეობა; ტოლფასობის, ეკვივალენტობის მიმართება დებულებათა შორის).
- არაცნობიერი – 1. მოქმედება, რომელიც ავტომატურად ხდება, თუმცა მისმა მიზეზმა ჯერ ვერ მოასწრო ცნობიერებამდე მიღწევა; აგრეთვე მოქმედება ცნობიერების ბუნებრივი ან ხელოვნური გამოთიშვისას (მაგ., ძილისას, სიმთვრალისას). 2. აქტიური ფსიქიკური პროცესები, რომლებიც უშუალოდ არ მონაწილეობენ პიროვნების შეგნებულ დამოკიდებულებაში სინამდვილესთან და ამიტომ მოცემულ მომენტში თვითონ არ არიან გაცნობიერებულნი (ქვეცნობიერი). 3. ფსიქიკის სფერო, სადაც თავს იყრიან მარადიული მისწრაფებები, რომელთა საზრისიც ინსტინქტებით განისაზღვრება და ცნობიერებისთვის მიუწვდომელია.
- არტეფაქტი (ლათ. ars – ხელობა, ხელოვნება + factus – გაკეთებული, შექმნილი). 1. ადამიანის შექმნილი, დამზადებული ნივთი.
- არტეფაქტი/არტიფაქტი (ლათ. arte – ხელოვნურად და factus – გაკეთებული) – ხელოვნების ქმნილება; აქედან: კულტურის ა. – ადამიანის მიერ დამზადებული ნივთი, რომელიც მოცემული ქვეყნის კულტურის თუ მომხმარებლების შესახებ გარკვეულ ინფორმაციას გვაწვდის.
- არქაული (ძვ. ბერძნ. ajrcaiio~ ძველი, პირველქმნილი) – ძველი, ძველისძველი.
- ასკეტური – (ასკეტი, ასკეტიზმი) – 1. რელიგიური პრინციპი, რომელიც ითვალისწინებს გრძნობათა და მისწრაფებათა დაოკებასა და დათრგუნვას ზნობრივი სრულყოფისა და ღვთაებრივ სამყაროსთან შერთვის მიზნით; 2. ცხოვრების მკაცრი წესი, უკიდურესი თავშეკავება, ყოფით სიკეთესა და სიამოვნებაზე უარის თქმა.
- აურა – (ბერძნ. ajra – ქროლვა) – 1. ასტრალური სხეულის ზედაპირი ან თავად სხეული. ა. აღიქმება სულისა და სულიერების გამოვლენად და შეიძლება წარმოდგეს, როგორც სხეულს გარსშემორტყმული მოკაშკაშე ელიფსოიდი. 2. ბიოველი (მეცნიერულად დადასტურებული არ არის), ადამიანის ფსიქიკური ენერგია. 3. რელიგიურ მისტიკასა და სახვით ხელოვნებაში შარავანდელი, ნიშნის ფორმის ბრწყინვალეობა ღმერთის ან წმინდანის თავზე.
- არქეტიპი (ბერძ. ajrce#tupon) – რისამე პირველსაზე, საწყისი, ამოსავალი ფორმა.
- აქსიომატური (ბერძნ. ajxiwmatiko# – აქსიომებით გამოხატული) – სამეცნიერო თეორიის აგების მეთოდი, რომელიც ეფუძნება აქსიომების (პოსტულატების, უდავო ჭეშმარიტებების) სისტემას.

აქსიოლოგია (ბერძ. *ἀξία* – ღირებულება, ფასეულობა) – ფილოსოფიის დარგი, რომელიც ღირებულების საკითხს შეისწავლის. ხშირად ის მოიცავს ეთიკასა და ესთეტიკას, რომლებიც ღირებულების გაგებას ეფუძნება. მას ხშირად აიგივებენ ღირებულების თეორიასა და მეტა-ეთიკასთან. ტერმინი პირველად გამოიყენეს მე-19 ს-ის ბოლოს და მე-20-ის დასაწყისში. ბოლო წლებში მის ნაცვლად უფრო ხშირად ტერმინს - „ღირებულების თეორია“ – მიმართავენ. ღირებულებებთან დაკავშირებული საკითხები პირველად წამოჭრა სოკრატემ და თავისი ფილოსოფიის ამოსავლად აქცია. კერძოდ, განმარტებისათვის, თუ რა არის სიკეთე. ანტიკურ და შუასაუკუნეების ფილოსოფიაში ღირებულების საკითხი უშუალოდ ყოფიერების საკითხს დაუკავშირდა: ყოფიერების სისავსე ესმოდათ, როგორც აბსოლუტური ღირებულება, რომელიც ერთსა და იმავე დროს ესთეტიკურ და ეთიკურ იდეალებს გულისხმობდა. პლატონის კონცეფციაში კი ერთიანი და სიკეთე ყოფიერების, კეთილშობილების და სილამაზის იგივეობრივია.

აქტანტი (ფრ. *actant* – მოქმედი < ლათ. *acta,orum* – მოქმედება) – სემიოტიკის მკვლევარმა ალგირდას ჟულიენ გრემასმა შეიმუშავა ე.წ. „აქტანტური“ მოდელი. ამ მოდელის მიხედვით, თხრობისას გამოიკვეთება: „გმირი, მტერი (გმირის მოწინააღმდეგე), ობიექტი (ძიებისა), დამხმარე (გმირისა) და გამგზავნი (ვისი ინიციატივითაც იწყება რაიმეს ძიება)“. ეს როლები ამბის (თუ ნარატივის) აუცილებელი შემადგენელი ნაწილებია. ამა თუ იმ აქტანტის გარეშე ამბავი არ იქნებოდა სრულყოფილი. ასე რომ, აქტანტი უბრალოდ ნარატივის გმირი როდია, ის მისი აუცილებელი სტრუქტურული ელემენტია.

არაჰომოგენური – არაერთგვაროვანი. ჰომოგენურის საპირისპირო. ჰომოგენური (ბერძნ. *ὁμογενής*) ერთი და იმავე გვარის, ერთი და იმავე წარმოშობის. მონათესავე.

## ბ

ბაზისი (ბერძნ. *βασί-* – საფუძველი) – საფუძველი, საყრდენი.

ბანალური (ფრანგ. *banal* შაბლონური, ერთხელ მიღებული ნიმუში, რომელსაც ბრმად ბაძავენ) – საშუალო, უგვანი; კარგად ცნობილი, გადაჭარბებული გამონათქვამი.

ბინარული (ფრანგ. *binair*) – 1. ორი ნაწილისაგან შემდგარი, ორმაგი. 2. (მათემატ.) ორობითი (მაგ. ორობითი თვლა). 3. ბინარული თარგმანი – თარგმანი უშუალოდ ერთი ენიდან მეორეზე. 4. ბინარული ოპოზიცია – კრიტიკულ თეორიაში დაპირისპირებულ ცნებათა წყვილი. სტრუქტურალიზმში ბ.ო.-ს განიხილავენ, როგორც ადამიანური ფილოსოფიის, კულტურისა და ენის ფუნდამენტურ მომაწესრიგებელს. პოსტსტრუქტურალიზმში ის მიიჩნევა დასავლური აზროვნების ერთ-ერთ დამახასიათებელ თვისებად და როგორც წესი, ამ ოპოზიციაში ერთი ელემენტი დომინირებს მეორეზე. ბ.ო.-ს კლასიკური მაგალითია არსებობა-არარსებობის დიქოტომია.

ბრიკოლაჟი (ფრანგ. *Bricolage* – საფრანგეთის ერთ-ერთი ადგილის მიხედვით შერქმეული ნაღობი ყველი და *collage* – დაწყობა) – ინტელექტუალური აზრის, ამოცანის ახსნა ირიბად, შემხვედრი აზრიდან გამომდინარე, რომელიც ლოგიკურ მსჯელობაზეა დაფუძნებული. სტრუქტურალიზმში ამ ტერმინის დამკვიდრებას ლევი-სტროსის მიაწერენ და „ნაწილებისგან შედგენილ კონსტრუქციას“ ნიშნავს (კოლაჟის მსგავსად). ამ ტერმინით აღნიშნავენ იმას, თუ როგორ შედგება ესა თუ ის ტექსტი კულტურის, ისტორიის, ენისა და სხვა ტექსტების ნაწილებისგან.

ბუკვალური (რუს.) – სიტყვასიტყვითი; ზუსტი, პირდაპირი, ზედმიწევნითი.

## ბ

გაუცხოება – ადამიანის გათიშვა მატერიალური და სულიერი ღირებულებებისაგან, საზოგადოებისაგან.

გენდერული (ლათ. genus – სახე, სახეობა, ტიპი) – სოციო სქესი, ფსიქოლოგიასა და სექსოლოგიაში ფართო მნიშვნელობით გამოიყენება და გულისხმობს ნებისმიერ ფსიქიკურ და ქმედების თავისებურებებს, რომლებიც მამრობითობასა და მდედრობითობასთან იგივდებიან და ერთმანეთისაგან განასხვავებენ მამაკაცსა და ქალს.

გენეალოგიური (ბერძნ. genea-logia – საგვარეულო ნუსხა) – საგვარეულო ნათესაობის, წარმომავლობის ამსახველი.

გენეზისი (ბერძ. genesi-) – წარმოშობა, წარმოქმნა.

გენერატიული – გამომწვევი, წარმოშობი, წარმოქმნილი.

გლოსემატიკა (-ური) (ბერძ. glwssa – ენა) – სტრუქტურალიზმის ერთ-ერთი სახესხვაობა ენათმეცნიერებაში; დიფერენციული სემიოტიკური მოდელი, რომელიც შეიმუშავა დანიელმა ენათმეცნიერმა ლუი ელმსლევმა (Helmslev, 1899-1965). ამ მოდელის მიხედვით, ტექსტი ორპლანდიანი: მისი შინაარსი წარმოადგენს აღსანიშნის, გამოსახვა კი – აღმნიშვნელის პლანს.

გნოსეოლოგიური (ბერძნ. gnwsi- – შეცნობა, ცოდნა + logoi- – მოძღვრება, სწავლება) – გნოსეოლოგია არის ფილოსოფიის ნაწილი, რომელიც შეისწავლის შექმნების კანონზომიერებებს. ცოდნის მიმართებას სინამდვილესთან და ადამიანის მიერ სამყაროს შექმნების შესაძლებლობას.

გრაფიკული (ბერძნ. grafw ) – ვწერ) – წერილობითი.

გროტესკი (ფრანგ. grotesque) – ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მხატვრული ხერხი, რომელიც დამყარებულია მეტისმეტ გაზვიადებაზე; მკვეთრი კონტრასტების – რეალობისა და ფანტასტიკის, ტრაგიკულისა და კომიკურის შეხამებაზე; ასეთი ხერხით შექმნილი ნაწარმოები.

## დ

დადაიზმი (ფრანგ. dadáisme) – ჩვილი ბავშვებისათვის ძირითადი ბგერების – „დადა“-ს მიხედვით წარმოქმნილი სახელი. პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ (1914-1924) ექსპრესიონიზმიდან გამოსული უკიდურესად ფორმალისტური მიმართულება ხელოვნებასა და ლიტერატურაში.

დევალვირებული (გერმ. devaluation < ლათ. de + veleo) – გაუფასურებული; მნიშვნელობადაკარგული.

დეზავუირება (ფრანგ. désavouer – უარის თქმა, უარყოფა) – სახელმწიფოს ან მთავრობის მეთაურის განცხადება იმის შესახებ, რომ მისი დიპლომატიური წარმომადგენლის თუ სხვა ოფიციალური რწმუნებულის ესა თუ ის აქტი არ შეესაბამება ამ პირის უფლებამოსილებას და ამიტომ მოკლებულია იურიდიულ მნიშვნელობას. დ.-ს ჩვეულებრივ თან ახლავს დიპლომატიური წარმომადგენლის თუ სხვა ოფიციალური წარმომადგენლის გაწვევა.

დეკადენტური (ფრანგ. decadence – დაცემა, დაქვეითება) – მიმართულება ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რომელიც ჩამოყალიბდა XIX ს-ის ბოლოს და XX ს-ის დასაწყისში. ამ პერიოდის სოციალურმა პრობლემებმა წარმოშვა უიმედობა, სასოწარკვეთილება, ცხოვრების უარყოფა, რასაც მოყვა კულტურის კრიზისი.

დეკლარირება (ლათ. declaro – ვაცხადებ, ვამჟღავნებ, ვაქვეყნებ) – ოფიციალური, საზეიმო გამოცხადება (რაიმე აქტის, კანონის, ძირითადი პრინციპების და ა. შ.).

დეკოდირება – გაშიფვრა.

დელიმიტირება (ლათ. delimitatio – განსაზღვრა, დადგენა) – საზღვრების დადგენა; გაამიჯვნა.

დენოტაცია (ლათ. denoto – ნიშნის დადება, ნიშნის დასმა, აღნიშვნა, მითითება) – გამოიყენება ლოგიკაში, სემანტიკასა და სემიოტიკაში განსაზღვრული მნიშვნელობით ენობრივი ან სხვა ნიშნების რეკომენდაციისათვის. კონოტაციასა და დენოტაციას შორის განსხვავება ფილოსოფოს ჯონ სტიუარტ მილის სახელს უკავშირდება. ის სახელებს შორის შრეობრივ განსხვავებებზე მიუთითებს. სახელის კონოტაცია არის განსაზღვრება ან განსაზღვრებები, რომელიც/რომლებიც ამა თუ იმ სახელში იგულისხმება. სახელის დენოტაცია არის ნებისმიერი ობიექტი, რომელსაც ეს სახელი მიემართება. დენოტაცია, ვთქვათ, პოეზიაში, სიტყვის პირდაპირ მნიშვნელობას გულისხმობს, კონოტაცია კი – სიტყვის სუბიექტურ მნიშვნელობას.

დეპერსონალიზებული (ლათ. de – გამოყოფის წინსართი + persona – პიროვნება, სახე) – როდესაც მოშლილია თვითშეგნება, რაც ხასიათდება საკუთარი აზრების, ემოციების, მოქმედებების გაუცხოების შეგრძნებით; საკუთარი „მე“-ს დაკარგვის მტანჯველი გრძნობით.

დერივაცია (ლათ. derivatio – განყენება, გადახრა) – ახალი სიტყვების წარმოება ენაში ასებულის მოდელის მიხედვით: აფიქსების დართვით, ბგერათა მონაცვლეობით, სიტყვათა შეერთებით, ახალი ლექსიკური მნიშვნელობების განვითარებისა და სხვა საშუალებების დახმარებით. სიტყვათწარმოება, წარმოქმნა.

დესკრიფცია (ფრანგ. description) – აღწერა. აქედან descriptive – დესკრიფციული – აღწერითი.

დესტრუქცია (ლათ. destructio) – ნგრევა, უარყოფა.

დეტერმინიზმი (ლათ. determino – განვსაზღვრავ) – ფილოსოფიური მოძღვრება, რომლის მიხედვითაც, ყოველი მოვლენა აუცილებელი მიზეზობრივი კავშირით არის განპირობებული და ადამიანის სურვილს არ ემორჩილება.

დეფამილარიზაცია – მხატვრული ტექსტის ლინგვისტური შესაძლებლობების განახლება, ტრანსფორმირება; ლიტერატურის, როგორც კონსტრუქციის დეავტომატიზაცია – გაუცნაურება, ანუ არსებული მოდელის გააზრებული ტრანსფორმაცია ახალ, უჩვეულო, ორიგინალურ მხატვრულ მოდელად.

დეფინიცია (ლათ. definitio – განსაზღვრა) – ცნების, სიტყვის, ნიშნის, სიმბოლოს ზუსტი განსაზღვრა მისი ყველაზე არსებითი ნიშნების საშუალებით.

დეკუმანიზაცია – ადამიანური სახის, ადამიანური თვისებების დაკარგვინება; გაუსახურება.

დიალექტიკა (ბერძნ. dialektikh) – მეცნიერება ბუნების, საზოგადოების და აზროვნების განვითარების უზოგადესი კანონების შესახებ. უკვე ანტიკური ფილოსოფია ყველაფერ არსებულს განმარტავს, როგორც ცვალებადობის პროცესს; ყოველგვარი თვისება გადადის თავის საპირისპიროში. დიალექტიკის მამოძრავებელია დაპირისპირებულთა ერთიანობა და ბრძოლა. ტერმინი დ. ფილოსოფიაში სხვადასხვა აზრით იხმარება.

- დიალექტიკური (ბერძნ. *dialektikh* – ყოფიერების მართებულად დაყოფის ხელოვნება) – აზროვნების მეთოდი, რომელიც ეფუძნება მოძღვრებას ყოფიერებისა და შემეცნების განვითარების შესახებ; ცდილობს ჩაწვდეს რეალობაში არსებულ წინააღმდეგობებს, ამოიცნოს დაპირისპირების მიზეზები და განვითარების ტენდენციები.
- დიაქრონია (ბერძნ. *diav* – შემდეგ, გამჭოლი + *χρονο* – დრო) – 1. ენათმეცნიერული მეთოდი, რომელიც შეისწავლის ენას, როგორც ცვალებად მოვლენას, მისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე. უპირისპირდება სინქრონიას, რომელიც სწავლობს ენას ერთ რომელიმე ეპოქაში (ტერმინი შემოიღო ფერდინანდ დე სოსიურმა). 2. ეს ტერმინი გაცდა ენათმეცნიერების სფეროს და ანალოგიური დატვირთვით გამოიყენება სხვადასხვა ტიპის ტექსტების კვლევისას.
- დიაქრონული (ბერძ. *diav* – გავლით, გამჭოლი და *χρονο* – დრო) – (ლინგ.) ენობრივ მოვლენათა განვითარების ისტორიული თანამიმდევრობა (შეადარეთ – სინქრონული).
- დიგლოსია (ბერძნ. *δι+γλωσσο* – ორენოვანი) – ორენოვნება.
- დიეგეტური (ბერძნ. *di-hghsi* – თხრობა, გადმოცემა) – საქმის არსის გადმოცემა (ლათ. *narratio*).
- დისემინაცია (ლათ. *disseminatio* – თესვა, გადატ. გავრცელება) – გავრცელება, განღვრა, დიფუზია, გაფანტვა. ეს ტერმინი შემოიტანა დერიდამ. მისი განმარტებით, „დისემინაციას თან ახლავს სიჭარბესა და ნაკლებობას შორის თამაში აღნიშვნის ფარგლებში“; ეს თამაში დაუსრულებლად გრძელდება. დისემინაცია ანგრევს ტექსტის უნიკალურობის გაგებას, მის ჰეგემონიურ ცენტრს.
- დისკურსი (გვ. ლათ. *discursus* – მსჯელობა, საბუთი) – მსჯელობა, განხილვა, გარჩევა, მეცნიერული გამოკვლევა, აზრთა გაცვლა-გამოცვლა. აქედან – დისკურსიული – განსჯითი, თანამიმდევრული მსჯელობა, რომლის დროსაც ყოველი მომდევნო აზრი ლოგიკურად გამომდინარეობს წინამავალისაგან. დისკურსული შემეცნება – ლოგიკური გზით მიღწეული შემეცნება (განსხვავებით ინტუიციურისაგან, რომელსაც აღწევენ უშუალო ჭვრეტით).
- დისტრიბუტიული (ლათ. *distributivus* – გასანაწილებელი; განმანაწილებელი) – ლინგვისტური გამოკვლევის მეთოდი, რომლითაც ენობრივი ერთეულების კლასიფიკაცია და თვისებების გამოკვლევა ხდება ტექსტში მათი განრიგებულობის (დისტრიბუციის) საფუძველზე.
- დისტრიბუცია (*distribuo* – ვყოფ, ვმიჯნავ) – ენობრივი ელემენტების განაწილება, განლაგება ერთმანეთის მიმართ მეტყველების პროცესში; ერთობლიობა ყველა იმ გარემოცვისა (კონტექსტისა), რომლებშიც შეიძლება შეგვხვდეს მოცემული ენობრივი ელემენტი (იმ გარემოცვათა საპირისპიროდ, რომლებშიც ის არ შეიძლება შეგვხვდეს).
- დიფუზური (ლათ. *diffusio* – გავრცელება, გაფართოება, გადინება) – გავრცელებული, განღვრილი, დისემინირებული, გაფანტული.
- დიქოტომია (ბერძ. *dico-tomia* – ორად გაკვეთა) – 1. მთელის გაყოფა ორად, შემდეგ თითოეული ნაწილისა კვლავ ორად და ა. შ.; განტოტვა. 2. (ლიტ.) ფორმისა და შინაარსის დიქოტომია; ფორმალისტებთან – ფორმა-შინაარსისა და მასალის. 3. ტრადიციულ ლოგიკაში აპელატივის (გვარი, ტიპი, კატეგორია) ერთ-ერთი სახეობრივი ცნების გამოყოფა და მისი უარყოფა. აღსანიშნავია, რომ ჟაკ დერიდასეული ბინარული ლოგიკის კრიტიკა მიმართულია კულტურული ცნობიერების საკვანძო ოპოზიციებში (მეტყველება-ნაწერი, სული-სხეული, მატერია-ფორმა) იმპლიციურული (ჩართული) იერარქიზაციისა და ამით



გამოწვეული მეტაფიზიკური ჰიპოთეზების (ფონოცენტრიზმი და პრეზენტიზმი) წინააღმდეგ. დუალიზმების პოლუსები კონკრეტულ შემთხვევაში კონოტირებული არიან ვრცელ სემანტიკურ ველში, რომელიც სხვა საკვანძო ცნებების სემანტიკურ ველთან სისტემატური გადაჯაჭვის მეშვეობით ჩაქსოვება კოჰერენტულ, თავის თავში ჩაკეტილ, ურთიერთდამამკვიდრებელ, იერარქიულად ორგანიზებულ და მორალურად დევაღვირებულ სამყაროს ხატს.

დოგმატიზაცია (ბერძნ. dogma – თვალსაზრისი, დადგენილება). რაიმე ცნების, იდეის, დებულების უსიტყვოდ, უკამათოდ აღიარება, დაკანონება.

დომინანტი (ლათ. dominans – გაბატონებული) – 1. ძირითადი, გაბატონებული იდეა; რაიმეს ძირითადი ნიშანი. 2. (მუს.) მაჟორული ან მინორული გამის მეხუთე საფეხური. 3. (ფიზიოლ.) ცენტრალურ ნერვულ სისტემაში: დროებით გაბატონებული რეფლექსი, რომელიც ცვლის ან აფერხებს სხვა რეფლექსებს.

დუალიზმი (ლათ. dualis – ორობითი) – ორობა, ანტაგონიზმი, დაპირისპირებულობა. 2. ორ დაპირისპირებულ ძალას შორის კამათი. 3. ფილოსოფიურ-რელიგიური მოძღვრება, რომელიც სამყაროს საფუძვლად ორ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ საწყისს (მატერიალურსა და იდეალურს) აღიარებს.

## ე

ეგზისტენციალიზმი (ლათ. existentia – არსებობა) – მიმართულება მე-20 საუკუნის ფილოსოფიასა და ლიტერატურაში. მისი ძირითადი თემაა პიროვნების ბედ-იღბალი თანამედროვე სამყაროში, რწმენა და ურწმუნობა, სიცოცხლის საზრისის დაკარგვა და ა. შ. ე-ის ფუძემდებელია მარტინ ჰაიდეგერი (1889-1976). წინააღმდეგ თავისი ამოსავალი სუბიექტურ-იდეალისტური საწყისისა, ე. აღიარებს ადამიანისაგან დამოუკიდებელი და მისთვის სავსებით უცხო სამყაროს არსებობას და, ამასთან, თვით ადამიანის „მიტოვებულობას“, „უსახლკარობას“ ამ უცხო სამყაროში, რაც განაპირობებს ადამიანის არსებობის აბსურდულობას და მისი ყოფის ტრაგიკულობას. ადამიანმა არ იცის, რატომ ან რისთვის არსებობს; მან მხოლოდ ის იცის, რომ ელის გარდუვალი სიკვდილი. იგი განწირულია უაზრო და ტრაგიკული ყოფისათვის. ასეთი კონცეფცია თავისთავად გამორიცხავს ესთეტიკურ ასპექტს და ხელოვნების შემეცნებით ფუნქციას ფიქციად აქცევს.

ეგოლოგიური (ბერძნ. egw + logia) – „ეგოს“ „მე“-ს შესწავლა.

ევოლუცია (ლათ. evolutio – გაშლა, გადაშლა (წიგნის), კითხვა) – 1. (ბიოლ.) ცოცხალ ორგანიზმთა განვითარება სიცოცხლის დაბალი ფორმიდან მაღალი, სრულყოფილი ფორმებისაკენ. 2. საზოგადოების ისტორიული განვითარება.

ევროპოცენტრისტული – კონცეფცია, რომლის მიხედვით, მეცნიერების, ხელოვნების, ფილოსოფიის, ლიტერატურის და ა. შ. ნამდვილი ღირებულებები მხოლოდ ევროპაში ვითარდება.

ეზოთერული (ბერძ. εσωτερικος – შინაგანი, დაფარული) – საიდუმლო, დაფარული (ითქმის რელიგიური წესების, მისტიკურ მოძღვრებათა, მაგიურ ფორმულათა შესახებ); ის, რაც განკუთვნილია მხოლოდ იმათთვის, ვისაც გაენდვნენ, განდობილთათვის გასაგები.

ეთნოლოგი (ბერძნ. ethno- – ტომი, ხალხი + logos – სიტყვა, მოძღვრება) – მეცნიერი, რომელიც შეისწავლის სხვადასხვა ხალხის ყოფით, კულტურულ თავისებურებებს; წარმოშობას (ეთნოგენეზი), განსახლებას (ეთნოგრაფია) და კულტურულ-ისტორიულ ურთიერთობებს.

- ეიდეტობა (ბერძ. *eido-*) – საგნების ან სიტუაციების მხატვრულად ისე წარმოჩენის უნარი, თითქოს ეს ნამდვილად ხდება; ედმუნდ ჰუსერლის მიხედვით, ეიდეტური მეცნიერება არსის (*Wesen*) თავისთავადობითაა დაინტერესებული, რაც ინტუიციასა და იდეაზეა დამყარებული.
- ეკვივალენტური – იმავე ღირებულების მქონე; რამის შემცვლელი, იმავე ღირებულების, ისეთივე, თანატოლი.
- ეკლექტიზმი (ბერძ. *ek-lector* – ამორჩეული) – სხვადასხვაგვარ შეხედულებათა, თეორიათა, იდეურ მიმართულებათა ნებისმიერი, უპრინციპო შეერთება.
- ელიფსისი (ბერძნ. *elleyi-* – ამოვარდნა, გამოტოვება) – სტილისტიკური ხერხი, პოეტური ფიგურა, როდესაც წინადადებაში გამოტოვებულია მისახვედრი სიტყვა. მისი ამოღება ხელს არ უშლის აზრის ზუსტ გადმოცემას, გამოტოვებულის მაგივრობას ასრულებს ტირე. ე. ენათესავება დუმილს.
- ემანაცია (ლათ. *emanatio* – წარმოდინება, გარდამოსვლა) – ფილოსოფიური ტერმინი, რომელიც მიუთითებს სამყაროს წარმოშობის პროცესს ღმრთისაგან წარმოდინების გზით. ემანაციის საპირისპირო ცნებაა ევოლუცია. ემანაცია დაღმავალია, ევოლუცია – აღმავალი.
- ემპირიზმი (ბერძ. *em-peiria* – გამოცდილება, ცდა) – 1. ფილოსოფიური მიმართულება, რომელიც შემეცნების ერთადერთ წყაროდ გამოცდილებას, გრძნობად აღქმას მიიჩნევს და სათანადოდ ვერ აფასებს ან სრულიად უარყოფს თეორიულ განზოგადებათა და ლოგიკური აზროვნების მნიშვნელობას. 2. პრაქტიკული მოღვაწეობისადმი, ცდისადმი მიდრეკილება, პრაქტიკული მოღვაწეობა (თეორიული კვლევის საზიანოდ). აქედან ემპირიული – ემპირიზმთან დაკავშირებული, ემპირიაზე დამყარებული, ცდისეული.
- ენიგმა (ბერძ. *ainigma* – გამოცანა) – საიდუმლო, გამოუცნობი; ენიგმატური – იდუმალებით მოცული.
- ეპატაჟური (ფრანგ. *épatage*) – სკანდალური გამოხდომა; საქციელი, რომელიც არღვევს საზოგადოდ მიღებულ ნორმებსა და წესებს.
- ეპიგონური (ბერძნ. *epigono-* – შთამომავალი, შემდეგ დაბადებული) – რაიმე მიმართულების ბრმად მიმდევრობა; როდესაც მხატვრულ ქმნილებას აკლია ორიგინალობა და დამოუკიდებლობა.
- ეპისტემე (ბერძნ. *episthmi* – ცოდნა, უნარი, ხელოვნება) – ეპისტემე არის ტერმინი „ტექნეს“ (ბერძნ. *techni* – ხელოსნობა) საპირისპირო. მიშელ ფუკო ამ ტერმინით აღნიშნავდა ისტორიულ *a priori*-ს (ცდისგან დამოუკიდებლად; წმინდად შემეცნებით), რომელიც საფუძვლად უდევს ცოდნასა და დისკურსს.
- ეპისტემოლოგია (ბერძ. *episthmi* – ცოდნა და *logos* – მოძღვრება) – შემეცნების თეორია. გნოსეოლოგია. ტერმინი ე გამოიყენება ინგლისსა და ამერიკაში, უფრო იშვიათად – გერმან. და ფრანგ. ფილოსოფიაში. ტერმინ ე-ს შემოღება მიეწერება შოტლანდიელ ფილოსოფოსს ჯ. ფ. ფერიეს („მეტაფიზიკის საფუძვლები“, 1854), რომელიც ფილოსოფიას ონტოლოგიად და ეპისტემოლოგიად ყოფდა.
- ესენციალური (ლათ. *essentialis* – არსებითი) – არსებითი, უმნიშვნელოვანესი, მთავარი, უპირატესი. 2. მნიშვნელოვანი პუნქტი.
- ეტიმოლოგია (ლათ. *etymologia* – სიტყვათა წარმოება) – ენათმეცნიერების დარგი, რომელიც სწავლობს სიტყვის წარმომავლობას, შედგენილობას და თავდაპირველ მნიშვნელობას.
- ეფემერა (-ული) (ბერძ. *eph-mero-*) – 1. ხანმოკლე, სწრაფწარმავალი. 2. მწერები, ფრინველები, რომლებიც მხოლოდ ერთ დღეს ცოცხლობენ.

ექსპლიკაცია (ლათ. explicatio – განმარტება) – 1. იგივე, რაც ლეგენდა. 2. მუზეუმის ან გამოფენის ექსპონატების მოკლე წერილობითი აღწერა, რომელიც განმარტავს და შეფასებს აძლევს მოცემულ მხატვრულ ქმნილებას.

ექსპლიკაციური (ლათ. explicatio – ახსნა, გაშლა) – განმარტებული, ახსნილი, წარმოდგენილი, დამტკიცებული.

ექსპონირება (ლათ. ex-pono – საჩვენებლად გამოფენა) – საჯაროდ ჩვენება.

ექსპრესიონიზმი (ფრანგ. expression – გამოსახვა) – ნეომოდერნიზმის ეპოქის მხატვრული მიმართულება. ე.-ის მხატვრული კონცეფცია ემყარება ფროიდის ფსიქოანალიზს, ჰუსერლის ფენომენოლოგიას, ნეოკანტიანურ გნოსეოლოგიას და სხვა. ე. გამოხატავს ხელოვანის წუხილს სამყაროს არასრულყოფილების გამო; ე.-ის აზრით, ადამიანი ბუნების შვილია, მგრძნობიარე არსებაა, რომლისთვისაც უცხოა ინდუსტრიული და ურბანისტული რაციონალური სამყარო.

ექსტრავერტული (ლათ. exter – გარეთა, გარეშე, განაპირა და verito – მოვაბრუნებ, ვატრიალებ) – გარესამყაროსაკენ მიმართული, კონტაქტური, გახსნილი, გარე ზემოქმედების მიმღები (შეადარეთ ინტროვერტული).

ექსტრაპოლაცია (ლათ. extra – გარეთ, გარეშე; გარდა + polio – ვაპრიალებ, ვხეხავ, ვცვლი) – 1. მეცნიერული კვლევის მეთოდი, რომელიც გულისხმობს მოვლენის ერთ ნაწილზე დაკვირვების შედეგების განვრცობას, გადატანას მის სხვა ნაწილებზე.

ექსცენტრული – უცნაური, არორდინარული, არაჩვეულებრივი.

### 3

ვაკუუმი (ლათ. vacuum – სიცარიელე) – სიცარიელე; სრული არარსებობა.

ვალიდურობა (ლათ. validus – ჯანსაღი, ღონიერი, ძლიერი, ძალის მქონე) – 1. კანონის ძალა. 2. რაიმე მეცნიერული ცდის ვარგისიანობა.

ვარიაცია (ლათ. variatio – განსხვავება, ცვლილება) – რამის მეორეხარისხოვანი ელემენტების, ნაწილების სახეცვლილება ძირითადის (მთავრის) შენარჩუნებით.

ვერბალური (ლათ. verbalis) – სიტყვიერი, ზეპირი; ვერბალური ნოტა – (დიპლ.) ხელმოუწერელი ნოტა, რომელიც უთანაბრდება ზეპირ განცხადებას.

ვექტორი (ლათ. vector – წამყვანი) – (მათე.). სწორხაზოვანი მონაკვეთი, რომელსაც გარკვეული მდგომარეობა და მიმართულება აქვს.

ვირტუალური – (ზე)მოქმედების უნარი მატერიალური ან გრძნობითი საშუალებების ჩაურევლად; არა არსებული, არამედ – წარმოსახვითი.

ვოლუნტარიზმი (ლათ. voluntas – ნება, სურვილი) – თვალსაზრისი, რომელიც ნებას (ნებისყოფას) მიიჩნევს ყოფიერების უმაღლეს პრინციპად. ვ. უარყოფს ობიექტურ კანონზომიერებას და აუცილებლობას. 2. პოლიტიკასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში: თვითნებური, სუბიექტური გადაწყვეტილებანი.

### ზ

ზაუმიური – უაზრო (აზრს მიღმა მყოფი), გაუგებარი (მეტყველება, ლექსები და ა. შ.).

ზედნაშენი – ისტორიული მატერიალიზმის ერთ-ერთი ძირითადი კატეგორია (ბაზისთან ერთად). საზოგადოებრივი ცხოვრების არამატერიალური, სულიერი მხარე, იურიდიული და პოლიტიკური ინსტიტუციებით, რომელსაც საზოგადოებრივი ცნობიერების განსაზღვრული ფორმები შეესაბამება. საზოგადოების ეკონომიკური

სტრუქტურის საფუძველზე (ბაზისზე) შექმნილი იურიდიული და პოლიტიკური ინსტიტუციები.

თ

თვითიდენტური – საკუთარ თავთან იგივეობრივი.

თვითკმარი – სხვისი დახმარების გარეშე საკუთარი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება. დამოუკიდებელი; სხვისი გავლენისგან თავისუფალი.

თვითრეფლექსური – თვითანალიზი, ინტროსპექცია, საკუთარ თავში ჩაღრმავება.

ი

იამბიკა (ბერძნ. iambikoi' იამბური) – 1. ბერძნული ლექსის საზომი, რომელიც შედგება გრძელი და მოკლე მარცვლებისაგან. იამბური საზომი გამოიყენებოდა დამცინავი შინაარსის ლექსების თხზვისას. 2. ლიტერატურის ჟანრი, რომელიც ნაყოფიერების ზრდის რიტუალში ჩაისახა და მიზნად ისახავდა ბოროტების არიდებას. ამ ნაწარმოებების მეტრული საზომი იყო იამბური ტრიმეტრი.

იდეალიზმი (ლათ. idea, ბერძ. idea – იდეა, იდეალი) – მიმართულება ფილოსოფიაში, რომლის მიხედვითაც იდეა, ცნობიერება, სული არის პირველადი, ხოლო მატერია, ბუნება, ყოფიერება – მეორადი. სუბიექტური იდეალიზმი – იდეალიზმი, რომელიც უარყოფს ობიექტურ რეალობას და ამტკიცებს, რომ საგნები და მოვლენები არსებობს მხოლოდ ადამიანის ცნობიერებაში. ობიექტური იდეალიზმი – იდეალიზმი, რომელიც ამტკიცებს, რომ ყოველივე არსებულის საფუძველი არის სამყაროს მიღმა „ობიექტურად“ არსებული „აბსოლუტური იდეა“, „მსოფლიო სული“, არამატერიალური საწყისი (საბოლოო ანგარიშით – ღმერთი).

იდენტიფიცირება (საშ. ლათ. identificare – გაიგივება) – გაიგივება, გატოლება ან მიმსგავსება.

იდეოგრამა (ბერძ. idea – ცნება და gramma – ასო, ნაწერი) – წერილობითი ნიშანი, პირობითი გამოსახულება ან ნახატი, რომელიც, ასოსაგან განსხვავებით, სამეტყველო ბეგრას კი არ შეესაბამება, არამედ მთელ სიტყვას, ცნებას ან მორფემას. იდეოგრამებისაგან შედგება ჩინური დამწერლობა.

იდეოგრაფია (ბერძ. idea – ცნება და grafw – ვწერ) – იდეოგრამებით დამწერლობა.

ილიოსინკრეტიზმი (ბერძ. idio- – საკუთარი და sungkrasi- – შერევა) – 1. რაიმე ნივთიერებისადმი გადაჭარბებული მგრძობიანობა, ალერგიის განსაკუთრებული ფორმა. 2. (ფსიქ.) ზიზღი, ანტიპათია, ცუდი განწყობა ვინმეს ან რამეს მიმართ.

იერარქიული (ბერძნ. ierarcikoi – წმინდა ხელისუფლება) – მმართველობის პრინციპი, როდესაც ქვემდგომნი ემორჩილებიან ზემდგომებს. თანამდებობათა, წოდებათა და ა.შ. რიგი დალაგებული დაქვემდებარებისა და უმცირესიდან უმაღლესისკენ გადასვლის წესით.

ილოკუციური – ტერმინი „ილოკუციური აქტი“ შემოიტანა ჯონ ოსტინმა. ოსტინის თანახმად, ილოკუციური აქტი არის (1) აქტი, რომელიც უნდა განუმარტო სხვას და ავუხსნას, რატომ ჩავიდინე ეს; რატომ მოვიქეცი ასე. (2) მოქმედება, რომელსაც შეთანხმების ძალა აქვს (უფლებები, ვალდებულებები). მაგალითად, იმისთვის, რომ დავამტკიცო საკუთარი პირობა, მოსაუბრეს/მსმენელს უნდა ავუხსნას, რომ დაპირებულს შევასრულებ. ასე რომ, პირობის დადება

ილოკუციური აქტია. მაგრამ ბევრი დღეს ამ ტერმინს სხვა შემთხვევების მიმართაც იყენებს; მაგალითად, როდესაც რაიმეს განაცხადებს, ბრძანების გაცემისას, ჩვეულებრივი დაპირებისას და ა. შ.

ილუზია (ფრანგ. illusion – ცდომილება < ლათ. illusio – ცდომილება, დაცინვა) – განუხორციელებელი ოცნება, უსაფუძვლო იმედი; სინამდვილეს დაცილებული სურვილები.

ილუზორული (ილუზიური) (ლათ. illusio) – მოჩვენებითი.

იმაგო (ლათ. imago) – ხატი, სახეობა.

იმანენტური (ლათ. immanens – შინაგანი) – 1. საგნის, მოვლენის, პროცესის შინაგანად დამახასიათებელი, მისთვის ნიშანდობლივი, მისი ბუნებიდან გამომდინარე. 2. (ფილოს.) სუბიექტური იდეალიზმის ნაირსახეობა, რომელიც ამტკიცებს, რომ ყოფიერება არის მხოლოდ ცნობიერების იმანენტური (შინაგანი) შინაარსი და უარყოფს ობიექტური, ცნობიერებისაგან დამოუკიდებელი (ტრანსცენდენტური) სამყაროს არსებობას.

იმპლიციტური (ლათ. implicite – დახლართულად) – 1. დახლართული; გადატ. არეგ-დარევის შეტანა. 2. ჩართული, შეტანილი, შეყვანილი. 3. ნაგულისხმევი, ირიბად მინიშნებული.

იმპრესიონიზმი – სტილური მიმართულება მე-19 ს-ის მეორე ნახევრის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, რომელიც მომენტალურ, წუთიერ სუბიექტურ შთაბეჭდილებებსა და განწყობილებებს აძლევდა გადამწყვეტ მნიშვნელობას და ცდილობდა მის ასახვას. ი. ჩაისახა საფრანგეთში (ფრანგი მხატვრის – ედუარდ მანეს ნახატის სახელწოდების მიხედვით - „Impression“ - „შთაბეჭდილება“, რომელიც ექსპონირებული იყო პარიზის გამოფენაზე 1874 წელს).

ინდივიდუმი (ლათ. individuus – განუყოფელი) – ინდივიდი, პიროვნება, პირი, პერსონა.

ინვარიანტი (ფრანგ. invariant) – 1. (მათემ.) სიდიდე, რომელიც უცვლელი რჩება ამა თუ იმ გარდაქმნის დროს. 2. გადაკეთების, გარდაქმნის, ტრანსფორმაციის დროს ის ნაწილი, რომელიც უცვლელი რჩება.

ინვერსია (ლათ. inverto – გადასმა, მობრუნება) – 1. ქართულ გრამატიკაში: პირის ნიშნთა შექცევითი ხმარება – სუბიექტი გამოხატულია ობიექტური პირის ნიშნით, ხოლო ობიექტი – სუბიექტური პირის ნიშნით (ვ-ა-კეთებ, მაგრამ მ-იკეთებია). 2. (ლიტ.) წინადადებაში სიტყვათა ჩვეულებრივი რიგის შეცვლა სტილისტური მიზნით. ინვერსიული ლექსიკონი – ლექსიკონი, რომელშიც სიტყვები დალაგებულია მათი ბოლოკიდური ასოების ანბანზე. გამოიყენება ენათმეცნიერებაში ტექსტის ავტომატური ანალიზის დროს (მანქანური თარგმანისათვის).

ინიციურება (ლათ. initium) – დაწყება, შესვლა, თაოსნობა, მაგალითი.

ინკარნაცია (ლათ. incarnatio – განსახიერება, განხორციელება) – 1. განკაცება (ღმერთის). რეინკარნაცია – მეორედ განსხეულება, მკვდრის მეორე სიცოცხლეში დაბრუნება (აღდგომა).

ინოვაცია (ინგლ. innovation) – სიახლის დანერგვა.

ინსტიტუცია (ლათ. institutio – მოწყობა, მოქმედება; დარიგება) – მოქალაქეთა სხვადასხვაგვარი გაერთიანება – ოჯახი, პარტია, ეკლესია. ინსტიტუციონალიზმი სახელმწიფოს განიხილავს, როგორც ერთ-ერთ ინსტიტუციას.

ინსტინქტი (ლათ. instinctus – განზრახვა, წადილი, სურვილი) – 1. ბიოლ. ცოცხალი ორგანიზმების სრულიად გაუცნობიერებლად მიზანშეწონილი ქმედებების

- თანდაყოლილი უნარი გარეგანი და შინაგანი გარემოს ცვლილებების საპასუხოდ. 2. გაუცნობიერებელი, უანგარიშო ლტოლვა, გრძნობა. 3. ალღო.
- ინსტიტუციონალური (ლათ. institutio – ვაწყობ, ვმოქმედებ) – საზოგადოებრივ ინსტიტუტებთან დაკავშირებული.
- ინტეგრაცია (ლათ. integratio – აღდგენა, განახლება) – ერთ მთლიანობაში გაერთიანება. ამის საპირისპირო პროცესია დეზინტეგრაცია.
- ინტელექტუალური (ლათ. intellego – შევიცნობ, აღვიქვამ) – გონებრივი; მაღალი გონიერებით გამორჩეული; ანალიტიკური უნარის მქონე.
- ინტელიგენციური – ის, რისი გაგება, წვდომა (აღქმა) შეიძლება გონებით და არა გრძნობების მეშვეობით.
- ინტენცია (ლათ. intentio – დაჭიმვა, დაძაბვა, ყურადღება) – განზრახვა, მიზანი, სწრაფვა რაიმესაკენ, მიმართულობა.
- ინტენციონალური (ლათ. intentio – ყურადღება) – განზრახული, ჩაფიქრებული, მიზანმიმართული.
- ინტერაქცია (ინგლ. intaction – ლათ. inter + activus – ქმედითი) – ტერმინი, რომელიც გამოიყენება სოციალურ ფსიქოლოგიასა და კულტუროლოგიაში და აღნიშნავს ურთიერთქმედებას, ურთიერთგავლენას ადამიანთა შორის ან ჯგუფების ურთიერთზემოქმედებას.
- ინტერდისციპლინარული (ლათ. inter – შორის, შუა და disciplina – მოძღვრება, მეცნიერება, წესი, წყობილება) – სხვადასხვა დისციპლინების მომცველი; მრავალ სამეცნიერო დარგთა, სპეციალობათა მომცველი.
- ინტერიორიზებული (ლათ. interior – შინაგანი) – გარედან შიგნით შესვლა. ცნება, რომელიც აღნიშნავს გონებრივი მოქმედებისა და ცნობიერების შინაგანი პლანის ფორმირებას ინდივიდის მიერ გარე მოქმედებებისა და სოციალური ფორმების თავისების საშუალებით.
- ინტერპელაცია (ლათ. interpellatio – შეწყვეტა, დარღვევა, დაბრკოლება) – ცნება შემოიტანა მარქსისტმა ფილოსოფოსმა ლუი ალთიუსერმა. იგი ამ ტერმინით აღნიშნავდა პროცესს, რომლის დროსაც იდეოლოგია წარმართავს სუბიექტს. ალთიუსერი დაუპირისპირდა სუბიექტის, როგორც მიზეზის და სუბსტანციის კლასიკურ განმარტებას და ხაზი გაუსვა იმას, რომ გარემოება ყოველთვის წინ უსწრებს სუბიექტს (ინდივიდს, კოლექტივს).
- ინტერპრეტაცია (ლათ. interpretatio – ახსნა, განმარტება, თარგმანი) – 1. რაიმე აზრის ახსნა. აზრის ნათელყოფა, გასაგებ ენაზე თარგმნა, განმარტება. 2. მხატვრული სახის ახსნა, როლის მხატვრული განსახოვნება, ნაწარმოების არსის განმარტება ან მუსიკალური ნაწარმოების თავისებური, შემოქმედებითი შესრულება.
- ინტერტექსტუალობა – ეს ტერმინი პირველად პოსტსტრუქტურალისტმა იულია კრისტევაამ გამოიყენა 1966 წ. თავდაპირველი მნიშვნელობით, იგი ალუზიის ანალოგიურია. შემდგომ ამ ტერმინის მნიშვნელობა მრავალჯერ შეიცვალა: 1. ი. ტექსტის მნიშვნელობის ჩამოყალიბება სხვა ტექსტების დახმარებით. ინტერტექსტი შეიძლება იყოს ავტორის მიერ ნასესხები ან ტრანსფორმირებული სხვა ტექსტი. 2. მკითხველის მიერ ერთი ტექსტის კითხვისას სხვა ტექსტის მოხმობა.
- ინტრიგა (ფრანგ. intrigue < ლათ. intrico – ვხლართავ) – 1. ხრიკები, მზაკვრობა. 2. სიუჟეტის ჩახლართულობა: ამბების გადახლართვა, პერსონაჟთა შორის დაძაბული ურთიერთობების გამოხატვა. მოქმედების ორგანიზაციის ფორმა დრამატულ, პროზაულ თხზულებებში.

ინტროვერტული (ლათ. intro – შიგნით და verito – ვაბრუნებ) – ადამიანის შინაგანი, სიღრმისეული სამყაროსაკენ მიმართული, საკუთარ სულიერ არსებობაზე კონცენტრირებული, ახლობელთათვის შეუღწევადი, გარეგანი ზემოქმედებისაგან დაცული.

ირაციონალური (ლათ. irrationalis – არაგონივრული) – გონიერების მიღმა, გაუგებარი, ალოგიკური; რაციონალურ აზროვნებასთან შეუთავსებელი.

## კ

კაბალა (ძვ. ებრ.) – შუასაუკუნეობრივი მისტიკური მოძღვრება იუდაიზმში, რომელიც ყოველი საგნის საფუძველს ციფრებსა და ებრაული ალფაბეტის ასოებში ეძიებს. ხოლო განსაკუთრებულ საშუალებებს – ავგაროზებსა და ფორმულებში.

კათარსისი (ბერძ. καθαρσι- – განწმენდა) – 1. ძველ ბერძნულ ფილოსოფიაში (პითაგორა, ჰერაკლიტე, პლატონი, არისტოტელე) ესთეტიკური განცდა, „სულის განწმენდა“. 2. ფროიდიზმში ფსიქოთერაპიის ერთ-ერთი მეთოდი. 3. სულიერი განწმენდა.

კალამბური (ფრანგ. calembour) – სიტყვათა თამაში, რომელიც ემყარება ერთნაირი ბგერითი შემადგენლობის სხვადასხვა სიტყვის (ანდა ერთი სიტყვის სხვადასხვა მნიშვნელობის) გამოყენებას.

კარდინალური (ლათ. cardinalis – მთავარი) – ძირითადი, უმთავრესი, უმნიშვნელოვანესი.

კარტეზიანელობა – მიმართულება ფილოსოფიის ისტორიაში, რომელიც თავის ფუძემდებლად აღიარებს რენე დეკარტს.

კატაბაზისი (ბერძ. καταბασι- – ქვევით ჩასვლა, დაშვება) – ჯოჯოხეთში შთასვლა (კარლ იუნგის მიერ გამოყენებული ტერმინი).

კატალიზატორი – ნივთიერება, რომელიც აღძრავს ქიმიურ რეაქციას, ან ცვლის მის სიჩქარეს.

კაუზალობა (ლათ. causa – მიზეზი) – აქედან – კაუზალური – მიზეზობრივი.

კვაზიმეტნიერული – წინსართი „კვაზი“ (ლათ. quasi) ნიშნავს: ცრუ, ყალბი, ვითომ. კ. – ვითომმეტნიერული.

კიჩი (გერმ. Kitsch) – იგივეა, რაც კიტჩი. იაფი და თვალშისაცემი პროდუქცია, რომელიც გათვლილია ყველაზე ფართო და უპრეტენზიო მყიდველზე.

კლასიფიკატორული – რაც კლასიფიკაციას (დაყოფას, დახარისხებას) აადვილებს, ეხმარება.

კოგნიტური (ლათ. cognosco – შეცნობა, გაგება) – შემეცნების შესაბამისი; იმდენად, რამდენადაც შეიმეცნება.

კოდი (ფრანგ. code) – ნიშნების (სიმბოლოების) გარკვეული ერთობლიობა, აგრეთვე ერთობლიობა წესების გარკვეული სისტემისა, რომელთა საშუალებითაც შეიძლება წარმოდგეს და გადაიცეს ინფორმაცია (შემდგომი გადაცემის, გადამუშავების ან შენახვის მიზნით).

კოდიფიკაცია – კანონმდებლობის სისტემატიზაცია, რომლის შედეგადაც იქმნება კოდექსი.

კოლაჟი (ფრანგ. collage – დაწებება) – 1. ხერხი სახვით ხელოვნებაში, რომელიც მდგომარეობს რომელიმე მასალაზე მისგან ფაქტურითა და ფერით განსხვავებული მასალების დაწებებაში. 2. ნაწარმოები, რომელიც ამგვარი ტექნიკითაა შესრულებული. 3. მუსიკალურ ნაწარმოებში სხვა კომპოზიტორების ნაწარმოებების სტილისტურად უცხო ფრაგმენტების შეყვანა.

კომპილაცია (-ური) (ლათ. compilatio – ძარცვა) – ნაშრომი, რომელიც აგებულია სხვადასხვა ავტორისაგან ნასესხები მასალებით და არ შეიცავს დამოუკიდებელ გამოკვლევასა და დასკვნებს.

კომუნიკატიურობა (ლათ. communicatio – შეტყობინება, გადაცემა) – იგივეა, რაც კომუნიკაბელობა. 1. გულღიობა; ადამიანებთან კონტაქტის სწრაფად და ადვილად დამყარების უნარი. 2. ინფორმაციის გადაცემის სხვადასხვა ტიპის სისტემების შეთავსებადობა; ერთობლივი მუშაობის უნარი.

კონატიური (ლათ. conatus – ცდა, მისწრაფება) – ცდისმიერი, გაბედული, მსწრაფი.

კონდენსაცია (ლათ. condensatio – შესქელება, გამკვრივება) – რამის დაგროვება, თავმოყრა.

კონვენცია (ლათ. conventio) – შეთანხმება, ხელშეკრულება.

კონოტაცია (ლათ. connotatio: con//com – ერთად, თან + noto – აღვნიშნავ) – ენობრივი ერთეულის დამატებითი, თანამდევითი მნიშვნელობა; განსხვავებით მისი საგნობრივ-ცნებითი მნიშვნელობისა – დენოტაციისა.

კონსტანტური (ლათ. constans) – მუდმივი, უცვლელი, მყარი, მტკიცე.

კონსტრუქტი (ლათ. construo – ვადგენ, ვაგებ, ვაშენებ) – სხვადასხვა ელემენტისგან შედგენილი მთლიანობა. კონცეფცია, მოდელი, ან სქემატური იდეა.

კონსტრუქტივიზმი (ლათ. construo – ვაწყობ, ვაშენებ, ვაგროვებ) – მიმართულება თანამედროვე ხელოვნებაში (პლასტიკა, მხატვრობა, მუსიკა), რომელიც კონსტრუქციულ-გეომეტრიულ ფორმებს ანიჭებს უპირატესობას.

კონტექსტი (ლათ. contextus – შეერთება, მჭიდრო კავშირი) – წერილობითი ტექსტის შინაარსობრივად დასრულებული ნაწყვეტი, რომელიც საშუალებას იძლევა განისაზღვროს მასში შემავალი ცალკეული სიტყვის ან ფრაზის მნიშვნელობა.

კონტექსტი (ლათ. contectus – კავშირი, წვნა, შეერთება) – 1. ზეპირი თუ წერილობითი მეტყველების (ტექსტის) შედარებით დასრულებული ამონარიდი, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელია მასში შემავალი ცალკეული სიტყვებისა და წინადადებების მნიშვნელობათა დაზუსტება. 2. გარემო, რომელშიც იმყოფება ობიექტი.

კონტინუუმი (ლათ. continuum – დაუსრულებელი) – პროცესებისა და მოვლენების განუყოფლობა, დაუსრულებლობა.

კონტრარგუმენტი – „კონტრ“, „კონტრა“ (ლათ. contra) წინააღმდეგი, საპირისპირო. კ. – არგუმენტის საპირისპირო, საწინააღმდეგო.

კონტრიბუცია (ლათ. contributio) – ფულადი თუ ნატურალური გადასახადი, რომელსაც ახდენენ მტერი მის მიერ დაპყრობილ ქვეყანას; რაიმე საქმეში შეტანილი წვლილი.

კონცეპტუალური – გარკვეულ შეხედულებათა სისტემასთან დაკავშირებული.

კონცეფცია (ლათ. conceptio) – 1. ესკიზი, მონახაზი, გეგმა ლიტერატურული ან ხელოვნების ნებისმიერი დარგის ნაწარმოებისათვის; ნაწარმოების ძირითადი აზრი. 2. შეხედულებათა სისტემა; მოვლენის ასეთი თუ ისეთი გაგება.

კორელატი (-ური) – შეფარდებითი, ფარდობითი, თანაფარდი ცნება. ურთიერთდაკავშირის მქონე, ურთიერთდაკავშირებული.

კორექცია (ლათ. correctio) – შესწორება, გასწორება.

კრეაცია (ლათ. creatio – შექმნა, ქმნილება, არჩევა) – შექმნა (სამყაროსი), აღმოჩენა, გამოგონება. (მოძვ.) განდობა, კურთხევა.

კრიპტანალიტიკოსი (ბერძ. krupto- – საიდუმლო, ფარული + analutiko- – სპეციალისტი, რომელიც ანალიზს აკეთებს) – საიდუმლო, ფარული, კოდირებული აზრების გამშიფრავი, სპეციალისტი.



- კორელაცია (ლათ. correlatio) – ურთიერთდამოკიდებულება, შეფარდება.
- კრიტიერიუმი (ბერძ. krithrion – განსხვავების უნარი, საზომი; გადაწყვეტის საშუალება) – ნიშან-თვისება, რომლის მიხედვითაც რაიმეს აფასებენ, განსაზღვრავენ, რაიმეს კლასიფიკაციას ახდენენ; ნიშან-თვისებათა საზომი.
- კოსმოგონია (ბერძ. kosmo-gonia – სამყაროს წარმოშობა) – 1. ასტრონომიის ნაწილი, რომელიც სწავლობს ციური სხეულების წარმოშობასა და განვითარებას. 2. თეორია სამყაროს შექმნის შესახებ.
- კოჰერენტულობა (ლათ. cohaerens – კავშირის მქონე) – ურთიერთზე დამოკიდებულება, დროში შეთანხმებულად მიმდინარეობა რამდენიმე პროცესისა (ფიზ. რხევითი, ტალღოვანი), რომლებიც ვლინდება მათი ურთიერთშეჭრების დროს. (ლინგვ.) ის, რაც ტექსტს სემანტიკურ მნიშვნელობას ანიჭებს. ლოგიკურად დაკავშირებული; შეთანხმებული, ჰარმონიული.
- კულტივირება (ლათ. cultio – დამუშავება, მოყვანა) – სულიერი ცხოვრების დარგი, რომელიც მოიცავს ადამიანთა მოღვაწეობის როგორც საგნობრივ შედეგებს (ნაგებობებს, მანქანებს, ხელოვნების ნიმუშებს, ზნეობრივ და სამართლის ნორმებს და ა.შ.), ისე სულიერ ძალებსა და უნარებს: ცოდნას, შესაძლებლობებს, ჩვევებს, ინტელექტის დონეს, ზნეობრივ და ესთეტიკურ განვითარებას, მსოფლმხედველობას, ადამიანების ურთიერთობების ხერხებსა და ფორმებს.

## ლ

- ლავირება (ჰოლანდ. laveeren) – სიძნელეებისათვის მოხერხებულად გვერდის ავლა; რაიმესათვის თავის არიდება; მდგომარეობასთან მარჯვედ შეგუება. ზღვაოსნობაში: გემის სვლა კურსის ხშირი ცვლით წყალქვეშა რიფების, თავთხელებისა და მისთ. გვერდის ავლის მიზნით.
- ლეგიტიმაცია (ლათ. legitimus – კანონიერი) – სახელმწიფო ხელისუფლების ან რომელიმე სოციალური ინსტიტუტის სტატუსის უფლებამოსილების კანონიერების აღიარება. ეყრდნობა საზოგადოებაში მიღებულ ფასეულობებს, კონსტიტუციის ნორმებს, დემოკრატიულ არჩევნებს, რეფერენდუმს, ტრადიციებს.
- ლეთარგია (ბერძ. lhqargo") – ძილის მსგავს, უძრავ მდგომარეობაში ყოფნა, ურეაქციოება გარე გამღიზიანებლებზე, ცრუ სიკვდილი.
- ლიბიდო (ლათ. libido – სურვილი. ფიზიოლ. სქესობრივი ლტოლვა) – ფროიდის მიხედვით ენერგია, რომელიც საფუძვლად უდევს სექსუალურ ლტოლვას. იუნგთან ეს ტერმინი ფართო მნიშვნელობით გამოიყენება და ნიშნავს საზოგადოდ „ფსიქიკურ ენერგიას“, რომელიც ძვეს ყველასა და ყველაფერში, რაც კი რაიმეს მიეღობის.
- ლინგვისტიკა (ლათ. lingua – ენა) – მეცნიერება ენის შესახებ; ენათმეცნიერება.
- ლოგოცენტრული – ლოგოცენტრიზმიდან (ბერძ. logo- – სიტყვა) – ამ ტერმინის დამკვიდრება უკავშირდება ჟაკ დერიდას. იგი ამით განმარტავდა დასავლური ფილოსოფიური აზროვნების მიდრეკილებას ლოგიკური აზროვნებისაკენ, რაც განიხილებოდა ენისგან დამოუკიდებლად. ლოგოცენტრული აზროვნების თანახმად, ჭეშმარიტება ობიექტური, სრული და ერთადერთია.
- ლოკაცია (იგივე ლოკალიზაცია) (ლათ. localis – ადგილობრივი) – რაიმეს ადგილის შემოფარგვლა; გარკვეული ადგილიდან რაიმეს გავრცელებისათვის ხელის შეშლა.

ლოკუსი (ლათ. locus) – ადგილი, მხარე.

მ

მაკროკოსმოსი (ბერძნ. makro- + kosmo- მთელი, ვრცელი სამყარო) – მსოფლიო, სამყარო.

მანიპულაცია (-ირება) (ფრ. manipulation < ლათ. manipulus – პეშვის ავსება) – 1. რაიმე რთული მოქმედება, რთული ხერხი ხელით მუშაობისას. 2. (გადატ.) ოინი, ყალბაბანდობა. 3. რაიმეს მტკიცების დროს მიუღებელი (არაკეთილსინდისიერი) ხერხების და მეთოდების გამოყენება.

მანიფესტაცია (ლათ. manifestatio – გამოვლენა, გაცხადება) – გამოვლინება; მატერიალიზაცია; განსხეულება.

მარგინალური (ლათ. margo – მხარე; საზღვარი) – განსხვავებული, არატრადიციული, არაკონვენციური, ზღვრული.

მაქსიმა (ლათ. maxima sententia – ძირითადი წესი, უზენაესი პრინციპი) – მოკლედ და ლაკონურად ფორმულირებული ლოგიკური ან ეთიკური პრინციპი, ქცევის ნორმა.

მედიაცია (ლათ. mediatio) – შუამავლობა; მესამე სახელმწიფოს შუამდგომლობა სხვა სახელმწიფოებს შორის საერთაშორისო დავაში.

მედიაუმი (ლათ. medius – შუათანა) – 1. საშუალება, შუამავალი. 2. პრესაში, რადიოსა და ტელევიზიაში – ინფორმაციებისა და საუბრების შუამავალი (წამყვანი). 3. (სპირიტ.) პირი, რომელიც გარდაცვლილთა სულებთან ამყარებს კონტაქტს, შუამავალი ადამიანებსა და სულებს შორის, აქედან – მედიატორული – შუამავლური, შუამავლის ფუნქციის მატარებელი.

მელიკა (ბერძნ. melo- – სიმღერა) – ძვ. საბერძნეთში ლირიკული პოეზიის სახე, რომელიც სრულდებოდა ლირის თანხლებით. იყო მელიკის 2 ფორმა: ინდივიდუალური და საგუნდო.

მენიპეური (სატირა) – მომდინარეობს ბერძენი ფილოსოფოსისა და სატირიკოსი მწერლის – მენიპეს სახელიდან, რომელიც ცხოვრობდა მე-3 ს-ში ჩვ. წ. აღ-მდე. მის ნაწარმოებებს ჩვენამდე არ მოუღწევია, მაგრამ, რაკი მისი სახელი სატირის გარკვეულ ჟანრს დაუკავშირდა – მენიპეური სატირა – მიანიშნებს მის ავტორიტეტზე ანტიკურ ეპოქაში. მ. ს. გარკვეული ტიპის ფილოსოფიურ რომანს აღნიშნავს.

მეტაენა – ენა, რომლის საშუალებითაც აღიწერება რომელიღაც სხვა ფორმალისტული ენის სტრუქტურული, დედუქციური ან სემანტიკური თვისებები.

მეტალიტერატურული – მეტალიტერატურა. მხატვრული ლიტერატურის შესახებ წერა. რაიმე ტექსტის შესახებ წერა.

მეტონიმია (ბერძ. met-wnumia – გადარქმევა) – (ლიტ.) მოვლენის, ცნების ან საგნის ერთი სახელწოდების მეორეთი შეცვლა მათი მეზობლობის შედეგად, რეალური კავშირის პრინციპის გათვალისწინებით.

მეტონიმური – მეტონიმია (ბერძნ. metwnumia) – ტროპის სახეობა – ერთი სიტყვის შეცვლა მეორით. ეს შენაცვლება ეფუძნება სიტყვის ნომინატიური ფუნქციის მნიშვნელობის ორჯერ ან მეტჯერ გაფართოების უნარს. მაგ.: „დარბაზი ტაშს უკრავდა“ ნაცვლად, „მაყურებელი ტაშს უკრავდა“.

მიმეტური (ბერძნ. mimhsi- – მიბაძვა, მიმსგავსება) – მიბაძვითი.

მისტერია (ბერძ. musthion – საიდუმლოებანი) – 1. ანტიკურ ქვეყნებში (საბერძნეთი, რომი და სხვა): საიდუმლო რელიგიური წესების შესრულება. 2. შუა

საუკუნეების დასავლეთ ევროპაში: დრამა, რომელსაც ბიბლიური სიუჟეტი ჰქონდა.

მნემონიკური (ბერძნ. mnemonikon) – დამახსოვრების ხელოვნება; მეხსიერების გასაჯარჯიშებელი, მეხსიერების განსავითარებელი სავარჯიშოები, კურსები, გაკვეთილები.

მოღუსი (ლათ. modus) – 1. რამის სახეობა, საზომი, ხერხი. 2. საგნის დროებითი, წარმავალი თვისება, რომელიც მას მხოლოდ ზოგიერთ მდგომარეობაში ახასიათებს, განსხვავებით საგნის მუდმივი თვისებისაგან – ატრიბუტისაგან. 3. კილო, ბგერითი რიგი, მუსიკალური ნაწარმოების ემოციური წყობა.

მონადა (ბერძ. monos – ერთი, ერთადერთი, განუყოფელი) – ლაიბნიცის იდეალისტურ ფილოსოფიაში: განუყოფელი სულიერი პირველელემენტები, სულიერი ატომები, რომელთაგანაც შედგება სამყარო; განუყოფელი ერთობა.

მორფემა (ბერძ. morphē – ფორმა) – (ლინგ.) სიტყვის ნაწილი (სუფიქსი, პრეფიქსი, ძირი), რომელსაც აქვს ლექსიკური ან გრამატიკული მნიშვნელობა.

მორფოლოგია (ბერძ. morphē – ფორმა + logos – მოძღვრება) – 1. მეცნიერება ორგანიზმების, ორგანოების, ნიადაგების აგებულების შესახებ. 2. გრამატიკის ნაწილი, რომელიც სწავლობს სიტყვათა ფორმებს; რომელიმე ენის სიტყვათა ფორმების სისტემა.

## 6

ნაივური – ბუნებრივი, არახელოვნური; გულუბრყვილო, გამოუცდელი.

ნარატოლოგია (ლათ. narro – ვყვები < narrator – მთხრობელი) – თხრობის თეორია. ნარატორი – მთხრობელი; ნარატიული – თხრობითი, მოთხრობითი. მაგ., ისტორიის ნარატიული წყაროები.

ნატურალისტური (ლათ. natura – ბუნება) – 1. მეთოდოლოგიური პრინციპი, რომლის მიხედვით საზოგადოების განვითარება ბუნების კანონებით (კლიმატური პირობები, გეოგრაფიული გარემო, რასობრივი თავისებურებანი) აიხსნება. 2. ესთეტიკურ შეხედულებათა სისტემა, რომელიც ასლის დონეზე ასახავს სინამდვილეს.

ნეგაციური (ლათ. nego – უარის თქმა, უარყოფა) – უარყოფითი.

ნეოკანტიანიზმი – ფილოსოფიური მიმდინარეობა მე-19 ს-ის ბოლოს და მე-20 ს-ის პირველ მესამედში, რომელიც ცდილობდა ფილოსოფიის ძირითადი პრობლემები გაეაზრებინა კანტის მოძღვრების განახლებული ინტერპრეტაციის საფუძველზე.

ნეოპოზიტივიზმი – ერთ-ერთი ძირითადი მიმდინარეობა XX ს-ის ფილოსოფიაში; პოზიტივიზმის ფორმა. ნ. ერთმანეთს უპირისპირებს მეცნიერებას და ხელოვნებას, უარყოფს ხელოვნების გამოყენებას მსოფლმხედველობრივი და თეორიული შემეცნებისას.

ნეორეალიზმი – მიმართულება იტალიის კინოსა და ლიტერატურაში მე-20 ს-ის 40-50-იან წლებში; რეალიზმის ახალი ფორმა, რომელიც ჩამოყალიბდა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ანტიფაშისტური და დემოკრატიული ეროვნული ხელოვნებისათვის ბრძოლაში. ამ მიმართულების ფილმები მუშათა კლასის ღარიბი წარმომადგენლების ცხოვრების აღწერით ხასიათდება.

ნიველირება (ფრანგ. niveler – გასწორება) – განსხვავების შემცირება; ერთ დონეზე მოყვანა.

ნომოტეტური (ბერძ. nomo-qetew – კანონს გამოვცემ, კანონმდებლობა; ბუნების კანონი, ადამიანთა ქცევის განმსაზღვრელი წესი; კანონთა კრებული) – კანონიერი, რაღაც განსაზღვრულ წესზე დამყარებული, რაღაც წესიდან გამომდინარე.

ო

ოკაზონალური (ლათ. occasio – შემთხვევა, საბაბი) – (ლინგ.) სიტყვის უჩვეულო მნიშვნელობა; ისეთი, რომელსაც ინდივიდუალური ხასიათი აქვს, რომელსაც იყენებენ გარკვეულ შემთხვევაში, სპეციალურ კონტექსტში (საპირისპიროა უზუალური მნიშვნელობა).

ონტოლოგია (ბერძ. οη – არსებული, ყოფნა + λογο~ – მოძღვრება) – 1. ფილოსოფიური მოძღვრება ყოფიერებისა (განსხვავებით გნოსეოლოგიისაგან) და არსებულთა საყოველთაო პრინციპების შესახებ. 2. ყოფიერების უზოგადესი ცნებების სისტემა, რომლის წვდომა შეიძლება ზეგრძნობადი და ზერაციონალური ინტუიციის საშუალებით.

ოპერირება – 1. ქირურგიული ჩარევა. 2. მოქმედება, აქტი, ქცევა.

ორდინალური (ლათ. ordinalis – რიგითი, რიგობრივი) – (მათ.) ჩვეულებრივი, ნორმალური.

ორთოდოქსული (ბერძნ. ορθο-doxew – მართლმორწმუნე) – გარკვეული თვალსაზრისის, მიმართულების, სწავლების მიმდევარი, რომელიც არ ითვალისწინებს სხვა აზრს და ლოგიკურ მსჯელობას.

ოქსიმორონი (ბერძნ. οξυμωρον – ბუკვალურად: გონებაბაზვილური სიჩლუნგე) – სტილისტური ფიგურა, ან სტილისტური შეცდომა – ურთიერთსაწინააღმდეგო მნიშვნელობის სიტყვათა შერწყმა. მნიშვნელობათა მიზანმიმართული ურთიერთდაპირისპირება სტილისტური ეფექტისათვის გამოიყენება. ოქსიმორონოს მაგალითებია: „ცხელი ყინული“, „შორეული ახლობელი“, „ცოცხალი ლეში“.

პ

პალეოგრაფია (ბერძ. palaiο- – ძველი + γραφω – ვწერ) – მეცნიერება, რომელიც სწავლობს ძველი ხელნაწერების გარეგნულ მხარეს – ასოთა მოხაზულობას, საწერ მასალას და სხვა; დამწერლობათმცოდნეობა.

პალეონტოლოგია (ბერძ. palaiοl' – ძველი, οη-οητο" – ყოფნა, არსებობა და λογο" – მოძღვრება) – მეცნიერება გადაშენებულ მცენარეთა და ცხოველთა შესახებ. სწავლობს მათ ნაპოვნი ნაშთების მიხედვით.

პამფლეტი (ინგლ. pamphlet < Pamphilus – XII ს.-ის პოპულარული კომედიის გმირის სახელი) – ლიტერატურულ-პუბლიცისტური ჟანრი. პ.-თვის დამახასიათებელია მძაფრი, ექსპრესიული მზილება (დაცინვა, შეურაცხყოფა).

პანეგირიკი (ბერძნ. πανηγυριο- – საქებარი სიტყვა, წარმოთქმული საზეიმო ვითარებაში) საქებარი სიტყვა (მაგ. გმირების შექება) – მოგვიანებით პ.-მა ვინმეს ან რამეს გადამეტებული ქების, მლიქვნელობის მნიშვნელობაც შეიძინა.

პარადიგმა (ბერძ. παραδειγμα – მაგალითი, ნიმუში) – 1. (გრამატ.) რომელიმე სიტყვის ფორმათა ტაბულა, როგორც ბრუნების ან უღლილების ნიმუში. 2. ლიტერატურათმცოდნეობაში: რომელიმე შეხედულების, იდეის, აზრის ერთ-ერთ ვარიანტად დაშვება.

პარადიგმატული – პარადიგმა (ბერძნ. παραδειγμα – მაგალითი, ნიმუში) – 1. საწყისი, ამოსავალი კონცეპტუალური სქემა, პრობლემების აწყობისა და მათი გადაჭრის მოდელი; აგრეთვე სქემა გამოკვლევის მეთოდებისა, რომლებიც გარკვეული

ისტორიული მონაკვეთის განმავლობაში ბატონობდა მეცნიერებაში. პ.-ის ცვლილება სამეცნიერო რევოლუციის ტოლფასია. 2. ერთი სიტყვის ფორმების ერთობლიობა, რომელიც ასახავს სიტყვის სახეცვლილებას მისთვის დამახასიათებელი გრამატიკული კატეგორიების მიხედვით (მაგ. ზმნის უღლება სერიებისა და მწკრივების მიხედვით). 3. ენობრივი ერთეულების კლასი, რომლებიც გაერთიანებულია მათში არსებული რაიმე საერთო ნიშნით და ამავდროულად ერთმანეთთან დაპირისპირებულია (მაგ., მორფოლოგიური პ.). 4. ისტორიული მაგალითი, რომელიც მოტანილია შესადარებლად ან სამტკიცებლად.

პარადოქსული (ბერძნ. *paradoxo*-) – მოულოდნელი, ურთიერთგამომრიცხავი, საზოგადო აზრის საწინააღმდეგო.

პარანოია (ბერძნ. *paranoia* – სიგიჟე) – ფსიქიკური დარღვევების საერთო სახელწოდება, რომელიც ხასიათება სისტემატიური აკვიატებით და განაპირობებს ავადმყოფის ქცევას. მაგ. დევნის მანია, ადულტერის მანია და ა. შ.

პაროდია (ბერძ. *par-widia*) – 1. სატირული ხასიათის მიბაძვა ვისიმე ამ რისიმე სუსტი მხარეების გაკიდვის მიზნით. 2. (გადატ.) გარეგნული მიბაძვა, რომელიც ამახინჯებს იმის არსს, რასაც ბაძავენ.

პასტორალი (ფრანგ. *pastorale* < ლათ. *pastoralis* – მწყემსის) – ლიტერატურული, ფერწერული, თეატრალური, საოპერო ან სხვა ნაწარმოები, რომელიც აიდეალებს და განადიდებს მწყემსების იდილიურ, მშვიდ ცხოვრებას; ასახავს სასიყვარულო სცენებს მწყემს ქალ-ვაჟს შორის.

პერლოკუციური – პერლოკუციური აქტი არის მეტყველების ნებისმიერი აქტი, რომელიც გულისხმობს რაიმეს ახსნას, დარწმუნებას, შეშინებას, შთაგონებას; ან ისეთ გამონათქვამს, რომელიც ვინმეს რაიმეს გაცნობიერებისკენ ან რაიმე მოქმედების შესრულებისკენ უბიძგებს. ამ ტერმინის შემოტანა ჯონ ოსტინის სახელს უკავშირდება.

პერმანენტული (ლათ. *permanens*) – რაც განუწყვეტლივ გრძელდება; მუდმივი.

პერფორმატივი (ლათ. *per-formo* – შექმნა, წარმოქმნა) – ცნება –პერფორმატიული გამონათქვამი – ჯონ ოსტინის სახელს უკავშირდება. მისი განმარტებით: (1) პერფორმატივები არც მართალია და არც – ტყუილი. (2). პერფორმატივი რაიმე მოქმედების შესრულებას გულისხმობს (მოგვიანებით ოსტინმა ის ილოკუციური აქტის სახელით მოიხსენია). ამგვარი მოქმედების შესრულება არ გულისხმობს რაიმეს უბრალო „თქმას“ ან „აღწერას“.

პერცეფცია (-ული) (ლათ. *perceptio* – მიღება, გაგება, აღქმა) (ფსიქ.) – ობიექტური სამყაროს, სინამდვილის აღქმა გრძნობის ორგანოების საშუალებით; დაკვირვება, როგორც შემეცნების პირველი საფეხური. აქედან – პერცეფციული – აღქმადი.

პირველმიზეზი – ძირითადი, მთავარი მიზეზი.

პლურალიზმი (ლათ. *pluralis*) – 1. მრავლობითობა, რამის მრავალფეროვნება. 2. ფილოსოფიური სწავლება, რომლის თანახმად, არსებობს ყოფიერების რამდენიმე (ან მრავალი) დამოუკიდებელი საწყისი. პ.-ის საპირისპიროა მონიზმი.

პოეტიკა (ბერძ. *poihtikh*) – 1. ლიტერატურის თეორიის ნაწილი, მეცნიერება მხატვრული ლიტერატურის შესახებ, რომელიც სწავლობს სიტყვიერი ხელოვნების სტრუქტურას სისტემური და ისტორიული კანონზომიერების თვალსაზრისით. 2. პოეზიის თეორია. 3. რომელიმე პოეტის ან ლიტერატურული მიმართულების მხატვრულ ფორმათა თავისებურებანი.

პოზიტივიზმი (ლათ. *positivus* – დადებითი) – მიმართულება ფილოსოფიასა და სოციოლოგიაში. აგნოსტიციზმის ნაირსახეობა. პოზიტივისტური ფილოსოფიის

არსებითი განსაზღვრებები ჩამოყალიბდა 1830-1844 წლებში შექმნილ შრომებში. მას საფუძვლად უდევს თეოლოგიისა და მეტაფიზიკის მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულება.

დღევანდელ ლიტერატურათმცოდნეობაში ამ ცნების გამოყენებამ მიიღო ამბივალენტური ხასიათი. იგი გამოიყენება განსაზღვრული ისტორიული პარადიგმის გამოხატვისას როგორც ზოგადად მეცნიერების ისტორიის ფარგლებში, ისე, კერძოდ, ფილოლოგიაში. ეს ცნება მისაღებია იმ შემთხვევაში, როცა განსაზღვრული საკითხის აქტუალური ტენდენციები პოლემიკურ ნიშნებს (მანსიათებლებს) არ ატარებენ.

პოზიტივისტური – პოზიტივიზმი (ფრ. positivisme, ლათ. positivus – დადებითი) – ფილოსოფიური მიმდინარეობა. პ.-ის აზრით, რეალური (პოზიტიური) ცოდნა სპეციალური მეცნიერებების გამოკვლევის ერთობლივი შედეგია. მეცნიერება არ ექვემდებარება არავითარ ფილოსოფიას ან მსოფლმხედველობას. პ. -ის მთავარი ნიშნებია: ფენომენალიზმი და იდეალიზმი.

პოლიგლოსია (ბერძ. πολυ- – ბევრი + γλωσσα – ენა) – 1. მრავალხმიანობა. 2. (ფილ.) შენიშვნების გაკეთება წიგნის მინდვრებზე.

პოლიტიკონომია – პოლიტიკური ეკონომია, მეცნიერება ადამიანებისა და ეკონომიკური კანონების (საწარმოო ურთიერთობების) შესახებ.

პოპკულტურა (ინგლ. popular culture – საზოგადოდ მიღებული კულტურა). მასობრივი კულტურა; მუსიკალური, სახვითი და ლიტერატურული ნაწარმოებების ერთობლიობა, რომელიც მისაღებია ხალხის ფართო მასებისათვის და შეუძლია მოიტანოს კომერციული მოგება. პ. ჩვეულებრივ, პრიმიტიულია და აგებულია საზოგადოებრივი შტამების მიხედვით.

პოპულაცია (ფრანგ. population – მოსახლეობა < ლათ. populus – ხალხი) – 1. (ბიოლ.) ერთი სახეობის იმ ინდივიდთა ერთობლიობა, რომლებიც მრავალი თაობის მანძილზე ერთსა და იმავე ტერიტორიაზე ცხოვრობენ, თავისუფლად ეჯვარებიან და ასეთივე სხვა ჯგუფისაგან მეტ-ნაკლებად იზოლირებულნი არიან. 2. დემოგრაფიაში: თანასაზოგადოებანი, რომელთა შიგნითაც უფრო ხშირად ხდება ქორწინება, ვიდრე სხვადასხვა პოპულაციათა ადამიანებს შორის.

პოსტულატი (ლათ. postulatium – მოთხოვნა) – მტკიცება, რომელიც აღიარებულია რაიმე თეორიის ამოსავალ დებულებად დასაბუთების გარეშე.

პრეპარირება (ლათ. prae-paro – ვამზადებ, ვაკეთებ) – რაიმეს დამუშავება გარკვეული წესით; რაიმესთვის გარკვეული სახის მიცემა (მაგ., ტექსტის პრეპარირება გამოსაცემად).

პრიმატი (ლათ. primatus – პირველი ადგილი, უფროსობა) – პირველობა, მეთაურობა, ბატონობა.

პრიმიტივიზმი – 1. სიმარტივე, უბრალოება რაიმეს შესრულებისას. 2. რთული მოვლენის, რთული საკითხის გაუბრალოება, ზედმეტად გამარტივება. 3. (ხელოვნ.) პირველყოფილი ხალხების მარტივი ხელოვნების გავლენის მატარებელი მოდერნისტული ხელოვნება.

პროდუცირება (ლათ. pro-duco – შექმნა, წარმოება, გაზრდა) – წარმოება,

პროლეგომენი (ბერძ. prolegw – ვწინასწარმეტყველებ; წინასწარ ვამბობ) – წინასწარი მსჯელობა, შესავალი რაიმე პრობლემის შესწავლისას, წინასწარი განმარტებანი.

პროლეფსისი (ბერძ. pro|lhyi-) – 1. წინათგრძნობა, ვარაუდი. 2. განჭვრეტა, გათვალისწინება. 3. შენაცვლება. გამოწვევა; გაჩენა; გაჭიმვა; გამოწვევა; რაიმეს მიზეზად ყოფნა.

პროტაგონისტი – (ბერძნ. πρωτ-αγωνιστη) – მთავარი როლების შემსრულებელი სამი მსახიობიდან პირველი ძველბერძნულ თეატრში.

პროფანაცია (ლათ. profano – ვილწავ) – შეურაცხყოფელი დამოკიდებულება საყოველთაოდ აღიარებული მოვლენის (მაგ., იდეის, მოძღვრების, კულტურის ძეგლის და ა. შ.) მიმართ, მისი დამახინჯება, შებღალვა.

პროფანი – რაიმე დარგში უცოდინარი, უვიცი.

პურიტანი (ინგლ. puritan < ლათ. purus – სუფთა) – 1. მკაცრი ზნეობისა და მძიმე ცხოვრების წესის მიმდევარი ადამიანი; ფუფუნების მოწინააღმდეგე; ასკეტური ბუნების მქონე. 2. პურიტანები – პროტესტანტული სექტა.

## რ

რეალონტოლოგია – მისი ფუძემდებელია ჰედვიგ კონრად-მარციუსი (გერმანელი ფენომენოლოგი ქალი – 1888-1966). იგი მიიჩნევდა, რომ ჰუსერლის გვიანდელი ხანის ტრანსცენდენტულ-იდეალისტურ ფენომენოლოგიაში რეალურის (სინამდვილის) ფენომენთან დაკავშირებული მტკიცებულება მცდარი იყო. ამიტომაც მან შექმნა საკუთარი თეორია, რომელსაც „ონტოლოგიური ფენომენოლოგია“ უწოდა. მის მიერ შექმნილი რეალონტოლოგია მისი გვიანდელი ნაშრომების – კოსმოლოგიისა და დროისა და სივრცის საკითხების კვლევის საფუძველია. მარციუსის ონტოლოგიური ფენომენოლოგიის თანახმად, „აღქმაში ფენომენებს შევიცნობთ“ (fainomenon – ის, რაც საკუთარ თავს აჩენს, თვითჩენა – ფენომენი) (Um Wahrnehmen der sich zeigenden Dinge). მარციუსი ყოფიერების პრობლემებს ეხება თავის ნაშრომებში „ყოფიერება“ და „რეალონტოლოგია“.

რეანიმაცია – ორგანიზმის სასიცოცხლო მნიშვნელობის ძლიერ დარღვეული ან დაკარგული ფუნქციების აღდგენა. გადატ. ახალი სიცოცხლის მინიჭება, გამოცოცხლება.

რედიმედი – ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში მიღებული ხერხი, როდესაც ავტორი გვთავაზობს რაიმე ობიექტს ან ტექსტს, როგორც თავის ნამუშევარს, რომელიც არ არის შექმნილი მის მიერ და არც მხატვრული დანიშნულება აქვს. პოეზიის მიმართ ამავე მნიშვნელობით იყენებენ ინგლისურენოვან ტერმინს found poetry.

რედუქცია, რედუცირება (ლათ. reductio – უკან დაბრუნება) – 1. რამის შემცირება, გამარტივება, რთულის შეცვლა მარტივით, გაიოლება. 2. ხმოვნების ჟღერადობის შემცირება, შესუსტება უმახვილო მდგომარეობაში, ბგერების დასუსტება ან მისი სრული დაკარგვა (მაგ., მაწონი – მაწვნის, ქათამი – ქათმის), ენობრივი ელემენტის უფრო სრული ფორმის შეცვლა უფრო მოკლე ფორმით.

რევიზიონიზმი – იდეურ-პოლიტიკური მიმართულების, სამეცნიერო მოძღვრების, კონცეფციის, თეორიული დებულების პრინციპების გადასინჯვა.

რევიზიონისტი – რევიზიონიზმის (ამა თუ იმ მოძღვრების, მიმდინარეობის გადასინჯვის) მომხრე. 2. ლიკვიდირებული შეხედულებებისა და წესების გადასინჯვის მომხრე.

რეკონსტრუირება – რამის ძირფესვიანად გადაკეთება. შემორჩენილი ნაშთების ან აღწერილობის მიხედვით აღდგენა.

რელატიური (ლათ. relativus) – შეფარდებითი, მიმართებითი.

რელევანტური (ინგლ. relevant) – (ლინგ.) რაც გამოყენებულია ენობრივ ერთეულთა ერთმანეთისაგან განსასხვავებლად; არსებითი, ფასეული, მნიშვნელოვანი; შესაბამისი, შესაფერისი.

რეპრეზენტაცია (ლათ. repraesentatio – თვალსაჩინოდ წარმოჩენა, გამოსახვა) – ტერმინი გულისხმობს და აერთიანებს მნიშვნელობათა და ინტერპრეტაციათა ფართო სპექტრს. ლიტერატურის თეორიაში ამ ტერმინს სამგვარად განსაზღვრავენ: როგორც რაიმეს მსგავსებას; რაიმეს ან ვინმეს ჩანაცვლებას რაიმით; წარმოდგენას, როდესაც ტექსტი სამყაროს ამა თუ იმ თვისებაზე ამახვილებს ყურადღებას და მაყურებელს/მსმენელს/მკითხველს სთავაზობს არა ჩვეულებრივ აღწერას, არამედ „სინამდვილის ვერსიებს“.

რეპრესია (ლათ. repressi – დათრგუნვა) – სადამსჯელო ღონისძიება, დასჯა, რომელსაც მიმართავს სახელმწიფო ორგანოები.

რეტროსპექტული (ლათ. retro+specio – უკან ვიხედები) – წარსულისკენ მიპყრობილი; წარსულ მოვლენათა ანალიზი.

რეფერენცია (-ულობა) (ლათ. refero – ვაცნობებ) – 1. აზრის გამოთქმა, გამოხმაურება; 2. (კომერც.) ფირმის, დაწესებულების და მისთ. გადახდისუნარიანობის დამოწმება, დადასტურება; რეკომენდაცია. 3. ცნობა სამსახურის შესახებ.

ზოგადად, რეფერენცია არის ის, რაც რამეზე მიუთითებს, სხვა რაიმეს აღსანიშნად გამოიყენება, ან ორ საგანს ერთმანეთთან აკავშირებს. ეს ერთმანეთთან დაკავშირებული საგნები შეიძლება იყოს კონკრეტულიც და აბსტრაქტულიც. ობიექტი, რომელზეც სიტყვა მიგვითითებს, რეფერენტი ეწოდება. სემანტიკაში რეფერენცია აგებულია არსებითი სახელების ან ნაცვალსახელებისა და ობიექტების (რომელთაც მიემართება ისინი) ურთიერთობაზე. სიტყვისა და ობიექტის ამგვარ ურთიერთობას დენოტაციასაც უწოდებენ.

რეფერენციალური – < რეფერენციიდან. ის, რაც მიემართება ან აღნიშნავს სხვა რამეს, ან ერთმანეთთან აკავშირებს ორ საგანს. მაგ., ლინგვისტური ნიშანი, რომელიც ორი ნაწილისაგან შედგება – აღმნიშვნელისა (იდეა, რომელიც გულისხმობს ობიექტს) და აღნიშნულისაგან (ბგერა ან დაწერილი ნიშანი). ორივე მათგანს აქვს რეფერენტი (ანუ ფიზიკური ობიექტი).

რეფლექსია (ლათ. reflexio – შებრუნება; გადანაცვლება) – საკუთარი აზრებისა და განცდების ანალიზი; ჩაფიქრება, საკუთარი სულის სიღრმეების „მოხილვა“.

რეცეფცია (ლათ. receptio – მიღება) – 1. შემოქმედება (მაგ., რაიმე პოეტური ნაწარმოების, მუსიკის). 2. (ფიზიოლ.) რეცეპტორების საშუალებით გამღიზიანებლების ენერჯის მიღება და მისი ნერვულ სიგნალებად გარდქმნა.

რეციპიენტი (ლათ. recipiens – მიმღები) – 1. მკითხველი, მსმენელი, დამკვირვებელი.

რიტორიკა (რეტორიკა) (ბერძ. rhetorikῆ – ორატორული ხელოვნება) – კლასიკური გაგებით მჭევრმეტყველების, კაზმულსიტყვაობის თეორია: მეცნიერება ორატორული ხელოვნების შესახებ. მოგვიანებით ცნების მნიშვნელობა გაფართოვდა და აღნიშნავდა პროზის თეორიას და, ასევე არგუმენტის თეორიას.

## ს

საკრალიზაცია – საკრალური (ლათ. sacer – წმინდა) – წმინდად გადაქცევა.

საკრალური (ლათ. sacer – წმინდა, პატივსაცემი) – რელიგიურ კულტთან და რიტუალთან დაკავშირებული უწმინდესი, სათაყვანებელი.



- სემანტიკა (ბერძ. *shmantikoi* – მნიშვნელობის მქონე) – 1. მნიშვნელობა (სიტყვის, გამოთქმის, გრამატიკული ფორმის); 2. იგივეა, რაც სემასიოლოგია.
- სემასიოლოგია (ბერძ. *shmasia* – მნიშვნელობა, აზრი, ნიშანი + *logoi* – მოძღვრება) – ენათმეცნიერების ნაწილი, რომელიც სწავლობს სიტყვათა და გამოთქმათა მნიშვნელობას (იგივეა, რაც სემანტიკა).
- სემიოზისი – 1. სისტემის დაშლის, სისტემის სახეცვლილების პროცესი. 2. აღნიშვნის უწყვეტი, მიზანმიმართული პროცესი, „ენობრივი ცხოვრება“.
- სემიოლოგია (ბერძ. *shma* – ნიშანი + *logoi* – მოძღვრება) – იგივეა, რაც სემიოტიკა – (ლინგვ.) ენობრივი ნიშნებისა და ნიშანთა თეორია.
- სემიოლოგია (ბერძ. *shmeion* – ნიშანი + *logoi*) – იგივეა, რაც სემიოტიკა.
- სემიოტიკა (ბერძ. *shmeion* – აღნიშნული, ნიშანი) – (ლინგვ.) ენობრივი ნიშნებისა და ნიშანთა სისტემის თეორია; (მედიც.) – დიაგნოსტიკის ნაწილი – მეცნიერება დაავადების ნიშნების შესახებ.
- სენტენცია (ლათ. *sententia* – აზრი, მსჯელობა) – მორალური ხასიათის გამონათქვამი, ზნეობრივი დარიგება.
- სიგნიფიკატორული (ლათ. *significatio* – აღნიშვნა, მითითება) – ტიპური, გამომსახველი, შესანიშნავი, ყურადღების ღირსი, თვალშისაცემი, მნიშვნელოვანი.
- სიმბიოზი (ბერძ. *sum-biwsis* – თანაცხოვრება) – 1. (ბიოლ.) სხვადასხვა სახეობის ორი ორგანიზმის (ცხოველი, მცენარე) თანაცხოვრება, რაც სასარგებლოა ყოველი მათგანისათვის. 2. ორი პარტნიორის სასარგებლო, გულითადი, წრფელი, მჭიდრო ურთიერთობა.
- სიმულაცია (ლათ. *simulatio* – მიმსგავსება, თავის მოჩვენება) – 1. ვინმეს მოტყუების, შეცდომაში შეყვანის მიზნით რაიმეს მოგონება. 2. რაიმე რეალური საგნის, საქმეთა ვითარების ან პროცესის იმიტაცია. 3. სიტყვიდან: *simulacrum* (მრ. რ. *simulacra*). ჟან ბოდრიარმა ეს ცნება სემიოტიკის კონტექსტში განიხილა და განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა მას: ასლის ასლი, რომელიც იმდენად დაშორდა ორიგინალს, რომ მასზე ვეღარ ვიტყვით, რომ ის ასლია. ამრიგად, *simulacrum*-ი არის ერთგვარი ასლი, რომელსაც პირველწყარო აღარ აქვს.
- სიმულაციური (ლათ. *simulo* – ვამსგავსებ; გამოვხატავ; თავს ვაჩვენებ) – თავდაპირველი მნიშვნელობით აღნიშნავდა მატერიალურ ობიექტს, რომელიც რაიმეს გამოხატულება იყო (მაგალითად, ღვთაების საკულტო გამოსახულება). 1800-იანი წლებისთვის მან „უბრალო“ გამოსახულების მნიშვნელობა შეიძინა და ამ სიტყვით მიუთითებდნენ მოჩვენებით მსგავსებაზე.
- სინთეზი (ბერძ. *sunqesi* – შეერთება, დაკავშირება) – შეერთება, შექმნა; მონტაჟი ცალკეული ნაწილებისგან.
- სინეკდოქე (ბერძ. *sun-ekdochi*) – ტროპის სახეობა, მთელის გამოხატვა ნაწილის მეშვეობით, მრავლობითისა მხოლობითის საშუალებით ან პირიქით.
- სინტაგმა (ბერძ. *sun-tagma* – წყობა, მოწყობა) – (ლინგვ.) წინადადების ორი წევრი, რომელიც ერთმანეთთან სინტაქსურად არის დაკავშირებული.
- სინტაგმატური – სინტაგმიდან (ბერძ. *sun-tagma* – წყობა, მოწყობა) – სინტაგმა ერთმანეთთან დაკავშირებული აღმნიშვნელებია, რომელთა ერთობლიობაც ტექსტის წიაღში ერთ აზრობრივ მთლიანობას ქმნის. სოსიური მას ზოგჯერ „ჯაჭვის“ სახელით მოიხსენიებდა. ამგვარი კომბინაციები გარკვეულ სინტაქსურ წესებსა და შეთანხმებებს ეფუძნება. მაგ., ენაში წინადადება სიტყვათა სინტაგმაა; ასევეა ტექსტის პარაგრაფები და თავები.

- სინქრონია (ბერძნ. sun-crono~ –ერთდროულობა) – 1. თანაარსებობა, რამდენიმე სისტემის ელემენტების დროითი თანხვედრა 2. მოცემული ენის სისტემის მდგომარეობა განსახილველ ეპოქაში. ს.-ის საპირისპიროა დიაქრონია.
- სინქრონიზმი (ბერძ. sun + cronos~) – ორი ან რამდენიმე მოვლენის, პროცესის ზუსტი დროითი დამთხვევა; ერთდროული მიმდინარეობა.
- სიურრეალიზმი (ფრანგ. surréalisme – ზერეალიზმი) – მე-20 საუკუნის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მიმართულება, რომელიც უარყოფს გონებისა და ცდის როლს ხელოვნებაში და შემოქმედების წყაროს ეძებს ქვეცნობიერში (სიზმრებში, ჰალუცინაციებში, ინსტინქტში).
- სკეფსისი (ბერძნ. skhyi~ – განხილვა, დაეჭვება) – კრიტიკული (ანალიტიკური) დამოკიდებულება, უნდობლობა ვინმეს ან რაიმეს მიმართ: ეჭვის შეტანა რაიმეს შესაძლებლობაში, სისწორესა და ჭეშმარიტებაში.
- სოლიპსიზმი (ლათ. solus – ერთადერთი + ipse – თვითონ) – ფილოს. უკიდურესობამდე მისული სუბიექტური იდეალიზმი; ერთადერთ რეალობად აღიარებს მხოლოდ სუბიექტურ „მე“-ს, ინდივიდუალურ ცნობიერებას და უარყოფს გარე (ობიექტური) სამყაროს არსებობას.
- სოლიფსისტური – < სოლიფსიზმი (ინგლ. solipsism < ლათ. solus – ერთადერთი + ipse – თვით). როდესაც უდავო რეალობად მხოლოდ ინდივიდუალური ცნობიერება, პირადი „მე“ მიიჩნევა. 2. უკიდურესი ეგოიზმი, ეგოცენტრიზმი.
- სოფისტი (ბერძნ. sofisth~ – ბრძენი, მცოდნე) – ძვ. წ.-ის V-IVსს.-ში ფილოსოფიისა და ორატორული ხელოვნების მასწავლებელი. ფილოსოფოსი, რომელიც ობიექტურ ჭეშმარიტებას კი არ ეძიებს, არამედ ცრუ მტკიცებულებების (სოფიზმების) საშუალებით ასაბუთებს მისთვის სასურველ თვალსაზრისს.
- სოციოკულტურული – სოციოკულტურული თეორია შეისწავლის პიროვნებების თავისებურებებს ამა თუ იმ საზოგადოებრივი სტრუქტურის, სოციალიზაციის საშუალებების, გარშემომყოფ ადამიანებთან ურთიერთობის თვალსაზრისით. სოციოკულტურული მიდგომა ადამიანის სპეციფიკურ ფსიქიკურ (სულიერ) განვითარებას საზოგადოების, ზოგადად, კაცობრიობის განვითარების ისტორიის პროლექტად მიიჩნევს. ამგვარად, ადამიანის ფსიქიკის განვითარება მის მიერ საზოგადოებრივ-ისტორიული გამოცდილების ათვისებითაა განპირობებული.
- სოციოლექტი (ინგლ. sociolect < ლათ. socius – საერთო + ბერძნ. dialekto~ – მეტყველება, გამოთქმა) – საზოგადოების სხვადასხვა ფენის, წოდების, კუთხის მეტყველებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებების ერთობლიობა.
- სოციუმი (ლათ. socius – ამხანაგი, მოკავშირე) – ადამიანთა ერთობა; ერთნაირ ინტერესთა მატარებელი ადამიანთა ჯგუფი.
- სტატუსი (ლათ. status – დადგენილი, განსაზღვრული) – საერთაშორისო სამართალში: პიროვნების მდგომარეობა (მაგ., დიპლომატიური სტატუსი, იურისპრუდენციაში – მოწმის სტატუსი).
- სტოიციზმი – 1. (ათენში არსებული იმ პორტიკის სახელის მიხედვით – stoai, სადაც ასწავლიდა ფილოსოფოსი ზენონი) ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფილოსოფიური მიმდინარეობა ძველ საბერძნეთში (წარმოიშვა ჩვენს წ.აღ-მდე მე-4 ს-ის ბოლოს). 2. (გადატ.) გაჭირვებისა და განსაცდელის ატანის უნარი.
- სტრატეფიკაცია – (სტრუქტურის) ნიშნის, სიმბოლოს შინაგანი აგებულება; კავშირი ამ ნიშანს, სიმბოლოსა და მის შინაარსს შორის.
- სტრუქტურალიზმი (ლათ. structura – ნაგებობა) – 1. (ენათმეცნ.) მოძღვრება ენის სტრუქტურის აგების შესახებ თავისი უმცირესი ნაწილებით – ფონემებით და მორფემებით (სტრუქტურალიზტები, სიტყვის ძირითადი მნიშვნელობიდან

გამომდინარე, მიზნად ისახავდნენ ლიტ.მცოდნეობის გადაქცევას ზუსტ, სისტემურ მეცნიერებად). 2. ეთნოგრაფიული კვლევის მეთოდი, რომელიც ენობრივ და კულტურულ სტრუქტურებს ერთმანეთთან აკავშირებს. 3. ფილოსოფიური მოძღვრება, რომელიც ყოველი არსის საფუძვლებში არსებულ სტრუქტურებს უღრმავდება.

სუბვერსიული (ლათ. sub-vertō) – უკუგდება, ნგრევა, გადატრიალება.

სუბიექტივიზმი – 1. ფილოსოფიაში იგივეა, რაც სუბიექტური იდეალიზმი (იხ. იდეალიზმი). 2. სოციოლოგიაში: მიმართულება, რომლის მიხედვითაც საზოგადოების განვითარებას განსაზღვრავს არა ობიექტური კანონზომიერებანი, არამედ სუბიექტური ფაქტორები (ცალკეულ პიროვნებათა მისწრაფებები). 3. პირადულობა, მიკერძოებულობა, ობიექტურობის გრძნობის არქონა.

სუბიექტივისტური – < სუბიექტივიზმიდან. ფილოსოფიური მიდგომა, რომელიც უპირატესობას ანიჭებს სუბიექტურ გამოცდილებას და მას მთავარ საყრდენად მიიჩნევს. ს.-ის უკიდურესი ფორმის დროს აღიარებენ, რომ ბუნება და ყველაფერი არსებობს იმდენად, რამდენადაც მას შეიმეცნებს სუბიექტი.

სუბლიმაცია (ლათ. sublimo – ვამაღლებ) – აღტყინების, სწრაფვის, ლტოლვის საპირისპირო ქმედებით ჩაქრობა, ჩახშობა, დამშვიდება. ფსიქოანალიტიკურ თეორიაში ს. ნიშნავს სექსუალური ენერჯის (ლიბიდოს) გადართვას ადამიანის მოქმედების არასექსუალურ სფეროებზე. ფროიდის თანახმად, ს. დაცვითი მექანიზმია, რაც სექსუალური ენერჯისგან გათავისუფლებას და მის ტრანსფორმაციას (გარდაქმნას) გულისხმობს და რაიც ადამიანს, იმავდროულად, ნევროზებისგანაც ათავისუფლებს.

სუბსტანცია (ლათ. substantia – არსი) – 1. ფილოსოფიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კატეგორია – ყველა საგნისა და მოვლენის საფუძველი. 2. რისიმე საფუძველი, არსი. 3. ქიმიური ნივთიერება. 4. შეძლება, ქონება, კაპიტალი; რეზერვი, დანაზოგი.

სუბსტიტუტი (substitutum – შენაცვლებული) – შემცვლელი.

სუბსტიტუცია – ერთი რაიმის შეცვლა მეორეთი.

სუგესტური (ლათ. suggestio – შეგონება, მინიშნება) – აქტიური ზემოქმედება მკითხველის წარმოსახვაზე, ემოციებზე, ქვეცნობიერზე ცალკეული თემატური, რიტმული, ბგერითი ასოციაციების მეშვეობით.

სუვერენულობა (ფრანგ. souverainete) – დამოუკიდებლობა.

სუპერეგო (ლათ. super + ego – „ზე-მე“). ფროიდის თეორიის მიხედვით, „ზე-მე“ მამის ხატისა და კულტურული წესრიგის განსახიერებაა. „ზე-მე“ უპირისპირდება „იგი“-ს სურვილებს, ვინაიდან მათი მიზნები განსხვავდება; ამავდროულად, „ზე-მე“ აგრესიულადაა განწყობილი „მე“-ს მიმართ. „ზე-მე“ ცნობიერების ფუნქციას ასრულებს და ადამიანში ზნეობას და ტაბუს შეგრძნებას აღვიძებს. „ზე-მე“ ოიდიპოსის კომპლექსის დასასრულ ეტაპზე ყალიბდება.

სქოლასტიკა (ბერძნ. skolastikoi' – სწავლული; სასკოლო) – უნივერსიტეტების გარშემო კონცენტრირებული შუა საუკუნეების სისტემატიზებული ფილოსოფია, რომელიც წარმოადგენდა ქრისტიანული (კათოლიკური) ღვთისმეტყველებისა და არისტოტელეს ლოგიკის სინთეზს.

სციენტისმი (ლათ. scientia – ცოდნა, უნარი) – მცოდნეობა, უნარიანობა (სციენტისტები ხშირად „სამაგალითო მეცნიერებებად“ მიიჩნევენ ფიზიკას და მათემატიკას და თვლიან, რომ სხვა დარგის მეცნიერებები მათი მსგავსი უნდა იყოს). მე-20 ს.-ის დასაწყისში ეს ტერმინი ძირითადად ლოგიკურ პოზოტივიზმთან იგივედებოდა.

## ტ

- ტავტოლოგია** (ბერძ. *tauto-logos* - ერთი და იმავეს გამეორება) - ერთი და იგივე განსაზღვრების, მსჯელობის გამეორება სხვა, აზრობრივად ახლო მდგომი სიტყვებით.
- ტელეოლოგია** (ბერძ. *teleo* - დასრულებული, სრული + *logos* - მოძღვრება) - იდეალისტური მოძღვრება, რომლის მიხედვითაც ყოველი ადამიანური ქმედება, ბუნებრივი მოვლენები თუ ისტორიის მდინარება წინასწარ, იდეალში არსებული მიზნის განხორციელებაა.
- ტემპორალობა** (ლათ. *temporalis* - დროითი, გარდამავალი, დროის აღმნიშვნელი). ამ ტერმინს ხშირად იყენებენ ფილოსოფიაში, როდესაც საუბრობენ დროზე. ტემპორალობის ტრადიციული მოდელი გულისხმობს წარსულის, აწმყოს და მომავლის თანმიმდევრობას.
- ტიპური** (ბერძნ. *typo* - ტიპი, ნიმუში) - მოცემული ტიპის თვისებების მქონე; ყველაზე საგარაუდო, მოცემული სიტუაციისათვის ან სისტემისათვის დამახასიათებელი.
2. ნორმალური, ნამდვილი სანიმუშო.
- ტიპოლოგია** (ბერძ. *typo* + *logos* - ტიპი, ნიმუში) - სამეცნიერო მეთოდი, რომელიც აანალიზებს და განაცალკევებს განზოგადებული მოდელის ან ტიპის ობიექტების დაჯგუფებებს; გამოიყენება არსებული ნიმუშების, კავშირების, ფუნქციების, ურთიერთობების, ობიექტების ორგანიზაციის დონეთა შედარებით შესწავლისათვის. ტ.-ის ძირითადი ლოგიკური ფორმები: ტიპობრივი კლასიფიკაცია, სისტემატიკა და ტაქსონომია.
- ტოპოგრაფიული** - ტოპოგრაფია (ბერძ. *topo* - ადგილი, *grapho* - ვწერ). დარგი, რომელიც შეისწავლის ადგილის (მიწის ზედაპირის) გადაღების მეთოდებს რუკების შესადგენად. ტ.-ული ერთი მთლიანობის ნაწილების ურთიერთგანლაგების გამოკვლევასთან დაკავშირებული.
- ტოტალიტარიზმი** (ფრანგ. *totalitarisme* < ლათ. *totaliter*) - სახელმწიფოს ფორმა, რომელიც გამოირჩევა საზოგადოების ცხოვრების ყველა სფეროზე აბსოლუტური კონტროლით, კონსტიტუციური უფლებებისა და თავისუფლების ფაქტობრივი ლიკვიდაციით, რეპრესიებით სხვაგვარად მოაზროვნეთა და ოპოზიციის მიმართ.
- ტოტალური** (ფრანგ. *totale* < ლათ. *totaliter*) - მთლიანი, ყოვლისმომცველი. მაგ.: ტოტალური ომი; ტოტალური მობილიზაცია.
- ტოტემიზმი** - უძველეს რწმენა-წარმოდგენათა ფორმა, რომელიც გავრცელებული იყო პირველყოფილ საზოგადოებაში. ამ რწმენის მიხედვით, ადამიანების ჯგუფები (ტომები, გვარები) ზებუნებრივად იყვნენ დაკავშირებულნი რომელიმე ცხოველთან, ფრინველთან, მწერთან, საგანთან და ა. შ. მათ უწოდებდნენ ტოტემებს. ტოტემი ითვლებოდა მფარველად და ადამიანები მისი გულის მოგებას ცდილობდნენ.
- ტრავესტია** (ლათ. *trans* - გადაღმა, იქით და *veho* - ვზიდავ, მიმაქვს) - 1. სატირული გადაკეთება, გამასხრება; სერიოზული მხატვრული ნაწარმოების გაქირღვა. 2. იუმორისტული პოეზიის სახეობა, პაროდის მსგავსი.
- ტრანსმისია** (-ური) (ლათ. *transmissio* - გადაცემა, გადასვლა) - 1. გადაცემა, მოწყობილობა ძრავიდან მანქანების, ჩარხების, მექანიზმებისათვის მოძრაობის გადასაცემად. 2. საგანში სინათლის სხივის გავლა სიჩქარის მერყეობის გარეშე. აქედან ტრანსმისიური კავშირი სოციალურ და ლინგვისტურ სტრუქტურებს

შორის (მიხაილ ბახტინი „ტრანსმიზიურს“ იყენებს ჟანრთან მიმართებით. იგი ნებისმიერ ჟანრს მიიჩნევს შეუფერხებელ, პირდაპირ (ტრანსმიზიურ) კავშირად). ტრანსფორმაცია (ლათ. trans-formo) – გარდაქმნა, გარდასახვა, სახეცვლილება. ტრანსფორმატიული (ლათ. trans-formo – გარდასახვა, გარდაქმნა) – გარდასახვის უნარის მქონე.

ტრანსცენდენტალური (ლათ. transcendo – საზღვრებიდან გამოვლივარ) – 1. უკიდურესად განზოგადებული. 2. გონებისათვის დამახასიათებელი, თავიდანვე არა გამოცდილებით შეძენილი.

ტრანსცენდენტური (ლათ. transcendens – რაც საზღვარს სცილდება) – 1. იდეალისტურ ფილოსოფიაში: ცდის გარეშე არსებული, განყენებულ-ლოგიკური. 2. კანტის ფილოსოფიაში: რაც დაფუძნებულია შემეცნების აპრიორული, ცდისაგან დამოუკიდებელი ფორმების აღიარებაზე.

ტრივიალური (ფრანგ. triviale) – 1. სიახლეს, ორიგინალობას მოკლებული, გაცვეთილი. 2. უხამსი, ვულგარული.

ტროპი (ბერძნ. tropo" – შებრუნება) – არაპირდაპირი, გადატანითი მნიშვნელობით ნახშიარი რიტყვა ან ფრაზა: ერთი საგნისა და მოვლენის ხასიათის, თვისების გამოყენება მეორე საგნის, მოვლენის უფრო მკაფიოდ, თვალსაჩინოდ და ემოციურად გამოხატვის მიზნით. ტროპი არსებითად ენობრივი მხატვრული სახეა და განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მხატვრულ ლიტერატურაში.

## უ

უნივერსალური (ლათ. universalis) – საზოგადო, ყოვლისმომცველი, საყოველთაო.

უნიტარულობა – < უნიტარული (ფრ. unitaire < ლათ. unitas – ერთიანი) – ერთიანი; ერთიანობისაკენ, შერწყმისაკენ სწრაფვის მქონე.

უპრეცედენტო – შემთხვევა ან მოვლენა, რომლის მსგავსი მანამდე არ მომხდარა; არანახული. პრეცედენტი (ლათ. praecedens – წინამავალი) – შემთხვევა, რომელიც წარმოადგენს ნიმუშს ან გამართლებას შემდეგდროინდელი მსგავსი შემთხვევებისათვის.

## ფ

ფამილარული (ლათ. familiaris – ოჯახური) – მეტისმეტად შინაურული, მოურიდებელი (ქცევა, ურთიერთობა, ინტიმურობა, სიახლოვე). აქედან დეფამილარიზაცია – გადაფასება, ტრანსფორმაცია. ფორმალისტებთან: უკვე დადგენილის, კარგად ნაცნობის ახლებური შეგრძნება. ეს მეთოდი მათ ლიტერატურის ძირითად სტრუქტურებს დაუკავშირებს და მისი მეშვეობით სცადეს ლიტერატურული ტექსტის ხარისხობრივი, ლინგვისტური და ჟანრული კანონზომიერებების დადგენა.

ფატიკური – ლინგვისტიკაში ფატიკური გამონათქვამი მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანის სოციალური მოვალეობის ფუნქციას გულისხმობს. მაგალითად, გამონათქვამი „არაფრის“ – მადლობის საპასუხოდ.

ფენომენი – 1. იშვიათი, უჩვეულო, განსაკუთრებული მოვლენა (განსაკუთრებული ნიჭის ადამიანზეც იტყვიან). 2. იდეალისტურ ფილოსოფიაში: გრძნობით აღქმული მოვლენა, რომელიც უპირისპირდება ნოუმენს („ნივთს თავისთავად“).

- ფენომენოლოგია (ბერძ. *phaino* > *phainomena* – მოვლენილი, გამონათებული + *logos* – მოძღვრება) – 1. ჰეგელის ფილოსოფიაში: მოძღვრება ცნობიერების, სულის განვითარების შესახებ. 2. თანამედროვე ფენომენოლოგიური ლიტერატურათმცოდნეობა ორიენტირებულია ედმუნდ ჰუსერლის ფილოსოფიაში მეთოდოლოგიაზე, რომელიც აღიარებს რეალობას, როგორც ცნობიერების შინაარსს, ამ შინაარსში კი არჩევს გრძნობად (ფენომენოლოგიურ) და იდეალურ „ეიდეტურ“ (ჰეგელიანურად რეალურ) ელემენტებს. ფენომენოლოგიური ესთეტიკა იცავს ხელოვნების სრული ავტონომიურობის პრინციპს.
- ფემინიზმი (ლათ. *feminisme* < *femina* – ქალი) – ქალთა მოძრაობა (ბრძოლა) მამაკაცებთან თანასწორუფლებიანობის მოსაპოვებლად.
- ფეტიშიზაცია – < ფეტიში (ფრანგ. *fetich* – თილისმა, ჯადოქრობა) – კერპი; ნივთი, რომელსაც, ცრუმორწმუნე ადამიანების აზრით, ზებუნებრივი ძალა აქვს; შეუძლია დაეხმაროს იმას, ვინც ეთავყვანება. ბრმა თავყვანისცემის საგანი. ფეტიშიზაცია – რამის ან ვინმეს ფეტიშად გადაქცევა.
- ფეტიშიზმი (ფრანგ. *fetichisme*) – 1. უსული საგნების კულტი. 2. (გადატ.) ბრმადა თავყვანისცემა რაიმესადმი; გაღმერთება.
- ფილიაცია (ფრანგ. *filiation* < ლათ. *filiatio* ნათესაური) – 1. მოქალაქეობის მიღება ამ ქვეყანაში დაბადების ფაქტის წყალობით. 2. მემკვიდრეობითი განვითარება, კავშირის შენარჩუნება პირველწყაროსთან მისგან დაშორების შემთხვევაშიც.
- ფილოსოფემა (ბერძნ. *filosofhema* – გამოკვლევის საგანი, ფილოსოფიური დასაბუთება, გამონაგონი) – ფილოსოფიური პოზიცია, დოქტრინა ან აზროვნების პრინციპი.
- ფიქცია (ლათ. *factio*) – 1. მოგონილი, გამონაგონი, შეთხზული. 2. სინამდვილის შეუფერებელი, გამოგონილი მდგომარეობა, რომელსაც რაიმე მიზნით იყენებენ, როგორც ნამდვილს. 3. იგივე მხატვრული ლიტერატურა, რომელიც მოიცავს რომანებს და მოთხრობებს. სულაც არ არის აუცილებელი, რომ *factio* სრულად გამოგონილი იყოს, შეიძლება მასში რეალურ პიროვნებებს, ადგილებსა და მოვლენებს შევხვდეთ. მხატვრული ლიტერატურის შემქმნელი მხატვრული ეფექტისათვის იყენებს შემდეგ ელემენტებს: ანტაგონისტი (გმირი, რომელიც უპირისპირდება მთავარ გმირს, ანუ პროტაგონისტს); პერსონაჟი (თხრობის მონაწილე); კონფლიქტი (გმირი ან პროტაგონისტი, რომელსაც მთავარი გმირი უნდა შეეწინააღმდეგოს); კულმინაცია (თხრობის ყველაზე დაძაბული მონაკვეთი); დიალოგი (გმირების მეტყველება); სიუჟეტი (მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრივი მიმდევრობა თხრობისას); მოთხრობელის პოზიცია (რომელიც პირველ ან მესამე პირში გამოიხატება. ასეთ დროს, ტექსტებში მკითხველი მოთხრობელის ხმასთან აიგივებს თავს); პროტაგონისტი (მთავარი გმირი); კვანძის გახსნა (კულმინაციის შემდეგ განვითარებული მოვლენები თხრობაში); სცენა (თხრობის ნაწილი, რომელიც ერთი მოვლენის მოქმედებას გვიჩვენებს); გარემო (ადგილსა და დროსთან დაკავშირებული ცნება, რომელშიც ვითარდება მოქმედება. ის ქმნის განწყობას); სტრუქტურა (თხრობის ელემენტთა მოწყობა); ქვესიუჟეტი (ის, რაც სხვა სიუჟეტის ნაწილია ან მასზეა დაქვემდებარებული); დაეჭვების დროებითი გაქარწყლება (მკითხველის მხრივ თხრობის ელემენტთა მიმართ დროებითი უტყუარობის რწმენა, რაც ესთეტიკური სიამოვნების ნაწილია); თემა (ნაწარმოების კონცეპტუალური ელემენტი; მთავარი, რაზეც საუბარია ნაწარმოებში).
- ფლექსიური (ლათ. *flexio* – დრეკადი, კლაკნილი, ხვეული) – 1. მოქნილი, შეგუებადი, ელასტიური. 2. სიტყვიდან „ფლექსია“ (გრამატ.) სიტყვათცვალებადობა – იმავე ლექსემისგან (სიტყვა, როგორც ენის დამოუკიდებელი ერთეული, მთელი თავისი

ფორმებით და მიშენელობებით) მიღებული სხვადასხვა ფორმა. ყველაზე გავრცელებულია ბრუნება (სახლი-სახლმა-სახლს...), უღლება (ვაშენებ-აშენებ-აშენებს...) და ა.შ.

ფოკალიზაცია – < ფოკუსი (ლათ. focus – კერა) – ინტერესების პიკი, ცენტრი, კერა. ფონემა (ბერძ. fwnhma – ბგერა) – (ლინგვ.) სამეტყველო ბგერა, როგორც ამა თუ იმ ენის ფონეტიკური სისტემის შემადგენელი ბგერითი ერთეული.

ფონიური (ბერძ. fwnhv – ბგერა, ხმა) – ენის ჟღერადობასთან, ფონიკასთან დაკავშირებული.

ფონოლოგია (ბერძ. fwnhv – ბგერა + logō- – მოძღვრება) – ენათმეცნიერების ნაწილი, რომელიც სწავლობს ენის ფონემათა სისტემას.

ფორმალიზმი – 1. გარეგნული ფორმის დაცვა საქმის არსებითი მხარის საზიანოდ, რაიმესადმი ფორმალური მიდგომა, 2. ლიტერატურაში, ხელოვნებათმცოდნეობაში: მიმართულება, რომელიც ფორმას ანიჭებს დიდ მნიშვნელობას; ფორმალისტური ნაწარმოების გარეგნული მხარე ჩრდილავს ან სულაც მნიშვნელობას უკარგავს შინაარსს (არსებობდა რუსული ფორმალიზმი, რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა XX ს-ის 20-იან წლებში. ა. პოტებნია, ა. კესელოვსკი, ბ. ეიხენბაუმი).

ფორმაცია (ლათ. formatio – წარმოქმნა, ფორმირება) – რაიმეს ტიპი, აგებულება განვითარების გარკვეულ სტადიაზე. მაგალითად, თემური, მონათმფლობელური, ფეოდალური და სხვა ფორმაციები.

ფსიქონალიზი (ბერძ. yuchi + psalusi-) – ფსიქიკური დაავადებების მკურნალობის მეთოდი. სწავლება ფსიქიკის შესახებ, რომელიც ჩამოაყალიბა ავსტრიელმა მეცნიერმა ზიგმუნდ ფროიდმა.

ფუტურიზმი (ლათ. futurum – მყოფადი, მომავალი) – მე-20 ს-ის 20-იან წლებში იტალიიდან წამოსული ფორმალისტური მიმდინარეობა, რომელიც უარყოფდა ტრადიციულ ხელოვნებას და მის პოეტიკას; ცდილობდა, შეექმნა ახალი, თანამედროვეობისათვის შესაფერისი სტილი.

ფუჯიტივიზმი (ლათ. fugio – გავრბივარ, გაფურბივარ) – 1. განდევნა, გაძევება. აქედან ფუჯიტივისტები: ლიტერატორებისა და კრიტიკოსების ჯგუფი ქ. ნეშვილის უნივერსიტეტში, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა ლიტერატურის თეორიის ამერიკული სკოლის გადაფასებისა და გარდაქმნის პროცესში.

ფუნქციონალიზმი (ლათ. functio – შესრულება, ფუნქცია) – 1. მიმართულება XX ს-ის არქიტექტურაში. რაციონალიზმის სახეობა; უპირატესობას ანიჭებს არქიტექტურული ქმნილების ფუნქციას (პრაქტიკულ დანიშნულებას) მის ფორმასთან შედარებით. 2. (ლიტ.) ყოველგვარი ნიშანი, მათ შორის ესთეტიკურიც, რაიმე ფუნქციის მატარებელი უნდა იყოს და მომხმარებლის მოთხოვნებს შეესაბამებოდეს.

## ქ

ქაოტური (ბერძ. caot- – უსასრულო სივრცე, სამყაროს პირველქმნილი მოუწესრიგებლობა). მოუწესრიგებელი, გაურკვეველი, ჩახლართული.

ქიაზმი (ბერძ. ciasmō- „ც“ – ასოსავით განლაგებული“) – 1. ენათმეცნიერებაში წინადადების ხმოვანი ნაწილების გადაადგილება. 2. ხელოვნებაში შებრუნებული პარალელიზმი – ორი პარალელური წევრის განთავსება შებრუნებული რიგით. ლიტერატურაში ფრაზის მეორე ნახევრის აგება პირველი ფრაზის აგებულების

საპირისპიროდ, მაგალითად, „სახელმწიფო პიროვნებისთვისაა და არა პიროვნება სახელმწიფოსთვის“.

ქორო (ბერძნ. κοροϊ – ფერხულის მოცეკვავეებისა და მოძღერლების გუნდი). ანტიკურ ეპოქაში გუნდი, რომელიც მონაწილეობდა საკულტო რიტუალებში, ტრეგედიებსა და კომედიებში.

ქრონოტოპი (ბერძ. κρονο- – დრო + τοπο- – სივრცე) – 1. დროისა და სივრცის გამოლიანება ერთ ტერმინში. 2. უკიდურესი დრო. დროის რაღაც მონაკვეთი, რომელშიც ესა თუ ის მოვლენა თავის უმაღლეს გამოხატულებას პოვებს. ამ ტერმინში მიხაილ ბახტინი დროით და სივრცულ არსებით მიმართებებს გულისხმობს.

### ც

ციკლორობა – ციკლური – წრიული, ციკლებად მიმდინარე. ც. მეტნაკლებად რეგულირებადი განმეორებადი (ციკლური) მოვლენების ან პროცესების არსებობა.

ცირკულაცია (ლათ. circulatio) – წრეზე ბრუნვა; წრიული მოძრაობა ამოსავალ წერტილში დაბრუნებით; მოძრაობა დახშულ ტრაექტორიაზე. (ეკონ.) მიმოქცევა, ბრუნვა. ახალ ისტორიზმში ეს ტერმინი ეკონომიკიდან შევიდა. ამ თვალსაზრისის მომხრეები ამტკიცებდნენ, რომ საზოგადოება, ნებისმიერ დონეზე, ძალაუფლების ცირკულაციას ახდენს ყველაზე ელემენტარული კულტურული და სოციალური „ტექსტების“ წარმოებისა და დისტრიბუციის გზით. ძალაუფლება, თავისი იურისტებით, პოლიტიკოსებითა და პოლიციით, სადმე „ზემოთ“ კი არაა, არამედ ცირკულაციის პრინციპის თანახმად მოქმედებს, სადაც თითოეული მონაწილე არსებული ძალაუფლებრივი სტრუქტურების განმტკიცებას უწყობს ხელს.

ცნება – აზრი, რომელიც წარმოადგენს გარკვეული კლასის საგნების განზოგადებას მათი სპეციფიკური ნიშნების მიხედვით. ცნებას მით უფრო მეტი მეცნიერული მნიშვნელობა აქვს, რაც უფრო არსებითია ის ნიშნები, რომელთა მიხედვითაც არის განზოგადებული საგნები. ყოველი ცნება წარმოადგენს აბსტრაქციას, რაც, ერთი შეხედვით, სინამდვილისგან გასვლაა, მაგრამ ეს ასე არაა; ცნების საშუალებით უფრო ღრმად შეიმეცნება სინამდვილე მისი არსებითი მხარეების გამოყოფისა და გამოკვლევის გზით.

### წ

წანამძვარი – მსჯელობის შემადგენელი ელემენტი; ის, რაც წინ უძღვის მსჯელობას. წანამძვარებისგან მიიღება დასკვნა.

### ხ

ხლომილება – ის, რაც მოსალოდნელია მოხდეს ცდის შედეგად.

### ჰ



- ჰალუცინაცია (ლათ. Hallucinatio – უაზრო ბოდვა, აუსრულებელი ოცნებები) – მცდარი აღქმა; ავადმყოფური მდგომარეობა, რომლის დროსაც წარმოიქმნება ხატები და შეგრძნებები, რომლებიც, თავის მხრივ, არ უკავშირდება გარე გამღიზიანებლებს და მათით არ არის გამოწვეული. წარმოდგენელი, მოჩვენებითი. ის, რისი დაჯერებაც შეუძლებელია.
- ჰეგემონია (ბერძნ. ἡγεμονία – წინამძღოლი, ხელმძღვანელი) – უზენაესი ხელმძღვანელობა. პირველობა, ბატონობა.
- ჰერმენევტიკა (ბერძნ. ἑρμηνευτική) – 1. ტექსტებზე, ხელოვნებაზე, მუსიკალურ ნაწარმოებზე მსჯელობის, ინტერპრეტაციის, განმარტების ხელოვნება. 2. მეთოდი, რომლითაც ადგენენ ლიტერატურული ძეგლის, ძველი ხელნაწერების ნამდვილობას, მათ წარმოშობას, ისტორიას. 3. ჰაიდეგერის მიხედვით: მოძღვრება განმარტების, გამჟღავნების, ამოხსნის შესახებ.
- ჰეტეროგენული (ბერძნ. ἑτερογενής – სხვადასხვა გვარის) – 1. შემაღვენლობით, წარმოშობით, თვისებებით სხვადასხვაგვარი (საპირისპიროა ჰომოგენური).
- ჰეტეროგლოსია (ბერძნ. ἑτερογλωσσία – სხვა ენაზე მოლაპარაკე) – დინამიური, საკომუნიკაციო და აზრის ჩამოყალიბების მოდელი. სიტყვები, გამოთქმები და ტექსტები, რომლებიც სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა კონტექსტში განსხვავებულ მნიშვნელობებს იძენენ. ეს ტერმინი ლიტერატურის თეორიაში მიხაილ ბახტინის მიერაა დამკვიდრებული და სხვადასხვაგვარ, დიფერენციალურ მეტყველებას ნიშნავს. ბახტინთან ის ორზმიანობას ნიშნავს.
- ჰიბრიდული (ლათ. hybrida – ნაერთი) – ნაჯვარი.
- ჰიპოთეზა (ბერძნ. ὑπόθεσις – ვარაუდი) – რამე მოვლენის ასახსნელად წამოყენებული მეცნიერული ვარაუდი, რომლის უეჭველობა ჯერ არ არის დამტკიცებული.
- ჰიპერრეალისტური (ბერძნ. ὑπερ – „ზე“) – ზერეალისტური.
- ჰიპერრეალობა (ბერძნ. ὑπερ – „ზე“) – ზერეალობა.
- ჰომოფონია (ბერძნ. ὁμοφωνία – იგივე, მსგავსი + φωνή – ბგერა) – ერთი ადამიანის ხმა (პოლიფონიის – მრავალხმიანობის საპირისპირო).

ად ინფინიტუმ (ლათ) – უსასრულობამდე.

მომზადეს ვენერა კავთიაშვილმა და რუსუდან ცანავამ.

## პირთა საძიებელი

აბრამსი მეიერ ჰოვარდ

აბუსლაევი ა.

ადონისი

ადორნო თეოდორ

ავერინცევი სერგეი

ალბერტინა

ალთიუსერი ლუი

ანტისტენე

აპელი

აპულეუსი

არისტოტელე

არნოლდი მეთიუ

არტო ანტონენ

ატისი

ბალზაკი ონორე

ბარტი როლან

ბახტინი მიხაილ

ბეკეტი სამუელ

ბელი დანიელ

ბენედიქტოვი

ბენვენისტი ემილ

ბენი გოტფრიდ

ბენიამინი ვალტერ

ბერდზლი მონრო

ბერკი კენეტ

ბერტენსი პ.

ბიორკი პიტერ

ბიულერი კარლ

ბლეიკი უილიამ

ბლეკმერი რ. პ.

ბლუმი ჰაროლდ

ბოგატეიროვი პ.

ბოდლერი შარლ

ბოდრიარი ჟან

ბოსიუე

ბორხესი ზოსე ლუის

ბრემონი კლოდ

ბრენტანო ფრანც

ბრეჰტი ბერტოლდ

ბრიკი ოსიპ

ბრუქსი ქლინთ

ბუტი უეიენ

ბურჰარდტი იაკობ ქრისტოფ

ბადაძერი ჰანს გეორგ  
გალანი  
გინზბურგი კარლო  
გირცი კლიფორდ  
გლაზენერი ნ.  
გოეთე იოჰან ვოლფგანგ  
გოლზუორთი ჯონ  
გორკი მაქსიმ  
გრამში ანტონიო  
გრეიმასი ალგირ დას ჟულიან  
გრეინი რ. ს.  
გრივცოვი ბ.  
გრიმები იაკობ და ვილჰელმ  
გრინბლატი სთივენ  
გურმონი რემი დე

ღანტე ალიგიერი  
დანტო არტურ  
დევიდსონი დონალდ  
დეკარტი რენე  
დერიდა ჟაკ  
დიაზი ჟ. ლ.  
დიდრო დენი  
დიკენსი ჩარლზ  
დილთაი ვილჰელმ  
დიუ გარი როჟე მარტინ  
დიუშანი მარსელ  
დიუმეზელი ჟორჟ  
დოსტოევსკი ფიოდორ

მბრეჰემი ნ.  
ეიხენბაუმი ბორის  
ეკო უმბერტო  
ელიოტი ტომას სტრენზ  
ელმსლევი ლუი  
ელსი ჯერალდ  
ემერსონი რალფ უოლდო  
ენგელგარდტი ბ.  
ენგელსი ფრიდრიჰ  
ესქილე

მაგინოვი კ.  
ვალერი პოლ  
ვახეკი იოჰანეფ  
ვარონი  
ვესელოვსკი ა.

ვიგოტსკი ლ.  
ვიზი კენ  
ვინოგრადოვი ვიქტორ  
ვინოკური გ. ო.  
ვიქტორია  
ვოდიჩკა ფელიქს

ზალესსკი ბ.  
ზევსი  
ზენკინი სერგეი  
ზოლა ემილ  
ზონტაგი სუზან

იაკობსონი რომან  
იაკუბინსკი ლევ პეტრეს ძე  
იაუსი ჰანს რობერტ  
იგლტონი ტერი  
იეიტსი უილიამ ბატლერ  
იენსენი  
იზერი ვოლფგანგ  
იზილა  
ინგარდენი რომან  
ისტჰოუპი  
იუნგი კარლ გუსტავ  
იუდინა მ.

ქაიზერი ვ.  
კალერი ჯონათან  
კანაევი ი.  
კანტი ემანუილ  
კარენინა ანა  
კასანდრა  
კასირერი ერნსტ  
კაფკა ფრანც  
კეკელიძე კორნელი  
კერმოული ფრენკ  
კერნი რ.  
კირკეგორი სორენ  
კლაუდიუსი  
კლემანი კ.  
კომპანიონი ანტუან  
კონრადი ნ.  
კონსტანტინოვიჩი ზ.  
კრისტევა იულია  
კროჩე ბ.  
კურტე ჟ.

ლაბოკი პ.  
ლაკანი ჟაკ  
ლაკლო  
ლამბერტი ი.  
ლევინ-ბრიული ლ.  
ლევინ-სტროსი კლოდ  
ლევინცი  
ლეინი ვ.  
ლექლერი  
ლენტრიკია ფრენკ  
ლივისი ფ. რ.  
ლილსკი ალან  
ლიტრე  
ლიზაროვი დიმიტრი  
ლიხტენბერგი  
ლოკი  
ლუდვიგი ო.  
ლუისი ბარი  
ლუკანი გეორგ  
ლუკიანი  
ლუკრეციუსი

მათეზიუსი ვილემ  
მაიაკოვსკი ვლადიმირ  
მაკიაველი ნიკოლო  
მაკჰალი ბრაიან  
მალარმე სტეფან  
მალევიჩი  
მალვი ლ.  
მალრო ანდრე  
მანი თომას  
მანი პოლ დე  
მანონი მ.  
მარი ნიკო  
მარველი ენდრიუ  
მარკუზე ჰერბერტ  
მარსელი  
მარქსი კარლ  
მაქვენლზი  
მაშერი პიერ  
მახლინა ვ.  
მედვედევი პ.  
მელვილი ჰერმან  
მენელაოსი  
მენიპე  
მერლო პონტი მორის  
მეტცი კ.

მილერი ჯონ ჰილის  
მილზი ჩ.  
მიულერი ჰ.  
მონტროუზი ლუი ადრიან  
მოპასანი გი დე  
მუკარჟოვსკი იან  
მორავია ალბერტო

ნატანსონი მ.  
ნიცშე ფრიდრიხ

ნობლონსკი  
ოიდიპოსი  
ორტეგა ი გასეტი ხოსე  
ოსტინი ჯონ

პაველიცი ტ.  
პაუნდი ეზრა  
პეკლო იაროსლავ  
პეტერსონი  
პეტრონიუსი  
პექტერი ე.  
პიაჟე ჟან  
პლატონი  
პირსი ჩარლზ  
პო ელგარ  
პოლივანოვი ე.  
პონტალესი ჟ. ბ.  
პომორსკა  
პოტებნია ალექსანდრე ათანასეს ძე  
პრატი ანის  
პრატი სარა  
პრიეტო ა.  
პროპი ვკადიმირ  
პრუსტი მარსელ  
პულე ჟ.  
პუმპიანსკი ლევ ვასილის ძე  
პუშკინი ალექსანდრ

შენეტი ჟერარ  
ჟიჟეკი სლავომირ  
ჟირმუნსკი ვიქტორ

რანკი ოტო  
რასელი ბერტრან  
რედფილდი ჯეიმს  
რემბო არტურ

რენსომი ჯონ ქროუ  
რესკინი ჯონ  
რიკიორი პოლ  
რიკლინი მიხაილ  
რილკე რაინერ მარია  
რიპკა იან  
რიფარეტი მაიკლ  
რიჩარდსი ა.  
რიჩი ადრიენ  
რორტი რიჩარდ  
რუსო ჟან ჟაკ

სარტრი ჟან-პოლ  
სედჯვიკი ივ.  
სენეკა ლუციუს ანეუს  
სერლი ჯ. რ.  
სერვანტესი მიგელ დე  
სილვერმანი კ.  
სკოტი უოლტერ  
სოკრატე  
სოლერსი ფილიპ  
სოლლერტინსკი ივანე ივანეს ძე  
სოსიური ფერდინანდ დე  
სპარლინი უ.  
სპინჰარნი ჯოელ  
სტალინი იოსებ  
სტენდალი ფრედერიკ  
სტივენსონი რობერტ ლუის

ტარლე ევგენი  
ტეიტი ალენ  
ტინიანოვი იური  
ტოდოროვი ცვეტან  
ტოლსტოი ლევ  
ტომაშევსკი ბორის  
ტრანკა ბოჰუმილ  
ტრუბეცკოი ნიკოლაი  
ტუბიანსკი გ.

შაიტი კ.  
უარდი  
უებერი სემუელ  
უელეკი რენე  
უილრაითი ფილიპ  
უიმსეტი უილიამ ქ.  
უორენი რობერტ პენ  
ურნოვი დიმიტრი

უსპენსკი ბორის

შენდერი ა.

ფიორავანტი არისტოტელე

ფიში სტენლი

ფოლკნერი უილიამ

ფოსი მარტინ

ფრადი ნორთროპ

ფრანკოვსკი ა.

ფრეგე გოტლობ

ფრეიდენბერგი ო.

ფრეიზერი ჯეიმს ჯ.

ფრიდმანი

ფროიდი ზიგმუნდ

ფუკო მიშელ

ქემფბელი ჯოზეფ

ქენი უ. ე.

ქონთი ჯოზეფ

ქარალაშვილი რევაზ

შატობრიანი ფრანსუა რენე

შელერი მაქს

შექსპირი უილიამ

შილერი ფრიდრიხ

შკლოვსკი ვიქტორ

შლაიერმახერი ფრიდრიჰ

შმიდი ვილჰელმ

შტაინერი გეორგ

შტანცელი ფ. კ.

ჩეტენი ს.

ცურგანოვა ეკატერინა ალექსანდრეს ასული

სლებნიკოვი ველიმირ

ჯეიმსი ჰენრი

ჯეიმსონი ფრედერიკ

ჯოისი ჯეიმს

ჯონსონი ბენ

ჰავრანეკი ბოჰუსლავ

ჰაიდგერი მარტინ

ჰამბურგერი კ.

ჰამილტონი



ჰამლეტი  
ჰარიოტი თომას  
ჰარტმანი ე.  
ჰარტმანი ჯეფრი  
ჰასანი იჰაბ  
ჰაუპტმანი გერჰარდ  
ჰეგელი  
ჰემეტი  
ჰენრი IV  
ჰენრი V  
ჰემინგუეი ერნესტ  
ჰერმესი  
ჰიგინსი დიკ  
ჰიოლდერლინი  
ჰიუმი თ.  
ჰირში ე-დ.  
ჰომეროსი  
ჰორეკაიმერი მაქს  
ჰოუარდი ჯინ  
ჰუმბოლდტი ვილჰელმ  
ჰუსერლი ედმუნდ